



HET VERTAALCOLLECTIEF

HÉT VERTAALBUREAU VOOR DE CREATIEVE INDUSTRIE

Creatief vertalen is een vak apart  
~~Creative translation is a subject seperately~~  
Translation is an art

WWW.HETVERTAALCOLLECTIEF.NL

JOHAN PAS

# PERFORMING THE PAGE

MATERIAL AS A STRATEGY IN THE  
POSTWAR ARTIST'S BOOK

## PERFORMANTE PAGINA'S

MATERIE ALS STRATEGIE IN HET  
NAOORLOGSE KUNSTENAARSBOEK

The artist's book did not emerge exclusively from Fluxus or the publications by conceptual artists, as is often assumed, but also has its roots in the earlier ideas and practices of a number of radical artists. Johan Pas looks into the early years of the artist's book and examines how visual artists started exploring and articulating physical aspects of the page.

Het kunstenaarsboek is niet uitsluitend ontsprongen aan de publicaties van Fluxus- en conceptuele kunstenaars, zoals wel eens wordt aangenomen, maar zit geworteld in de praktijken van een aantal radicale kunstenaars die daaraan vooraf gingen. Johan Pas neemt de prille jaren van het kunstenaarsboek onder de loep en onderzoekt hoe de pagina onderwerp van artistieke ingrepen werd.

“Je ne discute pas l’influence de Fontana mais je considère le domaine du Trou beaucoup plus vaste pour un seul créateur.”

Ben Vautier, 1962<sup>1</sup>

#### PAPER EVENTS: MARINUS BOEZEM AND GEORGE MACIUNAS

Around 1968, conceptual art did away with the conventional art object. The process of dematerialisation resulted in art as information and communication. Seth Siegelaub, the enlightened gallerist who promoted conceptual art, revealed himself as the publisher of experimental exhibition catalogues and artists’ books.<sup>2</sup> The textual statements by Lawrence Weiner, the photographic *variable pieces* by Douglas Hueber and the minimalist sequences of words by Robert Barry were highly prone to (re)presentation in books.<sup>3</sup> Thus, the artist’s book stepped up as a legitimate medium for art.

On reflection, however, the conceptual artists, despite their progressive ideas concerning art, employed the book in a rather traditional manner. It was used primarily as a passive carrier of their ideas, and the material parameters of the medium of the book itself were hardly ever questioned. This would change soon enough. In 1970, the Dutch conceptual artist Marinus Boezem (born 1934) paved the way for the post-conceptual, ‘rematerialized’ artist’s book with his *Paper Events*.<sup>4</sup> The booklet was entirely blank, and came in a transparent plastic cover containing readers’ instructions for every single page: they were to be cut, fumbled, thrown away, ripped, drowned in water, or hung out of an open window. Finally, the reader was told to burn the booklet and keep the ashes in the plastic cover.

Some years later, Fluxus pioneer George Maciunas (1931-1978) came up with an almost identical publication. *Flux Paper Events* (1976) contained sixteen blank pages that had been perforated, glued or stapled together, fumbled, teared out, or smeared with unidentifiable substances.<sup>5</sup> The last page had even

“Je ne discute pas l’influence de Fontana mais je considère le domaine du Trou beaucoup plus vaste pour un seul créateur.”

Ben Vautier, 1962<sup>1</sup>

#### PAPER EVENTS: MARINUS BOEZEM EN GEORGE MACIUNAS

Rond 1968 rekende de conceptuele kunst af met het conventionele kunstobject. Het proces van dematerialisering resulteerde in kunst als informatie en communicatie. Seth Siegelaub, die als verlichte galerist de conceptuele kunst promoveerde, ontpopte zich tot uitgever van experimentele tentoonstellingscatalogi en kunstenaarsboeken.<sup>2</sup> De tekstuele *statements* van Lawrence Weiner, de fotografische *variable pieces* van Douglas Huebler en de minimalistische woordsequenties van Robert Barry leenden zich uitstekend voor (re)presentatie in boekvorm.<sup>3</sup> Daarmee emancipeerde het kunstenaarsboek zich tot een volwaardig artistiek medium.

Hoe progressief hun opvattingen over kunst ook waren, toch benutten de conceptuele kunstenaars het boek op een eerder traditionele wijze. Het werd vooral ingezet als een passieve drager van hun ideeën, waarbij de materiële parameters van het boekmedium zelf nauwelijks nog ter discussie kwamen. Daar kwam echter snel verandering in. In 1970 gaf de Nederlandse conceptuele kunstenaar Marinus Boezem (1934) met *Paper events* (1970) het startsein voor het post-conceptuele, ‘gerematerialiseerde’ kunstenaarsboek.<sup>4</sup> Het boekje was geheel blanco en kwam in een transparante plastic hoes met daarop per pagina een instructie voor de lezer, zoals knippen, kreuken en wegwerpen, scheuren, in water leggen en in een open venster hangen. De lezer kreeg ten slotte de opdracht het boekje te verbranden en de as in de plastic hoes te bewaren.

Enkele jaren later kwam George Maciunas (1931-1978), grondlegger van de Fluxusbeweging, met een haast identieke publicatie op de proppen. *Flux Paper Events* (1976) bevat zestien witte pagina’s die geperforeerd, aan elkaar gekleefd of geniet, gekreukt, uitgescheurd en met ondefinieerbare

been folded into a paper hat or boat. In these textless publications, Boezem and Maciunas, after a necessary *tabula rasa*, explicitly explored the materiality of the book. The pages actively functioned as the actual artistic matter, rather than as passive carriers of information. Because of the emphasis on their physical aspect and the possibilities for interaction, these booklets should be considered as sculptural exercises and performance acts, rather than as communicative media.

These experiments deliberately connected to the events and instruction pieces of the early Fluxus movement, like Ben Patterson’s *Paper Piece* (1960). It is no coincidence that the two booklets both contain the word ‘paper’ in their titles: they both articulate the ‘*materia prima*’ of every book and pay homage to the medium itself, which was losing its role as a medium of mass communication.

#### MONOCHROMY AND PERFORATION: YVES KLEIN AND LUCIO FONTANA

Boezem and Maciunas’ unruly and autodestructive booklets may seem postconceptual, but actually stem from a preconceptual tradition. After all, visual artists like Lucio Fontana, Dieter Roth, and Yves Klein had already started working with the materiality of the book in the 1950s. In the literature on artists’ publications, the books produced by the neo-avant-gardes in the late 1950s and early 1960s are often treated somewhat condescendingly.<sup>6</sup> Here, I intend to attribute a more central role to these preconceptual publications. In doing so, I will attempt to discern three artistic strategies that, at that time, were also crucial in visual art and are strongly interrelated: monochromy, perforation, and the performative.

While some studies have already been devoted to blank books and pages, insufficient attention has been paid to the perforation of the page or the book by artists.<sup>7</sup> This is remarkable, as it is tempting to interpret perforating the page as the next step after it

substanties besmeurd zijn.<sup>5</sup> De laatste bladzijde is zelfs tot een hoedje of bootje gevouwen. In deze tekstloze publicaties verkenden Boezem en Maciunas, na de noodzakelijke *tabula rasa*, expliciet de materialiteit van het boek. In plaats van als passieve informatiedragers fungeerden de bladzijden actief als artistiek materiaal. De nadruk op het fysieke aspect en het potentieel tot interactie maken deze boekjes dan ook eerder tot sculpturale oefeningen en *performance acts* dan tot communicatiemediën.

Deze experimenten knoopten bewust aan bij de *events* en de *instruction pieces* van de vroegere Fluxusbeweging, zoals *Paper Piece* van Ben Patterson (1960). Het is dan ook niet toevallig dat de twee boekjes het woord ‘paper’ in de titel dragen. Daarmee articuleren ze immers de ‘*materia prima*’ van elk boek en brengen ze een ultieme hommage aan een medium dat zijn rol van massamedium aan het verliezen was. In het tijdperk van opkomende multimedia, elektronische dataverwerking en massacommunicatie was het papieren boek in de jaren zeventig al aardig op weg naar de uitgerangeerde positie die het vandaag toegewezen krijgt.

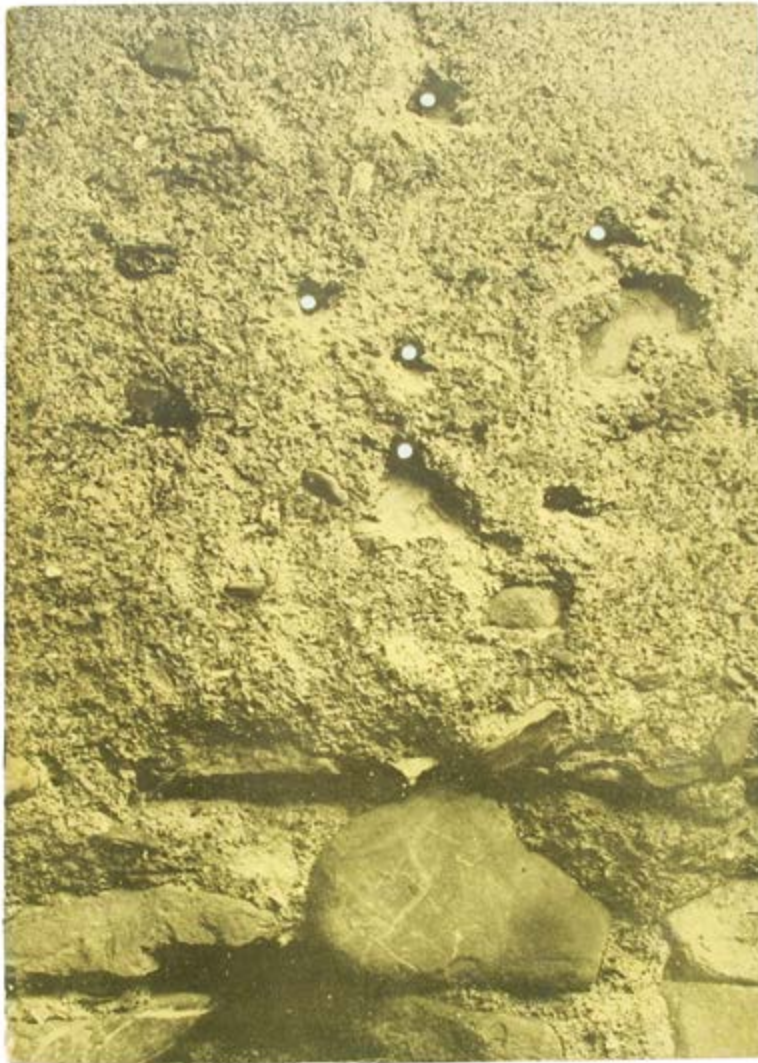
#### MONOCHROMIE EN PERFORATIE: YVES KLEIN EN LUCIO FONTANA

De tegendraadse, zelfvernietigende boekjes van Boezem en Maciunas mogen dan wel postconceptueel lijken, maar eigenlijk sluiten ze aan bij een preconceptuele traditie. Beeldend kunstenaars als Lucio Fontana, Yves Klein en Dieter Roth waren immers reeds in de jaren vijftig aan de slag gegaan met de materie van het boek. In de literatuur over kunstenaarspublicaties, die de traditie van het hedendaagse kunstenaarsboek doorgaans laat aanvangen met Fluxus en conceptuele kunst, worden de uitgaven van de neo-avant-gardes uit de late jaren vijftig en vroege jaren zestig vaak stiefmoederlijk behandeld.<sup>6</sup> Met mijn bijdrage wil ik deze preconceptuele publicaties een meer centrale rol toedichten. Daarbij tracht ik drie artistieke strategieën te onderscheiden die op dat moment ook in de beeldende kunst aan de orde waren en een nauwe samenhang vertonen: de monochromie, de perforatie en het performatieve.

has been emptied out. By stripping the page of all text and images (achieving monochromy), the artistic potential of the page as such was activated. By subsequently piercing through that empty page (perforation), a two-dimensional surface was transformed into a three-dimensional object, that ultimately invoked physical (re)actions on behalf of both the author and the reader (performance). This process of reduction, manipulation, and interaction is grounded in 1950s experimental painting.

