



Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών
και Βιώσιμου Σχεδιασμού
ΠΜΣ Σχεδιασμός Φωτισμού

Διπλωματική Εργασία

Το φως ως εικαστικό και πολιτισμικό μέσο: Light Art – Neon Art

ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΠΑΤΕΡΑΣ

Επιβλέπον Καθηγητής: Βασίλειος Ντόβρος

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

1. Περίληψη.

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει το φως ως αυτόνομο εικαστικό και πολιτισμικό μέσο, εστιάζοντας στη μετάβασή του από λειτουργικό εργαλείο φωτισμού σε στοιχείο που μπορεί να διαμορφώσει την αντίληψη, τον χώρο και την παραγωγή νοήματος. Η έρευνα αναπτύσσεται γύρω από δύο βασικές κατευθύνσεις: το Light Art, με ιδιαίτερη αναφορά στο κίνημα Light and Space, και το Neon Art και Neon Light Art, ως δύο διαφορετικές αλλά συγγενείς προσεγγίσεις στη χρήση του φωτός ως καλλιτεχνικού μέσου.

Μέσα από το έργο καλλιτεχνών όπως ο James Turrell και ο Robert Irwin, το Light and Space προσεγγίζεται ως ένα πεδίο όπου το φως απομακρύνεται από τον ρόλο του ως μέσου ανάδειξης του αντικειμένου και γίνεται το ίδιο μέρος της εμπειρίας του χώρου. Παράλληλα, η μελέτη του νέον στρέφεται στην υλικότητα και τη γραμμικότητά του, καθώς και στη δυνατότητά του να λειτουργεί ως γραφή, σύμβολο και πολιτισμικό σημείο μέσα στο αστικό περιβάλλον. Εξετάζεται επίσης η ιστορική του σχέση με την αρχιτεκτονική και τις φωτεινές επιγραφές, αλλά και με κινήματα και αισθητικές όπως ο Φουτουρισμός, το Art Deco και το Googie, καθώς και η παρουσία του στον κινηματογράφο και στη διαμόρφωση της εικόνας της σύγχρονης πόλης.

Η θεωρητική έρευνα μεταφέρεται στη συνέχεια στο επίπεδο του σχεδιασμού μέσα από δύο προτάσεις. Το Coexistence διερευνά τη σχέση ανάμεσα στο φωτεινό αντικείμενο, τον χώρο και τη σταδιακή μετάβαση από το ανοίκειο στο οικείο. Η Άγραφη Επιγραφή, αντίστοιχα, προσεγγίζει το νέον ως συνεχή φωτεινή γραμμή και ως σήμα που παραπέμπει στη γραφή χωρίς να μεταφέρει ένα συγκεκριμένο λεκτικό μήνυμα. Μέσα από τις δύο αυτές εφαρμογές, η εργασία επιχειρεί να αναδείξει το φως όχι μόνο ως μέσο ορατότητας, αλλά ως ενεργό σχεδιαστικό υλικό που μπορεί να επηρεάζει την εμπειρία του χώρου, να αποκτά συμβολικό χαρακτήρα και να συνδέει τη σύγχρονη τέχνη με την πρακτική του σχεδιασμού φωτισμού.

Λέξεις – Φράσεις Κλειδιά

Φως, Light Art, Light and Space, Neon Art, Neon Light Art, φωτεινή γραμμή, αντίληψη, σημειολογία, αστικός χώρος, σχεδιασμός φωτισμού.

Abstract

This master's thesis examines light as an autonomous artistic and cultural medium, focusing on its transition from a functional lighting tool to an element capable of shaping perception, space, and the production of meaning. The research develops around two main directions: Light Art, with particular reference to the Light and Space movement, and Neon Art and Neon Light Art, approached as two distinct yet closely related ways of using light as an artistic medium.

Through the work of artists such as James Turrell and Robert Irwin, Light and Space is examined as a field in which light moves beyond its conventional role of illuminating objects and becomes part of the spatial experience itself. At the same time, the study of neon focuses on its materiality and linearity, as well as on its ability to function as writing, symbol, and cultural sign within the urban environment. The thesis also explores neon's historical relationship with architecture and illuminated signage, as well as with movements and aesthetics such as Futurism, Art Deco, and Googie, together with its presence in cinema and its contribution to the visual identity of the modern city.

The theoretical research is subsequently translated into design practice through two proposals. Coexistence investigates the relationship between the luminous object, space, and the gradual transition from the unfamiliar to the familiar. Unwritten Sign, in turn, approaches neon as a continuous luminous line and as a sign that evokes writing without conveying a specific verbal message. Through these two applications, the thesis seeks to present light not only as a means of visibility, but as an active design material capable of shaping spatial experience, acquiring symbolic meaning, and connecting contemporary art with the practice of lighting design.

2. Εκτεταμένη Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο το φως περνά από τον ρόλο του φυσικού φαινομένου και του λειτουργικού μέσου φωτισμού σε αυτόνομο εικαστικό και πολιτισμικό μέσο. Η έρευνα αναπτύσσεται γύρω από το Light Art και ειδικότερα το κίνημα Light and Space, αλλά και γύρω από το Neon Art και το Neon Light Art. Βασικό ζητούμενο είναι να κατανοηθεί πώς το φως μπορεί να πάψει να λειτουργεί απλώς ως μέσο ορατότητας και να αποκτήσει τη δυνατότητα να επηρεάζει την αντίληψη, να οργανώνει τον χώρο και να μεταφέρει νοήματα.

Κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, το φως αρχίζει σταδιακά να απομακρύνεται από τον αποκλειστικά υποστηρικτικό του ρόλο και να αντιμετωπίζεται ως αυτοτελές καλλιτεχνικό υλικό. Η αλλαγή αυτή γίνεται ιδιαίτερα αισθητή στο Light Art και κυρίως στο κίνημα Light and Space. Εκεί, το ενδιαφέρον στρέφεται λιγότερο προς το ίδιο το αντικείμενο και περισσότερο προς τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής αντιλαμβάνεται τον χώρο. Στο έργο καλλιτεχνών όπως ο James Turrell και ο Robert Irwin, το φως δεν χρησιμοποιείται για να αναδείξει μια μορφή ή μια επιφάνεια. Αντίθετα, γίνεται μέρος της ίδιας της εμπειρίας. Ο θεατής αντιλαμβάνεται μέσα από αυτό τον χώρο, το σώμα του, τις αποστάσεις και τη διάρκεια της παρατήρησης, με αποτέλεσμα η παρουσία του να γίνεται ουσιαστικό κομμάτι του έργου.

Το νέον προσεγγίζει το φως από μια διαφορετική πλευρά. Σε αντίθεση με την άυλη και χωρική διάσταση που συναντάται συχνά στο Light and Space, το νέον έχει έντονη υλικότητα. Ο γυάλινος σωλήνας δίνει στο φως συγκεκριμένη μορφή και το μετατρέπει σε γραμμή. Μέσα από αυτή τη γραμμικότητα μπορεί να σχηματίζει περιγράμματα, γράμματα, σύμβολα και αφηρημένες μορφές. Το φως αποκτά έτσι μια πιο άμεση σχέση με τη σχεδιαστική χειρονομία και τη γραφή, ενώ ταυτόχρονα μπορεί να λειτουργεί ως μέσο επικοινωνίας και να αποκτά διαφορετικές σημασίες ανάλογα με το πλαίσιο στο οποίο εμφανίζεται.

Για τον λόγο αυτό, ένα σημαντικό μέρος της εργασίας εστιάζει στη σχέση του νέον με τη γραμμή, τη γραφή και τη σημειολογία. Η φωτεινή γραμμή δεν εξετάζεται μόνο ως μορφολογικό στοιχείο, αλλά και ως σημείο που μπορεί να παραπέμπει σε κάτι πέρα από τον εαυτό του. Το νέον μπορεί να δημιουργήσει την προσδοκία ενός μηνύματος ακόμη και όταν δεν υπάρχει μια λέξη ή ένα σύμβολο που να μπορεί να διαβαστεί άμεσα. Με αυτή την έννοια, η σημασία του δεν βρίσκεται μόνο σε αυτό που γράφει, αλλά και στην ίδια τη διαδικασία της ανάγνωσης και της ερμηνείας που προκαλεί στον θεατή.

Η ιστορία του νέον είναι ταυτόχρονα στενά συνδεδεμένη με την ιστορία της πόλης. Οι φωτεινές επιγραφές, η διαφήμιση και ο νυχτερινός αστικός φωτισμός διαμόρφωσαν κατά τον 20ό αιώνα μια νέα εικόνα του αστικού χώρου, στην οποία το φως δεν είχε μόνο πρακτική λειτουργία αλλά γινόταν κομμάτι της ταυτότητας της πόλης. Στο πλαίσιο αυτό, η εργασία εξετάζει κινήματα και αισθητικές όπως ο Φουτουρισμός, το Art Deco, το Streamline Moderne και το Googie, όπου το φως συνδέθηκε με έννοιες όπως η κίνηση, η ταχύτητα, η τεχνολογική πρόοδος και η εικόνα του μέλλοντος.

Η έρευνα επεκτείνεται επίσης στις σύγχρονες μεγαλουπόλεις και ιδιαίτερα στις νυχτερινές εικόνες αστικών κέντρων της Ασίας, όπου η πυκνή παρουσία φωτεινών επιγραφών δημιούργησε ένα έντονο και αναγνωρίσιμο οπτικό περιβάλλον. Παράλληλα, εξετάζεται η

παρουσία του νέον στον κινηματογράφο και ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιήθηκε για να διαμορφώσει εικόνες τόσο της σύγχρονης όσο και της μελλοντικής πόλης. Από τις πρώιμες φουτουριστικές αναπαραστάσεις έως τη μεταγενέστερη cyberpunk αισθητική, το νέον συνδέθηκε με την τεχνολογία, την κατανάλωση, την αστική πυκνότητα και την αποξένωση, ενώ με την πάροδο του χρόνου απέκτησε επίσης μια έντονη σχέση με τη μνήμη και τη νοσταλγία της νυχτερινής πόλης.

Μέσα από αυτή τη διαδρομή φαίνονται πιο καθαρά δύο διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους το φως μπορεί να λειτουργήσει ως καλλιτεχνικό μέσο. Στο Light and Space, το φως μπορεί να απομακρύνεται από τη μορφή και να γίνεται μια σχεδόν άυλη εμπειρία του χώρου. Στο Neon Light Art, αντίθετα, αποκτά συγκεκριμένη μορφή, υλικότητα και σημειολογικό χαρακτήρα. Οι δύο αυτές κατευθύνσεις δεν είναι αντίθετες μεταξύ τους. Αντίθετα, δείχνουν πόσο διαφορετικά μπορεί να λειτουργήσει το φως όταν παύει να αποτελεί απλώς ένα βοηθητικό στοιχείο και γίνεται το ίδιο το αντικείμενο της εικαστικής έρευνας.

Η θεωρητική αυτή προσέγγιση μεταφέρεται στη συνέχεια στον σχεδιασμό μέσα από δύο case studies. Το πρώτο, με τίτλο Coexistence, εξετάζει τη σχέση ανάμεσα στο φωτεινό αντικείμενο, τον χώρο και την αντίληψη του παρατηρητή. Τεχνητά φωτεινά γεωμετρικά σώματα τοποθετούνται σε ένα φυσικό και καθημερινό περιβάλλον, όπου αρχικά μοιάζουν να μην ανήκουν. Η παρουσία τους δημιουργεί μια αίσθηση ανοίκειου, η οποία όμως μπορεί να μεταβάλλεται με τον χρόνο. Μέσα από την επανάληψη και την καθημερινή συνύπαρξη, το ξένο στοιχείο μπορεί σταδιακά να γίνει μέρος της νοητικής εικόνας του χώρου. Στόχος της εγκατάστασης δεν είναι η δημιουργία ενός θεάματος ή ενός νέου τοπόσημου, αλλά η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο ένα φωτεινό αντικείμενο μπορεί να αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο παρατηρούμε και αντιλαμβανόμαστε έναν ήδη οικείο χώρο.

Το δεύτερο case study, η Άγραφη Επιγραφή, βασίζεται στη σχέση του νέον με τη γραμμή, τη γραφή και το σημείο. Η εγκατάσταση διατηρεί την εικόνα μιας φωτεινής επιγραφής, αφαιρεί όμως το σαφές λεκτικό μήνυμα. Η συνεχής φωτεινή γραμμή σχηματίζει αφηρημένα σύμβολα που θυμίζουν γραφή, χωρίς όμως να ανήκουν σε μια συγκεκριμένη γλώσσα. Με αυτόν τον τρόπο, η επιγραφή εξακολουθεί να δημιουργεί την αίσθηση ότι κάτι πρέπει να διαβαστεί, χωρίς να δίνει μια οριστική απάντηση. Το φως δεν λειτουργεί πλέον ως απλός φορέας πληροφορίας, αλλά ως φορέας πιθανής σημασίας, αφήνοντας περισσότερο χώρο στην προσωπική ερμηνεία του θεατή.

Η μεθοδολογία της εργασίας βασίζεται σε ποιοτική έρευνα και συνδυάζει βιβλιογραφική μελέτη, ιστορική αναζήτηση, ανάλυση έργων τέχνης και παρατήρηση εφαρμογών φωτισμού καθώς και οπτική και συγκριτική ανάλυση έργων, μέσω βιβλιογραφικού και φωτογραφικού υλικού. Η θεωρητική προσέγγιση αντλεί από την ιστορία της σύγχρονης τέχνης και αρχιτεκτονικής, τη θεωρία της αντίληψης και τη σημειολογία, με στόχο να εξεταστεί όχι μόνο η μορφή του φωτός, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αυτή αποκτά διαφορετική σημασία ανάλογα με τον χώρο, τον χρόνο και το πολιτισμικό πλαίσιο.

Συνολικά, η εργασία δείχνει ότι το φως μπορεί να κινείται ανάμεσα σε διαφορετικές καταστάσεις: ανάμεσα στο άυλο και το υλικό, στην εμπειρία και το σημείο, στην αντίληψη και την επικοινωνία. Το Light and Space και το Neon Light Art παρουσιάζονται έτσι ως δύο διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους το φως μπορεί να αποκτήσει αυτονομία ως καλλιτεχνικό μέσο. Η προσέγγιση αυτή έχει άμεση σχέση και με τον σχεδιασμό φωτισμού, καθώς δείχνει ότι το φως δεν χρειάζεται να εξετάζεται μόνο με βάση λειτουργικά ή

ποσοτικά κριτήρια. Μπορεί να λειτουργήσει ως ενεργό σχεδιαστικό υλικό και να επηρεάσει ουσιαστικά τον τρόπο με τον οποίο ένας χώρος γίνεται αντιληπτός, βιώνεται και αποκτά νόημα.

3. Περιεχόμενα

1	Σκοπός και ερευνητικά ερωτήματα.....	12
2	Light art.....	13
2.1	Τι είναι Light art;.....	13
2.2	Εικαστική προσέγγιση του φυσικού φωτός.	13
2.3	Ο τεχνητός φωτισμός ως μορφή τέχνης.	15
2.4	Οι αρχές του σύγχρονου Light Art.....	16
2.4.1	Paris World Fair 1889 και σύγχρονα Light festivals.	16
2.4.2	Color music και το φως ως χρώμα στις 2 διαστάσεις.	19
2.4.3	Κινητική Τέχνη και τα πρώτα έργα Light art.....	21
3	Κίνημα Light and Space.....	26
3.1	James Turrell.....	26
3.2	Robert Irwin	29
4	Το φως ως γραμμή. Neon Light.....	32
4.1	Η έννοια της γραμμής – θεωρητική και σημειολογική προσέγγιση μέσα από το neon 33	
4.2	Πολιτιστικός χαρακτήρας του νέον.....	37
4.2.1	Νέα Υόρκη και νέον.....	39
4.3	Η Σχέση Νέον με την Αρχιτεκτονική και τον Φουτουρισμό	41
4.3.1	Ιταλικός Φουτουρισμός: ταχύτητα, μηχανή και φως.....	41
4.3.2	Art Deco και Streamline Moderne: το νέον ως σύμβολο μοντερνικότητας.....	41
4.3.3	Googie: αρχιτεκτονική του Space Age και το νέον ως φουτουριστικό σύμβολο 42	
4.3.4	Νέον και κινηματογράφος.....	44
4.4	Το Νέον στις μεγαλουπόλεις της Ασίας.....	48
5	Neon Light art	50
5.1	Lucio Fontana.....	50
5.2	Το φως του νέον ως μορφή, εμπειρία και πνευματικός χώρος στο έργο του Stephen Antonakos.....	52
5.3	Άμεση σύγκριση του Light and Space και του Neon Light Art.....	56
6	Case Studies.	57
6.1	Coexistence	57
6.1.1	Ανοίκειο και εξοικείωση	57
6.1.2	Φωτιστική εγκατάσταση	58
6.2	Άγραφη Επιγραφή - Halo.....	65
6.2.1	Φωτιστική εγκατάσταση	65
6.2.2	Φως ως σήμα, πέρα από τη γλώσσα.....	67
7	Συμπεράσματα	72

7.1	Σύγχρονη σημασία της έρευνας	73
7.2	Προοπτικές μελλοντικής έρευνας και εφαρμογές στο lighting design	73
8	Δήλωση χρήσης εργαλείων Τεχνητής Νοημοσύνης	73
9	Βιβλιογραφία.....	75

4. Κατάλογος Εικόνων / Σχημάτων

1 Vertical Panorama Pavilion, Olafur Eliasson και Sebastian Behmann απο Studio Other Spaces.....	14
2 Firework Display, Castel Sant'Angelo, Rome Pietro Fabris (active c.1740–1804) Government Art Collection.....	16
3 The Eiffel Tower Illuminations 1889, Chromolithograph by George Garen.....	17
4 "The Tao. The Flow of the Universe" - SKG+ - SCHLOSSLICHTSPIELE Karlsruhe 2025 © KME Photo: ARTIS Uli Deck	18
5 Installation view, Lumia: Thomas Wilfred and the Art of Light, Smithsonian American Art Museum, Washington, DC, 2017. Φωτογραφία: Smithsonian American Art Museum.	20
6 Walter Ruttmann Lichtspiel Opus 1. (1921)	21
7 "Edisonka", Zdeněk Pešánek 1929–30("Kinetic Light Sculpture by Zdeněk Pešánek," n.d.)	22
8 Moholy-Nagy, L. (1929-30). Light Prop for an Electric Stage (Light-Space Modulator) replica. [Metal, plastics, glass, paint, and wood, with electric motor] Santa Barbara: Museum of Art	23
9 Installation view of the exhibition Judd, The Museum of Modern Art, New York, March 1, 2020–January 9, 2021. Photo: Jonathan Muzikar. Digital image © 2022 The Museum of Modern Art, New York	24
10 Dan Flavin "monument" 1 for V. Tatlin, 1964 © Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York.....	25
11 Afrum (Pale Pink 1967) by James Turrell Noor Riyadh Exhibition 2021	27
12 Green Mountain Falls Skyspace, James Turrell, Colorado Mountain(designboom, 2022)	28
13 Robert Irwin. Untitled. 1968. Installation view of the exhibition "Geometry of Motion, 1920s/1970s" March 19, 2008–June 23, 2008. IN2032.9. Photograph by Thomas Griesel.	29
14 Robert Irwin Space Shifters Hayward Gallery, London September 26, 2018 – January 6, 2019 (Hayward Gallery's Space Shifters Will Feature Robert Irwin Pace Gallery, 2025)	30
15 Robert Irwin Sunshine Noir, 2014. Pace Gallery (Sunshine Noir, 2014 by Robert Irwin, 2026)	31
16 Florence Hotel / Florence Building, Missoula, Montana. Πηγή: The Historic Florence.	32
17 Χαρακτηριστικά χρώματα εκπομπής των ευγενών αερίων κατά την ηλεκτρική εκκένωση. Πηγή: ChemTalk.	33
18 Klee, P. (1973). Pedagogical sketchbook, line study.	34
19 . Vasily Kandinsky. Drawings for Point and line to plane. 1925 "Ligne courbe-librement ondulée" (Ελεύθερα κυματιστή καμπύλη γραμμή)	35
20 Moulin Rouge, Παρίσι, 1936. Φωτογραφία: Willem van de Poll / Nationaal Archief. Πηγή: Sygns.	37
21 1930s TIMES SQUARE BROADWAY 47TH STREET FULL OF NEON SIGNS AND MARQUEES NIGHT ON THE GREAT WHITE WAY NEW YORK CITY (Photo by Charles Phelps Cushing/ClassicStock/Getty Images)	38
22 Laszlo Moholy Nagy Neon signs Chicago (MeisterDrucke, n.d.)	39

23 Chryssa The Gates to Times Square, 1964-1966 Welded stainless steel, neon, and plexiglass 120 × 120 × 120 in. (304.8 × 304.8 × 304.8 cm) Collection Buffalo AKG Art Museum, Buffalo, New York; Gift of Mr. and Mrs. Albert A. List, 1972	40
24 LAX Theme Building	42
25 The Jetsons and Google Architecture: The 1960s Future Vision.(Hafza, 2024)	43
26 Metropolis, φωτισμός του νυχτερινού αστικού τοπίου.....	44
27 Metropolis σκηνή μεταμόρφωσης. Χρήση φωτεινών δαχτυλιδιών που θυμίζουν νέον σωλήνες και χαρακτηρίζουν την τεχνολογική εξέλιξη.	45
28 Blade Runner (1982)	46
29 Akira (1988) Neo Tokyo	47
30 2046 (2004) ρομαντικοποίηση του νέον μέσα από την νέο νουάρ αισθητική του Wong Kar-Wai.	48
31 Συστάδα φωτεινών επιγραφών νέον στις όψεις κτιρίων κατά μήκος της Nathan Road, δεκαετία 1960. (Pun, 2014).....	49
32 Lucio Fontana Spatial Light – Structure in Neon for the 9th Milan Triennial 1951	50
33 Stephen Antonakos “Neon for La Jolla” 1984 8’ x 33’	52
34 Stephen Antonakos “Neon for Paris” 1983 28’ x 39’ x 6”, Exhibition “Electra” Musee d’Art Moderne de la Cite de Paris.....	53
35 Stephen Antonakos Remembrance, 1987-1989 (λεπτομέρεια) Συλλογή Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ)	55
36 Coexistence, AI render εγκατάστασης.....	57
37 Coexistence, AI render εγκατάστασης.....	58
38 Κάτοψη υποθετικής εγκατάστασης σε άλσος	59
39 Ενδεικτική κλίμακα όγκων	60
40 Coexistence, χρωματικές εναλλαγές σωμάτων κατά τη διάρκεια λειτουργίας, AI render εγκατάστασης.....	61
41 Ακολουθία διαδρομής	62
42 Coexistence Balance, αναφορά προσωπική φωτογραφική δουλειά με 3D στοιχεία	63
43 Coexistence Void, αναφορά προσωπική φωτογραφική δουλειά με 3D στοιχεία	63
44 Coexistence untitled,	64
45 OVOID Riyadh - Saudi Arabia, SpY studio, 2024 (“OVOID,” n.d.)	64
46 Άγραφη Επιγραφή, AI generated render από προσχέδιο	65
47 προσχέδιο αφαιρετικής επιγράφης	66
48 Αφαιρετική επιγραφή AI generated render από προσχέδιο	66
49 Halo, Concept doodle.....	67
50 Άγραφη Επιγραφή, οπτικές, AI generated render από προσχέδιο	68
51 Takis Signal lamp, series 2 Greece, 1968 painted aluminum, crackle-lacquered aluminum, chrome-plated steel, acrylic	70
52 Halo, AI generated render απο προσχέδιο	71

1 Σκοπός και ερευνητικά ερωτήματα

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο το φως αποκτά αυτόνομη εικαστική και πολιτισμική λειτουργία και πώς αυτή διαφοροποιείται ανάλογα με το καλλιτεχνικό και χωρικό πλαίσιο στο οποίο χρησιμοποιείται. Η έρευνα οργανώνεται γύρω από τα ακόλουθα ερωτήματα:

- Πώς μετασχηματίζεται το φως από φυσικό φαινόμενο και λειτουργικό μέσο φωτισμού σε αυτόνομο εικαστικό μέσο;
- Πώς το κίνημα Light and Space, μέσα από καλλιτέχνες όπως ο James Turrell και ο Robert Irwin, επαναπροσδιορίζει το φως ως εμπειρία αντίληψης και χώρου;
- Με ποιους τρόπους το νέον λειτουργεί ως γραμμή, σύμβολο και φορέας νοήματος και πώς συνδέεται με τη γραφή και τη σημειολογία;
- Πώς η σχέση του νέον με την αρχιτεκτονική, την πόλη και ιστορικά κινήματα όπως ο Φουτουρισμός, το Art Deco και το Googie συνέβαλε στη διαμόρφωση του πολιτισμικού και φουτουριστικού του χαρακτήρα;
- Πώς μπορούν οι θεωρητικές αρχές του Light and Space και του Neon Light Art να μεταφερθούν σε σχεδιαστικές προτάσεις που διερευνούν την εμπειρία, την αντίληψη και τη σημασιοδότηση μέσω του φωτός;

2 Light art

2.1 *Τι είναι Light art;*

Ο εικαστικός φωτισμός ή Light Art αποτελεί μια κατηγορία σύγχρονης καλλιτεχνικής πρακτικής στην οποία το φως αντιμετωπίζεται ως αυτόνομο εκφραστικό μέσο και βασικό υλικό του έργου. Τα έργα light art μπορεί να αποτελούνται αποκλειστικά από φως ή να το ενσωματώνουν ως κυρίαρχο στοιχείο σε εγκαταστάσεις που συνδυάζουν διαφορετικά υλικά και τεχνολογίες. Ιδιαίτερα από τα τέλη του 20ού αιώνα, η εξέλιξη του τεχνητού φωτισμού και των ψηφιακών τεχνολογιών επέτρεψε στους καλλιτέχνες να ελέγχουν με ακρίβεια την ένταση, το χρώμα και τη χωρική παρουσία του φωτός (Yot, 2020).

Τα έργα light art εντάσσονται συχνά στο πεδίο της εγκαταστασιακής τέχνης, καθώς δεν περιορίζονται στην παρουσία ενός αντικειμένου αλλά διαμορφώνουν τον χώρο και τον τρόπο με τον οποίο αυτός βιώνεται. Το φως λειτουργεί ως μέσο που επαναπροσδιορίζει τα όρια, την κλίμακα και την ατμόσφαιρα του χώρου, καθιστώντας τον θεατή ενεργό συμμετέχοντα στο έργο. Η εμπειρία του έργου δεν ολοκληρώνεται χωρίς τη σωματική παρουσία και κίνηση του θεατή μέσα σε αυτό, γεγονός που μετατοπίζει το ενδιαφέρον από το αντικείμενο στην εμπειρία (Bishop, 2005).

Η έννοια του light art είναι εγγενώς συνδεδεμένη με τον θεμελιώδη ρόλο του φωτός στην ανθρώπινη οπτική αντίληψη. Η κατανόηση της μορφής, του βάθους και της κίνησης προκύπτει μέσα από τις φωτεινές διαφοροποιήσεις και τις σχέσεις φωτός και σκιάς. Υπό αυτή την έννοια, το φως δεν αποτελεί απλώς ένα τεχνικό εργαλείο της τέχνης, αλλά βασικό δομικό στοιχείο μέσω του οποίου οργανώνεται και γίνεται αντιληπτή η οπτική εμπειρία. Η light art διαφοροποιείται στο ότι καθιστά αυτή τη διαδικασία ορατή και συνειδητή, μετατρέποντας το φως από μέσο σε αντικείμενο καλλιτεχνικής διερεύνησης (Arnheim, 2020).

2.2 *Εικαστική προσέγγιση του φυσικού φωτός.*

Η αξιοποίηση του φωτός ως εργαλείου διαμόρφωσης εμπειριών δεν αποτελεί φαινόμενο αποκλειστικά της σύγχρονης τέχνης. Από την αρχαιότητα, οι αρχιτέκτονες κατανοούσαν τη σημασία του φυσικού φωτός και τον τρόπο με τον οποίο η είσοδος, η διάχυση και η αντανάκλασή του σε έναν χώρο μπορούσαν να προκαλέσουν συγκεκριμένα συναισθήματα στον επισκέπτη. Στον Παρθενώνα, η χρήση του λευκού πεντελικού μαρμάρου σε συνδυασμό με τις ραβδώσεις των κιόνων εμπλουτίζει το περιστύλιο του ναού με ένα καθαρό, διάχυτο και δυναμικά μεταβαλλόμενο φως, το οποίο ενισχύει την αίσθηση αρμονίας και τελειότητας του μνημείου (Potamianos, 2013).

Αντίστοιχα, στη βυζαντινή και τη γοτθική εκκλησιαστική αρχιτεκτονική, το φως αποκτά έντονο συμβολικό χαρακτήρα. Οι περιορισμένες φωτεινές εισόδους, σε συνδυασμό με τα περίτεχνα βιτρό, διασπούν το ηλιακό φως σε πολλαπλές χρωματικές αποχρώσεις, δημιουργώντας ατμόσφαιρα κατάνυξης, μυσταγωγίας και δέους στον εσωτερικό χώρο.

