

ВИОЛА ХИЛЬДЕБРАНД-ШАТ¹

К ВОПРОСУ О МЕДИАЛЬНОМ ПОЛОЖЕНИИ КНИГИ ХУДОЖНИКА В ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОМ И АКАДЕМИЧЕСКОМ ОПОСРЕДОВАНИИ

Перевод с немецкого Евгения Доброва²

Абстракт

Книга художника представляется сложным предметом для рассмотрения по многим причинам. С одной стороны, почти невозможно выявить художественные особенности, характерные для этого рода арт-объектов, с другой — необходимо ответить на вопрос, какой тип книги полноправно может считаться книгой художника. Прежде всего стоит отметить, что понимание книги как произведения искусства быстро достигает своих пределов. Трудности этого рода влияют и на академическую среду, являющуюся в данном случае своеобразным посредником, медиатором. В течение многих лет ни искусствоведческие, ни литературоведческие исследования, ни даже исследования, посвященные книге как таковой, не были способны определить объект, находящийся как бы

¹ *Виола Хильдебранд-Шат* — искусствовед и литературовед. Препо-
дает в Университете Гете, Франкфурт-на-Майне, Германия и в МГУ
имени М.В.Ломоносова. Среди ее основных научных интересов —
взаимоотношения текста и изображения, в частности, художе-
ственная экспертиза книги, э-почта viola@hdschat.de

² *Евгений Добров* — член редколлегии АУ.

между книгой и произведением искусства. В недавнем прошлом различные проекты стремились восполнить обозначенную лауну, работая одновременно с вопросами индексации и опосредования, предлагая различные варианты обозначения конкретной формы книги, книги художника.

Ключевые слова

Книга, произведение искусства, художественное издание. произведение книжного искусства. экспонирование произведений книжного искусства.

Книга художника представляется предметом, сложным для рассмотрения в контексте ее восприятия. Являясь дорогой книгой, она недоступна большинству библиотек. Будучи по сути своей произведением искусства, она не всегда признается таковым. Подобное амбивалентное положение она занимает и в академическом дискурсе, где ее гибридная природа — книга и художественный объект — препятствует указанию ее принадлежности. Подобное неоднозначное положение зиждется на категориальных вопросах, таких как характеристика объекта и формулировка его понятийного содержания. Данное противоречие может влиять на восприятие, однако существенной роли при этом не играет. Причины этого кроются в характеристиках книги художника: хотя она и является книгой, одной формой книга художника не ограничивается, что выводит ее за рамки традиционного (например, для библиотечных реестров) понимания книги. Отсутствие некоторых элементов, характерных для книг в привычном понимании, объясняется еще и тем, что книгу художника прежде всего следует рассматривать как арт-объект, где она создает свою собственную форму искусства наряду с живописью, скульптурой, архитектурой и инсталляцией. Как произведение искусства, книга художника противопоставляет себя тому вектору рассмотрения, который предполагает в ней прежде всего текстовую среду и выводит тем самым ее за пределы художественного контекста. Ги-

бридная природа данного предмета, сопряжение форм книги и объекта искусства, частично вывели книгу художника за пределы поля интересов отраслей знания, изучающих искусство, а также тех дисциплин, которые исследуют книги. Подобные коммуникативные трудности повлияли и на историю коллекционирования книг художника, а также на экспонирование и опосредование данных предметов. Последний факт отражает ситуация, когда объект, обозначенный как книга художника, отсутствовал в базах музеев и библиотек, не имея своей реестровой кодировки, и, соответственно, не выводился через соответствующий поисковой запрос.

О проблемах институционального положения

Возможность нахождения книг художника во многом зависит от их расположения в библиотечных и музейных каталогах и системах классификации, другими словами, от их описания и категоризации в данных системах. До тех пор, пока вопрос с определением книги художника остается открытым и нет четкой формулировки, какой именно предмет следует соотносить с термином «Книга художника», правовое положение и классификация книг художника не могут быть определены и установлены.

