

Publisher: Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services. Website: www.tijdschriftstudies.nl

Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License

URN:NBN:NL:UI:10-1-114158. TS ·> # 35, juli 2014, p. 37-58.

The Magazine is the Message: het papieren netwerk van de Europese neo-avant-garde (1958-1963)

JOHAN PAS

johan.pas@telenet.be

ABSTRACT

At this moment, postmodernism has become history. This allows a fresh look at the ‘pre-postmodern’ past. Rereading *Zero* and other radical artists’ magazines of the early 1960s gives us the opportunity to broaden the historical scope of the magazine as an artistic medium. Having been written almost exclusively from the conceptualist perspective of the late 1960s, the history of the artists’ publication (both magazine and book) can benefit from an archaeology of the years before conceptual art. Especially at the time young DIY-oriented artists are rediscovering the potential of print, a more nuanced approach of the publications that are at the root of this practice, is of crucial importance. In this essay I will sketch a chronological topography of the crucial years between 1958 and 1963 and the use avant-garde artists made of the magazine medium. A detailed description of the neo-avant-garde artists’ magazines of this period provides the possibility to draw the network of the international Zeromovement and to situate it in a broader context.

KEYWORDS

Artists’ magazines, neo-avant-garde, Zero movement

‘Denn eine Ausstellung ist ja wesentlich Publikation, und publizieren heisst: vermitteln, Mitteilung geben, und Dasein als Zivilisation beruht in jedem Falle auf einem Dasein als Vermittlung.’¹

HET ARCHIEF VAN DE NEO-AVANT-GARDE

Kunstenaarspublicaties uit de periode 1960-1980 genieten de laatste jaren een hernieuwde aandacht. Dat heeft wellicht te maken met het feit dat heel wat beeldende kunstenaars vandaag teruggrijpen naar strategieën van *DIY (do it yourself) publishing*. De *zine scene* van

¹ M. Bense in *Zero 2*. Düsseldorf, 1958 (28). Mijn tekst is gebaseerd op een vroegere versie in een Duitse vertaling in T. Visser & D. Pörschmann (red.), *4321 ZERO*. Düsseldorf: Richter-Fey Verlag 2011. Zie ook J. Pas, “White is Superabundance”. *ZERO Writing and Publication Strategies*. In *ZERO: Countdown to Tomorrow, 1950s-60s*. New York: Guggenheim Museum 2014.

kunstenaarstijdschriften doet inderdaad denken aan de boom van kunstenaarstijdschriften en -boeken van de jaren '60 en '70.² De geschiedenis van kunstenaarspublicaties is echter nog niet volledig geschreven. De canon die ondertussen heeft postgevat is grotendeels gebaseerd op de publicaties van de Italiaanse kunstcriticus Germano Celant uit de vroege jaren '70, en die staan sterk in het teken van de (overwegend Amerikaanse) publicaties van fluxus- en conceptuele kunstenaars.³ Er wordt dan ook relatief weinig aandacht besteed aan de daaraan voorafgaande realisaties van kunstenaars en collectieven uit zero, nul en nouvelle tendance. In de jaren na 1958 distantiëerden een aantal jonge kunstenaars in diverse Europese steden zich uitdrukkelijk van de informele abstracte schilderkunst die na de Tweede Wereldoorlog een dominante positie bekleedde in het moderne kunstlandschap. De nieuwe inzichten en de mogelijkheden die de wetenschap, de technologie en de massamedia hun boden inspireerden tot een koelere, meer rationale vorm van abstracte kunst. Het klassieke schilderij werd in vraag gesteld. Ook het paradigma van het expressionisme werd bekritiseerd. Beweging, energie en licht zouden de nieuwe ordewoorden worden. In Düsseldorf lanceren de kunstenaars Heinz Mack en Otto Piene de nieuwe kunst via enkele 'avondtentoonstellingen'. In de context daarvan publiceren zij de eerste twee nummers van hun tijdschrift *Zero*. Dit zou in de vroege jaren zestig uitgroeien tot een bindmiddel tussen de diverse neo-avant-gardegroepen in Europa.

In een aantal recente publicaties over kunstenaarstijdschriften ontbreekt *Zero* echter volledig op het appèl.⁴ Deze blinde vlek valt moeilijk te verklaren. Zou het kunnen dat het eerder optimistische modernisme en het technofiele idealisme van de zerokunstenaars uit de jaren 1958-1963 niet echt sporen met onze door ironie gekleurde postmoderne opvattingen? Dat de absurde humor van de fluxusbeweging, die rond 1962 doorbreekt, en de deconstruerende tactieken van de conceptuelen uit de late jaren '60 daardoor op meer begrip kunnen rekenen? Ons beeld van de neo-avant-gardes van de

² Zie *Zine Soup. A collection of international zines and self-published art books*. Kopenhagen: TTC 2009; *KIOSK. JRP Ringier, Modes of Multiplication. A sourcebook on independent art publishing 1999-2009*. Berlijn: Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin 2009. De groeiende belangstelling voor tijdschriften als 'draggers' van de avant-garde idee blijkt onder meer uit het feit dat ze een belangrijk aandeel vormen in de vernieuwde opstelling van de moderne kunst in het Musée National d'Art Moderne in het Centre Pompidou (Modernités Plurielles, 1905-1970).

³ G. Celant, *Book as Artwork 1960/72*. Londen: Nigel Greenwood 1972.

⁴ Recente publicaties over kunstenaarstijdschriften (in chronologische orde): G. Maffei & P. Peterlini, *Rivisti d'arte d'avanguardia gli anni sessanta / settanta in Italia*. Milaan: Edizioni Sylvestre Bonnard 2005; M. Boivent, *Revue d'artistes. Une sélection*. Rennes: Cabinet du livre d'artiste 2008; P. E. Aarons et al., *In numbers. Serial publications by artists since 1955*. Zürich: PPP Editions/JRP Ringier Kunstverlag 2009; D. Baumann, 'Xerox and Self-Empowerment - An Outline of the History of the Artists' Magazine.' In *KIOSK. Modes of Multiplication. A sourcebook on independent art publishing 1999-2009*. Berlijn: JRP Ringier, Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin 2009, 155-167; G. Allen, *Artists' magazines. An alternative space for art*. Cambridge: The MIT Press 2011. Een zeer informatief overzicht van 20^e-eeuwse avant-gardetijdschriften (evenwel zonder een deel van de hier besproken zeropublicaties) biedt *Le Fonds Paul Destribats. Une collection de revues et de périodiques des avant-gardes internationales à la Bibliothèque Kandinsky*. Paris: Editions du Centre Pompidou 2011. Een van de eerste (en nog steeds bruikbare) overzichten is P. Et al., 'Repertory of Magazines of Modern Art.' In E. Goldschmidt (red.), *Sinds 45. De kunst van onze tijd. Deel III. Documentatie*. Brussel: Orion 1973, 129-150.

jaren '60 is echter aan enige nuancering toe. Juist de fricties en de interacties tussen deze twee uitersten van de neo-avant-gardemedaille – het gesofisticeerde, nieuwe idealisme van de concretisten, nouvelle tendance en zero versus het rauwe, nieuwe realisme van nouveau réalisme, popart en fluxus – maakt deze complexe periode zo fascinerend.



Afb. 1: *Zero* 1 (1958), 2 (1958) en 3 (1961)

De opzet van dit artikel is dan ook een ‘plaatsbeschrijving’ te bieden waarmee het invloedrijke kunstenaarstijdschrift *Zero* (1958-1961) in een ruimere chronologische en geografische context gesitueerd kan worden. In deze kroniek van de jaren tussen 1958 (het verschijnen van de eerste twee nummers van *Zero*) en 1963 (de eerste retrospectieve expositie van Mack, Piene en Uecker in Haus Lange in Krefeld) ga ik op zoek naar kruisbestuivingen en parallellen tussen de verschillende wijzen waarop beeldende kunstenaars rond 1960 de artistieke en tactische mogelijkheden van drukwerk benutten. Zoals ik zal aantonen, (her)ontdekken de neo-avant-garde kunstenaars rond 1960 het potentieel van het tijdschrift en zullen zij het op een actieve wijze inzetten, waarbij vorm

en inhoud tot een dynamische interactie komen. Om Marshall McLuhans beruchte frase uit 1964 te parafaseren: ‘the magazine is the message’.⁵

De nadruk ligt dus op tijdschriften en tentoonstellingscatalogi (*Zero* verenigde immers beide functies in één) waarin de kunstenaars zélf een cruciale verantwoordelijkheid opnemen door hun rol als uitgever enerzijds of door hun originele bijdragen anderzijds. Modernistische kunsttijdschriften als *Quadrum* en *Das Kunstwerk* en conventionele tentoonstellingscatalogi als *Monochrome Malerei* (hoe belangrijk ook) blijven hier dus buiten beeld.⁶ Aspecten die mij bij deze verkenning daarentegen meer interesseren, zijn de raakpunten tussen de concrete poëzie en de concretistische kunstpraktijk die beide in de tweede helft van de jaren '50 radicaal breken met een aantal artistieke paradigma's, maar tegelijkertijd teruggrijpen op de avant-gardistische experimenten van het interbellum. De pluriformiteit en multifunctionaliteit van de publicaties die het licht zien tussen 1958 en 1963 is dan ook opmerkelijk. Ze zijn vaak manifest, anthologie, catalogus en tijdschrift in één. In die zin weerspiegelt de gedrukte praktijk van de kunstenaars uit deze periode de multimediale benadering van hun artistieke activiteiten. Tegelijkertijd vormt ze een echo van de radicale avant-gardedruksels uit het interbellum. Door dit vaak over het hoofd geziene materiaal – tijdschriften, catalogi en ander drukwerk worden vaak nogal pejoratief met de term efemera aangeduid – in kaart te brengen, ontstaat een archief van de neo-avant-garde dat de complexiteit en de dynamiek van de vroege jaren '60 net voor de internationale doorbraak van de Amerikaanse popart documenteert.

