

Een virtueel hoofdstuk

Een onderzoek naar het Nederlandse
kunstenarsboek in een digitaal tijdperk

Lotte Bosch, 6171966

Bacheloreindwerkstuk kunstgeschiedenis

Onder begeleiding van Dr. Linda Boersma

Met als tweede lezer Prof. Dr. Eva-Maria Troelenberg

Universiteit Utrecht

26 januari 2021



In de Onderwijs- en Examenregeling (artikel 5.15) is vastgelegd wat de formele gang van zaken is als er een vermoeden van fraude/plagiaat is, en welke sancties er opgelegd kunnen worden.

Onwetendheid is geen excuus. Je bent verantwoordelijk voor je eigen gedrag. De Universiteit Utrecht gaat ervan uit dat je weet wat fraude en plagiaat zijn. Van haar kant zorgt de Universiteit Utrecht ervoor dat je zo vroeg mogelijk in je opleiding de principes van wetenschapsbeoefening bijgebracht krijgt en op de hoogte wordt gebracht van wat de instelling als fraude en plagiaat beschouwt, zodat je weet aan welke normen je je moeten houden.

Hierbij verklaar ik bovenstaande tekst gelezen en begrepen te hebben.

Naam: **Lotte Bosch**

Studentnummer: **6171966**

Datum en handtekening:

26 januari 2021

Dit formulier lever je bij je begeleider in als je start met je bacheloreindwerkstuk of je master scriptie.

Het niet indienen of ondertekenen van het formulier betekent overigens niet dat er geen sancties kunnen worden genomen als blijkt dat er sprake is van plagiaat in het werkstuk.



Universiteit Utrecht

Een virtueel hoofdstuk: een onderzoek naar het Nederlandse kunstenaarsboek in een digitaal tijdperk.

Voorblad: 'What's Next?' fragment van pagina 26 uit Jan van der Tils *Book XXXVIII* (2020) (screenshot: auteur).

Lotte Bosch, 6171966

8612 woorden inclusief citaten

26 januari 2021

Departement Geschiedenis en Kunstgeschiedenis

Faculteit Geesteswetenschappen

Universiteit Utrecht

Voorwoord

Dit eindwerkstuk is het bescheiden slotstuk van mijn bacheloropleiding kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht. Naast mijn liefde voor de beeldende kunst, heb ik een grote fascinatie voor het boek als drager, idee en object. Daarom heb ik mij tijdens mijn bacheloropleiding verbreed en vervolgens verdiept in de literatuurwetenschap en hoop ik in de toekomst een mastertitel binnen dit vakgebied te behalen. Ik wilde beide interesses verenigen in dit eindwerkstuk. Daarnaast wilde ik onderzoek doen naar een actueel onderwerp, dat relevant zou zijn voor meer mensen dan alleen mijzelf.

De afgelopen decennia is digitalisering uitgegroeid tot een groot thema en onvermijdelijke opgave binnen de kunst(wereld). Toch worstelen veel musea en instellingen nog steeds met de inzetbaarheid van digitale middelen. Het is daarom aan de kunstenaar in de voorhoede om door middel van experiment en kritische reflectie de mogelijkheden van digitalisering te verkennen, bijvoorbeeld met het kunstenaarsboek. *Een virtueel hoofdstuk* gaat over een fenomeen in de kunst dat tegenwoordig ‘schijnbaar’ bestaat in het fysieke, digitale én hybride domein.

Vol enthousiasme en nieuwsgierigheid heb ik contacten in het veld gezocht; met verschillende mensen gesproken en hun kennis en ervaring als waardevolle bron beschouwd. Daarom wil ik bedanken Henk Woudsma, voorzitter van de Groningse stichting ARTisBOOK, die mij hartelijk heeft ontvangen en zijn collectie kunstenaarsboeken voor mij heeft opengesteld. Daarnaast dank ik Robin Waart die gedurende het hectische productieproces van zijn jongste kunstenaarsboek toewijding toonde en tijd maakte voor een levendig, digitaal gesprek met mij. Ook dank ik Jan van der Til, die mij persoonlijk ontving in zijn atelier in de Biotoop in Haren en ter plekke een inkijk gaf in zijn conceptuele gedachtegoed en kunstenaarspraktijk.

Bovenal gaat mijn dank en waardering uit naar mijn docent Linda Boersma, die mij vanaf het eerste jaar van mijn studie heeft geënthousiasmeerd voor de moderne en hedendaagse kunst en het doen van kunsthistorisch onderzoek, in 2019 een fantastische reis naar Berlijn verzorgde en mij de afgelopen periode, weliswaar op afstand, met betrokkenheid heeft begeleid tijdens het schrijven van mijn bacheloreindwerkstuk.

Lotte Bosch, Utrecht, 26 januari 2021

Inhoudsopgave

Voorwoord	3
Samenvatting	5
Inleiding	6
1. Het kunstenaarsboek en digitalisering	9
Dematerialiseren en democratiseren	9
De opkomst van elektronische media	11
Een digitale (r)evolutie	14
2. Het hedendaagse ‘digitale’ kunstenaarsboek in Nederland	17
Anouk Kruithof	18
Alternatief archief	18
Zelf publiceren	20
Een kwetsbaar object	20
Robin Waart	22
Een ode aan de film liefde	22
Het multimediale drieluik	24
Een universeel domein	25
Jan van der Til	26
Actualiteit en concept in botsing	26
Het gevaar van ‘analoog denken’	28
Een netwerk van wortelstokken	29
Vanzelfsprekend of weloverwogen digitaal	31
Conclusie	34
Bronnenlijst	38
Afbeeldingenlijst	42

Samenvatting

In dit onderzoek staat het Nederlandse kunstenaarsboek in de huidige, digitale eeuw centraal. Het kunstenaarsboek wordt gedefinieerd als een boek of een boekachtig object gemaakt door een kunstenaar. Aan de hand van wetenschappelijke kernpublicaties, van onder anderen kunstenaarsboekenspecialist Johanna Drucker, wordt de relatie beschreven tussen het kunstenaarsboek en digitale media. Zo is het vanaf de jaren negentig voor elke kunstenaar met een *personal computer* mogelijk om zelfstandig kunstenaarsboeken te ontwerpen, produceren en verspreiden via *desktop publishing* of *on demand* printsystemen. Volgens universitair docent Alexander Mouton worden hedendaagse kunstenaarsboeken in fysieke, hybride ofwel volledig digitale vorm uitgevoerd. Bovendien bieden digitale media nieuwe mogelijkheden voor het remediëren en tentoonstellen van kunstenaarsboeken, bijvoorbeeld door middel van *augmented* of *virtual reality*, stelt de Portugese onderzoeker Samuel Teixeira. De afgelopen jaren is de belangstelling voor het kunstenaarsboek in Nederland toegenomen. Aan de hand van drie casussen worden de wijzen waarop digitalisering een rol speelt in het Nederlandse, hedendaagse kunstenaarsboek geanalyseerd. Zo verkent Jan van der Til het internet als een tegendraadse en ambigue ruimte, waar hij volledig digitale kunstenaarsboeken zoals *Book XXXVIII* (2020) publiceert. *Image based artist* Anouk Kruithof reflecteert met *Automagic* (2016) op haar eigen compulsieve drang tot digitaal documenteren van herinneringen, maar houdt wel vast aan de fysieke vorm en ambachtelijke afwerking van het *limited edition*-kunstenaarsboek. Robin Waart poogt de toegankelijkheid van het kunstenaarsboek te vergroten door verschillende elementen toe te voegen aan het codexachtige *Evol/Love* (2020), zoals 'liefdesbrieven' en een billboardserie. Hij worstelt nog met de realisatie van een digitale component, die hij benadert als publieke ruimte. De casussen fungeren als voorbeelden van een breed scala aan hedendaagse kunstenaarsboeken in Nederland, dat nog niet volledig in kaart is gebracht.

Inleiding

Digitale beeldbewerking, video-installaties, promotie via sociale mediakanalen en *online orders* plaatsen: het gebruik van digitale middelen is bijna niet meer weg te denken uit de hedendaagse kunstwereld. Gedurende de huidige pandemie is digitalisering zelfs een noodzaak geworden. Zo werden het afgelopen jaar talloze tentoonstellingen, soms klakkeloos, omgezet naar een virtueel domein. Echter, een fenomeen dat op het eerste gezicht paradoxaal lijkt aan deze digitalisering is het kunstenaarsboek. Het veelal weerbarstige, codexachtige kunstenaarsboek onderscheidt zich namelijk juist met zijn onmiskenbare fysieke vorm. Maar de afgelopen zestig jaar is gebleken dat het kunstenaarsboek vele verschijningsvormen kent. Ook in het wetenschappelijk discours is deze diversiteit erkend en wordt er al jaren getwist over een passende definitie van het alsmaar uitdijende begrip 'kunstenaarsboek'. Globaal kan een onderscheid worden gemaakt tussen *multiples* – goedkoop en grootschalig geproduceerde *paperbacks* – en *limited editions* en *unica's*, vaak uitgevoerd in luxe materialen en sculpturale structuren.¹

Vanaf de jaren negentig van de twintigste eeuw werden digitale middelen steeds belangrijker in zowel de praktijk van de kunstenaar als van de onderzoeker, verzamelaar en tentoonstellingsmaker. Kunstenaars gebruiken computerprogramma's voor het ontwerp van kunstenaarsboeken; drukkers en uitgeverijen hanteren digitale printers. Maar kunstenaars publiceren zelf ook virtuele of fysieke kunstenaarsboeken dankzij de *personal computer* en *on demand* printsystemen. In digitale databases worden zowel oorspronkelijk fysieke als digitale kunstenaarsboeken verzameld en bewaard. Deze ontwikkelingen roepen vragen op als: welke rol speelt materialiteit nog in een *digital age*? Kan digitalisering het fysieke kunstenaarsboek overbodig maken?

In 2002 was kunsthistoricus Rob Perrée pessimistisch over de onbeduidende positie van het Nederlandse kunstenaarsboek en de geringe aandacht die musea eraan schonken.² Maar de belangstelling is gegroeid. Steeds meer Nederlandse hedendaagse kunstenaars kiezen het kunstenaarsboek als vorm. Naast enkele

¹ Louise Kulp, "Artists' Books in Libraries: A Review of the Literature," *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America* 24, (2005)1: 5-6.

² Rob Perrée, *Cover to Cover: Het kunstenaarsboek in perspectief*, (Rotterdam: NAI Uitgevers, 2002), 45.

grootschalige tentoonstellingen, staat het kunstenaarsboek voornamelijk centraal in kleinschalige, specialistische projecten en organisaties zoals de activiteiten van *Werker Collective* en de boekenbeurs van Looiersgracht 60 in Amsterdam.³ In 2015 wijdde tijdschrift *Kunstlicht* een volledige editie aan de obsessie met het boek in de kunst en in 2017 werd in Groningen de stichting ARTisBOOK opgericht. Hoewel digitalisering een terugkerend thema is binnen deze activiteiten, is specifiek onderzoek naar het gebruik van digitale middelen in Nederlandse, hedendaagse kunstenaarsboeken nog niet uitgevoerd. Daarom is de vraag die centraal staat in dit scriptieonderzoek: op welke wijzen speelt digitalisering een rol in het hedendaagse kunstenaarsboek in Nederland?

Deze scriptie bestaat uit twee delen. Het eerste deel dient als theoretisch kader waarin duidelijkheid wordt geschapen over de definitie en de verschillende soorten van het 'kunstenaarsboek'. Kernpublicaties van Johanna Drucker, Lucy Lippard en Clive Phillpot bieden hiervoor de basis. Vervolgens wordt de verhouding tussen het kunstenaarsboek en digitale middelen beschreven, gebaseerd op recente artikelen van onder anderen Claire Bishop, Samuel Teixeira, Alexander Mouton en een essay van Roos van der Lint. In het tweede deel van deze scriptie wordt onderzocht welke fysieke, digitale of hybride vormen het hedendaagse kunstenaarsboek in Nederland kan aannemen. Dit wordt gedaan aan de hand van drie recente Nederlandse kunstenaarsboeken, van drie kunstenaars met verschillende opvattingen over het 'boek' als object of concept en het gebruik van digitale middelen in hun werk. Ten eerste wordt het zelf gepubliceerde *Automagic* (2016) van *image based artist* Anouk Kruihof geanalyseerd. Ten tweede wordt het zeer recente multimediale project *Evol/Love* (2020) van filmliefhebber Robin Waart behandeld, die als doel heeft het boek te 'openen'. Als laatste komen *Book XXXVIII* (2020) en de website *Rhizomebook.com* (2013-heden) van de conceptuele kunstenaar Jan van der Til aan bod. De casussen worden visueel, contextueel en inhoudelijk geanalyseerd, waarna bepaald wordt hoe ze zich verhouden tot de theoretische onderverdelingen en concepten uit het eerste deel. De drie werken en interviews met de kunstenaars dienen als belangrijke primaire

³ In 2007 stelde het Stedelijk Museum Amsterdam de eigen collectie kunstenaarsboeken tentoon en in 2009 vond een expositie plaats van de kunstenaarsboekencollectie van Joop van Caldenborgh in Museum de Fundatie in Zwolle. Suzanne Swarts en Karin van Lieverloo, *Artists' Books: De Caldic Collectie* (Zwolle: Waanders, 2009).

bronnen. In de conclusie wordt een antwoord op de onderzoeksvraag geformuleerd, op basis van zowel het eerste, theoretische deel als de *case studies* uit deel twee.

1. Het kunstenaarsboek en digitalisering

In dit eerste deel worden enkele belangrijke concepten en problemen van het kunstenaarsboek behandeld, zoals het formuleren van een passende definitie en duidelijkheid scheppen over de verschillende soorten kunstenaarsboeken en de achterliggende idealen. Vervolgens wordt er een overzicht gegeven van de belangrijkste ideeën binnen het discours over de relatie tussen het kunstenaarsboek en digitalisering, vanaf de jaren negentig van de twintigste eeuw tot heden.

Dematerialiseren en democratiseren

Vrijwel iedere auteur die schrijft over het kunstenaarsboek, begint met een reflectie op de definitiekwestie. De reden hiervoor is dat een eenduidige definitie niet volstaat. Toen eind jaren zestig het fenomeen *artists' book* als eerste in de Verenigde Staten opkwam, was het lastig om een passende definitie te formuleren. Bijna zestig jaar later is het fenomeen enorm uitgedijd, mede door de invloed van digitalisering. Toch zijn er enkele aspecten van het kunstenaarsboek waarover consensus heerst in het discours.

De meeste wetenschappers en kenners zijn het bijvoorbeeld eens dat *Twentysix Gasoline Stations* (1963) van Ed Ruscha het eerste kunstenaarsboek is.⁴ Het werk beslaat 26 zwart-wit foto's van benzinstations langs de *route 40* in de westelijke Verenigde Staten (afb. 1). Ruscha zag niet het origineel maar alle 400 kopieën als 'het kunstwerk'. *Twentysix Gasoline Stations* was Ruscha's poging tot het democratiseren van de kunst(wereld). Nieuwe, snelle productiemethoden en printtechnologieën konden bijdragen aan de verwezenlijking van dit ideaal. Bovendien legt het werk van Ruscha twee onderscheidende aspecten van het kunstenaarsboek bloot. Ten eerste heeft het kunstenaarsboek geen informerende functie, zoals een kunstboek, catalogus of studieboek. Het kunstenaarsboek is een boek of een boekachtig object gemaakt door een kunstenaar en heeft dus bovenal een artistiek oogmerk.⁵ Ten tweede druiste

⁴ Anne van der Zwaag, *Het kunstenaarsboek als wetenschappelijke bron* (scriptie kunstgeschiedenis Universiteit Utrecht, 2003), 24.

