

ΠΕΡΙΚΛΗΣ - ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΥΚΩΝΙΑΤΗΣ

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ
ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΔΙΟΧΑΝΤΗ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

2018

“Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας δεν υποδηλώνει αποδοχή των απόψεών του συγγραφέα.”
(5343/32, αρ. 202, παρ. 2)

Επιβλέπων καθηγητής:

Γιώργος Τζιρτζιλάκης, Καθηγητής Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πανεπιστημίου Θεσσαλίας

Μέλη τριμελούς επιτροπής:

Ζήσης Κοτιώνης, Καθηγητής Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πανεπιστημίου Θεσσαλίας

Φίλιππος Ωραιόπουλος, Ομότιμος Καθηγητής Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πανεπιστημίου Θεσσαλίας

Μέλη εξεταστικής επιτροπής:

Φοίβη Γιαννίση, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας

Κωνσταντίνα Καλαρά, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Ιωάννη Κολοκοτρώνη, Καθηγήτρια Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης

Αθανάσιο Σέμογλου, Καθηγητή του Τμήματος Ιστορίας Αρχαιολογίας Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή 6

1. Προσεγγίζοντας ιστορικά και θεωρητικά την εγκατάσταση. 9

- 1.1 Κριτική επισκόπηση της σχετικής με την εγκατάσταση θεωρίας. Μεθοδολογία. 9
 - 1.2 “Εγκαταστάσεις” προς την επισημοποίηση του όρου. Διαχρονικά παραδείγματα. 12
 - 1.2.1 Έργα πρόδρομοι. 13
 - 1.2.2 Εκθέσεις πρόδρομοι. 17
 - 1.2.3 Έργα/επιμέλειες του Marcel Duchamp, His Twine. 19
 - 1.3 Πρώτα δομημένα παραδείγματα. Τα happenings και η περίπτωση του Allan Kaprow. 21
 - 1.3.1 Ο χρόνος “δεκαετία 1960” στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. 24
 - 1.3.2 Περιβάλλοντα I. 26
 - 1.3.3 Περιβάλλοντα II. Θεωρία και αισθητική. 29
 - 1.4 Παραδείγματα και εκδοχές στον υπόλοιπο κόσμο. 31
 - 1.5 Μινιμαλισμός I. 33
 - 1.5.1 Μινιμαλισμός II. Η γλυπτική. 35
 - 1.5.2 Το έργο του Robert Morris. 39
 - 1.5.3 Θεατρικότητα, θεατής και φως. 41
 - 1.6 Site specific - Land Art. 45
 - 1.6.1 Η εγκατάσταση και η σχέση της με τα Μουσεία. 46
 - 1.7 Η εγκατάσταση και η θεωρία του μεταμοντέρνου. 49
 - 1.7.1 Απεριόριστες δυνατότητες της εγκατάστασης. 50
 - 1.7.2 Εγκατάσταση, το παγκόσμιο εικαστικό φαινόμενο. 52
 - 1.8 Η απόλυτη εγκατάσταση. Η περίπτωση του Ilya Kabakov. 53
 - 1.8.1 Εγκαταστάσεις και νέα μέσα. 56
 - 1.8.2 Μνημειακό παρελθόν, καταγωγική συνθήκη. 60
- #### **2. Η εγκατάσταση στην ελληνική πραγματικότητα. 62**
- 2.1 Η σύγχρονη θεωρία και ιστορία. 62
 - 2.1.1 Τρεις Προτάσεις για τη Νέα Ελληνική Γλυπτική. Η πρώτη ελληνική εγκατάσταση. 65
 - 2.1.2 Κριτική και υποδοχή. 68
 - 2.2 Ορολογία και πρώτες εκθέσεις. 71
 - 2.3 Αίθουσα Τέχνης ΔΕΣΜΟΣ. 74
 - 2.4 Πλέον εγκατάσταση. 75
 - 2.4.1 Το ελληνικό παράδειγμα. 76

3. Το υβρίδιο. 78

- 3.1 Dianthus Caryophyllus Barbatus, το πρώτο τεχνητό υβρίδιο. 78
- 3.2 Η φύση του είδους. 80
- 3.3 Μία διευρυμένη γεωγραφικά γλυπτική εγκατάσταση. 82
- 3.4 Τα μνημεία του Λένιν και του Στάλιν. 83
- 3.5 Ενδιάμεσος χώρος, προς τον καθορισμό του είδους της εγκατάστασης. 88

4. Αρχείο Διοχάντη Λουμίδα. 95

- 4.1 Η δεκαετία του 1960, σπουδές και πρώτες εκθέσεις. 99
- 4.2 Με σταθερό βηματισμό από τη ζωγραφική στην εγκατάσταση, 1970 - 1982. 103
 - 4.2.1 Ο περιβάλλον χώρος, το περιβάλλον. 103
 - 4.2.2 Ικανοποιώντας την τρίτη διάσταση. 106
- 4.3 «Η κατάκτηση της πραγματικότητας». 109
 - 4.3.1 «Παιχνίδια» προοπτικής και ψευδαίσθησης. 111
 - 4.3.2 Ζωγραφική - Χώρος. 114
- 4.4 Μεταμορφώσεις στην αντίληψη του χώρου. 116
 - 4.4.1 Έργα που επιβάλλονται στο χώρο - προς την ολοκλήρωση της εγκατάστασης. 119
- 4.5. Μεγεθύνσεις και ανθρώπινη κλίμακα 122
 - 4.5.1 Η αναπαράσταση ως προσομοίωση. 123
 - 4.5.2 Χωρικές και χρονικές ανακατατάξεις. 126
 - 4.5.3 Ανάπτυγμα ανεξίτητος σε μαύρο, κόκκινο, λευκό. 128
- 4.6 Εκδόχες «Ανέλιξης» προς το φως. 132
- 4.7 Εγκαταστάσεις μνημειακής κλίμακας. 135
 - 4.7.1 Ολυμπιάδα Σεούλ 1988. 135
 - 4.7.2 Ολυμπιάδα Αθήνας 2004. 140
- 4.8 Πορεία προς το φως. 142
 - 4.8.1 Παλαιό Ελαιουργείο Ελευσίνας. 142
 - 4.8.2 Η 54η Μπιενάλε της Βενετίας. 145
- 4.9 Τα μη δημοσιευμένα έργα. 148
- 4.10 Ο χρόνος του μαύρου και του λευκού. 153

Συμπεράσματα 160

Επίλογος 165

Ευρετήριο εικόνων 168

Βιβλιογραφία - Πηγές 200

Πηγές φωτογραφιών 215

Περικλής-Νικόλαος Μυκωνιάτης, του Κωνσταντίνου
Η έννοια της εικαστικής εγκατάστασης. Το παράδειγμα Διοχάντη.

Στόχος της διατριβής είναι ο προσδιορισμός της εγκατάστασης ως έννοιας και ως εικαστικού είδους. Η έρευνα εντόπισε έργα και εκθέσεις προδρόμους της εγκατάστασης και όσον αφορά το ζήτημα αυτού του είδους στην Ελλάδα θεωρεί αποφασιστική στιγμή έναρξης την έκθεση των Κεσσανλή, Κανιάρη και Δανιήλ “Τρεις Προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική”, στο Teatro Fenice στη Βενετία, το 1964, με επιμελητή τον Pierre Restany. Η προσέγγιση αναζήτησε τις σχέσεις της εγκατάστασης με τα πλησιέστερα προς αυτή συγγενικά είδη από τα οποία προέκυψε. Η περίπτωση της Διοχάντης εδραιώνει με το συνολικό της έργο ένα πλήρες εγχείρημα σε εξέλιξη για τις σχέσεις χώρου και χρόνου. Η διεξοδική συγκρότηση του αρχείου της είχε ως αποτέλεσμα να αναδειχθεί ένα ολοκληρωμένο παράδειγμα αλλαγών και μετεξελίξεων για την έννοια εγκατάσταση, όπως αυτή προσδιορίστηκε με σύγχρονους όρους που αφορούν τη θεωρία και την πρακτική.

The objective of this thesis is to define installation as a notion and as a genre. Research managed to trace those works and art exhibitions which can be distinguished as the predecessors of installation art, more specifically in Greece, the decisive moment of the very beginning is considered the exhibition of Kessanlis, Caniaris and Daniel, entitled “Three propositions for a new Greek Sculpture” at Teatro Fenice in Venice, in 1964, curated by Pierre Restany. The case of the artist Diohandi establishes a strong argument in progress, concerning relations between time and space. The outcome of the exhaustive composition of her archive was to highlight and present a complete example of changes and developments regarding to the notion of installation art, as it has been determined by current terms related to theory and practice.

Εισαγωγή

Η εγκατάσταση αποτελεί εκείνο το είδος της εικαστικής αντίληψης, το οποίο αναμφίβολα διηύρυνε την κριτική σκέψη. Η ιδιαιτερότητά της γεννά ποικίλα και ελκυστικά ερωτήματα και για το λόγο αυτό απασχολεί τελευταία όλο και περισσότερο τον ερευνητικό επιστημονικό χώρο. Η συγκεκριμένη έρευνα καλείται να απαντήσει σε ουσιαστικά ερωτήματα αναφορικά στην εγκατάσταση, θέτοντας επιμέρους διερωτήσεις μέσω των οποίων το ερευνητικό βάθος δύναται να προκαλέσει ενδιαφέρον και σε μελλοντικές αντίστοιχες μελέτες.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας εντοπίζονται τα έργα και οι εκθέσεις που αποτέλεσαν τους προδρόμους της εγκατάστασης και λειτούργησαν καταλυτικά στο σχηματισμό της εικαστικής αυτής αντίληψης. Επιπλέον προσδιορίζεται η ιστορική και πολιτική συνθήκη, το γεωγραφικό σκηνικό, όπως και τα εικαστικά ρεύματα ή κινήματα της εποχής κατά την οποία εκκινεί η εγκατάσταση. Η ανασκόπηση στη συνέχεια ολοκληρώνεται αποκαλύπτοντας πέραν του καταγωγικού σχήματος τα στοιχεία της ως ολοκληρωμένου εικαστικού μορφώματος.

Στο δεύτερο κεφάλαιο το ενδιαφέρον της έρευνας στρέφεται από τη διευρυμένη γεωγραφία στο ελληνικό εικαστικό τοπίο για να βρεθούν οι πρώτες εγκαταστάσεις, ώστε να τοποθετηθεί η ελληνική παραγωγή στο χάρτη της παγκόσμιας εικαστικής δημιουργίας. Εντοπίζονται οι καλλιτέχνες, οι χώροι εκθέσεων και οι διεθνείς διοργανώσεις, όπου φιλοξενούνται εγκαταστάσεις και τέλος προσδιορίζεται το ελληνικό παράδειγμα της εγκατάστασης.

Στη συνέχεια της έρευνας πραγματοποιείται μία θεωρητική προσέγγιση της γενεαλογίας της εγκατάστασης με κύρια επιδίωξη να αποκαλυφθούν οι πλησιέστεροι «συγγενείς» αυτού του νέου είδους, το οποίο ήδη από τα πρώτα ακόμη έργα έχει χαρακτηριστεί ως υβριδικό. Στο μέρος αυτό της εργασίας με τη χρήση όρων της βιολογίας και της θεωρίας της εξέλιξης των ειδών, προσεγγίζεται η οντολογία του νέου αυτού είδους, αποκαλύπτοντας τη σχέση του με τα είδη που συμβάλλουν στην ποιητική του. Ερευνάται ο τρόπος με τον οποίο η αντίληψη του χρόνου της ζωγραφικής αφήγησης και του χώρου της τρισδιάστατης τέχνης της γλυπτικής κληροδοτείται στο νέο είδος της εγκατάστασης. Γίνονται αναφορές στη δημιουργία και την κατασκευή

των μνημείων και πώς η τοποθέτησή τους δημιουργεί έναν ενδιαμέσο χώρο, γεγονός το οποίο διαφαίνεται σε έργα εγκαταστάσεων. Απαντώνται ερωτήματα σχετικά με τη φύση του είδους της εγκατάστασης και πώς αυτό προέκυψε από διαδοχικές συννευρέσεις και μεταλλάξεις, μέσα από μία διαδικασία προσαρμογής στο περιβάλλον έως την τελική του επικράτηση, ως του πλέον καταλλήλου και πιο ικανού είδους να επιβιώσει. Το κεφάλαιο αυτό ολοκληρώνεται με έναν προσδιορισμό του όρου εγκατάσταση, συμπυκνώνοντας την ουσία του αντικειμένου της παρούσης έρευνας.

Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο της έρευνας παρουσιάζεται μία μελέτη περίπτωσης (case study) με την οποία αποδεικνύεται τη θέση του συνόλου της έρευνας. Το παράδειγμα αυτό είναι της Ελληνίδας εικαστικού Διοχάντη. Μέσα από τη συγκεκριμένη περιπτωσιολογική μελέτη παρέχονται όλα εκείνα τα αποτελέσματα που αφορούν την κατανόηση του φαινομένου στον ελληνικό εικαστικό χώρο. Εξετάζεται το σύνολο του έργου της για το οποίο δημιουργήθηκε και αντίστοιχο ψηφιακό αρχείο καταγραφής. Το αρχείο αυτό συνολικά αριθμεί 371 καρτέλες, οι οποίες περιλαμβάνουν έργα, σχέδια, μακέτες, σημειώσεις, φωτογραφικά ντοκουμέντα και έντυπο συνοδευτικό υλικό από εκθέσεις. Με την περιπτωσιολογική αυτή μελέτη αποδεικνύεται η εξέλιξη της εγκατάστασης ως είδους, γεγονός το οποίο υποστηρίζει θεωρητικά αυτή η έρευνα.

Πρώτον μὲν οὖν τὰ ὑποτεταγμένα τοῖς φθόγγοις, ὧ Ἡρόδοτε, δεῖ εἰληφέναι, ὅπως ἂν τὰ δοξαζόμενα ἢ ζητούμενα ἢ ἀπορούμενα ἔχωμεν εἰς ταῦτα ἀναγαγόντες ἐπικρίνειν, καὶ μὴ ἄκριτα πάντα ἡμῖν ἢ εἰς ἄπειρον ἀποδεικνύουσιν ἢ κενούς φθόγγους ἔχωμεν.

Πρώτα λοιπόν, Ἡρόδοτε, πρέπει να ορίσουμε με ακρίβεια τις έννοιες που αντιστοιχούν στις λέξεις, για να μπορούμε να φτάσουμε σε κρίσεις ανάγοντας σε αυτές τις έννοιες τις γνώμες ή τις έρευνες και τις απορίες μας, για να μπορούμε να κρίνουμε και να μη μένουν όλα τα πράγματα αβέβαια για μας και να χανόμαστε σε ατέρμονες ερμηνείες, ή να χρησιμοποιούμε λέξεις κενές νοήματος.

Επίκουρος¹

¹ Επιστολή στον Ηρόδοτο, *Επιτομή περί φύσεως (Φυσιολογία)*, 37.

1. Προσεγγίζοντας ιστορικά και θεωρητικά την εγκατάσταση.

1.1 Κριτική επισκόπηση της σχετικής με την εγκατάσταση θεωρίας. Μεθοδολογία.

Η εγκατάσταση αποτελεί μία εικαστική συνθήκη η οποία αν και είναι πλέον αντιληπτή στο πιο ενημερωμένο κοινό αλλά και στους απλούς θεατές των εικαστικών εκθέσεων, μπορεί δηλαδή να γίνει κατανοητή και να περιγραφεί, αδυνατεί ωστόσο να προσδιοριστεί με σαφήνεια, όπως επίσης και δεν έχει προκύψει ακόμη μία πιο ακριβής θεωρητική προσέγγιση. Η αναζήτηση στη σχετική βιβλιογραφία αποκαλύπτει πως η αδυναμία αυτή προκύπτει από την απουσία ενός συγκεκριμένου ορισμού για το εικαστικό αυτό είδος. Ακόμη και η κατάταξή της ως είδους είναι προβληματική, καθώς σε μερικές περιπτώσεις χαρακτηρίζεται ως μέσο ή ως τεχνική, όπως από τον Mark Rosenthal², ενώ σε άλλες περιπτώσεις περιγράφεται με την απόδοση γνωρισμάτων ή ιδιοτήτων, τα οποία βασίζονται σε μία στατιστική θα μπορούσε να πει κανείς προσέγγιση, από στοιχεία δηλαδή τα οποία εντοπίστηκαν και περισυνελέγησαν στην πλειονότητα αυτών που ονομάστηκαν εγκαταστάσεις. Στα χαρακτηριστικά ή τις ιδιότητες πολύ συχνά συγκαταλέγονται η θεατρικότητα, η χρήση της τρίτης διάστασης, η συμπερίληψη του επισκέπτη και ο βιωματικός χαρακτήρας του έργου.³

Η Claire Bishop αναγνωρίζει την αδυναμία προσδιορισμού της εγκατάστασης, υπογραμμίζει την ελευθερία με την οποία χρησιμοποιείται ο όρος «εγκατάσταση»⁴ για να περιγράψει πολλές φορές κάθε διάταξη ή διευθέτηση αντικειμένων στο χώρο.⁵ Επιπλέον σχολιάζει την ευκολία με την οποία αποδίδεται αυτός ο όρος ακόμη και σε μία παρουσίαση, η οποία ενυπάρχει σε κάθε γνωστή σύμβαση, για παράδειγμα ενός

² Συγκεκριμένα αναφέρει: πρώτον και κύριον, (η εγκατάσταση) πρέπει να γίνει κατανοητή και να γίνεται αναγνωρίσιμη ως μέσο, όσο ελαστικό μπορεί να είναι το πλαίσιο αυτής της οριοθέτησης, που προσφέρει τις πιο διευρυμένες δυνατότητες για έρευνα και έκφραση. Mark Rosenthal, *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, Prestel, London New York, 2003, σελ 25.

³ Claire Bishop, *Installation Art*, Tate Publishings, London, 2005 σελ. 8.

⁴ Ο William Malpas στο *Installation Art in Close-Up* γίνεται πιο καυστικός δηλώνοντας ότι πλέον ονομάζεται οτιδήποτε δεν μπορεί να χαρακτηριστεί καν έργο τέχνης εγκατάσταση ώστε να μπορεί να δικαιολογήσει τη θέση του στο χώρο των εικαστικών. William Malpas, *Installation Art in Close-Up*, Crescent Moon Publishing, Σίδνεϋ, 2007.

⁵ Παρόλα αυτά, η ποικιλομορφία όσον αφορά την εμφάνιση, το περιεχόμενο και το πεδίο του κάθε έργου που δημιουργείται σήμερα υπό αυτούς τους όρους, και η ελευθερία με την οποία χρησιμοποιείται αυτός ο όρος, του αφαιρούν σχεδόν τη δυνατότητα να έχει κάποιο νόημα. οπ. π. σελ. 8

ζωγραφικού έργου τοποθετημένο πάνω σε έναν τοίχο. Η Julie Reiss αναφέρει πως ενώ γίνεται μία ευρεία χρήση του όρου «εγκατάσταση» εντός της εικαστικής κοινότητας, δεν έχει γίνει ακόμη ο όρος αυτός απολύτως συγκεκριμένος. Παραπέμπει σε μία μεγάλη ποικιλία καλλιτεχνικών πρακτικών, ενώ συχνά συγχέεται με αλληλένδετα κινήματα ή περιοχές της εικαστικής σκηνής και για το λόγο αυτό είναι αναγκαίο να μελετηθεί η σχέση της εγκατάστασης με τις άλλες μορφές τέχνης, ώστε να κατοχυρωθεί η αυτονομία ως είδους⁶.

Ο Rosenthal προτείνει ανοιχτά, συλλογιζόμενος πως οι καταβολές, τα κίνητρα και οι προσεγγίσεις στην τέχνη τις τελευταίες δεκαετίες, δηλαδή μετά το μοντερνισμό, είναι ποικίλες και πολυδιάστατες, ο ορισμός να παραμείνει βασισμένος σε μία περιγραφή όλων των στοιχείων που την απαρτίζουν και έτσι να ταυτιστεί η εγκατάσταση με την ίδια της την περιγραφή. Είναι γεγονός ότι μπορεί αυτή η προσέγγιση να αποτελεί μία καταγεγραμμένη τάση, αλλά δεν είναι κοινή από όλους τους μελετητές και προσφέρει ποικίλες διαφοροποιήσεις σε σχετικά όμοιες θέσεις. Συνεπώς μία τέτοια εκδοχή όρου/περιγραφής, η οποία προκύπτει από κοινές τοποθετήσεις που εντοπίζονται στη σχετική βιβλιογραφία, θα μπορούσε να είναι το ότι η εγκατάσταση είναι ένα «έργο» το οποίο είναι άρρικτα συνδεδεμένο με το χώρο στον οποίο παρουσιάζεται, έχει έντονα εφήμερο χαρακτήρα, σχετίζεται με ζητήματα χώρου και χρόνου, ασκεί ενδεχομένως ενός είδους κριτική στην κατεστημένη τάξη των ακαδημιών και των ιδρυμάτων τέχνης και δίνει έμφαση στη θέση του θεατή, ο οποίος εντοπίζεται μέσα στο ίδιο αυτό έργο. Σίγουρα κάτω από μία τέτοια περιγραφή θα μπορούσε να δημιουργηθεί μία λίστα με τον μεγαλύτερο αριθμό έργων τέχνης που δημιουργήθηκαν μετά το 1960. Τα έργα αυτά δεν ανήκουν καθαρά στη ζωγραφική και τη γλυπτική, όχι μόνο ως ταυτότητα έργου, αλλά και ως καλλιτεχνική επιδίωξη, η οποία δε σχετίζεται με την επιτυχή επιτέλεση της αρχικής πρόθεσης του καλλιτέχνη. Πολλά από τα παραπάνω που στοιχειοθέτησαν τον όρο/περιγραφή είναι ασαφή, διφορούμενα και αρκετές φορές διαφορετικά στο επίπεδο της ατομικής αντίληψης. Στη συνέχεια βέβαια προστέθηκαν επιπλέον στοιχεία με βάση τα οποία δημιουργήθηκαν καινούριες κατηγορίες και πραγματοποιήθηκαν νέοι διαχωρισμοί, όπως για παράδειγμα η χρήση μέσων προηγμένης τεχνολογίας. Τα στοιχεία αυτά αποτέλεσαν κριτήρια για ένα

⁶ Η Julie Reiss επισημαίνει ότι πολλά από τα χαρακτηριστικά της εγκατάστασης τα μοιράζεται με κινήματα όπως Fluxus, Earth Art, Μινιμαλισμός, Video Art, Performance Art, Εννοιολογική Τέχνη και το Process Art. Julie H. Reiss, *From Margin to Centre. The spaces of Installation Art*, MIT Press, Massachusetts, 1999, σελ. xiii.

διαφορετικό σύστημα κατηγοριοποίησης και καταγραφής των εγκαταστάσεων. Οι Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley και Michael Petry στο *Art in the New Millennium: The Empire of the Senses* κατατάσσουν τις εγκαταστάσεις σε τέσσερις μόνο κατηγορίες. Μία από αυτές για τους ανωτέρω θεωρητικούς τα νέα μέσα και η τεχνολογία, ενώ τα έργα μελέτης που ανταποκρίνονται στην ιστορικότητα ενός τόπου, αυτά δηλαδή που χαρακτηρίζονται από την τάση για μουσειακότητα και τα έργα που βασίζουν τη μελέτη και την υλοποίησή τους σε σχέση με τη Γη, αποκόπτονται από το σύνολο και συστήνουν χωριστές κατηγορίες.

Ένα από τα βασικότερα στοιχεία όμως, το οποίο τηρήθηκε ως το πιο σταθερό για την κατασκευή ενός θεωρητικού οικοδομήματος πάνω στο ζήτημα της εγκατάστασης αποτελεί η συμμετοχή του θεατή, ανεξάρτητα από την πρόθεση του καλλιτέχνη⁷. Για όλους τους θεωρητικούς η συμμετοχή δηλώνεται ως η ειδοποιός διαφορά και πάνω σε αυτή στηρίζονται οι θέσεις προσέγγισης και ανάλυσης των έργων που εμπίπτουν στην κατηγορία «εγκατάσταση». Σημειώνεται ως η απόλυτη ουσία της εγκατάστασης από την Reiss, στοιχείο που συνιστά, κατά κάποιο τρόπο, αναπόσπαστο μέρος για την ολοκλήρωση του έργου.⁸ Για την Bishop αποτελεί τη διαφορά από τα παραδοσιακά μέσα έκφρασης εξαιτίας της άμεσης απεύθυνσης, ως φυσικής παρουσίας και για τον Rosenthal είναι το έργο που καλεί τον θεατή να το εξετάσει, με τον ίδιο τρόπο που εξερευνά κανείς ένα φαινόμενο στη ζωή. Με γνώμονα τη σχέση έργου και θεατή/παρατηρητή δημιουργούνται οι κατηγορίες για την προσέγγιση του έργου, αλλά και για την ερμηνεία του, οι οποίες θα παρουσιαστούν παρακάτω.

Είναι γεγονός όμως ότι αλλάζοντας κάθε φορά τα κριτήρια και την οπτική υπό την οποία αντιμετωπίζει κάθε ερευνητής έργα, όπως οι εγκαταστάσεις, θα προκύπτουν νέες κατηγορίες οι οποίες θα προστίθενται ή θα αφαιρούνται από τη λίστα των εγκαταστάσεων εν γένει, παρατείνοντας τη σύγχυση και την ασάφεια. Το κεφάλαιο αυτό θα παρουσιάσει μία αναδρομή από τις αρχές της δημιουργίας των πρώτων εγκαταστάσεων και θα κάνει αναφορές σε έργα, εκθέσεις, κινήματα και κριτικές με

⁷ Σε τηλεφωνική συνέντευξη στη Reiss ο εικαστικός Dine θα δηλώσει για τα έργα του: Για μένα, ελκρινά, αυτό που έκανα στα λεγόμενα *περιβάλλοντα* ήταν μεγαλύτερα έργα από αυτά που μπορούσαν να είναι τα έργα ζωγραφικής ή γλυπτικής εκείνη την περίοδο... Δεν επιθυμούσα ποτέ κανείς να είναι μέρος της τέχνης μου, εκτός από το να λαμβάνει κάτι από αυτό, δηλαδή, να παίρνει μέρος, αλλά δεν ήθελα κανείς να συμμετέχει. Το σχόλιο γίνεται σχετικά με την έκθεση *Environments* στην Judson Gallery το 1960 όπου οι επισκέπτες μπορούσαν να δούν τα έργα υπό κατασκευή με στόχο να ενθαρρύνουν τη συμμετοχή του κοινού, κάτι που έδειχνε να είναι στις επιθυμίες και προθέσεις των άλλων δύο συμμετεχόντων καλλιτεχνών, του Oldenburg και του Kaprow. Julie H. Reiss οπ. π. σελ., 17

⁸ Julie H. Reiss, 1999, οπ. π. σελ. xiii

σκοπό να σχηματιστεί πιο καθαρά η εικόνα και η δράση που περιγράφεται ως εγκατάσταση. Σκοπός είναι να αποσαφηνιστούν και να δηλωθούν ορισμένα όρια που θα βοηθήσουν στην ανάλυση και ερμηνεία του φαινομένου «εγκατάσταση», τόσο στο διεθνή χώρο, όσο και στην ελληνική εικαστική δημιουργία.

1.2 “Εγκαταστάσεις” προς την επισημοποίηση του όρου. Διαχρονικά παραδείγματα.

Η εγκατάσταση, όχι με τη σημερινή της μορφή, αλλά στον πυρήνα της αντίληψής της, ως ένα συνολικό έργο το οποίο «εφαρμόζεται» σε έναν χώρο μέσα στον οποίο παρουσιάζεται και λειτουργεί, ως ένα σύνθετο καλλιτεχνικό γεγονός με τη μορφή μιας ενδεχόμενης ατμόσφαιρας, όπου εκτίθεται μία ποικιλία από αυτά που θα μπορούσαν να ονομαστούν εικαστικά ευρήματα ή φαινόμενα, δεν ήταν άγνωστη στο θεατή, πόσο δε μάλλον στον ίδιο τον δημιουργό. Και στις δύο περιπτώσεις όμως, τόσο η δημιουργία, όσο και η θέαση ενός τέτοιου έργου στο παρελθόν δε γινόταν με αυτή τη συνείδηση και αυτή την επίγνωση. Ίσως το παράδειγμα του Rosenthal για τα σπήλαια του Lascaux να είναι ακραίο και να προβάλλει έντονα τη σημερινή αντίληψη για τη δημιουργία των τοιχογραφιών ηλικίας άνω των 17000 ετών, σίγουρα όμως δε συμβαίνει το ίδιο με τις αιγυπτιακές πυραμίδες, τα πανελλήνια ιερά, τους βυζαντινούς ναούς και πολλά από τα έργα της Αναγέννησης. Σε όλες τις ανωτέρω περιπτώσεις παρουσιάζονται σε συνδυασμό και αρμονία οι υψηλότερες μορφές αρχιτεκτονικής μαζί με τις υπόλοιπες σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις στη ζωγραφική και τη γλυπτική.

Τα έργα αυτά υλοποιούνταν από παραπάνω από έναν δημιουργούς και οι αναλογίες, η σχέση και η λειτουργία με το φυσικό περιβάλλον, η αρμονία και το μεγαλείο που τα χαρακτήριζε προέκυπταν από αισθητικές προσεγγίσεις. Τα σύνθετα αυτά θεάματα του παρελθόντος, τα οποία σηματοδότησαν την εποχή της δημιουργίας τους, ως αριστουργημάτων, αποτελούν σταθμούς για την ιστορία της τέχνης, συμπεριλαμβάνουν πολλά από τα χαρακτηριστικά μιας εγκατάστασης, αλλά μάλλον είναι αστόχαστο να τους αποδοθεί αυτός ο όρος. Σχεδιάζονταν και λειτουργούσαν σε σχέση με το περιβάλλον στο οποίο κατασκευάζονταν και για τη δημιουργία τους χρησιμοποιούνταν νέα μέσα και καινοτόμες τεχνολογίες, πολλές φορές μάλιστα υπήρξαν παραδείγματα τέτοιων έργων των οποίων οι δημιουργοί αντιτάχθηκαν στην κατεστημένη συνθήκη και βέβαια πολλά από αυτά ήταν έργα με ευθεία απεύθυνση προς τον άνθρωπο και πρόσκληση να τον υποδεχτεί, καθώς η λειτουργία τους

βρίσκονταν σε σχέση εξάρτησης με την παρουσία του. Η εμπειρία της παρακολούθησης της λειτουργίας στο ναό της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη για τον πιστό κατά τη διάρκεια της βυζαντινής περιόδου πρέπει να ήταν μοναδική. Ο ναός ήδη από την εποχή της κατασκευής του αποτελούσε θαύμα της αρχιτεκτονικής. Το εσωτερικό του παρουσίαζε έναν περίτεχο γλυπτικό και ζωγραφικό διάκοσμο με κιονόκρανα, τοιχογραφίες και ψηφιδωτά από τους πλέον σημαντικούς τεχνίτες της εποχής. Η μελέτη για την είσοδο του φυσικού φωτός και πώς λειτουργεί στο εσωτερικό του κτιρίου κορύφωναν το οπτικό θέαμα που επιτείνονταν από την πηγή του ήχου με τις ψαλμωδίες και ολοκλήρωναν το πολυαισθητηριακό αυτό θέαμα με την οσμή από τα κεριά και το λιβάνι, τα οποία αποτελούν μέρος του τυπικού της εκκλησιαστικής λειτουργίας.

Έργα όπως ο ναός της Αγίας Σοφίας ή άλλα του ίδιου χαρακτήρα μπορεί να μην ταυτίζονται εμφανώς με την εγκατάσταση αλλά σίγουρα σχετίζονται. Η θεατρικότητα, η συμμετοχή του θεατή, η μοναδικότητα της εμπειρίας, ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός και πολλά άλλα στοιχεία είναι ανάλογα, αν όχι καταγωγικά συγγενή, με αυτά των σύγχρονων εγκαταστάσεων. Στον αντίποδα βέβαια αυτής της θεωρητικής προσέγγισης εντοπίζονται και βασικές διαφορές. Μία από αυτές είναι ότι αντίθετα με τις εγκαταστάσεις ο χαρακτήρας των έργων αυτών δεν ήταν εφήμερος, αλλά η ουσιαστικότερη διαφορά είναι αυτή της πρόθεσης του καλλιτέχνη, η επίγνωση με την οποία δημιουργεί ένα έργο αυτού του είδους, της εγκατάστασης δηλαδή, και η μετατόπιση του ενδιαφέροντος του καλλιτέχνη από την απόλυτα αισθητική στην εννοιολογική αντίληψη.

1.2.1 Έργα πρόδρομοι.