EEN NETWERK VAN PAPIER

Januari 1963: in de tentoonstelling van Heinz Mack, Otto Piene en Günther Uecker in Haus Lange te Krefeld bevindt zich, behalve de werken aan de wanden en op vloeren, een vitrinekast met hun publicaties.⁷ Daaruit blijkt niet alleen dat de zerokunstenaars in amper vijf jaar tijd heel wat uitnodigingen, tijdschriften en catalogi hadden gegenereerd, maar ook dat zij deze documentatie de moeite van het bewaren én tonen waard vonden. Dit wijst op een veranderende mentaliteit. Voor deze generatie kunstenaars is de disseminatie van ideeën en vormen van groot belang. Ze dient zich immers te ontdoen

⁵ De uitspraak ‘The medium is the message’ is ontleend aan Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Mentor 1964.

⁶ Het internationale tijdschrift voor moderne kunst *Quadrum* werd tussen 1956 en 1966 uitgegeven te Brussel. Zie F. Hespel (red.), *Quadrum. Internationaal tijdschrift voor moderne kunst (1956-1966)*. Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België 2007. *Das Kunstwerk* verscheen vanaf 1946 in Baden-Baden (de publicatie werd stopgezet in 1991). *Monochrome Malerei. Eine Neue Konzeption* werd in 1960 georganiseerd door Udo Kültermann in Museum Schloss Morsbroich te Leverkusen. Voor de begin- en einddata van de in dit essay aangehaalde tentoonstellingen die rechtsreeks verband houden met zero, verwijs ik naar de gedetailleerde chronologieën in de catalogus *Zero. Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre*. Düsseldorf: Museum Kunstpalast 2006 (257-285) en in T. Visser & D. Pörschmann (red.), *4321 ZERO*. Düsseldorf: Richter-Fey Verlag 2011 (443-468).

⁷ De vitrine met documentatie is te zien op de foto's van de opstelling. De tentoonstellingscatalogus bevat een zeer uitvoerige bibliografie: *Mack Piene Uecker*. Krefeld: Museum Haus Lange 1963 (z.p.).

van een aantal als beperkend ervaren factoren, zoals de dominantie van de tot *mainstream* geworden lyrisch-gestuele informele schilderkunst (ook bekend als tachisme of art informel) en de beperkingen van de nationale grenzen. Naast de grenzen van het medium, moeten dus ook de geografische grenzen overschreden worden.

Multidisciplinariteit en internationalisme gaan in deze periode dan ook hand in hand. Beide intenties worden doeltreffend gediend door drukwerk. Affiches, uitnodigingen, catalogi en tijdschriften genieten een bijzondere aandacht van de radicale kunstenaars die zich aan het einde van de jaren '50 op diverse plaatsen in Europa beginnen te manifesteren. Meer dan hun onmiddellijke voorgangers eisen zij het recht op zélf de inhoud en de vorm van hun publicaties te bepalen. En net zoals hun afgeborstelde vestimentaire verschijning een doelbewuste reactie is tegen het *bohémien*-imago van de beatniks en de informele schilders, oogt het drukwerk van deze kunstenaars, die terugblikkend als *young professionals* omschreven kunnen worden, zakelijk en gesofisticeerd.

Mack, Piene en Uecker staan daarin uiteraard niet alleen. Ongeveer een jaar na de groepstentoonstelling in Krefeld verschijnt er een dubbelnummer van het Nederlandse *Museumjournaal* dat volledig gewijd is aan 'nieuwe konseptie/Zero/0, nieuwe tendenzen.'⁸ Uit een recent onderzoek blijkt dat de plannen voor dit nummer teruggaan op de zomer van 1963.⁹ De hoofdredacteur van *Museumjournaal*, Wim Beeren, stond kort daarvoor met kunstenaar Henk Peeters aan de basis van de Zero-0-Nul-tentoonstelling die eerder dat jaar in het Haagse Gemeentemuseum plaatsvond. De cover van het zogenaamde 'Nieuwe Tendenznummer' is voorzien van een geperforeerde tekening van Lucio Fontana die een doorkijk biedt op een Yves Klein-blauw schutblad. In het tijdschrift staan teksten van Beeren, Peeters en de dichter Hans Sleutelaar. De kern van het nummer wordt echter gevormd door een uitvoerige bibliografie, samengesteld door de nulkunstenaar Herman de Vries.¹⁰ De bibliografie is ingedeeld in 'tijdschriften', 'catalogi van groepstentoonstellingen' en van 'persoonlijke tentoonstellingen', 'artikelen-pamfletten-brochures etc.' en tenslotte 'boeken'.

Zowel uit de omvang van deze bibliografie als uit de intentie ze samen te stellen en te publiceren, blijkt het belang dat deze postpicturale neo-avant-garde stelt in gedrukte documentatie. De zorgvuldig samengestelde bibliografie van De Vries fungeert op dat moment als een handige stand van zaken, maar evoceert ook vandaag nog doeltreffend het internationale netwerk van kunstenaars, galeristen, uitgevers en musea dat midden jaren '60 de idealen van de 'nieuwe konseptie' ondersteunt. Periodieke publicaties vormen in dat netwerk een belangrijke schakel. Onder de kop 'tijdschriften' vermeldt De Vries de titels *Azimuth* (Milaan), *Dato* (Frankfurt), *Enne* (Padua), *Nota* (München), *nul=0* (Arnhem), *Yardbird* (Hannover) en *Zero* (Düsseldorf). Dat levert een eerste beeld op van de titels die anno 1964 relevant worden geacht voor (en door) de nieuwe artistieke garde. Het is inderdaad interessant te weten of, en zo ja welke, tijdschriften er

⁸ *Museumjournaal* serie 9 nr.5/6, 1964.

⁹ R. Schumacher, *Neo-avant-garde in Nederland. Museumjournaal als forum van een nieuw kunstbegrip*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010 (68).

¹⁰ Dit katern van 16 bladzijden is ook als zelfstandige overdruk verschenen in Herman de Vries, *Bibliografie/nieuwe konseptie/Zero/nieuwe tendenzen, overdruk Museumjournaal serie 9 nr.5/6, 1964*.

door de kunstenaars zelf vermeld worden als onderdeel van de nieuwe beweging. Op die manier kan men een papieren netwerk (re)construeren, een benadering die overigens ook bijzonder goed van toepassing is op het hyperactieve netwerk van avant-gardetijdschriften dat zich tijdens het interbellum manifesteerde. In de periode waarin De Vries aan zijn bibliografie sleutelt, maken enkele van de door hem aangehaalde publicaties deel uit van een der eerste naoorlogse alternatieve boekenbeurzen, de Literarische Pfingstmesse die in 1963 en in 1964 door de Kyklos Press in Frankfurt am Main georganiseerd wordt.

Ook in het eerste nummer van het Italiaanse tijdschrift *Azimuth* (eind 1959), uitgegeven door de kunstenaars Enrico Castellani en Piero Manzoni, vinden we op de laatste bladzijden, naast de relevante galerieën, een aantal tijdschriften terug. Hier worden *Appia Antica* (Rome), *Notizie. Arti figurative* (Turijn), *Panderma. Revue de la fin de l'homme* (Basel), *Das Kunstwerk* (Baden-Baden), *Direzioni. Rassegna d'arte e di poesia attuale* (Milaan), en *Le Arti. Mensile di cultura e di attualità* (Milaan-Rome) vermeld. In het tweede nummer van *Azimuth*, dat enkele maanden later (begin 1960) verschijnt, zijn de 'riviste consigliate' ondertussen *Appia. Rivista internazionale d'arte nuova* (Rome), *Plus. Peinture+ Poesie* (Brussel), *Art actuel* (Lausanne), *Panderma. Revue internationale* (Basel), *Nota* (München) en *Zero* (Düsseldorf). Met de verwijzingen naar steden in Italië, Zwitserland, België en Duitsland weerspiegelt dit papieren netwerk de veranderende geografische spreiding van de neo-avant-garde van omstreeks 1960. De exclusies zijn in dat geval even veelzeggend als de inclusies. Opvallend is bijvoorbeeld de afwezigheid van Parijs, tot dan toe de onbetwiste hoofdstad van de moderne kunst, maar eveneens die van de informele schilderkunst, een beweging waartegen de azimuth- en zerokunstenaars zich juist willen afzetten.¹¹

VAN TIJDSCHRIFT TOT STRIJDSCRIFT

Op het moment dat musea en andere publieke instellingen nog niet rijp zijn voor experimentele praktijken bieden enkel particuliere initiatieven van kunstenaars en galeristen de mogelijkheden om een nieuw artistiek gedachtegoed bij een breder publiek te brengen. Daarbij fungeert de tentoonstelling in een galerie of een atelier volledig anders dan de publicatie van werk of tekst in een tijdschrift. Galerie en magazine werken op dat vlak perfect complementair, wat de tandem bijzonder efficiënt maakt. De galerie fungeert vooral als ruimte van presentatie en ontmoeting, en dit zowel met het kunstwerk als met kunstenaars en kunstpubliek. De fysieke en zintuiglijke interactie biedt hier de meerwaarde. Anderzijds is deze dynamiek beperkt in tijd en in ruimte. Een periodieke publicatie werkt daarentegen als een 'gedrukte ruimte' van representatie en reproductie en wordt daarbij minder gelimiteerd in tijd en ruimte.

¹¹ In Parijs timmert de dichter Henri Chopin op dat moment aan de weg met zijn interdisciplinaire tijdschrift *Cinquième Saison*, dat vanaf het midden van de jaren '60 *Ou* heet en, naast losse poëtische en visuele bijdragen, onder meer vinylplaten met sonore poëzie bevat. Voor de tijdschriften van Chopin in het internationale netwerk van de concrete en de visuele poëzie, zie J. Pas, *Neonlicht. Paul De Vree & de Neo-avant-garde*. Gent: AsaMer 2012 (109-222).

