

## PROSTOR IN SVETLOBA V UMETNIŠKIH INSTALACIJAH 20. STOLETJA

Uršula Berlot

Umetnost instalacije, ki je dovršeno obliko dosegla v obdobju med letoma 1965 in 75, izhaja iz razmišljanj in del določenih avantgardnih umetnikov. Tako imenovane protoinstalacije oziroma prostorske postavitev, ki so jih ustvarjali umetniki kot so El Lisicki, Kurt Schwitters ali Piet Mondrian, so aktivirale dejanski prostor in izpostavile problem odnosa med umetniškim delom in razstavnim kontekstom. Zgodnje prostorske intervencije, ki so se pojavljale v kontekstu različnih avantgardnih gibanj (suprematizem, konstruktivizem, gibanje de Stijl, Bauhaus) v začetku 20. stoletja, so navdih črpale iz različnih filozofskih, družbenoaktivističnih ali estetskih idejnih izhodišč, formalno pa so mnoge sledile progresivni redukciji izraznih sredstev v smeri dematerializacije umetniškega objekta. Tendence v smeri nematerialne umetnosti, ki so izpostavile zaznavno in kognitivno dimenzijo estetskega izkustva, so ustvarile tudi temelje za vzpon umetnosti svetlobne instalacije v sedemdesetih letih 20. stoletja.

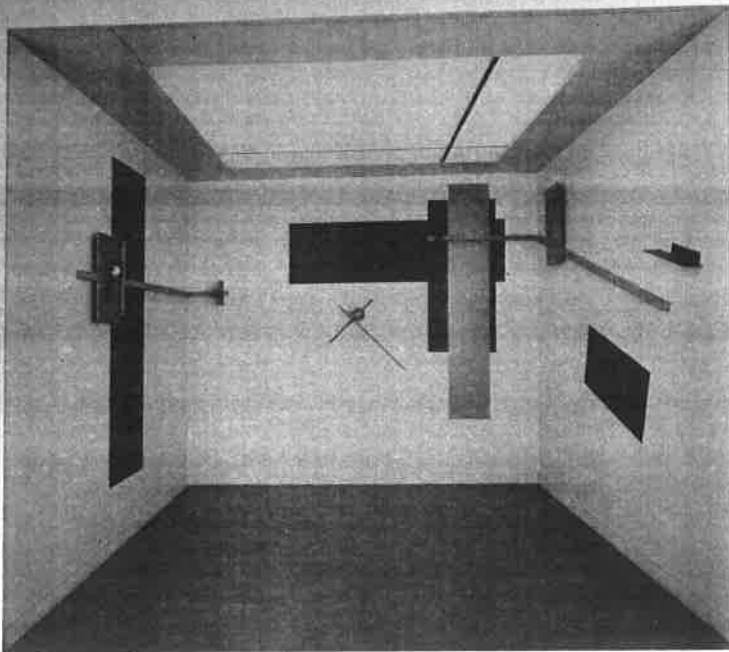
Umetnost svetlobe (*Light Art*) povezujemo predvsem z idejnim premikom razumevanja svetlobe kot medija v umetniški formi, ki prehaja od reprezentiranja svetlobe – v slikarstvu impresionizma, ameriškega lumenizma v 19. stol ali npr. orfizma v barvnih abstrakcijah (R. Delaunay, F. Kupka) – k oblikovanju s svetlobo, kjer svetloba ni le motiv slike, ampak neodvisno sredstvo, material oziroma umetniški medij. Ta premik se umešča v širši kontekst preusmeritve moderne umetnosti od reprezentacije k sami realnosti (Weibel 2006: 95). V okviru sodobne umetnosti, ki se je vzpostavila na kritiki ali radikalizaciji določenih konceptov modernosti, je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja nastala tudi vrsta fenomenološko usmerjenih instalacij, ki so svetlobo uporabljale kot medij, s katerim so vplivale na nove oblike zaznavne izkušnje pri gledalcu. Dela umetnikov, ki jih uvrščamo v kalifornijsko gibanje *Svetloba in prostor/Light and Space* (šestdeseta in sedemdeseta leta), so se ukvarjala s prostorsko-svetlobnimi situacijami, ki so omogočala razširitev zaznavnega in posredno zavestnega stanja. Ti umetniki pogosto niso izdelovali objektov oziroma so bili ti dematerializirani, obenem pa so se osredotočali na razporeditve svetlobe in sence v prostoru in na ta način izpostavljali doživljanje časa. Instalacije, ki so bile narejene specifično za dani prostor in zato težko prenosljive, označujemo kot eksperimentalne, situacijske, lokacijsko specifične (*site-specific*), fenomenološke ali tudi ambientalne. \*\*\*

I. Protoinstalacije: aktivacija dejanskega prostora v umetnosti avantgard

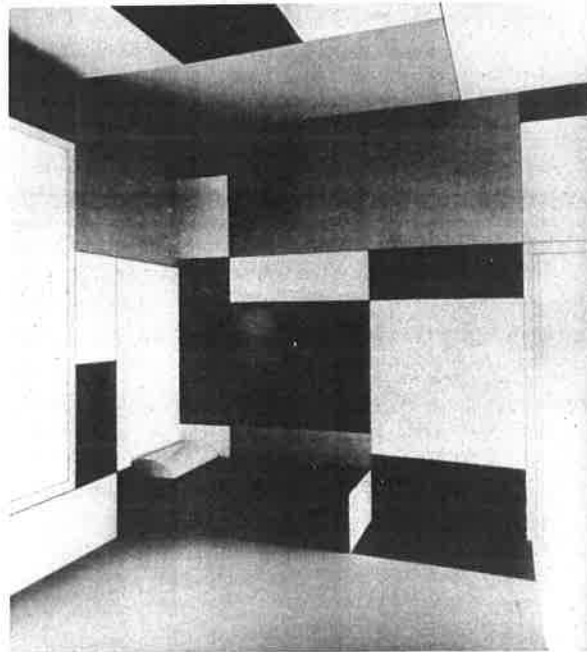
Tendence k poenostavitvi izraznih sredstev ter redukciji ali abstrakciji podobe, značilne za moderno umetnost, so vodile v umetnost nematerialnega, ki se je drugi polovici 20. stoletja udejanjila v različnih smereh kot so konceptualizem, lokacijsko specifična ali ambientalna umetnost. Posebno obliko nematerialnosti v umetnosti pa sta iskala že suprematistični slikar Kazimir Malevič in konstruktivist El Lisicki, ki sta se ukvarjala z idejo o umetnosti, ki ne bi reprezentirala objektnega sveta, ampak ustvarjala nepredmetno umetnost brez objektov.

Malevič je z idejo suprematistične umetnosti, ki je reducirala predmetnost na nepredmetne oblike, ustvaril slikarski prostor, ki je izgubljal lastno končnost ali zamejenost. Prostor v njegovih slikah je postal kontinuum, ki se je razprostiral za ali pred platnom. Podoba in podlaga oziroma figura ter ozadje sta postali izmenljivi entiteti, pri čemer se ne ena ne druga ne konča na robu platna oz. slike. 'Vzporedno z razvojem abstraktnega slikarstva je potekalo odstranjevanje oz. ukinjanje predmetov [...] s tem pa se je spremenil tudi sam prostor. Ko so predmete zamenjale nepredmetne oblike, je prostor okrog njih izgubil svojo končnost, ker preprosto ni bil več sprejemljiv za merjenje. Kljub temu je ta prostor (kot okolica nepredmetov) obdržal svojo identiteto, kot morje, ki obdaja otok in se od njega očitno razlikuje.' (Ženko 2000: 102). Poleg abstraktnih suprematističnih slik, med katerimi sta najbolj znani sliki *Črni kvadrat na beli podlagi* (1915) in monokromna slika *Beli kvadrat na beli podlagi* (1918), je po letu 1920 Malevič izdeloval tudi tridimenzionalne suprematistične objekte, ki jih je poimenoval *Arhitektoni*. Ti utopični tridimenzionalni arhitekturni modeli, med katerimi nobeden ni bil realiziran, so bili monokromno bele barve, njihova oblika pa je izhajala iz kvadrata in kocke. Z *Arhitektoni* je Malevič suprematistično umetnost, ki se je ukvarjala s celostnim občutenjem (ne le z vidnim ali taktilnim), približal delu z dejanskim tridimenzionalnim prostorom, ki ga ni razumel v smislu predmetnega, ampak v skladu s teorijami hiperprostora in četrte dimenzije; ta ni toliko vezana na časovnost, temveč na specifično duhovno izkustvo zavesti.<sup>1</sup>

Tudi konstruktivistični umetnik El Lisicki se je ukvarjal z idejo nove prostorske, ki bi nastala s stapljanjem arhitekture in slikarstva. V konstrukciji *Sobe Proun/Prounenraum*<sup>2</sup> je idejo svojih *Prounov*, ki jih je najprej razvijal



11 El Lisicki, rekonstrukcija Sobe Proun/ Prounraum iz leta 1923, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1965



