

Een tentoonstelling voor één persoon

Het kunstenaarsboek van individuele beleving naar collectieve ervaring

Masterscriptie

Nina Knaack
S2480530

Rijksuniversiteit Groningen
Faculteit der Letteren

Master Kunst & Cultuurwetenschappen
Richting Kunstgeschiedenis

Begeleid door Linda Nijenhof & prof. dr. Andreas Blühm

Den Haag, 16-06-2017

Inhoudsopgave

<u>Inleiding</u>	<u>7</u>
<u>1. Vorm, functie en inhoud van kunstenaarsboeken</u>	<u>12</u>
1.1. Verwante begrippen aan kunstenaarsboeken	
1.2. Vormen van kunstenaarsboeken	
1.3. Functies van kunstenaarsboeken	
<u>2. Kunstenaarsboeken presenteren</u>	<u>25</u>
2.1. <i>Caldic Collectie – Artists' Books</i>	
2.2. <i>Van Picasso tot Sol LeWitt – Het kunstenaarsboek na 1950</i>	
2.3. <i>Sequence 1 – Nederlandse kunstenaarsboeken in internationaal perspectief</i>	
2.4. Tentoonstellingsvergelijking	
<u>3. Presentatiemogelijkheden</u>	<u>46</u>
<u>Besluit</u>	<u>55</u>
<u>Bibliografie</u>	<u>58</u>
B.1. Publicaties	
B.2. Persoonlijke communicatie	
B.3. Webpagina's	
<u>Afbeeldingen</u>	<u>62</u>

Inleiding

“Een kunstenaarsboek is een totaalervaring. Je ruikt, je voelt, je ziet en je leest de wereld door de ogen van een kunstenaar.”¹ Dit stelt Joop van Caldenborgh, kunstverzamelaar en medeoprichter van Museum Voorlinden te Wassenaar. Volgens Suzanne Swarts, de directeur van hetzelfde museum, zijn er weinig mensen bekend met het kunstenaarsboek.² “De schilderijen of sculpturen van Pablo Picasso, Henri Matisse, Louise Bourgeois en Richard Long zijn fameus, maar dat deze kunstenaars ook boeken hebben gemaakt of geïllustreerd is relatief onbekend. Dit heeft ongetwijfeld te maken met het feit dat kunstenaarsboeken betrekkelijk weinig in musea te zien zijn”, aldus Swarts.³ Volgens haar laat een boek zich niet makkelijk tonen omdat het van nature dicht wil en het eigenlijk een tentoonstelling voor één persoon is. Daarnaast stelt ze dat een kunstenaarsboek bijna altijd een zeldzaam en kostbaar kleinood betreft, waardoor het onmogelijk is om de noodzaak van het vasthouden te verwezenlijken in een museum waar veel bezoekers komen.⁴ “Toch blijft de uitdaging bestaan om het kunstenaarsboek onder de aandacht te brengen, al was het in de eerste plaats maar om mensen kennis te laten maken met deze kunstvorm”, aldus Swarts.⁵

De onbekendheid met kunstenaarsboeken en de sporadische presentatie ervan – met de daarbij behorende uitdaging van het lastige tonen, vormen de aanleiding voor dit onderzoek. De twee hoofdvragen die de richtlijn voor dit onderzoek vormen zijn: Hoe zijn verschillende soorten kunstenaarsboeken gepresenteerd en wat zijn hierin vervolgens verdere mogelijkheden? Het onderzoek richt zich daarbij in eerste instantie op de verschillende vormen en functies van kunstenaarsboeken. Vervolgens worden verschillende presentatiewijzen van kunstenaarsboeken uiteengezet, waarbij een vergelijking tussen de diverse manieren van presenteren wordt gemaakt. Welke manieren van presenteren zijn te onderscheiden, wat zijn de redenen daarachter en in hoeverre is daarbij rekening gehouden met de vorm en/of functie? Tot slot wordt er onderzocht op welke wijzen kunstenaarsboeken tentoongesteld kunnen worden, waarbij gekeken wordt naar mogelijkheden om het kunstwerk zo goed mogelijk te kunnen ervaren.

Dat kunstenaarsboeken over het algemeen niet bekend zijn komt volgens de Australische kunsthistoricus Peter Di Sciascio voornamelijk doordat het definiëren van een kunstvorm niet vanzelfsprekend is.⁶ Hij stelt dat iedereen weet wat een schilderij, een foto of een sculptuur is, ook al weet je vaak niet meer precies hoe je deze kennis hebt verkregen. Dit komt doordat je dit al vroeg is aangeleerd. Kunstenaarsboeken bevinden zich volgens hem echter in een schemergebied waarbij er geen eenduidig begrip over de term bestaat.⁷ De Amerikaanse cultureel criticus, visueel theoreticus en tevens boekkunstenaar Johanna Drucker beaamt dit: “A single definition of the term ‘an artist’s book’ continues to be highly elusive in spite of its general currency and the proliferation of work which goes by this name”.⁸ De Nederlandse schrijver en tentoonstellingsmaker Rob Perrée bevestigt ook dat de term zich niet gemakkelijk laat definiëren: “Een van de redenen waarom het medium me zo aantrekt, is dat het zich niet laat begrenzen, dat het wars is van regels en wetten en dat het vaak gebruikt werd en wordt door kunstenaars

¹ Van Caldenborgh, *Voorwoord*, 5.

² Swarts is zowel artistiek als algemeen directeur en tevens medeoprichter van het museum.

³ Swarts, *Een tentoonstelling in een boekomslag*, 8.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Di Sciascio, *Artists’ Books – A world of openings*, 14.

⁷ Ibid.

⁸ Drucker, *The Century of Artists’ Books*, 1.

die wensen af te wijken van gangbare patronen en door de kunstwereld opgelegde gewoontes”.⁹ Het lijkt erop dat de onbegrensbaarheid van het kunstenaarsboek een wezenlijk onderdeel vormt van de definitie. Er wordt dan ook niet één algemene definitie van kunstenaarsboeken gehanteerd, bijna elke kunsthistoricus en -criticus gebruikt de term op een andere wijze.

Om de eigenschap van het ‘onbegrensbare’ te kunnen begrijpen is kennis van de opkomst van het (begrip) kunstenaarsboek nodig. De term ‘artists’ book’ wordt toegeschreven aan de Amerikaanse conservator moderne en hedendaagse kunst Dianne Vanderlip, omdat zij in 1973 ervoor koos een tentoonstelling in het Moore College of Art te Philadelphia met daarin boeken gemaakt door kunstenaars de titel *Artists Books* te geven.¹⁰ Kunstenaarsboeken verschenen volgens Di Sciascio voor het eerst in veelvoud in Noord-Amerika en Europa, waarbij kunstenaars deze kunstvorm gebruikten om zich af te zetten tegen ‘de standaarden’.¹¹ Kunstenaarsboeken vormden daarbij een onderdeel van de opkomende stroming van conceptuele kunst.¹² Dit was in de jaren voorafgaand aan de zojuist genoemde tentoonstelling – de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw.¹³ Dit betekent overigens niet dat er daarvoor geen kunstenaarsboeken gemaakt werden, maar deze werden destijds niet onder één term geschaard en kwamen niet erg veel voor. Voorlopers van kunstenaarsboeken gaan terug tot de boeken van Georges Braque, Pablo Picasso en Juan Gris, die de vorm en de functie van de kunst wilde uitdagen door letters en woorden te gebruiken.¹⁴ De reden voor de heropleving van kunstenaarsboeken in de jaren zestig en zeventig is volgens Drucker dat kunstenaars goedkope, makkelijk beschikbare en meeneembare ‘kunst voor de mensen’ wilden creëren, dat voorbijging aan de gevestigde kunstmarkt.¹⁵ Ze stelt dat het format van het boek voorzag in een draagbaar medium en de kunstenaar de mogelijkheid gaf om de kijker direct te betrekken in het kunstwerk door de handeling van het doorbladeren.¹⁶

Het werken in de vorm van een kunstenaarsboek lijkt in alle opzichten een tegenbeweging: anders, alternatief, vernieuwend, conceptueel en interactief. Het begrenzen van het medium is dan ook niet wenselijk, zoals Perrée stelt.¹⁷ De meeste definities van kunstenaarsboeken behouden daarom een zekere openheid. “Marcel Duchamp heeft ooit gezegd dat een kunstenaarsboek een boek is dat door een kunstenaar is gemaakt. Hij zei ook dat een boek een kunstenaarsboek is als de kunstenaar dat zelf zegt”, aldus Perrée.¹⁸ Volgens Perrée zijn dit onweerlegbare waarheden, maar vormen deze opmerkingen wel een te makkelijke oplossing van een veel ingewikkelder probleem. Daarom komt hij zelf tot het volgende: “Voor mij is een kunstenaarsboek de uitwerking van een creatief idee die recht doet aan de ‘boekigheid’ van het medium en die onder verantwoordelijkheid van de kunstenaar tot stand is gekomen”.¹⁹ Andere definities die gegeven worden behouden ook een zekere speelruimte met betrekking tot de term ‘kunstenaarsboek’. De Amerikaanse kunsthistoricus en journalist Robert Atkins stelt het volgende: “*Artists’ books* refers not to literature about artists nor to sculptures constructed from books but to works by visual artists that assume book form”.²⁰ Omdat er veel definities van kunstenaarsboeken zijn en er geen

⁹ Perrée, *Cover to cover: Het kunstenaarsboek in perspectief*, 11.

¹⁰ Atkins, *Artists’ Books*, 48. Sinds deze tentoonstelling werd de term ‘artists books’ algemeen aanvaard, ook al wordt het gebruik van een apostrof na het woord ‘artists’ nog steeds betwist.

¹¹ Di Sciascio, *A world of openings*, 14

¹² Ibid. Dit ging gepaard met het maken van pamfletten en zowel het maken als verspreiden ervan werd gezien als een performance.

¹³ Drucker, *Century of Artists’ Books*, 9.

¹⁴ Atkins, *Artists’ Books*, 48

¹⁵ Drucker, *Century of Artists’ Books*, 9.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Perrée, *Het kunstenaarsboek in perspectief*, 11.

¹⁸ Ibid., 12. De oorspronkelijke bron van de woorden van Marcel Duchamp wordt niet gegeven.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Atkins, *Artists’ Books*, 48.

algemene consensus over is, is er de noodzaak om het begrip kunstenaarsboek toe te lichten. Di Sciascio synthetiseerde 23 verschillende definities van kunstenaarsboeken tot de volgende begripsbepaling, die binnen dit onderzoek gehanteerd wordt. “Artists’ books are books or book-like objects, over the final appearance of which an artist has had a high degree of control: where the book is intended as a work of art in itself and/or is presented by the artist as an artists’ book.”²¹

Nu het voorgaande is vastgesteld volgt een uiteenzetting over de bestaande literatuur aangaande het tentoonstellen van kunstenaarsboeken. Sinds de tentoonstelling in het Moore College of Art te Philadelphia in 1973 zijn er meerdere tentoonstellingen van kunstenaarsboeken geweest.²² Bij de meeste tentoonstellingen werd een catalogus gepubliceerd.²³ Over het algemeen bestaan deze tentoonstellingscatalogi uit enkele essays aangaande het onderwerp van de tentoonstelling en afbeeldingen van de kunstwerken die in de tentoonstelling te zien waren met daarbij behorende toelichtingen. *Caldic Collection – Artists’ Books* (2009) is daar een voorbeeld van. Er zijn echter ook tentoonstellingscatalogi te vinden die meer uitweiden over de geschiedenis van kunstenaarsboeken. De Amerikaanse conservator (geïllustreerde) boeken en prints van The Museum of Modern Art in New York, Riva Castleman, schrijft in *A Century of Artists Books* (1994) bijvoorbeeld over de internationale ontwikkeling van kunstenaarsboeken, waarbij ze de transformatie van geïllustreerde boeken naar kunstenaarsboeken beschrijft. Hoewel er in de catalogus ingegaan wordt op de verschillende vormen die kunstenaarsboeken hebben aangenomen, wordt er niet geschreven over hoe een conservator moet omgaan met deze verschillende vormen van kunstenaarsboeken, bijvoorbeeld als het gaat om het tentoonstellen ervan. Perrée’s *Cover to Cover: Het kunstenaarsboek in perspectief* (2002) lijkt een van de weinige publicaties waarin er wel ingegaan wordt op het presenteren van kunstenaarsboeken.²⁴ In het hoofdstuk ‘Veroordeeld tot de vitrine’ noemt Perrée enkele presentatiemogelijkheden en gebruikt hij voornamelijk voorbeelden gebaseerd op de tentoonstelling in De Beyerd te Breda. Daarbij concludeert hij dat het plaatsen van kunstenaarsboeken achter of onder glas de makkelijkste oplossing voor dit moeilijk te presenteren object is. Want, zo stelt Perrée, “het is veel moeilijker om met alternatieven te komen die de kwaliteit van het gepresenteerde niet ondermijnen en die recht doen aan de aard en het karakter van een kunstwerk en de onderliggende bedoelingen van de kunstenaar”.²⁵ Dat het lastig is om met alternatieven te komen, blijkt uit het feit dat Perrée zelf geen andere mogelijkheden oppert.

Over de manier van tentoonstellen van kunstenaarsboeken is over het algemeen weinig geschreven. De meeste boeken en artikelen die zijn geschreven over kunstenaarsboeken gaan over verschillende vormen, functies en onderwerpen ervan.²⁶ Daarbij wordt veelal een vergelijking gemaakt tussen ‘het gewone boek’ en een

²¹ Di Sciascio, *A world of openings*, 14.

²² Opvallend is dat veel publicaties over kunstenaarsboeken spreken over deze tentoonstelling, maar dat er weinig verdere informatie over te vinden is. In onder andere de volgende musea heeft een tentoonstelling geheel gewijd aan kunstenaarsboeken plaatsgevonden: *A Century of Artists Books* (1995) in het Museum of Modern Art te New York, *Blood on Paper: the Art of the Book* (2008) in het Victoria and Albert Museum te Londen, *Kunstenaarsboeken uit de collectie* (2008) in het Stedelijk Museum te Amsterdam en *Het kunstenaarsboek als wetenschappelijke bron* (2003) in het Centraal Museum te Utrecht.

²³ Het Victoria & Albert Museum in Londen publiceerde bijvoorbeeld *Blood on Paper: the Art of the Book* (2008) bij de gelijknamige tentoonstelling.

²⁴ Het boek verscheen gelijktijdig met de tentoonstelling *Cover to Cover, Kunstenaarsboeken uit de Collectie Becht* dat te zien was in De Beyerd te Breda.

²⁵ Perrée, *Het kunstenaarsboek in perspectief*, 72.

²⁶ Dit is bijvoorbeeld terug te zien in de publicaties *The Cutting Edge of Reading: Artists’ Books* (1999), geschreven door Judd Hubert en Renée Riese Hubert; *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook* (1985), geschreven door Joan Lyons; *Artists’ Books: A Critical Survey of the Literature* (1998), geschreven door Stefan Klima; *The Century of Artists’ Books* (2004), geschreven door Johanna Drucker en *Artists’ Books – The book as a work of art, 1963-1995* (1995), geschreven door Stephen Bury.

kunstenarsboek en wordt er ingegaan op het soort narratief of verhaal wat in kunstenarsboeken mogelijk te vinden is.²⁷ Verder wordt er voornamelijk geschreven over de relatie tussen kunstenarsboeken en andere kunstvormen, waarbij de plek van het kunstenarsboek in de kunstgeschiedenis wordt aangeduid.²⁸ De lacune in het veld met betrekking tot de presentatiewijzen van kunstenarsboeken, heeft mede geleid tot het aanzetten van dit onderzoek.

Binnen dit onderzoek worden drie verschillende tentoonstellingen vergeleken: *Caldic Collectie – Artists’ Books* (2009) in Museum de Fundatie te Zwolle, *Van Picasso tot Sol LeWitt – Het kunstenarsboek na 1950* (2014) in Museum Meermanno | Huis van het boek te Den Haag en *Sequence 1 – Nederlandse kunstenarsboeken in internationaal perspectief* (2015) in Academie Minerva te Groningen. Voor de selectie van deze tentoonstellingen is gekeken naar de hoeveelheid beschikbaar archief- en bronmateriaal en naar een verschil in presentatie-instelling. De locaties van de tentoonstellingen waren een kunstmuseum, een boekmuseum en een kunstacademie. Daarnaast is een belangrijk criterium dat de gehele tentoonstelling gewijd is aan kunstenarsboeken en dat de tentoonstelling in Nederland moet hebben plaatsgevonden.

Voordat er een vergelijking tussen de zojuist genoemde tentoonstellingen wordt gemaakt, worden er in het eerste hoofdstuk verschillende vormen en functies van kunstenarsboeken uiteengezet. Er is veel geschreven over de verschillende typen kunstenarsboeken en de vormen die deze typen aannemen. Een belangrijke bron voor dit hoofdstuk is een artikel geschreven door de Britse academische kunstbibliothecaris Duncan Chappell, genaamd *Typologising the artist’s book* (2003). Hierin categoriseert Chappell verschillende vormen van kunstboeken en boekkunst. Daarnaast wordt Johanna Druckers *The Century of Artists’ Books* (1995) gehanteerd worden om het kunstenarsboek van andere boekkunstvormen te onderscheiden. *The Cutting Edge of Reading: Artists’ Books* (1999), van het Amerikaanse echt paar bestaande uit schrijver Judd Hubert en kunstcriticus Renée Riese Hubert, wordt geraadpleegd om de verschillende vormen die het kunstenarsboek zelf heeft aangenomen uiteen te zetten. Dit boek wordt tevens gebruikt om de onderwerpkeuzes en daaruit voortvloeiende functies van kunstenarsboeken te beschrijven. Andere literatuur dat gebruikt wordt voor dit hoofdstuk is *Artists’ Books – The book as a work of art, 1963-1995* (1995) van de Britse kunsthistoricus Stephen Bury en *Speaking of book art. Interviews with British and American Book Artists* (1999) van de Britse kunstbibliothecaris Cathy Courtney.

In het tweede hoofdstuk wordt vervolgens ingegaan op de drie eerdergenoemde tentoonstellingen. Op basis van archiefonderzoek en interviews met conservatoren wordt er een inventarisatie gemaakt van de verschillende wijzen van het presenteren van kunstenarsboeken. Er wordt beschreven hoe verschillende vormen tentoongesteld zijn en wat de presentatiewijzen mogelijk te maken hebben met deze vormen en/of de functies van de kunstenarsboeken. Aan het begin van het hoofdstuk wordt uiteengezet wat mijns inziens – op basis van uitspraken van anderen – de ideale manier is om kunstenarsboeken als beschouwer te ervaren. De presentatiewijzen worden aan de hand daarvan beoordeeld. Tijdens interviews met de conservator(en) van de desbetreffende tentoonstellingen worden de keuzes en redenen voor de diverse tentoonstellingsmanieren besproken. Vervolgens worden de presentatiewijzen met elkaar vergeleken. Er wordt daarbij onder andere gekeken of er bepaalde presentatiewijzen veel of juist weinig voorkomen. Daarnaast wordt er gekeken naar de redenen achter de presentatiewijzen en de voor- en nadelen hiervan. Ook wordt er gekeken naar de mogelijkheden of beperkingen waar de verschillende instellingen

²⁷ Dit gebeurt bijvoorbeeld in *The Cutting Edge of Reading: Artists’ Books* (1999), geschreven door Judd Hubert en Renée Riese Hubert.

²⁸ Dit gebeurt bijvoorbeeld in *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook* (1985), geschreven door Joan Lyons.

creatief mee konden zijn, respectievelijk rekening mee moesten houden.²⁹

In het derde hoofdstuk wordt een aantal voorstellen gedaan met betrekking tot alternatieve opties om kunstenaarsboeken te presenteren, om een groot publiek de kunstwerken zo goed mogelijk te laten ervaren. Op basis van andere tentoonstellingen (in het buitenland), aan de hand van technologische ontwikkelingen (zoals virtuele realiteit) en ideeën die geïnspireerd zijn op verwante kunstwerken, krijgen deze alternatieve opties vorm. Er is bijvoorbeeld gesproken met de Nederlandse kunstenaar Dennis Molema en de Canadese kunstenaar Judy Radul, om te achterhalen hoe technologie toegepast kan worden in (het presenteren van) kunstwerken. Per optie worden de voor- en nadelen besproken, vanuit factoren zoals de kosten en de haalbaarheid. Ook wordt er gekeken of de opties een mogelijkheid bieden het kunstenaarsboek te ervaren zoals Van Caldenborgh dat beschrijft: als een totaalervaring.³⁰ De verschillende opties worden vervolgens besproken door Nederlandse experts op het gebied van kunstenaarsboeken. Dit zijn galeriehouder Johan Deumens, kunstcriticus en -historicus Tineke Reijnders, (boek)kunstenaar Josie Lodema, kunstdocent Paola Pasculli, kunstverzamelaar en tentoonstellingsmaker Kie Ellens en de eerdergenoemde Rob Perrée. Allemaal hebben ze een relatie met kunstenaarsboeken in de vorm van bijvoorbeeld het verzamelen van, het onderzoek doen naar, het schrijven over, het maken van, het onderwijzen over, het verkopen van en bovenal een liefde voor kunstenaarsboeken.³¹

Door de kennis over de verschillende vormen en functies van kunstenaarsboeken, de verschillende presentatiewijzen waarin het medium aan het publiek getoond is en de alternatieve presentatiewijzen die mogelijk zijn, kan er in het besluit een conclusie getrokken worden over de uitdaging van het presenteren van kunstenaarsboeken. Er wordt daarbij ingegaan op wat de uitdaging precies behelst, hoe deze door de musea en presentatie-instellingen over het algemeen wordt aangegaan en waar deze mogelijk toe kan leiden. Daarmee wordt antwoord gegeven op de vragen 'Hoe zijn verschillende soorten kunstenaarsboeken gepresenteerd en wat zijn hierin vervolgens verdere mogelijkheden?'

²⁹ Ik ben me ervan bewust dat het niet mogelijk is om harde conclusies te trekken over de mogelijkheden of beperkingen van verschillende instellingen als er maar drie onderzocht worden en van elke soort instelling er maar één vertegenwoordigd is. Toch is ervoor gekozen drie verscheidende instellingen te onderzoeken, omdat de kans wel groot is dat er een aantal verschillen te ontdekken is.

³⁰ Van Caldenborgh, *Voorwoord*, 5.

³¹ Het panel is samengesteld aan de hand van het idee dat er een diversiteit bestaat tussen onder andere kunstenaars, kunstcritici, kunsthistorici, kunstverzamelaars en kunstverkopers.

1. Vorm, functie en inhoud van kunstenaarsboeken

Hieronder worden verschillende vormen, functies en onderwerpen van kunstenaarsboeken beschreven. Deze pijlers zijn voortgekomen uit de indeling die de Nederlandse kunsthistoricus Hans Locher hanteert.³² Deze indeling gaat ervan uit dat het proces van het beschouwen van kunstwerken uit drie pijlers bestaat: vorm, functie en inhoud. Dit komt voort uit het idee dat een kunstwerk twee initiatieven veronderstelt, die zoeken naar een afstemming op elkaar: Ik wil iets maken; Ik wil iets bekijken.³³ Volgens Locher is daarbij 'het iets' 'het onderwerp' of 'de inhoud', impliceren 'maken' en 'bekijken' samen 'een vorm' en verwijst 'de wil' naar 'een doel' of 'functie'.³⁴ In een kunsthistorische analyse kunnen volgens Locher inhoud, vorm en functie elk een eigen benoeming krijgen, hoewel daarbij nooit mag worden vergeten dat deze aspecten in de directe beleving door elkaar heen slaan en allereerst een geheel vormen: het kunstwerk.³⁵ Op deze wijze wordt er in dit hoofdstuk ook naar kunstenaarsboeken gekeken, waarbij achtereenvolgens vorm, functie en inhoud worden besproken. Dat dit de structuur vormt voor dit hoofdstuk komt niet alleen voort uit de geschriften van Locher. Het is opvallend dat andere auteurs deze drieslag ook maken bij het schrijven over kunstenaarsboeken, vaak zelfs ook in deze volgorde. Het hoofdstuk begint eerst met het beschrijven van aanverwante begrippen rondom kunstenaarsboeken, om eventuele verwarring bij het gebruik van verscheidende termen in dit hoofdstuk – en andere hoofdstukken – te voorkomen.

1.1. Verwante begrippen aan kunstenaarsboeken

Hoewel de definitie van kunstenaarsboeken zoals deze in dit onderzoek gehanteerd wordt is toegelicht, is het van belang een aantal begrippen dat nauw samenhangt met de term van elkaar te onderscheiden. Dit om beter begrip te krijgen over de plek van kunstenaarsboeken in het veld der boekkunsten. Bij het onderzoeken van de kritische literatuur over kunstenaarsboeken kwam de Britse kunstbibliothecaris Duncan Chappell er namelijk achter dat het historiseren en definiëren van kunstenaarsboeken uitgebreid besproken wordt, in tegenstelling tot het in kaart brengen van de relaties tussen kunstenaarsboeken en andere begrippen rondom boekkunst.³⁶ Daarom typeert Chappell het kunstenaarsboek door verschillende bibliografische vormen te relateren aan het kunstenaarsboek. Volgens Chappell gaat het kunstenaarsboek in het hedendaagse debat een dialoog met andere boekkunsten aan en wordt de vorm die kunstenaarsboeken aannemen duidelijker aan de hand van het uiteenzetten van de verschillende omschrijvingen die andere boekkunsten typeren. Om aan te geven hoe uitgebreid en omstreden het discours rondom kunstenaarsboeken is, volgt in onderstaand figuur een opsomming van de boekkunsten die Chappell in zijn artikel beschrijft.

³² Hans Locher heeft deze theorie overgenomen van zijn leermeester aan de Leidse universiteit, Henri van de Waal, die dit in zijn methodische colleges behandelde.

³³ Locher, *Inhoud, vorm, functie*, 113. 'Ik' is hierbij een kunstenaar.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid., 114.

³⁶ Chappell, *Typologising the artist's book*, 12.

'Aldult picture book', 'altered book', 'anti-book', 'artist's magazine', 'artist's publication', 'beau livre', 'book art', 'bookobject', 'bookwork', 'catalogue d'artiste', 'e-artist's book', 'édition de luxe', 'fine book', 'fine press artist's book', 'illustrated book', 'livre condamné', 'livre d'artiste', 'livre de peintre', 'livre détourné', 'livre illustré', 'livre-intervention', 'livre somme', 'magazine art', 'metamorphosed book', 'non-book', 'painter's book', 'photobookwork', 'publication arts', 'transformed book'.

Figuur 1

Ondanks dat de termen in bovenstaand figuur allemaal te relateren zijn aan kunstenaarsboeken, zijn er mijns inziens een aantal waarbij een verheldering wenselijk is. De reden daarvoor is dat deze termen mogelijk voor verwarring kunnen zorgen in relatie tot de term 'kunstenaarsboek' en dat na een toelichting de rol van het kunstenaarsboek duidelijker wordt. Het gaat om de termen 'anti-book', 'book art', 'bookwork', 'bookobject' en 'livre d'artiste'.³⁷

'Anti-book' verwijst naar een overkoepelende term, waar een kunstenaarsboek onder kan vallen. De term is aangedragen door de Amerikaanse taal- en literatuurwetenschapper Harry Polkinhorn. Hij introduceerde het begrip om publicaties te kunnen beschrijven die de plastische en conceptuele parameters van een boek op alternatieve wijze tot uiting brengen.³⁸ Polkinhorn stelt dat er twee dominante categorieën van kunstenaarsboeken zijn: 'fine-books' en 'anti-books'. Daarbij zijn 'fine-books' volgens hem luxe edities die het ambacht van het boek benadrukken en 'anti-books' boeken die de traditionele boekvorm ver boven de conventionele verwachtingen laten uitkomen.³⁹ Dit lijkt te suggereren dat 'anti-book' een vooruitstrevende stijl is waarin boekkunsten en daarmee ook kunstenaarsboeken zich kunnen manifesteren. Volgens Chappell verwijst de term naar een esthetiek, waarbij de standaard boekvorm wordt uitgedaagd. Volgens hem kunnen verschillende vormen van 'the altered book', 'the bookwork', 'the bookobject' en tevens 'the artist's book' dan ook een 'anti-book'-esthetiek weergeven.⁴⁰ Belangrijk is dus dat een kunstenaarsboek niet vanzelfsprekend een 'anti-book' is, maar dat sommige kunsthistorici en -critici bepaalde kunstenaarsboeken wel onder de categorie 'anti-book' scharen.

De term 'book art' wordt toegeschreven aan de Britse kunsthistoricus, schrijver en conservator Clive Phillpot. Hij pleit ervoor dat deze term gebruikt zou moeten worden in plaats van 'artists' book'. Voor de introductie van de term 'artists' book' werd onder andere de term 'book art' frequent gehanteerd om naar kunstenaarsboeken te verwijzen.⁴¹ Phillpot is het er niet mee eens dat 'artists' book' nu de standaard term is. Hij vindt namelijk dat een term moet verwijzen naar het kunstwerk, en niet naar de maker. Want, zo stelt Phillpot, "genres of art are not normally prefaced by their makers' professions... so why not 'books' or 'book art'?"⁴² De Amerikaanse kunstenaar, auteur en criticus Richard Kostelanetz voegt daar het volgende aan toe: "It defines an artwork by the profession (or education) of its author rather than by qualities of the book itself".⁴³ Hoewel er over het gebruik van de term 'artists' book' bij de meeste kunsthistorici en -critici overeenstemming is, is er dus een aantal schrijvers dat zich niet geheel in de term kan vinden en daarom het begrip 'book art' hanteert. Belangrijk bij de term 'book art' is dus dat het hierbij kan gaan om een verwijzing naar een kunstenaarsboek. Wel moet hierbij beseft worden dat niet alles wat 'book art' genoemd wordt ook verwijst naar

³⁷ Omdat de termen in de verschillende (originele) talen zijn genoteerd door Duncan Chappell worden – om (verdere) verwarring te voorkomen – de begrippen zoals Chappell deze heeft geformuleerd nu ook op die manier gehanteerd.

³⁸ Chappell, *Typologising the artist's book*, 12.

³⁹ Polkinhorn, *From book to anti-book*, webpagina.

⁴⁰ Chappell, *Typologising the artist's book*, 12.

⁴¹ Di Sciascio, *A world of openings*, 14.

⁴² Phillpot, *Books, bookworks, book objects, artists' books*, 77.

⁴³ Kostelanetz, *On book-art*, 43.

een kunstenaarsboek, omdat sommige theoretici de term gebruiken om te verwijzen naar “any art that ‘employs the book form’”.⁴⁴ Dit betekent dat bijvoorbeeld een installatie waarin boeken gecoöpererd zijn ook onder ‘book art’ geschaard kan worden.

