

zien

to receive

herinnering

waar?

rond

retina

oog

to hear

kijken

suggestie

memory

foto

beeld

blue

O

netvlies

horen

true?

inkt op papier

praten

to listen

iris

statue

reflectie

depiction

blind

representation

ontvangen

woorden

verbeelding

words woorden

FILIPPO TOMMASO MARINETTI

FRANCESCO CANGIULLO

CARLO CARRÀ

GIACOMO BALLA

GINO SEVERINI

FORTUNATO DEPERO

MIKHAIL LARIONOV

NATALIE GONTSJAROVA

KAZIMIR MALEVICH

PABLO PICASSO

GEORGES BRAQUE

GUILLAUME APOLLINAIRE

KURT SCHWITTERS

FRANCIS PICABIA

MARCEL DUCHAMP

HUGO BALL

TRISTAN TZARA

RAOUL HAUSMANN

MAX ERNST

SERGE CHARCHOUNE

JEAN CROTTI

HANNAH HÖCH

THEO VAN DOESBURG

ANTONY KOK

PIET MONDRIAAN

MICHEL SEUPHOR

HENDRIK NICOLAAS WERKMAN

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

EL LISSITZKY

RENÉ MAGRITTE

JOAN MIRÓ

ANDRÉ MASSON

ANDRÉ BRETON

ROBERT DESNOS

ROBERT INDIANA

JASPER JOHNS

CARLO BELLOLI

EUGEN GOMRINGER

images beelden

Tekst en beeld
in de kunst van
de twintigste eeuw

Text and image
in the art of
the twentieth century



De Woorden

en de Beelden

The Words

and the Images

Centraal Museum Utrecht 1991

De Woorden en de Beelden

Tekst en beeld
in de kunst van
de twintigste eeuw

REDACTIE/EDITORS

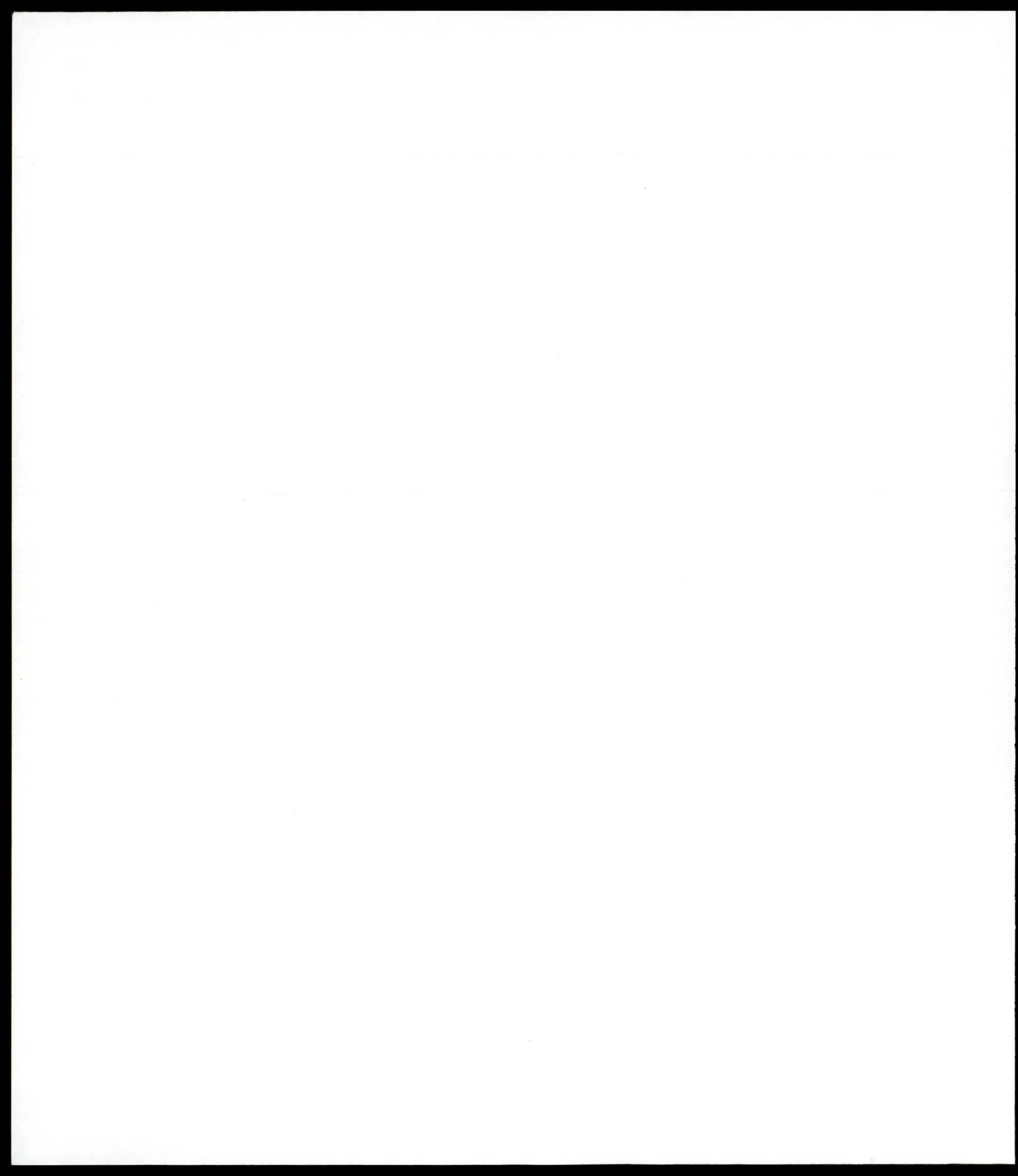
Jan Brand

Nicolette Gast

Robert-Jan Muller

The Words and the Images

Text and image
in the art of
the twentieth century



Voorwoord

Deze publikatie maakt integraal deel uit van de tentoonstelling Nachtreghs die te zien is in het Centraal Museum en in de stad Utrecht van 26 april tot 8 september respectievelijk 15 oktober 1991. Deze uitgave kwam tot stand om in beeld te brengen hoezeer taal in de 20e eeuw in de belangstelling van kunstenaars heeft gestaan. Vanaf de eerste avantgardisten tot en met de huidige generatie kunstenaars is taal niet zomaar een medium. Het is een voortdurende bron van inspiratie in zowel beeldende als inhoudelijke zin. Een medium dat zich behalve voor letterlijke overdracht van de idee ook leent voor de twee- en driedimensionale uitdrukking daarvan. Misschien is taal wel zo aantrekkelijk voor beeldende kunstenaars omdat het de discipline is met de kortste verbinding tussen vorm en inhoud. Een garantie om niet te worden misverstaan in een tijdsbestek met visueel en maatschappelijk geweld.

In dit boek worden de ontwikkeling van het beeldend en inhoudelijk gebruik van taal en de beweegredenen van de kunstenaars toegelicht. Daarnaast zijn bronnenmateriaal, belangrijke teksten en manifesten opgenomen die aan de tegenwoordige herwaardering van taal in de beeldende kunst ten grondslag lagen. Met deze publikatie van *De woorden en de beelden* krijgt zowel de museale als de stadse aflevering van de tentoonstelling Nachtreghs echter een meer dan alleen historisch perspectief. Met de taal als invalshoek, en het gebruik ervan als analogie, geeft dit boek een zeldzame dwarsdoorsnede van de ontwikkeling van de moderne kunst. Het achterland van de kunstenaars die voor Nachtreghs zijn uitgenodigd komt aldus in beeld, net als dat van de vele kunstenaars die vroeger en tegenwoor-

dig met combinaties van tekst en beeld werkten, maar die in deze tentoonstelling geen plaats gevonden hebben. Het boek voegt aldus een tentoonstelling toe in imaginaire vorm, die in praktische, technische en financiële zin nog maar moeilijk te verwezenlijken was geweest.

SJAREL EX, directeur Centraal Museum Utrecht

Preface

This publication is an integral part of the exhibition Nightlines, which is being shown in the Centraal Museum and in the City of Utrecht from April 26th until September 8th and October 15th respectively. The book came about in order to show how much language has been of interest to artists in the 20th century.

From the first avant-gardists up to and including the present generation of artists, language has been more than just a medium. It is a continuing source of inspiration in both a visual sense and in respect to content, a medium that lends itself not only to literally conveying an idea, but also to expressing it two- and three-dimensionally. Perhaps the reason why artists have found language so attractive is that it is the discipline with the shortest connection between form and content. A guarantee so as not to be misunderstood in a time of visual and social violence.

In this book the development of the use of language by artists and their motives are explained. In addition, it contains source material, important texts and manifestos which lie at the root of the present reassessment of language in art. *The words and the images* contributes more than just a historical perspective to the two parts of the Nightlines exhibition. With language as the starting-point, and with its use as analogy, this publication provides an uncommon cross-section of the development of modern art. The background of the artists invited for Nightlines comes into view, likewise that of the many artists who have worked with combinations of text and image in the past and present, but who have not been included in this exhibition. The book thus adds an exhibition in an imaginary form, which would have been simply too difficult to realize in a practical, technical and financial sense.

SJAREL EX, Director Centraal Museum Utrecht

Inhoud/Contents

Inleiding	11
Introduction	13
1900-1940	
<i>KEES BROOS</i>	
Letter, woord, tekst, beeld	17
Letter, Word, Text, Image	17
<i>FILIPPO TOMMASO MARINETTI</i>	
De geometrische en mechanische glans van woorden-in-vrijheid	43
Geometric and Mechanical Splendour and the Numerical Sensibility	43
<i>ROBERT ROSENBLUM</i>	
Picasso en de typografie van het kubisme	53
Picasso and the Typography of Cubism	53
<i>GABRIEL ARBOUIN</i>	
Voor het ideogram van Apollinaire	57
Before Apollinaire's Ideogram	57
<i>FRANCIS PICABIA</i>	
L'Oeil cacodylate	63
<i>FRANCIS PICABIA</i>	
Verklaring	65
Declaration	65
<i>MICHEL SANOUILLET</i>	
Het taalspel van Marcel Duchamp	67
Marcel Duchamp's Playing With Words	67
<i>MARCEL DUCHAMP</i>	
Voorwaarden voor een taal	70
Conditions of a Language	71

RICHARD HÜLSENBECK

Dada als literatuur 73

Dada as Literature 73

THEO VAN DOESBURG, PIET MONDRIAAN, ANTONY KOK

Manifest II van 'De Stijl' 1920 – de Literatuur 79

Manifesto II of 'De Stijl' 1920 – Literature 81

PIET MONDRIAAN

Over de nieuwe woordbeelding 82

On New Verbal Plasticism 83

LOUIS QUIEVREUX

Ceci n'est pas une pipe 91

GEORGES DUTHUIT

Gesprek met Miró 93

Conversation with Miró 93

1940-1970

ERIK SLACTER

Het stimulerende misverstaan 97

The Stimulating Misunderstanding 97

MICHAEL GIBBS

Fluxus en taal 105

Fluxus and Language 105

BERT JANSEN

Citeren, benoemen en publiceren 115

Quoting, Naming and Publishing 115

LAWRENCE ALLOWAY

Amerikaanse Pop-art 123

American Pop Art 123

MAX BENSE

Concrete poëzie 129

Concrete Poetry 129

PAUL DE VREE

De visuele poëzie 133

Visual Poetry 133

IAN HAMILTON FINLAY

Losse zinnen over concrete poëzie 137

Detached Sentences on Concrete Poetry 139

<i>CHRISTOS M. JOACHIMIDES</i>	
Rekenschap afleggen is ook een kunst	141
The Art of Justification	141
<i>ROLAND BARTHES</i>	
Cy Twombly of Non multa sed multum	146
Cy Twombly or Non multa sed multum	146
<i>CRAIG OWENS</i>	
Verhalen vertellen	151
Telling Stories	151
<i>FRANZ-W. KAISER</i>	
Taalfragmenten als beeldend materiaal	155
Fragments of Language as Visual Material	155
<i>BENJAMIN BUCHLOH</i>	
Marcel Broodthaers: Allegorieën van de Avantgarde	161
Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-garde	161
<i>COOSJE VAN BRUGGEN</i>	
De ware kunstenaar is een verrassende lichtgevende bron	165
The True Artist is an Amazing Luminous Fountain	165
<i>PONTUS HULTEN</i>	
Schrijven op een schilderij	175
Writing on a Picture	175
<i>ANNE RORIMER</i>	
Lawrence Weiner: Taal als object	182
Lawrence Weiner: Language as Object	182

1970-1990

<i>ANTJE VON GRAEVENITZ</i>	
De moraal van <i>abstracts</i> , <i>truisms</i> en <i>sound bites</i>	185
The Ethics of Abstracts, Truisms and Sound Bites	185
<i>SIGMAR POLKE</i>	
Taal	211
Language	211
<i>NANCY SPERO</i>	
Uitspraken	217
Statements	217
<i>RICHARD ARMSTRONG</i>	
Notities vergelijken met Jon Borofsky	219
Comparing Notes with Jon Borofsky	221
<i>A.R. PENCK</i>	
αY (a.r.penck)	224
<i>MARK ROSENTHAL</i>	
Neil Jenney: Schilderijen en beelden 1967-1980	228
Neil Jenney: Paintings and Sculptures 1967-1980	229

<i>BART CASSIMAN</i>	
Alzumeazume of La Muse Amusée	231
Alzumeazume or La Muse Amusée	232
<i>MARCIA TUCKER</i>	
Nancy Dwyer Makes Trubble	233
<i>LEYLÂ AKINCI</i>	
Thomas Huber	237
<i>MARKO DANIEL</i>	
The Art and Knowledge Workshop	239
<i>TIM ROLLINS AND KOS</i>	
Dialoog	240
Dialogue	240
<i>MARLENE DUMAS</i>	
Over woorden en beelden	245
On Words and Images	246
<i>KEN LUM</i>	
Over taalschilderijen	248
On Language Paintings	249
<i>BRIAN WALLIS</i>	
Is dit een gesel Gods?	253
Is God Punishing Us?	253
<i>CAROLE SQUIERS</i>	
(Syn)taktisch verdeel en heers	255
Divisionary Syn(tactics)	255
<i>MONIKA SPRÜTH</i>	
Vraaggesprek met Barbara Kruger	259
Interview with Barbara Kruger	259
<i>BRUCE FERGUSON</i>	
Taalsmid	261
Wordsmith	261
<i>HAL FOSTER</i>	
Subversieve tekens	265
Subversive Signs	265
Index	269
Colofon/Colophon	271
Fotografie/Photography	272

Inleiding

Dit boek geeft een overzicht van het gebruik van tekst in de beeldende kunst van de twintigste eeuw. Het uitgangspunt voor de redactie bij de selectie van de kunstenaars was, dat het hier moest gaan om beeldende kunst. De toegepaste kunst werd daarom (op een enkele uitzondering na) buiten beschouwing gelaten.

Als structuur van het boek is gekozen voor een chronologische indeling in drie hoofdstukken. Elk hoofdstuk wordt ingeleid door een of meer teksten, die speciaal voor dit boek zijn geschreven. Na deze inleiding volgt dan een documentair gedeelte, waarin korte teksten over het onderwerp, interviews met en uitspraken van kunstenaars en illustraties van kunstwerken opgenomen zijn.

In het eerste hoofdstuk, dat de periode 1900 tot 1940 behandelt, beschrijft Kees Broos het samengaan van woord en beeld in de historische avantgarde. Opvallend in deze periode is, dat de meeste kunstenaars tot het samengaan van woord en beeld komen door het feit dat zij diverse disciplines naast elkaar beoefenen. Zo schreven zij gedichten waarin zowel de vorm als de typografie veel aandacht kregen. Bij velen van hen begon het beeldend aspect van een gedicht zelfs de hoofdrol te spelen. De vraag of het in dat geval nu in eerste instantie om dichtkunst of beeldende kunst gaat is moeilijk te beantwoorden, omdat het een gelijkwaardig samengaan van die twee elementen betreft. Dit fenomeen van gelijkwaardigheid is zowel te herkennen bij de Futuristen, de Dadaïsten als de Constructivisten, ieder met hun eigen karakteristieken. Bij de Dadaïsten neemt bijvoorbeeld de klank een belangrijke plaats in.

De Kubisten integreerden op een heel andere manier tekst in hun werk. Zij betrokken in hun schilderijen en collages namen van kranten, drank en korte woorden uit hun dagelijkse omgeving. Daarbij waren associaties en woordspelingen van belang. De Surrealisten transformeerden het woord in een vaak onleesbaar schrift door hun methode van de zogenaamde *écriture automatique*. Daarnaast integreerden zij ook geschreven teksten in hun werk, waarbij tekst en beeld een aanvulling op elkaar vormden.

Het tweede hoofdstuk van het boek beslaat de periode 1940-1970. De inleidende artikelen van dit deel zijn geschreven door Erik Slagter, Michael Gibbs en Bert Jansen. In vergelijking met de voorgaande periode treedt er een grote verandering op in het gebruik van tekst en taal door beeldende kunstenaars.

Bij de Cobra-beweging waren zowel dichters als schilders aangesloten. Dezen werkten wel samen, maar op een enkele uitzondering na ontstond uit deze samenwerking niet meer dan een illustratie bij een gedicht. Pop-art kunstenaars namen de tekst wel volledig in het beeld op. Net als bij de Kubisten waren bij hen woorden uit het dagelijks taalgebruik en de onmiddellijke omgeving erg populair. Vooral de reclametypografie speelde een belangrijke rol.

De Concrete en Visuele poëzie zijn te beschouwen als een vervolg op datgene wat de Futuristen en Dadaïsten met tekst en taal uitvoerden. De gedichten van de Concrete en Visuele poëzie bestaan veelal niet meer uit zinnen, maar uit een woord of woordgroep. Door op deze gedichten de drie dimensies – verbaliteit, vocaliteit en visualiteit – toe te passen, ontstaat er een driedimensionaal taalobject, dat zoals Max Bense het formuleert, *de drager is van een specifiek concrete boodschap*. Fluxus- en conceptuele kunstenaars maken voor het eerst gebruik van taal zonder dat de vorm, de typografie of de plasticiteit van de letters een rol spelen.

De transformatie c.q. overgang van beeldende kunst tot status van taal werd tot de uiterste consequentie doorgevoerd: Robert Barry liet zijn tentoonstelling in 1969 in de Amsterdamse galerie Art & Project bestaan uit het uitnodigingsblad met daarop de tekst: *during the exhibition the gallery will be closed*.

Het derde en laatste hoofdstuk, waarin de periode 1970-1990 aan bod komt, wordt voorafgegaan door een tekst van Antje von Graevenitz. Zij gaat in op het morele aspect van uitspraken door kunstenaars van de laatste twee decennia in hun kunstwerken. De vraag wordt gesteld of een kunstenaarsbewering als waarheid of onwaarheid, als oprechtheid of onoprechtheid moet worden opgevat. Daarmee hangt enerzijds de vraag samen in hoeverre de huidige kunstenaars die gebruik

maken van tekst nog geloofwaardig zijn. Anderzijds werpt de morele pretentie van de huidige tekst-kunst het probleem op of zij al dan niet invloed kan uitoefenen op het gebied buiten de kunst.

Evenals de historische avantgarde richt de kunst van de afgelopen twee decennia zich, op een vaak uitdagende manier, tot de beschouwer. Deze uitdaging ligt nu echter zowel op het gebied van de maatschappelijke werkelijkheid als op het functioneren en de hoedanigheid van de kunst zelf. De wisselwerking tussen deze twee niveaus is veelal het onderwerp van de huidige kunst. Wat opvalt is de grote vertegenwoordiging van vrouwelijke kunstenaars die zich met hun tekst-kunst op het terrein van kunst en maatschappij kritisch opstellen. Lyriek, het kenmerk van de vele mannelijke schilders uit de jaren tachtig, is onder hen nauwelijks te bespeuren.

In het bestek van dit boek kan het documentaire deel van het laatste hoofdstuk bij benadering geen volledig overzicht geven van tekst in de beeldende kunst van de laatste twintig jaar. Gebruik van taal is nu niet meer gebonden aan een stroming, medium of inhoud. Daarom is niet gekozen, zoals hoofdzakelijk in de twee voorafgaande hoofdstukken, voor stromingen als uitgangspunt, maar voor een chronologische ordening. In eerste instantie wil het derde documentaire deel illustreren welke vorm en inhoud kunstenaars hebben gevonden met gebruikmaking van tekst. Het artikel van Antje von Graevenitz is een eerste aanzet tot een thematische behandeling van het onderwerp in deze periode.

JAN BRAND, NICOLETTE GAST, ROBERT-JAN MULLER

Introduction

This book provides an overview of the use of text in twentieth-century art. The editorial selection of artists was based on the criterion that they had to be visual artists. Applied art (with a few exceptions) was therefore left out of consideration.

The book is chronologically divided into three main chapters, each introduced by one or more essays specially written for this book. Each of the three chapters consists of a documentary section, including short texts about the subject, interviews with and statements by artists and illustrations of works of art.

In the first chapter, which deals with the period 1900-1940, Kees Broos describes the merging of word and image in the historical avant-garde. It is striking that in this period most of the artists arrived at the merging of word and image because of the fact that they practised various disciplines simultaneously, writing poems, for example, in which considerable attention was paid to both the form and the typography. For some of them the visual aspect of a poem even began to play the leading part. The question as to whether we are dealing here primarily with poetry or art is difficult to answer, since it is really a matter of an equivalent merging of these two elements. The phenomenon of equivalence can be discerned in the Futurists, the Dadaists as well as the Constructivists, each with their own characteristics. With the Dadaists, for example, sound played an important role.

The Cubists integrated text into their work in a completely different manner, incorporating the names of newspapers, drinks and short words from their everyday surroundings in their paintings and collages. Associations and word-plays were also of considerable importance. The Surrealists transformed the word into an often illegible form of writing by means of their technique of automatic writing. In addition, they also integrated written texts into their work, allowing text and image to supplement one another.

The second chapter covers the period 1940-1970, with introductory essays written by Erik Slagter, Michael Gibbs and Bert Jansen. Compared with the preceding period, a major change occurs in the use of text and language by artists.

Connected to the Cobra movement were poets as well as painters, who certainly worked together, but, with a few exceptions, nothing more arose from this collaboration than illustrations for poems. Pop artists, on the other hand, did fully include text in their pictures. Like the Cubists they were fascinated by words from everyday speech and the immediate environment. Advertising typography in particular played an important role.

Concrete and Visual poetry can be seen as the continuation of what the Futurists and Dadaists practised with text and language. Concrete and Visual poems often no longer consist of sentences but of a word or group of words. Through applying the three dimensions of verbality, vocality and visibility to these poems, a three-dimensional linguistic object is created, which, as Max Bense puts it, *is the carrier of a specifically concrete message*. Fluxus and Conceptual artists were the first to use language without the form, the typography or the plasticity of the letters playing a role.

The transformation, or in this case the transition, of art to the status of lan-

guage was pushed to its most extreme consequence, as in Robert Barry's exhibition in 1969 at the Art & Project Gallery in Amsterdam, which consisted of the invitation card bearing the text: *during the exhibition the gallery will be closed*.

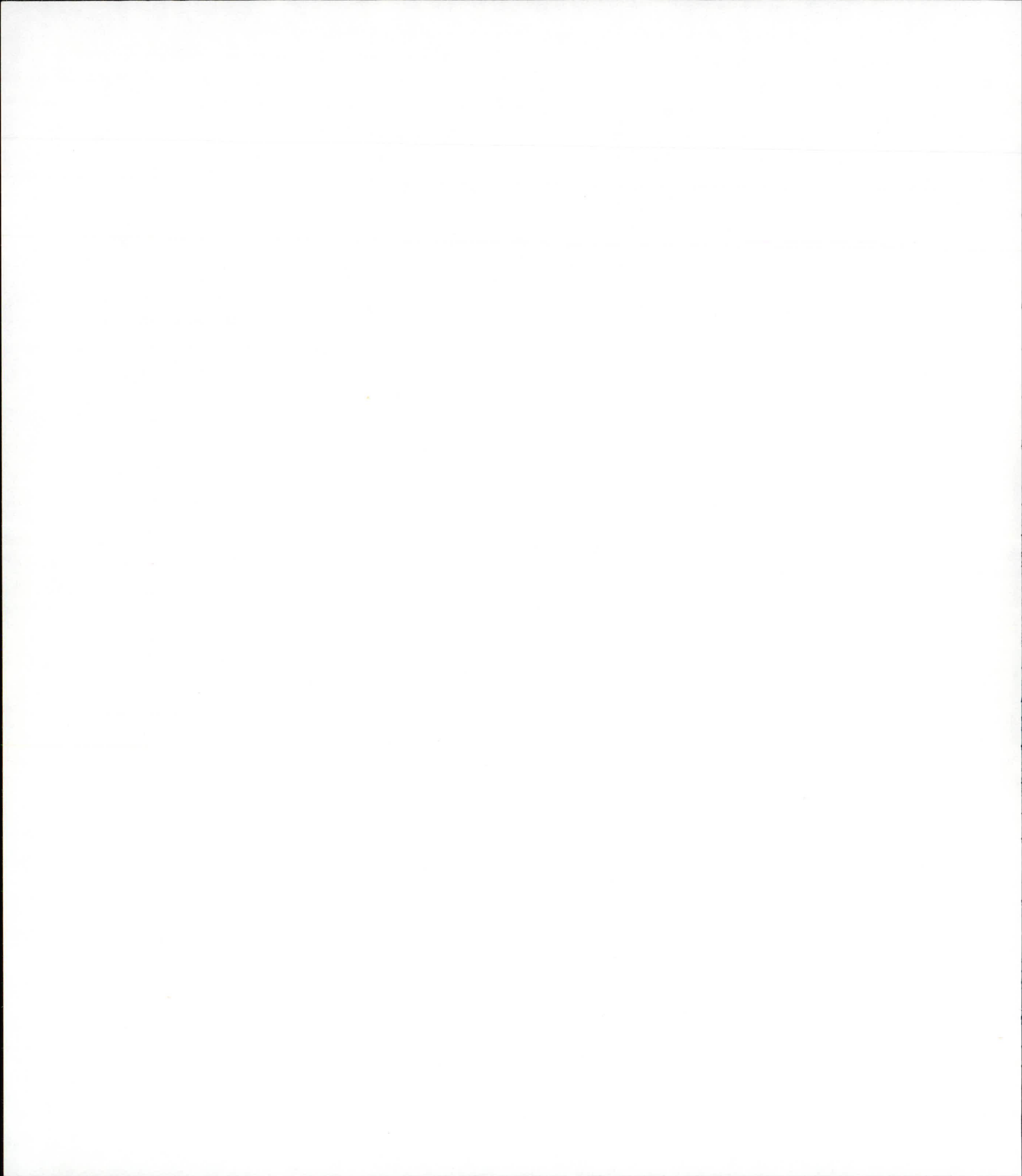
The third and final chapter, dealing with the period 1970-1990, is preceded by an essay by Antje von Graevenitz, who looks at the moral aspect of the statements that artists of the last two decades make in their works. The question is posed as to whether an artist's assertion should be regarded as truth or untruth, as sincerity or insincerity. This is connected on the one hand to the question as to how far contemporary artists using text are still credible. On the other hand the moral pretension of contemporary textual art raises the issue of whether or not they can influence areas outside of art.

15

Like the historical avant-garde, the art of the last two decades is aimed, in an often challenging manner, at the viewer. This challenge, however, is located both in the field of social reality as well as in the functioning and capacity of art itself. The interaction between these two levels is very frequently the subject of art today. It is striking that there is a large number of women artists whose textual work adopts a critical attitude towards art and society. The lyricism that was a feature of many male artists in the Eighties is hardly to be seen in their work.

Because of the scope of this book the documentary section of the last chapter cannot provide a complete survey of text in art in the last twenty years. The use of language is no longer connected to a movement, medium or content. Instead of basing the material on movements, as in the preceding two chapters, a chronological arrangement was chosen. The third documentary section is intended mainly to illustrate the forms and contents that artists have discovered by working with text. Antje von Graevenitz's essay represents an initial impetus to a thematic treatment of the subject in this period.

JAN BRAND, NICOLETTE GAST, ROBERT-JAN MULLER



Letter, woord, tekst, beeld

In de eerste decennia van deze eeuw werd in de Europese kunst een interessant verschijnsel zichtbaar, dat niet eerder op zo grote schaal was opgetreden en dat voor onze lees- en kijkcultuur verregaande gevolgen heeft gehad. Dichters en schilders, niet zelden in één persoon verenigd, deden een aanval op de klassieke tradities en canons die de schilderkunst en literatuur in gescheiden domeinen hielden. Woord en beeld beïnvloedden elkaar en raakten ten slotte onlosmakelijk met elkaar verweven. Dat ging soms geleidelijk, soms in explosieve vorm op vele plaatsen tegelijkertijd. Bij dit proces kwam een enorme hoeveelheid creativiteit en fantasie los, die de grenzen tussen aloude disciplines (schilderkunst, architectuur, literatuur, muziek) en een groeiend aantal media en technieken (reclame, typografie van boek en tijdschrift, fotografie, film) al evenzeer deden vervagen.¹

Het materiaal is inmiddels zo overstelpend, dat ik mij in dit artikel zal beperken tot het domein dat door de titel wordt aangegeven en daarbij tot enkele van de meest kenmerkende verschijnselen tussen 1900 en 1940. Uitgangspunt vormt het moment waarop ook in Nederland woord en beeld hardhandig met elkaar werden geconfronteerd.²

Naar een geometrische verskunst

In het mei-nummer van *De Stijl* van 1920 publiceerde de schilder Theo van Doesburg onder het pseudoniem I.K. Bonset het gedicht *X-Beelden*, waarvan in een voetnoot wordt gemeld, dat het stamt uit een reeks 'kubistische verzen' uit de jaren 1913 tot 1919.³ Dit opduiken van poëzie in *De Stijl* gebeurde vrij onverwacht. In de eerste tweeënhalve jaargang van het blad werd aandacht besteed aan schilderkunst en esthetica, kunstonderwijs, architectuur en stedenbouw, maar niet aan literatuur. Uitzondering was een gedicht van de Franse dichter Blaise Cendrars, opgedragen aan de beeldhouwer Archipenko, en een rouwadvertentie voor de

Letter, Word, Text, Image

In the first decades of this century, an interesting phenomenon became apparent in European art, something which had never emerged before on such a large scale and which has had far-reaching consequences in our reading and viewing of things. Poets and painters, not infrequently one and the same, made an assault on the classical traditions and canons that kept painting and literature in separate realms. Word and image influenced each other and ultimately became irrevocably interrelated. Sometimes this occurred gradually, at other times explosively in many places at once. Through this process, an enormous amount of creativity and fantasy was released, which soon began to obscure the boundaries between time-honoured disciplines (painting, architecture, literature, music) and a growing number of media and techniques (advertising, book and magazine typography, photography, film).¹

The material has, in the meantime, become so overwhelming that I have chosen to limit myself to the area indicated by the title and to a few of the most characteristic phenomena between 1900 and 1940. The point of departure is formed by the moment at which the Netherlands also witnessed a harsh confrontation of word and image.²

Towards a geometric verse-art

In the May 1920 issue of *De Stijl*, Theo van Doesburg published, under the pseudo-

nym I.K. Bonset, the poem *X-Beelden* (X-Images), a footnote of which indicates that it is part of a series of 'kubistische verzen' (Cubist verses) from the years 1913 through 1919.³

This appearance of poetry in *De Stijl* occurred somewhat unexpectedly. Throughout the first two and a half years of the periodical's existence, consideration had been given to painting and aesthetics, art education, architecture and urban planning, but not to literature. Exceptions to this are a poem by the French poet Blaise Cendrars, dedicated to the sculptor Archipenko, and an obituary for the poet Guillaume Apollinaire, who is particularly memorialized, however, as the 'staunch defender of new moments in painting'.

Van Doesburg's poem must have been quite extraordinary by Dutch standards. It differs from traditional metric structure in that some lines begin halfway into the type area, but what is most conspicuous is the use of printed letters in various sizes and weights.

Such deviant typography had been employed by Van Doesburg in a short tribute to the new chair by Rietveld; here he used various type sizes in order to underline his words, as it were, to introduce a certain emphasis in his argument.⁴

The April 1920 issue of *De Stijl* had already given the first indication of this new concern for poetry and literature. Here Theo van Doesburg, Piet Mondrian and the poet Antony Kok signed a manifesto titled *Manifest II van 'De Stijl' 1920 - De Literatuur*.⁵ In addition to the Dutch text, the manifesto was also printed in French and German; in the latter version 'Literatuur' was translated as 'Wortkunst' (Word Art). From the title, it was clear that this was the successor to the first *De Stijl* manifesto of 1918, which called for 'international unity in Life, Art and Culture', against dogmas and individualism and in favour of 'new plasticism'.⁶

Manifest II deals very specifically with prose and poetry, and the word is given full consideration as the smallest building block of a text. The word - according to the manifesto - had become dead and powerless; it was to acquire new meaning and new expressive force. The manifesto speaks about the 'dull frontal syntax' used in older literature and argues for the dissolution of the oppositions between poetry and prose, form and content. In addition to this, use was to be made of 'all means which are at our disposal: syntax - prosody -

X-BEELDEN¹⁾

DOOR I. K. BONSET.

'k word doordrongen van de kamer waar de tram doorglijdt
ik heb 'n pet op

orgelklanken
van buitendoormijheen
vallen achter mij kapot

kleine scherven
BLIK BLIK BLIK
en glas

kleine zwarte fietsers
glijden en verdwijnen in mijn beeltenis
+ LICHTⁿ

de ritsigzieke trilruin van den boom
versnipperd het buitenmij
tot bontgekleurd stof
de zwartewitte waterpalen

4x HORIZONTALAAL

ontelbare verticale palen
en ook de hooge
gekromde blauwe

RUIMTE
BEN IK

¹⁾ Deze „X-Beelden” zijn uit de reeks „Kubistische verzen” (1913—1919).

dichter Guillaume Apollinaire, die in een in memoriam echter vooral geroemd werd als de 'koene verdediger der nieuwe stroomingen in de schilderkunst'.

Het gedicht van Van Doesburg moet voor Nederlandse begrippen uiterst opmerkelijk zijn geweest. Het wijkt af van de geijkte versbouw doordat sommige regels halverwege de zetspiegel beginnen, maar het opvallendst is het gebruik van drukletters in verschillende grootten en zwaarten. Al eerder had Van Doesburg zulke afwijkende typografie in *De Stijl* toegepast in een korte lofzang op de nieuwe stoel van Rietveld; hij gebruikte daarbij letters van verschillende corpsen om zijn woorden als het ware te onderstrepen, om in zijn betoog een zekere stemverheffing in beeld te brengen.⁴

Een eerste voorzet tot een nieuwe belangstelling voor poëzie en literatuur had het april-nummer van *De Stijl* van 1920 gegeven. Hierin onderte-

X-Beelden.

DOOR I. K. BONSET.

Oⁿ

hé hé hé
 hebt gij 't lichaaamlijk ervaren
 hebt gij 't lichaamljik ervaren
 hebt gij 't li **CHAAM** lijk er **VA** ren

— ruimte en
 — tijd
 verleden heden toekomst
 het achterhierenginds
 het doorelkaâr van 't niet en de verschijning

kleine verfrommelde almanak
 die men ondersteboven leest

MIJN KLOK STAAT STIL

ZIG - ZAG

uitgekauwd sigaretteindje op't
WITTE SERVET

vochtig bruin
 ontbinding
GEEST
346

VRACHT AU TO MO BIEL

DWARS

trillend onvruchtbaar middelpunt

caricatuur der zwaarte
uomo elettrico

rose en grauw en diep wijnrood

de scherven van de kosmos vind ik in m'n thee

Aanteekening: Oⁿ: te lezen nulⁿ; — ruimte en — tijd: te lezen min ruimte en min tijd.

kenden Theo van Doesburg, Piet Mondriaan en de dichter Antony Kok een manifest met als titel *Manifest II van 'De Stijl' 1920 - De Literatuur*.⁵ Behalve in het Nederlands, werd het manifest ook in het Frans en Duits afgedrukt, waarbij in de laatste versie 'Literatuur' vertaald was met 'Wort-kunst'. De titel duidt er op, dat het ging om de opvolger van het eerste *Stijl*-manifest uit 1918, dat had opgeroepen tot een 'internationale eenheid in Leven, Kunst en Kultuur', tegen dogma's en individualisme en voor een 'nieuwe beelding'.⁶

Manifest II spreekt heel specifiek over proza en vers en het woord krijgt als kleinste bouwsteen van een tekst de volle aandacht; het woord - aldus het manifest - is dood en machteloos geworden, het moet een nieuwe betekenis en een nieuwe uitdruktingskracht krijgen. Het manifest spreekt over de 'dorre frontale zinsbouw', waarmee de oude literatuur werkte en pleit voor de opheffing van de tegenstelling tussen vers en

¹
 I.K. Bonset (Theo van Doesburg)
X-Beelden 1920
 uit/from *De Stijl*, III, 7, 1920, p.47

²
 I.K. Bonset (Theo van Doesburg)
X-Beelden 1920
 uit/from *De Stijl*, III, 9, 1920, p.77

– typography – arithmetic – orthography'. The word was to be 'restored', 'in terms of its meaning as well as its sound'. For the rest, this theory was not illustrated with examples; one wonders whether the reader was able to make any sense of it at that time.

The poem *X-Beelden* was evidently intended as such an example, and a second poem by Bonset/Van Doesburg with the same title makes the intention even clearer: the typography helps the poet to replace successive 'dull' sentences with a kind of staccato rhythm, which moves horizontally as well as vertically.⁷ Van Doesburg uses few articles. The short lines are initially full of abstract ideas; they end with more concrete, even deliberately vulgar words. The poetry attempts to evoke a dynamic image of the modern world, which is reminiscent of a futurist painting ('uomo elettrico').

The bold letters, such as those of the chopped word 'VRACHT AU TO MO BIEL' (truck), suggest that this is a loud declamation and that the emphasis is on the sound. But two words, 'ZIG-ZAG' en 'DWARS' (crosswise), are also placed on the white space of the paper, in such a way that their form concurs with their meaning. In the poem, different points of departure are implemented at the same time, for a new form of poetry which aims to attain the 'constructive unity of form and content'.

Although the title *Manifest II* indicates that Van Doesburg considered himself to be concerned with prominent and fundamental issues, the publication of *De Stijl* poetry subsided after the printing of the two *X-Beelden*. It is not until a year later that we again come across three poems by I.K. Bonset, followed by three poems by Kurt Schwitters.⁸ With these verses, titled *Letterklankbeelden* (Lettersoundimages), Van Doesburg goes a radical step further: the basic element is now no longer the word, but the single letter, vowel and consonant. In the accompanying text *Leestekens en leesregels* (Signs and rules of reading), Van Doesburg indicates how the text should be read or, preferably, spoken. Reclining and upright lines next to the letters designate the length of the sound, while the weight of the letter and its size show the magnitude of the sound. The poem is now reduced to a sheer linking of sounds; the characters on the paper have become a score for a poetry reading. Once again Van Doesburg reminds the reader: 'The words used by old poetry have lost their meaning,' and he

proza en inhoud en vorm. Daarbij moet gebruik gemaakt worden van 'alle middelen die ons ten dienste staan: syntaxis – prosodie – typografie – arithmetica – orthografie'. Het woord moet 'hersteld' worden, 'zoowel volgens het begrip als volgens de klank'. Deze theorie werd verder niet met voorbeelden geïllustreerd en het blijft de vraag of de lezer zich er destijds iets bij kon voorstellen.

Het gedicht *X-Beelden* was kennelijk bedoeld als zo'n voorbeeld en een tweede gedicht van Bonset/Van Doesburg onder dezelfde titel maakte de bedoeling nog duidelijker: de typografie helpt de dichter om 'dorre' elkaar regelmatig opvolgende zinnen te vervangen door een soort staccato-ritme, zowel in horizontale als in verticale richting.⁷ Van Doesburg gebruikt weinig lidwoorden. De korte regels zitten in het begin vol abstracte begrippen en eindigen met meer concrete, zelfs bewust banale woorden. Het vers probeert een dynamisch beeld op te roepen van de moderne wereld, dat doet denken aan een futuristisch schilderij ('uomo elettrico').

De vet gezette letters, zoals die van het in stukken gehakte woord 'VRACHT AU TO MO BIEL', suggereren dat het hier een aanwijzing voor luide declamatie betreft en dat de nadruk op de klank ligt. Maar twee woorden, 'ZIG-ZAG' en 'DWARS', zijn bovendien zó op de witte ruimte van het blad geplaatst, dat hun vorm met hun betekenis samenvalt. In het gedicht zijn verschillende uitgangspunten tegelijk gebruikt, voor een nieuwe vorm van dichtkunst die de 'constructieve eenheid van inhoud en vorm' wil bereiken.

Hoewel de titel *Manifest II* aangeeft dat Van Doesburg van mening was met belangwekkende en principiële zaken bezig te zijn, trad er na het verschijnen van de tweede *X-Beelden* een luwte in de publikatie van *Stijl*-poëzie op. Pas een jaar later treffen we weer drie gedichten van I.K. Bonset aan, gevolgd door drie gedichten van Kurt Schwitters.⁸ Van Doesburg gaat in deze verzen, getiteld *Letterklankbeelden*, een radicale stap verder: het basiselement is nu niet langer het woord, maar de enkele letter, klinker én medeklinker. In de begeleidende tekst *Leestekens en leesregels* geeft Van Doesburg aan hoe de tekst gelezen of liever uitgesproken moet worden. Liggende en staande streepjes naast de letters geven de lengte van de klank aan, de zwaarte van de letter en de grootte signaleren de sterkte van de klank. Het gedicht is nu gereduceerd tot een pure aaneenschakeling van klanken, de lettertekens op papier zijn een partituur voor een poëzie-voordracht geworden. Nogmaals herinnert Van Doesburg de lezer er aan: 'De woorden waarvan de oude poëzie zich bediende hebben hun betekenis verloren' en hij legt uit dat hij met deze *Letterklankbeelden* de 'herstelling van den innerlijken klank van het woord' nastreeft. Met enige spot voegt hij er aan toe, dat het nodig is 'het alfabet volgens zijn abstracte klankwaarden te hernieuwen. Dit betekent tegelijkertijd de genezing van onze dichterlijke gehoorvliezen, die zoodanig zijn verzwakt, dat een langdurige phono-gymnastiek noodzakelijk is. Met mijn laatste klankfiguren heb ik in die behoefte voorzien... Uit deze geometrische verskunst kan zich de dichterlijke spraak ontwikkelen, die onze tijd nodig heeft.'⁹

We zien hier duidelijk een parallel met datgene wat Van Doesburg in

I
C
S
S
C
s-
Z'

Q
K
Q'
Q'
Q'
Q'

R-
R-
O

O
X'

A-
H-

a-
h-
M--
N
M
H
M

p'

II

Q-K X'

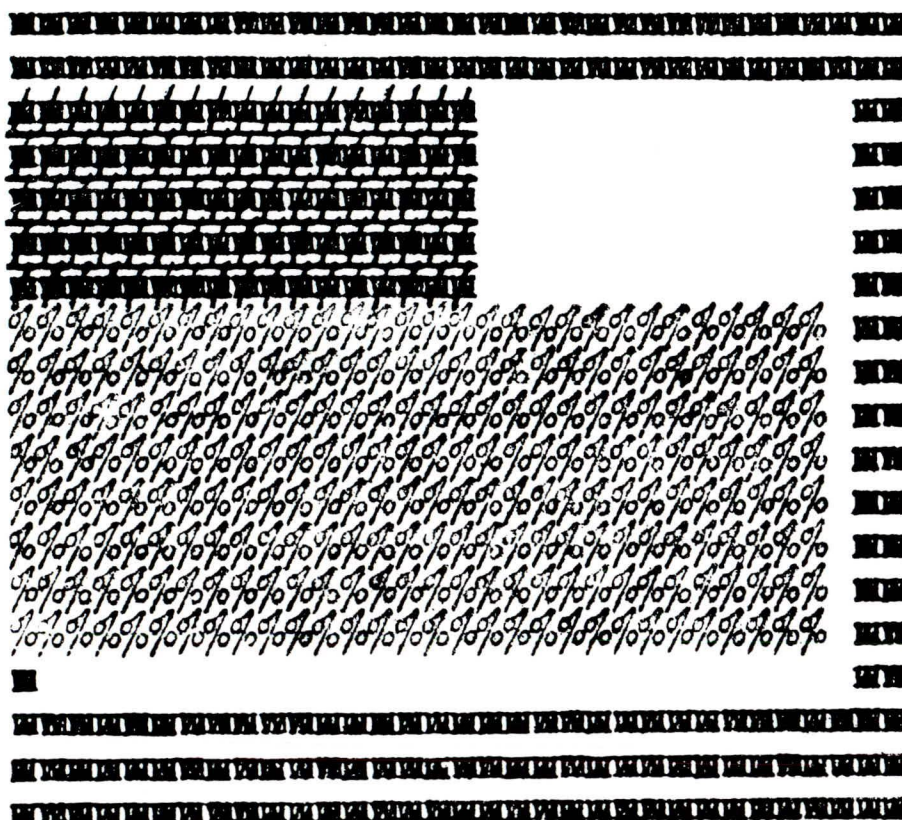
explains that with these *Letterklankbeelden* he is striving for the 'restoration of the inner sound of the word'. With a certain amount of sarcasm, he adds that it is necessary 'to renew the alphabet in accordance with its abstract sound values. This likewise entails the healing of our poetic eardrums, which have become so debilitated that a lengthy programme of phono-gymnastics is in order. With my last phonetic figures, I have met this need... The poetic speaking which is needed in our time can develop from this geometric verse-art'.⁹

Here we see an obvious parallel with Van Doesburg's aims in painting and architecture. The return to the most elementary forms and colours, whereby a new, purified image and a new concept of space were to be built, is transposed by him into the idea of 'geometric verse-art'.

During the years 1920 and 1921, we thus find an intense union of visual art and 'the word' with *De Stijl*, the only Dutch poet of *De Stijl*, Antony Kok, appears in the October 1921 issue, and the November issue of 1921 is published, under the title *Anthologie-Bonset*, as a collection of poems by Van Doesburg. Another way in which letters are used is illustrated with the *Typo-Plastieken* and the *Dactyloplastiek* of Pietro (de) Saga in the sixth year of publication. The letters of the typewriter are the smallest elements of a constructivist planar composition; by repeating equivalent letters en typing many of them over each other, planes of varying grey tones are created, these being very suitable for reproduction on paper. The meaning of the letters themselves is made subordinate to the abstract, visual image.¹⁰

During the sixties we often used diagrams and models to bring about some degree of order in the multiplicity of such phenomena. The texts that we encounter in *De Stijl* can be ordered in this way to a certain extent.¹¹ It is clear that the typography in these poems no longer functions as a transparent means of communication, without barriers between the writer and reader, as was the case with the 'normal' texts in *De Stijl*. In the poems, the typography becomes a visually active instrument, which in various ways – placement, direction, size, the proportion of black and white – supports or, on the contrary, thwarts the message and the effect of the text.

The typographic means can be implemented in order to emphasize one or more of three aspects of a text, whether or not to



4
Pietro (de) Saga
Dactyloplastiek 1925
uit/from *De Stijl*, VII, 77, 1926/27, p. 65

de schilderkunst en architectuur nastreefde. De terugkeer tot de meest elementaire vormen en kleuren waarmee een nieuw, gezuiverd beeld en een nieuwe ruimte-opvatting zouden worden opgebouwd, transposeert hij naar het idee van een 'geometrische verskunst'.

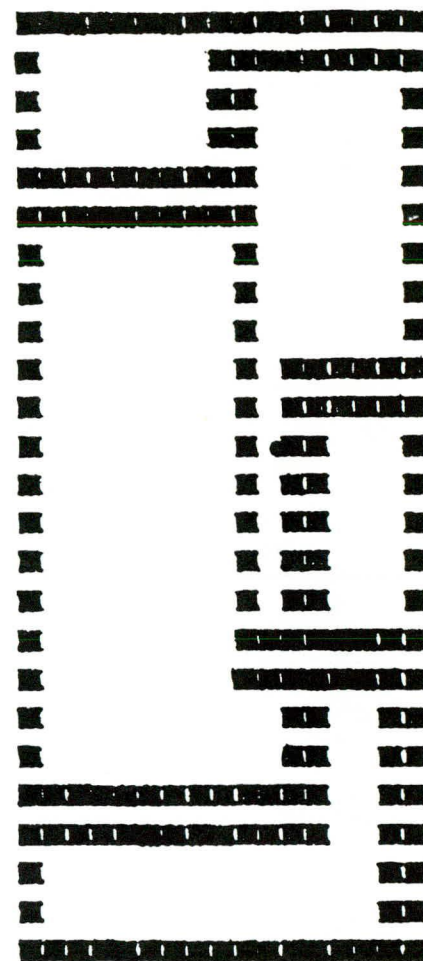
In de jaren 1920 en 1921 vinden we dus bij *De Stijl* een intens samengaan van beeldende kunst en 'het woord'; de enige Nederlandse dichter van *De Stijl*, Antony Kok, komt in oktober 1921 aan de beurt en het november-nummer van 1921 wordt onder de titel *Anthologie-Bonset* als een bundel verzamelde gedichten van Van Doesburg gepubliceerd. Een andere wijze waarop letters gebruikt worden is te vinden in de *Typo-Plastieken* en de *Dactyloplastiek* van Pietro (de) Saga in de zesde jaargang. De letters van de schrijfmachine zijn de kleinste elementen van een constructivistische vlakke compositie; door gelijke letters te herhalen en meerdere over elkaar heen te tikken ontstaan vlakken van verschillende grijstoon die zeer geschikt zijn voor reproductie op papier. De betekenis van de letters zelf is ondergeschikt gemaakt aan het abstracte visuele beeld.¹⁰

In de jaren zestig gebruikten we nogal eens schema's en modellen om wat orde in de veelheid van zulke verschijnselen te brengen. De teksten die we in *De Stijl* aantreffen zijn op deze wijze enigszins te ordenen.¹¹ Het is duidelijk dat de typografie in deze gedichten niet langer de functie heeft van een transparant communicatiemiddel, zonder barrières tussen schrijver en lezer, zoals dat het geval was bij de 'gewone' teksten in *De Stijl*. In de gedichten wordt de typografie een visueel actief werktuig, dat op verschillende manieren – plaatsing, richting, grootte, verhouding zwart-wit – de boodschap en de werking van de tekst ondersteunt of juist doorkruist.

De typografische middelen kunnen worden toegepast om één of meer van drie aspecten van een tekst te benadrukken, al of niet ten nadele van de andere: de vorm, de betekenis, de klank. In de vroege gedichten van Van Doesburg, die het merendeel van de *Anthologie-Bonset* uitmaken, is de betekenis van de woorden nog het meest van belang, waarbij een groeiende nadruk op het element klank is te bespeuren. In de *Letterklank-beelden* is het element 'betekenis' vrijwel geheel ondergeschikt aan het element 'klank'. Voor de *Typo-Plastieken* geldt dat de vorm overheerst ten nadele van de betekenis en klank. In de *X-Beelden* spelen verschillende principes door elkaar: nu eens wordt de klank door de typografie benadrukt, dan weer de betekenis van een woord tezamen met de vorm ervan.

Lyriek en kubisme in Parijs

Wanneer we deze Nederlandse verschijnselen in een internationale ontwikkeling plaatsen, zien we dat het om een betrekkelijk laat verschijnsel gaat. Al in 1897, een jaar voor zijn dood, maakte Stéphane Mallarmé het opzienbarende gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (De worp van een dobbelsteen zal het toeval nooit opheffen), waarin de woorden van de titelzin pagina's lang worden onderbroken en toegelicht door korte beeldende zinnen die heen en weer schieten over de bladzijden. De totale tekst slingert zich, in zeven verschillende lettergrootten gezet, over de tien dubbele pagina's heen, waarbij grote delen



5
Pietro (de) Saga
Typo-Plastiek 10 1925
uit/from *De Stijl*, VII, 75/76, 1926-27, p. 50

the disadvantage of the other(s): the form, the meaning, the sound. In the early poems of Van Doesburg, which make up most of the *Anthologie-Bonset*, the meaning of the words is still most important, and a growing emphasis on the element of sound can be detected. In the *Letterklankbeelden* the element 'meaning' is almost entirely subordinate to the element 'sound'. With the *Typo-Plastieken* the form dominates, to the disadvantage of the meaning and sound. *X-Beelden* shows an interplay of various principles: here the sound is emphasized by the typography, then the meaning of a word, together with its form.

Lyricism and Cubism in Paris

When we place these Dutch phenomena in the context of an international development, we see that they occur relatively late. As early as 1897, a year prior to his death, Stéphane Mallarmé created the startling poem *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (A throw of dice will never abolish coincidence), in which the words of the title sentence are interrupted and explained by short visual sentences which dart back and forth across the pages. Set in seven different sizes of type, the total text meanders across ten double pages; large parts of the page remain white, as visual pauses. Although the definitive version, which did not reach the general public until 1914, had a less spectacular layout than the first one in the international magazine *Cosmopolis*, this lyric/visual notation of space and time would have an enormous influence on the ideas of later generations of poets. Mallarmé was a late discovery for Van Doesburg, in view of his comment from 1921: 'Mallarmé, whose light is only now reaching our mental retina, says that poets have much to learn about the distribution of w h i t e and b l a c k, and about the typographic character of advertisements.'¹²

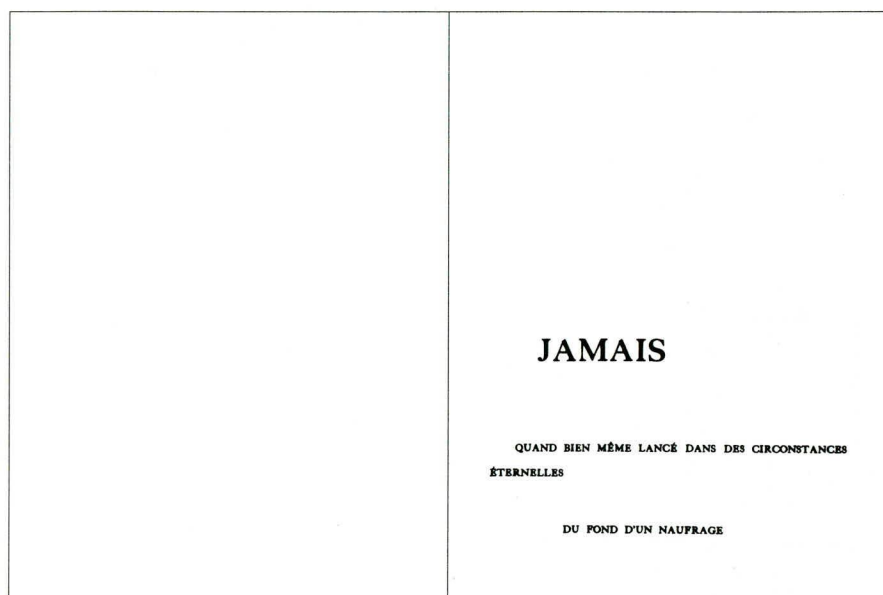
Conversely, an approach toward language arose in painting when George Braque introduced letters and text in his Cubist paintings and etchings in 1911, something which was then quickly adopted by his friends Picasso, Louis Marcoussis and Juan Gris. Although the letters primarily acted as formal painterly elements for Braque and Picasso, the words and word fragments alluded, at the same time, to daily life in Paris, to the ambiance of bistros and bars ('FOX', 'VIEUX MARC', 'VIN', 'BASS') and dance halls ('Valse', 'BAL'), to newspapers ('LE JOURNAL', 'LE TORERO'), advertisements ('JOB') and

UN COUP DE DÉS

van de pagina wit blijven, als visuele pauzes. Hoewel de definitieve uitgave, die het grote publiek pas in 1914 bereikte, een minder spectaculaire lay-out had dan de eerste in het internationale tijdschrift *Cosmopolis*, had die lyrisch-visuele notatie van ruimte en tijd een enorme invloed op de opvattingen van latere generaties dichters. Voor Van Doesburg was Mallarmé een late ontdekking, gezien zijn uitspraak van 1921: 'Mallarmé, wiens licht eerst heden tot ons geestelijk netvlies komt, zegt dat er voor de dichters veel te leren valt van de w i t en z w a r t verdeeling, evenals van het typografische karakter der advertenties.'¹²

Omgekeerd was er vanuit de schilderkunst een toenadering tot de taal ontstaan, toen Georges Braque in 1911 letters en teksten in zijn kubistische schilderijen en etsen introduceerde, wat al spoedig door zijn vrienden Picasso, Louis Marcoussis en Juan Gris werd overgenomen. Hoewel de letters voor Braque en Picasso in eerste instantie formele schilderkunstige elementen vormden, verwezen de woorden en woordfragmenten tegelijkertijd naar het dagelijkse leven van Parijs, naar de ambiance van bistro's en bars ('FOX', 'VIEUX MARC', 'VIN', 'BASS') en danstenten ('Valse', 'BAL'), naar kranten ('LE JOURNAL', 'LE TORERO'), reclame ('JOB') en populair entertainment ('MA JOLIE'). In 1912 deed Picasso de eigenwijze stap om de naam van een krant niet langer te schilderen, maar een stuk krant zelf in een tekening te plakken: de collage was ontstaan. Woorden en teksten waren een geïntegreerd onderdeel van het beeld geworden.

Het jaar 1912 was ook voor een andere kubistische schilder cruciaal. Marcel Duchamp schilderde zijn laatste schilderijen, onder andere *Nu descendant un escalier*, en kwam tot het besluit de conventionele schilderkunst achter zich te laten. Dat lijkt wat vreemd, omdat juist in ditzelfde jaar Duchamp zeer bevriend was geraakt met de lyrische dichter Apollinaire, die we wel als de impresario van de kubistische schilders



6

Stéphane Mallarmé

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard 1914

kunnen beschouwen. Ook de zeer eigenzinnige en extravagante schilder Francis Picabia leerde hij kennen. Regelmatig kwam het driemanschap Duchamp-Picabia-Apollinaire bijeen en als we Picabia's vrouw Gabrielle Buffet moeten geloven, streefden de heren er met schitterende redeneringen naar 'de desintegratie van het begrip kunst' te bewerkstelligen en bevatten hun fantastische verbale hoogstandjes reeds 'alle kiemen van wat later Dada zou heten'.¹³

In elk geval zou het werk van Marcel Duchamp van nu af aan een sterker conceptueel en verbaal aspect krijgen, waarin woordspelingen en anagrammen een ondersteuning van of zelfs het uitgangspunt voor een visueel beeld zouden worden. In Apollinaire's lyriek ontstond een sterk visueel element. Picabia ontwikkelde zijn 'machine-schilderijen', anti-kunst waarin hermetische teksten een prominente rol spelen.

Woord en beeld bevrijd

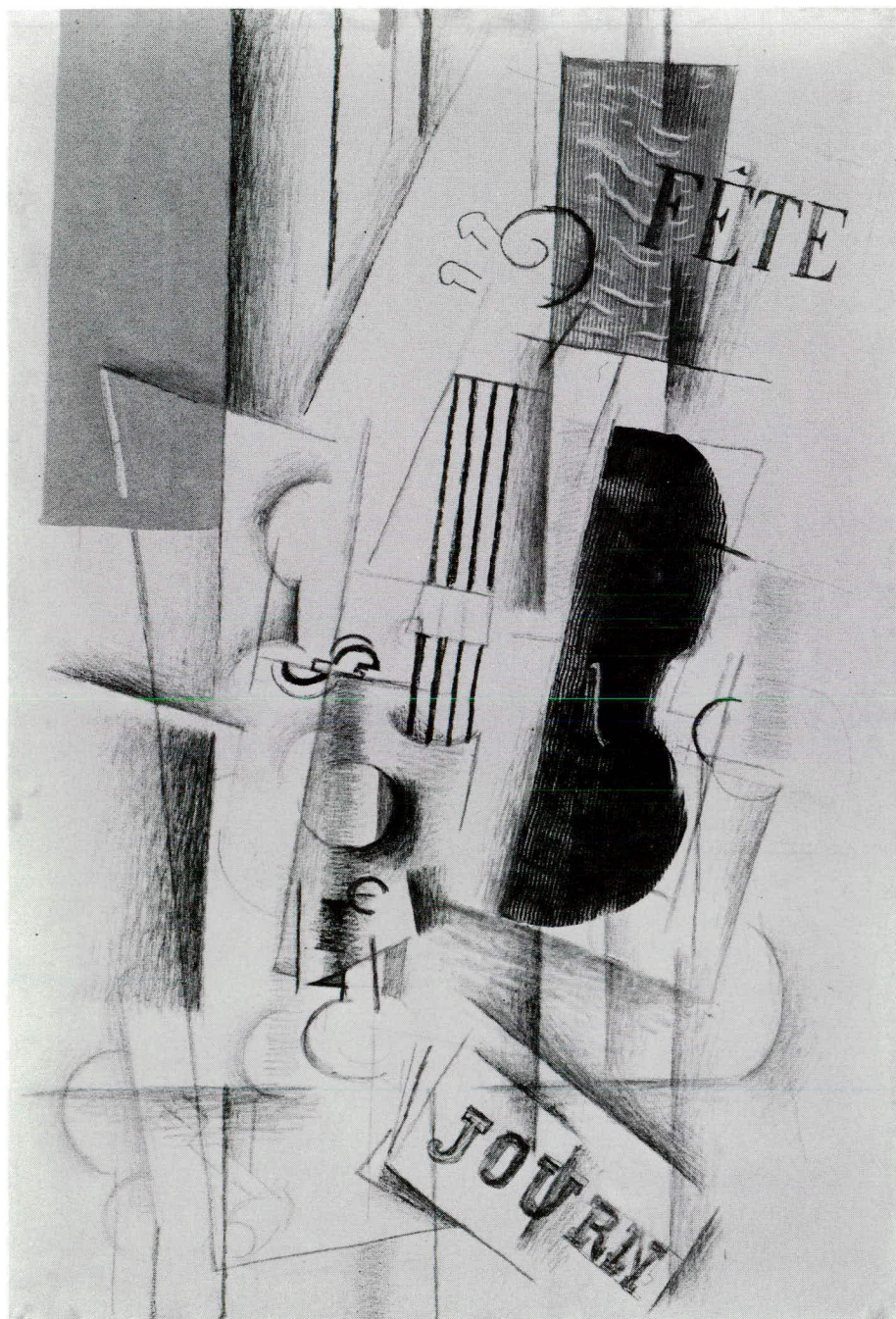
In Parijs was men inmiddels op de hoogte van het uitdagende werk van de futuristische schilders en dichters in Italië. Dat was al aangekondigd door de dichter Filippo Tommaso Marinetti, die zelf goed de weg kende in Parijs, met zijn eerste en befaamde futuristisch manifest in *Le Figaro* van 20 februari 1909. Marinetti was een onvermoeibaar propagandist van het futurisme via talloze tijdschriften en manifesten; hij en zijn makkers reisden rond als verbale beeldenstormers, organisatoren van schilderijententoonstellingen en futuristische 'soirées'. Hun werk verheerlijkte heldendom, gevaarlijk leven, het moderne Italië, de moderne techniek met zijn vliegtuigen, elektriciteit en automobielen. Apollinaire zag in Parijs niet zoveel in de schilderijen van Carlo Carrà, Luigi Russolo en Gino Severini, vergeleken met zijn 'eigen' kubisten. Hij was meer geïnteresseerd in de literaire kant van het futurisme, zoals gerepresenteerd door de 'versi liberi' van Paolo Buzzi en Marinetti zelf, door Ardengo

popular entertainment ('MA JOLIE').

In 1912 Picasso took the bold step of no longer painting the name of a newspaper, but pasting a piece of the newspaper itself into a drawing: the collage was born. Words and texts had become an integral part of the image.

The year 1912 was crucial for another Cubist painter as well. Marcel Duchamp painted his last paintings, among them *Nu descendant un escalier*, and came to the decision to break with conventional painting. That appears to be rather odd, because it was during this very year that Duchamp had become good friends with the lyric poet Apollinaire, whom we can indeed regard as being the impresario of the Cubist painters. He also became acquainted with the highly original and extravagant painter Francis Picabia. The threesome Duchamp-Picabia-Apollinaire met on a regular basis, and if we are to believe Picabia's wife Gabrielle Buffet, the gentlemen spent these occasions arriving at brilliant rationalizations for 'the disintegration of the concept of art', their fantastic verbal edifications containing 'all the germs of what would later become Dada'.¹³

In any case, from this point onwards, the work of Marcel Duchamp would take on a more pronounced conceptual and verbal aspect, in which puns and anagrams would become a support or even a basis for a visual image. A strong visual element arose in Apollinaire's lyricism. And Picabia



7

Georges Braque*Violon, Journal, Fête* 1913

olieverf, potlood en houtskool op doek/oil,
pencil and charcoal on canvas, 92 x 60 cm
Philadelphia Museum of Art

developed his 'machine paintings', anti-art in which cryptic writing plays a prominent role.

Word and image liberated

In Paris people meanwhile had heard about the defiant work of the Futurist painters and poets in Italy. This had already been announced by the poet Filippo Tommaso Marinetti, who was quite familiar with Paris, in his first and celebrated manifesto in *Le Figaro* of February 20, 1909. Marinetti was an indefatigable propagandist of Futurism via numerous periodicals and manifestos; he and his chums travelled about as verbal iconoclasts, organizers of painting exhibitions and Futurist 'soirées'. Their work glorified heroism, living dangerously, modern Italy, modern technology with flying machines, electricity and automobiles. In Paris, Apollinaire did not have much regard for the paintings of Carlo Carrà, Luigi Russolo and Gino Severini, in comparison to his 'own' Cubists. He was more interested in the literary side of Futurism, as represented by the 'versi liberi' of Paolo Buzzi and Marinetti himself, by Ardengo Soffici and by the periodicals *Poesia* from Milan and *Lacerba* from Florence. An important moment was, again in 1912, the publication of Marinetti's *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. In his free verse, he had already broken with rhyme schemes and classical metre; now the words also had to be sung without regard for their syntax, the conjugations and declensions having been abolished, verbs used only in the infinitive, the sound ranging from onomatopoeia to autonomous noise. This resulted in a kind of 'telegram style based on associations of thought'.¹⁴ The most extreme example of this can be seen in Marinetti's 'poema reportage' from 1912, *Zang Tumb Tumb*, and his *Parole in Libertà* (Words in Freedom) from the years 1912-1914, which was published in book form under the title *Les mots en liberté futuristes*. Young Futurists such as Giacomo Balla, Francesco Cangiullo and Carlo Carrà were immediately taken with Marinetti's principle, even though the results were sometimes no more than a silly game. But the continued effect of his manifesto was international; the basic principles of Marinetti are also conveyed in Van Doesburg's *Manifest II* of 1920. Van Doesburg characterized his poems as 'synthetic word sculptures'.¹⁵

Though television had not yet arrived, the twentieth century had by this time developed sufficient means of communi-

F. T. MARINETTI FUTURISTA

ZANG TUMB TUMB

ADRIANOPOLI OTTOBRE 1912

TUUUMB IN LIBERTÀ

PAROLE

EDIZIONI FUTURISTE
DI "POESIA"
Corso Venezia, 61 - MILANO
1914

8

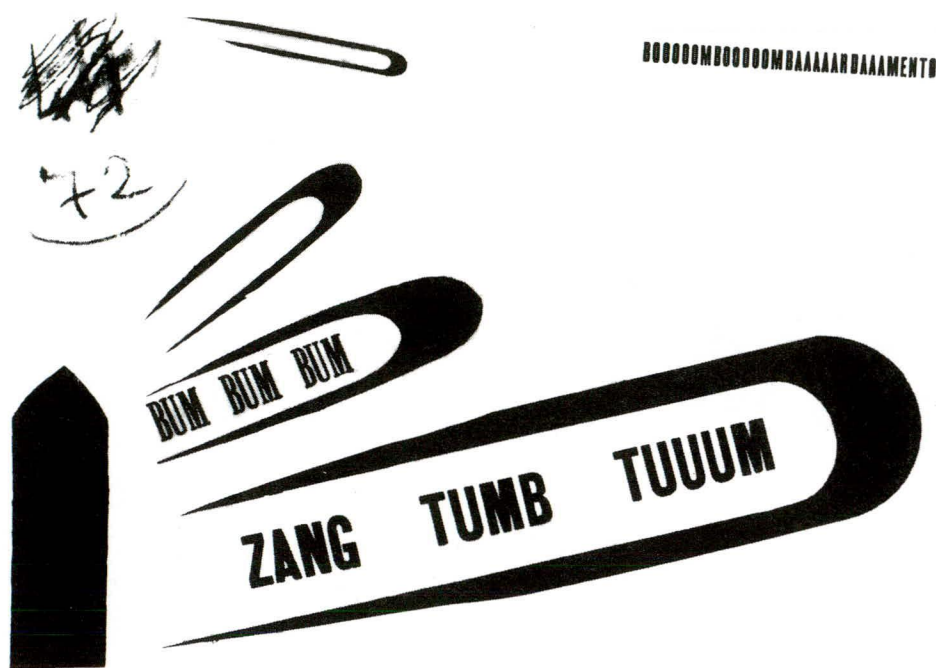
Filippo Tommaso Marinetti

Zang Tumb Tumb 1912

omslag/cover

Soffici en door de tijdschriften *Poesia* uit Milaan en *Lacerba* uit Florence.

Een belangrijk moment was, alweer in 1912, de publikatie van Marinetti's *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. In zijn vrije verzen had hij al gebroken met rijmschema's en klassieke metriek; nu moesten de woorden nog losgezongen worden van hun syntaxis, de vervoeging en verbuiging opgeheven, werkwoorden alleen nog in de infinitief gebruikt worden, de klank reiken van onomatopée tot autonoom geluid. Dit resulteerde in een soort 'telegramstijl die berust op gedachtenassociaties'.¹⁴ Die zien we het verst doorgevoerd in Marinetti's 'poema-reportage' van 1912, *Zang Tumb Tumb*, en zijn *Parole in Libertà* (Woorden in vrijheid) uit de jaren 1912-1914, dat in 1919 in boekvorm verscheen onder de titel *Les mots en liberté futuristes*. Jonge futuristen als Giacomo Balla, Francesco Cangiullo en Carlo Carrà werden onmiddellijk door Marinetti's



9

Filippo Tommaso Marinetti

Parole in Libertà (Bombardamento) 1915

collage, 22 x 31 cm

Coll. E.V. Thaw and Co, Inc, New York

beginsel gegrepen, al waren de resultaten soms niet meer dan een grappig spelletje. Maar de doorwerking van zijn manifest was internationaal; ook in Van Doesburgs *Manifest II* van 1920 klinken de basisprincipes van Marinetti door. Van Doesburg karakteriseerde diens gedichten als 'synthetische woordplastieken'.¹⁵

Al was er nog geen televisie, de twintigste eeuw had inmiddels voldoende communicatiemiddelen ontwikkeld om het nieuws van artistieke vernieuwingen snel te laten circuleren en bijvoorbeeld ook tot Rusland te laten doordringen. Toen Marinetti in januari 1914 als leider van het wereldwijde futurisme een bezoek aan Rusland bracht, was daar inmiddels veel soortgelijks gebeurd.

In de loop van 1912 was de dichter Aleksej Kroetsjenich begonnen met het publiceren van dichtbundels in pamfletvorm, lithografisch vermenigvuldigd op goedkoop papier. De vorm was geïnspireerd door de *luboks*, vrolijk gekleurde, primitieve prentenboeken, zoals Rusland die sedert de 17e eeuw kende. De gedichten van Kroetsjenich waren handgeschreven en voorzien van expressieve tekeningen van Mikhail Larionov, Natalia Gontsjarova, Malevich en Olga Rosanova. Larionov kalligrafeerde in dezelfde vorm experimentele teksten van Velemir Chlebnikov, zoals in de bundels *Wereldachterwaarts* (1912) en *Pommade* (1913), waaraan ook de schilder Vladimir Tatlin meewerkte. De bundels waren, als provocatie tegen de luxeboeken van de symbolistische dichters, op verschillende ordinaire papiersoorten met meerdere kleuren gedrukt en op bepaalde plaatsen is de scheiding tussen tekst en beeld opzettelijk in het vage gelaten.¹⁶

Onder de titel *Een oorvijs aan de publieke smaak* hadden de dichters Kroetsjenich, Chlebnikov, David Boerljoek en Vladimir Majakovski in

cation for the news of artistic innovations to circulate quickly and, for instance, to travel as far as Russia. When Marinetti visited Russia in 1914, as the leader of worldwide Futurism, something quite similar had already happened there.

During the course of 1912, the poet Aleksey Kruchonykh began to publish collected poetry in pamphlet form, lithographically duplicated on cheap paper. The form was inspired by the *luboks*, cheerfully coloured, primitive picture books which were common in Russia since the seventeenth century. Kruchonykh's poems were written out by hand and furnished with expressive drawings by Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Malevich and Olga Rosanova. Larionov calligraphed in the same form experimental texts by Velimir Khlebnikov, such as the poetry volumes *World Backwards* (1912) and *Pommade* (1913), to which the painter Vladimir Tatlin also contributed. As a challenge to the lavish books of the Symbolist poets, the volumes were printed on various sorts of ordinary paper in many colours, and in certain places the division between text and image is deliberately left unclear.¹⁶

Under the title *A slap in the face of public taste*, the poets Kruchonykh, Khlebnikov, David Burluk and Vladimir Mayakovsky published their literary manifesto in December 1912, denouncing traditional literature as being 'more baffling than hieroglyphics' and granting the poet the right to construct new words. In the following year, the painters and poets held provocative declamations in clown outfits, organized opera performances and stunning exhibitions, in which language, sounds and images were subjected to experimentation. Painters and poets collaborated closely, discussed each other's work, used each other's terms in manifestos and poems. In his painting *An Englishman in Moscow* from 1913-14, Kasimir Malevich painted the words 'solar eclipse', 'partly' and 'hour' as even more independent elements than Picasso and Braque had done in their work. Moreover, the words seemed to bear no relationship whatsoever to the title of the painting. Just as his colleague Aleksey Morgunov had done,

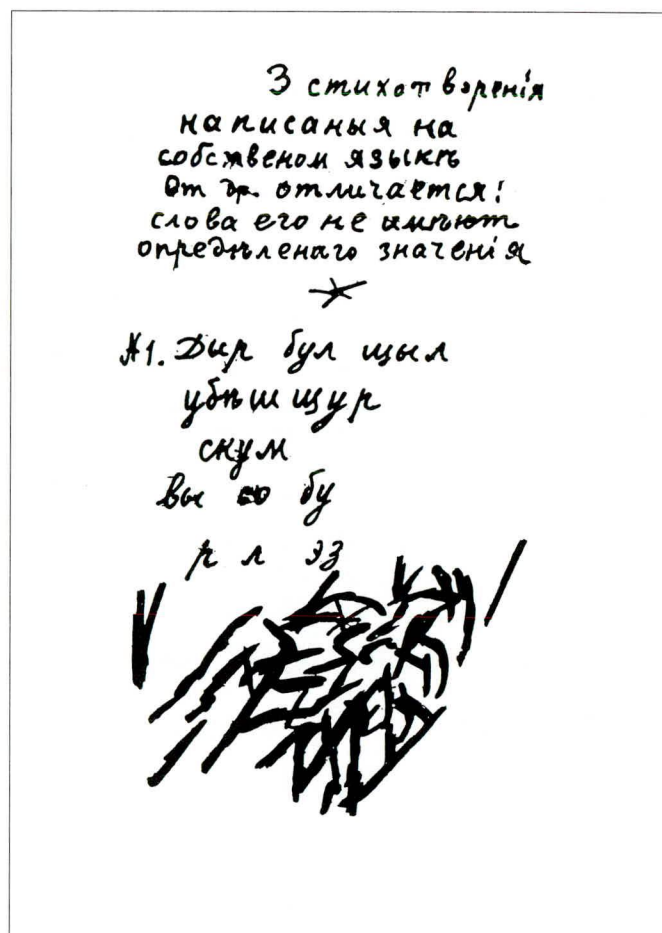
december 1912 hun literaire manifest gepubliceerd, dat de traditionele literatuur voor 'onbegrijpelijkker dan hiërogliefen' uitmaakte en de dichter het recht toekende nieuwe woorden te construeren. In het volgende jaar hielden schilders en dichters in Leningrad en Moskou provocerende declamaties in clowneske kledij en organiseerden operavoorstellingen en opzienbarende tentoonstellingen, waarbij met taal, klanken en beelden werd geëxperimenteerd. Schilders en dichters werkten nauw samen, bediscussieerden elkaars werk, gebruikten elkaars termen in manifesten en gedichten. In zijn schilderij *Een Engelsman in Moskou* van 1913/14 schilderde Kasimir Malevich de woorden 'zonsverduistering', 'gedeeltelijk' en 'uur' als nog zelfstandiger en pregnanter elementen dan Picasso en Braque het in hun werk deden. Bovendien leken de woorden geen enkel verband met de titel van het schilderij te hebben. Zoals ook zijn collega Aleksj Morgoenov deed, sneed Malevich in dit schilderij vormen en beelden in stukken en schoof deze fragmenten, samen met de woorden die gelijkwaardige en zelfstandige beeldelementen zijn, tot een visueel-verbale rebus in elkaar. Malevich zelf sprak van 'alogische' schilderijen en voorts hanteerden de dichters termen als 'sdvig' en 'zaum'. 'Sdvig' (verschuiving) is het in stukken hakken van woorden en tot onverwachte

10

A. Kroetsjenich, V. Chlebnikov,
O. Rosanova
Téli lé 1914

11

A. Kroetsjenich, M. Larionov
Dyr bul shchyl 1913
uit/from *Pomme*



combinaties samenvoegen van die fragmenten, en 'zaum' (onbegrijpelijk, transrationeel) werd gebruikt voor woorden die onafhankelijk van hun betekenis werden toegepast.

Nog voor de Eerste Wereldoorlog uitbrak, was er in verschillende landen bij zowel dichters als schilders een verhoogde gevoeligheid te bespeuren voor enerzijds de visuele mogelijkheden die teksten konden opleveren, anderzijds de complexe rol die de taal in de beeldende kunst kon spelen.

De oorlog, eens door Marinetti luid toegejuicht, maakte enkele jaren lang de verbindingen tussen kunstenaars moeizaam. Duchamp schepte zich in naar New York, de gedeserteerde Picabia zwierf door Noord- en Zuid-Ameria, terwijl Apollinaire dienst nam in het Franse leger. Als korporaal Gui. de Kostrowitzky stuurde hij vanuit de loopgraven aan zijn vriendinnen Lou en Madeleine oorlogsgedichten, in brieven, op briefkaarten en zelfs op berkebast geschreven. In de geïllustreerde brieven namen de gedichten figuratieve vormen aan: een fontein, een kanon, een bloem. Hij noemde ze 'vers figurés' of 'idéogrammes lyriques'. In april 1918, driekwart jaar voor zijn dood, werden ze gepubliceerd in zijn tweede verzamelbundel *Calligrammes – Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916). De Pools-Engelse schrijver Stefan Themerson karakteriseerde een 'calligramme' zo: 'Hier begin je met het beeld. Je oog ziet het. En pas dan, als je oog klaar is, mag je oor de elementen waarmee het gedicht gemaakt is ontcijferen. En het oor is verrast te merken, dat die elementen dezelfde lyrische elementen zijn die in zijn "gewone" verzen klonken.'¹⁷

Dada International

Zwitserland bleef in de oorlog neutraal. In Zürich richtte de dichter Hugo Ball zijn 'Cabaret Voltaire' op, dat al spoedig een internationaal verzamelpunt werd voor avant-garde schilders en dichters. In het persbericht van 2 februari 1916 heette het: 'Het principe van het Cabaret moet zijn, dat bij de dagelijkse samenkomsten muzikale en declamatorische voordrachten plaatsvinden van de als gast aanwezige kunstenaars.'¹⁸ Er werden talrijke soirées gegeven, tentoonstellingen gehouden en debatten over moderne kunst gevoerd. De verzamelbundel *Cabaret Voltaire* die Hugo Ball in de zomer van 1916 publiceerde, was – zoals hij in zijn dagboek schreef – 'de eerste synthese van de moderne kunst- en literatuurrichtingen'. De bundel opent met het 'poème simultan' *L'Amiral cherche une maison à louer* van Richard Hülsenbeck, Marcel Janco en Tristan Tzara, dat zij kort tevoren gezamenlijk hadden voorgedragen als een 'gevecht van de vox humana met de haar bedreigende, bedrieglijke en vernietigende wereld' (Ball).¹⁹ Andere bijdragen weerspiegelen de sfeer van het cabaret en de tentoongestelde kunst: teksten van Marinetti, Cangiullo, Apollinaire, Kandinsky, Hans Arp, Hugo Ball en beeldbijdragen van Arp, Modigliani en Picasso. Expressionisme, kubisme en futurisme hadden woord en beeld bevrijd; aangescherpt door bittere oorlogservaringen en politiek radicalisme zouden woord en beeld in de komende jaren onder het motto 'dada' de Europese burger choqueren.

De uitgave *Cabaret Voltaire* is het eerste voorbeeld van het nieuwe



Malevich cut shapes and images into pieces in this painting and shifted these fragments, along with the words which are equal and independent visual elements, into a visual/verbal rebus. Malevich himself referred to them as 'alogical' paintings and used poet's terms like 'sdvig' and 'zaum'. 'Sdvig' ('shift') is the chopping of words into pieces and the unexpected combinations which result from the joining of those fragments, and 'zaum' ('incomprehensible', 'transrational') described words which were used independently of their meaning.

Even before the outbreak of World War I, a heightened sensitivity could be detected among poets and painters with regard to the visual potential generated by these texts, on the one hand, and the complex role which language, on the other hand, was able to play in the visual arts.

The war, once applauded by Marinetti, made contacts among the artists difficult. Duchamp embarked for New York, Picabia deserted and roamed about North and South America, while Apollinaire served in the French army. As Corporal Gui. de Kostrowitzky, he sent war poems to his girlfriends Lou and Madeleine from the trenches; these were written in letters, on postcards and even on birch bark. In the illustrated letters, the poems took on figurative forms: a fountain, a gun, a flower. He called them 'vers figurés' or 'idéogrammes lyriques'. In April 1918, nine months before his death, they were published in his second volume of poetry *Calligrammes – Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916). The Polish/English writer Stefan Themerson characterized a 'calligramme' as follows: 'Here you start with the image. Your eye sees it. And only then, when your eye has already seen it, your ear is allowed to decipher the elements that have created it. And the ear is surprised... at finding that those elements are the same lyrical elements that sounded in his "regular" verse.'¹⁷

Dada international

Switzerland remained neutral during the war. In Zurich the poet Hugo Ball opened his 'Cabaret Voltaire', which quickly became a meeting place for avant-garde painters and poets. Its press release of February 2, 1916 read as follows: 'The principle of the Cabaret should be to provide, at daily gatherings, musical and declamatory recitations by artists who are present as guests.'¹⁸ Numerous parties were given, exhibitions held, debates on modern art

Il pleut

Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir
 et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires
 écoule s'il pleut tandis que le regret et le d'adain pleurent une ancienne musique
 écoule tomber les lions qui te retiennent en haut et en bas

13

Guillaume Apollinaire

Il pleut

uit/from *Calligrammes, Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916), Paris 1966, p. 64

DADAPHONE

écrire à :

TRISTAN TZARA

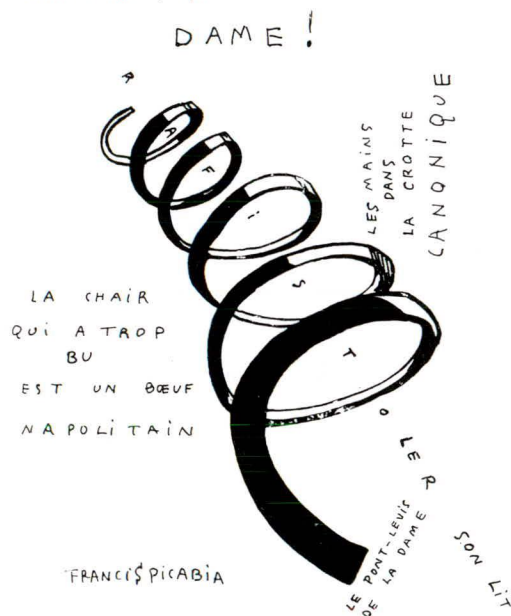
32, Avenue Charles Floquet

Administration : AU SANS PAREIL, 37, Avenue Kléber

N° 7

PRIX :
1 FR. 50

PARIS
MARS 1920



medium waardoor Dada zich verspreidde: drukwerk, in de vorm van pamfletten en eenmans-tijdschriften, die soms niet eens een hele jaargang haalden, maar die toch vaak, ondanks de oorlog, tot in de verste uithoeken van Europa doordrongen en waarin kunstenaars uit verschillende landen hun bijdragen leverden.

Een voorbeeld daarvan was *Dada/Bulletin Dada/Dadaphone*, uitgegeven door Tristan Tzara, een pamflet dat onregelmatig uitkwam in Zürich en Parijs tussen juli 1917 en maart 1921. Van de dichters die er in schreven zijn behalve Tzara te noemen: Marcel Janco, Pierre-Albert Birot, Francis Picabia, Philippe Soupault, Vincente Huidubro, André Breton, Louis Aragon, Raymond Radiguet, Hans Arp, Richard Hülsenbeck; de belangrijkste beeldbijdragen waren de abstracte houtsneden van Hans Arp en de machinetekeningen van Picabia en verder waren er reproducties naar Otto van Rees, Enrico Prampolini, Kandinsky, Chirico, Hans Richter, Viking Eggeling en Raoul Hausmann.

Toen na de Eerste Wereldoorlog het reizen door Europa gemakkelijker werd, gingen ook voor Theo van Doesburg de internationale

14

Francis Picabia, Tristan Tzara

Omslag/cover *DADAPHONE*, no. 7 1920

carried out. The collected writings *Cabaret Voltaire*, which Hugo Ball published in the summer of 1916, was – as he wrote in his journal – ‘the first synthesis of trends in modern art and literature’. The volume begins with the ‘poème simultané’ *L’Amiral cherche une maison à louer* by Richard Hülsenbeck, Marcel Janco and Tristan Tzara, introduced as a ‘battle of the *vox humana* against its dangerous, deceptive and destructive world’ (Ball).¹⁹ Other contributions reflect the atmosphere of the cabaret and the art exhibited there: writings of Marinetti, Cangiullo, Apollinaire, Kandinsky, Hans Arp, Hugo Ball and visual contributions from Arp, Modigliani and Picasso. Expressionism, Cubism and Futurism had liberated word and image; sharpened by bitter war experiences and political radicalism, word and image would come to shock the average European under the motto ‘dada’ in subsequent years. The publication *Cabaret Voltaire* is the first example of the new medium through which Dada was propagated: printed matter in the form of pamphlets and one-man periodicals, to which artists from different countries contributed and which sometimes did not even survive a full year but nevertheless, despite the war, reached the farthest corners of Europe.

An example of this was *Dada/Bulletin Dada/Dadaphone*, a pamphlet published by Tristan Tzara which came out on an irregular basis in Zurich and Paris between July 1917 and March 1921. Among the poets who wrote for this, in addition to Tzara, were Marcel Janco, Pierre-Albert Birot, Francis Picabia, Philippe Soupault, Vincente Huidubro, André Breton, Louis Aragon, Raymond Radiguet, Hans Arp, Richard Hülsenbeck; the most significant visual contributions were the abstract woodcuts of Hans Arp and the machine drawings of Picabia. There were also reproductions of works by Otto van Rees, Enrico Prampolini, Kandinsky, de Chirico, Hans Richter, Viking Eggeling and Raoul Hausmann.

When travelling about Europe became easier after World War I, international contacts also began to play a considerable role for Theo van Doesburg. In December 1919 he became acquainted with the Dadaist publication for the first time, met

contacten een grote rol spelen. In december 1919 maakte hij voor het eerst kennis met de dadaïstische publikatie, hij ontmoette in 1920 in Parijs de kunstenaars Larionov en Severini en maakte tussen half december 1920 en eind november 1921 lange reizen door Duitsland, België, Frankrijk en Italië waar hij talloze kunstenaars ontmoette. Resultaat van de vele contacten die hij legde en de toezeggingen die hij daarbij kreeg, was de uitgave van een eigen dadaïstisch tijdschrift, *Mécano*. Meer dan *De Stijl* kon dit pamflet die typisch dadaïstische – dat wil zeggen: spotzieke, anti-burgerlijke, destructieve, ja zedenondermijnende – confrontaties van woorden en beelden presenteren.²⁰ Met teksten van Umberto Boccioni en Marinetti trok Van Doesburg de draad door van het futurisme; de lijn van *Dada* uit Zürich, Parijs en New York werd vertegenwoordigd door bijdragen van Tzara, Picabia, Eluard, Arp en Man Ray. Nieuwe namen waren die van Kurt Schwitters en Raoul Hausmann, die met Hannah Höch en Johannes Baader de Berlijnse tak van Dada representeerden. De Berlijnse experimenten met abstracte film door Hans Richter en Viking Eggeling vonden later hun neerslag in de pagina's

D U N E

7. 8.

Parole in libertà

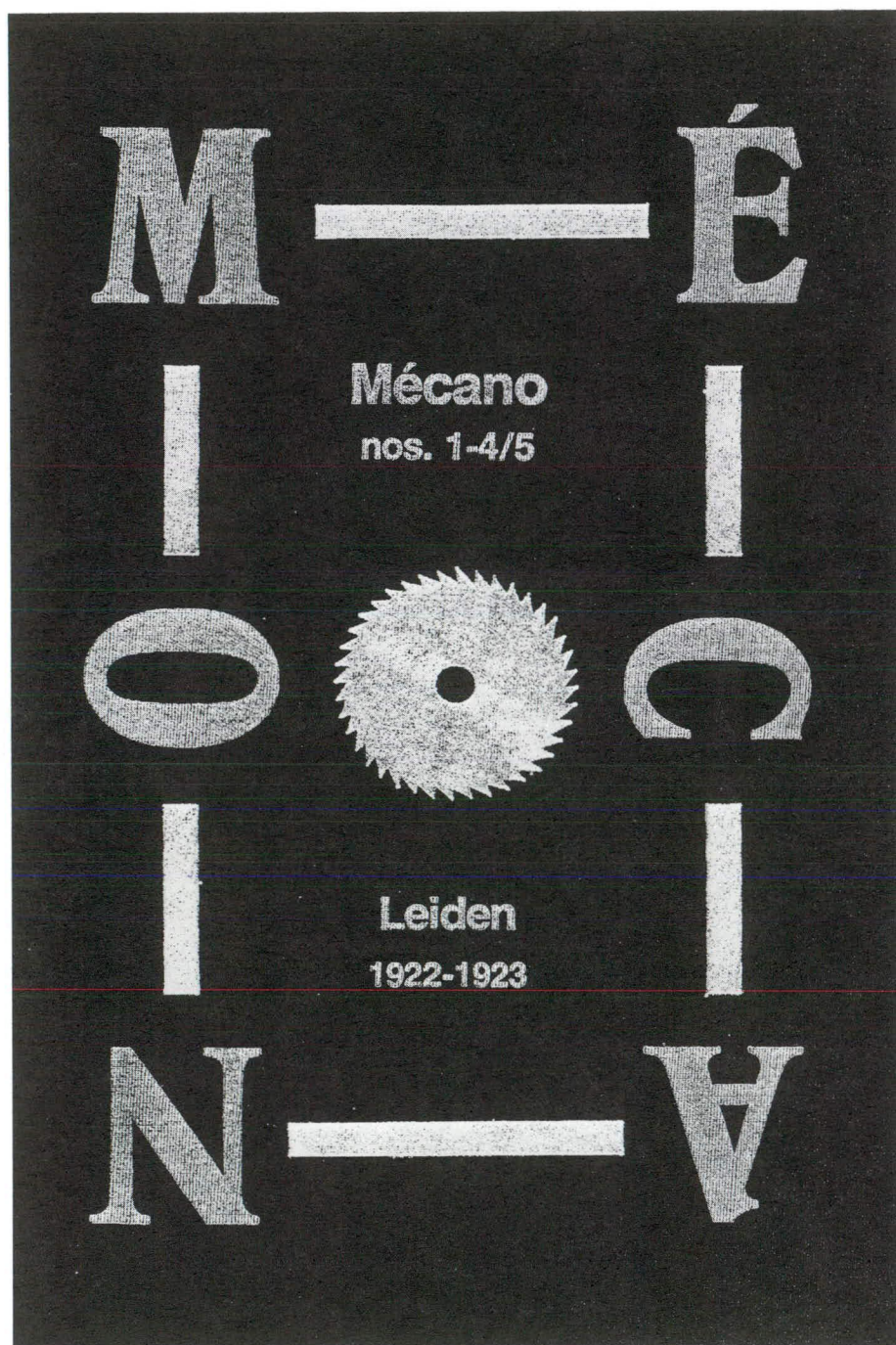
MOVIMENTO DI 2 STANTUFFI	VENTO	<u>negatore</u> pigrizia inerzia congelare tutto con stelle letterarie sradicate della carne (NOTTE LIBRARIA) seppellire tutto con odore di ascelle materassi di profumi mammelle cotte nel piacere + 7000 ragionamenti scettici	Karazuc zuc zuc Karazuc zuc zuc Nad I nad I A A A a a a a
		<u>affermatore</u> ottimismo forza respingere il vento pessimista caldo o freddo andare senza scopo per FARE VIVERE CORRERE ESSERE	

SOLE OLIATORE UNIVERSALE

tlac tlac cic-cioc	1. antipasto di kakawicknostalgia 2. angocette al sugo 3. rimorschif in bianco 4. presentimentlung allo spiedo 5. grappoli emorroidali 6. orina d'asceta frappée
aih aiiiiii aiiiiii fuuuuut	sedersi com odamente in quattro sulla punta d'uno spillo suelleza signorile grigioperla del vento che porta a spasso l'incendio-levrette-vestita-di-rosso

15

Filippo Tommaso Marinetti
DUNE – Parole in Libertà c. 1914
uit/from Cabaret Voltaire 1916



the artists Larionov and Severini in Paris in 1920, and from mid-December 1920 to November 1921 took long trips through Germany, Belgium, France and Italy where he met a great many artists. A result of the numerous contacts which he had established and the commitments that were then made was the publication of his own Dadaist magazine, *Mécano*. More so than *De Stijl*, this pamphlet was able to present those typically Dadaist – that is to say, mocking, anti-bourgeois, destructive, indeed morally subversive – confrontations of words and images.²⁰ With the writings of Umberto Boccioni and Marinetti, Van Doesburg proceeded along the lines of Futurism; the Dada trend from Zurich, Paris and New York was represented by contributions from Tzara, Picabia, Eluard, Arp and Man Ray. Among the new names were Kurt Schwitters and Raoul Hausmann, who represented the Berlin branch of Dada together with Hannah Höch and Johannes Baader. The Berlin experiments with abstract film done by Hans Richter and Viking Eggeling were later reflected in the pages of *De Stijl*. The periodical kept a distance, though, from politics, i.e. the work of Georg Grosz and John Heartfield, which evolved from being Dadaist to politically propagandist through the influence of significant events in the East.

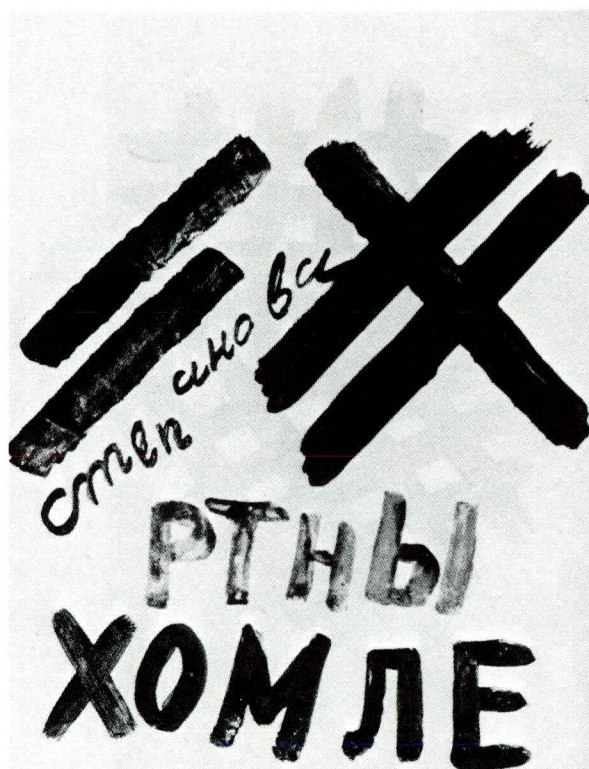
East, West and the periodicals

In Russia, the revolution of 1917 had a variety of effects on the art scene. Painters such as Larionov and Goncharova had left the country and settled in Paris. Other artists – Mayakovsky, Tatlin, Rosanova – saw in the young Soviet Union a breeding ground for the flourishing of Futurist ideals and used their work to serve the purposes of the revolution. Younger artists then began to associate themselves with this, as did the painter Warwara Stepanova, who would later become the lifelong companion of Alexander Rodchenko. In the catalogue of Moscow's *Tenth National Exhibition of Abstract and Suprematist Paintings* of 1919, she wrote the following under the pseudonym W. Agrarich: 'I associate the new abstract poetry, consisting of sound and letters, with the perception of the painter; this enriches the sound of the lines of verse with a new, vigorous, visual experience. I break up the deadly monotony of letters printed in definite lines with the aid of visual graphics, and in doing so I am heading toward new art. While, on the one hand, I renew the abstract poetry of

van *De Stijl*. Het blad hield overigens de politiek buiten de deur, zoals het werk van Georg Grosz en John Heartfield dat evolueerde van dadaïstisch tot politiek-propagandistisch onder invloed van belangrijke gebeurtenissen in het oosten.

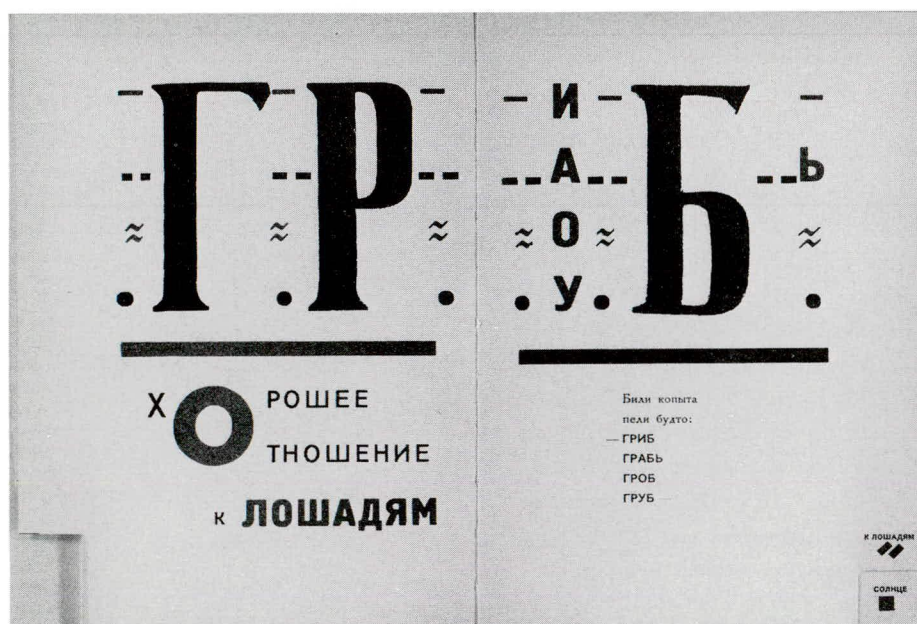
Oost, west en de tijdschriften

In Rusland had de revolutie van 1917 velerlei effecten op het kunstleven gehad. Schilders als Larionov en Gontcharova hadden het land verlaten en zich in Parijs gevestigd. Andere kunstenaars – Majakovski, Tatlin, Rosanova – zagen in de jonge Sovjet-Unie een voedingsbodem voor de bloei van de futuristische idealen en stelden hun werk in dienst van de revolutie. Jongeren haakten daarop in, zoals bijvoorbeeld de schilderes Warwara Stepanova, latere levensgezellin van Alexander Rodchenko. In de catalogus van de *Tiende Staatstentoonstelling van abstracte en suprematistische schilderijen* van 1919 in Moskou schreef zij onder het pseudoniem W. Agrarich: 'De nieuwe, abstracte, uit geluid en letters bestaande poëzie verbind ik met de waarneming van de schilder en dit verrijkt de klank van de versregels met een nieuwe, levendige, visuele ervaring. De dodelijke monotonie van de in gesloten regels afgedrukte letters doorbreek ik met behulp van beeldende grafiek en daarmee ga ik in de richting van een nieuwe kunst. Terwijl ik anderzijds met de middelen van de grafiek de abstracte poëzie van twee boeken – *Siga ar* en *Rtny homle* [door Aleksej Kroetsjenich] – vernieuw, breng ik tegelijkertijd de klank als nieuwe kwaliteit in de grafiek en breid daarmee haar kwantitatieve mogelijkheden uit.'²¹

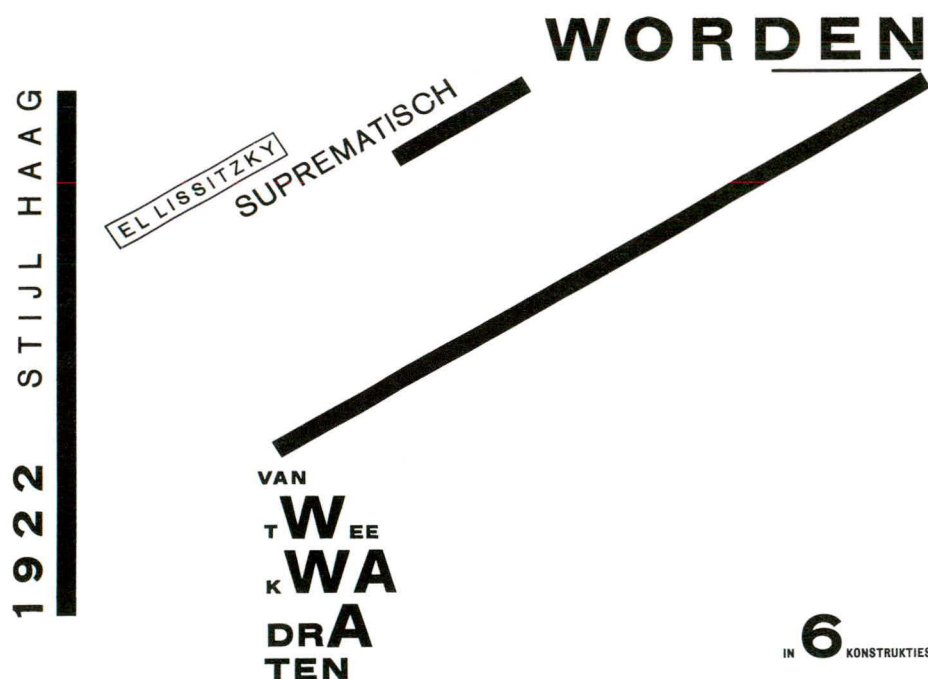


17

A. Kroetsjenich, Warwara Stepanova
Omslag/cover *Rtny homle* 1918



18
Vladimir Majakovski, El Lissitzky
Dja Golossa 1923



19
El Lissitzky
Suprematicheskoe slovo van twee kwadraten
in zes konstrukties 1920
uit/from *De Stijl*, v, 10/11, 1922

two books – *Sigra ar* and *Rtny homle* (by Aleksey Kruchonykh) – by means of graphics and consequently expand its quantitative possibilities.²¹

El Lissitzky was – also as a theoretician – important for a new, visual interpretation of texts. He too started out with calligraphed lithographic books, but his architectonic, disciplined and constructive tendency led him to explore typography and the creative possibilities of this mechanical method of production. His collaboration with Mayakovsky resulted in the typographic version of his poem *Dja Golossa* (For Reading Out Loud), which was published in Berlin in 1923.²²

The work of Lissitzky made a formidable impression on artists, who welcomed typography and advertising as influential visual media, if not as modest sources of personal income. It was the prelude to New Typography (Jan Tschichold, Moholy-Nagy, Kurt Schwitters, Karel Teige, Piet Zwart), partly by way of the fact that Lissitzky frequently came to the West and sought contact with enthusiastic kindred spirits.

This is how Theo van Doesburg came to publish Lissitzky's *Suprematicheskoe slovo van twee kwadraten* as a *De Stijl* issue in the autumn of 1922 – a Dutch version of an experimental picture book which had just been published in Berlin. A Constructivist picture story in six parts is accompanied by catch phrases which take their power of expression from 'optic/auditory' typography.²³

When we consider the consequences of a new use of word and image since the year 1922 and limit ourselves merely to the twenties, then it begins to hit us. The examples cited up to this point are but a fraction of a vast territory, much of which – particularly from Eastern Europe – has been saved from oblivion only in the past twenty years.

Theo van Doesburg had the frequent habit of drawing up lists of received books and periodicals in *De Stijl*. The periodicals are, during the initial years, of a literary or generally cultural nature, but after 1918 the avant-garde magazines begin to emerge, among them Picabia's *391* and editor Tzara's *Dada* and *Le coeur à barbe*. It was this last magazine to which Marcel Duchamp contributed his first plays on words.²⁴ In 1924 and 1926 Van Doesburg published lists of periodicals, a number of which he checked off with: 'deserve special attention'. The gamut of small supportive magazines had now spread across Europe:

Belangrijk – ook als theoreticus – voor een nieuwe, beeldende interpretatie van teksten was El Lissitzky. Hij was eveneens begonnen met gekalligrafeerde lithografische boeken, maar zijn architectonisch gedisciplineerde en constructieve inslag leidde hem tot het exploreren van de typografie en van de creatieve mogelijkheden van die mechanische produktiemethode. Uit zijn samenwerking met Majakovski ontstond de typografische versie van diens gedicht *Dja Golossa* (Luidkeels), dat in 1923 in Berlijn verscheen.²²

Het werk van Lissitzky maakte grote indruk op kunstenaars, die typografie en reclame als invloedrijke visuele media verwelkomden, zo al niet als een bescheiden economische basis voor zichzelf. Het vormde de opmaat tot de Nieuwe Typografie (Jan Tschichold, Moholy-Nagy, Kurt Schwitters, Karel Teige, Piet Zwart), mede door het feit dat Lissitzky herhaaldelijk naar het westen kwam en daar contact kreeg met enthousiaste geestverwanten.

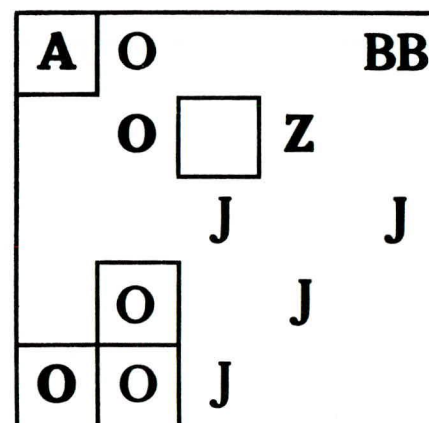
Zo publiceerde Theo van Doesburg in de herfst van 1922 als *Stijl*-nummer Lissitzky's *Suprematisch worden van twee kwadraten*, de Nederlandse versie van een experimenteel prentenboek dat zojuist in Berlijn was gepubliceerd. Een constructivistisch beeldverhaal in zes taferelen wordt begeleid met slagzinnen die aan een 'optisch-auditieve' typografie hun zeggingskracht ontleen.²³

Wanneer we bekijken wat de gevolgen zijn geweest van een nieuw gebruik van woord en beeld sedert het jaar 1912 en ons alleen maar beperken tot de jaren twintig, dan gaat het ons duizelen. De voorbeelden, tot nu toe aangehaald, zijn maar een fractie van een enorm terrein, waarvan veel – met name uit Oost-Europa – pas de laatste twintig jaar aan de vergetelheid is ontrukkt.

Theo van Doesburg had de gewoonte om in *De Stijl* regelmatig lijstjes op te nemen van ontvangen boeken en tijdschriften. De tijdschriften zijn in de eerste jaren vaak van literaire of algemeen-culturele aard, maar na 1918 dringen de avant-garde blaadjes op, zoals Picabia's *391* en van redacteur Tzara *Dada* en *Le coeur à barbe*. Aan dat laatste tijdschrift droeg Marcel Duchamp overigens zijn eerste woordgrappen bij.²⁴ In 1924 en 1926 publiceerde Van Doesburg lijsten van periodieken, waarvan hij er een aantal aankruiste met: 'verdienen bijzondere aandacht'. Het gamma van kleine tijdschriften van medestanders lag nu over heel Europa uitgewaaierd: *Pasmo* (A. Cernik, Karel Teige) uit Brno, *Disk* (J. Krejcar, Teige) en *Zivot* (Krejcar) uit Praag, *Ma* (Lajos Kassák) uit Boedapest, *Merz* (Schwitters) uit Hannover, *Blok* (M. Szczuka) uit Warschau, *ABC* (Hans Schmidt, Mart Stam) uit Basel, *G* (Hans Richter) uit Berlijn, *The Next Call* (H.N. Werkman) uit Groningen. Sommige adverteerden in *De Stijl*, terwijl *De Stijl* in de buitenlandse publikaties werd aangeprezen. Men nam elkaars bijdragen over: Kurt Schwitters' teksten verschenen in *De Stijl* en *Mécano*, die van Van Doesburg in *Merz*, *G*, en *Ma*.

Hun invloed reikte ook verder: toen Jan Tschichold in 1929 zijn leerboek *Die neue Typographie* publiceerde, noemde hij daarin een aantal van deze tijdschriften om hun prikkelende werking op de vernieuwing van de vormgeving van drukwerk en reclame.

De kleine tijdschriften spanden een ijl netwerk over Europa, waar-



20
Kurt Schwitters
Gesetztes Bildgedicht 1922



door zelfs zulke geïsoleerd werkende kunstenaars als Hendrik Nicolaas Werkman een rol konden spelen in de internationale avant-garde. Dit netwerk scheurde na de economische crisis van 1929, Hitlers machts-overname in 1933 en met Stalins staatskunst. Talloze Duitse en Middel-europese kunstenaars raakten tenslotte verstrooid over de wereld, verdwenen of hulden zich in zwijgen. Het futurisme in het Italië van Mussolini verwaterde, al treffen we in het werk van Fortunato Depero nog verrassende relatie aan tussen teksten, reclame en architectuur.

De jaren dertig

In Parijs en België was het dadaïsme gedeeltelijk opgegaan in het surrealisme onder kunstpaus André Breton. Het woord werd onderdeel van de surrealistische 'écriture automatique', waarvan de vertakkingen via het Franse 'lettrisme' tot in onze tijd reiken. Het beeld kreeg in het Parijs van de jaren dertig een sterke relatie met de poëzie; de *éditions de luxe* vormen een van de schakels met de kunstenaarsboeken van twintig, dertig jaar later.