21 Piet Mondrien, Salon de Madame B., à Dresden Rekonstrukcija, 1970 (po Mondrianovem načrtu iz leta 1926) Pace Gallery, New York

mediju slike, opisal kot 'projekt za afirmacijo novega' oziroma kot 'stanje prehoda iz slikarstva v arhitekturo'. Instalacijo *Soba Proun* je predstavljal kockast prostor, v katerega je svetloba prihajala iz polprosojnega okna na stropu, celotno površino sten pa so zavzemali dvo- in tridimenzionalni geometrijski elementi: horizontalni in vertikalni pravokotniki, križajoče se palice, majhna krogla ipd. V delo je bil vključen tudi presevajajoč štrop, na katerem so bile označene črne linije, ki so prostor zaokrožile v celoto. Takšna prostorska postavitve je zahtevala gibajočega gledalca, saj ni implicirala idealne pozicije opazovanja. 'Z razpadom perspektivnega prostora pa po mnenju Lisickega nastane nov koncept prostora: iracionalni in imaginarni, suprematistični prostor, katerega bistveni sestavni del je gibanje [...] To je dinamičen prostor, v katerega je vgrajen tudi element časa in s tem četrta dimenzija.' (Vrečko 2009: 82). Lisicki je – navdahnjen z idejo povezovanja znanosti in umetnosti ter z Einsteinovo teorijo relativnosti, da so merila prostora in časa odvisna od gibanja ustreznega sistema – uporabil slike in konkretne elemente v prostorski postavitvi, ki z gibljivo, nestatično in odprto strukturo nakazuje četrto dimenzijo. V *Prounih* ga je zanimal dinamični ekspanzivni prostor, pri čemer je razlikoval planimetrični, perspektivni, iracionalni in imaginarni (suprematistični) prostor. (Vrečko 2009: 81). (slika 1)

Podobno metafizični in utopični v prepričanjih kot sta bila Malevič in Lisicki, z željo po

vključevanju umetnosti v vse vidike življenja, so bili tudi umetniki nizozemskega gibanja *De Stijl*, ki sta ga vodila Piet Mondrian in Theo van Doesburg. Načrti za Mondrianov *Salon de Madame B. à Dresden* so bili ustvarjeni leta 1926, vendar realizirani šele leta 1970 v Pace Gallery v New Yorku. V tem zasnutku prostora ne gre za bivanjski prostor, ampak za aplikacijo Mondrianovih slikarskih konceptov v šeststranski tridimenzionalni prostor. Mondrian si je prostor zamišljal kot abstraktno univerzalno strukturo, ki odraža kozmični red, je neskončna, nezamejena, reducirana na bistveno (osnovne barve in linije) in ni ekspresivna. Obenem je izhajal iz ureditve lastnega ateljeja, kjer je prostorske elemente (stojalo, omaro, naslanjač) razumel kot neoplastičistične fragmente koherentno urejenega prostora. (slika 2)

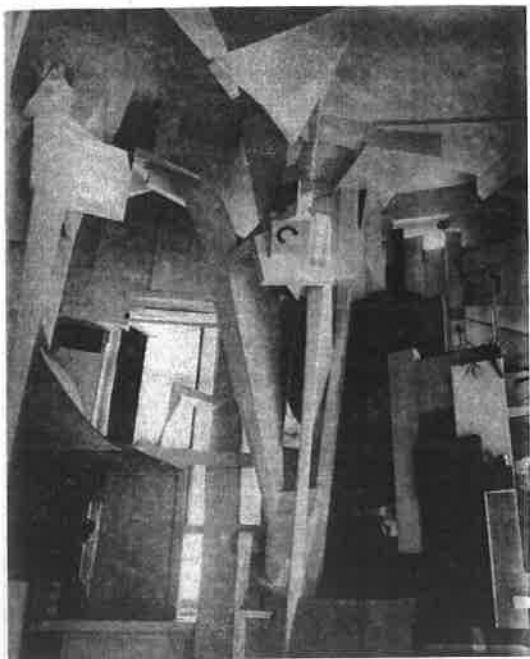
Med avantgardnimi umetniki, ki so radikalizirali ideje o aktivaciji prostora, so bili konstruktivisti (Vladimir Tatlin, Aleksander Rodčenko) in dadaist Kurt Schwitters tisti, ki so s kolaži in asemblaži prispevali k uveljavitvi kulta materiala v moderni umetnosti. Kurt Schwitters je v svojem *Die Merzmalerei manifesto* iz leta 1919 zapisal, da z uravnoteženjem različnih materialov (na primer lesa proti tkanini) presega klasične probleme oljne slike. Med letoma 1923 in 1936 je svoj atelje in bivanjske prostore v Hannoveru spremenil v kompleksen arhitekturni asemblaž, labirint, sestavljen iz najdenih materialov in manjših likovnih del, s katerimi je gradil stebre, votline

in prostore, ki jih je poimenoval katedrale in jih posvetil določeni osebi ali dogodku. Konstrukcijo monumentalne vseobsegajoče umetnine, v kateri je živel in ustvarjal, je poimenoval *Merzbau*<sup>3</sup>. Navdih so ji bili tako avtobiografski spomini, osebna zanimanja za alkimijo in mistiko kot tudi ideje dadaizma in konstruktivizma. Zaradi vzpona nacizma je Schwitters leta 1936 zapustil *Merzbau*, ki je bil dokončno uničen v letalskem bombardiranju leta 1943. Schwitters je z asemblaži, ki so bili utemeljeni na konceptu materialnega, vplival na razširitev pojmovanja umetnosti, ki se je usmerila od produkta k procesu, od objekta k dejanju samemu. (slika 3)

Razvoj materialnega v 20. stoletju je pospešil tudi razvoj umetnosti nematerialnega: ko so umetniki v kolažih, asemblažih in prostorskih intervencijah pričeli uvajati nove materiale, kot so steklo, kovinski odsevni materiali ipd., so se pričeli ukvarjati tudi z nematerialnimi elementi, ki jih ti materiali v primerni osvetlitvi proizvajajo – sence, odsevi, projekcije in iluzija gibanja. S tem, ko sta svetloba in prostor postala materiala, kot so bili prej volumen, površina in barva, se je uveljavljala tendenca dematerializacije v umetnosti.

## II. Umetnost svetlobe in nematerialnega

Umetnost svetlobe (*Light Art*) se je v moderni umetnosti razvijala vzporedno s svetlobnimi tehnologijami in vključevanjem svetlobno



3 | Kurt Schwitters, Merzbau / Zgradba Merz, 5 Waldhausenstrasse, Hannover (1923-35) (Rekonstrukcija Merzbau iz 1933; stalna postavitev v Sprengel Museum Hannover)



4 | László Moholy-Nagy, Svetlobno-prostorski modulator, 1922-30 (rekonstrukcija iz 1970)

občutljivih materialov v umetniška dela, hkrati pa je postala medij specifičnih teženj po redukciji in dematerializaciji umetniške forme, ki so se izražale tudi v nekaterih drugih oblikah sodobne umetnosti – v konceptualizmu, performansu, video umetnosti ipd. Umetnost svetlobe najvidneje opredeljuje razumevanje svetlobe kot konkretnega medija oziroma nematerialnega sredstva, torej prehod od reprezentiranja v konkretno oblikovanje s svetlobo. Razvoj tovrstne umetnosti je potekal od uporabe svetlobno občutljivih materialov (steklo, aluminij, plastika ...) v kolažih, reliefih in kinetičnih konstrukcijah (1920–1930); uporabe svetlobnih virov (svetil, žarnic, neonskih cevi, fluorescentnih sijalk v svetlobno kinetičnih strukturah in prostorskih intervencijah (1940–1950); vključevanja laserjev, hologramov in uporabe dejanskih svetlobnih teles, *light-boxov* in velikih svetlobnih ekranov (1960–1970); vse do ustvarjanja svetlobnih ambientov (1970–1980). Svetlobne instalacije in dela, ki vključujejo sodobne (digitalno nadzorovane) svetlobne tehnologije, so tudi danes pomemben del umetniške produkcije.

Začetnik moderne umetnosti svetlobe je bil danski umetnik Thomas Wilfred (1889–1968), ki je v skladu s konceptom 'Lumia', ki označuje svetlobo kot izrazno 'osmo' umetniško obliko, izdelal svetlobni inštrument *Klaviluks/Clavilux* (1919). Specifične barvne orgle so bile sestavljene iz električne testature z ročkami, gibljivih zrcal, barvnega stekla in nadzorovanih

svetlobnih virov. Igranje na inštrument je v tišini ustvarjalo svetlobne barvne projekcije (vsaka tipka je bila povezana s specifično barvno svetlobo), ki so ustvarjale abstraktne prelivačoče se barvne kompozicije. Podobne poskuse z vključevanjem glasbe je v Rusiji izvajal tudi Aleksander Skrjabin, na Češkem pa je eden izmed pionirjev tehnološke in kinetične umetnosti Zdeněk Pešánek izdelal podoben svetlobno-kinetični inštrument imenovan *Spektrofon* (1924–30).

