

CONCRETE
POËZIE,
FLUXUS EN
CONCEPTUELE
KUNST:
EEN
BOEKENFRICTIE

MARC GOETHALS

JAN VAN EYCK ACADEMIE

RÜHM	OPPENHEIM
OLDENBURG	MON
HAUSMANN	SCHNEEMANN
SCHWITTERS	BEN
BUCHHOLZ	FILLIOU
CAGE	ROT
VOSTELL	AYO
HAMILTON	STARR
HOLLEIN	KNOWLES
BURY	CORNER
WEWERKA	HUEBLER
HIGGINS	HEIZER
KOEPCKE	DIBBETS
B. HENDRICKS	HÖDICKE
G. HENDRICKS	HERMAN
WEINER	PULLER
BEUYS	TINGUELY
KNIZAK	SPOERRI



Higgins, Dick; Vostell, Wolf. *Fantastic Architecture.*
New York: Something Else Press, [1970]

CONCRETE
POËZIE,
FLUXUS EN
CONCEPTUELE
KUNST:
EEN
BOEKENFRICTIE

MARC GOETHALS

JAN VAN EYCK ACADEMIE
MAASTRICHT
2006

CONCRETE
POËZIE,
FLUXUS EN
CONCEPTUELE
KUNST:
EEN
BOEKENFRICTIE

Marc Goethals

In 1969 stelden Fluxus-kunstenaars Dick Higgins en Wolf Vostell in Duitsland een boek samen onder de ietwat vreemde titel *Pop Architektur Concept Art*. 36 kunstenaar kregen elk enkele bladzijden voor een project rond utopische architectuur. Een jaar later verscheen het boek in de Verenigde Staten onder de titel *Fantastic Architecture*. In geen enkel ander boek uit deze periode komen concrete poëzie, Fluxus en conceptuele kunst zo evident samen, terwijl de drie genres toch elk hun eigen geschiedenis hebben. Men kan zich terecht afvragen hoe het komt dat de termen 'pop' en 'concept art' geschrapt worden uit de titel van de (identieke) Amerikaanse uitgave, amper één jaar na de oorspronkelijke uitgave.

Zonder me hier aan een definitie te wagen — er waren trouwens veel splinterbewegingen — kende de concrete poëzie haar 'klassieke' periode in de jaren '50 en '60. In 1972 schrijft Eugen Gomringer, de grondlegger van het genre, in een essay dat de beweging over haar hoogtepunt heen is. Inderdaad, aan het einde van de jaren zestig wordt deze discipline meer en meer opgeslorpt door de visuele kunsten. Fluxus werd in 1961 in de Verenigde Staten opgericht door George Maciunas. Een decennium

later vervagen de oorspronkelijke uitgangspunten als gevolg van institutionalisering. In 1973 noemt Maciunas de jaren 1963–68 de *Flux Golden Age*. Wanneer conceptuele kunst echt vorm krijgt, staat niet vast. In 1961 al schreef Henry Flynt het essay “Concept Art”, gepubliceerd in *An Anthology* van La Monte Young en Jackson Mac Low (1963). Verschillende kunstenaars hielden zich toen tegelijkertijd en onafhankelijk van elkaar bezig met een taal- en beelddiscours. Maar een aantal van hen nam al snel afstand van de oorspronkelijke uitgangspunten. Deze waren zo rigoureuus dat kunstenaars weinig bewegingsvrijheid hadden en herhaling snel onvermijdelijk bleek. In 1969 waarschuwt Daniel Buren in zijn historische tekst *Mise en garde* dat het goed is afstand te nemen. In 1972 merkte Lawrence Weiner op dat de conceptuele kunst een *blind alley* was. Hoewel de klassieke periode van de conceptuele kunst wellicht niet langer dan vijf jaar duurde, zou haar invloed in de daaropvolgende decennia enorm zijn.

De genres van concrete poëzie, Fluxus en conceptuele kunst hebben de aandacht voor taal gemeen. Deze aandacht was natuurlijk niet nieuw. Al vroeg in de twintigste eeuw was taal in de visuele kunsten binnengeslopen. De collages van de kubisten behoren tot de eerste voorbeelden. Daarvoor had Mallarmé via poëzie — *Un coup de dés* — taal een grote vorm van autonomie gegeven. Na de kubisten hebben Duchamp en de dadaïsten taal volop gebruikt om de traditionele Kunst onderuit te halen. Sindsdien is ze niet meer weg te denken uit de kunstgeschiedenis — zelfs Jackson Pollock onderging psychoanalyse om tot zijn *action paintings* te komen. Ondanks de gedeelde fascinatie kreeg taal

via concrete poëzie, Fluxus en conceptuele kunst toch telkens een andere rol toegemeten. De concrete poëzie zag taal in het licht van typografisch onderzoek dat — in het beste geval — ook de betekenis van de woorden aantastte of versterkte. Voor Fluxus was taal eerder een strategisch middel waarvan het gebruik maakte in de vorm van pamfletten, verbale humor, kranten, poëzie en dergelijke. Het was een instrument voor de kunstenaars in hun drang om het leven te veranderen. *Events* werden in scenario's gegoten en vaak hadden de acties een politieke inslag. Conceptuele kunst bekeek taal en kunst analytisch en bracht taal binnen het veld van de visuele kunsten terug tot enkele essenties. Zo werd onderzocht hoe ver men kon gaan in het representeren van materie door taal — *statements* — of hoe taal zichzelf afbeeldde in tautologieën.

De tentoonstelling plaatst de wisselwerking tussen deze genres centraal en onderzoekt hoe kunstenaars binnen de drie kunststromingen omgingen met het boek. Interacties, invloeden, sympathieën en fricties — die waren er wel degelijk — worden geëtaleerd. Bij kunst- en kunstenaarsboeken uit de jaren '60 en '70 valt telkens weer op dat veel monochroom wit wordt gebruikt voor de covers en soms ook, in extreme mate, voor het binnenwerk. Manzoni kan aangeduid worden als pionier; met zijn *Achromes* legitimeerde hij voor het eerst het gebruik van zuiver wit. Vanaf het einde van de jaren '50 verschijnen boeken met witte covers en spaarzame typografie. Als subgenre duikt ook het vierkante, witte boek op. De richtingloze, neutrale vorm van het vierkant, gecombineerd met wit, lijkt voor veel kunstenaars uit die tijd een belofte van vernieuwing in te houden. Later was het voor minimalisten en conceptue-

len de neutrale, 'dematerialiserende' boekvorm bij uitstek. Binnen het terrein van de concrete poëzie, het minimalisme en conceptualisme zijn de voorbeelden legio. Toch laten de uitgaven van Fluxus dit overvloedig gebruik van wit helemaal niet zien. Fluxus gebruikte een andere strategie om vernieuwing te tonen. In tegenstelling tot de sobere, strenge, witte publicaties van de andere avant-gardisten presenteert Fluxus in zijn publicaties, anthologieën en tijdschriften veel en kleurrijk materiaal. Wit was voor Fluxus een intellectueel symbool dat te ver afstond van het alledaagse leven.

Het essay van Henry Flynt, geschreven in 1961 en gepubliceerd in 1963 in een kleurrijke Fluxus-anthologie van La Monte Young, is de eerste tekst die een definitie geeft van conceptuele kunst. Fluxus-artisten gebruikten taal en verwezen naar objecten of performances zoals de *Events* van George Brecht. In het post-John Cage model van de vroege jaren zestig was taal gebaseerd op perceptie en verwijzing. In de tweede helft van de jaren zestig gebruikten de conceptuelen taal op een analytische, zelfreflecterende en representerende manier. Het is meteen duidelijk dat de conceptuelen en Fluxus verschillende paradigma's hanteren. De tekst van Henry Flynt illustreert overtuigend hoe Fluxus het pad effende voor het rigoureuze taalgebruik van de conceptuele kunstenaars.

Het onderzoekwerk voor deze tentoonstelling was erop gericht om 'sympathieën' en 'fricties' te vinden tussen het drukwerk van de verschillende kunstgenres. Dit geeft opmerkelijke resultaten. Kunstenaars, die vanuit verschillende intenties vertrokken, kwamen uit bij een bijna identiek resultaat. Deze vonden

kunnen aanleiding geven tot vermoedens van plagiaat en epigonisme. Toch kunnen deze vermoedens in geen enkel geval hard gemaakt worden. Taal en beelden hielden zowel de concrete poëzie, Fluxus als de conceptuelen bezig. Blijkbaar was de tijd daarvoor rijp en waren kunstenaars, onafhankelijk van elkaar, toch met gelijklopende zaken bezig. Dat neemt niet weg dat beïnvloeding niet te onderschatten is.

Een tweede opmerkelijke vaststelling: deze onderzochte periode valt samen met het hoogtepunt in de ontwikkeling van het kunstenaarsboek. Onze hypothese is dat het taal- en beelddiscours dat toen de artistieke wereld domineerde het kunstenaarsboek heeft 'doen' ontstaan. Zo werkten Dieter Roth, Ian Hamilton Finlay, Ed Ruscha en Marcel Broodthaers, de vier 'aartsvaders' van het kunstenaarsboek, vanuit de literatuur in het algemeen en poëzie in het bijzonder. Ed Ruscha is enigszins een uitzondering, maar in zijn werk is vanaf het begin de relatie tussen het woord en het beeld dominant. Het boek heeft een evidente plaats in deze oeuvres. De specifieke ruimte van het boek met zijn eigen ritmische sequens functioneert evident als drager van kunstwerken in boekvorm.

In deze tekst en de geannoteerde lijst wordt het begrip kunstenaarsboek gebruikt zoals Anne Mœglin-Delcroix het definieerde in haar boek *Esthétique du livre d'artiste*. Dit betekent dat enkel industrieel — offset — geproduceerde boeken in aanmerking komen. Het boek dat sculpturaal benaderd wordt en als object gemanipuleerd, behoort tot een ander domein. Deze tentoonstelling overschrijdt die grens niet, met uitzondering van enkele Fluxus-voorbeelden.

Met de hulp van een aantal belangrijke particuliere bibliotheken (o.a. van Paul De Vree, Irmeline Lebeer en Annick en Anton Herbert) worden meer dan 100 boeken, tijdschriften en ander relevant drukwerk bij elkaar gebracht. Boeken komen onder meer uit het fonds van de Duitse uitgever en typograaf Hansjörg Mayer (herman de vries, Dieter Roth, Gerhard Rühm e.a.) en het Amerikaanse Something Else Press (Dick Higgins, Robert Filliou, Wolf Vostell, e.a.). Uiteraard zal het kunstenaarsboek in al zijn facetten aanwezig zijn. De tentoonstelling wordt begeleid door deze publicatie in de vorm van een geïllustreerde en geannoteerde lijst, waarbij sommige annotaties op zichzelf kleine essays vormen. De meeste annotaties verwijzen rechtstreeks naar een ander lemma in de lijst, waardoor het netwerk van invloeden, sympathieën en fricties zichtbaar wordt.

CATALOGUS



557.087/955.000. Seattle/Vancouver: Art Museum/Art Gallery, 1969/1970.

Tentoonstelling georganiseerd door Lucy Lippard. Catalogus met 138 steekkaarten (15 x 10 cm) in een envelop. Documentatie van conceptuele kunst, *process art*, *land art*, enz.; aan elke kunstenaar werd gevraagd om een steekkaart te ontwerpen voor de catalogus en een kunstwerk te maken voor de tentoonstelling. 71 kunstenaars uit Noord-Amerika en Europa namen deel: V. Acconci, M. Alhadeff, C. Andre, K. Arnatt, R. Artschwager, M. Asher, T. Atkinson, J. Baldessari, M. Baldwin, R. Barry, R. Bartheleme, I. Baxter, G. Beery, M. Bochner, B. Bollinger, J. Borofsky, D. Burgy, D. Buren, R. Castoro, G. Curnoe, H. Darboven, W. De Maria, J. Dibbets, C. Dikeakos, R. Dootson, R. Ferrer, B. Flanagan, A. Gerber, D. Graham, H. Haacke, A. Hay, M. Heizer, E. Hesse, D. Huebler, R. Huot, S. Kaltenbach, On Kawara, E. Keinholz, R. Kinmont, J. Kosuth, C. Kozlov, J. Latham, B. Le Va, S. LeWitt, L.R. Lippard, R. Louw, D. Lindon, T. Maythem, B. McLean, R. Morris, B. Nauman, N.E. Thing Co., NY Graphic Workshop, D. Oppenheim, J. Perrault, A. Piper, P. Rawn, P. Rohm, A. Ruppertsberg, R. Ryman, E. Ruscha, F. Sandback, A. Saret, G. Sawchuk, R. Serra, R. Sims, R. Smithson, K. Sonnier, F. Viner, J. Wall, L. Weiner, I. Wilson & J. Wright. Bevat een inleiding, bibliografie en citaten, los verspreid over de steekkaarten.

(zie ook: Mel Bochner, *Misunderstandings*.)



Accame, Vincenzo. *Ricercari*. Milaan: Edizioni Tool, 1968.

Vertegenwoordiger van de Italiaanse *poesia concreta*. In *Ricercari* (*Onderzoek*) exploreert Accame via taal verschillende lijnen en richtingen op het witte, vierkante vlak (17 x 17 cm) van de

Site Accardi; 102 Christopher St., NYC; N. Jan. 24, 1940
untitled; 28"x14"; materials: calendar, postcards;
water exhibition dates

A postcard sent, for the duration of the exhibition, at
the same time each day, from the same mailbox in New York
City, to the exhibition site; the postcard, when received,
placed on a calendar, on the date-rectangle of the day
it is received.

1. Performings forming; transferring. 2. Day by days
from day to day; the other day. 3. End of an action; an
action without an end. 4. "Place" (specific locality;
an indeterminate region or expanse). 5. "Post" (to mail;
to station in a given place). 6. "Point" (a particular
place; a particular narrowly limited stop, stage, or de-
gree in the condition or development of something) a run
— as a cross-country run — made straight from one place
to another; to cease to be turned in a particular direc-
tion or toward a particular thing). 7. "Points of view"
(side of the center; view of the center).

557.087 / 955.000.



557.087 / 955.000.



Accame, Vincenzo. *Ricercari*.



Actualité d'un bilan.



Andre, Carl. Eleven Poems.



Anselmo, Giovanni. 116 Particolari visibili e misurabili di INFINITO.

pagina's. De tekstregels vallen samen met de beschreven lijnen en richtingen.

(zie ook: Sol LeWitt, *The Location of Lines*.)



Actualité d'un bilan. Parijs: Yvon Lambert, 1972.

Catalogus naar aanleiding van de vijfde verjaardag van Galerie Yvon Lambert, met veel kunstenaarsbijdragen.

(zie ook: Seth Siegelau, *Xeroxbook*.)



Andre, Carl. *Eleven Poems*. Turijn: Sperone, 1974.

Bundel concrete gedichten, geschreven tussen 1964 en 1967. Opvallend is het grote, vierkante formaat van het boek (31 x 31 cm) waarmee Carl Andre lijkt te verwijzen naar de tegels van zijn minimalistische *floor sculptures*.



Anselmo, Giovanni. *116 Particolari visibili e misurabili di INFINITO*. Turijn: Sperone, 1975.

De Italiaanse *arte povera* kunstenaar Anselmo concipieerde een beperkt aantal kunstenaarsboeken, maar ze zijn significant binnen de wereld van de conceptuele kunst en refereren aan de

concrete poëzie. Dit vierkante boek begint met de volgende inleiding: “116 pages are 116 visible and measurable parts of **INFINITO**, conceived as an enlarged written word. The sequence order of the pages is, from top left in a clockwise direction for each of the first seven letters, a corner, a part of a side, a corner, a part of a side, and so on, finishing with the centre. Where the inner corners of the letters are concave, their relative convex corners are considered. The last nine pages are respectively the four extreme parts (top, bottom, right, left) of the outer circumference, the same four parts of the inner circumference and the centre of the letter **O**.” Het woord *infinito* – een immaterieel begrip – wordt dusdanig vergroot en verknipt waardoor het niet meer herkenbaar is. Op de 116 rechterpagina’s zien we slechts monochrome zwarte of witte vlakken – letterfragmenten. Alleen bij de twee letters **N** zien we dat het zwart en het wit de bladzijde diagonaal verdelen. Op de linkerpagina’s staat telkens, lakoniek, het woord: ‘*particolare*’ (detail). Het boek eindigt zeer gesofistikeerd met vijf blanco pagina’s die de holle binnenruimte van de letter **O** evoceren. De symbiose tussen het woord, zijn betekenis en het boek (met zijn vele bladzijden) is perfect. De manier waarop monochroom witte pagina’s betekenis krijgen is frappant. Anselmo hanteert hier een vorm van autonome typografie die er op gericht is te esthetiseren veeleer dan de leesbaarheid te verhogen. De on-grijpbare betekenis van ‘*infinito*’ wordt geëvoceerd via abstractie en autonome typografie. Het woord representeert de betekenis door zijn vorm.