Tegelijkertijd werd er tussen de wereldoorlogen de basis gelegd voor onze audiovisuele massacultuur. Zelfs zo individualistische kunstenaars als René Magritte, Man Ray en Marcel Duchamp leverden daaraan – gewild of ongewild – een bijdrage, al hielden zij zich ook op kritische en vernuftige wijze op een afstand. Magritte ontwierp reclamebiljetten, maar stelde in zijn schilderijen tegelijkertijd de vanzelfsprekendheid van woord en beeld ter discussie; zijn befaamde schilderij *Ceci n'est pas une pipe* (1928-29) is daarvan een twintigste-eeuwse ikoon, die aanleiding is geweest tot scherpzinnige discussies over de inhoud van de hedendaagse kunst.²⁵ Op vergelijkbare wijze heeft Man Ray met zijn raadselachtige objecten en hun dubbelzinnige titels de fascinatie levend gehouden voor een type kunst dat regels overtreedt en onze kijk-, lees- en denkgewoonten steeds ruw verstoort. En tenslotte was daar steeds, soeverein op

21

Hendrik Nicolaas Werkman

uit/from *The Next Call* 4 1923

Pasmo (A. Cernik, Karel Teige) from Brno, *Disk* (J. Krejcar, Teige) and *Zivot* (Krejcar) from Prague, *Ma* (Lajos Kassak) from Budapest, *Merz* (Schwitters) from Hannover, *Blok* (M. Szczuka) from Warsaw, *ABC* (Hans Schmidt, Mart Stam) from Basel, *G.* (Hans Richter) from Berlin, *The Next Call* (H.N. Werkman) from Groningen. Some of them advertised in *De Stijl*, while *De Stijl* was praised in the publications abroad. Articles were shared: the writings of Kurt Schwitters appeared in *De Stijl* and *Mécano*, those of Van Doesburg in *Merz*, *G.* and *Ma*.

There influence went even farther: when Jan Tschichold published his textbook *Die neue Typographie* in 1929, he mentioned in it a number of these magazines for their stimulative effect on the design innovations of printed matter and advertisement.

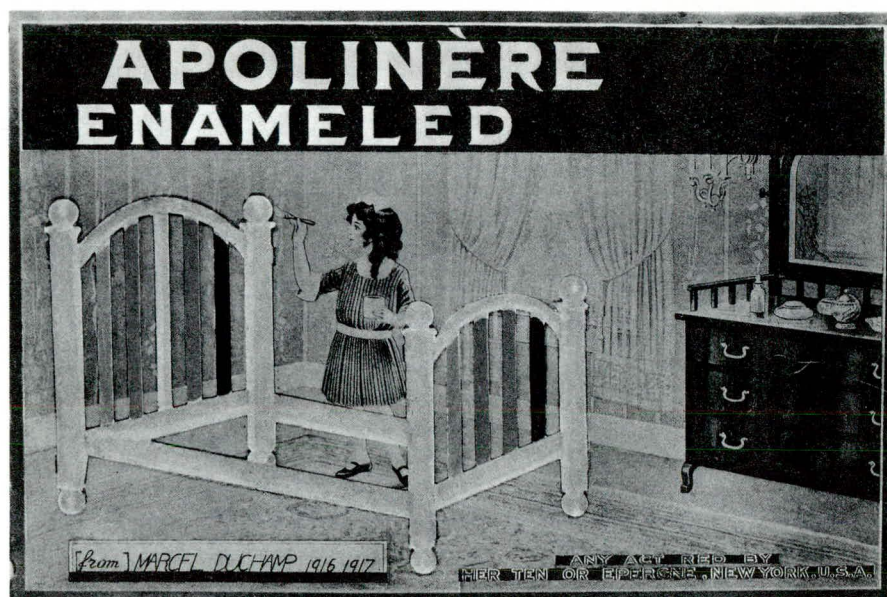
The small periodicals formed a fine network throughout Europe, whereby even such isolated artists as Hendrik Nicolaas Werkman were able to play a role in the international avant-garde. This network broke down after the economic crisis of 1929, Hitler's rise to power in 1933 and with Stalin's government art. Countless German and Central European artists eventually scattered throughout the world, disappeared or hid in silence. Futurism, in Mussolini's Italy, lost its momentum, though we do still encounter surprising relationships between texts, advertising and architecture in the work of Fortunato Depero.

The Thirties

In Paris and in Belgium, Dadaism had been partially absorbed by Surrealism under the art guru André Breton. The word became part of the Surrealist 'écriture automatique', the offshoots of which have survived until now by way of French 'lettrisme'. In the Paris of the 1930s, the image acquired a strong bond with poetry; the *éditions de luxe* form one of the links with the artists' books of twenty and thirty years later.

At the same time, between the two world wars, the basis for our audiovisual mass culture was established. Even such individualistic artists as René Magritte, Man Ray and Marcel Duchamp contributed to this – willingly or not – though they also dis-

de achtergrond, Marcel Duchamp, de man die in 1912 de schilderkunst had afgezworen. Vanaf zijn *Rotative demisphere* (1925) met de bijbehorende 'Spoonerisms', teksten in spiraalvorm, via de *Anémic Cinéma* (met Man Ray, 1926) tot zijn *Torture-morte* van 1959 trok hij steeds weer de kunst, haar inhoud en functie én ons begrip daarvan in twijfel. In al deze even schaarse als ingenieuze werken tilde Duchamp het spel van woord en beeld over de Tweede Wereldoorlog heen en vormde daarmee voor nieuwe generaties een steen des aanstoets en een bron van inspiratie.



22

Marcel Duchamp*Apolinère Enameled* 1916/17

ready-made, 23 x 33 cm

Philadelphia Museum of Art

tanced themselves from it in a critical and ingenious way. Magritte designed placards but, at the same time, brought the obviousness of word and image into discussion with his paintings; his famous painting *Ceci n'est pas une pipe* (1928-29) is a twentieth-century icon of this, which has led to penetrating discussions on the content of contemporary art.²⁵ In a similar way, with his enigmatic objects and their ambiguous titles, Man Ray has kept alive the fascination for a type of art which breaks rules and harshly disrupts our seeing, reading and thinking habits. And in the end, sovereign in the background, there remained Marcel Duchamp, the man who had renounced painting in 1912. Since his *Rotative demisphere* (1925) with its 'Spoonerisms', texts in spiral form, via the *Anémic Cinéma* (with Man Ray, 1926) to his *Torture-morte* of 1959, he continued to bring art, its meaning and function, as well as our understanding of it into doubt. In all of these works, as scarce as they were ingenious, Duchamp took the play of word and image beyond World War II and thereby created a source of contention and inspiration for generations to come.

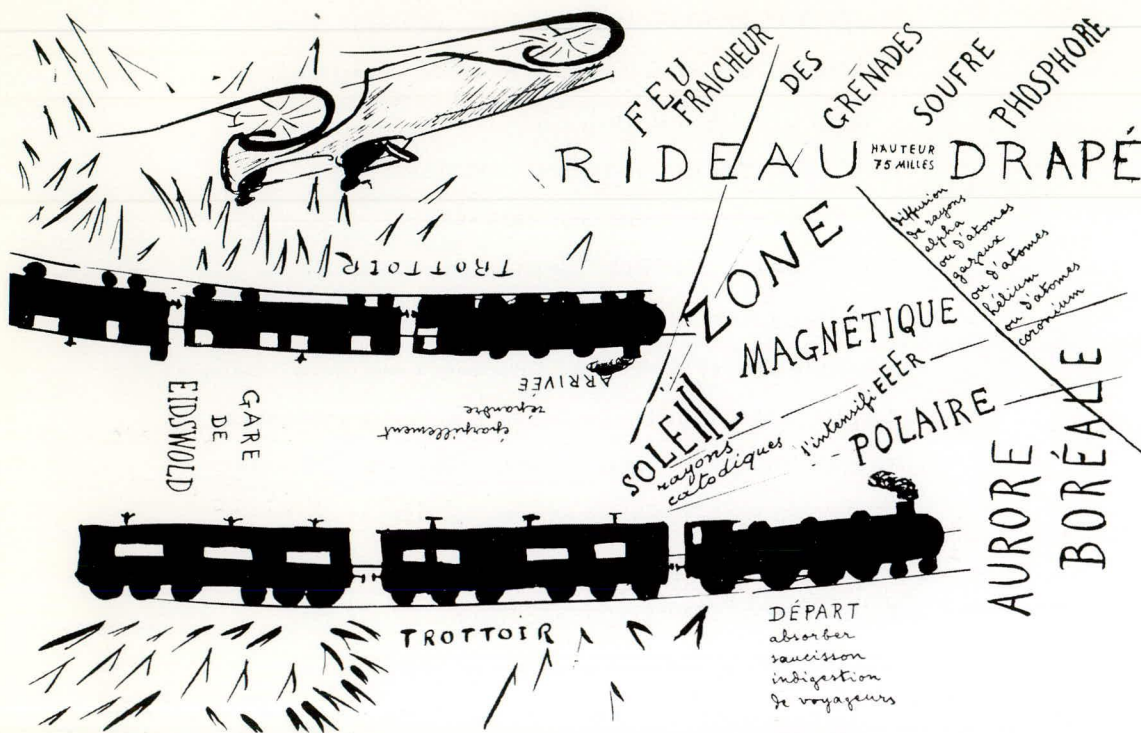
Noten

- 1 Voor een recent overzicht vanuit een beperkte optiek, zie: *Art & Pub - Art & Publicité 1890-1990*. Parijs, Centre George Pompidou, 1990-91.
- 2 Voor het algemene beeld, zie o.a.: Dietrich Mahlow (red.), *Schrift en Beeld - Schrift und Bild*. Amsterdam/Baden Baden, Stedelijk Museum/Kunsthalle, 1963; Jasia Reichardt (red.), *Between Poetry and Painting*. Londen, ICA, 1965; Zdenek Mathauser, *Die Kunst der Poesie*. Praag 1967; Massin, *Letter and Image*. Londen 1970.
- 3 Voor een overzicht van de 'kubistische verzen' deels in handschrift, deels in de latere typografische vorm: I.K. Bonset, *Nieuwe Woordbeeldingen*. *De gedichten van Theo van Doesburg. Met een nawoord van K. Schippers*. Amsterdam 1975.
- 4 Theo van Doesburg, 'Schilderkunst van Giorgio de Chirico en een stoel van Rietveld', in: *De Stijl* III (1920) 5, p. 46.
- 5 *De Stijl* III (1920) 6, p. 49.
- 6 Theo van Doesburg (e.a.), 'Manifest van "De Stijl"', 1918, in: *De Stijl* II (1918) 1, p. 2.
- 7 *De Stijl* III (1920) 9, p. 77; herdrukt in: *De Stijl* IV (1920) 11 (Anthologie-Bonset), p. 161.
- 8 *De Stijl* IV (1920) 7, p. 103-108.
- 9 I.K. Bonset, 'Grondslagen tot een nieuwe versbeelding', in: *De Stijl* IV (1920) 7, p. 99-102.
- 10 *De Stijl* VI (1924-25) 12, p. 137; VII (1926-27) 75/76, p. 50; 77, p. 65.
- 11 Zie: Hans Locher en Kees Broos, 'Inleiding' in: *Edition Hansjörg Mayer*. Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 1968, p. 5.
- 12 I.K. Bonset, 'Inleiding tot de nieuwe verskunst', in: *De Stijl* IV (1921) 1, p. 1.
- 13 Citeerd naar: Calvin Thomkins, *The Bride & the Bachelors*. Londen, 1965, p. 25.
- 14 Christa Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*. Reinbek bei Hamburg, 1966, p. 89; originele teksten van de manifesten in: Pontus Hulten (red.), *Futurismo & Futurismi*. Milaan 1986.
- 15 I.K. Bonset, 'Inleiding tot de nieuwe verskunst (slot)', in: *De Stijl* IV (1921) 2, p. 24.
- 16 Afbeeldingen en vertalingen in: Gerald Janacek, *The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments 1900-1930*. Princeton NJ 1984.
- 17 Stefan Themerson, *Apollinaire's Lyrical Ideograms*. Londen 1968, p. 30; zie ook: Francis Steegmüller, *Apollinaire Poet among the painters*, Freeport NY 1971.
- 18 Peter Schifferli (ed.), *Das war Dada, Dichtungen und Dokumente*. München 1963, p. 16.
- 19 I.K. Bonset, 'Inleiding tot de nieuwe verskunst (slot)', in: *De Stijl* IV (1921) 2, p. 22.
- 20 *Mécano*, Leiden 1922-1923; herdruk Amsterdam 1980, met een introductie van Jean Leering.
- 21 German Karginow, *Rodschenko*. Boedapest 1979, p. 58.
- 22 Reprint: El Lissitzky, Vladimir Mayakowsky, *For Reading out Loud*. Keulen-New York 1973.
- 23 *De Stijl* V (1922) 10/11.
- 24 Zoals: 'Il faut dire: La crasse dy tympan [= vuil van het trommelvlies], et non Le sacre du printemps - Rrose Sélavy'. Voor vertalingen en annotaties van zulke teksten, zie: Michel Sanouillet en Elmer Peterson (red.), *Salt Seller - The writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*. New York 1973.
- 25 Zie noot 1 en: Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*. Parijs 1973.

Notes

- 1 For a recent survey based on a limited viewpoint, see: *Art & Pub - Art & Publicité 1890-1990*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1990-91.
- 2 For a general view, see for instance: Dietrich Mahlow (ed.), *Schrift en Beeld - Schrift und Bild*. Amsterdam/Baden Baden, Stedelijk Museum/Kunsthalle, 1963; Jasia Reichardt (ed.), *Between Poetry and Painting*. Londen, ICA, 1965; Zdenek Mathauser, *Die Kunst der Poesie*. Prague 1967; Massin, *Letter and Image*. London 1970.
- 3 For a survey of 'Cubist verses', partly handwritten, partly in the later typographic form: I.K. Bonset, *Nieuwe Woordbeeldingen*. *De gedichten van Theo van Doesburg. Met een nawoord van K. Schippers*. Amsterdam 1975.
- 4 Theo van Doesburg, 'Schilderkunst van Giorgio de Chirico en een stoel van Rietveld', in: *De Stijl* III (1920) 5, p. 46.
- 5 *De Stijl* III (1920) 6, p. 49.
- 6 Theo van Doesburg (et al.), 'Manifest van "De Stijl"', 1918, in: *De Stijl* II (1918) 1, p. 2.
- 7 *De Stijl* III (1920) 9, p. 77; reprinted in: *De Stijl* IV (1920) 11 (Anthologie-Bonset), p. 161.
- 8 *De Stijl* IV (1920) 7, p. 103-108.
- 9 I.K. Bonset, 'Grondslagen tot een nieuwe versbeelding', in: *De Stijl* IV (1920) 7, p. 99-102.
- 10 *De Stijl* VI (1924-25) 12, p. 137; VII (1926-27) 75/76, p. 50; 77, p. 65.
- 11 See: Hans Locher and Kees Broos, 'Inleiding' (Introduction) in: *Edition Hansjörg Mayer*. The Hague, Haags Gemeentemuseum, 1968, p. 5.
- 12 I.K. Bonset, 'Inleiding tot de nieuwe verskunst', in: *De Stijl* IV (1921) 1, p. 1.
- 13 Quoted from: Calvin Thomkins, *The Bride & the Bachelors*. London 1965, p. 25.
- 14 Christa Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*. Reinbek bei Hamburg 1966, p. 89; original texts of the manifestos in: Pontus Hulten (ed.), *Futurismo & Futurismi*. Milan 1986.
- 15 I.K. Bonset, 'Inleiding tot de nieuwe verskunst (slot)', in: *De Stijl* IV (1921) 2, p. 24.
- 16 Reproductions and translations in: Gerald Janacek, *The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments 1900-1930*. Princeton NJ 1984.
- 17 Stefan Themerson, *Apollinaire's Lyrical Ideograms*. London 1968, p. 30; see also: Francis Steegmüller, *Apollinaire - Poet among the painters*. Freeport NY 1971.
- 18 Peter Schifferli (ed.), *Das war Dada, Dichtungen und Dokumente*. Munich 1963, p. 16.
- 19 I.K. Bonset, 'Inleiding tot de nieuwe verskunst (slot)', in: *De Stijl* IV (1921) 2, p. 22.
- 20 *Mécano*, Leiden 1922-1923; reprint Amsterdam 1980, with an introduction by Jan Leering.
- 21 German Karginow, *Rodschenko*. Budapest 1979, p. 58.
- 22 Reprint: El Lissitzky, Vladimir Mayakowsky, *For Reading out Loud*. Cologne-New York 1973.
- 23 *De Stijl* V (1922) 10/11.
- 24 Such as: 'Il faut dire: La crasse dy tympan [= dirt of the eardrum], et non Le sacre du printemps - Rrose Sélavy'. For translations and annotations of such texts, see: Michel Sanouillet and Elmer Peterson (eds.), *Salt Seller - The writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*. New York 1973.
- 25 See note 1 and: Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*. Paris 1973.

FILIPPO TOMMASO MARINETTI Italië/Italy 1876-1941
FRANCESCO CANGIULLO Italië/Italy 1884-1977
CARLO CARRÀ Italië/Italy 1881-1966
GIACOMO BALLA Italië/Italy 1871-1958
GINO SEVERINI Italië/Italy 1883-1966
FORTUNATO DEPERO Italië/Italy 1892-1960
MIKHAIL LARIONOV Sovjetunie/Soviet Union 1881-1964
NATALIE GONTSJAROVA Sovjetunie/Soviet Union 1881-1962
KAZIMIR MALEVICH Sovjetunie/Soviet Union 1878-1938
PABLO PICASSO Frankrijk/France 1881-1973
GEORGES BRAQUE Frankrijk/France 1882-1963
GUILLAUME APOLLINAIRE Frankrijk/France 1880-1918
KURT SCHWITTERS Duitsland/Germany 1887-1948
FRANCIS PICABIA Frankrijk/France 1879-1953
MARCEL DUCHAMP Frankrijk/France 1887-1968
HUGO BALL Zwitserland/Switzerland 1886-1927
TRISTAN TZARA Frankrijk/France 1896-1963
RAOUL HAUSMANN Oostenrijk/Austria 1886-1971
MAX ERNST Duitsland/Germany 1891-1976
SERGE CHARCHOUNE Sovjetunie/Soviet Union 1889-1975
JEAN CROTTI Zwitserland/Switzerland 1878-1959
HANNAH HÖCH Duitsland/Germany 1889-1978
THEO VAN DOESBURG Nederland/The Netherlands 1883-1931
ANTONY KOK Nederland/The Netherlands 1882-1969
PIET MONDRIAAN Nederland/The Netherlands 1872-1941
MICHEL SEUPHOR België/Belgium 1901
HENDRIK NICOLAAS WERKMAN Nederland/The Netherlands 1882-1945
LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY Hongarije/Hungary 1895-1946
EL LISSITZKY Sovjetunie/Soviet Union 1890-1941
RENÉ MAGRITTE België/Belgium 1898-1967
JOAN MIRÓ Spanje/Spain 1893-1967
ANDRÉ MASSON Frankrijk/France 1896-1987
ANDRÉ BRETON Frankrijk/France 1896-1966
ROBERT DESNOS Frankrijk/France 1900-1945



CANGIULLO.

23

Filippo Tommaso Marinetti

Parole in Libertà 1915

inkt op papier/ink on paper, 21 x 31 cm

part./priv. coll.

FUMATORI.

II.

PAROLE IN LIBERTÀ



24

Francesco Cangiullo

Parole in Libertà c. 1914

uit/from Lacerba, 11, 1, p. 10

VELOCITÀ

FONDERE

vetro VAPOROSO sportelli
CAMPAGNA
CIELO

PLUMBEO

FILIPPO TOMMASO MARINETTI

43

De geometrische en mechanische glans van woorden-in-vrijheid

Geometric and Mechanical Splendour and the Numerical Sensibility

Wij brachten reeds zo spoedig mogelijk de groteske begrafenis ten einde van de ouderwetse schoonheid (romantisch, symbolistisch en decadent), waarvan de voornaamste elementen waren: het wilde pittoreske, de nostalgische eenzaamheid, de bonte wanorde, de schemerige schaduw, de corrosie, de slijtage en de vuiligheid van tijd, de diepe sporen van de jaren, het verbrokkelen van ruïnes, de geur van schimmel, de smaak van verval, het pessimisme, de tering, de zelfmoord, de verlokking van pijn en de aanbidding van de dood.

Uit de chaos van de nieuwe tegenstrijdigheid is nu een nieuwe schoonheid geboren waarmee wij futuristen de eerder genoemde elementen zullen vervangen en die ik de naam GEOMETRISCHE EN MECHANISCHE GLANS zal geven.

Deze heeft als voornaamste kenmerken: de ingetogen gecontroleerde kracht, de snelheid, het intense licht, de precieze zekerheid van gesmeerde mechanismen, de overzichtelijkheid van krachten, de moleculaire samenhang van metalen die voortgaan in de oneindige ontwikkeling van snelheid, de gelijktijdige concurrentie van verschillende ritmes, de som van onafhankelijke initiatieven en energieën die samen zegevierend een traject afleggen.

Ik nam deze *geometrische glans* van het futuristische gevoel voor het eerst waar op de brug van een pantserschip: de snelheid van het schip, de afstanden die de gerichte schoten vanaf het hoge achterdek aflegden in de verkoelende oorlogszwangere bries, de vreemde opstandigheid van de commando's die door de admiraal naar beneden geschreeuwd werden en die, door het ongeduld en de smet van staal en koper niet langer menselijk, plotseling op zichzelf kwamen te staan: dat alles straalde *geometrische en mechanische glans* uit. Ik voelde het lyrische initiatief van elektriciteit dat door de schede van het viervoudige torengeschut langs geblindeerde buizen naar de kruutkamer daalt, waaruit ze de op de bodem liggende houwitsers en

We are hastening the grotesque funeral of passéist Beauty (romantic, symbolist, and decadent) whose essential elements were memory, nostalgia, the fog of legend produced by remoteness in time, the exotic fascination produced by remoteness in space, the picturesque, the imprecise, rusticity, wild solitude, multicoloured disorder, twilight shadows, corrosion, weariness, the soiled traces of the years, the crumbling of ruins, mould, the taste of decay, pessimism, phthisis, suicide, the blandishments of pain, the aesthetics of failure, the adoration of death.

A new beauty is born today from the chaos of the new contradictory sensibilities that we Futurists will substitute for the former beauty, and that I call Geometric and Mechanical Splendour.

Its essential elements are: hygienic forgetfulness, hope, desire, controlled force, speed, light, will power, order, discipline, method; a feeling for the great city; the aggressive optimism that results from the cult of muscles and sport; the imagination without strings, ubiquity, laconism, and the simultaneity that derives from tourism, business, and journalism; the passion for success, the keenest instinct for setting records, the enthusiastic imitation of electricity and the machine; essential concision and synthesis; the happy precision of gears and well-oiled thoughts; the concurrence of energies as they converge into a single victorious trajectory.

My Futurist senses perceived this splendour for the first time on the bridge of a dreadnought. The ship's speed, its trajectories of fire from the

height of the quarterdeck in the cool ventilation of warlike probabilities, the strange vitality of orders sent down from the admiral and suddenly become autonomous, human no longer, in the whims, impatiences, and illnesses of steel and copper. All of this radiated geometric and mechanical splendour. I listened to the lyric initiative of electricity flowing through the sheaths of the quadruple turret guns, descending through sheathed pipes to the magazine, drawing the turret guns out to their breeches, out to their final flights. Up sights, aim, lift, fire, automatic recoil, the projectile's very personal path, hit, smash, smell of rotten eggs, mephitic gases, rust, ammonia, and so on. This new drama full of Futurist surprise and geometric splendour is a thousand times more interesting to us than human psychology with its very limited combinations.

Sometimes the great human collectivities, tides of faces and howling arms, can make us feel a slight emotion. To them we prefer the great solidarity of preoccupied motors, arrayed and eager. Nothing is more beautiful than a great humming central electric station that holds the hydraulic pressure of a mountain chain and the electric power of a vast horizon, synthesized in marble distribution panels bristling with dials, keyboards, and shining commutators. These panels are our only models for the writing of poetry. For precursors we have gymnasts and high-wire artists who, in their evolutions, their rests, and the cadences of their musculature, realize the sparkling perfection of precise gears, and the geometric splendour that we want to achieve in poetry with words-in-freedom.

1. We systematically destroy the literary *I* in order to scatter it into the universal vibration and reach the point of expressing the infinitely small and the vibrations of molecules. E.g.: lightning movement of molecules in the hole made by a howitzer (last part of 'Fort Cheittam-Tepe' in my *Zang tumb tumb*). Thus the poetry of cosmic forces supplants the poetry of the human.

The traditional narrative proportions (romantic, sentimental, and Christian) are abolished, according to which a battle wound would have a greatly exaggerated importance in respect to the instruments of destruction, the strategic positions, and atmospheric conditions. In my poem *Zang tumb tumb* I describe the shooting of a Bulgarian traitor with a few words-in-freedom, but I prolong a discussion between two Turkish generals about the line of fire and the enemy cannon. In fact I observed in the battery of Suni, at Sidi-Messri, in October, 1911, how the shining, aggressive flight of a cannon-ball, red hot in the sun and speeded by fire, makes the sight of flayed and dying human flesh almost negligible.

projectielen haalt voor hun opduikende vlucht. Naar boven gericht, met een doel, omhoog, vuur, automatisch weer terug, de eigen aanloop van het projectiel, een klap, verwoesting, de geur van rotte eieren, verstikkend gas, roest, ammoniak, enz. enz.

Ziehier het nieuwe toneel van futuristische verrassingen en *geometrische glans*, dat duizend keer interessanter is dan de psychologie van de mens, met zijn beperkte mogelijkheden (ambitie, liefde, jaloezie, roofzucht, nostalgie, vriendschap, verraad) en zijn drie à vier gewone aanstellerijen.

Soms kunnen grote groepen mensen, een stroom van gezichten en schreeuwende armen ons een licht gevoel van emotie geven. Maar belangrijker vinden wij het saamhorigheidsgevoel van onrustige, gedreven en felle motoren. Niets is mooier dan het geratel van een elektrische centrale, die de hydraulische druk vasthoudt van een bergketen en het elektrische vermogen van een wijde horizon samenvat in een marmeren verdeelpaneel dat prikkels doorkrijgt van alle wijzertjes, toetsenborden en stroomwisselaars. Deze verdeelpanelen zijn ons enige model om poëzie te schrijven.

Als voorgangers kennen wij gymnasten, koorddansers en clowns die in de ontwikkeling, de rust en de cadans van hun spierstelsel iedere avond deze schitterende perfectie verwezenlijken van het precieze mechanisme, van de mathematische orde en geometrische glans die wij willen bereiken met *woorden-in-vrijheid*.

1. Allereerst vernietigen wij systematisch het literaire *Ik* zodat het opgaat in de universele trilling en wij het oneindig kleine en de moleculaire opwinding tot uitdrukking kunnen brengen. Dat wil zeggen: de poëzie van kosmische krachten verdringt de poëzie van de mens en de mensheid. Natuurlijk WORDEN DE OUDE VERHOUDINGEN (romantische, sentimentele en christelijke) BINNEN HET VERHAAL AFGESCHAFT, waardoor bijvoorbeeld de klachten en de pijn van een gewonde in de strijd overdreven belangrijk werden gevonden in vergelijking met de vernietigingswapens, strategische posities en de atmosferische omstandigheden.

In mijn gedicht *Zang-tumb-tumb* beschrijf ik het fusillieren van een Bulgaarse verrader slechts met enkele *woorden-in-vrijheid*, maar wijd ik daarentegen enkele pagina's aan een gesprek tussen twee Turkse generaals over de schotsafstand en de vijandelijke kanonnen. Want ik had reeds eerder opgemerkt, toen ik in de middaguren in oktober 1911 langs het slagveld van Suni liep, in Sidi-Messi, hoe de geometrische en mechanische glans van een flitsende en agressieve kanonskogel, rood en warm door de zon en versneld door het vuur, het beeld van stervende mensen bijna verbleekte.

2. Meerder malen heb ik aangetoond dat een zelfstandig naamwoord, verminkt door veelvuldige contacten of door het gewicht van Parnassiaanse en decadente bijvoeglijk naamwoorden, pas zijn absolute waarde en uitdrukkingsvermogen terugkrijgt als het ontbloot en apart gezet wordt. Bij het ontblote zelfstandig naamwoord maak ik onderscheid tussen het ELEMENTAIRE ZELFSTANDIG NAAMWOORD en het BEWEGING-SYNTHETISCHE ZELFSTANDIG NAAMWOORD (of een knooppunt van zelfstandig naamwoorden). Dit onderscheid heeft geen enkele absolute waarde. Het is het resultaat van een bijna labiele en ongrijpbare intuïtie.

Overeenkomstig ruime en daarom begrijpelijke analogieën, zeg ik jullie dat het zelfstandig naamwoord soms lijkt op een logge wagon, dan weer op een getande balk en soms op een gordel die door een werkwoord in de onbepaalde wijs aangedreven wordt.

3. Met uitzondering van hoognodige tegenstellingen of verandering van ritme, moeten bij *woorden-in-vrijheid* de bepaalde wijzen en tijden van het werkwoord afgeschaft worden, zodat het werkwoord zich voortbeweegt als een uit het rijtuig getild wiel dat zich aanpast aan de oneffenheid van slechte wegen, maar dat tegelijkertijd ook niet té gemakkelijk rolt over een glad wegdek.

HET WERKWOORD IN DE ONBEPAALENDE WIJS IS DUS DE BEWEGING ZELF VAN DE NIEUWE LYRIEK, met nu eens de waarde en de souplesse van een treinwiel, dan weer van een propeller van een vliegtuig of een Gnomé-motor.

4. Zoals ik reeds zei (Manifest over Verbeelding zonder verbindingen en woorden in vrijheid), door middel van één of meerdere tussen haakjes geïsoleerde of naast de *woorden-in-vrijheid* achter een loodrechte lijn geplaatse bijvoeglijk naamwoorden, kan men de algemene atmosfeer van een verhaal aangeven en de toon (van kleur, geluid, geur en rumoer) die het verhaal beheerst.

DIT ATMOSPHEER-BIJVOEGLIJK NAAMWOORD OF TOON-BIJVOEGLIJK NAAMWOORD MAG NIET VERVANGEN WORDEN DOOR EEN ZELFSTANDIG NAAMWOORD. Ook hier gaat het om moeilijk uit te leggen intuïtieve overtuigingen. Ik ben er echter stellig van overtuigd dat door bijvoorbeeld het zelfstandig naamwoord *wreedheid* te isoleren (of het tussen haakjes te zetten) in een beschrijving van een bloedbad, men een gevoel van wreedheid zal krijgen dat geïsoleerd is en statisch in een duidelijk profiel opgesloten is. Als ik echter het bijvoeglijk naamwoord *wreed* tussen haakjes zet, maak ik er een atmosfeer- of toon-bijvoeglijk naamwoord van dat de hele beschrijving van het bloedbad doordrenkt zonder de dynamiek van de *woorden-in-vrijheid* tegen te houden.

5. Ondanks alle mogelijke verbasteringen bevat de syntactische zin altijd een onverwoestbaar wetenschappelijk en fotografisch perspectief dat absoluut tegen het recht op emoties in gaat. MET DE WOORDEN IN VRIJHEID WORDT HET FOTOGRAFISCH PERSPECTIEF VERNIETIGD en bereiken wij eenvoudig een veelvormig emotioneel perspectief.

6. Soms maken wij met de *woorden-in-vrijheid* synoptische tabellen met lyrische waarden die ons als lezer in staat stellen met elkaar vervlochten of juist parallel lopende gewaarwordingen te volgen.

Deze synoptische tabellen hoeven geen doel op zichzelf te zijn maar eerder een middel om het lyrisch uitdrukkingsvermogen te vergroten. Het is dus van belang om iedere decoratieve of pittoreske preoccupatie absoluut te voorkomen door geen genoegen te scheppen in een wel dan niet vermakelijk spel van gevlochten zinnen of in zonderlinge typografische wanverhoudingen.

Alles wat in *woorden-in-vrijheid* niet bijdraagt tot het uitdrukken met de nieuwe *geometrisch-mechanische glans* van het vluchtige, vreemde futuristische gevoel, moet resoluut verbannen worden. De futuristische

2. Many times I have demonstrated how the noun, enfeebled by multiple contacts or the weight of Parnassian and decadent adjectives, regains its absolute value and its expressive force when it is denuded and set apart. Among naked nouns I distinguish the *elementary noun* and the *motion-synthesis noun* (or node of nouns). This distinction is not absolute and it comes from almost ungraspable intuitions. According to an elastic and comprehensive analogy, I see every noun as a vehicle or belt set in motion by the verb in the infinitive.

3. Except for needed contrast or a change of rhythm, the different moods and tenses of the verb should be abolished, because they make the verb into a stagecoach's loose wheel adapting itself to rough country roads, but unable to turn swiftly on a smooth road. The *infinitive verb*, on the other hand, is the *very movement of the new lyricism*, having the fluency of a train's wheel or an airplane's propeller.

The different moods and tenses of the verb express a prudent and reassuring pessimism, a clenched, episodic, accidental egotism, a high and low of force and tiredness, of desire and delusion, of pauses, in other words, in the trajectory of hope and will. The infinitive verb expresses optimism itself, the absolute generosity of the folly of Becoming. When I say *to run*, what is that verb's subject? Everyone and everything: that is, the universal irradiation of life that runs and of which we are a conscious particle. E.g.: the finale of *Salone d'albergo* by the free-wordist Folgore. The infinitive is the passion of the *I* that abandons itself to the becoming of *all*, the heroic disinterested continuity of the joy and effort of acting. Infinitive verb = the divinity of action.

4. By means of one or more adjectives isolated between parentheses or set next to words-in-freedom behind a perpendicular line (in clefs) one can give the different atmospheres of the story and the tones that govern it. *These adjective-atmospheres or adjective-tones cannot be substituted for by nouns*. They are intuitive convictions difficult to explain. I nevertheless believe that by isolating, for example, the noun *ferocity* (or putting it in brackets, describing a slaughter), one will create a mental state of ferocity, firmly enclosed within a clean profile. Whereas, if I put between parentheses or brackets the adjective *ferocious*, I make it into an adjective-atmosphere or adjective-tone that will envelop the whole description of the slaughter without arresting the current of the words-in-freedom.

5. Despite the most skillful deformations, the syntactic sentence always contains a scientific and photographic perspective absolutely contrary to the rights of emotion. *With words-in-freedom this photographic perspective is destroyed and one arrives naturally at the multiform*

emotional perspective. (E.g.: *Man + mountain + valley* of the free-wordist Boccioni.)

6. Sometimes we make *synoptic tables of lyric values* with our words-in-freedom, which allow us as we read to follow many currents of intertwined or parallel sensations at the same time. These synoptic tables should not be a goal but a means of increasing the expressive force of the lyricism. One must therefore avoid any pictorial preoccupation, taking no satisfaction in a play of lines nor in curious typographic disproportions.

Everything in words-in-freedom that does not contribute toward the expression of the fugitive, mysterious Futurist sensibility with the newest geometric-mechanical splendour must be resolutely banned. The free-wordist Cangiullo, in *Fumatori* [Smokers] II, had the happy thought of rendering the long and monotonous reveries and self-expansion of the boredom-smoke of a long train trip with this designed analogy:



The words-in-freedom, in this continuous effort to express with the greatest force and profundity, naturally transform themselves into *self-illustrations*, by means of free, expressive orthography and typography, the synoptic tables of lyric values and designed analogies. (E.g.: The military balloon I designed typographically in my *Zang tumb tumb*.) As soon as this greater expression is reached, the words-in-freedom return to their normal flow. The synoptic tables of values are in addition the basis of criticism in words-in-freedom. (E.g.: *Balance 1910-1914* by the free-wordist Carrà.)

7. Free expressive orthography and typography also serve to express the facial mimicry and the gesticulation of the narrator.

Thus the words-in-freedom manage to make use of (rendering it completely) that part of communicative exuberance and epidermic geniality that is one of the characteristics of the southern races. This energy of accent, voice, and mimicry that has shown up hitherto only in moving tenors and brilliant talkers finds its natural expression in the disproportions of typographic characters that reproduce the facial grimaces and the chiselling, sculptural force of gestures. In this way words-in-freedom become the lyric and transfigured prolongation of our animal magnetism.

March 18, 1914

Flint, R.W., *Marinetti, Selected Writings*, London 1969, p. 97-101 (fragment)

dichter Cangiullo kwam op het zalige idee om in zijn met *woorden-in-vrijheid* geschreven *Fumatori II* (Rokers II) door middel van het typografische



een GETEKENDE ANALOGIE te maken om zo uitdrukking te geven aan de lange en monotone dagdromen en de zich verbreidende rook gedurende de angstige uren van een treinreis.

De *woorden-in-vrijheid* verworden natuurlijk tot ZELFILLUSTRATIES (door middel van vrije, expressieve spelkunst en typografie, de synoptische tabellen met lyrische waarden en de getekende analogieën) in hun voortdurende poging om de grootste kracht en diepzinnigheid uit te drukken.

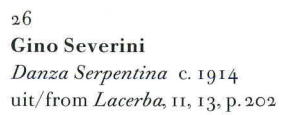
Zodra aan deze behoefte van groter uitdrukkingsvermogen voldaan is, moeten de *woorden-in-vrijheid* weer hun normale vloeiende loop aannemen.

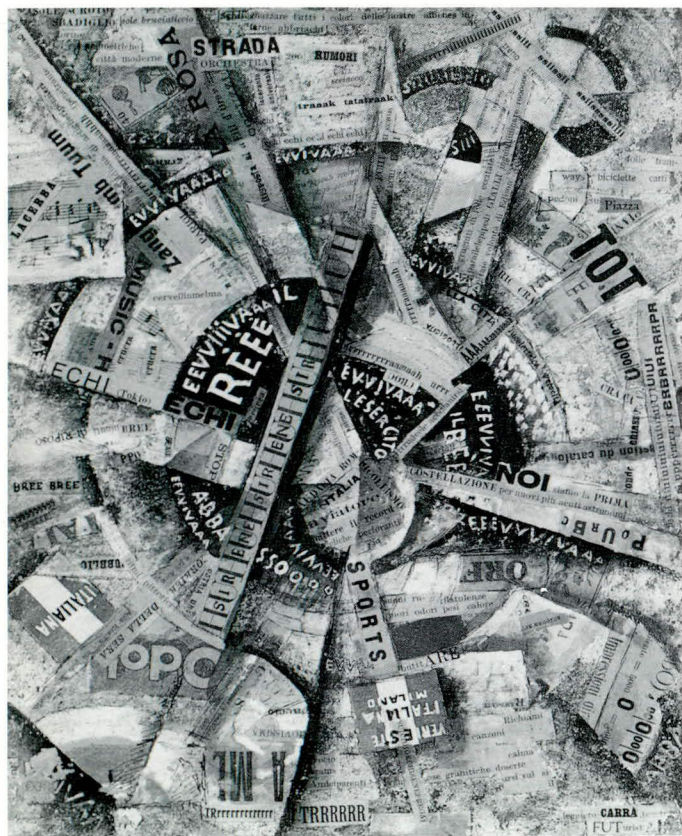
7. VRIJE EXPRESSIEVE SPELKUNST EN TYPOGRAFIE DIENEN OOK DE MIMIEK VAN HET GEZICHT EN HET GEBARENSPEL VAN DE VERTELLER UIT TE DRUKKEN. Zo maken de *woorden-in-vrijheid* (door ze te vervolmaken) gebruik van de overvloedige mededeelzaamheid en kunstmatige opgewektheid die karakteristiek zijn voor de zuidelijke en oriëntaalse volkeren.

Deze wilsuiting van accent, van stem en van mimiek die tot nu toe slechts bij aandoenlijke tenoren of briljante sprekers waar te nemen was, vindt haar natuurlijke uitdrukking in de verscheidenheid, in de tegenstellingen en in de wanverhoudingen van de typografische karakters die de grimassen op het gezicht en de geciseleerde en plastische kracht van gebaren voortbrengen. De *woorden-in-vrijheid* worden op deze manier de lyrische en herschappen verlenging van ons geestelijk magnetisme.

18 maart 1914

Marinetti, Filippo Tommaso, 'Lo splendore geometrico e meccanico nelle parole in libertà', in: *Lacerba*, II (1914), 6, p. 81-83.





27

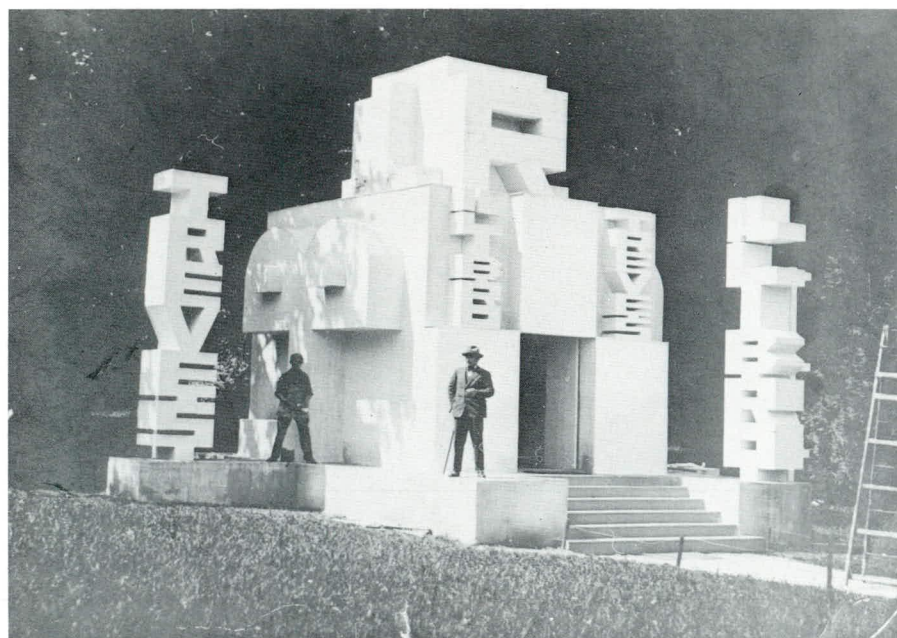
Carlo Carrà

Manifestazione interventista 1914

collage op bordkarton/on paste-board,

38,5 x 30 cm

Mattioli Coll., Milano



28

Fortunato Depero

Ontwerp voor/ design for *Paviglione del*

Libro 1927

Galleria Museo Depero, Rovereto

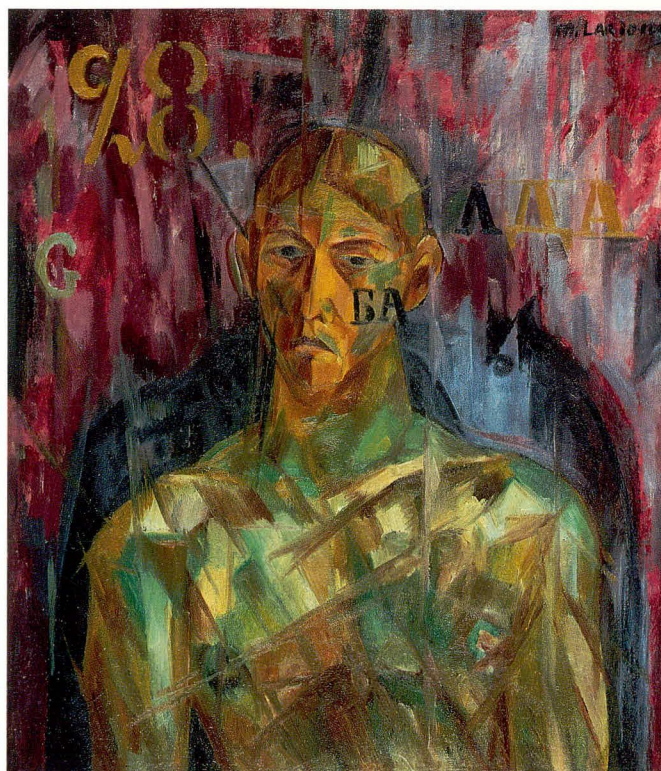
29

Mikhail Larionov*Portret van Tatlin/Portrait of Tatlin* 1911

olie op doek/oil on canvas, 89 x 71,5 cm

Musée National d'Art Moderne

Centre Georges Pompidou, Paris



49



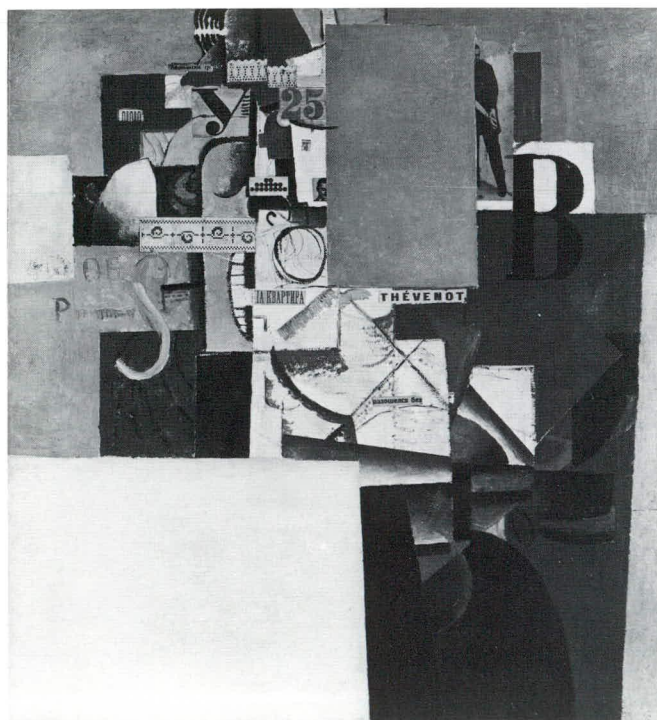
30

Natalie Goncharova*De fietser/The cyclist* 1913

olieverf op doek/oil on canvas, 78 x 105 cm

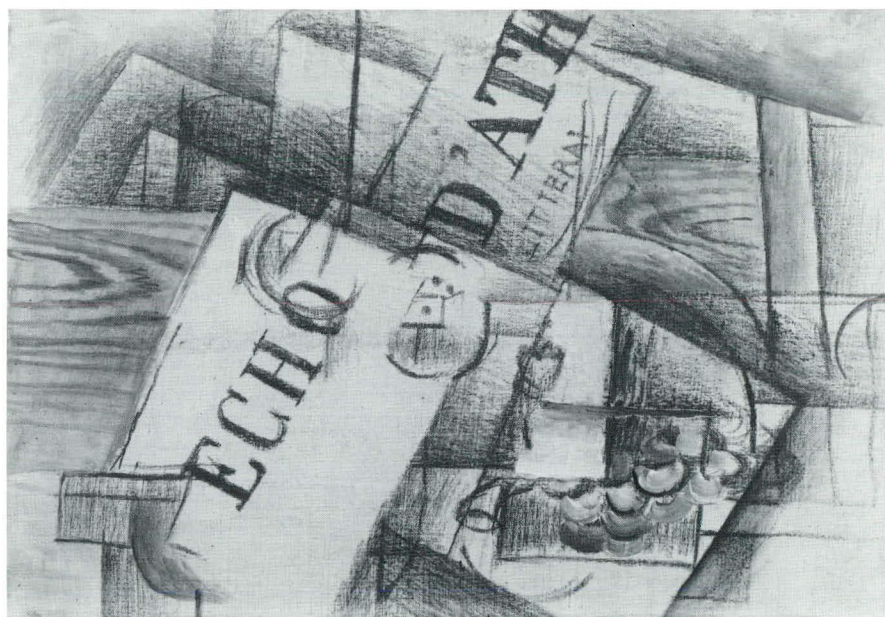
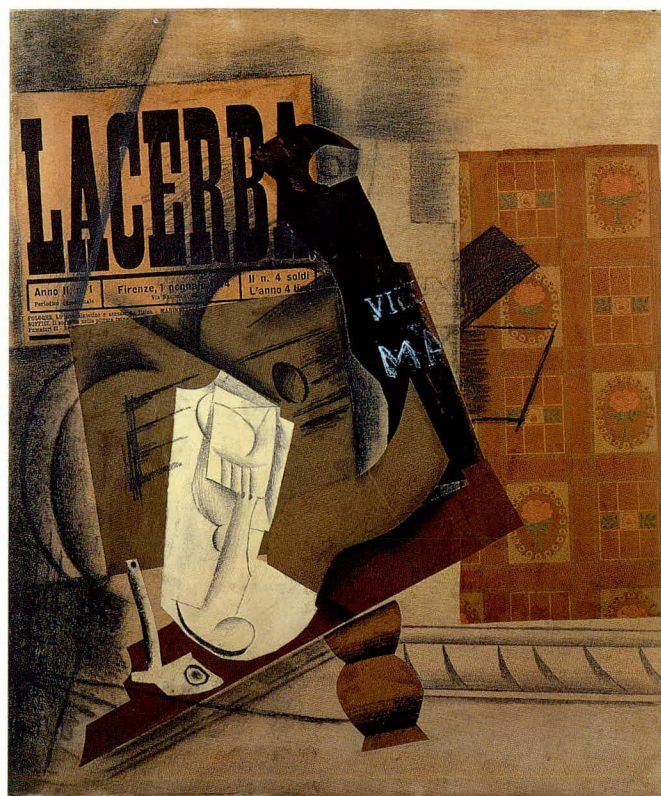
Russian Museum, Leningrad

31
Kazimir Malevich
*Dame bij de reclamezuil/
Lady at the Poster Column* 1914
collage, 71 x 64 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam



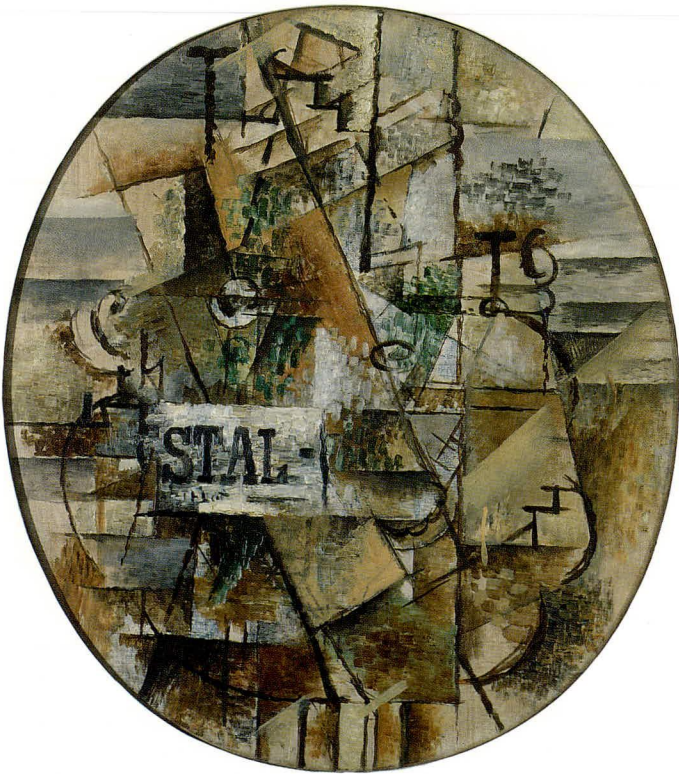
32
Kazimir Malevich
*Een Engelsman in Moskou/
An Englishman in Moscow* 1913-14
olieverf op doek/oil on canvas, 88 x 57 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam

33
Pablo Picasso
Pipe, verre, bouteille de vieux marc 1914
 collage, 73,2 x 59,4 cm
 The Solomon R. Guggenheim Foundation,
 New York



34
Georges Braque
Le journal Echo d'Athènes 1913
 Kunstmuseum, Bern

52



35

Georges Braque*Bouteille et journal* 1911-12

olieverf op doek/oil on canvas, 72,5 x 59,5 cm

Museum Folkwang, Essen



36

Pablo Picasso*Verre, journal, dé* 1914gemengde techniek/mixed media,
20,6 x 19 x 9,5 cm

Musée Picasso, Paris

Picasso en de typografie van het kubisme

In de kunstgeschiedenis is het nu al een gemeenplaats als men stelt dat de vernieuwingen van het kubisme de structuur van de westerse schilderkunst hebben veranderd op een manier die sinds de renaissance haar weerga niet heeft gevonden. Toegegeven, de wijze waarop het kubisme de traditionele weergaven van licht en schaduw, massa en leegte, platheid en diepte versplinterde en opnieuw opbouwde was zo ingrijpend dat de verhandelingen over de kubistische kunst terecht op het specifieke karakter van deze overweldigende veranderingen waren geconcentreerd. Maar in de ogen van de meeste critici treden de formele revoluties die door het kubisme werden bewerkstelligd zo sterk op de voorgrond dat tal van secundaire aspecten van de kubistische kunst het gevaar lopen te worden verwaarloosd, met name diegene die, althans op het eerste gezicht, in verhouding tot de veelsoortige nieuwe problemen die zich in visueel opzicht voordeden, van marginaal belang of zelfs irrelevant leken te zijn. Bovenal waren de onderwerpen van de grote meesters van het kubisme – Picasso, Braque en Gris – van zeer gering belang, want de thematiek die hun voorkeur had – vrijstaande figuren, stillevens en in mindere mate het landschap – was zo traditioneel dat hierdoor op zichzelf de aandacht nauwelijks werd afgeleid van de uiterst anti-traditionele kubistische taal waarin deze thematiek werd vertaald. En met dit brede uitgangspunt in gedachten – dat de onderwerpen van het kubisme in intellectueel en emotioneel opzicht in de naar vernieuwing strevende formele exploraties van de kubistische kunst een neutrale rol speelden – is zelfs het meest onconventionele aspect van de kubistische thematiek, dat wil zeggen de overdadige binnendringing van woorden en bedrukt papier, gekozen uit het gewone dagelijkse leven, dikwijls geanalyseerd als zijnde een hulpmiddel dat vooral gericht was op de oplossing van de opeenvolgende formele problemen die door de snelle veranderingen van de kubistische structuur in de jaren 1910 tot 1914 werden opgeroepen. Hoe dikwijls hebben we niet gelezen dat de introductie van met het penseel opgebrachte en gesjabloneerde woorden van Braque en Picasso in 1910/1911 een manier vormde om de tweedimensionaliteit van het beeldvlak te benadrukken; of dat het aanbrengen van stukjes krant op linnen of papier, dat in 1912 begon, werd ingegeven door de behoefte het

Picasso and the Typography of Cubism

By now it is a commonplace of art history to say that the innovations of Cubism altered the structure of Western painting to a degree unparalleled since the Renaissance. Indeed, so drastic were Cubism's shattering and reconstruction of traditional representations of light and shadow, mass and void, flatness and depth that discussions of Cubist art have rightly concentrated upon the nature of these overwhelming changes. But for most commentators, the formal revolutions wrought by Cubism are so arresting that many secondary aspects of Cubist art tend to be neglected, particularly those which, at least at first glance, seem to be peripheral or even irrelevant to the multiple new visual problems posed. Above all, the subject matter of the great masters of Cubism – Picasso, Braque, and Gris – has been of minimal interest, for the themes they preferred – single figures, still lifes, and less often, landscapes – were so traditional that, in themselves, they hardly detracted attention from the most anti-traditional Cubist language into which they were translated. And with this broad assumption in mind – that the subject matter of Cubism plays an intellectually and emotionally neutral role in the restless formal explorations of Cubist art – even the most unconventional aspect of Cubist subject matter, that is, the abundant intrusion of words and printed papers culled from everyday life, has often been construed as a device primarily oriented toward the solution of the successive formal problems raised by the rapid changes of Cubist structure in the years between 1910 and 1914. How many times have we read that the introduction of hand-painted and stencilled words by Braque and Picasso in 1910-11 was a means of asserting the flatness of the picture plane; or that the pasting of bits of newspaper onto canvas or paper, beginning in 1912, was motivated by the need for enriching



armzalige compositionele vocabulaire van het kubisme te verrijken! Dit soort verklaringen is geenszins onjuist, maar hun eis van exclusiviteit heeft het merendeel van de beschouwers blind gemaakt voor de mogelijkheid van verdere interpretaties, waardoor de formele verklaringen eerder verrijkt dan ontkend zouden worden. Deze onverschilligheid ten aanzien van het gedrukte materiaal dat wij in de kubistische kunst kunnen waarnemen is dikwijls zo diep geworteld dat het meer dan eens is voorgekomen dat de datum die vermeld stond op een door Picasso voor een *papier collé* gebruikte krant openlijk werd tegengesproken door de datum die door historici en samenstellers van catalogi aan het werk werd toegeschreven. De vraag luidt simpelweg: zou het nu echt waar zijn dat Picasso en zijn mede-kubisten de woorden, de kranteknipsels, de visitekaartjes, de vloeitjes-dooisjes, de advertenties, de flessenetiketten, en zelfs het lettertype (romein, cursief, fractuur), zonder enig oog voor hun mogelijke verbale betekenis of associatieve waarde hebben uitgekozen?

Laten we om te beginnen eens aandacht besteden aan de steeds terugkerende verwijzingen naar dagbladen in de schilderijen, tekeningen en collages van Picasso. Hoewel Picasso soms de namen van de Franse kranten als *L'Indépendant*, *Excelsior*, *Le Moniteur*, *L'Intransigeant*, *Le Quotidien du Midi*, *Le Figaro*, evenals van de Spaanse krant *El Diluvio*, en het nieuwe Italiaanse futuristische tijdschrift *Lacerba* schilderde, sjabloneerde, opplakte of tekende, was het toch in de eerste plaats *Le Journal* die in zijn werken en in die van Braque en Gris steeds terugkwam. Karakteristiek voor de esthetica van het kubisme in haar meest vindingrijke vorm is dat zelfs dit alledaagse object met zijn kortstondige leven, namelijk het dagblad dat door Picasso en andere Parijzenaars werd gelezen, een ingrijpende gedaanteverandering onderging. Zoals de voorwerpen waardoor ze worden omgeven – of dat nu figuren, snaarinstrumenten, flessen of wijnglazen zijn – aan een voortdurende gedaanteverandering worden onderworpen, zo is dat ook het geval met de letters in de kop van de krant, *LE JOURNAL*, die van heldere afzon-

37

Pablo Picasso*Au Bon Marché* 1913

collage, 23,5 x 31 cm

Coll. Ludwig, Aachen

the lean textural vocabulary of Cubism! Such explanations are by no means incorrect, but their exclusivity has blinded most spectators to the possibility of additional interpretations that would enrich, rather than deny, the formal ones. Indeed, this indifference to the actual reading matter in Cubist art has often been so deeply ingrained that, on more than one occasion, the date printed on a newspaper used in a Picasso *papier collé* has been overtly contradicted by the date assigned to the work by historians and cataloguers. The question, simply, is this: could it really have been that Picasso and his fellow Cubists chose the words, the newspaper clippings, the calling cards, the cigarette-paper packets, the advertisements, the bottle labels, even the kind of type-face (roman, italic, Gothic) with total indifference to their potential verbal meaning or associative value?

Consider, to begin with, the recurrent references to newspapers in Picasso's Cubist paintings, drawings, and collages. Although at times Picasso painted, stencilled, pasted or drew the names of such French newspapers as *L'Indépendant*, *Excelsior*, *Le Moniteur*, *L'Intransigeant*, *Le Quotidien du Midi*, *Le Figaro*, as well as the Spanish newspaper, *El Diluvio*, and the new Italian Futurist periodical, *Lacerba*, it was, above all, *Le Journal* which recurred in these works as well as in those of Braque and Gris. Characteristically for the aesthetic of Cubism at its most inventive, even this ephemeral commonplace, that daily newspaper read by Picasso and other Parisians, is thoroughly transformed. Like the objects that surround them – whether figures, stringed instruments, bottles, wine glasses – the letters on the masthead, *LE JOURNAL*, are subjected to constant metamorphosis, changing from lucid, discrete ahole to ambiguous, interdependent fragments. Indeed, it is almost a rule that in no Cubist work of Picasso does the entire newspaper name, *LE JOURNAL*, appear; and even when it is most legible, as in a *papier collé* of winter 1912-13, where it hovers together with a siphon, wine glass and violin upon a drawn tabletop, the article, *LE*, is omitted. Far more commonly, it is shattered into yet smaller parts. Thus, in the case of a painted still life of 1914, the same twosyllable newspaper title is broken into three syllabic parts, *JO/UR/NAL*, the verbal equivalent of the planar dissection of Cubist objects, and this release from conventional verbal completeness permits, in turn, a whole



38

Pablo Picasso

Nature morte à la chaise cannée 1912

collage, 27 x 35 cm

Musée Picasso, Paris

series of permutations and combinations that, to be understood, must often be read as well as seen. Students of Cubism have frequently used the metaphor of a pun to characterize the visual ambiguities so intrinsic to Cubist art, but in fact, such puns exist on a more literal, verbal level as well. Like his fellow Cubists, Picasso was a member of that literary generation which included the greatest punster in the history of Western literature, James Joyce. And in more personal terms, too, Picasso was an intimate of such Parisian poets as Apollinaire, who, in the *Calligrammes* of 1914, confounded words and images with a new-found typographical freedom; and of Max Jacob, who was often obsessed with the possibility of endless transmutations of common words. And among his fellow artists, such Dadaists as Duchamp and Picabia would delight in elaborate puns that, at simpler moments, parallel variations on LE JOURNAL. Thus, Duchamp once provided a parody dictionary entry for another Dadaist, Man Ray, whom he defined as: n.m. synon. de Joiejouerjour.

It is exactly this kind of multiple verbal-visual reading of similar sounds and letters (*joie*=joy; *jouer*=to play; *jouir*=to enjoy or, in sexual slang, to come) that we can trace in Picasso's metamorphoses of LE JOURNAL.

derlijke entiteiten in ambiguë, onderling afhankelijke fragmenten worden opgedeeld. Het is zelfs bijna een stelregel dat de naam van de krant, LE JOURNAL, in niet één van Picasso's kubistische werken compleet te zien is; en zelfs wanneer deze aanduiding het best leesbaar is, zoals in een *papier collé* uit de winter van 1912-13, waarop de naam met een sifon, een wijnglas en een viool boven een getekend tafelblad zweeft, dan is het lidwoord LE nog weggelaten. Veel vaker komt het voor dat de naam in kleinere fragmenten wordt opgebroken. Dit is het geval op een geschilderd stilleven uit 1914, waar de tweelettergrepige naam van de krant in drie syllabische delen, JO/UR/NAL is gefragmenteerd, dit als een verbaal equivalent van de vlakversnijding van de kubistische objecten, en dit zich vrijmaken van de conventionele verbale volledigheid maakt weer een hele reeks nieuwe ordeningen en combinaties mogelijk die om goed te worden begrepen dikwijls niet alleen moeten worden gelezen maar ook gezien. Diegenen die zich met het kubisme als studieobject hebben beziggehouden, hebben vaak de woordspelingen aangewend als zinnebeelden teneinde de visuele tweeslachtigheden die zo kenmerkend zijn voor de kubistische kunst te karakteriseren, maar feitelijk hebben deze woordspelingen op het literaire, verbale niveau evenveel bestaansrecht. Evenals zijn mede-kubisten behoorde Picasso tot de literaire generatie waarvan ook de grootste woordspelen-kunstenaar uit de geschiedenis van de westerse literatuur, James Joyce, deel uitmaakte. Op het meer persoonlijke vlak was Picasso zeer bevriend met Parijse dichters als bijvoorbeeld Apollinaire, die in zijn *Calligrammes* van 1914 in een nieuw ontdekte typografische vrijheid woorden en beelden met elkaar vermengde; en met Max Jacob die dikwijls toonde hoezeer hij door de mogelijkheden van eindeloze omzettingen van gewone woorden werd geobsedeerd. Ook andere kunstenaars van die periode, zoals de dadaïsten Duchamp en Picabia, waren verrukt van ingewikkelde woordspelingen die in simpeler vormen verwantschap vertonen met de variaties op LE JOURNAL. Duchamp produceerde bijvoorbeeld eens een parodiërend lemma van een andere dadaïst, Man Ray, die hij definieerde als: n.m. synon. m. Joiejouerjour. Precies ditzelfde soort meervoudige verbaal-visuele leeseffecten van op elkaar gelijkende klanken en letters (*joie* = vreugde; *jouer* = spelen; *jouir* = vreugde scheppen, of in seksueel slang: klaarkomen) kunnen wij in Picasso's metamorfosen van LE JOURNAL ontdekken.

55

Je traverse la ville net en avant
et je la coupe en 2

J'étais au bord du Rhin quand tu partis pour le Mexique
Ta voix me parvient malgré l'énorme distance
Gens de mauvaise mine sur le quai à la Vera Cruz

Juan Aldama

Correos
Mexico
4 centavos

U. S. Postage
2 cents 2

Les voyageurs de l'Espagne devant faire
le voyage de Coatzacoalcos pour s'embarquer
je t'envoie cette carte aujourd'hui au lieu

YPIRANGA

REPUBLICA MEXICANA
TARJETA POSTAL

11 45
29-5
14
Rue des Baignolles

de profiter du courrier de Vera Cruz qui n'est pas sûr
Tout est calme ici et nous sommes dans l'attente
des événements.

Vive la République
Non le croquant
Des clefs j'en ai vu mille et mille
Zut pour M. Zun
Sur la rive gauche devant le pont d'Iéon
Arretez le Roy
Vive le Roy
Eviva il Papa
La guerre mon vieux pad
non si vous avez une mouche
La Tu ni sie tu fonde un journal
Jacques c'est tait dé li cieux
se joit ça la bas 4

BONJOUR ANOMO
ANORA
TU NE CONNAITRAS JAMAIS BIEN
LES

Mayas

T
S
F

Voor het ideogram van Apollinaire

Ik zeg ideogram, want het lijkt na deze produktie geen twijfel meer dat bepaalde moderne geschriften eigenlijk tot de ideografie behoren. Het is een merkwaardig verschijnsel.

In *Lacerba* heeft men al pogingen van dien aard kunnen zien van Soffici, Marinetti, Cangiullo en Iannelli, evenals van Carrà, Boccioni, Bétuda, Binazzi, zij het minder uitgesproken. Bij die produkties kon men nog twijfelen. Na *Lettre-Océan* is dat niet meer mogelijk.

Men zou kunnen tegenwerpen, dat een zuiver ideogram louter een tekening is en geen geschreven tekst zou mogen bevatten. Ik zou daarop kunnen antwoorden dat het aspect dat in *Lettre-Océan* overweegt en domineert het typografische is, juist het beeld, de tekening dus. Dat dit beeld is samengesteld uit fragmenten spreektaal is *psychologisch* niet van belang, want de samenhang tussen de fragmenten wordt niet meer door grammaticale logica bepaald, maar door een ideografische logica die leidt tot een ruimtelijke indeling die lijnrecht staat tegenover de orde van de discursieve nevenschikking.

Het gaat om een revolutie, in de ware zin des woords. Die revolutie staat echter nog in de kinderschoenen. In feite beschikken wij met *Lettre-Océan* al over een tekening-gedicht, een gedicht namelijk in de vorm van een wijzerplaat. Wie zou niet begrijpen dat dit niet anders dan een begin kan zijn en dat zulke gedichten, door de werking van de deterministische logica die de evolutie van alle mechanismen beheerst, uiteindelijk een beeldend geheel zullen opleveren dat correspondeert met het behandelde onderwerp? Zo zal het nagenoeg volmaakte ideogram kunnen worden bereikt.

Ik noem *Lettre-Océan* een gedicht, maar dat is een tamelijk willekeurige benaming. Duidelijk is, dat het geen verhaal is. Het is het tegendeel van een verhaal omdat, van alle literaire genres, juist het verhaal de meeste discursieve logica vraagt. Maar in hoeverre kun je een produktie waaruit vrijwel elk ritmisch element verdwenen is een gedicht noemen? Zeker, je kunt ontroering oproepen door een paar ideeën handig of inventief te rangschikken. Maar de mens heeft altijd gevonden dat ritme beter geschikt is om emotie over te dragen dan het kale idee. En het zijn kale ideeën die *Lettre-Océan* ons voorzet, in een *visuele ordening*.

Before Apollinaire's Ideogram

I say ideogram because, after this production, there is no doubt that certain modern writings are leaning towards ideography. It is a curious turn of events.

Lacerba already showed attempts in the genre by Soffici, Marinetti, Cangiullo, Iannelli, as well as Carrà, Boccioni, Bétuda, Binazzi, although these latter were less pronounced. Productions such as these left one still undecided. After *Lettre-Océan* there is no possible doubt.

Some will object that a pure ideogram is a pure drawing, and could not include written language. I would reply that what is striking in *Lettre-Océan* and carries it, is the typographical aspect – to be precise the image, or the drawing. *Psychologically* it makes no difference that this image is made up of fragments of spoken language, because these fragments are no longer bound by a grammatical logic but by an ideographical logic which results in an order of spatial disposition which is quite the opposite of discursive juxtaposition.

It constitutes a revolution, in every sense of the word. But this revolution is still in its infancy. Indeed, with *Lettre-Océan*, we already have a poem-drawing, more precisely a poem in the form of a dial. It must be obvious to all that this can only be the beginning, and that by the laws of logical definition which govern the evolution of all mechanisms, similar poems must end up by presenting a pictorial ensemble relating to the subjects with which they are concerned. We will thus arrive at the more or less perfect ideogram.

I call *Lettre-Océan* a poem, but that is a somewhat random description. It is the opposite of a narrative in that the narrative, of all literary forms, is the one which demands the greatest discursive logic. But up to what point can one continue applying the description 'poem' to a production which is more or less devoid of any

rhythmic element? Certainly, the clever or felicitous arrangement of two or three ideas can provoke an emotion. Nevertheless, man has always felt that rhythm communicates emotion more readily than a pure unadorned idea. And it is unadorned ideas that are presented in *Lettre-Océan*, in a visual order.

Thus, it can clearly not be termed a narrative, and with difficulty a poem – perhaps one could call it an ideographic poem.

A revolution: because our intelligence must adjust itself to understanding in a synthetic-ideographic way, rather than in an analytical-discursive way.

But is it really a revolution? Has this natural human intelligence never existed? Yes, it has. It even seems to have constituted the first phase which was brought to an end by the invention of the alphabetic script, allowing intellectual development to be founded upon spoken language – more numerous and supple than ideographical language, and above all clearer, more accessible, more alive and moving.

It might turn out that attempts like that of Apollinaire in *Soirées de Paris* represent not so much a revolution as a regression. And that in returning to the ideogram there is a tendency to create a language and an art of the cognoscenti, and that – from a social point of view – such attempts are finally anti-collective. This is perhaps not at all the aim of the protagonists of this movement.

I set all this down not as the criticisms of a prejudiced spirit and learned gentleman, but as disinterested speculations by a psychologist and a linguist who is interested in all human activity, and whose only enemies are those who attempt nothing.

July 1914

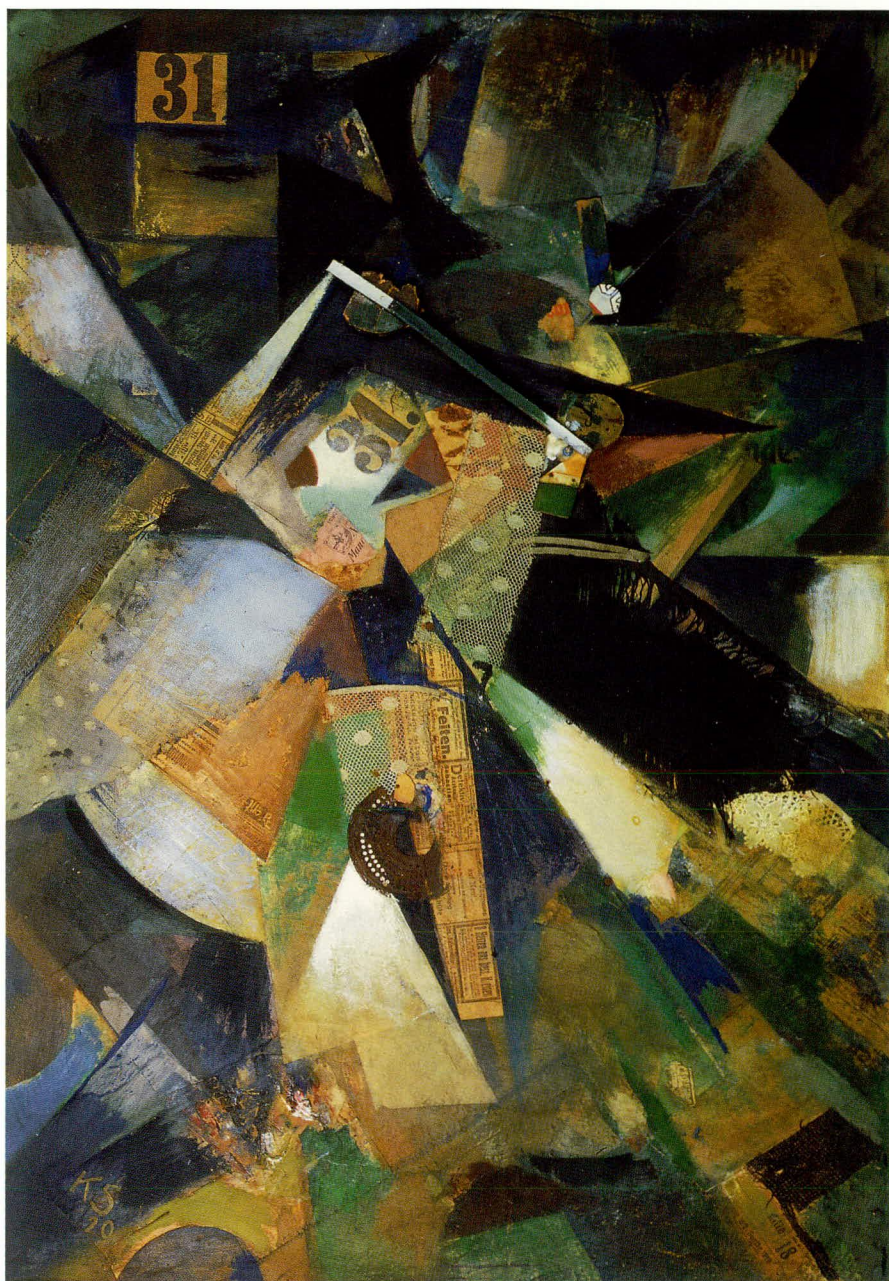
Dus: zeker geen verhaal, moeilijk een gedicht te noemen. Zo men wil: ideografisch gedicht.

Revolutie: omdat ons verstand eraan moet wennen synthetisch-ideografisch in plaats van analytisch-discursief te denken.

Maar is dat wel een revolutie? Heeft die vorm van menselijk inzicht niet altijd bestaan? Jazeker. Dat lijkt zelfs de eerste fase geweest te zijn, vóór de uitvinding van het alfabetische schrift dat het mogelijk maakt de intellectuele ontwikkeling te baseren op de gesproken taal rijker en flexibeler dan de ideografische taal, en vooral helderder, toegankelijker, levendiger en ontroerender.

Hieruit zou af te leiden zijn dat pogingen als die van Apollinaire in de *Soirées de Paris* juist geen revolutie, maar een regressie zijn, dat de terugkeer naar het ideogram in zekere zin een taal voor ingewijden, een kunst voor ingewijden schept, en tenslotte dat dergelijke pogingen vanuit een sociaal standpunt bezien anticollectief zijn, hetgeen naar alle waarschijnlijkheid toch niet het doel van de voorvechters van deze beweging kan zijn.

Juli 1914



40
Kurt Schwitters
Merzbild 31 1920
 collage, 97,8x65,8 cm
 Sprengel Museum, Hannover



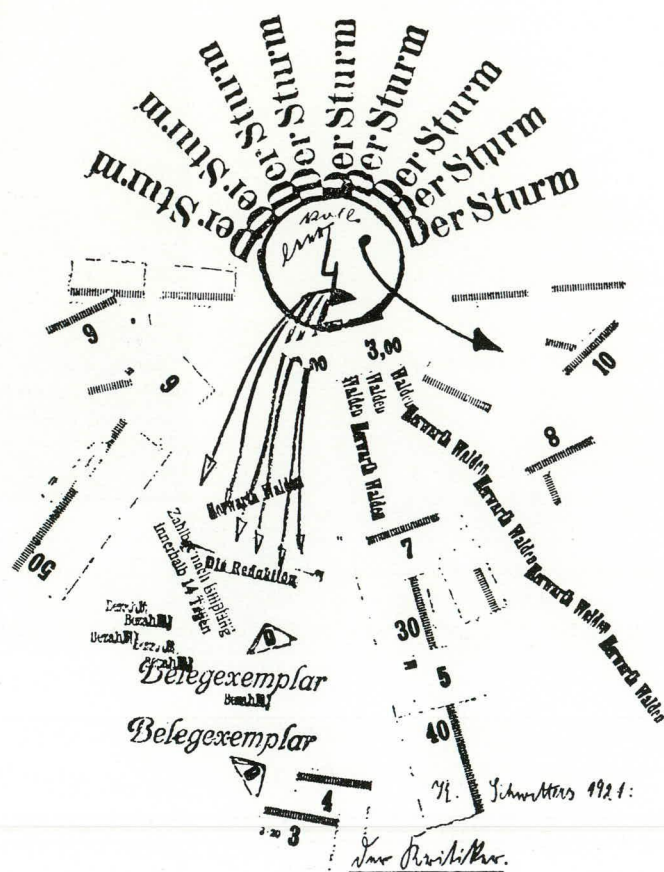
41

Kurt Schwitters

Merzsaule, Kathedrale des Erotischen

Elends 1923

gemengde techniek/mixed media



42

Kurt Schwitters

Der Kritiker 1921

uit/from *Der Sturm*, 12, 4, p. 84

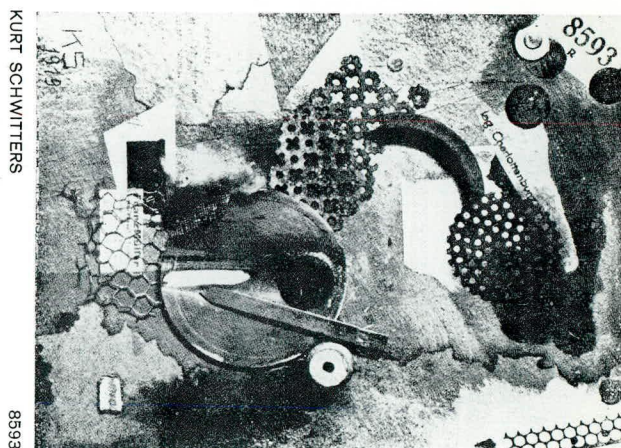
SONATE

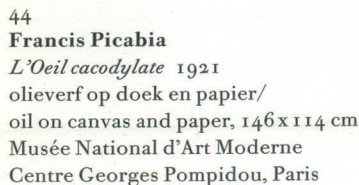
Grim glim gnim bimbim
 grim glim gnim bimbim
 grim glim gnim bimbim
 grim glim gnim bimbim
 grim glim gnim bimbim
 grim glim gnim bimbim
 grim glim gnim bimbim
 bum bimbim bam bimbim
 bum bimbim bam bimbim
 bum bimbim bam bimbim
 bum bimbim bam bimbim
 grim glim gnim bimbim
 grim glim gnim bimbim
 grim glim gnim bimbim
 grim glim gnim bimbim
 bum bimbim bam bimbim
 bum bimbim bam bimbim
 bum bimbim bam bimbim
 bum bimbim bam bimbim
 Tila lola lula lola
 tila lula lola lula
 tila lola lula lola
 tila lula lola lula
 Grim glim gnim bimbim
 grim glim gnim bimbim
 grim glim gnim bimbim
 grim glim gnim bimbim
 bem bem
 bem bem
 bem bem
 bem bem

43
 Kurt Schwitters
Sonate c. 1923
 uit/ from *Mécano*,
 4/5, 1923

Tata tata tui E tui E
 tata tata tui E tui E
 tata tata tui E tui E
 tata tata tui E tui E
 Tillalala tillalala
 tillalala tillalala.
 Tata tata tui E tui E
 tata tata tui E tui E.
 Tillalala tillalala
 tillalala tillalala.
 Tui tui tui tui tui tui tui tui
 te te te te te te te te
 tui tui tui tui tui tui tui tui
 te te te te te te te te.
 Tata tata tui E tui E
 tata tata tui E tui E.
 Tillalala Tilla lala
 tillalala tilla lala
 Tui tui tui tui tui tui tui tui
 te te te te te te te te
 tui tui tui tui tui tui tui tui
 te te te te te te te te
 O be o be o be o be
 o be o be o be o be.

KURT SCHWITTERS





FRANCIS PICABIA

63

L'Oeil cacodylate

En ik – ik heb het vaak genoeg geschreven – ik ben niets, ik ben Francis Picabia:
Francis Picabia die het cacodylatisch oog heeft ondertekend, tezamen met vele anderen
die zelfs zo vriendelijk zijn geweest een gedachte op het doek te schrijven! Dit doek
was klaar toen er geen plaats meer op was en ik vind dit schilderij heel mooi, heel
prettig om naar te kijken en van een aangename harmonie, dat komt *misschien* omdat al
mijn vrienden een beetje kunstenaar zijn! Ze hebben me gezegd dat ik me belachelijk
zou maken en dat ik mijn vrienden belachelijk zou maken, ze hebben me ook gezegd
dat het geen schilderij was. Ik vind dat niets belachelijk is, behalve misschien je niet
belachelijk maken; en ik denk dat een waaier vol handtekeningen geen samowar wordt.
Daarom kan mijn schilderij, dat is ingelijst, gemaakt om aan de muur te hangen en
bekeken te worden, niet anders zijn dan een schilderij.

Whereas I – as I have often said – am nothing,
just Francis Picabia. Francis Picabia who put his
signature to *L'Oeil cacodylate*, along with lots of
other people who even extended their kindness
so far as to put down a thought on the canvas!
This canvas was only finished when all the space
had been filled up, and I think the painting is very
beautiful, harmonious and agreeable to look at
perhaps because all my friends are artists! I was

told that I would be compromising myself and
my friends, and it was also said that it wasn't a
painting at all. I believe that nothing is compro-
mising, unless it be – possibly – not compro-
mising oneself. I also think that a fan covered
with autographs doesn't become a samovar!
That is why my painting, which is framed and
meant to be hung on a wall and looked at, could
not be anything other than a painting.

Picabia, Francis, 'L'Oeil cacodylate', in: Revault
d'Allonnes, Olivier e.a./a.o., *Francis Picabia, Ecrits*
1921-1953, Paris 1978, p. 37-38 (fragment).

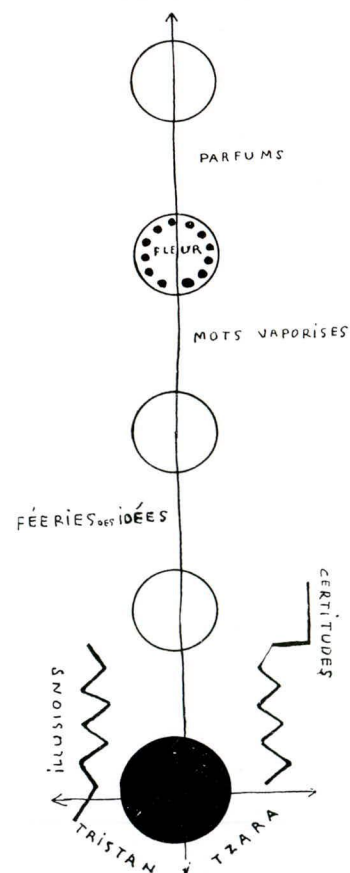


46
Francis Picabia
Portrait de Tristan Tzara 1920
uit/from *Cannibale*

45
Francis Picabia
M'amenez-y 1919
olieverf op doek/oil on canvas,
192,2 x 89,8 cm
Museum of Modern Art, New York

Portrait de TRISTAN TZARA

par
FRANCIS PICABIA



FRANCIS PICABIA

Verklaring

‘Wij schilderen zonder ons met de uitbeelding van de dingen bezig te houden en wij schrijven zonder op de betekenis van de woorden te letten. Wij zoeken alleen het genoegen ons uit te drukken, maar wij kennen tevens aan de schema’s die wij tekenen, aan de woorden die wij aaneenrijgen een symbolische betekenis, een vertalende waarde toe die niet alleen buiten elke versleten conventie om gaat, maar een instabiele, toevallige conventie is die niet langer duurt dan het moment waarop wij haar gebruiken. Als het werk eenmaal voltooid is en die conventie uit het oog verloren is, dan is het ook voor mij onbegrijpelijk en interesseert het me verder niet meer. Het is verleden tijd.’

*
De titel heeft voor hem niet noodzakelijkerwijze een verband met het werk want, zegt hij, een meneer kan Bruin heten en blond zijn.

Declaration

‘We paint without worrying about the representation of objects, and we write without considering the meaning of words. We seek only the pleasure of expressing ourselves – at the same time giving the diagrams that we trace and the words that we order a symbolic meaning, a value of translation: not only outside all current

convention, but through a convention which is unstable, hazardous, lasting only for the moment of use.

Moreover, once the work is finished and the convention lost from sight, it is unintelligible to me and carries no further interest. It belongs to the past.’

*
For him, the title has no necessary link with the work because, as he says, *a man may call himself Brown and be blond*.

Picabia, Francis, ‘(Déclaration de F.P.)’, in: Revault d’Allonnes, Olivier, *Francis Picabia, Ecrits 1913-1920*, Paris 1975, p. 192.



47
Marcel Duchamp
*Obligations pour
la roulette de
Monte Carlo* 1924
ready-made rectifié,
31,5 x 19,5 cm
part./priv. coll.

Het taalspel van Marcel Duchamp

In grote lijnen kan gesteld worden, dat Duchamps subversieve vuur op taalgebied op twee niveaus – die elkaar overigens vaak snijden – werkzaam was: het niveau van het woord en dat van de zin, dat wil dus zeggen op het vlak van de cellulaire structuur van de tekst. In feite wordt nooit de kern van een tekst als geheel ter discussie gesteld, vermoedelijk omdat een contextuele stilistische aanval minder doeltreffend zou zijn, maar vooral omdat Duchamp geen belangstelling heeft voor de verdiensten van de tekst als voorwerp van literaire ambities. Evenmin als de dadaïsten is Duchamp ooit in de verleidelijke val getrapt van het vertoog dat de surrealisten in zijn ban zou krijgen.

Vrijwel alle interventies van Duchamp zouden omschreven kunnen worden ongeacht of dat op het eerste gezicht duidelijk is of niet – als variaties op een verstaend linguïstisch stereotype (cliché, aforisme, spreekwoord, gezegde, enz.). Het volstaat hier, net als elders, om de fysieke en chemische werkelijkheid ‘een beetje op te rekken’.

Op het woordniveau betreft de dubbele woordspeling van Duchamp in het algemeen de dialectiek tussen homofonie (gelijkluidendheid) en homografie (gelijke schrijfwijze), tussen homonymie (gelijknamigheid) en paronymie (klankverwantschap). Alle wisselwerkingen, relaties en combinaties tussen klank/betekenis/schrijfwijze worden gebruikt.

Dat geldt voor de eenvoudige homofonie (*Francis Picabia est une vis qui a des vices*), voor de klassieke homonymie (*objet dard*) en homografie (*savon aux amendes honorables*), maar ook voor de echte homonieme syllepsis (*il arrange or, jus n’y est/hilarant Georges Hugnet*).

Maar Duchamp heeft vooral een grote voorliefde voor de klankverwantschap. Sommige paroniemen (woorden met verwante uitspraak, maar met verschillende betekenis en schrijfwijze) zijn primair (*ovaire [ouvert] toute la nuit; système métrite [métrique]*), andere zijn complexer en vaak zijn dat juist de oorspronkelijkste en vruchtbaarste – als wilden zij de uitspraak van Breton illustreren dat ‘het sterkste beeld dat beeld is dat de hoogste graad van willekeurigheid [...], dat beeld dat de meeste tijd kost om in alledaagse taal te vertalen’.

We treffen de volgende categorieën aan:

Marcel Duchamp's Playing With Words

Where language is concerned, Duchamp's passion to subvert could generally be said to operate on two levels, which intersect each other frequently: that of the word and that of the sentence, that is to say on the level of the cellular structure of the text. Indeed, the body of the text, taken as a whole, is never put in question – no doubt because a contextually stylistic attack would probably be less efficacious, but mainly because Duchamp is not interested in the virtues of a written text whose object is of a literary inclination. Like the Dadaists, Duchamp avoided falling into the insidious trap of discourse which so charmed the Surrealists.

Practically all of Duchamp's interventions can be defined as variations brought to bear on a set linguistic stereotype (cliché, aphorism, proverb, dictum, etc.) – be it apparent or hidden. Here, as elsewhere, it is sufficient to ‘stretch somewhat’ the physical and chemical realities.

On the level of the word, Duchamp's double play on words is, in most cases, centred on a homophonic/homographic, or homonymic/paronymic dialectic. Sound/sense/writing are used in all possible combinations, relationships and interferences. These range from simple homophony (*Francis Picabia est une vis qui a des vices*) to virtually homonymic syllepsis (*il arrange or, jus n’y est/hilarant Georges Hugnet*), via the classical homonym (*objet dard*) and homograph (*savon aux amendes honorables*).

Duchamp, however, was particularly fond of paronyms. Certain paronyms – words with similar pronunciation but with different meanings and spelling – are primary: (*ovaire [ouvert] toute la nuit; système métrite [métrique]*). Others are more elaborate, and if one applies Breton's observation that ‘the strongest image is that which presents the strongest degree of arbitrariness [...], and which takes the longest to translate into practical language’, these are often



48

Marcel Duchamp

Belle Haleine, Eau de Voilette 1921
ready-made assisté, 16,3 x 11,2 cm
part./priv. coll.

the more original and fecund.

The following categories are to be found:

- Addition of a letter (*Belle Haleine*);
- suppression of a letter (*Fre[n]sh wi[n]dow*);
- substitution of one letter for another (*cuisse [caisse] enregistreuse*); displacement or inversion (*église, exil; ruiner, uriner*) familiar to typists.
- Syllabic games: addition of a syllable: '*fosse[tte] d'aisance*'; '*[ba]garre d'Austerlitz*'; '*[ca]leçons de musique de chambre*'; '*temps [blen]orrhagieux*'; '*[orch]idée fixe*'.
- Virtual paronym: '*lits et ratures*'.
- Paronomastic accumulation: '*paroi parée de paresse de paroisse*'; '*étrangler l'étranger*'; '*moustiques domestiques demi-stock*'; '*ecchymoses des esquimaux aux mots exquis*'.

Also to be found, though less frequently, are rarer grammatical forms such as the paronymic palindrome (a word or phrase which is the same whether it is read forwards or backwards): *anemic cinema*; the hyperbaton (an intervention in the natural word order): *une 5 CV qui rue sur pignon*; the paronymic chiasmus: *l'aspirant habite Javel et j'avais la bite en spirale*; the phonetic reading: L.H.O.O.Q.; M.E.T.R.O. It is noteworthy that Duchamp dislikes neologism, particularly the informal neologism so dear to Michaux.

On the level of the sentence, Duchamp makes use of three distinct types of functions.

The first, and best known, is the spoonerism mentioned above. In fact, there are few (ten or so) to be found in *Rose Sélavy* and *Morceaux moisis*: *sels de bains, belles de seins; bains de gros thé pour grains de beauté*. Most of them are 'irregular', in that the inversions are paronymic

- Toevoeging van een letter (*Belle Haleine*); weglating van een letter (*Fre[n]sh Wi[n]dow*); vervanging van een letter door een andere (*cuisse [caisse] enregistreuse*); verplaatsing of omkering (*église, exil; ruiner, uriner*) van het soort dat typistes bekend voorkomt.
- Lettergreepspelletjes: toevoeging van een lettergreep: *Fosse[tte] d'aisance*; *[Ba]garre d'Austerlitz*; *[Ca]leçons de musique de chambre*; *Temps [blen]orrhagieux*; *[Orch]idée fixe*.
- Bijna-paroniemen: *lits et ratures*.
- Opeenstapeling van paronomasia's: *Paroi parée de paresse de paroisse*; *étrangler l'étranger*; *moustiques domestiques demi-stock*; *ecchymoses des esquimaux aux mots exquis*.

Verder zijn er nog zeldzamer grammaticale constructies te vinden, hoewel in kleinere aantallen, bij voorbeeld de paronieme palindroom (woord dat van voren naar achteren en van achteren naar voren gelezen kan worden): *anemic cinema*; de hyperbaton (inversie van de natuurlijke woordvolgorde): *une 5 CV qui rue sur pignon*; het paronieme chiasma: *L'aspirant habite Javel et j'avais la bite en spirale*; de fonetische lezing: L.H.O.O.Q.; M.E.T.R.O. Opmerkelijk is ook, dat Duchamp het neologisme, ook al blijft het een formeel neologisme, ten enenmale afwijst – en zeker het informele neologisme dat Michaux zo na aan het hart lag.

Op het zinsniveau zijn bij Duchamp drie soorten functioneren te onderscheiden:

De eerste, en meest bekende, is de gewilde verspreking waarvan hierboven al sprake was. In *Rose Sélavy* en *Morceaux moisis* zijn er een stuk of tien te vinden: *sels de bains/belle de seins; bains de gros thé/grains de beauté*. Het merendeel is bovendien 'onregelmatig', in die zin dat de verwisselde termen eerder klankverwant dan werkelijk homofon zijn: *Il faut dire: la crasse du tympan et non le sacre du printemps*.

De tweede bestaat, zoals we hebben gezien, eruit dat als uitgangspunt van de oefening een willekeurig paradigma wordt genomen om misleidende etymologieën en afwijkende lexicale families te creëren. Voorbeelden in overvloed:

- Samenstelling door een stam te combineren met verschillende voorvoegsels (*hom – i – dom – fro – plu – ra – MAGES*)
- Afleiding (stam plus achtervoegsels): *La vie en ose*, etc.
- Crasis en samentrekking: *Guest/a host a ghost*.
- Vervoeging: *Je purule, tu purules, la chaise purule*.
- Afwisseling enkelvoud/meervoud: *un mot de reine, des maux de reins*; en mannelijk/vrouwelijk: *opalin ô ma laine*.
- Onomatopeïsche reeksen: *Si la scie scie la scie*

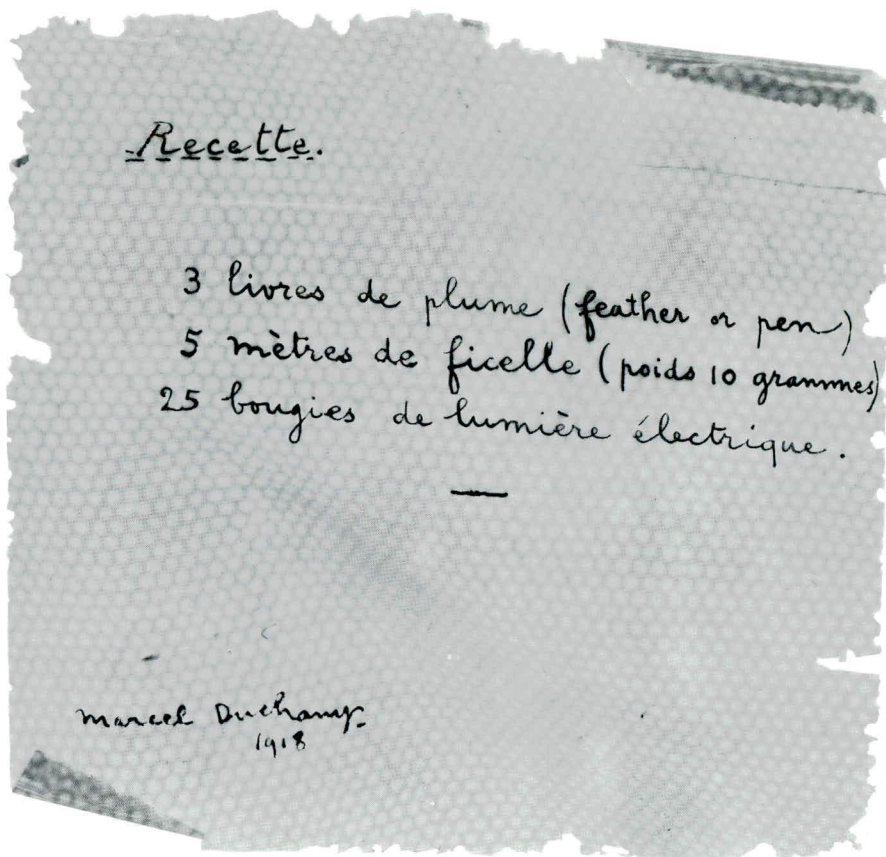
Et si la scie qui scie la scie [...]

Soms illustreert Duchamp, net als Ionesco later, zijn absurde grammatica met letterlijk geïnterpreteerde voorbeelden: *avoir un poil dans la main; tiré à 4 épingles*.

Dit laatste soort functioneren is niet meer gebaseerd op fonetische illusies, morfologische afwijkingen of semantische dubbelzinnigheden, maar komt toe aan degene die gaat over de uitwerking van de notities in de verschillende *Boîtes* en berust op een geperverteerde vorm van paralogica: '[...] een kraan die ophoudt met lopen als je er niet naar luistert'; 'een vol

pakje sigaretten is lichter dan een aangestoken pakje omdat het geen geluid maakt'.

Bij nader inzien blijkt dat de gemeenschappelijke drijfveer die aan al deze regels ten grondslag ligt de voortdurende zorg voor uiterste soberheid is – een zorg die trouwens ook in het beeldend werk van Duchamp is terug te vinden. Kunst is voor hem het meest doeltreffende uitdrukkingsmiddel: een minieme inspanning van de maker zal dus grote gevolgen moeten hebben. De 'poetische' daad moet ontdaan zijn van alle hartstocht en koel worden verricht, vanwege empirische principes en regels met wetenschappelijke pretenties: de woord oefeningen waarvan in dit hoofdstuk sprake is behoren dus tot een anti-esthetische chirurgie, waarvan de beoefenaar alle details kent en hoopt dat de patiënt – in dit geval de cultuurtaal – niet zal herstellen. Laten we het toeval wantrouwen dat het lot van de geschriften van Duchamp lijkt te bepalen: het gaat om een 'gecultiveerd toeval'. In feite wordt het woord of de zin die 'gecorrigeerd' moet worden op de snijtafel gelegd en betast, beluisterd, naar believen uitgerafeld – voor niets, om te kijken, zoals Knock zei.



49

Marcel Duchamp

Recette 1918

inkt op fotografische film/

ink on photographic film, 13.3 x 13.6 cm

Philadelphia Museum of Art

rather than truly homophonic. One should say: *la crasse du tympan* and not *le sacre du printemps*.

The second, as we have seen, consists of taking any particular paradigm as a starting point of the exercise, in order to create deceptive etymologies and aberrant lexical groups.

Examples abound:

- Composition based on a radical assortment of variable prefixes (*hom – i – dom – fro – plu – ra – mages*).
- Derivation (root plus suffixes): *la vie en ose*, etc.
- Crasis and contradiction: *guest/a host: a ghost*.
- Conjugation: *je purule, tu purules, la chaise purule*.
- Alternations singular/plural: *un mot de reine, des maux de reins*, and masculine/feminine: *opaline ô ma laine*.
- Onomatopoeic sequences:

Si la scie scie la scie

Et si la scie qui scie la scie...

Sometimes, Duchamp illustrates his absurd grammar with literally interpreted examples, just as Ionesco was to do later: *avoir un poil dans la main; tiré à 4 épingles*.

The last type of function is based on neither phonetic illusions, morphological deviations, nor semantic ambiguities. Instead, relying on that function which governs the elaboration of the notes of the various *Boîtes*, it sets in motion a kind of perverted paralogism: [...] 'a tap which stops running when you cease to listen to it'; 'a full box of matches is lighter than an opened one, since it makes no noise'.

One can see that the common motive underpinning all these rules is a constant desire for extreme economy, which one also finds in Duchamp's plastic art. For him, art is the most effective medium of expression: a minimum effort on the part of the creator should produce a considerable effect. The 'poetic' act should be stripped of all passion and laid out cold by following principles and empirical rules which have scientific pretensions. Thus the verbal exercises dealt with in this chapter arise from an anti-aesthetic surgery whose practitioner knows all the ropes, and who hopes that the patient, in this case the language of culture, will not recover. But we must be wary of the element of chance which appears to preside over Duchamp's writings. It is a question of 'cultural chance'. In fact, the word, the sentence to be 'corrected' is placed on the operating table where it is manipulated, examined by stethoscope, disembowelled at will, for nothing – just to see, as Knock said.

Sanouillet, Michel, *Duchamp du Signe, écrits*, Paris 1975, p. 147-149 (fragment).

Voorwaarden voor een taal

Onderzoek naar 'Priemwoorden' (alleen 'deelbaar' door zichzelf en door de eenheid).

Neem een Larousse-dictionnaire en schrijf alle zogenaamd 'abstracte' woorden over, dat wil zeggen woorden die niet naar iets concreets verwijzen.

Maak een schematisch teken dat elk van die woorden aanduidt (dat teken kan worden gemaakt met de standaard-rasters).

Deze tekens moeten beschouwd worden als de letters van een nieuw alfabet.

Een groepering van verschillende tekens zal bepalen

(kleuren gebruiken – om te onderscheiden wat in die [literatuur] overeen zou komen met een zelfstandig naamwoord, werkwoord, bijwoord, verbuigingen, ver-voegingen, enz.)

Noodzaak van de *ideale continuïteit*, dat wil zeggen: elke groepering moet met andere groepen verbonden zijn door een *strikte betekenis* (een soort grammatica die geen pedagogische opbouw van de zin meer vraagt, maar die, door de verschillen tussen de talen en de 'uitdrukkingen' die elke taal eigen zijn te omzeilen, *abstracties van zelfstandige naamwoorden, van ontkenningen*, relaties van onderwerp en werkwoord enz. afweegt en afmeet door middel van standaardtekens (die deze nieuwe relaties voorstellen: vervoegingen, verbuigingen, meervoud en enkelvoud, bijvoegelijke verbanden, die niet kunnen worden uitgedrukt door de *concrete alfabetische* vormen van bestaande en toekomstige talen).

Dit alfabet is hoogstwaarschijnlijk alleen geschikt voor het schrift van dit schilderij.

Duchamp, Marcel, 'Conditions d'un langage', in: Sanouillet, Michel, *Duchamp du Signe, écrits*, Paris 1975, p. 48 (fragment).



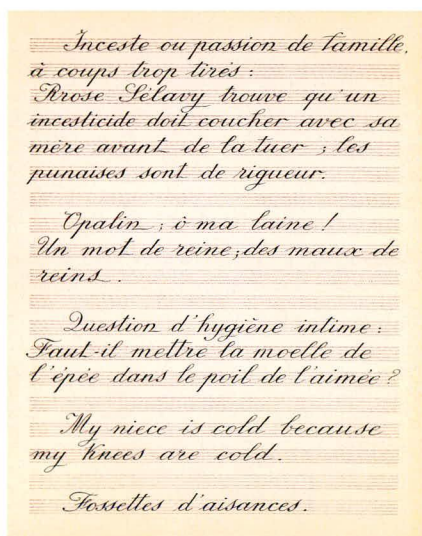
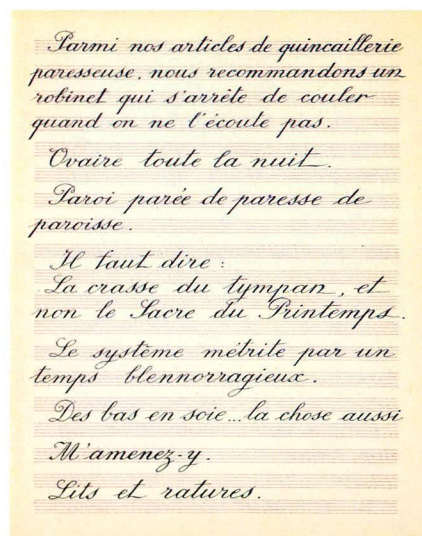
50

Marcel Duchamp

Wanted \$ 2,000 1923

ready-made rectifié, 49.5 x 35.5 cm

coll. Hellstrom, USA



Conditions of a Language

The search for 'prime words'

('divisible' only by themselves and by unity).
Take a Larousse dict. and copy all the so-called
'abstract' words, i.e. those which have no
concrete reference.

Compose a schematic sign designating each of
these words. (this sign can be composed with
the standard stops)

These signs must be thought of as the letters
of the new alphabet.

A grouping of several signs will determine
(utilize colours – in order to differentiate what
would correspond

in this [literature] to the substantive, verb,
adverb

declensions, conjugations etc.)

Necessity for ideal continuity, i.e.: each grouping
will be connected with the other groupings by a
strict meaning (a sort of grammar, no longer
requiring

a sentence construction. But, apart from
the differences of languages, and the
'figures of speech' peculiar to each
language – weighs and measures some
abstractions of substantives, of negatives of
relations of subject to verb etc., by means of
standardsigns.

(representing these new relations: conjugations,
declensions, plural and singular, adjectivation
inexpressible by the concrete alphabetic forms
of languages living now and to come).

This alphabet very probably is only suitable
for the writing of this picture.

71

51

Marcel Duchamp

Morceaux moisiss 1939

inkt op papier/ink on paper, 32 x 24.5 cm
diverse/several coll.



52
 Eerste internationale Dada Conferentie 1920/
 First international Dada Conference 1920
 Staand van links naar rechts/standing from
 left to right: Raoul Hausmann, Otto Burch-
 hard, Baader, Wieland, Margarete Herzfelde,
 George Grosz, John Heartfield. Zittend/
 sitting: Hannah Höch, Otto Schmalhausen.

Dada als literatuur

Voor zover ik het kan beoordelen begon Dada al in 1915, toen ik met Hugo Ball in de Harmoniumzaal in Berlijn een Expressionistenavond organiseerde. Het Dadaïsme heeft zich later veel zweet en inspanningen getroost om het Expressionisme te bestrijden, maar de hier vermelde avond bevatte veel Dada-elementen.

Het Dadaïsme in Zürich, in het Cabaret Voltaire in 1916, was in het begin in essentie literair. Ball, Hennings, Tzara en ik droegen gedichten tegen de oorlog voor. Deze gedichten waren aanvankelijk conventioneel naar de vorm, maar gingen later – voornamelijk bij Tzara en in mijn *Phantastische Gebete* – over in vrije associatie.

Toen met Arp, de gebroeders Janco en anderen, en later in Berlijn met Hausmann en Schwitters de kunst de belangrijkste rol begon te spelen, werden wij ons ervan bewust hoe zeer het woord aan de logische volgorde gebonden is, hoe zeer wij ons daarvan ook probeerden te bevrijden. Je moet onderscheid maken tussen het vrije ritme en de vrije associatie. Walt Whitman had in vrije ritmes gedichten geschreven, de vrije associatie bevatte echter irrationele en onbewuste elementen, die datgene wat men in de conventionele zin dichtkunst noemt verre te boven gingen. Daarbij kwam het fantastische element, zoals het door Ball al in zijn *Karussellpferd Johann*, door Arp in zijn gedicht *Ach, der grosse Kaspar ist tot* en later veelvuldig door Schwitters werd toegepast.

De grote stap om het volmaakte irrationalisme in de literatuur te introduceren vond plaats door de introductie van het klankgedicht. De eerste klankdichter was de in 1915 overleden Paul Scheerbart geweest, die in een in 1897 verschenen en van de conventionele titel *Ich liebe dich* voorzien bundeltje een gedicht had gepubliceerd dat 'Kikakoku Ekorlaps' heette. Er is hier sprake van een zuiver klankgedicht, waarbij met name door aan elkaar geregen klanken een soort oerstemming moet worden opgeroepen, zoals je van de conventionele frasen niet meer mag verwachten. De volgende klankdichter was Hugo Ball, die in het jaar 1917 in zijn boek *Die Flucht aus der Zeit* de uitvinding van het klankgedicht 'Gadji Beri Bimba' beschrijft. Raoul Hausmann ontdekte onafhankelijk, hoewel pas in de jaren twintig, de poëzie der klanken en in zijn onlangs verschenen boek *Courrier*

Dada as Literature

As far as I can judge, Dada started as early as 1915, when Hugo Ball and I organized an expressionist evening. Although later on Dadaism was to go to great lengths to oppose expressionism, this particular event contained many Dadaist elements.

The Zurich Dadaism, which began at the Cabaret Voltaire in 1916, was essentially literary. Ball, Hennings, Tzara and I performed anti-war poetry. The poems began by being conventional in form but then dissolved into free association – especially in Tzara's work and my own *Fantastic Prayers*.

The emphasis switched to art with Arp, the Janco brothers and other artists and later, in Berlin, with Hausmann and Schwitters. When this happened, we realized how much words are tied to a logical sequence, how much we were also trying to free ourselves of this. It was necessary to differentiate between free rhythm and free association. Walt Whitman had used free rhythms in his poetry but free association contained irrational and subconscious elements going far beyond what was regarded as conventional poetry. There was also the element of the fantastic, as already used by Ball in his *Karussellpferd Johann*, Arp in his poem *Ach, der grosse Kaspar ist tot* and later, frequently, by Schwitters.

The major step of bringing total irrationalism into literature came about through the introduction of phonetic poetry. The first phonetic poet was Paul Scheerbart, who died in 1915. In 1897 he had published a slim volume of poetry with the conventional title of *Ich liebe dich*. In it was his poem 'Kikakoku Ekorlaps'. The poem is purely phonetic: by arranging sounds next to each other, Scheerbart wanted to generate the kind of primeval mood (*Urstimmung*) that conventional phrases are no longer capable of. The next phonetic poet was

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
u u u u
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

(1917)
Hugo Ball

53

Hugo Ball

Karawane 1917

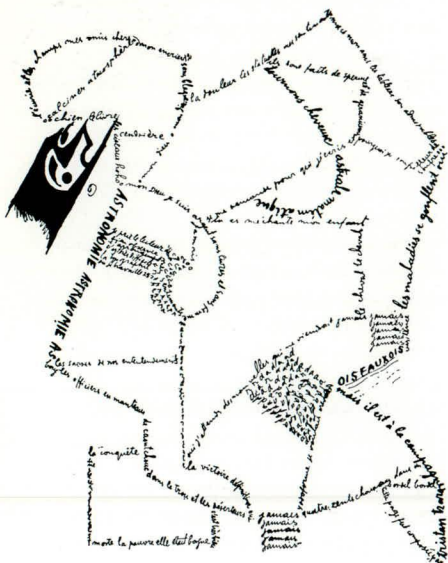
uit/from R. Hülsenbeck, *Dada Almanach*,
Berlin 1920

54

Tristan Tzara

Calligramme c. 1920

uit/from T. Tzara, *Oeuvres Complètes*, tome 1,
1912-1924, p. 522



Dada vertelt hij ons hoe Schwitters bij het maken van zijn *Ursonate* door Hausmanns uitvinding werd beïnvloed. Ball schreef een paar romans en stukken, maar zij hebben weinig van doen met het Dada-irrationalisme, even weinig als mijn reisboeken, essays en mijn novellen. In de weifeling tussen de conventionele middelen en het zich daarvan losmaken wordt de bijzondere positie van de Dada-literatuur zichtbaar. Tzara heeft veel belangwekkende Gallisch heldere opstellen over het Dadaïsme geschreven, maar net zo goed ook 'La première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine' en 'Monchoir de nuages' en 'Cinema Calendrier du Coeur Abstrait Maisons'.