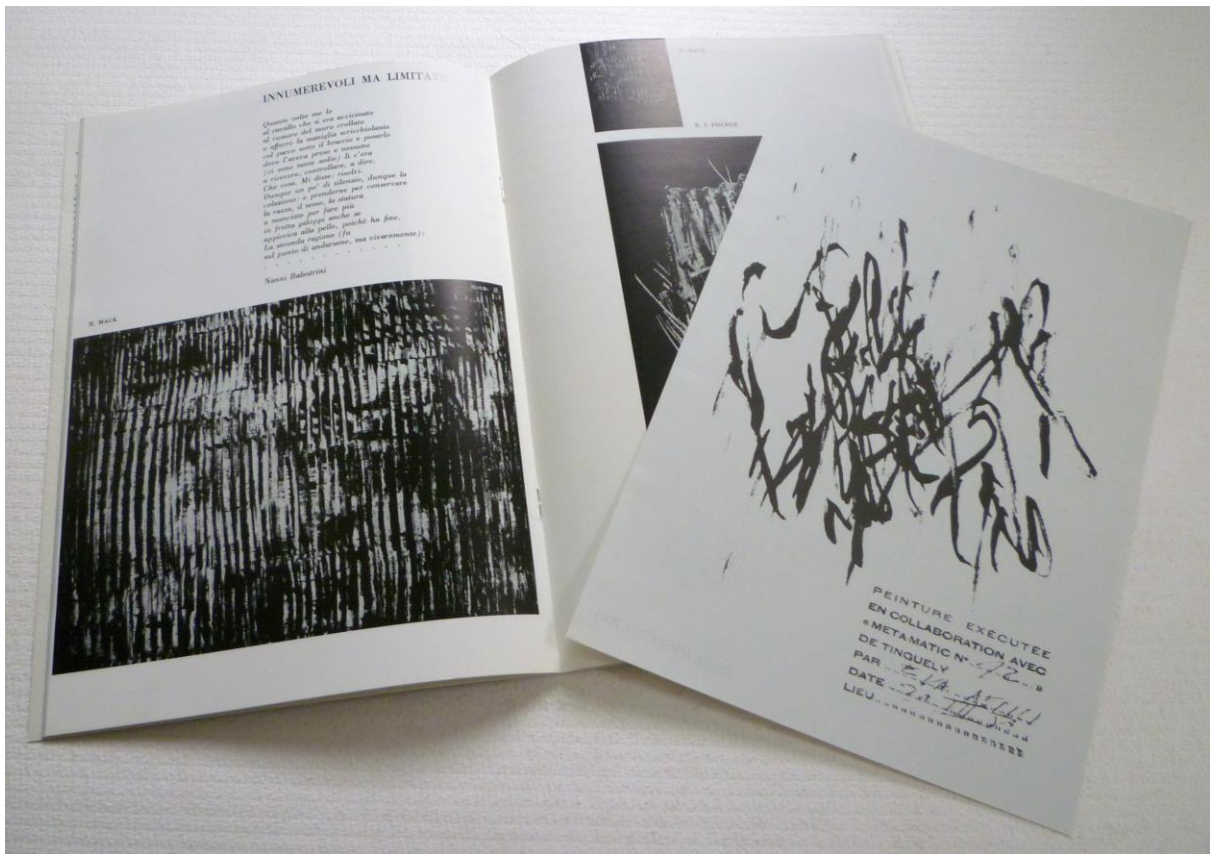
In bepaalde gevallen fungeren de magazines in interactie met een fysieke galerie-ruimte (bijvoorbeeld het bulletin van galerie *Dato* en het tijdschrift *Azimuth* dat uitgegeven wordt als publicatie van de galerie Azimut). Maar die band kan verbroken worden. Het Duitse tijdschrift *Nota*, waarover verder meer, evolueert na 1960 van een papieren naar een fysiek presentatieplatform. Omgekeerd oppert Manzoni rond diezelfde tijd het idee om het tijdschrift *Azimuth* te blijven uitgeven zonder de galerie.¹² De voordelen van een periodieke publicatie ten opzichte van een fysieke presentatie zijn dan ook legio. Het tijdschrift is te versturen over de hele wereld waardoor het niet belemmerd wordt door fysieke grenzen. Het heeft daarnaast een langdurige werking en vervult in die zin – bedoeld of onbedoeld – de rol van (historisch) document. Zo is de publicatie *Zero 3* uit 1961, meer dan veertig jaar na het tijdstip van lancering, nog steeds consulteerbaar en dus activeerbaar. De enige beperking op dit vlak is de oplage van de publicatie, die vaak door de financiële mogelijkheden bepaald wordt. De meeste kunstenaarspublicaties uit de jaren '60 kennen een oplage van enkele tientallen tot honderden exemplaren, wat gezien de relatief beperkte doelgroep in die jaren realistisch is, maar dezelfde druksels vandaag onbedoeld de status van rariteit meegeeft. Oplage en eventuele meertaligheid van kunstenaarsuitgaven zijn veelzeggend, want ze reflecteren de diverse ambities die met deze publicaties gepaard gaan.

In vergelijking met een tentoonstelling vertoont een tijdschrift een grotere soepelheid. Er kunnen kunstwerken gereproduceerd worden (bijvoorbeeld van een oudere generatie kunstenaars of van kunstenaars van een ander continent) die in realiteit zeer moeilijk of onmogelijk samen te brengen zijn. Deze praktijk wordt onder meer toegepast in *Azimuth 1*, waarin ouder werk van de dadaïst Kurt Schwitters opgenomen is naast werk van de Amerikaanse schilder Jasper Johns. Daarnaast speelt een tijdschrift ook de rol van katalysator. Het kan los van elkaar bestaande praktijken en initiatieven in uiteenlopende disciplines als poëzie en beeldende kunst tot een geheel smeden en daardoor (nieuwe) artistieke synergieën mogelijk maken. Boekbesprekingen, aankondigingen van tentoonstellingen en advertenties voor andere tijdschriften zorgen ervoor dat een tijdschrift ook zijn eigen context bevat. Zo geeft het aan in welke culturele ruimte het zich wil profileren. Tenslotte beschikt een gedrukte publicatie zelf over fysieke en formele eigenschappen die kunstenaars kunnen inspireren. Dat biedt de mogelijkheid in een tijdschrift te opereren met de parameters van de publicatie zelf en site-specifieke interventies te realiseren op het niveau van de bladzijde (of van een sequens van bladzijden). De bladzijden fungeren dan niet als passief medium maar als activerende artistieke ruimte; de reproductie van bestaande kunstwerken, zoals die in conventionele magazines de toon voert, maakt hier plaats voor de productie van nieuwe.

De conceptuele speelruimte en de communicatieve actieradius van het magazine en van de catalogus zijn dus aanzienlijk groter dan die van de galeriepresentatie. Die biedt zoals gezegd het wezenlijke voordeel van de directe confrontatie met het fysieke kunstwerk en van de persoonlijke interacties met de andere aanwezigen. Tijdschrift en

¹² F. Pola, 'Piero Manzoni amidst *Azimuth* and *Azimut*. An international creative adventure'. In *Manzoni-Azimut*. Londen: Gagosian Gallery 2011 (102). Deze publicatie bevat een facsimile herdruk van beide *Azimuth* nummers.

tentoonstelling vullen elkaar daarom perfect aan. De functies van kunstenaarspublicaties voor de neo-avant-garde kunnen samengevat worden met de woorden communicatie, promotie, documentatie en, *last but not least*, creatie. Er is een fundamenteel verschil tussen het tijdschrift als passieve drager van informatie en reproducties, een benadering die kenmerkend is voor de jaren '30, '40 en '50, en het magazine als een actieve component van de artistieke praktijk, of meer zelfs, als laboratorium voor artistiek (en maatschappelijk) onderzoek. Het tijdschrift neemt de rol op van 'strijdschrift'. Er bestaan op dit vlak dan ook frappante overeenkomsten tussen de praktijken van de eerste avant-garde en die van de neo-avant-garde. De multidisciplinaire almanakken van de Duitse expressionisten, de talloze manifesten van de Italiaanse futuristen, de *samizdat*-boekjes van de Russische avant-garde, de tijdschriften van de Duitse en Franse dadaïsten, de periodieken van de Franse surrealisten en de typografische experimenten in het drukwerk van de constructivisten effenden in diverse opzichten het pad voor de kunstenaarspublicaties van de neo-avant-garde.



Afb. 2: *Azimuth 1* (1959) met een reproductie van Heinz Mack en een losse bijdrage van Jean Tinguely

VOOR 1958: DE NAWEEËN VAN DE AVANT-GARDE

Opvallend is hoe, zowel in de jaren '20 als in de jaren '60, beeldende kunstenaars de noodzaak ervaren zich tekstueel uit te drukken. Anderzijds kan men vaststellen dat schrijvers en dichters toenadering zoeken tot de beeldende kunst, niet alleen door het

formuleren van artistieke ideeën, maar vooral door het visueel worden van hun poëtica. De *parole in libertà* van de Italiaanse futuristen en de dadaïstische klankpoëzie waren daar de bekendste voorlopers van. De teksten van kunstenaars werden na de Eerste Wereldoorlog via tijdschriften, brochures, pamfletten, manifesten en boeken verspreid. Dit resulteerde tussen 1920 en 1930 in een dynamisch papieren netwerk dat diverse steden in Europa met elkaar verbond. Het kunstenaarstijdschrift was vaak het resultaat van een particulier initiatief van enkele kunstenaars, dat geleidelijk nieuwe medewerkers aantrok en zo de indruk van een heuse internationale beweging gaf. Denk bijvoorbeeld aan *De Stijl* of *Dada*.

Kunstenaarsbewegingen en kunstenaarstijdschriften zijn dus moeilijk van elkaar los te denken. De avant-gardisten van de eerste generatie werkten met de basale bestanddelen van het schilderij, de sculptuur en het gedicht, en ‘deconstrueerden’ de gangbare opvattingen over deze artistieke media. Op een gelijkaardige wijze benaderden zij hun drukwerk. Niet toevallig worden deze praktijken herontdekt in de late jaren '50 en de vroege jaren '60 met de opkomst van de concrete poëzie en de kunstenaars rond tijdschriften als *Azimuth* en *Zero*. In die zin vormen de publicaties van deze nieuwe tendensen die de kop opsteken rond 1958 een soort *missing link* tussen de utopische disposities van de eerste avant-garde van na 1918 en de antipicturale praktijken van de conceptuelen van rond 1968.