One of the most prominent representatives, of course, is Lucio Fontana (1899-1968).

Terwijl er al studies bestaan over blanco boeken en bladzijden, is er bij mijn weten nog geen aandacht besteed aan het feit dat kunstenaars de bladzijde of het boek ook effectief doorboord hebben.<sup>7</sup> Dat is merkwaardig, want het is verleidelijk om de perforatie van de pagina te interpreteren als *the next step* na het volledig leeg maken van de bladzijde. Door de bladzijde te ontdoen van tekst en afbeeldingen (monochromie) werd het artistieke potentieel van de pagina *an sich* geactiveerd. Door die lege pagina vervolgens te doorboren (perforatie), veranderde die van een tweedimensionaal vlak in een driedimensionaal



1 - Cover of *First Papers of Surrealism* (1942) by Marcel Duchamp

His *conchetto spaziale* (cutting and piercing the canvas) from the late 1940s resulted, amongst other things, in the reduction of the painting to a monochromous surface. In order to break through the painterly surface, the surface first had to be made homogeneous. Also Yves Klein's (1928-1962) experiments with monochromy, around the mid-1950s, fit within this post-painterly ideology. Klein's radical monochromes and Fontana's perforations paved the way for different extra-painterly strategies, like scorching or spiking the canvas. From there on, it was only a small step to relief structures and kinetic constructions. Thus, Fontana and Klein paved the way for artists like Enrico Castellani, Piero Manzoni, Heinz Mack, Otto Piene, Gunther Uecker, Henk Peeters, Armando, herman de vries, and Jef Verheyen.

From the end of the 1950s on, the post-painterly experiments of these artists were brought together in group exhibitions like *Vision in Motion, Monochrome Malerei, and Expositie Nul*.<sup>8</sup> Along with traditional easel painting, the conventional artist's publication was challenged. From the mid-1950s to the early 1960s, artists' books, exhibition catalogues, and magazines started to radically question the traditional status of the art publication. The deconstructive experiments with monochromy and perforation in painting also seeped through to the page, making it a performative site. In doing so, artists did not only play around with the age-old status of the book as a carrier of information, but also paved the way for McLuhan's famous dictum that *the medium is the message*.

#### PIONEERS OF PERFORATION: MARCEL DUCHAMP AND BRUNO MUNARI

While there is no denying Fontana's influence on the perforated publications of the neo-avant-garde, the prehistory of the perforated page is to be found with Marcel Duchamp (1887-1968). Not only is the influence of Duchamp on the neo-avant-gardes of the

object, dat uiteindelijk ook uitnodigde tot fysieke (re)acties van de auteur en de lezer (performantie). Dit proces van reductie, manipulatie en interactie heeft zijn voedingsbodemp in de experimentele schilderkunst van de jaren vijftig.

Eén van haar meest prominente vertegenwoordigers is de schilder Lucio Fontana (1899-1968). Zijn *conchetto spaziale* (het doorklieven en perforeren van het canvas) van de late jaren veertig resulteerde onder meer in de reductie van het schilderij tot een monochroom oppervlak. Om het geschilderde vlak te doorbreken, diende het eerst homogeen gemaakt te worden. Ook de experimenten met monochromie van de Franse kunstenaar Yves Klein (1928-1962), rond het midden van de jaren vijftig, pasten binnen deze postpicturale ideologie. De radicale monochromen van Klein en de doorboringen van Fontana maakten ruimte voor andere extrapicturale strategieën, zoals het verschroeven of het bespijkeren van het canvas. Van daaruit was het een kleine stap naar reliëfstructuren en kinetische constructies. Zo effenden Fontana en Klein het pad voor kunstenaars als Enrico Castellani, Piero Manzoni, Heinz Mack, Otto Piene, Gunther Uecker, Henk Peeters, Armando, herman de vries en Jef Verheyen.

Vanaf het einde van de jaren vijftig werden de postpicturale experimenten van deze kunstenaars samengebracht in invloedrijke groepstentoonstellingen als *Vision in Motion, Monochrome Malerei* en *Expositie Nul*.<sup>8</sup> Samen met het klassieke ezelschilderij kwam ook de conventionele kunstpublicatie onder druk te staan. Tussen het midden van de jaren vijftig en de vroege jaren zestig verschenen er kunstenaarsboeken, tentoonstellingscatalogi en tijdschriften die het traditionele statuut van de kunstpublicatie resoluut in vraag stelden. De deconstruerende experimenten met monochromie en perforatie die in de schilderkunst opgang maakten, sijpelden ook door naar de bladzijde en resulteerden in de pagina als performatieve site. Daardoor morrelden de kunstenaars niet alleen aan het eeuwenoude statuut van het boek als informatiedrager, maar effenden ze ook het pad voor McLuhans fameuse dictum *the medium is the message*.

2 - Bruno Munari's *Libro Illeggibile Bianco e Rosso* (1964)



1960s enormous, also was he one of the first artists to activate the material aspects of print. As early as 1934, he had already collected reproductions of studies for *Le Grand Verre* in the publication *La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires, Même*.<sup>9</sup> The artist used an etching needle to puncture the title onto the cover of the box himself, and the side was given a similar treatment. This way, Duchamp not only rendered the text readable and palpable, but transparent as well.

Those tensions between seeing and feeling, between displaying and revealing, are a constant in Duchamp's practice. When, some years later, he organized the group exhibition *First Papers of Surrealism* in New York, he took care of the graphic design of the catalogue himself.<sup>10</sup> On the untitled cover, Duchamp placed a photograph of a wall from the barn of fellow surrealist Kurt Seligmann (in Sugar Loaf, New York) with five bullet holes from shots fired by Duchamp himself (fig. 1). The bulletholes were perforated, so that the page underneath became visible. On the back cover, Duchamp showed a heavily enlarged photograph of Swiss cheese (Seligmann was of Swiss descent), which explains the yellow spot colour of the cover. The damaged wall and the porous cheese functioned as visual equivalents, and 'seeing though' is what connects them.

Duchamp also applied this idea to the *accrochage* of the paintings. When visiting the exhibition, one had to find a way through

#### PIONIERS VAN DE PERFORATIE: MARCEL DUCHAMP EN BRUNO MUNARI

Terwijl de invloed van Fontana's doorboorde doeken op de kunstenaarspublicaties van de neo-avantgarde niet te ontkennen valt, moeten we voor de prehistorie van geperforeerde pagina aankloppen bij Marcel Duchamp (1887-1968). Niet alleen is de invloed van Duchamp op de neo-avantgardes van de jaren zestig enorm, hij was ook een van de eersten om de materiële aspecten van drukwerk actief in te zetten. Al in 1934 had hij een verzameling reproducties van studies voor *Le Grand Verre* samengebracht in de publicatie *La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires, Même*.<sup>9</sup> De titel werd door de kunstenaar eigenhandig met een graveernaald doorheen de cover en de zijkant van de doos geprikt. Op deze wijze maakte Duchamp de tekst niet alleen leesbaar en voelbaar, maar ook doorzichtig.

Die spanningen tussen zien en voelen, tussen weergeven en verhullen vormen een constante in Duchamp's praktijk. Toen hij een aantal jaren later in New York de groepstentoonstelling *First Papers of Surrealism* organiseerde, nam hij ook de vormgeving van de catalogus op zich.<sup>10</sup> Op de titelloze cover plaatste Duchamp een foto van de muur van de stal van mede-surrealist Kurt Seligmann (in Sugar Loaf, New York) met daarin vijf kogelgaten, door Duchamp zelf afgevuurd. Op de plaats van de kogelgaten werd de cover geperforeerd zodat de onderliggende pagina zichtbaar werd (afb. 1). Op de achtercover plaatste Duchamp een sterk uitvergroete foto van een Zwitserse kaas (Seligmann was van Zwitserse afkomst), wat meteen ook de gele steunkleur van

a web spun of white thread. Shortly afterwards, Duchamp designed André Breton's magazine *VVV*, which was issued early in 1943. While he chose a ready-made image for the front cover (an allegory of death), the back cover consisted of the *Twin-Touch-Test*: a cut-out woman's torso in profile, filled with chicken wire. The reader was to place the magazine upright and rub the wire repeatedly with both hands in order to experience "an unusual feeling of touch".<sup>11</sup> Duchamp's perforations thus have both an optical and a tactile effect. They not only offer a certain perspective, but also stress the physical dimension of the publication at hand.

Around the same time, the Italian artist Bruno Munari (1907-1998) tested the boundaries of the traditional book. As a member of the *aeropittura* movement, he had collaborated on a number of revolutionary futurist publications in the 1930s.<sup>12</sup> In 1936, Munari came up with a striking contribution to the literary almanac of the Bompiani publishing house.<sup>13</sup> By means of sophisticated photomontages, he created a filmic sequence of sixteen pages, evoking diverse achievements of fascism. In an efficient visualisation of fascist rhetoric, images of soldiers, athletes, and labourers passed by. Circular cut-outs in the left and right hand upper corners of the pages made sure that a close-up of the *Duce* continuously dominated the pictorial field and functioned as the *Leitmotiv* of all of the images.

In the post-war years, Munari experimented freely with the diverse possibilities of paper and print in a remarkable series of children's books. Circular cut-outs in the cover or the interior pages of *Toc Toc* (1945), for instance, provided the publications with a high sense of dynamism: the boundaries between the inner and outer parts of the book or between the subsequent pages were broken down.<sup>14</sup> Large colour fields, playful flaps, and diverse see-through perspectives made these children's books into genuine experiments with the art of the book. At the same time, Munari was an

de cover verklaart. De gehavende muur en de poreuze kaas vormen visuele equivalenten met het 'doorkijken' als verbinding.