De term ‘bookwork’ kan gezien worden als een variatie op ‘book art’, omdat Phillpot volgens Chappell de term ‘bookwork’ ziet als een tweede mogelijke vervanging voor ‘artist’s book’.⁴⁵ De term ‘bookwork’ wordt toegeschreven aan de Mexicaanse kunstenaar Ulises Carrión, die ‘bookworks’ als volgt ziet: “Books that are conceived as an expressive unity, that is to say, where the message is the sum of all material and formal elements, and books that incorporate as a formal element the sequential nature of books and of the reading process”.⁴⁶ Het onderscheid met ‘book art’ lijkt te zijn dat een ‘bookwork’ naast het formele boekelement ook het element van een leesproces in zich heeft.

In eerste instantie kan gedacht worden dat een ‘bookobject’ ook kan refereren aan een kunstenaarsboek, gezien deze term voordat ‘artists’ book’ zijn algemene intrede deed ook werd gebruikt om naar kunstenaarsboeken te verwijzen.⁴⁷ Dit is echter niet het geval. Met ‘bookobject’ wordt een boek dat een sculpturale vorm aanneemt bedoeld, met formele kwaliteiten van een boek. Daarbij is het object niet gebaseerd op de mogelijkheid om veel informatie te kunnen bevatten in de vorm van tekstuele tekens.⁴⁸ ‘Bookobjects’ hebben als eigenschap dat ze vaak alleen lijken op boeken – het kunnen solide objecten zijn die je niet kan openen, laat staan lezen. Daardoor verworden ze tot een sculptuur.⁴⁹ Belangrijk is dus dat een ‘bookobject’ daadwerkelijk een object is dat niet kan of hoeft te worden opengeslagen, wat bij kunstenaarsboeken juist wel het geval is.⁵⁰

‘Livre d’artiste’ wordt door onder andere Chappell gezien als de meest complexe term in relatie tot ‘artists’ book’.⁵¹ Dit komt doordat ‘livre d’artiste’ de letterlijke vertaling van ‘artists’ book’ in het Frans is, maar er toch een onderscheid tussen de twee begrippen wordt gemaakt.⁵² Hoewel er wederom geen algemene consensus bestaat over wat ‘livre d’artiste’ precies is, is er onder het merendeel van kunsthistorici en -critici wel overeenstemming over de idee dat ‘livre d’artiste’ niet gelijk staat aan ‘artists’ book’. Johanna Drucker heeft een grote bijdrage geleverd aan het onderscheiden van kunstenaarsboeken ten opzichte van andere verwante begrippen, waaronder ‘livre d’artiste’. In *The Century of Artists’ Books* (1995) stelt ze: “It is rare to find a ‘livre d’artiste’ which interrogates the conceptual or material form of the book as part of its intention, thematic interests, or production activities”.⁵³ Dat is volgens haar dan ook waarschijnlijk het meest belangrijke onderscheid tussen ‘artists’ books’ en ‘livre d’artistes’: “Artist’s books are almost always at least self-conscious about the structure and meaning of the book as a form, even when they are not entirely about that form or its conventions while the standard distinction between image and text, generally on facing pages, is maintained in most ‘livres d’artistes’”.⁵⁴ Aan de hand van deze uitspraak kan er gesteld worden dat ‘livres d’artistes’ meer op traditionele (literatuur)boeken lijken, met betrekking tot de verhouding tussen afbeeldingen en tekst. Het kunstenaarsboek is echter vrij van deze ‘standaard’ verhouding. Dit onderscheid heeft te maken met de notie dat ‘livre d’artiste’ opkwam in een tijd waarin het kunstenaarsboek

⁴⁴ Chappell, *Typologising the artist’s book*, 13. Chappell noemt in zijn artikel de Amerikaanse bibliothecaris Janet Dalberto als voorbeeld van een theoreticus die met de term ‘book art’ kan verwijzen naar meerdere soorten kunstwerken naast kunstenaarsboeken.

⁴⁵ Ibid., 14.

⁴⁶ Carrión, *Second Thoughts*, 57.

⁴⁷ Di Sciascio, *A world of openings*, 14.

⁴⁸ Chappell, *Typologising the artist’s book*, 14.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Drucker, *Century of Artists’ Books*, 364.

⁵¹ Chappell, *Typologising the artist’s book*, 16.

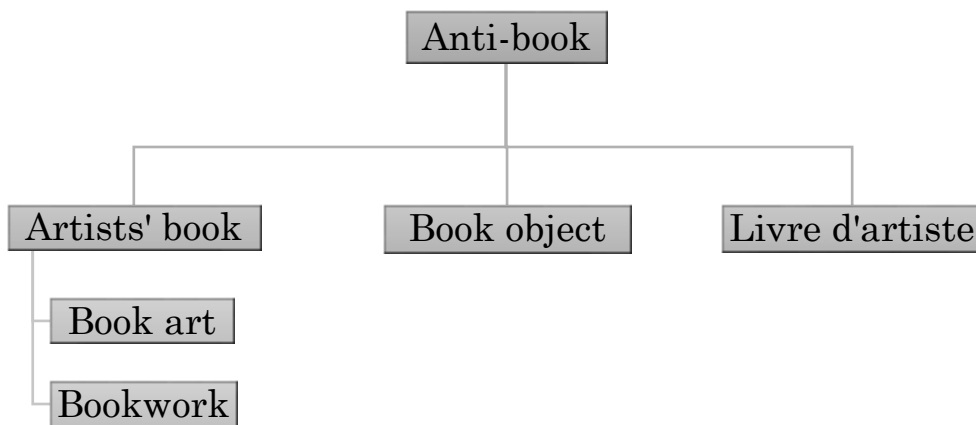
⁵² Ibid. De termen ‘beau livre’ en ‘édition de luxe’ verwijzen volgens Chappell naar hetzelfde als ‘livre d’artiste’.

⁵³ Drucker, *Century of Artists’ Books*, 3.

⁵⁴ Ibid., 4.

zoals we dat vandaag de dag kennen nog niet uitgevoerd werd. 'Livres d'artistes' zijn ontstaan als een bijzondere manier van publiceren, die opkwam in de midden jaren negentig van de negentiende eeuw.⁵⁵ Voor een uitgever was het een mogelijkheid om luxe edities van boeken over een opkomend of gevestigd bekend persoon uit die tijd te maken, wat destijds op de markt veel opleverde.⁵⁶ Voor kunstenaars zoals Henri Matisse, Joan Miro, Max Ernst en Pablo Picasso was het een mogelijkheid om werk te maken wat ze zelf niet konden produceren, omdat er een uitgever nodig was om een boek te ontwikkelen. Voor beide partijen bood het maken van een 'livre d'artiste' nieuwe kansen en vanaf dat moment heeft het zich ontwikkeld in andere vormen.⁵⁷ Het 'artists' book' lijkt daarmee te zijn voortgekomen uit 'livre d'artiste'.

Hieronder volgt een figuur met de verwante begrippen aan kunstenaarsboeken, zoals deze vandaag de dag in verhouding staan tot elkaar. 'Anti-book' fungeert daarbij als paraplueterm waar 'artists' book', 'book object' en 'livre d'artiste' onder kunnen vallen. 'Book art' en 'bookwork' zijn vervolgens termen die gebruikt kunnen worden ter vervanging van 'artists' book'. Hoewel 'artists' book' is voortgekomen uit 'livre d'artiste', staan deze twee termen tegenwoordig naast elkaar.



Figuur 2: Verwante begrippen aan kunstenaarsboeken © Nina Knaack

Nu is vastgesteld welke begrippen rondom kunstenaarsboeken vaak genoemd worden en hoe deze in verhouding staan met het kunstenaarsboek, wordt beschreven welke vormen er te onderscheiden zijn binnen kunstenaarsboeken zelf.

1.2. Vormen van kunstenaarsboeken

Het is lastig een opsomming te geven van het vrijwel oneindige aantal vormen waarin kunstenaarsboeken verschijnen, gezien uit de definitie van de term blijkt dat het kunstenaarsboek vrij is van de meeste regels en daarmee haast elke vorm aan kan nemen die wenselijk is voor de kunstenaar. Toch zijn er enkele (bind)vormen die herhaaldelijk terugkeren: gebonden boeken, boeken met een ringband, accordeonboeken en flipboeken. Daarnaast zijn er wel bepaalde kenmerken waar een kunstwerk aan moet voldoen om kunstenaarsboek te kunnen zijn, zoals bleek bij de uiteenzetting van de aanverwante begrippen. Daarom worden de kenmerken, vormen en variaties hierbinnen in dit deelhoofdstuk uiteengezet. Daarbij ligt de nadruk in eerste instantie op de vormen

⁵⁵ Drucker, *Century of Artists' Books*, 2.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

en de variaties daarbinnen, waarnaar deze vervolgens met de kenmerken gedestilleerd uit het vorige deelhoofdstuk worden samengebracht in een figuur.

Het gebonden boek is een veelvoorkomende vorm, gezien het kunstenaarsboek tot stand kwam door het experimenteren met de mogelijkheden van het ‘standaard’ boekformat.⁵⁸ Judd Hubert en Renée Riese Hubert noemen deze vorm van kunstenaarsboeken ‘novel manner’, omdat het overeenkomt met het boekformat waarin romans over het algemeen gepubliceerd worden.⁵⁹ Een voorbeeld van een kunstenaarsboek in gebonden vorm is *Cover to Cover* (1975) van de Canadese kunstenaar Michael Snow.⁶⁰ De kaft ziet eruit als elk ander gebonden boek, met daarop de titel en de maker. De uiterlijke vorm komt overeen met een boek zoals dat algemeen bekend is. Pas door het zien van de voor- en achterkant van *Cover to cover* komt de ontdekking dat het niet om een gewoon boek lijkt te gaan, omdat er daar in plaats van tekst aan allebei de kanten alleen een foto zichtbaar is.⁶¹ Binnen de categorie van het gebonden kunstenaarsboek zijn er verscheidende variaties te vinden. Deze variaties hebben betrekking op bijvoorbeeld de verhouding tussen tekst en beeld: sommige gebonden kunstenaarsboeken hebben helemaal geen tekst – waarvan *Cover to cover* een voorbeeld is – en andere kunstenaarsboeken hebben meer tekst dan illustraties (of een andere vorm van beeldtaal) in zich.⁶² Ook kunnen er zogenaamde ‘pop-ups’ in de boeken voorkomen, waarbij er in het gebonden boek iets uitgetrokken kan worden tot een driedimensionale vorm.⁶³ Een voorbeeld hiervan is *Stairs* (1999) van Rein Jansma.⁶⁴ In dit boek ontvouwen zich een tiental trapontwerpen, die Jansma uit wit karton gesneden en gevouwen heeft.⁶⁵ Deze ‘pop-ups’ zijn medebepalend voor de vorm van het kunstenaarsboek omdat deze effect hebben op de dikte van het boek, zowel dichtgeslagen als openliggend. ‘Pop-ups’ hebben tevens een andere uitwerking op de vorm van het gebonden kunstenaarsboek: de sculpturale uitstraling ervan kan het tweedimensionale karakter van het boek ontstijgen.⁶⁶ Daarnaast kan het effect hebben op de interactie met de beschouwer, omdat ‘pop-ups’ zich naar de kijker toe (omhoog) openvouwen. Een andere variatie is het gebruik van kleur. *Cover to cover* heeft bijvoorbeeld alleen zwart-wit foto’s in zich, terwijl andere gebonden kunstenaarsboeken wel kleur in zich hebben. Een variatie die *Cover to cover* tevens in zich heeft, is de perspectiefwisseling van tekst en/of beeld. Sommige foto’s in *Cover to cover* zijn namelijk ondersteboven weergegeven. Tekst in kunstenaarsboeken kan ook schuin geprint zijn, waardoor de toeschouwer het boek moet draaien – of zichzelf moet verplaatsen – om te kunnen lezen wat er staat. In veel kunstenaarsboeken kan het lees- of kijkperspectief op elke pagina dan ook verschillend zijn.⁶⁷

Een andere vorm van kunstenaarsboeken is een boek met een ringband. Door Hubert en Riese Hubert wordt dit ‘the spiral binding’ genoemd, omdat een ringband de uiterlijke vorm van een spiraal heeft.⁶⁸ Deze vorm van binden werd oorspronkelijk gebruikt voor documenten zoals handleidingen, maar heeft ook een aantrekkingskracht (gehad) op meerdere kunstenaars. Deze zuinige doch effectieve techniek van binden biedt namelijk

⁵⁸ Bury, *Artists’ Books – The book as a work of art*, 4.

⁵⁹ Hubert en Riese Hubert, *Cutting Edge of Reading*, 25.

⁶⁰ Zie ‘Afbeelding 1’.

⁶¹ Di Sciascio, *A world of openings*, 15.

⁶² Hubert en Riese Hubert, *The Cutting Edge of Reading: Artists’ Books*, 15.

⁶³ *Ibid.*, 207.

⁶⁴ Zie ‘Afbeelding 2’.

⁶⁵ Swarts, *Caldic Collection: Artists’ Books*, 184.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Bury, *Artists’ Books*, 3. Opvallend is dat er in de literatuur niet wordt geschreven over het gebruik van bepaalde lettertypen of andere aspecten van grafische vormgeving. Wellicht heeft dit te maken met het idee dat deze variatie vanzelfsprekend is, omdat verschillen hierin bij standaard boeken in principe ook altijd voorkomen.

⁶⁸ Hubert en Riese Hubert, *Cutting Edge of Reading*, 9.

veel voordelen. De binder staat bijvoorbeeld toe dat de pagina's perfect plat (tegen elkaar) kunnen liggen. Daarnaast biedt het de mogelijkheid aan de kunstenaar om een toegevoegde andere dimensie aan het kunstenaarsboek te geven.⁶⁹ De Franse kunstenaar Bertrand Dorny heeft de mogelijkheden van de ringband namelijk benut door *The Pyramid of the Louvre* (1990) in de vorm van een piramide te maken, waardoor het boek zowel twee- als driedimensionaal ervaren kan worden.⁷⁰ Ook binnen deze bindvorm zijn er variaties te vinden. Die zijn gelijk aan de mogelijkheden binnen het gebonden kunstenaarsboek: de verhouding tussen tekst en beeld, het wel of niet gebruikmaken van 'pop-ups', het wel of geen gebruik van kleur en het perspectief van tekst en/of beeld. De vorm van kunstenaarsboeken met een ringband lijkt volgens Hubert en Riese Hubert op de vorm van gebonden kunstenaarsboeken, gezien beiden een duidelijk begin- en eindpunt in zich hebben en op de kaft neergelegd kunnen worden om te bekijken.⁷¹

Kunstenaarsboeken met een zogenaamd 'accordeon format' kunnen daarentegen over het algemeen niet op de kaft neergelegd worden om volledig te kunnen bekijken.⁷² Bij de accordeonvorm sla je namelijk geen pagina's om maar zitten de pagina's vaak vast aan dezelfde 'ruggengraat', waardoor je de bladzijden moet uitvouwen.⁷³ Het uitgevouwen boek kan vanzelfsprekend wel neergelegd worden, alleen kan niet het gehele boek ervaren worden als zowel de voorkant als de achterkant van de uitgevouwen bladzijden bedrukt zijn.⁷⁴ Een voorbeeld is *La Grande muraille* (1991) van de Amerikaanse kunstenaar Shirley Sharoff.⁷⁵ Hubert en Riese Hubert zeggen het volgende over deze vorm van kunstenaarsboeken: "Elegant and easily manipulated, folded pages lend themselves to the expertise of book artists by allowing them to make full use of margins, and enabling the overlap and continuity of text and image".⁷⁶ Kunstenaars kunnen met deze vorm van kunstenaarsboeken volgens Hubert en Riese Hubert letterlijk en figuurlijk buiten de randen treden. Ze stellen dat de accordeonvorm daarom een populaire vorm van kunstenaarsboeken is.⁷⁷ Een voorbeeld van een accordeonvorm die zich anders manifesteert dan *La Grande muraille* van Sharoff is *The Anecdote of the Jar* (1989) van de Amerikaanse kunstenaar Clifton Meador.⁷⁸ Naast dat er binnen de accordeonvorm variaties zijn met betrekking tot de manier waarop de vorm van een accordeon terugkomt, zijn er ook dezelfde variaties als bij het gebonden boek en het boek met een ringband: de verhouding tussen tekst en beeld, het wel of niet gebruikmaken van 'pop-ups', het wel of geen gebruik van kleur en het perspectief van tekst en/of beeld.

Een vierde vorm waarin kunstenaarsboeken zich manifesteren is het zogenaamde 'flip-book', zoals Hubert en Riese Hubert dit formuleren.⁷⁹ Dit zijn boeken die op zo'n manier zijn gebonden dat de pagina's snel doorflippen, waardoor de manier van binden geheel tegenover ringbandbinding staat. De binding van flipboeken zorgt er namelijk voor dat het boek weigert om open te blijven liggen en elke pagina glipt als het ware uit je hand, van begin tot eind.⁸⁰ Een voorbeeld is *Tropos* (1988) van de Amerikaanse kunstenaar Kevin Osborn.⁸¹ Het boek moet met de ene hand aan de kaft worden vastgehouden om

⁶⁹ Hubert en Riese Hubert, *Cutting Edge of Reading*, 9.

⁷⁰ Zie 'Afbeelding 3'.

⁷¹ Hubert en Riese Hubert, *Cutting Edge of Reading*, 25.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid., 24.

⁷⁴ Ibid., 25.

⁷⁵ Zie 'Afbeelding 4'.

⁷⁶ Hubert en Riese Hubert, *Cutting Edge of Reading*, 9.

⁷⁷ Ibid., 97.

⁷⁸ Zie 'Afbeelding 5'.

⁷⁹ Hubert en Riese Hubert, *Cutting Edge of Reading*, 10.

⁸⁰ Ibid.

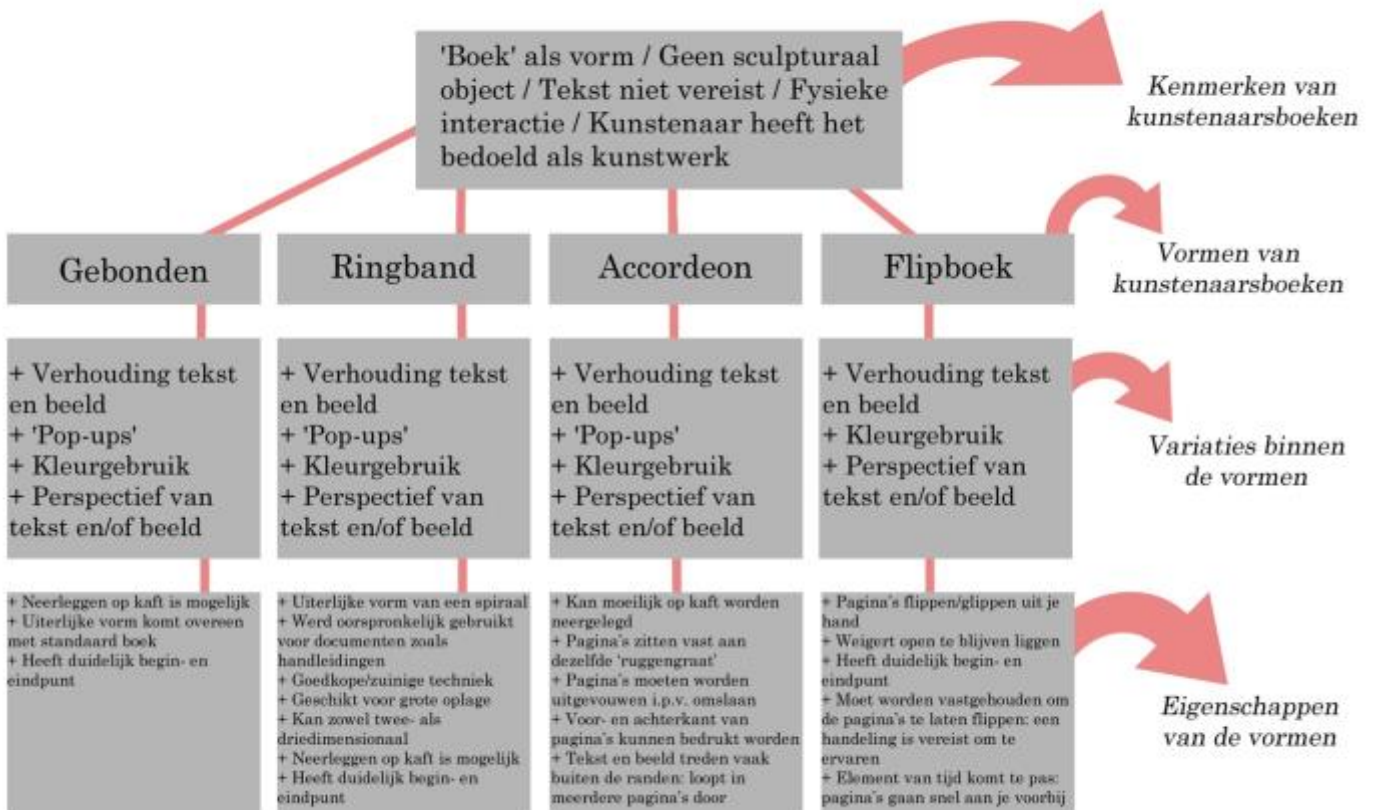
⁸¹ Zie 'Afbeelding 6'.

vervolgens met de andere hand de pagina's te kunnen laten flippen. Interessant bij deze vorm is daarmee dat er een beweging nodig is om de pagina's te bekijken. Binnen de vorm van het flipboek zijn er minder variaties te vinden dan bij de andere zojuist beschreven vormen. Dit komt doordat de manier van binden de toepassing van bijvoorbeeld 'pop-ups' minder makkelijk maakt. Wel kan er binnen het flipboek gevarieerd worden met de verhouding tussen tekst en beeld, het wel of geen gebruik van kleur en het perspectief van tekst en/of beeld. Flipboeken hebben een afwijkende vorm ten opzichte van de andere vormen omdat er een activiteit, lees: laten flippen, aan te pas moet komen om het boek open te krijgen. Kijken en lezen is dus alleen mogelijk als er een handeling verricht wordt. Daarnaast komt er het element van tijd bij kijken, omdat de pagina's van flipboeken snel omflippen en de pagina's daardoor kort achter elkaar aan je voorbijvliegen.

De vormen van kunstenaarsboeken lijken grotendeels te worden bepaald door de manier van binden. De manier van binden is dan ook een bepalende factor voor de uiterlijke vorm van het boek. Binnen de verschillende vormen van bindingen is er vervolgens een diversiteit aan factoren die de uiteindelijke vorm bepalen, doordat er aan de 'binnenkant' van het boek gevarieerd wordt met de manier waarop de tekst en/of de afbeeldingen naar voren komen. Het is overigens belangrijk om te benadrukken dat de besproken vormen niet de enige vormen zijn waarin een kunstenaarsboek zich kan manifesteren. Sommige kunstenaarsboeken worden bijvoorbeeld losbladig uitgegeven en andere zitten in een doosje waarin de bladzijden los op elkaar zijn gestapeld. Weer andere kunstenaarsboeken worden door de kunstenaars met de hand ingebonden. Op deze manier is het mogelijk nog veel meer vormen met de daarbij behorende variaties aan kunstenaarsboeken op te sommen. Het gaat er echter om te beseffen dat kunstenaarsboeken in veel verschillende vormen voorkomen. Daarbij is het niet nodig om elk kunstenaarsboek in een bepaalde categorie te kunnen of willen plaatsen, maar moet er voor de presentatie van de verschillende vormen van kunstenaarsboeken volgens Drucker wel rekening worden gehouden met de mogelijke beperkingen of juist voordelen die de diverse vormen met zich meebrengen.⁸² Hier wordt in het volgende hoofdstuk verder op ingegaan, door te onderzoeken of conservatoren hieraan denken bij het installeren van een tentoonstelling met kunstenaarsboeken.

Hieronder volgt een figuur met kenmerken van kunstenaarsboeken, vormen daarbinnen en variaties en eigenschappen hierin, zoals deze zijn gedestilleerd uit het vorige hoofdstuk en in dit deelhoofdstuk beschreven zijn.

⁸² Drucker, *Century of Artists' Books*, 197.



Figuur 3: Kenmerken, vormen, variaties en eigenschappen van kunstenaarsboeken © Nina Knaack

Nu er diverse vormen zijn vastgesteld waarin kunstenaarsboeken zich kunnen manifesteren, wordt er beschreven welke functies (deze vormen van) kunstenaarsboeken hebben. Waarom kiezen kunstenaars de vorm van het gebonden boek, de vorm van het boek met een ringband, het boek in accordeonvorm, de flipboekvorm – of een andere vorm – voor hun kunstenaarsboek? Zijn er veelvoorkomende onderwerpen binnen kunstenaarsboeken te vinden? En waarom kiezen kunstenaars er überhaupt voor om een kunstenaarsboek te maken?

1.3. Functies van kunstenaarsboeken

Functies met betrekking tot vorm

Daar waar het lastig is een opsomming te geven van alle vormen die kunstenaarsboeken kunnen aannemen, geldt dit ook voor alle functies die kunstenaarsboeken kunnen hebben. Toch zijn er wederom een aantal functies die veelvoorkomend zijn met betrekking tot kunstenaarsboeken. Deze functies hebben direct betrekking op de diverse bindvormen die eerder zijn onderscheiden, omdat de kunstenaar volgens onder andere Drucker een vorm kiest aan de hand van de functie die hij wil dat het kunstenaarsboek gaat hebben.⁸³

Achter de keuze voor het gebonden boek kunnen verscheidende redenen zitten. Het komt geregeld voor dat een kunstenaar een al bestaand boek gebruikt als basis voor zijn kunstenaarsboek. De bedoelde functie daarvan kan meerdere kanten op gaan. Zo kan de achterliggende idee zijn om een eerbetoon te geven aan de tekst(en) die in het

⁸³ Drucker, *Century of Artists' Books*, 128. Ook Judd Hubert, Renée Riese Hubert en Stephen Bury beamen dit. Bij gender neutrale verwijzingen wordt voor het gemak 'hij' of 'zijn' gebruikt, waar 'hij of zij' of 'zijn of haar' bedoeld wordt.

hergebruikte boek staan. Een ander doel kan zijn om deze tekst(en) nieuw leven in te blazen, omdat de kunstenaar vindt dat de tekst(en) ondergewaardeerd zijn. Een andere mogelijkheid is dat de functie erin bestaat om als kunstenaar te laten zien dat je het volledig oneens bent met de tekst(en) die in het boek staan.⁸⁴ De keuze voor een gebonden boek kan ook voortkomen uit de idee dat het een goede fundatie geeft om te kunnen werken met ‘pop-ups’. Het eerdergenoemde *Stairs* (1999) van Rein Jansma is hier een goed voorbeeld van: omdat elke pagina bestaat uit een ‘pop-up’ is het van belang dat het kunstenaarsboek op de kaft kan liggen waardoor elke ‘pop-up’ zich volledig kan ontvouwen en het boek niet dichtvalt. Bij een kunstenaarsboek met een ringband kunnen de bladzijden ook plat neergelegd worden, maar is de kans groter dat het gewicht van de vele ‘pop-ups’ ervoor zorgen dat de bladzijden aan één kant terug willen slaan.⁸⁵

De redenen achter de keuze om een kunstenaarsboek met een ringband te maken zijn al eerder vluchtig benoemd. De ringband biedt namelijk een goedkope manier van veelvoudige verspreiding van kunstenaarsboeken.⁸⁶ Factoren zoals werken in grote oplage maken en deze makkelijk kunnen verspreiden spelen daarbij aldus een rol. Daarnaast heeft de ringband als eigenschap dat het bladzijden geheel plat tegen elkaar aan kan leggen, waardoor er veel visuele mogelijkheden zijn. De functie van het gebruiken van een ringband kan dus naast de lage kosten ook een functie zijn om een esthetisch kunstwerk van het kunstenaarsboek te maken, door steeds een ander figuur te creëren als een nieuwe bladzijde plat tegen de andere bladzijde wordt gedrukt.⁸⁷

De functie van een accordeonvorm komt vaak geheel voort uit de wens van een kunstenaar om een esthetisch kunstwerk neer te zetten. Volgens Hubert en Riese Hubert draait het bij het werken in de accordeonvorm om de uiterlijke gedaante die het werk aanneemt.⁸⁸ Ze beschrijven dit als volgt: “The object produced no longer functions as the conveyor of a privileged text, but as the only artifact worthy of consideration and, as such, the sole focus of attention and the treasure itself.”⁸⁹ Daarbij wordt *La Grande muraille* (1991) van Shirley Sharoff als voorbeeld genoemd. De bijzondere esthetiek van een kunstenaarsboek in de accordeonvorm vervult volgens Hubert en Riese Hubert nog een andere functie: het laat de kunstrijker nadenken over zijn eigen benadering tot een boek en de manier waarop hij normaal gesproken leest.⁹⁰ Daardoor kan de accordeonvorm – met zijn onconventionele vorm en bijzondere uitvouwingen – als functie hebben om de beschouwer te laten nadenken over de manieren waarop hij in het dagelijks levens met boeken omgaat, waarom hij dat zo doet en of het niet anders kan.

Het gebruik van de flipboekvorm kan volgens Hubert en Riese Hubert als reden hebben om de unieke productie van kunstenaarsboeken te onderscheiden van de producties van commerciële uitgeverij, omdat een flipboek een duidelijk onderscheid in zich heeft met betrekking tot de kinetiek. Ze stellen verder dat het flipboek een intentionele speelsheid in zich heeft, doordat het boek zich niet gemakkelijk laat lezen en ook niet gemakkelijk laat neerleggen. Daarmee kan ook een flipboek de kunstrijker aan het denken zetten over de manier waarop hij normaal gesproken een ‘standaard’ boek hanteert.⁹¹ Volgens Drucker bestaat deze (ironische) zelfreflectie van kunstenaarsboeken – wat in meerdere vormen verschillend tot uiting komt – uit twee

⁸⁴ Hubert en Riese Hubert, *Cutting Edge of Reading*, 10.

⁸⁵ De conclusie dat het gebonden boek als vorm gebruikt wordt door kunstenaars die veel ‘pop-ups’ in hun kunstenaarsboek willen incorporeren is getrokken doordat alle boeken die voornamelijk bestaan uit bladzijden met ‘pop-ups’ in gebonden vorm gemaakt en uitgegeven zijn. Een voorbeeld is aldus *Stairs* (1999) van Rein Jansma, maar ook *Bluebeard’s Castle* (1972) van Ronald King en *Index Book* (1967) van Andy Warhol geven daar blijk van.