Если в словосочетании «книга художника» мы ставим акцент на слове «книга» и пытаемся обратиться к библиотеке как к ее институции, то мы сталкиваемся с проблемой приобретения библиотеками подобных книг. Хрестоматийным примером является ситуация, когда библиотека Конгресса отклонила книгу Эда Рушея «Двадцать шесть заправочных станций», отправленной им туда по почте. Книга, сегодня являющаяся общепризнанным произведением искусства, вернулась к своему автору по причине того, что не соответствовала библиотечным стандартам. Особенности данной книги, выделявшие ее из числа обычных томов (например, использование упаковочной бумаги в структуре книги) вы-

звали откровенное раздражение библиотечных экспертов. Данная специфичность была маркирована словосочетанием «недостойная библиотеки», и книга была отклонена¹.

Однако даже в материальном плане книга художника может обладать особенностями, препятствующими ее соотнесению с книгой как таковой. Например, книги художника в рамках движения Флюксус выходят за пределы формы книги и являются де-факто ящиками, чемоданами и другими контейнерами, в которых печатные материалы составляли лишь небольшую часть контента. Эти формы, появившиеся в 1960-х годах, подхватывались молодыми художниками. Также можно вспомнить выпуски журнала «Tigel & Tumult», лишь немногие из которых можно соотнести с традиционной печатной продукцией². [Илл. 1] Асимметрия и материалы, нестандартные для печати, являются лишь незначительным отклонением на фоне номера, выполненного из консервной банки. [Илл. 2] Подобные издания сложно отделить от множества других форм искусства, почти не соприкасающихся с книжными формами или же шире — с формами публикации. Как и прочие формы публикаций, книги художника не соответствуют понятию произведения искусства, так как произведение искусства должно обладать таким качеством как един-

¹ См. Gespräch Hans Eckert mit Christian Scheffler, ehemaliger Mitarbeiter der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main am 16. Februar 2014, цит. по: *Hildebrand-Schat, V., Schnellling, H.* Handverlesen. Künstlerbücher und Pressendrucke aus der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main. Berlin: Erzeugnisse der Eremitenpresse von V.O., 2015. S. 18.

² Zeitschrift für Tiegel & Tumult. Überkulturell, offenherzig, handgedruckt. Kassel 1.1986 — 22.1991; 24.1992 — 25.1992, vorhanden unter der Signatur Wm 636 in Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main.

ственность оригинала, или же уникальность. Именно поэтому признание в качестве произведений искусства таких книг, как книги движения Флюксус или номера журнала «Tiegel & Tumult», также встречает сопротивление.

Несомненно, издания, которые не поддаются библиографической кодификации, сталкиваются с определенного рода сложностями при их включении в библиотечный архив. Редкие и в особенности дорогие и «хрупкие» экземпляры не могут покидать библиотеку, и читатель может познакомиться с ними исключительно в читальных залах. Тот факт, что ряд книг подпадает под это правило без убедительных оснований, может объясняться конкретными принципами отдельно взятой библиотеки. Еще большей заботы требуют книги, чья сохранность изначально затруднена из-за формата издания. Такова, например, книга «Дерево кодов» американского писателя Джонатана Сафрана Фоера. Страницы, из которых вырезаны отдельные слова и целые строки, требуют чрезвычайно бережного обращения. [Илл. 3] Прорези в листах всегда могут расширяться от неверного или резкого открытия или простого перелистывания. Несмотря на свои особенности, книга была допущена к обычной продаже и использованию ее в домашних условиях¹. Можно долго спорить о том, стоит ли рассматривать «Дерево кодов» как книгу художника и можно ли брать подобные необычные книги и книги художника домой. Факт остается фактом, книга Сафрана Фоера — яркий пример того безвыходного положения, с которым сталкивается оценка подобных книг по их материальным и медиальным составляющим.

Некоторая терминологическая неопределенность и правила обработки и внесения книг в каталоги влияют друг

¹ На данный момент книга находится в рассматриваемой библиотеке только в читальном зале.