Η ιστορία της εγκατάστασης στην επί της ουσίας πρακτική της είναι σίγουρα πιο σύντομη και τα πρώτα δείγματα έργων αυτής της φύσης παρατηρούνται στο πρώτο τέταρτο του εικοστού αιώνα με τον El Lissitzky και τον Kurt Schwitters, οι οποίοι δημιουργούν έργα που περιλαμβάνουν τον χώρο στον οποίο εκτίθενται, ως μέρος του

ίδιου του έργου. Ο Lissitzky για το έργο του *Proun Room*⁹ (εικ. 1), το οποίο δημιούργησε το 1923, επισημαίνει πως «ο χώρος πρέπει να οργανώνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να ωθεί τον καθένα να περιλαμβάνεται σε αυτόν», ενώ ο Schwitters με το έργο του *Merzbau* (1919-37¹⁰) ακυρώνει τα όρια του πραγματικού χώρου¹¹ και του χώρου του έργου τέχνης

Ο Lissitzky περιγράφει τη σειρά των έργων με τίτλο *Proun*¹² ως έναν ενδιάμεσο σταθμό μεταξύ ζωγραφικής και αρχιτεκτονικής¹³, ως ένα πειραματικό στάδιο μιας προετοιμασίας για το άλμα από τη δισδιάστατη επιφάνεια του τετάρου στον πραγματικό χώρο. Στο κλινικό περιβάλλον που προσέφερε ο εκθεσιακός χώρος ενός λευκού κύβου στην Great Berlin Art Exhibition το 1923, τοποθέτησε επιτοίχια στοιχεία δύο και τριών διαστάσεων, αφαιρετικές χρωματικές συνθέσεις και κατασκευές, σε τοίχους και στην οροφή και δημιούργησε έναν χώρο υποδοχής για τον επισκέπτη. Ο ίδιος ο Lissitzky σχολιάζει πως αν σε προηγούμενες περιπτώσεις, ο θεατής, κατά τη διάρκεια της περιδιάβασής του μπροστά από τα έργα τοποθετημένα στους τοίχους νανουρίζονταν και οδηγούνταν σε μία συγκεκριμένη παθητικότητα, τώρα ο σχεδιασμός

⁹ Το έργο εκτέθηκε το 1923 στην Berlin Art Exhibition. Στον Lissitzky είχε δοθεί ένας μικρός χώρος για να παρουσιάσει το έργο και αποφάσισε να τον χρησιμοποιήσει πέραν των συμβατικών όρων έκθεσης του. Συμπεριέλαβε το δάπεδο, την οροφή, και τους τέσσερις τοίχους που είχε στη διάθεσή του, οργανώνοντας με τον τρόπο αυτό μια ενωποιημένη παρουσίαση, όπου ενσωμάτωσε τα αρχιτεκτονικά στοιχεία. Τα ανάγλυφα και οι δυναμικές γεωμετρικές επιφάνειες χρωμάτων οι οποίες τοποθετήθηκαν στο χώρο προκαλούσαν έλξη στον θεατή και όριζαν την κίνησή του στο χώρο. Η Bishop σημειώνει την πρόθεση του Lissitzky να ακυρώσει την αντίληψη της θέασης από την κλειδαρότρυπα ή την κωνική προοπτική της Αναγέννησης θέλοντας να υπερασπιστεί την αίσθηση του χώρου που περιβάλλει τον θεατή. Claire Bishop, 2005, σπ. π. σελ. 81.

¹⁰ Η ημερομηνία δημιουργίας του έργου δεν είναι απόλυτα σαφής και συγκεκριμένη και ποικίλει στη σχετική βιβλιογραφία. Μέρους των μελετητών δίνουν το ευρύ αυτό χρονικό πλαίσιο καθώς ο Schwitters εργαζόταν επί σειρά ετών στο έργο, αλλά δεν μπορεί να γίνει συγκεκριμένη η χρονική αφετηρία καθώς αποτελούσε μία κατασκευή εντοπισμένη στο χώρο της οικίας του. Οι υπόλοιπες χρονολογήσεις εντοπίζονται μέσα στο χρονικό όριο που υιοθετήθηκε και στη συγκεκριμένη έρευνα, δηλαδή στο χρονικό διάστημα μεταξύ του 1919 με 1937.

¹¹ Στην παρούσα έρευνα σε κάθε περίπτωση που γίνεται λόγος για πραγματικό χώρο ως τέτοιος νοείται ο φυσικός χώρος, αυτός ο οποίος γίνεται αντιληπτός και κατανοητός από τον άνθρωπο με τις αισθήσεις του ως περιβάλλον.

¹² Το *Proun* είναι ένας όρος που δημιούργησε ο Ρώσος καλλιτέχνης El Lissitzky στις αρχές του εικοστού αιώνα. Το *Proun* δεν έχει ακριβή ορισμό, αν και ο Lissitzky δήλωσε ότι ήταν ο σταθμός όπου αλλάζει κανείς από τη ζωγραφική στην αρχιτεκτονική ή εξερεύνηση της οπτικής γλώσσας του σουρεαλισμού με χωρικά στοιχεία. Οι τοποθετήσεις αυτές του Lissitzky είναι επηρεασμένες από την «αρχιτεκτονοποίηση» του κινήματος του σουρεαλισμού, την οποία εισάγει ο Kazimir Malevich, και έμελλε να αποφέρει εκπληκτικά αποτελέσματα. Τα έργα του που έφεραν τον τίτλο *Proun* τον απασχόλησαν καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του και διαμόρφωσαν ουσιαστικά την ανάπτυξη των ουτοπικών αρχιτεκτονικών έργων που ακολούθησε αργότερα. Αλεξάντρα Σάτσκιχ, 'Ούνοβις (Οι επιβίωσαντες της νέας τέχνης)' στο *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930, Συλλογή Γ. Κωστάκη*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Αθήνα, 1995, σελ. 228 και 236 έως 239 φωτογραφίες από την έκδοση *Prouns*.

¹³ Sophie Lissitzky-Kuppers, *El Lissitzky: Life. Letters. Texts*, Thames and Hudson, London, 1968, σελ. 35.

πρέπει να κάνει τον άνθρωπο ενεργό.¹⁴ Η προσπάθειά του όμως αποτελεί ένα πρώιμο αποτέλεσμα για τα δεδομένα της εγκατάστασης και πολύ σωστά παρατηρεί η Bishop ότι παρά την πρόθεση και τη διαφοροποίηση στην αντίληψη της παρουσίασης του έργου, κάθε μέρος από το σύνολο του *Proun Room* ήταν ξεχωριστό και καταγράφηκε με διαφορετική αρίθμηση. Σίγουρα επιθυμούσε να καταργήσει τη διακοσμητική αντίληψη με την οποία τοποθετούνται τα έργα πάνω στους τοίχους, να προσπεράσει τους περιορισμούς της προοπτικής που ενδεχομένως καθηλώνουν τον θεατή σε ένα συγκεκριμένο σημείο από το έργο τέχνης και βέβαια με τη λέξη «ενεργός» δεν αναφέρεται αποκλειστικά στη φυσική κίνηση στο χώρο, αλλά στην άσκηση εκείνης της δύναμης που θα οδηγήσει σε μια πιο έντονη κοινωνική/πολιτική ακόμη και ακτιβιστική δραστηριότητα.¹⁵

Το έργο του Γερμανού καλλιτέχνη Kurt Schwitters είναι ένα πρωτότυπο παράδειγμα μιας ιδιότυπης μορφής κατασκευής/εγκατάστασης, το οποίο δημιουργήθηκε και έμεινε μέχρι την καταστροφή του μέσα στο σπίτι του καλλιτέχνη, αποτελώντας αναπόσπαστο μέρος του. Το *Merzbau*¹⁶ (εικ. 2) θεωρείται το κορυφαίο έργο του Schwitters και ο τίτλος του βασίζεται στον όρο *Merz*¹⁷ τον οποίο χρησιμοποιούσε σε όλα του τα έργα. Προηγούμενα έργα που έφεραν αυτόν τον τίτλο ήταν κατασκευές βασισμένες σε μία λογική συναρμολόγησης ανόμοιων μερών και χρησιμοποίησε αρκετά την τεχνική του *papiers collés* και του *collage*. Κυρίως το κυβιστικό *collage* του έδινε τη δυνατότητα να αποδείξει πως δεν υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ πραγματικού χώρου και του χώρου της τέχνης, και για το λόγο αυτό τα

¹⁴ Sophie Lissitzky-Kuppers, οπ. π. σελ. 362.

¹⁵ Δε θεωρούσε τα έργα αυτά ακόμη ένα διακοσμητικό μάλωμα για τους τοίχους ενός σπιτιού ή μιας γκαλερί, αλλά διαγράμματα για δράση, επιχειρησιακά σχέδια για την υιοθέτηση μιας στρατηγικής, ώστε να μεταμορφωθεί η κοινωνία και να περάσει πέρα από την επίπεδη εικόνα.
El Lissitzky, 1890-1941 οπ. π. σελ. 32.

¹⁶ Η λέξη *Merzbau* είναι σύνθετη από το *Merz* και *Bau*. *Bau* στα γερμανικά σημαίνει κατασκευή, η λέξη όμως *Merz* είναι ουσιαστικά επινοημένη και δεν μπορεί να της αποδοθεί κανένα νόημα. Ο όρος, δηλαδή, είναι τυχαίος και ακολουθεί τη λογική του όρου *Dada*, ο οποίος είναι εξίσου τυχαίος και επινοημένος.

¹⁷ Το πρώτο λεξικό του *Dada* δίνει το παρακάτω λήμμα. Επινοημένος όρος για προσωπική χρήση από τον καλλιτέχνη, που χρησίμευσε ώστε να χαρακτηρίσει το σύνολο της δραστηριότητά του: ιδέες, θεωρίες, γραπτά και εικαστικά κείμενα, όπως και δημοσιεύσεις. Αυτός, ο όρος χωρίς άλλο περιεχόμενο, διακηρύσσει ότι το παράλογο συγκροτεί, αν κανείς έτσι το επιθυμεί, την εταιρική ταυτότητα αυτήν την χωρίς έννοια σύμφωνα με τη θέληση του καθενός και δομείται από τη δεύτερη σύλλαβή της γερμανικής λέξης *commerz*. (παράδειγμα: *Commerz-und Private-Bank*.) George Hugnet, *Dictionnaire du Dadaïsme*, Jean Claude Simoen, Παρίσι, 1976, σελ. 234.

δεδομένα της πραγματικότητας μπορούν να περάσουν στη ζωγραφική χωρίς να αλλάξουν ουσία.¹⁸

Στον υπότιτλο του έργου, *Kathedrale des erotischen Elends*, ο Καθηδρικός της ερωτικής αθλιότητας, εντοπίζεται ένα ευρύ φάσμα φανταστικών πιθανοτήτων. Στην καθ' ύψος επικολλημένη στους τοίχους του σπιτιού κατασκευή τοποθέτησε ένα σύνολο από ανόμοια αντικείμενα και ντοκουμέντα στα οποία προσέθετε συνεχώς, γεγονός που είχε ως συνέπεια το έργο να μεγεθύνεται, πέρνοντας έκταση και πέρα από τα όρια του δωματίου, σε σημείο να διαπεράσει και τον εξωτερικό τοίχο. Η βασική δομή είναι αυτή μιας κολώνας από ξύλο πάνω στην οποία προστείνοντο κατ' εξακολούθηση νέα μέρη που έμοιαζαν με μικρά ερμάρια, στα οποία αποθήκευε αποσπάσματα της πραγματικότητας, δημιουργώντας μία ιδιότυπη σκηνογραφία μέσα στο ίδιο του το σπίτι.¹⁹ Ο Schwitters αναφέρθηκε κάποια στιγμή στην αντίληψη του συνολικού έργου τέχνης και σίγουρα αποτέλεσε το *Merzbau* ένα έργο πρόδρομο για την ιστορία της εγκατάστασης. Το *Merzbau* αποτυπώνει μία ιδιαίτερη πτυχή της εγκατάστασης, η οποία στην πορεία εξελίχθηκε και κατοχυρώθηκε στα βασικά της χαρακτηριστικά. Χρησιμοποιώντας στον υπότιτλο τη λέξη «Καθηδρικός» αποκαλύπτει την επιθυμία να μεταφέρει τον θεατή στην ατμόσφαιρα που κυριαρχεί μέσα σε έναν καθεδρικό ναό. Το ίδιο δέος που προκαλεί το σύνθετο θέαμα το οποίο αναφέρθηκε πιο πάνω ως ένα παράδειγμα μακρινής καταγωγής της εγκατάστασης μέσα στην ιστορία, που ήταν ο ναός της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, λειτουργεί ως αποτέλεσμα ενός περιβάλλοντος που εντοπίζεται μέσα στους υψηλούς, οξυκόρυφους, με στιγμές φωτεινής αχλής καθεδρικούς ναούς της Δύσης. Σε αυτή την αίσθηση βυθίζεται σταδιακά, καθώς κατακλύζεται από το οπτικό αρχικά θέαμα και στη συνέχεια μέσα από τη συνειδητοποίηση της τεράστιας διαφοράς μεγεθών του επισκέπτη και του ναού, γίνεται αυτή η αίσθηση ακόμη πιο έντονη.

Η δημιουργία λοιπόν της ατμόσφαιρας που προκαλεί δέος, η κατασκευή ενός περιβάλλοντος που ακυρώνει τους διαχωρισμούς μεταξύ πραγματικού και πλασματικού χώρου, ο εντοπισμός του θεατή μέσα στο έργο και η συμμετοχή του ώστε να το

¹⁸ Carlo Giulio Argan, *Μοντέρνα Τέχνη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σελ. 397.

¹⁹ Η αισθητική προσέγγιση και η μορφή της όλης κατασκευής είναι επηρεασμένη από την ταινία του βωβού κινηματογράφου *Das Cabinet des Dr. Caligari*, του Γερμανού σκηνοθέτη Robert Wiene. Ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά δείγματα γερμανικού εξπρεσιονισμού στον κινηματογράφο, προβλήθηκε το 1920 και ο Schwitters θέλησε να μεταφέρει στο έργο του την ατμόσφαιρα της ταινίας, λόγω της ιδιαίτερης σκηνογραφίας της.

συμπληρώνει, καθιστώντας την κάθε εμπειρία επίσκεψης μοναδική, είναι στοιχεία που εντοπίζονται σε αυτά τα έργα, γι αυτό και μπορούν να θεωρηθούν προδρομικά έργα της εγκατάστασης. Όπως αναφέρει ο Lionello Venturi, τα έργα πρόδρομοι καθιστούν δυνατή την καθημερινή ζωή της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής, δημιουργώντας έντονη την προσδοκία της ηρωικής στιγμής. Η ιστορία της τέχνης άλλωστε, συμπληρώνει ο ίδιος, ασχολείται στην καθημερινή ζωή, με εκείνη την επαγρύπνηση και την ετοιμότητα, ώστε να μπορεί να αναγνωρίσει το «αριστούργημα».²⁰

1.2.2 Εκθέσεις πρόδρομοι.

Ο Rosenthal εντάσσει το συγκεκριμένο έργο του Schwitters ανοιχτά στις εγκαταστάσεις μέσα από την κατηγοριοποίηση που έχει κάνει στο *Understanding installation art*, όπως και τα έργα του Dada, του De Stijl, του Bauhaus και του ρωσικού κονστρουκτιβισμού. Η κατηγορία μέσα στην οποία περιλαμβάνει τα παραπάνω την ονομάζει *filled space installation: enchantment*, δηλαδή εγκαταστάσεις με γεμάτους / πλήρεις χώρους: γοητεία/μαγεία, όπου τα έργα είναι χώροι οι οποίοι περιβάλλουν πλήρως το θεατή.²¹ Συνεπώς η δεκαετία του 1920 ήταν σίγουρα ιδιαίτερα καταλυτική για τα δεδομένα της τέχνης παγκοσμίως, δημιουργώντας παράλληλα μία μεγάλη παρακαταθήκη για την ανάπτυξη και εξέλιξη του είδους της εγκατάστασης. Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας, τον Μάιο του 1920, πραγματοποιείται η πρώτη παγκόσμια έκθεση του Dada στο Βερολίνο (εικ. 3). Στον πυρήνα της οργάνωσης του κινήματος στην Ευρώπη βρίσκεται ο Kurt Schwitters ανάμεσα στους George Grosz, Max Ernst and John Heartfield. Η πρώτη ντανταϊστική κίνηση εμφανίστηκε το 1916 στη Ζυρίχη, αλλά στη συνέχεια έχουμε πολλά Dada που λειτούργησαν με μία αυτονομία. Όλα πάντως αποτελούσαν αντίδραση στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και προέτασαν την κατάλυση των αρχών, στοιχείο το οποίο κυριάρχησε στην έκθεση, όπου η αντιπολεμική

²⁰ Ο Lionello Venturi κάνει μία αναπόφευκτη για τον ίδιο αντιπαραβολή και σύγκριση στα δεδομένα της δημιουργίας της τέχνης μεταξύ ποίησης και εικαστικών τεχνών. Διαχωρίζει τα έργα τέχνης σε αυτά που παρουσιάζουν τις λεγόμενες εικονογραφικές αξίες των εκάστοτε πολιτιστικών συνθηκών στις οποίες παράγονται, σε εκείνα τα έργα που προετοιμάζουν τους πρακτικούς όρους για τη γέννηση αριστουργημάτων και στα έργα προδρόμους, τα οποία ακολουθούν το ύφος των μεγάλων δασκάλων-δημιουργών, δηλαδή έργα μαθητών ή «οπαδών». Ανατίρηητα, ανάμεσα σε έργα εικονογράφησης, έργα προδρόμους και έργα οπαδών μπορεί κανείς να ανακαλύψει κανείς ανά εποχές την απόλυτη τέχνη. Lionello Venturi, *History of art criticism*, E.P.Dutton & Co., Νέα Υόρκη 1964, σελ. 342.

²¹ Mark Rosenthal, 2003, σπ. π. σελ., 31.

και πολιτική διάθεση είχαν ως αποτέλεσμα μία έκθεση με έντονα τα χαρακτηριστικά της εγκατάστασης, στα όρια μιας βίαιης δήλωσης ενάντια στην κατεστημένη αισθητική. Η τοποθέτηση των έργων κατέκλυσε το χώρο από το δάπεδο μέχρι και την οροφή, ενισχύοντας μία εικόνα απόλυτης αναρχίας μέσα από την άτακτη διευθέτησή τους.

Εκθέσεις όπως αυτή των ντανταϊστών του 1920, αλλά και άλλες που ακολούθησαν, εγείρουν το ερώτημα αν η εγκατάσταση είναι μία διάδοχη κατάσταση από ένα προηγούμενο είδος τέχνης προς τη διαμόρφωση ενός νέου, ή αν στην πραγματικότητα είναι μία μετάβαση από την αντίληψη του τρόπου παρουσίασης μιας έκθεσης εικαστικών τεχνών. Ακόμη ένα τέτοιο παράδειγμα έκθεσης είναι αυτή του 1938 στο Παρίσι υπό την επιμέλεια του Marcel Duchamp για τους σουρεαλιστές καλλιτέχνες. Στην *Exposition Internationale du Surréalisme*²² ο Duchamp έκανε στο χώρο της Galerie des Beaux-Arts αυτό που ονομάζει ο Lewis Kachur *ideological hang* (εικ. 4), ενός τύπου ιδεολογικής διευθέτησης και παρουσίας των έργων. Ενώ «προσέφερε» στα έργα το χώρο που τους άρμοζε στους τοίχους, όπως και σε περιστρεφόμενες πόρτες εμπορικών καταστημάτων, τοποθετημένες σταθερά στο δάπεδο και τις οποίες χρησιμοποίησε ως πάνελς, δημιούργησε με ποικίλα στοιχεία ένα θέαμα που ομολογουμένως για την εποχή θεωρήθηκε εκκεντρικό. Πάνω από τα κεφάλια των επισκεπτών της έκθεσης κρέμονταν από την οροφή 1200 σάκκοι για κάρβουνο, οι οποίοι ήταν γεμισμένοι με εφημερίδες, γεγονός το οποίο αγνοούσε ο θεατής, ενώ στο πάτωμα υπήρχαν φύλλα δέντρων και άμμος και στη μέση του δωματίου βρίσκονταν ένα μαγκάλι, το οποίο αποτελούσε και τη δεύτερη φωτιστική πηγή για τα έργα, μαζί με τους φακούς που μοίραζαν στους επισκέπτες ο Man Ray²³ και ο Marcel Duchamp στην είσοδο της έκθεσης²⁴. Το στήσιμο στο σύνολό του δημιούργησε μια έντονη αίσθηση αποπροσανατολισμού στον θεατή, καθώς ο χώρος

²² Συχνά αναφέρεται η έκθεση αυτή και ως «οι σάκκοι κάρβουνου του Duchamp» επειδή επρόκειτο για ένα από τα κυρίαρχα στοιχεία της έκθεσης όπως την παρουσίασε ο Duchamp. Η συμβολή των υπόλοιπων συμμετεχόντων ήταν ισοδύναμη και έπαιξε εξίσου σημαντικό ρόλο, αλλά κυρίαρχος της έκθεσης ήταν ο ίδιος ο Marcel Duchamp ως ο επιμελητής /παραγωγός /δημιουργός κάτω από τις οδηγίες του οποίου στήθηκε η έκθεση. Bishop, 2005, σελ. 20.

²³ Απόπασμα από τις συνεντεύξεις του Duchamp από τον Pierre Cabanne:

Duchamp - Ήταν ιδέα του Man Ray να δίνει σε κάθε επισκέπτη ένα φακό σε περίπτωση που ήθελε να δει κάτι.

Cabanne - Ναι, αλλά δεν εξαντλούνταν η ενέργεια του φακού μετά από μερικές ώρες;

Duchamp - Πολύ γρήγορα. Αυτό ήταν αρκετά κακό. Υπήρχε μία άλλη διασκεδαστική λεπτομέρεια, η μυρωδιά του καφέ. Σε μία γωνία υπήρχε μία ηλεκτρική επιφάνεια πάνω στην οποία ψήνονταν κόκκοι καφέ. Έδινε στο δωμάτιο μία υπέροχη μυρωδιά, ήταν μέρος της έκθεσης. Ήταν αρκετά σουρεαλιστικό γενικά.

Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamps*, Thames & Hudson, Λονδίνο, 1971, σελ. 81-81.

²⁴ Lewis Kachur, *Displaying the Marvellous: Marcel Duchamp, Salvador Dali and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge, Μασσαχουσέτη 2001, σελ. 68 - 88

κατά κύριο λόγο ήταν βυθισμένοι στο σκοτάδι. Το ονειρικό σκηνικό που έπλασε ο Duchamp ολοκληρώνονταν από τέσσερα κρεβάτια, τοποθετημένα ένα σε κάθε γωνία του εκθεσιακού χώρου. Το επιβλητικό αυτό σκηνικό, στη σύνθεση του οποίου δεν υπήρχαν υλικά υψηλής αισθητικής, συγκροτούσε την επιτομή μιας πλήρους μεταμόρφωσης του εκθεσιακού χώρου, όπου καθημερινά αντικείμενα μεταμορφώθηκαν σε τέχνη και αντίστροφα²⁵ καθώς το περιβάλλον όπως είχε διαμορφωθεί ακύρωνε κάθε όριο, την κανονικότητα αλλά και τη φύση έργων και αντικειμένων.

1.2.3 Έργα/επιμέλειες του Marcel Duchamp, *His Twine*.

Ο Duchamp μέσα από αυτή την έκθεση γίνεται ο απόλυτος ντανταϊστής που αγαπά το ακραίο, ακόμη και το παράλογο και γνωρίζει ότι η τέχνη που επιδιώκει αποτελεί το κλειδί σε κάθε προηγούμενη μορφή τέχνης, ένα κλειδί που ανοίγει όλα τα μυστήρια.²⁶ Η επόμενη εικαστική του πράξη ανάλογης αντίληψης έκανε πιο ξεκάθαρη την πορεία προς την εγκατάσταση με τον τρόπο που την αντιλαμβάνεται κανείς σήμερα. Είναι το *His Twine* (εικ. 5), το ονομαζόμενο και *one mile string*, για την έκθεση *First papers of Surrealism* στη Νέα Υόρκη το 1942. Σε μία μονοκατοικία του 19ου αιώνα στο Μανχάταν, στο κέντρο της Νέας Υόρκης, σουρεαλιστές καλλιτέχνες, οι οποίοι είχαν μεταναστεύσει από την Ευρώπη και κατοικούσαν πλέον στην Αμερική, με ηγετική φυσιογνωμία τον θεωρητικό του κινήματος, τον André Breton, οργάνωσαν και έστησαν την πρώτη έκθεση του σουρεαλισμού στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Η έκθεση περιελάμβανε έργα ζωγραφικά και γλυπτά από σχεδόν πενήντα καλλιτέχνες, τα οποία συνεκτίθεντο με έργα της λεγόμενης primitive art.²⁷

Ο Marcel Duchamp συνεργάζονταν για δεύτερη φορά προκειμένου να πραγματοποιήσει έκθεση με τους καλλιτέχνες του σουρεαλισμού μετά το 1938 στο Παρίσι. Ο Duchamp έστησε λοιπόν την έκθεση μαζί με τον Breton και τον Ernst έπειτα

²⁵ Rosenthal, 2003, σπ. π. σελ., 36.

²⁶ Hugo Ball, Dada Fragments, στο *Art in Theory, 1900 - 1990, An Anthology of changing ideas*, επ. Charles Harrison και Paul Wood, Blackwell, Οξφόρδη, 1992, σελ. 246-247.

²⁷ Στην εισαγωγή του καταλόγου παρατίθεται μία παράγραφος σχετικά με την απόφαση της έκθεσης και την επιλογή των αντικειμένων τα οποία σημειώνεται ότι ανήκουν στη συλλογή του Max Ernst, C. Lévy-Strauss, André Breton, Pierre Matisse, Carlbach και Segredakis. «Ο σουρεαλισμός προσπαθεί μόνο να επανενώσει τις πιο ανθεκτικές παραδόσεις της ανθρωπότητας. Ανάμεσα στις πρωτόγονες εκφράσεις της τέχνης του ανθρώπου πάντα υπερβαίνει αυτό που συμβατικά και αυθαίρετα αποκαλείται «πραγματικό». Οι ιθαγενείς της Βορειοδυτικής ακτής του Ειρηνικού, τα Πουέμπλος, η Νέα Γουινέα, Νέα Ιρλανδία, οι νήσοι Μαρκέζας, ανάμεσα σε άλλα, έχουν *objets* που οι Σουρεαλιστές εκτιμούν ιδιαίτερα.» *First Papers of Surrealism*, Coordinating Council of French Relief Societies, 1942.

από έντονη προτροπή της σχεδιάστρια Elsa Schiaparelli. Ο Duchamp την εποχή εκείνη αποτελεί τον πλέον ρηξικέλευθο και εικονοκλαστικό καλλιτέχνη. Στην έκθεση αυτή λειτούργησε κυρίως αναγωγικά παρόλο που η προσέγγισή του είχε και έντονη χειρονομία, δημιούργησε ίσως ένα από τα πλέον αναιδή έργα στην ιστορία του 20ου αιώνα, κατακλύζοντας ολόκληρο το χώρο της γκαλερί με έναν σπάγκο που είχε μήκος ένα μίλι, πλέκοντάς τον ακόμη και πάνω στα έργα. Ο τρόπος με τον οποίο διασταυρώνονταν το σχοινί δημιούργησε ένα πυκνό δίκτυο, τέτοιο που εμπόδιζε τόσο να προσεγγίζει κανείς τα έργα, όσο και την ελεύθερη θέαση μερικών από αυτά. Η εγκατάσταση αυτή μετατόπισε το κέντρο του ενδιαφέροντος της έκθεσης από τα έργα των σουρεαλιστών σε άλλα πεδία κριτικά ή θεωρητικά, επιτυγχάνοντας παράλληλα ένα επικοινωνιακό τέχνασμα με αυτή τη σκανδαλώδη παρουσίαση των έργων, η οποία είχε διαδοθεί ταχύτατα ως πληροφορία, συμβάλλοντας αποφασιστικά την επιτυχία της έκθεσης²⁸.

Στο έργο αυτό ο Duchamp φαίνεται να ασκεί εμμέσως την κριτική του στο κίνημα του σουρεαλισμού²⁹ και σίγουρα σφράγιζε με την προσωπική του αυτή δυναμική την ίδια την έκθεση. Ακόμη και αν ισχύει αυτή η περίπτωση, η πρόθεση του Duchamp υπήρξε σαφέστατα πιο συγκεκριμένη και στοχευμένη προς τη δημιουργία ενός έργου που δεν ανήκε σε κανένα από τα γνωστά είδη και παρουσιάστηκε ως τέτοιο στην έκθεση. Ο ιστορικός τέχνης T. J. Demos τοποθετεί ως επικεφαλίδα του άρθρου του σχετικά με τις εκθέσεις του σουρεαλισμού τον Οκτώβριο του 1942 το *entwined spaces* (συνεκτικοί χώροι ή χώροι της ασάφιας ή των ρευστών ορίων μεταξύ καθημερινότητας και τέχνης, πραγματικού και πλασματικού). Η αντίληψη των συνεκτικών χώρων παρατηρήθηκε σε όλες τις παραπάνω προδρομικές περιπτώσεις από το *Proun Room* του Lissitzky και το *Merzbau* του Schwitters, έως τις έκθεση του Dada στο Παρίσι το 1920 και στο Βερολίνο το 1938, όπως και την έκθεση του σουρεαλισμού

²⁸ Την ίδια ακριβώς περίοδο εγκαινιάζονταν ακόμη μία έκθεση με έργα σουρεαλιστών από τη συλλογή της Peggy Guggenheim. Ήταν η εναρκτήρια έκθεσή της στην γκαλερί Art of this Century Gallery, όπου παρουσίασε έργα σουρεαλισμού και αφάιρες από τη συλλογή της. Το σχεδιασμό τον ανέθεσε στο νεαρό αρχιτέκτονα που σχετίζονταν με το κίνημα του De Stijl, Frederick Kiesler, ο οποίος ήταν ήδη γνωστός για τα πρωτοποριακά θεατρικά του σκηνικά.
T. J. Demos, *Duchamp's Labyrinth: "First Papers of Surrealism"*, 1942, October, τ. 97, 2001, σελ. 91.

²⁹ Κριτικοί της εποχής παρατηρούν στο έργο του Duchamp την περίοδο του 1940 να διακρίνεται μία τάση άσκησης κριτικής προς τον σουρεαλισμό, χαρακτηριστικά ο Robert Coates σημειώνει στον *New Yorker* «δημιουργούσε την αίσθηση ότι η διαδικασία με το σχοινί, η οποία πρέπει να είχε καταντήσει επαναλαμβανόμενη και κουραστική τη στιγμή που την ολοκλήρωσε ο Duchamp, κάνοντας ένα πλάγιο σχόλιο πάνω στο γεγονός της εξάντλησης του σουρεαλισμού». Στο Robert Coates, 'Sixteen Miles of String', *New Yorker*, αρ.18, 31 Οκτωβρίου 1942, σελ.72, στο Kachur 2001, σελ.191.

στη Νέα Υόρκη το 1942. Χρήσιμες παρατηρήσεις για τη δημιουργία και την εξέλιξη του είδους της εγκατάστασης στα παραδείγματα που αναφέρθηκαν για τα έργα προδρόμους είναι ότι παραλλάσσονται τα καταγωγικά σχήματα. Στην περίπτωση του έργου του Lissitzky η ζωγραφική επιφάνεια τείνει να καταλάβει όλο τον εκθεσιακό χώρο, ενώ στον Schwitters η γλυπτική λειτουργεί σε συγκερασμό με την αρχιτεκτονική, δημιουργώντας έναν τελετουργικό αρχιτεκτονικό χώρο. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις τα έργα δεν είχαν αποκλειστικά μία μόνο παρουσίαση αφιερωμένη στην όραση. Η απτικότητα και η σωματικότητα αποτελούν κοινό παρανομαστή για όλα τα παραπάνω έργα, όπως και στις τρεις εκθέσεις οι οποίες επισημάνθηκαν, αλλά και στο *His Twine* του Duchamp, όπου ακυρώνοντάς τες, αποκλύεται ο θεατή από το γεγονός της επίσκεψης και της παρατήρησης των έργων της έκθεσης. Παρά την ακραία διαφορετικότητα που παρουσιάζουν μεταξύ τους, κάθε ένα από τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν, αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τη συνέχεια προς την πορεία και την ολοκλήρωση σχετικά με αντίληψη και δημιουργία του νέου είδους, της εγκατάστασης. Γιατί η τέχνη άρχισε να αποκαθλώνεται σταδιακά από τους τοίχους και ο θεατής χρόνο με το χρόνο να εξοικειώνεται με αυτή την ιδέα.

1.3 Πρώτα δομημένα παραδείγματα. Τα happenings και η περίπτωση του Allan Kaprow.

Από την έκθεση των σουρεαλιστών μέχρι το επόμενο εικαστικό γεγονός το οποίο έδρασε καταλυτικά όσον αφορά την πορεία εξέλιξης της εγκατάστασης μεσολάβησε περίπου μία εικοσαετία. Η παρουσίαση του πρώτου happening του Allan Kaprow έγινε τον Οκτώβριο του 1959 στη Reuben Gallery της τέταρτης λεωφόρου της Νέας Υόρκης με τίτλο *18 happenings in 6 parts* (εικ. 6). Κατά τη διάρκεια αυτών των

ετών άνθισε ο αμερικάνικος αφηρημένος εξπρεσιονισμός³⁰ με κύριους εκπροσώπους τον Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Willem De Kooning και Jackson Pollock, οι οποίοι σχημάτισαν τη σχολή της Νέας Υόρκης και επηρεασμένοι από τη θεωρία του σουρεαλισμού πίστευαν στην καλλιτεχνική πράξη που προκύπτει από το υποσυνείδητο και από τις πιο αυτοματοποιημένες διαδικασίες δημιουργίας. Ο Pollock με το *action painting* αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τον Kaprow σχετικά με την ελευθερία της χρήσης των μέσων. Στα κείμενά του ο Kaprow άσκησε κριτική στο κίνημα, σχολίασε την ακαδημαϊκοποίηση, αλλά συμπλήρωσε ότι ο Pollock αν δημιούργησε κάποια εξαιρετικά ζωγραφικά έργα στην ουσία κατέστρεψε τη ζωγραφική. Η αμεσότητα του μέσου, η απώλεια του εαυτού και της ταυτότητας στο δυνητικό άπειρο, το σύνολο του ζωγραφικού χώρου, η νέα κλίμακα που υπονομεύει την αυτονομία του καμβά, ως αντικειμένο τέχνης και τον μετατρέπει σε ένα περιβάλλον, καθιστούν την τέχνη του Pollock εκτός ορίων σε σχέση με τον εαυτό της, προκειμένου να κατακλύσει πλήρως τον κόσμο μας³¹. Ο Kaprow αναρωτιέται και για το τι θα συμβεί μετά από την πράξη αυτή του Pollock και προβλέπει μία τέχνη για την οποία *οι άνθρωποι θα είναι είτε ευχαριστημένοι, είτε φοβισμένοι και οι κριτικοί ή θα μπερδευτούν ή θα διασκεδάσουν. Είμαι σίγουρος ότι θα είναι οι αλχημείες του 1960.*³²

Το *18 happenings in 6 parts* αποτέλεσε τη δράση εκείνη από την οποία προήλθε ο όρος happening και χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει τις ετερογενείς καλλιτεχνικές δημιουργίες, όπου παρουσιάζονταν συμβάντα χωρίς προηγούμενη σκηνοθεσία και πρόβα. Ο χώρος είχε διαιρεθεί σε τρία ξεχωριστά δωμάτια με διαφανείς πλαστικούς

³⁰ Στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό υπήρχαν δύο μεγάλες ομάδες, οι action painters των έντονων χειρονομιών στις πινελιές του χρώματος και οι ζωγράφοι των αφηρημένων μορφών και της ευρύτητας των περιοχών του χρώματος.