⁸⁶ Hubert en Riese Hubert, *Cutting Edge of Reading*, 9.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid., 8.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid., 10.

uiteenlopende achterliggende gedachten: “One is the ‘idea of the book as idea’ – the self-reflexive creation of books which are about being books, or what a book can be as an idea in form. The other is the ‘idea of the book as art idea’ – which takes these investigations of the book into a dialogue with the concept of art, and shows that books are an art idea”.⁹²

Functies met betrekking tot onderwerp

Naast dat de functie die een kunstenaar aan een kunstenaarsboek wil geven over het algemeen de uiteindelijke vorm van het kunstenaarsboek bepaalt, zijn er ook mogelijke functies die ten grondslag aan een kunstenaarsboek kunnen liggen maar niet per se gebonden zijn aan een specifieke vorm (van binding). Het gaat hierbij om bepaalde onderwerpen die aangesneden worden, waarbij de functie dan het overbrengen van een boodschap aangaande dit onderwerp is. Het draait hierbij voornamelijk om de inhoud van het boek. Deze inhoud komt voort uit de functie die het kunstwerk volgens de kunstenaar moet gaan hebben. Dit valt terug te herleiden naar de eerdergenoemde theorie van Locher waarbij hij stelt dat een kunstenaar iets wil maken en iets wil bekijken. Zoals beschreven wijst ‘de wil’ naar een doel of functie en komt daarna het ‘iets’, wat het onderwerp of de inhoud is.⁹³ Er wordt in dit deelhoofdstuk gesproken over ‘het onderwerp’ als het gaat om ‘inhoud’ omdat er gekeken wordt naar het thema dat de kunstenaar gebruikt in zijn kunstwerk en er verder niet ingegaan wordt op de interpretatie van het werk en de mate waarin de boodschap wel of niet overkomt.

Een veelvoorkomend onderwerp in kunstenaarsboeken is een persoonlijke ervaring of de autobiografie van de kunstenaar. Dit komt voort uit de relatie van een (kunstenaars)boek met een dagboek. Hierin komt het idee van een boek als een verhaal over of van de kunstenaar naar voren. De Britse kunstenaar Helen Douglas beschrijft hoe ze daartoe is gekomen: “I kept a five-year diary, starting when I was about fifteen or sixteen, but there was a point of opening in my life [...], when the diary no longer worked for me as a form. Because I was studying art history, much of it through books, I felt there was something incredibly satisfactory about art that was in a book yet wasn’t secondhand like an art book is. I could see it was a place where art itself could reside. I got notebooks to work in and started to put objects inside as well as text. I started to get a sense of an ‘object text’ or an ‘embodied text’, that a visual image in a book was a way of putting my story down in some way”.⁹⁴ Ook *Your House* (2006) van de Deense kunstenaar Olafur Eliasson is een goed voorbeeld van een boek dat een persoonlijk verhaal van de kunstenaar vertelt.⁹⁵ In dit boek geeft hij de lezer namelijk een kijkje in zijn huis dat staat in Kopenhagen. Iedere pagina toont een verticale dwarsdoorsnede van het huis op een schaal van 1:85. Met een lasersnijder zijn de dwarsdoorsneden uit het papier gesneden.⁹⁶

Kunstenaars kunnen tevens maatschappelijke gebeurtenissen en actualiteiten in de samenleving als onderwerp hebben. Dat dit een veelvoorkomend thema is, valt te stellen aan de hand van interviews die Cathy Courtney publiceerde in het boek *Speaking of book art. Interviews with British and American Book Artists* (1999). Daarin komt naar voren dat vrouwelijke boekkunstenaars die werkzaam waren rond de jaren zeventig van de vorige eeuw een feministische boodschap wilden uitdragen in hun werken. Het werk van de Amerikaanse kunstenaar Joan Lyons is daar een voorbeeld van. “I spent most of the 1970s working on extended portraits of women, mostly self-portraits. I wasn’t interested in them being pictures of me as much as archetypal representations of women. I needed to look at women and see how they looked when they were represented

⁹² Drucker, *Century of Artists’ Books*, 161.

⁹³ Locher, *Inhoud, vorm, functie*, 113.

⁹⁴ Courtney, *Speaking of Book Art. Interviews with British and American Book Artists*, 130.

⁹⁵ Zie ‘Afbeelding 7’.

⁹⁶ Swarts, *Caldic Collectie: Artists’ Books*, 46.

by a woman instead of by a man”, aldus Lyons.⁹⁷ Twee van haar kunstenaarsboeken noemt ze als voorbeeld van feministische werken: “With *Wonder Woman* (1974) I transformed a woman at an ironing board into my favorite childhood heroine. In 1975 I made *Bride, Book, Red to Green* using a ‘found’ bride (looking very unhappy) and explored what I could do with the plates on the offset press if I turned the ink off and kept running paper through. The ‘bride’ faded. When the pages were run through in reverse order overprinted with a negative image, she slowly re-emerged in negative in a new color”.⁹⁸ De Amerikaanse kunstenaar Susan King gebruikte in *Always a Bridesmaid Never a Bride* (1978) ook de vrouwelijke kant van het huwelijk als onderwerp in haar kunstenaarsboek om een feministische boodschap over te brengen. “It was a combination of wedding ritual and art ritual and was printed on a wedding invitation, with a double envelope, tissue paper, and little recipes, all sewn up with silk thread. It was mailed off as a wedding announcement [...]. I ordered a wedding cake and had a publication party.”⁹⁹ Hiermee wilde ze de nadruk leggen op de geschiedenis van de rol van de vrouw en de cultuur die daaromheen hing.¹⁰⁰

Functies met betrekking tot het boekformat als kunstwerk

Daar waar vrouwen veelal feministische boodschappen uitdroegen, focusten de mannelijke kunstenaars zich op andere politieke en maatschappelijke zaken. Deze maatschappelijke kwesties hadden vooral betrekking op het kunstbestel van toen. Dit heeft te maken met een reden van een kunstenaar om überhaupt in boekvorm te werken, omdat het werken in boekvorm al een functie in zichzelf betrof: het afzetten tegen de traditionele kunst. Dit brengt ons bij de vraag die de Britse kunsthistoricus Stephen Bury terecht stelt: “What does the book format allow the artist to do that a film, video, performance, painting, sculpture or suite of prints cannot?”¹⁰¹ Volgens Hubert en Riese Hubert biedt het kunstenaarsboek bij uitstek de mogelijkheid om een verhaal te vertellen.¹⁰² Drucker beaamt dat de kunstrijker bij het zien van een kunstwerk in boekvorm een verhaal met een achterliggende gedachte verwacht en hiernaar op zoek gaat, omdat dit een directe associatie met het zien van een boekvorm is.¹⁰³

Het vertellen van een verhaal of het bevragen van de kijk naar en de omgang met boeken kan dus ten grondslag liggen aan de keuze van een kunstenaar om een kunstenaarsboek te maken. Toch valt er nog steeds te stellen dat een verhaal vertellen in meerdere kunstvormen kan. Er zijn echter twee andere redenen die door kunstenaars veelvuldig genoemd worden ter uitleg van het werken in boekvorm. In de interviews die Courtney afnam met Britse en Amerikaanse kunstenaars kwam naar voren dat 1) het werken in kunstenaarsboeken ruimte geeft om seriematig te werken en 2) het werken in kunstenaarsboeken een tegenbeweging vormt als reactie op de gevestigde kunstwereld.

“It was mainly the idea of sequence – not in the sense of the way painters were making series that were variations on an image, but working with groups of images that were sequential conceptually”, stelt kunstenaar Lyons over wat haar ertoe gedreven heeft te werken in boekvorm.¹⁰⁴ De Amerikaanse kunstenaar Sas Colby beaamt dat de opeenvolging in één kunstwerk het kunstenaarsboek zo bijzonder maakt: “They become total works of obsession, and the process of making them is outside time. That’s not so different from making a two-dimensional painting, but it’s the layering and the sequencing, the working out of the complex interrelationships that is unique to making

⁹⁷ Courtney, *Speaking of book art*, 48.

⁹⁸ Ibid., 47.

⁹⁹ Ibid., 122.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Bury, *Artists’ Books*, 4.

¹⁰² Hubert en Riese Hubert, *Cutting Edge of Reading*, 12.

¹⁰³ Drucker, *Century of Artists’ Books*, 359.

¹⁰⁴ Courtney, *Speaking of book art*, 44.

an artist's book".¹⁰⁵ Ook de Britse kunstenaar Paul Coldwell ziet de boekvorm als uitermate geschikt om een reeks in onder te brengen: "I'm a sculptor and printmaker but I had been toying with the book format for a number of years. I'd been making prints where it was important that they were part of a series and sequence, so the book became a natural progression from that".¹⁰⁶

Het boekformat geeft dus de mogelijkheid om een opeenvolging aan bij elkaar horende 'werken' te tonen binnen één werk. Hoewel deze reden in de interviews door meerdere kunstenaars wordt genoemd, wordt het afzetten tegen de gevestigde kunsttraditie nog vaker aangedragen als verklaring waarom de kunstenaar in boekvorm werkt. "Most centrally, the 60s were about releasing subjectivity and feeling. It was the permission to speak in one's own voice, including about what one felt. That got expressed in the public sphere [...]", aldus de Amerikaanse kunstenaar Betsy Davids.¹⁰⁷ Dit kwam ook tot uiting in de kunst, zoals al eerder gesteld is bij de uiteenzetting van de opkomst van kunstenaarsboeken.¹⁰⁸ Colby illustreert dit: "Living in Connecticut, I was very aware of the avant-garde festivals that were happening in New York with the Fluxus people. I was far from that world, though drawn to experimental and marginalized art forms. My impulse was to make art an extension of life, or rather for art to be completely integrated into daily life, for it to be participatory".¹⁰⁹ Het idee van kunst geïntegreerd in het dagelijks leven is dan ook een grote drijfveer geweest voor de Amerikaanse kunstenaar Edward Ruscha, die in bijna alle interviews van Courtney genoemd wordt als voorbeeld en inspiratiebron. "He's put conceptual books [...] and a certain way of thinking on the map", stelt Susan King. De Britse kunstenaar Telfer Stokes ziet Ruscha ook als initiatiefnemer: "Clive Phillpot asked me who I thought was important and I said Ed Ruscha. I do think Ruscha made a contribution that was unique".¹¹⁰ Op Courtneys vraag waarom Ruscha belangrijk is voor hem antwoordt Stokes dat Ruscha niet gerelateerd is aan een traditie en sterke (nieuwe) concepten neerzet.¹¹¹ Ook volgens Suzanne Swarts maakt Ruscha onconventionele publicaties: "Ruscha kiest voorwerpen, locaties en situaties die hij tegenkomt in het dagelijks leven. Met het paperbackformaat, een goedkope druktechniek en een standaard papiersoort is Ruscha een van de eersten die, door zijn boeken in grote oplage uit te geven, de democratisering van de kunst wil stimuleren".¹¹² Deze democratisering komt voort uit Ruscha's eigen idee dat een kunstenaarsboek van hem een verzameling 'ready-mades' is, gewoonweg een reeks feiten.¹¹³ Naar zijn eigen zeggen zijn de foto's die hij maakt (voor zijn kunstenaarsboeken) dan ook geen artistieke hoogstandjes, en daarmee heeft hij de idee dat kunst artistiek hoogstaand moet zijn bevestigd.¹¹⁴ Het experimenteren met andere kunstvormen dan de overheersende traditie van de schilderkunst en het opzoeken van een dialoog tussen kunst en leven, werkelijkheid en artistieke waarde, was dan ook een grote drijfveer om te werken in kunstenaarsboeken vanaf de jaren 60.¹¹⁵

Samenvattend valt er te stellen dat kunstenaars meerdere redenen kunnen hebben om te werken in de vorm van een kunstenaarsboek. Daarnaast staat de keuze voor een bepaalde bindvorm in relatie tot de functie die de kunstenaar wil dat het werk gaat hebben. Tevens vormt de onderwerpskeuze een deel van de functie, omdat daarmee vaak

¹⁰⁵ Courtney, *Speaking of book art*, 83.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 160.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 58.

¹⁰⁸ Zie pagina 5.

¹⁰⁹ Courtney, *Speaking of book art*, 77.

¹¹⁰ *Ibid.*, 89.

¹¹¹ *Ibid.*, 90.

¹¹² Swarts, *Caldic Collectie: Artists' Books*, 112.

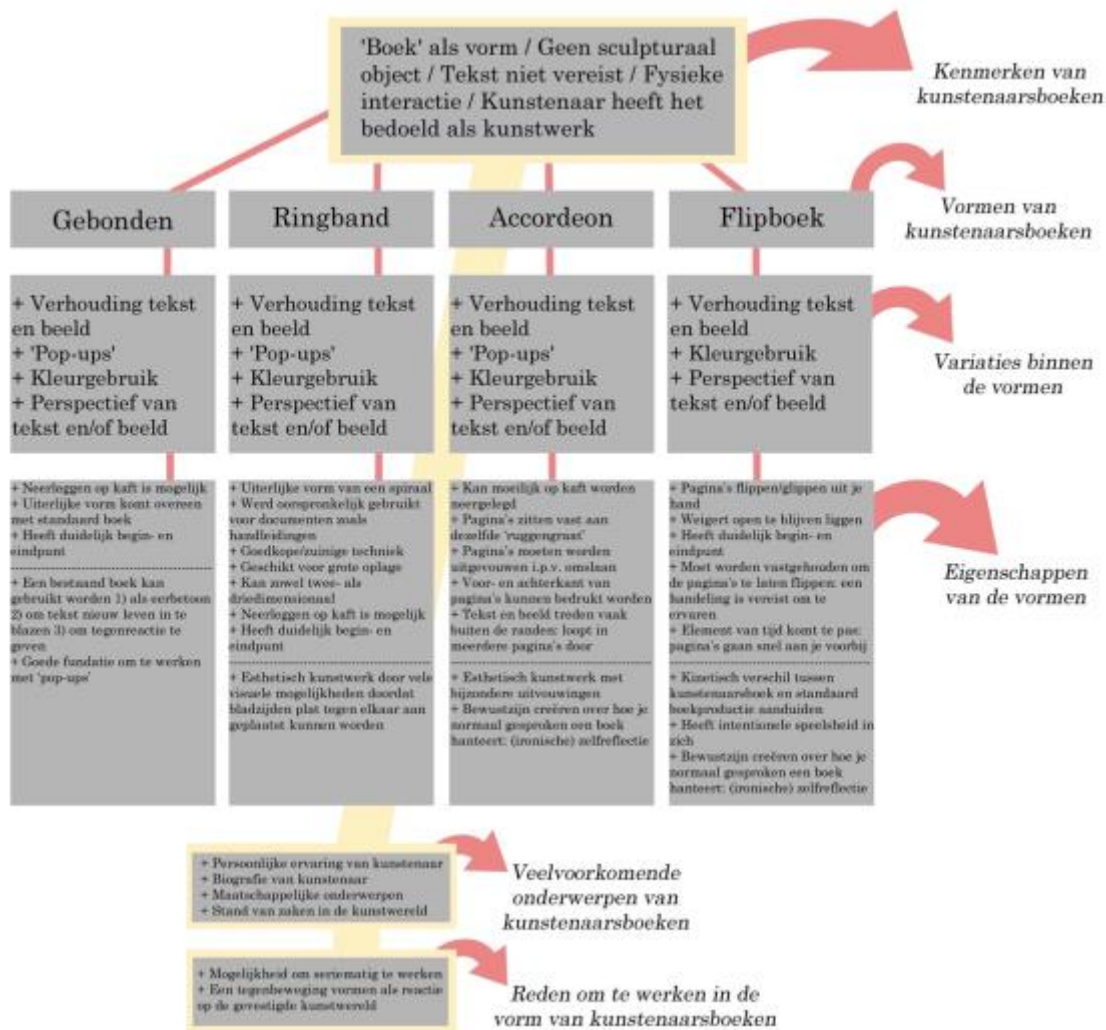
¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Courtney, *Speaking of book art*, 114.

een boodschap mee overgebracht moet worden.¹¹⁶ De mate waarin deze waarden worden toegepast resulteert in een bepaalde uiterlijke vorm van het kunstenaarsboek. Zoals eerder gesteld moet er voor de presentatie van de verschillende vormen van kunstenaarsboeken rekening worden gehouden met de mogelijke beperkingen of juist voordelen die de kunstenaarsboeken met zich meebrengen. De presentatie van de kunstenaarsboeken moet er volgens Drucker tevens op gericht zijn om de functies van de kunstenaarsboeken naar voren te laten komen, zodat de bezoeker begrijpt wat de kunstenaar met het kunstenaarsboek wilde zeggen of uitstralen.¹¹⁷ In hoeverre deze twee factoren de manier van presenteren beïnvloeden zal in het volgende hoofdstuk aan bod komen, door te onderzoeken of conservatoren hier rekening mee houden bij het installeren van een tentoonstelling met kunstenaarsboeken.

Door het uiteenzetten van de functies van kunstenaarsboeken met betrekking tot vorm, onderwerp en het boekformat als kunstwerk, kunnen er aan de hand van dit deelhoofdstuk een aantal karakteristieken aan het vorige figuur worden toegevoegd. In onderstaand figuur is onder de stippellijn te zien welke kenmerken de verschillende vormen erbij hebben gekregen, door de functie die ze kunnen hebben. Daarnaast zijn er twee extra blokken toegevoegd met daarin de veelvoorkomende onderwerpen van kunstenaarsboeken en de redenen om als kunstenaar te werken in het boekformat.



Figuur 4: Onderwerpen en redenen met betrekking tot kunstenaarsboeken aangevuld © Nina Knaack

¹¹⁶ Hubert en Riese Hubert, *Cutting Edge of Reading*, 9.

¹¹⁷ Drucker, *Century of Artists' Books*, 309.

2. Kunstenaarsboeken presenteren

In dit hoofdstuk wordt beschreven hoe verschillende vormen van kunstenaarsboeken tentoongesteld zijn en wat de presentatiewijzen mogelijk te maken hebben met deze vormen en/of de functies van de kunstenaarsboeken. Daarvoor is gekeken naar drie tentoonstellingen: *Caldic Collectie – Artists’ Books* (2009) in Museum de Fundatie te Zwolle, *Van Picasso tot Sol LeWitt – Het kunstenaarsboek na 1950* (2014) in Museum Meermanno te Den Haag en *Sequence 1 – Nederlandse kunstenaarsboeken in internationaal perspectief* (2015) in Academie Minerva te Groningen. Per tentoonstelling worden categorieën gemaakt van de diverse wijzen waarop kunstenaarsboeken tentoongesteld zijn.¹¹⁸ Om erachter te komen wat de redenen achter de verschillende presentatiewijzen waren en om het algemene doel achter de verschillende tentoonstellingen te achterhalen, zijn de betrokkenen organisatoren en conservatoren geïnterviewd.¹¹⁹ Op basis van informatie uit de tentoonstellingscatalogi en de antwoorden van de organisatoren en conservatoren wordt er vervolgens een vergelijking gemaakt tussen de drie tentoonstellingen. Bij de beschrijvingen en daaropvolgende vergelijking wordt voornamelijk aandacht besteed aan de vormen en kenmerken waarop kunstenaarsboeken zijn gepresenteerd. Ik benoem alleen contextuele informatie als deze van belang lijkt te zijn voor de ervaring van de kunstwerken. Het gaat er in dit onderzoek namelijk om om te achterhalen of verschillende wijzen waarop kunstenaarsboeken zijn gepresenteerd de bezoeker eenzelfde ervaring konden bieden zoals een verzamelaar zijn boek kan beleven. Er wordt in dit onderzoek dan ook uitgegaan van een ideale manier om een kunstenaarsboek te ervaren, en dat is de totaalervaring zoals Van Caldenborg deze beschrijft en waar al eerder naar verwezen is: “Je ruikt, je voelt, je ziet en je leest de wereld door de ogen van een kunstenaar”.¹²⁰ De verschillende presentatiewijzen die in dit hoofdstuk aan bod komen, worden dan ook beoordeeld op in hoeverre de bezoeker een totaalervaring van het boek kan beleven. Dit idee van Van Caldenborgh wordt namelijk door meerderen gedeeld. In haar recensie over de tentoonstelling *Van Picasso tot Sol LeWitt – Het kunstenaarsboek na 1950* schrijft de Nederlandse kunsthistoricus en -criticus Tineke Reijnders bijvoorbeeld dat het participatieve karakter de unieke kracht van het kunstenaarsboek is: “Het maakt een veel persoonlijker en intiemere kunstbeleving mogelijk dan het bekijken van een schilderij of een beeld in een museum”.¹²¹ Een participatief karakter heeft een connectie met onze zintuigen. Als je een boek leest kijk je niet alleen naar de afbeeldingen en naar de letters die woorden en zinnen vormen, maar voel je ook de kافت en de dikte van het papier. Daarnaast hoor je hoe het boek kan piepen of kraken bij het openslaan en hoe het papier kan knisperen met het omslaan van een pagina. Tevens komt er de geur van het boek bij kijken, die je vele associaties van een bepaalde tijd of plek kan geven. Voor mij – en waarschijnlijk vele anderen – bestaat het lezen van een boek niet alleen uit kijken naar wat de auteur heeft neergezet. Alle zintuigen op het proeven na zijn mijns inziens van belang voor het ervaren van een (kunstwerk in) boekvorm. Dit valt te stellen aan de hand van de literatuur over het ervaren van een kunstwerk, met daarbij het belang van de leeservaring tegenover de kijkervaring. De Duitse kunsttheoreticus Rudolf Arnheim stelt in het begin van zijn boek *Art and Visual Perception* (1974) het volgende:

¹¹⁸ Daarbij wordt niet elk kunstenaarsboek afzonderlijk benoemd, maar wordt er een voorbeeld gegeven van een kunstenaarsboek die in een categorie valt waar meerdere presentatiewijzen van kunstenaarsboeken onder vallen. In het geval een kunstenaarsboek op een unieke wijze wordt gepresenteerd, wordt deze presentatiewijze los benoemd.

¹¹⁹ Gezien de tentoonstellingen bestonden uit kunstenaarsboeken uit meerdere verzamelingen waren er verschillende organisatoren en conservatoren bij betrokken.

¹²⁰ Van Caldenborgh, *Voorwoord*, 5.

¹²¹ Reijnders, *De belangstelling voor het kunstenaarsboek groeit – jonge kunstenaars kiezen steeds vaker voor dit ‘directe’ medium*, 62.

“We have neglected the gift of comprehending things through our senses. Concept is divorced from percept, and thought moves among abstractions. Our eyes have been reduced to instruments with which to identify and to measure; hence we suffer a paucity of ideas that can be expressed in images and an incapacity to discover meaning in what we see”.¹²² Om onze visuele mogelijkheden te benutten moeten we volgens hem een ‘active exploration’ toepassen.¹²³ De reden daarvoor is als volgt: “The world of images does not simply imprint itself upon a faithfully sensitive organ. Rather, in looking at an object, we reach out for it. With an invisible finger we move through the space around us, go out to the distant places where things are found, touch them, catch them, scan their surfaces, trace their borders, explore their texture. Perceiving [...] is an eminently active occupation”.¹²⁴ ‘Goed’ kijken vereist dus een actieve houding, waarbij alle zintuigen geprikkeld worden. Dit geldt echter voor elke kunstbeschuwing en niet alleen specifiek voor kunstenaarsboeken. De Amerikaanse filosoof en psycholoog John Dewey heeft hier een antwoord op, door in *Art as Experience* (1934) te stellen dat we constant dingen ervaren, maar pas *een* ervaring hebben wanneer het werk in zijn volledigheid beleefd is. Hij beschrijft dit als volgt: “We have *an* experience when the material experienced runs its course to fulfillment. Then and then only is it integrated within and demarcated in the general stream of experience from other experiences”.¹²⁵ Het lezen van een kunstenaarsboek bijvoorbeeld, “is so rounded out that its close is a consummation and not a cessation”.¹²⁶ Van hieruit valt te stellen dat een kunstenaarsboek pas een totaalervaring kan worden als het van begin tot eind bekeken, gelezen, geroken, gehoord en gevoeld kan worden. Het lezen van elke pagina is van belang om de ervaring compleet te maken. Alleen het kijken naar de bladzijden is aldus niet voldoende. Een ‘gewone’ kunstbeschuwing heeft dan ook een ander karakter dan een leeservaring, wat in een kunstenaarsboek juist samenkomt. Dit komt doordat bij het ervaren van kunstenaarsboeken er niet alleen gekeken wordt, maar ‘lezen’ ook verondersteld wordt. Tevens worden zintuigen niet alleen geprikkeld, maar moeten alle zintuigen (op het proeven na) worden ingezet voor een volledige ervaring van het kunstenaarsboek. Dit beaamt de Amerikaanse conservator van The Getty Research Institute Marcia Reed, door in haar essay *Material Encounters Content* te stellen dat een kunstenaarsboek een ervaring van het materiaal en de inhoud vereist: “This essential necessity to experience the different dimensions of the material and content is why archival storage and reading room protocols, not to mention closed museum exhibition cases, are equally difficult and ultimately destructive in the limiting conditions they provide for reading these important twentieth-century works on paper”.¹²⁷ Naast dat de verschillende manieren van presenteren beoordeeld worden op deze mogelijkheid tot daadwerkelijke ervaring, wordt er ook een oordeel geveld aan de hand van of er rekening gehouden is met het tot uitdrukking laten komen van de vorm van het boek en of er getracht is het onderwerp van het boek over te brengen op het publiek.

2.1. Caldic Collectie – Artists’ Books

Van 21 mei tot en met 30 augustus 2009 vond de tentoonstelling *Caldic Collectie – Artists’ Books* plaats in Museum de Fundatie te Zwolle. In de tentoonstelling waren meer dan zestig kunstenaarsboeken te zien van ongeveer hetzelfde aantal kunstenaars, waarbij voornamelijk kunstenaarsboeken in gebonden vorm aanwezig waren. Daarnaast

¹²² Arnheim, *Art and Visual Perception*, 1.

¹²³ *Ibid.*, 42.

¹²⁴ *Ibid.*, 43.

¹²⁵ Dewey, *Art as Experience*, 35.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Reed, *Material Encounters Content*, 31.

was er een aantal kunstenaarsboeken in accordeonvorm te zien.¹²⁸ De boeken zijn geselecteerd uit de Caldic Collectie, waarbij Museum de Fundatie als presentatie-instelling diende. Suzanne Swarts vertelt dat zij en haar collega's van de Caldic Collectie na een lange tijd verzamelen erachter kwamen dat ze door de jaren heen aardig wat kunstenaarsboeken in hun collectie hadden. "Het is een medium dat zelden getoond wordt en dat naar ons idee meer aandacht verdiende. Toen ontstond het idee om een tentoonstelling op het hoofdkantoor van Caldic B.V. in Rotterdam te maken met daarbij een catalogus over onze verzameling. Deze tentoonstelling kon op afspraak of op uitnodiging bezocht worden. Ralph Keuning, directeur van Museum de Fundatie heeft daar onze tentoonstelling gezien en ons vervolgens uitgenodigd naar Zwolle te komen om daar een uitgebreidere variant van de show te maken", aldus Swarts.¹²⁹ De conservator van Museum de Fundatie destijds, Karin van Lieverloo, stond heel positief tegenover het idee om kunstenaarsboeken tentoon te stellen om dezelfde reden die Swarts aangeeft.¹³⁰ De tentoonstelling was verspreid over twee zalen en tien kabinetten, waarbinnen vier presentatiewijzen te onderscheiden waren.

De eerste presentatiewijze is het tentoonstellen aan de muur, waarbij losse bladzijden van de kunstenaarsboeken in kwestie ingelijst zijn. Een eerste voorbeeld daarvan is het kunstenaarsboek *Parler Seul* (1948-1950) van de Spaanse kunstenaar Joan Miró en de Roemeense schrijver Tristan Tzara.¹³¹ Dit boek kan gezien worden als een 'livre d'artiste', omdat deze voor de benaming en heropleving van kunstenaarsboeken gemaakt is. De vraag die hier rijst is of het boek speciaal voor de tentoonstelling is losgehaald uit de binding om te kunnen inlijsten of dat het boek ongebonden in de Caldic Collectie is gekomen. Swarts zegt hierover: "De boeken van Miró en Tzara zijn zowel gebonden als losbladig uitgegeven. In sommige gevallen zijn de boeken niet officieel losbladig uitgegeven maar zijn er wel exemplaren die nooit gebonden zijn op de markt in omloop. Wij trachten bij het verzamelen zowel een exemplaar die gebonden is als een losbandig exemplaar aan te kopen, zodat je de verschillende bladzijden kan inlijsten maar ook het boek zelf in zijn volledigheid kan tonen".¹³² In dezelfde zaal hing *Jazz* (1947) van de Franse kunstenaar Henri Matisse, waarvan er in de Caldic Collectie eveneens twee exemplaren zijn.¹³³ In de tentoonstellingscatalogus staat vermeld dat geen van de originele uitgaven van *Jazz* was gebonden. Iedere pagina heeft weliswaar een vouw in het midden maar het boek bleef losbladig.¹³⁴ Het binden van de bladzijden zou volgens Matisse ernstig afbreuk doen aan de illustraties. Desondanks lieten veel eigenaren hun exemplaar inbinden en benaderden prominente kunstenaars om een bijzondere band te ontwerpen voor hun boek.¹³⁵ Nog een ander voorbeeld zijn twee kunstenaarsboeken van de Duitse kunstenaar A.R. Penck: *Zonder titel (Standart-Buch) [2]* (1963-1964) en *Zonder titel (Standart-Buch) [1]* (1960).¹³⁶ De lijsten die zijn gebruikt voor de losse

¹²⁸ Gebaseerd op de tentoonstellingscatalogus. Naast kunstenaarsboeken waren er ook enkele 'book objects' te zien. Deze worden verder in dit onderzoek niet besproken.

¹²⁹ Persoonlijke communicatie met Suzanne Swarts, maart 2017.

¹³⁰ Persoonlijke communicatie met Karin van Lieverloo, maart 2017: "Er wordt naar mijn mening (te) weinig aandacht aan kunstenaarsboeken besteed".

¹³¹ Zie 'Afbeelding 8'.

¹³² Persoonlijke communicatie met Suzanne Swarts, maart 2017.

¹³³ Zie tevens 'Afbeelding 7'.

¹³⁴ Door deze vermelding in de tentoonstellingscatalogus kan nagedacht worden over het idee dat 'losbladig' ook een vorm van kunstenaarsboeken is en daarmee een nieuwe categorie binnen de verschillende bindwijzen vormt. Toch kies ik er bewust voor om losbladige versies niet te zien als een vorm binnen kunstenaarsboeken, omdat de losse pagina's een geheel vormen alleen als ze bij elkaar zijn. Daarnaast heeft de kunstenaar, zoals Matisse, de pagina's wel gemaakt met het idee dat ze samen een boek vormen. Alleen omdat de illustraties door het binden minder goed zichtbaar zouden zijn was de reden om de pagina's gebonden uit te geven. Tevens zie ik dit niet als aparte bindwijze omdat in het geval de pagina's wel gebonden zouden worden, dit in de vorm van een gebonden boek zou zijn. De pagina's zijn namelijk niet gemaakt voor een accordeonvorm, een flipboek of een ringband, want dan zou de kunstenaar de pagina's op die manier bewust bij elkaar brengen. Daarom valt voor mij een losbladig boek onder de categorie van een gebonden boekvorm.

¹³⁵ Swarts, *Caldic Collectie: Artists' Books*, 84.