Wanneer we dit boek bekijken in de context van de concrete / visuele poëzie, dan valt het op hoe dit boek gebruik maakt van de typische ruimte en sequentie in het boek. Het boek zelf is het middel om iets uit te drukken. Het is deze aandacht voor het kunstwerk in boekvorm die in de vroege jaren zestig het kunstenaarsboek heeft doen ontstaan (Ed Ruscha, Dieter Roth, Ian Hamilton Finlay, Marcel Broodthaers). Die specifieke aandacht voor het boek vinden we bij de vroegere concrete / visuele dichters nauwelijks terug. Meestal blijven hun gedichten op het niveau van de pagina steken, net zoals een klassiek gedicht dat doet. Toch zijn er uitzonderingen.

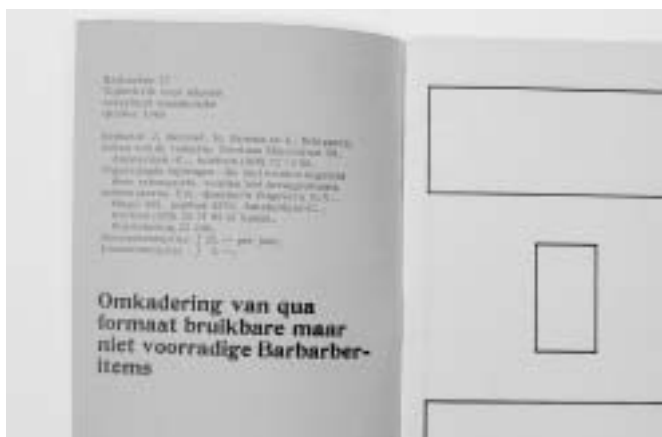
(zie o.a. Emmett Williams, *Sweethearts* en Gerhard Rühm, *Mann und Frau*.)



Barbarber, tijdschrift voor teksten. Redactie: J. Bernlef, G. Brands en K. Schippers. Amsterdam: verscheen van 1958 tot 1971. Hier nr. 77, oktober 1969.



Anselmo, Giovanni. 116 *Particolari visibili e misurabili di INFINITO.*



Barbarber, tijdschrift voor teksten.



Barbarber, tijdschrift voor teksten.



Barry, Robert. *It is... it isn't...*



Becker, Jürgen; Vostell, Wolf. *Happenings, Fluxus Pop Art Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation.*



Becker, Jürgen; Vostell, Wolf. *Happenings, Fluxus Pop Art Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation.*

De redactie van dit literair tijdschrift had veel affiniteiten met het *nouveau réalisme*, Fluxus, Zero / Nul maar ook met dada (Duchamps werd door de redactie als 'vader' van *Barbarber* gezien). Ze publiceerden een nooit geziene mix van anekdotes, boodschappenlijstjes, gedichten, fragmenten uit krantenartikelen, kortverhalen tot en met prijslijsten van een café of pagina's vol cliché-uitdrukkingen.

Dit nummer valt op door de afwezigheid van inhoud. Binnenin het omslag staat vermeld: "Omkadering van qua formaat bruikbare maar niet voorradige *Barbarber*-items". Dit betekent dat het tijdschrift binnenin volledig blank is ("items niet voorradig"). Wel zijn er op alle pagina's rechthoekige kaders getekend ('omkadering') van verschillende afmetingen, maar die zijn leeg. (zie ook: herman de vries, *wit weiss* en het tijdschrift *rot text*.)



Barry, Robert. *It is... it isn't...* Parijs: Yvon Lambert, 1972.

Dit boekje bevat een opsomming van 72 adjectieven, één adjectief per pagina. De lijst begint bevestigend met: *It is allowed, questionable, vulnerable, changeable...* De opsomming verandert op pagina 37 in een ontkenkende wijs: *...derivative, continuing, improbable and it isn't unaffected, isolated, empty, ...* Ze eindigt met *...exact, definite, conclusive or finished...*

Robert Barry wil met zijn werk onze waarneming aanscherpen en gaat tot aan de grens van het waarneembare. Hiervoor spreekt hij niet alleen het zichtbare aan, maar ook de totaliteit van zijn en bewustzijn. Woorden zijn aldus de onmisbare dragers om het onwaarneembare waar te nemen. Deze adjectieven, individueel gepresenteerd, 'tonen' de lezer een extreem geabstraheerde werkelijkheid.

Becker, Jürgen; Vostell, Wolf. *Happenings, Fluxus Pop Art Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation.* Reinbek (Hamburg): Rowohlt, 1965.

Boek propvol documenten, manifesten, scenario's, foto's, brieven, partituren, etc. Met bijdragen van alle belangrijke kunstenaars uit de periode afgewisseld met krantenknipsels over politieke gebeurtenissen. De kunstwerken worden niet beschreven, maar getoond en gedocumenteerd. Deze bundel straalt optimisme uit en toont slechts enkele verontrustende tijdsbeelden: de moord op Kennedy, de zelfverbranding van monniken in Saigon. Het boek verbindt *pop art*, *nouveau réalisme*, Fluxus en *happening* met elkaar in één grote, genereuze beweging tegen de



politieke realiteit van toen: “*Obschon sie isoliert betrachtet werden können, haben diese vier verschiedenen Strömungen ein Gemeinsames, und zwar in ihrer direkten Beziehung auf die zeitgenössische Realität*”. Enkel verschenen in paperback, op grauw papier. Dit boek is zonder twijfel een standaardwerk – niet *over*, maar *van* de vroege jaren zestig.

(zie ook: Wolf Vostell, *Aktionen, Happenings und Demonstrationen*.)



Belloli, Carlo; Humbert, Roger. *Stenogrammi della geometria elementari*. Milaan / Sankt-Gallen: All'insegna del pesce d'oro / Tschudy Verlag, 1960.

Een ode aan het vierkant, de driehoek en de cirkel, geschreven door Carlo Belloli, geïllustreerd met fotogrammen van Roger Humbert. In het eerste gedicht verwijst Belloli naar het vierkant bij Malevich, Mondriaan, Van Doesburg en Albers. Vanaf de tweede helft van de jaren '50 waren Manzoni en de kunstenaars van Zero/Nul verantwoordelijk voor het 'wit' maken van dat vierkant. Deze interesse in het witte vierkant vertaalt zich vaak in witte, vierkante boeken die, via het minimalisme en het conceptualisme, tot het einde van de jaren '70 werden geproduceerd. Deze uitgave hier is een vroeg voorbeeld van een vierkant, wit boek (21,5 x 21,5 cm) met spaarzame typografie.

Als leerling van Marinetti wordt Carlo Belloli soms 'de laatste futurist' genoemd. Door de dichters van de Italiaanse *poesia visiva* in de jaren '70 wordt hij zeer wantrouwig bekeken omdat hij aansloot bij de Germaanse groep van de concrete poëzie. Maar er wordt ook gesuggereerd dat hij een onfris Mussolini-verleden had.

(zie ook: herman de vries, *wit weiss*.)



Becker, Jürgen; Vostell, Wolf. *Happenings, Fluxus Pop Art Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation.*



Becker, Jürgen; Vostell, Wolf. *Happenings, Fluxus Pop Art Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation.*



Becker, Jürgen; Vostell, Wolf. *Happenings, Fluxus Pop Art Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation.*



Bochner, Mel. *Misunderstandings (A Theory of Photography)*.



Bochner, Mel. *Misunderstandings (A Theory of Photography)*.



Brecht, George. *V TRE*.



Bochner, Mel. *Misunderstandings (A Theory of Photography)*. New York: Multiples. Inc., 1970. Negen steekkaarten en een reproductie in een envelop. Maakt deel uit van de doos *Artists & Photographs*.

In zijn boek *Conceptual Art* schrijft Tony Godfrey over dit werk: “In 1970 Mel Bochner published his *Misunderstandings (A Theory of Photography)*: an envelope containing one reproduction photograph and nine index cards, each with a quote from a famous author handwritten on it. But the photograph was paradoxical: entitled *Actual Size (Hand)*, it was a reproduction of an earlier work by Bochner: a photograph of the artist’s arm and hand printed to the exact size of his real arm and hand, relating to his measurement series. Here, reduced to the index card size, it was no longer the actual size, and, moreover, it was in negative. It was a ‘misunderstanding’, if not a lie. The same was true of the quotes on the cards, for three of the nine had been made up by Bochner himself. Twenty-five years later, to Bochner’s great amusement, nobody has worked out which ones are fake, and he is not telling. What mattered, as far as he was concerned, was not photography per se, but thinking about photography and how we use it. This was to be true of most Conceptual artists who used photography.”

Verschillende conceptuele kunstenaars hadden een fascinatie voor steekkaarten (o.a. Art & Language, Stanley Brouwn, Victor Burgin, Michael Harvey). Ze waren een vorm van systematiseren, organiseren, ordenen en classificeren. Het doel van een kaartensysteem is het verzamelen en archiveren, met volledigheid als doel (‘alle plaatsen waar ik sliep’). Benjamin Buchloh noemde het ‘een esthetiek van de administratie’. Fluxus, daarentegen, gebruikte ringmappen, dozen en anthologieën, samengesteld met materiaal van diverse artiesten, met documenten in ongelijke formaten en objecten die dikwijls pasten in een envelop. Ze moesten de lezer verrassen en prikkelen en toonden dat het leven fluïde is, vervangbaar, ongestructureerd en open voor verandering. Met de vormgeving van *Misunderstandings* zit Mel Bochner op het snijpunt tussen Fluxus en conceptuele kunst.

Brecht, George. *V TRE*. Metuchen (New Jersey): George Brecht, [1963].

Eén blad, recto verso bedrukt. Kan gezien worden als een pré-Fluxus tijdschrift. Met bijdragen van o.a. Heinz Gappmayer, Jackson Mac Low, Robert Morris, Dieter Roth, Claes Oldenburg. De titel zou verwijzen naar de restanten van een gebroken neonreclame – het toeval speelt een grote rol in het

werk van Brecht. Deze kleine editie ligt aan de basis van de Fluxuskrant die George Maciunas een jaar later uitgeeft. De losse, typografische stijl en de titel worden bijna letterlijk overgenomen. (zie: *Fluxus cc V TRE Fluxus.*)



Brecht, George. *Water Yam.* New York / Wiesbaden: Fluxus editions, 1963. Rééd. 1964. 3^e éd. Parijs: Templon, 1964, 100 ex. 4^e éd. Surbiton (G.B.): Parrot Impressions, [1972]. 5^e éd. Brussel: Lebeer-Hossman, 1986.

Het was niet de bedoeling van Fluxus-kunstenaars om kunstwerken te consacreran of te conserveren. Integendeel, ze zagen het kunstboek als een object van de steriele bourgeoiscultuur – statisch en commercieel. Vaak was hun drukwerk vluchtig en goedkoop. Het medium ‘boek’ interesseerde hen weinig. *Water Yam* is een doos, gevuld met losse kaartjes waarop woordcombinaties staan die ‘events’ definiëren: kleine, alledaagse gebeurtenissen. Doordat de ‘events’ op losse kaarten staan, kan men ze lezen in willekeurige volgorde, waardoor serendipiteit kan ontstaan. Deze manier van uitgeven verwijst ook naar gezelschapsspelletjes. Het spelelement werd door Fluxus-kunstenaars nooit geschuwd.



Brecht, George. *Games & Puzzles. Name Kit.* [New York]: Fluxus, [1965 en later].

Plastic doosje met kleine objecten die doen denken aan speelgoed en een bedrukt kaartje: *Spell your name.* Het geheel oogt als een gezelschapsspel met handleiding, maar is een verzameling kleine, speelse objecten die de toeschouwer in prettige verwarring brengen. Veel Fluxus-kunstenaars waren meer geïnteresseerd in speelse edities dan in ‘ernstige’ boeken. Het was alsof



Brecht, George. *Water Yam.*



Brecht, George. *Water Yam.*



Brecht, George. *Games & Puzzles. Name Kit.*



Brecht, George. *Book*.



Brecht, George. *Book*.



Brecht, George; Filliou, Robert. *Games at the Cedilla, or the Cedilla Takes Off*.

het boek behoorde tot de cultuur van de status quo en de wereld van de academische, steriele conservatie. Dat probeerde men te doorbreken met edities zoals deze. Er bestaan tientallen variaties van *Games & Puzzles*, niet alleen van George Brecht maar ook van andere Fluxus-artisten. Het bewijs dat Fluxus niet onder één hoedje te vangen is, komt van Dick Higgins, die met zijn Something Else Press net wel de kaart trekt van het goed verzorgde, traditionele boek.

(zie ook: Dick Higgins / Wolf Vostell, *Fantastic Architecture*.)



Brecht, George. *Book*. Keulen: Michael Werner, 1972.

George Brecht concipieerde dit boek al in 1964, maar het werd pas in 1972 uitgegeven. Het is een 'wit' boek (cover inclusief), wat uitzonderlijk is voor een uitgave van een Fluxus-kunstenaar. Elke bladzijde vermeldt de respectieve functie van die pagina. Op de titelpagina staat: "*This is the title page*" en vervolgens op de verso zijde: "*This is the other side of the title page, that gives you information like who published it and when, if it's copyrighted or not, and where or when maybe, and perhaps a reference number, if not more*". Dit soort didactisch, naar zichzelf verwijzend werk is typisch voor conceptuele kunst. Het is niet toevallig uitgegeven buiten de context van Fluxus. Opvallend is dat dit werk niet terug te vinden is in de *Fluxus Codex* van Jon Hendricks.



Brecht, George; Filliou, Robert. *Games at the Cedilla, or the Cedilla Takes Off*. New York: Something Else Press, 1967. Vanaf 1965 verbleef de Amerikaanse Fluxus-kunstenaar George Brecht in Villefranche-sur-mer, aan de Franse Rivièra, waar ook Robert Filliou woonde. Samen hielden ze een winkeltje open met goedkope avant-garde kunst, juwelen en postkaarten. Zelf noemden ze het: "*all kind of things which do or do not have a*

cedilla in their name". Daarnaast was *La cédille qui sourit* een centrum voor 'permanente creativiteit'. Dit boek is een chronologische assemblage van notities uit de periode van de *Cedilla* met *one-minute-scenarios*, *do-it-yourself actions*, absurde grappen en grollen, gedichten, tekeningen, foto's, spelletjes, teksten en brieven.

How To Live On 2 Cedillas A Day

Getting up in the morning

say:

ça va!

going to bed in the evening

say:

c'est comme ça!

Volgens Robert Filliou kan dit boek best gelezen worden als een *toilet book*. Men kan het lukraak openen en lezen van achter naar voor of van voor naar achter. Dit boek is noch een naslagwerk noch een souvenir. Het is een document gegroeid uit activiteiten in de *Cedilla* dat nog steeds levendig de *spirit* evocert van beide kunstenaars. In 1968 werd *La cédille qui sourit* gesloten *pour cause de faillite*. Het werd onmiddellijk vervangen door een wereldwijd systeem met de naam: *La fête permanente*.

Typisch voor Filliou werd deze titel in het Engels vertaald tot *The Eternal Network*.

(zie ook: Robert Filliou, *Teaching and Learning* en Claes Oldenburg, *Store Days*.)

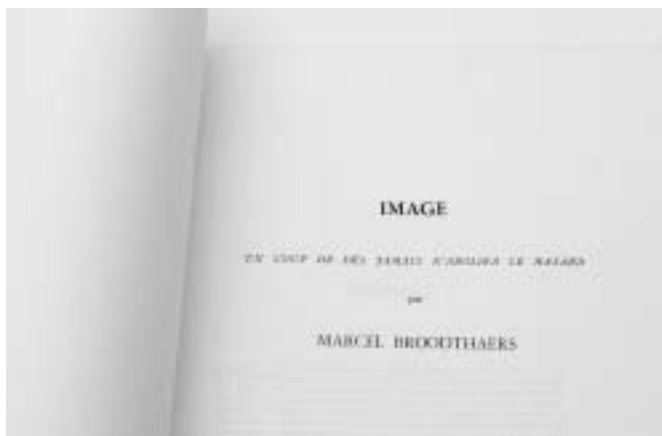


Broodthaers, Marcel. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image.* Antwerpen / Keulen: Wide White Space / Michael Werner, 1969.

