

ΔΙΑΛΕΞΗ

Bruce Nauman, 1969-1984: Χώρος και Αρχιτεκτονική

Χατζηνικολάου Εμμανουήλ-Ευάγγελος



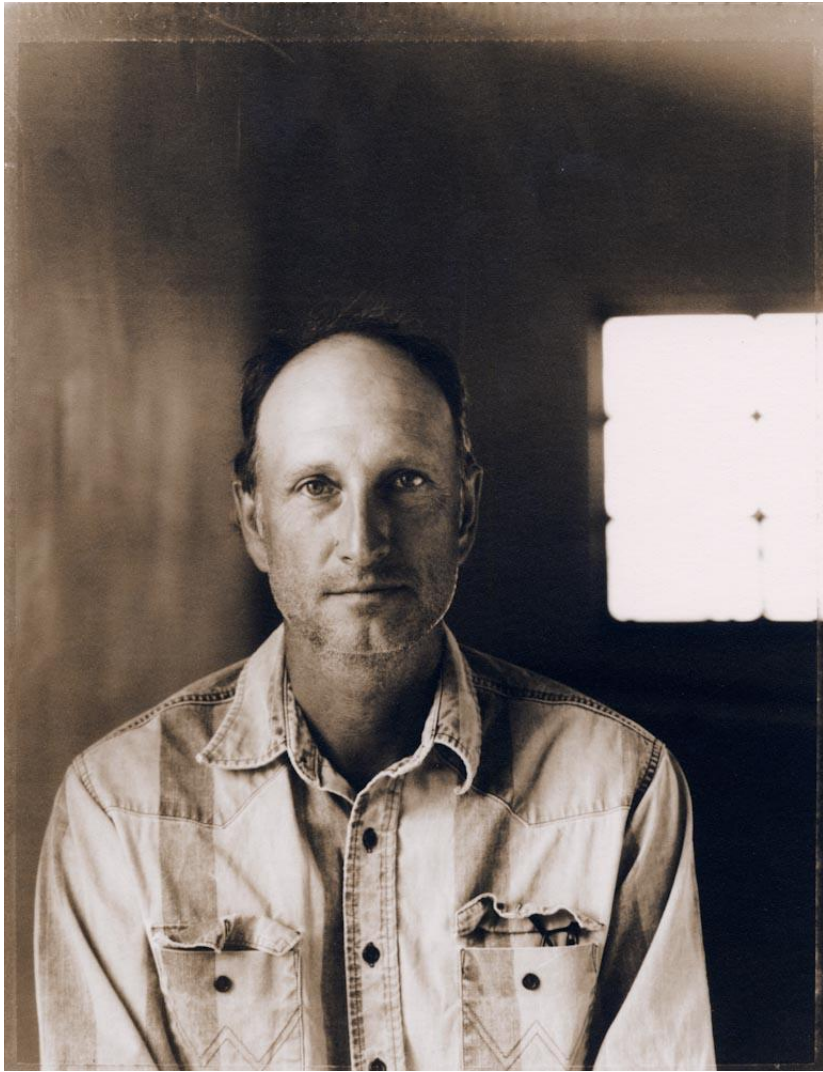
Υπεύθυνος Διδάσκων_Ι. Ν. Τερζόγλου
Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο_ περίοδος Φεβρουαρίου
2013

Φωτογραφίες εξώφυλλου:

Bruce Nauman: Room with My Soul Left Out, Room That, Does
Not Care 1984, Πηγή: Flickr.gr, Eduardo Nási, 2008

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	7
Ανάλυση των έργων	11
- I. Η άσκηση ως παρουσίαση	15
- II. Η άσκηση ως εμπειρία-βίωμα	25
- III. Η άσκηση ως διερευνητική διαδικασία	35
Σκέψεις πάνω στην αντίληψη του χώρου με αφορμή την ανάλυση των έργων του Νάουμαν	53
Η Σχέση της τέχνης του Νάουμαν με την αρχιτεκτονική	61
- I. Αρχιτεκτονική+Έλεγχος/Χειραγώγηση /Καταναγκασμός/Επιβολή	65
- II. Ντετερμινισμός και τυχαιότητα	71
Η μετάβαση από την εγκατάσταση στην αρχιτεκτονική	81



Bruce Nauman, Jim McHugh©,1991

Εισαγωγή

Το 1964, στο Ντέιβις της Καλιφόρνια, ο Bruce Nauman αρχίζει την μακρόχρονη και άκρως επιτυχημένη διαδρομή του στην τέχνη που συνεχίζεται έως και σήμερα, 49 χρόνια αργότερα. Σε αυτό το διάστημα δεν κατάφερε μόνο να εδραιωθεί στον κόσμο της τέχνης αλλά να αποσπάσει και πολυάριθμες διακρίσεις, μεταξύ των οποίων και την κατάκτηση του Χρυσού Φοίνικα στην Μπιενάλε της Βενετίας για την συνολική προσφορά του στην τέχνη το 1999, την κατάταξη στα 100 άτομα με την μεγαλύτερη επιρροή στον πλανήτη του περιοδικού Times το 2004 και την επιλογή του για την εκπροσώπηση της Αμερικής στην Μπιενάλε της Βενετίας το 2009 όπου και κατέκτησε τον Χρυσό Φοίνικα για το καλύτερο περίπτερο. Ο εβδομηνταεπτάχρονος πλέον καλλιτέχνης θεωρείται από πολλούς ως ο κορυφαίος καλλιτέχνης εν ζωή στο είδος του.

Σε αυτή την εργασία ο Νάουμαν μέσα από τα έργα του θα γίνει το αντικείμενο ανάλυσης πάνω στην σχέση της τέχνης με τον χώρο και την αρχιτεκτονική. Το χαρακτηριστικό που ξεχωρίζει την δουλειά του είναι πως στον πυρήνα της έχει να κάνει με την επίγνωση του σώματος και το πώς ο χώρος ουσιαστικά διαβάζεται μέσω της κίνησης και των δράσεων του σώματος, πέρα από έννοιες καθαρά διανοητικές¹. Εκ πρώτης όψης το εικαστικό του έργο μοιάζει να κινείται ανάμεσα σε μια διαισθητική δραστηριότητα και μια πειραματικού χαρακτήρα χωρική διανομή. Κατά πόσο είναι δυνατόν μια χωρική εγκατάσταση να αποτελεί ένα αρχιτεκτονικό πείραμα σε ελεγχόμενο περιβάλλον; Η υβριδική αυτή τέχνη έχει αρχιτεκτονική αξία; Με άλλα λόγια, τι είναι αυτό που μπορεί να προσφέρει στην αρχιτεκτονική η τέχνη του Νάουμαν;

Ο Νάουμαν γεννιέται το 1941 στο Fort Wayne, της Indiana στις ΗΠΑ. Από το 1960 έως το 1964 σπουδάζει μαθηματικά στο πανεπιστήμιο του Wisconsin. Όταν και αποφασίζει να ασχοληθεί με την τέχνη γι' αυτό και φοιτά για τα επόμενα δύο χρόνια στο πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια, στο Ντέιβις από όπου και παίρνει *Masters of Fine Arts degree*. Για την επόμενη χρονιά κατοικεί στο Σαν Φρανσίσκο και την μεθεπόμενη στην Νέα Υόρκη για άλλο ένα χρόνο. Η διαμονή

¹Βιβλίο: Please pay attention please:bruce nauman's words(PPA:BNW),Συνέντευξη: WILLOUGHBY SHARP(WS), 1971,B.Nauman(BN):"...An awareness of yourself comes from a certain amount of activity and you can't get it from just thinking about yourself. You do exercises, you have certain kinds of awarenesses that you don't have if you read books. So the films and some of the pieces that I did after that for videotapes were specifically about doing exercises in balance. I thought of them as dance problems without being a dancer, being interested in the kinds of tension that arise when you try to balance and can't. Or do something for a long time and get tired. ...",σελ142.



Εικ.1 Bruce Nauman: Room with My Soul Left Out, Room That Does Not Care 1984, At Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - Berlin. Schenkung der Friedrich Christian Flink Collection. πηγή: flickr.com, newmexico51,2011

του εκεί, σε συνδυασμό με την μελέτη των Φιλοσοφικών Ερευνών του Ludwig Wittgenstein², έμελε να αλλάξουν την ως τότε πορεία του αφού πραγματοποιεί σημαντικές συνειδητοποιήσεις σχετικά με την διατύπωση των προβληματισμών που θα τον απασχολήσουν και στην συνέχεια. Το 1970 εγκαθίσταται στην Νότια Πασαντίνα του Λος Άντζελες και για 9 χρόνια δημιουργεί ένα σύνολο έργων με ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον χώρο με την μορφή εγκαταστάσεων. Για τα επόμενα 9 χρόνια κατοικεί σε σχετική απομόνωση στο Πέκος του Νέου Μεξικό. Κατά την περίοδο αυτή ο προβληματισμός του σχετικά με τον χώρο συνεχίζεται ώσπου κορυφώνεται και εξασθενεί. Σε ό,τι αφορά την χωρική εγκατάσταση για το υπόλοιπο της καριέρας του είτε ανακατασκευάζει αυτούσια τα έργα της προηγούμενης περιόδου σε εκθέσεις, είτε ανακυκλώνει τις προγενέστερες προσεγγίσεις του με μικρές διαφοροποιήσεις. Προτείνεται, λοιπόν, ένας χωρισμός του έργου του με βάση τον προβληματισμό πάνω στον χώρο, που χωρίζεται σε δύο περιόδους. Η πρώτη, η περίοδος των διαδρόμων περιλαμβάνει μια σειρά χωρικών εγκαταστάσεων που αποτελούν διαδρόμους διάφορων χαρακτηριστικών. Στην πρώτη αυτή περίοδο, από το 1969 έως το 1975, η διερεύνηση του Νάουμαν επικεντρώνεται στην σωματική και αισθησιακή εμπειρία του χώρου και τους τρόπους μετάδοσης μιας συγκεκριμένης εμπειρίας μέσω των χωρικών δομών. Στην δεύτερη περίοδο, την περίοδο των «Υπόσκαφων» κατασκευών, από το 1977 έως το 1984, ο αρχικός προβληματισμός εξελίσσεται και το αποτέλεσμα είναι μια σειρά έργων που αποτελούνται από μεγαλύτερης πολυπλοκότητας διάρθρωση χώρων. Το βάρος της διερεύνησης μετατοπίζεται στις διαβαθμίσεις ιδιωτικότητας, με τον κοινωνικό παράγοντα του χώρου να εξετάζεται συστηματικά. Από την σωματική-αισθησιακή εμπειρία, περνάει σε μια νοητική-ψυχολογική. Ο προβληματισμός κορυφώνεται το 1984 με το έργο *Room With My Soul Left Out, Room that does not care*(εικ1), το οποίο θα αναλυθεί στην συνέχεια. Όσο μεγαλώνει αυξάνεται ο κοινωνικός χαρακτήρας των έργων του και παράλληλα η χρήση συμβόλων. Σιγά σιγά το έργο μετατρέπεται σε μια διανοητική εμπειρία αντί για σωματική και έτσι οι μετέπειτα εγκαταστάσεις του Νάουμαν αποδυναμώνονται και χάνουν την αμεσότητα που το διέκρινε κατά τις παραπάνω περιόδους. Γι' αυτό το λόγο η ανάλυση που θα ακολουθήσει επικεντρώνεται χρονικά στο πλαίσιο των δύο πολύ σημαντικών δημιουργικών περιόδων στην χωρική διερεύνηση που πραγματοποιεί ο Νάουμαν.

² Βιβλίο: Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words (PPA:BNW), Συνέντευξη: Joe Raffaele And Elizabeth Baker, 1967, σελ107. Από το 1967 ο Wittgenstein αποτελεί σημαντική επιρροή του καλλιτέχνη.

Το χρονικό της πορείας του έως την πιο γόνιμη περίοδο διερεύνησης της αντίληψης του χώρου (1969-1984).



Περίοδος Διαδρόμων
Διερεύνηση:
σωματικού/
αισθησιακού,
μετάδοσης μιας
εμπειρίας

Corridor Installation
(N.Wilder Inst.)
Corridor Installation
with Mirror

Floating Room: Lit from Ins.



Diamond Africa
with Chair
Tuned D.E.A.D



Room with my
soul left
out, Room that
does not care

Όσο μεγαλώνει αυξάνεται ο κοινωνικός χαρακτήρας του έργου => αυξάνεται η χρήση συμβόλων => το έργο γίνεται διανοητική εμπειρία αντι για σωματική => τα έργα αποδυναμώνονται και χάνουν την αμεσότητά τους (πηγή:σελ347)

- 1957
- 1958
- 1959
- 1960
- 1961
- 1962
- 1963
- 1964
- 1965
- 1966
- 1967
- 1968
- 1969
- 1970
- 1971
- 1972
- 1973
- 1974
- 1975
- 1976
- 1977
- 1978
- 1979
- 1980
- 1981
- 1982
- 1983
- 1984
- 1985
- 1986
- 1987
- 1988
- 1989
- 1990
- 1991
- 1992
- 1993
- 1994
- 1995
- 1996
- 1997

University of Wisconsin, Madison, Mathematics

University of California, Davis, Masters of Fine Arts degree.

Performance Corridor



Yellow Room (Triangular)

Double Steel Cage Piece



Model for Square Depression, υλ2007.



Three Dead End Adjacent Tunnels, not Connected



Περίοδος «Υπόσκαφων»
Διερεύνηση :
διαβαθμίσεων
ιδιωτικότητας, έννοιας
της κλίμακας

Τόπος διαμονής

Madison, Wisconsin

Davis, California

San Francisco

New York

South Pasadena, Los Angeles

Pecos, New Mexico

Galisteo, New Mexico

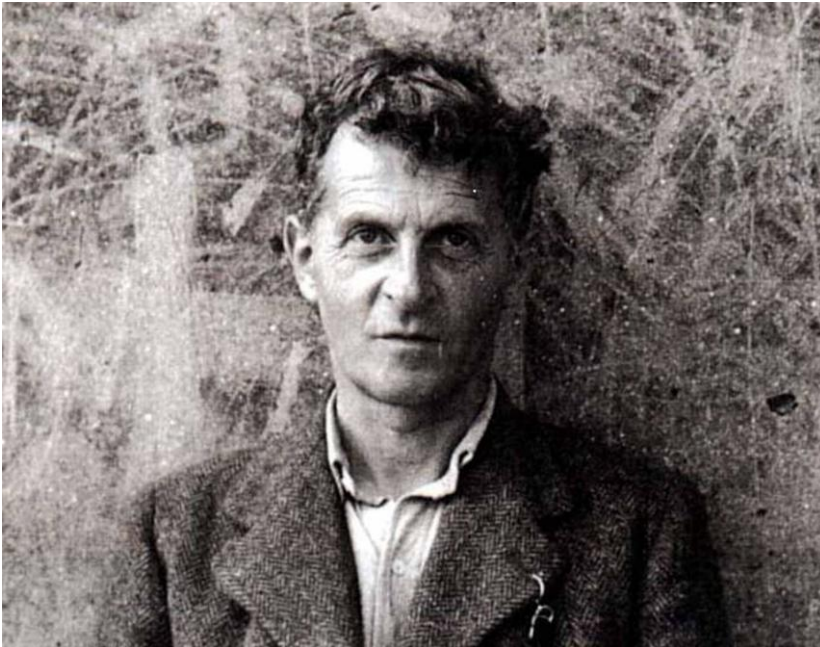
Ανάλυση των έργων

77. Καί ἂν συνεχίσουμε λίγο ἀκόμη αὐτὴ τὴ σύγκριση, εἶναι σαφὲς πὼς ὁ βαθμὸς στὸν ὁποῖον ἡ εὐκρινὴς εἰκόνα *μπορεῖ* νὰ μοιάζει μὲ τὴ θολή, ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ βαθμὸ ἀσάφειας τῆς δεύτερης. Ὑπόθεσε πὼς ὀφείλεις, μὲ πρότυπο μιὰ θολή εἰκόνα, νὰ σχεδιάσεις μιὰν ἀντίστοιχη σαφὴ εἰκόνα. Στὴ μιὰ ὑπάρχει ἓνα ἀσαφὲς κόκκινο ὀρθογώνιο: ἐσύ, στὴ θέση του, βάζεις ἓνα εὐκρινές. Ἐσφαλῶς — εἶναι δυνατὸ νὰ κατασκευαστοῦν περισσότερα τέτοια σαφὴ ὀρθογώνια ποὺ θ' ἀντιστοιχοῦν στὸ ἀσαφές. — Ἄν ὅμως, στὸ πρωτότυπο τὰ χρώματα συγχέονται χωρὶς νὰ ὑπάρχει ἴχνος ἀπὸ σύνορο — δὲν θὰ εἶναι ἄραγε ἀνέλπιδη ἢ προσπάθεια νὰ σχεδιάσεις μιὰ ξεκάθαρη εἰκόνα ποὺ ν' ἀντιστοιχεῖ στὴν ἀσαφή; Μήπως δὲν θάπρεπε τότε νὰ πεῖς: «Ἐδῶ θὰ μπορούσα τὸ ἴδιο καλὰ νὰ σχεδιάσω ἓναν κύκλο ὅσο κι ἓνα ὀρθογώνιο ἢ μιὰ καρδιά, ἀφοῦ ὅλα τὰ χρώματα συγχέονται τὸ ἓνα μὲ τὸ ἄλλο. Ὅλα αὐτὰ εἶναι σωστά· καὶ τίποτε δὲν εἶναι σωστό». — Καὶ σ' αὐτὴ τὴ θέση βρίσκεται ὁποῖος λ.χ. γυρεύει στὴν αἰσθητικὴ ἢ στὴν ἠθικὴ ὀρισμοὺς ποὺ ν' ἀντιστοιχοῦν στὶς ἐννοίές μας.

Ὅταν ἔχεις αὐτὴ τὴ δυσκολία, ν' ἀναρωτιέσαι πάντα: Πὼς μάθαμε τὴ σημασία αὐτῆς τῆς λέξης (λ.χ., «καλό»); Ἄπὸ ποιά παραδείγματα; Σὲ ποιά γλωσσικὰ παιχνίδια; Τότε θὰ δεῖς εὐκολότερα πὼς ἡ λέξη πρέπει νὰ ἔχει μιὰ οἰκογένεια ἀπὸ σημασίες.

Φιλοσοφικές Ἐρευνες, Ludwig Wittgenstein, Χριστοδουλίδης Παύλος (μτφρ.)σελ89

Στις Φιλοσοφικές Ἐρευνες, ὁ Wittgenstein παρομοιάζει τὴν χρῆση τῆς γλώσσας μὲ ἓνα παιχνίδι καὶ εἰδικότερα σαν μιὰ διαδικασία συνεχοῦς παιχνιδιού μὲ τὶς ἐννοιες, κυβερνώμενη ἀπὸ διάφορες κατευθυντήριες γραμμές. Ἡ ὀριστικὴ/κατηγορηματικὴ ἐννοια μιᾶς δήλωσης ἀντιστέκεται τοῦ ἀπόλυτου καθορισμοῦ, λόγω τῆς διαφοροποίησης κατὰ τὴν προσωπικὴ ἐρμηνεία, δηλαδή τῆς ἀλλαγῆς τῆς ἐσωτερικευμένης προβολῆς. Τὸ κενὸ ποὺ ἀνακύπτει ἀπὸ τὴν ἀναπόφευκτη ἀσάφεια πληρῶνεται ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη δρᾶση ποὺ ἐρχεται ὡς ἀποτέλεσμα τῆς ἐπικοινωνίας. Στὸ ἀπόσπασμα αὐτό, ὁ Wittgenstein προτείνει ὅτι σε περιπτώσεις ἀπουσίας κανόνων κατηγορηματικοῦ χαρακτήρα ποὺ νὰ γεφυρώνουν τὸ νοηματικὸ χάσμα ἀνάμεσα στὸν προσωπικὸ καὶ τὸ κοινὸ/δημόσιο, οἱ δηλώσεις στεροῦνται τὴν ἀπολυτότητα τῆς ἀλήθειας ποὺ μπορεῖ νὰ φανταζόμαστε ὅτι ἔχουν. Παρόλα αὐτὰ δὲν παύουν νὰ ἔχουν λειτουργικὴ ἀξία. Οἱ κανόνες τῆς γλώσσας δὲν θὰ πρέπει νὰ νοοῦνται ὡς στενὰ ἐρμηνευμένοι νόμοι ἀλλὰ ὡς ἓνα μεταβλητὸ σύστημα κατευθυντήριων γραμμῶν. Ὁ σκοπὸς τοὺς εἶναι νὰ εὐνοοῦν τὴν συνέχεια τῆς ἐπικοινωνίας, ὅπως καὶ οἱ κανόνες ἐνὸς παιχνιδιού ὑπάρχουν γιὰ νὰ συνεχίζεται ἡ δρᾶση. Μὲ αὐτὴ τὴν λογικὴ οἱ κανόνες δὲν χρειάζεται νὰ ἐρμηνεύονται μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, ἀλλὰ νὰ ἐπιτρέπουν τὴν συνέχεια τῆς δρᾶσης καὶ τῆς ἐπικοινωνίας. Ἀντὶ νὰ ἐπιχειρεῖται μιὰ ἀπόλυτη καὶ ἀμεση σύνδεση μιᾶς ἐννοίας μὲ ἓνα συγκεκριμένο περιεχόμενο εἶναι οὐσιαστικότερο νὰ



Φωτογραφικό πορτρέτο του Λούντβιχ Βιτγκενστάιν από το 1929, την περίοδο που έλαβε υποτροφία από το Trinity College, Ben Richards
πηγή: <http://en.wikipedia.org>

αναγνωρίζεται το πλαίσιο από το οποίο και προέκυψε η συγκεκριμένη έννοια που χρειάζεται ερμηνεία, ώστε να προκύψει μια συνολικά περιγραφική νοηματοδότηση.

Μια παρόμοια κατάσταση υπάρχει αναφορικά με το παιχνίδι της επικοινωνίας της σύγχρονης τέχνης. Βασισμένη στην προσωπική ερμηνεία του κάθε θεατή ξεχωριστά και τη διαπολιτισμικά «αντικειμενική» έννοια της αισθητικής³, η τέχνη είναι ένα παιχνίδι του παράδοξου · εννοώντας ότι κινείται στο όριο ανάμεσα στην υποκειμενικότητα και την αντικειμενικότητα σε ό,τι αφορά την «δήλωση», που είναι η καλλιτεχνική δημιουργία και το έργο τέχνης. Ο Νάουμαν είναι ένας καλλιτέχνης που προτίμησε να εστιάσει απροκατάληπτα, στοχευόμενα και διεξοδικά στον γρίφο του ορισμού της τέχνης, παρά να αποπειραθεί να εισαγάγει το δικό του αισθητικό σύστημα. Αυτό φαίνεται και από την πληθώρα των μέσων, του περιεχομένου και των μεθόδων που έχει επιστρατεύσει για την δημιουργία της τέχνης του. Σκοπός του είναι προκαλέσει την εμπειρική διαδικασία του θεατή και τα φαινομενολογικά συμπεράσματά της τόσο στον εκθεσιακό χώρο όσο και στη καθημερινότητα. Επαναδιαπραγματεύεται τους περιορισμούς της τέχνης για να μικρύνει την απόσταση της καθημερινότητας από αυτήν και διατηρώντας πάντα τις ιδιότητες του συστήματος που αποτελεί η τέχνη. Η προσέγγισή του εισάγει ένα είδος συνθετικής αντίληψης των δύο παραπάνω καταστάσεων. Για τον λόγο αυτό η τέχνη του αποκτά λειτουργικό χαρακτήρα ανάλογο με την φιλοσοφία του Wittgenstein για την γλώσσα, που διερευνά δηλαδή το λειτουργικό παιχνίδι του προσωπικού με το δημόσιο και του υποκειμενικού με το αντικειμενικό. Για να αποδειχθεί αυτός ο «χρηστικός» χαρακτήρας της τέχνης του Νάουμαν θα πρέπει να συγκρίνεται ένα συγκεκριμένο έργο ως μεμονωμένο, ως μέρος της σειράς στην οποία ανήκει ή μέρος του συνόλου της καριέρας του καλλιτέχνη. Αυτό γιατί η εξέταση των έργων σε εναλλασσόμενες κλίμακες αναδεικνύει στοιχεία που μία και μόνο οπτική προσέγγισης θα απέκρυπτε. Το ενδιαφέρον, λοιπόν, έγκειται σε αυτήν ακριβώς την αναζήτηση επιμέρους στοιχείων μιας εν γένει νοηματοδότησης του χώρου.

Η αναζήτηση του σημασιολογικού πλαισίου στο οποίο ανήκει μια έννοια προς κατανόηση είναι προφανώς μια διαδικασία ενεργητική. Στην περίπτωση Νάουμαν το αντικείμενο της διερεύνησης είναι το ίδιο το έργο τέχνης. Η δραστηριότητα που γίνεται το κλειδί της κατανόησης είναι η «άσκηση». Η άσκηση περιγράφει μια συστηματική, ενεργητική διαδικασία κατά την οποία το υποκείμενο ενός έργου συμμετέχει στα νοητικά, σωματικά και ψυχολογικά ερεθίσματα που του παρουσιάζονται. Εδώ δεν τίθεται ως υποκείμενο μόνο ο θεατής για το έργο τέχνης. Ως υποκείμενο τίθεται και ο ίδιος ο Νάουμαν για να δημιουργήσει τις μαγνητοσκοπημένες παραστάσεις του. Ως υποκείμενο τίθεται

³ Βιβλίο: Αρχιτεκτονικής ως τέχνη, Π. Μιχελής, σελ 146. Περιγραφή του Ρυθμού, της Αρμονίας και του Μέτρου ως γενικευμένες ειδολογικές αρχές των τεχνών.