¹³⁶ Zie 'Afbeelding 9'.

pagina's zijn allemaal strak en wit.¹³⁷ Wel zit er een verschil in verticale en horizontale lijsten en de hoogte waarop de lijsten aan de muur zijn bevestigd. *Parler Seul* en *Jazz* hingen losbladig in horizontale lijsten, waarbij twee pagina's in één lijst zitten omdat deze pagina's samen op één stuk papier zitten. Doordat *Jazz* meer pagina's bevat dan *Parler Seul* is deze op een muur met meer ruimte getoond, maar dat zorgde ervoor dat sommige ingelijste pagina's erg hoog hingen.¹³⁸ Dit had als effect dat sommige pagina's te hoog hingen om voor de bezoeker goed te kunnen zien en lezen. De boeken van Penck zijn per pagina in verticale lijsten gepresenteerd. Omdat alle ingelijste boeken in hun volledigheid zijn getoond en de boeken van Penck minder bladzijden bevatten, waren hierbij wel alle pagina's goed zichtbaar.¹³⁹

De tweede presentatiewijze is het tentoonstellen op een plank aan de muur.¹⁴⁰ Er zijn zowel kunstenaarsboeken in gebonden vorm als in accordeonvorm waarbij dit de presentatiewijze was. Een voorbeeld is het gebonden boek *Foirades/Fizzles* (1976) van de Amerikaanse kunstenaar Jasper Johns en de Ierse schrijver Samuel Beckett.¹⁴¹ Een voorbeeld van een accordeonvorm op een plank aan de muur is *A Couple of Ways of Doing Something* (2003) van de Amerikaanse kunstenaar Chuck Close en de Amerikaanse dichter Bob Holman.¹⁴² Twintig portretten en gedichten zijn daarbij samen gebonden in vier leporello's, welke in twee rijen zijn uitgevouwen.¹⁴³ Gezien deze accordeonvorm niet aan beide zijden bedrukt was, is het mogelijk om het kunstenaarsboek uit te vouwen en op die manier de bezoeker elke pagina te laten zien. Een kunstenaarsboek in gebonden vorm op een plank presenteren zorgt ervoor dat alleen de twee bladzijden waarop het boek is opengeslagen te zien is. Het is daarbij niet toegestaan om als bezoeker een pagina om te slaan. Er kon dus alleen van een afstand naar twee pagina's van het boek gekeken worden. *Foirades/Fizzles* stond overigens op een plank achter het 'book object' *Zocalo* (1997) van de Spaanse kunstenaar Alicia Martin, waardoor de bezoeker niet dicht bij het opengeslagen boek kon komen.¹⁴⁴ Een interessant gegeven daarbij is dat de afstand van de beschouwer tot het boek niet alleen bepaald werd door het feit dat er geen interactie plaats mocht vinden, maar dat een bezoeker ook niet zo dicht mogelijk zich over het boek kon buigen of naar toe kon hellen om zo toch de bladzijden die opengeslagen waren goed te kunnen bestuderen. Over de keuze op welke pagina's *Foirades/Fizzles* uiteindelijk opengeslagen is (en hoe deze keuze voor andere boeken werd gemaakt) zegt Swarts het volgende: "Dat is heel simpel: gewoonweg de pagina die het beste beeld geeft van het boek. Dat is de pagina waarop de ideeën van de kunstenaar goed tot uitdrukking komen en daarnaast ook ideeën van de eventuele dichter of schrijver die heeft meegewerkt aan het boek".¹⁴⁵

De derde presentatiewijze is het plaatsen van het boek in een vitrine. Dit is bijvoorbeeld het geval bij de gebonden versie van *Jazz* van Matisse.¹⁴⁶ Voor het bepalen of het boek opengeslagen op een plank of in een vitrine neergezet werd is volgens Swarts gekeken hoe ze het beste het boek konden tonen waarbij de bezoeker zoveel mogelijk van het boek te zien kreeg en tegelijkertijd het boek voldoende beschermd was. "Het betreffen namelijk vaak kostbare en zeldzame exemplaren, dus de boeken moeten tegen schade behoed worden. De beste manier om een boek te conserveren is om het te plaatsen in een vitrine, maar het mooiste is zonder glas ertussen. Waar het gaat moet je

¹³⁷ Zie 'Afbeelding 8' en 'Afbeelding 9'.

¹³⁸ Zie 'Afbeelding 8'.

¹³⁹ Zie 'Afbeelding 9'.

¹⁴⁰ Hierbij zijn de kunstenaarsboeken verticaal en opengeslagen op een plank gezet.

¹⁴¹ Zie 'Afbeelding 10'.

¹⁴² Zie 'Afbeelding 11'.

¹⁴³ Swarts, *Caldic Collection: Artists' Books*, 132. Een leporello is een drukwerk dat in meerdere slagen zigzag is gevouwen. Dit is dus een accordeonvorm.

¹⁴⁴ Zie 'Afbeelding 10'.

¹⁴⁵ Persoonlijke communicatie met Suzanne Swarts, maart 2017.

¹⁴⁶ Zie 'Afbeelding 12'.

dit dus doen en zo hebben wij ook die keuzes gemaakt”, aldus Swarts.¹⁴⁷ Deze presentatiewijze is vergelijkbaar met het neerzetten van het boek op een plank, behalve dat het glas ervoor weer voor een ander soort afstandelijkheid zorgt. Daarnaast wordt hier een interessante problematiek aangeraakt: de wisselwerking tussen de manier van presentatie en de conservatie van het gepresenteerde kunstwerk. Het gaat hierbij dus om de vraag of het presenteren gericht is op het zo mooi mogelijk presenteren of om het presenteren waarbij het kunstwerk zo goed mogelijk gepreserveerd wordt. Uit het antwoord van Swarts blijkt dat deze presentatiewijze tot stand is gekomen vanuit het idee dat het kunstwerk zo goed mogelijk gepreserveerd moet worden, waardoor *Jazz* in een vitrine is geplaatst in plaats van bijvoorbeeld op een plank of een platform ‘in de open lucht’.

De vierde presentatiewijze is het tonen van een video naast het presenteren van het kunstenaarsboek. Dit kan dus eerder als een extra presentatiewijze gezien worden, omdat het origineel gepresenteerd wordt in bijvoorbeeld een vitrine of op een plank. Het tonen van een video is in de tentoonstelling alleen bij *Your House* (2006) van de Deense kunstenaar Olafur Eliasson gebeurd. De video werd op een scherm van circa 80 centimeter breed getoond, waarbij het scherm met een witte omlijsting aan de wand bevestigd was.¹⁴⁸ Deze video zorgde ervoor dat alle pagina’s van het boek aan het publiek getoond werden. Wel was het een video waarop te zien is hoe iemand anders door het boek heen bladert. Daardoor valt mogelijk te stellen dat de extra presentatiewijze een afstandelijk karakter heeft en je als bezoeker niet het idee hebt dat je zelf het boek leest. Op de vraag hoe het idee is ontstaan om een video van dit boek te tonen en waarom er alleen van dit boek een video gemaakt is antwoordt Swarts het volgende: “Een video maken was de enige manier om te laten zien hoe de uitsnede van het huis in het boek zich ontwikkelt van de eerste bladzijde tot aan de laatste bladzijde. Het boek is eigenlijk haast een object. Ik zou echter niet zomaar van allerlei boeken een video maken, omdat ik vind dat digitale film en het fysieke boek ver uit elkaar liggen”.¹⁴⁹ Hiermee stelt Swarts dat het een interessant middel is om meer van het boek zichtbaar te krijgen, maar dat het volgens haar wel ver weg staat van het lezen van een boek en de ervaring die daar normaalgesproken bij komt kijken. Het lijkt hierbij ook te gaan om het idee dat het boek getoond wordt in een ander medium, wat een vervreemdend effect geeft. Zo valt er namelijk te stellen dat de kunstenaar een video had kunnen maken met daarin verschillende schetsen en/of gedachten op papier in plaats van een kunstenaarsboek, maar dat het in dit geval gaat om het kunstenaarsboek en dus niet om een videowerk.

Zoals eerder gesteld moet er voor de presentatie van de verschillende vormen van kunstenaarsboeken volgens Drucker rekening worden gehouden met de mogelijke beperkingen of juist voordelen die diverse vormen van kunstenaarsboeken met zich meebrengen.¹⁵⁰ Swarts zegt hierover dat ze in de tentoonstelling geen duidelijke categorieën hebben gemaakt op basis van vorm. “Hooguit hebben we hier en daar werken van een paar kunstenaars die qua tijd en (stijl)periode bij elkaar passen getoond”, aldus Swarts.¹⁵¹ Dit betekent overigens niet dat er niet op de vormen van de boeken is gelet. Dit was juist een uitgangspunt, maar wel per boek verschillend en niet ingedeeld op basis van bijvoorbeeld het gebonden boek, de accordeonvorm, de ringband, het flipboek of andere gelijksoortige vormen. “Ieder boek heeft een eigen karakter en dwingt daardoor ook een eigen presentatiemethode af”, stelt Swarts.¹⁵² Het ging bij het beslissen van de presentatiewijzen volgens Swarts daarnaast voornamelijk om het

¹⁴⁷ Persoonlijke communicatie met Suzanne Swarts, maart 2017.

¹⁴⁸ Helaas is hier geen afbeelding van beschikbaar.

¹⁴⁹ Persoonlijke communicatie met Suzanne Swarts, maart 2017.

¹⁵⁰ Drucker, *Century of Artists' Books*, 197.

¹⁵¹ Persoonlijke communicatie met Suzanne Swarts, maart 2017.

¹⁵² Ibid.

toepassen van variatie: “Het grotere verhaal, namelijk de tentoonstelling, moet ons inziens voldoende afwisseling geven om de bezoeker te blijven prikkelen de volgende zaal in te gaan”.¹⁵³

Er is tevens eerder gesteld dat er bij de presentatie van kunstenaarsboeken volgens Drucker rekening moet worden gehouden met het overbrengen van het onderwerp van het kunstenaarsboek. Dit lijkt problematisch te zijn in het geval slechts de twee opengeslagen pagina’s van het boek te zien zijn. Hoe werd dan verder aan het publiek duidelijk gemaakt wat er nog meer in het boek te vinden was? Swarts vertelt hierover dat er soms bij de een boek een grafiekmap is uitgegeven en dat deze in de tentoonstelling bij het kunstenaarsboek getoond werd. Daarnaast hebben ze ander (beeldend) werk van de desbetreffende kunstenaar getoond om het boek in het oeuvre van de kunstenaar te kunnen plaatsen. Op deze manier trachtten ze de denk- en werkwijze van de kunstenaar duidelijk te maken aan het publiek. Dit hebben ze bijvoorbeeld gedaan door een sculptuur van de Italiaanse kunstenaar Marino Marini te tonen naast zijn kunstenaarsboek.¹⁵⁴ Daarnaast was het idee achter de presentatiewijze waarbij losse bladzijden werden ingelijst dat dit losbandig exemplaar meer over het boek vertelde, doordat hierdoor wel alle pagina’s gezien konden worden. Ook de presentatiewijze van de video bij *Your House* van Olafur Eliasson diende om het onderwerp van het kunstenaarsboek over te brengen op het publiek.¹⁵⁵

Voor Swarts had de tentoonstelling over kunstenaarsboeken dan ook niet per se als doel om de onderwerpen van elk individueel kunstenaarsboek op het publiek over te brengen: “Het doel van de tentoonstelling was om een groter publiek kennis te laten maken met dit medium. Bijna elke kunstenaar maakt in zijn leven weleens eens een boek, terwijl bijna niemand dit weet. Voor velen is het een belangrijk medium, maar helaas is het zo weinig bekend”.¹⁵⁶ Doordat de tentoonstelling in Museum de Fundatie voor vele bezoekers een eerste kennismaking met kunstenaarsboeken was, is er door Swarts en haar collega’s gestreefd naar het aanbrengen van variatie – zoals eerder genoemd werd bij de keuze voor verschillende presentatiemethodes. Swarts beaamt daarbij dat de tentoonstelling voor echte bibliofielen wellicht iets te exhibitionistisch was. Dit kwam doordat de kunstenaarsboeken afgewisseld werden met kunstwerken behorend tot of die in de richting gaan van ‘book objects’. Dit is volgens Swarts echter wel bewust gedaan zodat de tentoonstelling niet zou bestaan uit een eindeloze reeks met boeken.¹⁵⁷ Een voorbeeld van een kunstwerk wat meer een installatie in de vorm van een ‘book object’ is, is *La Divina Commedia* (2008) van de Italiaanse kunstenaar Sabine Mezzaqui.¹⁵⁸ Het boek ‘La Divina Commedia’ van de Italiaanse schrijver Dante Alighieri heeft zij verknipt tot een spiraalvormige installatie met een doorsnede van twee meter. In flinterdunne aan elkaar geplakte pagina’s heeft ze patronen van vierkantjes geknipt.¹⁵⁹ Ook het eerdergenoemde *Zocalo* (1997) van Alicia Martin is een voorbeeld van een ‘book object’ dat te zien was in de tentoonstelling.

Als Swarts nu weer een tentoonstelling over kunstenaarsboeken zou maken, stelt ze dat ze hetzelfde zou doen: “Voor het gemiddelde publiek (dat voor het eerst kennismakt met het kunstenaarsboek) moet je wat directer presenteren. Daarbij moet je zoeken naar de juiste afwisseling met voldoende platen, objecten en andere visuele ‘eye catchers’”.¹⁶⁰ Degenen die echt geïnteresseerd zijn in meer diepgang zouden bijvoorbeeld naar de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag kunnen, omdat je daar op afspraak kunstenaarsboeken mag inzien. “Dat willen wij in de bibliotheek van Museum

¹⁵³ Persoonlijke communicatie met Suzanne Swarts, maart 2017.

¹⁵⁴ Helaas is hier geen afbeelding van beschikbaar.

¹⁵⁵ Persoonlijke communicatie met Suzanne Swarts, maart 2017.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Persoonlijke communicatie met Suzanne Swarts, maart 2017.

¹⁵⁸ Zie ‘Afbeelding 13’.

¹⁵⁹ Swarts, *Caldic Collectie: Artists’ Books*, 90.

¹⁶⁰ Persoonlijke communicatie met Suzanne Swarts, maart 2017.

Voorlinden ook op poten zetten. We hebben in onze bibliotheek al speciale vitrines gemaakt waarin kunstenaarsboeken gepresenteerd worden, maar we zouden graag die echte bibliofielen tegemoet willen komen door aan hun de mogelijkheid te bieden om op afspraak langs te komen en (een deel van) onze collectie kunstenaarsboeken in alle rust te bekijken”, aldus Swarts.¹⁶¹ Dit komt terug op het idee dat Swarts in de tentoonstellingscatalogus heeft gesteld dat een kunstenaarsboek eigenlijk een tentoonstelling voor één persoon is. Tussen het mensen interesseren voor kunstenaarsboeken en echte liefhebbers één-op-één bedienen bevindt zich volgens Swarts namelijk een grijs gebied die niet per se oplossingen biedt.¹⁶² In het derde hoofdstuk wordt ingegaan op de eventuele mogelijkheden binnen dit grijze gebied.

2.2. Van Picasso tot Sol LeWitt – Het kunstenaarsboek na 1950

Van 15 maart tot en met 13 juli 2014 vond de tentoonstelling *Van Picasso tot Sol LeWitt – Het kunstenaarsboek na 1950* plaats in Museum Meermanno | Huis van het boek te Den Haag. In de tentoonstelling waren rond de tweehonderd kunstenaarsboeken van zestig verschillende kunstenaars te zien, waarbij voornamelijk kunstenaarsboeken in gebonden vorm aanwezig waren.¹⁶³ Daarnaast was er een aantal kunstenaarsboeken in accordeonvorm te zien. De boeken werden geselecteerd uit de particuliere collectie van de Brokken-Zijp Foundation, de collectie van Museum Meermanno | Huis van het boek en de collectie van de Koninklijke Bibliotheek. De Nederlandse familie Brokken, het echtpaar bestaande uit Hans Brokken en José Brokken-Zijp, heeft Museum Meermanno | Huis van het boek benaderd met het aanbod om hun collecties bijeen te voegen voor een tentoonstelling. Het museum verzamelt namelijk zelf ook kunstenaarsboeken en volgens Ellen van Schie, conservator tentoonstellingen bij Museum Meermanno | Huis van het boek, was een tentoonstelling een goede gelegenheid aandacht te besteden aan dit deel van de collectie, gezien er over het algemeen weinig aandacht voor is. Het doel van de tentoonstelling was volgens haar dan ook om op basis van verschillende thema's een overzicht te geven van de ontwikkeling van kunstenaarsboeken met betrekking tot hun inhoud en daarmee het kunstenaarsboek als kunstvorm in de kunstgeschiedenis te duiden.¹⁶⁴ Dit kwam voort uit het idee van kunstverzamelaar José Brokken-Zijp, die stelt dat de variatie in kunstenaarsboeken zo groot is dat er voor een tentoonstelling ervan gekozen zal moeten worden voor specifieke thema's.¹⁶⁵ Voor deze tentoonstelling is er gekozen voor de volgende thema's: A) Kunstenaarsboeken met zowel tekst als beeld; B) Kunstenaarsboeken waarin de lijn/grid en/of andere (abstracte) beeldvormen en/of kleur belangrijk zijn; C) Kunstenaarsboeken met nadruk op het gebruik van losse letters, schrift, getallen en/of losse woorden; D) Kunstenaarsboeken met voornamelijk een boekobject karakter; E) Kunstenaarsboeken over installaties. Door het indelen van de kunstenaarsboeken in deze thema's moest volgens Brokken-Zijp het kunstenaarsboek beter begrepen worden door een publiek dat weinig kennis heeft van deze kunststroming.¹⁶⁶ Een algemeen doel en tevens beleid van de Brokken-Zijp Foundation is dan ook om te benadrukken dat kunstenaarsboeken kunstwerken zijn en om deze kunstvorm beter bekend te maken.¹⁶⁷ De kunstenaarsboeken werden op basis van zojuist genoemde thema's getoond in zes verschillende zalen, waarbinnen er drie verschillende presentatiewijzen te onderscheiden waren.

¹⁶¹ Persoonlijke communicatie met Suzanne Swarts, maart 2017.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Gebaseerd op de tentoonstellingscatalogus.

¹⁶⁴ Persoonlijke communicatie met Ellen van Schie, maart 2017.

¹⁶⁵ Persoonlijke communicatie met José Brokken-Zijp, maart 2017.

¹⁶⁶ Ibid. José Brokken-Zijp spreekt zelf over een kunststroming met betrekking tot kunstenaarsboeken. Dit betekent echter niet dat dit over het algemeen ook het geval is.

¹⁶⁷ Ibid.

De eerste presentatiewijze is het tentoonstellen in een vitrine. Het grootste gedeelte van de kunstenaarsboeken is op deze manier gepresenteerd, zowel gebonden vormen als accordeonvormen.¹⁶⁸ Een voorbeeld daarvan is het kunstenaarsboek *Ulises Carrión* (1973) van de Mexicaanse kunstenaar Ulises Carrión.¹⁶⁹ Hoewel de boeken per zaal aldus ingedeeld zijn op verschillende thema's, zijn de boeken binnen de thema's wel op dezelfde wijze gepresenteerd. Daarbij waren voor de bezoeker van de gebonden vormen alleen de twee opengeslagen pagina's zichtbaar en werd er door het glas van de vitrine een bepaalde afstand tussen kijker en kunstwerk afgedwongen. Wat is dan echter de reden achter het feit dat de boeken in de tentoonstelling voornamelijk achter glas te zien waren? Volgens Van Schie is de voornaamste reden dat de bruikleengevers niet wilden dat hun boeken door het publiek gehanteerd zouden worden. "Bovendien zijn veel boeken kwetsbaar, waardoor ze niet zomaar op een standaard neergezet kunnen worden", aldus Van Schie.¹⁷⁰ Interessant is dat ook Van Schie hier de problematiek tussen presentatie en conservatie opbrengt, waarbij wederom de overweging voor de beste manier om het kunstwerk te conserveren aan de winnende hand is waardoor het boek achter glas lag en de bezoeker alleen zicht heeft op de opengeslagen pagina's. Een vraag die vervolgens ook bij deze tentoonstelling rijst is hoe er dan wordt besloten op welke pagina's de boeken worden opengeslagen in de vitrine. Van Schie zegt hierover: "Dit is in overleg gedaan tussen de familie Brokken en mijzelf. Omdat het boek maar op een opening zichtbaar is voor het publiek trachten we steeds de meest relevante pagina en/of de visueel meest aantrekkelijke pagina te selecteren. Dit heeft ook verband met of de desbetreffende pagina representatief is voor de rest van het boek. Soms kan het ook zo zijn dat de buitenkant van het boek veelzeggend is, dan is het een bewuste keuze om het boek niet open te leggen".¹⁷¹ Binnen de vitrines zat er nog een onderscheid: vitrinekasten die in de hoogte werken en vitrinekasten die in de breedte werken.¹⁷² Interessant is de vraag hoe er een keuze gemaakt werd over of het boek liggend of rechtopstaand in een vitrine te zien was. Een verschil is namelijk dat bij het 'rechtop' tentoonstellen ook de kaft van het boek (beter) zichtbaar is. Van Schie antwoordt hierop als volgt: "Dit is van een aantal factoren afhankelijk. Ten eerste is het belangrijk om te kijken naar de conserveringseisen: kan een boek geopend getoond worden? Oftewel, kan een boek rechtop staan zonder dat het boekblok uitzakt of zonder dat er andere schade ontstaat? Veel moderne boeken zijn in de rug gelijmd en de pagina's laten op termijn los wanneer je ze te vaak of te lang open legt. Kwaliteit van het bindwerk is meestal niet de eerste prioriteit (geweest) van kunstenaars die de boekvorm kozen".¹⁷³ Naast dat de boeken zelf bepaalde eigenschappen met daarbij komende beperkingen hebben, is er ook nog een praktische reden vanuit het museum dat heeft medebepaald of een boek liggend of rechtop tentoongesteld werd. De maten van de vitrines speelden namelijk ook een rol. Van Schie: "Wij zijn wegens kosten en conserveringseisen gebonden aan de vitrines die in het museum staan. Een aantal is groot genoeg om de boeken in neer te zetten, maar in de meeste vitrines die we hebben kunnen boeken alleen liggend getoond worden. Sommige musea kunnen bij elke tentoonstelling nieuwe vitrines op maat laten maken, dat is bij ons helaas niet het geval".¹⁷⁴ De accordeonvormige boeken werden uitgevouwen in de vitrines geplaatst. In het geval ze in een 'verticale' vitrine stonden konden de bezoekers beide bedrukte kanten zien en daarmee dus ook elke pagina van het

¹⁶⁸ Brokken en Brokken-Zijp, *From Picasso to Sol LeWitt. Artists' Books after 1950*, 7.

¹⁶⁹ Zie 'Afbeelding 14'.

¹⁷⁰ Persoonlijke communicatie met Ellen van Schie, maart 2017.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Zie 'Afbeelding 14' voor een vitrinekast die werkt met hoogte en 'Afbeelding 15' voor een vitrinekast die werkt met breedte.

¹⁷³ Persoonlijke communicatie met Ellen van Schie, maart 2017.

¹⁷⁴ Ibid.

kunstenarsboek.¹⁷⁵

De tweede presentatiewijze is het tonen van video's waarin door verschillende kunstenaarsboeken wordt gebladerd. De kunstenaarsboeken die doorgebladerd werden in de video's waren tevens opengeslagen te zien in een vitrine. De video's vormden dus een extra presentatiewijze van enkele boeken. Door deze video's konden van een aantal kunstenaarsboeken uit de tentoonstelling aldus alle pagina's bekeken worden. Deze video's heeft Van Schie zelf gemaakt door een boek neer te leggen en vervolgens met haar ene hand te bladeren en dit met haar andere hand te filmen.¹⁷⁶ De keuze voor van welke boeken ze een video ging maken werd vooral ingegeven door bepaalde eigenschappen van het boek: de boeken moesten goed openblijven bij het omslaan van een pagina tijdens het filmen en de boeken moesten niet te dik zijn zodat het filmpje niet te lang zou duren. Deze criteria hadden als gevolg dat alleen een aantal boeken in gebonden vorm gefilmd zijn. Per zaal was er één 'doorbladervideo' te zien, onder andere van de Amerikaanse kunstenaar Ed Ruscha, de Frans-Amerikaanse kunstenaar Louise Bourgeois, de Amerikaanse kunstenaar Sol LeWitt en de Amerikaanse kunstenaar James Turrell.¹⁷⁷

De derde presentatiewijze is dat bezoekers zelf door een aantal kunstenaarsboeken mochten bladeren. Hierbij ging het alleen om boeken in gebonden vorm. In de tentoonstelling was er een tafel waarop een aantal kunstenaarsboeken ter inzage lagen.¹⁷⁸ Een voorbeeld is *Will Happiness Find Me?* van het Zwitserse kunstenaarsduo Peter Fischli en David Weiss.¹⁷⁹ Op de vraag hoe er een keuze is gemaakt over welke boeken ingezien konden worden antwoordt Van Schie het volgende: "Dit was afhankelijk van de beschikbaarheid. Het waren soms boeken die ook al in de vitrine lagen, en soms andere boeken van getoonde kunstenaars. We hebben hier een aantal boeken voor aangeschaft die niet te kostbaar waren en een aantal boeken werd beschikbaar gesteld door Boekhandel Walther König in Keulen".¹⁸⁰ De echt waardevolle kunstenaarsboeken (met een kleine of slechts één enkele) oplage konden aldus niet ingezien worden.

In hoeverre werd er voor de presentatie van de verschillende vormen van kunstenaarsboeken bij deze tentoonstelling dan eigenlijk rekening gehouden met de mogelijke beperkingen of juist voordelen die diverse vormen van kunstenaarsboeken met zich meebrengen? Van Schie zegt hierover het volgende: "Als tentoonstellingsmaker probeer je het boek uiteraard zo voordelig mogelijk te presenteren. De specifieke eigenschappen van het boek moeten daarbij zo goed mogelijk naar voren komen. Een leporello of uitklaplaat kun je dus uitvouwen. In het geval het boek een pop-up heeft, dan laat je die bij voorkeur ook zien. Hierbij moeten we er wel altijd rekening mee houden dat het boek gedurende de hele tentoonstelling zo moet kunnen blijven staan of liggen, zonder om te vallen of zonder blijvende schade aan het boek te richten nadat we het boek uit de vitrine halen. Om dit te bewerkstelligen gebruiken we bijna altijd boekensteunen die als een dubbele wig onder het boek liggen wanneer het open ligt en met dunne bandjes melinex kunnen we de pagina's openhouden".¹⁸¹ Bij de keuze van de manier van presenteren bij de verschillende vormen van kunstenaarsboeken wordt in Museum Meermanno | Huis van het boek aldus rekening gehouden met de specifieke en kenmerkende vorm van het boek, waarbij de haalbaarheid van de manier van presenteren voorrang heeft op hoe de vorm het beste naar voren komt. Uiteindelijk is het

¹⁷⁵ Helaas is hier geen afbeelding van beschikbaar.

¹⁷⁶ 'Zie Afbeelding 16'.

¹⁷⁷ Zie 'Afbeelding 17' voor een indicatie van hoe en waar een videoscherm in de zaal stond.

¹⁷⁸ Zie 'Afbeelding 18'.

¹⁷⁹ Zie 'Afbeelding 18'.

¹⁸⁰ Persoonlijke communicatie met Ellen van Schie, maart 2017.

¹⁸¹ Ibid.

museum er zeer op gericht de boeken zo min mogelijk schade aan te richten.

De volgende kwestie waar Drucker zich mee bezig hield: In hoeverre werd er bij de presentatie van kunstenaarsboeken rekening gehouden met het overbrengen van het onderwerp van het kunstenaarsboek? Dit lijkt namelijk – zoals eerder gezegd – problematisch te zijn in het geval slechts de twee opengeslagen pagina's van het boek te zien zijn. Hoe werd dan verder aan het publiek duidelijk gemaakt wat er nog meer in het boek te vinden was? Naast de video's die in de verschillende zalen getoond werden stelt Van Schie dat ze verder gebruik hebben gemaakt van bijschriften om het boek verder toe te lichten. In deze zaalteksten werd beschreven wat verder in het boek te zien was en ook wat de bedoeling van de kunstenaar met het boek is. Daarnaast lagen bij sommige boeken QR-codes zodat de bezoeker met eigen telefoon een bijpassend bestand filmpje op YouTube kon bekijken. “Wegens rechtenkwesties hebben we deze niet zelf kunnen vertonen, dus daarom hebben we op deze manier getracht de bezoeker met meer informatie te verschaffen over de kunstenaarsboeken”, aldus Van Schie.¹⁸² Van andere mogelijkheden zoals het fotograferen van alle pagina's van een boek en deze foto's tonen maken ze in Museum Meermanno | Huis van het boek over het algemeen geen gebruik: “Het neerleggen van bijvoorbeeld foto's waarop de rest van het boek te zien is doen we eigenlijk nooit, omdat deze foto's dan plekken innemen waar ook (andere) authentieke boeken zouden kunnen liggen. Het originele object heeft bij ons voorrang”.¹⁸³ Wat volgens Van Schie wel voor kan komen is dat er van hetzelfde boek meerdere exemplaren te zien zijn, die neergelegd worden op verschillende openingen of bijvoorbeeld één op de omslag en één geopend. Op deze manier is er meer van het boek te zien dan slechts de twee opengeslagen pagina's, maar nog steeds is daarmee niet het gehele boek te lezen. Daarnaast moet het wel net voorkomen dat er meerdere edities van hetzelfde boek zijn, wat lastig is als er sprake is van een unieke, enkele uitgave. Interessant is dat hier ook de kwestie van medialiteit naar voren komt, net zoals bij het tonen van een 'doorbladervideo'. Het zou namelijk mogelijk zijn om foto's te maken van de pagina's uit een boek, maar het idee dat in plaats van de foto's ook een ander authentiek kunstwerk te zien kan zijn, geeft uiteindelijk de doorslag om dat niet te doen. Het lijkt aldus dat de organisatoren van de tentoonstellingen zo min mogelijk de boeken willen inruilen voor het tonen van meerdere pagina's in een ander medium. Over het rekening houden met het overbrengen van het onderwerp van het kunstenaarsboek stelt Van Schie verder het volgende: “Wij kijken eigenlijk meer naar het boek als vorm, als kunstwerk, en minder als de drager van een boodschap”.¹⁸⁴ Wel hebben ze getracht om het thema van het kunstenaarsboek over te brengen op het publiek door ook andere kunstwerken van de tentoongestelde kunstenaars te laten zien. Volgens Van Schie werd hiermee het boek als kunstwerk beter naar voren gebracht en konden de tentoongestelde boeken gerelateerd worden aan – voor de bezoeker – meer herkenbare kunst (met dezelfde onderwerpen). Vervolgens konden de bezoekers de kunstenaarsboeken beter in context plaatsen en beter begrijpen in het oeuvre van de kunstenaar.¹⁸⁵ “De beeldende werken van dezelfde kunstenaars hebben we in bruikleen gekregen van het Van Abbemuseum te Eindhoven en Museum Boijmans Van Beuningen te Rotterdam. Er was bijvoorbeeld beeldend werk te zien van Sol LeWitt, Pablo Picasso, Dieter Roth en Fransje Killaars. De selectie hiervan was gebaseerd op de getoonde boeken: het beeldend werk moest een visuele relatie hebben met de getoonde boeken”, aldus Van Schie.¹⁸⁶ Dit was onder andere te zien bij het werk van LeWitt. In de zaal waar zijn kunstenaarsboeken in vitrines lagen, hing aan de muur ook ingelijst werk van de kunstenaar. Het onderwerp en de grafische vormgeving van de werken aan de muur kwamen direct overeen met de

¹⁸² Persoonlijke communicatie met Ellen van Schie, maart 2017.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Brokken en Brokken-Zijp, *Artists' Books after 1950*, 7.

