

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ:
ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ
ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΝΕΟΤΕΡΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΤΟ ΤΕΧΝΗΤΟ ΦΩΣ
ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΤΕΧΝΗ
ΕΚΔΟΧΕΣ ΚΑΙ ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ



ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΕΛΕΝΑ ΣΤΑΪΚΟΥ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΒΑΘΜΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ, ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ
ΕΥΘΥΜΙΑ ΜΑΥΡΟΜΙΧΑΛΗ, ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ
ΕΛΕΝΑ ΧΑΜΑΛΙΔΗ, ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

ΑΘΗΝΑ 2018

ΤΟ ΤΕΧΝΗΤΟ ΦΩΣ
ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΤΕΧΝΗ
ΕΚΔΟΧΕΣ ΚΑΙ ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ:
ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ
ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΝΕΟΤΕΡΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΤΟ ΤΕΧΝΗΤΟ ΦΩΣ
ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΤΕΧΝΗ
ΕΚΔΟΧΕΣ ΚΑΙ ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΕΛΕΝΑ ΣΤΑΪΚΟΥ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΒΑΘΜΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ, ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ
ΕΥΘΥΜΙΑ ΜΑΥΡΟΜΙΧΑΛΗ, ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ
ΕΛΕΝΑ ΧΑΜΑΛΙΔΗ, ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

ΑΘΗΝΑ 2018

Εικόνα εξωφύλλου: Kate Hush, *Σύνθεση 2*.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	9
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	12
Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ	14
ΤΟ ΦΩΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ	19
ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	
ΜΙΝΙΜΑΛΙΣΜΟΣ - ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΤΕΧΝΗ	23
ΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ	30
DAN FLAVIN	30
JAMES TURRELL	43
ROBERT IRWIN	49
OLAFUR ELIASSON	51
BRUCE NAUMAN	58
CHRYSSA	66
STEPHEN ANTONAKOS	69
ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΟΥΤΕΑΣ	73
KATE HUSH	73
NICHOLAS RIVALS	75
ERWIN REDL	76
ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ	80
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	91
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	94
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΠΡΟΣΩΠΩΝ	97
ΕΙΚΟΝΕΣ	99

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Όταν ακούμε τη λέξη φως, οι βασικοί συνειρμοί που έπονται είναι εικόνες φυσικού αλλά και τεχνητού φωτός. Οι ακτίνες του ήλιου, η ανάκλασή τους στις επιφάνειες, το φως της σελήνης ως ανάκλαση του φωτός του ήλιου αλλά και ένας απλός λαμπτήρας πυράκτωσης είναι οι αυτόματες βιωματικές σκέψεις μας για το φως. Όμως σε γενικές γραμμές, γνωρίζουμε ελάχιστα πράγματα για αυτό το στοιχείο το οποίο φέρει εντός του την ίδια την πραγματικότητα. Διότι η αποκρυσταλλωμένη εικόνα μας για τον κόσμο και η ίδια η αντίληψη εξαρτώνται από αυτό. Το φως δεν συνοδεύει απλώς τις δραστηριότητες του ανθρώπου· τους δίνει μορφή. Ωστόσο, παρά το ότι ζούμε στην εποχή της τεχνολογίας, συμβαδίζουμε φαινομενικά με αυτήν. Κατ' ουσίαν ο άνθρωπος είναι απλός δέκτης των τεχνολογικών επιτευγμάτων που προάγουν την τεχνολογική εξέλιξη, χωρίς ωστόσο να διεισδύει στις διαδικασίες παραγωγής τους. Έτσι συνέβη και με τον ηλεκτρισμό. Έπειτα, οι διαφορετικές εκδοχές τεχνητού φωτός ξεκίνησαν να δημιουργούνται σε μια καθ' όλα αφαιρετική διαδικασία για τον δέκτη. Εκείνος απλά χρησιμοποιούσε το αποτέλεσμα της ενέργειας του ηλεκτρισμού, η οποία όμως άλλαζε σταδιακά αλλά ριζοσπαστικά την κοινωνική μορφή. Παρά ταύτα, ο μέσος άνθρωπος δεν είχε επίγνωση του τρόπου αυτής της μεταμόρφωσης.

Εύλογα λοιπόν θα αποκαλούσα τον ηλεκτρισμό αφηρημένη σύνθεση. Όπως σε μιαν αφηρημένη εικαστική σύνθεση δεν είναι εύκολο στον παρατηρητή να αντιληφθεί τις εσωτερικές διαδρομές οι οποίες ώθησαν τον καλλιτέχνη στη δημιουργία, καθώς και το εξίσου κρυπτογραφικό αποτέλεσμα, ομοίως και ο ηλεκτρισμός εμφορείται από παρόμοια λογική. Τόσο ο τρόπος παραγωγής όσο και το φαινομενικό αποτέλεσμα δεν προσεγγίζονται εύκολα από τον θεατή. Αν λοιπόν εξάγαμε το τεχνητό φως από την καθημερινή, χρηστική του λειτουργία και το εντάσσαμε στο πλαίσιο της τέχνης, πώς ακριβώς θα γινόταν το ίδιο τέχνη; Κατά ποιον τρόπο το πραγματεύονται καλλιτέχνης και θεατής και πού έγκειται η μοναδικότητά του;

Στην παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία επέλεξα να ασχοληθώ με ορισμένες εκφάνσεις του τεχνητού φωτός στο πλαίσιο της τέχνης, σε αναφορά προς τις περιπτώσεις έντεκα σύγχρονων εικαστικών δημιουργών, από τους οποίους οι δύο είναι ελληνικής καταγωγής. Επικεντρώνομαι και αναλύω τον τρόπο με τον οποίο το τεχνητό φως μετατρέπεται σε αυτούσιο μέσο τέχνης κατά την περίοδο της

μεταπολεμικής τέχνης αλλά και τις συνέπειες και τις αλλαγές που εμπερικλείει αυτό το γεγονός, τόσο στο φάσμα της τέχνης όσο και ευρύτερα της αντίληψης προς την τέχνη και τη ζωή.

Επέλεξα το συγκεκριμένο θέμα διότι με εντυπωσιάζει το γεγονός ότι ένα τόσο, κατά τα φαινόμενα, ουδέτερο μέσο μεταμορφώνεται υπό το πρίσμα μιας διαφορετικής σύλληψης. Ωστόσο, εναρκτήριο λάκτισμα της επιλογής μου αποτέλεσε η «μαγεία» την οποίαν ανακαλύπτω στον τεχνητό χρωματιστό φωτισμό. Εκεί, στη σαγηνευτική ατμόσφαιρα των χρωματιστών φώτων, τα πάντα θεώνται υπό άλλο πρίσμα, όπως και η ίδια η πραγματικότητα. Εκών άκων, εάν κανείς εισδύσει στη φωτεινή εμβέλεια των χρωμάτων, εγείρονται στον ψυχικό του κόσμο εσωτερικές αντιδράσεις, συνειρμοί, αναμνήσεις και συναισθήματα τα οποία όμως βιώνονται μέσα στο χρώμα και στις επενέργειές του. Δεν πρόκειται απλώς για τη δύναμη του φωτισμένου χρώματος· αφορά σε «ενδοβολή» στο φως. Ένα δωμάτιο πλημμυρισμένο με χρώματα από φως σηματοδοτεί άλλη διάσταση. Είναι όπως η διάσταση του ονείρου. Και οι δύο βιώνονται μέσα από την αληθινή έγερση των αισθήσεων. Σε αυτές τις διαστάσεις που συνδέονται άρρηκτα μεταξύ τους συντελείται η λεγόμενη ψυχεδέλεια, δηλαδή η φανέρωση της ψυχής.

Η ροή της μελέτης και της συγγραφής της εργασίας μου κύλησε ομαλά. Ωστόσο, λόγω του γεγονότος ότι κινήθηκα στο πλαίσιο της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης, σε ορισμένους καλλιτέχνες δεν υπήρχε αρκετό προσβάσιμο υλικό. Αξιοποίησα όμως, όσο ήταν δυνατόν, τα δεδομένα που είχα στη διάθεσή μου.

Τέλος, θα ήθελα καταρχάς να ευχαριστήσω τον επόπτη μου, αναπληρωτή καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης Δημήτρη Παυλόπουλο τόσο για την καθοδήγηση, όσο και για το υλικό με το οποίο πολλές φορές με συνέδραμε, όπως και για την υπομονή και για τη στήριξή του στην περάτωση του αρκετά εξειδικευμένου θέματος το οποίο επέλεξα. Έπειτα θα ήθελα να απευθύνω ευχαριστίες στην επίκουρη καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης Ευθυμία Μαυρομιχάλη αφενός για τα σεμινάρια ευρωπαϊκής τέχνης, μέσα από τα οποία ήρθα σε επαφή και κατανόησα τα δεδομένα της τέχνης στην Ευρώπη, αφετέρου για την πρότασή της, κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου, να χρησιμοποιήσω υλικό της ψηφιακής πλατφόρμας του Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, από την οποία διευκολύνθηκα πολύ στην εύρεση βιογραφικών στοιχείων και έργων των Ελλήνων καλλιτεχνών. Τέλος, θα ήθελα ακόμη να ευχαριστήσω την επίκουρη καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης στο Τμήμα Τεχνών

Ήχου και Εικόνας του Ιονίου Πανεπιστημίου Έλενα Χαμαλίδη για τον χρόνο που θα αφιερώσει στην παρούσα μελέτη, καθώς και για τις κάθε είδους επισημάνσεις της.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θέμα της συγκεκριμένης μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας αφορά στην χρήση του τεχνητού φωτός στην τέχνη στο πλαίσιο της μεταπολεμικής περιόδου. Η δομή διαρθρώνεται γύρω από αυτό το μοτίβο.

Στο πρώτο κεφάλαιο αναφερόμαστε στην ιστορία του φωτός. Αυτή η σύλληψη δομείται γύρω από δύο άξονες. Προσεγγίζεται αρχικά η ιστορική πτυχή του θέματος. Το κεφάλαιο ξεκινά με την παράθεση των τεχνητών μορφών φωτισμού, τις οποίες χρησιμοποίησε ο άνθρωπος από τα πρώιμα χρόνια και καταλήγει στην ανακάλυψη του ηλεκτρισμού. Ακόμη παρατίθενται προσωπικότητες οι οποίες συνδέονται με το τεχνητό φως. Συμπληρωματικά, θίγεται η βασική συμβολή της μελέτης του φωτός στο πεδίο της φυσικής επιστήμης και καθίσταται εμφανής ο καταλυτικός ρόλος του στην καθημερινότητα, όπως επίσης παρουσιάζονται και μονάδες μέτρησης του φωτός. Στη συνέχεια επιχειρείται ιστορική αναδρομή η οποία ξεκινά από την ανάγκη και τη χρήση του φυσικού φωτός στην τέχνη και καταλήγει στην προσάρτηση του τεχνητού φωτός. Γίνεται μνεία στις δύο από τις πρώτες μορφές που χρησιμοποίησαν τα παράγωγα του τεχνητού φωτός ως τέχνη.

Το επόμενο κεφάλαιο συνίσταται στο ιστορικό πλαίσιο των κινημάτων τέχνης, όπως του Μινιμαλισμού και της Εννοιολογικής Τέχνης διότι σε αυτά τα κινήματα υπάγονται κυρίως οι καλλιτέχνες που αναλύονται παρακάτω. Ορισμένοι από αυτούς είναι σύγχρονοι με τα κινήματα. Άλλοι, οι οποίοι είναι μεταγενέστεροι, δρουν στον απόηχο αυτών των κινημάτων. Επομένως, το μακροσκελές κεφάλαιο που ακολουθεί αφορά στη δειγματοληπτική παράθεση καλλιτεχνών που ασχολούνται με το τεχνητό φως. Ο καθένας αναπτύσσει εκδοχές τεχνητού φωτός και δίνει μορφή στο δικό του προσωπικό αποτέλεσμα. Έτσι λοιπόν ο αναγνώστης έχει την ευκαιρία να δει διαφορετικές όψεις του τεχνητού φωτισμού και την ενσωμάτωσή τους στην τέχνη.

Στη συνέχεια, βάσει της παρουσίασης των καλλιτεχνών, ακολουθεί το εννοιολογικό πλαίσιο το οποίο ερείδεται στο φως. Εντός αυτού επεξηγείται η σημασία του φωτός σε σχέση με τον χώρο, με το περιβάλλον και με την αντίληψη. Χρησιμοποιείται η φαινομενολογία ως μεθοδολογικό ερμηνευτικό εργαλείο προσέγγισης.

Τέλος, έπονται τα γενικά συμπεράσματα και παρατίθενται συνεκτικά επιχειρήματα, γεγονότα και συλλογισμοί που διαπνέουν την έρευνα στο σύνολό της,

η βιβλιογραφία, οι εικόνες των έργων που μελετώνται και ευρετήριο ονομάτων προσώπων.

Είναι πιθανόν ο αναγνώστης να διερωτηθεί για τα κίνητρα τα οποία ώθησαν στην επιλογή των συγκεκριμένων καλλιτεχνών. Η απάντηση έγκειται στο ότι υπήρχε ως απώτερος στόχος να δημιουργηθεί εμπειριστατωμένη εικόνα από διάφορες εκδοχές τεχνητού φωτισμού και από διαφορετικές δεκαετίες κατά τη μεταπολεμική περίοδο έως και τις μέρες μας, πάντα βάσει του προκαθορισμένου ορίου της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας. Θεωρήθηκε μάλιστα σκόπιμο να αναφερθούν περιπτώσεις καλλιτεχνών που έχουν εμφανιστεί πρόσφατα ώστε να αποδοθεί, έστω στο ελάχιστο, και η εικόνα του παρόντος.

Ο συνεκτικός παράγων καλλιτεχνών και κειμένου έγκειται μονάχα στις εκφάνσεις του τεχνητού φωτός. Όπως καθίσταται εμφανές, σκόπιμα παρατίθενται καλλιτέχνες από διαφορετικά κινήματα τέχνης. Ήταν συνειδητή επιλογή να δοθεί έμφαση στις ομοιότητες, παρά στους εξωτερικούς διαχωρισμούς κινήματων και τεχνοτροπιών. Οι καλλιτέχνες ενώνονται υπό το πρίσμα του φωτός, ωστόσο με ανάλυση των διαχωριστικών σημείων τους. Συνεπώς, μοναδικός άξονας είναι το τεχνητό φως στις διαφορετικές όψεις και εκφάνσεις του. Με αυτόν τον τρόπο συντελείται η δημιουργία ενός «φωτεινού μωσαϊκού»!

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ

Το φως είναι μείζων μορφή ενέργειας και πηγή ζωής. Η δημιουργία του κόσμου βασίζεται στο φως. Η οντολογική εξέλιξη του ανθρώπου είναι συνυφασμένη μαζί του. Κύριος πομπός της ενέργειας αυτής είναι ο ήλιος, ένας ζων οργανισμός. Από τους πρώτους αιώνες της ύπαρξης ανθρώπινης παρουσίας στον πλανήτη παρατηρείται η εγγενής τάση του, όπως και των περισσότερων έμβιων όντων, να προσεγγίσουν και να αξιοποιήσουν το ηλιακό φως. Ακόμη το τελευταίο είναι απαραίτητο σε κάθε οργανισμό, αλλά κυρίως στον άνθρωπο, διότι η όραση και η αντίληψή του είναι σε συνάρτηση με αυτό. Ο άνθρωπος νομοτελειακά, όπως έχει αποδείξει η φύση, είναι ον το οποίο επιζητεί τη φωταύγεια και ενορχηστρώνει τον βίο του υπό την επίδρασή της. Με άλλα λόγια, η ανθρώπινη ύπαρξη και ιστορία εξαρτώνται από το φως.¹

Τα αρχαιολογικά ευρήματα φανερώνουν ότι ήδη στους προϊστορικούς οικισμούς η προσπάθεια αξιοποίησης του ηλιακού φωτός ήταν εμφανής. Η αρχιτεκτονική και η τοποθεσία των οικισμών επιλέγονταν, τις περισσότερες φορές, ώστε να έχει ευάερη και ευήλια εικόνα εσωτερικά στον χώρο, όπως και σήμερα. Ακόμη, η ζωτική σημασία του φωτός φαίνεται και μέσα από τη μυθολογία, στην οποία πάντα είναι κρυπτογραφικά καταγεγραμμένη η ιστορική πραγματικότητα. Εκεί, λοιπόν, στον μύθο του Προμηθέα Δεσμώτη, η γνωστή μορφή του Προμηθέα έκλεψε το φως από τους θεούς. Με αυτό τον τρόπο, διενεργήθηκε η εκκίνηση της ζωής για τους ανθρώπους. Ωστόσο, κάνοντας ακόμη μιαν αναδρομή στην ιστορία του ανθρώπου, μπορούμε να κατανοήσουμε την άμεση σύμπλευση του φωτός με τη ζωή. Ο άνθρωπος δεν αρκέστηκε στο ηλιακό φως, και έτσι από τα πρώτα χρόνια της ζωής του κατέφυγε, όπως αναφέρεται, και στον μύθο του Προμηθέα, στο τεχνητό φως. Ακόμη η φωτιά, η οποία στις πρωταρχικές κοινωνίες χρησιμοποιούνταν ακατέργαστη σε περιπτώσεις όπως στο ψήσιμο του φαγητού και για λόγους θερμότητας αλλά και όρασης στο σκοτάδι, στις πιο προηγμένες κοινωνικές δομές παρατηρούμε πιο εκλεπτυσμένη επεξεργασία της. Οι πυρσοί, τα κεριά και τα λυχνάρια τα οποία ήταν αγγεία φωτισμού αποτελούσαν όλα τεχνητές μορφές φωτός με κύριο συστατικό τη

¹ Walter Kottler, *Lighting in Architecture*, Νέα Υόρκη 1959, σ. 110.

φωτιά και χρησιμοποιούνταν για λειτουργικούς λόγους μέχρι την ανακάλυψη του φωταερίου και κατόπιν του ηλεκτρισμού.² Συγκεκριμένα τα λυχνάρια ήταν αγγεία ευρείας χρήσης, των οποίων η λειτουργία βασιζόταν στην καύση του λαδιού, που παρήγαγε τη φλόγα (εικ. 1). Όταν εισήχθη το ηλεκτρικό ρεύμα, η χρήση των πρωταρχικών μέσων παραγωγής τεχνητού φωτός κατέστη πλέον συμβολική. Μετατράπηκε δηλαδή από απαραίτητο, ζωτικό φως σε ατμοσφαιρικό, συμβολικό.³

Η Βιομηχανική Επανάσταση, η οποία ξεκίνησε στις αρχές του 18ου αιώνα, επέφερε τεράστιες αλλαγές στην ανθρωπότητα. Μετά από την ανακάλυψη της ατμομηχανής, επήλθε γενική εισαγωγή των μηχανών στις κοινωνικές δομές. Συνεπώς με τη Βιομηχανική Επανάσταση συντελέστηκε ένα μείζονος σημασίας γεγονός στην ιστορία. Η κοινωνία έκτοτε άλλαξε ριζικά, με την εισαγωγή της τεχνολογίας καταλύθηκαν οι έως τότε αγροτικές δομές, και ο κοινωνικός ιστός υπέστη αστικό ανασχηματισμό. Χρησιμοποιούνταν τα ατμοκίνητα τρένα, οι μύλοι, καθώς επίσης συντελέστηκε και η ανάδυση της τηλεγραφίας το 1830, η οποία λειτουργούσε τότε με μπαταρία.⁴ Μέσα σε αυτές τις ανακαλύψεις, λαμβάνει χώρα και ένα από τα πιο καταλυτικά γεγονότα που σηματοδότησαν τη μετέπειτα εξέλιξη του ανθρώπου: πρόκειται για την ανακάλυψη του ηλεκτρισμού. Το τεχνητό φως, όπως διαπιστώθηκε παραπάνω, είχε ήδη ανακαλυφθεί και ήταν σε χρήση από καταβολής κόσμου, ακόμη κι από τις πιο πρωτόγονες κοινωνίες.

Ωστόσο, ένα βήμα πριν από τη διάδοση του ηλεκτρισμού, εφαρμόζεται ευρέως μια άλλη, εκλεπτυσμένη μορφή φωταψίας. Κατά τον 19ο αιώνα ο φωτισμός βασιζόταν στο φωταέριο το οποίο το 1880 αντικαταστάθηκε πλέον από την ηλεκτρική ενέργεια.⁵ Παρά την εισαγωγή του φωταερίου, πολλοί ήταν εκείνοι οι οποίοι είχαν προβλέψει την έλευση του ηλεκτρισμού. Ακόμα και κατά τον 18ο αιώνα κατέστη εφικτό να παράγονται μικρής διάρκειας λάμπες φωτός με τη χρήση ηλεκτροδίων άνθρακα που έφεραν το όνομα λαμπτήρες τόξου. Αυτός ο τρόπος φωτισμού εφαρμόστηκε ευρύτατα στον χώρο του θεάματος αρχικά από τον κατασκευαστή οργάνων Jules Duboscq (1817-1886) το έτος 1839. Έπειτα η χρήση του καθιερώθηκε στο πεδίο των τεχνών εξαιτίας της έντονης φωτεινότητάς του. Παρά ταύτα, ο πρώτος ηλεκτρικός λαμπτήρας, λαμπτήρας πυράκτωσης, ανακαλύφθηκε μόλις το έτος 1880 από τον

² Janet Turner, *Public Places- lighting solutions for exhibitions, museums and historic spaces*, Νέα Υόρκη 1998, σ. 36.

³ Andreas Bluhm, Louise Lippincott, *Light: the industrial age 1750-1900*, Λονδίνο 2000, σ. 202.

⁴ Michael Rush, *New Media in Art*, Λονδίνο 2005, σ. 14.

⁵ Janet Turner, *ό.π.*

Thomas Edison (1847-1931) στην Αμερική και από τον Sir Joseph Wilson Swan στη Βρετανία (1828-1914).⁶ Η μέτρηση του φωτός αφορά στην ένταση της φωτεινότητας. Αρχικά μετράται η αρχική πηγή από την οποίαν εκπέμπεται το φως και έπειτα γίνεται μέτρηση, ενώ το φως διαχέεται μέσα στον χώρο. Τέλος, μετράται η στιγμή κατά την οποία το φως συναντά την επιφάνεια ενός αντικειμένου αλλά και η αμέσως επόμενη στιγμή κατά την οποία διενεργείται η ανάκλαση του φωτός από την επιφάνεια αυτή.⁷ Τα *candela* είναι η μονάδα μέτρησης στην οποία βασίζονται οι υπολογισμοί και αντλούν την ονομασία τους από τον καταλυτικό ρόλο του κεριού (*candle*) ως μέσου φωτισμού κατά την προβιομηχανική εποχή. Το επίπεδο της φωτεινότητας σε επιφάνεια υπολογίζεται σε *lumen*, ενώ η ισχύς του σε *watt* προς τιμήν του Βρετανού μηχανικού James Watt (1736-1819). Στη σύγχρονη εποχή, οι τύποι λαμπτήρων έχουν εξελιχθεί. Υπάρχουν οι λαμπτήρες πυρακτώσεως που είναι γνωστοί για οικιακή χρήση με σχετικά μικρή διάρκεια ζωής. Η λειτουργία τους βασίζεται στο πέρασμα του ηλεκτρικού ρεύματος μέσα από καλώδιο εκκένωσης. Ένα ακόμα είδος λαμπτήρων είναι οι λαμπτήρες φθορισμού. Σε αυτούς, το ηλεκτρικό ρεύμα περνάει μέσα από αέριο το οποίο υπάρχει ταυτόχρονα στον λαμπτήρα που είναι επικαλυμμένος εσωτερικά με φώσφορο. Η ηλεκτρική εκκένωση η οποία δημιουργείται, σε συνδυασμό με το αέριο και την επικάλυψη με φώσφορο μετατρέπεται σε ηλεκτρική ενέργεια. Υπάρχουν, τέλος και οι λαμπτήρες εκκένωσης των οποίων η λειτουργία βασίζεται στον υδράργυρο και το παραγόμενο φως χαρακτηρίζεται από μπλε απόχρωση και στο νάτριο με το οποίο το φως τείνει να λαμβάνει ιριδίζουσα τονικότητα.⁸

Το φως, όπως ήδη προαναφέρθηκε, είναι πηγή ζωής. Πέρα από την όραση και από την αντίληψη, υπάρχει σε αυτό μία ακόμα βασική παράμετρος: το φως δημιουργεί το χρώμα και αντίστοιχα το χρώμα είναι φως.⁹ Οι δύο αυτές έννοιες είναι αλληλένδετες. Στο φως ενυπάρχουν τα χρώματα. Το φως είναι μορφή ενέργειας, φάσμα ηλεκτρομαγνητικής ακτινοβολίας με διαφορετικό μήκος κύματος και διαφορετική συχνότητα. Αυτό το φάσμα είναι το χρώμα.¹⁰ Η θεωρία αυτή ανήκει στον Άγγλο φυσικό Isaac Newton (1643-1727), τον Νεύτωνα, και αντιλαμβανόμαστε την ισχύ της

⁶ Ο.π.

⁷ Ο.π., σ. 26.

⁸ Ο.π., σ. 32-33.

⁹ Helen Varley (επιμ.), *Color*, Λος Άντζελες 1980, σ. 10.

¹⁰ Andreas Bluhm - Louise Lippincott, *Light: The Industrial Age, 1750-1900*, Λονδίνο 2000, σ. 18.

εάν παρατηρήσουμε όψεις της καθημερινότητας.¹¹ Το φως φαινομενικά είναι λευκό αλλά εάν, για παράδειγμα, οι ακτίνες του ήλιου περάσουν μέσα από ένα γυάλινο πρίσμα ή διαλυθούν από τις σταγόνες του νερού σχηματίζοντας το ουράνιο τόξο, τότε παρατηρούμε ότι η ακτίνα αποτελείται από το πλήρες φάσμα των χρωμάτων. Το ορατό φως είναι το μέρος εκείνο της ηλεκτρομαγνητικής ακτινοβολίας το οποίο ανιχνεύει ο ανθρώπινος οφθαλμός. Κυμαίνεται από 400 έως 800 νανόμετρα σε μήκος κύματος. Κάθε μικρότερη περιοχή του ορατού φάσματος προκαλεί στον άνθρωπο την αίσθηση συγκεκριμένου χρώματος. Τα ορατά χρώματα του φάσματος είναι τα εξής: ερυθρό, πορτοκαλί, κίτρινο, πράσινο, κυανό, ιώδες.¹² Επιπλέον, το χρώμα που έχει ένα αντικείμενο εξαρτάται από το χρώμα το οποίο δεν το απορροφά το ηλιακό φάσμα. Όταν η λευκή ηλιακή ακτίνα συναντήσει την επιφάνεια ενός κόκκινου αντικείμενου, τότε εκείνο απορροφά όλα τα υπόλοιπα χρώματα του φάσματος και ανακλά το κόκκινο. Συνεπώς το χρώμα το οποίο ανακλά ένα αντικείμενο είναι το χρώμα το οποίο το χαρακτηρίζει. Ωστόσο αυτό σχετίζεται με το αρχικό φως το οποίο εκπέμπεται. Εάν παρατηρήσουμε ένα κόκκινο αντικείμενο κάτω από μπλε φωτισμό, το αντικείμενο θα φανεί μαύρο, διότι δεν υπάρχει το χρώμα του κόκκινου στο φάσμα ώστε να το ανακλάσει.¹³ Επιπλέον η απόχρωση της εκάστοτε πηγής τεχνητού φωτός είναι διαφορετική· δεν παράγεται ένα ενιαίο λευκό χρώμα.

Ο πιο διαδεδομένος τρόπος μέτρησης της χρωματικότητας του φωτός είναι η μέτρηση της θερμοκρασίας του χρώματος. Λαμβάνοντας ως δεδομένο μια ιδανική επιφάνεια η οποία αλλάζει θερμοκρασία όταν θερμαίνεται, σύμφωνα με το φως το οποίο εκπέμπεται υπολογίζεται η θερμοκρασία. Η θερμοκρασία του χρώματος μετριέται σε κλίμακα Kelvin. Μία συννεφιασμένη καλοκαιρινή μέρα έχει θερμοκρασία χρώματος του φωτός 10.000, Kelvin ενώ ένα μουντό απόγευμα υπολογίζεται στα 4000 Kelvin. Η θερμοκρασία του χρώματος του φωτός είναι, με άλλα λόγια, η μέτρηση της έντασης.¹⁴ Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν, πέραν της ζωτικής σημασίας του φωτός στον άνθρωπο, ότι σε αυτό εμφοιλοχωρούν συστατικά στοιχεία της εμπειρικής αντίληψης και η κατανόησή του συνδέεται με τη γνώση πολλών φαινομένων τα οποία μας περιβάλλουν και στοιχειοθετούν την ορατή και τη μη ορατή πραγματικότητα.

¹¹ Πέραν της θεωρίας του Νεύτωνα, υπάρχουν και μετέπειτα θεωρίες για το φως ως κβάντα.

¹² Janet Turner, *Public Places- lighting solutions for exhibitions, museums and historic spaces*, Νέα Υόρκη 1998, σ.25.

¹³ Ο.π.

¹⁴ Ο.π.

Συνεπώς η έλευση του ηλεκτρισμού και η ευρεία διάδοση κατά τον 19ον αιώνα επέφερε μεγάλη αλλαγή στην κοινωνική πραγματικότητα. Οι ηλεκτρικές συσκευές όλων των ειδών συνόδευαν την καθημερινότητα. Ο ηλεκτρισμός, το τηλέφωνο, ηλεκτρονικές μηχανές οικιακής χρήσης όπως το πλυντήριο και τα ψυγεία αποτελούσαν μερικές από αυτές.

Τεχνολογικά προϊόντα που αναπτύχθηκαν κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο επιτάχυναν την εξέλιξη των τεχνολογικών μέσων των επόμενων ετών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτέλεσε η τηλεόραση η οποία το 1950 ήταν στο απόγειό της.

Κατά τις επόμενες δεκαετίες τα στερεοφωνικά συγκροτήματα και οι βιντεοκάμερες, η καλωδιακή τηλεόραση και το κινητό τηλέφωνο γνώρισαν ευρεία διάδοση και κατέστησαν συρμός. Το επόμενο βήμα ήταν το διαδίκτυο, του οποίου η εξέλιξη αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα και φαινόμενο της εποχής μας.¹⁵

Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν ότι η τεχνολογία επρόκειτο να χαρακτηρίσει την ανθρωπότητα και να γίνει άξονας αναφοράς της. Προφητική ήταν η συλλογιστική του Βρετανού συγγραφέα George Orwell (1903-1950) στο γνωστό μυθιστόρημά του *1984* (η χρονολογία προέκυψε από αναριθμητισμό του έτους συγγραφής του, του 1948, ενώ το έργο εκδόθηκε το 1949) στο οποίο προμηνύεται αυτή η μελλοντική πραγματικότητα.

Η έλευση όμως του ηλεκτρισμού, όπως και κάθε φαινομένου της εποχής δεν χαρακτηρίζει μόνο την ιστορική πτυχή αλλά και εκείνη της τέχνης. Άλλωστε η τέχνη είναι η ιστορική μαρτυρία της εκάστοτε εποχής, κάνοντας την ιστορία συνειδητή.

¹⁵ Michael Rush, *New Media in Art*, Λονδίνο 2005, σ. 14-15.

ΤΟ ΦΩΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Φως και τέχνη βρίσκονται σε αλληλεπίδραση πολύ πριν από τη Βιομηχανική Επανάσταση και την ανακάλυψη του ηλεκτρισμού. Τεχνικά, το φυσικό φως είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την εικαστική παραγωγή. Όπως άλλωστε έχει αναφερθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο, το χρώμα είναι φως. Ο τρόπος που πέφτει το φως καθορίζει το χρώμα. Επιπλέον ως φυσικό στοιχείο το φως απεικονίζεται στην τέχνη, είτε σε φυσική είτε σε τεχνητή μορφή, τόσο στην κλασική όσο και στη μετέπειτα τέχνη.

Στην Ιστορία της Τέχνης εντοπίζουμε πολλά παραδείγματα εικαστικών οι οποίοι συνέδεσαν την τέχνη με την τεχνολογία. Ο μεγάλος Ιταλός αναγεννησιακός ζωγράφος και κατεξοχήν παράδειγμα του homo universalis Leonardo da Vinci (1452-1519) φιλοτέχνησε διαχρονικούς πίνακες με την τεχνική του sfumato, τη sfumatezza,¹⁶ από όπου προήλθε το chiaroscuro,¹⁷ συνδεδεμένο με την τέχνη του Caravaggio (1571-1610). Με αυτόν τον τρόπο, ο Leonardo εξέταζε τη σχέση μεταξύ φωτός-σκιάς ως καταλυτικού παράγοντα της τέχνης. Ωστόσο ήταν επίσης εφευρέτης του λαμπτήρα λαδιού με φακό προβολής, μιας από τις πλείστες και ποικίλες εφευρέσεις του. Επίσης στα ίχνη του Leonardo da Vinci βράδισε και ο Ολλανδός ζωγράφος τοπίων του 17ου αι. Jan van der Heyden (1637-1712) ο οποίος ήταν εφευρέτης της πυροσβεστικής μάνικας και των φώτων του δρόμου. Ακόμη ο Γάλλος ζωγράφος του Ρομαντισμού αλλά και σκηνογράφος Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) υπήρξε από τους πρώτους που προέβησαν στο συνδυασμό τεχνολογίας και τέχνης. Συγκεκριμένα θεωρείται πρωτοπόρος στην πρόοδο της φωτογραφίας το 1839.¹⁸ Τα δύο τελευταία παραδείγματα συνθέτουν τη μορφή του καλλιτέχνη-εφευρέτη του παρελθόντος και τονίζουν τη σχέση τέχνης και επιστήμης, η οποία υπήρχε σε προηγούμενους αιώνες και έτεινε στην εξαφάνιση. Βέβαια από τον 18ο αι.

¹⁶ Όρος στη ζωγραφική ο οποίος υποδηλώνει τη σταδιακή μετάβαση από το φως στη σκιά ή από το ένα χρώμα στο άλλο. Βλ. Στέλιου Λυδάκη, *Ορολογία Εικαστικών Τεχνών*, Αθήνα 2009, σ. 139.

¹⁷ Όρος που χρησιμοποιείται ήδη από τον Cennino Cennini (δεκαετία 1350-αρχές 15ου αι.) γύρω στο 1390 στην πραγματεία του για τη ζωγραφική και τον Leon Battista Alberti (1404-1472) στη δική του πραγματεία για τη ζωγραφική το 1436 ώστε να περιγράψει τις έντονες αντιθέσεις φωτός-σκιάς στην ζωγραφική και τη χαρακτηριστική. Ό.π., σ. 82.

¹⁸ Τη φωτογραφική τεχνική του από το 1835, όπου εφάρμοσε ιωδιούχο άργυρο που είχε ως αποτέλεσμα την αυξημένη ευαισθητοποίηση της εικόνας με τη επίδραση του φωτός, γνωστή πλέον ως *δαγγοτυπία*, ανέλυσε ο ίδιος στην έκδοσή του *History and Practice of the Photogenic Drawing on the True Principles of the Daguerreotype with the New Method of Dioramic Painting*, Λονδίνο 1839. Βλ. Helmut και Alison Gernsheim, *L. J. M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, Λονδίνο 1956 (αναθεωρημένη έκδοση 1968).

το χάσμα μεταξύ τέχνης και επιστήμης αμβλύθηκε. Οι καλλιτέχνες που αποφοιτούσαν από τις ακαδημίες του 17ου αιώνα είχαν εν πολλοίς απομακρυνθεί από την επιστημονική βάση της τέχνης και μάθαιναν ελάχιστα τα μαθηματικά και τη γεωμετρία.¹⁹ Αυτός ήταν και ο λόγος που η τέχνη απείχε από την επιστήμη και καλλιτέχνες σαν τον Daguerre θεωρούνταν στην εποχή τους περισσότερο δεξιοτέχνες και τεχνουργοί χαμηλότερης κατηγορίας. Σε αυτά τα δεδομένα διαμορφώνεται το έδαφος για την υποδοχή των νέων ερεθισμάτων, με την εμφάνιση του ηλεκτρισμού και της τεχνολογίας ευρύτερα.

Το 1880 η έλευση του ηλεκτρισμού προκάλεσε πλήρη σύγχυση στους καλλιτεχνικούς κύκλους. Ήδη από το 1851 και εξής είχαν λάβει χώρα διάφορες εκθέσεις με θεματική το φως, αρχικά με τη μορφή φωταερίου και έπειτα με τη μορφή του ηλεκτρισμού. Συγκεκριμένα το 1851 οργανώθηκε έκθεση στο Crystal Palace στο Παρίσι, ενώ το 1881 στην ίδια πόλη έγινε έκθεση για τον ηλεκτρισμό, η οποία επηρέασε τα καλλιτεχνικά δρώμενα —αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι 758.214 επισκέπτες είδαν 164 εκθέματα με 159 διαφορετικά είδη λαμπτήρων. Επίσης μια άλλη πρωτόγνωρη για τον θεατή εμπειρία κατά τον 19ο αιώνα ήταν τα φωτισμένα Ηλύσια Πεδία (Champs-Élysées). Ύστερα, ακολούθησαν και άλλες εκθέσεις σε Αμερική και Ευρώπη με άξονα αναφοράς τον ηλεκτρισμό.²⁰ Συνεπώς γίνεται αντιληπτό ότι, παρά τον εντυπωσιακό αντίκτυπο της έλευσης του ηλεκτρισμού, επρόκειτο για πλήρη ανατροπή των δεδομένων τόσο στην κοινωνία όσο και στην τέχνη. Η βιομηχανοποίηση και η τεχνολογική πρόοδος επέφεραν την εξειδίκευση στον εργασιακό τομέα και στον χώρο των τεχνών. Το ηλεκτρικό φως συγκεκριμένα υποκατέστησε τον ρόλο της τέχνης στη διαφήμιση αλλά και στο θέαμα. Μέχρι τότε οι εικαστικές τέχνες είχαν την πρωτοκαθεδρία στον τομέα της διαφήμισης και του θεάματος μέσω της αφίσας, της ζωγραφικής και της γλυπτικής. Οι μορφές της τέχνης ήταν ξεκάθαρες και διαχωρισμένες. Ωστόσο, κατά τον 19ο αιώνα τα δεδομένα άλλαξαν. Στο δεύτερο μισό του το τεχνητό φως είχε πλέον εξαπλωθεί. Μια νέα πραγματικότητα αρχίζει να αποκρυσταλλώνεται.

Το τεχνητό φως διαμόρφωνε καινούργια αισθητική αντίληψη στον Μοντερνισμό του 20ού αι. Ο δημοσιογράφος Henri de Parville (1838-1909) έγραψε, ορμώμενος από την έκθεση του ηλεκτρισμού, το 1881 ότι «οι άνθρωποι δεν είμαστε εξοικειωμένοι να παρατηρούμε μηχανές σε λειτουργία χωρίς κάποιο συγκεκριμένο

¹⁹ Andreas Bluhm - Louise Lippincott, ό.π., σ. 17,18.

²⁰ Ό.π., σ. 26, 30.

λόγο και με εμφανή τρόπο. Αυτός ο μυστικισμός μάς ξενίζει. Το μυστικό της ύπαρξής τους μας διαφεύγει». Σε αυτή τη φράση παρατηρείται η αρχή της αφαίρεσης της μοντέρνας ζωής και τέχνης. Οι λαμπτήρες φαίνονταν να λειτουργούν ανεξάρτητα από κάποια μορφή ενέργειας, όπως και πολλές μηχανές. Πολλοί ήταν οι καλλιτέχνες οι οποίοι εξέφρασαν μέσα από την αφαιρετικότητα του έργου τους την αποξένωση ανάμεσα στην τέχνη, στον άνθρωπο και στην επιστήμη. Οι καταβολές της αφαίρεσης εντοπίζονται στο έργο των Pablo Picasso (1881-1973) και Wassily Kandinsky (1866-1944).²¹ Η γενική ιδέα πλέον η οποία διέπνεε την εποχή και την τέχνη και θα χαρακτήριζε την εξέλιξη της ανθρωπότητας εντοπιζόταν στο χάσμα ανάμεσα στον άνθρωπο ως άτομο και στις τεχνολογικές εξελίξεις οι οποίες έμοιαζαν αυτόνομες και υπερβατικές. Σε αυτό το θεωρητικό πλαίσιο μπορεί κανείς να ορίσει την αρχή της αφαίρεσης στην, τρόπον τινά, εννοιολογική και ρευστή προσέγγιση της πραγματικότητας μέσω των νέων δεδομένων.

Στην τέχνη ένα από τα πρώτα παραδείγματα καλλιτεχνών οι οποίοι έκαναν τέχνη με μέσο το φως ήταν ο Δανός Thomas Wilfred (1889-1968). Επρόκειτο για σειρά κατασκευών, τη λεγόμενη *Lumia* ή *Μουσική Φωτός*, από τη δεκαετία του 1920. Ο Wilfred ανατρέχει σε παλιά παράδοση, κατά την οποία ο ήχος συνοδευόταν από οπτικά μέσα δηλαδή μοτίβα σχεδίων και χρωμάτων. Θεωρείται από τις πρώτες γλυπτικές εγκαταστάσεις με κύριο χαρακτηριστικό το φως (*light sculptures*),²² οι οποίες υπάγονται στην Κινητική Τέχνη (Kinetic Art)²³ και προοιωνίστηκαν την έλευση της τέχνης με μόνο μέσο το φως, όπως αυτό θα εμφανιζόταν στη συνέχεια του 20ού αι, η light art. Τα γλυπτά ονομάζονταν *Prelude and Chalice* (1928), *Firebird* (1934), *Tranquil Study* (1934) και περιείχαν φως και ηλεκτρικό σύστημα το οποίο παρήγαγε τα μοτίβα έγχρωμου φωτός. Το πρώτο ήταν σταθερό, ενώ τα υπόλοιπα κινούμενα. Η λειτουργία τους βασίζεται στο άναμμα λαμπτήρων των οποίων το φως διαχέεται μέσα από μηχανισμούς που περιλαμβάνουν φακούς, έγχρωμα γυαλιά,

²¹ Ο.π., σ. 29-31.

²² Yale University, «Painting with Light», *Yale University Art Gallery Bulletin*, 2010, σ.119, 120.

²³ Η Κινητική Τέχνη εμφανίστηκε από το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, με τον Φουτουρισμό και τον Ντανταϊσμό, και μετά από το 1950 με την *Op Art* (Οπτική Τέχνη), τα *Mobiles* του Alexander Calder (1898-1976), τα *Τηλεμαγνητικά* του Τάκι (Παναγιώτη Βασιλάκη, 1925), τα κινούμενα *Métamécaniques* και τα *Métamatics* του Jacques Tinguely (1925-1991) και τα έργα της γερμανικής ομάδας Zero. Βλ. Frank Popper, *Die Kinetische Kunst*, Κολονία 1975· Στέλιου Λυδάκη, ό.π., σ. 82· Takis, Αθήνα 2005· Χρύσανθου Χρήστου, *Η Τέχνη σήμερα. Προβλήματα, κατευθύνσεις, χαρακτηριστικά, προοπτικές*, Αθήνα 2006, σ. 97-98, 115-132· Μελίτας Εμμανουήλ, *Η Ιστορία της Τέχνης από το 1945 σε πέντε ενότητες*, Αθήνα 2013, σ. 145-149.

καθρέφτες κ.ά.²⁴ (εικ. 2, 3). Παρόμοια περίπτωση καλλιτέχνη ελαφρώς μεταγενέστερη του Wilfred, ο οποίος εφάρμοσε στην τέχνη του το φως υπό το πρίσμα της κινητικής τέχνης, ήταν αυτή του Αμερικανού μηχανικού της αεροπορίας Frank Joseph Malina (1912-1981).²⁵

²⁴Yale University, ό.π., σ. 120.

