

Βιβλίο και Τέχνη
η περίπτωση των
artists' books

Πτυχιακή εργασία της φοιτήτριας
Χριστίνας Βουβάκη-Μανουσάκη

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Χριστίνα Μπάνου
Εξετάστρια
Μαριέττα Μινώτου

Φεβρουάριος 2021
Κέρκυρα

Βιβλίο

&

Τέχνη

**Η περίπτωση των
artists' books**

Περίληψη:

Η εργασία αυτή στοχεύει στην προσέγγιση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με εφελτήριο το αντικείμενο του βιβλίου και τη διαχείριση αυτών των νέων αντικειμένων, των έργων τέχνης που ονομάζονται *artists' books* από φορείς πληροφόρησης, όπως οι βιβλιοθήκες και τα μουσεία. Οι έννοιες του *βιβλίου*, της *τέχνης* και των έργων τέχνης σε μορφή βιβλίου, δηλαδή των *εικαστικών βιβλίων* ή *βιβλίων καλλιτέχνη*, όπως μεταφράζεται ο αγγλικός όρος στα ελληνικά, παρουσιάζονται και αναλύονται μέσω της ιστορικής αναδρομής του καλλιτεχνικού είδους και του θεωρητικού λόγου γύρω από αυτά. Τέλος, η διαχείρισή τους από τις βιβλιοθήκες, τους χώρους διαφύλαξης και ελεύθερης διάθεσης τους στο κοινό, παρατίθεται μέσω μελετών περίπτωσης τεσσάρων διεθνών ιδρυμάτων και των πρακτικών που ακολουθούν γύρω από αυτό το υλικό. Η εργασία ολοκληρώνεται με συνοπτικά συμπεράσματα.

Λέξεις Κλειδιά:

Εικαστικά Βιβλία, Βιβλία Καλλιτέχνη, Βιβλία Τέχνης, Βιβλιοθήκες

Abstract:

This paper aims to approach the artistic creation inspired by the book as an everyday object and the management of these new artifacts by the information organization institutes, such as libraries and museums. The concepts of the *book*, the *art*, and the works of art in book form, i.e. *artists' books* as it is the official term, are presented and analyzed through the historical background of this artistic genre and the theoretical discourse around them. Finally, their management by libraries, their storage, and their distribution and access to the public, is presented through case studies of four international institutions and their practices around this type of material. Brief conclusions are presented at the end of the paper.

Key words:

Artists' books, Bookworks, Art books, Libraries

Περιεχόμενα

<i>Πρόλογος</i>	5
<i>Εισαγωγή</i>	7
<i>Ενότητα Α</i>	10
Ορίζοντας το βιβλίο	10
Βιβλίο και Τέχνη - Τέχνη και Βιβλίο, ή <i>Τι δεν είναι artists' book</i> ;	17
Ορίζοντας τα artists' books-εικαστικά βιβλία	21
<i>Ενότητα Β</i>	24
Μορφές των artists' books	24
Ιστορική αναδρομή- Πρόδρομοι των εικαστικών βιβλίων.....	29
Το βιβλίο ως μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης	31
Κατανοώντας το βιβλίο ως φορέα πολιτισμικής και φιλοσοφικής δύναμης.....	35
<i>Ενότητα Γ</i>	39
Ιστορική αναδρομή του θεωρητικού λόγου γύρω από τα εικαστικά βιβλία	39
Ιστορική αναδρομή των σημαντικότερων εκθέσεων εικαστικών βιβλίων	41
<i>Ενότητα Δ</i>	44
Μελέτες Περίπτωσης	44
National Museum of Women in the Arts, Washington, DC, U.S.A.	45
Bibliotheque Municipal de Lyons, France	47
Smithsonian Libraries Artists' books.....	49
The Bristol Art Library	51
<i>Συμπεράσματα και Επίλογος</i>	Error! Bookmark not defined.
<i>Βιβλιογραφία</i>	55
Βιβλία:	55
Άρθρα:	56
Ιστοσελίδες:	56

Πρόλογος

«Ήταν σίγουρα ένα παράξενο μέρος. Όλα ήταν φτιαγμένα από βιβλία. Τα βουνά, τα έλατα, ακόμη και τα λουλούδια αποτελούνταν από μικροσκοπικά δερματόδετα βιβλία από κόκκινο μαρόκο, όχι μεγαλύτερα από ένα ημερολόγιο τσέπης. Όταν κανείς τα μύριζε, μάθαινε κατευθείαν μια όμορφη ιστορία. Ακόμη και τα πουλιά ήταν βιβλία και τραγουδούσαν ποιήματα της άνοιξης και της αγάπης.»¹

Erst Penzoldt, *Die Reise ins Bucherland und andere Marchen*



Nature in Britain

Su Blackwell 2012

Ο κόσμος του βιβλίου, είτε αυτός αφορά στην δημιουργία και έκδοση, είτε στην ανάγνωση και οργάνωση του σε βιβλιοθήκες και άλλους φορείς πληροφόρησης, διαθέτει για το βιβλιόφιλο κοινό μια σαγηνευτική δύναμη (Manguel, 2006). Η πρόσβαση στα βιβλία ήταν και είναι εφάμιλλη της προσωπικής ανέλιξης, αυτογνωσίας και ευδαιμονίας.² Τα βιβλία είναι φορείς πολιτισμού (Μπάνου, 2008), ενώ ταυτόχρονα μεταφέρουν πληροφορία και γνώση για άλλες πολιτισμικές εκφάνσεις της ανθρώπινης φύσης, όπως είναι η εικαστική δημιουργία.

Η βαθιά σχέση βιβλίου και τέχνης απαντάται από πολύ νωρίς. Παραδείγματα αυτής είναι τα μεσαιωνικά εικονογραφημένα χειρόγραφα της Δυτικής αλλά και

¹ Ελεύθερη απόδοση στα ελληνικά αποσπάσματος από το παραμύθι *Ταξίδι στη χώρα των βιβλίων και άλλες ιστορίες* του Γερμανού συγγραφέα και καλλιτέχνη, Erst Penzoldt (1892-1955) που εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1942. Το παραμύθι παρουσιάζει τις περιπέτειες ενός μικρού αγοριού, που δεν γνωρίζει ανάγνωση, όταν μεταφέρεται σε ένα κόσμο όπου όλα αποτελούνται από βιβλία.

² Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η καλλιτέχνης και δημιουργός *εικαστικών βιβλίων*, Angela Lorenz “Access to books have always been access to success”. <http://www.angelalorenzartistsbooks.com/> (“Angela Lorenz artist’s book homepage,” n.d.)

Ανατολικής Ευρώπης (Hunger et al., 1995). Ακόμη προγενέστερα από αυτά, στον Ασιατικό κόσμο, τέχνη και γραφή μοιράζονταν έναν κοινό δρόμο (Robinson, 2007). Μετά τη Βιομηχανική Επανάσταση, αλλά και το τέλος των δυο παγκόσμιων πολέμων, τόσο ο κόσμος του βιβλίου όσο και αυτός της τέχνης μεταβλήθηκαν ριζικά. Η γέννηση και εξάπλωση των *artists' books*, δηλαδή των *εικαστικών βιβλίων* ή *βιβλίων καλλιτέχνη*, όπως αποδίδεται συνηθέστερα ο όρος στην ελληνική γλώσσα, αποτελούν τον (μετα)μοντέρνο συγκερασμό βιβλίου και τέχνης που προήλθε από αυτές τις μεταβολές.

Καθώς, το κάθε βιβλίο αποτελεί ένα ταξίδι προς έναν νέο -ίσως παράξενο- κόσμο και η τέχνη επιδιώκει την μετάβαση από την καθημερινή ζωή στην αισθητική καλλιέργεια, ο συνδυασμός τους δεν θα μπορούσε παρά να θεωρηθεί ιδιαιτέρως ενδιαφέροντας και να οδηγήσει το κοινό σε έναν επαναπροσδιορισμό της αισθητικής ποιότητας, της λειτουργικότητας, αλλά και της διάπλασης του ίδιου του εαυτού μέσω των νοημάτων και των ερμηνειών που τα εικαστικά βιβλία μεταφέρουν. Άλλωστε, κατά έναν ορισμό της πλήξης, *πληκτικό είναι οτιδήποτε αισθανόμαστε πως δεν μας αφορά* (Danielewski, 2005). Ίσως αυτός είναι ο λόγος που τα εικαστικά βιβλία, αλλά και τα βιβλία τέχνης εν γένει, ως εικονογραφημένο έντυπο υλικό, είναι βιβλία προσφιλή και κατέχουν έναν ιδιαίτερο ρόλο σε βιβλιοθήκες και μουσεία.

Κρίνεται σημαντικό να αναφερθεί πως ο όρος *εικαστικά βιβλία* επιλέχθηκε ως πιο κατάλληλος για την ανάπτυξη της επιχειρηματολογίας της παρούσας εργασίας, καθώς επίσης η αναφορά σε έννοιες θα γίνεται με αυτές να αποδίδονται σε πλάγια γραμματοσειρά (=italics) προς χάριν της ευκολότερης ανάγνωσης και κατανόησης του κειμένου.

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στην επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, Χριστίνα Μπάνου, για την καθοδήγηση και υποστήριξη που μου προσέφερε και φίλους και στους συναδέλφους μου Νικόλαο Κούστα, Ολυμπιάδα Κωνσταντινίδου Αλέξανδρο Σαχπαζίδη, Αθανασία Σαλαμούρα, Χριστίνα Χρήστου, και τις Ανδρονίκη Μπαντούνα και Χριστίνα Λιτσαρδοπούλου για τις εποικοδομητικές συζητήσεις που είχα μαζί τους κατά τη διάρκεια της συγγραφής της παρούσας πτυχιακής. Τα σχόλια και οι παρατηρήσεις τους ήταν πολύτιμα για εμένα.



Εισαγωγή

Η παρούσα πτυχιακή εργασία είχε ως εφελτήριο τη συμπληρωματική εργασία στο μάθημα «Εκδοτική του Έντυπου Βιβλίου» της κυρίας Χριστίνας Μπάνου του Γ' εξαμήνου. Στην εργασία εκείνη, επιχειρήθηκε η προσέγγιση του *βιβλίου τέχνης* με άξονες τον δημιουργό και το πλαίσιο προβολής και διάθεσης αυτού του ιδιαίτερου εντύπου υλικού. Παρουσιάστηκαν έτσι, οι δυσκολίες απόδοσης στα ελληνικά, όρων όπως *bookwork* και *artists' books*, οι διάφορες κατηγορίες των *βιβλίων τέχνης* και η συχνή, αλλά όχι απαραίτητη, εξαίρεσή τους από τη θεσμική εκδοτική διαδικασία.

Μετά από την επιτόπια έρευνα σε πολιτισμικούς φορείς, όπως μουσεία τέχνης και βιβλιοθήκες, σε εθνικό όσο και διεθνές επίπεδο, η γράφουσα κατέληξε πως συχνά οι θεσμοί αυτοί διαχειρίζονται έντυπα υψηλής αισθητικής ως αποκτήματα κύρους και τα παρουσιάζουν κάτω από ειδικές συνθήκες, όπως η εξειδικευμένη επίσκεψη από σπουδαστές ή επαγγελματίες βιβλιοθηκονόμους, καλλιτέχνες, ερευνητές, πολιτικούς κ.ά., αλλά όχι τόσο εύκολα, στο ευρύ κοινό. Τα τεκμήρια αυτά, στο μεγαλύτερο ποσοστό τους, διαθέτουν εικονογράφηση ή κάποιο άλλο οπτικό γνώρισμα, όπως τη βιβλιοδεσία τους, που τα καθιστά μεγάλης αξίας ή/και σπανιότητας.

Η εκπόνηση της πτυχιακής εργασίας στοχεύει στην παρουσίαση αυτού του ιδιαίτερου υλικού το οποίο ομαδοποιείται κάτω από τον γενικό όρο *βιβλία τέχνης*, αλλά κυρίως στην αποσαφήνιση της κατηγορίας των *εικαστικών βιβλίων* (= *artists' books*) και την ενδελεχή παρουσίαση της βιβλιογραφίας αυτού του καλλιτεχνικού είδους, η οποία συμπίπτει, θα λέγαμε, με το τέλος μιας εποχής.³ Η προσέγγιση αυτή εστιάζει τόσο στην ιστορία και την αναφορά έργων-σταθμών αυτού του είδους, όσο και στην διαχείριση αυτών των τεκμηρίων από τους χώρους στους οποίους συναντώνται, όπως ακαδημαϊκές βιβλιοθήκες, βιβλιοθήκες τέχνης, μουσεία και μουσειακές βιβλιοθήκες. Η έλλειψη βιβλιογραφίας στην ελληνική γλώσσα αποτέλεσε κύρια απόδειξη της ανάγκης για περαιτέρω έρευνα στον τομέα των *εικαστικών βιβλίων* και στη διαχείρισή τους από τους φορείς πληροφόρησης.

Σύμφωνα με το εγκυκλοπαιδικό εγχειρίδιο, *Oxford Companion to the Book*, τα *εικαστικά βιβλία* αποτελούν ένα είδος καλλιτεχνικής έκφρασης η οποία συνδιαλέγεται με το *βιβλίο* τόσο ως αντικείμενο όσο και ως έννοια (Suarez and Woudhuysen, 2010, pp. 484–485). Ο ορισμός επεκτείνεται, καθώς το είδος αυτό εμπεριέχει μεγάλη ετερογένεια δημιουργημάτων, η οποία δεν επιτρέπει μια γρήγορη κατηγοριοποίηση του εντός των *εικαστικών τεχνών*. Για παράδειγμα, η χρήση κειμένου και η έκταση αυτής της χρήσης (από εκτεταμένο κείμενο έως μερικές λέξεις) είναι συχνή στα *εικαστικά βιβλία*, αλλά είναι επίσης, πολλά εκείνα στα οποία παρατηρείται η παντελής έλλειψη αναγνώσιμου κειμένου. Το ίδιο φυσικά συμβαίνει με τη χρήση της εικόνας, και άλλων δομικών στοιχείων του βιβλίου, όπως η σελίδα τίτλου, το εξώφυλλο, η σελιδαρίθμηση, η βιβλιοδεσία κτλ.

Μεγάλος αριθμός των *εικαστικών βιβλίων* υιοθετεί τη συμβατική μορφή του βιβλίου-κώδικα, ωστόσο δεν λείπουν και αυτά που αντλούν μορφικά από προγενέστερες και παλαιότερες παραδόσεις του βιβλίου, όπως είναι οι κύλινδροι και τα ειλητάρια, τα βιβλία σε μορφή βεντάλιας ή ακορντεόν, ή ακόμη και τα κινέζικα *slat*

³ Ενδεικτικά αναφέρουμε πως το αμερικάνικο μακροβιότερο περιοδικό για τα *artists' books*, *Journal of Artist's books*, ολοκλήρωσε την κυκλοφορία του τον Ιανουάριο του 2020.

books⁴. Ως επακόλουθο του τρόπου κατασκευής τους, άλλα παραμένουν μοναδικά έργα και άλλα διατίθενται σε συγκεκριμένο -συνήθως περιορισμένο- αριθμό αντιτύπων.

Τα *εικαστικά βιβλία* παρουσιάζουν την ιδιαιτερότητα πως παρότι είναι έργα τέχνης και σπάνιο υλικό, εξαιτίας του μικρού αριθμού αντιτύπων, όπως προαναφέρθηκε, συνεχίζουν να διαθέτουν την απτική χρήση του βιβλίου, έχουν δηλαδή κατασκευαστεί με στόχο να **χρησιμοποιηθούν** από το κοινό. Παρόλα αυτά, οι πολιτισμικοί φορείς που συχνά φιλοξενούν αυτά τα βιβλία, θεωρούν αναγκαία για λόγους ασφάλειας και διαφύλαξης, την έκθεσή τους, ως μουσειακά αντικείμενα, εντός προθηκών. Κρίνεται, λοιπόν, απαραίτητη η διερεύνηση των πάγιων μέχρι σήμερα πρακτικών για τα *εικαστικά βιβλία* και η παράθεση των μεθόδων οι οποίες ακολουθούνται από τους σημαντικότερους φορείς με τις μεγαλύτερες συλλογές τέτοιου είδους τεκμηρίων.

Το κοινό των *εικαστικών βιβλίων* δεν μπορεί να χαρακτηριστεί αναγνωστικό κοινό, καθώς τα βιβλία αυτά δεν στοχεύουν μόνο στην εμπειρία της ανάγνωσης, αφού πολλές φορές δεν διαθέτουν καν γραπτό κείμενο. Από την άλλη πλευρά, και παρά την παρουσίαση *εικαστικών βιβλίων* ως μουσειακών εκθεμάτων, τα ίδια δεν απευθύνονται σε θεατές, καθώς ο όρος αυτός εμπεριέχει μιας μορφής παθητικότητα, του οράν, την οποία τα *εικαστικά βιβλία* επιχειρούν να αναστείλουν μέσω της απτής χρήσης του *βιβλίου-έργου τέχνης*. Για τον λόγο αυτό, θα μπορούσαμε να πούμε πως το κοινό των *εικαστικών βιβλίων* μπορεί να χαρακτηριστεί ως παρατηρητές-αναγνώστες, καθώς τόσο η διαδικασία της παρατήρησης, όσο και της ανάγνωσης προϋποθέτουν-σωματική-εμπλοκή με το αντικείμενο.

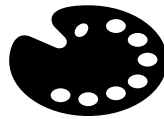
Στο πρώτο μέρος της εργασίας επιχειρείται, με βάση την υπάρχουσα βιβλιογραφία, ο προσδιορισμός των εμπλεκόμενων όρων, όπως *βιβλίο* και *τέχνη*, με τελικό στόχο την αποσαφήνιση της έννοιας των *εικαστικών βιβλίων* σε αντιδιαστολή με τρεις διακριτές κατηγορίες καλλιτεχνικών εκδόσεων και *βιβλίων τέχνης*. Η δεύτερη ενότητα αναφέρεται στις μορφές των *εικαστικών βιβλίων* και το ιστορικό πλαίσιο του είδους αυτού με συγκεκριμένα παραδείγματα τα οποία προσεγγίζονται και ερμηνεύονται κάτω από το πρίσμα της θεωρίας της τέχνης.

Στο τρίτο μέρος παρουσιάζεται ο θεωρητικός λόγος και οι μεταβολές στην προσέγγιση των *εικαστικών βιβλίων* από τις αρχές τις δεκαετίας του 1980 και ως τις μέρες μας και οι γνωστότεροι θεσμοί προβολής και προώθησης αυτού του υλικού. Ενώ, στο τέταρτο κεφάλαιο, εν είδη μελέτης περίπτωσης παρουσιάζονται τέσσερις σημαντικοί φορείς με ενδιαφέρουσες συλλογές *εικαστικών βιβλίων* και οι πρακτικές διαχείρισης που ακολουθούνται από αυτές τις μεγάλες βιβλιοθήκες του διεθνούς χώρου. Στόχος είναι η καλύτερη κατανόηση των ιδιαίτερων πρακτικών αντιμετώπισης, τις οποίες αυτά τα βιβλία-έργα τέχνης απαιτούν ή επιβάλλουν σε σχέση με το συμβατικό υλικό ως προς τις βασικές λειτουργίες των ιδρυμάτων, όπως η καταλογογράφηση, η ταξινόμηση και ταξινόμηση, η φύλαξη, η διαχείριση και η πρόσβαση.

Επιτυγχάνεται, τελικά, η πολυπόθητη βίωση της εμπειρίας από τους αναγνώστες-παρατηρητές των *εικαστικών βιβλίων* όταν αυτά φιλοξενούνται σε θεσμικούς φορείς, όπως οι βιβλιοθήκες και τα μουσεία; Η παρούσα εργασία επιθυμεί

⁴ Τα *slat books* θεωρούνται από κάποιους ιστορικούς του βιβλίου ως οι πρόγονοι των βιβλίων στην Κίνα. Αποτελούνταν από μέρη φλοιού μπαμπού κομμένα ομοιόμορφα και δεμένα οριζόντια με κλωστή.

να προσεγγίσει τα βιβλία τέχνης, και την κατηγορία των εικαστικών βιβλίων απαντώντας στο παραπάνω ερώτημα.



Ενότητα Α

Ορίζοντας το βιβλίο

Το ευρύ κοινό θα μπορούσε, εάν ερωτούνταν, να περιγράψει με ευκολία το βιβλίο ως ένα τρισδιάστατο αντικείμενο, ορθογώνιου σχήματος, κατασκευασμένο από φύλλα χαρτιού, αναφερόμενο ουσιαστικά στην πιο συνήθη μορφή του βιβλίου, τον κώδικα (Bodman, 1990.; Hunger et al., 1995, p. 18). Παρόλα αυτά, όπως ελπίζουμε να διαφανεί στο παρόν κεφάλαιο, κανένας ορισμός δεν είναι τόσο απλό να δοθεί σε έννοιες που ενδύονται πολύ περισσότερα του ενός νοημάτων.⁵ Ενδεχομένως σε μια πρώτη προσέγγιση, ένας ορισμός του βιβλίου να μπορεί για παράδειγμα, να αποδοθεί ευκολότερα από αυτόν της τέχνης, ωστόσο όπως επισημαίνει η ιστορικός του βιβλίου Lesli Howsam, δανειζόμενη έναν λογοτεχνικό όρο⁶, «το βιβλίο είναι ένας μεταμορφιστής» (Howsam, 2006, p. 3). Επακόλουθα, ο ορισμός του μεταβάλλεται από την οπτική της επιστήμης ή της κατεύθυνσης η οποία τον αποδίδει. Έτσι, ένας ιστορικός του βιβλίου κι ένας έκδοτης δεν είναι απαραίτητο ότι θα συμφωνούσαν γύρω από τη μορφή και τον αριθμό των σελίδων που οφείλει να έχει ένα έντυπο για να θεωρηθεί βιβλίο.

Όπως είναι γνωστό το 1945 η UNESCO επιχείρησε να εισάγει και να προωθήσει μια ενιαία γραμμή πολιτισμικής πολιτικής υπέρ της διαφύλαξης της παγκόσμιας κληρονομιάς. Ήδη από εκείνα τα πρώτα βήματα του διεθνούς οργανισμού, η ανάγκη για μια «σημαντική θετική μεταβολή προς την ανάπτυξη στο χώρο του βιβλίου, της παιδείας και της εκπαίδευση σε ολόκληρο τον κόσμο»⁷ ήταν ένας από τους κύριους στόχους. Αναπόφευκτα, η δημιουργία ενός θεσμικού ορισμού για το βιβλίο ήταν απαραίτητος και κρίσιμος για τον σχεδιασμό των αντίστοιχων πολιτικών προώθησης του εντός των κρατών-μελών, στοχεύοντας στην αντιμετώπιση του αναλφαριθμητισμού και την ανάπτυξη της εκδοτικής βιομηχανίας.

Ο ορισμός του βιβλίου που δημοσιεύθηκε από την UNESCO το 1964 ανέφερε πως: «Βιβλίο είναι η μη περιοδική δημοσίευση που αποτελείται από τουλάχιστον 49 σελίδες, εξαιρουμένων των συνοδευτικών σελίδων, το οποίο δημοσιεύεται εντός (της εκάστοτε) χώρας και διατίθεται στο κοινό.» (<https://plus.google.com/+UNESCO>, 2015). Όπως είναι εύκολο κανείς να φανταστεί, ο προαναφερθείς ορισμός δεν έλαβε θερμής αποδοχής και δημιούργησε πολλές αντιπαραθέσεις, καθώς δεν απέδιδε ούτε επιχειρούσε να υπαινιχθεί τον πλούτο του αντικειμένου που ονομάζεται βιβλίο.

Αρκετά χρόνια αργότερα, το 2010, το εγκυκλοπαιδικό εγχειρίδιο *Oxford Companion to the Book*, που εκδόθηκε από την Oxford University Press, συμπεριέλαβε

⁵ Κατά τη διαδικασία συγγραφής της παρούσας εργασίας, η γράφουσα χρειάστηκε συχνά να ερευνήσει και μεταφέρει σειρά ορισμών από διάφορα επιστημονικά πεδία, κλάδους, κινήματα κ.ά. Σαν συμπέρασμα κατέληξε πως ίσως για ποικίλους λόγους κάθε ορισμός θεωρείται πάντοτε περιοριστικός και συχνά ελλιπής από τους ειδικούς του τομέα σαν να μην επιθυμούν ούτε οι ίδιοι να δοθεί μία και μόνο απάντηση στο ερώτημα «τι είναι το χ;» αλλά να επιχειρούν πάντοτε να αφήνουν μία υπόνοια πως υπάρχει και κάτι ακόμη, κάτι άγνωστο και μη δεδομένο -άρα όχι βαρετό;- εντός του οριζόμενου.

⁶ Με τη λέξη-νεολογισμό «μεταμορφιστής» αποδόθηκε στα ελληνικά ο όρος «shape-shifter» στα βιβλία φαινόμενο Χάρι Πότερ της Τζ. Κ. Ρόουλινγκ περιγράφοντας τη μαγική ικανότητα χαρακτήρων του βιβλίου να μεταβάλλουν κατά βούληση την μορφή τους.

δύο διαφορετικούς ορισμούς υπό τον όρο *βιβλίο*, ο πρώτος αναφέρεται στη χρήση της λέξης για να υποδείξει «οποιοδήποτε από τα πολλά είδη κειμένου που έχουν κυκλοφορήσει υπό τη μορφή χειρόγραφου ή έντυπου ως υλικό αντικείμενο μέσω του οποίου λέξεις και εικόνες μεταδίδονται στους αναγνώστες» (Suarez and Woudhuysen, 2010, p. 543). Ενώ, η δεύτερη αναφορά περιέγραφε τη χρήση της λέξης *βιβλίο* με την έννοια του κεφαλαίου, της υποδιαίρεσης ενός δημοσιεύματος σε μικρότερες ενότητες (Suarez and Woudhuysen, 2010, p. 543).

Οι παραπάνω προσεγγίσεις αποτελούν παραδείγματα της πληθώρας νοημάτων, οι οποίες ενδύνονται του *βιβλίου* και σχετίζονται με τον σκοπό για τον οποίο έχουν διατυπωθεί. Στο παράδειγμα του ορισμού της UNESCO κεντρικό άξονα διαδραμάτιζε η προσέγγιση του όρου για τη μετέπειτα θέσπιση των νόμων και των πολιτικών που αφορούν σε αυτό, όπως είναι η μείωση του ΦΠΑ και οι σταθερές τιμές. Ο δεύτερος ορισμός συντάχθηκε ώστε να είναι πιο ανοιχτός στις ιστορικές προσεγγίσεις του γραπτού λόγου και τις επιστήμες που μελετούν την επικοινωνία, την πληροφόρηση και τη διάδοση της γνώσης.