Net na de Tweede Wereldoorlog getuigen de Europese kunstenaarstijdschriften nog van de naweeën van de historische avant-garde. Vooral het surrealisme werkt sterk na in de tijdschriften uit de late jaren '40 en de vroege jaren '50. In *Le Surréalisme Révolutionnaire* (Brussel), *Reflex* (Amsterdam), *Cobra* (Brussel, Kopenhagen en Amsterdam), *Phantomas* (Brussel), *Panderma* (Basel) en *Phases* (Parijs) gaan poëtisch-literaire uitingen hand in hand met automatistische, lyrische en/of primitivistische kunstwerken. Maar ook het vooroorlogse futurisme laat zijn sporen na. Enkele veteranen (zoals Carlo Belloli, Bruno Munari en Lucio Fontana) slagen erin de brug te slaan tussen de eerste en de tweede avant-garde. Ze behouden hun geldigheid voor de jonge generatie van naoorlogse kunstenaars. Zo vormen Fontana's *Manifesto Blanco* van 1946 en zijn latere manifesten van de jaren '50 een nieuw ijkpunt voor kunstenaars die de postsurrealistische benadering afkeuren.

Enkele tijdschriften breken dan weer een lans ter verdediging en ter promotie van de naoorlogse abstracte kunst en sluiten bewust aan bij het rationalisme, constructivisme en de art concret van het late interbellum. Zo is er *Arte Concreta*, het maandblad van de Milanese Movimento Arte Concreta (waaraan ook oudfuturist Bruno Munari verbonden was) dat tussen 1951 en 1953 veertien nummers uitbrengt. *Il Gesto. Rassegna internazionale delle forme libere*, waarvan het eerste nummer in 1955 verschijnt met de ondertitel *Bolletino internazionale d'informazione del Bauhaus Imaginista* geeft dan weer uiting aan de onvrede met het functionalistisch geïnspireerde rationalisme dat in de ontwerpideologie van Max Bill aan het bauhaus-erfgoed gekoppeld wordt; onvrede die enkele jaren later uitmondt in het situationisme.

In dezelfde periode kent vooral de internationale profilering van de action painting en de art informel een hoogtepunt. Die vormt onder meer de aanleiding tot de publicatie

van *Gutai*, een van de belangrijkste naoorlogse kunstenaarstijdschriften. Met de publicatie en de distributie van *Gutai* trachtten een aantal jonge Japanse kunstenaars het artistieke isolement te doorbreken waar ze door de oorlog in beland waren. *Gutai 1* verschijnt in januari 1955 en bevat een pamflet in het Engels van Jiro Yoshihara, die de bedoelingen van de uitgave toelicht en zich verontschuldigt voor de amateuristische kwaliteit van het drukwerk, dat eigenhandig door de kunstenaars gerealiseerd werd:

Each of them has spent their expenses and by borrowing a printing machine they have printed these works by their own hands. (...) They have spared the time and by encouraging each other, this pamphlet has completed. Therefore, this may be said not a skilful and a beautiful printing, or there may be some dirt of their fingers seen on the papers. Moreover, they have experienced that that by using an incomplete machine they had to spent more efforts and was a very difficult work by amateur techniques.¹³

Juist door deze ontwapenende *do-it-yourself* benadering behoudt *Gutai* bijna een halve eeuw na verschijning nog zijn authentieke en frisse uitstraling. *Gutai 2* (oktober 1955) heeft een groter formaat dan het eerste nummer en een opvallende rode geperforeerde cover, die de letters *Gutai* en het nummer twee vrijlaat. Het bevat losse ingekleefde kleurenprints, enkele drukken in zwartwit of met rood uitgevoerd op de pagina's zelf en een met de hand gestempelde prent. De cover van *Gutai 5* (oktober 1956), verschenen naar aanleiding van de tweede *Gutai* openlucht tentoonstelling, is dan weer voorzien van een zwarte schoenzoolafdruk op een witte achtergrond en een omgekeerde rode afdruk op de achtercover. Deze en andere aspecten geven het tijdschrift de uitstraling van een papieren performanceruimte. Interessant is ook dat het tijdschrift *Gutai* enkele keren de rol van tentoonstellingscatalogus opneemt, een hybride praktijk die iets later ook *Zero 1*, *2* en *3* zal karakteriseren.

Het tijdschrift *Gutai* vindt onder meer zijn weg naar het atelier van Yves Klein. In de aanloop naar de periode rond 1960 dienen zeker diens alternatieve 'catalogi' te worden vermeld. In feite komt Yves Klein door deze boekjes de eer toe als de pionier van het naoorlogse kunstenaarsboek te gelden.¹⁴ In november 1954 publiceert Franco de Sarabia (Madrid) Kleins uitzonderlijke boekjes *Yves Peintures* en *Haguenaull Peintures*, bestaande uit een blanco 'voorwoord' (horizontale lijnen) en tien bladzijden reproducties van monochrome schilderijen, eigenlijk opgekleefde rechthoekige stukjes gekleurd papier. Op een verrassende manier stelt Klein hier de relatie tussen creatie en documentatie ter discussie. De publicaties verschijnen immers voor Kleins eerste daadwerkelijke tentoonstelling met monochrome schilderijen. Bovendien kunnen de stukjes gekleurd papier, behalve als reproductie, ook als *ready made* materiaal beschouwd worden. De onleesbare inleiding van Pascal Claude bestaat uit horizontale lijnstukken. Bij Kleins

¹³ Jiro Yoshihara, 'The Gutai Manifesto.' *Gutai 1*, 1955 (z.p.).

¹⁴ Merkwaardig genoeg ziet dé Franse specialist inzake kunstenaarsboeken, Anne Moeglin-Delcroix, Kleins publicaties over het hoofd in het standaardwerk *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*. Parijs: Editions Jean-Michel Place 1997. In de recente tweede, bijgewerkte uitgave vermeldt ze zijn publicaties wel (*Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*. Parijs: Le Mot et le Reste / Bibliothèque Nationale de France 2011, 18).

tentoonstelling *Monochrome und Feuer* in Museum Haus Lange in Krefeld verschijnt begin 1961 een catalogus waarvoor de kunstenaar zich min of meer van dezelfde werkwijze bedient. In de publicatie zitten drie stukken gezeefdrukt/verguld papier gekleefd, die als reproductie van de getoonde monochromen fungeren en de verhouding tussen origineel en reproductie in vraag stellen.

1958/1959: 'COMMUNICAZIONE E CONSUMO NELL'ARTE D'OGGI'

Tegen het einde van de jaren '50 lijkt de neo-avant-garde in een stroomversnelling terecht te komen. 1958 vormt in dat opzicht een cruciaal jaar. Vooral Milaan blijkt, mede door de internationale uitstraling van Lucio Fontana, een artistieke hotspot voor de neo-avant-garde. Het derde nummer van *Il Gesto* verschijnt daar met medewerking van Piero Manzoni en met een coverontwerp van Fontana. Het vierde en laatste nummer wordt het jaar daarop uitgegeven door Enrico Bajs Movimento Arte Nucleare en is volledig gewijd aan de 'interplanetaire kunst'. Samen met *Direzioni 3*, ook samengesteld door Manzoni, kan *Il Gesto* gelden als voorloper van *Azimuth* dat in 1959 zal verschijnen (en aanvankelijk *Pragma* zou heten).¹⁵ In dezelfde periode ziet *KWY* het licht, een tijdschrift dat in Parijs wordt uitgegeven door enkele geëmigreerde Portugese kunstenaars en originele grafische en poëtische bijdragen bevat.

Via tijdschriften als *KWY* en *Azimuth* zullen de eerder perifere zones van de kunstwereld – Parijs wordt anno 1958 nog steeds als de artistieke hoofdstad van Europa beschouwd – zich weten te nestelen in het internationale netwerk van de neo-avant-garde. Daardoor wordt de klassieke hiërarchie die er bestond tussen de centra en de periferie op zijn minst gerelativeerd. Ook in 1958 vindt in Brussel de eerste naoorlogse wereldtentoonstelling plaats. De wederopbouw lijkt nu vruchten af te werpen. De nationale en thematische paviljoenen op de Brusselse expo stralen een onbetwist vooruitgangsoptimisme en bijna naïeve technofilie uit. Moderne kunst gedijt goed in dit futuristische decor. Het geëxalteerde modernisme dat in deze periode opflakkert, blijkt kunstenaars tot initiatieven aan te zetten. In Brussel ontstaat eind 1957 het avant-gardetijdschrift *Plus*, dat de nieuwste tendensen in poëzie en schilderkunst samenbrengt. Dit gebeurt onder een eerder lyrische en informele noemer. In het tweede en het derde nummer staan echter ook al 'koelere', onexpressionistische werken van Fontana.¹⁶

In Antwerpen, waar literaire tijdschriften als *Het Kahier* en *De Tafelronde* (onder meer door toedoen van Jef Verheyen, Ivo Michiels en Paul De Vree) ook aandacht aan de nieuwe schilderkunst beginnen te besteden, wordt de groep G58 opgericht.¹⁷ Met haar locatie, de zolder van een 16^e-eeuws havendepot, beschikt de groep over de grootste expositieruimte voor hedendaagse kunst in Europa. In Parijs verschijnt rond die tijd het

¹⁵ Pola 2011 (24).

¹⁶ Van *Plus* verschijnen tussen 1957 en 1959 drie nummers, onder meer met covers van Karel Appel en Cy Twombly. Het werd uitgegeven door onder meer de criticus Jean Dyréau en de kunstenaar Serge Vandercam.

¹⁷ Zie J. Pas, 'The Last Modernists. Jef Verheyen, Paul De Vree and the "Flemish landscape" of the 1960s.' In D. Pörschmann & T. Visser (red.), *Jef Verheyen. Le Peintre Flamant*. Brussel: ASA Publishers 2010 (112-139).

rebelse manifest van de Spaanse Equipo 57, die zich tot doel stelt de abstracte kunstenaars en architecten te laten samenwerken. In Düsseldorf vinden dan weer de eerste *Abendausstellungen* plaats in de ateliers van Heinz Mack en Otto Piene. Aan de tentoonstelling *Das Rote Bild* ontspringt *Zero 1* (met daarin de publicatie van een internationale enquête over de nieuwe schilderkunst) terwijl *Zero 2*, naar aanleiding van de achtste en laatste avondtentoonstelling, gewijd is aan het thema 'Vibration.' Daarin worden nu ook beeldende bijdragen opgenomen.