²⁵ John Bluth, *American National Biography. Malina Frank Joseph*, Οξφόρδη 2018.

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΜΙΝΙΜΑΛΙΣΜΟΣ - ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Το 1960 στην Αμερική αναδύθηκε ένα νέο κίνημα στο προσκήνιο της τέχνης, αυτό του Μινιμαλισμού, της Τέχνης του Ελαχίστου. Επηρέασε όλες τις εκφάνσεις τέχνης. Ωστόσο, στο εικαστικό σκέλος αυτό το καλλιτεχνικό ρεύμα επέφερε αλλαγές όχι μόνο αισθητικά, δηλαδή στη μορφή του αντικειμένου τέχνης, και συγκεκριμένα της γλυπτικής, αλλά και στο θεωρητικό υπόβαθρό της. Αντίστοιχα και η Εννοιολογική Τέχνη, η οποία αναδύθηκε στο πλαίσιο της τότε εποχής, επέφερε ανατροπές στη σύλληψη και στην προσέγγιση της τέχνης, κυρίως μέσα από ένα θεωρητικό πρίσμα το οποίο επεκτάθηκε κατόπιν στην ύλη. Συνεπώς η Εννοιολογική Τέχνη θα μπορούσε να νοηθεί ως ένα ευρύ θεωρητικό φάσμα στο οποίο περιλαμβάνεται ο Μινιμαλισμός αλλά και μεταγενέστερα κινήματα. Εννοιολογική Τέχνη και Μινιμαλισμός βρίσκονται σε αλληλεξάρτηση.

Στη μεταπολεμική Αμερική της δεκαετία του 1940-50 το προσκήνιο των τεχνών ήταν εδραιωμένο σε ορισμένες σταθερές. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός²⁶ ο οποίος επικρατούσε τότε στην ήπειρο αυτή, πρέσβευε την υποκειμενική ματιά του καλλιτέχνη και την προσήλωση στο έργο του. Το έργο και η χειρωνακτική διαδικασία παραγωγής του έργου τέχνης ήταν τρόπος εσωτερικής έκφρασης του καλλιτέχνη. Εκείνος μιλούσε μέσα από το έργο του και κάθε του κίνηση σε αυτό τον ωθούσε σε αυτοέκφραση και αυτοπραγμάτωση μέσα από την εικαστική δημιουργία του.²⁷ Ο πίνακας μετατρέποταν σε ενεργητική επιφάνεια η οποία ήταν φορτισμένη με τις σκέψεις, το συναίσθημα και την υπαρξιακή ένταση του καλλιτέχνη, εικονοποιημένες σε φόρμα και χρώμα. Καταλαβαίνει λοιπόν κανείς ότι η ίδια η εικαστική κίνηση ήταν το μόνο μέσο έκφρασης των καλλιτεχνών. Αντίθετα, όσοι έγραφαν για την τέχνη ήταν επισήμως κριτικοί, επιμελητές εκθέσεων και θεωρητικοί. Συνεπώς, οι ιδιότητες ήταν σαφείς και τα όρια καθορισμένα. Εκείνη την περίοδο ξεχώρισαν οι μορφές δύο θεωρητικών, του Harold Rosenberg (1906-1978) και του Clement Greenberg (1909-1994).²⁸ Το έτος 1948 ο Greenberg δημοσίευσε τη *Μοντερνιστική Ζωγραφική*. Σε αυτήν προσπάθησε να περιγράψει και να χαρακτηρίσει επακριβώς τη μεταπολεμική

²⁶ Για τον όρο και για τα χαρακτηριστικά της τέχνης αυτής βλ. Στέλιου Λυδάκη, ό.π., σ. 29.

²⁷ Νίκου Στάγκου (επιμ.), *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης. Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, Αθήνα 2003, σ. 255.

²⁸ Νίκου Δασκαλοθανάση (επιμ.), *Από τη Μινιμαλιστική στην Εννοιολογική Τέχνη. Μια κριτική ανθολογία*, Αθήνα 2006, σ. 13.

τέχνη της εποχής του και να ορίσει τα κριτήρια και τις προδιαγραφές των εικαστικών τεχνών.²⁹

Ωστόσο, τη δεκαετία του 1960, υπό το ρεύμα του Μινιμαλισμού, εμφανίστηκε στην Αμερική η πρώτη γενιά καλλιτεχνών στον 20όν αιώνα, η οποία συνδύαζε πανεπιστημιακή και καλλιτεχνική μόρφωση. Επρόκειτο πλέον οι ίδιοι οι καλλιτέχνες να ασκούν κριτική τέχνης.³⁰ Η έως τότε καθεστηκυία τάξη των τεχνών ανατράπηκε και, ενόψει της έλευσης του συγκεκριμένου κινήματος, τα κριτήρια της τέχνης αναπροσαρμόστηκαν, επιφέροντας αλλαγές. Όπως ο Marcel Duchamp (1887-1968) το 1917 εισήγαγε με τα *Ready Mades* μian ανατρεπτική διάσταση στη σύλληψη της τέχνης,³¹ αντίστοιχα και το κίνημα του Μινιμαλισμού πρέσβευε νέα τάξη πραγμάτων. Ορισμένες βασικές προσωπικότητες του καλλιτεχνικού χώρου του Μινιμαλισμού ήταν οι Jasper Johns (1930), Frank Stella (1936), Donald Judd (1928-1994), Carl Andre (1935), Larry Bell (1939), Tony Smith (1912-1980), Robert Morris (1931), Dan Flavin (1933-1996) ενώ στους αμιγώς θεωρητικούς υπάγονται οι Barbara Rose (1938) κ.ά.

Οι καταβολές του Μινιμαλισμού εντοπίζονται σε προηγούμενα ευρωπαϊκά κινήματα, όπως ο Κονστρουκτιβισμός, ο Νεοπλαστικισμός και ο Σουπρεματισμός.³² Τα τρία αυτά κινήματα, παρά τις διαφορές στο θεωρητικό υπόβαθρο, έχουν ως κοινή συνιστώσα, το καθένα με τον τρόπο του, την ακριβή γεωμετρική σύλληψη της φόρμας στην τέχνη. Εν αντιθέσει με τον αυτοματισμό και τον αυθορμητισμό του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, αυτά τα ρεύματα της ιστορίας της τέχνης έχουν απόλυτα εγκεφαλικό χαρακτήρα, αποκλείοντας κάθε συναισθηματισμό, ενώ προεξάρχει ο ακριβής και εμπειριστατωμένος μαθηματικά προσχεδιασμός και η καθαρότητα των σχηματικών δομών. Η τέχνη και η φιλοσοφία του Μινιμαλισμού επαναπροσδιόρισαν κυρίως την έννοια της γλυπτικής. Ορισμένα από τα χαρακτηριστικά ήταν η πρωταρχική σύλληψη της ιδέας στην οποία δίνεται πλέον μεγάλη βάση, αλλά και έννοιες της ισορροπίας, της οπτικής συμμετρίας και αρμονίας. Στα έργα των καλλιτεχνών του Μινιμαλισμού παρατηρούνται απλά, γεωμετρικά σχήματα με σαφήνεια, και κυρίως ορθογώνιες και κυβικές φόρμες.³³ Τα περιττά

²⁹ Hal Foster - Rosalind Krauss - Yve-Alan Bois - Benjamin Buchloh, *Η Τέχνη από το 1900. Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*, μτφρ. Ιουλία Τσολακίδου, επιμ. Μιλτιάδης Μ. Παπανικολάου, Θεσσαλονίκη 2007, σ.477.

³⁰ Νίκου Δασκαλοθανάση (επιμ.), ό.π.

³¹ Νίκου Στάγκου (επιμ.), ό.π., σ. 346.

³² Ό.π., σ. 231, 207, 203.

³³ Ό.π., σ. 342-343.

στοιχεία απομακρύνονται και παραμένει μόνο η ελάχιστη πρωταρχική μορφή η οποία επαναλαμβάνεται, δίνοντας την αίσθηση της συνέχειας.³⁴

Ένα από τα καταλυτικότερα στοιχεία της έννοιας του Μινιμαλισμού αποτελεί η ολότητα του έργου τέχνης. Ο παράγοντας του ενιαίου και η συνεκτικότητα η οποία διέπει τα έργα, μέσω της επανάληψης, οδηγούν στην έννοια του όλου, της μονάδας.³⁵ Αντίθετα με την παραδοσιακή γλυπτική και τη γλυπτική των αρχών του 20ού αιώνα, όπως την κυβιστική, ο Μινιμαλισμός δεν εξασφαλίζει το ενιαίο μέσω της ένωσης διαφορετικών μερών κατά τα ειωθότα της ευρωπαϊκής παράδοσης. Η ρασιοναλιστική καταβολή της ευρωπαϊκής τέχνης προσέγγιζε τη σύνθεση μέσα από τη λογική δόμηση των πολλών μερών του όλου.³⁶ Η λογική αναγεννησιακή αντίληψη στην Αμερική ανατράπηκε από τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό καθώς επίσης και από τη μινιμαλιστική θεωρία. Το όλον δεν ήταν πλέον «συρραφή» ξεχωριστών αυτόνομων κομματιών, τα οποία οδηγούσαν σε ένα φαινομενικά περίπλοκο αποτέλεσμα. Η τάξη και η αρμονία δεν είναι πλέον ορθολογιστικά αποδοσμένες.³⁷ Αυτό που, κατά βάση, ενδιέφερε τους καλλιτέχνες του Μινιμαλισμού ήταν η απλότητα και η ολότητα, οι οποίες επιτυγχάνονταν μέσω της επανάληψης, χωρίς έτσι να τεμαχίζεται το όλον του έργου αλλά να υφίσταται το έργο ως μονάδα.³⁸ Σκοπός πλέον δεν είναι η σύνθεση μιας γνώριμης και οικείας μορφής, ιδέας ή κατάστασης ούτε η αναπαραγωγή ενός υποκατάστατου της πραγματικότητας. Αντίθετα δημιουργείται νέα πραγματικότητα, όπου η βάση είναι το αντικείμενο, η υλικότητα του αντικειμένου, η αταβιστική διάδραση με τον θεατή και η εμπειρία την οποία το άτομο βιώνει στην πρώτη επαφή του με τα αντικείμενα.³⁹ Η βάση αυτής της σύλληψης εντοπίζεται στη φαινομενολογία στην οποία διερευνάται η εμπειρία ως αμιγής, άμεσος συσχετισμός του ατόμου με τα πράγματα που το περιβάλλουν. Ο Μινιμαλισμός, όπως και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες υποστηρίζουν, δεν ενέχει κανενός είδους μεταφορική σημασία.⁴⁰ Είναι τέχνη αποκαθαρμένη από κάθε είδους και μορφής μεταφυσική χροιά, έννοια η οποία συχνά αποδιδόταν στην τέχνη αυτή, αλλά οι καλλιτέχνες την αρνούσαν κατηγορηματικά.

³⁴ Gregory Battock (επιμ.), *Minimal Art a Critical Anthology*, Μπέρκλεϋ 1995, σ. 207.

³⁵ Ο.π., σ. 257.

³⁶ James Meyer, *Minimalism art and polemics in the sixties*, Νιού Χάβεν 2001, σ. 89.

³⁷ Donald Judd, «Specific Objects», *Arts Yearbook*, τ. 8, 1965, σ. 74-87.

³⁸ Ο.π., σ. 90· Michael Fried, «Art and Objecthood», *Artforum*, τ. 5, Ιούνιος 1967, σ.12-23.

³⁹ Gregory Battock (επίμ.), ό.π., σ. 205.

⁴⁰ Νίκου Στάγκου (επιμ.), ό.π., σ. 346.

Τα νέα γλυπτά συντίθενται από υλικά μαζικής παραγωγής τα οποία λίγο διαφέρουν από τα καθημερινά αντικείμενα, κλονίζοντας με αυτόν τον τρόπο την ιδέα της μοναδικότητας και της περίοπτης θέσης που ένα έργο τέχνης θα όφειλε να έχει.⁴¹ Με άλλα λόγια διενεργείται ένας επαναπροσδιορισμός του τι συνιστά τέχνη και γίνεται μια *επίθεση* στα έως τότε κριτήρια της τέχνης. Το γλυπτό δεν θεάται πλέον από τον θεατή απομονωμένο στο βάθρο, ούτε προορίζεται ξεχωριστή θέση γι' αυτό. Η γραμμική θέαση του έργου τέχνης και ο θαυμασμός ή η απόρριψη βάσει της παράδοσης τίθεται υπό αμφισβήτηση. Τα νέα γλυπτά μπορεί να απλώνονται σε όλο τον χώρο, να χαρακτηρίζονται από τάση εκτατικότητας αλλά και να εσωκλείουν τον θεατή.⁴² Συνεπώς, η νέα τέχνη, η οποία παράγει υβρίδια μεταξύ ζωγραφικής και γλυπτικής, είναι άκρως οντολογική και βιωματική. Στα γλυπτά του Robert Morris (1931) και του Larry Bell (1939) (εικ. 4,5) ο παρατηρητής καλείται να ενσωματωθεί στην κατάσταση που τον περικλείει και όχι να απλά αξιολογήσει περιγραφικά. Η ανοίκεια πρωτοφανής κατασκευή, η οποία μοιάζει ουδέτερη, συνθέτει από μόνη της μια οντότητα. Τα νέα αντικείμενα αποτελούν νέα όντα, νέα πρόσωπα⁴³ τα οποία υποβάλλουν στον θεατή μια πηγαία αντίδραση χωρίς επεξεργασία. Η κατασκευή των αντικειμένων είναι απόλυτα υπολογισμένη και στερείται κάθε στοιχείου το οποίο εγείρει οικείους συνειρμούς και συναίσθημα. Ως αποτέλεσμα η άμεση οπτική επαφή επιφέρει άμεση, ακατέργαστη αντίδραση. Το σχήμα και το χρώμα ως πρωταρχικά στοιχεία, συνθέτουν έναν δικό τους κόσμο τον οποίον ο θεατής δεν μπορεί να ερμηνεύσει βάσει των παγιωμένων αρχών στις οποίες προσδιορίζεται. Για παράδειγμα, η γλώσσα αποτελεί ένα βασικό παράγοντα προσδιορισμού.

Ο τρόπος που ζούμε και προσλαμβάνουμε τα πράγματα γύρω μας υπόκειται σε συμβάσεις και κοινωνικές κατασκευές οι οποίες διαμορφώνουν μεν τη φύση της αντίληψης αλλά ταυτόχρονα την περιορίζουν. Έτσι λοιπόν η νέα τέχνη αποτελεί το σημείο στο οποίο ο θεατής αναγκάζεται να αποχωριστεί όλες τις κοινωνικά δομημένες αρχές και να εισχωρήσει στην καθαρότητα του νέου αυτού τεχνητού κόσμου. Η τέλεια συμμετρία και η αφαίρεση, η ισορροπία, η αίσθηση ολότητας και η υπολογισμένη εναλλαγή των σχημάτων συνθέτουν μία και μοναδική μορφή, η οποία μπορεί από ορισμένους να χαρακτηρίζεται απρόσωπη και μηχανική, όμως εισδύει στο άδυτο, ακατέργαστο στοιχείο της πρωταρχικής αντίληψης του θεατή. Όπως το

⁴¹ Gregory Battock (επιμ.), ό.π., σ. 277-278.

⁴² Robert Morris, «Notes on Sculpture 4: Beyond Objects», *Artforum*, τ. 8, Απρίλιος 1969.

⁴³ Michael Fried, ό.π.

αντικείμενο καθαίρεται από οτιδήποτε περιττό, έτσι και η αντίληψη απογυμνώνεται από τα περαιτέρω επιπρόσθετα στοιχεία. Η απόλυτη αφαίρεση και συμμετρία ενεργοποιούν τις πρωτογενείς ποιότητες της οντολογικής πραγματικότητας. Ο Denis Diderot (1713-1784), σε έναν αναλυτικό συλλογισμό περί της φύσης του «ωραίου», εντοπίζει τη βασική ποιότητα της ομορφιάς στην έννοια των σχέσεων. Η ομορφιά υποστηρίζει, εμφανίζεται και παίρνει μορφή *ανάλογα με τις σχέσεις*. Με τον όρο σχέσεις αναφέρεται στις ιδέες εκείνες a priori «ενταγμένες» στον νου μέσα στις οποίες υπάρχουμε και βάσει των οποίων προσδιοριζόμαστε στο περιβάλλον, είναι δηλαδή σύμφυτες με την ύπαρξη. Υπάρχει λοιπόν ένας προκατασκευασμένος κόσμος εννοιών και σημείων με διαχρονική φύση που βρίσκονται σε μεταξύ τους συγχρονία. Παράδειγμα αυτού αποτελούν οι έννοιες της τάξης, της οργάνωσης, ενώ στην άλλη όψη και εκείνη του χάους. Η ποιότητα εκείνη της ομορφιάς, η ουσιαστικότερη όλων, έγκειται ακριβώς στη δύναμη που διαθέτει να κάνει καθετί ωραίο ή άσχημο σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό και αυτό επιτελείται διά της έγερσης της έννοιας των σχέσεων στον νου.⁴⁴ Συνεπώς αυτό το οποίο επιτελείται μέσω του Μινιμαλισμού είναι ακριβώς εκείνο το οποίο υποστηρίζει και ο Diderot (1713-1784). Ο Μινιμαλισμός επιστρέφει στις προκατασκευασμένες ιδέες μέσω της απεικόνισης των καθαρών, ακατέργαστων σχέσεων οι οποίες ενυπάρχουν στην αντίληψη του ανθρώπου.

Παρόμοια συλλογιστική διέπει και την Εννοιολογική Τέχνη η οποία εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και συνδέθηκε εν μέρει σε πολλά σημεία με τον Μινιμαλισμό. Κεντρικός άξονας του κινήματος είναι η απουσία ενός αυτούσιου έργου τέχνης, όπως νοείται από τις παραδοσιακές αντιλήψεις, ενώ τη θέση του πλέον υποκαθιστά η κυριαρχία της ιδέας. Αυτούσια λοιπόν η ιδέα μπορούσε εφεξής να αποτελεί έργο τέχνης. Ακόμη η προσοχή πλέον εστιάζεται στην διαδικασία παραγωγής της ιδέας, στη νοητική αλληλουχία αλλά και στον τρόπο με τον οποίο δομείται η ιδέα αυτή στο μυαλό του καλλιτέχνη.⁴⁵ Δεν υπάρχει αναπαραγωγή της πραγματικότητας ούτε εμφανής αναφορά σε αυτήν. Η ιδέα φέρει ένα μήνυμα και είναι το μέσο το οποίο ο θεατής θα χρησιμοποιήσει ώστε να αναδομήσει την ιδέα.

Ο παρατηρητής έχει πλέον κριτικό ρόλο και είναι εκείνος που θα δώσει μορφή στην ιδέα. Η διαδικασία είναι καθόλα εγκεφαλική. Η Εννοιολογική Τέχνη καταπιάνεται με την εσωτερική, τη διανοητική φύση της ιδέας, έξω από τα σημεία

⁴⁴ Denis Diderot, *Αισθητικά*, μτφρ. Κλαίρη Μιτσοτάκη, Αθήνα 2003, σ. 132, 135.

⁴⁵ Μελίτας Εμμανουήλ, *ό.π.*, σ. 160-161.

αναφοράς του αισθητού κόσμου. Όσο ισχυρότερη είναι η επίγνωση της διάνοησης, και άρα της συνείδησης, η οποία είναι άμορφη στο βάθος της, τόσο πιο έντονη είναι η επίγνωση της ύπαρξης. Η προσέγγιση του έργου από τον θεατή διενεργείται μέσα από τη γλώσσα. Άλλωστε, ο όρος Εννοιακή ή Εννοιολογική Τέχνη συνδέθηκε στην Αμερική το 1963 με την τέχνη η οποία ήταν σε συνάρτηση με τη γλώσσα.⁴⁶ Το γλωσσικό σύστημα αποτελεί τη δίοδο για να φτάσει κανείς στην ιδέα. Με άλλα λόγια πρόκειται για κίνημα το οποίο εστιάζει στη σκέψη ως πρωταρχικό άξονα ύπαρξης. Με τη χρήση της ανεικονικής αφαίρεσης αρθρώνεται η αρχική δομή της έμπνευσης της ιδέας η οποία είναι άμορφη ακριβώς όπως η σκέψη και συνείδηση.⁴⁷ Όπως και σε περιπτώσεις καλλιτεχνών του μινιμαλισμού και εν προκειμένω, ο καλλιτέχνης είναι φορέας νοήματος, απαλλαγμένος από τον αμιγώς χειρωνακτικό τομέα αφού ο πυρήνας της τέχνης είναι πλέον η ιδέα. Το υλικό του έργου είναι το ίδιο το νόημά του. Συνεπώς, τα βασικά της χαρακτηριστικά συνοψίζονται στα εξής. Αρχικά, το αντικείμενο αποϋλοποιείται και η έμφαση μετατοπίζεται πλέον από την απόλαυση των αισθήσεων και την συμβατική αισθητική, στο νόημα. Εξάλλου απορρίπτονται τα συμβατικά μέσα των πλαστικών τεχνών και στο προσκήνιο εισέρχονται τα ready-mades, body art, φωτογραφία κ.α. Έπειτα η φύση της εννοιολογικής τέχνης θέτει ερωτήματα σχετικά με τον τρόπο προσδιορισμού και την ταυτότητα ενός έργου τέχνης. Ακόμη, το ίδιο το έργο τέχνης είναι μια μορφή κριτικής στην τέχνη χωρίς περαιτέρω τεχνοκριτικές. Τέλος είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την σημειωτική όχι μόνο από άποψη γλώσσας αλλά υπό τη έννοια ότι το έργο τέχνης ερείδεται σε κείμενο το οποίο φέρει σημασιολογικό φορτίο απαραίτητο για την κατανόηση του νοήματος.⁴⁸

Συνοψίζοντας, τα δύο κινήματα αντιπροσωπεύουν το θεωρητικό υπόβαθρο των καλλιτεχνών που θα αναλυθούν. Οι επιρροές των καλλιτεχνών είναι πολλές, ωστόσο οι πλέον κύριες είναι αυτές. Ορισμένοι ανήκουν εξολοκλήρου στον Μινιμαλισμό, άλλοι έχουν ορισμένα στοιχεία, ενώ υπάρχουν και εκείνοι οι οποίοι είναι στραμμένοι προς την Εννοιολογική Τέχνη αλλά υπάρχει και η κατηγορία που συνδυάζει στοιχεία και από τα δύο κινήματα. Τα όρια, πολλές φορές, δεν είναι σαφή. Ο βασικός στόχος

⁴⁶Daniel Marzona, *Conceptual Art*, Κολονία 2005, σ. 6.

⁴⁷Alexander Alberro - Blake Stimson (επιμ.), *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Μασαχουσέτη 1999, σ. 418, 414.

⁴⁸Peter Goldie - Elisabeth Schellekens (επιμ.), *Philosophy and Conceptual Art*, Οξφόρδη 2007, σ. 12-13.

ήταν να δοθεί το ιστορικό πλαίσιο των τεχνών της εποχής, πλαίσιο το οποίο περιλαμβάνει τους καλλιτέχνες που έζησαν τότε.

ΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ

Dan Flavin

Ο Dan Flavin (1933-1996) ήταν Αμερικανός καλλιτέχνης. Γεννήθηκε το 1933 στη Τζαμάικα της Νέας Υόρκης και απεβίωσε το 1996 εκεί. Το ενδιαφέρον του για την τέχνη φάνηκε σε μικρή ηλικία στην οποίαν εξέφρασε προτίμηση για το σχέδιο.⁴⁹ Σπούδασε Ιστορία της Τέχνης στη Νέα Υόρκη στο New School for Social Research αλλά και στην Κολούμπια και συμπλήρωσε τέσσερεις περιόδους στο Hans Hoffman School of Fine Arts. Επίσης εργάστηκε για μικρό διάστημα στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη, στο Αμερικάνικο Μουσείο Φυσικής Ιστορίας αλλά και στο Μουσείο Guggenheim, στο οποίο είχε προσληφθεί ως υπάλληλος κατά την ανέγερση του νέου κτηρίου του. Η πρώτη του δημόσια εμφάνιση με επίκεντρο την τέχνη του έγινε το 1957 στο αμερικάνικο Air Force station στο Roslyn στη Νέα Υόρκη. Ωστόσο το έτος 1961 ήταν εκείνο το οποίο «σημάδεψε» την καλλιτεχνική του πορεία· τότε άρχισε να χρησιμοποιεί τον ηλεκτρισμό. Ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης υπάγεται στη σύγχρονη τέχνη και μάλιστα κατατάσσεται κυρίως στον Μινιμαλισμό υπό το πλαίσιο του οποίου πραγματοποίησε πληθώρα εκθέσεων. Επιρροές όμως υπάρχουν και από άλλα είδη τέχνης, όπως του Κονστρουκτιβισμού και της Εννοιολογικής Τέχνης.

Ο Flavin ενσωμάτωσε στην τέχνη του με πρωτοπόρο τρόπο το ηλεκτρικό φως. Ξεκίνησε τη δεκαετία του 1960 να κάνει τέχνη με την πρωτότυπη χρήση του φωτός.⁵⁰ Συγκεκριμένα το 1963 άρχισε να χρησιμοποιεί το φθορίζον φως και επιπλέον αποκλειστικά εμπορικά διαθέσιμους λαμπτήρες και σταθερά συστήματα φθορισμού.⁵¹ Στον καθημερινό άνθρωπο οι λαμπτήρες φθορισμού είναι ευρέως γνωστοί ως ουδέτερο μέσο φωτισμού σε ευρείας κατηγορίας κτήρια το οποίο τις περισσότερες φορές ελάχιστα παρατηρεί κανείς. Είναι άμεσα συνυφασμένο με τις δραστηριότητες της καθημερινότητας.⁵² Κατ' αυτόν τον τρόπο, ένα κοινότοπο, καθημερινό μέσο, όπως είναι ο λαμπτήρας φθορισμού, μετατρέπεται σε τέχνη. Ο καλλιτέχνης λοιπόν ανατρέπει το σημασιολογικό περιεχόμενο του λαμπτήρα, που αφορά στη λειτουργικότητα της καθημερινής ζωής, και του δίνει διαφορετική πλέον

⁴⁹ Dan Flavin. *The Architecture of Light*, κατ. έκθ., Μουσείο Guggenheim, επιμ. Fiona J. Ragheb, Βερολίνο 2000, σ. 92.

⁵⁰ Ο.π., σ. 11.

⁵¹ Dan Flavin. *The Complete Lights, 1961-1996*, κατ. έκθ., Ουάσινγκτον Εθνική Πινακοθήκη Τέχνης, επιμ. Michael Govan - Tiffany Bell, Νέα Υόρκη 2004, σ. 109.

⁵² Kenneth Baker, *Minimalism. Art of Circumstance*, Νέα Υόρκη 1988, σ. 97.

διάσταση στο πλαίσιο των τεχνών, της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής.

Οι σωλήνες φθορισμού ήταν συστατικό στοιχείο των έργων του. Επιπλέον η επιλογή προϊόντων εμπορικά διαθέσιμων ως έργων τέχνης μάς παραπέμπει στα *Ready-Mades* του Duchamp και στην Εννοιολογική Τέχνη. Με αυτό τον τρόπο, αμφισβητούνται τα θεμέλια της συμβατικής Ιστορίας της Τέχνης και μεταβαίνουμε τόσο σε μια αναθεώρηση του τι ονομάζουμε έργο τέχνης αλλά και στη σύνδεση με τον καλλιτέχνη καθώς και στον επαναπροσδιορισμό της αυθεντικότητας του έργου τέχνης. Επιπλέον ο Flavin με τον τρόπο εργασίας του απορρίπτει εδραιωμένες μεθόδους μοναδικότητας, μονιμότητας και αυθεντικότητας ενός έργου τέχνης. Για παράδειγμα, πολλές φορές, ανέθετε την κατασκευή των αντικειμένων σε τεχνικούς ή και στην πρώην σύζυγό του Sonja Severdija (1936-2014), όμως πάντα υπό την επίβλεψή του. Έτσι αναιρούσε την παγιωμένη σύνδεση καλλιτέχνη και έργου μέσω της χειρωνακτικής-χειρονομακής προσέγγισης, είτε στη ζωγραφική είτε στη γλυπτική. Συνεπώς μετέβη στο αξίωμα της Εννοιολογικής Τέχνης στην οποία το βασικό δεν είναι το έργο και η υλικότητά του αλλά η ιδέα.⁵³ Παρά ταύτα, πάντα επέβλεπε τις διεργασίες, ακόμα και όταν δεν συμμετείχε σε αυτές, και επέμενε οι λαμπτήρες των εγκαταστάσεων να αγοράζονται χωρίς ειδική παραγγελία από τοπικό πωλητή. Ως αποτέλεσμα, η σύνδεση έργου και καλλιτέχνη υφίσταται με μια διαφορετική αντίληψη. Επιπλέον ο Flavin για να πιστοποιεί την αυθεντικότητα των έργων του δεν βασιζόταν στα αντικείμενα αυτά καθαυτά αλλά στην ύπαρξη προσχεδίων τα οποία ήταν σχεδιασμένα με μολύβι στο χαρτί αλλά και βεβαιώσεων. Οι τελευταίες περιελάμβαναν την ημερομηνία και τη χρονολογία της σύλληψης της ιδέας της εγκατάστασης, όπως καταγραφόταν στα σχέδια του καλλιτέχνη. Στην καταγραφή της σύλληψης της ιδέας που αφορούσε στο έργο μπορεί να αναφερόταν μια ιδέα για τον χώρο, ένας συγκεκριμένος συνδυασμός χρωμάτων ή ένας σχηματισμός τεχνικών εγκαταστάσεων.⁵⁴

Τα έργα του Flavin ενδεχομένως να μπορούν να χωριστούν σε δύο κατηγορίες. Στην πρώτη εντάσσονται εγκαταστάσεις οι οποίες είναι γλυπτικές αλλά και αρχιτεκτονικές, δηλαδή δεν αποτελούν μόνο μια γλυπτική εγκατάσταση αλλά ενέχουν στοιχεία αρχιτεκτονικής διάταξης και υπάγονται περισσότερο σε ένα χωροταξικό πλαίσιο. Τη δεύτερη κατηγορία συνιστούν έργα τα οποία είναι

⁵³ Ο.π., σ. 110, 123.

⁵⁴ Ο.π., σ. 116, 124.

μικρότερου μεγέθους, κινητά και μεταφέρονται εύκολα. Τα πρώτα του έργα, πρόδρομοι των έργων με υλικό τους σωλήνες φθορισμού, αποτελούν κατασκευές με ανάμεικτα στοιχεία. Θυμίζουν περισσότερο τα *Ready-Mades* του Duchamp, απ' ό,τι η μετέπειτα εξέλιξη της τέχνης του λόγω των κοινότοπων υλικών, του μικρότερου μεγέθους και των νοημάτων. Ονομάζονται *Εικόνες-Icons* και αφορούν σε αντικείμενα, μονοχρωματικούς πίνακες κ.ά., σε συνδυασμό με τη χρήση λαμπτήρων και το εκάστοτε σημασιολογικό φορτίο, εμπλουτισμένο με λογοπαίγνια και ειρωνική διάθεση.⁵⁵ Αυτά τα εγχειρήματα αποτέλεσαν την πρώτη εισαγωγή του τεχνητού φωτός στην τέχνη του. Είναι βασικό άλλωστε να αναφερθεί ότι ο καλλιτέχνης δεν ενέτασε τα έργα του ούτε στα Περιβάλλοντα ή τις Εγκαταστάσεις, ενώ δεν χρησιμοποιούσε κανέναν από τους δύο όρους —αντίθετα, τους απέρριπτε. Θεωρούσε ότι στην ιδιουσυγκρασία της τέχνης και των κατασκευών του άρμοζε ο όρος *Καταστάσεις*. Ο όρος υποδήλωνε καταρχάς το φευγαλέο και διαφεύγον στοιχείο το οποίο ενυπάρχει στη φύση του φωτός και περιβάλλει αλλά και πλημμυρίζει τον θεατή. Ακόμη το γεγονός ότι οι κατασκευές στερούνταν μονιμότητας δεν ήταν δηλαδή σε μόνιμη σχέση με τον φυσικό χώρο, καθώς μπορούσαν να αποσυνδεθούν και να επανεγγραφούν σε άλλο συνδυασμό, συνηγορεί στον προσδιορισμό που τους έδινε.

Συνεπώς, η άμεση συνάρτηση φυσικού χώρου-έργου τέχνης η οποία ίσχυε από τα παλαιότερα χρόνια στη μακρά Ιστορία της Τέχνης καταρρίφθηκε. Στην τέχνη του το δόγμα της ύπαρξης της μοναδικότητας του φυσικού χώρου στον οποίο αρμόζει να εκτεθεί το έργο τέχνης καταρρίπτεται.⁵⁶ Κατ' αυτόν τον τρόπο, άλλο ένα στοιχείο της μοντερνιστικής αλλά και της παραδοσιακής αντίληψης για την τέχνη ανατρέπεται. Το αντικείμενο της τέχνης αποσυνδέεται από την κυριολεκτική έννοια του τόπου ως τόπου τέχνης, όπως επίσης το ίδιο το αντικείμενο τέχνης παύει να είναι κάτι στατικό, μνημειακό και μονοδιάστατο. Εν προκειμένω στην τέχνη του ο χώρος καθίσταται σχετικός και επιδέχεται αλλαγών. Χρησιμοποιεί αρχιτεκτονικά μέρη, όπως γωνίες και αναδιαμορφώνει τον χώρο. Έτσι η παγιωμένη ουδετερότητα χώρου τέχνης αλλάζει.⁵⁷ Ακόμη αυτές οι κατασκευές μπορούσαν να πωληθούν αμέσως, να ανασυντεθούν και να αντιγραφούν επίσης εύκολα.⁵⁸ Αυτό ωστόσο το οποίο έχει σημασία να παρατηρήσουμε στις κατασκευές του είναι το εγγενές στοιχείο τους, δηλαδή η

⁵⁵ Dan Flavin. *The Complete Lights, 1961-1996*, ό.π., σ. 24-28.

⁵⁶ Ό.π., σ. 15.

⁵⁷ Kenneth Baker, ό.π., σ. 100· Dan Flavin. *The Complete Lights, 1961-1996*, ό.π., σ. 73.

⁵⁸ Kenneth Baker, ό.π., σ. 111-112.

ηλεκτρική ενέργεια, το φως. Στην τέχνη του ο Flavin χρησιμοποίησε κυρίως σωλήνες φθορισμού με χρώμα ως εικαστικό μέσο. Οι αποχρώσεις ποικίλλουν αλλά, δεδομένου του ότι οι σωλήνες φθορισμού αποτελούν εμπορικό προϊόν σταθερό με πολύ συγκεκριμένα χρώματα και μεγέθη, το πλαίσιο των συνδυασμών τους είναι προκαθορισμένο.⁵⁹

Γενικότερα, οι σωλήνες φθορισμού άρχισαν εν πολλοίς να χρησιμοποιούνται από το 1930. Ονομάζονται έτσι λόγω της ύπαρξης φωσφόρου ο οποίος ενεργοποιείται στην παρουσία άλλου φωτός ή ακτινοβολίας. Οι σωλήνες φθορισμού αποτελούνται από σφραγισμένο γυάλινο σωλήνα στον οποίον εμπεριέχονται ατμός υδραργύρου και αργόν.⁶⁰ Όταν τα χημικά αυτά στοιχεία ηλεκτριστούν, εκπέμπουν ως αποτέλεσμα υπεριώδη ακτινοβολία η οποία μετατρέπει το φώσφορο μέσα στον σωλήνα σε ιριδίζοντα. Επιπροσθέτως, το χρώμα του εν λόγω λαμπτήρα καθορίζεται από τη χημική σύσταση του φωσφόρου που χρησιμοποιείται σε κάθε περίπτωση. Επί παραδείγματι, το φώσφορο χρώματος πράσινου, ροζ και μπλε παράγει έντονες αποχρώσεις. Ωστόσο, οι κατασκευαστές φωτός δεν έχουν βρει χημική ένωση στους λαμπτήρες φθορισμού, με την οποία να παράγονται με φώσφορο χρώματα, όπως κίτρινο ή κόκκινο. Ως αποτέλεσμα, τα χρώματα αυτά δημιουργούνται εξωτερικά μέσω της επικάλυψης της γυάλινης θήκης με κίτρινη ή κόκκινη χρωστική ουσία μαζί με φώσφορο.⁶¹ Συνεπώς στα έργα του ο Flavin δημιουργεί διαφορετική παλέτα χρωμάτων, χρησιμοποιώντας την ηλεκτρική ενέργεια. Δημιούργησε μεγάλο όγκο έργων, καθώς ως καλλιτέχνης υπήρξε αρκετά παραγωγικός.

Ένα από τα έργα του αποτελεί το *Diagonal of May 25*, το οποίο χρονολογείται το έτος 1963 και είναι αφιερωμένο στον Ρουμάνο καλλιτέχνη Constantin Brâncuși (1876-1957), ο οποίος αποτέλεσε την έμπνευση πολλών μινιμαλιστών της εποχής και, για ορισμένους, ήταν πρόδρομος του Μινιμαλισμού. Πρόκειται για σωλήνα φθορισμού κίτρινου-χρυσού χρώματος, ο οποίος είναι τοποθετημένος διαγωνίως, για τον οποίο υπάρχει και το αντίστοιχο προσχέδιο (εικ. 6). Ήταν το πρώτο του τέχνηργο, το οποίο αποτελούνταν μόνο από φως, μετά τη σειρά με τις *Εικόνες*. Είναι λοιπόν εμφανές ότι και στο εν λόγω έργο ο καλλιτέχνης δεν έχει πλήρως απαγκιστρωθεί από τη λογική των *εικόνων*, ειδικά εάν λάβουμε υπόψιν το χρυσό χρώμα της διαγωνίου,

⁵⁹ Ο.π., σ.110.

⁶⁰ *Dan Flavin. The Complete Lights, 1961-1996*, ό.π., σ. 59.

⁶¹ Ο.π.

το οποίο ταιριάζει με το έργο, τη χρυσή εικόνα του.⁶² Έτσι, γίνεται κατανοητό ότι η τέχνη του με τους σωλήνες φθορίου είχαν στοιχεία και προεκτάσεις σε όλες τις εικαστικές μορφές τέχνης, χωρίς να προσδιορίζονται μονολεκτικά. Ακόμη στο συγκεκριμένο έργο η σύνδεση με τον Ρουμάνου καλλιτέχνη γίνεται λόγω της ποιότητας του φωτός να μπορεί να επεκτείνεται και να εκπέμπει αέναα. Κατά παρόμοιο τρόπο το γλυπτό του Brâncuși *Ατέλειωτη στήλη* (εικ. 7), από το 1935, στο ρουμάνικο Târgu Jiu, έδινε την αίσθηση της άπειρης επέκτασης των ρομβοειδών τμημάτων της κάθετα. Επιπλέον, η *Ατέλειωτη στήλη* συλλαμβάνεται ως μυθολογικό τοτέμ το οποίο ορθώνεται στον ουρανό, ενώ η διαγώνιος του Flavin επεκτείνεται μεταφορικά μέσω της διάδοσης του ως απλού, καθημερινού φωτιστικού το οποίο επαναλαμβάνεται στον εκάστοτε τοίχο. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται ένα νέο τεχνολογικό φετίχ. Ο όρος *Έκσταση* στον τίτλο του προσχεδίου υποδηλώνει τον απόηχο της καθολικής του παιδείας, ανακαλώντας τον τίτλο του γλυπτού της κατεξοχήν τέχνης της καθολικής παράδοσης *Η έκσταση της Αγίας Θηρεσίας* του Gianlorenzo Bernini (1598-1680), στο παρεκκλήσιο Cornaro της Santa Maria della Vittoria, στη Ρώμη.⁶³

Ωστόσο, παρά το υφέρπον θρησκευτικό στοιχείο, το οποίο πάντα ενυπάρχει στην τέχνη του, ο ίδιος ο Flavin αρνείται κάθε είδους μεταφυσικότητα και πνευματικότητα των έργων του, εμμένοντας στα φαινόμενα αυτά καθαυτά. Όμως τα φαινόμενα δεν παραμένουν ίδια. Ένα τόσο φαινομενικά ουδέτερο αντικείμενο, όσο ένας σωλήνας φθορίου, δημιουργεί ένα πολύπλοκο αποτέλεσμα. Έτσι λοιπόν ο σωλήνας, νοούμενος ως ύλη και εικόνα ταυτόχρονα από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, διέπεται από φαινομενική αλήθεια, καθώς είναι αντικείμενο υλικά χειροπιαστό, ωστόσο την εκπομπή και τη διάχυση του φωτός είναι δύσκολο να τις αντιληφθεί κανείς, αφού είναι ρευστές και μη απτές.⁶⁴ Εάν κανείς το κοιτάξει, αρχικά η όρασή του μπερδεύεται, δεν έχει ξεκάθαρη εικόνα. Όσο περισσότερο συγκεντρώνει κανείς την όρασή του σε αυτό, τόσο πιο δύσκολο είναι να το αντιληφθεί.⁶⁵ Κατά συνέπεια, ο θεατής δεν μπορεί να το ατενίσει παρατεταμένα. Χωρίς όμως να εγγράφεται στο πεδίο της όρασης συγκεκριμένα, τίποτα δεν μπορεί να νοηθεί απόλυτα. Έτσι λοιπόν γίνεται κατανοητή μονάχα η φευγαλέα και αμφίσημη φύση του φωτός.

⁶² Ο.π., σ. 37.

⁶³ Ο.π., σ. 37.

⁶⁴ James Meyer, ό.π., σ. 105.

⁶⁵ Ο.π.

Οι σωλήνες φθορισμού επίσης συνθέτουν ένα άλλο έργο του, το οποίο ονομάστηκε *The Nominal Three* (εικ. 8), από το 1963, και αφιερώθηκε στον Άγγλο μοναχό και φιλόσοφο του 14ου αιώνα Γουλιέλμο της Όκχαμ (1285-1349). Ο φιλόσοφος αυτός ήταν ο εμπνευστής της έννοιας του Νομιναλισμού. Πρέσβευε ότι η πραγματικότητα υπάρχει αποκλειστικά στην ατομικότητα των πραγμάτων και οι καθολικότητες αφορούν απλώς αφηρημένες έννοιες.⁶⁶ Η θεώρηση αυτή είναι σε άμεση συνάφεια τόσο με την τέχνη του Flavin όσο και ευρύτερα του Μινιμαλισμού. Η χρήση όσο το δυνατόν λιγότερων στοιχείων και πραγμάτων στον προσδιορισμό του κόσμου που περιβάλλει τον άνθρωπο, ως άξονας αναφοράς της φιλοσοφίας του, αποτελεί έδαφος για το θεωρητικό υπόβαθρο του Μινιμαλισμού, συγκεκριμένα της εκδοχής του Flavin. Έτσι λοιπόν οι σωλήνες φθορισμού είναι το ελάχιστο, το απαραίτητο μέσο που δίνει μορφή στην ιδέα του. Το συγκεκριμένο έργο αφορά σε τρεις ξεχωριστές, συμπαγείς ολότητες σωλήνων φθορισμού, χρώματος λευκού (με λαμπτήρες φυσικού φωτός), όπου η καθεμία αποτελείται από τέσσερις σωλήνες. Οι λαμπτήρες βρίσκονται τοποθετημένοι κάθετα και εφάπτονται σε τοίχο, τοποθετημένοι στο κέντρο, και δύο στις γωνίες.

