

The old publication, with its thumbled pages and used-up binding, has left its exile in the attic and now sits regally in the middle of our libraries. Three metres of the 'pléiades' are on display, hardly ever opened, as if to prove their presence speaks of something greater than their content alone. The 'book-object' has never been so successful: ancient, unique – if it was published by a specific publishing house – or perhaps consists of nothing but blank pages. The book also enters our museums, but these museums, too, are beautiful cemetaries: when the book becomes an object, does it not lose its role as a medium, as a means of communication?

Here we are faced with the obsession with the death of the book as it manifests itself – either as a merit or a terrible loss – in a series of debates on communication or education.

Debates? To be perfectly honest, the participants in this alleged debate simultaneously ask the questions and provide the responses, theories and critique: McLuhan, who has been accused of prophesizing without any nostalgia the death of the book, and even of engineering it, has only done so in a... book, convinced as he is that the particular fate of a communicative 'service' is neither significant nor possible to isolate. What does he tell us? Cinema, radio, television, the graphic novel, as well as their by-products – publicity and propaganda – invade our everyday life. We no longer write, we make telephone calls; we no longer read novels, we watch television or go see a movie; the computer replaces the account book and the dictionary; children have already become familiar with the sounds and looks of all regions a map could possibly show them. Our life is controlled by the audio-visual, by artificial memories. The underlying message: bad communication is expelling good communication. But some might ask: does this 'bad communication' not also entail new advantages? Was the regime of the book not a dictatorship?

De oude beduimelde uitgave, met haar versleten omslag, is niet langer verbannen naar de zolder en troont nu centraal in onze bibliotheken. Drie meter 'pleiaden' worden tentoongesteld en nauwelijks ooit geopend, alsof men wil bewijzen dat we het ook over iets anders dan hun inhoud kunnen hebben. Het boek-object deed het nog nooit zo goed: oud, uniek – als het uitgegeven is bij deze of gene uitgeverij – of misschien zelfs uitsluitend bestaande uit blanco pagina's. Het boek komt onze musea binnen, maar ook deze musea zijn niet meer dan mooie massagraven: verliest het boek, zodra het een object wordt, niet haar rol als medium, als communicatiemiddel?

Hier worden we geconfronteerd met de obsessie met de dood van het boek die zich manifesteert – ofwel als iets positiefs, ofwel als een verschrikkelijk verlies – in een reeks debatten over communicatie en onderwijs.

Debatten? Om volstrekt eerlijk te zijn: in dit zogenoemde debat zijn het dezelfde die de vragen stellen en de antwoorden formuleren, die theorieën verzinnen en deze bekritisieren: McLuhan, die ervan beschuldigd werd zonder enige vorm van nostalgie de dood van het boek aan te kondigen of zelfs in de hand te werken, deed dit alles in een... boek, overtuigd van het idee dat het specifieke lot van een communicatieve 'dienst' er noch toe doet, noch te isoleren is. Wat leert hij ons? Cinema, radio, televisie, het stripverhaal en hun nevenproducten – reclame en propaganda – vallen ons dagelijks leven binnen. We schrijven niet meer, we telefoneren; we lezen geen boeken meer, we kijken televisie of gaan naar de film; de computer vervangt het kasboek en het woordenboek; kinderen zijn allang vertrouwd met het uitzicht en de klanken van alle regio's die een kaart hun zo mogelijk zou kunnen tonen. Ons leven wordt gecontroleerd door audiovisuele prikkels, door kunstmatige herinneringen. De onderliggende boodschap: slechte communicatie verdringt goede communicatie. Maar je kunt je ook afvragen: brengt die 'slechte communicatie' niet ook nieuwe voordelen met zich mee? Was het regime van het boek niet een dictatuur?

# STILLANOVEL AND THE MATERIALITY OF CARL ANDRE'S POETIC 'SCREENS'

## STILLANOVEL EN DE MATERIALITEIT VAN CARL ANDRE'S DICHTERLIJKE 'SCHERMEN'

Carl Andre's *Stillanovel* foregrounds the tense interaction of the artist's poetry with the moving image. Shaskevich argues that by altering the form of *Stillanovel*, from individual sheets exhibited on the gallery wall to a bound text, Andre shifts the material signification of the piece. The pages become a 'screen', and *Stillanovel* is brought into conversation not only with concrete poetry, but also with film, conceptual and cybernetic practices, and discourses around dematerialization.

Carl Andre's *Stillanovel* accentueert de gespannen interactie tussen zijn poëzie en het bewegende beeld. Shaskevich stelt dat Andre de materiele betekenis van *Stillanovel* heeft veranderd, door de verschijningsvorm van het werk te wijzigen: van losse papieren bladen aan de galeriemuur naar een gebonden tekst. De pagina's vormen vanaf dat moment een 'scherm'. *Stillanovel* staat niet alleen in verband met concrete poëzie, maar ook met film, met conceptueel en cybernetisch werk, en met het vertoog rond dematerialisatie.