De literaire betekenis van het Dadaïsme is in zijn op het denken gerichte oorspronkelijkheid niet moeilijk te onderkennen. Het betrof hier een tegen zichzelf gericht intellectualisme. Mijn indruk is ook dat de humanitaire grondgedachte van het Dadaïsme, van waaruit de anti-kunst-houding werd gerechtvaardigd (waarbij wij als argument hanteerden dat het in een tijd van algemene dreiging van meer belang was je om de mensen dan om de kunst te bekommeren) in zijn diepste innerlijk literair van aard is. Terwijl men de verhouding tussen menselijkheid en onmenselijkheid goed in woorden kon uitdrukken, was daarvoor in de koers van de schilderkunst in de richting van de abstractie, de collage en het gebruik van alle mogelijke materiaal een bijzondere interpretatie vereist.

Een literaire vorm, waarin veel van onze gevoelens en gedachten konden worden samengeperst, was het manifest. Vanaf de eerste dag van het bestaan van het Cabaret Voltaire lezen en schreven wij manifesten, misschien met uitzondering van Arp, die als vanouds aan het zuiver dichterlijke boven het programmatische de voorkeur gaf. Het manifest als literaire expressie sloot aan bij ons verlangen naar directheid. Het ging ons erom geen tijd te verliezen, wij wilden onze tegenstanders tot verzet wakker schudden en indien nodig nieuwe tegenstanders scheppen. Niets werd door ons zo gehaat als de romantische stilte en het zoeken naar een ziel die, zoals wij vast overtuigd waren, in niets anders dan in onze eigen activiteit zichtbaar kon worden.

De Dada-literator maakt voldoende duidelijk dat het Dadaïsme, veel hoger reikend dan de esthetica, een nieuw ethos propageerde. Zijn werk had betrekking op de taak de zin in de onzin voelbaar te maken.

New York, 1958

Hülsenbeck, Richard, 'Dada als Literatur', in: cat.
tent./exh. *Dada*, Stedelijk Museum, Amsterdam,
1958/59.

Hugo Ball. In his book *Die Flucht aus der Zeit* (Flight from Time), he describes the creation of his phonetic poem 'O Gadji Beri Bimba' in 1917. Raoul Hausmann arrived at the poetry of phonetics independently, although not until the 1920s. In his recently published book, *Courrier Dada*, he tells us how his work influenced Schwitters' *Ursonate*.

Ball wrote several novels and plays, but they have little to do with Dada irrationalism – as little as my travel books, essays and novellas. The special position of Dadaist literature is shown in the way it oscillated between the poles of using and abandoning conventional methods. Tzara not only wrote many significant, Gallicly lucid essays about Dadaism, but also 'La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine', 'Monchoir de nuages' and 'Cinema calendrier du coeur abstrait maisons'.

The literary significance of Dadaism can be seen clearly in its original mode of thought. It was an intellectualism directed against itself. I would also say that the humanitarian idea of Dadaism, which provided the basis for justifying its anti-art position, is a profoundly literary idea – we argued that at a time when all human beings are under threat it is more important to be concerned with them than with art. While the relationship between humanity and inhumanity could be well expressed in words, with regard to art a particular interpretation was required for this relationship given the move towards abstraction, collage and the use of any conceivable material.

The Manifesto was a literary form able to accommodate many of our feelings and thoughts. Right from the start of the Cabaret Voltaire, we read and wrote manifestos – with the possible exception of Arp, who preferred the purely poetical to the programmatic. As a literary form, the manifesto corresponded to our desire for directness. We were keen to lose no time at all: we wanted to rouse our opponents to resistance and, if need be, create new opponents. What we most detested was Romantic tranquillity and the search for a soul. This, we firmly believed, could only reveal itself in our activity.

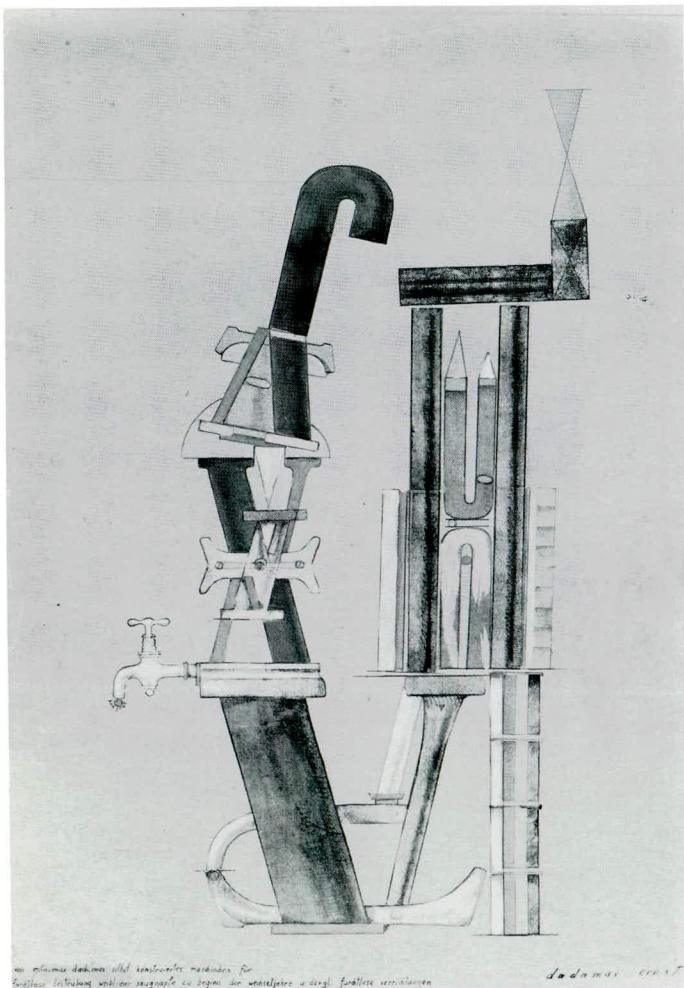
Dadaist writers clearly show that Dadaism, going far beyond aesthetics, propagated a new ethos. Their work was directed at making sense perceptible in nonsense.

New York, 1958



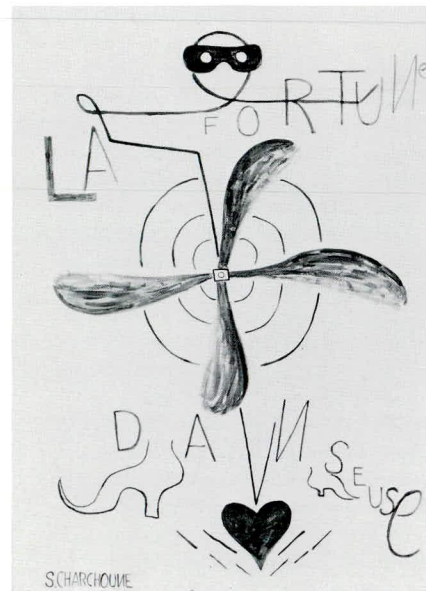
55
Raoul Hausmann
ABCD 1920-1923
 collage, 39.5 x 26.8 cm
 Musée National d'Art Moderne
 Centre Georges Pompidou, Paris

76

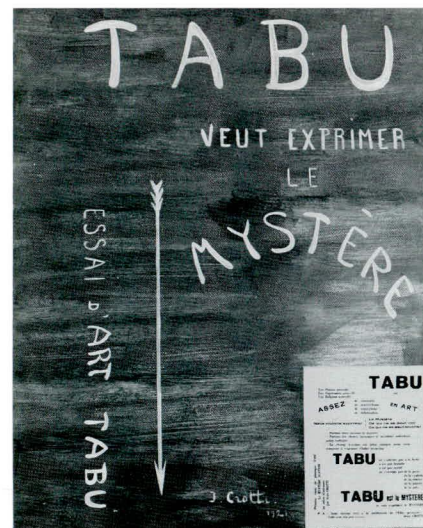


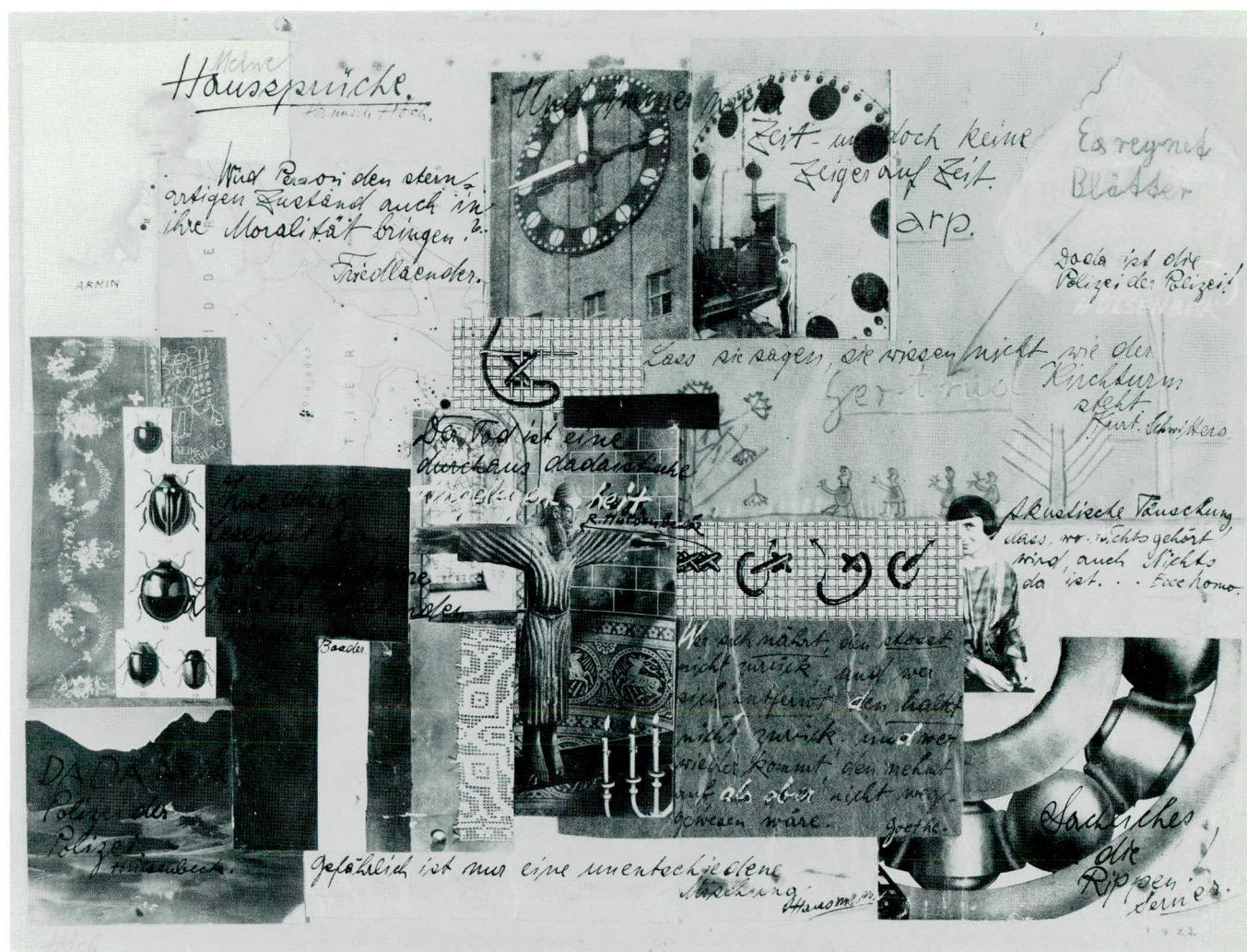
56
Max Ernst
Von minimax dadamax selbst konstruiertes maschinen 1919-20
 46,7 x 30,8 cm
 Peggy Guggenheim Collection, Venezia

58
Jean Crotti
Explicatif Tabu 1921
 olieverf en geplakt papier op doek/
 oil and pasted paper on canvas, 92 x 73 cm
 Musée National d'Art Moderne
 de la Ville de Paris



57
Serge Charchoune
La Fortune Danseuse 1923
 olieverf op doek/oil on canvas
 Musée National d'Art Moderne
 Centre Georges Pompidou, Paris





59
Hannah Höch
Meine Hausprüche 1922
 collage, 30,5 x 40,6 cm
 Galerie Nierendorf, Berlin

60

Theo van Doesburg

Ruiter, uit/from *Soldaten* 1916uit/from *De Stijl*, IV, 11, 1921, p. 162

RUITER

Stap

Paard

STAP

PAARD

Stap

Paard.

STAPPE PAARD

STAPPE PAARD

STAPPE PAARD

STAPPE PAARD STAPPE PAARD

STEPPE PAARD STEPPE PAARD

STEPPE PAARD STEPPE PAARD

STIPPE PAARD STIPPE PAARD STIPPE PAARD

STIP PAARD

STIP PAARD

STIP

WOLK

NACHTKROEG

Stil _

Stap

Steen

Stil _

Stap

Steen

Stil _ _

Dà

Domb _

Dà

Domb _

Dà

Domb _

Dà

Domb _

Drusch

Dà

Domb _

Dà

Domb _

Drisch

Dà

Domb _

Rusch

Domb _

Dà

Domb _

Dà

Domb _

Dà

Domb _

Stil _

55

(zeer
snel) Hê _
rom

mm mm

oemmenoem oemmenoem

oemm

tjaa

doemezoem

bomb doem

homb oem

hei ha

hehehe

hei zoem m m

haāā houw

doemenoemenoemenoem

zoemhoem

rusj oemmenoem rek

rusj oemmenoem

rink kink

hakālā

noemenoemenoemezoem

kreuh zoemm m

hākālā āā

oemmenoemenoem

oemmenoemenoemzoem

hākāhā

romb domb

domb

zoemmenoem

bomm

zoemm m

hei roemmenoem

zoem m

zoe m

oem m

oem

m m

m

m

m

Dà

Domb _

Dà

Domb _

Dà

Domb _

Riss

Domb _

Dà

Domb _

Dà

Domb _

Dà

Domb _

Dà

Domb _

Domb _

Sjrih _ _

Deur

13. Sep. 1915

61

Antony Kok

Nachtkroeg 1915uit/from *De Stijl*, VI, 3/4, p. 55-56

Manifest II van 'De Stijl' 1920 – De literatuur

het organisme van onze hedendaagsche literatuur teert nog geheel op de sentimenteele
gevoelens eener verzwakte generatie

HET WOORD IS DOOD

de naturalistische cliché's en de dramatische woordfilms
die de boekenfabrikanten ons leveren
per meter en per pond
bevatten niets van de nieuwe handgrepen van ons leven

HET WOORD IS MACHTELOOS

de asthmatische en sentimenteele ik- en zij-poesie
die overal
en vooral in holland
nog gepleegd wordt onder de invloeden van een ruimteschuw individualisme
gegist overblijfsel van een verouderden tijd
vervullen ons met weerzin

de psychologie in onze romanliteratuur
slechts berustend op subjectieve inbeelding
de psychologische analyse

en meer belemmerende spraakrethoriek
hebben ook de BETEEKENIS VAN HET WOORD GEDOOD

de netjes naast en onder elkaar geplaatste zinnen
deze dorre FRONTALE zinsbouw

80 waarin de vroegere realisten hun tot zichzelf beperkte ervaringen uitdrukten
zijn ten eenenmale ontoereikend en onmachtig om de collectieve ervaringen van onze tijd
tot uitdrukking te brengen

evenals de oude opvatting van het leven

zijn de boeken op de

LENGTE den DUUR gebaseerd

ze zijn

DIK

de nieuwe levensopvatting berust op de

DIEPTE en de INTENSITEIT

zóó willen wij de poesie

om de menigvuldige gebeurtenissen

om en door ons heen

literair te construeeren

is het noodig dat het woord

zoowel volgens het begrip als volgens de klank

hersteld wordt

is in de oude poesie

door overheersching van relatieve en subjectieve aandoeningen

de innerlijke beteekenis van het woord te gronde gegaan

wij willen met alle middelen die ons ten dienste staan

syntaxis

prosodie

typografie

arithmetica

orthografie

het woord een nieuwe beteekenis en een nieuwe uitdrukingskracht geven

de dualiteit tusschen proza en vers kan niet voortbestaan

de dualiteit tusschen inhoud en vorm kan niet voortbestaan
 daarom zal voor den modernen schrijver de vorm een direct-spiritueele beteekenis hebben
 hij zal geen handeling beschrijven
 hij zal in het geheel niet **beschrijven**
 maar **SCHRIJVEN** zal hij

het collectief der handelingen herscheppen tot woord:
 constructieve eenheid van inhoud en vorm

wij rekenen op de moreele en aesthetische medewerking van hen die medewerken aan de
 geestelijke hernieuwing der wereld

leiden, april 1920

Van Doesburg, Theo/
 Mondriaan, Piet/Kok,
 Antony, 'Manifest II van
 De Stijl', in: *De Stijl*, III,
 6, p.49-50.

81

Manifesto II of 'De Stijl' 1920 – Literature

the organism of our contemporary literature
 still feeds entirely off the sentimental emotions
 of an enfeebled generation

THE WORD IS DEAD

the naturalistic clichés and the dramatic word
 movies
 dished up to us by the manufacturers of books
 by the yard and by the pound
 contain nothing of the new ways our life
 proceeds

THE WORD IS POWERLESS

the asthmatic and sentimental poetry of I and She
 which everywhere
 but above all in Holland
 is still committed under the influence of a space-
 shy individualism
 bloated leftover of an obsolete age
 fills us with revulsion

the psychology in our novels
 which rests on nothing more than subjective
 imagining
 the psychological analysis
 and more obstructive spoken rhetoric
 have also killed the MEANING OF THE
 WORD

the sentences placed neatly beside and alongside
 each other
 this insipid **FRONTAL** syntax
 in which the earlier realists expressed their
 experiences which were limited to
 themselves

are utterly inadequate and unable to give
 expression to the collective experiences of our
 time

like the old conception of life the books are
 based
 on **LENGTH** and **DURATION**
 they are
FAT

the new conception of life is based on
DEPTH and **INTENSITY**
 that's the kind of poetry we want

in order to give literary structure
 to the many kinds of events
 happening around and in us
 it is necessary that the word
 both in terms of concept and sound
 be restored

if, in the old poetry
 the inner meaning of the word has perished
 through the tyranny of relative and subjective
 emotions

we want, with all the means at our disposal
 syntax
 prosody
 typography
 arithmetic
 orthography
 to give a new meaning and a new power of
 expression to the word

the duality between prose and verse can
 continue no longer
 the duality between content and form can
 continue no longer therefore for the modern
 writer the form will have an immediate spiritual
 meaning
 he will not describe any acts
 he will not describe at all
 but **WRITING** he will

transform the collectivity of acts into the word:
 constructive unity of content and form

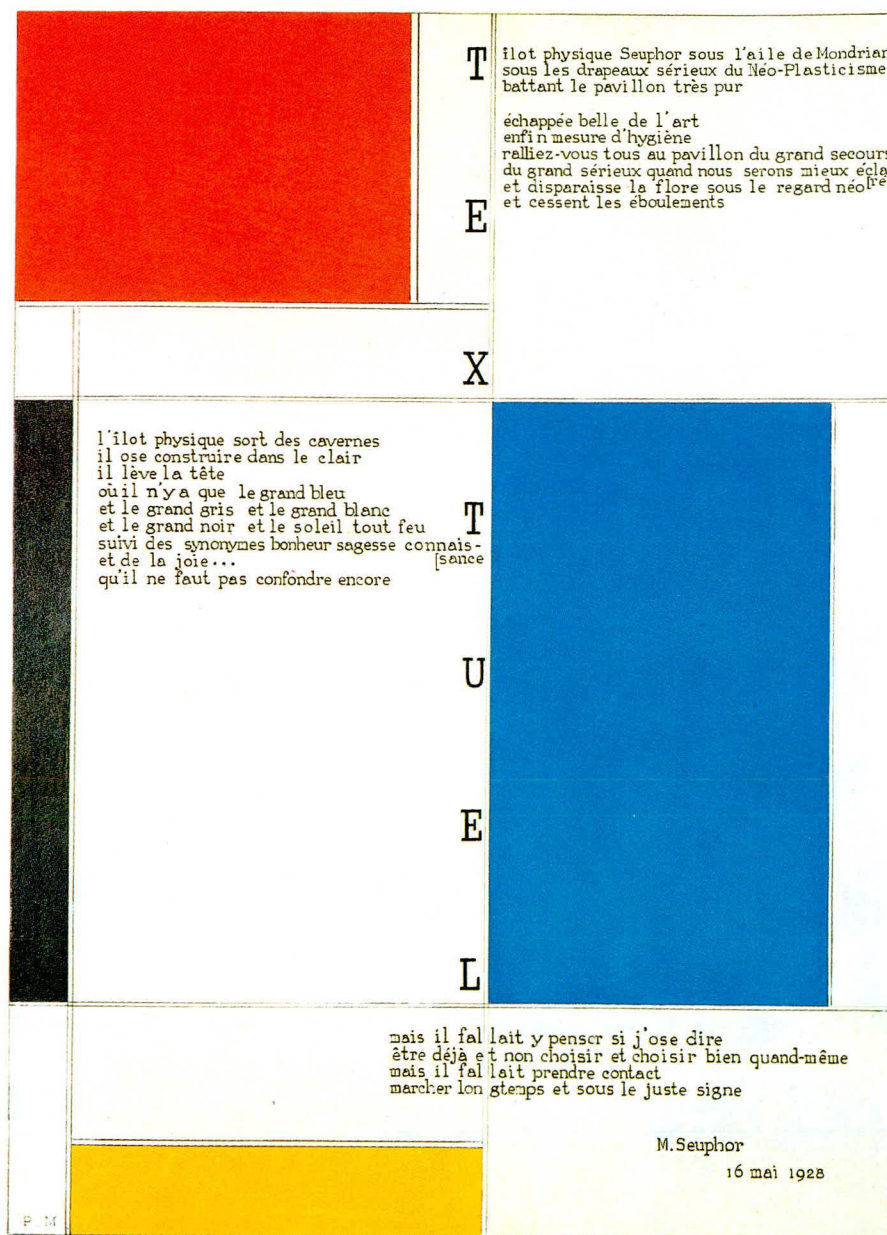
we count on the moral and aesthetic
 collaboration of those who are collaborating on
 the spiritual renewal of the world

Leiden, April 1920

Over de nieuwe woordbeelding

De kunst van het woord is de beelding van het geluid en de idee. Zelfs het figuratieve woord bevat klank, al horen wij die niet. In het huidige woord is de zuiver abstracte verschijning verhuld, vertroebeld door de gematerialiseerde klank, de traditionele beeldende zichtbaarmaking en de verbasterde idee. De kunst van het woord kan dus niet de onmiddellijke beeldende uitdrukking van het universele zijn door beeldende middelen waarover zij nu beschikt. En toch... dat is het bewijs bij uitstek dat de abstracte schoonheid zich ten slotte ook zal tonen in deze laatste kunst. Net als de Muziek, zal ook de Kunst van het Woord een veel langere weg af moeten leggen dan de zogenaamde beeldende kunsten om een werkelijk nieuwe beelding te bereiken.

De nieuwe kunst van het woord zal zelf bepalen in welke mate het tegenover elkaar stellen van tegengestelden haar van nut kan zijn. Van wezenlijk belang is dat *de principes van de tegenstelling het hele werk beheersen*, zowel in de compositie als in de evenwichtige samenhang tussen de beeldende middelen. Elke kunstenaar zal de beste manier moeten zoeken om dat te bereiken. Hij zal de volkomenheden die al door de futuristen, kubisten en dadaïsten in de syntaxis, de typografie enz. zijn ingebracht gebruiken en verbeteren. Hij zal zich eveneens bedienen van al wat het leven, de wetenschap en de schoonheid hem heeft geleerd. Maar vooral zal hij zich laten leiden door de *zuivere beeldende waarneming*.



62

Piet Mondriaan/Michel Seuphor

Tableau Poème 1928

coll. Seuphor, Paris

83

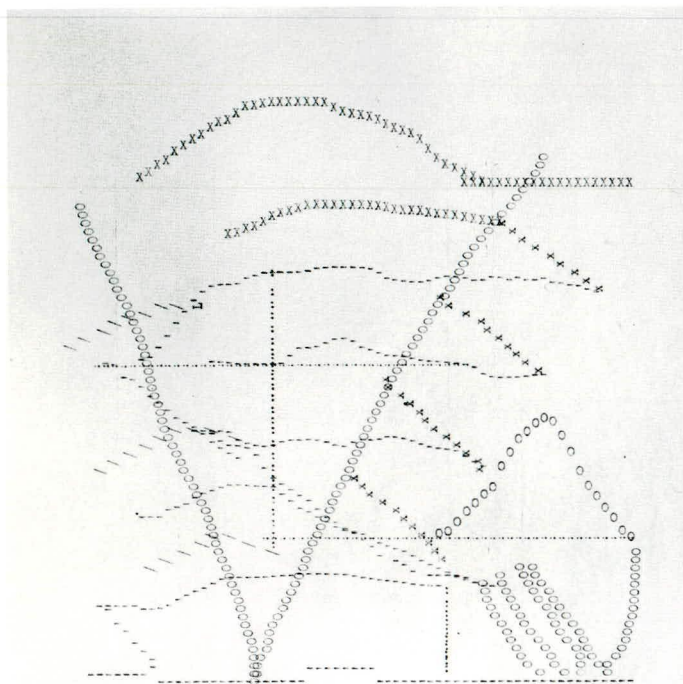
On the New Verbal Plasticism

Verbal art is the plastic of sound and of idea. Even the written word contains sound, although we do not hear it. In the present use of word, purely abstract appearance is veiled, confused by materialized sound, traditional plastic exteriorization, and bastardized idea. Verbal art therefore cannot be the direct plastic expression of the universal through the plastic means now at its disposal. And yet... it is clearly evident that

abstract beauty will ultimately reveal itself in this art too. Just like music, verbal art will have much further to go than the so-called plastic arts in order to attain a truly new plastic.

The new art of the word will itself determine to what extent it can make use of the opposition of contraries. The essential is that the principle of opposites rules the work as a whole as much in its

composition as in the equilibrated relationship of its plastic means. Each artist will have to seek the best way to achieve this. He will use and improve the contributions to syntax, typography, etc., already discovered by the Futurists, Cubists, and Dadaists. He will use equally all that life, science, and beauty offer. But above all he will be guided by pure plastic perception.

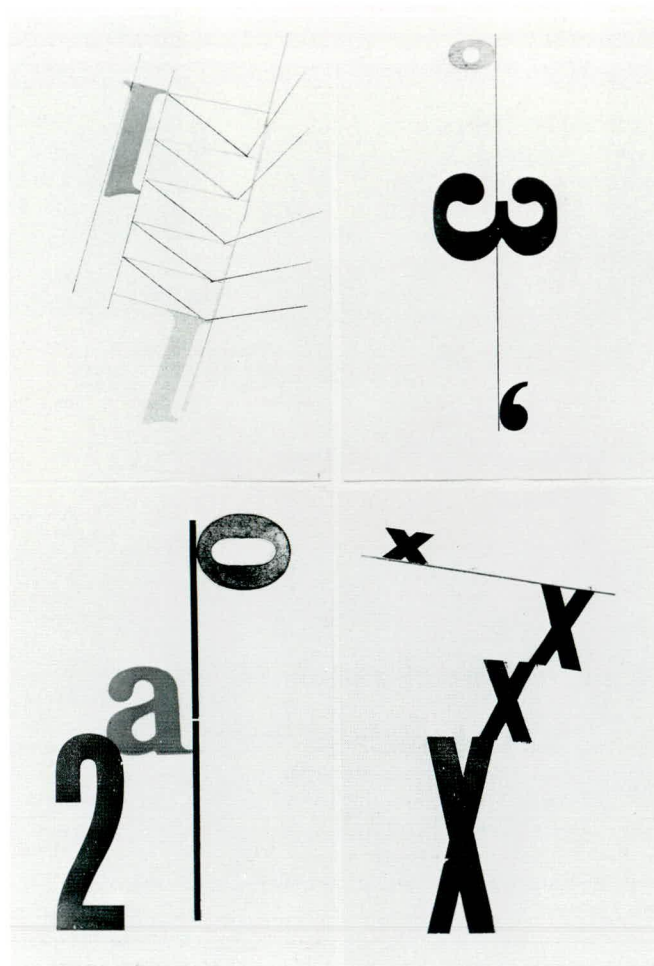


63

Hendrik Nicolaas Werkman

Tiksel c. 1925

getypt op papier/typed on paper, 27 x 21 cm
Groninger Museum, Groningen



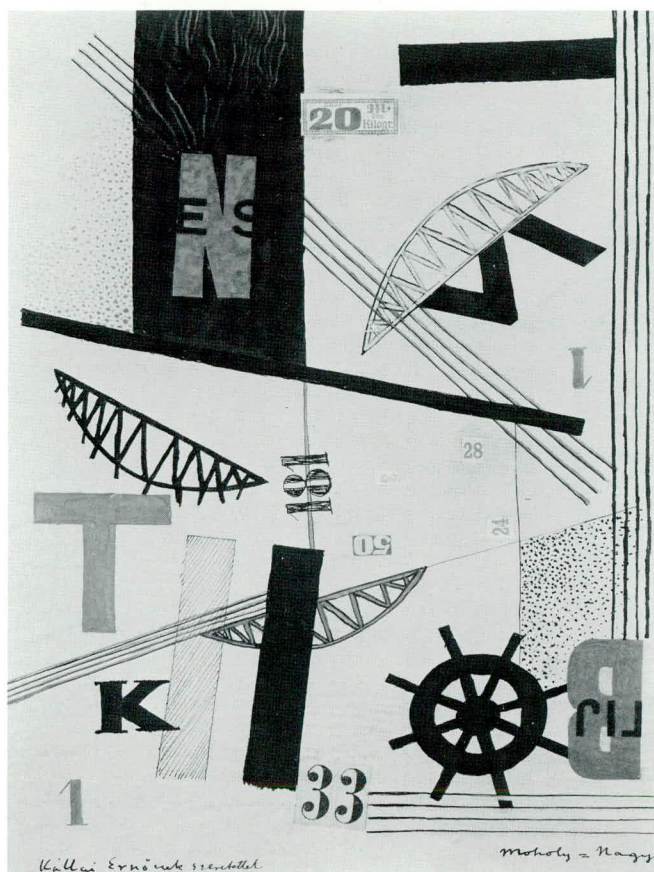
64

Hendrik Nicolaas Werkman

Vier Composities met Letters en Cijfers 1929-34
gedrukt en gestempeld/printed and stamped,

17,8 x 11,3 cm (4 x)

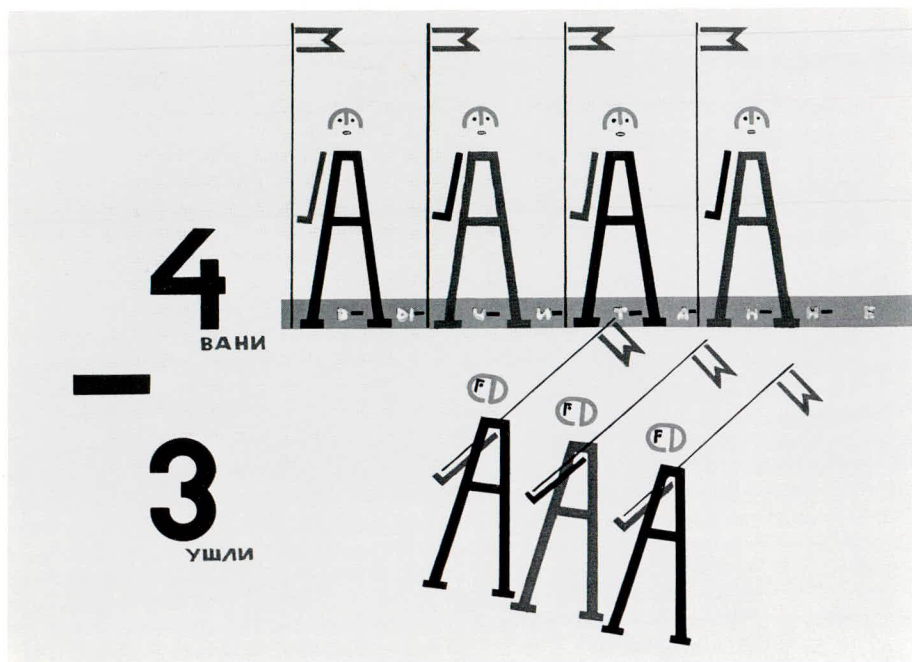
Stedelijk Museum, Amsterdam



65
László Moholy-Nagy
Collage (1 K 33) 1920-21
Collage en aquarel/collage and watercolour,
33.5 x 23.5 cm
Kupferstichkabinett Staatliche Museen, Berlin

66
László Moholy-Nagy
The Great Wheel (Large Emotion Meter)
1920-21
olieverf op doek/oil on canvas, 95.5 x 75 cm
Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven





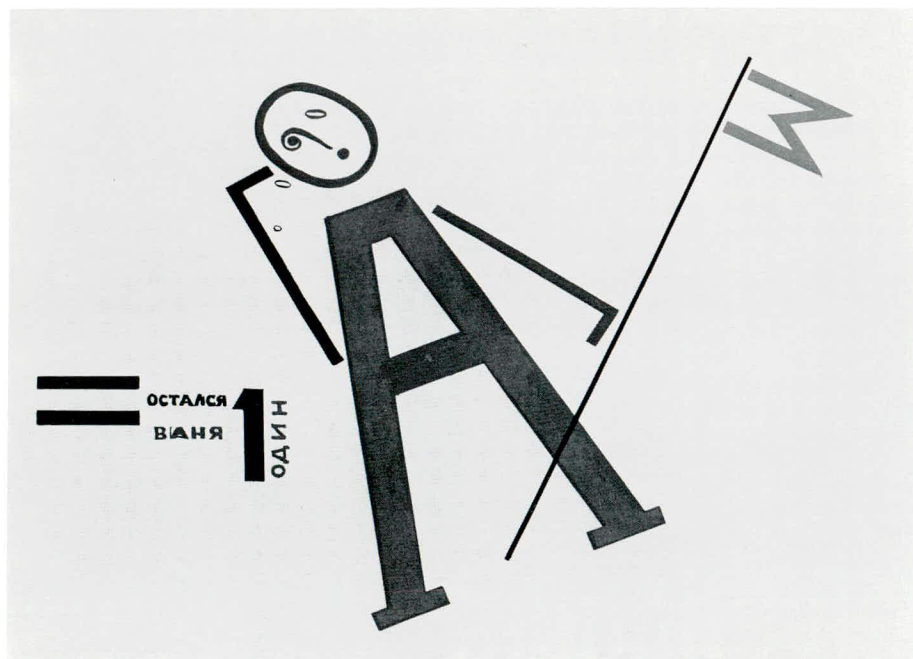
67

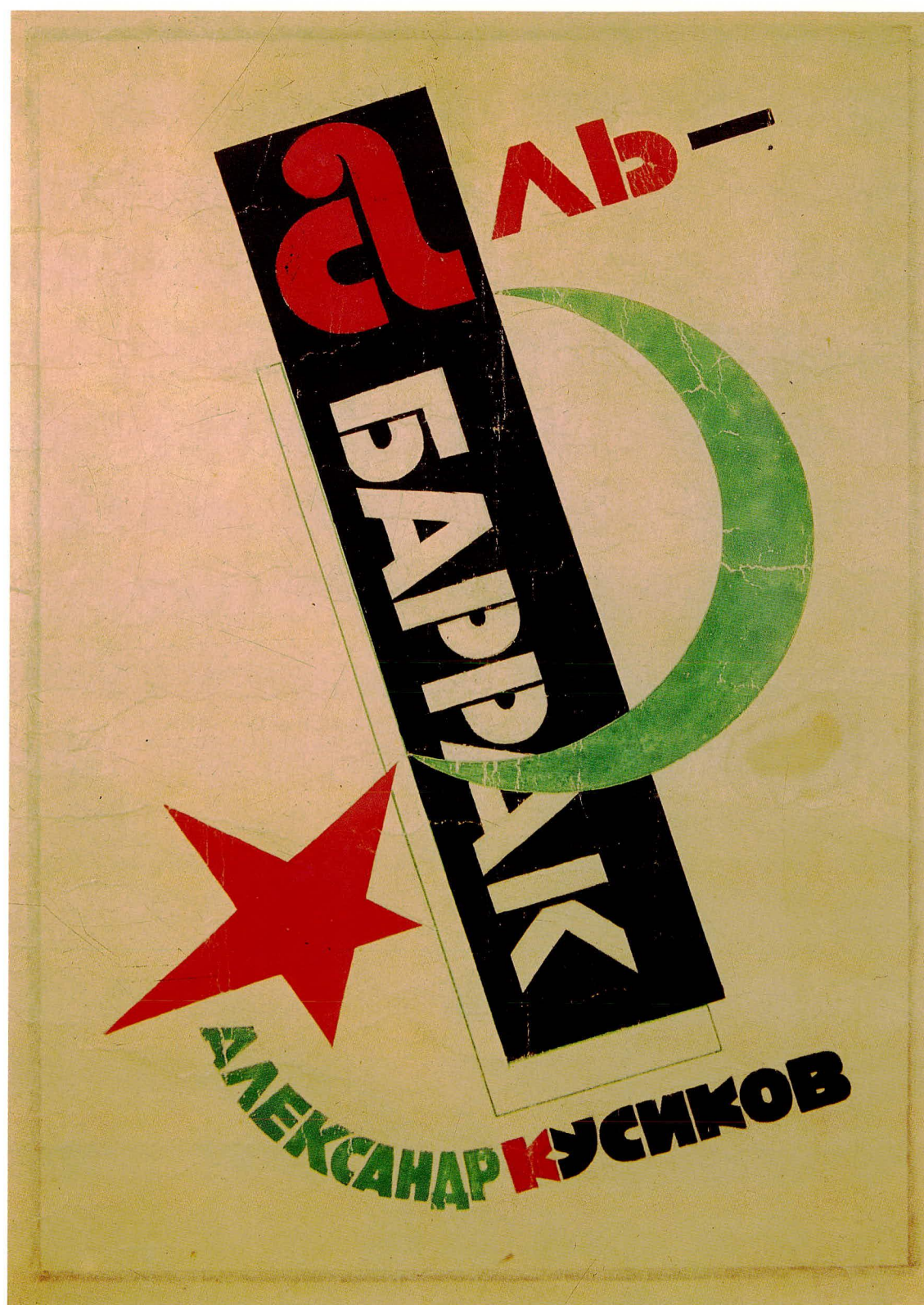
El Lissitzky

4 vanyas, take away 3, leaves 1 vanya 1928

zeefdruk/silkscreen, 25 x 32,5 cm (2x)

Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven





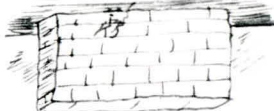
68
 El Lissitzky
*Suprematistische
 constructie/supre-
 matist construction*
 c. 1920
 gouache en aquarel/
 gouache and water-
 colour, 30 x 21 cm
 part./priv. coll.,
 Ludwigshafen

Les mots et les images

Un image peut donner la place d'un mot dans une proposition:



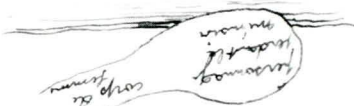
Un objet peut suggérer un mot ou une action d'un autre lui:



Tout finit à l'air pur qui s'élève par la réaction entre un objet et qui le représente:



Les mots sont à l'origine d'une action d'objets dans l'imaginaire. Ils ne sont pas ce qu'ils sont, ils sont ce qu'ils sont par rapport à un objet.



Deux mots, deux, les mots ont de la même nature que le langage:



On voit autrement les images et les mots dans un tableau:



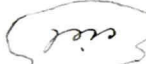
Un objet ne tient pas tellement son nom qu'il ne puisse lui en donner un autre qui lui conviendrait mieux:



Il y a des objets qui se posent de nom:



Un mot n'est pas ce qu'il est, il est ce qu'il est par rapport à un objet qui le nomme. Un objet rencontre son nom, il est ce qu'il est par rapport à un objet et un objet.



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il est ce qu'il est par rapport à un objet et un objet.



Un objet n'est pas un objet, il est ce qu'il est par rapport à un objet et un objet.



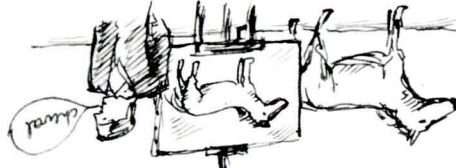
Un mot n'est pas un mot, il est ce qu'il est par rapport à un objet et un objet.



Une forme quelconque peut représenter un objet d'un objet:



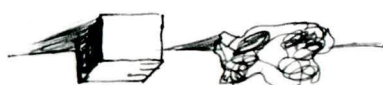
Un objet n'est pas un objet, il est ce qu'il est par rapport à un objet et un objet.



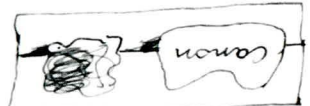
Or, les contours n'ont rien de précis, dans la réalité, ils sont comme des formes d'un monde qui:



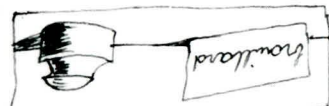
Les formes ne sont que des formes, elles ne sont que des formes, elles ne sont que des formes.



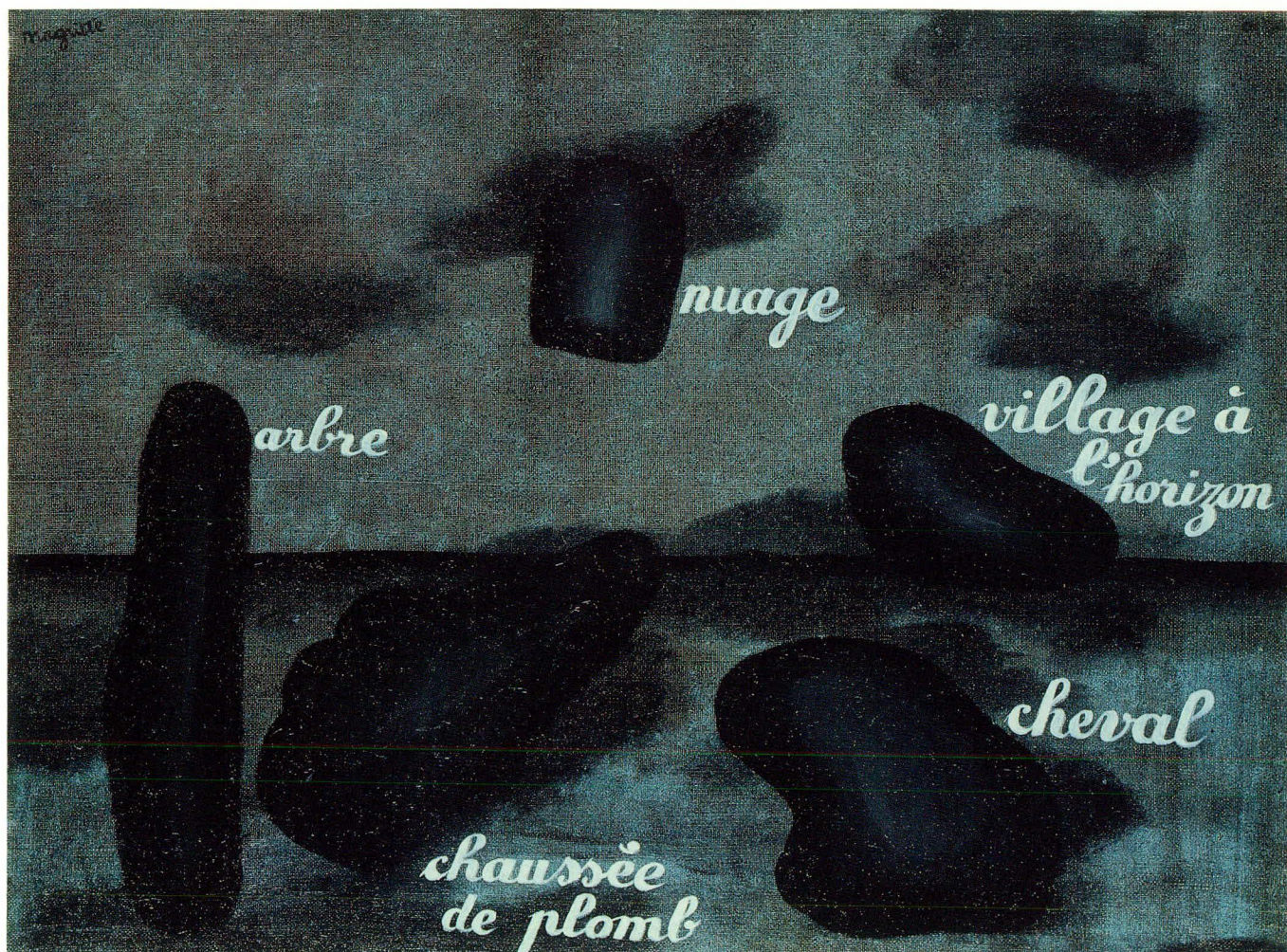
Un objet, les mots sont dans un tableau, ils sont dans un tableau, ils sont dans un tableau.



On voit le contraire:

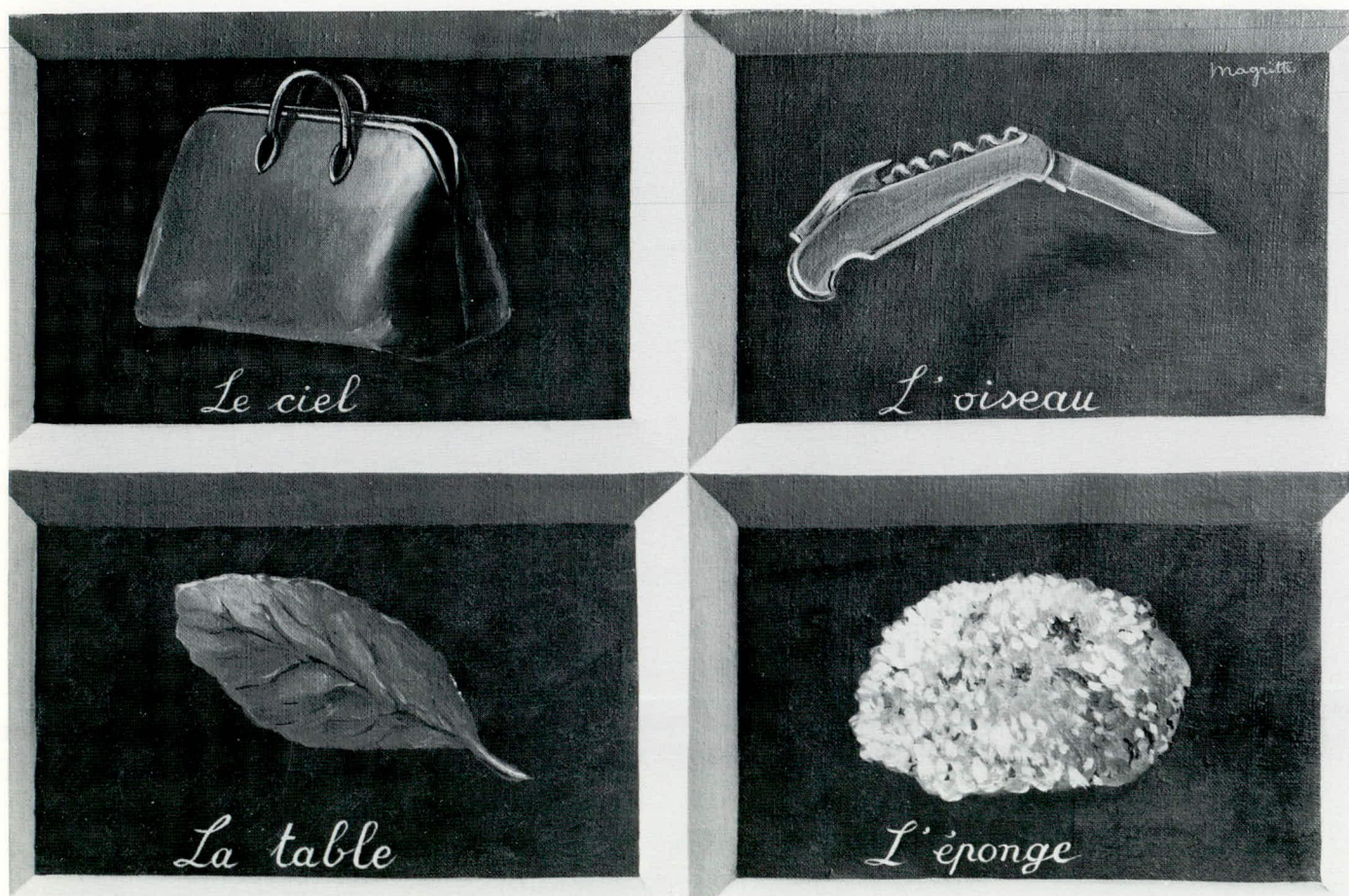


RENÉ MAGRITTE



70
René Magritte
L'Espoir rapide 1927
olieverf op doek/oil on canvas, 50x65 cm
Hamburger Kunsthalle, Hamburg

69
René Magritte
Les mots et les images 1929
inkt op papier/ink on paper, 27,5x21 cm
Galerie Isy Brachot, Bruxelles



71

René Magritte

La clef des songes 1930

olieverf op doek/oil on canvas, 81 x 60 cm
part./priv. coll.

LOUIS QUIEVREUX

91

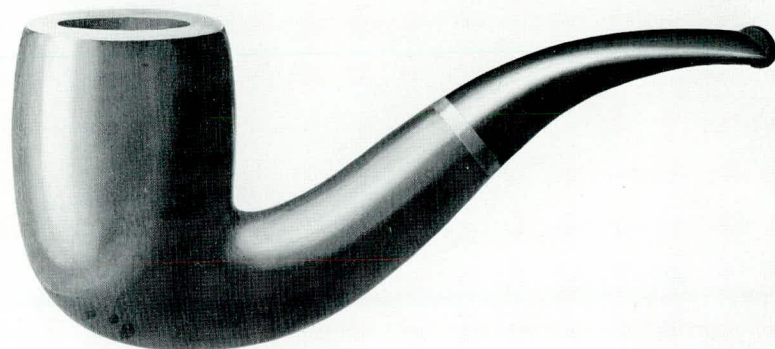
Ceci n'est pas une pipe

Symbolen, dat soort dingen leer je op school. Surrealist zijn betekent al het 'reeds geziene' uit je geest bannen en zoeken naar 'het nog niet geziene'...

New York is mateloos geboeid door sommige schilderijen van u. Zou u bij voorbeeld het schilderij willen uitleggen waarop een pijp staat met de tekst: 'Ceci n'est pas une pipe'.

Dat is niet moeilijk. Wie zou durven beweren dat de AFBEELDING van een pijp een pijp IS? Wie zou de pijp op mijn schilderij kunnen roken? Niemand. Dus het IS GEEN PIJP.

Quievreux, Louis, 'Interview Magritte', in: *La Lanterne*, 23-4-1947.



Ceci n'est pas une pipe.

Magritte

72

René Magritte

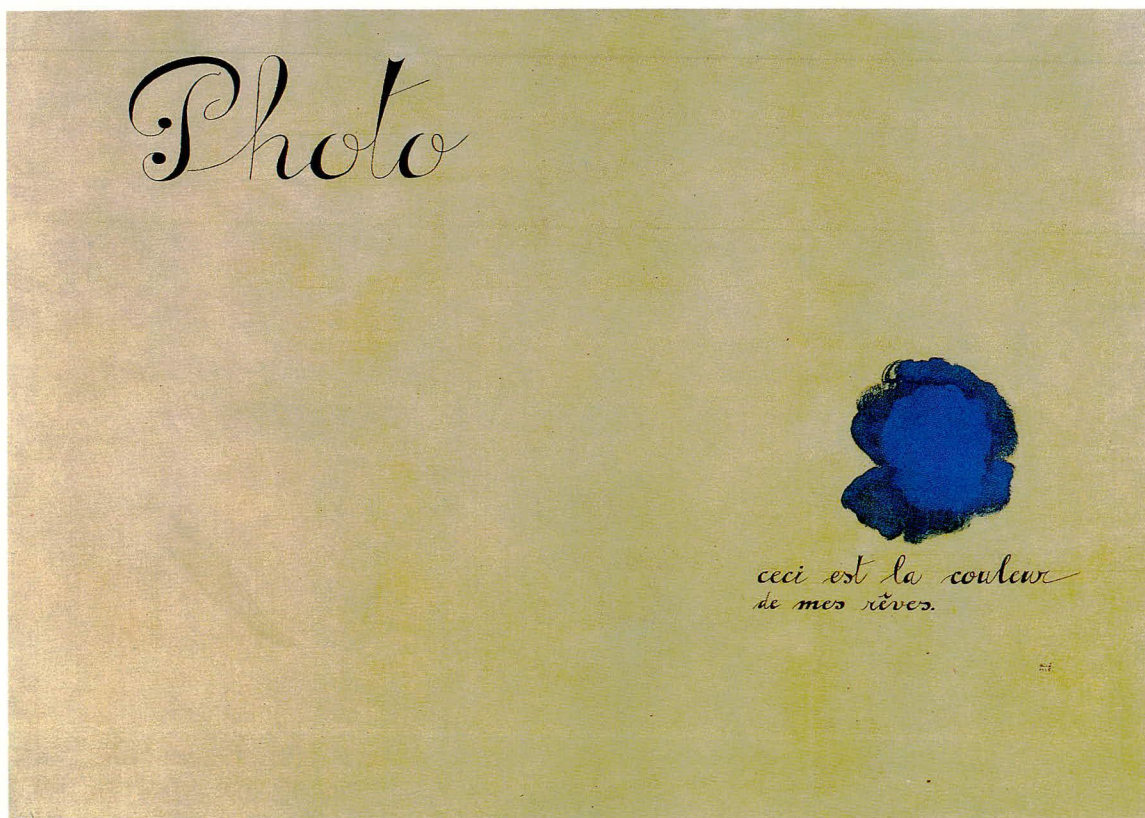
La trahison des images 1929

olieverf op doek/oil on canvas, 59 x 80 cm

Los Angeles County Museum of Art

Symbols are what you learn at school. Being surrealist means banishing from the mind everything that 'has already been seen' and searching for what 'has never been seen'...

Some of your paintings have mystified New York. Could you, for example, explain the work which shows a pipe with the caption: 'This is not a pipe'? It's very simple. Who would dare to pretend that the REPRESENTATION of a pipe IS a pipe? Who could smoke the pipe in my painting? No one. Therefore IT IS NOT A PIPE.



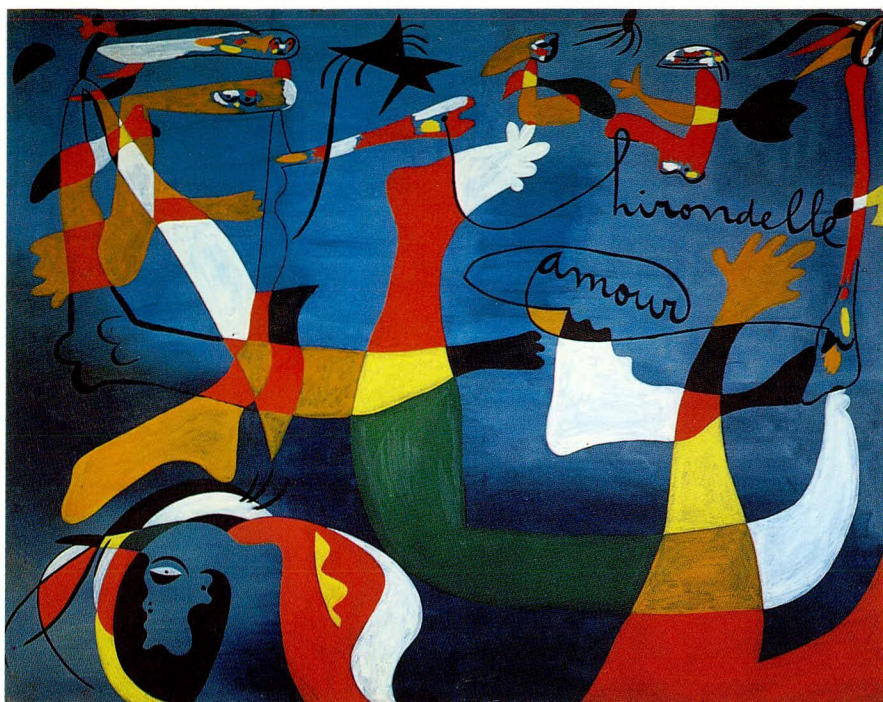
73

Joan Miró

Ceci est la couleur de mes rêves 1925

olieverf op doek/oil on canvas, 96,5 x 129,5 cm

part./priv. coll.



74

Joan Miró

L'Hirondelle d'Amour 1934

olieverf op doek/oil on canvas, 199 x 246 cm

Museum of Modern Art, New York

93

GEORGES DUTHUIT

Gesprek met Miró

Miró: (...)Vindt mij temidden van duizend literatoren één dichter! En ik maak geen enkel verschil tussen schilderkunst en dichtkunst. Soms voorzie ik mijn doeken van illustraties in de vorm van poëtische zinsneden, en vice versa. De Chinezen, die soevereine meesters van de geest, gingen immers op dezelfde manier te werk?

G.D.: Zelfs in die mate dat de voorstellingen, die door een kunstenaar op de rolschildering waren aangebracht, geheel en al door hun verfijnde vertellingen werden bedekt. Zodat tenslotte de poëzie de schilderkunst verjoeg. Dat moest toch een verkeerd spoor zijn.

Miró: Dat doet er niet toe. Waar het op aankomt, dat is dat wij onze ziel naakt tonen. Schilderkunst en poëzie ontstaan zoals je de liefde bedrijft, een uitruil van bloed, een volkomen omhelzing, zonder enige terughoudendheid, zonder enige bescherming.(...)

Duthuit, Georges, 'Où allez-vous Miró?', in: *Cahiers d'Art*, 8-10, 1936 (fragment).

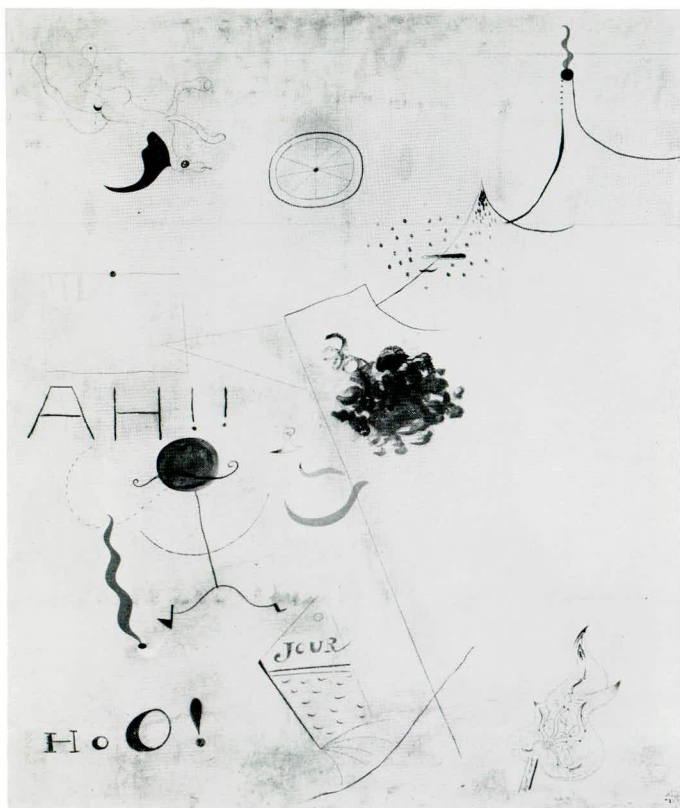
Conversation with Miró

Miró: I would exchange a thousand literary men for just one poet!

And I don't draw a line between painting and poetry. I sometimes use phrases of poetry to illustrate my paintings and vice versa. Isn't that what the Chinese, those great masters of the spirit, used to do?

G.D.: To the extent of obliterating the drawing that some master had traced on the scroll with their graceful stories. Poetry finally succeeded in driving out painting. They seem to have gone off on the wrong track.

Miró: Never mind. The important thing is to strip our soul bare. Making poetry and painting is like making love; a blood union, a total embrace – prudence and protection thrown to the wind.



75

Joan Miró

Le renversement 1924

olieverf op doek/oil on canvas, 92 x 73 cm

Yale University Art Gallery, New Haven,
Connecticut

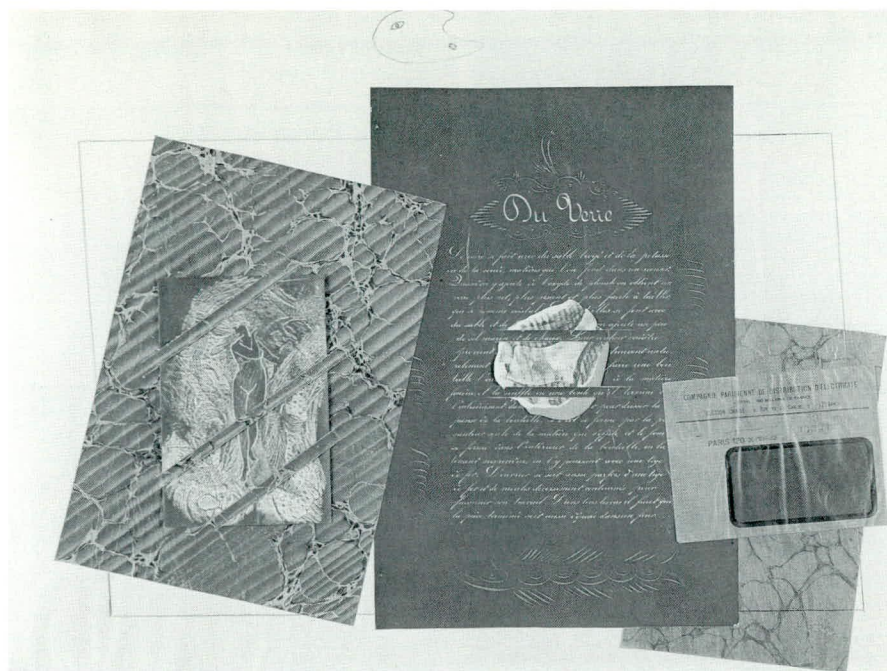


76

André Masson

Dessin automatique 1926

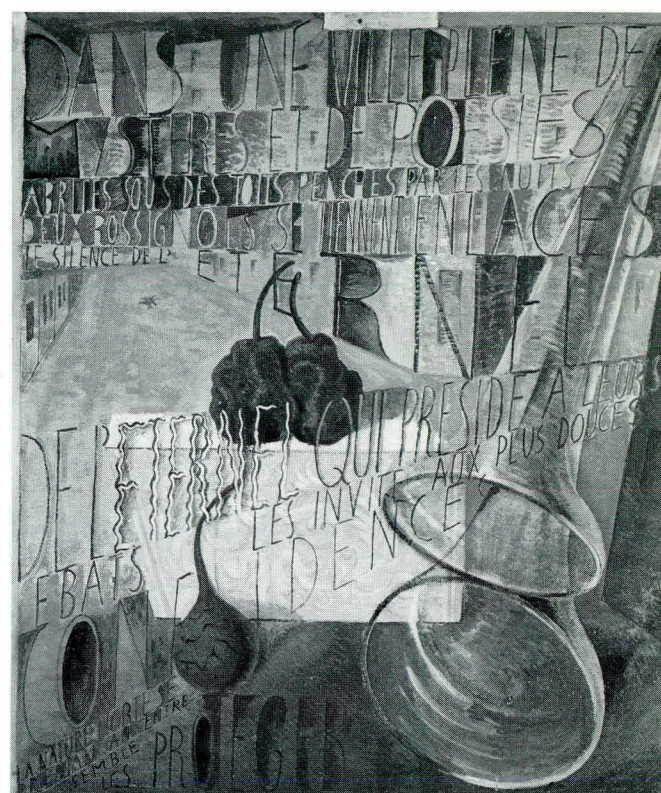
inkt op papier/ink on paper, 41,5 x 29 cm
part./priv. coll.



77

Max Ernst*Du Verre* 1932collage en/and frottage, 49x64 cm
part./priv.coll.

95



78

Max Ernst*Tableau-poème* 1923-24olieverf op doek/oil on canvas, 65x52 cm
part./priv.coll.



79

André Breton

Poème-Objet 1941gemengde techniek/mixed media,
45,8 x 53,2 x 10,9 cm

Museum of Modern Art, New York

80

Robert Desnos

Mort d'André Breton 1922-23

olieverf op doek/oil on canvas

part./priv. coll.



ERIK SLAGTER

97

Het stimulerende misverstaan

Het zou een misverstand zijn om uit de zeer frequente samenwerking van dichters en schilders in de jaren van Cobra (1948-51) af te leiden dat schrift en beeld ook een indringend samenspel zijn aangegaan, visueel en literair.

Er zijn nauwelijks schrijvers of kunstenaars die de taal hebben gebruikt om haar visuele en picturale karakter. Ik ken er uit Cobra slechts één die met die specifieke functie heeft geëxperimenteerd: Christian Dotremont, de secretaris van het tijdschrift en de animator van Cobra, maar als 'schilder van het schrift' is hij eerst veel later actief geworden, na 1962. Dotremont ontdekte in 1950 het beeld in zijn schrift: op een transparant papier schreef hij korte regels in kriebelige letters, waarna hij het papier omdraaide en tegen het licht hield en de sensatie ervoer van Japanse kalligrafie. Er was echter een groot verschil: in het lezen was het beeld opgegaan en in het kijken ging de leesbaarheid verloren. Dotremont bleef experimenteren, schreef en tekende met en op diverse materialen, ook samen met anderen.

Zijn uitgangspunt was een spontane inval, waarna die woordvondst of zinsnede (de logos) heel intuïtief tot een visueel en leesbaar beeld (grafisch) werd gemaakt. Het resultaat, een logogram, werd vaak pas na veel pogingen bereikt. Dotremont liep de trap op naar zijn werkkamer, concentreerde zich voor zijn papier, het penseel nat van de oostindische inkt in de hand, en schreef in een snel gebaar de letters tot woorden van een korte zin. Dan keek hij ernaar, propte het papier in elkaar en begon opnieuw met een andere tekst, net zo lang tot hij een geslaagd logogram had bereikt dat zowel picturaal als ook literair verraste. De nadruk lag op het beeld; het was altijd noodzakelijk de oorspronkelijke inval in beter leesbare schrijffletters onderaan het blad te kalligraferen.²

De logogrammen, naar analogie van de 'calligrammes' (1913-16) van Guillaume Apollinaire, laten zich niet rangschikken als concrete of

The Stimulating Misunderstanding

It would be a misunderstanding to deduce from the frequent collaborations between poets and painters during the Cobra years (1948-1951) that text and image entered into a penetrating visual and literary combination.

There are hardly any writers or artists who used language for its visual and pictorial character. I know only one Cobra artist who experimented with this specific function: Christian Dotremont, the driving force behind Cobra and secretary of its magazine, but it was only much later, after 1962, that he became active as a 'painter of writing'.¹ Dotremont discovered the visual aspect of his writing in 1950: in crabbed handwriting he would write short lines on transparent paper, and then turn the paper around and hold it to the light and experience the sensation of Japanese calligraphy. There was an important difference, however: the image became lost in the reading, while in looking it was the legibility that disappeared. Dotremont went on experimenting, writing and drawing with and on various materials, sometimes together with other people.

His starting-point was a spontaneous thought, a verbal invention or phrase (the logos) transformed purely intuitively into a visual and readable graphic image. The resulting logogram was often achieved only after a great many attempts. Dotremont would climb the stairs to his study, concentrate on the sheet of paper, the brush wet with Indian ink in his hand,

visuele poëzie; niet de ruimte van de bladzijde of het spel met de vormen van de letters is het doel, maar de directe uiting van de gedachte in taal tot beeld.

Er waren meer kunstenaars geweest die schrift en beeld lieten samengaan zonder hun apartheid te negeren.³ In het surrealisme hadden vooral Max Ernst en Joan Miró evenals Paul Klee de letters in beeldende kunst toegepast.⁴

Joan Miró had met name reeds enkele keren poëtische regels of enkele woorden in schilderijen op zo'n wijze verwerkt dat de grafische vorm met de vloeiende beelden samenspeelde (bijv. *Escargot, femme, fleur, étoile*, 1934). Dotremont was daarmee ongetwijfeld bekend.

Voor de oorlog, op bezoek bij de Franse dichter Paul Eluard, zag de in het surrealisme geïnteresseerde Dotremont het gedicht *Grand air* van Eluard met randtekeningen van Picasso met daarop de exacte datering: '3.6.36 - 3 heures - 3 heures 15'. Die spontane activiteit heeft hem ongetwijfeld gestimuleerd om onderweg naar de oprichting van Cobra samen met Asger Jorn woordschilderingen te maken,⁵ die ze toonden op de surrealistische conferentie in Parijs die ook door Appel, Constant en Corneille werd bijgewoond.

Constant was daarvan 'nogal onder de indruk'⁶ en uit de wisselwerking met Gerrit Kouwenaar ontstond in april 1949 *Goede morgen Haan*.⁷ In het voorjaar was Kouwenaar bij Constant langs gegaan en deze liet een krijt-tekening zien met de opmerking dat er nog veel wit was gebleven, waarop de dichter in enkele minuten het blad opvulde met het gedicht *Elba*.

Lucebert heeft eveneens 'poèmes-peintures' gemaakt: o.m. *Bericht van mijn eigen hengst* (1961), *Hammond* (1962), en *Donkere dochter van het morgenland* (1962). De gedichten in de uitgaven in eigen beheer⁸ blijven onafhankelijk, al worden ze soms bekrachtigd met ingekleurde spiralen, zoals het beeldmateriaal wordt beïnvloed door tekstcollages. Tekening en taal gaan bij Lucebert een huwelijk aan zonder hun identiteit prijs te geven. Een prachtig voorbeeld is *January*,⁹ waarbij transparant papier is gebruikt voor de optische aanvulling van poëzie of tekening op elkaar. 'De tekening geeft geen aanleiding tot gedichten en het gedicht geeft ook geen aanleiding tot schilderijen of tekeningen. Dat staat voor mij helemaal los van elkaar: het zijn drie kompartimenten.'¹⁰

De wederkerige relatie tussen taal en beeld is bij Cobra niet indringend of bedreigend, wel aanvullend en bevrijdend. Een woord roept door klank en vorm een ander woord of een beeld op en een tekening kan zo eveneens aanleiding geven tot betekenis(sen). 'Het gedicht is een in zichzelf besloten stuk actie, een compacte bol vol spanningen, opgewekt door een conglomeraat van oorzaken en gevolgen: klanken, ritmen, beelden, betekenissen en hun als hengelstokken uitschuifbare verlengstukken', schreef Gerrit Kouwenaar ter inleiding van een bloemlezing van Vijftigers.¹¹

De typografie speelt daarbij zelden een rol. In tegenstelling tot Dada zijn er bij de Vijftigers of bij Cobra weinig gedichten die in een andere typografie andere 'spanningen opwekken', zoals dat bijvoorbeeld het geval is met *De Feesten van Angst* en *Pijn* en *Bezette Stad*, die Paul van Ostaijen onder invloed van het Berlijnse dadaïsme tussen 1918 en 1921

and with a swift gesture write the letters making the words of a short sentence. Then he would look at it, screw up the paper and begin again with another text, for as long as it took him to achieve a successful logogram that was surprising both pictorially and literarily. The emphasis lay on the image; it was always necessary to write the original thought in more legible letters at the bottom of the page.²

Logograms, like the 'calligrammes' that Guillaume Apollinaire wrote between 1913 and 1916, should not be classified as concrete or visual poetry; the aim is not the space of the page or a play with letter forms, but the direct visual expression of a linguistic thought.

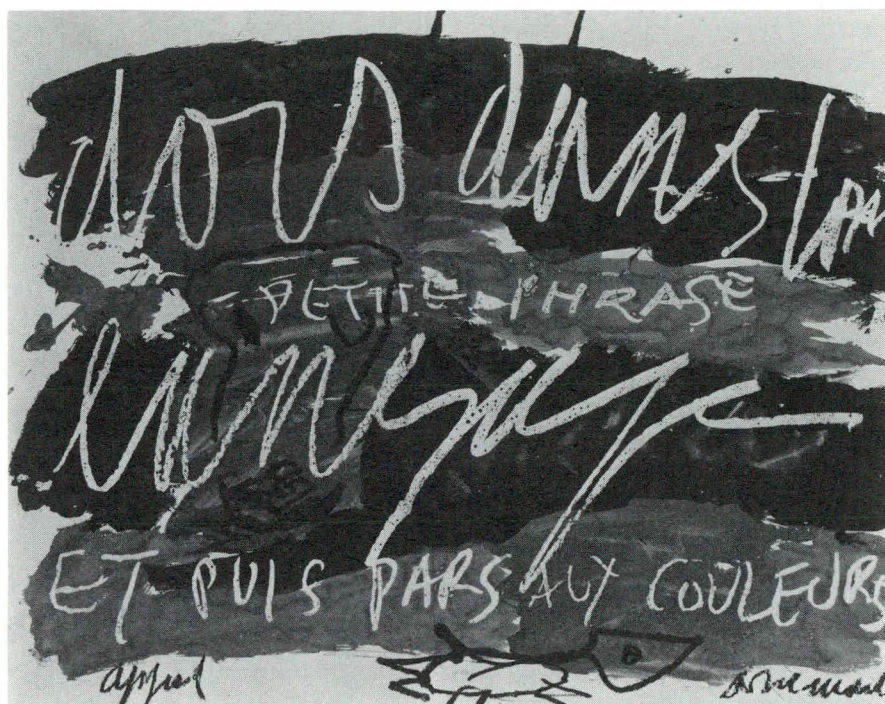
There were also other artists who had combined text and image without denying their distinctness.³ Amongst the Surrealists, it was mainly Max Ernst and Joan Miró, as well as Paul Klee, who used letters in their paintings.⁴

Joan Miró in particular had already on a few occasions incorporated poetic lines or a few words in paintings, in such a way that the graphic form was in concert with his flowing images (as in *Escargot, femme, fleur, étoile*, 1934). Dotremont was undoubtedly familiar with this.

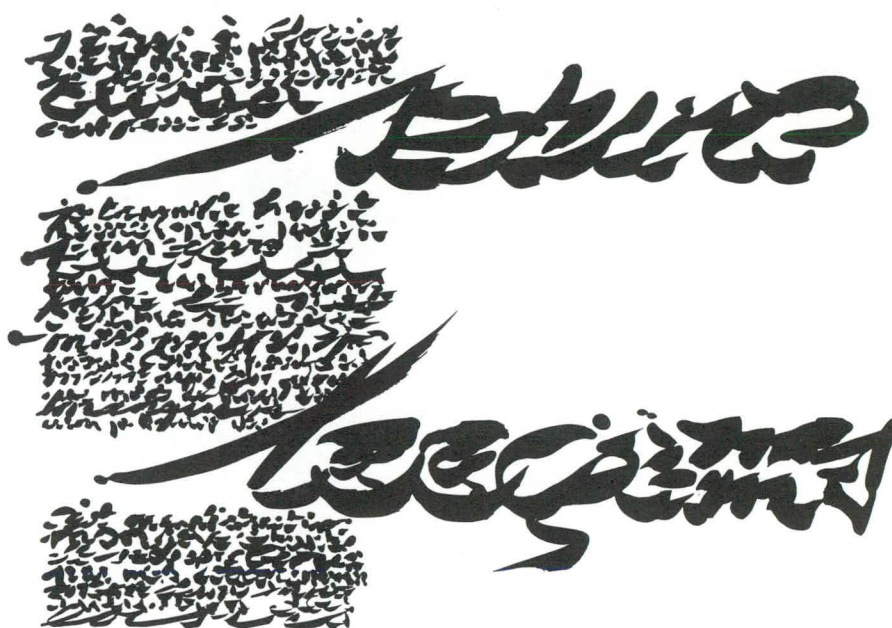
Before the war, while visiting the French poet Paul Eluard, Dotremont, who was interested in Surrealism, saw Eluard's poem *Grand air* with its drawings by Picasso in the margins and bearing the exact date '3.6.36 - 3 heures - 3 heures 15'. This spontaneous activity doubtless inspired him, en route to founding Cobra, to make word paintings together with Asger Jorn,⁵ which they showed at the Surrealist conference in Paris which was also attended by Appel, Constant and Corneille.

Constant was 'rather impressed'⁶ by this and collaborated with Gerrit Kouwenaar to produce *Goede morgen Haan* in April 1949.⁷ In the spring of that year Kouwenaar had called by to see Constant who showed him a wax crayon drawing with the comment that there was still a lot of white remaining, whereupon the poet filled the page in a few minutes with the poem *Elba*.

Lucebert likewise made poem-paintings, such as *Bericht van mijn eigen hengst* (1961), *Hammond* (1962), and *Donkere dochter van het morgenland* (1962). The poems in his self-published editions⁸ continued to be autonomous, although they were sometimes supplemented with coloured spirals, just as the visual material



81
Christian Dotremont/Karel Appel
Dors dans ton langage 1969
gouache op papier/gouache on paper
49,5 x 64,5 cm



82
Christian Dotremont
Logogramm 1969
40 x 56 cm



he used was influenced by collages of texts. With Lucebert, drawing and language enter into a marriage without giving up their identity. A good example is *January*,⁹ in which transparent paper is used so that poetry and drawing optically complement each another. 'The drawing does not give rise to poems, nor does the poem give rise to paintings or drawings. I see them as completely unrelated: they are three separate compartments.'¹⁰

The reciprocal relationship between language and image in Cobra is not obtrusive or intimidating, but rather complementary and liberating. Through sound and form a word evokes another word or an image, and a drawing can likewise provoke meaning(s). 'A poem is a self-enclosed piece of action, a compact ball full of tensions, sparked off by a conglomerate of causes and consequences: sounds, rhythms, images, meanings and their continuations that extend like fishing rods', wrote Gerrit Kouwenaar in an introduction to an anthology of the 'Fifties' poets.¹¹

Typography seldom played a role in their work. In contrast to Dada there are few Cobra or 'Fifties' poems that use different typography to 'evoke tensions' as was the case, for example, with Paul van Ostaijen's *de Feesten van Angst en Pijn* and *Bezette Stad*, which were influenced by Berlin Dadaism and written between 1918 and 1921 in a characteristic colour and form and making use of the white of the page. Lucebert's poems published in the magazine *Braak*¹² and in small editions from the Cobra years lose a great deal when they are divested of their handwriting or typography.

The characteristic properties of language and of image were almost always respected by the Cobra poets and painters: language was written linearly, from left to right and from above to below and the image was directly unleashed onto its 'support'.

It is true that images in art can be 'read' by means of the composition, through the use, for example, of diagonals and perspective, but the Cobra artists were violently opposed to rules of composition. Cubist principles played a determining, if not so conscious, role in their spontaneous expressions: there was no clear indication of how the drawing or painting should be read; it could be approached from different sides and there was no hierarchy to the images. Picasso was a major model.

In this stimulating spontaneity language and image actually appear to have a great

many associative properties in common. Nor was this value discovered by Cobra; in Surrealism too there were already examples that could be followed. The significance of Cobra for the relation between words and images lies more in the fact that the painters and related poets were practising all the possibilities in this area, not only in their variety but also with an extraordinary intensity and frequency. There has been, I think, no other period in Dutch art and literary history in which writers and painters entered into such a close cooperation as in the years of Cobra and afterwards.¹³

The artist not only denied on principle any hierarchy among images, but also denied his personal speciality. 'The experimental poets wanted to be merely an instrument registering a new universal creativity', said Gerrit Kouwenaar in *Reflex*.¹⁴

In the opinion of Jorn and Constant, as in Surrealist theory, every person had talent; it simply needed to be stimulated, which meant that complete creative freedom had to be put into practice. 'The principal task of art in the coming period is to activate the act of creation.'¹⁵

The expressions of children were held up as an example: the fourth issue of *Cobra*, published in November 1949 concurrently with the International exhibition of experimental art at the Stedelijk Museum in Amsterdam, included poems and drawings by children and work by Sunday painters. Here Cobra distinguished itself from Surrealism, which gave more priority to dreams and the unconscious, and here too the Amsterdam contributions differed from those from Copenhagen and Brussels. Just as in a child's drawing a little man looks more like an animal than a human being, so with Appel a woman is at once a bird and a fish (*Vogel vis vrouw*, 1947), with Constant a round face can be the sun, and Corneille constructs Amsterdam in word and gesture on 120,000 piles; in Cobra a figure is given the wings of a bird and the open mouth and astonished eyes of a child.¹⁶

Art and poetry share in this respect the same quality. Double meanings are also accentuated by means of associative leaps in the poetry of Hugo Claus, Lucebert and

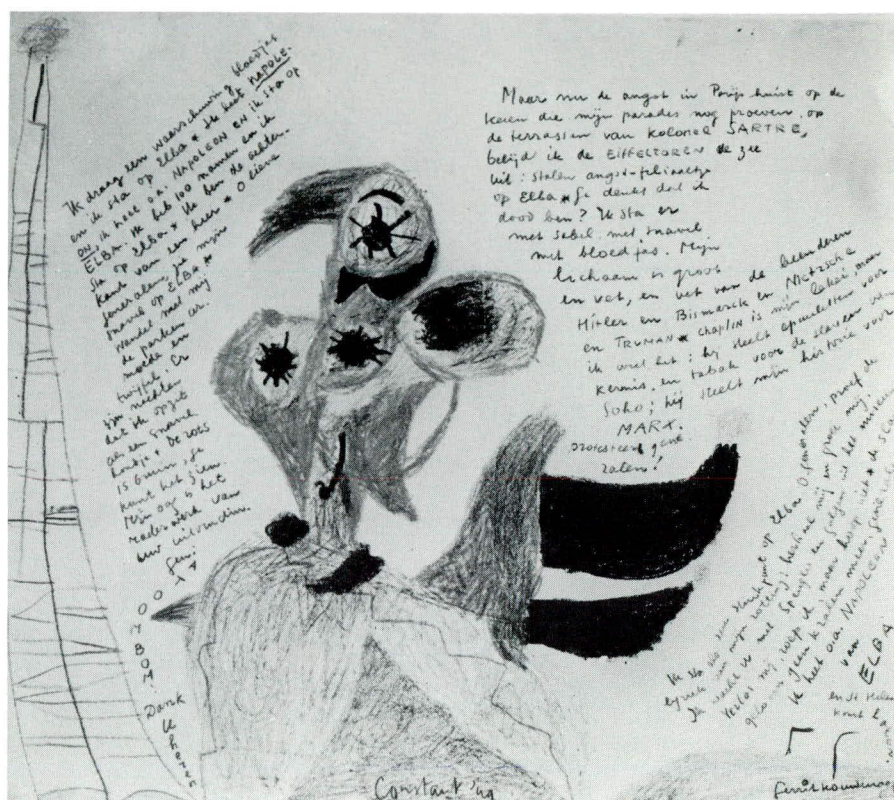
schreef in een karakteristieke kleur en vorm, gebruik makend van het wit van de pagina. Lucebert schreef o.a. in het tijdschrift *Braak*¹² en in privé-uitgaven uit de jaren van Cobra gedichten die veel verliezen wanneer ze worden ontdaan van hun handschrift of typografie.

De kenmerkende eigenschappen van de taal en van het beeld werden door de dichters en schilders van Cobra vrijwel altijd gerespecteerd: de taal werd lineair geschreven, in een ontwikkeling van links naar rechts en van boven naar beneden en het beeld werd direct op de 'drager' losgelaten.

Het is waar, dat beelden in de kunst kunnen worden 'gelezen' via de compositie, bijvoorbeeld door de toepassing van diagonalen of perspectief, maar de Cobra-kunstenaars waren juist fel gekant tegen compositieregels. In hun spontane expressies speelde het kubistisch principe een niet zo bewuste maar wel bepalende rol: er werd niet duidelijk aangegeven op welke wijze de tekening of het schilderij moest worden bekeken; het kon van verschillende kanten worden benaderd en er was geen hiërarchie van de beelden. Picasso was een groot voorbeeld.

In die stimulerende spontaniteit bleken de taal en het beeld juist veel associatieve eigenschappen met elkaar gemeen te hebben. Die waarde is evenmin door Cobra ontdekt; ook hier waren er in het surrealisme al voorbeelden die tot navolging uitnodigden. De betekenis van Cobra voor de relatie tussen woorden en beelden is nu, dat de schilders en verwante dichters op dit terrein alle mogelijkheden beoefenden, zowel in hun

101



variaties als met een buitengewone intensiteit en frequentie. Er is, meen ik, geen periode in de Nederlandse kunst- en literatuurgeschiedenis aan te wijzen waarin schrijvers en schilders een zo hechte samenwerking zijn aangegaan als in de jaren van Cobra en daarna.¹³

De kunstenaar ontkende niet alleen principieel een hiërarchie tussen de beelden, hij ontkende ook zijn individuele specialisme. 'De experimentele dichters wilden slechts het instrument zijn dat een nieuwe universele creativiteit registreert', aldus Gerrit Kouwenaar in *Reflex*.¹⁴

Naar de opvatting van Jorn en Constant, zoals in de theorie van het surrealisme, had ieder mens talent; het behoeft slechts te worden gestimuleerd en daartoe moest een volledige vrijheid van creatie worden gerealiseerd. 'Het activeren van de scheppingsdaad is de voornaamste taak van de kunst in de voor ons liggende periode.'¹⁵

De uitingen van kinderen werden daarom tot voorbeeld gesteld: in het vierde nummer van *Cobra*, in november 1949 uitgekomen bij de internationale tentoonstelling van experimentele kunst in het Stedelijk Museum van Amsterdam, staan kindergedichten en -tekeningen en werk van zondagsschilders. Daarin onderscheidde Cobra zich van het surrealisme, dat aan de droom en het onbewuste meer voorrang verleende, en daarin verschilde Amsterdam van de bijdragen uit COpenhagen en BRussel. Zoals in een kindertekening een mannetje meer op een dier dan op een mens lijkt, zo is bij Appel een vrouw tegelijk een vogel en een vis (*Vogel vis vrouw*, 1947), kan bij Constant een rond gezicht de zon zijn, bouwt Corneille in woord en gebaar Amsterdam op 120.000 palen; in Cobra krijgt een figuur de vleugels van een vogel en de open mond en verwonderde ogen van een kind.¹⁶

Beeldende kunst en poëzie delen daarin dezelfde eigenschap. Ook in gedichten van Hugo Claus, van Lucebert en soortgenoten worden via associatieve sprongen dubbele betekenissen geprononceerd. Het misverstaan werkt stimulerend. Gedicht en tekening kunnen elkaar dan ook inspireren. Daarom ook, dat er nauwelijks een dichter is te noemen die niet ook schilderde of een schilder die niet ook dichtte. Ze kwamen er niet allen op dezelfde wijze voor uit: Constant bundelde nooit zijn in *Reflex* gepubliceerde gedichten, Appel kwam eerst in 1982 tot publikatie¹⁷ en Elburg gaf na enkele uitzonderingen in 1986 zijn monoprints en collages aan het daglicht prijs.¹⁸

Wanneer de dichter niet zelf tekende of schilderde, dan liet hij zich toch minstens door de andere uiting stimuleren en zocht daadwerkelijk een collega op met wie dan in een wisselwerking 'poèmes-peintures' werden gemaakt. Op die manier ontstonden voor korte of langere tijd schrijver-schilderparen van Schierbeek en Appel, van Corneille en Claus, enz.

Daarom ook kan men niet van een Cobra-schilder spreken. Zo'n woord impliceert een stijl die de kunstenaars en dichters juist wilden afschaffen en impliceert dat de één meer aanleg had om een gedicht te schrijven dan om een schilderij te maken. In beginsel schreef de schilder gedichten zoals hij schilderde. En het ideaal zou zijn dat de schrijver het gedicht schreef dat hij tegelijkertijd schilderde. Dat deed Dotremont, de stimulator van Cobra.

others. The misunderstanding has a stimulating effect. Poem and drawing can then inspire each other, which is why it's hard to think of a poet who didn't also paint, or a painter who didn't write poems as well. Not all of them were open about it in the same way: Constant never collected the poems he published in *Reflex*, Appel didn't publish until 1982¹⁷ and Elburg didn't see fit to show his monoprints and collages, apart from a few exceptions, until 1986.¹⁸

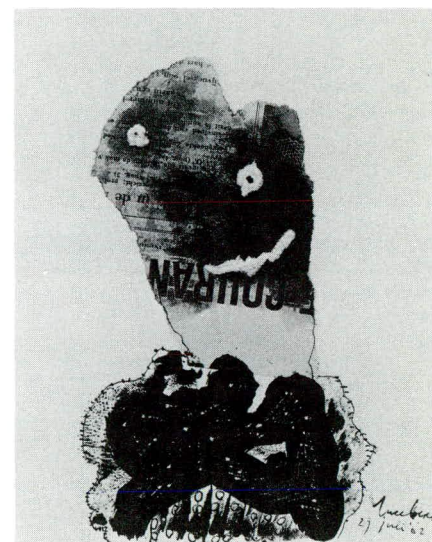
If a poet did not draw or paint himself, then at least he allowed himself to be stimulated by the other means of expression and actively searched out a colleague with whom to collaborate on making poem-paintings. It was in this way that shorter or longer lived writer-painter pairs came about, such as Schierbeek and Appel, Corneille and Claus, etc.

For this reason one cannot really speak of a Cobra painter. Such a word implies a style, which is precisely what the artists and poets wanted to abolish. It implies too that one person may have been more talented at writing a poem than making a painting. In principle the painter wrote poems in the same way that he painted. Ideally the writer wrote the poem at the same time as he was painting. As did Dotremont, the driving force behind Cobra.

87

Lucebert

Redacteur buitenland 1962
collage





88

Lucebert

Alles van waarde is weerloos 1972
neon

Noten

- 1 Dotremont, *peintre de l'écriture*. Titel van een posthume tentoonstelling en uitgave met medewerking van o.a. Pierre Alechinsky, Karel Appel, Corneille en Asger Jorn. Parijs 1982.
- 2 Max Loreau, *Dotremont logogrammes*. Paris 1975.
- 3 Michel Butor, *Les mots dans la peinture*. Genève 1969.
- 4 *Schrift und Bild*. Catalogus. Baden-Baden 1963.
- 5 Christian Dotremont, 'De lotgevallen van Cobra in België'. In: *Museumjournaal* serie 7 nr. 7/8, januari-februari 1962.
- 6 Jan Brokken, 'Het debuut van Constant en Kouwenaar'. In: *Haagse Post*, 10 maart 1979.
- 7 Erik Slagter, 'Het begin van Cobra was een klein boekje'. In: *NRC-Handelsblad*, 3 januari 1979.
- 8 Deze uitgaven zijn bibliografisch beschreven in: Erik Slagter, *Tekst en Beeld, Cobra en Vijftig, een bibliografie*. Tiel 1986.
- 9 Lucebert, *January*. Amsterdam 1964.
- 10 J. Martinet, 'Notities van een gesprek met Lucebert'. In: Lucebert, *Drie lagen diep, tekeningen en gedichten*. Amsterdam 1969.
- 11 *Vijf 5 tigers; met een inleiding van Gerrit Kouwenaar*. Amsterdam 1955.
- 12 *Braak*, nr. 3. Amsterdam, juli 1950.
- 13 Zie noot 8. In deze uitgave zijn meer dan honderdvijftig publicaties beschreven van 1948 tot 1980.
- 14 Gerrit Kouwenaar, 'Poëzie is een realiteit'. In: *Reflex* nr. 2, februari 1949.
- 15 Constant Nieuwenhuys, 'Manifest'. In: *Reflex* nr. 1, september-oktober 1948.
- 16 Zie het instructieve artikel van Hugo Brems, 'Verf is (g)een woord'. In: *Streven*, jaargang 48, augustus-september 1981.
- 17 Karel Appel, *Océan blessé/Wounded Ocean*. Parijs 1962. In Nederland: 'De kleurige onbekende', Amsterdam 1986.
- 18 Jan G. Elburg, *Vroeger komt later*. Amsterdam 1986.

Notes

- 1 *Dotremont, peintre de l'écriture*, posthumous exhibition and publication, including contributions from Pierre Alechinsky, Karel Appel, Corneille and Asger Jorn. Paris 1982.
- 2 Max Loreau, *Dotremont logogrammes*. Paris 1975.
- 3 Michel Butor, *Les mots dans la peinture*. Genève 1969.
- 4 *Schrift und Bild* (catalogue). Baden-Baden 1963.
- 5 Christian Dotremont, 'De lotgevallen van Cobra in België'. In: *Museumjournaal*, vol. 7, no. 7/8, January-February 1962.
- 6 Jan Brokken, 'Het debuut van Constant en Kouwenaar'. In: *Haagse Post*, 10 March 1979.
- 7 Erik Slagter, 'Het begin van Cobra was een klein boekje'. In: *NRC-Handelsblad* 3-1-1979.
- 8 These editions are bibliographically described in Erik Slagter, *Tekst en Beeld, Cobra en Vijftig, een bibliografie*. Tiel 1986.
- 9 Lucebert, *January*. Amsterdam 1964.
- 10 J. Martinet, 'Notities van een gesprek met Lucebert'. In: *Lucebert. Drie lagen diep, tekeningen en gedichten*. Amsterdam 1969.
- 11 *Vijf 5 tigers*, introduction by Gerrit Kouwenaar. Amsterdam 1955.
- 12 *Braak*, no. 3, Amsterdam. July 1950.
- 13 See note 8. More than 150 editions from 1948 till 1980 are described in this publication.
- 14 Gerrit Kouwenaar, 'Poëzie is een realiteit'. In: *Reflex* no. 2, February 1949.
- 15 Constant Nieuwenhuys, 'Manifest'. In: *Reflex* no. 1, September-October 1948.
- 16 See Hugo Brems' informative article, 'Verf is (g)een woord'. In: *Streven*, vol. 48, August-September 1981.
- 17 Karel Appel, *Océan blessé/wounded ocean*. Paris 1962. Published in the Netherlands as *De kleurige onbekende*. Amsterdam 1986.
- 18 Jan G. Elburg, *Vroeger komt later*. Amsterdam 1986.

MICHAEL GIBBS

105

Fluxus en taal

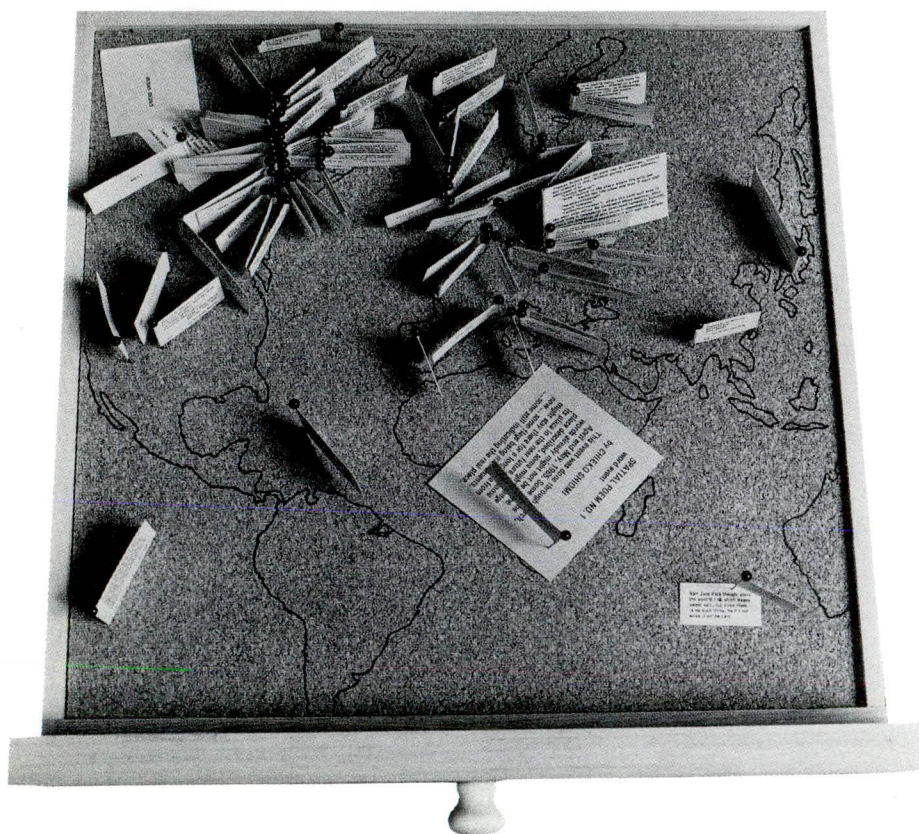
Het is nog niemand gelukt een goede definitie of omschrijving voor Fluxus te formuleren. George Maciunas, de grondlegger ervan, beschreef Fluxus als 'de mengeling van Spike Jones, vaudeville, grappenmakerij, kinderspelletjes en Duchamp'. Deze elementen, en nog vele andere, zaten er zeker in, en de artistieke activiteiten bestreken een breed gebied, variërend van zulke uiteenlopende terreinen als theater, muziek, poëzie, film, kunstobjecten, performances, lezingen, demonstraties, manifestaties, puzzels en voorwerpen die per post werden verstuurd. Fluxus was anti-elitair; iedereen kon meedoen en het officiële lidmaatschap strekte zich uit over de hele aardbol, van Joseph Beuys in Düsseldorf tot Vytautas Landsbergis, de huidige president van Litouwen, die een van de honderden mensen was die een bijdrage leverden aan Mieko Shiomi's *Spatial Poem* (Ruimtelijk gedicht), een reeks van negen evenementen die zich tussen 1965 en 1975 op allerlei plaatsen op de wereld afspeelden.

De oorsprong en vroege ontwikkeling van Fluxus zijn in verschillende publikaties uitputtend gedocumenteerd.¹ Duidelijk is dat in het kiemstadium een belangrijke rol was weggelegd voor John Cage, die tegen het eind van de jaren vijftig in zijn compositieklassen aan de New School for Social Research in New York George Brecht, Jackson Mac Low, Dick Higgins en Allan Kaprow onder zijn studenten telde. Cage's compositie uit 1952, getiteld *4'33"*, waarin de pianist naar de piano loopt en daar vier minuten en drieëndertig seconden alleen maar blijft zitten, is prototypisch voor een groot aantal van de muzikale 'events' die in het kader van Fluxus nog zouden volgen. George Maciunas en de componist La Monte Young maakten een paar jaar later deel uit van een andere workshop aan de New School die onder leiding stond van de componist van elektronische muziek Richard Maxwell, terwijl La Monte Young betrokken was bij het opzetten van een reeks manifestaties en happenings in het atelier van Yoko Ono in New York, waarin tal van kunstenaars die

Fluxus and Language

Nobody has succeeded in defining or specifying what Fluxus was. Its founder, George Maciunas, described it as 'the fusion of Spike Jones, Vaudeville, gag, children's games and Duchamp'. It was certainly all of this, and much more besides, encompassing a wide range of artistic activity from fields as diverse as theatre, music, poetry, film, art objects, performances, lectures, demonstrations, events, games, puzzles, and things sent through the post. It was anti-elitist; anyone could join in, and its unofficial membership extended across the globe, from Joseph Beuys in Düsseldorf to Vytautas Landsbergis, the current president of Lithuania, who was one of the hundreds of people who contributed to Mieko Shiomi's *Spatial Poem*, a series of nine global events which took place between 1965 and 1975.

The origins and early development of Fluxus have been exhaustively documented in various publications.¹ It is clear that a seminal role was played by John Cage, whose classes in composition at the New School for Social Research in New York in the late 50s were attended by George Brecht, Jackson Mac Low, Dick Higgins and Allan Kaprow. Cage's 1952 composition *4'33"*, in which the pianist comes to the piano and just sits for four minutes and thirty-three seconds, was prototypical of many of the later Fluxus musical events. George Maciunas and the composer La Monte Young were members of another workshop at the New School a couple of



later in Fluxus een rol zouden gaan spelen al op de voorgrond traden. In de vroege jaren zestig werkten Young en Mac Low samen aan de voorbereiding van de publikatie *An Anthology*, die aanvankelijk als een speciaal nummer van het Amerikaanse Westkust-poëzietijdschrift *Beatitude* was bedoeld. *An Anthology*, dat naar ontwerp van George Maciunas tenslotte in 1963 verscheen, bevatte composities van Earl Brown, Terry Riley en Christian Wolff, toevalspoëzie van Mac Low en stukken van de concrete dichters Claus Bremer, Emmett Williams en Diter Rot, instructie-partituren van George Brecht en La Monte Young en een essay getiteld *Concept Art* van Henry Flynt. Vele jaren vooruitlopend op de beweging van de conceptuele kunst, doet Flynt in zijn essay suggesties voor 'een soort kunst waarvan het materiaal taal is'. Hoewel Flynts theorieën in eerste instantie op muziek, wiskunde en structuren betrekking hebben, legt hij de nadruk op het linguïstische karakter van de kunst, hetgeen wordt geïllustreerd door een onnoemlijk aantal Fluxus-uitingen, die alle op taal gebaseerd zijn, of dat nu is in de vorm van geschreven instructies voor happenings of als meningen en spelletjes. La Monte Youngs *Composition 1960 #10 (to Bob Morris)* bestaat uit de instructie: 'Trek een rechte lijn en volg die.' De partituur van Youngs voorafgaande stuk *Composition 1960 #9* bestond uit een horizontale rechte lijn die iets boven het midden op een kaart was getekend. Beide stukken waren in *An Anthology* opgenomen, evenals zijn *Piano Piece for David Tudor #3* (1960), dat bestaat uit

89

Mieko Shiomi

Spatial Poem 1 1966

years later, which was run by the electronic composer Richard Maxwell, while La Monte Young was involved with organizing a series of performances and events at Yoko Ono's loft in New York, which featured many of the artists who were to become associated with Fluxus.

In the early 60s Young and Mac Low collaborated on producing the publication *An Anthology*, originally planned as a special issue of the West Coast poetry magazine *Beatitude*. Eventually published in 1963 and designed by George Maciunas, *An Anthology* included music compositions by Earl Brown, Terry Riley and Christian Wolff, chance-composed poetry by Mac Low and pieces by the concrete poets Claus Bremer, Emmett Williams and Diter Rot, instruction scores by George Brecht and La Monte Young and an essay titled 'Concept Art' by Henry Flynt. Predating by many years the Conceptual Art movement, Flynt's essay proposes 'a kind of art of which the material is language'. Although Flynt's theories are primarily related to music, mathematics and structures, his emphasis on the linguistic nature of art is illustrated by any number of Fluxus pieces, which all depend on language, whether in the form of written instructions for events, or as statements and games. La Monte Young's *Composition 1960 #10 (to Bob Morris)* consists of the instruction: 'Draw a straight line and follow it'. The score for Young's previous piece, *Composition 1960 #9*, had consisted of a horizontal straight line printed slightly above centre on a card. Both pieces were included in *An Anthology*, as was his *Piano Piece for David Tudor #3* (1960), which consists of the statement 'most of them were very old grasshoppers'. Young's pieces were performed at many of the Fluxus concerts which Maciunas organized in New York and various European cities during the 60s. In 1972, at a Fluxshoe concert in Exeter, I performed *Composition 1960 #10* by unrolling a cash register roll across the audience and winding it up again. Young's 'scores', like those of other Fluxus members such as Dick Higgins, Yoko Ono, George Brecht, and Eric Anderson, consisted of simple instructions that the performers could interpret as they liked. Often this called for considerable imagination on the part of the

de verklaring 'de meesten van hen waren zeer oude sprinkhanen.' Youngs stukken werden uitgevoerd tijdens een groot aantal van de Fluxus-concerten die in de jaren zestig door Maciunas in New York en verschillende Europese steden werden georganiseerd. In 1972 voerde ik tijdens het Fluxshoe-concert in Exeter de *Composition 1960 #10* uit door een rol papier uit een kasregister boven het publiek uit te gooien en weer op te winden. Youngs 'partituren' bestonden evenals die van andere Fluxus-leden als Dick Higgins, Yoko Ono, George Brecht en Eric Anderson, uit simpele instructies die de uitvoerenden naar eigen voorkeur mochten interpreteren. Op de fantasie van de uitvoerende werd daarmee dikwijls in niet geringe mate een beroep gedaan. Hoe zou je bijvoorbeeld *Danger Music #10 (for PK)* van Dick Higgins moeten interpreteren, waarvan de tekst luidde: 'Tamelijk kleine koekoeken. Kunnen zij met goudvinken overweg?' (februari 1962). Toch was het altijd weer verbazingwekkend hoe ver uitvoerenden en publiek bereid waren te gaan. Ik herinner me mijn verbazing toen ik constateerde hoeveel mensen (ikzelf niet uitgezonderd) tijdens het DIAS-concert van Yoko Ono in 1966 in het Africa Centre in Londen gehoor gaven aan haar opdracht: 'bons met je hoofd tegen de muur.'

Ben Vautier, een ontdekking van Maciunas toen deze laatste in Nice woonde, was in het algemeen veel egocentrischer in zijn Fluxuitspraken. Ben Vautier (of Ben zoals hij door iedereen werd genoemd) had in contact gestaan met de groep van het Nouveau Réalisme rond Piero Manzoni en Yves Klein. Hij zou zonder twijfel de wereld als kunstwerk hebben gesigneerd als Manzoni hem daarin niet te vlug af was geweest. Niettemin verklaarde Ben dat ART=BEN (Kunst=Ben) en dat 'ik in 1958 alles al heb gesigneerd.' Bens beeldenbestormende en anarchistische gevoeligheden waren pur sang Fluxus en hij is een van de weinige Fluxuskunstenaars die tot op heden hebben geweigerd hommage aan de officiële opvattingen over kunst te betuigen.

George Maciunas, wiens eigen politieke verwantschapsgevoelens eerder op het collectivisme van de Sovjetunie dan op het anarchisme van Ben waren georiënteerd, was de belangrijkste katalysator achter Fluxus; hij organiseerde in Europa en Amerika Fluxus-concerten en publiceerde de Fluxus-jaarboeken en honderden drukwerkjes van de verschillende Fluxuskunstenaars. Daarbij exploiteerde hij de Flux Shop aan Canal Street in Manhattan (waarvan de lijn werd voortgezet via Willem de Ridders Fluxus postorderwinkel in Amsterdam, en door de zaak van George Brecht en Robert Filliou, La Cédille qui Sourit, in Villefrance-sur-Mer). Een groot aantal Fluxus-uitgaven hadden de vorm van bouw pakketjes, spelletjes en puzzeltjes in plastic of houten doosjes. De Fluxus-catalogus van 1966 vermeldde onder meer de volgende artikelen: een doos met 74 happenings van Bob Watts die op kaarten waren afgedrukt (bijvoorbeeld: 'neem een houding ten aanzien van regen in' en 'geen happening'); een verzameling gaten van Ben; een pak speelkaarten van George Brecht; Ayo's 'tactile boxes' (voeldozen) en een aantal schaakspelen naar ontwerp van Maciunas. Duur waren deze uitgaven en objecten in het algemeen niet, de prijs bleef meestal onder de tien dollar; het was de bedoeling ze via de post te verspreiden, om het galeriecircuit te omzeilen en een

performer. How was one supposed to interpret Dick Higgins' *Danger Music #10 (for PK)*, for example, which reads 'Smallish cowbirds. Do they get along with goldfinches?' (February 1962)? Yet it was always surprising to what lengths performers and audiences were prepared to go. I remember being amazed that so many people (including myself) responded to Yoko Ono's instruction to 'beat your head against the wall' at her 1966 DIAS concert at the Africa Centre in London.

Ben Vautier, whom Maciunas had discovered living in Nice, was generally more egomaniacal in his Fluxus statements. Ben Vautier (or Ben as he was generally known) had been associated with the Nouveau Réaliste group of Piero Manzoni and Yves Klein. He would surely have signed the world as a work of art had not Manzoni beaten him to it. Nevertheless, Ben declared that 'ART=BEN' and that 'I have already signed everything in 1958'. Ben's iconoclastic and anarchic sensibilities were pure Fluxus and he is one of the few Fluxus artists who have maintained to this day their irreverence towards official notions of art.

George Maciunas, whose own political affiliations were more oriented towards Soviet collectivism than to Ben's anarchism, was the chief catalyst behind Fluxus, organizing Fluxus concerts in Europe and America, publishing Fluxus yearbooks and hundreds of printed items by individual Fluxus artists, as well as running a Flux

90

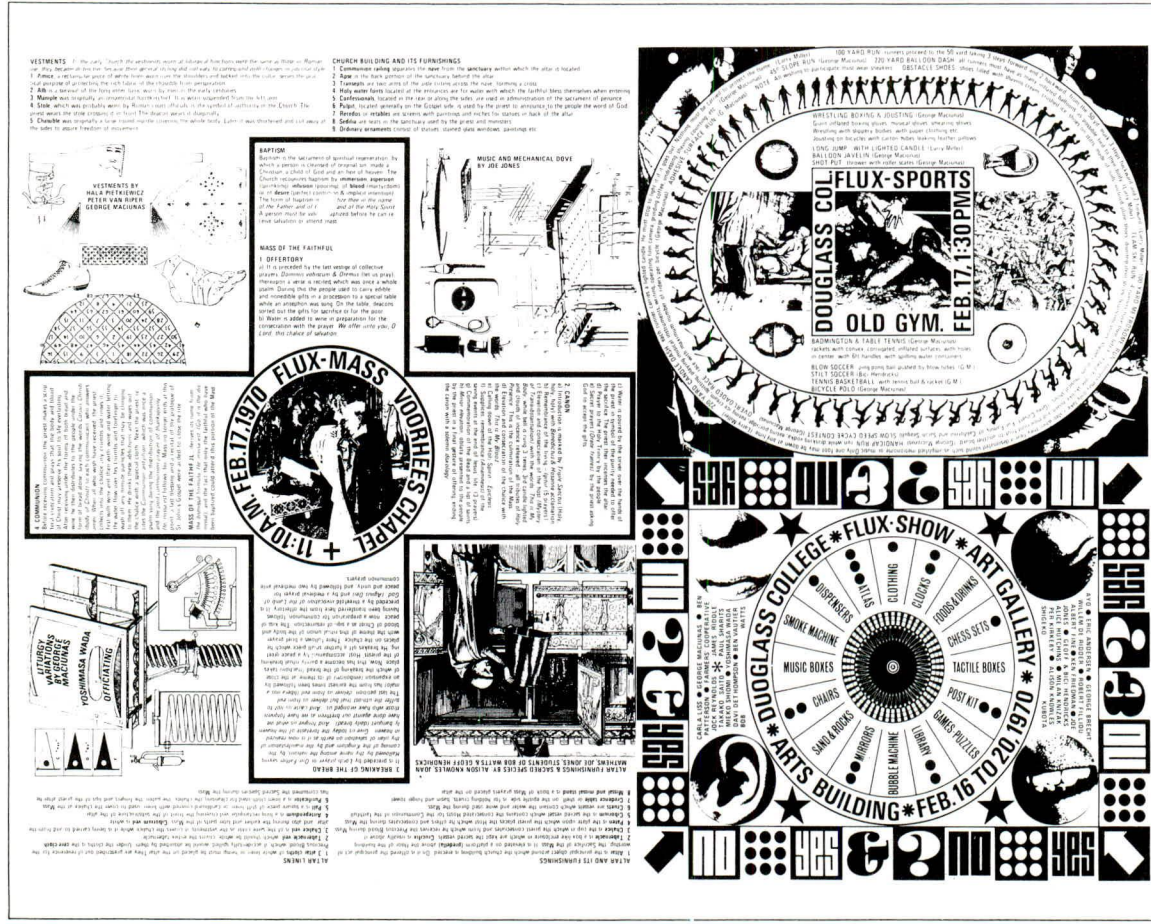
La Monte Young

uit/from *CVPTRE*, February 1964, p. 2.COMPOSITION 1961 NO.4, FEBRUARY 9
DRAW A STRAIGHT LINE AND FOLLOW IT

Shop on Canal Street (augmented by Willem de Ridder's Fluxus mail order shop in Amsterdam, and George Brecht and Robert Filliou's joint venture in Villefrance-sur-Mer, La Cédille qui Sourit).