на друга и тем самым усугубляют положение книги художника, а также затрудняют исследования ее феномена в целом. Отсутствие четкой, однозначной категоризации, следовательно, оказывает влияние и на опосредование, потому что опосредование доступно лишь тогда, когда его объект выражен в терминах. Однако этот объект ускользает от пристального внимания исследователя. Зачастую в ситуации, когда книга художника является частью коллекции, она помечается совершенно разными терминами, например, «иллюстрированная книга», «красивая книга» или же слишком широким понятием «специальная коллекция». Общим для данных терминов является только факт того, что все они могут включать в себя книгу художника¹. При поиске по указанным ключевым словам список найденных объектов будет длинным, и среди них не будет специального обозначения для книги художника.

Проблема заключается в библиотечной системе классификации. Она располагает недостаточным количеством возможностей для выявления исключительных особенностей, выходящих за рамки обычной спецификации книг. Действенным средством распознавания художественных книг является RDA (Resource Description Access) — библиотечный стандарт для работы с каталогом. В своей работе он учитывает также музейную спецификацию, которая работает как дополнение к библиотечной, выходя за рамки тех характеристик, от которых отталкиваются библиотечные программы². Сегодня RDA становится все более доступным для ши-

¹ Под индексом Wm, например, также стоят книги, которые считаются «ценными» из-за их стоимости, но которые совершенно не соответствуют критериям книги художника, за исключением оригинальных печатных произведений и факсимиле.

² Первый перечень основных понятий RDA был опубликован в августе 2011 года в Реестре открытых метаданных (OMR).

рокого использования¹. Таким образом, сегодня различные сферы могут быть объединены одной программой поиска, что помогает в конкретизации поискового запроса.

Возникающие в отдельных институциях вопросы о статусе книги художника свидетельствуют об открытии самого объекта. На протяжении многих лет книга художника не была предметом отдельной учебной дисциплины. По разным причинам полиграфическое дело, литературоведение и искусствознание игнорировали книгу художника как явление, не рассматривая ее в рамках отдельных семинаров или же лекций. Однако в последнее время книга художника начала попадать в фокус различных исследований. Было распознано особое ее качество сочетать в себе одновременно материальные и медиальные компоненты семиотических процессов. О потребности в опосредовании книги, подчеркивающей ее материальность и медиальность, говорит сотрудница Рурского университета Моника Шмитц-Эманс. Как литературовед, она фокусируется на текстах книг художника. Данные тексты уже в процессе своего создания взаимодействуют с книгой как с предметом, определяя ее материальные и медиальные свойства². Аннет Гилберт исследует книжное пространство на примере репринтных *изданий* и *переизданий*³. Также достойно упоминания краковское объединение «Литература», значение которого подкрепляется новыми публикациями и вы-

¹ См. Пресс-релиз Немецкой национальной библиотеки от 1.10.2015 <http://www.dnb.de/DE/Aktuell/Presse/erschliessungRDastart.html> (дата обращения: 30.06.2018).

² Одна из самых последних публикаций: *Schmitz-Emans, M. Wendebücher — Spiegelbücher. Über Kodexarchitekturen in der Buchliteratur.* Berlin: 2018.

³ *Gilbert, A. Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern — Wiesbaden: 2014.*

ступлениями¹. Кроме того, книга художника как художественный объект все чаще становится объектом научных исследований. Примерами могут служить научные проекты Шмитц-Эманс и Ульриза Эрнста, а также становящиеся многочисленными справочные пособия и сборники работ, посвященных данному предмету. Подобные проекты можно найти в контексте исследований, посвященных игре и движению, в Берлинской государственной библиотеке. В них в качестве примера средства художественного выражения приводится ряд форм публикаций².