Initially exhibited on the walls of the Weber Gallery as 100 individual, Xeroxed sheets of paper each containing a poem, *Stillanovel* (1972) by the American sculptor Carl Andre, narrates the story of Eadweard Muybridge's murder of his wife's lover. Walking around the space of the gallery, reading each individual poem, the viewer would slowly learn the details and circumstances of the jealousy-induced homicide. Nearly two decades later, Andre shifted the experiential strategy of the initial exhibition when he had the poems reprinted as a limited edition, bound facsimile. Although scholars such as Alistair Rider claim that it was always Andre's intention to print *Stillanovel* in book form, its reprinting as a bound text functions not as a correction to the original form, but rather as a radically different iteration.<sup>1</sup> More importantly, this gesture captures the tensions of discourses surrounding dematerialization in the art world of the late 1960s and early 70s. This essay will argue that Andre's choice to reprint *Stillanovel* as a bound text reveals a shift in his poetry away from sculpture and towards film. As a result, *Stillanovel* complicates the materialist ontology that characterizes his oeuvre.

As Andre's poetry has gained increasing currency within academic and artistic circles, numerous writers and scholars have been quick to align it with his sculptural practices; a reading that Andre has done little to disqualify. Scholars specifically highlight his reduction of language to its most essential components, and note that the repetitive, geometric forms he constructs with words and letters akin to 'building blocks' are strategies pervasive in his sculptural works.<sup>2</sup> Poems like *Essay on Sculpture for E.C. Goossen* (1964) lend themselves to this reading. Comprised of two separate columns of nouns, the poem follows a quasi-alphabetical structure. When necessary to maintain the concave-convex shape of a ladder, however, Andre inserts a word that breaks its alphabetical organization. His willingness to forego the internal structuring principle of the work in order to maintain its silhouette highlights

*Stillanovel* (1972) van de Amerikaanse beeldhouwer Carl Andre werd oorspronkelijk tentoongesteld aan de muren van de Weber Gallery als honderd losse, gekopieerde vellen papier met elk een gedicht. Samen vertellen ze het verhaal van Eadweard Muybridge, die de geliefde van zijn vrouw vermoordt. Terwijl de beschouwer door de galerie loopt en elk afzonderlijk gedicht leest, ontdekt hij of zij geleidelijk de details en omstandigheden rondom de door jaloezie ingegeven moord. Bijna twee decennia later buigt Andre de beleving van deze oorspronkelijke expositie om, door de gedichten opnieuw uit te brengen in gebonden vorm met beperkte oplage. Hoewel academici als Alistair Rider beweren dat Andre altijd al van plan was om *Stillanovel* in boekvorm uit te brengen, fungeert de nieuwe druk niet als een correctie op de oorspronkelijke vorm, maar eerder als een radicaal gewijzigde herhaling daarvan.<sup>1</sup> Belangrijker nog is dat deze daad de spanningen rondom dematerialisatie in de kunstwereld van de late zestiger en vroege zeventiger jaren van de twintigste eeuw illustreert. In dit essay wordt betoogd dat Andre's keuze om *Stillanovel* opnieuw uit te brengen als gebonden tekst, een verschuiving in zijn poëzie van beeldhouwen naar film laat zien. *Stillanovel* problematiseert zo het materialistische karakter dat Andre's oeuvre kenmerkt.

Terwijl Andre's gedichten gaandeweg meer ingang vonden bij academische en artistieke kringen, stelden veel schrijvers en academici ze gemakkelijk gelijk aan zijn beeldhouwwerken. Deze interpretatie heeft Andre nooit weersproken. Het zijn voornamelijk academici die de nadruk leggen op het feit dat hij taal terugbrengt tot de meest essentiële elementen ervan. Zij merken ook op dat de repetitieve, geometrische vormen die hij samenstelt met woorden en letters als 'bouwblokken', de strategieën vertegenwoordigen die veelvuldig voorkomen in zijn sculpturen.<sup>2</sup> Een gedicht als *Essay on Sculpture for E.C. Goossen* (1964) leent zich goed voor deze interpretatie. Het bestaat uit twee losse kolommen van zelfstandig naamwoorden en volgt een quasi-alfabetische structuur. Wanneer het nodig is om de zig-zagvorm van een ladder te behouden, voegt Andre echter een woord toe dat de alfabetische structuur doorbreekt. Het feit dat hij bereid

the way in which he privileges the shape of the poem. Yet Andre's spatial experimentations with sheets of paper, upon which his poetry is written, are also engaged in the discourses around dematerialization. With *Stillanovel*, in particular, Andre allows for the co-existence of multiple iterations while calling attention to one of the principal, yet most overlooked components of his poetry - its material support. By reconfiguring the sheet of paper as a 'screen' that he consequently positions in relation to the movement of the viewer, Andre relates the work not only to film, but also to systems theory and computers.