Παρόμοιες αρχές αξιοποιούνται και στη σύγχρονη light art. Ο καλλιτέχνης Olafur Eliasson χρησιμοποιεί συχνά χρωματιστά διάφανα πάνελ και φυσικό φως, διασπώντας το ηλιακό φως και μεταμορφώνοντας τον χώρο σε μια εμπειρία αισθητηριακής αντίληψης.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Vertical Panorama Pavilion (εικόνα 1), ένα έργο που συνδυάζει την τέχνη με την αρχιτεκτονική, σχεδιασμένο σε συνεργασία με τον Sebastian Behmann και το Studio Other Spaces για το Donum Estate στην Καλιφόρνια. Το έργο λειτουργεί τόσο ως γλυπτική εγκατάσταση όσο και ως χώρος θέασης και εμπειρίας, αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο το φως μπορεί να αποτελέσει φορέα αρχιτεκτονικού και καλλιτεχνικού νοήματος.



Vertical Panorama Pavilion, Olafur Eliasson και Sebastian Behmann από Studio Other Spaces

Από τα πρώτα δείγματα μελέτης του φωτός μέχρι τις σύγχρονες εγκαταστάσεις, η σχέση μεταξύ φωτός, μορφής και αντίληψης υπήρξε καθοριστική για τον τρόπο που οι καλλιτέχνες καθορίζουν την ατμόσφαιρα και τη δραματικότητα των έργων τους.

Κατά τον 17ο αιώνα, το φως γίνεται κεντρικό στοιχείο του Μπαρόκ. Μέσω της τεχνικής του κιαροσκούρο, οι καλλιτέχνες δημιουργούσαν έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς, κατευθύνοντας το βλέμμα του θεατή και ενισχύοντας τη δραματικότητα και την ατμόσφαιρα των έργων τους (Zirpolo, 2008). Σημαντικοί εκφραστές του Μπαρόκ ήταν οι Caravaggio και Rembrandt, οι οποίοι μελέτησαν τη δυναμική του φωτός και της σκιάς για να προσδώσουν βάθος και ζωντάνια στις συνθέσεις τους.

Τον 19ο αιώνα, οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι, όπως ο Claude Monet με το έργο του Impression, soleil levant (Εντύπωση, Ανατολή), επικεντρώθηκαν στη μελέτη του φυσικού φωτός και στην παρατήρηση της αλληλεπίδρασής του με το περιβάλλον. Το φως που αντανακλάται πάνω στα αντικείμενα μετουσιώνεται σε πινελιές που ζωντανεύουν τις συνθέσεις τους. Παρότι οι πίνακες του Μπαρόκ και των Ιμπρεσιονιστών είναι ετερόφωτοι, η χρήση του φωτός και του κιαροσκούρο δίνει την εντύπωση ότι η φωτεινότητα πηγάζει από μέσα τους, ενισχύοντας την αίσθηση παρουσίας και βάθους (Arnheim, 2020).

2.3 Ο τεχνητός φωτισμός ως μορφή τέχνης.

Το φως, ως καλλιτεχνικό μέσο, αποσπάστηκε σταδιακά από το χρώμα, το οποίο μέχρι τότε λειτουργούσε κυρίως ως ζωγραφικό μέσο. Στη ζωγραφική παράδοση, το φως δεν παρουσιαζόταν ως πραγματικό φαινόμενο, αλλά αποδιδόταν εικαστικά μέσω της αναπαράστασης και της απεικόνισής του στην επιφάνεια του έργου. Όταν, ωστόσο, η έννοια του φωτός άρχισε να αποδεσμεύεται από την έννοια του χρώματος, κατέστη δυνατό να αντιμετωπιστεί ως αυτόνομο καλλιτεχνικό υλικό. Με αυτόν τον τρόπο, το φως μετατράπηκε σε ανεξάρτητο εκφραστικό μέσο, όχι πλέον ως ζωγραφική απεικόνιση αλλά ως πραγματικό, υλικό φως που συγκροτεί το ίδιο το έργο τέχνης (Weibel, 2010).

Πολύ πριν από την ανακάλυψη του ηλεκτροφωτισμού ή την καθιέρωση των λαμπτήρων γκαζιού, σε πολλές μεγάλες ευρωπαϊκές πόλεις οργανώνονταν εντυπωσιακά φωτιστικά γεγονότα, τόσο στο πλαίσιο εορτασμών όσο και ως δημόσια θεάματα. Αξιοποιώντας την τεχνολογία κάθε εποχής, μέσα από καινοτομίες και πρωτότυπες εφαρμογές φωτός, διαμορφώθηκαν πρώιμες μορφές φωτιστικών φεστιβάλ, έστω περιορισμένης διάρκειας και κλίμακας. Τα γεγονότα αυτά δεν λειτουργούσαν απλώς ως διακοσμητικά, αλλά εισήγαγαν μια νέα αντίληψη του φωτός ως μέσου προσωρινής μεταμόρφωσης του αστικού χώρου και της αρχιτεκτονικής εικόνας.

Η καθιέρωση των πυροτεχνημάτων στο Castel Sant'Angelo και της αρχιτεκτονικής φωταγώγησης της Βασιλικής του Αγίου Πέτρου (εικόνα 2) ήδη από τα τέλη του 15ου αιώνα, καθώς και η εγκατάσταση μόνιμων κηροπηγίων στον τρούλο το 1547, σηματοδοτούν μια πρώιμη και συνειδητή χρήση του φωτός ως μέσου αναδιαμόρφωσης της αρχιτεκτονικής εμπειρίας. Ο τεχνητός φωτισμός δεν λειτουργεί πλέον απλώς ως πρακτικό συμπλήρωμα της μορφής, αλλά ως ενεργός παράγοντας οπτικής ανασύνθεσης του κτιρίου. Η υλική δομή της αρχιτεκτονικής υποχωρεί οπτικά, μετατρέπόμενη σε ένα είδος «σκελετού», ενώ το φωτισμένο περίγραμμα του τρούλου αναδεικνύεται ως αυτόνομη, σχεδόν άυλη μορφή. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, η αρχιτεκτονική προσεγγίζεται όχι ως τρισδιάστατος όγκος, αλλά ως γραμμική και δισδιάστατη οπτική κατασκευή, προαναγγέλλοντας αντιλήψεις του φωτός ως σχεδιαστικού και αναπαραστατικού εργαλείου (Neumann & Champa, 2002).



2 Firework Display, Castel Sant'Angelo, Rome Pietro Fabris (active c.1740–1804) Government Art Collection

2.4 Οι αρχές του σύγχρονου Light Art

Η ανάδυση του φωτός ως αυτόνομου καλλιτεχνικού μέσου συνδέεται άμεσα με την τεχνολογική τομή της ανακάλυψης του ηλεκτρικού λαμπτήρα από τον Thomas Edison, η οποία επέτρεψε για πρώτη φορά τον ελεγχόμενο, τεχνητό φωτισμό σε μεγάλη κλίμακα. Από τα τέλη του 19ου αιώνα, το φως άρχισε να απελευθερώνεται από τον καθαρά λειτουργικό του ρόλο και να προσελκύει το ενδιαφέρον καλλιτεχνών που αναζητούσαν νέες μορφές έκφρασης πέρα από τα παραδοσιακά υλικά.

2.4.1 Paris World Fair 1889 και σύγχρονα Light festivals.

Η Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού το 1889 αποτέλεσε σημαντικό σταθμό στην εξέλιξη του αρχιτεκτονικού και θεαματικού φωτισμού, καθώς ανέδειξε το φως πέρα από τη λειτουργική του χρήση, ως μέσο τεχνολογικής επίδειξης και ως ενεργό στοιχείο της οπτικής διαμόρφωσης του περιβάλλοντος. Στο επίκεντρο της Έκθεσης βρισκόταν ο **Eiffel Tower**, ο οποίος δεν λειτούργησε μόνο ως αρχιτεκτονικό σύμβολο της βιομηχανικής εποχής, αλλά και ως πειραματικό πεδίο φωτιστικών εφαρμογών μεγάλης κλίμακας.

Κατά τη διάρκεια της Έκθεσης παρουσιάστηκαν φωτεινά σιντριβάνια, όπου το νερό και το τεχνητό φως συνδυάζονταν σε συγχρονισμένες οπτικές συνθέσεις, προαναγγέλλοντας μεταγενέστερες μορφές πολυμεσικών θεαμάτων. Ιδιαίτερη εντύπωση προκάλεσε ο ισχυρός προβολέας στην κορυφή του Πύργου του Άιφελ, γνωστός ως *the great spotlight* (εικόνα 3),

ο οποίος λειτουργούσε ως φάρος φωτός ορατός σε μεγάλη απόσταση, επαναπροσδιορίζοντας τη νυχτερινή εικόνα του Παρισιού.

Παράλληλα, μπροστά από τον Πύργο χρησιμοποιήθηκαν τα λεγόμενα *Bengal lights*, πυροτεχνικού χαρακτήρα φωτισμοί με έντονα χρώματα, οι οποίοι ελέγχονταν από χειριστή εγκατεστημένο στον ίδιο τον Πύργο. Ο φωτισμός αυτός δεν ήταν στατικός, αλλά σχεδιασμένος να λειτουργεί σε συντονισμό με υπαίθριες μουσικές εκδηλώσεις, εισάγοντας μια πρώιμη μορφή συγχρονισμού φωτός και ήχου.

Η συγκεκριμένη πρακτική σηματοδοτεί μια κρίσιμη μετάβαση: το φως παύει να λειτουργεί αποκλειστικά ως μέσο ορατότητας ή διακόσμησης και μετατρέπεται σε οργανωμένο, χρονικά ελεγχόμενο θέαμα. Η Paris World Fair του 1889 μπορεί έτσι να θεωρηθεί πρόδρομος τόσο του σύγχρονου αρχιτεκτονικού φωτισμού όσο και των φωτιστικών εγκαταστάσεων και φεστιβάλ που αναπτύχθηκαν στον 20ό αιώνα. (Neumann & Champa, 2002)



3 The Eiffel Tower Illuminations 1889, Chromolithograph by George Garen

Στη συνέχεια αυτών των πρώιμων φωτιστικών θεαμάτων, που ανέδειξαν το φως ως εργαλείο εντυπωσιασμού και τεχνολογικής επίδειξης, παρατηρείται κατά τον Μεσοπόλεμο μια πιο συνειδητή και θεωρητικά επεξεργασμένη προσέγγιση του αστικού φωτισμού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το φεστιβάλ φωτός της Καρλσρούης το 1929, το οποίο τέθηκε υπό την καλλιτεχνική επιμέλεια του Joachim Teichmüller.

Ο Teichmüller επιδίωξε να διαμορφώσει μια εναλλακτική πρόταση απέναντι στα καθαρά εμπορικά και διαφημιστικά φωτιστικά γεγονότα της εποχής, εισάγοντας την έννοια των «πολιτισμικών αξιών» μέσω του φωτός. Στόχος του δεν ήταν ο άμεσος εντυπωσιασμός, αλλά η καλλιέργεια μιας αστικής εικόνας που θα απευθυνόταν σε ένα εκλεπτυσμένο και μορφωμένο κοινό, ενσωματώνοντας τον φωτισμό στη συνολική ταυτότητα της πόλης.

Στο πλαίσιο αυτό, το φως αντιμετωπίστηκε ως δομικό και συνθετικό μέσο: ο Teichmüller μίλησε για την ανάγκη να «χτίζουμε με το φως» και να δημιουργούμε «φωτεινά κτίρια», μέσα από τον συνδυασμό φωτισμού τοπίου, έγχρωμων σιντριβανιών και αυστηρά μελετημένου αρχιτεκτονικού φωτισμού. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στην ανάδειξη συγκεκριμένων αστικών μορφολογιών, όπως ο φωτιστικός περίγραμματισμός της Weinbrenner Pyramid στην κεντρική πλατεία της πόλης, ο οποίος μετέτρεπε το αρχιτεκτονικό στοιχείο σε καθαρό γραμμικό ίχνος φωτός μέσα στον νυχτερινό χώρο.

Η προσέγγιση αυτή σηματοδοτεί μια κρίσιμη μετάβαση: από το φως ως προσωρινό θέαμα στη χρήση του ως στοιχείο που διαμορφώνει την εικόνα της πόλης και εκφράζει τον πολιτισμικό της χαρακτήρα. Σε αντίθεση με τις φωτιστικές πρακτικές της Belle Époque, όπου κυριαρχούσε η εορταστική υπερβολή, το φεστιβάλ της Καρλσρούης (εικόνα 4) εισήγαγε μια πιο πειθαρχημένη, σχεδιασμένη και εννοιολογική χρήση του φωτός, προαναγγέλλοντας τον σύγχρονο αρχιτεκτονικό φωτισμό και τη λογική των μεταγενέστερων light festivals. (Neumann & Champa, 2002)



4 "The Tao. The Flow of the Universe" - SKG+ - SCHLOSSLICHTSPIELE Karlsruhe 2025 © KME | Photo: ARTIS Uli Deck

2.4.2 Color music και το φως ως χρώμα στις 2 διαστάσεις.

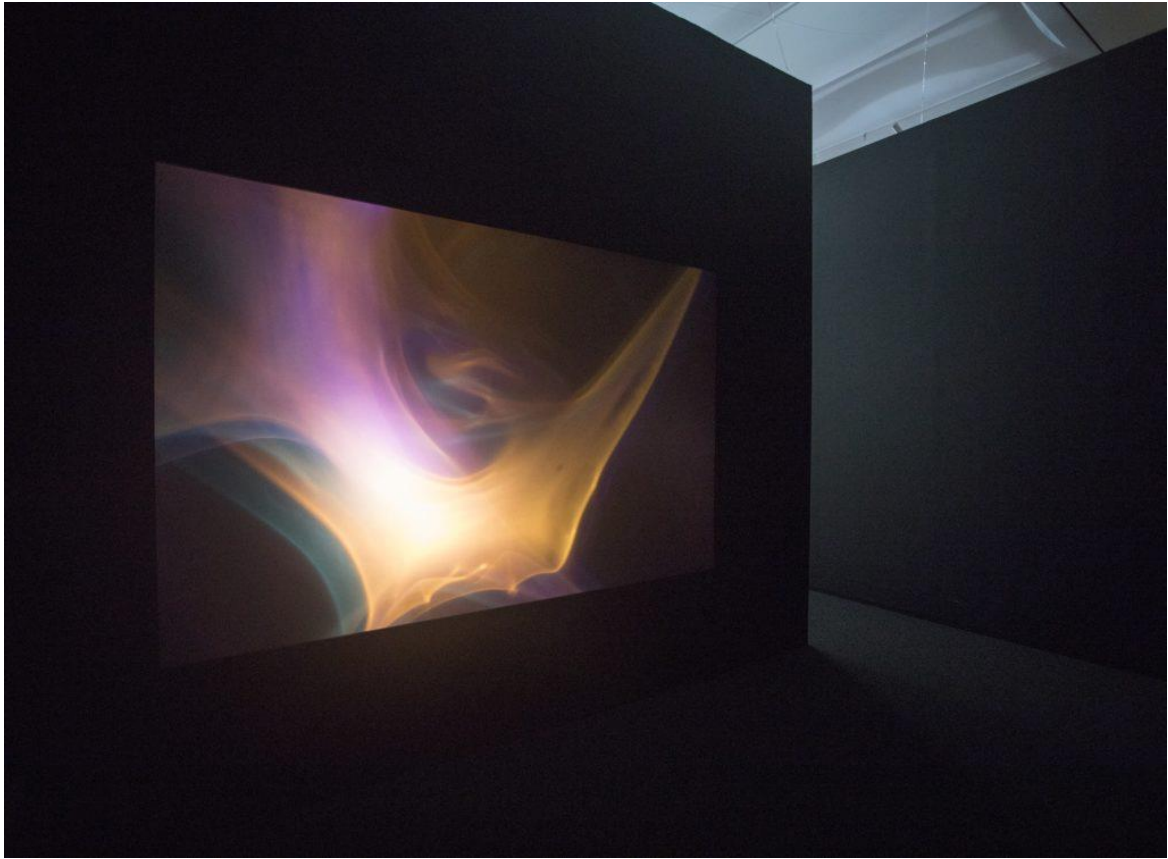
Η θεωρία της *color music* αποτέλεσε μία από τις πρώιμες απόπειρες συστηματικής καλλιτεχνικής αξιοποίησης του έγχρωμου φωτός ως αυτόνομου εκφραστικού μέσου. Το Color Organ του **Alexander Wallace Rimington** επιχείρησε να αντιστοιχίσει μουσικές νότες και αρμονίες με χρωματικές προβολές, βασιζόμενο στην ιδέα της συναισθησίας και της αναλογικής σχέσης μεταξύ ήχου και χρώματος. Η προσέγγιση αυτή εντάσσεται σε μια ευρύτερη παράδοση αισθητικών και πνευματικών αναζητήσεων των αρχών του 20ού αιώνα, όπου το φως αντιμετωπιζόταν ως φορέας αφηρημένων εννοιών και συναισθηματικών καταστάσεων. Ωστόσο, εκ των υστέρων, το εγχείρημα της *color music* μπορεί να ιδωθεί ως μια φιλόδοξη αλλά περιορισμένη προσπάθεια να αποσπαστεί το έγχρωμο φως από τη σφαίρα του θεάματος, χωρίς να αμφισβητεί ουσιαστικά την εξάρτησή του από τη μουσική δομή. (Neumann & Champa, 2002)

Μια ριζικά διαφορετική προσέγγιση διατυπώθηκε από τον **Thomas Wilfred**, ο οποίος αντιμετώπισε το φως όχι ως αναλογικό ισοδύναμο του ήχου, αλλά ως ένα πλήρως αυτόνομο καλλιτεχνικό μέσο. Ο Wilfred απέρριψε συνειδητά την αναλογία μεταξύ χρώματος και μουσικής, θεωρώντας ότι το φως διαθέτει τη δική του καλλιτεχνική κινητικότητα, χρονικότητα και εσωτερική δομή. Το έργο του εξελίχθηκε ως μια καθαρά οπτική τέχνη, χωρίς ηχητική συνοδεία, εστιάζοντας στη βιωματική πρόσληψη της μεταβολής του φωτός στον χρόνο.

Το 1919, ο Wilfred κατασκεύασε το Lumia, έναν μηχανισμό τύπου προβολέα που παρήγαγε αφηρημένες συνθέσεις φωτός και χρώματος σε συνεχή εξέλιξη. Στις πρώτες του εκδοχές, γνωστές ως Clavilux, η συσκευή λειτουργούσε μέσω άμεσων χειρισμών, επιτρέποντας στον καλλιτέχνη να ελέγχει το οπτικό αποτέλεσμα σε πραγματικό χρόνο, με τρόπο ανάλογο προς τον χειρισμό ενός μουσικού οργάνου. Παρά αυτή τη μορφική συγγένεια με τη μουσική πρακτική, ο Wilfred δεν επιδίωξε ποτέ τη σύζευξη ήχου και εικόνας· αντίθετα, το Lumia κινείται στα όρια μεταξύ εικαστικής σύνθεσης και χρονικής εμπειρίας, χωρίς ακουστική παρέμβαση.

Στο Lumia, η κίνηση, ο ρυθμός και η συνεχής μεταβολή των χρωματικών πεδίων παραπέμπουν στην έννοια μιας «οπτικής μουσικής» χωρίς ήχο, δημιουργώντας ένα αποτέλεσμα κοσμικής αισθητικής και προσκαλώντας τον θεατή σε μια στοχαστική, καθαρά οπτική εμπειρία (εικόνα 5). Το έργο απομακρύνεται από κάθε αναπαραστατική πρόθεση και εστιάζει στη συναισθηματική και ψυχολογική επίδραση του φωτός, προαναγγέλλοντας τόσο την αφηρημένη τέχνη όσο και μεταγενέστερες εξελίξεις της σύγχρονης Light Art και των ψηφιακών και διαδραστικών εγκαταστάσεων. (Stein, 1971)

Η συμβολή του Wilfred θεσμοθετήθηκε περαιτέρω το 1929, όταν κατοχύρωσε με δίπλωμα ευρεσιτεχνίας τους προβολείς Lumia, τους οποίους οραματίστηκε ακόμη και ως παρεμβάσεις μεγάλης κλίμακας στο αστικό περιβάλλον, όπως στις κορυφές ουρανοξυστών. Αργότερα, η **General Electric** του ανέθεσε την παρουσίαση χρωματικών προβολών στα κεντρικά της γραφεία στη **New York**, επιβεβαιώνοντας τη σημασία του έργου του τόσο στον καλλιτεχνικό όσο και στον θεσμικό χώρο. Μέσα από αυτή τη διαδρομή, το φως εδραιώθηκε ως αυτόνομο υλικό καλλιτεχνικής σκέψης και εμπειρίας. (Neumann & Champa, 2002)



5 Installation view, *Lumia: Thomas Wilfred and the Art of Light*, Smithsonian American Art Museum, Washington, DC, 2017. Φωτογραφία: Smithsonian American Art Museum.

Σύμφωνα με τον Weibel, η ιστορική εξέλιξη της μοντέρνας και μεταμοντέρνας τέχνης χαρακτηρίζεται από μια σταδιακή μετατόπιση του χρώματος πέρα από τα όρια της ζωγραφικής επιφάνειας. Το χρώμα παύει να περιορίζεται στον καμβά και αρχίζει να επεκτείνεται στον φυσικό χώρο, οδηγώντας τους καλλιτέχνες να παρεμβαίνουν όχι μόνο σε τοίχους αλλά και σε αντικείμενα και αρχιτεκτονικά στοιχεία. Ωστόσο, ούτε αυτή η διεύρυνση αποδείχθηκε επαρκής. Σε επόμενο στάδιο, η καλλιτεχνική επιδίωξη μετατοπίζεται προς την πλήρη χωρική διάχυση του χρώματος, με στόχο τη μετατροπή ολόκληρου του περιβάλλοντος σε πεδίο χρωματικής εμπειρίας. Η διαδικασία αυτή σηματοδοτεί τη μετάβαση από την κυριαρχία του χρώματος στις δύο διαστάσεις προς την καθολική του επικράτηση στον τρισδιάστατο χώρο. (Weibel, 2010)

Ο πειραματικός κινηματογράφος της πρωτοπορίας υπήρξε καθοριστικός για τη σταδιακή αυτονόμηση του πραγματικού φωτός ως καλλιτεχνικού μέσου. Στο πλαίσιο αυτό, το χρώμα αποδεσμεύεται από την αναπαραστατική του σύνδεση με το αντικείμενο και νοείται ως «απόλυτο χρώμα», δηλαδή ως αυτόνομο οπτικό φαινόμενο. Ο λεγόμενος απόλυτος κινηματογράφος (absolute film), που ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό με τον αφηρημένο (abstract film) και μη αφηγηματικό κινηματογράφο, διαδραμάτισε κρίσιμο ρόλο στη μετάβαση του φωτός από την εικαστική αναπαράσταση στην άμεση, υλική του παρουσία (εικόνα 6) (Weibel, 2010).

Σε αντίθεση με τον αφηγηματικό κινηματογράφο, όπου το φως υπηρετεί τη δραματουργία και την αναπαράσταση, ο μη αφηγηματικός και αφηρημένος κινηματογράφος εστιάζει στη ρυθμική, χρονική και καθαρά οπτική οργάνωση φωτός και χρώματος. Μέσα από αφηρημένες κινηματογραφικές συνθέσεις, το φως παύει να λειτουργεί ως μέσο απεικόνισης

και γίνεται αντιληπτό ως πραγματικό φαινόμενο που εξελίσσεται στον χρόνο. Με αυτόν τον τρόπο, ο κινηματογράφος λειτουργεί ως ενδιάμεσο πεδίο, μέσω του οποίου το φως μεταβαίνει από τη ζωγραφική επιφάνεια στον χώρο και εδραιώνεται ως αυτόνομο υλικό της σύγχρονης τέχνης.(Dormehl, 2012)



6 Walter Ruttmann *Lichtspiel Opus 1*. (1921)

2.4.3 Κινητική Τέχνη και τα πρώτα έργα Light art.

Στο ίδιο πνεύμα, ο Zdeněk Pešánek, ήδη από το 1929–1930, δημιούργησε τα πρώτα κινητικά φωτεινά γλυπτά (Kinetismus), εισάγοντας το πραγματικό φως στον χώρο της γλυπτικής. Τα έργα αυτά αξιοποιούν την κίνηση και τον τεχνητό φωτισμό ως δομικά στοιχεία της μορφής, σηματοδοτώντας μια ιστορική μετατόπιση: το φως διανύει μια πορεία από τη ζωγραφική, μέσω του κινηματογράφου, και καταλήγει να εδραιώνεται ως αυτόνομο υλικό στη σύγχρονη τέχνη.(Weibel, 2010)

Η φωτεινή–κινητική γλυπτική εγκατάσταση του Zdeněk Pešánek για τον υποσταθμό Edison στην Πράγα αποτελεί ένα από τα θεμελιώδη έργα φωτεινής–κινητικής τέχνης του 20ού αιώνα, μαζί με το Light-Space Modulator του László Moholy-Nagy. Το έργο, γνωστό ως «Edisonka»(εικόνα 7), θεωρείται η πρώτη δημόσια κινητική γλυπτική παγκοσμίως και συνδύαζε προγραμματισμένες φωτεινές συνθέσεις με την αρχιτεκτονική του αστικού χώρου, λειτουργώντας από το 1930 έως το 1937.(Zdeněk Pešánek - *Monoskop*, n.d.)



7 "Edisonka", Zdeněk Pešánek 1929–30 ("Kinetic Light Sculpture by Zdeněk Pešánek," n.d.)

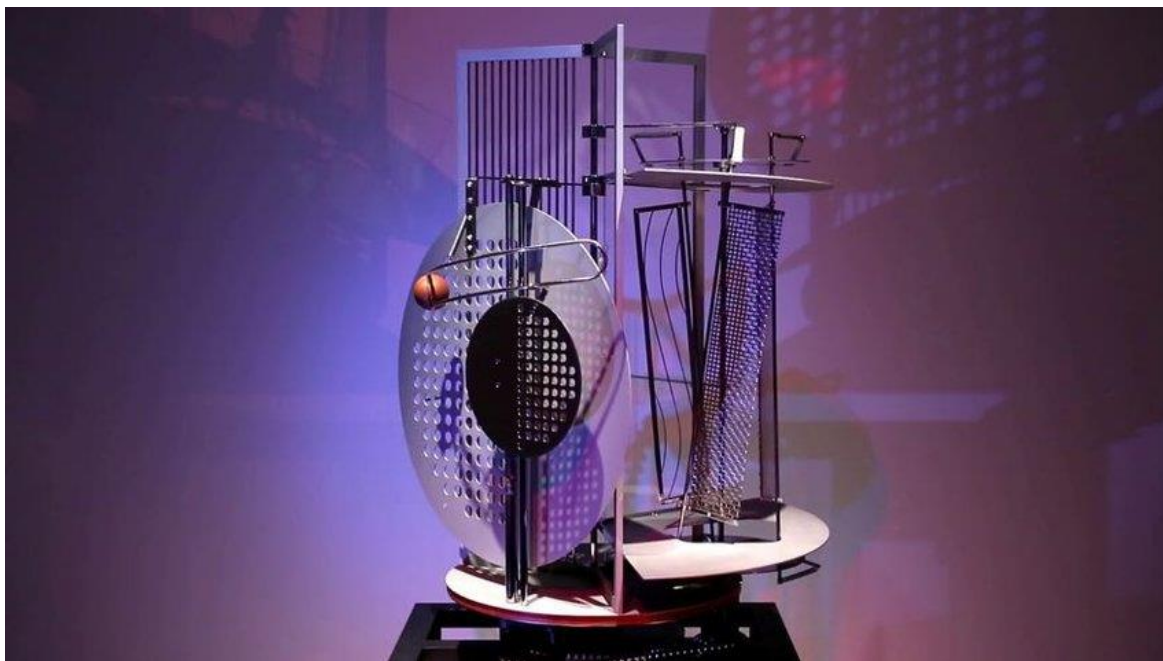
Ο **László Moholy-Nagy**, εξέχων εκπρόσωπος του κονστρουκτιβισμού και κεντρική μορφή της σχολής του Bauhaus, υπήρξε από τους πρώτους καλλιτέχνες που διατύπωσαν με συστηματικό τρόπο το όραμα του φωτός ως αυτόνομου καλλιτεχνικού και αρχιτεκτονικού μέσου. Στα θεωρητικά του γραπτά, ο Moholy-Nagy περιγράφει ένα μέλλον όπου ειδικά σχεδιασμένες «συσκευές φωτός», ελεγχόμενες είτε χειροκίνητα είτε μέσω αυτόματων μηχανισμών, θα μπορούσαν να παράγουν «οράματα φωτός» στον αέρα, σε μεγάλους χώρους, πάνω σε επιφάνειες ασυνήθιστης φύσης, ακόμη και μέσα σε ομίχλη, ατμό ή σύννεφα. Το όραμά του εκτείνεται σε μια ριζοσπαστική μορφή «φωτεινής αρχιτεκτονικής», αποτελούμενης από ευθείους ή καμπύλους τοίχους, οι οποίοι, με το πάτημα ενός διακόπτη, θα πλημμύριζαν από ακτινοβολία φωτός και θα μεταβάλλονταν σε κυμαινόμενες φωτεινές συμφωνίες, με τις επιφάνειες να αλλάζουν αργά και να διαλύονται σε άπειρες, ελεγχόμενες λεπτομέρειες (Neumann & Champa, 2002).