Методический плюрализм и опосредование в контексте книги художника

Названные аспекты создают основу для академического опосредования. Оно может использовать методы различных дисциплин применительно к исследованию книги художника. Понятийно-методологический аппарат искусствознания, включающий в себя подходы к живописи, архитектуре, скульптуре и инсталляции, содержит концептуальный каркас, который может быть применен к любому художественному объекту (обладающему своим образом и наделенному пространством), в том числе и к книге художника. Дальней-

¹ Ср. *Bazarnik, K. Liberature. A Book-bound Genre. — Prag: Joyce & Liberature, 2011. Fajfer, Z. Liberature. Collected Essays 1999—2009, ed. by Katarzyna Bazarnik. — Krakau: 2010.*

² В качестве примеров: *Hildebrand-Schat, V. Die Kunst schlägt zu Buche. Das Künstlerbuch als Grenzphänomen. Lindlar: 2013; Kunst verbucht. Handschriften und frühe Drucke als Quelle der Inspiration für das Künstlerbuch. Berlin: 2015; Schmitz-Emans, M., Bachmann Christian, A. Bücher als Kunstwerke. — Berlin: 2013; Schulz CH.-B. Poetik des Blätterns. NY: Hildesheim, Zürich, 2015; Bachmann Christian, A., Emans L., Schmitz-Emans, M. Bewegungsbücher. Berlin: 2016; Barbarino, Ch. Das Buchkunstwerk von Gerhard Altenbourg. Berlin: 2018*

шие точки соприкосновения находятся в исследованиях кино- и медиа-пространства, чьи методы исследования технических моментов могут быть приложены к такому объекту как книга художника.

Широкий методологический аппарат, необходимый для исследования книги художника, тем более важен, что художественные компоненты подобных книг отнюдь не являются исключительно внешними проявлениями. Об этом неоднократно упоминалось в исследованиях, в той или иной степени посвященных книге художника и книжной форме в целом¹. Джоанна Друкер говорит о «книжности» («bookness»), чтобы подчеркнуть смыслообразующее значение совокупности художественных, материальных и медийных качеств книги². Джессика Прессман использует сходный термин («bookishness») для обозначения особенностей, вытекающих из внешней концепции текста, которая включает в себя связанные с книгой и образующие, конституирующие книгу факторы³. Выбранные ими термины подчеркивают взаимосвязь материальной и нематериальной составляющих, образующих то, что в конечном

¹ Под заголовком «Книжная литература» Моника Шмитц-Эманс называет такие тексты, которые были написаны с целью их публикации на книжном носителе или в пространстве медиа.

² Специфика книжной среды состоит в ее «книжности», своеобразной идентичности, вытекающей из эстетических аспектов, культурного и метафизического пространства, а также формального облика см. *Drucker, J. The Century of Artists' Books*. — NY: 1995. — P. 9.

³ *Pressman, J. The Aesthetic of bookishness in the twenty-first-century literature // The Michigan Quarterly Review. V. XLVIII*⁴. I. 4. Bookishness: The New Fate of Reading in the Digital Age, Fall 2009. P. 465—482.

⁴ <https://quod.lib.umich.edu/m/mqr/act2080.0048?c=mqr;c=mqrarchive;g=mqrg;rgn=main;view=fulltext;xc=1>

итоге будет названо книгой художника или же книгой вообще¹.

Поскольку форма и облик книги непосредственно связаны с ее восприятием, вопросы о подготовке материальной составляющей книги, так сказать, книжного тела, остаются актуальными. В частности, интерес представляет содержание, то есть «формы чтения», созданные автором в тексте, а также его понимание формы и материала будущей книги.

Такие соображения приобретают все большую актуальность благодаря распространению новых форм медиа, а также дигитализации среды в целом, которая изменяет условия производства, распространения и восприятия книг. Будущее положение книги относительно практической информационной среды и чувственного опыта, последствия этого положения для концептуализации и облика будущих медиа пока не определены.

Из сопоставления материальной и нематериальной составляющей книги становится очевидным различие в обращении с ней. Отдаляясь от вопроса, какой из двух форматов лучше, стоит отметить, что неоспоримым является тот факт, что материал и среда определяют восприятие книги. Помимо того факта, что выбору шрифта и бумаги всегда придавалось большое значение для читательского опыта, очевидно, что перформативные аспекты книги тоже играют не последнюю роль. В контексте книги художника данные приемы зачастую используются осознанно, преследуя определенные художественные цели. Таким образом, становится ясно, что эти книги не просто служат средством чтения или контейнером для содержания, а являются объектами, содержатель-

¹ В то время как термин «книга художника» был введен, но не был четко определен, Моника Шмитц-Эманс использует термин «книжная литература» для литературных текстов, высказывания которых существенно выигрывают от дизайна книги.