Naast deze bundelingen van internationale jonge krachten is er ook input van de retrospectieve blik. In 1958 vindt in Düsseldorf en Amsterdam de eerste grote overzichtstentoonstelling van dada plaats. Het historische beeld van dada, dat in zekere zin vertekend was geraakt door de invloed van het surrealisme, komt door de tentoonstelling en de begeleidende publicatie beter tot zijn recht. In hetzelfde jaar wordt in de V.S. de term 'neo-dada' geïntroduceerd om de diverse vormen van post-abstract-expressionistische praktijken te benoemen. In Europa koppelt Pierre Restany het werk van de *nouveaux réalistes* aan de voorlopers van dada.¹⁸ Het lijkt aannemelijk dat niet alleen de kunstwerken maar ook de dadaïstische documenten en publicaties in de overzichtstentoonstelling op de een of andere wijze nagewerkt hebben in de tijdschriften van de neo-avant-gardekunstenaars.

De doorbraak van de consumptiecultuur gaat in de jaren '50 gepaard met de toename van geïllustreerde tijdschriften en de opmars van de reclame-industrie. Producten en diensten worden publiekelijk geadverteerd en dienen op te vallen tussen het snel groeiende aanbod. Vanaf het midden van de jaren '50 neemt het aantal en de professionaliteit van advertenties en in kranten en tijdschriften aanzienlijk toe. Onder invloed van Amerikaanse producten en reclamestrategieën worden deze grafisch en fotografisch meer gesofisticeerd. In zekere mate borduren ze voort op het werk van de typografen en fotomonteurs uit het interbellum. Het ligt voor de hand te veronderstellen dat ambitieuze jonge kunstenaars deze nieuwe taal als inspiratie hanteren om hun eigen 'producten' en 'diensten' aan de man te brengen, vooral ook omdat het nieuwe, post-expressionistische paradigma die crossovers tussen massamedia, populaire cultuur en avant-garde-uitingen actief opzoekt, al dan niet met een kritische intentie. In dat opzicht was de tentoonstelling *This is Tomorrow* in Londen een belangrijke voorloper.¹⁹ Zowel de experimentele display van de expositie als de radicale vormgeving van de catalogus wijst op de bereidheid de conventionele grenzen tussen de disciplines te slechten en de creatieve mogelijkheden van de modernistische consumptie- en informatiecultuur te onderzoeken.

De consumptiecultuur wordt niet alleen opgezocht, maar ook ondermijnd. Eveneens in 1958 verschijnt in Parijs het eerste nummer van *Internationale Situationniste* (*Bulletin central édité par les sections de l'internationale situationniste*). Het is de voortzetting van het zogenaamde *Bauhaus Imaginiste* (Asger Jorn, Guy Debord) dat zelf optrad als

¹⁸ Dada. Dokumente einer Bewegung, Kunstverein für die Rheinlande im Westfalen, 5 sept-9 okt. 1958; Stedelijk Museum Amsterdam, 23 dec.1958-2 feb.1959. Voor neo-dada, zie S. Hapgood, *Neo-Dada. Redefining Art 1958-1962*. New York: The American Federation of Arts 1995.

¹⁹ *This is Tomorrow*, The Whitechapel Art Gallery, 9 augustus-9 september 1956.

politiek geïnspireerde erfgenaam van het in 1951 ter ziele gegane tijdschrift *Cobra*. Op die wijze ontstaat, naast de haast euforische omarming van de moderniteit, een tweede spoor, dat van de artistieke en intellectuele tegencultuur. De *Internationale Situationniste* neemt in de vroege jaren '60 niet alleen radicaal stelling tegen de concrete kunst maar ook tegen nouveau réalisme. Kenmerkend is de 'koele' vormgeving van het tijdschrift *IS*, dat veel tekst, weinig beeldmateriaal en géén kunstreproducties bevat. De spaarzame illustraties, afkomstig van strips of advertenties, zijn het resultaat van een situationistisch *détournement* (het uit hun verband rukken en daardoor een tegendraadse betekenis geven aan fragmenten uit de wereld van consumptie of entertainment).

De Internationale Situationniste zal vanaf 1960 een voet in Duitsland hebben met de Gruppe Spur (München), die, met zijn gelijknamige tijdschrift en zijn heftige retoriek en vormentaal, een soort anti-zero zal belichamen. Op haar beurt gaat de Gruppe Spur in zee met *The Situationist Times* dat vanaf 1962 door de Nederlandse 'dissidente' Jacqueline de Jong wordt uitgegeven.²⁰ Door de nadruk op de grafische bijdragen en de overvloed aan beeldmateriaal vormt het een artistieke tegenpool van de *Internationale Situationniste*. In schrill contrast daarmee staat het uitgesproken functionalistisch en constructivistisch geïnspireerde modernisme van het tijdschrift *Structure*, vanaf 1958 in Amsterdam uitgegeven door de Nederlandse kunstenaar Joost Baljeu, waaraan onder meer Max Bill zijn medewerking verleende.²¹ Zo incarneren kunstenaarstijdschriften, zowel in hun vorm als in hun inhoud, de diverse ideologieën die zich binnen de internationale neo-avant-garde aftekenen.

Naast de picturale ontwikkelingen hebben ook de poëtische experimenten hun stempel gedrukt op de publicaties van de neo-avant-garde. In de late jaren '50 vormen tijdschriften de ideale voedingsbodem voor nieuwe interacties tussen beeldende kunsten en poëzie. De concrete poëzie, die vanaf het midden van de jaren '50 door de Italiaanse veteraan Carlo Belloli en de Duitsers Eugen Gomringer en Max Bense beoefend wordt, gaat meer en meer contacten opzoeken met de beeldende kunst. Concrete dichters en post-picturale kunstenaars delen de artistieke ideologie van rationaliteit en zakelijkheid. De invloed van Bense laat zich in 1958 al gelden in *Zero 2*. Ook in 1958 begint duizendpoot Daniël Spoerri, onder invloed van dada én van het constructivisme, met de publicatie van het tijdschrift *Material*. Samen met Editions MAT (Multiplication d'Art Transformable) geeft *Material* (dat met dezelfde drie letters begint) uiting aan de utopie van het kunstwerk in oplage, een intentie die ook uitdrukkelijk door Victor Vasarely nagestreefd wordt. Het eerste nummer van *Material*, dat in het najaar van 1958 verschijnt, is een bloemlezing van concrete poëzie. Elk exemplaar van de editie van driehonderd wordt vervolgens door Spoerri *at random* samengesteld, waarbij er geen onderscheid wordt gemaakt tussen boven-, onder- en zijkant.

1959 zal een cruciaal jaar blijken te zijn voor de nieuwe avant-garde. Tot frustratie van de jonge kunstenaars besteedt de langverwachte Documenta 2, niettegenstaande de aanwezigheid van 1770 kunstwerken van 325 kunstenaars, totaal geen aandacht aan de

²⁰ Zie J.-A. Birnie Danzker & P. Dornacher (red.), *Gruppe SPUR*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2006.

²¹ Voor *Material* zie Aarons et.al. 2009 (266). Voor *Structure* zie J. Jobse, *De Stijl Continued. The Journal Structure (1958-1964). An Artists' Debate*. Rotterdam: 010 Publishers 2005.

nieuwste tendensen. De tentoonstelling wordt gedomineerd door moderne klassieke enerzijds en informeel-abstracte schilderkunst en humanistisch getinte, semi-abstracte beeldhouwkunst anderzijds. Aan de vooravond van een nieuw decennium moet dit voor de jonge garde bijzonder oude koek geleden hebben. Alternatieven dringen zich op. Enkele maanden voor de opening van Documenta 2 opent in het Antwerpse Hessenhuis, het hoofdkwartier van de groep G58, een titelloze groepstentoonstelling de deuren. Geïnspireerd op Le Mouvement, dat in 1955 plaatsvond in galerie Denise René en op het boek *Vision in Motion* van Moholy-Nagy, organiseerden de Belgische kunstenaars Pol Bury en Paul Van Hoeydonck samen met Jean Tinguely een indrukwekkend internationaal tableau van kinetische en interactieve kunst. Niet alleen de kiemen van zero en nouveau réalisme tekenen zich daar voor het eerst af, maar ook die van fluxus. Spoerri manifesteert zich met het 'Autotheater' voor de eerste keer binnen de beeldende kunst terwijl Klein er zijn eerste immateriële geste onderneemt en Günther Uecker voor het eerst naar buiten treedt met zijn nagelobjecten.²²

In de Rotterdamse Kunstkring vindt in dat jaar de groepstentoonstelling zero plaats. Deze bevat zowel werk van informele schilders als van de post-picturale kunstenaars Piero Manzoni en Jan Schoonhoven. De expositie, die vervolgens ook in het Antwerpse Hessenhuis en in Rome te zien is, gaat gepaard met een meertalige publicatie die evenwel conventioneeler van opzet is dan de Antwerpse (waarover verder meer). De internationale ontmoeting van artistieke gelijkgezinden leidt tot diverse kruisbestuivingen en samenwerkingsverbanden. Een jaar na de feiten publiceert Otto Piene een kort verslag van de Antwerpse manifestatie in het vierde (en laatste) nummer van het tijdschrift *Nota*. De laatste woorden daarvan zijn:

Die aktivität ist bei allen erwähnten autoren auffallend optimistisch und unbefangen gegenüber der offiziellen geltung vergangener kunstformen. Auf der documenta 2 war keiner von ihr vertreten. Besser als jede äusserung aus zweiter hand können texte der künstler selbst ihre haltung dokumentieren.²³

Deze laatste opmerking wijst op de veranderende rol van publicaties; van tweedehands informatie opgesteld door derden, worden zij tot een eerstehandse documentatie, aangeleverd door de kunstenaars zelf.