Ωστόσο, όπως είναι αναμενόμενο, η ιστορία του ορισμού του *βιβλίου* δεν ξεκινά στον 20^ο αιώνα, αλλά μπορεί να εντοπιστεί πολύ προγενέστερα. Κατά τον 18^ο αιώνα, ο Γερμανός φιλόσοφος, Immanuel Kant, περιέγραψε το *βιβλίο* ως ένα αντικείμενο που διαθέτει μια διπλή φύση. Το *βιβλίο* κατά Καντ ήταν ένα "*opus mechanicum*", ερμηνεύοντας έτσι το αντικείμενο το οποίο δημιουργήθηκε από μια μηχανική διαδικασία, και παράλληλα, μια *ιδέα* η οποία μέσω των γραπτών λέξεων μεταδιδόταν από τον συγγραφέα στο κοινό (Kant, 2017, p. 13). Ο ορισμός αυτός είχε ως στόχο να παρέμβει στην πρώιμη τότε συζήτηση μεταξύ εκδοτών και συγγραφέων του αιώνα εκείνου, γύρω από την πνευματική ιδιοκτησία (Chartier and Stallybrass, n.d., p. 188) Σε κάθε όμως περίπτωση, το κοινό στοιχείο όλων αυτών των ορισμών συγκλίνει στο γεγονός ότι «*η μορφή του βιβλίου έχει παίζει έναν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην μεταβολή της συγγραφικής δημιουργίας σε από αντικείμενο*» (Chartier and Stallybrass, n.d., p. 196).

Εκτός από την οικονομική και νομική πτυχή του ορισμού του *βιβλίου* για την εκδοτική βιομηχανία, όπως σχολιάζει η Leslie Howsam, «*Το βιβλίο δεν περιορίζεται στο έντυπο (περιλαμβάνει επίσης το χειρόγραφο και άλλες μορφές του γραπτού λόγου). Ακόμη, δεν περιορίζεται στη μορφή του κώδικα (εάν κάποιος δεν επιθυμεί να συμπεριλάβει στη συζήτηση τα ηλεκτρονικά κείμενα, στο παρελθόν χρησιμοποιούνταν τα ειλητάρια και τα βιβλία σε μορφή κυλίνδρου). Με άλλα λόγια, θα λέγαμε ότι το βιβλίο δεν διαθέτει μια σταθερή φύση*» (Howsam, 2006, p. 3). Η μορφή των βιβλίων μεταβλήθηκε μέσα στους αιώνες από τον κύλινδρο στον κώδικα.⁸ Τα βιβλία, υπό τη μορφή κώδικα, αρχίζουν να κατακλύζουν την καθημερινή ζωή των ανθρώπων μετά την εφεύρεση της τυπογραφίας, η οποία επιτεύχθηκε μέσω των κινητών φορητών στοιχείων, που κατασκευάστηκαν από τον Ιωάννη Γουτεμβέργιο τον 15^ο αιώνα (Barbier, 2006, p. 120). Από τον αιώνα εκείνο αλλά και μέχρι σήμερα, ο μορφικός πλούτος του βιβλίου ποικίλλει πολύ, ακόμη και κατά την ίδια χρονική περίοδο. Στις μέρες μας για παράδειγμα, η ύπαρξη των ebooks, των ηλεκτρονικών βιβλίων, συμπορεύεται με την έντυπη έκδοση.

⁸ Η λέξη *κώδικας* προέρχεται από τη λατινική λέξη *caudex* η οποία μπορεί να μεταφραστεί ως «κορμός δέντρου», καθώς οι πρώτες βιβλιοδεσίες είχαν ξύλινο δέσιμο στη ράχη. (Hunger et al., 1995, p. 13)

Ιδωμένο κάτω από το ιστορικό πρίσμα, το σύγχρονο βιβλίο διαδέχεται αρχαίους προγόνους του όπως οι πήλινες ή κέρινες πλάκες, ο πάπυρος και η περγαμινή (Howsam, 2006, p. 13; Kovač et al., 2019). Στη δεκαετία του 1950, η θεσμική καθιέρωση του πεδίου της Ιστορίας του Βιβλίου ως ακαδημαϊκής έδρας σε πανεπιστήμια της Ευρώπης και της Αμερικής άρχισε να ρίχνει φως στις οικονομικές, κοινωνιολογικές, τεχνολογικές, φιλοσοφικές κ.ά. πτυχές του βιβλίου. Η μελέτη και ενασχόληση γύρω από το *βιβλίο* ως αντικείμενο του υλικού πολιτισμού, μας οδηγεί αναπόφευκτα σε μια «αρχαιολογία του βιβλίου», η οποία στοχεύει στην καλύτερη κατανόηση και διαχείριση-διάθεση αυτών των αντικειμένων του παρελθόντος ως τεκμήρια και φορείς του ανθρώπινου πολιτισμού (Barbier, 2006, p. 48; Hunger et al., 1995, p. 15).

Πρόκειται, τελικά, για ένα «*ιδιαίτερο αγαθό και προϊόν*» (Μπάνου, 2008, p. 29), με καθορισμένη από την ανθρώπινη ανατομία μορφή (Μπάνου, 2008, p. 45) και συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που αφορούν: στην στόχευση – χρήση του (επικοινωνία, πληροφόρηση κ.ά.), στη δομή του (χρήση οπτικών συμβόλων, όπως η γραφή, ή η εικονογράφηση για τη μετάδοση νοήματος) και στη δημόσια κυκλοφορία του η οποία στηρίζεται στην έκδοσή του. Στην εποχή μας, οι πιο σύγχρονες προσεγγίσεις θέλουν την έννοια του *βιβλίου* να αναπτύσσεται ιεραρχικά από το έντυπο στα βιβλία επιχρωματισμού, εμπεριέχοντας τα ηλεκτρονικά και ομιλούντα βιβλία (Kovač et al., 2019, p. 353)

Το βιβλίο ως υλικό αντικείμενο παραμένει εμπορεύσιμο αλλά παράλληλα, ως γραπτή απεύθυνση του συγγραφέα στο αναγνωστικό κοινό μεταφέρει εμπειρία και γνώση. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του βιβλίου και της ανάγνωσης είναι η συχνή διαμόρφωση έντονης αγάπης για αυτά, η οποία ονομάστηκε *βιβλιοφιλία* (Suarez and Woudhuysen, 2010, p. 527). Η τάση αυτή μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως το βιβλίο και οι ανθρώπινες δραστηριότητες γύρω από αυτό, είτε μιλάμε για τη συλλογή του είτε για την ανάγνωση κατά τον ελεύθερο χρόνο κ.ά., οικοδομούν προσωπική ταυτότητα, δημιουργούν ανθρώπινες σχέσεις και δομές (Mole, 2019, pp. 83–93). Με άλλα λόγια, το *βιβλίο* και η σχέση με αυτό, απαντούν, μεταξύ άλλων και στην υπαρξιακή (δι)ερώτηση «ποιος είμαι;».

Ακόμη, το βιβλίο είναι φύλακας μνήμης και αρωγός στη μάχη της ανθρωπότητας ενάντια στη λήθη και το θάνατο (Mole, 2019, p. 123), καθώς εμπεριέχει και μεταφέρει την ανθρώπινη γνώση, επιχειρώντας την διαιώνιση της επικοινωνίας υπερβαίνοντας του χωροχρονικού συγκεκριμένου. Το 1664, ο Τζον Μίλτον εκφώνησε τον περίφημο λόγο του, οποίος εκδόθηκε λίγους μήνες αργότερα, με τίτλο «*Άρεοπαγίτικος. Μια ομιλία του Τζον Μίλτον για την ελευθερία της τυπογραφίας, προς το κοινοβούλιο της Αγγλίας*». Στο έργο αυτό ο Μίλτον υποστήριξε ότι τα βιβλία δεν είναι νεκρά αντικείμενα επειδή περιέχουν μέσα τους πολύ περισσότερες από τη μια ζωή ενός ατόμου (Mole, 2019, p. 126) και για τον λόγο αυτό η καταστροφή τους ισοδυναμεί με κατά συρροήν ανθρωποκτονία.

Ακολουθώντας το ίδιο επιχείρημα, μπορούμε τελικά να διακρίνουμε τη συμβολική σημασιολογική αξία που αποδίδεται στο *βιβλίο*, καθώς αυτή εμφανίζεται σε ό,τι αφορά την καταστροφή τους. Η -συνηθέστερα τελετουργική- καύση βιβλίων προσομοιάζει με τις μεσαιωνικές καταδίκες ανθρώπων σε θάνατο στην πυρά, ενώ δεν τελείται με τους ίδιους όρους για κανένα άλλο υλικό αντικείμενο. Η πρώτη αναφορά ιεροτελεστικής καύσης βιβλίων στον Δυτικό κόσμο συναντάται στη Βίβλο, στις

Πράξεις των Αποστόλων (Πράξ, 19:19). Δυστυχώς, ακόμη και σήμερα, η καταστροφή βιβλιοθηκών και, άρα, μεγάλου αριθμού βιβλίων, εξακολουθεί να αποτελεί πρακτική εξτρεμιστών, όπως του ISIS ως σκόπιμη στρατηγική για την επίθεση ενάντια στην ταυτότητα ενός πολιτισμού και την άρνηση του δικαιώματος της ύπαρξής του (“Isis destroys thousands of books and manuscripts in Mosul libraries,” 2015).

Ο Stéphane Mallarmé έγραφε πως «ολόκληρος ο κόσμος υπάρχει για να καταλήξει σε ένα βιβλίο»⁹, ωστόσο η μορφή του βιβλίου αυτού μπορεί να παραμείνει ανοιχτή στη φαντασία του αναγνώστη. Το ενδιαφέρον στις σύγχρονες προσεγγίσεις του βιβλίου είναι ότι αυτές μετακινούνται από το *τι είναι το βιβλίο* στις λειτουργίες που επιτελούνται με αυτό, «*από το τι είναι, στο τι κάνει*» (Johnson, 2019). Σύμφωνα με τον Bob Stein, συνιδρυτή του Ινστιτούτου για το Μέλλον του Βιβλίου, η αντιμετώπιση του βιβλίου ως *τόπου* συνάντησης των αναγνωστών και των συγγραφέων είναι το κλειδί για την κατανόηση του βιβλίου του μέλλοντος (Konač et al., 2019).

Η μαζική συλλογή των βιβλίων, είτε αυτή τελείται από ιδιώτες συλλέκτες είτε από δημόσιους φορείς, όπως είναι οι δημόσιες βιβλιοθήκες, απαιτεί μια οργάνωση και ταξινόμηση, η οποία κινείται από τη μια, γύρω από την υλικότητα του αντικειμένου-βιβλίου, για παράδειγμα ως προς τον απαιτούμενο χώρο στα βιβλιοστάσια. Ενώ, από την άλλη, επιχειρεί την κατανόηση της ανθρώπινης πραγματικότητας και γνώσης, κατηγοριοποιώντας θεματικά τις ιδέες, που το έντυπο υλικό διαπραγματεύεται. Στη συνέχεια της εργασίας αυτής θα παρουσιαστούν οι συλλογές εκείνες στις οποίες τα βιβλία διαθέτουν εντονότερα το χαρακτήρα της πολυμορφικότητας, καθώς πρόκειται για συλλογές *εικαστικών βιβλίων*.



⁹ Ελεύθερη μετάφραση της φράσης “*Tout, au monde, existe, pour aboutir à un livre*”

Ορίζοντας την τέχνη

Ο δύσκολος ορισμός της τέχνης έχει απασχολήσει διαχρονικά φιλοσόφους, καλλιτέχνες, ιστορικούς και κριτικούς τέχνης (Πούλος, 2006), αλλά και νομικούς, οικονομολόγους και πολιτικούς. Γνωρίζοντας πως δεν απαντάται καμία κοινωνική συγκρότηση ανά τους αιώνες, η οποία να μην παρουσιάζει κάποια δείγματα τέχνης: είτε αυτά εντάσσονται στον τομέα της ζωγραφικής και της γλυπτικής (σπηλαιογραφίες, κατασκευή ειδωλίων κτλ.), είτε στη μουσική και την λογοτεχνία, μέσω της προφορικής παράδοσης μύθων και ποιημάτων, θεωρούμε δεδομένο πως η καλλιτεχνική δημιουργία παραμένει αλληλένδετη της ανθρώπινης ύπαρξης (Farthing, 2010).

Οι καλλιτέχνες προσεγγίζουν την τέχνη τους δίνοντάς της ποικίλες σημασίες (Πούλος, 2006). Σύμφωνα με τον Πικάσο, «*Τέχνη είναι αυτό που ξεπλένει την ψυχή από τη σκόνη της καθημερινότητας*» ενώ, για τον Βίνσεντ Βαν Γκογκ «*Η Τέχνη υπάρχει για να δίνει παρηγοριά σε όλους όσους έχει τσακίσει η ζωή*». Από την άλλη πλευρά, οικονομολόγοι και έμποροι έργων τέχνης προσδίδουν τη διάσταση του κέρδους και της οικονομικής αξίας στην ερμηνεία της έννοιας, ενώ πολιτικοί και νομικοί έχουν κληθεί να πάρουν θέση σχετικά με το τι καθίσταται τέχνη σε περιπτώσεις λογοκρισίας.¹⁰

Ο πρώτος φιλόσοφος που άγγιξε τον ορισμό της τέχνης δεν είναι άλλος από τον Πλάτωνα. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι ο Λούντβιχ Βιτγκενστάιν (1889 -1951) είχε σχολιάσει πως όλη η δυτική φιλοσοφία αποτελεί σχόλιο στο έργο του Πλάτωνα. Στο έργο του Πλάτωνα, τους περίφημους διαλόγους, είναι συχνό να προσπαθούν να ορισθούν έννοιες που άπτονται της τέχνης και της σχέσης της με τον άνθρωπο και την κοινωνία. Ωστόσο, στο δέκατο βιβλίο της Πολιτείας, ο φιλόσοφος ορίζει την τέχνη ως *μίμηση μιμήσεως*, δηλαδή ως δευτερογενή αποτύπωση των αντικειμένων αυτού του κόσμου, που και τα ίδια αποτελούν κακέκτυπα των Ιδεών. Με την προσέγγιση αυτή, η τέχνη τελικά καταδικάζεται ως ευτελής και επιζήμια για την κοινωνική συνοχή και συνέχεια της πολιτείας.

Ωστόσο, ο Πλάτωνας δεν συνέγραψε μια γενικευμένη αισθητική θεωρία, ενώ ο μαθητής του και επίσης, σπουδαίος φιλόσοφος της αρχαιότητας, Αριστοτέλης, ενδιαφέρθηκε κυριότερα να αποκαταστήσει τη σημασία της τέχνης του λόγου στο έργο του, *Ποιητική*. Αρκετούς αιώνες αργότερα, στους *Βίους καλλιτεχνών* του Giorgio Vasari παρουσιάζεται η έντονη επιχειρηματολογία για το τι καθιστά ελευθέρια και τι εφαρμοσμένη τέχνη, άρα και το πως ορίζονται. Το ερώτημα αυτό απασχολούσε ιδιαίτερα την κοινότητα της τέχνης της αναγεννησιακής εποχής.

Όλες οι προαναφερθείσες προσεγγίσεις στόχευαν στη διαμόρφωση της σχέσης μεταξύ τέχνης – ζωής και στη σημασία που αυτή διαδραματίζει. Από την αναγέννηση

¹⁰ Χαρακτηριστικό παράδειγμα μπορεί να θεωρηθεί η έκθεση Outlook του 2003 στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας σε επιμέλεια του Χρήστου Ιωακείμδη. Στην έκθεση παρουσιάζονταν μεταξύ άλλων τα έργα του Βέλγου καλλιτέχνη, Thierry de Cordier, «Πότισέ με» και το Άτιτλο έργο του Έλληνα καλλιτέχνη, Θανάση Τότσικα, το οποίο βανδαλίστηκε. Από την άλλη, το έργο του Κορντίε απαιτήθηκε από τον τότε Υπουργό Πολιτισμού Ευάγγελο Βενιζέλο να αποσυρθεί από την έκθεση ως χυδαίο, έργο που δεν προάγει τον πολιτισμό, χαρακτηρίζοντας «άσχετους» τους ιθύνοντες της έκθεσης (Πουρναρά, 2003).

και έπειτα, σημαντικό ρόλο διαδραματίζει στην επιθυμία των καλλιτεχνών να επισημοποιήσουν τον ιδιαίτερο κοινωνικό τους ρόλο και να ζητήσουν την κοινωνική αποδοχή, όχι πλέον ως χειρώνακτες τεχνίτες αλλά ως δημιουργοί-διανοητές (Δασκαλοθανάσης, 2013, σελ. 17).

Τον 18ο αιώνα, ο Γερμανός φιλόσοφος, Alexander Baumgarten (1714-1762) θα χρησιμοποιήσει για πρώτη φορά τον όρο *αισθητική* (1750) για την προσέγγιση και ερμηνεία των τεχνών. Ο όρος αυτός έρχεται ως συνέχεια της ανάδειξης της ιδέας των «καλών τεχνών» (1746) από τον φιλόσοφο Charles Batteux (1713-1780), οι οποίες δεν χαρακτηρίζονται από κάλυψη κάποιας πρακτικής ανάγκης, αλλά από την επιθυμία δημιουργίας και απόλαυσης του ωραίου, για παράδειγμα μέσω της αποτύπωσης της ωραίας φύσης. Ο Χέγκελ θα υιοθετήσει εν μέρει την πλατωνική ανάλυση περί απόδοσης της Ιδέας δια μέσου τέχνης, ερμηνεύοντας όμως την τελευταία ως μέσο για την πραγμάτωση του Πνεύματος προς την ελευθερία (Beardsley, 1989, σελ. 226-227)

Πέρα από τον λόγο των φιλοσόφων, ο προσδιορισμός της τέχνης κάτω από το πρίσμα των καλλιτεχνικών κινημάτων θα εμπλουτίσει -ή περιπλέξει- ακόμη περισσότερο το ερώτημα *τι είναι τέχνη* και που αποσκοπεί. Για παράδειγμα, στις αρχές του 19^{ου} αιώνα με την εμφάνιση του ατομικισμού, το κίνημα του ρομαντισμού θα φτάσει να ερμηνεύει την τέχνη ως αυτοσκοπό, με το χαρακτηριστικό ρητό «*η τέχνη για την τέχνη*» (= *art pour l'art*), φράση που αποδίδεται στον Θεόφιλο Γκωτιέ (1811-1872). Η τέχνη τελικά προσεγγίζεται ως η αποτύπωση της κοινωνικής πραγματικότητας του καλλιτέχνη δια μέσου της δικής του οπτικής γωνίας. Στον μεταμοντερνισμό, η τέχνη εμπεριέχει τις υποκειμενικές ερμηνείες των φαινομένων ως θραύσματα της μεγαλύτερης πραγματικότητας που τα περικλείει.

Σε κάθε περίπτωση, παραμένει γεγονός πως η καλλιτεχνική δημιουργία συνεχώς εξελίσσεται και πολύ συχνά εμφανίζονται μορφές για τις οποίες δεν υπάρχει ακόμη το αντίστοιχο πλαίσιο εννοιών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, είναι οι συζητήσεις των θεωρητικών της τέχνης γύρω από το ζήτημα του αν ο κινηματογράφος αποτελεί μορφή τέχνης, το οποίο εκφράστηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, πριν πάρει τελικά την θέση του ως η έβδομη «καλή» τέχνη (Βαλούκος, 2003) 48-49), αλλά και οι σύγχρονες συζητήσεις γύρω από τα βιντεοπαιχνίδια. Όσο οι άνθρωποι συνεχίζουν να αναζητούν τη θέση τους στον κόσμο, η τέχνη θα παραμένει ένα ανοιχτό πεδίο δράσης (Freeland, 2005)

Η πρόσληψη της τέχνης σχετίζεται ιδιαίτερα με την ερμηνεία που αυτή έχει για το κάθε άτομο, με αποτέλεσμα συχνά η κοινή γνώμη να μην αναγνωρίζει ένα έργο τέχνης πριν τη θεσμική του παρουσίαση, όπως υποστηρίζει ο Arthur Danto στο βιβλίο του *Artworld and the definition of art*. Το 2000 ο Νεοζηλανδός συγγραφέας και καθηγητής φιλοσοφίας Berys Gaut, στην πραγματεία του με τίτλο *Η τέχνη ως σύμπλεγμα εννοιών*, πρότεινε τη χρήση ενός συνόλου δέκα κριτηρίων για να εξετάσει κανείς το κατά πόσο ένα τεχνούργημα αποτελεί ή όχι τέχνη.

Ο φιλόσοφος υποστήριξε πως δεν είναι πάντοτε απαραίτητο ένα έργο να πληροί όλα τα κριτήρια για να αναγνωριστεί ως έργο τέχνης. Τα κριτήρια σχετίζονται με το αν κατέχει ένα έργο θετικές αισθητικές ιδιότητες, αν μεταφέρει κάποιο συναίσθημα, αν

προκαλεί διανοητική επεξεργασία, αν έχει περίπλοκη και συνεκτική μορφή, αν μεταφέρει πολύπλοκες έννοιες, αν εκθέτει την προσωπική άποψη του καλλιτέχνη, αν αποτελεί άσκηση δημιουργικής φαντασίας, αν είναι μια δημιουργία που απαιτεί υψηλού βαθμού δεξιότητες, αν ανήκει στον θεσμικό κόσμο της τέχνης ως καθιερωμένη καλλιτεχνική μορφή, κι αν είναι το προϊόν μιας πρόθεσης κατασκευής ενός έργου τέχνης. Η παραπάνω θεωρία, παρότι διαμόρφωνε ένα πλαίσιο θέασης της σύγχρονης τέχνης, επικρίθηκε έντονα ως ανιστορική (Davies, 2004, pp. 297–300).

Οι εικαστικές τέχνες, εξαιτίας του οπτικού χαρακτήρα τους, δημιουργούν στο κοινό την ψευδαίσθηση πως μπορούν να γίνουν κατανοητές με μια ματιά, μ' ένα γρήγορο κοίταγμα για να κατανοήσουμε το τι πραγματεύεται το έργο (Farthing, 2010, p. 6). Ωστόσο, η πραγματικότητα είναι πως δεν είναι εφικτή μια τόσο γρήγορη ανάγνωση των νοημάτων τους. Για τον λόγο αυτό οι καλλιτέχνες επιχείρησαν με τη χρήση διαφορετικών εκφράσεων της τέχνης τους να «απαιτήσουν» μια μεγαλύτερη ενασχόληση με το έργο τους από το κοινό.

Οι εγκαταστάσεις και τα happenings της δεκαετίας του 1960 αποτελούν μερικά από αυτά τα έργα που απαιτούν μια μεγαλύτερη εμπλοκή των θεατών – παρατηρητών, όπως και τη φυσική παρουσία και διά-δραση. Παράλληλα, τα εικαστικά βιβλία, για τα οποία θα γίνει εκτενέστερος λόγος στη συνέχεια, ζητούν από το κοινό να τα αντιμετωπίσει, όπως τα βιβλία που θα συναντούσε σε ένα βιβλιοπωλείο, δηλαδή απαιτούν να τους δοθεί έστω το ελάχιστο του χρόνου που θα δινόταν σε μια γρήγορη ανάγνωση, για να επικοινωνήσει το έργο τα νοήματα τα οποία πραγματεύεται στο κοινό του.

Η τέχνη θεωρείται πολλές φορές ένα είδος πολιτισμικής γραφής (Γιαλούρη, 2012). Σύμφωνα με αυτή την ερμηνεία, οι δημιουργοί μεταφέρουν με ένα νέου είδους αλφάβητο, ένα μήνυμα στον αποδέκτη παρατηρητή του έργου. Ωστόσο, αν το κοινό δεν είναι εξοικειωμένο ή δεν αναγνωρίζει το συγκεκριμένο εικαστικό αλφάβητο, το μήνυμα παραμένει ακατανόητο. Παράλληλα, αν οι πολιτισμοί εκλαμβάνονται ως κείμενα προς ανάγνωση και ερμηνεία, τότε τα υλικά αντικείμενα τα οποία παρέχουν τα ίδια τα κείμενα, δηλαδή τα βιβλία, διαθέτουν μία πολλαπλή αξία. Σε παρακάτω κεφάλαιο, θα παρουσιαστούν τα αντικείμενα εκείνα που επιχειρούν να συνδυάσουν την εικαστική γραφή εντός του οικείου μορφικά αντικειμένου, του *βιβλίου*.



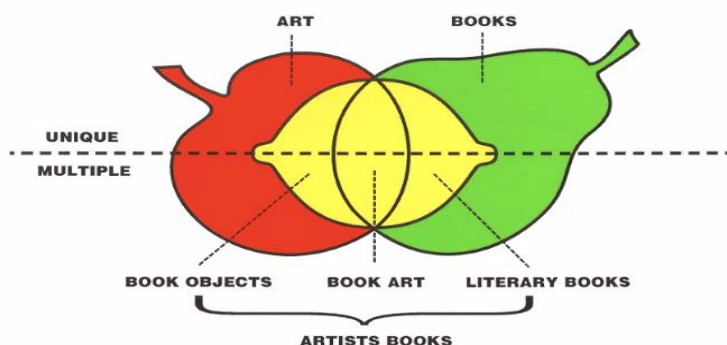
Βιβλίο και Τέχνη - Τέχνη και Βιβλίο, ή *Τι δεν είναι artists' book*;

Με τη θεσμοθέτηση, τον 19^ο αιώνα, της Ιστορίας της Τέχνης ως ακαδημαϊκού μαθήματος και επαγγελματικού κλάδου, εξαπλώνεται το βιβλίο με θεματική την τέχνη (Δασκαλοθανάσης, 2013). Με τον όρο *βιβλίο τέχνης*, δηλώνονται οι μονογραφίες καλλιτεχνών, τα λευκώματα, τα κείμενα ιστορίας και θεωρίας της τέχνης και γενικότερα, οι εκδόσεις που αφορούν την καλλιτεχνική δημιουργία και το λόγο γύρω από αυτή. Στην αγγλική βιβλιογραφία, ο όρος *art book* αποδίδεται σε εκδόσεις οι οποίες άπτονται της τέχνης, ιδιαίτερα ως ακαδημαϊκού πεδίου. Δεν υπάρχει ωστόσο μια παγκόσμια συμφωνία στη χρήση της έννοιας *βιβλίο τέχνης* με αποτέλεσμα σε αυτή να εντάσσονται όλα τα έντυπα τεκμήρια με θεματική γύρω από τις τέχνες (Suarez and Woudhuysen, 2010, p. 482). Πότε, λοιπόν, θα μπορούσε χρονικά να τοποθετηθεί η πρώτη εμφάνιση της έννοιας *βιβλίο τέχνης* και ποια η σημασία της;

Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στην ιταλική γλώσσα περίπου το 1390 στον τίτλο του βιβλίου του καλλιτέχνη Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*. Το βιβλίο αυτό αποτελούσε ένα εγχειρίδιο για τη ζωή του καλλιτέχνη, μαζί με βιογραφίες άλλων καλλιτεχνών και πρακτικές συμβουλές για τους καλλιτέχνες της εποχής. Στα ελληνικά, το βιβλίο αυτό μεταφράστηκε το 1990 από τον Παναγιώτη Τέτση με τίτλο, *Το βιβλίο της τέχνης ή Πραγματεία περί ζωγραφικής από τον C. Cennini*. Την εποχή εκείνη, δηλαδή τον 14^ο αιώνα, ενδέχεται να εντοπίζεται η πρώτη αμφίσημη χρήση του όρου, καθώς ένα εγχειρίδιο περί ζωγραφικής τιτλοφορείται *βιβλίο τέχνης*. Στα αγγλικά, το ίδιο βιβλίο μεταφράστηκε ως *The book of the art of Cennino Cennini*.