¹⁸⁶ Persoonlijke communicatie met Ellen van Schie, maart 2017.

vormen, lijnen en kleuren die in de kunstenaarsboeken ook te vinden waren.¹⁸⁷

In tegenstelling tot de andere twee presentatie-instellingen die in dit onderzoek bekeken worden, is Museum Meermanno | Huis van het boek een museum wat altijd te maken heeft met het presenteren van boeken. Over het tentoonstellingsbeleid van het museum stelt Van Schie het volgende: “Het gaat bij ons niet alleen maar om lezen, maar ook om beleven. We willen dat bezoekers de schoonheid, maar ook tactiele ervaringen en kennis over het boek als vorm, als historische entiteit, als kunstwerk en als mensenwerk (bijvoorbeeld drukkers) beleven. Daar komen vervolgens veel aspecten bij kijken. Wij zijn een museum, met een eigen collectie die we voor de toekomst moeten beheren en beschermen. De conserveringseisen van boeken zijn hoog: je kunt een boek niet jaren aaneen tentoonstellen, want daarvoor is het te kwetsbaar. Papier en perkament (al of niet bedrukt of beschilderd) zijn namelijk erg gevoelig voor licht en klimaatschommelingen. Een vitrine is dan een goede buffer tussen het boek en de invloeden van buitenaf. We zijn ons ervan bewust dat de bezoeker het boek dan echter niet kan oppakken, bekijken of besnuffelen: alles wat nu juist de beleving van het boek completeert. We proberen dat te compenseren door op bepaalde dagen voor groepen boeken ‘op de hand’ te tonen; door altijd inkijkexemplaren neer te leggen; door filmpjes op zaal te tonen of door spelelementen in de tentoonstelling in te bouwen”.¹⁸⁸

2.3. Sequence 1 – Nederlandse kunstenaarsboeken in internationaal perspectief

Van 12 tot en met 27 maart 2015 vond de tentoonstelling *Sequence 1 – Nederlandse kunstenaarsboeken in internationaal perspectief* plaats in Academie Minerva te Groningen. In de tentoonstelling waren meer dan negentig kunstenaarsboeken van 63 verschillende kunstenaars te zien, waarbij voornamelijk kunstenaarsboeken in gebonden vorm aanwezig waren.¹⁸⁹ Daarnaast was er een aantal kunstenaarsboeken in accordeonvorm te zien. De boeken werden geselecteerd uit de particuliere collectie van de Nederlandse kunstverzamelaar Henk Woudsma en uit de collectie van het Groninger Museum. De tentoonstelling is tot stand gekomen doordat de organisatie vond dat het de hoogste tijd was voor een overzichtstentoonstelling over kunstenaarsboeken waarin Nederlandse werken zijn vertegenwoordigd. Zoals Henk Woudsma het stelt: “Het kunstenaarsboek heeft wereldwijd en ook in Nederland vorm gekregen als een nieuw fenomeen in de naoorlogse kunst. In 1977 was de tentoonstelling ‘Boek als beeldend middel’ van de CRM-collectie een eerste serieuze poging om een beeld te geven van de Nederlandse productie van kunstenaarsboeken.¹⁹⁰ En dat was gelijk de laatste expositie van een dergelijke omvang”.¹⁹¹ En daar wilde Woudsma verandering in brengen. Dit deed hij door de Nederlandse kunstenaar Rein Jelle Terpstra te benaderen met de vraag of hij wilde meedenken over het exposeren van Woudsma’s collectie kunstenaarsboeken. Terpstra stelde voor een tentoonstelling te maken in Academie Minerva en vervolgens hebben ze Barthold Boksem, collega van Terpstra en fervent kunstenaarsboekenliefhebber, erbij betrokken. Met z’n drieën hebben ze het tentoonstellingsconcept uitgewerkt. Het idee voor Academie Minerva is bij Terpstra ontstaan door de drang om niet alleen het algemene Nederlandse publiek kennis te laten maken met het kunstenaarsboek, maar ook de studenten van Academie Minerva. “We vatten de tentoonstelling op als een waardevolle impuls om het kunstenaarsboek echt te

¹⁸⁷ Zie ‘Afbeelding 15’.

¹⁸⁸ Persoonlijke communicatie met Ellen van Schie, maart 2017.

¹⁸⁹ Gebaseerd op de tentoonstellingscatalogus.

¹⁹⁰ CRM staat voor Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk werk.

¹⁹¹ Persoonlijke communicatie met Henk Woudsma, maart 2017.

nestelen in het onderwijs van Academie Minerva”, aldus Terpstra.¹⁹² In de tentoonstelling waren er drie verschillende presentatiewijzen te onderscheiden, verspreid over één zaal.¹⁹³

De eerste presentatiewijze is het tentoonstellen in een vitrine. Alle kunstenaarsboeken van de collectie van Henk Woudsma en het Groninger Museum zijn in een vitrine getoond, zowel de gebonden vormen en accordeonvormen.¹⁹⁴ Op de vraag waarom de kunstenaarsboeken in vitrines zijn getoond antwoordt Woudsma het volgende: “Eigenlijk was de reden dat er geen voortdurende bewaking was. Sommige boeken vertegenwoordigen een waarde van duizenden euro’s en konden daarom nou eenmaal niet onbewaakt op een stadaard of een plank worden neergezet”.¹⁹⁵ Terpstra beaamt dit: “Dit blijft een eeuwig dilemma, het tonen van boeken in een vitrine. Een kunstenaarsboek komt pas echt tot zijn recht wanneer het verbonden is aan een lichamelijke activiteit, zoals het vasthouden, aanraken en het omslaan van de bladzijden. Omdat het echter zulke bijzondere exemplaren waren en we niet beschikten over een suppoost, hebben we toch hiervoor moeten kiezen”.¹⁹⁶ Op de daaropvolgende vraag over waarom er specifiek voor deze soort grote liggende vitrines is gekozen antwoordt Woudsma: “De kunstenaarsboeken werden eigenlijk puur in deze vitrines getoond omdat deze al in bezit waren (en nog steeds zijn) van Academie Minerva. De keuze is dus eigenlijk niet echt gemaakt, maar er werd voor ons gekozen op basis van beschikbaarheid. Wel heb ik nog extra geregeld dat een aantal glazen voor op de vitrines werd gesponsord door een bedrijf dat ik kende. De glasplaten zijn bewust heel zwaar, waardoor je er onmogelijk onder of achter kon komen. Daardoor diende het als een veilige tentoonstellingsmethode. Verder zijn deze vitrinebakken erg groot en daardoor konden wij de boeken heel mooi en met een groot aantal in één bak tentoonstellen”.¹⁹⁷ Over de keuze op welke pagina het boek vervolgens werd opengelegd in de vitrine vertelt Woudsma dat dit vooral op gevoel ging, waarbij er wel gelet werd op de karakteristieke eigenschappen en de schoonheid van het werk. “Daarnaast werd er gekeken naar de andere werken die erbij lagen, of de opengeslagen pagina’s overeenkomsten hadden en of het naast elkaar goed ‘oogde’”, aldus Woudsma.¹⁹⁸ Accordeonvormen werden uitgevouwen neergelegd, waardoor één bedrukte kant te zien was.

De tweede presentatiewijze is het tonen van video’s van een enkele kunstenaarsboeken die ook in een vitrine lagen. Het gaat hierbij aldus wederom om een extra presentatiewijze, waarbij boeken in gebonden vorm op een aanvullende manier getoond werden. In de hoek van de zaal hing een videoscherm met daarvoor een zitbankje.¹⁹⁹ Woudsma vertelt hierover het volgende: “Op het videoscherm was een keuzemenu, daardoor de bezoeker zelf kon kiezen welke video hij aanklikte. Het menu was ingedeeld aan de hand van kunstenaarsnamen. Na het aanklikken van een video was te zien hoe een medewerker van Academie Minerva door het boek heen bladerde. De keuze voor van welke boeken een doorbladervideo werd gemaakt is gebaseerd op de belangrijkheid van sommige boeken zoals die van Ed Ruscha. Tevens werd er een representatieve keuze gemaakt op wederom gevoel en schoonheid van het boek. Overigens is er ook gekeken naar het feit of het doorbladeren van het boek niet te lang zou duren. Je moest er wel vrij snel doorheen kunnen bladeren. Het ging ons daarbij ook vooral om het geven van een indruk over wat er in het boek zoal staat”.²⁰⁰ Daarbij lijkt

¹⁹² Persoonlijke communicatie met Rein Jelle Terpstra, maart 2017.

¹⁹³ Zie ‘Afbeelding 19’ voor een overzicht van de tentoonstellingsruimte.

¹⁹⁴ Zie ‘Afbeelding 19’ en ‘Afbeelding 20’.

¹⁹⁵ Persoonlijke communicatie met Henk Woudsma, maart 2017.

¹⁹⁶ Persoonlijke communicatie met Rein Jelle Terpstra, maart 2017.

¹⁹⁷ Persoonlijke communicatie met Henk Woudsma, maart 2017.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Zie ‘Afbeelding 21’.

²⁰⁰ Persoonlijke communicatie met Henk Woudsma, maart 2017.

het niet te zijn gegaan om het idee dat de bezoeker door de video elke pagina rustig kan bekijken. Wel zegt Terpstra over deze video's dat hiermee getracht is zo dicht mogelijk het 'fysieke kijken' te benaderen: "In de bladerfilms hebben we geprobeerd de onderlinge samenhang tussen de bladzijden en de afbeeldingen/tekst daarin te laten zien".²⁰¹ Een andere optie om een indruk te geven over wat er in het boek staat had bijvoorbeeld het maken van afzonderlijke foto's van elke pagina kunnen zijn, maar volgens Terpstra zou het tonen van deze foto's tenietdoen aan de structuur van het boek. "In de doorbladerfilms worden de kunstenaarsboeken juist *in* en *als* boek getoond", aldus Terpstra over de reden achter deze presentatiewijze.²⁰²

De derde presentatiewijze is het volledig kunnen inzien van kunstenaarsboeken. Woudsma vertelt dat ze daarvoor een aantal kunstenaars hebben aangeschreven met de vraag of zij een aantal boeken wilden afstaan om open op de tafel te kunnen leggen. Dit is vervolgens ook echt gerealiseerd. De kunstenaars die ervoor gevraagd zijn hebben er allemaal aan meegewerkt en de werken die zij hebben geschonken zijn nu (nog steeds) in het bezit van Academie Minerva.²⁰³ Het gaat hierbij alleen om boeken in gebonden vorm. De tafel waarop deze exemplaren lagen bevond zich gelijk bij binnenkomst, in de korte hoek tegenover de hoek waar het videoscherm zich bevond.²⁰⁴ "Het was erg succesvol dat het publiek daadwerkelijk in een aantal boeken kon bladeren. Dit waren boeken die ook in de tentoonstelling waren opgenomen, dus op deze wijze waren ze niet alleen achter glas te zien", aldus Woudsma. Op de tafel lagen een stuk op twintig boeken van dertien verschillende kunstenaars zoals de Nederlandse kunstenaars Hans Manders, Bas Fontein en Chantal Rens.

Zoals bij de vorige tentoonstellingen ook besproken is moet er voor de presentatie van de verschillende vormen van kunstenaarsboeken volgens Drucker rekening worden gehouden met de mogelijke beperkingen of juist voordelen die diverse vormen van kunstenaarsboeken met zich meebrengen.²⁰⁵ Woudsma zegt hierover het volgende met betrekking tot *Sequence 1 – Nederlandse kunstenaarsboeken in internationaal perspectief*: "Het mooiste is natuurlijk om de vorm van het boek leidend te laten zijn. Daar sta ik volledig achter. Praktisch gezien konden echter niet alle boeken rechtop gezet worden, gezien de ruimte (voornamelijk de hoogte) die werd bepaald door de vitrines. Doordat deze vitrines de enige mogelijke en beschikbare presentatiemiddelen vormden, werd de presentatiewijze geleid door praktische redenen in plaats van dat het boek zelf in eerste instantie het uitgangspunt was".²⁰⁶ Terpstra beaamt dat ze binnen de beperkingen moesten kiezen voor de beste manier van presenteren: "Waar mogelijk hebben we gekozen om de wijze van presenteren te laten bepalen door de vorm van het boek, maar we waren gebonden aan de vitrines".²⁰⁷ Zowel gebonden boeken als accordeonvormen werden aldus liggend in de vitrine opgesteld.

Er is tevens eerder gesteld en bij de vorige tentoonstelling besproken dat er bij de presentatie van kunstenaarsboeken volgens Drucker rekening moet worden gehouden met het overbrengen van het onderwerp van het kunstenaarsboek. Dit lijkt ook bij deze tentoonstelling problematisch te zijn omdat van de meeste kunstenaarsboeken slechts de twee opengeslagen pagina's te zien waren. Hoe werd dan verder aan het publiek duidelijk gemaakt wat er nog meer in het boek te vinden was? Naast de video's die bekeken konden worden en de inkijkexemplaren die op een tafel lagen stelt Woudsma dat een hulpmiddel om de boodschap van het kunstenaarsboek over te brengen een

²⁰¹ Persoonlijke communicatie met Rein Jelle Terpstra, maart 2017.

²⁰² Ibid.

²⁰³ Persoonlijke communicatie met Henk Woudsma, maart 2017.

²⁰⁴ Op 'Afbeelding 19' is in de linkerhoek een klein stukje van de tafel waarop de inkijkexemplaren lagen te zien. Zie 'Afbeelding 22' voor een close-up van de tafel met inkijkexemplaren.

²⁰⁵ Drucker, *Century of Artists' Books*, 197.

²⁰⁶ Persoonlijke communicatie met Henk Woudsma, maart 2017.

²⁰⁷ Persoonlijke communicatie met Rein Jelle Terpstra, maart 2017.

catalogus is. Hij heeft zelf een catalogus bij de tentoonstelling geschreven waarin beschrijvingen van alle kunstenaars en hun kunstenaarsboeken stonden. Iedereen kon gratis een catalogus meenemen en deze daardoor ook tijdens het bekijken van de tentoonstelling raadplegen. “Een tentoonstellingscatalogus is eigenlijk essentieel”, stelt Woudsma dan ook.²⁰⁸ Daarnaast biedt volgens hem een goede indeling ook al veel mogelijkheden om een beter begrip te bewerkstelligen. “Ik heb gelijk gepleit voor een thematische opzet. Om de tentoonstelling enigszins overzichtelijk te maken werd gekozen om de werken binnen de context van drie thema’s te plaatsen: ten eerste het kunstenaarsboek als ordeningsstructuur voor verzamelingen en verhalen; ten tweede als medium om met taal om te gaan en ten derde als middel om de wereld mee te willen duiden of te herscheppen. Het bleek dat het bij de meeste kunstenaarsboeken ging om de esthetiek, en minder om het overbrengen van een boodschap. Dit zie je dan ook terug bij de eerste twee thema’s. Daarbij is het vervolgens heel belangrijk wat je laat zien, dus waar het boek wordt opengeslagen in de vitrine. Het beeld wat je toont in combinatie met de catalogus maakt de boodschap duidelijker”, aldus Woudsma.²⁰⁹ Terpstra voegt hieraan toe dat een vitrine met daaroverheen een glasplaat al voor een vrij dwingend kader zorgt. “De boeken die samengebracht zijn in één bak krijgen automatisch een sterke samenhang omdat ze elkaars context vormen”, aldus Terpstra.²¹⁰ Naast de inkijskast, de tentoonstellingscatalogus en de doorbladervideo’s heeft Woudsma ook nog een aantal rondleidingen gegeven, waardoor er bij veel boeken even stilgestaan kon worden en hij meer kon vertellen over de kunstenaar, zijn oeuvre, werkwijze en het desbetreffende boek dat in de tentoonstelling te zien was.

Een doel van de tentoonstelling was dus wel om de onderwerpen van de specifieke kunstenaarsboeken tot uiting te laten komen, maar dat was niet het enige doel en tevens niet het hoofddoel. De doelstelling was volgens Woudsma meer om de karakteristieke stijl van de kunstenaar in relatie met het boek zo goed mogelijk uit te leggen en te laten zien. “De bedoeling was om als bezoeker de ideeën, de visie en een deel van het oeuvre van de kunstenaar te leren kennen. Hiermee hoopte ik een bijdrage te leveren aan het promoten van het kunstenaarsboek met haar schoonheid als volwaardig kunstwerk. Het kunstenaarsboek spreekt mij zo aan omdat de karakteristieke stijl van de kunstenaar in relatie met het boek goed tot uiting komt. Dit komt goed tot uiting doordat de kunstwerken in een oplage zijn uitgegeven en daardoor als kunstwerk toegankelijk is voor iedereen. De ideeën, de visie en een deel van het oeuvre van de kunstenaar wordt hierin kenbaar gemaakt. Dit genre is vind ik vooral een unieke en bijzondere geestelijke kunstervaring. Een één-op-één relatie, tussen de beschouwer, het boek en zijn schepper. Dat maakt naar mijn mening het kunstenaarsboek als genre zo uniek”.²¹¹

Dat Woudsma het kunstenaarsboek een bijzondere kunstvorm vindt waarbij er een directe relatie bestaat tussen kunstenaar en beschouwer komt terug bij het idee dat een kunstenaarsboek eigenlijk een tentoonstelling voor één persoon is. Woudsma beaamt dit ook: “Het feit dat het kunstwerken in boekvorm zijn houdt in dat ze slechts tot hun recht komen als ze kunnen worden ingekeken: als de toeschouwer van blad tot blad hun geheimen kan ontdekken. Typisch voor het kunstenaarsboek is doorgaans dat het kunstwerk niet in één oogopslag kan worden bekeken, maar dat het enige tijd vraagt om het volledig, blad na blad en beeld na beeld, in zich op te nemen. Door het kunstenaarsboek vast te houden en door te bladeren, door te lezen, ontstaat er pas een bijzondere relatie tussen kunstenaar en lezer, waarbij het boek zijn kwaliteit behoudt en het karakter van het boek als kunstwerk overeind blijft”.²¹² Deze bijzondere eigenheid van kunstenaarsboeken moeten volgens Woudsma bij het presenteren ervan wel worden

²⁰⁸ Persoonlijke communicatie met Henk Woudsma, maart 2017.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Persoonlijke communicatie met Rein Jelle Terpstra, maart 2017.

²¹¹ Persoonlijke communicatie met Henk Woudsma, maart 2017.

²¹² Ibid.

gerespecteerd. Het is dan ook lastig om elk boek in een tentoonstelling volledig te kunnen begrijpen, omdat niet elk boek door iedereen vastgehouden kan worden om rustig door te bladeren om te lezen. Daarom is Woudsma van mening dat het belangrijk is dat de kunstenaarsboeken in een tentoonstelling worden omgeven met andere kunstwerken van dezelfde kunstenaars. Dit iets waar hij achter is gekomen tijdens de tentoonstelling, en wat hij bij een volgende tentoonstelling anders zou doen. “Het liefst zou ik de kunstenaarsboeken samen met werken aan de wand of installaties laten zien. Dat houdt in, dat boeken in de context van ander relevante werk van diezelfde kunstenaar aan de wand of in de ruimte worden getoond met als doel de relatie tussen beide kunstvormen van de hand van dezelfde kunstenaar ook visueel aanschouwelijk te maken. De werken zijn vaak onlosmakelijk met elkaar verbonden. Ze versterken elkaar. De focus ligt echter op het boek terwijl de rest van het artistieke oeuvre fungeert als context. Hiermee geef je zo veel mogelijk ‘de sfeer van het boek’ weer. Tevens komen de kunstenaarsboeken dan het beste tot hun recht en kan de vraag waarom een kunstenaar kiest voor een boek als kunstwerk makkelijker worden beantwoord,” aldus Woudsma.²¹³

Samenvattend stelt Woudsma dat de tentoonstelling mogelijkheden bood om het kunstenaarsboek beter te leren kennen. De expositie diende geen vragen op te roepen maar juist te beantwoorden. Een basisvraag hierbij was waarom en hoe een kunstenaar op een bepaald ogenblik kiest om te werken in boekvorm. Deze vraag werd beantwoord met behulp van de verschillende thema’s. Daarnaast maakte deze vraag de expositie volgens Woudsma niet alleen plezierig transparant om doorheen te lopen, maar had het ook een informatief karakter. Toch zou hij een volgende keer minder nadruk willen leggen op een thematische opzet en meer nadruk willen leggen op de schoonheid van het boek en trachten het publiek zelf te laten beschouwen en te laten interpreteren, het liefst aan de hand van of in combinatie met andere beeldende werken van de kunstenaars aan de wand of installaties van deze kunstenaars gelijktijdig laten zien.²¹⁴ Hoe er vervolgens getracht kan worden om het publiek meer zelf te laten beschouwen, interpreteren en het kunstenaarsboek te ervaren wordt in het volgende hoofdstuk besproken.

2.4. Tentoonstellingsvergelijking

Nu is vastgesteld welke verschillende presentatiewijzen er te onderscheiden waren in drie verschillende tentoonstellingen, hoe er wel of niet werd gelet op de vorm en/of de inhoud van de kunstenaarsboeken, wat het doel van de tentoonstelling was en hoe verschillende presentatie-instellingen variërende beperkingen of mogelijkheden hebben, wordt er een vergelijking gemaakt tussen de tentoonstellingen met betrekking tot alle zojuist genoemde factoren.

Allereerst wordt er een vergelijking gemaakt en bedenkingen geformuleerd over de verschillende presentatiewijzen, met betrekking tot de mate waarin de ideale manier van presenteren benaderd werd. Het is namelijk opvallend dat het verschillende aantal presentatiewijzen niet ver uit elkaar lag: vier bij de tentoonstelling in Museum de Fundatie, drie in Museum Meermanno | Huis van het boek en tevens drie in Academie Minerva. Opvallend is daarbij ook dat het aantal bindvormen dat te zien was in de tentoonstelling ook niet ver uit elkaar lag. In alle tentoonstellingen waren voornamelijk gebonden boeken te zien en slechts enkele accordeonvormen. Ringbanden en flipboeken zijn niet te zien geweest. Als er vervolgens gekeken wordt naar de aard van de presentatiewijzen valt op dat deze ook weinig van elkaar verschilde. Bij alle drie de tentoonstellingen kwam namelijk het presenteren in een vitrine en het tonen van een

²¹³ Persoonlijke communicatie met Henk Woudsma, maart 2017.

²¹⁴ Ibid.

video voor. Daardoor zijn er gelijksoortige bedenkingen te formuleren met betrekking tot in hoeverre de presentatiemogelijkheden een kans tot een totaalervaring boden.

Bij de tentoonstellingen in Museum Meermanno | Huis van het boek en Academie Minerva waren de drie presentatiewijzen geheel gelijk, met daarin slechts kleine variaties. Alle kunstenaarsboeken uit de collecties werden in deze twee tentoonstellingen namelijk gepresenteerd in een vitrine, met daarnaast van enkele kunstenaarsboeken een video waarin er door een boek gebladerd wordt en als tweede toevoeging een leestafel waarop enkele andere kunstenaarsboeken (van buiten de collecties) ter inzage lagen. Wat betreft de vitrines was er wel een verschil met betrekking tot de soort vitrines: Museum Meermanno | Huis van het boek had vitrines die zowel in de breedte als in de hoogte werken terwijl Academie Minerva alleen vitrines had die in de breedte werken. Daarmee ontstond er een verschil bij de mogelijkheden om een kunstenaarsboek te presenteren doordat een vitrine dat in de hoogte werkt zowel de voor- als achterkant van het boek kon laten zien omdat een bezoeker dan van twee kanten de vitrine in kon kijken. Dit is tevens een manier om beide bedrukte kanten van een accordeonvorm te tonen, een mogelijkheid die Museum Meermanno | Huis van het boek heeft benut. De accordeonvormen in Academie Minerva waren aan één kant uitgevouwen, waardoor de andere bedrukte zijde niet te zien was. De tentoonstelling in Museum de Fundatie heeft ook de presentatiewijze van het boek in een vitrine toegepast. Het is opvallend dat deze presentatiewijze in elke tentoonstelling voorkomt en dat dit de meest gehanteerde vorm van presenteren is, terwijl deze presentatiewijzen niet in de buurt komt van de ideale presentatiewijze. Want, hoe kan het kunstenaarsboek volledig begrepen worden in haar esthetiek of met haar boodschap als er slechts twee pagina's te zien zijn? Hoewel het idee van het boek in een informatiebord of in een tentoonstellingscatalogus verwerkt kan worden, krijgt de bezoeker niet de ervaring van het lezen van het kunstenaarsboek zoals een verzamelaar dat wel kan krijgen. De andere, 'extra' presentatiewijzen moesten daarbij helpen.

Naast het tonen van de boeken in vitrines waren er bij alle drie de tentoonstellingen namelijk video's gemaakt van iemand die door een aantal kunstenaarsboeken heen bladert. Het ging hierbij alleen om boeken in gebonden vorm. Bij Museum Meermanno | Huis van het boek waren er zes verschillende schermen waarbij er op elk scherm één video te zien was. Bij Academie Minerva was er één scherm waarbij de bezoeker zelf kon aanklikken welke doorbladervideo hij op dat moment wilde bekijken. Deze video's waren in beide gevallen een toevoeging op de presentatiewijze in de vitrines, omdat het kunstenaarsboek niet alleen op de video maar ook 'in het echt' achter glas te zien was. In Museum de Fundatie was er een video van één kunstwerk, dat getoond werd op een scherm dat een witte omlijsting had en aan de wand hing. Hierbij is heel bewust gekozen voor het maken van een video van slechts één kunstenaarsboek waarbij Swarts dit daadwerkelijk van belang achtte om inzicht in het boek te verkrijgen en dit bij andere kunstenaarsboeken over het algemeen liever niet doet.²¹⁵ De video's die getoond werden in Museum Meermanno | Huis van het boek en Academie Minerva werden echter niet gemaakt op basis van het feit dat dit voor specifiek die boeken van belang was om de inhoud te zien, maar meer om een indruk te geven van wat er allemaal in kunstenaarsboeken kan staan. Daarbij werd er voor de doorbladervideo's in Museum Meermanno | Huis van het boek en Academie Minerva een selectie gemaakt op basis van praktische redenen zoals het feit of het boek goed open kan blijven liggen tijdens het filmen, in tegenstelling tot de video in Museum de Fundatie die echt een functie had naast het laten zien van het originele kunstenaarsboek. Hoewel een video van het omslaan van pagina's een goed idee is om alle verschillende pagina's aan het publiek te tonen, blijft dit een video van iemand anders die door het boek bladert. Daarmee blijft het iets afstandelijks en heb je als

²¹⁵ Persoonlijke communicatie met Suzanne Swarts, maart 2017.

bezoeker niet het idee dat je het boek zelf leest. Daarnaast komt er bij deze presentatiewijze een mediale kwestie kijken. Zoals eerder gezegd lijkt het problematisch dat een kunstwerk in een boekvorm geuit wordt in een video, omdat dit vervolgens doet denken aan een kunstwerk in videovorm. Het verschil tussen een videowerk en een video van een boekwerk is lastig te onderscheiden, wat een verkeerd idee van zowel het videowerk als het boekwerk kan doen geven. Daarom moet het mijns inziens duidelijk gemaakt worden in een tentoonstelling dat de video van het boekwerk een toevoeging is op het daadwerkelijke kunstwerk en dat het niet als vervanging voor het authentieke object moet dienen. Als toevoeging is het goed dat de bezoeker elke pagina van het boek in kan zien, maar de totaalervaring wordt mijns inziens nauwelijks bereikt omdat er geen enkele vorm van interactie tussen publiek en kunstwerk plaats kan vinden.

Een andere toevoeging op de presentatie in de vitrines was het neerleggen van inblikexemplaren. Hierbij ging het wederom alleen om boeken in gebonden vorm. Zowel in Museum Meermanno | Huis van het boek als in Academie Minerva zijn er enkele kunstenaarsboeken beschikbaar gesteld die door de bezoeker naar gelieven gelezen en bekeken konden worden. Helaas waren daar in beide gevallen niet de unieke exemplaren te zien, die juist zo bijzonder zijn en die een unieke totaalervaring kunnen geven omdat ze zo speciaal zijn. Toch heeft een leestafel mijns inziens wel een toegevoegde waarde, omdat er interactie kan ontstaan tussen kunstwerk en publiek. Hoewel de meest bijzondere boeken achter glas blijven, geeft dit toch een beeld van hoe sommige kunstenaarsboeken in elkaar zitten en wordt de kunstvorm met betrekking tot andere kunstvormen binnen de gehele kunstgeschiedenis duidelijker.

De tentoonstelling in Museum de Fundatie week met één presentatiewijze behoorlijk af van de andere twee tentoonstellingen, doordat sommige kunstenaarsboeken zijn gepresenteerd door elke pagina afzonderlijk in te lijsten en deze lijsten bij elkaar aan de muur te hangen. Dit is een presentatievorm die weinig voorkomt, wat lijkt te komen doordat het boek dan wel losbandig uitgegeven moet zijn terwijl dit maar bij weinig kunstenaarsboeken het geval is. Bij de tentoonstelling in Museum de Fundatie zijn er echter meerdere kunstenaarsboeken op deze wijze tentoongesteld – waarbij ook het boek in gebonden vorm aanwezig was. Door een losbladig exemplaar in te lijsten kan elke bladzijde bekeken worden en kan dus de esthetische waarde tot uiting komen of de boodschap van het gehele boek overgebracht worden. Toch voelt het mijns inziens dan niet meer echt als een kunstenaarsboek. Er kan gesteld worden dat inlijsten wel een goede manier is om elke pagina aan de bezoeker te kunnen tonen, alleen het idee van een boek gaat dan verdwenen. Hierdoor gaat ook een belangrijke ervaring verloren: het idee dat de bezoeker een boek leest. De losse pagina's doen eerder denken aan een serie werken van een kunstenaar die los van elkaar verzameld kunnen worden, dan dat het een bundel is dat daadwerkelijk binnen één werk valt.

De desbetreffende boeken bij de tentoonstelling in Museum de Fundatie die wel gebonden waren, werden tentoongesteld in een vitrine of op een plank waarbij er zich geen glas rondom het boek bevond. Dat is dan ook de tweede – iets minder behoorlijke – afwijking met betrekking tot de presentatiewijzen bij de andere tentoonstellingen: naast het tonen in een vitrine werden sommige kunstenaarsboeken niet beschermd door glas. Wel lijkt deze presentatievorm op het tonen in een vitrine, omdat er nog steeds slechts twee pagina's te zien waren en het boek onaangeroerd op deze pagina's bleef liggen. De paar voordelen hieraan waren dat de bezoeker af en toe net iets dichterbij kon komen – doordat er geen glas is dat een bepaalde afstand bepaalde – en dat er daardoor ook geen weerspiegeling van de omgeving te zien was. Tevens, naast dat in Museum de Fundatie gebonden boeken op een plank werden getoond, werden ook accordeonvormen op deze manier gepresenteerd. Voor een accordeonvorm die aan slechts één zijde bedrukt is lijkt dit een goede presentatiewijze met betrekking tot een totaalervaring, omdat de bezoeker van links naar rechts het gehele boek kan doornemen en ook de bijzondere vorm van het

boek kan zien. Voor de accordeonvorm biedt deze presentatiewijze aldus meer voordelen, ook al zou het zelf mogen uittrekken van de gevouwen pagina's natuurlijk nog dichter bij een totaalervaring komen.