Stéphane Mallarmé wordt beschouwd als de schrijver die voor het eerst het gedicht – de tekst – bevrijd heeft van de monolithische bladspiegel en de woorden liet zweven over de pagina's. Meteen werd ook de lineaire verhaallijn losgelaten, waardoor het abstractieniveau verhoogde en de taal autonomie kreeg. Deze kwaliteit wordt later in het modernisme van de 20^{ste} eeuw uitgewerkt. Misschien is het niet eens zo gek om te stellen dat concrete / visuele poëzie een punt zet achter deze ontwikkeling om opgeslorpt te worden door de beeldende kunst. Wellicht had Marcel Broodthaers dit al in de gaten toen hij in 1969 een



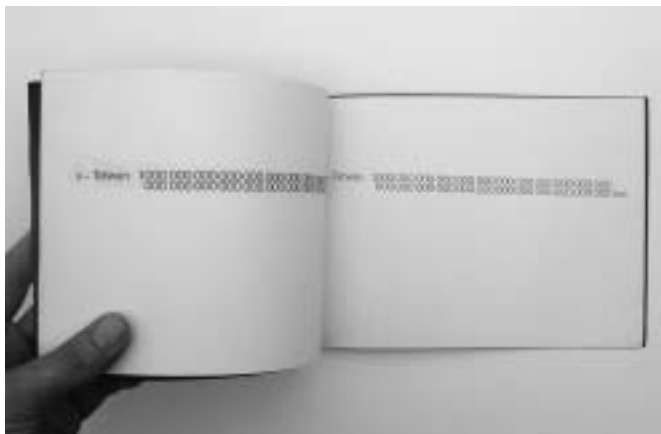
Brecht, George; Filliou, Robert. *Games at the Cedilla, or the Cedilla Takes Off.*



Broodthaers, Marcel. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image.*



Broodthaers, Marcel. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image.*



Brouwn, Stanley. *Tatvan*.



Brouwn, Stanley. *100 this-way-brouwn-problems for computer I.B.M. 360 model 95*.

pastiche maakte van de eerste uitgave van *Un coup de dés...* Op de cover verving hij het woord *Poème* door *Image* en binnenin werden de woorden van het gedicht vervangen door zwarte, horizontale banden. Hiermee maakte hij een perfecte overgang van literatuur naar visuele kunst.

(zie ook: Mario Diacono, *A metrica n'aboolira*.)



Brouwn, Stanley. *Tatvan*. München: Aktionsraum 1, 1970.

Tatvan is een stad in Turkije, het eindstation van een spoorlijntraject. Stanley Brouwn ondernam de reis tot aan het eindpunt. In dit boek wordt de afstand van een punt X tot Tatvan bepaald. Op de eerste pagina lezen we: X – Tatvan 1 km. Op de tweede pagina: X – Tatvan 1000 km. Per pagina wordt de afstand duizend maal vergroot, 25 pagina's lang. Op de laatste pagina's verandert het getal, met de onbevattelijke afstand (die 72 nullen bevat) in een decoratief patroon, wat de abstracte kwantiteit compenseert.

Eenzijds heeft dit werk, met zijn absurde kwantiteiten, een typisch Fluxus-karakter aangezien het onduidelijk is of het *au sérieux* moet worden genomen of niet. Anderzijds maakte Stanley Brouwn met dit soort obsessief meet- en telwerk de succesvolle en unieke overstap van Fluxus naar conceptuele kunst.

(zie ook Wolf Vostell, *Décollage/Happenings 4*.)



Brouwn, Stanley. *100 this-way-brown-problems for computer I.B.M. 360 model 95*. Keulen / New York: König, 1970.

Dit vierkante, grauwe boek (22,8 x 22,8 cm), met slechts een blootliggende lijmlaag op de rug om de bladzijden samen te houden, toont op honderd bladzijden honderd keer dezelfde vraag aan een computer, telkens met een kleine variant:

“show brouwn the way from each point on a circle with x as centre and a radius of 1 angström to all other points”.

1 angström = 0,00000001 cm. Na elke bladzijde word de radius met 1 angström verlengd.



Brouwn, Stanley. *100.000 mm.* Brussel: MTL, 1975.
(Gedrukt op 250 exemplaren.)

Vierkant, wit boekje (15,5 x 16 cm) met op alle honderd bladzijden 10 verticale lijnen van 100 mm lang. Het boekje bevat dus in totaal 1000 lijnen van 10 mm = 100.000 mm. Dit vierkant, wit boekformaat gebruikt Stanley Brouwn meer dan dertig jaar later nog steeds voor zijn kunstenaarsboeken.



Buren, Daniel. *Mise en garde.* Antwerpen: A379089, 1969.

De Franse tekst *Mise en garde* verscheen oorspronkelijk in de catalogus *Konzeption – Conception* (Leverkusen, 1969). De tekst verscheen echter zonder vertaling. Kasper König, die eind de jaren '60 een galerie had in Antwerpen met de naam A379089 – tevens het telefoonnummer van de galerie –, liet in hetzelfde jaar de historische tekst van Daniel Buren uit 1969 vertalen in het Duits en Engels; in de tekst waarschuwt Daniel Buren tegen het ongegrond gebruik van het begrip 'conceptueel'.

“To explain a concept comes to the same thing as saying that it is then a question of a ‘concept – object’, which is aberrant (nonsense).”

(zie: *Konzeption – Conception.*)

Catalogue/Katalog: 18 Paris IV. 70. Parijs: Seth Siegelaub, 1970.

De catalogus verschenen naar aanleiding van een tentoonstelling georganiseerd door Michel Claura. Achttien kunstenaars namen deel. De catalogus rangschikt ze omgekeerd alfabetisch: Ian Wilson, Lawrence Weiner, Niele Toroni, Robert Ryman, Edward Ruscha, Richard Long, Sol LeWitt, David Lamelas, On Kawara, Douglas Huebler, François Guinochet, Gilbert & George, Jean-Pierre Djian, Jan Dibbets, Daniel Buren, Stanley



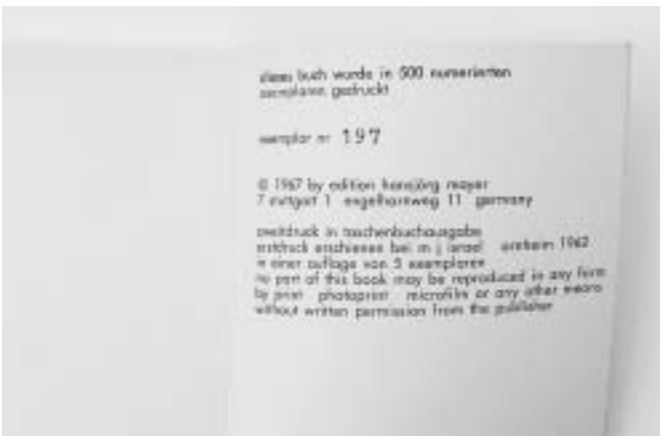
Brouwn, Stanley. *100.000 mm.*



Catalogue/Katalog: 18 Paris IV. 70.



de vries, herman. wit weiss.



de vries, herman. wit weiss.



Brouwn, Marcel Broodthaers en Robert Barry. Op de titelpagina staat vermeld: “*An exhibition organised by Michel Claura in Paris in April 1970. This catalogue contains the works, or the description of the works, of the eighteen participating artists.*”

Op de volgende pagina staat de naam ‘Seth Siegelaub’ gedrukt. Siegelaub had in 1968 het *Xerox Book* uitgegeven. Deze catalogus is duidelijk een Europese variant. De cover is monochroom zwart (i.p.v. wit). Ook hier kregen de kunstenaars enkele bladzijden ter beschikking.

(zie: Seth Siegelaub, *Xerox Book; Konzeption/Conception* en *Actualité d'un bilan.*)



de vries, herman. *wit weiss*. Stuttgart: Hansjörg Mayer, 1967. (nr. 197/500)

Het binnenwerk van dit boek is volledig blanco. Op de eerste pagina staat (nogal ironisch) vermeld: “inleiding j c van schagen”. Op de laatste pagina staat het colofon afgedrukt met nummering. Dit boek is wellicht het vroegste kunstenaarsboek in Nederland. De eerste druk verscheen in 1962 – Arnhem: M.J. Israel – en had een oplage van slechts 5 exemplaren, waarvan 1 exemplaar in de handel kwam. In 1980 was er nog een derde, gewijzigde druk – Bern: Artists Press, 100 exemplaren. de vries was in de jaren vijftig actief binnen de informele schilderkunst – die vanaf 1962 Nul genoemd werd met o.a. Jan Schoonhoven en Armando – en borstelde al vroeg monochrome doeken. In de jaren '60 beoefende hij ook het genre van de concrete poëzie en liet hij zich inspireren door het boeddhisme en zen.

In de jaren '60 werkten opvallend veel kunstenaars met het monochrome wit (en dikwijls ook met een vierkant formaat). Manzoni was in de jaren vijftig een pionier van die witexploratie met de *Achromes* (“een kleurloos oppervlak dat enkel een

kleurloos oppervlak is. Of nog beter: een oppervlak dat enkel is,” schrijft hij in 1960 in het tijdschrift *Azimut*). De Nederlandse informelen / Nul en de Duitse Zero-kunstenaars (vanaf 1958) gebruikten het monochrome wit als middel om schoon schip te maken met de tradities. De Amerikaanse kunstenaar Robert Ryman begon halverwege de jaren '60 met “het schilderen van wit” op vierkante dragers: wit was het onderwerp van zijn schilderijen. Hiermee schreef hij zich in het minimalisme in. Maar ik denk ook aan *The White Album* van The Beatles dat in november 1968 verscheen na hun reis naar India bij de Maharishi Mahesh Yogi. Of de Amsterdamse Provo's die zich graag in witte kledij lieten opmerken. In 1968 verscheen het *Xerox Book* van Seth Siegelaub met een eerste compilatie van werk van conceptuele kunstenaars. De cover van dit boek is monochroom wit, zonder tekst.

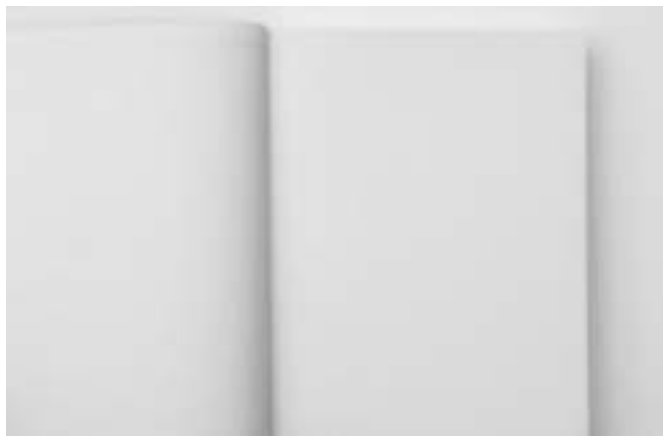
Wit hield een belofte in van zuivering en vernieuwing; in één beweging veegt het weg en herbegint het. Wit heeft ook een andere, universele betekenis die we kunnen vinden in *Moby Dick* van Herman Melville (New York, 1851). Verbaasd over de witte (albino) walvis Moby Dick mijmert de ik-figuur met de bijbelse naam Ishmael een hoofdstuk lang over het wit in de cultuur en natuur. Hij concludeert: *“Is it that by indefiniteness it (i.e. the white) shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation, when beholding the white depths of the milky way? Or is it, that as in essence whiteness is not so much a color as the visible absence of color, and at the same time the concrete of all colors; is it for these reasons that there is such a dumb blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows – a colorless, all-color of atheism from which we shrink?”*

(zie ook: Seth Siegelaub, *Xerox Book*.)

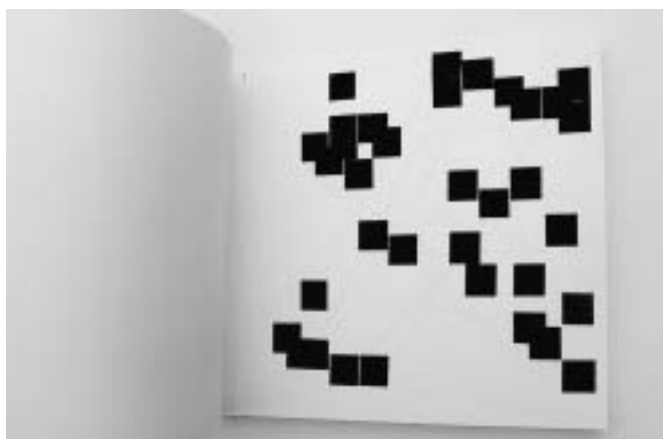


de vries, herman. *random objectivations*. Milanino sul Garda: Edizioni Amodulo, 1972.

Een selectie uit de schetsboeken (1968–1972) waarin de vries experimenteert met het toeval. Dit is een typische Fluxus bezigheid. Opvallend ook is dat dit boek werd uitgegeven door Edizioni Amodulo. Deze Italiaanse uitgeverij was gespecialiseerd in uitgaven van en over *poesia visiva*.



de vries, herman. *wit weiss.*



de vries, herman. *random objectivations.*



Diacono, Mario. *OBJECTIONs*.



Diacono, Mario. *A metrica n'aboolira*.



Diacono, Mario. *A metrica n'aboolira*.



Diacono, Mario. *OBJECTIONS*. Milaan: Edizioni Tool, 1967. Vertegenwoordiger van de Italiaanse *poesia visiva*. In dit boek relateert hij taal aan objecten via collages en fotografie. Dit is werk op de grens tussen poëzie en beeldende kunst.



Diacono, Mario. *A metrica n'aboolira*. [Rome]: Edizione JCT (1), 1968.

(Gedrukt op 199 exemplaren.)

Stéphane Mallarmé wordt beschouwd als de schrijver die voor het eerst het gedicht – de tekst – bevrijd heeft van de monolithische bladspiegel en de woorden liet zweven over de pagina. Meteen werd ook de lineaire verhaallijn losgelaten waardoor het abstractieniveau verhoogde en de taal zijn autonomie verkreeg. En dat is een modernistische kwaliteit die in de 20^{ste} eeuw werd uitgewerkt. Misschien is het niet eens zo gek om te stellen dat concrete / visuele poëzie een punt zet achter deze ontwikkeling en opgeslorpt wordt door de beeldende kunst. Wellicht had Mario Diacono dit reeds in de gaten toen hij in 1968 een pastiche maakte van de eerste uitgave van *Un coup de dés...* Hierbij vervangt hij de woorden van het gedicht door blauwe en oranje horizontale banden. Wellicht is dit de ultieme manier om te tonen hoe het modernisme in de literatuur eindigt?

De biografie van Mario Diacono toont dat hij, net als Marcel Broodthaers, begon in het literaire genre als uitgever en dichter en later bij de visuele kunsten uitkwam. Hij schreef kunstkritieken en gaf in 1969 de catalogus uit van de eerste tentoonstelling van Joseph Kosuth in Italië. Blijkbaar was de tijd rijp om *Un coup de dés...* visueel te herinterpreteren. Twee kunstenaars, onafhankelijk van elkaar, komen bijna tot hetzelfde resultaat. (zie ook: Marcel Broodthaers.)



Döhl, Reinhard. *Man*. [Stuttgart]: [s.n.], 1968.

Teksten gedrukt door Hansjörg Mayer.

Döhl, Reinhard. *Statt dessen*. [Stuttgart]: [s.n.], 1968.

Gedichten geschreven tussen 1960 en 1966 en gedrukt door Hansjörg Mayer. Concrete poëzie: de taal is ontdaan van syntaxis en grammatica, waardoor de nadruk ligt op individuele woorden. Een strenge, economische typografie weerspiegelt de houding tegenover de taal.



Fandangos. Tijdschrift met enig Fluxus-gehalte. Werd uitgegeven door Agora in Maastricht van 1974 tot 1980 onder redactie van Raul Marroquin en Marjo Schumans.

Het werd gedrukt door en uitgegeven met de volle medewerking van de Jan van Eyck Academie. Het tijdschrift verscheen in verschillende gedaantes en afmetingen. Het tweede nummer verscheen zelfs op posterformaat en werd als muurkrant verdeeld. Linkse, alternatieve kringen van die tijd koesterden dikwijls sympathieën voor communistische regimes en het idee van een muurkrant is wellicht afkomstig van het maoïstische China. Op de titel *Fandangos* werden ludieke variaties verzonnen: *Van Tango's* (nr. 4), *Fun-dangos* (nr. 5), *Fandadangos* (nr. 6).