V približno istem času je v okviru Bauhauša madžarski umetnik László Moholy-Nagy razvijal svetlobno-kinetično skulpturo *Svetlobno-prostorski modulator* (1922–1930). Pod vplivom neoplasticizma in ruskega konstruktivizma je izdelal kovinsko kinetično konstrukcijo, ki je bila sestavljena iz različnih prosojnih materialov in elektromotorja, ki je rotiral gibajoče se kovinske elemente. Mobilno skulpturo je osvetljevala luč, ki je bila oddaljena nekaj metrov od modulatorja, presevajajoče, gibljive sence pa so dematerializirale razstavni prostor v halucinatorni ambient. *Modulator* je 'realen, dejanski stroj, njegovi deli se gibljejo, vrtijo itn., poleg tega pa s pomočjo svetlobe, projicirane nanj, ustvarja obrise senc na oddaljenem zaslonu ali steni. *Modulator* simultano nastopa kot objekt na dveh ravneh: na eni strani kot realen (kovinsko-steklen stroj) in na drugi kot virtualen (lastna senca): Projektor skupaj s tem, kar projicira, tvori enoto: realno-virtualen umetniški objekt, ki ga poganja elektromotor.'

(Ženko 2000: 115). Ideja objekta, ki v svojo celoto vključuje tudi prostor, v katerem se nahaja, je bila ena najvplivnejših umetniških inovacij prejšnjega stoletja. S pomočjo *Modulatorja* je Moholy-Nagy posnel tudi abstraktni film z naslovom *Igra svetlobe: črna, bela, siva/Lichtspiel: Schwartz-Weiss-Grau* (1930), s katerim se je (podobno kot z izdelavo fotogramov in kasneje z eksperimenti z barvnimi projekcijami v prostoru) približal ideji 'slikanja s svetlobo' z minimalno uporabo tehnoloških pripomočkov. (slika 4)

V štiridesetih letih prejšnjega stoletja se je uporaba različnih svetlobnih virov oz. svetil (žarnic, neonskih cevi, fluorescentnih sijalk, novih svetlobnih tehnologij) v svetlobno kinetičnih strukturah razmahnila. Sredi štiridestih let je bilo v Buenos Airesu ustanovljeno gibanje *Arte Madi*. Njegov idejni vodja Gyula Kosice je svoj *Madi manifesto*, ki ga je podpisal tudi Lucio Fontana, objavil leta 1946. Skupina je razstavljala mobilne kinetične skulpture, uporabljali so neobičajne materiale, kot so neonska in fluorescentna svetila, laserji, hologrami, in daljinsko vodeni predmeti. Poudarjali so interaktivno udeležbo gledalcev, obenem pa je bil Kosice verjetno prvi umetnik, ki je v Argentini ustvaril sliko z neonsko svetlobo (*Madi Neon No. 3*, 1946). Tehniko uporabe neona je njegov kolega Lucio Fontana (tudi Argentinec) prenesel v Evropo. Fontana je med letoma 1946 in 1952 napisal več manifestov, ki so izražali njegove ideje spacializma in navdušenja na

sodobnim tehnološkim napredkom.<sup>4</sup> Leta 1949 je ustvaril svoj prvi *Prostorski ambient/ Ambiente spaziale*, kjer je s stropa suspendiral barvne abstraktne prostorske oblike in jih osvetlil z ultravijolično svetlobo, da so žarele v temi. Istega leta je perforiral tudi svoje prvo platno, da je prepustil svetlobo skozi površino slike, malo kasneje pa je začel uporabljati neon kot prostorski element v svetlobnih instalacijah (*Struktura iz neona/Struttura al neon*, 1951, Milano, 9. bienale umetnosti). (slika 5)

Uporaba svetlobe je bil eden izmed načinov, kako aktivirati nematerialno kot material oziroma sredstvo ustvarjanja slike ali drugih umetniških oblik.<sup>5</sup> V šestdesetih letih je skupina ZERO (Günther Uecker, Heinz Mack, Otto Piene in nekateri drugi umetniki kot npr. Hermann Goepfert) postavila svetlobo kot osrednji motiv in medij njihove umetnosti; ustvarjali so svetlobno-kinetična dela, uporabljali različne svetlobne in elektronske tehnologije ter se na ta način usmerjali v povezovanje umetnosti in znanosti oziroma tehnologije. Heinz Mack je ustvaril svetlobni kinetični ambient *Zwischen Himmel und Erde/Med nebom in zemljo* (1966/2005), ki je vključeval rotirajoče transparentne objekte iz aluminijevih mrež, ki so bile pripete na elektromotorje. Vrtele so se v različnih smereh in z različnimi hitrostmi, ker so bile osvetljene s svetlobnimi projektorji z različnih smeri, so projicirale gibljive nematerialne odseve v prostoru. Alberto Biasi je uporabljal svetlobne prizme v obliki kinetične slike (*Svetlobne prizme/Light Prisms*, 1962–1965): v kvadratno škatlo je namestil več prizem in jih osvetlil z dvema reflektorjema s strani, svetlobni snopi pa so se razlomili v mavrični spekter

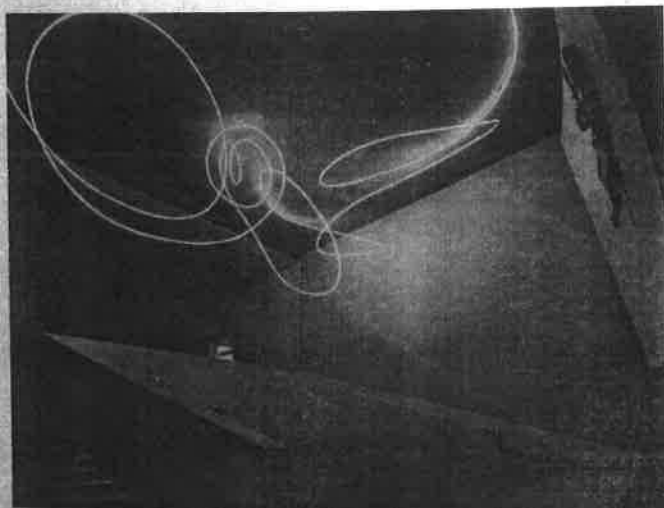
barv. Spreminjajoč ritem vrtenja in položaja prizem je ustvarjal gibljive žarke nasičenih barv. S podobno strukturo elementov, vendar v horizontalni poziciji in večjem merilu, je ustvaril tudi gibljiv svetlobni prostorski ambient (*Svetlobne prizme/Light Prisms*, 1969).

Umetnost, ki se je razvila v okviru gibanja *Svetloba in prostor/Light and Space* v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, je ustvarjala svetlobne prostorske instalacije, ki so bile manj spektakularne in tehnicistične ter so kot osrednji motiv dela izpostavile zaznavno izkušnjo. V tem obdobju je umetnost instalacije dosegla svojo zrelo obliko, označevala pa je tip umetnosti, ki je implicirala gledalčev fizični vstop in ki je bila pogosto opisana kot 'teatralična', 'potopitvena' ali 'izkustvena' (Bishop 2005: 6). Glede na ostale umetniške žanre (kiparstvo, slikarstvo, fotografija, video) se umetnost instalacije ukvarja predvsem z zaznavnimi situacijami, v katerih se prostor in objekti, ki se nahajajo v njem, doživljajo celostno, kot celovita entiteta elementov v medsebojnih razmerjih. Gledalec ni zreduciran na par raztelesenih oči, ključna postane njegova dejanska prisotnost v prostoru, utelešena prezenca, kjer so nagovorjeni vsi njegovi čuti, ne le vizualni. Claire Bishop meni, da instalacija predpostavlja gledajoči subjekt, ki fizično vstopa v delo in da je dela instalacijske umetnosti mogoče kategorizirati glede na tip izkušnje, ki jo strukturirajo za gledalca. Glede na tip gledajočega subjekta, ki ga instalacija predpostavlja, razlikuje med psihološkim ali psihoanalitskim subjektom (sanjski, vpojni ambient), fenomenološkim modelom gledajočega subjekta, instalacijami, ki predpostavljajo subjektivno dezintegracijo (o kateri govorijo pozni Freud, Lacan,

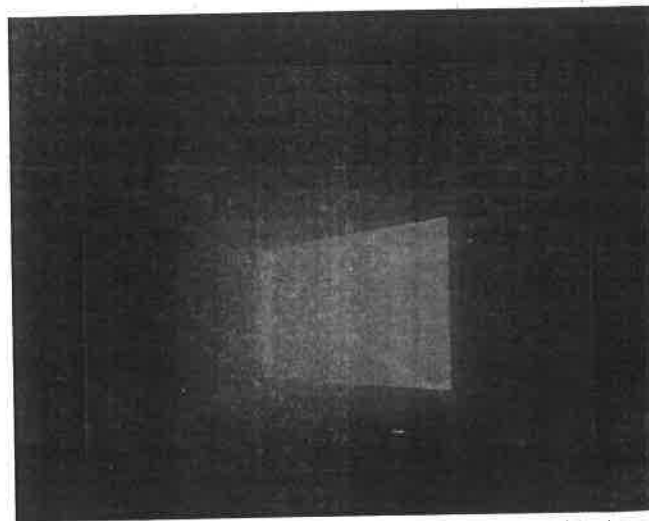
Barthes) ter tistimi, ki aktivirajo gledalca kot politični subjekt.