Hoewel er aldus een aantal verschillende redenen was met betrekking tot de presentatiewijzen, zijn er voornamelijk veel overeenkomsten te vinden. Een belangrijk kenmerk daarbij is dat de kunstenaarsboeken over het algemeen door de bezoeker niet daadwerkelijk gelezen en/of bekeken kunnen worden, maar dat er slechts van een afstand naar gekeken kan worden. Hoewel er in Museum Meermanno | Huis van het boek en Academie Minerva leestafels waren met inkijkexemplaren, bleven de bijzondere, zeldzame en daarom juist zo interessante kunstenaarsboeken buiten bereik. Geen van de presentatiewijzen bij de speciale en unieke kunstenaarsboeken kwamen dicht in de buurt van het geven van een totaalervaring. Alleen het zintuig van het kijken werd geprikkeld, maar de zintuigen van het zelf voelen, ruiken en horen bleven achterwege.

Dat de presentatievormen grotendeels overlaptten brengt ons tot de vraag of ze daarbij dan ook allemaal gelet hebben op de vorm van de kunstenaarsboeken en of deze vergelijkbare presentatiewijzen dan de beste manieren zijn om de (bijzondere) vormen van de kunstenaarsboeken tot hun recht te laten komen. Tijdens de interviews met de verschillende organisatoren en conservatoren kwam naar voren dat er bij elke tentoonstelling gelet is op de vormen van de boeken, waarbij accordeonvormen uitgevouwen en pop-ups zo veel mogelijk getoond werden. Opvallend is echter dat de meeste boeken die gepresenteerd werden in de tentoonstelling boeken in gebonden vorm en slechts enkele in accordeonvorm waren. Dit heeft effect op de presentatiewijzen omdat bijvoorbeeld flipboeken niet open in een vitrine gelegd kunnen worden, gezien het flipboek dan gelijk weer dichtvalt. Boeken in gebonden vorm kunnen namelijk gemakkelijker in een vitrine in één 'positie' getoond worden zonder dat het boek daarbij weerstand biedt. Dit was echter bij deze tentoonstellingen niet aan de orde, omdat er geen flipboeken tentoongesteld werden.²¹⁶ Toch konden niet alle kunstenaarsboeken even goed getoond worden met betrekking tot hun vorm. Dit was voornamelijk bij Museum Meermanno | Huis van het boek en Academie Minerva het geval omdat zij afhankelijk waren van de ruimtes in de vitrines. Daarom zijn bij de tentoonstelling in Academie Minerva bijvoorbeeld enkele accordeonvormen liggend uitgevouwen doordat de vitrines alleen in de breedte werkten. Daardoor was er maar één kant van het kunstenaarsboek in accordeonvorm te zien, terwijl beide kanten te zien zouden zijn geweest als het boek rechtopstaand uitgevouwen kon worden. In Museum Meermanno | Huis van het boek konden accordeonvormen wel rechtopstaand uitgevouwen worden in de verticale vitrines, waardoor de afhankelijkheid van deze presentatieruimten geen nadeel vormde voor accordeonvormen. In Museum de Fundatie zijn accordeonvormen die aan één zijde bedrukking hebben uitgevonden op een plank en werden de werken met dubbelzijdige bedrukking op een sokkel of platform geplaatst. Hierdoor waren voor de bezoekers alle pagina's van de accordeonvormen in de twee laatstgenoemde musea te zien.

Hoewel sommige boeken niet op de ideale manier gepresenteerd zijn door bepaalde factoren van buitenaf, is er over het algemeen bij alle drie de tentoonstellingen wel per boek gekeken naar de beste presentatiewijze met betrekking tot onder andere de vorm. Want, zoals Swarts al eerder zei, "ieder boek heeft een eigen vorm met een eigen karakter en dwingt daardoor ook een eigen presentatiemethode af."²¹⁷ Als elk boek echter een eigen presentatiemethode afdwingt, moet dit dan niet de methode zijn

²¹⁶ Het is niet bekend of deze ook niet in de collecties zitten van waaruit de tentoonstelling is samengesteld of dat er bewust is gekozen de flipboeken uit de collectie niet tentoon te stellen, wellicht wel om het feit dat het lastig is deze vorm te tonen.

²¹⁷ Persoonlijke communicatie met Suzanne Swarts, maart 2017.

waarbij een totaalervaring mogelijk is omdat het boek bedoeld is om door zijn beschouwer te lezen? Los van de vorm van het gebonden boek, een accordeonvorm, een flipboek, een boek met een ringband of een andere vorm heeft een kunstenaarsboek in eerste instantie de vorm van een boek dat bekeken en/of gelezen moet worden. De presentatiewijzen zijn echter niet tot stand gekomen met dit achterliggende idee van de vorm van een kunstenaarsboek. Er lijkt alleen te zijn gekeken naar het tonen van een interessante 'pop-up' of een accordeonvorm in ieder geval uitgevouwen tonen, zodat de bezoeker ziet dat deze vormen aanwezig zijn. Met de daadwerkelijke vorm van het kunstenaarsboek als boek om door zijn belever te worden gelezen, aangeraakt, gehoord en gevoeld lijkt niks te zijn gedaan.

Hoe is er bij de tentoonstellingen dan omgegaan met het overbrengen van de onderwerpen van de kunstenaarsboeken? Zoals al vaker in dit onderzoek gesteld lijkt er bij de meeste presentatiewijzen geen rekening gehouden te zijn met het idee dat de inhoud van het kunstenaarsboek zo goed mogelijk tot uiting moet komen. Het presenteren in een vitrine of het boek neerzetten op een platform/plank geeft namelijk maar inzicht in twee pagina's van het boek, waardoor het lastig is de gehele achterliggende boodschap ervan te begrijpen. Daarnaast stellen alle organisatoren dat ze de boeken openleggen op de meest relevante pagina's, maar ook dit lijkt een problematische reden. Want, hoe wordt dan bepaald wat deze meest relevante pagina's zijn? In een boek met daarin een verhaal kan het toch niet zo zijn dat er altijd twee pagina's zijn die naast elkaar liggen én die het meeste over het boek zeggen? Alleen de presentatiewijze van het inlijsten van de losse pagina's geeft de bezoeker een kans om rustig elke pagina van het boek te bekijken en op die manier zelf op zoek te gaan naar de betekenis erachter. Hier gaat echter zoals eerder gezegd de leeservaring van een boek verloren, omdat de ingelijste pagina's ver van een boekvorm afstaan. Het beschikbaar stellen van verschillende doorbladervideo's zorgt er tevens voor dat elke bladzijde van het boek gezien kan worden, maar de bladertijd kan niet door de bezoeker zelf besloten worden. Hierdoor bestaat er de kans dat er te snel door het boek gebladerd wordt om daadwerkelijk te begrijpen wat de verschillende pagina's samen willen zeggen. Deze doorbladervideo's brengen ons vervolgens bij verschillende andere middelen die in de tentoonstellingen zijn toegepast om het onderwerp van het kunstenaarsboek duidelijker te maken, omdat het duiden van de inhoud en het zelf ervaren van het boek niet gerealiseerd werd in de presentatiewijzen zelf. De doorbladervideo's zitten dan ook tussen de categorie van een presentatiewijze en een hulpmiddel in, omdat de originele kunstenaarsboeken in eerste instantie anders zijn tentoongesteld en waarbij de video's alleen extra zijn. Tevens is in zowel Museum de Fundatie als in Museum Meermanno | Huis van het boek ander (beeldend) werk van de desbetreffende kunstenaar getoond om de boeken van de desbetreffende kunstenaars te illustreren en zodat de bezoeker de boeken beter kon duiden (in het oeuvre van de kunstenaar). Een organisator van de tentoonstelling in Academie Minerva, Henk Woudsma, zou bij een volgende tentoonstelling ook ander beeldend werk willen tonen, wat aangeeft dat dit gezien wordt als een manier om de inhoud van het kunstenaarsboek beter te begrijpen. Daarnaast waren er natuurlijk zaalteksten en tentoonstellingscatalogi om een beter idee te krijgen van wat er in de boeken nog meer te zien zou zijn, maar hierdoor kon de bezoeker niet zelf op ontdekkingstocht door het boek gaan omdat de betekenis meteen vrijgegeven werd. Er was daardoor minder ruimte voor vrije interpretatie over waar het kunstenaarsboek voor zou kunnen dienen. Alleen de leestafel gaf volledig de ruimte voor vrije interpretatie van het boek en hield daarbij ook het idee van een boek in stand, in tegenstelling tot het inlijsten van losse pagina's. Het enige argument tegen de leestafel komt dan weer terug bij wat er eerder gezegd is: dit zijn boeken die minder speciaal en uniek zijn. De leestafel fungeerde daarom ook meer als een hulpmiddel om een aantal

kunstenaarsboeken te kunnen inzien en daarmee een idee te krijgen van wat de kunstvorm kan behelzen. Het zelf ontdekken van de bijzondere kunstenaarsboeken was namelijk geen optie. Een ander hulpmiddel was het geven van rondleidingen, wat de bezoeker meer informatie geeft over de verschillende kunstenaarsboeken maar wederom niet gelijk staat aan het zelf ervaren van het kunstwerk. Al deze middelen verraden hun betekenis al door hun naam: het zijn hulpmiddelen. Het is prettig dat er manieren zijn gezocht om de kunstenaarsboeken meer context en inhoud te geven, maar waarom is er niet getracht om een presentatiewijze te vinden waarbij de bezoeker zelf deze context en inhoud op een veilige wijze met betrekking tot de conserveringseisen kan ontdekken? Hier komt wederom het idee naar voren dat de beste manier om te presenteren wint van de beste manier om te presenteren. Naast dat er bij de presentatie van de kunstenaarsboeken door de zeldzaamheid eigenlijk niet aan het overbrengen van de inhoud voldoen kon worden, was dit echter ook niet het doel van de drie tentoonstellingen. Alle organisatoren en verzamelaars spreken over het feit dat een belangrijk doel van de tentoonstelling was om (meer) mensen beter bekend te maken met het kunstenaarsboek. Het doel bestond er over het algemeen dan ook niet in om de achterliggende gedachte van elk afzonderlijk kunstenaarsboek te duiden. De gedachten die daarbij telkens naar boven kwamen hadden betrekking op het kunstenaarsboek als kunstvorm erkennen en het kunstenaarsboek in relatie tot andere kunstwerken van dezelfde kunstenaar neerzetten. Een overkoepelend doel van de tentoonstellingen was dus het kunstenaarsboek onder de aandacht brengen. Zelf heb ik echter mijn bedenkingen bij dit achterliggende idee van de tentoonstellingen. Het is mijns inziens goed dat er aandacht aan kunstenaarsboeken besteed wordt, maar waarom kan het doel er niet in bestaan de bezoeker een kunstenaarsboek daadwerkelijk te laten ervaren in plaats van alleen maar nieuwsgierig te maken wat er in de boeken te vinden is en vervolgens toegang daartoe te weigeren? Dat er is getracht variatie aan te brengen in de tentoonstellingen en dat zalen of vitrines op thema's zijn ingedeeld maakt het voor een bezoeker inderdaad duidelijker hoe het kunstenaarsboek zich heeft ontwikkeld en wat de positie van de kunstvorm in de kunstgeschiedenis is, maar het ervaren van een kunstenaarsboek in zijn geheel geeft een veel bredere context en achtergrond: die van alle pagina's van het boek die samen elkaars context vormen.

Naast dat de verschillende presentatiewijzen en het wel of niet rekening houden met de vormen en/of de functies van de kunstenaarsboeken bepaald werd door de keuzes van de organisatoren en conservatoren en het algemene doel van de tentoonstelling, is de locatie ook een belangrijke factor die bepaalde mogelijkheden of beperkingen met zich mee kan brengen.²¹⁸ Zo stelde Van Schie namelijk dat Museum Meermanno | Huis van het boek wegens kosten en conserveringseisen gebonden waren aan de vitrines die in het museum staan. In sommige vitrines konden kunstenaarsboeken rechtop gezet worden, maar in de meeste vitrines konden de werken alleen liggend getoond worden. "Sommige musea kunnen bij elke tentoonstelling nieuwe vitrines op maat laten maken, dat is bij ons helaas niet het geval", aldus Van Schie.²¹⁹ Ook de tentoonstellingsmakers van de expositie in Academie Minerva waren gebonden aan de vitrines die de kunstacademie in bezit heeft. Verschillende redenen achter de uiteindelijke presentatiewijzen werden dus gemaakt uit praktische overwegingen met betrekking tot de instelling, waarbij de bijzondere vormen of functies niet de voornaamste uitgangspunten waren bij de keuze voor de presentatiewijzen.

Daarnaast blijkt een tentoonstelling in een kunstacademie minder mogelijkheden

²¹⁸ Zoals eerder gesteld ben ik me ervan bewust dat het niet mogelijk is om harde conclusies te trekken over de mogelijkheden of beperkingen van verschillende instellingen als er maar drie onderzocht worden en van elke soort instelling er maar één vertegenwoordigd is. Deze uitspraken fungeren daarom meer als een aanzet tot het formuleren van mogelijkheden en/of beperkingen van verschillende instellingen.

²¹⁹ Persoonlijke communicatie met Ellen van Schie, maart 2017.

te hebben doordat er bijvoorbeeld geen constante bewaking mogelijk was. De kunstacademie kon door iedereen bezocht worden: de tentoonstelling was dan ook gratis en zeer toegankelijk. Het budget was echter klein waardoor bewaking aldus niet mogelijk was en de kunstenaarsboeken tentoongesteld moesten worden in de bakken die Academie Minerva tot zijn beschikking had. Er moest naar sponsoring gezocht worden om de kunstenaarsboeken veilig onder glas te kunnen plaatsen, anders was dit wellicht ook een probleem geweest. Een kunstmuseum zoals Museum de Fundatie had wel een bewakingsploeg en had meer inkomsten door onder andere het vragen van entreegeld en het verkopen van tentoonstellingscatalogi, waardoor er een groter budget voor onder andere presentatiemogelijkheden was. Museum Meermanno | Huis van het boek had ook meer mogelijkheden dan een kunstacademie maar gezien het een boekmuseum is en ze boeken altijd in vitrines tonen, worden er niet per tentoonstelling nieuwe vitrines aangeschaft.

Een kunstmuseum lijkt aldus de beste plek om een tentoonstelling met kunstenaarsboeken te maken, om niet gebonden te zijn aan de presentatiemiddelen die al aanwezig zijn en daardoor meer mogelijkheden qua presentatiewijzen te hebben. Als het doel er echter in bestaat meer mensen bekend te maken met het kunstenaarsboek, valt er te argumenteren dat een laagdrempelige tentoonstelling in bijvoorbeeld een kunstacademie een betere kans heeft om het kunstenaarsboek bij zo veel mogelijk mensen onder de aandacht te brengen. Dit staat dan wel los van het feit hoe er getracht wordt mensen beter bekend te maken met de kunstvorm.

Samenvattend valt er over de vergelijking tussen de presentatievormen, het wel of niet rekening houden met de vormen en/of functies van kunstenaarsboeken, de ingezette hulpmiddelen, de doelstellingen van de tentoonstellingen en de mogelijkheden en/of beperkingen van de verschillende instellingen te stellen dat de tentoonstellingen verrassend veel overeenkwamen. Helaas was daarbij de grote overeenkomst dat de kunstenaarsboeken over het algemeen van een afstand bekeken moesten worden, en ze niet daadwerkelijk bekeken en/of gelezen konden worden door de bezoeker – zoals een verzamelaar de boeken wel kan hanteren. Elke organisator en conservator van de tentoonstellingen is het eens met het feit dat een boek met alle rust doorgebladerd moet kunnen worden om te ervaren. Toch blijft daar de idee dat het boek geen schade mag oplopen en daarom niet voor een groot publiek beschikbaar is terugkomen, waardoor de boeken achter glas of buiten bereik werden neergezet. Het volgende hoofdstuk onderzoekt of er mogelijkheden zijn het kunstenaarsboek erfahrbaar te maken voor een groot publiek, zonder dat er een conflict ontstaat met de conserveringseisen.

3. Presentatiemogelijkheden

Nu bekend is op welke verschillende wijzen kunstenaarsboeken zijn getoond, worden er verschillende voorstellen gedaan voor alternatieve presentatiemogelijkheden. In de interviews met de conservatoren en andere betrokkenen bij de verschillende tentoonstellingen kwam namelijk naar voren dat er een consensus heerst over het feit dat een kunstenaarsboek, en boeken in het algemeen, bekeken en/of gelezen moeten worden om daadwerkelijk te ervaren. Toch worden kunstenaarsboeken in een openbare ruimte die toegankelijk is voor groot publiek over het algemeen niet op een wijze getoond waarbij er een individuele ervaring bewerkstelligd wordt. Dit komt terug bij de uitspraken van Joop van Caldenborgh, Tineke Reijnders en Marcia Reed, die stellen dat het beleven van een kunstenaarsboek een totaalervaring en een participatief karakter heeft.²²⁰ In dit hoofdstuk wil ik daarom alternatieve presentatiemogelijkheden opperen, waarbij er tijdens het tentoonstellen van kunstenaarsboeken meer zintuigen gebruikt kunnen en mogen worden. Daarbij ligt de focus op de presentatie van boeken in gebonden vormen, omdat uit het vorige hoofdstuk blijkt dat deze vorm het grootste probleem vormt. Gezien ringbanden en flipboeken niet tentoongesteld zijn en deze niet zijn besproken in relatie tot hoe ze gepresenteerd zijn, zullen deze in dit hoofdstuk ook niet aan bod komen. Daarnaast lijkt het alsof er voor het presenteren van een accordeonvorm geen alternatief nodig is, omdat eenzijdige bedrukkingen uitgevouwen kunnen worden in een vitrine of op een plank tegen de muur. Dubbelzijdige bedrukkingen kunnen in een verticale vitrine of op een sokkel/platform worden uitgevouwen. Dit hoofdstuk richt zich daarom om de meest voorkomende en moeilijke presentatievorm: het gebonden boek.

De alternatieve opties die in dit hoofdstuk geopperd worden, zijn voortgekomen uit onderzoek naar andere tentoonstellingen van kunstenaarsboeken in zowel binnen- als buitenland. Daarnaast zijn sommige opties gebaseerd op andere kunstwerken dan kunstenaarsboeken of is er nagedacht over technologische ontwikkelingen die een rol zouden kunnen spelen bij het presenteren van kunstenaarsboeken op een andere wijze. Voordat de opties nader toegelicht worden en een panel van experts op het gebied van kunstenaarsboeken er commentaar op geeft, volgt een uiteenzetting van tentoonstellingen en gesprekken van waaruit de alternatieve opties zijn gedestilleerd.

In The State Hermitage Museum te St Petersburg opende in 2015 de tentoonstelling *A Cabinet of Artists' Books*. De tentoonstelling presenteerde boeken van de collectie van de Russische kunstverzamelaar Mark Ivanovich Bashmakov en van de collectie van het museum zelf. Op foto's van de tentoonstelling is te zien dat er van enkele pagina's uit de boeken foto's zijn gemaakt en dat deze zijn ingelijst naast de vitrine waarin het originele boek zich bevond.²²¹ Naast dat musea dit hulpmiddel toepassen om voor de bezoeker meer inzicht in het boek te verkrijgen, wordt dit ook op kunstbeurzen toegepast. Een voorbeeld hiervan was de The NY Art Book Fair van 2011. Een tentoonstelling tijdens de beurs toonde een historisch overzicht van hoe kunstenaars fotografie in hun boeken hebben gebruikt, vanaf de jaren zestig tot heden. Enkele pagina's uit de fotoboeken zijn boven de vitrines aan de muur opgehangen.²²² Een andere tentoonstelling op de beurs toonde geassembleerde tijdschriften van de jaren '60 en '70, waarbij foto's van pagina's uit de tijdschriften waren uitgeprint en op de muur geplakt.²²³ Vanuit deze tentoonstellingen is de eerste alternatieve optie ontstaan.

²²⁰ Van Caldenborgh, *Voorwoord*, 5. Reijnders, *Belangstelling kunstenaarsboek groeit*, 62. Reed, *Material Encounters Content*, 31.

²²¹ Zie 'Afbeelding 23'.

²²² Zie 'Afbeelding 24'.

²²³ Zie 'Afbeelding 25'.

Bij het onderzoek naar tentoonstellingen van kunstenaarsboeken bleek dat er vaak een lezing wordt gehouden tijdens de tentoonstellingsperiode. Dit was ook het geval bij *Sequence 1 – Nederlandse kunstenaarsboeken in internationaal perspectief* in Academie Minerva. Op foto's van de lezingen is te zien dat er foto's van bladzijden van kunstenaarsboeken zijn geprojecteerd, om aan het publiek dat de lezing bijwoont te kunnen laten zien waar over gesproken wordt. Ook als curatoren spreken over een tentoonstelling die ze in het verleden samengesteld en opgebouwd hebben, worden er foto's van de kunstenaarsboeken gebruikt om inzicht in het werk te verschaffen. Een voorbeeld hiervan is een lezing van de Amerikaanse curator Marshall Weber.²²⁴ De vraag die daarbij rijst is waarom er alleen gebruik wordt gemaakt van foto's en projecties tijdens lezingen, en niet ook in de tentoonstelling zelf? Dit vloeit voort uit het zojuist beschreven hulpmiddel van foto's maken van elke pagina en deze naast het kunstenaarsboek tonen. Wat nu als de foto's achter elkaar te zien zijn in een projectie of op een scherm in bijvoorbeeld de vorm van een tablet? Deze vragen brachten mij bij de eerdergenoemde tentoonstelling *Cover to Cover: Het kunstenaarsboek in perspectief* (2002) in De Beyerd in Breda. Daar zijn foto's van kunstenaarsboeken op de vloer geprojecteerd met een computerprogramma. De verschillende pagina's verschenen daarbij automatisch met vaste tussentijden.²²⁵ Tevens is er op dit moment in het CAPC (Centrum voor Hedendaagse Visuele Kunst) te Bordeaux een tentoonstelling te zien waarbij er ook gebruik wordt gemaakt van schermen. Daar waren vitrines met de originele kunstenaarsboeken aan de wand geplaatst en hing boven elk werk (in de vitrine) een flatscreen waarop een doorbladervideo 'gelooped' werd. Opvallend is dat daarbij van elk werk een doorbladervideo was gemaakt zodat de bezoeker van alle werken in de tentoonstelling de volledige inhoud kon waarnemen. Deze tentoonstelling, de tentoonstelling in Breda en de meningen over projecties en het gebruik van schermen, worden bij de tweede optie besproken.

Tijdens het gesprek met Suzanne Swarts vertelde ze het volgende: "Ik heb laatst nog gehoord over een experiment met het projecteren van bladzijden in een boek met lege pagina's. Het boek was qua afmetingen en materiaal getracht zo dicht mogelijk bij het origineel te komen. Vervolgens waren er foto's en/of scans van de bladzijden gemaakt en deze foto's/scans werden dan op de bladzijden weergegeven. Het apparaat zou dan ook precies doorhebben wanneer je een bladzijde in het boek met de lege pagina omslaat, waardoor ook de projectie verandert naar de afbeelding van wat er zich op die desbetreffende volgende pagina bevindt".²²⁶ Hoe het panel hier tegenover staat wordt bij de derde optie beschreven.

Het idee om een machine te gebruiken die door het boek heen bladert is ontstaan door het zien van de tentoonstelling *the king, the door, the thief, the window, the stranger, the camera* in Witte de With Center for Contemporary Art te Rotterdam.²²⁷ Dit is een solotentoonstelling van de Canadese kunstenaar Judy Radul met daarin werken die spelen met onder andere mediatechnologie en automatisering. Deze automatisering is bijvoorbeeld te vinden in een constructie waarbij er door middel van een zuignap en gladstrijker een bladzijde van een boek wordt omgeslagen.²²⁸ Op de vraag aan Radul of ze mogelijkheden ziet om een machine zoals de hare te gebruiken voor het tonen van kunstenaarsboeken antwoordt ze dat er meerdere varianten zijn van 'page turners', die voornamelijk gemaakt zijn voor mensen met een handicap. Hoewel ze stelt dat het een mogelijkheid is om een boek mee te lezen, is het voor haar een ander geval bij kunstenaarsboeken – gezien de zeldzaamheid die daar vaak bij komt kijken. De zuignap is volgens haar ook 'hard on the page' en in het geval er een technisch probleem is, zijn

²²⁴ Zie 'Afbeelding 26'.

²²⁵ Persoonlijke communicatie met Rob Perrée, april 2017.

²²⁶ Persoonlijke communicatie met Suzanne Swarts, maart 2017.

²²⁷ De tentoonstelling vond plaats van 10 februari tot en met 7 mei 2017.

²²⁸ Zie 'Afbeelding 27'.

er weer slechts twee pagina's van het boek te zien.²²⁹ De optie om een machine te gebruiken wordt bij de vierde optie besproken.

De laatste jaren zijn er steeds meer kunstenaars die interactie met hun publiek genereren door een kunstwerk in een virtuele ruimte te creëren.²³⁰ Daarnaast is er ook geëxperimenteerd met kunstwerken die niet meer bestaan reconstrueren in een virtuele wereld, om ze op deze manier weer beschikbaar te maken. Iemand die daar mee bezig is, is de Nederlandse kunstenaar Dennis Molema. Hij heeft namelijk de plaatsgebonden installatie *Conical Intersect* (1975) van de Amerikaanse kunstenaar Gordon Matta-Clark nagemaakt in een virtuele ruimte. Het idee van een plaatsgebonden en/of niet meer bestaand kunstwerk namaken in de virtuele ruimte zou ook toegepast kunnen worden op kunstenaarsboeken die niet aangeraakt mogen worden en achter glas moeten blijven in verband met de conserveringseisen. Volgens Molema zijn er daarbij twee mogelijkheden voor kunstenaarsboeken. De eerste mogelijkheid is om het doorbladeren van een kunstenaarsboek te verwerken in een 3D-video, waardoor de beschouwer zelf kan kiezen wanneer hij verder gaat in de 3D-video en daarmee aldus een pagina op commando kan omslaan om zo het gehele boek in eigen tempo te lezen.²³¹ De tweede mogelijkheid is om elke pagina van het boek in te scannen en in een virtuele ruimte leesbaar te maken. Wat hierin verder de mogelijkheden zijn en wat het panel hiervan vindt, wordt bij de vijfde optie besproken.

In bibliotheken met bijzondere boeken kan je vaak een afspraak maken om het boek (samen met een medewerker) in te zien. Suzanne Swarts had het erover dat ze in de bibliotheek van Museum Voorlinden een soortgelijk systeem wil opzetten, zodat kunstenaarsboekenliefhebbers een boek rustig kunnen bekijken, lezen, ervaren. Vanuit deze individuele afspraken en algemene rondleidingen door tentoonstellingen, zoals deze in bijvoorbeeld Academie Minerva gegeven werden, kan er gesteld worden dat er een samenkomst van deze twee mogelijk is in de vorm van bijvoorbeeld een demonstratie op gezette tijden of op aanvraag in de zaal ter plekke met een suppoost het boek in duiken. Deze mogelijkheden worden verder uitgewerkt en besproken bij de zesde optie.

Nu de herkomst van de verschillende opties in kaart is gebracht, zullen de mogelijkheden besproken worden. De opties zijn voorgelegd aan de Nederlandse galeriehouder Johan Deumens, kunstcriticus en -historicus Tineke Reijnders, (boek)kunstenaar Josie Lodema, kunstdocent Paola Pasculli, kunstverzamelaar en tentoonstellingsmaker Kie Ellens en freelanceschrijver en tentoonstellingsmaker Rob Perrée. Zij geven hun mening over onder andere de mate van totaalervaring, de voor- en nadelen en de haalbaarheid van de verschillende mogelijke presentatiewijzen.

Optie 1: Foto's maken van alle pagina's in het boek en deze afdrukken en inlijsten.

Het idee dat het mogelijk is om scans of foto's van elke pagina in een kunstenaarsboek te maken en deze af te drukken ontstond doordat tentoonstellingen in het buitenland dit al hebben gedaan met enkele pagina's van het boek en doordat er bij de tentoonstelling in Museum de Fundatie losbladige boeken ingelijst waren. Op deze manier is elke opgehangen/neergelegde pagina voor de bezoeker in alle rust te bekijken en kan het onderwerp van de kunstenaar overkomen door de pagina's als geheel goed te bestuderen. Deze presentatiewijze is daarbij wel een 'extra presentatiewijze', oftewel een hulpmiddel, omdat het boek zelf niet op een andere manier getoond wordt. Het is dus een mogelijkheid om de inhoud van het boek dat in een vitrine ligt of op een plank staat kenbaar te maken aan het publiek. Toch kan hier hetzelfde tegenargument als bij de ingelijste losbladige kunstenaarsboeken genoemd worden: het idee van een kunstwerk in

²²⁹ Persoonlijke communicatie met Judy Radul, april 2017.

²³⁰ Een voorbeeld hiervan is een creatie van de Nederlandse kunstenaar John Michael Bolding, genaamd *CULTURESPORT*. Door middel van virtuele realiteit betrad het publiek het universum van *CULTURESPORT* met daarin verschillende personages en scenes, wat zich afspeelt in het Rotterdam uit 1995.