ность которых совпадает с их предметностью.

Поэтому при опосредовании книги художника возникает вопрос об основополагающем для предмета принципе, который в то же время должен учитывать специфические для коллекций особенности. В данном контексте принципиального значения не имеет факт того, является ли книга художника частью библиотечной или музейной коллекции, поскольку критерии для работы с этими книгами должны быть определены данным принципом. Принимая во внимание тот факт, что библиотеки открывают доступ к особым книгам, что означает не только ознакомительный просмотр этих книг, но и работу с ними, было бы целесообразно рассмотреть вопрос о том, не следует ли применять к книгам художника особые, специальные правила, отличные от тех, что применяются к книгам другого типа, находящимся в архиве.

Здесь мы сталкиваемся с попыткой пересмотреть статус книг художника. Определяя данные книги как произведения искусства, институция, возможно, разрешит дилемму, вытекающую из консервативных предписаний, с одной стороны, и необходимостью регламентированного обращения — с другой. Это означает, что прагматические факторы касательно данного типа книг должны рассматриваться наряду с факторами эстетическими.

На этом фоне, в свою очередь, видно, что каким бы значением не обладала терминологическая фиксация для исследовательских систем, ее смысл практически утрачивается, когда речь заходит о конкретном предмете. Ведь название книги, имя художника по сути своей мало что говорят о внутренних закономерностях самой книги. В основе каждой книги лежит концепция, заданная ее создателем — автором или художником. Эта концепция всегда направлена на то, чтобы вызвать у реципиента определенные чувства или же передать некоторую мысль. Таким образом, отдельные концепции, реализованные в книге, могут отличаться

друг от друга также сильно, как, например, средневековая фигура Мадонны от современных серийных статуэток.

Для опосредования это означает, что каждая книга художника должна индивидуально рассматриваться, в то время как характерные для нее особенности должны быть исследованы и изложены. В редких случаях для этого достаточно обратиться к развороту книги. В лучшем случае можно привести в качестве примера стилистическое своеобразие книги. В то же время концепция должна вмещать в себя не только эстетические качества, но и учитывать материальные и функциональные свойства. Это можно сделать, например, описывая книгу через ее изобразительную канву, отраженную на некотором количестве страниц.

Следует также отметить, что книга, выходящая за пределы просто текстовой среды (что опять-таки означает ее опосредование или медиальность), должна обладать материальными параметрами, дабы читатель, ее реципиент, мог иметь возможность через разные каналы восприятия познаться с материальными параметрами и пропорциями книги. [Илл. 4].

Однако как может проявляться или быть выражено, артикулировано опосредование в узком контексте отдельной лекции или семинара? Поскольку в идеале в рамках подобных академических образовательных проектов должны быть представлены оригиналы книг, то данные мероприятия должны проводиться в пространстве конкретных библиотечных или музейных коллекциях. Это, разумеется, потребует известной готовности обозначенных пространств, качества и количества их платформ.

Особые книги, представляющие гордость библиотек и музеев, обычно доступны исключительно в читальных залах. Читальный зал отличается по своей организации от привычного библио-музейного пространства — там нельзя громко говорить, что затрудняет проведение там лекционных и семинарских занятий. В целях сохранности

и согласно правилам библиотек подобные книги нельзя выносить. Таким образом, занятия, посвященные книгам художника, возможны в пределах библиотеки, если только библиотека готова предоставить отдельное помещение для подобных занятий. В дополнение к этому, для дополнительной сохранности книги она выдается под присмотром сотрудника библиотеки. Все вышеизложенные процедуры требуют от библиотек дополнительных расходов, и далеко не все могут позволить себе подобного рода мероприятия.

Примеры академической работы с книгой художника

В качестве примеров устойчивого сотрудничества между библиотечной и академической институциями можно привести два крупных проекта: во-первых, парижскую платформу, известную под аббревиатурой LivrEsC, существующую на базе Библиотеки Жака Дусе¹, а во-вторых, систему OPAC, в которой записаны периодика и книги художника в составе университетской библиотеки Иогана Кристиана Зенкенберга.