Duchamp paste dit idee ook toe in de *accrochage* van de schilderijen. Tijdens het bezichtigen van de tentoonstelling diende men zich een weg te banen doorheen een web van witte draad. Kort daarop nam Duchamp de vormgeving op zich van André Breton's tijdschrift *VVV*, dat begin 1943 uitkwam. Terwijl hij de vooromslag voorzag van een *readymade* beeld (een allegorie van de dood), bestond de achteromslag uit de *Twin-Touch-Test*: een uitgesneden vrouwen-torso in profiel, opgevuld met kippengaas. De lezer moest het tijdschrift geopend rechtop zetten en herhaaldelijk met beide handen over het gaas wrijven om zo "an unusual feeling of touch" te ervaren.<sup>11</sup> Duchamp's doorboringen hebben dus zowel een optisch als een tactiel effect. Ze bieden niet alleen een doorkijk op een achterliggend gegeven, maar benadrukken ook de fysieke dimensie van de publicatie.

In dezelfde periode zocht ook de Italiaanse kunstenaar Bruno Munari (1907-1998) de grenzen van het traditionele boek op. Als lid van de *aeropittura*-beweging had hij in de jaren dertig meegewerkt aan een aantal baanbrekende futuristische publicaties.<sup>12</sup> In 1936 leverde Munari een opmerkelijke bijdrage aan de literaire almanac van uitgeverij Bompiani.<sup>13</sup> Door middel van gesofisticeerde fotomontages creëerde hij een filmische sequens van zestien bladzijden die de diverse prestaties van het fascisme evoceerden. In een efficiënte visualisering van de fascistische retoriek passeerden beelden van soldaten, atleten en arbeiders de revue. Cirkelvormige uitsnijdingen in de linker en rechter bovenhoeken van de bladzijden zorgden ervoor dat een close-up van de *Duce* continu het beeld domineerde en de rode draad vormde doorheen het beeldmateriaal.

In de jaren na de Tweede Wereldoorlog experimenteerde Munari vrij met de uiteenlopende mogelijkheden van papier en drukwerk in een reeks opmerkelijke kinderboeken. Cirkelvormige uitsnijdingen in de cover of het binnenwerk van bijvoorbeeld *Toc Toc* (1945) verleenden de publicaties een doeltreffende dynamiek: de

active representative of *arte concreta*. In 1952, he provided an issue of the *Bolletino del Movimento Arte Concreta* with a geometrical, abstract cover that, via a square cut-out in the upper right-hand corner, revealed part of the next page, which contained the title.<sup>15</sup>

Furthermore, Munari also worked on entirely abstract books, the so-called *libri illeggibili* ('illegible books'). In these unique prototypes, he experimented with diverse sorts of paper, monochromous colour fields, transparent pages, tears, die-cutting, perforations, and even threads running through the pages. In 1951, twelve of these illegible pages were featured in a publication of the *Movimento Arte Concreta*.<sup>16</sup> The monochromous pages in diverse colours were connected to each other by means of four white threads that ran through the booklet and provided it with an explicitly sculptural effect. A rigorous abstract lay-out went hand in hand with a full exploitation of the tactile possibilities of the book.

In 1959, Munari's first complete *Libro illeggibile* was published: *N.VVV*.<sup>17</sup> It was an experimental sequence of sixteen pages, either completely black or completely white, with horizontal and vertical incisions that, while flipping through the pages, made diverse abstract constellations possible. The reader could create different compositions at will. In the 1960s, other versions would appear in larger issues, including *Libro Illeggibile Bianco e Rosso* (1964), *Libro Illeggibile* (1966) and *Libro Illeggibile N.Y.1* (1967) (fig. 2).<sup>18</sup> With his abstract, illegible books, Munari activated the reader, turning him or her into a spectator. Thus, two basic ingredients of the early artist's book, monochromy and perforation, were brought into an efficient synthesis.

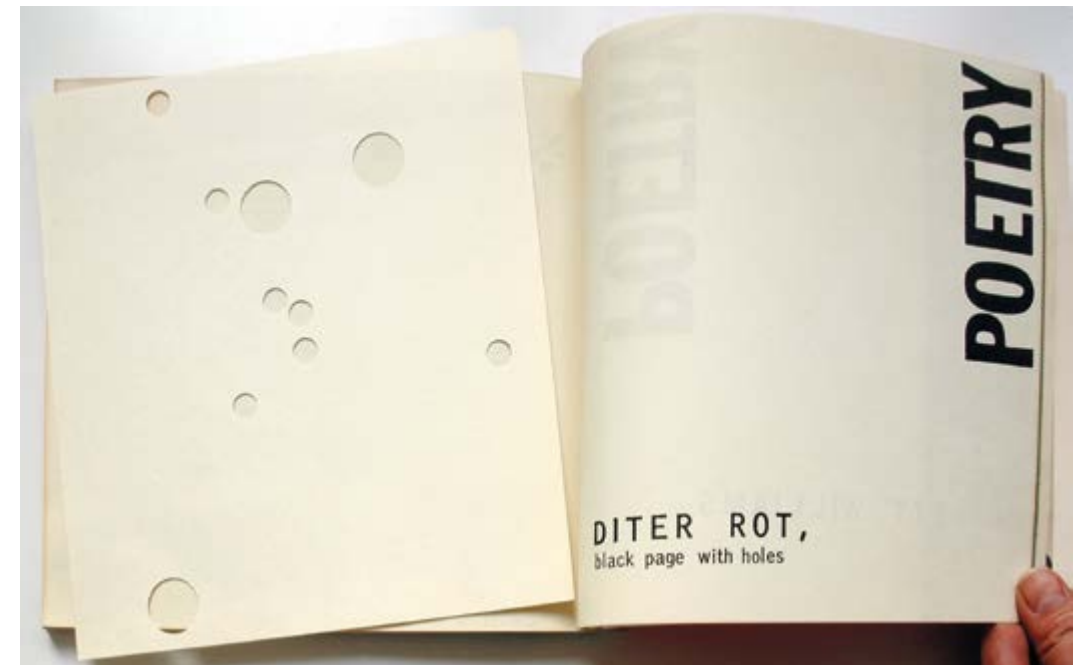
#### THE BOOK AS SPATIAL CONCEPT: DIETER ROTH AND LUCIO FONTANA

In the 1950s, the young German artist and graphic designer Dieter Roth (1930-1998) also started working on his first abstract

grenzen tussen buiten- en binnenwerk of tussen de pagina's onderling werden immers opgeheven.<sup>14</sup> Grote kleurvlakken, speelse flapjes en diverse doorkijkjes maken deze kinderboeken tot ware experimenten in de boekkunst. Tegelijkertijd was Munari een actief vertegenwoordiger van de *arte concreta*. In 1952 voorzag hij een nummer van het *Bolletino del Movimento Arte Concreta* van een geometrisch abstracte cover die via een vierkante uitsnijding rechtsbovenaan een deel van de volgende bladzijde met de titel zichtbaar liet.<sup>15</sup>

Ondertussen sleutelde Munari ook aan volledig abstracte boeken, de zogenaamde *libri illeggibili* ('onleesbare boeken'). In deze unieke prototypes experimenteerde hij met diverse papiersoorten, monochrome kleurvlakken, transparanten, scheuringen, uitsnijdingen, doorboringen en zelfs draden die doorheen de pagina's liepen. Twaalf van deze onleesbare bladzijden werden in 1951 voor het eerst in een publicatie van de *Movimento Arte Concreta*.<sup>16</sup> De monochrome pagina's in diverse kleuren werden met elkaar verbonden door middel van vier witte draden die doorheen het boekje liepen en het een uitgesproken sculpturaal effect verleenden. Een compromisloze abstracte vormgeving ging hand in hand met volle exploitatie van de tactiele mogelijkheden van het boek.

In 1959 verscheen Munari's eerste volwaardige *Libro illeggibile: N.VVV*.<sup>17</sup> Het was een experimentele sequens van zestien volledig zwarte en witte pagina's met horizontale en verticale insnijdingen die bij het doorbladeren diverse abstracte constellaties mogelijk maakten. De lezer kon naar eigen goeddunken diverse composities creëren. In de jaren zestig zouden, in een grote oplage, nog andere versies verschijnen, waaronder *Libro Illeggibile Bianco e Rosso* (1964), *Libro Illeggibile* (1966) en *Libro Illeggibile N.Y.1* (1967) (afb. 2).<sup>18</sup> Met zijn abstracte, onleesbare boeken activeerde Munari de lezer tot een kijker. Twee basisingrediënten van het vroege kunstenaarsboek, de monochromie en de perforatie, kwamen zo tot een doeltreffende synthese.



books. In 1956, he created the *Bilderbuch*: a square publication – consisting only of three copies – of twenty pages of coloured but transparent foil with square-shaped cut-outs in different sizes and constellations.<sup>19</sup> Two years later, he made *Buch*: a square portfolio with some twenty sheets of white and coloured cardboard, with manually applied perforations in geometric patterns.<sup>20</sup> Of this edition diverse versions exist, though all of them consist of a severely limited number of copies. In 1959, the year Munari published his first illegible book, Roth also published his first abstract book in a somewhat larger edition of 150. It was called *Bok 1956-59*, and consisted of seventy pages, including twelve black ones that had circular perforations.<sup>21</sup>

Between 1959 and 1961, Roth realised a number of abstract books of a geometrically abstract and concrete disposition. Afterwards, he started to recycle newspapers and magazines into new books. *Bok 3b* and *Bok 3d* (1961), for instance, respectively consist of aleatorically inserted circular perforations in a graphic novel and a colouring book he had found.<sup>22</sup> In the same year, Roth used these

3 – Dieter Roth, *Black Page with Holes* [sic], 1961.

#### HET BOEK ALS RUIMTELIJK CONCEPT: DIETER ROTH EN LUCIO FONTANA

In de jaren vijftig begon ook de jonge Duitse kunstenaar en vormgever Dieter Roth (1930-1998) aan zijn eerste abstracte boeken. In 1956 ontstond, op slechts drie exemplaren, het zogenaamde *Bilderbuch*: een vierkante publicatie van twintig pagina's transparante kleurfolie met vierkante uitsnijdingen in verschillende afmetingen en constellaties.<sup>19</sup> Twee jaar later volgde *Buch*: een vierkant portfolio met een twintigtal vellen wit en gekleurd karton met manueel aangebrachte perforaties in meetkundige patronen.<sup>20</sup> Van deze editie bestaan diverse varianten, alle echter in een zeer beperkte oplage. In 1959, het jaar waarin Munari's eerste onleesbare boek uitkwam, verscheen ook Roths eerste abstracte boek in een grotere oplage van 150. Dat is *Bok 1956-59*, bestaande uit zeventig bladzijden, waaronder twaalf volledig zwarte voorzien van cirkelvormige perforaties.<sup>21</sup>

Tussen 1959 en 1961 realiseerde Roth diverse abstracte boeken met een geometrisch abstracte en concrete inslag. Daarna begon hij

circular incisions for the advertising poster for the exhibition *Bewogen Beweging* (Stedelijk Museum Amsterdam). The wall onto which the poster was hung remained visible through the perforations, so that its look was never quite the same. The separate sheet containing cut-out circles that Roth made as a 'poetic' contribution for the American pre-Fluxus compilation *An Anthology of Chance Operations*, to be used by the reader at will, also dates from 1961 (fig.3).<sup>23</sup>

It is surprising to see how Lucio Fontana, the godfather of perforation, started piercing through printed works relatively late. In 1958, about ten years after his first *concetto spaziale*, he created a leporello which contained reproductions and had a perforated linen cover.<sup>24</sup> In the very same year, Fontana designed the remarkable cover of the artists' magazine *Il Gesto*, issued by the *arte nucleare* artists.<sup>25</sup> Fontana provided the raw, brown cardboard containing a concrete textual composition by Antonino Tullier with thirty-three circular perforations in three different sizes, ordered in one horizontal row and four vertical columns.