Αυτό το θεωρητικό όραμα βρίσκει την πιο ώριμη και εμβληματική του πραγμάτωση στο κινητικό έργο *Light Prop for an Electric Stage* (1930), γνωστό και ως *Light-Space Modulator* (εικόνα 8). Το έργο αυτό θεωρείται ευρέως το πρώτο γλυπτό που αξιοποιεί το

φως όχι απλώς ως μέσο φωτισμού, αλλά ως βασικό εκφραστικό υλικό, και, κατ' επέκταση, ένα από τα πρώτα θεμελιώδη παραδείγματα της Light Art στη σύγχρονη τέχνη. Αρχικά σχεδιασμένο για τη δημιουργία φωτιστικών, οπτικών και κινητικών εφέ σε θεατρικό πλαίσιο, το έργο λειτουργεί ως μηχανισμός παραγωγής φωτεινών και χωρικών φαινομένων μέσω της αλληλεπίδρασης του φωτός με το ίδιο το γλυπτό.

Το γλυπτό αποτελείται από μια σύνθετη κατασκευή κινητών στοιχείων από διαφορετικά υλικά —μέταλλο, γυαλί και διάτρητες επιφάνειες— με ποικίλες υφές, βαθμούς ανακλαστικότητας και τροχιές κίνησης. Καθώς τα στοιχεία αυτά περιστρέφονται και κινούνται, το φως διαθλάται, αντανακλάται και προβάλλεται στον περιβάλλοντα χώρο, δημιουργώντας διαρκώς μεταβαλλόμενα μοτίβα φωτός και σκιάς. Με αυτόν τον τρόπο, το έργο δεν παράγει ένα σταθερό αντικείμενο θέασης, αλλά μια δυναμική, χρονική εμπειρία που μετασχηματίζει την αντίληψη του χώρου.

Μέσα από το Light Prop, ο Moholy-Nagy επιδίωκε να διευρύνει τα όρια της ανθρώπινης αντίληψης και να εξοικειώσει το κοινό με τις συνθήκες της νέας τεχνολογικής εποχής. Το φως, αποδεδειγμένο από τη διακοσμητική ή καθαρά λειτουργική του χρήση, μετατρέπεται σε φορέα ενέργειας, κίνησης και εμπειρίας. Λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στην τέχνη, την τεχνολογία και την κοινωνική εμπειρία της νεωτερικότητας, προαναγγέλλοντας τόσο τις μεταγενέστερες εξελίξεις της Light Art όσο και τις χωρικές και αντιληπτικές αναζητήσεις του κινήματος Light and Space. Το έργο δεν αποτελεί απλώς ένα ιστορικό ορόσημο, αλλά ένα θεωρητικό και αισθητικό υπόδειγμα για την κατανόηση του φωτός ως πρωταρχικού υλικού της σύγχρονης καλλιτεχνικής και αρχιτεκτονικής σκέψης. (*Harvard, n.d.*; *Tate, n.d.*)



8 Moholy-Nagy, L. (1929-30). *Light Prop for an Electric Stage (Light-Space Modulator)* replica. [Metal, plastics, glass, paint, and wood, with electric motor] Santa Barbara: Museum of Art

Η δεκαετία του 1960 σηματοδοτεί μια ριζική καμπή στην ιστορία της σύγχρονης τέχνης, με την εμφάνιση του Μινιμαλισμού μέσα από την ανάγκη για αποδέσμευση από τη συναισθηματική φόρτιση και την υποκειμενικότητα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Ο Μινιμαλισμός διαμορφώθηκε κυρίως στις Ηνωμένες Πολιτείες και χαρακτηρίστηκε από τη χρήση απλών γεωμετρικών μορφών, βιομηχανικών υλικών και επαναληπτικών δομών. Καλλιτέχνες όπως οι Donald Judd (εικόνα 9), Robert Morris και Dan Flavin επιδίωξαν να

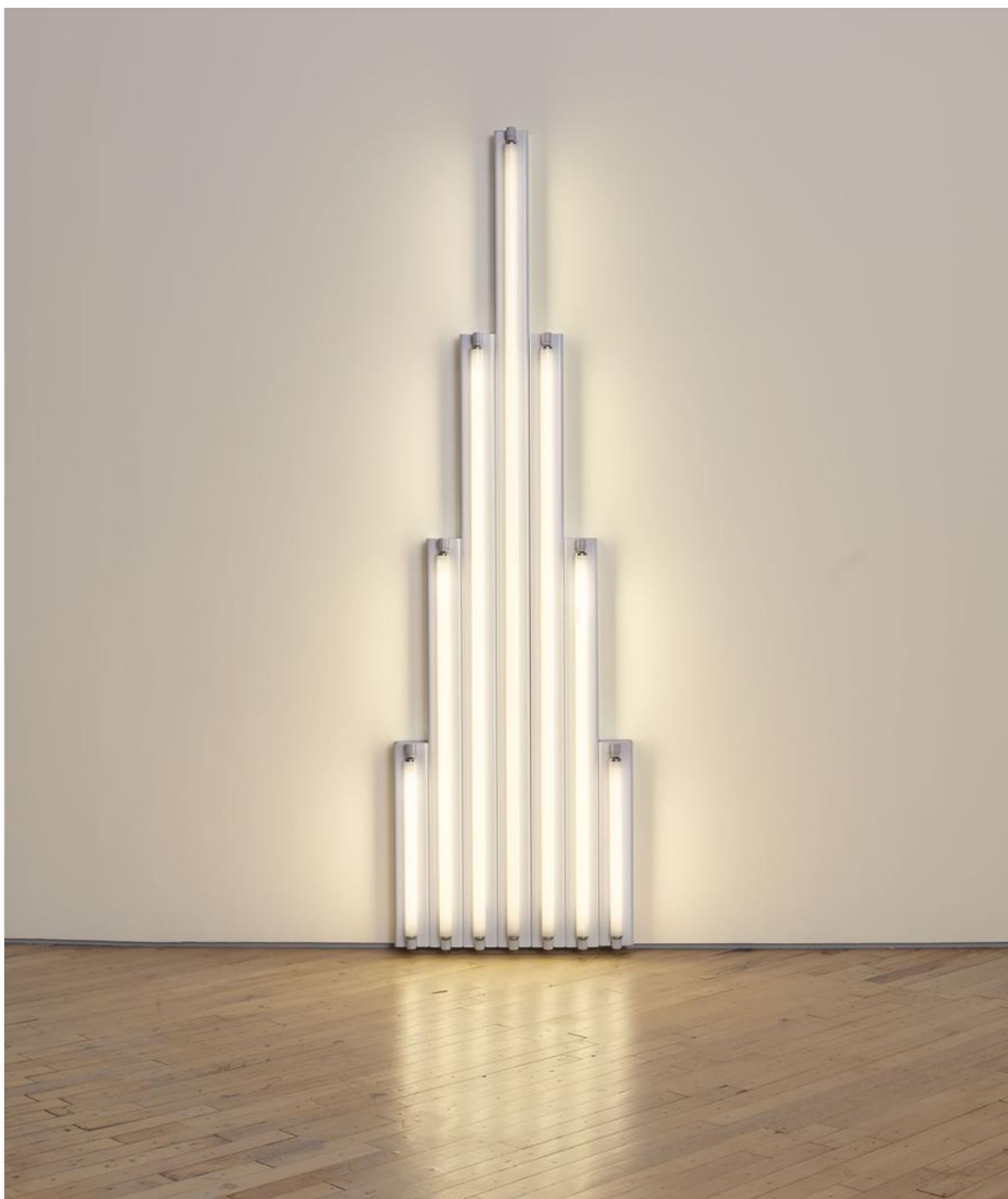
μετατοπίσουν το ενδιαφέρον από το έργο ως αντικείμενο έκφρασης προς το έργο ως πραγματική, φυσική παρουσία στον χώρο.



9 Installation view of the exhibition Judd, The Museum of Modern Art, New York, March 1, 2020–January 9, 2021. Photo: Jonathan Muzikar. Digital image © 2022 The Museum of Modern Art, New York

Με κεντρική αρχή την άρνηση της αναπαράστασης και της άμεσης παρέμβασης του καλλιτέχνη το έργο τέχνης παρουσιάζοταν ως «αυτό που είναι», χωρίς αφηγηματικές ή συμβολικές προεκτάσεις. Η εμπειρία του θεατή αποκτούσε ιδιαίτερη σημασία, καθώς η αντίληψη του έργου μεταβαλλόταν ανάλογα με τη θέση, την κίνηση και τη σχέση του σώματος με τον χώρο. Σε αυτό το πλαίσιο, το φως άρχισε να λειτουργεί όχι απλώς ως μέσο φωτισμού, αλλά ως ενεργό στοιχείο που επηρεάζει την αντίληψη της μορφής και του περιβάλλοντος. (Battcock & Wagner, 2009)

Η χρήση του φωτός από καλλιτέχνες τις περιόδου, και ιδιαίτερα από τον Dan Flavin με τις εγκαταστάσεις φθοριζόντων λαμπτήρων, άνοιξε τον δρόμο για τη μεταγενέστερη ανάπτυξη της σύγχρονης Light Art. Στα έργα του Flavin, το φως δεν υπηρετεί μια εικόνα ή αφήγηση, αλλά δομεί τον χώρο, μεταβάλλει την αρχιτεκτονική και ενεργοποιεί τον θεατή (εικόνα 10). Η υλικότητα του φωτός και η άμεση σχέση του με το περιβάλλον αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά που θα εξελιχθούν περαιτέρω τις επόμενες δεκαετίες.



10 Dan Flavin "monument" I for V. Tatlin, 1964 © Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York

Παράλληλα, στα μέσα της δεκαετίας του 1960, καλλιτέχνες όπως ο James Turrell, ο Robert Irwin και ο Doug Wheeler, κυρίως στο Λος Άντζελες, διερεύνησαν το φως δίνοντας έμφαση στην αντίληψη και την εμπειρία. Αν και το έργο τους συνδέεται ιστορικά με τον Μινιμαλισμό, διαφοροποιείται ουσιαστικά, καθώς το φως δεν αντιμετωπίζεται ως αντικείμενο ή βιομηχανικό στοιχείο, αλλά ως άυλο, μεταβαλλόμενο φαινόμενο που καθορίζει την αίσθηση του χώρου.

3 Κίνημα Light and Space

Το κίνημα Light and Space διαμορφώθηκε ως μία ριζική μετατόπιση από το έργο τέχνης ως αντικείμενο προς την τέχνη ως εμπειρία αντίληψης. Παρότι ο όρος καθιερώθηκε αρκετά αργότερα, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνταν στο Λος Άντζελες πειραματίζονταν συστηματικά με το φως ως αυτόνομο καλλιτεχνικό μέσο. Στο επίκεντρο αυτών των πειραματισμών βρέθηκαν ο James Turrell, ο Robert Irwin και ο Doug Wheeler, οι οποίοι θεωρούνται οι βασικοί πρωτοπόροι του κινήματος. Κοινός τους στόχος ήταν η ενεργοποίηση της άμεσης αισθητηριακής εμπειρίας του θεατή μέσα από το φως, τον χώρο και τη συνείδηση της ίδιας της αντίληψης.

Οι θεωρητικές και αισθητικές ρίζες του Light and Space εντοπίζονται σε προγενέστερα καλλιτεχνικά ρεύματα της μοντέρνας τέχνης, και ιδιαίτερα στη ζωγραφική της αφαίρεσης και του υπερβατικού χρώματος. Τα χρωματικά πεδία του Mark Rothko λειτουργούν ως περιβάλλοντα στοχαστικής εμπειρίας, όπου το χρώμα δεν αναπαριστά αλλά περιβάλλει τον θεατή, προαναγγέλλοντας τη μετάβαση από τον καμβά στον βιωματικό χώρο. Παράλληλα, ο Barnett Newman εισήγαγε μια αντίληψη της κλίμακας και της χωρικής παρουσίας που τοποθετεί τον θεατή απέναντι σε ένα άμεσο, σχεδόν υπαρξιακό παρόν, ενισχύοντας τη σωματική διάσταση της πρόσληψης του έργου.

Σε βαθύτερο θεωρητικό επίπεδο, η μη-αντικειμενική σκέψη του Kazimir Malevich και η έννοια του «καθαρού αισθήματος» της φόρμας και του χώρου αποτέλεσαν κρίσιμη αφετηρία για την αποδέσμευση της τέχνης από την αναπαράσταση. Η μετάβαση αυτή, από το ζωγραφικό πεδίο στη χωρική και φωτεινή εμπειρία, βρίσκει στο Light and Space την πιο συνεπή και ριζοσπαστική της έκφραση. Το φως παύει να λειτουργεί ως μέσο απεικόνισης και μετατρέπεται σε υλικό αντίληψης, διαμορφώνοντας περιβάλλοντα όπου ο χώρος, ο χρόνος και ο θεατής συγκροτούν ένα ενιαίο αισθητηριακό γεγονός.

Με αυτόν τον τρόπο, το Light and Space δεν αποτελεί απλώς ένα καλλιτεχνικό ρεύμα, αλλά μια θεμελιώδη επαναδιατύπωση της σχέσης ανάμεσα στην τέχνη, τον χώρο και την ανθρώπινη εμπειρία

3.1 *James Turrell*

Ο James Turrell αποτελεί μία από τις κεντρικές μορφές της σύγχρονης τέχνης του φωτός και βασικό εκπρόσωπο του κινήματος Light and Space, το οποίο αναπτύχθηκε στο Λος Άντζελες από τα μέσα της δεκαετίας του 1960. Το έργο του εστιάζει στο φως όχι ως μέσο φωτισμού αντικειμένων, αλλά ως πρωταρχικό υλικό που διαμορφώνει την αντίληψη του χώρου και της εμπειρίας του θεατή.

“Το φως δεν είναι τόσο κάτι που αποκαλύπτει, αλλά είναι το ίδιο η αποκάλυψη”
(Govan et al., 2013)

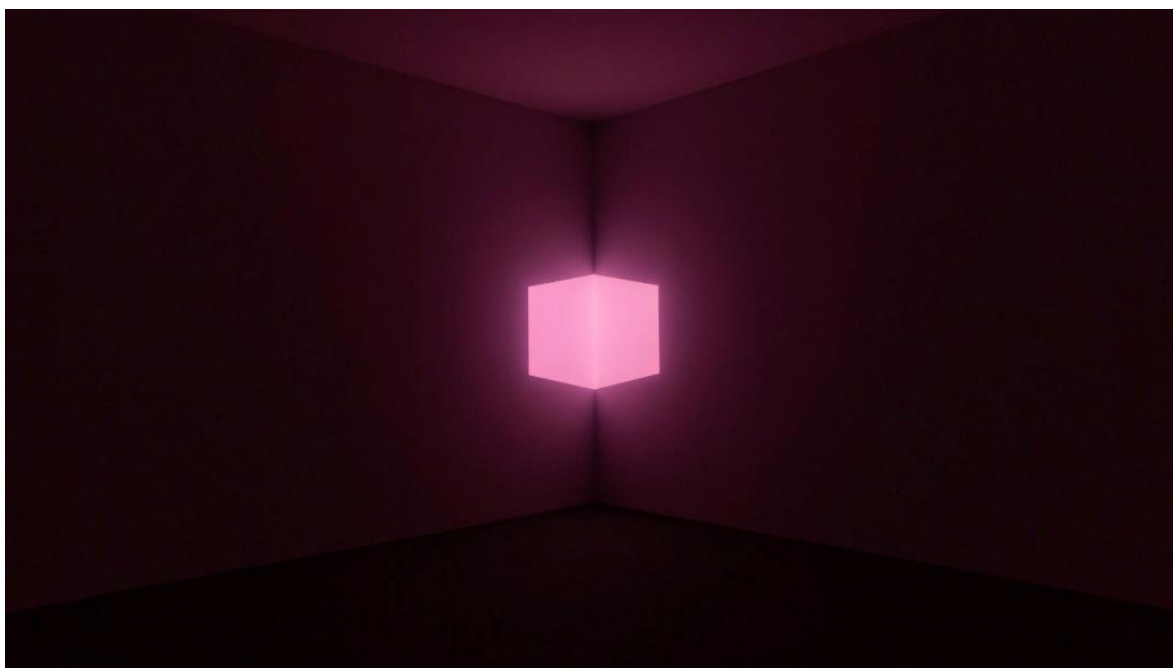
Ο James Turrell, ως πιλότος, είχε βιώσει τον χώρο ως άυλο και απεριόριστο πεδίο που ορίζεται από το φως, μια εμπειρία που τον έφερε κοντά στην πνευματικότητα και την έννοια του μη αντικειμενικού χώρου του Kazimir Malevich. Η σκέψη του Malevich για την υπέρβαση της ύλης και την καθαρή αντίληψη αποτέλεσε για τον Turrell ένα σημαντικό θεωρητικό σημείο αναφοράς.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1960, μέσα από πειραματισμούς που οδήγησαν στο έργο Afrum (εικόνα 11), ο Turrell βρήκε έναν τρόπο να μεταφέρει αυτή τη βιωματική εμπειρία στην τέχνη, δουλεύοντας με το ίδιο το φως και δημιουργώντας έναν χώρο αντίληψης που αντηχεί τη ριζική αφαίρεση και την υπερβατική αισθητική του Malevich. (King, 2002)

“Απόλυτο και διαφεύγον, ριζοσπαστικό και διαχρονικό, το Afrum δήλωσε από την πρώτη στιγμή «μια αμφίσημη κατάσταση», καθώς το φως μετατράπηκε σε υλική παρουσία και η ψευδαίσθηση συγκρούστηκε με τα δεδομένα που ο νους ήδη γνωρίζει.” (Govan et al., 2013)

Όπως εξηγεί ο ίδιος, ο James Turrell ξεκίνησε τα Projection Pieces το 1966, έχοντας συνειδητοποιήσει ότι το φως είναι πολύ πιο δύσκολο να «διαμορφωθεί» σε σύγκριση με παραδοσιακά υλικά όπως ο πηλός ή η πέτρα. Αντί να αντιμετωπίζει τον τοίχο απλώς ως μια επιφάνεια, τον προσέγγισε ως ένα οπτικό πεδίο, ικανό να ενεργοποιεί και να αμφισβητεί την αντίληψη των θεατών, παραπέμποντας στην αλληγορία του σπηλαίου του Πλάτων.

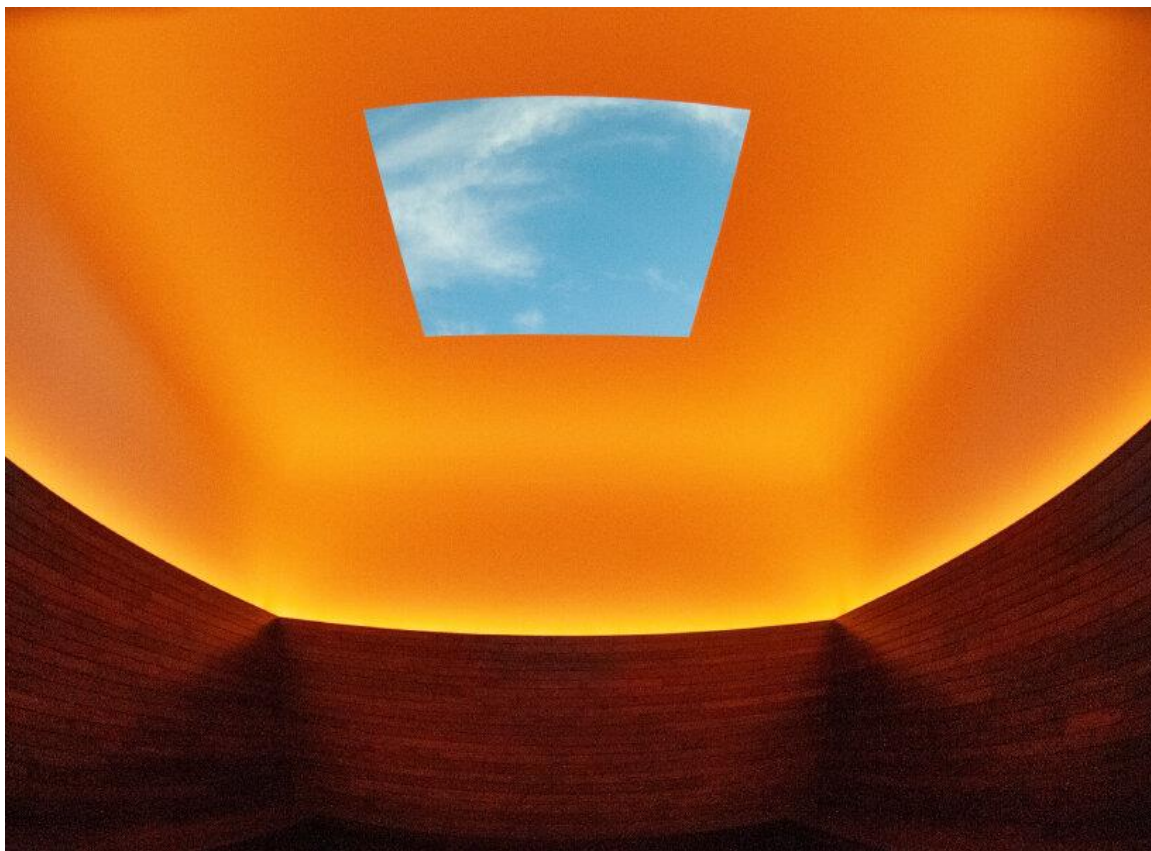
Η προβολή φωτός πάνω σε μια λεία και καθαρή επιφάνεια δημιουργεί την αίσθηση ότι αυτό που βλέπουμε δεν έχει βάθος ούτε υλικό βάρος. Έτσι, ο χώρος μετατρέπεται σε ένα ζωγραφικό πεδίο εμπειρίας, περισσότερο παρά σε ένα γλυπτικό αντικείμενο. Με αυτόν τον τρόπο, το έργο του Turrell κινείται ανάμεσα στη ζωγραφική και τη γλυπτική, χωρίς να ταυτίζεται πλήρως με καμία από τις δύο. (Battcock & Wagner, 2009; Govan et al., 2013)



11 Afrum (Pale Pink 1967) by James Turrell Noor Riyadh Exhibition 2021

Τα Skyspaces του James Turrell αποτελούν από τα πιο χαρακτηριστικά έργα της πρακτικής του και ενσαρκώνουν το διαχρονικό του ενδιαφέρον για τη μελέτη της οπτικής αντίληψης (εικόνα 12). Πρόκειται για αρχιτεκτονικά διαμορφωμένους χώρους με ένα ελεγχόμενο άνοιγμα προς τον ουρανό, όπου το φυσικό φως μετατρέπεται σε κύριο καλλιτεχνικό μέσο. Από το εσωτερικό του χώρου, ο οποίος στις πρώτες εγκαταστάσεις φωτίζεται συχνά με θερμό, κιτρινωπό τεχνητό φως από λαμπτήρες πυρακτώσεως ή βολφραμίου, ο ουρανός εμφανίζεται με ιδιαίτερα ενισχυμένη μπλε χρωματική ένταση, βαθύτερη και πιο κορεσμένη από ό,τι όταν παρατηρείται άμεσα σε εξωτερικό περιβάλλον. Το φαινόμενο αυτό δεν αποτελεί απλώς μια αισθητική επιλογή, αλλά βασίζεται στις αρχές της ταυτόχρονης

χρωματικής αντίθεσης και της προσαρμογής του ανθρώπινου οπτικού συστήματος. (Govan et al., 2014)



12 Green Mountain Falls Skyspace, James Turrell, Colorado Mountain (designboom, 2022)

Μέσα από τέτοιες παρεμβάσεις, ο Turrell αποκαλύπτει ότι το χρώμα και το φως δεν είναι σταθερές ιδιότητες του κόσμου, αλλά κατασκευάζονται ενεργά από τον μηχανισμό της όρασης. Τα Skyspaces δεν λειτουργούν ως αντικείμενα προς παρατήρηση, αλλά ως συνθήκες εμπειρίας που απαιτούν χρόνο, ακινησία και συνειδητή παρατήρηση. Ο θεατής καλείται να αντιληφθεί την ίδια τη διαδικασία της όρασης, καθώς οι ανεπαίσθητες μεταβολές του φυσικού φωτός και του τεχνητού περιβάλλοντος φωτισμού μετασχηματίζουν συνεχώς την αντίληψη του ουρανού. Με αυτόν τον τρόπο, τα έργα του Turrell εντάσσονται σε μια φαινομενολογική προσέγγιση της τέχνης, όπου το φως δεν αναπαριστά, αλλά αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε.

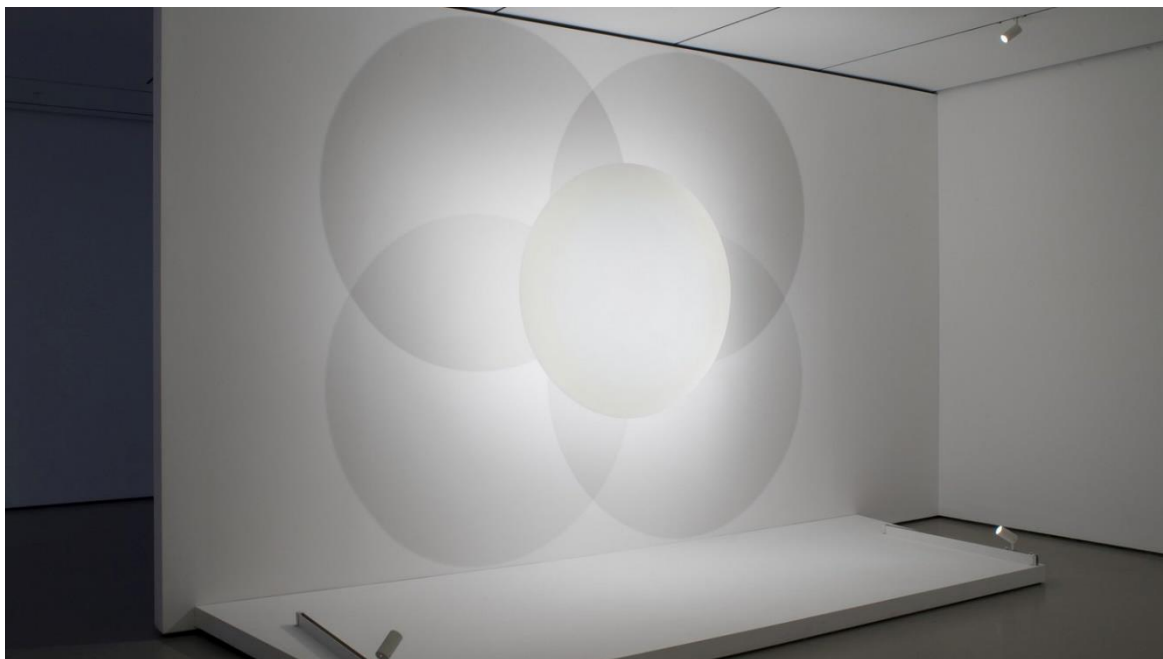
Συνολικά, το έργο του James Turrell επαναπροσδιορίζει τη σχέση τέχνης, χώρου και θεατή, μετατρέποντας την όραση σε βιωματική και στοχαστική εμπειρία. Το φως, απαλλαγμένο από την αναπαράσταση, γίνεται φορέας αντίληψης, συνείδησης και πνευματικότητας.