⁵ Stephen Bury benadrukt ook wat het kunstenaarsboek vooral niet is en hoe de definitie in de praktijk werkt: 'they are not books of reproduction of an artist's work, about an artist. In practice, this definition breaks down as artists challenge it, pushing the book format in unexpected directions.' Stephen Bruy, *Artists' Books: The Book as a Work of Art 1963-2000*, (Londen: Bernard Quaritch Ltd, 2015), 15.

dit eerste kunstenaarsboek in tegen de heersende opvatting dat een kunstwerk een hoogwaardig, kostbaar object moest zijn. *Twentysix Gasoline Stations* is hiermee het archetype van de eerdergenoemde *production piece of multiple*.

Criticus en activist Lucy Lippard, die in 1976 met Sol LeWitt *Printed Matter, Inc.* in New York oprichtte, geloofde in de krachtige, emanciperende rol van het kunstenaarsboek.⁶ Ze hoopte dat, op een dag, bij elke supermarkt kunstenaarsboeken verkrijgbaar zouden zijn en dat kunstenaars hier financieel van zouden profiteren.⁷ Dit ideaal werd echter nooit bereikt. Later uitte Lippard haar teleurstelling over de mislukte democratisering.⁸ Hoe goedkoop en toegankelijk de vorm van de *multiple* ook is, de inhoud is vaak zelfingenomen en zeer specifiek, erkent Lippard.⁹ Het kunstenaarsboek was vanaf het begin avant-gardekunst en blijft dat ook. De Nederlandse criticus Roos van der Lint merkt in *Het boek in de kunst: een provocatie van de tijd* (2016) op dat de economische waarde van het kunstenaarsboek wel is gestegen, aangezien steeds meer kunstboekenbeurzen, galerieën en museumwinkels met een commercieel oogmerk het kunstenaarsboek centraal stellen.¹⁰

Clive Phillpot, destijds hoofd van de MoMA-bibliotheek, maakte in 1982 een onderverdeling van de verschillende verschijningsvormen van het kunstenaarsboek. Naast *multiples* bestaat een categorie van *unica's* en *limited editions*, waarbij veel aandacht wordt besteed aan het ontwerp en gebruik is gemaakt van uitzonderlijke materialen voor de uitvoering. Phillpot merkte op dat niet alleen het uiterlijk van een *limited edition* verschilt met dat van een *multiple*, maar ook de filosofie erachter.¹¹ *Unica's* en *limited editions* zijn vaak in de traditie van ambacht of de status van het waardevolle kunstobject te plaatsen, terwijl de *multiple* hier zagezegd tegenin gaat. Bovendien werd de *multiple* in de jaren zestig en zeventig ingezet door conceptuele kunstenaars zoals Lawrence Weiner, die vooral een drager zochten voor een in taal

⁶ Lucy R. Lippard, "The Artist's Book Goes Public," in *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, red. Joan Lyons, (Rochester, New York: Visual Studies Workshop Press, 1987): 48.

⁷ *Ibid.*, 48.

⁸ Roos van der Lint, *Het boek in de kunst: Een provocatie van de tijd*, Essay 011 (Mondriaan Fonds, 2016): 31.

⁹ Lippard, "The Artist's Book Goes Public," 48.

¹⁰ Van der Lint, *Het boek in de kunst*, 32.

¹¹ Phillpot, Clive. "Books, Book Works, Book Objects, Artists' Books," in *Booktrek: Selected Essay's on Artists' Books (1972-2010)*, voor het eerst gepubliceerd in 1982 (Genève: JPR|Ringier, 2012), 84-85.

uitgedrukt idee.¹² Deze conceptuele kunstenaars kozen voor een doordachte maar sober ogende vormgeving, omdat zij het ‘idee’ achter het object zagen als het ware kunstwerk. Op deze manier probeerden ze de beeldende kunst te dematerialiseren. In de jaren tachtig werd het democratische potentieel van het kunstenaarsboek verder verkend. Toegankelijkheid en vrijheid van meningsuiting waren belangrijk voor kunstenaars uit deze periode. Zij publiceerden kunstenaarsboeken om kritiek op sociale of politieke kwesties te uiten.¹³ Hierin werden fotografie en tekst gecombineerd en de codexachtige vorm stond niet meer centraal.

De opkomst van elektronische media

De Amerikaanse kunstenaar en academicus Johanna Drucker publiceerde in 1994 het standaardwerk *The Century of Artists' Books*, waarin zij een overzicht geeft van de geschiedenis van het kunstenaarsboek en de verschillende soorten kunstenaarsboeken.¹⁴ *The Century of Artists' Books* kwam uit op een moment waarop de discussie over de toekomst van gedrukt materiaal, onder invloed van nieuwe media en technologie, hevig woedde. Drucker was destijds optimistisch en schreef: ‘The culture of the book is our future. [...] There are no limits to what artists’ books can be and no rules for their construction – and fortunately there is no end of their production in sight.’¹⁵ Haar boodschap was: het kunstenaarsboek is bestendig tegen de (digitale) toekomst.

In 1997 publiceerde dezelfde auteur het artikel “The Self-Conscious Codex: Artists' Books and Electronic Media”, waarin zij expliciet in gaat op de relatie tussen het codexachtige kunstenaarsboek en elektronische media.¹⁶ Hoewel drukkerijen al

¹² Van der Zwaag, *Het kunstenaarsboek als wetenschappelijke bron*, 26-27.

¹³ Brian Wallis, “The Artist's Book and Postmodernism,” in *Artist/Author: Contemporary Artists' Books*, red. Cornelia Lauf en Clive Phillpot (New York, NY: Distributed Art Publishers Inc., 1998), 99.

¹⁴ Lynne Vieth noemde Drucker ‘driving force’ in een publicatie uit 2006, waarin zij reflecteerde op Druckers plannen die zij had gepresenteerd op een conferentie in Los Angeles.

Lynne S. Vieth, “The Artist's Book Challenges Academic Convention,” *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America* 25(2006)1: 14.

¹⁵ Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, (New York: Granary Books, 1995), 364.

¹⁶ Hoewel in de onderzoeksvraag en inleiding gekozen is voor de term ‘digitalisering’ en ‘digitale middelen’ of ‘digitale media’, is hier gekozen voor ‘elektronische media’. Dit heeft verschillende redenen. Ten eerste gebruikt Drucker de benaming ‘electronic media’ in haar artikel en ten tweede is er een significant verschil tussen digitale en elektronische media en middelen. Digitale media en middelen zijn vrijwel altijd elektronisch, maar elektronische media en middelen zijn niet altijd digitaal. Zeker eind twintigste eeuw waren elektronische systemen en middelen niet altijd digitaal, maar

vanaf de jaren zestig gebruik maakten van moderne *offset printing* en zelfs computers, werden veel elektronische middelen pas later beschikbaar voor particulieren. Eind jaren tachtig werd *desktop publishing* voor particulieren met een *personal computer* mogelijk.¹⁷ Hoewel diverse beroepen wegvielen door de digitalisering van het grafisch ontwerp van boeken en *desktop publishing* zag Drucker destijds vooral de positieve, nieuwe uitdagingen van elektronische media.¹⁸ Zo hoefden kunstenaars niet meer vanuit de chemische omgeving van een drukkerij te werken, maar via een scherm in hun eigen atelier of studio.¹⁹ Echter, anno 1997 konden onverhoeds moeilijkheden optreden als een elektronisch bestand afgedrukt werd.²⁰ Via websites zou het distribueren van een bestand zorgvuldiger uitgevoerd kunnen worden, dacht Drucker. Bovendien hebben webpagina's flexibele mogelijkheden voor het plaatsen van tekst en (bewegend) beeld. Het verspreiden en presenteren van kunstenaarsboeken via websites staat in lijn met het democratische ideaal achter *multiples*, die ook voor een breed publiek toegankelijk moesten zijn. Hoewel webpagina's net als het codexachtige boek meestal lineair te lezen zijn, zijn de ervaringen van een digitaal en een analoog boek verschillend. Bij een digitaal boek ontbreken de geur en de manier waarop het object aanvoelt. Maar het analoge en het virtuele kunstenaarsboek kunnen volgens Drucker naast elkaar bestaan.²¹

Hoewel kunsthistoricus Rob Perrée in 2002 verklaarde dat het kunstenaarsboek veroordeeld was tot de vitrine, kunnen digitale middelen ook uitkomst bieden voor de

analoog. Het onderscheid ligt in de verwerking van signalen, bij digitale media zijn deze signalen gebaseerd op cijfers en bij elektronische media op elektronische seinen. Op de technische aspecten van dit verschil wordt verder niet ingegaan in dit onderzoek. In de periode dat Drucker dit artikel schreef werd *offset printing* bijvoorbeeld nog veel gebruikt: deze techniek is niet digitaal, maar wel elektronisch. Computers zijn zowel elektronisch als digitaal.

¹⁷ Paul Dijkstra, *Wat is een boek? Een kleine geschiedenis* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018): 158.

¹⁸ Het ontwerpen, knip- en plakwerk, de lay-out werd vroeger door onafhankelijke vakmensen gedaan, maar kan sinds de opkomst van digitale ontwerpprogramma's door een kunstenaar zelf gedaan worden.

Johanna Drucker, "The Self-Conscious Codex: Artists' Books and Electronic Media," *SubStance* 26(1997)1: 107.

¹⁹ *Ibid.*, 107.

²⁰ Onderdelen versprongen of vielen weg wanneer een bestand afgedrukt werd. Het duurde bijvoorbeeld tot 2005 voordat tekstverwerkingsprogramma's in staat waren te berekenen hoeveel ruimte voetnoten per pagina nodig hadden.

Dijkstra, *Wat is een boek?*, 158.

²¹ Drucker, "The Self-Conscious Codex," 111.

tentoonstelling van kunstenaarsboeken.²² Tentoonstellingsmakers kiezen er vaak voor om een dicht en een opengeslagen exemplaar van hetzelfde werk naast elkaar in een vitrine te presenteren. Op deze manier kunnen bezoekers het object niet aanraken en doorbladeren en missen zij de ervaring van de 'boekigheid' van het kunstenaarsboek.²³ Perrée doet enkele voorstellen hoe dit gemis gecompenseerd kan worden door digitale middelen, zoals het integraal fotokopiëren van kunstenaarsboeken, waardoor de gehele inhoud van een kunstenaarsboek zichtbaar tentoongesteld kan worden. Verder kunnen boeken 'tot leven worden gebracht' door middel van interactieve computerprogramma's.²⁴ Hij noemt hier echter geen voorbeeld van. Daarnaast kunnen video-interviews met verzamelaars en tentoonstellingsmakers inzicht geven in de achtergrond van de objecten. Perrée erkent dat deze alternatieve presentatiemogelijkheden het karakter van het werk en de bedoeling van de kunstenaar kunnen ondermijnen.²⁵

In 2011 stuitte de Belgische kunsthistoricus Johan Pas op hetzelfde dilemma, toen hij zijn persoonlijke collectie kunstenaarsboeken exposeerde in de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience in Antwerpen. Om recht te doen aan alle artistieke kenmerken en kwetsbare onderdelen van de kunstenaarsboeken, koos Pas voor de combinatie van vier benaderingen in de tentoonstelling.²⁶ Ten eerste werd het kunstenaarsboek als 'object' in een vitrine tentoongesteld. Ten tweede werd een video getoond waarbij het boek zodanig is gemanipuleerd tot een 'ervaring'. Daarnaast maakte Pas een digitale publicatie met dezelfde titel als de tentoonstelling, *Multiple/Readings: 51 Kunstenaarsboeken 1959-2009*, bestaande uit twee delen. In het eerste deel werd elk kunstenaarsboek beschreven als 'document' en in het tweede deel werd elk exemplaar gereproduceerd als 'beeld', in zowel gesloten als geopende toestand. Pas streeft naar een gelijkwaardigheid van beeldende, tekstuele, fysieke en conceptuele elementen in de tentoonstelling van het kunstenaarsboek en gebruikt

²² Rob Perrée, *Cover to Cover: Het kunstenaarsboek in perspectief*, (Rotterdam: NAI Uitgevers, 2002), 66.

²³ Perrée gebruikt deze zelfbedachte term om het onderscheidende karakter van het kunstenaarsboek te benoemen en doelt hiermee op 'de uitwerking van een creatief idee die recht doet aan het medium en die onder verantwoordelijkheid van de kunstenaar tot stand is gekomen.'

Perrée, *Cover to Cover: het kunstenaarsboek in perspectief*, 12.

²⁴ Ibid., 69.

²⁵ Ibid., 72.

²⁶ Johan Pas, *Multiple/Readings: 51 Kunstenaarsboeken 1959-2009*, (Brussel: ASA, 2011), 6.

verschillende digitale middelen om dit te bereiken. Het ging hier echter uitsluitend om 'klassiek' vormgegeven *unica's*, *limited editions* en enkele *multiples*.²⁷

Het hedendaagse kunstenaarsboek is namelijk niet altijd gemakkelijk te identificeren als 'boek', merkte de Zuid-Afrikaanse kunstenaar en academicus Keith Dietrich op in zijn oratie getiteld *Intersections, Boundaries and Passages: Transgressing the Codex* (2011).²⁸ Veel hedendaagse kunstenaarsboeken overschrijden de grenzen van de codexvorm en nemen sculptuurachtige, installatie- of performancevormen aan. De idealen van zelfproductie, toegankelijkheid en het verlangen om esthetische normen te doorbreken zijn hierbij van belang. Hoewel vrijwel geen enkele hedendaagse kunstenaar kan leven van de verkoop van zijn kunstenaarsboeken, heeft *desktop publishing* het voor kunstenaars niet alleen technisch en praktisch maar ook financieel gemakkelijker gemaakt om zelf boeken te produceren en publiceren.²⁹ Bovendien worden de mogelijkheden van digitale, *screen-based* media, waarbij productiekosten veel lager uitvallen, steeds intensiever geëxploreerd.

Een digitale (r)evolutie

Het is evident dat de kunst de afgelopen decennia sterk is beïnvloed door de opkomst van digitale middelen. Dit is terug te zien in de brede toepassing van digitale fotografie, film en internet in de beeldende kunst. Deze verhouding is echter paradoxaal, merkte kunsthistorica Claire Bishop op in het veelbesproken artikel "Digital Divide: Contemporary Art and New Media" (2012). Hedendaagse kunst heeft digitale media nodig, maar verwerpt deze tegelijkertijd vaak.³⁰ Zo wordt er in de beeldende kunst nauwelijks gereflecteerd op onze sterk gedigitaliseerde levens, stelde Bishop. In een

²⁷ De 51 werken uit Pas' collectie betreffen 'klassieke' fysieke kunstenaarsboeken. Pas zou wellicht andere overwegingen maken wanneer hij gevraagd werd om digitale of hybride kunstenaarsboeken tentoon te stellen.

²⁸ Dietrich doelt hier op de vele verschillende elementen en toepassingen van het kunstenaarsboek die te verband houden met poëzie, proza, illustratie, de *graphic novel*, grafisch design, typografie, fotografie, tekenkunst, schilderkunst en boekbinden.

Keith Dietrich, *Intersections, Boundaries and Passages: Transgressing the Codex*. Oratie Stellenbosch University, 4 oktober 2011.