²³¹ Persoonlijke communicatie met Dennis Molema, april 2017.

boekvorm gaat verloren. Daarnaast is alleen het zintuig van het kijken hierbij van kracht, terwijl het ervaren van een boek zoals eerder gesteld ook bestaat uit het gebruiken van de zintuigen ruiken, voelen en horen. Eerder kwam deze optie al ter sprake tijdens het interview met Ellen van Schie. Zij noemt het volgende nadeel: “Het neerleggen van foto’s waarop de rest van het boek te zien is doen we eigenlijk nooit, omdat dit dan plek inneemt waar ook een (ander) authentiek boek zou kunnen liggen. Het originele object heeft bij ons voorrang”.²³² Wat hebben de experts van het kunstenaarsboekenpanel hierover te zeggen? Volgens Ellens verlies je een belangrijke eigenschap van het boek als je het op deze wijze ‘uit elkaar’ zou halen.²³³ Deumens beaamt dit door te stellen dat je op deze wijze niet het boek laat zien, maar slechts toont wat er in het boek staat. Volgens hem wordt op deze manier de aandacht van het publiek te veel getrokken naar losse bladen en niet naar een boek. Hij vindt namelijk dat de mooiste aspecten van een kunstwerk in boekvorm het verdwijnen en verschijnen zijn: “Er moet iets verdwijnen – de vorige pagina – om iets anders te laten verschijnen – de volgende pagina”.²³⁴ Deze gescheidenheid van verschillende ‘presentatieruimtes’ is volgens hem essentieel, omdat je op die manier zelf je hersenen aan het werk moet zetten om een totaalidee van het kunstenaarsboek te maken. Dit krijg je namelijk niet standaard aangeboden in een boek en daarom is het volgens hem een uitdagende en interessante kunstvorm.²³⁵ Ook Perrée, Pasculli en Lodema zijn het eens dat het concept van een boek te ver te zoeken is. Als kunstenaar stelt Lodema dat ze liever niet zou willen dat haar kunstwerken in boekvorm op deze manier gepresenteerd zouden worden, gezien ze dan net zo goed een serie met werken had kunnen maken.²³⁶ Reijnders zou wel in kunnen komen in het idee dat op deze manier de inhoud van het kunstenaarsboek kenbaar gemaakt wordt aan het publiek, maar daarbij is ze wel tegen het idee van het inlijsten. Dit zorgt er volgens haar namelijk het meest voor dat het idee van een boek verloren gaat. Het tonen van de losse pagina’s aan de muur vindt ze alleen een optie als de sequentie van het boek in acht genomen wordt.²³⁷ Over het algemeen wordt deze optie dus door de experts niet als wenselijk beschouwd, omdat van de pagina’s afzonderlijke ‘kunstwerkjes’ gemaakt worden die door het publiek daarmee eerder als losse werken worden beschouwd dan als onderdeel van een boek.²³⁸ Om de inhoud van het boek kenbaar te maken – en daarbij wel het idee van een boek te behouden – zijn er ook nog andere mogelijkheden, want ons brengt bij ‘Optie 2’.

Optie 2: De gemaakte foto’s van alle pagina’s in een projectie of op een scherm te presenteren.

Vanuit de lezingen gegeven rondom tentoonstellingen en de tentoonstellingen in De Beyerd en het CAPC vloeiende het idee voort om de foto’s die van elke pagina gemaakt zijn niet in te lijsten of neer te leggen, maar in een ‘diavoorstelling’ te zetten om te kunnen projecteren op een scherm of een muur. Deze optie is daarmee tevens een hulpmiddel om de inhoud van het boek kenbaar te maken, naast dat het origineel getoond wordt in bijvoorbeeld een vitrine of op een plank. Daarbij zou het interessant zijn als de bezoeker zelf door de projecties heen kan klikken zodat op deze manier het gehele boek bekeken kan worden én het idee van een boek lezen intact blijft doordat de bezoeker steeds één-voor-één de bladzijden omslaat door op de knop voor de volgende projectie te drukken of over een scherm te ‘swipen’. Toch is het wel een andere leeservaring doordat de zintuigen van horen en voelen anders benut worden en ruiken

²³² Persoonlijke communicatie met Ellen van Schie, maart 2017.

²³³ Persoonlijke communicatie met Kie Ellens, april 2017.

²³⁴ Persoonlijke communicatie met Johan Deumens, april 2017.

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Persoonlijke communicatie met Josie Lodema, april 2017.

²³⁷ Persoonlijke communicatie met Tineke Reijnders, april 2017.

²³⁸ Persoonlijke communicatie met Rob Perrée, april 2017.

nog steeds niet aanwezig is. Qua haalbaarheid is deze optie vergelijkbaar met 'Optie 1', maar daarbij heeft deze optie wel als extra voordeel dat het minder ruimte inneemt in een tentoonstellingszaal. Het nadeel dat Van Schie noemde over het idee dat de opgehangen of neergelegde foto's ruimte innemen waar ook een authentiek boek had kunnen liggen gaat bij deze optie aldus niet op.

Ellens vindt deze optie stukken beter dan 'Optie 1', omdat dan volgens hem het idee van doorbladeren beter intact blijft.²³⁹ Pasculli vindt dit ook een betere optie en geeft daarbij als reden aan dat het projecteren van de gefotografeerde of gescande pagina's niet de illusie wekt dat de foto's en de scans werken op zichzelf zijn, wat bij het inlijsten of tonen aan de muur wel eerder het geval is.²⁴⁰ Perrée heeft zelf al eens eerder een soortgelijke presentatiewijze toegepast. Hij was namelijk betrokken bij de tentoonstelling in De Beyerd te Breda, waar foto's van kunstenaarsboeken op de vloer werden geprojecteerd met een computerprogramma. "Dat werkte uitstekend. Bovendien gaf dat soort projecties nog de illusie van een installatie, dus van samenhang. Dit was een verrassende ondersteuning van die voor kunstenaarsboeken zo karakteristieke eigenschap", aldus Perrée.²⁴¹ Hierbij was het wel het geval dat er geen interactie plaatsvond met de bezoeker, gezien de projecties geautomatiseerd werden. Het is echter wel mogelijk dat te realiseren, dus dit hoeft geen probleem te zijn. Reijnders en Deumens vinden het tevens een goede optie om de inhoud van het boek te tonen. Reijnders vindt het belangrijk dat de inhoud kenbaar gemaakt wordt en vindt het interessant als je als bezoeker zelf door het boek heen kan klikken. Daarnaast vindt ze het goed dat het idee van een boek niet verloren gaat. Wel is het daarbij volgens haar van belang om elke pagina op een gelijkwaardige wijze te projecteren, zodat het samenhangende karakter van het boek behouden blijft.²⁴² Opvallend is dat Lodema – als kunstenaar – de enige is van het panel die dit geen bevredigende optie vindt. "Mijn boeken gaan over het papier, waarbij materiaal heel belangrijk is. In een projectie gaat dit volledig verloren", stelt ze.²⁴³ Interessant is dat dit terugkeert bij de discussie over de medialiteit, wat in het vorige hoofdstuk ook al aan bod kwam. Dit lijkt dus een belangrijke kwestie te zijn bij het presenteren van kunstenaarsboeken. Behalve dat Lodema wil dat haar publiek haar boeken gewoon mogen aanraken en ervaren zoals bedoeld, wordt deze optie door de meerderheid van het panel wel gezien als een goede mogelijkheid ter inzage van de inhoud van het boek, in het geval dit niet mogelijk is met betrekking tot onder andere de conserveringseisen. Daarnaast is het een goed haalbare optie en ook in verschillende variaties al uitgevoerd. Reijnders heeft onlangs de eerdergenoemde tentoonstelling in Bordeaux bezocht, waarbij de presentatiewijze van een doorbladervideo op een 'nieuwe' manier werd toegepast en wat volgens haar erg goed gedaan was: "Ten eerste vind ik dat ze er goed over hadden nagedacht niet te veel materiaal in één vitrine te plaatsen. Daardoor was het mogelijk om boven elk kunstenaarsboek (in de vitrines) een flatscreen te hangen waarop een doorbladervideo 'gelooped' werd. Hierdoor zag je het origineel direct onder de video met de inhoud, waardoor je gelijk een volledig overzicht had van het kunstwerk".²⁴⁴ Het maken van foto's/scans en deze projecteren of het tonen van een doorbladervideo (waarbij goed gelet is op de belangrijke aspecten van het boek), vinden de meeste experts een goede oplossing om toch inzicht te verkrijgen in het (onderwerp en de inhoud van het) kunstenaarsboek zonder dat het afbreuk doet aan de eigenschappen van het 'verdwijnen' en 'verschijnen'. Belangrijk is volgens Reijnders daarbij wel dat van elk boek dat getoond wordt hier inzage in is en dat de video of projectie zich dichtbij het origineel bevindt, zodat het kunstwerk vanuit één positie in zijn geheel geïnterpreteerd

²³⁹ Persoonlijke communicatie met Kie Ellens, april 2017.

²⁴⁰ Persoonlijke communicatie met Paola Pasculli, april 2017.

²⁴¹ Persoonlijke communicatie met Rob Perrée, april 2017.

²⁴² Persoonlijke communicatie met Tineke Reijnders, april 2017.

²⁴³ Persoonlijke communicatie met Josie Lodema, april 2017.

²⁴⁴ Persoonlijke communicatie met Tineke Reijnders, april 2017.

kan worden. Het idee dat je dan niet zelf al je zintuigen gebruikt en kijkt naar iemand anders die door het boek heen bladert vindt zij in dit geval minder erg, omdat je wel ziet dat de tactiliteit aanwezig is doordat je een medemens ziet bladeren. “Als ik samen met iemand een boek lees terwijl de ander erdoorheen bladert heb ik alsnog het gevoel dat ook ik het boek lees”, aldus Reijnders.²⁴⁵

Optie 3: Het projecteren van de foto's in een leeg boek, zoals Suzanne Swarts dit beschreef.

Deze optie behelst meerdere delen: ten eerste moet er een kopie van het originele kunstenaarsboek gemaakt worden met betrekking tot de omvang en het materiaal en ten tweede moeten er foto's van de pagina's van het origineel in de 'lege' kopie worden geprojecteerd. Een verbetering ten opzichte van 'Optie 2' is dat bij dit hulpmiddel de pagina's van het boek daadwerkelijk door de bezoeker omgeslagen kunnen worden, omdat het papier van het lege boek aangeraakt mag worden. Swarts vindt echter dat dit een afbreuk doet aan het kunstwerk zelf en dat er dan ook een moeilijke discussie ontstaat over wat een goede replica is.²⁴⁶ Hoe kijkt het panel hier dan tegenaan? Naast dat Reijnders het eens is met het idee dat een projectie in een leeg boek het kunstwerk teniet doet stelt ze dat het ook zonde van het geld is om op die manier alleen het dragende materiaal van het kunstenaarsboek te reconstrueren. Ze vindt het geen beter systeem dan een projectie of een doorbladervideo die recht doet aan de sequentie van het boek en ziet deze optie minder haalbaar om voor elk boek in een tentoonstelling te realiseren.²⁴⁷ Deumens stelt dat hij het over het algemeen goed vindt als er getracht wordt de inhoud op wat voor een manier dan ook kenbaar te maken aan het publiek, maar dat deze vorm wel een moeilijke weg vormt om dat te bereiken. Ook hij is dus van mening dat dit een vrij omslachtige manier is om de inhoud vrij te geven.²⁴⁸ Ellens, Pasculli, Lodema en Perrée stellen tevens dat een projectie op deze manier de bezoeker eerder voor de gek houdt dan dat het een hulpmiddel betreft.²⁴⁹ “Voor de tentoonstelling in De Beyerd hebben we bij het zoeken van oplossingen er rekening mee gehouden dat de hulpmiddelen zoveel mogelijk recht doen aan een boek, maar dat het wel duidelijk is dat we een vervangend medium gebruiken. We vonden het 'eerlijker' om dat vervangende ook zichzelf te laten zijn”, stelt Perrée.²⁵⁰ Hierbij komt wederom de mediale kwestie kijken. Het panel vindt dus dat het wel een mogelijkheid is om de inhoud van het kunstenaarsboek kenbaar te maken maar dat het een duurder en arbeidsintensiever hulpmiddel betreft wat ook nog eens te veel gaat lijken op een vervanging van het originele boek terwijl het dit niet kan doen en daarom eerder voor verwarring en misleiding zorgt.²⁵¹ “Dan kan je beter een projectie van foto's, scans of een doorbladervideo tonen”, aldus Pasculli.²⁵²

Optie 4: Een machine die de pagina's van het boek één-voor-één omslaat.

Het voordeel van het gebruik van een machine is dat het authentieke boek getoond en ervaren wordt. In dit geval is de presentatiewijze aldus geen hulpmiddel maar een andere manier om het origineel te tonen. Daarbij kan elke 'echte' pagina van het boek gezien worden door de bezoeker. Hoewel de machine van Radul geautomatiseerd is, zou het juist interessant zijn als de bezoeker zelf kan drukken op een knop om ervoor te zorgen dat het idee van 'zelf het boek lezen' ontstaat. Deze optie komt dan dicht bij het geven van een totaalervaring: het boek kan geroken worden, het

²⁴⁵ Persoonlijke communicatie met Tineke Reijnders, april 2017.

²⁴⁶ Persoonlijke communicatie met Suzanne Swarts, maart 2017.

²⁴⁷ Persoonlijke communicatie met Tineke Reijnders, april 2017.

²⁴⁸ Persoonlijke communicatie met Johan Deumens, april 2017.

²⁴⁹ Persoonlijke communicatie met Josie Lodema, april 2017.

²⁵⁰ Persoonlijke communicatie met Rob Perrée, april 2017.

²⁵¹ Persoonlijke communicatie met Josie Lodema, april 2017.

²⁵² Persoonlijke communicatie met Paola Pasculli, april 2017.

boek kan volledig gezien worden en het omslaan van de pagina's kan gehoord worden. Alleen het zintuig van het voelen is anders doordat het papier zelf niet aangeraakt wordt. Hoewel deze optie zeer aantrekkelijk lijkt, is deze niet inzetbaar als er zich 'pop-ups' in de boeken bevinden. Dit omdat de pagina's dan niet glad gestreken kunnen worden en het staafje met de zuignap niet door de 'pop-ups' heen kan bewegen. Hoe kijkt het panel dan aan tegen het gebruik van een machine – zoals Raduls – bij het tonen van kunstenaarsboeken? Ellens bevestigt wat Radul al dacht: “Als je dit in een tentoonstelling van bijvoorbeeld drie maanden doet, ben je na die drie maanden het boek volledig kwijt”.²⁵³ Wel vindt hij de bewegingen van het apparaat ontzettend fascinerend, net als Pasculli. Zij vindt het primitieve en de schokkende bewegingen van de machine interessant en leuk om naar te kijken.²⁵⁴ Reijnders beaamt dat het een belangwekkende mechaniek is, maar dat dit ook juist het probleem is: “Het leidt te veel af van het boek zelf”.²⁵⁵ Ook Deumens, Perrée en Lodema zijn het eens met het idee dat je je als bezoeker dan meer gaat focussen op de machine dan op het kunstwerk zelf.²⁵⁶ Reijnders voegt daar nog aan toe dat de tactiliteit verloren gaat als het boek door een machine wordt gelezen, een eigenschap dat met de menselijke hand wel intact blijft.²⁵⁷ Dit wordt dus door het panel niet gezien als een goede optie om het boek te tonen. Hoe leuk een machine ook kan zijn, het moet volgens hun gaan om het kunstwerk zelf. Daarnaast zijn de verwachte schade en de veranderende tactiliteit belangrijke factoren die deze optie minder geschikt maken. Machines die geavanceerder zijn en wellicht geen schade oplopen worden door het panel tevens niet toegejuicht: de experts blijven erbij dat een machine te veel afleidt van het kunstwerk.

Optie 5: Het boek lezen in een virtuele wereld.

De beide opties die door Molema zijn gesuggereerd – het maken van een 3D-video of het volledig inscannen van het boek in een virtuele ruimte – zijn beide hulpmiddelen naast het tonen van het originele werk. De tweede optie is een stuk bewerkelijker, maar volgens Molema wel effectiever. Want, als bezoeker heb je het gevoel zelf meer in controle te zijn omdat je in de virtuele wereld zelf de pagina's kan omslaan in plaats van dat je aangeeft wanneer de 3D-video verder moet afspelen, waarbij er nog steeds iemand anders het boek doorbladert. Dit is dan ook de alternatieve optie die hier gesuggereerd wordt. Molema stelt dat door het zorgvuldig inscannen van het boek voornamelijk de zintuigen van het kijken en het horen gesimuleerd kunnen worden. Ook wordt het zintuig van het gevoel gestimuleerd, omdat de pagina's in het boek omgeslagen kunnen worden doordat de beschouwer in de lucht een omslaande beweging maakt. De focus ligt bij deze optie volgens Molema op de manier waarop de textuur van het boek normaal gesproken te zien is: hoe het licht op bepaalde bladzijden valt en waar het materiaal in het boek wellicht een andere expressie heeft. Het geluid van elke afzonderlijke omslag – wat anders kan zijn bij een boek met 'pop-ups' kan ook goed nagebootst worden. Alleen geur kan niet in een virtuele realiteit gesimuleerd worden. Hoewel ook deze manier van het boek lezen een individuele ervaring is, kan dit wel voor een groot publiek beschikbaar gemaakt worden omdat er meerdere mensen tegelijk het boek in een virtuele wereld kunnen lezen. Qua haalbaarheid zitten er echter wel heel wat kosten aan verbonden om het kunstenaarsboek in zijn volledigheid te reconstrueren in een virtuele ruimte. Volgens Molema heb je twee mensen nodig om dit te realiseren: een programmeur en een 3D-modeller. Afhankelijk van de dikte van het boek en hoeveel bewerkelijke details zoals bijzondere inkt of 'pop-ups' erin zitten kan pas de reconstructieduur bepaald worden.

²⁵³ Persoonlijke communicatie met Kie Ellens, april 2017.

²⁵⁴ Persoonlijke communicatie met Paola Pasculli, april 2017.

²⁵⁵ Persoonlijke communicatie met Tineke Reijnders, april 2017.

²⁵⁶ Persoonlijke communicatie met Johan Deumens, april 2017.

²⁵⁷ Persoonlijke communicatie met Tineke Reijnders, april 2017.

De meningen over deze presentatievorm zijn binnen het panel erg verdeeld. Perrée vindt deze optie te omslachtig en te anders ten opzichte van het originele kunstenaarsboek.²⁵⁸ Deumens en Reijnders vinden allebei dat het een manier kan zijn om de inhoud kenbaar te maken en zijn er niet op tegen als op deze manier meer informatie over het boek verschaft wordt, maar stellen wel dat het ver van het origineel af ligt en dat de bezoeker hiermee totaal van zijn omgeving wordt afgesloten. Door deze afsluiting wordt de link met het origineel volgens hun nog meer gebroken.²⁵⁹ Pasculli vindt de mogelijkheden met virtuele realiteit over het algemeen fantastisch maar heeft dan in het geval van kunstenaarsboeken ook liever het visuele van het origineel tot haar beschikking in relatie tot het hulpmiddel.²⁶⁰ Ellens en Lodema zijn beide wel erg enthousiast over deze mogelijkheid. Ellens is heel nieuwsgierig hoe een boek in een virtuele realiteit tot uiting zou kunnen komen en zou het de moeite waard vinden om hier werk van te maken. Hij vindt het bijzonder dat er in virtuele realiteit zo veel mogelijkheden zijn wat betreft het manipuleren of versterken van zintuigen.²⁶¹ Lodema vindt deze optie erg interessant, omdat daarmee de materialiteit van haar werken behouden kan blijven. Ze vindt het belangrijk dat de manier waarop het materiaal normaal gesproken tot uiting komt goed gereconstrueerd kan worden, iets wat je volgens haar niet kan bereiken met foto's, scans of een doorbladervideo.²⁶² Opvallend is dat er bij deze optie dus geen eenstemmigheid heerst. Als er dan toch een conclusie over deze optie getrokken zou moeten worden, lijkt het erop dat er andere hulpmiddelen zijn die door de experts als 'betere' en 'haalbaardere' opties gezien worden.

Optie 6: Op zaal is een suppoost beschikbaar die op aanvraag een pagina kan omslaan.

Dat een bezoeker niet zomaar aan het kunstenaarsboek mag zitten omdat deze wellicht niet goed weet hoe het met zo'n kwetsbaar kunstwerk om moet gaan of omdat je niet weet hoe goed de hygiëne van de persoon is, is begrijpelijk. Maar wat nou als er een suppoost op zaal is die op aanvraag van de bezoeker de kunstenaarsboeken (die bijvoorbeeld op een plank staan) samen met hen mag doorkijken? Het voordeel daarvan is dat het publiek het gehele boek kan bekijken, ruiken en horen. Het enige is dat een bezoeker het boek niet zelf kan voelen. Toch komt dit erg dicht bij de totaalervaring omdat het boek niet uit zijn context gehaald wordt – omdat het origineel zelf gebruikt wordt – en de bezoeker zelf aan de suppoost kan aangeven wanneer hij wil dat de volgende pagina omgeslagen wordt. Bij deze optie komen echter wel de budgettaire mogelijkheden van de presentatie-instelling kijken. Als er namelijk meerdere kunstenaarsboeken per zaal zijn, moeten er ook meerdere suppoosten per zaal neergezet worden om alle bezoekers bij te staan. Deze suppoosten moeten wel bekostigd worden, en daarmee lijkt deze optie wel een dure optie. De vraag is natuurlijk of dit op zou wegen tegen de voordelen. Een alternatief hierop zou kunnen zijn dat er een suppoost om het halfuur een demonstratie geeft van een van de kunstenaarsboeken. De meerderheid van het panel staat hier erg positief tegenover, maar ziet dit wel als nog weer een extra hulpmiddel naast bijvoorbeeld het hulpmiddel van foto's of scans geprojecteerd of doorbladervideo's. "Demonstraties geven is leuk en belangrijk. Tijdens de tentoonstellingen waarbij ik zelf betrokken was heb ik ook rondleidingen gegeven (aan studenten). Er gaat niks boven de overdracht van een persoon op een andere persoon: geen enkele taalkunst kan hetzelfde bereiken. Daarnaast is het zo mooi dat dan daadwerkelijk het origineel eraan te pas komt en de tactiliteit ervan in grote mate aanwezig is omdat je samen, mens en medemens(en) het kunstwerk ervaart", stelt

²⁵⁸ Persoonlijke communicatie met Rob Perrée, april 2017.

²⁵⁹ Persoonlijke communicatie met Tineke Reijnders en Johan Deumens, april 2017.

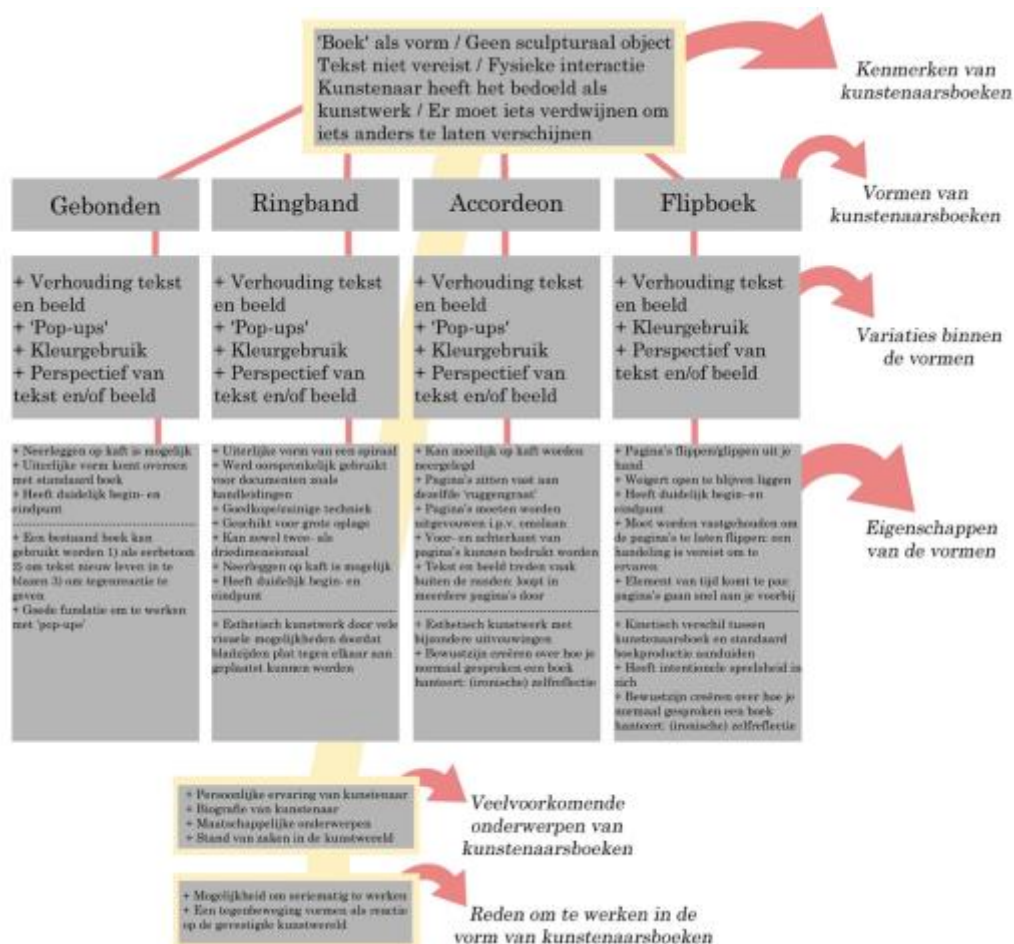
²⁶⁰ Persoonlijke communicatie met Paola Paculli, april 2017.

²⁶¹ Persoonlijke communicatie met Kie Ellens, april 2017.

²⁶² Persoonlijke communicatie met Josie Lodema, april 2017.

Reijnders.²⁶³ Ook Deumens en Ellens hebben het over rondleidingen, wat op gezette tijden voorkomt en minder budget vergt dan meerdere suppoosten die constant beschikbaar moeten zijn.²⁶⁴ Alleen Perrée ziet deze optie als minder geschikt, omdat dit volgens hem niet gaat werken. Hij prefereert dan de andere hulpmiddelen en ziet deze niet als een handige, goede aanvulling.²⁶⁵ Het permanent op zaal hebben van suppoosten die samen met de bezoeker(s) door het boek kunnen bladeren lijkt aldus te complex en te hoog in kosten, maar het geven van rondleidingen waarbij sommige boeken uitgelicht worden of het geven van demonstraties los van rondleidingen wordt door het merendeel van het panel wel gezien als goede extra manier om meer inzicht in de inhoud van het kunstenaarsboek te verkrijgen en daardoor de bezoeker zo dicht mogelijk bij het origineel te kunnen brengen. Dit wordt dus gezien als een goede extra toevoeging aan een tentoonstelling van of met kunstenaarsboeken.

Interessant is dat door de gesprekken met de experts blijkt dat er in de praktijk nog een belangrijk kenmerk aan kunstenaarsboeken wordt toegeschreven, die niet in de literatuur werd genoemd. Dit is namelijk het idee dat er bij een kunstwerk in boekvorm iets moet verdwijnen – de vorige pagina – om iets anders te laten verschijnen – de volgende pagina. Om het schema met betrekking tot de kenmerken, vormen, karakteristieken en eigenschappen compleet te maken, is dit idee aan onderstaand figuur toegevoegd (in het bovenste blok).



Figuur 5: Kenmerken, vormen, variaties en eigenschappen van kunstenaarsboeken © Nina Knaack

²⁶³ Persoonlijke communicatie met Tineke Reijnders, april 2017.

²⁶⁴ Persoonlijke communicatie met Johan Deumens en Kie Ellens, april 2017.

²⁶⁵ Persoonlijke communicatie met Rob Perrée, april 2017.

Besluit

Dit onderzoek heeft aangetoond dat het tentoonstellen van kunstenaarsboeken – met betrekking tot de mate waarin een totaalervaring mogelijk is – een lastige kwestie betreft, maar dat hierin wel mogelijkheden zijn. Allereerst is gebleken dat er veel verschillende vormen en onderwerpen van en binnen kunstenaarsboeken bestaan, die elk een andere manier van presenteren behoeven en soms zelfs afdwingen. Tegelijkertijd is vastgesteld dat veel presentatiewijzen vanuit praktische redenen – zoals het (kleine) budget of het werken met de presentatiematerialen die voorhanden zijn – ontstaan zijn, in plaats van dat er per boek gekeken is naar de beste manier om deze tot zijn recht te laten komen. Daarbij viel op dat er voornamelijk waarde gehecht wordt aan het tonen van zoveel mogelijk authentieke werken, in plaats van minder werken te tonen en deze vervolgens ‘beter’ uit te lichten. Dit had als gevolg dat de kunstenaarsboeken in de onderzochte tentoonstellingen over het algemeen door de bezoekers niet daadwerkelijk bekeken en/of gelezen konden worden. Daarnaast werd het onderwerp van het kunstenaarsboek vaak niet duidelijk aan de bezoeker door de presentatiewijze, maar werd er daarvoor gebruik gemaakt van zaalteksten en/of catalogi. Het nadeel daarvan is echter dat de inhoud meteen vrijgegeven werd en er voor de bezoeker daarom minder ruimte was voor vrije interpretatie, met betrekking tot waar het kunstenaarsboek over zou kunnen gaan.

Er kan gesteld worden dat het ervaren van een kunstenaarsboek een persoonlijke belevenis is, wat terugkomt op de uitspraak van Swarts dat een kunstenaarsboek eigenlijk een tentoonstelling voor één persoon is.²⁶⁶ Een totaalervaring waarbij een persoon een kunstenaarsboek kan zien, voelen, ruiken en horen is het meest wenselijk, maar over het algemeen niet mogelijk bij een tentoonstelling voor een groot publiek. Als er dan toch besloten wordt om kunstenaarsboeken open te stellen voor meerdere bezoekers, zijn er echter wel mogelijkheden om dichterbij de totaalervaring te komen dan de boeken slechts openslaan in een vitrine of op een plank. In eerste instantie zou mijn advies daarin zijn om niet te veel kunstenaarsboeken te willen laten zien. Een boek met 200 pagina's heeft namelijk op elke pagina een kunstwerk in zich, die in een boek zijn samengekomen. Daarbij zou kwaliteit mijns inziens boven kwantiteit moeten staan, om bezoekers (al dan geen kunstkenner) (beter) bekend te maken met een kunstvorm waar ze hoogstwaarschijnlijk niet vaak mee in aanraking komen. Dit valt te concluderen door de belevenis van Reijnders bij een tentoonstelling in Bordeaux, wat in het derde hoofdstuk werd beschreven. Het eerste wat ze zei over de presentatiewijzen was dat ze het zo goed vond dat er niet te veel materiaal per vitrine werd gelegd en dat elk kunstenaarsboek daardoor volledig uitgelicht en door de bezoeker aandachtig bekeken kon worden, omdat het behapbaar en overzichtelijk was.²⁶⁷

Vervolgens kan er gekeken worden naar hulpmiddelen om in te zetten. In het derde hoofdstuk is namelijk onderzocht of er mogelijkheden zijn een kunstenaarsboek beter erfahrbaar te maken voor een groot publiek, zonder dat er een conflict ontstaat met de conserveringseisen. Er is daarbij gekeken naar een aantal opties om het kunstenaarsboek zelf, het origineel, anders tentoon te stellen zodat er geen hulpmiddelen hoeven te worden toegepast. De experts zijn het er echter over eens dat dit bij (bijzondere) boeken uit een collectie van een museum of verzamelaar nu eenmaal niet gaat. Het doel en een taak van een collectiebeheerder is namelijk om de collectie zo goed mogelijk te onderhouden. Dat bijvoorbeeld een conservator de kunstenaarsboeken uit de collectie wil tonen wordt wel toegestaan door de collectiebeheerder, maar de manier

²⁶⁶ Swarts, *Tentoonstelling in een boekomslag*, 8.

²⁶⁷ Persoonlijke communicatie met Tineke Reijnders, april 2017.

waarop de boeken getoond worden mag niet in strijd komen met de conserveringseisen. Helaas lijkt er op dit moment nog geen (technologische) mogelijkheid te zijn waarbij dit wel kan. Daarom moeten hulpmiddelen ingeschakeld worden, om toch te proberen zo dicht mogelijk bij het geven van een totaalervaring te komen.