Η προσέγγιση του Turrell διαφοροποιείται έντονα από εκείνη του Dan Flavin, ο οποίος παρουσίασε τα έργα του στο Λος Άντζελες το 1966 μέσω της Nicholas Wilder Gallery με εγκαταστάσεις από λευκούς φθορίζοντες λαμπτήρες. Ο Turrell διατηρεί απόσταση από τη λογική του «έτοιμου αντικειμένου» και την αισθητική του βιομηχανικού εξαρτήματος. Ενώ τα έργα του Flavin διαλύουν τον χώρο μέσω της έντασης του φωτός, το Afrum επιτυγχάνει το αντίθετο: το φως αποκτά υλική παρουσία στη γωνία, ενώ ο περιβάλλων χώρος μετατρέπεται σε κενό. Για τον Turrell, η χρήση των έτοιμων φωτιστικών σωμάτων ερχόταν σε αντίθεση με την «ελαστική» και πνευματική επιφάνεια που πρότεινε ο Malevich. (Govan et al., 2013)

3.2 Robert Irwin

Ο Robert Irwin επιδίωξε συστηματικά τη διάλυση των ορίων μεταξύ καμβά και τοίχου, αρχικά μέσα από μονοχρωματικά έργα και, στη συνέχεια, με τα εμβληματικά Dot paintings και disc paintings (εικόνα 13). Μέσα από μια περίοδο απομόνωσης και εντατικής μελέτης, αφαίρεσε κάθε χειρονομαϊκή έκφραση από τη ζωγραφική επιφάνεια, επιδιώκοντας μια εξαιρετικά λεπτή και ελεγχόμενη οπτική εμπειρία. Κατά τη διαδικασία αυτή, συνειδητοποίησε ότι η πιο ουσιαστική και παράδοξη οπτική αίσθηση του έργου δεν προερχόταν από τον ίδιο τον καμβά, αλλά από τη σκιά που αυτός προέβαλλε στον περιβάλλοντα τοίχο. Η σκιά αναγνωρίστηκε ως το κατεξοχήν πραγματικό φαινόμενο, καθώς ακριβώς σε αυτήν καταργείται το όριο ανάμεσα στην παρατήρηση του αντικείμενου και την αντίληψη του χώρου.

Τα disc paintings του Irwin, σαγηνευτικά και αιθέρια, λειτουργούν ως «πίνακες χωρίς όρια» που συγχωνεύονται οπτικά με τον περιβάλλοντα χώρο. Η απουσία σαφούς περιγράμματος και η λεπτή διάχυση του φωτός καθιστούν το έργο αμφίσημο ως αντικείμενο, επιτρέποντας στο φως, στη σκιά και στον τοίχο να αλληλεπιδρούν ως ενιαίο αντιληπτικό πεδίο. Με αυτόν τον τρόπο, τα έργα παύουν να λειτουργούν ως αυτόνομα ζωγραφικά αντικείμενα και μετατρέπονται σε καταστάσεις αντίληψης, ενεργοποιώντας τον χώρο και επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση του θεατή με το περιβάλλον του. (Govan et al., 2013)



13 Robert Irwin. *Untitled*. 1968. Installation view of the exhibition "Geometry of Motion, 1920s/1970s" March 19, 2008–June 23, 2008. IN2032.9. Photograph by Thomas Griesel.

Κατά τη μετάβασή του από τα disc paintings στα έργα που βασίζονται στη γραμμική οργάνωση του φωτός, ο Robert Irwin εγκατέλειψε σταδιακά το ζωγραφικό αντικείμενο υπέρ μιας άμεσης διερεύνησης του φωτός ως υλικού που συγκροτεί τον ίδιο τον χώρο. Στο μεταβατικό στάδιο ανάμεσα στα disc paintings και στις γραμμικές εγκαταστάσεις φωτός, ο Robert Irwin ανέπτυξε τις λεγόμενες Column installations, έργα στα οποία το φως αποκτά καθαρή χωρική παρουσία χωρίς να λειτουργεί ως αυτόαρκες αντικείμενο (εικόνα 14). Η

σημασία των Columns δεν έγκειται στην αισθητική τους ως γλυπτά, αλλά στη λεπτή και σχεδόν ανεπαίσθητη διατάραξη του περιβάλλοντος χώρου που επιφέρουν. Μέσω της διαφάνειας, της κατακόρυφης ανάπτυξης και της ελεγχόμενης εκπομπής φωτός, τα έργα αυτά μεταβάλλουν την αντίληψη του χώρου και της κίνησης του θεατή.



14 Robert Irwin *Space Shifters* Hayward Gallery, London September 26, 2018 – January 6, 2019 (Hayward Gallery's *Space Shifters* Will Feature Robert Irwin | Pace Gallery, 2025)

Στα επόμενα έργα του με λαμπτήρες φθορισμού (εικόνα 15), ο Irwin άρχισε να περιβάλλει τους φωτεινούς σωλήνες με διαδοχικά στρώματα θεατρικών φίλτρων (theater gels), μειώνοντας την ένταση του φωτός που συνήθως εκπέμπεται από τον φθορισμό και μετασχηματίζοντας ποιοτικά το εκπεμπόμενο φως. Μέσω αυτής της πρακτικής, παρήγαγε λεπτές χρωματικές αποχρώσεις που δεν θα μπορούσαν να επιτευχθούν μέσω της ανακλαστικής λειτουργίας της ζωγραφικής επιφάνειας. Σε αντιδιαστολή, ο Dan Flavin χρησιμοποίησε αποκλειστικά εμπορικά διαθέσιμους λαμπτήρες φθορισμού χωρίς καμία τροποποίηση, εντάσσοντάς τους ως έτοιμα βιομηχανικά στοιχεία σε αυστηρές μινιμαλιστικές συνθέσεις. Αντίθετα, στον Irwin, η γραμμική τοποθέτηση φωτεινών στοιχείων με ανεπαίσθητες χρωματικές διαφοροποιήσεις και σε κανονικά διαστήματα δημιουργεί φορτισμένα «κενά» ανάμεσά τους, όπου το φως, το χρώμα και η σκιά αλληλεπιδρούν δυναμικά. (Govan et al., 2014)



15 Robert Irwin *Sunshine Noir*, 2014. Pace Gallery (*Sunshine Noir*, 2014 by Robert Irwin, 2026)

Ο όρος *Light Art* συνδέεται συχνά με το κίνημα **Light and Space**, όπου το φως αντιμετωπίζεται ως άυλη συνθήκη εμπειρίας και μέσο διερεύνησης της αντίληψης του χώρου. Ωστόσο, στο ευρύτερο πεδίο της τέχνης του φωτός εντάσσονται και πρακτικές με διαφορετική θεωρητική και αισθητική βάση. Σε αυτό το πλαίσιο, το **Neon Art / Neon Light Art** συγκροτεί ένα διακριτό παρακλάδι, το οποίο δεν εστιάζει στην αποϋλοποίηση και τη φαινομενολογική εμπειρία του φωτός, αλλά στη γραμμική υλικότητα, τη σημειολογική του φόρτιση και τη σχέση του με τον αστικό και πολιτισμικό χώρο. Η μετάβαση αυτή σηματοδοτεί μια αλλαγή προσέγγισης, από το φως ως συνθήκη αντίληψης στο φως ως φορέα νοήματος και χωρικής αφήγησης.

4 Το φως ως γραμμή. Neon Light

Η πόλη έμοιαζε να φλέγεται. Το τηλέφωνο χτύπησε στο αρχηγείο της πυροσβεστικής στη Μισούλα της Μοντάνα, όταν ένας άνδρας από το Rattlesnake Gulch, 26 χιλιόμετρα μακριά, ανέφερε μια έντονη λάμψη πάνω από την πόλη. Ήταν τόσο αναστατωμένος που ο πυροσβέστης δυσκολεύτηκε να τον καθησυχάσει. Όταν τον ρώτησε αν το υποτιθέμενο «πύρινο μέτωπο» είχε μακρόστενο, ορθογώνιο σχήμα και εκείνος απάντησε καταφατικά, τον διαβεβαίωσε πως δεν επρόκειτο για φωτιά, αλλά για τη φωτεινή νέον επιγραφή του ξενοδοχείου Florence (εικόνα 16), η οποία το 1928 είχε βάψει τον νυχτερινό ουρανό κόκκινο. (Ribbat, 2013)



16 Florence Hotel / Florence Building, Missoula, Montana. Πηγή: *The Historic Florence*.

Το νέον ανακαλύφθηκε το 1898 από τους Βρετανούς χημικούς Sir William Ramsay και Morris Travers, στο πλαίσιο των πειραμάτων τους που στόχευαν στην απομόνωση και ταυτοποίηση των αερίων συστατικών της ατμόσφαιρας. Το όνομά του προέρχεται από την ελληνική λέξη «νέον», που σημαίνει «καινούργιο», υποδηλώνοντας τον χαρακτήρα του ως πρόσφατα ανακαλυφθέν χημικό στοιχείο.

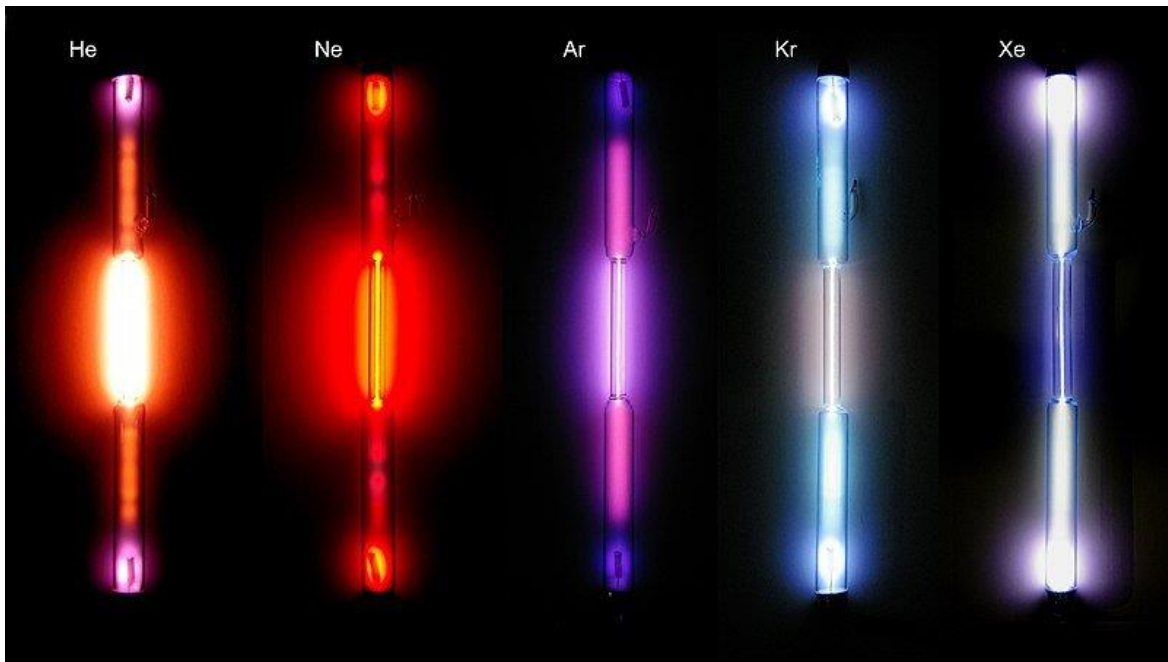
Κατά τη διάρκεια των πειραμάτων τους, οι ερευνητές τοποθέτησαν το αέριο σε έναν γυάλινο σωλήνα τύπου Plücker και προκάλεσαν ηλεκτρική εκκένωση. Τότε παρατήρησαν ένα εντυπωσιακό οπτικό φαινόμενο: ένα έντονο, βαθυκόκκινο φως πλημμύρισε τον σωλήνα. Όπως περιγράφει χαρακτηριστικά ο Morris Travers, «μια πύρινη πορφυρή λάμψη» (“a blaze of crimson”) ξεχύθηκε από τον σωλήνα, ένα λαμπερό χρώμα που κράτησε τους δύο χημικούς «για μερικές στιγμές απολύτως μαγεμένους» (spell-bound). (Ribbat, 2013, p. 24)

Η στιγμή αυτή δεν αποτέλεσε μόνο την επιβεβαίωση της ύπαρξης ενός νέου στοιχείου, αλλά και την πρώτη αποκάλυψη της μοναδικής φωτεινής του ιδιότητας — μιας ιδιότητας που

αργότερα θα μετέτρεπε το νέον από επιστημονικό εύρημα σε τεχνολογικό και πολιτισμικό φαινόμενο.

Η μετάβαση από την επιστημονική ανακάλυψη στη μαζική χρήση, αφού μέχρι εκείνη τη στιγμή η παραγωγή του αερίου και η μετατροπή του σε λαμπτήρες δεν ήταν συμφέρουσα, πραγματοποιήθηκε στις αρχές του 20ού αιώνα, χάρη στον Γάλλο μηχανικό και εφευρέτη **Georges Claude**. Το 1910 παρουσίασε για πρώτη φορά λαμπτήρες νέον στο Σαλόνι Αυτοκινήτου του Παρισιού, ενώ το 1912 εγκατέστησε τις πρώτες εμπορικές φωτεινές επιγραφές. (Helmenstine, 2024).

Εκτός από το χαρακτηριστικό πορτοκαλοκόκκινο φως του νέον, διαφορετικές χρωματικές αποχρώσεις επιτυγχάνονται είτε με τη χρήση άλλων ευγενών αερίων ή μιγμάτων τους, είτε μέσω φωσφορικών επιστρώσεων στο εσωτερικό του γυάλινου σωλήνα. Κάθε ευγενές αέριο εκπέμπει συγκεκριμένο φάσμα ακτινοβολίας, ενώ οι φωσφόροι μετατρέπουν την υπεριώδη ή ορατή ακτινοβολία σε επιθυμητά χρώματα (εικόνα 17).



17 Χαρακτηριστικά χρώματα εκπομπής των ευγενών αερίων κατά την ηλεκτρική εκκένωση. Πηγή: ChemTalk.

4.1 Η έννοια της γραμμής – θεωρητική και σημειολογική προσέγγιση μέσα από το neon

Η γραμμή αποτελεί μία από τις πλέον θεμελιώδεις και ταυτόχρονα πολυσημικές έννοιες της οπτικής σκέψης. Παρότι εμφανίζεται ως στοιχειώδης μορφή, υπερβαίνει τον ρόλο της απλής γεωμετρικής οντότητας, λειτουργώντας ως φορέας νοήματος, κίνησης και χρονικότητας. Η σημασία της δεν εξαντλείται στη μορφολογική της υπόσταση, αλλά εκτείνεται στον τρόπο με τον οποίο γίνεται αντιληπτή, βιώνεται και ερμηνεύεται εντός συγκεκριμένων αισθητικών και πολιτισμικών πλαισίων.

Η θεωρητική κατανόηση της γραμμής ως δυναμικού στοιχείου διαμορφώνεται ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα. Ο Wassily Kandinsky αντιλαμβάνεται τη γραμμή ως το αποτέλεσμα της κίνησης του σημείου, ως ίχνος ενέργειας που ενσωματώνει εσωτερική ένταση και εκφραστική ποιότητα (εικόνα 19) (Kandinsky, 1979). Στη θεώρησή του, η γραμμή δεν είναι ουδέτερη ούτε παθητική, αλλά υποδηλώνει δράση, κατεύθυνση και ρυθμό, συγκροτώντας ένα ενεργό μορφοπλαστικό γεγονός. Η γραμμικότητα συνδέεται άρρηκτα με τη δύναμη που την παράγει, καθιστώντας τη φορέα νοηματικής έντασης και όχι απλώς περιγραφικό στοιχείο.

Σε ανάλογο θεωρητικό πλαίσιο, ο Paul Klee περιγράφει τη γραμμή ως «σημείο που βγήκε περίπατο» (εικόνα 18), εισάγοντας τη διάσταση της χρονικότητας και της διαδικασίας ως εγγενή χαρακτηριστικά της (Klee & Moholy-Nagy, 1973). Η γραμμή δεν υφίσταται ως στατικό σχήμα, αλλά ως διαδρομή που εξελίσσεται στον χρόνο. Η κατανόησή της προκύπτει μέσα από την κίνηση του βλέμματος και του σώματος, μετατοπίζοντας την εμπειρία της από τη γεωμετρική αναπαράσταση στη βιωματική αντίληψη της συνέχειας και της ροής.



18 Klee, P. (1973). *Pedagogical sketchbook, line study.*

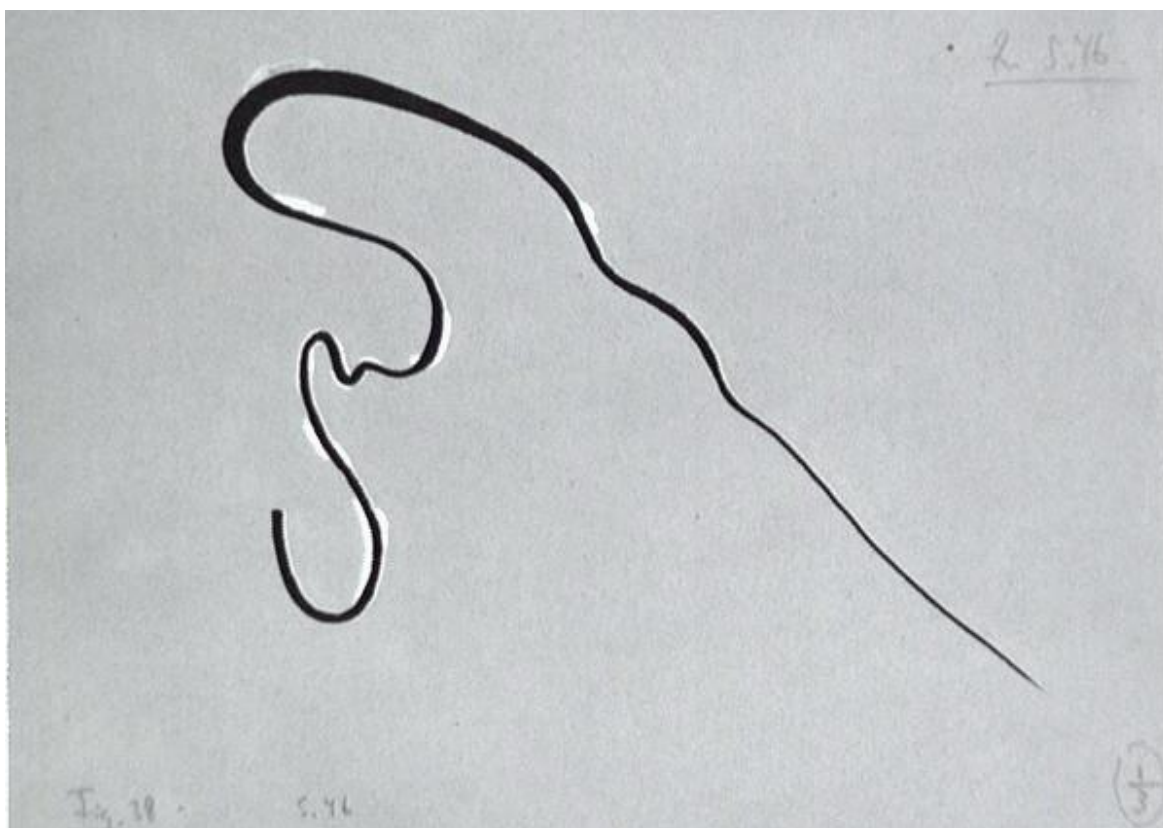
Η ψυχολογία της οπτικής αντίληψης, και ειδικότερα η θεωρία Gestalt, ενισχύει αυτήν τη δυναμική κατανόηση της γραμμής. Ο Rudolf Arnheim επισημαίνει ότι οι γραμμικές μορφές λειτουργούν ως βασικοί μηχανισμοί οργάνωσης του οπτικού πεδίου, καθοδηγώντας την προσοχή και συγκροτώντας σχέσεις ανάμεσα στα επιμέρους στοιχεία (Arnheim, 2020). Σύμφωνα με τις αρχές της Gestalt, τα οπτικά ερεθίσματα δεν γίνονται αντιληπτά αποσπασματικά, αλλά οργανώνονται σε συνεκτικές μορφές. Η γραμμή βιώνεται έτσι όχι ως άθροισμα σημείων, αλλά ως ενιαία και συνεχής δομή, η οποία προσδίδει κατεύθυνση, ρυθμό και δυναμισμό στο οπτικό σύνολο.

Ιδιαίτερη σημασία αποκτά η αρχή της καλής συνέχειας, σύμφωνα με την οποία ο ανθρώπινος νους τείνει να αντιλαμβάνεται τις μορφές ως ομαλές και αδιάλειπτες. Μέσα από αυτήν την αρχή, η γραμμή καθίσταται φορέας ροής και κίνησης, ενσωματώνοντας την έννοια του χρόνου στην οπτική εμπειρία. Παρά τη συμβολή της στη κατανόηση των μηχανισμών της αντίληψης, η Gestalt περιορίζεται κυρίως στο επίπεδο της μορφολογικής οργάνωσης και δεν επιχειρεί να ερμηνεύσει το πολιτισμικό ή σημειωτικό περιεχόμενο των μορφών.

Το θεωρητικό αυτό πεδίο συμπληρώνεται από τη σημειολογική προσέγγιση του Umberto Eco, η οποία μετατοπίζει το ενδιαφέρον από την αντίληψη στη διαδικασία της σημασιοδότησης. Ο Eco ορίζει το σημείο ως αποτέλεσμα μιας συμβατικής σχέσης ανάμεσα

στην έκφραση και στο περιεχόμενο, υποστηρίζοντας ότι το νόημα δεν απορρέει από τη μορφή καθαυτή, αλλά από τους πολιτισμικούς κώδικες που διέπουν την ερμηνεία της (Eco, 1976). Η γραμμή, συνεπώς, δεν «σημαίνει» λόγω της οπτικής της δομής, αλλά επειδή εντάσσεται σε ένα σύστημα σημειωτικών συμβάσεων που επιτρέπει την ανάγνωσή της.

Η σύνδεση της θεωρίας Gestalt με τη σημειολογία του Eco αναδεικνύει μια διαδοχική αλλά αλληλένδετη διαδικασία. Η γραμμή γίνεται αρχικά αντιληπτή ως συνεκτική μορφή μέσω των μηχανισμών της οπτικής οργάνωσης και στη συνέχεια λειτουργεί ως σημείο, όταν ενταχθεί σε ένα πολιτισμικά προσδιορισμένο σύστημα κωδίκων. Η αντιληπτική συνοχή καθίσταται, έτσι, προϋπόθεση της σημειωτικής λειτουργίας, χωρίς ωστόσο να την καθορίζει. Το νόημα δεν είναι εγγενές στη μορφή, αλλά προκύπτει από τη χρήση, τη σύμβαση και το συμφραζόμενο.



19 Vasily Kandinsky. Drawings for Point and line to plane. 1925 "Ligne courbe-librement ondulée" (Ελεύθερα κυματιστή καμπύλη γραμμή)

Στο πλαίσιο αυτό, η γραμμή φωτός του νεοπ μπορεί να ιδωθεί ως σημείο υψηλής σημειωτικής έντασης. Ενεργοποιεί ταυτόχρονα πολλαπλούς κώδικες — τεχνολογικούς, αστικών, εμπορικών και αισθητικών — χωρίς να μεταφέρει μονοσήμαντα μηνύματα. Αντίθετα, παραμένει πολυσημική και ανοιχτή σε ερμηνείες που διαφοροποιούνται ανάλογα με το πολιτισμικό πλαίσιο και την εμπειρία του παρατηρητή. Όπως επισημαίνει ο Eco, τα σημειωτικά συστήματα παράγουν νόημα μέσα από τη χρήση και την επανάληψη, όχι μέσω σταθερών ή καθολικών σημασιών (Eco, 1976).

Η αποϋλοποίηση της γραμμής μέσω του φωτός ενισχύει περαιτέρω τη σημειολογική της λειτουργία. Παρότι η γραμμή του νέον συγκροτείται υλικά από τον γυάλινο σωλήνα, η φωτεινή εκπομπή τείνει να υπερβαίνει οπτικά το υλικό της υπόστρωμα, δημιουργώντας την

εντύπωση μιας σχεδόν άυλης γραμμής στον χώρο. Υπό αυτή την οπτική, το neon μπορεί να κατανοηθεί ως μορφή φωτεινής γραφής, όπου η γραμμικότητα λειτουργεί ως κώδικας επικοινωνίας και πολιτισμικής δήλωσης.

Η γραμμή του neon συγκροτεί, τελικά, ένα υβριδικό πεδίο ανάμεσα στο ορατό και το άυλο, στο σταθερό και το εφήμερο, στο αισθητικό και το σημειωτικό. Δεν λειτουργεί απλώς ως μορφή, αλλά ως φορέας ενέργειας, χρόνου και νοήματος. Μέσα από αυτή τη θεώρηση, η γραμμή παύει να αποτελεί αφηρημένο γεωμετρικό στοιχείο και μετατρέπεται σε βασικό μηχανισμό κατανόησης του neon ως καλλιτεχνικού και πολιτισμικού φαινομένου, αναδεικνύοντας το φως ως γλώσσα που δομεί εμπειρίες και παράγει νόημα.

4.2 Πολιτιστικός χαρακτήρας του νέον

Πέρα από τη λειτουργική του χρήση, το νέον άσκησε βαθιά και διαρκή επιρροή στον οπτικό πολιτισμό του 20ού αιώνα. Το εντυπωσιακό φως των σωλήνων νέον, ενταγμένο στο νυχτερινό αστικό περιβάλλον, σε συνδυασμό με την ευπλαστότητα του υλικού και τις εκτεταμένες μορφολογικές του δυνατότητες, ανέδειξε το νέον σε ένα σύνθετο κοινωνικό και αισθητικό φαινόμενο. Οι φωτεινές επιγραφές, αρχικά συνδεδεμένες κυρίως με τη διαφήμιση και τη βιομηχανία της διασκέδασης (εικόνα 20), αναδιαμόρφωσαν τη σχέση των ανθρώπων με τη νύχτα και τον δημόσιο χώρο, ενώ παράλληλα εντάχθηκαν και από αρχιτέκτονες ως μέσο ανάδειξης κτιρίων του Art Deco και του μοντερνισμού της περιόδου, μετατρέποντας την πόλη σε ένα διαρκώς ενεργό τοπίο.

Το νέον υπερέβη τον καθαρά εμπορικό του ρόλο και ενέπνευσε καλλιτέχνες της σύγχρονης τέχνης και της Light Art, οι οποίοι το αξιοποίησαν όχι ως μέσο προώθησης, αλλά ως εργαλείο κριτικού σχολιασμού της καταναλωτικής κουλτούρας και ως αυτόνομο καλλιτεχνικό υλικό. Υπό αυτό το πρίσμα, η ανακάλυψη του νέον δεν αποτέλεσε μόνο τεχνολογικό επίτευγμα, αλλά και καθοριστικό πολιτισμικό γεγονός.



20 Moulin Rouge, Παρίσι, 1936. Φωτογραφία: Willem van de Poll / Nationaal Archief. Πηγή: Sygns.

Το 1912, το κουρείο *Palais Coiffeur* στη λεωφόρο Montmartre στο Παρίσι αποτέλεσε την πρώτη επιχείρηση στην ιστορία που χρησιμοποίησε διαφημιστική επιγραφή νέον (Ribbat, 2013, σ. 34). Στις Ηνωμένες Πολιτείες, η πρώτη νέον επιγραφή θεωρείται ότι εγκαταστάθηκε το 1922, όταν εισήχθη από τη γαλλική εταιρεία του Georges Claude, στην επιγραφή αναγράφονταν η λέξη “Packard” και τοποθετήθηκε σε αντιπροσωπεία αυτοκινήτων (*car dealership*). (Sygns, n.d.)