Στην Ελλάδα, από τη δεκαετία του 1990 και έπειτα, μπορούμε να πούμε ότι το *βιβλίο τέχνης* αποτελεί το δημοσίευμα εκείνο με περιεχόμενο περί τεχνών. Παρατηρείται, δηλαδή, ότι οι ελληνικοί εκδοτικοί οίκοι και τα βιβλιοπωλεία χρησιμοποιούν τον όρο *βιβλία τέχνης* για να κατηγοριοποιήσουν εκδόσεις με περιεχόμενο που αφορά τις τέχνες, εικαστικές και μη. Ωστόσο, τα βιβλία αυτά αποκαλούνται συχνά και *καλλιτεχνικές εκδόσεις* ή *καλλιτεχνικά βιβλία*.

Το 1982, ο Clive Phillpot, συγγραφέας, καλλιτέχνης, επιμελητής εκθέσεων και βιβλιοθηκονόμος σε συλλογές μεγάλων μουσείων τέχνης, όπως το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, παρουσίασε το διάγραμμα του «*Η φρουτοσαλάτα των βιβλίων τέχνης*» (=Fruit Salad Diagram). Στο διάγραμμα αυτό απεικονίζονταν οι τομές και οι αποκλίσεις μεταξύ των βιβλίων, της τέχνης, των εικαστικών έργων, των εικαστικών βιβλίων και της λογοτεχνίας.



Όπως γίνεται σαφές, *βιβλίο* και *τέχνη* αποκλίνουν και συγκλίνουν σε πολλές διαφορετικές εκφάνσεις διαμορφώνοντας ένα λεξιλόγιο το οποίο εξακολουθεί να παραμένει ανοιχτό σε προσεγγίσεις, για παράδειγμα ως προς την κατανόηση εννοιών όπως τα βιβλία-εικαστικά αντικείμενα (=book objects) και τα βιβλία-εικαστικά έργα (=bookworks). Ο ίδιος ο Phillpot συνέγραψε το άρθρο *Ένα αλφαβητάρι των συλλογών εικαστικών βιβλίων* (=An ABC of Artists' Books Collections), το οποίο δημοσιεύθηκε στο δημοφιλές περιοδικό Art Documentation, με στόχο να διασαφηνίσει έννοιες και να βοηθήσει τους συνάδελφους του βιβλιοθηκονόμους να δημιουργήσουν τις συλλογές τους θέτοντας τα κατάλληλα κριτήρια (Phillpot, 1982, p. 169).

Με βάση τα παραπάνω, είναι εμφανές ότι τα *βιβλία τέχνης* δεν αποτελούν μια ενιαία ομάδα εντύπων με χαρακτηριστικά γνωρίσματα, αλλά πως εντός της κατηγορίας αυτής συναντάμε πλήθος δημοσιευμάτων με κοινά στοιχεία, αλλά και διαφορές. Θεωρώντας ως κύριους άξονες της δημιουργίας ενός έργου: α) τον άνθρωπο που διαθέτει το διανοητικό κεφάλαιο (=spiritual capital), δηλαδή την ιδέα και β) τον επιθυμητό τρόπο προβολής ή θέασης του έργου αυτού από τον δημιουργό, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε τέσσερις κατηγορίες καλλιτεχνικών εκδόσεων.

Στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται τα δημοσιεύματα εκείνα τα οποία το περιεχόμενό τους αφορά στις τέχνες, εικαστικές ή γραφιστικές, συμπεριλαμβανομένων των θεματικών της αρχιτεκτονικής, της φωτογραφίας και άλλων χωρικών τεχνών, όπως του θεάτρου ή του χορού, αλλά και τα έντυπα που αφορούν τον θεωρητικό και ιστορικό λόγο γύρω από τα εικαστικά δρώμενα. Τα βιβλία αυτά διέθεταν συνηθέστερα πλούσιο εικονογραφικό υλικό, για παράδειγμα σε αρκετές περιπτώσεις τα βιβλία αυτά περιέχουν μεγαλύτερο ποσοστό εικόνων σε σχέση με αυτό του κειμένου (Suarez and Woudhuysen, 2010, p. 482). Χρονικά, θα μπορούσαμε να πούμε πως αυτού του είδους τα δημοσιεύματα κάνουν την εμφάνισή τους την περίοδο του Ύστερου Μεσαίωνα, καθώς τότε διαπιστώνεται από τους ιστορικούς για πρώτη φορά η προσπάθεια διαχωρισμού της ταυτότητας του καλλιτέχνη από αυτή του χειρώνακτα (Δασκαλοθανάσης, 2013, σελ 19-20). Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί, φυσικά, το προαναφερθέν βιβλίο του Cennino Cennini.

Σύμφωνα με τη διάλεξη που έδωσε ο ιστορικός τέχνης, Francis Haskell, η οποία εκδόθηκε λίγο καιρό αργότερα, με τίτλο, *Η δύσκολη γέννηση του βιβλίων τέχνης*, το 1987 στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου, η πρώτη οργανωμένη προσπάθεια έκδοσης του είδους αυτού μπορεί να τοποθετηθεί στον 18^ο αιώνα. Το βιβλίο *Receuil Crozat* εκδόθηκε το 1729 στο Παρίσι κάτω από την αιγίδα συλλεκτών, ευγενών και ειδημόνων της εποχής, οι οποίοι φιλοδοξούσαν το πόνημα να έχει καλλιτεχνικές και επιστημονικές αξιώσεις (Haskell and Ιωάννου, 2013).

Μεγάλη ακμή γνωρίζουν τα *βιβλία τέχνης* από τον 19^ο αιώνα, μετά την θεσμοθέτηση της ιστορίας της τέχνης ως ακαδημαϊκού πεδίου γνώσης, όπως προαναφέρθηκε. Η εφεύρεση της βαθυτυπίας από τον Karel Klíč στα τέλη της δεκαετίας του 1870 επέτρεψε τη φωτογραφική αναπαραγωγή πολλών έργων τέχνης σε έντυπα βιβλία. Ωστόσο, ιδιαίτερη άνθιση στο χώρο των *βιβλίων τέχνης* παρατηρήθηκε από το 1920-1930 και έπειτα. Σημαντικότερο ρόλο σε αυτή την άνθιση είχε το Ινστιτούτο Warburg. Στο γαλλόφωνο κόσμο, την ίδια περίοδο θα κάνουν την εμφάνισή τους οι εγκυκλοπαίδειες τέχνης, όπως η *Encyclopedia des Beaux-Arts* (1925) του εκδοτικού οίκου Hachette ή η δίγλωσση έκδοση σε γαλλικά και αγγλικά του εκδοτικού

οίκου Tel, *Photographic Encyclopaedia of Art* (1935-1949) (Suarez and Woudhuysen, 2010, p. 482). Η έκδοση των *βιβλίων τέχνης* μεταβλήθηκε σημαντικά μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο από την εφεύρεση της φθηνής έγχρωμης εκτύπωσης. Πολύ μεγάλοι εκδοτικοί οίκοι με ειδικευση σε βιβλία τέχνη, όπως οι Abrams της Νέας Υόρκης, οι Piedmontese De Agostini και οι Thames & Hudson του Λονδίνου ιδρύθηκαν τη δεκαετία του 1940.

Στη δεύτερη κατηγορία μπορούν να ενταχθούν οι καλλιτεχνικές εκδόσεις με ιδιαίτερη αισθητική, που συχνά στην ξένη βιβλιογραφία απαντώνται ως *livre d'artistes* ή *fine press*. Τα *livres d'artistes* ή οι *καλλιτεχνικές εκδόσεις* αποτελούν εκδοτικό πόνημα σε συνεργασία με κάποιον εικαστικό, αλλά δεν είναι μια εξολοκλήρου καλλιτεχνική δημιουργία. Θα λέγαμε πως πρόκειται για προϊόντα παρά δημιουργήματα (Drucker, 2004, p. 4-5). Συχνά συγχέονται με τα *εικαστικά βιβλία* (=artists' books), ωστόσο η διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι τα εικαστικά βιβλία είναι σχεδόν πάντοτε εκουσίως δομημένα να σχολιάζουν εικαστικά τη μορφή και το νόημα του *βιβλίου* (Drucker, 2004, p. 14).

Ακόμη, οι καλλιτεχνικές εκδόσεις συνηθέστερα έχουν έναν προσανατολισμό προς το αγοραστικό τους κοινό, σε αντίθεση με τα *εικαστικά βιβλία* τα οποία συχνά δωρίζονται σε πολιτισμικούς φορείς από τους δημιουργούς τους. Ουσιαστικά, η βασική τους διαφορά έγκειται στο γεγονός πως παρότι όλα τα προαναφερθέντα παραμένουν καλλιτεχνικές εκφράσεις, τα *livres d'artistes* ή οι *καλλιτεχνικές εκδόσεις* δεν καινοτομούν ως προς τη μορφή και εννοιολογική δυνατότητα του *βιβλίου* (Drucker, 2004, p. 5). Δεν κινούνται προς μία νέα αναγνωστική εμπειρία για τον παρατηρητή-αναγνώστη. Παρότι, λοιπόν, πολλές *καλλιτεχνικές εκδόσεις* ή *livres d'artistes* σχετίζονται με την κατασκευή γραμματοσειρών και χαρακτηριστικών υψηλής αισθητικής συνοδευτικών του κειμένου και κυκλοφορούν σε περιορισμένες εκδόσεις, δεν εντάσσονται στο ίδιο δημιουργικό υπόβαθρο της κατασκευής από καλλιτέχνες ενός έργου τέχνης με τη μορφή του βιβλίου. Τα *εικαστικά βιβλία* είναι έργα τέχνης που υιοθετούν τη φόρμα και λειτουργία του βιβλίου (Wasserman et al., 2011, p. 19). Δεν είναι βιβλία για τη ζωή και το εικαστικό έργο καλλιτεχνών. Μπορεί να είναι μοναδικά δηλαδή να υπάρχει μόνο ένα αντίτυπο ή μπορεί να έχουν διανεμηθεί σε περιορισμένη «έκδοση»¹¹ (Wasserman et al., 2011, p. 19), σε αντίθεση με τον μεγάλο αριθμό αντιτύπων των καλλιτεχνικών εκδόσεων και των *livre d'artistes* (Drucker, 2004, p. 5). Τα εικαστικά βιβλία αποτελούν την τέταρτη και τελευταία κατηγορία καλλιτεχνικών εκδόσεων, η οποία θα μελετηθεί εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο.

Η σύγχρονη τέχνη, από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και μετά, διέρρηξε τους κανόνες της στοχευμένης εικαστικής δημιουργίας στην απόδοση της ομορφιάς και οδηγήθηκε σε νέες κατευθύνσεις. Με την εμφάνιση της εννοιολογικής τέχνης, του *happening*, της *επιτέλεσης* (=performance) και της *εγκατάστασης* (=installation), αντικείμενα της καθημερινής ζωής ή καθημερινές συνήθειες, ήρθαν στο προσκήνιο και έγιναν η θεματική των νέων έργων τέχνης. Σκοπός γινόταν πλέον η αντιμετώπιση του τραύματος, η διερεύνηση του εαυτού, η βίωση μιας ανοίκειας -άρα, όχι απαραίτητα ευχάριστης-εμπειρίας (Foster et al., 2005, p. 566).

¹¹ Ο όρος της *έκδοσης* μπορεί να θεωρηθεί πως χρησιμοποιείται καταχρηστικά εδώ καθώς, όπως θα συζητηθεί παρακάτω, τα *εικαστικά βιβλία* δεν περνούν απαραίτητα από όλες τις φάσεις της εκδοτικής διαδικασίας.

Βιβλία που γράφτηκαν από συγγραφείς, διορθώθηκαν από επιμελητές, μεταφράστηκαν, στοιχειοθετήθηκαν, τυπώθηκαν και κυκλοφόρησαν στην αγορά προς ανάγνωση, μπορούν, κάτω από αυτά τα νέα δεδομένα για τη δημιουργία της τέχνης, να αποτελέσουν δομικό στοιχείο ενός έργου. Στην τρίτη κατηγορία, βρίσκονται τα βιβλία εκείνα τα οποία εμπίπτουν επακριβώς στην παραγωγή και διάδοση του βιβλίου-δημοσιεύματος, αλλά μεταβάλλοντας τη χρήση τους, παρά -ίσως- τη θέληση του συγγραφέα ή του εκδότη, γίνονται τα μέρη-μέλη μιας εικαστικής κατασκευής. Εξαιτίας της αλλαγής που επέρχεται στη χρήση τους, τελικά η φύση αυτών των βιβλίων έχει μετατραπεί σε μια νέα λειτουργία, έχουν πάψει να είναι αυτό για το οποίο κατασκευάστηκαν. Τα βιβλία αυτά από φορείς γνωστικής πληροφορίας γίνονται φορείς εικαστικής-αισθητικής πληροφορίας.

Όπως προαναφέρθηκε, η καλλιτεχνική δημιουργία εκκινείται από κάθε πλευρά της καθημερινής ζωής. Ωστόσο, θα μπορούσαμε ίσως να υποστηρίξουμε πως η ενασχόληση της καλλιτεχνικής κοινότητας με το *βιβλίο* συντελέστηκε τον 20^ο αιώνα καθώς πλέον το *βιβλίο* ήταν συνυφασμένο με την ψυχαγωγία και τον ελεύθερο χρόνο. Προσδίδει δηλαδή ένα αίσθημα οικειότητας, λιτότητας (Bodman, 1990, p. 7) και απόλαυσης για τον παρατηρητή του (Wasserman et al., 2011, p. 13).

Κατά την εμφάνιση της τυπογραφίας και της διάδοσης του έντυπου βιβλίου, οι αγοραστές συνήθως ανήκαν σε υψηλότερες τάξεις, άρα εγγράμματοι, και τα βιβλία αποτελούσαν για αυτούς εργαλεία ανάπτυξης της γνώσης και σύμβολα δύναμης. Πολλές προσωπογραφίες της εποχής του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα συμβάλλουν στην κατανόηση αυτής της τάσης (Mole, 2019, p. 13). Το τοπίο φαίνεται να μεταβάλλεται από τον 18^ο αιώνα και έπειτα, όταν οι τεχνικές εφευρέσεις διευκολύνουν την παραγωγή περισσότερων αντιτύπων, αλλά και το ποσοστό εγγραμματοτισμού αυξάνεται με την εισαγωγή νέων ομάδων στο αναγνωστικό κοινό, όπως οι γυναίκες και τα παιδιά.

Ωστόσο, χαρακτηριστικό κοινό γνώρισμα και των τριών κατηγοριών που αναλύθηκαν αποτελεί η διάθεση τους στο αγοραστικό και αναγνωστικό κοινό. Τα *βιβλία τέχνης* δεν αποτελούν ξεχωριστό είδος ως προς την παραγωγή και διανομή τους στην αγορά. Οι υπεύθυνοι εκδοτικοί οίκοι αναλαμβάνουν την παράδοση τους στα βιβλιοπωλεία, όπως γίνεται με κάθε έντυπο υλικό. Κατά τη διαδικασία της έκδοσης τα βιβλία αυτά περνούν από όλα τα στάδια μετάφρασης, επιμέλειας, διόρθωσης, γραφιστικής διαμόρφωσης κτλ., όπως όλα τα έντυπα βιβλία. Η αξία του αρχικού κειμένου τους ενδύεται μεγαλύτερης αξίας περνώντας από την εκδοτική αλυσίδα (Μπάνου, 2012, p. 41).

Ορίζοντας τα artists' books-εικαστικά βιβλία

Τα *εικαστικά βιβλία* αποτελούν μία ειδική κατηγορία έργων τέχνης που στόχο έχουν τη δημιουργική χρήση της μορφής του *βιβλίου* και τη διερεύνηση αυτής (Bury, 1995, p. 13). Παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς οι καλλιτέχνες-δημιουργοί τους επιχειρούν να διευρύνουν τα όρια αυτού που ονομάζουμε *βιβλίο*, πειραματιζόμενοι κυρίως με την οικεία μορφή του κώδικα και με μία ευρεία γκάμα υλικών (Wasserman et al., 2011, p. 14). Άλλοτε καταλήγουν, τελικά, να καταργούν τη μορφή του και άλλοτε παρουσιάζουν νέες φόρμες ανανεώνοντας την αναγνωστική εμπειρία (Bodman, 1990, p. 25).

Η προσπάθεια ορισμού των *εικαστικών βιβλίων* προσφέρει άπειρες νοηματοδοτήσεις ως προς την ταυτότητα και τον σκοπό τους (Suarez and Woudhuysen, 2010, p. 484). Θα λέγαμε πως ένα αντικείμενο που παρουσιάζει τις λειτουργίες ενός βιβλίου ως προς την αναγνωστική και οπτική εμπειρία του παρατηρητή και δημιουργείται από έναν εικαστικό καλλιτέχνη χαρακτηρίζεται *εικαστικό βιβλίο*. Ένας από τους στόχους αυτών των έργων τέχνης είναι να δράσουν ως σύμβολα της οντολογίας του βιβλίου, της «*βιβλιακής*» *ταυτότητας*, της «*βιβλιακότητας*» (Drucker, 2004, p. 14). Η κατανόηση του τι είναι ένα *βιβλίο*, τι αποτελεί δηλαδή την οντολογία αυτού του αντικειμένου, την αισθητική του, τις σχετικές λειτουργίες του, τις πολιτισμικές εκφάνσεις του, τις μορφικές έννοιες και εκδοχές του και τους διανοητικούς τρόπους που αυτό δημιουργεί (Wasserman et al., 2011, p. 14), αποτελούν μέρος της διερεύνησης των καλλιτεχνών που ασχολούνται με την κατασκευή των *εικαστικών βιβλίων*.

Εκκινώντας από τη θέση πως η τέχνη λειτουργεί αυτόνομα από τη γλώσσα, τα *εικαστικά βιβλία* ανάγονται σε ακόμα πιο ενδιαφέροντα έργα τέχνης, καθώς επιχειρούν να λειτουργήσουν κάνοντας χρήση μιας μορφής άρρηκτα συνδεδεμένης με τη γλώσσα και το γραπτό λόγο, αυτόνομα ή/και εν απουσία της. Παρόλα αυτά έχει συχνά θεωρηθεί στείρος ο περιορισμός τους σε έναν απόλυτο ορισμό, καθώς υπήρχε ο φόβος πως πολλά έργα θα κατέληγαν να αποκλειστούν από το είδος (Bodman, 1990, p. 21). Θα μπορούσαμε ωστόσο να πούμε ότι τα *εικαστικά βιβλία* μοιράζονται πάντοτε ως κοινό χαρακτηριστικό την επιθυμία να αποτελούν ένα *βιβλίο προς χάριν του βιβλίου*, χωρίς να δίνουν τη μεγάλη -ή και καμιά- έμφαση στη μεταφορά της γραπτής πληροφορίας, όπως προαναφέρθηκε. Η μορφή και το σχήμα του εκάστοτε *εικαστικού βιβλίου* σχετίζονται άμεσα με το μεταφερόμενο μήνυμα του πομπού (καλλιτέχνη) στον δέκτη (αναγνώστη-παρατηρητή) (Bodman, 1990, p. 19).

Οι καλλιτέχνες στοχεύουν στη δημιουργία εμπειρίας για τον παρατηρητή των έργων τους σε εναρμόνιση με την εμπειρία της ανάγνωσης. Πιο συγκεκριμένα, οι δημιουργοί επιχειρούν να μεταφέρουν οπτικά αλλά και βιωματικά μέσω της αφής, του ξεφύλλισματος ή του ξεδιπλώματος του εκάστοτε *εικαστικού βιβλίου* την αίσθηση του «ταξιδιού», της παροδικής λησμόνυσης του εαυτού και της μετάβασης σε ένα καινούριο τόπο (Little, 2013, p. 22). Θέτοντας το με πιο απλά λόγια, οι καλλιτέχνες θέλουν οι αναγνώστες των έργων τους να διερωτηθούν για το τι αισθάνονται γυρνώντας στις σελίδες αυτού του βιβλίου (Bodman, 1990, pp. 21–22). Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα διαμορφώνει και το μήνυμα-πληροφορία που μεταφέρει το έργο. Οι λόγοι για τους οποίους οι καλλιτέχνες επιλέγουν να ασχοληθούν με το χώρο του βιβλίου είναι πολλοί. Όπως ελπίζουμε να έγινε ήδη κατανοητό, το *βιβλίο* ως αντικείμενο διαθέτει πολλές δυνατότητες (Bodman, 1990, p. 2). Μια από τις νοηματοδοτήσεις του είναι πως

αποτελεί όχημα της ανθρώπινης γνώσης, οι καλλιτέχνες θέλησαν να κάνουν χρήση αυτού του οχήματος της καθημερινής ζωής για να μεταφέρουν στο κοινό, εικαστική κι όχι απαραίτητα λεκτική πληροφορία. Έτσι, τα *εικαστικά βιβλία* αποτελούν ένα είδος *οπτικής ποίησης* ή *οπτικής λογοτεχνίας*, όπως έχει χαρακτηριστεί (Wasserman et al., 2011, p. 16).

Πρόκειται για ένα καλλιτεχνικό είδος, μοναδικό, που διαχωρίζεται από άλλες εικαστικές μορφές τέχνης, αλλά όχι για ένα καλλιτεχνικό κίνημα. Εν αντιθέσει, πολλά διαφορετικά εικαστικά κινήματα ασχολήθηκαν με το είδος αυτό διαμορφώνοντας το σε ένα πολύ πλούσιο και συνεχώς μεταβαλλόμενο εικαστικό τόπο (Clay, 1994, pp. 31–35). Ως αυτόνομο καλλιτεχνικό είδος, λοιπόν, τα *εικαστικά βιβλία* κάνουν χρήση της οικείας μορφής του βιβλίου επειδή το ίδιο το βιβλίο παρέχει μια ευρεία ποικιλία επιθυμητών χαρακτηριστικών, όπως είναι η μορφική λιτότητα και η οικειότητα του κοινού απέναντί του. Ακόμη, το βιβλίο έχει αποδειχθεί ένα αντικείμενο με ιδιαίτερη αντοχή στο χρόνο. Μπορεί να διακινείται ελεύθερα και άμεσα αλλά επίσης, είναι ένα αντικείμενο ιδιαιτέρως αναγνωρίσιμο (Wasserman et al., 2011, pp. 16–17), το οποίο συναντάται σχεδόν σε κάθε σημείο του κόσμου όπως σε εκκλησίες, πανεπιστήμια, ιδιωτικές κατοικίες, ακόμα και σταθμούς τραίνων¹² ή αεροδρόμια (Mole, 2019). Παράλληλα, συνήθως δεν απαιτεί ιδιαίτερο κόστος συντήρησης και αποτελεί «πλατφόρμα» διατήρησης μεγάλου όγκου πληροφορίας, αλλά και μέσο επικοινωνίας που ξεπερνά τα χωροχρονικό περιορισμό.

Τα *εικαστικά βιβλία* συνδυάζουν πληθώρα καλλιτεχνικών τεχνοτροπιών σε ένα έργο. Παράγονται συχνά εξολοκλήρου από έναν εικαστικό καλλιτέχνη, είτε κάτω από τη συνεργασία ενός δημιουργού και τυπογράφων, βιβλιοδετών, εκδοτών και άλλων ειδικοτήτων των τεχνών και του βιβλίου (Drucker, 2004, p. 34). Παράλληλα, γίνονται συχνά το έδαφος όπου καλλιτέχνες διαφορετικών αντικειμένων συναντιούνται, με απλούστερο παράδειγμα τη συνεργασία ποιητών και εικαστικών για τη δημιουργία ενός βιβλίου καλλιτέχνη (Bodman, 1990, p. iv). Σε κάθε περίπτωση όμως το εικαστικό βιβλίο εναπόκειται στον πλήρη έλεγχο του καλλιτέχνη-δημιουργού. Συχνά, χρησιμοποιείται υψηλής ποιότητας χαρτί, εξαιρετικά τυπώματα και προσεγμένη βιβλιοδεσία ώστε το έργο να δείχνει ένα βιβλίο υψηλής αισθητικής. Ωστόσο ο μορφικός πλούτος των *εικαστικών βιβλίων* δεν επιτρέπει μεγάλες γενικεύσεις.

Επιστρέφοντας σε προηγούμενα κεφάλαια έχει αναφερθεί πως αντικείμενα, όπως τα βιβλία και τα έργα τέχνης, είναι φορείς του υλικού πολιτισμού. Οι μελέτες της ανθρωπολογίας στη χώρα των πραγμάτων αναδεικνύουν πώς αυτά μπορούν να εκληφθούν ως συμβάντα (=events) και ως συνέπειες (=effects) συλλογικών δράσεων και πρακτικών στις οποίες εμπλέκονται ταυτόχρονα άνθρωποι και πράγματα με στόχο την κατανόηση της πραγματικότητας (Γιαλούρη, 2012, p. 10). Καθώς οι άνθρωποι κατασκευάζουν, χρησιμοποιούν, ανταλλάσσουν, καταναλώνουν υλικά αγαθά διαμορφώνουν ταυτότητα, δηλαδή τον ίδιο τους τον εαυτό (Γιαλούρη, 2012, p. 17). Όπως είναι αναμενόμενο, η συλλογή των βιβλίων αλλά και η ανάγνωση τους έχει συσχετιστεί άμεσα με την οικοδόμηση της ταυτότητας (Manguel, 2006; Mole, 2019).