Πρόκειται για ένα απλό, αφαιρετικό και πρωταρχικό σχήμα το οποίο συντίθεται και επαναλαμβάνεται μέσα από το φως στο καθημερινό επίπεδο. Ο καλλιτέχνης συνθέτει λοιπόν μια στοιχειώδη συστημική διάταξη στην οποία γίνεται μνεία στο ιδεώδες της αφαίρεσης και της απλότητας της φόρμας. Ακόμη, μέσα από το συνθετικό παράδοξο της ενότητας στην οποία η μία ολότητα αποτελείται από τέσσερις φθορίζοντες σωλήνες, διενεργείται και αναφορά στο ατέρμον του *Diagonal of May 25*.⁶⁷ Ο όρος Nominal (Κατ' Όνομα) στον τίτλο δεν αναφέρεται σε τίποτα άλλο παρά στην τέχνη του. Οι φθορίζοντες λαμπτήρες συνιστούν κοινότοπο χρηστικό μέσο φωτισμού έξω από το καθορισμένο τους περιβάλλον. Είναι η σύλληψη του Flavin για την τέχνη του και μια ταυτόχρονη κριτική για τη θεώρηση της τέχνης στο πλαίσιο του Μοντερνισμού· από τον Flavin, τους ομοϊδεάτες του και το γενικότερο πλαίσιο του κινήματος του Μινιμαλισμού, η τέχνη δεν ερμηνευόταν ως αντικείμενο με χρώμα, φόρμα και όγκο στο χώρο. Παρότι αυτά τα στοιχεία υπάρχουν στην τέχνη του, τα μεταχειρίζεται με τέτοιο τρόπο ώστε γίνονται επουσιώδη και σηματοδοτούν μια διαφορετική θεώρηση.⁶⁸

⁶⁶ Dan Flavin. *The Complete Lights, 1961-1996*, ό.π., σ. 37.

⁶⁷ Ό.π., σ. 40.

⁶⁸ Dan Flavin. *The Architecture of Light*, ό.π., σ. 18-19.

Στην τέχνη του, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, είχε επηρεαστεί από τις αρχές του Κονστρουκτιβισμού, στο πλαίσιο της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Κατά συνέπεια, το έργο του *Μνημείου για τον Vladimir Tatlin*, του 1968, είναι αφιερωμένο στον καλλιτέχνη της Ρωσικής Πρωτοπορίας Vladimir Tatlin (1885-1953), και συγκεκριμένα στο μνημείο το οποίο φιλοτέχνησε για την Τρίτη Διεθνή το 1920, το οποίο δεν υλοποιήθηκε ποτέ. Επίσης, ακόμη ένα έργο του Dan Flavin, το *Pink out of a Corner (to Jasper Johns)*, από το 1963, συνδέεται και αυτό με τον Tatlin (εικ. 9, 10).

Οι κονστρουκτιβιστές, οι οποίοι έδρασαν κατά την περίοδο του 1920, προσπάθησαν να δημιουργήσουν μια διαφορετική σύλληψη της τέχνης. Σε συνάρτηση με τα ιστορικά γεγονότα της περιόδου γενικότερα αλλά και στη Ρωσία, την Οκτωβριανή Επανάσταση, την επιρροή από τα ευρωπαϊκά κινήματα και την ανάπτυξη της τεχνολογίας, ο Κονστρουκτιβισμός κατέληξε να είναι ο συνδυασμός τέχνης και επιστήμης με σκοπό την πλήρη ενσωμάτωση στη βιομηχανική κοινωνία και στις ανάγκες της. Άλλωστε ειδικά στη Ρωσία από τα τέλη του 19ου αιώνα υπήρχε πολύ μεγάλη βιομηχανική ανάπτυξη, πολύ μεγαλύτερη απ' ό,τι στην Ευρώπη. Στην τέχνη η Ρωσική Πρωτοπορία προωθούσε την εικόνα του ανθρώπου βάσει πλέον των ιστορικών εξελίξεων της Ρωσίας· από τη μία η τεχνολογική πρόοδος της εποχής η οποία αποτελούσε συστατικό άξονα της κοινωνικής δομής και από την άλλη η πρωτόλεια αίσθηση της ρωσικής αγροτικής επαρχίας.⁶⁹ Στην τέχνη οι κονστρουκτιβιστές υποστήριζαν απλές γεωμετρικές φόρμες με αμεσότητα, την απαλλαγή της τέχνης από τη διακοσμητικότητα και τη χρήση βιομηχανικών υλικών και μέσων μαζικής παραγωγής. Επίσης είναι φυσικό ότι απέρριπταν την αναπαράσταση ως εδραιωμένη μορφή τέχνης αλλά και το δόγμα «η Τέχνη για την Τέχνη». Κεντρικούς τους άξονες ήταν η υλικότητα, η σαφής δομή και η ανταπόκριση του έργου στα κοινωνικά ζητήματα. Ο Tatlin ως βασικός εκπρόσωπος του κινήματος δίδασκε ξυλοτεχνική, μεταλλοτεχνία και κεραμική, ασχολήθηκε με τον κινηματογράφο και το θέατρο, έκανε σχέδια για την παραγωγή βιομηχανικών εργατικών ρούχων και πειραματιζόταν χρόνια με τα ανεμόπτερα.⁷⁰ Ακόμη στις κατασκευές του προσπάθησε, όπως πολλοί καλλιτέχνες της εποχής του, να εφαρμόσει αρχές ενάντια στις εδραιωμένες σταθερές του χώρου της αναγεννησιακής προοπτικής και της ευρωπαϊκής αντίληψης ευρύτερα αλλά και φυσικών περιορισμών, όπως της

⁶⁹ *Πέντε Εποχές της Ρωσικής Πρωτοπορίας*, κατ. έκθ., Ίδρυμα Ν. Π. Γουλανδρή - Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, επιμ. Μαρία Τσαντσάνογλου, Αθήνα 2008, σ. 77.

⁷⁰ Νίκου Στάγκου (επίμ.), ό.π., σ. 231- 242, 235.

βαρύτητας.⁷¹ Όλες αυτές οι θεωρήσεις λάμβαναν χώρα υπό το πρίσμα των συζητήσεων για την «τέταρτη διάσταση» και τη μη-ευκλείδεια γεωμετρία, θέματα τα οποία είχαν κάνει την εμφάνισή τους στο προσκήνιο, στις αρχές του 20ού αιώνα με την ανακάλυψη της θεωρίας της σχετικότητας του Albert Einstein (1879-1955) αλλά και της θεωρίας του χωροχρόνου του Hermann Minkowski (1864-1909).⁷² Ο Tatlin, όπως και άλλοι σύγχρονοί του καλλιτέχνες στο πλαίσιο της Ρωσικής Πρωτοπορίας, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Kuzma Petrov-Vodkin (1878-1939), προσπαθούσαν να συνθέσουν έναν καινούργιο χώρο, απελευθερωμένο από τα δεσμά της βαρύτητας, ο οποίος να έχει την ικανότητα επαναπροσδιορισμού, όπως συμβαίνει με τα ελάσματα ή με τα υγρά.⁷³ Καθίσταται εμφανές ότι οι καλλιτέχνες αυτοί είχαν «κατασκευαστική» ιδιοσυγκρασία με ανησυχίες για εύρεση νέων σταθερών. Εν προκειμένω, το μνημείο του Tatlin θα αποτελούσε ένα εντυπωσιακό αρχιτεκτόνημα, το οποίο θα ενσωμάτωνε τις αρχές του Κονστρουκτιβισμού και θα υπηρετούσε τις κοινωνικές ανάγκες. Συγκεκριμένα το ύψος του προσδιοριζόταν όσο του Empire State Building (1931), ενώ θα αποτελούσε ένα από τα πρώτα δείγματα κινητικής γλυπτικής-αρχιτεκτονικής, αφού θα υπήρχε το στοιχείο της κίνησης τμημάτων, όπως επίσης και εκπομπή ενημερωτικών δελτίων και διακηρύξεων προς τον λαό, τα οποία θα προβάλλονταν με μεγάλα γράμματα.⁷⁴ Το μεγαλόπνοο αυτό σχέδιο, το οποίο δεν υλοποιήθηκε, αντικατοπτρίζει τις ιδέες των κονστρουκτιβιστών και αποτελεί το σύμβολο της ιδεατής εφαρμογής της τέχνης την οποία ενστερνίζονταν.

Από την πλευρά του, ο Flavin μοιράζεται ορισμένα κοινά με το όραμα της κονστρουκτιβιστικής κοινωνίας. Τα στοιχειώδη γεωμετρικά σχήματα, η χρήση υλικών μαζικής παραγωγής, αλλά και η έμφαση στην οντολογική διάσταση του έργου περισσότερο από τη σημασιολογική φόρτισή του, αποτελούν κοινά. Το έργο είναι το υλικό του και είναι αυτό με το οποίο ο θεατής έρχεται σε επαφή· δεν είναι πλέον μέσο επιφορτισμένο να μεταδώσει στον θεατή περαιτέρω νοήματα. Το έργο τέχνης είναι ξεχωριστή οντότητα, απτή και προσωρινή, με προσδιορισμένη διάρκεια στον χρόνο, γεγονός το οποίο στα έργα του Flavin είναι άμεσα κατανοητό. Εάν τα φώτα σβήσουν, νομοτελειακά το έργο παύει να υπάρχει.⁷⁵ Υπό αυτό το πρίσμα, φιλοτέχνησε εκείνος

⁷¹ Πέντε Εποχές της Ρωσικής Πρωτοπορίας, ό.π., σ. 222.

⁷² Linda Henderson, *The Fourth Dimension and non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Πρίνστον 1983, σ. 9.

⁷³ Πέντε Εποχές της Ρωσικής Πρωτοπορίας, ό.π.

⁷⁴ Νίκου Στάγκου (επιμ.), ό.π., σ. 237-238.

⁷⁵ Dan Flavin. *The Complete Lights, 1961-1996*, ό.π., σ. 45.

τα *Monuments for V. Tatlin*, ως φόρο τιμής στην ανεκπλήρωτη ουτοπική ιδέα για το μνημείο του Tatlin.

Τα εν λόγω μνημεία του Flavin αποτελούν σειρά κατασκευών, οι οποίες συντίθενται από επτά σωλήνες φθορισμού, ψυχρού λευκού χρώματος και διαφορετικού μήκους. Η κάθε κατασκευή δίνει ένα διαφορετικό σχηματισμό ανάλογα με τον τρόπο με τον οποίο τοποθετούνται οι σωλήνες φθορισμού. Η καθαρότητα των γεωμετρικών σχηματισμών, η αίσθηση ολότητας και η κατασκευή ενός υβριδικού αντικειμένου ανάμεσα σε ζωγραφική και γλυπτική, μιας οντότητας μέσα στο χώρο, αποτελούν τον απόηχο των κονστρουκτιβιστικών δομών.⁷⁶ Κατ' αυτό τον τρόπο, ο Flavin στη σειρά με τα μνημεία αποδίδει μέσω των ξεχωριστών σχημάτων, τα οποία διαμορφώνονται από την διαφορετική τοποθέτηση των σωλήνων, διαφορετικό κάθε φορά οπτικό αποτέλεσμα το οποίο συμβολίζει και τις πολλαπλές και ατέρμονες εναλλαγές και τους μετασχηματισμούς που έχει δυναμικά μία μορφή με συμπαγή δομή και αυστηρή γεωμετρία. Ο τίτλος *μνημεία-monuments* ενέχει ειρωνεία καθώς η σημειολογία του μνημείου η οποία μας παραπέμπει στο διαχρονικό και ακέραιο έρχεται σε αντίθεση με την παροδικότητα της οντολογικής διάστασης της τέχνης την οποία πρέσβευαν ο Tatlin και ο Flavin. Επίσης, αξίζει να σημειωθεί ότι η σύλληψη των μνημείων αφιερωμένων στον Tatlin αποδείχθηκε ανθεκτική στο χρόνο καθώς ο Flavin συνέχιζε τις εναλλαγές έως το 1990.⁷⁷

Αντίστοιχα στην κατασκευή με τον έναν σωλήνα φθορισμού *Pink out of a Corner*, αφιερωμένο στον καλλιτέχνη της Pop-Art⁷⁸ και του Μινιμαλισμού Jasper Johns (1930), ενσωματώνει τη θεώρηση του Tatlin και των συγχρόνων του για τον επαναπροσδιορισμό του χώρου. Το έκθεμα με τον ροζ σωλήνα φθορισμού είναι τοποθετημένο σε γωνία και όχι τυχαία. Στο διάστημα 1915-16 ο Tatlin δημιούργησε σειρά κατασκευών τοποθετημένες σε γωνίες. Μάλιστα το 1915 η συγκεκριμένη σύλληψη προβλήθηκε σε έκθεση μαζί με το *Μαύρο Τετράγωνο* του Kazimir Malevich (1879-1935). Τα δύο έργα ήταν εγκατεστημένα σε γωνίες. Αυτός ο τρόπος είναι μια δήλωση για τα αναξιοποίητα αρχιτεκτονικά σημεία του χώρου, αλλά ταυτόχρονα σηματοδοτεί και την αποδέσμευση του Tatlin από τις έννοιες του πλαισίου και του βάθους οι οποίες περιόριζαν τα έργα του. Τα έργα έμεναν παγιδευμένα σε μια παγιωμένη αντίληψη, ευρωπαϊκής καταβολής, η οποία τα απομόνωνε από τον

⁷⁶ Ο.π.

⁷⁷ Ο.π., σ. 42.

⁷⁸ Μελίτας Εμμανουήλ, ό.π., σ.100-111.

παρόντα χρόνο. Αντίθετα, τα μεταβίβαζε σε μιαν άχρονη προσέγγιση, κατά την οποία το έργο τέχνης υπάρχει ανεξαρτήτως χρόνου και ανθρώπου και είναι ιδωμένο από τον θεατή σε συγκεκριμένο, προσδιορισμένο γι' αυτό σημείο. Ως αποτέλεσμα όμως η τέχνη χάνει την ανθρώπινη διάστασή της, εξιδανικεύεται, αφού εντάσσεται σε μια ξεχωριστή ως προς αυτήν αρχιτεκτονική διάσταση, καταλήγοντας αποκομμένη από την ανθρώπινη σωματική πρόσβαση. Ο τρόπος αυτός ο οποίος έχει παγιωθεί με τα χρόνια είναι μέχρι σήμερα ριζωμένος στο συλλογικό συνειδητό, και στα μάτια του θεατή αποτελεί έναν παράγοντα που στοιχειοθετεί το έργο τέχνης. Συνεπώς, ο Tatlin με τη συγκεκριμένη την επιλογή έρχεται σε ρήξη με αυτήν την θεώρηση, προσπαθώντας να δημιουργήσει μια νέα αντίληψη για την τέχνη. Το καλλιτεχνικό αντικείμενο για εκείνον και το καλλιτεχνικό πλαίσιο της εποχής του είναι μια οντότητα όπως αναφέρθηκε ανωτέρω. Άλλωστε η χαρακτηριστική του φράση ήταν: «Πραγματικά υλικά σε πραγματικό χώρο».⁷⁹ Η οντολογική διάσταση της τέχνης, η έμφαση στην υλικότητά της και η συμμετοχή της στο παρόν ήταν προϊόντα της τεχνολογικής και κοινωνικής εξέλιξης.

Κατ' αναλογία, ο Flavin τοποθετώντας τον σωλήνα στη γωνία, τακτική την οποία θα εφαρμόσει και σε άλλα έργα τέχνης, αναδιαμορφώνει την αρχιτεκτονική του χώρου, καταργώντας το σκοτάδι το οποίο θα διαμορφωνόταν από τη γωνία στη διασταύρωση των τοίχων.⁸⁰ Με τον ανασχηματισμό του χώρου, καταλύει τον παγιωμένο τρόπο προσδιορισμού σε αυτόν. Επιπλέον υπάρχει άλλη μια κρυμμένη αναφορά στην επιλογή της γωνίας. Η γωνία ήταν το μέρος που τοποθετούνταν οι θρησκευτικές εικόνες στο μέσο σπίτι της Ρωσίας. Με αυτόν τον τρόπο, τόσο από τον Tatlin αλλά και από τον Malevich έγινε μνεία σε παραδοσιακό στοιχείο αλλά με νέο βλέμμα. Παρομοίως ο Flavin, διαποτισμένος από το θρησκευτικό στοιχείο, κάνει μια συγκαλυμμένη αναφορά. Στην αντίληψη του ανθρώπου, η γωνία στον χώρο είναι ταυτισμένη ως μέρος μη προσβάσιμο και αναξιοποίητο. Έτσι λοιπόν, με αυτήν την επιλογή μάς παροτρύνει να επαναπροσδιοριστούμε αλλά και να επαναπροσδιορίσουμε τα όρια της αντίληψης και του χώρου.

Η αναδιαπραγμάτευση του χώρου από τον καλλιτέχνη δεν διαδραματιζόταν μόνο μέσα από έργα με γλυπτικές καταβολές αλλά και από κατασκευές οι οποίες είχαν σαφή αρχιτεκτονικό χαρακτήρα. Μία κατασκευή στην οποία ο Flavin είχε αρέσκεια ήταν τα *Εμπόδια-Barriers*. Ως εκ τούτου, φιλοτεχνεί τη δυάδα *Greens Crossing*

⁷⁹ Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922*, Λονδίνο 1962, σ.220.

⁸⁰ Dan Flavin. *The Complete Lights, 1961-1996*, ό.π.

Greens (to Piet Mondrian who lacked green) το 1966 και *An Artificial Barrier of Blue, Red and Blue Fluorescent Light (to Flavin Starbuck Judd)* το 1968 (εικ. 12, 13). Το πρώτο έργο αποτελείται από δύο σειρές σταθερών φθορίζοντων σωλήνων σε πράσινο χρώμα, οι οποίοι είναι τοποθετημένοι διαγώνια και η μία σειρά παρεμβάλλεται μέσα στην άλλη. Με τον τρόπο αυτό σχηματίζεται φυσικό εμπόδιο αλλά και μια σαφής αρχιτεκτονική αναδιαμόρφωση του χώρου. Ακόμη, το έργο αυτό είναι αφιερωμένο στον εικαστικό Piet Mondrian (1872-1944). Ο Mondrian υποστήριξε την αρχή των τριών βασικών χρωμάτων, σε συνδυασμό με το μαύρο και το άσπρο, έχοντας ως στόχο του τη θέσπιση μιας οικουμενικής εικαστικής γλώσσας βάσει της καθαρότητάς τους, ενώ αντιπαθούσε το πράσινο. Ωστόσο ο συνδυασμός αυτός είναι εφικτός μόνο στη ζωγραφική. Όταν αφορά στο φως και στην ανάμειξη των ανακλάσεων του φωτός, τότε η βασική χρωματική παλέτα μειώνεται σε κόκκινο, μπλε και πράσινο. Με αυτό τον τρόπο, παρά το ότι στα έργα του Flavin και στο φως υπάρχει το ζωγραφικό στοιχείο, λόγω της εξάπλωσης του χρώματος, οι νόμοι που το καθορίζουν είναι διαφορετικοί.⁸¹ Επίσης η οντολογική διάσταση των έργων του καθίσταται εδώ εμφανής. Το φως δεν κάνει την παρουσία του ως άοριστο και άυλο στοιχείο. Αντίθετα, διακρίνεται από καθαρή δομή η οποία ενσωματώνεται μέσα στο χώρο. Η διαγώνια διάρθρωση του χώρου με τις αυστηρές ευθείες γραμμές εν προκειμένω, αλλά και σε όλα του τα έργα, παραπέμπει στην εποχή της Ρωσικής Πρωτοπορίας και στον θαυμασμό του Flavin για τους καλλιτέχνες οι οποίοι την εκπροσώπησαν. Το συγκεκριμένο έργο, όπως και πολλά άλλα του καλλιτέχνη, υπάγεται στην κατηγορία των Εμποδίων. Παρά ταύτα, το *Greens Crossing Greens*, το οποίο είναι αφιερωμένο στον Mondrian, μπορεί να θεωρηθεί ένα από τα πρώτα παραδείγματα της τέχνης που σήμερα ονομάζουμε Installation Art (Τέχνη της Εγκατάστασης).⁸²

Το έτερο έργο αφορά επίσης σε μια διαγώνια ευθεία η οποία διέρχεται κατά μήκος του χώρου και δομείται σε ορθογώνια που επικαλύπτονται από σωλήνες φθορισμού χρώματος, κυρίως μπλε και λιγότερο κόκκινου. Ωστόσο, εν αντιθέσει με το προηγούμενο *Εμπόδιο*, το συγκεκριμένο δεν έχει τόση έκταση σε ύψος ώστε να μπορεί να εμποδίσει την μετάβαση του θεατή στον υπόλοιπο χώρο. Το έργο είναι αφιερωμένο στον γιο του καλλιτέχνη Donald Judd (1928-1994), Flavin Starbuck Judd, στον οποίον ο Judd είχε δώσει το όνομα του φίλου του και καλλιτέχνη Flavin.

⁸¹ Dan Flavin. *The Architecture of Light*, ό.π., σ. 26-27.

⁸² Dan Flavin. *The Complete Lights, 1961-1996*, ό.π., σ. 58. Για τον όρο και για τα χαρακτηριστικά της τέχνης αυτής βλ. Στέλιου Λυδάκη, ό.π., σ. 52.

Ο Flavin θαύμαζε τον Judd για τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούσε το χρώμα, και συγκεκριμένα το έντονο κόκκινο. Στο έργο του Flavin το μπλε διαχέεται στον χώρο και κυριαρχεί, ενώ περιορίζει την ένταση του κόκκινου το οποίο καταλήγει να ακτινοβολεί σκοτεινότερο. Το οπτικό αποτέλεσμα το οποίο παράγεται από το συνδυασμό τους είναι η ιώδης απόχρωση. Η δομή της κατασκευής και των δύο έργων και τα χρώματα τα οποία εκπέμπονται δίνουν μορφή στο πραγματικό εμπόδιο και ταυτόχρονα προβάλλουν τον χαρακτήρα του χώρου, δημιουργώντας μια κατάσταση. Ο θεατής αυτόματα εσωκλείεται στην ατμόσφαιρα την οποία δημιουργεί το εκάστοτε χρώμα και έχει αντίκτυπο στο ψυχοτροπικό υπόβαθρο του θεατή. Αξίζει όμως να αναφερθεί η ιδιαιτερότητα του πράσινου χρώματος στο φως και ταυτόχρονα η αιτία που ο Flavin έδειχνε ιδιαίτερη αρέσκεια στο συγκεκριμένο χρώμα. Όταν το πράσινο διαχέεται στον χώρο, οι σωλήνες από τους οποίους εκπέμπεται μοιάζουν να στερούνται χρώματος, να έχουν αδειάσει από αυτό. Όταν ο θεατής κοιτάζει άλλη πηγή φωτός, έξω από τον πράσινο χώρο, αυτό το οποίο συμβαίνει ως φυσική αντίδραση της όρασης είναι να βλέπει μια κοκκινωπή απόχρωση, συμπληρωματική του πράσινου. Στη χρωματική παλέτα του φωτός, το πράσινο είναι ιδιαίτερο χρώμα, πέραν της ιδιότητάς του ως βασικού. Εν αντιθέσει με τη ζωγραφική, στην οποία η ανάμειξη πολλών χρωμάτων σχηματίζει μαύρο, στην περίπτωση του φωτός οδηγούν στο πράσινο.⁸³ Το χρώμα και το υλικό εντάσσονται στον χώρο ως ζωτικά μέλη πλέον και όχι ως συμπληρωματικά, καθώς συμμετέχουν ενεργά στην αρχιτεκτονική του χώρου, γίνονται δηλαδή οργανικά στοιχεία. Μέσω του υλικού επαναπροσδιορίζεται η σωματική κίνηση στον χώρο, ενώ μέσω του χρώματος καθορίζεται η εσωτερική αίσθηση. Έτσι δημιουργείται ένα «σκηνικό», η λεγόμενη Κατάσταση, στην οποίαν ο θεατής δεν είναι παθητικός δέκτης αλλά λαμβάνει μέρος. Εισάγεται στην κατάσταση με αμφίδρομη πορεία· δέχεται δεδομένα και ταυτόχρονα εξωτερικεύει, ή πάνω σε αυτά προσαρμόζεται και δημιουργεί νοήματα βάσει του δικού του εκάστοτε ψυχισμού και της εκάστοτε κατάστασης. Η ειδοποιός διαφορά με την παλαιότερη αντίληψη τέχνης, κατά την οποία το έργο θεάται από απόσταση, έγκειται στο ότι τώρα ο θεατής γίνεται ένα μέρος του συνόλου πάνω στο οποίο δρα. Με άλλα λόγια, υπάρχει φυσική διάδραση.

Άλλο παράδειγμα στην τέχνη του, παρόμοιο με τα προηγούμενα, δηλαδή κατασκευές στις οποίες εμπλέκονται η ζωγραφική και η γλυπτική με πιο έντονες

⁸³ Dan Flavin. *The Complete Lights, 1961-1996*, ό.π., σ. 59.

αρχιτεκτονικές προεκτάσεις, αποτελεί άτιτλο έργο του, από το 1996. Πρόκειται για έναν μεγάλο ορθογώνιο χώρο στο Χιούστον, το *Richmond Hall* (εικ. 14, 15, 16). Οι δύο πλάγιοι τοίχοι του χώρου περιτρέχονται κατά μήκος από σωλήνες φθορισμού σε δύο ζώνες, ενώ στην οροφή υπάρχει ορθογώνιο άνοιγμα από το οποίο εισάγεται ηλιακό φως. Το αποτέλεσμα αποπνέει αίσθηση συμμετρίας και αρμονίας λόγω της γεωμετρικής ακρίβειας και καθαρότητας.⁸⁴ Είναι από τα κατεξοχήν μινιμαλιστικά έργα, αφού έχει εμφανή συστημικό και σειριακό χαρακτήρα, τόσο αρχιτεκτονικά αλλά και στην παράθεση των χρωμάτων των σωλήνων φθορισμού ως συστατικού στοιχείου του χώρου. Ο τρόπος με τον οποίον είναι τοποθετημένοι οι σωλήνες στον τοίχο δεν περιορίζεται σε γραμμική παράθεση, καθώς πρέπει να ληφθούν υπόψιν οι ανακλάσεις των χρωμάτων του φωτός στην οροφή και στο πάτωμα. Συνεπώς το χρώμα εσωκλείει τον χώρο και ενσωματώνεται με πολλαπλούς τρόπους σε ένα φαινομενικά άρρηκτο σύστημα το οποίο μπορεί να συνεχίζεται αόριστα. Οι εναλλαγές είναι διακριτικές και δεν δημιουργούν έντονες αντιθέσεις, ενώ και ο χώρος είναι λιτός κατά το μέγιστο δυνατό. Σύμφωνα με τον Μινιμαλισμό, αυτό το σύστημα είναι η ελάχιστη μονάδα η οποία είναι η καταλυτική για τη διαμόρφωση δομής με άριστη συμμετρία που διαπνέεται από την ιδιότητα της εκτατικότητας.

Κατανοούμε λοιπόν ότι στην πολυδιάστατη τέχνη του ο Flavin, κινούμενος σε ένα μινιμαλιστικό έδαφος, είτε λόγω επιρροών είτε λόγω της ίδιας της ιδιοσυγκρασίας του καλλιτέχνη, χρησιμοποιεί το φως υπό το πρίσμα αυτό. Με ζωγραφικές, γλυπτικές και αρχιτεκτονικές τις καταβολές του, δίνει μορφή στις *Καταστάσεις* του οι οποίες κατασκευαστικά είναι αυστηρά υπολογισμένες. Μέσα από την άτεγκτη προσέγγιση της γεωμετρίας, πετυχαίνει να δώσει σαφή όρια. Επίσης δεν επιδιώκει να σβήσει τον χώρο στο χρωματιστό φως αλλά να τον παρουσιάσει υπό άλλες συνθήκες, δείχνοντας πόσες διαφορετικές διαστάσεις κρύβονται σε αυτόν τον κενό χώρο. Οριοθετεί ξανά τον χώρο μέσα από το φως, που το χρησιμοποιεί ως μέσο απτής ανάδειξης του χαρακτήρα του εκάστοτε χώρου ως φαινόμενο. Αξιοποιεί γωνίες και σχηματίζει εμπόδια ώστε να αποδώσει μια νέα αρχιτεκτονική του ίδιου του χώρου, να αναδείξει έναν άλλο δικό του χαρακτήρα ο οποίος δημιουργεί μια διαφορετική ψυχική κατάσταση. Κατά αυτόν τον τρόπο, δείχνει τις άπειρες, άγνωστες επιλογές οι οποίες δεν μπορούν να ιδωθούν στο κενό του χώρου.

⁸⁴ Ο.π., σ. 127.

James Turrell

Ένας άλλος καλλιτέχνης ο οποίος καταπιάνεται με το φως, ή ακριβέστερα θεωρείται καλλιτέχνης του φωτός, είναι ο James Turrell. Γεννήθηκε στο Λος Άντζελες το 1943. Ο πατέρας του ήταν μηχανικός της αεροπορίας, δάσκαλος και διευθυντής σχολείου ενώ η μητέρα του είχε σπουδάσει γιατρός, δίδασκε ζωολογία, ενώ ήταν εθελόντρια σε οργανώσεις στην Αφρική. Όπως δηλαδή καταλαβαίνει κανείς, επρόκειτο για μια δραστήρια οικογένεια. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι η κουακεριανή⁸⁵ παράδοση της οικογένειάς του ήταν το στοιχείο το οποίο τον επηρέασε κατά πολύ στην τέχνη του. Στο σχολείο ήταν πολύ καλός μαθητής και διετέλεσε και πρόεδρος στο λύκειο. Στα δεκαέξι του έλαβε δίπλωμα πιλότου. Στη συνέχεια σπούδασε στο κολλέγιο της Pomona ψυχολογία της αντίληψης και αποφοίτησε το 1965. Παράλληλα είχε συμπληρώσει εκτενή σειρά μαθημάτων στα αντικείμενα της τέχνης, των μαθηματικών και της αστρονομίας.⁸⁶ Έπειτα σπούδασε τέχνη για ένα εξάμηνο στο πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας, στο Irvine, και ολοκλήρωσε μεταπτυχιακές σπουδές με ειδίκευση στην τέχνη στο Claremont Graduate School το 1973. Σε γενικές γραμμές, εντάσσεται στο κίνημα του φωτός και του χώρου, ενώ ο άξονας γύρω από τον οποίο περιστρέφεται στην τέχνη του είναι το φως. Οι πρώτες προσπάθειες διενεργήθηκαν το 1965-66, περίοδο κατά την οποία δούλευε με αέρια, ενώ η πρώτη δημόσια έκθεση των έργων του έλαβε χώρα ήδη από τα σχολικά έτη του, και συγκεκριμένα στο μουσείο τέχνης της Πασαντένας. Έχει συνεργαστεί με τον Robert Irwin (1928), καλλιτέχνη του φωτός, στο πλαίσιο των διοργανώσεων *Art and Technology* 1971 και στο U.S. Pavilion, Expo 70, Osaka Japan 1969-70. Η συνεργασία με τον Irwin έληξε σχετικά σύντομα.⁸⁷

Ο Turrell, μέσα από τη χρήση του φωτός στην τέχνη του, διερευνά την ανθρώπινη αντίληψη και τα όριά της. Η αντίληψή μας είναι περιορισμένη στις τρεις διαστάσεις και η όραση έχει γίνει μια τυποποιημένη διαδικασία. Όμως η διαδικασία του οράν είναι κάτι βαθύτερο από μια στατική εικόνα των φαινομένων. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι σπουδές του Turrell στην ψυχολογία και στη διαδικασία της αντίληψης τον ώθησαν να κατανοήσει την πολυδιάστατη φύση της αντίληψης και, μέσω της τέχνης

⁸⁵ Μέλη Χριστιανικής Ομολογίας η οποία ιδρύθηκε τον 17ον αιώνα στην Αγγλία. Οι Κουάκεροι πιστεύουν ότι κάθε άνθρωπος φωτίζεται από τον Χριστό και ότι, μολονότι η Αγία Γραφή είναι θεόπνευστη, μόνο ο Χριστός είναι ο Λόγος του Θεού.

⁸⁶ James Turrell. *A Retrospective*, κατ. έκθ., Μουσείο Τέχνης Λος Άντζελες, επιμ. Govan Michael, Μόναχο 2013, σ. 37.

⁸⁷ Jan Butterfield, *The Art of Light + Space*, Νέα Υόρκη 1995, σ. 72-73.

του, να ανακαλύψει τις προεκτάσεις της. Η ένταξη σε ένα χώρο ο οποίος στερείται αξόνων αναφοράς, διαστάσεων και αντικειμένων και στον οποίο υπάρχει μόνο το διαχεόμενο, χρωματιστό φως διαμορφώνει φαινομενικά κατάσταση απώλειας κάθε αισθητηρίου. Ο προσδιορισμός βάσει των καθημερινών σημείων είναι αδύνατος και η αντίληψη εν προκειμένω λαμβάνει διαφορετικό χαρακτήρα. Σε έναν χώρο γεμάτο φως με ασαφή όρια, άνευ κεντρικού σημείου και αίσθησης του απέραντου, η αντίληψη του ατόμου γίνεται υπεραισθητική. Υπερβαίνει δηλαδή τις παραμέτρους των αισθήσεων όπως τις νοούμε και αυτό το οποίο τελικά καταλήγει κανείς να αισθάνεται και να αντιλαμβάνεται σε αυτά τα δωμάτια είναι η δική του αντίληψη. Δεν υπάρχει κανένας άλλος άξονας αναφοράς. Άλλωστε το αναφέρει και ο καλλιτέχνης: «Δεν υπάρχει αντικείμενο στην τέχνη μου. Ποτέ δεν υπήρχε. Δεν υπάρχει εικόνα μέσα σε αυτήν. Η τέχνη μου δεν έχει ούτε αντικείμενο, ούτε εικόνα, ούτε σημείο εστίασης. Το ενδιαφέρον μου έγκειται στο να βυθοσκοπώ τον χώρο».⁸⁸ Συνεπώς, το φως και ο παρατηρητής είναι τα μόνα στοιχεία τα οποία αλληλεπιδρούν. Τελικά ο παρατηρητής καταλήγει να «εσωκλείει» μέσα του το φως ή μήπως απλά απελευθερώνει το ήδη υπάρχον φως μέσα του;

Ο Turrell δεν κατασκευάζει απλώς κάτι εξωτερικό προς τον παρατηρητή αλλά περισσότερο αντικατοπτρισμό του δικού μας εσωτερικού φωτός, τόσο μεταφορικά όσο και κυριολεκτικά. Στο ανθρώπινο μάτι εμφοιλωρεί το φως, και η ανατομία του είναι κατασκευασμένη με τέτοιο τρόπο ώστε να λειτουργεί βάσει αυτού. Ακόμα και σε συνθήκες σκοταδιού, το μάτι σταδιακά προσαρμόζεται χάρης στις ελάχιστες πτυχές φωτός. Η μεταφορική σημασία έγκειται στην εύρεση του εσωτερικού φωτός η οποία στην τέχνη του Turrell έχει τις θεωρητικές καταβολές της στους Κουάκερους, από τους οποίους, όπως αναφέρθηκε, διαμορφώθηκε ο εν λόγω καλλιτέχνης. Σε αυτούς, ο διαλογισμός και η εύρεση του εσωτερικού φωτός ως τρόπου ζωής είναι καταλυτικά στοιχεία. Με αυτό τον τρόπο αποδίδεται και μια πνευματική διάσταση στην τέχνη του· η τελευταία, πέρα από εξωαισθητηριακή, καταλήγει να σημαίνει μιαν υπερβατική εμπειρία η οποία χαρακτηρίζεται υπερβατική, ακριβώς επειδή υπερβαίνει την τετριμμένη, καθημερινή λειτουργία των αισθήσεων, όπως τις χρησιμοποιεί κανείς στην επιφανειακή ανάγνωση των φαινομένων της καθημερινότητας. Επίσης αξίζει να αναφερθεί πως, πέραν του γενικού ενδιαφέροντος για το φως σε όλη τη διάρκεια της

⁸⁸ Ο.π., σ. 68.

ζωής του Turrell, βασικός παράγων επινόησης των *Ganzfeld*⁸⁹ (χώρων γεμάτων φως) αποτέλεσε και η αεροπορική του εμπειρία. Στον αέρα, μέσα στο αεροπλάνο, η αίσθηση την οποία βιώνει κανείς είναι παρόμοια με αυτήν της τέχνης του Turrell. Στον αέρα καταργούνται τα όρια και υπάρχει η αίσθηση του ατελείωτου στην απεραντοσύνη του γαλάζιου. Κατανοεί λοιπόν κανείς ότι το προσωπικό βίωμα του Turrell στον αέρα επηρέασε κατά πολύ την εξέλιξη της τέχνης του.⁹⁰

Ο Turrell μέσα από το προσωπικό στίγμα της τέχνης του εντάσσεται στο κίνημα της δεκαετίας του 1960, στο οποίο οι καλλιτέχνες καταγίνονταν με το φως και τον χώρο, εντοπισμένοι στη δυτική Αμερική, κυρίως στην Καλιφόρνια.⁹¹ Έχει δημιουργήσει διάφορα είδη τέχνης, με κύριο χαρακτηριστικό την αρχιτεκτονική και το φως, τα οποία θα αναλυθούν παρακάτω. Το κομβικό σημείο στην καλλιτεχνική του πορεία, το οποίο αποτελεί το απόγειο της τέχνης του, εδράζεται στη σύλληψη και στην κατασκευή ενός ολόκληρου αρχιτεκτονικού συγκροτήματος, το λεγόμενο *Roden Crater*, το οποίο χρησιμοποιεί ως κεντρικό υλικό το φως και μοιάζει εξ απόπτου με ανθρώπινο μάτι. Βρίσκεται στην έρημο της Αριζόνας και υπάγεται στην κατηγορία της Land Art (Τέχνης της Γης).⁹² Το είδος τεχνητού φωτισμού το οποίο χρησιμοποιεί ποικίλλει και κυμαίνεται από νέον, led και διάφορα αέρια μέχρι και προγράμματα σε υπολογιστή. Ωστόσο, όποια κατηγορία τέχνης του Turrell και να προσεγγίσει κανείς, το απώτερο νόημα μέσα από το απόλυτο φως των έργων του προέρχεται από το βίωμα της σχετικότητας της αντίληψης αναλογικά με το περιβάλλον. Πιο συγκεκριμένα, από το γεγονός ότι η αντίληψη δεν είναι απλώς διαδικασία ανάγνωσης της εικόνας με το πέρασμα του φωτός στον φακό του ματιού, αλλά κυρίως το ότι η πραγματικότητα και η εκάστοτε αλήθεια βρίσκονται σε συνάρτηση με τη δική μας αντίληψη και διαμορφώνονται από αυτήν. Η τέχνη του, αν και διαφέρει στη σύλληψη από τα κινήματα της εποχής του, όπως από τον Μινιμαλισμό, και περισσότερο από την Pop Art, εντασσόμενη περισσότερο στην Εννοιολογική Τέχνη, φέρει κοινά στοιχεία με τον Μινιμαλισμό. Αυτό καθίσταται εμφανές στον τρόπο με τον οποίον ο καλλιτέχνης κατορθώνει με τις απλές φόρμες, τις ελλειπτικές μορφές, και γενικά το ελάχιστο δυνατό υλικό, να δώσει αποτελέσματα τα οποία βρῖθουν νοημάτων και

⁸⁹ Ο γερμανικός όρος σημαίνει το τέλειο, εκτός περιορισμών, εκείνο πεδίο στο οποίο περιέρχεται η ανθρώπινη συνείδηση και στην παραψυχολογία συνδέεται με πειράματα αυθυποβολής και τηλεπάθειας.

⁹⁰ *James Turrell A Retrospective*, ό.π., σ. 52.

⁹¹ Ό.π., σ. 31.

⁹² Για τον όρο και για τα χαρακτηριστικά της τέχνης αυτής βλ. Στέλιου Λυδάκη, ό.π., σ. 91-92· Μελίτας Εμμανουήλ, ό.π., σ. 157.

συνδυάζουν τόσο τέχνες από όλο τον κόσμο, όσο και φιλοσοφία, επιστήμη και θρησκεία.

Το 1966 ο Turrell έφτιαξε το εργαστήριό του στο πρώην ξενοδοχείο Mendota, στο Ocean Park, περιοχή στη Σάντα Μόνικα, στην Καλιφόρνια. Εκεί καταπιάστηκε με τον τρόπο με τον οποίο το φως διαμορφώνει τον χώρο. Αρχικά δούλεψε με φυσικό εξωτερικό φως. Δημιούργησε ανοίγματα στους τοίχους και στις οροφές αλλά και με τη χρήση παραθύρων. Έτσι διαμορφώθηκε η αλληλεπίδραση του εξωτερικού φωτός με τον εσωτερικό χώρο, κάτι που ήταν εμφανέστερο κατά τη διάρκεια των νυχτερινών ωρών με τα φώτα τους (φανάρια, ταμπέλες νέον, φώτα αυτοκινήτων). Χρησιμοποιεί το φως ώστε να τροποποιήσει τον χώρο, και επομένως συνδέεται με την αλληγορία του σπηλαίου του Πλάτωνα. Οι εμφανίσεις του φωτός, όπως αντίστοιχα οι σκιές στο σπήλαιο, νοούνται από τον θεατή ως κάτι αληθινό, ενώ δεν είναι παρά ένας αντικατοπτρισμός του πραγματικού έξω από το σπήλαιο και έξω από το δωμάτιο. Με αυτόν τον τρόπο, ο Turrell καταφέρνει να θέσει εύστοχα τόσο την θεωρία περί σχετικότητας της αντίληψης, ανάλογα με την εκάστοτε συγκυρία και θέση, όσο και τι είναι αυτό που ο καθένας μας νοεί και συλλαμβάνει ως πραγματικότητα. Στο σπήλαιο και στο εργαστήριο η πραγματικότητα αυτών που βρίσκονται στο εσωτερικό δεν είναι παρά ψευδαίσθηση για εκείνους οι οποίοι βρίσκονται εκτός τους.

Επιπρόσθετα, με παρόμοια συλλογιστική δημιουργεί και σειρά επαναλαμβανόμενων προβολών γεωμετρικών σχημάτων, των οποίων το υλικό είναι αποκλειστικά το φως. Συγκεκριμένα χρησιμοποιεί προβολέα τον οποίο έχει τροποποιήσει, αντικαθιστώντας τον βασικό μηχανισμό εκπομπής φωτός αρχικά με βολφράμιο και έπειτα με μια δυνατή πηγή αλογόνου. Τα έργα ονομάστηκαν *Projection Pieces* και χωρίστηκαν σε δύο κατηγορίες: προβολές στη γωνία και προβολές στην επίπεδη επιφάνεια του τοίχου. Αυτό που αντικρίζει ο θεατής είναι γεωμετρικές φόρμες οι οποίες μοιάζουν να αιωρούνται στον χώρο. Τα σχήματα τα οποία είναι τοποθετημένα σε γωνίες παράγουν τρισδιάστατο οπτικό αποτέλεσμα, ενώ τα εντοίχια μοιάζουν επίπεδα. Το πρώτο από τα έργα αυτά ήταν το *Afrum*, ενώ ακολούθησαν διάφορα, όπως τα *Gard Blue*, *Phantom*, *Porter-Powel (Yellow)* κ.ά. (εικ. 17, 18, 19). Το φως σχηματίζει συμπαγείς όγκους οι οποίοι, ανάλογα με το χρώμα τους, μοιάζουν να έχουν μικρότερη ή μεγαλύτερη πυκνότητα. Ωστόσο, κατά την πρόοδο της τέχνης του, οι τρισδιάστατες συλλήψεις παραχωρούν τη θέση τους σε δισδιάστατες.

