

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
«Τέχνη και δημόσιος χώρος»
Τμήμα Εικαστικών Τεχνών
και Επιστημών της Τέχνης
Σχολή Καλών Τεχνών
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Φως και διαδραστικότητα στο δημόσιο χώρο

Απόστολος Καρακατσάνης

Επιβλέπων καθηγητής: Κωνσταντίνος Μπασάνος

Ιούνιος 2023

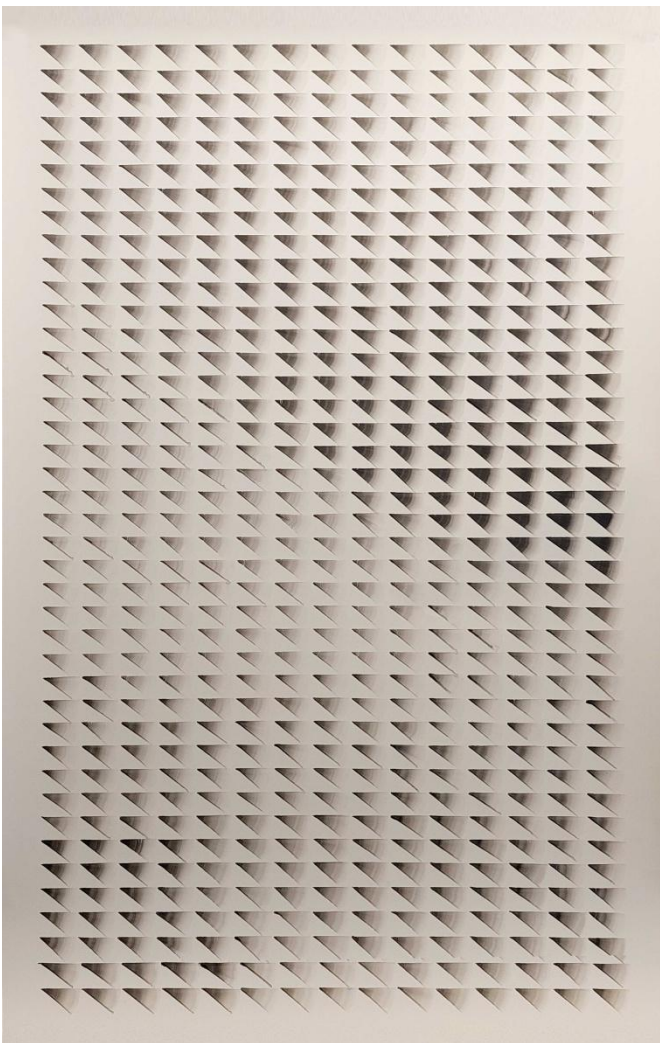
Περιεχόμενα

1. Γενικό πλαίσιο	3
2. Μεθοδολογία.....	4
3. Προσδιορίζοντας το δημόσιο χώρο.....	4
4. Η έννοια της γραμμής στο χώρο	5
5. Αφαίρεση και γραμμή στην τέχνη	6
6. Η γραμμή ως όριο	7
7. Η γραμμή ως πράξη, διαδρομή, δράση	11
8. Η γραμμή ως συνθετικό στοιχείο δικτύου, πλέγματος και μοτίβου.....	12
9. Διαδραστικότητα και κίνηση.....	15
10. Φως και τέχνη.....	16
11. Έργα της διπλωματικής.....	18
12. Βιβλιογραφία.....	23

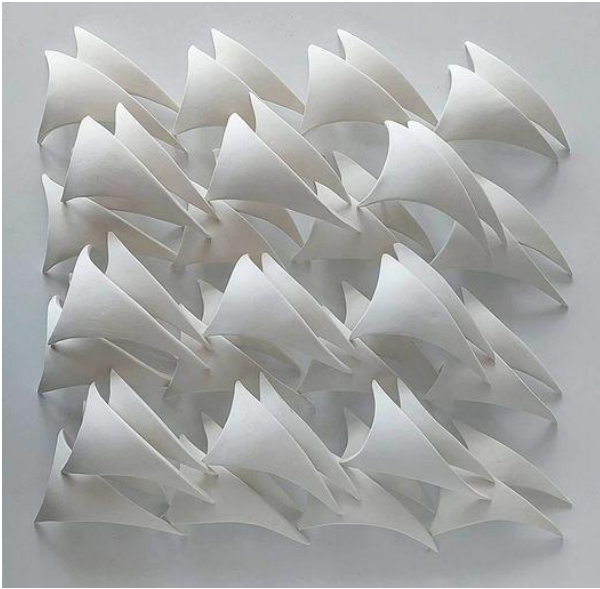
1. Γενικό πλαίσιο

Αντικείμενα μελέτης στο πλαίσιο της διπλωματικής μου εργασίας στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα «Εικαστικές Τέχνες» με θεματικό άξονα «Τέχνη και Δημόσιος χώρος» αποτελούν οι έννοιες της διαδραστικότητας, της καταγραφής και της οριοθέτησης του χώρου. Ειδικότερα, θα διερευνήσω τις εκφραστικές δυνατότητες της χρήσης του φωτός στη δημιουργία μιας διαδραστικής in situ εγκατάστασης.

Στη σύγχρονη αστική ζωή ο δημόσιος χώρος είναι ένα πεδίο δράσης και επαφής για ένα σημαντικά μεγάλο κομμάτι της κοινωνίας. Στις διάφορες εκδοχές του, μεταξύ άλλων, αποτελεί πεδίο δράσης, διάδρασης, ανταγωνισμού και επικοινωνίας. Η εμπειρία του δημόσιου διαφέρει λοιπόν στον τρόπο διάδρασης με τους κατοίκους, καθώς και στη σχέση τους με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του δημόσιου, όπως είναι για παράδειγμα ο φωτισμός και η διέλευση των ανθρώπων κάτω από τον κοινό φωτισμό. Ο Vito Acconci αναφέρει πως ο δημόσιος χώρος είναι οποιοσδήποτε χώρος μπορεί να δεχτεί κοινό, είτε είναι ιδιωτικός, είτε όχι, διότι το «κοινό» τον έχει ορίσει έτσι. (Acconci, 1990, p. 159). Ως εκ τούτου, ο ορισμός του δημόσιου εξαρτάται αφενός μεν από την αλληλεπίδραση με το περιβάλλον -αστικό ή μη-, αλλά και από τον a priori ορισμό του ως τέτοιου.



Άτιτλο, 2021, μελάνι σε χαρτί, 190 X 125cm



Πλέγμα I, 2023, σύνθεση κεραμικών, 50X50X12cm

2. Μεθοδολογία

Τα τελευταία χρόνια το εικαστικό μου έργο κινείται γύρω από τις έννοιες της αφαίρεσης και του μινιμαλιστικού αντικειμένου, έμμεσα γλυπτικού, καθώς ενεργοποιεί απτικές ποιότητες με τη χρήση φωτοσκιάσεων για τη δημιουργία ψευδαίσθησης του όγκου και του βάθους. Παρόλα αυτά, θεωρώντας τη ζωγραφική ως τα ίχνη μιας «ανοικτής» διαδικασίας με επιτελεστικά χαρακτηριστικά, όπου ενυπάρχει το στοιχείο του τυχαίου, αφήνω ανοιχτό το ενδεχόμενο επαναπροσδιορισμού της πορείας του έργου μου από τα τυχαία λάθη και αστοχίες της εκτέλεσής του. Με αφορμή λοιπόν τα παραπάνω, σε αυτήν τη διατριβή, θα ασχοληθώ εκτενέστερα με τις διαδραστικές εικαστικές παρεμβάσεις, όπου το φως δημιουργεί τις προϋποθέσεις διάδρασης με το θεατή, είτε πρόκειται για ένα ανοικτό, ή για ένα κλειστό δημόσιο χώρο. Όλα αυτά αντλούν τις αναφορές τους από καλλιτέχνες όπως τον Olafur Eliasson που υλοποιεί διαδραστικές εγκαταστάσεις με την παρέμβαση του φυσικού φωτός, και του Dan Flavin, όπου ο τεχνητός φωτισμός κυριαρχεί μορφολογικά και σε σχέση πάντα με τον αρχιτεκτονικό χώρο μέσα από μια μινιμαλιστική και αφαιρετική εικαστική πρακτική.

Τέλος, σκοπός μου είναι να διερευνήσω μέσα από τη δημιουργία μιας διαδραστικής in situ εγκατάστασης, κατά πόσο δύναται η έννοια του δημόσιου να εμπεριέχεται σε έργα όπου η διάδραση, το φως και ο θεατής συνυπάρχουν ως στοιχεία οριοθέτησης του «κοινού» χώρου.

3. Προσδιορίζοντας το δημόσιο χώρο

Σύμφωνα με τους όρους της πολεοδομικής χωροταξίας, στον αστικό χώρο η έννοια «δημόσιος χώρος» αναφέρεται στους δημόσιους κοινόχρηστους χώρους, όπως κάθε είδους δρόμοι, πλατείες, άλση, και γενικά οι προορισμένοι για κοινή χρήση ελεύθεροι χώροι, που καθορίζονται από το εγκεκριμένο ρυμοτομικό σχέδιο του οικισμού ή έχουν τεθεί σε κοινή χρήση με οποιονδήποτε άλλο νόμιμο τρόπο. Μέρος των δημόσιων χώρων είναι και τα πεζοδρόμια, οι χώροι πρασίνου και το οδικό δίκτυο. Όσον αφορά την ταυτότητα του δημόσιου χώρου, αναγνωρίζουμε μία κυρίαρχη διάκριση: Ένας χώρος ονομάζεται δημόσιος όταν δεν είναι προσωπικός χώρος. Ωστόσο, ο δημόσιος χώρος μπορεί ταυτόχρονα να είναι ιδιωτικός χώρος, ή πολιτικός χώρος, ανεξάρτητα αν είναι εσωτερικός, εξωτερικός, υπόγειος, εναέριος, υδάτινος, κατασκευασμένος, φυσικός, υπαίθριος ή αστικός. Δηλαδή, είναι δυνατόν ορισμένα όρια να περιέχουν άλλα όρια, ενώ μπορούν να υπάρχουν και κοινές περιοχές. Συμπερασματικά, ως δημόσιος χώρος μπορεί να εννοηθεί κάθε χώρος από τους προαναφερθέντες, αρκεί οι

συνθήκες που επικρατούν να υποστηρίζουν την ελεύθερη παρουσία, διέλευση, παρατήρηση και δράση των ανθρώπων.

Επομένως, μιλώντας για το δημόσιο χώρο αναφερόμαστε δυνητικά στο μεγαλύτερο μέρος του πλανήτη. Μία έκταση ορισμένη, η οποία περιέχει όρια και στο εσωτερικό της, τα οποία τη διακρίνουν σε χώρους με διαφορετικό δημόσιο χαρακτήρα: αγροτικές εκτάσεις, πάρκα αναψυχής, αμμώδη και βραχώδη εδάφη, θαλάσσιες και χερσαίες περιοχές. Και ασφαλώς τα φυσικά αυτά στοιχεία μπορούν να αποτελούν τα ίδια όρια, όπως για παράδειγμα ποτάμια μπορεί να αποτελούν φυσικά σύνορα μεταξύ κρατών, ή οι ακτές να αποτελούν όρια μεταξύ υγρού και στερεού στοιχείου.