²⁹ Ibid., 4.

³⁰ Claire Bishop, "Digital Divide: Contemporary Art and New Media," in *Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century*, Lauren Cornell en Ed Halter, (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2015): 349.

utopie, schrijft ze, zou de digitale revolutie een nieuwe gedematerialiseerde, auteurloze en niet-verhandelbare collectieve cultuur creëren.³¹ Maar in de realiteit worden digitale structuren vaak gebruikt om analoog uitzijnde kunstwerken te maken. Deze ontwikkeling vindt tevens plaats in de productie van kunstenaarsboeken. Immers, de meeste digitaal ontworpen kunstenaarsboeken worden in fysieke vorm gerealiseerd.

Zowel universitair docent Alexander Mouton als onderzoeker Samuel Teixeira maakte een onderverdeling van de digitale mogelijkheden voor het hedendaagse kunstenaarsboek. Mouton onderscheidt drie categorieën van ‘digitale’ kunstenaarsboeken: digitaal geproduceerde, fysieke kunstenaarsboeken; digitaal-hybride kunstenaarsboeken; digitaal ‘geboren’ en gebleven kunstenaarsboeken.³² De meeste kunstenaarsboeken sinds de opkomst van *desktop publishing* eind twintigste eeuw vallen binnen de eerste categorie. Deze boeken zijn digitaal ontworpen, en als een fysiek, codexachtig object gerealiseerd. De tweede categorie van Mouton omvat werken waarbij digitale media niet enkel in dienst staan van de productie van een fysiek object, maar een nieuwe ervaring opleveren. Hierbij is het mogelijk dat beide componenten bijdragen aan één ervaring of onafhankelijk van elkaar ervaren kunnen worden en bijdragen aan een nieuwe, derde soort ervaring. De derde categorie van Mouton is de meest extreme vorm, waarbij enkel de formele, boekachtige kenmerken van de codex worden overgenomen voor een werk dat puur in digitale vorm bestaat. Deze kunstenaarsboeken worden dus digitaal ontworpen, gedistribueerd, gepresenteerd en ontvangen.

In een artikel in *Kunstlicht* uit 2015 nam de Portugese wetenschapper Samuel Teixeira stelling in tegen de manier waarop digitale remediatie wordt toegepast op fysieke kunstenaarsboeken.³³ Hoewel Teixeira erkent dat virtualisatie van culturele objecten onvermijdelijk is, denkt hij dat het kunstenaarsboek zijn essentie kwijtraakt door digitalisering omdat de materialiteit juist betekenis geeft aan het werk.³⁴ Hij onderscheidt drie manieren van problematische remediatie. Ten eerste de

³¹ Bishop, “Digital Divide,” 350.

³² Alexander Mouton. “What is a Digital Artists’ Book Anyway?” *Journal of Book Art* 33(2013): 2-4.

³³ Teixeira hanteert de volgende definitie van ‘remediatie’: ‘de formele logica waarmee nieuwe media voorgaande mediavormen adapteren.’

Samuel Teixeira, “De virtualisatie van kunstenaarsboeken: De logica van remediatie,” vertaald door Else Harting, Herbert Ploegman en Jesse van Winden, *Kunstlicht Betwixt & Between*, 36(2015)1: 38.

³⁴ *Ibid.*, 37.

speculatieve digitale representatie van fysieke kunstenaarsboeken, ten tweede de weergave en verzameling van kunstenaarsboeken in digitale archieven en als laatste het digitale ontwerp van kunstenaarsboeken.³⁵ Teixeira stelt voor om de remediering van bestaande en het ontwerp van nieuwe kunstenaarsboeken voortaan contextueel aan te pakken, door middel van *augmented of virtual reality*. Een voorbeeld hiervan is het hybride *pop-up* kunstenaarsboek *Between Page and Screen* (2012) van Amaranth Borsuk en Brad House.³⁶ In het fysieke exemplaar staan QR-codes die via speciale software en een webcam gelezen kunnen worden, waardoor driedimensionale figuren en teksten verschijnen op het computerscherm (afb. 2).

Volgens Roos van der Lint is menig digitaal kunstenaarsboek slechts een imitatie van de fysieke wereld.³⁷ Bovendien vindt Van der Lint de 'boekigheid' van het fysieke kunstenaarsboek zo krachtig, dat volledig digitale pogingen tot dusver zelden succesvol waren.³⁸ Daarom denkt zij dat de toekomst van het kunstenaarsboek in het hybride domein ligt.³⁹ Toch sluit zij de slagingskans van het volledig digitale kunstenaarsboek niet uit: 'het echte experiment moet komen van de maker die de wetten van het internet als geheel nieuwe ruimte verkent. Het masker van het *e-book* moet dan worden afgezet.'⁴⁰

Al met al is de digitalisatie van het kunstenaarsboek onvermijdelijk, maar niet eenduidig. Het roept opnieuw vragen op over materialiteit, auteurschap en democratisering. Enerzijds lijkt de kunstwereld angstvallig vast te houden aan de cultus van het unieke object. Anderzijds wordt er volop geëxperimenteerd met digitale middelen en hybride vormen.

³⁵ Ibid., 48.

³⁶ Ibid., 47.

³⁷ Van der Lint noemt als voorbeeld het kunstenaars-e-book *Holiday* van Paul Chan. Toen Van der Lint het werk wilde aanschaffen bleek het alleen leverbaar in een format voor de Kindle e-reader van Amazon. Om het digitale kunstenaarsboek te kunnen lezen moest ze dus alsnog een fysieke drager aanschaffen.

Van der Lint, *Het boek in de kunst*, 82.

³⁸ De term 'boekigheid' ontleent Van der Lint aan Perrée, die hij gebruikte om het onderscheidende karakter van het kunstenaarsboek te beschrijven: 'de uitwerking van een creatief idee die recht doet aan het medium en die onder verantwoordelijkheid van de kunstenaar tot stand is gekomen.'

Perrée, *Cover to Cover*, 12.

³⁹ Van der Lint, *Het boek in de kunst*, 89.

⁴⁰ Ibid., 83.

2. Het hedendaagse ‘digitale’ kunstenaarsboek in Nederland

In het eerste deel van deze scriptie bleek dat digitalisering bijdraagt aan de verwezenlijking van de oorspronkelijke idealen achter het kunstenaarsboek: het democratiseren en dematerialiseren van de kunst. Toch worden digitale middelen ook vaak ingezet om een uniek, fysiek object te produceren. Hoe gebruiken Nederlandse, hedendaagse kunstenaars digitale middelen in hun kunstenaarsboeken? Wie van hen durft een volledig digitaal kunstenaarsboek te maken? Of bezit de hybride variant van het kunstenaarsboek de meeste potentie voor de toekomst?

Zoals in de inleiding van deze scriptie werd vastgesteld, is de aandacht voor het kunstenaarsboek in Nederland de afgelopen decennia gegroeid. Dit uit zich vooral in individuele inspanningen en kleinschalige tentoonstellingen en projecten, gericht op een specifiek publiek. Een voorbeeld hiervan is de ‘intieme kunstboekenbeurs’ *Printing Plant*, georganiseerd door Looiersgracht 60 in Amsterdam.⁴¹ Waar Looiersgracht 60 juist het fysieke boek probeert te beschermen tegen verregaande digitalisering, maakt het Amsterdamse *Werker Collective* juist dankbaar gebruik van de mogelijkheden van digitalisering. Naar eigen zeggen verbreedt het *Werker Collective* het concept *self-publishing* door een grote variëteit aan media te gebruiken, waaronder (bewegend) beeld, installaties, gedrukt materiaal, performance en digitale bestanden.⁴² Daarbij speelt het collectief in op actuele thema’s zoals gedeeld auteurschap, *queerness* en het vertellen van alternatieve geschiedenissen. In het najaar van 2020 bood het genootschap *Kunstliefde* in Utrecht enkele Nederlandse kunstenaars de gelegenheid om hun kunstenaarsboeken tentoon te stellen.⁴³ In dezelfde periode opende de Groningse stichting ARTisBOOK haar eerste vaste locatie in de stad, met als doel ruimte bieden aan kunstenaars, studenten, onderzoekers en bezoekers die zich bezig houden met, of interesse hebben in het kunstenaarsboek.⁴⁴

⁴¹ ‘Fysieke kunstboeken in digitale tijden – In gesprek met Looiersgracht 60’, *Mister Motley*, 22 november 2019, geraadpleegd op 2 december 2020, <https://www.mistermotley.nl/art-everyday-life/fysieke-kunstboeken-digitale-tijden—gesprek-met-looiersgracht-60>.

⁴² ‘About’, *Werker Magazine*, geraadpleegd op 2 december 2020, <http://www.werkermagazine.org/werkercollective/#popup1>.

⁴³ ‘Het kunstenaarsboek / The Artist’s Book’, *Kunstliefde*, geraadpleegd op 4 januari 2021, <https://www.kunstliefde.nl/tentoonstellingen/1579007587>.

⁴⁴ Illand Pietersma, ‘Vaste plek voor het kunstenaarsboek’, *Dagblad van het Noorden*, 24 september 2020.

Om een beeld te vormen van de wijzen waarop digitalisering een rol speelt in de praktijk van de hedendaagse Nederlandse kunstenaars die kunstenaarsboeken maken, zullen in dit tweede deel drie uiteenlopende casussen geanalyseerd worden. Ten eerste wordt Anouk Kruithofs *Automagic* (2016) geanalyseerd. Kruithof is van origine fotograaf en ziet het kunstenaarsboek als beste tentoonstellingsvorm voor haar digitale foto's. In 2015 riep zij The Anamorphosis Prize in het leven, voor *self-published, photo-based* kunstenaarsboeken.⁴⁵ Ten tweede staat het jongste kunstenaarsboek *Evol/Love* (2020) van Robin Waart centraal. Waart houdt zich al jaren bezig met het boek als object, informatiedrager en kunstvorm en worstelt met het al dan niet gebruiken van digitale middelen. Als laatste worden *Book XXXVIII* (2020) en *Rhizomebook.com* (2013-heden) van Jan van der Til geanalyseerd. Van der Til is een conceptuele kunstenaar die analoge media volledig achter zich heeft gelaten. Na een visuele analyse van elk werk wordt de inhoud en context onderzocht, op basis van interviews met de kunstenaars en informatie van hun websites. Uiteindelijk zal blijken hoe deze drie kunstenaars digitale middelen inzetten en hoe deze keuzes zich verhouden tot de indelingen van Mouton en de ideeën over remediatie en hybride gedaanten van Teixeira, Pas, Perrée en Van der Lint.

Anouk Kruithof

Alternatief archief

In 2016 publiceerde Anouk Kruithof (Dordrecht, 1981) haar elfde kunstenaarsboek met de titel *Automagic*. Het boek heeft een conventioneel formaat van 173 mm bij 235 mm en een dikte van 53 mm en is uitgevoerd in exclusieve materialen.⁴⁶ Het werk bestaat uit tien losse boekjes die in een transparante doos bewaard kunnen worden, in het totaal 768 pagina's met 528 afbeeldingen. De losse delen zijn door middel van *offset printing* op verschillende kleuren papier gedrukt en gebonden met kleurdraad. De boekranden zijn in bijpassende kleuren gespoten. De tien katernen hebben een specifieke kleurvolgorde, die af te leiden is aan de kapitaal op de omslag. Wanneer de

⁴⁵ 'About', The Anamorphosis Prize, geraadpleegd op 4 januari 2021, <http://www.anamorphosisprize.com/prize/>.

⁴⁶ De visuele analyse van *Automagic* is gebaseerd op het exemplaar uit de collectie van ARTisBOOK, geraadpleegd op 2 december 2020.

lezer de katernen op volgorde van blauw, groen, wit, zwart, roze, groen, wit, rood, geel en als laatste paars naast elkaar legt wordt de titel van het werk leesbaar (afb. 3). De eerste negen delen bevatten enkel beeld en het laatste deel is een tekstboekje, waarin Kruithof in een interview met kunstenaar Inaki Domingo uitleg geeft over de achtergrond van het werk. Elk katern kan gezien worden als een apart hoofdstuk, met een eigen thema of specifieke sfeer. Terugkerende subjecten zijn de verschillende gezichten van de natuur, kleurrijke steden, details en geënceneerde stilleven van artificiële objecten en (zelf)portretten. Zo bestaat het rode katern uit beelden van de ravage in New York na orkaan Sandy en zelfportretten uit een mentaal zware periode van Kruithof. De foto's zijn gemanipuleerd door middel van analoge installaties en digitale beeldbewerking. Zo heeft Kruithof de originele foto's van de orkaanravage geprojecteerd op de muur – gefragmentariseerd door kartonnen installaties in de fysieke ruimte – en opnieuw fotografisch vastgelegd.⁴⁷ De zelfportretten zijn gefragmentariseerd en samengevoegd door twee afbeeldingen met slechts vijftig procent verzadiging over elkaar heen te plaatsen.

Kruithof is gefascineerd door de relatie tussen mens en technologie, en hoe digitale apparaten mensen registreren. Voor *Automagic* putte Kruithof materiaal uit haar persoonlijke beeldarchief. Vanaf ongeveer 2003 legde Kruithof tijdens haar werk, reizen en dagelijks leven op compulsieve wijze tal van momenten en locaties vast met een kleine digitale camera, en later met een mobiele telefoon.⁴⁸ Anders dan het bevroren van herinneringen, hadden deze foto's geen doel. Pas in 2011, toen *instant posting* via onder andere Instagram opkwam, zag Kruithof de bruikbaarheid van het materiaal. Voor haar gaat *Automagic* over transformatie en grenzeloosheid.⁴⁹ Het is geen chronologisch fotoverslag maar een samensmelting van uiteenlopende plekken en momenten uit haar persoonlijke geschiedenis. De titel is ontleend aan het computerjargon en slaat op een onverwachte, onverklaarbare gebeurtenis tijdens het programmeren; alsof de foto's op miraculeuze wijze zijn getransformeerd en in het

⁴⁷ Kruithof, Anouk. "Kunst is Lang," interview door Luuk Heezen. *Mister Motley*, Soundcloud, 16 oktober 2020, audio, <https://www.mistermotley.nl/file/kunst-lang-anouk-kruithof-12-oktober-2016-amsterdamfm-0>.

⁴⁸ De foto's zijn gemaakt met een iPhone 4S, iPhone 5, Canon 5D (reproducties), MacBook Air (screenshots) en Canon Powershot.

Anouk Kruithof, *Automagic* boek c (2016), 38-41.

⁴⁹ Kruithof, "Kunst is Lang," *Mister Motley*.

boek samenkomen.⁵⁰ In werkelijkheid heeft Kruithof het geheel zorgvuldig samengesteld.

Zelf publiceren

Het kunstenaarsboek is volgens Kruithof democratisch en vrij en levert de kijker of lezer een intieme ervaring zonder vooraf bepaalde tijdsduur. Alleen het formaat legt enkele beperkingen op. Bovendien is het boek uitermate geschikt voor fotografie vanwege de narratieve elementen zoals beeld-tekstrelaties en de automatische volgorde, vindt Kruithof.⁵¹ Daarnaast benadrukt zij het belang van *self-publishing*.⁵² Volgens haar moeten kunstenaars het heft in eigen handen nemen en alle facetten van het productie- en distributieproces zelf uitvoeren. Voor *Automagic* heeft Kruithof zelf het concept, de fotografie, beeldbewerking en handmatige afwerking verzorgd. Ontwerper Piera Wolf heeft haar ondersteund in de vormgeving. De relatief grote oplage van 1000 exemplaren is uitgevoerd door Kruithofs eigen *publishing platform* genaamd Stresspress.biz, in samenwerking met de Mexicaanse uitgeverij Editorial RM.