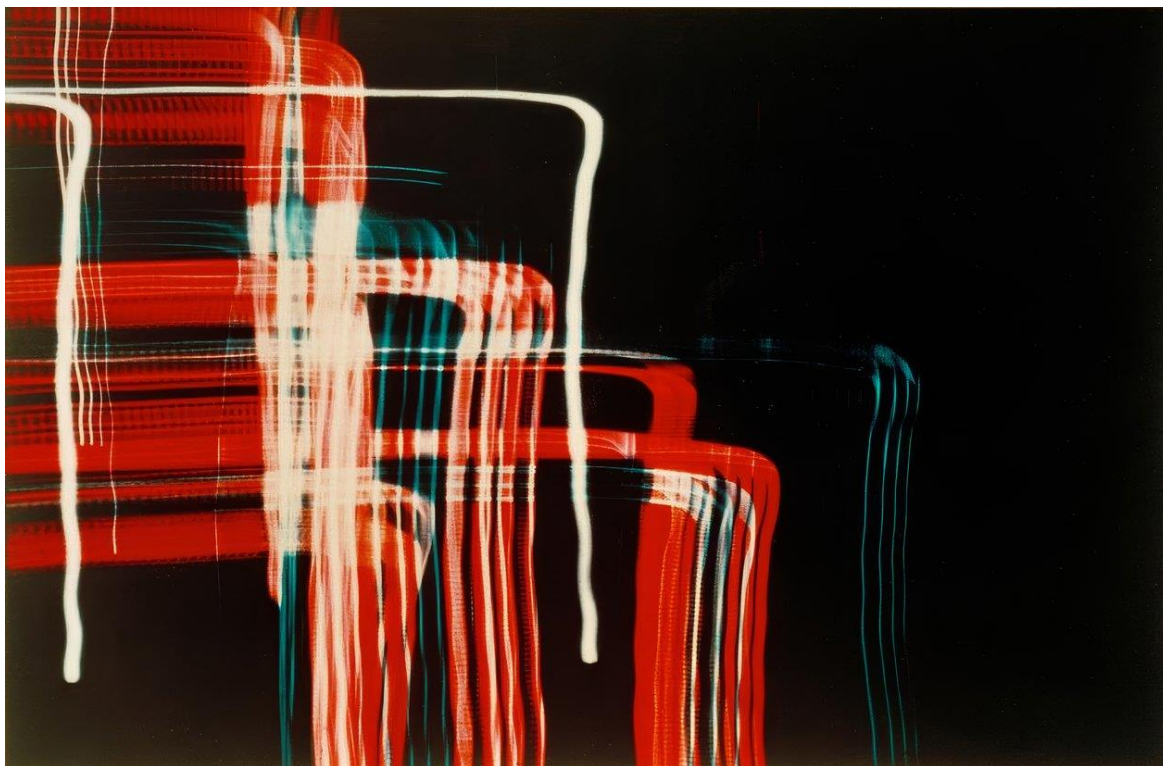
Στα χρόνια που ακολούθησαν, και κυρίως μετά την απελευθέρωση της πατέντας του Georges Claude, οι νέον επιγραφές κατέκλυσαν τα μεγάλα αστικά κέντρα και τους εμπορικούς δρόμους σε παγκόσμιο επίπεδο. Στη δεκαετία του 1930, περίπου 5.000 υαλουργοί εργάζονταν στις Ηνωμένες Πολιτείες αποκλειστικά για την παραγωγή νέον

διαφημιστικών επιγραφών. Την ίδια περίοδο, η Times Square αναδείχθηκε σε παγκόσμιο σύμβολο του νέον φωτισμού και της αστικής θεαματικότητας. “Από σχεδόν οποιοδήποτε σημείο αυτής της «μέκκας» της αμερικανικής διασκέδασης, μπορούσαν να διακριθούν περίπου 300 διαφορετικές εγκαταστάσεις νέον, οι οποίες κυμαίνονταν από μικρές φωτεινές επιγραφές σε βιτρίνες καταστημάτων έως μνημειακές κατασκευές νέον τοποθετημένες στις οροφές κτιρίων”. (εικόνα 21) (Ribbat, 2013, p. 45)



21 1930s TIMES SQUARE BROADWAY 47TH STREET FULL OF NEON SIGNS AND MARQUEES NIGHT ON THE GREAT WHITE WAY NEW YORK CITY (Photo by Charles Phelps Cushing/ClassicStock/Getty Images)

4.2.1 Νέα Υόρκη και νέον



22 Laszlo Moholy Nagy *Neon signs Chicago* (MeisterDrucke, n.d.)

Ο χαρακτήρας του νέον στη Νέα Υόρκη μπορεί να προσεγγιστεί ως βασικό στοιχείο της αστικής οπτικής κουλτούρας του 20ού αιώνα. Το νέον δεν λειτούργησε μόνο ως τεχνολογία φωτισμού ή εργαλείο διαφήμισης, αλλά ως μέσο που συνέβαλε ενεργά στη διαμόρφωση της εμπειρίας της πόλης, ιδίως κατά τη νυχτερινή της διάσταση. Το τεχνητό φως αποτέλεσε καθοριστικό παράγοντα του αστικού εκσυγχρονισμού, μεταβάλλοντας ριζικά την αντίληψη του χώρου και του χρόνου στην πόλη.

Στη Νέα Υόρκη, το νέον ταυτίστηκε κατεξοχήν με την περιοχή της Times Square, όπου οι φωτεινές επιγραφές συγκρότησαν ένα περιβάλλον υπερβολικής οπτικής διέγερσης και συνεχούς θαύματος. Η μαζική χρήση του νέον στην εμπορική διαφήμιση συνέβαλε στη δημιουργία μιας εμβληματικής εικόνας της πόλης, συνδεδεμένης με την κατανάλωση, την ταχύτητα και τη διαρκή κίνηση (Rinaldi, 2013)

Η αισθητική δυναμική του νέον επηρέασε ουσιαστικά και την καλλιτεχνική παραγωγή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Chryssa, η οποία το 1964 δημιούργησε το μνημειακό έργο *Gates to Times Square* (εικόνα 23), χρησιμοποιώντας νέον και βιομηχανικά υλικά. Η καλλιτέχνης αντιλαμβανόταν την Times Square ως έναν «Κήπο του Φωτός» και μετέφερε το νέον από το πεδίο της λειτουργικής επιγραφής στη σφαίρα της γλυπτικής και της καλλιτεχνικής έρευνας, αναδεικνύοντας το φως ως αυτόνομο εκφραστικό μέσο (Witko et al., 2023)



23 Chryssa *The Gates to Times Square*, 1964-1966 Welded stainless steel, neon, and plexiglass 120 × 120 × 120 in. (304.8 × 304.8 × 304.8 cm) Collection Buffalo AKG Art Museum, Buffalo, New York; Gift of Mr. and Mrs. Albert A. List, 1972

Εκτός από την Νέα Υόρκη το Las Vegas αποτελεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα πόλης που ταυτίστηκε με τον φωτισμό νέον. Χτισμένο μέσα στην έρημο, ανέπτυξε μια αστική ταυτότητα όπου το παλλόμενο φως και οι εντυπωσιακές νέον επιγραφές λειτουργούν ως οπτικά ορόσημα (landmarks), καθοδηγώντας τους επισκέπτες. Οι φωτεινές προσόψεις των ξενοδοχείων και των καζίνο δεν εξυπηρετούν μόνο διαφημιστικούς σκοπούς, αλλά συγκροτούν ένα θεαματικό περιβάλλον

Κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου παρατηρείται η απαρχή της φθίνουσας πορείας της εκτεταμένης χρήσης του νέον, μια τάση που εδραιώθηκε πλήρως έως τη δεκαετία του 1960, όταν το υλικό άρχισε να αντικαθίσταται από νέες τεχνολογίες και βιομηχανικά υλικά. Οι πλαστικές και ακρυλικές φωτεινές επιγραφές, σε συνδυασμό με την εξέλιξη του φθορίζοντος φωτισμού, αποδείχθηκαν πιο οικονομικές στην παραγωγή, ανθεκτικότερες στη φθορά και λιγότερο ενεργοβόρες σε σύγκριση με τους εύθραυστους γυάλινους σωλήνες νέον.

Από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα, η κυρίαρχη παρουσία του νέον στη Νέα Υόρκη άρχισε να περιορίζεται. Η χρήση του μετατοπίστηκε από τη μαζική εμπορική διαφήμιση προς πιο περιθωριακά πλαίσια, όπως μπαρ, νυχτερινά κέντρα και χώρους που σχετίζονται με τη βιομηχανία του σεξ. Η παρακμή αυτή συνδέεται τόσο με κοινωνικοοικονομικές αλλαγές όσο και με την αντικατάσταση του νέον από νεότερες τεχνολογίες φωτισμού (Rinaldi, 2013).

Παρά την υποχώρησή του, το νέον δεν εξαφανίστηκε από το αστικό τοπίο. Κατά τη δεκαετία του 1990 απέκτησε έντονη καλτ διάσταση, λειτουργώντας ως φορέας νοσταλγίας και μνήμης μιας προγενέστερης αστικής εμπειρίας. Έτσι, το νέον διατηρεί τη σημασία του όχι πλέον ως κυρίαρχο μέσο προβολής, αλλά ως συμβολικό ίχνος της ιστορικής και αισθητικής εξέλιξης της Νέας Υόρκης.

4.3 Η Σχέση Νέον με την Αρχιτεκτονική και τον Φουτουρισμό

Η σχέση του νέον με την αρχιτεκτονική και τον φουτουρισμό διαμορφώνεται σταδιακά μέσα στον 20ό αιώνα, καθώς το φως αρχίζει να νοείται όχι μόνο ως λειτουργικό ή διακοσμητικό στοιχείο, αλλά ως ενεργό μορφολογικό και συμβολικό εργαλείο. Το νέον, με την έντονη φωτεινότητα και τη γραμμική του καθαρότητα, συνδέθηκε από νωρίς με αφηγήσεις ταχύτητας, τεχνολογίας και προόδου, οι οποίες αποτέλεσαν βασικούς άξονες της φουτουριστικής σκέψης στην αρχιτεκτονική και τις εφαρμοσμένες τέχνες.

4.3.1 Ιταλικός Φουτουρισμός: ταχύτητα, μηχανή και φως

Ο Ιταλικός Φουτουρισμός των αρχών του 20ού αιώνα, αν και προηγήθηκε χρονικά της ευρείας χρήσης του νέον, διαμόρφωσε το ιδεολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο το φως θα μπορούσε αργότερα να λειτουργήσει ως σύμβολο του μέλλοντος. Οι φουτουριστές, με κεντρικές μορφές όπως ο Filippo Tommaso Marinetti, εξύμνησαν την ταχύτητα, τη μηχανή, την ενέργεια και τη δυναμική της σύγχρονης πόλης (Rainey et al., 2009). Η αρχιτεκτονική, σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση, όφειλε να απορρίψει τη στατικότητα και να εκφράσει τη ροή και την ένταση της μοντέρνας ζωής.

Παρότι το νέον δεν αποτελούσε ακόμη διαθέσιμο τεχνολογικό μέσο, η φουτουριστική έμφαση στη γραμμή, την κίνηση και τη φωτεινή ένταση προετοίμασε το έδαφος για την αποδοχή του φωτός ως βασικού εκφραστικού στοιχείου. Το φως, νοημένο ως ενέργεια και όχι ως απλός φωτισμός, εντάσσεται ήδη σε μια φουτουριστική αντίληψη του χώρου, η οποία αργότερα θα βρει υλική έκφραση μέσα από το νέον.

4.3.2 Art Deco και Streamline Moderne: το νέον ως σύμβολο μοντερνικότητας

Κατά τις δεκαετίες του 1920 και 1930, τα αρχιτεκτονικά ρεύματα του Art Deco και του Streamline Moderne ενσωμάτωσαν πιο συστηματικά το τεχνητό φως στην αισθητική τους γλώσσα. Το Art Deco, με την έμφαση στη γεωμετρία, τη συμμετρία και την τεχνολογική αισιοδοξία, υιοθέτησε το νέον ως στοιχείο που ενίσχυε τη λάμψη και τη θεατρικότητα των κτιρίων, ιδιαίτερα σε κινηματογράφους, θέατρα και εμπορικά κέντρα (McClinton, 1986).

Το Streamline Moderne, ως εξέλιξη του Art Deco, προχώρησε ακόμη περισσότερο στη σύνδεση της αρχιτεκτονικής με την έννοια της ταχύτητας. Οι καμπύλες γραμμές, οι οριζόντιες τονίσεις και οι αεροδυναμικές φόρμες συνοδεύτηκαν από φωτεινές επιγραφές και γραμμικά στοιχεία νέον, τα οποία υπογράμμιζαν την κίνηση και τη ροή. Το νέον λειτουργούσε εδώ ως οπτική προέκταση της μορφής, ενισχύοντας την αίσθηση ενός κόσμου που κατευθύνεται προς το μέλλον.

4.3.3 Googie: αρχιτεκτονική του Space Age και το νέον ως φουτουριστικό σύμβολο

Η πιο άμεση και καθαρή σύνδεση του νέον με τον φουτουρισμό στην αρχιτεκτονική πραγματοποιείται μέσα από το ρεύμα του Googie, το οποίο αναπτύχθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες κατά τις δεκαετίες του 1940 και 1950. Το Googie συνδέθηκε με το πνεύμα του Space Age και εξέφρασε την αισιοδοξία της μεταπολεμικής περιόδου απέναντι στην τεχνολογία, την ταχύτητα και το μέλλον (Hess, 2004).

Οι έντονες neon επιγραφές, σε συνδυασμό με δυναμικές, αιχμηρές και συχνά εκρηκτικές φόρμες, χρησιμοποιήθηκαν ευρέως σε καφέ, μοτέλ, βενζινάδικα και κινηματογράφους, κυρίως κατά μήκος αυτοκινητοδρόμων. Σε αυτό το πλαίσιο, το νέον δεν λειτουργούσε απλώς ως μέσο διαφήμισης, αλλά ως βασικό μορφολογικό στοιχείο που προσέδιδε στο καθημερινό αστικό τοπίο μια έντονα φουτουριστική ταυτότητα. Η γραμμικότητα του νέον, σε συνδυασμό με την έντονη φωτεινότητά του, μετέτρεπε την αρχιτεκτονική σε φωτεινό θέαμα, ορατό από απόσταση και συνδεδεμένο με την εμπειρία της ταχύτητας.



24 LAX Theme Building

Παραδειγματικό εμβληματικό παράδειγμα της σύνδεσης αρχιτεκτονικής, φουτουρισμού και φωτεινής αισθητικής αποτελεί το LAX Theme Building (εικόνα 24), το οποίο εγκαινιάστηκε το 1962 ως υλική έκφραση της αισιοδοξίας της Jet Age. Το κτίριο, με τις χαρακτηριστικές διασταυρούμενες καμπύλες αψίδες και την αιωρούμενη εστιατορική πλατφόρμα, συνδύαζε επιρροές από τη βραζιλιάνικη μοντέρνα αρχιτεκτονική του Oscar Niemeyer και τη φανταστική εικονογραφία της επιστημονικής φαντασίας, όπως αυτή αποτυπώθηκε στον κινηματογράφο της δεκαετίας του 1950 (Neumann & Champa, 2002). Ο φωτισμός αποτέλεσε από την αρχή αναπόσπαστο μέρος της αρχιτεκτονικής σύλληψης: η επιλογή έμμεσου, έγχρωμου φωτισμού από τη βάση του κεντρικού πυρήνα, με αργές

χρωματικές μεταβάσεις μέσω διχρωμικών φίλτρων, μετέτρεψε το κτίριο σε δυναμικό φωτεινό ορόσημο, αποφεύγοντας τη θεατρικότητα υπέρ μιας «κομψής» φουτουριστικής εικόνας. Η χρήση νέον και φωτεινών γραμμών στο εσωτερικό, σε συνδυασμό με τα μεταγενέστερα φωτιζόμενα γυάλινα pylons του αεροδρομίου, ενίσχυσε περαιτέρω την ανάγνωση του χώρου ως οπτικής αφήγησης του μέλλοντος. Το Theme Building λειτούργησε έτσι ως αρχιτεκτονικό και φωτιστικό πρότυπο της φουτουριστικής φαντασίας, επηρεάζοντας άμεσα και τη λαϊκή κουλτούρα της εποχής, όπως μαρτυρεί η αισθητική συγγένεια με τη σειρά *The Jetsons* (εικόνα 25) (Hine, 1990). Η οπτική γλώσσα της σειράς βασίστηκε στις μορφολογικές αρχές του Googie και του Space Age, μεταφέροντας το φουτουριστικό όραμα της αρχιτεκτονικής και του νέον σε ένα μαζικό, φαντασιακό μέλλον (Hine, 1990). Το νέον, έστω και ως αισθητική αναφορά, καθίσταται σύμβολο ενός κόσμου όπου η τεχνολογία και η καθημερινή ζωή συγχωνεύονται.



25 *The Jetsons and Googie Architecture: The 1960s Future Vision.* (Hafza, 2024)

4.3.4 Νέον και κινηματογράφος

Η αισθητική του νέον στον κινηματογράφο δεν εμφανίζεται ως μεμονωμένο τεχνολογικό εύρημα, αλλά ως συνέχεια των φουτουριστικών αναζητήσεων των αρχών του 20ού αιώνα και της μεταγενέστερης αρχιτεκτονικής του φωτός. Ο ιταλικός φουτουρισμός, με την έμφαση στην ταχύτητα, την ενέργεια και τη μηχανή, έθεσε τις βάσεις για μια νέα αντίληψη της πόλης ως δυναμικού, φωτεινού και διαρκώς μεταβαλλόμενου οργανισμού. Η πόλη δεν νοείται πλέον ως σταθερή μορφή, αλλά ως εμπειρία, ως ροή φωτός, κινήσεων και οπτικών ερεθισμάτων — μια σύλληψη που θα βρει το κατεξοχήν της οπτικό λεξιλόγιο στον κινηματογράφο.

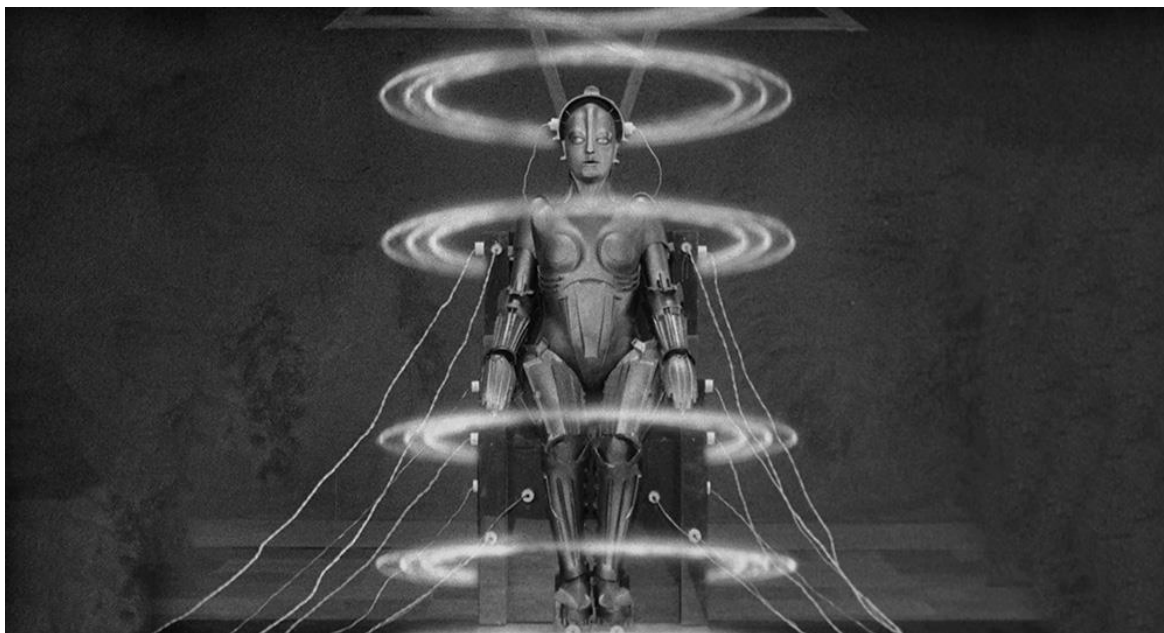


26 *Metropolis*, φωτισμός του νυχτερινού αστικού τοπίου

Η πρώτη ολοκληρωμένη κινηματογραφική σύνθεση αυτής της φωτεινής ουτοπίας —και ταυτόχρονα δυστοπίας— είναι το *Metropolis* του Fritz Lang (εικόνα 26). Επηρεασμένος από το ταξίδι του στη Νέα Υόρκη το 1924 και από τη νυχτερινή εικόνα της πόλης, ο Lang αντιλαμβάνεται το τεχνητό φως ως το κατεξοχήν υλικό της μελλοντικής μητρόπολης. Η μεταγραφή αυτής της εμπειρίας από τη Thea von Harbou στο ομώνυμο μυθιστόρημα μετατρέπει τον αμερικανικό φωτεινό ενθουσιασμό σε έναν εφιαλτικό αστικό μηχανισμό, όπου οι ουρανοξύστες, η διαφήμιση και η τεχνολογία υποτάσσουν το ανθρώπινο σώμα (Neumann & Champa, 2002)

Ιδιαίτερη σημασία για τη μελέτη του light art έχει η πρωτοποριακή χρήση του νέον στη σκηνή μεταμόρφωσης της ρομποτικής Μαρίας. Όπως χαρακτηριστικά αποτυπώνεται, **στο *Metropolis* (1927) ο Lang χρησιμοποιεί το νέον με ριζοσπαστικό τρόπο για να αποδώσει ένα φουτουριστικό όραμα της πόλης, αλλά και μέσα από την εμφάνιση ανερχόμενων και κατερχόμενων κυκλικών νέον φωτισμών, των οποίων η διάμετρος αντιστοιχεί στο περίγραμμα του γυναικείου ανδροειδούς, στη σκηνή της μεταμόρφωσης της γυναικοειδούς Μαρίας** (εικόνα 27). Το φως εδώ δεν λειτουργεί ως απλός φωτισμός, αλλά ως ενεργό, σχεδόν τελετουργικό μέσο, που γεφυρώνει τη μηχανή με το ανθρώπινο σώμα,

αποκαλύπτοντας τον φετιχιστικό χαρακτήρα της τεχνολογίας μέσα στον καπιταλιστικό φανταστικό ορίζοντα. (OFF-ON, n.d.)



27 *Metropolis* σκηνή μεταμόρφωσης. Χρήση φωτεινών δαχτυλιδιών που θυμίζουν νέον σωλήνες και χαρακτηρίζουν την τεχνολογική εξέλιξη.

Η γραμμή αυτή επανεμφανίζεται, με αναστοχαστικό και νοσταλγικό τρόπο, στο *Blade Runner* του Ridley Scott (εικόνα 28). Σχεδιάζοντας την πόλη του 2019, ο Scott αντλεί εικόνες τόσο από το παρελθόν όσο και από το μέλλον: από χαρακτηριστικά του 18ου αιώνα, από φωτογραφίες της Νέας Υόρκης των αρχών του 20ού αιώνα και από τη λάμψη της Times Square κατά την πρώιμη εποχή του νέον. Το αποτέλεσμα είναι μια πόλη που κινείται ταυτόχρονα 40 χρόνια μπροστά και 40 χρόνια πίσω στον χρόνο, μια «εντατικοποιημένη» αστική εμπειρία όπου η υπερτεχνολογία συνυπάρχει με ερείπια της ιστορίας (Bukatman, 1997)



28 *Blade Runner* (1982)

Σε αντίθεση με τις γιγαντοοθόνες και τα ψηφιακά μέσα που επικοινωνούν τα μεγάλα εταιρικά πρότζεκτ του μέλλοντος, τα παραδοσιακά νέον στο *Blade Runner* —συχνά χαλασμένα ή τρεμοπαίζοντα— λειτουργούν ως σύμβολα μιας ατελούς αλλά αυθεντικής αστικής ζωής που επιμένει. Οι διαφημίσεις για ιστορικά αμερικανικά προϊόντα, τα ξενοδοχεία με ονόματα του πυρετού του χρυσού και τα παρωχημένα εμπορικά σήματα μετατρέπουν το νέον σε φορέα μνήμης και ανθρωπινότητας, εντάσσοντάς το στη μακρά παράδοση του *film noir* (Klein, 1998). Το φως δεν εξιδανικεύει πλέον το μέλλον, αλλά διασώζει ίχνη παρελθόντος μέσα σε έναν αποξενωμένο κόσμο γενετικής μηχανικής και διαστημικής αποικιοποίησης.

Η ασιατική μητρόπολη θα επαναπροσδιορίσει ριζικά αυτή τη σχέση νέον και πόλης. Στο *Akira* του Katsuhiro Otomo, το Τόκιο αναδύεται ως ένα εκρηκτικό πεδίο φωτός, όπου το νέον, οι οθόνες και οι ενεργειακές εκρήξεις εκφράζουν κοινωνικό τραύμα, τεχνολογικό άγχος και πολιτική αστάθεια. Το φως εδώ δεν είναι διακοσμητικό, αλλά επιθετικό· λειτουργεί ως οπτικοποίηση δύναμης και ανεξέλεγκτης ενέργειας, επεκτείνοντας τη δυστοπική κληρονομιά του *Metropolis* σε ένα μεταπυρηνικό, *cyberpunk* περιβάλλον (Napier, 2005). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η έντονη παρουσία της φωτεινής γραμμής στο αστικό τοπίο και η έμφαση στην κίνηση και την ταχύτητα μέσω του φωτεινού ίχνους που συνοδεύει την πορεία των μηχανών (εικόνα 29).

Σε διαφορετικό τόνο, ο κινηματογράφος του Wong Kar-wai μετατρέπει το νέον των ασιατικών πόλεων —ιδίως του Χονγκ Κονγκ— σε εργαλείο συναισθηματικής αφήγησης (εικόνα 30). Στις ταινίες του, το τεχνητό φως δεν δηλώνει τεχνολογική υπεροχή, αλλά μοναξιά, νοσταλγία και χρονική ρευστότητα. Τα νέον λειτουργούν ως θραύσματα μνήμης μέσα σε έναν πυκνό, αστικό λαβύρινθο, συνδέοντας τον κινηματογράφο του με την «πολιτική της εξαφάνισης» που χαρακτηρίζει το Χονγκ Κονγκ στα τέλη του 20ού αιώνα (Abbas, 2002).

Στο σύνολό της, η κινηματογραφική ιστορία του νέον αποκαλύπτει τη μετάβασή του από σύμβολο φουτουριστικής αισιοδοξίας σε φορέα κριτικής, μνήμης και συναισθηματικής έντασης. Από το Metropolis έως το Blade Runner, το Akira και τον Wong Kar-wai, το νέον συγκροτεί ένα διαχρονικό πεδίο συνάντησης ανάμεσα στην αρχιτεκτονική του φωτός, την αστική εμπειρία και το light art ως πολιτισμική πρακτική.



29 Akira (1988) Neo Tokyo

4.4 Το Νέον στις μεγαλουπόλεις της Ασίας



30 2046 (2004) ρομαντικοποίηση του νέον μέσα από τη νεο-νουάρ αισθητική του Wong Kar-wai

Οι neon επιγραφές στις ασιατικές μεγαλουπόλεις συγκροτούν ένα εκτεταμένο και σύνθετο οπτικό σύστημα, στο οποίο το φως λειτουργεί ως μέσο πολιτισμικής έκφρασης και αστικής ταυτότητας. Σε αντίθεση με τη δυτική παράδοση της επιγραφικής σήμανσης, όπου το neon συχνά λειτουργεί ως μεμονωμένο στοιχείο, στις πόλεις της Ανατολικής και Νοτιοανατολικής Ασίας αναπτύσσεται ως πυκνό, επαναλαμβανόμενο και συνεχές πεδίο φωτεινών σημείων. Η γραμμική του διάρθρωση, κατακόρυφη ή οριζόντια, συμβάλλει στη δημιουργία ενός αστικού τοπίου όπου η οπτική πληροφορία υπερβαίνει τη λειτουργία της ένδειξης και αποκτά χαρακτήρα πολιτισμικού περιβάλλοντος.

Σε μητροπόλεις όπως το Tokyo, η Shanghai, η Seoul και το Hong Kong, οι neon επιγραφές εντάσσονται οργανικά στη νυχτερινή ζωή της πόλης και διαμορφώνουν μια εμπειρία υπερδιέγερσης και συνεχούς ροής

Ιδιαίτερα στο Hong Kong, οι neon επιγραφές δεν αποτελούν απλώς μέσα εμπορικής σήμανσης, αλλά βασικά στοιχεία της συλλογικής οπτικής ταυτότητας της πόλης. Η πυκνότητα, η κατακόρυφη διάταξη και η γραμμική τους ανάπτυξη διαμορφώνουν ένα περιβάλλον όπου το φως οργανώνει την εμπειρία της καθημερινότητας και προσδίδει ρυθμό και ένταση στο αστικό τοπίο (εικόνα 31).

Η ιστορική ανάπτυξη των neon επιγραφών στο Hong Kong συνδέεται άμεσα με την ταχεία αστικοποίηση, την εμπορική δραστηριότητα και τη νυχτερινή ζωή της πόλης κατά τον 20ό αιώνα. Όπως επισημαίνει ο Abbas, η πολιτισμική ταυτότητα του Hong Kong χαρακτηρίζεται από μια συνεχή διαπραγμάτευση ανάμεσα στην παρουσία και την εξαφάνιση. Οι neon επιγραφές ενσαρκώνουν αυτήν ακριβώς τη συνθήκη, καθώς λειτουργούν ως φωτεινά ίχνη ενός αστικού πολιτισμού που βρίσκεται σε διαρκή μετασχηματισμό. (Abbas, 2002)

Σε πολιτισμικό επίπεδο, οι neon επιγραφές μπορούν να ιδωθούν ως μορφές αστικής γραφής, όπου το φως αντικαθιστά το υλικό υπόστρωμα και η γραμμικότητα οργανώνει την ανάγνωση του χώρου. Η λειτουργία τους δεν περιορίζεται στη μετάδοση πληροφορίας, αλλά επεκτείνεται στη διαμόρφωση ενός συλλογικού οπτικού λεξιλογίου, αναγνωρίσιμου τόσο από τους κατοίκους όσο και από τους επισκέπτες της πόλης. Η σημασία τους προκύπτει από τη χρήση και την επανάληψη, μέσα από τις οποίες το neon αποκτά χαρακτήρα πολιτισμικού συμβόλου (Kwok, 2021).

Η σημειολογική διάσταση των neon επιγραφών μπορεί να ερμηνευθεί μέσα από τη θεωρία του Umberto Eco, σύμφωνα με την οποία τα σημεία αποκτούν νόημα μόνο εντός συγκεκριμένων πολιτισμικών κωδίκων (Eco, 1976). Οι neon επιγραφές του Hong Kong ενεργοποιούν ταυτόχρονα πολλαπλά συστήματα κωδίκων: γλωσσικούς, οπτικούς, εμπορικούς και τεχνολογικούς. Το νόημά τους δεν είναι σταθερό ούτε μονοσήμαντο, αλλά μεταβάλλεται ανάλογα με το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται.