In order to understand how and why the book complicates the materialism of Andre's poetry it is pertinent to understand the context of its production and its relation to the artist's ongoing debates with filmmaker Hollis Frampton and conceptual artist Sol LeWitt. Almost a decade before he published *Stillanovel*, Andre had produced a very different type of manuscript. Titled *12 Dialogues*, the text documents a series of pseudo-philosophical conversations between Andre and his long time friend, Hollis Frampton in which they attempt to limit and define the parameters of various mediums. Although they discontinued recording after 1963, the conversations between them reveal the centrality of these questions for Andre, while also pointing to a continuation of this dialogue in later works. This dialogue appears to be taken up again in *Stillanovel*. A black, leather bound book, *Stillanovel* begins with a specific reference to Frampton and LeWitt that introduces the reader to the general structure of the text. The recto features a small, tightly spaced square in the upper left hand corner, while the verso displays a large, generously spaced square that is comprised of uppercase letters. Both squares consist of words that are typed as a single, extended form without spaces to separate one word from the next, often making it exceedingly difficult to read the text. When scrutinized, however, the letters read, "STILL A NOVEL TO HOLLIS FRAMPTON AND SOL LEWITT

is om de interne structuur van dit werk te laten varen om het silhouet te handhaven, laat duidelijk zien dat voor hem de vorm van een gedicht boven alles gaat. En toch worden Andre's ruimtelijke experimenten, met vellen papier waarop zijn gedichten staan geschreven, ook betrokken in de discussie rondom dematerialisatie. Met *Stillanovel* staat Andre het bestaan van meerdere herhalingen toe, om zo de aandacht te vestigen op een van de belangrijkste, maar vaak onopgemerkte componenten van zijn gedichten - hun materiële vorm. Door het vel papier als een 'scherm' te laten werken, dat hij vervolgens in verband brengt met de beweging van de beschouwer, relateert Andre zijn werk niet alleen aan film, maar ook aan systeemtheorie en computers.

Om te begrijpen hoe en waarom dit boek het materialisme van Andre's gedichten problematiseert, is het noodzakelijk om te begrijpen hoe het werk tot stand is gekomen en wat de relatie is tot de voortdurende debatten tussen filmmaker Hollis Frampton en conceptueel kunstenaar Sol LeWitt. Bijna een decennium voordat Andre *Stillanovel* publiceerde, produceerde hij een heel ander soort manuscript. Deze tekst, getiteld *12 Dialogues*, legt verslag van een serie pseudofilosofische gesprekken tussen Andre en zijn goede vriend Hollis Frampton, waarin zij trachten de parameters van diverse media af te bakenen en te definiëren. Hoewel ze na 1963 met de registraties stopten, onthullen hun gesprekken dat deze kwesties voor Andre centraal stonden, en tegelijkertijd suggereren ze dat deze dialoog in zijn latere werk werd voortgezet. De dialoog lijkt namelijk opnieuw te zijn opgepikt in *Stillanovel*. *Stillanovel* is een zwart, in leer gebonden boek dat begint met een directe verwijzing naar Frampton en LeWitt, waarmee de algemene structuur van de tekst aan de lezer wordt geïntroduceerd. In de linkerbovenhoek van de rechterpagina staat een klein, compact vierkantje en op de linkerpagina staat een groot, ruim opgezet vierkant dat volledig uit hoofdletters bestaat. Beide vierkanten bestaan uit woorden die als één enkele, aaneengesloten vorm zijn getypt, zonder spaties om ze van elkaar te onderscheiden, waardoor het vaak uitermate lastig is om de tekst te lezen. Wie goed kijkt zal echter lezen, "STILL A NOVEL TO

NYC NOVEMBER 1972 CARL ANDRE." Here, Andre not only explicitly reengages in the dialogue with Frampton, but also brings LeWitt into the fold. This particular engagement with both artists introduces the reader to a set of issues that will be addressed in the work: the filmic resonances of the text and the ways in which replicating serial forms of the same object can produce difference.

As previously stated, the initial display of *Stillanovel* at the Weber gallery consisted of the various sheets of paper hung around the walls of the gallery, a technique Andre frequently utilized with the installation of his poems. In forcing the viewer to walk around the space of the gallery, this technique is reminiscent of his sculptural works. Like his sculptures, *Stillanovel* reveals a conscious concern with the viewer's phenomenological relation to the piece. In compiling the poems into the form of a book, however, Andre shifts the movement from the viewer to the work of art; the viewer becomes relatively stationary in relation to the work, which 'moves' as one flips its pages. In reconfiguring this movement to create a passive viewer, *Stillanovel* evokes the experience of the viewing screen. This engagement becomes more apparent as the viewer turns the pages and moves through the text. Following the initial reference to Frampton and LeWitt, on the second page the dedication is repeated, but in a completely different form. Andre turns the dedication into an angled triangle, which he pairs with a text that introduces the theme and setting of the remaining story. The triangle pairs, which form a rectangle, are displayed four times. In each of the rectangles Andre repeats the same words, but inverts their form. He takes a similar approach to the pages themselves. As the viewer turns the page, to the left each spread displays a small, tight square, while on the right, each page introduces a formal experiment that typically utilizes the same series of words that are shown on the left. This establishes a specific relation between the left and right page in each spread.