Een kwetsbaar object

In het interview met Inaki Domingo geeft Kruithof aan dat zij openstaat voor een 'architectonische tentoonstellingsconstructie' van *Automagic* of expositie in verschillende fysieke ruimtes.⁵³ In 2017, tijdens een overzichtstentoonstelling van Kruithofs werk in het Foam in Amsterdam, was *Automagic* onderdeel van een installatie, waarbij alle elf kunstenaarsboeken van Kruithof in een vitrine dicht en opengeslagen lagen. Tegen de wand hing een foto van de installatie *Enclosed content chatting away in the colour invisibility* (2009-heden): een half-ingestorte muur van gekleurde, tweedehands boeken. Hier tegenaan hingen zes televisieschermen (afb 4).⁵⁴ Op het linker scherm werd een inhoudelijke achtergrondvideo getoond en op de andere vijf beelden werden de publicaties van Kruithof doorgebladerd. De

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

⁵² Kruithof, "Kunst is Lang," *Mister Motley*.

⁵³ Kruithof, *Automagic* boek c, 30.

⁵⁴ Officiële beeldregistratie van de tentoonstelling ontvangen van Foam per email.

presentatievideo staat ook op de website van Kruithof.⁵⁵ De video is gemaakt door producer en filmmaker Ashiq Jahan Khondker en fungeert als een *trailer* van het fysieke werk, waarbij beeld en geluid beide een belangrijke rol spelen. Volgens Pas' concept is hier gebruik gemaakt van verschillende presentatiemiddelen die geënt zijn op verschillende soorten ervaringen en tegelijkertijd op de bescherming van het fysieke object.⁵⁶ Zo kan de bezoeker het object in de vitrine bekijken, ervaren door middel van de vijf bladervideo's en in een context plaatsen aan de hand van de informatie die tentoonstellingsbordjes en de achtergrondvideo verstrekken.

Uitgaande van de definities van Mouton bevindt *Automagic* zich op het snijvlak van digitaal geproduceerde kunstenaarsboeken en digitaal-hybride kunstenaarsboeken.⁵⁷ Het werk bezit de formele kenmerken van een boek.⁵⁸ Het object is gedeeltelijk handgemaakt waardoor het vele kwetsbare onderdelen heeft, zoals de transparante doos en de gekleurde randen. Toch is *Automagic* sterk afhankelijk van digitale middelen. Dit geldt niet alleen voor de toepassing van digitale fotografie, beeldbewerking en printtechnieken, maar ook voor de tentoonstelling van het werk. Het gaat echter te ver om te stellen dat de achtergrondvideo's en de zogenoemde *trailer* onderdeel zijn van het kunstwerk. Gebaseerd op Teixeira's onderverdeling van problematische remediatie, kan gesteld worden dat er in dit geval sprake is van een

⁵⁵ 'AUTOMAGIC', Anouk Kruithof, geraadpleegd op 24 december 2020, <https://www.anoukkruithof.nl/books/automagic-book>.

⁵⁶ Ten eerste werd het kunstenaarsboek als 'object' in een vitrine tentoongesteld. Ten tweede werd een video getoond waarbij het boek zodanig is gemanipuleerd tot een 'ervaring'. Daarnaast maakte Pas een digitale publicatie bestaande uit twee delen. In het eerste deel werd elk kunstenaarsboek beschreven als 'document' en in het tweede deel werd elk exemplaar gereproduceerd als 'beeld', in zowel gesloten als geopende toestand. Pas streeft naar een gelijkwaardigheid van beeldende, tekstuele, fysieke en conceptuele elementen in de tentoonstelling van het kunstenaarsboek en gebruikt verschillende digitale middelen om dit te bereiken.

Pas, *Multiple/Readings*, 6.

⁵⁷ De drie categorieën zijn: digitaal geproduceerde, fysieke kunstenaarsboeken; digitaal-hybride kunstenaarsboeken; digitaal 'geboren' en gebleven kunstenaarsboeken. De boeken in de eerste categorie zijn digitaal ontworpen, en als een fysiek, codexachtig object gerealiseerd. De tweede categorie omvat werken waarbij digitale middelen niet enkel in dienst staan van de productie van een fysiek object, maar een nieuwe soort (lees)ervaring opleveren. Beide componenten dragen bij aan één ervaring of kunnen onafhankelijk van elkaar worden ervaren én dragen bij aan een nieuwe, derde soort ervaring. De derde categorie van Mouton is de meest extreme vorm, waarbij enkel de formele, boekachtige kenmerken van de codex worden overgenomen voor een werk dat puur in digitale vorm bestaat.

Mouton. "What is a Digital Artists' Book Anyway?", 2-4.

⁵⁸ De formele kenmerken zijn onder andere het formaat, het druk- en bindwerk. De onconventionele materialen zoals de doorzichtige doos waarin de katernen bewaard worden, zijn typerend voor het kunstenaarsboek als limited edition of unica.

speculatieve digitale representatie van het kunstenaarsboek, waardoor *Automagic* zijn essentie mogelijk kwijtraakt.⁵⁹ Het gebruik van *augmented of virtual reality* zou dit kunnen ondervangen, bovendien zou het passen in het experimentele kunstenaarschap van Kruithof, die als zelfverklaard *image based artist* openstaat voor uiteenlopende beeldende en ruimtelijke technieken.

Robin Waart

Een ode aan de film liefde

In december 2020 werd het vierde kunstenaarsboek van Robin Waart (Amstelveen, 1978) gedrukt en gebonden. Het nieuwe boek is onderdeel van het project *Evol/Love*, waarvoor Waart eerder al een billboardserie en een serie 'liefdesbrieven' maakte (afb. 5). Het boek heeft een bescheiden formaat van 19,7 bij 19,7 cm en is volgens Japanse wijze gebonden.⁶⁰ Hierbij worden de dubbelgevouwen pagina's vastgenaaid of -geplakt in een brede rand. Waart heeft gekozen voor papier in de kleur *rainbow light pink*, van 80 g/m² en een omslag van het luxueuze, waterafstotende materiaal buckram. De omslag is zwartgekleurd en in het midden staat in roze letters 'evol'. Op de rug staat nogmaals de titel en de naam van de kunstenaar (afb. 6). Op de eerste opengeslagen pagina's staan de *credits*, net als in de aftiteling van een film, vermeld. Robin Waart heeft het boek niet alleen gemaakt en geproduceerd: de Litouwse vormgever Vilmantas Žumbys heeft het boek digitaal ontworpen, drukkerij Robstolk uit Amsterdam heeft de druk verzorgd, SaenScreen uit Assendelft de zeefdruk voor de omslag en Binderij Patist in Den Dolder heeft het geheel gebonden.⁶¹ Alle tekst in het boek is in lettertype 'Suisse In' gezet. De oplage van het boek bestaat uit 666 exemplaren.

⁵⁹ Teixeira onderscheidt drie manieren van problematische remediatie. Ten eerste de speculatieve digitale representatie van fysieke kunstenaarsboeken, ten tweede de weergave en verzameling van kunstenaarsboeken in digitale archieven en als laatste het ontwerp van digitale kunstenaarsboeken. Teixeira is sceptisch over de vanzelfsprekendheid waarmee digitale remediatie wordt toegepast. Teixeira, "De virtualisatie van kunstenaarsboeken," 38.

⁶⁰ De visuele analyse van *Evol/Love* is gebaseerd op een digitaal bestand dat ik van de kunstenaar per e-mail heb ontvangen, aangevuld met informatie (zoals de precieze afmetingen van het gedrukte exemplaar) uit het interview met Robin Waart dat ik op 6 januari 2021 via Zoom heb afgenomen.

⁶¹ Doordat de vele fases van het productieproces door verschillende experts zijn uitgevoerd, doemden tal van problemen op zoals verkeerde drukken en miscommunicatie. Waart vindt het belangrijk om weloverwogen te kiezen met wie hij samenwerkt, maar kan zijn ontwerper bijvoorbeeld geen marktprijs bieden. Daarnaast resulteert het onconventionele oplageaantal in hoge productiekosten. Ibid.

Na de colofon, een lege zwarte en lege roze pagina staat een inhoudsopgave. Het boek bestaat uit een index en een verzameling van 160 *stills* uit films. De index is georganiseerd op lengte-breedte verhoudingen van de beelden, op de volledige vermeldingen, en apart op titel, regisseur, jaar, ondertiteling, acteur en auteur en trefwoord. Na de 38 pagina's lange index kondigt een lege roze pagina de 160 genummerde filmbeelden op alfabetische volgorde aan. Afhankelijk van het formaat van het filmbeeld, is de afbeelding voorzien van een brede of smalle zwarte rand. De filmbeelden zijn allemaal gespiegeld en als negatief weergegeven. Door het roze papier zijn alle lichte tinten in de afbeeldingen rozekleurig en de donkere tinten blauw- of paarskleurig (afb. 7). De *stills* zijn voorzien van Engelstalige ondertitels in witte, zwart-omlijnde letters, waarin altijd het woord 'love' voorkomt. Door de spiegeling lijkt er aanvankelijk 'evol' te staan. Omdat het boek op Japanse wijze is gebonden, is het mogelijk om voorzichtig tussen twee aan elkaar geplakte, enkelzijdig bedrukte bladzijden de ontspiegelde afbeelding en tekst te bekijken. De reeks begint met 'Love is where you find it' en eindigt met 'Love has a way of coming back to you'. De achterkant van het boek is, net als de voorkant, zwartgekleurd.

De door Waart geselecteerde *stills* zijn ontleend aan de twintigste-eeuwse en eenentwintigste-eeuwse cinemageschiedenis, uiteenlopend van *Rebel Without a Cause* (1955) tot *The Notebook* (2004). Doordat de beelden sterk gemanipuleerd zijn, is het moeilijk scenes en afgebeelde personen te herkennen zonder de index te raadplegen. Niet alle films waaruit geciteerd is zijn digitaal geschoten, maar de geleende beelden zijn wel allemaal digitaal bewerkt. In aanloop naar de productie van het boek deelde Waart een promotievideo op het *crowdfunding*-platform *voordekunst.nl* om potentiële donateurs een indruk te geven van zijn project. In deze video komen de originele, bewegende kleuren- of zwart-witbeelden van de films en de gesproken citaten terug.⁶² Voor de billboardserie werd enkel gebruik gemaakt van de ondertitels. In respectievelijk Wenen, Sheffield en Berlijn werden zwarte posters, zo groot als filmprojecties, opgehangen met daarop de aaneengeschakelde citaten in

⁶² 'Robin Waart – Evol/Love', voordekunst, geraadpleegd op 18 januari 2021 <https://www.voordekunst.nl/projecten/10973-evollove>.

witte letters.⁶³ De billboards tonen enkele overeenkomsten met de boekvorm. Ten eerste tonen beide geïsoleerde citaten die zijn losgezongen van hun originele context, namelijk een volledige film. De lezer weet in beide gevallen niet wie de woorden oorspronkelijk uitsprak, hoe die stem klonk en welke woorden eraan voorafgingen en erop volgden. Ten tweede speelt herhaling in beide vormen een belangrijke rol. Bij de billboards wordt tekst als repetitief middel ingezet, met het woord ‘love’ als gemene deler van alle zinnen. In het boek wordt herhaling van zowel tekst als beeld ingezet om de omvangrijke verzameling te presenteren. De 160 geciteerde filmbeelden vormen slechts een selectie van de verzameling van Waart. Het aantal staat gelijk aan twee keer de inhoud van een slede voor een diaprojector.⁶⁴

Het multimediale drieluik

Het intertekstuele en intermediale karakter van Waarts werk roept de vraag op: waarom moest *Evol/Love* een boek worden? In een kort interview in de podcast *Kunst is Lang* van het tijdschrift *Mister Motley* geeft Waart antwoord op deze vraag. De belangrijkste reden voor deze keuze is de relatieve flexibiliteit voor de gebruiker.⁶⁵ In zijn redenering vergelijkt Waart de boekvorm met film. Een film heeft namelijk een bepaalde tijdsduur en de kijker moet de film van het begin tot het einde aanschouwen voor een complete ervaring, terwijl een boek geen vast tijdsbestek voorschrijft. Bovendien, vindt Waart, ontbreekt de opgelegde chronologie van film in het kunstenaarsboek. *Evol/Love*

⁶³ Sophie Sanders, “Liefde in de publieke arena: Robin Waart buigt zich over de opdracht in de kunst,” *Metropolis M*, geraadpleegd op 22 december 2020, http://www.metropolism.com/nl/features/38368_de_opdracht_in_de_kunst_robin_waart.

⁶⁴ Aanvankelijk had Waart het idee om de ‘love’-serie middels een dubbele projectie tentoon te stellen net als een eerdere verzameling filmcitaten van Waart die in 2012 als dia-projectie werd tentoongesteld. *Would you...* werd daarnaast als set van 16 postkaarten uitgebracht en tentoongesteld op een kaartenrek. In hetzelfde jaar maakte hij *Untitled* (Black film/film noir): een video met enkel fragmenten van zwarte beelden uit 256 verschillende filmbeelden met bijbehorende geluiden en gesproken tekst. *Evol/Love* toont ook sterke overeenkomsten met het eerste filmcitatenproject van Waart. *Thinking in Pictures* (2010) was gebaseerd op een verzameling van 500 filmbeelden waarin het woord ‘thinking’ of ‘think’ voorkwam. In een 398 bladzijde tellend boek – Waart noemt het zelf ‘een duratie van 3 uur 42 minuten en 17 seconden’ – werden de *stills* gerangschikt naar momenten van verschijnen in de verschillende films. Van het boek, dat in een opmaat gemaakte kartonnen doos bewaard kan worden, verscheen een oplage van 25, exclusief 10 A.P. edities. Een ander onderdeel van *Thinking in Pictures* was een installatie waarbij 81 van de *stills* werden geprojecteerd, met een *hand-out* waarop de filmreferenties stonden genoteerd.

Robin Waart, “Kunst is Lang,” interview door Luuk Heezen. *Mister Motley*, Soundcloud, 21 september 2020, audio, <https://soundcloud.com/user-271647321>.

⁶⁵ Ibid.

functioneert als een dia-carroussel: de lezer kan op iedere bladzijde beginnen met bladeren, zoals een kijker bij elke dia kan beginnen met kijken naar de projectie van een hele slede. *Evol/Love* is dus geënt op een niet-lineaire ervaring. Bij de billboards en het boek hoort ook een aantal *hand-outs*. In Wenen werden de *hand-outs*, naast de billboards, al tentoongesteld. De losse, roze-gekleurde vellen bevatten dezelfde teksten als de billboards, maar bieden een intiemere ervaring. Waart noemt ze liefdesbrieven. Hij wil naast citaten ook inhoudelijke essays en reacties afdrucken en als *hand-outs* bijsluiten in het boek.⁶⁶ Hiermee wil hij het boek als het ware ‘openen’.