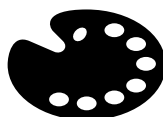
¹² Θυμίζουμε εδώ τη συμβολή του Sir Allen Lane των εκδόσεων Penguin Random House για την πώληση φθηνών και μικρού μεγέθους βιβλίων με καλής ποιότητας κείμενα σε σταθμούς τραίνων. (<https://www.penguin.co.uk/articles/company/news/2017/may/penguin-books-founder-sir-allen-lane-honoured-at-exeter-st-david.html> “Penguin Books founder Sir Allen Lane honoured at Exeter St David’s railway station,” n.d.)

Θεωρώντας πως πλήθος εικαστικών βιβλίων επιχειρεί επίσης να δώσει απάντηση σε υπαρξιακά ερωτήματα όπως *ποιος είμαι, ή τι επιθυμώ*, διαφαίνεται εδώ μια ιδιαίτερη σύνδεση μεταξύ των αντικειμένων γενικά, των βιβλίων και ακόμη ειδικότερα, των *εικαστικών βιβλίων* στην δόμηση της προσωπικότητας.

Τα *εικαστικά βιβλία* ανήκουν στις καλλιτεχνικές μορφές του 20^{ου} αιώνα. Ωστόσο, όπως συμβαίνει με κάθε εικαστική δημιουργία, προγενέστερες προσπάθειες μπορούν να βρεθούν σε έργα καλλιτεχνών τόσο το 17^ο όσο και του 18^{ου} αιώνα. Για παράδειγμα, συχνά ως πρώιμα *εικαστικά βιβλία* θεωρούνται τα έργα του Πορτογάλου καλλιτέχνη και μικρογράφου Andre Bayam, ο οποίος κατασκεύαζε μινιατούρες βιβλίων με κείμενο στα Λατινικά, ενώ χαρακτηριστικό θεωρείται πάντοτε το εγχείρημα του William Blake να κατασκευάσει, τυπώσει και διανείμει, εξολοκλήρου ο ίδιος, τα βιβλία του (Bodman, 1990, p. 12). Συνηθέστερα, οι θεωρητικοί της τέχνης διακρίνουν μία συνέχεια μέσα στο χρόνο (Bodman, 1990, pp. 10–12; Drucker, 2004, pp. 45–47) και όχι μία ρηξικέλευθη τομή και ανακάλυψη των *εικαστικών βιβλίων* από τους καλλιτέχνες του προηγούμενου αιώνα, παρότι στην αρχή είχαν προσεγγιστεί και με αυτόν τον τρόπο από κάποιους ιστορικούς (Bury, 1995, p. 5).

Κατά τον 20ο αιώνα, η κατασκευή των *εικαστικών βιβλίων* άνθισε ιδιαίτερα στην Ευρώπη, την Ασία και σε μέρη της Αφρικής όπως η Νότια Αφρική. Σήμερα, υπάρχουν καλλιτέχνες οι οποίοι δουλεύουν αποκλειστικά στην κατασκευή τέτοιων έργων τέχνης, όπως η Angela Lorenz¹³, ενώ άλλοι κατασκευάζουν *εικαστικά βιβλία* περιστασιακά ορμώμενοι από ένα συγκεκριμένο θέμα που θέλουν να μεταδώσουν στο κοινό τους. Όπως σημειώνει ο θεωρητικός τέχνης Stephen Bury οι καλλιτέχνες πρέπει πάντα να διερωτώνται γιατί επιλέγουν το *εικαστικό βιβλίο* ως το καταλληλότερο μέσο μεταφοράς του μηνύματός τους στο κοινό (Bodman, 1990, p. 19).

Τα *εικαστικά βιβλία* καταλήγουν πολύ συχνά σε ιδιωτικές συλλογές φιλότεχνων αγοραστών αλλά και σε θεσμούς πληροφόρησης, όπως τα μουσεία και οι βιβλιοθήκες. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει, λοιπόν η πρόσβαση από το κοινό για τα έργα αυτά, μετά τη δημιουργία τους και τη διάθεσή τους σε κάποιο φορέα από τον καλλιτέχνη. Έτσι, η περαιτέρω περιγραφή, αποσαφήνιση και κριτική ενασχόληση με το είδος των *εικαστικών βιβλίων* κρίνεται ιδιαίτερος ενδιαφέρουσα, τόσο για το χώρο της ιστορίας της τέχνης, όσο και για τον χώρο των πολιτιστικών φορέων διάδοσης της πληροφορίας, όπως τα μουσεία, οι βιβλιοθήκες και τα αρχεία.



¹³ <http://www.angelalorenzartistsbooks.com/> (“Angela Lorenz artist’s book homepage,” n.d.)

Ενότητα Β

Μορφές των artists' books

Στην ενότητα αυτή, τα *εικαστικά βιβλία* προσεγγίζονται αρχικά μορφικά, στη συνέχεια ιστορικά και, τέλος, ως φορείς συγκεκριμένων μηνυμάτων και νοημάτων, όπως συμβαίνει με όλα τα έργα τέχνης. Όπως συμβαίνει με όλα τα είδη της εικαστικής δημιουργίας, μπορούμε εντός του είδους αυτού να διακρίνουμε μικρότερες υπο-ομάδες στηριγμένοι στην μορφική τους ομοιότητα. Έτσι για παράδειγμα, στη γλυπτική κάνουμε λόγο για προτομές, ωστόσο άλλες τελούνται σε φυσικό μέγεθος, άλλες σε μεγαλύτερο του φυσικού, στοχεύοντας σε διαφορετικές εντυπώσεις στο κοινό τους. Στο είδος των εικαστικών βιβλίων υπάρχει μια πληθώρα μορφικών χαρακτηριστικών που μπορούν να ομαδοποιήσουν ή διαφοροποιήσουν τα έργα μεταξύ τους. Στη συνέχεια, θα προσεγγίσουμε τις πιο διαδεδομένες μορφές που επιλέγουν για τα έργα τους οι καλλιτέχνες *εικαστικών βιβλίων*.

Κατά την διαδικασία της βιβλιοπαραγωγής σημαντικό ρόλο κατείχε και κατέχει η επιλογή του σχήματος, δηλαδή του μεγέθους των φύλλων χαρτιού που θα αποτελέσουν το έργο. Τα πρώτα χρόνια της επανάστασης της τυπογραφίας, η συνήθης επιλογή ήταν το δυάδιο ή εις φύλλων σχήμα. Μεγάλη αλλαγή θα συντελεστεί, ωστόσο, με την επιλογή του Άλδου Μανούτιου να εκδώσει μικρόσχημα βιβλία, σήμερα γνωστότερα ως βιβλία τσέπης, για την πιο εύκολη χρήση και μετακίνηση (Barbier, 2006, p. 149; Suarez and Woudhuysen, 2010, p. 456).

Για τα εικαστικά βιβλία, το τυπογραφικό σχήμα τους διαφέρει από έργο σε έργο. Κάθε δημιουργός πειραματίζεται τόσο με τα συνήθη μεγέθη των φύλλων (εις φύλλων- in folio, εις τέταρτον- in quarto, εις όγδοον- in octavo), ή ακόμα, μπορεί να παράγει νέα σχήματα, τα οποία να είναι ανάλογα των αναγκών του έργου του. Ακόμα, ένας καλλιτέχνης μπορεί να χρησιμοποιήσει στο ίδιο έργο διαφορετικά μεγέθη σελίδων. Ο στόχος είναι η εμπλοκή του παρατηρητή σε μια διαφορετική σχέση με το βιβλίο αντί του καθιερωμένου τρόπου ανάγνωσης σε σειριακή διαδοχή των πανομοιότυπων φύλλων. Η ανακάλυψη-αποκάλυψη των διαφορετικών τμημάτων και μερών ενός *εικαστικού βιβλίου* διαρρηγνύει την μηχανική κίνηση του «φυσικού» ξεφυλλίσματος και απαιτεί ενός είδους εγρήγορση, μια συνειδητοποίηση της αναγνωστικής διαδικασίας ως βιώματος.

Συχνά τα φύλλα των *εικαστικών βιβλίων* συνδέονται αλληπάλληλα μεταξύ τους, δηλαδή είναι διπλωμένα με μία μέθοδο ζικ-ζακ, όπως όταν αναπαράγεται οπτικά η εικόνα ενός ακορντεόν (Wasserman et al., 2011, p. 19). Αυτή η σύνδεση των σελίδων επιτρέπει τη χρήση περισσότερων επιφανειών για τον καλλιτέχνη καθώς δίνει ένα μεγαλύτερο μήκος και πλάτος στο βιβλίο. Εικόνες ή λέξεις μπορούν να είναι τυπωμένες και στις δύο πλευρές ή ακόμη και στις ακμές του εικαστικού βιβλίου. Ακόμη η πρακτική αυτή επιτρέπει στο *βιβλίο* να «σταθεί» ως παρουσία απέναντι πλέον στον παρατηρητή του, μεταβάλλοντας την καθιερωμένη παράθεση ενός παθητικά ανοιχτού βιβλίου πάνω σε μια επιφάνεια.



What's Happening with Momma,

Virginia Flynn and Joe Freedman.

Μια άλλη συνήθη πρακτική των *εικαστικών βιβλίων* είναι τα βιβλία με αναδυόμενες εικόνες, γνωστότερα ως βιβλία pop-up, τα οποία κινούνται και στους τρεις άξονες x, y, z καθώς ανοίγοντάς τα, ξεδιπλώνονται και στις τρεις διαστάσεις. Τα βιβλία αυτά απαιτούν την διά-δραση του παρατηρητή-αναγνώστη τους για να αποκαλύψουν πλήρως τις δυνατότητες τους. Ακόμη, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα *εικαστικά βιβλία* με τη μορφή επάλληλων ανοιγμένων σελίδων-θυρών. Οι σελίδες των βιβλίων αυτών είναι διπλωμένες κατοπτρικά ώστε ο παρατηρητής-αναγνώστης να ανοίγει και να κλείνει τις «πύλες» του βιβλίου¹⁴.



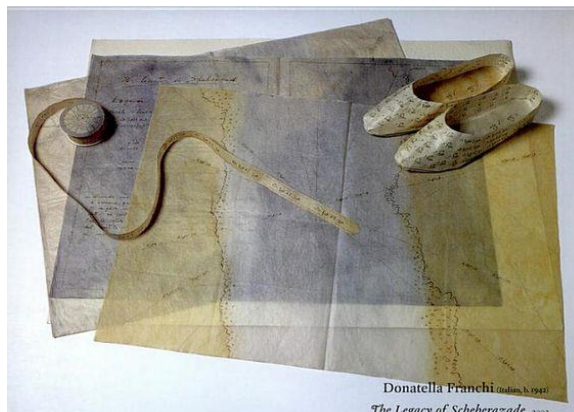
Shadow of Descent,

Maddy Rosenberg

Άλλα *εικαστικά βιβλία* δεν είναι βιβλιοδετημένα. Τα φύλλα τους εμπεριέχονται σε κάποιο κουτί ή φάκελο. Το κοινό καλείται για να «ανοίξει το βιβλίο» να αποσπάσει τα φύλλα από το αντικείμενο που τα περιέχει. Άλλες φορές τα φύλλα είναι αριθμημένα ή με μια σαφή σειρά με την οποία πρέπει να διαβαστούν, ενώ άλλοτε ο παρατηρητής-

¹⁴ Θυμίζουμε εδώ την παγιωμένη κατά τον 17^ο αιώνα συνήθεια, η σελίδα τίτλου να φέρει μπαρόκ παραστάσεις και αναπαραστάσεις αρχιτεκτονικών διάκοσμων (Barbier, 2006, pp. 268–269), καθώς ο αναγνώστης βρισκόταν στο κατώφλι της αναγνωστικής εμπειρίας.

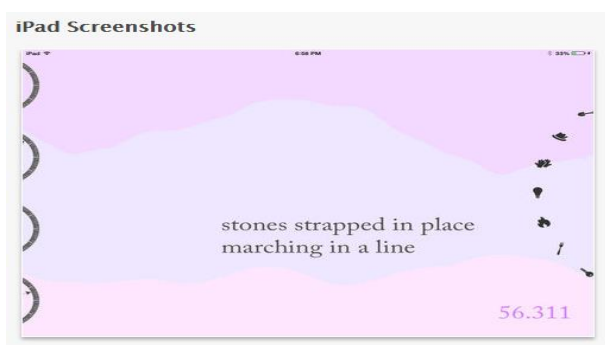
αναγνώστης είναι αυτός, που θα επιλέξει με ποια σειρά θα διαβάσει το έργο. Τέλος υπάρχουν εικαστικά βιβλία με σπινάλ ράχη και κομμένες σελίδες ώστε να υπάρχει η δυνατότητα διαφορετικά τμήματα να ενώνονται με άλλα, δημιουργώντας συνεχώς νέες συνθέσεις εντός της σελίδας.



The Legacy of Scheberazade,

Donatella Franchi, 2003

Από τα παραπάνω γίνεται σαφές πως τα περισσότερα εικαστικά βιβλία από όσα αναφέρθηκαν, εμπνέονται από τη μορφή του κώδικα, ενώ λιγότερα δανείζονται την ιδέα του ειληταρίου και του κυλίνδρου. Φυσικά σε μία υβριδική εποχή για το βιβλίο, δεν θα μπορούσαν να λείπουν τα ψηφιακά εικαστικά βιβλία. Οι δημιουργοί τους, εργάζονται ως καλλιτέχνες και προγραμματιστές οι οποίοι με τη χρήση των τεχνολογικών εικαστικών εφαρμογών κατασκευάζουν συνηθέστερα δια-δραστικά ψηφιακά έργα τέχνης, τα οποία αναπαράγουν τη λογική του βιβλίου.



Rain/Fall

Meghan Mitchell

Σε επίπεδο περιεχομένου, μια πληθώρα θεματικών γίνονται αντικείμενο διαπραγμάτευσης από τα εικαστικά βιβλία. Πολλά κάνουν χρήση της λογικής των αλφαβητάριων, δηλαδή διαμορφώνουν διαφορετικά σχήματα και εικόνες εξιστορώντας το νόημα και τον ήχο των γραμμάτων της αλφαβήτου. Ενώ, άλλα στηρίζονται στη λογοτεχνία, σε μύθους ή παραμύθια. Πολλοί καλλιτέχνες επιλέγουν να δώσουν αυτοβιογραφικά στοιχεία σε τέτοια έργα. Όπως σημειώνει εξάλλου η Audrey Niffenegger «ο χώρος του βιβλίου παραμένει ταυτόχρονα ιδιωτικός και δημόσιος» (Wasserman et al., 2011, p. 13), όπως η ζωή ενός καλλιτέχνη, θα

μπορούσαμε να πούμε. Πολλά *εικαστικά βιβλία* παραμένουν ανοικτά σε νοηματοδοτήσεις και θεματικές, όπως συμβαίνει και με τα θέματα που πραγματεύονται εν γένει τα έργα τέχνης.

Τα *εικαστικά βιβλία* συχνά παράγονται με έναν πολύ χαμηλό προϋπολογισμό από τους ίδιους τους καλλιτέχνες. Παρόλα αυτά, επιμέρους διαδικασίες της παραγωγής μπορούν να αποβούν ιδιαιτέρως κοστοβόρες, για παράδειγμα η αγορά γραμματοσειρών παραμένει ακριβή και ανεβάζει την επιθυμητή τιμή πώλησης του εικαστικού βιβλίου. Φυσικά, υπάρχουν οι περιπτώσεις όπου οι καλλιτέχνες κατασκευάζουν εξ αρχής τις δικές τους. Σε κάθε περίπτωση, οι δημοσιεύσεις γίνονται ανεξάρτητα από την εκδοτική διαδικασία. Όπως έχει ήδη καταγραφεί στη βιβλιογραφία, η εκδοτική αλυσίδα προσδίδει αξία στο κείμενο του δημιουργού μέσω διαδοχικών επεξεργασιών και παρεμβάσεων από μια πληθώρα επαγγελματιών όπως ο λογοτεχνικός ατζέντης, ο επιμελητής, ο διορθωτής, ο διαθέτης, φυσικά, ο εκδότης και πολλοί άλλοι (Μπάνου, 2012, σ. 41). Τα *εικαστικά βιβλία* διαφεύγουν αυτής της οδού με στόχο την μέγιστη ανεξαρτησία του δημιουργού-καλλιτέχνη πάνω στο έργο του. Το αποτέλεσμα είναι πως ο καλλιτέχνης πράγματι γίνεται ο μοναδικός δημιουργός, αλλά παράλληλα επωμίζεται και όλο το οικονομικό βάρος του έργου.

Σύμφωνα με τη Joanna Drucker, ιστορικό τέχνης και δημιουργό *εικαστικών βιβλίων*, τα έξοδα, τα οποία οι καλλιτέχνες καταβάλλουν για την «έκδοση» των έργων τους, φαίνονται μικρά σε σχέση με τα έξοδα που γίνονται από έναν εκδοτικό οίκο για την έκδοση ενός νέου βιβλίου. Ωστόσο, για έναν καλλιτέχνη-ιδιώτη, τα έξοδα παραγωγής, διανομής και διάθεσης προς πώληση, σε συνδυασμό με το μικρό, σχετικά, αγοραστικό κοινό των *εικαστικών βιβλίων*, καθιστά τελικά την επιλογή κατασκευής ενός τέτοιου έργου επιζήμια.

Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, στις αρχές των δεκαετιών 1960-1970 πολλές εκδοτικές επιχειρήσεις εξειδικεύθηκαν στην έκδοση *εικαστικών βιβλίων*, παρότι ίσως αρχικά αυτό φαινόταν οξύμωρο, καθώς βασική διαφοροποίηση των *εικαστικών βιβλίων* θεωρούνταν η καθ' ολοκληρίαν κατασκευή και εποπτεία τους μόνο από τον δημιουργό-καλλιτέχνη. Ωστόσο, στόχος αυτών των επιχειρήσεων ήταν η διάθεση των μέσων και των χώρων για την δημιουργία, ανάδειξη και ανάπτυξη του είδους των *εικαστικών βιβλίων*, με πολλές από αυτές να ιδρύονται ή να διευθύνονται από *εικαστικούς* (Suarez and Woudhuysen, 2010, p. 485). Τέτοιοι εκδοτικοί οίκοι είναι οι Granary Books στη Νέα Υόρκη, οι Brighton Press στο Σαν Ντιέγκο, οι Coracle Press στο Λονδίνο και οι In-Out Productions στο Άμστερνταμ (Clay, 1994, pp. 31–35). Παράλληλα πολλά ακόμη θεσμικά ιδρύματα όπως πανεπιστήμια, βιβλιοθήκες, βιβλιοπωλεία εξειδικεύθηκαν και οργάνωσαν συλλογές *εικαστικών βιβλίων* με στόχο τη διάθεση και διαφύλαξη αυτών των έργων.

Έτσι, *εικαστικά βιβλία* προς πώληση -ή προς «ανάγνωση» μπορεί να βρει κανείς σε ποικίλα μέρη και φορείς. Αρχικά, στα εργαστήρια των καλλιτεχνών που απασχολούνται με την δημιουργία *εικαστικών βιβλίων*, οι ενδιαφερόμενοι μπορούν να δουν και να ξεφυλλίσουν αυτό το υλικό. Εν συνεχεία, υπάρχουν πολλοί εξειδικευμένοι εκδοτικοί οίκοι και βιβλιοπωλεία που εμπορεύονται *εικαστικά βιβλία* και το φιλότεχνο κοινό μπορεί να έρθει σε μια πρώτη επαφή με το προς πώληση έργο. Παράλληλα, πολιτισμικοί φορείς, όπως μουσεία τέχνης φιλοξενούν συχνά *εικαστικά βιβλία* ως μέρος των μόνιμων ή των παροδικών εκθέσεών τους, παρουσιάζοντάς τα μαζί με άλλα εκθέματα. Τέλος, οι βιβλιοθήκες τέχνης, είτε αυτές είναι ακαδημαϊκές, μουσειακές,

δημοτικές κ.ά. αποτελούν ένα από τους τελικούς φορείς φιλοξενίας των *εικαστικών βιβλίων* συμπεριλαμβάνοντάς τα, συνηθέστερα, στις σπάνιες συλλογές, οι οποίες παραμένουν προσβάσιμες από το κοινό, κατόπιν τήρησης συγκεκριμένων κανονισμών.

Τα *εικαστικά βιβλία* αντλούν την θεματολογία τους από τον κόσμο του βιβλίου αλλά και από τον κόσμο γύρω τους. Στην πρώτη κατηγορία ανήκει το έργο της Αμερικανής καλλιτέχνιδας, M. L. Van Nice, *Δείπνο με τον κύριο Dewey* (*Dinner with Mr. Dewey*). Το έργο κατασκευάστηκε το 2001-2002 και αποτελείται από πολλά μικρότερα εικαστικά βιβλία σε σχήμα τροφίμων, τα οποία συνθέτουν μία ολόκληρη εγκατάσταση ενός εν εξελίξει δείπνου. Τα υλικά που συνθέτουν την εγκατάσταση είναι μεικτά υλικά, δηλαδή ξύλο, παπιέ μασέ, χαρτί, δέρμα, γυαλί, ακρυλικό χρώμα, μελάνι κ.ά. Το *Δείπνο με τον κύριο Dewey* έχει πλέον αγοραστεί από το Μουσείο των Γυναικών στις Τέχνες της Ουάσιγκτον. Η καλλιτέχνη δήλωνε πως εμπνεύστηκε από ένα δοκίμιο του Francis Bacon στο οποίο αναφέρεται ότι «κάποια βιβλία υπάρχουν για να πάρουμε μια γεύση από αυτά, άλλα για να τα καταναλώσουμε και άλλα για να χωνευτούν από εμάς» (Wasserman et al., 2011, p. 203). Με αυτό το σύνθετο έργο, η Van Nice ήθελε να παρουσιάσει τον πλούτο των βιβλίων και παράλληλα να σχολιάσει το Δεκαδικό Σύστημα Dewey (=Dewey Decimal System). Το σύστημα αυτό χρησιμοποιείται από τις βιβλιοθήκες για την οργάνωση του υλικού τους, έχει μία απόλυτη λογική και βοηθάει στην καλύτερη λειτουργία τους. Αν, ωστόσο, χρησιμοποιηθεί για μια ταξινόμηση του πραγματικού κόσμου, μπορεί να χαρακτηριστεί *α-νόητο* ή *ξένο* για το ευρύ κοινό. Έτσι, το μπουκάλι με το κρασί του δείπνου δεν αναγράφει την αναγνωρίσιμη λέξη «κρασί» αλλά τον ταξιθετικό κωδικό 641.872. Όπως σχολίαζε η καλλιτέχνης «*η τάξη*» -άρα και το νόημα- «*βρίσκεται στη διάνοια αυτού που την ορίζει*» (Wasserman et al., 2011, p. 203).



Δείπνο με τον κύριο Dewey,

M. L. Van Nice, 2001-2002

Ως παράδειγμα εικαστικού βιβλίου που αντλεί θεματικά από τον έξω κόσμο μπορούμε να μελετήσουμε το έργο της Stephanie Wolf, *94 μέρες στη θάλασσα* (=94 days at sea). Το 1849, ο νεαρός κατασκευαστής ιστίων Augustus Alexander Warren απέπλευσε από το λιμάνι της Βοστώνης με τελικό προορισμό τη σημερινή Τζακάρτα της Ινδονησίας (τότε γνωστή ως Μπατάβια). Το ταξίδι διήρκεσε ενενήντα τέσσερις

ημέρες και η καλλιτέχνιδα Stephanie Wolf εμπνεόμενη από τον ποιητικό λόγο του ημερολογίου πλοίου του Warren κατασκεύασε την εικαστική απόδοση των 94 ημερών στη θάλασσα. Το έργο αποτελείται από χειρόγραφες σημειώσεις των παρατηρήσεων του Warren για τον καιρό και σχεδίων με ακουαρέλα της Wolf. Ξεφυλλίζοντας κανείς το βιβλίο μπορεί να αισθανθεί την μονοτονία ενός μακρινού ταξιδιού αποτυπωμένη γραφιστικά στην κάθε σελίδα, το έργο ωστόσο προσθέτει μία επιπλέον πληροφορία, καθώς είναι βιβλιοδετημένο με μια εύπλαστη ράχη από σχοινί, ώστε να μπορεί να επεκταθεί στο χώρο με την τεχνική του ζικ-ζακ ή ακορντεόν. Με αυτόν τον τρόπο μπορεί να ιδωθεί ως ένα σύνολο σχεδίων, στο οποίο τελικά αναγνωρίζονται οι μικρές ιδιοσυγκρασιακές αλλαγές της κάθε ημέρας στη θάλασσα. Τελικά, οι *94 μέρες στη θάλασσα*, ένα εικαστικό βιβλίο που περιέχει τόσο κείμενο όσο και εικόνα, μπορεί να εκληφθεί είτε σαν σύνολο είτε ως απόσπασμα του ταξιδιού της ζωής, ίδιας αλλά και διαφορετικής κάθε μέρα. Το έργο αποτελείται από χαρτί, μελάνι, δέρμα, σχοινί και ακουαρέλα, κατασκευάστηκε το 2012 και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην έκθεση *Buchnwelten* στο Μουσείο Τέχνης της Καρλσρούης .



94 days at sea
Stephanie Wolf,
2012



Ιστορική αναδρομή- Πρόδρομοι των εικαστικών βιβλίων

Ήδη από την εποχή των εικονογραφημένων χειρογράφων οι καλλιτέχνες σχετίζονται με την παραγωγή του βιβλίου και φυσικά, με την αισθητική του. Ωστόσο, αισθητικές ποιότητες του χειρόγραφου λόγου συναντούμε και πριν από αυτά όπως για παράδειγμα, στα αιγυπτιακά ιερογλυφικά σε πάπυρο ή στην κινέζικη καλλιγραφία σε μετάξι. Όπως γνωρίζουμε, κατά τον Μεσαίωνα, τα χειρόγραφα εικονογραφούνταν και διακοσμούσαν από μικρογράφους-καλλιτέχνες (Barbier, 2006, pp. 64–66). Έτσι γίνεται σαφές πως οι εικαστικοί καλλιτέχνες έχουν μια μακρά παράδοση συνεργασίας με τους ανθρώπους του βιβλίου είτε αυτοί ήταν συγγραφείς, αντιγραφείς, αργότερα τυπογράφοι, εκδότες, βιβλιοδέτες, είτε συλλέκτες και αγοραστές (Suarez and Woudhuysen, 2010, pp. 482–483).