Τα *Shallow-Space Constructions* αποτελούν το επόμενο βήμα στην τέχνη του. Εδώ το φως χρησιμοποιείται με διαφορετικό τρόπο και παράγει αντίστοιχα αποτελέσματα. Από αυτό το σημείο και έπειτα ο Turrell αρχίζει να βρίσκει την προσωπική του καλλιτεχνική ταυτότητα και η τέχνη του παρουσιάζει εγγενείς ποιότητες με εκείνες της ζωγραφικής. Περιπτώσεις των *Shallow-Space Constructions* αποτελούν τα *Rondo*, *Rayzor*, *Raemar (Pink White)*, *Penumbra* (εικ. 20, 21, 22). Το φως εισάγεται στον χώρο μέσα από σχισμές στον τοίχο, οι οποίες υπονοούν φωτισμό σε άλλο δωμάτιο. Ο χώρος φωτίζεται διακεκομμένα, και το οπτικό αποτέλεσμα το οποίο δημιουργείται είναι η εντύπωση του αβαθούς του δωματίου, ενώ τα όρια των τοίχων δεν μπορούν εύκολα να προσδιοριστούν· υπάρχει η αίσθηση της επιπεδότητας.

Επίσης παρόμοιο αποτέλεσμα αφήνουν στον θεατή οι πανομοιότυπες κατηγορίες των *Wedgeworks* και *Veils* που δημιουργεί. Οι τελευταίες αφορούσαν σε μια ανακατασκευή του χώρου μέσω του φωτός και στη δημιουργία της ψευδαίσθησης. Στην πρώτη το φως ήταν τοποθετημένο με τέτοιο τρόπο ώστε να φτάνει την απέναντι γωνία το τοίχου. Το δωμάτιο έμοιαζε να χωρίζεται σε δύο διαγώνια κομμάτια από έναν τοίχο φωτός. Αντίστοιχα στα *Veils*, και συγκεκριμένα στο *Virga* (εικ. 23), το μόνο έκθεμα το οποίο δημοσιεύθηκε σε αυτήν την κατηγορία, προκαλείται στον θεατή η εντύπωση ενός διαφανούς πέπλου το οποίο έχει διαγώνια κλίση και δίνει την εντύπωση ρομβοειδούς σχήματος. Ο Turrell, προκειμένου να πετύχει το αποτέλεσμα αυτό, εγκατέστησε σωλήνες φθορισμού πίσω από άνοιγμα στην οροφή, ενώ ταυτόχρονα ενσωμάτωσε τη ροή του φυσικού φωτός μέσα από διαγώνιους φεγγίτες. Το φαινόμενο αυτό, με το οποίο ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος, προέρχεται από την αεροπορική εμπειρία του Turrell, όπου τέτοια φαινόμενα είναι συνήθη για τους πιλότους. Ενώ στη γη όλα είναι δεδομένα και προσεγγίζονται βάσει της εμπειρικής θεωρίας των τριών διαστάσεων, στον αέρα τα πράγματα ανατρέπονται και αντιλαμβάνεται κανείς μια νέα πραγματικότητα, την οποία προσπαθεί μάταια να προσεγγίσει βάσει των παγιωμένων γήινων αντιλήψεων. Η σκέψη την οποία προσπαθεί να μεταδώσει ο Turrell διά των έργων του έγκειται στο ότι τίποτα δεν είναι δεδομένο και όλα είναι ρευστά, εναλλάξιμα.

Εν συνεχεία τη δεκαετία του 1970 η νομοτελική εξέλιξη της πορείας του είναι ο χώρος ο οποίος κατακλύζεται ολοκληρωτικά από φως. Τα έργα αυτά σχετίζονται με την εργασία του στο πρόγραμμα *Art and Technology*, όπου είχε την ευκαιρία να συνεργαστεί με τον καλλιτέχνη Robert Irwin (1928) και τον επιστήμονα Edward Wortz (1930-2004). Εκεί του δόθηκε η δυνατότητα να μελετήσει την ψυχολογία της

αντίληψης, ειδικά τις συνέπειες της στέρησης κάθε αισθητηρίου, μετά από πειράματα που διεξήγαγε σε σκοτεινά, ηχομονωμένα δωμάτια. Μέσα στο απόλυτο σκοτάδι, το μόνο ορατό σημείο, αφότου περάσουν λίγα λεπτά, είναι ένα πολύ απαλό φως το οποίο εκπέμπεται από λυχνία πυρακτώσεως. Στην προσπάθεια το ανθρώπινο μάτι να δει και το μυαλό να διαβάσει τις εξωτερικές πληροφορίες, ο εγκέφαλος πασχίζει παράλληλα να καθορίσει αυτό που βλέπει ο οφθαλμός, με αποτέλεσμα η όραση να συγχέεται με την εσωτερική όραση, δηλαδή με την κατάσταση του μυαλού. Οι κενοί χώροι που ο Turrell δημιουργεί (εικ. 24, 25) είναι κενοί, κατά τον τρόπο που ο εγκέφαλος έχει συνηθίσει να αντιλαμβάνεται, δηλαδή χώρους οι οποίοι στερούνται αντικειμένων αλλά είναι γεμάτοι φως, τα *Ganzfeld*.

Αυτοί οι τρισδιάστατοι χώροι μοιάζουν δισδιάστατοι, όταν κανείς τούς κοιτά πριν να εισχωρήσει μέσα τους. Συγκεκριμένα, μοιάζουν σαν πίνακες των Mark Rothko (1903-1970) και Ad Reinhardt (1913-1967), αλλά και του Barnett Newman (1905-1970) (εικ. 26, 27, 28). Οι μονοχρωματικοί πίνακες αυτών των καλλιτεχνών, οι οποίοι φέρουν μέσα τους ένα μεγάλο απόθεμα ενέργειας με την πυκνότητα και την εκτατικότητα της επιφάνειας του φωτός του χρώματος, ουσιαστικά προσκαλούν τον θεατή να αγγίξει τον πίνακα, να τον νιώσει. Είναι έργα τα οποία απευθύνονται αρχικά σε πεδία τα οποία αφορούν αμιγώς στις αισθήσεις και ύστερα τις υπερβαίνουν, οδηγώντας τον θεατή σε στέρησή τους. Η τελείωση του βιώματος αυτού διενεργείται με τα έργα του Turrell. Όταν ο θεατής εισδύσει μέσα στο χρωματικό πεδίο φωτός, η συνηθισμένη λειτουργία των αισθήσεων καταρρέει ολοσχερώς. Στο εσωτερικό του δωματίου δεν υπάρχει ούτε κέντρο εστίασης της όρασης, αφής, ούτε σαφή όρια και διαστάσεις, παρά μόνο διαχεόμενο φως μέσα στο οποίο ο χώρος και το χρώμα ενώνονται και δημιουργούν ομοιογενές και φωτεινό, άμορφο κενό. Κατά τη διάρκεια παραμονής του στο δωμάτιο, το μόνο πράγμα που αντιλαμβάνεται τελικά κανείς είναι ο ίδιος του ο εαυτός· διότι, μη μπορώντας να προσανατολιστεί, όπως έχει συνηθίσει, εν απουσία κάθε στοιχείου που διαμορφώνει την αντίληψη όπως τη γνωρίζουμε, η διαφορά μεταξύ της εντύπωσης με κλειστά και ανοιχτά μάτια μειώνεται: η εικόνα γίνεται ενιαία. Ο θεατής δεν αντιλαμβάνεται πλέον, μόνο βλέπει! Μέσα από την εγκατάλειψη των αισθήσεων με μέσο το φως, από τον συνηθισμένο εμπειρικό τρόπο των τριών διαστάσεων ο δέκτης καταλήγει να οδηγείται όχι σε μια εξωτερική υπέρβαση και μια γενική διάσταση του πνευματικού αλλά στην μορφή του οράν η οποία κατοικεί μέσα στον ίδιο. Είναι εκείνη η πρωταρχική φωταύγεια η οποία υπάρχει στο

μάτι και μετακινείται από τον αμφιβληστροειδή στο ραβδίο του οργάνου, πυροδοτώντας την όραση όπως την νοούμε.

Συνοψίζοντας, ο Turrell, μέσα από την ευρηματική και πολυδιάστατη φύση του, την οποία μετέφερε στην τέχνη του, κυριολεκτικά διευρύνει τους ορίζοντές μας. Οι χώροι δεν είναι κενοί —αντίθετα είναι πλήρεις φωτός. Ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί με μεγάλη μαεστρία και εξαιρετική απλότητα το κατεξοχήν στοιχείο, το φως που είναι δεδομένο για την ύπαρξη ζωής και για τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται η αντίληψή μας. Όλοι μας το θεωρούμε αυτονόητο στην καθημερινότητα αλλά ελάχιστοι κατανοούν ουσιαστικά τις καταλυτικές του ιδιότητες. Έτσι λοιπόν ο Turrell απομονώνει το φως και το χρησιμοποιεί ως στερεοπλαστικό υλικό για να δομήσει τον χώρο του. Το φως αποτελεί τον κεντρικό άξονα της τέχνης του. Μέσα από τα έργα του, ο καλλιτέχνης έχει ως απώτερο σκοπό να ωθήσει τον θεατή σε γενικότερη επανατοποθέτηση. Αυτό που ορίζουμε ως εμπειρική πραγματικότητα και μέσα στο οποίο προσδιοριζόμαστε συνιστά τελικά μια θεσπισμένη αρχή, μια γενική συναίνεση η οποία όμως είναι αρκετά ευμετάβολη. Σε αλλαγή συνθηκών, το ανθρώπινο μυαλό δεν μπορεί να προσδιοριστεί βάσει αυτής. Ο Turrell μάς δείχνει λοιπόν τους διαφορετικούς τρόπους αντίληψης αλλά και το ότι εμείς οι ίδιοι καθορίζουμε τη μορφή με την οποία ο εγκέφαλος λαμβάνει τα ερεθίσματα. Με άλλα λόγια, η αντίληψη είναι έννοια η οποία καθορίζεται αμιγώς από εμάς τους ίδιους, ενώ σε καθημερινή βάση την περιορίζουμε. Το φως είναι το μέσο με το οποίο μας μνεί σε αυτήν την εννοιολογική διάσταση των πραγμάτων. Επιπλέον, αποκαλύπτει τη διττή του φύση: διότι το φως δεν συνιστά μόνο το ζωοποιοί στοιχείο το οποίο πυροδοτεί την όραση αλλά δυνητικά, όπως είδαμε, τυφλώνει. Τελικά, αυτή η τύφλωση επιφέρει την υπέρβαση.

Robert Irwin

Πρόκειται για έναν ακόμη καλλιτέχνη ο οποίος ενέταξε το φως στην τέχνη του και ο ίδιος εντάσσεται στο κίνημα των καλλιτεχνών που πραγματεύονται το φως και το χώρο. Γεννήθηκε το 1928 στην Αμερική. Η τέχνη του, όπως και εκείνη του Flavin, αλλά περισσότερο του Turrell, με τον οποίον συνεργάστηκε, χαρακτηρίζεται από αμιγώς εννοιολογική διάσταση. Άλλωστε συντάχθηκε και εκείνος με το πλαίσιο της εποχής της δεκαετίας του 1950-60. Με επίκεντρο τη διερεύνηση της αντίληψης αλλά και της διερεύνησης της φύσης της ίδιας της τέχνης, δημιουργεί έργα τα οποία

βασίζονται στη φαινομενολογία της αντίληψης αλλά και της ταυτόχρονης αποδέσμευσής της από τις κοινωνικές κατασκευές. Όπως και ο Turrell, ενίοτε με διαφορετικό μέσο, προσπαθεί διά της τέχνης του να δείξει το τεράστιο εύρος της ανθρώπινης αντίληψης, όπως και αυτό το οποίο τελικά χαρακτηρίζεται τέχνη. Δεν αποδίδει το νόημα της τέχνης στο αντικείμενο και στην εξωτερική απόδοση νοημάτων μέσα σε μια καθ' όλα εγκεφαλική διεργασία· ανακαλύπτει την ουσία της τέχνης στην εμπειρία. Η έλλειψη αντικειμένου στην τέχνη του, όπως νοείται συμβατικά, είναι εμφανής.

Ο Irwin καταπατήστηκε με πολλές μορφές τέχνης. Ξεκίνησε από τη ζωγραφική κατά το 1950 και έπειτα πέρασε στις εγκαταστάσεις. Με το έργο *Fractured Light-Partial Scrim Ceiling-Eye Level Wire*, εγκατάσταση στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης το 1971, παρά την τότε φαινομενική αποτυχία του να προσεγγίσει το κοινό, έθεσε τις βάσεις για σειρά εγκαταστάσεων σε κλειστούς χώρους έργα τα οποία από το 1981 ήταν πλήρως αναγνωρισμένα.⁹³ Η τέχνη του είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον χώρο και με τις παραλλαγές του, σε μια προσπάθεια ανάδειξης της πολυδιάστατης υφής της αντίληψης. Τα μέσα τα οποία επιστράτευσε κατά τη διαδικασία μετατροπής του χώρου ποικίλλουν· στις περισσότερες εγκαταστάσεις του χρησιμοποίησε το φυσικό φως αλλά και το τεχνητό φως. Ορισμένες από αυτές καταλήγουν σε προσπάθεια ενοποίησης του χώρου, ανακαλώντας λιγότερο ή περισσότερο το μινιμαλιστικό μοντέλο. Εν προκειμένω θα αναλυθούν έργα στα οποία εντάσσει το τεχνητό φως.

Αρχικά το άτιτλο έργο του το οποίο περιγράφεται ως τρία τριγωνικά επίπεδα, εγκατάσταση του 1979 στο Μουσείο του Πανεπιστημίου Τέχνης του Μπέρκλεϋ, στην Καλιφόρνια, εντάσσεται σε αυτήν την κατηγορία. Η αρχιτεκτονική του χώρου του μουσείου είναι αρκετά περίπλοκη. Αποτελείται από πολλά τμήματα τα οποία δημιουργούν πολώροφο σύνολο που τα μέρη του συνδέονται μεταξύ τους με ράμπες. Οπτικά δημιουργεί μια εικόνα στον θεατή η οποία βρίθει πληροφοριών. Τα πολλά και ξεχωριστά μέλη, με τις γωνίες και τα σχήματα που παράγουν, συντάσσουν έναν αρκετά κονστρουκτιβιστικό χαρακτήρα. Ο Irwin λοιπόν παρεμβαίνει χωρίς να αγνοεί την υπάρχουσα αρχιτεκτονική δομή του χώρου, αλλά αντίθετα την ενστερνίζεται και λειτουργεί βάσει αυτής. Εγκατέστησε σωλήνες φθορισμού έντονου πράσινου χρώματος, που περιτρέχουν ομοιόμορφα το κτήριο στο συγκεκριμένο

⁹³ Jan Butterfield, ό.π., σ. 24.

σημείο και που αποδίδουν διάφορα γεωμετρικά σχήματα, εκ των οποίων και τριγωνικά.⁹⁴ Το εντυπωσιακό στοιχείο είναι ο τρόπος με τον οποίο καταφέρνει η εγκατάσταση να ενσωματωθεί αρμονικά στην αρχιτεκτονική χωρίς να φαίνεται εξωτερική παρέμβαση αλλά αντίθετα μέρος του όλου. Η αρχιτεκτονική κατασκευή είναι μια αυτοτελής οντότητα που έχει κοινές ποιότητες με την κεντρική αρχιτεκτονική η οποία εν τέλει την εγκολπώνεται. Στο συγκεκριμένο έργο μας θυμίζει την τεχνοτροπία και φιλοσοφία του Dan Flavin ο οποίος κατά παρόμοιο τρόπο εναρμόνιζε την κατασκευή του στον ρυθμό του εκάστοτε χώρου. Οι σταθεροί σωλήνες φθορισμού του Irwin στο επάνω μέρος του κτηρίου οι οποίοι παρεμβάλλονται ανάμεσα στους τοίχους, με τους σχηματισμούς που επιφέρουν, αποτελούν τόσο ένα αντίστοιχο των ήδη υπαρχόντων σχημάτων των αρχιτεκτονικών κατατομών όσο και ένα παράλληλο του φυσικού φωτός το οποίο εισχωρεί στο χώρο διακεκομμένα μέσα από τις κατατομές. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι οι σωλήνες φθορισμού στην περίπτωση του είναι μια μεταφορά της αρχιτεκτονικής πληροφορίας του κτηρίου μέσω της ελάχιστης μονάδας του απλού φωτισμένου σωλήνα. Ο μινιμαλιστικός χαρακτήρας είναι εμφανής, όπως άλλωστε και στις περισσότερες κατασκευές του με τεχνητό φως.

Άλλη μια τέτοια διάσταση καθίσταται εμφανής στο έργο του *Light and Space* (εικ. 29), στο οποίο χρησιμοποίησε εκατόν δεκαπέντε σωλήνες φθορισμού, τους οποίους προσάρμοσε στον τοίχο, με αποτέλεσμα να αποδοθεί ομοιόμορφο γεωμετρικό μοτίβο με τη μορφή πλέγματος. Σε γενικές γραμμές και ο Irwin, όπως και πολλοί καλλιτέχνες, ερευνά δημιουργικά την ουσία και τα όρια της ανθρώπινης αντίληψης, δοκιμάζοντας επινοητικά και τις όποιες μεταβολές της.

Olafur Eliasson

Καλλιτέχνης ισλανδικής και δανικής καταγωγής, γεννημένος το 1967 στην Κοπεγχάγη. Θεωρείται παραγωγικός, καθώς έχει λάβει μέρος σε πολλές ομαδικές εκθέσεις και έχει πραγματοποιήσει αρκετές ατομικές. Σπούδασε καλές τέχνες στη Βασιλική Ακαδημία της Δανίας από το 1989 έως το 1995. Στην τέχνη του, κυρίως εγκαταστάσεις, χρησιμοποιεί τα φυσικά στοιχεία, όπως φως, βρύα, ομίχλη, ώστε να αυξήσει στο μέγιστο τη λειτουργία των ανθρώπινων αισθήσεων. Άλλη πτυχή των έργων του είναι η μελέτη και η προβολή των μετεωρολογικών φαινομένων.

⁹⁴ Ο.π., σ. 43.

Ωστόσο κινητήριος μοχλός στην τέχνη του δεν είναι το ίδιο το έκθεμα· είναι η πρόσληψη από τον θεατή και ο αντίκτυπος στην αντίληψή του, σε συνάρτηση με τον παράγοντα του χρόνου. Ο χρόνος για τον Eliasson δεν νοείται ως σταθερά αλλά ως κατασκευή. Επίσης, παρά τη δημιουργία ψευδαισθήσης στην τέχνη του και τις εμφανείς επιρροές του από το κίνημα της Op Art,⁹⁵ στόχος του δεν είναι να παγιδεύσει τον θεατή σε έναν ιλουζιονισμό αλλά αντίθετα να τον αφυπνίσει. Αναφορικά με την τέχνη του, δεν υποστηρίζει τη συμβατική θέαση των εκθεμάτων στα μουσεία, διότι θεωρεί ότι στερούνται χρόνου. Ο τρόπος αντιμετώπισης είναι διαχρονικός και εξωτερικός. Αντίθετα, πιστεύει ότι η θέαση και η συμμετοχή κατ' ουσίαν του επισκέπτη στο έργο του είναι βιωμένος χρόνος. Ο θεατής, μέσα από τις αισθήσεις του, έχει την ευκαιρία να συνειδητοποιήσει, να συναισθανθεί τα φαινόμενα εντός του δικού του χρονικού πλαισίου.⁹⁶ Άλλωστε η συλλογιστική της δημιουργίας του Eliasson εντάσσεται στο φιλοσοφικό πεδίο της φαινομενολογίας. Επιπροσθέτως η τέχνη του έχει ως άμεσο στόχο να προαγάγει τη συλλογικότητα, αφού στις εγκαταστάσεις του εισάγονται πολλοί επισκέπτες ταυτοχρόνως. Με αυτόν τον τρόπο, ενισχύονται, έστω προσωρινά, οι κοινωνικοί δεσμοί και προωθείται η έννοια του συλλογικού σώματος, στάση η οποία θεωρείται παρωχημένη.⁹⁷ Εν προκειμένω θα αναλυθούν ορισμένα από τα έργα του ώστε να καταστεί σαφής ο τρόπος με τον οποίον ενσωματώνει το φως στην καλλιτεχνική δραστηριότητά του.

Η εγκατάσταση *Neon Ripple* (εικ. 30) αποτελείται από φως και νερό. Στην οροφή είναι προσαρτημένη κατασκευή με ομόκεντρους κύκλους από νέον, οι οποίοι καθρεφτίζονται στο έδαφος, σε ρηχό χώρο που περιέχει νερό. Ως αποτέλεσμα, στο νερό προκαλείται ιριδισμός από την ανάκλαση του φωτός, σε αυτό το οποίο πυροδοτεί φαινομενικά στο μάτι του θεατή έναν ελαφρύ, ομοιόμορφο κυματισμό στο νερό. Η ιδέα αυτή είναι φαινόμενο το οποίο κάλλιστα παρατηρεί κανείς στο φυσικό τοπίο. Παρόμοια συλλογιστική διέπει και το έργο *Your strange certainty still kept* (εικ. 31). Στη μέση ενός μαύρου δωματίου πέφτει νερό σε συνεχή ροή από διάτρητη υδρορροή στην οροφή της γκαλερί. Ο θόρυβος που παράγεται λόγω της πτώσης θυμίζει καταρράκτη. Αυτός λοιπόν ο υδάτινος τοίχος φωτίζεται από στροβοσκοπικά φώτα, τα οποία κάνουν την πτώση του νερού να παγώνει στα μάτια του θεατή και τις

⁹⁵ Για τον όρο και για τα χαρακτηριστικά της τέχνης αυτής βλ. Στέλιου Λυδάκη, ό.π., σ. 118-119· Μελίτας Εμμανουήλ, ό.π., σ. 143-145.

⁹⁶ *Take your Time: Olafur Eliasson*, κατ. έκθ., Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης Σαν Φρανσίσκο, επιμ. Madeleine Grynsztejn, Νέα Υόρκη 2007, σ. 52.

⁹⁷ Ό.π., σ. 19.

σταγόνες να μετατρέπονται σε στατικές κρυστάλλινες φόρμες που ανακαλούν πολύτιμους λίθους. Έτσι το φως είναι ο παράγων ο οποίος δίνει άλλη διάσταση στις σταγόνες του νερού, με αποτέλεσμα να δημιουργείται αυτή η φαινομενική ακινητοποίηση, που όμως προκαλεί αίσθηση διαύγειας. Μέσα σε αυτήν την οπτική καθαρότητα, ο θεατής εμφορείται από την αίσθηση του ίδιου του του εαυτού να παρατηρεί. Έτσι λοιπόν, για άλλη μια φορά, όπως και σε άλλες περιπτώσεις που αναφέρθηκαν, η τέχνη, και δη το φως, γίνεται το εργαλείο με το οποίο ο παρατηρητής παρατηρεί τον ίδιο του τον εαυτό να παρατηρεί. Άλλωστε ο Eliasson μοιράζεται ορισμένα κοινά με καλλιτέχνες του κινήματος του φωτός και του χώρου, χωρίς όμως να υπάγεται αποκλειστικά σε αυτό. Με τα έργα του εστιάζει στην οξύνοια της αντίληψης και της πρόσληψης του θεατή ώστε αυτές να διευρυνθούν γενικότερα στην προσέγγιση του κόσμου.

Επιπλέον, μία από τις μεγαλύτερες εγκαταστάσεις του που ενσαρκώνουν το ιδεώδες της συλλογικότητας αλλά και της φαινομενολογίας ως τρόπου προσέγγισης του κόσμου γύρω μας συνιστά το *Weather Project* (εικ. 32). Σε μια μεγάλη αίθουσα γίνεται προσομοίωση καιρικών φαινομένων, όπως και σε άλλα έργα του. Ωστόσο το συγκεκριμένο έργο είναι πιο μνημειακό. Στην αίθουσα Turbine Hall της Tate Modern του Λονδίνου στήθηκε η σκηνή για έναν εικονικό ορίζοντα. Στο πίσω μέρος της αίθουσας προβάλλει γιγάντιος ήλιος ο οποίος εκπέμπει φως σε πορτοκαλιά απόχρωση. Ο ήλιος σε τακτά χρονικά διαστήματα καλύπτεται από ομίχλη η οποία διαλύεται. Όλη αυτή η κατασκευή είναι εμφανές στο κοινό ότι είναι μηχανική. Ο ήλιος αποτελείται κατά το ήμισυ από χιλιάδες λαμπτήρες, ενώ η οροφή της αίθουσας καλύπτεται από καθρέφτες οι οποίοι ανακλούν το ημικύκλιο του ήλιου στο πίσω μέρος της αίθουσας, προκαλώντας την ψευδαίσθηση της γιγάντιας σφαίρας. Οι επισκέπτες προσέρχονταν μαζικά ώστε να αντικρίσουν το εντυπωσιακό θέαμα. Παρά την αληθοφάνειά του, είναι εμφανείς στους θεατές οι μηχανισμοί με τους οποίους πραγματοποιείται αυτό το αποτέλεσμα. Άλλωστε ο στόχος του καλλιτέχνη δεν είναι να εξαπατήσει τον παρατηρητή με τη δημιουργία ψευδαίσθησης. Η τέχνη και η τεχνική του ωθούν τον θεατή στην πραγματική διείσδυση στην εγκατάσταση. Ο θεατής βυθίζεται στην πραγματικότητα που συνθέτει ο καλλιτέχνης, χωρίς όμως να εξαπατάται. Με την αποκάλυψη των τεχνικών του, ο Eliasson μάς παρουσιάζει τους μηχανισμούς με τους οποίους γίνονται τα πράγματα αντιληπτά από εμάς, είτε στη

φύση είτε σε τεχνητά περιβάλλοντα.⁹⁸ Συγκεκριμένα εδώ πρόκειται για ένα τεχνητό ηλιοβασίλεμα το οποίο ανακαλεί το πραγματικό ηλιοβασίλεμα μέσα στην πόλη. Με άλλα λόγια, ο καλλιτέχνης αποδίδει τον τρόπο με τον οποίο τα πράγματα γύρω μας λειτουργούν και, κατ' επέκταση, τα προσλαμβάνουμε. Στενά συνδεδεμένος με τη φαινομενολογία, ο Eliasson προσπαθεί να αποκαλύψει στον εκάστοτε θεατή τον μηχανισμό της αντίληψης και όχι τη στεία απορρόφηση της πληροφορίας. Σε αυτόν τον μηχανισμό το εγώ είναι ο κύριος άξονας ελέγχου των πραγμάτων. Προσλαμβάνει, μετασχηματίζει, αντιλαμβάνεται· δεν είναι μοιρολατρικός δέκτης αλλά συνδημιουργός.

Στο έργο *Your Color Memory* (εικ. 33) ο Eliasson παρουσιάζει τεχνικά κοινά με τον Turrell. Πρόκειται για ελλειπτικό κυκλικό δωμάτιο, όλοι οι τοίχοι του οποίου είναι φωτισμένοι με λαμπτήρες φθορισμού στα βασικά χρώματα για το τεχνητό φως: κόκκινο, πράσινο και μπλε. Κατά τη διαδικασία μετάβασης από το ένα χρώμα στο άλλο, παράγονται οι επιπλέον αποχρώσεις του κυανού, του ιώδους και του κίτρινου. Όταν, επί παραδείγματι, το κόκκινο χρώμα τείνει να πάρει την ιώδη απόχρωση, ο θεατής για ένα διάστημα περίπου 15 δευτερολέπτων βλέπει μια πράσινη απόχρωση να επικαλύπτει την ιώδη, εξαιτίας του μετεϊκάσματος το οποίο συμβαίνει στον αμφιβληστροειδή κατά τη διαδικασία του αποχρωματισμού. Η διαδικασία ως έκφανση της φαινομενολογίας αυξάνει, όπως και στα υπόλοιπα έργα του Eliasson, την αίσθηση του εαυτού να αισθάνεται, οξύνει την επίγνωση του εγώ. Το φως, και συγκεκριμένα το τεχνητό χρώμα μέσα από το φως, αποτελεί το μέσο αυτής της μετάβασης.

Αντίστοιχα στο *Your Atmospheric Cloud Atlas* (εικ. 35) ο καλλιτέχνης λειτουργεί με παρόμοιο τρόπο, μόνο που εδώ ο θεατής βιώνει την αίσθηση του χάους. Για ακόμη μια φορά, το τεχνητό φως, και συγκεκριμένα οι λαμπτήρες φθορισμού, διαδραματίζουν καταλυτικό ρόλο. Λαμπτήρες με τα βασικά χρώματα κόκκινο, πράσινο, μπλε βρίσκονται εγκατεστημένα στην οροφή συνιστώντας ένα πολύχρωμο πλέγμα και αναμειγνύονται με ομίχλη. Το θέαμα είναι πραγματικά συγκλονιστικό διότι δεν παράγονται απλώς μονοχρωματικά αποτελέσματα αλλά δύο αποχρώσεις αναδεύονται και δημιουργούν περαιτέρω διακριτικές αποχρώσεις κυανού, φούξια και κίτρινου οι οποίες κατακλύζουν το χώρο. Η ατμόσφαιρα είναι αρκετά πυκνή και οι επισκέπτες προσανατολίζονται βάσει της ενστικτώδους πρόσληψης του πυκνού

⁹⁸Ο.π., σ. 47.

χρώματος η οποία συνοδεύεται από υψηλή αίσθηση επίγνωσης της πρόσληψης, λόγω όπως προαναφέρθηκε της επίγνωσης ότι ο εαυτός μας αισθάνεται. Υπάρχει επομένως η πλήρης ανάπτυξη του αισθητηρίου. Όπως στο καιρικό φαινόμενο της πυκνής ομίχλης στο οποίο κάθε προσπάθεια προσανατολισμού βάσει της κανονικότητας των τριών διαστάσεων είναι φυσικώς αδύνατη έτσι και εν προκειμένω η προσέγγιση είναι διαφορετική. Η αταβιστική αντίδραση της «τύφλωσης» τόσο στην φυσική ομίχλη όσο και εδώ κατά τη διάρκεια αρχικά της αίσθησης αποκοπής κάθε στοιχείου σύνδεσης με την συνηθισμένη οπτική πραγματικότητα είναι η ελάττωση ταχύτητας. Έπειτα αντιλαμβάνεται κανείς ότι σε τέτοιες καταστάσεις το μόνο πράγμα το οποίο τον συντροφεύει είναι η επίγνωση της ίδιας της επίγνωσης του εαυτού του. Είναι η αποκάλυψη της αντίληψής του. Άλλωστε ο ίδιος ο τίτλος *Your Atmospheric Cloud Atlas* (*Ο δικός σου ατμοσφαιρικός άτλας σύννεφων*) δείχνει ότι τα μόνα υπάρχοντα στοιχεία είναι ο εαυτός και η ομίχλη τα οποία επιτελούν τον προσανατολισμό.

Δύο έργα του Eliasson τα οποία παρουσιάζουν κοινά είναι τα *The Tetrahedral Night* και *Beauty* (εικ. 36, 37), όπου το φως αποτελεί συστατικό παράγοντα. Η πρώτη σύλληψη αφορά σε ένα ατσάλινο τριγωνικό τετράεδρο —εξού και ο τίτλος— το οποίο είναι κατασκευασμένο από φιλτραρισμένο γυαλί χρώματος μπλε το οποίο προάγει τους αντικατοπτρισμούς του χρώματος, καθρέφτη και λαμπτήρα. Στο σκοτάδι, το οπτικό αποτέλεσμα είναι πραγματικά εντυπωσιακό. Το χρώμα του λαμπτήρα καθρεφτίζεται και διασπάται στο σχήμα του τριγώνου, προκαλώντας διεσπαρμένες λάμπες. Ακόμη μέσα στο φωτισμένο τριγωνικό πολυέδρο παρακολουθεί κανείς την κίνηση του φωτός η οποία μεταδίδεται ταυτόχρονα σε όλους τους καθρέφτες. Χρώματα διασπείρονται σε όλο τον χώρο έξω από το όρια του πολυέδρου. Παρεμφερή συλλογιστική διαπνέει και τη δεύτερη κατασκευή *Ομορφιά*. Στο συγκεκριμένο έργο σε ένα σκοτεινό δωμάτιο, μια τρυπημένη μάνικα στην οροφή εκπέμπει ποσότητα νέφους.

Το συγκεκριμένο γεγονός γίνεται ορατό μέσω ακτίνας φωτός που προέρχεται από προβολέα. Από συγκεκριμένες οπτικές γωνίες ο θεατής μπορεί να αναγνωρίσει τη μορφή ουράνιου τόξου στο νερό που τρέχει. Αναλογικά με την κίνηση του θεατή, είτε δηλαδή πλησιάζει είτε απομακρύνεται, το θέαμα αυξάνεται ή μειώνεται σε ένταση. Το φως εδώ πάλι είναι το στοιχείο εκείνο το οποίο δίνει ζωή στη νεφελώδη οντότητα. Οι δύο αυτές κατασκευές ανακαλούν φυσικά φαινόμενα. Το αποτέλεσμα που επιφέρουν θυμίζει οπτικά τόσο ουράνιο τόξο (*Ομορφιά*) όσο και οπτικά παράγωγα του βόρειου σέλας. Σε κάθε περίπτωση, η χρήση του φωτός σε κάθε έκφραση λειτουργεί ως καταλύτης.

Το φως στην τέχνη του Eliasson, όπως και άλλα στοιχεία, το νερό και ο αέρας, είναι συνυφασμένο με την προσομοίωση μετεωρολογικών και ευρύτερα φυσικών φαινομένων. Μάλιστα, όπως είδαμε, το φως χρησιμοποιείται ως εργαλείο, μέσο και εικόνα. Μέσα από την αναπαράσταση των καιρικών στοιχείων της φύσης, ο καλλιτέχνης δεν στοχεύει σε μια στείρα μεταφορά του φυσικού τοπίου. Σκοπός είναι η συλλογιστική μας πάνω στην έννοια του τοπίου, ο τρόπος δηλαδή με τον οποίον ορίζουμε το τοπίο σε σχέση με εμάς. Άλλωστε ο όρος τοπίο συνιστά επινοημένη έννοια ώστε να δείξει τον τρόπο που ο άνθρωπος συσχετίζεται με τη φύση. Είναι μια προσπάθεια κατηγοριοποίησης του περιβάλλοντος, ειδικά στον χώρο της τέχνης. Στο πεδίο αυτό τα τοπία κατά κανόνα μεταφέρονται σε ένα μιμητικό πλαίσιο.⁹⁹ Η τέχνη του Eliasson όμως υλοποιεί κάτι διαφορετικό, διότι, ενώ δανείζεται τα φυσικά στοιχεία και φαινόμενα, δεν κινείται προς την αναπαράσταση του τοπίου αλλά προς την παγίωση του πραγματικού φαινομένου διά της τεχνολογίας. Έτσι λοιπόν, με αυτήν την κατασκευή του αληθινού, ο καλλιτέχνης ωθεί τον θεατή να προσεγγίσει τις καταστάσεις που δημιουργεί μέσα στα έργα εμπειρικά, όχι απλά στο επίπεδο του εξωτερικού παρατηρητή. Όπως και σε προηγούμενες περιπτώσεις, έτσι και εδώ η αντίληψη του θεατή είναι ο κινητήριος μοχλός του βιώματος. Ο θεατής συνδημιουργεί την εμπειρία και η τέχνη δίνει το μέσο για τη δημιουργία αυτής της εσωτερικής πραγματικότητας. Το έργο και το εγώ είναι τα μοναδικά στοιχεία που υπάρχουν στην κατάσταση. Τελικώς το εγώ γίνεται ένα με το έργο και ο θεατής γίνεται ο ίδιος το αντικείμενο.¹⁰⁰ Με αυτόν τον τρόπο, καταφέρνουμε να απαγκιστρωθούμε από τα στενά όρια του εαυτού, βγαίνουμε από αυτόν και ατενίζουμε τα πράγματα πανοραμικά.

⁹⁹ *Take your Time*, ό.π., σ. 159.

¹⁰⁰ Madeleine Grynsztejn, *Olafur Eliasson*, Λονδίνο 2002, σ. 20.

Έως τώρα μελετήσαμε καλλιτέχνες του Μινιμαλισμού και της Εννοιολογικής Τέχνης, οι οποίοι εντάσσουν ποικιλία ειδών τεχνητού φωτισμού, με στόχο τη δημιουργία όχι ενός αντικειμένου ως έργου τέχνης αλλά μιας περιρρέουσας κατάστασης. Εν συνεχεία θα ακολουθήσουν καλλιτέχνες οι οποίοι φιλοτεχνούν έργα ως επί το πολύ με νέον· θα αναφερθούν, ωστόσο, και παραδείγματα έργων που δεν περιλαμβάνουν νέον.

Η ειδοποιός διαφορά με προηγούμενους καλλιτέχνες που έχουν χρησιμοποιήσει το νέον στην παρούσα μελέτη είναι ότι οι περιπτώσεις καλλιτεχνών που θα ακολουθήσουν δεν το εφαρμόζουν ως κρυφό φωτισμό ή ως μέσο το οποίο συντελεί στην επίτευξη μιας μεγαλύτερης ιδέας. Το νέον εν προκειμένω συνιστά το μέσο και το σκοπό. Έτσι λοιπόν για τον λόγο αυτό πρέπει να γίνει μια σύντομη ιστορική αναδρομή σε αυτό το χημικό στοιχείο το οποίο είναι ιδιαίτερα γνωστό και έχει χρησιμοποιηθεί ποικιλοτρόπως έως ότου ενσωματωθεί στο πεδίο της τέχνης.

Το νέον υπάγεται στα ευγενή αέρια και ανακαλύφθηκε από τον αγγλικής καταγωγής Sir William Ramsay (1852-1916) το 1898.¹⁰¹ Φωτεινός σωληνοειδής φωτισμός, *Luminous Tube Lighting* είναι η ονομασία του. Πρόκειται για άδειο σωλήνα, στις δύο άκρες του οποίου εφαρμόζουν μεταλλικοί ακροδέκτες, τα ηλεκτρόδια. Το αέριο, συνδεδεμένο με τα δύο ηλεκτρόδια, αποτελεί δυνατή μορφή ηλεκτρικής ενέργειας. Τα ευγενή αέρια είναι αδρανή, δεν αντιδρούν με καμία άλλη χημική ουσία, παραμένουν αέραια. Η φυσική απόχρωση του νέον είναι κόκκινη και λόγω του μεγάλου μήκους κύματος φωτός (635 millimicrons) είναι ιδανικό για λειτουργία ως σήμανση-ταμπέλες. Ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο χρησιμοποιείται ως φωτισμός σε φάρους, τόσο στο λιμενικό όσο και στην αεροπορία. Έχει πέντε φορές μεγαλύτερη ορατότητα σε σύγκριση με άλλα είδη φωτισμού και απαιτεί μικρότερη ισχύ από έναν λαμπτήρα πυρακτώσεως. Η διάρκεια ζωής του κυμαίνεται στα τριάντα με σαράντα χρόνια. Όπως κανείς αντιλαμβάνεται, πρόκειται για ένα αρκετά οικονομικό υλικό.¹⁰²

Η χρήση του νέον ως μέσου διαφήμισης ξεκίνησε το 1912 στη Γαλλία, όταν ο συνεργάτης του George Claude (1870-1960), του Γάλλου εφευρέτη της μοντέρνας

¹⁰¹ Τα ευγενή αέρια είναι έξι: ήλιον, ξένον, κρυπτόν, αργόν, νέον, ράδιον. Το αργόν ανακαλύφθηκε το 1893 από τους Ramsay και Lord Rayleigh, ενώ ο Ramsay ανακάλυψε και το κρυπτόν και το ξένον το 1898, έτος κατά το οποίο ανακάλυψε και το νέον. Το ήλιον είχε ανακαλυφθεί ήδη με στερεοσκοπική ανάλυση το 1868, ενώ κυκλοφόρησε στη γη το 1885.

¹⁰² Michael F. Crowe, «Neon Signs: Their Origin, Use, and Maintenance», *ART Bulletin: The Journal of Preservation Technology*, τ. 23, 1991, σ. 30-37.

σήμανσης με νέον, Jacques Fonseque πούλησε την πρώτη διαφημιστική πινακίδα νέον σε ένα μικρό κουρείο, το Palais Coiffeur, στην περιοχή της Μονμάρτρης. Το 1923 ήρθε στην Αμερική και συγκεκριμένα στο Λος Άντζελες, όταν ο έμπορος αυτοκινήτων Earle C. Anthony (1880-1961) επισκέφθηκε το Παρίσι και εισήγαγε δύο νέον πινακίδες. Σε αυτές αναγραφόταν η λέξη *Packard* με γράμματα σε πορτοκαλιά απόχρωση, ενώ το πλαίσιο το οποίο περιέτρεχε τη λέξη ήταν μπλε. Αργότερα, μετά το 1924, η εταιρεία Claude Neon Company έδωσε τη δικαιοχρησία (franchise) σε όλες τις ΗΠΑ, ενώ το 1927 υπήρχαν 750 πινακίδες νέον μόνο στη Νέα Υόρκη. Οι δύο ηγετικές μορφές σχεδιασμού με νέον στην Αμερική ήταν οι O. J. Gude και Douglas Leigh (1907-1999). Η δεκαετία του 1930 ήταν περίοδος εξαιρετικής δημιουργικότητας με νέον, ειδικά με την ανάδυση διαφόρων τεχνικών σχεδιασμού. Συγκεκριμένα, στον Douglas Leigh οφείλεται η πιο εντυπωσιακή έκθεση νέον στην Times Square της Νέας Υόρκης το 1930.

Πέραν όμως από τη διαφημιστική λειτουργία του, το νέον εφαρμόστηκε και στον κινηματογράφο, όπως στην ταινία *Gold Diggers of 1933*, σε σκηνοθεσία των Mervyn LeRoy (1900-1987) και Busby Berkeley (1895-1976), στην οποία εμφανίζονται βιολιά περιβεβλημένα νέον (εικ. 38, 39). Επίσης από τη δεκαετία του 1930 οι πινακίδες και οι σωλήνες νέον επιστρατεύονταν ως ζωτικό μέρος του σχεδιασμού των κτηρίων, ειδικά εκείνων που αφορούσαν στο θέαμα (στο θέατρο, στον κινηματογράφο) και ενίοτε εμπορικών κτηρίων,¹⁰³ καθώς και ως αρχιτεκτονικός διάκοσμος στο εσωτερικό του χώρου υπό την επίδραση του γαλλικού κινήματος Art Deco.¹⁰⁴ Ωστόσο η χρήση του νέον ως αμιγώς καλλιτεχνικού μέσου πραγματοποιήθηκε τη δεκαετία του 1960. Αξίζει να αναφερθεί ότι στη εποχή μας υπάρχουν πολλά μουσεία με εκθέματα νέον, όπως το Museum of Neon Art (MONA) στην περιοχή Glendale της Καλιφόρνιας και το Neon Muzeum στη Βαρσοβία. Στη συνέχεια αναλύονται οι καλλιτέχνες που εφάρμοσαν ή εφαρμόζουν το νέον ως κύριο υλικό τέχνης.

Bruce Nauman

Γεννήθηκε το έτος 1941 στην Ιντιάνα και μεγάλωσε στο Ουισκόνσιν, όπου και πήγε στο κολέγιο. Οι σπουδές και οι ενασχολήσεις του ήταν πολυποίκιλες, πολυδιάστατες. Αρχικά σπούδασε μαθηματικά και φυσική, ενώ ασχολήθηκε και με τη μουσική,

¹⁰³ Ο.π.