In die optie moet ook de publicatie naar aanleiding van de internationale groepstentoonstelling *Vision in Motion* begrepen worden. Het vierkante, geniete boekje is opgevat als aan compilatie van kunstenaarsbijdragen. De deelnemende kunstenaars kregen de uitnodiging hun eigen bijdrage te realiseren en te reproduceren in een oplage van duizend. Die zou vervolgens in Antwerpen geassembleerd worden tot een boekpublicatie die in de loop van de expo aangeboden zou worden. Enkel Mack, Piene, Bury,

²² Geprikkeld door Kleins interventie zal Bury later dat jaar diens geschriften uitbrengen (Yves Klein, *Le dépassement le problématique de l'art*. La Louvière: Editions Montbliart, 1959). Zie J. Pas, 'Zero in Antwerp in Zero. Artist curated group shows 1959-1964.' In T. Caiannelo et al. (eds.), *The Artist as Curator. Collaborative initiatives in the international ZERO movement 1957-1967*. Ghent: AsaMer 2014.

²³ O. Piene, 'Dynamo.' *Nota. Studentische Zeitschrift für Bildende Kunst und Dichtung* 4, 1960, 3-5 (5). Dezelfde tekst is het jaar daarna ook verschenen in Otto Piene, *10 texte*. München: Nota 1961 (33).

Van Hoeydonck, Roth en Tinguely gingen op de vraag in, terwijl er ook een concrete compositie van Emmett Williams in zit (officieel geen deelnemer aan de tentoonstelling). De cover van de catalogus is voorzien van een grafische pijl, die door Van Hoeydonck al aangewend was voor het affiche van de tentoonstelling, en een kolom met de achternamen van de deelnemende kunstenaars. De halve cover laat ook een deel van de bijdrage van Mack zien, een met zilverfolie bekleed stuk papier. De kunstenaarspagina's variëren van tekstuele statements (door de kunstenaars of critici) en reproducties van werken tot fysieke interventies op het niveau van de bladzijde en concrete poëzie. Pol Bury voorziet zijn pagina's van snedes en Tinguely voegt zijn manifest *Für Statik* toe, dat hij kort voordien verspreid had in Düsseldorf.

De originele bijdragen van de kunstenaars maken dat de catalogus van *Vision in Motion* eerder kunstenaarspublicatie is dan tentoonstellingscatalogus (de lijst van de tentoongestelde werken staat er zelfs niet in opgenomen). In vorm en afmetingen verraadt de publicatie duidelijk de invloed van Spoerri's *Material 1*, dat eind 1958 verschenen was. De grafische bijdrage van Roth aan *Vision in Motion*, *Carré dépliant*, staat op de achterzijde zelfs omschreven als 'extrait de material 2.' Dat was enkele maanden voordien verschenen en was volledig gewijd aan Roths 'Ideogrammen' (een minimale vorm van concrete poëzie). Emmett Williams' compositie in de Antwerpse publicatie staat dan weer sterk in het teken van *Material 3*, dat kort daarop in mei zou verschijnen, en gevuld zou zijn met diens 'Konkretionen' (concrete poëzie in de vorm van clusters). Kortom, de invloed van Spoerri op de catalogus van *Vision in Motion* lijkt aanzienlijk, zeker als je de publicatie vergelijkt met de daaropvolgende catalogi van G58, die erg conventioneel ogen. Niet alleen de expositie, maar ook de tegendraadse publicatie heeft een stempel gedrukt op de Düsseldorfse zerokunstenaars. Piene beaamt dat de *Vision in Motion*publicatie mee aan de basis ligt van de meer ambitieuze en radicale *Zero 3*, waarin de rollen van Spoerri en Tinguely overigens opnieuw prominent zijn.²⁴

In Milaan verschijnt rond die tijd het eerste nummer van *Azimuth*, samengesteld door Enrico Castellani en Piero Manzoni. Het bevat teksten van diverse auteurs, reproducties van werk van diverse kunstenaars (waaronder de deelnemers van de Rotterdamse tentoonstelling) en plastische bijdragen van Yves Klein (een blauwe bladzijde), Tinguely (een losbladige print van een 'metamatic' tekening) en Manzoni (een compositie met letters). De titel van het door criticus Gillo Dorfles geleverde voorwoord, 'Comunicazione e consumo nell'arte d'oggi', sluit nauw aan bij de doelstellingen van publicatie en galerie.²⁵ Ook in 1959 verschijnen de eerste drie nummers van *Nota. Studentische Zeitschrift für Bildende Kunst und Dichtung*, in München uitgegeven door Gerhard von Graevenitz en Jürgen Morschel.²⁶ De twee eerste nummers van het elegante langwerpige

²⁴ De informatie van Otto Piene is afkomstig van een gesprek met de auteur tijdens een meeting met de leden van de zero-onderzoeksgroep in Düsseldorf, maart 2012.

²⁵ 'Communicatie en consumptie in de kunst van vandaag' wijst op de belangstelling van de jonge kunstenaars voor deze aspecten van de moderne maatschappij. Voor een grondige bespreking van *Azimuth* 1 en 2, zie Pola 2011.

²⁶ Opvallend is de korte, feitelijke en italianiserende ambiance van de Duitse tijdschriftnamen uit deze periode: *Dato*, *Nota*, *Zero*. *Dato* is een bulletin waarvan in 1961 te Frankfurt-am-Main zes nummers

tijdschrift (een dubbelgeplooid A4) bevatten reproducties van overwegend informele kunstwerken en heel wat vroege voorbeelden van concrete poëzie. Nummer 3 bevat belangwekkende teksten van John Cage ('Beschreibung der in Music for Piano 21-52 angewandten Kompositionsmethode'), Carlfriedrich Claus ('Klangtexte Schriftbilder'), Franz Mon ('Artikulieren und Lesen') en van de dadaïsten Raoul Hausmann en Kurt Schwitters (een echo van de grote dada-retrospectieven van het jaar voordien?). Van Norbert Kricke, Piero Dorazio, Sam Francis, Franz Kline en Gio Pomodoro worden kunstwerken gereproduceerd. Die situeren zich nog in de expressionistische en 'informele' sfeer. Pas met *Nota* 4 wordt de stap naar de nieuwere en koelere plastische tendensen gezet.



Afb. 3: *Nota* 1 (1959), 2 (1959), 3 (1959) en 4 (1960)

1960/1961: 'BERICHT, DOKUMENTATION, ANALYSE UND PROGRAM ZUGLEICH'

Nota 4 verschijnt in 1960 met een cover van Heinz Mack (*Schwarze Vibration*, dat ook afgebeeld stond in de *Vision in Motion* catalogus). Niettegenstaande de sobere layout ademt het hele nummer de euforische atmosfeer van de *Vision in Motion* tentoonstelling

verschijnen onder redactie van Rochus Kowallek, en is verbonden aan een (gelijknamige) tentoonstellingsruimte, die later zal hernoemd worden tot galerie d.

van het jaar voordien. Een aantal kunstenaars die in Antwerpen participeerden, duiken hier terug op: Mack, Piene, Klein, Tinguely, Spoerri, Bury, Roth en Williams. Mack en Piene publiceren een Dynamo-manifest en geven een beknopt verslag van Vision in Motion en de uit de Antwerpse contacten resulterende Dynamo-tentoonstelling in Wiesbaden (met dezelfde kunstenaars aangevuld met Mavignier, Oehm, Manzoni en Holweck). Opvallend is hoe de kunstenaars zelf hier vrijwel volledig het woord nemen. Naast de reeds vermelde teksten van Mack en Piene zijn er statements en teksten opgenomen van Klein, Tinguely, Spoerri (over zijn MAT-edities), Jacov Agam, Bury, aangevuld met een tekst van Vincenzo Agnetti over de 'Linien' van Manzoni. Voor de rest staan er concrete gedichten in van Roth, Carlo Belloli, André Thomkins, Tomma Wember en Emmett Williams. *Nota 4* vormt dus een belangwekkend samengaan van Zerokunst, concrete poëzie, kinetische en gemultipliceerde kunst (MAT). In die zin vormt het misschien de *missing link* tussen Vision in Motion en *Zero 3*. Het jaar daarop wordt het tijdschrift *Nota* stopgezet. Von Graevenitz en Morschel zetten in op de gelijknamige galerie.

De gelijkwaardigheid van concrete poëzie, de nieuwe beeldende kunst en andere experimentele kunstvormen domineert ook de anthologie *Movens* die in hetzelfde jaar verschijnt. *Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Musik, Architektur*, zoals de ondertitel luidt, werd samengesteld door de concrete dichter Franz Mon, in samenwerking met Walter Höllerer en Manfred de la Motte.²⁷ Mon leverde voordien ook bijdragen aan *Nota*. Het boek, op de stofwikkels omschreven als 'Bericht, Dokumentation, Analyse und Program zugleich' is opgevat als een interdisciplinaire papieren tentoonstelling rond het gegeven van 'beweging' in de meest recente artistieke uitdrukkingen. In die zin sluit het inhoudelijk nauw aan bij de kerngedachte van de editions MAT van Spoerri en de Antwerpse tentoonstelling van 1959. Een aantal figuren uit die tentoonstelling en uit Spoerri's kring duiken ook op in Mon's anthologie. Tinguely, Spoerri, Williams, Roth komen erin voor, naast werk van onder meer Mack. Mon's activiteiten in de concrete poëzie blijken onder meer uit de precieze conceptie en de uitgedokterde typografische vormgeving (door hem zelf omschreven als 'elastische typografie') van het complexe boek, dat in het midden voorzien is van een heus *Orientierungszentrum* voor de lezer.²⁸ Opvallend in de vormgeving van dit en ander avantgardedrukwerk uit de periode rond 1960 is het toenemend belang van de inventief aangewende typografie. Een frappant voorbeeld is de affiche van Heinz Mack voor Galleria Azimut van maart 1960, een repetitieve typografische montage met informatie over de tentoonstelling.²⁹ Voordien vielen dit soort klussen onder de verantwoordelijkheid van de drukkers. Nu zien de kunstenaars de grafische en dus artistieke consequenties van deze communicatie veel beter in. De contacten met concrete dichters zullen daar niet vreemd aan geweest zijn.