και ο ηθοποιός που προσλαμβάνει ο Νάουμαν για να ακολουθήσει τις εντολές του. Τα επίπεδα ανάγνωσης είναι πολλαπλά. Η άσκηση είναι ο τρόπος με τον οποίο συνυφαίνεται το σύστημα επικοινωνίας της τέχνης. Η συμμετοχή. Φυσικά η συμμετοχή μπορεί να είναι και εκούσια αλλά και ακούσια. Στην δεύτερη περίπτωση η άσκηση είναι παθητική με την έννοια ότι η πρόσληψη των ερεθισμάτων προκαλεί μια μη ηθελημένη αντίδραση από πλευράς θεατή. Μιλάμε τότε για ενεργοποίηση ως μορφή ενεργητικής διαδικασίας υπό το σχήμα δράσης-αντίδρασης. Όπως για τον Βικενστάιν η χρήση της γλώσσας είναι μέθοδος για την κατανόηση των εννοιών, έτσι και για την εγκατάσταση του Νάουμαν η άσκηση είναι η αντίστοιχη μέθοδος. Η κατανόηση των εννοιών αντιστοιχίζεται σε κατανόηση καταστάσεων. Η επιλογή της έννοιας της άσκησης δεν είναι άλλωστε τυχαία, αφού ως όρος υπονοεί την στόχευση σε κάποιου είδους ανάπτυξη ως αποτέλεσμα της ενεργητικής συμπεριφοράς και της εφαρμογής μιας μεθόδου. Με άλλα λόγια, έναν λειτουργικό σκοπό.

Τα έργα του Νάουμαν θα παρουσιαστούν με γνώμονα την έννοια της άσκησης, σε μια προσπάθεια να δοθεί μια συνολική εικόνα που παρότι δεν περιλαμβάνει κάθε ένα από τα έργα του, εντοπίζει τα ουσιαστικά στοιχεία που συνθέτουν την άκρως ενδιαφέρουσα πορεία του. Για χάρη ευκολίας στην εξαγωγή συμπερασμάτων, η άσκηση θα πάρει τρεις κατευθύνσεις. Οι κατευθύνσεις αυτές έχουν τον ίδιο ρόλο και την ίδια μορφή για την οποία έγινε λόγος προηγουμένως με τον Wittgenstein. Πρόκειται δηλαδή για προτάσεις διερεύνησης που ούτε αλληλο-αποκλείονται ούτε αλληλο-αναιρούνται. Διαθέτουν παρόλα αυτά σαφή λειτουργική αξία, αφού βοηθούν στο να αποσαφηνιστεί μια πολυσύνθετη κατάσταση, δηλαδή μια καλλιτεχνική διαδρομή αρκετών ετών. Σε αυτό το κεφάλαιο, λοιπόν, παράλληλα θα επιχειρηθεί να αποδειχθεί πώς μια ανάλογη λειτουργική αξία εντοπίζεται και αντιστοιχίζεται στα έργα τέχνης του Νάουμαν. Το αντικείμενο προς κατανόηση εδώ είναι το βίωμα του καλλιτέχνη από το οποίο προέκυψε το έργο.

1.Η άσκηση ως παρουσίαση-αναπαράσταση-αισθητική

Όταν τα έργα γίνονται κατανοητά μέσα από την παρουσία του ίδιου του καλλιτέχνη, μοιραία αποκτούν μια προσωπική χροιά που μαρτυρά τον στόχο του καλλιτέχνη να επαναδιαπραγματευθεί τα όρια της προσωπικής του ζωής και της τέχνης του. Άλλωστε, το 1970 δηλώνει πως αναγνωρίζει την κατηγοριοποίηση των έργων τέχνης σε δημόσιου και ιδιωτικού χαρακτήρα και ότι στοχεύει στην δεύτερη κατηγορία⁴. Τα έργα του Νάουμαν σε βίντεο, που δημιουργούνται στο τέλος της δεκαετίας του '60, θέτουν με

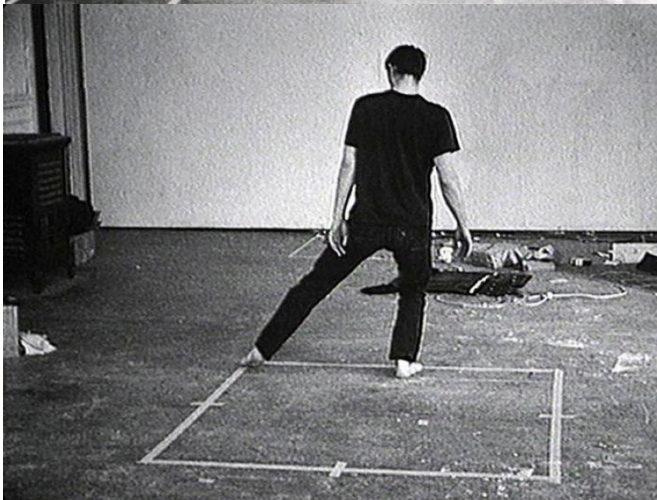
⁴Βιβλίο: (PPA:BNW), Συνέντευξη: (WS), 1971, (BN): "Yes. I remember talking to someone about public art and private art. My art tends to fall in the private category.", σελ129.



Από πάνω προς τα κάτω:
Στιγμιότυπα του βίντεο,
Εικ.2 Bruce Nauman, Bouncing in the Corner, No. 1, 1968. Videotape, black and white, sound, approx. 60 mins. to be repeated continuously. Courtesy Electronic Arts Intermix, New York.



Εικ.3 Bruce Nauman, Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square, 1967, black and white, sound, 10 min. Moma of New York



Εικ.4 Bruce Nauman, Dance or Exercise on the Perimeter of a Square, 1967-68. black and white, sound, 10 min. Moma of New York



Εικ.5 Bruce Nauman, Playing a note on the violin while I walk around the studio, 1967-1968 black and white, sound, 10 min. © Adagp Paris, 2010

εμβληματικό τρόπο τα ερωτήματα του ίδιου για τον προορισμό και τον ρόλο του ως πραγματικού καλλιτέχνη⁵.

Η τέχνη του αυτή την εποχή, συνδέεται με μια δραστηριότητα παρά με ένα τελικό προϊόν, αφού, όπως παραδέχεται ο ίδιος, έπρεπε να βρει έναν τρόπο να διατηρήσει το ενδιαφέρον του στο χρόνο. Στο έργο του *Bouncing in the Corner, 1968*(**εικ2**) μαγνητοσκοπεί τον εαυτό του εναλλασσόμενα να στέκει μπροστά σε μια γωνία, να βυθίζεται προς αυτήν και να επαναφέρεται. Αυτή την περίοδο δημιουργεί μια σειρά από βίντεο όπου καταπιάνεται με επαναλαμβανόμενες σωματικές ασκήσεις, οι οποίες μοιράζονται την κούραση σαν το χρονικό όριο που υποδεικνύει το σώμα. Οι τίτλοι των έργων περιγράφουν ακριβώς το οπτικό υλικό που, παρότι διαρκεί αρκετή ώρα, παρουσιάζει ελάχιστη διαφοροποίηση. Τίτλοι όπως, *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*(**εικ3**), *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*(**εικ4**), *Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio* (**εικ5**) και *Bouncing Two Balls Between Floor and Ceiling* (**εικ6**). Με τον ίδιο να αναλαμβάνει πρωταγωνιστικό ρόλο στα έργα αυτά δεν εκτίθεται ο ίδιος σαν προσωπικότητα αλλά σαν καλλιτέχνης που ανήκει στην τέχνη του. Μέσω της κοινωνικής του ιδιότητας, θέτει τον πάντα λανθάνοντα προβληματισμό περί του τι είναι η τέχνη. Από αυτό το νοηματικό πλέγμα εκπορεύεται η κοινωνική κριτική που εφαρμόζει μέσω των έργων του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το έργο του 1968, *Art Make-Up*(**εικ7**). Εδώ ο Νάουμαν παρουσιάζει την διαδικασία του βαψίματος του δέρματός του με παχύρευστο μέικ απ ως άσκηση. Χρησιμοποιεί τέσσερις χρωματικές στρώσεις αρχίζοντας από το άσπρο, μετά κόκκινο, μετά πράσινο και στο τέλος μαύρο. Το έργο συνδέει το μοτίβο της καλυπτόμενης ταυτότητας του ηθοποιού με το χρώμα του δέρματος και με τα «προσωπεία», με τα οποία ο σύγχρονος άνθρωπος αμύνεται απέναντι στον συνάνθρωπό του⁶.

Ένα από τα σπουδαιότερα κατορθώματα στην τέχνη του, που χαρακτηρίζει και τις χωρικές εγκαταστάσεις, είναι η δημιουργία έργων με έντονο το προσωπικό του στοιχείο που



Από πάνω προς τα κάτω:

Στιγμιότυπα του βίντεο,

Εικ.6 Bruce Nauman, *Bouncing Two Balls Between Floor and Ceiling*, 1967-68, 10 min, b&w, sound, 16 mm film on video, black and white, Moma of New York

Εικ.7 Bruce Nauman, *Art Make-Up, No. 2: Pink*, 1967–1968. One of four 16 mm films, color, silent, 10 mins. each.

Courtesy Electronic Arts Intermix, New York.

⁵Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη:Joan Simon(JS), 1988,(BN): “I think there is a need to present yourself. To present yourself through your work is obviously part of being an artist. If you don’t want people to see that self, you put on makeup. But artists are always interested in some level of communication. Some artists need lots, some don’t. You spend all of this time in the studio and then when you do present the work, there is a kind of self-exposure that is threatening. It’s a dangerous situation...”, σελ 343.

⁶ Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: Michele De Angelus(MD), 1980,(BN):And I think in the tape it was just two colors, black and white, because it was black and white tape. And I suppose it had whatever social connections it had with skin color and things like that. Also the play on the words, “making up art.”, σελ 265.



Εικ.8 Στιγμιότυπο του βίντεο, Bruce Nauman, Walk with Contraposto, 1968. Videotape, black and white, sound, 60 mins. to be repeated continuously. Courtesy Electronic Arts Intermix, New York.



Εικ.9 Bruce Nauman, Re-Performance Corridor, Forsyth and Pollard, Jerwood Space, Πηγή: <http://www.iainandjane.com>

παρόλα αυτά διατηρούν μια ευκολία στην ελεύθερη ερμηνεία από τον θεατή. Η χωρική εγκατάσταση *Performance Corridor*, υπό το πρίσμα της αρχικής του χρήσης για το βίντεο *Walk With Contrapasto*(**εικ8**), αποτελεί ένα παράδειγμα του πως η διαπραγμάτευση του προσωπικού στοιχείου του καλλιτέχνη μπορεί να επηρεάσει ένα καθαρά συμμετοχικό έργο. Η παρουσία του Νάουμαν στο βίντεο του 1968 με την χαρακτηριστική κίνηση που εφευρίσκει αποτελεί τον έλεγχο του πάνω στο έργο αυτό. Το *Performance Corridor*(**εικ9**) , αποτελείται από δύο παράλληλους τοίχους από κόντρα πλακέ μήκους 6 μέτρων που καταλήγουν στον τοίχο του εργαστηρίου του καλλιτέχνη και απέχουν μεταξύ τους 51 εκατοστά. Ο Νάουμαν στην συνέχεια, μαγνητοσκοπεί τον εαυτό του να περπατά μπρος –πίσω κατά μήκος του γραμμικού αδιεξόδου με υπερβολικό-σχεδόν χορευτικό τρόπο, τον οποίο ονομάζει βάδισμα σε ρυθμό Κόντραπόστο. Η χωρική δομή όντας αρκετά απλή «χωρά» οποιαδήποτε ερμηνευτική διαδικασία, παρόλα αυτά για τον θεατή που έχει παρακολουθήσει το βίντεο, το έργο αποκτά μια περισσότερο καθορισμένη και σχεδόν απόλυτη διάσταση. Η λογική του φανερώνει την καχυποψία του Νάουμαν για την απρόσκοπτη ερμηνεία από πλευράς θεατή. Το σχήμα του παράδοξου που δημιουργείται από τον συνδυασμό του ελέγχου και του περιορισμού σε ένα έργο που γίνεται κατανοητό μόνο συμμετοχικά αποτυπώνει την λεπτή ισορροπία της προσωπικής και της κοινωνικής ερμηνείας μιας δεδομένης πληροφορίας για την οποία κάνει λόγο ο Wittgenstein. Και οι δύο αναγνωρίζουν την διαδικασία αυτή ως κεντρική για το σύστημα της γλώσσας⁷. Την λύση στην διάσταση μιας ερμηνείας, ο Νάουμαν την βρίσκει στον προσδιορισμό αυθαίρετων κανόνων που υποχρεώνουν τον θεατή σε μια ερμηνεία και κατά συνέπεια επηρεάζουν την εμπειρία του⁸. Οι κανόνες αυτοί κατευθύνουν και δεν απαγορεύουν, διατηρώντας έτσι την επικοινωνιακή διάσταση του έργου⁹. Η

⁷ Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: Jan Butterfield (JB), 1975, (BN): “... .People are sufficiently similar so that you can have at least a similar kind of experience. But, certainly, the private thing can change the experience a great deal in some ways, and I don’t expect to be able to control that. But, on the other hand, I don’t like to leave things open so that people feel they are in a situation they can play games with.”, σελ 181.

⁸ Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: Ian Wallace And Russell Keziere(IW&RK), 1979, (BN): “There was a period once when I did a number of performance pieces with videotape; they required what I guess you could call sets. They were used to control the content, and became important. If you give somebody a set of instructions, then they are obligated to give some kind of interpretation. If I can limit the kinds of things which can be performed then I can control part of the experience. ...”,σελ 186.

⁹ Βιβλίο:Φιλοσοφικές Έρευνες, Ludwig Wittgenstein,μτφ Π. Χριστοδουλίδης: “83. ...Και μήπως δεν συμβαίνει να παίζουμε και-

‘make up the rules as we go along’;- Και συμβαίνει να τροποποιούμε τους κανόνες- as we go along.”, σελ 92.

αξία σε οποιοδήποτε σύστημα επικοινωνίας εντοπίζεται στο να επιτρέπει την συνέχεια της επικοινωνίας.

Στο Performance Corridor παρατηρείται μια διάσταση στην εμπειρία του χώρου, που, παρότι φέρει την «σφραγίδα» του Νάουμαν, ο χώρος - αυτός κάθε αυτός - που περιορίζει το σώμα του θεατή, του επιβάλλει την έντονη συνειδητοποίηση του σώματός του μέσα από τον χώρο. Κατά συνέπεια, η σχέση που δημιουργείται ανάμεσα σε χωρική δομή και θεατή είναι που χαρίζει στον δεύτερο μια ιδιάζουσα ιδιοκτησία επί της πρώτης. Στον θεατή ανήκει προσωρινά και για όσο λαμβάνει τα ερεθίσματα του, αφού ο χώρος γίνεται βασικό κομμάτι της αντιληπτικής ερμηνείας του σώματος του θεατή. Συνεπώς, η εμπειρία του έργου ενισχύει τον θεατή παρά τον ελέγχει και τον περιορίζει.

Ο Νάουμαν μέσω των έργων του αντί να εξαναγκάζει τον θεατή σε μια κυριολεκτική συμμετοχή, όπως κάνουν έργα άλλων καλλιτεχνών, ζητά από τον θεατή να είναι στοχαστικός και σκεπτικός. Το υποκείμενο έχει την ελευθερία για πολλαπλή ερμηνεία. Συνεπώς, οι σκέψεις που κάνει, αν και επηρεασμένες από τον Νάουμαν, είναι ελεύθερες και ατομικές. Συμμετέχει με τους δικούς του, ατομικούς όρους, στο «παιχνίδι», (όπως εννοείται από τον Wittgenstein) που συστήνει ο Νάουμαν. Γι' αυτό, άλλωστε, και η εμπειρία του έργου μπορεί να γίνει δυναμική και βιωματική για τον θεατή. Αυτό που αποδεικνύει ο Νάουμαν με τα έργα του είναι πως η καλλιτεχνική διαδικασία μπορεί να γίνει μέθοδος κριτικής αντίληψης, αντί για μια πρόταση νέας αισθητικής αλήθειας, όταν το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα αφήνει το περιθώριο «συμπλήρωσης» στον θεατή. Η παρουσία του στα έργα λειτουργεί μεταφορικά συνδέοντας τις εμπειρίες της ζωής του Νάουμαν με την γενικευμένη εμπειρία της σύγχρονης καθημερινότητας.

Συμπερασματικά, η σωματική παρουσία του Νάουμαν έχει σημαντική λειτουργική αξία για το έργο του, αφού χαρίζει ουσιαστικά ένα συνοδευτικό επίπεδο ανάγνωσης που συμπληρώνει την εμπειρία του θεατή. Έτσι, τα αρχικά βίντεο και οι ασκήσεις που δημιουργεί ο Νάουμαν, ρωτούν τον θεατή αν μια απλή σωματική δραστηριότητα, ως μια μαρτυρία του ίδιου, μπορεί να παρουσιαστεί ως τέχνη και αργότερα, όπως θα δούμε παρακάτω, οι χωρικές εγκαταστάσεις ρωτούν αν μια κατάσταση μπορεί να είναι τέχνη και κατά πόσο μπορεί η κατάσταση αυτή να συνδεθεί με την καθημερινότητα του θεατή.

Προχωρώντας σε επιμέρους χαρακτηριστικά των έργων του, αντιλαμβανόμαστε πως στην πλειοψηφία τους δεν παρουσιάζουν καμία σύνδεση με τον τόπο παρουσίασης. Τα έργα της σειράς των διαδρόμων, για παράδειγμα, θα μπορούσαν να λειτουργήσουν εξίσου καλά σε οποιοδήποτε εσωτερικό εκθεσιακό χώρο, όπως και η σειρά των «υπόσκαφων» σε οποιαδήποτε μοντέρνα γλυπτοθήκη. Συμπεραίνεται πως οι χώροι λειτουργούν σαν αυτό-αναφορικές κάψουλες, που στηριζόμενες σε αυτή ακριβώς την αοριστία και την αφαιρετικότητα, μεταφέρουν τον θεατή σε διαφορετικές καταστάσεις, ανεξαρτήτως του τόπου. Το στοιχείο αυτό ισχύει και για τα έργα εξωτερικού χώρου, που

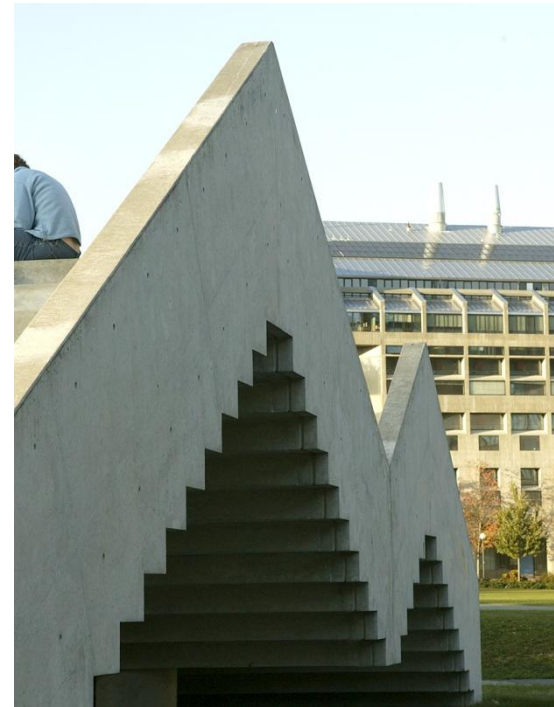


Fig. 11 Bruce Nauman, Corridor Installation N Wilder, Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - Berlin, 2010

δεν έχουν κάποιο ιδιαίτερο δεσμό με τον τόπο παρουσίασης, αφού σχεδιάζονται για κάποιον τόπο και τελικά χτίζονται σε άλλο. Παράδειγμα αποτελεί η εγκατάσταση *Stadium Piece*, του 1983(εικ10): σχεδιάζεται για τις εγκαταστάσεις του πανεπιστημίου του Μίσιγκαν, αντ'αυτού υλοποιείται στις αντίστοιχες της Ουάσινγκτον . Θα μπορούσε να κατασκευαστεί σε οποιοδήποτε χώρο αφού ο σκοπός του είναι να αναμείξει το δημόσιο με το ιδιωτικό, την εσωτερική πλευρά με την εξωτερική, παρέχοντας έναν υπαίθριο χώρο στάσης, καθίσματος και συζητήσεων .

Ένα ακόμη ενδιαφέρον αναπαραστατικό στοιχείο που εντοπίζεται στα έργα του Νάουμαν, είναι η συχνή χρήση των οπτικών μέσων, είτε με κάτοπτρα είτε με οθόνες τηλεόρασης. Το κλειστό κύκλωμα τηλεόρασης σε εγκαταστάσεις όπως την *Corridor Installation N Wilder*(εικ11), που θα περιγραφεί λεπτομερώς στην συνέχεια, έχει τον ρόλο ηλεκτρονικού καθρέφτη¹⁰. Ο καθρέπτης είναι ένα εργαλείο που μπορεί να χαρίσει μια οπτική πληροφορία , την οποία αλλιώς δεν θα μπορούσε ποτέ να αποκτήσει ο θεατής: γύρω από μια γωνία ή μέσα σε ένα σφραγισμένο δωμάτιο. Είναι μια πηγή αντικειμενικής πληροφόρησης και εξωτερικής προέλευσης που θα κριθεί από την οπτική του ίδιου του παρατηρητή. Η τηλεοπτική οθόνη θεωρείται από τον ίδιο και ένα είδος επίπλου¹¹ που μεταδίδει πληροφορία χωρίς να μπορεί να επέμβει με οποιοδήποτε τρόπο ο δέκτης¹². Τέλος, εντοπίζει πως η προβολή ενός βίντεο έχει πολύ μεγαλύτερη αμεσότητα από μια ταινία. Είναι ένας τρόπος επικοινωνίας με την οθόνη υπό την μορφή μιας κοινής εμπειρίας σχετικά με το στοιχείο του «οικείου»¹³. Το αποτέλεσμα στην εγκατάσταση αντιμετωπίζεται ως μια υποτυπώδης γέφυρα συναισθηματικής σύνδεσης του θεατή με την χωρική δομή.

Όπως μπορούμε να συμπεράνουμε η αισθητική ως σχεδιαστικό κριτήριο για τον Νάουμαν λαμβάνει μια υποδεέστερη θέση από την προσπάθεια επίτευξης της διαδικασίας του κάθε έργου. Το αισθητικό λεξιλόγιο περιορίζεται , ουσιαστικά, στην διαφοροποίηση των μέσων κατασκευής. Οι επιλογές του καλλιτέχνη παραπέμπουν σε μια μινιμαλιστική-αρχετυπική χρήση στοιχείων όπως ο ήχος και η ομιλία, το φως και ο χώρος(διάδρομος, δωμάτιο, συνάρθρωση δωματίων). Το συνειδητό της επιλογής υπονοείται συνεχώς μέσα από το «πνεύμα οικονομίας» κατά την χωρική διανομή, ώστε ο θεατής να μην παρεκκλίνει από



Εικ.10 Bruce Nauman, Stadium Piece,
Πηγή: <http://news.wvu.edu>

¹⁰ Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: (WS), 1971, σελ 167.

¹¹ Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: Chris Dercon (CD), 1986, σελ 305.

¹² Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: Chris Dercon (CD), 1986, (BN):“It’s only giving you information, you can’t participate, but it is the nature of how television works. It is opaque, it only gives you, you can’t give back. You can’t participate. I like that. ...”, σελ313.

¹³ Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: Chris Dercon (CD), 1986, (BN):“ Video is a much more “private” kind of communication. Generally, it’s what one person does. You sit and have contact with a television set, as opposed to a film, where generally a lot of people go and the image is very large; it’s more of a common experience.”, σελ 309.



Από πάνω προς τα κάτω:

Εικ.12 Μιχαήλ Άγγελος,
Θνήσκων Δούλος, Λούβρο,
Πηγή:

<http://randomthoughtsfromkelly.blogspot.gr>, 2011

Εικ.13 Bruce Nauman, Eleven
Color Photographs, 1966-67/70.
Chromogenic development
prints, dimensions variable.
Collection Museum of
Contemporary Art, Chicago,
Gerald S. Elliot Collection. ©
2008 Bruce Nauman / Artists
Rights Society (ARS), New York.



την διαδικασία στην οποία τον εισάγει εκμεταλλευόμενος περίσσια, αποπροσανατολιστικά στοιχεία.