LivrEsC (Livre: Espace de Création) стала результатом сотрудничества между Библиотекой Жака Десе и Университетом Париж III в период между 2010 и 2014 годами. Благодаря этому проекту было оцифровано множество книг художника и были собраны исследования о создании и происхождении большинства из них. Основное внимание уделялось вместимости текстов, а также пространству книги как области взаимодействия между изображением и текстом². Сейчас на сайте проекта можно просмотреть отдельные страницы книг и получить соответствующие библиографические дан-

¹ <http://my.yoolib.com/bubljdllec/>. (дата обращения 11.01.2019).

² www.livresc.org. Ответственными за проект были Софи Лесевич (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet) и Элен Кампейноль-Катель (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, CNRS).

ные. Каждая книга сопровождается подробным анализом, который дополняет контекстуализацию книг наряду с исследованиями генезиса и концепции.

Данные, включенные в ОРАС Библиотеки Франкфуртского университета, основаны на плодотворном сотрудничестве с Институтом истории искусств при Университете Гете в период с 2012 по 2015 годы¹. Теоретическая работа с книгами привела к более широким вопросам опосредования, так как скоро стало очевидно, что книги данной группы можно найти в библиотеке, прибегнув к поиску, отталкиваемому от специально заданных параметров: название книги и имя автора. Из группы обозначений Wm (где Wm означает ценный и современный; группа отличается своей неоднородностью) были выбраны названия, подпадающие под категорию книги художников. Основными критериями отбора были экспериментальные формы дизайна, которые особым образом характеризуют взаимодействие текста, изображения, материала и высказывания. Было показано, что различие между печатными изданиями и книгами художников, которое часто используется в вопросах определения, не является показательным. Это было видно по описаниям, созданным студентами к выбранным объектам. Эти описания помимо анализа и интерпретации также контекстуализировали книги художника. Для более полного исследования каталог предоставляет следующую возможность: возможна выдача интересующего экземпляра по утвержденному проекту. Этот проект служит некоторым руководством для использования обработанной части каталога, маркированной индексом Wm.

¹ Проектом руководила Виола Хильдебранд-Шат. Он финансировался за счет средств Фонда культуры Гессена, университетской библиотеки Иоганна Кристиана Зенкенберга, Фонда немецкой науки, Фонда Хайнца Никсдорфа и ассоциацией друзей Гете-Института.

В процессе исследования книг художников стало ясно, что описания, которые дополняют библиографические данные, способны передать идею, но, разумеется, их недостаточно, чтобы охватить книгу в полном объеме. Иные особенности воспринимаются только тогда, когда взаимодействуешь с книгой напрямую, например, листая ее, а иногда и листая в определенном темпе или же с определенным ритмом, заданными самой книгой. Например, вы можете подумать о кинематографических эффектах и звуках, которые создаются различными типами книжной бумаги. Это характерно и для перформативных аспектов книги, которые были важной частью художественной манеры таких художников, как Вольф Фостель. Например, совместный перформативный роман Фостеля и Питера Факке «Postversandroman» (1971) предлагает преодолеть рамки книги, разобрав ее и используя каждую из ее частей как руководство к действию¹. Для удобного разделения книги на части художники отказались от методов стандартной публикации, используя для соединения страниц книжные винты. Авторы других проектов могут, наоборот, усложнить открывание книги. Примерами подобных работ являются книги Томаса Баенша и Вероники Шэперс, которые использовали упаковку книг как часть смыслового содержания своих работ². Можно продолжить этот иллюстративный ряд примеров, но стоит сказать, что приведенных уже достаточно, чтобы показать, что смысл и форма подобных книг давно вышли за пределы их переплета.

¹ Vostell, W., Faecke, P. Postversandroman. Neuwied: Luchterhand, 1972, 170 Seiten, 22 x 31 cm.