Many of the Fluxus editions were in the form of kits, games and puzzles contained in small plastic or wooden boxes. Among the items listed in a 1966 Fluxus catalogue are a box of 74 events by Bob Watts printed onto cards (such as 'Adopt a position on rain' and 'No event'), a collection of holes by Ben, a deck of playing cards by George Brecht, Ayo's 'tactile boxes' and various chess sets designed by Maciunas. Most of the Fluxus editions and objects were inexpensive (usually under \$10), and were intended to be distributed by mail, thereby circumventing the art gallery circuit and reaching a world-wide audience. Fluxus pieces could be performed by anyone, whether on a concert stage, in a gallery, at home or just in the mind's eye, simply by following the instructions printed on cards. These ranged from the cryptic to the complex, from the bizarre to the simple. Although most Fluxus 'scores' were short, their performance could be of indeterminate duration, as in Maciunas' *In Memoriam to Adriano Olivetti*: Each performer chooses any number from a used adding machine paper roll. Performer performs whenever his number appears in a row. Each row indicates beat of metronome. Possible actions to perform on each appearance of the number: 1. bowler hats lifted or lowered, 2. mouth, lip, tongue sounds, 3. opening, closing umbrellas, etc.

Maciunas wanted to bring a Fluxus attitude to the rituals of daily life. He organized Flux-meals, Flux walking tours, Flux weddings, Flux divorces, a Flux mass (where the priest assistants wore gorilla costumes), and finally, in May 1978, his own Flux funeral. In his *Expanded Arts Diagram*, first published in 1966, Maciunas exhaustively listed all the historical and contemporary influences and connections pertaining to what he was as the avant-garde aesthetic of the 60s, from Roman circus, via Dada, to Happenings, Acoustic and Verbal Theatre and Expanded Cinema. The heading 'Verbal Theatre' listed such writers as Robert Filliou, Brion Gysin, Dick Higgins, Jackson Mac Low and Emmett Williams, all of whom (with the exception perhaps of Brion Gysin) were affiliated with Fluxus. In 1964, Dick Higgins started up his own publishing house, Something Else Press, in order to produce more substantial editions than those that Maciunas



91 George Maciunas
Flux-Mass, Flux-Show, Flux-Sports 1970
 offset poster, 44.2 x 58.5 cm

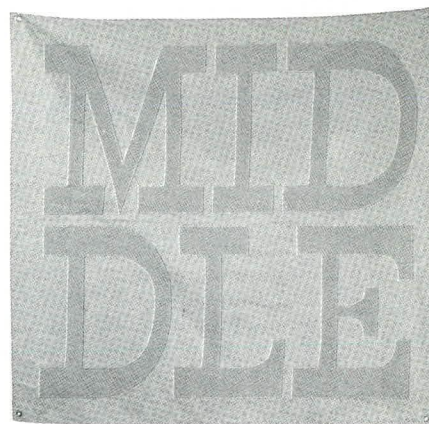
wereldwijd publiek te bereiken. Iedereen die de op de kaarten gedrukte aanwijzingen opvolgde kon een Fluxus-kunstwerk uitvoeren, op een concertpodium, in een galerie, thuis of uitsluitend voor zijn geestesoog. De aanwijzingen liepen uiteen van cryptisch tot complex, van bizar tot doodsimpel. Hoewel het merendeel van de Fluxus-‘partituren’ beknopt was, kon de uitvoering van oneindige duur zijn, zoals bijvoorbeeld in Maciunas’ *In Memoriam to Adriano Olivetti*: ‘Iedere uitvoerende kiest van een gebruikte papierrol van een telmachine een willekeurig getal. De uitvoerende treedt op zodra zijn getal binnen een reeks voorkomt. Iedere reeks duidt een tik van de metronoom aan. Mogelijke handelingen om bij elke verschijning van het getal uit te voeren: 1. bolhoeden afnemen of op het hoofd zetten, 2. geluiden van mond, lip of tong, 3. openen en sluiten van paraplu’s, enz.’

Maciunas wilde aan het ritueel van het dagelijks leven een Fluxus-attitude toevoegen. Hij organiseerde Fluxmaaltijden, Fluxwandelingen, Fluxhuwelijksluitingen, Fluxscheidingen, een Fluxmis (waarbij de priesters als gorilla’s waren verkleed) en tenslotte, in mei 1978, zijn eigen Fluxbegravenis. In zijn *Expanded Arts Diagram* (Uitgebreide Kunst Diagram), eerste uitgave 1966, gaf Maciunas een uitputtende opsomming van alle historische en eigentijdse invloeden en verbindingslijnen die hij karakteristiek achtte voor wat hij als de avantgarde esthetica van de jaren zestig beschouwde: van het Romeinse circus, via Dada, naar Happenings, naar het Akoestisch en Verbaal Theater en naar de Expanded Cinema. Onder het hoofd verbaal theater figureerden namen van schrijvers als Robert Filliou, Brion Gysin, Dick Higgins, Jackson Mac Low en Emmett Williams, die allen (misschien met uitzondering van Brion Gysin) met Fluxus waren verbonden. In 1964 zette Dick Higgins een eigen uitgeverij op, de Something Else Press, teneinde omvangrijker publikaties van de grond te krijgen dan de uitgaafjes die Maciunas verspreidde. Het eerste boek van de Something Else Press was Higgins’ eigen *Jefferson’s Birthday* dat ‘alle dingen die Dick Higgins tussen 13 april 1962 en 13 april 1963 heeft geschreven, gecomponeerd of uitgevonden’ bevatte. Higgins was een uitzonderlijk produktief auteur en in 1969 verscheen van zijn hand een bundel werken in verschillende genres, ditmaal op gezangboek-formaat en getiteld *few&ombwhnw*. In zijn geannoteerde bibliografie van de Something Else Press kenschetste Peter Frank een aantal gedichten in vrije versvorm, monologues intérieurs en theaterwerkjes van Dick Higgins als ‘van een monumentale banaliteit’, maar het grootste deel van diens werk ontstijgt dit, aldus Frank, ‘in een vlucht van dwaasheid, kakofonie, ordeverstorende gelijktijdigheid en grafische vindingsrijkheid.’ Een ernstiger en meer wetenschappelijk getinte kant van Higgins kwam aan het licht toen hij een aantal boeken van Gertrude Stein ging uitgeven, wier fragmentarische en synthetische stijl invloed lijkt te hebben uitgeoefend op de ontwikkeling van proza en poëzie in Higgins’ latere periode, werk dat in de jaren zeventig en tachtig onder het impressum Unpublished Editions of Printed Editions verscheen.

In 1965 had Higgins ter aanduiding van kunstwerken die conceptueel tussen twee of meer media of traditionele kunstdisciplines in lagen, de term ‘intermedia’ uitgevonden. Op de concrete poëzie was deze term

92

George Brecht

Start, Middle, End 1964



bijvoorbeeld van toepassing, daar deze poëzie tussen de dichtkunst en de grafische kunsten in lag (of tussen dichtkunst en muziek, in het geval van het klankgedicht). Emmett Williams, die in de jaren zestig in Duitsland woonde, was via *Material*, het tijdschrift van Daniel Spoerri, in aanraking gekomen met de internationale concrete poëzie-beweging. Williams leverde niet alleen een bijdrage aan tal van Fluxusconcerten en -publicaties, maar voerde ook de redactie van een van de eerste meer uitgebreide bundelingen van concrete poëzie, die in 1967 door de Something Else Press werd gepubliceerd. Dezelfde uitgeverij verzorgde ook de uitgave van twee boeken van Emmett Williams zelf: *Sweethearts* (1968), waarvan de hele tekst bestaat uit een linguïstisch/typografische reeks woorden die in het woord 'sweethearts' liggen opgesloten, en *A Valentine for Noël* (1973).

Williams' methodiek om bij het maken van gedichten gebruik te maken van het toeval en van verwisselingen werd consequenter toegepast door Jackson Mac Low, wiens bijna epische cyclus *Stanzas for Iris Lezak*

93

Ben

Le magasin de Ben 1958

reconstructie/reconstruction, 1975

was distributing. The first Something Else Press book was Higgins' own *Jefferson's Birthday*, which consists of 'all the things Dick Higgins wrote, composed, or invented between April 13th, 1962 and April 13th, 1963'. Higgins was an extremely prolific writer, and in 1969 another collection of his miscellaneous writings appeared in prayer-book format, under the title *foew&ombwhtw*. Peter Frank, in his annotated bibliography of the Something Else Press, describes some of Higgins' free-verse poems, stream-of-consciousness stories and playlets as 'monumentally trivial', but most of his work takes off 'into flights of lunacy, cacophony, riotous simultaneity, and graphic ingenuity'. A more serious, scholarly side of Higgins was revealed when he started republishing a number of books by Gertrude Stein, whose fractured, synthetic style of writing appears to have influenced the development of Higgins' later prose and poetry, which appeared during the 70s and 80s under the imprints of Unpublished Editions and Printed Editions.

In 1965 Higgins had coined the term 'intermedia' to describe art works being produced that lie conceptually between two or more media or traditional art disciplines. Concrete poetry was a case in point, lying as it does between poetry and the graphic arts (or between poetry and music in the case of sound poetry). Emmett Williams, who was living in Germany during the 60s, had come in contact with the international concrete poetry movement in the late 50s through Daniel Spoerri's magazine *Material*. In addition to participating in many Fluxus concerts and publications, Williams also edited one of the first major anthologies of concrete poetry, which was published by Something Else Press in 1967. The same press also brought out two of Williams' own books: *Sweethearts* (1968), whose entire text consists of a linguistic/typographic sequence of words embedded in the word 'sweethearts', and *A Valentine for Noël* (1973).

Williams' use of chance operations and permutational systems to produce poems was being practiced more rigorously by Jackson Mac Low, whose almost epic cycle, *Stanzas for Iris Lezak*, written between May

94

Emmett Williams

Alphabet Symphony

De Kleine Komedie, Amsterdam, 1963

uitgevoerd door/performed by

Willem de Ridder/Emmett Williams



111



95

Nam June Paik

Serenade for Alison

Monet, Amsterdam, 1962

uitgevoerd door/performed by

Alison Knowles

in 1971 door de Something Else Press werd uitgegeven. Met gebruikmaking van een grote verscheidenheid van bestaande teksten – die varieerden van Wittgenstein tot de zondagseditie van de *New York Times* – paste Mac Low in zijn werk een strenge compositoire systematiek toe, die op van te voren vastgelegde toevalskeuzes was gebaseerd, waardoor de procedure zelf het karakter van een geritualiseerde individuele performance aannam. Het grootste deel van het werk van Mac Low is bedoeld om hardop te worden voorgelezen; aan zijn teksten zijn in de regel ingewikkelde voorschriften voor de uitvoerenden toegevoegd, hoewel een niet onaanzienlijke vrijheid van interpretatie ook wordt aangemoedigd. Daar de auteur aan de klank van de woorden een hogere waarde toekende dan aan de betekenis, kunnen Mac Lows teksten ook als muziekpartituren worden gebruikt waarin ruimtelijke en grafische notaties ook een rol spelen (bijvoorbeeld in *The Bluebird Asymmetries*, 1967 en in *Gathas*, begonnen in 1975).

Terwijl Higgins en Mac Low beschouwd mogen worden als de meest 'literaire' van de schrijvers die met Fluxus en de Something Else Press in verbinding stonden, mogen ook andere kunstenaars wier geschreven werken een belangrijk deel van de produktie van Fluxus en genoemde uitgeverij vormden, niet onvermeld blijven. Dit geldt met name voor Robert Filliou (die bekendheid verwierf met zijn minimalistische theaterstukken en 'één minuut-scenario's') en voor de Duitse kunstenaar Thomas Schmit die aan de publikaties van Fluxus een eigen bijdrage

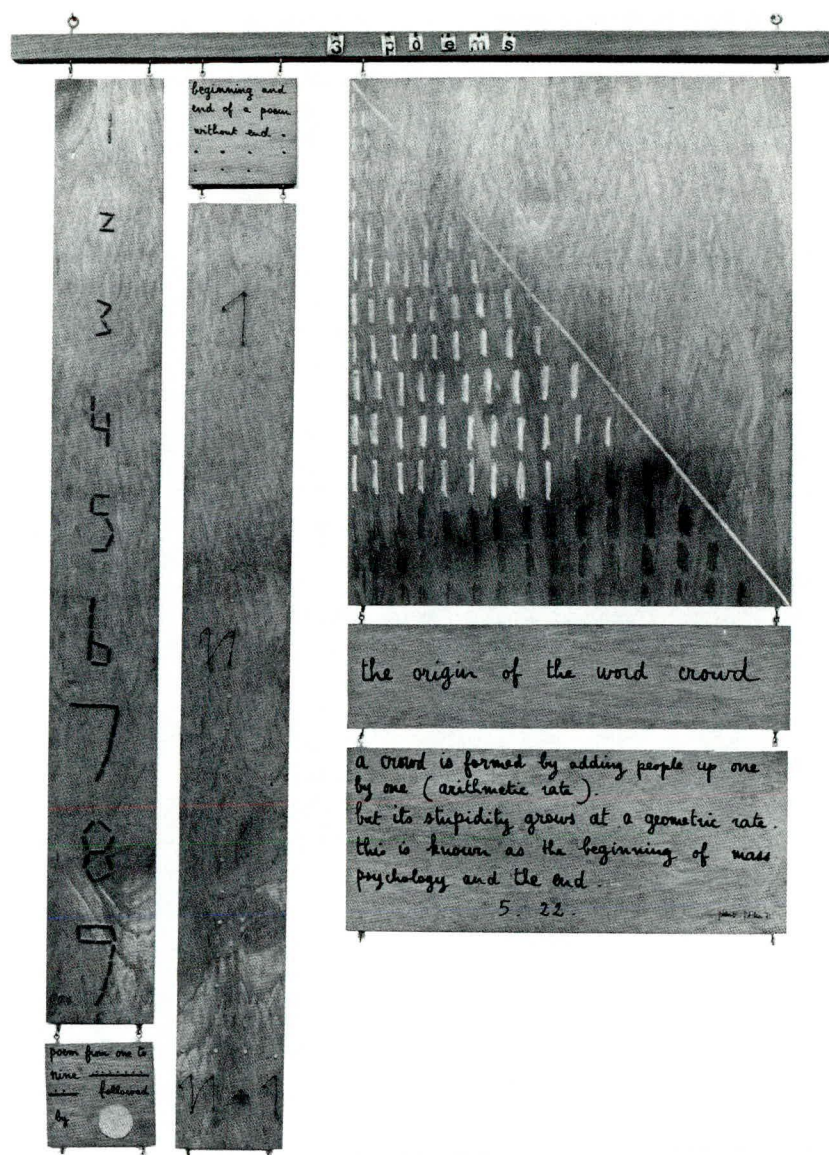
96

George Maciunas

In memoriam to Adriano Olivetti

Hypokriterion Theater, Amsterdam, 1963





97

Robert Filliou

3 Poems 1961

lak op hout/lack on wood, 200 x 150 cm

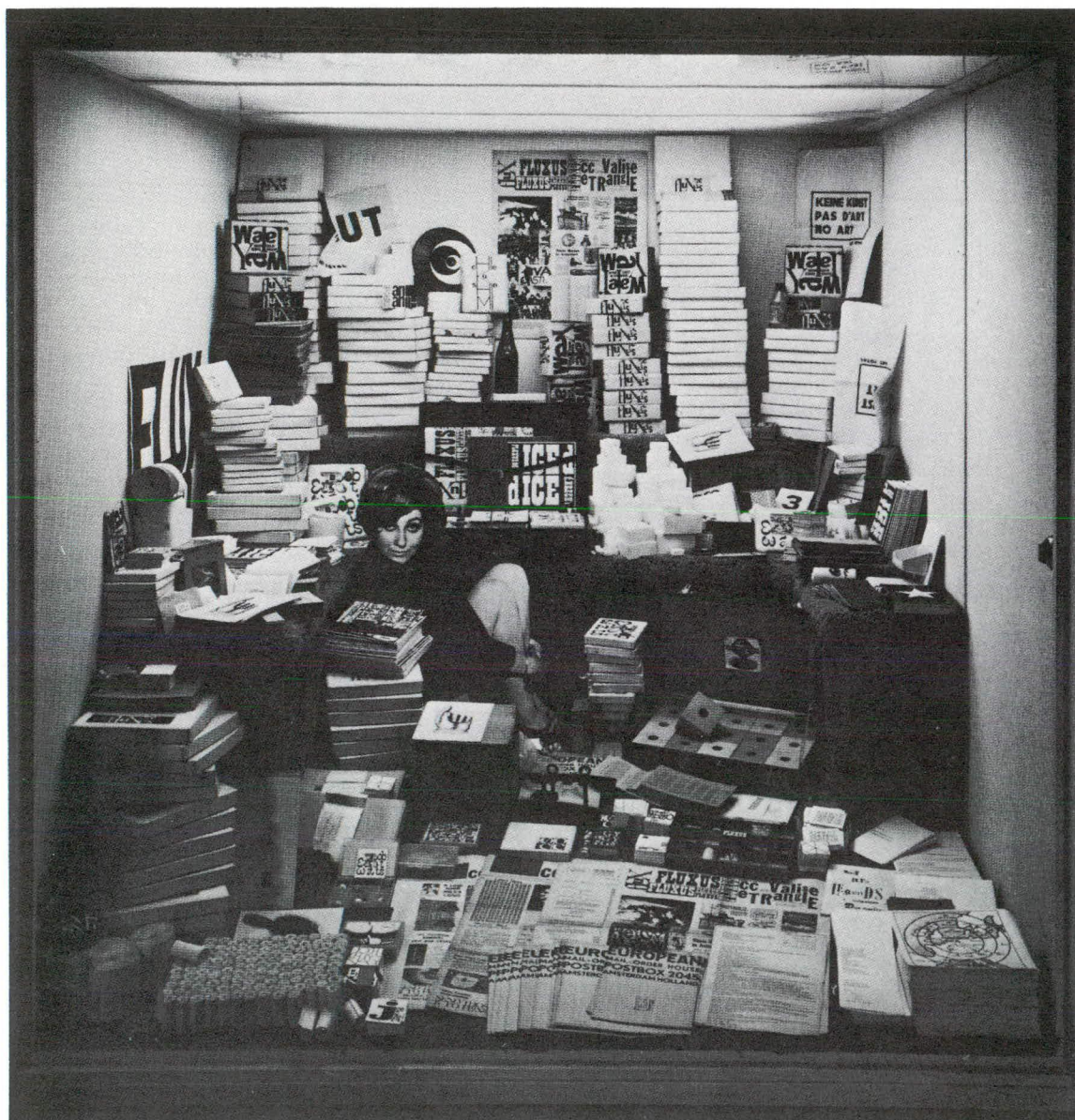
and October 1960, was published by Something Else Press in 1971. Using a variety of pre-existing material (ranging from Wittgenstein to the Sunday New York Times Magazine), Mac Low applied a rigid method of composition based on predetermined chance operations, turning the process into a sort of ritualized, private performance. Most of Mac Low's work is designed to be read aloud, and there are usually complex instructions to the performers appended to his texts, although considerable freedom of interpretation is also encouraged. With their emphasis on the sound of words rather than their meaning, Mac Low's texts also function as musical scores in which spatial and graphic notations may also play a role (as in *The Bluebird Asymmetries*, 1967, and the *Gathas*, begun in 1975).

While Higgins and Mac Low may be considered the most 'literary' of the writers associated with Fluxus and the Something Else Press, other artists whose writings formed a significant part of their output should also be mentioned, particularly Robert Filliou (noted for his minimalist theatre pieces and 'one-minute scenarios'), and the German artist Thomas Schmit who contributed a large number of event and performance instructions to Fluxus publications, including the Something Else Press book *The Four Suits* (1965).

Fluxus ended officially with the death of Maciunas in 1978. Most of its former members, however, continue to produce new work and to meet each other occasionally at museum-sponsored reunions. In the meantime, the original Fluxus artifacts and publications of the 60s have become high-priced collector's items. The Fluxus spirit of fun and irreverence towards literary, musical and artistic conventions unfortunately seems to have evaporated during the more sombre 80s.

leverde in de vorm van een groot aantal instructies voor happenings en performances, waaronder ook het door de Something Else Press uitgegeven boek *The Four Suits* (1965).

Het officiële eind van de Fluxus-beweging viel samen met de dood van Maciunas in 1978. De meeste leden gingen echter voort nieuw werk te maken en zij bleven elkaar van tijd tot tijd ontmoeten tijdens 'herdenkingsbijeenkomsten' die door musea werden gesponsord. De oorspronkelijke artefacten en publikaties van Fluxus uit de jaren zestig zijn intussen *collectors items* geworden die voor hoge prijzen genoteerd staan. De Fluxusgeest van humor en gebrek aan respect ten aanzien van gevestigde literaire, muzikale en kunstzinnige opvattingen schijnt jammer genoeg in de somberder atmosfeer die de jaren tachtig kenmerkte te zijn vervlogen.



98
Willem de Ridder
*European Mail-Order
 Warehouse/Fluxshop*
 1965
 reconstructie/
 reconstruction, 1984

I Harry Ruhé's boek *Fluxus, the most radical and experimental art movement of the sixties* (Amsterdam, 1979) geeft een uitvoerig overzicht van alle kunstenaars die bij Fluxus waren betrokken. Voor een bruikbaar en beknopt verslag van de vroege ontwikkelingsperiode van Fluxus zie: Stewart Home, *The Assault on Culture*,

Utopian Currents from Lettrisme to Class War (Londen, 1988). De recente uitgave van de *Fluxus Codex*, door Jon Hendricks voor het New York Museum of Modern Art geredigeerd, geeft een nauwkeurige documentatie van de duizenden uitgaven en produkten die onder de naam Fluxus tot stand zijn gekomen.

I Harry Ruhé's book *Fluxus, the most radical and experimental art movement of the sixties* (Amsterdam, 1979) offers a comprehensive review of all the artists involved in Fluxus. For a useful, succinct account of the early development of Fluxus, see Stewart Home, *The Assault on Culture, utopian currents from Lettrisme to Class War*

(Londen, 1988). The recent publication of the *Fluxus Codex*, edited by Jon Hendricks for the New York Museum of Modern Art, provides a painstaking documentation of the thousands of editions and objects produced under the name of Fluxus.

Citeren, benoemen en publiceren

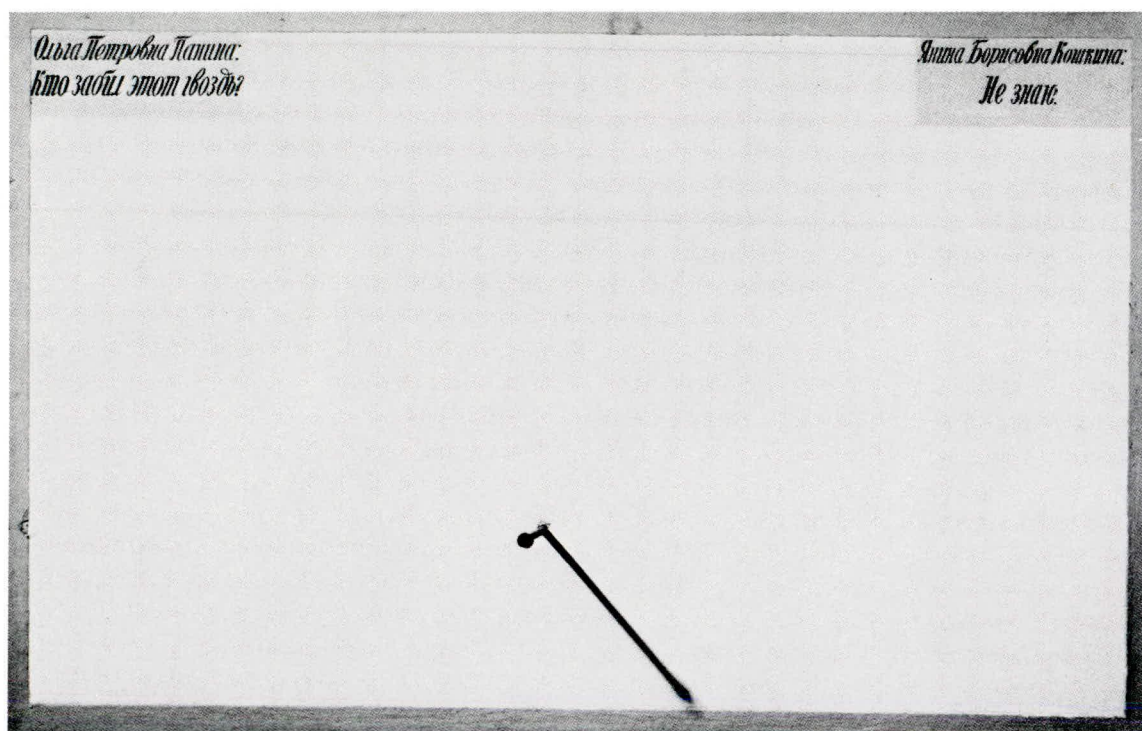
Als Minimal Art wordt beoordeeld naar de zuiverheid waarmee de beeldende middelen – sokkel, randen, verf, oppervlak – zijn uitgedrukt, dan is het logisch om kunstwerken waarin tekst voorkomt te beoordelen volgens categorieën uit de taalkunde. Zo zou bijvoorbeeld het werk van Twombly, Kabakov, Hains en Kosuth kunnen worden vergeleken onder de noemer 'Citeren', met als conclusie dat in de attitude van die kunstenaars ten opzichte van hun werk een verschuiving optreedt. Respectievelijk nemen ze de rol aan van een acteur, een regisseur, een socioloog en een taalfilosoof in de wijze waarop zij citeren. Door taalaspecten op te vatten als iconologisch significant kan aan Lucy Lippards klassieke karakterisering van Conceptuele kunst, 'The Dematerialization of Art', een grotere reikwijdte worden gegeven. Haar benaming impliceert een activiteit, een handelende attitude van de kunstenaar, die bij uitstek is af te lezen uit de manier waarop hij taal gebruikt. In de boven voorgestelde vergelijking van Twombly, Kabakov, Hains en Kosuth, die elkaar in de tijd opvolgen, blijkt een toenemende distantie ten opzichte van het kunstwerk als object, een geleidelijke verschuiving van het maken naar het bedenken, in de lijn van Lippards 'Dematerialization'.

Aandacht voor taalaspecten in kunstwerken en voor ontwikkelingen in de linguïstiek zou ook een verklaring kunnen geven voor het feit, dat New York in de jaren zestig Parijs opvolgde als kunstcentrum. Die verandering verloopt parallel met de ontwikkeling in de linguïstiek: de Engeltalige versus de Franstalige. Het is hier niet de plaats om uitgebreid op de verschillen in te gaan. Kort gezegd komt het erop neer, dat de Franse linguïsten zich richten op de geschreven tekst zoals die er ligt, terwijl de Engelse onderzoeken wat met taal wordt gedaan. Pierce en Austin concentreren zich, in het voetspoor van logici als Russell en Wittgenstein, op de actieve spreektaal met de retorische en tautologische aspecten die zich daarin voordoen. Austin maakt in *How to Do Things with Words*

Quoting, Naming and Publishing

If Minimal Art is judged by the purity with which its visual means – pedestal, edges, paint, surface – are expressed, then it is logical to judge artworks in which text appears according to linguistic categories. The work of Twombly, Kabakov, Hains and Kosuth, for example, could thus be compared under the heading of 'Quoting', leading one to conclude that there are shifts in the attitude of these artists in relation to their work. In the way they employ quotation they assume the role of, respectively, an actor, a director, a sociologist and a linguistic philosopher. By taking linguistic aspects as iconologically significant, greater scope can be given to Lucy Lippard's classic characterization of Conceptual Art as 'The Dematerialization of Art'. Her designation implies an activity, a performative attitude on the part of the artist, which can best be read from the way he uses language. In the comparison suggested above between Twombly, Kabakov, Hains and Kosuth, we see an increasing distancing in relation to the artwork as object, a gradual shift from making to thinking, in keeping with Lippard's 'Dematerialization'.

Attention to linguistic aspects in artworks and to developments in linguistics would also explain the fact that the art scene shifted from Paris to New York during the 60s. This change ran parallel with developments in linguistics: English-speaking versus the French. This is not the right place to dwell on the differences in



99

Илья Кабаков

Wer hat diesen Nagel eingeschlagen? 1970

(Oxford 1962) een onderscheid tussen constaterende en performatieve uitspraken. Deze laatste kunnen niet worden getypeerd als waar of onwaar. Het gaat bijvoorbeeld om beloften, zinnen om iemand uit te schelden of formuleringen waarmee iemand een schip doopt of een vergadering opent en sluit. De spreker, die geautoriseerd is om als zodanig op te treden, voltrekt een daad en vertelt dat niet. De daad is dat hij de woorden zegt. Ter vervanging van het onderscheid waar/onwaar, dat bij deze uitspraken geen betekenis heeft, introduceert Austin het idee van de 'illocutionary force': de spreker volvoert in zijn spreekdaad nog een daad, die van de waarschuwing, de belofte enzovoort, uitgedrukt door middelen buiten de taal.

Een studie over het gebruik van taal in de kunst van de jaren zestig en zeventig zouden in de lijn van Austins benadering geschreven kunnen worden onder kop 'Benoemen en Publiceren'. Daarin zouden dan het geven van titels en het openbaar maken van het werk op tentoonstellingen en in catalogi onderzocht kunnen worden. De presentatievorm van een Conceptwerk is een wezenlijk onderdeel van de betekenis. Lippards 'Dematerialization of Art', de geleidelijke uitbanning van het object casu quo het vierkant, gaat gepaard met de invoering van tekst. De reproductie van een werk valt dan samen met de publicatie ervan, waarbij zich soms de vraag voordoet in hoeverre de publicatie niet gelijk is aan het werk zelf. Een voorbeeld voor het belang van de bestudering van publikaties is de omslag van de catalogus die verscheen bij de overzichtstentoonstelling van Weiner in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Die geeft in beeld de sleutel om het oeuvre van de kunstenaar te begrijpen van zijn



100

Raimond Hains

La grande illusion 1958

101

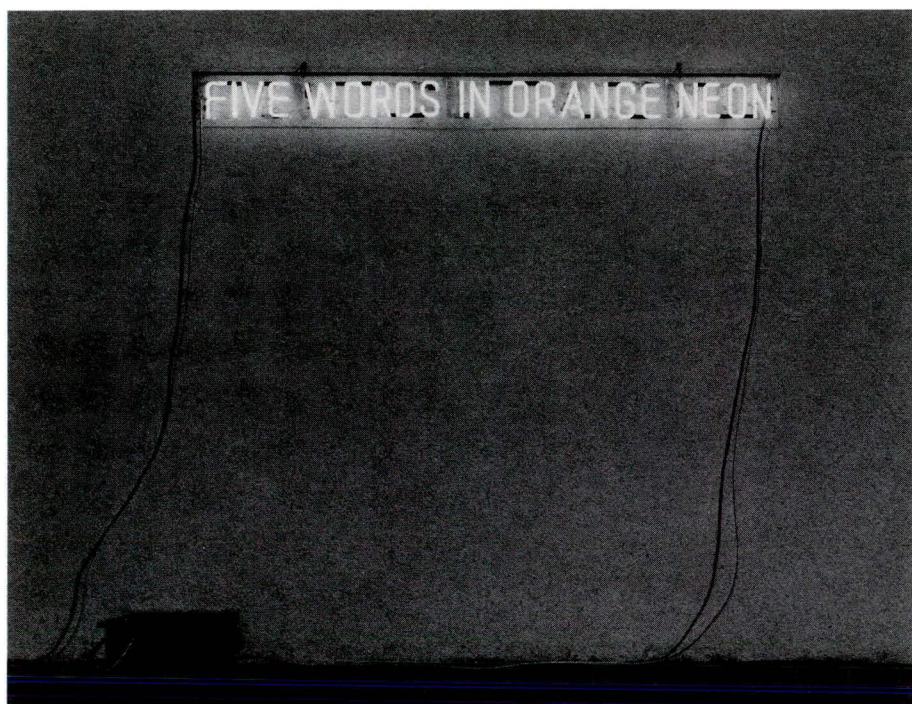
Jasper Johns

False Start 1959olieverf op doek/oil on canvas,
170,8 x 137,2 cm

any great detail. What it boils down to is that the French linguists concentrate on the written text as it is, while the English inquire into what is done with language. Pierce and Austin, in the footsteps of logicians like Russell and Wittgenstein, are concerned with active spoken speech and the rhetorical and tautological aspects that arise. In his book *How to Do Things with Words* (Oxford, 1962) Austin distinguishes between constative statements and performative statements. The latter cannot be characterized as true or false: they may be promises, for example, or curses or formulations used when someone names a ship or opens and closes a meeting. The speaker, who is authorized to act in this way, performs a deed without saying so. The deed is that he says the words. To replace the distinction between true and false, which has no meaning with these utterances, Austin introduces the theory of the 'illocutionary force': in his speech-act the speaker accomplishes another act, a warning, a promise, etc., expressed through extra-linguistic means.

A study of the use of language in the art of the 60s and 70s could be written, following Austin's approach, under the heading of naming and publishing. We could then investigate the giving of titles and the





102

Joseph Kosuth*Five Words in Orange Neon* 1965

neon, 15,5 x 156,5 x 8 cm

L. et M. Durand-Dessert, Paris

eerste tot zijn laatste voorstel voor een mogelijke sculptuur.

Tegelijk met de dematerialisering van het kunstwerk verandert de manier van titels geven. Vanouds is de titel een textueel gegeven, waarmee de kunstenaar informatie geeft over het werk. Als beschrijving is de titel een handreiking aan de kijker om het raadsel van de voorstelling op te lossen, zeker als het een allegorie of een historische voorstelling betreft. Jasper Johns gebruikt in *False Start* de titel in een dialectische relatie tot het schilderij en betreft zo de kijker in de betekenisvorming. De namen van de kleuren op het schilderij corresponderen niet met de werkelijke kleuren hetgeen in de gebruikelijke zwart/wit reproducties van die tijd echter niet zichtbaar zou zijn. In het oeuvre van Johns betekende dit een ommezwaai omdat hij zijn werk tot dan toe juist maakte met het oog op het verschijnsel 'reproductie'. Het woord wordt in *False Start* losgemaakt van zijn betekenis, waardoor het in het schilderij kan gaan fungeren als woordbeeld.

Ook in *Erreur* van Broodthaers vormt de titel dialectisch een onderdeel van het werk. Boven een reeks lege eierdoppen staat 'moules' geschreven. Als we het opschrift associëren met de eieren en lezen als 'mosselen' maken we een vergissing. De betekenis van 'moules' is hier 'gietsvormen', voor Broodthaers een metafoor voor kunstwerken, dat wil zeggen: objecten, die kunst als inhoud hebben. Hij zoekt een vorm die de afwezigheid van kunst belichaamt. Die benadering zou een grote rijkdom aan metaforen en metonymen opleveren. Het werk van Broodthaers is een spel met alles wat op kunst betrekking heeft, van 'titelkaartje', tot 'museum' via 'catalogus' en 'signatuur'.

publishing of the work in exhibitions and catalogues. The way in which a Conceptual work is presented is an essential part of its meaning. Lippard's 'Dematerialization of Art', the gradual banishment of the object, in this case the square, is accompanied by the introduction of text. The reproduction of a work coincides then with its publication, which sometimes gives rise to the question as to whether the publication is not identical with the work itself.

An example of how important it is to study publications is the cover of the catalogue that came out for Lawrence Weiner's retrospective in the Stedelijk Museum in Amsterdam. It provides a visual key to understanding Weiner's work, from his first to his latest proposal for a possible sculpture.

At the same time as the work of art was becoming dematerialized, the way in which titles are given changed as well. Traditionally the title is a textual item enabling the artist to provide information about the work. As a description the title is of help to the viewer in solving the puzzle of what is being represented, particularly in the case of an allegory or a historical representation. Jasper Johns uses the title in *False Start* in a dialectical relation to the painting and thus involves the spectator in the creation of meaning. The names of the colours in the painting do not correspond with the actual colours, although in the usual black and white reproductions at that time these would not be visible. This was a revolution in Johns' work, since until then his work had been made precisely with an eye to the phenomenon of 'reproduction'. In *False Start* the word is separated from its meaning so that it can function in the painting as word-image.

Similarly, in Broodthaers' *Erreur* the title dialectically forms part of the work. Above a row of empty eggshells is written 'moules'. If we associate the inscription with the eggs and read it as 'mussels' we commit an error. 'Moules' means 'moulds', for Broodthaers a metaphor for works of art, that is to say objects whose content is art. His interest in forms that embody the absence of art resulted in a great wealth of metaphors and metonyms. The work of

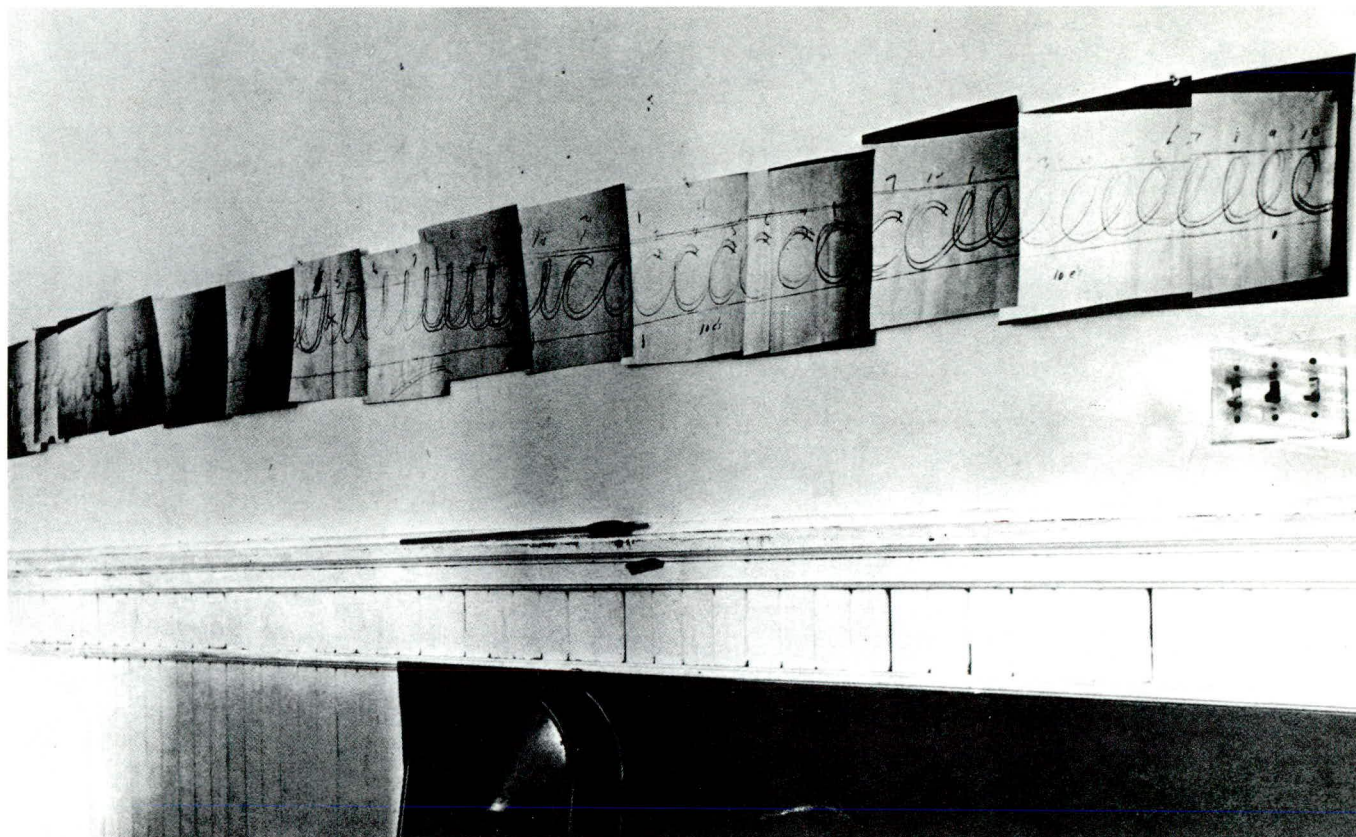
Het breekpunt, waar het traditionele kunstobject wordt verlaten en de kunstenaar zijn verstandelijke ingreep stelt boven zijn lichamelijk handelen, ligt op het punt van de autoreferentie, als de titel lijkt samen te vallen met het werk en de reproductie. Vaak krijgen kunstenaars als Kosuth en Bruce Nauman met autoreferentiële werken als *Four Colors Four Words* en *My name as though it were written on the surface of the moon* het verwijt, dat hun werk een steriele tautologie is. Een tautologie treedt echter alleen op in de taal als het teken niet verwijst naar een referent buiten de taal. In beide gevallen is er wel een referent: neon en het maanoppervlak, waar de coördinatie anders is dan op aarde en de vraag zich voordoet of lezen en schrijven nog wel in één adem zijn te noemen. Verwijten over tautologische aspecten in Conceptuele kunst komen trouwens nogal vreemd over nu hedendaagse vormen van reclame, fotografie, theater en beeldende kunst een grote mate van zelfreflectie vertonen. Alleen al uit deze ontwikkeling is af te leiden hoe vruchtbaar de beslissing van Conceptuele kunstenaars is geweest om een ontmoeting te arrangeren tussen beeldende kunst en taal. Daarmee ontstaat ook de behoefte om de betekenis van Conceptuele kunst kunsthistorisch te evalueren. Een bijdrage daartoe wordt geleverd door het gebruik van taal in de beeldende kunst te beoordelen met criteria uit de taalkunde.

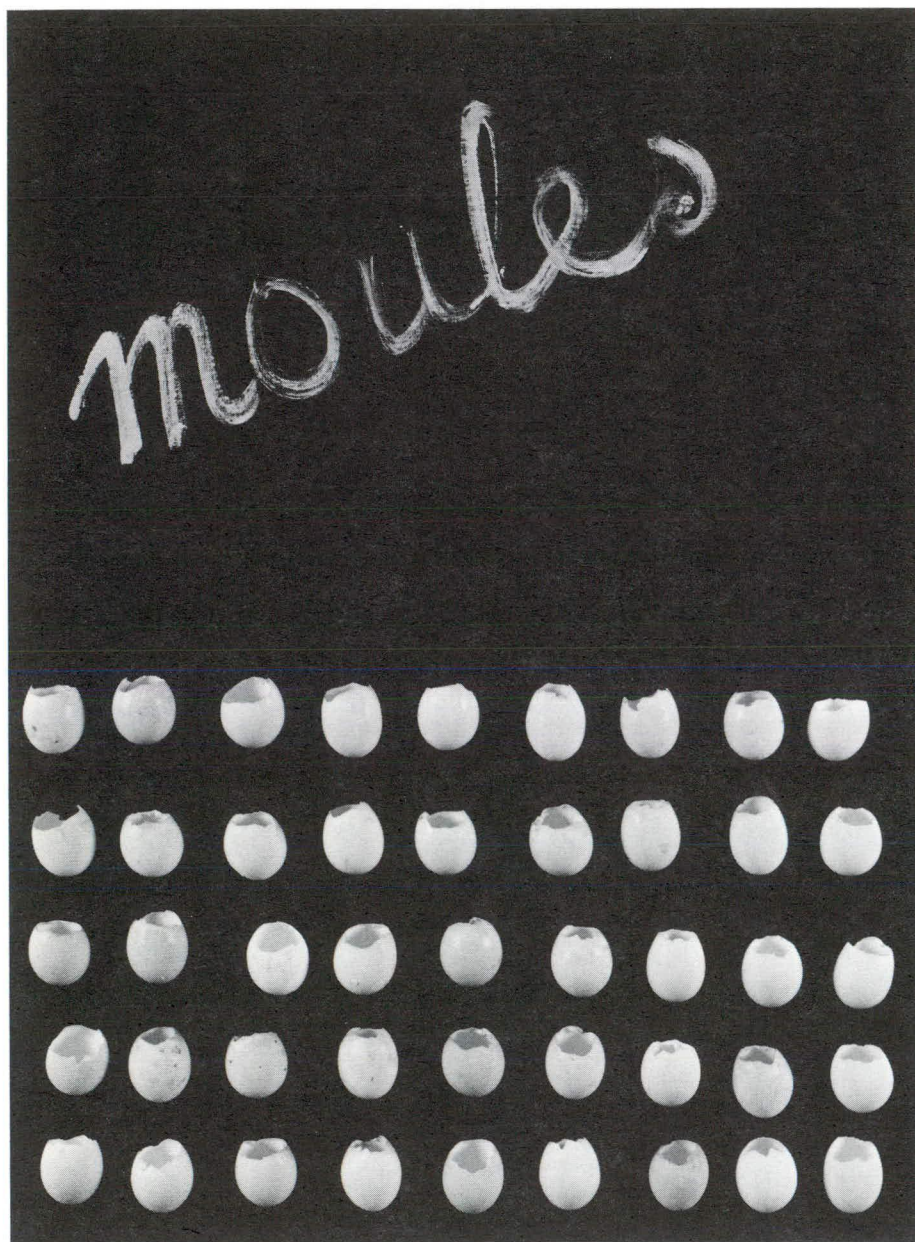
119

103

Bruce Nauman*My name as though it were written on the surface of the moon* 1967

potlood op papier/lead pencil on paper





Broodthaers is a game with everything connected with art: from 'title card' to 'museum' via 'catalogue' and 'signature'.

The breaking point, where the traditional art object is abandoned and the artist puts intellectual intervention above physical treatment, is located at the point of self-referentiality, where the title appears to coincide with the work and the reproduction. Artists such as Kosuth and Bruce Nauman are often reproached for making self-referential works like *Four Colors Four Words* and *My name as though it were written on the surface of the moon* on the grounds that their work merely represents a sterile tautology. A tautology, however, only occurs in language when the sign does not refer to a referent outside of language. In both cases there is indeed a referent: neon and the surface of the moon, where co-ordination is different than on earth and the question arises as to whether reading and writing are still able to be bracketed together. Reproaches about tautological aspects in Conceptual Art seem rather strange now that contemporary forms of advertising, photography, theatre and art display a large degree of self-reflection. Just from this development alone we can trace how fruitful has been the decision by Conceptual artists to arrange a meeting between art and language. This also creates the need to historically evaluate the significance of Conceptual Art. Judging the use of language in art with criteria from linguistics would provide a useful contribution to this.

104

Marcel Broodthaers

L'Erreur 1966

olieverf en eierschalen op doek/
oil and eggshells on canvas

ROBERT INDIANA VS/USA 1928

JASPER JOHNS VS/USA 1930

CARLO BELLOLI Italië/Italy 1922

EUGEN GOMRINGER Bolivia 1924

DITER ROT Duitsland/Germany 1930

HENRI CHOPIN Frankrijk/France 1922

JACKSON MAC LOW VS/USA 1922

HARALDO DE CAMPOS Brazilië/Brazil 1929

HANSJÖRG MAYER Duitsland/Germany 1943

PIETER LAURENS MOL Nederland/The Netherlands 1946

SIGURDUR GUDMUNDSSON IJsland/Iceland 1942

GERRIT JAN DE ROOK Nederland/The Netherlands 1943

IAN HAMILTON FINLAY Bahama's/Bahamas 1925

JOSEPH BEUYS Duitsland/Germany 1921-1986

CY TWOMBLY VS/USA 1928

JOHN BALDESSARI VS/USA 1931

ROBERT BARRY VS/USA 1936

MARCEL BROODTHAERS België/Belgium 1924-1976

BRUCE NAUMAN VS/USA 1941

EDWARD RUSCHA VS/USA 1937

LAWRENCE WEINER VS/USA 1940



De Amerikaanse Pop-art

In *The Random House Dictionary of the English Language* wordt pop-art als volgt gedefinieerd: 'een stijl, i.h.b. van figuratieve schilderkunst, in de Verenigde Staten ontwikkeld en gangbaar aan het begin van de 60-er jaren, die vooral gekenmerkt wordt door uitvergroete vormen en voorstellingen van commerciële kunstvormen als striptekeningen en reclameposters.'

In 1965-66 kwam er weer een accentverschuiving in de term, waardoor hij verder kwam te liggen van de tweede fase van zijn gebruik, die in dit woordenboek was vastgelegd. Het ging weer terug naar de ononderbroken en niet-exclusieve cultuur die er oorspronkelijk geacht werd onder te vallen. De term sloeg weer op de omgeving, vergelijkbaar met hoe Allan Kaprows term 'Happenings' zich verbreedde en op van alles en nog wat van toepassing werd. Beide woorden werden zo door elkaar begrepen en gebruikt dat pop-art ontstetiseerd en herantropologiseerd werd. Bovengenoemd woordenboek benadrukte het Amerikaanse karakter van pop-art. De Verenigde Staten, als uitdrukking van het verwachte toekomstige wereldbeeld, met een niveau van industrialisering waar alle landen, zij het niet allemaal met dezelfde snelheid, op aanstevenden, stonden model. Er heerste een sfeer van optimisme die niet in overeenstemming is met de huidige gevoelens, maar het feit blijft dat pop-art een kunst van het industrialisme is, en niet alleen van Amerika als zodanig. Het is de maximale ontwikkeling van de communicatievormen en de snelle berichtgeving waardoor Amerika in de pop-cultuur centraal staat. De dominantie ervan in pop-art is iets anders, en in dat verband moeten we het hebben over de professionele kunstwereld in New York.

Karakteristiek en op en top Amerikaans is het hoge niveau van de technische uitvoering van pop-art. Johns' meesterlijke penseelvoering, Rauschenbergs improvisatietalent, Lichtensteins gesloten composities, de indringendheid van Warhols voorstellingen, bereiken hun hoge peil dankzij het hoge niveau van de kunstinformatie in New York. Op de achtergrond zijn er de abstracte expressionisten, die een esthetische standaard bepalen voor een sterke aanwezigheid en een voorbeeldige eenheid. Bovendien waren de tijdgenoten van de pop-kunstenaars voornamelijk abstracte schilders, zoals Frank Stella en Ellsworth Kelly, en de pop-kunstenaars

American Pop Art

The Random House Dictionary of the English Language (Unabridged Edition) defines Pop art as follows: 'a style, esp. of figurative painting, developed in the U.S. and current in the early 1960s, characterized chiefly by magnified forms and images derived from such commercial art genres as comic strips and advertising posters.'

In 1965-66 one aspect of the term shifted again, away from the second phase of its use, which is what the dictionary recorded. It was returned to the continuous and nonexclusive culture which it was originally supposed to cover. The term leaked back to the environment, much as Allan Kaprow's term 'Happenings' spread to apply to everything and anything. Both words were taken up and used so promiscuously that Pop art was de-aestheticized and re-anthropologized. The dictionary I quoted stressed Pop art's American-ness. The United States, as the world's expected future form, the country at a level of industrialism to which all countries were headed, though at various speeds, was a model. There was a mood of optimism that is not in accord with present feelings, but the point remains that Pop art is an art of industrialism, and not only of America as such. It is the maximum development of its communications and the proliferation of messages that give America its centrality in Pop culture. Its dominance in Pop art is something else, and here we must refer to the professional art world of New York.

What is characteristic and entirely American about Pop art is the high level of technical performance. Johns' mastery of paint handling,

105

Robert Indiana

Group of constructions c. 1960



106

Robert Indiana*Love rising (the black and white LOVE)* 1968

acryl op linnen/acrylic on canvas

4 panelen/4 panels 180 x 180 cm

Neue Galerie-Ludwig, Aachen

Rauschenberg's improvisatory skill, Lichtenstein's locked compositions, Warhol's impact as an image maker, reach the point that they do because of the high level of information about art in New York. In the background are the abstract expressionists, setting an aesthetic standard of forceful presence and impeccable unity. In addition, the Pop artists' peers were largely abstract painters, like Frank Stella and Ellsworth Kelly, and Pop artists shared with them a sense of how paintings should cohere holistically. This has sometimes been taken to mean that the Pop artists were essentially abstract painters, that the iconography was not essential. In fact the link is generational, and it seems to be a fact that preplanning and tidy execution, as a result of Johns' and Stella's influence, were taken up as ways to refute the free-work methods of De Kooning and Pollock. Pop art in the United States, more than elsewhere in the world, is a learned and physically exacting style, partly because it had to measure up to and survive the competition of peer group rivals in other styles. In retrospect, it is extraordinary that recognition of the complex formality and sensuality of Pop art should have been so long delayed by the supposed banality of the subject. High style and low subjects, as it is now easier to see, are combined in American Pop art, and neither term can be removed without damage to the artists' achievements. The words in Johns do have a meaning, though not a simple one; the images in Rauschenberg have iconographical connections, though not causal ones, as we shall see.

Pop art is a cluster, not a point, but it will always include at least one of the following characteristics. (It is not to be expected that any single artist will contribute to each category or that one category will apply to all the artists equally.) The variables are syntactic complexity, range or extension of media, familiarity of subject matter or literal presence of the object, and connections with technology.

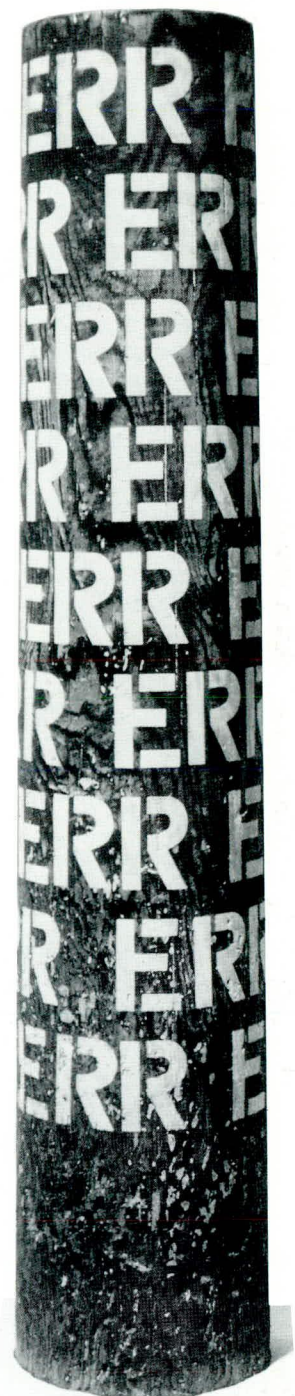
1. Syntactic complexity: under this heading belong the interplay of written and pictorial forms, such as Johns' letters, numerals, or words, and Indiana's numbers and sentences.
2. Range of media: Rauschenberg's combine-paintings (which relate to assemblage and to Happenings in their incorporation of diverse objects); extension of medium, as in the case of Rosenquist introducing billboard techniques into experimental easel painting.
3. Familiarity of subjects: Lichtenstein's comics or Warhol's newsprint sources; the literal presence of the object: Wesselmann's bathrooms, Dine's objects attached to canvases.
4. Connections with technology: Rauschenberg in particular, but machines are also an essential term of Oldenburg's metamorphic forms.

deelden met hen een opvatting over de samenhangendheid als geheel die schilderijen zouden moeten bezitten. Dit is weleens opgevat als zouden de pop-kunstenaars in wezen abstracte schilders zijn, alsof de iconografie niet wezenlijk was. Maar het gaat om een generatie-link, en het lijkt zo te liggen dat doelgerichtheid en planmatige uitvoering, als gevolg van Johns' en Stella's invloed, gebruikt werden als reactie op de vrije werkmethode van De Kooning en Pollock. Pop-art is in de Verenigde Staten, meer dan waar ook ter wereld, een geleerde en lichamelijk veeleisende stijl, onder andere omdat hij zich moet meten met rivaliserende tijdgenoten in andere stijlen en die concurrentie moet overleven. Achteraf bekeken is het heel bijzonder dat de erkenning van de complexe formaliteit en sensualiteit van pop-art zo lang op zich heeft laten wachten door de veronderstelde banaliteit van het onderwerp. In de Amerikaanse pop-art worden, zoals we nu beter kunnen begrijpen, een verheven stijl en platvloerse onderwerpen gecombineerd, en geen van beide elementen kan worden weggelaten zonder het produkt van de kunstenaar geweld aan te doen. De woorden in Johns' werken hebben wel degelijk een betekenis, maar geen simpele; de beelden in die van Rauschenberg hebben iconografische verbanden, maar geen causale, zoals we kunnen zien.

Pop-art is een bundeling, geen punt, maar het bevat altijd op zijn minst één van de volgende karakteristieken. (Men moet niet verwachten dat één enkele kunstenaar in alle categorieën werkt of dat één categorie op alle kunstenaars gelijkmatig van toepassing is.) De variabelen zijn: syntactische complexiteit, scala of uitbreiding van de media, bekendheid van het onderwerp of de letterlijke aanwezigheid van het object, en de connecties met de technologie.

1. Syntactische complexiteit: hieronder vallen het op elkaar inwerkende spel van geschreven en uitgebeelde vormen, zoals Johns' letters, cijfers of woorden, en Indiana's getallen en zinnen.
2. Scala van de media: Rauschenbergs 'combine-paintings' (die verwant zijn met assemblage en met Happenings door hun verwerking van diverse objecten); uitbreiding van het medium, zoals bij Rosenquist die reclamebordtechnieken in experimentele ezelschilderijen introduceerde.
3. Bekendheid van onderwerpen: Lichtensteins striptekeningen of Warhols gebruik van krantenpapier; de letterlijke aanwezigheid van het object: Wesselmanns badkamers en Dine's objecten die aan het doek hangen.
4. Connecties met de technologie: Rauschenberg in het bijzonder, maar machines zijn ook een essentieel element in Oldenburgs metamorfe vormen.

Ondanks deze referentiepunten tref je een behoorlijk grote diversiteit in de individuele toepassing aan. Johns' combinatie van taal en schildering lijkt bijvoorbeeld de bedoeling te hebben twijfel over onze onvolmaakte informatiesystemen te zaaien, terwijl Indiana's emblemen meer als toversym-



107
Robert Indiana
Column: Err 1964
 gesso op hout/gesso on wood
 hoogte/height 160 cm

However, given these points of reference, there is considerable diversity of individual usage. For example, Johns' combination of words and painting seem intended to prompt doubt about our fallible systems of classifying information, whereas Indiana's emblems act more like hex signs, that is to say, as assertions of a desire for order and control. Warhol believes in repetition (*Thirty Are Better Than One*, to quote a picture title of his), whereas Lichtenstein believes in progression, the advancement of his sets of images from one point to the next. These pairs make it clear that the Pop artists shared some common topics but that they were never a unified group. There are no manifestos that all, or even a few, signed. Oldenburg and Dine began in and have retained an essentially expressionistic style. Warhol and Lichtenstein, in different ways, work without visible passion, keeping the touch of the artist low in profile, unlike Rauschenberg, whose escalated collages and photographic silk screens depend on his visual flair for placement and for accommodating one form to another.

bolen overkomen, dat wil zeggen als een bevestiging van het verlangen naar orde en beheersing. Warhol gelooft in herhaling (*Thirty Are Better Than One* – Dertig is beter dan één – om een titel van een van zijn schilderijen te citeren), terwijl Lichtenstein gelooft in progressie, de voortgang van beeldenseries van het ene punt naar het ander. Deze paren maken duidelijk dat de pop-kunstenaar bepaalde uitgangspunten gemeen hadden, maar dat ze nooit een vaste groep gevormd hebben. Er bestaat geen enkel manifest dat door allemaal, of zelfs maar door een paar, ondertekend werd. Oldenburg en Dine begonnen in een in wezen expressionistische stijl en hebben die gehandhaafd. Warhol en Lichtenstein werken, zij het op verschillende manieren, zonder zichtbare passie en laten de hand van de kunstenaar niet sterk naar voren komen, in tegenstelling tot Rauschenberg, wiens heftige collages en fotografische zeefdrukken het moeten hebben van zijn visuele flair voor plaatsing en voor het bij elkaar brengen van verschillende vormen.

Alloway, Lawrence, 'American Pop-Art', in: *American Pop-Art*, New York, 1972 (fragment).

108

Jasper Johns

MAP 1967-71

ingebrand, pastel, houtskool en collage op
doek/encaustic, pastel, charcoal and collage
on canvas, 472 x 1006 cm
Museum Ludwig, Köln





109

Jasper Johns*Slow Field* 1962olieverf op doek met objecten/
oil on canvas with objects

182,9 x 91,4 cm

Moderna Museet, Stockholm

110
Carlo Belloli
texte poème poème texte 1961

111
Diter Rot
advertising my typewriter 1958

Concrete poëzie

De wereld kan alleen als een esthetisch verschijnsel verklaard worden; en als er zo iets als een esthetische denkwijze bestaat, is dat een artistieke denkwijze. Dit is al sinds Nietzsche bekend. In de moderne kunst wordt de waarheid van deze stellingen op velerlei manieren gestaafd, in de eerste plaats door de materiële benadering van de poëzie, waarbij het niet zo zeer om een poëzie over een wereld gaat, maar om een schepping met taalkundige middelen. Design met woorden. Tekstdesign.

Concrete poëzie is een vorm van materiële poëzie als zij wordt opgevat als een soort literatuur die zijn taalkundige middelen (zoals klanken, lettergrepen, woorden, woordaaneenschakelingen en de onderlinge afhankelijkheid van allerlei soorten woorden) in de eerste plaats beschouwt als uitbeelding van een taalkundige wereld, die onafhankelijk is van en niet representatief voor een object dat geen wezenlijk onderdeel vormt van de taal of van een wereld vol gebeurtenissen. Bovendien is de taal van materiële poëzie niet onderhevig aan de conventionele grammaticale en syntactische regels van het gewone spraakgebruik, maar wordt hij beheerst door unieke, visueel en structureel gerichte modellen. Het communicatiepatroon dient niet zo zeer om een betekenis te begrijpen als wel om ordeningen te begrijpen. Daarom is het een esthetisch communicatiepatroon.

Wat de term 'concreet' betreft, moet deze in positieve zin, zoals bij Hegel, worden opgevat als het tegenovergestelde van de term 'abstract'. Het concrete is het niet-abstracte. Alles wat abstract is, is ergens op gebaseerd waar bepaalde karakteristieken uit geabstraheerd zijn. Daarentegen is alles wat concreet is, niets anders dan zichzelf. Om concreet begrepen te worden, moet een woord letterlijk als dat woord begrepen worden. Elke kunst is concreet die zijn materiaal functioneel, en niet symbolisch, gebruikt. In zekere zin kan men concrete poëzie dus als materiële kunst beschouwen. Het door de Noigandres-groep gepubliceerde 'Gidsplan voor concrete poëzie' onderscheidt het verbale, het vocale en het visuele materiële aspect van het woord en van de taal. Het gaat er echter niet om een traditioneel taalkundig communicatieveld te creëren dat betekenissen stileert door de verbale functie van het woord te benutten. Het woord wordt als ware in drie dimensies opgedeeld: verbaal, vocaal en visueel.

Concrete Poetry

The world is only to be justified as an aesthetic phenomenon; and if there is such a thing as an aesthetic conception, it is an artistic one. This has been known since Nietzsche. Much in modern art demonstrates the validity of these postulates, primarily the material concept of poetry, which is less poetry about a world than creation with linguistic means. Design in words. Text design.

Concrete poetry is a style of material poetry if it is understood as a kind of literature which considers its linguistic means (such as sounds, syllables, words, word sequences and the interdependence of words of all kinds) primarily as representation of a linguistic world which is independent of and not representative of an object extrinsic to language or of a world of events. Furthermore the language of material poetry is not subject to the conventional rules of grammar and syntax in the common speech, but is ruled by unique visually and structurally oriented models. The communication scheme serves less an understanding of meaning than an understanding of arrangements. It is therefore an aesthetic communication scheme.

As to the term concrete, it is to be understood positively, as in Hegel, as the opposite

oññvööñ

ñlñññl

ñlñññl

ñlñññl

ñlñññl

ñlñññl

ñlñññl

silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio

112

Eugen Gomringer

silencio 1954

In materieel opzicht is het communicatieveld driedimensionaal. Het woord heeft tegelijkertijd een verbale, een vocale en een visuele positiewaarde. Dat is de reden waarom een woord dat in de tekst gebruikt gaat worden, niet gekozen moet worden aan de hand van zijn rol of plaats in een mogelijke zin. Zinnen zijn niet het doel van concrete teksten. Wat er geschapen gaat worden zijn woordgroepen die in hun geheel een verbaal, vocaal en visueel communicatieveld vertegenwoordigen: het driedimensionale taalobject; en dit driedimensionale taalobject is de drager van een specifiek concrete esthetische boodschap. De grafische positiewaarde van een woord of een woordgroep op een oppervlak moet, zo zal duidelijk zijn, op dezelfde wijze worden beoordeeld als die waarop fonetische elementen bij de akoestische afscheidingen van de spraak worden gebruikt. Het moge ook duidelijk zijn dat, in dezelfde mate als waarin het woord niet de basis vormt van de boodschap van de tekst die door de lineaire verdeling van het conventionele communicatieveld van de klassieke poëzie wordt gekarakteriseerd, het woord wordt vervangen door de ordening van het oppervlak.

of the term abstract. The concrete is the non-abstract. Everything that is abstract is based on something from which certain characteristics have been abstracted. Everything concrete, on the other hand, is nothing but itself. To be understood concretely, a word must be taken at its word. All art is concrete which uses its material functionally and not symbolically. To some extent, therefore, concrete poetry can be considered to be material art. The 'Pilot Plan for Concrete Poetry' published by the Noigandres group recognizes the verbal, the vocal and the visual materiality of the word and of language. However, the problem is not to create a traditional linguistic sphere of communication which conventionalizes meanings in exploiting the verbal function of the word. The word is being manipulated so-to-speak in three dimensions: verbally, vocally and visually. Seen as material the communication sphere is three-dimensional. The word has simultaneously a verbal, a vocal and a visual positional value. This is the reason why a word that is to be used in a text should not be chosen according to its role or position in a possible sentence. Sentences are not the aim of concrete texts. What is to be created are ensembles of words which as unities represent a verbal, vocal and visual sphere of communication – the three-dimensional language object, and this three-dimensional language object is the carrier of a specifically concrete aesthetic message. The graphic positional value of the word or the grouping of words on a surface must, it is evident, be considered in the same way in which phonetic phenomena are used on the acoustical borders of speech. It is equally clear that to the same extent to which the word is not the basis of the message of the text characterized by the linear distribution of the conventional communication sphere of classical poetry, it is being replaced by the surface arrangement.

Bense, Max, 'Konkrete Poesie', in: *Konkrete Poesie International*, Stuttgart, 1965.

s r s
 r a r
 a e e
 l l
 s s l l
 r r a a
 a a s s
 l l
 s s
 the horizon of holland

113

Ian Hamilton Finlay

Fauve poem 1967

forma

crystal/hunger/form 1958

[illegible]

De visuele poëzie

Men zou vandaag de dag niet van visuele poëzie spreken, zo de concrete poëzie haar niet ware voorafgegaan. De concrete poëzie was vanaf de jaren 50 van deze eeuw de katalysator van concepties over de taal en van de betekening van het woord en van de letter als zichtbare substantie. De taal is een teken.

De infiltratie van het beeld accentueerde zich in de concrete poëzie tegen het midden van de jaren 60 door de invoering van de fotografie. Het begon in Frankrijk en Japan. Het waren de Franse groep 'Approches', gesticht door Julien Blaine en Jean-François Bory, en het Japanse tijdschrift *Vou*, opgericht door Shimizu Toshihito, die de orthodoxe theorie van de concrete poëzie de handschoen toewierpen. Men zou kunnen voorop zetten dat de visuele poëzie zich bewust werd van het environment en van de Pop-art.

Reeds de Braziliaan Augusto de Campos van de groep Noigandres had het oog laten vallen op elementen van de pop-art en men zou een deel van zijn poëzie popcreet kunnen noemen. Maar de fotografie gaat de methodische regels van de concrete poëzie subsitueren door een realistische montage. Een symbiose werd aangegaan met de happenings (zie de 'public poems' van de Belgische Amerikaan Alain Arias-Misson), met de assemblagekunst en in de jongste jaren met de conceptuele kunst van Timm Ulrichs, Jochen Gerz, Ferdinand Kriwet, Ben Vautier, Joseph Kosuth, e.a. Tenslotte werd de weg aangeduid naar een grafisme dat zich niet meer met een constellatie of met een alfabet bezighield, maar met de exploratie van de verbeelding.

De crisis in de schoot van de concrete poëzie werd voornamelijk veroorzaakt door de socio-politieke gebeurtenissen van mei 1968 te Parijs en door de Praagse Lente. Men hoorde toen een kreet van bevrijding en men dacht dat de contestatie het zou winnen. Het klimaat van die tijd drukte ik uit in mijn gedicht *Revolutie*. Wanneer de ordestrijdkrachten deze revolutionaire poging de kop indrukten, ze was in ieder geval een morele en culturele revolte die schoon schip maakte en de jaren 70 diep beïnvloedde.

De visuele poëzie heeft, zoals hiervoren al aangeraakt, een grote verwantschap met de Pop-art omdat ze in dezelfde periode ontstond van de produktie- en consumptiemaatschappij en het dichtst wordt de Pop-art

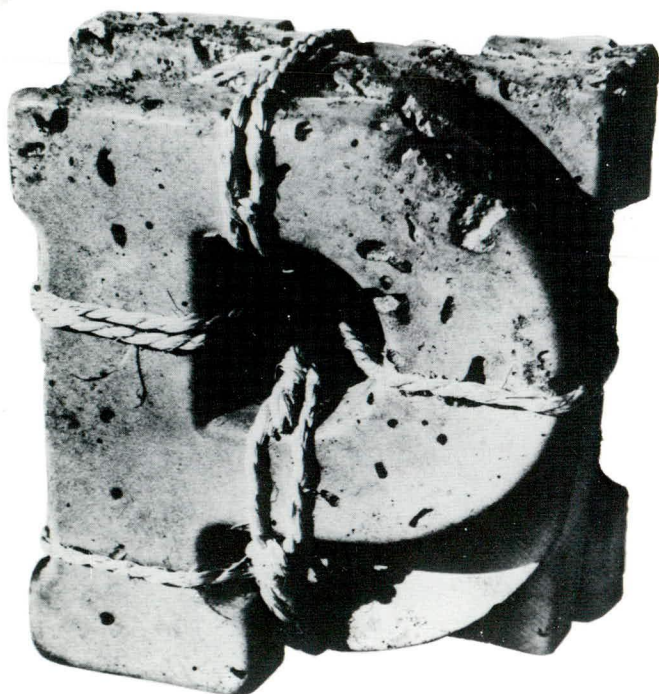
Visual Poetry

We would not be speaking today about visual poetry had it not been preceded by concrete poetry. From the 1950s it was concrete poetry that generated conceptions about language and the meaning of the word and the letter as visible substance. Language as sign.

The infiltration of the image was accentuated around the mid-1960s through the introduction of photography. It began in France and Japan. It was the French group 'Approches', founded by Julien Blaine and Jean-François Bory, and the Japanese magazine *Vou*, edited by Shimizu Toshihito, which threw down the gauntlet to orthodox theories of concrete poetry. We can also assume that visual poetry was becoming more conscious of the environment and of Pop Art.

The Brazilian Augusto de Campos of the Noigandres group had already taken note of elements of Pop Art and some of his poetry could be called 'popcrete'. But it was photography that substituted realistic montage for the methodical rules of concrete poetry. A symbiosis was entered into with Happenings (see the 'public poems' of the Belgian-American Alain Arias-Misson), with assemblage art and with the conceptual art of Timm Ulrichs, Jochen Gerz, Ferdinand Kriwet, Ben Vautier, Joseph Kosuth and others. Eventually the way was pointed towards a graphic approach that was no longer concerned with a constellation or with an alphabet, but with exploring the imagination.

The crisis in the lap of concrete poetry was mainly precipitated by the socio-political events of May 1968 in Paris and by the Prague Spring. A cry of liberation was heard then and it was thought that protest would win. I expressed the climate of that time in my poem *Revolution*. Although the forces of law and order quashed this revolutionary effort, it was at any rate a



118

Pieter Laurens Mol

concrete poem 1974

beton, touw/concrete, rope

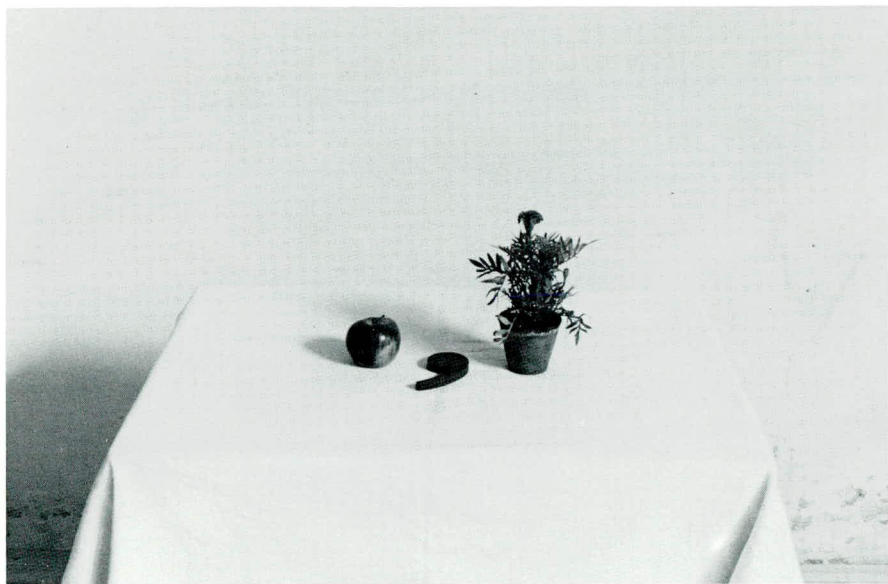
benaderd door de poesia visiva. Maar wanneer, volgens Filiberto Menna, de Pop-art reeds ingrijpt op de geperfectioneerde boodschap van de mass media, de poesia visiva gaat erop in met een meer geëxpliciteerde ideologische intentie aan de hand van een systematische artistieke contaminatie van de beeldtaal door de woordtaal, met de bedoeling een contro-discorso te scheppen die de manipulatie van de massa tegenwerkt. Het taalgebruik ligt voor beide disciplines anders: de Pop-art werkt metonymisch, in de zin van een continuïteit, waarbij het beeld de identiteit van het autonome object vervalst.

Bij de poesia visiva berust het huwelijk tussen woord en beeld niet op een continuïteit maar weer op een metafoor, d.w.z. op hun distantieering en hun niet te voorziene wederzijdse relatie. Het onderzoek van het woord geschiedt in een dialectische betrekking met het beeld, waardoor de aldus bekomen verbaal-iconische structuur een type van communicatie verwekt, dat de bestemming (de kijker) zijn passieve houding doet opgeven en zijn oordeelsbekwaamheid door participatie stimuleert. Door de *mass media* om te zetten in *mass culture*, hetgeen volgens Marshall McLuhan het enige middel is om aan het informatiebombardement te ontkomen, heeft de poesia visiva haar eigen ruimte veroverd die iedere bestaande formele expressie omvat en voorbijstreeft. Ze meldt zich aan als een taal van tekens, die de schriftuur vervangt door het beeld, de tekening, de grafiek, de foto, de collage, de *décollage*, het object, het project, het signaal, het gebaar, als een 'totaalpoëzie', zoals een groep Hollandse dichters haar noemen (Damen, Clavin, De Rook, R. Joseph), die de kunst als een houding en niet als een stijl opvat. Het tijdschrift *Lotta Poetica*, gesticht in 1971-1975 door de Italiaan Sarenco en mezelf, had als inzet een geestelijk en structureel renouveau.

moral and cultural revolt that cleared the decks and profoundly influenced the 1970s.

As mentioned above, visual poetry is closely related to Pop Art, since it arose at the same time as the production and consumption society, but it was *poesia visiva* that most closely approached Pop Art. But, according to Filiberto Menna, whereas Pop Art encroaches upon the perfected message of the mass media, *poesia visiva* responds with a more explicit ideological intensity based on a systematic artistic contamination of visual language by verbal language, with the aim of creating a counter-discourse in opposition to mass manipulation. The two disciplines use language differently: Pop Art works metonymically, in the sense of a cohesion, where the image counterfeits the identity of the autonomous object. With *poesia visiva*, the marriage between word and image does not depend on cohesion but on a metaphor, that is to say, on their distancing and their unpredictable mutual relationship. Verbal research takes place in a dialectical relationship with the image, so that verbal-iconic structure thus obtained creates a type of communication that makes the addressee (the viewer) give up his passive position and stimulates his capability for judgement through participation. By turning mass media into mass culture, which, according to McLuhan, is the sole means of escaping from the bombardment of information, *poesia visiva* has conquered a space for itself which contains and surpasses all existing forms of expression. It announces itself as a language of signs, replacing writing by the image, the drawing, the photograph, the collage, the *décollage*, the object, the project, the signal, the gesture, like what a group of Dutch poets (Damen, Clavin, De Rook, R. Joseph) call 'total poetry', which conceives of art as an attitude and not as a style. The magazine *Lotta Poetica*, published between 1971 and 1975 by the Italian Sarenco and myself, was dedicated to a spiritual and structural renewal.

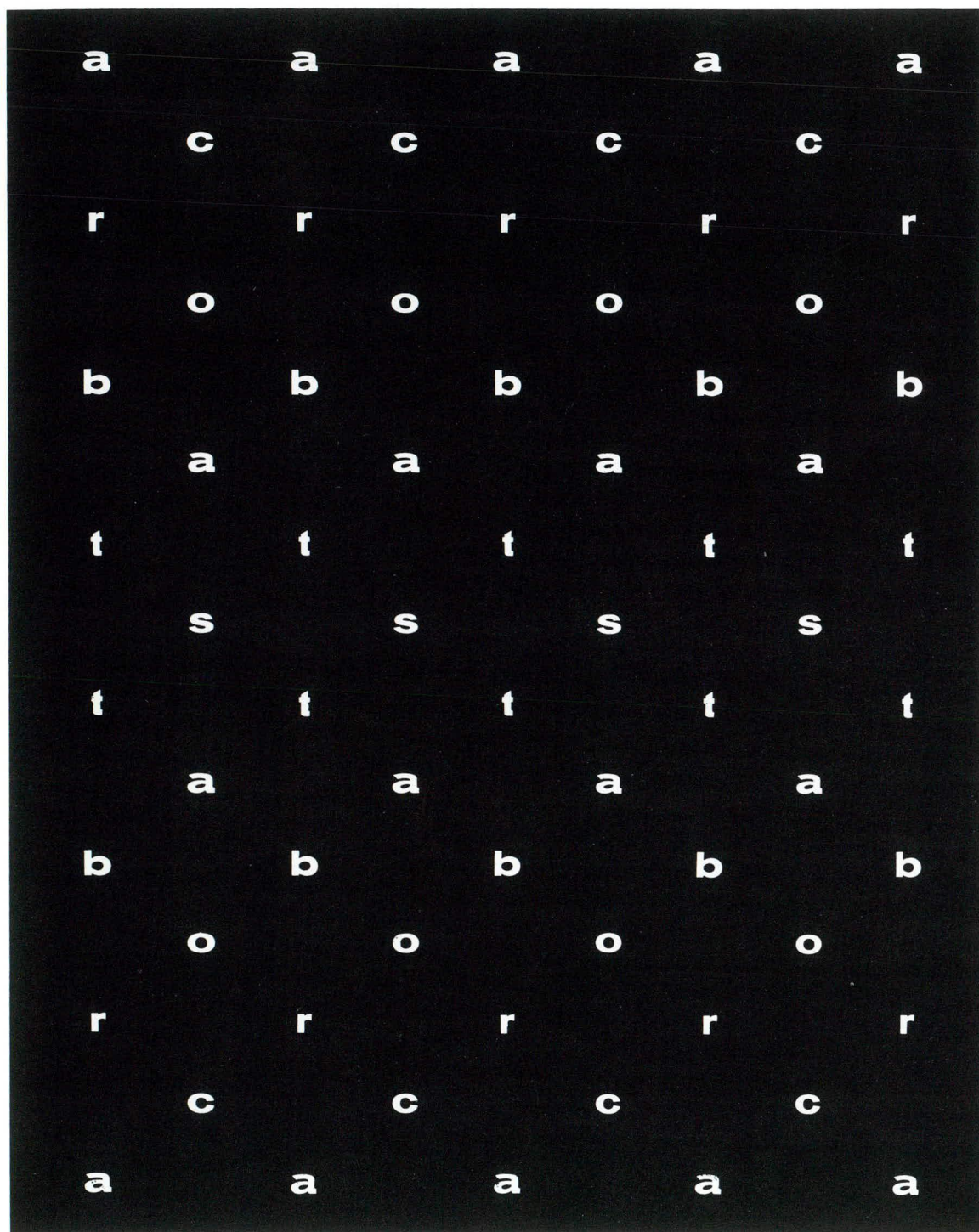
Vree, Paul de, 'De visuele poëzie', in: *België Nederland: knooppunten en parallellen in de kunst en cultuur na 1945*, Brussel, 1980 (fragment).



135



120
G.J. de Rook
was de woorden 1975
collage



121
Ian Hamilton Finlay
Acrobats 1966
zeefdruk/silkscreen

Losse zinnen over concrete poëzie

De Muze van de concrete poëzie heeft de gave van Mnemosyne omgedraaid: zij ontnam de dichter zijn zang en gaf hem het zoete licht in de ogen.

•

Concrete poëzie is minder visueel dan zwijgende poëzie.

•

Het symbolistische gedicht wenste in stilte te vervallen. Het concrete gedicht wenst net geen geluid te worden.

•

Concrete gedichten worden beschouwd als kinderachtig omdat ze gezien, niet gehoord worden.

•

Sommige concrete gedichten zijn 'visueel', maar niet alle visuele gedichten zijn concrete gedichten.

•

Een concreet gedicht is niet concreet omdat het de taal uiterlijk verandert, maar omdat het de taal wezenlijk verandert.

•

De helden in de conventionele poëzie zijn de bijvoeglijke naamwoorden, in de concrete poëzie zijn het de zelfstandige naamwoorden.

•

Een punt is een plek, maar een letter (die op een punt kan lijken) is een richting.

•

Je kunt niet twee maal in hetzelfde sonnet stappen (want syntaxis omstuwt je altijd van alle kanten). Zie Heraclitus.

•

In conventionele poëzie gaat de regel voort, in concrete poëzie gaat de regel voort, maar lijkt stil te staan.

138

•

In den beginne was het woord. En toen was er syntaxis.

•

Het is waar dat 'iedereen een concreet gedicht kan schrijven'. Maar niet iedereen kan een concreet gedicht lezen.

•

Geen ideeën dan *in* dingen – imagisme. Geen ideeën dan *als* dingen – concrete poëzie.



122

Ian Hamilton Finlay
The Present Order 1983
steen/stone

IAN HAMILTON FINLAY

Detached Sentences on Concrete Poetry

The Muse of concrete poetry reversed Mnemosyne's gift; depriving the poet of song, she gave him sweet eyesight.

Concrete poetry is less a visual than a silent poetry.

The symbolist poem wished to succumb to silence. The concrete poem wishes to stop short of sound.

Concrete poems are thought childish because they are seen but not heard.

Some concrete poems are 'visual' but not all visual poems are concrete poems.

A concrete poem becomes concrete not by changing the appearance of language but by changing the *being* of language.

In conventional poetry adjectives are the heroes, in concrete poetry, nouns.

A point is a location but a letter (which may resemble a point) a direction.

You cannot step into the same sonnet twice (for syntax is ever flowing in upon you). Cf. Heraclitus.

In conventional poetry the line advances, in concrete poetry the line advances but appears to stand still.

In the beginning was the word. And then there was syntax.

It is true that 'anyone can write a concrete poem'. But not everyone can read one.

No ideas but *in* things – Imagism. No ideas but *as* things – Concrete poetry.



139

123

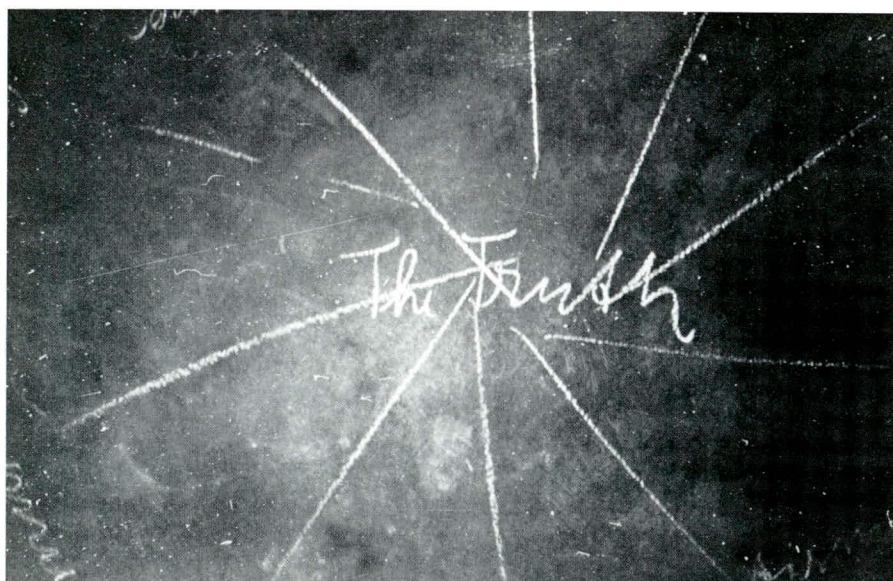
Ian Hamilton Finlay
The Garden Temple, Little Sparta



124

Joseph Beuys

René Block Gallery, New York 1975



125

Joseph Beuys

Institute of Contemporary Arts, London 1974

Rekenschap afleggen is ook een kunst

Het environment *Richtkräfte* van Joseph Beuys was oorspronkelijk een 'Aktion', een ononderbroken interactie met het publiek, als bijdrage aan de tentoonstelling 'Art into Society, Society into Art' in het Institute of Contemporary Arts in Londen, in november 1974. De andere deelnemende kunstenaars waren Albrecht D., K.P. Brehmer, Hans Haacke, Dieter Hacker, Gustav Metzger en Klaus Staeck.

I

Beuys verschijnt op de avond voor de opening in het ICA met een wandelstok – zijn herdersstaf, de 'Eurasienstab' – die hij omgekeerd vasthoudt, met de ronde haak naar beneden gericht. In de tentoonstellingsruimte opent hij een klein blikje verf dat hij meegenomen heeft, en verft de stok bruin. Vanaf dat moment is de stok vier weken lang zijn onafscheidelijk attribuut.

Vrij in de ruimte staan drie houten ezels met zwarte schoolborden erop, en een zwart geschilderde kist – de werkkist. Op de vloer is een zwarte schaduw geschilderd in de vorm van een schoolbord.

Aan het begin van de tentoonstelling ogen de objecten van Beuys opvallend bescheiden, vergeleken bij de monumentale bijdragen van de meeste andere deelnemers. Maar al op de avond van de opening vormen zich de eerste trossen mensen rond Beuys – en dat zal vier weken zo blijven – wanneer hij met het publiek een discussie begint over zijn theorie van de plasticiteit en ondertussen zijn eerste aantekeningen maakt.

'Ik ga ervan uit, dat elk mens in principe een kunstenaar is, wanneer je het kunstbegrip waarmee je werkt zo verruimt, dat dit ook het proces van zelfbeschikking en het denkproces omvat, dat zich in elk mens voltrekt... Daarmee zeg ik nog niets over kwaliteit. Ik zeg alleen iets over de principiële mogelijkheid die in elk mens aanwezig is. Zo kan ik aantonen, dat alleen vanuit de creativiteit en alleen vanuit de kunst een revolutionaire omwenteling kan ontstaan, want waaruit moet die anders ontstaan? Zoiets kan alleen uit het menselijk denken voortkomen en denken is het resultaat van menselijke creativiteit, of als dat woord te modieus is, van scheppende kracht. Het creatieve is voor mij het kunstzinnige, en dat is het kunstbegrip waarmee ik werk.'

The Art of Justification

The *Richtkräfte* (directed forces) environment was Joseph Beuys' contribution to the November 1974 'Art into Society, Society into Art' exhibition at London's Institute of Contemporary Arts. *Richtkräfte* was the product of an on-going event which included the participation of the public, that of Beuys himself and the artists Albrecht D., K.P. Brehmer, Hans Haacke, Dieter Hacker, Gustav Metzger and Klaus Staeck.

I

The evening before the ICA exhibition Beuys arrives with a walking stick – a shepherd's crook, a 'Eurasia staff'. He is holding it the wrong way up, i.e. with the hooked end pointing downwards. In the exhibition room he opens a small tin of brown paint brought for the purpose and proceeds to paint the stick. From now on, for the next four weeks, he and the stick will be inseparable.

There are three wooden easels lying around the room. Placed on each is a school blackboard and a wooden box, painted black – the workbook. A black shadow, the silhouette of a blackboard, has been painted on the ground.

Initially, the modest presence of Beuys' objects compared with the extensive exhibits of most of the other participants is highly conspicuous. But right from the start of the exhibition, and for virtually the next four weeks, it is his objects which attract clusters of visitors: Beuys starts discussions with the public on his theory of plasticity and makes his first notes.

'My basic assumption is that, in principle, we all become artists when we extend the concept of art we work with to such a degree that it practically includes the self-determination and thought process we all of course have... The question of quality is a separate one. All I'm talking about here is the basic capacity we all have. Therefore, I can explain why a

revolutionary process can emerge only from creativity and art. After all, what else can it emerge from? It can originate from human thought only, and this in turn results from human creativity. I explain the creative as the artistic, and this is the concept of art I work with.

At his ICA 'presencè event', spontaneous discussions with the air of seminars provided a framework for the dialogue Beuys was seeking with his public there. He would use only two of the three blackboards which had been set up – the third would remain empty in the background. The blackboards represented the spoken word. Occasionally Beuys would withdraw to one of them to meditate; the blackboard would then assume an invitational – a transmitting – character, or contain a message to be deciphered:

'make the secrets productive'

'I preserve myself by wasting strength'

'I nourish myself by wasting strength'

'The truth as a sparkler'

Having finished writing on the blackboard, Beuys would take it down from the easel and throw it, so that it described a long arc, onto the ground. These 'throwing events' were accompanied by a loud crash. When the next board had been written on, the same thing would happen. Thus a strange, schematic score indicating the internal, working rhythm of the process was created.

'It is gradually recognized what this concept of "plasticity" means, even in the thought stage – what is meant by language as plasticity, or when plasticity at this level (thought → language) leads to action (→ action), when plasticity becomes entirely material and when it tends exclusively toward the subject matter.' Each blackboard, defined, becomes part of the floor for people to walk on. Beuys then sets up a new blackboard on the now vacant easel.

II

The beginnings of *Richtkräften einer neuen Gesellschaft* (directed forces of a new society) were actually in Berlin, at a colloquium held in April 1974 at Dieter Hacker's 7th producers' gallery. Here, Beuys was already declaring that he was not interested in a static exhibition. Instead: 'My participation in the exhibition will include my presence there for an appropriate period... What I'd like is a permanent school where the free development of creative concepts can take place, including the study of social processes as well as ideas to stimulate further study.' Beuys' own ideas on his contribution to the London exhibition were already fully formed: 'My interest in the exhibition is my continual presence. I don't need a special place, just three or four blackboards, some red and white chalk and a wooden box. If I have to be absent the blackboards will stand in for me.'

Spontane seminar-achtige discussies vormen het kader, waarbinnen Beuys contact met het publiek zoekt tijdens deze aanwezigheidsactie. Daarbij gebruikt hij nooit meer dan twee van de drie opgestelde borden – het derde staat leeg op de achtergrond – om het gesproken woord te verzin-nebeelden. Soms werkt Beuys ook heel teruggetrokken mediterend aan een tekst, die dan vaak een oproep, een mededeling of een geheimzinnige boodschap behelst:

'make the secrets productive'

'Ich erhalte mich durch Kraftvergeudung'

'Ich ernähre mich durch Kraftvergeudung'

(ik houd mezelf in leven door krachtverspilling,

ik voed mezelf door krachtverspilling)

'Die Wahrheit als Wunderkerze'

(de waarheid als wonderkaars)

Als Beuys de laatste hand aan het geschrevene heeft gelegd, neemt hij het bord van de ezel en werpt dit met een grote boog op de vloer. Een droge knal begeleidt deze 'Werfe-Aktion', die steeds herhaald wordt wanneer er weer een bord beschreven is. Zo ontstaat in de ruimte een wonderlijke, duistere partituur, die het innerlijk ritme van dit creatieve proces laat raden.

'Langzamerhand wordt duidelijk wat ik bedoel met deze term plastiek, al bij het denken, wat ik bedoel met taal als plastiek of wanneer plastiek op dit niveau (denken → taal) overgaat in handeling → handeling), wanneer zij helemaal verstoffelijkt, wanneer zij helemaal op de materie is gericht.' Als het bord is gefixeerd, wordt het een deel van de vloer waar je overheen kunt lopen. Op de vrijgekomen ezel zet Beuys dan een ander bord.

II

Het idee voor *Richtkräfte einer neuen Gesellschaft* is eigenlijk in Berlijn ontstaan, tijdens een colloquium dat in april 1974 plaatsvond in de zevende Produzentengalerie van Dieter Hacker. Hier verklaarde Beuys al dat hij niet geïnteresseerd was in een statische tentoonstelling, maar: 'Mijn deelname aan de tentoonstelling houdt in, dat ik aanwezig ben op gezette tijden... Ik denk aan een permanente school, waar creatieve ideeën kunnen worden ontwikkeld, waar ook sociale processen worden bestudeerd, een school die inspireert tot verdere studie.' Beuys had ook heel duidelijke voorstellingen over zijn bijdrage aan de tentoonstelling in Londen: 'Wat ik interessant aan de tentoonstelling vind, is mijn voortdurende aanwezigheid. Ik heb geen speciale plaats nodig, alleen drie, vier schoolborden, wat rode en witte krijtjes en een houten kist. Wanneer ik er zelf niet kan zijn, staan de schoolborden er voor mij.'

III

Met Gustav Metzger en de andere exposerende kunstenaars neemt Beuys deel aan een forumdiscussie in de tentoonstellingsruimte, waarbij hij verklaart: 'I transform not only the discipline or style... I try to metamorphose the whole understanding of art.'

Elke dag liggen er meer beschreven en betekende borden op de grond – over elkaar heen, naast elkaar – 'the floor will change to a black floor, I give daily black spots.' De bezoekers zijn genoodzaakt op de borden te stappen,

eroverheen te lopen, te blijven staan; ze stappen, lopen en staan op de begrippen. De borden drijven naar elkaar toe, waar je ook heen kijkt, je zou elke dag, als op een tijdschaal, de organische groei van dit werk kunnen volgen, maar ook de sporen die terugvoeren naar de oorsprong van dit proces. 'Chaos is voor mij een heel elementair begrip. Alles komt voort uit de chaos. De individuele vormen komen voort uit een ingewikkeld, onbestemd geheel. Dat moet je je voorstellen als een samenhangende, maar heel complexe energie, die echter geen bepaalde, maar een onbepaalde richting opgaat... En dan wordt al het andere daardoor bepaald. Alleen uit de chaos kan iets voortkomen. Maar dat is een positieve opvatting van chaos.'

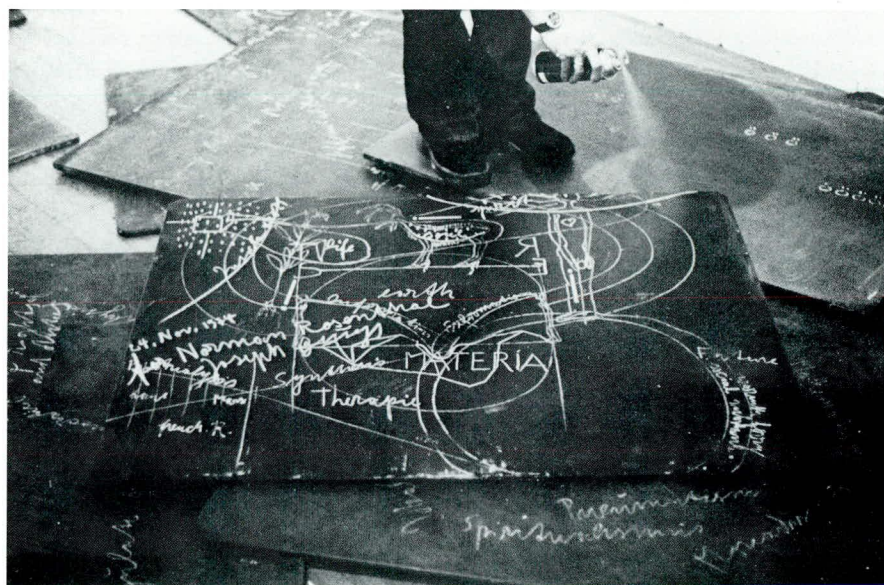
De borden op de grond worden meer en meer de relictten, de getuigenissen van de communicatie tussen Beuys en zijn publiek. Er staat van alles op: schema's van de theorie van de sociale plasticiteit; teksten over de reorganisatie van het economisch leven, over het vrije democratische socialisme als een sociaal organisme; autonome tekeningen, die verwijzen naar het denksysteem van Beuys en tekeningen met bijschriften; leuzen; paradoxale zinnen met een verborgen betekenis. Er zijn ook borden bij met één enkel woord, dat daardoor een emblematisch karakter krijgt.

Nog nooit is het gelukt de kosmos van Beuys met behulp van het geschreven woord zo samen te vatten, dat je je een voorstelling zou kunnen maken van de verscheidenheid en complexiteit van dit gedachtenbouwsel vol visioenen en denkbeelden, dat zich – in fragmentarische en soms versleutelde vorm – ten doel stelt de rede te verzoenen met de intuïtie.

Want, zoals ook Duchamp al zei, 'dit is niet een tijd om iets te voltooien. Dit is een tijd voor fragmenten.'

IV

Beuys neemt deel aan een concert van Albrecht D. Getrouw aan de Fluxus-traditie wordt een groep Engelse schoolkinderen die de tentoonstelling bezoekt aangemoedigd om mee te spelen. Beuys is bij deze gelegenheid heel



III

Beuys and the other artists exhibiting in London held a public discussion in the exhibition room at which Beuys declared: 'I transform not only the discipline or style... I try to metamorphose the whole understanding of art.'

As the days progressed, more and more blackboards covered of writing and drawings ended up on the floor, lying on or next to each other: 'the floor will change to a black floor, I give daily black spots.' The visitors were obliged to tread on the blackboards, to walk across and stand upon them; treading, walking and standing upon the concepts. Wherever the eye fell, boards were drifting together. Every day, as if in a continuum, it was possible to follow not only the organic growth of this work but also the traces which led back to the start of the process. 'My idea of chaos goes right back to the origins. Everything arises from chaos. Individual forms flow from complex, undirected forces. This is to be conceived of as an energy form, coherent and highly complex but focused on an indefinite rather than a definite direction... And everything else is determined by this. Things can come only of chaos. But this a positive concept of chaos.'

Increasingly, the blackboards on the ground were becoming relics, testimonies of a process of communication between Beuys and his public. The blackboards were covered with diagrams illustrating his theory of social plasticity; text and plans on the restructuring of economic activity and about free democratic socialism as a social organism; autonomous drawings referring to Beuys' system of thought; other drawings, accompanied by text; slogans, propositions which at first sight seemed paradoxical but had a hidden meaning. There were also blackboards bearing a single word which therefore took on an emblematic character.

Never before had Beuys' cosmos been articulated in writing, on the basis of oral information, quite this comprehensively. For the first time, the polymorphism and complexity of his visual and conceptual system – which, in a fragmentary and sometimes encoded form, strived to unite reason and intuition – could now be presented.

After all, as Duchamp says: 'This is not a time to be completing something. This is a time for fragments.'

IV

Beuys participated in a concert for Albrecht D. It was in the Fluxus tradition, and English schoolchildren visiting the exhibition were

encouraged to join in. Beuys, acting, singing and dancing, was highly active. The concert became an effusive, theatrical event. Beuys increasingly took on the role of the shepherd, the stick became more and more explicitly his staff and the children the herd to be protected and lead. 'I can still remember clearly how for years I behaved like a shepherd, running around with a stick which resembled the "Eurasia staff" as it later became, and I always had an imaginary herd gathered around me. I was a real shepherd, scouting out the area to find out what was going on.'

Suddenly, Beuys holds the rubber tip of the stick to his ear. It is as if the tip were the strange earpiece of an imaginary telephone. He strains to listen, as if receiving from afar a message which is difficult to decipher. There is a clear link here with the 1967 event entitled *Hauptstrom* (main current), during which he held an antenna to his ear and listened out into the outside world.

'That's the air now, or soundwaves, or stones I'm throwing or signs I'm giving, and the signs reach the others. In other words the language is also plastic if it already contains movement. So what the mouth is doing with language when the bla-bla comes out is also genuinely plastic; you don't see it physically but the air and the larynx move, the mouth and teeth are used to articulate sounds, and so on. The plasticity bores into the recipient's ear. And it's not simply chance that there are so many, snail-like cochlea here. The "snails" emphasize the interwoven intricacies of the process of plasticity, such as seeing... The ear has to be seen as a plastic organ of reception. This leads quite logically to the consideration that the ear is better at receiving plasticities than the eye. The eye is an organ of measurement. I consider it to have much more abstract tendencies. It measures the form... So, to return to the point: for me, thought is plastic... So it's obvious that action must be plastic. Not only does thought reach into language – it may even, say, become writing. Obviously to create letters I have to act, if only by picking up a pen. So the action which characterizes writing is enough to make it plastic. Naturally, I can take some clay or grease or fashion a piece of earth. This is the sort of thing that's termed plastic in the conventional sense. Here, the point is reached where people understand that these are categories of plasticity. People say, yes, this is plastic, but only on the basis of their conventional understanding. Basically, the point at which plasticity arises is more interesting than the example itself.'

Joachimides, Christos M., 'Redeführen ist auch ein Kunstform', in: *Joseph Beuys, Richtkräfte*, Nationalgalerie Berlin, 1977 (fragment).

actief, hij speelt, voert pantomimes op, zingt en danst. Het concert groeit uit tot een uitbundige happening. Beuys kruipt steeds meer in de rol van herder, de stok wordt steeds duidelijker de herdersstaf, en de kinderen zijn de kudde die beschermd en geleid moet worden. 'Ik kan me nog goed herinneren, dat ik me jarenlang gedragen heb als een herder, dat wil zeggen, ik liep rond met een staf, een soort "Eurasienstab", die later ook weer opduikt, en had altijd een denkbeeldige kudde om me heen verzameld. Ik was werkelijk een herder, die precies wilde weten wat er in de omgeving allemaal gebeurde.'

Dan houdt Beuys plotseling de rubberen punt van de stok aan zijn oor – de stok is nu de wonderlijke hoorn van een imaginaire telefoon – en luistert ingespannen, alsof hij op dat moment een verre, moeilijk te ontcijferen boodschap te horen krijgt. Hier wordt de connectie met zijn 'Aktion' *Hauptstrom* uit 1967 duidelijk, waarbij hij een antenne aan zijn oor hield om naar de buitenwereld te luisteren.

'Dat is dan de lucht, of dat zijn de geluidsgolven of het zijn stenen die ik gooi, of het zijn tekens die ik geef, en die bereiken de ander. Hier is dus ook de taal plastisch, omdat ze ook al in beweging is. Dus wat je mond doet met de taal, als er wolkjes uitkomen, dat zijn ook echte plastieken, die kun je weliswaar niet fysiek zien, maar de lucht wordt bewerkt, het strottehoofd wordt bewerkt, je mondholte articuleert, je bijt, je tanden, enz. Bij degene die de plastic opvangt, boort hij zich in zijn oorschelp. En het is niet toevallig, dat die zoveel windingen heeft. De windingen benadrukken juist het in elkaar grijpen van het plastische proces, sterker dan bijvoorbeeld het zien... Het oor moet worden gezien als een plastisch ontvangorgaan. Ik kom dan ook logischerwijze op het idee dat het oor beter in staat is plastieken in zich op te nemen dan het oog. Het oog is een aftastend orgaan. Het neigt volgens mij veel meer naar de abstractie. Het tast de vorm af... Kortom, denken is voor mij plastic... Dan is handelen natuurlijk ook plastic. De gedachte reikt niet alleen tot in de taal, maar de gedachte kan bijvoorbeeld schrift worden. Om letters te maken moet ik immers handelen, op zijn minst een pen ter hand nemen. Dus schrijven is al plastisch doordat het een handeling is. Ik kan natuurlijk ook klei of vet nemen, of aarde boetsen. Dat is wat men gewoonlijk plastic noemt. Dan bereik je het punt waarop de mensen begrijpen dat het over plastic gaat. Zij zeggen, ja, nu begrijp ik het, dat is een plastic, maar dat komt alleen door hun conventionele manier van denken. In wezen is het moment dat een plastic ontstaat interessanter dan de plastic zelf.'



127

Joseph Beuys

Words Which Can Hear 1979

uit/from 92 pencils drawings on diary pages

12 lijsten/frames, elk/each 19,4 x 11,1 cm

Cy Twombly of Non multa sed multum

Voor Yvon, Renaud en William

Wie is Cy Twombly (hier TW genoemd)? Wat doet hij? Hoe moeten we noemen wat hij doet? Spontaan komen woorden in ons op ('tekening', 'schrijfsel', 'gekrabbel', 'onhandig', 'kinderlijk'). En onmiddellijk worden we geconfronteerd met een probleem van de taal: merkwaardig genoeg zijn deze woorden (wat zelden voorkomt) *noch onjuist noch toereikend*. Enerzijds valt het werk van TW namelijk wel degelijk samen met zijn verschijningsvorm en moeten we durven zeggen dat het vlak is, maar anderzijds – en dat is het raadsel – strookt deze verschijningsvorm niet werkelijk met de taal, die zoveel eenvoud en onschuld in ons toeschouwers zou moeten oproepen. 'Kinderlijk', de 'schrijfsels' van TW? Waarom niet? Maar ook: wat meer, of wat minder, of wat anders. We krijgen te horen: dit doek van TW is *zus* of *zo*, maar eigenlijk is het – *na* *zus* of *zo* te zijn – iets heel anders. Kortom: dubbelzinnig. Want zowel letterlijk als figuurlijk is het *verplaatst*.

Het oeuvre van TW met ogen en lippen doorwerken betekent dus onop-houdelijk ontmantelen *waarop het lijkt*. Dit werk vraagt niet van ons om de woorden der cultuur te weerleggen (het spontane van de mens is zijn cultuur), maar om ze te vervreemden, ze los te maken, ze in een ander licht te stellen. TW dwingt niet tot afwijzen maar tot het – mogelijk veel revolutionairder – doorworstelen van het esthetische stereotype: kortom hij wekt ons op tot een *taalarbeid* (en is het juist die arbeid – *onze* arbeid – die de waarde van een werk uitmaakt?)!

Handschrift

Het werk van TW is – zoals door anderen terecht is opgemerkt – handschrift; het houdt in zekere zin verband met kalligrafie. Dit verband ligt echter niet op het vlak van imitatie of inspiratie; een doek van TW omvat slechts wat wij het *zinspelend* deel van het handschrift zouden kunnen noemen (de zinspelend is een retorische figuur waarin het ene wordt gezegd met de bedoeling iets anders te doen begrijpen). TW verwijst naar de kalligrafie (zoals hij ook vaak naar de cultuur verwijst – via woorden: *Virgil*,

Cy Twombly or Non multa sed multum

to Yvon, to Renaud and to William

Who is Cy Twombly (whom I've decided to call TW)? What does he do? What name can we give to what he does? Certain words suggest themselves spontaneously – words like 'drawing', 'graphism', 'scribbling', 'gauche' and 'child-like' – but immediately afterwards one runs into a problem: at one and the same time (and this is very strange) *these words are neither false nor satisfying*. On the one hand TW's work is perfectly coincident with its appearance, and one must have the courage to maintain that it is flat, but on the other hand – and this is the enigma – this appearance is far from coincident with the language that so much simplicity and innocence should arouse in us as we observe it. 'Child-like'. Will that really do for TW's work? Yes, why not? But only as an additional definition: as something more or something less or perhaps off to one side. One says that a canvas by TW is *this* or *that* but it's most likely something different that simply *starts* as this or that. In a word (an ambiguous word since it's both literal and metaphorical), TW's work is *displaced*.

To scan TW's work with our eyes and lips means constantly to disabuse ourselves of *what it would seem to be*. His works don't require that we refute the words of culture (since man's spontaneity is his culture) but they do require that we displace these words, distance from them, and see them in a different light. TW forces us not to reject but rather – and this perhaps is more subversive – to traverse the aesthetic stereotype.

In short he incites us to undertake *the task of dealing with our language*; the work involved in performing this task – which is *our* task – may even, perhaps, be the source of the value of a work of art.

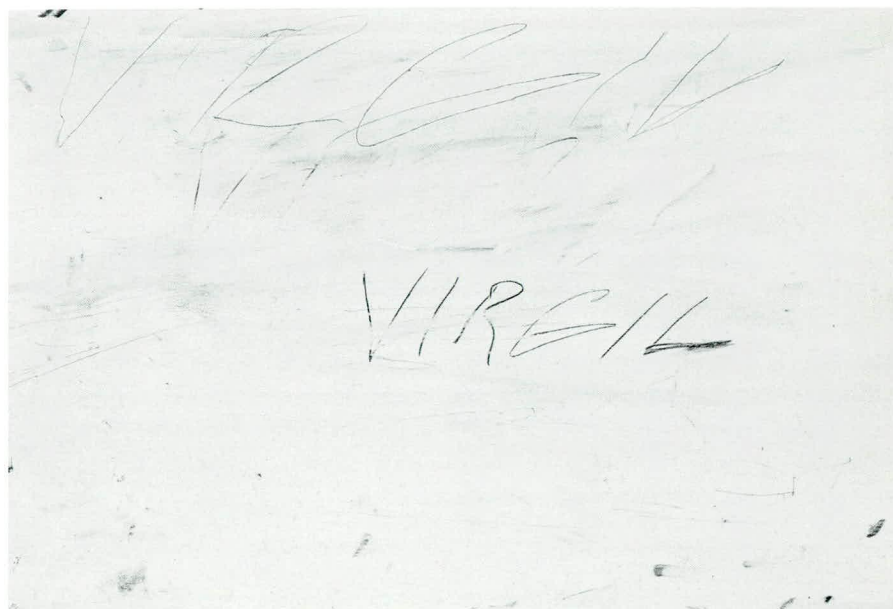
Writing

TW's oeuvre – and others have said it before me – is a question of writing and that has something to do with calligraphy. The relationship, however, is a relationship of neither imitation nor inspiration. A painting by TW consists only of what one might call writings's *field of allusions*. (Allusion is a rhetorical figure characterized by the saying of one thing with the intention of being understood as having said another.)