Ανακεφαλαιώνοντας, τα είδη του χώρου τα οποία προσδιορίζουν δραστηριότητα και χρήση έχουν ως εξής:

δημόσιος χώρος: Η περιοχή που επιτρέπει την ελεύθερη παρουσία, διέλευση παρατήρηση και δράση των ανθρώπων.

προσωπικός χώρος: Προσωπικός χώρος είναι η περιοχή γύρω από το σώμα του ατόμου, στην οποία δεν μπορεί να εισέλθουν οι άλλοι χωρίς να προκληθεί δυσφορία (Hayduk, 1983, Sommer, 1969).

Μπορεί επίσης να οριστεί ως προσωπικός χώρος ένας αρχιτεκτονικός χώρος, όπως κάθε δωμάτιο το οποίο προσφέρει ιδιωτικότητα στο χρήστη.

ιδιωτικός χώρος: Χώρος που δεν ανήκει στο κοινωνικό σύνολο ή στο κράτος, παρά σε ιδιώτη. Το αντίθετό του είναι δημόσιος, κρατικός, δημοτικός, κοινοτικός, σύμφωνα με το Λεξικό Τριανταφυλλίδη.

πολιτικός χώρος: Ο κοινόχρηστος δημόσιος χώρος που μπορεί να είναι και ιδιωτικός, και που προορίζεται για χρήση από τους πολίτες. Πρόκειται για χώρους που υποστηρίζουν την κοινωνική, πολιτική και οικονομική ζωή, όπως εμπορικά κέντρα, αγορές, χώροι πολιτιστικών εκδηλώσεων, κεντρα λήψης αποφάσεων κλπ.

4. Η έννοια της γραμμής στο χώρο

Μελετώντας το ιστορικό της σχέσης του δημόσιου χώρου με την τέχνη, εντοπίζεται η αφετηρία της στα μακρινό παρελθόν, στην εποχή των σπηλαίων. Αν θεωρήσουμε ως δημόσιο έναν χώρο όπως ένα μεγάλο σπήλαιο, ικανό να συγκεντρώνει μια μικρή κοινότητα ανθρώπων. Ίσως η τέχνη συσχετίστηκε με το δημόσιο χώρο για πρώτη φορά στην παλαιολιθική εποχή, με τη μορφή εγχάρακτων παραστάσεων στους βραχώδεις τοίχους των σπηλαίων. Τα σπήλαια αποτελούν χώρο διαβίωσης, κατοικία, αλλά και κοινόβιο χώρο μιας κοινότητας ανθρώπων στον οποίο είναι σαφή και τα χαρακτηριστικά λειτουργίας του ως δημόσιου χώρου, και ο οποίος διαθέτει μεταξύ άλλων και τέχνη σε κοινή θέα. Οι εικόνες και τα σύμβολα σχηματίζονται από γραμμές που συνθέτουν αφηγήσεις αναφορικά με όσα διαδραματίζονται στη ζωή της κοινότητας. Η εγχάρακτη γραμμή σε αυτή την περίπτωση αποτελεί το μοναδικό εικαστικό στοιχείο του έργου τέχνης. Χαραγμένη στις επιφάνειες του σπηλαίου καθίσταται άρρηκτα συνδεδεμένη με το χώρο, προσδίδοντας έτσι χαρακτηριστικά *in situ* έργου. Ξεκινώντας λοιπόν με ένα από τα πρώτα εικαστικά δημιουργήματα του ανθρώπου, είναι σα να ξεκινάμε με ένα από τα θεμελιώδη στοιχεία της εικόνας, του σχεδίου, των εικαστικών τεχνών γενικότερα: τη γραμμή. Αλλά ίσως έχει ενδιαφέρον να δούμε πέρα από την οπτική υπόσταση της γραμμής.

Εκτός από μορφολογικό στοιχείο της εικόνας, η γραμμή γίνεται αντιληπτή και ως έννοια, ως καταγραφή μιας πράξης, ως μαρτυρία της ζωής και αποτύπωμα μιας κίνησης. Η σχέση της γραμμής με το χώρο μπορεί να προσδιορίζει ύπαρξη μέσα από την οριοθέτηση του χώρου, ή αλλιώς, του εδώ και του εκεί, του εγώ και του άλλου. Σε άλλες περιπτώσεις, οι γραμμή εκφράζει τις δυαδικές σχέσεις, ή την τομή του όλου, το μηδέν – ένα. Επίσης, λειτουργεί ως φυσικό όριο, δηλαδή ως φυσικό αντικείμενο που ορίζει φυσικές περιοχές και τις συσχετίζει με άυλες καταστάσεις, και έννοιες όπως ιδιοκτησία, νόμος, κανόνας, δράση.

Παρατηρώντας το σύγχρονο αστικό τοπίο, αναγνωρίζουμε οπτικά στοιχεία που σχετίζονται με τις γεωμετρικές φόρμες και συνθέτουν πόρτες, παράθυρα, τοίχους, διαβάσεις, δρόμους, γέφυρες κλπ. Εν ολίγοις, στο αστικό τοπίο κυριαρχούν τα γεωμετρικά στοιχεία, όπως και σε πολλές άλλες δημιουργίες της ανθρώπινης

δραστηριότητας. Τα περισσότερα στοιχεία από αυτά μπορούν να χαρακτηριστούν ως όρια, είτε χωρικά είτε θεωρητικά.

Κάτι άλλο που παρατηρούμε είναι οι σημάνσεις που προσδιορίζουν τη χρήση του χώρου, τους κανόνες, και ό,τι άλλο επιβάλλει η τάξη του χώρου με στόχο την ομαλή λειτουργία του. Σημάνσεις όπως «ανοιχτό-κλειστό» ή προγράμματα λειτουργίας αποτελούν όρια, και μάλιστα χωρίς την παρουσία κάποιου είδους γραμμής, δηλαδή πρόκειται για όρια θεωρητικά που οργανώνουν φυσικούς, πραγματικούς χώρους και προσδιορίζουν την ταυτότητα του χώρου. Είναι αξιοσημείωτο πως αυτά τα άυλα όρια καθορίζουν ως επί το πλείστον την ταυτότητα του κάθε χώρου.

Σχετικά με το ρόλο της γραμμής αναφορικά με το χώρο, ανακεφαλαιώνουμε με τους εξής συσχετισμούς:

Γραμμή ως πράξη: ίχνος, φθορά, χρήση, κίνηση, πορεία, διαδρομή, δράση, καταγραφή, επίτευγμα, προβολή τροχιά, ανάπτυξη

Γραμμή ως συνδυασμός: τομή, σύνδεση, δίκτυο, συγκοινωνία, χρόνος, διάνυσμα

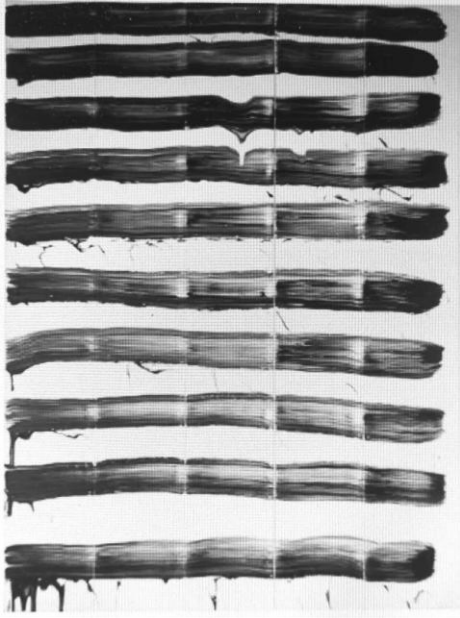
Γραμμή ως όριο: ορίζοντας, ενδιάμεση περιοχή, εξουσία, ιδιοκτησία, χρονικό πλαίσιο, κανόνες συμπεριφοράς, διαβίωση, στάθμη, επίπεδο

Ορισμένες έννοιες όπως, όρια, έλεγχος, εξουσία, ιδιοκτησία, συνύπαρξη, σχέσεις, μπορούμε να πούμε πως συνδέονται άμεσα -αν όχι ότι χωροθετούν τη δομή της πόλης. Αυτές οι έννοιες μπορούν να εκφραστούν με τη γραμμή.

Συνειδητοποιούμε πως η έννοια των ορίων είναι ένα αναπόσπαστο κομμάτι του προσδιορισμού του χώρου, η οποία δεν περιορίζεται μόνο στο χωρικό επίπεδο, δηλαδή στο υλικό μέρος του τόπου, αλλά επεκτείνεται και στο ιδεατό. Η έννοια του ορίου υπάρχει σε διακρίσεις που σχετίζονται με άυλες καταστάσεις όπως είναι δράση, η χρήση, οι κανόνες, η δικαιοδοσία, η ιδιοκτησία, η εξουσία κλπ.

5. Αφαίρεση και γραμμή στην τέχνη

Η γραμμή είναι ένα από τα βασικά στοιχεία της εικόνας, μαζί με το χρώμα, και το σχήμα, και μαζί αποτελούν τη βάση της αντικειμενικής οπτικής αντίληψης. Από αυτή τη βάση η τέχνη μάς προτρέπει να εμβαθύνουμε σε μια ευρύτερη ή και πιο υποκειμενική αισθητική εμπειρία, που συνοδεύει την κατανόηση και ερμηνεία ενός έργου τέχνης. Με άλλα λόγια, οι ζωγράφοι προκειμένου να δημιουργήσουν μία σύνθεση χρησιμοποιούν τη γραμμή για να ορίσουν σχήματα, να σκιαγραφήσουν φόρμες και να δημιουργήσουν ψευθαίσθηση του βάθους, μεταξύ άλλων. Αλλά είναι δυνατόν να γίνει υποβολή και έκφραση συναισθηματικών καταστάσεων από διαφορετικούς τύπους γραμμών. Για παράδειγμα, μια οριζόντια γραμμή υποτίθεται ότι μεταφέρει ηρεμία, καθώς μιμείται τη θέση ενός σώματος σε ανάπαυση. Μια κατακόρυφη γραμμή υποτίθεται ότι μεταφέρει πνευματικότητα, επειδή δηλώνει το ύψος. Οι μικτές οριζόντιες και κάθετες γραμμές υποτίθεται ότι μεταφέρουν σταθερότητα, ενώ οι διαγώνιες γραμμές κίνηση. Οι καμπύλες γραμμές μεταδίδουν ανθρωπιά και αισθησιασμό. Είναι άγνωστο πώς οι θεατές βιώνουν πραγματικά τέτοια συναισθήματα όταν κοιτάζουν έναν πίνακα, αφού το θέμα μπορεί να επηρεάσει τα μηνύματα που μεταδίδονται με τις γραμμές. Αλλά ίσως κοιτάζοντας το πώς διάφοροι αφηρημένοι ζωγράφοι έχουν χρησιμοποιήσει τη γραμμή όλα αυτά τα χρόνια, μπορούμε να ανακαλύψουμε αν υπάρχουν πράγματι υποκείμενες αλήθειες που συνδέουν τη συναισθηματική κατάσταση των θεατών και την αισθητική της γραμμής στην τέχνη.



