

Κόμικς και τέχνη: Μια αμφίδρομη αλληλεπιδραστική σχέση σε δυναμική τροχιά

Ευαγγελία Μουλά

Σύμβουλος εκπαίδευσης φιλολόγων Δωδεκανήσου
moulaevang@gmail.com

Κωνσταντίνος Δ. Μαλαφάντης

Καθηγητής Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Πρόεδρος της Παιδαγωγικής Εταιρείας Ελλάδος
kmalafant@primedu.uoa.gr

➤ ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στο παρόν κείμενο εξετάζεται η σχέση των κόμικς με τον κόσμο της υψηλής τέχνης, αρχής γενομένης με τη διερεύνηση της σχέσης τους με τον πιο αντιπροσωπευτικό οργανισμό, αυτόν των Μουσείων. Σχολιάζεται η εργαλειοποίησή τους από την pop art και δη από τον Roy Lichtenstein, ο οποίος συνέβαλε στην πρόσκαιρη «νομιμοποίησή» τους, αλλά εμμέσως ενίσχυσε την εδραιωμένη προκατάληψη εναντίον τους. Στη συνέχεια Γίνεται ενδεικτική αναφορά σε εκθέσεις κόμικς σε μουσεία από τη δεκαετία του 70' μέχρι σήμερα, με σκοπό να αναδειχθεί η εξελισσόμενη σχέση τους και η αναβαθμιζόμενη θέση των κόμικς σε αυτά. Τέλος, σχολιάζονται κόμικς, στα οποία η τέχνη (κυρίως η ζωγραφική) αξιοποιείται στον διηγητικό ιστό για ποικίλους λόγους, είτε ενσωματώνεται αυτούσια, είτε δημιουργεί δι-εικονικές νύξεις που υπογραμμίζουν την αμφίδρομη σχέση κόμικς- υψηλής τέχνης και τις δυνατότητες αλληλο-γονιμοποίησής τους.

➤ ΚΟΜΙΚΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΕΙΑ

«Καθώς τα πανεπιστημιακά τμήματα τέχνης, και ιδιαίτερα τα τμήματα ιστορίας της τέχνης, καθυστερούσαν στην υιοθέτηση μαθημάτων και έρευνας για τα κόμικς, επικράτησε η λογοτεχνική στροφή στη μελέτη των κόμικς» (Beaty, 2012: 18). Έτσι, «Μία από τις σημαντικές συνέπειες αυτής της συνθήκης ήταν η τάση να απομακρυνθεί η προσοχή από τα κόμικς ως μια μορφή οπτικής κουλτούρας. Τα κόμικς σπάνια θεωρούνται μορφή τέχνης ισότιμη με τη ζωγραφική, τη γλυπτική ή τη φωτογραφία και δεν διδάσκονται συνήθως σε τμήματα ιστορίας της τέχνης» (Beaty, 2012: 17–18).

Ως απόρροια της περιγραφείσας κατάστασης ήταν και ο αποκλεισμός των κόμικς από τα μουσεία, ως χώρους που φιλοξενούν την καταξιωμένη υψηλή τέχνη, ακόμη και όταν η έμπνευση από τα κόμικς ήταν ολοφάνερα ανιχνεύσιμη στην ευρύτερη

καλλιτεχνική δημιουργία. Από την άλλη, όταν τα κόμικς φιλοξενούνται σε μουσεία, βρίσκονται εγγενώς εκτός τόπου. Η αφαίρεση των πάνελς από τη σελίδα και τον περιέχοντα αυτό τόμο -ή τεύχος- αποτελεί ήδη μια μεταμόρφωση που αλλάζει ριζικά τον λειτουργικό τους ρόλο και τα αποσπά από το νοηματοδοτικό τους συγκείμενο. Ο Munson σχολιάζει τη σχέση κόμικς και μουσείων- εκθετηρίων, ως εξής:

«Οι διαφωνίες σχετικά με το τι επιλέγεται να προβληθεί, τον τρόπο προβολής και την κριτική και δημόσια ανταπόκριση στο έργο έχουν ωθήσει σταδιακά τα κόμικς από τον σωρό σκουπιδιών χαμηλής τέχνης στα ύψη της κριτικής αναγνώρισης. Ωστόσο, εξακολουθούν να υπάρχουν πολλές αμφιβολίες για το πώς πρέπει να αντιμετωπίζονται τα κόμικς στο πλαίσιο μιας γκαλερί» (Munson, 2009: 283).

Τα κόμικς βρήκαν για πρώτη φορά τον δρόμο τους σε χώρους παραδοσιακά υψηλής τέχνης χάρη στην άνοδο της pop art, την οποία ο Steven Madoff ορίζει ως «μια τέχνη που ασπάζοταν με χαρά τη σημασία του συσκευασμένου αγαθού και που θεωρούσε ότι η εξωτερική ζωή των πραγμάτων ήταν πολύ πιο ενδιαφέρουσα από την εσωτερική» (Madoff, 1997: xiv).

Τα κόμικς που εμφανίστηκαν σε εκθεσιακούς χώρους και αναγνωρίστηκαν ως υψηλή τέχνη, είναι μέσα από αυτό που ο Picone περιέγραψε ως «οικειοποίηση μοτίβων κόμικς» (Picone, 2013: 41). Το πιο διάσημο ίσως παράδειγμα οικειοποίησης του στυλ των κόμικς στην τέχνη εντοπίζεται στο έργο του Roy Lichtenstein, ο οποίος κατάφερε «να νομιμοποιήσει τα κόμικς μέσα από τη ζωγραφική με καβαλέτο» (Boime, 1968: 155).

Το θέμα της σχέσης του Lichtenstein με τα κόμικς ήρθε στο προσκήνιο στον Τύπο της βιομηχανίας κόμικς το 1990, όταν ο οίκος Christie's δημοπράτησε τον πίνακα *Torpedo... Los!* για 5,5 εκατομμύρια δολάρια. Γιατί, αναρωτήθηκαν δικαίως οι θαυμαστές των κόμικς, αυτός ο πίνακας (εικ. 2) βασισμένος σε ένα μόνο πάνελ από ένα κόμικ (*Battle of the ghost ships*, 1962) (εικ. 1) εκτιμήθηκε τόσο πολύ, όταν ολόκληρο το κόμικ πενήντα δύο σελίδων, από το οποίο είχε αντληθεί αρχικά, κόστιζε μόνο λίγα σέντς;



Εικόνα 1. Πρωτότυπο πάνελ



Εικόνα 2. *Torpedo... LOS!*

Υποβιβάζοντας τα κόμικς σε πρωτογενή πηγή έμπνευσης, ο Lichtenstein κατηγορείται από τον κόσμο των κόμικς ότι απομάκρυνε ακόμα περισσότερο την προοπτική νομιμοποίησής τους. Ως εκ τούτου, δε θεωρείται ότι τιμά τα κόμικς με τους πίνακές του, αλλά ότι υποτιμά περαιτέρω ολόκληρη τη φόρμα τους, επιβεβαιώνοντας τη μακροχρόνια προκατάληψη εναντίον τους.