Er valt dus niet echt een conclusie te trekken over het presenteren van kunstenaarsboeken in het algemeen, maar wel over hulpmiddelen die inzetbaar zijn. Dat er hulpmiddelen moeten worden toegepast klinkt als een extra kostenpost voor de presentatie-instelling, die zoals eerder gesteld veel keuzes over de presentatiewijzen al vaak maakt op basis van praktische en budgettaire redenen. Uit de gesprekken met experts is echter gebleken dat het in de buurt komen van het geven van een totaalervaring met behulp van hulpmiddelen niet duur hoeft te zijn. De experts zijn allen van mening dat iets al een goed hulpmiddel betreft als de gehele inhoud van het kunstenaarsboek kenbaar gemaakt wordt, als dit maar op een consequente manier gebeurt. Daarnaast is het volgens hun ook wel nog van belang dat het hulpmiddel recht doet aan de sequentie van het boek en dat het hulpmiddel en het origineel zich in de tentoonstelling dicht bij elkaar bevinden, zodat de bezoeker vanuit één standpunt een totaalbeeld van het kunstwerk kan krijgen door zelf de inhoud – gepresenteerd met het hulpmiddel – te verbinden aan het originele werk. Hoewel er al pogingen zijn gedaan met hulpmiddelen kennis over de kunstenaarsboeken te verspreiden, werd dit in de onderzochte tentoonstellingen niet op een consequente manier gedaan. Als er hulpmiddelen waren ingezet, werd dit niet voor elk boek in de tentoonstelling gedaan en was het wellicht lastig voor de bezoeker de link te leggen tussen het hulpmiddel en het juiste boek omdat deze vaak op een te grote afstand van elkaar geplaatst waren. Er lijkt in de tentoonstellingen van kunstenaarsboeken aldus voornamelijk een gebrek aan de juiste dosering, consistentie en eenheid te zijn geweest.

Hopelijk dient het laatste hoofdstuk van dit onderzoek als een toekomstige handleiding bij het maken van een tentoonstelling van of met kunstenaarsboeken. Haal er daarbij zelf uit wat je eruit wil halen. Niet alle mensen in het veld zitten namelijk op één lijn. Mijns inziens is vooral consistentie van belang, en als je het doet: doe het dan goed. Neem de tijd om een video te maken, in te zoomen, de tekst even rustig in beeld te laten zodat er daadwerkelijk gelezen en gezien kan worden. Dit kan vervolgens ook makkelijker bereikt worden als er niet te veel kunstenaarsboeken in één tentoonstelling geplaatst worden, logischerwijs. Hoewel de presentatiewijzen van het origineel niet per se letten op de (bijzondere) vormen en/of functies van kunstenaarsboeken, kan hier in de hulpmiddelen juist wel rekening mee gehouden worden. Foto's, scans en video's kunnen belangrijke stukken tekst, mooi vormgegeven delen, bijzondere materialen en 'pop-ups' uitlichten. Gezien het feit dat de meeste boeken uit de (onderzochte) collecties kunstenaarsboeken in gebonden vorm zijn, is dit ook vrij gemakkelijk te bewerkstelligen. Omdat ringbanden in meerdere vormen omgeslagen en flipboeken niet goed opengelegd kunnen worden, zou het fotograferen, scannen of filmen een stuk bewerkelijker zijn.

Hoewel er niet gesteld kan worden dat de opties die zijn besproken in het derde hoofdstuk ook daadwerkelijk het gewenste effect hebben, zijn goed doordachte doorbladervideo's die zich direct bij het kunstenaarsboek bevinden, het reconstrueren van kunstenaarsboeken en een extra toevoeging van het geven van rondleidingen wel mogelijkheden die volgens de experts bevredigend zouden kunnen zijn. In het tweede hoofdstuk heb ik gesteld dat een doorbladervideo als toevoeging alleen interessant is om de bezoeker elke pagina van het boek te kunnen laten zien, maar dat een totaalervaring mijns inziens nauwelijks bereikt wordt omdat er geen enkele vorm van interactie tussen publiek en kunstwerk plaats kan vinden. Door de gesprekken met de experts ben ik er echter achter gekomen dat dit niet het geval is. Reijnders legt uit dat je een idee van de tactiliteit kan krijgen en het gevoel kan hebben dat je zelf leest, als je een andere

persoon ziet bladeren. Dit gevoel kan je volgens haar namelijk ook hebben als je samen met iemand leest: jij kijkt alsnog zelf naar de pagina's en maakt er zelf een eigen interpretatie van.²⁶⁸ Op die manier is er toch een vorm van interactie aanwezig tussen kunstwerk en beschouwer. Daarnaast zou het hulpmiddel van een doorbladervideo verbeterd kunnen worden door koptelefoons in te zetten, zodat ook het zintuig van het horen gestimuleerd kan worden bij het ervaren van het kunstenaarsboek.

Opvallend bij het doorspreken van alternatieve opties en de hulpmiddelen bij het presenteren van kunstenaarsboeken is dat het vervangende medium op zichzelf moet staan. De bedenkingen die ik eerder in het tweede hoofdstuk heb gesteld over het feit dat het gebruik van een ander medium een vervreemdend effect kan hebben, wordt door de experts juist als van belang geacht. Het moet volgens hun juist heel duidelijk zijn dat het hulpmiddel om een ander medium gaat en dat het andere medium er ook alleen is als toevoeging, als instrument om de inhoud van het boek kenbaar te maken. Het hulpmiddel moet daarbij het hulpmiddel blijven, en niet de illusie wekken dat het om een kunstwerk zelf gaat. Dit is dus ook van belang in acht te nemen bij het toepassen van een hulpmiddel bij het tentoonstellen van kunstenaarsboeken. Daardoor lijkt gelijk een andere discussie te zijn voorkomen, namelijk over de relatie tussen het originele werk en een kopie en wat deze verhouding zou moeten zijn. In de gesprekken met de experts kwam namelijk naar voren dat het maken van kopieën niet wenselijk is, omdat dit eerder misleidend is. Een replica inzetten als hulpmiddel zou het origineel teniet doen en is daarbij ook nog moeilijk voor elk boek te realiseren. De experts willen dan ook liever geen vervanging voor het origineel, maar juist mogelijkheden om als bezoeker beter grip te krijgen op dat origineel. Op deze manier dwaalt de aandacht niet van het origineel af, daar waar het om gaat.

Vervolgonderzoek zou zich kunnen richten op het in de praktijk brengen van een aantal opties die de experts interessant achten en vervolgens te achterhalen wat het publiek van deze opties vindt. Het is mijns inziens namelijk belangrijk om presentatiewijzen van kunstenaarsboeken te blijven ontdekken, onderzoeken, ontwikkelen en toepassen. In een tijd waarin er veel mogelijkheden zijn op technisch gebied vind ik dat het niet zo kan zijn dat een boek met bijzondere inhoud achter glas blijft liggen en alleen in zijn geheel ervaren wordt door de eigenaar/verzamelaar. Bij het maken van een tentoonstelling met kunstenaarsboeken zit automatisch het idee van 'openstellen' verbonden. Laat het 'openstellen' dan ook zo letterlijk mogelijk geïnterpreteerd worden, zodat de wil om het kunstenaarsboek beter bekend te maken en een prominente(re) rol in de kunstgeschiedenis te geven ook daadwerkelijk bewerkstelligd kan worden. Als er nauwelijks inzicht in de kunstenaarsboeken op zaal verkregen kan worden, is dit doel namelijk een stuk minder makkelijk te bereiken.

²⁶⁸ Persoonlijke communicatie met Tineke Reijnders, april 2017.

Bibliografie

B.1. Publicaties

Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*. Berkeley: University of California Press, 1974.

Atkins, Robert. 'Artists' Books'. *ArtSpeak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords*. New York: Abbeville Press, 1990: 48-50.

Bleus, Guy. *Art is books*. Overpelt: Drukkerij Vaes, 1991.

Bodman, Sarah, red. *Books by Artists*. Orlando: Impact Press, 1999.

Brokken, Hans en José Brokken-Zijp. 'From Picasso to Sol LeWitt. Artists' Books after 1950'. *Museum Meermanno Magazine*. Den Haag: Museum Meermanno, 2014.

Bury, Stephen. *Artists' Books – The book as a work of art, 1963-1995*. Aldershot: Scolar Press, 1995.

Caldenborgh, Joop van. 'Voorwoord'. *Caldic Collectie – Artists' Books*. Samengesteld door Suzanne Swarts. Zwolle: Uitgeverij Waanders, 2009: 4-5.

Capelleveen, Paul van, Sophie Ham en Jordy Joubij. *Voices and Visions - The Koopman Collection and the Art of the French Book*. Zwolle: Uitgeverij Waanders, 2009.

Carrión, Ulises. *Second Thoughts*. Amsterdam: Void Distributors, 1980.

Castleman, Riva. *A Century of Artists Books*. Londen: Thames & Hudson, 1994.

Celant, Germano. *Book as Artwork 1960/1972*. New York: 6 Decades Book, 2010.

Chappell, Duncan. 'Typologising the artist's book'. *Art Libraries Journal* 28, no. 4 (2003): 12-20.

Courtney, Cathy. *Speaking of Book Art. Interviews with British and American Book Artists*. Los Altos Hills, California: Anderson-Lovelace Publishers, 1999.

Deumens, Johan, samenst. *Het boek en de kunstenaar*. Amsterdam: Stetyco, 1988.

Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Perigee Printing, 1934.

Drucker, Johanna. 'Artists' Books and the Cultural Status of the Book'. *Journal of Communication* 44, no. 1 (winter 1994): 12-42.

Drucker, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 2004.

Freeman, Brad, red. *Journal of Artists' Books* 39. Chicago: Columbia Centre for Book and Paper arts, 2016.

Guest, Tim en Germano Celant. *Books by Artists*. Toronto: Art Metropole, 1981.

Hubert, Judd en Renée Riese Hubert. *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books*. New York: Granary Books, 1999.

Klima, Stefan. *Artists' Books: A Critical Survey of the Literature*. New York: Granary Books, 1998.

Kostelanetz, Richard. 'On book-art'. *Leonardo* 12, no. 1 (winter 1979): 43-44.

Lauf, Cornelia en Clive Phillpot. *Artist/Author: Contemporary Artists' Books*. New York: Distributed Art Publishers, 1998.

Locher, Hans. 'Inhoud, vorm, functie'. *Stilstaan bij wat zichtbaar is*. Zwolle: Uitgeverij Waanders, 2006: 113-159.

Lyons, Joan, red. *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. New York: Peregrine Books, 1985.

Marincola, Paula, red. *What Makes A Great Exhibition?* Chicago: University of Chicago Press, 2006.

Noordegraaf, Julia. *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*. Rotterdam: NAI Publishers, 2004.

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

Phillpot, Clive, red. *Booktrek – Selected Essays on Artists' Books (1972-2010)*. Zürich: JRP / Ringier & Les Presses du Réel, 2013.

Phillpot, Clive. 'Books, bookworks, book objects, artists' books'. *Artforum* 20, no. 09 (mei 1982): 77.

Reed, Marcia. 'Material Encounters Content'. *At the Turn of the Centuries: The Influence of Early 20th Century Book Arts on Contemporary Artists' Books*. New Haven, Connecticut: the jenny-press, 2010.

Reijnders, Tineke. 'De belangstelling voor het kunstenaarsboek groeit – jonge kunstenaars kiezen steeds vaker voor dit 'directe' medium'. *Museumtijdschrift* no. 04 (31 mei 2014): 62.

Sciascio, Peter Di. 'Artists' Books – A world of openings'. *University of Melbourne Collections* (2010) 6: 14-19.

Snow, Michael. *Cover to cover*. New York: New York University Press, 1975.

Sowden, Tom en Lucy Schofield. *Sitting Room – An Exhibition of Artists' Books*. Manchester: Righton Press, 2006.

Swarts, Suzanne, samenst. *Caldic Collection – Artists' Books*. Breda: NPN Drukkers, 2007.

Swarts, Suzanne, samenst. *Caldic Collectie – Artists' Books*. Zwolle: Uitgeverij Waanders, 2009.

Swarts, Suzanne. 'Een tentoonstelling in een boekomslog'. *Caldic Collectie – Artists' Books*. Samengesteld door Suzanne Swarts. Zwolle: Uitgeverij Waanders, 2009: 8-13.

B.2. Persoonlijke communicatie

Brokken-Zijp, José. Persoonlijke communicatie via e-mail op 19 maart 2017.

Deumens, Johan. Persoonlijke communicatie in de vorm van een gesprek op 20 april 2017.

Ellens, Kie. Persoonlijke communicatie in de vorm van een gesprek op 10 april 2017.

Lieverloo, Karin van. Persoonlijke communicatie via e-mail op 16 maart 2017.

Lodema, Josie. Persoonlijke communicatie in de vorm van een gesprek op 12 april 2017.

Molema, Dennis. Persoonlijke communicatie in de vorm van een gesprek op 3 april 2017.

Pasculli, Paola. Persoonlijke communicatie in de vorm van een gesprek op 13 april 2017.

Perrée, Rob. Persoonlijke communicatie via e-mail op 21 april 2017.

Radul, Judy. Persoonlijke communicatie via e-mail op 13 april 2017.

Reijnders, Tineke. Persoonlijke communicatie in de vorm van een gesprek op 18 april 2017.

Schie, Ellen van. Persoonlijke communicatie via e-mail op 9 maart 2017.

Swarts, Suzanne. Persoonlijke communicatie in de vorm van een gesprek op 8 maart 2017 en via e-mail op 14 maart 2017.

Terpstra, Rein Jelle. Persoonlijke communicatie via e-mail op 16 maart 2017.

Woudsma, Henk. Persoonlijke communicatie via e-mail op 14 en 15 maart 2017.

B.3. Webpagina's

Balan Vitalyevich, Mikhail. 'A Cabinet of Artists' Books: New Section of the Permanent Exhibition in the General Staff Building'. *The State Hermitage Museum* (2015). Online. Internet. Geraadpleegd op 21 mei 2017. Beschikbaar via <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/museum-blog/blog-post/artistscabinet/?lng=>

CAPC. 'Exhibition: Beau Geste Press'. *CAPC Bordeaux* (2017). Online. Internet. Geraadpleegd op 22 mei 2017. Beschikbaar via <http://www.capc-bordeaux.fr/en/program/beau-geste-press>

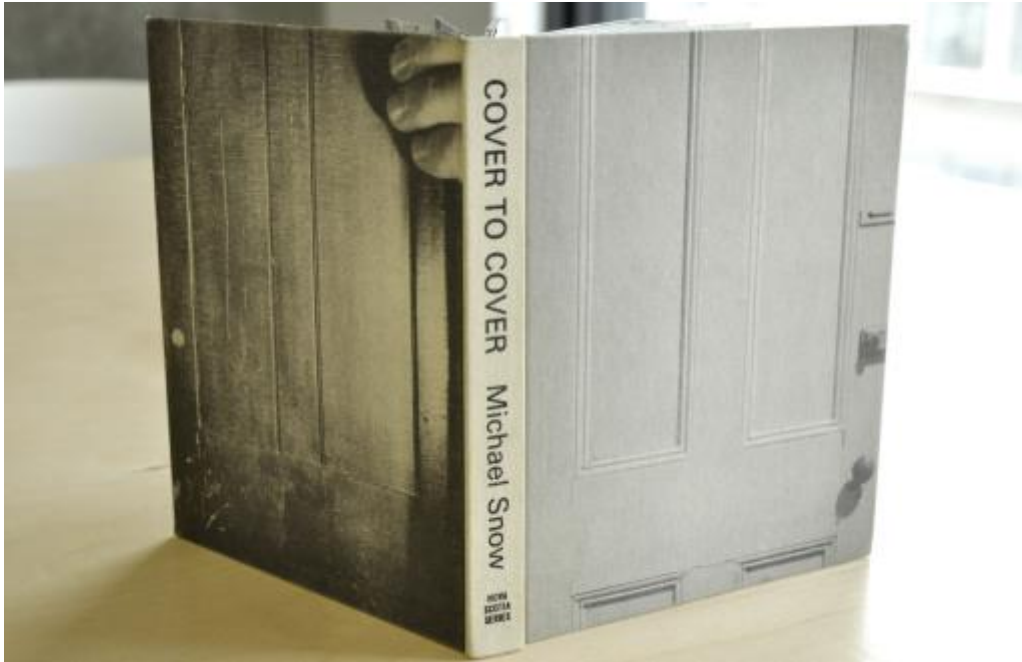
Museum de Fundatie. 'Persbericht: Kunstenaarsboeken Joop van Caldenborgh vanaf 21 mei te zien in Zwolle'. *ANP Pers Support* (2009). Online. Internet. Geraadpleegd op 26 januari 2017. Beschikbaar via <https://www.perssupport.nl/persbericht/26876/kunstenaarsboeken-joop-van-caldenborgh-vanaf-21-mei-te-zien-in-zwolle>

Polkinhorn, Harry. 'From book to anti-book'. Origineel gepubliceerd in *Visible Language* (1991) 25:2/3. Online. Internet. Geraadpleegd op 2 februari 2017. Beschikbaar via <http://www.thing.net/~grist/lnd/hp-book.htm>

Printed Matter, Inc. 'The NY Art Book Fair'. *art agenda* (2011). Online. Internet. Geraadpleegd op 22 mei 2017. Beschikbaar via <http://www.art-agenda.com/shows/printed-matter-inc-presents-the-ny-art-book-fair/>

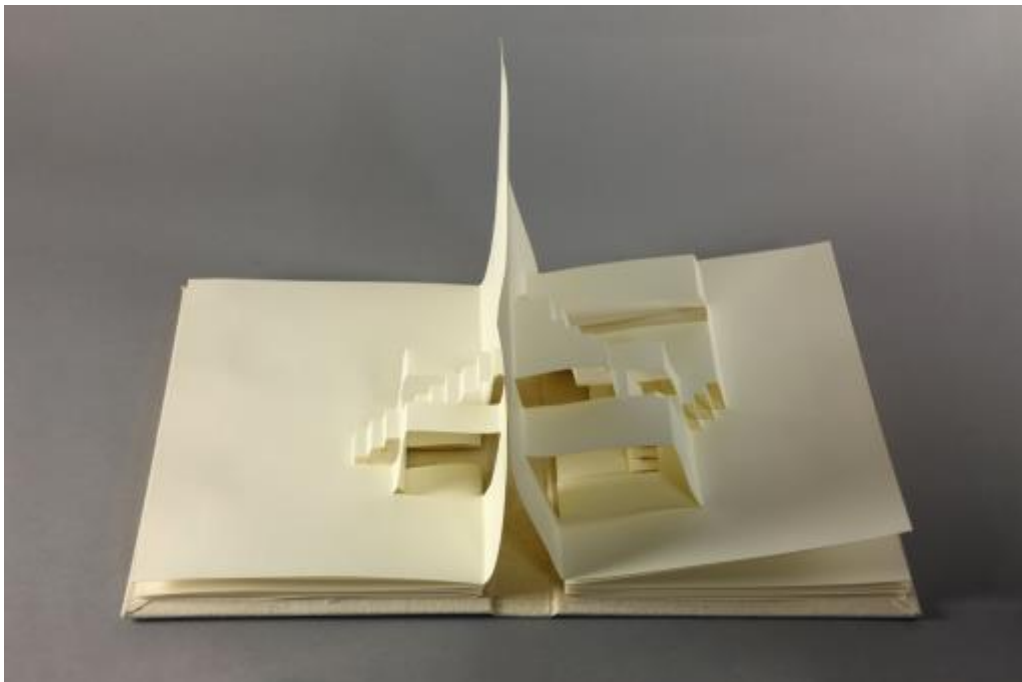
Afbeeldingen

Afbeelding 1



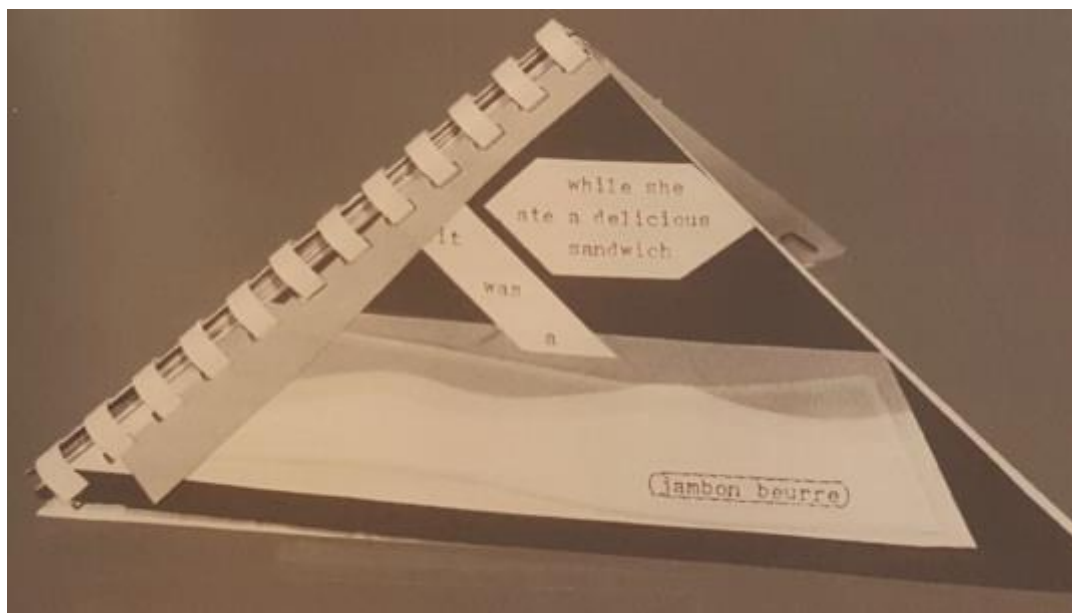
Kunstenarsboek *Cover to cover* (1975) van Michael Snow

Afbeelding 2



Kunstenarsboek *Stairs* (1999) van Rein Jansma

Afbeelding 3



Kunstenarsboek *The Pyramid of the Louvre* (1990) van Bertrand Dorny

Afbeelding 4



Kunstenarsboek *La Grande muraille* (1991) van Shirley Sharoff

Afbeelding 5



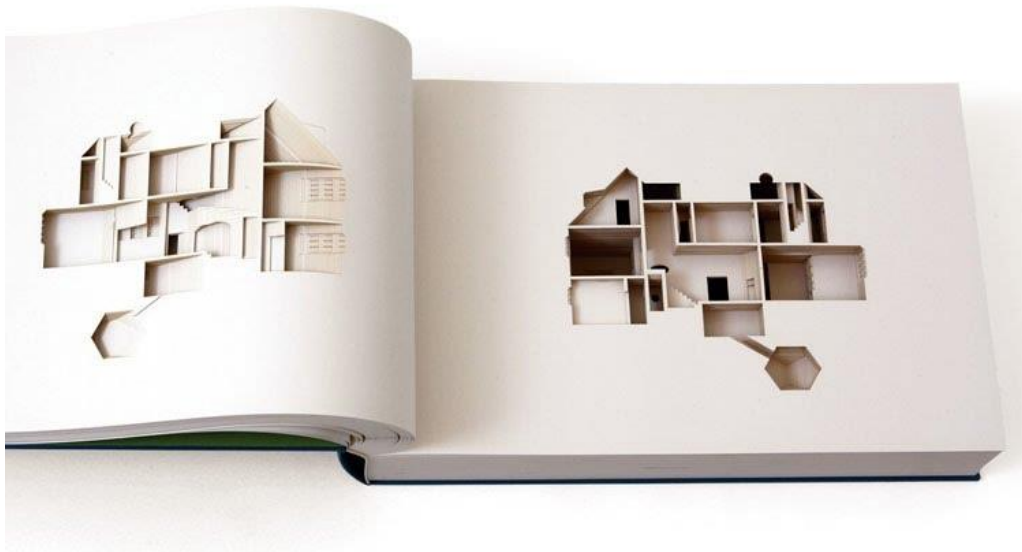
Kunstenarsboek *The Anecdote of the Jar* (1989) van Clifton Meador

Afbeelding 6



Kunstenarsboek *Tropos* (1988) van Kevin Osborn

Afbeelding 7



Kunstenarsboek *Your House* (1995) van Olafur Eliasson

Afbeelding 8



Zaaloverzicht *Caldic Collectie – Artists' Books* met v.l.n.r. *Parler Seul* (1948-1950) van Joan Miró en Tristan Tzara en *Jazz* (1947) van Henri Matisse

Foto met dank aan Harry ten Klooster

Afbeelding 9



Zaaloverzicht *Caldic Collectie – Artists' Books* met v.l.n.r. *Zonder titel (Standart-Buch) [2]* (1963-1964), *Zonder titel (Standart-Buch) [1]* (1960) van A.R. Penck en boekobject *L'île à hélice à Ellis Island* (2007) op de achtergrond

Foto met dank aan Harry ten Klooster

Afbeelding 10



Zaaloverzicht *Caldic Collectie – Artists' Books* met aan de linkerkant *Foirades/Fizzles* (1976) van Jasper Johns en Samuel Beckett

Foto met dank aan Harry ten Klooster

Afbeelding 11



Zaaloverzicht *Caldic Collectie – Artists' Books* met *A Couple of Ways of Doing Something* (2003) van Chuck Close en Bob Holman

Foto met dank aan Harry ten Klooster

Afbeelding 12



Zaaloverzicht *Caldic Collectie – Artists' Books* met *Jazz* (1947) van Henri Matisse

Afbeelding 13



Zaaloverzicht *Caldic Collectie – Artists' Books met La Divina Commedia* (2008) van Sabrina Mezzaqui

Foto met dank aan Harry ten Klooster

Afbeelding 14



Zaaloverzicht *Van Picasso tot Sol LeWitt – Het kunstenaarsboek na 1950* met op de tweede glasplaat aan de rechterkant *Ulises Carrión* (1973) van Ulises Carrión

Foto met dank aan Museum Meermanno | Huis van het boek te Den Haag

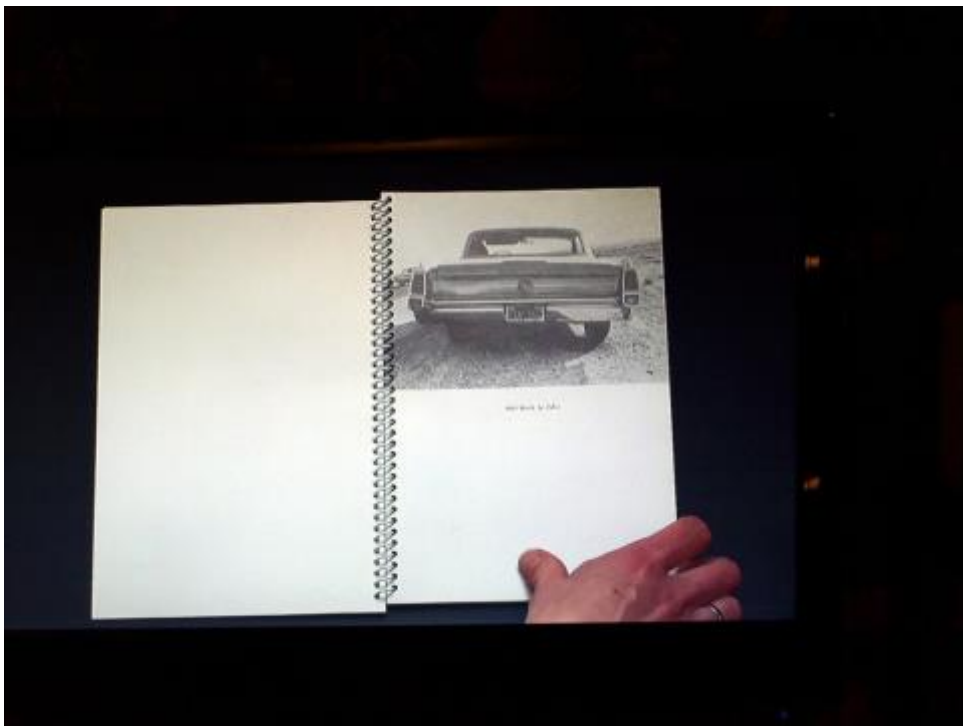
Afbeelding 15



Zaaloverzicht *Van Picasso tot Sol LeWitt – Het kunstenaarsboek na 1950* met kunstenaarsboeken van Sol LeWitt

Foto met dank aan Museum Meermanno | Huis van het boek te Den Haag

Afbeelding 16



Videoscherm bij *Van Picasso tot Sol LeWitt – Het kunstenaarsboek na 1950*

Afbeelding 17



Zaaloverzicht Van Picasso tot Sol LeWitt – Het kunstenaarsboek na 1950

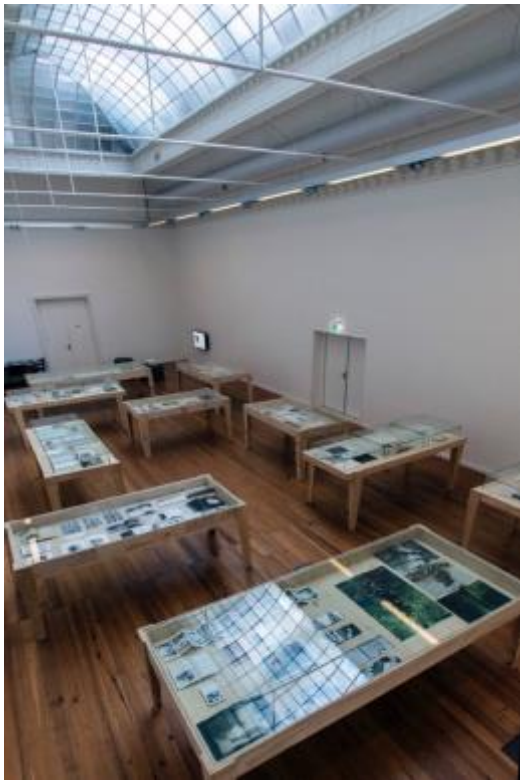
Foto met dank aan Museum Meermanno | Huis van het boek te Den Haag

Afbeelding 18



Leestafel bij Van Picasso tot Sol LeWitt – Het kunstenaarsboek na 1950

Afbeelding 19



Zaaloverzicht Sequence 1 – Nederlandse kunstenaarsboeken in internationaal perspectief

Afbeelding 20



Zaaloverzicht Sequence 1 – Nederlandse kunstenaarsboeken in internationaal perspectief

Afbeelding 21



Zaaloverzicht *Sequence 1 – Nederlandse kunstenaarsboeken in internationaal perspectief* met het videoscherm

Afbeelding 22



Leestafel bij *Sequence 1 – Nederlandse kunstenaarsboeken in internationaal perspectief*

Afbeelding 23



Installatie-overzicht *A Cabinet of Artists' Books* met op de middelste muur ingelijste foto's

Afbeelding 24



Installatie-overzicht *Artists' Photography Books* op The NY Book Fair

Afbeelding 25



Installatie-overzicht *Loose Leaf: Publications ss Assemblage* op The NY Book Fair

Afbeelding 26



Lezing van de Amerikaanse curator Marshall Weber over kunstenaarsboeken

Afbeelding 27



Installatie-overzicht *the king, the door, the thief, the window, the stranger, the camera*

Foto met dank aan Kristien Daem