HOLLIS FRAMPTON AND SOL LEWITT NYC NOVEMBER 1972 CARL ANDRE." Hiermee pakt Andre niet alleen zijn dialoog met Frampton weer op, maar voegt hieraan ook LeWitt toe. Door deze verwijzing naar beide kunstenaars maakt de lezer kennis met enkele kwesties die in het werk zullen worden behandeld: de filmische connotaties van de tekst, en de manieren waarop het produceren van verschillende vormen van hetzelfde object een verschillend resultaat geeft.

Zoals hierboven al werd genoemd, bestond de oorspronkelijke expositie van *Stillanovel* in de Weber Gallery uit diverse vellen papier die aan de muren van de galerie hingen. Dit was een installatievorm die Andre veelvuldig gebruikte bij het tentoonstellen van zijn gedichten. Doordat hij de beschouwer hiermee dwingt om door de galerie te lopen, doet deze techniek denken aan zijn beeldhouwwerken. Net als Andre's sculpturen toont *Stillanovel* een bewuste aandacht voor de fenomenologische relatie van de beschouwer tot het werk. Door de gedichten echter in boekvorm te verzamelen, lokaliseert Andre de beweging in het kunstwerk in plaats van bij de toeschouwer: de beschouwer staat relatief stil ten opzichte van het werk dat 'beweegt' wanneer de pagina's worden omgeslagen. Door de beweging anders in te zetten en een passieve beschouwer te creëren, roept *Stillanovel* het idee van een scherm op. Deze relatie wordt duidelijker wanneer de beschouwer de pagina's omslaat en zich door de tekst beweegt. Na de eerste verwijzing naar Frampton en LeWitt wordt de opdracht aan hen op de tweede pagina herhaald, maar deze keer in een heel andere vorm. Andre verandert het vierkant van de opdracht in een driehoek op zijn kant, die hij verenigt met een tekst die het thema en de context uitlegt van het verhaal dat volgt. De driehoeken vormen samen rechthoeken, die vier keer zijn afgebeeld. In elke rechthoek herhaalt Andre dezelfde woorden, steeds in gewijzigde vorm. Hij past eenzelfde techniek toe op het niveau van de pagina. Wanneer de beschouwer de bladzijde omslaat, staat er aan de linkerkant een klein, compact vierkantje en aan de rechterkant een vormexperiment dat over het algemeen dezelfde woordenseries gebruikt als op de linkerpagina staan. Dit brengt een specifieke

But Andre also draws a connection between all of the pages that appear on the left and all of the pages that appear on the right throughout the entire book. As the viewer moves through the book the small tight squares on the left move across the page. With each passing page the square moves from left to right until it reaches the end of the line in the folio fold, at which point Andre moves the square of text to the following row, beginning the shift from left to right all over again. He continues moving the square of text across the page from left to right and from top to bottom all the way through the book, until its end. The last square of text occupies the last corner of the page, all the way at the bottom and to the right, next to the spine. With this movement of squares across the page, and throughout the book, the last square appears like an oversized period at the end of a sentence.

Andre enfolds movement into the narrative of *Stillanovel* in two ways: not only do the squares move across the page, mimicking the way a reader would read a page, but in their movement they mimic precursors to cinema – early motion photography experimentations akin to flipbooks. Like Muybridge, Andre appears to capture a series of stills that when placed next to one another create a sense of movement and narrative. When combined with movement, as the viewer flips from one page to the next, the textual fragments take on filmic qualities. Alistair Rider even argues that the texts used by Andre, and the different ways in which he arranges these texts on the page, leads them to resemble a series of photographs by Muybridge. He writes:

All in all, the initial impression is visual, and consists of a complicated array of recurring geometric patterns that are similar in appearance to the rectilinear shape of photographs in a book. It is hard to avoid the sense that Andre has arranged his captions so that they resemble the absent images to which they refer.<sup>3</sup>

These formal arrangements relate Andre's

relatie tot stand tussen de linker- en de rechterpagina van elke 'spread'. Andre legt echter ook een verband tussen alle afzonderlijke linkerpagina's in het boek, en tussen alle rechterpagina's. Terwijl de beschouwer door het boek bladert, bewegen de kleine, compacte vierkanten zich over de linkerpagina's. Met elke nieuwe bladzijde beweegt het vierkant zich van links naar rechts, tot aan het regeleinde in de vouw, waarna Andre het vierkant naar de volgende regel verplaatst en de verschuiving van links naar rechts opnieuw begint. Hij verschuift tot aan het einde van het boek het tekstvierkant over de pagina, van links naar rechts en van boven naar beneden. Het laatste tekstvierkantje staat op de hoek van de laatste linkerpagina, rechts onderaan, meteen naast de plooi. Na alle beweging van de vierkantjes over de pagina en door het boek, lijkt het laatste vierkantje net een groot uitgevallen punt aan het einde van een zin.