David Reed, 90#, 1975, λάδι σε μουσαμά

Ο David Reed παρήγαγε μια σειρά έργων στα οποία αποτυπώνεται έντονα η ζωγραφική διαδικασία. Τα έργα αυτά μπορούν να γίνουν αντιληπτά ως μαρτυρίες μιας δράσης, όπου η προσπάθεια του χεριού για να χαράξει τη γραμμή καταγράφεται με πινέλο απευθείας στο λευκό μουσαμά.

Οι πινελιές του David Reed (το πλάτος τους είναι περίπου αυτό ενός χεριού) κινούνται επανειλημμένα από αριστερά προς τα δεξιά, σταματώντας σταδιακά από τη δεξιά κάθετη άκρη και διαδοχικά από πάνω προς τα κάτω. Το χρώμα, μαύρο ή κόκκινο, εφαρμόζεται ρευστό στην υγρή επιφάνεια του μουσαμά και τρέχει μέχρι το τελάρο να τοποθετηθεί μεθοδικά σε οριζόντια θέση για να στεγνώσει. Οι φυσικές συνθήκες της διαδικασίας, οι ιδιότητες των υλικών και η κίνηση του χεριού δημιουργούν μια περίπλοκη χωρική ψευδαίσθηση, επικάλυψης και ανάμειξης των υλικών. Η διαδικασία της εκτέλεσης θεματοποιείται υπογραμμίζοντας την αυθεντικότητα και την μοναδικότητα του έργου, το οποίο δεν αναπαριστά κάποιο αντικείμενο αλλά είναι το ίδιο το έργο αντικείμενο. Είναι γεγονός πως μία απλή γραμμή μπορεί να αφηγηθεί και να εκφράζει όλα όσα χρειάζεται ένα δημιούργημα ώστε να θεωρηθεί έργο τέχνης.

6. Η γραμμή ως όριο

Τα χωρικά όρια της φόρμας προσδιορίζονται με τη χάραξη γραμμής. Είτε παραμένει ορατή είτε όχι, η γραμμή αποτελεί το όριο ενός σχήματος ή το διαχωριστικό μεταξύ δύο περιοχών. Κοιτάζοντας το χώρο γύρω μας αναγνωρίζουμε τα αντικείμενα όπως η άκρη της πόρτας, του παραθύρου, του δαπέδου ή της στέγης, και κάθε είδους αρχιτεκτονικό στοιχείο, επειδή τα όρια των σχημάτων τους είναι ορατά ως ευθείες που ορίζουν το τέλος ενός χρώματος και ταυτόχρονα την αρχή ενός άλλου. Εκτός του πολεοδομικού χώρου, στο φυσικό περιβάλλον, η μορφή και τη φυσιολογία των ορίων διαφέρει. Κυριαρχούν οι οργανικές φόρμες, ενώ οι ευθείες γραμμές και τα γεωμετρικά σχήματα φθίνουν. Στον υπαίθριο χώρο συναντάμε φυσικά όρια όπως παραλίες, όχθες ποταμών, οριζόντες, φυτά, πετρώματα κλπ. Η αντιπαράθεση αυτών των δύο διαφορετικών εκδοχών μορφολογίας ορίων περιγράφεται στο έργο μου *Μικρή οικία*, του 2012, μία εγκατάσταση από πέτρα σε χείμαρρο της Άνδρου. Στο έργο αυτό συμβαίνει μία εμπλοκή ορίων, καθώς τα όρια του αρχιτεκτονικού χώρου παρεμβαίνουν στα όρια της ροής του ποταμού. Αναλύοντας την έννοια της εμπλοκής των ορίων προκύπτουν όροι όπως διαπλοκή, μεσολάβηση, πλέγμα, παρεμβολή, αντιπαράθεση, αυτοαναίρεση. Οι συνειρμοί που προκαλούν οι παραπάνω όροι σχετίζονται εξίσου με τον υπαίθριο χώρο, τη φύση, όσο και με τον κατασκευασμένο χώρο, τον αρχιτεκτονικό.



Μικρή οικία, 2012, εγκατάσταση από πέτρα σε χείμαρρο της Άνδρου



Jim Lambie, Zobor Colour, 1999, χρωματιστές ταινίες βινυλίου

Η πρακτική του Jim Lambie σε αυτό το in situ έργο βασίζεται στη διαδοχική επανάληψη του περιγράμματος του ορίου του αρχιτεκτονικού χώρου επάνω στην επιφάνεια του δαπέδου. Ο καλλιτέχνης επεμβαίνει στον αρχιτεκτονικό χώρο της γκαλερί με ένα νέο δαπέδο από ταινία βινυλίου που δημιουργήθηκε με μια παλέτα μεταλλικών χρωμάτων. Ο Lambie κατευθύνει την αντίληψη του θεατή για το χώρο διεγείροντας τις αισθήσεις με το-ρυθμό των εναλλαγών του χρώματος. Δημιουργώντας το διάσημο έργο του στο δάπεδο από βινύλιο, *Zobor*, που εκτέθηκε για πρώτη φορά το 1998, ο Lambie μιλά για την προσπάθεια να γεμίσει και να αδειάσει ένα χώρο ταυτόχρονα.



Daniel Buren, Sulle vigne punti di vista, 2001

Στό έργο αυτό του Daniel Buren τα όρια μεταξύ του αρχιτεκτονικού και του φυσικού περιβάλλοντος τίθενται υπό αμφισβήτηση. Το φυσικό υπαίθριο περιβάλλον γίνεται μέρος του έργου επαναπροσδιορίζοντας το τοπίο. Ένας τοίχος μήκους 25 μέτρων και ύψους δύο μέτρων έχει χτιστεί μπροστά σε ένα από τα κτίρια του συγκροτήματος του κάστρου Castello di Ama στο Gaiole in Chianti της Ιταλίας, για να κλείνει τη θέα στη γύρω υπαίθρο, αλλά

ταυτόχρονα να την ανοίγει με έναν πολύ ιδιαίτερο τρόπο αφού είναι όλος επικαλυμμένος με καθρέφτες. Επιπλέον, ο τοίχος είναι διάστικτος με τετράγωνα παράθυρα που πλαισιώνουν και τονίζουν έτσι το όμορφο τοπίο της κοιλάδας, ανανεώνοντας την παράδοση της «τοπιογραφίας», αλλά και την εξίσου συνηθισμένη έννοια της ζωγραφικής ως «παράθυρο» στο πραγματικό.



Richard Serra, *Tilted Arc*, 1979-81

Ο Richard Serra ήθελε οι περαστικοί να έχουν μια πολύ διαφορετική σχέση με τη δημόσια γλυπτική. Το γλυπτό *Tilted Arc* αποτελείται από μια ατσάλινη πλάκα ύψους 12 ποδιών, μήκους 120 ποδιών και 15 τόνων, η οποία διέσχισε την Federal Plaza στο Κάτω Μανχάταν. Αντί να επικεντρωθεί στην οπτική εμπειρία της γλυπτικής — κοιτάζοντάς την από απόσταση— ο Σέρρα ήθελε οι περαστικοί να βιώσουν το γλυπτό με φυσικό τρόπο. Είπε ότι το μακρύ, καμπυλωτό μεταλλικό φύλλο «θα περιελάμβανε τους ανθρώπους που περπατούν στην πλατεία στον όγκο του», αλλάζοντας την εμπειρία τους από το χώρο καθώς μετακινούνταν προς και από τα γύρω κυβερνητικά κτίρια.

Ο Serra μοιράστηκε αυτό το ενδιαφέρον με πολλούς από τους μιμητιστές συναδέλφους του, όπως ο Dan Flavin και ο Robert Morris, οι οποίοι προσπάθησαν να συμπεριλάβουν στα γλυπτά τους, τους χώρους γύρω από αυτά. Οι μιμητιστές καλλιτέχνες θεωρούσαν το κοινό τους ως κινούμενα όντα με μεταβαλλόμενες οπτικές γωνίες, όχι στατικούς θεατές. Για παράδειγμα, το *Tilted Arc* θα μπορούσε να θεωρηθεί σαν μια λυρική καμπύλη υπό κάποια οπτική γωνία, αλλά και ως ένα επιβλητικό εμπόδιο από άλλη.

Το γλυπτό ανατέθηκε από τη Γενική Διοίκηση Υπηρεσιών των ΗΠΑ (GSA), στο πλαίσιο του προγράμματος «Art-in-Architecture», το οποίο παρήγγειλε μεγάλης κλίμακας, μόνιμα έργα τέχνης για νέα κυβερνητικά κτίρια. Ωστόσο, το έργο του Serra δε θα ήταν μόνιμο.

Ο Serra είδε τη δημόσια τέχνη ως έναν τρόπο για να εκθέσει και να ασκήσει κριτική στον περιβάλλοντα δημόσιο χώρο, όχι για να τον ωραιοποιήσει. Αυτή η προσέγγιση έκανε το *Tilted Arc* στόχο κριτικής από τη στιγμή της εγκατάστασής του το 1981. Η κριτικός τέχνης των *New York Times*, Grace Glueck, το αποκάλεσε «ένα αδέξιο, εκφοβιστικό κομμάτι που ίσως είναι το πιο άσχημο έργο υπαίθριας τέχνης στην πόλη».[1] Οι υπάλληλοι δύο κυβερνητικών τμημάτων που στεγάζονταν στην Federal Plaza συγκέντρωσαν 1.300 υπογραφές ζητώντας την αφαίρεση του γλυπτού. Ωστόσο, αυτή η κριτική δεν είχε ουσιαστικά μεγάλη απήχηση, έως ότου ο William Diamond έγινε ο διαχειριστής της GSA το 1984 και ανέλαβε την υπόθεση. Ο Diamond πραγματοποίησε ένα δημόσιο φόρουμ για το *Tilted Arc*, στο οποίο 180 εργαζόμενοι στην ομοσπονδιακή πλατεία, κριτικοί τέχνης, καλλιτέχνες, επιμελητές και άλλα ενδιαφερόμενα μέρη εξέφρασαν τις απόψεις τους για το έργο.

Ένας άλλος κριτικός των *New York Times*, ο Michael Berenson, έγραψε ότι «Το *Tilted Arc* είναι συγκρουσιακό. Αλλά είναι επίσης απαλό, σιωπηλό και ιδιωτικό.»[2] Οι υποστηρικτές του γλυπτού δήλωσαν ότι η αφαίρεση του γλυπτού κατόπιν αιτήματος λίγων θα παραβίαζε το δικαίωμα του Serra στην ελευθερία του λόγου και ως εκ τούτου ήταν αντιαμερικανικό. Κάποιοι τόνισαν ότι τα δύσκολα έργα τέχνης συχνά γίνονται αριστουργήματα μόνο μετά από μια αρχική διαμάχη (για παράδειγμα, το *Olympia* του Manet).



Richard Serra, *Te Tuhirangi Contour*, 2003, site-specific installation, Gibbs Farm, Νέα Ζηλανδία

Η κεντρική ιδέα του αποκλεισμού, της διακοπής και οριοθέτησης ισχύει και σε αυτήν την παρόμοια εγκατάσταση που όμως βρίσκεται σε διαφορετικό περιβάλλον. Το φυσικό τοπίο διαφέρει σε κλίμακα από την πλατεία, δεν υποστηρίζει την κίνηση χιλιάδων ανθρώπων, με αποτέλεσμα κάποια από τα στοιχεία του έργου *Tilted Arc* να έχουν εκλείψει ενώ άλλα έχουν αναδυθεί.