Een universeel domein

Het drieluik *Evol/Love* is nog niet compleet. Om zijn werk toegankelijker te maken wil Waart een digitale component toevoegen, die hij benadert als een ‘publieke ruimte’.⁶⁷ Het doel is tweeledig: het samenbrengen van alle extensies van *Evol/Love* en het aangaan van interactie met het publiek. Zo zou Waart de ‘liefdesbrieven’ en inhoudelijke essays op de site willen publiceren. Daarnaast fungeert de site als tentoonstellingsruimte voor een fotografische documentatie van de billboards in de verschillende steden en wil Waart een marathon *livestream* van de geciteerde films uitzenden zonder geluid, om de spreker – net als in het boek – te anonimiseren. Toen de billboardserie in Berlijn werd tentoongesteld, verscheen ook een online versie op de website van Galerie Forgo.⁶⁸ Deze heeft echter nog geen gevolg of uitbreiding gekregen. Waart heeft de universele domeinnaam ‘*evollove.ooo*’ al gereserveerd, maar twijfelt nog over de precieze uitvoering.⁶⁹ Met name zijn visie op het interactieve aspect blijft vooralsnog onduidelijk.

⁶⁶ Aangezien het boek nog niet gedistribueerd of gepresenteerd is, zijn er nog geen inhoudelijke reacties en essays verschenen of verzameld. Waart heeft Sophie Sanders, die eerder al een artikel schreef over zijn werk, en Roland Fischer-Briand, curator in het Austrian Film Museum, gevraagd om een essay over *Evol/Love* te schrijven.

Robin Waart, interview door Lotte Bosch, Zoom, 6 januari 2021.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Robin Waart, *Evol Love* (2020), geraadpleegd op 26 januari 2021, <http://www.forgo.life/robin-waart.html>.

⁶⁹ Ook levert de digitale component van *Evol/Love* financiële vraagstukken op. De kosten voor een aparte domeinnaam zijn namelijk erg hoog. Hij hoopt dat de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag de website in beheer wil nemen, net als zijn persoonlijke website *robinwaart.nl*.

Ibid.

De aarzelende houding tegenover het gebruik van digitale middelen past in het beeld dat Roos van der Lint schetst in *Het boek in de kunst*. De 'boekigheid' van het object is belangrijk voor Waart, gezien het uitvoerige, multidisciplinaire productieproces en de weloverwogen materialiteit van *Evol//Love*. Daarom is het werk te kwalificeren als digitaal geproduceerd, fysiek kunstenaarsboek, volgens de definitie van Mouton.⁷⁰ Hoewel Waart de digitale component als onderdeel van het werk beschouwt, zou de website in feite een remediatie zijn van de bestaande, fysieke onderdelen van het werk. Hoewel de *evollove.ooo* nog niet bestaat, komt Waarts voorstel overeen met de opvatting van Teixeira, die pleit voor een contextuele, digitale remediatie, waarbij de fysieke en digitale vormen een actieve relatie met elkaar aangaan.

Jan van der Til

Actualiteit en concept in botsing

In de zomer van 2020 deed Jan van der Til (Groningen, 1972) mee aan het digitale groepsproject getiteld *ABC DAYS: An Archive of Social Distance* van Artists' Books Cooperative. ABC is een internationale samenwerking van kunstenaars en uitgevers, gericht op het creëren van en experimenteren met de (alternatieve) vormen van het kunstenaarsboek. Via online-kanalen en aanwezigheid op boekenbeurzen hoopt ABC haar netwerk te vergroten.⁷¹ Aanleiding tot het project *ABC DAYS* was de huidige pandemie, die de toegankelijkheid van kunst tegenwerkte door de tijdelijke sluiting van musea en culturele instellingen. Volgens het concept van kunstenaar Wil van Iersel werd een maand lang elke dag een nieuw digitaal kunstenaarsboek gepubliceerd,

⁷⁰ De drie categorieën zijn: digitaal geproduceerde, fysieke kunstenaarsboeken; digitaal-hybride kunstenaarsboeken; digitaal 'geboren' en gebleven kunstenaarsboeken. De boeken in de eerste categorie zijn digitaal ontworpen, en als een fysiek, codexachtig object gerealiseerd. De tweede categorie omvat werken waarbij digitale middelen niet enkel in dienst staan van de productie van een fysiek object, maar een nieuwe soort (lees)ervaring opleveren. Beide componenten dragen bij aan één ervaring of kunnen onafhankelijk van elkaar worden ervaren én dragen bij aan een nieuwe, derde soort ervaring. De derde categorie van Mouton is de meest extreme vorm, waarbij enkel de formele, boekachtige kenmerken van de codex worden overgenomen voor een werk dat puur in digitale vorm bestaat.

Mouton. "What is a Digital Artists' Book Anyway?", 2-4.

⁷¹ 'About', ABC, geraadpleegd op 8 december 2020, <https://abcoop.tumblr.com/ABOUT%20ABC>.

gemaakt door 31 verschillende kunstenaars. Van der Til gaf zijn bijdrage, in lijn met zijn eerdere kunstenaarsboeken, de titel '*Book XXXVIII*'.

De omslag van *Book XXXVIII* heeft een vleesachtige kleur, waarin enkele licht-donkercontrasten zijn op te merken (afb. 8). De afbeelding heeft een lage resolutie en de oorsprong van het beeld is op het eerste gezicht moeilijk te achterhalen. Midden op de voorkant staat in het lettertype Arial 'JULY 06 2020': de dag waarop het werk gepubliceerd werd. Na een eerste, lege pagina volgt de titelpagina met daarop de titel van het project 'ABC DAYS', nogmaals de publicatiedatum en de naam van de kunstenaar. Op de pagina's die volgen is vaak de linker pagina leeg gelaten en staat op de rechter pagina in dikgedrukte tekst enkele woorden of zinnen. De tekst begint met 'Please tell me why', waarna een uitleg volgt over het groepsproject. Van der Til beschrijft in het boek de eisen van de opdrachtgever en de context van het project: 'this could be a diary, a sketch book, a reflection on these strange times, a publication of work made during the lockdown or a response to the Black Lives Matter demonstrations against police brutality and white privilege,'.⁷² Deze omschrijving heeft hij letterlijk gekopieerd van de website waarop ABC het project lanceerde (afb. 9). De naam van de opdrachtgever en vormgever Wil van Iersel wordt vijf keer expliciet genoemd. Van Iersel is verantwoordelijk geweest voor het format, het ontwerp van het boek, de bewerking van de omslagfoto en de druk van de fysieke oplage van het boek. Uit de tekst van Van der Til blijkt namelijk dat, naast het digitale bestand, een kleine fysieke oplage verschijnt van de gebundelde 31 delen van het project. Vervolgens beschrijft Van der Til de afmetingen, het materiaal en enkele vormgevingsaspecten van de toekomstige, fysieke editie van het boek. De enige afbeelding in het boek is de foto, waarvan Van Iersel slechts een fractie gebruikte voor de omslag (afb. 10). Op de volledige foto is een homp vlees in de vorm van een hoofd op schouders afgebeeld, die wordt vastgehouden door een levende hand. Op de achtergrond liggen nog twee stukken vlees, waarvan de voorste op een dierlijke kaak lijkt. Alle stukken liggen op een lichtgekleurd oppervlak die correspondeert met de lichte huidskleur van de arm en de roze kleur van het vlees. De maker van de foto wordt niet vermeld. Op de laatste tien pagina's van het boek vermeldt Van der Til nog enkele details over de opdracht en het

⁷² Jan van der Til, *Book XXXVIII* (2020), 15.

project: 'this project is supported by the AFK (Amsterdam Fund for the Arts),' en 'I receive 200 euros for participating in ABC DAYS,'. Hij stelt twee retorische vragen ter afsluiting: 'I receive four prints of the physical copy of this book?' en 'What's next?'. Op de laatste pagina staat een officiële colofon en de achterflap van het boek is op dezelfde wijze vormgegeven als de voorkant.

Het gevaar van 'analoog denken'

Jan van der Til is geen lid van het samenwerkingsverband ABC, maar werd eenmalig uitgenodigd een bijdrage te leveren aan het project *ABC DAYS*.⁷³ *Book XXXVIII* bevat een kritische, licht spottende toon aangezien de naam van projectbedenker Van Iersel vaker wordt genoemd dan die van de kunstenaar zelf. De beschrijving van de opdracht, gegeven door Van Iersel, heeft Van der Til letterlijk overgenomen maar niet uitgevoerd. *Book XXXVIII* reflecteert geenszins op de 'vreemde tijden', de *lockdown* of de *Black Lives Matter*-demonstraties, zoals Van Iersel had voorgesteld en zelf wel heeft gedaan in zijn persoonlijke bijdrage op 13 juni 2020.⁷⁴ Op deze wijze stelt Van der Til indirect kritische vragen over de door Van Iersel gestandaardiseerde format van het kunstenaarsboek, over de status van het autonome kunstwerk en het vertalen van een 'analoog idee' naar een digitale vorm. Van der Til vermoedt dat ABC de digitale bijdragen enkel zag als een tussenoplossing voor een analoog, gebundeld werk.⁷⁵

Toch schuwt Van der Til samenwerkingen niet. Zijn onderzoekende houding en conceptuele inslag bieden een interessant uitgangspunt voor uitwisseling en discussie. Volgens Van der Til is de worsteling met digitalisering, die veel musea en instellingen ervaren, momenteel goed zichtbaar in de talloze virtuele tentoonstellingen, omdat analoge vormen nog steeds leidend zijn in het concept en ontwerp van digitale

⁷³ Het was het eerste project waarbij ABC de middelen had om andere kunstenaars tegen vergoeding uit te nodigen om een werk aan te leveren. Op ironische wijze verklapt Van der Til in *Book XXXVIII*, dat hij 200 euro gekregen voor zijn digitale bijdrage.

'About', website ABC.

⁷⁴ Wil van Iersel, *June 13 2020* (2020), <https://indd.adobe.com/view/0c8387c6-3ed6-4f2c-9f87-d8ce96cc0150>.

⁷⁵ Medio december 2020 is de fysieke oplage van het werk nog niet gerealiseerd. Volgens Van der Til is een Milanese galerie geïnteresseerd in de expositie van het fysieke werk, maar dan wel in combinatie met ander werk van dezelfde kunstenaars. Hoewel hij het voorstel eigenlijk waanzinnig vindt, denkt Van der Til nog na of hij ingaat op het verzoek. In *Book XXXVIII* vroeg hij immers zelf 'what's next?'.
Jan van der Til, interview door Lotte Bosch, Haren, 11 december 2020.

tentoonstellingen.⁷⁶ Dit beeld komt overeen met de bezwaren en uitdagingen die Perrée en Pas zagen in de presentatie van kunstenaarsboeken. Bovendien is de eeuwige bestendigheid van gedigitaliseerde archieven en collecties een illusie, denkt Van der Til, omdat de technologische ontwikkelingen sneller gaan dan individuen en instellingen zich nu kunnen voorstellen.⁷⁷

Een netwerk van wortelstokken

Behalve op de speciaal opgerichte webpagina van Artists' Books Cooperative, heeft Jan van der Til zijn bijdrage ook gepubliceerd op zijn eigen website *Rhizomebook.com*, onder de titel *Book XXXVIII* (afb. 11). Vanaf 2013 heeft Van der Til 42 werken gepubliceerd op deze website. Al deze werken hebben de titel *Book* of *Boek* en zijn in Romeinse cijfers genummerd. De 42 boeken zijn informatiebundels die digitaal gedistribueerd, gepresenteerd, gelezen, gereproduceerd en bewaard kunnen worden. De digitale, niet-fysieke vorm is voor Van der Til het originele werk en een fysieke oplage slechts een imitatie.⁷⁸ De website van de kunstenaar is dus een belangrijk onderdeel in de overdracht van Van der Tils werk. In het interview met de kunstenaar benadrukt hij dat zijn site geen doorsnee kunstenaarswebsite is, waarop enkel 'works', 'bio' en 'news' worden weergegeven. Wanneer een internetgebruiker 'janvandertil.nl' bezoekt, verschijnt een zwarte pagina met een grote afbeelding van een slak (afb. 12). Linksboven staan twee *links*, waarvan de onderste direct toegang geeft tot het werk *Book VIII*: een alfabetische volgorde gerangschikte lijst met Nederlandse woorden die samengesteld kunnen worden met de letters uit de naam 'Jan van der Til'. Als de bezoeker op de bovenste link klikt wordt in een nieuw venster *Rhizomebook.com* geopend.

De digitale structuur van de website is op het eerste gezicht onlogisch. Op elke pagina zijn namelijk meerdere mogelijkheden tot doorklikken, waardoor onverhoeds een onbekende, nieuwe pagina kan opdoemen. Op deze manier wordt de online

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Als argument voor deze redenatie noemt Van der Til dat het anno 2020 bijna onmogelijk om een 22 jaar oud document, geschikt voor Windows 98, te openen met de huidige Windowssoftware. Ibid.

⁷⁸ 'Artistic Practice', *Rhizomebook*, geraadpleegd op 8 december 2020, <https://www.rhizomebook.com/a-54632878/preface/jan-van-der-til/#description>.

bezoeker herhaaldelijk verrast en om de tuin geleid. De hoofdpagina van *Rhizomebook*, waarop de genummerde boeken met afbeelding chronologisch zijn weergegeven, draagt de ondertitel: 'It took you a very long time to create this Book, why is that?'. Wanneer de bezoeker op deze ondertitel klikt, verschijnt een Engelstalige dialoog waarin antwoord wordt gegeven op de vraag. Wanneer de bezoeker nogmaals op de ondertitel klikt verandert deze naar 'It has taken you a long time to create this Book, why is that?' of 'It took you some time to create this Book, why is that?' en wordt de onderstaande tekst ook enigszins gewijzigd. Wanneer de bezoeker weer op de hoofdtitel *Rhizomebook* klikt, komt hij terug op de overzichtspagina. Deze omweg is karakteriserend voor de verwarrende, humoristische en dubbelzinnige structuur van Van der Tils *Rhizomebook*.

Van der Tils gebruik van de term 'rhizome' is overgenomen van filosoof Gilles Deleuze en psychoanalyticus Félix Guattari en slaat op de 'verbeelding van het denken'.⁷⁹ Het concept is gebaseerd op de letterlijke betekenis van 'rhizome', namelijk 'wortelstok', ontleend aan de botanische vakterminologie. Deleuze en Guattari gebruikten de termen 'rhizome' en 'rhizomatic' om meervoudige, non-hiërarchische in- en uitgangen in de representatie en interpretatie van data te beschrijven. De website van Van der Til functioneert dus als een netwerk van wortels, waarbij pluraliteit, tegendraadsheid en ambiguïteit inbegrepen zijn. Van der Til, tevens bestuurslid van een lokale tuinvereniging, gebruikt de 'tuin' graag als metafoor voor zijn oeuvre en kunstenaarschap.⁸⁰ Elk afzonderlijk werk kan hierin gezien worden als een 'plant' en de volledige website als een afgebakende tuin, die de kunstenaar als hij ware een tuinman zorgvuldig samenstelt en onderhoudt tot een organisch lijkend geheel. De tuin van Van der Til lijkt overzichtelijk als een afgebakend landschap maar is continu in beweging, doordat er nieuwe dingen groeien, andere verdrongen worden of vergaan. Van der Tils artistieke zoektocht die leidde tot het digitale boek is geen onderdeel van deze tuin. De foto's en dia-installaties die Van der Til vroeger maakte, hebben geen digitale oorsprong en passen dus niet op *Rhizomebook.com*. Van der Til ontkent niet dat zijn vroegere werk(wijze) nog steeds een rol speelt in zijn huidige kunstenaarschap.