Andre verwerkt beweging op twee manieren in het narratief van *Stillanovel*: niet alleen verschuiven de vierkantjes over de pagina, waardoor de manier waarop een lezer de pagina leest wordt nagebootst, maar binnen die beweging imiteren de vierkantjes ook de voorlopers van de film – de eerste experimenten met bewegende beelden, verwant aan duimboekjes. Net als Muybridge lijkt Andre een serie stilstaande beelden weer te geven die, wanneer ze naast elkaar worden geplaatst, de suggestie van beweging en een verhaallijn creëren. Als de beschouwer van de ene pagina naar de volgende bladert, waardoor de tekstuele fragmenten in beweging komen, krijgen zij filmische kenmerken. Alistair Rider beweert zelfs dat de teksten die Andre gebruikt en de diverse manieren waarop hij deze op de pagina plaatst, lijken op een serie foto's van Muybridge. Hij schrijft:

Al met al is de eerste indruk visueel; deze bestaat uit een complexe reeks van zich herhalende geometrische patronen die doen denken aan de rechte vormen van foto's in een boek. Het is moeilijk om niet de indruk te krijgen dat Andre zijn opschriften op deze manier heeft weergegeven om ze te laten lijken op de afwezige beelden waarnaar zij verwijzen.<sup>3</sup>

Dit spel met vormen creëert een verband tussen

text to film. But while the pages on the left play with notions of seriality, evoking the relationship of still and moving image in relation to narrative, the pages on the right do something entirely different. Breaking with a sense of narrative, the pages on the right feature Andre's experiments with the material and typographic specificity of letters and words themselves. Andre not only denies the viewer the image, but also the narrative. This tactic evokes Hollis Frampton's film *Zorn's Lemma* (1970), wherein a series of letters or words that produce the effect of a narrative are interrupted by images that function as effective ruptures. Andre, therefore, creates a complicated relationship between moving and still, between the book form and cinema, without featuring a single photograph.

Frampton also experimented with the relationship between the moving and the still through the use of text in cinema in *Poetic Justice*, his story of a tempestuous love affair told without featuring a single scene. Released in 1972, *Poetic Justice* is almost entirely composed of shots of a written film script. The work is divided into four main tableaux, each of which is introduced by a single card. It begins with a shot of blank white pages piled on top of a table between a cactus and a coffee mug. The camera never moves from this position, with the entire narrative of the work staged through the placement of new cards, one on top of the next, containing a set of directions related to the film script. Composed of a total of 240 shots of images of words, *Poetic Justice* introduces the viewer to the destruction and attempted reconstruction of the photograph. For Frampton, the destruction and reconstruction of torn images plays with the ontology of narrative and introduces the relationship between the still and the moving image. As the very essence of film is dependent upon the movement of one still to the next, any rupture between the stills halts the narrative progression. And yet, the film is also dependent upon the cutting and suturing of these stills, making the very notion of a

film en Andre's tekst. Maar terwijl de linkerpagina's spelen met het concept van opeenvolging, doen de rechterpagina's iets heel anders. Zij doorbreken het gevoel van een verhaallijn door Andre's experimenten met materiaal en de typografische eigenschappen van de letters en woorden zelf. Andre ontzegt hiermee de beschouwer niet alleen een beeld, maar ook een verhaallijn. Deze tactiek doet denken aan Hollis Frampton's film *Zorn's Lemma* (1970), waarin een serie letters of woorden die het effect van een verhaallijn oproepen, wordt onderbroken door beelden die als concrete breuk fungeren. Andre creëert hiermee een gecompliceerd verband tussen beweging en stilstand, tussen boekvorm en film, zonder ook maar één foto te gebruiken.

Frampton experimenteerde ook met de relatie tussen het bewegende en het stilstaande, door het gebruik van tekst in film. In *Poetic Justice* wordt het verhaal over een stormachtige liefdesrelatie verteld zonder het gebruik van één enkele scène. *Poetic Justice*, uitgebracht in 1972, bestaat bijna geheel uit shots van een geschreven filmscript. Het werk is verdeeld in vier scènes, die elk worden geïntroduceerd door een enkele bladzijde. Het begint met een shot van lege witte vellen die op een tafel opgestapeld liggen tussen een cactus en een koffiemok. De camera blijft in deze positie, en de gehele verhaallijn wordt uitgebeeld door nieuwe pagina's op de andere neer te leggen, met telkens een serie aanwijzingen die het filmscript vertolken. Met in totaal 240 shots van beelden van woorden introduceert *Poetic Justice* de ontmanteling en een poging tot reconstructie van het fotografische beeld aan de kijker. Voor Frampton is het ontmantelen en opnieuw opbouwen van beelden een spel met het wezen van narratieven dat de relatie tussen het stilstaande en het bewegende beeld aan de orde stelt. Omdat film in essentie afhankelijk is van de beweging van het ene stilstaande beeld naar het volgende, verstoort elke breuk tussen die beelden, hoe klein ook, de voortgang van de verhaallijn. En toch is film ook afhankelijk van het lossnijden en aan elkaar hechten van deze beelden, waardoor het concept van een ononderbroken narratief in beginsel fictie is.

sequential narrative a fiction at its core. As Frampton works through the various components of cinema, rupturing not only still and moving image but also word and image, he makes palpable for the viewer the dematerialized materiality of the screen of cinema.