Ωστόσο, σύγχρονοι καλλιτέχνες εμπνέονται συστηματικά και συνειδητά από τις τεχνικές και τις συμβάσεις των κόμικς για να παράγουν πολύσημα έργα, όπως ο Πορτογάλος καλλιτέχνης Eduardo Batarda (Sommerland & Wictorin, 2017), ο οποίος δημιούργησε έργα ζωγραφικής με χαρακτηριστικά δανεισμένα από τα underground κόμικς. Χρησιμοποίησε τη φόρμα των κόμικς για να χλευάσει τον κόσμο της υψηλής τέχνης με τα μέσα μίας γλώσσας που θεωρούνταν «χαμηλή», αλλά και για να σχολιάσει τις κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές στην Πορτογαλία στηλιτεύοντας τον αποικιακό πόλεμο.

Με την πάροδο του χρόνου και την ωρίμανση των συνθηκών έχει αποδειχθεί η αξία των κόμικς ως αυτοτελούς τέχνης. Ο Carrier (2000: 5) επισημαίνει και καταγγέλλει την παράλειψη των ιστορικών τέχνης να ασχοληθούν με το μέσο των κόμικς, το οποίο συγκεντρώνει πολύ περισσότερη δημόσια προσοχή από οποιοδήποτε άλλο μουσειακό έκθεμα.

➤ ΤΑ ΚΟΜΙΚΣ ΩΣ ΜΟΥΣΕΙΑΚΟ ΕΚΘΕΜΑ

Η πρώτη έκθεση αφιερωμένη στα κόμικς έλαβε χώρα το 1967 σε ένα δημόσιο μουσείο στη Γαλλία. Όχι όμως σε ένα μουσείο Καλών Τεχνών, αλλά στο Musée des Arts Décoratifs (Μουσείο Διακοσμητικών Τεχνών). Αν και η έκθεση οργανώθηκε με την εκτεταμένη συμβολή της Société Civile d'Études et de Recherches des Littératures Dessinées (Socerlid), τα μέλη της οποίας αγωνίστηκαν σκληρά για τη νομιμοποίηση των Bande Dessinée ως μορφής τέχνης, το ανησυχητικό υπονοούμενο εντοπιζόταν στην επιλογή τοποθεσίας της έκθεσης: σε ένα περιβάλλον χρηστικών, λειτουργικών και κατασκευασμένων αντικειμένων, μαζί με εκτυπώσεις υφασμάτων, σχέδια ταπετσαριών, παιδικά παιχνίδια και διαφημίσεις.

Ακολούθως, οι Jacques Tardi, Philippe Druillet και Jean Giraud (γνωστός και ως Moebius) όταν προσκλήθηκαν τη δεκαετία του 1970 από το Κέντρο Πομπιντού στο Παρίσι για να τοποθετήσουν από ένα έκθεμά τους σε αυτό, αρνήθηκαν. Στη δική τους λογική, η αποσύνδεση της τέχνης των κόμικς από το διαδοχικό της πλαίσιο, με σκοπό την προβολή της ως μουσειακού εκθέματος, θα αποτελούσε παραμόρφωση και τελικά προδοσία απέναντί της, στο όνομα μιας αμφίβολης θεσμοποίησής της (Demets, 2009).

Μια παρόμοια εκδήλωση προβολής των κόμικς, που αποτελεί την πρώτη σε Αμερικάνικο έδαφος, έγινε το 1983 στο Μουσείο Αμερικανικής Τέχνης Whitney στη Νέα Υόρκη (στο βοηθητικό κτίριο και όχι στην κεντρική γκαλερί). Το «Comic Art Show» περιελάμβανε μερικούς από τους καλύτερους αμερικανικούς πίνακες από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και τις αρχές της δεκαετίας του '60 και τους συνέδεε χαλαρά με κόμικς που είχαν διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στο Αμερικανική ζωή. Η έκθεση συμπεριελάμβανε ζωγραφικά έργα από τους Keith Haring, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Ad Reinhardt καθώς και κόμικς από τους R. Crumb, Winsor McCay, Art Spiegelman και George Herriman.

Τον Οκτώβριο του 1990 έλαβε χώρα η έκθεση «High and Low: Modern Art and Popular Culture», στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης. Η πρώτη ενό-

τητα της έκθεσης ολοκληρωνόταν με το *As I Opened Fire* (1964) του Lichtenstein. Το *High and Low* εστίασε στο πώς τα κόμικς επηρέασαν τις εξελίξεις στις καλές τέχνες, αλλά όχι το αντίστροφο. Επ' αυτού καυστική ήταν η κριτική που άσκησε μέσα από τα σκίτσα του ο διάσημος πλέον Art Spiegelman, ο οποίος κατήγγειλε την υποκρισία των εκπροσώπων του κατεστημένου της υψηλής τέχνης (*Artforum*, Δεκέμβριος 1990). Στο σκίτσο του (εικ.3), στο πρώτο πάνελ, λέει χαρακτηριστικά, απευθυνόμενος στον Lichtenstein: «Ω, Ρόου. Η νεκρή, υψηλή σου τέχνη είναι χτισμένη πάνω σε νεκρή χαμηλή τέχνη. Η πραγματική πολιτική, σεξουαλική και μορφική ενέργεια στη ζωντανή δημοφιλή τέχνη σε προσπερνάει. Ίσως γι αυτό και σε αποθεώνουν τα μουσεία».



Εικόνα 3. *High and Low Art*, Spiegelman

Στην έκθεση *Fine Cuts: Cartoons and Comics in Contemporary Art*, που διοργάνωσε η Staatsgalerie στη Στουτγάρδη από τις 4 Δεκεμβρίου 2004 έως τις 17 Απριλίου 2005, συγκεντρώθηκε η δουλειά περισσότερων από σαράντα καλλιτεχνών που επηρεάστηκαν από την τέχνη των κόμικς, αλλά όχι καλλιτεχνών που στην πραγματικότητα εργάζονταν κυρίως ως σκιτσογράφοι.

Σύμφωνα με τον κατάλογο της έκθεσης, το *Funny Cuts* παρουσίαζε τον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες είχαν «καταπιαστεί με τον «τετριμμένο» και εμπορικό κόσμο των κόμικς και των κινουμένων σχεδίων». Οι επιμελητές σημείωναν ωστόσο, ότι «ο οφειλόμενος φόρος τιμής αποδίδεται στα κόμικς λόγω του θαυμασμού για τους ήρωες της παιδικής ηλικίας», όπως για παράδειγμα, στο έργο του Μελ Ράμος, του οποίου ο *Flash* (1962) και ο *Batman* (1961) βασίζονταν στην εικονογραφία των κόμικς. Ομοίως, το *Splat Boom Pow: The Influence of Cartoons in Contemporary Art*, που ανέβηκε από το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του Houston το 2003, παρουσίασε περισσότερους από σαράντα καλλιτέχνες των οποίων το έργο αντλούσε έμπνευση από τα κόμικς αλλά, με εξαίρεση τον David Sandlin, κανένας δεν εκπροσωπούσε το ίδιο το πεδίο των κόμικς. Οι δύο παραπάνω εκθέσεις είχαν πολλούς κοινούς συντελεστές: Ida Applebroog, Arturo Herrera, Roy Lichtenstein, Kerry James Marshall, Takashi Murakami, Yoshitomo Nara, Raymond Pettibon, Sigmar Polke, Mel Ramos και David Shrigley.