¹⁰⁴ Ο όρος αναφέρεται σε διεθνές καλλιτεχνικό κίνημα το οποίο επικράτησε από το έτος 1925 έως τη δεκαετία του 1940 και σημαίνει «Διακοσμητική Τέχνη». Βλ. Στέλιου Λυδάκη, ό.π., σ. 22.

συγκεκριμένα περισσότερο με τη θεωρία της μουσικής. Ωστόσο τη δεκαετία του 1960 συνειδητοποίησε ότι ήθελε να στραφεί στο πεδίο των τεχνών. Έτσι από το 1964 έως το έτος 1966 ολοκλήρωσε μεταπτυχιακό κύκλο σπουδών συναφή με την τέχνη στο πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας. Δεν τον ενδιέφεραν οι συμβατικές μορφές τέχνης, όπως η ζωγραφική.¹⁰⁵ Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η τέχνη του ήταν τόσο πολυδιάστατη που δεν μπορεί να κατηγοριοποιηθεί σε ένα κίνημα —ίσως η πιο γενική και αντιπροσωπευτική κατηγορία η οποία θα μπορούσε να καλύψει όλη την καλλιτεχνική δημιουργία του είναι εκείνη της Εννοιολογικής Τέχνης. Η καλλιτεχνική δραστηριότητά του περιλαμβάνει τόσο στοιχεία Μινιμαλισμού, όσο και Εγκαταστάσεων, Video Art, Body Art,¹⁰⁶ Performance,¹⁰⁷ εν γένει πολλά από τα είδη που δημιουργήθηκαν τη δεκαετία του 1970, μετά από το κίνημα του Μινιμαλισμού.

Επιπρόσθετα, ο κεντρικός άξονας της τέχνης του αφορούσε σε διανοητικές αναζητήσεις σχετικά με την ουσία της τέχνης, όπως επίσης μετέφερε στην τέχνη του ζητήματα σχετικά με τη γλώσσα και με την ανθρώπινη επικοινωνία, οπότε το καλλιτεχνικό του έργο ήταν σε άμεση συνάφεια με την Εννοιολογική Τέχνη. Άλλωστε, κατά τη διάρκεια των σπουδών του, είχε παρακολουθήσει φιλοσοφία και, μέσα από τις σπουδές του στα μαθηματικά και τη λογική, καταπιάστηκε με τη φιλοσοφία του Ludwig Wittgenstein (1889-1951), ο οποίος στην επιστημονική έρευνά του έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στη φύση της γλώσσας, σε συνδυασμό με την αντίληψη αλλά και με τον περιβάλλοντα κόσμο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Nauman, βαθιά επηρεασμένος, προσπάθησε μέσα από την τέχνη του να αποτυπώσει τις ποιότητες της αντίληψης και τη δομή της γλωσσικής και μη επικοινωνίας, καθώς και τα όρια και τις παραμέτρους της, με στόχο τη βαθύτερη κατανόηση της ανθρώπινης φύσης.¹⁰⁸ Ανάμεσα στα μέσα τα οποία προσάρτησε στην τέχνη του, όπως χάλυβα, υαλοβάμβακα, φιλμ, λάτεξ, ήταν και το φως. Όμως ο τρόπος με τον οποίον ο Nauman χρησιμοποιεί το τεχνητό φως δεν τον εντάσσει στους καλλιτέχνες του φωτός και του χώρου, όπως οι Turrell και Irwin. Επιπλέον αξίζει να αναφερθούν τα κύρια είδη τεχνητού φωτισμού, τα οποία ενέταξε στο έργο του. Πρόκειται για λαμπτήρες φθορισμού, κυρίως όμως η τέχνη του περιστρέφεται γύρω από το νέον.

¹⁰⁵ Coosie van Bruggen, *Bruce Nauman*, Νέα Υόρκη 1988, σ. 7.

¹⁰⁶ Για τον όρο και για τα χαρακτηριστικά της τέχνης αυτής βλ. Στέλιου Λυδάκη, *ό.π.*, σ. 37.

¹⁰⁷ Για τον όρο και για τα χαρακτηριστικά της τέχνης αυτής βλ. *ό.π.*, σ. 122-123.

¹⁰⁸ *Bruce Nauman: Raw Materials*, κατ'έκθ., Tate Modern, Λονδίνο, επιμ. Michael Auping - Emma Dexter, Λονδίνο 2004, σ. 9.

Κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1960 στην Αμερική τέθηκε το θέμα της διαφήμισης ως τρόπου κοινωνικής και οικονομικής χειραγώγησης. Ανέκυψαν ζητήματα τα οποία αφορούσαν στην επιρροή της διαφήμισης στον κοινωνικό ιστό. Όπως είναι φυσικό, κάθε κοινωνικό θέμα επηρεάζει τις συνειδήσεις των καλλιτεχνών. Έτσι, ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 πολλοί καλλιτέχνες καταπιάστηκαν με το εν λόγω πεδίο, της διαφήμισης. Στους καλλιτεχνικούς κύκλους το διαφημιστικό μέσο δεν έβριθε απλώς ιδεολογικών συμβολισμών, ούτε αποτελούσε μονάχα εναρκτήριο λάκτισμα άσκησης κοινωνικής κριτικής· συνέστησε αυτούσιο ένα καινούργιο υλικό τέχνης. Αυτή η ριζική τοποθέτηση ουσιαστικά διεύρυνε εν πολλοίς το καλλιτεχνικό λεξιλόγιο και έδωσε καινούριες προοπτικές, καθώς άφηνε πίσω τα παραδοσιακά μέσα. Το νέον, κατεξοχήν διαφημιστικό στοιχείο τότε σε μοτέλ, μαγαζιά, μπυραρίες, κ.α., ενσωματώθηκε στην τέχνη πολλών καλλιτεχνών: Martial Raysse (1936), Joseph Kosuth (1945) κ.ά. Ανάμεσα σε αυτούς, είναι και ο Nauman. Αξίζει να σημειωθεί ότι τις πινακίδες τις οποίες κατασκεύαζε με νέον τις χαρακτήριζε ως πινακίδες και όχι ως γλυπτά.¹⁰⁹ Σε αυτές είτε αποτυπώνει περιεχόμενα παραστατικού χαρακτήρα είτε δίνει μορφή στις σκέψεις μέσα από λέξεις και λογοπαίγνια τα οποία επενδύονται με περαιτέρω σημειολογία.

Όπως έχει καταστεί εμφανές, ο Nauman, επηρεασμένος και από τον θετικιστή φιλόσοφο Wittgenstein, διέκρινε στη γλώσσα ένα ολόκληρο σύστημα κωδικοποίησης των φαινομένων της εξωτερικής πραγματικότητας, τα οποία αφομοιώνονται και γίνονται σκέψεις, νοήματα και σχέσεις. Στις κατασκευές με νέον, οι οποίες συντίθενται από λέξεις, υπάρχει πάντα ένα σημασιολογικό υπόβαθρο είτε κοινωνικής κριτικής είτε φιλοσοφικού περιεχομένου. Στο έργο *The True Artist Helps the World By Revealing Mystic Truths* (εικ. 40), του 1967, αντικρίζει κανείς τις διαδρομές της σκέψης του όσον αφορά στον ρόλο του καλλιτέχνη εντός του κοινωνικού συνόλου. Η φράση από νέον στον τοίχο σε σπειροειδή μορφή μοιάζει να επεκτείνεται στο άπειρο. Τα γράμματα είναι μπλε, ενώ περιβάλλονται από ιριδίζουσα ταινία νέον. Η επανάληψη της έννοιας της αλήθειας, true artist (αληθινός καλλιτέχνης), mystic truths (μυστικές αλήθειες), οδηγεί σε ταυτολογία και αποπνέει για τον δέκτη αίσθηση αμφισημίας και ποιητικής διάθεσης. Παρά ταύτα, ο Nauman ισοσταθμίζει την ατμόσφαιρα της ποιητικής ασάφειας, κάνοντας το έργο προσιτό στον μέσο θεατή διά της χρήσεως του νέον. Το τελευταίο, ως κατεξοχήν διαφημιστικό μέσο της εποχής,

¹⁰⁹ Brenda Richardson, *Bruce Nauman: Neons*, Βαλτιμόρη 1982, σ. 13, 19.

συνιστά οικείο θέαμα στον παρατηρητή και ταυτόχρονα μετατρέπεται σε παράγοντα τέχνης.¹¹⁰ Εν προκειμένω τίθεται ο προβληματισμός αναφορικά με την παγιωμένη οπτική γωνία υπό την οποία η κοινωνία βλέπει τον καλλιτέχνη αλλά και με τις προσδοκίες της από εκείνον. Ο καλλιτέχνης νοείται ως πλάσμα εξωτερικό από την καθημερινότητα που αποκλειστικά μέσα από την τέχνη εκφράζει υψηλά νοήματα και δεν μπορεί να ενταχθεί στο κοινωνικό σύνολο· όμως ταυτόχρονα κατακρίνεται γι' αυτόν τον λόγο. Συνεπώς ο Nauman επιθυμεί με το έργο του αφενός να καταδείξει τη συγκεκριμένη στερεότυπη αντιμετώπιση του καλλιτέχνη από τον κοινωνικό περίγυρο και αφετέρου να αναδείξει την πραγματική αποστολή του. Πιστεύει πως εκείνο το οποίο προσφέρει η τέχνη και ο καλλιτέχνης στον άνθρωπο είναι μονάχα υπόβαθρο για διάνοηση και κυρίως ενδοσκόπηση. Ο καλλιτέχνης λοιπόν είναι η αφορμή κατά την οποία γίνεται η εκ των ένδον στροφή ώστε να συλλογιστούμε τον τρόπο που δομούμε την εικόνα των πραγμάτων, του κόσμου και εν τέλει την εικόνα του εαυτού μας, σε συνάρτηση με το όλον.¹¹¹

Επίσης ο Nauman, σε μεγάλο αριθμό έργων του με νέον, παραθέτει ολόκληρες προτάσεις ή λίγες λέξεις οι οποίες, τις περισσότερες φορές, συνιστούν λογοπαίγνια που διέπονται από σημασιολογικό φορτίο. Συγκεκριμένα, τα έργα *Sweet Suite Substitute* και *Raw War* (εικ. 41, 42) συνιστούν τέτοια παραδείγματα. Πρόκειται για λιτές επιγραφές με νέον στις οποίες αναγράφεται μόνον ο τίτλος. Στην περίπτωση του *Sweet Suite Substitute* (Γλυκιά-Σουίτα-Υποκατάστατο) το έργο έχει τις καταβολές του στην παλιότερη, ομότιτλη κατασκευή του Nauman *Suite Substitute*, την οποία κατέστρεψε ο ίδιος. Οι τρεις λέξεις αναβοσβήνουν με τον ίδιο ρυθμό. Η αρχική έμπνευση προέρχεται από παραλλαγή του τίτλου του τραγουδιού *Sweet Substitute* του συνθέτη και τραγουδιστή της τζαζ Jelly Roll Morton (1890-1941) από τη Νέα Ορλεάνη. Στην επιγραφή του Nauman ο επιθετικός προσδιορισμός *Sweet* εμφανίζεται σε κόκκινη απόχρωση, το ουσιαστικό *Suite* σε κίτρινο χρώμα, ενώ το ουσιαστικό *Substitute* είναι φωτισμένο σε μπλε απόχρωση. Έτσι λοιπόν, μέσα από τη διαδικασία της παραλλαγής και μεθερμηνείας του τίτλου του τραγουδιού, προβάλλει ένα καθ' όλα καινούργιο αποτέλεσμα. Η ένταξη του ουσιαστικού *Suite* παραπέμπει στην έννοια του εσωτερικού χώρου και ειδικότερα του δωματίου. Αξίζει να σημειωθεί εξάλλου ότι ο Nauman στο προσχέδιο για το έργο είχε σημειώσει την φράση «Art to replace your favorite furniture» («Η τέχνη ως αντικαταστάτης του αγαπημένου σου

¹¹⁰ Coosie van Bruggen, ό.π., σ. 15.

¹¹¹ Bruce Nauman: *Raw Materials*, ό.π., σ. 10.

επίπλου»). Συνεπώς, κατανοεί κανείς αυτόματα ότι ο όρος *Substitute* αναφέρεται στον ρόλο του τέχνηργου ως υποκατάστατου του εκάστοτε επίπλου. Έτσι τα όρια της τέχνης διευρύνονται, πράγμα το οποίο δήλωσαν καλλιτέχνες που αναφέρθηκαν παραπάνω με τα έργα τους. Η τέχνη δεν θεάται ως κάτι μακρινό και απρόσιτο· εντάσσεται στον καθημερινό ρου της ζωής. Ο Nauman μεταμορφώνει μια απλή πληροφορία σε ποιητικό λογοπαίγνιο το οποίο υλοποιείται μέσω του νέον. Ο θεατής ελκύεται από την πανδαισία των χρωμάτων, από την απαλή επανεμφάνιση της πρότασης και από τη φαινομενικά επιφανειακή διάσταση. Με άλλα λόγια, στα μάτια του μέσου ανθρώπου το έργο εμφανίζεται ως ανάλαφρη και σαγηνευτική εικόνα.¹¹²

Συναφής προσέγγιση συναντάμε και στην περίπτωση του έργου *Raw War*, στο οποίο διά της παρήχησης ο Nauman προβαίνει σε ευθύβολη δήλωση για το σοβαρό κοινωνικό θέμα του πολέμου, και δη για τη διάστασή του στη νοοτροπία της αμερικανικής πολιτικής. Το επίθετο *Raw* (ωμός) σε αναστροφή αποδίδει το ουσιαστικό *War* (πόλεμος). Στην πινακίδα η λέξη *Raw* εμφανίζεται με κόκκινο χρώμα, ενώ ο όρος *War* με πορτοκαλί, καταλήγοντας να φωτίζονται διαδοχικά.¹¹³ Κατά παρόμοιο τρόπο, ο καλλιτέχνης μεταδίδει πολιτικό και κοινωνικό μήνυμα μέσα από το έργο *Αμερικανική Βία* (εικ. 43), στο οποίο εμπεριέχονται περισσότερες λέξεις απ' ό,τι στα σχεδόν μονολεκτικά προαναφερθέντα έργα. Η αρχική πρόθεση ήταν να χρησιμοποιηθεί σε διαφορετικό έργο αλλά τελικά επανασυντάχθηκαν τα κομμάτια για τη συγκεκριμένη περίπτωση. Απεικονίζονται μικρές προτάσεις από νέον με διαφορετικά χρώματα, οι οποίες αναφέρονται κυρίως σε μέλη του ανθρώπινου σώματος, ως απόηχος της φρικαλεότητας του πολέμου και της βίας.¹¹⁴ Απευθύνεται σε δεύτερο ενικό πρόσωπο ώστε το περιεχόμενο να μετακενώνεται με περισσότερη αμεσότητα στον δέκτη, ενώ παράλληλα σκοπός είναι να μεταβιβασθεί και το οικουμενικό μήνυμα· η βία αποτελεί διαχρονικό και παγκόσμιο φαινόμενο το οποίο δεν κάνει διακρίσεις. Με τη χρήση του δευτέρου ενικού *your* (το δικό σου) ουσιαστικά καταδεικνύει ότι είναι συμβάν το οποίο θα μπορούσε να υποστεί ο καθένας. Οι φράσεις συντίθενται με τρόπο που να ανακαλούν το σχήμα του αρχαιοελληνικού μαιάνδρου, μοτίβου που επιστρατεύτηκε επί ναζιστικής Γερμανίας ως σύμβολο των Ναζί. Ταυτόχρονα, παραθέτοντας τον προσδιορισμό *Αμερικανική*, ίσως απότερος στόχος του είναι να στηλιτεύσει το φαινόμενο της βίας στην Αμερική.

¹¹² Coosie van Bruggen, ό.π., σ. 112.

¹¹³ Ο.π.

¹¹⁴ Ο.π., σ. 106.

Το 1985 προέβη σε σειρά με παραστάσεις από νέον οι οποίες είχαν ως κεντρικούς άξονες το σεξ και την εξουσία. Συνήθως πρόκειται για πολυπρόσωπες παραστάσεις που περιέχουν ανθρώπινα σώματα, χειρονομίες και πράξεις είτε σεξουαλικές είτε βίας οι οποίες φιλοτεχνούνται με βασικά, φωτεινά χρώματα αλλά και με απαλότερα, δευτερεύοντα. Οι ρίζες των τόσο πλούσιων σε κίνηση και ένταση παραστάσεων εντοπίζεται στο θεατρικό είδος του Vaudeville.¹¹⁵ Ο ρυθμός με τον οποίο φωτίζονται βρίσκεται σε συνάρτηση με την εκάστοτε πράξη η οποία κάθε φορά τονίζεται. Για παράδειγμα, στο έργο *Sex and Death by Murder and Suicide* αντικρίζει κανείς συνωστισμό πράξεων και κινήσεων οι οποίες αποδίδουν τον τίτλο και φωτίζονται διαδοχικά. Στη ίδια κατηγορία εντάσσονται τα *Sex and Death: Double, Mean Clown Welcome*¹¹⁶ (εικ. 44, 45). Ακόμη, εάν κανείς αντικρίσει τα έργα, διαπιστώνει την επιπεδότητα η οποία τα συνέχει. Συνειρμικά, ανακαλούνται στον νου του παρατηρητή εικόνες της αρχαιοελληνικής αγγειογραφίας. Η στατικότητα, η έλλειψη βάθους και η γραμμικότητα των μορφών των αγγείων θυμίζει σε μεγάλο βαθμό τις συγκεκριμένες παραστάσεις από νέον.

Μολονότι ένας μεγάλος αριθμός έργων του Nauman αποτελείται από νέον, το τελευταίο δεν είναι η μοναδική έκφανση φωτός στην τέχνη του. Οι λαμπτήρες φθορισμού, που, όπως διαπιστώθηκε, συνιστούν το κύριο μέσο τέχνης του Flavin, διαδραμάτισαν επίσης ρόλο στην τέχνη του. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 έως το πρώτο μισό του 1970 ο Nauman δημιούργησε πολυάριθμους άδειους ή μισοάδειους χώρους, όπως κλουβιά και διαδρόμους. Οι χώροι είναι κλειστοφοβικοί και όχι ευπρόσδεκτοι προς τον θεατή. Είναι πολύ στενοί, με ακανόνιστο σχήμα και φωτισμένοι με οξύ και αφιλόξενο φως. Αυτές οι εγκαταστάσεις είτε συνδυάζονται με σύντομα αινιγματικά κείμενα είτε με ηχητικά μηνύματα από μόνιτορ, με στόχο να αποπροσανατολίσουν τον θεατή. Η φυσική κίνηση στον χώρο είναι περιορισμένη. Με αυτά τα μέσα ο Nauman στόχευε σε ένα είδος ελέγχου της συμπεριφοράς και της ψυχολογίας του παρατηρητή, αυξάνοντας ταυτόχρονα το επίπεδο αυτοσυνειδησίας του· διότι, όταν κανείς βρίσκεται απόλυτα μόνος του σε έναν χώρο, ξεδιπλώνει τον εαυτό του εντός του χώρου αυτού. Έτσι λοιπόν η συναισθηματική, σωματική και ψυχολογική κατάσταση του εκάστοτε παρατηρητή εντός των χώρων αποτελεί αντικείμενο μελέτης.

¹¹⁵ Θεατρικό είδος το οποίο γνώρισε ευρεία διάδοση στις ΗΠΑ και τον Καναδά από τα τέλη του 19ου αιώνα έως τις αρχές του 1930.

¹¹⁶ Ο.π., σ. 23.

Η *Εγκατάσταση με Κίτρινα Φώτα* (εικ. 46, 47) υπάγεται στην κατηγορία αυτή. Ο θεατής εισάγεται στον καλά φωτισμένο χώρο της γκαλερί. Εκεί επεξεργάζεται οπτικά τον χώρο της εγκατάστασης από την εξωτερική πλευρά του, ο οποίος μοιάζει να είναι υπό κατασκευή, σχετικά πρόχειρος. Ο Nauman αποπροσανατολίζει τον επισκέπτη, κάνοντας το θέαμα να φαίνεται ήσσονος σημασίας αλλά και υποστηρίζοντας, για άλλη μια φορά, την ιδεολογία του για την τέχνη —μέσα από το πρίσμα της Εννοιολογικής Τέχνης—, η οποία δεν δίνει έμφαση στο αντικείμενο και στην ποιότητά του αλλά στην αίσθηση που δημιουργείται στον δέκτη. Ωστόσο, όταν ο επισκέπτης μεταβεί στον τραπεζοειδή χώρο της εγκατάστασης, μέσα του λαμβάνει χώρα μια τρόπον τινά εσωτερική αλλαγή: ξαφνικά αισθάνεται μόνος. Εν αντιθέσει με την εξωτερική όψη, το εσωτερικό της εγκατάστασης είναι απόλυτα προσεγμένο και βαμμένο άσπρο χρώμα. Κατά μήκος των τοίχων και της οροφής, βρίσκονται εγκατεστημένοι σωλήνες φθορισμού χρώματος κίτρινου. Η ένταση του χρώματος του φωτός είναι πολύ μεγάλη με αρκετή πυκνότητα που πλημμυρίζει τον χώρο. Το εσωτερικό στερείται κάθε είδους αντικειμένων, σκιών ή άλλων χρωμάτων. Όπως στην περίπτωση του Turrell, και εδώ υπάρχει καθεστώς στέρησης των αισθήσεων, με αποτέλεσμα τη στροφή στα ενδότερα, δηλαδή στον μύχιο εαυτό του. Η αίσθηση την οποίαν αποκομίζει ο επισκέπτης, λόγω της απόλυτης αφαίρεσης των αισθήσεων από την καθημερινή λειτουργία τους, είναι ο σχηματισμός μιας αλλόκοτης ατμόσφαιρας που του προκαλεί ελαφρά ζαλάδα, άγχος και την πεποίθηση ότι δεν είναι ικανός να ακούσει καλά.¹¹⁷ Η εγκατάσταση συνοδεύεται από κείμενο το οποίο είναι τοποθετημένο έξω από αυτήν. Το περιεχόμενο του κειμένου χαρακτηρίζεται από αινιγματικό και διφορούμενο χαρακτήρα, όπως τα περισσότερα κείμενα του Nauman. Το περιεχόμενό του αποδίδει το αίσθημα άγχους και άμυνας που νιώθει κανείς στον χώρο μέσα από τη χρήση μεταφοράς. Σε μια προέκταση, εάν αναλογιστούμε το σύνολο, δηλαδή κείμενο και εγκατάσταση, κατά βάση εξάγεται ως κεντρικό μοτίβο το αίσθημα πίεσης το οποίο αντιστοιχεί στην πίεση που ενίοτε νιώθουμε εντός των κοινωνικών πλαισίων· τέτοια παραδείγματα εντοπίζονται κατά τη διάρκεια των κοινωνικών συναναστροφών, ακόμα και σε πιο πρωτογενή επίπεδα, όπως ο περιορισμός που εκ των προτέρων υπάρχει στη φύση της γλώσσας.¹¹⁸ Ο Nauman καταδεικνύει το σαθρό σύστημα τόσο των τύπων όσο και της δομικής λειτουργίας της γλώσσας ως μόνου εργαλείου επικοινωνίας, που ωστόσο εντάσσεται μέσα σε τύπους

¹¹⁷ Jan Butterfield, ό.π., σ. 141.

¹¹⁸ *Bruce Nauman: Raw Materials*, ό.π., σ. 20.

και κανόνες. Η αίσθηση άγχους και αποξένωσης που ο επισκέπτης βιώνει στην εγκατάσταση είναι το παράλληλο των αισθήσεων τις οποίες νιώθει, πολλές φορές, εντός των κανόνων του κοινωνικού συνόλου.

Ο *Πράσινος Φωτεινός Διάδρομος* (εικ. 48) θεωρείται χώρος-περιβάλλον στην τέχνη του Nauman. Ο διάδρομος χαρακτηρίζεται ως πολύ ψηλός, υπερβολικά λεπτός και αρκετά μακρύς. Εσωτερικά είναι φωτισμένος με σωλήνες φθορισμού, σε μια εκτυφλωτική κιτρινοπράσινη απόχρωση. Ο διάδρομος ως χώρος είναι αρκετά αφιλόξενος προς τον επισκέπτη και πάλλεται στο μεταίχμιο του χαρακτηρισμού επιθετικός. Ο θεατής αισθάνεται σε θέση άμυνας, ωστόσο, χωρίς να υπάρχει κάποια παρότρυνση, αντιλαμβάνεται ότι πρέπει να μετακινηθεί στο εσωτερικό. Μπαίνοντας, η έξοδος δεν είναι εύκολη. Ο επισκέπτης πιέζει και σέρνει το σώμα του στον διάδρομο ώστε να βγει, αφού ο χώρος είναι στενός. Παράλληλα, η ένταση του πράσινου φωτός είναι συντριπτική, σε σημείο που το δέρμα στερείται του χρώματός του και τα μάτια ενοχλούνται. Ωστόσο, φτάνοντας στο τέλος του διαδρόμου, συμβαίνει το γνωστό φαινόμενο το οποίο συναντήσαμε και σε άλλους καλλιτέχνες στην παρούσα εργασία. Κατά τη διαδικασία αποχρωματισμού του αμφιβληστροειδούς, μετά από το εκτυφλωτικό πράσινο και πριν να επανέλθει η φυσιολογική όραση, το χρώμα που κυριαρχεί στο μάτι του θεατή είναι ένα έντονο ιώδες.¹¹⁹

Ο Nauman συνιστά περίπτωση πολυδιάστατου καλλιτέχνη με ανησυχίες σε πολλούς τομείς. Η κοινωνική του κριτική και οι θεωρητικές, φιλοσοφικές, ψυχολογικές αναζητήσεις του συνειδητοποιούνται με σαφήνεια μέσα από την ευκρίνεια των έργων του. Το φως, είτε με τη μορφή νέον είτε ως απλοί λαμπτήρες φθορισμού, αποτέλεσε όργανο για την υλοποίηση των ιδεών του και έδωσε μορφή σε μια πτυχή της τέχνης του. Για εκείνον, η χρήση του φωτός ως υλικού τέχνης σήμαινε τη διεύρυνση των ορίων της τέχνης αλλά και την αλλαγή στάσης απέναντί της. Επηρεάστηκε από το πλαίσιο της Εννοιολογικής Τέχνης. Η φιλοσοφία του δεν ήταν η παραδοσιακή, δηλαδή η προσκόλληση στο αντικείμενο, αλλά πρώτα απ' όλα η ύπαρξη της ιδέας και ο αντίκτυπος που επιφέρει στον θεατή. Τα ευτελή μέσα με τα οποία δημιουργούσε τέχνη επαληθεύουν αυτόν τον συλλογισμό. Το τεχνητό φως για εκείνον ήταν ένας τρόπος να εντάξει τον θεατή μέσα στον δικό του προβληματισμό, στους δικούς του συλλογισμούς και να τον ενσωματώσει στον χώρο του. Στις δύο

¹¹⁹ Jan Butterfield, ό.π., σ. 137.

τελευταίες εγκαταστάσεις του έχει σημεία τομής με τον Μινιμαλισμό, μολονότι θεωρούσε το κίνημα παρωχημένο, ενώ στα έργα με νέον η τέχνη του γίνεται πιο πληθωρική σε χρώματα και συμβολισμούς που ενδεχομένως μαρτυρούν και την επίδραση του κινήματος της Pop Art.

Chryssa

Η Ελληνίδα εικαστικός Χρύσα Βαρδέα-Μαυρομιχάλη ήταν γνωστή με το μικρό της όνομα: Χρύσα. Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1933. Αρχικά σπούδασε κοινωνική πρόνοια στην Αθήνα, ενώ το 1953 μετέβη στο Παρίσι, όπου σπούδασε καλές τέχνες στην Ακαδημία Grand Chaumière για ένα χρόνο. Το 1954 πήγε στην Αμερική και συνέχισε τις σπουδές της στην Σχολή Καλών Τεχνών στο Σαν Φρανσίσκο της Καλιφόρνιας για ένα χρόνο. Το 1957 εγκαταστάθηκε στη Νέα Υόρκη, στην οποία και δημιούργησε το εργαστήριό της. Το 1992 επέστρεψε στην Αθήνα μετά από 35 χρόνια, αλλά ύστερα αναχώρησε πάλι για την Αμερική. Απεβίωσε στην Αθήνα το 2013.

Η Χρύσα υπήρξε γλύπτρια και ζωγράφος. Η φήμη της ήταν διεθνούς εμβέλειας και η παραγωγικότητά της, όσον αφορά στην τέχνη της, ήταν αρκετά υψηλή. Είχε λάβει μέρος σε πλείστες ομαδικές εκθέσεις, όπως επίσης είχε πραγματοποιήσει και πολλές ατομικές.¹²⁰ Η έμπνευσή της πηγάζει από το βίωμα της πατρίδας της, από την περιρρέουσα καλλιτεχνική ατμόσφαιρα της Νέας Υόρκης, από το κίνημα της Pop Art, το οποίο χρησιμοποιούσε κατά κόρον τη διαφήμιση· ωστόσο παράμετρο έμπνευσής της αποτέλεσαν και οι φωτεινές επιγραφές των δρόμων και του αστικού χώρου. Τα βιομηχανικά υλικά τα οποία χρησιμοποίησε, όπως τον γύψο, τους σωλήνες, το πλεξιγκλάς, τα συνδύασε με το νέον, δίνοντας αποτελέσματα με σαφή γεωμετρική δομή, ενώ το φως διαδραματίζει κύριο ρόλο, καθώς τονίζει τους όγκους, χωρίς ψευδαισθητικές προεκτάσεις.¹²¹ Η χροιά των έργων της είναι εννοιολογική. Η χρήση του νέον στην τέχνη της ξεκίνησε μετά από τη σειρά των έργων *Κυκλαδικά Βιβλία* και *Γράμματα* στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Είναι σημαντικό να καταλάβουμε τη σημειολογία των έργων της Χρύσας καθώς και ποιοι συνιστούσαν τους βασικούς παράγοντες που διαμόρφωσαν την τέχνη της.

¹²⁰ Ψηφιακή Πλατφόρμα Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (πρόσβαση 29 Αυγούστου 2018).

¹²¹ Μιλτιάδη Μ. Παπανικολάου, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα. Ζωγραφική και Γλυπτική του 20ού αι.*, τ. 1, Αθήνα 1999, σ. 301.

Όσον αφορά στα γλυπτά με νέον, στα οποία θα εστιάσουμε, η συλλογιστική της σε αυτά αφορά στην αποσυναρμολόγηση του γλωσσικού συστήματος κατά τη συμβατική έννοια και ως αποτέλεσμα στη χρήση των συμβόλων ως φορέων αρχετυπικών νοημάτων. Τα σύμβολα που δημιουργεί δεν προσεγγίζονται βάσει λογικής, είναι συνυφασμένα με στρώματα του υποσυνείδητου. Καταλυτική πηγή έμπνευσης για εκείνη αποτελεί όλη η αμερικάνικη ατμόσφαιρα με το ζωντανό και εμπορικό πνεύμα που τη διακατέχει. Η Χρύσα λοιπόν δεν κάνει απλώς στείρα μεταφορά των εντυπώσεών της από την πολύβουη και φωτισμένη Νέα Υόρκη. Αποσπά τα γραφικά σύμβολα της διαφήμισης και τα μετατρέπει σε τύπο γραφής με αισθητική αξία. Συγκεκριμένα, το έργο *Οι Πύλες της Times Square* (εικ. 49) είναι μια πελώρια κατασκευή, η οποία αποτελείται από εκατόν τριάντα στοιχεία, όπως πινακίδες νέον, κομμάτια νέον, μέταλλα, φώτα και πλεξιγκλάς τα οποία συντελούν στον σχηματισμό του γράμματος Α. Όπως και σε επόμενα έργα της, απομονώνει το γράμμα από τη λέξη, το αφαιρεί από τα προφανή συμφραζόμενα και το μετασχηματίζει σε ανεξάρτητη οντότητα. Στο διάστημα 1967-72 η Χρύσα κατασκεύασε σειρά κουτιών από πλεξιγκλάς τα οποία ονόμασε *Κουτιά από νέον*. Στο εσωτερικό τους γίνονται ορατά τα γράμματα T, A, B, F, H, E, N, V ή κομμάτια αυτών. Στο έργο *Ανάλυση του Γράμματος Υ* (εικ. 50) παρατηρεί κανείς σε μπλε και κυανό νέον την απεικόνιση του γράμματος διά της αποδόμησής του. Όμως αυτή η αποδόμηση συντελεί στην επανάληψη του αρχικού μοτίβου.

Ακόμη, σε άλλο σημείο έργων της βρίσκουμε το γράμμα S, πάνω στο οποίο έχει φιλοτεγήσει πολλές παραλλαγές. Ο θεματικός άξονας του γράμματος, πέρα από τη χρήση του ως σημείου, εμπεριέχει και το σημασιολογικό φορτίο αρχαίας τραγωδίας. Η αντιστοίχιση δεν έγινε αυθαίρετα. Η Χρύσα συνταίριαζε το νόημα με τη μορφή. Πρόκειται λοιπόν για τον κυρτωμένο κορμό μιας γυναίκας (εικ. 53), ο οποίος είναι η αφηρημένη εικόνα του γυναικείου κινούμενου σώματος της Κλυταιμνήστρας στην τραγωδία του Ευριπίδη *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*.¹²² Παραλλαγή του S υπάρχει και στην Αθήνα, στον εξωτερικό χώρο του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών (εικ. 54). Ωστόσο η ενασχόληση με τη γλώσσα και η αναπαράσταση γραμμάτων, όπως είδαμε και στην περίπτωση του Nauman, κατέστη φαινόμενο που απασχολούσε γενικώς τους καλλιτέχνες της τότε εποχής. Μετέπειτα απεικονίσεις γραμμάτων και γλωσσικών συστημάτων κατασκευασμένες από νέον, αποτυπώνονται στα έργα των εικαστικών

¹²² Diamantina Pandi, *Les Transmutations de la Lumière Artificielle- l'Expérience Grecque des Années 1960*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Ναντέρ, Παρίσι 2004, σ. 61-73.

που χρησιμοποιούν το νέον ως κύριο συστατικό της τέχνης τους, στη *Νέα Γλώσσα* (εικ. 51) του Νεοζηλανδού Paul Hartigan (1953), στο οποίο παρατηρούμε την απεικόνιση συμβόλων ως νέου κώδικα, και στο *Υ* (εικ. 52) του Eric Zimmerman,¹²³ έργου ομότιτλου με το έργο της Χρύσας. Το συγκεκριμένο έργο είναι το γράμμα Υ το οποίο όμως αποτελείται από νέον, καθρέφτες, γυαλί και αλουμίνιο. Παρά τη διαφορετική κατασκευαστική σύλληψη με το ομώνυμο έργο της Χρύσας, υπάρχει το κοινό μοτίβο της επανάληψης· διότι και στην περίπτωση του Zimmerman η εικόνα του νέον εντός του γράμματος, και άρα το ίδιο το γράμμα, επαναλαμβάνεται μέσω καθρεφτών και κινητικού στοιχείου από εγκατεστημένο σύστημα που ρυθμίζει τη συχνότητα.

Επιπλέον ο απόηχος των φιλοσοφικών αναζητήσεων του Wittgenstein και η σημειωτική του Γάλλου γλωσσολόγου Ferdinand de Saussure (1857-1913) διαποτίζουν την τέχνη της Χρύσας. Η τελευταία προβαίνει σε επαναδιαπραγμάτευση της γλωσσικής δομής ώστε να δείξει τα όριά της. Όπως ακριβώς ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με τα όρια της αισθητηριακής του αντίληψης σε έργα των Turrell, Eliasson, Irwin, έτσι και εδώ αντικρίζει τα όρια της γνωστικής του αντίληψης. Καθώς θεάται ένα από τα έργα της, νιώθει τη γνωστική ανεπάρκεια στην κατανόηση και ερμηνεία των σημείων της.¹²⁴ Με άλλα λόγια, η Χρύσα διά της τέχνης της εφευρίσκει μια μεταγλώσσα, με στόχο να δείξει τις αρχετυπικές μορφές των πραγμάτων που μας περιβάλλουν. Σε αυτήν τη διαδικασία το νέον λειτουργεί ως μέσον αλλά και ως μήνυμα.

Άλλη κατηγορία έργων της με νέον αποτελούν τα *Σμήνος Πρωινών Πουλιών* και *Πουλιά με Νέον* (εικ. 55). Στα δύο έργα ο νοηματικός άξονας πηγάζει από την ίδια τραγωδία του Ευριπίδη, από την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, τη στιγμή της ανάστασης της Ιφιγένειας στον ουρανό, όπου υποδέχτηκε ένα πουλί. Το πρώτο γλυπτό απαρτίζεται από τέσσερα κομμάτια σωλήνων που το καθένα αποτελείται από δύο. Οι σωλήνες φωτίζονται διαδοχικά ώστε να παραπέμπουν στην έννοια της κίνησης, και συγκεκριμένα του πετάγματος. Παρομοίως το δεύτερο γλυπτό προσεγγίζει επίσης την έννοια της κίνησης αλλά με πιο κυριολεκτικό και παραστατικό τρόπο. Στην ενότητα αυτών των έργων παρουσιάζονται ανεστραμμένα S σε χρώματα μπλε, κίτρινο, κόκκινο τα οποία θυμίζουν φτερά. Επίσης η ανάκλαση του σχήματος στο κουτί του πλεξιγκλάς διαλύει τη μορφή, ανακαλώντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, την έννοια της

¹²³ Rudi Stern, *Contemporary Neon*, Μινεσότα 1990, σ. 158-169, 188.

¹²⁴ Ο.π., σ.68

κίνησης.¹²⁵ Πρόκειται για έναν βιομορφικό σχεδιασμό με πρότυπο τον ζώντα οργανισμό του πτηνού, ο οποίος παίρνει μορφή στον αφαιρετικό σχηματισμό από νέον.

Η Χρύσα υπήρξε δραστήρια καλλιτέχνις αλλά παράλληλα και ένας σκεπτόμενος άνθρωπος. Φιλοτέχνησε ποικιλία έργων με βάσει τα βιώματά της στο εξωτερικό, βιώματα τα οποία μετασχημάτιζε σε υλικό για σκέψη και έπειτα μορφοποιούσε στην τέχνη της. Παρά το γεγονός ότι το μεγαλύτερο μέρος της ζωής της διέμενε στην Αμερική, η αίσθηση της πατρίδας της την συνόδευε πάντα, τόσο συναισθηματικά όσο και στην τέχνη της. Άλλωστε είναι χαρακτηριστική η παρομοίωση που η ίδια κάνει των φώτων της Times Square με βυζαντινές εικόνες.¹²⁶ Το συνονθύλευμα της λάμψης από τα ποικίλα φώτα της κεντρικής πλατείας της Νέας Υόρκης ανακαλεί στο μυαλό της τις φωτεινές και απαστράπτουσες με χρυσό βάθος βυζαντινές εικόνες.

Stephen Antonakos

Ένας άλλος Έλληνας καλλιτέχνης που εγκολπώνεται το νέον στην τέχνη του είναι ο Stephen Antonakos (Στυλιανός Αντωνάκος). Γεννήθηκε το 1926 στον Άγιο Νικόλαο της Λακωνίας και τετραετής, το 1930, αναχώρησε με την οικογένειά του για την Αμερική. Μεγάλωσε στην περιοχή του Μπρούκλιν, στη Νέα Υόρκη, όπου και απεβίωσε το έτος 2013.

Ο Αντωνάκος ξεκίνησε να εφαρμόζει στην τέχνη του το νέον κατά τη δεκαετία του 1960. Έκτοτε έγινε το κυρίαρχο μέσο έκφρασης της καλλιτεχνικής του πορείας. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι στην περίπτωση του, εν αντιθέσει με τα έργα της Χρύσας, δεν αντιμετωπίζονται ως γλυπτά. Ο Αντωνάκος ενδιαφερόταν για μια διαλεκτική γλυπτικής και αρχιτεκτονικής, στην οποία διαμεσολαβητικό παράγοντα αποτελούσε το φως και εδώ το νέον. Έτσι λοιπόν, με γνώμονα το συγκεκριμένο είδος τεχνητού φωτός, κατασκεύασε πλειάδα έργων που αποτελούν μείγμα γλυπτικών και αρχιτεκτονικών ποιοτήτων. Οι κατασκευές του αφορούν σε αυστηρές γεωμετρικές φόρμες τις οποίες καθορίζει το φως. Οι πλαστικές ιδιότητες που παρέχονται από το φως είναι πολύτιμες για τον Αντωνάκο σχετικά με την εμπλοκή του αρχιτεκτονικού στοιχείου. Το φως το οποίο παράγεται από το νέον θεάται ως ογκομετρικό σημείο που μπορεί να ανατρέψει και να επαναπροσδιορίσει τα ήδη υπάρχοντα χωροταξικά

¹²⁵ Rudi Stern, *Contemporary Neon*, Μινεσότα 1990, σ.73.

¹²⁶ Νίκου Γ. Μαστροπαύλου, «Χρύσα. Τα γιορτινά φώτα της Τάμς Σκουέρ χαμηλώνουν. Η τελευταία συνέντευξη της μεγάλης ελληνίδας γλύπτριας», *Το Βήμα*, 27 Δεκεμβρίου 2013, σ. 9.

δεδομένα. Η γραμμικότητα, η ευελιξία, η ένταση του φωτός, κατά βάση όμως η δυνατότητα παρέμβασης στον χώρο ήταν εκείνοι οι παράγοντες που κατέστησαν το νέον άξονα της τέχνης του.

Στο έργο *Κόκκινο Νέον από τον Τοίχο στο Δάπεδο* (εικ. 56), το οποίο αποτελείται από νέον, υπάρχει ο χρωματικός συνδυασμός του πορτοκαλιού και του κόκκινου, ενώ από άποψη δομής κυριαρχεί τομή οριζόντιων σωλήνων με κάθετους οι οποίοι είναι προσαρμοσμένοι στον τοίχο και εκτείνονται κατά μήκος μέχρι το έδαφος. Με αυτόν τον τρόπο, διενεργείται ανακατανομή του χώρου η οποία συντελεί σε μια νέα άποψη της γκαλερί. Η κατασκευή είναι θεατή από όποιο σημείο κι αν σταθεί κανείς, όμως πλέον ο φυσικός χώρος κίνησης περιορίζεται στην περιοχή της εγκατάστασης. Πέραν της καθαρής μάζας του γλυπτού, η οποία αναδιοργανώνει το χωροταξικό σκέλος, η καταλυτική αναδιαμόρφωση του περιβάλλοντος συντελείται από το φως. Η διάχυση της ενέργειας του φωτός στον χώρο αλλάζει τον χαρακτήρα του και ανασυνθέτει την αισθητική εμπειρία του θεατή η οποία μετατοπίζεται από το γλυπτό αυτό καθαυτό στο περιβάλλον. Η αρχιτεκτονική αναδιαμόρφωση μέσω του νέον γίνεται εντονότερη στο έργο *Περίπατος σε Νέον* (εικ. 57). Το έδαφος της γκαλερί μεταμορφώνεται πλήρως. Ο Αντωνάκος χρησιμοποίησε πολύχρωμους σωλήνες νέον οι οποίοι αλλάζουν χρώμα βάσει προγραμματισμού του χρόνου. Στον χώρο βρίσκεται κατασκευή επίσης από νέον, η οποία αποτελείται από συνδυασμό ευθέων και κεκλιμένων σωλήνων. Ως αποτέλεσμα, ο χώρος καταλήγει να έχει τελείως διαφορετική υπόσταση. Ουσιαστικά ο Αντωνάκος καταφέρνει να αρθρώσει μιαν άλλη όψη της αρχιτεκτονικής του χώρου.