II. Η άσκηση ως εμπειρία-βίωμα

Ένα κυρίαρχο χαρακτηριστικό στην σύγχρονη τέχνη είναι το ότι η ανάγνωσή της από τον θεατή δεν περιορίζεται στο υλικό αποτέλεσμα του έργου. Αντίθετα, αντιμετωπίζεται ως ένα εννοιολογικό δοχείο που εκφέρεται με υλικά μέσα, τα οποία θα διεγείρουν τον θεατή. Με την λογική αυτή το κομμάτι της ανθρώπινης συμμετοχής γίνεται συστατικό του ίδιου του έργου. Η εγκατάσταση είναι ένα τυπικό παράδειγμα του είδους. Η σχέση έργου και θεατή είναι πολύ πιο άμεση σε σχέση με την αποστασιοποιημένη σχέση που έχει για παράδειγμα ο θεατής με τον Θνήσκοντα Δούλο του Μιχαήλ Αγγέλου(εικ12)¹⁴. Αυτό οφείλεται εν μέρει στο ότι η σύγχρονη τέχνη είναι λιγότερο απόλυτη τόσο στην σύλληψη της όσο και στην εκτέλεση της. Η ασάφεια και η αοριστία αντί να δημιουργούν ένα αντιληπτικό τέλμα, αφήνουν χώρο για την εξαγωγή διαφορετικών συμπερασμάτων σε διαφορετικά επίπεδα ανάγνωσης από διαφορετικούς θεατές. Με τον τρόπο αυτό η τέχνη, ως μορφή ανθρώπινης επικοινωνίας, ανάγεται σε ανοιχτό ζήτημα απρόβλεπτης συνδιαλλαγής αντί για μονοσήμαντη δήλωση. Η επικοινωνία ενθαρρύνεται.

Ο Νάουμαν είναι ένας μεταμοντέρνος καλλιτέχνης που θέτει εξαρχής, την γλώσσα και την διερεύνηση των διαλογικών σχέσεων ως βασικό αντικείμενο διερεύνησης για την τέχνη του. Από το 1966 έως το 1967, δημιουργεί έντεκα έγχρωμες φωτογραφίες που το 1970 παρουσιάζονται σε έκθεση, στο σύνολό τους υπό τον τίτλο, *Eleven color photographs*(εικ13). Οι φωτογραφίες χαρακτηρίζονται από μια παιχνιδίζουσα κυριολεξία και ένα λεπτό σαρκασμό αφού για παράδειγμα μία από αυτές φέρει τον τίτλο *Eating My Words* (εικ14)(=Τρώω τα λόγια μου) και αυτό που απεικονίζει είναι τον καλλιτέχνη να απλώνει μαρμελάδα, έτοιμος να φάει τα από ψωμί γράμματα που σχηματίζουν την λέξη "WORDS". Η φωτογραφία *Self-Portrait as a Fountain*(εικ15) είναι ανάλογη. Ο καλλιτέχνης ποζάρει εκτοξεύοντας νερό από το στόμα του. Με τα θέματα αυτά ο καλλιτέχνης θέλει να κοινοποιήσει το πώς σε μια μη συνηθισμένη χρήση της γλώσσας, δεν εντοπίζεται μόνο η γλωσσική έννοια αλλά και η τέχνη με την μορφή θεάματος. Ο Nabokov και ο Wittgenstein, τα έργα των οποίων μελετά από την αρχή σχεδόν της πορείας του, τον έκαναν να αποκηρύξει τα γλυπτά των σπουδαστικών του χρόνων¹⁵, ως αδιάφορο



Από πάνω προς τα κάτω:

Εικ.14 Bruce Nauman, *Eating My Words*, 1967, colour photograph printed image, 50.0 h x 60.0 w cm. Purchased 1978 Accession No: NGA 78.982.1 © Bruce Nauman. Licensed by ARS & VISCOPY, Australia

Εικ.15 Bruce Nauman, *Self-Portrait as a Fountain*, 1966-67, from *Eleven Color Photographs*, 1970. Chromogenic print, 20 1/16 x 23 15/16 in. (50.96 x 60.8 cm). Edition no. 7/8. Whitney Museum of American Art, New York; purchase 70.50.9 © 2009 Bruce Nauman/Artists Rights Society (ARS), New York

¹⁴ Γλυπτό: Μιχαήλ Άγγελος, "Θνήσκων δούλος", (1513 περίπου), μάρμαρο, ύψος 2,29 μ., Παρίσι, Λούβρο.

¹⁵ Βιβλίο: (PPA:BNW), Συνέντευξη: Joan Simon (JS), 1988, (BN): "I guess so. I'm not sure why, because some of the work I couldn't really relate to anymore at all. I couldn't even figure out why I did it or put myself in that kind of situation in any way;...", σελ380.



Από πάνω προς τα κάτω:

Εικ.16 Bruce Nauman,
Untitled 1965, Πηγή: © ARS, NY
and DACS, London 2002

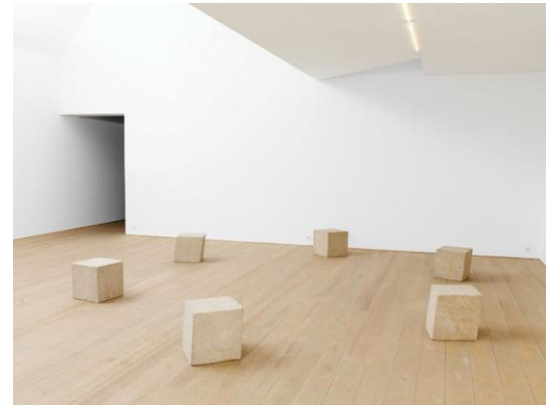
Εικ.17 Bruce Nauman, Wax
Impressions of the Knees of Five
Famous Artists, 15 5/8 in. x 85
1/4 in. x 2 3/4 in. (39.69 cm x
216.54 cm x 6.99 cm), Acquired
1996

Collection SFMOMA



προϊόν της τέχνης για την τέχνη. Τα έργα αυτά ήταν συνήθως από fiberglass και πολυεστέρα και διάφορες ρητίνες και αναλώνονταν στους αδιευκρίνιστους ραβδοειδείς σχηματισμούς που τα αποτελούσαν(εικ16) .Η κατεύθυνση της αναζήτησης του τον ωθούσε στο να ξεφύγει από το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο και να ασχοληθεί με τον προβληματισμό και την ιδέα. Όπως παραδέχεται , το στοιχείο που απομονώνει από τις Φιλοσοφικές Έρευνες είναι η δυνατότητα να ακολουθείς ένα συλλογισμό έως ότου καταλήξεις στην εγκυρότητα ή την ακυρότητά του με την διαδικασία της αναζήτησης να έχει σπουδαία αξία αυτή καθαυτή . Το στοιχείο της ιδέας και της γλώσσας γίνονται εμφανή στο έργο του Νάουμαν με την μορφή λογοπαγιών. Το λογοπαίγνιο είναι ένα στοιχείο που εμφανίζεται πολύ συχνά καθ' όλη την πορεία του , με καθοριστικό ρόλο στην χρήση του να έχει παίξει το έργο του Man Ray¹⁶. Με το χιούμορ δεν έχει τόσο σκοπό να αστειευτεί όσο να κατασκευάσει ένα είδος άμυνας ή αποστασιοποίησης από μια κατάσταση. Υπεκφεύγει και αλλάζει το νόημα¹⁷, εκμεταλλευόμενος την ισχύ της γλώσσας. Όπως λέει ο ίδιος, οι καλύτερες και ευκολότερες συνθήκες επικοινωνίας είναι πιο πεζές και μη συναισθηματικές. Η τέχνη, λοιπόν, εξερευνά τα λειτουργικά όρια της γλώσσας, στο σημείο που χαλάει ως εργαλείο επικοινωνίας και γίνεται ποίηση ή τέχνη¹⁸. Γι' αυτό και μεταχειρίζεται την γλώσσα με ποικίλους τρόπους. Το 1966 στο *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists*(εικ17), χρησιμοποιεί το ψέμα και την ίδια χρονιά στο κείμενό του με τίτλο *Codification* δημιουργεί μια λίστα απαρίθμησης της ανθρώπινης επικοινωνιακής συμπεριφοράς. Γλώσσα και έργο συνδυάζονται οργανικά για να υποστηρίξουν την αυστηρή κοινωνική κριτική του έργου *Consummate Mask of Rock* ,το 1975(εικ18). Στο έργο αυτό 16 ασβεστολιθικοί κύβοι στο μέγεθος καθίσματος διατάσσονται περιμετρικά ενός χώρου ανά ζευγάρια. Την εγκατάσταση συνοδεύει ένα κείμενο που εν ολίγοις περιγράφει τις ανθρώπινες κοινωνικές σχέσεις παραλληλίζοντάς τες με το παιδικό παιχνίδι «πέτρα-μολύβι-ψαλίδι-χαρτί» και τελειώνει χαρακτηριστικά με το «Ηθικό δίδαγμα».

Το 1967 δημιουργεί το έργο, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (Window or Wall*



Εικ.18 Bruce Nauman, *Consummate Mask of Rock* ,το 1975, The Agnes E. Meyer and Elise S. Haas Fund and Accessions Committee Fund: gift of Collectors Forum, Doris and Donald Fisher, Evelyn Haas, Mimi and Peter Haas, Pamela and Richard Kramlich, Elaine McKeon, Byron R. Meyer, Nancy and Steven Oliver, Helen and Charles Schwab, Norah and Norman Stone, Danielle and Brooks Walker, Jr., and Pat and Bill Wilson
© Bruce Nauman / Artists Rights Society (ARS), New York 96.92

¹⁶ Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: (MD), 1980,(BN): "I forget when that was that the museum had a Man Ray show. I think I did those around that time, and probably after that.",σελ232

¹⁷Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: (IW&RK), 1979, (BN): " I think humor is used a lot of the time to keep people from getting too close. Humor side-steps and shifts the meaning.",σελ193.

¹⁸ Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: Christopher Cordes(CC), 1989, (BN): "When these functional edges are explored, however, other areas of your mind make you aware of language potential. I think the point where language starts to break down as a useful tool for communication is the same edge where poetry or art occurs.",σελ354.



Από πάνω προς τα κάτω:

Εικ.19 Bruce Nauman, The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (Window or Wall Sign), 1967. Neon tubing with clear glass tubing suspension frame, 59 X 55 X 2 in. Edition A/P. Courtesy Sperone Westwater Gallery, New York. Philadelphia Museum of Art.

Εικ.22 Bruce Nauman, Square Depression, τοιμέντο, 25X25μ, Πηγή: Arendt/Mensing/sp07

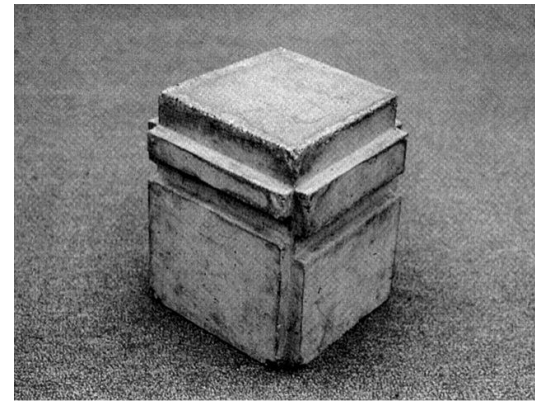


Εικ.21 Bruce Nauman, Three Dead End Adjacent Tunnels, not Connected 1981 Cast iron 53.3 x 292.1 x 264.1 cm 21 x 115 x 104", 2012, πηγή: <http://www.saatchi-gallery.co.uk>

Sign(**εικ19**) και ένα από πλέον αναγνωρίσιμα του καλλιτέχνη. Το έργο αποτελεί μια κατασκευή από λαμπτήρες neon, όπου εσωτερικά μιας σπείρας αναγράφεται η φράση του τίτλου. Η παροιμιώδης διάθεση για την οποία έγινε λόγος προηγουμένως επαναλαμβάνεται. Με έναν ίσως πιο ειρωνικό τόνο, αφού το μορφολογικό αποτέλεσμα θυμίζει της ανάλογες διαφημιστικές πινακίδες που εντοπίζονται σε μπαρ και βιτρίνες. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης αναφέρει πως το προκλητικό της δήλωσης αφορά στον πειραματισμό περί της έννοιας του καλλιτέχνη και της αντίδρασης που επιφέρει στον θεατή μετά από την ανάγνωσή του. Δευτερεύον στοιχείο που εντοπίζεται είναι η σύνδεση του έργου με απλά αντικείμενα της καθημερινότητας.

Μια χειρονομία σε αυτή την κατεύθυνση αποτελεί και το έργο *Cast of the Space under My Chair*(**εικ20**), 1965-1968. Εδώ ο Νάουμαν από μια ασάβινη μεταπολεμική καρέκλα του Konrad Fischer με καλούπτι υλοποιεί το εσωτερικό κενό της καρέκλας που δημιουργείται κάτω από το κάθισμα. Αποτέλεσμα της παράδοξης ταυτολογίας που προκαλεί ο τίτλος είναι μία ενδιαφέρουσα πλαστικά μορφή. Το ενδιαφέρον χαρακτηριστικό είναι πως λόγω του ρηξικέλευθου της καλλιτεχνικής χειρονομίας, ο θεατής οδηγείται στην διαδικασία του να αναγνώσει την μορφή σε συνδυασμό με κάποια γνώριμη της καθημερινότητας του.

Το σχήμα του δυισμού οπτικής εμπειρίας μέσω του έργου και γλωσσικής πληροφορίας περνά και στην χωρική εγκατάσταση με μια σειρά έργων από το 1977 και μετά. Στα έργα αυτά ο καλλιτέχνης παρουσιάζει ένα αντικείμενο κατασκευασμένο από διάφορα υλικά, όπως τσιμέντο μέταλλο και ξύλο, που συνοδεύεται από την πληροφορία πως το έργο που βλέπουμε είναι μια μακέτα σε κλίμακα 1 προς 40 ενός υλοποιήσιμου αλλά μη κατασκευασμένου εξωτερικού χώρου. Συνήθως δίνεται και η πρόσθετη πληροφορία πως ο χώρος αυτός είναι υπόγειος, ώστε να επέλθει και ένας δευτερεύων δυισμός στην βάση του αρνητικού και του θετικού ενός χώρου. Το υποθετικό χώμα γίνεται κατά κάποιον τρόπο αντιληπτό ως η ρευστή ύλη που θα γεμίσει το καλούπτι για να βγάλει το σχήμα. Αντίστροφα, το κενό γίνεται αντιληπτό ως το πλήρες για τον θεατή, που λαμβάνει την οπτική πληροφορία του έργου της έκθεσης. Ο «αρνητικός» χώρος παραπέμπει στην πίσω όψη των πραγμάτων, παρόμοια με την αρνητική πλευρά ενός καλουπιού. Ο αρνητικός χώρος σε βοηθά να εξακριβώσεις το μέγεθος του έργου και το βάρος των υλικών. Αυτό “γιατί οι σωματικές, φυσιολογικές και οι ψυχολογικές αντιδράσεις, καθορίζονται τόσο από το μέσα όσο και από το έξω”¹⁹. Παραδείγματα της λογικής αυτής είναι πολλά, όμως η μόνη αξία του να ασχοληθούμε με αυτά μεμονωμένα είναι στο καθαρά μορφολογικό τους κομμάτι. Τυπικά ένα από τα έργα αυτά είναι το *Three Dead End Adjacent Tunnels, not Connected* (**εικ21**), του 1982, ή το *Model for Square Depression*(**εικ22**), το 1977, που παρουσιάζει πρόσθετο ενδιαφέρον γιατί 30 χρόνια μετά την παρουσίαση του υλοποιήθηκε σε πραγματικές διαστάσεις.



Εικ.20 Bruce Nauman, *A Cast of the Space under My Chair*, 1965–1968. Concrete, 171/2 X 153/8 X 145/8 in. Courtesy Sperone WestwaterGallery, New York.

¹⁹ Βιβλίο: (PPA:BNW), Συνέντευξη: (JS), 1988, σελ324.



Fig. 23 Bruce Nauman, Green Light Corridor, 1970. Painted wallboard and fluorescent light fixtures with green lamps, dimensions variable, approximately: 10 x 40 x 1 feet (3 m x 12.2 m x 30.5 cm). Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection, Gift 92.4171. © 2012 Bruce Nauman/Artists Rights Society (ARS), New York. Photo © Giorgio Colombo, Milano

Το έργο αποτελεί μια τσιμεντένια ανεστραμμένη πυραμίδα διαστάσεων 25 επί 25 μέτρων σε υπαίθριο χώρο του πανεπιστημίου του Münster στην Γερμανία. Ο στόχος του σχεδιασμού ήταν η δημιουργία της αίσθησης της απομόνωσης και της αποξένωσης σε όρους ανοιχτού χώρου. Ανεξαρτήτως δηλαδή, της αρχιτεκτονικής του επιτυχίας ή αποτυχίας, το αναμφίβολα ενδιαφέρον συμπέρασμα για το έργο είναι πως εκτός εκθεσιακού χώρου το έργο λειτουργεί. Είναι ένα δείγμα του πόσο κοντά στο βιωματικό και το καθημερινό «κινείται» η τέχνη του Νάουμαν.

Σαν γενικότερη διαπίστωση, αυτό που πράττει ο Νάουμαν μέσα από την σειρά των έργων αυτών είναι να απομακρύνει το κέντρο νοηματοδότησης από το υλοποιημένο κομμάτι της τέχνης και να το μετατοπίσει ανάλογα με τους σκοπούς του. Την νοηματοδότηση αυτή, λοιπόν, ο Νάουμαν δεν επιτρέπει να σκορπίσει και να αποδυναμωθεί ως έρμαιο της προσωπικής αντίληψης του θεατή, αλλά αντίθετα προσπαθεί να την ελέγξει και να την κατευθύνει. Το *Performance Corridor*, του 1969, είναι ένα έργο κομβικής σημασίας, αφού σε αυτό εντοπίζεται η αφετηρία της σκέψης του καλλιτέχνη για την δημιουργία χωρικών έργων συμμετοχής όπου οι συμμετέχοντες δεν έχουν την δυνατότητα να τροποποιήσουν το ίδιο το έργο. Εκτός αυτού, από το έργο αυτό και μετά η τέχνη του Νάουμαν βασίζεται λιγότερο στον λόγο, στοιχείο που μοιραία καθιστά τα έργα του ευκολότερα στην περιγραφή αλλά δυσκολότερα στην ερμηνεία. Η τέχνη του αποκτά μεγαλύτερο εννοιολογικό βάθος, καθώς ο ίδιος ξεκινά το άνοιγμα της τέχνης του στον χώρο. Το έργο αυτό είναι ορόσημο και για την μέχρι εκείνη την στιγμή πορεία του αφού συνδύαζε την performance με την γλυπτική, όπου τον ρόλο του γλυπτού αναλαμβάνει το ίδιο το σώμα. Έτσι γεννιέται και το θέμα της ισότιμης αντιμετώπισης σώματος-ύλης²⁰ που καλλιεργείται μεταξύ άλλων ιδεών στην σειρά των έργων των Διαδρόμων. Το έργο αυτό, γίνεται η αφετηρία για την δημιουργία πληθώρα γραμμικών χώρων από το 1969 έως και το 1975 με βασικό στόχο την διερεύνηση του σωματικού και αισθησιακού παράγοντα για την μετάδοση μιας εμπειρίας από τον δημιουργό στον χρήστη. Έτσι, στο διάστημα αυτό δημιουργεί εκθέσεις που αποτελούνται από μια σειρά διαδρόμων που αφήνονται «ελεύθεροι» στον εκθεσιακό χώρο για τους θεατές να αλληλεπιδράσουν με αυτούς. Πλέον τα έργα συνοδεύονται όλο και λιγότερο από οδηγίες σε μορφή κειμένου συνεπώς η ερμηνεία τους είναι φαινομενικά απολύτως ελεύθερη. Φυσικά προφανείς οδηγίες δίνονται με τρόπο χωρικό όταν για παράδειγμα στο *Green Light Corridor*(**εικ23**), του 1970 κινείσαι σε ένα διάδρομο δώδεκα μέτρων, πλάτους 40 εκατοστών. Στην περίπτωση αυτή ο θεατής είναι αναγκασμένος να νιώσει κλειστοφοβικά, όπως κατά την

²⁰ Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: (WS), 1971, (BN): "...I was using my body as one element and the light as another, treating them as equivalent and just making shapes.", σελ122.



Fig. 24 Bruce Nauman, *Floating Room: Lit from Inside*, 1972, Wood, wallboard construction, fluorescent light cool white, 305 x 488 x 488 cm', © Rausmueller Collection 2010, CRS

εξάσκηση της γλώσσας η κυριολεκτική χρήση μιας λέξης σου επιτρέπει μια μονοδιάστατη ερμηνεία.

Με την χωρική οδηγία του σωματικού περιορισμού, ο Νάουμαν εκμαιεύει την αντίδραση του θεατή, όσο παθητική και αν είναι η στάση του, κατά την αλληλεπίδρασή του με την εγκατάσταση. Τα έργα αυτά επιδρούν σωματικά στον ανυποψίαστο θεατή που λόγω της άβολης κατάστασης στην οποία περιέρχεται νιώθει μια αυξημένη αντίληψη για το σώμα και της διαστάσεις του. Σε αυτό προστίθεται και η αδυναμία αποφυγής των υπολοίπων που υπάρχουν στον χώρο και με αυτόν τον τρόπο στον θεατή προκαλείται το ένστικτο της αυτοπροστασίας εξαιτίας της έκθεσης στην κοινή θέα. Όπως πολύ εύστοχα το θέτει ο ίδιος ο Νάουμαν, η εμπειρία είναι όπως όταν κανείς μπαίνει σε ένα τηλεφωνικό θάλαμο ενός δημόσιου χώρου, όταν δηλαδή μπαίνει σε αυτή την χωρική δομή για ακουστική απομόνωση και μετά συνειδητοποιεί ότι έχει γίνει αντικείμενο που εκτίθεται στους υπόλοιπους²¹. Αυτήν ακριβώς την αίσθηση δημιουργεί και η εγκατάσταση *Floating Room, 1972(εικ24)*. Η εγκατάσταση είναι ένα δωμάτιο που αιωρείται με καλώδια από το ταβάνι, ώστε οι τοίχοι να αφήνουν ένα κενό 15 εκατοστών περιμετρικά από το δάπεδο, και άρα όταν κανείς βρίσκεται στο εσωτερικό να γίνεται αντιληπτός από τους έξω. Στο εσωτερικό, ο λαμπτήρας φθορισμού φωτίζει τόσο έντονα, ώστε το φως γεμίζει τον χώρο και διαρρέει από την ζώνη της αιώρησης, τονίζοντας την αντίθεση του δωματίου με την σκοτεινή έκθεση στην οποία στήθηκε. Εδώ η γλώσσα χρησιμοποιείται συμβατικά, για να δώσει στον θεατή οδηγίες χρήσης.

“Floating Room

We are trying to get to the center of some place: that is, exactly halfway between each pair of parts.

We want to move our center (some measurable center) to coincide

with such a point.

We want to superimpose our center of gravity on this point.

Save enough energy and concentration to reverse.

(The center of most places is above eyelevel)”

Κείμενο του Νάουμαν που συνόδευε την εγκατάσταση σε έκθεση του 1973

Μέσα από την διαδικασία αυτή ο θεατής ωθείται στο να επανεξετάσει τα όρια της κοινωνικής του συμπεριφοράς και

²¹ Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: (MD), 1980,(BN): “I guess the analogy that I made in the beginning, the early pieces were where you are in a phone booth and you are in a phone booth for acoustic privacy; at the same time it’s on a street corner, for instance, or in a gas station or something.

You remove yourself from the crowd and become an object and people notice you. You’ve removed yourself and placed yourself in a vulnerable position”, σελ278.



Εικ.25 Joseph Beuys, Μου αρέσει η Αμερική και αρέσω στην Αμερική, Helmut Wietz, René Block Gallery / Helmut Wietz (1974, 37'), Όλες οι ταινίες © VG Bild-Kunst - ΟΣΔΕΕΤΕ 2009

του προσωπικού του χώρου. Έτσι, συμπεραίνουμε πως η τέχνη αυτή απομακρύνεται από το παραδοσιακό πλαίσιο αντίληψης που συνδέεται με την ευχαρίστηση και την αισθητική ομορφιά, βασίζοντας την επιτυχία της στην πρόκληση κάποιας έντονης σωματικής και ψυχολογικής αντίδρασης. Η εκλούμενη ένταση είναι το κλειδί των έργων και ο βασικός στόχος του καλλιτέχνη. Ένταση όμως υποδόρια, που να συνεχίζει να υπάρχει και αφού κανείς φύγει από τον χώρο της έκθεσης, και όχι αυτόδηλη, όπως το αποτέλεσμα των έργων του Beuys(εικ25). Η εντύπωση, σε αυτή την περίπτωση, είναι τόσο ισχυρή που δεν σου αφήνει περιθώριο παρά να την αποδεχτείς ή να την απορρίψεις·συνεπώς δεν επιτρέπει την αοριστία που θα χωρέσει την προσωπική ερμηνεία και την ορισμένου βαθμού ιδιωτική ταύτιση²². Με άλλα λόγια, την προσωπική ενεργοποίηση στην οποία εντέχνως αποσκοπεί ο Νάουμαν. Άρα η φαινομενικά αντιδιαλεκτική χειρονομία του έργου στην ουσία δίνει το έναυσμα για περαιτέρω επικοινωνία και την υποσυνείδητη ενεργοποίηση του θεατή . Άρα, η δημιουργία μιας κατάστασης πολλαπλών ερμηνειών είναι και το έναυσμα για πολλαπλών κατευθύνσεων δραστηριοποιήσεις ,ως αποτέλεσμα της επικοινωνίας.