⁷⁹ 'Preface', *Rhizomebook*, geraadpleegd op 8 december 2020, <https://www.rhizomebook.com/c-4453439/preface/>.

⁸⁰ Van der Til, interview.

Voor de buitenwereld functioneert het *Rhizomebook* als een overzichtswerk of portfolio, voor de kunstenaar als een persoonlijk archief. Maar bovenal is het bedoeld als een opzichzelfstaand kunstwerk. Aanvankelijk ontwierp en programmeerde Van der Til zijn website volledig zelf, maar de snelle technologische ontwikkelingen waren niet bij te houden voor de kunstenaar. Ook de huidige site heeft beperkingen. Zo kan hij slechts 2500 artikelen aanmaken. Daarom sluit Van der Til niet uit dat het *Rhizomebook* in de toekomst een andere, complexere en minder rigide vorm zal aannemen.⁸¹

Vanzelfsprekend of weloverwogen digitaal

In het atelier van de kunstenaar die uitsluitend digitaal werk maakt, staan geen ezels en doeken maar vitrines met een verzameling waardevolle apparaten (afb. 13).⁸² De elektronische informatiedragers verwijzen steeds weer naar het archetype 'boek', qua vorm maar vaak ook in de naam: MacBook, *e-reader*, WD My Book Desktop. Van der Til ziet een parallel tussen de huidige digitaliseringsfase van het boek en de vroege ontwikkelingsfase van de auto: zoals de eerste auto's leken op koetsen – omdat het rijtuig het enige referentiepunt was voor het nieuwe, machinale voertuig – lijken digitale boeken en hun dragers tot nu toe sterk op het codexachtige, fysieke boek.⁸³ Van der Til is ervan overtuigd dat dit zal veranderen; het boek, zoals wij het nu kennen en gebruiken, zal grotendeels verdwijnen.⁸⁴ Jan van der Til bewijst met zijn werk dat het kunstenaarsboek kan floreren in een digitale omgeving. Zijn grote wens is dan ook dat zijn gehele oeuvre uiteindelijk op één USB-stick bewaard zou kunnen worden. In het beste geval zou na verloop van tijd geen enkel apparaat verenigbaar zijn met de USB-stick, waardoor alle kunstenaarsboeken oplossen.⁸⁵

⁸¹ De oorzaak van deze beperkingen is dat het format en de structuur door de aanbieder zijn vastgesteld. Zo kan Van der Til maximaal 2500 artikelen aanmaken en is de oorspronkelijke functie van de site een webshop, waardoor de site automatisch een bepaalde structuur en een 'webshop'-knop heeft. Om een vrijer format te krijgen moet Van der Til ofwel zelf een website bouwen ofwel een andere abonnement kiezen, tegen hogere betaling. Hoe de site ook zal veranderen de domeinnaam zal blijven, verzekert Van der Til.

Ibid.

⁸² Het oudste apparaat in de collectie Regency TR-1 (1954) lijkt qua uiterlijk los te staan van 'het boek' en de andere apparaten. Maar de eerste transiradio Regency TR-1 (1954) was qua techniek een voorloper van de eerste computers en bovendien een van de eerste draagbare informatiedragers.

Ibid.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

In principe bestaat al het werk van Van der Til uitsluitend digitaal. Toch zijn sommige werken alsnog gematerialiseerd in een later stadium. *Book XXXVIII* is hier een voorbeeld van. Op dit moment bestaat het boek uitsluitend in digitale vorm en past het binnen de meest extreme categorie van het 'digitale' kunstenaarsboek, door Mouton onderscheiden.⁸⁶ Enkel de formele, boekachtige kenmerken van de codex komen terug in het digitale *Book XXXVIII*. Het is ontworpen in Indesign Publish Online en als Pdf-bestand omgezet, om het geschikt te maken voor verspreiding via het internet. Het is enkel mogelijk om *Book XXXVIII* te bekijken op de site van ABC of op *Rhizomebook.com*. Voor de omslag is gebruik gemaakt van een digitale foto die door middel van digitale beeldbewerking is gemanipuleerd tot de huidige afbeelding. Het werk kan dus simpelweg niet bestaan, verspreid en gepresenteerd worden zonder digitale middelen.

Echter, uit de tekst in *Book XXXVIII* en het interview met de kunstenaar blijkt dat ABC een kleine fysieke oplage van de gehele serie wil publiceren. Hierbij zou gebruik worden gemaakt van digitale *on demand* printtechnieken om het werk te analogiseren, in de vorm van een doos waarin de verschillende katernen samen bewaard kunnen worden. Op deze manier wordt het individuele werk van Van der Til, als onderdeel van het groepsproject, omgevormd tot hybride kunstenaarsboek, conform de definitie van Mouton. Hierbij zou de fysieke uitgave van gebundelde kunstenaarsbijdragen een tweede belevenis opleveren, naast de ervaring van de eerste, digitale presentatie van alle individuele bijdragen. De volgorde van deze twee ervaringen is cruciaal. Immers, de losse kunstenaarsboeken zijn in eerste instantie per dag gepubliceerd op de speciaal ingerichte website van ABC: een opzet die enkel door middel van digitale media uitgevoerd kon worden. Tezamen zouden de digitale en fysieke vorm een totaalervaring kunnen opleveren. Hoewel Van der Til niet tegen hybriditeit is, strookt

⁸⁶ De drie categorieën zijn: digitaal geproduceerde, fysieke kunstenaarsboeken; digitaal-hybride kunstenaarsboeken; digitaal 'geboren' en geleven kunstenaarsboeken. De boeken in de eerste categorie zijn digitaal ontworpen, en als een fysiek, codexachtig object gerealiseerd. De tweede categorie omvat werken waarbij digitale middelen niet enkel in dienst staan van de productie van een fysiek object, maar een nieuwe soort (lees)ervaring opleveren. Beide componenten dragen bij aan één ervaring of kunnen onafhankelijk van elkaar worden ervaren én dragen bij aan een nieuwe, derde soort ervaring. De derde categorie van Mouton is de meest extreme vorm, waarbij enkel de formele, boekachtige kenmerken van de codex worden overgenomen voor een werk dat puur in digitale vorm bestaat.
Mouton. "What is a Digital Artists' Book Anyway?", 2-4.

de willekeur waarmee ABC omgaat met digitale mogelijkheden niet met zijn conceptuele gedachtegoed en consistente werkwijze. Bovendien komt Van der Tils kritische houding overeen met Teixeira's scepticisme over speculatieve digitale presentatie van kunstenaarsboeken.⁸⁷ Beiden voorstaan een conceptuele en contextuele werkwijze, waarbij de keuze voor digitale middelen een nauwgezette argumentatie vereist.

In dit tweede deel is gebleken dat de drie kunstenaars op verschillende wijzen gebruik maken van digitale middelen. Dit is in alle drie de kunstenaarsboeken terug te zien. Zo is *Book XXXVIII* enkel digitaal raadpleegbaar, via de website van ABC of *Rhizomebook.com*. Bij zowel Kruithofs *Automagic* als Waarts *Evol/Love* staan digitale middelen in dienst van de realisatie van een fysiek kunstenaarsboek. Ontwerpprogramma's en digitale printtechnieken zijn hierin de belangrijkste middelen. In de conclusie zal uitgebreider uiteengezet worden hoe de geanalyseerde casussen bijdragen aan de beantwoording van de onderzoeksvraag.

⁸⁷ Teixeira onderscheidt drie manieren van problematische remediatie. Ten eerste de speculatieve digitale representatie van fysieke kunstenaarsboeken, ten tweede de weergave en verzameling van kunstenaarsboeken in digitale archieven en als laatste het ontwerp van digitale kunstenaarsboeken. Teixeira is sceptisch over de vanzelfsprekendheid waarmee remediatie wordt toegepast, zoals Van der Til dat is over het 'analogiseren' van zijn digitale kunstenaarsboek. Teixeira, "De virtualisatie van kunstenaarsboeken," 38.

Conclusie

Zoals Johanna Drucker in 1994 al voorspelde, blijkt het kunstenaarsboek vooralsnog bestand tegen het digitale tijdperk, ondanks de onmiskenbare kwaliteiten, zoals het gewicht, de geur en textuur, van het fysieke boek. Sterker nog, digitalisering heeft het kunstenaarsboek verrijkt. In dit onderzoek lag de focus op de productie, overdracht en presentatie van drie specifieke hedendaagse kunstenaarsboeken in Nederland. Dit onderzoek stond in dienst van de beantwoording van de vraag: op welke wijzen speelt digitalisering een rol in het hedendaagse kunstenaarsboek in Nederland?

In het eerste deel is het 'kunstenaarsboek' gedefinieerd als een boek of een boekachtig object gemaakt door een kunstenaar. Waar *multiples* pogen de kunst te dematerialiseren en democratiseren, bevestigen *unica's* of *limited editions* juist de status van het waardevolle kunstobject. Sinds begin jaren negentig kan elke kunstenaar met een *personal computer* zelfstandig kunstenaarsboeken ontwerpen, produceren en verspreiden via *desktop publishing* of *on demand* printsystemen. Deze technische ontwikkelingen hebben de toegankelijkheid van het kunstenaarsboek vergroot, benadrukken Drucker en Dietrich. Wanneer digitale apparaten of media niet enkel dienen als productiemiddelen van een fysiek object maar bijdragen aan een nieuwe ervaring, spreekt Mouton van een 'hybride' kunstenaarsboek. Daarnaast kan het kunstenaarsboek volledig digitaal als *e-book* of op een webpagina gepubliceerd worden. Echter, digitale structuren worden vaak ingezet om analoog uitzijnde werken te maken. Daarom schreef Van der Lint in 2016 dat het *e-book* 'ontmaskerd' moet worden om van het internet een volwaardige artistieke ruimte te maken waar het digitale kunstenaarsboek kan floreren.

Mogelijk zal Jan van der Til deze opdracht ooit volbrengen. Het internet als volwaardige artistieke ruimte verkennen is namelijk precies wat Van der Til met zijn *Rhizomebook* poogt te doen. Het *Rhizomebook* voorstaat pluraliteit, tegendraadsheid en ambiguïteit, terwijl internetpagina's en elektronische bestanden oorspronkelijk ontworpen zijn om chronologisch geordende en logische informatie te verstrekken. De vormgeving van het internet en elektronische informatiedragers zijn namelijk gebaseerd op de formele aspecten van de codex. Pdf-bestanden en websites zijn immers pagina's gevuld met tekst en beeld die vaak resulteren in een lineaire

leeservaring, net als boeken. Het (digitale) kunstenaarsboek is het aangewezen fenomeen om deze bijna onmiskenbare kwaliteiten te bevragen en op de proef te stellen. Uit het interview met Van der Til bleek echter dat de standaard opbouw van een website het moeilijk maakt om een volledig 'rizomatische' structuur toe te passen. Een ander probleem dat de volharding van het digitale kunstenaarsboek bemoeilijkt is het gevaar van 'analoog denken'. Van der Tils samenwerking met ABC is hier het uitgelezen voorbeeld van. Hoewel ABC hem expliciet uitnodigde om een digitaal kunstenaarsboek aan te leveren, lijkt het uiteindelijke doel het realiseren van een fysiek object. Bovendien was het concept en de vormgeving van alle bijdragen op voorhand vastgesteld door Wil van Iersel, waardoor Van der Til weinig artistieke vrijheid genoot. Toch greep hij de kans om het 'analoge denken' van Van Iersel op de hak te nemen en te bekritisieren. Het digitale *Book XXXVIII* bezit nog overduidelijk formele kenmerken van een fysiek boek, zoals de bladspiegel en het gecombineerde gebruik van tekst en beeld. Hiermee blijft het *e-book* voorlopig nog 'gemaskerd'.

De andere twee kunstenaars zijn minder radicaal in het gebruik van digitale middelen dan Van der Til. Zo is Anouk Kruithofs *Automagic* (2016) bij uitstek een fysiek, codexachtig kunstenaarsboek, en slechts gedeeltelijk digitaal geproduceerd. Ondanks de relatief grote oplage, heeft Kruithof het boek zelf gepubliceerd en elk exemplaar met de hand afgewerkt en gesigneerd. Hoewel Kruithof in 2016 aangaf dat zij open stond voor een creatieve, ruimtelijke tentoonstellingsconstructie van *Automagic*, is deze kans onbenut gebleven in haar overzichtstentoonstelling in Foam (2017). Op conventionele wijze, volgens de ideeën van Perrée en Pas, zijn fotografie en film ingezet ter ondersteuning van het werk. Maar van experimentele, digitale remediatie middels *augmented* of *virtual reality* is geen sprake.

Net als *Automagic* is het jongste kunstenaarsboek van Robin Waart bovenal een esthetisch en verfijnd object. Beide werken passen in de traditie van de *limited edition*. Waar Kruithof *self-publishing* en ambachtelijke afwerking belangrijk vindt, maakt Waart juist dankbaar gebruik van de diensten van vakkundige vormgevers, drukkers en binders. Bovendien laat *Evol/Love* de worsteling met de weerbarstige, ongenaakbare codex zien, omdat het op zichzelf staande boek voor Waart niet volstaat. De billboardserie, 'liefdesbrieven' en de toekomstige digitale component staan allemaal in dienst van het 'openen' van het boek. In deze ambitie weerklinkt de oorspronkelijke,

democratiserende doelstelling achter het kunstenaarsboek eind jaren zestig. Aangezien *evollove.000* nog geen uitgewerkt concept of bestaande website betreft, is het moeilijk om vast te stellen wat de digitale component toevoegt aan het multimediale project van Waart. De intenties van de kunstenaar komen in ieder geval overeen met Teixeira's voorstel om contextuele, beargumenteerde remediatie toe te passen op het fysieke kunstenaarsboek. Wellicht kan *evollove.000* een hybriditeit binnen *Evol/Love* ontketenen, die veel experts als noodzakelijk achten voor het kunstenaarsboek van de toekomst.

Uit het tweede deel van dit scriptieonderzoek is ook gebleken dat digitalisering niet alleen een rol speelt in het productieproces en het uiterlijk van het kunstenaarsboek, maar ook in de inhoud. Zo ontlene Kruithof en Waart hun beeldmateriaal respectievelijk aan fotografie en film, maar gebruiken deze media ook als onderwerpen in hun werk. De betekenisvolle rol van digitalisering in *Automagic* schuilt dus niet alleen het gebruik van fotografische beelden, maar vooral in de manier waarop Kruithof reflecteert op haar compulsieve documentatiedrang die resulteerde in de talloze digitale herinneringen. Ook *Evol/Love* heeft een reflectief, haast pseudowetenschappelijk karakter. Alle onderdelen van het werk danken hun bestaan namelijk aan digitalisering: de filmverzameling die bewaard wordt op een harde schijf, de *stills* en bladspiegel die digitaal bewerkt en ontworpen zijn en de index die middels computationele zoek- en sorteerfuncties is opgesteld. Hiermee beantwoorden Kruithof en Waart de oproep van Bishop uit 2012, die hoopte dat hedendaagse kunstenaars meer zouden reflecteren op de invloed van digitalisering op onze levens.