Η αγάπη του για τις γεωμετρικές και αρχιτεκτονικές φόρμες καθίσταται εμφανής στο έργο *Μπλε Κουτί* (εικ. 55). Πρόκειται για τετράγωνο από νέον το οποίο στηρίζεται σε βάση από αλουμίνιο. Το μπλε είχε ιδιαίτερη σημασία για τον καλλιτέχνη, καθώς με αυτό έχει συνδέσει το βίωμα του ελληνικού τοπίου. Συγκεκριμένα, το μπλε για εκείνον αντιπροσωπεύει τον χώρο, τον αέρα, την ουσία του φωτός. Στο μπλε τετράγωνο κουτί δεσπόζει η σαφής γεωμετρία η οποία εντείνεται λόγω της οξύτητας του φωτός. Γι' αυτό τον λόγο γίνονται εμφανείς οι επιρροές του από καλλιτέχνες του παρελθόντος, οι οποίοι είχαν ως άξονά τους την έννοια της ακριβούς γεωμετρίας και του σχηματισμού της φόρμας, όπως οι Mondrian, Reinhardt, Malevich. Η κονστрукτιβιστική διάθεση στο έργο του είναι σαφής όσον

αφορά στη δόμηση και στην αξιοποίηση του χώρου μέσα από καθαρές γεωμετρικές φόρμες.¹²⁷

Ωστόσο υπάρχει σημείο τομής του έργου του Αντωνάκου και με το κίνημα του Μινιμαλισμού. Παρά ταύτα, δεν θα μπορούσαμε να τον εντάξουμε στο κίνημα λόγω των κοινών δομικών χαρακτηριστικών, διότι υπάρχει μια μείζονος σημασίας διαφορά. Οι μινιμαλιστές, όπως είδαμε, απορρίπτουν κατηγορηματικά στην τέχνη τους κάθε έκφραση ποιητικού ή μεταφυσικού νοήματος. Η τέχνη του Αντωνάκου όμως είναι φορέας αυτού του είδους στοιχείων. Η αυστηρή γεωμετρική γλώσσα του, σε συνδυασμό με την άπλετη διάχυση του φωτός, εμφορείται από πνευματικότητα και αύρα μυσταγωγίας. Στο πλαίσιο της μορφολογίας η τέχνη του εμφανίζει πολλά κοινά με έναν από τους εκπροσώπους του Μινιμαλισμού που έχει αναλυθεί παραπάνω, με τον Flavin. Αμφότεροι καθιέρωσαν το φως ως στοιχείο άρθρωσης της τέχνης τους, μολονότι ο Flavin χρησιμοποιούσε απλούς σωλήνες φθορισμού, ενώ ο Αντωνάκος νέον. Το φως παραμένει άμεσος συνδετικός κρίκος τους. Μάλιστα, πέραν του όμοιου τρόπου με τον οποίο χρησιμοποιούν το φως, στο πλαίσιο συνένωσης της γλυπτικής με την αρχιτεκτονική, παρατηρεί κανείς παρόμοια συλλογιστική και σε άλλα έργα τους. Όπως ο Flavin είχε φιλοτεγήσει σειρά με θρησκευτικές εικόνες, στις οποίες ενέταξε το φως, σε μια προσπάθεια να μεταφέρει αλλά και να καυτηριάσει το θρησκευτικό του βίωμα, έτσι και ο Αντωνάκος έδωσε μορφή σε σειρά θρησκευτικών εικόνων που έφεραν το δικό του, προσωπικό βίωμα της αγιότητας από την Ελλάδα.

Συγκεκριμένα το 1993 στον Προμαχώνα του Αγίου Γεωργίου στη Ρόδο, μέρος με μεγάλη ιστορία, ο Αντωνάκος εξέθεσε ενότητα έργων τα οποία αναπαριστούσαν το βίωμα της αγιότητας. Χρώματα σε μέταλλο και σωλήνες νέον έδωσαν μορφή στην ουσία του εκάστοτε αγίου. Η έκθεση *Παρεκκλήσι των Αγίων* δεν αφορά σε μια προσέγγιση φυσιοκρατικής απεικόνισης ή αναπαράστασης των χαρακτηριστικών. Πρόκειται για μεταλλικές πλάκες, τετράγωνα επιφάνειες, οι οποίες διακατέχονται από τον κρυφό φωτισμό του νέον στην οπίσθια όψη καθεμιάς πλάκας. Η επιλογή του μεταφέρει τις εσωτερικές ποιότητες των αγίων στα υλικά και δη στο νέον, όπως εκείνος νοεί. Πιστεύει ότι η απλότητα των μορφών και η ακτινοβολία του φωτός συνιστούν μια οικουμενική εσωτερική γλώσσα η οποία ανακλά στον καθένα. Στον *Απόστολο Παύλο* (εικ. 61) έχει χρησιμοποιήσει μπλε σκούρο χρώμα σε μέταλλο και κόκκινους σωλήνες νέον από τους οποίους εκπέμπονται οι ανταύγειες διαχεόμενου

¹²⁷ Diamantina Pandi, ό.π., σ. 75-86.

κόκκινου χρώματος πίσω από την πλάκα. Ακόμη στον *Άγιο Στέφανο* (εικ. 60) η μεταλλική πλάκα είναι βαμμένη σε κόκκινο χρώμα, ενώ πίσω από την πλάκα προβάλλουν πολλές αποχρώσεις φωτός, όπως του μπλε, του κόκκινου, του κίτρινου και του πράσινου, ενώ στην *Αγία Αικατερίνη* (εικ. 59) ο χρωματισμός τόσο της πλάκας όσο και του φωτός κυμαίνονται στο κόκκινο.¹²⁸ Συνεπώς στην ένταση και στη διάθεση τις οποίες δημιουργεί η εκάστοτε απόχρωση αλλά και στην υποβλητικότητα του φωτός ο Αντωνάκος εικονοποιεί τα χαρακτηριστικά των αγίων, δημιουργώντας αφηρημένη εικόνα με μεταφυσικό χαρακτήρα. Όπως ο Malevich εντοπίζει τη συμπαντική αρμονία στην τελειότητα της απόλυτης γεωμετρίας, έτσι και ο Αντωνάκος ανακαλύπτει το θρησκευτικό βίωμα στην πνευματική κατάσταση η οποία δημιουργείται από την ένταξη των έργων στον συγκεκριμένο χώρο του προμαχώνα.

Η συνένωση γλυπτικής-αρχιτεκτονικής και η σταδιακή επέκταση των έργων του σε εξωτερικούς χώρους τον οδήγησε κατά τη δεκαετία του 1970 σε υπέρβαση των μέχρι τότε ορίων και στη δημιουργία έργων για δημόσια εξωτερικά μέρη της πόλης, όπως σταθμούς τρένων, αεροδρόμια, πλατείες κ.ά. Σε αυτήν την περίοδο βλέπουμε οι κατασκευές του με νέον να ενσωματώνονται αμιγώς στον αρχιτεκτονικό ιστό των κτηρίων όσο και του τοπογραφικού σχεδιασμού των δρόμων της πόλης. Στο εξωτερικό του μουσείου *Fort Worth Art* (εικ. 62) παρατηρεί κανείς την παρέμβαση του καλλιτέχνη με τους γεωμετρικούς νέον σχηματισμούς. Τα χρώματα κόκκινο, πράσινο και μπλε μαγνητίζουν τη προσοχή, ενώ ο τρόπος με τον οποίο τα φωτεινά κυκλικά και τετράγωνα σχήματα και οι καμπυλότητες αγκαλιάζουν τους τοίχους του κτηρίου μοιάζει απόλυτα αρμονικός.¹²⁹ Σε γενικές γραμμές και σε άλλα έργα του σε κτήρια το νέον είναι απόλυτα ενσωματωμένο στον ρυθμό της αρχιτεκτονικής του εκάστοτε χώρου. Στο έργο *Neon For Embassy Suites Hotel*, στο Σαν Ντιέγκο, στην Καλιφόρνια, στην πρόσοψη του κτηρίου έχει προστεθεί μοτίβο από νέον το οποίο ουσιαστικά επαναλαμβάνει το γεωμετρικό μοτίβο της πρόσοψης.¹³⁰

Ο Antonakos συνιστά περίπτωση καλλιτέχνη της εποχής του. Οι επιδράσεις από τα τότε τρέχοντα κινήματα τέχνης είναι πρόδηλες, όπως επίσης και από παλαιότερες περιόδους. Το νέον ως κατεξοχόν μοτίβο της τέχνης του τον εδραιώνει ως καλλιτέχνη που πραγματεύτηκε την τέχνη μέσω του φωτός. Όπως και η Χρύσα, απέσπασε αυτήν τη συγκεκριμένη έκφανση τεχνητού φωτός η οποία ήταν μείζον συστατικό της

¹²⁸ Στήβεν Αντωνάκος *Παρεκκλήσι των Αγίων*, κατ. έκθ., Προμαχώνας Αγίου Γεωργίου Ρόδος, επιμ. Χάρης Καμπουρίδης, Ρόδος 1993, σ. 29, 33, 35.

¹²⁹ Diamantina Pandi, ό.π., σ. 84-85.

¹³⁰ Rudi Stern, ό.π., σ. 41, 51.

διαφήμισης. Εν αντιθέσει όμως με την Χρύσα, δεν έμεινε στο πεδίο της γλυπτικής αλλά χάραξε την προσωπική του πορεία, καθώς τον ενδιέφερε να διερευνήσει τα όρια και τη χωροταξική αναδιαμόρφωση του χώρου διά του νέον.

Γιάννης Μπουτέας

Μία ακόμη περίπτωση ελληνικής καταγωγής καλλιτέχνη ο οποίος εφάρμοσε στην τέχνη του τους σωλήνες νέον είναι εκείνη του Γιάννη Μπουτέα. Γεννήθηκε στην Καλαμάτα το 1941. Σπούδασε χαρακτηριστική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και κατόπιν συνέχισε τις σπουδές του στη Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού. Το έργο του περιλαμβάνει κατασκευές και εγκαταστάσεις με τις οποίες στοχεύει σε μια χωροταξική παρέμβαση και αναδιαμόρφωση του χώρου. Κύριο υλικό του υπήρξε το φως στη φυσική και τεχνητή έκφασή του. Όσον αφορά στο τεχνητό φως, χρησιμοποίησε το νέον.¹³¹ Η τέχνη του χαρακτηρίζεται από μινιμαλιστικές καταβολές λόγω του τρόπου παράθεσης των υλικών στον χώρο που στοχεύουν στην άμεση σύμπλευση της τέχνης με την αρχιτεκτονική του χώρου, με τελικό αποτέλεσμα τη συνοχή των δύο. Η συλλογιστική των έργων του είναι παραπλήσια με του Αντωνάκου. Έργα του κοσμούν μεταξύ άλλων χώρων και το μετρό της Αθήνας.

Kate Hush

Το νέον συνιστά έκφραση φωτός η οποία τη δεκαετία του 1960 χρησιμοποιήθηκε εν πολλοίς στον κόσμο της διαφήμισης και έπειτα στον τομέα της τέχνης. Πλέον μπορεί να μην εμφανίζεται στην τέχνη με την ίδια συχνότητα, υπάρχουν όμως ακόμη σύγχρονοι καλλιτέχνες που επιλέγουν το συγκεκριμένο μέσο ως τρόπο έκφρασης. Μία από αυτούς είναι η Kate Hush, καλλιτέχνης η οποία καταγίνεται αποκλειστικά με το νέον. Ζει στο Μπρούκλιν, στη Νέα Υόρκη, όπου έχει το εργαστήριό της, έχοντας διεξαγάγει και συμμετάσχει σε διάφορες εκθέσεις. Η πορεία της με το νέον ξεκίνησε στο πλαίσιο των γραφικών τεχνών, όταν κατασκεύαζε ψηφιακό νέον για τη δημιουργία ψηφιακών έργων (Graphics Interchange Format, GIF) ενώ ακόμη δεν είχε έρθει σε επαφή με το πραγματικό υλικό. Αργότερα παρακολούθησε σεμινάρια κατασκευών με νέον στο Μπρούκλιν και έκτοτε, όπως και η ίδια δήλωσε, δεν το

¹³¹ Ψηφιακή Πλατφόρμα Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (πρόσβαση 29 Αυγούστου 2018).

εγκατέλειψε ποτέ. Μάλιστα διδάσκει παρόμοια σεμινάρια, πέραν της εργασίας της σε κατάσταση με νέον και ψηφιακό νέον.

Όσον αφορά στα έργα της με πραγματικό νέον, ακολουθεί την εξής διαδικασία παραγωγής: αρχικά εικονογραφεί ψηφιακά το σχέδιο και έπειτα το μεταφέρει σε γυάλινους σωλήνες· ύστερα επεξεργάζεται το γυαλί και κατόπιν γεμίζει τμήματά του με νέον.¹³² Παρά τους περιορισμούς στη δημιουργία με νέον στον σχεδιασμό και στο χρώμα, εκείνη λειτουργεί βάσει των απαιτήσεων της δουλειάς της. Επιλέγει το μπλε και το κόκκινο, πράγμα το οποίο καθίσταται εμφανές στα έργα της, διότι προτιμά τις βαθιές τονικότητες στη χρωματική παλέτα του νέον, οι οποίες θυμίζουν την απόχρωση πολύτιμων λίθων. Ωστόσο ο καταλυτικός λόγος για τον οποίο επιλέγει τις σκούρες αποχρώσεις έγκειται στο γεγονός ότι με αυτές τις τονικότητες ο χώρος πληρούται χρώματος, χωρίς όμως παράλληλα να είναι εκτυφλωτικές. Το οπτικό σύνολο θέλγει και προκαλεί τον θεατή να πλησιάσει και να εισαχθεί στην εμβέλεια του χρώματος.

Η τέχνη της είναι γεμάτη χρώματα, παραστατική σε μεγάλο βαθμό, και τα θέματά της αντλούνται από αγαπημένα πρόσωπα του θεάματος (τηλεπερσόνας), που τα μεταφέρει σε νέον. Τα πρόσωπα αυτά προέρχονται κυρίως από ταινίες του σύγχρονου σκηνοθέτη και ευρύτερα καλλιτέχνη David Lynch (1946). Τον κεντρικό άξονά της αποτελούν οι γυναίκες, και συγκεκριμένα η λογοτεχνική και κινηματογραφική σε φιλμ νουάρ μορφή της μοιραίας γυναίκας (*femme fatale*). Η ιδέα βρίσκεται στο ότι η γυναίκα θεωρείται από το ανδρικό φύλο ότι κατέχει μια σατανική και μεθοδικά νοσηρή πτυχή, την οποία η Hush εικονοποιεί στα έργα της, με σκοπό να καυτηριάσει αυτήν την οπτική αντιμετώπισης των γυναικών, σε μια κριτική της έμφυλης ταυτότητας.¹³³ Στις συνθέσεις της απεικονίζονται γυναικείες μορφές σε διάφορες σκηνές, όπου ελλοχεύει διακριτικά η εγκληματική φύση τους. Ένα από τα έργα εμφανίζει γυναίκα στην μπανιέρα, όπου αίφνης ο θεατής παρατηρεί ότι περιτρέχει αίμα τις άκρες των απλωμένων χεριών της, προφανώς μετά από τη διάπραξη φόνου.

¹³² www.katehush.com (πρόσβαση 29 Αυγούστου 2018).

¹³³ Για την τέχνη της έμφυλης ταυτότητας και τη λεγόμενη φεμινιστική τέχνη τον 20όν αιώνα η βιβλιογραφία είναι εκτεταμένη, με πρωτοπόρο από τη δεκαετία του 1970 την Αμερικανίδα ιστορικό της τέχνης και καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης Linda Nochlin (1931-2017). Βλ. Linda Nochlin, «Why Have There Been No Great Women Artist's», *ARTnews*, Ιανουάριος 1971· της ίδιας, «“Why Have There Been No Great Women Artists?” Thirty Years After», Carol M. Armstrong - M. Catherine de Zegher, *Women Artists at the Millennium*, Λονδίνο 2006· της ίδιας, *Women, art, and power, and other essays*, Νέα Υόρκη 1988· Angela Dimitrakaki, «(Post)Modernism and Feminist Art History. The reception of the Male Nude in Twentieth-century Greek Painting», *Third Text*, τ. 17, τχ. 3, 2003.

Σε άλλη περίπτωση, παρατηρούμε ανδρική μορφή να κρατάει τη γυναικεία και να τη μεταφέρει στο νερό, ενώ εκείνη κρατάει φονικό όπλο εν αγνοία του πίσω από την πλάτη του. Ακόμη, σε επόμενη περίπτωση, γυναικεία μορφή θεάται να ξεπλένει τα μαλλιά της από το αίμα. Σε όλες αυτές τις συνθέσεις, η ζοφερή διάσταση του γυναικείου φύλου δεν γίνεται κατευθείαν αντιληπτή αλλά ανακαλύπτεται από τον επισκέπτη στην πορεία.¹³⁴

Σε άλλο έργο απεικονίζεται, μέσα σε πανδαισία χρωμάτων από νέον, σαγηνευτική μοιραία γυναίκα να κοιτάζει από απόσταση έναν άνδρα, ενώ αλλού τη βλέπουμε να καπνίζει τσιγάρο, με λουλούδια και χρήματα στο χέρι, καθώς στο βάθος ατενίζει κανείς το πτώμα του άνδρα που έχει δολοφονήσει (εικ. 63-66). Με αυτόν τον τρόπο, πετυχαίνει να αποδώσει την υποχθόνια και μεθοδική διάσταση αυτών των γυναικών, που έχει ενσωματωθεί στο συλλογικό συνειδητό ως τύπος γυναίκας, ο οποίος έχει εν πολλοίς αποτυπωθεί και στην εικαστική πλευρά της τέχνης. Ωστόσο η ευρηματικότητα και η μαεστρία της Hush, σε σχέση με τη δημιουργία-κατασκευή των έργων επιφέρουν ένα πρωτότυπο και εντυπωσιακό αποτέλεσμα.

Nicholas Rivals

Αξίζει εδώ να αναφερθεί ένας ακόμη νέος καλλιτέχνης ο οποίος χρησιμοποιεί το νέον με ξεχωριστό τρόπο, ενσωματώνοντάς το μέσα στη φύση. Πρόκειται για τον σύγχρονο Γάλλο φωτογράφο Nicholas Rivals, απόφοιτο της École de Photographie et de Game Design της Τουλούζης το 2013.

Σε σειρά φωτογραφιών του με τίτλο *La Linea Roja* (Red Line, Κόκκινη Γραμμή) ο καλλιτέχνης ενσωματώνει στην φύση ανάμεσα σε βράχια, σε δέντρα κ.ά. σωλήνες νέον με τους οποίους διαμορφώνει τέλεια σχήματα.¹³⁵ Συγκεκριμένα αυτή η σύλληψη και πραγμάτωση έλαβε χώρα στην ισπανική ύπαιθρο, όπου ο Rivals έστησε ο ίδιος τον εξοπλισμό από νέον και φωτογράφησε το αποτέλεσμα με ειδικό τρόπο κατά τη διάρκεια της νύχτας¹³⁶ (εικ. 67-70). Το φαινόμενο που δημιουργείται προκαλεί απόκοσμη αίσθηση στον θεατή. Το τυχαίο της φύσης συναντά το ακριβές της γεωμετρίας. Αφορά στην τομή μεταξύ ανθρώπου και φύσης ή μήπως απλά

¹³⁴ www.katehush.com (πρόσβαση 29 Αυγούστου 2018).

¹³⁵ Βλ. την ιστοσελίδα <https://www.yellowtrace.com.au/nicolas-rivals-captivating-light-installations-in-nature> (πρόσβαση 29 Αυγούστου 2018).

¹³⁶ Βλ. την ιστοσελίδα <https://hhhhappy.com/light-your-night-with-this-otherworldly-photo-series-from-frenchphotographer-nicolas-rivals>. (πρόσβαση 29 Αυγούστου 2018).

αναδεικνύεται συμβολικά η ήδη υπάρχουσα τελειότητα της φύσης και του σύμπαντος στην άρτια γεωμετρία από νέον;

Τα αναπαριστώμενα συμμετρικά σχήματα δεν υπάρχουν στη φύση. Με την προσαρμογή τους σε αυτή δημιουργείται μια τέλεια αντίθεση η οποία μοιάζει αρμονική. Η οξεία φωτεινότητα του νέον που ενσωματώνεται μέσα στην ακατέργαστη ύλη της φύσης προσδίδει περισσότερη ένταση και αίσθημα μυστικισμού. Η τέλεια συμμετρία του Rivals, η οποία υλοποιείται μέσω του συγκεκριμένου είδους φωτός, ανακαλεί την αρμονία της γεωμετρίας και της μυσταγωγίας των έργων του Σουπρεματισμού του Malevich. Τα φωτεινά σχήματα σχηματίζουν τα σουπρεματιστικά στοιχεία τα οποία συγκροτούν νέες πραγματικότητες εξίσου σημαντικές με εκείνες της φύσης.¹³⁷ Οι γεωμετρικές φόρμες από νέον ενέχουν το *συνυπάρχειν* του ανθρώπου με τη φύση, σε μια προσπάθεια εκλογίκευσης και πλαισίωσης της φυσικής και συμπαντικής απεραντοσύνης. Η ενέργεια η οποία εκλύεται από τη συμμετρία της φόρμας, όπως και σε κάθε αντικείμενο, αλλά και από τον τέλειο υπολογισμό πλαισιώνεται από τον φωτισμό και καταλήγει να φέρει μια μεγαλύτερη και ισχυρότερη πνευματική διάσταση. Η τελευταία προκύπτει από την ψυχική διάθεση η οποία δημιουργείται στον παρατηρητή κατά τη θέα των έργων. Εγείρει σε εκείνον αρχετυπικές αναλογίες, οι οποίες αναφέρθηκαν και παραπάνω, όπως είναι το χάος, η αταξία αλλά και η τάξη, η συμμετρία, οι οποίες κατακλύζουν τον κόσμο. Ο Rivals συνθέτει με απλό τρόπο την έννοια των σχέσεων —των πρωταρχικών δομών—, έτσι ώστε να δείξει τη διαλεκτική τους και τη σημασία της για την εναρμόνιση του κόσμου. Το απόκοσμο συναίσθημα το οποίο προκαλείται στον θεατή προέρχεται από τη θέα του αποτελέσματος της απόδοσης των πρωταρχικών σχέσεων στην όψη της τέλειας αντίθεσης, της πραγματικής δηλαδή ομορφιάς.

Οι μορφές φωτός που έχουμε αναλύσει έως τώρα, με αφορμή την παρουσίαση των έργων των καλλιτεχνών, κυμαίνονται από απλούς λαμπτήρες φθορισμού και έως τη χρήση ευγενών αερίων, όπως το νέον.

Υπάρχει ωστόσο και ένα ακόμη είδος τεχνητού φωτισμού το οποίο είναι σχετικά πρόσφατο, τουλάχιστον για την τέχνη. Πρόκειται για τα LED, τα αρχικά των λέξεων Light Emitting Diode, δηλαδή Δίοδος Εκπομπής Φωτός. Λαμπτήρας led αποκαλείται

¹³⁷ Νίκου Στάγκου (επιμ.), ό.π., σ. 203.

συσκευή ημιαγωγών διόδων η οποία μετατρέπει αμέσως και σχεδόν πλήρως μικρή παρεχόμενη ποσότητα ηλεκτρικής ενέργειας σε ορατή φωτεινή ενέργεια, σε φως. Στις αρχές του 20ού αιώνα παρατηρήθηκε για πρώτη φορά ότι, όταν μια τάση των 10 βολτς εφαρμόζεται σε κρύσταλλο ανθρακοπυριτίου (καρβίδιο του πυριτίου), αυτό εκπέμπει κιτρινωπό φως. Επί αρκετές δεκαετίες δεν σημειώθηκε καμία πρόοδος για διαφορετικούς λόγους. Στη δεκαετία του 1960 αναπτύχθηκε η πρώτη διάδος εκπομπής φωτός που εξέπεμπε φως στο ορατό μέρος του φάσματος συχνοτήτων· ήταν ένα κόκκινο led. Έπειτα, στη δεκαετία του 1970 αναπτύχθηκε το πρώτο κίτρινο led και μια φωτεινότερη κόκκινη λυχνία led. Το πρώτο μπλε led κατασκευάστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1970 αλλά ήταν πάρα πολύ ακριβό για εμπορική χρήση μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1990. Οι διάδοι εκπομπής φωτός μπορούν πλέον να κατασκευαστούν σε ένα ή περισσότερα χρώματα.¹³⁸ Στην τέχνη ακριβώς, επειδή είναι σχετικά πρόσφατη η ανακάλυψη των διόδων εκπομπής φωτός, δεν έχουν την προβολή άλλων εκφάνσεων τεχνητού φωτισμού, όπως το νέον που έχει μακρά πορεία, όπως αναλύθηκε. Ωστόσο, υφίστανται καλλιτέχνες οι οποίοι χρησιμοποιούν τον τεχνητό φωτισμό των led.

Erwin Redl

Γεννήθηκε το 1963 στο Gföhl της Αυστρίας, αλλά αναχώρησε για την Νέα Υόρκη το 1993. Ξεκίνησε τις σπουδές του ως μουσικός με σπουδές σύνθεσης και ηλεκτρονικής μουσικής στη Μουσική Ακαδημία της Βιέννης και τέχνης ηλεκτρονικών υπολογιστών (Computer Art)¹³⁹ στο School of Visual Arts, στη Νέα Υόρκη. Με την τέχνη του ο Redl εστιάζει στο αποτέλεσμα της ψηφιακής εμπειρίας η οποία δημιουργείται από τα πολυποίκιλα μέσα τα οποία χρησιμοποιεί. Ψηφιακοί δίσκοι, διαδίκτυο και ήχος, εγκαταστάσεις και σχέδια υπόκεινται σε αλγορίθμους και μεθόδους προγραμματισμών στον υπολογιστή. Έχει συμμετάσχει σε πολλές εκθέσεις, ομαδικές και ατομικές. Από τα πρωταρχικά συστατικά της τέχνης και των σαγηνευτικών εγκαταστάσεων του είναι ο τεχνητός φωτισμός led. Με λιτό τρόπο αναδιαμορφώνει τον χώρο και τον μετατρέπει σε εικονική πραγματικότητα, πάντα με στόχο την εμπειρία του επισκέπτη. Ο θεατής αποτελεί ζωτικό μέρος της

¹³⁸ www.ledokosmos.gr. (πρόσβαση 29 Αυγούστου 2018). Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με για τα led βλ. International Electrotechnical Commission, *General Lighting —LED's and LED modules— Terms and Definition: technical specification*, Γενεύη 2011.

¹³⁹ Για τον όρο και για τα χαρακτηριστικά της τέχνης αυτής βλ. Στέλιου Λυδάκη, ό.π., σ. 46.

εγκατάστασης, καθώς βιώνει μια εξολοκλήρου ενσώματη εμπειρία που οδηγεί σε αισθητηριακό προσανατολισμό στον χώρο. Στην περίπτωση του, η διάδραση μεταξύ των επισκεπτών στις εγκαταστάσεις του διαμορφώνουν μιας μορφής συλλογικότητα μέσα από την κοινή εμπειρία της κατάστασης.¹⁴⁰

Ένα από τα πλέον εντυπωσιακά έργα του αποτελεί η εγκατάσταση *Matrix II* (εικ. 71-72) η οποία αποτελείται από led. Συγκεκριμένα, πλέγμα πράσινου led περιτρέχει όλες τις επιφάνειες του δωματίου, πάτωμα, οροφή και τοίχους, δημιουργώντας εικονικό δίκτυο φωτός. Διάστικτα led εξαπλώνονται σε όλον τον χώρο και παράγουν ίλουζιονιστικό οπτικό αποτέλεσμα. Το ίδιο συμβαίνει και με την εγκατάσταση *Fade I*, στον ναό της Sainte-Marie Madeleine, στη Λίλλη της Γαλλίας (εικ. 73,74). Εκεί, δίκτυο από μπλε και κόκκινα led περιτρέχει ορισμένα αρχιτεκτονικά μέλη του ναού. Ο καλλιτέχνης εκφράζεται αλληγορικά αναφορικά με το θεϊκό φως. Ο χώρος υπόκειται στον υποβλητικό φωτισμό του μπλε κυρίως χρώματος. Παρόμοια λογική διέπει και τα έργα *Shifting, Very Slowly* (εικ. 75), *Line Fade* (εικ. 76) και *Fade denver* (εικ. 77). Όλα προάγουν την αναδιάρθρωση του χώρου μέσω των στιγμάτων των led, των οποίων όμως ο φωτισμός διαχέεται. Ειδικά στο *Line Fade* δεν αντικρίζουμε απλώς στίγματα φωτός, όπως στις προηγούμενες εγκαταστάσεις. Εδώ τα led αποδίδουν ευθείες γραμμές οι οποίες σχηματίζουν κύλινδρο. Επίσης στο έργο *Matrix XV* (εικ. 78) τα led χρώματος μπλε, σε συνδυασμό με τις οπτικές ίνες, ορίζουν εκ νέου τον χώρο.

Όπως διαπιστώσαμε, πολλοί είναι οι καλλιτέχνες οι οποίοι καταπιάστηκαν με το τεχνητό φως και τις ιδιότητές του, όσον αφορά στον επαναπροσδιορισμό του χώρου και της εμπειρίας. Ο καθένας είχε τον προσωπικό του τρόπο και, έως κάποιο βαθμό, υπήρξαν ορισμένα κοινά και διαφορές οι οποίες καθορίζονταν κυρίως από το είδος του τεχνητού φωτός αλλά και από τον τρόπο χρήσης του. Στην περίπτωση του RedI τα led δίνουν τη δυνατότητα ακριβούς προσδιορισμού του χώρου λόγω της καθορισμένης επιφάνειας του σημείου από το οποίο εκπέμπεται ενέργεια, ανακαλώντας τα pixels, αλλά και του γεγονότος ότι εκπέμπουν μία και μοναδική συχνότητα φωτός. Με αυτόν τον τρόπο όπως άλλωστε κατέστη φανερό και στα έργα του, ο χώρος επανακαθορίζεται με ακρίβεια και συμμετρία και με μεγάλη έμφαση στα σημεία.¹⁴¹ Τα σημεία ορίζουν το σχήμα και τον τρόπο που το φως θα πάρει αλλά

¹⁴⁰ Τα στοιχεία αντλήθηκαν από την ιστοσελίδα του (www.paramedianet, πρόσβαση 29 Αυγούστου 2018).

¹⁴¹ Βλ. συνέντευξή του στην ιστοσελίδα www.the.tartan.org (πρόσβαση 29 Αυγούστου 2018).

και θα δώσει μορφή. Σε αντίθεση με τον πλήρη κατακλυσμό του χώρου από φως σε έργα του Turrell και λιγότερο του Flavin, ο Redl προτείνει μια διαφορετική οπτική. Θα λέγαμε ότι εστιάζει σε μια δόμηση του φωτός, πράγμα το οποίο επιφέρει ως αποτέλεσμα την επαναδόμηση του αρχικού χώρου. Ωστόσο το αποτέλεσμα της εμπειρίας είναι παραπλήσιο, εάν όχι ίδιο, με εκείνο των προηγούμενων καλλιτεχνών που έχουν ήδη αναφερθεί

Μολονότι λοιπόν ο τρόπος των καλλιτεχνών διαφέρει, το βίωμα καταλήγει σε μια γενική αναγωγή, σε διεύρυνση των αισθήσεων, στην προσπάθεια ανίχνευσης και προσανατολισμού στα νέα δεδομένα. Ο Redl δεν προκαλεί αρχικό χάος ώστε να καταλήξει σε αυτό. Αντίθετα, ορίζει επακριβώς τα όρια της κίνησης και της δράσης μέσα στις εγκαταστάσεις του, παρά το ότι η τέχνη του ενέχει στοιχεία ψευδαίσθησης. Συγκριτικά όμως, εδώ τα οπτικά όρια είναι πιο σαφή εξαιτίας της φύσης των led τα οποία δημιουργούν μέσω του τρόπου εκπομπής φωτός τα σημεία. Ο Redl παίρνει ως αφετηρία τα σημεία και δίνει μορφή στο σχήμα. Τα σημεία λοιπόν εσωκλείουν μέρος από τον εμβαδόν του χώρου το οποίο καταλαμβάνεται από το φως ως στοιχείο δομής.

ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

«ἐν αὐτῷ ζωὴ ἦν, καὶ ἡ ζωὴ ἦν τὸ φῶς τῶν ἀνθρώπων
καὶ τὸ φῶς ἐν τῇ σκοτίᾳ φαίνει, καὶ ἡ σκοτία αὐτὸ οὐ κατέλαβεν»
Κατὰ Ιωάννην, 1-5

Ο άνθρωπος είναι φωτοτροπικό ον, ανταποκρίνεται στο φως. Συνήθως το πιο λαμπερό σημείο σε μια σκηνή είναι το πρώτο που αυτομάτως προσελκύει την προσοχή μας, είτε είναι φυσική είτε τεχνητή πηγή φωτός.¹⁴² Το οράν καθορίζεται από το φως, και η παρουσία των πραγμάτων που άπτονται του οπτικού πεδίου μας καθορίζεται επίσης από αυτό. Το φως λοιπόν είναι το ζωοποιό στοιχείο το οποίο δίνει μορφή και κίνηση στον κόσμο. Ο άνθρωπος ζει σε αυτό και μέσα από αυτό. Χωρίς αυτό, δεν θα υπήρχε ούτε ζωή, ούτε εξέλιξη. Η παρουσία του για μας καθημερινά είναι δεδομένη, είτε σε φυσική είτε σε τεχνητή έκφανση, ωστόσο ελάχιστα συνειδητοποιούμε την αναγκαιότητα του στις πτυχές της ζωής. Το φως δεν είναι απλά μία παράμετρος που διευκολύνει την όραση· είναι εκείνο που τη συνδημιουργεί, το κύριο μέσο το οποίο μας βοηθάει να συναρμολογήσουμε κομμάτια αυτού που ονομάζουμε πραγματικότητα γύρω μας. Μια εξ αυτών είναι και η Τέχνη. Η Τέχνη, όπως και η Ζωή, ζει στο φως. Τρέφεται από αυτό. Με την απουσία του, η Τέχνη θα ήταν καταδικασμένη στην αιώνια αφάνεια. Στον χώρο των τεχνών το φως χρησιμοποιείται ποικιλοτρόπως, σε συνάφεια με το επιθυμητό αποτέλεσμα.

Όταν λέμε φως, πρέπει να αντιληφθούμε ότι δεν αναφερόμαστε μόνο στη φωταγωγήση ως νομοτελειακό αποτέλεσμα. Χάρη σε αυτό, βιώνουμε πλειάδα άλλων εμπειριών. Στην αρχιτεκτονική το φυσικό φως δεν σηματοδοτεί απλώς ένα μέσο φωτισμού· είναι το κύριο στοιχείο σχεδιασμού. Ο τρόπος με τον οποίο αξιοποιείται στο κτήριο μπορεί να επηρεάσει την εμπειρία μας έως ένα μέρος. Ακόμα έχει επίδραση στη συναρμολόγηση της ταυτότητας ενός χώρου, στη διαμόρφωση της ανάμνησης του χώρου ο οποίος αποτυπώνεται με συγκεκριμένο τρόπο στην μνήμη μας, στο αίσθημα οικειότητας, στο κλίμα και στην αίσθηση του χρόνου.¹⁴³ Αυτό επαληθεύεται και στη φράση του αρχιτέκτονα Louis Khan (1901-1974): «Δεν έχω χρωματίσει με χρώμα τους τοίχους του σπιτιού μου. Δεν θα ήθελα να εμποδίσω την περιπλάνηση του φυσικού φωτός. Το φως είναι εκείνο το οποίο δομεί το δωμάτιο. Το πέρασμα του χρόνου ανάλογα με την ώρα της ημέρας και των εποχών είναι αυτό που

¹⁴² Marietta S. Millet, *Light Revealing Architecture*, Νιου Τζέρσεϋ 1996, σ. 113.

¹⁴³ Ο.π., σ. 6, 17, 26, 28.

δίνει το χρώμα». ¹⁴⁴ Κατανοούμε ότι φως είναι πολλά παραπάνω από μια φωτεινή πηγή. Είναι το δομικό υλικό το οποίο μπορεί να συνθέσει τον χώρο αλλά και να μας δώσει μια συγκεκριμένη εικόνα του χώρου αυτού, και ταυτόχρονα αποτελεί το μέσο με το οποίο σε έναν χώρο μπορούμε να βιώσουμε —αν όχι αντιληφθούμε— την έννοια του χρόνου. Ανάλογα δηλαδή με τον τρόπο που επιδρά η αλλαγή της ώρας, το φως αλληλεπιδρά στο δωμάτιο, η εικόνα που παράγει την εκάστοτε χρονική στιγμή είναι διαφορετική και καταλήγει να συνιστά εικονοποίηση του χρόνου. Έτσι λοιπόν το φως δεν αντιμετωπίζεται ως στοιχείο άμορφο χωρίς όγκο αλλά, αντίθετα, αποτελεί το κατεξοχήν στερεοπλαστικό υλικό στη διάρθρωση των πραγμάτων, το οποίο όμως είναι άυλο!

Το φως δεν μπορεί να γίνει αντιληπτό χωρίς τη μορφή αλλά ούτε και η μορφή χωρίς το φως, είναι αλληλένδετα. Το φως στον χώρο μπορεί να αποκαλύψει τη φόρμα του και τα δομικά στοιχεία του με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους. Όταν αποκαλύπτει τη μορφή του χώρου, τα όρια και τις επιφάνειές του, ουσιαστικά τον διαρθρώνει και, κατά κάποιο τρόπο, τον οργανώνει. Είναι δηλαδή το συνεκτικό στοιχείο το οποίο συναρτά τα επιμέρους σε σύνολο. Ο χώρος λοιπόν μέσα από το φως οργανώνεται και έτσι μεταφέρεται στον θεατή η πληροφορία του χώρου. Κατ' επέκταση, δομείται η αντίληψή του για τον χώρο αυτόν. Πέραν όμως της λειτουργίας του ως δομικού στοιχείου της φόρμας, το φως έχει την ικανότητα να την απούλοποιεί. Όταν φως και φόρμα παρατίθενται με έναν συγκεκριμένο τρόπο, το φως τότε μπορεί να την αποδομήσει. Αποκαλύπτοντας ορισμένα στοιχεία, γεμίζοντας τον χώρο με φως ή και αλληλοεπιδρώντας με συγκεκριμένα υλικά, όπως υλικά που διαθλούν το φως, είναι πιθανό, σε συνάρτηση πάντα με την αρχιτεκτονική, να δοθεί οπτικό αποτέλεσμα το οποίο είτε να είναι ελλειπτικό της πλήρους επιφάνειας του χώρου είτε παραπλανητικό και ψευδαισθητικό. Επιπλέον, ένα εσωτερικό μπορεί να ενοποιηθεί διά του φωτός με το εξωτερικό περιβάλλον αλλά και να διαχωρισθεί πλήρως. Χάρη σε αυτό, δυναμικά εστιάζεται η προσοχή σε ένα σημείο, όπως και προάγεται η διαδοχή των κινήσεων.

Ακολουθούμε το φως, όπως επίσης κινούμαστε γρηγορότερα ή πιο αργά βάσει της έντασής του. Τα φωτεινά αντικείμενα μας προσελκύουν, οπότε η διαρρύθμιση της έντασης είναι σημαντική. Αν, για παράδειγμα, θέλουμε να προαγάγουμε τη γρήγορη κίνηση, το φως πρέπει να είναι πολύ έντονο· αντίθετα, η αργή κίνηση ενισχύεται από

¹⁴⁴ Ο.π., σ. 28.

φωτισμό χαμηλής έντασης.¹⁴⁵ Στις μεγάλες λεωφόρους των πόλεων χρησιμοποιούνται διαδοχικά φώτα με ματ φωτισμό ώστε να μην προάγεται η κίνηση αλλά ταυτόχρονα η σύσταση του συγκεκριμένου λαμπτήρα παράγει μετριασμένη θαμπή λάμψη ώστε να μην προκαλούνται φαινόμενα ανάκλασης στο οδόστρωμα. Επιπλέον, ανάλογα με τον τρόπο που αυτό το στοιχείο αποκαλύπτει τον χώρο μας, μεταδίδεται και η αντίστοιχη αίσθηση και αντίληψη για εκείνον. Οποιαδήποτε αλλαγή στον φωτισμό συνεπάγεται και αλλαγή της αντίληψης. Το φως ενέχει πολλά και διαφορετικά σημασιολογικά φορτία και, πέραν όλων των άλλων, αποκαλύπτει νόημα. Υπάρχουν δηλαδή διάφορα είδη φωτός: ο φωτισμός που ευνοεί τον αναστοχασμό, το μεταφυσικό φως, τα μεταφορικό, το θεατρικό, το συμβολικό, το εορταστικό και το θεϊκό. Καθένα εκφράζει το περιεχόμενο του όρου, σε συνάφεια πάντα με την αρχιτεκτονική. Κατά συνέπεια, ο θεατής μεταφέρεται στην αντίστοιχη ψυχική διάθεση.¹⁴⁶ Συνεπώς το βίωμα κάθε στιγμής, η εναλλαγή τόπων και καταστάσεων στη ζωή μας και η σημασία που δίνουμε στα πράγματα κατανοούμε ότι είναι αποτέλεσμα πολλών παραγόντων, και κυρίως του τρόπου με τον οποίο το φως διαχέεται γύρω μας.

Παρόμοια αντίληψη υπάρχει και στη ζωγραφική. Όπως και στην αρχιτεκτονική, αν κάνουμε μια ιστορική αναδρομή στην τέχνη της ζωγραφικής, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι η προσάρτηση του φωτός βρισκόταν σε συνάρτηση με το ιστορικό και σημασιολογικό υπόβαθρο της εκάστοτε εποχής. Άλλωστε ο κεντρικός ρόλος του φωτός είναι αυτονόητος και εδώ, καθώς το φως είναι αυτό που δίνει στο χρώμα τη χρωματική ποιότητά του, κάτι που το γνώριζαν οι καλλιτέχνες ανά τους αιώνες. Ωστόσο, αξίζει να δούμε τον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες πραγματεύθηκαν το φως στις εικαστικές τους αναπαραστάσεις. Αρχικά στις θρησκευτικές εικόνες χρησιμοποιήθηκε το χρυσό χρώμα ως απεικόνιση του θεϊκού φωτός. Κατά την περίοδο της Αναγέννησης, ο απαλός διαυγής φωτισμός εξέφραζε επίσης και το πλαίσιο εξιδανίκευσης και ενίοτε μεταφυσικότητας, όπου σε μια σκηνή όλες οι μορφές και το τοπίο ήταν φωτισμένα σύμφωνα με τους κανόνες της γεωμετρικής προοπτικής, και συγκεκριμένα του Alberti ώστε να αποδίδεται ένα ισόποσα λαμπερό και με φωταύγεια αποτέλεσμα. Το Μπαρόκ που ακολούθησε ανέτρεψε τα πράγματα. Εδώ το φως χρησιμοποιήθηκε εμφανώς ως ύλη, ως μορφοπλαστικό υλικό το οποίο δημιουργεί έντονους σκιοφωτισμούς και ορίζει τις μάζες ογκομετρικά στο σκοτάδι.

¹⁴⁵ Marietta S. Millet, *Light Revealing Architecture*, New Jersey 1996, σ.114.

¹⁴⁶ Ο.π., σ. 136-148.