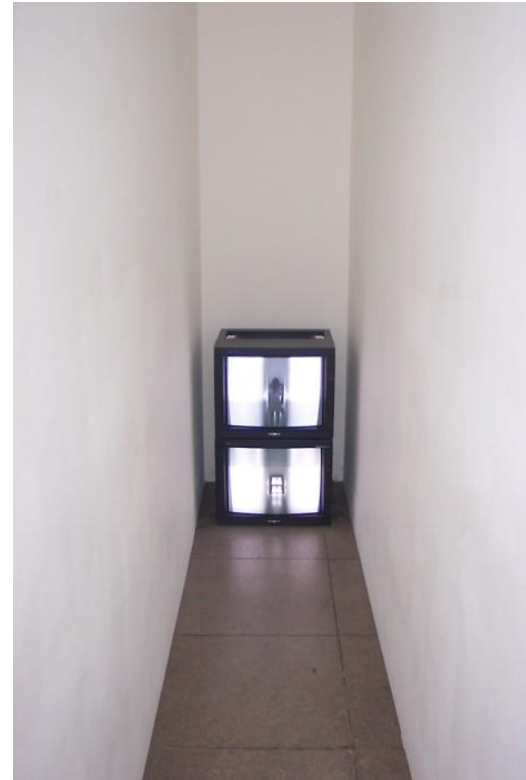
Η δραστηριοποίηση αυτή μπορεί να τελείται και ως κομμάτι του ίδιου του έργου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το έργο *Corridor Installation (Nick Wilder Installation)*, του 1970(εικ26). Εδώ ο Νάουμαν κατασκευάζει έναν απλό διάδρομο στο τέλος του οποίου τοποθετεί μια οθόνη που προβάλλει το οπτικό υλικό από μια κάμερα με ευρυγώνιο φακό τοποθετημένη στην είσοδο του διαδρόμου και ψηλά, σε πραγματικό χρόνο. Ο θεατής που εισέρχεται σε κάποια απόσταση καθώς πλησιάζει βλέπει το πίσω μέρος του σώματος του και ελαφρώς παραποιημένο λόγω του φακού που αλλάζει τον ρυθμό της κίνησης που προβάλλεται στην οθόνη. Βρίσκεται, έτσι, αντιμέτωπος με δύο ανταγωνιστικά είδη πληροφορίας για το σώμα του. Από την μία η κινητική πληροφορία που εκείνος ορίζει και από την άλλη, η μη συμπίπτουσα οπτική που δεν μπορεί να αγνοήσει ως λάθος. Ο θεατής λοιπόν τίθεται αντιμέτωπος με μια ανορθόδοξη αντιληπτική διαπίστωση που του ανατρέπει την γνώριμη συνέπεια των δύο ειδών πληροφορίας και καλείται να συμπεράνει ενεργώντας ελεύθερα επ'αυτού, ενώ η κάμερα εξακολουθεί να τραβάει...

III. Η άσκηση ως διερευνητική διαδικασία

“Art is a means to acquiring an investigative activity. I don't know if you can necessarily change things in a broad sense. You can make yourself aware of the possibilities; it is important to do that.”

Bruce Nauman, 1979

²² Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: (MD), 1980, “(MD): Yes, he takes over an area so completely that—(BN): —there's nothing left to show you a way to make art.”, σελ273.



Εικ.26 Bruce Nauman, Live-Taped Video Corridor, 1970.Wallboard, video camera, two video monitors, videotape player, videotape, dimensions variable. CourtesySperone Westwater Gallery, New York.πηγή: <http://shupface.tumblr.com>



Από πάνω προς τα κάτω:Στιγμιότυπα από βίντεο,
Εικ.27 Bruce Nauman, Elke Allowing the Floor to Rise, Up over Her, Face Up, 1973]Videotape,color, sound, 60 mins. to be repeatedcontinuously. Courtesy Electronic Arts Intermix, New York.

Εικ.28 Bruce Nauman,Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down, 1973. Videotape, color, sound, 60 mins. to be repeated continuously. Courtesy Electronic Arts Intermix, New York.

Για να επιτύχει αυτή την επίγνωση του ατόμου με επίκεντρο το σώμα του , χωρίς να περιορίζεται σε επίπεδο θεωρίας, ο Νάουμαν προτείνει την δραστηριοποίηση του θεατή υπό την μορφή ασκήσεων που εξειδικεύονται για ένα εύρος επιθυμητών εμπειριών. Τα έργα του δομούνται εν μέρει ως ασκήσεις. Το στοιχείο αυτό, πολλές φορές είναι προφανές , όπως στην περίπτωση του Instructions for a mental exercise που δημοσιεύεται το 1974, όπου ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τον γραπτό λόγο για να κατευθύνει την δραστηριότητα των ηθοποιών που πρωταγωνίστησαν στα βίντεο που δημιούργησε την προηγούμενη χρονιά, *Elke Allowing the Floor to Rise Up Over Her, Face Up(εικ27)* και *Tony Sinking into the Floor,Face Up and Face Down(εικ28)*. Οι εντολές που δίνει εστιάζουν στην χρήση της περιφερειακής όρασης και την ανάδυση των εμπειριών που μπορεί να προκαλέσει. Στις οδηγίες αυτές η εμπειρία που θέλει να κοινοποιήσει αντιμετωπίζεται σχεδόν μαθηματικά. Παρατηρείται έτσι μια γνώριμη μορφή συστηματοποίησης που χαρακτηρίζει την δουλειά του. Ο ίδιος παραδέχεται πως, παρότι η συμπεριφορά του καθορίζεται από το ότι είναι καλλιτέχνης, τα μαθηματικά του ανέπτυξαν μια διαδικασία τρόπου σκέψης που μετέφερε στην τέχνη του, δηλαδή την τέχνη ως μια διερευνητική διαδικασία²³.

Η σύσταση μιας ιδιάζουσας ερευνητικής διαδικασίας έχει πολύ μεγάλη σημασία αφού υπονοεί μια λανθάνουσα λειτουργική διάσταση του έργου και συγκρατεί τον καλλιτέχνη από την ανάλυση των δυναμικών του έργου του εντός ενός αμιγώς διαισθητικού πλαισίου, έστω και αν οι κανόνες είναι αυτόκλητοι. Ο ίδιος συνειδητά προσπαθεί να απομακρύνει το προσωπικό του στοιχείο από το τελικό αποτέλεσμα. Ο λόγος της παρουσίας του στα έργα του σχετίζεται με την ευκολία στην εκτέλεση και ο ίδιος προτιμά να βλέπεται ως αντικείμενο ή ως ανώνυμος ηθοποιός και όχι με την ιδιότητα του προσώπου του²⁴. Επιλέγει με αυτό τον τρόπο μια ρασιοναλιστική διαδικασία δημιουργίας της τέχνης, ώστε το έργο του να κρίνεται αντιστοίχως. Γι' αυτό και περιγράφει το μοντέλο εργασίας του ως μια διαδικασία κατά την οποία ο ίδιος δουλεύει με ό,τι τον ενδιαφέρει και μετά προσπαθεί να βρει τρόπο να το παρουσιάσει σε άλλους χωρίς να γίνεται

²³ Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: (IW&RK), 1979, (BN): "Art is a means to acquiring an nvestigative activity. I don't know if you can necessarily change things in a broad sense. You can make yourself aware of the possibilities; it is important to do that. I don't know how, in that sense, it relates to the art community. But my attitude comes from being an artist and not a scientist, which is another way of investigating ...", σελ188.

²⁴ Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: (MD), 1980, (BN):"I think I used myself as an object; maybe impersonal is the wrong word. I think the attempt is to go from the specific to the general. Maybe it's the same kind of way of making a self-portrait, as Rembrandt made a self-portrait,..." σελ249.

πολύ περιγραφικός²⁵. Βλέπει την καλλιτεχνική δημιουργία ως μια ιδιαίτερη μορφή εργασίας και θεωρεί πως ανήκει στην εργατική τάξη²⁶. Υπάρχει συνεπώς, μια αξιοσημείωτη ηθική διάσταση της προσέγγισης του. Η τέχνη του είναι η δουλειά του άρα και η ζωή²⁷ του. Ο Νάουμαν νιώθει πως η τέχνη είναι πολύ σημαντική για να είναι παιχνιδίζουσα²⁸. Θεωρεί πως η αρκετή ελευθερία του θεατή μετατρέπει την τέχνη σε αστείο, συνεπώς το στοιχείο του ελέγχου είναι ο ακρογωνιαίος λίθος στην αντιμετώπιση της τέχνης ως ένα πειθαρχικό σύστημα²⁹. Ο έλεγχος ανάγεται στο έργο του σε βασικό εργαλείο σχεδιασμού από το *Performance Corridor* και μετά. Επανεξετάζοντας, έτσι, το έργο υπό το πρίσμα της συστηματοποιημένης διερεύνησης προκύπτουν επιπλέον στοιχεία. Μέσω του ελέγχου δεν αφήνει τους παρατηρητές να κάνουν την δική τους παράσταση μέσα από το έργο του.

²⁵ Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη:Joan Simon(JS), 1988,(BN): “I think the hardest thing to do is to present an idea in the most straightforward way.”... “Still, how to proceed is always the mystery. I remember at one point thinking that someday I would figure out how you do this, how you do art—like, “What’s the procedure here, folks?”—and then it wouldn’t be such a struggle anymore. Later, I realized it was never going to be like that, it was always going to be a struggle. I realized I would never have a specific process; I would have to re-invent it, over and over again.”, σελ319.

²⁶ : (PPA:BNW),Συνέντευξη:Joan Simon(JS), 1988,(BN): “The whole idea of Dada was that you didn’t have to make your living with your art; so that generation could be more provocative with less risk. Then there is the particularly American idea about morality that has to do with the artist as workman. Many artists used to feel all right about making a living with their art because they identified with the working class. Some still do. I mean, I do,...”, σελ3221-322.

²⁷ Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: (CC), 1989, (BN): “It seems as though more of my life is concerned with things I care about that I can’t get into my work. It is important to me to be able to get these things into the work so that the art isn’t just something I do off in the corner, while going hiking in the mountains remains separate. I want there to be more continuity; going hiking isn’t doing art, but I want the feelings that I have there to be available in the other parts of my life. I don’t want the art to be too narrow.”, σελ367.

²⁸ Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: (IW&RK), 1979, (BN): “I think at that time there was also a prevalent description of art as game-playing and role-playing, and I really didn’t like that. I thought art was too serious to be called game-playing. It is said that art is a matter of life and death; this may be melodramatic but it is also true. If you allow art to become a real political activity, then it does go beyond game-playing or role-playing.”, σελ188.

²⁹ Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: (MD), 1980, (BN): “I think that with art or philosophy or any kind of—at the edges of any discipline, if you think of art as a discipline, the people that are interesting are the people that are exploring the structure of the discipline....”, σελ285.



Fig.29 Bruce Nauman, Violin Tuned D.E.A.D, 1969,Videotape, black and white, sound, 60 mins, to be repeated continuously. Courtesy Electronic Arts Intermix, New York.



Fig.30 Bruce Nauman, Good Boy Bad Boy 1985,Colour video and monitors, duration: 60 min., 52 sec.installation© ARS, NY and DACS, London 2002,Good Boy Bad Boy 1985

Γι' αυτό και ο παραγόμενος χώρος έχει σχεδιαστεί με ακρίβεια. Ο έλεγχος βιώνεται μέσω του περιορισμού που με την σειρά του δημιουργεί ένταση. Κατασκευάζει, με την χωρική εγκατάσταση, ένα περιβάλλον όπου ισχύουν οι δικοί του αυθαίρετοι κανόνες³⁰, προσπαθεί να ελέγξει σωματικά τον δέκτη ώστε να βιώσει μια όμοια εμπειρία με αυτή που ανακάλυψε ο ίδιος και τον ώθησε στη δημιουργία του έργου. Δημιουργεί, όπως ο ίδιος αναφέρει, λίστες πιθανών αντιδράσεων για να αξιολογήσει με ποιούς τρόπους προκύπτουν συναισθήματα στο έργο του. Σε δεύτερη φάση εντοπίζει και αξιολογεί τα αποτελέσματά του και πράττει αναλόγως, κατασκευάζοντας ξανά και ξανά εκδοχές του έργου έως ότου καταλήξει σε ένα ικανοποιητικό αποτέλεσμα που θα είναι και το έργο που εκτίθεται³¹. Εφαρμόζει έτσι έναν πλήρη έλεγχο επί των εμπειριών του θεατή στον βαθμό και πεδίο που του επιτρέπει η προσωπική ερμηνεία και η «ελευθερία» του υποκειμένου. Ο έλεγχος αποτελεί τους κανόνες που συνιστούν το χωρικό «παιχνίδι».

Η τυχαιότητα έχει θέση στο έργο του στον βαθμό που δεν επηρεάζεται το τελικό αποτέλεσμα. Δείγμα αυτής της λογικής αποτελεί το έργο *Violin tuned D.E.A.D.*, του 1969(εικ29), που είναι ένα βίντεο στο οποίο φαίνεται ο καλλιτέχνης ,χωρίς καμία γνώση πάνω στο βιολί ,να παίζει έως ότου τον εγκαταλείψουν οι δυνάμεις του ένα βιολί με κουρδισμένες χορδές στις νότες D,E,A,D. Μάλιστα, η τυχαιότητα εξυπηρετεί αμεσότερα τον σκοπό του όταν την χρησιμοποιεί ως τρόπο για την κάλυψη όλων των πιθανών περιπτώσεων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το πολύ γνωστό του έργο *Good Boy Bad Boy*, του 1985(εικ30). Είναι μια εγκατάσταση που αποτελείται από δύο οθόνες τηλεόρασης. Στην μία οθόνη προβάλλεται μια γυναίκα που απαγγέλει μια λίστα με 100 φράσεις ξεκινώντας με την φράση “I was a good boy” . Στην άλλη, ένας άντρας που απαγγέλει την ίδια λίστα. Η χρονική διαφορά στον ρυθμό με την οποία πραγματοποιούνται οι δύο απαγγελίες, σε συνδυασμό με την αναπαραγωγή των δύο βίντεο σε συνεχόμενη λούπα , επιτρέπουν την κάλυψη όλων των περιπτώσεων στον συνδυασμό των φράσεων που ακούγονται.

Η συστηματικότητα της δουλειάς του καθώς και η τάση προς την θεωρητική λειτουργία της λογικής, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, τον ωθεί στην αναζήτηση γνώσεων σε επιστημονικά πεδία. Ένα άλλο δείγμα εγκατάστασης διαδρόμου, με τίτλο *Corridor installation with Mirror*(εικ31), αποτελείται από δύο παράλληλους κλειστούς



Εικ.31 Bruce Nauman, Corridor Installation with Mirror, San Jose, Πηγή: David Heald ©VG Bild-Kunst, Bohn 2003/2004

³⁰ Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: Lorraine Scarra(LS), 1972, (BN): “You just make these rules which are arbitrary and follow them and get the effect of an emotional impact...”, σελ163.

³¹ Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη:Joan Simon(JS), 1988,(BN): “I think the hardest thing to do is to present an idea in the most straightforward way. What I tend to do is see something, then re-make it and re-make it and remake it and try every possible way of re-making it. If I’m persistent enough, I get back to where I started.” , σελ319.

διαδρόμους διαφορετικού φάρδους που σχηματίζουν στην τοποθέτηση τους το «V» και στην κορυφή της γωνίας που σχηματίζεται υπάρχει ένας καθρέφτης. Ο Νάουμαν εδώ πειραματίζεται με την διαβάθμιση της επιρροής των εξωτερικών συνθηκών πάνω στο σώμα του θεατή, γι' αυτό εξειδικεύει τα υλικά που χρησιμοποιεί ώστε να μελετήσει στην συγκεκριμένη περίπτωση την πίεση στο σώμα, όπως αυτή γίνεται αντιληπτή μέσω της ακοής³². Στα κείμενά του, που το 1970 εκδίδονται σε άρθρο του περιοδικού Artforum³³ υπό τον τίτλο *Notes and Projects*, τα δεδομένα της νευρολογίας, γίνονται το αντικείμενο μελέτης, ενώ στο κείμενο *Dance piece*, της ίδιας χρονιάς, πειραματίζεται με την έννοια της εξάντλησης ως συναισθηματικής υπερφόρτωσης με αφορμή μια συγκεκριμένη θεωρία της ψυχανάλυσης, τη θεωρία Gestalt. Πραγματοποιεί, έτσι, μια νύξη πειράματος ψυχαναλυτικού είδους για να διαπιστώσει μέσω της κούρασης κατά πόσο ο εγκέφαλος μπορεί να διαχωρίσει το φαινόμενο από την εμπειρία. Προτείνει την έρευνα τόσο των σωματικών όσο και των ψυχολογικών αντιδράσεων σε απλές καταστάσεις. Πρόκειται, δηλαδή, για την διερεύνηση των αποτελεσμάτων της χειραγώγησης των αισθήσεων και της καταγραφής των δεδομένων που προκύπτουν από το υποκείμενο με σκοπό την αποκρυπτογράφηση της φόρμουλας της ανθρώπινης αντίληψης. Κάτι που έρχεται να επιβεβαιώσει και με την δήλωσή του το 1972, όταν αναφέρει πως συνειδητά επιστρατεύει επιστημονικές γνώσεις για να προκαλέσει συγκεκριμένα συναισθήματα:

*"I enjoy reading and having that information about psychology. People respond to specific situations, there have been so many laboratory tests that you have real specific information with physiological things that occur, and why we react in various situations in various ways. So you can set those problems up so that they appear intellectually to be experiments. ..."*³⁴

Συνάγεται, λοιπόν, το συμπέρασμα πως πειραματίζεται χρησιμοποιώντας και εφαρμόζοντας δεδομένα.

Μέσα από την διερευνητική λογική οι διαφορετικοί τρόποι λειτουργίας του λόγου στα έργα του είναι αφετηρίες αποκωδικοποίησης της νοητικής διαδικασίας της σκέψης³⁵,

³² Βιβλίο: (PPA:BNW), Συνέντευξη: (WS), 1971, (BN): "When the corridors had to do with sound damping, the wall relied on soundproofing material which altered the sound in the corridor and also caused pressure on your ears, which is what I was really interested in: pressure changes that occurred while you were passing by the material. ...", σελ134.

³³ Marcia Tucker, "PheNAUMANology," Artforum vol. 9, no. 4, December, 1970, σελ 44–45.

³⁴ Βιβλίο: (PPA:BNW), Συνέντευξη: (LS), 1972, (BN): σελ170.

³⁵ Βιβλίο: (PPA:BNW), Συνέντευξη: (CC), 1989, (BN): "I am really interested in the different ways that language functions. That is something I think a lot about, which also raises questions about how



Εικ.31 Bruce Nauman, Room with My Soul Left Out, Room That Does Not Care, 1984, At Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - Berlin. Schenkung der Friedrich Christian Flink Collection. Πηγή:flickr.com, Anders lowdin, 2012

the brain and the mind work. Language is a very powerful tool. It is considered more significant now than at any other time in history and it is given more importance than any of our faculties.”, σελ353.

ενώ η σειρά των έργων που αφορούν τις εξωτερικές κατασκευές υπό κλίμακα, αφορά ασκήσεις πάνω στην αντίληψη του χώρου και της κλίμακας βασισμένες πάνω στην σύμβαση του θεωρητικά υλοποιήσιμου³⁶.

Η εξειδίκευση στο είδος της έντασης που θέλει να προκαλέσει, τον ωθούν στο να κάνει τα αρχικά χωρικά του έργα πιο πολύπλοκα και να τα ανάγει σε επίσημο προβληματισμό της τέχνης του. Η εξέλιξη αυτή έχει ως αποτέλεσμα την δημιουργία χώρων σε άβολα σχήματα και μεγάλη κλίμακα³⁷. Στο έργο του με την εντυπωσιακή ονομασία *Room with My Soul Left Out, Room That Does Not Care, 1984(εικ32)*, ο Νάουμαν έχει εξελίξει τους θαλάμους των υπόσκαφων μακετών σε γλυπτά όπου διαρθρώνονται μυστήριοι χώροι σε ανθρώπινες διαστάσεις, μεταβαίνοντας από την διανοητική άσκηση σε μια ψυχο-σωματική. Πρόκειται για το αποκορύφωμα μιας σειράς από έργα εμπνευσμένα από ένα από τα όνειρά του καλλιτέχνη, με τον τίτλο *Dream Passage*, ως προϊόν των ετών 1983, 1984 και 1988. Κατασκευάζει τρεις αλληλοσυνδεόμενους διαδρόμους(ο ένας είναι κάθετος), στο σημείο συνάντησης των οποίων τοποθετεί ένα μεταλλικό πλέγμα για να κατευθύνει το βλέμμα υπόγεια. Σκοπός του έργου είναι να δώσει την δυνατότητα στον θεατή να σκεφτεί πάνω στην υπαρξιακή ερήμωση του σύγχρονου ατόμου και στα ερωτήματα που θέτει το γλυπτό για τον χρόνο και τον χώρο. Τον καλλιτέχνη ενδιαφέρει ιδιαίτερω, η διαφορά στην αντίληψη και την οικειοποίηση του χώρου στην περίπτωση που κάποιος είναι μόνος του και σε περίπτωση που υπάρχουν και άλλοι στον χώρο³⁸. Η πειραματική αυτή διάταξη σχεδιάζεται ώστε να απομονώνει τον θεατή έως ότου κάποιος άλλος εισβάλλει στο αντιληπτικό του πεδίο, ενώ τον αναγκάζει να βασίζεται σχεδόν αποκλειστικά σε σωματικές

³⁶Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: (IW&RK), 1979, (BN): “ At one point all those things which were not impossible but exceedingly unlikely, interested me. I allowed myself to follow through with them, constructing them in a smaller scale.”

³⁷ Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: Bob Smith(BS), 1982, (BN): “..., the earliest models of the tunnel were fairly simple, circular things and would clearly not be impossible to build even if they could be large scale. But then they became complicated. They became formal problems, or changed enough so I could just deal with them in forms in the studio and also they were really about a certain type of frustration and anger—creating uncomfortable spaces and shapes even on a very large scale for lots and lots of people.”, σελ299.

³⁸Βιβλίο: (PPA:BNW),Συνέντευξη: (MD), 1980, (BN): “..., if you’re in a space and then other people enter, then your apprehension of the space changes, or the way you function in the space and how you locate yourself in the space, where you don’t know the people, all that kind of stuff. So that one of the main things that I had thought about was to deal with trying to find the edge, to enforce the tension between that sort of transformation, between your space and having to share it, socially or whatever.”, σελ278.

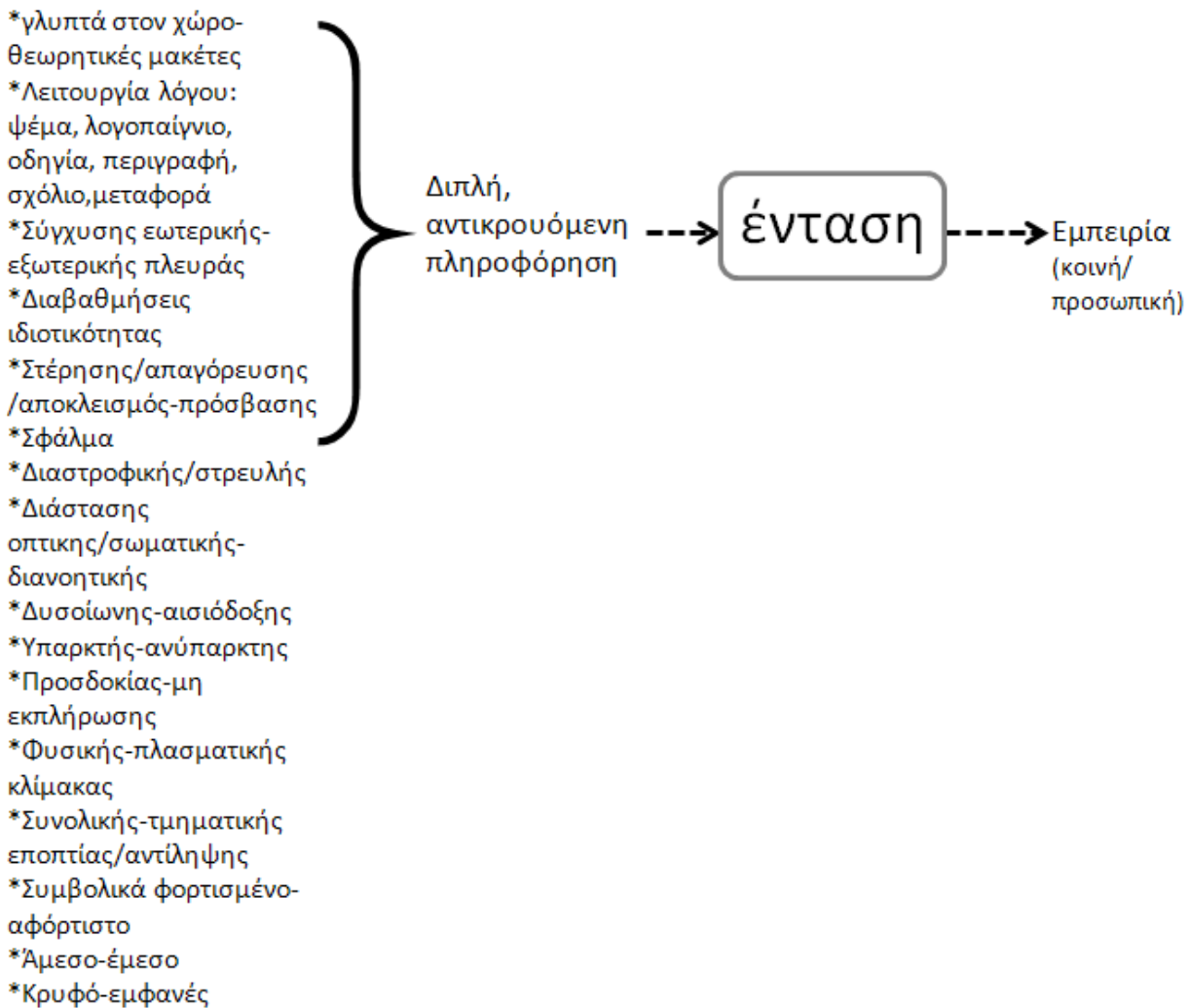
Τρόπος : στησίματος των έργων του (κατά τον ίδιο)

I.είδος
πληροφορίας

II.μέθοδος

III.σκοπός

IV.αποτέλεσμα



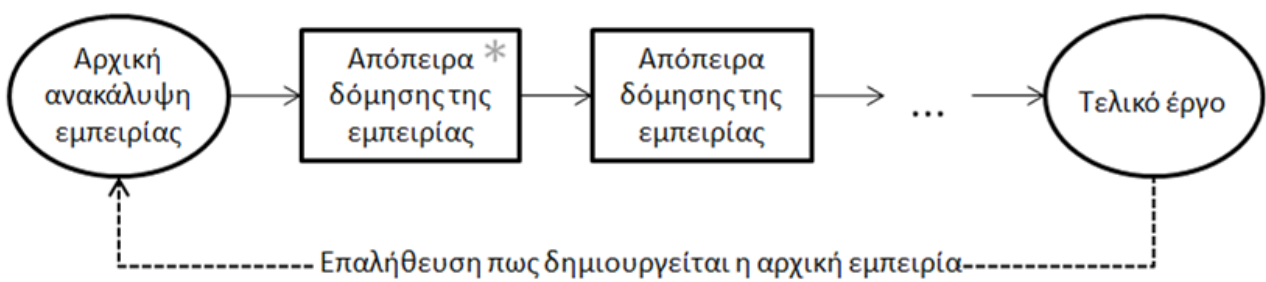
και συναισθηματικές αντιδράσεις αφού δεν μπορεί να έχει ποτέ μια πλήρη εικόνα της χωρικής δομής ώστε να πραγματοποιήσει την αναγωγή σε νοητική εμπειρία. Σε αυτό το στοιχείο της αποτροπής της αποστασιοποιημένης παρατήρησης, κοινό και στην προγενέστερη σειρά των «Διαδρόμων», αποκαλύπτεται η λογική της συνέχειας και της εξέλιξης της διερευνητικής διαδικασίας μέσα από τα έργα του.