² Работы Томаса Баенша, см. По ссылкам: <https://www.bartlebybooks.com/> (дата обращения: 29.12.2018) и <http://bartlebybooks.eu/>, их обозревает Вероника Шеперс: Schäpers, V. Bücher / Books. Berlin/Offenbach: 2014.

— — —
— — —

Итоговые выводы по академическому опосредованию

Даже если не брать во внимание приведенные масштабные проекты, можно определить спектр критериев, которые могут быть полезны для академического опосредования. Поскольку книги художников часто не предоставляют информацию о себе через вспомогательный аппарат введений и комментариев, нарушаются стандартные процедуры предписания книге исключительно текстовой среды, наделяющая статусом носителя текста, что, возможно, является первым шагом к пониманию книги художника как произведения искусства.

Первичный этап исследования возможен на базе методов, общих для произведений искусств. Другими словами, сначала проводится формальное описание, а затем, уже на следующем этапе, исследователь стремится выяснить, почему задействовались те или иные материалы и каково их значение в общем контексте. Кроме того, анализа также требуют отдельные элементы наполнения и оформления — текст, изображения, материал.

В любом случае изучение книги должно сопровождаться постоянным переходом от описания основных результатов к работе с побочными, расширяющими ветками исследования, например, сопоставлением информации о предмете исследования, книге художника, с личностью ее автора, а также его методах, характерных подходах и насущных проблемах, с которыми автор работал. Здесь возникает вопрос, в какой мере существующие представления о художнике, создателе книги, должны переноситься на эту книгу, или шире на произведение в целом. При этом идет работа и с фактическими данными (годом выпуска и пр.), что определяет контекст происхождения книги (например, является ли она результатом работы одного художника или перфо-

манса группы людей).

Данная процедура может обобщаться через анализ содержания и контекстуализации отдельных факторов и элементов книги как таковой. Какие конкретные аспекты данных художественных объектов будут рассмотрены по отдельности и какое значение им будет придаваться, определяется в каждом конкретном случае.

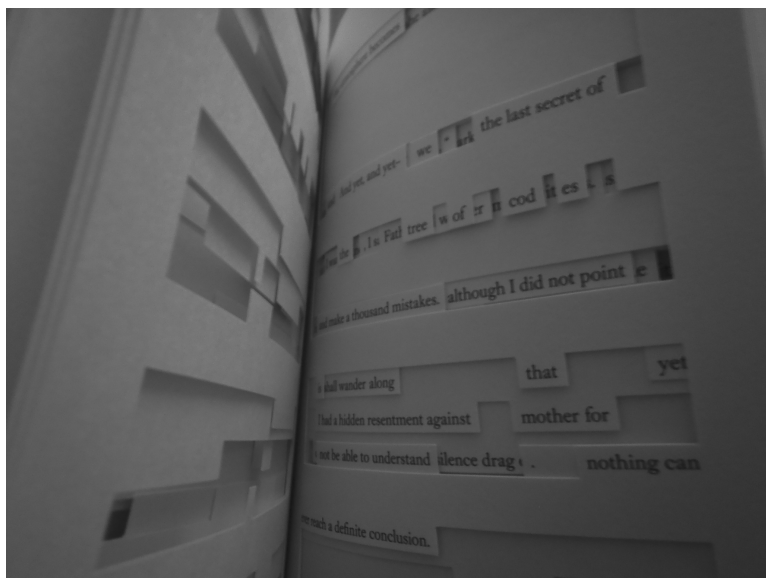
ИЛЛЮСТРАЦИИ / ILLUSTRATIONS



Илл. 1. Журнал *Mullets & Tumult*. №1 / Ill. 1



Илл. 2. Журнал Tiegel & Tumult. №24.



Илл. 3. Джонатан Сафран Фоер. «Дерево кодов». Лондон, 2011.



Илл. 4. Семинар в Институте истории искусств Университета Гете по книге художника при сотрудничестве с музеем Клингспора, летний семестр 2009 г.



Илл. 5. Семинар в Институте истории искусств Университета Гете по книге художника при сотрудничестве с музеем Клингспора, летний семестр 2009 г. Открытие выставки.