Στους πρώτους συγκαταλέγονται ο Jackson Pollock και Willem de Kooning, οι οποίοι δημιουργούσαν με έναν αυθόρμητο αυτοσχεδιασμό, σαρώνοντας τη ζωγραφική επιφάνεια με μία δυναμική χρήση του χρώματος. Ο Pollock τοποθετούσε τον καμβά στο δάπεδο και ενέτασσε τον εαυτό του στο χώρο του έργου, όπου με σχεδόν χρορευτικές κινήσεις έχανε τις ποσότητες του χρώματος, είτε με τη χρήση των πινέλων, είτε απευθείας από το δοχείο.

Η δεύτερη ομάδα αποτελούνταν από τους Mark Rothko, Barnett Newman και Clyfford Still. Το ενδιαφέρον τους ήταν προσανατολισμένο στο μύθο και τη θρησκευολογική αντίληψη του έργου τέχνης. Δημιουργούσαν απλές συνθέσεις από μεγάλες μονοχρωματικές επιφάνειες με στόχο να επιτύχουν μία αίσθηση στο θεατή όμοια με αυτή που προκύπτει από το διαλογισμό. Ο Barnett Newman στο κείμενο του *The Sublime is now* αναφέρει: Αντί να φτιάχνουμε *καθεδρικούς ναούς* από Χριστό, άνθρωπο, ή «ζωή», τους φτιάχνουμε από τους εαυτούς μας, από τα δικά μας αισθήματα.

Barnett Newman, *The Sublime is now*, στο *Art in Theory, 1900 - 1990, An Anthology of changing ideas*, επ. Charles Harrison και Paul Wood, Blackwell, Οξφόρδη, 1992, σελ. 582.

³¹ *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, επ. Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Rosalind E. Krauss, και Yve-Alain Bois, Thames & Hudson, Λονδίνο, 2005, σελ., 450.

³² Allan Kaprow, επ. Jeff Kelley, *Essays on the blurring of art and life*, University of California Press, Berkeley, 1993, σελ. 9.

τοιχούς. Κάθε επισκέπτης κατευθύνονταν σε συγκεκριμένο χρόνο στο δωμάτιο που του υποδείκνυε η θέση του εισιτηρίου του, ακολουθώντας τις διαδρομές στα δωμάτια, όπου εκτυλίσσονταν συγκεκριμένες πράξεις, σύμφωνα με μία άτυπη χρονογραφία. Στο πρώτο δωμάτιο ένα κορίτσι έστηβε πορτοκάλια, στο δεύτερο ένας καλλιτέχνης άναβε σπύρτα και ζωγράφιζε και στο τρίτο υπήρχε μία ορχήστρα με όργανα μουσικής που ήταν παιχνίδια³³. Σύμφωνα με τον Kargow τα happenings απλά συνέβαιναν. Παρουσιαζόταν ως γεγονότα που δεν είχαν συγκεκριμένο προορισμό και δεν έκαναν κανενός είδους κυριολεκτική παρατήρηση. Σε αντίθεση με τα είδη τέχνης του παρελθόντος δεν έχουν δομημένο σύστημα αρχής, μέσης και τέλους.³⁴ Η σύγκριση με το θέατρο ήταν αναπόφευκτη, αλλά ελλείπει σεναρίου, ηθοποιών και κάθε άλλης θεατρικής δομής τα happenings δεν μπορούν να σχετιστούν με το θεατρικό είδος³⁵. Το *18 Happenings in 6 parts* έτυχε μεγάλης προσέλευσης και θεωρήθηκε επιτυχία. Η Reuben Gallery φιλοξένησε αυτού του είδους την καλλιτεχνική δραστηριότητα και τοποθετήθηκε πλέον στο επίκεντρο του καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος ως Μέκκα των νέων μέσων. Από πολύ νωρίς ο Kargow αντιμετώπιζε τα ζητήματα ασυνέχειας, χωρίς σύνδεση χώρων και γεγονότων. Έστρεψε την προσοχή του στην εισβολή του «πραγματικού χώρου» και του «πραγματικού χρόνου» όπως και στην εμπειρία του επισκέπτη, σε μία ουσιαστική κατάρρευση του πλαισίου του έργου για χάρη των συσχετισμών του με καθημερινούς χώρους και γεγονότα.³⁶ Στο σύνολό τους μπορεί τα Happenings να μην ήταν αυτά που οδήγησαν την πορεία της εξέλιξης για το είδος της εγκατάστασης, αλλά της προσέφεραν το ιδιαίτερο στοιχείο της συμμετοχής και συμπερίληψης του επισκέπτη στο ίδιο το έργο.

³³ Στα happenings του Kargow συμμετείχαν καλλιτέχνες όπως ο Rauschenberg, ο Lester Johnson, ο Jasper Johns και ο Alfred Leslie όπως και ο Lucas Samaras σε πολλά από τα happenings του Claes Oldenburg.

³⁴ Jeff Kelley, 1993, οπ. οπ. σελ., 16.

³⁵ Ο Richard Schechner, θα σχολιάσει ότι ο Kargow, όπως και άλλοι στο συγκεκριμένο χώρο, παράγουν ένα νέο θέατρο το οποίο συνδυάζει συνειρμικές παραλλαγές σε οπτικοακουστικές θεματικές, εκδοχές μεταθέσεων, παιχνίδια και ταξίδια. Ο ίδιος θα κατατάξει την εξέλιξή τους, την performance, στις μη μητρικές παραστάσεις σε σχέση με τις επικρατούσες τάσεις του θεάτρου. Richard Schechner, *Environmental Theatre*, Applause, Νέα Υόρκη, 1973, xix.

³⁶ Nick Kaye, *Site-Specific Art Performance, Place and Documentation*, Routledge, Λονδίνο, 2000, σελ., 107.

1.3.1 Ο χρόνος “δεκαετία 1960” στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής.

Στο happening, ως εικαστική πρακτική, το σύνορο μεταξύ του προσώπου που δρα και του θεατή κατέρρευσε. Ο χρόνος του δημιουργού του έργου και του θεατή ήταν κοινός και πολλές φορές ο τελευταίος δεν αντιλαμβανόταν πλήρως τη διαδικασία, όπως σχολιάζει η Susan Sontag και όταν ολοκληρωνόταν μία παράσταση έπρεπε να ειδοποιηθούν οι παρευρισκόμενοι θεατές για τη λήξη, ώστε να αποχωρήσουν. Δεν ήταν εύκολα διακριτό τόσο ανάμεσα στους ανθρώπους, όσο και στα αντικείμενα, τι ήταν μέρος του happening και τι πραγματικότητα. Με τον τρόπο αυτό, σταδιακά, προέκυψε η συνθήκη ώστε να δημιουργηθούν τα περιβάλλοντα³⁷. Σημαντικό μέρος της πρακτικής του Karpow ήταν η στροφή προς αυτά για να ικανοποιήσει την έντονη επιθυμία του για αμεσότητα. Αντί, λοιπόν, να αναπαριστώνται αντικείμενα μέσω του χρώματος και της ζωγραφικής επιφάνειας, οι καλλιτέχνες έπρεπε να τα χρησιμοποιούν και να τα προβάλλουν απευθείας στο κοινό³⁸. Η Reiss σχετικά παρατηρεί πως η εξελικτική πορεία προς το νέο εικαστικό σχήμα από τη ζωγραφική προς τη συσσώρευση και τελικά το περιβάλλον, περιγράφει περισσότερο την εικαστική αντίληψη και την οπτική του Karpow ή του Dine, ενώ για τον Oldenburg τα περιβάλλοντα προέρχονταν από τη γλυπτική.³⁹

Κάθε στάδιο διαδικασίας της θέασης αρχίζει να αμφισβητείται, καταργούνται όλα τα παραδοσιακά κατοχυρωμένα όρια και το βλέμμα αποστρέφεται ουσιαστικά από τις εικόνες ή τις τρισδιάστατες αφηγήσεις και τα γεγονότα. Στα περιβάλλοντα αντίθετα εντοπίζεται εκείνο το στοιχείο το οποίο επιτρέπει στην όραση να αποκτήσει μία απτικότητα.⁴⁰ Τα δεδομένα της καλλιτεχνικής παραγωγής έχουν μεταβληθεί και σίγουρα μπορεί κανείς να παρατηρήσει πιο βέβαιη και στέρεη τη μεταβολή των ειδών της τέχνης, η οποία δε βασίζεται στο τυχαίο, το οποίο μπορεί να εντοπιστεί πολλές φορές στην τέχνη, κατά κύριο λόγο στα πειραματικά είδη, αλλά αποτελεί μία

³⁷ Ο Karpow πολύ σύντομα εγκατέλειψε τον όρο happening θεωρώντας τον επαρκώς τριτομμένο και πολυχρησιμοποιημένο, σε διαφορετικές περιστάσεις, που δεν ανταποκρίνονταν στην αρχική ιδέα. Όπως σχολιάζει και ο ίδιος σε συνέντευξή του στον John Held Jr. η έκφραση σαφέστατα προϋπήρχε, είναι μία λέξη με συχνή, καθημερινή και ποικίλη χρήση και αυτή ήταν η αντίληψη μιας πετυχημένης εμπορικής χρήσης, παρά το γεγονός ότι αν και παρέμενε ίδια, άλλαζε πλήρως η ουσία της. http://www.ubu.com/papers/karpow_held_interview.html

³⁸ Claire Bishop, 2005, οπ. π. σελ. 23.

³⁹ Julie H. Reiss, 1999, οπ. π. σελ. 8.

⁴⁰ Germano Celant, *Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art*, επ. Barbara Ferriani και Marina Pugliese, Getty Publications, Λος Άντζελες, 2013, σελ., 16.

ενσυνείδητη πράξη με πιο διακριτούς τους όρους της επιθυμίας και της πρόθεσης του δημιουργού. Η εικόνα υπήρξε για χρόνια το μοντέλο της πραγματικότητας, όπως αναφέρει ο Wittgenstein στο *Tractatus Logico-Philosophicus*, στα έργα όμως αυτά ο θεατής εισέρχονταν πλέον σε έναν χώρο που είχε καταργηθεί η φύση της πλαστής εικόνας, δηλαδή τόσο πλασματικής όσο και πλασμένης, έχοντας ακυρωθεί η συνθήκη της απόστασης από το έργο τέχνης, με αποτέλεσμα αυτός να γίνεται αυτόματα οργανικό του κομμάτι. Η γενική πρόθεση απομακρύνονταν από την υπεροχή του ρόλου της τέχνης και έκλινε προς την προτίμηση της εμπύθισης στην καθαυτή ροή της ζωής, με τους καλλιτέχνες να μετατρέπονται από παραγωγούς ολοκληρωμένων εικόνων σε κατασκευαστές μιας τρισδιάστατης διαδικασίας χωρίς όρια⁴¹. Ενώ το Dada πρέσβευε, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, στην δομή χωρίς αρχή, στα περιβάλλοντα πλέον προτάσσεται η δομή ενός έργου χωρίς όρια.

Η χρονική περίοδος επομένως που διαμόρφωσε την εγκατάσταση στη μορφή που παρουσιάζεται και σήμερα είναι οι δεκαετίες του 1960 και 1970. Την περίοδο αυτή γεννήθηκαν εκείνα τα κινήματα, η σκέψη και η λειτουργία των οποίων θεωρείται καταλυτική για το είδος της εγκατάστασης. Κατά τη διάρκεια του 1960 σημειώνονται βέβαια και μεγάλα ιστορικά γεγονότα τα οποία σηματοδοτούν την απαρχή μιας νέας αντίληψης σε αρκετούς τομείς, συμπεριλαμβανομένων βέβαια και των τεχνών. Στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής⁴², όπου επικεντρώνεται και το ενδιαφέρον της έρευνας στην παρούσα φάση, το 1960 εξελέγη από την παράταξη των Δημοκρατικών ο νεώτερος έως τότε σε ηλικία πρόεδρος, ο John F. Kennedy, ο οποίος δολοφονήθηκε τρία χρόνια αργότερα. Το 1960 είναι το έτος που οι Η.Π.Α πραγματοποίησαν την αποστολή των πρώτων στρατευμάτων στο Βιετνάμ, ξεκινώντας έναν πόλεμο ο οποίος αναστάτωσε τόσο το εσωτερικό της χώρας όσο και ολόκληρο τον πλανήτη. Ο βαπτιστής ιερέας και αρχηγός του κινήματος των πολιτικών δικαιωμάτων Martin Luther King Jr. έδωσε το 1963 το διάσημο λόγο του *I have a dream* και την επόμενη χρονιά έγινε νόμος η Πράξη Πολιτικών Δικαιωμάτων του 1964, υπογεγραμμένη από τον Πρόεδρο Lyndon B. Johnson. Ένα χρόνο αργότερα ο Martin Luther King Jr. οργάνωσε την ειρηνική διαμαρτυρία στην Αλαμπάμα. Δολοφονήθηκε το 1968, τρία χρόνια μετά.

⁴¹ Germano Celant, 2013, οπ. π. σελ., 15.

⁴² Για την Ευρώπη η πολιτική αναταραχή εκδηλώνεται έντονα με τον Μάιο του '68 να αποτελεί σημείο αναφοράς για τις πολιτικές εξελίξεις στην Ευρώπη ακόμη και σήμερα, και βέβαια η Ελλάδα ήδη από το 1967 βρίσκεται υπό στρατιωτικό καθεστώς μέσα σε ένα κλίμα γενικής πολιτικής αστάθειας στην περιοχή των Βαλκανίων.

Επιπλέον είναι η εποχή που οι υπερδυνάμεις «μάχονται» για την επικράτηση στο διάστημα σε ένα παιχνίδι πολιτικής υπεροχής και επίδειξης με την τεχνολογία να σημειώνει εξαιρετική πρόοδο, καθώς το 1964 παρουσιάζεται η γλώσσα προγραμματισμού ηλεκτρονικών υπολογιστών BASIC. Τόσο ο χώρος του διαστήματος, όσο και της τεχνολογίας άσκησαν τη γοητεία τους στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση. Αυτή τη δεκαετία πραγματοποιήθηκαν τηλεοπτικές παραγωγές όπως το *Star Trek* στις Ηνωμένες Πολιτείες και το *Dr. Who* στην Αγγλία. Το 1968 προβάλλεται στις κινηματογραφικές αίθουσες η ταινία επιστημονικής φαντασίας, είδος το οποίο ανθεί τη δεκαετία αυτή, του σκηνοθέτη Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey*⁴³. Όσον αφορά τη μουσική είναι η εποχή που πρωτοεμφανίζονται οι *Beatles*, το περιοδικό *Rolling Stone* και οργανώνεται για πρώτη φορά το μουσικό φεστιβάλ του Woodstock.

1.3.2 Περιβάλλοντα I.

Ο Allan Kaprow έκτος από καλλιτέχνης, επειδή στήριζε θεωρητικά κάθε βήμα του αποτελεί ένα παράδειγμα εικαστικού, ο οποίος χρησιμοποιεί συχνά το γραπτό λόγο. Ύστερα από έργα άτακτης συνάθροισης αντικειμένων και συσσώρευσης υλικών, όπως στα έργα *An apple shrine* και *Yard*⁴⁴(εικ. 7 και 8) παρουσίασε το 1962 στην γκαλερί Smolin το περιβάλλον *Words* (εικ. 9), το πιο τεχνικά επεξεργασμένο περιβάλλον μέχρι

⁴³ Ο Robert Smithson στο κείμενο του *Entropy And The New Monuments* συνδέει τα αρχιτεκτονικά τοπία των ταινιών επιστημονικής φαντασίας με μία νέα μνημειακότητα η οποία παρουσιάζεται αντιστοίχα και στα έργα των καλλιτεχνών του μινιμαλισμού. Σε αυτές τις ταινίες ο χρόνος συστηματικά ελλιώνεται στις ελάχιστες μονάδες του, ακυρώνοντας τις μεγάλες αφηγήσεις ανά τους αιώνες. Η ταινία σε σενάριο του Stanley Kubrick και του Arthur C. Clark αποτελεί μία προσαρμογή του ομότιτλου βιβλίου επιστημονικής φαντασίας του Arthur C. Clark. Η πλοκή της ταινίας βασίζεται σε μία παραλληλεπίπεδη μαύρη κατασκευή η οποία λειτουργεί ως πύλη μετάβασης από το παρελθόν στο μέλλον. Όταν ένας γιατρός και μία ομάδα αστροναυτών αποστέλλονται σε μια μυστηριώδη αποστολή, το σύστημα ηλεκτρονικών υπολογιστών του διαστημικού σκάφους στο οποίο επιβαίνουν εμφανίζει μία παράξενη συμπεριφορά, οδηγώντας σε μία αναμέτρηση μεταξύ ανθρώπου και μηχανής. Τότε διασαλεύεται η ορθότητα της κρίσης του μυαλού το οποίο οδηγείται σε ένα ταξίδι στο διάστημα, στο χώρο δηλαδή και στο χρόνο, όπως τα περιγράφει ο Smithson, με το παρελθόν και το μέλλον να εντοπίζονται σε ένα «αντικειμενικό» παρόν, όπου ο χρόνος αυτός έχει από ελάχιστο έως καθόλου χώρο, είναι στάσιμος, δεν οδηγεί πουθενά και αντιστέκεται στους νόμους του Newton. *Robert Smithson, The Collected writings The Collected Writings*, επιμέλεια Jack Flam, University of California Press, Berkeley, 1996, σελ. 11.

⁴⁴ Το περιβάλλον *An apple shrine* παρουσιάστηκε το 1960 στην γκαλερί Judson και το *Yard* αποτελούσε έργο της έκθεσης *Environments, Situations, Spaces* στην γκαλερί Martha Jackson το 1961. Τόσο ο Kaprow, όσο και ο Cleas Oldenburg και ο Jim Dine δημιουργούσαν περιβάλλοντα στα οποία ο θεατής εισέρχονταν πλήρως στο χώρο του έργου. Επέλεξαν χώρους σε γκαλερί στο κέντρο της Νέας Υόρκης, οι οποίες παρείχαν τη δυνατότητα πειραματικών παρουσιάσεων. Οι εμπορικές γκαλερί δεν μπορούσαν να προσέφεραν το γόνιμο εκείνο χώρο όπου τα περιβάλλοντα θα παρουσιάζονταν με ζωηρό τρόπο, οργανικά, ακόμη και βρώμικα. Claire Bishop, 2005, οπ. π. σελ. 23. Γεγονός αποτελεί, επιπλέον, ότι η εμπορικότητα των έργων αυτών ήταν αμφίβολη έως ανύπαρκτη.

τότε, το οποίο προσαρμόστηκε απόλυτα στο χώρο⁴⁵. Η έντονη θεατρικότητα των προηγούμενων έργων είχε μετριαστεί και το αίσθημα έκπληξης και σοκ που προσέφεραν ως παραβατικά θεάματα είχε χαθεί. Ο Kaprow γνώριζε το έργο του John Cage 3'44" του 1952, όπου ο θεατής συμμετείχε στο πλαίσιο μιας παθητικής ένταξης, και στα τρία λεπτά και σαράντα τέσσερα δευτερόλεπτα σιωπής οι περιφερειακοί ήχοι συνέθεταν το έργο. Είχε παρακολουθήσει επίσης τις διαλέξεις σύνθεσης και πειραματικής μουσικής του Cage στο New School for Social Research. Παρέμενε όμως πιστός στην επιθυμία του για ενεργή συμμετοχή του θεατή με τέτοιο τρόπο που σχεδόν του απέδιδε ευθύνη για την τροπή του έργου⁴⁶, όπως στα happenings για τα οποία έγινε αναφορά πιο πάνω.

Με παρόμοιο τρόπο ο Kaprow στο περιβάλλον *Words* κατηύθυνε σχεδόν σκηνοθετικά τον επισκέπτη. Είχε χωρίσει το χώρο της γκαλερί σε δύο μικρά δωμάτια. Οι τοίχοι του πρώτου δωματίου ήταν καλυμμένοι με τυχαίες λέξεις, είτε γραμμένες με το χέρι πάνω σε χαρτί, είτε τυπωμένες σε ρολλά από καμβά, τις οποίες μπορούσαν οι επισκέπτες να τοποθετήσουν όπως ήθελαν και να τις διαβάσουν ως κείμενο με διαφορετικές κατευθύνσεις. Υπήρχαν τρία μαγνητόφωνα, από τα οποία ο ίδιος ο Kaprow ακούγονταν να διαβάζει λέξεις, όπως και μπορούσαν να παίζουν είτε και τα τρία μαζί, είτε μεμονωμένα το κάθε ένα από αυτά. Στους τοίχους αναβόσβηναν λευκές και κόκκινες λάμπες. Στο δεύτερο μικρότερο δωμάτιο οι τοίχοι ήταν βαμμένοι με σκούρο μπλε χρώμα και ήταν καλυμμένοι με γκραφίτι. Κιμωλίες με χρώμα κρέμονταν από σχοινιά και ο επισκέπτης επιτρέπονταν να σχεδιάσει κάτι στους τοίχους ή να γράψει κάποιο μήνυμα. Ο χώρος ήταν γεμάτος από σκισμένες λωρίδες σεντονιών, οι οποίες κρέμονταν από την οροφή και κάθε μια από αυτές είχε κολλημένο πάνω της ένα λευκό χαρτί, στο οποίο μπορούσε κάποιος να γράψει. Στο δάπεδο ένας φωνογράφος

⁴⁵ Περιβάλλοντα όπως αυτό, που λειτουργούν δηλαδή ως πλήρης χώρος καταλαμβάνοντας ένα ολόκληρο δωμάτιο και εφαρμόζουν απόλυτα σε αυτό παρουσίασαν τόσο ο Oldenburg όσο και ο Samaras, σε μια συνέχεια της λογικής του *Merzbau* αλλά με διαφορετικές αναφορές και συμφραζόμενα. Το *The store*, 1961, του Oldenburg ήταν ουσιαστικά ο χώρος βιτρίνα του εργαστηρίου όπου εξέθετε τα προς πώληση γλυπτά του. Τοποθέτησε μικρά γλυπτά από ύφασμα εμποτισμένο σε γύψο και επιχρισμένα με χρωματιστά βερνίκια στο χώρο τον οποίο κάλυψε κάθε ελεύθερη επιφάνεια με μπογιά και σχημάτισε μία ταπετσαρία από ύλη και χρώμα. Το ενωποιημένο αυτό σύνολο εκτεθημένο σε βιτρίνα άνοιξε έναν διάλογο με το θεατή και σχολίαζε τις εμπορικές πρακτικές στην τέχνη. Ο Samaras με το *Room*, 1964, επεδίωξε την προσομοίωση της πραγματικής εμπειρίας με τον πλέον πιστό τρόπο. Στην ατομική του έκθεση στην Green Gallery μετέφερε όλα τα περιεχόμενα του δωματίου του στο πατρικό του σε ένα δωμάτιο ίδιου μεγέθους, κατασκευασμένο μέσα στην γκαλερί. «Ήθελα να κάνω το πλέον προσωπικό πράγμα που θα μπορούσε να κάνει ένας καλλιτέχνης... Ήταν η πλέον ολοκληρωμένη εικόνα του εαυτού μου που θα μπορούσε να υπάρξει χωρίς τη φυσική μου παρουσία» *Lucas samaras, Αναδρομική*, επ. Κατερίνα Κοσκινά, Εθνική Πινακοθήκη, Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστόπουλου, Αθήνα, 2005, σελ. 55.

⁴⁶ Allan Kaprow στο Michael Kirby, *Happenings*, Νέα Υόρκη, E.P. Dutton & Co., 1965, σελ., 46

έπαιζε χαμηλόφωνα ψιθύρους, τους οποίους ο επισκέπτης μπορούσε να ακούσει μόνο αν πλησίαζε αρκετά το αυτί του στο ακουστικό και για να γίνει αυτό έπρεπε να γονατίσει.

Κατά τη διάρκεια της έκθεσης το έργο βρίσκονταν σε μία συνεχή μεταβολή, η οποία υποκινούνταν από τον καλλιτέχνη, αλλά επιτελούνταν με ελευθερία από τον επισκέπτη. Οι λέξεις άλλαζαν ανάλογα με τις επιλογές του εκάστοτε επισκέπτη και κάθε φορά που προστίθεντο νέες λέξεις, προστίθετο ένα νέο μέρος στο έργο για τον επόμενο θεατή, κάνοντας την επίσκεψη μοναδική εμπειρία για καθέναν επισκέπτη ξεχωριστά. Οι επισκέπτες αποτελούσαν κατ' επέκταση το όργανο της ολοκλήρωσης του έργου, η οποία δε θα μπορούσε να προσδιοριστεί από πριν ή ακόμη να ελεγχθεί στην πορεία.

Το words είναι ένα περιβάλλον, το όνομα του οποίου αποδίδεται σε μια τέχνη όπου κανείς εισέρχεται, υποβάλλεται και με τη σειρά του επηρεάζεται από αυτή. Αν κάτι το καθιστά διαφορετικό από τα άλλα είδη τέχνης είναι η παροδικότητα και το ότι αυτή είναι απρόβλεπτη. Είναι όπως ένα μεγάλο μέρος της σύγχρονης παραγωγής σήμερα, η οποία διαμορφώνεται από τον πραγματικό και καθημερινό κόσμο... Εντοπίζω τον εαυτό μου μέσα στην ατμόσφαιρα της πόλης, ανάμεσα σε μεγάλες διαφημιστικές πινακίδες, εφημερίδες, πεζοδρόμια και τοίχους, σε σοκάκια με κακογραμμένα συνθήματα, στο βουητό μιας διάλεξης, ακούγοντας μυστικά που ψιθυρίζονται, πλανώδιους πωλητές στην Times Square, αποσπάσματα από ιστορίες και συζητήσεις που ακούει κανείς τυχαία στο Automat. Όλα αυτά συγκεντρώθηκαν και σχημάτισαν μία συνθήκη, στην οποία με σκοπό να ζήσει κανείς με την πλήρη έννοια του όρου, πρέπει να εμπλέξει ενεργά τον επισκέπτη. Αυτό ίσως να είναι δύσκολο για εκείνους που έχουν συνηθίσει να κρατούν μία σεβαστή απόσταση απαραίτητη για την παλαιότερη τέχνη. Αλλά αν βάλουμε προσωρινά στην άκρη το θέμα της ιερότητας των αισθητικών ζητημάτων και εντοπίσουμε στο έργο Words λειτουργίες ανάλογες με κάποιες από τις οποίες είμαστε κανονικά εξοικειωμένοι - να μουτζουρώνουμε, να κάνουμε αναγραμματισμούς ή να «χτίζουμε» λέξεις όπως στο Scrabble, να ψάχνουμε την κατάλληλη λέξη για να εκφράσουμε μία σκέψη, να ανεβαίνουμε σε μία σκάλα για να κρεμάσουμε έναν πίνακα στον τοίχο, να ακούμε μουσική, να αφήνουμε σημειώματα σε κάποιον - τότε ο προσιτός χαρακτήρας του έργου θα περάσει στον θεατή και τόσο η τέχνη του, όσο και το μυστήριό του, θα

γίνουν έκδηλα. Αμφιβάλλω αν η απλή παθητική παρατήρηση αποτελεί ιδιαίτερη ανταμοιβή.⁴⁷

1.3.3 Περιβάλλοντα II. Θεωρία και αισθητική.

Ο Kaprow με σταθερότητα θεωρητικοποιούσε τις εικαστικές του πράξεις, δημιουργώντας σύγχυση στο χώρο της κριτικής, τόσο με το εικαστικό του έργο, όσο και με τις ερμηνευτικές του προσεγγίσεις. Μέρος των κριτικών τέχνης έκαναν προσπάθειες ώστε να κατανοηθεί η συνολική του πρακτική, αλλά ήταν σύνηθες το γεγονός να χρησιμοποιούν παραποιημένες ή παραλλαγμένες τις θεωρίες που είχε αναπτύξει και δημοσιεύσει ήδη ο ίδιος ο Kaprow, ως υποκατάστατο μιας πραγματικής έρευνας. Αυτό συνέβη στην πλειονότητα των εκθέσεων και παρουσιάσεων των καλλιτεχνών που δημιουργούσαν περιβάλλοντα και κατά καιρούς οι κριτικές άλλαζαν στόχευση. Μέσα από το ξάφνιασμα μπροστά σε ένα νέο είδος και την ακύρωση των παραδοσιακών μέσων η περιγραφή της άβολης συνθήκης της επίσκεψης μετατράπηκε σε κριτική, όπως και η αδυναμία κατανόησης, ενώ αργότερα το γεγονός της διοργάνωσης εκθέσεων σε πιο κατοχυρωμένους χώρους και όχι στα εναλλακτικά lofts του κέντρου της Νέας Υόρκης, όπως στην περίπτωση της έκθεσης *Environments, Situations, Spaces*⁴⁸, έγινε μέρος της διαλεκτικής ενάντια στα περιβάλλοντα. Τόσο η απουσία της αίσθησης οποιασδήποτε εμπορικότητας που χαρακτήριζε τα έργα⁴⁹, όσο και η φύση τους που βασιζόνταν σε μια άγρια και εφήμερη συνθήκη, εντοπισμένη στην καθημερινότητα, όπου τα υλικά των έργων δεν ήταν άλλο από αντικείμενα ελάχιστης αξίας, χωρίς αισθητικές δομές, δημιουργούσαν έντονες αντιδράσεις στην κριτική.

⁴⁷ Από τον κατάλογο της έκθεσης Allan Kaprow, "About Words," στο *Words*, Νέα Υόρκη, Smolin Gallery, 1962.

⁴⁸ Ιδιαίτερα σφοδρή κριτική ασκήθηκε για την έκθεση *Environments, Situations, Spaces*, που διοργανώθηκε στην γκαλερί Martha Jackson στη Νέα Υόρκη το 1961. Στην έκθεση κλήθηκαν οι George Brecht, Jim Dine, Walter Gaudenk, Allan Kaprow, Claes Oldenburg και Robert Whitman να δημιουργήσουν έργα στο χώρο. Το κάλεσμα προς το κοινό ακολουθούσε τη λογική της ενεργητικής συμμετοχής του σε ένα νέο και δυναμικό είδος τέχνης. Παρά τις αντιδράσεις η Jackson θεώρησε την έκθεση μεγάλη επιτυχία, ως μία έκθεση πρόκληση, τόσο για την ίδια την γκαλερί, όσο και για το κοινό. Martha Jackson, συνέντευξη στον Paul Cummings, 23 Μαΐου 1969, αντίγραφο, *Archives of American Art*, New York, στο Julie H. Reiss, 1999, σπ. π. σελ 37.

⁴⁹ Συνδεδεμένα στενά με την αρχιτεκτονική του χώρου στον οποίο εφάρμοζαν ή τον κάθε χώρο που προσφέρονταν για να παρουσιαστούν, οι εγκαταστάσεις ήταν σχεδόν απολύτως εξαρτώμενες από το πλαίσιο μέσα στο οποίο εκτέθηκαν και για το λόγο αυτό για αρκετά χρόνια θα βρεθούν έξω από την αγορά της τέχνης ως δύσκολες, έως απίθανες, να πωληθούν. Claire Bishop, 2005, σπ. π. σελ. 32.