Η ένταση για τον Νάουμαν μπορεί να περιγραφεί ως το φαινόμενο κατά το οποίο η πρόσληψη νέων χωρικών πληροφοριών απειλεί την σύσταση και την δομή μιας υπάρχουσας έννοιας του θεατή. Όσο περισσότερο ανατρεπτική είναι η πληροφορία για την έννοια με την οποία σχετίζεται, τόσο μεγαλύτερος είναι ο βαθμός της έντασης που δημιουργείται. Ο έσχατος βαθμός τροποποίησης, δηλαδή η απόλυτη διάλυση μιας έννοιας, θα έχει ως αποτέλεσμα την ανασύσταση της έννοιας με ένα εντελώς διαφορετικό πλέγμα πληροφοριών. Η ένταση μπορεί να οδηγήσει στο βίωμα. Η προσέγγισή του υπονοεί μια διαδικασία σε στάδια κατά την οποία το έργο μεταδίδει ασύμπτωτα είδη πληροφορίας και ο θεατής αντιδρά στην αντικρουόμενη πληροφόρηση μέσω της έντασης. Η διαδικασία μπορεί να ολοκληρωθεί με μια συνειδητοποίηση βιωματικού χαρακτήρα για τον θεατή. Όταν, λοιπόν, κατά την περίοδο των «Υπόσκαφων» κατασκευών ο θεατής αντιμετωπίζει το υπό κλίμακα μοντέλο μιας θεωρητικά υλοποιήσιμης κτιριακής κατασκευής το νόημα της χειρονομίας του καλλιτέχνη υπάρχει στην ένταση που δημιουργούν τα δύο είδη μεταδιδόμενων πληροφοριών, δηλαδή το υλικό αντικείμενο που παρουσιάζεται και το φανταστικό που προτείνεται μέσω αυτού. Στο 1ο διάγραμμα θα επιχειρηθεί να περιγραφεί το μοντέλο που αναφέρθηκε και να καταγραφούν τα είδη των πληροφοριών που μεταχειρίζεται ο Νάουμαν, τα οποία προκύπτουν από την παραπάνω ανάλυση.

Συμπερασματικά, οι χωρικές εγκαταστάσεις λόγω της συστηματοποιημένης διαδικασίας από την οποία προκύπτουν και της ευκολίας στην αναγωγή του θεατή σε ένα κατ' επίφαση πειραματόζωο που δρα ανυποψίαστος βάσει του σχεδίου του Νάουμαν, θυμίζουν πείραμα. Ο ίδιος αναγνωρίζει τον λόγο που κάποιος θα μπορούσε να φτάσει σε αυτό το συμπέρασμα, όμως ξεκαθαρίζει πως η τέχνη του είναι περισσότερο διαισθητική³⁹ και καθαρά καλλιτεχνική δημιουργία. Εξηγεί πως αρχικά ανακαλύπτει κάποιο φαινόμενο και στην συνέχεια προσπαθεί να μάθει γιατί είναι

³⁹ Βιβλίο: (PPA:BNW), Συνέντευξη: (LS), 1972, (BN): "... So you can set those problems up so that they appear intellectually to be experiments. Except I don't think that any of the pieces really function that way. And mostly they're much more intuitive than that. It has more to do with working on something and finding out "wow, that's far out" or interesting, and then thinking about it, trying to figure out why it interested you. ..." σελ170.

Διάγραμμα 2^ο



- * 1.Ανάλυση πιθανών περιπτώσεων
- 2.Προσδιορισμός μέσου εκφοράς

ενδιαφέρον, ώστε να το συνδέσει με την τέχνη. Με άλλα λόγια, δεν καταλήγει ακολουθώντας κάποια δεδομένα σε μια ανακάλυψη, αλλά, αντίθετα, η ανακάλυψη γίνεται η αφορμή για την δραστηριότητά του. Το παρακάτω διάγραμμα περιγράφει την διαδικασία με την οποία ο Νάουμαν δημιουργεί μια χωρική εγκατάσταση.

Σε αυτό το σημείο θα είχε ενδιαφέρον η αντιπαραβολή της διαδικασίας Νάουμαν με το πειραματικό μοντέλο που ανέπτυξαν οι βαθύτατα επηρεασμένοι από τον Wittgenstein, Λογικοί Θετικιστές, στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα.

Ο λογικός θετικισμός είναι μια φιλοσοφική θεωρία που συνδέει τον εμπειρισμό με την συμβολική λογική που ανέπτυξε ο Wittgenstein. Οι λογικοί θετικιστές πιστεύουν πως υπάρχουν δύο είδη έρευνας που αποφέρουν γνώση: η εμπειρική έρευνα, που αποτελεί έργο των διάφορων επιστημών, και η λογική ανάλυση της επιστήμης, που είναι καθήκον της φιλοσοφίας. “Το κεντρικό πιστεύω του λογικού θετικισμού είναι η επαληθευσιοκρατική θεωρία του νοήματος, δηλαδή η θέση ότι μια ενδεχομενική πρόταση έχει νόημα αν και μόνο αν αυτή μπορεί να επαληθευθεί εμπειρικά, δηλαδή αν και μόνο αν υπάρχει εμπειρική μέθοδος σύμφωνα με την οποία να αποφασίσουμε αν η πρόταση είναι αληθής ή ψευδής.”⁴⁰ Τέλος, η τιμή αλήθειας οποιασδήποτε πρότασης με νόημα καθορίζεται τελεσίδικα, αποκλειστικά και μόνο μέσω της παρατήρησης και της λογικής όπως αυτή τίθεται με την βοήθεια του γλωσσικού συστήματος.⁴¹

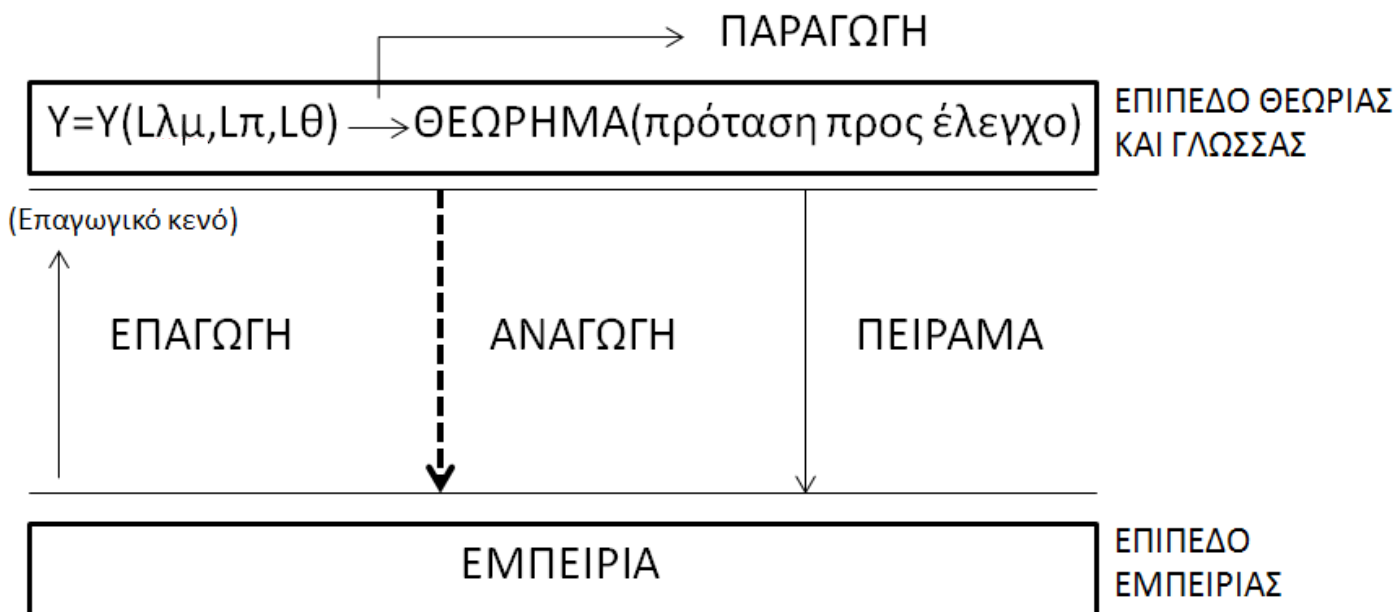
Το μοντέλο διεξαγωγής μιας επιστημονικής έρευνας που πρότειναν απορρίφθηκε λόγω της αδυναμίας του να περιλάβει επιστημονικές ανακαλύψεις που απομακρύνονται από την εμπειρική παρατήρηση, όμως παρουσιάζει εντυπωσιακή ευστοχία σε όσες θεωρίες δεν απομακρύνονται από το αισθησιακό πλαίσιο. Σύμφωνα με αυτό, «Οι θεωρητικές έρευνες του λογικού θετικισμού αναπτύσσονται σε δύο παράλληλα επίπεδα, της εμπειρίας και της γλώσσας.[...]Μια επιστημονική υπόθεση (Υ), προκύπτει από την επαγωγική γενίκευση της εμπειρίας και διατυπώνεται σε μια γλώσσα L[...]. Από την υπόθεση (Υ) με τη διαδικασία της λογικής παραγωγής εκπονείται ένα σύνολο θεωρημάτων που απαρτίζουν τη συναφή επιστημονική θεωρία. Αυτή περιέχει όλους τους παραπάνω όρους και είναι διατυπωμένη με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορεί να ελεγχθεί πειραματικά.»⁴² Το διάγραμμα 3, αποτελεί την αναπαραστατική περιγραφή αυτού του μοντέλου έρευνας.

⁴⁰ Βιβλίο: Αντίληψη Θεωρία και Δέσμευση, Κεφ.1.Οι αρχές του λογικού εμπειρισμού, σελ 18.

⁴¹ Βιβλίο: Αντίληψη Θεωρία και Δέσμευση, Κεφ.1.Οι αρχές του λογικού εμπειρισμού, σελ 19.

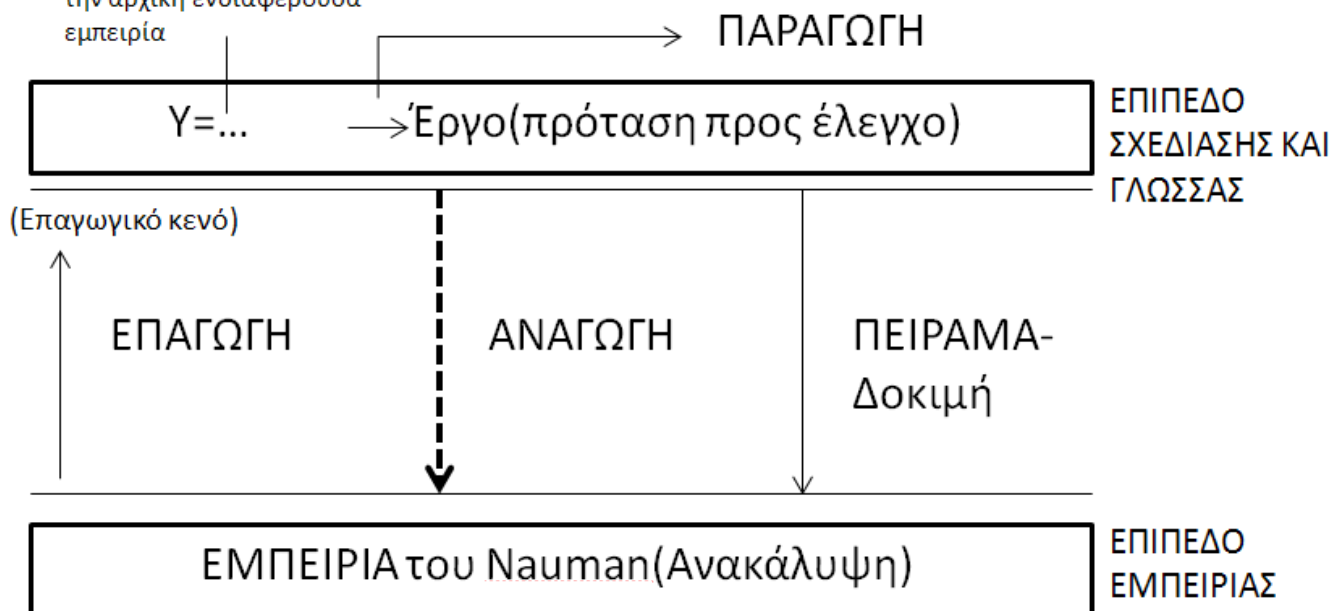
⁴² Λογικός Θετικισμός, σύνταξη σημειώσεων Μανώλης Πατηνιώτης, σελ14-15.

Διάγραμμα 3°



Διάγραμμα 4°

Πάντα η ίδια: Μια κατασκευή στον χώρο θα μπορούσε να αναπαραγάγει την αρχική ενδιαφέρουσα εμπειρία



Συγκρίνοντας τα δύο γραφήματα (2^ο και 3ο), φαίνεται πως ο Νάουμαν πραγματοποιεί ένα λογικό άλμα με το να μην αναγνωρίζει την αρχική Υπόθεση που δημιουργεί, έστω νοητά. Η υπόθεση σε αυτή την περίπτωση θα διατυπωνόταν ως εξής: «Μια κατασκευή στον χώρο θα μπορούσε να αναπαραγάγει την αρχική ενδιαφέρουσα εμπειρία». Με αυτό τον τρόπο φτάνει παραγωγικά από την ανακάλυψη μιας εμπειρίας έως το τελικό έργο, μέσω των συνεχών κατασκευαστικών δοκιμών. Ωσπου δηλαδή η αρχική υπόθεση να επιβεβαιωθεί και το τελικό έργο, που είναι το αντίστοιχο Θεώρημα, να επαληθευθεί. Συνεπώς, συγχέει το επίπεδο εμπειρίας και το επίπεδο γλώσσας και σχεδιασμού με κάτι αφηρημένο που παραπέμπει σε αυτό που ο ίδιος ονομάζει «διαισθητικό». Τέλος, θεωρεί την παραγωγική διαδικασία που ακολουθεί ανεστραμμένη σε σχέση με οποιαδήποτε επιστημονική, αφού κατά τον ίδιο το αρχικό εύρημα που πυροδότησε την ανάγκη για καλλιτεχνική δημιουργία («ανακάλυψη» στο επόμενο διάγραμμα), αποτελούσε το όποιο άγνωστο στοιχείο έχρηζε ανακάλυψης. Σκεπτόμενος πως μια επιστημονική διαδικασία καταλήγει σε κάποιο άγνωστο, έως ότου προκύψει, συμπέρασμα. Τα υπόλοιπα για το ίδιο είναι γνωστά και διαδικαστικά. Φυσικά, αναλογιζόμενοι την νοητή Υπόθεση που παραβλέπει, η σκέψη του περί ανεστραμμένης διαδικασίας κρίνεται πλέον άστοχη.

Η μέθοδος του Nauman, συνεπώς, αποτελεί μια ειδική περίπτωση εφαρμογής του μοντέλου της μεθόδου συγκρότησης της επιστημονικής γνώσης των λογικών θετικιστών. Άρα ο Nauman ακολουθεί μια διαδικασία επιστημονικού πειραματισμού για να δημιουργήσει τις εγκαταστάσεις του, οι οποίες από μηχανισμούς διερεύνησης εμπειριών αναγνωρίζονται πλέον ως επιστημονικού τύπου πειράματα του χώρου. Η διαδικασία περιγράφεται στο 4ο διάγραμμα.

Σκέψεις πάνω στην αντίληψη του χώρου με αφορμή την ανάλυση των έργων του Νάουμαν

Με αφορμή τους τρόπους με τους οποίους ο Νάουμαν μεταχειρίζεται και οργανώνει τις παραγόμενες χωρικές δομές, επισημάνθηκαν παραπάνω διάφορα ενδιαφέροντα συμπεράσματα, με κυριότερο τον γενικευμένο λειτουργικό τους χαρακτήρα. Ο καλλιτέχνης έχει αναμφίβολα επιτύχει την δημιουργία ενός προσωπικού συστήματος επεξεργασίας του χώρου πατώντας σε μια στέρεη επιστημονική-ρασιοναλιστική βάση που συνδέει άμεσα τον θεατή με την χωρική εγκατάσταση και τον ερευνητή-αναλυτή με την φιλοσοφία περί αισθητικής και αντίληψης που εφαρμόζει. Ανάλογα, λοιπόν, με τις τρεις κατευθύνσεις που ανέλαβε η έννοια της χωρικής άσκησης στο έργο Νάουμαν ως πρόθεση, εντοπίζονται και τρεις περιγραφόμενες συνιστώσες/εκφάνσεις της χωρικής αντίληψης του αποτελέσματος. Οι εκφάνσεις αυτές προκύπτουν από την ανάλυση της χωρικής εμπειρίας του Νάουμαν, υπό την προϋπόθεση πως μια οποιαδήποτε χωρική δομή(προϊόν τέχνης ή μη) αποτελεί ένα σύστημα μετάδοσης πληροφοριών και εμπειριών. Μέσω αυτής της λογικής, το μοντέλο της χωρικής αντίληψης που προκύπτει από τα χωρικά έργα τέχνης, αφορά επαγωγικά κάθε είδος χώρου, συμπεριλαμβανομένου και του αρχιτεκτονικού.

Η αισθητική είναι ένα πλαίσιο αντίληψης σύμφυτο με την παραδοσιακή έννοια της τέχνης. Σύμφωνα με την έννοια αυτή κάθε έργο τέχνης είτε εισάγει ένα διαφοροποιημένο σύστημα αισθητικής, δηλαδή μιας θεωρίας περί ωραίου ή θεμιτού, είτε επαναλαμβάνει ένα ήδη υπάρχον. Η αισθητική διάσταση του έργου τέχνης αφορά την επιλογή και την διάταξη αντικειμένων στον χώρο που δημιουργούν για το υποκείμενο φαινομενολογικές σχέσεις. Είναι το αποτέλεσμα που κρίνεται μετά την χρήση υλικών μέσων από τον καλλιτέχνη. Στην περίπτωση Νάουμαν, το αισθητικό αποτέλεσμα είναι αρκετά μινιμαλιστικό. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης δεν παρουσιάζει τον μινιμαλισμό σαν πρόθεση του, όμως, αφού ο στόχος του είναι μια τέχνη που να συνδέεται με το καθημερινό ως βίωμα, ένα πολύπλοκο και αυτό αναφορικό αποτέλεσμα θα ήταν άστοχο και παράταιρο. Αισθητικά στοιχεία με αφετηρίες σε κοινωνικές καταστάσεις όπως ο καταναλωτισμός και η διαφήμιση βρίσκουν την θέση τους στα έργα αρκετά συχνά, αφού ο καλλιτέχνης γίνεται πολλές φορές επικριτικός, τόσο σε πολιτικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο. Συνήθως αυτού του είδους τα στοιχεία, όπως οι πινακίδες νέον, παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορούν να συνδεθούν άμεσα με την κατάσταση από την οποία προέρχονται. Άλλες φορές το αισθητικό αποτέλεσμα δεν υπονοεί κάποιο συμβολισμό και επικαλείται μόνο την αισθητική και αισθησιακή εμπειρία του θεατή. Σε κάθε περίπτωση η αισθητική δήλωση του Νάουμαν είναι συνειδητή και προμελετημένη, υποθάλλοντας πάντα τον απόλυτο σκοπό των έργων του, δηλαδή την ένταση και το βίωμα. Σε μια προσπάθεια να συμπυκνωθεί η ουσία της αισθητικής στο γενικευμένο χωρικό πεδίο καταλήγω στον εξής ορισμό:



Εικ.33 Bruce Nauman, Room with My Soul Left Out, Room That Does Not Care, 1984, At Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - Berlin. Schenkung der Friedrich Christian Flink Collection.πηγή:flickr.com, Anders lowdin, 2012

Αισθητική εμπειρία είναι μια νοητική κατασκευή που συνδέεται με τον συνδυασμό της εσωτερικευμένης προβολής της συνισταμένης των αντιληπτών χωρικών δομών και της εκούσιας διαλογικής σχέσης που εμφανίζουν αυτές από τον εκάστοτε συνδυασμό τους, με τα στοιχεία του προσωπικού (μνήμες, επιδιώξεις, ψυχοσωματική κατάσταση, κοινωνικές σχέσεις, ανάγκες κτλ.).

Σύμφωνα με την πρόταση της διερευνητικής διαδικασίας που προτείνει στις Φιλοσοφικές Έρευνες, ο Wittgenstein, η αισθητική εμπειρία ως έννοια, νοηματοδοτείται στο γλωσσικό σύστημα μέσα από την απάντηση ερωτήσεων όπως: -Πώς μου φαίνεται;- Με τι μου μοιάζει; -Τι μου θυμίζει;

Όπως αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο της ανάλυσης, στις «υπόσκαφες» κατασκευές ο Νάουμαν ωθεί τον θεατή να πλάσει μια θεωρητική χωρική εμπειρία μέσα από τα υλοποιημένα χωρικά στοιχεία που παρέχονται. Με τον τρόπο αυτό εξασκεί ένα διαφορετικό αντιληπτικό εργαλείο του αμιγώς αισθητηριακού, σύμφωνα με το οποίο ο θεατής για να κατανοήσει την προτιθέμενη χωρική δομή, φαντασιώνεται την ύπαρξή του σε συσχετισμό με αυτήν. Στην προκειμένη, εντός αυτής. Ενώ στην σειρά των υπόσκαφων κατασκευών η διαδικασία αυτή προτάσσεται με την μορφή άσκησης από πλευράς θεατή, σε άλλα έργα εισάγεται με πιο διακριτικό τρόπο. Στα στενότερα σημεία των διαδρόμων, ο θεατής είναι αναγκασμένος να αντιληφθεί τις διαστάσεις του σώματός του μέσα από την γεωμετρία του χώρου, αναπροσαρμόζοντας έτσι τον τρόπο που αντιλαμβάνεται το σχήμα και το μέγεθός του. Στο έργο *Room with my soul left out, Room that does not care*(**εικ33**), ο θεατής καλείται να διαχειριστεί μια χωρική κατάσταση στην οποία ο βαθμός της ιδιωτικότητας βρίσκεται σε συνεχή μεταβολή. Προτείνει, δηλαδή, πως ο τρόπος οικειοποίησης ενός χώρου περιγράφει και αυτός την χωρική αντίληψη που παράγεται. Σε αυτή την περίπτωση ο θεατής προσαρμόζει την συμπεριφορά του σύμφωνα με τις συντελούμενες μεταβολές, συνεπώς επικαλείται ένα εσωτερικευμένο πρότυπο αντιμετώπισης του χώρου. Φυσικά μια σχέση ατόμου-χώρου και εσωτερικευμένης προβολής του ατόμου εντός του χώρου εντοπίζεται σε κάθε εκθεσιακό χώρο στον οποίο κάποιος εισέρχεται, όπως θα αναλυθεί και στην συνέχεια, στη βάση ότι ο χώρος της έκθεσης συνδέεται με ορισμένες συμβάσεις που φυσικά δεν προκύπτουν από την κάτοψη του χώρου ή τον δομικό κάναβο αλλά από κοινωνικές παραδοχές. Οι καταστάσεις που περιγράφονται παραπάνω, συνοψίζονται ως εξής:

Ανθρώπινο μέτρο είναι μια νοητική κατασκευή που συνδέεται με την τάση συσχέτισης των αντιληπτών ιδιοτήτων των χωρικών δομών με την εσωτερικευμένη προβολή του ίδιου του υποκειμένου εντός αυτών(σώμα, ψυχολογική αντίδραση, κοινωνική συμπεριφορά, νοηματοδότηση του χώρου).