Inhoudelijk bevatten de verschillende afleveringen een mix van fotowerken, strips, documenten, reproducties, gedichten, collages, scenario's voor performances, etc. De typografie is los en ongedwongen. Het tijdschrift weerspiegelt een anarchistische, artistiekerige tijdsgeest, verwant met wat Fluxus deed in de jaren '60. De meeste kunstenaars zijn ondertussen in de vergetelheid geraakt.

(zie ook: George Brecht, *V TRE* en de Fluxus krant *Fluxus cc V TRE Fluxus*.)



Döhl, Reinhard. *Man*.



Fandangos 4



Fandangos 3



Fandangos 2



Filliou, Robert. *Ample Food for Stupid Thought*.



Filliou, Robert. *Teaching and Learning as Performing Art*.



Filliou, Robert. *Teaching and Learning as Performing Art*.



Filliou, Robert. *Ample Food for Stupid Thought*. New York: Something Else Press, 1965.

Set van 104 postkaarten in een houten doos. Op elke kaart staat één vraag. Elke vraag veronderstelt een 'dom' antwoord:

Whoever heard about a nice rat? When is sex necessary? Dit werk verscheen zowel in postkaartformaat als in boekvorm. In het boek zijn de pagina's zowel recto als verso bedrukt. De uitgave in postkaartformaat is geslaagder omdat de geïsoleerde vragen grotere impact krijgen.

(zie ook: George Brecht, *Water Yam*.)



Filliou, Robert. *Teaching and Learning as Performing Art*. Keulen: König, 1970.

Met *La fête permanente / The Eternal Network* wou Filliou een internationale kunstgemeenschap uitbouwen voor iedereen die openstond voor de ongeschreven regels van zijn *principes d'économie poétique*. Die principes staan voor een samenleving die kapitalistisch noch socialistisch is. Die samenleving is artistiek; werken = spelen en kunst = denken. Dit kunstig denken is een proces dat kan aangeleerd en ontwikkeld worden. En dat is nu precies het onderwerp en de taak van dit boek.

Filliou schreef het boek, maar John Cage, Dieter Roth en Allan Kaprow zijn coauteurs. Ook de lezer wordt gevraagd om mee te schrijven en te dichten. Daarvoor spaarde Filliou witte ruimte uit of liet zelfs volledige bladzijden blank. Op een witte pagina schrijft hij: "*You using up your space? Here's some more.*" Zodoende probeerde Filliou de scheiding tussen auteur en lezer op te heffen. De spiraalbinding laat toe om het boek te hanteren als een notatieblok: "*Join in!*"



Flavin, Dan. *Pink and 'Gold'*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1967.

Deze tentoonstellingscatalogus bestaat uit een computerprint op *listing* papier en vormt een leporello van 15 pagina's. In zijn dankwoord schrijft Jan Van Der Marck, directeur van het museum: "*Datron* Rental Corporation installed IBM equipment in the museum enabling the visitor to print his own catalogue by feeding prepunched cards through a 402 listing machine." Deze catalogus bevat uiteraard enkel tekst, vooral citaten van Donald Judd en Dan Flavin zelf, maar ook een curieus statement van Dan Graham dat hij schreef voor deze catalogus. De tekst is uitsluitend in kapitalen gezet, zonder leestekens. Waar punten en komma's zouden moeten staan, worden extra spaties voorzien. Waarschijnlijk heeft deze manier van tekst zetten te maken met de beperkingen van de IBM 402 printer.

(zie ook: Dieter Roth, *Die blaue Flut*.)



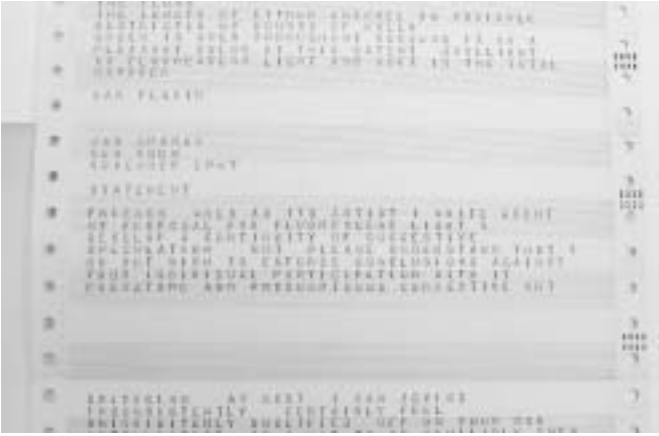
Fluxus cc V TRE Fluxus. New York: Fluxus Editorial Council, 1964.

Eerste aflevering van de Fluxus krant die tussen januari 1964 en mei 1966 acht maal zal verschijnen. Bevat bijdragen van meer dan twintig internationale Fluxus-kunstenaars van het eerste uur: George Brecht, Dick Higgins, Allison Knowles, Daniel Spoerri, Ben Vautier, Emmett Williams; e.a. Er zijn ook bijdragen van Eugen Gomringer met concrete poëzie (*Ping Pong*) en Thomas Schmit (*Poème sérielle*).

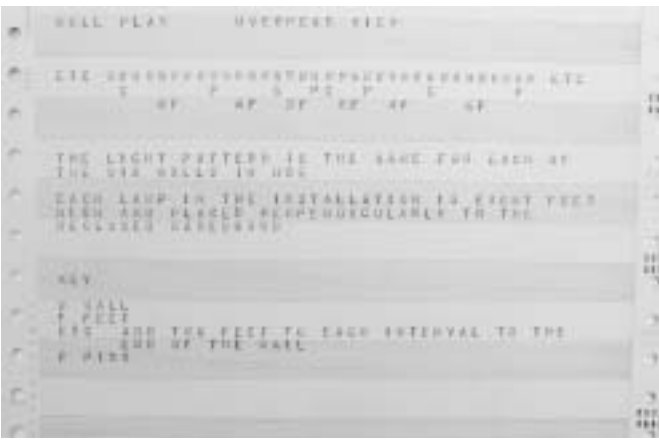
(zie ook: George Brecht, *V TRE*.)

Fluxus cc Valise e TRanglE. New York: Fluxus Editorial Council, 1964.

Derde aflevering van deze Fluxuskrant (maart 1964). Vanaf deze aflevering werden ludieke variaties bedacht voor de titel: *Fluxus cc fiVe ThReE* [nr. 4] of *Fluxus Vacuum TRapEzoid* [nr. 5].



Flavin, Dan. *Pink and 'Gold'*.



Flavin, Dan. *Pink and 'Gold'*.



Fluxus cc Valise e TRangle.



Fluxus cc Valise e TRangle.

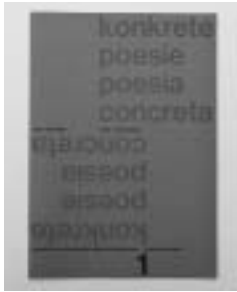


Gomringer, Eugen. 5 mal 1 konstellation.



Gomringer, Eugen. 1970-1972.

Belangrijke bijdrage van George Brecht (*River Wax*), Henry Flynt (“*Primary Study*”), Nam June Paik, Robert Filliou (*Poème invalide*), Ben Vautier en anonieme medewerkers. De krachtige typografie van George Maciunas is in dit nummer boeiend aanwezig.



Gomringer, Eugen. *5 mal 1 konstellation.* Frauenfeld: Eugen Gomringer Press, [1960].

In 1953 debuteerde Gomringer met *Konstellationen*. Deze titel is ontleend aan Stéphane Mallarmé die de woorden van een dichter vergeleek met sterren, schitterend tegen de donkere achtergrond van het niets en het toeval. Gomringer lanceerde ook het begrip concrete poëzie, in navolging van de concrete schilderkunst – in de jaren '50 was Gomringer secretaris van Max Bill aan de Hochschule für Gestaltung in Ulm.

Gomringer definieerde zijn constellaties als groepjes woorden, als een 'sterrenbeeld', die een realiteit vormen op zichzelf.

Constellaties zijn aldus geen gedichten waarvan de woorden syntactische verbanden aangaan en spreken *over* iets anders.

Het zijn echter de individuele woorden die, door hun plaatsing op het blad en hun positionering tegenover elkaar, hun betekenis geven.



Gomringer, Eugen. *1970-1972.* München: Edition Und, 1973.

In het nawoord constateert Gomringer dat de concrete poëzie een afgesloten hoofdstuk is van de naoorlogse moderne literatuur en hij voegt er meteen aan toe dat deze bundel slechts een aanvulling, een toevoeging is. Bij het zesde hoofdstuk van deze bundel met de titel: *lieb* (), schrijft Gomringer dat hij hier voor het eerst typografische tekens gebruikt (ronde haakjes). Tot dan toe had hij uitsluitend gewerkt met de letters van het alfabet.

(zie ook: Lawrence Weiner, *And/or: green as well as blue as well as red.*)



Graham, Dan. *Figurative*. New York: Hearst Corporation, 1968. Artist's advertisement in the periodical *Harper's Bazaar* No. 3076, March 1968, p. 90.

Net zoals Dieter Roth, Marcel Broodthaers, Wolf Vostell of Carl Andre begon Dan Graham zijn artistieke loopbaan als dichter. Zijn vroege gedichten bestonden meestal uit opsommingen van de woordsoorten en leestekens in een tekst. In het modeblad *Harper's Bazaar* plaatst hij de afbeelding van een kasticket tussen advertenties. Het kasticket loopt zowel boven als onder weg uit het beeld. Enerzijds zien we dus wervende advertenties die een ideale wereld beloven; anderzijds toont Dan Graham meteen de verborgen bedoeling ervan. Zodoende perverteert hij de functie van de reclameadvertenties. De titel *Figurative* verwijst naar deze verborgen agenda (en niet naar een schilderkundig genre verwant met de fotomodellen uit de advertenties, zoals sommige auteurs beweren). Bijzonder is ook dat het werk tussen advertenties staat voor Tampax en Warner's Comfort Curve bra waardoor het wordt geerotiseerd. Deze plaats is niet de keuze van Dan Graham, maar van een redacteur van het tijdschrift. Wat dit 'gedicht' uniek maakt, is dat het zo contextgevoelig is. Opmerkelijk is dat in hetzelfde tijdschrift nog twee concrete gedichten staan. Op p. 96 staat het gedicht *Film* van de Oostenrijker Ernst Jandl en op p. 106 het gedicht *Somersault* van de Australische dichter Alan Riddell. Dit maakt meteen duidelijk dat *Figurative* hier gepresenteerd wordt als poëzie en niet als conceptuele kunst.

Veel conceptuele kunstenaars werkten eerst met poëzie en dan pas met plastische kunsten. Het omgekeerde parcours, van plastische kunst naar poëzie, is waarschijnlijk onbestaand.

(zie ook: Ernst Jandl, *Film*.)



Hansen, Al. *A Primer of Happenings & Time/Space Art*. New York: Something Else Press, 1965.



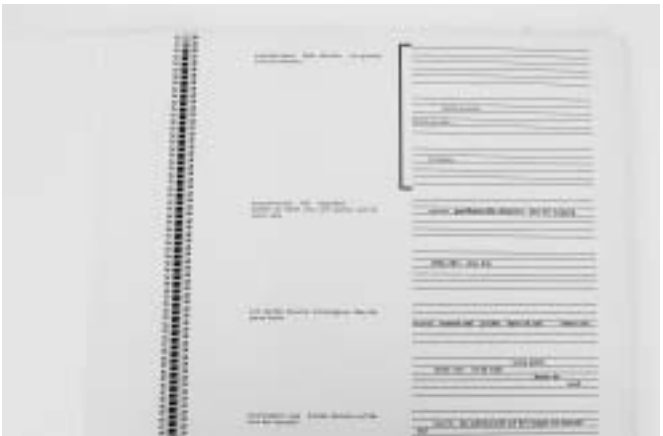
Graham, Dan. *Figurative*.



Hansen, Al. *A Primer of Happenings & Time/Space Art*.



Harig, Ludwig. *Das Fussballspiel ein stereophones Hörspiel.*



Harig, Ludwig. *Das Fussballspiel ein stereophones Hörspiel.*



Heidsieck, Bernard. *D2 + D3Z Poèmes partitions.*

Verslag van de vroege dagen van Happenings, verteld door Al Hansen zelf. Het laatste hoofdstuk bevat een twintigtal foto's van de klas van John Cage in de New School for Social Research (1956-1958). We herkennen o.a. Dick Higgins, Allan Kaprow en George Brecht in de schoolbanken.



Harig, Ludwig. *Das Fussballspiel ein stereophones Hörspiel.*

Stuttgart: Hansjörg Mayer, 1967.

Regieboek van een luisterspel dat op 11 april 1966 werd uitgezonden door de Südwestfunk. Het boek ziet eruit als een partituur voor stemmen en creëert een duidelijk verband tussen typografie en klank.



Heidsieck, Bernard. *D2 + D3Z Poèmes partitions.* Londen: Collection OU, 1973.

Twee lange, auditieve gedichten (uit 1958 en 1961) zijn in dit boek verzameld samen met een Engelse vertaling en twee 33-toeren singles.

Heidsieck was een pionier van de auditieve poëzie. De gedichten moeten niet gelezen of bekeken worden, maar uitgesproken of gezongen. In die zin is dit boek een echt partituurgedicht, geschreven op een tikmachine, in een regulier vocabularium met veel abstracte klanken. De Engelse vertaling door Jean Chopin is een curiosum. Heidsieck wilde dat het gedicht 'wegsprong' van de bladzijde: "...une page; tremplin pour sa quête d'oxygène, projetée aussi..."

Heissenbüttel, Helmut. *Texte ohne Komma.* Frauenfeld: Eugen Gomringer Press, [1960].

Sterk naar zichzelf verwijzende teksten en variaties op zinnen worden in een 'economische' typografie verwerkt. De plaatsing



op de pagina en de sequens van de bladzijden bepalen tevens de samenhang. Het hoofdstuk 'Gruppentheorie' begint met twee zinnen bovenaan de linker pagina. De rechterpagina is blank. Op de volgende bladzijden zien we de zinnen enkel op de linkerpagina verschijnen, daarna op de linker- én rechterpagina en vervolgens enkel op de rechterpagina. Hier is de tekst van de eerste pagina:

*ETWAS startet bei NULL und passiert HIER und braucht ZEIT
Und passiert DORT. (ETWAS das bei NULL gestartet ist passiert
HIER und begibt sich von HIER nach DORT und passiert DORT.)*



Higgins, Dick. *foew&ombwhnw*. New York: Something Else Press, 1969.

Dit boek, in de vorm van een missaal, bevat het verzameld werk van Dick Higgins: gedichten, schetsen, scenario's, essays, grappen, abstracte bespiegelingen. Zelf noemt hij het in de ondertitel "a grammar of the mind and a science of the arts as seen by a stalker of the wild mushroom". De vreemde titel is een afkorting voor: *Freaked Out Electronic Wizards & Other Marvelous Bartenders Who Have No Wings*. Het was een titel die spontaan bij Higgins opkwam, maar die hij snel weer schrapte omdat hij het een belachelijke groep woorden vond, hopeloos hippieachtig en modieus *sixties*. De initialen bleven staan alsof hij de woorden toch wilde bewaren. Dat is ook de reden waarom het boek eruit ziet als een missaal. Het is als de schelp van een oude cultuur die gebruikt wordt om er verder op te bouwen. De teksten zijn gestructureerd in vier kolommen die simultaan over de linker- en rechterpagina lopen. De inhoud van het boek is chronologisch gezet, kolom per kolom. Dit betekent dat de lezer die de chronologie wil volgen, het boek vier maal van voor naar



Heissenbüttel, Helmut. *Texte ohne Komma.*



Higgins, Dick. *foewgombwhnw.*



Higgins, Dick. *foewgombwhnw.*



Higgins, Dick. *foew&ombwhnw.*



Higgins, Dick; Vostell, Wolf. *Fantastic Architecture.*



Higgins, Dick; Vostell, Wolf. *Fantastic Architecture.*

achter zal moeten doornemen. Higgins' bedoeling is om op elke pagina het materiaal met zichzelf te confronteren, lukraak en vanuit verschillende momenten in het oeuvre: "*Hopefully the reader will get the point and read the four columns more or less together, keeping clear in his mind the correlations as well as the divergences which hazard has established*".