With *Stillanovel* Andre not only connects the materiality of the poem to a cinematic screen, but also to the seriality of Muybridge. Yet he also draws a correlation between the poem and the distinctive seriality of Sol LeWitt's conceptual practice, so characterized by dematerialized, self-perpetuating systems.<sup>4</sup> As Mette Gieskes argues, both Andre and LeWitt were interested in different kinds of systems and regularly corresponded and debated about these issues.<sup>5</sup> Furthermore, Andre was likely aware of the developing association between technology and language. In his article on the relationship between Andre's poetry and other forms of media, Rider recounts the story of a 1962 experiment with the 'poet computer' in which scientists attempted to program a computer to compose poetry autonomously.<sup>6</sup> The actual composition, however, lacked any creative impulse. The computer was programmed to do little more than pick words at random from a series of predetermined lists. Following the event, the literary scholar Hugh Kenner compared the output of the poet computer to experimental literature. Andre would have been familiar with this comparison, Rider argues. He explains that these technological experiments "confirmed [Andre's] growing realization that poetry need not concern itself with imagination, but is, at base, a more prosaic matter of selecting and arranging text fragments."<sup>7</sup> Rider's thesis, while undoubtedly valid, once again focuses on Andre's manipulations of language, while ignoring the effect this and similar technological experiments may have had on Andre's understanding of the materiality of the screen.

Less than two years after the poet computer experiment, filmmaker Stan VanDerBeek and computer graphics pioneer Kenneth Knowlton began a series of works at Bell

Frampton werkt met de diverse elementen van film, waarbij hij niet alleen stilstaande en bewegende beelden, maar ook woorden en beelden losbreekt. Daarmee maakt hij het gedematerialiseerde materiaal van het filmscherm voelbaar voor de toeschouwer.

Met *Stillanovel* verbindt Andre niet alleen de materialiteit van het gedicht aan een filmscherm, maar ook aan de seriële ordening van Muybridge. Hij legt echter ook een verband tussen het gedicht en de seriële ordening van Sol LeWitt's conceptuele werk, dat zozeer wordt gekenmerkt door gedematerialiseerde systemen met een in zichzelf voortbestaande logica.<sup>4</sup> Zoals Mette Gieskes betoogt, waren zowel Andre als LeWitt geïnteresseerd in verschillende soorten systemen, en correspondeerden en discussieerden zij regelmatig over deze kwesties.<sup>5</sup> Bovendien was Andre zich waarschijnlijk bewust van de opkomende uitwisseling tussen technologie en taal. In zijn artikel over de relatie tussen Andre's poëzie en andere media beschrijft Rider een experiment dat werd uitgevoerd in 1962, waarin wetenschappers trachtten een 'poëziecomputer' te programmeren om deze zelfstandig gedichten te laten schrijven.<sup>6</sup> Aan het resultaat echter ontbrak alle creativiteit. De computer was zo geprogrammeerd dat hij weinig meer kon dan willekeurige woorden uit een serie van vooraf vastgelegde lijsten kiezen. Na afloop van dit experiment vergeleek literatuurwetenschapper Hugh Kenner de output van de poëziecomputer met experimentele literatuur. Andre moet zich volgens Rider van deze vergelijking bewust zijn geweest. Hij legt uit dat deze technologische experimenten "bevestigden dat Andre steeds beter beseftte dat poëzie geen kwestie is van het voorstellingsvermogen, maar in essentie eerder een prozaïsche kwestie van het selecteren en plaatsen van tekstfragmenten."<sup>7</sup> De hypothese van Rider is ongetwijfeld gegrond, maar is wederom gericht op Andre's manipulatie van taal, terwijl het effect wordt genegeerd dat dit en vergelijkbare technologische experimenten zouden kunnen hebben op zijn concept van de materialiteit van het scherm.

Minder dan twee jaar na het experiment met de poëziecomputer begonnen filmmaker Stan

Laboratories that likewise directly engaged with poetry and computers. Titled the *Poemfields*, the series of computer animations introduced the viewer to a multi-faceted hybrid, in which a textual image plays with the terrains of visibility and invisibility, circulation and connection, suggested by the rise of technological networks. In her essay, 'Poemfields and the Materiality of the Screen' art historian Zabet Patterson explores this series of computer animations, arguing that "[t]hese works display a profound concern with the ways in which computational technology seemed to be on the verge of transforming our understanding of both pictorial representation and linguistic communication."<sup>8</sup> She further writes:

POEMFIELDS, then, is meant to be a set of 'pictures within pictures' or perhaps more precisely, letters within language, with the result that the use of these basic elements gives rise to a perceptual field within which the screen, the representational apparatus itself, appears to dissolve before our eyes.<sup>9</sup>

Patterson's reading of early artistic experiments with computational graphics points to the very issue at the heart of the relationship between *Stillanovel* and Andre's oeuvre. Her argument specifically highlights the ways in which early computational experiments shifted towards a dematerialization of the screen by combining the material specificity of language with movement. It was in reveling in the physical qualities of language, rather than erasing or destroying them, that artists began to address the dematerialization of the screen. Reconsidering *Stillanovel* within this context, it becomes apparent where readings of the work that relate it to concrete poetry begin to fail. They take into account Andre's fascination with the materiality of language, but fail to address the issue of movement. As a bound text, *Stillanovel* needs to be assessed as a comprehensive whole rather than as a collection of individual poems. It is the relationship between the pages, and, more