Z vidika odnosa do gledalca je zgodovina instalacije podprta z dvema idejama. Prva je ideja 'aktiviranja' gledajočega subjekta, druga je ideja njegove decentralizacije oziroma 'razsrediščenja'. Aktivacija gledalca se navezuje na senzorno neposrednost in fizično participacijo, saj gledalec zaradi dejstva, da so dela dovolj velika, da se po njih lahko sprehodi, prostor, objekte ali druge obiskovalce v prostoru doživlja drugače. V nasprotju z umetnostjo, ki zahteva zgolj optično kontemplacijo in ki reprezentira barvo, teksturo, prostor, svetlobo, pa instalacija prezentira te elemente in jih uporabi za vzpostavljanje neposredne celostne fizične izkušnje. Vkolikor se ta aktivacija povezuje z gledalčevim udejstvovanjem v realnem družbeno političnem svetu je lahko tudi emancipatorna.

Ideja decentralizacije ali razsrediščenja subjekta je zvezana s porastom kritičnega pisanja o perspektivi in predvsem s poststrukturalističnimi teorijami subjekta (Barthes, Foucault, Lacan, Derrida) v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Renesansna perspektiva je med umetniškimi delom in gledalčen vzpostavila razmerje, v katerem je bil slednji v središču reprezentiranega prostora, ki je bil s perspektivnimi linijami ter bežiščen na horizontu predstavljen koherentno in homogeno. Gledalec je s svoje statične pozicij (ki je bila preslikana v sliko na točki očišča na horizontu) opazoval in hkrati nadzoroval prizor v prostoru. Razmerje med osrediščenim gledalcem in prostorom slike je bilo hierarhično, pri čemer je bil gledalec postavljen n



5 | Lucio Fontana, *Struttura al neon / Struktura iz neona*, 1951, Milano, 9. bienale umetnosti



6 | James Turrell, *Wedgework V*, 1975, Fluorescentna svetloba, različne dimenzije, cca. 701 x 729 x 363 cm

centralno mesto, vse dogajanje pa je imelo vlogo odrskega dogodka, ki se je razpiral pred njim (Erwin Panofsky, *Perspektiva kot simbolna forma*, 1924).

Renesančna perspektiva se enači z racionalnim in samorefleksivnim kartezijanskim subjektom ('Mislim, torej sem'), ki ga na različne načine poskušata spreminiti tako umetnost kot filozofija 20. stoletja. Avantgardni eksperimenti z večperspektivnostjo (kubizem), gibanjem in konceptom prostora-časa (futurizem, dadaizem, konstruktivizem) so implicirali in preiskovali nove oblike (nemrežnične) percepcije umetniških del, ki so se kasneje radikalizirali v umetniških formah situacijske, konceptualistične, relacijske ali lokacijsko specifične (ambientalne) umetnosti. Vzporedno z novimi umetniškimi oblikami pa se v sedemdesetih letih vzpostavijo tudi poststrukturalistični in fenomenološki teoretski impulzi, ki izpostavijo pomen doživljajske in kognitivne neposrednosti, aktivacijo politično zavednega gledalca ter razmišljajo o alternativni renesančnega subjekta. V tem pogledu se s psihoanalitičnega vidika na mestu stabilnega, osrediščenega in racionalnega humanističnega subjekta vzpostavlja notranje razcepljen, podvojen, dislociran in fragmentiran subjekt želje in več-zornega pogleda, relacija med doživljajskim subjektom in objektom pa postane vzajemna in recipročno določujoča (fenomenologija). Večperspektivnost instalacije, ki se pojavi v časovnem kontekstu diskurza razsredičenja, je razumljena kot eden izmed načinov subvertiranja renesančnega perspektivnega modela, saj zanika obstoj kakršnegakoli idealnega mesta, s katerega naj bi gledalec raziskoval delo (Bishop 2005: 13).

### III. Gibanje Svetloba in prostor/Light and Space

Svetloba, prostor in zaznava so bili primarni medij raziskovanja za skupino med seboj ohlapno povezanih umetnikov, ki so v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja delovali v južni Kaliforniji. Ker niso bili organizirani kot umetniška skupina s skupno izjavo ali manifestom, težko govorimo o gibanju, vendar je izraz priročen zaradi skupnih značilnosti, ki te umetnike opredeljujejo. Umetniška dela avtorjev kot so Robert Irwin, James Turrell, Doug Wheeler, Maria Nordman, Larry Bell, Eric Orr, DeWain Valentine, Bruce Nauman in drugi, se v tem obdobju povezujejo ne le po mestu nastanka, ampak tudi v želji iskanja novih oblik percepcijskega doživljanja s strani gledalca.

Poudarek tovrstnih del ni bil na proizvajanju objektov (ključna razlika z minimalizmom, ki je imel v istem času središče v New Yorku), ampak na dematerializaciji objekta in izpostavljanju situacijskega konteksta samega dela. Premišljeno so se osredotočali na usmerjanje naravne svetlobe, umestitev umetnih virov svetlobe v arhitekturo ali ustvarjanje svetlobno občutljivih objektov, ki niso bili nevtralni do prostorskega konteksta. V ta namen so se posluževali svetlobno občutljivih materialov – stekla, plastike, poliestrske ali epoksidne smole, steklenih vlaken in drugih, takrat novih industrijskih materialov. Z osredotočenjem na arhitekturo prostora in svetlobne pogoje v prostoru so ustvarjali potopitvene (imerzivne) situacije, ki so omogočale stimulacijo povečane čutne zavesti pri gledalcu. Zaradi inspiriranja s psihologijo zaznave in fenomenologijo (Maurice Merleau-Ponty), ki se je usmerjala na vidike pojavnega – fenomene v zaznavni neposrednosti in vzpostavila teorijo subjekta in vidnega, kot medsebojno določujoči entiteti, lahko ta sicer ambientalna ali lokacijsko specifična (*site-specific*) dela opišemo tudi kot fenomenološka.

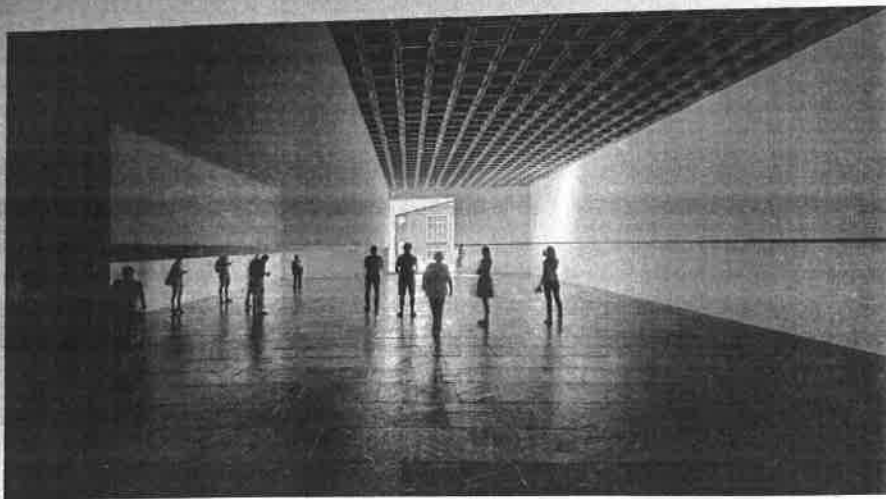
Na delo Jamesa Turrella (r. 1943) je vplivalo njegovo ukvarjanje s psihologijo ter eksperimentiranje s percepcijskim učinkom *ganzfelda* oziroma homogenega fenomenološkega prostora. Leta 1969 je skupaj z Robertom Irwinom sodeloval v raziskovalnem programu *Art and Technology*, v organizaciji Los Angeles County Museum, ki naj bi v skupnih projektih povezal umetnike in znanstvenike. Tako za Turrella kot Irwina je bila ključna percepcijska izkušnja t. i. izoliranih sob, ki jih je NASA uporabljala v okviru vesoljskih programov za poskuse o psiholoških reakcijah na stanje prisilne zaprtosti v majhnem prostoru, izoliranem od svetlobe in zvoka. Oba umetnika sta ob izhodu iz takšnih sob izkušnjo opisala kot prelomno v smislu drugega, izostrenega doživljanja svetlobe, predmetov in prostora. Irwin je opisal izkušnjo takole: 'Postalo je temnejše od teme, izolacija čutov je bila zastrašujoča, vendar, ko si prišel ven, je vse izgledalo drugače [...] Svetlobo sva tako jaz kot Jim (Turrell), s katerim sva takrat delala skupaj, izkusila na povsem nov način. O svetlobi si lahko pričel razmišljati kot o gostoti.' (Auping 2009: 95-96).