Higgins, Dick; Vostell, Wolf. *Pop Architectur Concept Art*. Düsseldorf: Droste, 1969.

Dit is de eerste Duitstalige versie van het boek met de ietwat vreemde titel die niet echt de inhoud dekt. Een jaar later verscheen een Engelstalige versie: *Fantastic Architecture*.

(zie volgend lemma.)



Higgins, Dick; Vostell, Wolf. *Fantastic Architecture*. New York: Something Else Press, [1970].

Dit boek is een verzameling van 36 kunstenaarsprojecten rond het thema utopische architectuur. Wellicht is er geen enkel ander boek uit deze periode die op zo'n evidente wijze kunstenaars samenbrengt uit de concrete poëzie, Fluxus en de conceptuele kunst, net als enkele figuren uit de klassieke avant-garde van de vroege 20^{ste} eeuw. De volledige lijst: Gerhard Rühm, Claes Oldenburg, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Erich Buchholz, Bici Hendricks, Dennis Oppenheim, Franz Mon, Carolee Schneemann, Ben Vautier, Robert Filliou, Stefan Wewerka, Dick Higgins, Addi Koepcke, Lawrence Weiner, Joseph Beuys, Milan Knizak, Michael Heizer, K.H. Hoedicke, Jan Jacob Herman, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Dieter Roth, Ay-o, Francesc Starr, Alison Knowles, Philip Corner, Douglas Huebler, John Cage, Richard Hamilton, Geoffrey Hendricks, Buckminster Fuller, Hans Hollein en Paul Bury. De inleiding

van Wolf Vostell is in zuivere Fluxusstijl; hij is erop uit om conventies onderuit te halen, gewoontes te doorbreken, het leven te veranderen, maar evoceert ook de strijdlustige tijdsgeest die moest leiden naar “de verbeelding aan de macht”. Het gaat als volgt:

This documentation of ideas and concepts of a new polymorphous reality is offered as evidence of the new methods and processes that were introduced by Fluxus, Happenings and Pop. A demand for new patterns of behaviour – new unconsumed environments.

The accent in all the works in this book lies on change i.e. expansion of physical surroundings, sensibilities, media, through disturbance of the familiar.

Action is architecture!

Everything is architecture!

A new life. Rühm's Wien built of the letters in the German name for Vienna – Holleins aircraft carrier as a city for 30.000 inhabitants – Oldenburg's alteration of the Thames – my superhighway as a cathedral environment – are all utopias containing more truth and visualization of present-day thought than the repressive architecture of bureaucracy and luxury that imposes restrictions on people.

Everything is forbidden.

Don't touch!

No spitting! No smoking!

No thinking!

No living!

Our projects – our environments are meant to free man.

Only the realisation of utopias will make man happy and release him from his frustrations!

Use your imagination!

Join in... . Share the power! Share property!

Wolf Vostell: Cologne, 1969

Dick Higgins richtte in 1964 de Something Else Press op. Het idee hiervoor was gegroeid uit Fluxus. George Maciunas, de stichter van Fluxus, gaf aanvankelijk materiaal uit in goedkope krantenedities. Hij publiceerde ook anthologieën of *Fluxcollections* waarin een mix van media was verzameld, van drukwerk tot sculptuur, van film tot *objet trouvé*. Dit idee was gebaseerd op *An Anthology* van La Monte Young die verbale, visuele en muzikale notities bij elkaar bracht die ver voorbij de traditionele kunsten gingen (1960, maar pas gepubliceerd in 1963). Higgins was er zich van bewust dat dit materiaal zeer moeilijk zijn weg vond in de kunstwereld en besliste om zelf een uitgeverij te beginnen. Hiermee kon hij het provocerende materiaal publiceren in de traditionele boekvorm, gecombineerd met hoge kwaliteit van drukwerk en vormgeving. Op deze manier zou het ‘moeilijke’ genre gemakkelijker op de tafels terecht komen van de ‘bourgeoisie’. De strategie van het Trojaanse paard.



Higgins, Dick; Vostell, Wolf. *Fantastic Architecture*.



Higgins, Dick; Vostell, Wolf. *Fantastic Architecture*.



Higgins, Dick; Vostell, Wolf. *Fantastic Architecture*.



Naam.
Titel

Jandl, Ernst. *Film*.



Johnson, Ray. *The Paper Snake*.

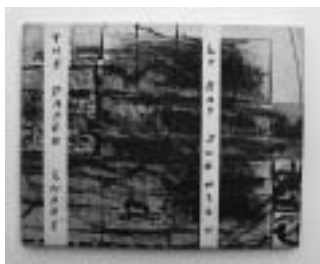


Jandl, Ernst. *Film*. New York: Hearst Corporation, 1968.

Advertisement in the periodical *Harper's Bazaar*

No. 3076, March 1968, p. 96.

(Zie ook: Dan Graham, *Figurative*.)



Johnson, Ray. *The Paper Snake*. New York: Something Else Press, 1965.

De publicatie van dit boek was meteen de eerste uitgave van en over *mail art*. *The Paper Snake* bevat uitsluitend *mail art* van Ray Johnson, pionier van het genre, opgestuurd naar Dick Higgins tussen 1960 en 1964. Het materiaal bestaat vooral uit tekst maar ook tekeningen, collages, notities en allerlei objecten die in een envelop konden gestopt worden. Ray Johnson was nooit lid van Fluxus maar veel Fluxus-kunstenaars participeerden in het *mail art*-netwerk en hun invloed op dit terrein is niet te onderschatten. Voor Fluxus was *mail art* een ideaal middel om buiten de officiële kunstkanalen te functioneren.

In 1963 publiceerde Maciunas het *Purge Manifesto*: “Purge the world of bourgeois sickness, “intellectual”, professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, – PURGE THE WORLD OF “EUROPANISM”!” Maciunas zag Fluxus als een ongebonden groep kunstenaars, zonder aandacht voor tradities of drang naar erkenning. Fluxus was tegen professionele kunstbeoefening, tegen kunst als commercieel product of middel tot levensonderhoud. Ook kunst waarbij een kunstenaar sego is vereist, zoals opera en toneel, werd afgewezen. In de plaats stelden ze circus en vaudeville. Fluxus was anti-institutioneel en *mail art* was vluchtig, efemer, had geen traditie, stond open voor iedereen en stelde geen eisen aan stijl of techniek. Bovendien liet het zich helemaal niet institutionaliseren. Het was een actieterrein waar Fluxus graag in meespeelde.

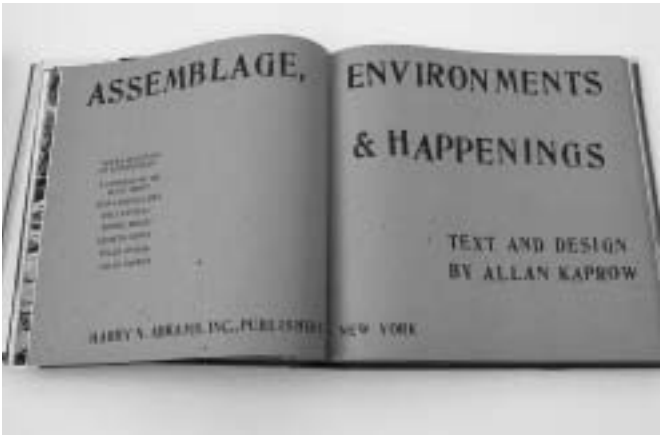
Later maakte ook een conceptueel kunstenaar als On Kawara gebruik van telegrammen en postkaarten met rubberstempel (*I got up at... en I'm still alive*) of Gilbert & George met *Red Boxers*, 1976 (*a postal sculpture in 8 parts*). Het grote verschil echter is dat hun 'netwerk' zich beperkte tot collectioneurs, kunstcritici, de gevestigde kunstwereld.



Kaprow, Allan. *Assemblage, Environments & Happenings*. New York: Abrams, 1966.

Allan Kaprow lanceerde het begrip *happening* in 1958. Hij deed dit vanuit een fascinatie voor de *action painting* van Jackson Pollock. Hij redeneerde dat de *action* de belangrijkste vernieuwing was die niet hoefde te resulteren in een schilderij. Het kon ook een zuivere actie zijn rond iets – een *happening*. In teksten over of van de vroege jaren '60 valt op hoe snel het woord *happening* gerecupereerd werd door de officiële cultuur, het dagelijks leven en de commercie. In 1965 schrijft Jürgen Becker in zijn inleiding bij *Happenings Fluxus Pop Art Nouveau Réalisme Eine Dokumentation*, dat er door de uitholling van het woord *happening* een ernstige concurrentieslag dreigt tussen *happening* en carnaval. Dat 'succes' verklaart meteen ook het vroeg verschijnen van dit indrukwekkend *coffee-table book*, uitgegeven door de grootste uitgever van kunstboeken in de Verenigde Staten. Geen enkele andere kunstenaar uit diezelfde 'branche' kreeg dit voor mekaar. Het boek is geschreven en vorm gegeven door Kaprow. Het toont niet alleen het werk van Kaprow, maar geeft ook een overzicht van zijn artistieke medestanders. Achteraan zijn 42 *happenings* gedocumenteerd met foto's, tekeningen en teksten van Wolf Vostell, George Brecht, Milan Knizak en natuurlijk Kaprow zelf. Hij heeft er duidelijk geen monografie willen van maken maar een compilatie in de geest van Fluxus ("*Join in!*"). De cover van het boek is gemaakt van grove, bruine jute en overtrokken met een contrasterende, transparante, plastic hoes waardoor het objectkarakter van het boek versterkt wordt. De titelpagina bevindt zich middenin het boek op bladzijde 146. Bladerend door het boek duikt men op een onweersaanbare wijze in de diepe jaren '60. Dit boek is een synthese van de artistieke spirit van toen en is een voorbode van Woodstock en de latere popcultuur, een oogopener.

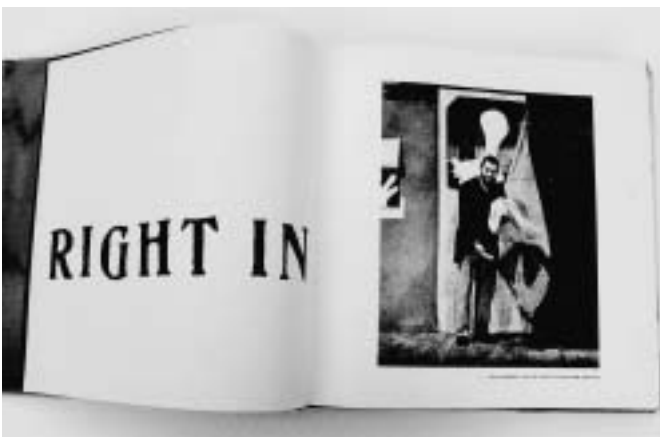
(zie ook: Jürgen Becker / Wolf Vostell, *Happenings Fluxus Pop Art Nouveau Réalisme Eine Dokumentation*.)



Kaprow, Allan. *Assemblage, Environments & Happenings*.



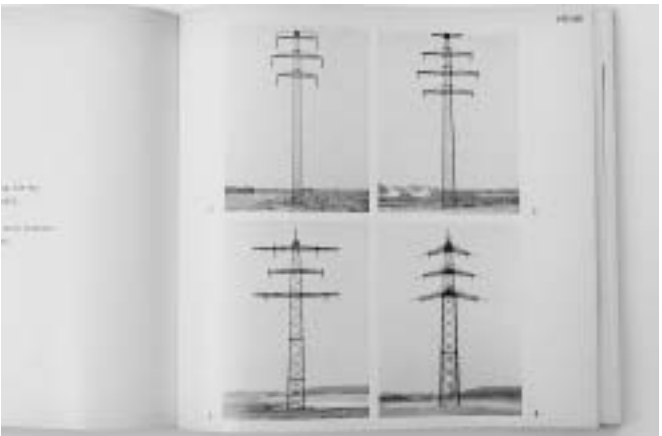
Kaprow, Allan. *Assemblage, Environments & Happenings*.



Kaprow, Allan. *Assemblage, Environments & Happenings*.



Kaprow, Allan. *Pose*.



Konzeption – Conception, documentation of a to-day's art tendency.



Konzeption – Conception, documentation of a to-day's art tendency.



Kaprow, Allan. *Pose*. New York: Multiples, Inc., 1970. Maakt deel uit van de doos *Artists & Photographs*.

De volledige titel van dit werk is: *Pose, carrying chairs through the city, sitting down here and there, photographed, pix left on spot, going on*. In de beste traditie van Fluxus – *mail art*, anthologieën – wordt deze *happening* gedocumenteerd op losse vellen en verzameld in een envelop.



Konzeption – Conception, documentation of a to-day's art tendency. Tentoonstelling georganiseerd door Rolf Wedewer en Konrad Fischer. Leverkusen: Städtischen Museum, 1969.

Catalogus met veel documenten en kunstenaarsbijdragen (deze *artist's pages* zijn typisch voor de groepscatalogi van de conceptuelen). In deze catalogus staat ook voor het eerst de tekst *Mise en garde* van Daniel Buren waarin hij waarschuwt voor de gevaren van het begrip 'conceptuele' kunst en *concept art* meteen onderuit haalt: "*Il s'agit bien plus d'une méthode de travail que de la proposition d'un nouveau gadget intellectuel.*"

(zie ook: Seth Siegelau, *Xerox Book*.)

Kosuth, Joseph. *Notebook on Water*. New York: Multiples, Inc., 1970. Envelop met vijftien documenten. Maakt deel uit van de doos *Artists & Photographs*.

De introductie van dit 'boek' bestaat uit twee citaten. In het eerste definieert Ad Reinhard pure, abstracte kunst als afwezigheid van inhoud, vorm, ruimte en tijd. In het tweede citaat schrijft Donald Judd dat het een grote uitvinding zou zijn om een vorm te vinden die geometrisch noch organisch is. Voor Joseph Kosuth is die vorm echter te vinden in taal. Om dit duidelijk te maken gebruikt hij het woord 'water' (dat kleur- en vormloos is). Een schets toont een installatie met op de grond een smeltend



ijsblok, terwijl aan de muur twee definities hangen van ijs en water. Via deze weg wil Joseph Kosuth de kunst dematerialiseren en kiest hij voor de transparantie van de idee tegenover de volheid van de materie. In de envelop bevinden zich ook woordenboekdefinities van ijs, water en stoom. De fotografische afbeelding van deze definities is het punt waar Joseph Kosuth op uitkomt. Tegelijk wordt de *Notebook* gereduceerd ('gedematerialiseerd') tot een envelop met losse bladen.



LeWitt, Sol. *The Location of Lines*. Londen: Lisson Gallery, 1974.

Vierkant boek (20,5 x 20,5 cm) waarin telkens op de linkerpagina de positie beschreven wordt van een lijn die zich situeert in het witte vierkant van de rechterpagina. Aanvankelijk zijn de beschrijvingen eenvoudig: "A line from the midpoint of the left side to the midpoint of the right side." De positie van de lijn wordt echter complexer waardoor meer en meer woorden nodig zijn om die positionering te beschrijven. Bij de laatste lijn is er een heus tekstblok nodig om de positie in woorden te vatten.

(zie ook: Vincenzo Accame, *Ricercari*.)

Lotta Poetica ('Poëtische Strijd'). Tijdschrift van de Italiaanse *poesia visiva*, zéér geëngageerd, verscheen voor het eerst (in de nadagen van mei '68) in 1971 onder redactie van Paul De Vree, Sarenco en Eugenio Miccini.

Zij stelden dat in 1963 de concrete poëzie (Duitsland, Zwitserland, Oostenrijk) over haar hoogtepunt heen was en dat sindsdien de Italiaanse *poesia visiva* de belangrijkste stijl geworden was. In het tweede nummer startten ze een polemiek met het artikel: "Poesia Visiva and Conceptual art / a well organised plagiarism". De polemiek duurt verschillende afleveringen lang en in *Lotta Poetica* nr. 5 worden een zestal voorbeelden van 'zagezegd' conceptueel plagiaat getoond. Ook Dick Higgins (Something



Kosuth, Joseph. *Notebook on Water*.



LeWitt, Sol. *The Location of Lines*.



LeWitt, Sol. *The Location of Lines*.



Lotta Poetica ('Poëtische Strijd').



Mayer, Hansjörg. Typoems.