Η κουλτούρα και η αισθητική των «σκουπιδιών» γινόταν όλο και πιο κυρίαρχη, καθώς οι καλλιτέχνες προσδοκούσαν σε μια συνοχή μεταξύ της πραγματικότητας και του ίδιου τους του έργου. Η ιδέα που έφεραν τα υλικά αυτά που μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως απορρίματα δεν εντοπίζονταν αποκλειστικά στη σχέση με το εφήμερο του έργου τέχνης, αλλά σε σχέση με το ασύμβατο και το ευτελές. Η πλειονότητα των υλικών τόσο στα *happenings* όσο και στα περιβάλλοντα του Oldenburg, Dine, Kargow, Whitman, Samaras και άλλων ήταν φτηνά βιομηχανικά υλικά, παρουσιασμένα πολλές φορές σε συσσωρεύσεις, με αποτέλεσμα να αλλοιώνονται τα αρχικά τους χαρακτηριστικά και να χάνεται εν μέρει η ταυτότητά τους. Η πηγή από την οποία αντλούσαν για να δημιουργηθούν αυτά τα έργα ήταν το αστικό περιβάλλον, η πόλη και η λειτουργία της. Είναι γεγονός πως την περίοδο αυτή η πιθανότητα να αποκτήσουν χώρο τα έργα αυτά σε μουσεία ήταν ανύπαρκτη. Βέβαια αυτό απέρρευε και από την ίδια την πρόθεση των καλλιτεχνών, οι οποίοι αντιδρούσαν στα ιδρύματα και στα μουσεία, επειδή αποτελούσαν αυτά τους χώρους που απέκοπταν και απομόνωναν την τέχνη από την πραγματική ζωή. Ο Kargow ως εκπρόσωπος της έκθεσης *Environments, Situations, Spaces* στο δελτίο τύπου προσκαλούσε το κοινό, παροτρύνοντάς το να ξεχάσει τους καλούς του τρόπους και να μη φοβηθεί να λερωθεί.⁵⁰

Η όλη δραστηριότητα που ουσιαστικά ξεκίνησε από το 1958 με τα *Happenings*, συνυπάρχοντας με το *Action Art* και το *Fluxus* την ίδια περίοδο στην Αμερική και συνεχίστηκε με τα περιβάλλοντα, είχε χρόνο μπροστά της για να αποφασίσει την πορεία της και κατά κύριο λόγο κινήθηκε περισσότερο στο πλαίσιο της *Performance*. Υπάρχει ο ισχυρισμός ότι η μετάβαση από το περιβάλλον στην εγκατάσταση είναι σχεδόν μία αλλαγή στην ορολογία⁵¹, αλλά πιο δόκιμο είναι να δηλωθεί ότι ορισμένα περιβάλλοντα μπορούν να χαρακτηριστούν ως εγκαταστάσεις, γιατί διαφορετικά δημιουργείται η σύγχυση αν αντιστραφεί η φράση και διατυπωθεί ότι οι εγκαταστάσεις είναι περιβάλλοντα. Το οπτικό αφήγημα, ο αυτοσχεδιασμός, το στοιχείο του απρόβλεπτου και του εφήμερου, η συμμετοχή του κοινού που ήταν τόσο καθοριστική για τη λειτουργία και την υποτιθέμενη ολοκλήρωση του έργου, η

⁵⁰ Δελτίο τύπου για την έκθεση *Environments, Situations, Spaces*, 1961, Βιβλιοθήκη MoMA, Νέα Υόρκη, στο Julie H. Reiss, 1999, οπ. π. σελ. 37.

⁵¹ Marina Pugliese, *Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art*, επ. Barbara Ferriani και Marina Pugliese, Getty Publications, Λος Άντζελες, 2013, σελ., 24.

επαναδιαπραγματεύση της σχέσης του έργου με τους χώρους έκθεσης, όλα, αποτελούν χαρακτηριστικά πλέον του έργου τέχνης. Αυτά τα παραπάνω στοιχεία δε μεταφέρθηκαν όμως στο σύνολό τους στην εγκατάσταση και επιπλέον δεν ήταν αρκετά για να οριστεί πλήρως αυτό το νέο είδος. Όπως αναφέρθηκε, ορισμένα περιβάλλοντα εμπίπτουν στην κατηγορία της εγκατάστασης, αλλά αυτό προκύπτει ως παρατήρηση από την έρευνα και όχι από την πρόθεση του καλλιτέχνη.⁵² Άλλωστε ακόμη και χρόνια αργότερα ο Kargow σε συνεντεύξεις του αρνείται τον όρο εγκατάσταση για τα έργα του γενικώς, τόσο αυτής της περιόδου που παρουσιάστηκε πιο πάνω, όσο και για μεταγενέστερα.

1.4 Παραδείγματα και εκδοχές στον υπόλοιπο κόσμο.

Ήδη από τη δεκαετία του 1950 υπήρξαν κινήματα ή καλλιτεχνικές ομάδες των οποίων η δράση ήταν τέτοια που σχετιζόταν με την ανανέωση της αντίληψης στο χώρο των εικαστικών. Οι πυρήνες αυτοί ήταν διάσπαρτοι και χαρακτηριστικά αναφέρουμε το Gutai Group⁵³ από την Ιαπωνία, το Nouveau Réalisme που εντοπίζεται γεωγραφικά κυρίως στη Γαλλία, το Fluxus το οποίο παρουσίασε έντονη δραστηριότητα όχι μόνο στη Νέα Υόρκη, αλλά στη Γερμανία και την Ιαπωνία και η Arte Povera στην Ιταλία. Το Gutai Group προηγείται χρονολογικά. Την ομάδα ίδρυσαν οι Shozo Shimamoto και Jiro Yoshihara το 1954 και το μανιφέστο τους αποτελεί ένα «κατηγορώ» στην προηγούμενη δημιουργία, ξεκινώντας με μία επίθεση λέγοντας ότι *για τη σημερινή συνείδηση, η τέχνη του παρελθόντος, η οποία στο σύνολό της παρουσιάζει μια δελεαστική εμφάνιση, φαίνεται δόλια*⁵⁴ και οι περισσότερες θέσεις τους είναι παρόμοιες με εκείνες του Kargow, των

⁵² Σχετικά με την πρόθεση και την δημιουργία του έργου τέχνης τοποθετείται ο Prisley Livingston στο δευτερο κεφάλαιο του βιβλίου του *Art and Intention* με τον τίτλο *Intention and the creation of art*. Εκεί παρατηρεί και κάνει αναφορά στην έμπνευση, την παρόρμηση και τα διάφορα στάδια και τις διαδικασίες της δημιουργίας αναφορικά με τα έργα τέχνης. Prisley Livingston, *Art and Intention*, Oxford University Press, Οξφόρδη, 2005, σελ. 32.

⁵³ Το κίνημα δημιουργήθηκε το 1955 με ιδρυτή τον Jiro Yoshihara και η δράση του διήρκεσε δεκαοχτώ χρόνια, μέχρι το 1972. Καλλιτεχνικά αναγνωρίστηκαν το 1957 από τον Michel Tapié, κατά τη διάρκεια επίσκεψής του στην Ιαπωνία. Τα μέλη του Gutai Group λειτουργούν με διαφορετικές εικαστικές πρακτικές και γεγονός αποτελεί ότι είδη που έκαναν την εμφανισή τους αργότερα τόσο στην Αμερική όσο και τον υπόλοιπο κόσμο, παρουσιάζονται για πρώτη φορά στην Ιαπωνία. Για παράδειγμα προαναγγέλλεται η Land Art, εκφράσεις του Fluxus, της Art Cinetic όπως επιπλέον της Performance και το Μινιμαλισμού. Το κίνημα αν και απομακρυσμένο γεωγραφικά με τις ποικίλες πρακτικές δείχνει απόλυτα συγχρονισμένο και σε πολλές περιπτώσεις να προηγείται των παγκόσμιων κέντρων δημιουργίας. Στόχος των καλλιτεχνών της ομάδας αποτελούσε η δυναμική έκφραση της ιδιαιτερότητας του κάθε είδους τέχνης ώστε να προσεγγίσουν παράλληλα το χορό, τη μουσική, τον κινηματογράφο και το θέατρο με την αντίληψη της ολικής τέχνης. Bertrand raison, 'Gutai ou le concret aux éclats', *Artistes*, Ap. 11, Ιούνιος-Ιούλιος 1982, σελ. 4-17.

⁵⁴ Το μανιφέστο του Gutai Group παρατίθεται ηλεκτρονικά στην ιστοσελίδα του μουσείου Guggenheim στον παρακάτω σύνδεσμο. <http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html>

καλλιτεχνών των happenings και όσων αργότερα δημιούργησαν περιβάλλοντα, δηλώνοντας πως η τέχνη είναι μία περιοχή όπου εμφανίζεται η δημιουργία και ήταν απόφασή τους να συνεχίσουν με ενθουσιασμό τις δυνατότητες της καθαρής δημιουργικότητας. Πίστευαν ότι μέσα από μία συγχώνευση των ανθρώπινων ιδιοτήτων και των ιδιοτήτων των υλικών ήταν ικανοί να κατανοήσουν με σιγουριά τον αφηρημένο χώρο.

Το Nouveau Réalisme παρουσιάζει δύο ιδιαίτερες φυσιογνωμίες για το χώρο της τέχνης, τον ιδρυτή του θεωρητικό Pierre Restany και τον εικαστικό Yves Klein, ο οποίος αποτέλεσε και τον καλλιτέχνη σκάνδαλο του κινήματος. Το κίνημα, παρά την έντονη δραστηριότητά του, μετά το θάνατο του Yves Klein άλλαξε προσανατολισμό. Παρουσίαζε εικαστικές αναλογίες με την αμερικάνικη Pop Art, αλλά διατηρούσε την αυτονομία του με έργα βασισμένα εν μέρει στη λογική *ready made* του Duchamp και σε πρακτικές όπως το collage και το assemblage. Ο Yves Klein, ως δημιουργός του *Le Vide*⁵⁵ αν δεν έφευγε από τη ζωή το 1962, ίσως η λειτουργία των εικαστικών να ήταν πολύ διαφορετική στον Ευρωπαϊκό χώρο, ακόμη και παγκοσμίως. Ωστόσο δεν μπορεί να ερευνηθεί μία τέτοια πιθανότητα που βασίζεται σε υποθέσεις. Γεγονός είναι ότι το *Le Vide* όπως και η *Symphonie Monotone* αποτελούν έργα αναφοράς για τα δεδομένα της εγκατάστασης και λειτουργούν την ίδια περίοδο με το έργο του αμερικάνικου avant-garde κινήματος, του Fluxus και τον συνθέτη John Cage που βρίσκονταν στο επίκεντρό του. Το Fluxus αποστρέφεται τη δημιουργική ηγεμονία του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, υποστηρίζει την ελευθερία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ανεξάρτητα από το είδος έκφρασης, ενώ οι καλλιτέχνες του κινήματος χρησιμοποιούν ένα εύρος υλικών και μέσων, προωθώντας τη λογική του DIY *do-it-yourself* σε κάθε δημιουργική τους δραστηριότητα. Η οριστική ρήξη, το φαινόμενο δηλαδή της άρνησης του καλλιτέχνη να αυτοπροσδιορίζεται ως καλλιτέχνης επικρατεί τόσο στην Αμερική όσο και στην Ευρώπη. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο κινείται και η Arte Povera με τις ριζοσπαστικές της θέσεις, η οποία αντιτίθεται στη δημιουργία έργων τέχνης, επειδή

⁵⁵ Ο Yves Klein για το έργο του *Le Vide*, τον Απρίλιο του 1958, παρουσίασε την γκαλερί Iris Clert άδεια περιεχομένου τόσο σε επίπεδο έργων όσο και συμβάντος. Le vide στα γαλλικά σημαίνει το κενό και πλήρης τίτλος ήταν *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée: Le Vide*. Η εξειδίκευση της ευαισθησίας στην κατάσταση των πρώτων υλών μέσα σε μία σταθεροποιημένη εικαστική ευαισθησία. Ο εκθεσιακός χώρος ήταν βαμμένος εξ ολοκλήρου λευκός και μόνο το παράθυρο και η κουρτίνα που εμπόδιζε οπτικά την είσοδο στο χώρο ήταν σε μπλε χρώμα. Η δημοσιότητα τόσο του ίδιου του Klein όσο και των εικαστικών πράξεων της εποχής εκείνης στη Παρίσι, που χαρακτηρίζονταν από μία ιδιαίτερη τόλμη, κατέστησε το εικαστικό γεγονός ιδιαίτερα δημοφιλές στα εγκαίνια του οποίου προσήλθαν περίπου τρεις χιλιάδες άτομα.

αυτά αντιμετωπίζονται ως προϊόντα της καταναλωτικής κοινωνίας και ορίζονται ως εμπορεύματα. Το εμπόρευμα, βέβαια, συνεπάγεται τον πλούτο και ο πλούτος παραπέμπει άμεσα στην εξουσία. Ουσιαστική αρχή είναι η μετατόπιση του αισθητικού εγχειρήματος από την παραγωγή αντικειμένων στη ζώνη του θεάματος, ένα θέαμα το οποίο οφείλει να σχετίζεται με την καθημερινή πραγματικότητα του κόσμου. Ο Celant με παράδειγμα το έργο του Kounellis, εξαιτίας της εξαιρετικής δύναμης υποβολής που παρουσιάζει, ονόμασε «φτωχή τέχνη» την τέχνη που ανακαλεί ουσιαστικά συμβάντα της ζωής, τα οποία προσπαθεί μία εύπορη κοινωνία να αγνοήσει.

1.5 Μινιμαλισμός I.

Σε όλες τις παραπάνω δράσεις αποφασιστική θέση στην εξέλιξη του έργου είχε ο θεατής, ο οποίος συχνά λειτουργούσε και με «οδηγίες» που επέβαλε ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Ο χώρος στην ουσία μεταμορφωνόταν και λειτουργούσε ως μία σκηνογραφική πρόταση, η οποία εν μέρει υπαγόρευε και ένα ελαστικό σενάριο. Αυτό αποτελούσε το αφηγηματικό μέρος του έργου, το οποίο παρόλο τον πλασματικό τρόπο εκφοράς του, έτεινε προς μία «κυριολεξία» ακόμη και της πιο πιστής αναπαράστασης. Όλα αυτά τα στοιχεία συνέβαλαν αναμφίβολα με καίριο τρόπο στο πώς εξελίχθηκε η ιδέα της εγκατάστασης.

Κατά τη δεκαετία του 60' όμως το κίνημα που προσέφερε ουσιαστικά με τα χαρακτηριστικά του προς την ολοκλήρωση της εγκατάστασης είναι ο μινιμαλισμός. Ο μινιμαλισμός, ως καλλιτεχνικό κίνημα εντοπίστηκε στη ζωγραφική, τη μουσική και την αρχιτεκτονική, στη γλυπτική όμως κατάφερε να αλλάξει αποφασιστικά τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ αντικειμένου και χώρου. Ο μινιμαλισμός σύμφωνα με τον Robert Morris περιγράφει το αντικείμενο, ως αυτό που αντλεί τις σχέσεις του από το έργο τέχνης και τις μετατρέπει σε λειτουργία του χώρου και σε φως, και ο θεατής από το οπτικό του πεδίο οδηγείται στο να αντιληφθεί πιο ξεκάθαρα το πώς κατοχυρώνει τις σχέσεις του με αυτό, καθώς το παρατηρεί και το κατανοεί από διαφορετικές θέσεις, κάτω από ποικίλους φωτισμούς και μέσα σε άλλο χωρικό πλαίσιο⁵⁶.

⁵⁶ Robert Morris, *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris / Robert Morris*, An October book, The MIT Press Cambridge, Solomon R. Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη, 1993, σελ. 13.

Η νέα αυτή αντίληψη για τη γλυπτική⁵⁷ πήγαζε από τη σχέση που αναπτύχθηκε μεταξύ της γλυπτικής με την αρχιτεκτονική και έβρισκε την έκφρασή της στην κατασκευή. Η γοητεία που ασκούσε το μνημείο της τρίτης Διεθνούς του Tatlin, παρά το γεγονός ότι δεν κατασκευάστηκε ποτέ, όπως και οι κονστρουκτιβιστικές μελέτες και τα έργα του Rodchenko, το δεδομένο δηλαδή της πλήρους μεταστροφής αντίληψης της γλυπτικής από τα έργα των μεγάλων λαξευμένων όγκων σε έργα σύνθεσης υλικών και σχεδιασμού που έτεινε περισσότερο στην αρχιτεκτονική, οδήγησαν μία ομάδα γλυπτών να λειτουργήσουν με μία πιο ριζοσπαστική προσέγγιση σε αυτό το είδος τέχνης. Είναι η ομάδα των μινιμαλιστών.

Σε αντίθεση με το γενικό πλαίσιο της ρήξης των νέων κινημάτων με το παρελθόν, ο μινιμαλισμός άντλησε στοιχεία από παλαιότερα κινήματα και καλλιτεχνικές πρακτικές και ουσιαστικά φαίνεται να συνδυάζει τον κονστρουκτιβισμό, την αφαίρεση και τους πειραματισμούς του Dada, κυρίως να κάνει χρήση της αντίληψης των ready makes του Marcel Duchamp. Τα εικαστικά προϊόντα που παράγει δεν είναι αποτελέσματα ενός βίαιου και θορυβώδους κινήματος, ενώ η ρητορική του έχει χαρακτηριστεί, ατυχώς, έως και δεσποτική⁵⁸. Ο Michael Fried, θεωρητικός και υποστηρικτής του κινήματος, δηλώνει ευθέως στο *Art and Objecthood* του 1967 στην προσπάθειά του να ικανοποιήσει την επιθυμία του να παρουσιάσει την πιο αυθεντική τέχνη της εποχής, εννοώντας το μινιμαλισμό, ότι το πραγματοποιεί με επιθετικό

⁵⁷ Η γλυπτική ξαναπήκε στο προσκήνιο της τέχνης με μία πιο μαζική εμφάνιση καλλιτεχνών, όπου επίκεντρο αυτή τη φορά είναι οι Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Η γλυπτική πάντα παρουσίαζε εξαιρετικούς καλλιτέχνες, αλλά ωχριούσε μπροστά στην εικαστική παραγωγή της ζωγραφικής. Με παραδείγματα όπως ο Rodin, ο Lehmbruck, ο Giacometti, ο Brancusi το ενδιαφέρον στη γλυπτική παρέμενε σταθερό. Για τους περισσότερους όμως καλλιτέχνες αποτελούσε μία δευτερεύουσα ενασχόληση δημιουργίας έργων, κατά κύριο λόγο μικρής κλίμακας, όπως για τον Picasso, Matisse, Degas, Ernst, Miró και άλλους.

⁵⁸ Η Anna Chave υπερασπίζεται την επιχειρηματολογία της ενάντια στο μινιμαλισμό με την κατηγορία ότι στο κίνημα ενέχονται οι αξίες του αμερικανικού κεφαλαίου, όπως και η πολιτική βία. Ερμηνεύσε τις απόψεις του μινιμαλισμού ενάντια στις συμβάσεις στην τέχνη ως κατηγορηματική άρνηση της ανθρωπιστικής αποστολής της τέχνης, παρερμηνεύοντας φράση της Lucy Lippard η οποία βρίσκεται στο κείμενο *Curating by Numbers* βασισμένη σε μία διάλεξη στο συνέδριο *Landmark Exhibitions: Contemporary Art Shows Since 1968*, όπου διατύπωσε το εξής: *Ενώ η εννοιολογική τέχνη προέκυψε σαφώς από το μινιμαλισμό, οι βασικές της αρχές ήταν πολύ διαφορετικές, δίνοντας έμφαση στην «αποδοχή» ενός ανοιχτού τύπου σε αντίθεση με την «απορριπτική» αυτοσυγκράτηση του μινιμαλισμού.* *Tate Papers* Autumn 2009 © Lucy R. Lippard, <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7268>

τρόπο.⁵⁹ Όπως και στην περίπτωση του Allan Kaprow, ως εισηγητή των happenings και των environments στο ευρύ κοινό, έτσι και στον μινιμαλισμό οι καλλιτέχνες θα λειτουργήσουν τόσο με το έργο όσο και με το λόγο τους σε γραπτή μορφή. Ο Robert Morris και ο Donald Judd είναι κάποιιοι από αυτούς, στα κείμενα των οποίων εντοπίζονται οι θέσεις του κινήματος. Πολύ νωρίτερα βέβαια δήλωσαν την πρόθεσή τους για τη νέα εικαστική συνθήκη σε συνεντεύξεις τους ο Sol LeWitt, ο Carl Andre και ο Dan Flavin με τον τελευταίο να περιγράφει τη σχέση του με τον κονστρουκτιβισμό ως έξης: *ο Κονστρουκτιβισμός μου είναι η γενιά όλων εκείνων των σχεδιασμών που προκύπτουν από τον πολλαπλασιασμό των ποιοτήτων των επιμέρους συστατικών στοιχείων.*⁶⁰ Βασική αντίδραση, την οποία δηλώνουν απερίφραστα, είναι αυτή με τον κυβισμό, καθώς προκύπτουν θεμελιώδεις διαφορές, οι οποίες αποτελούν και πυρήνα του κινήματος. Δεν είναι λοιπόν κυβισμός και δεν είναι αφηρημένος εξπρεσιονισμός, αλλά συνδυάζοντας την κατασκευή, την αφαίρεση και στοιχεία του Dada και εφαρμόζοντάς τα στη γλυπτική οι μινιμαλιστές σχημάτισαν το προσωπικό τους καλλιτεχνικό ιδίωμα και είναι αυτοί που θα δώσουν σημαντική ώθηση προς την ολοκλήρωση του είδους της εγκατάστασης.

1.5.1 Μινιμαλισμός II. Η γλυπτική.

Ο Robert Morris στο κείμενό του *Notes on Sculpture* περιγράφει πώς δομήθηκε η σχέση που απέκτησε η νέα γλυπτική⁶¹ με τον κονστρουκτιβισμό: *ο Tatlin ήταν ίσως ο πρώτος που απελευθέρωσε τη γλυπτική από την αναπαράσταση και την κατοχύρωσε ως μία αυτόνομη φόρμα, τόσο ως προς την εικόνα ή τη μη εικόνα που χρησιμοποίησε, όσο και ως προς την κυριολεκτική χρήση των υλικών*⁶². Κατά τον Morris η ανεικονική αυτή

⁵⁹ Αυτό το κείμενο θα διαβαστεί ως μία επίθεση ενάντια σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες (και κριτικούς) και ως υπεράσπιση προς μία άλλη μεριά καλλιτεχνών. Και βέβαια είναι αλήθεια ότι η επιθυμία να διαχωρίσω το τι αποτελεί για μένα αυθεντική τέχνη της εποχής μας από την υπόλοιπη παραγωγή τέχνης, ανεξάρτητα από την αφοσίωση, το πάθος και την ευφύια των δημιουργών, υποδεικνύεται από το γεγονός του να μοιραστώ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά τα οποία σχετίζονται με την ιδέα του *literalism* και του *θέατρου*. Michael Fried, *Art and Objecthood, Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, Chicago, 1967, σελ. 167.

⁶⁰ Από συζήτηση με τον φωτογράφο και κινηματογραφιστή Hollis Frampton στο *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 2005, σελ., 471.

⁶¹ *The New Sculpture*, η νέα γλυπτική είναι ο τίτλος άρθρου του Greenberg για τη μεταβατική περίοδο από τον κυβισμό σε μία κατασκευή/γλυπτική. Clement Greenberg, *Art and culture*, Beacon Press, Βοστώνη, 1961, σελ. 139.

⁶² Morris, 1993, σπ. π., σελ. 3.

γλυπτική αποκτά την αυτονομία της κυρίως από την εποχή που παράγει το έργο του ο David Smith και είναι πλέον εκείνη η γλυπτική αντίληψη που δεν έχει την ανάγκη πλέον της αρχιτεκτονικής για να υπάρξει. Το μεγαλύτερο μέρος αυτής της γλυπτικής δημιουργείται ακολουθώντας μία διαδικασία πρόσθεσης ή αφαίρεσης, και με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται η σύνθεση. Τα κυρίως μέρη παραμένουν αρκετά διακριτά.⁶³ Τη διαδικασία αυτή ακολουθούσε ήδη στη ζωγραφική ο Frank Stella, ο οποίος κατασκεύαζε τις συνθέσεις του γεμίζοντας τη ζωγραφική επιφάνεια με μοτίβα από ομοειδή στοιχεία. Ο τρόπος με τον οποίο συνέθετε υποδήλωνε την προέκταση του έργου πέραν της ζωγραφικής επιφάνειας, καταργώντας το πλαίσιο και αυτό συνεχίζονταν στους τοίχους και στο σύνολο του περιβάλλοντος χώρου.⁶⁴ Η γραμμική λωρίδα χρώματος του Stella αποτελεί την πρωτογενή μονάδα, το αποτέλεσμα μιας διαδικασίας αφαίρεσης με στόχο την προσέγγιση εκείνου του κατ' εξοχήν δομικού στοιχείου, του οποίου την επανάληψη μπορεί να κατασκευάσει το εκάστοτε έργο. Η τακτική αυτή λοιπόν, πέρασε γρήγορα στη γλυπτική σχηματίζοντας τάσεις και κινήματα όπως, ο μινιμαλισμός, η earth art ή αλλιώς land art, η εννοιολογική τέχνη και άλλα.

Οι ρήσεις του κονστρουκτιβισμού, όπως και οι αναφορές στις χωρικές κατασκευές του Rodchenko ή στο μνημείο της τρίτης διεθνούς του Tatlin, σταδιακά εσίγησαν. Έχοντας αποτίσει οι καλλιτέχνες του μινιμαλισμού αυτό το φόρο τιμής που κατά μία έννοια όφειλαν, προχώρησαν με έντονη την ανάγκη του σχηματισμού της δικής τους ιδεολογίας. Στους κόλπους της Minimal Art ή αλλιώς ABC Art ή primary structures⁶⁵ εντοπίζονταν καλλιτέχνες με διαφορετικό εικαστικό ιδιόλεκτο, αλλά με κοινό όραμα και διάθεση να επαναπροσδιορίσουν τη σχέση τους με τη γλυπτική και τον

⁶³ Donald Judd, *Specific Objects* στο Thomas Kellein, *Donald Judd: Early Work, 1955-1968*, Νέα Υόρκη, D.A.P., 2002. Πρώτη δημοσίευση στο *Arts Yearbook* 8, 1965.

⁶⁴ Η τελική κατάσταση της ζωγραφικής είναι γνωστή πριν από την ολοκλήρωση της (σε αντίθεση με τη θεωρία του αφηρημένου εξπρεσιονισμού). Αυτό δεν αποκλείει εμπειρικές τροποποιήσεις του έργου στην εξέλιξή του, το εντάσσει όμως σε ένα σύστημα. Ένα σύστημα είναι ένα ενιαίο σύνολο, τα μέρη του οποίου επιδεικνύουν κάποιες κανονικότητες. Από τον κατάλογο της έκθεσης *Systemic Painting*, στο Solomon R. Guggenheim Museum's το 1966, υπό την επιμέλεια του Lawrence Alloway στην οποία συμμετείχαν οι Frank Stella, Neil Williams, Ellsworth Kelly, Robert Mangold, Agnes Martin, Kenneth Noland, και Robert Ryman. Σχετικά με την έκθεση στο *Minimal Art: A Critical Anthology*, επιμέλεια Gregory Battock, University of California Press, Berkeley, 1995, σελ. 37.

⁶⁵ Ο όρος Minimal Art κατοχυρώθηκε αντικαθιστώντας άλλους όρους όπως αυτόν της Barbara Rose ABC Art ή reductive art (τέχνη της ελάττωσης) αλλά και object sculpture (γλυπτική του αντικειμένου) από την ίδια, literalist art (της κυριολεξίας) που απέδωσε ο Fried, η Pillard χρησιμοποίησε τον όρο structuralist sculpture (γλυπτική του κατασκευαστή), systemic painting (συστημική ζωγραφική) για τον Alloway, specific objects (συγκεκριμένα αντικείμενα) για τον Judd και unitary objects (ενιαία αντικείμενα) για τον Morris. Τον όρο Minimalism έκανε για πρώτη φορά χρήση ο Richard Wollheim το 1965 σε άρθρο του για να προσδιορίσει την τέχνη που το περιεχόμενό της ήταν πλησιέστερο στη λογική της εικόνων που παράγουν τα ακατέργαστα υλικά, στο Richard Wollheim, *Minimal Art*, *Arts Magazine* 39, αρ. 4, Ιανουάριος 1965, σελ. 26-32.

χώρο στον οποίο αυτή εκτίθεται. Για αιώνες, αναφέρει ο Greenberg, η ζωγραφική μονοπωλούσε την εικαστική έκφραση, γιατί είχε τη δυνατότητα να περιλαμβάνει όλες τις πιθανές οπτικές αξίες και σχέσεις και επιπλέον γιατί μπορούσε να διαχειριστεί την αίσθηση του γούστου μετά το μεσαίωνα, ισορροπώντας τις δυναμικές ανάμεσα στο αντικείμενο της μίμησης και το μέσο που την πραγματοποιούσε, ενώ η γλυπτική δεν μπορούσε να γίνει ανταγωνιστική επειδή παρέμενε αρκετά κυριολεκτική και άμεση.⁶⁶ Ο κυβισμός με το collage απελευθέρωσε τη ζωγραφική επιφάνεια από την οπτική ψευδαίσθηση, δίνοντάς της στοιχεία του φυσικού περιβάλλοντος και οδηγώντας την έτσι προς την κατασκευή. Εξάλλου η εφαρμογή των πολλαπλών οπτικών του αντικειμένου άλλαξε την αντίληψη στη ζωγραφική, αλλά είχε σημαντικές επιπτώσεις και ιδιαίτερες εφαρμογές στη γλυπτική. Πολλές από τις γνωστές συμβάσεις καταρρίπτονταν σταδιακά, αλλά για τους μινιμαλιστές υπήρχε ακόμη χώρος για εξέλιξη στη γλυπτική.

Η νέα αυτή γλυπτική τείνει να εγκαταλείψει υλικά όπως το μάρμαρο, την πέτρα, τον χαλκό ή τον πηλό και να τα αντικαταστήσει με τα βιομηχανικά υλικά που προσφέρονται έτοιμα, όπως είναι το ατσάλι, ο σίδηρος, το γυαλί, το πλαστικό και άλλα. Ο Flavin για παράδειγμα χρησιμοποιεί το φως δημιουργώντας έργα από λάμπες φθορίου, αυτούσιες, χωρίς επεξεργασία και επιχρωματισμούς. Στην ίδια λογική του ready-made κινείται και ο Carl Andre, ο οποίος κατασκευάζει τα έργα του με ομοιόμορφες μονάδες έτοιμων υλικών, τα οποία παρουσιάζουν την ελάχιστη σχέση σύνθεσης μεταξύ τους. Επαναπροσδιόρισε την έννοια της γλυπτικής αποδίδοντάς της την ποιότητα μιας σιωπηλής ποίησης με κυρίαρχους πλαστικούς όρους, όπου κομμάτια μετάλλου, ξύλου ή άλλων υλικών συντίθεντο, ώστε να δημιουργήσουν τελικά χώρο. Όσον αφορά την περίπτωση του LeWitt, ο χώρος τον οποίο αφαιρούσε στα έργα του, τα οποία κατέληγαν σε ευμεγέθεις σκελετούς από προηγούμενες συμπαγείς κατασκευές, δεν είχε ούτε αρχιτεκτονική αντίληψη ούτε χρηστική αξία. Η Krauss χαρακτηρίζει την περίοδο αυτή ως μία αξιοσημείωτη δεκαετία μέσα στην οποία τα αντικείμενα πολλαπλασιάστηκαν σε μία φαινομενικά ατέρμονη και εμμονική αλυσίδα, όπου καθένα από αυτά εξαρτόνταν από το άλλο - μία αλυσίδα, όπου όλα συνδέονταν μεταξύ τους, αλλά τίποτα δεν ήταν αυτοαναφορικό.⁶⁷ Ο τρόπος με τον οποίο ξεκινάνε οι καλλιτέχνες

⁶⁶ Greenberg, 1961, οπ. π. σελ. 140.

⁶⁷ Rosalind Krauss, 'LeWitt in progress', *October*, τομ. 6, Φθινόπωρο 1978, σελ. 60.

του μινιμαλισμού να σκέφτονται για το χώρο και τη σχέση του αντικειμένου με αυτόν απέδωσε αργότερα στην εγκατάσταση χαρακτηριστικά υπέρβασης, ίσως και παράβασης του υπάρχοντος χώρου, προσεγγίζοντάς τον πέρα από τις συμβατικές μεθόδους και υπολογίζοντάς τον σταθερά ως μέρος του έργου.

Η αυτόνομη και απόλυτη φύση της γλυπτικής απαιτεί να έχει το δικό της εξίσου απόλυτο χώρο, σημειώνει ο Morris και συνεχίζει λέγοντας ότι το έδαφος, ο χώρος των τριών και όχι τον δύο συντεταγμένων, προσφέρει την απαραίτητη στήριξη, το απαραίτητο υπόβαθρο, για την μέγιστη αντίληψη του αντικειμένου. Ο Morris υπήρξε ο πιο αμιγής μινιμαλιστής όλων των καλλιτεχνών του κινήματος. Οι μεγάλοι μονοχρωματικοί όγκοι, η ριζική απλοποίηση των σχημάτων και η εγκατάληψη της χρήσης του βάθρου, ώστε το έργο να μοιράζεται τον πραγματικό χώρο στον οποίο κινείται ο θεατής, είναι μερικά από τα κύρια χαρακτηριστικά των έργων του. Σε μερικά από αυτά απουσίαζε σχεδόν ολοκληρωτικά το οπτικό γεγονός σε τέτοιο σημείο που δεν υπήρχε κάτι να δει κανείς.⁶⁸ Επιπλέον το μεγάλο μέγεθος, το οποίο αποκτούσαν τα έργα αυτά, απέκλειε αυτόματα μέρος από τη αίσθηση της όρασης.

Τόσο τα πολυέδρα του Morris, όσο και οι πλέξιγκλας κύβοι του Judd υπηρετούν τις αξίες της ολότητας, της απλότητας, της μοναδικότητας και του αδιαιρέτου σε ένα έργο, όπου η βασική επιδίωξη είναι να αποτελεί ένα και μοναδικό, ιδιαίτερο αντικείμενο. Είναι, καθώς λέει η Krauss αντικείμενα αντίληψης, δηλαδή αντικείμενα τα οποία διεκδικούσαν το βλέμμα κατά τη διάρκεια της οπτικής εμπειρίας, γεγονός που επιτείνονταν από την καθαρότητα του εικαστικού μέσου. Οι μινιμαλιστές δε λειτουργούν με ακυρωτικές ενέργειες, αλλά εκφράζουν τις αξιώσεις που πήραν από τον μοντερνισμό και εφόσον παρέμειναν ανικανοποίητοι από τα αποτελέσματά του τοποθετήθηκαν εκ νέου ενώπιον συμβάσεων. Με τον τρόπο αυτό πέτυχαν μέσω του έργου τους να οξύνουν το βλέμμα των θεατών, προκαλώντας αλλοιώσεις στη συνείδηση τους, καθώς εκκινούν να αμφιβάλουν για τη σταθερότητα της αντίληψής τους. Η πρόθεση πίσω από τα έργα του Morris την περίοδο εκείνη συμπίπτει με όσα διατυπώνει ο Merleau Ponty στο έργο του *Phénoménologie de la perception* το 1945, το οποίο όμως δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στα αγγλικά το 1962. Ανάμεσα στις βασικές θέσεις του Ponty εντοπίζεται η ιδέα ότι το αντικείμενο και το υποκείμενο δεν είναι δύο ξεχωριστές οντότητες, αντιθέτως είναι αμοιβαία συνυφασμένες και

⁶⁸ Dominic Rahtz, *The Rhetoric of Literalism*, readings in American minimal art 1959-1966, Univeristy of Surrey, 2001, σελ. 122.