Επιγραμματικά θα αναφέρουμε κάποια παραδείγματα χειρόγραφων βιβλίων στα οποία αποδίδεται μεγάλη αισθητική αξία, όπως το *Βιβλίο των Ωρών* (= *Tres Riches Heures*) κατασκευασμένο από τους αδελφούς Limbourg για τον εκκεντρικό πάτρωνα Jean Duc de Berry στα 1412 – 1416.¹⁵ Το βιβλίο αποτελείται από 206 φύλλα, πολύ λεπτής περγαμηνής, ενώ περιέχει 66 ολοσέλιδες και 65 μικρότερου μεγέθους μικρογραφίες και πρόκειται ουσιαστικά για ένα ιδιότυπο ημερολόγιο με ιδιαίτερα προσεγμένη εικονογράφιση και κείμενο. Το επόμενο παράδειγμα, χρονολογείται το 1590-1592 και είναι *Ο Μαρκανός Κώδικας CIVII*, 22 (1466) του Κρητικού καλλιτέχνη Γεωργίου Κλόντζα που αποτελείται από 410 μικρογραφίες σε 204 φύλλα χαρτιού (Παλιούρας, 1977, p. 17). Φυσικά και τα δύο προαναφερθέντα παραδείγματα, αποτελούσαν χειρόγραφα ιδιωτικής χρήσης, η θέαση τους, δηλαδή, ήταν περιορισμένη στους κτήτορες και τους οικείους αυτών.

Η επανάσταση της τυπογραφίας τον 15^ο αιώνα ήταν αυτή, που σύμφωνα με τους ειδικούς, εκδημοκράτισε την γνώση, θα μπορούσαμε όμως να προσθέσουμε πως εκδημοκράτισε και το αισθητικό κριτήριο, το γούστο. Το αναγνωστικό κοινό της εποχής είχε πλέον την δυνατότητα να δει, αλλά και να αποκτήσει βιβλία που διακοσμούσαν από χαρακτηριστικά έργα, πολλές φορές μεγάλης αισθητικής ποιότητας. Ένα τέτοιο παράδειγμα, είναι φυσικά το φημισμένο αρχέτυπο του Άλδου Μανούτιου, *Υπερωτομαχία Πολύφилου*, το οποίο εκδόθηκε στη Βενετία το 1499 (Barbier, 2006, pp. 149–150).

Η *Υπερωτομαχία Πολύφилου* παραμένει ακόμη και σήμερα ένα από τα πιο πολυμελετήμενα αινίγματα των αρχών της τυπογραφίας. Η ιστορία περιγράφει το όνειρο ενός νέου, του Πολύφилου, ο οποίος μάχεται να βρει την αγαπημένη του, Πόλια, η οποία έχει πεθάνει. Ο συγγραφέας του έργου, αλλά και το τυπογραφικό σήμα, βρίσκονταν κρυμμένα εντός του βιβλίου, το πρώτο στη φράση που σχηματιζόταν από τα πρωτογράμματα του κάθε κεφαλαίου και το δεύτερο στην εικονογράφιση του. Περιείχε πάνω από 200 ολοσέλιδες ή μικρότερου μεγέθους εικόνες χαραγμένες σε ξύλο. Η *Υπερωτομαχία* αποτελούσε τυπογραφική καινοτομία, καθώς η σχέση κειμένου και εικόνας ήταν ιδιαιτέρως ρηξικέλευθη για την εποχή (Barbier, 2006, pp. 149–150). Το 1545 μεταφράστηκε και επανεκδόθηκε στη Γαλλία διατηρώντας την πρωτότυπη εικονογράφιση.

¹⁵ <http://www.christusrex.org/www2/berry/index.html> [τελ. ημ. προσβ. 15-2-2021]

Στην ίδια κατηγορία υψηλής εικαστικής αξίας μπορεί να ενταχθεί και το περίφημο *Liber Chronicarum* ή *Χρονικό της Νυρεμβέργης*, το οποίο εκδόθηκε το 1493 από τον τυπογράφο Anton Koberger. Το βιβλίο αυτό αποτέλεσε τεράστια εκδοτική επιτυχία με αποτέλεσμα πολλές επανεκδόσεις του (Barbier, 2006, p. 146). Πρόκειται για την προσπάθεια του ουμανιστή Hartmann Schedel να αποδώσει την ιστορία της ανθρωπότητας σε ένα βιβλίο, παραθέτοντας τα σπουδαιότερα ιστορικά γεγονότα, εκκινώντας αρχικά από τα περιστατικά της Βίβλου για τη δημιουργία του κόσμου και φτάνοντας έως τις μεγαλύτερες και οικονομικά ισχυρότερες πόλεις της εποχής. Στον γερμανόφωνο κόσμο, αναφέρεται πάντα ως *Die Schedelsche Weltchronik* (=Schedel's *World History*) προς τιμήν του συγγραφέα του. Τα χαρακτηριστικά του αρχετύπου που ξεπερνούν τα 1800 σε αριθμό κατασκευάστηκαν στο εργαστήριο του Michael Wolgemut, στο οποίο μαθήτευε μερικά χρόνια νωρίτερα, ο νεαρός Albrecht Dürer.

Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ωστόσο, να τονιστεί πως η *Υπνερωτομαχία* και το *Χρονικό* παρουσιάζουν στα διασωθέντα σημερινά αντίτυπα μια κομβική διαφορά. Κατά πλειοψηφία, τα αντίτυπα της *Υπνερωτομαχίας* δεν διαθέτουν χρώμα στην εικονογράφησή τους, ενώ τα διασωθέντα αντίτυπα του *Χρονικού* είναι συνηθέστερα επιχρωματισμένα. Φαίνεται, λοιπόν, το *Χρονικό* να πωλούνταν με στόχο να επιχρωματιστεί, κατόπιν παραγγελίας σε κάποιον μικρογράφο, από τον αγοραστή, ενώ η *Υπνερωτομαχία* να θεωρούνταν άρτια, όπως είχε εκδοθεί ήδη, χωρίς χρώμα, ίσως εξαιτίας της θεματολογίας της, της υπαινικτικής συνομιλίας της με την Αρχαιότητα.

Σε αυτό το σημείο, θεωρείται σημαντικό να τονιστεί πως τα παραδείγματα αυτά δεν είναι *εικαστικά βιβλία*. Τα βιβλία αυτά, χειρόγραφα ή αρχέτυπα, έχουν ιδιαίτερη αξία, καθώς η δύσκολη παραγωγή τους και το αισθητικό τους αποτέλεσμα τα καθιστούν σημαντικές πηγές έμπνευσης για τη μεταγενέστερη καλλιτεχνική παραγωγή. Οι μορφικές αρετές τους, οι δημιουργικές και ελκυστικές λύσεις που παρουσιάζουν σε τεχνικά προβλήματα της εποχής, αλλά και οι αισθητικές ποιότητες μεταξύ των τυπογραφικών στοιχείων του κειμένου, των εικόνων και των διακενων, είναι παραδειγματικές. Οι καλλιτέχνες που δούλεψαν για την κατασκευή τους, όπως οι χαράκτες, οι στοιχειοθέτες, οι μικρογράφοι ή ακόμα, οι κατασκευαστές των γραμματοσειρών, μας είναι τις πολλές φορές άγνωστοι. Παρά την υψηλή αισθητική τους, λοιπόν, τα προαναφερθέντα δεν αποτελούν *εικαστικά βιβλία*, καθώς η ενσυνείδητη χρήση της μορφής του βιβλίου σε ένα έργο τέχνης από τον δημιουργό είναι αυτό που καθιστά ένα έντυπο *εικαστικό βιβλίο*. Μπορούμε ωστόσο να τα συμπεριλάβουμε στην αλυσίδα που ενώνει την εικαστική τέχνη με το βιβλίο και παράλληλα στην ανάγκη και ζήτηση από το κοινό για βιβλία που περιέχουν εκτός του σημαντικού πληροφοριακού φορτίου τους, μια ακόμη ποιότητα, την αισθητική. Παρόλα αυτά, η μετάβαση από το αισθητικά ενδιαφέρον βιβλίο στο *εικαστικό βιβλίο* θα εντοπιστεί τελικά πολλούς αιώνες αργότερα.

Το βιβλίο ως μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης

Θα λέγαμε πως κάθε φορά που μελετάμε την ιστορία και τις απαρχές ενός όρου, είδους, κινήματος κτλ., εμπλεκόμαστε αναπόφευκτα στο ιστοριογραφικό δίλλημα της Ιστορίας ως ρήξης ή της Ιστορίας ως συνέχειας (Λιάκος, 2012). Επιλέγοντας την πρώτη προσέγγιση, μεγάλο μέρος των ιστορικών τέχνης θέλησε να τοποθετήσει τη γέννηση

των *εικαστικών βιβλίων* στον 20^ο αιώνα, ερμηνεύοντας τα ως μια αλλαγή, μια στροφή των *εικαστικών προτιμήσεων* σε αναγνωρίσιμα, οικεία αντικείμενα, όπως το *βιβλίο*. Σε αντίθεση, *καλλιτέχνες-θεωρητικοί των εικαστικών βιβλίων*, όπως η Johanna Drucker, ερμήνευσαν την ραγδαία ενασχόληση από πλευράς των καλλιτεχνών και την ανάπτυξη του είδους στον 20^ο αιώνα ως συνέχεια και αποτέλεσμα των προγενέστερων καλλιτεχνικών πειραματισμών (Drucker, 2004, p. 13; Suarez and Woudhuysen, 2010, p. 484).

Σύμφωνα με πολλούς μελετητές, όπως η Anne Moeglin-Delcroix, το πρώτο *εικαστικό βιβλίο*, ήταν το *Twenty six gasoline stations* από τον Ed Ruscha¹⁶. Ωστόσο, η Joanna Drucker αμφισβητεί αυτήν την πρωτιά παραθέτοντας παραδείγματα από *εικαστικά βιβλία*, προγενέστερων κινημάτων, όπως του Ρωσικού Στρουκτουραλισμού, του Σουρεαλισμού αλλά και της Αμερικανικής Πρωτοπορίας. Η Drucker υποστηρίζει στο πόνημα, *The century of artists' books*, πως το είδος ανήκει μεν στον 20^ο αιώνα, αλλά επειδή τα κύρια καλλιτεχνικά κινήματα του αιώνα αυτού, όπως ο Σουρεαλισμός, το Νταντά ή ο Ρωσικός Στρουκτουραλισμός ενδιαφέρθηκαν ιδιαίτερα για την απήχηση και διάδοση που είχε το έντυπο βιβλίο στο κοινό. Κατά τα μέσα του αιώνα, *εικαστικοί καλλιτέχνες*, όπως ο Ed Ruscha, προσέδωσαν ένα νέο στίγμα στις εκδόσεις τέτοιων έργων (Drucker, 2004, p. 11).

Οι μελετητές διαφωνούν ακόμη για το πώς η καλλιτεχνική δημιουργία καταλήγει να εμπνέεται από το χώρο του βιβλίου. Ήταν άραγε η πληκτικότητα των τυπωμένων βιβλίων του 19^{ου} αιώνα, που ώθησε τον William Blake στην κατασκευή του *Songs of Innocence and of Experience*; Μήπως στόχος του ήταν η επαναφορά της αισθητικής αξίας σε ένα αντικείμενο το οποίο έτεινε να γίνει πλήρως βιομηχανικά κατασκευασμένο;

Σε κάθε περίπτωση, ο William Blake θεωρείται πρωτεργάτης στο χώρο των *εικαστικών βιβλίων*. Ιστορικά, το πρώτο βιβλίο που θεωρείται έργο τέχνης κατασκευασμένο εξολοκλήρου από έναν καλλιτέχνη, είναι το *Songs of Innocence and of Experience*, στο οποίο θέτονται βασικές αρχές για αυτό το είδος. Το βιβλίο γράφτηκε και κατασκευάστηκε εξ ολοκλήρου από τον καλλιτέχνη και την σύζυγό του. Αποτελούσε αυτό-έκδοση και διανεμόταν από τους ίδιους. Ο Blake δραστηριοποιήθηκε στο τέλος του 18^{ου} αιώνα και ουσιαστικά, χρησιμοποίησε τη μορφή και δομή του βιβλίου για να εκφράσει τις καλλιτεχνικές του πεποιθήσεις γύρω από τις τέχνες και τον κόσμο μέσω καινοτόμων τυπογραφικών μεθόδων και νέων πρακτικών εναρμόνισης εικόνας και κειμένου που ο ίδιος επέλεξε (Bodman, 1990, p. 12).

Από τον 19^ο αιώνα και ύστερα, πολλοί καλλιτέχνες ασχολήθηκαν με την αισθητική του βιβλίου και τις καλλιτεχνικές εκδόσεις. Τη δεκαετία του 1890, μια παρόμοια κίνηση με αυτή του Blake, δεν θα μπορούσε να λείπει από το κίνημα *Arts and Crafts* στο οποίο καθοριστικό ρόλο έπαιξε ο William Morris (Bury, 1995, p. 6). Ο

¹⁶ Το βιβλίο δημιουργήθηκε από τον Russa κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού του από την Οκλαχόμα προς το Λος Άντζελες μέσω της εθνικής οδού 66. Περιέχει, όπως προσδιορίζεται και στον τίτλο του 26 φωτογραφίες πρατηρίων βενζίνης από τα οποία πέρασε ο Russa. Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον στην *εικαστική* αυτή απεικόνιση των πρατηρίων έγκειται στη μαζική παραγωγή του βιβλίου ώστε η τιμή πώλησής του να είναι ιδιαιτέρως χαμηλή (όσο ένα εισιτήριο κινηματογράφου για την εποχή). Ο Russa προσπάθησε έτσι να καταστήσει την τέχνη του προσιτή στο ευρύ κοινό. (<https://ktran3130.wordpress.com/2012/04/02/evolution-of-book-art/> “Evolution of Book Art,” 2012)

William Morris εμπνεύστηκε από το έργο του Blake και ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το βιβλίο και τις εκδόσεις (Bury, 1995, p. 6).

Στους προγόνους των εικαστικών βιβλίων θα πρέπει φυσικά να συμπεριλάβουμε έργα καλλιτεχνών που ανήκουν σε πολλά κινήματα της πρωτοπορίας των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η ευρωπαϊκή πρωτοπορία θα παρουσιάσει δείγματα *εικαστικών βιβλίων*, χρησιμοποιώντας το είδος ως μέσο για την ευρύτερη διάδοση των ιδεών της τέχνης τους. Αυτά τα βιβλία-έργα εκδίδονταν συνήθως σε λίγα αντίτυπα και σε εξαιρετικής ποιότητας χαρτί.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα της συγκεκριμένης περιόδου και του έργου ως μέσου μετάδοσης των ιδεών των καλλιτεχνών, αποτελούν το Φουτουριστικό Μανιφέστο, το περιοδικό BLAST των Βορτιστών, καθώς κι εκδόσεις της Ρώσικης Πρωτοπορίας, των Νταντά και των Σουρεαλιστών (Drucker, 2004, pp. 8–19). Ακόμη, το έργο του Oskar Kokoschka, *Ver sacrum*, ο οποίος ανήκε στους κύκλους της βιεννέζικης Sezession, αποτελεί ενός είδους εικαστικό βιβλίο. Κάθε στοιχείο του έργου ήταν σχεδιασμένο ξεχωριστά από τον καλλιτέχνη: βιβλιοδεσία, τυπογραφικά στοιχεία και εικονογράφηση. Ο Kokoschka έδωσε μάλιστα διαλέξεις σχετικά με την βιβλιοπαραγωγή και δήλωνε ενθουσιασμένος από τη δουλειά του William Morris.

Ακόμη, παραδείγματα πειραματισμού γύρω από το βιβλίο και τον χώρο της τυπογραφίας βρίσκουμε και στο Ρωσικό Στρουκτουραλισμό, όπως προαναφέρθηκε, ο οποίος κατά κύριο λόγο, ασχολήθηκε με την τύπωση εφήμερων εντύπων, όπως φυλλαδίων και αφισών. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που παρουσιάζουν αυτά τα έντυπα έγκειται στην επιτηδευμένα αναλώσιμη φύση τους ως έργα, κατασκευασμένα για τη στιγμή. Εκφάνσεις πειραματισμών γύρω από το βιβλίο μπορούμε να δούμε σε διάφορα έργα της Natalia Goncharova (Drucker, 2004, p. 48). Τα βιβλία της ήταν αυτό-εκδόσεις και η παραγωγή τους στηριζόταν στη φωτοαναπαραγωγή ή τα χαρακτηριστικά σε λινόλεουμ, τα στένσιλς, αλλά και μία ξεπερασμένη πλέον τεχνική του πολυγράφου¹⁷. Ακόμα, η καλλιτέχνιδα χρησιμοποιούσε στάμπες ή την αναπαραγωγή και τύπωση χειρόγραφου κειμένου και τη χρήση ακουαρέλας για τον επιχρωματισμό των εικόνων. Η Susan Compton σημειώνει ότι μεταξύ 1912 με 1915 παρατηρούμε την αυτο-έκδοση περίπου 60 βιβλίων σε 50 ή 100 αντίτυπα από την Goncharova (Anthony Parton Jane Sharp and Larionov, 1995).

Σε αυτό το σημείο, επίσης, κρίνεται σημαντικό να αναφερθούν τα έργα των συμβολιστών ποιητών ως κέντρα επιρροής των εικαστικών βιβλίων. Συμβολιστές ποιητές και λογοτέχνες, όπως ο Stéphane Mallarmé¹⁸, ο Gustave Flaubert, αλλά και ο

¹⁷ Ο πολύγραφος (=hctography) είναι εκτυπωτική μηχανή, η οποία εφευρέθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1870, ωστόσο άρχισε να χρησιμοποιείται ευρέως τον 20^ο αιώνα. Χρησιμοποιήθηκε για την εκτύπωση κειμένων σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων, με μία συγκεκριμένη τεχνική, η οποία θυμίζει το επίσης ξεπερασμένο καρμπόν. (Tait, 1997, pp. 65–67)

¹⁸ Σύμφωνα με την ιστορική τέχνης Anna Sign'ur Arnar, η οποία ασχολήθηκε εκτενώς με τη σχέση που έπαιξε το βιβλίο για το έργο του συμβολιστή ποιητή, τονίζεται πως για εκείνον το βιβλίο αποτελεί μέσο/όργανο στρατηγικής για την ενθάρρυνση του κοινού γύρω από την εικαστική πράξη μέσω των πειραματικών ομαδικών αναγνώσεων που οργάνωνε. Με τον τρόπο αυτό η ιστορικός θεωρεί τις πρακτικές του Mallarmé οινικούς μεταγενέστερων εκφάνσεων της τέχνης, όπως η εννοιολογική τέχνη, η εγκατάσταση (=installation) και η επιτέλεση (=performance). Οι εκδόσεις έργων όπως *To Koraki* του E.A. Poe, την οποία ο ίδιος επιμελήθηκε σε συνεργασία με τον Édouard Manet, που σχεδίασε τις λιθογραφίες, χαρακτηρίστηκαν ως καλλιτεχνικές εκδόσεις (=livres de peintre). Παρότι, το συγκεκριμένο εγχείρημα υπήρξε οικονομική αποτυχία, οι δυο καλλιτέχνες συνεργάστηκαν ξανά σε ακόμη μια έκδοση το 1876, στο *L'Après-midi d'un faune*. (Norrick-Rühl, 2012)

ποιητής Edmond Jabès επιχείρησαν επανειλημμένα να προσεγγίσουν την έννοια του βιβλίου στα έργα τους (Drucker, 2004, pp. 33, 35, 39). Συγκεκριμένα, θα λέγαμε πως το έργο του Stéphane Mallarmé, *Coup de dés* διέθετε πολλά από τα στοιχεία ενός εικαστικού βιβλίου, καθώς η διάρθρωση των σελίδων ήταν απόλυτα εναρμονισμένη μορφολογικά με τους ποιητικούς πειραματισμούς του Mallarmé (Suarez and Woudhuysen, 2010, p. 484).

Από τον κατάλογο των προδρόμων των εικαστικών βιβλίων δεν θα μπορούσε να λείπει ο Γαλλικός Σουρεαλισμός με έργα διαφόρων καλλιτεχνών, όπως του Andre Breton, του Max Ernst και του Apollinaire (Drucker, 2004, pp. 58–60). Στον ιταλικό φουτουρισμό ο Filippo Marinetti θα συγγράψει το κείμενο *Zang Tumb Tuuum* το 1914, στο οποίο θα υποστηρίξει την εγκατάλειψη της γραμματικής, του συντακτικού και της στίξης προς μία νέα χρήση των γραφικών δυνατοτήτων της γλώσσας εντός της σελίδας του κειμένου. Στόχος του ήταν η δημιουργία μίας εικονικής τυπογραφικής σελίδας με αισθητικό κι όχι τόσο πληροφοριακό αποτέλεσμα, τονίζοντας τον δυναμισμό και την ελευθερία των λέξεων (Drucker, 2004, p. 54).

Αντίστοιχο παράδειγμα αυτών των τυπογραφικών πειραματισμών πάνω στη γλώσσα και τη μορφή του κειμένου, θα μπορούσαμε να θεωρηθεί ακόμα και το βιβλίο του Tristan Tzara, *Νταντά*. Εκτός από το μανιφέστο του κινήματος, αποτελεί και έναν πρόγονο των εικαστικών βιβλίων, σύμφωνα με τη Drucker, όπου συναντάται ιδιαίτερη επιρροή από τον απόηχο των τυπογραφικών εγχειρημάτων των προηγούμενων κινήματων (Drucker, 2004, p. 58).

Υποστηρίζεται πως από τα τέλη του 1940 και τις αρχές του 1950, ένα μεγάλο μέρος των καλλιτεχνών ασχολήθηκε με την χρήση της μορφής του βιβλίου ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης. Σε αυτούς εμπεριέχονται οι καλλιτέχνες του κινήματος CoBra από τη Δανία, το Βέλγιο και την Ολλανδία, όπως επίσης και οι Γάλλοι λετριστές. Ακόμη, καλλιτέχνες, όπως οι Isidor Isou και Maurice Lemaitre, οι οποίοι δραστηριοποιήθηκαν περισσότερο το 1948 με 1950 στη Βραζιλία και ποιητές, όπως ο Augusto και Haroldo De Campos δημιούργησαν επίσης εικαστικά βιβλία κατά τη δεκαετία του 1950, νωρίτερα δηλαδή από την έκδοση του *Twenty six gasoline stations* το 1963 (Drucker, 2004, pp. 11–12).

Μεταπολεμικά, ο Dieter Roth και ο Ed Ruscha δημιούργησαν ποικίλα εννοιολογικά έργα, τα οποία θεωρούνται θεμελιώδη του είδους του εικαστικού βιβλίου. Το 1963 ο Ruscha εξέδωσε το *Είκοσι έξι πρατήρια βενζίνης* (=Twenty-six gasoline stations), μία συλλογή από 26 φωτογραφίες πρατηρίων βενζίνης, τα οποία συναντούσε κανείς στη διαδρομή Λος Άντζελες-Οκλαχόμα. Το έργο αυτό δεν εκδόθηκε με στόχο την «απλοϊκή» αναπαραγωγή των ήδη υπαρχουσών φωτογραφιών, αλλά για να αποκτήσει τη δική της υπόσταση η διαδρομή του Ruscha. Διατηρώντας την απαραίτητη (ώστε να παραμένει βιβλίο) έννοια της σειριακότητας και της αλληλουχίας με το γύρισμα των σελίδων, υπήρξε το πρότυπο για πολλά αντίστοιχα έργα. Άξιο λόγου θεωρείται το 2 *Bilderbücher* του Roth, το οποίο απαρτίζεται από δύο βιβλία με διάτρητα γεωμετρικά σχήματα, έτσι ώστε να μπορεί κανείς να δει τις επόμενες σελίδες πριν γυρίσει το φύλλο¹⁹. Τα έργα αυτά δεν είχαν συγκεκριμένο αριθμό αντιτύπων και πωλούνταν σε χαμηλές τιμές, ώστε να είναι προσιτά στο ευρύ κοινό.

¹⁹ http://www.dieter-roth-foundation.com/ausgewaehlterwerke/buecher/?thumb_ID=2 [15-1-2021]

Στην αμερικάνικη ήπειρο, ο πρώτος καλλιτέχνης, συγγραφέας και εκδότης που δραστηριοποιήθηκε στην έκδοση *εικαστικών βιβλίων* θεωρείται ο Gelett Burgess. Ο Burgess ήταν μέλος του κύκλου των μποέμ καλλιτεχνών του San Francisco, ενός κύκλου που μιμούνταν τους αντίστοιχους παριζιάνικους στις ίδιες περιόδους. Το περιοδικό *The Lark*, αλλά ιδιαίτερα, το περιοδικό *Le Petit Journal de Refusées*, είναι τα έντυπα τα οποία θεωρούνται πρόγονοι των *εικαστικών βιβλίων* στην Αμερική, καθώς έχρηζαν ιδιαίτερης προσοχής κατά την παραγωγή τους και την σύνθεση τους (Drucker, 2004, pp. 30–33). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στο *Le Petit Journal de Refusées*, όλα τα εκδοθέντα άρθρα είχαν ήδη απορριφθεί, τουλάχιστον τρεις φορές, από άλλα περιοδικά της εποχής και όλα υπογράφονταν -ψευδώς- από γυναικεία ονόματα συγγραφέων.

Κλείνοντας αυτή τη σύντομη αναφορά στους σταθμούς-προδρόμους του είδους, κρίνεται σημαντικό να αναφερθούμε στα πρώτα φωτογραφικά άλμπουμ. Κατά την δεκαετία του 1950, ο Laszlo Moholy-Nagy αποτελεί το μεγαλύτερο όνομα στο χώρο της φωτογραφίας εκείνης της εποχής. Τα φωτογραφικά βιβλία ή άλμπουμ, που τυπώνονται εκείνη την εποχή για πρώτη φορά, προτείνουν μία συνέχεια-αλληλουχία εικόνων, με στόχο τη μετάδοση ενός μηνύματος μέσω της διάταξης των φωτογραφιών.

Τα εικαστικά βιβλία έγιναν πολύ δημοφιλή στις επόμενες δεκαετίες. Από την δεκαετία του 1980 και μετά, πολλοί περισσότεροι καλλιτέχνες άρχισαν να χρησιμοποιούν το βιβλίο ως μέσω έκφρασης. Κάποιοι διατήρησαν τους παραδοσιακούς τρόπους δημιουργίας χειροποίητων εικονογραφημένων βιβλίων, ενώ άλλοι πειραματίζονταν χρησιμοποιώντας τις νέες τεχνολογίες, όπως ψηφιακά δημιουργημένες εικόνες, την ψηφιακή εκτύπωση κ.ά. (Bodman, 1990, p. 5) Ταυτόχρονα τα όρια στη χρήση του χαρτιού και της μελάνης από κάποιους καλλιτέχνες είχαν ξεπεραστεί και νέα υλικά χρησιμοποιούνταν για την δημιουργία των έργων, τέτοια έργα συχνά ήταν μοναδικά ή κυκλοφορούσαν σε λίγα αντίτυπα (Bury, 1995, p. 3).