Else Press) schrijft op 27 juli 1972 een sympathiserende brief naar Sarenco waarin hij het heeft over de “*sick brouhaha of fashionable, marketable concept art*” en “*the establishment renovators*”. (In 1969 nog gaf hij *Fantastic Architecture* uit waaraan Lawrence Weiner en Douglas Huebler meewerkten). Verder adviseert hij Sarenco om *An Anthology* van La Monte Young te raadplegen. Dit boek zou tonen waar de conceptuelen de mosterd vandaan haalden. Deze dichters (en Dick Higgins) hadden het duidelijk moeilijk met het succes van de conceptuele kunst. (zie ook: Eugenio Miccini, *Poesia visiva politica pubblica*; La Monte Young, *An Anthology* en Higgins / Vostell, *Fantastic Architecture*.)



Mayer, Hansjörg. *Typoems*. Stuttgart: Studiengalerie, 1965. Tentoonstellingscatalogus met bijdragen van o.a. Max Bense en Reinhard Döhl.



Mayer, Hansjörg. *Alphabetenquadrate*. Stuttgart: *rot text* nr. 26, Max Bense, 1966. Leporello, 15 x 15 cm (15 p. incl. cover) opgevouwen 15 x 219 cm. Hansjörg Mayer was zowel typograaf, drukker, uitgever als

docent. Op jonge leeftijd (geboren in 1943) verwierf hij internationale bekendheid.

Klassieke typografie heeft een dienende functie: zij maakt een tekst leesbaar. In het beste geval wordt de typografie bij het lezen transparant, wat de inhoud van de tekst ten goede komt. Maar de typografie kan ook dominant en zich niet storen aan de inhoud van de tekst. Dan wordt het kijken naar de tekst belangrijker dan het lezen. Het is deze autonome typografie die Hansjörg Mayer hier aanwendt. Marinetti, Schwitters, Van Doesburg e.a. gingen hem hierbij vooraf.

Alphabetenquadrate is een leporello met dertien vierkante pagina's. De eerste pagina is blank en leeg, op de tweede verschijnt één letter (de 'a'), op de derde pagina 1 plus 3 is 4 letters, dan 4 plus 4 is 8 letters, dan 8 plus 5 is 13 letters, dan 13 plus 6 is 19 letters, enz. Op pagina 12 eindigt deze wiskundige reeks en is het vierkante blad gevuld met 26 x 26 letters. Elke regel bevat tevens alle letters van het alfabet. Op de dertiende pagina wordt dit rooster van letters rond zijn as gedraaid, naar links, rechts, naar voor en achter en over elkaar gelegd waardoor de 676 letters onleesbaar worden.



Mayer, Hansjörg. *Publicaties en werk van Edition Hansjörg Mayer.* Den Haag: Gemeentemuseum, 1968.

Fondscatalogus met bijdragen van Dieter Roth, Herman de Vries, Robert Filliou, Emmett Williams en vele anderen.



Miccini, Eugenio. *Poesia visiva politica pubblica.* Firenze: Edizione Techne, 1972.

De *poesia visiva* ontwikkelde zich vanaf de eerste helft van de jaren '60 in Italië. Miccini was één van de stichters van Gruppo 63. Hun uitgangspunt was niet zozeer de strenge uitgezuiverde



Mayer, Hansjörg. *Alphabetenquadrate*.



Mayer, Hansjörg. *Publicaties en werk van Edition Hansjörg Mayer*.



Miccini, Eugenio. *Poesia visiva politica pubblica.*



Miccini, Eugenio. *Poesia visiva politica pubblica.*



Oldenburg, Claes. *Store Days.*

concrete kunst maar *pop art* en *nouveau réalisme*.

Ze maakten gebruik van elementen uit de massamedia zoals affiches, tijdschriften en fotografie om tekst en beeld aan elkaar te koppelen.

In het voorwoord stelt Gianfranco Bellora dat de Italiaanse dichters met de taal – via tekens, symbolen, beelden en woorden – een nieuwe kunstvorm ontdekt hebben: de *poesia visiva*.

Achteraf zouden ook enkele kunstschilders de plastische kunst in vraag hebben gesteld om haar daarna in een nieuw, mentaal kader te plaatsen. Hij besluit een beetje bitter: “*Six years have passed and now a group, getting thicker every day, of painters pretend to define themselves as conceptual by drawing the idea from the fertile seed of the poets, and placing the public unsufficiently informed in a state of mental confusion.*”

(zie ook: *lotta poetica*.)



Nannucci, Maurizio. *Nine Colours*. Firenze: Centro Di, 1970.

Vierkant, minimalistisch kunstenaarsboekje (14,7 x 14,7 cm) met slechts 9 pagina's. Op elke pagina staat de naam van een kleur afgedrukt in het respectieve kleur: *white, yellow, orange, pink, red, violet, blue, green* en *black*.



Oldenburg, Claes. *Store Days*. New York: Something Else Press, 1967.

Dit boek is een collectie van documenten, teksten en foto's van *The Store*, een winkel in de Lower East Side van New York die Oldenburg open hield van 1961 tot 1962 en waar hij aanvankelijk zijn plaasteren voedselsculpturen verkocht. Later werd de winkel omgedoopt tot *Ray Gun Theater* en voerde Oldenburg er zijn eerste *happenings* op.

Uitgever Dick Higgins schrijft op de flap: “*Store Days is a selection by the artist, with the aid of Emmett Williams, of texts, graphic materials and photos from 1961–62. The documents are presented as directly as possible, since this is no catalogue but the evocation of a seminal moment.*” En inderdaad, dit boek is niet zozeer een souvenir over een werk, maar is een werk.

(zie ook: Brecht / Filliou. *Games at the Cedilla.*)



Roth, Dieter. *Daily Mirror Book (Kwadraat-Blad).*

Hilversum: Steendrukkerij de Jong & Co., [1965].

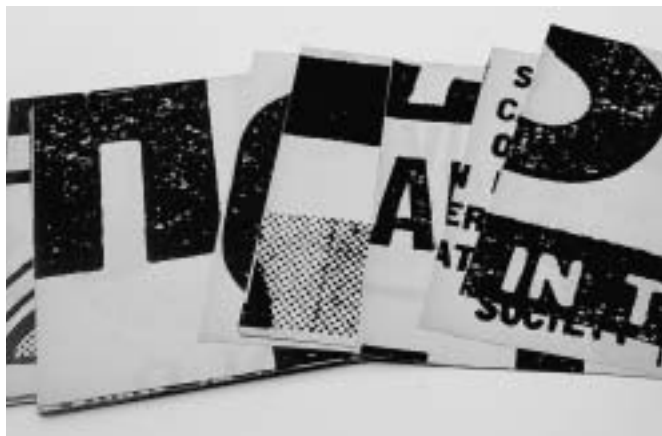
Bladzijden uit de *Daily Mirror* zijn uitvergroet en versneden in vierkante bladen (recto / verso bedrukt). Totaal 60 losse vellen plus dubbele pagina met aantekening van de uitgever.

In een brief aan de redacteur van het *Kwadraat-Blad* schrijft Dieter Roth: “Zij vormen een deel van een serie boeken, welke ik in het jaar 1962 heb gemaakt van een pak *Daily Mirrors* [...] IN PLAATS VAN EEN KWALITEIT TE TONEN (verrassende kwaliteit) TONEN WIJ KWANTITEIT (verrassende kwantiteit). Ik kwam op dit idee (Kwantiteit in plaats van Kwaliteit) op deze manier: “KWALITEIT” in ZAKEN (b.v. adverteren) is alleen maar een subtiele manier om zich op Kwantiteit toe te leggen: Kwaliteit in de reclame streeft naar uitbreiding en (ten slotte) macht = Kwantiteit. Daarom willen wij deze keer nu eens Kwantiteiten produceren!”



Roth, Dieter. *Die blaue Flut.* Stuttgart: Hansjörg Mayer, 1967.

In dit boek wordt de agenda (1966) van Dieter Roth in het typografisch idioom van Hansjörg Mayer gezet. Het gebruikte lettertype is Futura waarvan alleen de 26 onderkasten en de 10 cijfers gebruikt worden. Alle leestekens vallen weg en worden vervangen door extra spatiering. Slechts 4 corpsgrootten komen



Roth, Dieter. *Daily Mirror Book (Kwadrat-Blad)*.



Roth, Dieter. *Daily Mirror Book (Kwadrat-Blad)*.



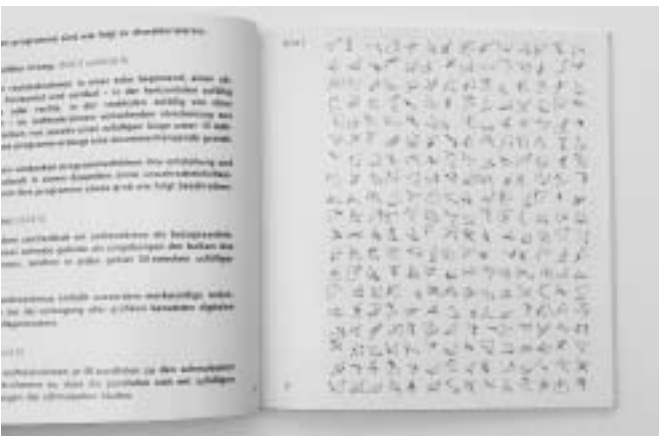
Roth, Dieter. *Die blaue Flut*.



Roth, Dieter. 246 little clouds.



Roth, Dieter. 246 little clouds.



rot text.

voor die zowel normaal als halfvet kunnen toegepast worden. De bedoeling is om de typografie radikaal te vereenvoudigen. In dit boek met Dieter Roth wordt gewerkt met een variant waarbij de leestekens voluit geschreven en de cijfers in een groter corps gezet worden dan de tekst.

Bijvoorbeeld, Made in U.S.A. 1966 wordt: **made in upunkt spunkt apunkt 1966**



Roth, Dieter. *246 little clouds*. New York: Something Else Press, 1968.

Samen met Ian Hamilton Finlay, Ed Ruscha en Marcel Broodthaers is Di(e)ter Rot(h) een van de 'aartsvaders' van het kunstenaarsboek. Vanaf de late jaren '50 begon hij met het publiceren van een eindeloze rij boeken, dikwijls uitgegeven door Hansjörg Mayer in Stuttgart. Ook dit boek werd opgenomen in dat fonds (*Gesammelte Werke*, Volume 17, 1976). Het is één van de merkwaardigste Roth boeken. De *246 little clouds* zijn evenveel kleine gedachten, schetsjes, mijmeringen, losse ideeën die telkens genoteerd staan op kleine papiertjes. Deze werden losweg gemonteerd op een ondergrond met plakband, belicht en gereproduceerd. Maar met die belichting is iets eigenaardigs aan de hand. Vanaf de eerste bladzijden zien we de lichtbron rechts maar hoe verder men in het boek bladert hoe meer die lichtbron verschuift naar boven om op het einde van het boek links te arriveren. De lichtbron kan enkel gevolgd worden door de schaduw die de verschillende papiertjes – *clouds* – op de ondergrond werpen. Zodoende is de belichting een metafoor voor de zon die zich van Oost naar West beweegt.



rot text. Tijdschrift uitgegeven in Stuttgart door Max Bense en Elisabeth Walther. Vierkant formaat, gedrukt door

Hansjörg Mayer, gezet in Helvetica, zonder kapitalen
Tussen 1961 en 1995 verschenen 62 afleveringen, vooral in
de jaren '60 en '70.

Elk nummer heeft één enkel onderwerp of auteur. De inhoud
van de tekst in het tijdschrift kon zeer variabel zijn: een essay
over computer grafiek met illustraties (nr. 19, 1965!) een vertaling
uit het Frans van Francis Ponge (nr. 30), een nummer met cita-
ten van Hegel (nr. 36) maar vooral veel concrete poëzie.

Opmerkelijk is dat de nrs. 33, 34 en 35 (1968) ook verdeeld wer-
den in de Verenigde Staten door Something Else Press (Dick
Higgins).

(zie ook *Barbarber: tijdschrift voor tekst.*)



Rühm, Gerhard. *Mann und Frau.* Darmstadt: Hermann
Luchterhand, 1972.

Over dit boek, dat ontstond tussen 1959 en 1964, zei Gerhard
Rühm dat het al zijn werk in de concrete poëzie samenvat. Wat
dit boek uniek maakt binnen de concrete poëzie is dat het
gedicht zich afspeelt doorheen het volledige boek waarbij zelfs
het papier een rol toebedeeld krijgt. Hierdoor zou men het boek
ook een concrete roman kunnen noemen i.p.v. een dichtbundel.
Het kan ook geplaatst worden in de zeer vroege geschiedenis
van het kunstenaarsboek. Het boek begint met geometrische
lijnen die langzaam veranderen in een zeer minimalistische
typografie die het woord MANN vormt. Na enkele zwarte
bladzijden met spaarzame, witte, typografische curves komt het
woord FRAU opgedoken. Nog verder, in een kleiner corps,
komen bijwoorden en werkwoorden de woorden MANN en
FRAU vervoegen. Maar het verhaal speelt zich niet alleen af
op het niveau van de tekst en de typografie. Bladzijden worden
verfrommeld, gescheurd, geplooid, gesplitst en gesneden. De
tekst eindigt met "*vereint solange du willst*" waarna de twee laat-
ste pagina's in elkaar haken als een copulatie.

(zie ook: Emmett Williams, *Sweethearts.*)

Ruscha, Edward. *A Few Palm Trees.* Hollywood: Heavy
Industrie Publications, 1971.

De cover van dit boek is monochroom zwart. Het boek, met 64
pagina's, bevat 14 afbeeldingen van palmbomen, telkens recto
afgedrukt. Op de tegenover liggende verso zijde staat het adres
afgedrukt waar de respectieve palmboom zich bevindt. De foto's
werden allemaal in westwaartse richting genomen. De rest van



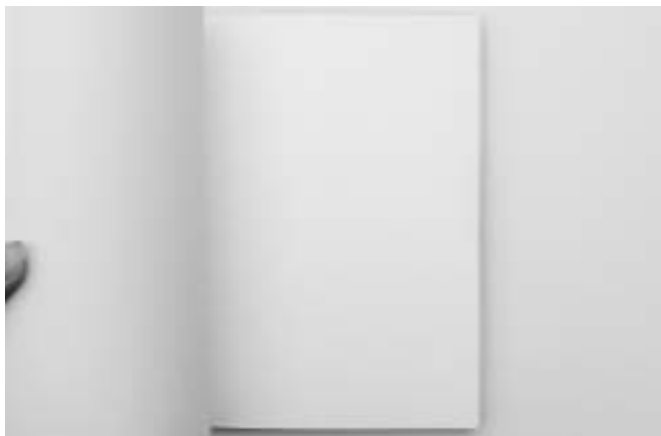
Rühm, Gerhard. *Mann und Frau*.



Rühm, Gerhard. *Mann und Frau*.



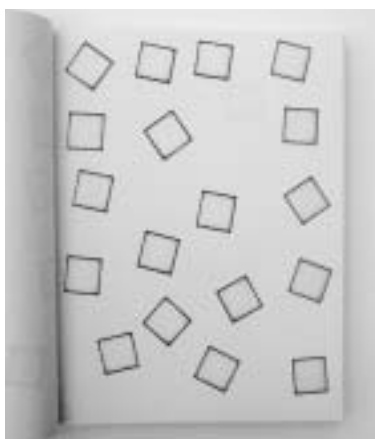
Ruscha, Edward. *A Few Palm Trees*.



Ruscha, Edward. *A Few Palm Trees*.



Ruscha, Edward. *Ed-ward Rew-shay*.



Siegelaub, Seth. [*Xerox Book*].



het boekje (méér dan 30 pagina's) is blanco en toont op ironische wijze wat in de titel bedoeld wordt met 'A few...' Ook hier wordt dus op subtiële wijze betekenis gegeven aan het monochrome wit, binnen de context van zwart-witfotografie. (zie ook: herman de vries en Giovanni Anselmo.)



Ruscha, Edward. *Ed-werd Rew-shay*. Mineapolis: Institute of Arts, 1972.

Deze tentoonstellingscatalogus eindigt met 150 blanco pagina's. Het is alsof Ed Ruscha wil zeggen: 'Still a lot more to come...' Afhankelijk van de context kunnen witte, monochrome pagina's in een boek dienst doen als 'projectiescherm' voor allerlei ideeën.



Siegelaub, Seth. [*Xerox Book*]. New York: Seth Siegelaub / Jack Wendler, 1968.