Οι ανάλογες ερωτήσεις θα ήταν: -Πώς με κάνει να νιώθω; - Πώς με ωθεί να φέρομαι;

Η λειτουργικότητα και ο φονξιοναλισμός είναι χαρακτηριστικά που αποδείχθηκε πως μπορούν να εντοπιστούν και στην τέχνη του Νάουμαν. Οι χωρικές

εγκαταστάσεις του Νάουμαν, λοιπόν, έχουν φονξιοναλιστικό χαρακτήρα, αφού κατασκευάζονται και λειτουργούν με τρόπο συστηματοποιημένο, ενώ το αποτέλεσμα που παράγουν είναι συγκροτημένες διερευνητικές αφορμές πάνω στην χωρική αντίληψη και σε άμεση σχέση με το σώμα. Φυσικά ο φονξιοναλισμός ως χαρακτηριστικό καθορίζει πρακτικές σχεδίασης χωρικών δομών όπως η αρχιτεκτονική, όμως δεν παύει να περιγράφει, έστω και περιορισμένα, την χωρική δομή της τέχνης.

Φονξιοναλιστική εμπειρία είναι μια νοητική κατασκευή που συνδέεται με την συγκλίνουσα διάταξη χωρικών δομών, ως προς την εκπλήρωση των αναγκών που το εκάστοτε συγκροτημένο χωρικό σύνολο ιδανικά ευαγγελίζεται.

Σε ερωτήσεις όπως: “-πώς /τι με ικανοποιεί σε αυτόν; Πώς με διευκολύνει; Γιατί με εξυπηρετεί;” , αποκαλύπτεται το νόημα της φονξιοναλιστικής εμπειρίας του χώρου.

Η χωρική αντίληψη είναι η **σύνθεση** των εννοιών της **αισθητικής εμπειρίας**, της **φονξιοναλιστικής εμπειρίας** και του **ανθρώπινου μέτρου** για την οποία αυτές αποτελούν διαφοροποιημένες εν γένει εκφάνσεις.

Διευκρινιστικά, το ανθρώπινο μέτρο θα μπορούσε να συνδεθεί με τον ορισμό της ενσυναίσθησης , που καλλιέργησε συστηματικά ως φιλόσοφος της αισθητικής, ο Παναγιώτης Μιχαηλός. Ως ενσυναίσθηση νοείται η ερμηνεία του εγώ των άλλων σύμφωνα με το δικό μας εγώ, “...δηλαδή η εμπύωση ενεργειών και καταστάσεων(διαθέσεων, συναισθημάτων, τάσεων) μέσα στην εντύπωση που μας δίνει ένα φυσικό ή καλλιτεχνικό αντικείμενο”.⁴³ Γεγονότα και καταστάσεις ανάγονται σε αντικείμενα αισθητικής εμπειρίας.⁴⁴ Η διαφορά λοιπόν έγκειται στον διαχωρισμό αυτού του γενικευμένου ορισμού που σμίγει τις αισθητικές επιλογές, οι οποίες γίνονται αντιληπτές μέσω μιας αποστασιοποιημένης εποπτείας, με την ανάγκη του υποκειμένου για την αυτοαναφορά στην κατανόηση της χωρικής διανομής. Με άλλα λόγια διαχωρισμός “αισθητικής εμπειρίας” και ανθρώπινου μέτρου καθυποβάλλεται από το πνεύμα της διερεύνησης των Λογικών Θετικιστών και του Wittgenstein που εντοπίζει την θεμελίωση της λογικής στην σύνταξη, δηλαδή τις τυπικές σχέσεις μεταξύ συμβόλων⁴⁵. Πρόκειται δηλαδή για τρεις , σαφώς διακριτές μεθόδους εξακρίβωσης μιας αλήθειας που αφορά τον σχεδιασμένο χώρο.

Υπό αυτό το πρίσμα, οι παραπάνω όψεις της χωρικής αντίληψης δεν είναι άλλο από ομάδες ερωτήσεων που συνδυάζονται για να απαντήσουν στην ερώτηση «πώς εγώ αντιλαμβάνομαι, αυτή την στιγμή, τον χώρο αυτόν;». Η διαφοροποίησή τους έγκειται στον τρόπο που συντάσσονται λογικά οι απαντήσεις τους. Η αισθητική εμπειρία συγκρίνει

⁴³ Άρθρο:Ο ρόλος της θεωρίας της ενσυναίσθησης στο έργο του Π.Μιχαηλός, Γιούλη Ράπτη, σελ271

⁴⁴ Άρθρο:Ο ρόλος της θεωρίας της ενσυναίσθησης στο έργο του Π.Μιχαηλός, Γιούλη Ράπτη, σελ272

⁴⁵ Βιβλίο: Αντίληψη Θεωρία και Δέσμευση, Κεφ.1.Οι απαρχές του λογικού εμπειρισμού, σελ 18.

την εσωτερικευμένη προβολή **μεταξύ αντικειμένων** στον χώρο, η φονξιοναλιστική το **υποκείμενο με τα αντικείμενα** στον χώρο και το ανθρώπινο μέτρο το **υποκείμενο με τον ίδιο τον χώρο**. Συνεπώς, η αντίληψη του χώρου θα μπορούσε να συνδεθεί με μια ιδιάζουσα χρήση της γλώσσας με πολύ συγκεκριμένους συντακτικούς κανόνες και την χρήση ενός συγκεκριμένου λεξιλογίου.

Κάθε πρακτική σχεδίασης χωρικών δομών επανεισάγει σε κάθε της δημιουργήμα μια ιεραρχημένη σχέση των συνιστωσών της χωρικής αντίληψης που εκφράζει το «εγώ», το «εδώ» και το «τώρα» . Πρακτικά είναι σαν να απαντά εκτενέστερα σε μια εκ των τριών ομάδων ερώτησης. Υπό αυτή την έννοια οι εκφάνσεις του όλου δρουν ανταγωνιστικά, όμως δεν μπορεί κάποια να αντικαταστήσει την άλλη. Έτσι, η αρχιτεκτονική που συνδέεται άμεσα με την εξυπηρέτηση βιοτικών αναγκών και λειτουργιών ζωής, δίνει ιδιαίτερο βάρος στον φονξιοναλισμό, συνεπώς θέτει ως αφετηρία του σχεδιασμού την φονξιοναλιστική εμπειρία με τις υπόλοιπες έννοιες να ενυπάρχουν στο αποτέλεσμα αλλά δευτερευόντως. Η τέχνη γενικότερα είναι μια διαφορετική προσέγγιση σχεδιαστικής πρακτικής που έχει ως αφετηρία την αισθητική. Προτείνεται, λοιπόν, μια κατοπτρική σχέση ανάμεσα στο «προς κατασκευή» του σχεδιαστή και στο κατασκευασμένο του χρήστη: σε αυτή την βάση, οι σκοποί του σχεδιαστή εισχωρούν στην συμπεριφορά του χρήστη και ανάποδα, από την συμπεριφορά του χρήστη αποκωδικοποιούνται οι ιεραρχήσεις που αποδέχτηκε ο σχεδιαστής . Ο χώρος είναι ένα πεδίο επικοινωνίας και παραγωγικών λογικών πράξεων βάσει του οποίου καθίσταται δυνατή η ανατροφοδότηση για την αναπροσαρμογή των ιεραρχικών σχέσεων ή την βελτιστοποίηση δεδομένης μιας ιεραρχίας. Άρα, οι τρεις παραπάνω έννοιες περιγράφουν τόσο την χωρική αντίληψη όσο και την λογική σχεδίασης. Σε όρους λογικού θετικισμού, περιγράφεται η απρόσκοπτη μετάβαση από το επίπεδο της εμπειρίας στο επίπεδο της γλώσσας και σχεδίασης.

Η Σχέση της τέχνης του Νάουμαν με την αρχιτεκτονική.

Η τέχνη του Νάουμαν, στα παραδείγματα που αναδείχθηκαν στο κεφάλαιο της ανάλυσης, έχει ένα καθαρά φονξιοναλιστικό χαρακτήρα. Δεν παραπέμπει σε αισθητική διαδικασία, αλλά ακολουθεί μια ιδιάζουσα λειτουργική-βιολογική άποψη που θεμελιώνεται στο ότι η μορφή του έργου ακολουθεί αυστηρά την λειτουργία του. Η λειτουργία, όμως, δεν συνδέεται με τις απαιτήσεις της διαβίωσης αλλά με την επίγνωση του σώματος, που παρόλα αυτά είναι μια διαδικασία της ζωής⁴⁶. Ο Meyer χαρακτηρίζει την αρχιτεκτονική ως την ανώτερη οργάνωση των διαδικασιών της ζωής⁴⁷. Αυτό σημαίνει πως βάσει της φονξιοναλιστικής

⁴⁶ Η «αφετηρία» της προσέγγισης του Νάουμαν που υλοποιείται μέσω των εγκαταστάσεων που μας ενδιαφέρουν, είναι αυτό που ονόμασα πριν «Ανθρώπινο μέτρο». Σκοπός λοιπόν των έργων του γίνεται η κοινοποίηση μιας ψυχο-σωματικής εμπειρίας, δηλαδή η ανάδειξη μιας συγκεκριμένης πτυχής του «Ανθρώπινου μέτρου» που αφορά την άμεση σύνδεση του σώματος του υποκειμένου με την χωρική δομή που είναι η εγκατάσταση: δίνοντας στον χώρο του αρκετά στοιχεία φονξιοναλιστικής εμπειρίας (έλεγχος, ντετερμινισμός κτλ.) και λιγότερα αισθητικής εμπειρίας (μινιμαλιστικές φόρμες, άμεση χρήση φωτός κτλ). Η εγκατάσταση του Νάουμαν θέτει την εξής ιεραρχία στην χωρική αντίληψη και κατ'αντιστοιχία στην σχεδίαση των χωρικών της δομών: 1.Ανθρώπινο μέτρο, 2. Φονξιοναλιστική εμπειρία, 3. Αισθητική εμπειρία. Ο λειτουργικός χαρακτήρας είναι αρκετά εντονότερος από τον αντίστοιχο της συνήθους τέχνης(μεσαία θέση στην πυραμίδα). Αυτό γιατί η επίγνωση του σώματος σε σχέση με τον χώρο και μόνο, είναι μια διαδικασία ζωής και μια πολύ σημαντική ψυχο-σωματική ανάγκη.

⁴⁷ Ο χώρος ζωής ή κοινωνικός χώρος είναι το τρισδιάστατο πεδίο στο οποίο οι άνθρωποι δραστηριοποιούνται από την γέννηση έως τον θάνατό τους. Όμως δεν είναι μόνο αυτό. Είναι και ένα πολύμορφο και πολυάριθμο σύστημα δικτύων που ορίζει και πληρώνει ενδελεχώς το αχανές του χωρικού πεδίου(φύση, αστικός ιστός, μεταφορικό δίκτυο, επικοινωνία κτλ). Κάθε δράση, κάθε ανθρώπινη κοινωνική συμπεριφορά επηρεάζει και επηρεάζεται από το δυναμικό αυτό δίκτυο ,(όπως αυτό γίνεται αντιληπτό από το υποκείμενο χωρικά(αντίληψη του χώρου), που βασίζει την εξέλιξή του στην συνεχή ανατροφοδότηση και ανασύσταση. Η βάση κάθε χωρικού συστήματος είναι το ερέθισμα και ο τρόπος που αυτό γίνεται αντιληπτό(πληροφορία). Η ομαλή λοιπόν μετάβαση από το ένα σύνολο πληροφοριών στο άλλο και από το ένα δίκτυο στο

άλλο(μακροσκοπικά) είναι πολύ σημαντική, γιατί ειδικά
δημιουργείται σύγχυση. Η αντίληψη του χώρου μέσα από το σώμα
είναι η παραγωγικά λογική διαδικασία που επιτρέπει την
απρόσκοπτη μετάβαση από το ένα πλαίσιο χωρικών εννοιών στο
άλλο, χωρίς το υποκείμενο να αλλοτριώνεται. Επιτρέπει την
δυνατότητα αναφοράς του ατόμου στα χωρικά περιβάλλοντα όπου
διάγει την ζωή του. Κατά συνέπεια βασικό διακύβευμα είναι η
εξασφάλιση του λογικού μονοπατιού, ώστε άνθρωπος και
ανθρώπινη δράση να συνάδουν με τις χωρικές δομές που
παρέχονται, ώστε να μπορέσει το υποκείμενο να τις ανάγει, σε
ατομικό επίπεδο, σε χώρο ζωής ή κοινωνικό χώρο.

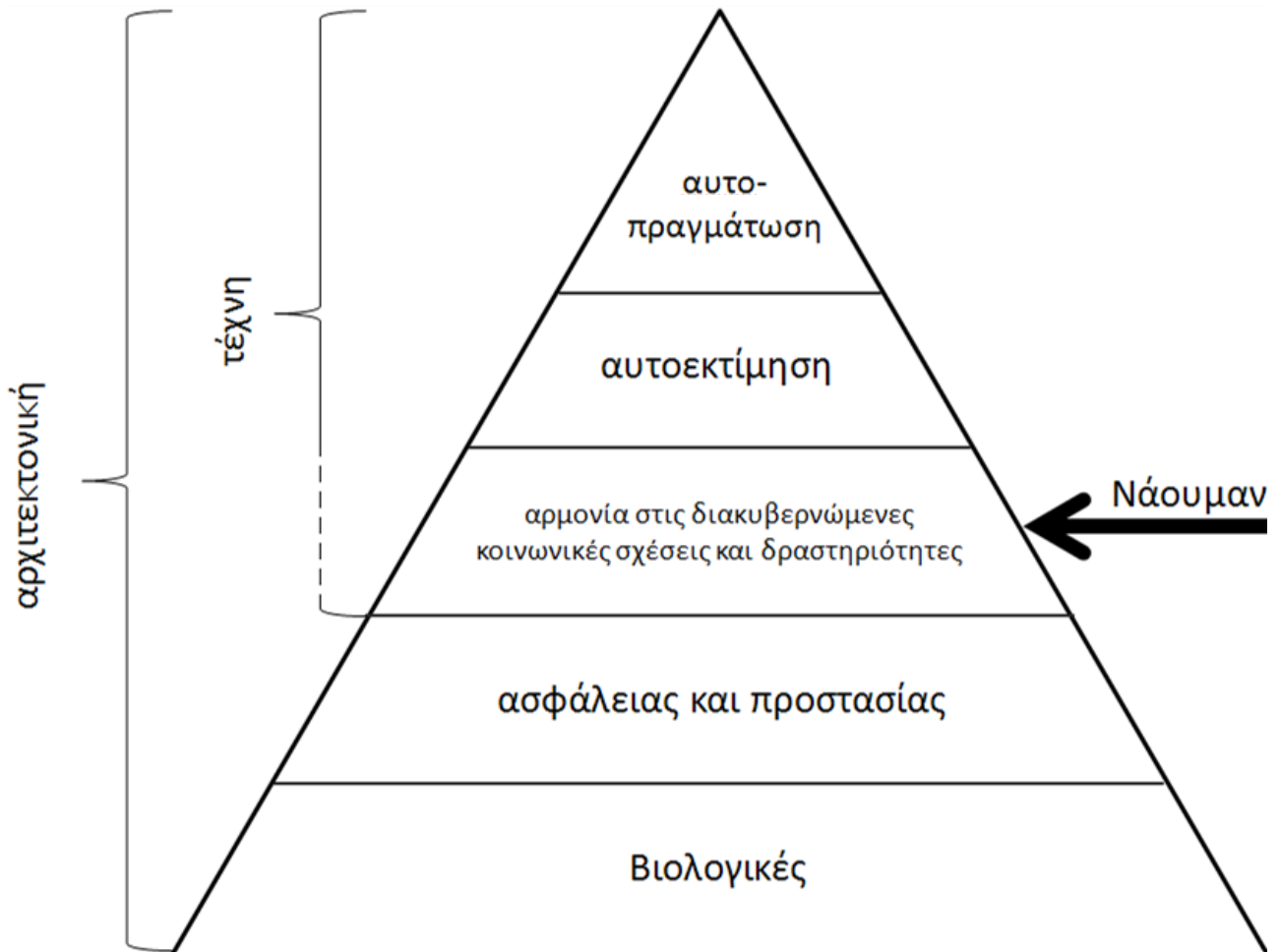
λογικής το «ζην» είναι ένα σύνολο διαδικασιών το οποίο επιδέχεται διαφόρων διαβαθμίσεων συστηματοποιήσεις εκ των οποίων η αρχιτεκτονική είναι η εκτενέστερα οργανωμένη. Η ύπαρξη μιας ανώτερης οργάνωσης προϋποθέτει την ύπαρξη τουλάχιστον μιας κατώτερης οργανωτικής δομής. Το ερώτημα είναι τι ορίζεται ως διαδικασία ζωής. Ο Meyer αυτό το περιγράφει με μια λίστα όπου απαριθμεί σωματικές και ψυχολογικές ανάγκες (1. Σεξουαλική ζωή, 2. Συνθήκες ύπνου, 3. Διατήρηση μικρών ζώων, 4. Κηπουρική κτλ.⁴⁸). Άρα, η πρακτική εκπλήρωσης μιας σωματικής/ψυχικής ανάγκης είναι μια διαδικασία ζωής. Η ανάγκη με την σειρά της, βιώνεται ψυχολογικά ως δοκιμασία λόγω της έλλειψης (στέρησης) του αντικειμένου που ωθεί το υποκείμενο σε πρακτική μετασχηματισμού της δραστηριότητάς του. Όπως γράφει ο Τζον Λοκ, στο *ΔΟΚΙΜΙΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΝΟΗΣΗ*, ΒΙΒΛΙΟ ΙΙ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΧΧΙ [Η ανησυχία καθορίζει τη θέληση], §35 "Είμαι όμως υποχρεωμένος, μετά από αυστηρότερη έρευνα, να συμπεράνω ότι το αγαθό, το μέγιστο αγαθό, ακόμη κι αν γίνει κατανοητό και παραδεκτό ως τέτοιο, δεν καθορίζει τη θέληση μας παρά μόνο από τη στιγμή που η έλλειψη του θα προκαλέσει την ανησυχία μας, κάνοντάς το επιθυμητό." §38, "Διότι κάθε απόν αγαθό θεωρείται ότι καθορίζει τη θέληση, εφόσον της προταθεί και τεθεί υπόψη της· κι εκείνη μας θέτει σε δράση, έστω κι αν το αγαθό είναι απλώς δυνατό και όχι απολύτως εξασφαλισμένο...". Συνεπώς, θα λέγαμε πως ο Νάουμαν δημιουργεί συνθήκες έλλειψης (μέσω του ελέγχου) και στέρησης πληροφοριών για να δημιουργήσει στον θεατή την ανάγκη για πλήρη κατανόηση του περιβάλλοντος που διαμορφώνει το εκάστοτε έργο. Η ανάγκη κατανόησης της αντίληψης του χώρου που επιβάλλει ένα έργο τέχνης δεν θα μπορούσε να εξισωθεί με την ανάγκη παροχής καιρικής προστασίας σε ένα κτίριο.

Η παρακάτω πυραμίδα (διάγραμμα 5^ο), εμπνευσμένη από την πυραμίδα του Maslow⁴⁹ (αφού η δεύτερη αφορά κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα, άρα και την σχεδίαση του χώρου), δρα σε ένα παράλληλο επίπεδο από τα παραπάνω και με βάση το κριτήριο της προτεραιότητας εκπλήρωσης της κάθε ανάγκης με την οποία συνδέεται. Με άλλα λόγια αξιολογεί το αποτέλεσμα της ιεράρχησης (που αναφέρθηκε προηγουμένως) σχετικά με την εκπλήρωση συγκεκριμένων αναγκών που προϋποθέτουν χώρο. Έτσι, κάθε σχεδιαστική πρακτική επί της ουσίας αξιολογείται με βάση το χαρακτηριστικό που πλησιάζει την λειτουργικότητα, δηλαδή την φονξιοναλιστική εμπειρία, ανεξαρτήτως του αν αυτή δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα σε αυτό ή όχι. Εκ των προτέρων, διαπιστώνουμε πως η αρχιτεκτονική θα κυριαρχεί.

⁴⁸ Βιβλίο: Μανιφέστα και Προγράμματα της Αρχιτεκτονικής του 20^{ου} Αιώνα, Επιμέλεια Κόνρατς, Πρόκειται για το: Μάουερ (1928), "Αρχιτεκτονική", σελ 103-104.

⁴⁹ *Κίνητρα και προσωπικότητα*, Abraham H. Maslow, Μετάφραση Ρένα Καρακατσάνη, σελ 156.

Διάγραμμα 5°



Η πυραμίδα εκπλήρωσης αναγκών μέσα από τις δομές του χώρου, στην βάση της αφορά την εξυπηρέτηση βιολογικών αναγκών, όπως η προστασία από τα καιρικά φαινόμενα και την εξασφάλιση του προς το ζην. Στην αμέσως ανώτερη βαθμίδα βρίσκεται η ασφάλεια και η προστασία. Παρατηρείται πως οι κατώτερες βαθμίδες συνδέονται σχεδόν αποκλειστικά με την αρχιτεκτονική και είναι λογικό, αφού είναι η σχεδιαστική πρακτική που ασχολείται συνεπέστερα με την φονξιοναλιστική εμπειρία του χώρου μέσω της ηθελημένης ικανοποίησης συγκεκριμένων αναγκών, μεταξύ αυτών και οι βιολογικές και οι προστασίας-ασφάλειας. Ανώτερες ανάγκες αφορούν την αρμονία στις διακυβερνώμενες κοινωνικές σχέσεις και δραστηριότητες, την αυτοεκτίμηση και τέλος την αυτοπραγμάτωση. Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, πως όσο προχωράμε, οι ανάγκες αποτελούν συνθετότερα εννοιολογικά πλαίσια που παύουν να συνδέονται μόνο με το άτομο και αφορούν κοινωνικές σχέσεις, για να καταλήξουν στον επαναπροσδιορισμό του υποκειμένου μέσα από το κοινωνικό πρίσμα στο οποίο δραστηριοποιείται. Μιλάμε για ανάγκες που κατά πολύ απλουστευτικό τρόπο, μπορούν να ικανοποιηθούν με την αγορά ενός υπερπολυτελούς σπιτιού ή με την αγορά ενός διάσημου γλυπτού του Μπρανκούζι. Χωρικές δομές (σπίτι-γλυπτό) που συνδέονται με διακεκριμένες πρακτικές σχεδιασμού του χώρου (αρχιτεκτονική- τέχνη της γλυπτικής) και που συνδέονται άμεσα με την ικανοποίηση κοινών ανώτατων αναγκών. Αυτή είναι και η φονξιοναλιστική εμπειρία που προκαλεί ένα έργο τέχνης στον χώρο και που προφανώς είναι αρκετά περιορισμένη.

Συνεπώς, αφού η αρχιτεκτονική είναι η πιο εξελιγμένη πρακτική σχεδίασης υλικών χωρικών δομών, κάθε άλλη πρακτική που θα είναι εξ ορισμού λιγότερο εξελιγμένη αναφέρεται στην αρχιτεκτονική, ενώ το αντίστροφο δεν ισχύει. Ο πειραματισμός στην αντίληψη του χώρου μέσω μιας χωρικής εγκατάστασης στην τέχνη είναι ένα πείραμα της αρχιτεκτονικής, ενώ ένας αρχιτεκτονικός πειραματισμός μπορεί ή μπορεί να μην είναι πειραματισμός στην εικαστική τέχνη των εγκαταστάσεων.

Η τέχνη του Νάουμαν, δεν είναι αρχιτεκτονική. Παρόλα αυτά στα έργα του εντοπίζονται βασικές έννοιες με τις οποίες σχετίζεται περισσότερο η αρχιτεκτονική παρά η τέχνη και που η συνάρθρωσή τους εντός των έργων, ενισχύει ακόμη περισσότερο αυτή την λογική.

I. Αρχιτεκτονική+Έλεγχος/Χειραγώγηση/Καταναγκασμός/Επιβολή

Σύμφωνα με τον Μισέλ Φουκώ, η άσκηση της ελευθερίας δεν αποκόβεται από την χωρική διανομή⁵⁰. Προϋποθέτει μάλιστα μια σύγκλιση με αυτήν, αφού η απόκλιση της μετατρέπει τον χώρο στο αντίθετο από

⁵⁰ Μισέλ Φουκώ, Εξουσία, Γνώση και Ηθική, σελ 59.