Με λίγα λόγια, όπως διατυπώνει σωστά ο Bart Beaty (2012: 190), τα μουσεία έπαιξαν τον ρόλο του θεματοφύλακα και του κλειδοκράτορα του πεδίου της υψηλής τέχνης, «με τα κόμικς να τους επιτρέπεται η είσοδος μόνο εφόσον έχουν γίνει αντικείμενα οικειοποίησης, αποδόμησης ή απόσπασης (από το φυσικό τους χώρο) από καλλιτέχνες που υπηρετούν μια παράδοση καλών τεχνών».

Με τις αξιοσημείωτες εξαιρέσεις της Ida Applebroog και του Kerry James Marshall, που η μὲν δημιουργεί διαδοχικές αφηγήσεις και ο δε αξιοποιεί τα φορμαλιστικά στοιχεία των κόμικς, η σύνδεση των υπολοίπων καλλιτεχνών με τα κόμικς εντοπίζεται μόνο στο επίπεδο της εικονογραφίας ή της ενσωμάτωσης κειμενικών ή αφηγηματικών στοιχείων στο σχέδιο, σε μορφή μοντάζ (Beaty, 2012: 189-190).

Σύμφωνα με τον Munson (2009: 283-298), η πρώτη έκθεση στις Ηνωμένες Πολιτείες όπου τα κόμικς αποτελούσαν το μοναδικό αξιοθέατο (Masters of American Comics) έγινε από κοινού στο Hammer Museum και από το Museum of Contemporary Art στο Λος Άντζελες το 2005.

Τις τελευταίες δύο δεκαετίες όμως έχουν συντελεστεί ριζικές αλλαγές και οι συνθήκες για παραγωγικές οσμώσεις μοιάζουν ιδανικές. Στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας κατάστασης όπου καταρρέουν οι αδιαπέραστοι φραγμοί μεταξύ αλλοτινών στεγανών, όπως αυτών των καλών τεχνών και της δημοφιλούς τέχνης, και δεδομένης της ανάγκης των μουσείων να θεωρούνται δυναμικοί οργανισμοί που πάλλονται και αφουγκράζονται τον ρυθμό της εποχής, η φιλοξενία των κόμικς στα μουσεία σε ειδικά αφιερώματα είναι επιβεβλημένη. Έτσι, στο Musée Maritime η έκθεση Les Passagers du vent (2010) [Επιβάτες του ανέμου], 30 χρόνια μετά τη δημιουργία του μεγαλύτερου ναυτικού έπους σε κόμικς, απέτισε φόρο τιμής στον δημιουργό, François Bourgeon.

Το 2009, τα 50χρονα γενέθλια του Αστερίξ (του σεναριογράφου René Goscinny και του σκιτσογράφου Albert Uderzo) γιορτάστηκαν με μια έκθεση στο Musée de Cluny. Αξιοσημείωτη είναι και η συμπερίληψη σκίτσου του Ιάπωνα καλλιτέχνη manga, Hoshino Yukinobo, ως μέλους του ASD21 (Asahi Shinbun Display 21) στην περιοδική έκθεση από 5 Νοεμβρίου 2009 έως 3 Ιανουαρίου 2010, στο Βρετανικό Μουσείο. Αυτό συνέβη μετά την ανακοίνωση της πρόθεσής του να σχεδιάσει εννέα ολόκληρα επεισόδια της ιστορίας Munakata kyōju ikōroku (Professor Munakata's Case Records) που θα αφορούσαν σε μυστήρια στο Βρετανικό Μουσείο, τα οποία και δημοσιεύθηκαν σε σειρές στο περιοδικό Big Comic και στη συνέχεια σε ενιαίο τόμο σε αγγλική μετάφραση.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι σε μεγάλη αναδρομική έκθεση για τον Lichtenstein στο Centre Pompidou (Roy Lichtenstein, 3 Ιουλίου έως 4 Νοεμβρίου 2013), έγινε μια προσπάθεια από τους Russ Heath και Tony Abruzzo αποκατάστασης της δικαιοσύνης και ανάδειξης των πρωτότυπων κόμικς, που απετέλεσαν πηγή έμπνευσης του καλλιτέχνη, χωρίς όμως να τους δοθεί ισότιμη προβολή.

Στις μέρες μας πολλά μουσεία και καλλιτέχνες κόμικς συνεργάζονται σε πρωτοφανές επίπεδο. Απομένει να καθοριστεί εάν οι τρέχουσες πρωτοβουλίες των δημόσιων μουσείων (εκτός αυτών που ήδη ειδικεύονται στην τέχνη των κόμικς) να αγκαλιάσουν την τέχνη των κόμικς είναι απλώς ένα ακόμη επεισόδιο στον διαχρονικό χορό αμοιβαίας έλξης και απώθησης, ή είναι πραγματικά η αρχή μιας οριστικής συμφιλίωσης.

Το Centre Pompidou (29-05 έως 04-11-2024) σε συνεργασία με τη συλλογή Hélène & Édouard Leclerc του μουσείου, γιορτάζει την 9η τέχνη σε όλους τους χώρους και σε όλα τα επίπεδα, σε μια εντυπωσιακή έκθεση-πολυθέαμα με τίτλο «Comics (1964 - 2024)», όπου εκτίθενται έργα από την καθαρή γαλλοβελγική γραμμή μέχρι τα ιαπωνικά mangas και από τις γραφικές εκρήξεις του underground κινήματος έως τα πιο αφηρημένα σύγχρονα στυλ. Η έκθεση αναδεικνύει τη διαφορετικότητα και την πολυμορφία του μέσου.

Στα ελληνικά πράγματα από την άλλη, ο μοναδικός δημιουργός που έχει τύχει ευρείας αναγνώρισης και αποδοχής από τον κόσμο της υψηλής τέχνης και για τον οποίο άρθηκε η απαγόρευση στο άβατο των μουσείων, είναι ο Σολούπ (Αντώνης Νικολόπουλος). Το Μουσείο Μπενάκη φιλοξένησε κατ' επανάληψη το έργο του σε περιοδικές εκθέσεις, αρχής γενομένης τον Μάιο του 2015 με την αφιερωματική έκθεση στο *Αίβαλί* του. Ακολούθησε έκθεση για τον *Συλλέκτη* (2019) του ενώ το graphic novel του '21. Η μάχη της πλατείας υπήρξε η αφορμή για τη μεγαλύτερη σε διάρκεια μέχρι σήμερα έκθεση κόμικς στην Ελλάδα (2021-2022), ταυτόχρονα στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο και στο Μουσείο Στρατή Ελευθεριάδη- Teriade στη Λέσβο.