Οι σκηνές πλέον φωτίζονται τελείως διαφορετικά. Η αρχή έγινε με τον Ιταλό ζωγράφο Caravaggio (1571-1610) και τους έντονους σκιοφωτισμούς του, και στη συνέχεια με τους σκοτεινόχρωμους ζωγράφους, τους *tenebrosi*.¹⁴⁷ και έκτοτε πολλοί ακολούθησαν ή δημιούργησαν βάσει της τεχνικής του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτών αποτελεί ο Ολλανδός ζωγράφος Rembrandt (1606-1669) με τους πίνακες τους ως πηγές ενός διαθλώμενου φωτός που αντικατοπτρίζει την πνευματική διάσταση του γήινων καταστάσεων.¹⁴⁸

Κατά τους επόμενους αιώνες, στην καλλιτεχνική δημιουργία το φως αποδίδεται ανάλογα με τις εξελίξεις. Το μεταφυσικό φως για παράδειγμα προσλαμβάνει άλλη διάσταση στον 20ό αιώνα, πράγμα το οποίο μπορεί κανείς να δει σε πίνακες του Ιταλού Giorgio de Chirico (1888-1978) και του Αμερικανού Edward Hopper (1882-1967) αλλά και στην αφηρημένη ζωγραφική των επίσης Αμερικανών Mark Rothko (1903-1970) και Barnett Newman (1905-1970). Βεβαίως υπήρξε μια βασική τομή όσον αφορά στην προσέγγιση του φωτός στη ζωγραφική, και κυρίως στη διαφορετική οπτική. Αυτή η επαναστατική αλλαγή συντελέστηκε με το κίνημα του Ιμπρεσιονισμού.¹⁴⁹ Καταλυτική πρόθεση των ιμπρεσιονιστών ήταν να απαγκιστρώσουν το φως αυτό καθαυτό ως πρωταρχικό συστατικό που αντικρίζει κανείς σε ένα έργο, και όχι να παραμείνουν στην αποτύπωση του φωτός ως συνοδευτικού στοιχείου μιας σύνθεσης, το οποίο επιφορτίζεται με ορισμένα νοήματα. Με τη ζωγραφική των ιμπρεσιονιστών, ο θεατής εξακολουθεί να βλέπει μια θεματική σκηνή ή ένα τοπίο να εκτυλίσσεται ενώπιόν του, ωστόσο δεν εστιάζει στα αντικείμενα αλλά στο φως. Στους πίνακές τους απενίξει το καθαρό φως που δεν συναρμολογεί απλώς τη σύνθεση αλλά το ίδιο μετατρέπεται σε σύνθεση. Επίσης οι ιμπρεσιονιστές επιδιώκουν να απεικονίσουν τις συνέπειες του φωτός πάνω στα αντικείμενα και τις μεταβολές που επιφέρει στη φόρμα. Αυτό ακριβώς είναι το στοιχείο που αποτυπώνουν στη ζωγραφική τους ώστε να δείξουν ότι τελικά η εντύπωση (*impression*), ο τρόπος με τον οποίο βλέπουμε τα πράγματα και αυτό που βλέπουμε στα πράγματα γύρω μας, είναι φως.

Η καινοτομία των ιμπρεσιονιστών στη σύλληψη και στην εικαστική απόδοση του φωτός δημιουργεί ένας είδος εκλεκτικής συγγένειας με όλους τους καλλιτέχνες που αναλύθηκαν στην παρούσα μελέτη. Για την ακρίβεια η οπτική των ιμπρεσιονιστών

¹⁴⁷ Για τον όρο και για τα χαρακτηριστικά της τέχνης αυτής βλ. Στέλιου Λυδάκη, ό.π., σ. 150.

¹⁴⁸ Amnon Barzel, *Light Art*, Μιλάνο 2005, σ. 11,13.

¹⁴⁹ Για τον όρο και για τα χαρακτηριστικά της τέχνης αυτής βλ. Στέλιου Λυδάκη, ό.π., σ. 75-77.

αποτελέσει εναρκτήριο λάκτισμα όλων αυτών των καλλιτεχνών. Με τις κατασκευές τους, οι περισσότεροι, συνειδητά ή ασυνείδητα, ουσιαστικά μετουσίωσαν με διαφορετικά μέσα το όραμα των ιμπρεσιονιστών. Προσπάθησαν, υπό διαφορετικό πρίσμα, να απεικονίσουν, αποκλειστικά μέσω του φωτός, ό,τι οι ζωγράφοι ανά τους αιώνες αποτύπωναν με τη ζωγραφική, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο το φως διαμορφώνει την αντίληψη του χώρου.¹⁵⁰ Η σύλληψη των ιμπρεσιονιστών η οποία δεν μπόρεσε λόγω εποχής να απελευθερωθεί από τα δεσμά των συμβάσεων, εξελίχθηκε από όλους τους μοντέρνους και σύγχρονους καλλιτέχνες που χρησιμοποίησαν το φως ως αυτούσιο μέσο τέχνης. Αφού λοιπόν ο άξονας αναφοράς ανά τους αιώνες στην τέχνη ήταν το φως, τότε γιατί να αποτυπώνεται ως ζωγραφικό φως και όχι απλά αυτό καθαυτό; Την απάντηση την έδωσαν όλοι οι ανωτέρω καλλιτέχνες οι οποίοι χρησιμοποίησαν το φως ως άξονά τους.

Με την έλευση του τεχνητού φωτός στην καλλιτεχνική δημιουργία, τα δεδομένα άλλαξαν. Το φως έγινε το νέο χρώμα. Έδωσε νέα διάσταση στο χώρο. Άνοιξε τελείως διαφορετικούς διανοητικούς ορίζοντες και κυρίως έδωσε νέα ώθηση στο χώρο των τεχνών. Στα έργα των καλλιτεχνών τα διαφορετικά είδη φωτός, neon, led, λαμπτήρες φθορισμού και οποιοσδήποτε άλλος συνδυασμός, απέδωσαν ένα καινούριο αποτέλεσμα. Ακόμη, το τεχνητό φως εν προκειμένω αποτέλεσε τον παράγοντα συνδυασμού γλυπτικής και αρχιτεκτονικής. Φως και χρώμα διαχέονται στο χώρο και εμφανίζεται ένα εντελώς διαφορετικό αποτέλεσμα. Χώρος, εγκατάσταση και φως γίνονται ένα σώμα. Σχηματίζεται η κατάσταση η οποία είναι ουσιαστικά η εμπειρία που βιώνει ο θεατής στα νέα δεδομένα. Καταρχάς, όλα τα έργα τέχνης με τεχνητό φωτισμό έχουν τελείως διαφορετική δομή και τρόπο θέασης από τη συλλογιστική του αντικειμένου στην τέχνη και από τη στατική θέαση. Πλέον ο θεατής, ειδικά με την παρουσία του φωτός, εμπλέκεται και συμμετέχει. Το νέο χρώμα είναι καταλυτικός παράγων. Μολονότι η ζωντάνια των παραδοσιακών χρωμάτων είναι αδιαμφισβήτητη, το χρώμα το οποίο εκπέμπεται από το φως εκλύει ξεχωριστή ενέργεια.

Εξαιτίας του γεγονότος ότι το χρώμα διαχέεται παντού, ο θεατής βιώνει το χρώμα. Εισδύει μέσα σε αυτό και αισθάνεται τις ποιότητες του εκάστοτε χρώματος. Δειγματοληπτικά, αναφέρεται η περίπτωση του Turrell, στην οποία τα νέα δεδομένα πήραν μορφή στο έπακρο. Στα εντελώς μονοχρωματικά έργα του, εκεί που ο χώρος κατακλύζεται με χρώμα, συμβαίνει το εξής: ο παραλληλόγραμμος, συνήθως

¹⁵⁰ James Turrell. *A Retrospective*, ό.π., σ. 89.

χρωματισμένος από φως, χώρος προβάλλει, πριν εισχωρήσει σε αυτόν ο θεατής, και εφάπτεται στον τοίχο ως μονοχρωματικός πίνακας του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, όπως του Rothko. Στο σημείο αυτό έγκειται η εξέλιξη. Ο Turrell ωθεί την πορεία της τέχνης ένα βήμα παραπέρα, καθώς ο θεατής πλέον κυριολεκτικά εισάγεται στον πίνακα. Δεν θεάται και αισθάνεται απλώς ατενίζοντας το περιεχόμενο. Αυτό που ήθελε ο Rothko, δηλαδή να εσωκλείσει τον επισκέπτη μέσα στην ιδιοσυγκρασία του εκάστοτε χρώματος, εγείροντας με τον τρόπο αυτό την αντίστοιχη ψυχική διάθεση, το εξέλιξε ο Turrell. Η πραγματική, σωματική διείδυση μέσα στον πίνακα ήταν κομβικό σημείο. Ωστόσο δεν είναι μόνο ο συγκεκριμένος που το πετυχαίνει αυτό —απλώς, στην περίπτωσή του, γίνεται περισσότερο εμφανές.

Σε όλους τους παραπάνω καλλιτέχνες η προσέγγιση αυτή ισχύει. Ο χρωματιστός φωτισμός εντάσσει ούτως ή άλλως τον θεατή στη σύνθεση. Εκείνος αποτελεί συστατικό στοιχείο της, διότι το φως, όπως διαχέεται στα έργα των καλλιτεχνών, ελεύθερα μέσα στον χώρο, δεν έχει σαφή όρια, αυτά είναι απροσδιόριστα. Δεν μπορεί να προσδιορίσει κανείς ακριβώς το σημείο στο οποίο ξεκινά να εισδύει στην εμβέλεια του φωτός, είτε πρόκειται για νέον, είτε για led, είτε για λαμπτήρα εκκενώσεως αερίου. Το χρωματιστό φως ανακλά την απόχρωση του στα αντικείμενα και τους ανθρώπους που συνυπάρχουν στον χώρο, οικειοποιούμενο την παρουσία τους ως εσωτερικού στοιχείου του έργου.¹⁵¹ Ποιες όμως είναι οι εσωτερικές διαδρομές εκείνες που οδηγούν τον θεατή να βιώσει το βάθος του φωτεινού χρώματος; Τι ακριβώς βιώνει ο θεατής και πώς το φως αναδημιουργείται μέσα του; Με άλλα λόγια, πώς ο δέκτης αντιλαμβάνεται και κάνει κτήμα του τα φαινόμενα του χρώματος και του φωτός στην Τέχνη; Αναφερθήκαμε παραπάνω στο γεγονός ότι τα έργα των καλλιτεχνών που παρατέθηκαν με τεχνητό φωτισμό, ουσιαστικά αυξάνουν στο έπακρο την αισθητηριακή αντίληψη και διευρύνουν τα όριά της πέρα από τις εφαρμογές της στην καθημερινότητα.

«Σκέπτομαι άρα υπάρχω», τα λόγια που θεμελίωσαν το πνεύμα του ορθολογισμού και του σκεπτικισμού από τον φιλόσοφο René Descartes (1596-1650). Είναι όμως απόλυτη αυτή η θεώρηση; Μήπως θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι «αισθάνομαι άρα υπάρχω»; Έστω ότι ο συλλογισμός ισχύει. Τι εννοούμε όμως όταν λέμε «αισθάνομαι»; Ο κόσμος αυτός εμφανίζεται μέσα από μια μορφή η οποία δηλώνει την εμφάνισή του. Η μορφή αυτή είναι η ταυτότητα εσωτερικού και εξωτερικού και

¹⁵¹ Brenda Richardson, *Bruce Nauman: Neons*, Βαλτιμόρη 1982, σ. 19.

όχι η υπερίσχυση του ενός στο άλλο.¹⁵² Θα μπορούσαμε να περιγράψουμε το *αισθάνεσθαι* ως τη ζωτική επικοινωνία με τον κόσμο που διά αυτής ο κόσμος καθίσταται σε μας παρών ως οικείος τόπος μας. Έχουμε τη βεβαιότητα ότι γνωρίζουμε πολύ καλά τι σημαίνουν οι λέξεις «αισθάνομαι», «βλέπω», «ακούω». Όταν ωστόσο, μετά από ανάλυση, φθάσουμε στη βαθύτερη δομή τους, συνειδητοποιούμε ότι καταλήγουμε να μιλάμε για το αντικείμενο της αντίληψης, δηλαδή το αντιληπτό, αυτό το οποίο συλλαμβάνουμε διά των αισθήσεων. Η αισθητηριακή εντύπωση δεν είναι απλώς καταγραφή των εξωτερικών φαινομένων και αντικειμένων στο εσωτερικό μας. Η εμπειρία του να αισθάνεται κανείς είναι ζωτική διαδικασία, όπως και οι άλλες διαδικασίες του οργανισμού μας, η τεκνοποίηση ή η αναπνοή. Βλέπω σημαίνει έχω χρώματα ή φώτα, ακούω συνεπάγεται ότι έχω ήχους, αισθάνομαι σημαίνει έχω ποιότητες.¹⁵³ Συνεπώς το χρώμα ενός αντικειμένου είναι μια αισθητή οντότητα και όχι συστατικό στοιχείο της ίδιας της αντίληψης αλλά αποτέλεσμά της.¹⁵⁴

Αυτό που ονομάζουμε αισθητηριακή εντύπωση είναι ουσιαστικά η εμβύθιση μέσα στα πράγματα. Κατά τον Γάλλο φιλόσοφο Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), η αισθητηριακή εντύπωση είναι μια *κοινωνία*. Στη διαδικασία αυτή, το υποκείμενο αυτού του βιώματος επί της ουσίας συγχρονίζεται με την ποιότητα που έχει ενώπιον του, αποκτά δηλαδή έναν ρυθμό ύπαρξης. Ωστόσο, το υποκείμενο δεν δρα παθητικά, εισχωρεί στο πεδίο των ποιότητων, συμβιώνει και αποσυνδέεται από το στενό προσωπικό συνειδησιακό *εγώ* με αποτέλεσμα να συναντά ένα συλλογικό *εγώ* το οποίο έχει συντονιστεί με τον κόσμο στη δεδομένη κατάσταση. Η μετάβαση στη συλλογικότητα διενεργείται επειδή κατά την εμπειρία του φαινομένου της αισθητηριακής εντύπωσης μετακενώνονται στο άτομο ποιότητες οι οποίες έχουν μια οικουμενική χροιά και μπορούν να επηρεάσουν τον τρόπο που αντιλαμβάνεται τα πράγματα συλλήβδην. Για αυτόν τον λόγο άλλωστε κατά την αισθητηριακή εντύπωση, το υποκείμενο βιώνει εμπειρία αποπροσωποποίησης. Ως παράδειγμα, αρχικά θα επιστρατεύσουμε την ποιότητα του χρώματος. Ανάλογα με την ποιότητα του εκάστοτε χρώματος, ενεργοποιείται στον δέκτη το αποτέλεσμα της

¹⁵² Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, μτφρ. Κική Καψαμπέλη, Αθήνα 2016, σ.130.

¹⁵³ Johann Wolfgang von Goethe, *Θεωρία των χρωμάτων*, μτφρ. Παύλος Κλιματσάκης, Αθήνα 2008, σ. 83. Ο Goethe πίστευε πως υπάρχουν ορισμένα χρώματα, τα λεγόμενα *φυσιολογικά*, τα οποία βρίσκονται στη φύση του οργάνου της όρασης.

¹⁵⁴ Maurice Merleau Ponty, *ό.π.*, σ. 46, 50, 118.

αισθητηριακής εντύπωσης που δεν περιορίζεται μόνο στο βλέμμα αλλά επισυνάπτει και την κίνηση ως στοιχείο ολικής συμμετοχής του δέκτη σε αυτήν την ένωση.

Όταν λοιπόν περιβαλλόμαστε από το χρώμα, συνταυτιζόμαστε με αυτό και συγχρονιζόμαστε με τον κόσμο του. Το καθαρό κίτρινο προκαλεί ευχάριστη και χαρούμενη ψυχική διάθεση και αίσθημα ζεστασιάς, το μπλε δημιουργεί αίσθημα ψύχους, παρά το ότι μας διεγείρει, ενώ η θέα του πράσινου προκαλεί αισθήματα ισορροπίας και αρμονίας.¹⁵⁵ Ο αντίκτυπος του χρώματος δεν είναι μόνον η δημιουργία ανάλογης ψυχικής διάθεσης, αλλά συνοδεύεται από έναν τύπο συμπεριφοράς ο οποίος αντιστοιχεί στην ουσία κάθε χρώματος. Και αυτό επειδή ο τρόπος να προσεγγίζουμε τα οπτικά δεδομένα γύρω μας δεν επαφίεται μόνο στο βλέμμα. Το βλέμμα συνδέεται με την ακοή και με την κίνηση. Η υφή λοιπόν του μπλε χρώματος ουσιαστικά προκαλεί μια ψυχική δόνηση η οποία, με τη σειρά της, επιφέρει την αντίστοιχη κίνηση στο σώμα: αντίστοιχα, κινητοποιούνται η γεύση και ο ήχος. Αυτές οι επενέργειες είναι ο τρόπος που ο εκάστοτε χαρακτήρας του χρώματος αντηχεί μέσα μας.

Η ψυχική διάθεση καθορίζεται από την πλήρη εμπίωση της ποιότητας του χρώματος, την οποία το υποκείμενο έχει κατά τη διάρκεια της αισθητηριακής εντύπωσης σε ένα πλαίσιο συναισθησίας. Ας φανταστούμε σχηματικά το χρώμα να εξακτινώνει τα χαρακτηριστικά της ιδιοσυγκρασίας του, με αποτέλεσμα να επιτελείται η πρόσληψη από τον δέκτη, η οποία ανασυντίθεται κιόλας. Εξαιτίας της ψυχικής επενέργειας που έχουν οι ποιότητες των χρωμάτων και αφού, όπως έγινε αντιληπτό, αυτές μεταφέρονται στο υποκείμενο, το τελευταίο μπορεί να επηρεαστεί εν πολλοίς όχι μόνο στιγμιαία αλλά γενικότερα. Η ιδιοσυγκρασία δηλαδή της εκάστοτε χρωματικής δύναμης επενεργεί στο θυμικό και δρα αναλογικά με τον συναισθηματικό κόσμο του εκάστοτε υποκειμένου. Για παράδειγμα, το μπλε, όσο βαθύτερο γίνεται, τόσο περισσότερο προσκαλεί τον άνθρωπο στο άπειρο και του προξενεί αίσθημα νοσταλγίας για τη φωτεινότερη απόχρωση και τελικά για το υπεράνω των αισθήσεων. Άλλωστε είναι το χρώμα του ουρανού, όπως ηχεί μέσα μας η λέξη ουρανός και συνακόλουθα όπως βιώνουμε το περιεχόμενό της.¹⁵⁶

Πρόκειται για μια σύγκλιση όλων των αισθήσεων, σε συνάρτηση με την ποιότητα του χρώματος, η οποία καταλήγει στην αντίστοιχη επενέργεια. Αυτό γεννά την ψυχική διάθεση. Έτσι λοιπόν διαρθρώνεται μια εμπειρία στην οποίαν ο δέκτης

¹⁵⁵ Johann Wolfgang von Goethe, ό.π., σ. 325, 328, 332.

¹⁵⁶ Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μτφρ. Μηνάς Παράσχης Αθήνα 1981, σ. 105.

εισδύει ενεργητικά στο φαινομενολογικό πεδίο μέσω του σώματός του. Το υποκείμενο-σώμα εντάσσεται μέσα στο πλαίσιο εγγραφής της οντότητας του αντικειμένου και αποκρυπτογραφεί, με τις αισθήσεις του, τη βαθύτερη ουσία της ποιότητάς του. Συναρμολογεί, πάντα σε συνάρτηση και με το δικό του ψυχικό υπόβαθρο, την ουσία των φαινομένων και οδηγείται στο βίωμα στο οποίο εισχωρεί. Αισθανόμενο-αισθητό, δύο ισότιμες οντότητες, συμπλέκονται σε συνεχή διαλεκτική και δημιουργούν ξεχωριστή μορφή, την *κοινωνία*, τη συνύπαρξη σε συλλογικό σώμα.

Αν λοιπόν τώρα μεταφέρουμε αυτές τις σκέψεις στο φως, και μάλιστα στο χρωματιστό φως, τότε με επαγωγικό συλλογισμό το υποκείμενο βιώνει στο φως αναλογικά όλα τα ανωτέρω δεδομένα. Ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται σύμφωνα με το φως και, ως φωτοτροπικό ον, η φυσιολογική λειτουργία του προϋποθέτει μηχανισμό ο οποίος ανταποκρίνεται σε αυτό· ο μηχανισμός αυτός δεν είναι άλλος από το βλέμμα. Συνήθως ο φωτισμός είναι ουδέτερο στοιχείο για τον δέκτη ο οποίος δεν τον αντιλαμβάνεται ως χρώμα.¹⁵⁷ Το φως έτσι καταλήγει να αποτελεί το στοιχείο συναρμολόγησης των φαινομένων τη δεδομένη στιγμή. Ωστόσο στις κατασκευές των καλλιτεχνών που παρουσιάστηκαν το φως δεν είναι ένας ουδέτερος παράγοντας αλλά συνιστά το αντίστοιχο ζωγραφικό χρώμα, το οποίο όμως σε αυτήν την περίπτωση εσωκλείει, εμπεριέχει, ενσωματώνει διαφορετικά τον θεατή.

Στις περιπτώσεις μονοχρωματικών πινάκων, τα δεδομένα διαφοροποιούνται. Ο τεχνητός μηχανισμός είναι εκείνος ο οποίος δίνει στο χρώμα την ποιότητά του και όχι το φυσικό φως, όπως στα ζωγραφικά χρώματα. Για τον λόγο αυτόν το αποτέλεσμα είναι διαφορετικό από εκείνο της ζωγραφικής. Στο φως δεν υπάρχουν σαφή όρια στο χρώμα, όπως επίσης διαφέρει και η υφή του φωτός. Επιπροσθέτως, κατά τη βύθιση στον χρωματιστό φωτισμό, το χρώμα δέρματος του θεατή αλλάζει απόχρωση και η όραση, η οποία είναι τελικά το νόημα που αποκρυσταλλώνεται από το βλέμμα, διενεργείται μέσα από νέα δεδομένα και ακολουθεί σε αυξημένο βαθμό τον τύπο των μετεικόνων,¹⁵⁸ των μετεικασμάτων, όπως είδαμε σε παραδείγματα έργων καλλιτεχνών. Συντελείται δηλαδή μια ολική μεταμόρφωση η οποία είναι σωματική και υλική. Ο θεατής είτε περιτριγυρίζεται από έντονο διαχεόμενο φως στον χώρο, όπου όμως διαχωρίζει τις μορφές, είτε απορροφάται από αυτόν. Η πρώτη περίπτωση καθίσταται εμφανής σε έργα των Flavin, Nauman, Hush, Rivals, Redl, ενώ η δεύτερη

¹⁵⁷ Maurice Merleau-Ponty, *ό.π.*, σ. 523, 524.

¹⁵⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *ό.π.*, σ. 101.

εντοπίζεται σε εγκαταστάσεις των Turrell και Eliasson. Ο κάθε καλλιτέχνης, υπό το δικό του πρίσμα, δημιουργεί κυριολεκτικά την ατμόσφαιρα διείσδυσης του θεατή.

Ο χώρος λειτουργεί ως πλαίσιο εγγραφής του φωτός, στον οποίον ο θεατής, ανάλογα με την ένταση και την ποιότητα του εκάστοτε χρώματος αλλά και με την αρχιτεκτονική του συνόλου, βιώνει τα αντίστοιχα συναισθήματα. Οι matrix κατασκευές του Redl με χρωματιστά led επαναπροσδιορίζουν, μέσω των σημείων, τον χώρο μέσα στον οποίο διαχέεται υπολογισμένα το κάθε χρώμα. Έτσι ο θεατής δεν βιώνει το ίδιο συναίσθημα όταν βρίσκεται εντός του βεληνεκούς του φωτός, το οποίο εκλύουν οι λαμπτήρες φθορισμού του Flavin που λειτουργεί με μεγαλύτερη ελευθερία. Διότι η διαφορετική σύσταση φωτός ανά είδος και ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίο στην εκάστοτε περίπτωση εκπέμπεται το φως, συνθέτουν διαφορετική δομή στον χώρο, και κατ' επέκταση διαφορετικό βίωμα. Στα έργα του Redl, χάρη στη στρουκτουραλιστική προσέγγιση που παρέχουν τα led, υπάρχουν σημεία προσδιορισμού, παρά τη διάχυση του χρώματος· αντίθετα, σε έργα των Turrell και Eliasson ο προσδιορισμός χάνεται. Ο χώρος λοιπόν αποδομείται, διασπάται σε κομμάτια, ανασυντίθεται και εσωκλείει εντός του το στερεοπλαστικό υλικό το οποίο ουσιαστικά και τον επαναπροσδιορίζει, όπως άλλωστε είδαμε στα έργα των καλλιτεχνών.

Ως αποτέλεσμα, με την αναδιαμόρφωση του χώρου και την εμφάνιση των πολλών διαφορετικών υφών του, ουσιαστικά αντιλαμβανόμαστε άλλες όψεις της αντίληψής μας. Αυτό λοιπόν που αποκαλέσαμε αισθητηριακή εντύπωση εδώ επεκτείνεται. Το υποκείμενο κατοικεί στο χρωματιστό φως, βιώνει τις ποιότητες του χρώματος αλλά πλέον εγκλείεται περισσότερο τώρα. Στα *Ganzfeld* του Turrell και σε άλλα έργα η διαφορά είναι ότι το υποκείμενο βιώνει τις ποιότητες του χρώματος μέσω του τεχνητού φωτός. Εδώ σε μεγαλύτερο βαθμό, όπως έχει προαναφερθεί, εντείνεται η αίσθηση του χάους μέσα στο ηλεκτρικό χρώμα. Το χρώμα δεν είναι στατικό, διαχέεται παντού και ο θεατής κατοικεί κυριολεκτικά μέσα του, αποτελεί μέρος του. Οι μονοχρωματικές, ακαθόριστων ορίων επιφάνειες και η ελεύθερη και αέναη διάχυση του χρώματος αφενός αυξάνουν την αισθητηριακή αντίληψη και προάγουν στο άτομο την αίσθηση ότι βλέπει τον εαυτό του να βλέπει, αφετέρου το αποσυνδέουν από τα στενά πλαίσια του εαυτού του. Όταν λοιπόν το υποκείμενο εισδύει στο ηλεκτρικό πράσινο χρώμα του Turrell συναισθάνεται το πράσινο, εισδύει στις ποιότητές του και συνδημιουργεί το φαινόμενο έχοντας αυξημένη συναισθηση της αντίληψής του και των αισθήσεών του —αφού μέσω αυτών διενεργείται η

αισθητηριακή εντύπωση—, ωστόσο έπειτα το βίωμα του φαινομένου ανάγεται σε μια σφαίρα πάνω από το δικό του εγώ, εξαιτίας της ενοποίησης αισθητού-αισθανόμενου κατά την αισθητηριακή προσέγγιση.

Στο ηλεκτρικό χρωματιστό φως αυτή η διαδικασία διενεργείται πιο αταβιστικά και η επίκληση των αισθήσεων ως μέσου εμπίωσης του φαινομένου είναι αυτόματη. Η σύνδεση με το φαινόμενο είναι άμεση και έπεται η ενοποίηση με αυτό και η αναγωγή του σε ανώτερη σφαίρα, αποκομμένη από το εγώ που είναι συνδεδεμένο με την καθημερινή αντίληψη. Κατά τη διαδικασία αυτής της ένωσης αναδύεται η αντίληψη στην επιφάνεια. Το φως φέρνει στην επιφάνεια τις ίδιες τις αισθήσεις. Καταλαβαίνουμε τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε και, όπως οι ίδιοι οι καλλιτέχνες αναφέρουν, διευρύνουμε τα όρια της αντίληψής μας. Έχουμε μάθει να βλέπουμε και να νιώθουμε τα πράγματα γύρω μας και τον εαυτό μας με έναν συγκεκριμένο τρόπο, ο οποίος δεν είναι συναφής με την ουσία των αισθήσεων αλλά με τη μετατόπιση στην αισθητή οντότητα, συνεπώς στο αντικείμενο των αισθήσεων. Έτσι λοιπόν, με την ενσωμάτωση του τεχνητού φωτός στην οιαδήποτε εικαστική δημιουργία, επανατοποθετείται το επίκεντρο της αντίληψης στον συγκεκριισμό εσωτερικών διεργασιών σώματος και φαινομένου, δηλαδή στη μορφή η οποία τελικά δημιουργείται, στη λεγόμενη *κοινωνία*.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία αναλύθηκε η διαφορετική, ασυνήθιστη όψη του τεχνητού φωτός, ενός μέσου το οποίο έχει αλλάξει ριζικά την ιστορία της ανθρωπότητας και την κοινωνία. Το τεχνητό φως έχει διαμορφώσει την καθημερινότητα των ατόμων, καθώς συνοδεύει κάθε εκδήλωσή της. Χωρίς αυτό, η αντίληψή μας για τα πράγματα που μας περιβάλλουν και για τον κόσμο εν γένει θα ήταν πολύ διαφορετική. Μολονότι λοιπόν ο ηλεκτρισμός και όλες οι εκφάνσεις του τεχνητού φωτός είναι ζωτικά για τη σύγχρονη ανθρώπινη ζωή, ο άνθρωπος δεν γνωρίζει επί της ουσίας ούτε τη σύσταση αλλά ούτε και τη δύναμη την οποία ασκεί το φως στον ίδιο. Είθισται το φως να αντιμετωπίζεται ως δεδομένο, ουδέτερο συστατικό το οποίο διευκολύνει τις δραστηριότητες. Ωστόσο σε όλη την ανάλυσή μας κατέστη εμφανές το γεγονός ότι το συγκεκριμένο στοιχείο διαθέτει περαιτέρω ιδιότητες, εάν το εξετάσει κανείς υπό άλλο πρίσμα. Πρόκειται φυσικά για το πρίσμα της τέχνης, υπό το οποίο κάθε κοινότυπη έκφραση μοιάζει ταυτόχρονα πολύ διαφορετική και μοναδική. Τα πράγματα δεν αλλάζουν. Η τέχνη όμως προσφέρει έναν άλλο τρόπο θέασής τους. Έτσι και στην προκειμένη περίπτωση, το φως τροποποιείται στο φίλτρο της τέχνης και διαμορφώνει ένα καινούργιο αποτέλεσμα, αν και παραμένει το ίδιο.

Είδαμε τις απαρχές της καλλιτεχνικής δημιουργίας, του πολύχρωμου απεικασματος του φωτός, καθώς και την περίοδο κατά την οποία γενικεύθηκε η χρήση του, ενταγμένη σε ένα πλαίσιο εννοιολογικής ανατροπής για τα δεδομένα των τεχνών. Ήταν η περίοδος της δεκαετίας του 1960, όταν στην τέχνη επιστρατεύθηκαν κοινότυπα υλικά της καθημερινότητας και του χώρου της διαφήμισης, που εμπορούνταν από εννοιολογική σημασία. Μεταξύ αυτών, και το τεχνητό φως. Αρχικά κυρίως το νέον, το οποίο από τη δεκαετία του 1930 είχε αμιγώς διαφημιστική χροιά, οι απλοί λαμπτήρες πυρακτώσεως, φθορισμού, και έπειτα τα led. Οι καλλιτέχνες, το έργο των οποίων παρουσιάστηκε, καθένας με τον δικό του τρόπο, αλλά με κοινό παρονομαστή το τεχνητό φως, νοηματοδότησαν εκ νέου το σημασιολογικό φορτίο του φωτός στο πλαίσιο της τέχνης. Είτε αφηρημένα είτε πιο παραστατικά, στο έργο του κάθε καλλιτέχνη βλέπουμε τη σύλληψη και την εικαστική έκφραση μετουσιωμένες σε αυτό το στοιχείο. Από την ένταση και την οξύτητα του νέον, αφομοιωμένο σε μια πιο γλυπτική προσέγγιση στο έργο των Nauman, Hush, Rivals και Chryssa, μεταβαίνουμε στην ενσωμάτωση του φωτός σε περισσότερο χωροταξική

αναδιαμόρφωση και, κατ' επέκταση, σύμπνοια αρχιτεκτονικής και γλυπτικής σε ένα κοινό πεδίο, στα έργα στα οποία εφαρμόζονται διάφορα είδη τεχνητού φωτισμού, των Flavin, Antonakos, Redl, Eliasson, ώστε να καταλήξουμε στην πλήρη φωταύγεια του Turrell. Το χρώμα ιδωμένο μέσα από το φως γίνεται το νέο χρώμα στην τέχνη τους και αντικαθιστά το ζωγραφικό. Το φως πλέον είναι το μορφοπλαστικό υλικό το οποίο διαμορφώνει εφεξής τον χώρο. Τα όρια μεταξύ των εννοιών της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής, στην περίπτωση του φωτός ως στοιχείου τέχνης, είναι πολύ ρευστά. Στη θέαση και στην ανάλυση των έργων που εξετάσαμε το γεγονός αυτό έγινε αντιληπτό.

Αντιλαμβάνεται κανείς ότι το τεχνητό φως έφερε νέα δεδομένα στην προσέγγιση, στην ανάγνωση της τέχνης και ανέτρεψε τις συμβάσεις. Μολονότι, όπως εκτέθηκε σε όσα προηγήθηκαν, κάθε έκφανση χρώματος είναι φως, εδώ, στην εικαστική πτυχή του φωτός, τα πρωταρχικά εργαλεία της τέχνης, όπως είναι δομημένα στο συλλογικό συνειδητό, επαναπροσδιορίζονται. Ένα μέσο το οποίο έχει καθορισμένη διάρκεια ζωής, άρα συγκεκριμένο χρόνο, μετασχηματίζει τις γνώριμες φόρμες και σβήνει το ιδεώδες του *αιώνιου*, νοούμενου ως εγγενούς στοιχείου του υψηλού έργου τέχνης. Η τέχνη μέσα από τα έργα των καλλιτεχνών δεν θεάται απλώς, βιώνεται· και μπορεί να γίνει βίωμα, ακριβώς επειδή πλέον υπάρχει μέσα της η αίσθηση του χρόνου. Η σχέση αντικειμένου-έργου τέχνης που βρίσκεται σε απόσταση από τον παρατηρητή παύει. Ο παρατηρητής εισδύει στο έργο και εισέρχεται στο χρώμα μέσω της νέας χρωματικής ποιότητας του φωτός. Ο χώρος παύει να είναι ουδέτερος και να έχει ως μόνο στόχο τη στείρα προσάρτηση ενός πίνακα ζωγραφικής ή ενός γλυπτού αλλά, όπως διαπιστώθηκε, αναλαμβάνει και διαδραματίζει κύριο ρόλο. Ανάλογα με τον τρόπο με τον οποίο εσωκλείει το φως, δομούνται οι χωροταξικοί όγκοι και συνεπώς η μορφή του. Με άλλα λόγια, αντικρίζουμε τον ίδιο χώρο σε άλλη εκδοχή.

Ως εκ τούτου, από τη στιγμή που ο θεατής εισάγεται στο πεδίο εμβέλειας των έργων των καλλιτεχνών που εφαρμόζουν το φως, αντιλαμβάνεται διαφορετικά τα ερεθίσματα και βιώνει την εμπειρία μακριά από τα δεσμά και τα δόγματα της νοησιαρχίας τα οποία διέπουν την κοινώς νοούμενη πραγματικότητα. Στις εγκαταστάσεις στις οποίες κυριαρχεί το φως δημιουργείται επομένως μια νέα πραγματικότητα, όπου, μέσω του φωτός, προσφέρεται στον θεατή η ευκαιρία να συνειδητοποιήσει ότι η αντίληψη του ανθρώπου είναι πολυδιάστατη και ότι τα όρια δεν σταματούν σε απλή αναγνώριση των πραγμάτων που τον περιβάλλουν. Ακριβέστερα, κατά τη διενέργεια της αντιληπτικής διαδικασίας, συντελείται στροφή

εκ των ένδον, χωρίς όμως το άτομο να αποδεσμευτεί πλήρως από το φαινόμενο. Απλώς το φαινόμενο συντελεί ώστε να αποκαλυφθεί η αντίληψη μέσω της ανάδυσης των αισθήσεων. Άρα δεν πρόκειται απλώς για μια συνειρμική ενόραση η οποία στερείται κάθε αίσθησης χρόνου. Το φως, μέσα από την καλλιτεχνική μεταποίηση, συντείνει για να διαμορφωθεί εμπειρία συναισθησίας που θα διευρύνει τους ορίζοντες και την αντίληψη του θεατή. Ο κεντρικός άξονας πλέον δεν είναι ο κρεμασμένος πίνακας, σε απόσταση ασφαλείας· είναι ο παρατηρητής, ο θεατής, που ενσωματώνεται ενεργώς μέσα στο βεληνεκές του φωτός. Φως, χώρος και σώμα ως τρεις ξεχωριστές οντότητες δημιουργούν από κοινού μια συνύπαρξη ουσιών.

Συνεπώς, η έλευση του ηλεκτρισμού επέφερε αλλαγές από τις οποίες επηρεάστηκε και η τέχνη. Είναι προφανές ότι έχουν ήδη γίνει μελέτες οι οποίες αφορούν στο θέμα του τεχνητού φωτισμού ως αντικειμένου τέχνης και στις προεκτάσεις του. Όμως στη συγκεκριμένη μελέτη το «καινοτόμο» στοιχείο έγκειται στο γεγονός ότι δεν υπήρξε ομαδοποίηση των καλλιτεχνών βάσει ενός εξωγενούς χαρακτηριστικού στην παράθεση. Οι καλλιτέχνες οι οποίοι μελετήθηκαν έχουν μεταξύ τους διαφορές τόσο στην τεχνική όσο και στη σύλληψη αναφορικά με τον τρόπο με τον οποίο εφαρμόζουν το φως στα έργα τους. Στην κάθε περίπτωση τα αποτελέσματα είναι διαφορετικά. Επομένως, η επιλογή των καλλιτεχνών δεν έγινε με σκοπό τη δημιουργία εξωτερικής ενότητας μεταξύ τους βάσει του υλικού, επί παραδείγματι κοινής εκδοχής τεχνητού φωτός, ή της κοινής εποχής. Αντίθετα, τα είδη τεχνητού φωτός ποικίλλουν όπως επίσης και η προσωπικότητα του κάθε καλλιτέχνη. Το σημείο επαφής τους έγκειται μονάχα στην άπιαστη φύση του τεχνητού φωτός υπό το πρίσμα της οποίας ακολουθεί η ερμηνευτική προσέγγιση ως επιπλέον στοιχείο ενότητας μεταξύ τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΜΕΛΕΤΕΣ-ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ

- Alberro Alexander, Stimson Blake (επίμ.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Μασαχουσέτη 1999.
- Baker Kenneth, *Minimalism: Art of Circumstance*, Νέα Υόρκη 1988.
- Barzel Amnon, *Light Art*, Μιλάνο 2005.
- Battock Gregory (επιμ.), *Minimal Art a Critical Anthology*, Berkeley 1995.
- Bluhm Andreas, Lippincott Louise, *Light: the industrial age 1750-1900*, Λονδίνο 2000.
- Bluth John, *American National Biography, Malina Frank Joseph*, Oxford University Press 2018.
- Bruce Nauman: Raw Materials*, κατ.εκθ., Tate Modern Λονδίνο, επιμ. Michael Auping - Emma Dexter, Λονδίνο 2004.
- Bruggen van Coosie, *Bruce Nauman*, Νέα Υόρκη 1988.
- Butterfield Jan, *The Art of Light + Space*, Νέα Υόρκη 1995.
- Dan Flavin. The Architecture of Light*, κατ. έκθ., Μουσείο Guggenheim, επιμ. Fiona J. Ragheb, Βερολίνο 2000.
- Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996*, κατ. έκθ., Εθνική Πινακοθήκη Ουάσινγκτον, επιμ. Michael Govan - Tiffany Bell, Νέα Υόρκη 2004.
- Δασκαλοθανάση Νίκου (επιμ.), *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη. Μια κριτική ανθολογία*, Αθήνα 2006.
- Diderot Denis, *Αισθητικά*, μτφρ. Κλαίρη Μιτσοτάκη, Αθήνα 2003.
- Εμμανουήλ Μελίτας, *Ιστορία της Τέχνης από το 1945 σε πέντε ενότητες*, Αθήνα 2013.
- Foster Hal - Krauss Rosalind - Bois Yve-Alain - Buchloh Benjamin, *Η Τέχνη από το 1900. Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*, μτφρ. Ιουλία Τσολακίδου, επιμ. Μιλτιάδης Μ. Παπανικολάου, Θεσσαλονίκη 2007.
- Goethe von Wolfgang Johan, *Θεωρία των χρωμάτων*, μτφρ. Παύλος Κλιματσάκης, Αθήνα 2008.
- Goldie Peter - Schellekens Elisabeth (επίμ.), *Philosophy and Conceptual Art*, Οξφόρδη 2007.
- Gray Camilla, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, Λονδίνο 1962.
- Grynstein Madeleine, *Olafur Eliasson*, Λονδίνο 2002.
- Henderson Linda, *The Fourth Dimension and non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Πρίνστον 1983.
- International Electrotechnical Commission, *General Lighting —LED's and LED modules— Terms and Definition: technical specification*, Γενεύη 2011.
- James Turrell A Retrospective*, κατ. έκθ., Μουσείο Τέχνης Λος Άντζελες, επιμ. Michael Govan, Μόναχο 2013.
- Kandinsky Wassily, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μτφρ. Μηνάς Παράσχος, Αθήνα 1981.
- Kottler Walter, *Lighting in Architecture*, Νέα Υόρκη 1959.
- Λυδάκη Στέλιου, *Ορολογία Εικαστικών Τεχνών*, Αθήνα 2009.
- Marzona Daniel, *Conceptual Art*, Κολονία 2005.
- Merleau Ponty Maurice, *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, μτφρ. Κική Καψαμπέλη, Αθήνα 2016.
- Meyer James, *Minimalism art and polemics in the sixties*, New Haven 2001.
- Millet S. Marietta, *Light Revealing Architecture*, New Jersey 1996.

- Pandi Diamantina, *Les transmutations de la lumière artificielle. L'expérience grecque des années 1960*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Ναντέρ, Παρίσι 2004.
- Παπανικολάου Μιλτιάδη Μ., *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα. Ζωγραφική και Γλυπτική του 20ού αι.*, τ. 1, Αθήνα 1999.
- Πέντε Εποχές της Ρώσικης Πρωτοπορίας*, Ίδρυμα Ν. Π. Γουλανδρή Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, επιμ. Μαρία Τσαντσάνογλου, Αθήνα 2008.
- Richardson Brenda, *Bruce Nauman: Neons*, Βαλτιμόρη 1982.
- Rush Michael, *New Media in Art*, Λονδίνο 2005.
- Στάγκου Νίκου (επιμ.), *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης. Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, Αθήνα 2003.
- Stern Rudi, *Contemporary Neon*, Μινεσότα 1990.
- Στήβεν Αντωνάκος Παρεκκλήσι των Αγίων*, κατ. έκθ., επιμ. Χάρης Καμπουρίδης, Προμαχώνας Αγίου Γεωργίου, Ρόδος, Δημοτική Πινακοθήκη Ρόδου 1993.
- Svestka Jiri (επιμ.), *James Turrell: Perceptual Cells*, Ostfildern 1992.
- Take your Time: Olafur Eliasson*, κατ. έκθ., Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης Σαν Φρανσίσκο, επιμ. Madeleine Grynstein, Νέα Υόρκη 2007.
- Turner Janet, *Public Places-lighting solutions for exhibitions, museums and historic spaces*, Νέα Υόρκη 1998.
- Varley Helen (επιμ.), *Color*, Λος Άντζελες 1980.
- Weibel Peter, Jansen Gregor (επιμ.), *Light Art from Artificial Light: light as a medium in 20th and 21st century art*, Ostfildern (Γερμανία), 2006.
- Χρήστου Χρύσανθου, *Εισαγωγή στην Τέχνη*, τ. 2: *Ζωγραφική - Χαρακτική - Σχέδιο*, Αθήνα 1988.
- Του ίδιου, *Η Τέχνη σήμερα. Προβλήματα, κατευθύνσεις χαρακτηριστικά, προοπτικές*, Αθήνα 2006.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ-ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ

- Crowe Michael F., «Neon Signs: Their Origin, Use, and Maintenance», *APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology*, τ. 23, τχ. 2, 1991.
- Feldman Paula, «Dan Flavin: Site Specific Installations in the Netherlands», *The Burlington Magazine*, τ. 145, τχ. 1207, σ. 721-724.
- Fried Michael, «Attr and objecthood», *Artforum*, τ. 5, Ιούνιος 1967.
- Judd Donald, «Specific Objects», *Arts Yearbook*, τ. 8, 1956.
- Μαστροπαύλου Νίκου Γ., «Χρύσα. Τα γιορτινά φώτα της Τάιμς Σκουέρ χαμηλώνουν. Η τελευταία συνέντευξη της μεγάλης ελληνίδας γλύπτριας», *Το Βήμα*, 27 Δεκεμβρίου 2013.
- Morris Robert, «Beyond Objects», *Artforum*, τ. 7, Απρίλιος 1969.
- Yale University, «Painting with Light», *Yale University Art Gallery Bulletin*, 2010, σ. 119, 120.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΟΙ ΤΟΠΟΙ

- www.katehush.com (πρόσβαση 29 Αυγούστου 2018).
- <https://www.yellowtrace.com.au/nicolas-rivals-captivating-light-installations-in-nature> (πρόσβαση 29 Αυγούστου 2018).