αυτό που θα ήθελε να είναι. Όπως, λοιπόν, κατά το Wittgenstein, το νόημα μιας έκφρασης προκύπτει από την χρήση της και όχι από την ονομασία της, έτσι και οι χωρικές δομές νοηματοδοτούνται από τους χρήστες τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του Φουκώ είναι η πανοπτικότητα του φαμιλιεστηρίου, που το κάνει εύκολο να μετασχηματιστεί σε φυλακή. Το κλειδί στην σχέση χωρικών δομών και υποκειμένου είναι ο βαθμός σύγκλισης ή σύμπτωσης των προθέσεων του σχεδιαστή και της πραγματικής πρακτικής των ανθρώπων στην άσκηση της ελευθερίας τους εντός του περιβάλλοντος αυτού. Ο Νάουμαν στην προσπάθειά του να καταστήσει την χωρική του διάταξη κατά το δυνατόν μονοσήμαντα αναγνώσιμη, προσπαθεί να καταργήσει τον δυναμικό παράγοντα στην σχέση πρόθεσης-πραγματικότητας, δηλαδή την πρακτική της ελευθερίας και της επιλογής. Το πρόταγμα του για την ντετερμινιστική αυτή λογική ανάγνωσης του χώρου, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, είναι ιδεολογικό. Η τέχνη, λέει ο Νάουμαν πως είναι κάτι σοβαρό. Δίνοντας αρκετή ελευθερία στον χρήστη, μετατρέπεται σε παιχνίδι. Αυτή είναι και η μεγάλη διαφορά ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και την εγκατάσταση του Νάουμαν, αλλά και της τέχνης γενικότερα. Η αρχιτεκτονική μπορεί να χρησιμοποιείται με ποικίλους τρόπους, σύμφωνα με τις ανάγκες του χρήστη, όμως δεν έχει ανάγκη συνοδευτικούς περιορισμούς⁵¹ που να καθυποβάλλουν την ερμηνεία της από αυτόν. Ένας χώρος μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως κατοικία, ως χώρος εργασίας κτλ χωρίς να πάψει ποτέ να είναι χώρος ζωής. Από την άλλη το έργο τέχνης μπορεί να ερμηνευτεί ως χώρος ή ως αντικείμενο ανάλογα με την πληροφορία που δίνεται ή που δεν δίνεται. Αυτό φυσικά έχει να κάνει και με παράγοντες όπως την σχέση του έργου με τον τόπο παρουσίασης του, το μέγεθός του και το ιδεολόγημα που ακολουθεί την τέχνη. Επίσης, ένα αρχιτεκτόνημα πρέπει να επιτρέπει την ελευθερία της χρήσης του, ενώ για ένα έργο τέχνης αυτό δεν

⁵¹ Η αρχιτεκτονική είναι ένα λειτουργικό σύστημα που ικανοποιεί ανάγκες σε πολλαπλά επίπεδα(τα παραδείγματα του Meyer). Ένα σημαντικό εργαλείο της, όπως και σε κάθε σύστημα, είναι ο έλεγχος. Ο έλεγχος μπορεί να εντοπιστεί από την θερμομόνωση στο κέλυφος(έλεγχος εισχώρησης του εξωτερικού περιβάλλοντος σε αυτό που ορίστηκε ως «εσωτερικό»), έως την στρατηγική τοποθέτηση χωρικών όγκων για την κατεύθυνση του βλέμματος(έλεγχος οπτικών φυγών). Και στην αρχιτεκτονική λοιπόν ο έλεγχος διατηρεί την πολιτική του διάσταση. Στον σχεδιαστή/αρχιτέκτονα παραδίδουμε την «απόλυτη» ελευθερία μας επί του χωρικού πεδίο, πραγματοποιώντας ένα άλμα πίστης, ότι δηλαδή αυτός καταπιέζοντας κάποιες ελευθερίες μας θα καταφέρει να ικανοποιήσει σημαντικότερες ανάγκες προς όφελός μας.

είναι απαραίτητο. Αφού η βάση κάθε αρχιτεκτονικής είναι η λειτουργία, ο λόγος της δημιουργίας της είναι η φιλοξενία χρήσεων με γνώμονα το παρόν και με προσανατολισμό στο μέλλον. Η ελευθερία είναι απαραίτητη. Η τέχνη δεν ευνοείται από την ελευθερία, αφού αναπαριστά μια αποκρυσταλλωμένη κατάσταση (και χρονικά ως την υλοποίηση της έμπνευσης του καλλιτέχνη) και όχι μια διάρκεια (το κτίριο ως εξελισσόμενη κατασκευή στον χρόνο). Η διάρκεια προϋποθέτει μια δυναμική συμμετοχική διαδικασία. Όσο περισσότερο συμμετοχική γίνεται η εγκατάσταση, τόσο περισσότερο απομακρύνεται από τις αρχικές συνθήκες της δημιουργίας της. Άρα, η σημασιολογική φόρτιση δίνει χώρο στην λειτουργία. Η σημασιολογική φόρτιση αφορά το ιδεολόγημα πίσω από την πράξη του καλλιτέχνη, την ισχυρή σχέση της τέχνης με τον δημιουργό της και τους συμβολισμούς που διαχειρίζεται σε σχέση με το εκάστοτε κοινωνικό πρίσμα υπό το οποίο προβάλλεται. Αυτό το εννοιολογικό πλαίσιο, για το οποίο θα γίνει λόγος και στην συνέχεια, προκαταλαμβάνει τον χρήστη και δρα διπλά. Από την μία επιτρέπει τις συμβάσεις που θα διευκολύνουν τον καλλιτέχνη στην επίτευξη του στόχου του (χωρική «ποιητική αδεία»), ενώ συγχρόνως περιορίζει το πλαίσιο στο οποίο το έργο μπορεί να αφορά τον χρήστη, μετατρέποντας την αλήθεια του έργου σε αληθοφάνεια για αυτόν. Η τέχνη ως αναπαράσταση της αλήθειας⁵².

⁵² Το ιδεολόγημα της τέχνης και οι συμβάσεις του εκθεσιακού χώρου αφορούν αυτό που ονομάζεται το «Ανθρώπινο μέτρο». Η έκθεση είναι ένας χώρος νοηματικά εμποτισμένος. Το υποκείμενο λοιπόν προβάλλει τον εαυτό του σε αυτόν με πολύ συγκεκριμένο τρόπο. Ενδεικτικά, είναι πιο ανοιχτός και δεκτικός στην ετερόκλητη πληροφορία που του μεταδίδει, για παράδειγμα, ένα έργο του Σέρρα. Η συμπεριφορά του αναπροσαρμόζεται στις επιταγές αυτού του «φορτίσματος». Για παράδειγμα, η ταχύτητα και οι τροχιές με τις οποίες κινείται κανείς στον χώρο της έκθεσης είναι διαφορετικές από οποιοδήποτε άλλο χώρο. Ως σκοπός του υποκειμένου στον χώρο αναγνωρίζεται η βελτιστοποίηση της παρεχόμενης εμπειρίας. Έτσι, το υποκείμενο-θεατής διαφοροποιείται για παράδειγμα από το υποκείμενο-κάτοικο ή το υποκείμενο-εργαζόμενο. Ο χρήστης του χώρου φορά πολλά προσωπεία. Η αντίληψη του χώρου καθορίζεται από αυτά και αλλάζει για την ίδια χωρική διανομή, από την μία λειτουργία στην άλλη. Η προβολή του υποκειμένου για τον εαυτό του σε αυτό τον ιδιαίτερο χώρο αποκτά συγκεκριμένα εννοιολογικά χαρακτηριστικά που επηρεάζουν την χωρική αντίληψη κατά τρόπο καθοριστικό. Έτσι, λοιπόν, με το που εισέρχεται στον χώρο έχει ήδη αποδεχτεί ένα πακέτο συμπεριφοριστικών εντολών. Αυτές, λοιπόν, είναι η βάση για την αντιμετώπιση της χωρικής δομής που είναι το έργο τέχνης. Ο Νάουμαν σε συνέντευξή του υπαινίσσεται ακριβώς αυτό(σελ 187). Την περίοδο που δημιουργεί

την σειρά των διαδρόμων του δεν ξέρει πώς το έργο τέχνης που δημιουργεί θα πρέπει να αντιμετωπίζεται. Καταλήγει, λοιπόν, στην έννοια της κοινωνικής σύμβασης για να περιγράψει την σχέση του καλλιτέχνη με το αποτέλεσμα της δραστηριότητάς του. Αργότερα, το 1980(σελ 302),ορίζει την τέχνη ως ένα πειθαρχικό σύστημα και την αποστολή του ενδιαφέροντος-νεωτεριστή καλλιτέχνη να είναι η εξερεύνηση της δομής του συστήματος αυτού εργαζόμενος στα όρια της. Στην ίδια συνέντευξη, μάλιστα, ορίζει την τέχνη ως την ικανότητα να μεταδίδει κανείς πληροφορίες μετατρέποντάς τες σε εμπειρία ευρύτερου χαρακτήρα. Θα λέγαμε, λοιπόν, πως η τέχνη για τον ίδιο τον καλλιτέχνη είναι ένα σύστημα εννοιών και κανόνων που διακρίνεται από τους νόμους της καθημερινότητας προτείνοντας τους δικούς της , τόσο κατά την δημιουργία , όσο προφανώς και κατά την δημόσια παρουσίαση, την μετάδοση της εμπειρίας. Το σύστημα της τέχνης δομείται γύρω από την δυνατότητα μετάδοσης της πληροφορίας του καλλιτέχνη και με βάση αυτό ακριβώς το έρεισμα, οι πραγματιστικοί νόμοι της καθημερινότητας «καμπυλώνονται» προς όφελος της μετάδοσης της εμπειρίας(σωματικής, ψυχολογικής-συγκινησιακής κτλ).

Ακόμα , ο χώρος είναι βασικός σε κάθε μορφής κοινή ζωή. Κατά τον Φουκώ, η αρχιτεκτονική δεν δημιουργεί μόνο στοιχεία μέσα στο χώρο αλλά και μια βουτιά μέσα σε ένα πεδίο κοινωνικών σχέσεων στο οποίο δημιουργεί κάποια ειδικά αποτελέσματα. Η ουσία είναι στην αλληλοσύνδεση και όχι στην προτεραιότητα του ενός έναντι του άλλου⁵³. Σε αυτό το σημείο η αρχιτεκτονική με τις εγκαταστάσεις του Νάουμαν συγκλίνουν. Παρότι η αρχιτεκτονική επηρεάζει ένα πολύ συνθετότερο φάσμα κοινωνικών δράσεων ,στην ουσία του το έργο επιδιώκει το ίδιο ακριβώς αλλά σε μικρότερη κλίμακα. Μάλιστα η συγκεντρωμένη στόχευση της εγκατάστασης επιτρέπει πολύ πιο άμεση και έντονη ανταπόκριση από τον χρήστη. Η αρχιτεκτονική και η εγκατάσταση του Νάουμαν είναι πρακτικές ορθολογικότητες κυβερνώμενες από ένα συνειδητό σκοπό, άρα είναι και οι δύο μορφές κοινωνικής διακυβέρνησης⁵⁴, αλλά διαφορετικής κλίμακας.

Ο Νάουμαν θέλει να κοινοποιήσει μια εμπειρία μέσω της εγκατάστασης του. Σύμφωνα με τον τρόπο που την δομεί και τον σκοπό του, τα έργα του θα μπορούσαν να περιγραφούν ως μηχανές για την επίγνωση του σώματος και της προσωπικότητας στο πλαίσιο του χώρου. Η προσέγγιση του είναι σχεδόν μηχανιστικού τύπου. Μέσω του ελέγχου προσπαθεί να χειραγωγήσει την συμπεριφορά των χρηστών, όπως ο γεωργός χρησιμοποιεί τα αυλάκια για να κατευθύνει την ροή του νερού. Άρα η επιβολή ενός συγκεκριμένου τρόπου δράσης περιγράφει την προσπάθειά του να προκαλέσει μια εξειδικευμένη ψυχο-σωματική εμπειρία. Συνεπώς, ο έλεγχος είναι παράγοντας θεμιτός και κοινός σε αρχιτεκτονική και εγκατάσταση Νάουμαν. Στις εγκαταστάσεις που έχουν ως αφηγήτρια την τέχνη παρουσιάζεται η ανάγκη για αυξημένο έλεγχο που αγγίζει την χειραγώγηση, ώστε να παρακαμφθεί το ιδεολόγημα της τέχνης και ο χώρος που προκύπτει να οριστεί με δεδομένα της αρχιτεκτονικής. Στην πορεία αυτή, η εγκατάσταση, όμως, χάνει την ελαστικότητα των χρήσεων που διαθέτει η αρχιτεκτονική.

II. Ντετερμινισμός και τυχαιότητα

Όπως παραδέχεται ο Νάουμαν, η τυχαιότητα επιτρέπεται στο έργο του, στον βαθμό που δεν επηρεάζεται η εμπειρία που προκύπτει από το έργο του. Η τέχνη του βασίζεται σε λογικές ντετερμινιστικές . Στοιχεία που το αποδεικνύουν είναι το ότι ακολουθεί την λογική πειράματος για την δημιουργία ενός έργου και οι λίστες πιθανών αντιδράσεων βάσει των οποίων τροποποιεί το έργο καταλλήλως . Κατά πόσο όμως βασίζεται στην τυχαιότητα η αρχιτεκτονική; Η αρχιτεκτονική είναι ένα καθαρά λειτουργικό σύστημα, άρα η τυχαιότητα αποτελεί αμέλεια σε κάθε περίπτωση εκτός από αυτή της ηθελημένης διάδρασης χώρου- χρήστη. Μιλάμε για τυχαιότητα στο επίπεδο της χρήσης και όχι της κατασκευής. Στην αρχιτεκτονική ,ανάλογα με τον τύπο του κτιρίου, η διάδραση κρίνεται ως θεμιτή ή μη-θεμιτή. Σε ένα εργαστήριο

⁵³ Μισέλ Φουκώ, Εξουσία, Γνώση και Ηθική, σελ 66.

⁵⁴ Μισέλ Φουκώ, Εξουσία, Γνώση και Ηθική, σελ 68.



Εικ.34 Bruce Nauman, Square Depression , area of 25 square meters, 1977, realized in 2007, Muenster, πηγή: <http://www.shift.jp.org>



Εικ.35 Bruce Nauman, Green Light Corridor, 1970 (installation photograph, 2008). Image from Robin Clark, ed. "Phenomenal: California Light, Space, Surface." San Diego: Museum of Contemporary Art San Diego, 2011 πηγή: <http://ifacontemporary.wordpress.com>

καλλιτεχνικής σχολής είναι, ενώ σε ένα δικαστικό μέγαρο ή μια φυλακή δεν είναι. Στην περίπτωση Νάουμαν, παρότι οι εγκαταστάσεις του δεν έχουν ιδιαίτερη στατική απαίτηση, ο ίδιος ο καλλιτέχνης ασχολείται μέχρι εσχάτων με την κατασκευαστική διαμόρφωση. Κατά την χρήση όμως, όσο καθοριστική και αν είναι η συμμετοχή για την επιτυχία του έργου, ο βαθμός διάδρασης είναι πολύ περιορισμένος σε σχέση με την ανάλογη χρήση του «αρχιτεκτονικού» χώρου. Αυτός ο περιορισμός αφορά τον τρόπο και τον σκοπό με τον οποίο δομείται το έργο του. Το έργο είναι η πειραματική διάταξη που αποδεικνύει την επίτευξη μιας πολύ συγκεκριμένης εμπειρίας. Αυτό σημαίνει πως το περιβάλλον ωθεί τον άνθρωπο σε συγκεκριμένη χρήση για την επίτευξη ενός συγκεκριμένου αποτελέσματος. Τίθεται έτσι, το ζήτημα της επιβολής μέσα από το σχήμα της σχέσης καταπιεστή-καταπιεσμένου. Στην εγκατάσταση ο Νάουμαν επιβάλλεται στον χρήστη, ενώ στην αρχιτεκτονική ο χρήστης, ο χρόνος και οι καιρικές συνθήκες επιβάλλονται στο κτίριο. Αυτή η διαφορά στην «βαρύτητα» που δίνεται στις de facto συγκρουσιακές σχέσεις που δημιουργεί ο σχεδιασμένος χώρος είναι ο λόγος που αποστασιοποιεί και την πλέον φονξιοναλιστική εγκατάσταση από την «αρχιτεκτονική πραγματικότητα».

Στην περίπτωση που η εγκατάσταση είναι εξωτερικού χώρου (*Square Depression*, **(εικ34)**) ή εγκαθίσταται σε ένα κτίριο με λειτουργικό σκοπό (*Green Light Corridor*, **(εικ35)**), η σχέση επιβολής εξασθενεί, αφού το πνεύμα της οικονομίας και της λειτουργικότητας που διέπει την αντιμετώπιση ενός κτιρίου εφαρμόζεται εξίσου αυστηρά και στο έργο τέχνης. Το έργο, έτσι, απογυμνώνεται από το ιδεολόγημα της τέχνης που το συνόδεψε στον εκθεσιακό χώρο, σύμφωνα με το οποίο, αφού έρχεται κανείς σε μια έκθεση και όχι σε οποιοδήποτε άλλο μέρος πρέπει να ακολουθήσει τους κανόνες της. Εκτός της έκθεσης το έργο αφήνεται ανυπεράσπιστο στην πραγματιστική μεταχείριση του χρήστη. Γιατί, λοιπόν, κάποιος να κατέβει για να ανέβει ξανά στην συνέχεια, (*Square Depression*) ή γιατί να περάσει από κάτι στενό ενώ δίπλα υπάρχει ένα άνετο και φαρδύ πέρασμα, (*Green Light Corridor*); Πρέπει να τονιστεί πως η αξία της κατασκευής, δηλαδή η δυνατότητα επίγνωσης του σώματος βάσει του χώρου ή οι περίπλοκες σχέσεις ατόμου και κοινωνικού συνόλου, δεν αμφισβητείται. Τα μέσα που χρησιμοποιούνται in vitro, όμως θα πρέπει να είναι διαφορετικά από την in vivo ανακατασκευή. Αυτό γιατί η δυναμική της σύμβασης καλλιτέχνη-έργου δεν μπορεί να αντιμετωπίσει τις απαιτήσεις των πολυσύνθετων σχέσεων που διαχειρίζεται η αρχιτεκτονική. Απεναντίας το κτίριο είναι κτήμα του χρήστη, άρα κάθε μορφή σύμβασης δημιουργού-δημιουργήματος κρίνεται εντελώς άστοχη. Διαπιστώνεται πως το έργο του Νάουμαν θέτει εύλογους προβληματισμούς για την αρχιτεκτονική, στους οποίους, όμως, δεν δύναται να απαντήσει. Ο λόγος που μπορεί να θέσει τους προβληματισμούς αποδεικνύει πως η εγκατάσταση αφορά τον χώρο με τρόπο συμβατό με την αρχιτεκτονική. Ο λόγος που δεν μπορεί να ανταποκριθεί είναι πως για να είναι σε



Εικ.36 Pablo Picasso, Bull's Head, 1942, Reunion des Musees Nationaux ,
Art Resource, NY, πηγή: <http://online.wsj.com>

θέση να θέσει τους προβληματισμούς με τόσο συγκεκριμένο και δυναμικό τρόπο, βασίστηκε και εκμεταλλεύτηκε συμβάσεις της τέχνης και της σχέσης καλλιτέχνη-έργου-θεατή, δηλαδή ένα εννοιολογικό πλαίσιο που δεν ισχύει στον πραγματικό κόσμο, ο οποίος το απορρίπτει αυτομάτως. Παρά την απόρριψη, η ουσία της χειρονομίας δεν χάνει από την ποιότητά της γιατί μεταδίδει μια αλήθεια στον πυρήνα της και η αλήθεια είναι μονοσήμαντη⁵⁵ και ανεξάρτητη του συστήματος εκφοράς της.

Θα ήταν, λοιπόν, ανόητο αν αρχίζαμε να αντικαθιστούμε τους διαδρόμους δημόσιων κτιρίων με αυτούς των 40 εκατοστών του Νάουμαν. Ο τρόπος χρήσης της εγκατάστασης στην αρχιτεκτονική δεν είναι η μέθοδος του κολάζ⁵⁶ αλλά η λογική του αναλυτικού μετασχηματισμού ακολουθώντας την ίδια λογική με την οποία ο Νάουμαν δημιούργησε την εγκατάστασή του, δηλαδή στα πρότυπα του λογικού θετικισμού. Με την εμπειρική βάση για

⁵⁵ Η αλήθεια για την οποία γίνεται λόγος είναι η εμπειρία που το έργο μπορεί να μεταδώσει. Φυσικά η έννοια της «αλήθειας» όπως και της εμπειρίας συνδέονται με έναν de facto υποκειμενισμό, όμως αποτελούν μια κοινή βάση επικοινωνίας όταν για παράδειγμα μιλάμε για άγχος, φόβο, χαρά, πόνο, ευχαρίστηση. Για γενικευμένους όρους δηλαδή, που ανήκουν σε ένα συλλογικό συναισθηματικό λεξιλόγιο. Η «αλήθεια» του έργου έχει να κάνει με την σύνδεση στις συλλογικές συναισθηματικές καταστάσεις που ανήκουν σε ένα κοινό διαπολιτισμικό πλαίσιο.

⁵⁶ Η έννοια του κολάζ, όπως χρησιμοποιείται εδώ, δεν αφορά τον τρόπο που χρησιμοποιήθηκε από τους Colin Rowe και Fred Koetter στο βιβλίο τους "Collage City" για τον Le Corbusier. Δηλαδή ως την συλλογή ιδεών από υπαρκτά ιστορικά αντικείμενα της αρχιτεκτονικής. Γειτνιάζει στην λογική του bricolage του Πικάσσο, σε έργο όπως το Tête de taureau(εικ36)- Picasso – Paris, printemps 1942, όπου ο καλλιτέχνης εκμεταλλεύόμενος την συνάφεια στην μορφή μιας ποδηλατικής σέλας με το κρανίο ενός ταύρου, την χρησιμοποιεί για να κατασκευάσει το έργο «Κεφάλι του ταύρου». Με την ίδια λογική, μια εγκατάσταση διαδρόμου του Νάουμαν(γραμμικό στοιχείο που διαρθρώνει επί μέρους χώρους, Changing Light Corridor with Rooms,1971) θα μπορούσε να τοποθετηθεί ατόφια στην θέση ενός γραμμικού χώρου κίνησης σε κτίριο. Φαίνεται λοιπόν πως μια λογική που καταλήγει σε κάτι αξιόλογο για την τέχνη, κατ'αντιστοιχία καταλήγει σε κάτι στρεβλό και ανεφάρμοστο για την αρχιτεκτονική. Αυτό γιατί η μορφολογική συνάφεια είναι ένα αμιγώς αναπαραστατικό εργαλείο στο οποίο καμία λειτουργική αρχιτεκτονική δεν μπορεί να βασιστεί.



Εικ.36 Bruce Nauman, *South America Triangle* 1981 Steel beams and cast iron
Length of each side: 426.7 cm 168", Dimensions of chair: 90.5 x 44 x 43 cm 35½
x 17½ x 17" ,πηγή: <http://www.saatchi-gallery.co.uk>

το αρχιτεκτονικό εγχείρημα να αποτελεί το ίδιο το έργο της εγκατάστασης (η αρχιτεκτονική αποτελεί μια πιο εξελιγμένη δομή και η εγκατάσταση περιέχεται σε αυτήν). Η εγκατάσταση είναι το πρώτο επίπεδο επεξεργασίας χωρικών εμπειριών και η αρχιτεκτονική θα πρέπει να είναι το δεύτερο περνώντας από το πρώτο⁵⁷. Συνεπώς, αφού η εγκατάσταση λειτουργεί σε διαφορετικό επίπεδο από την αρχιτεκτονική, δεν μπορεί να την «αντικαταστήσει» προτού η ίδια να έχει «μετατραπεί» σε αρχιτεκτονική.

Άρα, ο ρόλος της είναι να θέτει ερωτήματα τα οποία καλείται να απαντήσει η αρχιτεκτονική. Όσο περισσότερο η εγκατάσταση απομακρύνεται από τις συμβάσεις της τέχνης, τόσο περισσότερο πλησιάζει την ταυτολογία⁵⁸-πραγματισμό που απαιτεί η αρχιτεκτονική. Υπό αυτή την έννοια, η εγκατάσταση είναι στοιχείο του χώρου υβριδικό. Ταλαντεύεται και λαμβάνει χαρακτηριστικά από δύο διακεκριμένους πόλους/αφετηρίες σχεδιασμού χωρικών δομών. Αυτός ο χαρακτήρας του υβριδισμού γίνεται πολύ πιο ξεκάθαρος στην δεύτερη φάση δημιουργίας του καλλιτέχνη, όταν ασχολείται με την διερεύνηση της σχέσης ιδιωτικού-δημοσίου και της διαβαθμίσεις της ιδιωτικότητας. Οι διαβαθμίσεις της ιδιωτικότητας είναι καθαρά αντικείμενο της αρχιτεκτονικής μελέτης. Βλέπουμε πως ο Νάουμαν ξεφεύγει από την

⁵⁷ Η μετάβαση από την τέχνη στην αρχιτεκτονική υπό την μορφή που περιγράφηκε έχει να κάνει με την αναπροσαρμογή της ιεραρχικής σχέσης προς «όφελος» του ανθρώπινου μέτρου για την ανάδειξη ενός εξειδικευμένου σημείου που το αφόρα, δηλαδή την αμεσότερη σύνδεση του χώρου με το σώμα. Λειτουργικά το αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα δεν αλλάζει συνεπώς η σύνδεση με το μοντέλο της πυραμίδας είναι άσκοπη.

⁵⁸ Η ταυτολογία αφορά την ακρίβεια μιας πρότασης με νόημα που καθορίζεται τελεσίδικα. Είναι ένα εννοιολογικός μηχανισμός που εμφανίζεται έντονα στην φονξιοναλιστική εμπειρία του χώρου, αφού η μέθοδος αυτή συνδέει άμεσα την χωρική διανομή με την ικανοποιούμενη ανάγκη. Χαρακτηριστικά η καρέκλα σε έναν αρχιτεκτονικό χώρο είναι μια μηχανή ανάπαυσης ή δευτερευόντως μια σκαλωσιά για να φτάσει κανείς ψηλότερα, σε κάθε περίπτωση ένα αντικείμενο που κατασκευάστηκε από τον δημιουργό του για μια πολύ συγκεκριμένη λειτουργία εντός του αρχιτεκτονικού περιβάλλοντος. Στην τέχνη του Νάουμαν(,1981)(**εικ37**) η καρέκλα είναι ένα σύμβολο που συνδέεται για τον ίδιο με τον πόνο και τον βασανισμό(σελ347). Η σχέση του αντικειμένου με τον χώρο είναι έμμεση, αφού θα πρέπει να περάσει πρώτα από το ιδεολογικό λεξιλόγιο της τέχνης. Συνεπώς η σχέση του χώρου με το αντικείμενο είναι μη-ταυτολογική.