αλληλοεξαρτόμενες, όπως επίσης ότι η αντίληψη δεν μπορεί να είναι αποκλειστικά ένα οπτικό ζήτημα, αλλά αποτελεί μία πιο ολοκληρωμένη σωματική εμπειρία. Αν πρέπει να αναζητήσουμε τις ποιότητες αυτές σε κάποιο είδος τέχνης, θα τις εντοπίσουμε σίγουρα στην εγκατάσταση.

1.5.2 Το έργο του Robert Morris.

Με αφορμή τα πολυέδρα έργα του Morris *Cloud* (1962) (εικ. 10) και *L-Beams* (1966) (εικ. 11) θα δούμε πώς εκφράζονται εικαστικά οι θέσεις του Ponty και πώς ο Robert Morris αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα καλλιτέχνη του μινιμαλισμού, όπως και υποστηρικτή με θεωρητικό λόγο μέσω των κειμένων που δημοσίευσε. Βασικός σκοπός είναι να επισημανθούν ακριβώς τα στοιχεία εκείνα που προσέφερε το κίνημα αυτό στην πορεία της εγκατάστασης και την κατοχύρωσή της ως ένα νέου εικαστικό είδος.

Το *Cloud* ήταν ένα παραλληλεπίδο διαστάσεων 30x274x274 εκατοστών από ξύλο κόντρα πλακέ βαμμένο με γκρι χρώμα. Βρίσκονταν τοποθετημένο στο ύψος των ματιών, το οποίο κρέμονταν από το ταβάνι με σύρματα. Το έργο αυτό σχετίζεται με ένα παρόμοιο έργο κατασκευασμένο επίσης από κόντρα πλακέ, βαμμένο γκρι με ακριβώς τις ίδιες διαστάσεις, το οποίο ονόμασε *Slab* και είχε τοποθετηθεί επάνω σε βάση, η οποία δεν ήταν ορατή, δέκα εκατοστά πάνω από το έδαφος, δίνοντας την εντύπωση ότι ίπταται.⁶⁹ Στο *Cloud* ήταν ορατή καλύτερα η πλαϊνή όψη, ενώ στο *Slab* η επάνω μεγάλη επιφάνεια. Τα έργα αυτά παρουσιάζουν μία απουσία συμβάντος. Υπάρχουν στο χώρο σε απόλυτη ηρεμία⁷⁰ και μπορούν σχεδόν να περάσουν απαρατήρητα. Ο Morris για καιρό ταυτίζονταν με τις θέσεις του Cage, εκφράζοντας όπως και εκείνος την επιθυμία να εκμηδενίζεται η καλλιτεχνική έκφραση. Μετά από λίγο όμως οι δρόμοι τους διαχωρίστηκαν, από τη στιγμή που ο Morris έπαψε να ενδιαφέρεται, όπως ο Cage, για

⁶⁹ Τα δύο αυτά έργα εκτέθηκαν ξεχωριστά με απόσταση ελάχιστου χρόνου, το πρώτο στην Gordon's Fifth Avenue Gallery το 1962 και το δεύτερο λίγους μήνες μετά, το 1963, στην Green Gallery. Αργότερα ο Morris αποφάσισε να τα συνεκθέσει και τα κατασκεύασε από μόνιμα και σταθερά υλικά και όχι από κόντρα πλακέ, το οποίο είχε χρησιμοποιήσει στις πρώτες εκδοχές στις διαστάσεις που πωλούνταν στο εμπόριο χωρίς την ελάχιστη μετατροπή ή αλλαγή των διαστάσεών τους, με μόνη παρέμβαση την προσθήκη του χρώματος. Οι αναπαραγωγές των έργων αυτών έγιναν από μέταλλο και συνεκτέθηκαν με την ελάχιστη αλλαγή στον τίτλο *Slab (cloud)* και *Slab (platform)*, όπου η λέξη slab μεταφράζεται ως «πλάκα» στα ελληνικά.

⁷⁰ Η Luccy Lippard το περιγράφει ως μορφική σιγή ή σιωπηρές δημιουργίες. Luccy Lippard, 'New York Letter' *Art International*, τομ. 9 αρ. 2 (Μάρτιος 1965), σελ. 46.

την έκφραση του εαυτού, αντίθετα όπως ισχυρίζεται *όλο αυτό που συμβαίνει βρίσκεται στο μυαλό του καθενός μας*⁷¹. Στο *Notes on Sculpture* σημειώνει ότι από το έργο του Cage, όπως και του Barnett Newman απουσιάζουν τα κλιμακούμενα επεισόδια⁷². Ο Judd σχολίασε σχετικά με τα έργα αυτά, *Cloud* και *Slab*, ότι είχε ισοπεδωθεί η ύπαρξή τους και ότι ο Morris σταδιακά οδηγείται σε μία υποτίμηση της γλυπτικής μέσα από ένα παιχνίδι μεταξύ της συμβατικής τέχνης ή της «τυχαίας» μορφής της συνείδησης όπως και της γενικευμένης αδιάφορης συνείδησης.⁷³ Η ουσία του έργου είχε αρχίσει να μεταφέρεται από το ίδιο το αντικείμενο τέχνης στη συνεχώς μεταβαλλόμενη ευάλωτη στις επιδράσεις του φωτός επιφάνειά του, όπως και από την αδιάκοπη μεταβολή της προοπτικής η οποία προέκυπτε από τη μετακίνηση του θεατή. Κατ' επέκταση το έργο άλλαζε σχήμα μέσα από τη σχέση του με τον θεατή, όσο άλλαζε ο ίδιος θέση, ώστε να παρατηρήσει, να το κατανοήσει και σταδιακά να εξοικιωθεί με αυτό.

Στο επόμενο έργο, το *L-Beams*, τοποθέτησε μέσα στο χώρο τρία μεγάλα πολύεδρα στο σχήμα του λατινικού γράμματος L από το οποίο πήραν και το όνομά τους. Τα πολύεδρα αυτά ήταν κατασκευασμένα πανομοιότυπα έχοντας το ίδιο υλικό, κόντρα πλακέ, χρώμα, γκρι, και τις ίδιες διαστάσεις, 243,8x243,8x61 εκατοστών το καθένα. Η αλλαγή στην τοποθέτησή τους τα καθιστούσε διαφορετικά στην αντίληψη του θεατή. Το πρώτο ήταν «ξαπλωμένο» στο πάτωμα, το δεύτερο όρθιο στη μία του πλευρά και το τρίτο ισορροπούσε ανάποδα, τοποθετημένο στις άκρες των στελεχών του, σχηματίζοντας ένα τόξο. Παρά το γεγονός ότι επρόκειτο για πανομοιότυπα ουσιαστικά αντικείμενα σε επανάληψη, η θέση τους στο χώρο και η επίδραση του φωτός μετέβαλε την οπτική αντίληψη που παρήγαγαν, με αποτέλεσμα να μην αναγνωρίζονται από τον θεατή ως όμοια. Η ιδέα πίσω από αυτή την πράξη ήταν να ενισχύσει τη λειτουργία και τη συμμετοχή του σώματος στο επίπεδο της συμπερίληψης του θεατή στο έργο, ενώ παράλληλα με τον τρόπο αυτό προσδιορίζονταν και η συνείδηση για τα αντικείμενα που τον συνθέτουν. Τα οπτικά ελάχιστα, αλλά χωρικά

⁷¹ Απόσπασμα από γράμμα του Robert Morris στον John Cage στις 27 Φεβρουάριο του 1961, στο Branden W. Joseph, 'Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue', *October*, τομ. 81. (Καλοκαίρι, 1997), σελ. 64.

⁷² Morris, 1993, σπ. π., σελ. 2.

⁷³ Τα αντικείμενα του Morris φαίνεται να εκφράζουν αυτή την επίπεδη, μη αξιακή άποψη [...] το έργο του Morris δηλώνει ότι όλα υπάρχουν με τον ίδιο τρόπο μέσα από τη μορφή της ελάχιστης τιμής τους, αλλά σαφώς αποτελούν τέχνη, είναι σκόπιμα χτισμένο, άχρηστο και μη αναγνωρίσιμο. Αυτό θέτει έναν ελάχιστο κοινό παρονομαστή, είναι ένα είδος τέχνης, η οποία υποτίθεται ότι υπάρχει με τον πιο σαφή και σημαντικό τρόπο, αλλά μόλις και μετά βίας δηλώνει την ύπαρξή της. Όλα εντοπίζονται κάπου ανάμεσα και ισοπεδώνονται. Donald Judd, *Complete Writings*, σελ. 117, ('Black, White and Gray', *Arts Magazine*, Μάρτιος 1964).

ισχυρά αυτά αντικείμενα, όριζαν μία ασυνήθιστη ασσυμετρία⁷⁴ εντός ενός εκ νέου αρχιτεκτονικά σχεδιασμένου, κατασκευασμένου και διευθετημένου χώρου. Στο έργο αυτό περισσότερο από κάθε άλλο γίνεται κατανοητός ο αφορισμός ενάντια στη σύμβαση της ψευδαίσθησης και η προτίμηση σε μία κυριολεξία, όπως και η διαφοροποίηση της θέσης του Morris από τη διεύρυνση των δυνατοτήτων της οπτικής προσέγγισης, που προσέφερε στο αντικείμενο μέχρι τότε ο κυβισμός. Το σημείο της θέασης του έργου έχει καταργηθεί ως ιδέα, ο θεατής για να ολοκληρώσει την αντίληψη του ενώπιον του οπτικού γεγονότος που παρουσιάζεται οφείλει να κινηθεί και να το παρατηρήσει εξεταστικά, πολύ πέραν της οπτικής διαδικασίας. Η Krauss χαρακτηριστικά αναφέρει ότι για να μπει κανείς μέσα στο σύστημα αυτών των έργων είναι όπως στο να εισέρχεται σε έναν κόσμο χωρίς κέντρο, έναν κόσμο αντικαταστάσεων και μεταθέσεων, ο οποίος δε νομιμοποιείται από τις αποκαλύψεις ενός υπερβατικού θέματος. Τέτοια είναι η δύναμη αυτών των έργων, η σοβαρότητά τους, και η απεύθυνση του αιτήματος προς τη νεωτερικότητα.⁷⁵

1.5.3 Θεατρικότητα, θεατής και φως.

Τη σχέση αυτή που αναπτύσσεται μεταξύ του θεατή και του αντικειμένου, τόσο σε σωματικό, όσο και σε πνευματικό επίπεδο την περιγράφει ο Micheal Fried στο κείμενο του *Art and Objecthood* και την ονομάζει *situation*, αναφέροντάς την ως ένα από τα ιδιαίτερος διακριτά στοιχεία του μινιμαλισμού. Όσον αφορά την ατμόσφαιρα μέσα στην οποία παρουσιάζονται τα έργα ο Fried της αποδίδει όρους θεατρικότητας. Ο Judd άλλωστε είχε δηλώσει ότι από τη στιγμή που ο Morris παρουσιάζει τα έργα ως ξεχωριστά κομμάτια δεν έχουμε την δημιουργία ενός περιβάλλοντος και έτσι η αντίληψη που σταδιακά επικράτησε ήταν αυτή της θεατρικότητας.

Στις βασικές θέσεις του Fried λοιπόν, είναι η θεατρικότητα την οποία παρόλο που τη θεωρεί αρνητικό χαρακτηριστικό την αποδέχεται, επειδή του προσφέρει το στοιχείο του εφήμερου στο έργο τέχνης. Άλλη βασική του θέση αποτελεί η *situation*, που θα μπορούσε να μεταφραστεί ως κατάσταση, υπό την έννοια των περιστάσεων, στις οποίες μπορεί κανείς να εντοπιστεί ή ακόμη και σε αυτήν καθ' αυτή την απλή

⁷⁴ Donald Judd, *Complete Writings*, σελ. 165 (*Arts Magazine*, Φεβρουάριος 1965).

⁷⁵ Rosalind Krauss, 1978, οπ. π. σελ. 60.

συνθήκη στην οποία προσδιορίζονται τα πράγματα. Στο μινιμαλισμό με τη συμβολή της μελέτης της αρχιτεκτονικής ως της πλέον ανθρωπιστικής τέχνης, αλλά και συγχρόνως ως επιστήμης, επικράτησε τόσο η σημασία του χώρου για το έργο, όσο και ο σεβασμός στην ανθρώπινη κλίμακα. Η σχέση του κινήματος με τη θεωρία του Dada και την εικαστική πρακτική του Marcel Duchamp δεν ήταν απλά η αντίληψη της χρήσης βιομηχανικών υλικών και προϊόντων ως *objets trouvés* ενός πολιτισμού της μαζικής παραγωγής και της επανάληψης, αλλά αυτή η αντίληψη, η οποία θεωρεί το έργο κατάληξη μιας διαδικασίας που έχει καθοριστεί εκ των προτέρων. Ο μινιμαλισμός απαιτεί την τέχνη ως ιδέα και την τέχνη ως δράση, με τη συμμετοχή του θεατή και την απόκτηση μιας νέας εμπειρίας επαφής με το έργο τέχνης, την ουσιαστική αλλαγή στην αντίληψη της υποδοχής της πραγματικότητας, στην οποία αποκαλύπτεται η εφήμερη διάσταση του χώρου και του χρόνου.

Με αυτές τις θέσεις το σημαντικό αυτό κίνημα του 1960 επηρέασε σημαντικά την καλλιτεχνική παραγωγή των επόμενων δεκαετιών και καθοδήγησε καλλιτεχνικά κινήματα, όπως αυτά της εννοιολογικής τέχνης και της Land art. Ο μινιμαλισμός άδειασε πλήρως το σκηνικό που δημιούργησε ο Karpow με τα περιβάλλοντα, απομακρύνοντας κάθε επιπλέον στοιχείο πληροφορίας, ώστε να δίνεται έμφαση στο θεατή, ο οποίος εμπλέκεται οπτικά με τον τρόπο εκείνο που τον οδηγεί στο να κάνει αναγωγή στις εμπειρίες του και με τον οποίο προσλαμβάνει πληροφορίες, γενικά στον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί, σε ένα διαδραστικό ρόλο με τον ίδιο τον κόσμο. Τη συνθήκη αυτή ονόμασε η Krauss, *sited vision*, και θα μπορούσε να μεταφερθεί στα ελληνικά ως χωροθετημένη όραση.⁷⁶

Το έργο ως αντικείμενο που εκτίθεται υπόκειται πλέον σε μία αρχή μοναδικότητας, η οποία δεν ανήκει σε καμία από τις γνωστές, παραδοσιακές πρακτικές, ούτε στα μέχρι τότε γνωστά είδη τέχνης, όπως η ζωγραφική και η γλυπτική. Τα έργα αυτά για τους δημιουργούς τους αποτελούν τόσο τόπο, όσο και χρόνο που οφείλει να διανυθεί. Τα υλικά υφίστανται την ελάχιστη επεξεργασία, ενώ ο καλλιτέχνης εκμεταλλεύεται και προβάλλει τις βασικές τους ιδιότητες. Το φως δεν είναι στοιχείο για την προβολή των έργων, αλλά αποτελεί πλέον από μόνο του έργο, έχοντας μετατραπεί σε αυτόνομο υλικό, τέτοιο που παρέχει τη δυνατότητα να δημιουργεί καταστάσεις.

⁷⁶ Rosalind Krauss, "Richard Serra: A Translation," στο *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge: MIT Press, 1985, 262-267.

Τα έργα τείνουν περισσότερο σε λευκούς, ψυχρούς χώρους, μέσα στους οποίους δε φαίνεται αρχικά να συμβαίνει κάποιο ιδιαίτερο γεγονός. Είναι χώροι αρμονικοί αλλά κενοί από υλικά αντικείμενα ενώ έχουν ως κύριο υλικό τους αποκλειστικά το φως. Κατ' εξοχήν τέτοιου είδους έργα είναι του Robert Irwin. Ουσιαστικά η πρόθεση του Irwin είναι να απούλοποιήσει την υποδοχή της φαινομενολογίας και να επιδιώξει την αυτόματη αντίδραση με το έργο τέχνης, η οποία είναι βασικά πρωτίστως σωματική και έπειτα νοητική. Ο ίδιος αντιλαμβάνεται τα έργα του ως πράξεις απελευθέρωσης της αντιληπτικής εμπειρίας του θεατή, επιτρέποντάς του να νιώσει πιο έντονα την διαδικασία της θέασης. Μαζί με άλλους καλλιτέχνες ανήκει στο καλλιτεχνικό κίνημα *Light and Space*⁷⁷ το οποίο ξεκίνησε τη δεκαετία του 1960 και μοιράζεται, όπως παρατηρείται, θέσεις του μινιμαλισμού και της γεωμετρικής αφαίρεσης. Ο Irwin κάνει συχνά αναφορές στον Ponty σε κείμενά του και θεωρεί τη συμμετοχή του θεατή και την όξυνση της αντιληπτικής του ικανότητας μέσω της παρατήρησης του έργου τέχνης, ότι έχει μια ηθική διάσταση και πως συμβάλλει στη δημιουργία μιας νέας συνθήκης του πραγματικού. Τη θέση αυτή μοιράζεται με τους συγχρόνους του, έχοντας κοινές προθέσεις τόσο με τον Karpow όσο και με τον Morris, αν και η τοποθέτηση του Irwin δεν είναι καθόλου πολιτική. Η βασική μάλιστα ιδέα πίσω από αυτή τη θέση είναι να ανοίξει τα μάτια του επισκέπτη ώστε να έρθει αντιμέτωπος με την αισθητική πρόκληση ή να αλλάξει το επίπεδο των αισθητικών δυνατοτήτων του κόσμου τον οποίο γνωρίζουμε. Τα έργα του σχεδιάζονται και παρουσιάζονται πλέον σε μεγάλα μουσεία και σε εκθέσεις όπου φιλοξενείται αυτού του είδους η καλλιτεχνική πρακτική.

Το έργο που δημιούργησε στο Walker Art Centre στη Μινεάπολη, το 1971 (εικ. 12), είναι ένα ισχυρό έργο εγκατάστασης παρόλη την απουσία υλικότητας. Πρόκειται για ένα λοξό επίπεδο, από ημιδιαφανές συνθετικό ύφασμα οι διαστάσεις του οποίου έφταναν σε ύψος τα 2,5 μέτρα και εκτείνονταν περίπου στα 14.5 μέτρα, καλύπτοντας

⁷⁷ Το κίνημα εντοπίζεται κυρίως στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής με χρονολογική εκκίνηση τα μέσα της δεκαετίας του 1960. Βασικός εμπνευστής του ήταν ο John McLaughlin. Το ενδιαφέρον του κινήματος στράφηκε προς τα αντιληπτικά φαινόμενα, όπως είναι το φως, το μέγεθος και η κλίμακα. Τα υλικά που χρησιμοποιούνταν για την κατασκευή των έργων ήταν οι πηγές του φωτός, τεχνητές και φυσικές και το αποτέλεσμα της εικαστικής διαδικασίας ήταν εγκαταστάσεις μεγάλης κλίμακας στις οποίες περιλαμβάνονταν αποφασιστικά και ο περιβάλλον χώρος. Κέντρο της εικαστικής πράξης αποτελούσε η διαμόρφωση συγκεκριμένων συνθηκών στο χώρο, είτε κατευθύνοντας το φυσικό φως, είτε χρησιμοποιώντας λάμπες νέον, φθορίου ή άλλους προβολείς για να φωτίσουν αντικείμενα και να μεταμορφώσουν τον ήδη αρχιτεκτονικά σχεδιασμένο χώρο. Για το λόγο αυτό χρησιμοποιούσαν συχνά διαφανή, ημιδιαφανή ή ανακλαστικά υλικά. Στόχος ήταν ο θεατής κάτω από αυτές τις συνθήκες να αλλάξει την εμπειρία του σε σχέση με το φως και άλλα αισθητηριακά φαινόμενα. Το κίνημα παρουσιάστηκε επίσημα στην έκθεση *Transparency, Reflection, Light, Space: Four Artists. Peter Alexander, Larry Bell, Robert Irwin, Craig Kauffman* το 1971 στο UCLA. Το κίνημα επιπλέον παρουσιάστηκε στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1976.

έτσι ολόκληρο τον τοίχο της αίθουσας. Το ύφασμα ήταν τοποθετημένο υπό γωνία 45 μοιρών και καθώς φωτιζόνταν από πίσω με λάμπες φθορίου και προβολείς, δημιουργούσε ένα φωτεινό παραπέτασμα, το οποίο μεταμόρφωνε πλήρως τον προηγούμενα αρχιτεκτονικά σχεδιασμένο χώρο. Τέτοιο παράδειγμα έργου είναι και το *Black Line Volume* (εικ. 13), το οποίο δημιούργησε στο Μουσείο Σύγχρονης τέχνης του Σικάγο το 1975. Το έργο είναι κατασκευασμένο αποκλειστικά από μία μαύρη ταινία 11 εκατοστών που περιτρέχει το δάπεδο στο σημείο που συναντάει τους τρεις κάθετους τοίχους και σχηματίζει ένα παραλληλόγραμμο, δημιουργώντας ένα άλλο όριο στο χώρο, καθώς τον επανασχεδιάζει. Το έργο στο Walker Art Centre στη Μινεάπολη, το *Black Line Volume* όπως και άλλα έργα του, ο Irwin τα ονομάζει *site-determined*.

*Site-determined*⁷⁸, λοιπόν, είναι τα έργα που ανταποκρίνονται στο χώρο και τον σηματοδοτούν. Παράλληλα ορίζει και άλλες τρεις κατηγορίες: τα *site-dominant*, έργα τα οποία δημιουργούνται στο εργαστήριο των οποίων αγνοείται ο χώρος έκθεσης, οπότε και δεν υπολογίζεται αυτός κατά τη διαδικασία της δημιουργίας τους και κατ' επέκταση, τα έργα αυτά οφείλουν να επιβάλλονται στον οποιοδήποτε χώρο, τα *site-adjusted*, έργα τα οποία προκύπτουν μεν από ανάθεση για έναν συγκεκριμένο χώρο, αλλά έχουν τη δυνατότητα προσαρμογής και σε άλλους εκθεσιακούς χώρους και τέλος τα *site-specific*, έργα τα οποία ανταποκρίνονται και εφαρμόζουν σε συγκεκριμένο χώρο και τα οποία δεν έχουν τη δυνατότητα, ούτε είναι κατασκευασμένα με τρόπο ώστε να μεταφερθούν και να στηθούν εκ νέου.⁷⁹ Επιπλέον για τα έργα τα οποία δημιουργούνται επί τόπου στο χώρο χρησιμοποιείται ευρέως ο όρος *in situ*, ο οποίος αν και εμφανίζεται αραιά από τη δεκαετία του '60 δεν αναφέρεται κατ' ανάγκη σε έργα περιβάλλοντος ή αργότερα εγκατάστασης. Είναι περισσότερο μία περιγραφή της διαδικασίας και της σχέσης που αναπτύσσεται ανάμεσα στο έργο και το χώρο. Το έργο λοιπόν πραγματοποιείται *in situ*, προκειμένου να επιτευχθεί μία αλληλεπίδραση των δύο, του έργου και του χώρου.

⁷⁸ Στα ελληνικά η απόδοση προτείνεται στη συγκεκριμένη έρευνα ως χωρικά προκαθορισμένα

⁷⁹ Lawrence Weschler, *Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees: A Life of Contemporary Artist Robert Irwin*, University of California Press, Berkeley, 1982, σελ. 153.

1.6 Site specific - Land Art.

Είναι πλέον σαφής η μεταστροφή από την έκθεση ενός συγκεκριμένου αυτόνομου αντικειμένου στην ενσωμάτωση του χώρου και της παρουσίασης μέσα στις εννοιολογικές παραμέτρους των έργων.⁸⁰ Καλλιτέχνες όπως ο Michael Asher, ο Bruce Nauman, ο Richard Serra και ο Robert Smithson προχώρησαν τις θεωρίες του μινιμαλισμού και διεύρυναν την αντίληψη του Morris για τη λειτουργία του χώρου, τους φωτός και του πεδίου όρασης του θεατή. Στη συνολική τους προσέγγιση σχετικά με το έργο και τον θεατή επισήμαναν το γεγονός ότι κάποιος μπορεί να αντιλαμβάνεται με μεγαλύτερη ευκολία από πριν το δεδομένο ότι ο ίδιος καθιερώνει σχέσεις, καθώς συλλαμβάνει το αντικείμενο από διαφορετικές θέσεις και υπό διαφορετικές συνθήκες φωτός και χωρικού πλαισίου.⁸¹ Τα έργα αυτής της συνέχειας του μινιμαλισμού έχουν ως κυρίαρχο χαρακτηριστικό τους την παρέμβαση στο χώρο και κατά κύριο λόγο το δημόσιο χώρο, μελετούν εμφανώς την αρχιτεκτονική και για την υλοποίησή τους χρησιμοποιούνται κατά κύριο λόγο βιομηχανικά υλικά. Είναι έργα που ανήκουν καθαρά στην κατηγορία που περιέγραψε ο Irwin ως *site-specific*, καθώς κατασκευάζονται και εγκαθίστανται σε συγκεκριμένο τόπο για τον οποίο έχει προηγηθεί ειδική μελέτη και είναι αδύνατο να μεταφερθούν αλλού και να εκτεθούν σε άλλον τόπο πέραν αυτού για τον οποίο σχεδιάστηκαν. Ο Serra και ο Asher παρέμειναν πιο πιστοί στη μελέτη και την εφαρμογή των έργων στο αρχιτεκτονικά δομημένο περιβάλλον, δημιουργώντας παρεμβολές και επανανοηματοδοτώντας τον εκάστοτε χώρο στον οποίο εξέθεταν. Αντίθετα, άλλα παραδείγματα καλλιτεχνών όπως ο Smithson, ο Walter de Maria και ο Christo είχαν απομακρυνθεί επαρκώς από το εντοπισμένο στο χώρο γλυπτικό αντικείμενο, αποφασίζοντας να λειτουργήσουν άμεσα με το ίδιο το τοπίο, το οποίο σηματοδοτούν με το έργο τους, εισάγοντας έτσι στα κινήματα της τέχνης επίσημα την *land art*.⁸²

⁸⁰ Η αυτόνομη και κυριολεκτική φύση της γλυπτικής απαιτεί να έχει τον δικό της εξίσου κυριολεκτικό χώρο. Morris, 1993, σπ. π., σελ. 2.

⁸¹ *Art Since 1900*, 2005, σπ. π. σελ., 530.

⁸² Για τις σχέσεις της γλυπτικής με το τοπίο, όπως και για την αντίληψη του μνημείου, αλλά και για την προσέγγιση αυτών των σχέσεων από αυτή την ομάδα καλλιτεχνών, θα γίνει λόγος σε άλλο σημείο όπου γίνεται αναφορά και για την ανάλυση της Krauss, η οποία υποδέχεται τα έργα αυτά ως μία γλυπτική του διευρυμένου πεδίου, στο άρθρο της *Sculpture in the expand field*. Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expand Field," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986)

Ο Judd στο κείμενο του *Specific Objects* δηλώνει ότι ο χώρος πάντα ανταποκρίνεται και ότι ο πραγματικός χώρος είναι εγγενώς πιο δυνατός και συγκεκριμένος. Η σχέση του έργου τέχνης με τον χώρο έχει κατοχυρωθεί και δημιουργούνται πλέον έργα σε συνάρτηση με αυτόν ή αποκλειστικά από αυτόν, δηλαδή με τον χώρο να γίνεται η ύλη του έργου. Η πορεία που ξεκίνησε από τους γεμάτους χώρους των happenings, την ιδιότυπη σκηνογραφία που παρουσιάζαν τα περιβάλλοντα, τους άδειους χώρους με τα αντικείμενα/έργα της γεωμετρικής αφαίρεσης και το situation, οδήγησε σε μία ενσυνείδητη καλλιτεχνική πράξη με σαφή την πρόθεση για τη δημιουργία ενός έργου που δεν ανήκει στα γνωστά είδη.

Μέσα στη δεκαετία του 1970 συνεχίστηκε η παραγωγή τέτοιων έργων και μάλιστα με την απαίτηση σχεδόν των ποικίλων φορέων και ιδρυμάτων της τέχνης, όπως γκαλερί⁸³, μουσεία και μεγάλες διοργανώσεις. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας αυτής δύο από τις μεγαλύτερες διοργανώσεις τέχνης παγκοσμίως η Documenta 5, στο Κάσελ, με επιμελητή τον Harald Szeemann και η Biennale της Βενετίας του 1976, με επιμελητή τον Germano Celant με την επιμελειακή τους πρακτική και την επιλογή των καλλιτεχνών, σηματοδότησαν την αποδοχή της εννοιολογικής τέχνης και κατοχύρωσαν τη θέση των έργων αυτών, που σε λίγο θα ονομαστούν και επισήμως ως εγκαταστάσεις, στους εκθεσιακούς χώρους.

1.6.1 Η εγκατάσταση και η σχέση της με τα Μουσεία.

Η τέχνη των εγκαταστάσεων, η οποία περιελάμβανε την αντίληψη της συμπερίληψης του επισκέπτη και μπορούσε να μεταμορφώσει εφήμερα τους εκθεσιακούς χώρους, ήταν αρκετά δελεαστική για τα μουσεία. Επί χρόνια όμως εξαιτίας των πολιτικών τοποθετήσεων των καλλιτεχνών και της αδιάκοπης διαμάχης που είχε δημιουργήσει ο πόλεμος στο Βιετνάμ, σε σχέση με τα κρατικά ιδρύματα, αυτού του είδους η τέχνη δεν παρουσιάζονταν, όπως είδαμε και παραπάνω, στα μεγάλα μουσεία. Η αμερικανική κοινωνία διήλθε με δυσκολία τη δεκαετία του 1960, μία δεκατία πολιτικών αναταραχών, για τις οποίες έγινε αναφορά ήδη, με αποτέλεσμα να τείθενται

⁸³ Ήδη από την *minimal art* η κυριαρχία αυτού του λεγόμενου αφαιρετικού έργου ήταν τόσο μεγάλη όπου ο John Perrault ανέφερε τη φήμη η οποία ήθελε πολλές γκαλερί να αρνούνται οποιαδήποτε τέχνη που δεν ήταν *minimal* ή δεν μπορούσε να παρουσιαστεί ως τέτοια. John Perrault στο Barbara Haskell, *Donald Judd* (New York: Whitney Museum of American Art, 1988), σελ. 80 στο Julie H. Reiss, 1999, σπ. π. σελ. 53.

για χρόνια σε αμφισβήτηση κρατικοί οργανισμοί και ιδρύματα, καθώς και μουσεία, όπως το MOMA. Η εγκατάσταση θεωρήθηκε από τους καλλιτέχνες ως ένα από εκείνα τα είδη τέχνης, μαζί με την performance, τη land art και την conceptual art, που είχαν τη δυνατότητα να ικανοποιήσουν και μία κοινωνικοπολιτική ατζέντα και να εκφράσουν την αντίθεση τους στις θέσεις του κράτους, όπως και στην εμπορευματοποίηση της εικαστικής δημιουργίας, αλλά και της καλλιτεχνικής δημιουργίας εν γένει. Η εκδήλωση αυτής της αντίδρασης σταδιακά αμβλύθηκε και οι εγκαταστάσεις ξεκίνησαν να εισχωρούν στα μεγάλα μουσεία. Ένας από τους βασικότερους λόγους ήταν η πρόκληση των μουσειολογικών και εκθεσιακών πρακτικών.

Το πρώτο έργο που καθιέρωσε τις εγκαταστάσεις στο χώρο των ιδρυμάτων ήταν του Robert Rauschenberg στο MOMA το 1969 (εικ. 14). Το έργο με τίτλο *Soundings* αποτέλεσε ιδιαίτερη πρόκληση για το μουσείο και βέβαια έτυχε ευρείας αποδοχής και είχε μεγάλη προσέλευση κοινού. Κατά μήκος ενός τοίχου σε ένα σκοτεινό δωμάτιο είχαν τοποθετηθεί φύλλα διάφανου πλέξιγκλας, τα οποία μπορούσαν να τεθούν σε λειτουργία με ηλεκτρονικό τρόπο από την ανθρώπινη φωνή, αλλά και άλλους ήχους που μπορούσε να κάνει ο επισκέπτης με την είσοδο του στο χώρο. Το έργο έμπαινε σε λειτουργία από την πρόκληση των ήχων και παράλληλα προβάλλονταν απότομα πάνω στα πάνελς από πλέξιγκλας εικόνες από καρέκλες. Η ιδέα της διάδρασης κοινού και έργου ήταν εξαιρετικά ελκυστική για τα δεδομένα του μουσείου, όχι όμως και το γεγονός ότι η διεύθυνση του μουσείου αγνοούσε το τελικό έργο, το οποίο θα παρουσιάζονταν σε αυτήν μόνο την ημέρα που θα ολοκληρώνονταν η τοποθέτησή του στο χώρο. Την ίδια χρονιά διοργανώθηκε στο MOMA η έκθεση *Spaces*, ενώ στο μουσείο Whitney εγκαινιάστηκε η έκθεση *Anti-Illusions/ Procedures/ Materials*. Στις δύο αυτές εκθέσεις συμμετείχε όλη η σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία και το MOMA άλλαζε ραγδαία την εκθεσιακή του τακτική κινούμενο με ιδιαίτερο ενδιαφέρον προς την εμπειρία που αποκομίζει τελικά ο θεατής από την επίσκεψή του σε ένα μουσείο. Οι εκθέσεις αυτές με έργα που συμπεριελάμβαναν τον επισκέπτη ήταν πιο φιλικές για αυτόν και κατ' επέκταση καθιστούσαν τη σύγχρονη τέχνη πιο δημοφιλές φαινόμενο.