➤ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΑ ΚΟΜΙΚΣ: ΜΙΑ ΠΟΛΥΔΙΑΣΤΑΤΗ ΣΧΕΣΗ

Η σχέση μεταξύ κόμικς και ζωγραφικής είναι αναντίρρητα αμφίδρομη. Το ένα μέσο γονιμοποιεί το άλλο και διευρύνει τους ορίζοντές του.

Η πιο κλασική και διαδεδομένη πρακτική στην οποία εκβάλει αυτή η σχέση είναι τα graphic novels που πραγματεύονται τη ζωή και το έργο διάσημων ζωγράφων, όπως η διακεκριμένη στο είδος της σειρά του Willi Bloess: *Milestones of Art* στην οποία παρουσιάζονται μεγάλα ονόματα της παγκόσμιας καλλιτεχνικής σκηνής (Picasso, Dali, Frida Kahlo, Edward Hopper, Vincent Van Gogh κ.ά.)

Επίσης, ολοένα και συχνότερα εμφανίζονται κόμικς που εξετάζουν την ιστορία, την πρόσληψη και την επιρροή ενός διάσημου έργου τέχνης.

Το βραβευμένο graphic novel *Las Meninas* (Ladies-in-waiting) ή *Οι Κυρίες των Τιμών*, εξετάζει το μυστήριο γύρω από τη ζωγραφική του Diego Velazquez, ηγετικής φυσιογνωμίας της Ισπανικής Χρυσής Εποχής της ζωγραφικής, ο οποίος δημιούργησε ένα από τα πιο αινιγματικά έργα στην ιστορία της τέχνης. Ο πίνακας *Las Meninas* είναι ένας από τους πρώτους πίνακες που εξερευνούν τη σχέση μεταξύ του θεατή, της πραγματικότητας και της φαντασίας. Μέσα από τη μυθοπλασία στο κόμικ σχολιάζονται οι δεσμοί μεταξύ των καλλιτεχνών και των θαμώνων των ατελιέ τους, μεταξύ των θεσμών και του κοινού, μεταξύ των δημιουργών και των δεσμεύσεών τους προς τους πάτρονες και μεταξύ των καλλιτεχνών και των επιρροών τους. Στην αφήγηση παρεμβάλλονται από άλλους χωρόχρονους, ως guest stars οι Cano, Salvador Dalí, Zurbarán, Picasso και πολλοί άλλοι. Στις εικόνες που ακολουθούν βλέπουμε τον Picasso να συγκρούεται με τους εμπόρους τέχνης που αγνοούν τη διαφορά μεταξύ Velasquez και Matisse (εικ. 4).



Εικόνα 4. Ο Πικάσσο από το graphic novel:

Las Meninas

Στο *Salon* του Nick Bertozzi η ιστορία διαδραμα-

τίζεται το 1907 στο Παρίσι, γύρω από τη γέννηση του κινήματος του Κυβισμού. Μια σειρά δολοφονιών ζωγράφων κινητοποιεί μια ομάδα καλλιτεχνών για τη λύση του μυστηρίου. Οι φανταστικοί χαρακτήρες περιλαμβάνουν πληθώρα πνευματικών προσωπικοτήτων της περιόδου, όπως τους Pablo Picasso, Georges Braque, Gertrude Stein και Erik Satie. Στις παρακάτω εικόνες η Γερτρούδη Στάιν υποδέχεται στον κύκλο της τον νεοφερμένο Braque και συζητάνε για το έργο του Matisse (εικ. 5), ο Πικάσσο, με τη χαρακτηριστική γύμνια και τον εκρηκτικό του χαρακτήρα γνωρίζει τον Braque (εικ. 6) και ο Braque συντροφιά με τον Guillaume Apollinaire έχουν διεισδύσει σε πίνακα του Gauguin (εικ. 7), πραγματοποιώντας μιας οντολογική υπέρβαση, όπου συναντάνε τις περίφημες Ταΐτινες του καλλονές.

Εικόνα 5. Η Stein με τον Braque



Εικόνα 6. Picasso και Braque



Εικόνα 7. Στο εσωτερικό του πίνακα του Gauguin



Μία ιδιαίτερη περίπτωση συνιστά η τεθλασμένη σχέση ζωγραφικής- κόμικς μέσω της λογοτεχνίας, όπως αυτή εκδηλώνεται στο κεφάλαιο Φώτης στο Αϊβαλί του

Σολούπ.

Εδώ, στη διασκευή αποσπάσματος του έργου του Φώτη Κόντογλου, «Το Αϊβαλί η πατρίδα μου» στο graphic novel, *Αϊβαλί*, ο Κόντογλου σε θέση αφηγητή εμφανίζεται στο κείμενο και μάλιστα, για λόγους αυθεντικοποίησης και αληθοφάνειας της πρωτοπρόσωπης οπτικής αφήγησης, αξιοποιούνται σε σημεία τα ίδια τα έργα του, ή παραλλαγές τους στο ίδιο λαϊκότροπο στυλ του ζωγράφου (εικ. 8).

Εικόνα 8. Παραλλαγή της αυτοπροσωπογραφίας του Κόντογλου



Μια άλλη διακριτή κατηγορία αποτελούν τα κόμικς που έχουν ως σκηνικό βάθος ένα μουσείο. Το *Glacial Period* είναι έργο του αποκαλούμενου φοβερού παιδιού των ευρωπαϊκών κόμικς, του Nicolas de Crecy, για χάρη του οποίου για πρώτη φορά, το Μουσείο του Λούβρου συμμετείχε στη συνέκδοση ενός graphic novel. Έκτοτε ο δημιουργός συνεργάστηκε σε μια ολόκληρη σειρά αποτελούμενη από 4 graphic novels, η υπόθεση των οποίων διαδραματίζεται ή έχει στο επίκεντρό της το ίδιο το Μουσείο. Η ιστορία διαδραματίζεται σε μια μακρινή μελλοντική εποχή, σε μια νέα περίοδο παγετώνων όπου ο ανθρώπινος πολιτισμός έχει ξεχαστεί και μια μικρή ομάδα αρχαιολόγων ανακαλύπτει συμπτωματικά το Λούβρο, θαμμένο στο αιωνόβιο χιόνι. Χωρίς καμία μνήμη ή γνώση, παρατηρούν και προσπαθούν να ερμηνεύσουν το νόημα των έργων τέχνης.