Instalacije Jamesa Turrella gledalca pogosto usmerijo skozi temen prostor ali hodnik, ki ga prikraja za svetlobo in vizualnost, nato pa sledi vstop v prostor, kjer se nahaja svetlobna instalacija. Popolnoma zatemnjen prostor ustvari specifično percepcijsko izkušnjo, obiskovalec je dezorientiran in

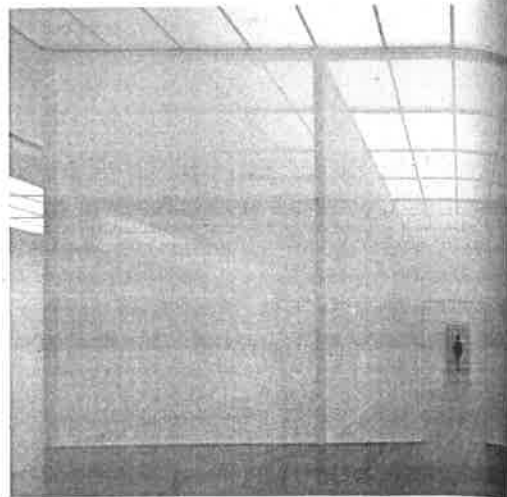
destabiliziran, trudi se prepoznati stene ali izogniti morebitnemu srečanju z drugimi obiskovalci. Izkušnja osebne dislokacije v razmerju do temnega prostora je diametralno nasprotna minimalistični skulpturi in umetnosti instalacije v postminimalizmu, ki poskuša okrepiti zavedanje telesa zaznavajočega. Instalacije v temi sugerirajo ukinitve občutka koherentnosti jaza, saj je možnost lastnega lociranja v razmèrju do prostora, ki se izkaže kot neoprijemljiv in zmeden, zmanjšana. V primeru, ko gledalec izgublja občutek prostorske zamejitve, se izgubi tudi možnost 'videnja sebe, kako vidim', na kateri je utemeljeno samozavedanje.

V Turrellovih instalacijah iz serije *Wedgeworks* (npr. *Wedgework III*, 1969 ali *Danaë*, 1983), se po vidni prilagoditvi, ki jo zahteva temen vstopni prostor, začnemo zavedati žareče modrega ali rdečega prostora, ki se najprej zdi kot nesnovna tančica ali intenzivno žareča barvna pravokotna površina. Ko se približamo, opazimo, da gre za izrez v steni, prostor zadaj pa je s posebnimi pigmenti in fluorescentnimi ultravijoličnimi lučmi oblikovan na način, da deluje kot globinsko brezmejna žareča praznina, kjer izgubimo občutek za običajno prostorsko orientacijo. Gledalec se ne zaveda lastne prisotnosti 'tukaj in zdaj', ampak doživi sublimni izstop iz časovne vzročnosti; gre za izkušnjo razpustitve subjekta in objekta v brezmejnem in vseobsegajočem prostoru. Turrellovo delo vzbuja željo po samoukinitvi, medtem ko vzpostavlja 'nad-identifikacijo (*over-identification*) s praznino oziroma breznom barvnega prostora, ki nas zaobjame in prežema.' (Bishop 2005: 87). (slika 6)

V seriji svetlobnih projekcij *Projection Pieces* (npr. *Gard Blue*, 1968, *Catso*, *Red* 1967) je Turrell namestil močne svetlobne projektorje v temnem prostoru na način, da je svetlobna projekcija delovala kot geometrično tridimenzionalno telo v kotu sobe. Ob približevanju proti svetlobnemu telesu se je njegova barva zdela neprosojna in snovna; poskus dotika tega obarvanega volumna svetlobe pa je razkril iluzijo, saj je roka skozi navidezno površino segla v nesnovni volumen barvne meglice. Turrell je poudaril, da je zanj zelo pomembno, da obliko vidimo najprej na en način, potem pa se izkaže za nekaj drugega; zato se človek vrne na prvotno pozicijo in delo poskuša ponovno videti na prvi način. Delo skozi ustvarjanje iluzije preizkuša trdnost zaznave, obenem pa raziskuje možnost ustvarjanja svetlobe, ki je v svoji gostoti skoraj otipna. Turrella zanimajo pogoji zaznave, v katerih svetloba deluje kot materialna snov, ki ima volumen, težo in taktilno prisotnost.



7 | Robert Irwin Scrim Veil-Black Rectangle-Natural Light, 1977



8 |

22

Tudi **Robert Irwin** (r. 1928) se umešča med pionirje raziskovanja svetlobe in prostora, torej arhitekturnega konteksta. Od abstraktnih slik, ki jih je ustvarjal v zgodnjih šestdesetih letih, je v zgodnjih sedemdesetih prenehal ustvarjati v studiju in prestopil v delo s prostorom in materiali. Osredotočil se je na lokacijsko pogojena (*site-conditioned*) dela, ki so upoštevala specifične pogoje določene lokacije: v prostore je nameščal posebne tanke prosojne tkanine in žice, osredotočal se je na arhitekturne elemente kot so stene, okvirji, niše in portali. Raziskoval je možnosti, kako uporabiti neuspele ali neizrazite arhitekturne situacije in s spreminjanjem detajlov ustvariti povsem novo kvaliteto prostora. Dobil je vzdevek 'arhitekt nevidnega', ki so ga zanimale efemerne kvalitete svetlobe in atmosfere v prostoru, hkrati pa je te kvalitete naredil optipljive prav z uporabo arhitekturnih elementov (stene, hodnike, vrata in strešna okna).

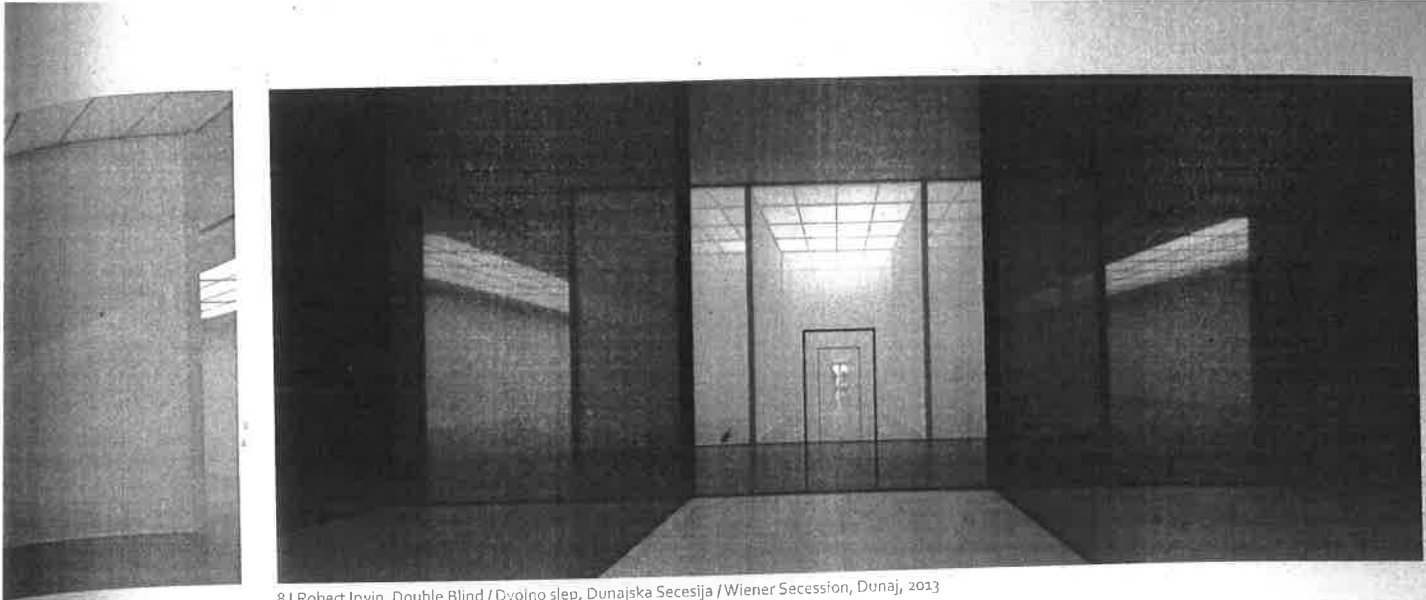
V delih iz tega obdobja je preurejal prostor z minimalnimi intervencijami z namenom, da bi povečal pozornost gledalca. Tako je na primer v instalaciji v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku (*Fractured Light - Partial Scrim Ceiling - Eye-Level Wire, Museum of Modern Art (MoMA), New York, 1970-71*) zgolj očistil strešna okna in pod strop dodal izmenično hladne in tople fluorescentne luči; razpel je tanko mrežasto tkanino, ki je razbila svetlobo in na steno napel linijo iz žice. Njegovi materiali so bili tisto, kar je Irwin imenoval 'dane stvari': svetloba, prostor in atmosfera. Oblika in videnje tovrstnih del sta bili odvisni od gledalčeve pozornosti in zaznave. Zavedal se je, da bo doživljanje kvalitet svetlobe in prostora variralo od gledalca do gledalca. Nekaterih del sploh niso opazili, ali pa so zgrešili njihovo bistvo; pogost odziv na njegova dela je bil, da tam ni bilo ničesar. (slika 7)

Leta 1977 je Irwin na retrospektivni razstavi njegovega dvajsetletnega ustvarjanja v Whitney Museum of American Art v New Yorku med drugim razstavil instalacijo brez objektov *Scrim Veil-Black Rectangle-Natural Light*. Zgrajena je bila iz delno prosojne bele tkanine, ki jo je omejevala kovinska črna linija. Prosojna tkanina, ki je visela s stropa, je tekla od vzhoda do zahoda po vsej dolžini sobe. V višini črne kovinske obrobe tkanine se je linija nadaljevala v obliki tanke črne črte, narisane na stenah galerije, ki je aludirala na neke vrste horizont, torej na perspektivo. V sobi je umetnik odstranil vso umetno razsvetljavo, razen dnevne, ki je prihajala z okna. Na ta način je prostor postal neke vrste diagram, ki je usmerjal pogled od mrežastega stropa skozi črno obrobjen linearni pravokotnik do ravnine tal. Vsi elementi skupaj, razpršena svetloba, tkanina in črne linije, so aktivirali prostor na nov način, sprevrnili pričakovanja perspektivnega pogleda in manipulirali z gledalčevo percepcijo, ki je elemente prostora zaznal na nov način, kot da jih vidi prvič.