Οι εναλλακτικοί χώροι και τα μουσεία υποδέχτηκαν μέσα στη δεκαετία του '70 την εγκατάσταση, ενώ παράλληλα παρατηρείται η γένεση μικρών ακαδημαϊκότροπων ιδρυμάτων. Οι καλλιτέχνες δείχνουν να προτιμούν και τις δύο εκδοχές, είτε δημιουργώντας με αναθέσεις για τα μουσεία, είτε σε μικρούς εναλλακτικούς χώρους,

απελευθερωμένοι από το βάρος της ιστορικότητας και της σοβαρότητας των ιδρυμάτων και της ακαδημίας. Όλα αυτά δημιούργησαν μία εκτενή εκθεσιακή δραστηριότητα βασισμένη στο δημοφιλές πλέον νέο είδος της εγκατάστασης. Τα έργα αντιμετωπίστηκαν με αυστηρότητα από την κριτική της εποχής, ιδιαίτερα στο δεδομένο της επιβεβλημένης συμμετοχής του επισκέπτη για τη λειτουργία του έργου, την απαίτηση, δηλαδή, να αισθανθεί ο θεατής κάτι, καθώς εισέρχονταν στο χώρο του έργου.⁸⁴ Σε σύντομο σχετικά χρονικό διάστημα οι εναλλακτικοί χώροι καθιερώνονται και παρατηρείται μέχρι το τέλος του 1970 μία επανάληψη στοιχείων της προηγούμενης δεκαετίας, τα οποία ανακυκλώνονται και ξαναπαρουσιάζονται ως κυρίαρχες τάσεις στην εικαστική δημιουργία. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει μία κάμψη στο σύνολο της εγκατάστασης, κάτι που ενισχύθηκε από την αιφνίδια απώλεια σημαντικών καλλιτεχνών, όπως ο Robert Smithson και ο Gordon Matta-Clark. Την ίδια περίοδο η ζωγραφική επανέρχεται στο προσκήνιο, η εγκατάσταση όμως μέσα στη δεκαετία του 1980 κατοχυρώνεται και επίσημα ως ξεχωριστό είδος. Σε αυτό συνέβαλε η θεωρητική προσέγγιση του Owens, ο οποίος με άρθρο του στο περιοδικό *October* την άνοιξη του 1980 παρουσιάζει την εγκατάσταση ως έκφραση του μεταμοντέρνου κινήματος και με τον τρόπο αυτό τοποθετεί την περίοδο εκείνη σε μία πιο συγκεκριμένη και φαινομενικά στέρεη θεωρητική βάση, εντάσσοντάς την σε ένα γενικότερο καλλιτεχνικό κίνημα.⁸⁵ Επιπλέον, ιδιαίτερα σημαντική είναι η κίνηση του μουσείου Whitney στη Νέα Υόρκη, όπου συμπεριλαμβάνονται έργα εγκατάστασης στον εκθεσιακό του προγραμματισμό και παρουσιάζονται ως ξεχωριστή κατηγορία έργων όπως τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη φωτογραφία και το βίντεο.⁸⁶

⁸⁴ Τα έργα της έκθεσης *Spaces* είναι πολύ διαφορετικά. Ο θεατής πρέπει να εισέλθει σε αυτά. Η συμμετοχή είναι αυτόματη και δεν την αρνούνται σε κανέναν. Ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να υπολογίζει σε μία αντίδραση. Η τέχνη του εντοπίζεται στο σχεδιασμό ενός περιβάλλοντος, όπου αυτό αποτελεί και το ίδιο το έργο. Ο σχεδιασμός του οφείλει να παραμείνει ημιτελής. Πρέπει στην πραγματικότητα να είναι σχεδόν κενό ή χαώδες, διαφοροποιημένο ή μη δομημένο, ιδιαίτερα αν η φόρμα αυτή είναι ανοιχτή αυτόματα σε όποιον εισέρχεται. Επιπλέον αυτή η τυχαία είσοδος πρέπει αυτόματα να αποδίδει ένα αποτέλεσμα όσο το δυνατόν λιγότερο ασχημάτιστο. Ο συμμετέχων πρέπει να αισθανθεί ότι η είσοδος του έχει κάποια σημασία, ότι έχει ένα αποτέλεσμα. ...παρά το γεγονός ότι τα περιβάλλοντα που δημιουργούνται είναι ελκυστικά, αποτυγχάνουν στο δεδομένο να γίνει ο επισκέπτης συμμετέχων στο έργο. Carter Ratcliff, "New York Letter," *Art International* 14, αρ. 2, Φεβρουάριος 1970, σελ. 78.

⁸⁵ Ο Owens στο άρθρο του μιλάει για την αλληγορία του έργου τέχνης εκκινώντας με αφορμή τα έργα της *land art* του Smithson και αναφέρει χαρακτηριστικά ότι η οικειοποίηση, ο εντοπισμός του έργου σε συγκεκριμένο χώρο, η παροδικότητα, η συσσώρευση, η παρέκβαση, ο υβριδισμός - αυτές οι ποικίλες στρατηγικές χαρακτηρίζουν το μεγαλύτερο μέρος της τωρινής παραγωγής και το διαχωρίζουν από τους μοντερνιστές προκατόχους τους. Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", *October*, τομ. 2, (Άνοιξη 1980), σελ. 75.

⁸⁶ Julie H. Reiss, 1999, οπ. π. σελ. 132.

1.7 Η εγκατάσταση και η θεωρία του μεταμοντέρνου.

Ο όρος μεταμοντέρνο είχε αποκτήσει αρκετή κινητικότητα σχεδόν δύο δεκαετίες πριν εμφανιστεί επίσημα μέσα από το *La Condition Postmoderne* του Jean-Francois Lyotard. Άλλοτε επρόκειτο για έναν παράξενο νεολογισμό και άλλοτε για ένα παρωχημένο στερεότυπο, το οποίο αποτύγχανε για χρόνια να απολαμβάνει την αξιοπρέπεια μιας συγκροτημένης έννοιας.⁸⁷ Το 1979 ο γάλλος φιλόσοφος Jean-Francois Lyotard πρωτοδημοσίευσε το βιβλίο του για το μεταμοντέρνο και μέσα από αυτό αντικατέστησε πλήρως το παιχνίδι ανάμεσα στις καλλιτεχνικές τάσεις και τα στυλ με τον πολιτισμικό σχετικισμό (στα γαλλικά, *relativisme culturel*), ακυρώνοντας παράλληλα την τέχνη των υψηλών αφηγήσεων οι οποίες κυριαρχούσαν από την εποχή του Διαφωτισμού έως τα χρόνια του μοντερνισμού. Στο μεγάλο κύμα της εποχής που εξέφραζε θεωρητικά το μεταμοντέρνο ανήκει και ο πολιτικός φιλόσοφος Jurgen Habermas, ο οποίος όμως αντιτάσσεται στις θέσεις του Lyotard στο ζήτημα των αφηγήσεων. Παρά το γεγονός ότι τις θεωρεί μη βιώσιμες προτείνει τη γεφύρωση των ιδεολογικών χασμάτων. Το μεταμοντέρνο κίνημα κάλυπτε όλο το φάσμα των τεχνών, ήδη μάλιστα από το 1977 ο Charles Jencks αναφέρεται στο μεταμοντέρνο στο βιβλίο του *The Language of Post-Modern Architecture*, σχετίζοντάς το με την αρχιτεκτονική. Η εποχή του μεταμοντέρνου, ως χρονική περίοδος που ακολουθεί το μοντέρνο, παρουσίασε κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις και προσέφερε ένα μεγάλο εύρος αλλαγών, οι οποίες είχαν ως αποτέλεσμα να δημιουργηθεί και να εγκαθιδρυθεί ένα πλουραλιστικό πολιτιστικό ήθος μέσα στο οποίο οι καλλιτεχνικές πρακτικές πολλαπλασιάζονταν χωρίς συγκεκριμένο στόχο.⁸⁸ Όπως αφήνει και ο Fredric Jameson στο *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* να εννοηθεί, ότι αν ο πολιτισμός είναι σε ένα μεταμοντέρνο στάδιο, τότε αναπόφευκτα και η τέχνη παρουσιάζει την αντίστοιχη «συμπτωματολογία».

Έτσι λοιπόν, εντοπισμένος στη μεταμοντέρνα εποχή και ακολουθώντας τη λογική του Lyotard σχετικά με τις αφηγήσεις, ο Owens αναγνώρισε και απέδωσε

⁸⁷ Στα μέσα της δεκαετίας ο Ihab Hassan εφάρμοσε τον όρο σε ένα εύρος καλλιτεχνών, θεωρητικών και φιλοσόφων, εξαιρετικά ετερογενών μεταξύ τους, ώστε να μπορέσει να σχηματιστεί ένα κίνημα, ένα παράδειγμα ή μία σχολή. Περισσότερο ήταν ένα σύστημα αξιών ή ένα ρεπερτόριο διαδικασιών και συμπεριφορών, τα οποία λειτουργούσαν ως κοινός παρανομαστής, ενώ παράλληλα έκανε πιο συγκεκριμένα τα κριτήρια για το διαχωρισμό μεταξύ των μοντέρνων και των μεταμοντέρνων έργων. Ihab Hassan, 'The Culture of Postmodernism', *Theory, Culture and Society*, τομ. 2, αρ. 3, 1985, σελ. 123

⁸⁸ David Hopkins, *After Modern Art 1945 - 2000*, Oxford University Press, Οξφόρδη, 2000, σελ. 197.

στοιχεία της προσέγγισης αναφορικά με τα έργα των υψηλών αφηγήσεων σε έργα που παρουσιάζουν για τον ίδιο μία αλληγορία, στα έργα της εγκατάστασης. Στα έργα των Andre, Brown, LeWitt, Darboven και άλλων η αλληγορία είναι δομημένη ως αλληλουχίες. Χαρακτηρίζει το εικαστικό αποτέλεσμα που παρουσιάζεται ως μη δυναμικό, αλλά στατικό, τελετουργικό και επαναλαμβανόμενο. Χρησιμοποιώντας ορολογία δανεισμένη από τη γλωσσολογία, αναγνωρίζει στα έργα αυτά μία οριζόντια αλυσίδα σύνταξης γεγονότων, η οποία εξωτερικεύει μία λογική διεργασία, η προβολή της οποίας αποτελεί μία χωροχρονική εμπειρία. Κατά αυτόν τον τρόπο τα έργα αυτά και κατ' επέκταση η ίδια η εγκατάσταση καθίσταται ως η επιτομή της αντι-αφήγησης.⁸⁹ Βέβαια, όπως αναφέρθηκε η πολιτισμική τάση του μεταμοντέρνου λειτούργησε με ανοιχτό το εύρος της εφαρμογής των θεωριών της και όπως είναι λογικό έγιναν συσχετισμοί με μία πληθώρα καλλιτεχνικών πρακτικών, ανάμεσα στις οποίες συγκαταλέγεται και η εγκατάσταση. Γεγονός είναι ότι η θεωρητικοποίησή της άργησε περίπου είκοσι χρόνια από την πρώτη εμφάνιση έργων αυτής της αντίληψης. Επιπλέον, η πραγματικότητα του ίδιου του είδους ήταν τέτοια που καθιστούσε αδύνατη την απόλυτη σχέση της αποκλειστικά με μία μόνο θεωρία. Αυτό γίνεται πιο κατανοητό αν αναλογιστεί κανείς το γεγονός ότι τη δεκαετία του 1980, με την εμφάνιση των νέων μέσων και την κατοχύρωση της χρήσης τους στα εικαστικά, η εγκατάσταση τα αφομοίωσε και άρχισε να μεταβάλλεται χωρίς όμως να χάνει την αρχική της τοποθέτηση ως εικαστικό είδος.

1.7.1 Απεριόριστες δυνατότητες της εγκατάστασης.

Μπορεί η εγκατάσταση να μην τοποθετήθηκε εξ ολοκλήρου κάτω από μία θεωρητική ομπρέλα, εξαιτίας του ευμετάβλητου της φύσης της και της ποικιλομορφίας των εικαστικών προϊόντων που παρουσίαζε, αλλά είναι γεγονός ότι το 1980 εισάγεται επίσημα ως εικαστικό είδος και οι καλλιτέχνες παράγουν έργα με επίγνωση αυτής της αντίληψης και σαφή την πρόθεσή τους προς έναν τέτοιο δημιουργικό προσανατολισμό. Το 1970 οι εγκαταστάσεις επεδίωκαν τη φυσική παρουσία των θεατών και ακόμη περισσότερο την αντίδραση τους σε σχέση με τον διευθετημένο χώρο. Έργα όπως του Bruce Nauman τα οποία προκαλούσαν μια κλειστοφοβική δυσφορία με τους στενούς

⁸⁹ Craig Owens, 1980, οπ. π., σελ. 72.

διαδρόμους που όριζαν την πορεία του επισκέπτη και τον εγκλώβιζαν σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, ακολουθούσαν δραστικές πρακτικές ώστε να πετύχουν τη σωματικά βιωμένη εμπειρία του έργου. Στο *Green Light Corridor* (εικ. 15), έργο του 1970, πέρα από την ασφυκτική συνθήκη που δημιουργούσε ο στενός διάδρομος, φωτισμένος με έντονο πράσινο φως, ο επισκέπτης έχανε την αίσθηση του συγχρονισμού του με το πραγματικό περιβάλλον και αναγκάζονταν να αντιμετωπίσει την πρόκληση της διάβασης, περπατώντας σε πλαϊνή θέση, λόγω της στενότητας του διαδρόμου.

Αντίθετα το 1980 η εγκατάσταση παρουσιάστηκε με το ενδιαφέρον της επικεντρωμένο στη δημιουργία ενός ιδιαίτερα οπτικού και πολυτελούς αποτελέσματος. Στο γεγονός αυτό συνέβαλε αρκετά η χρήση των νέων μέσων, όπως το βίντεο και ο ήχος και η ευκολία με την οποία μπορούσαν πλέον να ενταχθούν στο έργο, όπως και η ανοιχτή συμμετοχή της αρχιτεκτονικής, του θεάτρου και μιας ποικιλίας άλλων καλλιτεχνικών πρακτικών. Τα έργα αυτά έπαιρναν γιγαντιαίες διαστάσεις, ενώ παράλληλα γίνονταν μία υπέρμετρη χρήση πληθώρας υλικών. Την περίοδο αυτή η εγκατάσταση οδεύει προς την επικράτησή της ως το κυρίαρχο εικαστικό είδος. Ως μέσο, όπως έχει ανεφερθεί και σε άλλα σημεία ορίζεται από τη χωρική συνθήκη περισσότερο από τα υλικά τα οποία τη συνθέτουν. Με τη χρήση των νέων μέσων όμως και την εκτεταμένη χρήση υλικών, οι δυνατότητες έγιναν ουσιαστικά απεριόριστες.

Το 1987, ο Βρετανός καλλιτέχνης Richard Wilson, ο οποίος είναι εικαστικός, αλλά και μουσικός και του οποίου το έργο περιλαμβάνει κατ' εξοχήν έργα εγκατάστασης, δημιούργησε το έργο με τον τίτλο *20/50* (εικ. 16). Ο θεατής περπατά κατά μήκος μιας περικλειστης προβλήτας με μεταλλικούς τοίχους, οι οποίοι φτάνουν στο ύψος περίπου της ανθρώπινης μέσης. Ουσιαστικά εισέρχεται σε μία δεξαμενή, η οποία καταλαμβάνει όλο τον χώρο και το τεράστιο αυτό χαλύβδινο δοχείο είναι πλήρες από ένα σκουρόχρωμου αδιαφανές υγρό. Το υγρό αυτό είναι νωπό λάδι σκουριάς και η επιφάνειά του αντικατοπτρίζει το περιβάλλον γύρω από αυτό δημιουργώντας μία κατάσταση μέσα στην οποία αφήνει τον θεατή σε μία αδιευκρίνιστη συνθήκη, σε εκείνο το κενό διάστημα ανάμεσα στον πραγματικό χώρο και την επιφάνεια του λαδιού η οποία τον αντικατοπτρίζει. Το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι εξαιρετικά αποπροσανατολιστικό, καθώς ο θεατής έχει να αντιμετωπίσει μία λεπτή γραμμή αέρα

που διαχωρίζει τον πραγματικό χώρο από το είδωλό του πάνω στην στιλπνή επιφάνεια του λαδιού.⁹⁰

1.7.2 Εγκατάσταση, το παγκόσμιο εικαστικό φαινόμενο.

Η εγκατάσταση αποτελούσε πλέον παγκόσμιο εικαστικό φαινόμενο το οποίο ήταν αδύνατο κανείς να αποφύγει. Οι εναλλακτικοί χώροι και οι γκαλερί το είχαν αποδεχθεί και αναδειξεί στο παρελθόν κατ' επανάληψη, όπως έχουμε ήδη δει. Οι μεγάλες παγκοσμίου ενδιαφέροντος εκθέσεις το είχαν εντάξει σε εκείνες τις μορφές τέχνης που υποστήριζαν και εξέθεταν σταθερά. Μικρότερα και ανεξάρτητα μουσεία είχαν δηλώσει πίστη στο νέο είδος τέχνης, παρουσιάζοντας σταθερά εγκαταστάσεις στους εκθεσιακούς προγραμματισμούς τους. Η εγκατάσταση στις αρχές του 1990 ήταν ένα βήμα πριν την αποδοχή της από το χώρο των ιδρυμάτων και της ακαδημίας, γεγονός που θα σήμαινε και την απόλυτη κατοχύρωσή της. Η τελευταία φορά που το MOMA είχε στρέψει επί της ουσίας το βλέμμα του προς αυτό το είδος εικαστικής δημιουργίας ήταν το 1969 με την έκθεση *Spaces*. Από τότε, μόνο το 1991, εικοσιδύο χρόνια μετά, διοργανώνεται η έκθεση η οποία άνοιξε επίσημα τον «ιερό»⁹¹ χώρο του μουσειακού ιδρύματος στην εγκατάσταση, ολοκληρώνοντας μία διαδρομή προς την ολοκλήρωσή της ως ξεχωριστού εικαστικού είδους, η οποία διήρκεσε περισσότερο από 30 χρόνια. Το ίδιο αυτό μουσείο για την έκθεση *Dislocations* παραχώρησε τους χώρους του στους καλλιτέχνες Louise Bourgeois, Chris Burden, Sophie Calle, David Hammons, Ilya Kabakov, Bruce Nauman, και Adrian Piper για να δημιουργήσουν επί τόπου τα έργα τους. Η εποχή της αντιπαλότητας των δημιουργών των εγκαταστάσεων και των κρατικών ιδρυμάτων ή των μεγάλων μουσείων είχε λήξει, αλλά η κριτική απέναντι στην εγκατάσταση συνέχιζε να ασκείται, αλλάζοντας όμως στόχευση αυτή τη φορά. Η

⁹⁰ Αρχικά η εγκατάσταση παρουσιάστηκε στην Mait's Gallery, στο ανατολικό Λονδίνο. Τα παράθυρα του εκθεσιακού χώρου είχαν μία οπτική πρόσβαση στην αστική ερημιά της περιοχής. Η ατμόσφαιρα του έργου επιτεινόταν από το σκιηκό που προσέφερε το αστικό τοπίο, το οποίο εισχωρούσε από το οπτικό άνοιγμα του χώρου και συνδέονταν νοητά με την παρακμή που βίωνε την εποχή εκείνη, τα τελευταία χρόνια της διακυβέρνησης της Margaret Thatcher (διετέλεσε πρωθυπουργός του Ηνωμένου Βασιλείου από το 1979 έως το 1990), η μεταπονητική βιομηχανία. Η αίσθηση αυτή χάθηκε όταν το έργο απομακρύνθηκε από την αρχική του θέση και εγκαταστάθηκε στο κτίριο της Saatchi Gallery, ως μέρος πλέον της μόνιμης συλλογής. Το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι σαφώς πιο κλινικά καθαρό και εξορθολογισμένο.

⁹¹ Οι εναλλακτικοί χώροι (*Documenta*) δεν αποτελούν το υψηλότερο επίπεδο της τέχνης... όπως είναι τα μουσεία και η τοποθέτηση των εγκαταστάσεων μέσα στον ιερό χώρο του μουσείου καθιστά την εγκατάσταση εξίσου ιερή. Ilya Kabakov στη συγγραφέα του *From Margin to Centre* Julie Reiss σε συνομιλία τους στο Julie H. Reiss, 1999, σπ. π. σελ 137.

συστηματική έκθεση του νέου είδους και ο εντοπισμός του στα επίσημα ιδρύματα επηρέασαν την πρωτοποριακή και καινοτόμα αντίληψη των έργων που δημιουργούνταν και όπως παρατηρεί ο Robert Smith σε άρθρο του στους New York Times: *το αγαπημένο παιδί του ιδεαλισμού στα τέλη 1960 τείνει να μεταμορφωθεί σε ένα κακομαθημένο παιδί της δεκαετίας του 1990, καταναλώνοντας ποσότητες υλικών, χώρο στα μουσεία και την προσοχή, χωρίς να δίνει πολλά πίσω σαν αντάλλαγμα.*⁹² Επιπλέον συχνά θίγεται το ζήτημα πως παραμένει εκκρεμής η αποσαφήνιση του όρου εγκατάσταση.

1.8 Η απόλυτη εγκατάσταση. Η περίπτωση του Ilya Kabakov.

Δεν μπορώ να δώσω μία περιεκτική και ολοκληρωμένη απάντηση στην ερώτηση: τί είναι η εγκατάσταση. Επί της ουσίας αγνώω, παρόλο που σχετίζομαι με αυτήν για πολλά χρόνια με μεγάλο ενθουσιασμό και πάθος.

Με αυτά τα λόγια ξεκινάει ο Ilya Kabakov μία σειρά από διαλέξεις σχετικές με ό,τι ονομάζει “total” installation. Ο Ρώσος καλλιτέχνης δραστηροποιήθηκε καλλιτεχνικά έξω από το επίσημο σοβιετικό σύστημα και σύντομα μετά την πρώτη του ατομική έκθεση στο Παρίσι το 1985 εγκατέλειψε τη Σοβιετική Ένωση και μετανάστευσε στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Θεωρείται ένας κατεξοχήν καλλιτέχνης της εγκατάστασης, τα έργα του οποίου χαρακτήρισαν το είδος, ξεκινώντας την εμφάνισή τους ήδη από τη δεκαετία του 1990. Όπως και ο Richard Wilson που κατασκευάζει πλασματικούς χώρους με αλλαγές στην κλίμακα και στην ακουστική τους αντίληψη, έτσι και ο Kabakov δημιουργεί χώρους με το ίδιο ενδιαφέρον για την αρχιτεκτονική οι οποίοι εγκλωβίζουν ολοκληρωτικά τον επισκέπτη. Οι «απόλυτες» εγκαταστάσεις του Kabakov κάνουν αναφορές τόσο στη συνθήκη σχέσης έργου και θεατή, όπου ο τελευταίος βρίσκεται να εντοπίζεται πλήρως χωρίς περιθώρια ελευθερίας

⁹² Robert Smith, ‘In Installation Art: A Bit of the Spoiled Brat’, *New York Times*, 3 January 1993. <http://www.nytimes.com/1993/01/03/arts/art-view-in-installation-art-a-bit-of-the-spoiled-brat.html?pagewanted=all>

μέσα στο έργο και βέβαια με αναφορές στο απόλυτο καθεστώς της πρώην Σοβιετικής Ένωσης και τις συνθήκες ζωής της μετασταλινικής Ρωσίας.⁹³

Ο Kabakov αναφέρει τρεις κατηγορίες εγκαταστάσεων, αλλά σε καμία από αυτές δεν κατατάσσει το δικό του έργο. Η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει εγκαταστάσεις μικρού μεγέθους, οι οποίες συγκροτούνται από διάφορα αντικείμενα των οποίων η διευθέτηση μπορεί να ποικίλει. Η δεύτερη αφορά εγκαταστάσεις που τοποθετούνται με κλίση προς τον τοίχο, τον οποίο και καταλαμβάνουν, ενδοχομένως και μέρος του δαπέδου. Στην τρίτη και τελευταία κατηγορία εντοπίζονται οι εγκαταστάσεις όπου οι καλλιτέχνες γεμίζουν πλήρως τον χώρο ο οποίος τους προσφέρεται για να εκθέσουν. Και στις τρεις περιπτώσεις ο θεατής είναι απόλυτα ελεύθερος, καθώς ο χώρος που τον περιβάλλει και αυτή καθαυτή η εγκατάσταση είναι δύο δεδομένα, αδιάφορα σε σχέση με αυτό που περικλείεται μέσα τους. Ουσιαστικά υποστηρίζει ότι δε διευθετείται ο χώρος μέσα στον οποίο πραγματοποιούνται οι εγκαταστάσεις, γεγονός που καθιστά τον χώρο, έναν ουδέτερο υποδοχέα.

Από το 1988 ο Kabakov μαζί με τη σύζυγό του Emilia, η οποία είναι μουσικός, επιμελήτρια και εικαστικός, εργάζονται ως δίδυμο, παρουσιάζοντας τα έργα τους στις μεγαλύτερες διοργανώσεις τέχνης και πολλά από αυτά εντοπίζονται σε συλλογές μουσείων, όπως το MOMA στη Νέα Υόρκη και την TATE Gallery στο Λονδίνο. Μαζί εισήγαγαν στις εκθέσεις εκείνες τις εγκαταστάσεις, των οποίων το μέγεθος έλαβε μνημειακές διαστάσεις. Η πορεία των έργων ξεκίνησε από τη δημιουργία χώρων, όπως η εγκατάσταση *The toilet* (εικ. 17), η οποία παρουσιάστηκε το 1992 στην Documenta IX στο Kassel, στη Γερμανία. Οι επισκέπτες του έργου εισέρχονταν σε ένα μικρό κτίριο, όπου εντόπιζαν μία δημόσια τουαλέτα στην οποία υπήρχαν έξι ξεχωριστές καμπίνες. Ο χώρος παρόλ' αυτά ήταν γεμάτος από έπιπλα, τα οποία χρησιμοποιούνται σε ένα σπίτι καθημερινά, όπως ένα κρεβάτι, ένας καναπές, ένα σκρίνιο, μία κρεμάστρα ρούχων και ένα τραπέζι στρωμένο για ένα γεύμα, το οποίο βρίσκονταν σε εξέλιξη. Κυριαρχούσε μεγάλη αταξία και μερικές από τις καμπίνες είχαν μετατραπεί σε ντουλάπες. Μέσα στο χώρο κατά διαστήματα ακούγονταν ένας άνθρωπος να

⁹³ Ο Kabakov έχει δηλώσει επανηλλημένως ότι στράφηκε στις εγκαταστάσεις, εγκαταλείποντας τη ζωγραφική, γιατί φοβήθηκε πως δεν υπήρχε άλλος τρόπος για να αντιληφθεί το νέο του κοινό στη Δύση τις επιπτώσεις που είχε η ζωή στη Σοβιετική Ένωση. Αισθάνθηκε ότι ο καμβάς του δημιουργούσε περιορισμούς, κυρίως στο επίπεδο του χώρου. Έτσι όταν μετακινήθηκε στη Δύση βρήκε ένα πιο πολυδιάστατο μέσο από εκείνο της ζωγραφικής, το οποίο δεν ήταν άλλο από την εγκατάσταση. Τότε μπόρεσε να ικανοποιήσει την επιθυμία του να εντοπίσει τον θεατή μέσα στο έργο και την ατμόσφαιρά του, ώστε να το αντιληφθεί πλήρως.

τραγουδάει, ήχος ο οποίος προέρχονταν από μία από τις τουαλέτες. Βρίσκεσαι σε μία τουαλέτα στη γωνία ενός δωματίου. Ακούς τη φωνή κάποιου, άλλοτε να τραγουδάει και άλλοτε να γελάει. Η ιδέα πίσω από το έργο είναι ότι όλοι μοιράζονται χώρους μέσα σε αυτό το δωμάτιο και ότι υπάρχει ένα μοναδικό μέρος, όπου μπορεί κανείς να είναι μόνος του, ένας χώρος στον οποίο μπορεί να εκφραστεί κανείς χωρίς το φόβο της κρίσης των άλλων.⁹⁴ Όπως και σε άλλα έργα του ο Kabakov δημιουργεί την αίσθηση της ιδιοκτησίας του χώρου από κάποιον τρίτο και πως αυτός μόλις εγκατέλειψε το χώρο και ανά πάσα στιγμή μπορεί να επιστρέψει.

Οι αναφορές με μία ειρωνική διάθεση στην πρώην Σοβιετική Ένωση είναι συχνές στο συνολικό έργο, όπως και στην εγκατάσταση *The Palace of Projects* (εικ. 18) του 1998, η οποία παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Roundhouse στο Λονδίνο. Η εγκατάσταση μιμούταν τη δομή του κτιρίου και ήταν τέλεια τοποθετημένη μέσα σε έναν κεντρικό δακτύλιο από κολώνες, δημιουργώντας έναν περικλειστο χώρο σε σχήμα σπείρας⁹⁵, ο οποίος λάμπει καθώς από μέσα του εκπέμπονταν φως, φωτίζοντας παράλληλα το σχετικά σκοτεινό εσωτερικό του κτιρίου. Ήταν κατασκευασμένο από ξύλο, χάλυβα και ύφασμα, και δομικά ακολουθούσε το σχεδιασμό του Μνημείου της τρίτης διεθνούς του Tatlin. Το κείμενο της έκθεσης αναφέρει ότι «η εγκατάσταση εξετάζει και παρουσιάζει μία φαινομενικά γνωστή και μάλλον ασήμαντη αλήθεια: ο κόσμος αποτελείται από ένα πλήθος έργων συνειδητοποιημένων, σχεδόν συνειδητοποιημένων και μη συνειδητοποιημένων.» Έτσι, παρά την άμεση αναφορά στο ουτοπικό έργο της Σοβιετικής Ένωσης, η απεύθυνση του έργου είναι γενική προς το σύνολο της δημιουργίας και το σύνολο του κόσμου εν γένει. Το ίδιο κείμενο, συνεχίζοντας, υπόσχεται στον θεατή ότι μέσα στο «παλάτι» υπάρχουν πάνω από 60 έργα, μερικά ολοκληρωμένα, πολλά από αυτά ίσως όχι, αλλά ένα το οποίο ίσως είναι του ίδιου του θεατή και το οποίο θα δώσει νόημα και σημασία στη ζωή του. Το κείμενο κλείνει με τον ισχυρισμό πως αξίζει κανείς να ζήσει μόνο αν η ζωή του περιλαμβάνει κάποιου είδους έργο/σχεδιασμό.⁹⁶

⁹⁴ Arifa Akbar, 'From totalitarianism, to total installation', *Independent*, Μάρτιος, 2013.
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/from-totalitarianism-to-total-installation-8550568.html>

⁹⁵ Διαδρομές στα έργα του Kabakov

⁹⁶ <https://ilya-emilia-kabakov.com/installations/>

1.8.1 Εγκαταστάσεις και νέα μέσα.

Ο Kabakon μπορεί να δηλώνει την ίδια αδυναμία να τοποθετηθεί σχετικά με τον σχηματισμό ή την απόδοση ενός ορισμού για την εγκατάσταση, όμοια με αυτή που παρουσιάστηκε στην αρχή αυτής της έρευνας. Ο ίδιος όμως έχει δομήσει μία λογική για τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η εγκατάσταση και παρά τις σαφείς αναφορές στον απολυταρχισμό της Σοβιετικής Ένωσης από όπου ο ίδιος κατάγεται και την απόλυτη σχέση που δημιουργείται μεταξύ χώρου, έργου και θεατή στα έργα που ονομάζει *total installation*, δεν μπορεί να μη γίνει αντιληπτό το γεγονός ότι μέσα από την κατανόηση των όρων της η επιδίωξή του είναι να την παρουσιάζει στην πιο ολοκληρωμένη, απόλυτη μορφή της και όχι πλέον ως μία εν μέρει εκδοχή της. Η περίοδος των πειραματικών εκδοχών έχει λήξει. Καλλιτέχνες όπως ο Kabakon υπολογίζει όλες τις παραμέτρους της εγκατάστασης που προηγουμένως αποτελούσαν σημεία και όχι σύνολα. Ο χώρος, ο χρόνος, το φως, το αντικείμενο και φυσικά ο θεατής είναι τόσο οι έννοιες, όσο και η ύλη του έργου της εγκατάστασης. Οι συνδυασμοί των μέσων με τους οποίους μπορεί να εκτελεστεί είναι άπειροι. Ο σχηματισμός της είναι ευέλικτος και επί της ουσίας αδιαμόρφωτος, γεγονός που έγινε έκδηλο ειδικά τη δεκαετία του 1990 με την υποδοχή των νέων μέσων, όπως το *video*, ο ήχος και αργότερα τα ψηφιακά μέσα.