<https://hhhhappy.com/light-your-night-with-this-otherworldly-photo-series-from-frenchphotographer-nicolas-rivals> (πρόσβαση 29 Αυγούστου 2018).
www.ledokosmos.gr. (πρόσβαση 29 Αυγούστου 2018).
www.paramedianet (πρόσβαση 29 Αυγούστου 2018).
www.the.tartan.org. (πρόσβαση 29 Αυγούστου 2018).
Ψηφιακή Πλατφόρμα Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (πρόσβαση 29 Αυγούστου 2018).

EYPETHPIO ONOMATON ΠΡΟΣΩΠΩΝ

A

Alberti, Battista Leon, 82
Andre, Carl, 24
Anthony, Earle C., 58
ANTONAKOS, STEPHEN, 7, 69, 70, 71, 72, 92

B

Bell, Larry, 24, 26
Berkeley, Busby, 25, 26, 58
Bernini, Gianlorenzo, 34
Brancusi,Constantin, 33, 34

C

Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 19, 83
Chirico Giorgio de, 83
Chryssa, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 95
Claude, George, 57, 58

D

Daguerre, Louis-Jacques-Mande, 19
Descartes, René, 85
Diderot,Denis, 27
Dubosq, Jules, 15
Duchamp, Marcel, 24, 31

E

Edison, Thomas, 16
Einstein, Albert, 37
ELIASSON, OLAFUR, 7, 51, 52, 53, 54, 55, 56,
68, 89, 92

F

Flavin, Dan, 24, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38,
39, 40, 41, 42, 43, 49, 51, 63, 71, 79, 88, 89, 92, 95
Fonseque, Jacques, 58

G

Greenberg, Clement, 23
Gude, J.O., 58

H

Hartigan, Paul, 68
Heyden, Jan van der, 19
Hopper, Edward, 83
Hush, Kate, 73, 75, 88, 91

I

Irwin, Robert, 43, 47, 50, 51, 59, 68

J

Johns, Jasper, 24, 36, 38
Judd, Donald, 24, 25, 40

K

Kandinsky, Wassily, 21, 87
Khan, Louis, 80
Kosuth, Joseph, 60

L

Leigh, Douglas, 58
LeRoy, Mervyn, 58
Lynch, David, 74

M

Malevich, Kazimir, 38, 39, 70, 72, 76
Malina, Frank, 22
Minkowski, Hermann, 37
Modrian, Piet, 40, 70
Morris, Robert, 24, 26, 95
Morton, Roll Jelly, 61

N

Nauman, Bruce, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67,
85, 88, 91
Newman, Barnett, 48, 83
Newton, Isaac, 16

O

Ockham, William of, 35
Orwell,George, 18

P

Parville, Henri de, 20
Picasso, Pablo, 21
Ponty, Merleau Maurice, 86, 88

R

Ramsay, William (Sir), 57
Raysse, Martial, 60
Redl, Erwin, 77, 78, 79, 88, 89, 92, 96
Reinhardt, Ad, 48, 70
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 83
Rivals, Nicolas, 75, 76, 88, 91
Rose, Barbara, 24
Rosenberg, Harold, 23
Rothko, Mark, 48, 83, 85

S

Saussure, Ferdinand de, 68
Severdija, Sonja, 31
Smith, Tony, 24
Stella, Frank, 24
Swan Joseph Wilson (Sir), 16

T

Tatlin, Vladimir, 36, 37, 38, 39
Turrell, James, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 54, 59,
64, 68, 79, 84, 85, 89, 92

V

Vinci, Leonardo da, 19
Vodkin-Petrov, Kuzma, 37

W

Watt, James, 16

Wilfred, Thomas, 21
Wittgenstein, Ludwig, 59, 60, 68
Wortz, Edward, 47

Z

Zimmerman, Eric, 68

E

Ευριπίδης, 67, 68

M

Μπουτέας, Γιάννης, 73

Π

Προμηθέας Δεσμώτης, 14

ΕΙΚΟΝΕΣ

1. Παλαιοχριστιανικό λυχνάρι,
Βασιλική Τορόνης, 5ος αι.μ.Χ.



2, 3. Thomas Wilfred, *Lumia*.



4. Robert Morris, *Ατιτλο*, 1965.



5. Larry Bell, *Pacific Red*, 2017.

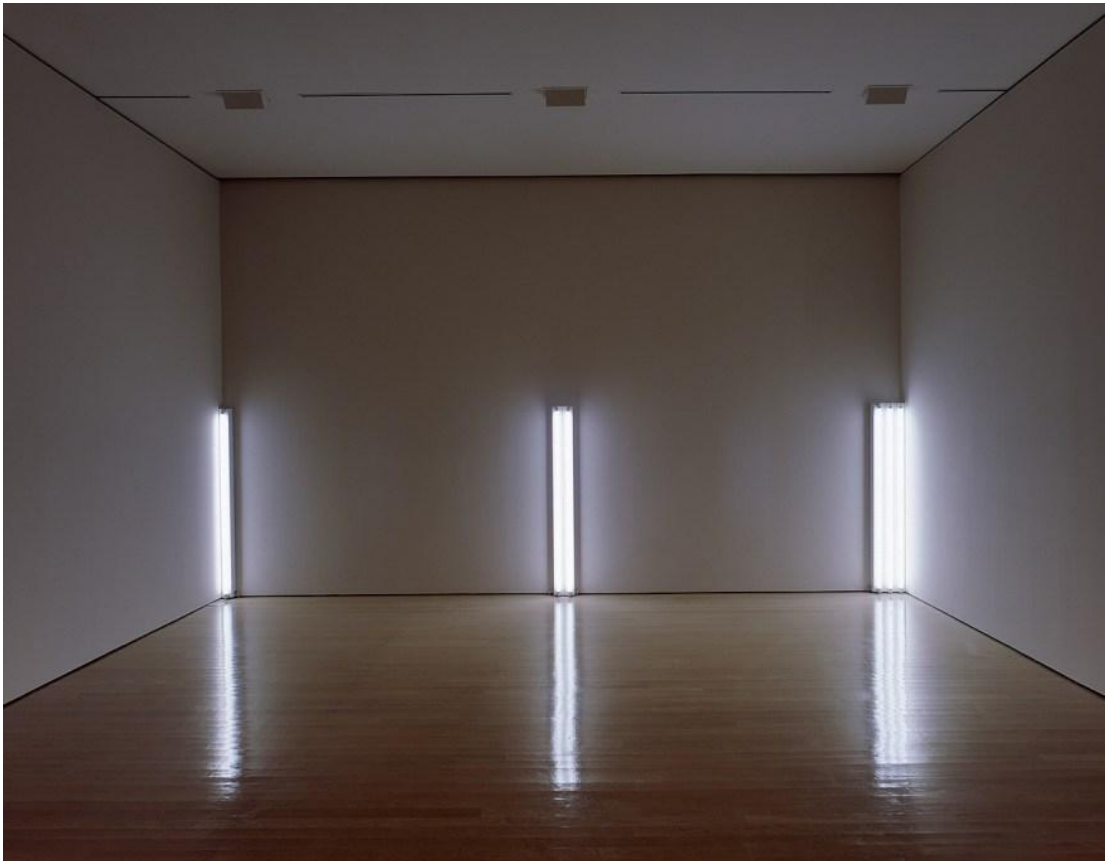


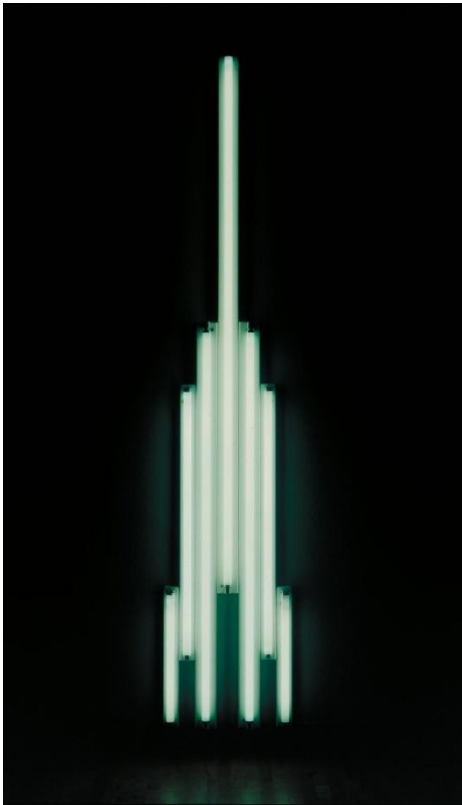
Dan Flavin, *Diagonal of May 25*, 1963.



7. Constantin Brancusi, *Η Ατέλειωτη Στήλη*, 1918-1935.

8. Dan Flavin, *Nominal Three*, 1963.





9, 10. Dan Flavin, *Μνημείο για τον Vladimir Tatlin*, 1966, 1967.



11. Dan Flavin, *Pink out of a Corner to Jasper Johns*, 1963.



12. Dan Flavin, *Greens Crossing Greens (to Piet Modrian who lacked green)*, 1963.



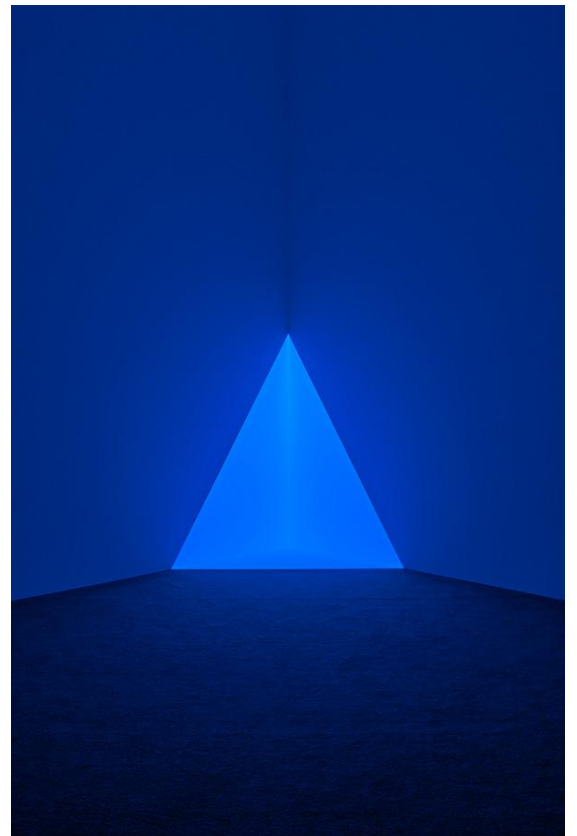
13. Dan Flavin, *An Artificial Barrier (to Flavin Starbuck Judd)*, 1968.

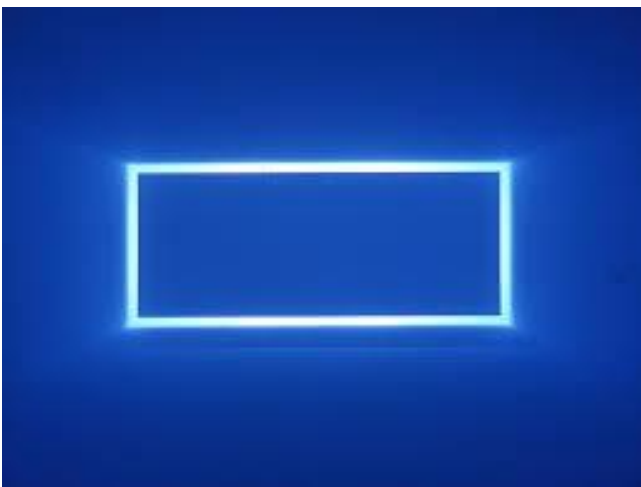
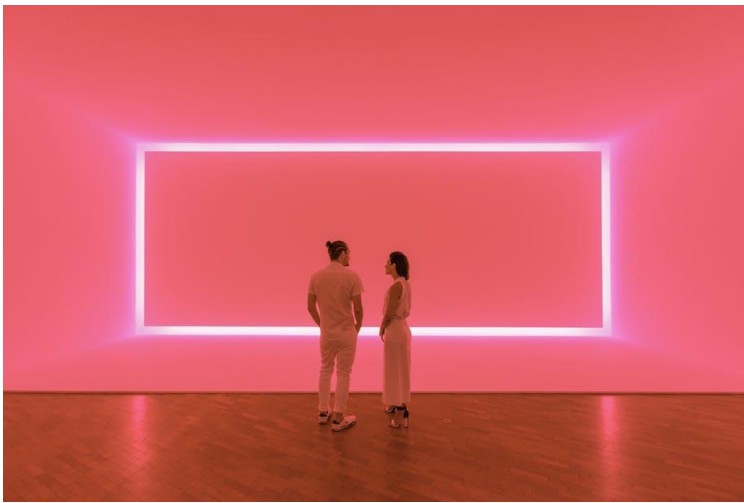
14, 15, 16. Dan Flavin, *Εγκατάσταση στο Richmond Hall*, 1996.





17, 18, 19. James Turrell, *Afrum*, *Yellow*, *Gard Blue*, 1966, 1968, 2002.





20, 21, 22. James Turrell, *Raemar*, *Penumbra*,
Rayzor, 1969, 1992, 1968.



23. James Turrell, *Virga*, 1974.



24. James Turrell, *Bridget Bardo*, 2010.



25. James Turrell, *Amrta*, 2011.



26. Mark Rothko, *Πορτοκαλί και Κίτρινο*, 1965, ελαιογραφία, Νέα Υόρκη, Γκαλερί Albright-Κnox.



27. Barnett Newman, *Adam*, 1951-52, ελαιογραφία, Λονδίνο, Tate Museum.



28. Ad Reinhart, *Αφηρημένη Ζωγραφική Νο 5*, ελαιογραφία, Λονδίνο, Tate Museum.



29. Robert Irwin, *Φως και Διάστημα II*, 2008.



31. Olafur Eliasson, *Your Strange Certainty Still Kept*, 1996.



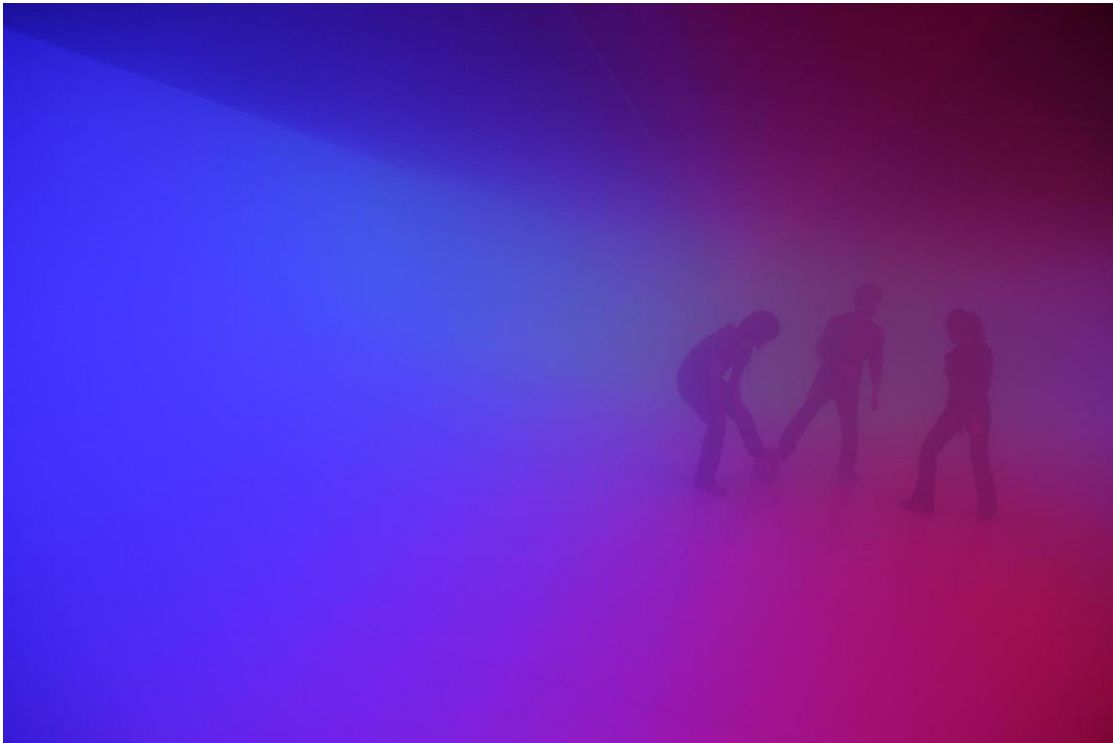
32. Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003.



33, 34. Olafur Eliasson, *Your Color Memory*, 2006.



35. Olafur Eliasson, *Your Atmospheric Cloud Atlas*, 2009.



36. Olafur Eliasson, *The Tetrahedral Night*, 2017.



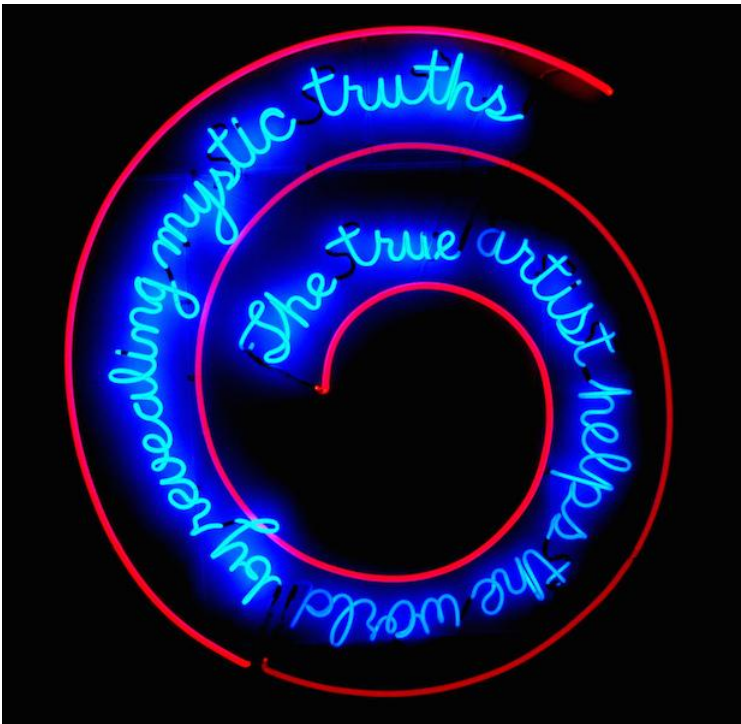
37. Olafur Eliasson, *Beauty*, 1993.



38. Mervin LeRoy, Busby Berkeley, *Gold Diggers of 1933*, 1933.



39. Mervin LeRoy, Busby Berkeley, *Gold Diggers of 1933*, 1933.



40. Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World By Revealing Mystic Truths*, 1967.



41. Bruce Nauman, *Raw-War*, 1971.



42. Bruce Nauman, *Sweet Suite Substitute*, 1982.



43. Bruce Nauman, *American Violence*, 1981-1982.



44. Bruce Nauman, *Sex and Death by Murder and Suicide*, 1985.



45. Bruce Nauman, *Sex and Death: Double, Mean Clown Welcome*, 1985.

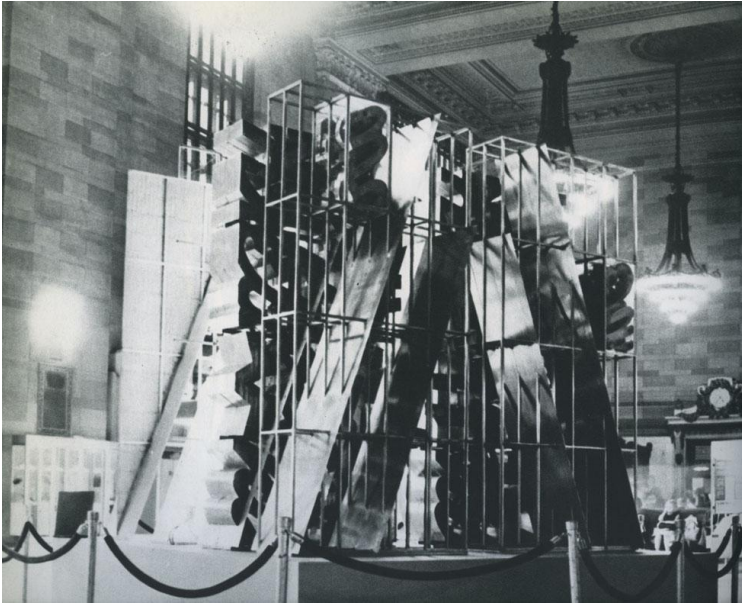


46, 47. Bruce Nauman, *Εγκατάσταση με Κίτρινα Χρώματα*, 1971.

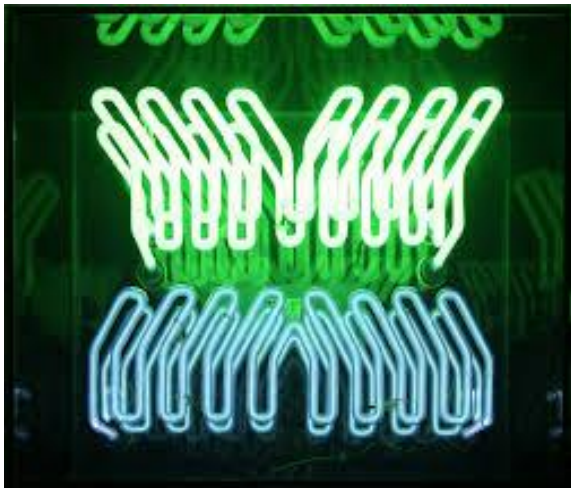




48. Bruce Nauman, *Πράσινος
Φωτεινός Διάδρομος*, 1971.



49. Chryssa, *Οι Πόλες της Times Square*, 1964-66.



50. Chryssa, *Ανάλυση του Γράμματος Υ*, 1965.



51. Paul Hartigan, *Νέα Γλώσσα*, 1982.



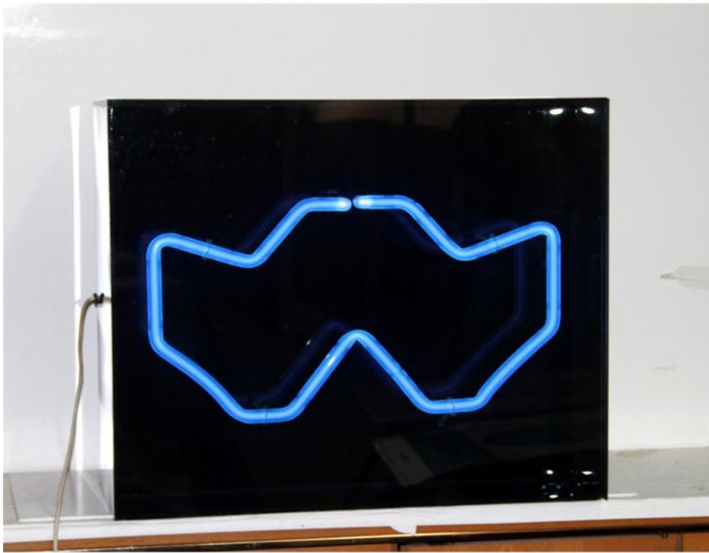
52. Eric Zimmerman, *Y*, 1985.



53. Chryssa, *Κλυταιμνήστρα*, 1968.



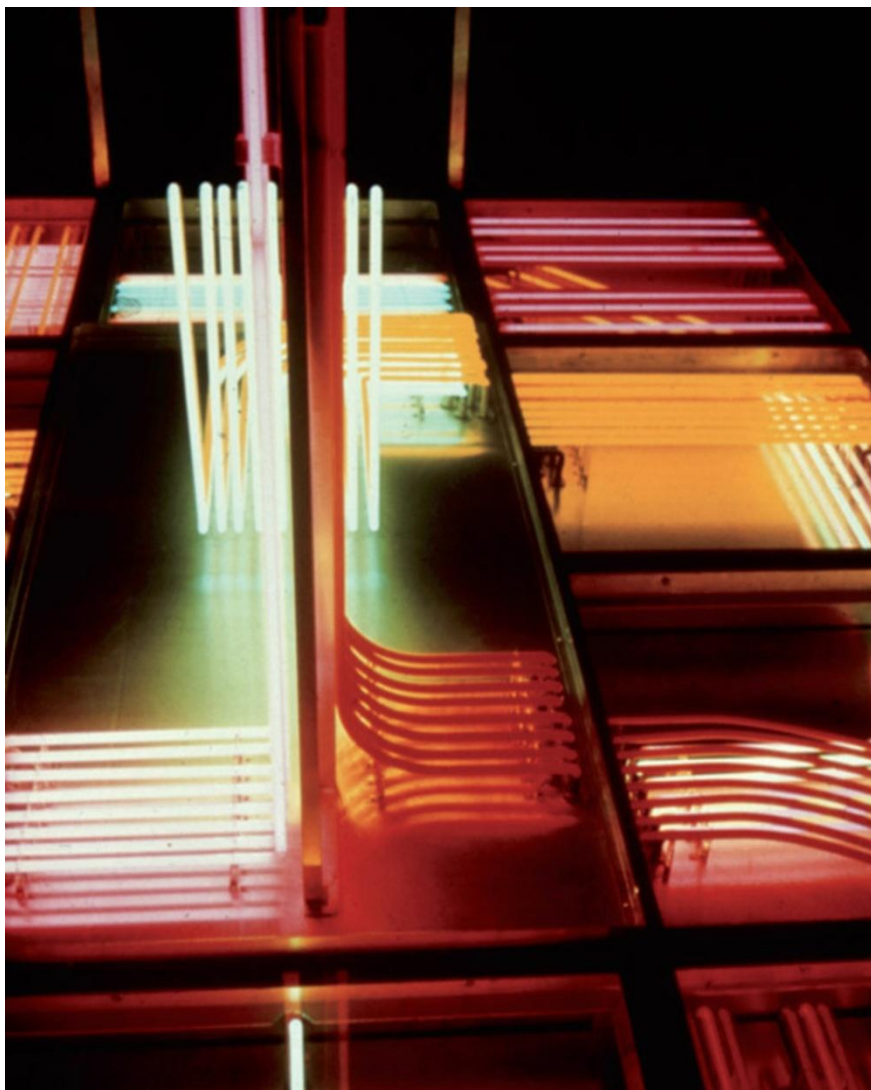
54. Chryssa, *Κλυταιμνήστρα*, 1988,
κήπος Μεγάρου Μουσικής Αθηνών.



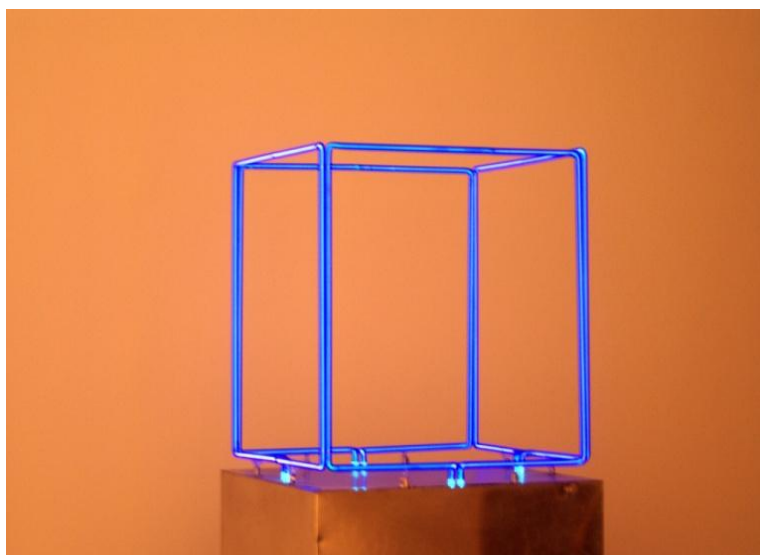
55. Chryssa, *Πολύ με νέον*. 1973.



56. Stephen Antonakos,
Κόκκινο νέον από τον τοίχο στο δάπεδο, 1967.



57. Stephen Antonakos,
Περίπατος σε νέον, 1968.



58. Stephen Antonakos, *Μπλε κουτί*, 1965.



59. Stephen Antonakos, *Αγία Αικατερίνη*, 1992.



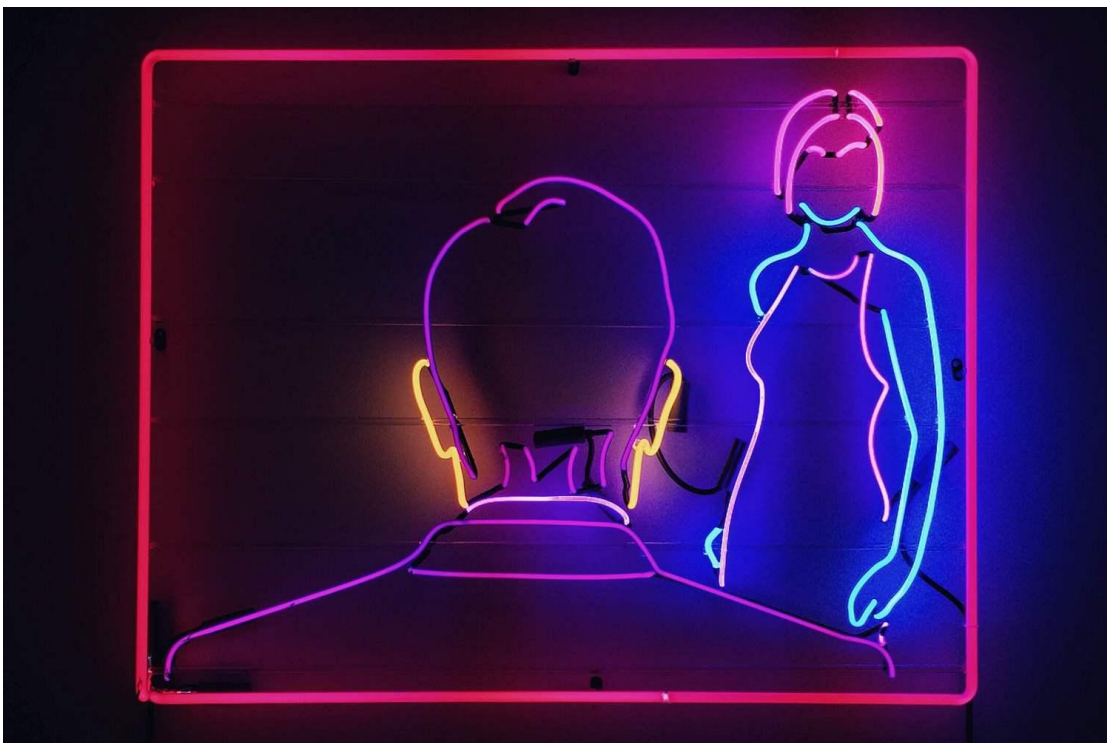
60. Stephen Antonakos, *Άγιος Στέφανος*, 1992.



61. Stephen Antonakos, *Απόστολος Παύλος*, 1992.

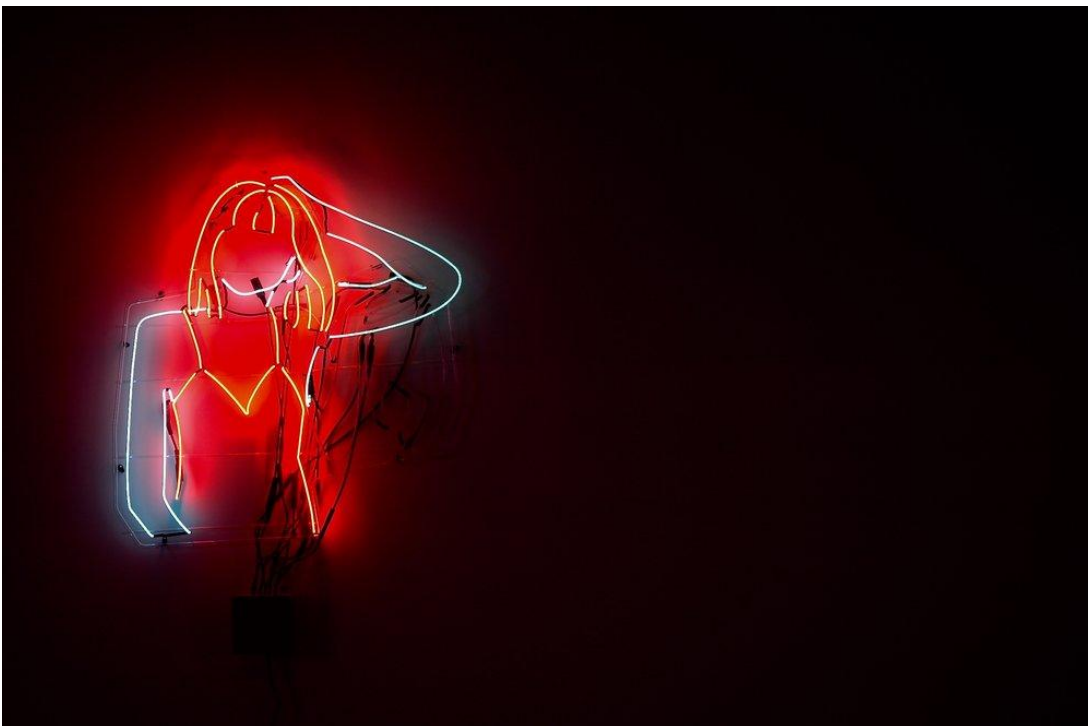


62. Stephen Antonakos, *Δέκα εξωτερικά νέον*, εγκατάσταση στο εξωτερικό του μουσείου Forth Worth Art, 1974.





63, 64. Kate Hush, *Συνθέσεις 1, 2*.





65, 66. Kate Hush, *Συνθέσεις 3, 4*.



67, 68, 69. Nicholas Rivals, *Η κόκκινη γραμμή*, 2016.

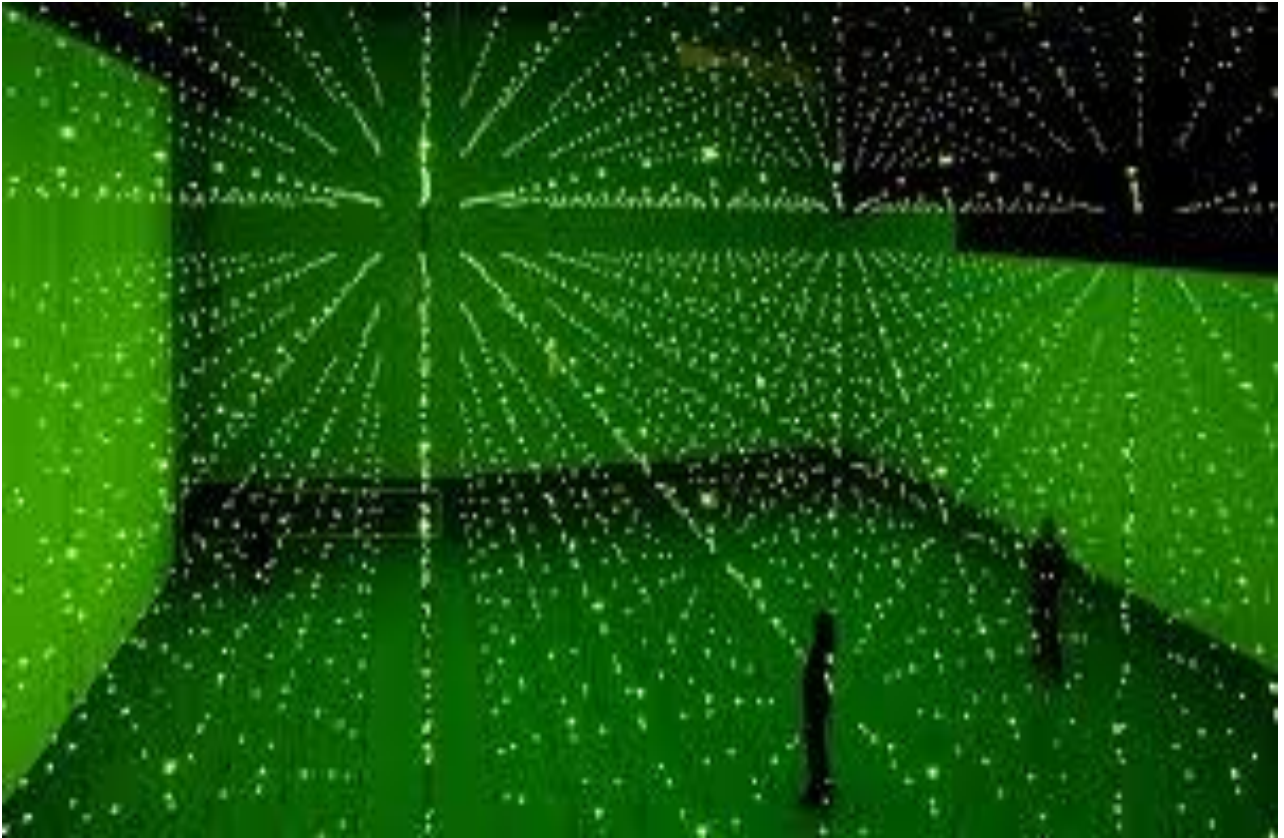




70. Nicholas Rivals, *Η κόκκινη γραμμή*.



71, 72. Erwin Redl, *Matrix II*, 2003.



73, 74. Erwin Redl, *Fade I*, 2004.

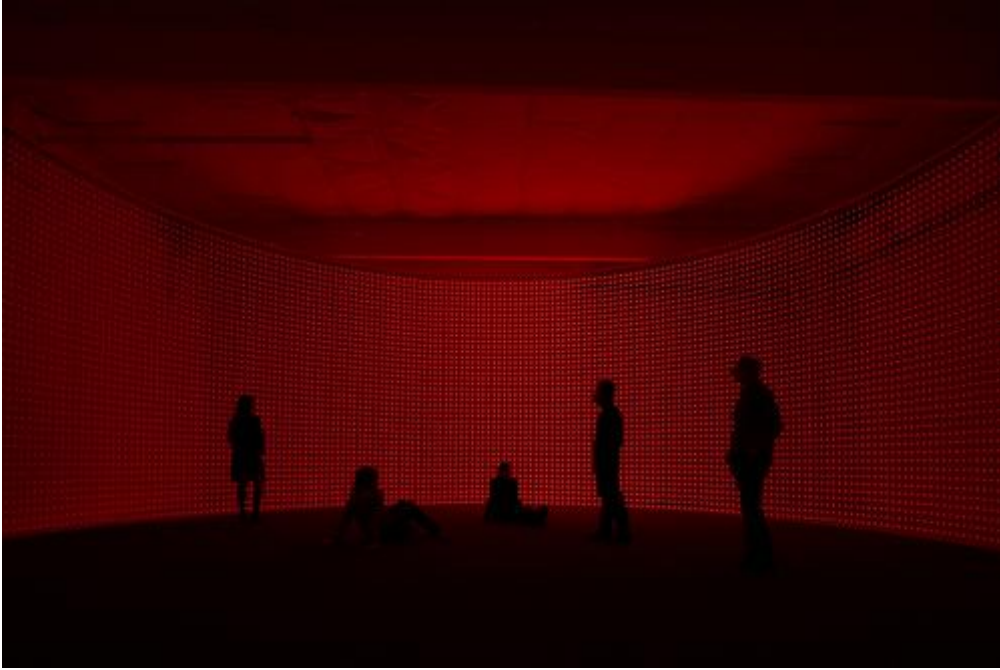




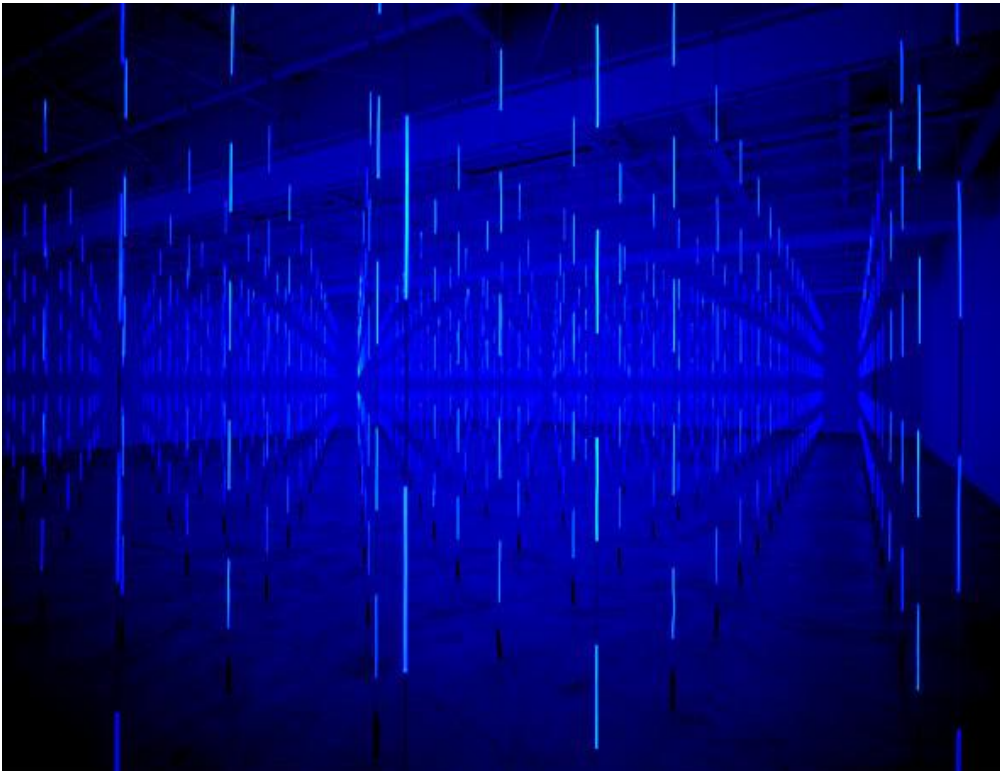
75. Erwin Redl, *Shifting, Very Slowly*, 1998-99.



76. Erwin Redl, *Line Fade*, 2009.



77. Erwin Redl, *Fade Denver*,
2006.



78. Erwin Redl, *Matrix XV*, 2007.