TW makes a reference to writing (just as he also frequently refers to culture through words like *Virgil* or *Sesostris*) and then goes off to somewhere else. Where? To some place, precisely, at a great remove from calligraphy, which is to say from writing that is well-formed, clearly drawn, reposed and finely modeled – from what the Eighteenth century called *la belle main*.

In his own particular way, TW tells us that the essence of writing is neither form nor usage but simply gesture – the gesture that produces it by *allowing it to happen*: a garble, almost a smudge, a negligence. We can reason this out through a comparison. What would be the essence of a pair of trousers (if it has one)? Certainly not that carefully prepared and rectilinear object found on the racks of department stores; rather the ball of cloth dropped on the floor by the negligent hand of a young boy when he undresses tired, lazy and indifferent. The essence of an object has something to do with the way it turns into trash. It's not necessarily what remains after the object has been used, it's rather what is *thrown away* in use. And so it is with TW's writings. They are the fragments of an indolence, and this makes them extremely elegant; it's as though the only thing left after the strongly erotic act of writing were the languid fatigue of love: a garment cast aside into a corner of the page.

With TW, letters are the very opposite of letterings and are formed without application, but even so they're not really childish since a child applies himself, presses carefully, rounds things out, sticks out his tongue; it's hard work to adapt oneself to the code of the grown-ups. TW takes his distance from it, relaxes, lets things slide. His hand would seem to enter into a state of levitation. One would say that he writes his words *with his fingertips*, but not out of disgust or boredom but rather because of a sort of fantasy open to the memory of some dead culture capable of leaving nothing behind it except for the traces of a few words. Chateaubriand: 'Urns engraved with indecipherable characters have been found on some of the islands of Norway. To whom did the ashes belong? The winds have no secrets to disclose.' TW's writing is even emptier: it can be deciphered but not interpreted. Even though precise, the very traces may just as well be



128

Cy Twombly

Virgil 1973

olieverf, vetkrijt, potlood op papier/

oil, oil crayon, pencil on paper, 69,8 x 99,6 cm

Sesostris) om vervolgens een andere richting in te slaan. Waarheen? In elk geval ver weg van de kalligrafie, d.w.z. van het zorgvuldig gevormde, fraai getekende, vloeiende, overwogen handschrift – dat wat in de achttiende eeuw 'een mooie hand' werd genoemd.

Op zijn eigen wijze zegt TW dat de essentie van het handschrift niet een bepaalde vorm of een bepaald gebruik is, maar alleen het gebaar, het gebaar dat het handschrift produceert door het te *laten slepen*: een kladje, een bekladding bijna, achteloos neergezet. Laten we om dit beter te begrijpen een vergelijking maken. Wat is de essentie van een broek (zo die bestaat)? Zeker niet dat geapprêteerde ding met keurige plooiën dat in warenhuizen op hangertjes hangt; eerder die hoop stof op de grond die daar door een tiener is neergegoot toen hij zich doodmoe, laks of onverschillig uitkleedde. De essentie van een object heeft een zekere relatie met wat er van overblijft – niet noodzakelijkerwijze wat er van overblijft nadat wij het hebben gebruikt, maar wat *uitgeworpen*, buiten gebruik gesteld wordt. Dat geldt ook voor de 'schrijfsels' van TW. Het zijn fragmenten laksheid, dus van een bijzondere *élégance* – alsof van het schrijven, als van een intensieve erotische activiteit, de vermoeidheid van de liefde overblijft: dat achteloos in een hoek van het blad neergesloopte kledingstuk.

De letter wordt bij TW zonder enige toewijding gevormd – het tegendeel van een fraai krullende hoofdletter. Toch is zij niet kinderlijk, want het kind spant zich juist in, drukt zwaar op zijn pen, wil het mooi doen, het puntje

van zijn tong steekt uit zijn mond: hij werkt hard om zich de code der volwassenen eigen te maken. TW verwijderd zich daar juist van, hij maakt los, hij slentert; zijn hand lijkt te gaan zweven; je zou zeggen dat het woord geschreven is *met het uiteinde van zijn vingertoppen*, niet uit afkeer of verveling, maar vanuit een soort verbeelding die openstaat voor de herinnering aan een verdwenen cultuur, die slechts sporen van enkele woorden heeft nagelaten. Chateaubriand: 'Op de Noorse eilanden zijn enkele urnen opgegraven waarvan de opschriften niet te ontcijferen zijn. Van wie is deze as? De wind weet van niets.' Het handschrift van TW is nog nuttelozer: het is te ontcijferen, maar niet te duiden; de elementen op zich kunnen heel wel nauwkeurig zijn, bij fragmenten, de functie ervan is niettemin dat *vage* terug te brengen dat TW bijvoorbeeld in het leger belette om een vakkundig ontcijferaar van militaire codes te worden ('I was a little too vague for that'). Paradoxaal genoeg sluit het *vage* elk idee van raadselachtigheid uit: het *vage* past niet bij de dood; het *vage* is levend.

Van het handschrift bewaart TW het gebaar, niet het produkt. Hoewel het mogelijk is het resultaat van zijn werk (dat wat men het oeuvre, het doek noemt) in esthetische zin te consumeren, hoewel de produkties van TW zich voegen (en natuurlijk kunnen zij niet anders) in een Geschiedenis en een Theorie van de Kunst, is dat wat hij laat zien een gebaar. Wat is een gebaar? Iets als de aanvulling van een handeling. De handeling is transitief, zij wil alleen een object, een resultaat doen ontstaan; het gebaar is de onbepaalde en onuitputtelijke som van redenen, van drijfveren, van laksheden die de handeling met een *atmosfeer* (in de sterrekundige zin van het woord) omgeven. We moeten een onderscheid maken tussen de *boodschap*, die informatie wil geven, het *teken*, dat begrip wil wekken, en het *gebaar*, dat al het overige produceert (de 'aanvulling') zonder noodzakelijkerwijze iets te willen produceren. De kunstenaar (we zullen dat wat kitschige woord toch maar gebruiken) is uit de aard der zaak een maker van gebaren: hij wil een effect bewerkstelligen en wil dat tegelijkertijd niet; de effecten die hij bewerkstelligt zijn niet noodzakelijkerwijze die welke hij heeft beoogd; het zijn omgekeerde, op hun kop gezette, losgebroken effecten, die op hemzelf terugvallen en vanaf dat moment leiden tot wijzigingen, afwijkingen, tot het vager worden van het spoor. Zo is in het gebaar het onderscheid tussen oorzaak en gevolg, motivatie en doel, uitdrukking en overreding verdwenen. Het gebaar van de kunstenaar – of de kunstenaar als gebaar – verbreekt niet de causale keten van handelingen, wat de boeddhist het *karma* noemt (hij is geen heilige of asceet), maar maakt die in de war, legt die opnieuw uit – zo vergaand dat de zin ervan in het niets verdwijnt. In het (Japanse) Zenboeddhisme wordt die plotselinge (soms zeer subtiële) breuk in onze causale logica (ik simplificeer hier) *satori* genoemd: door een minieme, om niet te zeggen belachelijke, abnormale, groteske omstandigheid *ontwaakt* het onderwerp tot een radicale negativiteit (die geen negatie meer is). Ik beschouw de 'schrijfsels' van TW als even zo vele kleine *satori*'s: een soort onnutte schilfers, voortkomend uit het handschrift (het terrein van het causale bij uitstek: schrijven is naar men zegt communiceren), die zelfs geen geïnterpreteerde letters zijn, leggen de actieve essentie van het handschrift, het geheel van zijn motivaties – zelfs die welke esthetisch van aard zijn – lam:

discontinuous. Their function is nothing other than to render that *vagueness* that prevented TW from becoming a good decipherer of military codes when he was in the army. ('I was a little too vague for that.') Vagueness, however, paradoxically, excludes the idea of enigma. Vagueness has nothing to do with death. Vagueness is alive.

Rather than the products, TW conserves the gesture of writing. Even though the results of his labours (what one calls 'the work' or 'the canvas') can be consumed aesthetically and even though the things he produces form a part of a History and a Theory of Art (and they could hardly do otherwise), what he shows us, visibly, is a gesture. And what is a gesture? Something of the order of the supplement to an act. An act is transitive; its sole purpose is to have an effect upon an object or to achieve a result. A gesture is the indetermined and inexhaustible sum of motives, pulsations and lassitudes that surround the act with an *atmosphere* (in the astronomical sense of the term). We can distinguish between the *message*, which wants to produce information, the *sign*, which wants to produce intellection, and the *gesture*, which produces all the rest (the 'supplement') without perhaps really wanting to produce anything at all. The artist (and let's keep this somewhat kitschy word a little while longer) is a performer of gestures by definition. He wants to produce an effect, but at the same time he couldn't care less. And the effects he produces are not necessarily effects that he wanted to produce; they are effects that have rebounded, spilled over and escaped, effects that come back to him full circle and provoke modifications, deviations and diminishments of their own traces. Gesture, in fact, abolishes the distinction between cause and effect, motivation and target, expression and persuasion. The gesture of the artist – or the artist as gesture – doesn't actually interrupt the causative chain of acts, what the Buddhists call *karma* (the artist is neither a saint nor an ascetic); it does though do something to garble the chain, to make it rebound to the point of finally losing its meaning. In Japanese Zen (and I am simplifying) one calls this brusque and sometimes tenuous rupture of our causal logic a *satori*: on account of some lowly, derisory, aberrant or simply bizarre sort of circumstance the subject *awakens* to a radical negativity (which is more than simply a negation). I think of TW's 'graphisms' as so many little *satoris*. Starting out from writing (a field of causalities *par excellence* since one writes, one presumes, to communicate), a series of useless explosions that are not even the interpretations of letters manage to suspend the active nature of writing along with the tissue of its motivations, its aesthetic motivations as well: writing is no-



129

Cy Twombly

Mars and the Artist 1975

collage, olieverf, vetkrijt, houtskool, potlood
op papier en karton/collage, oil, oil crayon,
charcoal, pencil on paper and cardboard

where and no longer to be found, it is absolutely *de trop*. And one wonders if it isn't at this extreme limit that one finds the true beginning of man's 'art', 'texts', and everything else that is 'useless' – his perversions, his excesses.

TW has been compared to Mallarmé, but the terms of the comparison – a sort of superior aestheticism that ought to unite them – are pertinent to neither the one nor the other. Attachment to language, as was the case with Mallarmé, implies having fixed one's sights more seriously – or more dangerously – than can ever be the case with aesthetics. Mallarmé's purpose was the deconstruction of the Sentence, the time-honoured vehicle (in France) of ideology. TW's deconstruction of writing takes place *en passant*, just dragging along, as it were. And to deconstruct something is not at all equivalent to making it unrecognizable. In the texts of Mallarmé, the French language is fully recognizable and fully functional – to be sure, in bits and pieces. In TW's graphism, writing is likewise fully recognizable: it presents itself as writing. Nonetheless, the letters that are formed no longer belong to any graphic code, just as the grand phrases of Mallarmé no longer belong to any rhetorical code – not even to the code of destruction.

There is nothing written, then, on these surfaces of TW's and yet they would appear to be the receptacle of the entire universe of written things. Just as it's said that Chinese writing was born from the cracklings of an over-heated tortoise shell, one could say that the writing in the work of TW is born from the very surface on which it comes to find itself.

No surface, no matter what the distance from which one looks at it, is truly virginal. A surface is always and already asper, discontinuous, uneven and rhythmized by accidents: there's the grain of the paper, the smudges, the trellicings, the interlace of tracings, the diagrams, the words. At the end of this chain, writing loses all of its violence. What finally imposes itself is not this or that form of writing, nor indeed the essence of writing; it's rather the idea of a graphic structure. TW's work holds up a sign that says 'to be written' just as one could imagine a sign that says 'take me', or 'eat me'.

Barthes, Roland, 'Cy Twombly or Non multa sed multum', in: *Cy Twombly: catalogue raisonné des œuvres sur papier*, Yvon Lambert, Paris 1978. *Museumjournaal* no. 30/5, Amsterdam 1985, p. 309-316 (fragment).

het *handschrift* is niet meer aanwezig, het is absoluut te veel. Is het niet achter deze uiterste grens dat de 'kunst', de 'tekst', al het 'voor niets' van de mens, zijn perversie, zijn echte moeite werkelijk beginnen?

TW is vaak vergeleken met Mallarmé. Maar de basis voor deze vergelijking – namelijk een soort verheven esthetiek die hen beiden zou verbinden – bestaat in wezen bij de een noch de ander. De taal te lijf gaan zoals Mallarmé heeft gedaan impliceert een doel voor ogen hebben dat op een andere manier serieus – en op een andere manier gevaarlijk – is dan de esthetiek. Mallarmé heeft de grammaticale zin, het seculiere voertuig van de (Franse) ideologie, willen ontmantelen. TW ontmantelt en passant, als het ware slenterend, het handschrift. Ontmantelen wil allerm minst zeggen: onherkenbaar maken. In de teksten van Mallarmé is de Franse taal te herkennen, zij functioneert – ofschoon fragmentarisch. In de 'schrijfsels' van TW valt ook handschrift te herkennen; het loopt, het doet zich voor als handschrift. Niettemin behoren de gevormde letters niet meer tot enige grafische code, zoals de grote syntagmen van Mallarmé niet meer tot enige retorische code behoren – zelfs niet tot die van de vernietiging.

Op sommige oppervlakken van TW is niets geschreven; toch lijken zij de vergaarbak van al het geschrevene. Zoals het Chinese schrift ontstaan zou zijn uit de haarbarstjes in het oververhitte schild van een schildpad, zo ontstaat wat aan handschrift in het werk van TW te vinden is uit het oppervlak zelf. Geen enkel oppervlak, waar ook vandaan, is maagdelijk: alles is altijd ruw, hobbelig, ongelijk, gescandeerd door een of ander toeval: dan is het de korrel van het papier, dan de vlekken, het raamwerk, het vlechtwerk van lijnen, de diagrammen, de woorden. Aan het einde van deze keten verliest het handschrift zijn heftigheid: wat tevoorschijn treedt is niet een of ander handschrift, zelfs niet de essentie van het handschrift, het is de idee van een grafische textuur: 'schrijfbaar...' zegt het werk van TW, zoals elders wordt gezegd 'eetbaar' of 'draagbaar'.



130

Cy Twombly

Virgil 1973

olieverf, vetkrijt, potlood op papier/

oil, oil crayon, pencil on paper, 69,8 x 99,6 cm

Verhalen vertellen

Het verhalende aspect in Baldessari's werk hangt nauw samen met het feit dat hij voortdurend bezig is met taal en linguïstische structuur. Hij is een groot lezer, en zowel Wittgensteins theorie over taalspelletjes als de vaststelling van Ferdinand de Saussure in zijn *Cours de Linguistique Générale* dat het linguïstische teken een willekeurig karakter draagt, zijn van grote invloed op hem geweest. Baldessari gebruikt taal echter in de eerste plaats als supplement, in de dubbele betekenis die Jacques Derrida aan het woord toekent: soms wordt het aan beelden toegevoegd, in andere gevallen vervangt het beelden. In een reeks vroege werken van 1966-1968 werden verbale teksten – in het algemeen citaten uit kunsthandoeken en esthetische verhandelingen – op verder maagdelijke doeken opgebracht, soms in combinatie met een fotografisch beeld. Het merendeel van deze werken is echter zuiver linguïstisch, en zij zijn verantwoordelijk voor het feit dat Baldessari vereenzelvigd is met de conceptuele stroming in de kunst. Maar in tegenstelling tot Lawrence Weiner en Robert Barry, die hun aforismen vaak direct op de muur van de tentoonstellingsruimte aanbrachten, bleef Baldessari de conventionele werkwijze van het ezelschilderij – opgespannen linnen – gebruiken om de verwachtingen die dit wekt te kunnen benutten. *Semi-Close-Up of Girl By Geranium (Soft View)* laat een verhalende sequentie zien die aan een filmscript is ontleend: 'klaar met water geven – bekijkt de plant aandachtig om te zien of hij tekenen van groei vertoont – vindt een klein begin – glimlacht – een stuk hangt naar beneden – zij strijkt er met haar vingers langs – houdt haar hand boven de plant om hem tot groeien aan te moedigen.'

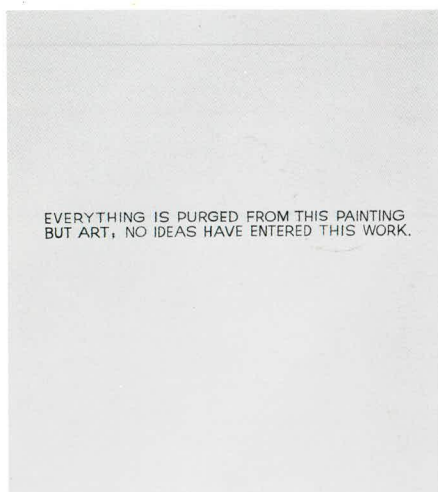
Het onderwerp van dit werk is natuurlijk een visueel beeld, en de manier waarop het wordt gepresenteerd wekt de verwachting van een voorstelling. Maar omdat Baldessari alleen een verbale beschrijving geeft, is het beeld zelf uitgesteld. Opnieuw functioneert taal in de eerste plaats in afwezigheid van het object, een afwezigheid die in Baldessari's hele 'beeld' doorklinkt. Wat dit werk zo boeiend maakt is niet zozeer de ontwapenende sentimentaliteit van de tekst als wel de manier waarop Baldessari taal gebruikt om ons verlangen om te zien te wekken én te frustreren.

Baldessari's impliciete erkenning dat het verhalende een compenserend

Telling Stories

The narrative aspect of Baldessari's art is consistent with his ongoing involvement with language and linguistic structure; an inveterate reader, he has been influenced by both Wittgenstein's theory of language games and Ferdinand de Saussure's assertion of the arbitrary nature of the linguistic sign in his *Course in General Linguistics*. Baldessari, however, uses language primarily as a supplement, with the double meaning that Jacques Derrida gives to the term: sometimes it is added to images; at others it supplants them. In a series of early canvases, executed from 1966 through 1968, verbal texts – generally, quotations from art manuals and aesthetic treatises – were inscribed onto otherwise pristine canvases, sometimes in conjunction with a photographic image. But the majority of these works are purely linguistic, and they were responsible for Baldessari's identification with the Conceptual art movement. Yet unlike Lawrence Weiner and Robert Barry, who frequently stencilled their aphorisms directly onto gallery walls, Baldessari continued to utilize the conventional format of easel painting – the stretched canvas – in order to exploit the expectations that it raises. *Semi-Close-Up of Girl By Geranium (Soft View)* presents a narrative sequence drawn from a silent-film script: 'Finishes watering it – examines plant to see if it has any signs of growth – finds slight evidence – smiles – one part is sagging – she runs her fingers along it – raises hand over plant to encourage it to grow.'

The subject of this work is, of course, a visual image, and the format in which it is presented arouses the expectation of a picture. Yet because what Baldessari offers is only a verbal description, the image itself is deferred. Again, language operates primarily in the object's absence, which resonates throughout Baldessari's 'image'. What gives this work its poignancy is not so



131

John Baldessari*Everything is purged...* 1967-1968

acryl op doek/acrylic on canvas,

172,7 x 143,5 cm

132

John Baldessari*Commissioned Paintings* 1969

acryl op doek/acrylic on canvas,

150,5 x 115,6 cm

much the disarming sentimentality of the next, but rather the way in which Baldessari deploys language in order to arouse and simultaneously to frustrate our desire to see.

Baldessari's implicit acknowledgement of the compensatory aspect of narrative also accounts for his interest in allegory. His first work explicitly identified with this mode belongs to the 'Repair/Retouch' series (1976), in which the artist subtly alters photographic information. *An Allegory About Wholeness (Plate and Man With Crutches)* is composed of two pairs of photographs, one pair depicting a man on crutches, the other a plate. In the first image of each pair, the object is imperfect: the man is one-legged, the plate is broken. In the second, the missing parts have been restored. Reminiscent of the 'before and after' device of advertising, this technique suggests an elliptical narrative; its sequence, however, is problematic, for the order in which Baldessari presents his images seems to reverse their priority. Although the sequence suggests that Baldessari began with photographs of partial objects, to which he supplied prostheses, it is more likely that he began with images of complete objects and merely

aspect heeft, verklaart ook zijn belangstelling voor de allegorie. Zijn eerste werk dat uitgesproken in deze stijl kan worden gerangschikt is onderdeel van de reeks 'Repair/Retouch' (1976), waarin hij fotografische informatie op subtiële manier wijzigt. *An Allegory About Wholeness (Plate and Man With Crutches)* bestaat uit twee paar foto's. Het ene paar stelt een man op krukken voor, het andere een bord. Op het eerste beeld van elk paar is het object onvolkomen: de man heeft één been, het bord is gebroken. Op het tweede zijn de ontbrekende delen hersteld. Deze techniek, die doet denken aan de 'voor en na'-truc in de reclame, suggereert een elliptisch verhaal; de volgorde ervan is evenwel problematisch, want de orde waarin Baldessari zijn beelden laat zien lijkt de prioriteiten om te keren. Hoewel de volgorde suggereert dat Baldessari begon met foto's van partiële objecten en daarop protheses aanbracht, is het waarschijnlijker dat hij begon met beelden van hele objecten en delen daarvan uitwiste. Verhullen en herstellen blijken activiteiten die elkaar aanvullen: de ene ligt besloten in de andere.

Wat dit werk echt tot een allegorie maakt is niet de aandacht voor het imperfecte, het fragmentarische – het allegorische thema bij uitstek – en evenmin de suggestie van een verborgen betekenis: het is de supplementaire aard van Baldessari's interventie. De allegorie wordt gedefinieerd als 'een expressie die van buiten af aan een andere expressie wordt toegevoegd' (Benedetto Croce). Allegorische betekenis krijgen beelden pas achteraf; deze vloeit namelijk voort uit interpretatieve handelingen. Dat deze zich in Baldessari's werk voordoet is dus een kwestie van strategie, want hoewel de allegorie bij de kijker de verwachting wekt van (veelvoudige) betekenis, toont zij ook aan dat betekenis iets is dat achteraf komt, iets dat aan een beeld wordt toegevoegd of erin gelegd, en er niet intrinsiek eigen aan is.



A PAINTING BY NANCY CONGER



Wat ik dus wil stellen is dat het werk van Baldessari nooit verklaard kan worden in termen van bepaalde betekenissen, maar alleen als een reeks specifieke esthetische strategieën. De belangrijkste hiervan is natuurlijk de strategie van het verbergen, maar er zijn andere waarvan een opsomming in dit kader moet volstaan. In de eerste plaats de strategie van de collaboratie, vanaf de *Commissioned Paintings* uit 1969 – 14 doeken die door amateurschilders zijn gemaakt aan de hand van door Baldessari geleverde foto's en die door hem vervolgens als groep ten toon werden gesteld – via zijn *Pier 18*-project (1971), waarin de kunstenaar beroepsfotografen vroeg te proberen een stuiterende bal zo vast te leggen dat hij midden in het kader verschijnt, tot de *Blasted Allegories* (1978) waarvoor de kunstenaar vrienden vroeg woorden te plaatsen bij foto's die van televisieprogramma's afkomstig waren. En dan is er nog zijn bewuste flirten met esthetische fouten in werken die weloverwogen inbreuk maken op de voorschriften die leerboeken voor kunst geven (*Wrong*, uit 1966-68, laat zien hoe de compositie van een beeld niet moet, evenals de 'Kissing'-reeks uit 1975). Zowel in *A Different Kind of Order* (1972-73) en de 'Alignment'-reeks (1975) als in zijn recente *Fugitive Essays* maakt Baldessari ook inbreuk op de conventies van het hangen van kunstwerken: werken worden ingelijst of geïnstalleerd volgens hun thema's, waardoor volstrekt willekeurige configuraties ontstaan.

Er zijn nog vele andere strategieën. Toch schuilt de betekenis daarvan

133

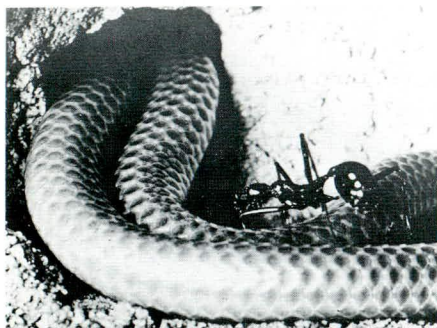
John Baldessari*Blasted Allegories (Colorful Sentence): Through*
($\neq$ True) Blue to A.G.C... 1978kleurenfoto's op karton met kleurpotlood/
colour photos on cardboard with coloured
pencil, 78,1 x 101,6 cm

steeds in de bewuste inbreuk op de esthetische conventies – op het auteurschap, de compositie, het hangen... – en de humor in het werk komt groten-deels voort uit het feit dat Baldessari bewust de norm overschrijdt. Toch is hij er niet op uit de conventies te vernietigen; in laatste instantie staat hij er ambivalent tegenover, want zij zijn een voorwaarde voor zijn werk, de achtergrond voor zijn bewuste afwijkingen. Zijn hele streven wordt gekenmerkt door een poging om het normatieve in zijn werk op te nemen, het te omvatten zonder er zelf voorwerp van te worden. In laatste instantie is dus de verwachting van een verborgen betekenis van cruciaal belang voor Baldessari's werk.

Owens, Craig, 'Telling Stories', in: *Art in America*, May 1981, p. 132-135 (fragment).

134
John Baldessari
Virtues and Vices 1981
foto's/photos

JUSTICE



LUST

eradicated parts of each. Concealment and restoration are thus demonstrated to be complementary activities: one is implicated in the other.

What makes this work an allegory, however, is not its focus on the imperfect, the fragmentary – the allegorical theme par excellence – nor its suggestion of hidden meaning; rather, it is the supplementary nature of Baldessari's intervention. Allegory is defined as 'an expression externally added to another expression' (Benedetto Croce). Allegorical meaning accrues to images after the fact; it results from acts of interpretation. Its appearance in Baldessari's work is thus strategic, for while allegory arouses the viewer's expectation of (multiple) meaning, it also demonstrates that meaning is only an after-effect, something added or superadded to an image, and not intrinsic to it.

What I am proposing, then, is that Baldessari's art can never be accounted for in terms of determinate meanings, but only as a set of specific aesthetic strategies. Primary among these is, of course, the strategy of concealment, but there are others, which can only be inventoried here. First, there is the strategy of collaboration, from the 1969 *Commissioned Paintings* – 14 canvases executed by amateur painters after photographs provided by Baldessari, who subsequently exhibited them as a group – through his *Pier 18* project (1971), in which the artist asked professional photographers to attempt to capture a bouncing ball so that it appears in the middle of the frame, to the *Blasted Allegories* (1978), for which the artist asked friends to assign words to photographs taken from television programmes. And then there is his deliberate courting of aesthetic error in works which deliberately violate textbook 'dos and don'ts' for making art (*Wrong*, from 1966-68, demonstrates how *not* to compose a picture, as does the 'Kissing' series from 1975). In both *A Different Kind of Order* (1972-73) and the 'Alignment' series (1975), as well as in his recent *Fugitive Essays*, Baldessari also transgresses the conventions of gallery hanging: works are framed or installed according to their subject matter, producing hopelessly erratic configurations.

There are many other strategies. Yet the significance of every one of them lies in its deliberate violation of aesthetic conventions – of authorship, composition, hanging... – and much of the humour of the work arises from Baldessari's willful transgression of the norm. Yet he does not set out to *destroy* convention; he is ultimately ambivalent about it, for it is the precondition of his work, the foil for his calculated deviations. His entire effort is characterized by an attempt to include the normative within his work, to comprehend it, without himself being subject to it. Thus, the expectation of hidden meaning is, in the end, crucial to his art.

Taalfragmenten als beeldend materiaal

Het is de functie van tekens om boodschappen over te dragen. De semiotologie onderscheidt twee begrippen die met het teken verbonden zijn: de betekenis (de inhoud) en de betekenaar (de drager of significant). De relatie tussen deze beide begrippen is kenmerkend voor de aard van de communicatie: is deze in hoge mate gecodificeerd, dan is het teken in hoge mate eenduidig; bestaan er nauwelijks formele afspraken, dan is het teken eerder vaag. Het eerste is het primaire doel van alle logica (bijvoorbeeld in de wetenschappelijke talen); een teken, waarvan de betekenis zich alleen laat begrijpen als individuele interpretatie, zou daarentegen te rangschikken zijn in het esthetische domein. Beide gevallen zijn exceptioneel. De dagelijkse informatievloed stort zich als mengvorm over ons uit. In de communicatiemaatschappij is de cultuurvormende rol van het teken meer dan ooit aanwezig.

Nauwkeuriger bekeken is het eigenlijk slechts één van de twee begrippen – de significant – die op de voorgrond staat. Door herhaling moet deze conditioneren, respectievelijk affectieve reacties van het onderbewustzijn teweegbrengen. De inhoud, waarop hij betrekking heeft, verliest daarbij aan belang. In plaats van zich op een inhoud te betrekken, betreft de significant zich op zichzelf. Deze is het, die die media bevolkt, waarop Marshall McLuhan met de pakkende formule 'The medium is the message'¹ zinspeelde. Zulke tot doel op zichzelf geworden media scheppen imaginaire wensdromen die – hetzij archaïsch hetzij futuristisch voorgesteld – de tekortkomingen van het dagelijks leven moeten compenseren.

Het op zichzelf betrekken van het medium is echter ook een gegeven in de kunst – tenminste in de moderne. Het reikt van het 'l'art pour l'art' van het estheticisme tot Greenbergs 'Art as Art'² – en nog verder. Hier is de inhoud niet zonder belang maar onttrekt zich aan de greep der logica. Het teken is alleen een echo van het onbekende en wordt tot medium om zich in te leven in het onuitsprekelijke, onzichtbare, irrationele. Zonder inhoudelijk te zijn is het een middel tot bevordering der kennis, terwijl de door McLuhan suggestief beschreven media diverteren – in de etymologische zin van het woord.

In beide gevallen verliest de inhoud slechts schijnbaar aan belang.

Fragments of Language as Visual Material

It is the function of signs to convey a message. Semiology defines two constitutive terms for the sign: the signified (the meaning) and the signifier (the carrier of that meaning). The relationship of these two terms is characteristic for the nature of the communication: if it is codified to a large extent, then the sign is unambiguous to a high degree; if scarcely any formal premises have been established for this relationship, then the sign is vague. The first type of relationship is the paramount aim of all logic (for example in scientific languages), while a sign whose meaning can only be understood as an individual interpretation is better suited to the aesthetic domain. Both are special cases. Our daily avalanche of information is a hybrid form. In the communication society, the sign influences our culture as never before.

Actually, only one of its two terms, the signifier, plays a prominent role. By dint of repetition, it is supposed to condition, or to trigger subconscious affective reactions, the meaning to which it refers losing significance in the process. Instead of referring to meaning, the signifier refers to itself. It is this signifier that crowds the media McLuhan alluded to with his pithy phrase: 'The medium is the message'.¹ Such media, having become an end in themselves, create imaginary Utopias which – whether in archaic or futuristic guise – are meant to compensate for the deficiencies of the real world.

The medium's self-reference, however, has also become a topos of art – at least of modern art. It ranges from aestheticism's 'l'art pour l'art' to Greenberg's 'Art as Art'² – and further. Here, the message is not meaningless, but evades logic's grasp. The sign is merely an echo of the unknown, and becomes a sympathetic medium for the ineffable, the invisible, the irrational. Without possessing meaning, it is a



Zoals de psychoanalyse heeft aangetoond, is het schijnbaar inhoudsloze – of beter fluctuerende – teken in werkelijkheid in zeer coherente structuren geworteld, in onderbewuste codes, van waaruit het zijn kracht betreft. Jacques Lacan heeft deze structuren met die van de taal vergeleken.³ De taal is een tekensysteem met een syntaxis. In tegenstelling tot de systemen, waarin elk teken op zich staat, beïnvloeden syntactisch verbonden tekens elkaar. Pas in hun aaneenschakeling maken zij de boodschap uit.

Robert Barry is schilder. Ook schilderkunst kan een syntaxis hebben. Het gaat dan om een ruimtelijke syntaxis. Daartegenover is de spraak of de muziek tijdgebonden. Robert Barry maakt taalfragmenten uit hun syntactische context los om ze als beeldend materiaal te gebruiken. De logisch/tijdgebonden syntaxis van de linguïstiek wordt door een esthetisch/ruimtelijke vervangen. Taal wordt daarbij van zijn doel ontdaan en tot vindplaats voor significanten. Woorden verliezen hun eenduidigheid en worden tot suggestieve tekens in een context die direct en zintuiglijk is. Op de plaats van het verhaal treedt de visuele aanwezigheid, waardoor herinnerd wordt aan de fundamentele gelijkheid van woord en beeld. Het gebruik van taal als artistiek middel beschrijft Barry als volgt: 'Men begint ermee de ruimte rondom het woord en de betekenissen, als men van het ene woord naar het andere beweegt, te activeren. (...) Ben ik eenmaal begonnen, dan treedt de woordkeuze vanzelf op. Ik heb lijsten met woorden opgesteld. Daarmee

135

Robert Barry

muurschildering/wall painting 1989
uit/from *Words, Space, Sound, Time,...*
Haags Gemeentemuseum, 1989

conveyor of knowledge, whereas the media McLuhan refers to divert – in the etymological sense of the word.

In both cases, the content only appears to lose meaning. As psycho-analysis has shown, the apparently meaningless, or rather fluctuating, sign is actually rooted in highly coherent structures, in subliminal codes, from which it draws its strength. Jacques Lacan has compared these structures with those of language.³ Language is a system of signs with a syntax. Unlike systems in which each sign stands for itself, syntactically linked signs are mutually influential. Only when linked do they constitute the message.

Robert Barry is a painter. Painting, too, can possess syntax – a spatial syntax, as opposed to the time-based syntax of language or music. Robert Barry lifts fragments of language out of their syntactical context for use as visual material. The logical/temporal syntax of linguistics is replaced by an aesthetic/spatial syntax, language being put to a different use: a stockpile of signifiers. Words lose their unambiguity, becoming suggestive signs in a directly sensitive context. Narration gives way to visual presence, and we are reminded of the fundamental equivalence of word and image. Barry describes the use of language as an artistic means as follows: 'You begin to activate that space around the word, the meanings as you go from one word to another... The words choose themselves once I get started in it... I have these lists of words that I've compiled – I start that way... Sometimes a word may just look dried up, and I'll remove it and add something else. The list had between a hundred and two hundred words, words which somehow mean something to me now. When I begin to work I look at the list and something will just jump out, and I'll start with that and see where that goes. Then I add something to it and see what happens. Then I'll think, these are kind of downers – I'm going to come up with something that will brighten it up a little bit. Or there may be too many four-syllable words – we'll do a one-syllable – that kind of thing... I don't believe that there is only one right, absolute, correct word. But there could be wrong words – sometimes you'll do something, and it just doesn't look right, so you reject it. Somehow it just didn't work that time.'⁴

Barry's procedure clearly differs from the one employed by poets in the literary tradition; indeed, Barry has always protested at comparisons

of his work with concrete poetry. His specific way of using language has conclusively evolved from painterly problems.⁵ The fragments of language he employs are fraught with meaning, suggestive and open – some words are cut off at the edge of the picture. This openness invariably leads back from the various possible meanings to the signifier. The word, as an aesthetic object, refers first and foremost to itself. However, the scraps of language scattered over the piece can also be combined, the truncated words can be completed and thus forced towards a particular meaning. It is up to the receiver. Assigning meaning is an absolutely personal matter, depending on the situation: without being able to complete Barry's works, the beholder's contribution is constitutive for all of them: 'Trying to get at it but not ever completely getting at it. There is always that void in the centre and between things. But that's where the receiver operates. Where he completes the piece...'⁶

In this manner, language, or what Barry makes of it, has been an all-important means of artistic expression in his work since the early seventies. It was already the basis for his early works with slides and sound installations – involving the complete abstraction of the painterly object. The sound of the spoken word or the rhythmic noise of the slide projector are totally spatial. The works unfold in time – in analogy to the time-based syntax of language. The blank slides which leave the room in darkness, and the long pauses between the words complement the respective attendant signifiers – word or image slides, spoken words – and anticipate the spatial syntax of the wall paintings in which the mono-

begin ik. (...) Soms komt een woord me opgedroogd voor; dan verwijder ik het van de lijst en voeg er een ander aan toe. De lijst bevat zo tussen de honderd en tweehonderd woorden, die intussen iets voor me betekenen. Als ik met mijn werk begin, dan kijk ik in de lijst en iets springt mij dan onmiddellijk in het oog; daarmee begin ik en zie wel waar me dat naar toe brengt. Dan voeg ik iets toe en let op wat gebeurt. Als ik denk dat dit een soort "downers" zijn, dan vul ik het aan met iets dat het wat oplicht. Of wellicht heb ik teveel vierlettergeregige woorden gebruikt; dan neem ik een éénlettergeregig woord, zo ongeveer. Ik geloof niet dat er slechts één goed, absoluut juist woord is. Maar er zouden wel verkeerde woorden kunnen zijn. Soms doet men iets, en dan ziet het er eenvoudigweg niet goed uit. Dan gooi ik het weg. Op de een of andere manier lukt het deze keer niet.⁴

Het wordt duidelijk dat Barry's werkwijze zich onderscheidt van die van de dichters der literaire traditie; en zo heeft Barry ook steeds weer tegen vergelijkingen van zijn werk met concrete poëzie geprotesteerd. Zijn specifiek gebruik van taal heeft zich overtuigend uit schilderkunstige problemen ontwikkeld.⁵ De gebruikte taalfragmenten zijn betekenis-geladen, suggestief en open – diverse woorden zijn van de beeldrand afgesneden. De openheid leidt van de verschillende betekenis mogelijkheden steeds weer terug naar de significant. Het woord betreft zich als esthetisch voorwerp vooral op zichzelf.

De over het kunstwerk verdeelde taalfragmenten kunnen echter ook met elkaar gecombineerd – en de afgesneden woorden aangevuld – worden en zo in een bepaalde betekenisrichting worden gedwongen. Dit wordt overgelaten aan de recipiënt. De betekenis toeschrijving is absoluut persoonlijk en gebonden aan de omstandigheden; alle werken van Barry komen tot stand door de bijdrage van de beschouwer: 'Ik probeer daar naar toe te werken, zonder het echter ooit te bereiken. Er is altijd die leegte in het midden of

157

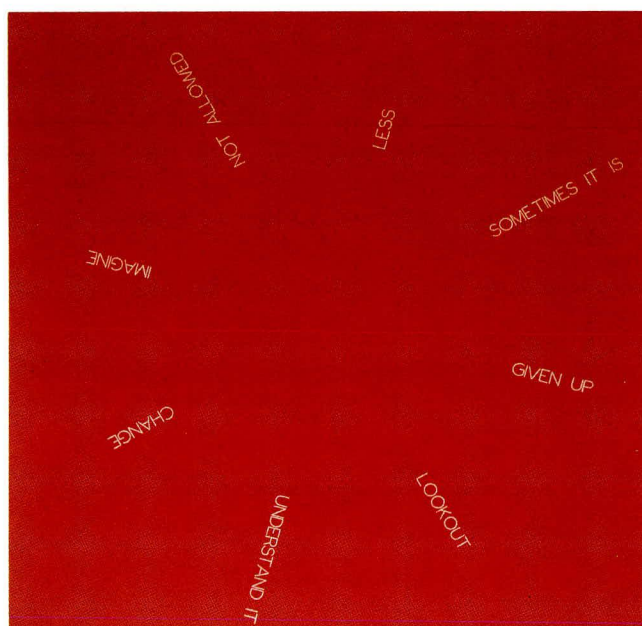
136

Robert Barry

Zonder titel/Untitled 1986

acryl op doek/acrylic on canvas,

122 x 122 cm



chrome plane between the words is just as important as the words themselves.

The existing architectural setting becomes an integral part of the wall paintings. Space is not automatically perceived in an aesthetic sense. It has to be explained, re-invented, as an aesthetic object. Barry's paintings take this into account: the architecture determines the size of the letters and of the spaces between the words. The word continues round the corners of the room and over architectural details. The choice of words may have a bearing on the spatial situation, without describing it, however. As everyday carriers of meaning and emotions, the fragments of language are familiar to the receiver, establishing his relationship to the space, even affecting his mood in it. In order to perceive the work he must physically move. The encounter of public space and the receiver's personal assignation of meaning is thus animated.

For some years now, Robert Barry has been using canvas on stretchers again, thus returning to his beginnings as a painter – a student of Robert Motherwell at Hunter College and a disciple of Ad Reinhardt, with whom he had only a brief acquaintance. The doomsday prophecies of the death of painting recede, unheard – mainly because painting never really died, of course, and also because Barry's 20-year-long use of fragments of language as artistic material has firmly underpinned their convincing use as painterly signifiers on what must surely be a most classical carrier of painting.

Kaiser, Franz-VV., 'Taalfragmenten als beeldend materiaal/Fragments of language as visual material', in: *Cat. tent./exh. Words, Space, Sound, Time ...*, Haags Gemeentemuseum, 1990, p. 15-22.

1 Marshall McLuhan, *Understanding Media*. New York 1965, p. 7; and Marshall McLuhan & Quentin Fiore, *The Medium is the Message*. New York 1967.

2 Clement Greenberg, *Art and Culture*. Boston 1961, p. 230.

3 Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX*. Encore, Paris 1975, p. 20.

4 'Kathan Brown, John Cage, Tom Marioni, Robert Barry and Joan Jonas – Their Art in the Context of the '70's', in: *Music, Sound, Language, Theater*. Point Publications, Oakland 1980, unpaginated.

5 For instance the problem of resolving the panel.

6 Discussion between Robert Barry & Robert Morgan, in: *Robert Barry – an artist book*. Ed. Erich Franz. Bielefeld 1986, p. 79.

tussen de dingen. In deze ruimte is de "waarnemer" actief, hier vult hij het werk aan...⁶, zonder dit echter ooit te kunnen voltooien.

Op deze wijze is taal, respectievelijk dat wat Barry er van maakt, sinds ongeveer het begin van de jaren zeventig een centraal, beeldend middel in zijn werk. De vroege dia-werken en klankinstallaties berusten er al op – hier onder volkomen abstractie van het schilderkunstig object. De klank van het gesproken woord respectievelijk het ritmische geruis van de diaprojector zijn volkomen ruimtelijk. De werken hebben een tijdelijk verloop – analoog aan de tijdelijke syntaxis van de spraak. De zwarte dia's, die de ruimte donker laten, evenals de lange rustpauze tussen de woorden zijn complementair aan de eraan grenzende significanten – woord- en beelddia's, gesproken woorden – en anticiperen op de ruimtelijke syntaxis van de wand-schilderingen, waarin het monochrome kleurvlak tussen de woorden net zo belangrijk is als de woorden zelf.

In de wandschilderingen wordt de aangetroffen architectuur tot integraal bestanddeel van het kunstwerk. Ruimte wordt niet automatisch in esthetische zin waargenomen. Het moet als esthetisch object opnieuw verklaard, opnieuw uitgevonden worden. Barry's wandschilderingen houden daarmee rekening: de architectuur bepaalt de grootte van de letters en de tussen-ruimte tussen de woorden. Het woord volgt de wand om de hoek en over architectonische details heen. De woordkeuze kan zich ook inhoudelijk naar de ruimtelijke situatie richten, zonder deze echter te willen beschrijven. Als alledaagse betekenis- en gevoelsdragers zijn de taalfragmenten de recipiënt vertrouwd en stellen zijn betrekking tot de ruimte vast, ja hebben invloed op zijn ruimtelijk gevoel erin. Het bekijken van het werk verlangt een fysiek zich-bewegen, het geeft opnieuw inhoud aan de ontmoeting tussen openbare ruimte en persoonlijke betekenisgeving.

Sinds enkele jaren gebruikt Barry weer op spieramen gespannen linnen en sluit zo weer aan bij zijn schilderkunstige begin – als student onder Robert Motherwell aan het Hunter College en als adept van Ad Reinhardt, die hij slechts vluchtig heeft gekend. De sombere geluiden van diegenen, die de schilderkunst dood hebben verklaard, sterven ongehoord weg – ten eerste natuurlijk omdat de schilderkunst nooit werkelijk dood is geweest, maar ook, omdat Barry's uiteenzetting met taalfragmenten als visueel vormend middel hem heden ten dage een solide basis bieden voor hun overtuigend gebruik als schilderkunstige significanten op wat ongetwijfeld de meest klassieke drager van schilderkunst is.

1 Marshall McLuhan, *Understanding Media*. New York 1965, p. 7; en Marshall McLuhan & Quentin Fiore, *The Medium is the Message*. New York 1967.

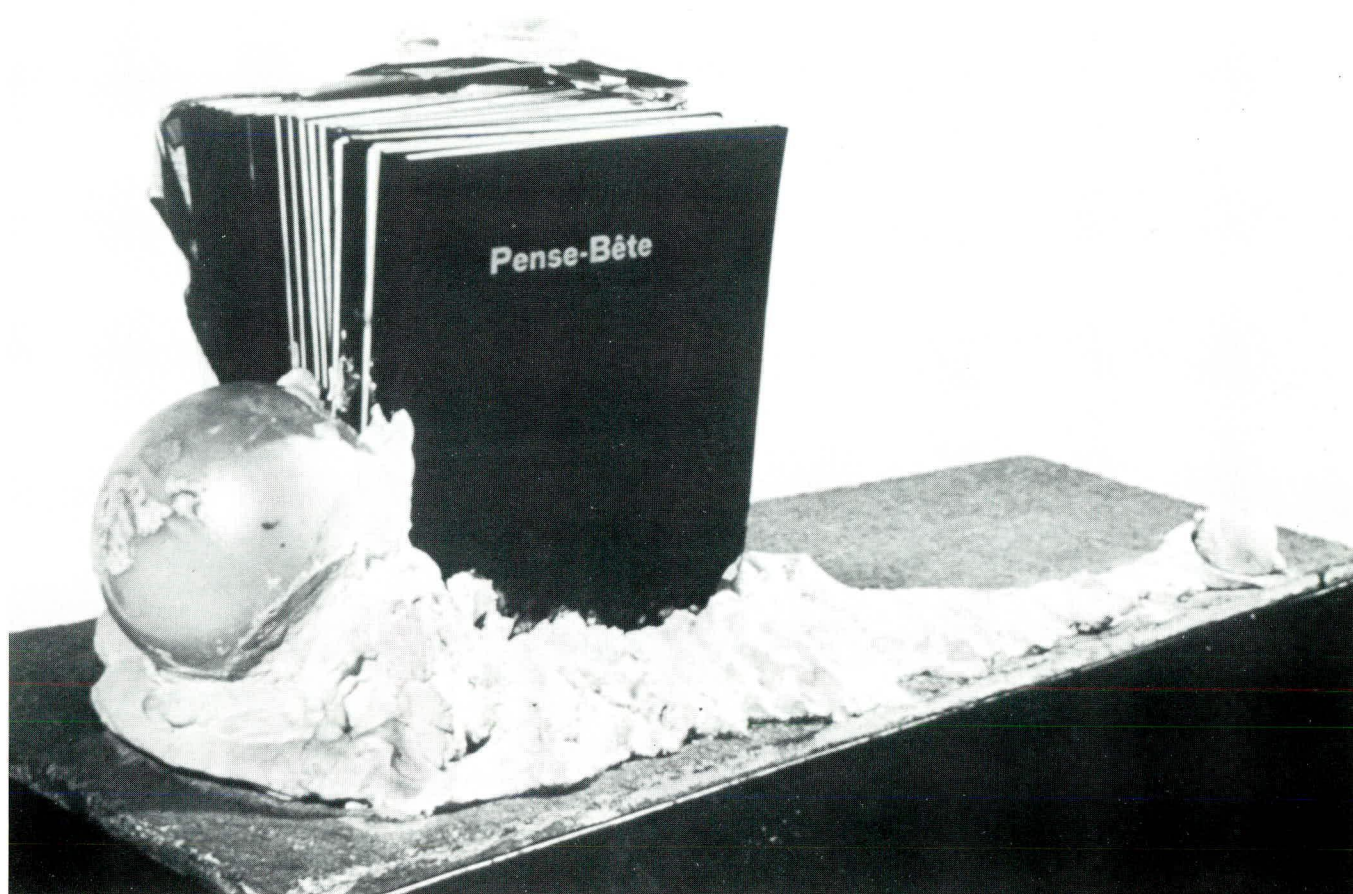
2 Clement Greenberg, *Art and Culture*. Boston 1961, p. 230.

3 Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX*. Encore, Paris 1975, p. 20.

4 'Kathan Brown, John Cage, Tom Marioni, Robert Barry and Joan Jonas – Their Art in the Context of the '70's', in: *Music, Sound, Language, Theater*. Point Publications, Oakland 1980, zonder paginering.

5 Bijvoorbeeld die van de opheffing van het ezel-schilderij.

6 Discussie Robert Barry & Robert Morgan, in: *Robert Barry – An artist book*, red. Erich Franz. Bielefeld 1986, p. 79.



137

Marcel Broodthaers

Pense - Bête 1963

boeken, papier, gips, plastic globen, hout/
books, paper, plaster, plastic spheres, wood,
98 x 84 x 43 cm



138

Marcel Broodthaers

Cinéma modèle 1970

verf op vacuüm

gevormd plastic/

paint on vacuum-

formed plastic,

85 x 120 cm

Galerie Michael

Werner, Köln

139

Marcel Broodthaers

une/un 1974

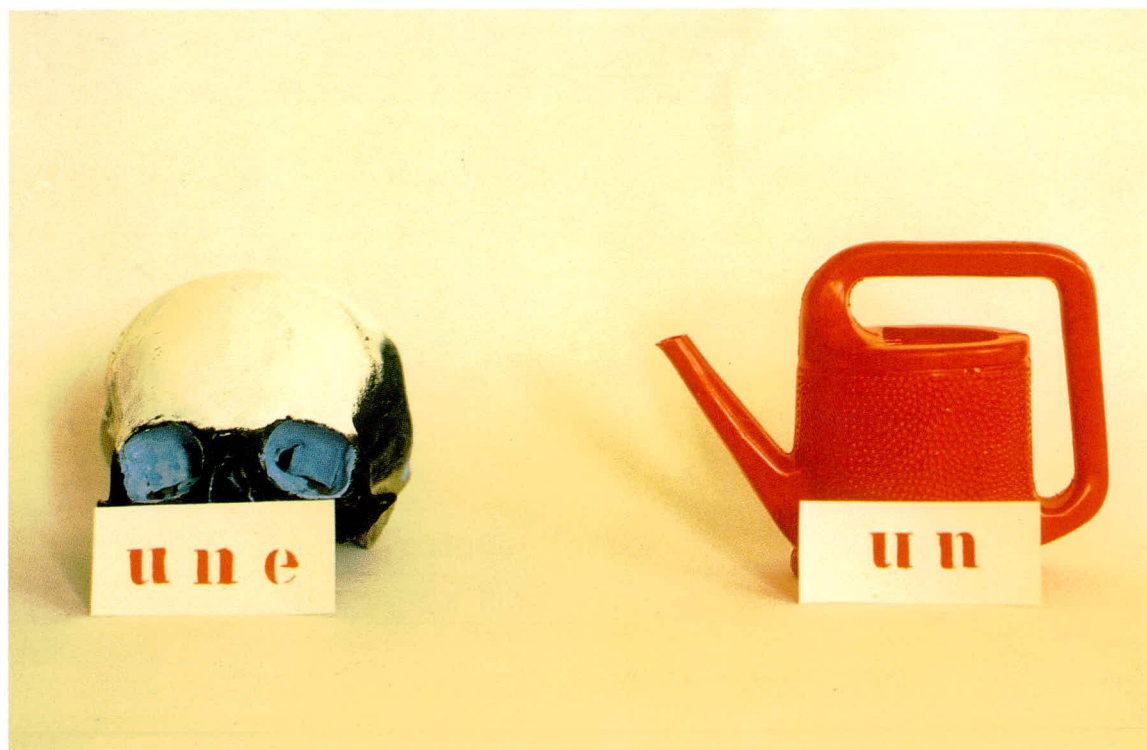
beschilderd dood-

hoofd en rode plastic

gieter/painted skull

and red plastic

watering-can



Marcel Broodthaers: Allegorieën van de avantgarde

Vanaf Marcel Broodthaers' allereerste werk als beeldend kunstenaar in 1964 (dit in tegenstelling tot zijn eerdere poëtische werk, waaronder een film met de titel *Een Cinematografisch Gedicht ter Ere van Kurt Schwitters*, 1957) – toen hij besloot de bijna volledige editie van zijn laatste gedichtenbundel, een 'gevonden dichtbundel', zoals hij zei, met de titel *Pense-Bête* (Denk stom/dier) half in gips te begraven – zijn richting en omvang van zijn artistiek onderzoek duidelijk. Broodthaers analyseerde niet alleen de transitionele problemen die de verandering van poëzie in object stelt, of de bijna magische handeling om een object/beeld te maken tot een model van analytisch denken dat in wezen zijn eigen discours en produktie ter discussie stelt, hij richtte zich meer in het bijzonder op het historische en politieke schandaal dat schuilgaat onder de ogenschijnlijk neutrale esthetische strijd tussen de categorieën. Dat blijkt duidelijk uit de verklaring bij zijn eerste tentoonstelling in 1964: 'Ik heb me ook afgevraagd of ik niet iets zou kunnen verkopen en succes hebben in het leven. Tenslotte ben ik al een hele poos een nietsnut. Ik ben nu veertig... ik kreeg het idee om eindelijk iets onoprechts uit te vinden en ik toog onmiddellijk aan het werk. Wat was het? Het waren objecten.'¹

En vanuit een ander ironisch gezichtspunt: 'Met de overgang naar de beeldende kunst wilde ik precies de rug keren naar de poëzie. Ik heb symbolisch de poëzie uit haar ivoren toren willen halen en heb daarom de dichtbundel in het natte gips geworpen en er een soort sculptuur van gemaakt.'²

Later zei hij over dit werk, dat zijn mislukking als dichter bezegelde en zijn loopbaan als beeldend kunstenaar inluidde: '...voor mij is dit boek een verbiedend object... Hier kun je het boek niet lezen zonder de beeldende kwaliteiten te niet te doen. Ik dacht dat dit concrete gebaar de kijker met dit verbod zou confronteren. Maar tot mijn grote verbazing reageerde de kijker op een heel andere manier dan ik had verwacht... Niemand was nieuwsgierig naar de tekst en niemand wist of hij naar begraven proza of poëzie, treurig of aangenaam, keek. Het verbod raakte niemand.'³ De overgang van taal naar object, de object-taal van de kunst en de conceptualisering van kunst tot de status van taal zijn de kritische punten van Broodthaers' onderzoek. Als materiële concretisering, het object-worden

Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-garde

From the very first work of Marcel Broodthaers as an artist in 1964 (as opposed to his preceding poetical works, which included a film called *A Cinematographic Poem in Honour of Kurt Schwitters*, 1957) – when he decided to sink up to the middle in plaster the almost complete edition of his last volume of poetry, a 'found volume of poetry' as he called it, entitled *Pense-Bête* (Think Stupid/Animal) – the perspective of his artistic investigation is clear. Broodthaers was not just analyzing transitional problems arising from making poetry into object, or the quasi-magical act of making an object/image a model of analytical thoughts that essentially questions its own discourse and production; more precisely, he focused on the historical and political scandal that is concealed in the seemingly neutral aesthetic struggle between the categories. His announcement, accompanying his first exhibition in 1964, makes this point clear:

'I have asked myself as well whether I could not sell anything and become successful in life. It's quite a while already that I am good for nothing. I am forty years now... the idea to finally invent something that is insincere crossed my mind and immediately I went to work. What was it? Actually, it was objects.'¹

And, from a different angle of irony:

'With the transition towards the visual arts I wanted to turn my back on poetry. Symbolically I wanted to free poetry from its ivory tower and therefore I threw it into the wet plaster to make a kind of sculpture out of it.'²

He later commented on this work, which terminated his failure as a poet and began his career as an artist:

'...for me, this book is an object of interdiction... Here you cannot read the book without destroying its plastic qualities. I believed that this concrete gesture would have confronted the viewer with this interdiction. But very much to

binnen het discours van de kunst, onmogelijk is geworden zonder tegelijkertijd geannexeerd te worden door de ideologie van de cultuurindustrie en daardoor gedwongen te zijn juist die sociaal-politieke omstandigheden te steunen en te bevestigen die zij oorspronkelijk wilde ontkrachten, dan dient het discours zelf te worden ontkracht. De paradox en het dilemma zijn echter dat deze kritische ontkrachting zelf de status moet aannemen van het object-discours waarin zij zelf thuishoort, tenzij zij de idealistische misvatting wil overnemen die door Broodthaers in de meeste zogenaamde conceptuele kunst werd gezien: de uiteindelijke reïficatie van de taal, onder het voorwendsel het artistieke discours van zijn status als object te bevrijden. Diezelfde negativiteit van de objecten resulteert in Broodthaers' werk juist in een wezenlijk allegorisch karakter, omdat zij elke materiële en formele anticipatie en oplossing die het discours in de beeldende kunst traditioneel lijkt te suggereren radicaal ontkennen. Als allegorische objecten ontkennen zij het eigentijdse ideologische leven van objecten en herinneren tezelfdertijd aan hun vroegere materiële potentieel. Broodthaers' positie lijkt rekening te houden met Adorno's kritiek op de avantgardistische artistieke praktijk:

'Zelfs in radicale kunst is er nog zo veel onechtheid omdat de kunst, door



my surprise the viewer reacted in a totally different manner than I had expected... Nobody was curious to read the text, not knowing whether they were looking at interred prose, or poetry, sad or pleasant. Nobody was affected by the interdiction.³

The transition from language to object, the object-language of art, and art's conceptualization to the status of language are the critical points of Broodthaers' investigation. If material concretion, objectization within the discourse of art, had become impossible without being simultaneously appropriated by the ideology of the cultural industry, and thereby made to support and affirm the very same socio-political conditions that it originally set out to negate, then the discourse itself has to be critically negated. The paradox and dilemma, however, is that this critical negation itself has to assume the status of the object-discourse into which it inscribes itself, unless it wants to accept the idealist fallacy that Broodthaers perceived in most of so-called Conceptual art; the final reification of language under the pretense of liberating the art discourse from its object status. This very same negativity of the objects in Broodthaers' work then entails and ensures their essentially allegorical character as they radically deny any material and formal anticipation and solutions that the visual-plastic discourse traditionally seems to suggest. As allegorical objects they negate the contemporary ideological life of objects and, at the same time, are reminiscent of their past material potential. Broodthaers' position seems to take into account Adorno's criticism of avant-garde art practice:

'Even within radical art there is still so much falsehood, because by anticipating construction of genuine historical potentiality, in fact art neglects to construct it.'⁴

Broodthaers aligns himself within that iconoclastic tradition which denies not only the validity of art's anticipatory vision but, more precisely, insists on revealing the political dependence and ideological determination of an avant-garde practice that perceives itself as acting in a realm of neutral autonomy.

Broodthaers' versatility in imbuing visual signs with historical material concretions and includ-

140

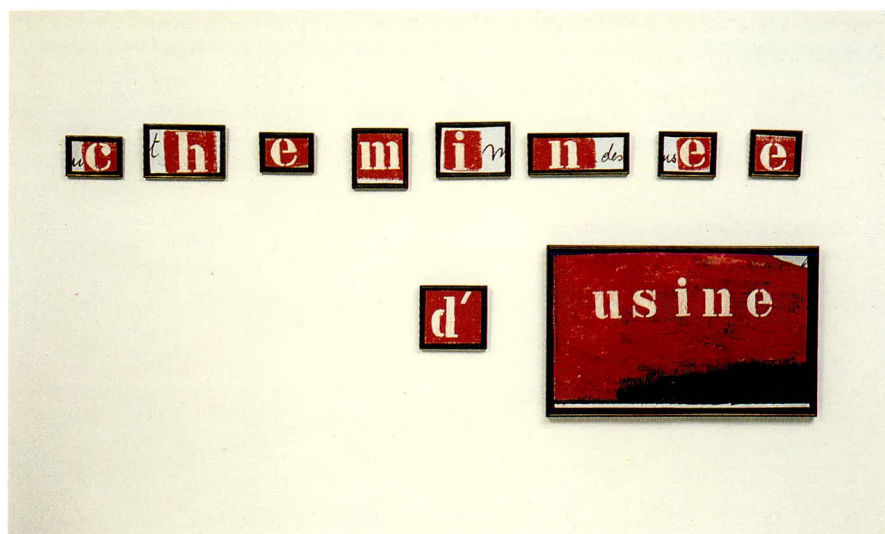
Marcel Broodthaers

Etagère avec portrait de Mallarmé 1969

hout, verf foto/wood, paint, photo,

80 x 80 x 25 cm

Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf



141

Marcel Broodthaers

Cheminée d'usine 1974

verf op fotografisch linnen/

paint on photographic canvas

formaat afhankelijk van installatie/

size variable upon installation

163

vooruit te lopen op de opbouw van werkelijk historisch potentieel, in feite nalaat dat op te bouwen.¹⁴

Broodthaers situeert zich in die iconoclastische traditie die niet alleen de geldigheid van de anticiperende visie van de kunst ontkent, maar er juist op staat de politieke afhankelijkheid en ideologische bepaaldheid van een avant-gardistische praktijk te onthullen die van zichzelf vindt dat zij in neutrale autonomie handelt.

De veelzijdigheid waarmee Broodthaers in visuele tekens historische materiële concretisering weet te leggen en het volledige spectrum van hun inherente dialectiek weet te omvatten (de tegenstrijdigheden van de realiteit waaruit zij als ideologische betekenis voortkomen én hun eigen tegenstrijdige aard in het vormgeven en bepalen van die realiteit en onze interpretatie daarvan) is wonderbaarlijk. Geen teken lijkt twee maal dezelfde betekenis te hebben, geen semiologisch element of functie staat vast. Geen wonder dus dat de rebus, het raadsel dat de blik van de lezer uitdaagt en interpretatie aan het oog voorschrijft met het plezierige gemak van een kinderspelletje, een van Broodthaers favoriete strategieën is geweest om de onderlinge afhankelijkheid en de wisselwerking van gefragmenteerde taal en gereïficeerde beelden, die het discours van kunst als ideologie vormen, te ontcijferen.

ing the full range of their inherent dialectics (the contradictions of the reality from which they arise as ideological meaning as well as their own contradictory nature in shaping and determining that reality and our reading of it) is puzzling.

No sign seems to have the same meaning twice, no semiological element or function is secured. No wonder then that the rebus, the riddle that challenges the reader's vision and dictates reading to the eyes with the pleasantries of children's games, has been one of Broodthaers' favourite strategies to decipher the interdependency and interaction of fragmented language and reified imagery that constitute the discourse of art as ideology.

Buchloh, Benjamin H.D., 'Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-garde' in: *Artforum*, May 1980 (fragment).

1 Marcel Broodthaers, Uitnodigingskaart voor Galerie St. Lambert, Brussel 1964.

2 Marcel Broodthaers, Interview met Ludo Bekkers, in *Museum-journaal*, jaargang XV, nr. 2, Amsterdam 1970, p. 66 e.v.

3 Irmeline Lebeer, Interview met Marcel Broodthaers, Tentoonstellings-catalogus Paleis voor Schone Kunsten, Brussel 1974, p. 66.

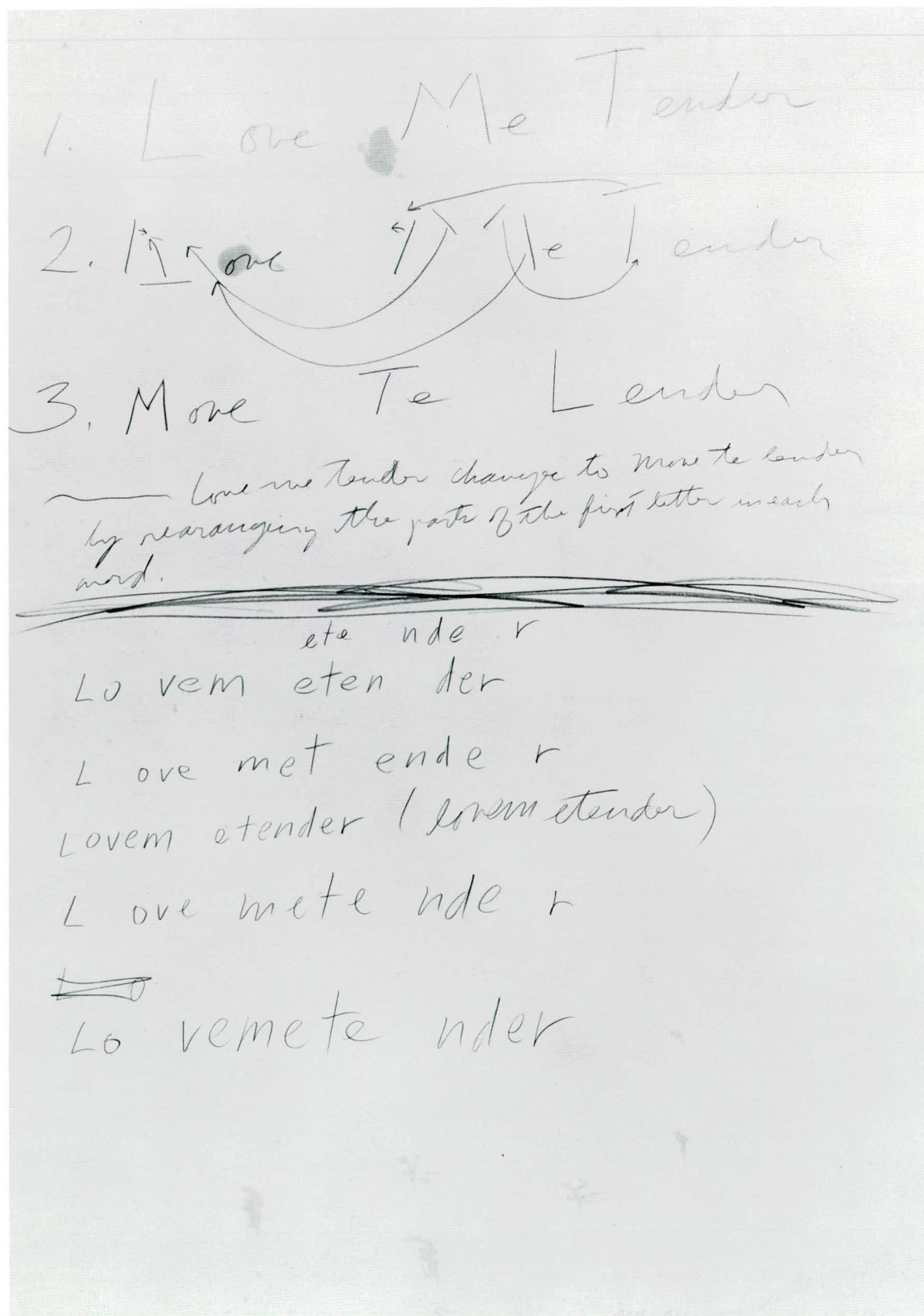
4 T.W. Adorno, *Aesthetische Theorie. Gesamelte Schriften*, deel VII. Frankfurt 1970, p. 129.

1 Marcel Broodthaers, Invitation card for Galerie St. Lambert. Brussels, 1964.

2 Marcel Broodthaers, Interview with Ludo Bekkers. In *Museum-journaal*, vol. XV, no. 2, Amsterdam 1970, p. 66ff.

3 Irmeline Lebeer, Interview with Marcel Broodthaers. Exhibition catalogue, Palais des Beaux Arts, Brussels 1974, p. 66.

4 T.W. Adorno, *Aesthetische Theorie. Gesamelte Schriften*, Vol. VII. Frankfurt 1970, p. 129.



142

Bruce Nauman

Love Me Tender,

Move Te Lender

1966

potlood op papier/

pencil on paper,

86,5 x 63,5 cm

The St. Louis

Art Museum

De ware kunstenaar is een verrassende lichtgevende bron

Love Me Tender, Move Te Lender, 1966

In 1966 had Nauman het gevoel dat zijn werk niet voldoende verwantschap had met zijn manier van denken. Hij begon te experimenteren met taalgrapjes die betrekking hadden op objecten en probeerde manieren te vinden om beide te verbinden. Als model koos Nauman de methode van het invoeren van tegenstrijdige en onzinnige redeneringen die Wittgenstein in zijn *Philosophische Untersuchungen* hanteert. Hij wees een zuiver abstracte, logische manier van denken af en begon in zijn werken betekenissen te leggen die hij aan allerlei verschillende bronnen ontleende. Door het werk van Man Ray, dat hij in datzelfde jaar op een tentoonstelling in het Los Angeles County Museum of Art zag, raakte hij ervan overtuigd dat er niet altijd een duidelijke reden hoeft te zijn om een werk te maken en het stijfde hem in zijn verlangen in zijn kunst humor, poëzie en ironie te gebruiken en het werk zonder verdere uitleg te tonen.

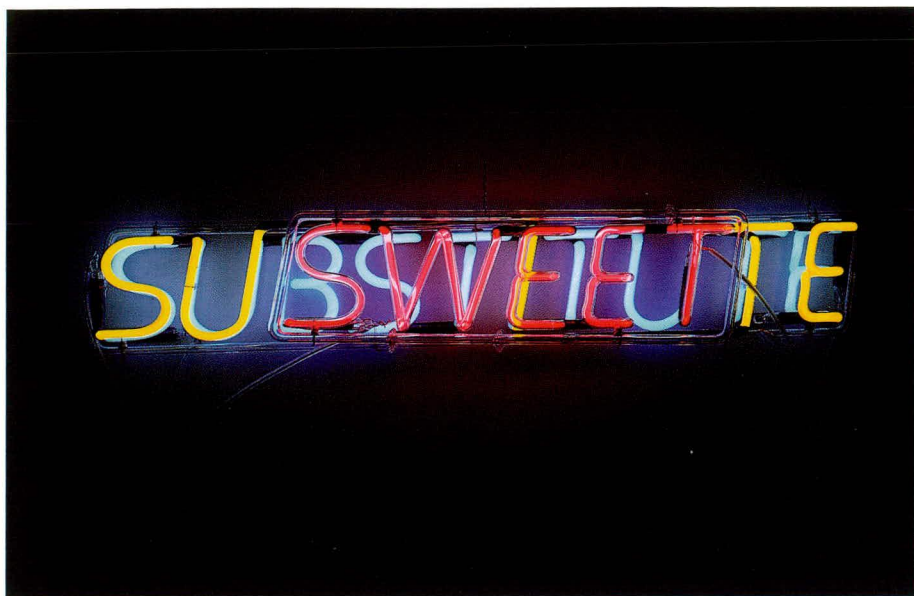
‘Vrijheid levert grappen op en grappen leveren vrijheid op,’ noteerde de schrijver Jean-Paul, en ook: ‘Grappen maken is alleen maar spelen met ideeën.’¹ En dat is precies wat Nauman doet in de tekening *Love Me Tender, Move Te Lender* uit 1966. In dit werk probeert hij luchthartig de grenzen te verleggen van het denken over dingen. *Love Me Tender* is natuurlijk de titel van het liedje van Elvis Presley dat begint met het refrein ‘Love me tender, love me true’. Door de eerste letter van elk woord in de titel van de song te verwisselen toont Nauman iets vertrouwds in een verrassend nieuw licht – zin verandert in onzin. Hoewel het slechts om een lichte verschuiving in de letters gaat, lijkt het resultaat een heel nieuwe betekenis te suggereren. Tegelijkertijd is het onzeker of Nauman eigenlijk wel specifieke betekenissen op het oog heeft of dat de nieuwe zin misschien niet meer is dan een poëtisch raadsel. Een andere manier waarop Nauman ons normale interpretatieproces ontwricht is eerst de hele zin laten zien en daarna de woorden ervan in lettergrepen te ontleden. Pijltjes geven aan hoe de eerste letters van de woorden anders geordend kunnen worden en de lay-out van de bladzijde wijst op de verschillende combinaties die met de gesplitste woorden kunnen worden gevormd. Naumans behandeling is dubbelzinnig: we weten niet of het werk een tekening of een handgeschreven notitie is.

The True Artist is an Amazing Luminous Fountain

Love Me Tender, Move Te Lender, 1966.

In 1966 Nauman felt that his work was not based strongly enough on his thinking. He started to play with language games in connection with objects and to invent ways to put them together. Taking as a model Wittgenstein's method, in his *Philosophical Investigations*, of including contradictory and nonsensical arguments, Nauman rejected a purely abstract, logical way of thinking and began to load his objects with meanings from many sources. Seeing Man Ray's work in the Los Angeles County Museum of Art exhibition that same year convinced him that it was not always necessary to have a clear reason to work and reinforced him in his desire to introduce humour, poetry, and irony into his art and to present his work without explanations.

‘Freedom produces jokes and jokes produce freedom’, wrote the novelist Jean-Paul, and ‘Joking is merely playing with ideas.’¹ This is precisely what Nauman does in the drawing *Love Me Tender, Move Te Lender* (1966). In this work he lightheartedly pushes against the limits of the way one thinks about things. *Love Me Tender* is, of course, the title of a song by Elvis Presley, which begins with the refrain, ‘Love me tender, love me true’. By switching the first character of each word in the song title, Nauman shows something familiar in a new and surprising light; sense becomes nonsense. Though the rearrangement of the letters is slight, the result seems to suggest an entirely new meaning. At the same time, one is unsure whether Nauman intends specific meanings or if the changed phrase is simply a poetic enigma. Another way in which Nauman disrupts our normal process of understanding is by first showing the whole sentence, then separating the words in it into syllables. Arrows show how the first letter of the words could be rearranged, and the lay-out on the page indicates the various combinations that can be



Tijdens het maken van *Love Me Tender, Move Te Lender* krabbelde Nauman de zin gewoon neer. Voor hem had hij geen bijzondere betekenis; het was hem erom te doen een tekening te maken van een willekeurige herordening van woorden. Hij voelde zich niet genoodzaakt dit soort methode te verdedigen, gezien de lange traditie in de kunst om woordspelingen om te zetten in concrete objecten, een traditie die begon bij Marcel Duchamp, die duidelijk maakte dat woorden niet alleen een communicatiemiddel zijn, en doorloopt tot in de Fluxus-beweging en, dichterbij huis, tot in West Coast-kunstenaars als William Allan en William T. Wiley.

Behalve in notities en schetsen bedacht Nauman nog een andere manier om zijn woordspelingen concrete vorm te geven en er betekenissen in te leggen die ze normaal gesproken niet hebben: hij maakte er neonteksten van. Daarmee had hij een visueel equivalent gevonden voor de verbale ideeën die hem na aan het hart lagen. Zo kon hij bijvoorbeeld werken met eenvoudige anagrammen als *None Sing Neon Sign*, met palindromen als in *Sugar Ragus*, een 'gevonden' kreet ontleend aan een absurde rugby-yell van de University of Wisconsin, met homoniemen als in *Suite Substitute*, dat een woordspeling is op de titel van het populaire liedje 'Sweet Substitute'. Op de in grafiet en kleurpotlood uitgevoerde werktekening voor dit werk is boven het woord 'Substitute' een transformator aangebracht, waarin opnieuw de letters S, U, I, T, en E staan om aan te geven dat het om woorden gaat die over elkaar heen geplaatst zijn. Op de tekening schreef Nauman: 'Ontwerp voor neontekst op een muur waarin suite en substitute afwisselend oplichten, bestemd voor meervoudige editie (kunst om uw favoriete meubels te vervangen)'. Het neon-werk is zo geprogrammeerd, dat eerst het woord 'Suite' vijf seconden in roze oplicht, dan flitst 'Substitute' vijf seconden aan in groen; vervolgens lichten 'Suite' en 'Substitute' samen tien seconden op. Tot slot dooft het hele werk drie seconden, waarna het programma van voren af aan begint. Nauman maakte een tekening die op

143

Bruce Nauman

Sweet Suite Substitute 1968

neon buis/neon tubing, 13,3 x 75,6 x 12 cm

Leo Castelli Gallery, New York

made of the divided words. Nauman's treatment is ambiguous: we do not know whether the work is a drawing or a handwritten note. In making *Love Me Tender, Move Te Lender*, Nauman just scribbled the sentence down. To him it had no particular meaning; his point was to make a drawing out of an arbitrary rearrangement of the words. He did not feel the need to defend this sort of method, given the long tradition in art of turning puns into physical objects, extending from Marcel Duchamp, who made it very clear that words are not merely a means of communication, to the Fluxus movement, and, closer to home, to such West Coast artists as William Allan and William T. Wiley.

Besides notes and drawings, another way Nauman found to substantiate his plays on words, and charge them with meanings they do not usually have, was to turn them into neon signs. In doing this he found visual equivalents for verbal ideas to which he was attached. For example, he was able to work with simple anagrams, such as *None Sing Neon Sign*; with palindromes, as in a found saying based on an absurd University of Wisconsin football cheer, *Sugar Ragus*; and with homonyms, as in *Suite Substitute*, a pun on the title of the popular song 'Sweet Substitute'. In the fabrication drawing for this work, done in graphite and colour pencil, a transformer is placed above the word 'Substitute', in which the S, U, I, T, and E are doubled to indicate the superimposition. On the drawing, Nauman wrote: 'Design for wall hanging neon sign alternately lighting suite and substitute for multiple edition (art to replace your favorite furniture)'. The neon piece is programmed so that first the word 'Suite' lights up for five seconds in pink, then 'Substitute' flashes on for five seconds in green; next both 'Suite' and 'Substitute' light up together for ten seconds. Finally the whole sign goes off for three seconds, after which the programme is repeated. Nauman made a drawing based on this same idea, to which he applied a cutout from a Sears, Roebuck and Co. catalogue of a set of furniture in which he had replaced the cushions with Hershey bars.

Later, though, Nauman decided to destroy it. Instead he made another neon sign, *Sweet Suite Substitute*, in which both the original phrase and the variation are present, due to the superimposition of three layers of signs: first 'Sweet' appears in red, then 'Suite', in yellow, and finally 'Substitute', in blue; all flash at the same rate as

the parts of the earlier *Suite Substitute*. Again Nauman wrote on the fabrication drawing for this piece, 'Art to replace your favorite furniture'. In such witty flashes of the mind Nauman transforms straightforward, everyday information into poetic wordplay. His ideas are embodied in neon signs, objects that, because they flash on and off, seem to have little material substance and instead turn into pure surface – writing in space, which is repeatedly erased and rewritten. The message, which gets broken down by being flashed on and off, holds the viewer's attention by its seductive visual display and by its seemingly nonsensical quality. In a watercolour in this series, Nauman has replaced some letters in the word 'substitute' with asterisks. This is the only case in which he refers to neon signs in which letters aren't working. In making this drawing he was inspired by Alain Robbe-Grillet's novel *Jealousy*, and particularly by Roland Barthes' introduction to it. Barthes mentions a huge sign on the Gare Montparnasse in Paris 'that would read *Bon-kilomètres* if several of its letters were not regularly out of commission. For Alain Robbe-Grillet', Barthes continues, 'this sign would be an object par excellence, especially appealing for the various dilapidations that mysteriously change place with each other from one day to the next'.²

In his 1968 study for *Raw War*, Nauman employs neon signage for a serious statement. On this drawing he wrote 'sign to hang where there is a war on'. Here Nauman makes no pretense at literary analogies or art, but conveys an undorned statement. At first he planned to make a sign that would flash the letters a, R, e, A, War. Instead he made *Raw War* (1970), in which the words 'Raw', in red, and 'War', in orange, flash in alternation. In another piece, *Violins Violence Silence* (1981-82), Nauman combines poetic conceit with a serious statement, merging phonetic play in the sounds of the three words with political overtones. As Nauman puts it: 'Those words load each other more through their combination. The work expresses generalized fear and anger about the way people mistreat other people.' *Violins Violence Silence* parallels Jacobo Timerman's writing about the political situation in Argentina in *Prisoner without a Name, Cell without a Number*: 'What there was, from the start, was the great silence, which appears in every civilized country that passively accepts the inevitability of violence, and then the fear that

hetzelfde idee is gebaseerd en bracht daarop een knipsel van een bankstel uit een catalogus van Sears, Roebuck and Co aan, waarin hij de kussens had vervangen door Hershey-repen.

Later besloot Nauman echter het werk te vernietigen. In plaats ervan maakte hij een ander neon-werk, *Sweet Suite Substitute*, waarin zowel de oorspronkelijke zin als de variant aanwezig zijn dankzij drie lagen letters die over elkaar heen geplaatst zijn. Eerst verschijnt 'Sweet' in rood, dan 'Suite' in geel en tenslotte 'Substitute' in blauw, ze lichten alle op in hetzelfde tempo als de delen van het eerdere *Suite Substitute*. Opnieuw schreef Nauman op de werktekening: 'Art to replace your favorite furniture'. Door dit soort geestige invallen verandert Nauman directe alledaagse informatie in een poëtisch woordenspel. Zijn ideeën zijn belichaamd in neonletters, in objecten die weinig materiële substantie lijken te hebben, omdat ze aan- en uitflitsen, en de indruk wekken van louter oppervlak – tekst in de ruimte die steeds wordt weggewist en herschreven. De boodschap, in stukken gehakt door het onophoudelijk aan- en uitflitsen, houdt de aandacht van de beschouwer gevangen door de verleidelijke visuele wijze waarop hij wordt gebracht en het ogenschijnlijk absurde karakter ervan. In een aquarel uit deze serie heeft Nauman een paar letters in het woord 'substitute' vervangen door asterisken. Dit is de enige keer dat hij verwijst naar neonteksten waarin letters niet functioneren. Zijn inspiratie voor deze tekening ontleende hij aan de roman *La Jalousie* van Alain Robbe-Grillet, meer in het bijzonder aan de Inleiding daarbij door Roland Barthes. Barthes vermeldt een groot neonbord op het Gare Montparnasse in Parijs 'waarop *Bon-kilomètres* te lezen zou staan, als niet verscheidene letters regelmatig kapot waren.

167



144

Bruce Nauman

Violins Violence Silence 1981-82

neon buis/neon tubing, 158 x 166 x 15,2 cm

Leo Castelli Gallery, New York

S U G A R

R A G U S

R A C U S

S U C A R

Dit bord, 'zo vervolgt Barthes,' zou een object bij uitstek voor Alain Robbe-Grillet zijn, want het is vooral interessant door de mysterieuze wijze waarop de mankementen van de ene dag op de andere van plaats verwisselen.'²

In zijn voorstudie voor *Raw War* uit 1968 gebruikt Nauman zijn neonletters voor een serieuze verklaring. Op de tekening schreef hij 'bord om op te hangen waar een oorlog aan de gang is'. Hierin streeft Nauman niet naar literaire analogieën of kunst, maar doet een uitspraak zonder franje. Aanvankelijk was hij van plan een werk te maken waarop de letters *a*, *R*, *e*, *A*, *War* zouden oplichten. In plaats daarvan maakte hij *Raw War* in 1970, waarin de woorden 'Raw' in rood en 'War' in oranje afwisselend oplichten. In een ander werk, *Violins Violence Silence* uit 1981-82, combineert Nauman poëtische kwinkslagen met een serieuze uitspraak door het fonetische spel van de klanken van de drie woorden te laten versmelten met de politieke ondertoon. Zoals Nauman zelf zegt: 'Die woorden versterken elkaar door hun combinatie. Het werk drukt een algemeen gevoel van angst en woede uit over de weerzinwekkende manier waarop mensen met elkaar omgaan'. *Violins Violence Silence* kan vergeleken worden met wat Jacobo Timerman in *Prisoner without a Name, Cell without a Number* schrijft over de politieke situatie in Argentinië: 'Wat er van het begin af aan was, was het grote zwijgen dat in ieder beschaafd land ontstaat dat passief aanvaardt dat geweld onvermijdelijk is, en dan de angst die alles verlamt. Dat zwijgen dat een land maakt tot een medeplichtige.'³

Toen Nauman opdracht kreeg een werk te maken voor het gebouw van de muziekafdeling van de California State University in Long Beach, stelde hij een versie voor van *Violins Violence Silence* waarin de woorden, 70 centi-

145

Bruce Nauman

Sugar Ragus (detail) 1973potlood op papier/pencil on paper,
58,8 x 73,7 cm

suddenly befalls it. That silence, which can transform any nation into an accomplice.'³

Commissioned to create a piece for the Music Department building at the California State University in Long Beach, Nauman proposed one version of *Violins Violence Silence* in which the words, two feet high, would be repeated, superimposed upon each other forward and backward in mirror-image letters; however, this idea was turned down. Instead, the sign was presented in 1982 along the front and side elevations of a new wing at The Baltimore Museum of Art. Brenda Richardson, curator of the museum's concurrent exhibition of Nauman's neon works, described this piece as 'friezelike, with the superimposed words VIOLINS SILENCE, and VIOLENCE VIOLENCE on one plane, and the words SILENCE VIOLINS around a corner on an adjoining plane.'⁴

The message of *Violins Violence Silence* is again subdued, because of the confusing overlay of the words. But at the same time its cryptic ambiguity distinguishes it from other street signs and keeps it in the viewer's mind.

In the impressive interior neon piece *One Hundred Live and Die* (1984) – for which he made a fabrication drawing in pencil, pastel, charcoal, and watercolour, on different pieces of paper glued together – Nauman represents the on-going flow of human life through a mixture of found sayings, arbitrary phrases, and personal statements, each of which is idiosyncratic and yet general enough to become art – 'Suck and Die Suck and Live'; 'Fear and Die Fear and Live'; 'Red and Die Red and Live'. The piece is programmed so that at times the phrases flash on and off in order, by columns, giving an effect of continuity, while at other times the phrases appear in random sequence, as if disruptive jumps of thought are being made. Here, as in all his works based on words, Nauman is trying not so much to make a grand statement about life and death, or the transience of human existence, as to put power back into clichés. By rearranging or decomposing these phrases, and presenting them in brightly coloured, blinking signs, he attempts to recapture some of their original mystery and truth.

A Rose Has No Teeth, 1966

A Rose Has No Teeth is a representational drawing for, according to Nauman's inscription, 'a lead or bronze plaque to be attached to a tree in

meter hoog, zouden worden herhaald door ze over elkaar heen te plaatsen naar voren en naar achteren in spiegelbeeld. Dit voorstel werd afgewezen. Het werk werd wel in 1982 getoond langs de voor- en zijmuren van een nieuwe vleugel van het Baltimore Museum of Art. Brenda Richardson, conservator voor de tentoonstelling van Naumans neon-werken die gelijktijdig in het museum plaatsvond, omschrijft het werk als: 'het heeft iets van een fries doordat de woorden VIOLENCE SILENCE en VIOLENCE SILENCE VIOLENCE over elkaar op één draagvlak zijn aangebracht en de woorden SILENCE VIOLENCE om de hoek op een aansluitend vlak.'⁴ De boodschap van *Violins Violence Silence* wordt opnieuw getemperd door de verwarrende manier waarop de woorden over elkaar heen staan. Maar tegelijkertijd onderscheidt het zich door zijn cryptische ambiguïteit van andere borden op straat en blijft in het geheugen van de beschouwer gegrift.

In het indrukwekkende, voor een binnenruimte bestemde neonwerk *One Hundred Live and Die* uit 1984 – waarvoor hij een werktekening in potlood, pastel, houtskool en waterverf maakte op verschillende vellen papier die aan elkaar zijn gelijmd – beeldt Nauman de voortdurende stroom van het menselijk leven uit door een mengsel van 'gevonden' uitdrukkingen, willekeurige zinnen en persoonlijke uitspraken die ieder op zich idiosyncratisch, maar toch algemeen genoeg zijn om kunst te worden – 'Suck and Die Suck and Live'; 'Fear and Die Fear and Live'; 'Red and Die Red and Live'. Het werk is zo geprogrammeerd dat de teksten soms op volgorde en in kolommen aan- en uitflitsen en dus een indruk van continuïteit geven, terwijl zij op andere momenten in een willekeurige volgorde verschijnen, alsof er verwarrend van de hak op de tak wordt gesprongen. Nauman probeert hier, zoals in al zijn werken die op woorden zijn gebaseerd, niet zozeer om een pompeuze uitspraak over leven, dood of de vluchtigheid van het menselijk bestaan te doen, maar om clichés hun oorspronkelijke zeggingskracht terug te geven. Door de zinnen te herschikken of te ontleden en ze te presenteren in felgekleurde knipperende letters probeert hij er weer iets van hun oorspronkelijke mysterie en waarheid in te leggen.

A Rose Has No Teeth, 1966

A Rose Has No Teeth is een representatieve tekening voor – volgens Naumans opschrift – 'een loden of bronzen plaquette die aan een boom in het bos moet worden gehangen zodat hij begroeid zal raken'. Het is dit opschrift dat de nieuwsgierigheid wekt: door de manier waarop de plaquette driedimensionaal is weergegeven zijn de eerste letters van de zelfstandige naamwoorden 'rose' en 'teeth' niet te zien. Daardoor lijkt de nadruk meer op de plaquette zelf te liggen dan op de zin of de objecten waarnaar deze verwijst. Niettemin heeft de zin 'a rose has no teeth' een soort ongrijpbare rijkdom die verwarring zaait over de mogelijke betekenis. Zinspeelt het woord 'teeth' op de doornen van de roos? Of is 'a rose has no teeth' een spel met woordklanken en suggereert het iets als 'teeth have rows but a rose has no teeth'? Is het misschien een reactie op het vrouwelijke alter ego van Marcel Duchamp, door hem ironisch 'Rose Sélavy' genoemd, omdat Rose de meest alledaagse naam was die hij kon bedenken en het geheel daarnaast een fonetische woordspeling vormde op de zin 'Eros, c'est la vie'. De zin van Nauman doet ook denken aan het 'Rose is a rose is a rose' van

the woods so that it will be grown over'. It is the inscription that arouses one's curiosity; due to the three-dimensional rendering of the plaque, the first letter of each of the nouns, 'rose' and 'teeth', is hidden. This would seem to put more emphasis on the plaque itself than on the phrase or the objects it refers to. Nevertheless, the phrase 'a rose has no teeth' has an allusive richness that leaves one puzzled as to its possible meaning. Does the word 'teeth' allude to the prickliness of the rose? Or is 'a rose has no teeth' a play on the sounds of the words, suggesting something like 'teeth have rows but a rose has no teeth'? Or is it a response to Marcel Duchamp's female alter ego, which he ironically named 'Rose Sélavy', Rose being the most banal name he could think of, and the whole phrase being a phonetic play on the phrase 'Eros, c'est la vie' as well. Nauman's phrase also recalls Gertrude Stein's 'Rose is a rose is a rose'. But none of the above explanations fully unravels the enigma. It turns out that Nauman selected the cryptic inscription for his plaque from a passage in Wittgenstein's *Philosophical Investigations*: "A newborn child has no teeth" – "A goose has no teeth" – "A rose has no teeth" – This last at any rate – one would like to say it – is obviously true! It is even surer than that a goose has none – And yet it is none so clear. For where should a rose's teeth have been?"⁵

What interests Nauman most about Wittgenstein's method, here and elsewhere in his writing, is the way he logically develops arguments, taking them further and further until, through absurdity, they are shown to be incorrect. For Nauman creative freedom lies in what cannot be figured out, and that is one reason that he uses the philosopher's phrase here. However, Nauman's method of making the unacceptable

146

Bruce Nauman

None Sing Neon Sign 1970

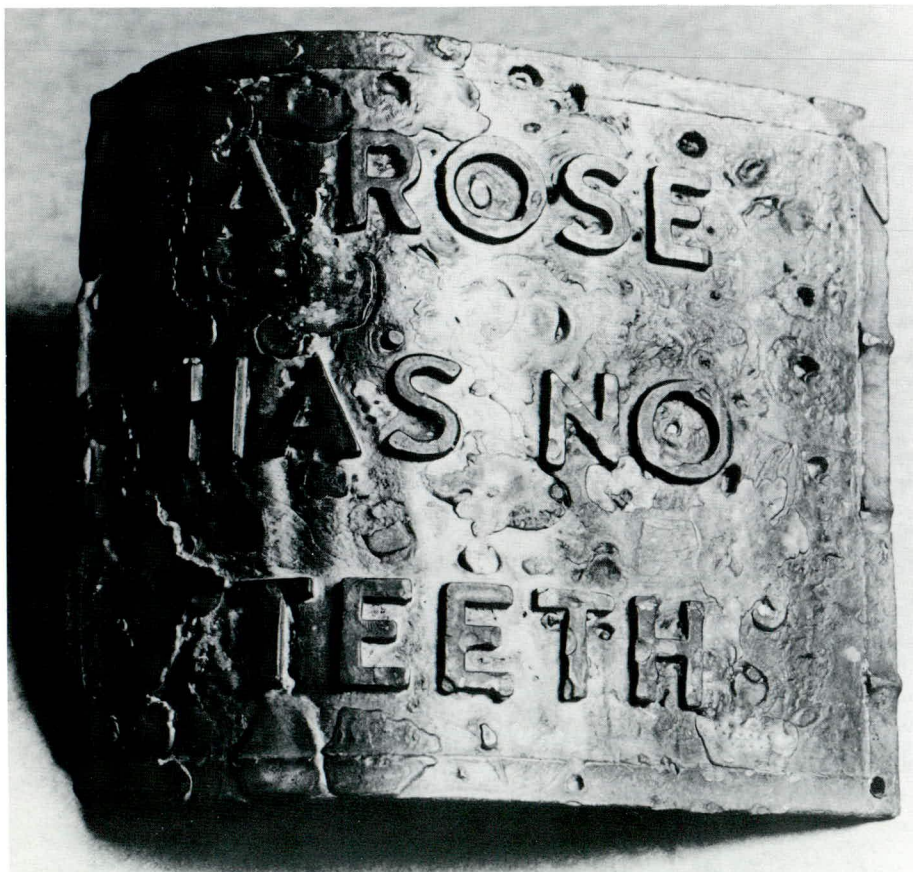
neon buis/neon tubing,

14,3 x 59,4 x 4,2 cm

15,2 x 59,4 x 4,2 cm

Sonnabend Gallery, New York





147

Bruce Nauman

A Rose Has No Teeth 1966

Ioden plaquette/lead plaque,

30,6 x 30,6 x 10,2 cm

phrase acceptable is not done by pursuing the argument logically but by embodying the enigmatic phrase in a plaque – an object with a defined role in society, normally used to identify a building or site or to commemorate a person or event. A plaque is a manufactured object that has unquestionable authority. Nauman decided to place his plaque outdoors because he felt that Wittgenstein's phrase 'a rose has no teeth' had 'as much to do with nature as anything else'.

He also considers the piece, in part, a comment on outdoor sculpture: 'I thought that outdoor sculpture was usually big and durable', he stated in an interview in 1967, 'but that seemed very dumb, because it's already nice outside, with trees and fields, and I didn't want to put something there and change it all. So I thought I'd make something which fell apart after a while – which would return to nature. Like dirt, or paper, that would disintegrate. Then I made this piece... After a few years, the tree would grow over it, and finally cover it up, and it would be gone.'⁶

The concept of nature taking over in *A Rose Has No Teeth* returns in a drawing of 1966–67 called *The Negative Shape of the Right Half of My Body Carved into a Living Tree*, on which Nauman

Gertrude Stein. Geen van bovenstaande verklaringen biedt echter een volledige oplossing van het raadsel. Nauman blijkt de cryptische inscriptie te hebben ontleend aan een passage in de Engelse vertaling van Wittgensteins *Philophische Untersuchungen*: "“Een pasgeboren baby heeft geen tanden” – “een gans heeft geen tanden” – “een roos heeft geen tanden” – Dit laatste – zo mag men toch stellen – is klaarblijkelijk waar. Zekerder zelfs dan dat een gans er geen heeft – En toch is het niet zo duidelijk. Want waar zou een roos tanden moeten hebben?”.⁵

Wat Nauman het meest boeit in Wittgensteins methode, hier en elders in zijn geschriften, is de logische manier waarop hij redeneringen ontwikkelt door ze steeds verder door te voeren tot ze ontaarden in het absurde en dus onjuist blijken te zijn. Voor Nauman schuilt de creatieve vrijheid in dat wat niet kan worden uitgedacht, en dat is een van de redenen waarom hij Wittgensteins woorden hier gebruikt. Desondanks is de methode die Nauman hanteert om de onaanvaardbare zin aanvaardbaar te maken niet het doorvoeren van de logische redenering, maar het concretiseren van de raadselachtige zin op een plaquette – een object met een duidelijke maatschappelijke rol dat gewoonlijk wordt gebruikt om een gebouw of locatie te identificeren of om een persoon of gebeurtenis te gedenken. Een plaquette is een gefabriceerd iets dat onaantastbaar gezag bezit. Nauman besloot zijn plaquette buiten te plaatsen, omdat hij vond dat Wittgensteins zin “a rose

has no teeth" evenveel met de natuur te maken had als wat dan ook'. Met dit werk levert de kunstenaar eveneens commentaar op beeldhouwkunst buiten: 'ik dacht dat sculpturen buiten gewoonlijk groot en duurzaam waren,' zei hij in een interview uit 1967, 'maar dat leek me nogal stom, want het is met bomen en weilanden al mooi genoeg in de natuur, en ik wilde er niet iets neerzetten en alles veranderen. Daarom bedacht ik dat ik iets wilde maken dat na verloop van tijd uit elkaar zou vallen – weer zou terugkeren naar de natuur. Modder bijvoorbeeld, of papier dat zou vergaan. Toen heb ik dit werk gemaakt... Na een paar jaar zou de boom eroverheen groeien, het tenslotte helemaal bedekken en dan zou het verdwenen zijn.'⁶

Het idee van de dominerende natuur in *A Rose Has No Teeth* keert terug in een tekening uit 1966-67, getiteld *The Negative Shape of the Right Half of My Body Carved into a Living Tree*, waarop Nauman verder noteerde: 'de inkeping moet afgedicht worden, zodat de boom niet doodgaat. Over een paar jaar zal de boom in elk geval ten dele dichtgroeien. (Als ik een paar jaar op die plek zou staan, zou mijn lichaam gedeeltelijk door de boom omsloten worden en zou ik niet meer weg kunnen.)'

In september 1969 ontwierp Nauman twee andere werken die bestemd waren om buiten geplaatst te worden. Hij stelde deze ten toon op de expositie 'Art in the Mind', die van 17 april tot 12 mei 1970 plaatsvond in het Allen Memorial Art Museum in Oberlin, Ohio. Opnieuw sprak hieruit Naumans wens om de natuur duidelijk te scheiden van het artificiële en het door mensenhanden gemaakte. Eén werk was eenvoudig 'een gat boren tot in het hart van een grote boom en daar een microfoon in aanbrengen. De versterker en de luidspreker opstellen in een lege kamer en het volume zo regelen dat alle geluiden die van de boom afkomstig zijn hoorbaar worden.' Het andere werk: 'Boor een gat van ruim anderhalve kilometer in de grond en hang er een meter boven de bodem een microfoon in. De versterker en de luidspreker opstellen in een heel grote kamer en het volume zo regelen dat alle geluiden die uit het gat kunnen komen hoorbaar worden.'

Het idee van dingen die geleidelijk vervagen, alsof ze in slow motion uit het gezicht verdwijnen, komt ook terug in *First Poem Piece* uit 1968 en *Second Poem Piece* uit 1969. Voor *First Poem Piece* bestaan vier voorstudies die alle uit 1968 dateren; op elke tekening is de zin 'you may not want to be here' over een rasterpatroon gerangschikt. De eerste regel bovenaan het papier toont de hele zin. De regels daarna geven alle mogelijke varianten van die zin die gemaakt kunnen worden door verschillende woorden weg te laten. Sommige wijzigingen keren zelfs de betekenis van de oorspronkelijke zin om – bijvoorbeeld 'you may be here' –, terwijl andere hem eenvoudig vervormen tot 'you hear' of 'you want'. Op één tekening noteerde Nauman 'tape loop – 1 word each second – 80-second loop', maar dit werk is nooit uitgevoerd.

Hoewel de tekeningen betrekkelijk abstract zijn en te vergelijken vallen met handschrift, voerde Nauman *First Poem Piece* in 1968 uit op een stalen plaat die een kleine 250 kilo weegt, 150 centimeter in het vierkant meet en 1,25 mm dik is. Door gewicht en dichtheid krijgt dit 'blad' een sterke concrete aanwezigheid. De woorden zijn gegraveerd over de snijpunten van het raster, overeenkomstig de notities die Nauman op enkele van de

further noted: 'The cut should be sealed so the tree will not die. In some years the tree will grow at least partly closed. (If I were to stand in the spot for several years, my body would be partly closed in by the tree and I could not get away.)'

In September 1969 Nauman conceived two other outdoor pieces that he presented in the 'Art in the Mind' show, held from April 17 to May 12, 1970, in the Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio. Again he revealed his desire to clearly separate nature from the artificial and man-made. One piece was simply to 'drill a hole into the heart of a large tree and insert a microphone. Mount the amplifier and speaker in an empty room and adjust the volume to make audible any sounds that might come from the tree.' The other: 'Drill a hole about a mile into the earth and drop a microphone to within a few feet of the bottom. Mount the amplifier and speaker in a very large room and adjust the volume to make audible any sounds that might come from the cavity.'

The idea of things gradually disappearing, as if going out of sight in slow motion, returns in *First Poem Piece* (1968) and *Second Poem Piece* (1969). Four studies exist for *First Poem Piece*, all done in 1968; on each drawing the sentence 'you may not want to be here' is arranged over a grid pattern. The first line at the top of the paper shows the whole phrase; the succeeding lines present all the possible variations of the phrase that can be constructed by leaving out different words. Some of these modifications even reverse the meaning of the original sentence – for instance, 'you may be here' – while others simply distort it to 'you hear' or 'you want'. On one drawing Nauman noted, 'tape loop – 1 word each second – 80-second loop'; but this work was never executed.

While the drawings are relatively abstract and comparable to writing, in 1968 Nauman realized the *First Poem Piece* on a 500-pound steel slab, approximately 60 inches square and a half-inch thick, giving the 'page' a strong physical presence in terms of weight and density. The words are engraved over the intersections of the grid, in accordance with notes Nauman had scribbled on some of the drawings. In the *Second Poem Piece*, for which no study exists, the phrase 'you may not want to screw here' is deconstructed in the same way as in the first one, and is also engraved on a heavy steel slab over the intersecting lines of a grid.

The juxtaposition of deconstructed information with durable materials occurs again in a series of granite pieces from 1984, for which Nauman made several fabrication drawings. In 1983, he received a commission from the Stuart Foundation for a work to be placed outside the theatre on the campus of the University



148

Bruce Nauman

One Hundred Live and Die 1984

neon buis/neon tubing,

299,7 x 33,9 x 53,3 cm

tekeningen had geschreven. In *Second Poem Piece*, waarvoor geen voorstudie bestaat, is de zin 'you may not want to screw here' op dezelfde manier als in het eerste werk uit elkaar gehaald en ook op een zware stalen plaat over de elkaar snijdende lijnen van een raster gegraveerd.

Deze nevenschikking van in stukken gehakte informatie en duurzame materialen komt opnieuw terug in een reeks werken in graniet uit 1984, waarvoor Nauman verschillende werktekeningen maakte. In 1983 kreeg hij een opdracht van de Stuart Foundation om een werk te maken dat buiten tegen het theater op de campus van de University of California in San Diego kon worden geplaatst. Hij stelde voor een werk te maken waarop de namen van toneelschrijvers van zijn keuze zouden staan. Hij kon echter niet voldoende schrijvers vinden die hem bevielen en veranderde het concept in een lijst van deugden en ondeugden. In het algemeen geeft Nauman er de voorkeur aan alledaagse woorden en uitdrukkingen te gebruiken waarvan de oorsprong vaak onbekend is, maar die binnen de cultuur een vertrouwde klank hebben. Het theater op de campus bleek van pleisterwerk te zijn, niet van steen, en dus ongeschikt voor een gehakte inscriptie; neon leek daarom een meer geëigend materiaal voor het werk. Nu de uitvoering van Naumans voorstel is vertraagd, omdat gewacht wordt op de resultaten van een onderzoek naar de invloed ervan op het milieu, zijn de woorden tijdelijk bovenop het Powell Structures Laboratory geplaatst, een gebouw dat speciaal geconstrueerd is om bestand te zijn tegen aardbevingen. De zeven deugden zijn uitgevoerd in rechtstandige neonletters, de zeven ondeugden in cursief schrift. Zij zijn over elkaar heen geplaatst en elke letter is ruim twee meter hoog.

Terwijl Naumans voorstel in 1983 in behandeling was, liet het idee om de deugden en ondeugden in steen te hakken hem niet los en hij voerde het werk een jaar later in eigen beheer uit. De zeven granieten stenen van dit werk, waarop deugden en ondeugden over elkaar heen geplaatst zijn,

of California at San Diego. He proposed doing a piece on which the names of playwrights of his choice would be inscribed. However, he could not find enough writers whose work he liked, and so he changed the idea to a listing of virtues and vices. In general, Nauman prefers to use commonplace words and phrases whose origins are often unknown but which happen to be familiar in the culture. It turned out that the campus theatre was built of stucco, not stone, however, and was unsuited to a carved inscription; therefore neon seemed more appropriate as a material for the piece. Although execution of Nauman's proposal has been held up pending the outcome of an environmental-impact study, the seven virtues executed in vertical neon lettering and the seven vices in italic, superimposed on one another, have been temporarily placed around the top of the Powell Structures Laboratory, a building specifically designed to withstand the effects of earthquakes; each character is seven feet high.

In 1983, while Nauman's proposal for the theatre was under discussion, the idea of inscribing the virtues and vices in stone still preoccupied him, and a year later he executed the work independently. The seven carved granite stones of this piece, with virtues and vices superimposed, were shown leaning against the wall or lying flat on the floor like tombstones – although they still had the potential to be installed on the façade of a building or embedded in a floor, in the architectural configuration they had been intended for. These granite pieces may be seen as literalizations of what Nauman had done illusionistically in lithographs. In 1972, while print-

173



149

Bruce Nauman

Seven Virtues and Seven Vices 1984

installatie/installation

Sperone Westwater, New York, 1984

making at Gemini G.E.L. in Los Angeles, he had drawn words on the litho stone as though they had been chiselled – for example, in *Clear Vision*, (1972-73). To the seven virtues and vices that were carved in English in 1984, the artist added an extra piece in German, *Hoffnung Neid* (Hope Envy), as a sample for possible editions in various languages.

Like the bronze plaque in *A Rose Has No Teeth*, the granite stones provide a solid foundation for Nauman's list of virtues and vices. One would expect the four cardinal virtues, prudence, justice, temperance, and fortitude, combined with the three theological virtues of faith, hope, and charity, to be lined up with the seven deadly sins as perfect opposites, like good and evil. However, as Nauman discovered, the members of the two groups – with the exception of gluttony and temperance – have more of a glancing than a diametrical relationship. Because of this, some of the correspondence Nauman made seem arbitrary, or simply the result of a process of elimination, as in his pairing of prudence and pride. This nonalignment of virtues and vices is further emphasized by the fact that the words are superimposed and blend together, which is even more disorienting when they share the same letters. By combining these seeming (but not actual) opposites in this way, Nauman makes their juxtaposition as erratic and irritating to conventional logic as Wittgenstein's rose with no teeth.

Bruggen, Coosje van, 'The True Artist is an Amazing Luminous Fountain', in: *Bruce Nauman*, New York, Rizzoli, 1988, p. 105-114 (fragment).

werden staand tegen de wand of als grafstenen op de vloer liggend tentoongesteld – hoewel de mogelijkheid nog steeds bestond om ze aan de gevel van een gebouw te bevestigen of in een vloer in te leggen, in de architectonische opstelling waarvoor ze bedoeld waren geweest. Deze granietwerken kunnen beschouwd worden als de letterlijke uitvoering van wat Nauman in zijn litho's illusionistisch had voorgesteld. Toen hij in 1972 prenten maakte bij Gemini G.E.L. in Los Angeles, tekende hij woorden op de lithosteen die eruitzagen of ze gebeiteld waren – in *Clear Vision* uit 1972-73 bijvoorbeeld. Aan de zeven deugden en ondeugden in het Engels uit 1984 voegde de kunstenaar een Duitse variant toe – *Hoffnung Neid* – als experiment voor eventuele edities in verschillende talen.

Evenals de bronzen plaquette in *A Rose Has No Teeth* vormen de granieten stenen een solide ondergrond voor Naumans lijst van deugden en ondeugden. Je zou verwachten dat de vier hoofddeugden bezonnenheid, rechtvaardigheid, matigheid en standvastigheid in combinatie met de drie theologische deugden geloof, hoop en liefde lijnrecht tegenover de zeven doodzonden gesteld zouden worden, als goed en kwaad. De elementen van de twee groepen hebben echter, zoals Nauman ontdekte, eerder een indirecte dan een directe relatie – met uitzondering van vraatzucht en matigheid. Hierdoor maken sommige verbanden die Nauman legt een tegenstrijdige indruk, of lijken alleen het resultaat van een eliminatieproces, bijvoorbeeld als hij bezonnenheid en trots met elkaar verbindt. Het feit dat deugden en ondeugden niet lijnrecht tegenover elkaar staan wordt verder onderstreept door het feit dat de woorden over elkaar heen geplaatst zijn en versmelten, hetgeen nog verwarrender werkt wanneer zij letters gemeen hebben. Door deze ogenschijnlijke (maar niet werkelijke) tegenpolen op deze manier te combineren maakt Nauman hun nevenschikking, gemeten aan de traditionele logica, even grillig en irritant als de roos zonder tanden van Wittgenstein.

1
Quoted in: Sigmund Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. New York/London, W.W. Norton, 1963, p. 11.

2
Quoted in: Roland Barthes, *Introductory Essay to Alain Robbe-Grillet, Jealousy*. New York, Grove Press, 1978, p. 13.

3
Quoted from: Jacobo Timerman, *Prisoner without a Name, Cell without a Number*. New York, Vintage Books, 1982, p. 51.

4
Quoted in: Brenda Richardson, *Bruce Nauman: Neons*. The Baltimore Museum of Art, 19 December 1982-13 February 1983, p. 92.

5
Quoted from: Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*. New York, Macmillan, 1953, p. 221.

6
Quoted in: Joe Raffaele and Elizabeth Baker, 'The Way-Out West: Interviews with 4 San Francisco Artists'. *Artnews*, Summer 1967, p. 75-76.