Οι 56 χαλύβδινες πλάκες του Serra γέρνουν κατά 11 μοίρες από την κατακόρυφο και διαγράφουν μια ενιαία γραμμή περιγράμματος σε ολόκληρη την έκταση με τρόπο που, σύμφωνα με τα λόγια του καλλιτέχνη, «συλλέγει τον όγκο της γης». Το έργο είναι χαρακτηριστικό των ισχυρών σχέσεων που σχηματίστηκαν μεταξύ συλλέκτη και καλλιτέχνη. Ο Serra λέει σχετικά με τη συνάντηση με τον Gibbs, «Το πρώτο πράγμα που μου είπε ήταν «Μόλις πήγα στο Storm King [που έχει το Serra's *Schunnemunk Fork* 1990-91] και θέλω ένα πιο σημαντικό κομμάτι από αυτό. Δεν θέλω κανένα άγριο κομμάτι στο τοπίο.»



Ahmet Öğüt, *Barricade*, 2018

Ο Ahmet Öğüt εκθέτει το έργο *Barricade* (οδόφραγμα) στο Άμστερνταμ, στο Μουσείο Stedelijk, το 2020. Η συλλογική μνήμη, η τοπική ιστορία και η πολιτιστική ταυτότητα είναι μεταξύ των θεμάτων που πραγματεύεται ο Κούρδος καλλιτέχνης. Το συγκεκριμένο έργο είναι εμπνευσμένο ένα ιδιότυπο οδόφραγμα που εμπνεύστηκε ο

επαναστάτης αναρχικός Μιχαήλ Μπακούνιν. Το 1849, όταν τα πρωσικά στρατεύματα προσπάθησαν αναχαιτίσουν τη σοσιαλιστική εξέγερση στη Δρέσδη, ο επαναστάτης αναρχικός Μιχαήλ Μπακούνιν πρότεινε να τοποθετηθούν πίνακες από τη συλλογή του Εθνικού Μουσείου μπροστά στα οδοφράγματα, εικάζοντας ότι οι πρώσοι στρατιώτες δε θα τολμούσαν να καταστρέψουν τα έργα, και ως εκ τούτου δε θα κατέρριπταν το οδόφραγμα. Η πρόταση τού Μπακούνιν δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ, αλλά μετά από δεκαετίες ο Öğüt εμπνέεται από την ιστορία και δημιουργεί οδοφράγματα χρησιμοποιώντας όντως και έργα τέχνης από τη συλλογή του μουσείου.

Βλέπουμε λοιπόν πως η έννοια του ορίου παίρνει τη μορφή γραμμής αντίστασης, εμπλέκοντας και τον όρο «τέχνη» στη σύνθεση του οδοφράγματος που υψώνεται απέναντι στις δυνάμεις καταστολής.



Paul McCarthy, *Bang Bang Room*, 1992

Από μία άποψη ο αστικός ιστός δομείται από ένα σύμπλεγμα ορίων. Μία πόρτα εκτός από όριο του αρχιτεκτονικού χώρου αποτελεί ταυτόχρονα σύνδεση ή αποκλεισμό, ένα εργαλείο καθορισμού κανόνων χρήσης και συμπεριφοράς.

Το έργο *Bang Bang Room* (1992) του Paul McCarthy που παρουσιάστηκε στην 4η Μπιενάλε του Βερολίνου το 2006, μιμούνταν έναν προαστιακό οικιακό χώρο. Τα δωμάτια δεν είχαν μεγάλες διαστάσεις και σε μέγεθος πλησίαζαν αυτό του ανθρώπου.

Όταν το έργο λειτουργούσε, τα δωμάτια ζωντάνευαν. Οι τοίχοι κινούνταν μηχανικά για να δημιουργήσουν έναν κλειστό χώρο δωματίου και μετά άνοιγαν ξανά για να αποκαλύψουν την πλατφόρμα/δάπεδο στο εσωτερικό. Την ίδια στιγμή όλες οι πόρτες χτυπούσαν δυνατά.

Πρόκειται για ένα δωμάτιο που παράγει το δικό του θόρυβο και μπορεί να δημιουργήσει στιγμιαίες συνθήκες παγίδευσης. Η επανάληψη των κινήσεων και το χτύπημα στο έργο μοιάζουν με είδος looping ή τυφλής βίαιης μανίας, που παραπέμπουν σε βιώματα ακραίων συναισθηματικών καταστάσεων.



Fiona Connor, *Closed Down Clubs*, 2018

Στο έργο της **Fiona Connor** η πόρτα είναι το βασικό στοιχείο. Στον απόηχο της οικονομικής κρίσης που διέκοψε τη λειτουργία των καταστημάτων οι κλειστές πόρτες, εκτός λειτουργίας πλέον, παύουν να διαχωρίζουν τον εμπορικό χώρο από τον πολιτικό χώρο, παύουν να είναι όριο λειτουργίας, Στο έργο της **Fiona Connor** μετατρέπονται σε μνημεία μιας οριακής κοινωνικής κατάστασης.

Η καλλιτέχνης στην έκθεση **Closed Down Clubs**, ζήτησε να συλλογιστούμε τις μεγαλύτερες σημασίες τέτοιων κοσμικών πυλών. Η έκθεση αποτελούνταν από εννέα ανεξάρτητες πόρτες τοποθετημένες σε κλιμακωτό, παράλληλο σχηματισμό, η καθεμία διακοσμημένη με τυπωμένες ή χειρόγραφες πινακίδες που αναγγέλλουν το πρόσφατο κλείσιμο των επιχειρήσεων στις οποίες ήταν κάποτε τοποθετημένες.

Αυτά τα κομμάτια λειτουργούν ως μαρτυρίες, που αγγίζουν τη γραμμή μεταξύ τεχνάσματος και τεχνουργήματος, καθώς είναι επαναλήψεις των αρχικών θυρών. Η αρχική τους κατασκευή αναπαράγεται, όπως και η φθορά και τα σημάδια χρήσης. Το εφήμερο χαρτί αντιγράφεται με χρήση αρχαικών υλικών μετατυπωμένο σε φύλλο αλουμινίου. Οι πόρτες-γλυπτά παίρνουν μια επίμονη στάση μπροστά στις μεταβαλλόμενες συνθήκες. Το έργο παρουσιάζει τις πόρτες ως ανεξάρτητες και αυτόβουλες που καθορίζουν και μεταβάλλουν τις δυαδικές σχέσεις. (μέσα ή έξω, κλειδωμένες ή ξεκλειδωτές). Ψυχολογικά, οι πόρτες μπορεί να αντιπροσωπεύουν εμπόδια που, σε αυτήν την περίπτωση, αντικειμενοποιούνται και επισημαίνονται, όπως φαίνονται από όλες τις πλευρές.

7. Η γραμμή ως πράξη, διαδρομή, δράση

Η γραμμή αποτελεί ιδανικό μέσω έκφρασης εννοιών όπως ορίζοντας, κίνηση, διαδρομή, ίχνος, χρόνος, περιοχή, τροχιά, ανάπτυξη, πορεία κλπ. Έννοιες που εμφανίζουν ευρύτερο πεδίο αναφοράς μπορούν να συγκροτήσουν μια περιγραφή ενός φυσικού περιβάλλοντος και πέρα από τα όρια του αστικού ή κατασκευασμένου περιβάλλοντος, αλλά και να καυτηριάσουν κοινωνικά ζητήματα που σχετίζονται με την εξουσία και την κυριαρχία.

Δημόσια έργα land art αναπτύσσονται καλύπτοντας μεγάλες εκτάσεις φυσικού εδάφους, διασχίζοντας λιβάδια, παραθαλάσσιες εκτάσεις και βουνοπλαγιές. Επί τόπου επεμβάσεις μεγάλης κλίμακας μεταμορφώνουν, περιγράφουν ή τονίζουν τις φυσικές φόρμες.



Richard Long, *A Line Made By Walking*, 1967, Μ.Βρετανία

Το γεγονός της δημιουργίας μιας γραμμής στη φύση. Ο Long δημιούργησε αυτό το έργο περπατώντας επανειλημμένα πέρα δώθε σε ένα χωράφι φτιαγμένο από γρασίδι. Μετά από αυτό, το φωτογράφησε από μια γωνία στην οποία το φως ενίσχυε την εμφάνιση της γραμμής.

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, ο Long έχει βασίσει την τέχνη του στη δράση του βαδίσματος στο φυσικό τοπίο. Η γραμμή στο έργο του έγινε περπατώντας σε ένα τυχαίο χωράφι. Αυτό χρησίμευσε και ως το μονοπάτι του, στην πραγματικότητα, ένα μονοπάτι χωρίς προορισμό. Οι απλές αλλά ακριβείς διαδρομές φωτογραφήθηκαν για να δημιουργήσουν μια νέα μορφή τέχνης, η οποία αποτέλεσε επίσης ένα νέο τρόπο βαδίσματος και έκανε το περπάτημα μορφή τέχνης.

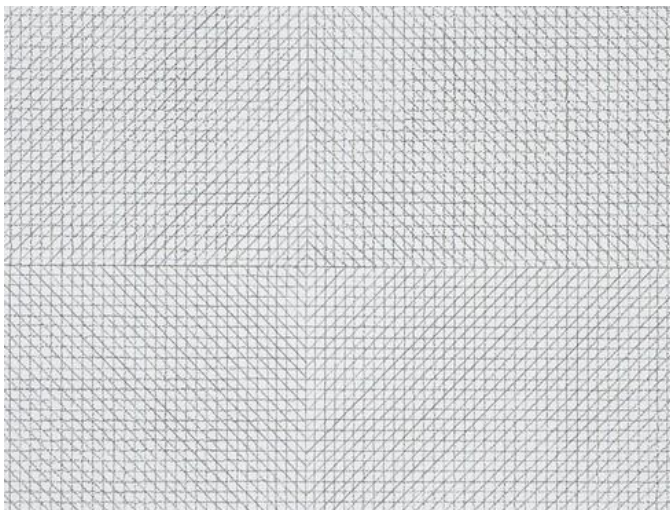
Ο Long καθιέρωσε το βάδισμα ως πράξη αρχέγονη, με σημασία θεμελιώδη για τη δημιουργία της τέχνης. Στο πλαίσιο της Εννοιολογικής τέχνης του τέλους της δεκαετίας του 1960, η πράξη του Long μπορεί να θεωρηθεί ως ανατροπή της παραδοσιακά εκφραστικής χειρονομίας που είναι κεντρική στη ζωγραφική. Το περπάτημα δεν είναι εκφραστικό, είναι μια μηχανική κίνηση που επιτρέπει στο σώμα να ταξιδέψει από το ένα σημείο στο άλλο. Με παρόμοιο τρόπο, η γραμμή που ενώνει το ένα σημείο με το άλλο είναι θεμελιώδης για τη διαδικασία σχεδίασης – το λογικό μέσο σύνδεσης στο οποίο βασίζεται η χαρτογραφία. Οι γραμμές που επιβάλλονται στο περιβάλλον είναι συνήθως αποτέλεσμα διαδικασιών μέτρησης, δημιουργίας χαρτών και δημιουργίας δρόμων, και λόγω της καμπυλότητας του εδάφους αποκτούν τρισδιάστατη υπόσταση. Σε αντίθεση με τις γραμμές στο χαρτί, πρέπει να υπάρχουν σε τρεις διαστάσεις, να παίρνουν μια δική τους φυσική κατάσταση και να εμφανίζονται διαφορετικά ανάλογα με το από πού προβάλλονται. Γίνονται γλυπτικές μορφές.