Ένα τέτοιο παράδειγμα καλλιτέχνη, ο οποίος χρησιμοποίησε τα νέα μέσα, είναι ο Bill Viola. Από το 1970 ξεκίνησε να δημιουργεί έργα βασισμένα σε βιντεοταινίες, έπειτα κατασκεύασε αυτά που ονομάζει αρχιτεκτονικές βιντεο-εγκαταστάσεις όπως και ηχητικά περιβάλλοντα. Οι βιντεο-εγκαταστάσεις του Viola λειτουργούν ως απόλυτα περιβάλλοντα, τα οποία κατακλύζουν τον θεατή σε χώρους γεμάτους από εικόνα και ήχο, χρησιμοποιώντας τεχνολογίες αιχμής. Το 1995 εκπροσώπησε τη χώρα καταγωγής του, τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, στην 46η Biennale της Βενετίας με μία σειρά πέντε βιντεο-εγκαταστάσεων με ήχο υπό τον τίτλο *Buried Secrets*, οι οποίες λειτουργούσαν ως ένα έργο. Επρόκειτο για μια αφηγηματικού τύπου εγκατάσταση⁹⁷ κατά την οποία μέσα από τη διαδοχική παρουσίαση κινούμενης εικόνας και ήχων ολοκληρώνονταν ένα ταξίδι στον φυσικό και πνευματικό κόσμο.⁹⁸

⁹⁷ Σχετικά με την αφηγηματική εγκατάσταση *narrative installation* βλ. Michael Rush, *New Media in Late 20th Century Art*, Thames and Hudson, Λονδίνο, 1999, σελ. 107-111.

⁹⁸ Marilyn Zeitlin (επ.), *Bill Viola: Buried Secrets* (κατ. έκθεσης). Κείμενα Bill Viola, Carl Haenlein, Susie Kalil και Marilyn Zeitlin. Tempe: Arizona State University Art Museum, 1996, σελ. 16.

Οι πέντε εγκαταστάσεις οι οποίες αποτελούσαν το συνολικό έργο του Viola για την 46η Biennale έφεραν τους τίτλους *Hall of Whispers*, *Interval*, *Presence*, *The Veiling* και *The Greeting* (Η αίθουσα των φιθύρων, Διάστημα, Παρουσία, Η κάλυψη με το πέπλο, Ο χαιρετισμός). Ο Viola χρησιμοποίησε την εγκατάσταση εδώ για να παρουσιάσει πέντε επεισόδια μιας μυστικιστικής ιεροτελεστίας, όπου ξεκινούσε στο *Hall of Whispers* (εικ. 19). Σε ένα διάδρομο με δέκα ασπρόμαυρα βίντεο, πέντε σε κάθε μεριά του διαδρόμου, στα οποία εμφανίζονταν ανδρικά και γυναικεία πρόσωπα των οποίων τα μάτια ήταν καλυμμένα, προσπαθούσαν να αρθρώσουν λόγο χωρίς επιτυχία. Οι ακατάλυπτοι ήχοι και οι ψίθυροι στο σύνολό τους έμοιαζαν με μία απεύθυνση πρωτόγονης προσευχής προς το θείο, που δεν όφειλε κανείς να αντιληφθεί με τις αισθήσεις του και δεν ακολουθούσε κανέναν από τους όρους του πολιτισμού για να πραγματοποιηθεί μία επιθυμητή επικοινωνία. Το *Interval* ήταν το στάδιο της κάθαρσης και του εξαγνισμού με δύο μεγάλες προβολές στις οποίες ήταν τοποθετημένες μετωπικά η μία απέναντι στην άλλη. Στη μία προβάλλονταν σκληρές εικόνες με μεγάλη ταχύτητα εναλλαγής, η οποία επέτεινε το βίαιο του περιεχομένου τους και στην άλλη προβολή ο ίδιος ο καλλιτέχνης καθάριζε ως μέρος της ιεροτελεστίας το σώμα του σε μία διαδικασία η οποία κατά διαστήματα εμποδίζονταν και διακόπτονταν από επιθέσεις που δέχονταν από τα δύο αντίθετα στοιχεία της φύσης, το νερό και τη φωτιά. Συνεχίζοντας την πορεία ο θεατής εισέρχονταν στην κυκλική αίθουσα του αμερικάνικου περιπτέρου που παρουσιάζονταν η εγκατάσταση *Presence*. Εκεί η εικόνα απουσίαζε και ο άνθρωπος αναπαρίστατο αποκλειστικά με ηχητικό τρόπο μέσα από μία συρραφή ανθρώπινων φωνών που άλλοτε μιλούσαν και δημιουργούσαν έναν ενδεχόμενο διάλογο και άλλοτε λόγια και γέλια έσπαγαν την όποια λογική ροή. Η προτελευταία αίθουσα παρουσίαζε το έργο *The Veiling* (εικ. 12). Αποτελούνταν από δύο προβολές οι οποίες έπεφταν σε έντεκα πέπλα τα οποία είχαν κρεμαστεί από το ταβάνι σε σειρά. Το φως των προβολών διαπερνούσε τα πέπλα, αλλά η εικόνα που παράγονταν έφτανε αλλοιωμένη και θαμπή στην τελική επιφάνεια προβολής, που ήταν το έκτο κατά σειρά πέπλο. Στο σημείο αυτό συνάντησης των δύο προβολών ένας άντρας και μία γυναίκα συναντώνται με τα στοιχεία της αρχικής τους εικόνας σε «εξαϋλωση» ως φασματικές πλέον μορφές, καθώς απορροφόνταν από τις επιφάνειες των πέπλων. Η συνάντηση είναι και το θέμα του καταληκτικού επεισοδίου αυτού του έργου με τίτλο *The Greeting* (εικ. 21). Σε αυτή τη βιντεοεγκατάσταση ο Viola παρουσιάζει ένα στιγμιότυπο παρόμοιο με αυτό που περιγράφεται στο κατά Λουκάν Ευαγγέλιο στο πρώτο κεφάλαιο και διαδραματίζεται

ακριβώς μετά από τη σκηνή του Ευαγγελισμού, της συνάντησης δηλαδή της Μαρίας και της εξαδέλφης της Ελισάβετ, όπου αποκαλύπτεται η εγκυμοσύνη της πρώτης⁹⁹. Ο Viola σε αργή κίνηση παρουσιάζει τη συνάντηση¹⁰⁰ και τον χαιρετισμό δύο γυναικών υπό το βλέμμα μίας τρίτης γυναίκας, η οποία δε συμμετέχει ενεργά στην αρχική σκηνή. Η γυναίκα που εισέρχεται στο πλάνο ακούγεται να λέει καθαρά τα παρακάτω στη γυναίκα που αγκαλιάζει: *Can you help me? I need to speak to you right away.* (Μπορείς να με βοηθήσεις; Πρέπει να σου μιλήσω αμέσως). Σε επόμενο πλάνο οι τρεις γυναίκες συνομιλούν, αλλά ο ήχος από τον δυνατό άνεμο εμποδίζει την ακουστική πρόσβαση στη συζήτηση και μοιάζει να παρασύρει τα λόγια των γυναικών, ενώ σε δεύτερο πλάνο πραγματοποιείται μία ακόμη συνάντηση δύο αντρών μέσα σε ένα λαμπερό φως.

Έργα όπως αυτό ανατρέπουν κάθε προηγούμενη αντίληψη για την μορφολογία της εγκατάστασης, αν αυτή μπορεί να υπάρξει ως συγκεκριμένη για το είδος που μελετάμε. Η εγκατάσταση αποδεικνύει με τον τρόπο αυτό ότι δεν είναι ένα είδος στο οποίο μπορεί κανείς να επιφέρει αλλαγές, γιατί τις αλλαγές τις ενσωματώνει αυτόματα και τις μετατρέπει σε οικεία πρακτική. Ήδη από την αρχή της αναζήτησης για το έναυσμα αυτής της καλλιτεχνικής τάσης που εξελίχθηκε σε ξεχωριστό είδος παρατηρήθηκε ότι συνέβαλαν εξαιρετικά ετερόκλητα μεταξύ τους έργα. Το ίδιο ετερόκλητα είναι και τα έργα της εγκατάστασης που συνεχίστηκαν να δημιουργούνται

⁹⁹ Λουκ. 1,39 - 1,46.

Ἀναστᾶσα δὲ Μαριάμ ἐν ταῖς ἡμέραις ταύταις ἐπορεύθη εἰς τὴν ὄρεινὴν μετὰ σπουδῆς εἰς πόλιν Ἰούδα, καὶ εἰσήλθεν εἰς τὸν οἶκον Ζαχαρίου καὶ ἠσπάσατο τὴν Ἐλισάβετ. Καὶ ἐγένετο ὡς ἤκουσεν ἡ Ἐλισάβετ τὸν ἄσπασμόν τῆς Μαρίας, ἐσκίρτησε τὸ βρέφος ἐν τῇ κοιλίᾳ αὐτῆς· καὶ ἐπλήσθη Πνεύματος Ἁγίου ἡ Ἐλισάβετ καὶ ἀνεφώνησε φωνὴ μεγάλη καὶ εἶπεν· εὐλογημένη σὺ ἐν γυναιξὶ καὶ εὐλογημένος ὁ καρπὸς τῆς κοιλίας σου. Καὶ πόθεν μοι τοῦτο ἵνα ἔλθῃ ἡ μήτηρ τοῦ Κυρίου μου πρὸς με; ἰδοὺ γὰρ ὡς ἐγένετο ἡ φωνὴ τοῦ ἄσπασμοῦ σου εἰς τὰ ὠτά μου, ἐσκίρτησε τὸ βρέφος ἐν ἀγαλλιάσει ἐν τῇ κοιλίᾳ μου. καὶ μακαρία ἡ πιστεύσασα ὅτι ἔσται τελείωσις τοῖς λελαλημένοις αὐτῇ παρὰ Κυρίου. Καὶ εἶπε Μαριάμ. Μεγαλύνει ἡ ψυχὴ μου τὸν Κύριον.

Μετάφραση.

Αναχώρησε η Μαρία εκείνες τις ημέρες, αμέσως μετά τον Ευαγγελισμό της, και πήγε γρήγορα στην ορεινή περιοχή της Ιουδαίας. Και εισήλθε στο σπίτι του Ζαχαρία και χαιρέτησε την Ελισάβετ. Και αμέσως μόλις άκουσε η Ελισάβετ τον χαιρετισμό της Μαρίας, συνέβη αυτό το θαυμαστό· σκίρτησε το βρέφος στην κοιλιά της και γέμισε από Πνεύμα Άγιο η Ελισάβετ. Και από την πολλή χαρά της φώναξε με δυνατή φωνή και με το φωτισμό του Αγίου Πνεύματος είπε “εσύ είσαι από τον Θεό η ασύγκριτα πιο ευλογημένη μεταξύ όλων των γυναικών και ευλογημένος είναι ο καρπός της κοιλίας σου. Και πώς μου έγινε η μεγάλη αυτή τιμή να έρθει επίσκεψη σε μένα η μητέρα του Κυρίου μου; Κατάλαβα ότι είσαι μητέρα του Κυρίου μου, γιατί μόλις έφθασε στα αυτιά μου η φωνή του χαιρετισμού σου, σκίρτησε με αγαλλίαση το βρέφος μέσα στην κοιλιά μου. Και μακαρία είσαι συ, η οποία πίστευες, ότι θα λάβουν πλήρη και τελεία πραγματοποίηση όσα δια του αγγέλου σου έχει ειπει ο Κύριος”. Και ειπε η Μαρία “υμνεί και δοξάζει η ψυχή μου τον Κύριον”.

¹⁰⁰ Την ίδια σκηνή απέδωσε ζωγραφικά ο Δομίνικος Θεοτοκόπουλος με το έργο του *Η επίσκεψη* του 1610-1614 (εικ. 22). Το έργο παρουσιάζει τη σκηνή όπου συναντώνται οι πρωταγωνίστριες της σκηνής σε κατάσταση εγκυμοσύνης και περιγράφεται στην παραπομπή 89. Το έργο θα αποτελούσε μέρος του ζωγραφικού διακόσμου στο ναό του San Vicente στο Τολέδο αλλά δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ.

και από τη στιγμή που κατοχυρώθηκε στη συνείδηση του κόσμου της τέχνης, αλλά και του κοινού. Το έργο του Viola που περιγράφηκε εκτενώς παραπάνω τοποθετείται στην κατηγορία των εγκαταστάσεων και στην ίδια κατηγορία ανήκουν και τα λιτά, τόσο στη φόρμα όσο και στο αφηγηματικό τους περιεχόμενο, έργα του Κουβανού καλλιτέχνη Félix González-Torres, τα οποία παρουσιάζονται την ίδια περίοδο.

Αρχικά μέλος της ομάδας *Group Material*¹⁰¹ από την οποία αποχώρησε σύντομα, ο Torres δημιούργησε εγκαταστάσεις ακολουθώντας κυρίως τις εικαστικές αντιλήψεις του μινιμαλισμού και της εννοιολογικής τέχνης. Ο Torres έγινε ιδιαίτερα γνωστός μέσα από τα έργα της *process art*, όπου το έργο βρίσκεται σε συνεχή εξέλιξη και καταργεί τους μουσειακούς όρους, πραγματοποιώντας μία προσέγγιση στο βασίλειο της ανθρώπινης διάδρασης και του κοινωνικού του πλαισίου, κάτι που ονομάζει ο Nicolas Bourriaud *relational aesthetics* (αισθητικούς συσχετισμούς).¹⁰² Το έργο "*Untitled*" (*Placebo*) (εικ. 23) του 1991 είναι ουσιαστικά ένα χαλί διαστάσεων 3x6 μέτρα περίπου, που αποτελείται από τυλιγμένες καραμέλες. Σε πολλές από τις εγκαταστάσεις όπως αυτή, ο θεατής μπορούσε να πάρει μέρος του έργου από έναν σωρό από αντίστοιχες καραμέλες που βρισκόταν σε μία γωνία του εκθεσιακού χώρου κατά την επίσκεψή του, έχοντας ως αποτέλεσμα την τελική εξαφάνιση του έργου. Με τον τρόπο αυτό ενεργοποιούσε το κοινό, προτρέποντάς το να «βανδαλίζει» το έργο, ενώ αυτό που ουσιαστικά συνέβαινε ήταν ότι το κοινό αντιμετώπιζονταν πλέον ως αυτόνομες οντότητες, ξεφεύγοντας από τη λειτουργία του συνόλου, δημιουργώντας μία σχέση ενός προς έναν, ανάμεσα στο έργο και τον θεατή.

¹⁰¹ Η ομάδα ιδρύθηκε το 1979. Η πρώτη έκθεση με τίτλο "The Inaugural Exhibition" εγκαινιάστηκε τον Οκτώβριο του 1980 σε δικό τους χώρο στη Νέα Υόρκη. Εκεί διανέμονταν στον τύπο και το έντυπο υλικό, το οποίο παρήγαγαν υπό τον τίτλο "Calendar of Events", στο οποίο παρουσιάζονταν και ο ετήσιος προγραμματισμός των δράσεών τους. Στα μέλη της ομάδας περιλαμβάνονταν οι Doug Ashford, Julie Ault, Felix Gonzalez-Torres, Mundy McLaughlin, και ο Tim Rollins. Η άκρως πολιτικοποιημένη αυτή ομάδα είχε έδρα τη Νέα Υόρκη και η καλλιτεχνική της δραστηριότητα, η εκθεσιακή της δράση και η γενικότερη εμπλοκή της με το χώρο των εικαστικών, είχε ως σκοπό να αφυπνίζει την κοινωνική συνείδηση.

¹⁰² Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Presses du Réel, 2002, σελ. 14.

1.8.2 Μνημειακό παρελθόν, καταγωγική συνθήκη.

Στην αρχή της επόμενης δεκαετίας καλλιτέχνες όπως ο Ólafur Elíasson και ο Martin Creed παρουσιάζουν εγκαταστάσεις οι οποίες χαρακτηρίζονται από την προσαρμογή και το σχεδιασμό τους για τον εκάστοτε χώρο. Τα έργα αυτά χαρακτηρίστηκαν ως έργα της μεγάλης χειρονομίας και εντοπίζονται σε ακόμη μεγαλύτερους εκθεσιακούς χώρους. Το αποτέλεσμά τους υπολογίζεται επιπλέον στο πλαίσιο μιας αρχιτεκτονικής συνδήλωσης ή ενός σχολίου, ιδίως στην περίπτωση του έργου *Weather Project* (εικ. 24) του Ólafur Elíasson που δημιουργήθηκε το 2003 στην είσοδο του κτιρίου της TATE Gallery του Λονδίνου. Η επαναδιαπραγμάτευση του περιβάλλοντος που παράγει το εσωτερικό του πρώην βιομηχανικού κτιρίου της TATE Gallery από μία εγκατάσταση καθιστούσε τα έργα αυτά θεάματα. Θεάματα τα οποία οδηγούσαν τους θεατές σε αντιδράσεις όμοιες με εκείνες που προκαλούνται από τα θεάματα που αναφέρθηκαν στην αρχή σχεδόν αυτής της έρευνας, δηλαδή στις αιγυπτιακές πυραμίδες, στο ναό της Αγίας Σοφίας, στους καθεδρικοί ναοί της Δύσης ή και σε έργα της Αναγέννησης. Για να εκτελεστούν τα έργα αυτά βέβαια καταλυτικό ρόλο παίζει ένας σημαντικός παράγων των εκθέσεων, ο επιμελητής.

Η εμπλοκή του επιμελητή, η οποία έχει ποικίλες μορφές από την εδραίωση της θεωρητικής βάσης της έκθεσης, την εύρεση του ιδεολογικού πλαισίου, την επιλογή του εκάστοτε καλλιτέχνη ή μίας ομάδας καλλιτεχνών, τη διευθέτηση των έργων στο χώρο έως και την ανεύρεση των πόρων για τη υλοποίηση της έκθεσης, έγινε μεγαλύτερη μέσα από την παρουσίαση των εγκαταστάσεων στις εικαστικές εκθέσεις. Ζητώντας οι επιμελητές από τους καλλιτέχνες να παρουσιάσουν έργα κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες, είτε σχετικά με μία θεματολογία, είτε σχετικά με το χώρο της έκθεσης και λειτουργώντας με τις πρακτικές, οι οποίες αναφέρθηκαν πιο πάνω ως πάγιες για την πραγματοποίηση μιας εγκατάστασης, είχαν εγείρει το ερώτημα αν οι σύγχρονες επιμέλειες μπορούν να αποτελούν πλέον μία διευρυμένη εγκατάσταση που καθιστά τον επιμελητή δημιουργό, τον κατεξοχήν εκτελεστή δηλαδή του έργου. Ήδη στα πρώτα παραδείγματα μέσα στα οποία αναζητήθηκε η καταγωγή και η αφετηρία αυτού του είδους τέχνης, αναφέρθηκαν ανάμεσα στα έργα προδρόμους και μερικές σημαντικές εκθέσεις όπως η πρώτη παγκόσμια έκθεση του Dada στο Βερολίνο το 1920, η έκθεση των σουρεαλιστών στο Παρίσι, για την οποία ο Kachur εισήγαγε τον όρο ιδεολογικό κρέμασμα, και στη Νέα Υόρκη το 1938 και 1942 αντίστοιχα υπό την επιμέλεια του

Marcel Duchamp. Αρκετά κινήματα και πολλές εικαστικές ομάδες, αλλά και καλλιτέχνες που έδρασαν αυτόνομα έθεσαν υπό αμφισβήτηση και ανέτρεψαν τους όρους των εκθέσεων εικαστικών έργων, πραγματοποιώντας την παρουσίασή τους ως συνολικό πλέον έργο, γεγονός το οποίο αποτελεί κύρια πρόθεση σε αρκετές σύγχρονες επιμέλειες. Ο τρόπος της παρουσίασης είναι μία θέση κλειδί για την εγκατάσταση, και η οργάνωση όπως και η διαχείριση της τελικής εικόνας του εικαστικού προϊόντος αποτελούν σημαντικά στοιχεία για το συγκεκριμένο είδος, το οποίο δυνάμει αντλεί από αυτό το κομμάτι της ιδιαίτερης ιστορίας του, δηλαδή την επιμέλεια. Το ίδιο δεδομένο βέβαια που ισχύει για την προσέγγιση του έργου της εγκατάστασης, κάτι που αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, ότι κάθε διάταξη και διευθέτηση αντικειμένων δεν αποτελεί κατ' ανάγκην ή δεν μπορεί να ονομάζεται, εγκατάσταση, ισχύει αντίστοιχα και για κάθε επιμέλεια έκθεσης εικαστικών έργων, η οποία δεν μπορεί να νομιμοποιείται ως εγκατάσταση. Σίγουρα στην πορεία της εξέλιξης του είδους εντοπίζονται αρκετές επιμέλειες εκθέσεων, ώστε να μπορούν σήμερα να παρουσιάζονται και επιμέλειες ως εγκαταστάσεις.

2. Η εγκατάσταση στην ελληνική πραγματικότητα.

2.1 Η σύγχρονη θεωρία και ιστορία.

Στην ανωτέρω επισκόπηση της θεωρίας γύρω από την εγκατάσταση και την ιστορική της αναδρομή, η οποία είχε βασικό στόχο να εντοπίσει τους μοχλούς εκκίνησης και τους μηχανισμούς της εγκαθίδρυσης του νέου αυτού εικαστικού είδους έχουν εξαχθεί εύλογα τα εξής σημαντικά: δεν υφίσταται σαφής ορισμός για την εγκατάσταση, η καταλυτική δεκαετία ήταν η δεκαετία του 1960, με γεωγραφικό επίκεντρο κυρίως τη βόρεια Αμερική. Είναι χαρακτηριστική για την εγκατάσταση η χρήση του χώρου και του χρόνου, δίνοντας δυνατότητα σε κυρίαρχα παιχνίδια μεταμορφώσεων και προσαρμογής σε νέες εικαστικές πραγματικότητες.

Για τη συγκεκριμένη έρευνα είναι εξαιρετικά σημαντικό να εξετάσουμε το φαινόμενο και στον ελληνικό χώρο, τόσο για να αναδειχθούν οι συσχετισμοί που υπάρχουν με την παγκόσμια καλλιτεχνική σκηνή, αν δηλαδή τα συμπεράσματα που εκτέθηκαν παραπάνω για τη διεθνή παραγωγή εγκαταστάσεων εμφανίζουν αντιστοιχίες με την ελληνική παραγωγή, όσο και για να παρουσιάσουμε το περιβάλλον στο οποίο αναπτύχθηκε και λειτούργησε η Διοχάντη, η καλλιτέχνις δηλαδή που αποτελεί το παράδειγμα αυτής της διατριβής, σχετικά με την εγκατάσταση στην Ελλάδα. Για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο η έρευνα προσανατολίστηκε σε πηγές της ιστορίας της τέχνης από Έλληνες ιστορικούς και κριτικούς τέχνης, οι οποίοι όχι μόνο συνέβαλαν αποφασιστικά σε μία ιστορική καταγραφή της περιόδου που απασχολεί την έρευνα, ενώ παράλληλα βρέθηκαν αντιμέτωποι με την εμφάνιση του φαινομένου κατά τη γέννησή του.

Η δεκαετία του 1960 αποτελεί και για την ελληνική εικαστική σκηνή τη χρονική περίοδο κατά την οποία επιτελούνται βασικές αλλαγές στις καλλιτεχνικές πρακτικές. Κατά τη διάρκεια αυτής της δεκαετίας θα λέγαμε πως μπαίνουν στέρεα οι βάσεις για να ότι νεωτερικό θα επακολουθήσει. Αναφορικά με τις προηγούμενες δεκαετίες ο Τώνης Σπητέρης παρατηρεί εύστοχα ότι τα καλλιτεχνικά κινήματα κατεφθάναν στην Ελλάδα με καθυστέρηση. Το γεγονός αυτό τόσο ο Σπητέρης όσο και ο Αλέξανδρος Ξύδης το αποδίδουν στις αναχαιτιστικές και αναχρονιστικές τάσεις των ιδρυμάτων των σχετικών με την τέχνη, αλλά και της αντίστοιχης ακαδημίας, όπως και στην κόπωση από την υπεράσπιση των ιδανικών της «ελληνικότητας», η οποία αποτελούσε κυρίαρχη

καλλιτεχνική τάση ήδη από τη δεκαετία του 1930¹⁰³. Επιπλέον η παραστατική παράδοση εμπόδιζε την υιοθέτηση πιο τολμηρών λύσεων, τις οποίες θεωρούσαν εφήμερα κατασκευάσματα της μόδας.¹⁰⁴ Οι καλλιτέχνες οι οποίοι συνέβαλαν αποφασιστικά στην ανανέωση της εικαστικής σκηνής ήταν αυτοί που πραγματοποίησαν το άνοιγμα στις διεθνείς μεταλλαγές. Ήδη από τις αρχές του 1950 νέοι Έλληνες καλλιτέχνες είχαν μεταβεί στο εξωτερικό, είτε για να πραγματοποιήσουν σπουδές συχνά ως υπότροφοι ξένων αποστολών, είτε για να ζήσουν και να δημιουργήσουν εκεί και είναι αυτοί που πραγματοποίησαν δοκιμές στα νέα εκφραστικά ιδιώματα. Με τον τρόπο αυτό γίνονται φορείς νέων ιδεών και αντιλήψεων δίνοντας ώθηση για αλλαγές οι οποίες διεκόπησαν απότομα το 1967 με το πραξικόπημα των συνταγματαρχών. Οι πυρήνες των Ελλήνων καλλιτεχνών εντοπιζόνταν σε ευρωπαϊκές πρωτεύουσες όπως το Παρίσι η Ρώμη και το Βερολίνο.¹⁰⁵ Το κίνημα που επικρατεί σε όλα τα κέντρα παραγωγής τέχνης του εξωτερικού αυτή την περίοδο είναι αναμφισβήτητα η αφαίρεση με σαφείς παραλλαγές από τις τάσεις αφαίρεσης στις Η.Π.Α.. Τα δείγματα της αφαίρεσης στον ελληνικό χώρο ήταν ελάχιστα και αποτελούν ίσως μόνο απόδειξη της προόδου της διείσδυσης αυτού του μεγάλου κινήματος.¹⁰⁶ Χαρακτηριστικά παραδείγματα καλλιτεχνών που παρουσίασαν έργα αφαίρεσης είναι ο Αλέκος Κοντόπουλος και ο Γιάννης Σπυρόπουλος στη ζωγραφική ενώ στη γλυπτική ο Αχιλλέας Απέργης και ο Γιώργος Ζογγολόπουλος.

Παρά το γεγονός ότι η κυρίαχη τάση εντοπίζεται στην παράδοση και την ενίσχυση της «ελληνικότητας», μερικοί εικαστικοί, κυριώς αυτοί που ζούσαν και εργάζονταν στο εξωτερικό, άλλαξαν το εικαστικό τους ιδιόλεκτο προσαρμοζόμενοι στις τρέχουσες εικαστικές αντιλήψεις της Ευρώπης αυτή την ίδια εποχή. Το σημαντικότερο

¹⁰³ Η σημαντική συμβολή της δεκαετίας 1950 είναι το ξεκαθάρισμα της σύγχυσης γύρω από την «ελληνικότητα» στις εικαστικές τέχνες. Η δεκαετία αυτή ωστόσο παρουσιάζεται ως μία περίοδος βραδύτητας, αν όχι ανύπαρκτης εξέλιξης της τέχνης, και συνεπώς εύρυνσης του χάσματος του χρονικού και του αισθητικού που τη χωρίζει την ελληνική από την ευρωπαϊκή. Αλέξανδρος Ξύδης, *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης*, Ολκός, Αθήνα, 1976, σελ. 236.

¹⁰⁴ Τώνης Σπητέρης, *Τρεις Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967*, τ. Β., Πάπυρος, Αθήνα, 1979, σελ. 204-5.

¹⁰⁵ Στο Παρίσι βρίσκονταν ο Δανιήλ, ο Τούγιας, ο Γαΐτης, ο Παύλος, ο Κωνσταντίνος Ξενάκης και άλλοι καλλιτέχνες, ενώ στη Ρώμη βρέθηκαν εικαστικοί όπως ο Καννιάρης, ο Κεσσανλής, ο Κοντός και Τσόκλης πριν μετακινηθούν και αυτοί στη γαλλική πρωτεύουσα.

¹⁰⁶ Ο Ξύδης αναφέρει ότι την επιστροφή των καλλιτεχνών που έτειναν προς την αφαίρεση σε ένα πιο παραστατικό κλίμα είχε ως αίτιο την βαθύτερη ανάγκη, η οποία ορίζονταν από την καλλιτεχνική τους ιδιοφυΐα, να εμπλουτίσουν τα έργα τους με τις νέες ελευθερίες της αφαίρεσης, με αποτέλεσμα να μπορούν να παρουσιάζουν όχι έργα μιας καλλιτεχνικής τάσης/μόδας αλλά έργα προσέγγισης προς αυτήν, που οφείλονταν σε γνήσια επιθυμία ελέγχου και δοκιμής των δυνατοτήτων της. Ξύδης, 1976, οπ.π., σελ. 241.

εικαστικό γεγονός της δεκαετίας του 1960, το οποίο όχι μόνο υποδηλώνει το συγχρονισμό των Ελλήνων καλλιτεχνών με τις παγκόσμιες καλλιτεχνικές τάσεις, αλλά παράλληλα δημιουργεί μία ηχηρή εκκίνηση για τη δημιουργία έργων εγκατάστασης από Έλληνες καλλιτέχνες σημειώνεται το 1964 στην έκθεση *Τρεις Προτάσεις για μία Νέα Ελληνική Γλυπτική*, με τη συμμετοχή των Βλάση Κανιάρη, Νίκου Κεσσανλή και Δανιήλ, η οποία πραγματοποιήθηκε στο θέατρο la Fenice στη Βενετία και με κείμενο του Γάλλου κριτικού τέχνης Pierre Restany.

2.1 Εκσυγχρονισμός.

Είναι γεγονός ότι με την έκθεση αυτή επιτυγχάνεται επί της ουσίας αυτό που ονομάζει ο Αλέξανδρος Ξύδης εκσυγχρονισμό. Η απόκτηση δηλαδή από τη μεριά των εθνικών τεχνών ενός κοινού βηματισμού με εκείνον της τέχνης των κέντρων. Η μετάβαση δηλαδή κάθε σχετικής πληροφορίας από το κέντρο στην περιφέρεια και η ενημέρωση για τις καλλιτεχνικές τάσεις να είναι έτσι συγχρονισμένη, ώστε να ικανοποιούνται οι όροι για την εξέλιξή της τέχνης, η οποία μπορεί να βασίζεται στη διάδοση και την επιμειξία. Οι καλλιτέχνες ευρισκόμενοι ακόμη και σε μία περιφέρεια είναι σε θέση να καρπωθούν τα εικαστικά και αισθητικά ευρύματα των καλλιτεχνών που δημιουργούν στα μεγάλα κέντρα και να εξελίξουν αντίστοιχα το δικό τους έργο. Η αντίληψη της διακίνησης ιδεών και τάσεων, καθώς και η δημιουργία συσχετισμών είναι σίγουρα πιο ασφαλής και κατανοητή ως εκδοχή για την εικαστική πραγματικότητα μιας χώρας όπως η Ελλάδα, ως περιφέρεια που επιδιώκει να εντοπιστεί στον χάρτη της παγκόσμιας καλλιτεχνικής παραγωγής. Είναι ιστορικά άστοχο να γίνονται προσπάθειες προσέγγισης καλλιτεχνών της περιφέρειας με βάση τα μεγάλα καλλιτεχνικά κινήματα που επικρατούν αυτή την περίοδο στα ευρωπαϊκά κέντρα.

Όπως σημειώθηκε και παραπάνω μόνο ψίγματα της αφαίρεσης έφτασαν μέχρι τον ελληνικό χώρο, με αποτέλεσμα να μην είναι δυνατό να γίνεται λόγος για περίοδο αφαίρεσης στην Ελλάδα, ούτε φυσικά της μεταμοντέρνας τέχνης, ούτε της εννοιολογικής, ως ολοκληρωμένων εικαστικών σχηματισμών. Οι καλλιτέχνες οι οποίοι μετέβησαν στο εξωτερικό, όφειλαν στον εαυτό τους και στο έργο τους να αποτινάξουν πρωτίστως τη σκληροπυρηνική διδασκαλία της Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας και έπειτα να προχωρήσουν στην κατανόηση των καλλιτεχνικών ρευμάτων της Ευρώπης, τα οποία με τη σειρά θα αποτελέσουν και τα στοιχεία που θα μετέφεραν στη χώρα

καταγωγής τους. Ο εκσυγχρονισμός του Αλέξανδρου Ξύδη, όπως παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, εγκαταλήφθηκε ως κυρίαρχη αντίληψη αναφορικά με τις εκάστοτε εθνικές καλλιτεχνικές παραγωγές και οι θεωρίες που πρότασαν ως κυρίαρχες τις σχέσεις εξάρτησης κέντρου και περιφερειών σταδιακά υποχώρησαν. Παραδείγματα όπως αυτό της έκθεσης *Τρεις Προτάσεις για μία Νέα Ελληνική Γλυπτική* αποκαλύπτουν ένα δίκτυο δημιουργικών κόμβων μέσω των οποίων επιτυγχάνεται η εξέλιξη της τέχνης.

Γεγονός βέβαια αποτελεί ότι η εικαστική παραγωγή την εποχή αυτή είχε ήδη αρχίσει να αλλάζει ραγδαία χαρακτήρα και τα όρια των ειδών έκφρασης είχαν γίνει αρκετά ρευστά. Όπως παρατηρεί η Ελένη Βακαλό τα καθιερωμένα τεχνικά μέσα παύουν να ισχύουν και τα δοτά κριτήρια δεν μπαίνουν απόλυτα για την τέχνη, ελέγχονται όμως από αυτήν για να αναθεωρηθούν ως γενετικά στοιχεία πλέον της μορφολογίας, συναρτημένα όμως με τη λειτουργία της μορφοπλασίας.¹⁰⁷ Όλα αυτά αποτελούν σαφείς ενδείξεις ότι κυρίως τη δεκαετία του '60 κάτι αλλάζει και στην ελληνική τέχνη, ακόμη και αν είναι αδιευκρίνιστο ποια είναι η μορφή στην οποία τελικά θα καταλήξει. Το δίλημμα μεταξύ μοντερνισμού και «ελληνικότητας» φαίνεται πως υποχωρεί μπροστά στο νέο μύθο της απόλυτης μοντερνικότητας και αυτονομίας της εικαστικής πράξης.¹⁰⁸

2.1.1 Τρεις Προτάσεις για τη Νέα Ελληνική Γλυπτική. Η πρώτη ελληνική εγκατάσταση.