1
Geciteerd in: Sigmund Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. New York/London, W.W. Norton, 1963, p. 11.

2
Geciteerd in: Roland Barthes, *Introductory Essay to Alain Robbe-Grillet, Jealousy*. New York, Grove Press, 1978, p. 13.

3
Geciteerd uit: Jacobo Timerman, *Prisoner without a Name, Cell without a Number*. New York, Vintage Books, 1982, p. 51.

4
Geciteerd in: Brenda Richardson, *Bruce Nauman: Neons*. The Baltimore Museum of Art, 19 december 1982-13 februari 1983, p. 92.

5
Geciteerd uit: Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*. New York, Macmillan, 1953, p. 221.

6
Geciteerd in: Joe Raffaele and Elizabeth Baker, 'The Way-Out West: Interviews with 4 San Francisco Artists'. *Artnews*, zomer 1967, p. 75-76.

Schrijven op een schilderij

Het ezelschilderij is voortgekomen uit de boekverluchting, het ontwikkelde zich uit de afbeeldingen waarmee de teksten op de bladzijden van religieuze boeken werden verlucht. In de middeleeuwen raakten beeld en tekst los van elkaar. In de vijftiende eeuw werd tijdens de renaissance in Italië tussen esthetische en andersoortige categorieën een duidelijke scheidslijn getrokken die lange tijd bepalend zou blijven. Deze scheiding tussen letters en beelden werd snel tot axioma verheven: schilderijen waren voor beelden, en woorden hoorden in handschriften en boeken thuis. In de daaropvolgende eeuwen zijn natuurlijk een hoop uitzonderingen te vinden, maar het blijven uitzonderingen, grensoverschrijdingen. Sommige van die uitzonderingen zijn buitengewoon briljant. Toen Carel Fabritius, van wie vermoed wordt dat hij de leermeester van Johannes Vermeer is geweest, zijn naam in vrij grote letters op het witte vlak achter de door hem geschilderde vogel – een goudvink op een stokje – zette, veranderde het witte, abstracte vlak daarachter in een witte wand door het feit dat erop geschreven was.

Toen het perspectief eenmaal was uitgevonden en de mens het middelpunt van de wereld, de microkosmos de spiegel van de macrokosmos werd, was het gebruik van schrift in de beeldruimte natuurlijk niet langer mogelijk. Als aan het einde van de negentiende eeuw weer woorden op schilderijen verschijnen, is dat aanvankelijk heel schuchter en met een duidelijk alibi, als titels op boekomslagen of tekst in kranten die mensen aan het lezen zijn, zoals in schilderijen van Manet of Cézanne.

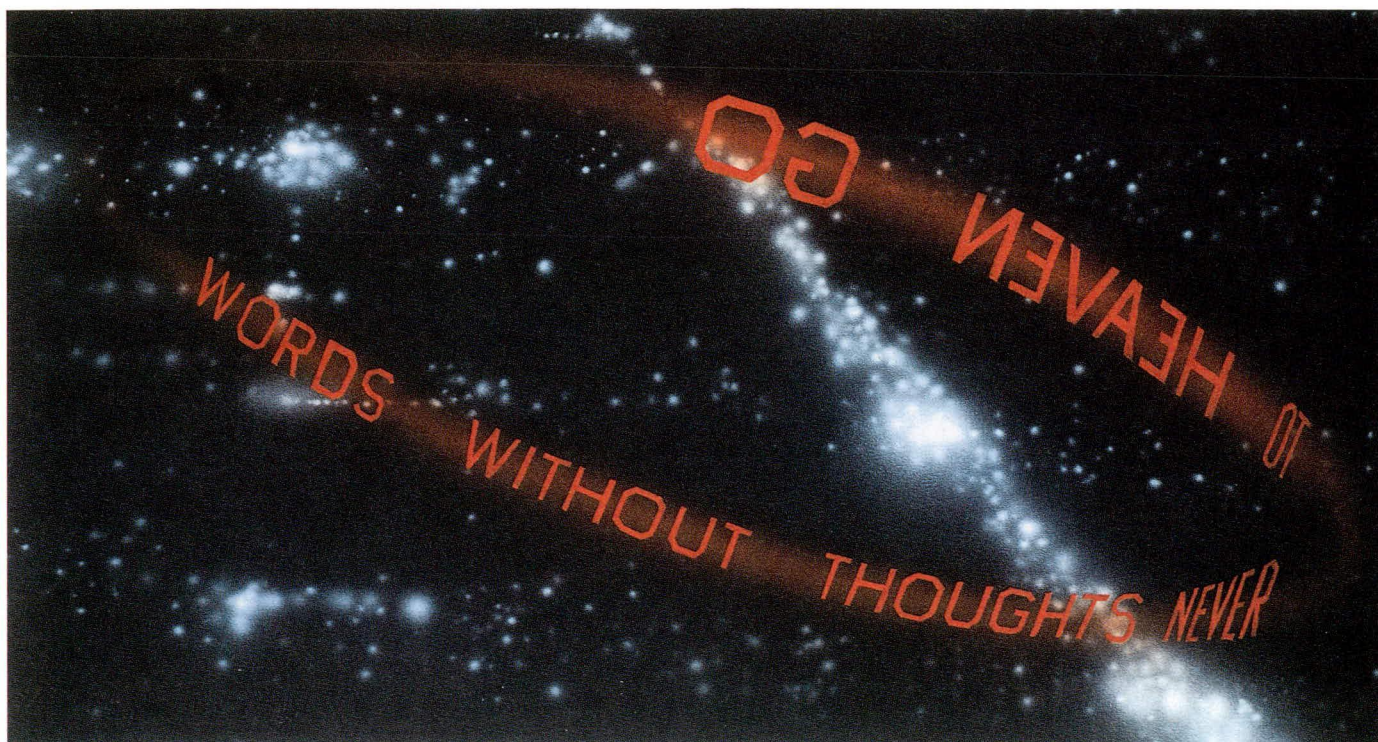
Wanneer in het begin van deze eeuw woorden als visueel belangrijk element in de kubistische schilderijen en collages verschijnen, is dat om twee of drie verschillende redenen. In de allereerste plaats is het een subversief element, iets schokkends en revolutionairs dat volledig indruist tegen de schilderkunstige tradities. In die zin kunnen de woorden tot dezelfde categorie worden gerekend als de collage-elementen, fragmenten van een andere dimensie van de werkelijkheid die juist in het werk worden ingebracht om de essentie en status van het kunstwerk als zodanig op losse schroeven te zetten. In de tweede plaats kunnen de woorden een vrij nauwkeurige formele taak hebben, dezelfde namelijk die zij in het werk van Fabritius hebben – dus het definiëren van het beeldvlak en dit op één lijn brengen met

Writing on a Picture

Easel-painting came from book-illuminations, it was developed from the images that accompanied the texts on the pages of illustrated religious books. In medieval time the image and the text started to become separated. In Renaissance Italy of the Fifteenth Century, aesthetic and other categories were established in a clear way that became definite for a long time. This separation of letters and pictures quickly became axiomatic: paintings were for images and words belonged to manuscripts and books. One can see during the following centuries a heap of exceptions, of course, but they are clearly exceptions, steps over a borderline. Some of these exceptions are extremely brilliant. When Carel Fabritius, thought to be Johannes Vermeer's teacher, signed his name rather boldly on the white surface behind a bird he had painted, a goldfinch sitting on a peg, the white abstract surface behind became a white wall by the fact it was written on.

When perspective was invented and man became the centre of the world, microcosm becoming the mirror of the macrocosm, introducing writing into the pictorial space became an obvious impossibility. When words appear again in paintings at the end of the Nineteenth Century, it is first very timidly and with clear alibis, as titles on book covers or texts on newspapers that people are reading, as in paintings by Manet or Cézanne.

When words start to appear as a visually important element in the cubist paintings and collages at the beginning of this century, it is at least for two or three reasons. First and most important, it is a subversive element, something shocking and revolutionary, in total contradiction with painterly traditions. In this sense these words can be put in the same category as the collage elements, parts of another dimension of reality introduced into the picture in order to



150

Edward Ruscha

Words over Miami 1987

acryl op doek/acrylic on canvas, 117 x 203 cm

question the very essence and status of the art work as such. Secondly, the words can have a rather precise formal task, the same as in the Fabritius case, that is to definite pictorial surface and to put it flush with the surface of the painting. The third reason can be the words' poetic value, the content value, which can be more or less stressed. It is often understated and sometimes even secret, maybe a code for the initiated like 'Ma Jolie' that Picasso put in some of his cubist paintings as a greeting to Marcelle Humbert (alias Eva Gouel), the woman he loved.

It is not amazing that the Futurists, much more aggressive, political and polemic than the Cubists, took a great interest in the provocative quality of words written on paintings. They were also the first to show a direct interest in typography and layout and their relation to image. In an effort to add a dynamic dimension, Balla transferred his interest in letters to the stage and wrote a ballet called *Tipografia*.

The Dadaists and the Surrealists developed further what the Cubists and the Futurists had

het oppervlak van het schilderij. De derde reden kon de poëtische waarde van de woorden zijn, de inhoudswaarde die meer of minder benadrukt kan worden. Vaak wordt deze afgezwakt en is soms zelfs geheim, als een soort code voor ingewijden, zoals het 'Ma Jolie' dat Picasso in sommige van zijn kubistische schilderijen verwerkte als groet aan Marcelle Humbert (alias Eva Gouel), de vrouw van wie hij hield.

Het zal niemand verbazen dat de futuristen, die veel agressiever, politiek en polemischer waren dan de kubisten, zeer geboeid werden door de provocatieve eigenschappen van op schilderijen geschreven woorden. Zij waren ook de eersten wier belangstelling onomwonden uitging naar typografie, lay-out en de relatie tussen deze beide en beelden. In een poging een dynamische dimensie toe te voegen, verlegde Balla zijn belangstelling voor letters naar het toneel en schreef een ballet getiteld *Tipografia*.

De dadaïsten en surrealisten ontwikkelden verder wat de kubisten en futuristen waren begonnen en slaagden er soms in een werkelijke versmelting van beeld en woorden, schilderkunst en poëzie tot stand te brengen. De surrealistische woordschilderijen en zelfs sommige werken van Magritte leken een zware literaire en culturele lading mee te torsen, ondanks het gebruik van belachelijke tegenstrijdigheden en vrij zwevende associaties en niet-associaties. Er is een soort hitte, een zwaar gehijg dat van ergens uit de omgeving binnendringt, en die loodzware last lijkt alleen met behulp van ironie te hanteren. Hoe komt het, dat er in de kunst geen manier is om ambitie te gebruiken en, als dat wel het geval is, dat dan het tegengestelde lijkt te gebeuren van wat je wilt bereiken? Dit gezegd zijnde – in al zijn

overdonderende metafysische kracht – , zal niettemin Magritte's *Ceci n'est pas une pipe* altijd een mijlpaal en monument in de surrealistische kunst, de kunst van de twintigste eeuw en wellicht de kunst in het algemeen blijven.

Het zou niet juist zijn het woord ironie in verband te brengen met het werk van Ruscha. Ironie is een kwestie van schaal, van dingen groter of kleiner maken dan ze in werkelijkheid zijn. Dat is echter niet wat Ruscha doet. Ironie draagt altijd iets van wreedheid in zich, en daarom zou de term hier totaal misplaatst zijn. Een beter woord dan ironie is absurditeit, het effect van verkeerd plaatsen of verschuiven, op ongeveer dezelfde wijze als het idee van de 'ready-made' functioneert, en het gebruik maken van de magie die ontstaat als de context met veel liefde en zorg, met hartstocht soms, wordt veranderd.

Ruscha laat ons in onwetendheid waar het de oorsprong van de geestige zinnen in zijn schilderijen betreft. Zijn ze geschreven, zijn ze door hem geschreven of vond hij ze kant en klaar? De onverstoorbare, evenwichtige, afstandelijke, vriendelijke instelling die eruit spreekt – zo kenmerkend voor Californië – is even ontspannen als zijn schilderijen. Maar we mogen wel speculeren. Een aantal van de verbluffende woordcombinaties wordt onveranderd overgenomen van de straat of een disc-jockey op de radio, andere worden 'geassisteerd' – zoals Duchamp van een paar van zijn 'ready-mades' zei – ze worden liefdevol bijgestaan op de weg naar briljante schittering. Kleine veranderingen die ze helpen vliegen. In het algemeen zou je kunnen zeggen dat de kunst van Ruscha steunt op het veranderen van kleine dingen. Maar die worden met grote zuiverheid veranderd. Het gaat niet om combineren, alleen om bijslijpen. Het schilderen gebeurt fantastisch zorgvuldig, de kwaliteit van het schilderproces is enorm, ook al wordt het zorgvuldig verborgen onder een schijn van banaliteit.

Ruscha kwam tot letters, tot tekens in een wereld vol symboolgroepen geladen met grote betekenis. Het spreekt vanzelf dat Los Angeles een stad is waar een analfabeet de grootste moeite zou hebben de weg te vinden. Je kunt onmogelijk weten waar je bent zonder straatnamen te lezen. Straten, huizen, winkels, gebouwen zien er zo eender uit dat je niet weet waar je bent als je niet kunt lezen. Ruscha had dit niet eleganter, zuiverder en lichtvoetiger duidelijk kunnen maken dan in zijn grote schilderijen van het beroemde bord HOLLYWOOD op de heuvels in Hollywood.

In Ruscha's eerste letterschilderijen, in *Boulangerie* bijvoorbeeld, een klein olieverfschilderij op papier dat hij in zijn hotelkamer in Parijs maakte nadat hij de letters in de stijl van de jaren dertig op straat in Parijs had geschetst, wordt een evenwicht tussen de aandacht voor de letters en het feit dat hij ze schildert op een oppervlak in de vorm van een schilderij, verkregen door de aandacht die hij eveneens besteedt aan het structureren

started, sometime arriving at a real fusion of image and words, painting and poetry. The surrealist word-pictures and even some of Magritte's paintings seemed to carry a heavy literary and cultural baggage, in spite of the use of outrageous contradictions and free-floating associations and non-associations. There is a heat, a heavy breathing that creeps in from somewhere around and this heaviness seems to be manageable only with the help of irony. Why is it that in art there is no way of using ambition, and when it is done, the opposite of what you want to achieve seems to occur? This being said, in all its overwhelming metaphysical strength, Magritte's *Ceci n'est pas une pipe* will always remain a milestone and a monument when it comes to the surrealist art, art of this Century and maybe art in general.

It would be wrong to use the word irony in connection with Ruscha's work. Irony is a question of scale, making things smaller or bigger than they really are, but this is not what Ruscha is doing. Irony actually involves an element of cruelty that would be altogether out of place. A better word than irony would be absurdity, working with misplacing or displacing in somewhat the same way as the 'ready-made' notion functions, using the magic that occurs with a great amount of love and care, even with passion, when the context is changed.

Ruscha leaves us suspended in air when it comes to the origin of the funny phrases on his paintings. Are they written, are they his writing, or are they found ready-made? The imperturbable, Californian aloof, beautifully balanced, friendly attitude is as relaxed as his works. But one is allowed to speculate. Some of the stunning word combinations are transported from a street situation or a radio disc jockey unchanged; others are 'assisted' as Duchamp said about some of his ready-mades, they are lovingly helped on their way to brilliance. There are little changes that help them fly. One could say that in a general way Ruscha's art depends on little things changing. They are however changed with great purity, there is no combining, just honing. The painting is beautifully careful, the quality of the painting process is tremendous, even if it is carefully hidden under an appearance of banality.

Ruscha came to letters, to signs, in a world of

177

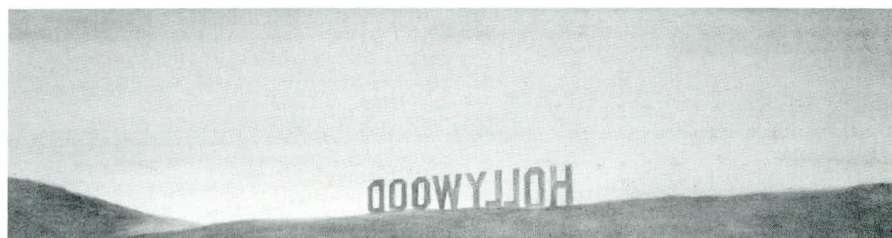
151

Edward Ruscha

The Back of Hollywood 1977

olieverf op doek/oil on canvas, 56 x 203 cm

Musée Saint-Pierre, Lyon



van de olieverf op het papier achter het donkergele oppervlak dat de rode letters omgeeft.

Soms lijkt het of een kunstenaar alle essentiële elementen in het denken en voelen van zijn generatie en omgeving op een in alle opzichten eenvoudige en zuivere manier in zich verenigt. Dat zouden we van het werk van Ruscha kunnen zeggen. Ruscha is de grote Californiër – ook al werd hij geboren in Omaha, Nebraska en groeide hij op in Oklahoma City –, zoals Marinetti en De Chirico, de twee grote Italianen die buiten Italië geboren zijn. Hij is de Californiër die op de meest directe en zuivere manier kan uitdrukken wat in Californië het mooiste en het meest de moeite waard is.

Hoe minder letters de boodschap bevat, hoe sterker de rol van elke afzonderlijke letter natuurlijk is, maar ook hoe sterker de boodschap als geheel. We hoeven maar te denken aan 'SOS' of 'Mayday'. De suggestieve kracht van letters wordt groter naarmate er minder zijn. Korte boodschappen zijn altijd krachtiger dan lange. Als je zorgvuldig naar het bericht op Ruscha's telefoonbeantwoorder luistert, kun je de buitengewone zorg merken, waarmee Ruscha de grenzen en waarden van woorden benadert: 'Valt er geen boodschap achter te laten, probeer het dan opnieuw.'

De koelheid die Ruscha gebruikt lijkt voort te vloeien uit een vanzelfsprekendheid in zijn relatie tot zijn materiaal, tot de letters bijvoorbeeld. Hij heeft van letters gehouden sinds zijn kinderjaren. Ruscha schrijft niet op zijn werk, het geschrevene is (in alle duidelijke gevallen) het werk. Er is geen filter, niets ertussen, geen truc, geen keuze. Het resultaat ziet er niet uit als een beslissing. Het straalt zijn eigen vanzelfsprekendheid uit, op dezelfde wijze als een prachtig levend organisme dat doet.



groups of symbols supercharged with great meaning. It is obvious that Los Angeles is a city where an illiterate would have the greatest difficulty getting around. It is an impossibility to know where you are without reading street names. Streets, houses, shops, buildings look so similar that there is no way you can know where you are without reading. Ruscha could not have made this more gracefully evident than in his great paintings of the famous HOLLYWOOD sign in the Hollywood hills, as pure and light as everything he does.

In Ruscha's first letter paintings, for example in *Boulangerie*, a small oil painting on paper that he made in his hotel room in Paris after sketching the thirties-style-letters from a Paris street, the balance between the interest in the letters and the fact that he is painting them on a surface in the shape of a painting is obtained by the interest he also puts into the structuring of the oil paint on the paper behind the dark yellow surface that surrounds the red letters.

Sometimes it seems to happen that an artist reunites all the essential elements of the thinking and feeling that are current in his generation and in his environment in a very simple and pure way. This could be said about Ruscha's work. Ruscha is the great Californian even if he was born in Omaha, Nebraska, and grew up in Oklahoma City, in the same way as Marinetti and De Chirico, those two great Italians, were born outside Italy. He is the Californian who can express what is the best and most beautiful in California in the most direct and purest way.

The fewer the letters in the message, the stronger is the role of each letter, obviously, but also the stronger is the message in general. One only has to think about 'SOS' or 'Mayday'. The suggestiveness of letters is enhanced by their scarcity. Short messages are always more powerful than long ones. If one listens carefully to Ruscha's telephone answering-machine message, one can appreciate the extreme care that Ruscha puts into the limits and values of words: 'If there's no message to leave, then try me again.'

The cool that Ruscha uses seems to come from a self-awareness in his relation to his material, to the letters for example; he has loved letters since he was a kid. Ruscha does not write on his pictures, the writing is (in all clear-cut cases) the picture, there is no filter, nothing in between, no trick, no choice. The result does not look like a decision. It is radiating its own evidence in the same way as a beautiful living organism.

Hulten, Pontus, 'Schrijven op een schilderij/Writing on a picture', in: *Cat. tent./exh. Edward Ruscha, schilderijen/paintings*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1989, p. 5-20.



152

Edward Ruscha

The World 1977

wortelsap op papier/carrot juice on paper,
58 x 72,5 cm

153

Edward Ruscha

Stains 1970

kruit op papier/gunpowder on paper,
57,5 x 72,5 cm

NOTES ON A TABLE

THE SEARCH FOR A TABLE. THE SEARCH FOR A PLACE TO SET WHAT UPON.

THE MEANS TO MAKE SEEN THE PRESENTATION OF A PREMIS CONCERNING THE RELATIONSHIPS OF OBJECTS TO OBJECTS. THE SEARCH FOR A PLINTH OTHER THAN THE EARTH ITSELF TO PLACE AN INFORMAL OBJECT (THE ART) WITHIN A FORMAL CONSTRUCT (THE CULTURE).

**THIS CITY. THIS AMSTERDAM BUILT UPON POLES SUNK THROUGH THE MUD AND SILT.
THIS PLACE BUILT UPON POLES SITTING ON SAND IS THEN A TABLE.
A TABLE FOR THE PRESENTATION OF WORK.**

**THERE IS WITHIN THE STRUCTURE OF EXHIBITIONS AN ATTEMPT TO MAKE SENSE OUT OF A BODY OF WORK.
THIS ATTEMPT IS IN FACT BESIDE THE POINT. THE WORK WAS MADE DESIGNED AND PRESENTED TO HAVE MEANING.
EACH OBJECT PLACED UPON THE TABLE MUST HAVE WITHIN ITS' MEANING WITHIN ITS' SENSE THE POSSIBILITY OF CHANGE.**

**THE TABLE THEN IS A SPECIFIC OBJECT
THE WORK THEN IS A NON-SPECIFIC OBJECT
EACH USING THE OTHER TO FUNCTION.**

**THE WORK MUST BE CAPABLE OF EXISTING AND OF MAINTAINING A FREE FLOW WITH OR WITHOUT THE AID OF THE
STRUCTURE (THE TABLE) FREEFLOWING (WITH OR WITHOUT) WEGVLOEIEN (MET OF ZONDER) AS WITH MOST VECTORS:
THE INTRODUCTION INTO THE STREAM OF A CULTURE IS SUFFICIENT.
TO WHAT END THE WORK FUNCTIONS.
TO WHAT USE IT IS PUT DEPENDS UPON THE INTENTION AND THE NEED OF THE PLINTH.**

THE MEANING RESTS WITHIN THE RELATIONSHIP OF HUMAN BEINGS TO OBJECTS.

**WHAT IS SET UPON THE TABLE SITS UPON THE TABLE
WAT OP DE TAFEL STAAT STAAT OP DE TAFEL**



154

Lawrence Weiner

Zonder titel/Untitled 1960-62

houten tafel, kalksteen/wooden table,

limestone, 106,5 x 76 x 61 cm

61 x 30,5 cm

Lawrence Weiner: Taal als object

Door taal uit te kiezen als medium om mee uit te beelden, bevrijdt Lawrence Weiner het kunstwerk van het juk van het uniek zijn, waar het volgens de traditie aan onderworpen was. Nadat Weiner in 1967 tot de conclusie was gekomen dat taal op zich voldoende was om een visuele betekenis over te brengen, maakte hij de laatste twee decennia een breed scala aan werken binnen de grenzen van een uitgebreid thematisch gebied. Weiners werken variëren al naar gelang hun specifieke hoedanigheid, maar de wijze waarop ze geconstrueerd zouden kunnen worden blijft altijd open, of het nu in de gedachte van iedere afzonderlijke kijker is, of als een concreet object.

De afzonderlijke werken van Weiner zijn nooit afgeronde beschrijvingen, die aan één manier van uitvoeren gebonden zijn, ze blijven immaterieel totdat ze in taal worden geconcretiseerd. Als een werk door middel van het gesproken of geschreven woord een hoorbare of zichtbare vorm aanneemt, kan het in een film, op een band of plaat mondeling worden overgebracht of het kan zichtbaar gemaakt worden door middel van het geschreven woord. Door het werk te realiseren als een serie lexicale tekens, of als zinnen, wordt het tot een object. Teksten die op de muren in een tentoonstelling te zien zijn, moeten – ook al zijn ze op zich tweedimensionaal – als sculpturen gedefinieerd worden, omdat ze met woorden driedimensionale dingen laten zien. De methode waarmee het werk op de wand geschreven wordt, beïnvloedt het muurvlak zonder dat het botst met de intrinsieke inhoud, terwijl wel het eruit voortvloeiende visuele aanzien wordt beïnvloed, zoals een lijst of een vitrine dat kan doen. De kleur, de schaal, lay-out en de manier waarop de teksten aangebracht worden – op ooghoogte, dichtbij de plint of het plafond – verschillen van werk tot werk. Onlangs liet Weiner door andere mensen blokletters direct op de wand schilderen, terwijl hij vroeger hoofdzakelijk gebruik maakte van sjablonen en verf uit een spuitbus of in de handel verkrijgbare zwarte plakletters.

In het begin bagatelliseerde Weiner de rol van de presentatie van zijn werk en nog steeds weigert hij zijn persoonlijke vaardigheden te zien als een kwalitatieve factor. Hij blijft verschillende uiterlijke vormen verkennen bij het ten tonele voeren van zijn werk. Zo levert hij het bewijs dat zijn werk op veel manieren kan worden geïnstalleerd, aangenomen dat de

Lawrence Weiner: Language as Object

By adopting language as his representational medium, Lawrence Weiner liberates the work of art from its traditional subjugation to uniqueness. Having come to the conclusion in 1967 that language alone would be sufficient for the transmission of visual meaning, Weiner has created a wide range of works within a broad thematic scope during the last two decades. Works by Weiner vary in the degree of their specificity, but always remain open-ended with regard to how they might be constructed – whether in the mind of each individual viewer or as a concrete object.

Individual works by Weiner, never conclusive descriptions subject to one mode of reproduction, are intangible until embodied in language. Assuming audible or visible form through speech or writing, a work may be delivered vocally – on a tape or record or within a film – or made visually manifest by use of the written word. Upon its materialization as a series of lexical signs, or through the units of speech, the work becomes objectified. Phrases appearing on exhibition walls, while being two-dimensional in themselves, must be defined as sculpture since in their wording they evince three-dimensional concerns. The mode of inscribing the work on the wall affects its surface aspect without interfering with its inherent content, influencing its resulting visual appearance as would a frame or vitrine surrounding a physical object. The colour, scale, layout, and manner of placing the lettering – at eye level, close to base boards or near to the ceiling – varies from piece to piece. Most recently Weiner has had block letters painted directly on the wall by others, while in the past he mainly used stencils with spray paint or commercially available black, adhesive letters.

Having initially underplayed the role of presentation in his work and still refusing to allow his own personal skill to be a qualitative factor, Weiner has continued to explore differ-

155

Lawrence Weiner

1988

bronzen plaquette/bronze plate

133,5 x 83,5 cm

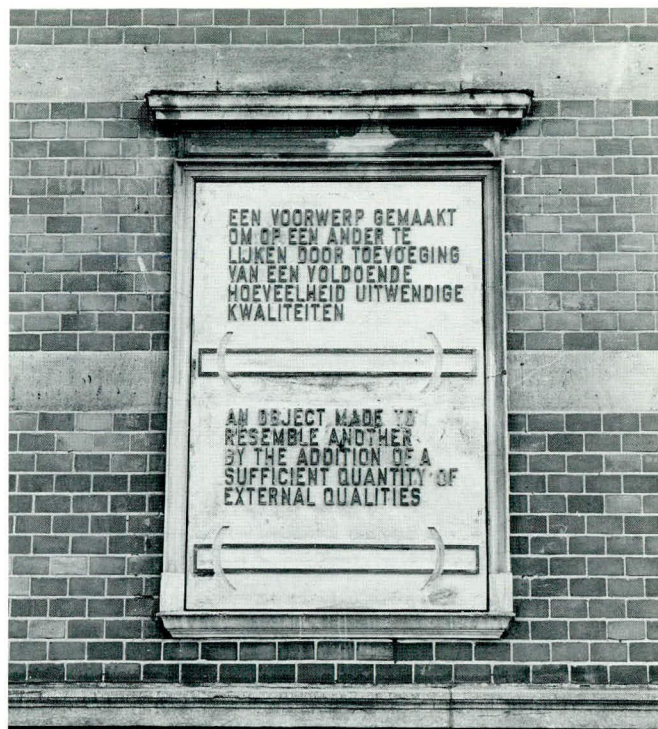
Stedelijk Museum, Amsterdam

ent guises for staging his work. In so doing, he proves the point that his work may be installed in many different ways, presuming that the features of a work's presentation – integral to it but based on the principles of design rather than on individual creation – are not mistaken for, or confused with, its material core. Weiner has chosen not only to work within the bounds of the traditionally defined exhibition space, but he also has been among the first, along with a number of other artists of his generation, to seek alternative presentational means such as books, posters, or ephemeral objects, which include adhesive stickers, plaques, plates, matchbooks or other items not usually associated with the display of art.

Theoretically, there are as many physical settings and spaces for placing a work by Weiner as there are interpretations of it. Contrary to most other objects of art, the same piece may be realized anywhere at any time and, if need be, in different locations simultaneously. Depending on the type of lettering used and on its placement, and depending on factors contributing to the nature of a work's given context, each individual installation necessarily yields a different visual result.

All of Weiner's works bond with their selected physical contexts without being bound to them. Context does not dictate the form of a work as it does for artists working with direct reference to a site. It may, however, influence how a work is interpreted, guiding the viewer's response to the situation at hand. For example, in 1980 Weiner imprinted *BROKEN OFF* – a work already extensively exhibited – in metallic blue onto the upper left hand corner of glossy black and yellow matchbook covers and thereby illustrated one of myriad instances for applying the work. As almost anything from tree branches to negotiations can be 'broken off', the specific placement of the work offered one possible understanding of the phrase without excluding it from other contextualizations.

By using language to create specific pieces with their unspecified readings and potential for ubiquitous placement, Weiner frees his work from sole reliance on a particular space or on the spaces designated for art. The shifting contexts in which his works are placed alter the frames of reference through which they may be seen. In the final analysis it is the viewers who,



183

typerende elementen van de presentatie van een werk – die er overigens deel van uitmaken, maar toch meer zijn gebaseerd op de principes van het design dan op een individuele schepping – niet geïnterpreteerd worden als, of verward worden met de wezenlijke essentie. Weiner heeft ervoor gekozen niet alleen te werken binnen de grenzen van de traditionele expositieruimte, maar hij is ook één van de eersten geweest die, samen met een aantal andere kunstenaars van zijn generatie, alternatieve vormen van presentatie heeft gezocht, zoals boeken, posters, stickers, bordjes, plaatjes, luciferboekjes of andere voorwerpen die meestal niet in verband worden gebracht met kunst. In theorie zijn er evenveel locaties en ruimten geschikt om het werk van Weiner te laten zien als er interpretaties van zijn. In tegenstelling tot de meeste kunstwerken kan één en hetzelfde werk van Weiner waar dan ook uitgevoerd worden en, indien nodig, tegelijkertijd op verschillende plaatsen. Afhankelijk van het soort letter en de plaatsing ervan, en afhankelijk van de factoren die de aard van de context van een werk mede bepalen, levert iedere keer dat het weer geïnstalleerd wordt, onvermijdelijk een ander visueel resultaat op.

Alle werken van Weiner hebben een verband met de fysieke context die ervoor gekozen werd, zonder dat ze er echter door belemmerd worden. De context bepaalt niet de vorm van een werk zoals het geval is bij kunstenaars die werk maken dat een direct verband heeft met een locatie. Toch kan de context de interpretatie van een werk beïnvloeden, doordat hij de reactie van de kijker op de gegeven situatie in een bepaalde richting stuurt. In 1980 bijvoorbeeld drukte Weiner het al vaak geëxposeerde werk *BROKEN OFF* af in blauw metallic verf op de linker bovenhoek van glanzend zwarte en

informed by the cultural context in general, bring their own frame of reference to bear. Each viewer's experiential background, therefore, serves to foreground the individual work.

Weiner treats language in a neutral manner as the means to objectively impart information about the verifiable, external world. While certain pieces are more concrete than others from a semantic point of view, all of them are rooted in the actuality of observable or possible qualities, processes, conditions, actions, substances, or things. Thus a work such as

FROM MAJOR TO MINOR
FROM SMALL TO LARGE
[OFTEN FOUND]
WITHIN THE CONTEXT OF EFFECTIVENESS

without reference to any one thing, is nonetheless physically definitive. Five related pieces initially conceived for an exhibition entitled '5 Figures of Structure' at The Arts Club of Chicago in 1987, are thematically more explicit insofar as they deal with sculpture as architecture and vice versa. Verbal constructions in themselves, these works may be viewed alternatively, or simultaneously, with reference to sculpture or architecture. As stated by the works, a (sculptural) form is constructed – or an (architectural) construction is formed – by the alignments and configurations produced by one of the fundamental units of building, the slab. Although they create an image of the monument – perhaps of Stonehenge or of the modern skyscraper, or of the tombstone or simply of a monumental piece of sculpture – the five works themselves avoid impositional, physical monumentality.

Language does not encompass a literary aim for Weiner, but instead is a vehicle for rendering insight into perceivable reality without the intervention of authoritarian or arbitrary personal gesture or expression. Through the use of language, which uniquely incorporates a referential capacity with an autonomous material actuality, Weiner succeeds in uniting reality and art without recourse to illusionistic mediation. By examining and presenting existing material relationships to create works that are mentally graspable, if not physically tangible, he has restructured earlier attitudes toward making, exhibiting, and viewing art.

gele omslagen van luciferboekjes en zo liet hij één van de manieren zien om zijn werk toe te passen. Omdat bijna alles, van boomtakken tot onderhandelings, kan worden 'afgebroken', maakte de specifieke plaatsing van het werk het mogelijk de zin te begrijpen, zonder een andere uitleg van de tekst uit te sluiten.

Door taal te gebruiken om bepaalde werken te scheppen met een niet gespecificeerde interpretatie waarvan het mogelijk is ze waar dan ook te installeren, bevrijdt Weiner zijn werk van het zich als enige verlaten op de speciale ruimte of ruimtes die voor het exposeren van kunst zijn bedoeld. De steeds wisselende context waarin zijn werken worden aangebracht, wijzigt het referentiekader waarin ze gezien kunnen worden. Uiteindelijk zullen de kijkers zelf, op de hoogte van de culturele context in het algemeen, ze plaatsen binnen hun eigen referentiekader. Zo zal de op ervaring berustende achtergrond van iedere kijker dienen als context voor elk werk.

Op een neutrale manier behandelt Weiner taal als het medium om objectief informatie over de controleerbare buitenwereld over te brengen. Ook al zijn sommige werken, semantisch gezien, concreter dan andere, ze zijn allemaal geworteld in het reëel aanwezig zijn van kwaliteiten die waargenomen kunnen worden of die denkbaar zijn, processen, condities, handelings, substanties of dingen. Zo is een werk als

VAN MAJEUR TOT MINEUR
VAN KLEIN NAAR GROOT
[VAAK AANGETROFFEN]
BINNEN DE CONTEXT VAN EFFECTIVITEIT

zonder dat het aan iets bepaalds refereert, toch in materieel opzicht fysiek expliciet. Een reeks van vijf werken, oorspronkelijk gemaakt voor de tentoonstelling '5 Figures of Structure' in The Arts Club in Chicago in 1987, is qua thema nauwkeuriger bepaald voor zover de werken over beeldhouwkunst als bouwkunst gaan en omgekeerd. Deze werken, die op zichzelf verbale constructies zijn, kunnen afwisselend, of tegelijkertijd, beschouwd worden in het kader van beeldhouwkunst of bouwkunst. De werken maken duidelijk dat een (sculpturale) vorm wordt geconstrueerd, of dat een (architecturale) constructie wordt gevormd door de lijnen en configuraties die voortvloeien uit één van de fundamentele onderdelen van het bouwen, de rechthoekige plaat. Hoewel de vijf werken een beeld scheppen van een monument – misschien van Stonehenge of van de moderne wolkenkrabber, of van een grafsteen of gewoort van een monumentaal werk – gaan ze zelf in materieel opzicht monumentaliteit uit de weg.

Voor Weiner houdt taal niet een literair doel in, maar zij is een medium om inzicht te verschaffen in een waarneembare realiteit zonder dat een autoritair of willekeurig persoonlijk gebaar of manier van uitdrukken tussenbeide komt. Door gebruik van taal, die op unieke wijze de mogelijkheid tot verwijzen opneemt in autonome concrete toestand, slaagt Weiner erin realiteit en kunst te verenigen zonder zijn toevlucht te nemen tot de bemiddeling van illusionistische effecten. Door het onderzoeken en tonen van bestaande materiële verbanden, ten einde kunstwerken te scheppen die met het verstand te begrijpen zijn als ze al niet fysiek tastbaar zijn, heeft hij vroegere opvattingen over het maken, tonen en zien van kunst opnieuw gestructureerd.

ANTJE VON GRAEVENITZ

De moraal van *truisms*, *abstracts* en *sound bites*

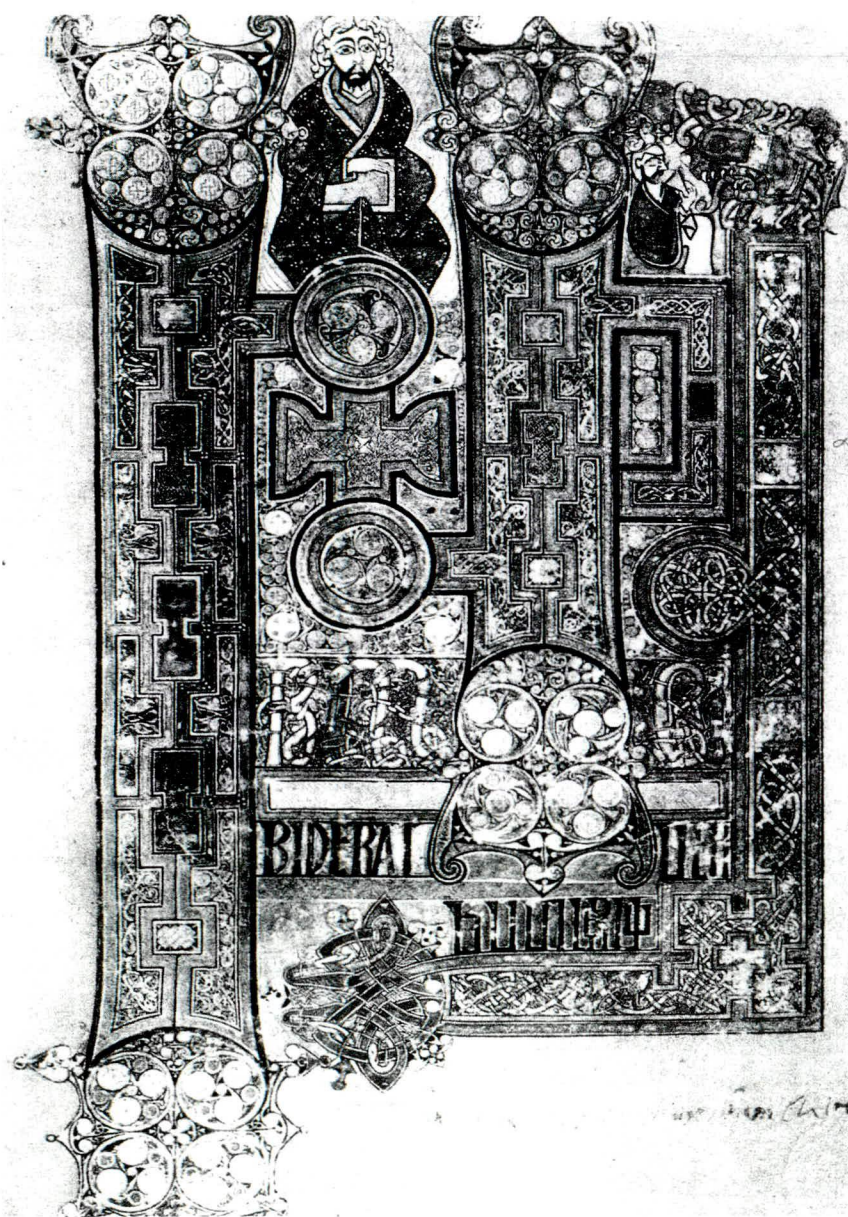
In het begin was er niets behalve het woord, schreef de apostel Johannes. Welke betekenis het woord meekreeg, vermeldde hij niet. Zelfs een vermoeden sprak hij niet uit. Hij zei alleen dat het woord God zelf en het licht was: het woord was vervuld van het goddelijke en het straalde om die reden licht uit. De monnik uit de abdij van het vroeg-Ierse klooster van Kells ging een stap verder dan de apostel toen hij rond het jaar 806 het rijk geïllumineerde manuscript van de Latijnse bijbel (bekaamd als *The Book of Kells*) voorzag van een prachtige pagina voor de proloog van Johannes' evangelie. De Ierse schrijver gaf namelijk een zekere hoedanigheid aan het eerste woord want hij schreef: 'in principio erat verbum verum'. Zou de oorsprong van alles dus slechts het 'ware' woord geweest zijn? Dan moet er toch eerst een keuze hebben plaatsgevonden 'zonder woorden' – bijvoorbeeld op een intuïtieve manier? Of was alles wat er aan het begin stond in elk geval waar? Of moeten we aannemen dat er voorafgaand aan de schepping de strijd tussen goed en kwaad heeft plaatsgevonden? Of wilden de Ierse monniken dat zelf graag geloven, omdat ze in het ornamentaal vlechtwerk waarmee ze hun bijbel decoreerden veelvuldig demonen en monsters hadden ondergebracht?¹

Op de vraag hoe het woordje 'waar' erbij is gekomen, reageerde een hoogleraar katholieke theologie met verbazing.² Hem was niets bekend van een moralistische variant op Johannes' genesis-verhaal. Zijn ad hoc-onderzoek leverde niets op wat op een Grieks of oud-Latijns voorbeeld voor de Keltische kopiist had kunnen wijzen. Alles duidt op diens vergissing, want zegt niet de Vulgata: 'in principio erat verbum et verbum erat apud deum'? Het 'et' (en) werd tot een kringeltje verkort en het volgende woord 'verbum' zou als 'verum' geïnterpreteerd kunnen zijn. Dit argument klinkt aannemelijk. Het heeft iets aandoenlijks te geloven dat het woordje 'waar' op een vergissing berust en het daarom in dit geval onwaar is.

The Ethics of Truisms, Abstracts and Sound Bites

In the beginning, wrote the apostle John, was the Word and that was all. He made no mention of what this word meant. He did not even offer a hint. He only revealed that the Word was God and Light. The Word was filled with the divine and therefore it emanated light. A monk from the ancient Irish abbey of Kells went a step further than the apostle when in 806 AD he provided the richly illuminated manuscript of the Latin Bible, known as the *Book of Kells*, with a beautiful page for the prologue to the Gospel of John. And this Irish writer gave a certain qualification to the first word, for what he wrote was: 'in principio erat verbum verum'. Is the origin of all things thus only the 'true' word? There must surely first have been a choice without using words – an intuitive method of communicating? Or was everything that existed in the beginning bound to be true? Or are we to assume that at a pre-Creation stage the struggle between Good and Evil had already taken place? Or is that what the Irish monks wanted to persuade themselves, because in the ornamental patterns with which they decorated their Bibles, there are frequent appearances of demons and monsters?¹

In answer to the question about how the word 'true' appeared in this text, a professor of Catholic theology reacted in amazement.² He had never heard of a moralistic variant on saint John's version of Creation. He carried out some ad-hoc research but this failed to reveal anything



156

Anon.

Book of Kells, 292 r., Evangelie van Johannes/
St. John's Gospel c. 806

that might have served as a Greek or Old-Latin model for the Celtic copyist. Everything suggests a mistake, for after all the Vulgate reads: 'in principio erat verbum et verbum erat apud deum'. The word 'et' (=and) used to be abbreviated to a circular symbol and the following word 'verbum' might be interpreted as 'erum'. This sounds a plausible argument. There is something naively charming about believing that the word 'true' is based on a mistake and that it is therefore – in this case – false.

This discussion, if we think about it, links up remarkably well with that surrounding the visual arts in about 1990. We see increasingly that a work of art, by means of a few words of text, makes an apodeictic statement. But how true are these assertions? Is their author, the artist, in fact concerned with disseminating truth? Or are we being told something that is disconnected from the ethical question of true or false? If we compare the traditions and subject the texts to close reading we can perhaps come up with something about their implicit morality. By dividing the texts into the type of moral statement they make, we can probably shed more light on the matter.

The Framework of Truth

Representations of biblical scenes made in the Middle Ages would be accompanied by an explanation on a banderole and while this was the case, the above questions were inappropriate.³ And of course what it said was true – it was after all concerned with the Word of God. This was preserved in works of art that consisted of nothing more than letters. In 1645, for example, Justus Georg Schottel made a diamond-shaped picture from letters – the shape of the words forming a picture of the subject-matter: 'Wer auf Gott und auf Tugend traut/Der hat auf festen Grund gebaut' (Those who on God and Virtue build/Have made themselves a solid shield).⁴ There could be no question of doubt or contradiction. Rather, there was occasion to connect the diamond shape with the suggestion of a 'solid shield'. The shape provided the firm framework for this statement of conviction.

Nowadays artists let the framework speak for itself. Ben Vautier, for example, fenced off the area for his statement by drawing a line around it and wrote in the middle: 'all that is around this line is poetry'.⁵ Unlike the case of Schottel, it is not Ben's text, but everything outside the frame – but then everything outside – that

Nader bezien lijkt het probleem specifiek aan te sluiten bij de discussie in de beeldende kunst rond 1990: steeds vaker doet een kunstwerk via enkele woorden een apodictische uitspraak. Hoe waar zijn deze beweringen? Is het hun auteur, de kunstenaar, überhaupt om waarheid te doen? Of wordt er iets meegedeeld zonder er de ethische kwestie 'waar of niet waar' aan te verbinden? Door een vergelijking met de traditie en close reading van de teksten kan er misschien iets meer over de impliciete moraal gezegd worden. Vermoedelijk kan ook een indeling in verschillende soorten morele beweringen meer licht in deze kwesties brengen.

Het kader van de waarheid

Zolang in de middeleeuwen banderollen de bijbelse voorstellingen vergezelden waren de bovengenoemde vragen niet gepast.³ Natuurlijk was het waar wat er stond, tenslotte ging het om Gods woord. Dit bleef gehandhaafd in kunstwerken die uit niets anders dan letters bestonden. Justus Georg Schottel schreef bijvoorbeeld in 1645 in een ruitvormig beeld van letters een zogenaamd 'Figurengedicht': 'Wer auf Gott und auf Tugend traut/Der hat auf festen Grund gebaut'.⁴ Van twijfel of tegenspraak was geen sprake. Eerder was er aanleiding om die ruitvorm te verbinden met de suggestie van 'stevige bodem'. Hij was het vastomlijnde kader voor deze overtuigende uitspraak.

Tegenwoordig laten beeldende kunstenaars zo'n kader zelf praten: Ben Vautier bijvoorbeeld bakende het terrein voor zijn uitspraak af door er een lijn omheen te trekken en schreef er middenin: 'all that is around this line is poetry'.⁵ Anders dan bij Schottel is niet Bens tekst zelf, maar alles buiten zijn kader, maar dan ook alles daarbuiten, een gedicht. Hij houdt van uitspraken over de wereld, die hij met zijn signatuur tot persoonlijke schepping maakt. Al sinds het eind van de jaren vijftig verklaart deze kunstenaar van het nieuwe realisme de banale wereld tot een poëtische of beeldende schepping – namelijk die van Ben. Een eenvoudige signatuur, het stempel kunst of een inventarisnummer als onderschrift (zoals bij René Magritte en Marcel Broodthaers), functioneren in dit opzicht eveneens afdoende.⁶ Magritte plaatste in zijn schilderij *L'éternité* uit 1935 een bronzen hoofd van Christus, een grote klont boter en een bronzen portret van Dante op drie sokkels. Op deze sokkels schreef hij de nummers 576, 575 en 574, waardoor de betekenis van de objecten op hetzelfde niveau kwam te liggen.⁷ Het woord of getal herschept in dat geval de realiteit tot figuratie of abstractie van zichzelf. Omdat de bewering door de kunstenaar gedaan wordt, is zo'n definitie dan ook waar. Op dat moment is het kunstwerk reëel (als een concreet object) en om die reden waarachtig, maar gelijktijdig een kunstmatig ding omdat het om kunst gaat, dus ook niet waar; en dan toch weer waar als een oprechte definitie van de kunstenaar. Deze complexiteit van contradicties vormt een conceptuele waarheid, die de uitvinder van het begrip 'concept art', Henry Flynt, meteen weer in twijfel trok.⁸ Hij bouwde de twijfel in zijn werk in. Zijn over zichzelf pratende beeld vertelde: 'This sentence is in French. Self-validating falsehood'.⁹

Ook na Flynt hebben kunstenaars van de conceptuele kunst over deze ethische kwesties van 'juist of niet juist' werk gemaakt. Het is niet ver-

is a poem. He likes to make statements about the world, then add his signature, and thus form his own creation. From the late 1950s on, this artist of New Realism has been declaring the banal world to be a poetic or visual creation – the creation of Ben. A simple signature, the label 'art' or an inventory number placed at the bottom (as in the case of René Magritte and Marcel Broodthaers) is in this case equally sufficient.⁶ In his painting *L'éternité* (1935), Magritte placed a bronze head of Christ, a large lump of butter and a bronze portrait of Dante on three pedestals. On these pedestals he wrote the numbers 576, 575 and 574, thereby reducing the significance of the objects to the same level.⁷ The word, or number, in this case recreated the same world into a figuration or abstraction of itself. Because it is the artist who makes the claim, such a definition becomes a true one. At that moment the work of art is real (like a concrete object) and for that very reason it is simultaneously artificial because it has to do with art – and therefore is not true; and then again it is true in the sense of being an honest definition made by the artist. This complexity of contradictions forms a conceptual truth – which immediately was called into question by the inventor of 'concept art', Henry Flynt. His picture that

157

Justus Georg Schottel

Ei/Egg 1645

uit/from: *Teutsche Vers- oder Reimkunst*.

Wolfenbüttel, 1645, p. 258

Behend
Das Ende
Vey jedem Ding
Klein/ groß/ gering
Gar unverhofft sich find
Das eitle weg verschwinde/
Wer auff Gott uñ auff Tugend traue
Der hat auf festen Grund gebauet
Was Tugend gibe/ Was Gott beschert
Bleibt unverdorben / unverwehrt/
Darum ich nur GOTT liebe
In Tugend mich stets übe
All Eitelkeiten
Verfich zu selten
Behende
Freude.



wonderlijk dat Lawrence Weiner, Joseph Kosuth en Bruce Nauman over de uitspraken van de filosoof Ludwig Wittgenstein hebben nagedacht. Wittgenstein schreef bijvoorbeeld in 1918 in zijn *Tractatus logico-philosophicus*: 'Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern dass sie ist' (6.44) en 'Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische' (6.522).¹⁰ Bruce Nauman maakte er in 1967 een neonbeeld over met als tekst: 'The true artist helps the world by revealing mystic truths'.¹¹ Het is op zichzelf al een mystieke uitspraak: de ware kunstenaar ontsluit de mystieke waarheid. Omdat deze tautologie niets zegt over de aard van de ware kunstenaar, kan de wereld in ieder geval met deze zin niet echt geholpen worden. Niettemin wordt hij gepropageerd door middel van een reclame-medium, dat de suggestie van wijzerworden opwekt. Kosuth citeerde het handgeschreven woordje 'spräche' (zonder tweede aanhalingsteken) uit Wittgensteins (facsimile) notitieboekje, dat deze om onbekende reden ook weer had doorgestreept. Inclusief de doorstreping liet Kosuth het woord in 1990 in grote letters op een galeriemuur zetten.¹² Bedoelden Wittgenstein én Kosuth dat het onwaar of onmogelijk is te praten in een conjunctief? Of beweert het doorgestreepte woord in de conjunctief alleen dat er geen mogelijkheid bestaat om iets te zeggen, of gaat het louter om de representatie van deze onmogelijkheid? Kwesties over waar en onwaar worden pas complex als men de omstandigheden bekijkt: het woord is slechts een citaat, als citaat zelfs al doorgestreept omdat het eigenlijk niet getoond mocht worden; een negatie die, nu als propaganda in grote neon-letters gepresenteerd, evenwel geen propaganda is, omdat ze als kunstwerk in een galerie is te zien.

158

René Magritte*L'éternité* 1935

olieverf op doek/oil on canvas

coll. Museum of Modern Art, New York

speaks about itself announced: 'This Sentence is in French. Self-Validating Falsehood.'⁹

Conceptual artists after Flynt have also involved themselves in these ethical considerations of 'true or false'. It is hardly surprising that Lawrence Weiner, Joseph Kosuth and Bruce Nauman have pondered over the statements of the philosopher Ludwig Wittgenstein, who wrote in 1918 in his *Tractatus Logico-Philosophicus*: 'The mystical lies not in how the world is, but in that it is' (6.44) and, 'There are many things we cannot speak about; evidently this is what is meant by the mystic' (6.522).¹⁰ In 1967 Bruce Nauman made a neon picture inspired by this, with the text 'The true artist helps the world by revealing mystic truths'.¹¹ This is in itself a mystic statement: the true artist revealing the mystic truths. Since such tautology in fact says nothing about the nature of the true artist, this sentence fails to provide any real help for the world. Nevertheless it is broadcast by means of a kind of advertisement that creates the suggestion of growing wiser. Kosuth refers to the hand-written word 'sprache' (no closing inverted commas) found in Wittgenstein's (facsimile copy) note book, that for an unknown reason was also crossed through. Together with the crossing out, Kosuth set the word in huge letters on a gallery wall in 1990.¹² Are both Wittgenstein and Kosuth trying to say that it is impossible to speak in the subjunctive mood? Does the crossed-out word in the subjunctive suggest merely that there is no possibility of saying anything, or does it mean simply to represent this impossibility? Questions concerning truth and falsehood only become complex when the circumstances are taken into consideration: the word is merely a quotation, and even crossed out in its quotation form because in fact it should not be displayed. It is a negation that now, in huge neon letters, is presented as propaganda, although it is also not propaganda because it is displayed as a work of art in an art gallery.

Orders

Sometimes a conceptual work consists simply of an order to create (related to event-

concepts for happenings and Fluxus shows) as in an early work by John Baldessari: 'Place a book in a strong light and this is what you see.'¹³ Or, just the reverse, his prohibition: 'This is not to be looked at.'¹⁴ Annelie Pohlen quite rightly labelled Baldessari a moralist as early as 1979.¹⁵ But what is the morality embodied in such sentences? It is a prohibition pronounced by an artist who has only linked his morality to art.¹⁶ Art, which is in fact admired for its visual beauty, may in this case not be seen. The viewer feels banished from its world and possibly guilty, because it is impossible to carry out this command. The only possible conclusion is that the artist comes to mistrust an order.

The Ethics of Story Art

Orders, rebuttals and apodeictic pronouncements have since the 1960s been part of the curriculum of 'speaking images'. There are also forms of narrative art or story art, which tell in summary form personal thoughts or unimportant events either with or without a climax. Sometimes these are accompanied by photographs that are frequently connected in an asynchronous manner. Story art tends to send the viewer into the darkrooms of illogicality and the mazes of discontinuity. There is the work of David Askevold and Bill Beckley, who both made photo narratives without any firm story structure¹⁷ and in contrast that of Laurie Anderson, Martha Wilson and Judy Hayworth who often presented their strongly personal stories in performances. John Baldessari and Richard Prince wrote their texts conscientiously onto the canvas. The return of the speaking painting. While Baldessari happily cited old Hollywood films,¹⁸ Prince pulled his so-called jokes out of the hat. These were utterly unfunny, producing a groan or a despairing shake of the head from the reader: 'Two friends ran into each other at the door of the psychiatrist's office. "Are you coming or going?" asked one. The other replied, "If I knew, I wouldn't be here."' (1988-89, *Coming or Going*).¹⁹ Possibly it was a funny joke when found somewhere in the pages of a literary periodical of the time (the place where Prince came across his jokes when he was working as a part-time editor in the 1960s). But when the joke is re-made on canvas, the point is lost because the context has changed. People leafing through a literary magazine will be amused by a light-hearted moment but such hilarity on canvas ap-

Bevelen

Soms bestaat een conceptueel werk louter uit een bevel tot scheppen (verwant aan 'event'-concepten voor happenings en fluxus-manifestaties) zoals in een vroeg werk van John Baldessari: 'Place a book in a strong light and this is what you see.'¹³ of omgekeerd zijn verbod: 'This is not to be looked at' – een onwaarachtige zin van a tot z.¹⁴ Terecht noemde Annelie Pohlen al in 1979 Baldessari een moralist.¹⁵ Maar welke moraal wordt in zulke zinnen uitgedragen? Het is een verbod dat wordt uitgesproken door een kunstenaar die zijn moralisme alleen op de kunst zelf heeft betrokken.¹⁶ Kunst, die toch eigenlijk bemind wordt om haar visuele schoonheid, mag in dit geval niet gezien worden. De kijker voelt zich uit haar wereld verstoten en misschien schuldig, omdat het hem onmogelijk is het bevel uit te voeren. De conclusie kan alleen zijn dat de kunstenaar een bevel als zodanig wantrouwt.

159

John Baldessari

This is not to be looked at 1968

acryl en foto-emulsie op doek/

acrylic and photo emulsion on canvas,

149,9 x 114,3 cm

coll. Councilman Joel Wachs, Los Angeles



pears absurd. Prince's use of these old gags uncovers that which is banal, ugly and ridiculous and at the same time it acts as a challenge to the viewer to consider the question of banality in cultural patterns. To this extent the repetition of a previously published joke is more than just an imitation.

Prince's stories have nothing to do with private feelings. But this was not the case for the women artists among the storytellers – for them the main topic was the world of the emotions. Not only did the personal become public, it also became political. This slogan was first pronounced in around 1974 with the beginning of feminist art, by Luce Irigaray. Art, because of its public nature, is also political and so there was a kind of correspondence. Though the story art by women seldom held a direct political message. This is true for example of the work of Laurie Anderson and Jenny Holzer, neither of whom would call themselves fanatic feminists. However, Holzer's contribution to the catalogue for the exhibition entitled 'Energies' (1990)²⁰ does have a moral-political content:

'I spit and write
with the wet.
The wet says what
must stop and
what must begin.
I spit because the death
smell is too close to me
the stink makes words
tell the truth about
who kills and
who is the victim.
Death is the
modern issue.
I think because
my brain does it.
I want bad ideas to stay
in the mind to make
pleasure without harm.'

Apparently, bad thoughts cannot do any harm provided they stay in the mind and are not converted into deeds. Here Holzer makes a highly personal statement on a question of principle. We may ask whether a bad idea which has already been convert-

De ethiek van 'story art'

Ontkenningen, bevelen en apodictische uitspraken horen sinds de jaren zestig tot vormen van de 'spreekende beelden'. Daarnaast zijn er vormen van 'narrative art' of 'story art', waarin in een kort bestek persoonlijke gedachten of kleine gebeurtenissen met of zonder pointe worden verteld, soms vergezeld van foto's, die er vaak op een asynchrone manier bijhoren. Story art stuurt de kijker meestal in de donkere kamers van de a-logica en de doolhoven van de discontinuïteit. Naast David Askevold en Bill Beckley, die fotoverhalen zonder enige stringente verhaalstructuur vertelden,¹⁷ wisten Laurie Anderson, Martha Wilson en Judy Hayworth hun sterk persoonlijk getinte verhalen vaak in performances te presenteren. John Baldessari en Richard Prince schreven hun teksten keurig op een doek. Het pratende schilderij was terug. Terwijl Baldessari vrijelijk uit de screens van oude Hollywood-films citeerde,¹⁸ vertelde Prince zijn zogenaamde 'jokes' – buitengewoon melige pointes, die je als lezer schouderophalend of mismoedig achter laten: 'Two friends ran into each other at the door of a psychiatrist's office. "Are you coming or going" asked one. The other replied, "If I knew, I wouldn't be here".' (1988-89, *Coming or going*).¹⁹ Misschien was de grap wel komisch toen hij nog als strooigoed in een van de 'periodicals literary of the time tide' stond, de plaats waar Prince zijn jokes vond, toen hij in de jaren zestig voor de redactie part-time werk deed. In de remake op het doek gaat de context verloren. Wie literaire tijdschriften leest wil tussendoor best op een luchtige wijze geamuseerd worden. Op een doek lijkt de grap echter ridicuul. Prince's aanhaling ontsluit de kwaliteit van het banale, lelijke en absurde en tegelijk werkt het als appèl aan de kijker om het over bana-

I was waiting for someone I had invited to dinner. Cherries, the desert, were in the freezer above the radishes in the vegetable compartment. I was boiling a dove on the top of the stove as I broiled a fish in the oven beneath. I had no chairs, only a pillow and a stool; so we sat, our eyes at uneven levels. I arranged the food on the table and we ate the salad first, but couldn't decide between the fish and the dove. She had wanted to sit on the pillow, so her eyes were above the table but her mouth was below. Her words came out muffled, caught by the tablecloth. She told me she had been boating that afternoon and an unexpected wind had blown the sail and capsized her boat, causing her to be late. But I misunderstood her, thinking the boat had washed ashore. I stared above her head, gazing out the window at the horizon, eating cherries and arranging the pits on the table.



160

Bill Beckley

The Radishes 1975

fotografie en offset op karton/photography
and offset on cardboard, 47 x 59 cm
coll. Wijnand & Annette Wildenberg,
Naarden

liteit in 'cultural patterns' te hebben. In zoverre is het overdoen van een al gepubliceerde grap meer dan pure mimesis.

Met persoonlijke gevoelens hebben deze stories van Prince niets te maken. Dat lag anders voor de vrouwelijke kunstenaars onder de 'story-tellers', bij wie dit juist het onderwerp werd. Het persoonlijke werd niet alleen publiek, het werd ook politiek. Deze leuze werd omstreeks 1974, met het begin van het feminisme in de kunst, voor het eerst door Luce Irigaray verkondigd. Omdat kunst, vanwege haar openbaarheid, ook politiek is, was er sprake van een congruentie, al was er binnen de story art van vrouwen meestal geen directe politieke boodschap te vinden. Dat geldt bijvoorbeeld voor Laurie Anderson en Jenny Holzer, die zichzelf geen vurige feministes noemen. Holzers bijdrage aan de catalogus van de tentoonstelling 'Energieën' (1990)²⁰ heeft echter toch een moreel-politieke inhoud:

'I spit and write
with the wet.
The wet says what
must stop and
what must begin.
I spit because the death
smell is too close to me
the stink makes words
tell the truth about
who kills and
who is the victim.
Death is the
modern issue.
I think because
my brain does it.
I want bad ideas to stay
in the mind to make
pleasure without harm.'

Slechte ideeën kunnen dus kennelijk geen kwaad zolang ze maar tot de geest beperkt blijven en niet in daden worden omgezet. Daarmee doet Holzer een zeer persoonlijke uitspraak over een principiële kwestie. Men kan zich afvragen of een boosaardige gedachte, die al tot de inhoud van kunst is geworden, nog 'plezier maakt zonder kwaad te doen' of dat de kunstenaar ter verantwoording moet worden geroepen. Er zijn in de cultuur genoeg voorbeelden te vinden van gevallen dat een kunstenaar (zanger, schrijver, componist enz.) de verantwoording in zijn schoenen geschoven kreeg voor wat er op basis van zijn ideeën en suggesties later in de realiteit gebeurde. Richard Wagner zou bijvoorbeeld al moeten hebben voorzien wat Hitler van de kernachtige ideeën van de door hem geliefde opera *Die Götterdämmerung* brouwde. Malevich zou schuld hebben aan het 'Gesamtkunstwerk Stalin', vindt de Russische cultuur-filosoof Boris Groys.²¹ Maar men stelt toch ook Agatha Christie er niet voor aansprakelijk wanneer een van haar lezers trucs voor het plegen van een misdaad heeft geleerd? Toch werd er onlangs in Amerika weer een popmuziek-band naar de rechtbank geroepen omdat hun uitingen

VENICE TEXT

1990

I AM INDIFFERENT TO MYSELF
BUT NOT TO MY CHILD.
I ALWAYS JUSTIFIED MY INACTIVITY
AND CARELESSNESS IN THE
FACE OF DANGER BECAUSE I WAS
SURE TO BE SOMEONE'S VICTIM.
I GRINNED AND LOITERED
IN GUILTY ANTICIPATION.
NOW I MUST BE HERE
TO WATCH HER.
I EXPERIMENT TO SEE IF
I CAN STAND HER PAIN.
I CANNOT.
I AM SLY AND DISHONEST
TALKING ABOUT WHY I SHOULD
BE LEFT ALIVE BUT
IT IS NOT THIS WAY WITH HER.
SHE MUST STAY WELL BECAUSE
HER MIND WILL OFFER NO
HIDING PLACE IF ILLNESS
OR VIOLENCE FINDS HER.
I WANT TO BE MORE THAN
HER CUSTODIAN AND A FRIEND
OF THE EXECUTIONER.
FUCK MYSELF AND FUCK ALL OF
YOU WHO WOULD HURT HER.

161

Jenny Holzer

Venice Text 1990

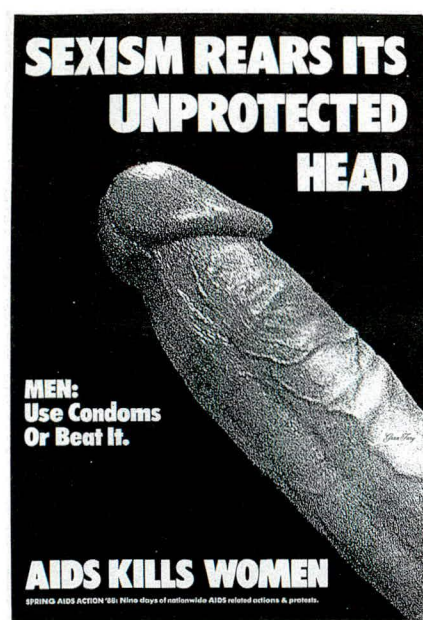
uit/from: cat. Biennale Venetië/Venice
Biennale 1990

ed into the contents of a work of art still makes pleasure without harm, or whether the artist should be called to answer for the work. We can find sufficient examples of cases where an artist (performer, writer, composer, etc.) was held responsible for events that later occurred as a result of his or her ideas and suggestions. Wagner, for example, should have realized what Hitler would make out of the central ideas in the opera he loved so much, *Götterdämmerung*. And the Russian cultural philosopher Boris Groys²¹ finds Malevich guilty in connection with the 'Gesamtkunstwerk Stalin'. But we surely do not hold Agatha Christie responsible if one of her readers has discovered some criminal tricks from studying one of her detective novels. Yet recently in the USA a pop music group was summonsed for the fact that their statements could conceivably induce people to commit crimes and even suicide. If we do not believe in the freedom of the viewer and the reader to express their opinions, then censorship holds us in its powerful grip. What Holzer wrote in essence is that thought is free. In the poem above she simply provides the moral framework and does not give voice to any of her 'bad ideas'. What might they be? Are they connected with particular circumstances and argu-

162

Gran Fury

Sexism rears its unprotected head 1988
poster, offset, 40,8 x 25,8 cm



iemand tot criminaliteit en zelfmoord zouden kunnen motiveren.

Als we niet geloven in de mondigheid van toehoorders, kijkers en lezers, zou de censuur de machtigste dictatuur uitoefenen. In wezen schrijft Holzer dat de gedachten vrij zijn. Ze gaf in het bovengenoemde gedicht alleen het morele kader aan, maar uitte geen enkele van haar 'bad ideas'. Welke zouden dat kunnen zijn? Hebben die met speciale omstandigheden en argumenten te maken? De omstandigheden zijn haar moederschap en het argument is het gevolg daarvan: op de Biennale van 1990 te Venetië schreef Holzer een tekst die in zwart marmer op de vloer van een zaal van het Amerikaanse paviljoen werd gegraveerd. In deze tekst bekende ze haar bereidwilligheid te doden als haar kind ook maar iets zal overkomen. Het zijn wraakzuchtige gedachten. Begrijpelijk zijn ze ook, dat wel, maar de wet zal de uitvoering ervan niet toestaan. Wraak mag in de Westerse samenleving geen reden zijn voor een misdaad. Gelden voor het gebied van de cultuur andere wetten?

Er worden in de kunst van de twintigste eeuw toeschouwers en lezers geprovoceerd, beledigd, in hun gevoelens en taboes gekwetst: Dadaïsten, Surrealisten, Fluxus- en happening-, performance- en installatiekunstenaars wonden er geen doekjes om. Beroemd is bijvoorbeeld de Aragon-affaire naar aanleiding van Louis Aragons gedicht *Front Rouge*, waarin hij oproept tot moord op leidende politici. Hij werd voor de rechter gedagvaard. Daar verdedigde de protagonist van het surrealisme, André Breton, hem met het argument dat een gedicht nooit de basis van een proces-verbaal kan zijn omdat het nu eenmaal een andere, een surrealistische realiteit heeft.

Niet alle dergelijke kunstwerken hoeven een agressief effect te hebben. Als er echter met een agressieve strategie wordt gewerkt, dan is steeds het beoogde doel, een dialoog over de functie van de culturele avant-garde aan te zwengelen en bij de kijker een verandering van zijn mentaliteit teweeg te brengen.

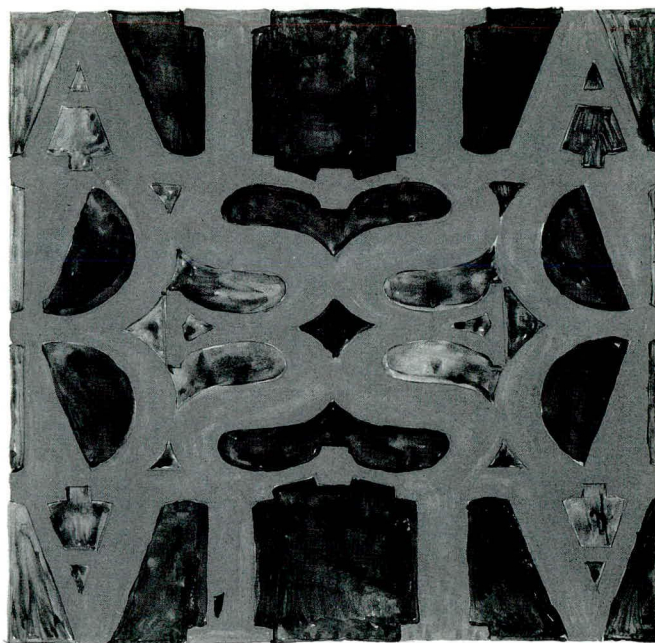
Tegenwoordig pakt men de kijker via bevelen aan. De agressieve strategie heeft de vorm van een imperatief gekregen. Het blijven bevelen, ook al zijn ze soms zo grappig als bij Jenny Holzer, die in Wenen op straat een affiche liet aanbrengen met de boodschap: 'Bespuuk jemanden mit einem Mund voll Milch, wenn Du schnell etwas über seine Eigenart erfahren willst'.²² Of dubbelzinnig, zoals haar boodschap op een zogenaamd 'Spectacolor board' op Time Square in New York: 'Protect me from what I want'. Is dat niet juist datgene wat ze wil? Dan zal het bevel onuitvoerbaar zijn, omdat men haar ook voor de uitvoering moet beschermen (1985, uit haar *Survival Series*). Of zo absurd als bij Ilya Kabakov, die het gewone bevel van de Russische conciërge aan een huisbewoonster: 'Kameraad Prochorova! Vóór vanavond moet alles zijn opgeruimd en in orde gebracht. Dit kan niet op zo'n manier worden achtergelaten' overhevelde naar de tentoonstellingsruimte van Stichting de Appel in Amsterdam. Het is maar een bevel en toch voelde je daar de hele atmosfeer van een Russische samenleving in een huis.²³

Een ander bevel, waarin je evenzeer een treurige sfeer bespeurt, maar dan in New York: 'Hate Me' stond er als graffiti aan de muur van een

ments? The circumstances are that she is a mother and the argument arises out of this. At the 1990 Venice Biennale Holzer wrote a text which was engraved in black marble on the floor in one of the rooms of the American pavilion. In this text she confesses her readiness to kill should anything happen to her child. These are vengeful thoughts. They are also completely understandable but our laws will not permit them to be executed. In Western society vengeance is no excuse for crime. Are there different laws governing the cultural sphere?

In the art of the twentieth century, audience and readers are provoked, insulted and their feelings and taboos are abused. Dadaists, Surrealists, happening-, performance- and installation artists made no bones about this. There is the well-known example of the Aragon Affair, when the writer Louis Aragon, in his poem *Front Rouge*, incited his audience to murder the leading politicians. He received a court summons. In court he was defended by the protagonist of Surrealism, André Breton, with the argument that a poem can never be the basis of a legal hearing since its reality is on a different plane – is surrealistic.

Of course, not all the works of art of this kind necessarily make an aggressive impact. However, if an aggressive strategy is adopted, then the intended aim is always to provoke a dialogue about the cultural avant-garde and to produce a change of heart in the viewer. Today the viewer is collared and commanded – the aggressive strategy has gained the form of an imperative. And they remain imperatives, even when they are as amusing as the words of Jenny Holzer who put up a poster in Vienna bearing the message: 'Spit all over someone with a mouthful of milk if you want to find out something about their personality fast'.²² Or it may be paradoxical, like her words on a Spectacolor board in New York's Time Square: 'Protect me from what I want'. Isn't that exactly what she wants? In which case this imperative is inexecutable, because she must also be protected from having this executed (1985, from her *Survival Series*). Or it may be as absurd as in the case of Ilya Kabakov, who transferred the commonplace order made by a Russian caretaker to one of the residents – 'Comrade Prokorova! Everything must be tidied up before this evening. This cannot be left in such a state' – to the exhibition room of the Appel Foundation



163

General Idea

AIDS 1990

ontwerp voor zijden sjaal/design for silk scarf,
90 x 90 cm; coll. Bucholtz & Schipper, Köln

bouwvallig woonhuis aan de westoever van Manhattan. Het tegenovergestelde daarvan had iemand gesprayd op een muur in Dresden naast een Oostduitse ruïne: 'Alle Macht der Liebe und der Phantasie'.²⁴ Vergeleken met de New Yorkse variant lijkt deze hoopvolle leuze meer op Robert Indiana's bevel: *Love*, waarmee hij in 1966 de flower-power periode van de hippies leek in te luiden.²⁵ Geheel in de trend van deze tijd vormde de Canadese groep General Idea Indiana's boodschap om tot *Aids* (Help/Aids), maar behield diens lay-out met de vrolijke bonte kleuren.²⁶ De boodschap werd er alleen maar cynischer door.

'Sound bites'

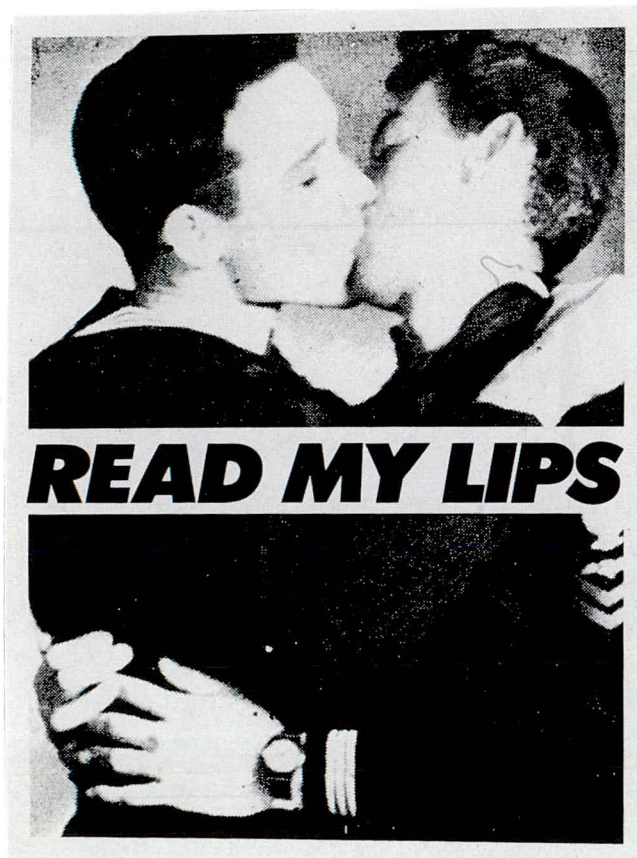
De tegenwoordige tekst-kunst zit vol met bevelen, hoewel er meestal zwarte humor aan te pas komt. Hierdoor komt ze minder agressief en bevelend over. Soms is dat overduidelijk zoals in Bruce Nauman's neonwerk: *Run from Fear/Fun from Rear*.²⁷ Of cynisch, zoals de mededeling van Gran Fury (een groep Amerikaanse kunstenaars), die op de Biennale van 1990 te Venetië onder meer het bevel aan de muur plakten: 'Men use condoms or beat it'.²⁸ Dit bevel komt overeen met een T-shirt-appel, dat in december 1990 in het Stedelijk Museum op een expositie van AIDS-posters was te zien. De decoratie van het T-shirt toonde twee elkaar zoenende jongens en daaronder de tekst: 'Read my lips'. Alsof men er dan zeker van zou kunnen zijn dat iemand AIDS heeft!²⁹ Het was een bekend citaat van President Bush, zijn 'sound bite', waarmee hij belastingverho-

164

Gran Fury*Read My Lips* 1988

poster, offset,

41,9 x 26,9 cm



gingen tijdens zijn verkiezingscampagne had tegengesproken: Read my lips!³⁰ Hij kon het niet waarmaken. Sindsdien heeft een *sound bite* een negatieve bijbetekenis, hoewel vroegere *sound bites* zoals 'I have a dream' van Martin Luther King of 'Ich bin ein Berliner' van John F. Kennedy nog geen valse bijklank hadden. Een *sound bite* vat de boodschap samen in een leuze die goed in het gehoor moet liggen om direct aan te spreken. 'You are not a John F. Kennedy' siste de vice-president van de Verenigde Staten Dan Quayle tegen zijn tegenstander tijdens een verkiezingsdebat op de tv. Dat was in de roos – hij won.

'Abstracts'

In zekere zin is een *sound bite* een 'abstract' van een heel denkproces, vergelijkbaar met een samenvatting van een proefschrift. Soms zijn deze *abstracts* zo gereduceerd dat ze alles en niets kunnen betekenen, misschien een aanklacht, misschien ook niet: Sandra Derks schreef bijvoorbeeld het woordje 'vrij' op haar schilderij (1986) en Marc Ruygrok voerde het woord 'Anxiety' in puntige, lange letters van ijzer uit en plaatste het hele woord tegen de muur (1981).³¹ Ook voor Nancy Dwyer is een woord al voldoende; ze liet het woord 'DOUBT' als een schaduw op de grond vallen. Angst waarvoor? Vrij waarvan? Twijfel waarover? Maakt kunst angstig, vrij of laat ze twijfelen? Het is allemaal waar en niet waar, het zijn waarheden als koeien.

in Amsterdam. It was just a simple command, yet in that setting the atmosphere inside such a Russian apartment block became eminently tangible.²³

Another command, with sad overtones like the above, but this time in New York, lies in the words 'Hate Me' – seen as graffiti on the wall of a dilapidated dwelling on the west bank of Manhattan. Its opposite was sprayed onto a wall in Dresden beside an East German ruin: 'All power to love and the imagination'.²⁴ Compared with the New York message, this hopeful slogan seems more like Robert Indiana's command, 'Love', with which he appeared to usher in the flower-power period of the hippies in 1966.²⁵ Completely in tune with this period, the Canadian group General Idea changed Indiana's message into 'Aids', while retaining his cheerful multi-coloured design.²⁶ This only added to the irony of the message.

Sound bites

Text art today is full of commands, although there is usually a fair dose of black humour. This makes them sound less aggressive and authoritarian. Sometimes this is patently clear – a good example is Bruce Nauman's neon work 'Run from Fear/Fun from Rear'.²⁷ Or it may be downright cynical like the message from Gran Fury, a group of American artists, who stuck the following sentence onto a wall at the 1990 Venice Biennale, 'Men use condoms or beat it'.²⁸ This message is similar to that seen on a T-shirt which was displayed at the end of 1990 in Amsterdam's Stedelijk Museum, in an exhibition of AIDS posters. The illustration on the T-shirt showed a male couple kissing each other with the text underneath: 'Read My Lips'. As if that would tell you whether or not someone had AIDS!²⁹ It should be added that this well-known quotation was also used by president Bush during his election campaign to contradict the rumours concerning a rise in taxes. 'Read my lips' became his *sound bite*.³⁰ But he couldn't live up to his promises. So since then the expression *sound bite* has acquired a slightly negative tone. Earlier *sound bites*, such as Martin Luther King's, 'I have a Dream' or John Kennedy's, 'Ich bin ein Berliner' still sounded in tune. A *sound bite* comprises a message in a slogan or phrase that is catchy and memorable. 'You are not John F. Kennedy' hissed the present vice-president of the USA, Dan Quayle, during a televised election debate with his opponent. That was a bull's-eye – he won.

Passies

Abstracts als de genoemde woorden brengen blijkbaar 'grote' harts-tochten over, maar tegelijkertijd zijn het vrijblijvende uitspraken. Het is niet bekend wie ze zegt, of tegen wie ze uitgeschreeuwd worden. Alles blijft open, zoals de twee vragen van Barbara Kruger, die ze in de Kölischer Kunstverein op de plafondbalken schreef: 'Wer spricht? Wer schreit?' (1990) Er vinden onhoorbare gesprekken plaats, waarvan alleen enkele vlamme restanten overblijven zoals *Yes, Bruce Nauman* (1989) van Jessica Diamond, of *Elvis Alive*. Het is een quasi-politieke graffiti, die met zo'n kracht suggereert, alsof er minstens iemand van de elektrische stoel gered moet worden. Wat Elvis betreft gaat het om een wens van miljoenen fans aan de hemel. Jeffrey Rian vindt dit soort uitroepen van Jessica Diamond een 'self-parodying language'.³² Inderdaad is deze taal tragi-komisch: een groteske, zoals de afbeelding van een monster met een plantestaart, niet capabel om te functioneren in de reële wereld. Zulke groteske passie is niets anders dan 'Pure ecstasy' zoals Ed Ruscha een van zijn werken noemde. Al in 1974 schreef hij deze even opwindende als nietszeggende woorden op een doek van wit brokaat.³³ Deze extase is net zo puur bedoeld als 'Hope, Despair', woorden, die Urs Lüthi boven en onder een kruis schreef. Lüthi rekent dit werk tot zijn serie van de 'Grote gevoelens' (1988).³⁴ Ook enig vivat-geschreeuw hoort bij deze trend in de kunst: 'Es lebe das Leben, es lebe der Tod, es lebe die Kunst!' heeft het kunstenaars-paar Angelika Bader en Dietmar Tanterl op hun drie drieluiken tussen fotocitaten laten drukken.³⁵ In dat opzicht tellen ook liefdesverklaringen mee: Cary Leibowitz doet op zijn doeken de bekentenis: 'I love Pablo Picasso' en 'I love Jeff Koons' (1989-90).³⁶ Kennelijk maakt het niet zo veel uit van wie hij houdt. Tegelijkertijd doemt er door het simpele name-dropping van een beroemde kunstenaar de gedachte op, alsof de uitspraak betrekking heeft op een citaat van Koons of Picasso in het werk van Leibowitz. Door deze methode van bezwering van herinneringen sluit dit soort werk aan bij de kunstgeschiedenis van het citeren en refereren. Het kunstwerk 'spreekt' zijn afhankelijkheid van de traditie uit nog voordat kunsthistorici deze kunnen vaststellen. In de kunst is het al te letterlijke niet per se eendimensionaal. De woorden mogen dan in eerste instantie op hol slaan, in tweede instantie heeft hun toon toch een weerklank.

Op grote gevoelens doelen vaak tekst-werken die de dood schijnen te definiëren. 'Sterben ist wie leben, nur anders/Bluten ist wie atmen, nur nicht ganz genau' schreef Barbara Kruger in grote letters op de vloer van de Kölischer Kunstverein. In *The Reign of Narcissism*, zoals Barbara Bloom haar 'Guide Book' bij haar tentoonstelling van de Württembergischer Kunstverein te Stuttgart noemde,³⁷ formuleerde ze drie keer de tekst van haar mogelijke grafsteen: 'Barbara Bloom, July 11, 1951-...' en met dezelfde inleiding 'She traveled the world to seek beauty' en 'Ashes to Ashes/Diamonds to Diamonds/Dust to Dust'. Omdat men in de kunst nog kan kiezen en het werk meer over behaagzieke zelfliefde vertelt dan over de dood, is het werk volstrekt onwaar en dus plezierig.

Het omgekeerde gebeurt ook: de dood in plaats van de liefde is ook de boodschap van een neon-werk van Ian Hamilton Finlay, oorspronkelijk

Abstracts

To look at it one way, a *sound bite* is an *abstract* for an entire thought process, comparable with a summary of a thesis. Some of these *abstracts* are so succinct that they mean nothing or everything; perhaps they are a complaint but then again perhaps not. Sandra Derks wrote the word *FREE* on her painting (1986) and Marc Ruygrok created the word 'Anxiety' in long, sharp letters made from iron and placed the whole word against a wall (1981).³¹ Nancy Dwyer too finds one word sufficient; she let the word *DOUBT* fall like a shadow across the ground. Fear of what? Doubt about what? Is it art that introduces the fear and doubt or brings freedom? All of it could be either true or false – these statements are as obvious as the nose on your face.

Passions

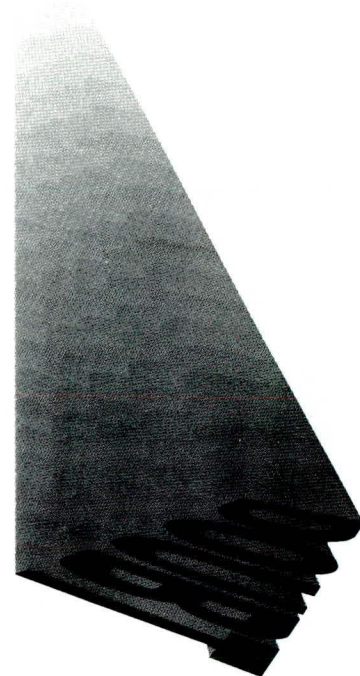
Abstracts like those mentioned above apparently convey great passion yet remain at the same time uncommitted statements. No one knows who said them, or to whom. Everything is open, like the two questions

165

Nancy Dwyer

Shadow of Doubt 1990-91

Project voor Nachtregeels/Project for Night Lines, Utrecht, 1991



196

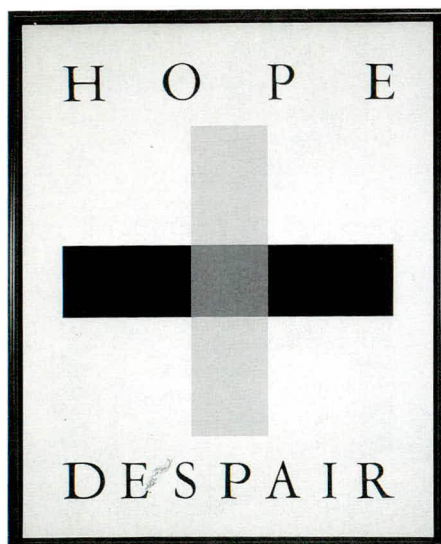
posed by Barbara Kruger, who wrote in 1990 on the ceiling beams of the Kunstverein in Cologne, 'Wer spricht? Wer schreit?' (Who is speaking? Who is crying?). Unheard conversations take place and only their burning residue remains, like *Yes, Bruce Nauman* (1989) by Jessica Diamond or *Elvis Alive*. This is a quasi-political graffiti maintaining something with great force as if it is a question of saving someone from the electric chair. In the case of Elvis it is a dream shared by millions of fans. Jeffrey Rian calls this sort of statement by Jessica Diamond a 'self-parodying language'.³² In fact this talk is tragi-comic, a grotesque, like the representation of a creature whose tail is a plant, who cannot function in the real world. Such grotesque passion is nothing less than 'Pure Ecstasy' as Ed Ruscha called it in one of his works. He wrote these words – as evocative as they are meaningless – on a white brocade cloth in 1974.³³ This ecstasy is as pure as the words 'Hope, Despair' which Urs Lüthi wrote above and beneath a cross. Lüthi ranks this work in his series on 'Sublime Feelings' (1988).³⁴ This trend in art is not without its hooray-noises, witness the anthem 'Es lebe das Leben, es lebe der Tod, es lebe die Kunst!' (Long live life, long live death, long live art) by the artist couple

167

Urs Lüthi

Hope + Despair 1988

uit de serie/ from the series *Die Große Gefühle*
acryl op doek/ acrylic on canvas



166

Barbara Bloom

The Reign of Narcissism

1990 detail



een dichter van de concrete poëzie in de jaren '50 en '60. Hij koos een uitspraak van Charlotte Corday aan haar slachtoffer: 'Je vous salue Marat', een beminnelijke groet, die ooit in de context van de engel tot Maria oprecht was bedoeld. Het dubbelzinnige is bij Finlay geen vage aangelegenheid. Liefde en agressie zijn in Finlay's filosofie elkaars gelijken zoals zoveel dualismen in het menselijk leven.

Wat dat betreft blijven Christopher Wool, in zijn letterschilderij bestaande uit de letters 'TRBL' (*Trouble*, 1989), en Thomas Schütte, met zijn boodschap 'Come over' (1989), aan de vage kant.³⁸ Omdat bij hen grote passies maar in enkele woorden zijn uitgedrukt, waarvan men niet weet hoe ze zijn ontstaan noch waarvoor ze dienen, hebben ze veel weg van simplificaties waarin iedereen zich kan vinden – oversimplificaties, waarmee de media en vooral de reclame opereren. Het sublieme wordt slechts in enkele woorden uitgedrukt. Het vindt nergens een aansluiting en blijft in de lucht zweven tot het daar oplost. Kennelijk is niet zo zeer de directe betekenis van de woorden bedoeld, maar hun dodelijke isolement van elke zingeving. Hebben torsi en fragmenten in de kunst van bijvoorbeeld Auguste Rodin nog een zodanige uitwerking dat ze in de verbeelding iets onzichtbaars oproepen dat in een dualistische relatie staat met het zichtbare en samen een eenheid van het zichtbare-onzichtbare tot stand brengt, hier is eerder sprake van verdubbeling: geïsoleerde woorden met een vage betekenis bereiken geen onzichtbare betekenis. Referentieloosheid is juist de betekenis waarover nagedacht moet worden. Bekijkt men dit feit vanuit een semiotisch gezichtspunt, dan moet men vaststellen dat de woorden (de betekenaar) nauwelijks op iets wijzen dat ermee wordt bedoeld (de betekende). Deze constatering slaat echter weer terug op de betekenaar: als er geen betekende is, zou dat nu juist voor het geheel van de getoonde woorden-zonder-diepere-betekenis de bedoeling kunnen zijn en dat is op zich een betekende. De vicieuze cirkel zou van buitenaf gezien toch nog aan het geheel een diepzinnige betekenis kunnen geven.

'Truisms'

Op het eerste gezicht schijnen in Jenny Holzers *truisms* meer diepe waarheden te zitten, zodat van de net genoemde kloof tussen betekenaar en betekende geen sprake kan zijn: de woorden bekennen voluit hun betekenis. Toch weet ze best dat de teksten cliché's zijn, hoewel ze hoopt dat haar sublieme waarheden, die ze bijvoorbeeld uit *Reader's Digest* heeft gehaald, iemand kunnen raken. Zij noemt zinnen als 'Murder has its sexual sides', 'The family is living on borrowed time' en 'Abuse of power comes as no surprise' mock-cliché's en zei daarover: 'I started the work as a parody, like the Great Ideas of the Western World in a nutshell.'³⁹ Toch liet Holzer het daar niet bij, maar maakte een aaneenrijging van vele mock-cliché's, die op lichtkranten snel aan de ogen van de lezer voorbijtrekken. Zo snel, dat hij of zij er zich geen enkele van kan herinneren. Schijnbaar werkt Holzer tegen haar eigen belang in, want hoewel bij de lezer het besef ontstaat dat al deze waarheden voor hem en door hem zijn gemaakt, kan hij of zij ze niet meer laten doordringen. In Venetië was het in Holzers paviljoen in 1990 niet veel anders: in elke ruitvormige marmer-tegel van de vloer stond een ander *truism* gegraveerd. Bij elke stap stond je op een andere waarheid. Een stap verder naar een andere waarheid en de voorafgaande was uit je geheugen verdwenen. Over deze werking klaagde ze in een van haar *Laments* en ze zag de enige oplossing in de komst van een verlossende gedachte:

'A clear thought must
come to stop the men
and make the audience
laugh until their
insides bubble.'⁴⁰

Dit schijnt nauwelijks mogelijk. Haar waarheden lopen van de lezer weg aan de lopende band van haar lichtkranten, zoals ze die toonde aan de leuning van de spiraal van het Solomon R. Guggenheim Museum tijdens haar tentoonstelling in 1989. 'Je denkt dat er iets subliems gebeurt en toch kan je geen enkele heldere zin die er langsloopt onthouden,' klaagden de bezoekers.⁴¹ 'Throwaway texts' noemt Diane Waldman ze,⁴² en dat terwijl de kunstenaar haar in 1989 had toevertrouwd: 'Ik wil graag dat ze toegankelijk zijn, maar niet zo simpel dat je ze na een paar seconden weggooit.' Mooi gezegd, maar de wereld in een notedop laat zich niet zo vlug weer in je gedachten tot een hele wereld ontsluiten, vooral niet als het vele notedoppen achter elkaar zijn.

De zin van *truisms* wordt niet zo snel omgezet in een eigen ervaring. Daarvoor is tijd voor meditatie nodig. Waarheden kunnen niet vliegensvlug door nieuwe waarheden worden vervangen. Toch is dat op zich een belangrijke waarneming: al het Zijn blijft in wezen buitenspel, de woorden hebben hun relatie met de zintuiglijk waarneembare wereld verloren. Het worden abstracties, gereduceerd tot vorm en ritme van de zinnen als zodanig, waarbij een vaag gevoel overblijft van verheven momenten. Maar Holzer hoopt eigenlijk op een bevrijding van de lezer,⁴³ die de *truisms* zal vertalen in eigen ervaringen. 'Ik vind Matisse's *Danse* prachtig, maar het ziet er nu naar uit dat de werkelijk belangrijke onderwerpen waar je naar moet zoeken de dingen zijn die iedereen dodelijk

Angelika Bader and Dietmar Tanterl, who printed it on their three triptychs between photograph quotations.³⁵ As far as that's concerned, declarations of love count too: Cary Leibowitz confesses 'I love Pablo Picasso' and 'I love Jeff Koons' on his canvases (1989-90).³⁶ Apparently it doesn't make too much difference who it is he loves. At the same time, the effect of the simple name-dropping of a well-known artist makes us suspect that this statement refers to a quotation from Koons or Picasso in the work of Leibowitz. Using such a method of exorcising memories links this sort of work to an art-historical use of quotations and references. A work of art voices its dependence on tradition even before art historians are able to establish this. In the world of art the over-literal is not by definition one-dimensional. The words may in the first instance find no resonance, but in the second instance they do have an echo.

Text works that appear to define death often arouse profound feelings. Across the floor of Cologne's Kunstverein Barbara Kruger wrote, 'Sterben ist wie leben nur anders/Bluten ist wie atmen, nur nicht ganz genau' (Dying is like living, only different/Bleeding is like breathing, only not quite.) In *The Reign of Narcissism* (the name Barbara Bloom gave the handbook to her

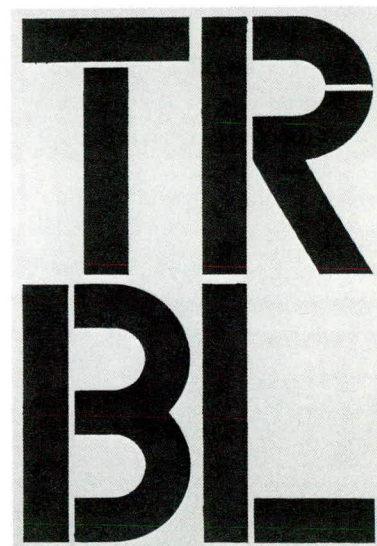
168

Christopher Wool

TRBL 1989

alkyde en acryl op aluminium/

alkyd and acrylic on aluminum, 225 x 150 cm



kunnen raken. En die dingen zijn doorgaans buitengewoon negatief,' vertelde ze in een interview.⁴⁴ Kennelijk wordt met deze moralistische uitspraak een weg uitgestippeld, die Holzer in de toekomst met haar werk wil inslaan. Maar tot nu toe volgde ze deze weg nog niet en schreef eerder: 'In a dream/you saw a way to/survive and you were/full of joy.' (1984, *A Sign on a Truck*).⁴⁵ Martin Luther Kings *sound bite* 'I have a dream' keerde terug. Toen was deze *sound bite* een impuls voor miljoenen mensen om in een betere toekomst te geloven. Maar tegenwoordig gebruiken kunstenaars *sound bites* vaak in combinatie met zwarte humor.

Zwarte humor

Op de vraag van Diane Waldman of Jenny Holzer zich bewust is van de zwarte humor die soms in haar woorden lijkt te schuilen, valt Holzer haar in de rede en stelt dat ze het eigenlijk dodelijk serieus bedoelt.⁴⁶ In dit opzicht verschilt ze van Barbara Kruger, die openhartig met zwarte humor speelt. 'I shop therefore I am' is een van haar *sound bites*.⁴⁷ Het is een cartesische filosofie van een verslaafde klant en consument. De Westerse samenleving is in deze notedop-uitspraak uitgekristalliseerd en het is zeker niet als een 'mock-cliché' af te doen. Het is een bittere moraal, die Krugers werk bloedserieus maakt. In dit opzicht voelt ze zich verwant aan Jenny Holzer: 'Ik moet zeggen dat ik me inderdaad heel erg verwant voel met Jenny Holzer in mijn pogingen om de manier waarop macht gebruikt wordt aan de orde te stellen en ook hoe bepaalde tegenstrijdigheden in dat gebruik in ons werk kan worden bekritiseerd', maar toch ziet ze zichzelf als een 'wellustige optimist – maar nooit een utopist'.⁴⁸ Haar zwarte humor moet een verlichtende functie vervullen. Waar Holzers waarheden aan je langslopen en elke herkenning en verdieping ondermijnen, hebben Krugers affiches – hoe absurd de combinatie van mededeling en beeld ook is – de taak om wakker te schudden. In dit opzicht bevindt ze zich op één lijn met de Duitse kunstenaar Klaus Staack, die op een affiche Dürers tekening van diens stokoude, verbitterd kijkende moeder plaatste met daaronder de vraag 'Würden Sie dieser Frau ein Zimmer vermieten?'⁴⁹ Het was een absurde daad, waarmee de vinger werd gelegd op de woningnood van de buitenbeentjes in de samenleving. Om die reden heeft Jean Baudrillard ongelijk als hij de zwarte humor van Kruger ziet als een autonome zaak – zonder verlichtende aanklacht, zonder enige referentie.⁵⁰ Moge dan ontkenning en

exhibition by the Württemberg Kunstverein in Stuttgart³⁷) she offered three versions for the text to go on her tombstone. They were: 'Barbara Bloom, July 11, 1951'; 'Barbara Bloom, July 11, 1951 ... She traveled the world to seek beauty'; or 'Barbara Bloom, July 11, 1951 ... Ashes to Ashes, Diamonds to Diamonds, Dust to Dust'. Because in the world of art people can still choose and the work says more about a coquettish self-love than it does about death, there is something completely untrue about it – and therefore pleasing.

The opposite happens too: death rather than life is also the message of a neon work by Ian Hamilton Finlay who in the 1950s and 60s was a writer of concrete poetry. He chose the words of Charlotte Corday to her victim, 'Je vous salue Marat', a friendly greeting resembling that of the angel Gabriel to the Virgin Mary – when it was meant to be taken at face value. In Finlay's case the paradoxical is no vague matter. Love and aggression are in his philosophy each other's equals as are so many pairs in human life. In that respect both Christopher Wool in his letter-painting consisting of the letters TRBL (*Trouble*, 1989) and Thomas Schütte with his message 'Came over' (1989) remain somewhat vague.³⁸ Because they express huge passions in tiny words – words moreover which people neither know the origins nor the purpose of – they largely resemble simplifications which everyone can understand: over-simplifications in which the media and especially advertising specialize. The sublime is put into a few small words. These stir no chords, and remain hovering in the air until they dissolve and disappear. It seems not so much a question of the obvious interpretation of the words but rather their deathly isolation from any meaning or message. Then we ask whether or not the torsi and fragments in the work of, for example, Auguste Rodin, have the effect of conjuring up something invisible via the imagination, that bears a dualistic relationship to the visible and together shapes a unity out of the seen and the unseen. In the case of text art it is easier to speak of doubling: isolated words without a clear definition do not attain an unseen meaning. The meaning which we should think about is that of lack of context. If we consider this from a semi-otic point of view, we need to establish that the words (the signifiers) scarcely refer to something that is meant by them (the signified). But to determine this we are again confronted with the signifiers: if there is no meaning, then that might be exactly what is

169

Jenny Holzer

Survival Series 1983

unex lichtbord/sign, 76 x 284 x 30 cm



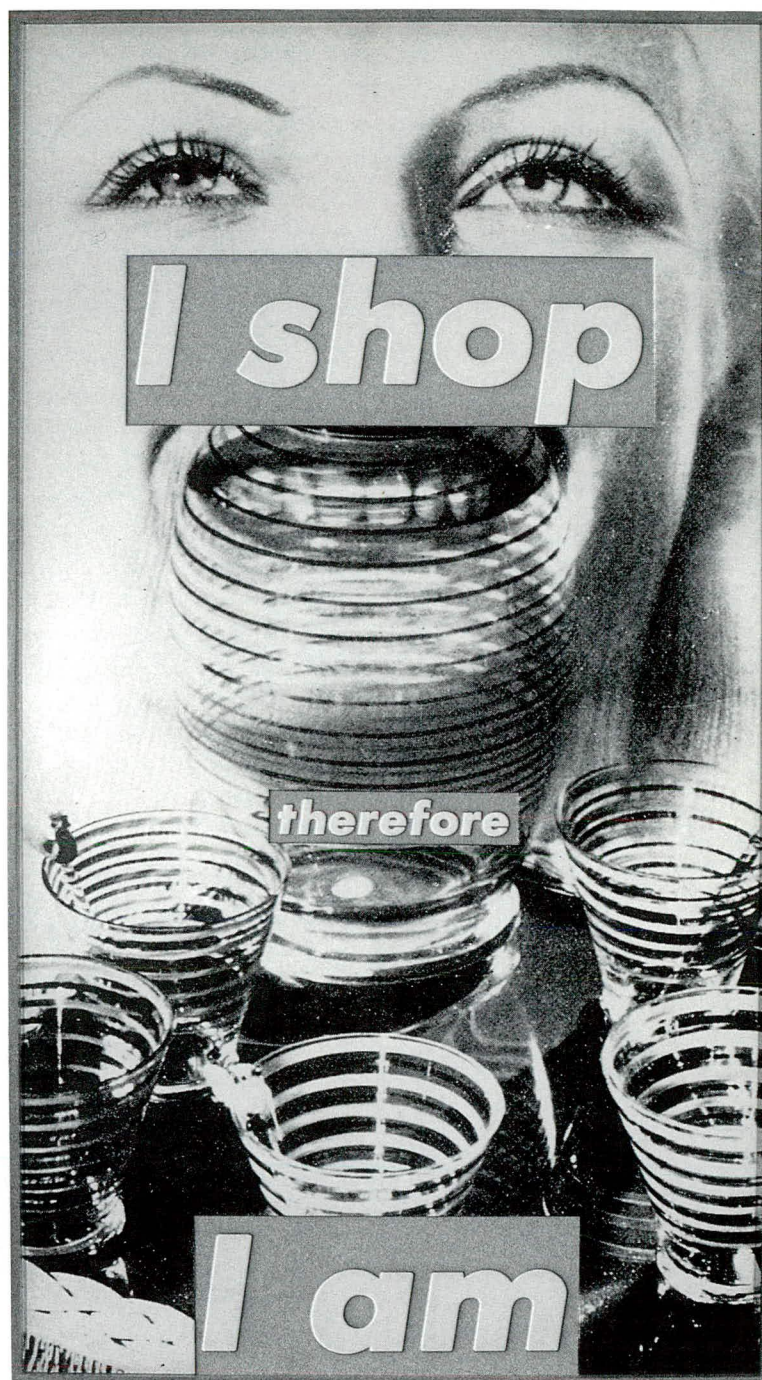
intended for the whole display of words-without-deeper-significance, and in itself this is a signified. Seen from the outside, the vicious circle might well offer a profound significance to the whole question.

Truïsmen

At first glance there appear to be more profound truths in Jenny Holzer's *truïsmen*, so that there is no question here of the above-mentioned dichotomy between signifier and signified. The words unashamedly mean what they say. Yet she is quite clear that her texts are clichés – although she hopes that their overwhelming accuracy (that she has found for instance in the *Reader's Digest*) will bull's-eye home to the viewer. She describes statements such as 'Murder has its sexual sides', 'The family is living on borrowed time' and 'Abuse of power comes as no surprise' as mock-clichés and said referring to them: 'I started the work as a parody, like the Great Ideas of the Western World in a nutshell.'³⁹ Yet Holzer did not stop at that but threaded a whole string of mock-clichés that appeared in neon lights, flashing and disappearing before the passers-by. So quickly that people cannot remember any of them. It looks as if Holzer is working against her own interests because, although it seems to the readers that these pithy statements are made both by and for them, it is impossible to absorb their meaning. In the 1990 Venice Biennale things were much the same in Holzer's pavilion. Each diamond-shaped marble paving stone was engraved with a different *truïsm*. With each step you trod upon another truth. But one pace forward to a new statement and you forgot the previous one. She complained about this effect in her *Laments*, seeing the only solution in the arrival of a redeeming phrase:

'A clear thought must
come to stop the men
and make the audience
laugh until their
insides bubble.'⁴⁰

This seems hardly possible. Her truths run away from the reader on the continuous stream of her illuminated newspapers, just as she showed them on the banister of the spiral staircase in the Solomon R. Guggenheim Museum, during her show there in 1989. 'You have the impression that something sublime is happening and yet you cannot remember one clear single sentence that moves past you,' complained the public.⁴¹ 'Throwaway texts' is what Diane Waldman called them⁴² even though the artist had confessed to her in 1989, 'I want



170

Barbara Kruger

Zonder titel/Untitled (*I shop therefore I am*)

foto, belettering/photo, lettering

227,5 x 120 cm

them to be accessible, but not so easy that you throw them away after a second or two.' Nicely put, but the world in a nutshell does not let itself blossom out again in your thoughts into an entire world and especially not when it is a question of one nutshell after the other. The essence of *truisms* is not so easy to convert into a personal experience. That requires time for meditation. Truths cannot be replaced by new truths with a snap of the fingers. Nevertheless, that in itself is an important realization: All the Essence remains in fact unimportant and the words have lost their connection with the experiential world of the senses. They become abstractions, reduced to the form and rhythm of the sentences as such and leaving a vague feeling of uplifted moments. But in fact Holzer hopes for the liberation of the reader⁴³ who will translate the *truisms* into his or her own experience. 'I love Matisse's *Dance* but it seems now that the really important subjects to go after are the things that could kill everybody. And these things tend to be extremely negative,' she told an interviewer.⁴⁴ Apparently this moralizing comment defines a path which Holzer wishes to follow in her future work. But so far she has not followed this route and previously wrote 'In a dream/you saw a way to/survive and you were/full of joy' (1984, *A Sign on a Truck*).⁴⁵ Martin Luther King's *sound bite* 'I have a dream' returned. When first pronounced, this *sound bite* was an inspiration for millions of people to believe in a better future. But nowadays artists make use of *sound bites* in combination with black humour.

Black Humour

When Diane Waldman asked Jenny Holzer whether or not she was aware of a certain black humour that seems to lurk in her texts, Holzer interrupted her mid-stream with the announcement that she is in deadly earnest.⁴⁶ In this way she is different from Barbara Kruger who openly plays with black humour. One of her *sound bites* reads 'I shop therefore I am.'⁴⁷ It is the Cartesian answer of an addicted consumer and client. In a nutshell, this sentence sums

ironie de taalmiddelen zijn van Krugers reclameachtige boodschappen, hun aanvallen op de geest bereiken nog wel verlichtende resultaten. Ze maken reflectie over bepaalde omstandigheden mogelijk, ook al leiden ze niet direct tot daden en veranderingen. In deze zin moet haar affiche worden opgevat waarop een tube is te zien waaruit woorden worden 'uitgeknepen'. De uitspattende woorden vermelden: 'You are getting what you paid for'.⁵¹ Hoewel Kruger het hier negatief stelt, gaat het om een appèl aan meer menselijkheid en deze wens lijkt des te groter omdat ze zich geen utopiste wil noemen....

Haar Poolse collega Krzysztof Wodiczko kiest eveneens voor ironische verwisselingen:⁵² in 1989 projecteerde hij in de Verenigde Staten op een gevel twee open handen, waarop de woorden stonden: 'Glasnost/in USA'. Zijn werkterrein is het monument – een medium voor herdenking en overdenking. Via absurde betekenissen wordt de lezer gestimuleerd tot politieke overwegingen en daden. Anders dan in Holzers werk zijn deze absurde waarheden geen 'objets trouvés' uit een collectieve leesstof zoals *Readers's Digest*, maar originele uitspraken die op uitgekiende wijze geformuleerd worden. Kruger en Wodiczko wijzen op vernauwde wegen: hoe zal men nog op een solide basis verder kunnen gaan, hoe kan men nog voor menselijkheid kiezen als men zich reeds met het marktmechanisme of met de kapitalistische politiek gecompromitteerd heeft? Of leiden de vernauwde wegen al naar doodlopende wegen, of in een val? Soms lijkt er geen uitweg mogelijk. Vaak klinken Krugers boodschappen hopeloos cynisch: ze laat bijvoorbeeld een man zien die in een appel heeft gebeten



171

Barbara Kruger

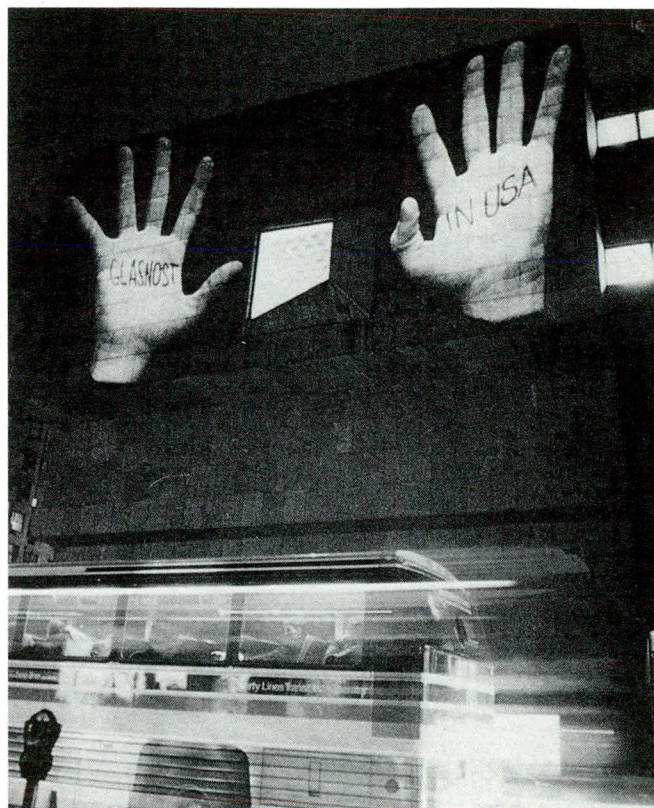
God sends the meat and the Devil cooks 1988
fotografische zeefdruk op vinyl/
photographic silkscreen on vinyl,
277.5 x 327.5 cm
part./priv. coll.