²⁷ F. Mon et al. (red.), *Movens. Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Musik, Architektur*. Wiesbaden: Limes Verlag 1960.

²⁸ *Ibid.*, intro op stofwikkels.

²⁹ Afgebeeld in Pola 2011 (75).

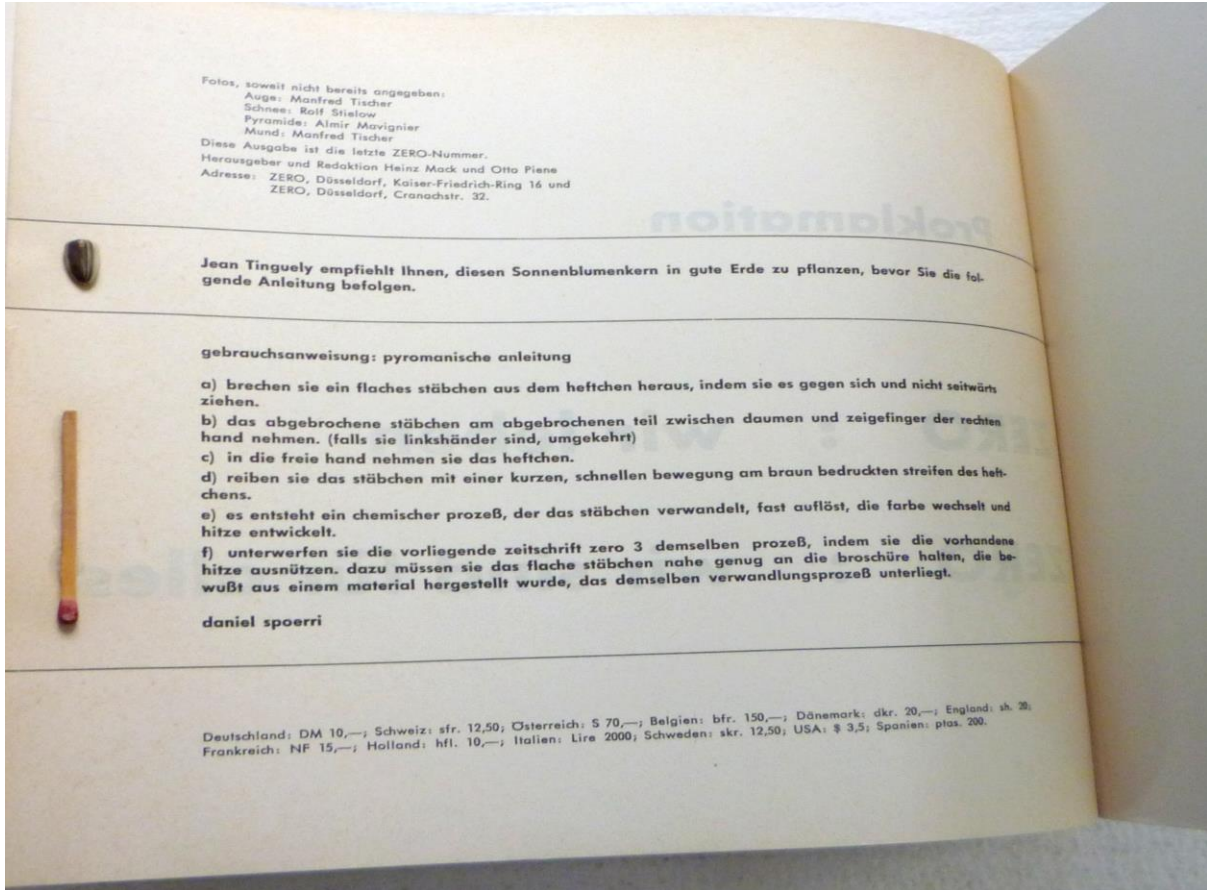
Begin 1960 verschijnt *Azimuth* 2, naar aanleiding van de groepstentoonstelling *La Nuova Concezione Artistica* in Galleria Azimut. De periodieke publicatie speelt hier dus ook de rol van tentoonstellingscatalogus. De internationale ambities blijken onder meer uit het feit dat dit nummer (in tegenstelling tot het eentalig Italiaanse eerste nummer) viertalig opgevat is. De tweede *Azimuth* oogt bovendien veel homogener. Van pop art, nouveau réalisme of informele kunst is hier geen sprake meer. In de als centerfold opgenomen lijst met werken staan ‘fotogrammen,’ ‘reliefs’, ‘monochromen’, ‘achromen’ en ‘structuren’. De visuele bijdrage van Yves Klein beperkt zich opnieuw tot een gekleurd vlak. Klein exploreert in die periode als geen ander de mogelijkheden van de media. Op 27 november 1960 verschijnt zijn *Dimanche, Le Journal d'un seul Jour* naar aanleiding van het Festival d'art d'avant-garde in Parijs. De publicatie van deze krantvormige kunstenaarspublicatie is niet minder dan een mediastunt. De Kleinkrant wordt onder meer via de gewone krantenkiosken verspreid. Met zijn spectaculaire cover (*Le saut dans le vide*) moet de publicatie bijdragen tot de persoonlijke mythologie die Klein aan het construeren is. Het imiteren van een ordinaire krant toont ondertussen meer verwantschappen met de spirit van het nouveau réalisme dan met de meer zakelijke communicatie van de zerokunstenaars.

Maar ook de Duitse kunstenaars hadden iets geleerd over communicatie en participatie. In juni 1961 verschijnt, gelanceerd via de tumultueuze zeromanifestatie *Edition Exposition Demonstration*, de ultieme zeropublicatie *Zero 3*, met als titel *Dynamo*. Voor het eerst zijn er, naast tekstuele bijdragen van kunstenaars en reproducties van kunstwerken, daadwerkelijke artistieke interventies te vinden. *Zero 3* bevat onder meer een verbrande en verscheurde bladzijde naar aanwijzingen van Klein, een piepkleine perforatie van Piene, een zonnebloempit van Tinguely (om te planten) en een lucifer van Spoerri (om het boek te verbranden). Opvallend is de afwezigheid van elke vorm van concrete poëzie: zelfs Dieter Roth levert een visuele (en geen poëtische) bijlage. Williams voorziet wel een typografische compositie voor op de kleefstrip die het omslag rond de via post verstuurd exemplaren verzegelt. Uit de ‘verdamping’ van de concrete poëzie uit de Duitse kunstenaarspublicaties blijkt dat de poëtische en de plastische posities ondertussen moeilijker te verzoenen zijn. De afwezigheid van poëtische bijdragen wordt ten dele gecompenseerd door de radicale grafische vormgeving van de eerste en de laatste bladzijden van *Zero 3*, waarin ook de fotografie van Mack een spectaculaire rol speelt. De begin- en eindbladzijden van de publicatie fungeren zowat als een begin- en eindgeneriek van een film, een werkwijze die veertig jaar later nog steeds effect heeft.

Ook buiten Italië en Duitsland zien nu nieuwe kunstenaarstijdschriften het levenslicht. 1961 is bijvoorbeeld het jaar dat *Gorgona*, het Kroatische ‘anti-magazine’, in Zagreb een aanvang neemt. Tot 1966 zullen er elf nummers verschijnen, telkens volledig benut door één kunstenaar, waardoor dit radicale tijdschrift effectief de rol van tentoonstellingsplatform vervult. Manzoni wilde naar verluidt een volledig nummer met zijn vingerafdrukken vullen, een per bladzijde.³⁰ In 1966 zal Dieter Roth een nummer realiseren. In Nederland starten de nul-kunstenaars Henk Peeters, Armando en Herman

³⁰ Allen 2011 (263).

de Vries in het najaar van 1961 met de publicatie van hun tegenhanger van *Zero, nul = 0*. Het jaar voordien had De Vries met *wit is overdaad* een baanbrekend, volledig blanco boekje gerealiseerd en daarmee de nulgraad van het boek bereikt; het leek wel alsof het echte kunstenaarsboek pas een aanvang kon nemen na een grondige tabula rasa.



Afb. 4: *Zero 3* (1961), laatste bladzijde met objecten en instructies van Jean Tinguely (boven) en Daniël Spoerri (onder)

Het eerste nummer van *nul = 0* verschijnt met een cover in zilverpapier voorzien van een cirkelvormige uitsnijding rechtsbovenaan. Mack, Piene en Uecker leveren tekst-materiaal, net als Christian Megert. De schrijvende kunstenaar leidt zelfs tot een nieuw genre, dat van de gebundelde kunstenaarsgeschriften. In hetzelfde jaar verschijnt *10 Texte* van Otto Piene, uitgegeven door de galerieën Nota en Dato. Het is een sobere witte uitgave (de cover is voorzien van een piepkleine, nauwelijks zichtbare blinddruk) zonder één afbeelding en met een verzameling van Pienes teksten en statements. Het kurkdrome boekje vormt een voorafschaduwing van de conceptuele publicaties die einde jaren '60, begin jaren '70 een grote weerklank zullen vinden in het progressieve kunstmilieu (bijvoorbeeld de *Statements* van Lawrence Weiner uit 1968).³¹

³¹ Piene 1961; L. Weiner, *Statements*. New York: Seth Siegelau 1968. Tussen 1960 en 1963 verschijnen er ook tekstuitgaven van post-informele kunstenaars als Jef Verheyen, Pol Bury, Günther Uecker en Bernard Aubertin. Yves Kleins *Le Dépassement de la Problématique de l'Art* (Editions Montbliart, 1959)

1962/1963: TERUGBLIKKEN OP EEN VOORUITBLIK

De affiche/catalogus van de nul-tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam in 1962 biedt een markante aanblik. Ze toont geen reproductie van een kunstwerk, maar is een druk ogende, typografische collage van invitaties, manifesten en andere uitgaven van de zero- en nulkunstenaars.³² Ze getuigt van het belang dat de groepen ondertussen hechten aan het drukwerk als communicatiemiddel. De affiche evoceert letterlijk het netwerk van de nieuwe tendensen, maar vormt tegelijkertijd een eerste terugblik op de talrijke publicaties en manifestaties van de afgelopen jaren. Het momentum ebt geleidelijk weg. Met de dood van Klein in 1962 en die van Manzoni in 1963 lijken twee motoren van de nieuwe beweging uit te vallen. In 1962 realiseerde Manzoni nog twee publicaties die de relatie tussen drukwerk als document en als creatie scherp stelden; *8 tavole di accertamento* en *The life and works of Piero Manzoni*. Vooral het tweede, dat in 1963 postuum verschijnt en bestaat uit onbedrukte transparante pagina's, ligt mee aan de basis van het kunstenaarsboek als cruciaal medium van de jaren '60.³³

Manzoni drukt ook een posthume stempel op *nul = 0* 2. Dat verschijnt in het voorjaar van 1963 met een cover die de zogenaamde afdruk van Manzoni's rechterhand toont. Binnenin staan in memoriams van Klein en Manzoni door Henk Peeters. Het is het laatste nummer van *nul = 0* onder die redactie. In 1964 zal het tijdschrift ophouden te bestaan en, na enig juridisch getouwtrek tussen Henk Peeters en Herman de Vries, ontdubbeld worden tot *De Nieuwe Stijl* enerzijds en *Revue Integration* anderzijds. Waar *De Nieuwe Stijl* literaire en beeldende bijdragen combineert (met onder meer aandacht voor het werk van Mack, Piene, Uecker en Yayoi Kusama), zal *Integration* zich vooral toelleggen op de concrete poëzie. Toch zinderen de echo's van *Zero 3* door in *Integration* nummer 4 (1964) waarin een compositie van Aubertin zit met afgebrande lucifers en een gescheurde bladzijde van Fontana.