«Έτσι το περπάτημα —ως τέχνη— μου παρείχε έναν απλό τρόπο να εξερευνήσω τις σχέσεις μεταξύ χρόνου, απόστασης, γεωγραφίας και μέτρησης. Αυτές οι βόλτες καταγράφονται στη δουλειά μου με τον πιο κατάλληλο τρόπο για κάθε διαφορετική ιδέα: μια φωτογραφία, έναν χάρτη ή ένα έργο κειμένου. Όλες αυτές οι μορφές τρέφουν τη φαντασία». – Richard Long

8. Η γραμμή ως συνθετικό στοιχείο δικτύου, πλέγματος και μοτίβου.

Παρατηρώντας το δημόσιο χώρο ενός αστικού περιβάλλοντος, η κίνηση είναι από τα στοιχεία που αναγνωρίζουμε ως δεδομένο. Μεγάλο μέρος του δημοσίου χώρου προορίζεται ως χώρος διέλευσης, χώροι όπως πεζοδρόμια, οδικό δίκτυο, διάδρομοι εντός των κτηρίων, μέσα μαζικής μεταφοράς. Η καταγραφή της κίνησης στους δημόσιους χώρους που εκφράζεται ως ροή ή μια σειρά επαναλήψεων, αποτελούν στοιχεία που συνθέτουν μία μορφή που παραπέμπει σε μοτίβο. Ακόμη και ως μορφολογικό στοιχείο εμφανίζεται ως κυρίαρχο

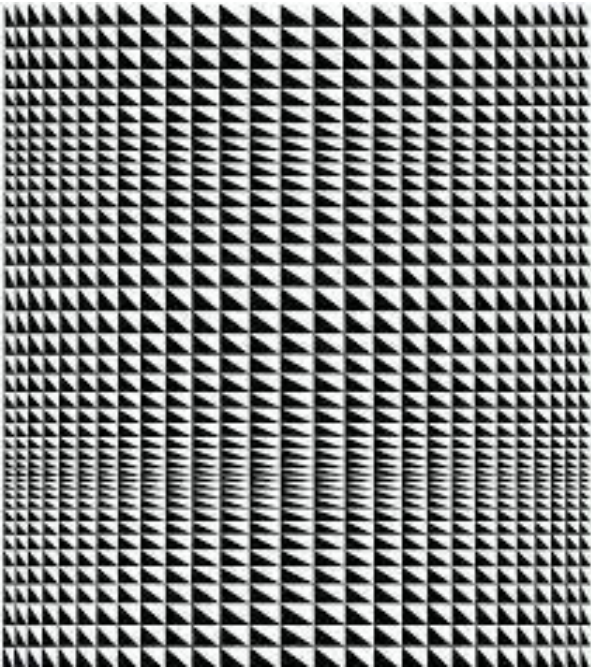
αν εστιάσουμε στα αρχιτεκτονικά και πολεοδομικά στοιχεία του αστικού τοπίου. Επομένως, είναι ένα αρκετά αντιπροσωπευτικό στοιχείο της αισθητικής του σύγχρονου αστικού περιβάλλοντος, Το μοτίβο μαζί με το στοιχείο της επανάληψης είναι ένα από τα βασικά στοιχεία του εικαστικού κινήματος του μινιμαλισμού. Ένα κίνημα που εμφανίζεται παράλληλα με την εκσυγχρονισμένη αναδόμηση του αστικού περιβάλλοντος της μεταπολεμικής περιόδου. Εν μέρει αποτελεί μια αφαιρετική αναπαράσταση αυτού του νέου τοπίου. Παρόλο που το μοτίβο ως πρακτική κατάγεται από την αρχαιότητα, επιβιώνει μέχρι σήμερα και συντονίζεται με το σύγχρονο αισθητικό τοπίο.



Sol LeWitt, *Wall Drawings*, San Francisco Museum of Art, 1975

Πρωτοπόρος των κινήματων του Μινιμαλισμού και της Εννοιολογικής τέχνης της δεκαετίας του 1960, ο LeWitt έχει επηρεάσει με το έργο του καλλιτέχνες, σχεδιαστές, συγγραφείς και μουσικολόγους. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, όταν οι πίνακες του LeWitt σε κονστρουκτιβιστικό στυλ μεταμορφώθηκαν σε γλυπτά και άρχισε να δουλεύει με modules, είχε χρησιμοποιήσει το τετράγωνο και τον κύβο ως βασικές του μονάδες.

Οι απλούστερες γεωμετρικές μορφές του αποτέλεσαν τα κύρια συστατικά για τη δισδιάστατη αλλά και για την τρισδιάστατη δουλειά του. Όπως οι κατασκευές του, έτσι και τα σχέδια του συντίθενται σύμφωνα με έναν απλό κανόνα και τη χρήση των βασικών στοιχείων: τέσσερα βασικά είδη ευθείας γραμμής — οριζόντιες, κάθετες και οι δύο διαγώνιες. Στη χρωματική του δουλειά, επιστρέφει και πάλι στα βασικά, χρησιμοποιώντας τα τρία βασικά χρώματα συν το μαύρο.



Bridget Riley, *Straight Curve*, 1963

Η Bridget Riley χρησιμοποιώντας τα βασικά σχήματα έχει αφιερώσει την εικαστική της έρευνα στη μελέτη του μηχανισμού της οπτικής εμπειρίας. Ο ρυθμός και η επανάληψη μοιάζει με την ίδια την αρχή της αφαίρεσης, ενώ ταυτόχρονα αποτελούν και τη δομική αρχή της δημιουργίας του μοτίβου. Η ακρίβεια της γραμμής αποτελεί θεμελιώδες εργαλείο για την υλοποίηση των έργων της.



Andreas Gursky. *Paris, Montparnasse.*, 1993, 205 x 421 cm, C-type print

Το έργο του Andreas Gursky ήταν καθοριστικό για τη δημιουργία ενός νέου προτύπου στη σύγχρονη φωτογραφία, υπήρξε ένας πρωτοπόρος καλλιτέχνης που προώθησε τις δυνατότητες κλίμακας. Οι πανοραμικές, κλινικές και αποστασιοποιημένες λήψεις του σε δημόσιους χώρους, τοπία και δομές συνέβαλαν στην ανάπτυξη

μιας νέας τάσης στην φωτογραφία που σχετίζεται με τον Μινιμαλισμό και την Εννοιολογική τέχνη της δεκαετίας του 1970.

Παρόλο που το θέμα του υπάρχει πριν από τη συνάντησή του με αυτό, καταφέρνει να αποκαλύψει με μαεστρία το εγγενώς αρμονικό άθροισμά του από μεμονωμένα μέρη, όπου τα αντικείμενα γίνονται στοιχεία όπως γραμμή, γεωμετρία, χρώμα, φόρμα, επικάλυψη, διάρθρωση και μοτίβο. Σε πολλά έργα του, η αίσθηση του ρυθμού και του μοτίβου είναι κυρίαρχη. Αποκαλύπτει έτσι τη θεμελιώδη δομή του σύγχρονου αστικού τοπίου όπως συντίθεται από την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία.

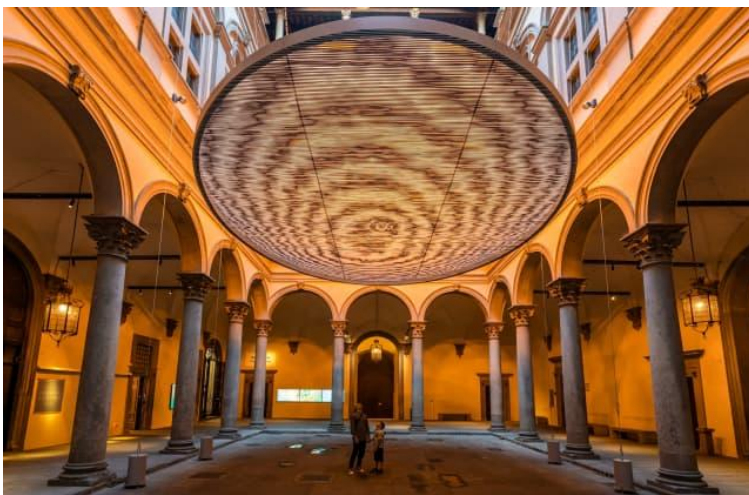
Οι φωτογραφίες του Gursky δημιουργούν ένα διάλογο μεταξύ ζωγραφικής και αναπαράστασης, καθώς ξεπερνούν την απλή αποτύπωση μιας οπτικής τεκμηρίωσης. Στην πραγματικότητα πολλές φορές δημιουργούν εμφάνιση και αίσθηση δανεισμένη από κινήματα όπως ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός και ο Μινιμαλισμός.

9. Διαδραστικότητα και κίνηση



Olafur Eliasson, *Your Uncertain Shadow*, 2010

Τα διαδραστικά έργα του Eliasson προτρέπουν τους επισκέπτες να χρησιμοποιούν φαινόμενα οφθαλμαπάτης, αντανακλάσεις και σκιές για να «παιξουν» με τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε και αλληλεπιδρούμε με τον κόσμο. Πολλά έργα προκύπτουν από την έρευνα του καλλιτέχνη στη σύνθετη γεωμετρία, τα μοτίβα κίνησης και το ενδιαφέρον του για τη θεωρία των χρωμάτων. Πρόκειται για έργα που επικεντρώνονται πλήρως στην εμπειρία του θεατή. Στην εγκατάσταση *Your Uncertain Shadow*, κάθε άτομο αποκτά πολλές χρωματιστές σκιές καθώς περπατά μπροστά σε 5 φώτα. Κάθε κίνηση δημιουργεί μια νέα αφηρημένη σύνθεση χρώματος και σχήματος.