Εικόνα 9. Οι θαμμένοι θησαυροί του Λούβρου



Σε μια τέτοια απόπειρα, η νεαρή γυναίκα που ανακαλύπτει τον θαμμένο θησαυ-

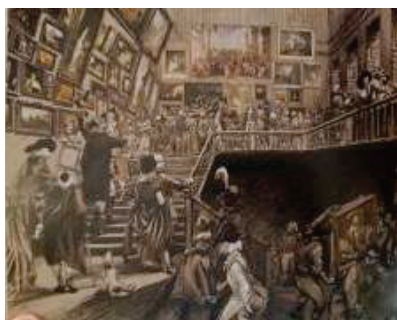
ρό, μπροστά σε πλήθος εικόνων αισθησιακών γυναικών (εικ. 9) συμπεραίνει ότι οι πλούσιοι έφτιαχναν περικλειστα παλάτια όπου επιδίδονταν ακατάσχετα σε απολαύσεις, με τις γυναίκες σε ρόλο σκεύους ηδονής. Όλη η σελίδα δομείται από διάσημους πίνακες ζωγραφικής ως εξής: *The ship of fools* του Hieronymus Bosch (1491), *View of la Giudecca with the Zattere* του Francesco Guardi (1780), *Seaport at Sunset* του Claude Gellée (1639), *The death of Sardanapalus* του Eugene Delacroix (1827), *Venus, marriage and Love* του Pierre Paul Prud' hon, (1793), *Zeuxis and the Girls of Crotone* του François Andre Vincent, (1789).

Αργότερα, μπροστά στη γυμνή γυναίκα με τις λευκές κάλτσες του Delacroix (*Study of a nude woman, lying on a divan, The woman with the white stockings*, Eugene Delacroix, 1825-1830) (εικ. 10) αναρωτιέται αν οι άνθρωποι της εποχής του πίνακα θεωρούσαν ότι η λαγνεία ήταν αποκλειστικά γυναικεία ιδιότητα, ή απλά εξανδραποδισμένη και υποδουλωμένη στο ανδρικό φύλο. Μελετώντας τους πίνακες χωρίς την επιβάρυνση προηγούμενων ερμηνειών, η ακατέργαστη ματιά της νεαρής γυναίκας δίνει φωνή στις αποσιωπημένες αλήθειες της κουλτούρας παραγωγής των αριστουργημάτων του Μουσείου.

Εικόνα 10. Μπροστά στον πίνακα του Delacroix



Στο *The sky over Louvre* των Bernard Yslaire Jena- Claud Carriere (2009) επιστρέφουμε στις ίδιες τις απαρχές του Λούβρου ως μουσείου, στην ίδρυσή του κατά τα ταραχώδη χρόνια της Γαλλικής επανάστασης. Πραγματεύεται την ιστορία ενός πίνακα του Υπέρτατου Όντος, που παρήγγειλε ο Ροβεσπιέρος από τον διάσημο ζωγράφο David, ο οποίος δεν ολοκληρώθηκε ποτέ. Είναι επίσης η ιστορία ενός άλλου πίνακα, του νεαρού Bara, ενός 13χρονου μάρτυρα της Δημοκρατίας. Από τα εγκαίνια του Λούβρου, πρώην βασιλικού παλατιού, ως μουσείου για τον λαό, μέχρι τον θάνατο του Ροβεσπιέρου, η ιστορία παρακολουθεί δύο σημαντικούς πρωταγωνιστές της επανάστασης. Τον Ροβεσπιέρο, ηγετική μορφή, χαμένη στην αλαζονεία της και τον David να εκπληρώνει το πεπρωμένο του, διχασμένος μεταξύ της πολιτικής δέσμευσης και της καλλιτεχνικής φιλοδοξίας του. Στην εικόνα (εικ. 11), μεταφερόμαστε στις 8 Αυγούστου 1793, την ημέρα των εγκαίνιων του Λούβρου και μπορούμε να διακρίνουμε στους τοίχους μια πληθώρα διάσημων εκθεμάτων, μεταξύ των οποίων κεντρικά σε περίοπτη θέση, Ο γάμος της Κανά του Βερονέζε (1563), που πλαισιώνεται από τη Μόνα Λίζα (1503-1506), τον Σύρτη του Fragonard (1777), τη Δολοφονία του Μαρά από τον Jaques- Louis David (1793) και πολλούς ακόμα γνωστούς, ανεκτίμητης αξίας πίνακες.



Εικόνα 11. Στα εγκαίνια του Λούβρου

Το *An enchantment* του Christian Dureau (2011) αφηγείται την ιστορία του συνταξιοδοτούμενου διευθυντή του μουσείου κατά τη διάρκεια του δείπνου της συνταξιοδότησής του, μέσα από τις τεράστιες και εντυπωσιακές αίθουσες του μουσείου, ο οποίος συναντά μια μούσα που έχει ξεφύγει από έναν πίνακα και επιβιβάζεται μαζί της για τα Κύθηρα (εικ. 12) στον ομώνυμο πίνακα του Watteau Antoine (1717).



Εικόνα 12. Επιβίβαση στα Κύθηρα

Στο *On the Odd Hours* του Eric Leberge (2011) ο αναγνώστης προσκαλείται σε μια βραδινή ξενάγηση στο Λούβρο από έναν ιδιαίτερο κωφάλαλο νυχτοφύλακα, που έχει την ικανότητα να επικοινωνεί με τα εκθέματα, την ώρα που αυτά ζωντανεύουν και σπάνε τα δεσμά τους. Στην εικόνα που ακολουθεί, η Νίκη της Σαμοθράκης υπερίππεται στους χώρους του μουσείου (εικ. 13) μπροστά στα έκπληκτα μάτια του φύλακα.



Εικόνα 13. Η Νίκη της Σαμοθράκης σε πτήση

Μια άλλη πτυχή της σχέσης κόμικς- ζωγραφικής είναι η οργανική ενσωμάτωση της τέχνης στον ιστό της αφήγησης, δημιουργώντας από ρητές αναφορές μέχρι διεικονικές νύξεις.

Οι διεικονικές νύξεις (Kourdis & Yoka, 2012) εξυπηρετούν την επίτευξη διάφορων διηγητικών τεχνασμάτων, όπως την παραβίαση των αφηγηματικών επιπέδων, μέσω της οποίας ενοφθαλμίζονται νέες ερμηνευτικές οπτικές. Αυτή η κατ' εξοχήν ιδιοποίηση της τέχνης από τα κόμικς, αποτελεί το υπόβαθρο για μια νέα και εξαιρετική φάση αμοιβαίας συνεργασίας, διότι όταν ένα εμβληματικό έργο μουσειακής τέχνης ενσωματώνεται στα κόμικς, απαιτείται ένα επαρκές αναγνώστης και μια σχολαστική ανάγνωση για να εντοπιστεί και περαιτέρω για να ερμηνευτεί η λειτουργία του στον αφηγηματικό ιστό.