Ondertussen is fluxus, door toedoen van organisator, uitgever en vormgever George Maciunas, aan een steile opmars bezig. Spoerri en Roth hebben, na enige flirts met zero en nouveau réalisme, onder meer via contacten met Dick Higgins en zijn Something Else Press (opgericht in 1964), meer en meer aandacht voor de Amerikaanse scene die, met Maciunas als katalysator, een hyperkinetische activiteit ontwikkelt op beide continenten. Ook de Duitse kunstenaar Wolf Vostell zal banden met de Amerikaanse groep rond Higgins aanknopen.³⁴ In dezelfde periode (1963) verschijnt *An Anthology*, een door de Amerikaanse componist La Monte Young samengestelde publicatie met bijdragen van kunstenaars, dichters en componisten, in een opvallende lay-out van George

lijkt daartoe het startschot gegeven te hebben. Zie J. Pas, *Multiple Readings. 51 kunstenaarsboeken 1959-2009*. Gent: AsaMer 2011 (10-11; 14-15).

³² Afgebeeld in Huisling & Visser 2011 (125).

³³ P. Manzoni, *8 tavole di accertamento*. Milaan: Scheiwiller Editore 1962; P. Manzoni, *The Life and Works of Piero Manzoni*. Flensburg-Glücksburg: Petersen Presse 1963.

³⁴ Voor Dick Higgins' Something Else Press (waaronder de *Great Bear Pamphlets*) zie P. Frank, *Something Else Press. An annotated bibliography*. N.p.: McPherson & Company 1983 en *Poetry Intermedia Künstlerbücher nach 1960*. Berlijn: Staatliche Museen zu Berlin 2002.

Maciunas.³⁵ De inhoud van deze uitgave was al in 1961 gereed, maar het boek zou om financiële redenen pas in 1963 verschijnen. Dieter Roth voorziet een ‘gedicht’ bestaande uit een wit blad papier met cirkelvormige uitsnijdingen (een tactiek die hij in 1962 ook toepast op de affiche van Bewogen Beweging). Het jaar daarop pakt Vostell in Keulen uit met *Dé-collage*, een tegendraads tijdschrift met originele bijdragen van uiteenlopende kunstenaars, waaronder opnieuw Dieter Roth.

Na *Zero 3* lijkt het wel de aflossing van de wacht. In zekere zin vormen *An Anthology* (aanvankelijk in 1960 geconcipieerd als een nummer van het tijdschrift *Beatitude East*) en *Zero 3* perfecte complementen. Beide demonstreren hoe een generatie kunstenaars loskomt van de picturale en sculpturale logica, en alle mogelijke manieren inschakelt om die bevrijding te communiceren. Beide publicaties, hoewel kunsthistorisch traditioneel gesitueerd in verschillende kampen (die van zero en die van fluxus) markeren het begin van een strategie, die pas in de tweede helft van de jaren '60 door de kunstenaars en bemiddelaars van de conceptuele kunst zal voltrokken worden: die van het boek als alternatief voor de fysieke tentoonstelling. Bovendien tonen deze en andere publicaties uit de jaren tussen 1958 en 1963 aan dat de kunsthistorische afbakeningen in werkelijkheid veel minder strikt waren dan soms gesuggereerd wordt. De concrete poëzie vormt hier de spreekwoordelijke *missing link*. Dieter Roth, Emmett Williams en Daniel Spoerri participeerden, voordat zij als fluxuskunstenaars beschouwd werden, als concrete dichters in publicaties en projecten die vandaag eerder met zero geassocieerd worden.

Een studie van de kunstenaarspublicaties uit de jaren 1958-1968 werpt ook een ander licht op de publicatiepraktijk van de conceptuele kunstenaars, die vanaf 1966 de kop opsteekt. Experimentele Amerikaanse periodieken als *Aspen* (1965-1971) en de publicaties en tentoonstellingen van Seth Siegelau (zoals de *Xerox Book* van eind 1968 en de January-show van begin 1969) markeren misschien niet zozeer het begin van een nieuwe praktijk, als wel het einde van een naoorlogse evolutie.³⁶ De invloed van de Amerikaanse kunstenaars op de Europese kunstwereld wordt eind jaren '60 echter onmiskenbaar. In Keulen verschijnt vanaf 1968 het tijdschrift *Interfunktionen*, dat werkdocumenten, teksten en plastische bijdragen van internationale kunstenaars zal bundelen, waaronder talrijke van Amerikaanse kunstenaars.³⁷ Fluxus, arte povera, land art, body art en conceptuele kunst bepalen de inhoud. Zero lijkt wel verdampt; Mack, Piene en Uecker komen niet in beeld. Beuys is de nieuwe referentiefiguur, maar ook Roth, Sigmar Polke, Vostell, Jörg Immendorff en Kiefer duiken in de pagina's op.

³⁵ La Monte Young & Jackson Mac Low (red.), *An Anthology of Chance Operations*. New York 1963. Over de genese van *An Anthology*, zie ±1961. *Founding the expanded arts*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofia 2013.

³⁶ Wolf Vostell publiceerde tussen 1962 en 1969 zeven nummers van *Dé-collage*. Zie Aarons et al. 2009 (138-145).

³⁷ Van *Aspen*, een multimedia magazine gepubliceerd door Phyllis Johnson, verschenen tussen 1965 en 1971 tien nummers, telkens onder redactie en vormgeving van een andere kunstenaar. Zie Allen 2011 (43-68). S. Siegelau (red.), *Carl Andre Robert Barry Douglas Huebler Joseph Kosuth Sol LeWitt Robert Morris Lawrence Weiner*. New York: S. Siegelau & J. Wendler 1968; S. Siegelau (red.), *January 5-31, 1969*. New York: S. Siegelau 1969.

Het is wellicht niet toevallig dat de drie tenoren van de zerobeweging, na de stopzetting van hun gezamenlijke activiteiten, vanaf de late jaren '60 hun promotie op een individuele basis voortzetten.³⁸ In 1968 pakt Mack, naar aanleiding van een solotentoonstelling in New York uit met een heus *Mackazin*, terwijl Uecker hetzelfde jaar zijn *Uecker Zeitung* opstart, waarvan tot 1982 negen nummers zullen verschijnen, bijna volledig gevuld met foto's. Waar *Mackazin* een glossy fotomagazine imiteert, neemt *Uecker Zeitung* de vorm aan van een meer bescheiden krant. Ook Piene blijft vanuit de VS publiceren, maar hij verkiest het medium van het kunstenaarsboek. Zo brengt hij in 1970 *More Sky* en in 1971 *Rainbows* uit. Deze kunstenaarspublicaties houden het midden tussen tekstboek, werkboek en manifest en sluiten aan bij de conceptuele publicaties uit dezelfde periode. Hier wordt een brug geslagen tussen zero en concept.

Er bestaan echter nog andere verbindingen tussen de neo-avant-gardepraktijken van de late jaren '50 en de conceptuele *turn* van de late jaren '60. De Amerikaanse kunstenaar, criticus en curator Willoughby Sharp, die in de vroege jaren '60 nauwe banden onderhield met de zerokunstenaars en hen betrok in een aantal van zijn groepstentoonstellingen, begint in 1968 in New York samen met Liza Béar een tijdschrift, volledig gewijd aan bijdragen van radicale kunstenaars: *Avalanche*. Dit verschijnt effectief pas vanaf 1970 en loopt tot 1976. Ondertussen is de modernistische utopie van de kunstenaars uit de zerogeneratie geïmplodeerd tot de zelfanalyse van de kunstenaar en de tautologische bevraging en ondermijning van het kunstsysteem. Het cynisme van de postmoderniteit is niet meer veraf. Maar vandaag, met het postmodernisme achter ons, lijken meer en meer kunstenaars terug te grijpen naar de radicale praktijken van de neo-avant-gardes uit de vroege jaren '60. Kunstenaarspublicaties uit die periode voeren ons *back to the future*, naar een tijdperk waarin avant-gardekunstenaars nog grote ambities koesterden en hun tijdschriften ingezet werden als strijdschriften.

•> JOHAN PAS is kunsthistoricus en docent aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen. Hij is gespecialiseerd in de neo-avant-gardes van de jaren '50 tot en met de jaren '70, en meer bepaald hun tentoonstellingsgeschiedenis en de inzet van (kunstenaars)publicaties.

³⁸ *Interfunktionen* ziet het licht als reactie tegen de 'conservatieve' politiek die volgens initiatiefnemer Friedrich W. Heubach ten grondslag lag aan Documenta 4 (1968). Zie G. Moure (red.), *Behind the facts. Interfunktionen 1968-1975*. Barcelona: Ediciones Poligrafa 2004.