Η πρόσφατη απομάκρυνση και εξαφάνιση πολλών παραδοσιακών neon επιγραφών έχει αναδείξει τον ρόλο τους ως φορέων συλλογικής μνήμης. Ο Kwok υποστηρίζει ότι τα neon του Hong Kong συνιστούν ένα άτυπο οπτικό αρχείο, το οποίο καταγράφει την ιστορία της πόλης μέσα από τη μορφή, τη γλώσσα και τη φωτεινή τους παρουσία. Η απώλειά τους δεν αφορά μόνο την αλλαγή της αισθητικής του αστικού τοπίου, αλλά και τη διάρρηξη της πολιτισμικής συνέχειας. (Kwok, 2021)



31 Συστάδα φωτεινών επιγραφών νέον στις όψεις κτιρίων κατά μήκος της Nathan Road, δεκαετία 1960. (Pun, 2014)

5 Neon Light art

5.1 Lucio Fontana



32 Lucio Fontana *Spatial Light – Structure in Neon for the 9th Milan Triennial 1951*

Η χρήση του νέον στο έργο του Lucio Fontana αποτελεί κομβικό σημείο για την κατανόηση της μετάβασης του φωτός από υλικό μέσο σε χωρική και εννοιολογική χειρονομία. Στο *Spatial Light* (εικόνα 32), το νέον δεν λειτουργεί ως διακοσμητικό ή τεχνολογικό στοιχείο, αλλά ως εργαλείο διαμόρφωσης ενός «χωρικού περιβάλλοντος» (*spatial environment*), (Pasini, n.d.) μέσα στο οποίο καταργούνται οι παραδοσιακές διακρίσεις ανάμεσα στη ζωγραφική, τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική. Ο Fontana επιδιώκει μια σύνθεση όπου το χρώμα, το φως, η κίνηση και ο χώρος συγκλίνουν σε ένα ενιαίο εικαστικό γεγονός, το οποίο δεν αναπαρίσταται αλλά βιώνεται.

Κεντρική θέση σε αυτή την προσέγγιση κατέχει η **χειρονομία του καλλιτέχνη**, η οποία μεταφέρεται άμεσα στον σχεδιασμό του έργου. Η φωτεινή γραμμή του νέον στο *Spatial Light* παραπέμπει στη λογική της **μονοκονδυλιάς**, μιας συνεχούς, αδιάκοπης χειρονομιακής πράξης που διατρέχει τον χώρο χωρίς αρχή και τέλος. Όπως και στις τομές (*tagli*) και τις σπές (*buchi*) των καμβάδων του, η πράξη δεν στοχεύει στη μορφοποίηση μιας εικόνας, αλλά στη διάνοιξη του χώρου και στην αποκάλυψη μιας νέας διάστασης αντίληψης. Η γραμμή του νέον λειτουργεί ως ίχνος κίνησης, ως καταγραφή της χειρονομίας στον τρισδιάστατο χώρο. (Fontana & Crispolti, n.d.)

Η επιλογή του νέον ως μέσου ενισχύει αυτή τη λογική, καθώς συνδυάζει τη γραμμικότητα με την άυλη φύση του φωτός. Το νέον μετατρέπει τη χειρονομία σε φωτεινή παρουσία, καθιστώντας ορατή μια κίνηση που διαφορετικά θα παρέμενε αφηρημένη ή αόρατη. Όπως υποστηρίζει και ο ίδιος ο Fontana, το «neon light writing» διευρύνει τη φαντασία των τόπων και των εικόνων που δεν θα μπορούσαν να υπάρξουν με συμβατικά μέσα. (Pasini, n.d.) Η

φωτεινή γραφή δεν περιγράφει τον χώρο, αλλά τον ενεργοποιεί, δημιουργώντας μια εμπειρία που εκτυλίσσεται μέσα στον χρόνο και την κίνηση του θεατή.

Στο *Spatial Light*, η μονοκονδυλιά δεν αποτελεί απλώς αισθητική επιλογή, αλλά εννοιολογική δήλωση. Η συνεχής γραμμή καταργεί την αποσπασματικότητα και υποδηλώνει μια αντίληψη του χώρου ως ενιαίου και ρευστού πεδίου. Το έργο δεν προσφέρεται για στατική παρατήρηση, αλλά απαιτεί περιήγηση, καθώς η φωτεινή γραμμή μεταβάλλεται διαρκώς σε σχέση με τη θέση του θεατή. Με αυτόν τον τρόπο, το φως μετατρέπεται σε μέσο που συνδέει τη χειρονομία του καλλιτέχνη με τη σωματική εμπειρία του κοινού.

Η συμβολή του Fontana μέσω του νέον και της λογικής της μονοκονδυλιάς έγκειται ακριβώς σε αυτή τη ριζική επανατοποθέτηση του φωτός: από στοιχείο απεικόνισης σε χωρικό γεγονός, από μορφή σε πράξη. Το *Spatial Light* λειτουργεί ως πρόδρομος για μεταγενέστερες πρακτικές του Light Art και του Neon Art, όπου το φως αντιμετωπίζεται ως αυτόνομο εικαστικό μέσο και η γραμμή ως χειρονομία που δομεί τον χώρο και ενεργοποιεί την αντίληψη

5.2 Το φως του νέον ως μορφή, εμπειρία και πνευματικός χώρος στο έργο του Stephen Antonakos



33 Stephen Antonakos "Neon for La Jolla" 1984 8' x 33'

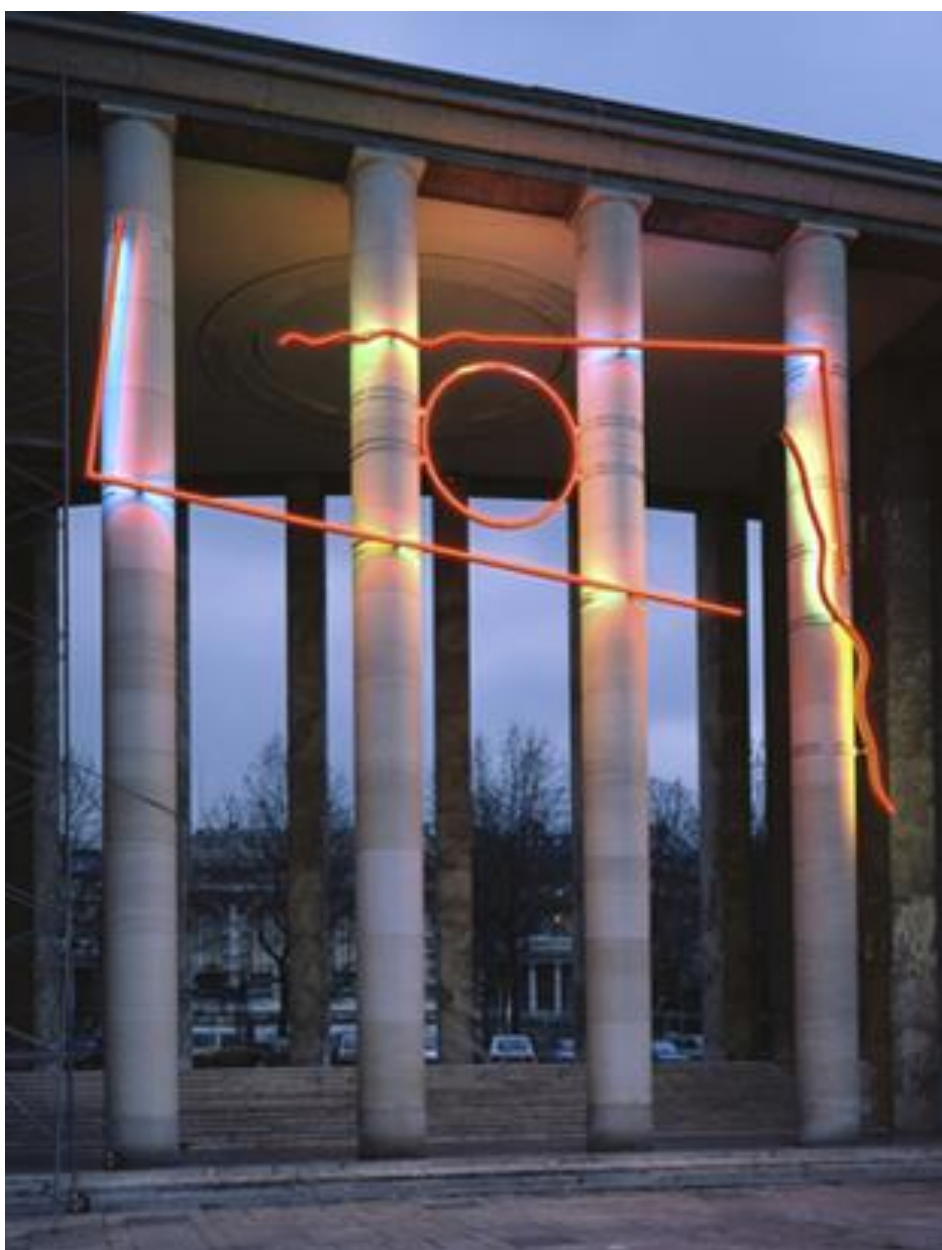
Ο Stephen Antonakos (1926–2013) γεννήθηκε στον Άγιο Νικόλαο Λακωνίας και εγκαταστάθηκε από πολύ μικρός με την οικογένειά του στη Νέα Υόρκη, όπου πέρασε σχεδόν όλη του τη ζωή και καλλιτεχνική πορεία. Από την πρώιμη ενασχόλησή του με τη ζωγραφική και το σχέδιο στα τέλη της δεκαετίας του 1940, ο Αντωνάκος εξελίχθηκε σε έναν από τους πρωτοπόρους της τέχνης του φωτός—χρησιμοποιώντας το νέον όχι ως αναφορά στη διαφήμιση ή τον αστικό θόρυβο, αλλά ως αυθύπαρκτο μέσο έκφρασης και σχεδιασμού.

Η συμβολική στιγμή στην καλλιτεχνική του διαδρομή συνδέεται με το φως της πόλης: μια νύχτα, καθώς περπατούσε από το στούντιό του στη Νέα Υόρκη, ένα φωτεινό νέον εστιατορίου τον συγκλόνισε με το χρώμα και την ένταση του φωτός. Από τότε, το νέον έγινε το βασικό υλικό με το οποίο δομεί τη σκέψη και την αισθητική του. Ο Αντωνάκος πειραματίστηκε αρχικά με καθημερινά αντικείμενα—μαξιλάρια, κούκλες, κουμπιά, ομπρέλες, απλούς λαμπτήρες—διευρύνοντας σταδιακά τη σχέση του με το χώρο και το φως. Αυτή η πρώιμη φάση του έργου του προαναγγέλλει τη μετάβαση στην καθαρά αφαιρετική χρήση του νέον, που γίνεται η σταθερά της καλλιτεχνικής του γλώσσας. Σύμφωνα με την Κατερίνα Κοσκίνα, η κινητικότητα του φωτός μέσα στους σωλήνες νέον δίνει την αίσθηση ότι το έργο «αναπνέει», μεταμορφώνοντας το χώρο σε ένα ενεργό, βιωματικό περιβάλλον. Το φως του νέον δεν περιορίζεται στο να φωτίζει· «αναδεικνύει την ανάσα του χώρου». Το έργο του συνδυάζει στοιχεία γραμμής, γεωμετρικής δομής και χρωματικού συνδυασμού, δημιουργώντας μια συγχώνευση γλυπτικής, ζωγραφικής και φωτισμού.

Ο Antonakos συνέδεσε την αισθητική του με τις πρωτοποριακές τάσεις του 20ού αιώνα—ιδίως με τον κονστρουκτιβισμό και τον σουπρεματισμό—αλλά και με τις θεωρητικές κατευθύνσεις της εννοιολογικής και δομιστικής τέχνης. Παρότι το έργο του χαρακτηρίζεται από μια «αναγωγική» λογική, ο ίδιος αρνείται τον μινιμαλιστικό χαρακτηρισμό, καθώς η χρήση του φωτός και του χώρου αποκτά υπαρξιακή και πνευματική διάσταση.

Η ιδέα ότι το έργο πρέπει να ολοκληρώνεται από τον θεατή—όχι απλώς ως παρατηρητής αλλά ως ενεργός συμμετέχων—είναι κεντρική στην αισθητική του Antonakos. Ο θεατής

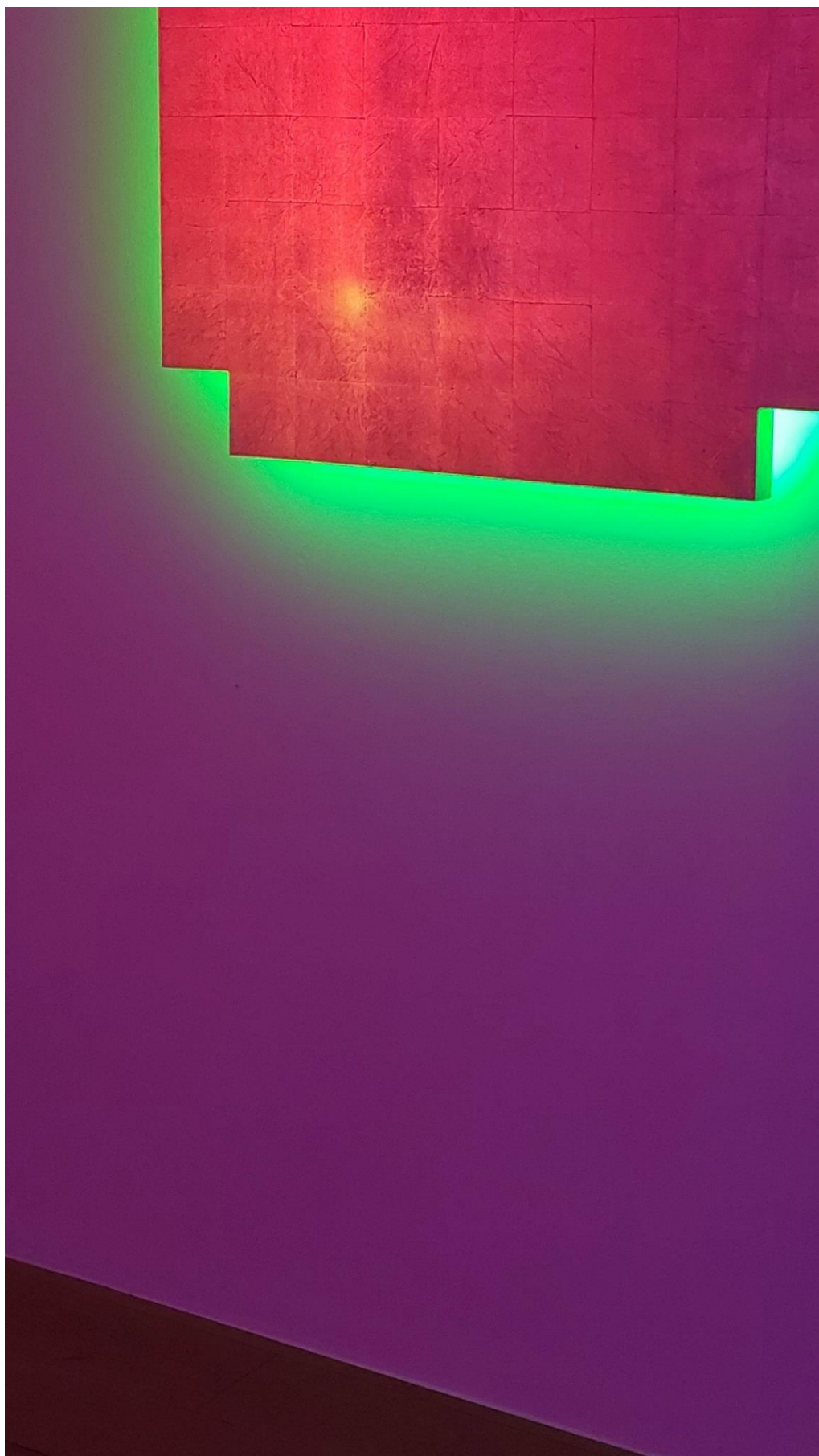
καλείται να βιώσει το έργο στο «εδώ και τώρα», να αντιληφθεί το φως και τον χώρο ως ενιαία εμπειρία που ανοίγει την οπτική και την εσωτερική αντίληψη. Οι σειρές έργων του Antonakos περιλαμβάνουν όχι μόνο γλυπτά και εγκαταστάσεις με νέον (εικόνα 33, 34) (Panels, Rooms, Chapels), αλλά και μεγάλες δημόσιες παρεμβάσεις σε αεροδρόμια, σταθμούς μετρό και δημόσιους χώρους σε ΗΠΑ, Ευρώπη και Ασία. Το νέον στις δημόσιες εγκαταστάσεις του μεταφέρει την ίδια πνευματική φόρτιση σε κλίμακα αρχιτεκτονική: το φως γίνεται εμπειρία για τον διερχόμενο θεατή, ενσωματωμένο στο κοινωνικό περιβάλλον. Η σειρά *Panels* (εικόνα 35), που εξελίχθηκε από το 1980 και μετά, θεωρείται αποκορύφωμα της έρευνάς του. Τα κρεμασμένα φωτισμένα πάνελ μοιάζουν να αιωρούνται σε ένα φως που θυμίζει πνευματικό πεδίο, παραπέμποντας στις αγιογραφικές παραδόσεις όπου το φως συμβολίζει την ύπαρξη, το ιερό και την υπερβατικότητα. Παρόμοια, οι *Chapels* και τα *Meditation Rooms* της δεκαετίας του 1990 μεταμορφώνουν τον χώρο σε τόπο περισυλλογής, όπου οι γεωμετρικές φόρμες του φωτός λειτουργούν ως γέφυρα μεταξύ του εγκόσμιου και του πνευματικού.



34 Stephen Antonakos "Neon for Paris" 1983 28' x 39' x 6", Exhibition "Electra" Musee d'Art Moderne de la Cite de Paris

Σε παγκόσμιο επίπεδο, το έργο του Antonakos έχει παρουσιαστεί σε σημαντικές διεθνείς διοργανώσεις όπως η *documenta* και η *Μπιενάλε της Βενετίας*, όπου εκπροσώπησε την Ελλάδα με την εγκατάσταση *Chapel of the Heavenly Ladder* (1997). Πολλά από τα έργα του ανήκουν σε μόνιμες συλλογές κορυφαίων μουσείων, όπως το Solomon R. Guggenheim Museum, το The Museum of Modern Art, το The Whitney Museum of American Art και το National Gallery of Art.

Το φως για τον Antonakos δεν είναι απλώς μέσο· είναι μορφή, σχέδιο, χώρος και πνευματική ενέργεια. Με την ουσιαστική του χρήση του νέον, μετατόπισε την αντίληψή μας για την τέχνη του φωτός, μεταμορφώνοντας ένα κοινό υλικό σε όχημα εσωτερικής, αισθητηριακής και υπαρξιακής εμπειρίας—μια «πραγματική μορφή σε πραγματικό χώρο» που επιτρέπει στον θεατή να βιώσει την τέχνη με άμεσο, κινητικό και συγκινησιακό τρόπο.



35 Stephen Antonakos *Remembrance*, 1987-1989 (λεπτομέρεια) Συλλογή Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ)

5.3 Άμεση σύγκριση του *Light and Space* και του *Neon Light Art*

Το κίνημα του *Light and Space* και το *Neon Light Art* μοιράζονται τη θεμελιώδη αντίληψη του φωτός ως πρωταρχικού εικαστικού μέσου, διαφοροποιούνται όμως ουσιαστικά ως προς τη στόχευση, τη μορφή και τη σχέση τους με τον χώρο και τον θεατή. Το *Light and Space* εστιάζει στη **φαινομενολογική εμπειρία της αντίληψης. Το φως λειτουργεί ως άυλο μέσο που αποδομεί τα όρια του χώρου** και ενεργοποιεί τον θεατή σε ένα πεδίο σιωπηλής, εσωτερικής και συχνά διαλογιστικής εμπειρίας, όπου η μορφή υποχωρεί υπέρ της καθαρής αισθητηριακής συνθήκης.

Αντίθετα, το *Neon Light Art* βασίζεται στη γραμμική, υλική και έντονα ορατή παρουσία του φωτός. Το νέον λειτουργεί **ως φωτεινή γραφή, η οποία οργανώνει τον χώρο μέσω γραμμών, λέξεων και συμβόλων, και συνδέεται άμεσα με τον αστικό πολιτισμό, τη δημόσια σφαίρα και τη συλλογική εμπειρία.** Σε αντίθεση με την αποσπασμένη από το περιβάλλον προσέγγιση του *Light and Space*, το *Neon Light Art* αντλεί το νόημά του από το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο, ενσωματώνοντας στοιχεία μαζικής κουλτούρας, εμπορίου και αστικής ταυτότητας.

Σε επίπεδο εμπειρίας, το *Light and Space* επιδιώκει την αποσύνδεση από τον εξωτερικό κόσμο και τη συγκέντρωση στην πράξη της όρασης, μετατρέποντας το φως σε συνθήκη συνειδητότητας. Αντίθετα, το *Neon Light Art* λειτουργεί ως οπτικό ερέθισμα άμεσης πρόσληψης, συχνά επιθετικό ή δηλωτικό, που επιδιώκει την επικοινωνία, την ανάγνωση και τη σημειολογική ερμηνεία. **Ενώ στο *Light and Space* ο θεατής βιώνει το φως ως εμπειρία χωρίς σαφή αναφορά, στο *Neon Light Art* το φως γίνεται φορέας μηνυμάτων και πολιτισμικών αναφορών.**

6 Case Studies.

6.1 Coexistence



36 *Coexistence, AI render εγκατάστασης*

6.1.1 Ανοίκειο και εξοικείωση

Η παρούσα εγκατάσταση αποτελείται από φωτεινά γεωμετρικά αντικείμενα “τέχνης”, art objects, τοποθετημένα σε εξωτερικό χώρο (εικόνα 36). Τα αντικείμενα αυτά δεν αποσκοπούν στην αισθητική αναβάθμιση του χώρου, ούτε στην ανάδειξή τους ως εμβληματικών φωτιστικών έργων ή στην προσέλκυση κοινού για εμπορικούς και αναπτυξιακούς λόγους. Αντίθετα, βασική πρόθεση της εγκατάστασης είναι η εισαγωγή φωτεινών αντικειμένων σε ένα περιβάλλον στο οποίο δεν ανήκουν, δημιουργώντας μια συνθήκη ανοικείωσης μέσα από τη φαινομενικά ήσυχη και ανεπιτήδευτη παρουσία τους.

Η προσέγγιση αυτή συνδέεται με την έννοια της **ανοικείωσης (defamiliarization)** του Viktor Shklovsky. Σύμφωνα με τον Shklovsky, η συνήθεια και η επανάληψη μπορούν να οδηγήσουν σε έναν αυτοματοποιημένο τρόπο αντίληψης της καθημερινότητας, ενώ η τέχνη έχει τη δυνατότητα να διαταράξει αυτή την αυτοματοποίηση και να καταστήσει το οικείο εκ νέου αντικείμενο συνειδητής παρατήρησης (Lemon & Reis, 1965)

Η εγκατάσταση λειτουργεί ως σχολιασμός για την τέχνη στον δημόσιο χώρο και για τον τρόπο με τον οποίο αυτή γίνεται αντιληπτή μέσα στην καθημερινότητα. Σημαντικά έργα τέχνης, όταν τοποθετούνται σε σημεία συνεχούς διέλευσης και χρήσης, συχνά χάνουν μέρος της αντιληπτικής τους έντασης εξαιτίας της διαρκούς έκθεσης του κοινού σε αυτά. Ο καθημερινός χρήστης του χώρου μπορεί σταδιακά να πάψει να τα παρατηρεί συνειδητά, καθώς η επανάληψη τα ενσωματώνει στο γνώσιμο οπτικό υπόβαθρο της διαδρομής του. Ένα έργο που αρχικά προκαλεί ενδιαφέρον ή απορία μπορεί, μέσα από τη συνεχή συνύπαρξη, να μετατραπεί σε ένα σχεδόν αυτονόητο στοιχείο του περιβάλλοντος (εικόνα 37).

Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της συνθήκης μπορούν να εντοπιστούν σε φωτιστικά έργα τέχνης στους σταθμούς του μετρό της Αθήνας, όπως τα έργα της Chryssa στον σταθμό Ευαγγελισμός, του Stephen Antonakos στον σταθμό Αμπελόκηποι και του Δημήτρη Μπουτέα στον σταθμό Κεραμεικός. Παρότι πρόκειται για σημαντικά έργα σύγχρονης

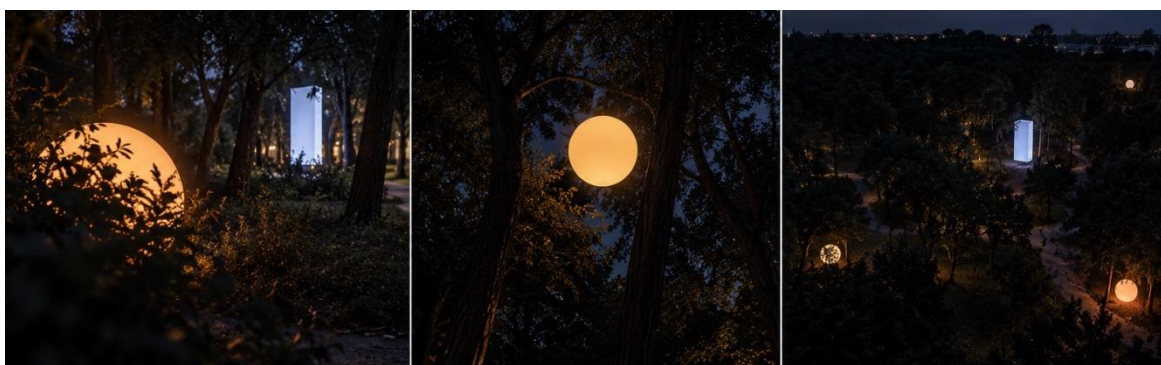
τέχνης, η καθημερινή και συχνά μη συνειδητή συνύπαρξη του κοινού με αυτά μπορεί να τα μετατρέψει σε μέρος του οικείου υπόβαθρου της αστικής εμπειρίας. Η επαναλαμβανόμενη παρουσία τους δημιουργεί έτσι μια ενδιαφέρουσα αντίφαση: ενώ το έργο παραμένει υλικά παρόν, η δυνατότητά του να προκαλεί κάθε φορά την ίδια ένταση παρατήρησης δεν παραμένει απαραίτητα αμετάβλητη.

Η εξοικείωση με ένα έργο τέχνης δεν σημαίνει απαραίτητα ότι μειώνεται η αξία ή η επίδρασή του. Αντίθετα, όταν η τέχνη γίνεται μέρος της καθημερινότητας, μπορεί να επηρεάζει σταδιακά τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τον χώρο και το περιβάλλον γύρω μας.

Σε ένα ευρύτερο κοινωνικό επίπεδο, η συνθήκη αυτή μπορεί να συσχετιστεί με τη συνεχή έκθεση του σύγχρονου ανθρώπου σε εικόνες και πληροφορίες μέσω των μέσων μαζικής ενημέρωσης και των μέσων κοινωνικής δικτύωσης. Η πρακτική του *media scrolling* αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας αδιάκοπης ροής οπτικών και πληροφοριακών ερεθισμάτων, μέσα στην οποία ακόμη και γεγονότα μεγάλης έντασης εντάσσονται σε μια επαναλαμβανόμενη καθημερινή διαδικασία κατανάλωσης πληροφορίας. Αντίστοιχα, η τέχνη στον δημόσιο χώρο μπορεί να χάσει μέρος της δυνατότητάς της να ενεργοποιεί την παρατήρηση και την κριτική σκέψη όταν η παρουσία της παύει να αποτελεί συνειδητό αντικείμενο προσοχής και μετατρέπεται σε μέρος της καθημερινής οπτικής πληροφορίας.

Σε αντιδιαστολή με αυτή τη συνθήκη μπορεί να αναφερθεί το *Fountain* του Marcel Duchamp, ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ανοικείωσης μέσω της μετατόπισης ενός οικείου και χρηστικού αντικειμένου στο θεσμικό πλαίσιο της τέχνης. Στην περίπτωση του *Fountain*, το αντικείμενο αποσπάται από το φυσικό και λειτουργικό του περιβάλλον και επανατοποθετείται σε ένα διαφορετικό πλαίσιο, προκαλώντας ρήξη με τις καθιερωμένες αντιλήψεις σχετικά με το τι μπορεί να αποτελεί έργο τέχνης. Η μετατόπιση αυτή αναγκάζει τον θεατή να επανεξετάσει ένα αντικείμενο που, υπό κανονικές συνθήκες, θα περνούσε σχεδόν απαρατήρητο.