Igra svetlobe in pogleda je bila osrednja tema tudi za instalacijo *Double Blind/Dvojno slep*, ki je bila na ogled v glavni galeriji Dunajske Secesije (*Wiener Secession*) na Dunaju leta 2013. S postavitvijo instalacije v obliki kubične konstrukcije iz prozornih belih in črnih tankih materialov je Irwin manifestiral idejo, da je predmet umetnosti čista percepcija. Labirint prosojnih sten je definiral prostor in spreminjal kvaliteto svetlobe, ki je prihajala v prostor s stropa in je bila odvisna od smeri pogleda oziroma pozicije gledalca v prostoru. Gibanje skozi prostor je sprožilo spremembo percepcije in metamorfozo vidnega, soočenje z nestabilnostjo zaznave pa je v gledalcu vzbudilo povečano samozavedanje. (slika 8)

Posebno mesto v kontekstu umetnikov, ki so v sedemdesetih letih v Kaliforniji raziskovali svetlobo in zaznavo, pripada umetnici **Mariji Nordman** (r. 1943), ki je sama ironično zanikala kakršnokoli pripadnost gibanju *Svetloba in prostor*: 'Moje delo ne govori le o svetlobi ali o čem tako nejasnem kot je prostor, ampak o ljudeh, arhitekturi in krajini. Delo je situacija.' (Auping 2009: 89). Maria Nordman je odklanjala intervjuje in fotografsko dokumentiranje njenih del, saj je želela, da gledalec fizično izkusi njena dela, o njih razmišlja in se pogovarja. Verjela je, da del, ki jih lahko opišemo kot koreografijo svetlobe in prostora, ni mogoče fotografirati, saj spremembe svetlobe, senc in naravnih zvokov vsak gledalec izkuša drugače.

Instalacija, ki jo je Maria Nordman postavila za stalno zbirko Panza (Varese, Italija, 1976), je zavzemala majhen predprostor v katerega je obiskovalec vstopil skozi lesena vrata bivše konjušnice, kjer je okence na vratih, prekrito z ogledalno foljo, prepuščalo svetlobno projekcijo. Sledil je vstop v večji zatemnjen in zamegljen prostor, ki je sprva deloval prazen in temen, po očesni prilagoditvi pa sta se v prostoru izrisali dve svetlobni steni, ki sta kot zavesi iz svetlobe pregradili temačen prostor. Optični učinek materializacije svetlobe je nastal zaradi rahlo megličastega ozračja in dveh tankih vertikalnih zarež v stenah, ki sta prepuščali pramene svetlobe. Nordmanova je želela, da je obiskovalec podvržen nenadni spremembi zaznave, v kateri se intenzivirajo občutki za lastno telo – pulziranje krvi po žilah, bitje srca, dihanje, zavedanje zvokov in vonjev, ki prihajajo iz zunanjega vrta - in ustvarijo večsenzorično izkušnjo. Večina njenih del, ki ne vključujejo predmetov, ampak le minimalne prostorske intervencije, spreminjanje kvalitet svetlobe, sence in zvoka, izzevojo



8 | Robert Irwin, Double Blind / Dvojno slep, Dunajska Secesija / Wiener Secession, Dunaj, 2013

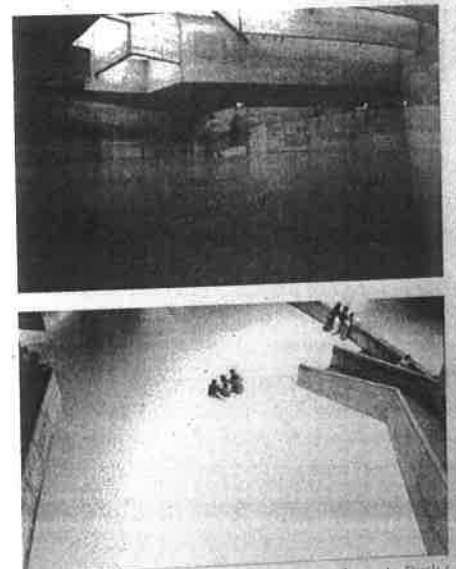
senzibiliziranje percepcije. Prav zato bi lahko ta dela opisali s koncepti vzhodnjaše estetike kot prostore praznine in polnosti, ničesar in vsega, svetlobe in teme.

Umetniška intervencija Marie Nordman na skupinski razstavi *Andre, Buren, Irwin, Nordman: Space as Support* (University Art Museum, University of California, Berkeley) je trajala le en dan in sicer na poletni solsticij, 21. junija 1979, ki je najdaljši dan v letu. Nordmanova je zahtevala odstranitev umetniških del muzejske zbirke ter zaščitnih filtrov pred sončno svetlobo na strešnih oknih. Tla so obložili z belo plastično oblogo, na zastekljena glavna vrata pa so obesili transparentno barvno folijo – rdečo, modro in rumeno – zaradi katere so se v prostoru projicirali prameni barvne svetlobe. Muzej je bil odprt do poznih ur, tekom dneva pa se je atmosfera obarvala s številnimi niansami svetlobe. Zasilni izhodi, ki so ponavadi zaprti, so bili odprti, tako da so se svetloba in ljudje svobodno gibali skozi betonsko strukturo. Nordmanova se opredeljuje kot 'konceptualni ali utopični arhitekt'; ustvarja prostore, ki hkrati usmerjajo gledalca v intimno kontemplacijo in spodbujajo medčloveško interakcijo. Delo *6/21/79, One Day Only, Dawn to Dusk/Samo en dan, od zore do mraka* bi lahko opisali kot 'situacijsko' ali 'relacijsko', saj je bilo pionirsko v tem, da je bilo utemeljeno na samih človeških odnosih. Osrednji akterji so bili namesto umetnin sami obiskovalci, ki so se zadrževali v različno osvetljenih ali zatemnjenih predelih muzeja, klepetali med seboj in raziskovali prostore, ki so bili sicer nedostopni. (slika 9)

Čeprav se delo **Brucea Naumana** (r. 1941) pogosteje umešča v kontekst konceptualne umetnosti, **Body Arta**, ekscentrične

abstrakcije, postminimalizma ali situacijske umetnosti, pa je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja ustvaril sklop del, ki predstavljajo edinstven doprinos k gibanju *Svetloba in prostor*. V tem obdobju je ustvaril instalacije, kjer sta bila svetloba in zvok ključna za ustvarjanje fizično in intelektualno zahtevnih, neobičajnih situacij. Raziskoval je načine subvertiranja pričakovanj in pogoje, v katerih se je gledalec soočil s svojimi izkušensjimi in zaznavnimi omejitvami. Za razliko od ostalih umetnikov gibanja je v delih vzpostavljaval večjo stopnjo nadzora nad pogoji doživljanja. Namesto odprtih situacij je ustvarjal specifične pogoje izkušanja dela, saj je želel, da je gledalčeva izkušnja dela takšna, kot si je sam zamišljal, torej podobna njegovi.

Naumanove instalacije izhajajo iz performansov, ko je v šestdesetih letih snemal samega sebe med opravljanjem različnih, ponavadi absurdnih ali banalnih dejavnosti v ateljeju. Ponavljajoča dejanja so se, kot pravi Nauman, nanašala na praznino ali tišino ateljeja, ki ju je doživljal kot utesnjujoči. Za izvajanje določenih performansov je zgradil tudi arhitekturne konstrukcije, na primer ozek hodnik, po katerem se je sprehodil in pozibaval z boki, posnemajoč klasično pozo kontraposta (*Walk with Contrapposto*, 1968). Na ta način je izpostavil odnos med gibanjem telesa in nadzorom arhitekture. Konec šestdesetih je pričel izdelovati hodnike, sobe ter ambiente v večjem merilu in s tem preusmeril poučitev na manipulacijo gibanja in izkušnje obiskovalca. V tem pogledu je bilo delo *Performance Corridor* (razstavljeno v okviru postminimalistične razstave *Anti-Illusion: Procedures/Materials* v *Whitney Museum of American Art*, 1969) prelomno, saj je prazen hodnik namenil uporabi obiskovalcev, brez



9 | Maria Nordman, 6/21/79, One Day Only, Dawn to Dusk / Samo en dan, od zore do mraka. Na razstavi Andre, Buren, Irwin, Nordman: Space as Support, 1979. University Art Museum, University of California, Berkeley, 21. junij 1979

navodil kako naj se gibljejo po hodniku. V kasnejših konstrukcijah je za dosego večjega nadzora nad gledalcem razvijal orodja, ki so vsebovala zrcala, zvok, intenzivne barvne fluorescentne luči (*Green Light Corridor*, 1970) ali tehnologije video nadzora (*Live-Taped Video Corridor*, 1970).