In dit onderzoek vertegenwoordigden *Book XXXVIII*, *Automagic* en *Evol/Love* een breed spectrum aan Nederlandse, hedendaagse kunstenaarsboeken. De conclusie van dit onderzoek is dan ook verre van algemeen en compleet te beschouwen. Om een gedegen beeld te vormen van het scala aan hedendaagse fysieke, hybride en digitale kunstenaarsboeken in Nederland zal een grootschalige inventarisatie nodig zijn. Instellingen zoals de Koninklijke Bibliotheek en het Nederlands Instituut voor de Kunstgeschiedenis kunnen een belangrijke rol vervullen, met name in het (digitaal) verzamelen en archiveren van hedendaagse kunstenaarsboeken. Een beter overzicht zal meer onderzoekers aansporen om zich te verdiepen in het hedendaagse kunstenaarsboek, en kritisch te reflecteren op de aloude status van het

unieke kunstobject tegenover de utopie van een gedematerialiseerde, auteurloze en niet-verhandelbare collectieve cultuur waarin internet als publieke ruimte fungeert. Daarnaast zou multidisciplinair onderzoek naar de rol van narratief, tekst en taal in het Nederlandse, hedendaagse kunstenaarsboek relevant zijn, waarbij een taal- of literatuurwetenschappelijk perspectief geboden is. Waarom maakten Kruithof, Waart en Van der Til bijvoorbeeld alle drie een Engelstalig boek? Dit aspect zou bovendien interessant zijn binnen een onderzoek naar de positie van het Nederlandse kunstenaarsboek op internationaal niveau. Op korte termijn is het van belang dat kleine organisaties die het kunstenaarsboek centraal stellen, zoals ARTisBOOK en Looiersgracht 60, experimenteren met passende tentoonstellingsvormen en ondersteunende, inhoudelijke publicaties, uiteraard gebruikmakend van digitale middelen op doordachte, contextgerichte wijze.

Bronnenlijst

Boeken

Bury, Stephen. *Artists' Books: The Book as a Work of Art 1963-2000*. Londen: Bernard Quaritch Ltd, 2015.

Dijstelberge, Paul. *Wat is een boek? Een kleine geschiedenis*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

Drucker, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York, NY: Granary Books, 1994.

Pas, Johan. *Multiple / Readings: 51 Kunstenaarsboeken 1959-2009*. Brussel: ASA, 2011.

Perrée, Rob. *Cover to Cover: Het kunstenaarsboek in perspectief*. Rotterdam: NAI Uitgevers, 2002.

Swarts, Suzanne, en Karin van Lieverloo. *Artists' Books: De Caldic Collectie*. Zwolle: Waanders, 2009.

Hoofdstukken uit boeken

Bishop, Claire. "Digital Divide: Contemporary Art and New Media." *Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century*. Lauren Cornell en Ed Halter, 337-351. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2015.

Lippard, Lucy R. "The Artist's Book Goes Public." In *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, red. Joan Lyons, 49-59. Rochester, New York: Visual Studies Workshop Press, 1987.

Phillpot, Clive. "Books, Book Works, Book Objects, Artists' Books." In *Booktrek: Selected Essays on Artists' Books (1972-2010)*. Genève: JPR|Ringier, 2012.

Wallis, Brian. "The Artist's Book and Postmodernism," in *Artist/Author: Contemporary Artists' Books*, red. Cornelia Lauf en Clive Phillpot, New York, NY: Distributed Art Publishers Inc., 1998.

Artikelen

Drucker, Johanna. "The Self-Conscious Codex: Artists' Books and Electronic Media." *SubStance* 26(1997)1: 93-112.

Kulp, Louise. "Artists' Books in Libraries: A Review of the Literature." *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America* 24(2005)1: 5-10.

Mouton, Alexander. "What is a Digital Artists' Book Anyway?" *Journal of Book Art* 33(2013).

Pietersma, Illand. 'Vaste plek voor het kunstenaarsboek.' *Dagblad van het Noorden*, 24 september 2020.

Sanders, Sophie. "Liefde in de publieke arena: Robin Waart buigt zich over de opdracht in de kunst." *Metropolis M*. Geraadpleegd op 22 december 2020. <http://www.metropolism.com/nl/features/38368> de opdracht in de kunst robin wa art.

Teixeira, Samuel. "De virtualisatie van kunstenaarsboeken: De logica van remediatie." *Kunstlicht Betwixt & Between* 36(2015)1: 37-50.

Vieth, Lynne S. "The Artist's Book Challenges Academic Convention." *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America* 25(2006)1: 14-19.

Overige publicaties

Dietrich, Keith. *Intersections, Boundaries and Passages: Transgressing the Codex*. Oratie Stellenbosch University, 4 oktober 2011.

Lint, Roos van der. *Het boek in de kunst: Een provocatie van de tijd*. Essay 011 Mondriaan Fonds, 2016.

Zwaag, Anne van der. *Het kunstenaarsboek als wetenschappelijke bron*. Scriptie kunstgeschiedenis Universiteit Utrecht, 2003.

Kunstenaarsoeken

Iersel, Wil van. *June 13 2020*. 2020. <https://indd.adobe.com/view/0c8387c6-3ed6-4f2c-9f87-d8ce96cc0150>.

Kruithof, Anouk. *Automagic*. 2016. Mexico: Editorial RM & Stresspress.biz, 2016.

Til, Jan van der. *Book XXXVIII*. 2020. <https://indd.adobe.com/view/9c5dc877-26b5-43cf-8982-a2128e84da0e>.

Waart, Robin. *Evol/Love*. 2020. Amstelveen: Stichting Mei, 2020.

Waart, Robin. *Evol/Love*. 2020. <http://www.forgo.life/robin-waart.html>.

Interviews

Kruithof, Anouk. "Kunst is Lang." Interview door Luuk Heezen. *Mister Motley*, Soundcloud, 16 oktober 2020, audio. <https://www.mistermotley.nl/file/kunst-lang-anouk-kruithof-12-oktober-2016-amsterdamfm-0>.

Til, Jan van der. Interview door Lotte Bosch. Haren, 11 december 2020.

Waart, Robin. Interview door Lotte Bosch. Zoom, 6 januari 2021.

Waart, Robin. "Kunst is Lang." Interview door Luuk Heezen. *Mister Motley*, Soundcloud, 21 september 2020, audio. <https://soundcloud.com/user-271647321>.

Websites

'About'. ABC. Geraadpleegd op 8 december 2020. <https://abcoop.tumblr.com/ABOUT%20ABC>.

'About'. The Anamorphosis Prize. Geraadpleegd op 4 januari 2021. <http://www.anamorphosisprize.com/prize/>.

'About'. *Werker Magazine*. Geraadpleegd op 2 december 2020. <http://www.werkermagazine.org/werkercollective/#popup1>.

'Artistic Practice'. *Rhizomebook*. Geraadpleegd op 8 december 2020. <https://www.rhizomebook.com/a-54632878/preface/jan-van-der-til/#description>.

'AUTOMAGIC'. Anouk Kruithof. Geraadpleegd op 24 december 2020. <https://www.anoukkruithof.nl/books/automagic-book>.

'Fysieke kunstboeken in digitale tijden – In gesprek met Looiersgracht 60'. *Mister Motley*. 22 november 2019. Geraadpleegd op 2 december 2020.

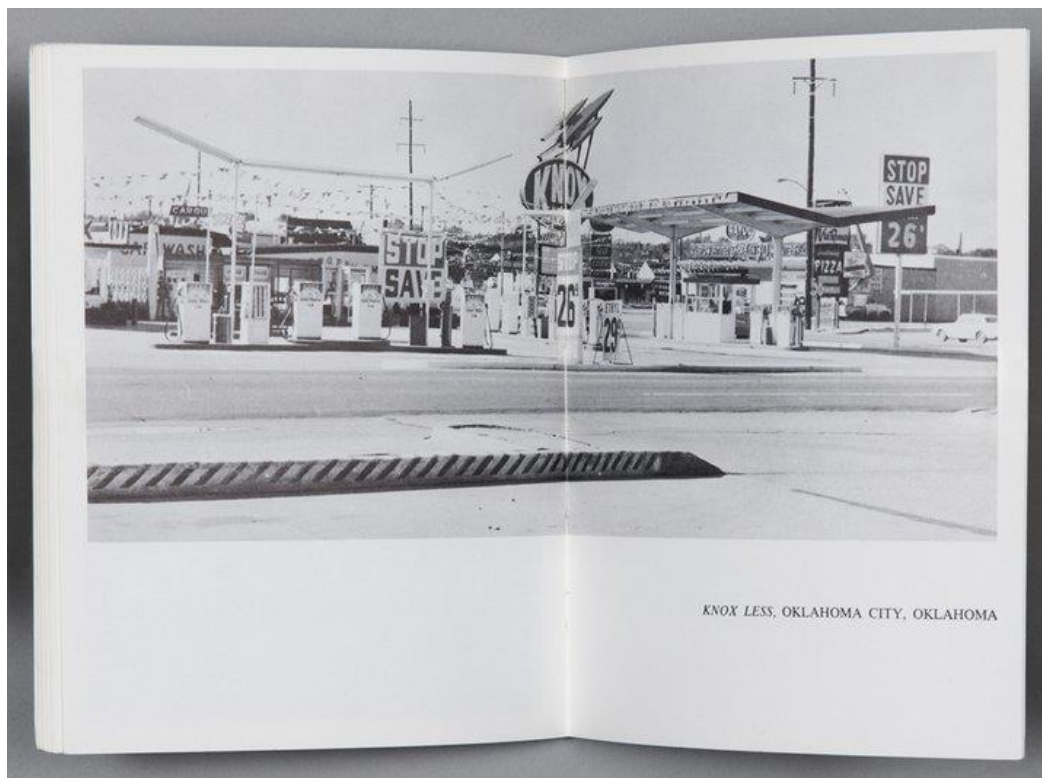
<https://www.mistermotley.nl/art-everyday-life/fysieke-kunstboeken-digitale-tijden---gesprek-met-looiersgracht-60>.

'Het kunstenaarsboek / The Artist's Book'. *Kunstliefde*. Geraadpleegd op 4 januari 2021. <https://www.kunstliefde.nl/tentoonstellingen/1579007587>.

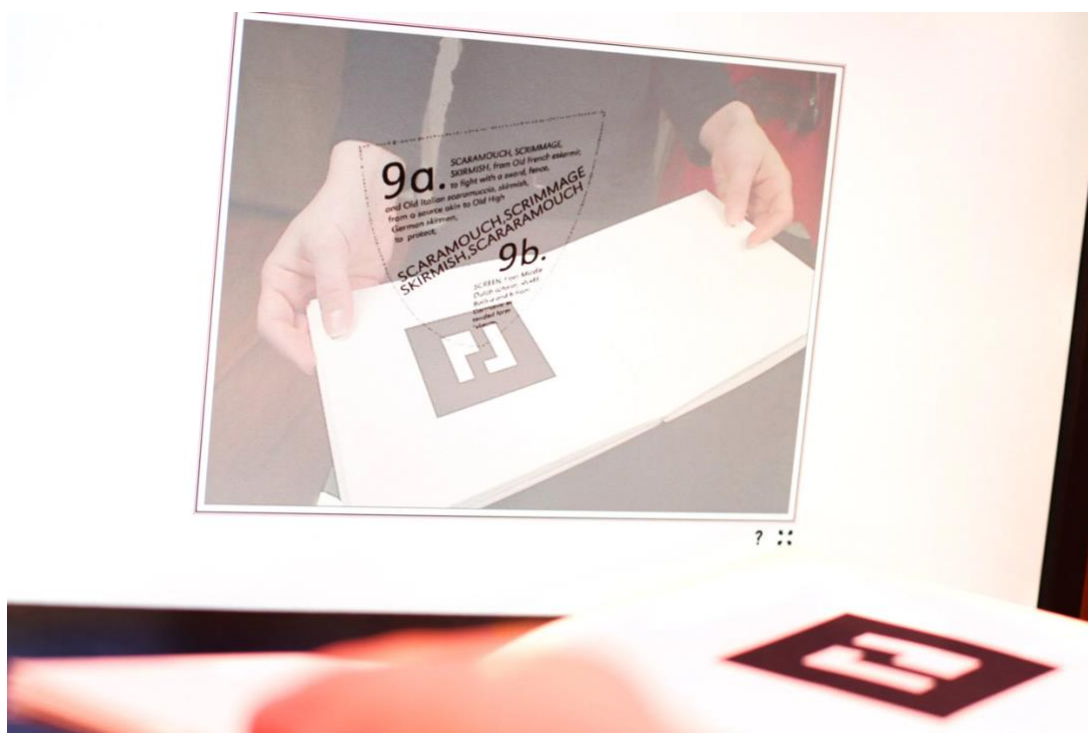
'Robin Waart – Evol/Love'. Voordekunst. Geraadpleegd op 18 januari 2021. <https://www.voordekunst.nl/projecten/10973-evollove>.

'Preface'. *Rhizomebook*. Geraadpleegd op 8 december 2020. <https://www.rhizomebook.com/c-4453439/preface/>.

Afbeeldingenlijst



Afb. 1 Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963, derde editie, Tate Londen (foto: Tate Londen <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>, geraadpleegd op 18 januari 2021).



Afb. 2 Amaranth Borsuk en Brad House, *Between Page and Screen*, 2012, digitaal pop-up boek (foto: Amaranth Borsuk <http://www.amaranthborsuk.com/projects/between-page-and-screen-artists-book/>, geraadpleegd op 18 januari 2021).



Afb. 3 Anouk Kruithof, *Automagic*, 2016, tien losse katernen (foto: Anouk Kruithof <https://www.anoukkruithof.nl/books/automagic-book>, geraadpleegd op 18 januari 2021).



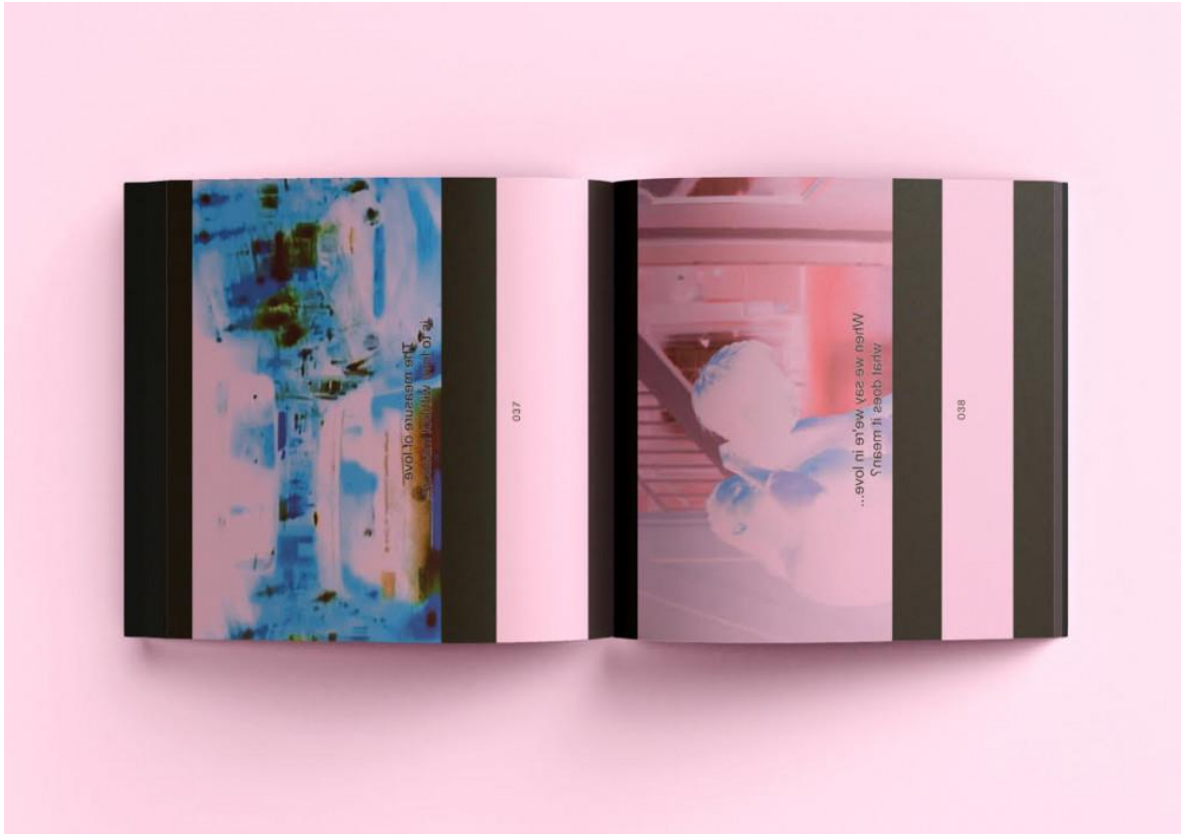
Afb. 4 Installatie van *Automagic* in overzichtstentoonstelling (2017) van Kruithof in Foam Amsterdam (foto: Foam Amsterdam).