συμβολική/αναπαραστατική προσέγγιση της τέχνης για τις κοινωνικές σχέσεις και υιοθετεί μια περισσότερο «αρχιτεκτονική».

Με βάση αυτήν δημιουργεί ένα περιβάλλον/πεδίο κοινωνικών συσχετισμών στο οποίο επιχειρεί να επιβάλει την δική του οργάνωση. Πραγματοποιεί ένα αποφασιστικό βήμα προς το φονξιοναλιστικό πνεύμα που χαρακτηρίζει την σύγχρονη αρχιτεκτονική χωρίς φυσικά να βγαίνει από το πλαίσιο της τέχνης και του τεχνητού. Το έργο δεν παύει να είναι η αναπαραστάση περιβάλλοντος και όχι ένας ζωτικός χώρος, αφού δεν απαγκιστρώνεται από το μη ρεαλιστικό της τέχνης. Το γεγονός αυτό δεν σχετίζεται απαραίτητως με το ότι τα έργα του δεν είναι site-specific. Αντίθετα, θα μπορούσαμε να πούμε πως οι χώροι του είναι εξίσου αυτο-αναφορικοί όσο τα υπόγεια ή τα δωμάτια που είναι στραμμένα στον ακάλυπτο μεταξύ πολυκατοικιών. Ο Νάουμαν χρησιμοποιεί τις διατάξεις του χώρου σαν κλειστές κάψουλες και ατομιστικές δομές του χώρου γιατί αυτό τον διευκολύνει στον σκοπό του. Θέλω να πω πως δεν είναι δουλειά του να αναφέρεται σε έναν τόπο άρα η προσωπική του επιλογή να μην το κάνει είναι θεμιτή. Το στοιχείο, όμως, που τον αποκόβει από την αρχιτεκτονική είναι ένα επιμέρους εννοιολογικό λεξιλόγιο που ανήκει αυστηρά στην τέχνη. Η έννοια της ματαιότητας και του αδιεξόδου είναι σπουδαία εργαλεία αφού πραγματοποιούν μια ισχυρή δήλωση για την τέχνη, όμως απορρίπτονται από την οικονομία που απαιτεί η καθημερινότητα. Συνεπώς, η επιλογή των υπόγειων κατασκευών δεν είναι τυχαία αφού με τον τρόπο αυτόν προσπαθεί να εξασφαλίσει την «αρχιτεκτονική» εγκυρότητα ανάγοντάς την non-site-specific τέχνη σε non-site-specific αρχιτεκτονική.

Γενικό συμπέρασμα: Η εγκατάσταση είναι έμμεσα αρχιτεκτονικό πείραμα εξ ορισμού αφού μεταχειρίζεται χωρικές δομές, όμως γίνεται άμεσο μόνο όταν θέτει τα κατάλληλα ερωτήματα.

1969



Performance Corridor

1970



Corridor Installation with Mirror



Green Light Corridor



Live Taped Video Corridor

1971



Left or Standing, Standing or Left Standing



Changing Light Corridor with Rooms

1972



Floating room lit from inside



Floating Room (Light Outside, Dark Inside)

1973



Yellow Room (Triangular)

1977



Square Depression

1981



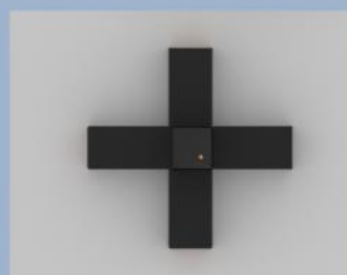
Diamond Africa with Chair Tuned D E A D

1983



Stadium Piece

1984



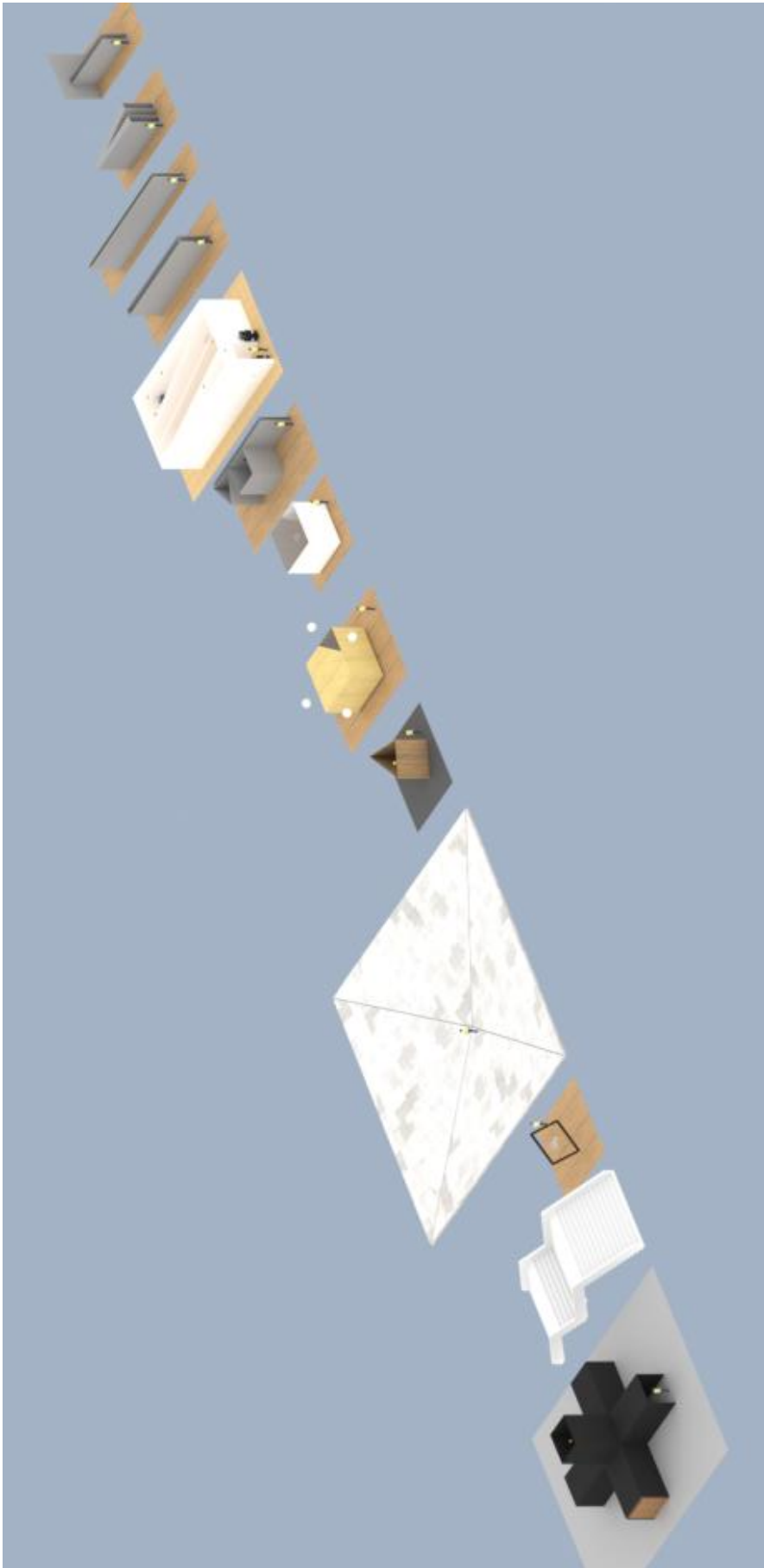
Room with My Soul Left Out, Room That Does Not Care

Η μετάβαση από την εγκατάσταση στην αρχιτεκτονική

Όπως διαπιστώθηκε και στην ενότητα ανάλυσης των έργων, εντοπίζεται μια προοδευτική επεξεργασία των χωρικών δομών . Ο Νάουμαν εισάγεται σε αυτή την διαδικασία σε πρωτόλειο επίπεδο και με τον καιρό αναπτύσσει την πολυπλοκότητα των δομών που διερευνά παράλληλα με την πολυπλοκότητα των εννοιών που τον απασχολούν. Η διαδικασία αυτή έχει ως αφετηρία την στοιχειώδη μορφή του επιμήκους-τοίχου-γραμμικού στοιχείου. Ο Νάουμαν εξαντλεί τις δυνατότητες της συγκεκριμένης δομής προτού προχωρήσει στην επόμενη. Έτσι , δημιουργεί μια σειρά διαδρόμων όπου πλουραλιστικά εφαρμόζει στοιχεία που σκοπό έχουν να ερεθίσουν συγκεκριμένες αισθήσεις ή τις αισθήσεις με συγκεκριμένο τρόπο. Από την ευθεία και τον τοίχο προχωρά στον χώρο και το δωμάτιο για να καταλήξει στην χωρική διάταξη και τον συνδυασμό δωματίων. Η εξελικτική διαδικασία παρουσιάζεται ανάγλυφα με την **(εικ38)** και την **(εικ39)**.

Ο χώρος που δημιουργεί μπορεί να αφορά την όραση, την ακοή ή την αφή ως το αντιληπτικό όργανο του σώματος για τον χώρο. Στο επίπεδο της ιδέας μένει σταθερός καθ' όλη την διάρκεια της διερεύνησής του και κατά τρόπο ακέραιο. Σε επίπεδο γλώσσας –σχεδίασης κατασκευής παρουσιάζει μεθοδικότητα και εφευρετικότητα. Πειραματίζεται με τον ήχο ως πίεση στο σώμα και ως λεκτική πληροφορία, το φως σαν πληρωτικό στοιχείο του χώρου, τα οπτικά μέσα παράθυρο-καθρέπτης-οθόνη σαν στρέβλωση της προσωπικής οπτικής του «εγώ», την διάσταση του χώρου σαν το μέτρο του ανθρώπινου σώματος και την αφή σαν την πεμπτούσια της σχέσης χωρική δομή-σώμα. Κάθε χωρικό στοιχείο του έργου του επιστρέφει στον θεατή και στο σώμα του με την έννοια της εξάσκησης στη βαθύτερη επίγνωση εαυτού. Αν κοιτάξουμε την πορεία του αντίστροφα, ο καλλιτέχνης αποδομεί τον αρχιτεκτονικό χώρο στα πρωτογενή χωρικά στοιχεία από τα οποία προήλθε και καταπιάνεται από τα απλούστερα στα συνθετότερα αναπτύσσοντάς τα προσθετικά(ανακατασκευή) εφαρμόζοντας πάντα το ίδιο εννοιολογικό πλέγμα αναζήτησης, δηλαδή την αντίληψη του χώρου ως σωματική εμπειρία.

Στοιχεία της τέχνης όπως το παράδοξο, το ανεφάρμοστο , το μη-λειτουργικό ή το άσκοπο παρουσιάζονται συχνά στα έργα του. Το γεγονός αυτό δεν τα απομακρύνει απαραίτητως από το αρχιτεκτονικό αντικείμενο αλλά αντίθετα το επαναδιαπραγματεύεται αποκαλύπτοντας τα όρια του χώρου ως χωρική διανομή, αλλά και ως λειτουργικό σύστημα κοινωνικού χαρακτήρα. Το μη «εφαρμοσσιμο» αποκαλύπτει πολλά περισσότερα από την οριστική δήλωση. Το παράδοξο είναι ο ίδιος ο ισχυρισμός της «μη-εφαρμοστικότητας» μιας εγκατάστασης στην σχεδίαση ενός χώρου ζωής, αφού η εγκατάσταση του Νάουμαν είναι μια χωρική αναπαράσταση μιας ιδέας για τον χώρο. Η μη εφαρμοστικότητα θα υπονοούσε πως ένα μη διαμορφωμένο χωρικό περιβάλλον αδυνατεί να συνδεθεί με μια ιδέα. Κάτι που θα κατέρριπτε



κάθε μεταμοντέρνα προσέγγιση για την αρχιτεκτονική, από την αφαίρεση έως τον κριτικό τοπικισμό. Το μη εφαρμόσιμο περιγράφει μια χωρική διανομή όπου η σημασία στην φονξιοναλιστική εμπειρία του χώρου παραμερίστηκε έναντι των άλλων δύο.

Η αρχιτεκτονική αποβλέπει στην ανάγκη, ενώ η εγκατάσταση στην εμπειρία. Αυτή είναι και η διαφορά στην αντίληψη του χώρου όταν το βάρος έχει δοθεί στην Φονξιοναλιστική του εμπειρία και στο Ανθρώπινο μέτρο, αντίστοιχα. Γι' αυτό και η εγκατάσταση δεν θα μπορούσε να αντικαταστήσει ποτέ την αρχιτεκτονική. Η μετάβαση από την εγκατάσταση του τύπου του Νάουμαν στην αρχιτεκτονική συνδέεται με την αλλαγή της ιεραρχίας στην αντίληψη του αρχιτεκτονικού χώρου, όπου το σχεδιαστικό βάρος δίνεται στην Φονξιοναλιστική εμπειρία και το Ανθρώπινο μέτρο έναντι της Αισθητικής. Με άλλα λόγια, στο λειτουργικό πλαίσιο του αρχιτεκτονικού χώρου το Ανθρώπινο μέτρο εντείνεται έναντι των υπολοίπων χωρικών εμπειριών.

Πρακτικά, η μετάβαση επέρχεται μέσω της σύνδεσης του υπό διαμόρφωση χώρου με μια λειτουργία-ανάγκη που να αντικαθιστά τον αρχικό σκοπό του χώρου. Μιλάμε, λοιπόν, για την αντικατάσταση του αρχικού (τέχνη) με την εισαγωγή ενός νέου εννοιολογικού συνόλου και πεδίου κοινωνικών συσχετισμών, που θα διαδεχτούν τον σκοπό της εγκατάστασης και θα μετατρέψουν τον παραγόμενο χώρο σε χώρο ζωής. Αυτό το πλέγμα εννοιών, που διαθέτει η αρχιτεκτονική και όχι η τέχνη των εγκαταστάσεων, αναλύεται στις εξής υπο-ενότητες:

Χρονικότητα, μεταλλαγή του χώρου στην μέρα και την εποχή
Τοπικά χαρακτηριστικά, άμεση σύνδεση με το ευρύτερο περιβάλλον

Λειτουργικότητα/Λειτουργικός σκοπός, δυνατότητα ικανοποίησης των καθημερινών αναγκών

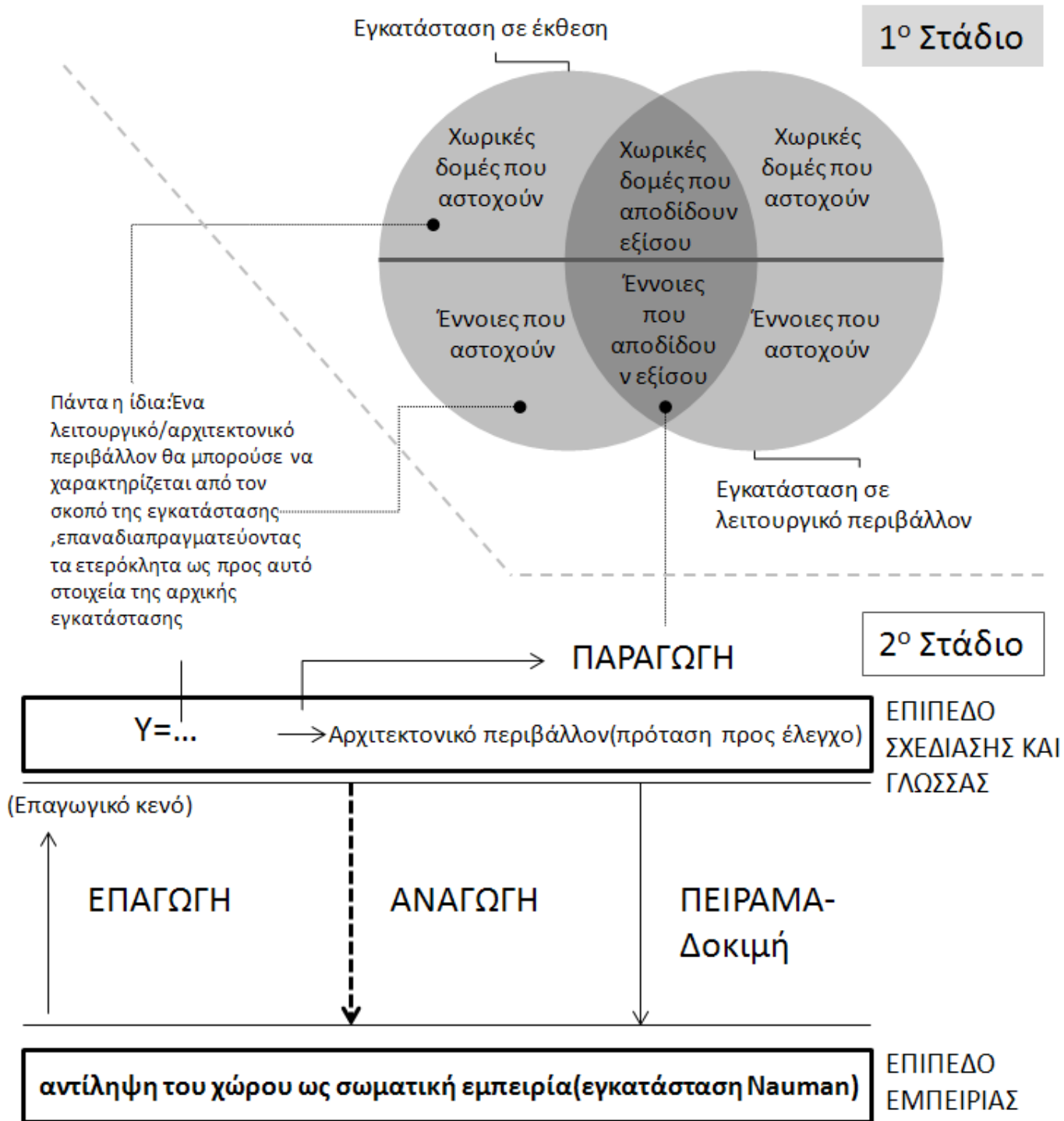
Ελευθερία του χρήστη, αρκετή ώστε να επιτρέπει την λειτουργία που καλείται να υποδεχθεί με προσανατολισμό στο μέλλον

Τα παραπάνω ενισχύουν καθοριστικά την φονξιοναλιστική εμπειρία του χώρου. Η σύνδεση με ένα σαφή λειτουργικό σκοπό μάλιστα μετατρέπει την χωρική διανομή σε χώρο ζωής. Το κυρίαρχο χαρακτηριστικό του έργου τέχνης, δηλαδή το ανθρώπινο μέτρο, αναπροσαρμόζεται ως εξής: Η σύμβαση του χώρου-έργου τέχνης απομακρύνεται και ο πρώην σκοπός του χώρου, δηλαδή η άμεση σύνδεση του σώματος με την χωρική διανομή, γίνεται το συνοδευτικό χαρακτηριστικό του παραγόμενου αρχιτεκτονικού χώρου. Η διαφορά της εγκατάστασης με την αρχιτεκτονική έγκειται στην διαφορά των εννοιών που επιστρατεύονται στην συνύφανση του επιπέδου των χωρικών δομών με το επίπεδο των ιδεών.

Για να μπορέσουμε να πραγματοποιήσουμε αυτή την μετάβαση θα πρέπει να συνδέσουμε την χωρική δομή με μια καθημερινή ανάγκη. Για να γίνει αυτό θα πρέπει να εφαρμόσουμε μια διεργασία κατά την οποία ο αρχικός χώρος να συμμορφώνεται στις επιταγές του χώρου ζωής. Αρχικά, λοιπόν, θα πρέπει να αναγνωριστούν και να διαχωριστούν

Διάγραμμα 6°

Μοντέλο μετάβασης από την εγκατάσταση στην παραγωγή αρχιτεκτονικού χώρου σε 2 στάδια



όλα τα στοιχεία εκείνα που να αναφέρονται στο εννοιολογικό πεδίο της τέχνης και που κατά συνέπεια αναστέλλουν συνάφεια με τον βιωμένο χώρο . Η διαδικασία αυτή θα μπορούσε να επιτευχθεί εύκολα, αφού τα στοιχεία που ψάχνουμε είναι και αυτά για τα οποία αστοχεί η εγκατάσταση εκτός της έκθεσης. Έτσι, ένα πρώτο βήμα για την ανάλυση της εγκατάστασης θα ήταν η μεταφορά ή η πιστή ανακατασκευή της εγκατάστασης σε χωρικό περιβάλλον αφόρτιστο από τις έννοιες της τέχνης. Μεθοδολογικά, θα πρέπει να έχει προηγηθεί η συστηματική ανάλυση της εγκατάστασης τόσο σε επίπεδο χωρικών στοιχείων όσο και σε επίπεδο εννοιολογικό. Βάσει αυτής της ανάλυσης μπορεί να γίνει η σύγκριση με την εγκατάσταση όταν βρίσκεται στο δεύτερο περιβάλλον. Η μεταφορά αυτή θα ενεργοποιούσε αυτομάτως την διαδικασία διερεύνησης για τον βαθμό στον οποίο ικανοποιούνται οι ανάγκες που συνδέονται με τις έννοιες που αναφέρθηκαν προηγουμένως (πραγματιστικό πλαίσιο αντιμετώπισης του χώρου). Με την μέθοδο της προσεκτικής σύγκρισης και καταγραφής της χωρικής εμπειρίας της εγκατάστασης στα δύο είδη χώρων, αναγνωρίζονται και απομονώνονται τα στοιχεία που διαφοροποιούνται κατά την μεταφορά. Ως δεδομένη βάση σύγκρισης και ιδανική εμπειρία του χώρου αναγνωρίζεται η αυθεντική, δηλαδή η εγκατάσταση στον εκθεσιακό της χώρο.

Αφού, λοιπόν, η συλλογή δεδομένων έχει ολοκληρωθεί , το επόμενο βήμα θα είναι οι απόπειρες αναδιαπραγμάτευσης των δομών που αστοχούν εκτός του εκθεσιακού χώρου `αυτή την φορά με αρχιτεκτονικούς καθαρά όρους και τον συνυπολογισμό των τεσσάρων προηγούμενων στοιχείων και τον συνεχή επανέλεγχο της συμβατότητας της τελικής εμπειρίας με την εμπειρία της εγκατάστασης. Έτσι, μέσα από μια διαδικασία πειραματικών δοκιμών θα καταλήξουμε σε ένα χωρικό περιβάλλον ζωής με το χαρακτηριστικό της εγκατάστασης που μας απασχολεί. Το διάγραμμα 6 επεξηγεί σχηματικά την διαδικασία.

Βιβλιογραφία

Βιβλία:

1. Μισέλ Φουκώ, Εξουσία, Γνώση και Ηθική, Μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Ύψιλον/βιβλία, Αθήνα, 1987
2. Ludwig Wittgenstein, Φιλοσοφικές Έρευνες, Μετάφραση, Εισαγωγή, Σχόλια Πάυλος Χριστοδουλίδης, Παπαζήσης, Αθήνα, 1977
3. John Locke, An Essay Concerning Human Understanding, Clarendon Press, Οξφόρδη, 1969
4. Abraham H. Maslow, *Κίνητρα και προσωπικότητα*, Μετάφραση Ρένα Καρακατσάνη, Αιώρα, Αθήνα, 2011
5. Κόνρατς (επιμ.), Μανιφέστα και Προγράμματα της Αρχιτεκτονικής του 20^{ου} Αιώνα, Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα, 1977
6. Λογικός Θετικισμός, σύνταξη σημειώσεων Μανώλης Πατηνιώτης
7. Henry-Russel Hitchcock and Philip Johnson, The international Style, W.W. Norton & Company, N.Y., London, 1995(1932)
8. Σάββας Κονταράτος, Η Εμπειρία του Αρχιτεκτονημένου Χώρου και το Σωματικό Σχήμα, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1983
9. Γιούλη Ράπτη, «Ο Ρόλος της Θεωρίας της Ενσυναίσθησης στο Έργο του Πάναγιώτη Μιχελή», στο : Κωνσταντίνος Βουδούρης (επιμ.), Νεοελληνική Φιλοσοφία, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, 2000
10. Π.Α. Μιχελής, Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη, Ε' Έκδοσις, Ε.Μ.Π., Αθήνα, 1977
11. Harold I. Brown, Αντίληψη, Θεωρία και Δέσμευση. Μια νέα Φιλοσοφία της Επιστήμης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1993

Βιβλία για τον Μπρους Νάουμαν:

12. Bruce Nauman, Please pay attention please: bruce nauman's words, Επιμέλεια Janet Kraynak, The MIT Press, Cambridge, 2005
13. Bruce Nauman (PAJ Books: Art + Performance), Robert C. Morgan, The Johns Hopkins University Press (29 May 2002)
14. Bruce Nauman: Make Me Think Me, Laurence Sillars, Tate Publishing (1 May 2006)

Ηλεκτρονικές πηγές:

1. <http://www.theartstory.org/artist-nauman-bruce.htm>
2. <http://chax.org/eoagh/issuefive/hullman.html>
3. http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/bio/?artist_name=Bruce%20Nauman
4. www.donaldyoung.com