172

Krzysztof Wodiczko

Glasnost in USA 1989

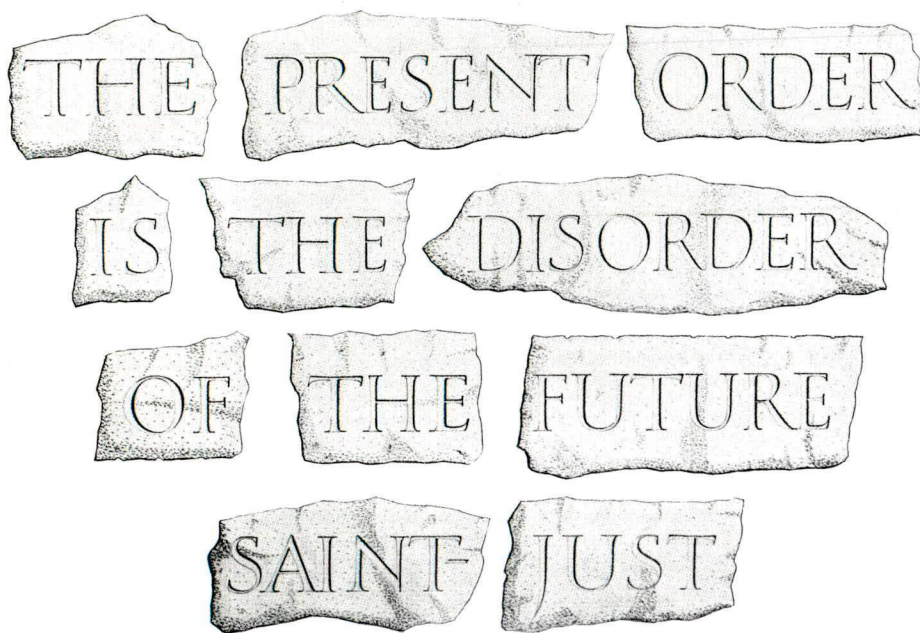
up Western society and it certainly cannot be dismissed as a mock-cliché. It is a bitter moral and makes Kruger's work deadly serious. In this sense she feels herself akin to Jenny Holzer: 'I would say that certainly I feel myself very aligned to Jenny Holzer in trying to address how power is used and how contradictions in that usage can be scrutinized in our work,' yet she sees herself as a 'lascivious optimist. But never a Utopian.'⁴⁸ With her, black humour should have an illuminating function. Where Holzer's truths rush past you and undermine every recognition and layer, Kruger's posters – however absurd the combination of information and picture – aim to shake you up. In this way she resembles the German artist Klaus Staack who made a poster showing Dürer's ancient and embittered-looking mother and the question beneath it 'Would you rent a room to this woman?'⁴⁹ It was an absurd gesture emphasizing how the housing shortage affects the outcasts of our society. This is why Jean Baudrillard is wrong to see the black humour of Kruger as something autonomous, without explanatory indictment and without any frame of reference.⁵⁰ If the denial and irony are the linguistic methods used in Kruger's advertisement-like messages, their attacks on the mind certainly attain enlightening results. They make it possible to reflect upon certain circumstances even when they do not lead directly to action and change. This is how we should see her poster which illustrates a tube from which words are squeezed out. The words spatter out and tell us 'You are getting what you paid for.'⁵¹ Although Kruger puts it here in a negative way, she is making an appeal for greater humanity and this desire seems all the more pronounced because she does not want to be seen as a utopian. Her Polish colleague, Krzysztof Wodiczko, also chooses for the ironic exchange;⁵² in 1989 he projected onto a building in the USA two open hands upon which was written 'Glasnost/in USA'. He works with monuments – a medium for remembrance and reconsideration. The reader is stimulated, with absurd meanings, to consider political thought and action. Unlike the work of Holzer these absurd truths are not *objets trouvés* from a piece of collective reading matter like the *Reader's Digest*, they are



en schrijft erbij: 'The marriage of murder and suicide' (1988), of ze toont een vork met een stuk spek met de leuze: 'God sends the meat and the Devil cooks' (1988).⁵³

Existentialismen – humanismen

Op welke moraal tegenwoordig de tekst-kunst steunt is niet duidelijk. Een religieuze achtergrond doet zich niet direct voor, eerder een existentialistische en een humanistische. Het leven werd door existentialistische filosofen beschouwd als een absurde ervaring, die wel tot kennis, maar niet tot verbetering van het leven zou leiden. Dit was vooral de leer van Jean-Paul Sartre, terwijl Albert Camus geloofde dat men toch gelukkig zou kunnen worden indien men de absurditeit van het bestaan maar zou aanvaarden. Pas dan zou het mogelijk worden tegelijk geketend en bevrijd te zijn. Sisyphus diende Camus als allegorie voor zijn ideaal. De existentialistische moraal vermeed elk eenzijdig optimisme, maar ging ervan uit dat het leven er uit bestaat hopeloos in verschillende belangen, driften en morele wetten over maatschappelijk gedrag verzeild te raken. De harmonie kon nooit het einddoel zijn in de opvatting van de existentialistische ethiek; elk theaterstuk van Samuel Beckett, zoals bijvoorbeeld *Eindspel*, maakt dat duidelijk. Bruce Nauman en Jenny Holzer hebben hun genegenheid voor Beckett uitgesproken.⁵⁴ Ook uit de woord-werken van Ian Hamilton Finlay spreekt de existentialistische filosofie: de hypocrisie van de menselijke idealen tijdens de Franse Revolutie dient Finlay



Cut around outlines. Arrange words in order.

Louis-Antoine Saint-Just, 1767–1794

als onuitputtelijke bron voor zijn kunst. Hij citeerde Louis Antoine Saint-Just: 'The present order/is the disorder/of the future.' En op zijn Saint-Just-poster uit 1983: 'Terror is the piety of the Revolution'. Als bron gaf hij aan: 'Ian Hamilton Finlay: Detached Sentences on Revolution. The Committee of Public Safety: Little Sparta.'⁵⁵ Tegenstellingen brengen geen paradigma-wisseling tot stand, maar laten zich juist als Scylla en Charybdis ontdekken voor diegene die er tussenin zijn weg hoopt te vinden.

'TOT' en 'TAT' zijn niets anders dan vormverschillen, ze liggen dicht bij elkaar, zo denkt ook Carel Blotkamp, die o.a. in 1985 een bijna constructivistisch schilderij van deze woorden maakte. Omdat hij niet de Nederlandse woorden koos maar de Duitse, citeerde hij een rechts getinte filosofie uit de periode rond 1900.⁵⁶ Finlay is evenmin aanhanger van Saint-Just en Robespierre als Blotkamp een rechtse sectariër is: wel hebben ze heroïsch klinkende metaforen ontdekt voor een eigentijds dilemma waarvan een woord-werk blijk kan geven. Verheven klinkende woorden wijzen niet op het sublieme, maar op subliemloosheid in het kostuum van het sublieme. Wat overblijft is de ontdekking van het menselijke, met al zijn absurde, groteske kanten. Ook de Rus Ilya Kabakov zoekt deze laatste rest van humaniteit op: 'Volgens mij richt het zwakke, nietszeggende niets zich in een dialoog tot het zwakke, nietszeggende niets van de ander, die zich naast het beeld of de muziek bevindt. Als het hem mogelijk is om in zijn kwetsbaarheid unisono met de ander mee te swingen, dan kan er volgens mij een nauw contact ontstaan. Alle vormen van het appèl op de ander door het pantser heen, door de kracht, het

173

Ian Hamilton Finlay

The Present Order 1983

Card, with Nicholas Sloane

original statements formulated in carefully contrived language. Both Kruger and Wodiczko indicate that the way onward has grown narrower: how can people continue on a solid basis and how can they choose a more human approach if they have already compromised themselves with market mechanisms or capitalist politics? And perhaps the narrow roads are already dead-end and lead into a pitfall. Sometimes there seems no way out. Kruger's messages often sound hopelessly cynical: for example, she shows a man who has bitten into an apple and the words beside read, 'The marriage of murder and suicide' (1988) or she shows a fork with a piece of bacon and the slogan 'God sends the meat and the Devil cooks' (1988).⁵³

Existentialism – humanism

It is not at present clear what is the underlying morality of text works. The obvious choice is not for a religious basis but rather for a humanist and existential one. Life, in the eyes of an existentialist, is an absurd business; it may lead to a certain knowledge but not to the improvement of the quality of living. This was largely the message of Jean-Paul Sartre, while Albert Camus believed that people could in fact achieve happiness provided they accepted the absurdity of existence. Only then would it be possible to be both chained and liberated. Sisyphus was the allegorical figure that Camus took as his model. Existentialist morality shunned any one-sided optimism but made the assumption that life becomes hopelessly confused by trying to integrate the different needs, drives and moral laws controlling social behaviour. In the existentialist approach, the final goal of life could never be harmony. Every play that Samuel Beckett wrote, take for example *Endgame*, makes that abundantly clear. Both Bruce Nauman and Jenny Holzer have expressed their admiration of Beckett's writing.⁵⁴ The word-works by Ian Hamilton Finlay also express the existentialist philosophy: they speak of the hypocrisy of people's ideals during the French Revolution which for Finlay provides an inexhaustible source for his art. He quotes Louis Antoine Saint-Just: 'The present order/is the disorder/of the future.' And on his Saint-Just poster

made in 1983: 'Terror is the piety of the Revolution.' He gave as references: 'Ian Hamilton Finlay: Detached Sentences on Revolution. The Committee of Public Safety: Little Sparta.'⁵⁵ Opposites do not give rise to an exchange of paradigms, rather they co-exist like Scylla and Charybdis, two threatening places for the unfortunates who try to steer their way between.

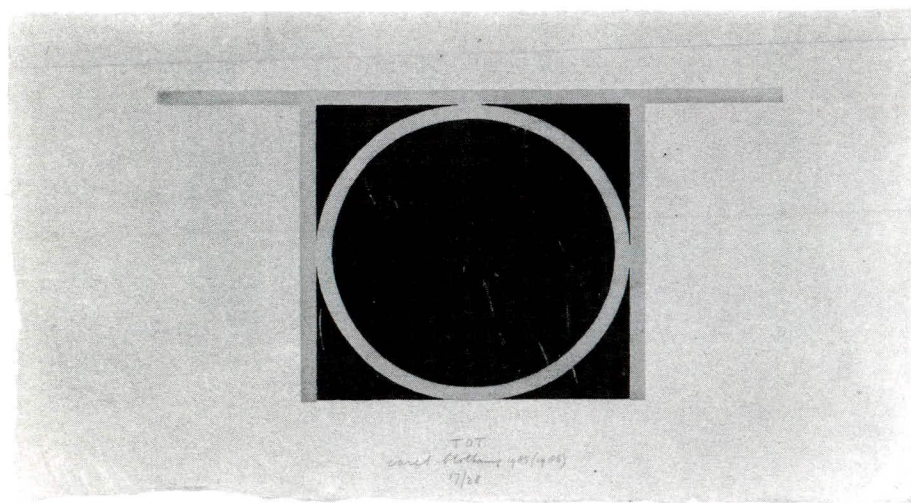
'ТОТ' and 'ТАТ' are nothing more than different letter- shapes which are fairly similar – that's what Carel Blotkamp believes and in 1985 for example he made a painting of these words that appeared almost constructivist. He chose not his own language, Dutch, but the German form of the words 'Death' and 'Deed', thereby quoting a philosophy from around 1900, with a right-wing flavour.⁵⁶ Finlay is no supporter of Saint-Just and Robespierre, and Blotkamp is no right-wing sectarian but what both have done is discover superb-sounding metaphors for a contemporary dilemma, and a word-work can embody these. Lofty sounding words do not point to the sublime but to the absence of the sublime disguising itself as the sublime. What remains is the discovery of humanity with all its absurd and grotesque aspects. This is also what the Russian, Ilya Kabakov, tries to find: 'It seems to me that the ineffectual, irrelevant nothing is holding a dialogue with the ineffectual, irrelevant nothing of the other, that exists near images or music. If it is possible for him in his vulnerable state to swing along on his own with the other, then it seems possible that a close contact may arise. All the forms of summons to the other through the protective armour, through the power, through the beauty, through the polyform, are doomed to failure. That's what we base our hope on, that today the most extraordinary art is the most impersonal. It has no effect, but has an influence on our deformed fantasy that the world is controlled by gigantic, all-powerful and utterly inviolable systems. That's why I now think that the central problem we face today is that of the human element in art.'⁵⁷ The word-works may not have a direct effect on people, says Kabakov, but it is precisely in this form that the possibility lies hidden of discovering their appeal to humanity. With the help of words that conceal their wordlessness, readers may discover that something is being kept from them that they will have to fight for once more, before it is too late. In the post-humorous notes of Friedrich Nietzsche there was a similar depressing conclusion: 'We write down a word, where our ignorance



174
Ian Hamilton Finlay
Terror/Virtue Medal 1984
with Nicholas Sloane

mooie, het polyforme enz., zijn hopeloos. Daarop is onze hoop gebaseerd dat tegenwoordig de wonderbaarlijkste kunst de onpersoonlijkste kunst is. Ze heeft geen directe werking, maar heeft haar invloed op onze gedeformeerde voorstelling dat de wereld door reusachtige, overheersende en volkomen gepantserde systemen beheerst zou zijn. Om die reden denk ik nu, dat het centrale probleem tegenwoordig het menselijke in de kunst is.⁵⁷ De woord-werken mogen geen directe werking hebben op de mens, zei Kabakov, maar juist in deze hoedanigheid ligt de mogelijkheid verborgen hun appèl aan menselijkheid te ontdekken. Met behulp van woorden die hun woordenloosheid versluieren, kan de lezer tot de ontdekking komen dat hem iets onthouden wordt waarvoor hij weer zou moeten vechten, voordat het te laat is. In de nagelaten notities van Friedrich Nietzsche was al een dergelijke deprimerende constatering te lezen: 'Wij zetten een woord neer waar onze onwetendheid begint en van waaruit wij niet meer verder kunnen kijken. Bijvoorbeeld het woord "ik", het woord "doen", het woord "leiden" – dat mogen dan horizonten zijn voor onze kennis, maar het zijn geen waarheden.' Hij zag zich niet als uitzondering, maar stelde: 'Een moralist is, in tegenstelling tot een moraalprediker, een denker, die de moraal als twijfelachtig, namelijk als probleem beschouwt. Ik betreur het te moeten toevoegen dat de moralist juist om die reden tot de twijfelachtige wezens gerekend moet worden.' Toch trekt hij als conclusie: 'Het probleem de moraal te zien en aan te tonen – dat lijkt me de nieuwe taak en de hoofdzaak.'⁵⁸

Hoewel deze gedachten aan het eind van de vorige eeuw door een zieke filosoof werden genoteerd, lijken ze de basis te vormen voor de gedachten van huidige kunstenaars. Hun bevelende, categoriserende, emphatische, ironiserende, cynische en apodictische werken wijzen ten slotte op waarden die er niet zijn. Hedendaagse filosofen als de Fransman Gilles Deleuze⁵⁹ en de Nederlander Maarten van Nierop pakken Nietzsche's draad weer op en zien zijn actualiteit. In zijn dissertatie 'Denken



175

Carel Blotkamp

TOT 1985-86

lithografie op papier/lithography on paper,

no. 17/XXVIII, c. 34 x 58 cm

coll. kunstenaar/artist

in tweespalt' stelt Van Nierop dat het geen zin heeft tussen twee kanten van een munt te kiezen of vast te stellen dat men in een dilemma terechtgekomen is waarin men geen uitweg meer ziet. De tweespalt te aanvaarden is de uitweg, meent Van Nierop, duidelijk in overeenstemming met existentialisten als Camus.⁶⁰ Het heeft toch geen zin zich tegen de tweespalt te verzetten, schijnt ook Jenny Holzer te geloven, want een van haar tragi-komische *truisms* luidde: 'Nothing will stop'.⁶¹

Uiteindelijk is de kunst van moraliserende woord-werken een gebied van de abstracte kunst: de principes waarop ze zich baseert zijn even onzichtbaar als die van de traditionele abstracte kunst, gecomponeerd uit kleuren, lijnen en vlakken. Pas door middel van reflectie worden ze enigszins 'grijpbaar'. Woord-werken tonen geen figuratie, maar begrippen die tegenwoordig niet op concrete objecten wijzen maar empathische gevoelens oproepen. Deze kunst zoekt de aan- of afwezigheid van het spirituele op, niet anders dan een abstract werk van Kandinsky of Mondriaan, maar zonder hun rechtlijnige ethische overtuiging. Via de omweg van cynisme en betekenisloosheid neemt ze een verlichtende taak op zich en roept tegelijkertijd op tot meer menselijkheid. De abstracte kunst van deze eeuw heeft toch nog een laatste loot aan de stam gekregen.

begins and which we cannot see beyond, such as the word 'I', the word 'do', the word 'lead' – these may be horizons for our knowledge, but they are not truths.' He did not see himself as exceptional but stated: 'A moralist is the opposite of a preacher of morality, a thinker who sees morality as something dubious, that is as a problem. Regretfully I have to add that for this very reason the moralist has to be reckoned to be a dubious character.' Nevertheless he draws the conclusion that 'the problem of seeing and indicating morality – that seems to me the new and principal task'.⁵⁸

Although these thoughts were noted by the sick philosopher at the close of the last century, they still seem to form the basis for ideas of artists today. After all, their commanding, categorizing, emphatic, ironic, cynical and apodeictic works direct us towards values that do not exist. Contemporary philosophers like the French Gilles Deleuze⁵⁹ and the Dutch Maarten van Nierop take up Nietzsche's argument and see how relevant it is today. In his thesis *Denken in tweespalt* (Discordant Thinking) Nierop suggests that there is no point in choosing heads or tails or in concluding that people have reached a dilemma out of which there is no longer any escape. The way through is by accepting the discord, thinks Van Nierop – clearly in accordance with an existentialist like Camus.⁶⁰ That there is no point in opposing the discord also seems to be the attitude of Jenny Holzer, for one of her tragi-comic *truisms* announces: 'Nothing will stop'.⁶¹

In the final instance the art of moralizing word-works is a territory of abstract art; the principles upon which it is based are just as intangible as those of traditional abstract art, composed out of colours, lines and surfaces. Only by reflecting upon them do they become in any way graspable. Word-works do not display figuration, but rather concepts that do not point to concrete objects but arouse distinct feelings. This art form looks for the absence or presence of the spiritual; it does this in just the same way as an abstract work by Kandinsky or Mondrian but without their uncompromising ethical conviction. They take the diversion that leads through cynicism and meaninglessness, thereby adopting an enlightening task and at the same time calling for greater humanity. The abstract art of the twentieth century has in the nick of time sprouted something new.

TRUISMS

1977-79

ABUSE OF POWER COMES AS NO SURPRISE
 ACTION CAUSES MORE TROUBLE THAN THOUGHT
 ALIENATION PRODUCES ECCENTRICS OR REVOLUTIONARIES
 ALL THINGS ARE DELICATELY INTERCONNECTED
 AN ELITE IS INEVITABLE
 ANY SURPLUS IS IMMORAL
 AT TIMES INACTIVITY IS PREFERABLE TO MINDLESS FUNCTIONING
 CATEGORIZING FEAR IS CALMING
 DESCRIPTION IS MORE VALUABLE THAN METAPHOR
 EATING TOO MUCH IS CRIMINAL
 ENJOY YOURSELF BECAUSE YOU CAN'T CHANGE ANYTHING ANYWAY
 FATHERS OFTEN USE TOO MUCH FORCE
 HIDING YOUR MOTIVES IS DESPICABLE
 IDEALS ARE REPLACED BY CONVENTIONAL GOALS AT A CERTAIN AGE
 IF YOU AREN'T POLITICAL YOUR PERSONAL LIFE SHOULD BE EXEMPLARY
 IT IS MAN'S FATE TO OUTSMART HIMSELF
 LOVING ANIMALS IS A SUBSTITUTE ACTIVITY
 MEN ARE NOT MONOGAMOUS BY NATURE
 MUCH WAS DECIDED BEFORE YOU WERE BORN
 MURDER HAS ITS SEXUAL SIDE
 MYTHS MAKE REALITY MORE INTELLIGIBLE
 OFTEN YOU SHOULD ACT LIKE YOU ARE SEXLESS
 PEOPLE WHO DON'T WORK WITH THEIR HANDS ARE PARASITES
 PRIVATE PROPERTY CREATED CRIME
 RAISE BOYS AND GIRLS THE SAME WAY
 ROMANTIC LOVE WAS INVENTED TO MANIPULATE WOMEN
 SLIPPING INTO MADNESS IS GOOD FOR THE SAKE OF COMPARISON
 SLOPPY THINKING GETS WORSE OVER TIME
 THE WORLD OPERATES ACCORDING TO DISCOVERABLE LAWS
 THERE'S A FINE LINE BETWEEN INFORMATION AND PROPAGANDA
 TORTURE IS BARBARIC
 WHEN SOMETHING TERRIBLE HAPPENS PEOPLE WAKE UP
 WORDS TEND TO BE INADEQUATE
 YOU ARE GUILLESS IN YOUR DREAMS
 YOUR OLDEST FEARS ARE THE WORST ONES

176

Jenny Holzer

Truisms 1977-79

uit/from: cat. Biën-

nale Venetië/

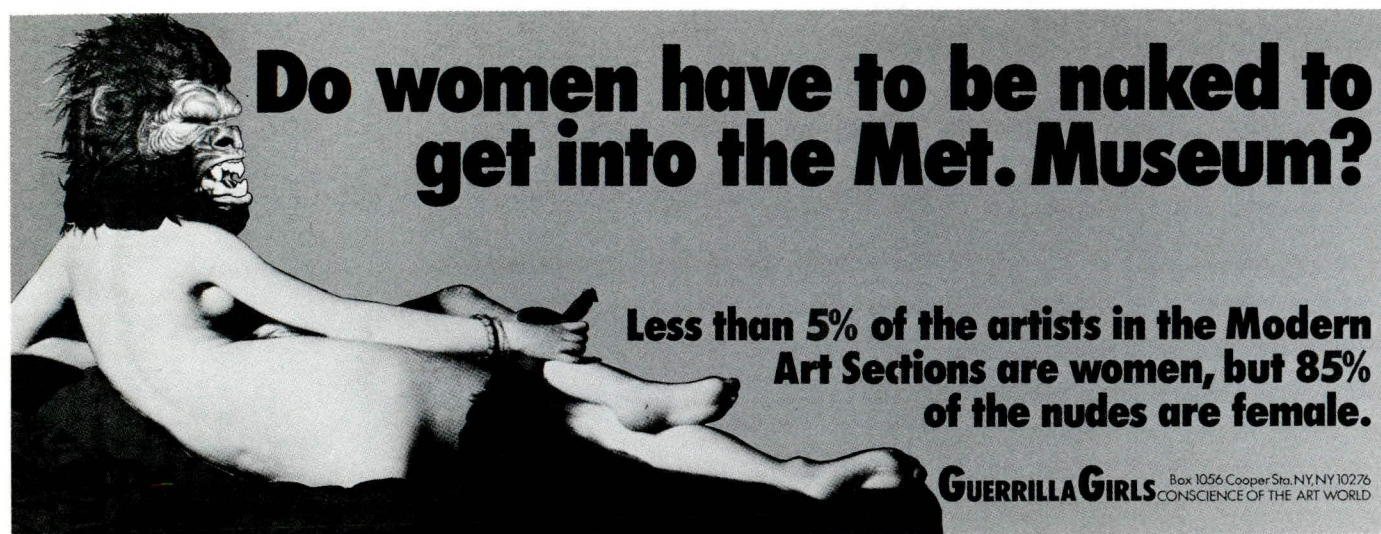
Venice Biennale

1990

177

Guerrilla Girls

Poster 1989



Noten

- 1 Simms, C.O., *The Book of Kells. A Selection of Pages with a Description and Notes*. Dublin 1988 (1963) Afb. VI, toevoeging van latere hand. Vgl. ook: *The Book of Kells. Selected and introduced by Peter Brown*. Londen 1980. Er werden tijdens het afschrijven van de Latijnse teksten door de monniken vele fouten gemaakt, waaraan men kon zien dat ze het Latijn niet beheersten.
- 2 De oplossing van het probleem heb ik te danken aan Prof. Dr. Udo Borse, Universiteit van Keulen.
- 3 Bättschmann, Oskar, *Bild-Text: Problematische Beziehungen*. In: *Kunstgeschichte – aber wie?* Hrsg. v. der Fachschaft München. Berlin 1989, p. 27-46.
- 4 Dencker, Klaus Peter, *Text-Bilder, visuelle Poesie international von der Antike bis zur Gegenwart*. Keulen 1972, p. 41.
- 5 Gezien bij Galerie Schüppenhauer, Art de Cologne, Keulen 1990.
- 6 Zie Catalogus Judy Freeman, *The Dada & Surrealist Word Image. With a contribution by John C. Welchman*. Los Angeles County Museum of Art, reizend door VS en Frankfurt 1990.
- 7 Hammacher, A.M., *René Magritte*. Keulen 1975, nr. 20.
- 8 *An Anthology*, red. La Monte Young en J. Mac Low. New York 1962.
- 9 Gezien op de Art de Cologne, Keulen 1990.
- 10 Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt a.M. 1963, p. 114-115.
- 11 In het bezit van het Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo
- 12 Galerie Xavier Hufkens (Brussel), Art de Cologne, Keulen 1990.
- 13 *Kunstforum international*, Bd. 33, nr. 3 (1979), p. 90.
- 14 Op. cit., p. 91.
- 15 Op. cit., p. 57.
- 16 Direct na de Tweede Wereldoorlog formuleerde de Belgische surrealist Paul Nougé op wens van René Magritte een leuze voor een door hem georganiseerde tentoonstelling in Brussel in de vorm van een bevel: 'Exegeten/willen jullie de doorblik hebben/streep/het woord/surrealisme door!' (Ned. vertaling) Ook dit bevel heeft betrekking op de kunst zelf. In: *Journal 1941-1950*. Les Lèvres Nues, Brussel 1968. Citeerd in: Catalogus *René Magritte und der Surrealismus in Belgien*. Kunstverein und Kunsthaus Hamburg 1982, p. 23-29.
- 17 Vgl. Graevenitz, Antje von, *The Labyrinths of Narrative Art*. In: Catalogus *Narrative Art*, Groninger Museum, Groningen 1979, p. 3-13.
- 18 Zutter, Jörg, *John Baldessari*. In: *Faltblatt des Museums für Gegenwartskunst. Öffentliche Kunstsammlung*, Basel 1986.
- 19 *Parkett* 6, 1985.
- 20 Stedelijk Museum Amsterdam, p. 133.
- 21 Croys, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München, Wien 1988.
- 22 Catalogus *Jenny Holzer. Text by Diane Waldman*. Solomon R. Guggenheimmuseum, New York 1989.
- 23 Sande, Brigitte van der, Een alledaagse metafysicus. In: *de Appel*, nr. 2, 1989/90, p. 20-24.
- 24 Uit: *Die Zeit*, nr. 411, 5 Oktober 1990, p. 92.
- 25 Ginneken, Lily van, *De woorden, de dingen, de beelden*. Eindhoven 1987, p. 16.
- 26 *Kunstecho's*. Internationaal Jaarboek van Beeldende Kunst *Kunstforum*, Gelderode 1990, p. 127.
- 27 Op. cit., p. 132.
- 28 *Artforum*, September 1990, p. 136.
- 29 *Bulletin* van het Stedelijk Museum. Amsterdam, december 1990/januari 1991, p. 95.
- 30 Met dank aan Helen van der Meij.
- 31 Van Ginneken, op. cit., p. 18.
- 32 Rian, Jeffrey, 'Jessica Diamond'. In: *Galleries' Magazine* nr. 36, april/mei 1990, p. 107.
- 33 Van Ginneken, op. cit., p. 17.
- 34 *Kunstforum international*, Bd. 102 (Das Theater der Embleme), juli/augustus 1989, p. 139.
- 35 Catalogus *Bader & Tauterl, Das Gesetz der guten Gestalt*. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1988.
- 36 *Artforum*, oktober 1990, p. 35.
- 37 Bloom, Barbara, *The Reign of Narcissism*. Guide Book/Führer. Württembergische Kunstverein Stuttgart, Kunsthalle Zürich, Serpentine Gallery London, 1990.
- 38 Finlay: Catalogus *Ian Hamilton Finlay*. Kunsthalle Basel en Kunsthalle Hamburg 1990. Schütte: *Artforum*, September 1990, p. 170. Wool: Catalogus *Günther Förg, Christina Iglesias, Ettore Spalletti, Jan Vercruyse, Franz West, Christopher Wool*, uitgegeven t.g.v. een simultaantentoonstelling in de galerieën Joost Declercq, Gent; Max Hetzler, Keulen; Peter Pakesch, Wenen; Marga Paz, Madrid; Mario Pieroni, Rome; zomer 1989.
- 39 Waldman, Diane, in: Catalogus *Jenny Holzer*, op. cit., p. 10.
- 40 Waldman, op. cit., p. 12.
- 41 Vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24 Januari 1990, p. 29.
- 42 Op. cit., p. 12.
- 43 Op. cit., p. 19.
- 44 Ferguson, Bruce, *Wordsmith. An Interview with Jenny Holzer*. In: Catalogus *Jenny Holzer, Signs*. Institute of Contemporary Arts, Londen 1989.
- 45 Op. cit., p. 203.
- 46 Waldman op. cit., p. 17.
- 47 *De Volkskrant*, 7 december 1990, p. 9.
- 48 Sprüth, Monika, *Interview with Barbara Kruger*. In: Eau de Cologne II, Keulen 1987.
- 49 Staeck, Klaus, *Die Reichen müssen noch reicher werden*. Hrsg. v. Ingeborg Karst. Reinbek bei Hamburg 1973. Op het boekomslag.
- 50 Baudrillard, Jean. In: Catalogus *Barbara Kruger*. Mary Boone and Michael Werner Gallery, New York 1987.
- 51 Sayre, Henry M., *The Object of Performance. The American Avantgarde since 1970*. Chicago/Londen 1989, p. 174ff.
- 52 De surrealisten en vooral Magritte noemen deze techniek het 'dérangement'.
- 53 *Art & Design 'New Art international'* 1990, p. 11.
- 54 Bruggen, Coosje van, *Bruce Nauman*. New York 1988; en Waldman, Diane, op. cit.
- 55 Catalogus *Ian Hamilton Finlay*. Kunsthalle Basel 1990.
- 56 De kunstenaar Fidus was er een aanhanger van en ontwierp t.a.t. tempels. Zie: Frecot, Janos, Johan Friedrich Geist en Diethart Kerbs, *Fidus 1868-1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen*. München 1972, p. 246.
- 57 Catalogus *Ich lebe, ich sehe. Künstler der achtziger Jahre in Moskau*. Kunstmuseum Bern, 1989.
- 58 Nietzsche, Friedrich, *Umwertung aller Werte*. München 1977 (posthume uitgave van notities), p. 81 (nr. 75), p. 136 (nr. 195), p. 138 (nr. 201).
- 59 Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*. Parijs 1962.
- 60 Nierop, Maarten van, *Denken in tweespalt*. Diss. Universiteit van Amsterdam. Delft 1989, p. 217.
- 61 1986, Installation 'Under a Rock', Monika Sprüth Galerie, Keulen. *Kunstforum international*, Bd. 102, juli/augustus 1989, p. 79.

Notes

1. Simms, C.O., *The book of Kells. A Selection of Pages with a Description and Notes*, Dublin 1988 (1963). Ill. VI, addition by a later hand. Cf. *The book of Kells. Selected and Introduced by Peter Brown*, London 1980. The monks who copied the Latin texts made many mistakes which suggests they did not understand the Latin
2. I am grateful to professor Udo Borse of the University of Cologne for the solution to this problem.
3. Bätschmann, Oskar, 'Bilde-Text: Problematische Beziehungen'. In *Kunstgeschichte – aber wie?* Ed. by Fachschaft München. Berlin 1989, pp. 27-46.
4. Dencker, Klaus Peter: *Text-Bilder, visuelle Poesie international von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln 1972, p. 41.
5. Seen at Gallery Schüppenhauer, Art de Cologne, Cologne 1990.
6. See Catalogue Freeman, Judy, *The Dada & Surrealist Word Image, with a contribution by John C. Welchman*. Los Angeles County Museum of Art. Travelling exhibition.
7. Hammacher, A.M.: *René Magritte*. Köln 1975, fig. 20.
8. *An Anthology*. Ed. by La Monte Young and J. Mac Low, New York 1962.
9. Seen in the Art de Cologne, Cologne 1990.
10. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus. Logisch-Philosophische Abhandlung*. Frankfurt a.M. 1963, p. 114-115.
11. Property of the National Kröller-Müller Museum, Otterlo.
12. Seen at Gallery Xavier Hufkens, Brussels, Art de Cologne, Cologne 1990.
13. *Kunstforum international*, vol. 33, no. 3, 1979, p. 90.
14. Op. cit. p. 91.
15. Op. cit. p. 57.
16. Immediately after the Second World War the Belgian Surrealist Paul Nougé, at the request of René Magritte, formulated a slogan for an exhibition he was organizing in Brussels, and used the command form: 'Exegetes/ if you want to gain perception/cross out the word Surrealism!' (translation). This command also has connections with art. See 'Journal 1941-1950. Les Lèvres Nues.' Brussels 1968. In: Catalogue *René Magritte und der Surrealismus in Belgien*. Kunstverein und Kunsthau, Hamburg 1982, p. 23-29.
17. Cf. Graevenitz, Antje von, 'The Labyrinths of Narrative Art', in Catalogue *Narrative Art*, Groninger Museum, Groningen 1979, p. 3-13.
18. Zutter, Jörg, 'John Baldessari', in: *Faltblatt des Museums für Gegenwartskunst*. Öffentliche Kunstsammlung Basel 1986.
19. *Parkett*, no. 6, 1985.
20. *Energieën*, catalogue exhibition Stedelijk Museum Amsterdam, 1990, p. 133.
21. Croys, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gesplante Kultur in der Sowjet-Union*. Munich, Vienna, 1988.
22. Catalogue Exhibition *Jenny Holzer*, text by Diane Waldman. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1989.
23. Sande, Brigitte van der, 'Metaphysician of the Commonplace', in: *de Appel*, no. 2, 1989/90, p. 20-24.
24. From: *Die Zeit*, no. 411, 5 October 1990, p. 92.
25. Ginneken, Lily van, *De Woorden, de dingen, de beelden*, Eindhoven 1987, p. 16.
26. Internationaal Jaarboek van Beeldende Kunst *Kunstforum*, Gelderode, 1990, p. 127.
27. Op. cit. p. 132.
28. *Artforum*, September 1990, p. 136.
29. *Bulletin* from the Stedelijk Museum, Amsterdam, December 1990/January 1991, p. 95.
30. I am grateful to Helen van der Meij for suggestions concerning this.
31. Van Ginneken, op. cit., p. 18.
32. Ryan, Jeffrey, 'Jessica Diamond', in: *Galleries Magazine*, no. 36, April/May 1990, p. 107.
33. Van Ginneken, op. cit., p. 17.
34. *Kunstforum International*, vol. 102 (Das Theater der Embleme).
35. Catalogue Exhibition *Bader & Tanterl: Das Gesetz der guten Gestalt*. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1988.
36. *Artforum*, October 1990, p. 35.
37. Bloom, Barbara, *The Reign of Narcissism*. Guide Book/Führer. Württembergische Kunstverein, Stuttgart, Kunsthalle Zürich, Serpentine Gallery, London 1990.
38. I.H. Finlay: Catalogue Exhibition *Ian Hamilton Finlay*, Kunsthalle Basel and Kunsthalle Hamburg 1990. Thomas Schütte: *Artforum* September 1990, p. 170. Christopher Wool: catalogue published on the occasion of simultaneous exhibitions in the following galleries: Joost Declercq in Ghent; Max Hetzler in Cologne; Peter Pakesch in Vienna; Marga Paz in Madrid; Mario Pieroni in Rome; held in Summer 1989.
39. Waldman, Diane, in: catalogue *Jenny Holzer*, op. cit., p. 1.
40. Waldman, op. cit., p. 12.
41. Cf. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24 January 1990, p. 29.
42. Op. cit., p. 12.
43. Op. cit., p. 19.
44. Ferguson, Bruce: 'Wordsmith: An interview with Jenny Holzer'. In: Catalogue Exhibition *Jenny Holzer: Signs*. Des Moines Art Center, Des Moines, 1989.
45. Op. cit., p. 203.
46. Waldman, op. cit., p. 17.
47. Dutch daily *de Volkskrant*, 7 December 1990, p. 9.
48. Sprüth, Monika, 'Interview with Barbara Kruger', in: *Eau de Cologne II*, Cologne 1987.
49. Staeck, Klaus, *Die Reichen müssen noch reicher werden*. Edited by Ingeborg Karst, Reinbeck bei Hamburg 1973; on the dust jacket.
50. Baudrillard, Jean, in catalogue exhibition *Barbara Kruger*. Mary Boone and Michael Werner Gallery, New York 1987.
51. Sayre, Henry M., *The Object of Performance. The American Avant-garde Since 1970*, Chicago, London 1989, p. 174 ff.
52. The Surrealists, and Magritte in particular, called this technique 'dérangement'.
53. *Art & Design*, 'New Art International' 1990, p. 11.
54. Bruggen, Coosje van, *Bruce Nauman*, New York 1988, and Waldman, Diane, op. cit.
55. Catalogue *Ian Hamilton Finlay*, Kunsthalle Basel 1990.
56. The artist Fidus was a follower of this approach and designed TAT-temples. See: Frecot, Janos, Johann Friedrich Geist and Diethart Kerbs, *Fidus 1868-1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchbewegungen*, Munich 1972, p. 246.
57. Catalogue *Ich lebe, ich sehe. Künstler der achtziger Jahre in Moskau*, Kunstmuseum Berne 1989.
58. Nietzsche, Friedrich, *Umwertung aller Werte*, Munich 1977 (post-humous edition of the notes), p. 81 (no. 75), p. 136 (no. 195), p. 138 (no. 201).
59. Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris 1962.
60. Nierop, Maarten van, *Denken in Tweespalt*, Amsterdam University thesis, Delft 1989, p. 217.
61. 1986, Installation 'Under a Rock', Monika Sprüth Gallery, Cologne, *Kunstforum international*, vol. 102, July/Aug. 1989, p. 79.

SIGMAR POLKE Duitsland/Germany 1941

JÖRG IMMENDORFF Duitsland/Germany 1945

NANCY SPERO VS/USA 1926

JONATHAN BOROFKY VS/USA 1942

GLEN BAXTER Groot-Brittannië/Great Britain 1944

A.R. PENCK Duitsland/Germany 1939

LOTHAR BAUMGARTEN Duitsland/Germany 1944

NEIL JENNEY VS/USA 1945

RENÉ DANIELS Nederland/The Netherlands 1950

NANCY DWYER VS/USA 1954

THOMAS HUBER Zwitserland/Switzerland 1955

TIM ROLLINS AND KOS VS/USA 1955

JEAN-MICHEL BASQUIAT VS/USA 1960-1988

MARLENE DUMAS Zuid-Afrika/South Africa 1953

RICHARD PRINCE Panama Kanaal Zone/Panama Canal Zone 1949

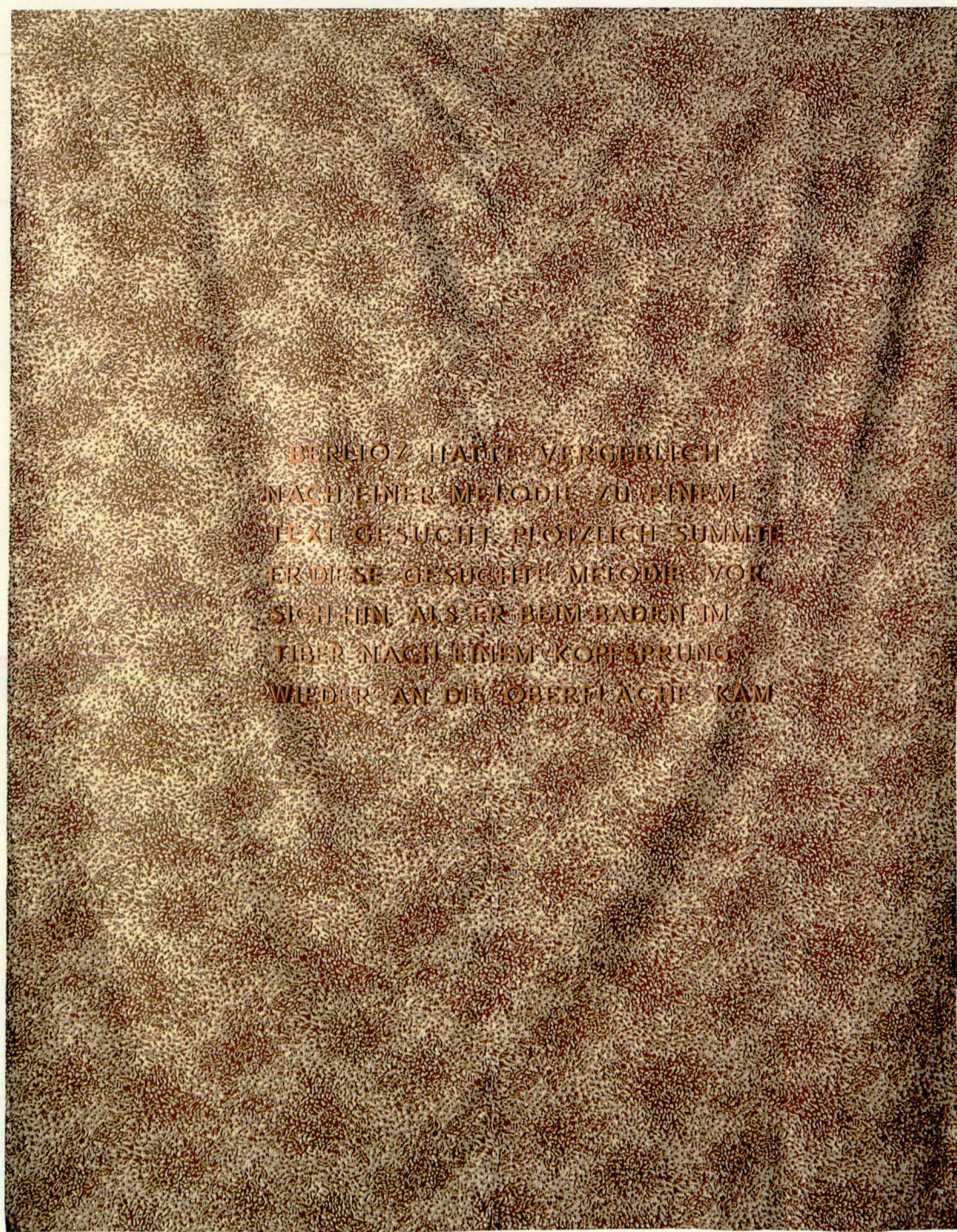
KEN LUM Canada 1956

GEORG JIRI DOKOUPIL Tsjechoslowakije/Czechoslovakia 1954

JESSICA DIAMOND VS/USA 1957

BARBARA KRUGER VS/USA 1945

JENNY HOLZER VS/USA 1950



178

Sigmar Polke

Tuch 11 zu Tibersprung 1969

metalen letters op decoratietextiel/metal

lettering on decoration cloth, 208 x 154 cm

Staatsgalerie Moderner Kunst/

Coll. Prinz Franz von Bayern

SIGMAR POLKE

211

Taal

De kitsch van de vaktaal. Het aura van het banale, stemming en spanning creërende commentaar. De taal die beschrijft, zaken bespoedigt, die de illusie van de werkelijkheid naderbij brengt, als het ware verontschuldigt, haar menselijk maakt. Taal die visuele zaken omkeert, inhoudelijk anders maakt.

Language

The kitsch of technical language. The aura of banal commentary creating mood and tension. Language: describing, hurrying things along, approaching the illusion of reality, as if excusing it, making it human. Language, turning the visual upside down, re-interpreting the content.

Polke, Sigmar, 'Sprache', in: *Cat. tent./exh. Sigmar Polke, Achim Duchow*, Westfälischer Kunstverein Münster, 1973 (fragment).

ICH STAND VOR DER LEINWAND
UND WOLLTE EINEN BLUMENSTRAUSS
MALEN. DA ERHIELT ICH VON
HÖHEREN WESEN DEN BEFEHL:
KEINEN BLUMENSTRAUSS! FLAMINGOS
MALEN! ERST WOLLTE ICH WEITER
MALEN, DOCH DANN WUSSTE ICH,
DASS SIE ES ERNST MEINTEN.

179

Sigmar Polke

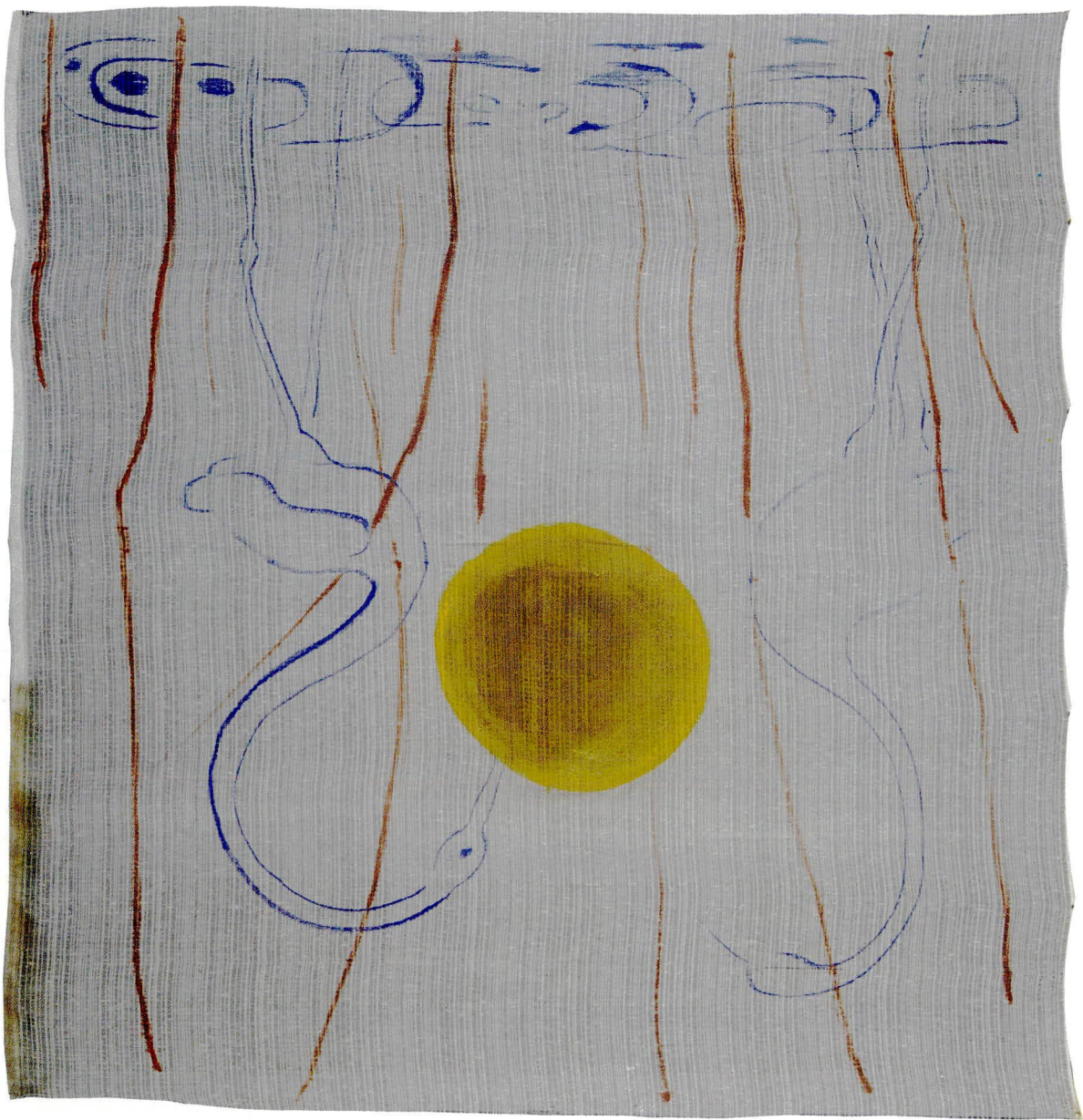
*Vitrinenstück (Das Bild, das auf Befehl höherer
Wesen gemalt wurde)* 1966

gemengde techniek/mixed media

4 delen/parts: 110 x 130 cm (2x), 30 x 130 cm,
190 x 170 cm

Staatsgalerie Moderner Kunst/
Coll. Prinz Franz von Bayern





DAS BILD
DAS AUF BEFEHL HÖHERER WESEN GEMALT WURDE



180

Jörg Immendorff

Teine Tunst mache 1965

kunsthars op doek/synthetic resin on canvas,

120 x 120 cm

181

Jörg Immendorff

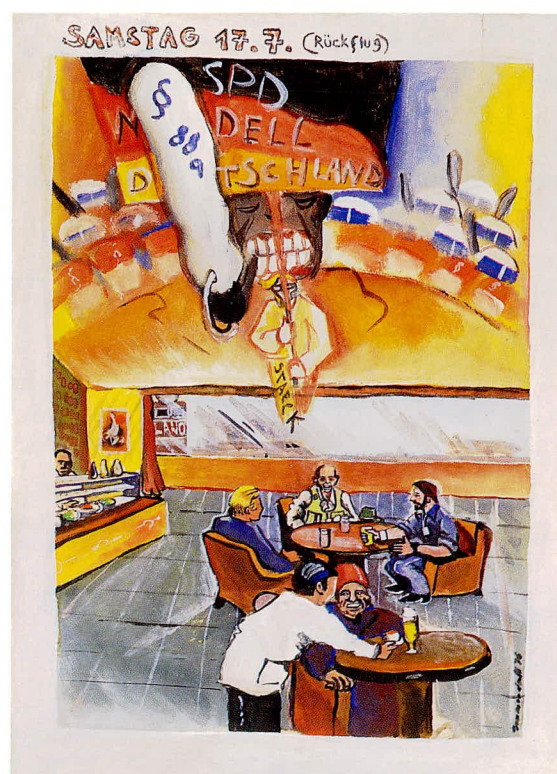
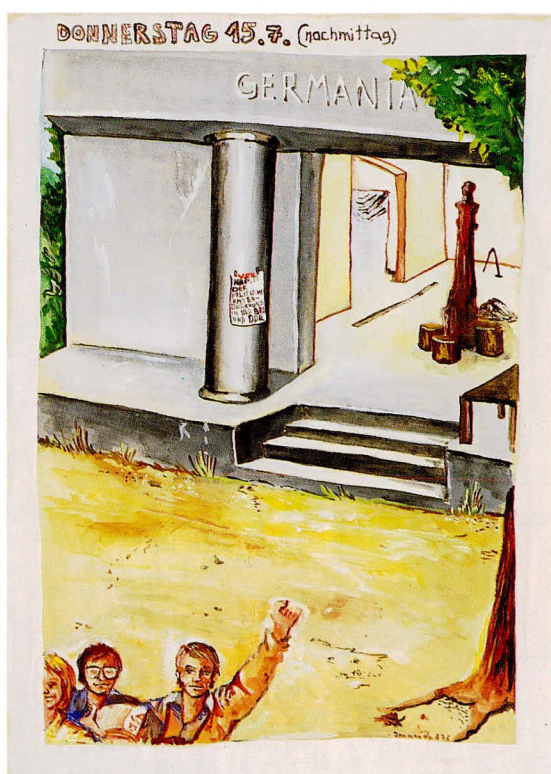
Die Woche 1976

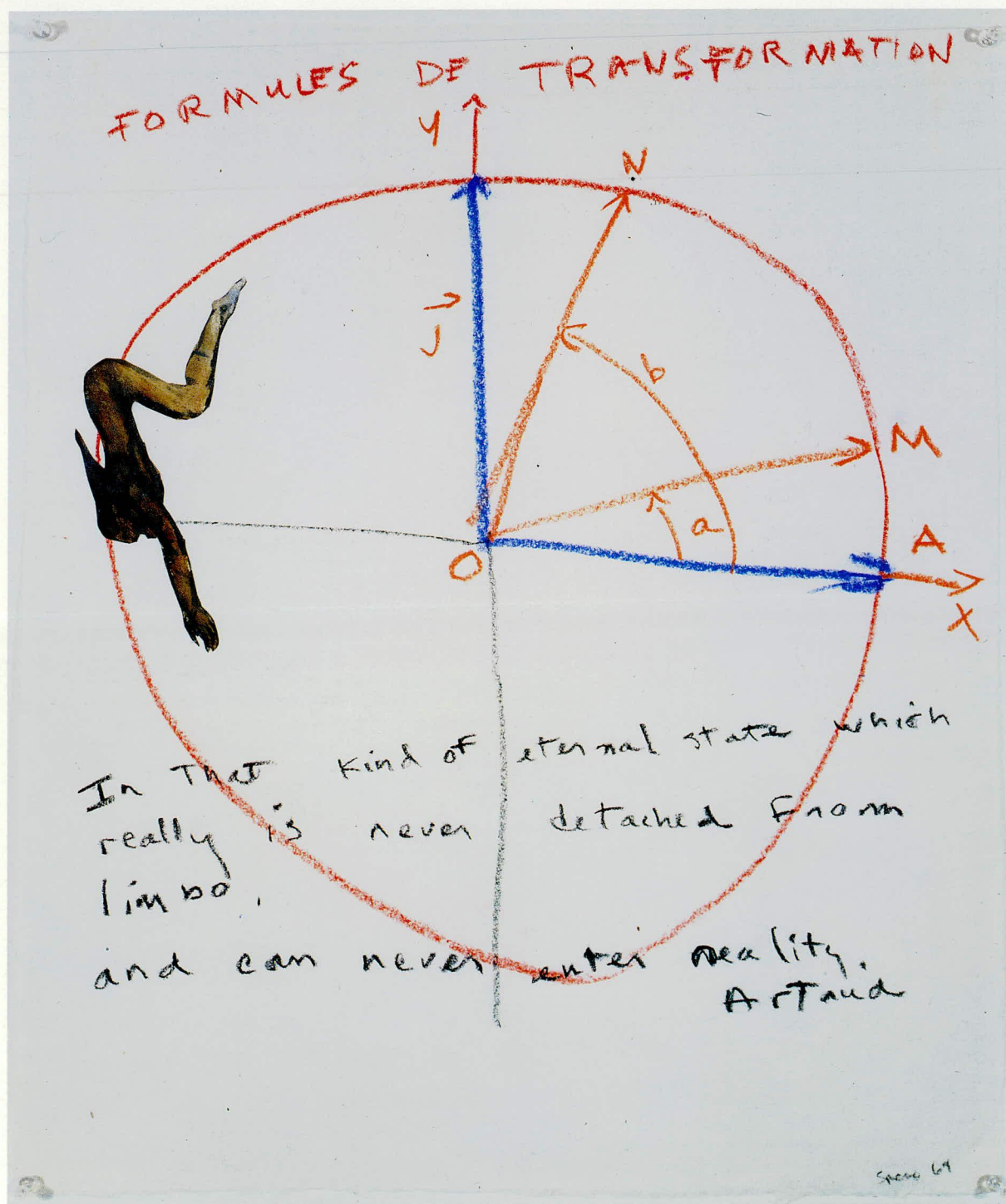
pastel op papier/on paper

4 delen uit serie van 8/4 parts from series of 8,

elk/each c. 40 x 28 cm

coll. Deutsche Bank, Frankfurt





182

Nancy Spero

Artaud Painting (*Formules de transformation*)

1969

gouache & collage op papier/on paper,

60x47,5 cm

183

Nancy Spero

Codex Artaud VI (detail) 1971

collage van verf en typeschrift op papier/
paint and typewriter collage on paper,

51x311 cm

NANCY SPERO

Uitspraken

Het was niet mijn opzet de beelden illustratief voor de teksten te laten zijn, maar ik wilde de reeds gebroken schrijfsels van Artaud nog verder breken; om te illustreren hoe zijn geest door electroshocks verloren ging, over zijn niet-existeren, over zijn angst zijn spraakvermogen te verliezen, en zijn bitterheid over zijn isolement die werd geuit in zinsneden als 'de herinneringen van dode dichters worden gelezen, maar als je leeft is er niemand die je een glas opium of een kop koffie aanreikt.

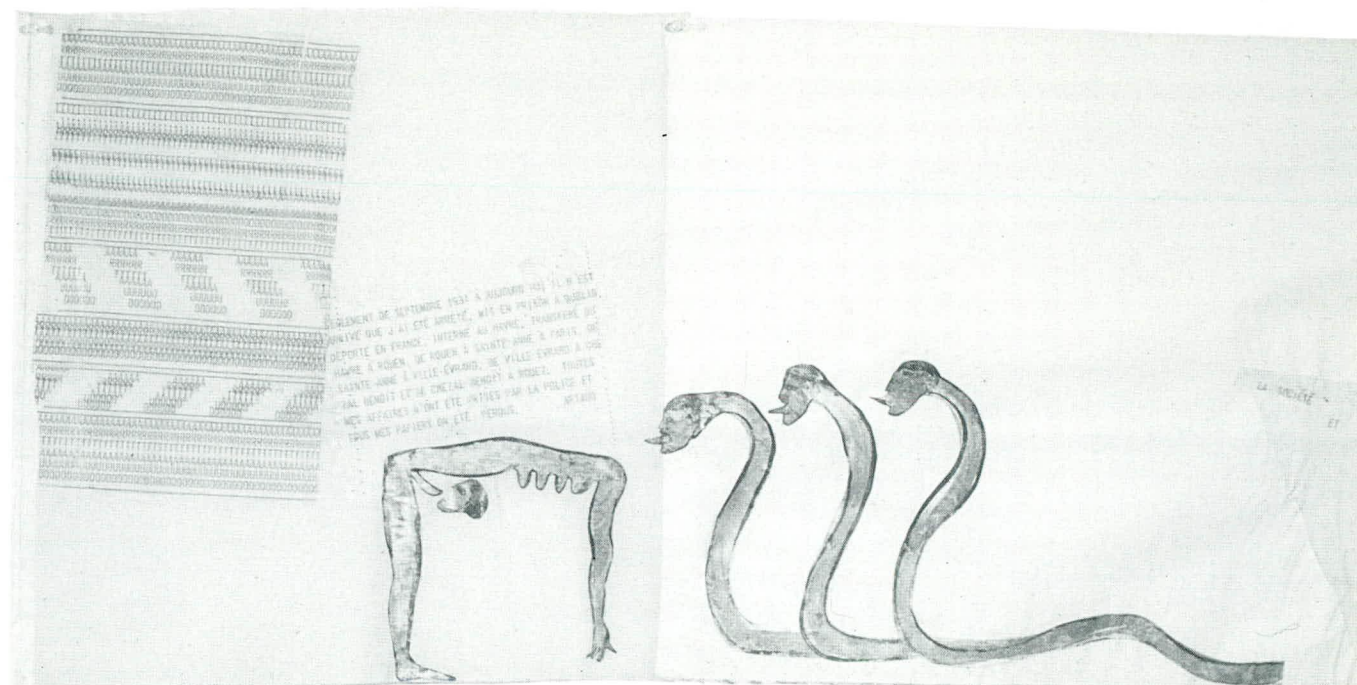
Ik combineer taal en figuratieve beelden op lange bladen blanco papier om de dichtheid van zowel taal (boodschappen, citaten, leuzen of cryptische verwijzingen) als beeld (klassiek, primitief, seksueel, monsters, enzovoort) van hun zwaarte te ontdoen en te isoleren. De beelden worden in hun spanningsverhouding of in hun relatie tot de taal in de collages toegepast. In de *Codex Artaud* is het de schreeuw van de kunstenaar in de burgerlijke samenleving. De figuren zijn uiteengeplaatst en geïsoleerd, de taal is gebroken, het witte vlak maakt de 'geluidsruimte' strak van pijn, zowel geestelijk als lichamelijk.

Statements

My intention was not to make the image illustrational of the texts, but to further fracture the already fractured writings of Artaud; of loss of his mind through electro-therapy, of non-being, of the fear of losing his tongue, his bitterness over his isolation expressed in comments like 'one reads the memoirs of dead poets, but living they won't pass you a glass of opium or a cup of coffee'.

I combine language and figurative images on long stretches of blank paper to alleviate and isolate the density of both language (messages, quotes, slogans, or cryptic references) and image (classical, primitive, sexual, monsters, etc.). The images are collaged in tension or in relation to the language. In the *Codex Artaud* it is a scream of the artist in a bourgeois society. The figures are distanced and isolated, the language fractured, the open field renders the 'sound space' intense with pain, both mental and physical.

217



From the actual accounts of torture I used a bulletin typewriter because I wanted them to read clearly, perhaps like the effects of a newspaper account, or a broadsheet or a teletype. I made mistakes in typing the case histories, and I'd correct them and cut out some of the most obscured words so that they might convey the hesitant and incoherent manner of their telling. Also I hoped that the starkness of the bulletin type would emphasize the isolation of the individual women, and that the white spaces would signify silences – a respite from the documented histories.

So this writing, what is it, this white writing, this écriture féminine, that disappears, the writing in milk, mother's milk... it disappears. The creativity of nurturance doesn't seem to have had the same kind of impact in the world as the things that men give birth to.

Cat. tent./exh. Nancy Spero, tekst/text Jon Bird, London, Edinburgh, Derry, 1987 (fragmenten/fragments).

Voor de teksten waarin de marteling feitelijk wordt beschreven heb ik een schrijfmachine met een groot lettertype gebruikt, omdat het mijn bedoeling was dat ze duidelijk leesbaar zouden zijn, misschien met het effect van een kranteverslag of een pamflet of een telexboodschap. Bij het uittypen van de verslagen heb ik fouten gemaakt, die ik daarna corrigeerde, en de woorden die het meest duister waren geworden heb ik uitgeknipt zodat de aarzende en onsamenvangende manier waarop hun verhaal werd verteld duidelijk zou worden. Ook hoopte ik dat door de strengheid van het lettertype de nadruk op het isolement van de afzonderlijke vrouwen zou komen te liggen, en dat de witte spaties stiltes zouden aanduiden – als onderbreking van de verhalen waarvan de gegevens zijn vastgelegd.

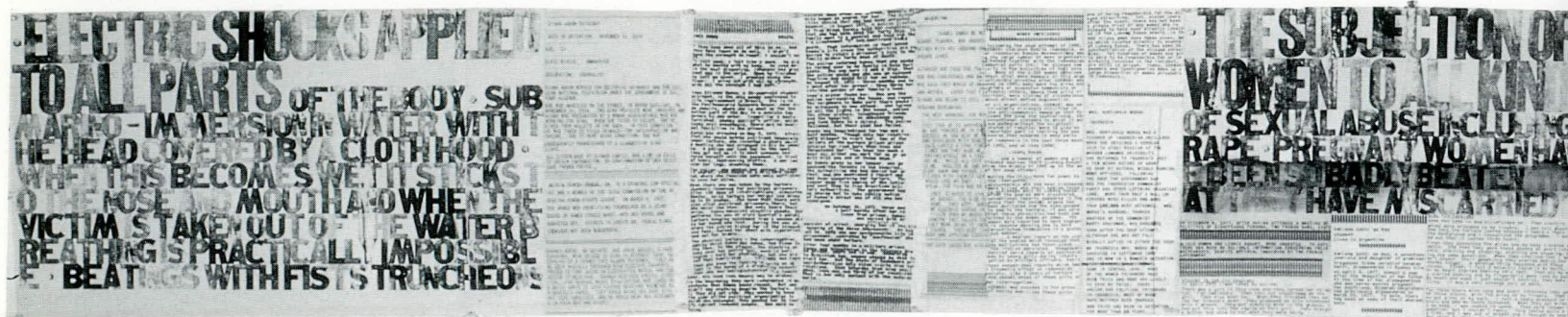
Dit schrijfsel dus, wat is het, dit witte geschrevene, deze écriture féminine, dat verdwijnt, het schrijven met melk, moedermelk... het verdwijnt. De scheppende kracht van het voeden lijkt in de wereld niet dezelfde soort sterke invloeden te hebben gehad als de dingen die door mannen worden gebaard.

184

Nancy Spero

Notes in Time on Women 11 (detail) 1979

collage van verf, typeschrift en letterstempels
op papier/paint, typewriter and handprinting
collage on paper, 50 x 530 cm

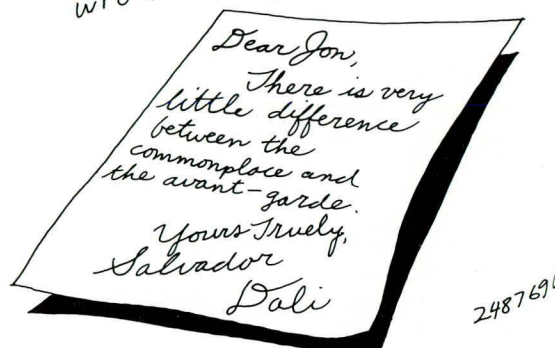


RICHARD ARMSTRONG

Notities vergelijken met Jon Borofsky

Borofsky verwijst voor zijn tekeningen naar twee bronnen, waarvan de een door het innerlijke, de ander door het uiterlijke wordt geleid. 'De diepste innerlijke bron wordt, naar ik aanneem, door mijn dromen gevormd. Andere innerlijke beelden komen uit mijn onderbewuste, mijn telefoonkrabbels en tekeningen die ik op het strand maak bijvoorbeeld, die ik allemaal beschouw als foto's van verschillende gemoedstoestanden. De door het uiterlijke geleide beelden zijn van foto's of levenservaringen afgeleid.' Borofsky's achteloos geuite waardering voor het onderbewuste, dat in zijn telefoondroedels even juist wordt weerspiegeld als in wat dan ook, toont aan hoe groot de afstand is tussen zijn automatisme en de *écriture* van de surrealisten. Hun fijnzinnig genuanceerde pogingen om in hun eigen delicate individuele gevoeligheden verschillen aan te brengen zijn direct tegenovergesteld aan het werk van Borofsky. Sterker nog, dit laatste heeft alleen als gemeenschappelijke ervaring betekenis: worden de ervaringen met elkaar vergeleken, dan verwacht hij tussen de percepties van het leven van zichzelf enerzijds en van andere mensen anderzijds weinig onderscheid te kunnen constateren. Ik vermoed dat dit besef schuilgaat achter een van Borofsky's meest betekenisrijke dromen, die waarin hij een brief krijgt van Salvador Dali waarin staat: 'Er is heel weinig verschil tussen de gemeenplaats en de avantgarde.'

*I dreamed that Salvador Dali
wrote me a letter.*



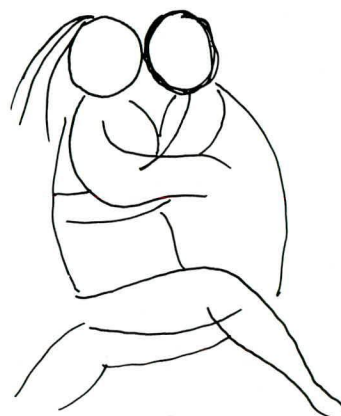
185

Jonathan Borofsky

2487690 - 2189331

uit/ from Jonathan Borofsky: *Dreams '73-'81*,
cat. ICA London/Kunsthalle Basel (1981)

*I dreamed I was making out
with Elizabeth Taylor.*



I dreamed that a work by
Barry La Va and a work by
Carl André were being shown, side
by side, on the floor of a large
cafeteria space.

220



What was interesting was that some
of La Va's scattered ribbons had
drifted over onto André's gridded plates,
and some of André's plates could
be found in La Va's piece

2510767

I dreamed that some Hitler-type person was not
allowing everyone to roller-skate in public places. I
decided to assassinate him, but I was informed
by my friend that Hitler had been dead a long
time and if I wanted to change anything, I
should go into politics. This seemed like a good
idea since I was tired of making art and was
wondering what to do with the last half of
my life



2454568

186

Jonathan Borofsky

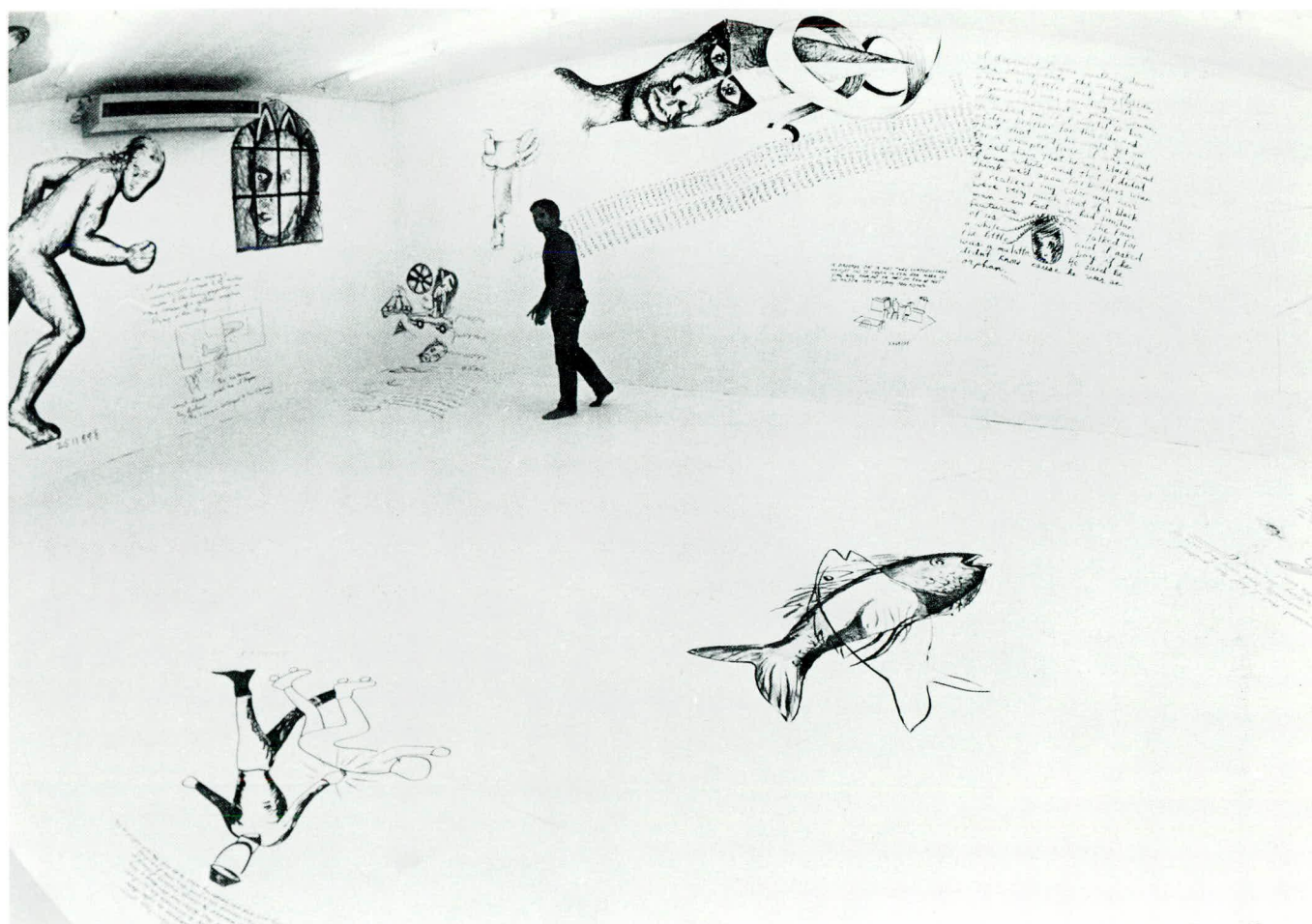
2510767 - 2454568

uit/from Jonathan Borofsky: *Dreams '73-'81*,
cat. ICA London/Kunsthalle Basel (1981)

187

Jonathan Borofsky

Installatie/Installation view 1978
Corps de Garde, Groningen



RICHARD ARMSTRONG

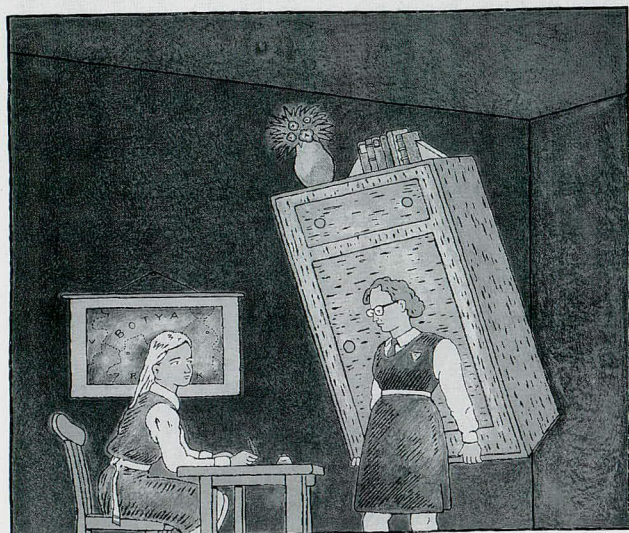
Comparing Notes With Jon Borofsky

Borofsky cites two sources, one inner-directed, the other outer-directed, for his images. 'The deepest inner source is, possibly, my dreams. Other inner images come from my subconscious, such as telephone scribbles and drawings that I make on the beach. All these I see as photographs of different states of mind. The outer images are derived from photographs or life experiences.' Borofsky's off-hand consideration for the subconscious, that his

phone doodles are as good a reflection of it as anything, shows how far is his automatism from the *écriture* of the Surrealists. Their subtly nuanced efforts at distinguishing differences in their own exquisite individual sensibilities run directly counter to Borofsky's work. By contrast, it has significance only as common experience: in comparing notes he expects to find little difference between his and other people's perceptions of living. I think this realization is

behind one of Borofsky's pithiest dreams, one where he receives a letter from Salvador Dali saying, 'There is very little difference between the commonplace and the avant-garde.'

Armstrong, Richard, 'Comparing Notes with Jon Borofsky', in: *cat. tent./exh. Jonathan Borofsky*, Moderna Museet, Stockholm, 1984, p. 109-117 (fragment).



"I SENSED THAT BRENDA WAS TRYING
TO IMPRESS ME...."

194
200

Glen Baxter 84

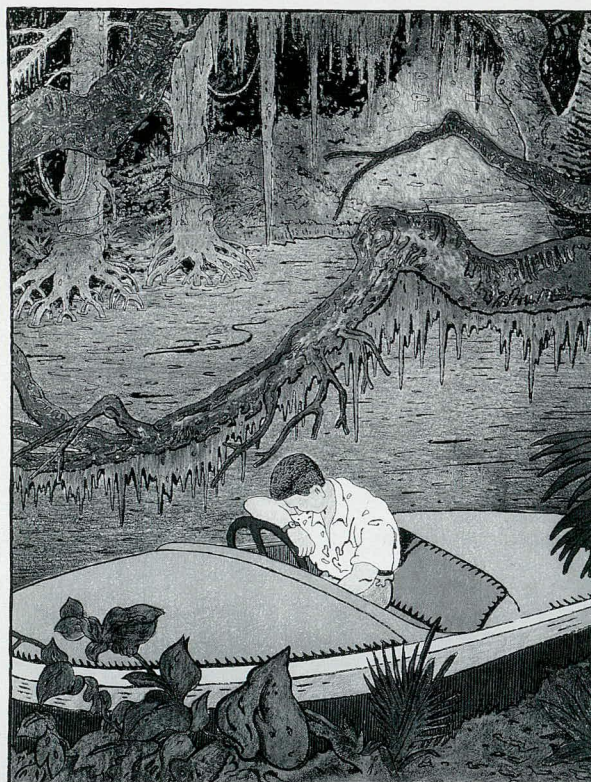
188

Glen Baxter

I sensed that Brenda...

uit een map met 5 lithografiën/from a suite of
5 lithographs in portfolio, 1984

elk/each 75 x 55 cm



HOW HE HATED SATURDAY MORNING SHOPPING

194
200

Glen Baxter 84

189

Glen Baxter

...Saturday morning shopping

uit een map met 5 lithografiën/from a suite of
5 lithographs in portfolio, 1984

elk/each 75 x 55 cm



IT SEEMED CLARISSA HAD LOCATED
THE MISSING BRATWURST.....

190

Glen Baxter

It seemed Clarissa...

uit/from: The Works by Glen Baxter 1977

223



MISS EDNA STILT
of Papua

HAS NEVER READ A BOOK
IN HER LIFE, YET SHE
HAS LICKED EVERY PAGE
OF Shakespeare's Complete
Works

191

Glen Baxter

Miss Edna Stilt of Papua...

uit/from: The Works by Glen Baxter 1977

α Y (a.r. penck)

224

Tijdens de overgang gebeurt er echt iets heel merkwaardigs. Er ontstaat een splitsing tussen gedachten en gevoelens. Net nog in het oosten, nu alweer in het westen. Wij in het oosten, zij in het westen, wij in het westen, zij in het oosten, zij in het westen, zij in het oosten, wij in het westen, wij in het oosten, van het ene systeem over naar het andere. Is het wel een ander systeem? Hoe anders? Waarom ben ik tot dit punt gekomen? Er is geen weg terug! De tijd staat stil en gaat tegelijkertijd door. Dat is de nieuwe identiteit. Ik was weer terug in mijn kinderjaren en tegelijk in de wereld van de science fiction.

At the moment of transition something really very strange happens. Thoughts and feelings part company. One moment in the East, the next in the West. Us in the East, them in the West, us in the West, them in the East, them in the West, them in the East, us in the West, us in the East, from one system to a different system. Is it different? How is it different? Why have I come this far? There's no way back! Time stands still and continues simultaneously. This is the new identity. I reverted to my childhood and, at the same time, to the world of science fiction.

α Y (a.r.penck), Gewad, Gent, 1981.

192

A.R. Penck

Flugblatt 1974

acryl op doek/acrylic on canvas, 290 x 290 cm





193

A.R. Penck

Standart-science-image 1973acryl op doek/acrylic on canvas, 283 x 280 cm
part./priv. coll.

194

Lothar Baumgarten

Eldorado 1987

installatie/installation Kunsthalle Bern

226





Neil Jenney: Schilderijen en beelden 1967-1980

The Press Piece (Kranten-werk, 1969), Neil Jenney's laatste sculpturale werk, bestaat uit een groep ingelijste koppen van de *New York Daily News*, afkomstig uit zijn grote verzameling krantekoppen. Ze staan op een plank die boven een andere plank hangt, waarop in neonletters staat: *a mer i can a*. *The Press Piece* is een hoogtepunt van zijn beeldhouwwerk en een voorloper van zijn latere werk.

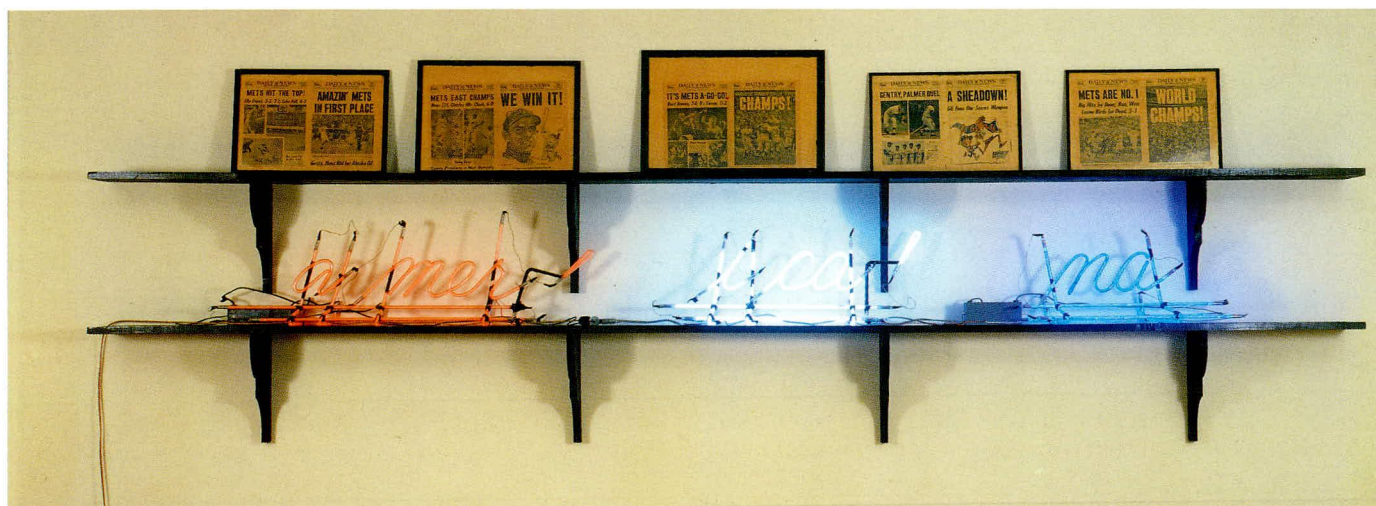
Aan de ene kant vat de wezenlijk belangrijke beperking van de materialen tot neon, elektriciteitsdraad, houten planken en kranten Jenney's streven naar een rijke theatrale presentatie van ongelijksoortige tastbare voorwerpen samen. Aan de andere kant spelen onderwerp en inhoud openlijk een rol, die verder gaat dan wat het materiaal zelf impliceert. De krantekoppen, die werken als een achtergrond voor de neonmededeling, maken het baseball-succes van de New York Mets tot een archetypisch voorval in het Amerikaanse leven.

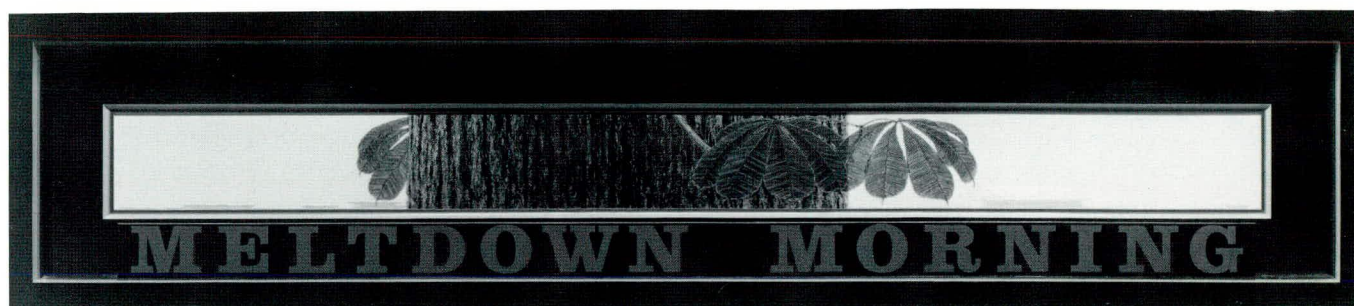
195

Neil Jenney

The Press Piece 1969

planken, neon, kranten, elektrisch snoer/
shelves, neon, papers, electric cord
variabele afmetingen/dimensions variable,
c. 305 x 610 x 46 cm
coll. kunstenaar/artist





229

Voor Jenney is de titel 'even belangrijk als het schilderij zelf', omdat deze het 'literaire aspect' toevoegt. Aanvankelijk had hij geprobeerd de titels in blokletters naast het schilderij te schrijven; vervolgens bevestigde hij de titels, op afdektape geplakt, op de onderkant van het schilderij. Tenslotte bracht hij de titels met sjablonen op de lijst aan. Tevreden met het effect, lijstte hij na de tentoonstelling in 1970 in de Goldowsky Gallery al zijn schilderijen in.

Op zichzelf kan zowel de titel als het geschilderde onderwerp anecdotisch zijn. Maar wanneer titel en beeld samengaan, neemt het thema iconische proporties aan. De kijker wordt dan geconfronteerd met alle 'mannen en vrouwen' of alle 'hiers en daars'. Het eeuwige archetypische bos met hout bevindt zich voor hem. Het effect is als het zien van een moeder en kind, in een burgerlijke omgeving geschilderd in de Renaissance in Noord-Europa, om dan op de lijst de titel 'Madonna en Kind' te ontdekken. Plotseling wordt er beweerd dat het iets bovennatuurlijks is.

196

Neil Jenney

Melt Down Morning 1975olieverf op paneel/oil on panel, 65,4 x 286 cm
coll. Philadelphia Museum of Art

Neil Jenney:

Paintings and Sculpture 1967-1980

The Press Piece (1969), Jenney's last sculptural work, consists of a group of framed New York Daily News headlines, from his vast collection, installed on a shelf above a second shelf holding the neon message *a mer i can a*. *The Press Piece* is both a high point of his sculpture and a precursor of the future direction of his art. On the one hand, the elemental reduction of materials to neon, electric cord, wood shelving, and newspapers epitomizes Jenney's desire for a rich 'theatrical' presentation of disparate physical presences. On the other hand, subject matter and content play overt roles, beyond the implication given by the materials themselves. Acting as a foil for the neon message, the newspaper

headlines make the baseball success of the New York Mets an archetypal event in American life.

For Jenney the title is 'as important as the painting' because it adds 'the literary realm'. He had first tried writing the titles in block letters beside the paintings; next he placed the titles on masking tape and literally attached the tape to the bottom of the canvas; and finally he began stencilling the titles on frames. Delighted with the effect, Jenney then framed all of his paintings, following his 1970 exhibition at the Goldowsky Gallery.

On its own, the title, like the painted subject, may have an anecdotal quality. But when the

image and title are joined, the theme is reinforced and assumes iconic proportions.

The viewer is theoretically confronted with all 'husbands and wives' or 'heres and theres'. The eternal, archetypal forest and lumber is before us. The effect is similar to seeing a Northern Renaissance mother and child in a bourgeois setting, then discovering a frame which reads 'Madonna and Child'. Suddenly, a supra-reality is asserted.

Rosenthal, Mark, 'Neil Jenney: Schilderijen en beelden/Paintings and sculptures 1967-1980', in: *cat. tent./exh. Neil Jenney*, Berkeley, Washington, Basel, Amsterdam, 1981-1982 (fragmenten/fragments).



197

René Daniels

Alzumeazume 1984

olieverf op doek/oil on canvas, 190 x 140 cm

part./priv. coll. Bethesda USA

BART CASSIMAN

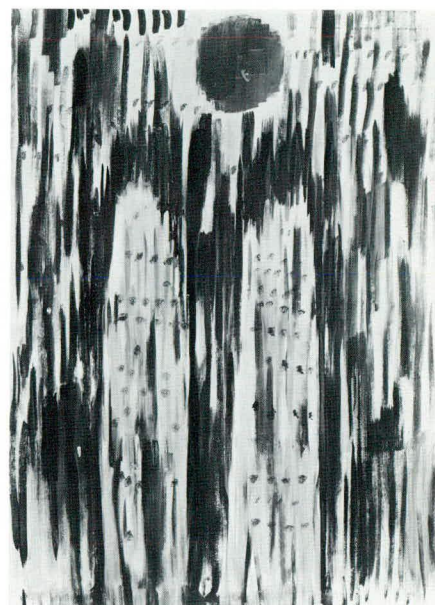
Alzumeazume of La Muse Amusée

Het oeuvre van René Daniels is het resultaat van een zeer eigenzinnig ervaren van de realiteit en van een eigen humor ten opzichte van die realiteit. Het geeft op een originele en verrassende manier uiting aan dingen die er zijn en aan dingen die zich voordoen.

Deze attitude, die door middel van diverse en gecombineerde associaties artistiek gevisualiseerd wordt, brengt een realiteitsverruiming met zich mee waarin de verbeelding een cruciale plaats inneemt. Daniels noemt het zelf een 'geamuseerd omgaan met de realiteit'. Het begrip 'realiteit' moet dan wel opgevat worden in de brede zin van het woord, te weten de empirisch waarneembare werkelijkheid enerzijds en het benoemen van voorwerpen en dingen die in de realiteit voorkomen (=woorden) anderzijds. En dit in alle mogelijke onderlinge combinaties.

Het uiteindelijke artistieke resultaat is een zeer complex en particulier beeldend ideeëel dat als gevolg van het associatieve proces volledig losgekoppeld is van het autonome van de waarneming. Bovendien beschikt Daniels over een groot vermogen om bepaalde dingen uit hun vertrouwde context te lichten en ze in een andere te plaatsen. Deze contextcontaminatie is een gevolg van de plotse ontdekking en het ogenblikkelijke inzicht dat dezelfde dingen (zoals bijvoorbeeld het motief van het 'vlinderdasje' dat tussen 1984 en 1987 in tientallen doeken voorkomt, of de takkenstructuur in *Lentebloesem* en *Kades-Kaden*) in verschillende contexten kunnen passen of geplaatst worden. Er bestaat dus een complexe, want aan wisseling en verschuiving onderhevige, band tussen quasi-identieke voorstellingen enerzijds en de uiteindelijke inhoud(en) en betekenis(sen) anderzijds.

Dit permanent vrij doorassociëren of, zo men wil, dit geamuseerd omgaan met de realiteit berust echter op zoveel verschillende aspecten tegelijkertijd, dat het onmogelijk is het te herleiden tot één bepaald sluitend verklaringsmechanisme. Het veronderstelt een permanente geestelijke alertheid voor situationele en zelfs accidentele verschijnselen, gebeurtenissen en opmerkingen die men onmogelijk allemaal kan reconstrueren in een poging tot een globale interpretatie. Dit omdat situationele omstandigheden, die in Daniels associatief-reflexief kijken en denken als stimuli fungeren, nooit volledig reconstrueerbaar zijn.



198

René Daniels

1979-1984 1984

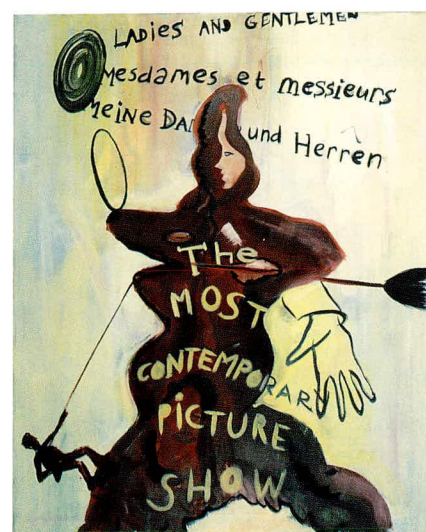
olieverf op doek/oil on canvas, 200 x 140 cm
coll. Centraal Museum Utrecht

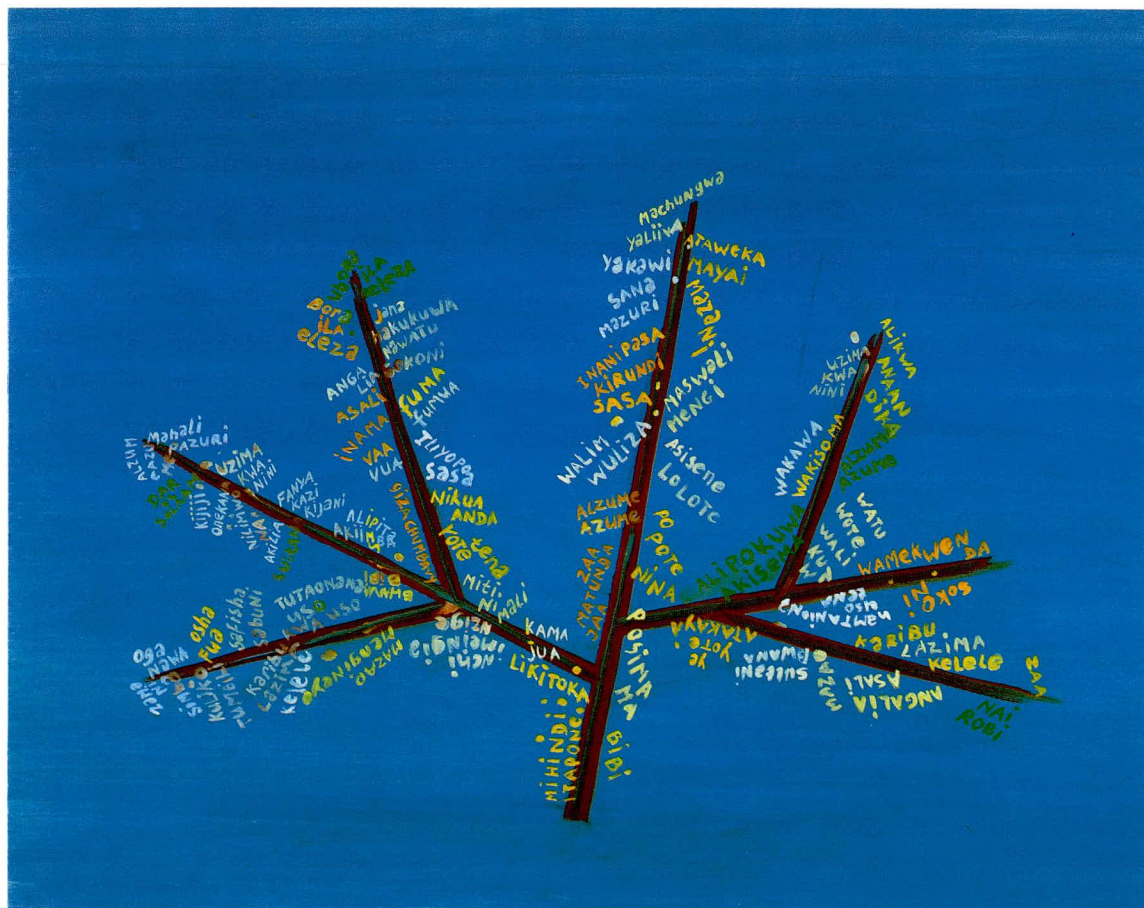
199

René Daniels

The most contemporary picture show 1983

olieverf op doek/oil on canvas, 130 x 110 cm
part./priv. coll. Köln





200

René Daniels

*Lentebloesem/**Spring blossom* 1987

olieverf op doek/

oil on canvas,

100 x 120 cm

BART CASSIMAN

Alzumeazume or La Muse Amusée

René Daniels' work is the result of his highly individual experience of reality and of his sense of humour as regards that reality. It gives original and surprising expression to things that exist and to things that occur.

This attitude, which is artistically visualized through combinations of various associations, brings about a broadening of reality in which imagination plays a crucial part. Daniels calls it 'amusedly dealing with reality'. But the concept of 'reality' must be taken in the broadest sense of the word, i.e. empirically perceived reality on the one hand and the naming of objects and phenomena that occur in reality on the other, plus all possible combinations of the two.

The final artistic result is a very complex and

individual visual idelect which, as a result of the associative process, is completely separated from the autonomous nature of perception. In addition, Daniels has considerable ability to take certain things from their usual context and place them in another. This context contamination is a result of the sudden discovery and instant insight that the same things (e.g. the 'bow tie' motif, which occurs in dozens of paintings between 1984 and 1987, or the branch structure in *Lentebloesem* and *Kades-Kaden*) can fit or be placed in different contexts. So in this way there exists a complex link, subject to interchanges and shifts, between quasi-identical representations on the one hand and the ultimate content and meaning on the other.

This permanent free association or, if you like, amused dealing with reality, is, however, based on so many different aspects at once that it is impossible to reduce it to a single conclusive explanatory mechanism. This presumes a constant mental alertness for situational and even accidental phenomena, events and remarks which cannot possibly all be reconstructed in an attempt at an overall interpretation. This is because the situational circumstances which act as stimuli in Daniels' associative and reflexive seeing and thinking can never be completely reconstructed.

Cassiman, Bart, 'Alzumeazume of La Muse Amusée', in: *Museumjournaal*, no. 5, 1990, p. 23-32 (fragment).

Nancy Dwyer Makes Trubble

Kunstenaar worden betekent voor sommige mensen opstandig zijn; voor mij betekende het hoger op de maatschappelijke ladder komen.

Nancy Dwyer zoekt het voor de hand liggende en probeert haar ideeën toegankelijk te maken. Ze voelt zich evenzeer tot reclame als tot kunstgeschiedenis aangetrokken, maar bovenal tot televisie die, zegt ze, 'ongeveer net zo oud is als ik, dus iets is waar ik vat op heb en mee overweg kan'. Als gevolg daarvan interesseert het haar niet om kunst over kunst te maken. (Een tendens die trouwens pas ontstond, zoals de kunstcriticus John Walker opmerkt, toen er eenmaal musea en galleries waren waarvoor kunstenaars speciaal werk konden vervaardigen.¹) 'Waar het in de kunst om draait,' beweert Dwyer, 'is te leren wat je plaats op de wereld is.'

Dwyers gebruik van woorden als beelden, dat haar werk sinds de zomer van 1985 totaal is gaan overheersen, heeft velen ertoe gebracht een vergelijking te trekken tussen haar en andere hedendaagse kunstenaars die woorden in hun werk toepassen. Maar dat doet eigenlijk niet terzake. Sinds onheuglijke tijden behoren woorden tot de beeldentaal en visuele woordenschat waaruit kunstenaars putten, en hoewel het centraal stellen van woorden als beelden betrekkelijk nieuw is, lijkt het te beperkend en te minimaliserend om dit verschijnsel als een homogeen idioom op te vatten. Met name voor Dwyer komt het toepassen van taal voort uit haar belangstelling voor de karakteristieke eigenschappen van de spreektaal, en voor manieren om die opnieuw uit te vinden om zo een expressief en persoonlijk soort van 'verslaggeving' te creëren. Dwyer beschouwt taal als een levend organisme, nauw verbonden aan bepaalde tijden en plaatsen. En wanneer ze stelt dat 'we nu bijna zover zijn dat woorden een nieuwe versie van beelden zijn',² dan bedoelt ze daar de manier mee waarop woorden, door middel van grafische computerprogramma's, tegenwoordig vaak typografisch worden vormgegeven om dramatische, driedimensionale titels voor films en televisieproducties te maken.

Dwyer kenschetst haar eigen arbeidsintensieve en onmechanische wijze van werken (ze tekent de letters met de hand, fotografeert en projecteert ze, en neemt dan polaroids van die geprojecteerde letters vanuit verschillende gezichtspunten om ze driedimensionaal te kunnen weergeven) als

For some people becoming an artist is being rebellious; for me it was being upwardly mobile.

Dwyer courts the obvious, tries to make her ideas accessible; she's as much drawn to advertising as she is to art history, and especially to television, which she points out is 'just about as old as I am, so that it's something I can have a handle on.' As a result, she isn't interested in making art about art (a tendency that, as critic John Walker points out, only emerged once there were museums and galleries that artists could produce work especially for.¹) 'The biggest art issue,' Dwyer maintains, 'is learning about being in the world.'

Dwyer's use of words as images, which look over her work exclusively by the summer of 1985, has prompted many observers to draw analogies between her and other contemporary artists who use words in their work. But this is somewhat beside the point. Words have been part of a visual vocabulary from earliest times, and though the focus on words as images is relatively new, it seems limiting and reductive to deal with this phenomenon as a homogeneous idiom. For Dwyer in particular, the use of language derives from her interests in its colloquial quality, and in ways of reinventing it in order to produce an expressive and personal kind of 'reporting'. Dwyer sees language as a living thing, intrinsic to specific times and places. And when she states, 'We're to the point where words are a new version of pictures',² she's referring to the way in which words are commonly altered pictorially, through computer graphics, to create dramatic, three-dimensional titles for films and television. Dwyer then characterizes her own labour-intensive, non-mechanical working method (she draws the letters by hand, photographs and projects them, and takes Polaroids of these projections from various angles in order to render them three-dimensional) as 'making

'originelen maken van iets waarvoor nooit een origineel bestaan heeft'. Deze beelden zijn zeer geladen en dramatisch, maar tegelijkertijd zo diep in het leven van alledag geworteld dat ze nauwelijks opvallen. De televisie heeft bij ons gewenning gecreëerd voor een gevarieerd menu van onafgebroken theater – het nieuws, films, reclamespotjes, fictieve en 'uit-het-leven-gegrepen' vertellingen, plus de dramatiek van de presentatie zelve. Dwyer maakt in haar werk gebruik van de theatrale aspecten van het 'verkooppraatje' en tracht 'van verkopen poëzie te maken door te vergeten dat er iets te verkopen is'.

originals of something that there never was an original for.' These images are highly charged and dramatic, yet are so deeply imbedded in everyday life that they are scarcely noticeable. Television has inured us to a varied diet of constant drama – the news, films, commercials, 'true-life' and fictional narratives, and the drama of presentation itself. Dwyer uses the drama of the sales pitch in her work to try to 'make poetry out of selling by forgetting that there's something to sell.'

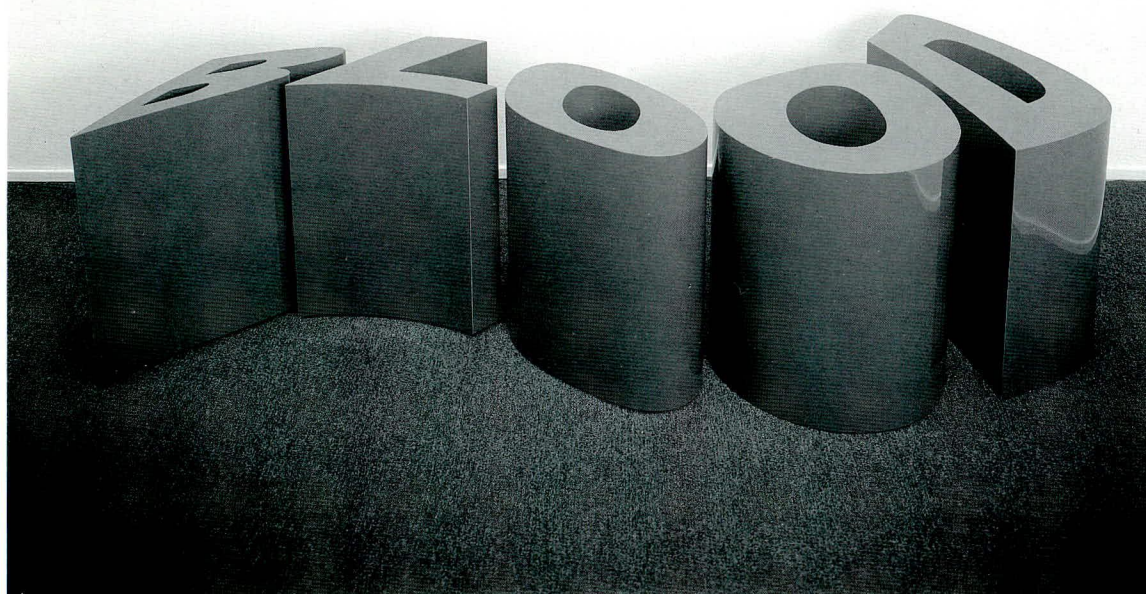
Tucker, Marcia, 'Nancy Dwyer makes trouble', in: *Artforum*, November 1989, p.140-144 (fragment).

1
Zie John A. Walker,
*Art in the Age of Mass
Media*, Londen, Pluto
Press Ltd, 1983, p. 16.

2
Geciteerd in Hunter
Drohojowska, *Nancy
Dwyer*, tent. catalogus,
New York, Josh Baer
Gallery, 1988 (ongepagineerd).

1
See John A. Walker,
*Art in the Age of Mass
Media*, London, Pluto
Press Ltd, 1983, p. 16.

2
Quoted in Hunter
Drohojowska, *Nancy
Dwyer*, exhibition
catalogue, New York,
Josh Baer Gallery, 1988
(u.p.).



201
Nancy Dwyer
Blood 1989
formica,
225 x 87,5 x 62,5 cm
Texas Gallery,
Houston

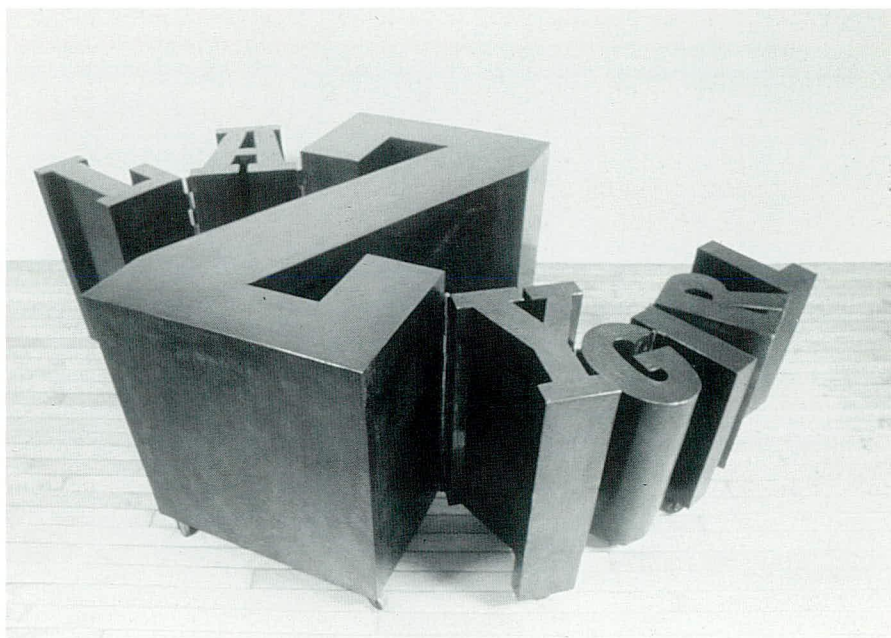
202

Nancy Dwyer

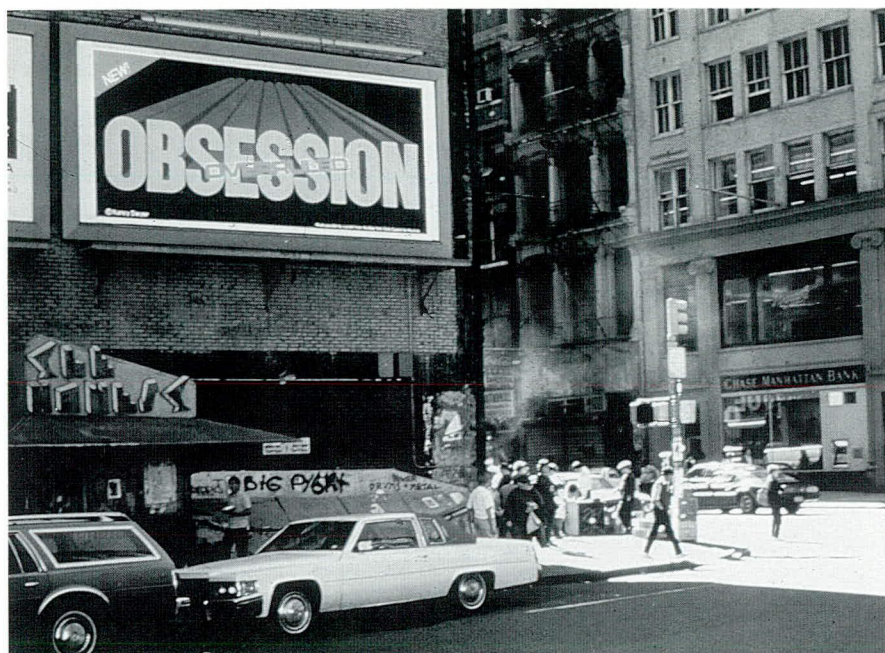
Lazy Girl 1989

staal, oxide, scharnieren, zwenkwieljes/
steel, oxide, hinges, casters

70X210X112 cm



235

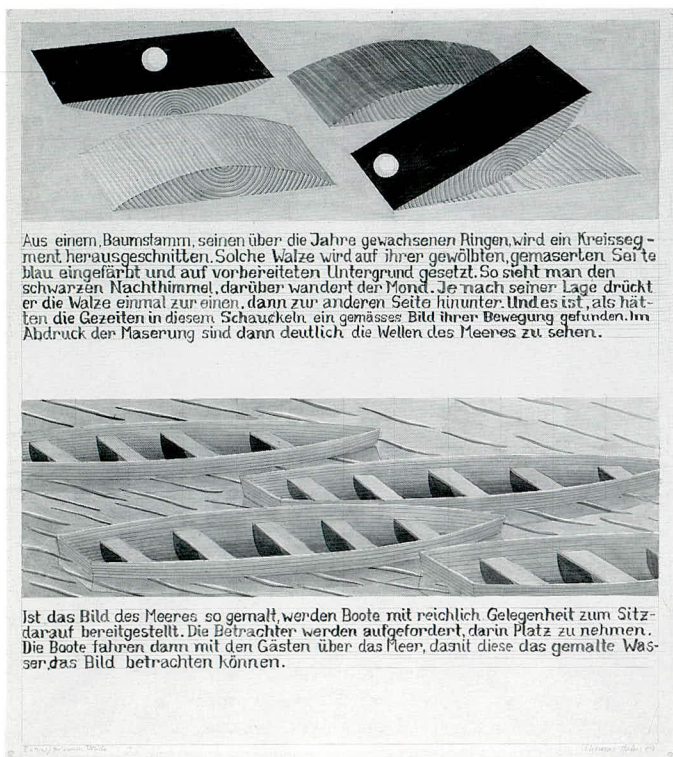


203

Nancy Dwyer

Obsession Overruled 1985

billboard poster, New York, c. 350x750 cm



Aus einem Baumstamm, seinen über die Jahre gewachsenen Ringen, wird ein Kreisseg-
ment herausgeschnitten. Solche Walze wird auf ihrer gewölbten, gemaserten Seite
blau eingefärbt und auf vorbereiteten Untergrund gesetzt. So sieht man den
schwarzen Nachthimmel, darüber wandert der Mond. Je nach seiner Lage drückt
er die Walze einmal zur einen, dann zur anderen Seite hinunter. Und es ist, als hät-
ten die Gezeiten in diesem Schaukeln, ein gemässes Bild ihrer Bewegung gefunden. Im
Abdruck der Maserung sind dann deutlich die Wellen des Meeres zu sehen.