Η πρόκληση για τον δημιουργό που οικειοποιείται το έργο είναι να προσομοιώσει την πηγή του, με τρόπο διακριτικό αλλά και διακριτό, δηλαδή αναγνωρίσιμο. Ο ρόλος της εγκείμενης στα εικονοβιβλία τέχνης αποτελεί ένα αφετηριακό σημείο ανάλυσης και για τα κόμικς (Valleau, 2006). Ο εντοπισμός της διεικονικής αναφοράς σηματοδοτεί στον αναγνώστη μια στιγμιαία παραβίαση του διηγητικού σύμπαντος και αποσκοπεί στην ενεργοποίηση μιας διερευνητικής διαδικασίας από μέρους του για την αποκωδικοποίηση της πρόθεσης του δημιουργού. Ένα παράδειγμα εντοπίζεται στο *Le Chat du rabbin* του Joann Sfar: La Bar-mitsva [The Rabbi's Cat: The Bar-Mitzva], που διαδραματίζεται στο Αλγέρι τη δεκαετία του 1930. Η κόρη του ραβίνου Zlabya βρίσκεται ξαπλωμένη πάνω σε ένα κρεβάτι, υιοθετώντας την κλασική στάση της οδαλίσκας που συναντάται στη Βόρεια Αφρική ή την Εγγύς Ανατολή, γνωστή από το νεοκλασικό *La Grande odalisque* του Jean Auguste Dominique Ingres (1814), ή το *Odalisque à la culotte rouge* του Henri Matisse (1921). Ο Sfar φαίνεται να καταφεύγει σε αυτόν τον οπτικό διάλογο με την υψηλή τέχνη για να ασκήσει εμμέσως κριτική στην επικρατούσα κοινωνική κατασκευή της αισθησιακής Αφρικανής γυναίκας, που δεσμεύει το φαντασιακό μας (Picone, 2013: 40-68).

Στο διασκεύη του *Ημερολογίου της Άννας Φρανκ* (Άρι Φόλμαν, Νταβίντ Πολόνσκι) συναντάμε δύο περισσότερο ευδιάκριτες διεικονικές παραπομπές, ιδιαίτερα εύγλωπτες για την κατανόηση του τρόπου που η ηρωίδα θεωρεί πως βλέπουν οι άλλοι την ίδια και την αδελφή της αντιστοίχως. Η αξιοποίηση της Κραυγής του Munch και του Φιλίου του Κλίμτ για να αποδοθεί η συγκρουσιακή σχέση των δύο αδελφών και των μεταξύ τους διαφορών αποτελεί πολύ εύστοχη επιλογή. Η απόγνωση της Άννας αποτυπώνεται στο κεντρικό πρόσωπο της Κραυγής (εικ. 15), ενώ η αδιατάραχη αρμονία με την οποία η αδελφή της αντιμετωπίζει τις καταστάσεις, στην γυναικεία φιγούρα από το Φιλί (εικ. 14).



Εικόνα 14. Διασκευή από το Φιλί του Κλίμτ



Εικόνα 15. Διασκευή της Κραυγής του Μουνχ

Στη διασκευή του Ζορμπά από τον Σολούπ (Ζορμπάς. Πράσινη πέτρα ωραι-
οτάτη, 2023) οι δι-εικονικές νύξεις είναι σε αφθονία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα
αποτελεί η διπλή διακειμενική αναφορά, στο σημείο που ο δημιουργός αξιοποιεί το
χέρι του Ροντέν (εικ. 16) ως το «σημείο φυγής» των στοχασμών του, μετά από τον
λανθασμένο από μέρους του χειρισμό της τυχαίας συνάντησής του με μια όμορφη
γυναίκα στο μουσείο Ροντέν. Την ίδια στιγμή συνοδεύει την εικόνα με τη φράση: *La*
main du diable (το χέρι του διαβόλου), που παραπέμπει στην ομώνυμη ταινία τρόμου
του Maurice Tourneur (1942), προσυζάνοντας έτσι τις ερμηνευτικές δυνατότητες.



Εικόνα 16. Από τον Ζορμπά (Ο Καζαντζάκης και το χέρι του Ροντέν)

Μια ακόμα αξιοσημείωτη πρακτική ενσωμάτωσης ενός έργου τέχνης είναι το
στυλιζάρισμα- σχηματοποίηση (Seratini, 2015), με φανερή πρόθεση την απομάκρυν-
ση από το αρχικό νόημα και την ανασηματοδότηση της παράστασης. Ο πασίγνω-
στος πίνακας *Le Radeau de la Méduse* του Théodore Géricault (Η σχεδία] (1819)
που βρίσκεται στο Λούβρο (η εικόνα που ακολουθεί προέρχεται από το graphic novel
On the odd hours (εικ. 17), και δείχνει τον αυθεντικό πίνακα στο Λούβρο να τον θαυ-
μάζουν επισκέπτες, ή ακόμα και να τον προσπερνούν), αναπαριστά ένα δραματικό
γεγονός. Είναι η ιστορία του ναυαγίου του πλοίου *Méduse*, της εγκατάλειψης των
επιβατών από τον καπετάνιο και το πλήρωμα, της απόγνωσης των επιβατών που
συνωστίστηκαν στην αυτοσχέδια σχεδία, οι οποίοι στη συνέχεια κατέληξαν σε ανεί-
πωτες φρικαλεότητες, μέχρι σημείου κανιβαλισμού.



Εικόνα 17. Η Σχεδία στο Λούβρο

Η διεικονική ιδιοποίηση του εν λόγω πίνακα και η σχηματοποίησή του, προσδίδει μια χιουμοριστική διάσταση στο ναυάγιο του πληρώματος του Αστερίξ στο τεύχος «Ο Αστερίξ Λεγεωνάριος» (εικ. 18). Τα μέλη του πληρώματος πάνω στη σχεδία παίρνουν στάσεις που μιμούνται τα θέματα στον πίνακα. Αντί να κουνάνε όμως απεγνωσμένα ένα μαντίλι σε κάποιο περαστικό πλοίο για να σπείψει για τη σωτηρία τους, εδώ χαιρετάνε κοροϊδευτικά το βυθιζόμενο σκάφος των πειρατών.

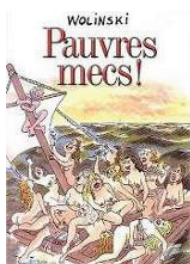


Εικόνα 18. Ο Αστερίξ και οι σύντροφοί του στη Σχεδία

Παρόμοιες διεικονικές αναφορές πάνω στο ίδιο θέμα συναντώνται και σε άλλα κόμικς, όπως στο *Philemon et le naufragé du 'A'* [Philemon and the Castaway on 'A'] του Fred (Fred Othon Aristidès, Paris: Dargaud, 1972) (εικ. 19) και στο *Pauvres mecs!* [Schmucks!] του Georges Wolinski, (Paris: Albin Michel, 2001) (εικ. 20). Στην πρώτη περίπτωση επιστρατεύεται ως ενισχυτικό μέσο της φανταστικής αφήγησης του Φιλήμονα, που από το πηγάδι στο αγρόκτημα του πατέρα του προσγειώθηκε... στον Ατλαντικό Ωκεανό σε μια απίστευτη περιπέτεια με έμμεσες παραπομπές στην Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων και στον μάγο του Οζ. Στη δεύτερη περίπτωση η ομοιότητα με τον πίνακα αξιοποιείται ως όχημα άσκησης κοινωνικής κριτικής και σάτιρας στο τοπίο των προσωπικών μας σχέσεων και αναζητήσεων.