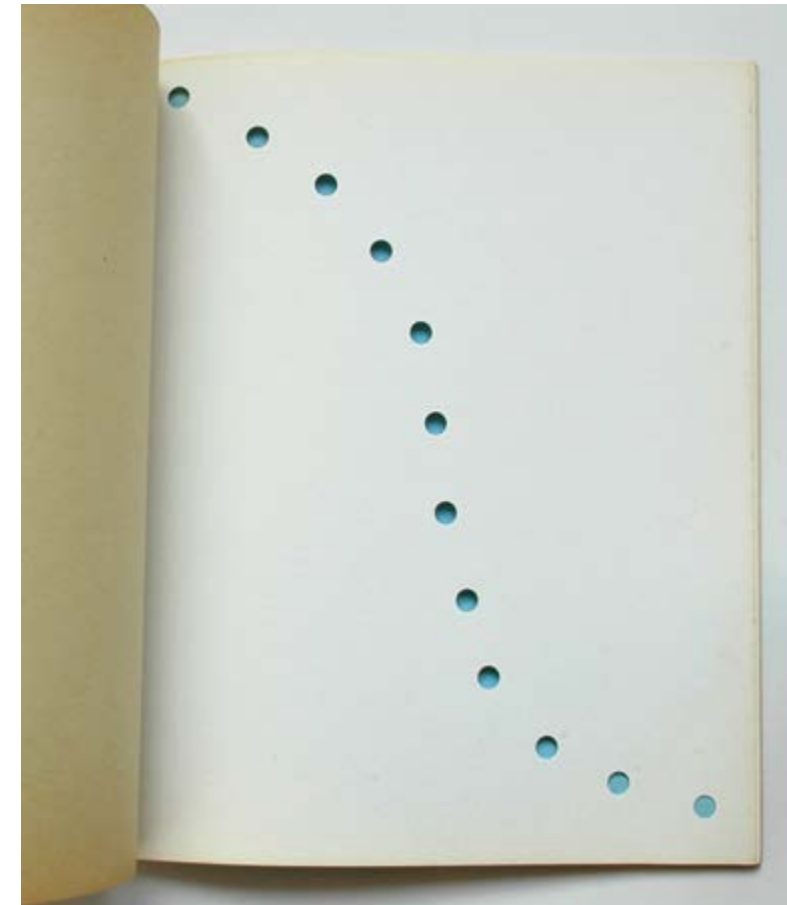
In 1966, two books were made in which perforation was crucial. Fontana's *Concetto Spaziale* is a luxurious leporello made of a reflective, silver foil with a perpetual horizontal line of perforations.<sup>26</sup> There is a stark contrast between *Concetto Spaziale* and the sober, white booklet *Fontana*, in which the artists provided eight white pages with elongated vertical incisions or circular perforations (fig.4).<sup>27</sup> Behind each of these pages, there was a monochromous page partly visible because of the incision or perforation. Just like with Munari's illegible books, the sequence of 'sights' works in a surprising way: a white page with a coloured perspective, after turning the page, doubles into a white page with a perspective on the left hand side and a coloured page to the right. The booklet was made for the occasion of an exhibition of Fontana's slashed canvases but does not contain a single reproduction of these paintings. In other words, it did not

kranten en tijdschriften te recycleren tot nieuwe boeken. Zo bestaan *Bok 3b* en *Bok 3d* (1961) uit aleatorisch aangebrachte cirkelvormige perforaties in respectievelijk een bestaand striptijdschrift en een gevonden kleurboek.<sup>22</sup> Hetzelfde jaar gebruikte Roth deze cirkelvormige uitsnijdingen voor de affiche van *Bewogen Beweging* (Stedelijk Museum Amsterdam). De ondergrond van deze affiche bleef zichtbaar doorheen de perforaties waardoor de aanblik steeds varieerde. Ook het losse vel met uitgesneden cirkels dat Roth als 'poëtische' bijdrage leverde voor de Amerikaanse pre-Fluxus compilatie *An Anthology of Chance Operations* om door de lezer naar eigen goeddunken te gebruiken, dateert uit 1961 (afb. 3).<sup>23</sup>

Het is opvallend dat Lucio Fontana, toch de aartsvader van de perforatie, betrekkelijk laat tot het doorboren van drukwerk is overgegaan. In 1958, zo'n tien jaar na zijn eerste *concetto spaziale*, verscheen een leporelloboek met ingekleefde reproducties en een geperforeerde linnen kaft.<sup>24</sup> Hetzelfde jaar ontwierp Fontana de markante cover van het kunstenaarstijdschrift *Il Gesto*, uitgegeven door de kunstenaars van *arte nucleare*.<sup>25</sup> Het ruwe, bruine karton met een concrete tekstcompositie van Antonino Tullier werd door Fontana voorzien van 33 cirkelvormige perforaties in drie formaten, geordend in één horizontale en vier verticale rijen.

In 1966 ontstonden twee boeken waarin de perforatie een hoofdrol speelde. Fontana's *Concetto Spaziale* is een luxueuze leporello in reflecterende zilverfolie met een doorlopende horizontale lijn van gaten.<sup>26</sup> In contrast daarmee is het sobere witte boekje *Fontana*, waarbij de kunstenaar acht witte bladzijden voorzag van langwerpige verticale insnijdingen of cirkelvormige perforaties (afb. 4).<sup>27</sup> Achter elk van deze bladzijden zat een monochrome pagina die deels zichtbaar was doorheen de snede of de perforatie. Net als bij Munari's onleesbare boeken werkte de sequens van 'zichten' verrassend: een witte pagina met een gekleurde doorkijk ontdekte zich na het omslaan telkens tot een witte bladzijde met doorkijk aan de linkerzijde en een gekleurde pagina aan de rechterzijde. Het boekje

4 - The booklet *Fontana* (1966) by Lucio Fontana



function like a catalogue of the displayed artworks, but as a full-fledged haptic equivalent in a different medium, the medium of the book.

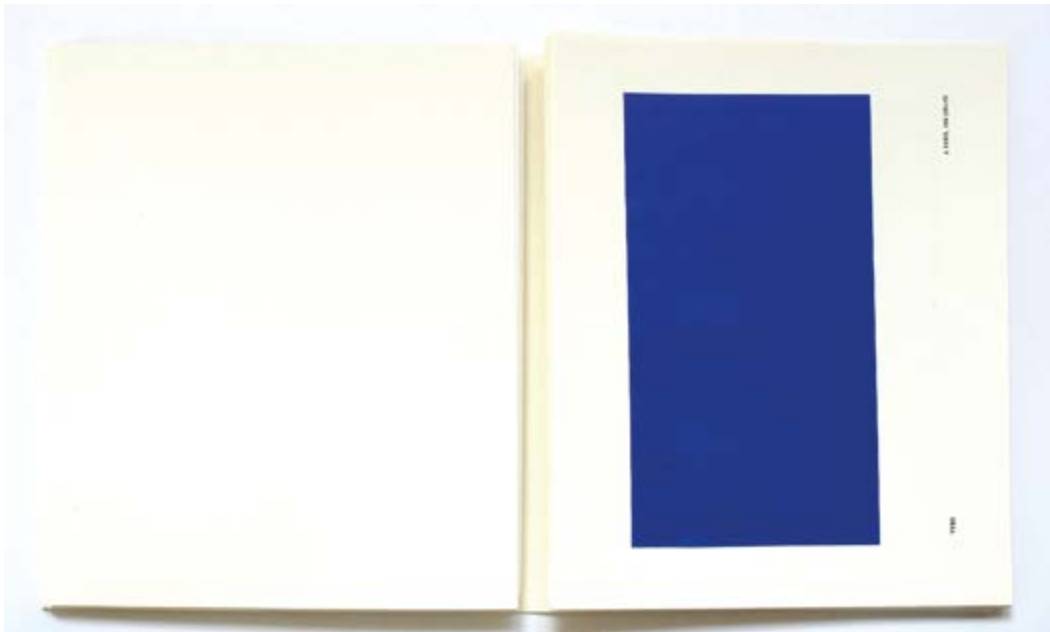
#### MONOCHROMY AS ZERO DEGREE OF THE BOOK: YVES KLEIN AND HERMAN DE VRIES

Not only Fontana's perforated paintings, but also Yves Klein's monochromous paintings revolutionized post-war painting practices. That revolution was announced already in the booklet *Yves Peintures*, that Klein realized in 1954. It was a parody of the classical art catalogue that had many important consequences for the emancipation of the book as an artistic medium.<sup>28</sup> The booklet consisted of separate quires and contained a 'preface' by poet Pascal Claude (three pages with

verscheen naar aanleiding van een tentoonstelling van Fontana's doorkleefde schilderijen maar bevat geen enkele reproductie. Het fungeerde dus niet als catalogus van de tentoongestelde werken maar als een volwaardig plastisch equivalent in een ander medium, dat van het boek.

#### MONOCHROMIE ALS NULGRAAD VAN HET BOEK: YVES KLEIN EN HERMAN DE VRIES

Behalve de geperforeerde schilderijen van Fontana zorgden ook de monochrome schilderijen van Yves Klein voor een revolutie in de naoorlogse schilderkunst. Die revolutie kondigde zich al aan in het bescheiden boekje *Yves Peintures*, dat hij in 1954 realiseerde. Dit was een persiflage op de klassieke kunstcatalogus die belangrijke consequenties had voor de emancipatie van het boek als volwaardig artistiek medium.<sup>28</sup> Het boekje bestond uit losse katernen en ving aan met een 'voorwoord' van de



5 - Fragment from Yves Klein's *Yves Peintures* (1954)  
Yves Klein's *Yves Peintures* (1954)

horizontal lines on them, instead of lines of text), followed by ten 'reproductions' of monochromous paintings (fig. 5). These, however, were not photos, but rectangular pieces of coloured paper glued on cardboard, provided with (fictitious) measurements and place names. At that point, Klein had not made a single monochromous painting. This gave the pieces of paper a truly ambivalent status: at the very same time, they were representations (of paintings that, for the time being, were nonexistent) and presentations (miniature monochromes of paper).