Όλες οι προαναφερθείσες διαδικασίες πειραματισμών των καλλιτεχνών και των φωτογράφων έδωσαν περισσότερη έμφαση στο γεγονός ότι το βιβλίο ήταν ένα νέο και δυναμικό μέσο άμεσης έκφρασης και διάχυσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Επρόκειτο για ένα καθαρά ορισμένο και αναλλοίωτο μέσο μεταφοράς μηνυμάτων, πληροφορίας και τελικά, γνώσης. Στη συνέχεια, θα δούμε πως οι καλλιτέχνες έστρεψαν την προσοχή τους στη δημιουργία *εικαστικών βιβλίων* ως μέσων έκφρασης κοινωνικοπολιτικών μηνυμάτων.

Κατανοώντας το βιβλίο ως φορέα πολιτισμικής και φιλοσοφικής δύναμης

Θα μπορούσαμε να πούμε πως η μορφή του βιβλίου στον 20^ο αιώνα χρησιμοποιήθηκε σε περιπτώσεις όπου ο καμβάς δεν ήταν ικανός να αποτυπώσει την επιθυμητή αφήγηση (Drucker, 2004, p. 10). Τη δεκαετία του 1950, καλλιτέχνες που ασχολούνταν με την πειραματική τέχνη²⁰, όπως η πειραματική μουσική, η επιτέλεση (=performance) κ.ά., δημιούργησαν έργα τέχνης υπό τη μορφή του *εικαστικού βιβλίου*.

²⁰ Με τον όρο *πειραματική τέχνη* εννοείται η προσπάθεια καλλιτεχνών να επινοήσουν νέες μορφές και τεχνικές εκτός του πλαισίου ενός συγκεκριμένου κινήματος.

Το καλλιτεχνικό κίνημα ενάντια στην αισθητική, οι Fluxus, έκαναν χρήση του βιβλίου ως μέσο επικοινωνίας της εικαστικής αντίληψης με το κοινό (Foster et al., 2005, pp. 507–508). Κύριος Ευρωπαίος δημιουργός *εικαστικών βιβλίων* θεωρήθηκε ο Dieter Roth²¹.

Μια σχεδόν δεκαετία αργότερα, τα *εικαστικά βιβλία* γνωρίζουν μεγάλη διάδοση στις Ηνωμένες Πολιτείες και στην Ευρώπη με πολλές Σχολές Καλών Τεχνών και Εργαστήρια Καλλιτεχνικών Σπουδών, όπως το New York Center for the Book Art να ιδρύονται και να ακμάζουν. Όπως προαναφέρθηκε, τα περισσότερα έργα τυπώνονταν με έξοδα του καλλιτέχνη, τα οποία θεωρούνταν μηδαμινά σε σχέση με τα εκδοτικά έξοδα μιας «κανονικής» έκδοσης. Μέσω όλων αυτών των ακαδημαϊκών ή ιδιωτικών πρακτικών, νέες συνθήκες για την παραγωγή των βιβλίων συντελούνται σε οπτικό, λεκτικό, γραφικό και φωτογραφικό επίπεδο (Clay, 1994, p. 34). Η διαδικασία παραγωγής του βιβλίου ανάγεται σε κατασκευή ενός έργου τέχνης όπου ο καλλιτέχνης είχε υπό έλεγχο κάθε στάδιο της παραγωγής.

Την ιδιαίτερη ανάπτυξη που γνώρισε ο χώρος των εικαστικών βιβλίων, οι κριτικοί την ερμηνεύουν υπό το πρίσμα των τεχνολογικών και κοινωνικών παραγόντων της εποχής. Συγκεκριμένα, οι τεχνολογικές εξελίξεις στο χώρο της τυπογραφίας, όπως η εκτύπωση offset, αλλά και η φωτοαναπαραγωγή καθιστούσαν τους καλλιτεχνικούς πειραματισμούς πιο εύκολους και λιγότερο κοστοβόρους. Η ιδέα της διάθεσης έργων τέχνης σε προσιτές τιμές για το ευρύ κοινό, κυριαρχούσε σε αυτές τις προσπάθειες ως απάντηση στον συστημικό χώρο της τέχνης των μεγάλων μουσείων και των γκαλερί (Lyons, 1987, p. 49; Suarez and Woudhuysen, 2010, p. 483).

Ωστόσο, η πραγματική διάδοση των *εικαστικών βιβλίων* από ιστορικής και εννοιολογικής οπτικής τελείται από τη δεκαετία τους 1970 και μέχρι σήμερα. Ήδη από το 1977, θεωρητικοί και επιμελητές της τέχνης άρχισαν να βλέπουν το πεδίο των *εικαστικών βιβλίων* ως ένα χώρο συνεχούς αυξανόμενης παραγωγής. Θεωρώντας το έργο τέχνης υπό τη μορφή βιβλίου, ένα έργο με δυνατότητα μαζικής διάχυσης και προσιτής τιμής για το κοινό²², εδραιωνόταν η πεποίθηση μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας πιο άμεσης σε σχέση με την παραδοσιακή Δυτική τέχνη (Lyons, 1987, pp. 45–48). Για αυτό το λόγο τα *εικαστικά βιβλία* αντιμετωπίστηκαν ως ένα πιο δημοκρατικό μέσο διάδοσης της τέχνης, με θεματολογία, η οποία απτόταν σε κοινωνικά, πολιτικά και αυτοβιογραφικά ζητήματα. Πιο συγκεκριμένα, ο καλλιτέχνης Pat Steir εντόπιζε τη δημοκρατική φύση των εικαστικών βιβλίων στα εξής χαρακτηριστικά: ήταν φορητά, ανθεκτικά, προσιτά σε τιμή και παγκόσμια έργα τέχνης, δεν απευθύνονταν δηλαδή μόνο στο εγχώριο κοινό (Graham, 2010).

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό που αποδιδόταν στα *εικαστικά βιβλία* ήταν ότι έφερναν την τέχνη μακριά από τους συνηθισμένους θεσμικούς χώρους έκθεσης και

²¹ Ο Dieter Roth είναι καλλιτέχνης γερμανοελβετικής καταγωγής κατασκεύασε το εικαστικό βιβλίο, *Gesammelte werke*. Στο έργο αυτό παρουσιάζονταν διαφορετικά τεύχη από κόμιξ τα οποία είχαν βιβλιοδετηθεί ανάποδα ή από τα δεξιά προς τα αριστερά. Στόχος ήταν η διάσπαση της αφήγησης και η αποτύπωση της εικαστικής δύναμης της εικόνας του βιβλίου (“Evolution of Book Art,” 2012).

²² Σε αυτό το σημείο θα πρέπει ωστόσο να αναφερθεί πως το τοπίο θα μεταβληθεί γύρω από την αγορά των εικαστικών βιβλίων. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε πως το έργο του Ed Ruscha, *Twenty Six Gasoline Stations* πωλούνταν σε μια πολύ χαμηλή τιμή όταν πρωτοκυκλοφόρησε. Το 2012 όμως, αντίτυπα της δεύτερης και της τρίτης επανέκδοσης έφτασαν να πωλούνται για \$900 USD και \$5,200 USD αντίστοιχα. (“Evolution of Book Art,” 2012, <https://ktran3130.wordpress.com/2012/04/02/evolution-of-book-art/>) - τελ. ημ. προσ. 14/10/2020-

διάδοσης της, όπως οι γκαλερί και τα μουσεία. Με αυτό τον τρόπο, έδιναν την αίσθηση στους καλλιτέχνες ότι είχαν και πάλι τον έλεγχο της διάθεσης των έργων τους χωρίς μεσολαβητές. Ακόμη, οι καλλιτέχνες θεωρούσαν πως μέσω του *εικαστικού βιβλίου* απευθύνονταν σε ένα ευρύτερο κοινό κι όχι μόνο στην εκπαιδευμένη εικαστικά ελίτ.

Οι λόγοι αυτοί οδήγησαν τα *εικαστικά βιβλία* να θεωρηθούν φορείς μιας γενικότερης αλλαγής στον καλλιτεχνικό κόσμο ως οχήματα ικανά να διαφύγουν του λευκού κύβου των γκαλερί προς το ευρύτερο κοινό. Εφορμώντας από αυτά, εκθέσεις με παρόμοια λογική και επιχειρηματολογία οργανώθηκαν κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1970 με χαρακτηριστικό παράδειγμα την έκθεση *VICILANCE: Artists' Books Exploring Strategies for Social Concern*, η οποία είχε οργανωθεί από τον Mike Glier και τη Lucy R. Lippard. Η έκθεση φιλοξενούσε έργα σε μια πληθώρα τεχνικών τα οποία στόχευαν στην ανάδειξη κοινωνικοπολιτικών ζητημάτων. Χαρακτηριστικά μάλιστα το *εικαστικό βιβλίο Παραμένει ακόμα τέχνη για προνομιούχους* (*=It's Still Privileged Art*), των καλλιτεχνών Karl Beveridge και Carol Conde, σχολίαζε πως μέχρι τα *εικαστικά βιβλία* να γίνουν ευρέως γνωστά, θα παραμένουν «κλασικά» έργα τέχνης με κύριους αποδέκτες το ταξικά προνομιούχο κοινό.

Όπως θα ήταν αναμενόμενο, η αμέσως επόμενη δεκαετία θα βρει τις προσεγγίσεις γύρω από τα *εικαστικά βιβλία* να μεταβάλλονται και την επιχειρηματολογία της δημοκρατικότητας του μέσου να υποχωρεί. Η παρατήρηση των μέχρι τότε πρακτικών κατέληγε πως αντί να προσελκύουν ένα ευρύτερο κοινό, οι καλλιτέχνες άλλαζαν το περιεχόμενο των έργων τους με στόχο την εμπορική επιτυχία και με τελικό αποτέλεσμα, η πλειονότητα των *εικαστικών βιβλίων* να γίνεται ένα «προσιτό» αντικείμενο πολυτελείας συλλεκτών τέχνης. Η ποικιλία των απόψεων πάνω στο θέμα ήταν και είναι μεγάλη και τα ερωτήματα που τίθενται γύρω από την διάχυση και τον τρόπο διαχείρισης αυτού του υλικού πολλά.

Σήμερα, ωστόσο, είναι σαφές πως πέρα από την κατασκευή ενός τέτοιου έργου τέχνης, απαιτείται η επίσημη και θεσμική διαμεσολάβηση για την σύνδεση καλλιτέχνη και κοινού. Σαν αποτέλεσμα αυτού, είναι τελικά, η αύξηση της τιμής του έργου και η πώλησή του σε μεγάλες ιδιωτικές συλλογές ή σε ειδικές συλλογές βιβλιοθηκών και άλλων παρόμοιων ιδρυμάτων. Διατηρώντας όχι ιδιαίτερα χαμηλές τιμές, εξειδικευμένα βιβλιοπωλεία και εκδοτικοί οίκοι στοχεύουν αμιγώς στην έκδοση και προώθηση *εικαστικών βιβλίων*. Τέτοιοι εκδοτικοί οίκοι έχουν ιδρυθεί σε πολλές πόλεις, ενώ συχνή είναι η συνεργασία τους με γκαλερί και χώρους τέχνης για επερχόμενες εκθέσεις²³.

Σύμφωνα με τους μελετητές είναι αναμφίβολο ότι το αγοραστικό κοινό των *εικαστικών βιβλίων* έχει αυξηθεί τα τελευταία χρόνια, γεγονός που πιθανώς οφείλεται στη χρήση του διαδικτύου και των διαφόρων ιστοσελίδων προώθησης αυτών των έργων τέχνης που προσπαθούν να το καταστήσουν ένα ακόμη πιο επιτυχημένο εμπορικά προϊόν. Παρόλα αυτά δεν είναι σαφές αν το κοινό αυτό αποτελείται περισσότερο από ειδικούς και καλλιτέχνες ή από ένα ευρύτερο φιλότεχνο κοινό το οποίο ενδιαφέρεται για την εμπειρία της τέχνης μέσω αυτής της *εικαστικής μορφής*.

Κάθε βιβλίο μπορεί να ιδωθεί ως μία μεταφορά. Είναι ένα αντικείμενο που δημιουργεί συσχετίσεις με το χώρο και το χρόνο, τα πολιτισμικά νοήματα και την «αναμετάδοση» των πνευματικών και διανοητικών δυνατοτήτων του ανθρώπου και

²³ Επί παραδείγματι, ο εκδοτικός οίκος Granary Books - Publisher of Artist's Books, και ο Printed Matter της Lucy Lippard κ.ά.

των ποιητικών τρόπων που αυτός μπορεί να κατασκευάσει. Τα *εικαστικά βιβλία* πολύ συχνά αντλούν από αυτήν την παράδοση με πρόθεση να προσφέρουν στο κοινό πιο άμεσες ενδείξεις αυτής της μετάβασης. Μπορούν τελικά να καθορίσουν τα *εικαστικά βιβλία* την μελλοντική πορεία του βιβλίου; Ή, αποτελούν απλώς άλλη μια υπενθύμιση της ανεξάντλητης καλλιτεχνικής έμπνευσης από το κάθε αντικείμενο; Τι ρόλο μπορούν να κατέχουν αυτά τα έργα εντός των βιβλιοθηκών; Μεγάλοι προβληματισμοί τίθενται γύρω από την διαχείριση των *εικαστικών βιβλίων* και της πρόσβασης τους, όταν το υλικό αυτό φιλοξενείται σε ανοιχτά στο κοινό ιδρύματα, όπως είναι οι βιβλιοθήκες.



Ενότητα Γ

Ιστορική αναδρομή του θεωρητικού λόγου γύρω από τα εικαστικά βιβλία

Πέρα από την καλλιτεχνική δημιουργία, σημαντικό ρόλο, στη διάδοση και κατανόηση της τέχνης, επιτελεί ο θεωρητικός λόγος γύρω από αυτήν και η διάθεση-ανάδειξη των έργων στο κοινό μέσω εκθέσεων. Μελέτες για τα βιβλία-έργα τέχνης άρχισαν να κυκλοφορούν, κυρίως τη δεκαετία του 1990. Οι θεματικοί άξονες που απασχόλησαν τους θεωρητικούς της τέχνης ξεκινούσαν από την ιστορική διαδρομή αυτού του καλλιτεχνικού είδους και κατέληγαν σε περισσότερο σύνθετα ζητήματα. Για παράδειγμα, ένα τέτοιο θεωρητικό ζήτημα ήταν η προσέγγιση των *εικαστικών βιβλίων* ως εννοιολογικό χώρο είτε ως δημοκρατικού μέσου διάδοσης της τέχνης, όπως προαναφέρθηκε. Καθώς από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα, η γενική αντίληψη για την τέχνη και την παραγωγή του καλλιτεχνικού έργου μεταβάλλεται, μετακινείται κι ο σκοπός της δημιουργίας έργων, όπως τα εικαστικά βιβλία: από την τέρψη του πάτρωνα, στην προσωπική έκφραση του δημιουργού, στην διάδοση των ιδεών και στην προβολή του αντικειμένου καθαυτού, δηλαδή του *βιβλίου*.

Πιο συγκεκριμένα, κατά τη δεκαετία του 1990 τα περιοδικά τέχνης φιλοξενούν περισσότερα άρθρα και παρουσιάσεις εκθέσεων γύρω από τα εικαστικά βιβλία, διαμορφώνοντας έτσι ένα ιδιαίτερο λεξιλόγιο για μια πιο συγκροτημένη προσέγγιση αυτού του υλικού. Παράλληλα, θα συντελεστεί η ίδρυση εκδοτικών, όπως προαναφέρθηκε, αλλά και περιοδικών εκδόσεων, με θεματική αμιγώς προσδιορισμένη στα *εικαστικά βιβλία*. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, αποτελεί το Αμερικάνικο περιοδικό *Journal of Artists' books* (JAB) που σταμάτησε την κυκλοφορία του μόλις το 2020 (*"JAB The Journal of Artists' Books,"* n.d.).

Το *Journal of Artists' Books* ξεκίνησε να εκδίδεται το 1994 ως εξαμηνιαία περιοδική έκδοση από τον Brad Freeman, ο οποίος θεωρούσε ότι στον τομέα των εικαστικών βιβλίων ο θεωρητικός λόγος ήταν ελλιπής. Είχε ως στόχο τη δημιουργία ενός δημόσιου φόρουμ ανταλλαγής απόψεων και κριτικών για τα εικαστικά βιβλία. Φιλοξένησε άρθρα από πλήθος θεωρητικών και καλλιτεχνών που σχετίζονται με τα εικαστικά βιβλία και επεδίωκαν την δημιουργική προσέγγιση αυτού του υλικού μέσω του γραπτού λόγου. Επιδίωξη του περιοδικού ήταν η διεύρυνση του ενδιαφερόμενου κοινού για το εικαστικό βιβλίο, την φωτογραφία, τις γραφιστικές τέχνες και τις καλλιτεχνικές εκδόσεις μέσω της προβολής αυτού του υλικού (*"JAB The Journal of Artists' Books,"* n.d.). Παρόλα αυτά, το JAB παρουσίαζε και φιλοξενούσε άρθρα για έργα που είχαν εκτεθεί ήδη, δεν αναλάμβανε δηλαδή την προβολή νεοεμφανιζόμενων έργων.

Το JAB επεδίωκε επίσης την τεκμηρίωση των εικαστικών τεχνών γύρω από το βιβλίο για την διευκόλυνση της τεκμηρίωσης του χώρου των εικαστικών βιβλίων. Για τον λόγο αυτό πολλά άρθρα αφορούσαν την επικαιρότητα, όπως επικείμενες καλλιτεχνικές εκθέσεις ή συνέδρια γύρω από τα εικαστικά βιβλία. Παράλληλα, όμως το ίδιο το περιοδικό επιχειρούσε να αφομοιώνει και παρουσιάζει καινοτομίες γύρω από τη μορφή και τη σελιδοποίηση του σε κάθε τεύχος και υιοθετούσε διαφορετικά μορφικά στοιχεία ώστε να αποτελεί πηγή έμπνευσης, αλλά και εξοικείωσης, με τους εικαστικούς πειραματισμούς στο χώρο του βιβλίου (*"JAB The Journal of Artists' Books,"* n.d.). Για τον λόγο αυτό κάθε τεύχος σχεδιαζόταν από τον Freeman συχνά με

τη συνεργασία πανεπιστημίων καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, όπως το Πανεπιστήμιο των Τεχνών της Virginia.

Ένας ιδιαίτερος σημαντικός θεωρητικός προβληματισμός στον οποίο το JAB απέδωσε μεγάλη σημασία και αφιέρωσε πολλές σελίδες ήταν η διαμάχη μεταξύ εννοιολογικής προσέγγισης ή κατασκευαστικής αρτιότητας (“JAB The Journal of Artists’ Books,” n.d.). Όπως έχει ήδη προαναφερθεί, το βιβλίο μπορεί να προσδιοριστεί ως *opus mechanicum* και παράλληλα και ως μια ιδέα που παίρνει υλική μορφή. Τα εικαστικά βιβλία λοιπόν αναπόφευκτα άρχισαν να προσεγγίζονται από τους θεωρητικούς είτε ως κατασκευές με θέμα το βιβλίο είτε ως οπτικοποιημένες έννοιες γύρω από το βιβλίο και να κρίνονται ως καλά ή κακά έργα αντίστοιχα. Το αποτέλεσμα αυτής της διένεξης παραμένει φυσικά ακόμη ανοιχτό με άλλους θεωρητικούς να δίνουν έμφαση στη μέθοδο κατασκευής ενός εικαστικού βιβλίου και άλλους να ενδιαφέρονται περισσότερο για το μήνυμα το οποίο ο καλλιτέχνης επιχειρεί να μεταφέρει στο κοινό.



Ιστορική αναδρομή των σημαντικότερων εκθέσεων εικαστικών βιβλίων

Παρότι, τα εικαστικά βιβλία θεωρούνταν στις πρώτες δεκαετίες της ακμής τους, ως ένα μέσο έκφρασης της καλλιτεχνικής δημιουργίας πιο άμεσο μεταξύ του δημιουργού και του κοινού του, παρακάμπτοντας τους καθιερωμένους χώρους τέχνης, όπως οι γκαλερί και τα μουσεία, υπήρξαν καινοτόμες εκθέσεις στο πλαίσιο κάποιων γκαλερί, οι οποίες χρησιμοποίησαν πειραματικές μεθόδους ανάδειξης των βιβλίων και συνέβαλλαν στην καθιέρωση του είδους. Στη συνέχεια, θα αναφερθούμε σε μερικά ενδιαφέροντα παραδείγματα τέτοιων εκθέσεων.

Μία πολύ ενδιαφέρουσα έκθεση ήταν αυτή της Hardware Gallery του Λονδίνου, με τίτλο *Curved Space* το 1986 (Bodman, 1990). Η έκθεση φιλοξενούσε έργα 15 καλλιτεχνών τα οποία παραθέτονταν σε εντοιχισμένα ράφια στο ύψος των ματιών των επισκεπτών. Το κοινό παροτρυνόταν να πάρει από το ράφι το εικαστικό βιβλίο που ήθελε να παρατηρήσει-διαβάσει και μόνο τότε, τα στοιχεία σχετικά με τον τίτλο, τον δημιουργό, τη χρονολογία, την τιμή κτλ. αποκαλύπτονταν, καθώς βρίσκονται γραμμένα σε κολλημένα καρτελάκια στον τοίχο πίσω από το αντίστοιχο βιβλίο. Με τη συγκεκριμένη μέθοδο επιχειρούνταν από τη μια να αποφευχθεί η έκθεση εντός προθηκών και άλλων μέσων προφύλαξης του υλικού, και από την άλλη οι επιμελητές της έκθεσης επεδίωκαν, αποκρύπτοντας τα στοιχεία του κάθε έργου πίσω από αυτό, να δώσουν μεγαλύτερο βάρος στο οπτικό ερέθισμα, βάζοντας σε δεύτερη μοίρα το λεκτικό πλαίσιο και μήνυμα το οποίο μεταφέρεται από τον τίτλο (ή την τιμή) ενός εικαστικού έργου.

Το 1992 παρουσιάστηκε στο Λονδίνο, η έκθεση *Work + Turn*, την οποία είχε επιμεληθεί ο David Blamey (Blamey, 1995, p. 3). Στην έκθεση αυτή υιοθετήθηκε η πρακτική των εμπορών σπάνιων βιβλίων. Η μέθοδος αυτή ήταν το να προμηθεύουν τους ενδιαφερόμενους αγοραστές με υφασμάτινα γάντια, ώστε να αγγίζουν με μεγαλύτερη ασφάλεια το σπάνιο υλικό. Κατ' αντιστοιχία η επιμελητική πρόταση της έκθεσης πρότεινε τα εικαστικά βιβλία να παρουσιάζονταν εντός μια μεγάλης αίθουσας ανάγνωσης παρατεταγμένα οριζόντια σε τραπέζια δίπλα από λευκά υφασμάτινα γάντια που οι επισκέπτες καλούνταν να φορέσουν πριν να ξεφυλλίσουν το κάθε βιβλίο (Bodman, 1990, pp. 1–4).

Ως κορωνίδα του Διεθνούς Συνεδρίου Διεπιστημονικότητας της Τυπογραφίας, οργανώθηκε το 1989 η έκθεση *Books by Artists*. Η έκθεση αυτή φιλοξενούσε περισσότερους από 100 καλλιτέχνες και παράλληλα λειτουργούσε ως ερευνητικό πεδίο, καθώς οι συμμετέχοντες-καλλιτέχνες κατέθεταν μαζί με το έργο τους ένα ερωτηματολόγιο σχετικά με το εικαστικό βιβλίο που είχαν δημιουργήσει. Μέσω της ανάλυσης αυτών των ερωτηματολογίων έγινε τότε σαφές πως τα εικαστικά βιβλία μπορούσαν να έχουν κατασκευαστεί εξολοκλήρου από μια τυπογραφική μέθοδο ή να είναι συνδυασμός πολλών τεχνικών. Σύμφωνα με τους συμμετέχοντες ο λόγος αυτής της πληθώρας κατασκευαστικών επιλογών αφορούσε στην αμεσότητα και στην δυνατότητα πρόσβασης στα τυπογραφικά μέσα παραγωγής, καθώς το μεγαλύτερο ποσοστό των καλλιτεχνών ήθελαν να διαθέτουν οι ίδιοι τον απαιτούμενο εξοπλισμό για την κατασκευή του βιβλίου τους (Bodman, 1990, p. iv).

Οι νέες τεχνολογίες των οικιακών εκτυπωτών και των προσωπικών υπολογιστών επηρέασαν επίσης την καλλιτεχνική παραγωγή στο χώρο των εικαστικών βιβλίων, αλλά και σε γενικότερο επίπεδο, εκείνη την εποχή. Η καλλιτέχνης Helen

Douglas που συμμετείχε στην έκθεση *Books by Artists* δήλωνε πως η καλλιτεχνική της δραστηριότητα μεταβλήθηκε από τη χρήση offset-λιθοτυπίας σε εκτυπώσεις από οικιακό εκτυπωτή και επεξεργασία της εικόνας σε Apple-Mac υπολογιστή, καθώς ήταν ευκολότερο να έχει το χρωματικό αποτέλεσμα που η ίδια επιθυμούσε.