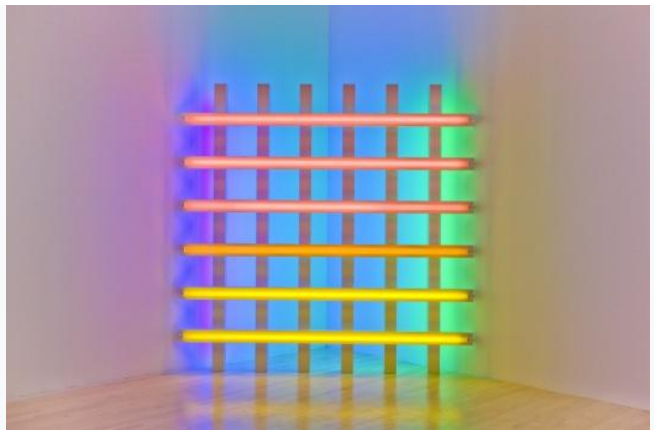
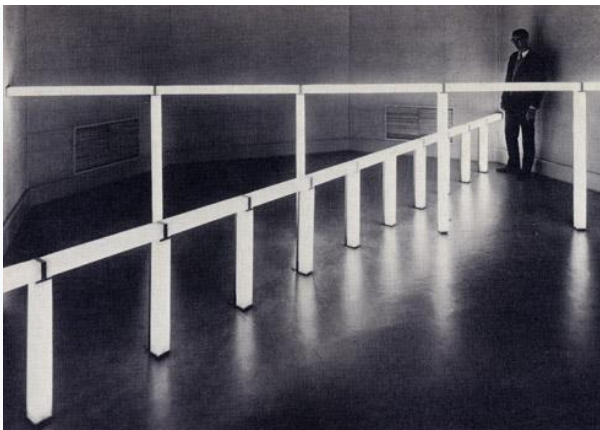


Olafur Eliasson, *Under the weather*, 2022, Palazzo Strozzi, Φλωρεντία

Με την είσοδό τους στην αυλή του Palazzo Strozzi, οι επισκέπτες συναντούν μια μεγάλη ελλειπτική οθόνη που κρέμεται από πάνω τους. Η οθόνη, η οποία φαίνεται να τρεμοπαίζει και να αλλάζει καθώς οι επισκέπτες μετακινούνται στην αυλή, παρουσιάζει ένα μοτίβο μοιρέ. Αυτό το αποτέλεσμα προκύπτει εκεί όπου δύο ή περισσότερα παρόμοια μοτίβα επικαλύπτονται και συγκρούονται. Είναι οικείο ως τέχνασμα στην εκτύπωση και στην οθόνη, και, στο φυσικό κόσμο, σε πλέγματα, φράκτες και προσόψεις. Καθώς οι επισκέπτες μετακινούνται, το μοτίβο φαίνεται να αλλάζει με τις μεταβαλλόμενες προοπτικές τους, ενθαρρύνοντάς τους να μετακινούνται ακόμα περισσότερο.

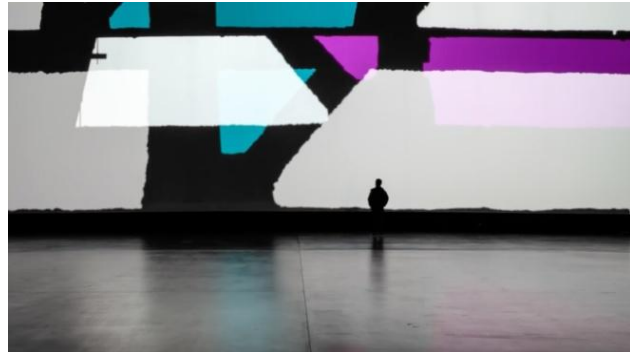
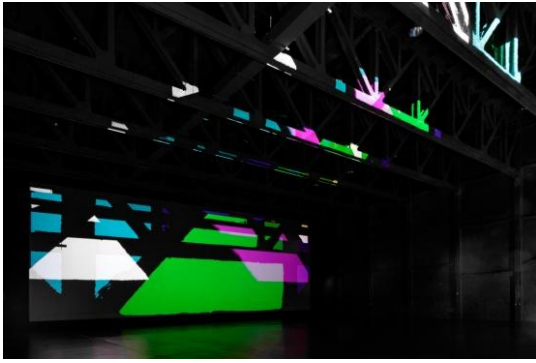
10. Φως και τέχνη

Το φως είναι το στοιχείο εκείνο που λειτουργεί ως προϋπόθεση στην οπτική αντίληψη. Είναι θεμελιώδες ζητούμενο στην αναπαραστατική ζωγραφική και καθορίζει την ευκρίνεια του όγκου και του χώρου στις πλαστικές τέχνες. Το τεχνητό φως, η φωταγωγή του δημόσιου χώρου, οι φωτεινές επιγραφές, οι σηματοδότες, τα φώτα των οχημάτων συνθέτουν την εικόνα του σύγχρονου αστικού τοπίου. Ένα τοπίο σε διαρκή κίνηση που δε γνωρίζει τη νύχτα. Είναι μία πραγματικότητα που δεν άργησε να αποτελέσει πεδίο σχολιασμού για την τέχνη. Από τις αρχές του '60 στην τέχνη του φωτός (light art), το φως δεν απεικονίζεται αλλά είναι το κύριο, αν όχι το μοναδικό μέσο δημιουργίας.



ο Dan Flavin (1933–1996) είναι γνωστός ως ένας από τους ιδρυτές του Μινιμαλισμού. Το εικαστικό του έργο περιλαμβάνει κυρίως γλυπτά και εγκαταστάσεις κατασκευασμένα από διαθέσιμα στο εμπόριο φωτιστικά φθορισμού. Σύμφωνα με τον Michael Govan, «ο Flavin ήταν ένας από τους εφευρέτες αυτού που σήμερα γνωρίζουμε ως «τέχνη εγκατάστασης» και η πρωτοποριακή χρήση του χρώματος και του φωτός στην αρχιτεκτονική έχει μιμηθεί όχι μόνο στην τέχνη, αλλά στο σχέδιο και την αρχιτεκτονική».

Άρχισε να χρησιμοποιεί εμπορικά διαθέσιμους σωλήνες φωτός φθορισμού το 1963, ως τρόπο να μεταφέρει το χρώμα και το φως σε τρεις διαστάσεις. Ο Dan Flavin δε θεωρούσε τα έργα φωτός του ως γλυπτά, αντίθετα τα ονόμασε «καταστάσεις» που προκύπτουν από τη σχέση μεταξύ του φυσικού αντικειμένου (του σωλήνα φθορίου) και του φωτισμένου περιβάλλοντός του.



Olafur Eliasson, *Reality projector*, 2018

Ο Olafur Eliasson στην εγκατάσταση αυτή χρησιμοποιεί την αρχιτεκτονική δομή της στέγης ως εργαλείο δημιουργίας κινούμενων και μεταβαλλόμενων χρωματικών σχημάτων. Οι τοίχοι του ίδιου χώρου λειτουργούν ως «καμβάς».

Μέσα στη σπηλαιώδη γκαλερί του πρώτου ορόφου του Ιδρύματος Τέχνης Marciano, ένα ζευγάρι προβολείς γλιστρούν σε αντίθετες κατευθύνσεις σε παράλληλες ράγες στην οροφή, στέλνοντας έντονο λευκό φως μέσα από μια σειρά από χρωματιστά φίλτρα τοποθετημένα στα δοκάρια. Η προβολή που προκύπτει είναι μια καλειδοσκοπική και συνεχώς μεταβαλλόμενη σειρά σχημάτων και σκιών. Καθώς τα φώτα συνεχίζουν να μετακινούνται εμπρός και πίσω, τα φωτεινά ορθογώνια και τρίγωνα —με τόσο κορεσμένα χρώματα και καθορισμένα σχήματα που μοιάζουν σαν να δημιουργήθηκαν με πινέλο ή ίσως να είχαν κοπεί από τεράστια φύλλα κατασκευαστικού χαρτιού— μετακινούνται, αλλάζουν και τελικά εξαφανίζονται εντελώς. Εντωμεταξύ, ένα σάουντρακ από θορύβους -βήματα, κρότους και τριξίματα - αντηχεί στο δωμάτιο, κάνοντάς το να ακούγεται σαν ένα παλιό σπίτι γεμάτο ανήσυχα φαντάσματα.

11. Έργα της διπλωματικής

Movement I, 2022

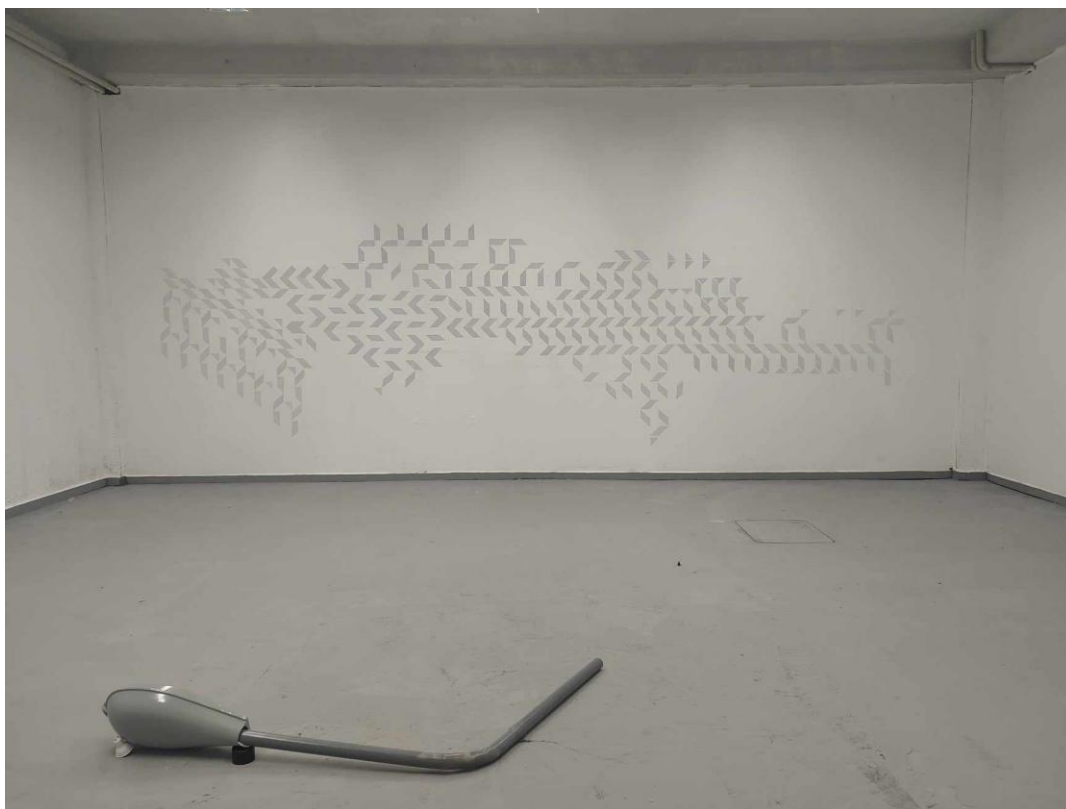
Κατά τη διάρκεια της μεταπτυχιακής μου διατριβής, στο πλαίσιο της διερεύνησης των εκφραστικών δυνατοτήτων της χρήσης του φωτός στη δημιουργία *in situ* εγκαταστάσεων, προέκυψαν ορισμένα έργα που πλησίασαν, άλλα λιγότερο και άλλα περισσότερο, τους στόχους και τις προθέσεις μου. Αρχικά, ζητούμενα ήταν η συμπερίληψη της διαδραστικότητας, της καταγραφής της ανθρώπινης δράσης, και του αρχιτεκτονικού χώρου στο έργο. Το ακόλουθο έργο δημιουργήθηκε στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού και παρουσιάστηκε στις εκθέσεις *Common thread*, στο Κέντρο Σύγχρονης Ιλεάνα Τούντα και στο *Back to Athens*, το 2022. Το έργο αυτό αποτελεί μια προσπάθεια που λειτούργησε ως καθοριστικό βήμα για τη εξέλιξη της παρούσας διατριβής.