Εικόνα 19. Ο Φιλήμονας στη Σχεδία



Εικόνα 20. *Pauvres mecs* (καημένα παιδιά) στη Σχεδία

Το *City of Glass* του Paul Auster είναι ένα μεταμοντέρνο μυθιστόρημα που διερευνά θέματα ταυτότητας, γλώσσας αλλά και της φύσης της αφήγησης. Διακρίνεται για το πειραματικό αφηγηματικό του στυλ και το φιλοσοφικό του βάθος. Η μεταφορά του σε graphic novel (πρώτη έκδοση το 1985) σε εικονογράφηση Paul Karasik και David Mazzucchelli, πολλαπλασιάζει το δυναμικό του μυθιστορήματος, αποτυπώνοντας τα υπαρξιακά θέματα του πρωτότυπου έργου του Auster μέσα από αφηγηματικές τεχνικές αλλά και εγκείμενα έργα τέχνης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο πίνακας του Πύργου της Βαβέλ του Peter Bruegel του πρεσβύτερου (1563) και Ο Αδάμ και η Εύα του Albrecht Duerer (1504) (εικ. 21) που πλαισιώνουν, ενισχύουν και επεκτείνουν νοηματικά τις δυνατότητες της αφήγησης στα κατάλληλα σημεία.





Εικόνα 23 Από την τέχνη της ελευθερίας, νύξεις στο έργο του Monnet

➤ ΣΧΕΣΗ ΚΟΜΙΚΣ ΜΕ ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Τα κόμικς συχνά παίρνουν μέρος σε θεωρητικές συζητήσεις περί τέχνης, είτε εντάσσοντάς τες οργανικά στον αφηγηματικό ιστό ως ερμηνευτικό φακό της δράσης και των χαρακτήρων, είτε ανάγοντάς τες στον πυρήνα της θεματικής τους.

Με έναν ξεχωριστό και λανθάνοντα τρόπο, ο Asterios Polyp (Mazzucchelli, 2011) με επίκεντρο του προβληματισμού του τις ανθρωπίνες σχέσεις και την αναζήτηση νοήματος στη ζωή, καταφεύγει στην τέχνη, η οποία προσφέρει την ιδανική δεξαμενή άντλησης παραλληλισμών και μέτρων σύγκρισης. Η αντιπαράθεση της Απολλώνιας και της Διονυσιακής εκδοχής της ζωής και της τέχνης (εικ. 24) παραπέμπουν στις ριζικά αντίθετες, αλλά συνυπάρχουσες όψεις της πραγματικότητας και στην υποκειμενικότητα και σχετικότητα της αλήθειας (εικ. 25). Οι διαφορετικές προσεγγίσεις συνδιαλέγονται με διαφορετικούς δέκτες και η καθεμία διεκδικεί την αλήθεια της ως προς τα πλεονεκτήματά της. Λογική και συγκίνηση, ρεαλιστική και αφηρημένη έκφραση, κανόνας και εξαίρεση, συνέχειες και ρήξεις ανταγωνίζονται πάντα για τη δικαίωση και την πρωτοκαθεδρία ως ποιοτικοί δείκτες ενός αισθητικού-καλλιτεχνικού προϊόντος, αλλά και της ίδιας της βιωμένης πραγματικότητας.



Εικόνα 24. Απόλλωνας- Διόνυσος



Εικόνα 25. Η υποκειμενική πρόσληψη της τέχνης

Στο *El arte: Conversaciones imaginarias con mi madre* του Juanjo Sáez (Astiberri, 2016) που αποτελεί μια εξαιρετικά πρωτότυπη προσέγγιση της ιστορίας της τέχνης με χιούμορ και έντονα αποδομητική πρόθεση (εικ. 26), περιγράφεται με σαφή ειρωνική αποστασιοποίηση -μεταξύ άλλων- και η κατάρρα του καλλιτέχνη να μην βρίσκει αναγνώριση και κατανόηση από το περιβάλλον του. Η αίσθηση της απόλυτης μοναξιάς ως απόρροιας του αποκλειστικού χαρίσματος της δημιουργικότητας και της σοφίας: «ένας θησαυρός ανεκτίμητος, κλειδωμένος σε ένα σεντούκι το κλειδί του οποίου έχουν μόνο οι μνημένοι». Απομυθοποιώντας την καλλιτεχνική ευφυΐα ως μια ελιτίστικη πάλαι ποτέ ιδιότητα των αυτόκλητων εκλεκτών, η τέχνη ως δύναμη δημιουργικότητα -σύμφωνα με τον Sáez- προσφέρεται σε όλους και αφήνει τους καλλιτέχνες απογυμνωμένους από επιχειρήματα και σε ακόμα χειρότερη μοναξιά. Είναι φανερό ότι σε αυτές τις σελίδες αμφισβητείται η εγγενής αξία και η αυτοτέλεια της τέχνης που δεν οφείλεται παρά στην κατεστημένη ερμηνεία της από θεματοφύλακες του πεδίου.



Εικόνα 26. Στερεότυπα για την τέχνη και τους καλλιτέχνες

Μια αντίστροφης φοράς δυναμική (όχι πλέον από τα κόμικς στη θεωρία, αλλά από τη θεωρία στα κόμικς), που εγκαινιάζει μια νέα σελίδα στις πρακτικές έρευνας και ανάπτυξης θεωρητικών μελετών, αποτελεί η ρηζικέλευθη πρόταση του Bruce Mutard (2022): *From Giotto to Drnaso: The Common Well of Pictorial Schema in 'High' Art and 'Low' Comics*. Σε αυτήν την περίπτωση μια θεωρητική θέση διατυπώνεται στη γλώσσα των κόμικς και εμπεριέχεται σε έναν συλλογικό τόμο που διερευνά τη σχέση των κόμικς και της ιστορίας της τέχνης. Στο δοκίμιο αυτό, σε μορφή κόμικς, εξελίσ-

σεται η θέση του Carrier (2000: 5) και υποστηρίζεται ότι ο Giotto υπήρξε δυνητικά ο ιδρυτής της τέχνης των κόμικς, αφού διαρρηγνύοντας τα δεσμά της Βυζαντινής τεχνοτροπίας εισήγαγε αυτό που έχει ονομαστεί «δυτική ματιά» (Vogel, 1997). Περαιτέρω, αποδεικνύεται ότι ο κομίστας Drnaso αντλεί απευθείας ιδέες και σχήματα από την ίδια κοινή δεξαμενή που αντλούν οι ζωγράφοι από την εποχή του Giotto. Στα πάνελς που ακολουθούν υποστηρίζεται ότι η πρώτη ύλη, αν και διαθέσιμη δεν εξελίχθηκε σε κόμικς την εποχή του Giotto καθώς η κοινωνία δεν τα χρειαζόταν, ενώ ο βασικός λόγος αποκλεισμού των κόμικς από τον χώρο της υψηλής τέχνης υπήρξε κυρίως ο αχαλίνωτος εξπρεσιονισμός του καρτουνίστικου κώδικα και η σχέση του με το χιούμορ, το οποίο η υψηλή τέχνη περιφρονεί (εικ. 27).