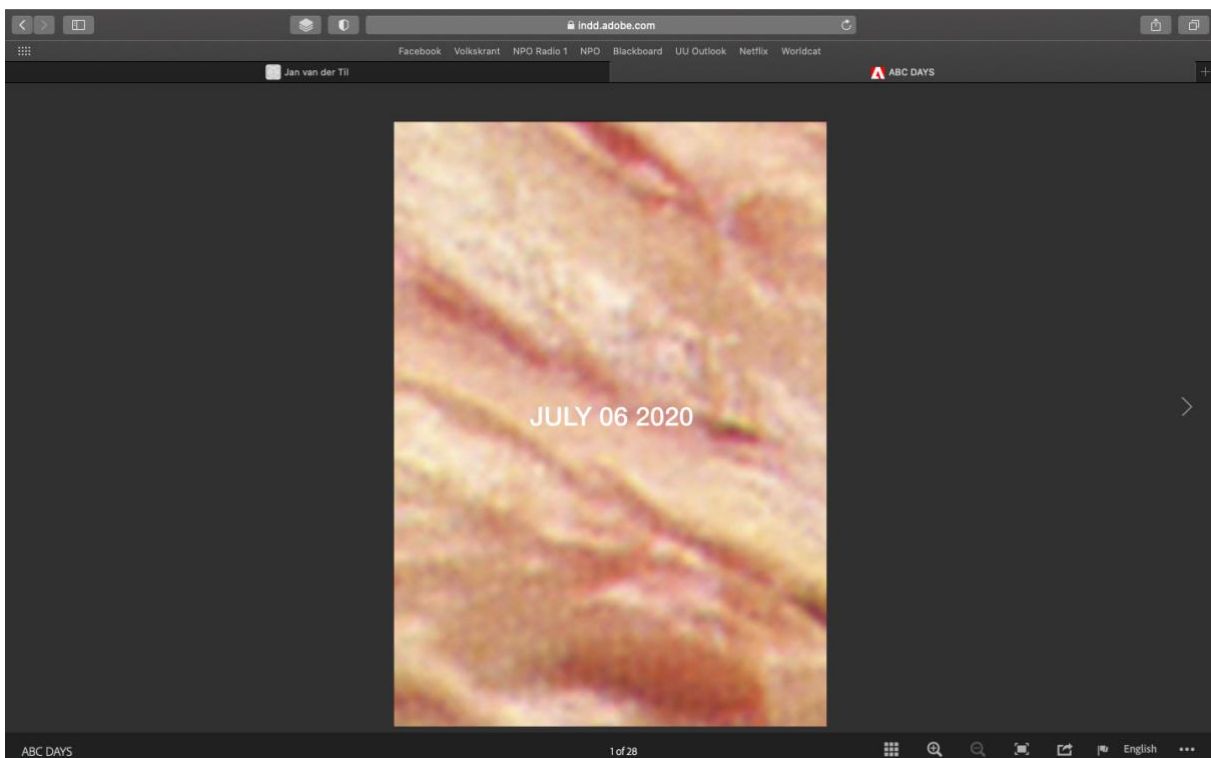
Afb. 5 Robin Waart, *Evol/Love*, 2020, billboard in Sheffield (foto: Bloc Projects <https://www.blocprojects.co.uk/exhibitions-events/2020/bloc-billboard-robin-waart>, geraadpleegd op 20 januari 2021).



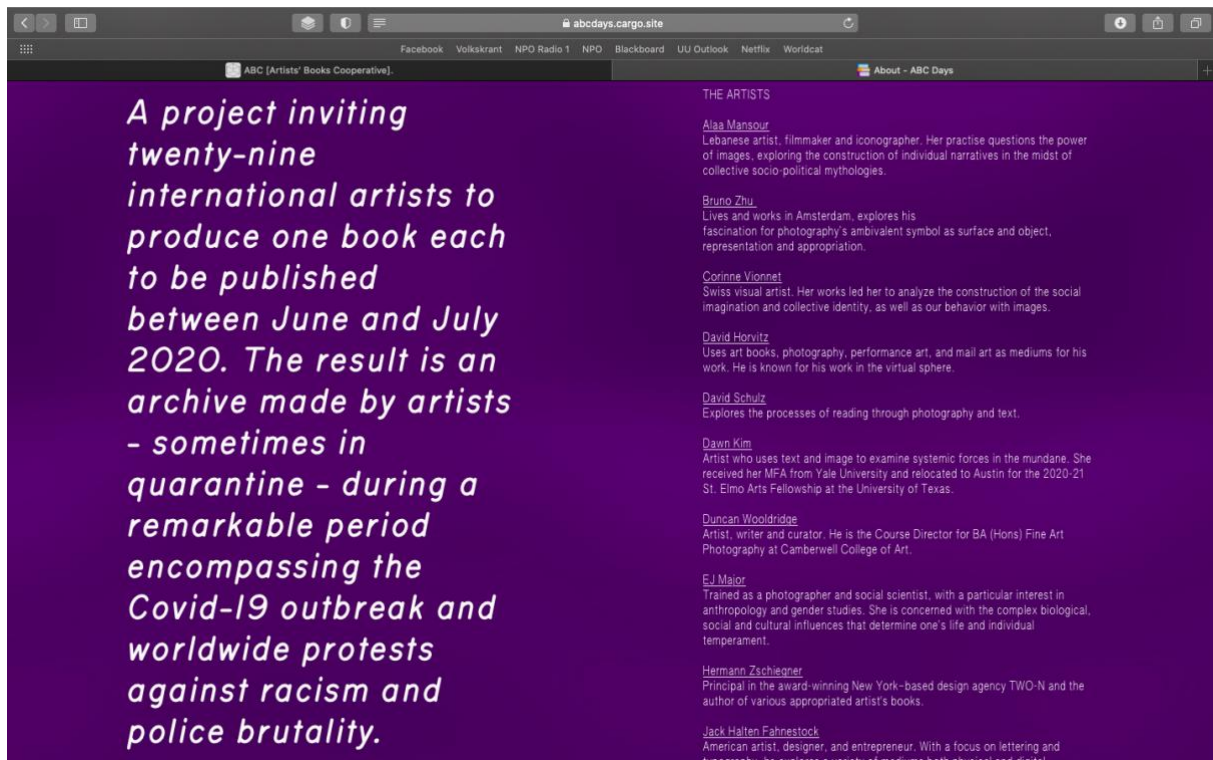
Afb. 6 Robin Waart, *Evol/Love*, 2020, omslag (foto: Robin Waart <https://www.voordekunst.nl/projecten/10973-evollove>, geraadpleegd op 18 januari 2021).



Afb. 7 Robin Waart, *Evol//Love*, 2020, pagina 37-38 (foto: Robin Waart <https://www.voordekunst.nl/projecten/10973-evollove>, geraadpleegd op 18 januari 2021).



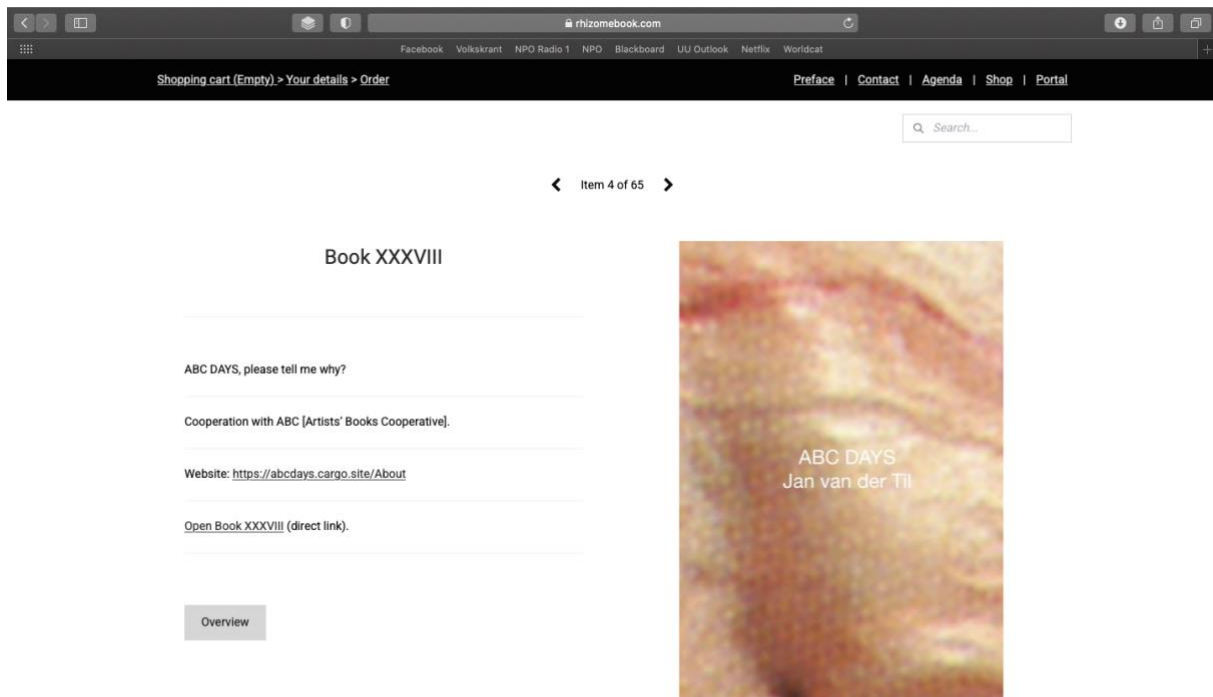
Afb. 8 Jan van der Til, *Book XXXVIII*, 2020, Pdf-document, 210 x 297 mm., *Rhizomebook* (screenshot: <https://indd.adobe.com/view/9c5dc877-26b5-43cf-8982-a2128e84da0e>, geraadpleegd op 16 december 2020).



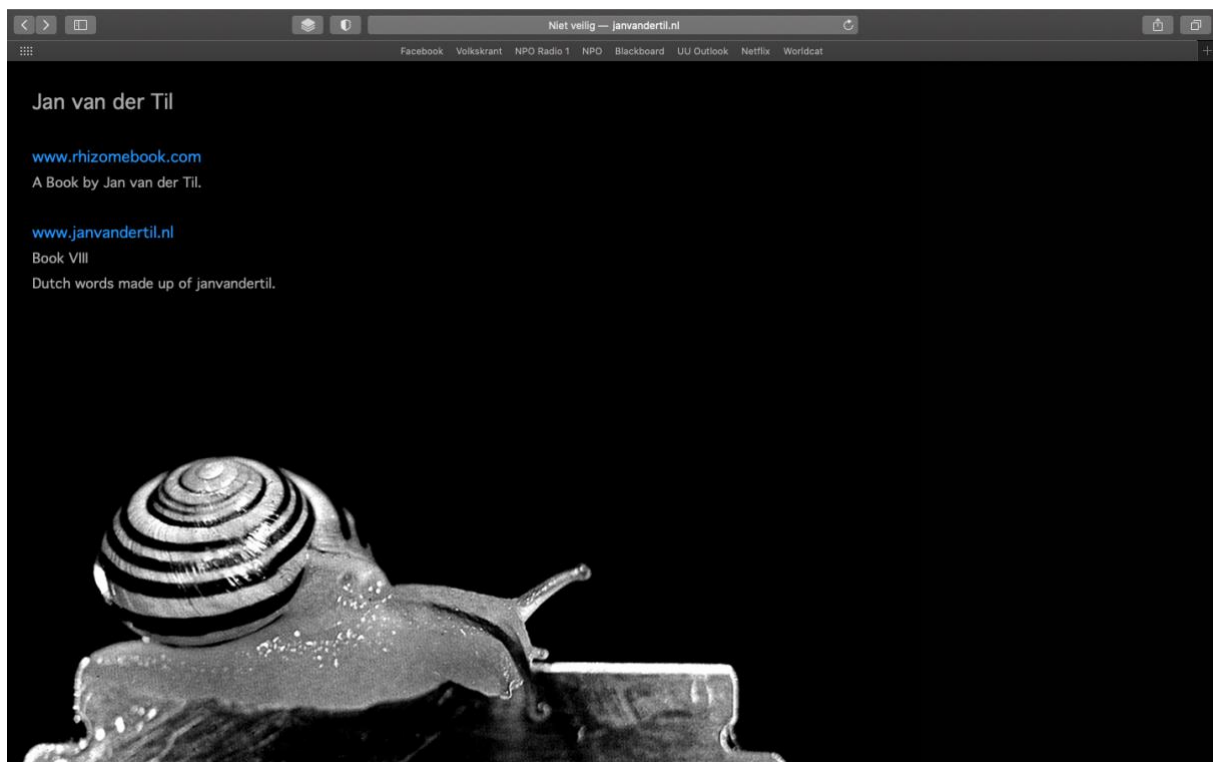
Afb. 9 Webpagina van ABC met promotietekst die Jan van der Til letterlijk overnam in *Book XXXVIII* en de lijst met internationale kunstenaars die bijdroegen aan ABC DAYS (screenshot: <https://abcdays.cargo.site/About>, geraadpleegd op 16 december 2020).



Afb. 10 Foto van pagina 43 uit *Book XXXVIII*, die Wil van Iersel gebruikte voor de voorkant van *Book XXXVIII* (foto: <https://indd.adobe.com/view/9c5dc877-26b5-43cf-8982-a2128e84da0e>, geraadpleegd op 16 december 2020)



Afb. 11 Presentatie van *Book XXXVIII* op *Rhizomebook.com* (screenshot: <https://www.rhizomebook.com/a-59651533/rhizomebook-a-book-by-jan-van-der-til/book-xxxviii/#description>, geraadpleegd op 16 december 2020).



Afb. 12 Voorpagina *janvandertil.nl*, waar *Boek VIII* of *Rhizomebook.com* geopend kan worden (screenshot: <http://www.janvandertil.nl>, geraadpleegd op 16 december 2020).



Afb. 13 Selectie van de verzameling elektronische informatiedragers in het atelier van Jan van der Til in Haren, v.l.n.r.: Sony Electronic Book Player (1992), Sony Librie eBook (2004), Sony Discman D-50 (1984), Regency TR-1 (1954), iPhone 2G 8GB (2007), Sony Walkman TPS-L2 (1979), iPad Wi-Fi (2010), WD My Book Desktop 3TB (2015) (foto auteur).