6.1.2 Φωτιστική εγκατάσταση

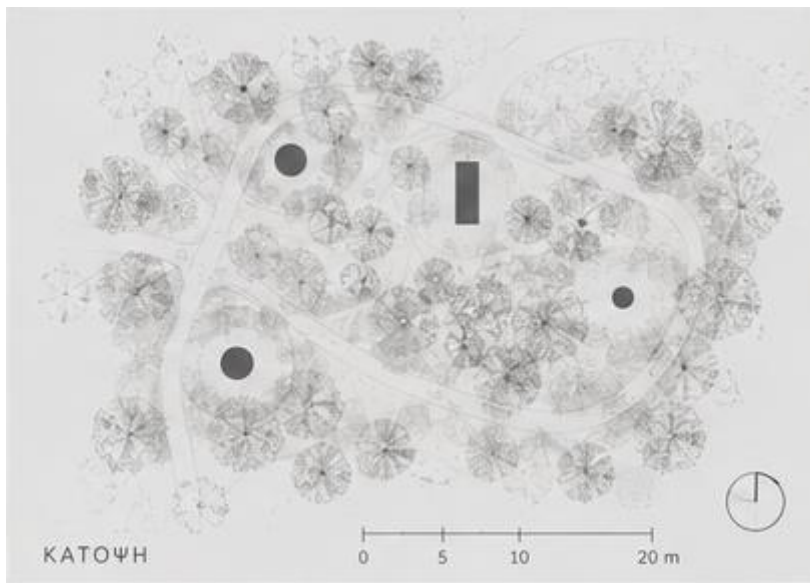


37 *Coexistence*, AI render εγκατάστασης

Το παρόν case study επιχειρεί να λειτουργήσει με μια **αντίστροφη λογική**. Αντί να μεταφέρει το οικείο αντικείμενο στον χώρο της τέχνης, μεταφέρει το «ξένο» και μη αναμενόμενο αντικείμενο στον χώρο της καθημερινότητας. Η ανοικείωση δεν προκύπτει επομένως από τη θεσμική μετατόπιση ενός καθημερινού αντικειμένου, αλλά από την αθόρυβη ενσωμάτωση ενός αφαιρετικού φωτεινού όγκου σε ένα περιβάλλον όπου δεν

αναμένεται να υπάρχει. Το αντικείμενο δεν επιχειρεί να εξηγήσει την παρουσία του ούτε να μιμηθεί μορφές του φυσικού περιβάλλοντος. Απλώς συνυπάρχει με αυτό.

Ως αρχικός τόπος εφαρμογής επιλέγεται ένα άλσος (εικόνα 38) ή αστικό πάρκο, με δυνατότητα προσαρμογής της ίδιας σχεδιαστικής λογικής και σε διαφορετικά δημόσια περιβάλλοντα. Η επιλογή ενός χώρου καθημερινής διέλευσης είναι καθοριστική, καθώς επιτρέπει την επαναλαμβανόμενη συνάντηση του ίδιου χρήστη με την εγκατάσταση. Τα φωτεινά σώματα δεν συγκεντρώνονται σε ένα σαφώς οριοθετημένο σημείο, αλλά διασπείρονται ανάμεσα στους κορμούς, στη χαμηλή βλάστηση και στις υπάρχουσες διαδρομές, σε μεγάλες μεταξύ τους αποστάσεις. Δεν ακολουθούν αυστηρό άξονα ή εμφανή γεωμετρική διάταξη, ώστε να αποφεύγεται η αίσθηση μιας οργανωμένης έκθεσης αντικειμένων μέσα στο πάρκο.



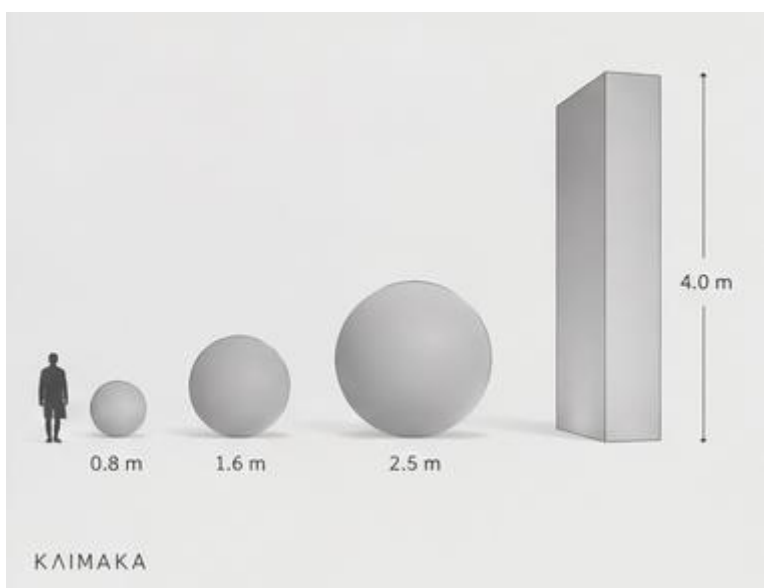
38 Κάτοψη υποθετικής εγκατάστασης σε άλσος

Το μορφολογικό λεξιλόγιο της εγκατάστασης περιορίζεται σκόπιμα σε **απλές και πρωτογενείς γεωμετρίες**. Βασικά στοιχεία αποτελούν σφαιρικοί φωτεινοί όγκοι διαφορετικών διαστάσεων και ένα μεγαλύτερο κατακόρυφο παραλληλεπίπεδο. Η απλότητα των σχημάτων επιτρέπει στα αντικείμενα να διατηρούν έναν αφαιρετικό και αμφίσημο χαρακτήρα, χωρίς να παραπέμπουν άμεσα σε αναγνωρίσιμα σύμβολα ή συγκεκριμένες αναπαραστάσεις. Οι σφαίρες διαφοροποιούνται ως προς την κλίμακα και τη σχέση τους με το έδαφος και τη βλάστηση: ορισμένες βρίσκονται χαμηλά, άλλες αποκαλύπτονται μερικώς πίσω από κορμούς ή θάμνους και άλλες τοποθετούνται σε διαφορετικά ύψη, ώστε η παρουσία τους να μην γίνεται αντιληπτή με τον ίδιο τρόπο από κάθε σημείο του χώρου.

Το κατακόρυφο παραλληλεπίπεδο αποτελεί το μεγαλύτερο σε κλίμακα στοιχείο της εγκατάστασης και λειτουργεί ως μια εντονότερη χωρική διαταραχή. Η αυστηρή γεωμετρία και η κλίμακά του (εικόνα 39) αντιπαρατίθενται στην οργανικότητα του φυσικού περιβάλλοντος, χωρίς όμως το αντικείμενο να αντιμετωπίζεται ως μνημείο ή ως κεντρικό τοπόσημο. Η παρουσία του ανάμεσα στους κορμούς δημιουργεί μια εσκεμμένη αμφισημία ως προς την προέλευση και τη λειτουργία του, ενώ η εικόνα του μεταβάλλεται καθώς ο θεατής κινείται γύρω του.

Η μορφολογική και φωτιστική προσέγγιση αντλεί αναφορές από το κίνημα Light and Space και ειδικότερα από τη διερεύνηση του Robert Irwin γύρω από τη σχέση μεταξύ έργου, χώρου και αντίληψης. Στην εξέλιξη της πρακτικής του Irwin, το ενδιαφέρον μετατοπίζεται σταδιακά από το αυτόνομο καλλιτεχνικό αντικείμενο προς την αντιληπτική εμπειρία και προς έργα που διαμορφώνονται σε άμεση σχέση με τις ιδιαίτερες συνθήκες του τόπου στον οποίο εντάσσονται (Weschler, 2008).

Αντίστοιχα, στην παρούσα εγκατάσταση τα γεωμετρικά σώματα δεν αντιμετωπίζονται αποκλειστικά ως γλυπτά που εκπέμπουν φως, αλλά ως μέσα μεταβολής της αντίληψης του περιβάλλοντος. Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από το ίδιο το αντικείμενο στη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ φωτεινού όγκου, φυσικού χώρου και παρατηρητή. Η εμπειρία του έργου δεν είναι στατική: καθώς ο θεατής κινείται, η απόσταση, η γωνία θέασης και η μερική απόκρυψη των σωμάτων από τους κορμούς διαμορφώνουν κάθε φορά μια διαφορετική εικόνα.



39 Ενδεικτική κλίμακα όγκων

Τα σώματα κατασκευάζονται από **γαλακτερό, ημιδιαφανές υλικό**, το οποίο επιτρέπει την ομοιόμορφη διάχυση του φωτός και αποκρύπτει την ίδια τη φωτεινή πηγή. Με τον τρόπο αυτό επιδιώκεται η αίσθηση ότι το φως δεν προσπίπτει απλώς πάνω στην επιφάνεια του αντικειμένου, αλλά αποτελεί ιδιότητα της ίδιας του της μάζας. Τα όρια μεταξύ υλικού αντικειμένου και φωτεινού όγκου γίνονται λιγότερο σαφή, ιδιαίτερα κατά τις νυχτερινές ώρες, όταν η γαλακτερή επιφάνεια μετατρέπεται σε μια σχεδόν αυτόφωτη παρουσία μέσα στο σκοτεινό περιβάλλον.

Ο εσωτερικός φωτισμός των σωμάτων συμπληρώνεται από ελεγχόμενο εξωτερικό φωτισμό του άμεσου περιβάλλοντός τους. Το χρώμα και η φωτεινότητα επεκτείνονται τοπικά στους κοντινούς κορμούς, στο έδαφος και στη βλάστηση, δημιουργώντας γύρω από κάθε σώμα μια περιορισμένη περιοχή φωτεινής επιρροής. Η ένταση μειώνεται σταδιακά με την απόσταση, επιτρέποντας στο σκοτάδι να παραμένει ενεργό στοιχείο της σύνθεσης. Στόχος δεν είναι ο συνολικός χρωματισμός ή φωτισμός του πάρκου, αλλά η δημιουργία τοπικών μεταβολών της υπάρχουσας νυχτερινής εικόνας.

Τα φωτεινά σώματα δεν διατηρούν μία σταθερή χρωματική κατάσταση. Ο φωτισμός τους ακολουθεί έναν **εξαιρετικά αργό και ασύγχρονο προγραμματισμό μεταβολών**, ο οποίος εξελίσσεται από τη δύση έως την ανατολή. Ψυχρές, ουδέτερες και θερμές αποχρώσεις διαδέχονται σταδιακά η μία την άλλη, χωρίς απότομες μεταβάσεις και χωρίς όλα τα αντικείμενα να ακολουθούν ταυτόχρονα την ίδια χρωματική κατάσταση. Με αυτόν τον τρόπο αποφεύγεται η λογική ενός φωτιστικού θεάματος. Αντίθετα, η εγκατάσταση βρίσκεται σε μια συνεχή αλλά σχεδόν ανεπαίσθητη διαδικασία μεταβολής.

Η χρονικότητα αυτή αποτελεί βασικό μέρος της εμπειρίας. Κατά τη διάρκεια μιας σύντομης παραμονής στον χώρο, ο θεατής ενδέχεται να μην αντιληφθεί καμία εμφανή αλλαγή. Ένας καθημερινός χρήστης του πάρκου, όμως, μπορεί να συναντά τα ίδια αντικείμενα σε διαφορετικές χρωματικές και φωτιστικές καταστάσεις σε διαφορετικές ώρες ή ημέρες, χωρίς απαραίτητα να μπορεί να προσδιορίσει με ακρίβεια τι έχει μεταβληθεί. Η αλλαγή γίνεται επομένως αντιληπτή περισσότερο μέσα από τη **μνήμη και την επανάληψη** παρά μέσα από την άμεση παρατήρησή της (εικόνα 40).

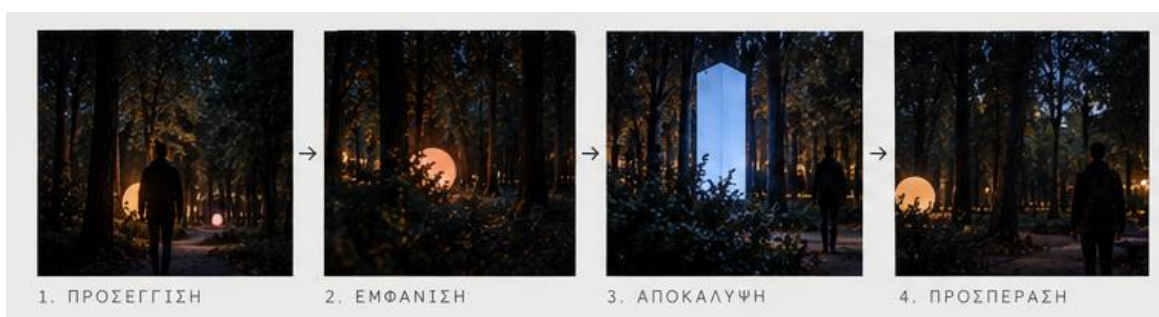


40 Coexistence, χρωματικές εναλλαγές σωμάτων κατά τη διάρκεια λειτουργίας, AI render εγκατάστασης

Παράλληλα, η εγκατάσταση δεν σχεδιάζεται ώστε να γίνεται αντιληπτή συνολικά από ένα μοναδικό σημείο θέασης. Η εμπειρία της συγκροτείται μέσα από την κίνηση στον χώρο. Ένα φωτεινό σώμα μπορεί αρχικά να διακρίνεται ως ένα τμήμα χρώματος ανάμεσα στους κορμούς, στη συνέχεια να αποκαλύπτεται πλήρως καθώς ο θεατής πλησιάζει και τελικά να αποκρύπτεται ξανά καθώς εκείνος συνεχίζει τη διαδρομή του. Η βλάστηση λειτουργεί ως φυσικό φίλτρο και η εγκατάσταση μεταβάλλεται αντιληπτικά χωρίς τα ίδια τα αντικείμενα να μετακινούνται. Η έμφαση στη μεταβαλλόμενη εμπειρία του παρατηρητή και στις ιδιαίτερες συνθήκες του τόπου αποτελεί και ένα από τα σημεία σύνδεσης της πρότασης με την πρακτική του Irwin (Weschler, 2008).

Η πρώτη συνάντηση με τους φωτεινούς όγκους επιδιώκει να δημιουργήσει μια μικρή ρήξη με το αναμενόμενο. Ένα μεγάλο, αυτόφωτο γεωμετρικό σώμα ανάμεσα σε δέντρα και καθημερινές διαδρομές είναι αρκετά ξένο ώστε να ενεργοποιήσει την παρατήρηση, χωρίς όμως να γίνεται επιθετικό ή θεαματικό. Το ανοίκειο προκύπτει ακριβώς από αυτή την ισορροπία: τα αντικείμενα είναι σαφή και απλά ως γεωμετρίες, αλλά η παρουσία τους στον συγκεκριμένο χώρο παραμένει ανεξήγητη.

Τοποθετημένη ανάμεσα στα περάσματα του άλσους (εικόνα 41), η εγκατάσταση εισάγει αρχικά ένα στοιχείο ξένο προς τη γνώριμη εικόνα του χώρου. Με την πάροδο του χρόνου, ωστόσο, η παρουσία της μπορεί σταδιακά να χάσει την αρχική της ένταση. Ο καθημερινός χρήστης ενδέχεται στις πρώτες διελεύσεις να σταματήσει, να παρατηρήσει ή να αναρωτηθεί για το φωτεινό αντικείμενο, ενώ μέσα από την επανάληψη της εμπειρίας αρχίζει να το προσπερνά χωρίς να στρέφει πλέον συνειδητά την προσοχή του προς αυτό. Έτσι, το αντικείμενο παύει σταδιακά να γίνεται αντιληπτό ως κάτι ανοίκειο και ενσωματώνεται στη νοητική εικόνα του χώρου, μετατρέπόμενο σε ένα οικείο στοιχείο της καθημερινής εμπειρίας.

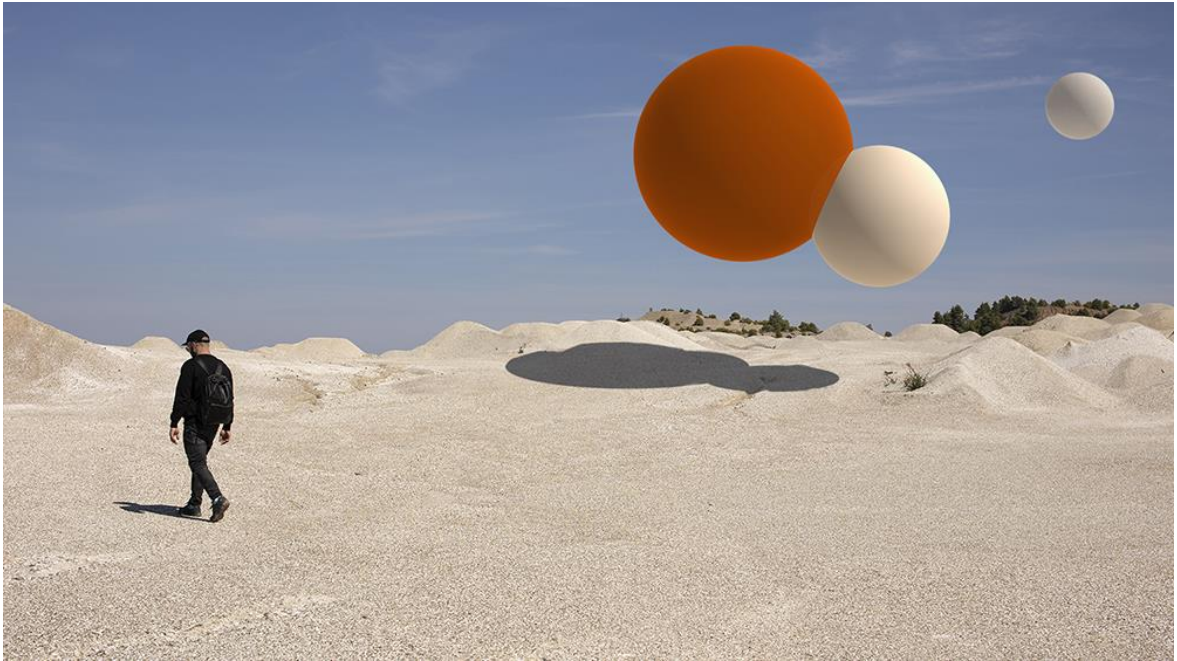


41 Ακολουθία διαδρομής

Με αυτόν τον τρόπο, η εγκατάσταση δεν αναπαριστά απλώς την έννοια της εξοικείωσης, αλλά **υπόκειται η ίδια σε αυτήν**. Η αρχική ανοικείωση δεν αποτελεί μια μόνιμη κατάσταση· μετασχηματίζεται μέσα από τη διάρκεια, την επανάληψη και τη συνύπαρξη. Το έργο επιχειρεί έτσι να θέσει ένα ερώτημα σχετικά με την ίδια την αντίληψη: **πόσο έντονο ή ασυνήθιστο πρέπει να είναι ένα ερέθισμα ώστε να συνεχίσουμε να το παρατηρούμε και πόσος χρόνος απαιτείται μέχρι ακόμη και το ανοίκειο να μετατραπεί σε οικείο;**

Βάση για τη δημιουργία της συγκεκριμένης εγκατάστασης αποτέλεσε η προσωπική μου φωτογραφική δουλειά Coexistence. Η σειρά αποτελείται από φωτογραφίες φυσικών τοπίων ιδιαίτερης μορφολογίας, μέσα στα οποία εντάσσονται ψηφιακά σχεδιασμένα τρισδιάστατα αντικείμενα. Μέσα από αυτή τη συνύπαρξη φυσικού και τεχνητού στοιχείου διερευνώνται έννοιες και συναισθήματα όπως η μοναξιά, η εξοικείωση, η συνήθεια και, τελικά, η αποδοχή της παρουσίας ενός ξένου στοιχείου μέσα σε ένα ήδη διαμορφωμένο περιβάλλον (εικόνα 42,43,44).

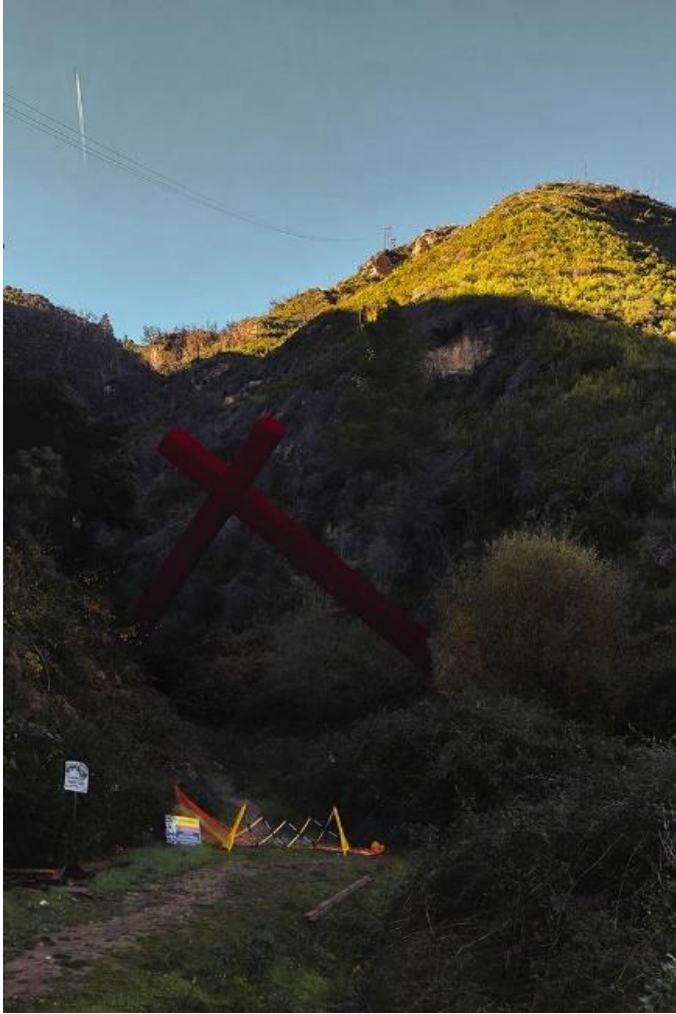
Σημαντική πηγή έμπνευσης, τόσο σε επίπεδο κλίμακας όσο και ως τεχνική αναφορά, αποτέλεσαν επίσης οι φωτιστικές εγκαταστάσεις του SpY Studio. Οι μεγάλης κλίμακας φωτεινές παρεμβάσεις του αξιοποιούν απλές γεωμετρικές μορφές και έντονο τεχνητό φως, μεταβάλλοντας την αντίληψη του χώρου και δημιουργώντας μια άμεση σχέση ανάμεσα στο έργο, το περιβάλλον και τον θεατή (εικόνα 45)



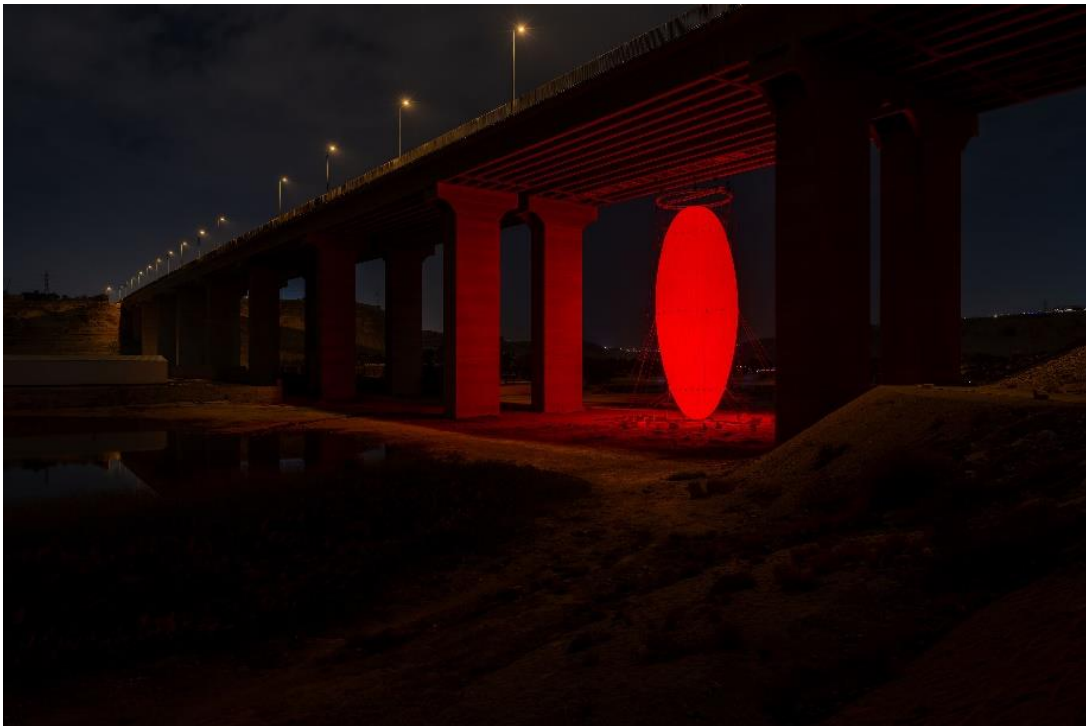
42 Coexistence Balance, αναφορά προσωπική φωτογραφική δουλειά με 3D στοιχεία



43 Coexistence Void, αναφορά προσωπική φωτογραφική δουλειά με 3D στοιχεία



44 *Coexistence untitled,*



45 *OVOID Riyadh - Saudi Arabia, SpY studio, 2024 ("OVOID," n.d.)*

6.2 Άγραφη Επιγραφή - Halo



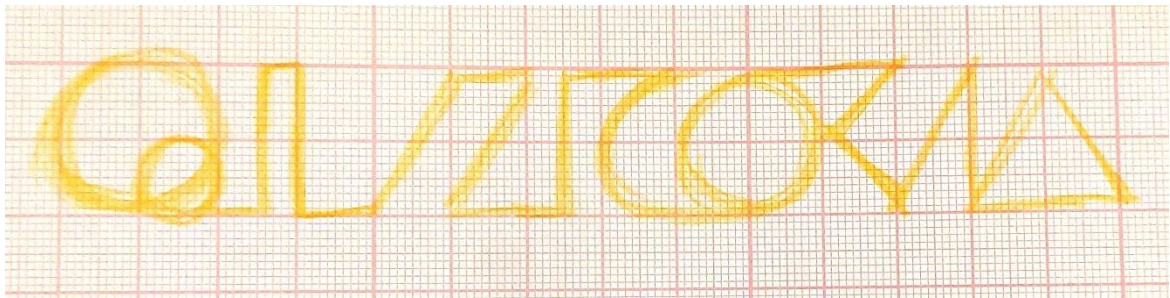
46 Άγραφη Επιγραφή, AI generated render από προσχέδιο

6.2.1 Φωτιστική εγκατάσταση

Το δεύτερο case study βασίζεται στα χαρακτηριστικά της τέχνης του νέον και ειδικότερα στην παράδοση των φωτεινών επιγραφών του 20ού αιώνα, εξετάζοντας τόσο την ιδιαίτερη αισθητική τους όσο και τον κοινωνικό και πολιτισμικό τους χαρακτήρα. Οι επιγραφές νέον δεν λειτούργησαν αποκλειστικά ως μέσα πληροφόρησης και διαφήμισης, αλλά αποτέλεσαν ισχυρά οπτικά σημεία αναφοράς μέσα στην πόλη. Η παρουσία τους συνέβαλε στη διαμόρφωση μιας ιδιαίτερης εικόνας του νυχτερινού αστικού τοπίου, όπου το φως, η γραφή και η αρχιτεκτονική συνυπήρχαν ως μέρος της καθημερινής εμπειρίας.

Η εγκατάσταση αποτελείται από μια κατακόρυφη μεταλλική σύνθεση λεπτών μαύρων στοιχείων, επάνω στην οποία αναπτύσσεται ένας μεγάλης κλίμακας φωτεινός δακτύλιος (εικόνα 46). Η κατασκευή αντλεί μορφολογικά στοιχεία από τις μεταλλικές υποδομές των billboard και των επιγραφών νέον που τοποθετούνταν σε προσόψεις και οροφές κτηρίων. Οι λεπτές κατακόρυφες ράβδοι, με διαφορετικά ύψη και πυκνότητες, δεν σχηματίζουν ένα συμπαγές σώμα αλλά μια διάτρητη σκαλωσιά, η οποία λειτουργεί περισσότερο ως υποδομή του φωτεινού στοιχείου παρά ως αυτόνομο γλυπτικό αντικείμενο. Η αντίθεση ανάμεσα στο σκοτεινό μέταλλο και τη φωτεινή γραμμή κάνει σαφή αυτή τη σχέση: η μία κατασκευή υποστηρίζει, ενώ η άλλη σημαίνει.

Ο φωτεινός δακτύλιος δεν αποτελείται από μια απλή κυκλική γραμμή, αλλά από μια ακολουθία αφηρημένων συμβόλων (εικόνα 47,48). Οι μορφές τους προέρχονται από τη λογική της χειροποίητης επιγραφής νέον: καμπύλες, γωνίες, επαναλήψεις και μεταβάσεις συνδέονται σε μία συνεχή γραμμική σύνθεση. Παρότι τα επιμέρους στοιχεία θυμίζουν γράμματα, δεν συγκροτούν μια άμεσα αναγνώσιμη λέξη ούτε παραπέμπουν σε συγκεκριμένη γλώσσα. Δημιουργείται έτσι η αίσθηση ότι υπάρχει ένα μήνυμα, χωρίς όμως να είναι δυνατή η αποκωδικοποίησή του.