Thus, interesting parallels between the use of the canvas and the employment of the book emerged. It is ironic that Klein, by means of his publications with fictitious monochromes, was able to realize his first exhibition with actually existing monochrome canvases. Five years later, Klein's influence on a new generation of painters would already be clear as daylight. Around 1960, the experiments with monochromy and achromy by painters

dichter Pascal Claude (in werkelijkheid drie bladzijden met horizontale lijnstukken in de plaats van tekstregels), gevolgd door tien 'reproducties' van monochrome schilderijen (afb. 5). Deze waren echter geen foto's maar rechthoekige stukjes gekleurd papier op een kartonnen drager, voorzien van (fictieve) afmetingen en een plaatsnaam. Op dat moment had Klein nog geen enkel monochroom schilderij gemaakt. Dat gaf de stukjes papier een erg ambivalent statuut: ze waren tegelijkertijd representatie (van vooralsnog onbestaande schilderijen op doek) en presentatie (van minimonochromen uit papier).

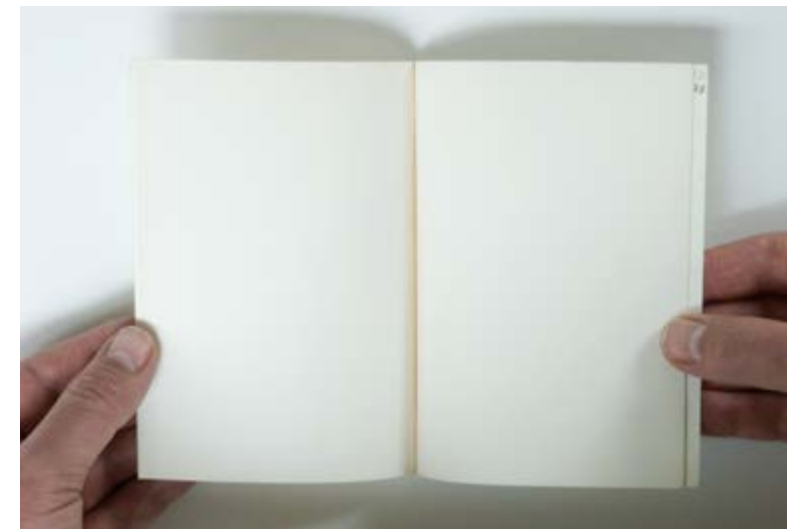
Daardoor ontstonden er interessante parallellen tussen het gebruik van het *doek* en het inzetten van het *boek*. De ironie wil immers dat Klein door middel van zijn publicatie met fictieve monochromen kort daarop zijn eerste tentoonstelling met reële monochrome doeken kon realiseren. Vijf jaar later was de invloed van Klein op een generatie schilders reeds overduidelijk. Rond 1960 markeerden de experimenten met monochromie en achromie van schilders zoals Heinz Mack, Otto Piene, Piero Manzoni, Jef Verheyen en herman de vries zowat de nulgraad van het schilderen. Het sensuele,

like Heinz Mack, Otto Piene, Piero Manzoni, Jef Verheyen and herman de vries appeared to mark the zero degree of painting. The sensual, expressive use of paint had become suspect. The painting was stripped to its primary components: surface, texture, and possibly colour. The reduction of painting to its material core created an opening for the sublime and spiritual aspects of visual emptiness.

The Dutch artist herman de vries (born 1931) applied this strategy of physical reduction and spiritual reflection to the medium of the book. At the end of the 1950s, he had been working as a natural scientist, and had arrived at making white paintings and wooden objects through monochromous collages. The absence of composition, images, or colour fixed the viewer's attention entirely on the matter and texture of the collage, painting, or sculpture. To publish an entirely blank book was therefore a logical expansion. In 1960 de vries published an untitled booklet: the cover was white, and so were the pages (fig. 6).<sup>29</sup> In de vries' view, 'white' is all but synonymous with 'empty'. On the inside of the back cover of the simple booklet, de vries noted "white is superabundance" in four different languages, a textual statement somewhere in between concrete poetry and

expressieve gebruik van verf was verdacht geworden. Het schilderij werd uitgepuurd tot zijn primaire componenten: vlak, textuur en eventueel ook kleur. De reductie van het schilderij tot zijn materiële kern creëerde een opening voor de sublieme en spirituele aspecten van de visuele leegte.

De Nederlandse kunstenaar herman de vries (1931) paste deze strategie van fysieke reductie en spirituele reflectie toe op het medium boek. Aan het einde van de jaren vijftig was de vries, tot dan werkzaam als natuurwetenschapper, via monochrome collages naar witte schilderijen en houten objecten geëvolueerd. De afwezigheid van compositie, beelden of kleuren vestigde de aandacht van de kijker volledig op de materie en de texturen van collage, schilderij of sculptuur. Een volledig wit boek uitbrengen was daar een consequente uitbreiding van. In 1960 publiceerde de vries een titelloos boekje met een onbedrukte, witte cover en volledig witte bladzijden (afb. 6).<sup>29</sup> In de opinie van de vries is 'wit' immers alles behalve gelijk aan 'leeg'. Op de achterbinnencover van het eenvoudige geniete boekje noteerde de vries in vier talen "wit is overdaad", een tekstueel statement dat het midden hield tussen een concreet gedicht en spiritueel manifest. Uit de commentaar van de kunstenaar blijkt de grote ambitie van dit kleine gebaar:



6 - herman de vries' *zonder titel (wit is overdaad)* (1960)

a spiritual manifesto. The artist's comments testify to the grand ambitions of this minor gesture:

Of this universal book, deprived of all contradictions and equally accessible to everyone, in which all problems have been overcome and not a thing of reality has been isolated at the cost of a single aspect, one could say that it is a positive contribution to the synthesis of all things.<sup>30</sup>

This spiritual and holistic purpose, however, did not prevent this inconspicuous, apparently empty booklet from articulating the physical appearance of the conventional book. Skimming through a booklet with a blank cover and white pages, the reader's attention is turned almost spontaneously to the materiality of the publication and the activity of manipulating it.

Klein's contrarious catalogue and de vries' unimprinted booklet, in their conceptual self-reflection of the medium and the exploitation of their material appearance, can be interpreted as metabooks: books dealing with bookness. Because of this deconstruction of the medium, preceding the publishing practices of conceptual art, Klein and de vries deserve more acknowledgement in the historiography of artists' books. In a broader sense, the post-pictorial practices of the other artists in the international ZERO-network can be considered the missing link between the reductions of abstract painting and the dematerialisation of conceptual art.

#### THE BOOK AS A SITE FOR ACTION: POL BURY AND ZERO

The active employment of the book by artists made sure that it would also become an exhibition space. In 1959, in the Hessenhuis in Antwerp, the group exhibition *Vision in Motion* took place.<sup>31</sup> Initially conceived by artist Pol Bury as a selection of kinetic artworks, the influence of Jean Tinguely and Daniel Spoerri gave the exhibition a broader overview of post-pictorial practices. Diverse works, including those by Dieter Roth and

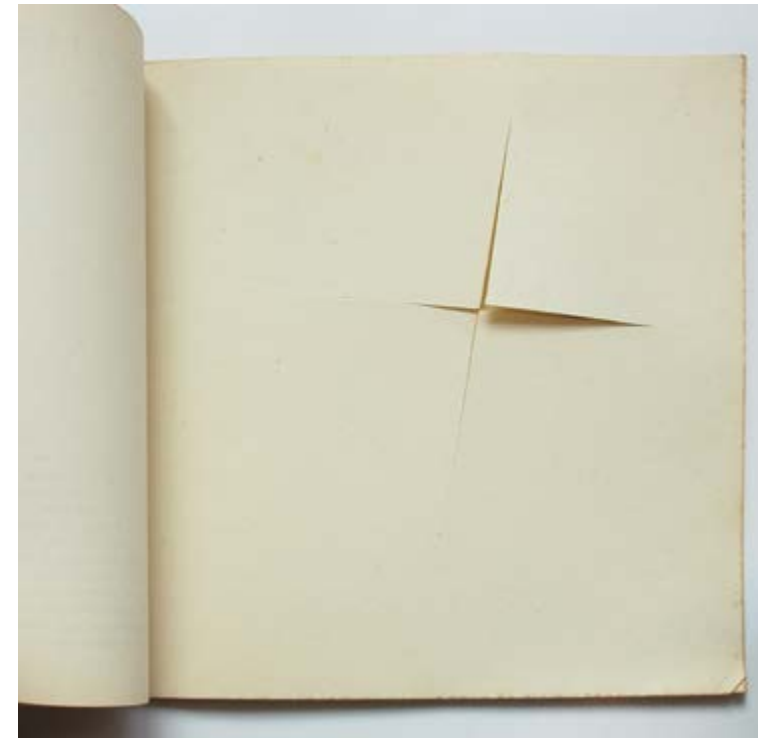
Van dit universele boek, waarin alle tegenstellingen zijn weggevalen en dat voor eenieder even acceptabel van inhoud kan zijn, waarbij alle problematiek overwonnen is en niets van de werkelijkheid is geïsoleerd ten koste of ten behoeve van één aspect, valt te zeggen dat het een positieve bijdrage is tot de synthese van alles.<sup>30</sup>

Deze spirituele, holistische doelstelling sloot evenwel niet uit dat dit onooglijke, schijnbaar lege boekje de fysieke verschijningsvorm van het conventionele boek articuleerde. Bladerend doorheen een boekje met een blanco cover en witte pagina's kantelde de aandacht van de lezer haast vanzelf naar de materialiteit van de publicatie en naar de activiteit van de manipulatie zelf.

Kleins tegendraadse catalogus en de vries' onbedrukte tekstboekje kunnen in hun conceptuele zelfreflectie op het medium en de exploitatie van hun materiële verschijning geïnterpreteerd worden als 'metaboeken': boeken die handelen over het boek-zijn. Omwille van deze deconstructie van het medium, voorafgaand aan de conceptuele publicatiepraktijken van de late jaren zestig, verdienen Klein en de vries meer erkenning in de geschiedschrijving van het kunstenaarsboek. In ruimere zin kunnen de post-picturale praktijken van de andere kunstenaars uit het internationale ZERO-netwerk beschouwd worden als de *missing link* tussen de reducties van de abstracte schilderkunst en de dematerialisering van de conceptuele kunst.

#### HET BOEK ALS SITE VOOR ACTIE: POL BURY EN ZERO

De actieve omgang van kunstenaars met het boek zorgde ervoor dat het ook de rol kon opnemen van tentoonstellingsruimte. In 1959 vond in het Antwerpse Hessenhuis de groepstentoonstelling *Vision in Motion* plaats.<sup>31</sup> Aanvankelijk door kunstenaar Pol Bury opgevat als een keuze van kinetische kunstwerken, evolueerde de tentoonstelling onder invloed van Jean Tinguely en Daniel Spoerri naar een breder overzicht van post-picturale praktijken. Diverse werken, ondermeer van Dieter Roth



7 - Pol Bury's intervention in *Vision in Motion/Motion in Vision* (1960)

Robert Breer, invited the public to interact. The collaboration of ZERO-artists Mack and Piene, and the presence of Dieter Roth, Jesus Rafael Soto and Yves Klein made the exhibition into a who's who of recent trends. Instead of documenting the exhibition, the artists compiled a publication that served as a paper exhibition platform.