Οι Εκθέσεις Βιβλίων²⁴ θεωρήθηκαν επίσης κατά τις δεκαετίες 1980-1990 ως ένας από τους βασικούς χώρους παρουσίασης, ανάδειξης και διάθεσης των εικαστικών βιβλίων στο κοινό. Στις εκθέσεις αυτές, που για παράδειγμα στην Αγγλία, διοργανώνονται από το 1986 έως σήμερα κάθε χρόνο, ειδικοί, καλλιτέχνες, ιστορικοί τέχνης, εκδότες και άλλοι επαγγελματίες του χώρου συναντιούνται με το ευρύ κοινό (Bodman, 1990, p. 2). Πολλοί δημιουργοί εικαστικών βιβλίων και θεωρητικοί υποστηρίζουν πως στο χώρο των εκθέσεων, σε αντιδιαστολή με αυτόν των γκαλερί, των βιβλιοπωλείων ή και των βιβλιοθηκών, το κοινό μπορούσε να έχει την εμπειρία της διά-δρασης με ένα εικαστικό βιβλίο, η οποία χάνεται όταν αυτό φυλάσσεται πίσω από μια προθήκη ή εντός μιας ειδικής συλλογής με περιορισμένη πρόσβαση. Στις δύο τελευταίες περιπτώσεις, οι καλλιτέχνες υποστήριζαν πως το έργο χάνει μια από τις κύριες ποιότητές του και μετατρέπεται σε μουσειακό έκθεμα ή πολύτιμο αντικείμενο, αλλά όχι σε βιβλίο *προς ανάγνωση* (Bodman, 1990, p. 1)

Ο Chris Taylor ανέλυε τις πρακτικές αυτές σαν αποτέλεσμα γλωσσικού προβλήματος. Θεωρούσε δηλαδή ότι η χρήση της λέξης “*artists*” μετέτρεπε τα *εικαστικά βιβλία* σε αντικείμενα που έχριζαν της ιδιαίτερης διαχείρισης των έργων τέχνης από τους ανθρώπους των μουσείων, γκαλερί, ή βιβλιοθηκών. Γεγονός που οδηγούσε, τελικά, στην απώλεια του κεντρικού νοήματος του έργου που δεν ήταν άλλο από το να μπορεί να χρησιμοποιηθεί από το κοινό, να είναι καλλιτεχνικό έργο που επιτρέπεται να αγγιχθεί (Bodman, 1990).

Η θέαση ενός έργου τέχνης σε ένα μουσείο, για παράδειγμα, ενός πίνακα, είναι πολύ διαφορετική από τη θέαση (και το ξεφύλλισμα) ενός μυθιστορήματος σε μια βιβλιοθήκη. Ο αισθητικός φιλόσοφος και θεωρητικός της τέχνης, Nelson Goodman προσδιόρισε αυτή τη διαφορά τοποθετώντας το ενδιαφέρον στην αυθεντικότητα και πολλαπλότητα του έργου. Συγκεκριμένα, ο Goodman όρισε τον εικαστικό πίνακα ως το καθαυτό αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, το οποίο εκτίθεται στο κοινό, χαρακτηρίζοντάς το ως «*αυτογραφικό έργο τέχνης*» (Levinson, 1980, pp. 367–383). Εν αντιθέσει, ο αναγνώστης διαβάζει το βιομηχανικά εκτυπωμένο αντίτυπο, για παράδειγμα, ενός χειρόγραφου μυθιστορήματος του Μαρσέλ Προυστ, άρα βλέπει ένα «*αλλογραφικό έργο τέχνης*», δηλαδή ένα έργο της λογοτεχνίας, το οποίο όμως ως αντικείμενο δεν κατασκευάστηκε από τον ίδιο δημιουργό. Η πρόσβαση του αναγνωστικού κοινού δεν είναι στο ίδιο το δημιούργημα του λογοτέχνη, αλλά σε ένα πολλαπλό πανομοιότυπο αντικείμενο, το οποίο αποκαλούμε *βιβλίο*. Η ποιότητα της αυτογραφικής τέχνης προσδίδει μεγαλύτερη αξία στο αντικείμενο, έναντι της αλλογραφικής (Levinson, 1980, pp. 367–383). Όπως σημειώνει ο ιστορικός του βιβλίου, Tom Mole, η επιθυμία, για παράδειγμα, του αναγνωστικού κοινού να αποκτήσει το υπογεγραμμένο αντίτυπο του βιβλίου ενός λογοτέχνη, αποδεικνύει την τάση να προσδίδουμε αξία στο πόνημα, στο οποίο ο ίδιος ο δημιουργός ενεπλάκη (Mole, 2019, pp. 36–37).

Τελικά, τα *εικαστικά βιβλία* μπορούν να αποτελέσουν την γεφύρωση αυτών των δύο ποιότητων της τέχνης. Ένα εικαστικό βιβλίο είναι ένα αυτογραφικό έργο τέχνης,

²⁴Με τον όρο εκθέσεις βιβλίων αποδίδουμε τον όρο *book fairs*.

καθώς ο καλλιτέχνης-δημιουργός του είναι ο μόνος υπεύθυνος για την κατασκευή του, ενώ παράλληλα, το έργο παρατίθεται στο κοινό ως *βιβλίο*, δηλαδή ως ένα αντικείμενο αλλογραφικής τέχνης. Όταν, επιπρόσθετα, τα εικαστικά βιβλία δημιουργούνται σε περιορισμένη έκδοση συγκεκριμένου αριθμού αντιτύπων, τότε κάνουν ακόμη πιο έντονη τη σύζευξη αλλογραφικής και αυτογραφικής τέχνης εντός του ίδιου δημιουργήματος. Για τον παραπάνω λόγο, το *εικαστικό βιβλίο* μπορεί να θεωρηθεί το μόνο καλλιτεχνικό είδος, στο οποίο ενυπάρχουν χαρακτηριστικά των καλών τεχνών και των τεχνών του λόγου, ανεξαρτήτως της χρήσης ή όχι κειμένου, σε αυτά. Στο επόμενο κεφάλαιο, θα παρουσιαστούν οι μελέτες περίπτωσης ιδρυμάτων με συλλογές εικαστικών βιβλίων και η πρόσβαση τους από το κοινό.



Ενότητα Δ Μελέτες Περίπτωσης

Συλλογές από εικαστικά βιβλία βρίσκουμε σε μεγάλα μουσεία, δημόσιους οργανισμούς και σε ιδιωτικές συλλογές. Πιο συγκεκριμένα, τέτοιες συλλογές συναντούμε σε μουσειακές και ακαδημαϊκές βιβλιοθήκες με εξειδίκευση στις καλές τέχνες, και εξειδικευμένες βιβλιοθήκες τέχνης διαφόρων δημόσιων ή ιδιωτικών ιδρυμάτων. Ακόμα, δεν λείπουν τα παραδείγματα δημόσιων ή εθνικών βιβλιοθηκών που διατηρούν επίσης συλλογές τέτοιου υλικού. Ένα παράδειγμα εθνικής βιβλιοθήκης η οποία διαθέτει συλλογή εικαστικών βιβλίων είναι η Εθνική Βιβλιοθήκη Τέχνης του Ηνωμένου Βασιλείου. Όπως ελπίζουμε να έχει γίνει σαφές μια συλλογή βιβλίων-έργων τέχνης, εμπεριέχει μοναδικά εικαστικά βιβλία, αλλά και άλλα που προέρχονται από πολλαπλές «εκδόσεις». Κυριότερα κινήματα που εκπροσωπούνται στην συλλογή της Μεγάλης Βρετανίας είναι η εννοιολογική τέχνη, το εγχώριο κίνημα *Art and Language*, ο μινιμαλισμός κ.ά.²⁵

Στο κεφάλαιο αυτό θα παρουσιαστούν τέσσερις μελέτες περίπτωσης μεγάλων ιδρυμάτων και φορέων οι οποίες διατηρούν στις συλλογές τους εικαστικά βιβλία. Στόχος αυτής της παρουσίασης είναι να διερευνηθεί ο τρόπος οργάνωσης, διαχείρισης, διαφύλαξης και διάθεσης αυτού του υλικού από τις βιβλιοθήκες. Οι βιβλιοθήκες στις οποίες θα αναφερθούμε επιλέχθηκαν όχι μόνο με βάση τον μεγάλο αριθμό εικαστικών βιβλίων που συγκεντρώνουν στις συλλογές, αλλά και λόγω της σημασίας των συλλογών αυτών για τον οργανισμό και τους χρήστες. Τελευταία θα παρουσιαστεί η ιδιότυπη περίπτωση της Βιβλιοθήκης Τέχνης του Bristol, ως ένα μοναδικό παράδειγμα βιβλιοθήκης εικαστικών βιβλίων-έργου τέχνης.

Σκοπός της παράθεσης πληροφοριών για τις συλλογές που επιλέχθηκαν, είναι να γίνει περισσότερο κατανοητή η διαφορά αντιμετώπισης και διαχείρισης των εικαστικών βιβλίων από την πλευρά των επιστημόνων της πληροφόρησης και των καλλιτεχνών. Όπως θα γίνει σαφές σε αυτό το κεφάλαιο η μόνη δανειστική βιβλιοθήκη αυτού του υλικού είναι η βιβλιοθήκη-εικαστικό έργο που συγκροτήθηκε από μια καλλιτέχνηδα. Ιδιαίτερος ενδιαφέρον κρίνεται το γεγονός ότι το 2006 εκδόθηκε το εγχειρίδιο, *Artists' books : a cataloguers' manual* των Maria White, Patrick Perratt and Liz Lawes από το τμήμα Καταλογογράφησης και Ταξινόησης της Ένωση Βιβλιοθηκονόμων Τέχνης του Ηνωμένου Βασιλείου, ωστόσο οι κανόνες αυτοί δεν φαίνεται να χρησιμοποιούνται από τα ιδρύματα που θα παρουσιαστούν στην συνέχεια, καθώς δεν συναντάται πουθενά ειδική αναφορά σε αυτούς.

²⁵ <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/books-artists/> [τελ. ημ. προσβ. 15-2-2021]

National Museum of Women in the Arts, Washington, DC, U.S.A.²⁶

Το Εθνικό Μουσείο Γυναικών στις Τέχνες ιδρύθηκε το 1986 από τους Wallace και Wilhelmina Holladay με στόχο να γεφυρώσει την άγνοια και περιθωριοποίηση που είχαν υποστεί διαχρονικά οι γυναίκες καλλιτέχνες από τους θεσμούς και να υπερασπιστεί τη σημασία της καλλιτεχνικής τους δημιουργίας. Φιλοξενεί πάνω από 5.500 εκθέματα περισσότερων από 1000 γυναικών καλλιτεχνών ξεκινώντας από τον 16^ο αιώνα και φτάνοντας έως τις μέρες μας (“National Museum of Women in the Arts | Home,” n.d.).

Η Βιβλιοθήκη και Κέντρο Έρευνας του Μουσείου άρχισε την λειτουργία της ήδη από τα πρώτα χρόνια του μουσείου με στόχο να τεκμηριώσει και διαφυλάξει τη γνώση γύρω από το έργο σημαντικών γυναικών καλλιτεχνών παγκοσμίως. Η βιβλιοθήκη διαθέτει μια μεγάλη συλλογή βιβλίων, περιοδικών, καταλόγων, πληροφοριακού υλικού και άλλων τεκμηρίων που άπτονται των καλών τεχνών, ενώ ιδιαίτερο βάρος δίνεται στη συλλογή εικαστικών βιβλίων, η οποία ξεκίνησε ήδη από την ίδρυση του μουσείου και της βιβλιοθήκης το 1986 (“Library & Research Center | NMWA,” n.d.). Το πρώτο εικαστικό βιβλίο που αγοράστηκε από τη βιβλιοθήκη ήταν το βιβλίο Caroline (1985) της Ελβετής καλλιτέχνιδας Meret Oppenheim. Η συλλογή επεκτάθηκε ιδιαίτερα τα επόμενα χρόνια, συνεχίζει να αναπτύσσεται και παραμένει κεντρικής σημασίας για τη βιβλιοθήκη με συνεχείς δωρεές και αγορές από καλλιτέχνες.

Μάλιστα, το 2013 η ιστορικός τέχνης, θεωρητικός των εικαστικών βιβλίων και επιμελήτρια του μουσείου, Krystyna Wasserman δώρισε την προσωπική της συλλογή εικαστικών βιβλίων στη βιβλιοθήκη του μουσείου. Η βιβλιοθήκη συχνά οργανώνει εκθέσεις εντός του χώρου της, αναδεικνύοντας τον πλούτο των εικαστικών βιβλίων που διαθέτει. Η έκθεση που φιλοξενεί αυτή τη στιγμή είναι αφιερωμένη στο έργο της Αμερικανής καλλιτέχνιδας Julie Chen με τίτλο *True to Life*. Στόχος των μελλοντικών προσκτήσεων είναι η ανάπτυξη της συλλογής εικαστικών βιβλίων από καλλιτέχνιδες διαφορετικού χρώματος (“Julie Chen: True to Life | Exhibition | NMWA,” n.d.).

Στη βιβλιοθήκη ανήκουν σήμερα περίπου 800 εικαστικά βιβλία γυναικών καλλιτεχνών, ενώ το μουσείο διαθέτει στις συλλογές εκθεμάτων του περισσότερα από 200 εικαστικά βιβλία. Την επιλογή για την συλλογή που θα φιλοξενήσει το κάθε εικαστικό βιβλίο κάνουν οι επιμελητές του μουσείου. Το κοινό μπορεί να πληροφορηθεί για τη συλλογή της βιβλιοθήκης, ψηφιακά, επισκεπτόμενο την ειδική κατηγορία εντός της ιστοσελίδας της βιβλιοθήκης και να «ξεφυλλίσει» ένα μικρό μέρος της συλλογής (“Artists’ Books | NMWA,” n.d.), ενώ παράλληλα μπορεί να ανατρέξει σε τίτλους μέσω του δημόσιου καταλόγου της βιβλιοθήκης ο οποίος είναι βασισμένος πάνω στο ανοιχτού λογισμικού Αυτοματοποιημένο Σύστημα, Koha (“OPAC-NMWA,” n.d.). Ταυτόχρονα, μέρος των εικαστικών βιβλίων που φιλοξενούνται στις συλλογές εκθεμάτων είναι προσβάσιμα στην ιστοσελίδα των συλλογών του μουσείου (“Our Collection | National Museum of Women in the Arts,” n.d.).

Όλα τα εικαστικά βιβλία που ανήκουν στη συλλογή της βιβλιοθήκης είναι καταλογογραφημένα με βάση τους κανόνες καταλογογράφησης RDA και όπως ήδη αναφέρθηκε είναι αναζητήσιμα στον δημόσιο κατάλογο. Τα βιβλία αυτά ταξινομούνται

²⁶ <https://nmwa.org/> [τελ. ημ. προσβ. 15-2-2021]

θεματικά με βάση το σύστημα ταξινόμησης της Βιβλιοθήκης του Κογκρέσου, αλλά ταξιθετούνται σε ξεχωριστό μέρος της συλλογής μαζί με το σπάνιο υλικό, παίρνοντας έναν τοπικό «αυτοσχέδιο» ταξιθετικό αριθμό. Στο χώρο αυτό έχουν πρόσβαση μόνο οι βιβλιοθηκονόμοι και τηρούνται συγκεκριμένοι κανονισμοί για την θερμοκρασία και την υγρασία του χώρου στοχεύοντας στην καλύτερη συντήρηση του υλικού. Ακόμη, για τους ίδιους λόγους, μεγάλο μέρος της συλλογής αυτής φυλάσσεται σε κουτιά και φακέλους χαμηλής οξύτητας. Οι χρήστες δεν έχουν πρόσβαση στα βιβλιοστάσια αυτής της συλλογής και πρέπει να ζητήσουν το εικαστικό βιβλίο που θέλουν να συμβουλευθούν από το προσωπικό της βιβλιοθήκης. Όπως είναι αναμενόμενο, το υλικό αυτό δεν είναι δανειζόμενο.

Παράδειγμα εικαστικού βιβλίου από τη συλλογή του μουσείου :

Η Αμερικανή καλλιτέχνη Angela Lorenz δημιούργησε το 1999 το βιβλίο *Σαπουνό-ιστορία* (=Soap Story) εμπνεόμενη από τις δημοφιλείς σαπουνόπερες αλλά και την πραγματική ιστορία μιας Ιταλίδας γυναίκας η οποία εργαζόταν ως πλύστρα το 1950 στην Καλαβρία. Η πρωταγωνίστρια του βιβλίου εξοστρακίζεται από τη συντηρητική μικρή κοινωνία του χωριού της, όταν αποκτά ένα παιδί εκτός γάμου. Αναγκάζεται έτσι να μετακομίσει σε ένα νέο χωριό όπου η μόνη εργασία που της επιτρέπεται, είναι αυτή του πλυσίματος των ρούχων των κατοίκων έναντι πενιχρής αμοιβής. Όμως, η νεαρή γυναίκα συναντά με αυτό τον τρόπο τον μελλοντικό της σύζυγο, τον ιατρό της περιοχής, ο οποίος κάνοντάς τη σύζυγό του, τη μετατρέπει στην πλουσιότερη γυναίκα εκείνου του τόπου (Wasserman et al., 2011, p. 45).

Ο αναγνώστης-παρατηρητής διαβάσει το κείμενο, αποτέλεσμα μεταξοτυπίας πάνω σε λευκό λινό ύφασμα αγγίζοντας έτσι το βασικό υλικό το οποίο ταυτοποιεί την εργασία της πλύστρας. Οι υφασμάτινες σελίδες φυλάσσονται σε ένα ειδικά κατασκευασμένο βιβλίο-άλμπουμ με κομμένα σε οβάλ σχήμα φύλλα, ώστε να θυμίζει σαπούνι και, τα κείμενα να παραμένουν πάντοτε ορατά. Ταυτόχρονα, κάθε κεφάλαιο σηματοδοτείται από έναν μικρό αριθμό που είναι γραμμένος στην υφασμάτινη σελίδα αλλά και χαραγμένος πάνω σε έξι μικροσκοπικές ράβδους σαπουνιού, θυμίζοντας και πάλι την εργασία της πρωταγωνίστριας αλλά και την τελική «κάθαρόσή» της από τη δυστυχία του παρελθόντος.

Το συγκεκριμένο εικαστικό βιβλίο κατασκευάστηκε σε 200 «αντίτυπα».

Soap Story,
Angela Lorenz, 1999



Bibliothèque Municipal de Lyons, France ²⁷

Η δημοτική βιβλιοθήκη της Λυών ιδρύθηκε, όπως οι περισσότερες δημοτικές βιβλιοθήκες της Γαλλίας, τον 18^ο αιώνα και σήμερα αποτελεί τη μεγαλύτερη δημοτική, και ιδιαιτέρως ενεργή προς την κοινότητα, βιβλιοθήκη στη Γαλλία. Διαθέτει ένα δίκτυο δεκαέξι μικρότερων βιβλιοθηκών σε όλη την επικράτεια του ομώνυμου γεωγραφικού διαμερίσματος και φιλοξενεί μια πληθώρα συλλογών, με πολλές από αυτές διαθέσιμες, επίσης, ψηφιακά στην ιστοσελίδα της. Παράλληλα, διαθέτει κινητή βιβλιοθήκη, την επομονομαζόμενη, *Bibliobus*, η οποία εξυπηρετεί τους δημότες της πόλης σε καθημερινή βάση (“Bibliothèque municipale de Lyon,” n.d.). Κύριοι στόχοι της βιβλιοθήκης είναι η πληροφοριακή κάλυψη των αναγκών των χρηστών, η δια βίου μάθηση και διάχυση της γνώσης, αλλά και η κάλυψη και διαφύλαξη της πολιτισμικής κληρονομιάς σε μια πληθώρα επιστημονικών πεδίων.

Από τα μέσα του 1990 και μετά τις σημαντικές δημοσιεύσεις της Γαλλίδας ιστορικού τέχνης, Anne Moeglin Delcroix, η βιβλιοθήκη αποφάσισε να στραφεί προς την συλλογή και διαφύλαξη του ιδιαίτερου τύπου τεκμηρίων των εικαστικών βιβλίων, συγκροτώντας τελικά μια πολύ μεγάλη συλλογή. Η βιβλιοθήκη σήμερα κατέχει βιβλία πολλών σημαντικών καλλιτεχνών και κινημάτων στο είδος των εικαστικών βιβλίων όπως, εικαστικών βιβλίων των πρωτεργατών του είδους, Dieter Rot και του Ed Ruscha, βιβλία του Christian Boltanski, του κινήματος των Fluxus και της εννοιολογικής τέχνης. Η συλλογή συνεχίζει να αναπτύσσεται με εικαστικά βιβλία σύγχρονων καλλιτεχνών, ενώ το εξιδεικευμένο προσωπικό της βιβλιοθήκης παρακολουθεί σε ενικό και διεθνές επίπεδο τις εξελίξεις στο χώρο του εικαστικού βιβλίου, φιλοξενώντας συχνά σχετικές εκθέσεις και διαλέξεις (“Livres d’artistes,” n.d.).

Τα εικαστικά βιβλία της συλλογής είναι επίσης καταλογογραφημένα και αναζητίσιμα στο δημόσιο κατάλογο της βιβλιοθήκης. Ως φυσικά τεκμήρια φιλοξενούνται σε ειδικό χώρο στην παλαιότερη εκ των δεκαέξι βιβλιοθηκών του δικτύου της δημοτικής βιβλιοθήκης, τη βιβλιοθήκη Part Dieu, στον τέταρτο όροφο (“Présentation de la bibliothèque,” n.d.). Το κοινό μπορεί να συμβουλευθεί τα βιβλία αυτά στο αναγνώστηριο του ορόφου οποιαδήποτε στιγμή αλλά προτείνεται για την αμεσότερη εξυπηρέτηση να έχει οριστεί ένα συγκεκριμένο ραντεβού με τους αρμόδιους βιβλιοθηκονόμους. Μεγάλο μέρος της συλλογής των εικαστικών βιβλίων μπορεί να μεταφέρεται στο τμήμα των τεχνών της βιβλιοθήκης, που βρίσκεται στο ισόγειο ώστε το κοινό να μπορεί να το συμβουλευθεί εκεί.

Καινοτομία ωστόσο μπορεί να θεωρηθεί η σχετικά διευρυμένη υπηρεσία της δημόσιας βιβλιοθήκης που επιτρέπει τον δανεισμό τεκμηρίων της πολιτισμικής κληρονομιάς από άλλους παρόμοιους φορείς για την οργάνωση παροδικών εκθέσεων ή για εκπαιδευτικούς λόγους. Οι ενδιαφερόμενοι φορείς, όπως το Μουσείο Τυπογραφίας της Λυών ή η Σχολή Καλών Τεχνών της πόλης, συμπληρώνοντας μια φόρμα και επικοινωνώντας μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου με τον διευθυντή της βιβλιοθήκης ζητούν τον δανεισμό τεκμηρίων, όπως τα εικαστικά βιβλία, τα οποία το

²⁷ <https://www.bm-lyon.fr/> [τελ. ημ. προσβ. 15-2-2021]

ευρύ κοινό δεν μπορεί να βγάλει εκτός της βιβλιοθήκης (“Prêt de documents patrimoniaux à des institutions culturelles,” n.d.).



Smithsonian Libraries Artists' books²⁸

Το ίδρυμα Smithsonian διαθέτει το πιο διευρυμένο δίκτυο μουσείων του κόσμου, στην πρωτεύουσα των Η.Π.Α. Το δίκτυο αυτό των 19 διαφορετικών μουσείων, διατηρεί 21 μουσειακές βιβλιοθήκες οι οποίες είτε σχετίζονται με τον πολιτισμό και τις τέχνες είτε με τον τομέα των επιστημών²⁹, όλες όμως συλλέγουν έργα τέχνης ώστε να υπάρχει μια σφαιρική κάλυψη της εικαστικής δημιουργίας σε όλα τα πεδία ενδιαφέροντος του ιδρύματος. Σκοπός των μουσειακών βιβλιοθηκών του ιδρύματος είναι η υποστήριξη και θεωρητική πλαισίωση των μόνιμων και παροδικών εκθέσεων του ιδρύματος (Hellman, 1967).

Η Βιβλιοθήκη Cooper Hewitt του Μουσείου Σχεδίου συλλέγει παραδείγματα εικαστικών βιβλίων που αναπτύσσονται στο χώρο (pop-ups) και εικαστικά βιβλία που αναδεικνύουν σύνθετες κατασκευαστικές επιλογές από χαρτί ("Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum," n.d.). Η βιβλιοθήκη του εθνικού μουσείου Αφρικανικής Τέχνης μαζεύει υλικό από καλλιτέχνες της Αφρικής ή που θεματικά σχετίζονται με αυτή την ήπειρο ("Artists' Books at the National Museum of African Art," 2016), ενώ η βιβλιοθήκη του μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, Hirschhorn συλλέγει εικαστικά βιβλία μοντέρνων και σύγχρονων καλλιτεχνών. Η βιβλιοθήκη Ιστορίας των Επιστημών και της Τεχνολογίας, Dibner διαθέτει συλλογή εικαστικών βιβλίων που δημιουργήθηκαν γι' αυτή από καλλιτέχνες που εμπνεύστηκαν το έργο τους βασισμένοι στο υλικό της ("Science and the Artist's Book: Brochure," n.d.). Στόχος της βιβλιοθήκης της Αμερικανικής Προσωπογραφίας ("National Museum of Women in the Arts | Home," n.d.) είναι τα εικαστικά βιβλία που επιλέγονται να αποτελούν τα εικαστικά τεκμήρια γεγονότων της Αμερικανικής Ιστορίας. Με αυτό τον τρόπο επιχειρείται η οπτική τεκμηρίωση της ιστορίας δια μέσου της τέχνης των εικαστικών βιβλίων.

Εντός, λοιπόν, αυτών των βιβλιοθηκών υπάρχουν σχεδόν πάντοτε συλλογές αφιερωμένες στα εικαστικά βιβλία που σχετίζονται με τα ενδιαφέροντα του εκάστοτε μουσείου. Σε σύνολο το ίδρυμα Smithsonian διαθέτει πάνω από 1.095 εικαστικά βιβλία, τα οποία είναι αναζητήσιμα στον κατάλογο της κάθε βιβλιοθήκης στην οποία ανήκουν αλλά και στην ειδική ιστοσελίδα που έχει δημιουργηθεί για να παρουσιάσει όλα τα εικαστικά βιβλία του ιδρύματος συλλογικά.

Διαφοροποίηση γίνεται εντός των συλλογών μεταξύ των livres d'artistes, των καλλιτεχνικών εκδόσεων και των εικονογραφημένων καλλιτεχνικά εκδόσεων, τα οποία ως τεκμήρια φυλάσσονται στις σπάνιες συλλογές των βιβλιοθηκών. Σε αντίθεση, τα εικαστικά βιβλία συγκροτούν ξεχωριστό τομέα στη συλλογή και δεν διαμοιράζονται εντός της εν χρήσει συλλογής. Οι συλλογές συνεχίζουν να αναπτύσσονται από τους βιβλιοθηκονόμους οι οποίοι αγοράζουν τα βιβλία επισκεπτόμενοι διεθνείς εκθέσεις εικαστικών βιβλίων, ή μέσω του δικτύου εμπόρων και εκδοτών τέτοιου υλικού. Ακόμη, συχνά δέχονται δωρεές καλλιτεχνών.

Συχνά το υλικό αυτό χρησιμοποιείται από τις βιβλιοθήκες του ιδρύματος προς έκθεση εντός του χώρου τους αλλά και ως πρόσφορο έδαφος προβολής τους, μέσω της χρήσης εικόνων από εικαστικά βιβλία σε φυλλάδια αλλά και στα κοινωνικά δίκτυα του

²⁸ <https://library.si.edu/collection/artists-books> [τελ. ημ. προσβ. 15-2-2021]

²⁹ Για παράδειγμα το Εθνικό Μουσείο Εναέριου και Διαστημικού Χώρου (National Air and Space Museum) συλλέγει έργα τέχνης που σχετίζονται με το διάστημα, τις εναέριες μεταφορές κ.ά.