Ist das Bild des Meeres, so gemalt, werden Boote mit reichlich Gelegenheit zum Sitz-
darauf bereitgestellt. Die Betrachter werden aufgefordert, darin Platz zu nehmen.
Die Boote fahren dann mit den Gästen über das Meer, damit diese das gemalte Was-
ser, das Bild, betrachten können.

204

Thomas Huber

Wie das Meer gemalt wird 1984

aquarel op papier/ watercolour on paper,

122 x 100 cm

coll. Galerie Akinci, Amsterdam

205

Thomas Huber

Der Kreislauf der Bilder 1984

aquarel op papier/ watercolour on paper,

122 x 100 cm

coll. Galerie Akinci, Amsterdam



Der Kreislauf der Bilder:

Hoch im Tal, am Fuss des Gebirges, breitet sich der See aus. Im ruhigen Spiegel
seiner Oberfläche sehen wir das Bild der den See umsäumenden Berge.
Die Sonne scheint hell und erwärmt das Wasser im See. Dunst löst
sich aus der spiegelnden Wasserfläche, und es ist, als träte das Bild
in verwandelter Form aus seiner spiegelnden Schicht heraus. Der
Dunst steigt in den Himmel und sammelt sich, hoch über den Bergen,
im Wolkenband. Beizeiten lassen die Wolken das angesammelte Wasser
auf die Erde fallen, und die Kuppen der Berge sind anderntags schnee-
weiss. Später im Jahr fliesst das Tauwasser in den Bächen ins Tal
hinunter und sammelt sich zu neuen Bildern im See.

Thomas Huber

Thomas Hubers beelden zijn een gelijkenis van de objecten die zij voorstellen. Hij geeft bijvoorbeeld het beeld van een zee of een boot opdracht iets te vertellen over wat een beeld moet zijn. Zijn werken doen altijd uitspraken over kunst en alles wat zich omtrent kunst afspeelt: zoals het nadenken over het ontstaan van een beeld, het bewaren van beelden, het transport of het recipiëren van het kunstwerk door de toeschouwer. Hubers beelden zijn vol gelijkenissen en verwijzingen. De afbeelding van het duiken in water en het zwemmen in de zee wordt tot een metafoor voor het duiken van de blik van de toeschouwer in het beeld. Het varen met bootjes op de zee is bij Huber een metafoor voor het visuele aftasten en het begrijpen van het beeld. Het gaat om de orde der dingen. Het nadenken van de kunstenaar over het nog te scheppen beeld is een bezigheid die Huber aan de avond koppelt, het proces van het maken is gekoppeld aan de dag. De plaats waar het beeld ontstaat is waar het spiegelende oppervlak van water de lucht raakt. De kringloop van verdamping en neerslag van water ziet Huber als metafoor voor een eeuwige bron waaruit beelden voortkomen.

Een inhoudelijke ondersteuning krijgen de beelden van Huber door de poëtische teksten die hen vaak begeleiden. Zij vullen de beelden aan en geven hun een meerwaarde. Zij hebben echter niet de functie de beelden uit te leggen. De teksten zijn zelfstandig en fungeren eveneens als beeld. Huber speelt met de kracht van het beeld als taal en de kracht van de taal als beeld. Tekst en beeld horen bij elkaar. Zij hebben een gemeenschappelijke plaats. Deze plaats is de plaats van de gelijkenissen.

Thomas Huber's pictures can be understood as an allegory of the objects they represent.

Therefore, he gives a picture of the sea or a boat the task of stating what a picture has to be.

His work always makes statements about art and everything associated with it – such as the reflections upon a picture still to be created, lifting pictures up, hanging them, their transportation or the reception of the art object by the observer. Huber's pictures are full of similarities and references. The depiction of immersion in water and swimming in the sea becomes a metaphor for the immersion of the observer's attention in the picture. For Huber, sailing in a boat at sea is a metaphor for scanning the picture visually and comprehending it. The order of things is important. The artist's reflecting upon a picture still to be created has to do with evening, the process of its creation with daylight. The creation of the picture has to do with the reflecting surface of the water – the area where water and air meet. The cycle of evaporation and precipitation of water is seen by Huber as metaphor of an eternal source generating pictures.

Huber often accompanies his pictures with the poetic texts which serve to complement and enhance their meaning. However, the texts are not supposed to explain the pictures. The texts are autonomous and also function as pictures. Huber plays with the power of the picture as language and with the power of language as a picture. Text and picture belong together. They have a place in common. This place is the place of similarities.

ABRACADABRABRACADABRABRACAD
 ABRACADABRABRACADABRABRACA
 ABRACADABRABRACADABRABRAC
 ABRACADABRABRACADABRABRA
 ABRACADABRABRACADABRABR
 ABRACADABRABRACADABRAB
 ABRACADABRABRACADABRA
 ABRACADABRABRACADABR
 ABRACADABRABRACADAB
 ABRACADABRABRACADA
 ABRACADABRABRACAD
 ABRACADABRABRACA
 ABRACADABRABRAC
 ABRACADABRABRA
 ABRACADABRABR
 ABRACADABRAB
 ABRACADABRA
 ABRACADABR
 ABRACADAB
 ABRACADA
 ABRACAD
 ABRACA
 ABRAC
 ABRA
 ABR
 AB
 A

The Art and Knowledge Workshop

Tim Rollins is kunstdocent aan Intermediate School 52 in het zuidelijk deel van de Bronx, New York. KOS is een afkorting van 'Kids of Survival', een groep jongeren tussen de elf en negentien jaar. Na school werken zij als groep in een groot atelier, de 'Art and Knowledge Workshop'.

De boeken die als fysieke achtergrond en als conceptuele basis voor het werk van Tim Rollins and KOS fungeren, zijn bijna altijd klassieke werken uit de wereldliteratuur. *A Journal of the Plague Year* (1987-88) is gebaseerd op het gelijknamige boek van Daniel Defoe. Tim Rollins and KOS hebben hiermee de bewuste keuze gemaakt om een werk over AIDS gestalte te geven, aangezien de South Bronx een van de hoogste AIDS-besmettingspercentages van de VS heeft. Defoe heeft in zijn boek een aantal feiten aan de orde gesteld die parallel lopen met de huidige opvattingen van het grote publiek ten aanzien van AIDS. Het feitenmateriaal uit de zeventiende eeuw, dat door Daniel Defoe herhaaldelijk in de tekst wordt geciteerd, vertoont formeel en conceptueel een opvallende gelijkenis met de cijfers die nu worden gepubliceerd, zelfs tot in de details toe, zodat de nadruk die wordt gelegd op de onbetrouwbaarheid van gegevens verkregen via 'ingezetenen die besmet zijn maar nog geen symptomen van de ziekte vertonen', een citaat uit de *Sunday Times* dat rechtstreeks uit *A Journal of the Plague Year* afkomstig had kunnen zijn. Het is veelbetekenend dat Defoe zich principieel te weer stelt tegen het isoleren van degenen die besmet zijn, en een lans breekt voor hun integratie in het gewone leven, een probleem dat op dit moment in het centrum van de belangstelling staat.

In het schilderij van Tim Rollins and KOS vertellen alle elementen hun eigen geschiedenis. Het lettertype is ontleend aan een inscriptie op een Romeinse grafompe en de rode verf is in werkelijkheid het bloed van een lam. Het motief van het schilderij is gebaseerd op het oude gebruik op de deuren van besmette mensen een merkteken aan te brengen, omdat de pest 'moest worden afgeweerd met Kruisen, Tekens van de Dierenriem, Papieren die met een zeker aantal Knopen waren gebonden; en bepaalde Woorden of Figuren werden erop geschreven, in het bijzonder het Woord *Abracadabra*, in een Driehoek of Pyramide gevormd.'

Abracadabra is een oud kabbalistisch woord dat in de vorm van een

Tim Rollins teaches art at Intermediate School 52 in the South Bronx, New York. KOS is short for Kids of Survival, a group of kids between eleven and nineteen years of age. After school, they work together in a large studio, the 'Art and Knowledge Workshop'.

The books serving as physical background and conceptual foundation for Tim Rollins and KOS's work are nearly always literary classics. *A Journal of the Plague Year* (1987-88) is based on Daniel Defoe's book of the same title. It is Tim Rollins and KOS's deliberate attempt to make a work about AIDS, as the South Bronx has one of the highest rates of infection in the country. The Defoe book raises a number of issues which parallel the prevalent public attitudes towards AIDS. The 17th-century statistics which Defoe quotes repeatedly in the text bear a striking formal and conceptual resemblance to those being produced now, even down to such details as the emphasis on the unreliability of data due to 'residents who have been infected but are not yet showing symptoms', a sentence from the *Sunday Times* which could just as well have come from Defoe. Significantly, Defoe takes a radical stance against the isolation of the infected, and favours their integration into normal life, which is a currently much debated issue.

In Tim Rollins and KOS's painting, all the

206

Tim Rollins and KOS

A Journal of the Plague Year 1987-88
lamsbloed op boekpagina's/lamb blood
on bookpages (*A Journal of the Plague Year*
door/by Daniel Defoe) op linnen/on linen,
246,3 x 215,9 cm
coll. Ronnie & Samuel Heyman, New York

driehoek werd opgetekend en dat een magische afweer tegen koorts en rampspoed inhield. Deze en andere vormen van bijgeloof worden door Daniel Defoe ernstig bekritiseerd. Tim Rollins and KOS kozen juist deze bezweringsformule omdat hierdoor de irrationele houding die het overgrote deel van de mensen tegenover AIDS inneemt, wordt verzinnebeeld: nog steeds wordt AIDS beschouwd als de wrekende hand Gods of als een boze geest die moet worden afgeweerd. Het teken *Abracadabra* heeft op de verspreiding van de ziekte geen enkele bestrijdende, genezende of preventieve werking. Het wijst de slachtoffers aan, 'tekent' hen, stigmatiseert hen.

Dialoog 27 juni 1988, 17.00 uur

Richie Cruz (18), George Garces (15), Rip Rodriguez, hulpdocent (31), Tim Rollins, projectleider (33), Jose Parissi (20)

Tim: Er wordt mij vaak gevraagd of de leden van KOS die boeken echt zelf hebben gelezen.

George: Het is hier geen leesproject!

Rip: Maar 't is wel belangrijk om het eerst te lezen! Dan maak je kunstwerken die op het boek gebaseerd zijn en als je het dan niet gelezen hebt en je hebt er niks van meegepikt en als je niet met een beetje begrip over de thema's in zo'n boek kan meepraten, dan maak je wel een stomme indruk.

George: Ik geloof helemaal niet dat je het boek echt moet lezen. Zelfs als we aan een werkstuk beginnen zonder dat we het gelezen hebben, krijg je vanzelf zin om het te gaan lezen naarmate je langer aan het schilderen meedoet.

Richie: Vroeg of laat zit je met dat boek in je handen.

George: Maar om er al meteen mee te beginnen – da's gewoon vervelend.

Het gaat mij erom een relatie te leggen tussen de gedachten in het boek en mijn eigen fantasie... dingen waarvan ik denk dat ze belangrijk zijn.

Richie: Als we van een boek een schilderij maken, dan heb je ook een reden om het te gaan lezen. Maar zonder reden... nee....

George: Vergeet niet dat een heel stel mensen van KOS niet eens kan lezen. Die zijn woordblind.

Rip: Maar je hebt nu ook boeken op band staan.

Tim: Het hele punt is dat je wel met iemand kunt afspreken dat ie het boek moet lezen, maar of ie daar ook echt zin in heeft, daar kun je geen afspraken over maken. Dat is de moeilijkheid en die drang om iets aan de weet te komen, die ontbreekt dikwijls totaal bij deze jongens en meisjes.

George: Zeg nou eens eerlijk, Rip, als jij mag kiezen tussen een televisiefilm over een verhaal of een boek over datzelfde verhaal, wat zou je dan doen?

Rip: Logisch, eerst de film bekijken, maar dan zou ik het verhaal ook willen lezen. Het zijn geen onbelangrijke boeken, maar literaire werken waar jullie mee aan de gang gaan. Die zou je op school al gelezen moeten hebben!

Richie: Maar als de docenten er les over geven, dan is het vervelend. Je leest een hoofdstuk, vult het werkblad in en als je het boek uit hebt, begin je met het volgende. Ze helpen je niet om het ook te begrijpen.

Rip: Het spijt me, hoor, maar bij ons op school ging het vroeger anders.

Richie: Misschien ging het vroeger ook wel anders, en hielden de docenten zich toen met lesgeven bezig, in plaats van te zitten wachten tot ze aan het volgende onderdeel van het schoolwerkplan toe waren.

elements have a history of their own. The typeface is taken from an inscription on a Roman tomb, and the red paint is in fact lambs blood. The motif of the painting is based on the custom of marking the front doors of houses of infected people, which Defoe described in the following terms, namely that the plague 'was to be kept off with Crossings, Signs of the Zodiac, Papers tied up with so many Knots; and certain Words, or Figures written on them, as particularly the Word *Abracadabra*, form'd in Triangle, or Pyramid'.

Abracadabra is an ancient cabalistic word which was written down in this triangular shape as a charm against fevers and to fend off calamity. This and similar superstitions are severely criticized by Defoe. Tim Rollins and KOS selected this spell for their painting because it symbolizes the irrational attitude with which the majority of people in our society reacts to AIDS, thinking of it as the scourge of God, or an evil spirit which has to be warded off. The sign *Abracadabra* does nothing to fight, heal or prevent the spread of a disease. It identifies victims and 'marks' them, stigmatizes them.

Dialogue, June 27, 1988, 5 pm

Richie Cruz (18), George Garces (15), Rip Rodriguez, Assistant Teacher (31), Tim Rollins, Project Director (33), Jose Parissi (20).

Tim: People often ask if the kids in KOS really read the books.

George: This isn't a reading program.

Rip: But it's important to read the book!

Here you are doing these artworks based on the book, and if you haven't read it and haven't gotten something out of it, and can't speak intelligently about the issues in the book, you're going to look stupid!

George: I don't really think I need to read the book. Even if we start a piece without reading the book, you grow into wanting to read the book as you work on the painting more.

Richie: Sooner or later, you end up reading it.

George: But to just start reading the book – it's kind of boring. I want to relate the ideas in the book to my imagination... what I think the book is about.

Richie: When we make a painting on a book, we have a reason to read the book. We need a reason.

George: And remember, a lot of kids in KOS can't read. They are dyslexic.

Rip: But now you have books on tape.

Tim: The point is that you can assign the reading of a book, but you can't assign the sincere desire to read. This is difficult and this will to knowledge is often completely lacking in the kids.

George: Rip, if you had the choice between watching a TV version of a story or reading a

book about the story, what would you choose? The truth, the truth!

Rip: I'd watch the TV, but I'd also like to read the story. You are taking pieces of major literature and working with them. These are books you should have read in school already!

Richie: But when the teachers teach them, they're boring. You read the chapter, do the worksheet, finish the book and start another one. They don't help you understand them.

Rip: Well, I feel sorry, because that wasn't my experience in school.

Richie: Maybe that was before, when teachers were into teaching and not just getting onto the next stage of the curriculum.

Tim: But you can't just blame it all on the teachers. You don't read books, Richie. Why not?

Richie: I'm bored with it. I start off books but I don't finish them.

Tim: I have a theory. When Rip and I were growing up – and we were 'TV children' – still, reading had an importance. My mom read 'True Story' magazines, my dad read the newspaper, and there weren't a lot of books in the house. But with today's kids – it's all TV and VCR, rented video tapes, and movies and records. It's all through the eyes and the ears, bypassing the mind. And after your daily five hours of television, then the movie, then playing the video games, if there is any time left in the day for books, you're lucky. But the book – with its little black marks on the white rectangle of the page – is like a foreign language. The experience of reading is, compared to these other forms of culture, boring, because the imagination – like a neglected muscle – is so soft it can hardly function. And particularly in low-income neighbourhoods – the reading levels are incredibly low.

George: My reading level is good!

Tim: It's OK – but that's just it! Just because you have an average reading level, the standards of the public school system are so low, they have you thinking that you are a gifted student! It's mindboggling!

Rip: When I went to school, we had book clubs... (hysterical laughter from KOS)

Tim: Rip, they're laughing at you...

Richie: Stop speaking Chinese.

Rip: What do you do when you're riding the subway trains? That's a good time to pick up a book.

Tim: They don't. They stare into space. I've seen it over and over again.

Richie: I read the advertisements over twenty times.

Tim: Do you think books have any impact on people anymore?

Jose: No. It will be a movie soon.

Tim: But are you moved when you read a book? Like, George – you're reading Rimbaud now.

Tim: Maar je kunt niet alle schuld op de docenten schuiven. Jij leest nooit boeken, hè Richie? Waarom niet?

Richie: Omdat het me meteen verveelt. Ik begin er wel aan, maar ik lees ze nooit uit.

Tim: Daar heb ik een theorie over. Toen Rip en ik kinderen waren – en wij hoorden ook al bij de 'televisie-generatie' – toen werd lezen nog wel belangrijk gevonden. Mijn moeder las liefdesromannetjes en mijn vader de krant, en er waren niet veel boeken bij ons thuis. Maar die kinderen van nu – dat is echt alleen nog maar televisie en videotheekbanden en films en platen. Alles gaat via je ogen en via je oren, en nadenken hoeft al helemaal niet. En als je je dagelijkse portie televisie van zo'n uurtje of vijf erop hebt zitten, dan ga je nog eens naar een film en je speelt een paar videospelletjes, nou, als er dan nog tijd is om te lezen, dat is dan wel heel bijzonder. Maar het boek – met die kleine zwarte tekenjes op die witte rechthoek van de bladzijde – dat is als een vreemde taal. Vergeleken met de andere vormen van cultuur, die ik net heb genoemd, is lezen een ervaring die verveling oproept, omdat de fantasie – als een spier die je hebt verwaarloosd – zo slap is geworden dat hij nauwelijks meer kan functioneren. En vooral in buurten met een laag gemiddeld inkomen is het leesniveau ongelooflijk laag.

George: Mijn leesniveau is wél goed!

Tim: Ja, 't is voldoende – maar dat is het 'm juist! Omdat jij met lezen zo'n

207

Tim Rollins and KOS

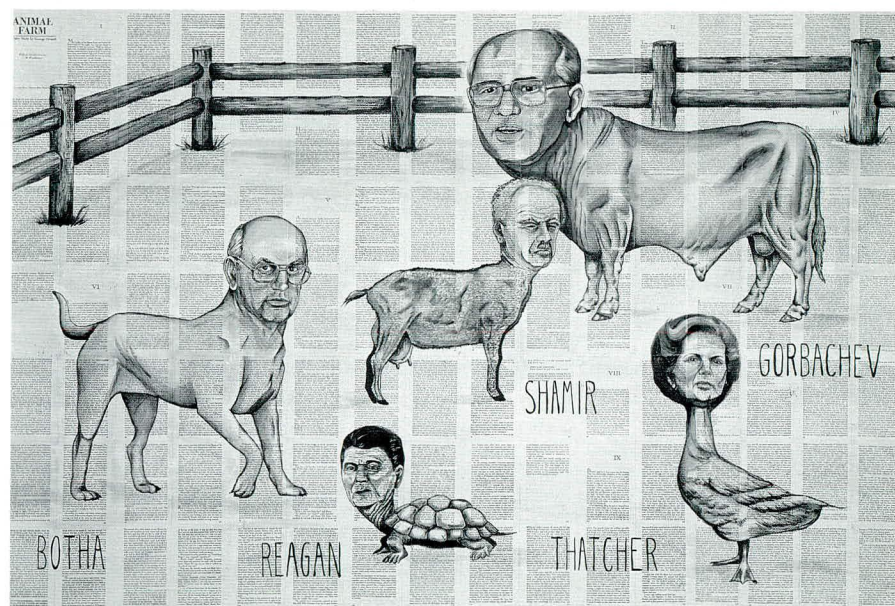
From the *Animal Farm* 1985-88

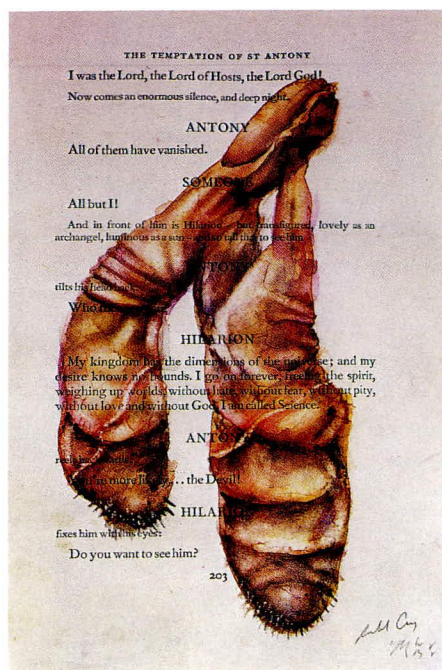
acryl en potlood op boekpagina's/

acrylic and pencil on bookpages

(*Animal Farm* door/by George Orwell)

op linnen/on linen, 139,7 x 203,2 cm





Richie: Rambo? (laughter)

Tim: No, not Rambo, Rimbaud!

Jose: Oh, shit.

George: I like it. I can relate to some of it.

Richie: (whispering) Tim told him to like it.

Tim: Is it because I told you to like it?

George: Yeah, but you knew I would relate to it. I'm interested – really. I even read it on the train!

Tim: Are books the enemy?

Jose: It's not that they are the enemy. They're just boring – I fall asleep.

Tim: I don't think the books are boring. I think that you turn off because you don't understand a fucking thing you're reading.

Jose: It's true, it's true. I admit it! They put these big, giant words in – it's humiliating.

Rip: Haven't you ever heard of a dictionary? Look up the words you don't know.

George: Do you know how much time that takes? (laughter)

Richie: That makes it even more boring!

Tim: This is a big, practical problem. Here you have a massive group of teenagers who actually don't know how to read – you have never read. This puts a severe limitation on what you are able to know.

Daniel, Marko, 'The Art and Knowledge Workshop: A Study', in: *cat. tent./exh. Tim Rollins + KOS*, London, Birmingham, Derry, 1988, p. 7-12 (fragment).

Tim Rollins + KOS, 'Dialogues', in: *cat. tent./exh. Tim Rollins + KOS*, London, Birmingham, Derry, 1988, p. 12-17 (fragment).

208

Richard Cruz, Tim Rollins and KOS

The Temptation of St. Anthony 1988

aquarel en potlood op boekpagina/
watercolour and pencil on bookpage
(*The Temptation of St. Anthony* door/by
Gustave Flaubert)

21,5 x 13,9 cm

beetje in het midden zit. Maar de normen van het gewone onderwijssysteem zijn zó laag, dat jij daardoor al het idee krijgt dat je een begaafde leerling bent. Het is om uit je dak te gaan!

Rip: Toen ik nog op school zat hadden we van die boekenclubs... (hysterisch gelach van KOS)

Tim: Rip, ze lachen je uit...

Richie: Onbegrijpelijke taal sla je uit, Rip!

Rip: Wat doe je bijvoorbeeld als je in de metro zit? Als je daar eens een boek pakte...

Tim: Dat doen ze niet. Ze staren liever in het niets. Ik heb het eindeloos vaak opgemerkt.

Richie: Ik lees gewoon alle reclames twintig keer.

Tim: Denk je dat boeken nog een belangrijke functie hebben?

Jose: Nee. Het wordt allemaal film.

Tim: Maar doet het je dan niets als je een boek leest? Jij bijvoorbeeld, Georgie – jij leest nu Rimbaud, hè?

Richie: Rambo? (gelach)

Tim: Nee, niet Rambo, maar Rimbaud!

Jose: Ach, verdomme!

George: Ik vind het wel lollig. Ik heb er wel iets mee.

Richie (fluistert): Tim zei dat hij het mooi moest vinden.

Tim: Is dat waar, is het omdat ik zei dat je het mooi moest vinden?

George: Nou ja, maar je wist dat ik er iets mee zou hebben – echt! Ik lees het zelfs in de metro.

Tim: Boeken, is dat de vijand?

Jose: De vijand? Welnee, helemaal niet. Ik baal er gewoon van – ik val erbij in slaap.

Tim: Toch geloof ik niet dat het 'm in die boeken zit. Ik denk dat jullie afhaken omdat je geen moer begrijpt van wat er staat.

Jose: Oké, oké, je hebt gelijk! Maar het stomme is, ze zetten er van die grote, geweldige woorden in – het is gewoon vernederend!

Rip: Heb je wel eens van een woordenboek gehoord? Dan zoek je de woorden op die je niet kent.

George: Enig idee hoe lang dat allemaal duurt? (gelach)

Richie: Daar wordt het alleen maar nóg vervelender van!

Tim: Hier lopen we tegen een heel groot praktisch probleem aan. Daar zitten we nou, met een hele groep mensen tussen de tien en de twintig die stomweg niet weten hoe ze moeten lezen – jullie hebben nog nooit gelezen!

Dat betekent dat er een keiharde grens is aan de kennis die je je eigen kunt maken.



209

Jean-Michel Basquiat

Man from Naples 1982

acryl en collage op hout/acrylic and collage
on wood, 123 x 264 cm



210

Jean-Michel Basquiat

In Italian 1983

acryl op doek/acrylic on canvas, 210 x 207 cm



THE CONFRONTATION

211

Marlene Dumas

The Confrontation 1988

olieverf op doek, tekstplaatje/oil on canvas,

text-sign, 60x50 cm, 3 x 14,5 cm

coll. Paul Andriess, Amsterdam



212

Marlene Dumas

We are current history 1990

inkt en krijt op papier/ink and chalk on paper,

21 x 18,7 cm

245

MARLENE DUMAS

Over woorden en beelden

Ik begrijp waarom veel beeldende kunstenaars niet van woorden in kunstwerken houden. Ze vinden het woord een vervuiling van het heldere water dat de hemel zou moeten weerspiegelen. Het verstoort het genot van het sprakeloze beeld, de onafhankelijkheid van de geschiedenis, de schoonheid van vormen zonder naam.

Ik wil onze pijniging benoemen.

Ik wil steeds onze namen blijven veranderen.

Ik weet dat beelden noch woorden kunnen ontsnappen aan de dronkenschap en het verlangen die door de draaiing van de aarde worden opgewekt.

Woorden en beelden drinken uit dezelfde beker.

Er is geen zuiverheid die bescherming biedt.

'Er is geen waarheid voorbij het magische' – John Fowles

januari 1984



213

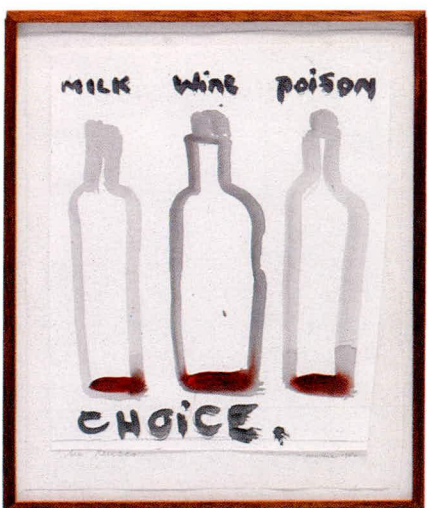
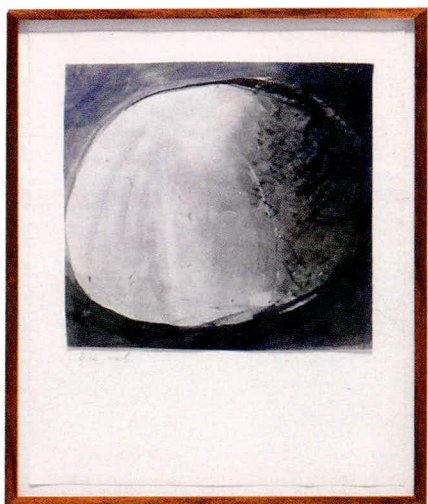
Marlene Dumas

Luister hoe val die keuzes/Listen what the choices will be 1984

gemengde techniek op papier/
mixed media on paper

3 delen/parts

coll. Rudy Hodel, Groningen



MARLENE DUMAS

On Words and Images

I can see why many visual artists dislike words in artworks. They feel that words dirty the clear water that has to reflect the sky. It disturbs the pleasure of the silent image, the freedom from history, the beauty of nameless forms.

I want to name our pains.

I want to keep changing our names.

I know that neither images nor words can escape

the drunkenness and longing caused by the turning of the world.

Words and images drink the same wine.

There is no purity to protect.

'There is no truth beyond the magic' –

John Fowles

January 1984



214

Richard Prince

Zonder titel/

Untitled 1985

potlood op papier/
pencil on paper,

100 x 67,5 cm



MELLY SHUM HATES HER JOB

KEN LUM

215

Ken Lum

Melly Shum hates her job 1989
plexiglas en foto/plexiglass and photo,
127 x 303 cm
coll. Galerie Meert-Rihoux

216

Ken Lum

Untitled Language Painting 1987
lak op multiplex/lacquer on plywood,
213 x 213 cm
coll. Vancouver Art Gallery

Over taalschilderijen

Van het Tienanmenplein tot Trafalgar Square, van Harare tot Seoul dragen tienduizenden politieke demonstranten taalschilderijen, sommige geschilderd op beddelakens, andere geschilderd met bloed. 'Spling spuzz! Splingapuzz!' staat er op sommige. Terwijl andere spandoeken 'Fhop Hah Low Ben' (transcriptie) uitbrullen. Taalschilderijen voor iedereen. Vrijheid van het woord voor iedereen.

Tijdens een autoritje langs Manhattans Broadway naar Spaans Harlem, over de pleinen van Londens Brick Lane, door Klein India in Toronto's East End, of over Kingsway in Vancouver zie je hoe de gevels en stoepen van goedkope winkels behangen en versierd zijn met taalschilderijen. Ze komen in alle kleuren en vormen voor en stralen zowel grofheid, uitbundigheid als wanhoop uit. Dit soort taalschilderijen onttrekken zich aan overwegingen van goede smaak die men aantreft bij meer gedistingeerde reclametekens. Ze schreeuwen het uit in alle talen. Vaak in verkeerde spelling. Veelvuldig ongrammaticaal. In veel gevallen met zelfgemaakte woorden die samentrekkingen zijn van begrippen uit de eigen en de aangenomen cultuur. Ze hebben het karakter van wezens op een breukvlak, veranderd van nationaliteit en cultuur, tegelijkertijd vooruit- en terugkijkend, overlopend van herinneringen aan oude culturen en dode voorouders, vol van verwachtingen en toekomst. Het zijn de banieren van nomadische volkeren.



On Language Paintings

From Tienanmen Square to Trafalgar Square, Harare to Seoul, tens of thousands of political dissidents carry language paintings, some painted on bedsheets, others painted in blood. 'Spling spuzz! Splingapuzz!' some say. While other banners blare out 'Fhop Hah Low Ben' (transliteration). Language paintings for all. Freedom of words for all.

On a ride, in a car, up Manhattan's Broadway through Spanish Harlem, through the concourses of London's Brick Lane, through Little

India in Toronto's East End, or through Kingsway in Vancouver, language paintings abound and adorn the facades and sidewalks of lowscale shops. They appear in every colour and design, possessed with equal measures of crassness, exuberance, and desperation. These language paintings go beyond the consideration of taste that one finds in upscale signage. They blurt out in every language. Misspellings are common. Syntactic violations proliferate. Oftentime, words are invented expressing convergences of

thought between one's native and adopted cultures. They have the presence of discontinuous beings, transnational, transcultural, looking forward and backward at the same time, brimming with memories of ancient cultures and dead ancestors, suffused with anticipation and futurity. They are the non-site markers of nomadic peoples.

Lum, Ken, 'Over taalschilderijen/On language paintings', in: *cat. tent./exh. Ken Lum, Winnipeg, Vancouver, Rotterdam, 1990-1991*, p. 11 (fragment).



217

Georg Jiri Dokoupil

Corporations & Products 1985

Installatie/installation view

Paul Maenz, Köln

218

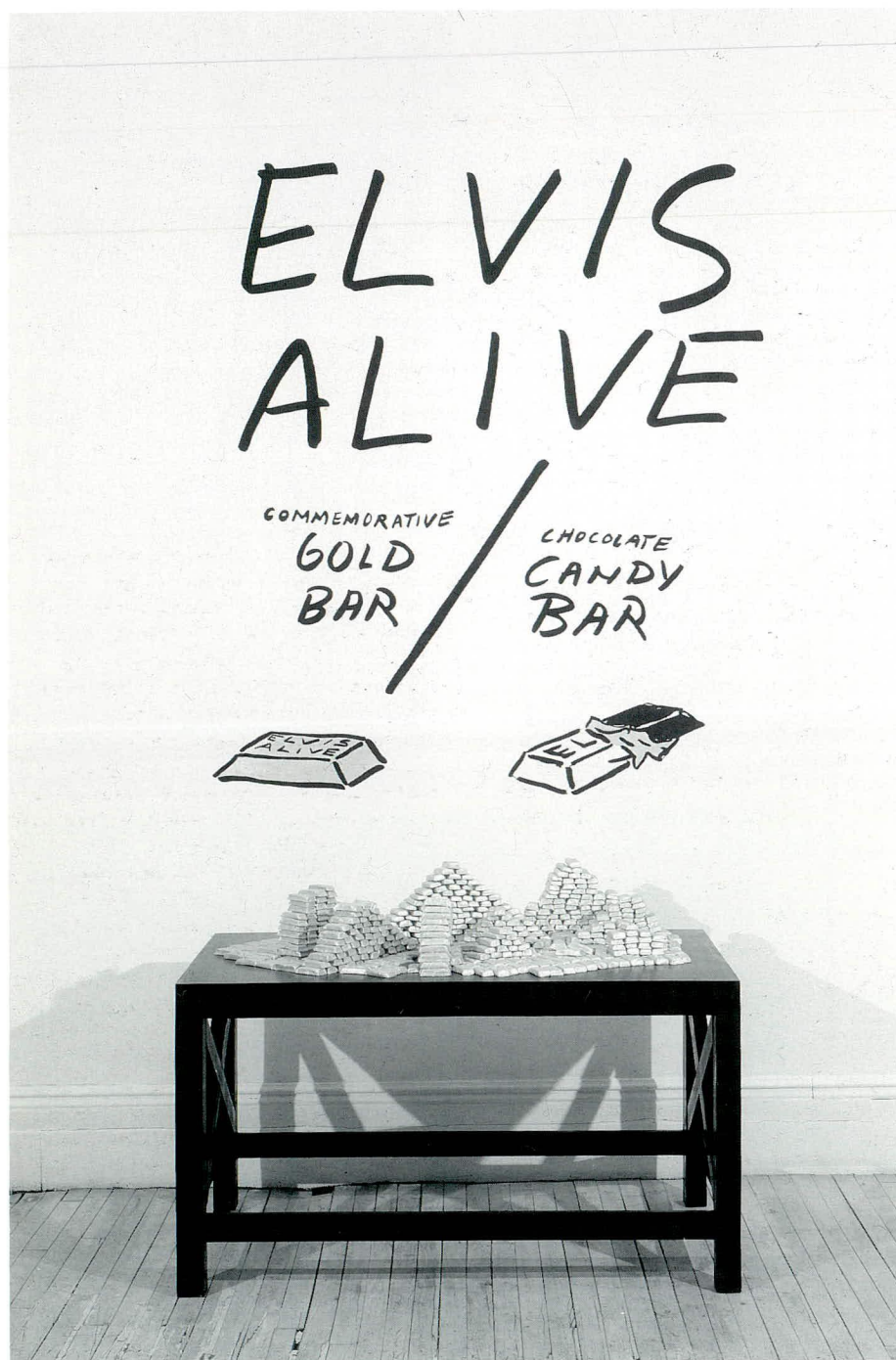
Georg Jiri Dokoupil

Omo 1986

betonijzer, gespoten cement/ferroconcrete,
sprayed cement, 825 x 920 x 165 cm

Sonsbeek Park, 1986





219

Jessica Diamond

Elvis Alive/Gold Bars 1989

Installatie/installation

American Fine Arts Co., New York

Is dit een gesel Gods?

De tekeningen van Jessica Diamond zijn eenvoudige en dichterlijke transcripties van de Amerikaanse loyaliteit aan het Gezonde Verstand. Ze zitten vol humor in die zin dat zij op een haiku-achtige manier de mitraillerende herhalingen van de Amerikaanse media krachtig samenbundelen. Door middel van een woord of een naam die simpelweg op een oppervlak van broos rijstpapier wordt geplakt, richt zij vaak de aandacht op het lachwekkende niveau van acceptatie dat wij collectief tolereren. Haar onverhulde en vlakke weergave benadrukt de onwaarschijnlijkheid van het nieuws, bijvoorbeeld (of misschien: alleen maar) de geloof-of-ik-schiet-show van televisie-evangelist Jimmy Swaggart.

Op een bepaalde manier steekt Diamond de draak met de uitgesproken Amerikaanse voorkeur voor het sterkte verhaal, voor de *canard* en voor de man die met een stalen gezicht over een bananeschil uitglijdt. Haar geheel eigen gevoel voor humor is gebaseerd op het stoïcisme van de slachtoffers in de komedie zonder woorden, degenen die zich bij hun onmacht neerleggen en zich aan macht overleveren. Diamond legt de nadruk op ons domme vermogen tot een bijna pathetische hulpeloosheid waarin wij tot verbijsterde getuigen worden gereduceerd, die alles geloven en nergens invloed op uitoefenen. Haar eigen reactie is er een van sympathie, zonder neerbuigendheid, maar duidelijk is dat er hier iets goed verkeerd zit.

Diamonds tekeningen lijken op spotprenten zoals ook de televisie op een serie spotprenten lijkt: stommerdje spelen. De televisie test voortdurend waar de grenzen van onze goedgelovigheid liggen en daagt ons uit tegen de gestructureerde afwezigheid van inhoudelijkheid bezwaar aan te tekenen. Tegelijkertijd bouwt de televisie zijn publiek op aan de hand van het kleinste gemene veelvoud van het bevattingsvermogen. In zodanige mate dat alleen al het vermelden van de titel van een nieuwsspecial uit het recente verleden – 'Is dit een gesel Gods?' – nogal geestig aandoet. Televisie is wat dat betreft een paradoxaal verschijnsel: want ondanks de mateloze technologische en communicatieve mogelijkheden blijft men de kijkers benaderen alsof zij de hersenen van garnalen hebben.

In een vroegere reeks tekeningen ontwikkelde Diamond het karakter van die hulpeloze garnalenhersenen in een op het oog geestloos code-

Is God Punishing Us?

Jessica Diamond's drawings are simple, poetic transcriptions of the American allegiance to Common Sense. They are humorous in that they distill in a haiku-like way, the dum-dum tautologies of the American media. Often simply a word or a name collaged across a fragile rice-paper surface, these drawings point to the ludicrous level of acceptance we all endure. Her straightforward, flat delivery emphasizes the improbability of the news, for instance (or perhaps, simply), the believe-it-or-not spectacle of TV evangelist Jimmy Swaggart.

In a way, Diamond is poking fun at the great American capacity for the tall tale, the hoax, and the deadpanned slip on a banana peel. Her special brand of humour depends on the stoic victims of silent comedy, those who accept their helplessness and deliver themselves up to power. Diamond emphasizes our silly capacity for an almost pathetic helplessness in which we can only be bewildered witnesses, all believing, all out of control. Her own response is sympathetic, not condescending, but there is clearly a sense that something's wrong here.

Diamond's drawings are cartoonlike in the exact same way that television is cartoonlike: they play dumb. Television constantly tests our credulity and challenges us to dispute its structured absence of meaning. At the same time, television constructs its audience around the lowest common mental denominators. So much so that the mere mention of the title of a recent news special – 'Is God Punishing Us?' – is pretty funny. Television is paradoxical in this way; for, despite its awesome technological and communicative capacities, television insists on addressing its audience as peabrains.

In an earlier series of drawings, Diamond developed the character of the helpless peabrain, a seemingly mindless cipher whose amorphous shape and innate pathos suggest the frustration,



220

Jessica Diamond*T.V. Telepathy* 1989

acryl en latex op muur geschilderd/

acrylic and latex on wall

formaat variërend per installatie/

dimensions variable upon installation

insignificance, and loss which characterize television culture. Her current series consists largely of quotes from television news and the newspapers that further attest to our Common Sense philosophies and our general gullibility (*No Money Down*). Her drawings are about failure: of hopes and expectations, of unfulfilled promises, of extravagant pretenses, and now we are all implicated as helpless peabrains. But, though the drawings may seem like a sardonic put-down, they are in fact a rather firm affirmation of resistance. For, by herself playing dumb, by turning back the crude banalities and come-ons of the media, Diamond has found a way out of the closed circuit tautologies of Common Sense.

teken, waarvan de amorfe vorm en aangeboren aandoenlijkheid de voor de televisiecultuur kenmerkende frustratie, onbenulligheid en verlies oproepen. Haar huidige werk bestaat grotendeels uit een reeks citaten uit nieuwsuitzendingen en kranten, die opnieuw getuigenis afleggen van onze Gezond Verstand-filosofieën en van onze collectieve goedgelovigheid (*No Money Down*). Haar tekeningen hebben het falen tot onderwerp: het falen van hoop en verwachtingen, van on vervulde beloften, en daar zijn wij allen met onze garnalenhersenen in betrokken. Maar hoewel Diamonds tekeningen de indruk wekken ons sarcastisch te willen kleineren, vormen ze in werkelijkheid een nogal sterke bevestiging van weerstand. Want door zich onnozel voor te doen en ons intussen de rauwe banaliteiten en lokmiddelen van de media opnieuw voor te zetten, heeft Diamond uit de herhalingen van het gesloten circuit van het Gezonde Verstand een uitweg gevonden.

Wallis, Brian, 'Is God Punishing Us?', in: *On View, Exhibition Essay*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986.

(Syn)tactisch verdeel en heers

Barbara Kruger noemt haar werk 'een reeks pogingen om bepaalde verbeeldingen teniet te doen en de vrouwelijke kijker binnen de kring van mannelijke toeschouwers te verwelkomen'. Het analyseren van deze uitspraak strekt tot verheldering van Krugers werkwijze en opzet. Ten eerste: 'om een verbeelding teniet te doen'. Kruger 'verbeeldt' betekenis op drie verschillende manieren in haar werk: in woorden, in beelden en in een kritische wisselwerking tussen deze twee. Door de woorden van haar slogans en uitspraken over de foto's heen te plaatsen, doet ze de illusie van die beelden letterlijk 'teniet' door hun doorzichtigheid in twijfel te trekken. De woorden zelf hebben ook een zelfstandige betekenis, die aan de vooronderstellingen en voorschriften van de grotere culturele context ontleend is. En die betekenis, samen met de concrete aanwezigheid van de woorden, doet de foto's eveneens teniet door de beelden een extra boodschap op te dringen. Omgekeerd wordt eveneens teniet gedaan wat de woorden, wanneer ze op zichzelf staan, ook mogen representeren en beduiden, vanwege hun gedwongen samenvoeging met de foto's. In *Untitled (Buy me I'll change your life)* parodieert Kruger de begeerte naar dingen die de consumptiecultuur eigen is, door het motto tegen een foto van een bepaald onaanlokkelijke pop met uitpuilende ogen uit te spelen. Door het denkbeeld te verstoren, ondermijnt ze de aantrekkingskracht van die bezigheid.

Als het eerste deel van haar uitspraak gecompliceerd lijkt, dan duidt het tweede deel, 'om de vrouwelijke kijker binnen de kring van mannelijke toeschouwers te verwelkomen', op een nog lastiger en gewaagder doel. Een essentieel uitgangspunt van veel hedendaagse feministische theorieën is dat vrouwen van oudsher passieve ontvangers werden verondersteld te zijn van de actieve, beslissende blik van de man. Mannen kijken; naar vrouwen wordt gekeken. De heersersblik hoort per definitie toe aan diegenen die macht uitoefenen, en het kijken is een wapen en een uitbreiding van die specifiek mannelijke macht. De mogelijkheid voor vrouwen om als volledig participerende toeschouwers te 'kijken' is daarom altijd strikt omschreven geweest – beperkt tot het letten op kinderen, het omkijken naar het huishouden en het kijken naar produkten. 'Het merendeel van wat we als verbeeldingen in films, op TV en in de meeste kunst zien, is eigenlijk ongedifferentieerd

Divisionary Syn(tactics)

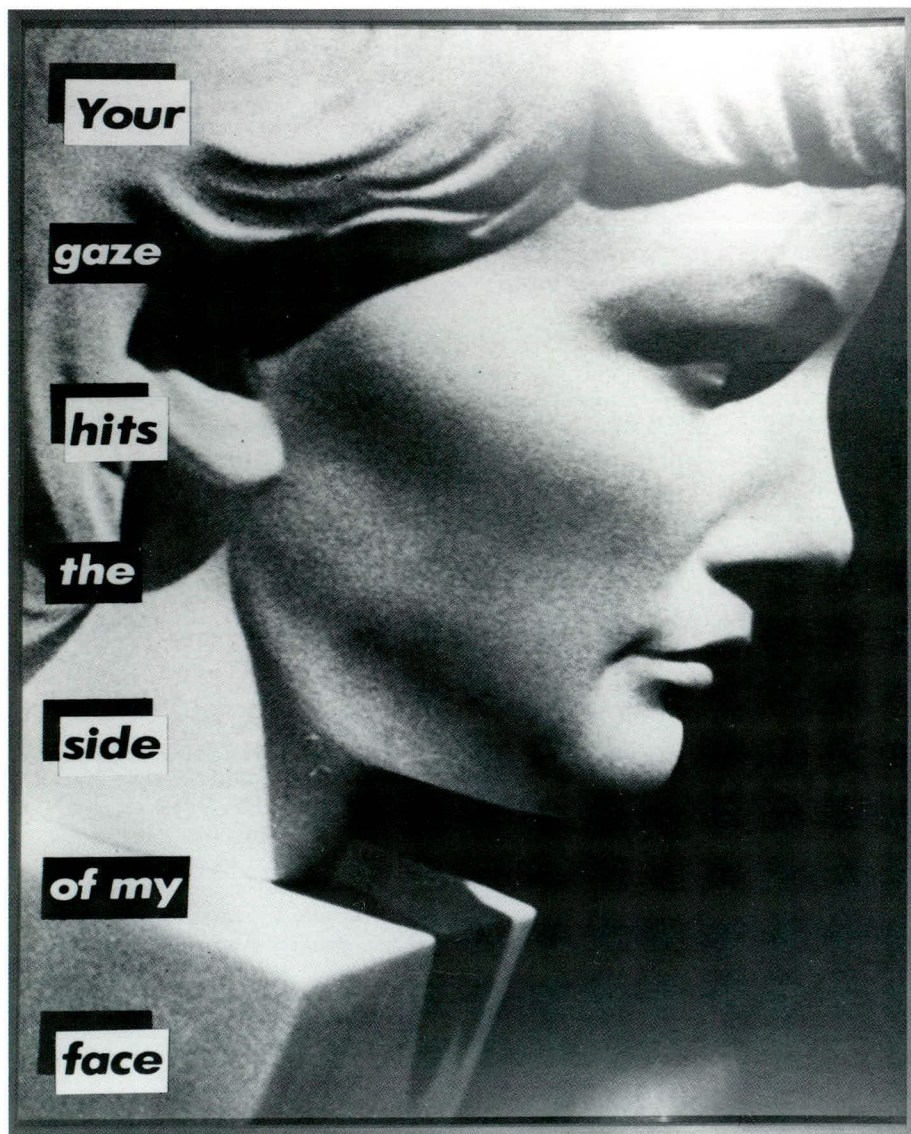
Barbara Kruger calls her work 'a series of attempts to ruin certain representations and to welcome the female spectator into the audience of men'. Analyzing this statement helps clarify Kruger's procedure and intention. First: to ruin a representation. Kruger 'represents' meaning in three different ways in her art: in words, in pictures and in a critical interaction between the two. In placing the words of her slogans and pronouncements on top of the photographs, she literally 'ruins' those pictorial illusions by calling their transparency into question. The words themselves also have an independent meaning, derived from the suppositions and prescriptions of the larger cultural context. And that meaning, along with the words' sheer physical presence, also ruins the pictures by imposing an additional message on the images. Conversely, whatever representation the words alone might signify is also ruined because of their forced juxtaposition with the pictures. In *Untitled (Buy me I'll change your life)*, Kruger burlesques the object-lust of consumer culture by playing the motto off against a picture of a distinctly unsexed pop-eyed toy. By disrupting the idea she ruins the attraction of the activity.

If the first part of the statement seems complicated, the second part of it, 'to welcome the female spectator into the audience of men', bespeaks an even trickier goal. An essential principle of much contemporary feminist theory is that women have traditionally been posited as passive recipients of the active, determining male gaze. Men look; women are looked at. The mastering look belongs by definition to those who wield power, and the act of looking is an extension and weapon of that specifically male power. Women's capacity to 'look' as fully participating spectators has therefore been severely circumscribed – restricted to looking after children and home, looking after them-

gericht op een mannelijk publiek, een mannelijke kijker,' legt Kruger uit. 'Dus onderscheid aan de orde stellen – dat er meer dan één toeschouwer is en meer dan één subjectiviteit – is echt heel belangrijk. Ik herinner me dat ik vijftien jaar geleden op een avond naar de Johnny Carson show zat te kijken. Hij was een mop aan het vertellen en ik lachte met Johnny mee. Toen hij klaar was met die mop, vertelde hij er nog een – over meiden. En toen dacht ik, o jee, dat ben ik. Dus die moppen zijn nooit tot mij gericht, ze gaan over mij. Daar kan ik niet om lachen. Want dit is een driehoeksmeting waarin wij, als vrouwen, wel besproken maar nooit toegesproken worden. We zijn nooit een onderwerp, we zijn altijd een voorwerp.'

Squiers, Carole, 'Divisionary syn(tactics): Barbara Kruger has her way with words', in: *Artnews*, no. 86, February 1987, p. 76-85 (fragment).

selves and looking at products. 'Most of the things we see as representations in film and TV and most art are really undifferentiated addresses to a male audience, a male spectator,' Kruger explains, 'so to propose difference – that there's more than one viewer and more than one subjectivity – is really important. I remember watching Johnny Carson one night 15 years ago. He was telling a joke and I was laughing along with Johnny. He finishes that joke and suddenly he's telling another one – about broads. And I thought, Oh, that's me. So the jokes are never addressed to me, they're about me. I can't laugh about that. Because this is a triangulation in which we, as women, are spoken of but never addressed. We are never a subject, we are always an object.'



221

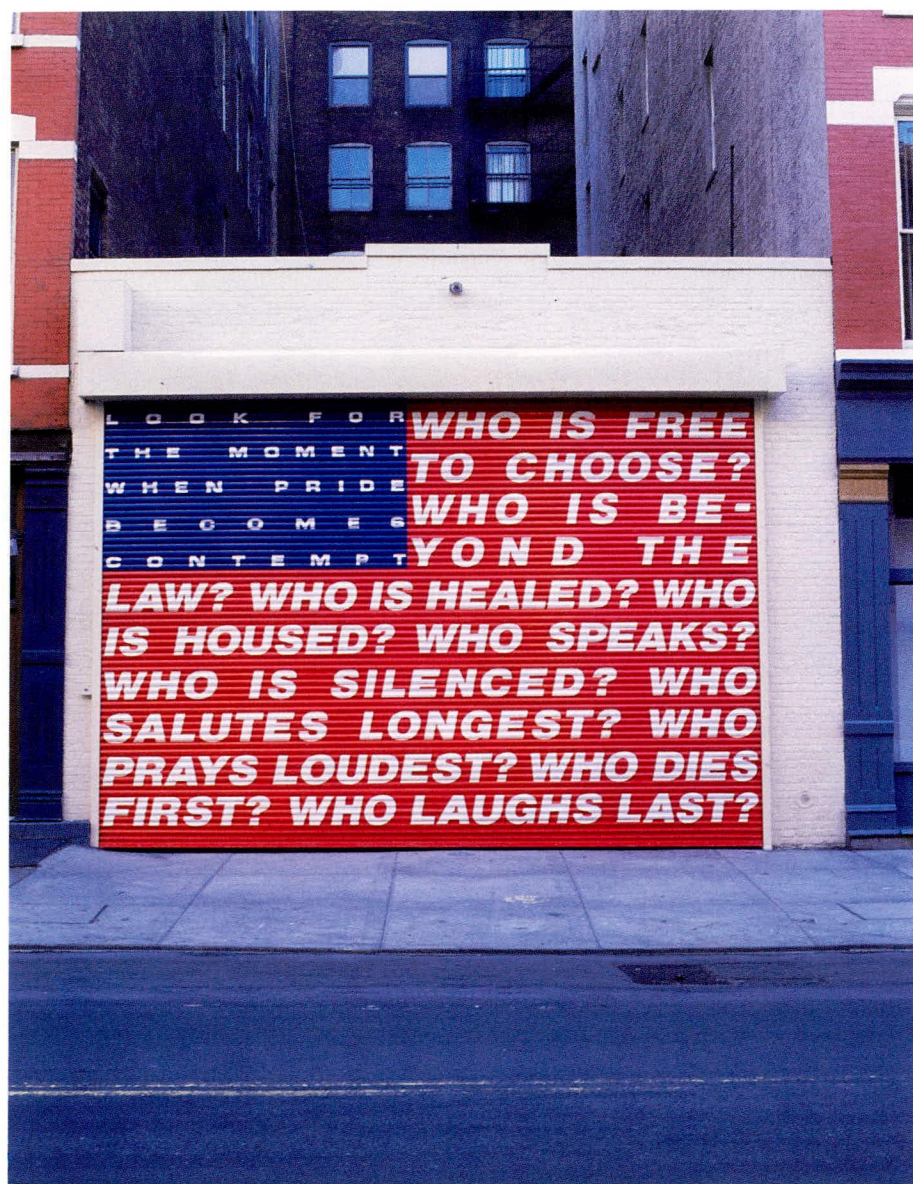
Barbara Kruger

Zonder titel/Untitled (Your gaze hits the side of my face) 1981

foto/photo, 140 x 104 cm

coll. Vijak Mahdavi & Bernardo Nadal-Ginard, Boston





Interview met Barbara Kruger

Geloof u dat vrouwen terughoudender tegenover het gebruik van macht staan?
In het verleden kan dat volgens mij wel het geval zijn geweest. Maar ik denk dat vrouwen gaandeweg zekerder van hun positie in de wereld zijn geworden en meer zelfvertrouwen hebben ontwikkeld, evenals een vermogen om de machtsmechanismen te hanteren en die in hun eigen voordeel en hopelijk dat van andere vrouwen aan te wenden.

Hoe ligt dat voor uzelf? U bent net bij een nieuwe galerie gekomen!
Zoals ik al vaak heb gezegd, geloof ik dat het voor mij van belang is geweest dat ik binnen de muren van wat ik noem de 'symbolische ruimte van Mary Boone's Gallery' ben gekomen. Dat is een belangrijke plek voor de dialoog over het maken van eigentijdse kunst. Ik denk dat het voor de verspreiding van mijn werk en mijn ideeën van vitaal belang is dat ze op een dergelijke plaats te vinden zijn.

Ik geloof dat we in een systeem functioneren dat meedogenloos vertikaal, meedogenloos hiërarchisch is. Wat voor mij in mijn produktie altijd belangrijk is geweest, is volgens mij dat het proces zelf heel erg horizontaal, niet vertikaal is. Dat ik niet alleen maar foto's tot grote beelden opblaas en die in een rode lijst plaats, maar dat ik ook kritieken schrijf én les geef én medeverantwoordelijk ben voor een lezingenserie hier in Amerika bij de Dia Art Foundation. Dat zie ik als horizontale activiteiten. De tentoonstellingsstructuur voor kunstwerken is daarentegen heel erg vertikaal. Om mijn werk te promoten, en ook om beter in staat te zijn om die andere activiteiten te ontplooiën, neem ik dan ook met even veel genoegen mijn positie in de vertikaliteit van dat systeem in, en gebruik ik die positie om veranderingen door te voeren. Want je kunt jezelf niet buiten het zogenaamde 'sterrenstelsel' plaatsen. We leven tenslotte in een marktstructuur. Hoe meer succes je hebt en hoe meer je gezien wordt, des te meer effect je werk kan hebben.

Sprüth, Monika, 'Interview with Barbara Kruger by Monika Sprüth', in: *cat. tent./exh. Barbara Kruger*, Castello di Rivoli, Torino, 1989 (fragment).

Interview with Barbara Kruger

Do you think women are more hesitant about using power?

I think that perhaps historically this might have been the case. But I think that increasingly, women have become more sure of their position in the world and have developed more of a self-confidence and an ability to deal with the mechanics of power and make them work for themselves and hopefully to support other women.

What about your own situation? You just joined a new gallery!

I frequently have said that I think that it has been important to me to enter what I call the 'symbolic space of Mary Boone's Gallery'. It has been an important site for the discourses of contemporary art making. And I think that it is central to the distribution of my work and meaning, that it be in a place like that.

I think that we function in a system which is relentlessly vertical, relentlessly hierarchical. I think what has always been important to me in my production is that the process itself is a very horizontal one, not a vertical one. That I don't just blow up big pictures and put them in red frames, but that I also write criticism and I also teach and I also am involved in co-curating a lecture series here in America at the Dia Art Foundation. And I see these as horizontal activities. However, because the exhibition structure for *objets d'art* is very vertical, in order to further my work, and to make it more possible for me to do these other activities, it is with great pleasure that I take my position within the verticality of that system also, and use that position to make changes. Because you can't locate yourself outside of the so-called 'star system'. You know, we are in a market structure. And the more successful and visible one is, the more effective one's work can be.



224

Jenny Holzer

Installatie/installation view *The United States Pavilion*

Biennale Venetië/Venice Biennale 1990

Taalsmid

Je bent in 1950 in Gallipolis, Ohio, geboren. Zou je iets over je achtergrond kunnen vertellen en je eerste gedachten die je je over het kunstenaarschap vormde?

Mijn moeder gaf paardrijles op een school en is later getrouwd en was toen zeer actief in het sociaal-culturele leven in onze gemeenschap. Mijn vader was een atleet die Ford-dealer werd. Ik had één broer die om het leven gekomen is en ik heb een zus die in paarden handelt. Als ik het over 'het hart van Amerika' heb, dan bedoel ik daar Ohio en het middenwesten mee, met zijn traditie van gezond verstand. De mensen in het middenwesten hebben geen geduld met dingen die te uitvoerig of te dwaas zijn. Ze willen dingen gedaan krijgen, dus doen ze het op de snelste en meest efficiënte manier – snel en goed. Ze gebruiken hun verstand; ze bedenken wat de beste manier is om iets aan te pakken. Dat weerspiegelt zich ook in hun manier van spreken, ten minste wel op het platteland waar ik vandaan kom. Paardesportmensen – mensen in de paardenwereld – zeiden bizarre dingen in gecomprimeerde vorm, kleine opmerkingen om welke gebeurtenis dan ook mee weer te geven.

Je maakte niet teveel nodeloze drukte, je moest gewoon min of meer doen wat je verondersteld werd te doen. Het is haast zoals de levenshouding van de Shakers. Je hebt niets extra's, maar wat er wel is, moet goed zijn – zo mogelijk zelfs heel goed. Zuiver en nuchter. Eerlijk en sterk. Duidelijk en gaaf. Heel fundamentele, wezenlijke dingen. Het is niet duister of ingewikkeld, het is niet sadistisch, het gaat er gewoon om het leven zo prettig en zinnig mogelijk door te komen. Er zit natuurlijk ook een negatieve kant aan. Je wordt je bewust van de donkere kant, en dat is dat het totaal verstikkend en dodelijk saai kan zijn als je er niet aan denkt om van tijd tot tijd je vleugels uit te slaan.

De 'Truisms' (Vanzelfsprekendheden – een serie éénregelige gedrukte statements op posters, alfabetisch gerangschikt, waarin uiteenlopende en tegenstrijdige standpunten te berde worden gebracht) vormden je eerste werk dat openbaar werd. Hoe zijn ze tot stand gekomen?

De 'Truisms'-serie is ten dele een reactie op een prachtige boekenlijst van

Wordsmith

You were born in Gallipolis, Ohio in 1950. Could you talk about your background and early conceptions of being an artist?

My mother taught riding in a college and later married and was very engaged in community activities. My father was an athlete who became a Ford dealer. I had a brother who was killed and I have a sister who is a horse trader. If I speak of the 'heartland' I am referring to Ohio and the Midwest and its tradition of common sense. Midwesterners are impatient with things that are either too elaborate or too silly. They want to get things done, so they do it in the most expeditious way – expeditious as in fast and right. So they use their heads; they think of the best way to proceed. That's reflected in the speech patterns too, at least in the rural areas where I was from. Racetrackers – horsepeople – would say bizarre things in reduced form, little remarks to cover any event.

You didn't make too much of a fuss, you just sort of were supposed to do what you were supposed to do. It's almost like a Shaker approach to life. You don't have anything extra, but what's there is supposed to be good – very good – if possible. Clean and mean. Clean and keen. Very basic stuff. It's not convoluted, it's not sadistic, it's just how to get through life nicely and sanely. There's a negative side, of course. You become aware of the black side which is that it can be entirely suffocating and boring if you don't remember to fly from time to time.

The 'Truisms' (a series of one-line printed statements on posters, alphabetically ordered, with expressions of diverse and contradictory points of view) were your first public work. How did they come about?

The *Truisms* series is partially a response to a wonderful reading list in the Whitney program. It included numberless books, all of which were



het programma in het Whitney Museum. Dat was een hele waslijst van stuk voor stuk zwaargewichten, en alleen al het vooruitzicht ze door te moeten worstelen was genoeg om me ertoe te brengen om Jenny Holzers *Reader's Digest* versie van het westerse en oosterse gedachtengoed te maken. Ik vond al die prachtige denkbeelden over de westerse cultuur schitterend, en ik nam aan dat ik redelijk pienter en behoorlijk welonderlegd was, maar als er voor mij geen doorkomen aan was, dan konden een hoop andere mensen er wis en zeker ook niet doorkomen. Ik besepte dat het belangrijke en diepgaande materie was, dus dacht ik dat ik die dingen misschien in een toegankelijke taal zou kunnen vertalen. Het resultaat was de 'Truisms'-serie.

Er is verband gelegd tussen jouw werk en dat van andere hedendaagse kunstenaars zoals Cindy Sherman, Barbara Kruger, Martha Rosler, Lyn Blumenthal, Adrian Piper, Louise Lawler, enz. De veronderstelling waar men van uitgaat, is dat deze kunstenaars werkwijzen, genres en talen stelen of zich toeëigenen, en daarbinnen een spel aangaan om 'natuurlijke' betekenissen te ontwrichten. Voel je aansluiting bij die manier van werken, die vaak de 'deconstructivistische

225

Jenny Holzer

Protect me from what I want 1986

in samenwerking met/collaboration with

Keith Haring

Am Hof, Wien

heavies, so just the prospect of wading through them was enough to make me do Jenny Holzer's *Reader's Digest* version of Western and Eastern thought. I loved all these great thoughts on Western culture, but I figured I was reasonably bright and reasonably well-educated, and if I couldn't plough through it, certainly a lot of other people couldn't either. I realized the stuff was important and profound, so I thought maybe I could translate these things into a language that was accessible. The result was the *Truisms*.

Your work has been linked with that of other contemporary artists like Cindy Sherman, Barbara Kruger, Martha Rosler, Lyn Blumenthal, Adrian Piper, Louise Lawler, etc. The assumption is that these artists steal or inhabit formats, genres, languages and play within them to interrupt 'natural' meanings. Do you associate yourself with that mode, often called the 'deconstructivist school', and with feminism and its aesthetics to date?

I'd rather be reconstructivist than deconstructivist. I think it's all right to say that I'm part of a second or third generation of feminists, in addition to whatever else I am. Our work is no longer about circular imagery. But what I find common in the artists' work that you mention is that it tends to be about 'real world' subject matter more than a lot of male artists' work. I think this is a funny reversal because now a lot of men's work, like Clemente's for instance, is about fantasy – mystical and very personal. It's the women who are doing the hard-headed, subject-oriented things, which is a funny kind of gender switch. I also think women tend to do the real world stuff because we're more aware of it – because we're hit on a little harder. I think women artists do sense real danger from real forces like institutions, for example. Hence we address them in our work.

Ferguson, Bruce, 'Wordsmith, an interview with Jenny Holzer by Bruce Ferguson', in: *cat. tent./exh. Jenny Holzer: Signs*, Des Moines Art Center, 1986-1987, p. 65-77 (fragmenten/fragments).

school' genoemd wordt, en bij het feminisme en de esthetische praktijk daarvan tot nu toe?

Ik ben liever reconstructivistisch dan deconstructivistisch. Ik vind het wel oké om te zeggen dat ik deel uitmaak van een tweede of derde generatie van feministen, naast wat ik verder ook ben. Ons werk gaat niet langer over een gesloten, naar binnen gekeerde verbeeldingswereld. Maar wat ik het gemeenschappelijke element vind in het werk van de kunstenaars die jij noemde, is dat het, meer dan het werk van veel mannelijke kunstenaars, meestal over onderwerpen handelt die aan de 'werkelijke wereld' ontleend zijn. Ik vind dit een eigenaardige omkering want nu heeft een hoop werk van mannelijke kunstenaars, zoals dat van Clemente bijvoorbeeld, met fantasie te maken – het is mystiek en erg persoonlijk. Het zijn de vrouwen die de praktische, nuchtere, op onderwerp gerichte dingen maken, wat een raar soort geslachtsverwisseling is. Ik denk ook dat vrouwen geneigd zijn dingen te maken die met de werkelijkheid van doen hebben, omdat we ons er meer bewust van zijn – omdat we iets meer klappen te verduren krijgen. Ik denk dat vrouwelijke kunstenaars inderdaad een wezenlijk gevaar voelen van de kant van reële krachten, zoals bijvoorbeeld gevestigde instellingen. Vandaar dat we die dingen in ons werk aan de orde stellen.

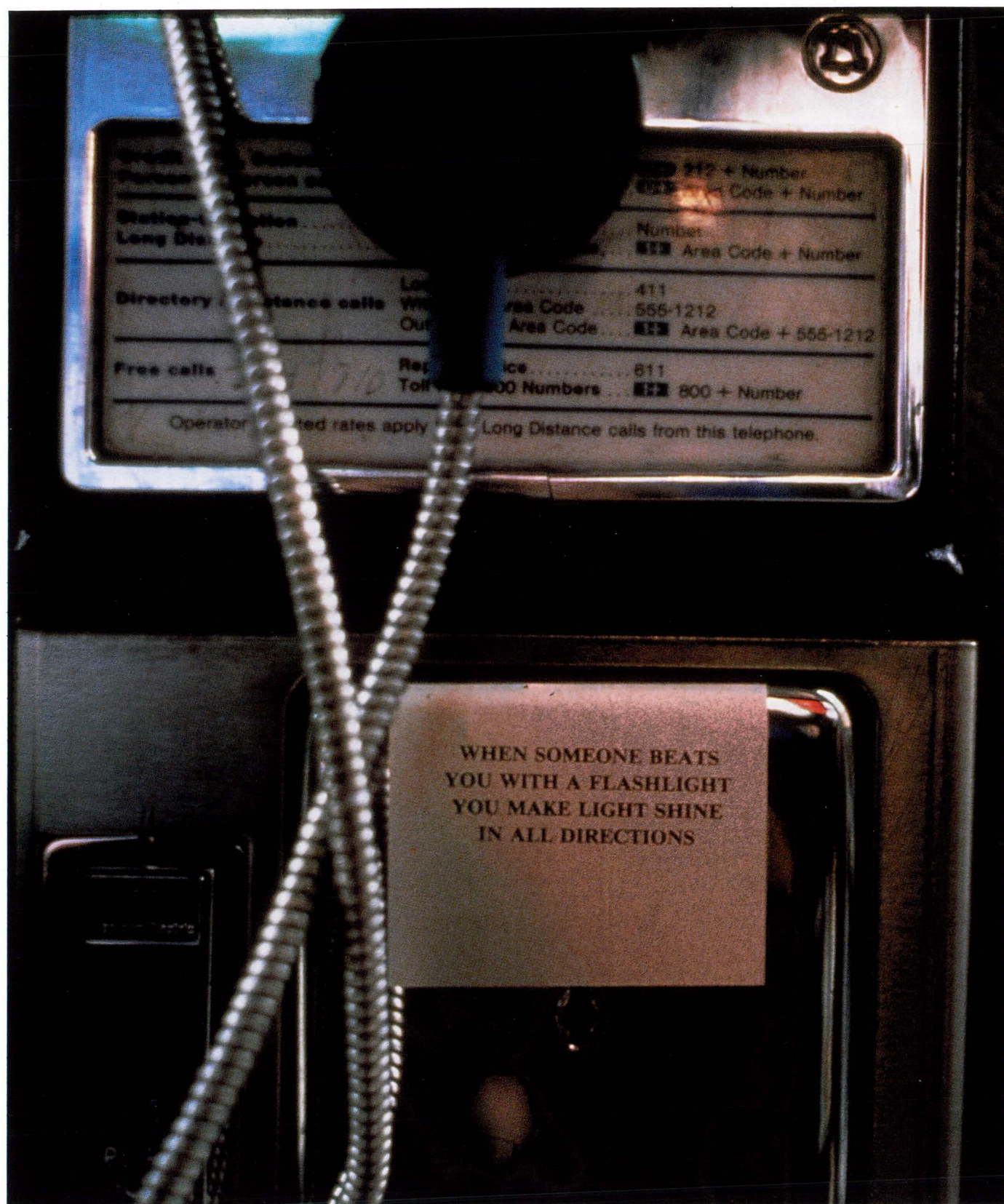
263

226

Jenny Holzer*Installatie/installation view The United States Pavilion*

Biennale Venetië/Venice Biennale 1990





Subversieve tekens

Een schrijver – waarmee ik niet de bekleder van een functie of de dienaar van een kunst bedoel, maar het onderwerp van een praktijk – moet de vasthoudendheid van de toeschouwer hebben die op het kruispunt van alle andere communicerende uitingen staat (trivialis is het etymologische predikaat van de prostituee die op het kruispunt van drie wegen staat te wachten).

Roland Barthes

Het werk van Barbara Kruger en Jenny Holzer bevindt zich op net zo'n kruispunt – van de talen van het ik, van de kunst en van het sociale leven. Beide kunstenaars hanteren deze talen tegelijkertijd als doel en als wapen – en kunnen dat doordat beider werk zich willekeurig mengt met allerlei soorten tekens. Kruger en Holzer zijn in feite meer bewerkers van tekens dan makers van kunstvoorwerpen – een verschuiving in de praktijk waardoor de kijker meer een actieve lezer van boodschappen dan een beschouwer van esthetische aspecten wordt. Deze verschuiving is niet nieuw, maar heeft wel een strategische waarde – al was het maar omdat weinigen onder ons het kunnen accepteren dat de kunst de status van een sociaal teken heeft dat met andere soortgelijke tekens vervlochten is. Deze status is nu juist het onderwerp van Krugers kunst, de vervlechting precies wat er in die van Holzer gebeurt.¹

Door deze vormen van engagement zijn deze kunstenaars verbonden met vele anderen die momenteel aan het werk zijn – Kruger met degenen die zich met media-beelding bezighouden, Holzer met degenen die op straat werken, zoals de graffiti-kunstenaars. Maar beide kunstenaars stammen af van bepaalde conceptuele kunstenaars (Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Douglas Huebler, John Baldessari) en makers van plaatsgebonden kunst (Daniel Buren, Michael Asher, Dan Graham). Kruger en Holzer hebben de diverse vormen van kritiek op de bestaande omstandigheden van kunstproductie en -receptie geërfd zoals die door deze kunstenaars werden geformuleerd – maar niet kritiekloos. Holzer: 'Wat de systematische verkenning van de context in die tijd [ca 1977] betreft, was het laatste woord wel gezegd.'² Misschien wel te definitief gezegd: zowel Kruger als Holzer betwijfelen het of een ideologie tot één taal teruggebracht en vervolgens

Subversive Signs

A writer – by which I mean not the possessor of a function or the servant of an art, but the subject of a praxis – must have the persistence of the watcher who stands at the crossroads of all other discourses (trivialis is the etymological attribute of the prostitute who waits at the intersection of three roads).

Roland Barthes

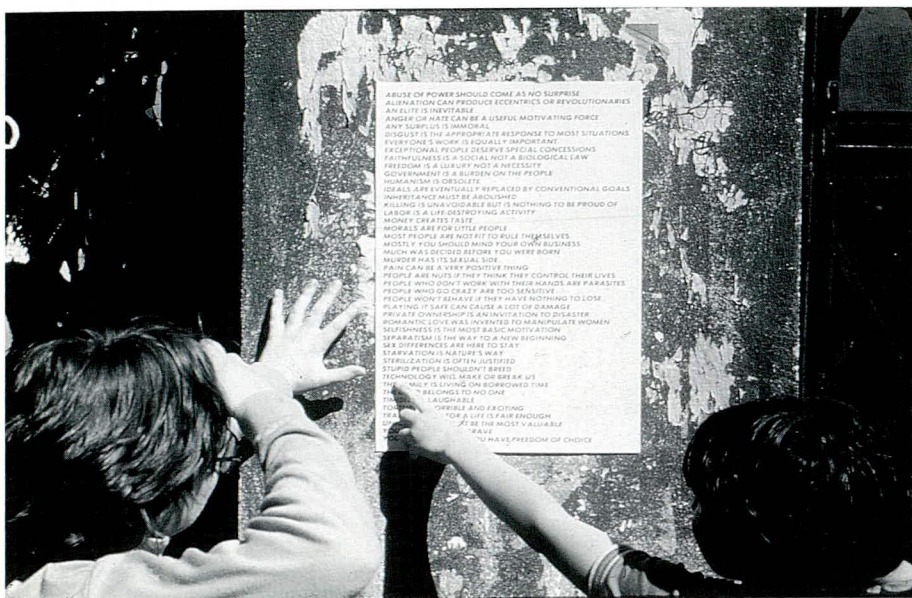
The work of Barbara Kruger and Jenny Holzer is situated at just such a crossing – of languages of the self, of art and of social life. Both artists treat these languages at once as targets and as weapons – and are able to do so because the work of both mixes promiscuously with signs of all sorts. Indeed, Kruger and Holzer are manipulators of signs more than makers of art objects – a shift in practice that renders the viewer an active reader of messages more than a contemplator of the aesthetic. This shift is not new, yet it remains strategic – if only because few of us are able to accept the status of art as a social sign entangled with other such signs. This status is the very subject of Kruger's art, this entangling the very operation of Holzer's.¹

Such concerns relate these artists to many others at work today – Kruger to those who appropriate media imagery, Holzer to those who, like the graffitiists, work in the street. But the antecedents of both artists are certain Conceptual artists (Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Douglas Huebler, John Baldessari) and site-specific artists (Daniel Buren, Michael Asher, Dan Graham). Kruger and Holzer inherit the varied critique of the given conditions of art

227

Jenny Holzer

Survival Series (sticker) 1983-1984
straat installatie/street installation



bekritiseerd kan worden – of een instituut tot één ruimte teruggebracht en dan in kaart gebracht kan worden. In plaats daarvan reageren beiden kritisch op uitingen buiten de kunstwereld. Van daaruit keren ze zich om, om uitingen binnen de kunstwereld aan de orde te stellen.³

Hun werk haalt taal uit haar verband en brengt de wet in verwarring. Dat is iets wat ideologie in het algemeen niet kan hebben, omdat die doorgaans effect heeft door middel van een taal die haar eigen status als zodanig ontkent: stereotiepe taal. Holzer en Kruger stellen stereotypen aan de kaak in werken die, ook al conformeren ze zich niet aan politieke kunstconventies, buitengewoon kritisch, d.w.z. politiek, zijn. Want 'het op een afstand plaatsen van een stereotype is geen politieke taak voorzover politieke taal zelf uit stereotypen bestaat, maar een kritische taak, d.w.z. een taak die erop gericht is een crisis over de taal uit te roepen.'⁴

1 Deze vrije vermenging van tekens was het onderwerp van *Pictures and Promises* (Beelden en beloftes), een door Kruger in januari 1981 in The Kitchen verzorgde tentoonstelling, waarin advertenties, logo's en kunstwerken naast elkaar stonden en de eigen status van elk in twijfel werd getrokken.

2 Geciteerd in Rex Reason, 'Democratism', *Real Life* nr. 8, voorjaar/zomer 1982.

3 Voor meer over de verwantschap tussen deze kunstenaars, zie Benjamin Buchloh, 'Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art', in: *Artforum*, september 1982, p. 43-56.

4 Roland Barthes, 'Writers, Intellectuals, Teachers', in: *Image-Music-Text*, New York 1979, p. 199.

228

Jenny Holzer

Truisms (keuze/selection) 1977-1979
straat installatie/street installation, 1979
New York

229

Barbara Kruger

Zonder titel/Untitled (Perfect) 1980
fotodruk en schrift op papier/
photo print, type, paper, 81 x 81 cm
part./priv. coll.

production and reception worked out by these artists – but not uncritically. Holzer: 'As far as the systematic exploration of context is concerned at that time [ca. 1977] that point had been made.'² And made perhaps too definitively: both Kruger and Holzer doubt that an ideology can be reduced to one language, then critiqued – or an institution to one space, then charted. Both, instead, reflect critically on discourses outside the art world. From there, they turn back to address discourses within the art world.³

Their work displaces language, disorients the law. This is what ideology in general cannot afford, for it tends to work through language that denies its own status as such: stereotypical language. Holzer and Kruger question stereotypes in work that, though it does not conform to political art conventions, is acutely critical, i.e., political. For 'setting the stereotype at a distance is not a political task, inasmuch as political language is itself made up of stereotypes, but a critical task, one, that is, which aims to call language into crisis.'⁴

Foster, Hal, 'Subversive signs', in: *Art in America*, no. 70, November 1982, p. 88-92 (fragment).

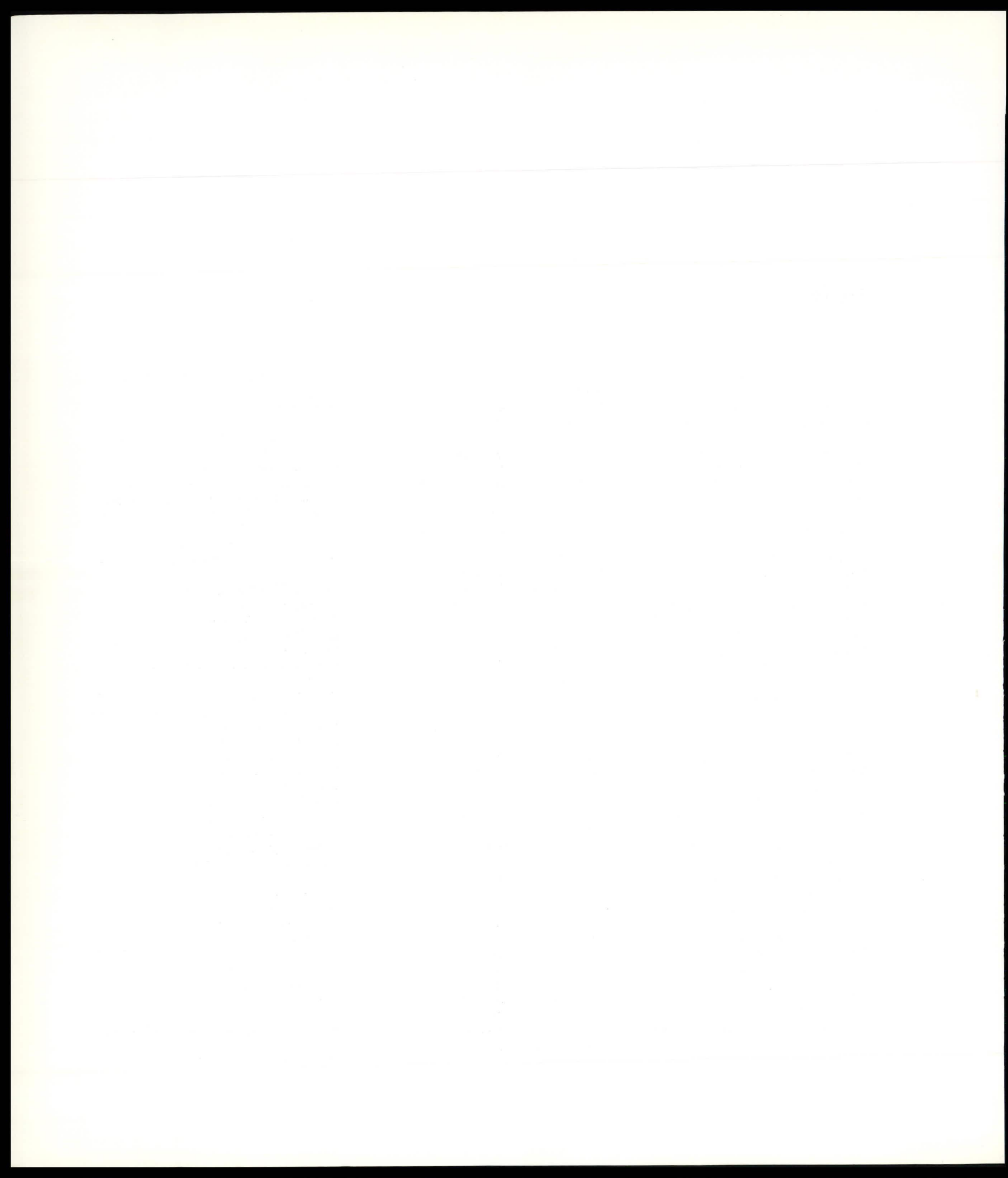
1 This promiscuity of signs was the subject of *Pictures and Promises*, a show curated by Kruger at The Kitchen in January 1981, in which ads, logos and art works were placed together and the separate status of each cast in doubt.

2 Quoted in Rex Reason, 'Democratism', in: *Real Life* No. 8, Spring/Summer 1982.

3 For more on the relationship between these artists, see Benjamin Buchloh, 'Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art', *Artforum*, September 1982, pp. 43-56.

4 Roland Barthes, 'Writers, Intellectuals, Teachers', in: *Image-Music-Text*, New York, 1979, p. 199.





Index

269

Cursive paginacijfers verwijzen naar illustraties. Paginacijfers gevolgd door *N* verwijzen uitsluitend naar Nederlandse tekst, die gevolgd door *E* uitsluitend naar de Engelse tekst.

Figures in italics refer to illustrations. Figures followed by *N* refer to the Dutch text exclusively, those followed by *E* to the English text exclusively.

Adorno, Theodor 162
Agrarich, W. 35
Allan, William 166
Anderson, Eric 106, 107*N*
Anderson, Laurie 189*E*, 190, 191*N*
Apollinaire, Guillaume 18, 24*N*, 25, 26*E*, 30, 30*N*, 31, 31*E*, 32*E*, 55, 56, 57, 58, 97*N*, 98*E*
Appel, Karel 98, 99, 101*E*, 102, 103
Aragon, Louis 32, 192*N*, 193*E*
Archipenko, Alexander 17*N*, 18*E*
Arias-Misson, Alain 133
Arp, Hans 30*N*, 32, 33*N*, 34*E*, 73, 74*N*, 75*E*
Artaud, Antonin 217
Asher, Michael 265
Askevold, David 189*E*, 190*N*
Austin, John L. 115*N*, 116*N*, 117*E*
Ay-O 107*N*, 108*E*
Baader, Johannes 33*N*, 34*E*
Bader, Angelika 195*N*, 197*E*
Baldessari, John 151, 152, 152, 153, 153, 154, 154, 189, 189, 265
Ball, Hugo 30*N*, 31*E*, 73, 74, 74*N*, 75*E*
Balla, Giacomo 26*E*, 27*N*, 47, 176
Barry, Robert 151, 156, 156, 157, 157, 158
Barthes, Roland 167, 168*N*, 265
Basquiat, Jean-Michel 243
Baudrillard, Jean 198*N*, 201*E*
Baumgarten, Lothar 226, 227
Baxter, Glen 222, 223
Beckett, Samuel 201*N*, 202*E*
Beckley, Bill 189*E*, 190, 190*N*
Belloli, Carlo 128
Ben zie/see Vautier, Ben
Beuys, Joseph 105, 140, 141, 142, 143, 143, 144, 145
Binazzi 57

Biro, Pierre-Albert 32
Blaine, Julien 133
Bloom, Barbara 195*N*, 196, 197*E*
Blotkamp, Carel 202*N*, 203*E*, 204
Blumenthal, Lyn 262
Boccioni, Umberto 33*N*, 34*E*, 57
Boerljoek, David 28
Bonset, I.K. zie/see Doesburg, Theo van
Borofsky, Jonathan 219, 219, 220, 221, 221
Bory, Jean-François 133
Braque, Georges 24, 26, 29, 51, 52, 53, 54
Brecht, George 105, 106, 107*N*, 108*E*, 109
Bremer, Claus 106
Breton, André 32, 38, 67, 96, 192*N*, 193*E*
Broodthaers, Marcel 118, 120, 120*E*, 159, 160, 161, 162, 162, 163, 163, 187
Brown, Earl 106
Buren, Daniel 265
Burliuk, David 28
Buzzi, Paolo 25*N*, 26*E*
Cage, John 105
Campos, Haraldo de 132
Camus, Albert 201*N*, 202*E*, 204
Cangiullo, Francesco 26*E*, 27*N*, 30*N*, 32*E*, 42, 46, 57
Carrà, Carlo 25*N*, 26*E*, 27*N*
Cendrars, Blaise 17*N*, 18*E*
Cernik, A. 37*N*, 38*E*
Cézanne, Paul 175
Charchoune, Serge 76
Chirico, Giorgio de 32, 178
Chlebnikov, Velemir 28, 29
Chopin, Henri 131
Claus, Hugo 101*E*, 103
Clemente, Francesco 262*E*, 263*N*
Constant 98, 101, 101*E*, 103
Corneille 98, 101*E*, 102, 103
Crotti, Jean 76
D., Albrecht 141, 143
Dali, Salvador 219*N*, 221*E*
Daniels, René 230, 231, 231*N*, 232, 232*E*
Deleuze, Gilles 203*N*, 204*E*
Depero, Fortunato 38, 48
Derks, Sandra 194*N*, 195*E*
Derrida, Jacques 151
Desnos, Robert 96

Diamond, Jessica 195*N*, 196*E*, 252, 253, 254, 255
Dine, Jim 124*E*, 125*N*, 126
Doesburg, Theo van 17, 18, 19, 19*N*, 20, 21, 22*E*, 23*N*, 24, 26*E*, 28*N*, 32, 33*N*, 34, 34*E*, 36*E*, 37*N*, 38*E*, 78, 79
Dokoupil, Georg Jiri 250, 251
Dotremont, Christian 97, 98, 99, 100, 103
Duchamp, Marcel 24*N*, 25, 31*E*, 36, 37*N*, 38, 39, 39, 55, 66, 67, 68, 68, 69, 69, 70, 71, 71*E*, 105, 143, 166, 169, 177
Dumas, Marlene 244, 245, 245*N*, 246, 246*E*
Dwyer, Nancy 194*N*, 195, 195*E*, 233, 234, 234, 235
Eggeling, Viking 32, 33*N*, 34*E*
Elburg, Jan G. 103
Eluard, Paul 33*N*, 34*E*, 98
Ernst, Max 76, 95, 98
Fabritius, Carel 175
Filliou, Robert 107*N*, 108*E*, 109*N*, 112*N*, 113, 113*E*
Finlay, Ian Hamilton 130, 136, 137*N*, 138, 139, 139*E*, 195*N*, 196*N*, 198*E*, 201*N*, 202, 202*E*, 203
Flynt, Henry 106, 187
General Idea 193, 193*N*, 194*E*
Gomringer, Eugen 130
Gontsjarova, Natalia 28, 34*E*, 35*N*, 49
Graham, Dan 265
Gran Fury 192, 193*N*, 194, 194*E*
Greenberg, Clement 155
Gris, Juan 24, 53, 54
Grosz, Georg 34*E*, 35*N*
Gudmundsson, Sigurdur 135
Guerrilla Girls 206
Gysin-Brion 108*E*, 109*N*
Haacke, Hans 141
Hacker, Dieter 141, 142
Hains, Raimond 115, 117
Hausmann, Raoul 32, 33*N*, 34*E*, 73, 74*N*, 75, 75*E*
Hayworth, Judy 189
Heartfield, John 34*E*, 35*N*
Hegel, G.W.F. 129
Henning, Paul 73
Higgins, Dick 105, 106*E*, 107*N*, 108*E*, 109*N*, 110*E*, 112*N*, 113*E*
Höch, Hannah 33*N*, 34*E*, 77

- Holzer, Jenny 190E, 191, 191N, 192N, 193E, 197N, 198, 198N, 199E, 200E, 201N, 202E, 204, 205, 260, 261, 262, 262, 263, 264, 265, 266, 266
- Huber, Thomas 256, 237
- Huebler, Douglas 265
- Huidubro, Vincente 32
- Hülsenbeck, Richard 30N, 32, 73
- Ianelli 57
- Immendorff, Jörg 214, 215
- Indiana, Robert 122, 124, 124E, 125, 125N, 126E, 193N, 194E
- Ionesco, Eugène 68N, 69E
- Irigaray, Luce 190E, 191N
- Jacob, Max 55
- Janco, Marcel 30N, 32, 73
- Jenney, Neil 228, 228, 229, 229
- Johns, Jasper 117, 118, 123, 124E, 125N, 126, 126E, 127
- Jorn, Asger 98, 101E, 103N
- Joseph, Robert 134
- Joyce, James 55
- Kabakov, Ilya 115, 116, 192N, 193E, 202N, 203
- Kandinsky, Wassily 30N, 32, 204
- Kaprow, Allan 105, 123
- Kassák, Lajos 37N, 38E
- Kelly, Ellsworth 123N, 124E
- Khlebnikov, Velimir 28, 29
- Klee, Paul 98
- Klein, Yves 107
- Kok, Antony 18E, 19N, 22E, 23N, 78, 79
- Kooning, Willem de 124E, 125N
- Koons, Jeff 195N, 197E
- Kosuth, Joseph 115, 118, 119N, 120E, 133, 188, 265
- Kouwenaar, Gerrit 98, 100E, 101, 101E, 103N
- Krejcar, J. 37N, 38E
- Kriwet, Ferdinand 133
- Kroetsjenich, Aleksej 28, 29, 35, 35
- Kruchonykh, Aleksey 28, 29, 35, 36
- Kruger, Barbara 195N, 196E, 198N, 199, 200, 200, 255, 256, 256, 257, 258, 259, 262, 265, 266, 267
- Lacan, Jacques 156
- Landsbergis, Vytautas 105
- Larionov, Mikhail 28, 29, 33N, 34E, 35N, 49
- Leibowitz, Cary 195N, 197E
- Lichtenstein, Roy 123N, 124E, 125N, 126
- Lippard, Lucy 115, 116N, 118E
- Lissitzky, El 36, 36E, 37N, 86, 87
- Lucebert 98, 100E, 101N, 103, 104
- Lum, Ken 248, 248N, 249, 249E
- Lüthi, Urs 195N, 196, 196E
- Mac Low, Jackson 105, 106, 108E, 109N, 110, 112N, 113E, 131
- Maciunas, George 105, 106, 107, 108, 108E, 109N, 112, 113
- Majakovski, Vladimir 28, 35, 36, 37
- Malevich, Kasimir 28, 29N, 31E, 50, 191N, 192E
- Mallarmé, Stéphane 23N, 24, 24, 25, 150
- Manet, Edouard 175
- Manzoni, Piero 107
- Marcoussis, Louis 24
- Magritte, René 38, 39E, 88, 89, 90, 91, 177, 187, 188
- Marinetti, Filippo Tommaso 25N, 26E, 27, 27N, 28, 28, 30N, 31E, 32E, 33, 33N, 34E, 42, 43, 57, 178
- Masson, André 94
- Maxwell, Richard 105N, 106E
- Mayakovskiy, Vladimir 28, 34, 36, 36
- Mayer, Hansjörg 132
- McLuhan, Marshall 134, 155, 156E
- Menna, Filiberto 134
- Michaux, Henri 68
- Miró, Joan 92, 93, 93, 94, 98
- Modigliani, Amadeo 30N, 32E
- Moholy-Nagy, László 36E, 37N, 85
- Mol, Pieter Laurens 134
- Mondriaan, Piet 18E, 19N, 79, 82N, 83, 204
- Morgunov, Aleksej 28E, 29N
- Motherwell, Robert 158
- Nauman, Bruce 119, 119N, 120E, 164, 165, 166, 166, 167, 167, 168, 168, 169, 169, 170, 170, 171, 172, 173, 173, 174, 188, 193N, 194E, 201N, 202E
- Nietzsche, Friedrich 129, 203
- Oldenburg, Claes 124E, 125N, 126
- Ono, Yoko 105N, 106, 107
- Ostaijen, Paul van 98N, 100E
- Paik, Nam June 111
- Penck, A.R. 224, 224, 225
- Picabia, Francis 25, 30N, 31E, 32, 32, 33N, 34E, 36E, 37N, 55, 62, 63, 64, 65, 67
- Picasso, Pablo 24, 25E, 28E, 29N, 30N, 32E, 31, 32, 53, 54, 54, 55, 55, 98, 100E, 101N, 176, 195N, 197E
- Piper, Adrian 262
- Polke, Sigmar 210, 211, 212, 213
- Pollock, Jackson 124E, 125N
- Prampolini, Enrico 32
- Prince, Richard 189E, 190, 191N, 247
- Radiguet, Raymond 32
- Rauschenberg, Robert 123N, 124E, 125N, 126
- Ray, Man 33N, 34E, 38, 39, 55, 165
- Rees, Otto van 32
- Reinhardt, Ad 158
- Richter, Hans 32, 33N, 34E, 37N
- Ridder, Willem de 107, 108E, 114
- Rietveld, Gerrit 18
- Riley, Terry 106
- Rimbaud, Arthur 241N, 242
- Robbe-Grillet, Alain 167, 168N
- Rodchenko, Alexander 34E, 35N
- Rodin, Auguste 196N, 198E
- Rollins, Tim 238, 239, 240, 241, 241, 242, 242
- Roos, Gerrit-Jan de 134, 135
- Rosanova, Olga 28, 29, 34E, 35N
- Rosenquist, James 124E, 125N
- Rosler, Martha 262
- Rot, Diter 106, 128
- Ruscha, Edward 176, 177, 177, 178, 178, 179, 195N, 196E
- Russell, Bertrand 115N, 117E
- Russolo, Luigi 25N, 26E
- Ruygrok, Marc 194N, 195E
- Saga, Pietro (de) 22, 23, 23
- Saint-Just, Louis Antoine 202
- Sarenco 134
- Sartre, Jean-Paul 201N, 202E
- Saussure, Ferdinand de 151
- Scheerbart, Paul 73
- Schierbeek, Bert 103
- Schmidt, Hans 37N, 38E
- Schmit, Thomas 112N, 113E
- Schottel, Justus Georg 186E, 187, 187N
- Schütte, Thomas 196N, 198E
- Schwitters, Kurt 20, 33N, 34E, 36E, 37, 37N, 38E, 59, 60, 61, 73, 74N, 75E, 161
- Severini, Cino 25N, 26E, 33N, 34E, 47
- Seuphor, Michel 83
- Sherman, Cindy 262
- Shiomi, Miekko 105, 106
- Soffici, Ardengo 26E, 27N
- Soupault, Philippe 32
- Spero, Nancy 216, 217, 217, 218
- Spoerri, Daniel 110
- Staack, Klaus 141, 198N, 201E
- Stam, Mart 37N, 38E
- Stein, Gertrude 109N, 110E, 169E, 170N
- Stella, Frank 123N, 124E, 125N
- Stepanova, Warwara 34E, 35, 35E
- Szczuka, M. 37N, 38E
- Tanterl, Dietmar 195N, 197E
- Tatlin, Vladimir 28, 34E, 35N
- Teige, Karel 36E, 37N, 38E
- Themerson, Stefan 30N, 31E
- Timerman, Jacobo 167E, 168N
- Toshihito, Shimizu 133
- Tschichold, Jan 36E, 37N, 38E
- Twombly, Cy 115, 146, 147, 149, 150
- Tzara, Tristan 30N, 32, 32, 33N, 34E, 36E, 37N, 73, 74, 74N, 75E
- Ulrichs, Timm 133
- Vautier, Ben 107, 108E, 110, 133, 186E, 187N
- Vermeer, Johannes 175
- Warhol, Andy 123N, 124E, 125N, 126
- Watts, Bob 107N, 108E
- Weiner, Lawrence 116N, 118E, 151, 180, 181, 182, 183, 183, 184, 188, 265
- Werkman, H.N. 37N, 38, 38, 84
- Whitman, Walt 73
- Wiley, William T. 166
- Williams, Emmett 106, 108E, 109N, 110, 111
- Wittgenstein, Ludwig 112N, 113E, 115N, 117E, 151, 165, 169E, 170, 174, 188
- Wodiczko, Krzysztof 200N, 201, 201E
- Wolff, Christian 106
- Wool, Christopher 196N, 197, 198E
- Young, La Monte 105, 106, 107, 107N
- Zwart, Piet 36N, 37E

Colofon/Colophon

271

REDACTIE/EDITORS: Jan Brand, Nicolette Cast, Robert-Jan Muller
MET ASSISTENTIE VAN/WITH THE ASSISTANCE OF:
Dorine Duyster, Catelijne de Muynck

HOOFDARTIKELLEN/LEADING ARTICLES: Kees Broos,
Michael Gibbs, Antje von Graevenitz, Bert Jansen, Erik Slagter

VERTALINGEN/TRANSLATIONS: Beth O' Brien (*Dutch-English*)
p. 17, 155; Dorine Duyster (*Engels-Nederlands*) p. 123, 129, 255, 265;
Titia Fuchs (*Engels-Nederlands*) p. 165; Nicoline Gatehouse
(*French-English*) p. 57, 63, 65, 67, 91, 93; Michael Gibbs (*Dutch-English*)
p. 13, 97, 115, 133; Marijke van der Glas (*Duits-Nederlands*)
p. 141; Annemarie Houwinck ten Cate (*Engels/Frans/Duits-Nederlands*)
p. 53, 73, 105, 211, 217, 219, 239, 253; Susan Janssen
(*Engels-Nederlands*) p. 233, 259, 261; Ruth Koenig (*German-English*)
p. 155; Nelleke van Maaren (*Engels/Frans-Nederlands*)
p. 57, 63, 65, 67, 70, 82, 91, 137, 146, 151, 161, 175; Robert Ordish
(*German-English*) p. 73, 141, 224, 237; Margot Poll (*Italiaans-Nederlands*)
p. 43; Diego Juan Puls (*Duits-Nederlands*) p. 224;
Gerrit-Jan de Rook (*Duits-Nederlands*) p. 155; Arturo Schwarz
(*French-English*) p. 71; Wendie Shaffer (*Dutch-English*) p. 81, 185.

MET DANK AAN/WITH THANKS TO: Jos Burger, Joop van Buuren,
Gilles Huygen, Cathrien van Ommen, Harry Ruhé, Medewerkers
bibliotheek/Library Assistants Stedelijk Museum Amsterdam,

ONTWERP/DESIGN: Tessa van der Waals, Amsterdam

ZETWERK EN DRUK/TYPESSETTING AND PRINTING:
Mart. Spruijt bv, Amsterdam

UITGAVE/EDITION: Centraal Museum Utrecht

DISTRIBUTIE/DISTRIBUTION: Nillson & Lamm b.v.,
Postbus 195, 1380 AD Weesp

ISBN 90 73285 06 2

Deze uitgave werd mede mogelijk gemaakt door een financiële
bijdrage van het Ministerie van wvc en sponsor/This publication
was supported by the Dutch Ministry of Culture and sponsor



Dit boek verschijnt in het kader van de tentoonstelling Nachtreghs,
georganiseerd door het Centraal Museum te Utrecht, 26 april-
15 oktober 1991/This book is published concurrently with the
exhibition Night Lines, organized by Centraal Museum Utrecht,
April 26th-October 15th, 1991

© Copyright 1991 de auteurs/the authors en/and Centraal
Museum, Utrecht

Voor overname van teksten en foto's hebben de samenstellers voor
zover mogelijk toestemming aan rechthebbenden gevraagd.

Degenen die desondanks menen dat dit naar hen toe onvoldoende
is gebeurd, wordt verzocht contact op te nemen met het Centraal
Museum Utrecht.

For the use of texts and photos the compilers have attempted as far
as possible to obtain permission from the proprietors. Proprietors
who nevertheless feel that their interests have been insufficiently
taken account of, are kindly requested to contact the Centraal
Museum Utrecht.

CIP-GEGEVENS KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK, DEN HAAG

Woorden

De woorden en de beelden : tekst en beeld in de kunst van de
twintigste eeuw / red. en eindred.: Jan Brand, Nicolette Cast,
Robert-Jan Muller ; [auteurs: Kees Broos ... et al.]. - Utrecht :
Centraal Museum. - Ill.

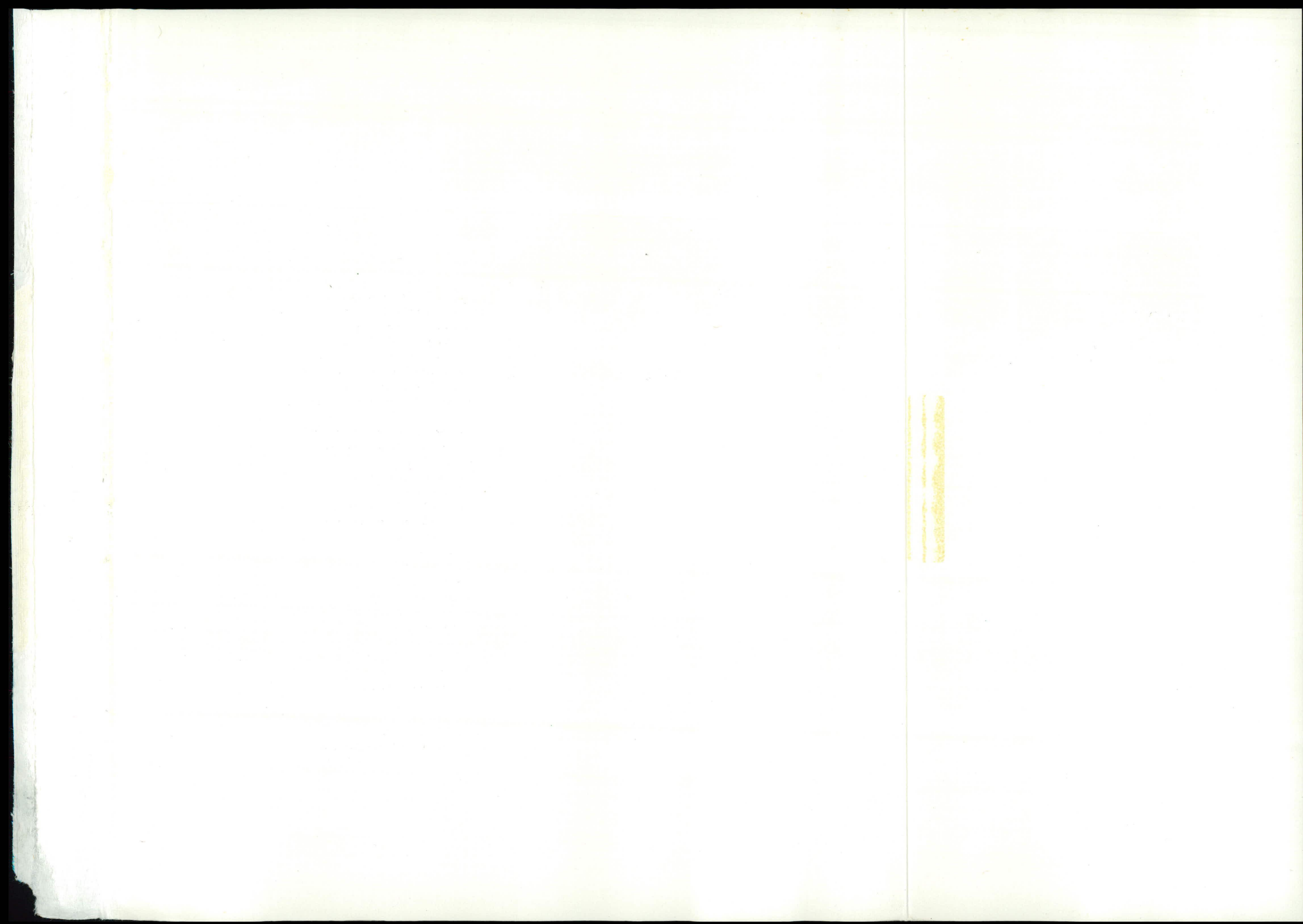
Catalogus bij de tentoonstelling Nachtreghs/Night Lines in het
Centraal Museum. - Met reg.

ISBN 90-73285-06-2

Trefw.: beeldende kunst ; geschiedenis ; 20e eeuw / kunst en taal.

Fotografie/Photography

- Agence Giraudon, Parijs 71, 72, 158
 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 178, 179
 Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 52
 Coll. Professor Peter Ludwig, Aachen 37, 106
 Comité André Masson, Paris 76
 Depot Museum van Hedendaagse Kunst, Gent 104
 Groninger Museum, Groningen 63, 160
 Haags Gemeentemuseum, Den Haag 135, 136
 Hamburger Kunsthalle, Hamburg 70
 Kunsthalle Bern, Bern 194
 Kunsthau Zürich, Zürich 129
 Kunstmuseum Bern 34
 Kupferstichkabinett Staatliche Museen, Berlin 65
 Moderna Museet, Stockholm 109
 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 58
 Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Paris
 29, 44, 55, 57, 80, 93
 Musée Picasso, Paris 36, 38
 Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto 28
 Museum Folkwang, Essen 35
 Museum Ludwig, Köln 108
 Peggy Guggenheim Collection, Venezia 33, 56
 Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 7, 49, 196
 Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg 81
 Sprengel Museum, Hannover 40
 Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 66, 67, 134
 Stedelijk Museum, Amsterdam 31, 32, 64, 85, 87, 155
 The Museum of Modern Art, New York 45, 74, 79
 The St. Louis Art Museum, St. Louis 142
 Universiteits Bibliotheek Utrecht, Utrecht 156
 Witte de With, Centre for Contemporary Art, Rotterdam 215, 216
 Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut 75
 Galerie Akinci, Amsterdam 204, 205
 American Fine Arts Co., New York 219, 220
 Thomas Ammann Fine Art AG, Zürich 147
 Galerie Paul Andriesse, Amsterdam 197, 198, 199, 200, 211
 Josh Baer Gallery, New York 166, 182, 183, 184, 202, 203
 Galerie Bruno Bisschofsberger, Zürich 209, 210
 Mary Boone Gallery, New York 170, 171, 221, 222, 223, 229
 Galerie Isy Brachot, Brussel-Paris 69
 Buchholtz + Schipper Galerie, Köln 163
 Leo Castelli Gallery, New York 143, 144, 148
 Galerie Durant-Dessert, Paris 102
 Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf 140
 Barbara Gladstone Gallery, New York 169, 214, 224, 225, 226,
 227, 228
 Jay Gorney Modern Art, New York 206, 207, 208
 Nigel Greenwood Gallery, London 188, 189
 Galerie Nierendorf, Berlin 59
 Anthony d'Offay Gallery, London 127
 Reiner Opoku, Köln 217
 Sonnabend Gallery, New York 103, 131, 132, 145, 146
 Sperone-Westwater Gallery, New York 149
 Monika Sprüth Galerie, Köln 133
 Texas Gallery, Houston 201
 Galerie Michael Werner, Köln 138, 180, 192, 193
 Oscar van Alphen 94, 96
 René Block, Berlin 124
 Pieter Boersma, Amsterdam 218
 Deutsche Bank, Frankfurt 181
 Zsa Zsa Eyck, Amsterdam 119
 Maria Gilissen, Brussel 137, 139, 141
 Rudy Hodel, Groningen 212, 213
 Geurt Imanse, Amsterdam 162, 164
 Neil Jenney, New York 195
 Urs Lüthi, München 167
 Arturo Schwarz, Milano 47, 48
 Georg Friedrich Weißbrod, Ludwigshafen 68

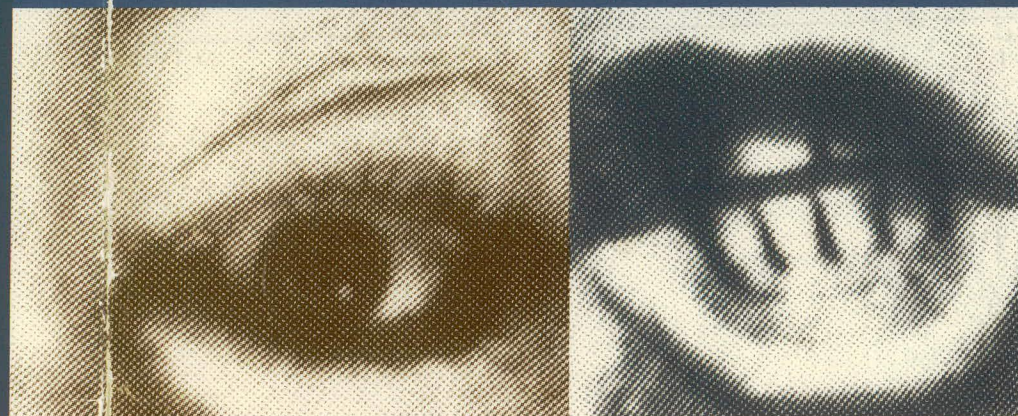


images beelden

DITER ROT
HENRI CHOPIN
JACKSON MAC LOW
HARALDO DE CAMPOS
HANSJÖRG MAYER
PIETER LAURENS MOL
SIGURDUR GUDMUNDSSON
GERRIT JAN DE ROOK
IAN HAMILTON FINLAY
JOSEPH BEUYS
CY TWOMBLY
JOHN BALDESSARI
ROBERT BARRY
MARCEL BROODTHAERS

BRUCE NAUMAN
EDWARD RUSCHA
LAWRENCE WEINER

SIGMAR POLKE
JÖRG IMMENDORFF
NANCY SPERO
JONATHAN BOROFKY
GLEN BAXTER
A.R. PENCK
LOTHAR BAUMGARTEN
NEIL JENNEY
RENÉ DANIELS
NANCY DWYER
THOMAS HUBER
TIM ROLLINS AND KOS
JEAN-MICHEL BASQUIAT
MARLENE DUMAS
RICHARD PRINCE
KEN LUM
GEORG JIRI DOKOUPIL
JESSICA DIAMOND
BARBARA KRUGER
JENNY HOLZER



opvangen

reflection

uitzenden

verblinden

reproductie

circle

inbeelden

mouth

geheugen

words

afbeelding

woorden

to speak

waarnemen

blauw

words

cirkel

sound

mond

to cry

to see

rode oren

to talk

oh!

ink on paper

luisteren

a kiss

klank

oorschelp

to watch

uitsnede

betekenis

spreken

imagination

schilderij

eye

words

manipulatie

suggestion

l'oeil cacodylate

which can hear

zoen

reproduction

oor

wenkbrauw

gaze

vuurmond

photograph

uitbeelden

face

fascination

image

De Woorden en de Beelden

The Words and the Images

Centraal Museum Utrecht