Dit boek, uit de vroegste momenten van de conceptuele kunst en met een bijna mythische status, is een verzameling van 7 kunstenaarsbijdragen. De participanten zijn: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris en Lawrence Weiner. Het idee voor dit boek bestond erin om elke kunstenaar 25 kwarto pagina's ter beschik-

king te stellen waarop ze, met een fotokopieerapparaat, hun werk konden maken. Uiteraard gaf dit aanleiding tot serialiteit, iets wat de conceptuelen goed lag. Voor alle duidelijkheid: de in totaal 175 fotokopieën zijn in het boek facsimile afgedrukt in offset. Opvallend aan het boek is ook de cover die volledig wit is, uitgezonderd een korte naamvermelding van de kunstenaars op de boekrug. Zodoende ziet het boek eruit als een stapeltje kwarto's dat zopas uit de fotocopiëermachine is gerold. Het is opvallend dat binnen de Conceptuele kunst dikwijls monochroom wit gebruikt werd (met spaarzame typografie) voor de covers van catalogi en kunstenaarsboeken. Het is alsof er een zuiver (wit) veld tevoorschijn komt waarin 'het concept' zich kon tonen in al zijn radicaliteit. De toeschouwer kreeg als het ware een ruimte om te denken.

Maar de belangrijkste vernieuwing van dit boek, binnen de geschiedenis van het kunstenaarsboek, is dat pagina's ter beschikking gesteld worden aan kunstenaars om op het niveau van de pagina een werk te creëren. In dit boek staan dus geen reproducties van kunstwerken maar de kunstwerken zelf. In dit geval was de catalogus meteen ook de tentoonstelling! Wat een 'anthology' was voor Fluxus is de kunstenaarscatalogus voor de Conceptuelen.

(zie ook: *Catalogue/Katalog: 18 Paris IV. 70; Konzeption – Conception en Actualité d'un bilan.*)



Siegelaub, Seth. *March 1969*. New York: Seth Siegelaub, 1969.

Op 21 januari 1969 stuurde Seth Siegelaub een brief naar 31 kunstenaars met de vraag om deel te nemen aan de tentoonstelling *March 1969*. Elke kunstenaar kreeg, in alfabetische volgorde, één dag van de maand (= 1 pagina) toegewezen om zijn werk te presenteren met een beschrijving van (of relevante informatie over) het werk of het project. De antwoorden van de kunstenaars zijn de kunstwerken. Deze kalender/catalogus is meteen ook de (gebundelde) tentoonstelling. Zeven kunstenaars repliceerden niet en laten een blanco pagina achter in de kalender.

Spoerri, Daniel. *An Anecdoted Topography of Chance*. New York: Something Else Press, 1966.

Dit boek bestaat uit een geannoteerde lijst van alle voorwerpen die zich bevonden op de tafel van Daniel Spoerri op 17 oktober 1961. Het gaat over een tachtigtal voorwerpen, zoals een naald,



Siegelaub, Seth. [*Xerox Book*].



Siegelaub, Seth. *March 1969*.



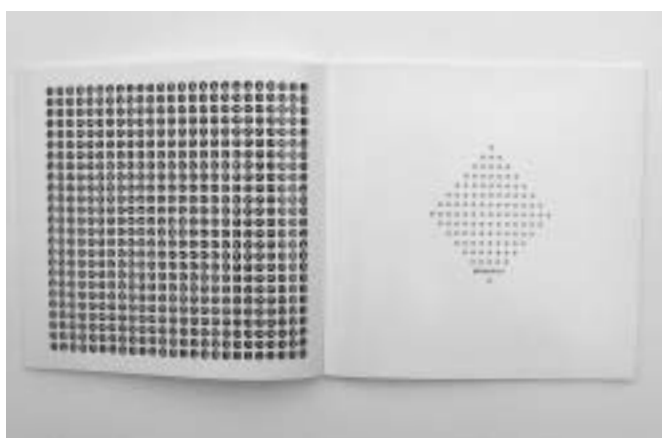
Siegelaub, Seth. *March 1969*.



Spoerri, Daniel. *An Anecdoted Topography of Chance*.



Spoerri, Daniel. *An Anecdoted Topography of Chance*.



Ulrichs, Timm. *Lesarten und Schreibweisen*.



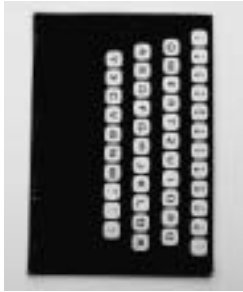
een knop, een lege fles wijn, een verbrande lucifer, zoutkorrels, doosjes, draadjes, een vork, enz. die minutieus, bijna wetenschappelijk beschreven worden. Ook de opgewekte associaties, herinneringen en anekdotes worden genoteerd. De eerste, Franse versie hiervan verscheen in Parijs, Galerie Lawrence, 1962. Onmiddellijk daarna begon men te werken aan een uitgebreidere versie met nog meer annotaties van Robert Filliou. Deze werd gebruikt als basis voor de Amerikaanse vertaling door Emmett Williams die er meteen ook zijn associaties aan toevoegde. En nog later verscheen een Duitse versie, vertaald door Dieter Roth, ook met zijn associaties. Op die manier werd het oorspronkelijke object overwoekerd door taal. De typografie heeft een wetenschappelijk karakter (veel verwijzingen). Verrassend is dat een plan van de tafel afgedrukt staat op de binnenkant van de stofwikkels. Klassiek Fluxus-boek.



Ulrichs, Timm. *Lesarten und Schreibweisen*. Stuttgart: rot text nr. 33, Max Bense, 1968.

Lesarten und Schreibweisen is een bloemlezing uit de concrete poëzie van Ulrichs. In 1961 stichtte Ulrichs (°1940) na zijn niet-voltooiden studies architectuur, de *Werbezentrale für Totalkunst* (*Promotion Centre for Total Art*). Hij begeeft zich meteen op het terrein van alle aanwezige kunstgenres van toen: kinetische kunst, *nouveau réalisme*, concrete poëzie, Fluxus maar ook *body art*, performance, *earth art*, *conceptual art*, enz. Onstabiele duizendpoot, het is alsof alleen de naam 'Timm Ulrichs' een constante is in het werk. Letterlijk alle stijlen doorzwemmend lijkt hij nu, in onze postmoderne tijd, een kleurrijk jongleur, drijvend op alles wat zich als nieuw aanbiedt. In een cultuur van avant-garde was het belangrijk wie het eerst een nieuwe stijl of een ongebruikt idioom 'uitvond'. Originaliteit en vernieuwing waren de normen in de 20^{ste} eeuw. Maar dat is geen ultieme ideologie,

het verder werken op iets dat al gebeurd is, kan ook leiden tot een zinnige communicatie tussen mensen. Ulrichs produceerde zeer veel drukwerk. Een typische, ironische uitspraak van hem is: "Kunstenaar wordt men door dat te besluiten, niet door talent".



Ulrichs, Timm. *QWERTZUIOPÜ, ideenkatalog, 5. folge, ideografische texte / identitätsspiele / interdisziplinäre demonstrationen / integrale kunst / instant art.* Hannover: Totalkunstbetrieb Timm Ulrichs, 1968.

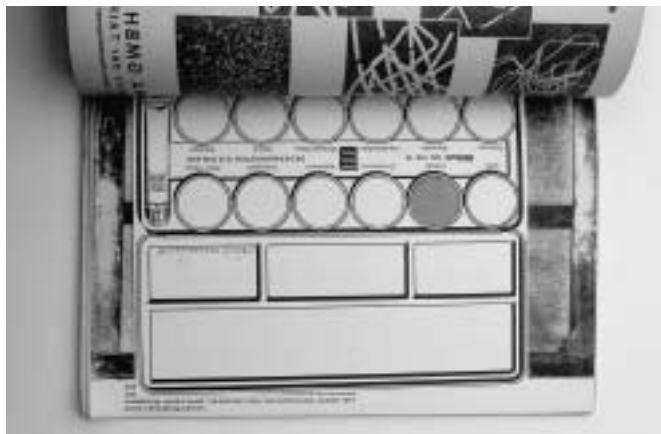
De titel en cover van dit boek verwijzen naar *typewriter art*, een subgenre van de concrete poëzie. Wanneer men het boek opent, komt men terecht in een echte anthologie. Anthologieën waren typische publicaties van de Fluxus-beweging. Oprichter George Maciunas gaf een eerste anthologie uit in 1964 (dit in navolging van *An Anthology* van La Monte Young en Jackson Mac Low in 1963). Anthologieën waren verzamelingen van werken van meerdere kunstenaars. Maar dit is dus een eenmans-anthology. Naast getypte (en gestencilde) tekst vinden we ondermeer knippatronen, millimeterpapier ('Tapete'), alarmcodes (die hij '*totales Musik-Theater*' noemt), miniatuurposters (6 x 3 cm), flyers, *typewriter poems*, krantenpagina's, uitnodigingskaarten, reproducties op glanzend papier van vroeger werk (*Op-Art* en *Konkrete Kunst*), een telegram met de boodschap 'stop Timm Ulrichs', enz. – dit alles samengehouden met 4 nietjes.

(zie ook: Wolf Vostell. *Décollage / Happenings 4*)



Ulrichs, Timm. *fernsehen in nahsicht – statistik des fernsehbildes* – (1968). Göttingen: Udo Breger, 1970.

In een voorwoord berekent Timm Ulrichs dat een televisiebeeld met een diameter van 61 cm bestaat uit 625 lijnen die elk



Ulrichs, Timm. *QWERTZUIOPÜ*.



Ulrichs, Timm. *QWERTZUIOPÜ*.



Ulrichs, Timm. *fernsehen in nabsicht – statistik des fernsebbildes.*



Vers – Univers, tijdschrift voor (evolutieve) poëzie.



Vostell, Wolf. Décollage/Happenings 4.



Vostell, Wolf. Décollage/Happenings 4.

bestaan uit 833 beeldpunten. In totaal is het beeld dus opgebouwd uit 520.626 beeldpunten. De eerste 7 pagina's tonen 625 horizontale lijnen, op de 42 volgende pagina's staan 520.626 punten afgebeeld. Zodoende bevat dit boekje de structuur voor één televisiebeeld.



Vers – Univers, tijdschrift voor (evolutieve) poëzie. Redactie: Paul De Vree, Pierre Garnier, Ian Hamilton Finlay. Rotterdam: Universum Press. Van 1966 tot 1967 verschenen 6 afleveringen. Hier nr. 4, maart 1967.

Cover ontwerp is van herman de vries. Binnenwerk getypt (alleen onderkast) en gestencild.

Met de uitdrukking 'evolutieve poëzie' in de ondertitel bedoelde men dat het tijdschrift niet eenduidig was en dat het alle soorten nieuwe poëzie, zoals: spatialisme, concrete poëzie, audio-poëzie, visuele poëzie, etc. wilde publiceren. Dit is één van de vele tijdschriften (en tijdschriftjes) waarmee deze dichters een internationaal netwerk organiseerden en waarin soms heftige polemieken gevoerd werden.



Vostell, Wolf. *Décollage/Happenings 4.* Frankfurt: Typos Verlag, 1964.

Deze aflevering van het 'Vostell' tijdschrift is opgevat als een anthologie, iets waar Fluxus (en dus ook Vostell) graag mee uitpakten. Meestal zijn het echte convoluten. Deze *Décollage/Happenings 4* bestaat uit een stapel zéér divers drukwerk, op allerlei papiersoorten, samengehouden door drie nietjes. Het drukwerk bestaat o.a. uit posters, reproducties (dikwijls uitklapbaar), brieven, fotografische documenten over *happenings*, getypte (en gestencilde) tekst afgedrukt op diverse gekleurde papiersoorten. Hiertussen zit ook nog een multipel geschoven

van Stanley Brouwn dat bestaat uit een kotszakje, bestempeld met: *use this brouwn*. Medewerkers waren o.a. George Brecht, Al Hansen, Allan Kaprow, Nam June Paik, Dick Higgins. Een echte documentenflux.
(zie ook: La Monte Young.)



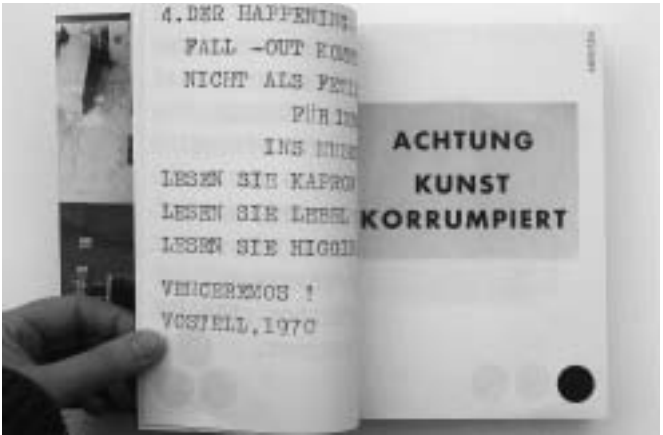
Vostell, Wolf. *Aktionen: Happenings und Demonstrationen seit 1965*. Reinbek (Hamburg): Rowohlt, 1970.

Dit is het vervolg van *Happenings, Fluxus Pop Art Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation* van Becker en Vostell uit 1965. Opvallend verschil is, naast de betere papierkwaliteit, de grotere aandacht voor politieke gebeurtenissen in de wereld (mei '68, Vietnam, etc.). Deze anthologie ziet er grimmiger uit, opstandig en combattief. De euforie van de *golden sixties* maakt hier plaats voor beelden van politieoptredens, agressieve pamfletten, protesten en opengebroken straten. Veel *happenings* hebben een politieke inslag. Dit boek helpt mee bouwen aan de Culturele Revolutie.



Vostell, Wolf. *Happening & Leben*. Berlijn: Hermann Luchterhand, 1970.

Het boek, dat bijna tegelijk met *Fantastic Architecture* verscheen, bevat alle scenario's van de *happenings* van Vostell maar ook poëzie, het script voor een luisterspel, manifesten, enz. Opvallend voor Vostell is dat het boek bijna uitsluitend tekst bevat. Het boek is geordend volgens een omgekeerde chronologie. Het begint met teksten uit 1970 en eindigt met *décollage* / poëzie uit 1956. Het lijkt alsof Vostell met dit tekstboek aansluiting zoekt bij de conceptuele kunst. Hij eindigt zijn boek met een woordenboekdefinitie in de stijl van Joseph Kosuth (van het woord 'décollage') terwijl in de teksten van 1970 opvallend



Vostell, Wolf. *Aktionen: Happenings und Demonstrationen seit 1965.*



Vostell, Wolf. *Aktionen: Happenings und Demonstrationen seit 1965.*



Vostell, Wolf. *Happening & Leben.*



Weiner, Lawrence. *Statements*.

dikwijls het woord 'ideeën' valt. Ook de foto van een werk (*Ideen Kartei*, 1969) met een steekkaartenkastje, een icoon van de conceptuele kunst bij uitstek, laat dit vermoeden.

(zie ook: Mel Bochner, *Misunderstandings*.)



Weiner, Lawrence. *Statements*. New York: The Louis Kellner Foundation / Seth Siegelau, 1968. (Dieter Schwarz: *Lawrence Weiner Books 1968–1989*, nr. 1)
Dit is het vroegste kunstenaarsboek van Lawrence Weiner. Bijna zoals in een dichtbundel word hier één statement per pagina afgedrukt, enkel op de recto zijde. Gezet in Helvetica, begint elk statement in het midden van de pagina, zonder leestekens maar soms met hoofdletters die een nieuwe zin aanduiden. Eigenaardig zijn de splittingsen van sommige woorden die de standaardspelling volledig negeren. Deze splitsing is erop gericht het tekstblokje zo strak mogelijk binnen een rechthoek te vatten. Bijvoorbeeld:

A piece of masonite painted allowed
to dry
Sanded for a certain time elapsure w
ith a standard flat finishing sander
And secured to the wall or floor

Dit soort typografische experimenten, waarbij typografie de leesbaarheid verdringt, zullen we later niet meer zien bij Weiner. Veel van de *Statements* hebben een verwijzend karakter (zijn actie- of objectgebonden), net zoals geldt voor Fluxus-kunstenaars. Maar zeer snel zal Weiner zijn typische toon vinden in latere publicaties.

Op de titelpagina staat vermeld: “*Certain Specific Statements are reproduced by kind permission of the people who own them*”. In 1972 nam Lawrence Weiner reeds afstand van conceptuele kunst (in een interview in het tijdschrift *Avalanche* nr. 4, p. 73) omdat hij inzag dat het een *blind alley* was. Maar ook Daniel Buren had in 1969 een waarschuwing geschreven over de onhandelbaarheid van het begrip ‘conceptueel’. Niettegenstaande de korte periode waarin de conceptuele kunst zich ontwikkelde was haar invloed in de komende decennia enorm.