Το *Movement I* είναι διαδραστικό έργο που εξελίσσεται στο χώρο και το χρόνο ιχνηλατώντας τα όρια ελέγχου ανάμεσα στην ανθρώπινη και τη μηχανική δράση. Γίνεται μία αντιπαράθεση των στοιχείων του τυχαίου με εκείνα του προγραμματισμού και του ελέγχου μέσα από έναν επαναπροσδιορισμό πρακτικών της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Η κατασκευή του έργου συντίθεται σε μεγάλο βαθμό από μέρη εργαλείων σχεδίου και ζωγραφικής. Το κεντρικό στοιχείο κινείται οριζόντια παλινδρομικά με τη βοήθεια μηχανικού συστήματος κίνησης, αφήνοντας ίχνη από κάρβουνο κατά μήκος στην επιφάνεια του τοίχου. Η κίνηση του ενεργοποιείται κάθε φορά που το μηχανικό σύστημα ανιχνεύει ανθρώπινη δραστηριότητα, καθιστώντας το θεατή συμμετόχο στη δημιουργία και εξέλιξη του έργου. Η συχνότητα παρουσίας των ανθρώπων σε συνάρτηση με τις αόρατες ατέλειες της επιπεδότητας του τοίχου καθορίζουν τη μορφή των οριζόντιων γραμμών που δημιουργούνται, οι οποίες δεν είναι άλλο παρά τα συνεχή ίχνη της δράσης που συμβαίνει, ενώ το σχέδιο που προκύπτει αποτελεί μαρτυρία και καταγραφή της ύπαρξης σε πραγματικό χρόνο και χώρο.

Reflection I, 2023



Το έργο *Reflection I* είναι μια εγκατάσταση όπου το φως και η ανθρώπινη παρουσία στο χώρο αποτελούν τα βασικά στοιχεία της διαδραστικής λειτουργίας του.

Η εγκατάσταση αποτελείται από μία επιτοίχια σύνθεση μοτίβων από γεωμετρικά σχήματα, κατασκευασμένη από ανακλαστική ταινία οδικής σήμανσης. Τα γεωμετρικά σχήματα των μονάδων των μοτίβων είναι παραλληλόγραμμα, τραπέζια και τρίγωνα, όπως αυτά που βλέπουμε σε πινακίδες, προστατευτικές μπάρες, οχήματα και διάφορα άλλα στοιχεία που σχετίζονται με την κίνηση σε δημόσιους χώρους..

Η εγκατάσταση συνίσταται σε ένα σύστημα πέντε αισθητήρων κίνησης, το οποίο ανιχνεύει την ανθρώπινη διέλευση από συγκεκριμένες περιοχές εντός του χώρου της εγκατάστασης. Ο κάθε αισθητήρας είναι συνδεδεμένος με ένα φωτιστικό στοιχείο που ανάβει για οκτώ δευτερόλεπτα κάθε φορά που ενεργοποιείται. Έτσι, αναλόγως με την κίνηση των επισκεπτών, ο χώρος φωτίζεται από διαφορετικά φωτιστικά στοιχεία όπως περιστρεφόμενοι φάροι, strobe light, fluorescent light, και από έναν προβολέα οδικού φωτισμού που βρίσκεται στο έδαφος. Αυτή η εναλλαγή στο φωτισμό μιμείται τον «κινούμενο» φωτισμό σε πολυσύχναστους εμπορικούς δρόμους μητροπόλεων κατά τη διάρκεια της νύχτας.

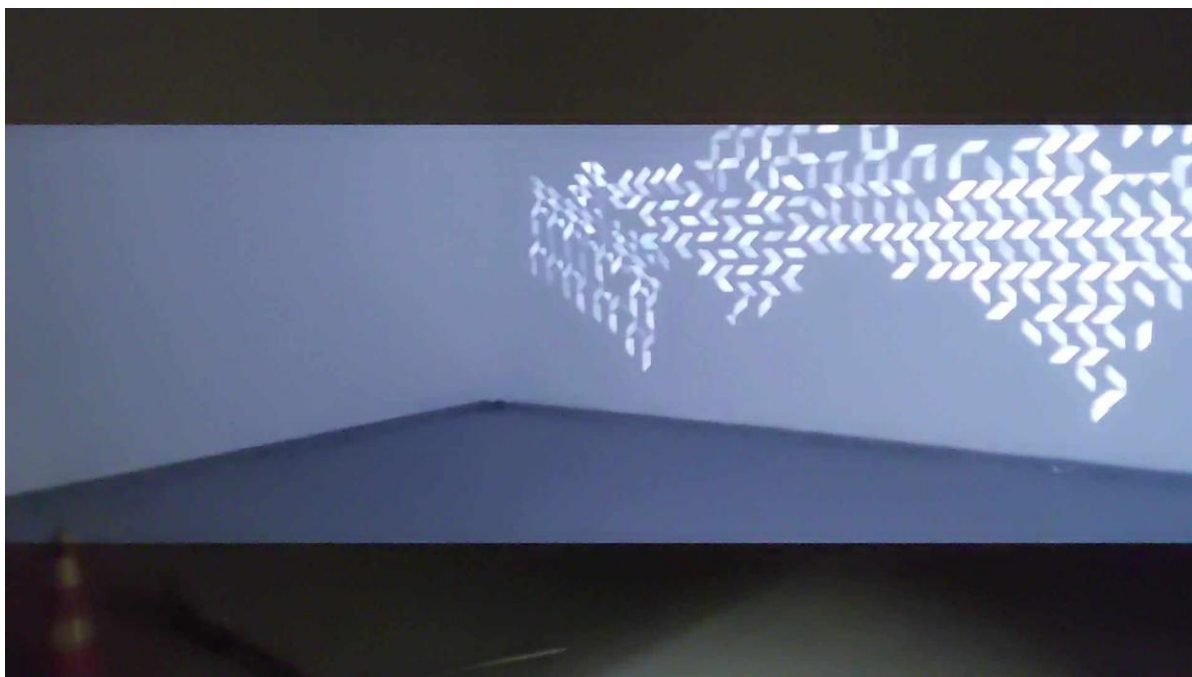
Η ταυτότητα των υλικών στοιχείων του έργου, τα φώτα, οι αισθητήρες, και οι ανακλαστικές ταινίες, σχετίζονται ευθέως με τον αστικό δημόσιο χώρο, καθώς είναι τα ίδια που χρησιμοποιούνται με σκοπό την οριοθέτηση της σήμανση και την ασφάλεια. Η επιτοίχια σύνθεση αντικατοπτρίζει μορφολογικά στοιχεία του αστικού περιβαλλοντος, οπτικές καταστάσεις που δημιουργούνται από την προοπτική των επιφανειών σε αρχιτεκτονικά και πολεοδομικά στοιχεία μιας σύγχρονης πόλης. Το στοιχείο της επανάληψης, οι ευθείες γραμμές, και τα παραλληλόγραμμα σχήματα που υπάρχουν στο αστικό τοπίο μπορούν κάλλιστα να εννοηθούν και ως δομικό στοιχείο μοτίβου, πλέγματος ή δικτύου. Πρόκειται για στοιχεία που αντικατοπτρίζουν αισθητικές εντυπώσεις του σύγχρονου αστικού δημόσιου περιβάλλοντος.

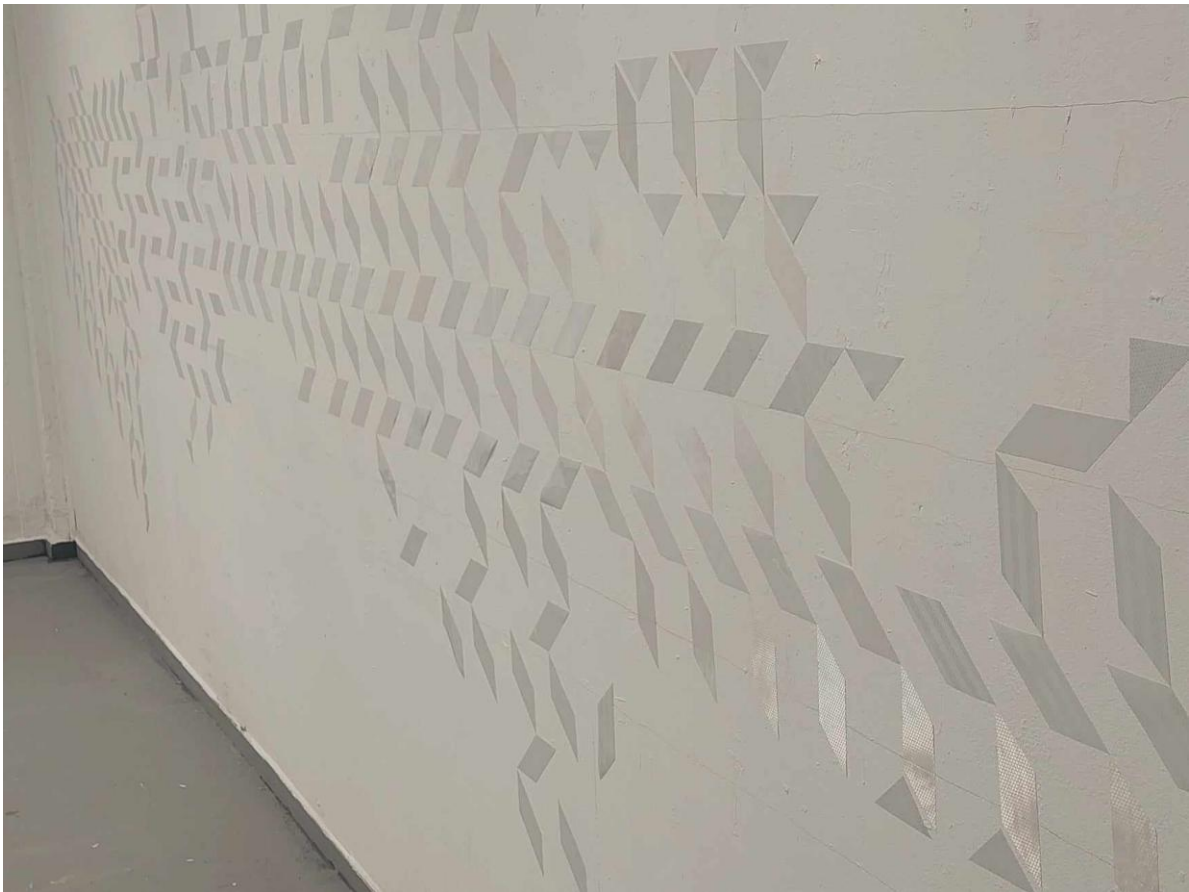
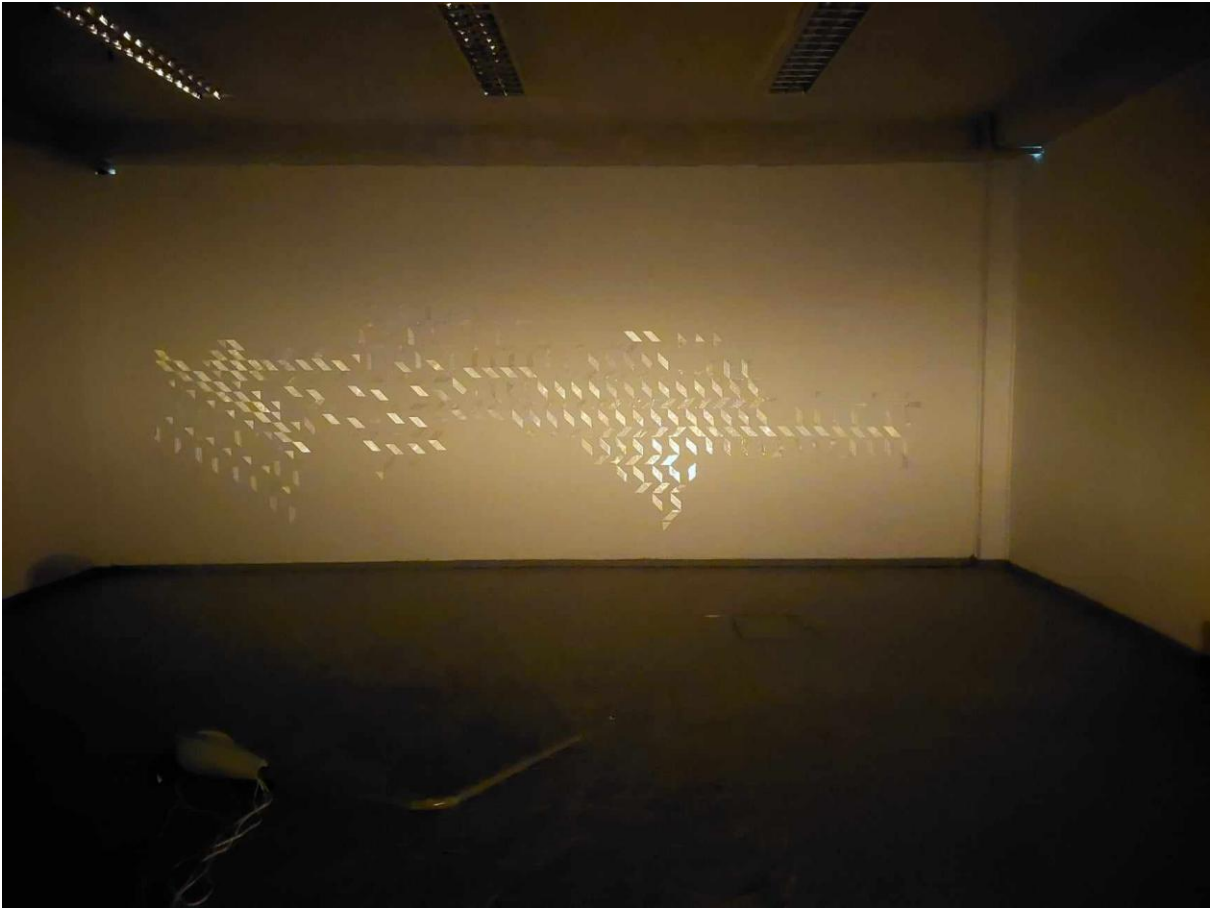
Ο νυχτερινός φωτισμός -σε αντίθεση με το φως της ημέρας- απαρτίζεται από πολλές και διάφορες φωτεινές πηγές όπως οχήματα, διαφημιστικές πινακίδες, καταστήματα, λάμπες οδικού φωτισμού κλπ. Πρόκειται ένα είδος μεταβαλλόμενου φωτισμού που προκαλείται από την κίνηση και δημιουργεί μια αίσθηση κίνησης όπως