VanDerBeek en Kenneth Knowlton, pionier op het gebied van grafische computerbeelden, aan een serie computeranimaties bij Bell Laboratories die op vergelijkbare wijze een direct verband legden tussen poëzie en computers. In deze serie, getiteld *Poemfields*, speelt een tekstueel beeld met zichtbaarheid en onzichtbaarheid, circulatie en verbintenis, thema's die speelden tijdens de opkomst van computernetwerken. In haar essay 'Poemfields and the Materiality of the Screen' verkent kunsthistorica Zabet Patterson deze serie computeranimaties en betoogt dat "deze werken een grote interesse onthullen in de manieren waarop computertechnologie op het punt stond ons begrip van zowel beeldende representatie als linguïstische communicatie te veranderen."<sup>8</sup> Verder schrijft ze:

POEMFIELDS is zodoende bedoeld om een verzameling 'beelden binnen beelden' te vormen, of, misschien nauwkeuriger omschreven, letters binnen de taal, met als resultaat dat het gebruik van deze basiselementen leidt tot een waarnemingsveld waarin het scherm, het representatieve instrument zelf, voor onze ogen lijkt op te lossen.<sup>9</sup>

Pattersons interpretatie van vroege artistieke experimenten met computergraphics duidt de wezenlijke kwestie aan die de kern vormt van de relatie tussen *Stillanovel* en het verdere oeuvre van Andre. Pattersons argument benadrukt in het bijzonder hoe vroege computerexperimenten zich bezighielden met de dematerialisatie van het scherm door het combineren van de materiële specificiteit van taal met beweging. Kunstenaars begonnen de dematerialisatie van het scherm aan de orde te stellen door aandacht te besteden aan de fysieke kenmerken van de taal, in plaats van deze uit te wissen of af te breken. Door *Stillanovel* in deze context opnieuw te bestuderen wordt duidelijk waar de interpretaties die het werk in verband brengen met concrete poëzie tekortschieten. Zij houden wel rekening met Andre's fascinatie voor de materialiteit van taal, maar laten het concept van beweging buiten beschouwing. Als gebonden tekst moet *Stillanovel* behandeld worden als

specifically, the movement from one page to the next, that generates the final impression of the work. Rather surprisingly, it is the keen focus of the work on materiality that leads to a brush with dematerialization for Andre.

Despite his rejection of all conceptualist strategies, Andre appears to have experimented with a less polemical notion of materiality within the form of the book. In removing the sheet of paper from the gallery wall and binding it with other sheets as a book, Andre transformed the sheet of paper into a moving screen. As such, *Stillanovel* embodies a dialectics of materiality as it shifts between modes of ardent materiality and dematerialization. While toying with these issues, *Stillanovel* evokes both the structural experimentation that characterizes Frampton's films and the serialized systems of LeWitt. In this sense the work can be read as a conversation Andre is having with LeWitt and Frampton – a continuation of the dialogue that began over a decade prior.

een allesomvattend geheel in plaats van een verzameling losse gedichten. Het verband tussen de pagina's, en in het bijzonder de beweging van de ene pagina naar de andere, is wat uiteindelijk het belang van het werk weergeeft. Verrassend genoeg is het de sterke focus van het werk op materialiteit geweest waardoor Andre met dematerialisatie in contact kwam.

Ondanks het feit dat hij alle conceptuele strategieën verwerpt, lijkt Andre te hebben geëxperimenteerd met een minder gepolemiseerde opvatting van materialiteit als het om de vorm van het boek gaat. Door de papieren vellen van de galeriemuren te halen en ze samen te binden tot een boek, veranderde Andre ze in een bewegend scherm. Daarmee belichaamt *Stillanovel*, heen en weer bewegend tussen materialiteit en dematerialisatie, een dialectiek van materialiteit. Door met deze kwesties te spelen verwijst *Stillanovel* naar zowel de structurele experimenten die Frampton's films kenmerken als naar de serieel geordende systemen van LeWitt. In dit opzicht kan het werk worden gelezen als een gesprek tussen Andre, LeWitt en Frampton – een vervolg op de dialoog die meer dan een decennium eerder begon.

HELENA SHASKEVICH is a Doctoral Candidate in Art History at the Graduate Center, CUNY studying postwar American and European art. Her research explores German and Eastern European photo-conceptual practices, with an emphasis on issues of memory and violence. She holds a B.A. in Art History from Loyola University Chicago, and an M.A. in Art History from Stony Brook University.

HELENA SHASKEVICH is promovendus Kunstgeschiedenis aan het Graduate Center, CUNY. Ze bestudeert naoorlogse Amerikaanse en Europese kunst. Haar onderzoek verkent Duits en Oost-Europees foto-conceptueel werk, met een nadruk op kwesties rond geheugen en geweld. Zij heeft een BA in Kunstgeschiedenis van Loyola University Chicago en een MA van Stony Brook University.