Εικόνα 28. Από το δοκίμιο του Bruce Mutard (Giotto και Mona Lisa)

➤ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από όσα προηγήθηκαν γίνεται αντιληπτό ότι τα κόμικς αντιμετωπίστηκαν με προκατάληψη επί μακρόν και έδωσαν μάχες για να εδραιωθούν στην κοινή συνείδηση ως τέχνη και όχι ως παραλογοτεχνία ή καθαρά ψυχαγωγικό μέσο. Η σχέση τους με τους επίσημους χώρους φιλοξενίας των τεχνών, τα μουσεία, ήταν από ανύπαρκτη έως μηδαμινή. Η pop art και δη ο Roy Lichtenstein εργαλειοποίησαν τα κόμικς, φέρνοντας τα στην επικαιρότητα, αλλά στερώντας τους το δικαίωμα στην αυτονομία και τον αυτοκαθορισμό.

Με την είσοδο της νέας χιλιετίας τα πράγματα άλλαξαν προς το καλύτερο και διενεργούνται πλέον αποκλειστικές εκθέσεις σε μουσεία με τα κόμικς να αποτελούν το κυρίως θέμα τους. Το κόμικς αγκαλιάζουν τον χώρο της τέχνης και τον αξιοποιούν με ποικίλους τρόπους: από γραφικές βιογραφίες καλλιτεχνών, μέχρι μυθοπλασίες που εμπλέκουν γνωστούς δημιουργούς και ανασυσταίνουν παλιότερες εποχές, ιστορίες που εξελίσσονται σε μουσεία, αλλά και αφηγήσεις που ενσωματώνουν έργα τέχνης, ρητά ή υπαινικτικά για την ανάγκες της υπόθεσης και τον εμπλουτισμό του νοήματος. Φτάνουν δε κάποτε και να συμμετέχουν στον δημόσιο διάλογο περί τέχνης, ασκώντας κριτική και συνεισφέροντας στη θεωρία. Είναι προφανές και πλέον κοινώς αποδεκτό ότι τα κόμικς και η υψηλή -ακαδημαϊκή- τέχνη συνομιλούν και αλληλοτροφοδοτούνται και ότι τα στεγανά που εμποδίζαν τη μεταξύ τους επικοινωνία έχουν πλέον καταρριφθεί.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Aristidès, F. O. (1972). *Philémon et le naufragé du 'A'*. Dargaud.
- Barthes, R. (1979). *Μυθολογίες — Μάθημα* (Μτφ. Κ. Χατζηδήμου και Ι. Ράλλη, Επιμ. Γ. Κρητικός). Αθήνα: Ράππα.
- Beaty, B. (2012). *Comics versus Art*. Toronto: University of Toronto Press.
- Boime, A. (1968). Roy Lichtenstein and the Comic Strip. *Art Journal*, 28(2), 155–159.
- Bruce, M. (2022). From Giotto to Drnaso: The Common Well of Pictorial Schema in 'High' Art and 'Low' Comics. In M. Gray & I. Horton (Eds.), *Seeing comics through Art History: Alternative Approaches to the Form*. Springer Nature. 269-288.
- Carrier, D. (2000). *The Aesthetics of Comics*. Penn State: Pennsylvania State University Press.
- De Crecy, N. (2007). *Glacial Period*. NBM Pub Co.
- Demets, M. (2009). *La Bande dessinée au musée: Consécration ou hérésie?* Evène. fr. Retrieved from <https://bartache.com/musees-de-la-bd/>
- Disney, W. (2013). *Ιστορία της τέχνης. Τα Μεγάλη Σήριαλ*, 47.
- Dureaux, C. (2013). *An enchantment*. NBM Publishing.
- Gosciny, R., & Uderzo, A. (1967). *Ο Ασπερίξ Λεγεωνάριος* (έκδοση 1998). Μαμούθ Κόμιξ.
- Haney, B., & Abel, J. (1962). *Battle of the Ghost Ships? DC Comics' Our Fighting Forces*.
- Kourdis, E., & Yoka, C. (2012, October). Intericonicity as intersemiotic translation in a globalized culture. In *Our world: A kaleidoscopic semiotic network, proceedings of the 11th world congress of the IASS/AIS*. 5-9.
- Madoff, S. H. (1997). Wham! Blam! How Pop Art Stormed the High-Art Citadel and What the Critics Say. In S. H. Madoff (Ed.), *Pop Art: A Critical History*. Berkeley, CA: University of California Press. xiii–xx.
- Mazzucchelli, D. (2011). *Asterios Polyp*. New World Library.
- Mazzucchelli, D., & Karasik, P. (2000). *City of Glass του Paul Auster*. Picador.
- Munson, K. (2009). Beyond High and Low: How Comics and Museums Learned to Co-Exist. *International Journal of Comic Art*, 11(2), 283–298.
- Picone, M. D. (2013). Comic Art in Museums and Museums in Comic Art. *European Comic Art*, 6(2), 40-68.
- Sáez, J. (2016). *El arte: Conversaciones imaginarias con mi madre*. Astiberri.
- Seratini, F. (2015). The Appropriation of Fine Art into Contemporary Picturebooks. *Children's Literature in Education*, 46(4), 438-453.
- Sfar, J. (2002). *Le Chat du rabbin*. Dargaud.
- Sommerland, Y., & Wictorin, M. W. (2017). Writing Comics into Art History and Art History into Comics Research. *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 86(1), 1-5. Retrieved from doi:10.1080/00233609.2016.1272629
- Valleau, G. M. (2006). Degas and Seurat and Magritte! Oh my! Classical Art in Picturebooks. *The Looking Glass: New Perspectives on Children's Literature*, 10(3).
- Vogel, S. (1997). Baule: African Art, Western Eyes. *African Arts*, 30(4), Special Issue: The Benin Centenary, Part 2, 64–77, 95.
- Wolinski, G. (2001). *Pauvres mecs! [Schmucks!]*. Albin Michel.
- Μουλά (2006). Η αρχαία Ελλάδα ως «εαυτότητα» στην ελληνική παιδική λογοτεχνία και ως «ετερότητα» στα εικονογραφημένα του Ντίσνεϋ. *Σύγκριση*, 17, 159-178.
- Σολούπ. (2014). *Αϊβαλί*. Αθήνα: Κέδρος. Ανακτήθηκε από έκθεση Σολούπ για το Αϊβαλί.
- Σολούπ. (2023). *Ζορμπάς. Πράσινη πέτρα ωραιότητας*. Αθήνα: Διόπτρα. Ανακτήθηκε από έκθεση Σολούπ για τον Συλλέκτη.
- Φόλμαν, Α., & Πολόνσκι, Ντ. (2017). *Το Ημερολόγιο της Άννας Φρανκ*. Αθήνα: Πατάκης.