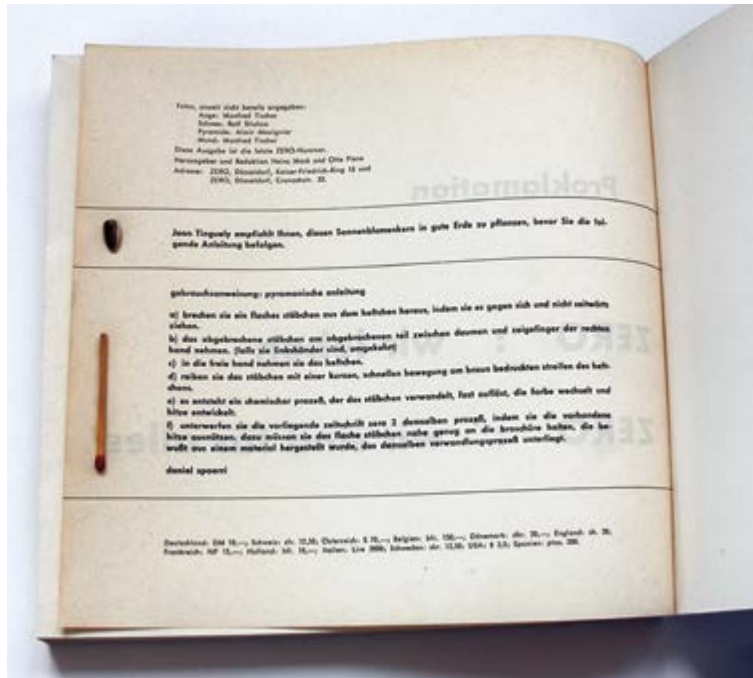
In doing so, the physical and tactile character of the publication was consciously put in play. Heinz Mack provided the cover with a piece of reflective aluminum foil, while Paul Van Hoeydonck printed barely visible, white-on-white motives on his page. Pol Bury, with his own hands, made incisions in two empty pages, that thus acquired a sculptural, three-dimensional quality (fig. 7). The very same artist, in 1961, came out with a booklet reflecting materiality and immateriality, stillness and movement. *La boule et le trou* in a way even thematized the practice of perforation.<sup>32</sup> On two circular pages, Bury inserted a plastic interference: an otherwise empty page obtained circular bulges in

en Robert Breer, nodigden het publiek uit tot interactie. De medewerking van de ZERO-kunstenaars Mack en Piene en de aanwezigheid van Dieter Roth, Jesus Rafael Soto en Yves Klein maakten de tentoonstelling tot een *who's who* van de nieuwste tendensen. De catalogus vertoonde de sporen van deze experimentele werkwijze. In plaats van de tentoonstelling te documenteren, stelden de kunstenaars een publicatie samen die als papieren presentatieplatform diende.

Daarbij werd het fysieke, tactiele karakter van de publicatie doelbewust ingeschakeld. Heinz Mack voorzag de cover van een stuk reflecterende zilverfolie, terwijl Paul Van Hoeydonck zijn pagina's bedrukte met amper zichtbare, wit op wit motieven. Pol Bury bracht eigenhandig insnijdingen aan in twee lege pagina's, die daardoor een sculpturale, driedimensionale kwaliteit verkregen (afb. 7). Dezelfde kunstenaar pakte begin 1961 uit met een boekje dat in het teken stond van materialiteit en immaterialiteit, van stilstand en van beweging. *La boule et le trou* thematiseerde in zekere zin zelfs de praktijk van de perforatie.<sup>32</sup> Op twee pagina's bracht Bury



8 - Jean Tinguely and Daniel Spoerri's interventions in *ZERO 3. Dynamo* (1961)



embossed printing (*la boule*) while the other one was perforated with minuscule holes (*la trou*). The black cover with its circular incision translated the theme of the publication effectively into its design.

Heinz Mack and Otto Piene, who had already edited two issues of their magazine *Zero* in 1958, were inspired by the exhibition in Antwerp and its conjoining publication for the third and final issue of their programmatic periodical. Because of the grand ambitions and the international network that was to be represented, the publication was not released until 1961.<sup>33</sup> Along with a number of happenings in the streets of Düsseldorf, a documentary, parallel presentation in galerie Schmela, *Zero 3*, subtitled *Dynamo*, was presented to the public. The robust, square book contained contributions of words and images by some thirty artists from the international ZERO-network (including Bury, Roth, and Van Hoeydonck), with a lot of space reserved for pioneers Fontana and Klein.

While Fontana's contributions were essentially documentary in nature, Klein showed photographic documents,

een plastische ingreep aan: een voor de rest lege bladzijde verkreeg cirkelvormige uitstulpingen in blinddruk (*la boule*) terwijl de andere geperforeerd werd met minuscule gaatjes (*la trou*). De zwarte cover met de cirkelvormige uitsnijding vertaalde het thema van de publicatie doeltreffend in de vormgeving.

Heinz Mack en Otto Piene, die in 1958 al twee nummers van hun tijdschrift *Zero* hadden uitgegeven, inspireerden zich op de Antwerpse expositie en publicatie voor het derde en laatste nummer van hun programmatische periodiek. Door de verreikende ambities en het internationale netwerk dat aan bod moest komen, liet de publicatie tot 1961 op zich wachten.<sup>33</sup> Met een aantal happenings in de straten van Düsseldorf en een documentaire parallelpresentatie in galerie Schmela werd *Zero 3*, dat de ondertitel *Dynamo* meekreeg, aan het publiek voorgesteld. Het robuuste vierkante boek bevatte bijdragen in woord en beeld van een dertigtal kunstenaars uit het internationale ZERO-netwerk (met o.a. Bury, Roth en Van Hoeydonck), waarbij vooral de boegbeelden Fontana en Klein veel ruimte toegemeten kregen.

Waar Fontana's bijdragen vooral documentair

reproductions, and his trilingual essay *Le vrai devient réalité*. In doing so, he requested Mack and Piene to respectively tear and burn the last page of the English and French version. This biblioclastic intervention brusquely disrupted the act of reading. The physical intervention pushed the materiality of the print to the foreground. Directly after his essay, Klein placed a full page with a grey, monochromous printing surface, which in turn was immediately followed by a photograph of the artist posing with a similar, painted monochrome on an easel.

Otto Piene responded in a more subtle manner to the interaction between creation and documentation by providing a white page in his contribution with a tiny perforation that could pass for a printed dot. (It is striking that Piene's texts were compiled in the same year in a booklet with a white cover with an equally tiny embossed printing.)<sup>34</sup> Finally, Tinguely and Spoerri adorned the final page of *Zero 3* with instructions for the book's ultimate transformation: a match for burning it after reading (Spoerri) and a sunflower seed to bury in the soil (Tinguely) (fig. 8). Here, too, the act of reading was interrupted, but this time by the encouragement of a physical action that would result in the definitive destruction of the book. A destruction, it should be noted, that held the promise of new life and alternative meanings.

waren, profileerde Klein zich door fotografische documenten, reproducties en zijn drietalige essay *Le vrai devient réalité*. Daarbij verzocht hij Mack en Piene de laatste bladzijde van de Engelse en Franse versie respectievelijk uit te scheuren en te verbranden. Op een bruuske wijze verstoorde deze biblioclastische ingreep de act van het lezen. De fysieke interventie duwde de materialiteit van het drukwerk naar de voorgrond. Pal na zijn essay plaatste Klein een volle pagina met een grijs monochroom drukvlak, meteen gevolgd door een foto met de kunstenaar poserend naast een gelijkaardige, geschilderde monochroom op een schildersezel.

Otto Piene reageerde subtieler op de wisselwerking tussen creatie en documentatie door een witte bladzijde uit zijn bijdrage te voorzien van een piepkleine perforatie die zou kunnen doorgaan voor een gedrukte stip. (Opvallend is dat Pienes teksten hetzelfde jaar gebundeld werden in een boekje waarvan de witte cover een al even minuscule blinddruk droeg.)<sup>34</sup> Tenslotte leverden Tinguely en Spoerri op de allerlaatste bladzijde van *Zero 3* de instructies voor de ultieme transformatie van het boek: een lucifer om het boek na lectuur te verbranden (Spoerri) en een zonnebloempit om in de bodem te begraven (Tinguely) (afb. 8). Ook hier werd het lezen onderbroken, maar deze keer door een aansporing tot een fysieke actie die de definitieve destructie van het boek tot gevolg had. Een destructie evenwel die de belofte van nieuw leven en alternatieve betekenissen inhield.

JOHAN PAS holds a PhD in art history and teaches at the Royal Academy for Fine Arts in Antwerp. His research is focused on the neo-avant-garde's strategies of presentation and publication. Pas' publications include *Multiple/Readings. 51 kunstenaarsboeken 1959-2009* (2011) and *Neonlicht. Paul De Vree & de Neo-avant-garde* (2012). He is currently working on a book about the history of the artist's book in Belgium from 1960 to the present.

Translation • Steyn Bergs

JOHAN PAS is doctor in de kunstwetenschappen en doceert aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen. Hij onderzoekt de presentatie- en publicatiestrategieën van de neo-avantgardes. Pas publiceerde ondermeer *Multiple/Readings. 51 kunstenaarsboeken 1959-2009* (2011) en *Neonlicht. Paul De Vree & de Neo-avant-garde* (2012). Hij werkt aan een boek over het kunstenaarsboek in België van 1960 tot vandaag.

## IMAGES

- Marcel Duchamp, cover of André Breton, Marcel Duchamp (ed.), *First Papers of Surrealism*, New York: Coordinating Council of French Relief Societies, 1942. Photo: Christine Clinckx.
- Bruno Munari, *Libro Illeggibile Bianco en Rosso (An unreadable quadrat-print)*, Hilversum: Steendrukkerij de Jong & Co, 1964. Photo: Christine Clinckx.
- Dieter Roth, 'Black (sic) page with holes', 1961, in: LaMonte Young, Jackson Mac Low, *An Anthology of Chance Operations*, New York: self-published, 1963. Photo: Christine Clinckx.
- Lucio Fontana, *Fontana*, Locarno: Edizioni Flaviana, 1966. Photo: Christine Clinckx.
- Yves Klein, *Yves Peintures*, Madrid: Fernando Franco de Sarabia, 1954 (facsimile reprint, Paris: Editions Dilecta, 2006). Photo: Christine Clinckx.
- herman de vries, *zonder titel (wit is overdaad)*, Arnhem: self-published, 1960. Photo: Christine Clinckx.
- Pol Bury, intervention in *Vision in Motion/Motion in Vision*, Antwerpen: G58/Hessenhuis, 1959, catalogue. Photo: Christine Clinckx.
- Jean Tinguely, Daniel Spoerri, interventions in Heinz Mack, Otto Piene (eds), *ZERO 3. Dynamo*, Düsseldorf: self-published, 1961. Photo: Christine Clinckx.