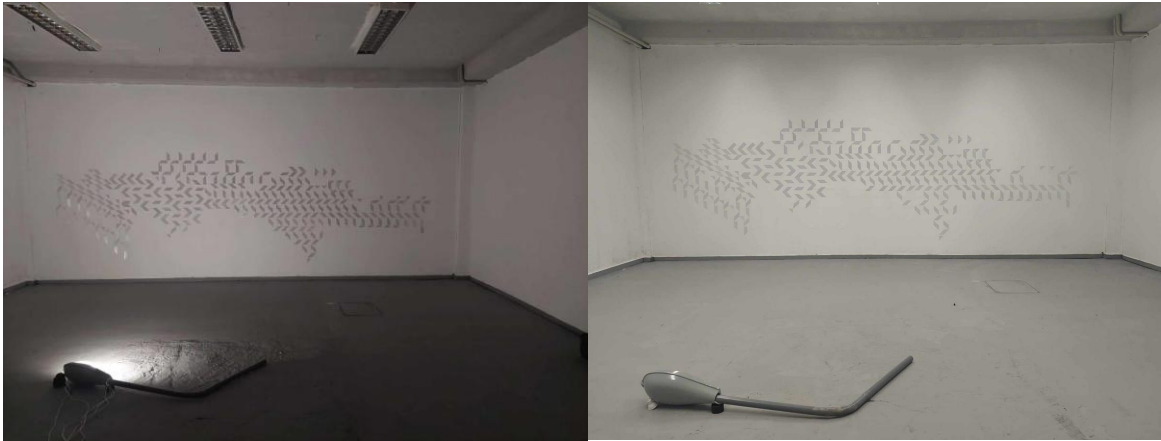
συμβαίνει με την οπτική εμπειρία που βιώνει κανείς καθώς κινείται στο φωταγωγημένο αστικό περιβάλλον τη νύχτα.

Η δράση που συμβαίνει στο χώρο της εγκατάστασης μεταδίδεται από μέσο σε μέσο. Αρχικά, η δράση του επισκέπτη, ο βηματισμός και η μετακίνηση του στο χώρο μετατρέπεται σε φως. Το φως μετατρέπεται σε αντανάκλαση. Οι εναλλαγές του φωτός προκαλούν οπτικά παιχνίδια στην εικόνα του μοτίβου δημιουργώντας ένα είδος ψευδαίσθησης της κίνησης. Η εμπειρία του επισκέπτη διαμορφώνεται από τη θέση και κίνηση του ιδίου στον χώρο, αλλά και από την κίνηση των άλλων επισκεπτών που συνυπάρχουν στον ίδιο χώρο. Παρόλο που όλοι βρίσκονται κάτω από το ίδιο φως, είναι διαφορετική η εμπειρία για τον καθένα, καθώς η οπτική γωνία διαφοροποιεί το οπτικό αποτέλεσμα που διαμορφώνεται από τις αντανάκλασεις του φωτός στην επιφάνεια του μοτίβου.

Άποψη της εγκατάστασης *Reflection I* στο πλαίσιο της παρουσίασης της διπλωματικής .







12. Βιβλιογραφία

- Gaston Bachelard, Ποιητική του χώρου, εκδ. Χατζηνικολή, ISBN 960-264-055-3
- E.H. Gombrich, Art & illusion, Phaidon, ISBN 0-7148-1756-2
- Thomas Crow, Modern art in the common culture, Yale University Press ISBN 0-300-07649-5
- Μαρτιν Χάιντεγκερ, Η προέλευση του έργου τέχνης, εκδ. Δωδώνη, ISBN 960-248-110-2
- Χερμπερτ Μαρκούζε, Η αισθητική διάσταση, εκδ. Νησίδες ISBN 960-8480-42-6
- Sol LeWitt, «Παράγραφοι για την Εννοιολογική Τέχνη», περιοδικό Artforum.
- Gombrich, E.H. Το χρονικό της Τέχνης, Αθήνα: Μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τραπέζης.
- Hopkins, D. *After modern art 1945-2017*. ISBN **978-0199218455**
- James Turrell: Sensing Space. Henry Art gallery University of Washington.
- Χαλ Φόστερ, Ρόζαλιντ Κράους, Υβ-Αλέν Μπουά, Μπέντζαμιν Χ.Ντ. Μπάτσλοχ, Ντέιβιντ Τζόσελιτ (2018). Η Τέχνη Από το 1900, εκδόσεις Επίκεντρο
- Arnheim Rudolph (2005). Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, εκδόσεις Θεμέλιο
- Casati, R. (2000). Η ανακάλυψη της σκιάς, Αθήνα: εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Gibson, J.J. (2002). Η οικολογική προσέγγιση στην Οπτική Αντίληψη. Αθήνα: εκδόσεις Guttengerg
- Klee, P. (1945). Για τη μοντέρνα τέχνη. Αθήνα: Εκδόσεις Κάλβος
- Σωτηροπούλου, Σ. (2014). Η φυσιολογία της οπτικής αντίληψης και το φως. ΕΑΠ.
- Beccaria, M. (2013). Olafur Eliasson, London: Tate Publishing
- Lasagnier, V. & Van der Pol, J. (2011). Light and Emotion. Basel: Birkhauser GmbH
- McNamara, C. & Martins, A. (2015). Bright 2: Architectural Illumination and Light Installations. Frame Publishers
- J. E. Asmus, "More light for art conservation," in *IEEE Circuits and Devices Magazine*, 1986.
- Naumann, F.M. Conversion to Modernism: The Early Work of Man Ray (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Ιστοσελίδες

https://www.ideelart.com/magazine/line-in-arthttps://www.ideelart.com/magazine/line-in-art?fbclid=IwAR2GmsYsX_mttz73RDJEQ1aJ9juKimiTXxi6JVtNSrN9AMN2JLsMvVvsO8Y 3/5/23

<https://www.ratholegallery.com/exhibitions/2015/01Lambie/release-en.htm> 7/5/23

https://www.galleriacontinua.com/assets/website_attachment/Buren-Ama-IT_EN.pdf 22/5/23

<https://www.visittuscany.com/en/attractions/contemporary-art-collection-castle-of-ama/> 12/5/23

<https://www.gibbsfarm.org.nz/serra.php> 4/6/23

<https://ahmetogut.com/Bakunin-s-Barricade> 7/5/23

<https://magazine.art21.org/2011/05/13/paul-mccarthy-central-symmetrical-rotation-movement/> 19/5/23

<https://www.makcenter.org/exhibitions/fiona-connor-closed-down-clubs> 24/5/23

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-in-the-himalayas-t12035> 3/5/23

<https://www.lifo.gr/culture/eikastika/richard-long-me-endiaferi-i-istoria-ton-topon-poy-episkeptomai-gia-na-doylepso> 13/5/23

<https://publicdelivery.org/richard-long-line-made-by-walking/> 8/5/23

https://monoskop.org/images/a/a1/Sol_LeWitt_MoMA_1978.pdf] 8/5/23

<https://hyperallergic.com/134079/the-durable-modernism-of-bridget-riley/> 15/5/23

<https://www.nytimes.com/2022/03/17/arts/design/bridget-riley-op-artist.html> 3/4/23

<https://hyperallergic.com/426149/back-when-painting-was-dead/> 9/4/23

<https://www.theartstory.org/artist/gursky-andreas/> 18/4/23

<https://sculpturemagazine.art/olafur-eliasson-in-real-life/> 18/4/23

<https://www.thelightreviewonline.com/olafur-eliasson-in-real-life-at-tate-modern-london/> 27/4/23

<https://olafureliasson.net/artwork/under-the-weather-2022/> 18/4/23

<https://www.palazzostrozzi.org/en/under-the-weather/> 19/4/23

<https://www.lacma.org/art/exhibition/dan-flavin-retrospective> 22/4/23

<https://www.moma.org/collection/works/80758> 4/4/23

<https://marcianoartfoundation.org/> 30/4/23

<https://beruehrungspunkte.de/en/article-olafur-eliasson-in-real-life> 18/4/23

<https://www.imdb.com/title/tt9363334/> 18/4/23