ιδρύματος. Οι βιβλιοθήκες του ιδρύματος επιτρέπουν στους χρήστες να αγγίζουν τα βιβλία όταν αυτά παρουσιάζονται στις εκάστοτε εκθέσεις. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια της κανονικής λειτουργίας των βιβλιοθηκών το κοινό καλείται να ζητήσει μια συνάντηση για να μπορέσει να συμβουλευθεί τα εικαστικά βιβλία για τα οποία ενδιαφέρεται.

Παράδειγμα εικαστικού βιβλίου από τη συλλογή του οργανισμού :

Το έργο *Τα δώρα των προγόνων* (=Gifts from our elders) της Kerry McAleer-Keeler διαπραγματεύεται τα θέματα της κληρονομικότητας και της καταγωγής με ιδιαίτερη έμφαση στη γυναικεία φύση. Το εικαστικό βιβλίο φαίνεται σαν ένας στιβαρός τόμος ιατρικής ωστόσο όταν το κάλυμμα ανοιχτεί αποκαλύπτει ένα μικρόκοσμο αντικειμένων και κειμένων που ξεδιπλώνονται σε τρεις διαστάσεις μπροστά στον αναγνώστη-παρατηρητή, ο οποίος καλείται να επιλέξει τα αντικείμενα που θα βγάλει από το βιβλίο, να επιλέξει δηλαδή τη σειρά με την οποία θα διαβάσει την αφήγηση.

Το βιβλίο επιχειρεί να αποδώσει φόρο τιμής στο θαύμα της ζωής και τη σημασία της κληρονομικότητας στα διάφορα ανθρώπινα χαρακτηριστικά, όπως το χρώμα των ματιών που με τη σειρά τους αποτελούν στοιχεία ομορφιάς. Το έργο επίσης περιλαμβάνει Βικτωριανές γαλλικές διαφημίσεις προϊόντων με την εικονογράφησή τους κάνοντας μια αναφορά στη σχέση αντρών (συγγραφέων αυτών των διαφημίσεων), γυναικών (αποδεκτών) και του κύκλου της ζωής που οπτικοποιείται στο αντικείμενο της κλεψύδρας.

Η διάθεση του έργου γινόταν από το βιβλιοπωλείο Joshua Heller Rare Books. Το συγκεκριμένο εικαστικό βιβλίο κατασκευάστηκε ως μοναδικό «αντίτυπο».

Gifts from our elders
Kerry McAleer-Keeler,
2008



The Bristol Art Library³⁰

Μέχρι στιγμής αναφερθήκαμε σε πρωτοβουλίες μεγάλων φορέων για τη συλλογή και διάθεση εικαστικών βιβλίων στο κοινό. Δεν θα μπορούσαμε ωστόσο να παραλείψουμε την ιδιαίτερη περίπτωση της Βιβλιοθήκης Τέχνης του Μπρίστολ, η οποία μετράει πάνω από 30 χρόνια δράσης. Η βιβλιοθήκη αυτή αποτελεί την εικαστική δημιουργία της καλλιτέχνης, Annabel Other και μπορεί να χαρακτηριστεί κινητή βιβλιοθήκη εικαστικών βιβλίων. Σήμερα η βιβλιοθήκη διαθέτει περισσότερα από 250 μοναδικά εικαστικά βιβλία και υπολογίζεται ότι οι εγγεγραμμένοι χρήστες φτάνουν τους 12.000 σε όλο τον κόσμο (“Bristol Art Library by Annabel Other | Bristol Museum & Art Gallery,” 2019). Η δημιουργία αυτής της κινητής βιβλιοθήκης εικαστικών βιβλίων ως επιτέλεσης γεννήθηκε στην Other ως μορφή διαμαρτυρίας για την απόφαση της παύσης λειτουργίας της δημόσιας Βιβλιοθήκης Τέχνης του Μπρίστολ.

Η εικαστική επιτέλεση³¹ της Βιβλιοθήκης Τέχνης του Μπρίστολ παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη Νέα Υόρκη στον εκθεσιακό χώρο των εκδόσεων Printed Matter της θεωρητικού τέχνης Lucy Lippard, και στη συνέχεια στην έκθεση *Books by Artists* στη Μεγάλη Βρετανία. Συγκεκριμένα, η Other εργάστηκε για την κατασκευή ενός μέρους εικαστικών βιβλίων τα οποία φιλοξένησε σε ένα ξύλινο κουτί ώστε να μπορεί να το μετακινεί με ευκολία και η ίδια ανέλαβε το ρόλο της Διευθύντριας-Βιβλιοθηκονόμου. Δημιούργησε λοιπόν ένα ιδιότυπο είδος δανειστικής βιβλιοθήκης με εικαστικά βιβλία όπου το κοινό καλούνταν να εγγραφεί στη βιβλιοθήκη δωρεάν, συμπληρώνοντας μια φόρμα και να δανειστεί κάποιο από τα εικαστικά βιβλία που αυτή φιλοξενούσε επιδεικνύοντας την κάρτα βιβλιοθήκης. Ο πρώτος χρήστης ο οποίος δανείστηκε ένα βιβλίο ήταν μια αεροσυνοδός της πτήσης από την Αγγλία για τη Νέα Υόρκη με την οποία ταξίδευε η Other πηγαίνοντας να παρουσιάσει το έργο της (“Bristol Art Library by Annabel Other | Bristol Museum & Art Gallery,” 2019).

Κατά την παρουσίαση της Βιβλιοθήκης στην έκθεση *Books by Artists* οι χρήστες που ενδιαφέρονταν να κατασκευάσουν ένα εικαστικό βιβλίο μπορούσαν να πειραματιστούν και να καταθέσουν τελικά το βιβλίο τους στην Other. Η καλλιτέχνης με τη σειρά της αναλάμβανε να βιβλιοδετήσει το νεοεισαχθέν έργο στη συλλογή, ώστε όλα τα βιβλία της συλλογής εξωτερικά να δείχνουν πανομοιότυπα και να του αποδώσει τον ταξιθετικό του αριθμό. Με αυτό τον τρόπο, η συλλογή μπόρεσε σε διευρυνθεί σε πολλούς διαφορετικούς τομείς όπως εικαστικά βιβλία με θέμα την παλαιοντολογία, την αστροφυσική, τη μουσική, τα κινούμενα σχέδια, την ποίηση και τα μαθηματικά.

Ιδιαίτερη σημασία πρέπει να αποδοθεί στο γεγονός ότι η βιβλιοθήκη είναι φορητή, μπορεί δηλαδή να μεταφερθεί εντός της ξύλινης κατασκευής που έχει φτιάξει η Other και έχει το μέγεθος βαλίτσας, οπουδήποτε στον κόσμο. Το αποτέλεσμα αυτής της επιλογής είναι άλλοτε η Βιβλιοθήκη να φιλοξενείται ως μέρος-έκθεμα κάποιας εικαστικής έκθεσης κι άλλοτε να λειτουργεί ως αυτόνομη εικαστική παρέμβαση της εμπειρίας χρήσης μιας Βιβλιοθήκης. Η Βιβλιοθήκη Τέχνης του Μπρίστολ έχει εκτεθεί

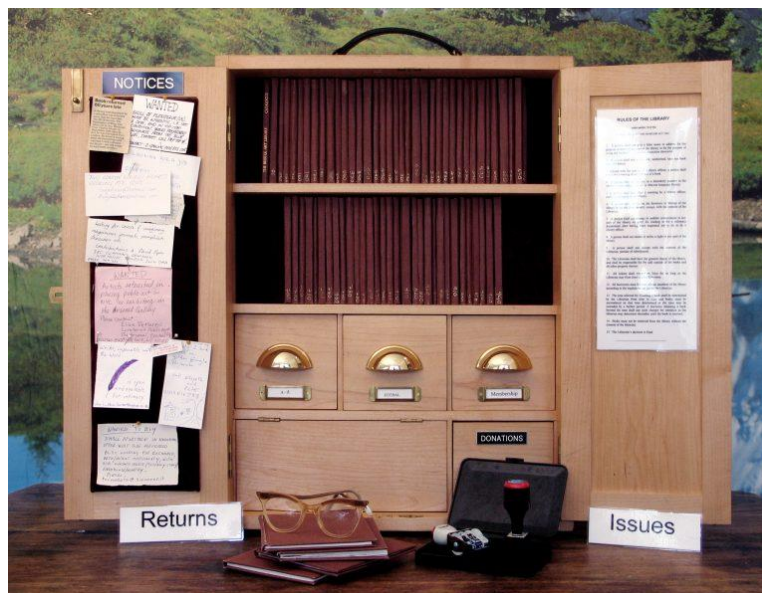
³⁰ <http://thebristolartlibrary.co.uk/> [τελ. ημ. προσβ. 15-2-2021]

³¹ Με τον όρο αυτό αποδίδουμε την φράση *art performance*

σε περισσότερους από 200 διαφορετικούς προορισμούς και συνεχίζει τη δράση της μέχρι σήμερα.



Όλα τα εικαστικά βιβλία της βιβλιοθήκης περνούν σε βιβλίο εισαγωγής και καταλογογραφούνται σε έντυπο κατάλογο βιβλιοθήκης. Η ταξινόμηση γίνεται θεματικά με βάση το Δεκαδικό Σύστημα Dewey. δημιουργήσε δηλαδή ένα ιδιότυπο είδος δανειστικής βιβλιοθήκης με εικαστικά βιβλία. Η Other δήλωνε ότι κάθε βιβλίο της συλλογής της εμπεριείχε ένα χαρακτηριστικό που επέτρεπε την οπτική εμπλοκή του κοινού (Bodman, 1990, p. 31). Ακόμη, η Βιβλιοθήκη διαθέτει Κανονισμό τον οποίο οι χρήστες καλούνται να ακολουθούν, ώστε να μην χάσουν το δικαίωμα δανεισμού. Η Βιβλιοθήκη διατηρεί ιστοσελίδα και newsletter για την ενημέρωση του κοινού³².



³² <http://thebristolartlibrary.co.uk/> [τελ. ημ. προσβ. 15-2-2021]

Συμπεράσματα και Επίλογος

Οι δρόμοι διαμέσου των οποίων η καλλιτεχνική δημιουργία και το βιβλίο συναντώνται είναι τόσοι όσοι οι υπάρχοντες αλλά και οι εν δυνάμει, εικαστικοί πειραματισμοί. Αντιστρέφοντας τον προαναφερθέντα ορισμό της πλήξης, σε ενδιαφέρον ανάγεται *οτιδήποτε νιώθω πως με αφορά* και πώς θα ήταν δυνατό να μας αφήνουν αδιάφορους έννοιες, όπως η τέχνη και το βιβλίο;

Το βιβλίο ως σύμβολο και η τέχνη ως πρακτική μας φέρνουν αντιμέτωπους με την εφήμερη ανθρώπινη ύπαρξη και τη μάχη της με τη λήθη. Μας βοηθούν να κατανοήσουμε τον εαυτό μας, τον μακρινό Άλλο και τον κόσμο γύρω μας, μας καλούν να οραματιστούμε, να προβληματιστούμε, ίσως να δράσουμε και να «ταξιδέψουμε».

Συνοψίζοντας τα κεντρικά σημεία αυτής της πτυχιακής εργασίας, θα λέγαμε πως, μετά την παράθεση και παρουσίαση κομβικών όρων, επιχειρήθηκε η οριοθέτηση και κατηγοριοποίηση της ευρείας έννοιας των βιβλίων τέχνης σε τέσσερις πιθανές ομάδες. Τελικός στόχος ήταν η προβολή μιας ιδιαιτέρως ενδιαφέρουσας έκφρασης, αυτής των εικαστικών βιβλίων. Η ανάλυση των μορφών, που αυτά μπορούν να πάρουν, οι σημαντικότεροι ιστορικοί σταθμοί, αλλά και ο θεωρητικός λόγος γύρω από αυτά τα εικαστικά έργα, ερευνήθηκαν και αναλύθηκαν σε βάθος. Ακόμα, επί παραδείγματι, σε φιλοσοφικό επίπεδο, τα εικαστικά βιβλία αναδείχθηκαν στο εικαστικό μέσο που γεφυρώνει την αυτογραφική και αλλογραφική ποιότητα κατά Goodman.

Οι χώροι προβολής, διάθεσης και διαφύλαξης αυτών των έργων ερευνήθηκαν ως μελέτες περίπτωσης με σκοπό να αναδειχθεί η αντίφαση μεταξύ της εικαστικής επιδίωξης και της βιβλιοθηκονομικής πρακτικής. Έγινε, με αυτόν τον τρόπο, σαφές πως παρότι οι αναφερόμενοι φορείς πληροφόρησης ακολουθούν και τηρούν τις προδιαγραφές για τη διατήρηση και πρόσβαση των τεκμηρίων τους από το κοινό, όσον αφορά τα εικαστικά βιβλία φαίνεται να γίνονται αντιληπτά ως σπάνιο υλικό. Το αποτέλεσμα αυτής της προσέγγισης είναι τελικά τα εικαστικά βιβλία να χάνουν την αμεσότητα τους με το κοινό. Εν συνεχεία, σημαντικό βάρος πρέπει να δοθεί στην έλλειψη βιβλιογραφίας και έρευνας για αυτό το υλικό των βιβλιοθηκών. Κρίνεται πως η έλλειψη αυτή είναι ενδεικτική της ανάγκης θεσμοθετημένης καθιέρωσης για την καθημερινή πρακτική των βιβλιοθηκών γύρω από τα εικαστικά βιβλία.

Στη γοτθική του νουβέλα, *Ολάγια*, η οποία εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1885 σε εφημερίδα της εποχής, ο Robert Louis Stevenson περιγράφει πως ο πρωταγωνιστής, ένας Άγγλος στρατιώτης που έχει σταλεί σε μια επαρχία της Ισπανίας για να ανακάμψει των τραυμάτων που έχει υποστεί, έχει την πρώτη “γνωριμία” του με την οικοδέσποινα του, όταν θα βρεθεί στο παγωμένο δωμάτιο της και θα σχολιάσει στον εαυτό του πως τα διάσπαρτα βιβλία της στο χώρο προσέδιδαν τη μόνη ζεστασιά. Το ίδιο αφηγηματικό μοτίβο, μπορούμε να πούμε πως επαναλαμβάνεται σε πολλά έργα της κλασικής λογοτεχνίας, όπως στα *Ανεμοδαρμένα Ύψη* της Emily Bronte ή ακόμα και στο έργο του Ιουλίου Βερν, *20.000 λεύγες κάτω από τη θάλασσα*.

Τα βιβλία λειτουργούν ως σύμβολο ζεστασιάς σε ένα αφιλόξενο κατά τα άλλα περιβάλλον, προσδίδουν μία ιδιωτικότητα και μία αίσθηση γνωριμίας ή ταύτισης με τον κάτοχο τους. Αποδίδεται, θα λέγαμε, σε αυτά μία μεταφορική διάσταση, πέραν της

λειτουργικής τους, να μεταφέρουν τον κάτοχο τους στο χώρο εν είδη μιας άτυπης επικοινωνίας με τον εκάστοτε Άλλο, που τα παρατηρεί, ξεπερνώντας τον χώρο και τον χρόνο για μία ακόμη φορά. Είναι σαν ο οποιοσδήποτε αναγνώστης να συζητά με τους προηγούμενους κτήτορες.

Τα εικαστικά βιβλία παρουσιάζουν την έκφραση της εμπειρίας ενός άλλου ανθρώπου του καλλιτέχνη πάνω σε ένα θέμα μέσω της μορφής του βιβλίου. Δεν είναι δηλαδή το κείμενο ή οι εικόνες, οι οποίες μεταφέρουν την εμπειρία αυτή, αλλά ο ίδιος ο τρόπος με τον οποίο το βιβλίο έχει κατασκευαστεί και παρουσιάζεται στο κοινό. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον αυτών των έργων σχετίζεται με πολλούς παράγοντες, τόσο με τη χρήση των αισθήσεων, καθώς το βιβλίο από μόνο του ως αντικείμενο εμπεριέχει σωματική σχέση κάνοντας επίκληση στην όραση, την όσφρηση και την αφή, αλλά και στη διανοητική διάσταση που αυτά προβάλλουν αφού αποτελούν έναν λαβύρινθο διασυνδέσεων, εμπειριών και αναμνήσεων που ανακαλεί το μυαλό, καθώς διαβάζουμε ή παρατηρούμε ένα εικαστικό βιβλίο.

Όλα αυτά τα στοιχεία εμπνέουν την καλλιτεχνική κοινότητα. Οι καλλιτέχνες προσπαθούν να χρησιμοποιήσουν αυτές τις σχέσεις, τις λειτουργίες του βιβλίου και να τις αναγάγουν σε πιο ενσυνείδητες διασυνδέσεις της εμπειρίας, που βιώνεται από τους ίδιους. Ως επακόλουθο, ασχολούνται ταυτόχρονα με την τεχνική κατασκευή του βιβλίου την καλλιτεχνική και αισθητική ποιότητα της τυπογραφίας αλλά και την ανεξάρτητη εκδοτική δραστηριότητα. Τελικά το εικαστικό βιβλίο είναι ένα υβριδικό καλλιτεχνικό μοντέλο που εμπνέεται από μία παραδοσιακή μορφή, της οποίας η αντοχή έχει αποδειχθεί στα βάθη των χρόνων.

Όπως έχει σχολιάσει ο θεωρητικός της εικόνας, Marshall McLuhan «το μέσο είναι το μήνυμα» και η περίπτωση των εικαστικών βιβλίων αποτελεί τελικά την πραγμάτωση αυτής της φράσης. Η ενασχόληση της καλλιτεχνικής κοινότητας με αυτό το μέσο αλλά και η συνεχόμενη αύξηση του έντυπου υλικού παρά την πλέον καθιερωμένη χρήση των ψηφιακών μέσων και των ηχητικών αρχείων -στην περίπτωση των ακουστικών βιβλίων- μπορεί να αποδείξει ότι το μέλλον του βιβλίου παραμένει το βιβλίο.

*Homines libris
ab hominibus orbis*



Βιβλιογραφία

Βιβλία:

- Anthony Parton Jane Sharp, E.B., Larionov, N.G.M., 1995. Nathalie Gontcharova Michel Larionov - Jane Sharp, Elena Basner, Jean-Claude Marcadé, Gleb Pospelov, Susan Compton, Anthony Parton Centre Georges Pompidou. Centre Georges Pompidou.
- Barbier, F., 2006. Histoire du livre, 2e édition. ed. Armand Colin, Paris.
- Beardsley, M. C., 1989, Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών, Νεφέλη, Αθήνα
- Blamey, D., 1995. Work & Turn: Artists Bookworks from the United Kingdom: Artists Bookworks from the UK. Open Editions, London.
- Bodman, S., 1990. Books by Artists.
- Bury, S., 1995. Artists' Books: The Book as a Work of Art, 1963-1995, First Edition. ed. Scholar Press, Aldershot, Hants, England ; Brookfield, Vt., USA.
- Danielewski, M.Z., 2005. Σπίτι από Φύλλα, Πόλις, Αθήνα
- Drucker, J., 2004. The century of artists' books, 2nd ed. ed. Granary Books, New York City.
- Eisenstein, E.L., 2012. The Printing Revolution in Early Modern Europe, 2 edition. ed. Cambridge University Press, Cambridge.
- Farthing, S. (Ed.), 2010. Art: The Whole Story, 1st edition. ed. Thames and Hudson Ltd, London.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B., 2005. Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. Thames & Hudson, New York.
- Howsam, L., 2006. Old Books and New Histories: An Orientation to Studies in Book and Print Culture. University of Toronto Press.
- Hunger, H., Βασιλαρος, Γ., Κόλιας, Τ., Καρδαμίτσας (Eds.), 1995. Ο κόσμος του Βυζαντινού βιβλίου: γραφή και ανάγνωση στο Βυζάντιο. Καρδαμίτσας, Αθήνα.
- Graham, B., 2010. Shifting Artist Book Distribution Models: Current Issue of JAB: The Journal of Artists' Books.
- Haskell, F., Ιωάννου, Π., 2013. Η δύσκολη γέννηση του βιβλίου τέχνης, Συμβολές στις επιστήμες του ανθρώπου / Ιστορία της τέχνης. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Hellman, G., 1967. The Smithsonian octopus on the Mall. Philadelphia, Lippincott.
- Kant, I., 2017. Kant: The Metaphysics of Morals, 2nd ed, Cambridge Texts in the History of Philosophy. Cambridge University Press, Cambridge.
<https://doi.org/10.1017/9781316091388>
- Manguel, A., 2006. The library at night. Yale University Press, New Haven ; London.

Mole, T., 2019. *The Secret Life of Books: Why They Mean More Than Words*. Elliott & Thompson.

Wasserman, K., Drucker, J., Niffenegger, A., 2011. *The Book As Art: Artists' Books from the National Museum of Women in the Arts*, 2 edition. ed. Princeton Architectural Press, New York.

Βαλούκος, Στ., 2003. *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα

Γιαλούρη, Ε., 2012. *Υλικός πολιτισμός: η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, Ανθρωπολογία / Αλεξάνδρεια. Αλεξάνδρεια, Αθήνα.

Δασκαλοθανάσης, Ν., 2013. *Ιστορία της τέχνης*.

Δασκαλοθανάσης, Ν., 2004. *Ο καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα*. Άγρα Αθήνα

Μπάνου, Χ., 2012. *Το επόμενο βήμα του Γουτεμβέργιου: οι εκδοτικοί οίκοι στην Ελλάδα στις αρχές του 21ου αιώνα*. Παπαζήσης, Αθήνα.

Μπάνου, Χ., 2008. *Διαχρονικά γνωρίσματα της εκδοτικής βιομηχανίας στον δυτικό πολιτισμό*. Κότινος, Αθήνα.

Πούλος, Π. (Ed.), 2006. *Έννοιες της τέχνης τον 20^ό αιώνα*.

Suarez, M.F., Woudhuysen, H.R., 2010. *The Oxford Companion to the Book: Essays* ; A-C. Oxford University Press.

Robinson, A., 2007. *Ιστορία της γραφής*. Polaris.

Άρθρα:

Chartier, R., Stallybrass, P., n.d. *What is a book*.

Kovač, M., Phillips, A., van der Weel, A., Wischenbart, R., 2019. *What is a Book?* Pub Res Q 35, 313–326. <https://doi.org/10.1007/s12109-019-09665-5>

Levinson, J., 1980. *Autographic and Allographic Art Revisited*. Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition 38, 367–383.

Ιστοσελίδες:

Angela Lorenz artist's book homepage [WWW Document], n.d. URL <http://www.angelalorenzartistsbooks.com/> (accessed 10.18.20).

Artists' Books | NMWA [WWW Document], n.d. URL <https://nmwa.org/learn/library-research/artists-books/> (accessed 2.21.21).

Artists' Books at the National Museum of African Art, 2016. . Art Versed. URL <https://www.artversed.com/artists-books-at-the-national-museum-of-african-art/> (accessed 2.21.21).

Bibliothèque municipale de Lyon [WWW Document], n.d. URL <https://www.bm-lyon.fr/> (accessed 2.21.21).

Bristol Art Library by Annabel Other | Bristol Museum & Art Gallery [WWW Document], 2019. Bristol Museums. URL <https://www.bristolmuseums.org.uk/bristol-museum-and-art-gallery/whats-on/bristol-art-library/> (accessed 2.21.21).

Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum [WWW Document], n.d. . Smithsonian Institution. URL <https://www.si.edu/museums/cooper-hewitt-smithsonian-design-museum> (accessed 2.21.21).

Evolution of Book Art, 2012. Ktran. URL <https://ktran3130.wordpress.com/2012/04/02/evolution-of-book-art/> (accessed 10.4.20).

JAB The Journal of Artists' Books [WWW Document], n.d. URL <https://journalofartistsbooks.org/> (accessed 8.10.20).

Julie Chen: True to Life | Exhibition | NMWA [WWW Document], n.d. URL <https://nmwa.org/exhibitions/julie-chen-true-to-life/> (accessed 2.21.21).

Library & Research Center | NMWA [WWW Document], n.d. URL <https://nmwa.org/learn/library-research/> (accessed 2.21.21).

Livres d'artistes [WWW Document], n.d. URL <https://www.bm-lyon.fr/collections-patrimoniales-et-specialisees/explorer-les-collections/article/livres-d-artistes> (accessed 1.10.21).

Our Collection | National Museum of Women in the Arts [WWW Document], n.d. URL <https://nmwa.org/art/collection/> (accessed 2.21.21).

National Museum of Women in the Arts | Home [WWW Document], n.d. URL <https://nmwa.org/> (accessed 2.21.21).

Norrick-Rühl, C., 2012. Anna Sigrídur Arnar: The Book as Instrument: Stéphane Mallarmé, The Artist's Book, and The Transformation of Print Culture: University of Chicago Press, Chicago, Illinois, 2011, 428 pp, Hardcover, \$45.00, ISBN: 978-0-226-02701-2. Pub Res Q 28, 264–265. <https://doi.org/10.1007/s12109-012-9277-0>

OPAC-NMWA [WWW Document], n.d. URL <https://nmwa.kohalibrary.com/> (accessed 2.21.21).

Penguin Books founder Sir Allen Lane honoured at Exeter St David's railway station [WWW Document], n.d. URL <https://www.penguin.co.uk/articles/company/news/2017/may/penguin-books-founder-sir-allen-lane-honoured-at-exeter-st-david.html> (accessed 10.18.20).

Présentation de la bibliothèque [WWW Document], n.d. URL <https://www.bm-lyon.fr/16-bibliotheques-et-un-bibliobus/bibliotheque-de-la-part-dieu/article/presentation-de-la-bibliotheque> (accessed 2.21.21).

Prêt de documents patrimoniaux à des institutions culturelles [WWW Document], n.d. URL <https://www.bm-lyon.fr/collections-patrimoniales-et-specialisees/Collecter-conserver-communiquer-le/article/pret-de-documents-patrimoniaux-a> (accessed 2.21.21).

Science and the Artist's Book: Brochure [WWW Document], n.d. URL <https://www.sil.si.edu/Exhibitions/Science-and-the-Artists-Book/brochure.htm> (accessed 2.21.21).

Tait, R., 1997. Hectographs—Their History, Technology and Conservation Treatment. AICCM Bulletin 22, 65–67. <https://doi.org/10.1179/bac.1997.22.1.013>