## ENDNOTES

- "I do not question Fontana's influence, but I believe the domain of the Hole is way too vast for one sole creator." In 1961, Ben Vautier decided to sign 'holes' (*trous*) in order to appropriate them as his own work. See: Ben Vautier, *Moi Ben je signe*, Brussels/Hamburg: Hossmann-Lebeer, 1975, p. 4.

- Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge (MA): The MIT Press, 2003.
- Johan Pas, *Multiple/Readings. 51 kunstenaars-boeken (1959-2009)*, Brussel/Gent: AsaMer, 2011, pp. 28-29 and pp. 36-37.
- Marinus Boezem, *Paper Events*, Antwerpen: Multi-Art Press, 1970 (edition of 250).
- George Maciunas, *Flux Paper Events*, Cologne: Edition Hundertmark, 1976 (edition of 500).
- Anne-Moeglin Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*, Paris: Le mot et le reste/Bibliothèque Nationale de France, 2012; Anne Moeglin-Delcroix et.al., *Guardare raccontare pensare conservare*, Mantua: Edizioni Corraini, 2004. In both studies, the canon begins with Fluxus publications, concrete poetry, and conceptual art – despite their attention to Dieter Roth.
- Michael Gibbs, *All or Nothing: An anthology of blank books*, Cromford, Derbyshire: RGAP, 2005; Anne Moeglin-Delcroix, 'Neither Word nor Image: Blank Books', in *Voids: A Retrospective*, Letzigraben: JRP/Ringier, 2009, pp. 397-408.
- *Vision in Motion/Motion in Vision*, Antwerp: G58/Hessenhuis, 1959, catalogue; *Monochrome Malerei*, Leverkusen: Städtisches Museum Schloss Morsbroich, 1960, catalogue; *Expositie Nul*, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1962, catalogue. For art historical context see the exhibition catalogue: *ZERO: Countdown to Tomorrow, 1950s-60s*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2014; *Azimuth/h. Continuity and Newness*, Venice: Peggy Guggenheim Collection, 2014, and *ZERO*, Cologne: Verlag Walther König, 2015 (forthcoming).

## AFBEELDINGEN

- Marcel Duchamp, cover van André Breton, Marcel Duchamp (red.), *First Papers of Surrealism*, New York: Coordinating Council of French Relief Societies, 1942. Foto: Christine Clinckx.
- Bruno Munari, *Libro Illeggibile Bianco en Rosso (An unreadable quadrat-print)*, Hilversum: Steendrukkerij de Jong & Co, 1964. Foto: Christine Clinckx.
- Dieter Roth, 'Black (sic) page with holes', 1961, in: LaMonte Young, Jackson Mac Low, *An Anthology of Chance Operations*, New York: uitgegeven in eigen beheer, 1963. Foto: Christine Clinckx.
- Lucio Fontana, *Fontana*, Locarno: Edizioni Flaviana, 1966. Foto: Christine Clinckx.
- Yves Klein, *Yves Peintures*, Madrid: Fernando Franco de Sarabia, 1954 (facsimile herdruk Parijs: Editions Dilecta, 2006). Foto: Christine Clinckx.
- herman de vries, *zonder titel (wit is overdaad)*, Arnhem: uitgegeven in eigen beheer, 1960. Foto: Christine Clinckx.
- Pol Bury, interventie in *Vision in Motion/Motion in Vision*, Antwerpen: G58/Hessenhuis, 1959, catalogus. Foto: Christine Clinckx.
- Jean Tinguely, Daniel Spoerri, interventies in Heinz Mack, Otto Piene (red.), *ZERO 3. Dynamo*, Düsseldorf: uitgegeven in eigen beheer, 1961. Foto: Christine Clinckx.

## EINDNOTEN

- "Ik trek de invloed van Fontana niet in twijfel maar ik vind het domein van het Gat veel te uitgestrekt voor één kunstenaar." In 1961 besloot Ben Vautier 'gaten' (*trous*) te signeren om ze als zijn werk toe te eigenen. Citaat uit Ben Vautier, *Moi Ben je signe*, Brussel/Hamburg: Hossmann-Lebeer, 1975, p. 4.
- Alexander Alberro, *Conceptual art and the*

- Marcel Duchamp, cover van André Breton, Marcel Duchamp (red.), *First Papers of Surrealism*, New York: Coordinating Council of French Relief Societies, 1942. Foto: Christine Clinckx.
- Bruno Munari, *Libro Illeggibile Bianco en Rosso (An unreadable quadrat-print)*, Hilversum: Steendrukkerij de Jong & Co, 1964. Foto: Christine Clinckx.
- Dieter Roth, 'Black (sic) page with holes', 1961, in: LaMonte Young, Jackson Mac Low, *An Anthology of Chance Operations*, New York: uitgegeven in eigen beheer, 1963. Foto: Christine Clinckx.
- Lucio Fontana, *Fontana*, Locarno: Edizioni Flaviana, 1966. Foto: Christine Clinckx.
- Yves Klein, *Yves Peintures*, Madrid: Fernando Franco de Sarabia, 1954 (facsimile herdruk Parijs: Editions Dilecta, 2006). Foto: Christine Clinckx.
- Michael Gibbs, *All or Nothing. An anthology of blank books*, Cromford, Derbyshire: RGAP, 2005; Anne Moeglin-Delcroix, 'Neither Word nor Image: Blank Books', in *Voids. A Retrospective*, Letzigraben: JRP/Ringier, 2009, pp. 397-408.
- *Vision in Motion/Motion in Vision*, Antwerpen: G58/Hessenhuis, 1959, catalogue; *Monochrome Malerei*, Leverkusen: Städtisches Museum Schloss Morsbroich, 1960, catalogue; *Expositie Nul*, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1962, catalogus. Voor de kunsthistorische context zie: *ZERO: Countdown to Tomorrow, 1950s-60s*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2014; *Azimuth/h. Continuity and Newness*, Venetië: Peggy Guggenheim Collection, 2014 en *ZERO*, Keulen: Verlag Walther König, 2015 (te verschijnen).
- Marcel Duchamp, *La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires Mêmes*, Paris: Edition Rose Selavy, 1934

- Marcel Duchamp, *La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires Mêmes*, Paris: Edition Rose Selavy, 1934 (edition of 320). See: Arturo Schwartz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York: Delano Greenidge Editions, 2007, nr. 435.
- André Breton, Marcel Duchamp (ed.), *First Papers of Surrealism*, New York: Coordinating Council of French Relief Societies, 1942 (Schwartz, nr. 487).
- Marcel Duchamp, Frederick J. Kiesler, *Twin-Touch-Test*, in: *VVV Almanac for 1943*, New York: David Hare, 1943, n.p. (Schwartz, nr. 495).
- For a comprehensive list of Munari's books, see: Giorgio Maffei, *Munari's books*, Mantua: Corraini Edizioni, 2009.
- Bruno Munari, 'Udite! Udite!', in: *Almanacco Antilettario Bompiani*, Milan: Bompiani, 1936, pp. 65-80. See also: Maffei, op. cit. (note 12), pp. 50-51.
- Bruno Munari, *Toc Toc. Chi è? Apri la porta*, Verona: Mondadori, 1945 (Maffei, p. 73).
- *Arte Concreta 5*, Milan: Movimento di Arte Concreta, 1952 (Maffei, p. 84). Bruno Munari, *Arte concreta 1950-1951*, Milan: Movimento di Arte Concreta, 1951 (Maffei, p. 81).
- Bruno Munari, *Untitled*, in: *Arte Concreta 1950-1951*, Milan: Movimento di Arte Concreta, 1951 (Maffei, p. 81).
- Bruno Munari, *Libro Illeggibile N.XXV*, Milan, 1959 (Maffei, p. 94).
- Bruno Munari, *Libro Illeggibile Bianco en Rosso (An unreadable quadrat-print)*, Hilversum: Steendrukkerij de Jong & Co, 1964 (Maffei, pp. 86-87). Giorgio Maffei mistakenly dates this book in 1953. See also: Pas, op. cit. (note 3), pp. 20-21 and Bruno Munari, *Libro Illeggibile 1966*, Rome:

- Marcel Duchamp, *La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires Mêmes*, Paris: Edition Rose Selavy, 1934 (edition of 320). See: Arturo Schwartz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York: Delano Greenidge Editions, 2007, nr. 435.
- André Breton, Marcel Duchamp (ed.), *First Papers of Surrealism*, New York: Coordinating Council of French Relief Societies, 1942 (Schwartz, nr. 487).
- Marcel Duchamp, Frederick J. Kiesler, *Twin-Touch-Test*, in: *VVV Almanac for 1943*, New York: David Hare, 1943, n.p. (Schwartz, nr. 495).
- For a comprehensive list of Munari's books, see: Giorgio Maffei, *Munari's books*, Mantua: Corraini Edizioni, 2009.
- Bruno Munari, 'Udite! Udite!', in: *Almanacco Antilettario Bompiani*, Milan: Bompiani, 1936, pp. 65-80. See also: Maffei, op. cit. (note 12), pp. 50-51.
- Bruno Munari, *Toc Toc. Chi è? Apri la porta*, Verona: Mondadori, 1945 (Maffei, p. 73).
- *Arte Concreta 5*, Milan: Movimento di Arte Concreta, 1952 (Maffei, p. 84). Bruno Munari, *Arte concreta 1950-1951*, Milan: Movimento di Arte Concreta, 1951 (Maffei, p. 81).
- Bruno Munari, *Untitled*, in: *Arte Concreta 1950-1951*, Milan: Movimento di Arte Concreta, 1951 (Maffei, p. 81).
- Bruno Munari, *Libro Illeggibile N.XXV*, Milan, 1959 (Maffei, p. 94).
- Bruno Munari, *Libro Illeggibile Bianco en Rosso (An unreadable quadrat-print)*, Hilversum: Steendrukkerij de Jong & Co, 1964 (Maffei, pp. 86-87). Giorgio Maffei mistakenly dates this book in 1953. See also: Pas, op. cit. (note 3), pp. 20-21 and Bruno Munari, *Libro Illeggibile 1966*, Rome:

- Marcel Duchamp, *La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires Mêmes*, Paris: Edition Rose Selavy, 1934 (edition of 320). See: Arturo Schwartz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York: Delano Greenidge Editions, 2007, nr. 435.
- André Breton, Marcel Duchamp (ed.), *First Papers of Surrealism*, New York: Coordinating Council of French Relief Societies, 1942 (Schwartz, nr. 487).
- Marcel Duchamp en Frederick J. Kiesler, *Twin-Touch-Test*, in: *VVV Almanac for 1943*, New York: David Hare, 1943, n.p. (Schwartz, nr. 495).
- Voor een volledig overzicht van Munari's boeken, zie: Giorgio Maffei, *Munari's books*, Mantua: Corraini Edizioni, 2009.
- Bruno Munari, *Udite! Udite!* in: *Almanacco Antilettario Bompiani*, Milaan: Bompiani, 1936, pp. 65-80. Zie ook: Maffei, op. cit. (noot 12), pp. 50-51.
- Bruno Munari, *Toc Toc. Chi è? Apri la porta*, Verona: Mondadori, 1945 (Maffei, p. 73).
- *Arte Concreta 5*, Milaan: Movimento di Arte Concreta, 1952 (Maffei, p. 84). Bruno Munari, *Arte concreta 1950-1951*, Milaan: Movimento di Arte Concreta, 1951 (Maffei, p. 81).
- Bruno Munari, *zonder titel*, in: *Arte Concreta 1950-1951*, Milaan: Movimento di Arte Concreta, 1951 (Maffei, p. 81).
- Bruno Munari, *Libro Illeggibile N.XXV*, Milaan, 1959 (Maffei, p. 94).
- Bruno Munari, *Libro Illeggibile Bianco en Rosso (An unreadable quadrat-print)*, Hilversum: Steendrukkerij de Jong & Co, 1964 (Maffei, pp. 86-87). Giorgio Maffei dateert dit boek verkeerdelijk 1953. Zie ook: Pas, op. cit. (noot 3), pp. 20-21 en Bruno Munari, *Libro Illeggibile 1966*, Rome: Galleria dell'Obelisco, 1966 (Maffei, p. 116), Bruno Munari, *Libro Illeggibile N.Y.1*, New York: The Museum of Modern Art,

- Dieter Roth, *Bilderbuch*, Reykjavik: uitgegeven in eigen beheer, 1956 (3 ex.), zie: Dirk Dobke, *Dieter Roth. Books + Multiples. Catalogue Raisonné*, Londen: Edition Hansjörg Mayer, 2004, p. 148.
- Dieter Roth, *Buch*, Reykjavik: Forlag ed., 1958 (Dobke, p. 149).
- Dieter Roth, *Bok 1956-59*, Reykjavik: Forlag ed., 1959 (150 ex.) (Dobke, p. 150).
- Dieter Roth, *Bok 3b*, Reykjavik: Forlag ed., 1961 (10 ex.) (Dobke, p. 157) en *Bok 3c*, Reykjavik: Forlag ed., 1961 (40 ex.) (Dobke, p. 156).
- Dieter Roth, 'Black page with holes', 1961, in: LaMonte Young, Jackson Mac Low, *An Anthology of Chance Operations*, New York: uitgegeven in eigen beheer, 1963. Zie ook: Pas, op. cit. (noot 3), pp. 18-19.
- Lucio Fontana, *Fontana*, Venetië: Edizioni del Cavallino, 1958. Zie: Harry Ruhé, Camillo Rigo, *Lucio Fontana. Graphics, multiples and more...*, Amsterdam: Tuja Books, 2006, p. 194.
- Enrico Baj, Sergio Dangelo, Piero Manzoni (red.), *Il Gesto. Rassegna internazionale delle forme libere*, nr. 3, Milaan: Movimento Arte Nucleare. Zie ook: Johan Pas, 'The magazine is the message: het papieren netwerk van de Europese neo-avant-garde (1958-1963)', in: *Tijdschrift voor tijdschriftstudies*, nr. 35, juli 2014, pp. 37-58 en 'Manifesto to Manifestation. Publications of the ZERO-avant-garde', in: *ZERO*, Keulen: Verlag Walther König, 2015 (te verschijnen).
- Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, Venetië: Edizioni del Cavallino, 1966 (200 ex.) (Ruhé, Rigo, p. 153) Fontana's iconische insnijdingen werden rond die tijd al geproduceerd in het Antwerpse concrete poëzietijdschrift *De Tafelronde*. In 1964 wijdde het met de titel *Mop'art* het nummer IX/4 aan de

- Dieter Roth, *Bilderbuch*, Reykjavik: uitgegeven in eigen beheer, 1956 (3 ex.), zie: Dirk Dobke, *Dieter Roth. Books + Multiples. Catalogue Raisonné*, Londen: Edition Hansjörg Mayer, 2004, p. 148.
- Dieter Roth, *Buch*, Reykjavik: Forlag ed., 1958 (Dobke, p. 149).
- Dieter Roth, *Bok 1956-59*, Reykjavik: Forlag ed., 1959 (150 ex.) (Dobke, p. 150).
- Dieter Roth, *Bok 3b*, Reykjavik: Forlag ed., 1961 (10 ex.) (Dobke, p. 157) en *Bok 3c*, Reykjavik: Forlag ed., 1961 (40 ex.) (Dobke, p. 156).
- Dieter Roth, 'Black page with holes', 1961, in: LaMonte Young, Jackson Mac Low, *An Anthology of Chance Operations*, New York: uitgegeven in eigen beheer, 1963. Zie ook: Pas, op. cit. (noot 3), pp. 18-19.
- Lucio Fontana, *Fontana*, Venetië: Edizioni del Cavallino, 1958. Zie: Harry Ruhé, Camillo Rigo, *Lucio Fontana. Graphics, multiples and more...*, Amsterdam: Tuja Books, 2006, p. 194.
- Enrico Baj, Sergio Dangelo, Piero Manzoni (red.), *Il Gesto. Rassegna internazionale delle forme libere*, nr. 3, Milaan: Movimento Arte Nucleare. Zie ook: Johan Pas, 'The magazine is the message: het papieren netwerk van de Europese neo-avant-garde (1958-1963)', in: *Tijdschrift voor tijdschriftstudies*, nr. 35, juli 2014, pp. 37-58 en 'Manifesto to Manifestation. Publications of the ZERO-avant-garde', in: *ZERO*, Keulen: Verlag Walther König, 2015 (te verschijnen).
- Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, Venetië: Edizioni del Cavallino, 1966 (200 ex.) (Ruhé, Rigo, p. 153) Fontana's iconische insnijdingen werden rond die tijd al geproduceerd in het Antwerpse concrete poëzietijdschrift *De Tafelronde*. In 1964 wijdde het nummer IX/4 aan de

del Cavallino, 1966 (edition of 200) (Ruhé, Rigo, p. 153) By that time, Fontana's iconic incisions were already being parodied in the Antwerp-based magazine for concrete poetry *De Tafelronde*. In 1964, it devoted the publication *Mop'art* - issue IX/4 - to the newest hypes in the arts. Every copy of the magazine contained three perforations, applied manually and provided with the caption *Trous de Fontana* (Fontana's holes).

27 • Lucio Fontana, *Fontana*, Locarno: Edizioni Flaviana, 1966 (edition of 1000). See: Pas, op. cit. (note 3), pp. 24-25.

28 • Yves Klein, *Yves Peintures*, Madrid: Fernando Franco de Sarabia, 1954 (edition of 150). In 2006, a facsimile edition was published by Editions Dilecta, Paris.

29 • herman de vries, *zonder titel (wit is overdaad)*, Arnhem: issued independently, 1960 (edition of 120). A second edition appeared in 1961. For various editions and the following publication *wit* (1962), see: *herman de vries: Les livres et le publications; Catalogue raisonné*, Saint-Yrieix-la-Perche: Centre des livres d'artistes, 2005. Also see: Johan Pas, "White is superabundance": ZERO writing and publication strategies', in: *ZERO: Countdown to Tomorrow, 1950s-60s*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2014, pp. 56-61.

30 • *herman de vries: Werken 1954-1980*, Groningen: Groninger Museum, 1980, exhibition catalogue, pp. 19-20. Dutch original: "Van dit universele boek, waarin alle tegenstellingen zijn weggevallen en dat voor eenieder even acceptabel van inhoud kan zijn, waarbij alle problematiek overwonnen is en niets van de werkelijkheid is geïsoleerd ten koste of ten behoeve

van één aspect, valt te zeggen dat het een positieve bijdrage is tot de synthese van alles."

31 • Op. cit. (note 8). Also see: Johan Pas, 'ZERO in Antwerp in ZERO. Artist curated group shows 1959-1964', in: Tiziana Caianello, Tijs Visser (ed.), *The Artist as Curator: Collaborative Initiatives in the International ZERO Movement, 1957-1967*, Düsseldorf: ZERO-foundation; Ghent: AsaMer (forthcoming).

32 • Pol Bury, *la boule et le trou*, Brussels: Editions Stella Smith, 1961 (edition of 500). See: Pas, op. cit. (note 3), pp. 14-15.

33 • Heinz Mack, Otto Piene (eds), *ZERO 3. Dynamo*, Düsseldorf: issued independently, 1961. For a complete reprint and extensive annotation of the ZERO magazine, see: Dirk Pörschmann, Tijs Visser (ed.), *4321 ZERO*, Düsseldorf: Richter/Fey Verlag, 2012. Also see: Pas, op. cit. (note 23).

34 • Otto Piene, *10 texte*, Munich: Galerie Nota, 1961.

nieuwste hypes in de kunst. Voorzien van het bijschrift *Trous de Fontana* (gaten van Fontana) werden in elk exemplaar van het magazine handmatig drie perforaties aangebracht.

27 • Lucio Fontana, *Fontana*, Locarno: Edizioni Flaviana, 1966 (1000 ex.). Zie: Pas, op. cit. (noot 3), pp. 24-25.

28 • Yves Klein, *Yves Peintures*, Madrid: Fernando Franco de Sarabia, 1954 (150 ex.). In 2006 verscheen een facsimile heruitgave bij Editions Dilecta, Parijs.

29 • herman de vries, *zonder titel (wit is overdaad)*, Arnhem: uitgegeven in eigen beheer, 1960 (120 ex.). In 1961 verscheen een tweede druk. Voor de diverse edities en de opvolger *wit* (1962), zie: *herman de vries: Les livres et le publications; Catalogue raisonné*, Saint-Yrieix-la-Perche: Centre des livres d'artistes, 2005. Zie ook: Johan Pas, "White is superabundance": ZERO writing and publication strategies', in: *ZERO: Countdown to Tomorrow, 1950s-60s*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2014, pp. 56-61.

30 • *herman de vries: Werken 1954-1980*, Groningen: Groninger Museum, 1980, catalogus, pp. 19-20.

31 • Op. cit. (noot 8). Zie ook: Johan Pas, 'ZERO in Antwerp in ZERO. Artist curated group shows 1959-1964', in: Tiziana Caianello, Tijs Visser (red.), *The Artist as Curator: Collaborative Initiatives in the International ZERO Movement, 1957-1967*, Düsseldorf: ZERO-foundation; Ghent: AsaMer (te verschijnen).

32 • Pol Bury, *la boule et le trou*, Brussel: Editions Stella Smith, 1961 (500 ex.). Zie: Pas, op. cit. (noot 3), pp. 14-15.

33 • Heinz Mack, Otto Piene (red.), *ZERO 3. Dynamo*, Düsseldorf: uitgegeven in eigen beheer, 1961. Voor een volledige reprint en uitgebreide duiding van het tijdschrift ZERO, zie: Dirk

Pörschmann, Tijs Visser (red.), *4321 ZERO*, Düsseldorf: Richter/Fey Verlag, 2012. Zie ook: Pas, op. cit. (noot 23).

34 • Otto Piene, *10 texte*, München: Galerie Nota, 1961.



Akence Makore  
'Magic Cobra'