Instalacija *Hodnik zelene svetlobe/Green Light Corridor*, ki jo je Nauman postavil v okviru razstave *Body Movements* v La Jolla Museum of Contemporary Art leta 1971, je gledalce postavila v vlogo performerjev. Hodnik, ki je segal od tal do stropa, je bil dolg 12 m in širok le 30 cm, zaradi česar je za obiskovalce, ki so se premikali skozenj, deloval utesnjujoče. Notranjost hodnika je bila osvetljena z močno fluorescentno zeleno svetlobo, strop pa je bil zaprt, tako da so se neprijetni zvoki drgnjena ali dihanja odbijali in ojačali. V risbi z naslovom *Green Corridor Looking Out on Sky & Ocean at La Jolla*, je Nauman pozorno premislil o učinkih sukcesivnega barvnega kontrasta (paslike), torej barvne iluzije na gledalca. Na risbi je označena prostorska umestitev dela v galerijo in tudi optična mešanja barv. Instalacijo je postavil blizu vhoda v muzej, hodnik pa je potekal po vsej dolžini hodnika galerije in se na koncu odprl v zastekljeni del prostora s pogledom na morje. Nauman je na risbi z barvicami označil barvne transformacije: zeleno barvo hodnika ter roza pasliko, ki jo je gledalec zagledal, ko se je soočil z belimi stenami galerije (rdeča, ki je komplement zelene, pomešana z belo barvo). Rožnata barva se je primešala tudi v doživljanje modre barve oceana, ki je deloval rahlo vijoličast. V tem delu se Nauman ni toliko ukvarjal s konceptom prostora, ampak z njegovo zaznavo. V nekem pismu omenja, da gledalec ob izhodu poleg mrežničnih prilagoditev občuti tudi psihično olajšanje. (slika 10)

Tudi v akustičnih delih iz tega obdobja je Nauman postavjal gledalce v neprijetne in neestetske situacije. Zvočna dela (*Galerie Sonnabend*, Pariz, 1969 ali *Leo Castelli Gallery*, New York, 1971) so vključevala oblaženje sten z akustično izolacijo, za katero so bili skriti ploščati zvočniki. Ob premikanju med stenama, ki sta spominjali na veliki vertikalno postavljeni vzmetnici, je gledalec poslušal posnetke vzdihovanja in izmeničnega smejanja ter razbijanja, kot da bi bila nekje v galeriji skrita oseba, ki želi pobegniti. V zvočni instalaciji *Soundtape: Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968), se obiskovalec znajde v praznem, pridušeno osvetljenem prostoru, kjer se iz skritih zvočnikov počasi oglasi šepetanje, ki izgovarja frazo v naslovu; tudi tu je vzdušje napeto, nervozno in agresivno. Nauman je sicer poudarjal, da tudi prazne sobe nikoli niso zares prazne, saj jih nezavedno vedno napolnimo z našimi čustvi; njegove instalacije zato predstavljajo predvsem okvir soočenja gledalcev samih s seboj. (slika 11)

Posebno pozornost je Nauman namenil ekscentričnim ali spregledanim prostorom, kot so jaški, hodniki ali niše, zlasti tistim arhitekturno neuspehim detajlom, ki delujejo nena ravno (so prekratki, predolgi, popačeni ...). Zanimalo ga je, kako se človek sooča s prostorskimi situacijami, ki niso organizirane na predvidljiv ali vabljev način, zakaj nas nekateri prostori navdajajo z nelagodjem in kaj naredimo ali čutimo, ko se znajdemo v nežnanih ali neprijetnih prostorih. V risbah ali instalacijah si je zamislil številne nenavadne sobe in prostore, ki ustvarjajo zaznavne iluzije ali psihološko neudobje. V delu *Corridor Installation with Mirror* (San Jose State College, 1970) je postavil ogledalo na mesto, kjer sta se dva hodnika združila

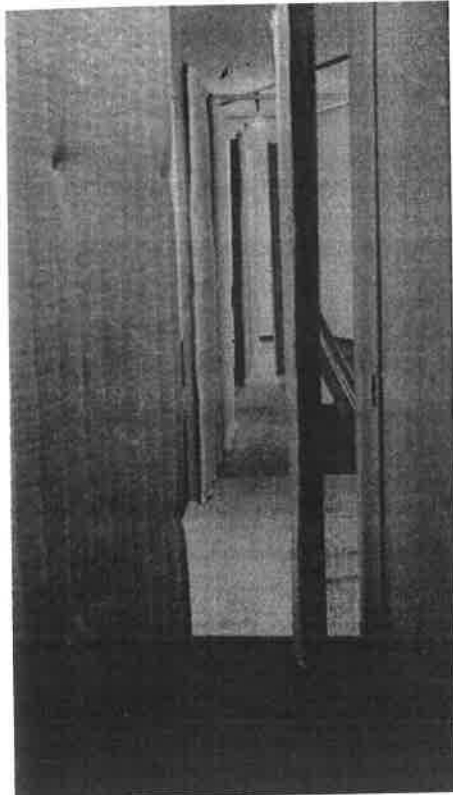
v ostrem kotu. Gledalec je vstopil v ozek, klavstrofobičen jašek, ki se je zdel (zaradi zrcalne podvojitve) dovolj dolg, da ga je navdal z dvomi ali želi nadaljevati ali ne. V risbi *Untitled (Study for Model for Underground Space: Saucer, 1968-72)* si je zamislil podzemno krožno oblikovano sobo, v obliki dveh globokih krožnikov, ki sta postavljena eden nad drugega. Obiskovalec, ki bi želel raziskati ali se rešiti iz sobe, bi poskušal splezati po poševnih stenah navzgor, vendar bi bil ne glede na smer gibanja poražen. Soba v kateri lahko le stojiš v središču, bi delovala frustrirajoče in utesnjujoče, kot zaboj negativnih občutkov.

Tudi v instalaciji z intenzivnimi rumenimi lučmi *Yellow Triangular Room* (Leo Castelli Gallery, New York, 1973 in Santa Ana Community College, Santa Ana, Kalifornija, 1975) je bil obiskovalec izpostavljen utesnjujočim, nervoznim občutkom. Trikotna konstrukcija je bila od zunaj neobdelana in nepobarvana, kot da je še v delu, s čimer je Nauman dosegel, da ni bila tako zanimiva za gledanje in se je obiskovalec lažje osredotočil na celostno čutno doživljanje. V trikoten prostor je lahko vstopila le ena oseba naenkrat. Notranjost je bila pozorno obdelana in pobarvana belo, prostor je osvetljevala rumena fluorescentna svetloba, ki je bila v kontrastu z belo hladno svetlobo zunanjega prostora. Obiskovalec je ob vstopu v trikotno konstrukcijo oziroma v rumen prostor izkusil neprijeten učinek barvne deformacije, zaradi katere se je prostor zdel razsrediščen in nervozen, ostri koti pa so delovali utesnjujoče, zlasti ko se je človek pomaknil proti vogalom. Premočna rumena svetloba je povzročila iluzije in deformacije tudi na nivoju drugih zaznav (slabši sluh, vonj, zamajano ravnotežje) podobno učinku, ki ga povzročijo senzorične deprivacije. (slika 12, 13)





10 |



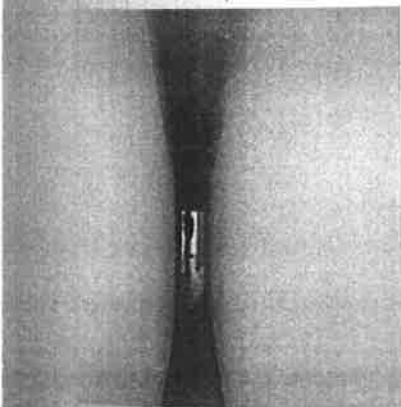
11 |

10 | Bruce Nauman, Green Light Corridor / Hodnik zelene svetlobe, 1970; barvana stenska konstrukcija in fluorescentne zelene luči; različne dimenzije, 3 m x 12,2 m x 30,5 cm; instalacija na razstavi Body Movements, La Jolla Museum of Contemporary Art, San Diego, 1971. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection

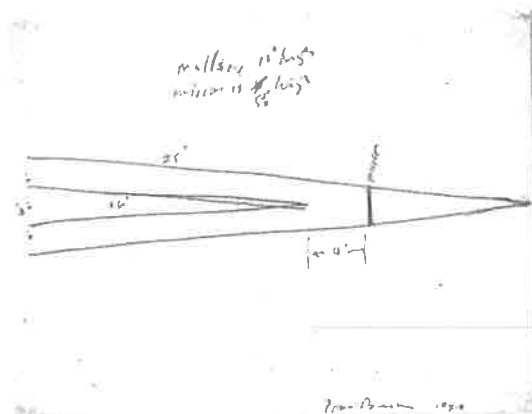
11 | Bruce Nauman, Acoustic Pressure Piece, 1971. Leo Castelli Gallery, New York

12 | Bruce Nauman, Corridor Installation with Mirror - San Jose Installation (Double Wedge Corridor with Mirror), 1970. Stenska konstrukcija, zrcalo; različne dimenzije 394 x 853 x 182 cm, San Jošé State College, 1970