Vertaling • Het Vertaalcollectief, *Kunstlicht*

## ENDNOTES

- 1 • Alistair Rider, 'Carl Andre's Poetry and the Mapping of Media', *Word and Image: A Journal of Verbal / Visual Inquiry* 28, no. 4, January 2013, pp. 397-408.
- 2 • Art historian Liz Kotz, for instance, suggests that the "early massing" and "gridlike" qualities of Andre's poems *Passport* and *One Hundred Sonnets* influenced his sculptural work and may have even led to his "subsequent move to arranging blocklike readymade industrial objects." She goes on to compare Andre's 1964 poem *Essay on Sculpture for E.C. Goossen* to his early sculptural works, such as *Last Ladder* from 1959. Highlighting the formal similarities between *Essay on Sculpture* and pieces like *Last Ladder*, Kotz argues that Andre was thinking about his early sculptural work while writing his poems, and she supports this claim by pointing to the significance that Andre assigns to the shape, rather than the content, of the words. Liz Kotz, *Words to be Looked At. Language in 1960s Art*, Cambridge, MA: MIT Press, 2007, p. 147.
- 3 • Rider, op. cit. (note 1), p. 405.
- 4 • Sol LeWitt's practice engages with objects that self-replicate, ad infinitum. His works are thus the outcome of a system. Systems art was one outcome of Conceptual art, and was influenced by experiments and theories of cybernetics. LeWitt's work can be read within this movement, and was even included in the canonical exhibition, *Cybernetic Serendipity* (1968) at the Institute of Contemporary Art in London.
- 5 • Mette Gieskes, *The Politics of System in the Art of Carl Andre, Sol LeWitt*

- and Vito Acconci. 1959-1975, University of Texas at Austin. Dissertation, 2006.
- 6 • Rider, op. cit. (note 1), p. 402.
  - 7 • Ibid.
  - 8 • Zabet Patterson, 'POEMFIELDS and the Materiality of the Computational Screen', *Animation* 5: 243, 2010, pp. 243-262 (244).
  - 9 • Ibid., p. 245.

## EINDNOTEN

- 1 • Alistair Rider, 'Carl Andre's Poetry and the Mapping of Media', *Word and Image: A Journal of Verbal/Visual Inquiry* 28, nr. 4, januari 2013, pp. 397-408.
- 2 • Kunsthistorica Liz Kotz stelt bijvoorbeeld dat de "vroegere [voorbeelden van] groeperende" en "rasterachtige" eigenschappen van Andre's gedichten *Passport* (1960) en *One Hundred Sonnets* (1963) van invloed waren op zijn sculpturale werk en misschien zelfs hebben geleid tot zijn "daaropvolgende zet, het arrangeren van readymade blokkige industriële voorwerpen." Vervolgens vergelijkt ze Andre's gedicht *Essay on Sculpture for E.C. Goossen* uit 1964 met zijn vroegere sculpturale werk, zoals *Last Ladder* uit 1959. Ze legt de nadruk op de formele overeenkomsten tussen gedichten en beeldhouwwerken, en stelt dat Andre over zijn sculpturale werk nadacht terwijl hij zijn gedichten schreef. Ze onderbouwt dit argument door te wijzen op de waarde die Andre hecht aan de vorm, in plaats van de inhoud, van de woorden. Liz Kotz, *Words to be Looked At. Language in 1960s Art*, Cambridge, MA: MIT Press, 2007, p. 147.
- 3 • Rider, op. cit. (noot 1), p. 405.
- 4 • Sol LeWitt's praktijk gaat sterk over objecten die zichzelf ad infinitum repliceren. Zijn werken zijn dientengevolge de resultaten van een systeem. *System art* was een van de uitkomsten van de conceptuele kunst, en werd beïnvloed door experimenten en theorieën uit de cybernetica. LeWitt's werk kan geplaatst worden in deze beweging en was zelfs te zien in de canonieke tentoonstelling *Cybernetic Serendipity* (1968) in het Institute of Contemporary Art in Londen.
- 5 • Mette Gieskes, *The Politics of System in the Art of Carl*

- Andre, Sol LeWitt and Vito Acconci. 1959-1975*, University of Texas at Austin. Dissertatie, 2006.
- 6 • Rider, op. cit. (noot 1), p. 402.
  - 7 • Idem.
  - 8 • Zabet Patterson, 'POEMFIELDS and the Materiality of the Computational Screen', *Animation* 5: 243, 2010, pp. 243-262 (244).
  - 9 • Idem, p. 245.

ANOUK KRUIHOF



# PIXEL STRESS

Anouk Kruithof, *Pixel Stress*, Paris: RVB Books, 2013, artist's book, 20x32 cm, loose-leafed (glossy pages) and stapled (matte pages), 100 unnumbered pages with 52 photographs and photo-montages, and text.

Anouk Kruithof, *Pixel Stress*, Parijs: RVB Books, 2013, kunstenaarsboek, 20x32 cm, losbladig (zwaardere bladzijden) en geniet (dunnere bladzijden), 100 ongepagineerde pagina's met 52 foto's en fotomontages, en tekst.