(zie ook: Daniel Buren, *Mise en garde*.)



Weiner, Lawrence. *Causality Affected and/or Effected*. New York: Leo Castelli, 1971. (Dieter Schwarz: *Lawrence Weiner Books 1968–1989*, nr. 6)

Binnen de oppositie *affected* – *effected* (die twee kanten van oorzakelijkheid (*causality*) benoemt) worden de werkwoorden *curtailed*, *disengaged*, *restrained*, *weakened* en *tinged* op de linkerpagina gecombineerd met substantieven als *heat/cold*, *explosion/implosion*, *noise/silence*. Op de rechterpagina worden dezelfde substantieven voorafgegaan door *and/or*. De (voor Weiner uitzonderlijke) spiraalbinding maakt dat de linker- en rechterpagina's fysiek gescheiden zijn. Zeer subtiele abstracties, geënceneerd binnen een strikte methode en gezet in één corps van de Helvetica.



Weiner, Lawrence. *HAVING BEEN DONE AT having been done to*. Turijn: Sperone, 1972. (Dieter Schwarz: *Lawrence Weiner Books 1968–1989*, nr. 7)

In dit zevende boekje dat, uitzonderlijk voor Weiner, in een schreeffletter is gezet, wordt voor het eerst gebruik gemaakt van typografische variaties om betekenissen te onderscheiden. Bovenaan de rechterpagina staat telkens een uitspraak, in romein kapitaal, die onderaan de pagina gedeeltelijk hernomen of tegengesproken wordt, maar dan gezet in onderkast italic.

Weiner, Lawrence. *AND/OR: Green as well as blue as well as red*. Londen: Jack Wendler, 1972. (Dieter Schwarz: *Lawrence Weiner Books 1968–1989*, nr. 9)

In dit boekje maakt Weiner voor het eerst volop gebruik van niet-talige elementen – haakjes en lijnen – om nog meer permutaties binnen zijn streng gemethodiseerde uitspraken te genereren.



Weiner, Lawrence. *Causality Affected and/or Effected.*



Weiner, Lawrence. *AND/OR: Green as well as blue as well as red.*



Weiner, Lawrence. *Relative to Hanging*



When attitudes become form



Op enkele pagina's laat hij deze grafische tekens zelfs autonoom opereren en neemt zodoende afstand van de al te rigoureuze, 'linguïstische' stijl van de vroege dagen van het conceptualisme. Het boekje is gezet in de Helvetica bold extended.



Weiner, Lawrence. *Relative to Hanging*. Ringköping: After Hand, 1975. (Dieter Schwarz: *Lawrence Weiner Books 1968-1989*, nr. 15)

Hier combineert Weiner voor het eerst uitspraken met schema's.



When attitudes become form. Bern: Kunsthalle, 1969.

Tentoonstelling georganiseerd door Harald Szeemann. Catalogus in de vorm van een alfabetisch geordende verzamelmap. Dit open systeem van catalogeren suggereert dat pagina's ('kunstenaars') kunnen verwijderd of toegevoegd worden. Ook voor de catalogus van Documenta V, in 1972, gebruikte Szeemann het systeem van een ringmap met losse, geperforeerde bladzijden. Verwijst deze vorm van uitgeven naar de openheid en flexibiliteit van de Fluxus-edities? Of hebben we hier te doen met 'een esthetiek van de administratie', typisch voor de conceptuelen?



Williams, Emmett. *Sweethearts*. New York: Something Else Press, 1967.

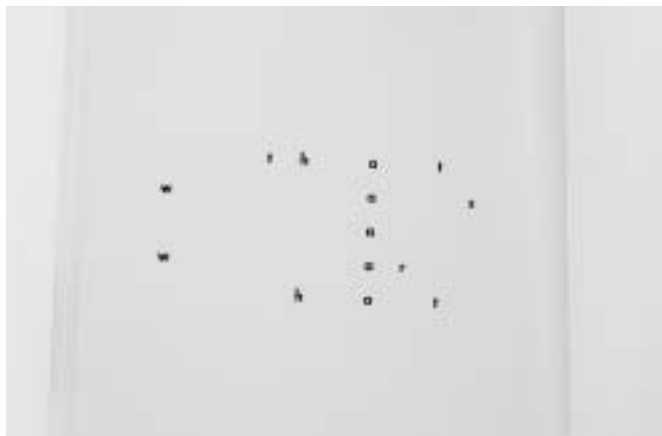
Binnen het genre van de concrete / visuele poëzie zijn de meeste boeken opgevat als conventionele dichtbundels: een verzameling losse, individuele gedichten, werkzaam op het niveau van de pagina. Slechts weinig dichters hebben het boek, met zijn typische vorm, sequens (tijd) en ruimte, geëxploreerd. Emmett Williams is er één van. Hij is een uniek figuur die zowel binnen de wereld van de concrete poëzie als Fluxus actief was.

Sweethearts is een *flipbook* waarin het woord 'sweethearts', met zijn elf letters, over 140 pagina's geëxploreerd wordt. Op een vierkant raster van 11 x 11 eenheden worden alle mogelijke woorden gevormd, van *he*, *she* en *we* tot *sweat*, *star* en *tears*. Op hetzelfde moment is de typografie zodanig georganiseerd dat een visuele, erotische beweging ontstaat wanneer men het boek van achter naar voor 'flipt'. In een inleiding geeft Emmett Williams zelf instructies voor gebruik: "*The structural and textural characteristics of this erotic poem cycle derive from the 11 letters of the word sweethearts. Unluckily for the poet 3 of these 11 letters are e's and 2 others each occur twice so that there are only 7 different ones for word building. From these letters are extracted all the words that make the poem. The position of each letter on the page is determined by its place in the word sweethearts. No single poem can be more than 11 letters wide or 11 letters deep. In addition to the word poems there are kinetic metaphors also constructed from the 11 letters of sweethearts. These sections can be animated by flipping the pages fast enough to achieve a primitive cinematic effect. The words and the kinetic visual metaphors work hand in hand to express what the poem is all about. The author feels that this fusion is best achieved by beginning the book where in the West books traditionally end.*"

(zie ook: Gerhard Rühm, *Mann und Frau*.)

Williams, Emmett. *Sweethearts*. Stuttgart: Hansjörg Mayer, 1967.

Tegelijk met de Amerikaanse uitgave verscheen deze Duitse editie bij Hansjörg Mayer. Op de Amerikaanse cover werd een afbeelding van *Cœurs volants* (Marcel Duchamp, 1936) geplaatst. (Duchamps zou zeer enthousiast geweest zijn over *Sweethearts*.) In de Duitse versie zien we de typische zwart-wit typografie van Hansjörg Mayer op de cover.



Williams, Emmett. *Sweethearts*.



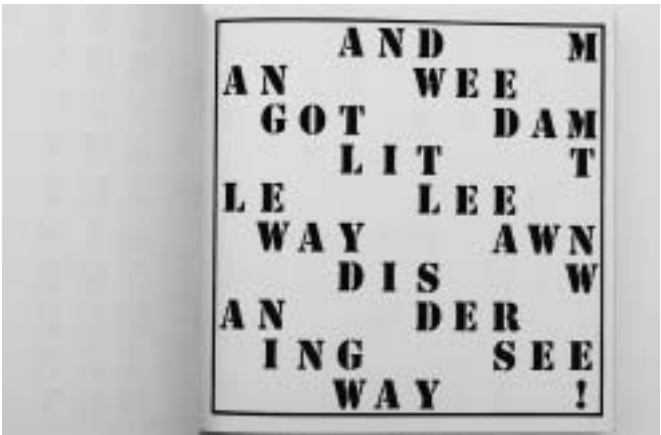
Williams, Emmett. *Sweethearts*.



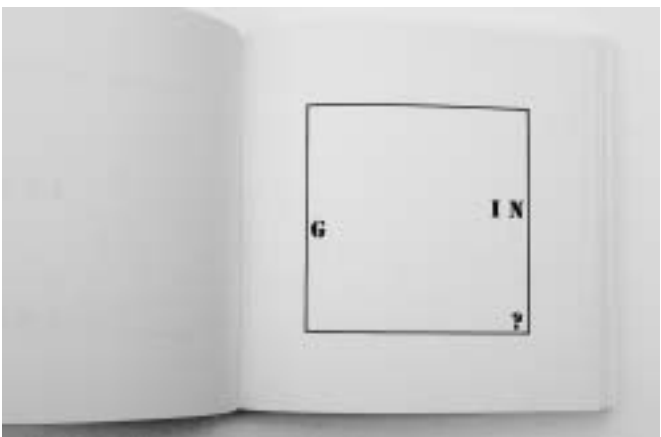
Williams, Emmett. *Sweethearts*.



Williams, Emmett. *The Voyage*.



Williams, Emmett. *The Voyage*.



Williams, Emmett. *The Voyage*.



Williams, Emmett. *The Voyage*. Stuttgart: Hansjörg Mayer, 1975.

Dit vierkante boek bevat één gedicht over een schip, met zijn kapitein, dat van de kade vertrekt en volle zee kiest. Elke pagina is verdeeld in een onzichtbaar rooster van honderd vierkantjes. Elk vierkantje kan een drieletterwoord bevatten (wat soms hilarische maar ook krampachtige combinaties oplevert). Via een wiskundig systeem worden per pagina telkens meer en meer vierkantjes uitgerangeerd, waardoor er minder en minder tekst verschijnt op de pagina's. Tegelijk wordt ook de bladspiegel telkens kleiner en kleiner, waardoor de woorden als het ware wegzoomen. Het uitrangeren van de tekst en het uitzoomen van de bladspiegel vallen samen met de inhoud van het gedicht. De laatste bladzijde is blank, maar men kan net nog een piepklein vierkantje ontwaren in het midden van de pagina. Hierna verdwijnt het schip definitief achter de horizon.



Young, La Monte; Mac Low, Jackson. *An Anthology*. [New York]: La Monte Young / Jackson Mac Low, 1963. Rééd. [S.L.]: Heiner Friedrich, 1970.

De volledige titel luidt: *an anthology of chance operations, concept art, meaningless work, natural disasters, anti-art, indeterminacy, improvisation, stories, plans of action, diagrams, music, poetry, essays, dance constructions, mathematics, compositions*. Met bijdragen van George Brecht, Claus Bremer, Earle Browne, Joseph Byrd, John Cage, David Degener, Walter de Maria, Henry Flynt, Yoko Ono, Dick Higgins, Ray Johnson, Jackson MacLow, Robert Morris, Nam June Paik, Terry Riley, Dieter Roth, Emmett Williams en anderen.

Het materiaal voor deze anthologie werd verzameld eind 1960 begin 1961. George Maciunas verzorgde de typografie. Wegens geldgebrek werd het pas twee jaar later, in 1963, gepubliceerd.

Deze anthologie is zodoende een voorloper van de Fluxus-anthologieën, verzameld en uitgegeven door George Maciunas. Zijn eerste verscheen in 1964, getiteld *Fluxus 1* (de documenten werden gebonden met 2 boutjes), gevolgd door *Fluxkit Suitcases* en *Flux Year Box 2*. Deze laatsten waren echte verzamelkoffers gevuld met plastic doosjes, film loops, objecten, drukwerk, enz. Eén van de verrassingen in deze anthology is het essay “Concept Art” van Henry Flynt, geschreven in 1961. Het start met de volgende zinnen: “*Concept art is first of all an art of which the material is concepts, as the material of e.g. music is sound. Since concepts are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language...*” Dit is wellicht het allervroegste essay over conceptuele kunst. Verder bevat de anthologie o.a. twee losse pagina’s (een partituur van Joseph Byrd en een gedicht van Dieter Roth: *White Page with Holes*) en twee ingekleefde, gesloten enveloppes met (mysterieuze) inhoud.



Young, La Monte; Mac Low, Jackson. *An Anthology*.



Young, La Monte; Mac Low, Jackson. *An Anthology*.



Young, La Monte; Mac Low, Jackson. *An Anthology*.

BIBLIOGRAFIE

- Astronauts of inner-space: an international collection of avant-garde activity 17 manifestoes, articles, letters, 28 poems & 1 filmscript.*
San Fransisco: Stolen Paper review, 1966.
- Bernlef, J. & Schippers K.** *Een cheque voor de tandarts.* Amsterdam: Querido, 1967.
- Fillliou [sic], Robert.** *The Eternal Network Presents.* Hannover: Sprengel-Museum, 1984.
- Frank, Peter.** *Something Else Press: an annotated bibliography.* [New Paltz, NY]: McPherson & Company, 1983.
- Glasmeier, Michael.** *Die Bücher der Künstler.* [s.l.]: Edition Hansjörg Mayer, 1994.
- Godfrey, Tony.** *Conceptual Art.* Londen: Phaidon, 1998.
- Gomringer, Eugen.** *Konkrete Poesie, Anthologie deutschsprachige Autoren.* Stuttgart: Reclam, 1972.
- Hendricks, Jon.** *Fluxus Codex.* Michigan / New York: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection / Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1988.
- Klankteksten konkrete poëzie visuele teksten.* Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970.
- Kotz, Liz.** *Language Between Performance and Photography.* October magazine Nr. 111, winter 2005. Cambridge: MIT Press, 2005.
- Melville, Herman.** *Moby Dick.* New York: Norton & Company, 1967.
- Mœglin-Delcroix, Anne.** *Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980.* Parijs: Editions Jean-Michel Place; Bibliothèque nationale de France, 1997.
- Randstad 11-12. Manifesten en manifestaties 1916-1966.* Amsterdam: Tijdschrift van De Bezige Bij, 1966.
- Schwarz, Dieter.** *Lawrence Weiner Books 1968-1989.* Keulen: Walther König, 1989.
- The Vienna group, a moment of modernity 1954-1960 / the visual works and the actions.* SpringerWienNewyork / La Biennale di Venezia, 1997.

Online informatie

Anthology of sound art

<http://www.ubu.com/sound/> [27.04.2006]

Anthology of Conceptual writing

<http://www.ubu.com/concept/index.html> [11.04.2006]

The Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry

<http://www.redisov.com/sacknerarchives> [23.03.2006]

The archive of Dick Higgins

http://www.getty.edu/research/conducting_research/finding_aids/higgins.html [24.03.2006]

Een bibliografie van Fluxus door Ken Friedman

<http://king.dom.de/fluxus/archive2/0376.html> [24.03.2006]

Fluxus and postal ephemera

<http://www.fortunecity.com/victorian/palace/62/fluxus.html#>
[24.03.2006]

Alles over en van Fluxus

<http://www.artnotart.com/fluxus/index2.html> [10.04.2006]

COLOFON

Concrete poëzie, Fluxus en conceptuele kunst: een boekenfrictie werd uitgegeven naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling in de Jan van Eyck Academie in Maastricht, op 20 en 21 mei 2006. Deze tentoonstelling kadert in het onderzoeksproject *The Tomorrow Book*, een project gesteund door de Charles Nypels Stichting.

Curator: Marc Goethals
Coördinatie: Filiep Tacq, Kim Thehu

Samenstelling van de catalogus: Marc Goethals
Eindredactie: Petra van der Jeught
Vormgeving: Filiep Tacq
Productie: Jo Frenken

De tekst werd gezet uit de Adobe Caslon en gedrukt op UPM Finesse 220 matt 70 gr. bij drukkerij Bern. Claessens B.V., Sittard in een oplage van 600 ex.

Onze bijzondere dank gaat uit naar de bruikleengevers, in het bijzonder naar Annick en Anton Herbert, Gent; Irmeline Lebeer, Brussel; Jan De Vree (archief Paul De Vree), Antwerpen; Marc Goethals, Hansbeke; Bibliotheek PMMK, Oostende; Patrick Kuppens, Gent; Johan Pas, Antwerpen. Zonder hen zou deze tentoonstelling niet mogelijk zijn geweest.

Met bijzondere dank aan Inge Ketelers.

© 2006 Marc Goethals en Jan van Eyck Academie

Jan van Eyck Academie
Academieplein 1
6211 KM Maastricht
Nederland
Tel. +31 (0)43 350 37 37
Fax +31 (0)43 350 37 99
info@janvaneyck.nl
www.janvaneyck.nl

Deze publicatie is tot stand gekomen met steun van de

provincie limburg