13 | Bruce Nauman, Untitled (Study for Corridor Installation with Mirror - San Jose Installation (Double Wedge Corridor with Mirror)), 1970. Svinčnik na papir, 58 x 73 cm

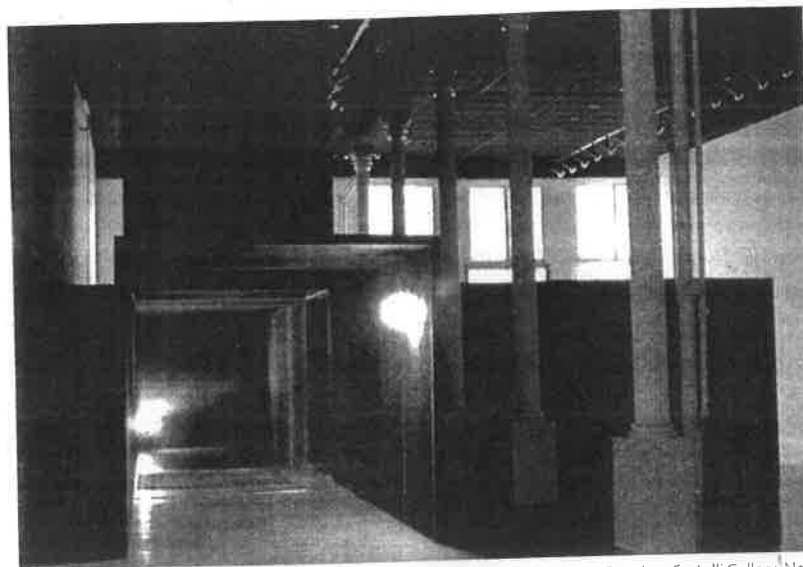


12 |



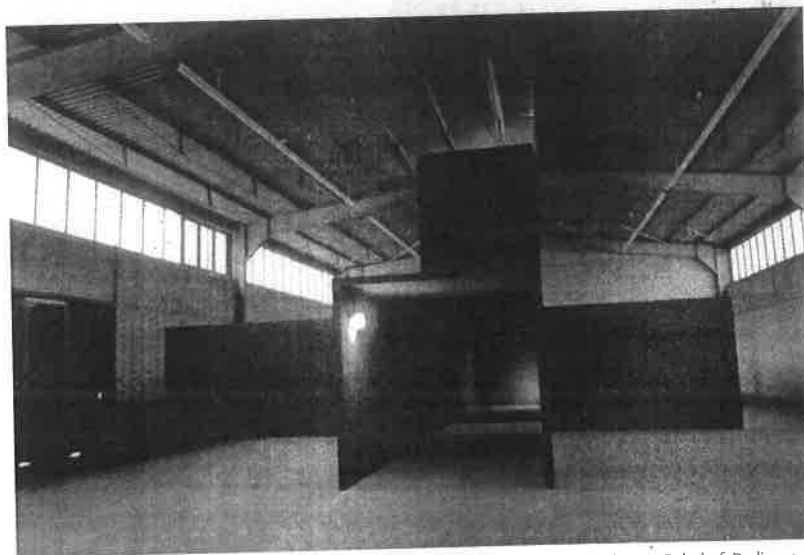
13 |

Naumanovo instalacijo *Room with My Soul Left, Room That Does Not Care* (Leo Castelli Gallery, New York, 1984) lahko vidimo kot simboličen konec gibanja Svetloba in prostor. Konstrukcija je bila sestavljena iz dveh križajočih hodnikov ter jaška, ki je na njunem sečišču usmerjen vertikalno navzgor. Osvetlitev je bila pridušena, temo pa je razsvetljevalo le nekaj zakritih rumenih luči. Arhitektura in tuneli so delovali hladno in prazno, kot neke vrste fenomenološka antimaterija ali črna luknja. Nauman pravi, da ga je vedno zanimalo, koliko lahko odzame; ko je zatemnil svetlobo, odstranil predmete in osebne sledi avtorstva, je pustil gledalce v temnem, hladnem in praznem prostoru. O tem delu je direktor muzeja, v katerem je bila instalacija kasneje razstavljena, ugotavljal: 'Kar vidiš, je to, kar dobiš. To delo je za večino ljudi zelo težavno. Medtem ko se sprehajaš skozenj, moraš opazovati lastne fiziološke in psihološke reakcije na spremembe svetlobe in obliko prostora.' (Butterfield 1994: 150). (slika 14,15)



14 | Bruce Nauman, Room with My Soul left Out, Room That Does Not Care, Leo Castelli Gallery, New York, 1984. Izolirne plošče - konstrukcija, jeklene rešetke, rumena svetloba; 1036 x 1463 x 929 cm.

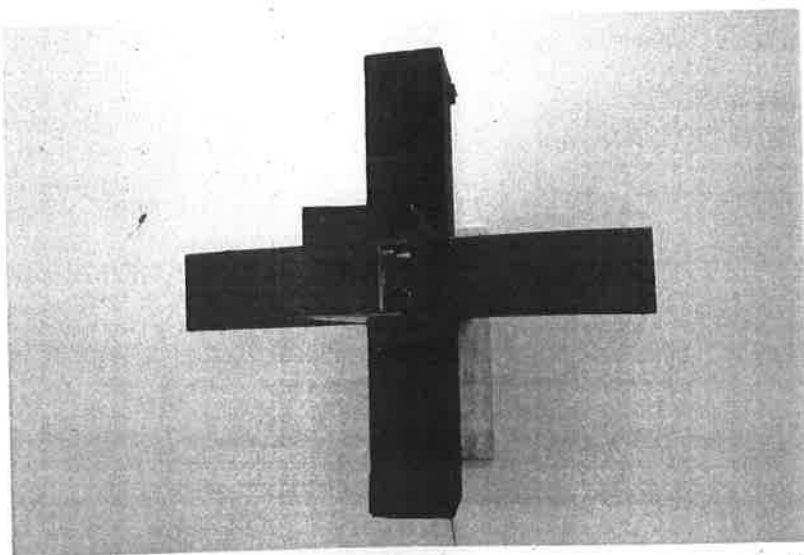
Gibanje *Svetloba in prostor* lahko vidimo kot pomembno obdobje v zgodovini redukcije, ki ji je bila podvržena umetnost prejšnjega stoletja, saj je materialnost dela postala manj pomembna od konteksta. Obenem predstavlja tudi ključno povezavo med konceptualističnim nepoudarjanjem objekta in lokacijsko specifično umetnostjo. Dela umetnikov tega gibanja so v določeni meri vplivala tudi na arhitekturo in spodbudila dialog med umetniki in arhitekti. Arhitekti kot so Tadao Ando, Richard Gluckman in Peter Zumthor so upoštevali vidike fenomenološkega raziskovanja in zlasti pri oblikovanju razstavnih ali muzejskih prostorov upoštevali tudi gledišča umetnikov. Gluckman med drugimi ugotavlja, da tudi zaradi ambientalne, lokacijsko specifične umetnosti danes na stavbe gledamo drugače. ■



15 | Model in ponovna izvedba v Hamburger Bahnhof, Berlin, 2010

#### Literatura:

- Butterfield, J. *The Art Of Light & Space*. New York, London: Abbeville Press. 1993.
- Clark, R (ur.). *Phenomenal: California Light, Space, Surface*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, Museum of Contemporary Art San Diego. 2011.
- Auping, M. *Stealth Architecture: The Rooms of Light and Space. V: Phenomenal: California Light, Space, Surface*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, Museum of Contemporary Art San Diego. 2011.
- Weibel, P., Jansen, G. (ur.). *Light Art From Artificial Light: Light as A Medium in the Art of the 20th and 21st Centuries*. Berlin: Hatje Cantz Publishers. 2006.
- Vrečko, J. Tatlin, El Lisicki in Kosovel. V: *Primerjalna književnost*, let. 32, št. 1 (2009), str. 67-85. 2009
- Bishop, C. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing. 2005.
- Zenko, E. *Prostor in umetnost: prostor med filozofijo, likovno umetnostjo in znanostjo* - Leonardo da Vinci, László Moholy-Nagy in Andy Warhol. Ljubljana: Založba ZRC. 2000.
- De Oliveira, N. *Installations. L'art en situation*. London, Pariz: Thames and Hudson. 1997.



## SPACE AND LIGHT IN 20<sup>th</sup> CENTURY INSTALLATION ART

Installation art, which reached its most refined form in the period between the years of 1965 and 75, has its origins in the ideas and works of different avant-garde artists. The so called proto-installations or spatial installations, created by artists such as El Lisicki, Kurt Schwitters or Piet Mondrian, activated the actual space and exposed the problem of the relationship between the artwork and the exhibition context. Early spatial interventions appearing in the context of various avant-garde movements of the 20<sup>th</sup> century (Suprematism, Constructivism, De Stijl Movement, Bauhaus) found their inspiration in different philosophical, social-activist, or aesthetic premises. In terms of form many of them were following the progressive reduction of means of expression by dematerialising the artistic object. Tendencies towards non-material art, which highlighted the perceptive and cognitive dimension of the aesthetic experience, also paved the way for the development of light installation art in the 1970s.