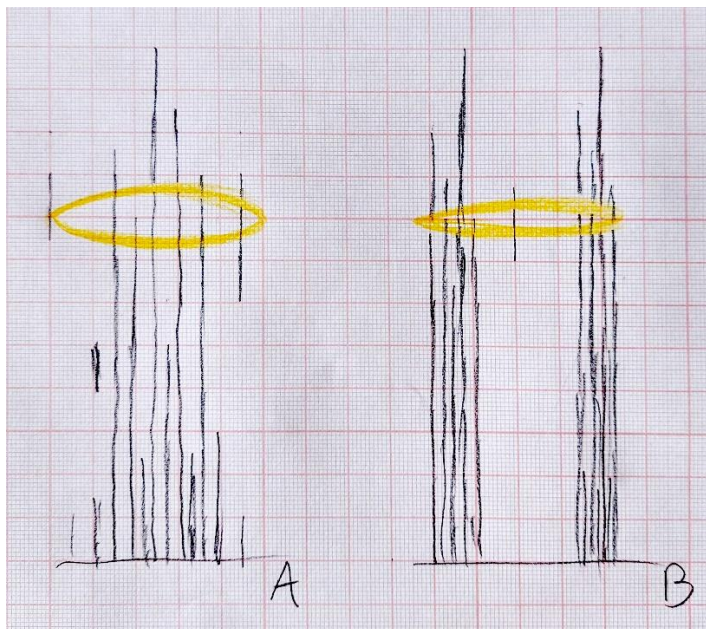
47 προσχέδιο αφαιρετικής επιγραφής



48 Αφαιρετική επιγραφή AI generated render από προσχέδιο

Η αρχική ιδέα με τίτλο “halo” προέβλεπε οι μεταλλικές ράβδοι να διαμορφώνουν ένα πέραςμα (εικόνα 49), καθιστώντας την εγκατάσταση άμεσα προσβάσιμη στους επισκέπτες

και επιτρέποντας τη διέλευση μέσα από το εσωτερικό της. Η επιλογή αυτή, ωστόσο, εγκαταλείφθηκε εξαιτίας της λεπτότητας και της ευαισθησίας των υλικών, καθώς και για λόγους ασφάλειας. Έτσι, η τελική μορφή της εγκατάστασης διατηρεί την αίσθηση της εγγύτητας και της δυνατότητας προσέγγισης, χωρίς να επιτρέπει την άμεση κίνηση του επισκέπτη στο εσωτερικό της.



49 Halo, Concept doodle

6.2.2 Φως ως σήμα, πέρα από τη γλώσσα

Η σχεδιαστική αυτή επιλογή μπορεί να συσχετιστεί με τη σημειωτική προσέγγιση του Umberto Eco και ειδικότερα με τη σχέση μεταξύ σημείου, κώδικα και σημασιοδότησης. Για τον Eco, η παραγωγή και η ερμηνεία του νοήματος συνδέονται με συστήματα κωδίκων, μέσω των οποίων μια έκφραση συσχετίζεται με ένα περιεχόμενο (Eco, 1976). Στην εγκατάσταση, τα φωτεινά σύμβολα διατηρούν τη μορφολογική υπόσχεση μιας γραφής, χωρίς όμως να προσφέρουν στον θεατή έναν αναγνωρίσιμο κώδικα για την αποκωδικοποίησή της. Κατά συνέπεια, η επιγραφή γίνεται αντιληπτή ως φορέας ενός πιθανού μηνύματος, χωρίς αυτό να μπορεί να προσδιοριστεί λεκτικά. **Το φως και η μορφή εξακολουθούν να λειτουργούν ως σημεία, ενώ η ανάγνωση μετατοπίζεται από το συγκεκριμένο γλωσσικό νόημα προς την ερμηνεία και τη βιωματική εμπειρία.** (Eco, 1976) Η σύνδεση αυτή ανταποκρίνεται στη θεωρία του Eco για τη σημασιοδότηση και τα συστήματα κωδίκων.

Η επιλογή αυτή έχει ταυτόχρονα μια προσωπική και αυτοαναφορική διάσταση. Η εμπειρία της δυσλεξίας και η αρνητική φόρτιση που μπορεί να συνοδεύει την αυθόρμητη γραφή μεταφέρονται εδώ σε μια διαφορετική συνθήκη: η αδυναμία άμεσης ανάγνωσης δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως σφάλμα, αλλά μετατρέπεται σε σχεδιαστικό μηχανισμό. Η γραφή απελευθερώνεται από την απαίτηση να είναι «σωστή» ή αναγνώσιμη και αντιμετωπίζεται ως χειρονομία, ρυθμός και φωτεινή γραμμή. Η δυσκολία της ανάγνωσης μετατρέπεται έτσι σε δυνατότητα πολλαπλής ερμηνείας.

Η κυκλική ανάπτυξη της επιγραφής ενισχύει αυτή την ασάφεια. Σε αντίθεση με μια συμβατική επιγραφή, η οποία διαθέτει αρχή, τέλος και συγκεκριμένη κατεύθυνση ανάγνωσης, εδώ η γραφή επιστρέφει διαρκώς στον εαυτό της. Δεν υπάρχει προνομιακό σημείο έναρξης ούτε μία μοναδική όψη από την οποία μπορεί να διαβαστεί. Ο θεατής κινείται περιμετρικά της εγκατάστασης και συναντά διαφορετικές ακολουθίες μορφών, χωρίς ποτέ να αποκτά πρόσβαση σε ένα οριστικό λεκτικό μήνυμα. Η γραφή μετατρέπεται από πληροφορία σε χωρική και βιωματική εμπειρία.

Η υπερυψωμένη θέση του φωτεινού δακτυλίου προσθέτει μια ακόμη σημειολογική διάσταση. Η κυκλική μορφή μπορεί να παραπέμπει στην άλω ή στο φωτοστέφανο, ένα σύμβολο που στη δυτική εικονογραφική παράδοση δηλώνει ιδιαίτερη παρουσία και διαχωρίζει τη μορφή από το περιβάλλον της. Η αναφορά αυτή δεν επιχειρεί να αποκτήσει άμεσα θρησκευτικό χαρακτήρα. Λειτουργεί περισσότερο ως μορφολογικός και σημειολογικός παραλληλισμός ανάμεσα σε δύο διαφορετικά είδη φωτεινού σημείου: το φωτοστέφανο και τη φωτεινή επιγραφή. Και τα δύο τοποθετούνται ψηλά, γίνονται αντιληπτά από απόσταση και χρησιμοποιούν τη φωτεινότητα για να αποκτήσουν οπτική υπεροχή μέσα στο περιβάλλον τους.



50 Άγραφη Επιγραφή, οπτικές, AI generated render από προσχέδιο

Η εγκατάσταση δημιουργεί επομένως μια συνάντηση ανάμεσα στην **επιγραφή, τη γραφή, το σήμα και την άλω** (εικόνα 50, 51). Το εμπορικό σημείο χάνει το προϊόν ή το όνομα που θα έπρεπε να διαφημίζει, ενώ το σύμβολο χάνει τη σαφή σημασία του. Αυτό που παραμένει είναι η ίδια η πράξη της σηματοδότησης: ένα φωτεινό αντικείμενο που δηλώνει ότι «κάτι υπάρχει εδώ», χωρίς να προσδιορίζει ακριβώς τι είναι αυτό. Το φως λειτουργεί ως φορέας επικοινωνίας πριν ακόμη μετατραπεί σε λέξη.

Τέλος, η επιλογή της θερμής πορτοκαλί απόχρωσης απομακρύνει σκόπιμα το έργο από την ψυχρή και τεχνολογική εικόνα με την οποία συχνά συνδέεται το νέον στη σύγχρονη φουτουριστική και cyberpunk αισθητική. Η συγκεκριμένη χρωματική επιλογή δημιουργεί μια περισσότερο οικεία και ήρεμη αίσθηση, περιορίζοντας την επιθετικότητα της φωτεινής παρουσίας και καθιστώντας το έργο πιο προσιτό προς τον θεατή. Παράλληλα, η θερμότητα του πορτοκαλί λειτουργεί σε αντιδιαστολή με την έντονη και αιχμηρή γεωμετρία της μεταλλικής κατασκευής, εξισορροπώντας την αυστηρότητα της μορφής. Με αυτόν τον τρόπο, η σύνθεση διαμορφώνει μια ισορροπία ανάμεσα στην ένταση της κατασκευής και την ηπιότερη, πιο καθησυχαστική ποιότητα του φωτός.

Μια επιπλέον αναφορά της εγκατάστασης εντοπίζεται στα *Signals* του Takis (εικόνα 51), όχι μόνο ως προς την κατακόρυφη ανάπτυξη και τη μορφολογία των λεπτών μεταλλικών στοιχείων, αλλά κυρίως ως προς την έννοια της σηματοδότησης. Στα έργα αυτά, το φως, η κίνηση και τα ηλεκτρομαγνητικά φαινόμενα λειτουργούν ως μέσα επικοινωνίας χωρίς την ανάγκη του γραπτού λόγου. Αντίστοιχα, στην παρούσα εγκατάσταση, η φωτεινή επιγραφή διατηρεί την ιδιότητα του σήματος, ενώ εγκαταλείπει τη συμβατική λειτουργία της λέξης: μεταφέρει την αίσθηση ενός μηνύματος χωρίς να αποκαλύπτει το περιεχόμενό του.



51 Takis Signal lamp, series 2 Greece, 1968 painted aluminum, crackle-lacquered aluminum, chrome-plated steel, acrylic



52 Halo, AI generated render απο προσχέδιο

7 Συμπεράσματα

Η παρούσα εργασία διερεύνησε τη μετάβαση του φωτός από φυσικό φαινόμενο και λειτουργικό εργαλείο σε αυτόνομο εικαστικό και πολιτισμικό μέσο. Μέσα από την ιστορική εξέλιξη του Light Art, τη μελέτη του κινήματος Light and Space, αλλά και την πορεία του Neon Art και του Neon Light Art, γίνεται φανερό ότι το φως δεν αποτελεί απλώς το μέσο μέσω του οποίου γίνονται ορατά τα αντικείμενα και ο χώρος. Μπορεί το ίδιο να αποκτήσει μορφή, να επηρεάσει την αντίληψη, να οργανώσει την εμπειρία και να λειτουργήσει ως φορέας νοήματος.

Το Light and Space αποτελεί ίσως ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της μετατόπισης. Στο έργο καλλιτεχνών όπως ο James Turrell και ο Robert Irwin, το ενδιαφέρον απομακρύνεται σταδιακά από το αντικείμενο και στρέφεται προς την ίδια την εμπειρία της αντίληψης. **Το φως δεν χρησιμοποιείται πλέον για να αναδείξει κάτι άλλο, αλλά γίνεται η ίδια η συνθήκη μέσα στην οποία ο θεατής αντιλαμβάνεται τον χώρο, το σώμα του και τη διάρκεια της εμπειρίας του.** Η παρουσία του θεατή, επομένως, δεν είναι παθητική· αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του έργου.

Το νέον παρουσιάζει μια διαφορετική, χωρίς όμως να είναι αντίθετη, προσέγγιση του φωτός. Σε αντίθεση με την άυλη και χωρική εμπειρία που χαρακτηρίζει μεγάλο μέρος του Light and Space, το νέον αποκτά σαφή υλικότητα μέσα από τον γυάλινο σωλήνα, μετατρέποντας το φως σε γραμμή. Η ιδιότητα αυτή του επιτρέπει να σχηματίζει περιγράμματα, γράμματα, σύμβολα και αφηρημένες μορφές, φέρνοντάς το κοντά τόσο στη σχεδιαστική χειρονομία όσο και στη γραφή. Έτσι, το νέον δεν λειτουργεί μόνο ως πηγή φωτός, αλλά και ως μέσο επικοινωνίας και νοσηματοδότησης, καθώς μπορεί να μεταφέρει διαφορετικά μηνύματα και σημασίες ανάλογα με τον χώρο και το πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο εμφανίζεται.

Παράλληλα, η σύνδεσή του με ρεύματα και αρχιτεκτονικές τάσεις όπως ο Φουτουρισμός, το Art Deco και το Googie συνέβαλε στη διαμόρφωσή του ως συμβόλου της μοντερνικότητας, της ταχύτητας και της τεχνολογικής προόδου. Η στενή σχέση του με τις φωτεινές επιγραφές, τη διαφήμιση και το νυχτερινό αστικό τοπίο δείχνει ότι η ιστορία του είναι άμεσα συνδεδεμένη και με την εξέλιξη της σύγχρονης πόλης.

Από τη Νέα Υόρκη και τις φωτεινές επιγραφές του 20ού αιώνα έως τις ασιατικές μεγαλουπόλεις και τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις του μέλλοντος, το νέον απέκτησε ένα ευρύ σύνολο πολιτισμικών συνδηλώσεων που ξεπερνούν την τεχνολογία με την οποία παράγεται. Συνδέθηκε με τη μοντερνικότητα, την κατανάλωση, την ταχύτητα και την τεχνολογική πρόοδο, ενώ σε διαφορετικά ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα μπορεί να παραπέμπει στη μνήμη, τη νοσταλγία και σε μια συγκεκριμένη εικόνα της νυχτερινής πόλης. Η πορεία αυτή δείχνει ότι το φως, και ειδικότερα το νέον, μπορεί να αποτελέσει μέρος της πολιτισμικής ταυτότητας ενός τόπου και όχι απλώς στοιχείο της οπτικής του εικόνας.

Οι δύο βασικές κατευθύνσεις που εξετάστηκαν στην εργασία αποκαλύπτουν έτσι δύο διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους το φως μπορεί να αποκτήσει αυτονομία. Στο Light and Space μπορεί να απομακρύνεται από τη μορφή και να προσεγγίζει μια σχεδόν άυλη εμπειρία. Στο Neon Light Art, αντίθετα, αποκτά σαφή μορφή, υλικότητα και σημειολογική διάσταση. Παρά τις διαφορές τους, οι δύο περιπτώσεις συναντώνται σε ένα βασικό σημείο: το φως παύει να αποτελεί δευτερεύον ή υποστηρικτικό στοιχείο και γίνεται το ίδιο αντικείμενο εικαστικής και σχεδιαστικής διερεύνησης.

Τα δύο case studies επιχειρούν να μεταφέρουν αυτή τη θεωρητική έρευνα στο επίπεδο του σχεδιασμού. Στην εγκατάσταση Coexistence, το ενδιαφέρον στρέφεται στη σχέση του φωτεινού αντικειμένου με τον χώρο και με την αντίληψη του παρατηρητή. Η παρουσία τεχνητών, φωτεινών γεωμετρικών σωμάτων μέσα σε ένα φυσικό και καθημερινό περιβάλλον δημιουργεί αρχικά μια συνθήκη ανοίκειου. Με την πάροδο του χρόνου, όμως, μέσα από την επανάληψη και την

καθημερινή συνύπαρξη, το ξένο στοιχείο μπορεί σταδιακά να ενταχθεί στη νοητική εικόνα του χώρου. Το φως δεν χρησιμοποιείται εδώ με σκοπό τη δημιουργία θεάματος, αλλά ως μέσο που ενεργοποιεί την παρατήρηση και επιτρέπει τη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο η αντίληψη μπορεί να μεταβάλλεται μέσα στον χρόνο.

Στην Άγραφη Επιγραφή, η έρευνα γύρω από το νέον, τη γραμμή και τη σημειολογία μεταφέρεται σε μια εγκατάσταση που διατηρεί την εικόνα και τον χαρακτήρα του φωτεινού σήματος, αφαιρώντας όμως το αναγνώσιμο μήνυμα. Η συνεχής φωτεινή γραμμή σχηματίζει μορφές που θυμίζουν γραφή, χωρίς να συγκροτούν μια συγκεκριμένη γλώσσα. Η επιγραφή εξακολουθεί να σηματοδοτεί την πιθανή ύπαρξη ενός μηνύματος, χωρίς όμως να επιτρέπει την οριστική αποκωδικοποίησή του. Έτσι, το φως μετατρέπεται από φορέα πληροφορίας σε φορέα πιθανής σημασίας και η διαδικασία της ανάγνωσης μετακινείται από τη λέξη προς τη μορφή, την κίνηση και την προσωπική ερμηνεία.

Τα δύο έργα προσεγγίζουν, τελικά, από διαφορετικές πλευρές το βασικό ερώτημα που διατρέχει ολόκληρη την εργασία: **τι συμβαίνει όταν το φως παύει να υπηρετεί αποκλειστικά την ορατότητα και αποκτά τη δική του αυτονομία;** Στην πρώτη περίπτωση, μεταβάλλει την αντίληψη του χώρου και τη σχέση του θεατή με αυτόν. Στη δεύτερη, μετατρέπεται σε γραμμή και σημείο, προκαλώντας την ανάγκη για ανάγνωση ακόμη και όταν δεν υπάρχει ένα σαφές μήνυμα. Η θεωρητική και σχεδιαστική διερεύνηση δεν οδηγεί επομένως σε έναν μοναδικό ορισμό του φωτός ως καλλιτεχνικού μέσου. **Αντίθετα, αναδεικνύει ακριβώς την ικανότητά του να κινείται ανάμεσα στο άυλο και το υλικό, στην εμπειρία και το σημείο, στην αντίληψη και την επικοινωνία.**

Για τον σχεδιασμό φωτισμού, αυτή η διαπίστωση αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Το φως δεν χρειάζεται να αντιμετωπίζεται αποκλειστικά μέσα από λειτουργικά ή ποσοτικά κριτήρια. Μπορεί να αποτελέσει ενεργό σχεδιαστικό υλικό, ικανό να επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο ένας χώρος γίνεται αντιληπτός, βιώνεται και αποκτά νόημα. Υπό αυτή την έννοια, το Light Art και το Neon Art δεν αποτελούν μόνο ιστορικά ή καλλιτεχνικά πεδία μελέτης, αλλά προσφέρουν και έναν διαφορετικό τρόπο κατανόησης της ίδιας της πρακτικής του lighting design: όχι μόνο ως σχεδιασμό της ορατότητας, αλλά ως σχεδιασμό της εμπειρίας.

7.1 Σύγχρονη σημασία της έρευνας

Στο σύγχρονο περιβάλλον, όπου ο τεχνητός φωτισμός αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της καθημερινότητας και του αστικού τοπίου, η κατανόηση του φωτός ως πολιτισμικού και εικαστικού μέσου αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Η έρευνα αναδεικνύει ότι **ο φωτισμός δεν αφορά μόνο ζητήματα λειτουργικότητας ή ενεργειακής απόδοσης, αλλά επηρεάζει ουσιαστικά την ποιότητα της εμπειρίας, την αντίληψη του χώρου και την πολιτισμική ταυτότητα.** Η σύνδεση τέχνης, αρχιτεκτονικής και φωτισμού προσφέρει ένα διεπιστημονικό πλαίσιο που μπορεί να εμπλουτίσει τον σύγχρονο σχεδιασμό και τη θεωρία του φωτός.

7.2 Προοπτικές μελλοντικής έρευνας και εφαρμογές στο lighting design

Η παρούσα εργασία ανοίγει πεδία για περαιτέρω έρευνα τόσο σε θεωρητικό όσο και σε εφαρμοσμένο επίπεδο. Μελλοντικές μελέτες θα μπορούσαν να εστιάσουν στη βιωματική αξιολόγηση φωτιστικών εγκαταστάσεων, στη σχέση φωτός και ψυχολογίας του χρήστη, καθώς και στη χρήση νέων τεχνολογιών, όπως τα διαδραστικά και ψηφιακά φωτιστικά συστήματα. Σε επίπεδο lighting design, οι αρχές του Light Art και του Neon Art μπορούν να λειτουργήσουν ως πηγή έμπνευσης για τον σχεδιασμό χώρων που δεν περιορίζονται στη λειτουργικότητα, αλλά ενσωματώνουν την εμπειρία, το νόημα και την πολιτισμική διάσταση του φωτός.

8 Δήλωση χρήσης εργαλείων Τεχνητής Νοημοσύνης

Στην παρούσα εργασία έγινε χρήση εργαλείων Τεχνητής Νοημοσύνης ως υποστηρικτικού μέσου για την οπτικοποίηση και παρουσίαση των σχεδιαστικών προτάσεων. Οι εικόνες που δημιουργήθηκαν μέσω ΑΙ χρησιμοποιήθηκαν για να αποδώσουν οπτικά τις βασικές ιδέες των εγκαταστάσεων και δεν αποτελούν τεχνικά ή κατασκευαστικά σχέδια. Σε μια πραγματική διαδικασία μελέτης και υλοποίησης, τα αντίστοιχα σχέδια θα εκπονούνταν και θα ελέγχονταν από εξειδικευμένους επαγγελματίες. Παράλληλα, η Τεχνητή Νοημοσύνη χρησιμοποιήθηκε για την ορθογραφική και συντακτική επιμέλεια του κειμένου. Η έρευνα, η ανάπτυξη των concepts, οι σχεδιαστικές αποφάσεις και το τελικό περιεχόμενο της εργασίας αποτελούν προσωπική εργασία του συγγραφέα.

9 Βιβλιογραφία

- Abbas, A. (2002). *Hong Kong: Culture and the politics of disappearance* (3. print). University of Minnesota Press.
- Arnheim, R. (2020). *Art and Visual Perception* (2nd, rev.exp. ed., reprint 2020 ed.). University of California Press.
- Battcock, G., & Wagner, A. M. (Eds.). (2009). *Minimal art: A critical anthology* (1. California paperback printing, repr). Univ. of California Press.
- Bishop, C. (2005). *Installation art: A critical history*. Routledge.
- Bukatman, S. (with British Film Institute). (1997). *Blade runner*. British Film Institute.
- designboom, matthew burgos I. (2022, June 17). James turrell debuts green mountain falls skyspace, a sky observatory with retractable roof. *Designboom | Architecture & Design Magazine*. <https://www.designboom.com/art/james-turrell-light-installation-skyspace-colorado-06-17-2022/>
- Dormehl, L. (2012). *A journey through documentary film*. Kamera Books.
- Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Indiana University Press.
- Fontana, L., & Crispolti, E. (Eds.). (n.d.). *Fontana: Catalogo generale*. Electra.
- Govan, M., Bernardini, A., Irwin, R., & Turrell, J. (with Villa e Collezione Panza & Los Angeles County Museum of Art). (2014). *Robert Irwin, James Turrell: Villa Panza ; [on the occassion of the exhibition Asthesis-The Origin of Sensations: Robert Irwin and James Turrell at Villa Panza, ..., on view from November 27, 2013-November2, 2014]*/ Michael Govan and Anna Bernardini. Prestel Verl.
- Govan, M., Turrell, J., Kim, C. Y., Greene, A. de L., Holzherr, F., Los Angeles County Museum of Art, & Museum of Fine Arts, Houston (Eds.). (2013). *James Turrell: A retrospective ; [Los Angeles County Museum of Art, May 26, 2013 - April 6, 2014, The Israel Museum, Jerusalem June 1 - October 18, 2014, National Gallery of Australia, Canberra December 12, 2014 - April 6, 2015, concurrent exhibitions Museum of Fine Arts, Houston June 9 - September 22, 2013, Solomon R. Guggenheim Museum, New York June 21 - September 25, 2013]*. DelMonico Books, Prestel.
- Hafza, Y. (2024, September 17). *The Jetsons and Googie Architecture: The 1960s Future Vision*. Parametric Architecture. <https://parametric-architecture.com/>
- Harvard. (n.d.). *Light Prop for an Electric Stage (Light-Space Modulator) | Harvard Art Museums*. Retrieved January 28, 2026, from <https://harvardartmuseums.org/collections/object/299819>
- Hayward Gallery's Space Shifters will feature Robert Irwin | Pace Gallery. (2025, May 22). <https://www.pacegallery.com/journal/hayward-gallery-s-space-shifters-will-feature-robert-irwin/>
- Helmenstine. (2024, October 6). *How do neon lights work?* ThoughtCo. <https://www.thoughtco.com/how-neon-lights-work-606167>
- Hess, A. (2004). *Googie Redux: Ultramodern roadside architecture* (Rev. ed). Chronicle Books.
- Hine, T. (1990). *Populuxe: The look and life of America in the '50s and '60s, from tailfins and TVdinners to Barbie dolls and fallout shelters* (3rd print). Knopf.
- Kandinsky, W. (1979). *Point and Line to Plane* (H. Rebay, Ed.). Dover Publications.
- Kinetic Light Sculpture by Zdeněk Pešánek. (n.d.). *Czech National Trust*. Retrieved March 12, 2026, from <https://www.czechnationaltrust.org/en/projects/kinetic-light-sculpture-by-zdenek-pesaneck/>

King, E. A. (2002, November 1). Into the Light: A Conversation with James Turrell. *Sculpture*. <https://sculpturemagazine.art/into-the-light-a-conversation-with-james-turrell/>

Klee, P., & Moholy-Nagy, S. (1973). *Pedagogical sketchbook* (Nachdr.). Faber and Faber.

Klein, N. M. (1998). *The history of forgetting: Los Angeles and the erasure of memory*. Verso.

Kwok, B. S.-H. (2021). Vernacular Design: A History of Hong Kong Neon Signs. *Journal of Design History*, 34(4), 349–366. <https://doi.org/10.1093/jdh/epab017>

Lemon, L. T., & Reis, M. J. (Eds.). (1965). *Russian formalist criticism: Four essays*. Univ. of Nebraska Press.

McClinton, K. M. (1986). *Art Deco: A guide for collectors* (2. ed). Potter.

Napier, S. J. (2005). *Anime from Akira to Howl's moving castle: Experiencing contemporary Japanese animation* (Updated ed., [Rev. ed.]). Palgrave Macmillan.

Neumann, D., & Champa, K. S. (Eds.). (2002). *Architecture of the night: The illuminated building*. Prestel.

OFF-ON: Neon in Art. (n.d.). NEONSIGNS.HK 探索霓虹. Retrieved January 31, 2026, from <https://www.neonsigns.hk/neon-in-visual-culture/neon-in-art/?lang=en>

OVOID. (n.d.). SpY. Retrieved February 2, 2026, from <https://spy-urbanart.com/artwork/ovoid/>

Pasini, F. (n.d.). "It Is not a lasso, an arabesque, nor a piece of spaghetti" – Tate Etc. Tate. Retrieved January 31, 2026, from <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-14-autumn-2008/it-not-lasso-arabesque-nor-piece-spaghetti>

Potamianos, I. (2013). *Technē kai phōs: Zōgraphikē - glyptikē - teatro - architektonikē*. Ekdoseis Antiylē.

Pun, L. (2014). *The urban and cultural imagery of neon*. NEONSIGNS.HK. https://www.neonsigns.hk/neon-in-visual-culture/the-urban-and-cultural-imagery-of-neon/?utm_source=chatgpt.com&lang=en

Rainey, L. S., Poggi, C., & Wittman, L. (2009). *Futurism: An Anthology*. Yale University Press.

Ribbat, C. (2013). *Flickering light: A history of neon*. Reaktion Books.

Rinaldi, T. (2013). *New York neon* (1. ed). Norton.

Stein, D. (1971, August 10). THOMAS WILFRED: LUMIA. The Museum of Modern Art. https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4690/releases/MO_MA_1971_0127_89A.pdf?2010

Sunshine Noir, 2014 by Robert Irwin. (2026, March 17). <https://ocula.com/art-galleries/pace-gallery/artworks/robert-irwin/sunshine-noir/>

Sygns. (n.d.). Retrieved January 28, 2026, from <http://www.sygns.com/>

Tate. (n.d.). *László Moholy-Nagy 1895–1946*. Tate. Retrieved January 28, 2026, from <https://www.tate.org.uk/art/artists/laszlo-moholy-nagy-1649>

Weibel, P. (2010). *Rosalie =: Light art: The universal theater of light* (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Ed.). Scheidegger & Spiess.

Weschler, L. (2008). *Seeing is forgetting the name of the thing one sees: Over thirty years of conversations with Robert Irwin* (Expanded ed). Univ. of California Press.

Witko, M. H., Larigakis, S., & White, M. (2023). *Chryssa & New York: Exhibition, Dia Chelsea, New York, March 2-July 23, 2023 ; the Menil Collection, Houston, September 29, 2023-March 10, 2024 ; Wrightwood 659, Chicago, May 1-August 15, 2024*. Dia Art Foundation The Menil Collection.

Yot, R. (2020). *Light for visual artists: Understanding and using light in art & design* (Second edition). Laurence King Publishing.

Zdeněk Pešánek—Monoskop. (n.d.). Retrieved March 12, 2026, from https://monoskop.org/Zden%C4%9Bk_Pe%C5%A1%C3%A1nek#CITEREFZem.C3.A1nek1999

Zirpolo, L. H. (2008). *Historical dictionary of Renaissance art*. the Scarecrow press.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.