Οι «εκπατρισμένοι» καλλιτέχνες, όπως τους ονομάζει ο Restany στο κείμενο της έκθεσης στο θέατρο la Fenice το 1964, ο Δανιήλ, ο Κανιάρης και ο Κεσσανλής πραγματοποιούν κάτι πολύ πιο σημαντικό από μία ανατρεπτική, για τα ελληνικά δεδομένα, έκθεση. Μέσα σε μία ατμόσφαιρα απελευθέρωσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας και φυσικά σε μία γεωγραφία μακρινή από αυτό που χαρακτηρίζει ο Restany στο ίδιο κείμενο «πνευματικό βόλεμα», δηλαδή την Αθήνα ως καταγωγική συνθήκη ενισχυμένης πατρίδας, η πνευματική εξορία τους τοποθετεί σε μία θέση εξαιρετικής δημιουργικής διαύγειας. Τα τρισδιάστα έργα τα οποία αντικατέστησαν τα ζωγραφικά τους, και τα οποία απέκτησαν δομές και σχήματα που δε θεωρούνταν

¹⁰⁷ Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τ. 4, *Μετά την αφαίρεση*, Κέδρος, Αθήνα, 1985, σελ. 14.

¹⁰⁸ Άννα Καφέτση στο *Danil*, ΟΙΠΠΕΘ, Θεσσαλονίκη, 1997, σελ. 32.

ορθόδοξα, κατασκευάστηκαν από υλικά που δεν ήταν καθιερωμένα ως συνήθη καλλιτεχνικά, σχηματίζοντας για πρώτη φορά, με τη συμβολή της επιμελεйтиακής και εκθεσιακής αντίληψης, την πρώτη εγκατάσταση Ελλήνων καλλιτεχνών.

Για πρώτη φορά οργανώνεται ένα πολιτισμικό εγχείρημα το οποίο συνδέεται με τις μεταβολές της καλλιτεχνικής παραγωγής με εκείνον τον τρόπο που θα παρουσιαστεί αρκετά αργότερα στην ελληνική σκηνή.¹⁰⁹ Οι τρεις αυτοί καλλιτέχνες οι οποίοι αρχικά εντάχθηκαν στην ευρωπαϊκή εκδοχή του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, το κίνημα δηλαδή της *Art Informel*¹¹⁰, προσέφυγαν στην τρίτη διάσταση ως μέρος της αντίδρασης στο φαινόμενο της χωρικής συγχώνευσης που τη χαρακτήριζε, με αποτέλεσμα να αποδράσουν από το ρητορικό πλαίσιο του ζωγραφικού έργου, εγκαινιάζοντας έτσι μία νέα σχέση υποκειμένου-αντικειμένου στο έργο τους. Μέσα στο χώρο του Teatro la Fenice (εικ. 25 και 26), συγκεκριμένα στο φουαγιέ, το οποίο ονομάζεται *Απολλώνια αίθουσα*, ανάμεσα σε έπιπλα βενετσιάνικου Μπαρόκ και πολυτελείς πολυελαίους, μέσα σε ένα πλαίσιο το οποίο ονόμαζε ο Restany «ιδιοποίηση του χώρου», βρίσκονται τοποθετημένα *Οι κούκλες* του Κανιάρη (εικ. 27), τα *Μαύρα Κουτιά* (εικ. 28) του Δανιήλ και η *Λευκή Χειρονομία* (εικ. 29) του Κεσσανλή, συνθέτοντας όλα μαζί μία αφήγηση που προτείνει μία σύγχρονη αισθητική αλλά κυρίως είναι μία εικαστική πρόταση χωρίς προηγούμενο. Τα πρόσωπα-αντικείμενα του Κανιάρη, τα κουτιά του Δανιήλ και οι πτυχώσεις του Νίκου αποτελούν τρεις διαφορετικές αποτίσεις οφειλής: ορίζουν έναν ρεαλιστικό χώρο, το χώρο της επικοινωνίας, το χώρο της πιθανής συνάντησης.¹¹¹

Η συγκεκριμένη έκθεση έχει περάσει όλα τα στάδια της εξελικτικής πορείας προς την εγκατάσταση σε ελάχιστο χρόνο και αυτό που επιτεύχθηκε μέσα από σειρά εκθέσεων, θεωρητικών αναζητήσεων και μεταλλάξεων της φύσης του εικαστικού έργου στην καλλιτεχνική παραγωγή των Η.Π.Α. αλλά και της Ευρώπης, όπως περιγράφηκαν

¹⁰⁹ Στο σημείο αυτό ο Γιώργος Τζιρτζιλάκης αναφέρεται όχι μόνο στις καλλιτεχνικές αλλά και στις κοινωνικές πρακτικές που σχετίζονται με τα σχήματα κοινωνικής οργάνωσης και εργασίας, καθώς, όπως σημειώνει ο ίδιος, και οι τρεις καλλιτέχνες θέτουν στο επίκεντρο του χωρικού ενδιαφέροντός τους την κριτική στο *bourgeois intérieur*, την αμφισβήτηση, δηλαδή, της εκφυλισμένης εσωτερικότητας της αστικής εμπειρίας εκ των ένδον. Γιώργος Τζιρτζιλάκης, *Υπο-νεωτερικότητα και εργασία του πένθους. Η επίρροια της κρίσης στη σύγχρονη ελληνική κουλτούρα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2014, σελ. 73.

¹¹⁰ Με τον όρο *Art Informel* ουσιαστικά ορίζονται σχεδόν όλες οι εικονογραφικές πρακτικές στη μεταπολεμική Γαλλία. Μέσα σε αυτή την έννοια περιλαμβάνονται σχεδόν τα πάντα και έχει κατά κύριο λόγο γεωγραφικό περιεχόμενο. Με τη χρήση του όρου διαχωρίζονταν οι γαλλικές ή κάποιες ιταλικές και ισπανικές σχολές από αυτές του *Cobra* για τη βόρεια Ευρώπη (Κοπεγχάγη, Βρυξέλλες και Άμστερνταμ) και του αμερικάνικου αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Τον όρο πρώτος χρησιμοποιεί ο Michel Tapié, με αφορμή μία σειρά εκθέσεων στη Galerie René Drouin.

¹¹¹ Pierre Restany, από το συνοδευτικό κείμενο της έκθεσης *Τρεις Προτάσεις για μία Νέα Ελληνική Γλυπτική* στο *Βλάσσης Κανιάρης, Αναδρομική*, επ. Άννα Καφέτση, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, 1999, σελ. 323.

σε προηγούμενα κεφάλαια, εδώ πραγματοποιήθηκε με έναν «άκοπο» τρόπο, που οφείλει να χαρακτηρίζει κάθε δυναμικό ξεκίνημα για ό,τι νέο. Η έκθεση πληροί και τυπικά όλους τους όρους με βάση τις περιγραφές που παρέχονται για το τι αποτελεί εικαστική εγκατάσταση. Παρουσιάζει εμπεδωμένη όλη την πρωτοπορία της καλλιτεχνικής δημιουργίας για την εποχή, γεγονός που υποδηλώνεται από τη μεταστροφή του ενδιαφέροντος στο εικαστικό αντικείμενο, τη δημιουργία περιβαλλόντων μιας παράλληλης πραγματικότητας, το οποίο συνεπάγεται την κατάκτηση του χώρου έκθεσης ως μέρος του έργου, καθώς και τη συμπερίληψη του θεατή ο οποίος εξ ανάγκης ενεργοποιείται κατά την επίσκεψή του στο χώρο εγκατάστασης. Οι *Τρεις Προτάσεις για μία Νέα Ελληνική Γλυπτική* χαρακτηρίζονται τόσο από τη θεατρική ατμόσφαιρα των environments του Allan Kaprow, όσο και από την εναντίωση στη σύμβαση των οπτικών έργων του Robert Morris. Η έκθεση πραγματοποιείται σε έναν «ενδιάμεσο χώρο» οξύνοντας την παρατήρηση του επισκέπτη, ώστε σε αυτόν να μετατοπίζεται η ευθύνη για την αντίληψη της εγκατάστασης, κατά τα πρότυπα των εκθέσεων του σουρεαλισμού, υπό την επιμέλεια του Marcel Duchamp. Η συγκεκριμένη αυτή έκθεση ουσιαστικά αποτελείται από ξεχωριστές δοτές οντότητες, έργα δηλαδή και χώρος ως έτοιμη παροχή, που συνθέτουν όλα μαζί μία εικαστική αφήγηση, η οποία προσφέρεται συνολικά και απλόχερα πίσω στο θεατή παρέχοντάς του την απευθείας σχέση όπως αυτή δημιουργείται στο έργο του Duchamp με τα ready made.¹¹²

Ο Ξύδης σημειώνει για την τέχνη αυτής της περιόδου ότι τα σύνορα ανάμεσα στη ζωγραφική και τη γλυπτική έχουν θολώσει και αχρηστεύονται οι παλιοί ορισμοί και οι συμβάσεις της παράδοσης, αλλά ο ίδιος δε συμπεριλαμβάνει την έκθεση αυτή στην καταγραφή του στις *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης*. Τη συγκεκριμένη έκθεση, της οποίας η σημασία μάλλον υποτιμήθηκε από τους ιστορικούς και κριτικούς τέχνης της εποχής,¹¹³ ο Ξύδης την αναφέρει στο κείμενο του στον

¹¹² Η έκθεση ουσιαστικά προέκυψε από έργα που δημιουργήθηκαν *in situ* με υλικά που εντοπίστηκαν στο εγγύς περιβάλλον, εξαιτίας απεργιών που απέτρεψαν την αποστολή των έργων στη Βενετία, την τελευταία στιγμή. Στο κείμενο του ο Restany δηλώνει ότι οι καλλιτέχνες «τοποθετούν την καλλιτεχνική δημιουργία στο επίπεδο της τελευταίας στιγμής». Έτσι ο Νίκος ξεδίπλωσε το λευκό πανί, ενώ ο Δανιήλ και ο Κανιάρης βγήκαν στις αγορές της Βενετίας για να βρουν τα υλικά τους. Λίνα Τσίκουτα, «Χρονολόγιο», στο Α. Καφέτση (επιμ.), *Βλάσης Κανιάρης*, Αναδρομική, Αθήνα 1999, σ. 392.

¹¹³ Γιώργος Τζιρτζιλιάκης, *Η Μετά-σχεδιασμένη πόλη, ένα έργο εγκατάστασης*, στο «Το έργο της επιμέλειας», *Τέχνη + Κριτική*, τ. 4, AICA Hellas, Αθήνα, 2011, σελ. 224.

κατάλογο της έκθεσης «Περιβάλλον-Δράση»¹¹⁴, ως το πρώτο «περιβάλλον» που μπορεί να καταγραφεί στην ιστορία της ελληνικής τέχνης. Λίγος ο λόγος από τον Τώνη Σπιτέρη, ο οποίος κάνει μία απλή αναφορά και την τοποθετεί μόνο στο χρονολόγιο του τρίτου τόμου, όπου σημειώνει τα σημαντικότερα ιστορικά και εικαστικά γεγονότα. Η Ελένη Βακαλό αργότερα θα την αναγνωρίσει ως μία σηματοδοτική έκθεση, τοποθετώντας την ως ένα από τα σημεία αφετηρίας ανανέωσης της ελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας, το οποίο θα ακολουθήσουν από τότε ορισμένοι Έλληνες καλλιτέχνες, χωρίς όμως να προσδιορίζει ξεκάθαρα τους λόγους για τους οποίους την ξεχωρίζει ως τέτοια, ενώ στην προσέγγιση της την τεμαχίζει στα μέρη των συμμετεχόντων καλλιτεχνών και δεν την παρουσιάζει ως συνολικό έργο.¹¹⁵

2.1.2 Κριτική και υποδοχή.

Η συγκεκριμένη έκθεση μπορεί να μην απασχόλησε επαρκώς τους ιστορικούς τέχνης της εποχής, ενόχλησε όμως σε μεγάλο βαθμό τον Σπύρο Βασιλείου ο οποίος με επιστολή του καταφέρθηκε εναντίον της.¹¹⁶ Η κριτική η οποία ασκείται με αυστηρότητα ή κάποιο σκεπτικισμό απέναντι σε κάθε τι καινούριο ή ανατρεπτικό σε σχέση πάντα με ό,τι μπορεί να θεωρηθεί η πεπατημένη, αποτελεί πάγια τακτική και συνήθως προδίδει την αδυναμία της υποδοχής και της πρόσληψης νεωτερικών φαινομένων. Για την περίπτωση του εικαστικού είδους το οποίο απασχολεί την παρούσα έρευνα παρατέθηκαν αναφορές στη διεθνή κριτική η οποία ασκήθηκε σε δύο διαφορετικά στάδια. Το πρώτο στάδιο ήταν όταν πρωτοεμφανίστηκε η εγκατάσταση και εκτέθηκαν τα πρώτα δείγματα αυτής της καλλιτεχνικής πρακτικής, ενώ το δεύτερο όταν η κριτική εξοικειωμένη πλέον με το νέο αυτό είδος εξέφραζε τις απαιτήσεις της σχετικά

¹¹⁴ Αλέξανδρος Ξύδης στο «ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ - ΔΡΑΣΗ» Τάσεις της Ελληνικής τέχνης σήμερα, Εταιρεία Ελλήνων Τεχνοκριτών, Ζάππειο 1981, Αθήνα, σελ. 57.

¹¹⁵ Ε. Βακαλό, *οπ. π.* 1985, σελ. 27.

Σαφώς για τον κάθε καλλιτέχνη ξεχωριστά η συγκεκριμένη έκθεση υπήρξε σταθμός για την πορεία τους στην εικαστική δημιουργία και επηρέασε το έργο τους σε μεγάλο βαθμό. Το παράδειγμα της συγκεκριμένης έκθεσης όμως οφείλει κανείς να το αντιμετωπίσει ως μία συνθήκη και όχι ως τρεις ξεχωριστές παρουσιάσεις καλλιτεχνών, οι οποίοι συνεξέθεσαν το έργο τους.

¹¹⁶ Ο Σπύρος Βασιλείου μαζί με το Νίκο Νικολάου αποτελούν την ελληνική εθνική συμμετοχή, η οποία ακολουθώντας μία τακτική παρουσίασης παλαιότερων συμμετοχών ήταν χωρισμένη σε τρεις κατηγορίες, ζωγραφική, γλυπτική και χαρακτική. Για τη γλυπτική παρουσιάστηκαν ο Γιώργος Ζογγολόπουλος και ο Κωστας Κουλεντιανός και στη χαρακτική ο Νικόλας Βεντούρας. Επίτροπος από ελληνικής μεριάς της 32ης διοργάνωσης της Biennale της Βενετίας ήταν ο Τώνης Σπιτέρης.

με τους όρους που όφειλε το έργο της εγκατάστασης να ικανοποιεί.¹¹⁷ Ο χαρακτήρας δηλαδή της κριτικής ορίστηκε αρχικά σε σχέση με την αντίδραση και αργότερα ως προς την προσδοκία που είχε δημιουργηθεί για τα συγκεκριμένα έργα. Η αρχή έγινε με άρθρα που αναφέρονταν σε έργα χωρίς αισθητικές δομές, τα οποία παρουσίαζαν μία εφήμερη συνθήκη και ήταν φτιαγμένα από ανεπεξέργαστα υλικά εντοπισμένα στην καθημερινότητα, εκφράζοντας έτσι μία κουλτούρα των σκουπιδιών, χωρίς καμία εμπορική αξία ή με έργα που επί της ουσίας δε διακρίνονταν μέσα στον εκθεσιακό χώρο, απαιτούσαν ωστόσο τη συμμετοχή του επισκέπτη και η μετάβαση έγινε όταν πλέον η κριτική προσδιόριζε την ουσία των έργων της εγκατάστασης σε πλήρη εφαρμογή και όχι ως μία επιτηδευμένη παρουσία έργων μεγάλης διάστασης που φιλοξενούνταν πλέον στους κατοχυρωμένους εκθεσιακούς χώρους, όπως τα μεγάλα μουσεία, έχοντας χάσει τον αιχμηρό και ανατρεπτικό χαρακτήρα που είχαν όταν κινούνταν στο καλλιτεχνικό περιθώριο.

Τίποτε από τα παραπάνω δεν απασχόλησε την κριτική του Σπύρου Βασιλείου στο περιοδικό Ταχυδρόμος με τίτλο «Κάτω τα χέρια από την ελληνική γλυπτική». ¹¹⁸ Ο Βασιλείου μέσα στο κείμενό του τοποθετεί τον εαυτό του σε θέση υπερασπιστή της «ελληνικότητας», ενοχλημένο μάλλον από τον επιθετικό προσδιορισμό που δήλωνε την καταγωγή της γλυπτικής που παρουσιάστηκε στην έκθεση στο la Fenice στη Βενετία, στο πλαίσιο της διοργάνωσης της Biennale.¹¹⁹ Οι καλλιτέχνες αποκαλούνται και από τον Βασιλείου εκπατρισμένοι, αυτή τη φορά όμως μέσα στη λογική μιας υπέρπουσας κατηγορίας για την εγκατάλειψη της πατρίδας τους και γεγονός που αποτελεί τέτοια προδοσία που τους αφαιρεί το δικαίωμα της αναφοράς στην ελληνική φύση οποιασδήποτε μορφής έκφρασης. Ο Βασιλείου με την επιστολή του αυτή εγκαινίασε μία σειρά αντιδράσεων από ανθρώπους που ενώ δεν επισκέφθηκαν την έκθεση ποτέ, ασπάστηκαν τον τρόπο σκέψης και αντίδρασής του, παραμένοντας με

¹¹⁷ Βλ. υποσημειώσεις αρ. 43 και αρ. 75

¹¹⁸ Σπύρος Βασιλείου, «Κάτω τα χέρια από την ελληνική γλυπτική», *Ταχυδρόμος*, Αθήνα, 1 Αυγούστου 1964.

¹¹⁹ Ο Αλέξανδρος Ξύδης σημειώνει χαρακτηριστικά: η έκθεση καταγράφηκε στον αθηναϊκό τύπο από αμήχανους δημοσιογράφους και οργανισμένους αμύνητες της «ελληνικότητας» και της αρχαίας γλυπτικής σαν κομωδία ή ιεροσυλία αλλά δεν επηρέασε διαρκέστερα την εξέλιξη της τέχνης στην Ελλάδα. Ξύδης στο «ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ - ΔΡΑΣΗ» οπ.π., 1981, σελ. 57.

γνώση για την έκθεση χωρίς προσωπική εμπειρία, γνωρίζοντά της μόνο μέσα από αφηγήσεις ή περιγραφές τρίτων.¹²⁰

Η έκθεση αυτή «σπάει» τη συνέχεια μιας συμπεριφοράς προσκολλημένης σε ένα σύνδρομο διπλής αγωνίας που βίωναν οι Έλληνες καλλιτέχνες μέχρι τότε, αυτό της αρχαιότητας, νοούμενης με την αντίληψη της υψηλής πολιτιστικής κληρονομιάς, αλλά και του ευνουχισμού, υπό την έννοια ενός φόβου προς το πρόσωπο του πατέρα, το οποίο στη συγκεκριμένη περίπτωση μπορεί να αποδοθεί σε ό,τι θεωρείται ιεραρχικά πρωτεύον, όπως ακόμη και η ίδια η παράδοση.¹²¹ Οι καλλιτέχνες αυτοί θέλησαν να ξαναρχίσουν να δημιουργούν από το μηδέν σε σχέση με την ελληνική εικαστική παράδοση, είτε πρόκειται για τη σύγχρονη, είτε για την προγενέστερη. Ο Δανιήλ άλλωστε ανοιχτά μέσα από τα γραπτά του και τις διαλέξεις τους άσκησε έντονη ιδεολογική κριτική απέναντι στο φαινόμενο της «ελληνικότητας», παρουσιάζοντας ιστορικά και όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικά δεδομένα και μάλιστα ήταν ο πρώτος που αντέδρασε ακαριαία στην επιστολή Βασιλείου¹²², ενώ αργότερα έδωσε τη δική του θέση και ο Βλάσης Κανιάρης¹²³.

Οι *Τρεις Προτάσεις για μία Νέα Ελληνική Γλυπτική* είναι σαφώς ένα μανιφέστο για τους μετασηματισμούς της σύγχρονης αισθητικής και εικαστικής αντίληψης, αλλά και της εκθεσιακής πρακτικής για τα ελληνικά δεδομένα. Ο τίτλος που φέρει είναι δηλωτικός τόσο της ευφύιας του Restany και των επιλογών του, όσο και της απουσίας του κατάλληλου λεξιλογίου που θα όριζε με μεγαλύτερη σαφήνεια τα δεδομένα της έκθεσης. Ο τίτλος είναι σχεδόν ποιητικός και ταυτόχρονα επικοινωνιακά εύστοχος και λειτουργικός. Αναλυμένος στα μέρη του οι τρεις προτάσεις είναι δεδομένες καλλιτεχνικές πράξεις και ο στόχος τους είναι η ανανέωση της ελληνικής γλυπτικής, της οποίας τα έργα είναι γνωστά από την καλλιτεχνική παραγωγή της ελληνικής αρχαιότητας. Γεγονός είναι ότι ο τίτλος κρύβει ορισμένες αλήθειες χωρίς να ψεύδεται, γιατί οι καλλιτέχνες που εκθέτουν αφενός δεν είναι γλύπτες και αφετέρου τα έργα που

¹²⁰ Στο βιογραφικό σημείωμα του Νίκου Κεσσανλή όπως παρατίθεται αναλυτικά με περιγραφές στον τιμητικό τόμο για το έργο του που εκδόθηκε το 1997, σημειώνεται σύντομη συζήτηση του ίδιου με τον Γιώργο Σαββίδη κατά την οποία ο Κεσσανλής ρωτάει τον Σαββίδη αν επισκέφθηκε την έκθεση του λαμβάνοντας αρνητική απάντηση. Γιώργος Τζιρτζιλάκης, (επιμ.), *Νίκος Κεσσανλής*, ΟΠΠΕΘ και Αδάμ, Αθήνα, 1997, σελ. 513.

¹²¹ Γιώργος Τζιρτζιλάκης, (επιμ.), *Hell As Pavillion*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2013, σελ. 136.

¹²² Το άρθρο εκδόθηκε στο περιοδικό Ταχυδρόμος με τον τίτλο “Απάντηση σε έναν οργισμένο γέροντα”.

¹²³ Βλάσης Κανιάρης, “Τα προβλήματα υπάρχουν παρ’ όλες τις “Οργές” γεροντικές ή μη”, Ταχυδρόμος, Αθήνα, 5 Σεπτεμβρίου 1964.

παρουσιάζονται δεν αποτελούν διόλου προϊόντα γλυπτικής. Οι προτάσεις για τη νέα ελληνική γλυπτική δεν είναι παρά μία εγκατάσταση, αλλά όπως έχει ήδη αναφερθεί ο επικοινωνιακός στόχος ήταν τέτοιος που έπρεπε να προσελκύσει το κοινό επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στην ευρέως γνωστή ελληνική γλυπτική, ενώ παράλληλα η χρήση του όρου εγκατάσταση δεν ήταν διευρυμένη, προσφιλής και ιδιαίτερα αποδεκτή από κοινό και κριτική.

2.2 Ορολογία και πρώτες εκθέσεις.

Η σύγχυση αναφορικά με τη χρήση της ορολογίας και η αποδοχή της λέξης εγκατάσταση ώστε να περιγράφονται έργα που παρουσιάζουν τον χαρακτήρα της, η περιγραφή του οποίου έχει αναλυθεί εκτενώς στην παρούσα διατριβή, κράτησε αρκετά χρόνια. Σημειώνονται δειγματοληπτικά μερικές περιγραφές οι οποίες εντοπίζονται κατά κύριο λόγο σε λεζάντες έργων μέσα στη βιβλιογραφία. Στην περίπτωση του Ξύδη η προσπάθεια προσέγγισης και κατανόησης αποδίδεται με τους όρους «μικτή ύλη», ή στον πληθυντικό «μικτές ύλες», όπως και «μικτά υλικά», όπως επίσης «κατασκευή» και συχνά εμφανίζονται σε συνδυασμό «κατασκευή - μικτές ύλες». Αρκετά ενδιαφέρουσα είναι η περιγραφή και ανάλυση του έργου του Κοσμά Ξενάκη για τον οποίο χαρακτηριστικά γράφει: *Τα έργα του έδειξαν έναν ζωγράφο, που έχει πια στραφεί αποφασιστικά προς τη γλυπτική, να αξιοποιεί σωστά τις δυνατότητες του συνδυασμού γλυπτών (και κυρίως αναγλύφων) με κτίρια ή με διαμορφωμένους χώρους... ..η σοφή χρήση της κίνησης του φωτός για να προσδώσει μία τέταρτη διάσταση στο έργο του και να υπερνικήσει τη στατικότητα της γλυπτικής, συνδέει το έργο του με το περιβάλλον του...*¹²⁴

Η Βακαλό κάνει χρήση των ίδιων όρων και πολλές φορές σε συνδυασμό, αλλά προσθέτει στους όρους το «περιβάλλον» ή «περιβάλλον-χώρος», άλλες φορές το περιγράφει ως «σύνθετη παρουσίαση αντικειμένων», ενώ σε μία περίπτωση κάνει χρήση του όρου «εγκατάσταση», αλλά όχι με αυτονομία, καθώς περιλαμβάνει στην περιγραφή της και τα γλυπτά οπότε τα κατανοεί ως δύο ξεχωριστές συνθέσεις στο συγκεκριμένο έργο.¹²⁵ Η ίδια για τα περισσότερα έργα της εποχής που τείνουν προς την εγκατάσταση τα συμπεριλαμβάνει στο κεφάλαιο *Επεμβάσεις* για τις οποίες δίνει την

¹²⁴ Ξύδης, 1976, ο.π., σελ 278-9.

¹²⁵ Λεζάντα για το έργο των Ζουμπούλη και Γραικού, *Παλινοδρομία III*, του 1983. Βακαλό, 1985, ο.π. σελ. 92.

παρακάτω ερμηνεία: *οι επιγνωσμένες μετατροπές - αναμορφώσεις που προκύπτουν από τη δράση πάνω στις μορφές, διαφόρων παραγόντων (του καλλιτέχνη, του κοινού, της φύσης και των στοιχείων της, του χρόνου, της τεχνικής, της ιστορίας και των διάφορων απόψεων που τη φωτίζουν κ.λ.π.). Ο όρος χρησιμοποιείται για μία κατηγορία έργων, παρά για κάποιο κίνημα ή σχολή.*¹²⁶ Η προσέγγιση δεν στερείται ορθής αντίληψης, αλλά παρουσιάζεται ελλιπής, τόσο για τα σημερινά δεδομένα, όσο και για την εποχή, καθώς το 1981 είχε προηγηθεί η έκθεση «Περιβάλλον-Δράση», η οποία έθεσε σε σοβαρή βάση τα ζητήματα αυτά. Επιπλέον στον ελληνικό χώρο ο όρος «επεμβάσεις» φαίνεται να οδήγησε στην ανεκδοτολογικού χαρακτήρα απόδοση μιας ονομασίας ορισμένων έργων του τέλους της δεκαετίας του '80 και έως τα μέσα του '90, τα οποία χαρακτηρίζονταν ως «εικαστικές παρεμβάσεις». Ο όρος εγκαταλήφθηκε σύντομα επιβεβαιώνοντας τόσο την αστοχία και την αντίληψη δημοσιογραφικής καταγραφής, όσο και την επιστημονικά ανεπαρκή του τοποθέτηση.

Το 1981 λοιπόν η ένωση Ελλήνων τεχνοκριτών παρουσιάζει την πρώτη έκθεση από μία σειρά την οποία είχε προγραμματίσει σχετικά με τις σύγχρονες τάσεις της τέχνης. Μέσα από αυτή την προσπάθεια επεδίωκε να φέρει το ευρύτερο κοινό σε επαφή με τη σύγχρονη τέχνη, ώστε να δημιουργηθεί γόνιμο έδαφος, ικανό για διάλογο και αντιπαράθεση έργων και απόψεων πάνω σε ζητήματα που αφορούσαν τις σύγχρονες εικαστικές τάσεις. Οι Έλληνες εικαστικοί οι οποίοι παρουσίαζαν ήδη στο έργο τους σημάδια των σύγχρονων αυτών τάσεων συμμετείχαν ήδη σε εκθέσεις στο εξωτερικό, όπως στις εκθέσεις υπό την επιμέλεια της Έφης Στρούζα στην Ιταλία το 1978 «Avanguardia e Sperimentazione 1978, Punti Interrogativi di Riferimento» (εικ. 30) η οποία παρουσιάστηκε στη Μόντενα και λίγο αργότερα στη Βενετία και της Βεατρίκης Σπηλιάδη στο Άμστερνταμ το 1981 με τίτλο «GRIEKS FESTIVAL - Greek Contemporary Art» (εικ. 31). Για πρώτη φορά οργανώνονταν μία προσπάθεια συνολικής παρουσίασης της σύγχρονης παραγωγής από μέλη της AICA Hellas. Ανάμεσα στις επιδιώξεις της έκθεσης ήταν να δοθεί μία πιο ολοκληρωμένη εικόνα των Ελλήνων καλλιτεχνών, ανεξάρτητα από τη χώρα στην οποία ζούσαν και παρουσίαζαν την εικαστική τους δραστηριότητα εκείνη την περίοδο, ενώ παράλληλα πραγματοποιούνταν μία θεωρητική προσέγγιση και επεξεργασία των έργων ώστε να

¹²⁶ Βακαλό οπ. σελ. 142.

κατανεμηθούν σε διάφορες ενότητες, κατηγορίες και σε είδη σύμφωνα και με τις διεθνείς τάσεις.

Στην πρώτη αυτή έκθεση του προγραμματισμού, ο οποίος δυστυχώς δεν ολοκληρώθηκε, παρουσιάστηκαν δεκατρείς καλλιτέχνες οι οποίοι ανταποκρίνονταν σύμφωνα με την επιτροπή της έκθεσης στη θεματική η οποία παρουσιάζεται στον τίτλο δηλαδή, με το περιβάλλον και τη δράση, έργα συνεπώς τα οποία σχετίζονταν και επεξεργάζονταν θέματα χώρου και performance. Οι καλλιτέχνες αυτοί ήταν οι Δημήτρης Αληθινός, Αχιλλέας Απέργης, Δανιήλ, το δίδυμο Νίκος Ζουμπούλης - Τίτσα Γραϊκού, Μαρία Καραβέλα, Στάθης Λογοθέτης, Γιάννης Μπουτέας, Γιώργος Νικολαΐδης, Ρένα Παπασπύρου, Γιάννης Παραλής, Άρης Προδρομίδης, Άσπα Στασινοπούλου και Γιώργος Τούγιας. Η ιδιαίτερη σημασία της έκθεσης αυτής για τα ελληνικά δεδομένα έγκειται στο γεγονός ότι εκπρόσωποι από τη θεωρία και την κριτική της τέχνης ενημερώνουν το κοινό κυρίως με κατάθεση κειμένων μέσα τα οποία αναπτύσσονται και εξηγούνται οι σύγχρονοι όροι που κυριαρχούν στην τέχνη, αλλά και με την παράλληλη έκθεση των έργων που ανταποκρίνονται στους όρους αυτούς. Σημαντικό για τη συγκεκριμένη έρευνα είναι πως στο κείμενο της Βεατρικής Σπηλιάδη στον συνοδευτικό κατάλογο της έκθεσης εντοπίζεται για πρώτη φορά ο όρος «Εγκατάσταση», περιγράφοντας το χώρο στον οποίο μπορεί να αναπτυχθεί μία performance και σημειώνει ότι μπορεί να γίνει σε ένα *Περιβάλλον ή Εγκατάσταση (Installation)*, όπως ονομάζεται η *διευθέτηση διάφορων αντικείμενων*.¹²⁷ Στον ίδιο κατάλογο ο Αλέξανδρος Ξύδης μετά το τέλος του κειμένου του σε ένα υστερόγραφο, όπως το ονομάζει, σημειώνει πως παρά το γεγονός ότι οι όροι «περιβάλλον», «εγκατάσταση» και «κατασκευή» έχουν βρει στο εξωτερικό σαφή πεδίο και κατά συνέπεια παρουσιάζουν αντίστοιχα σαφή τα όρια τους, στον ελληνικό χώρο τα όρια αυτά παραμένουν ασαφή ιδίως ως προς την έλλειψη, μέχρι τότε, θεωρητικής διευκρίνισης και προσδιορισμού μέσω ορολογίας. Η ασάφεια αυτή, αναφέρει ο ίδιος, ότι επειτείνεται όταν σε έργα περιβάλλοντος περιλαμβάνονται κατασκευές ή γλυπτά ή άλλα στοιχεία, τα οποία, όλα μαζί, συντελούν στη διαμόρφωση ενός έργου χώρου ή ενός περιβάλλοντος.¹²⁸

¹²⁷ Βεατρική Σπηλιάδη στο «ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ - ΔΡΑΣΗ» Τάσεις της Ελληνικής τέχνης σήμερα, Εταιρεία Ελλήνων Τεχνοκριτών, Ζάππειο 1981, Αθήνα, σελ. 55.

¹²⁸ Ξύδης στο «ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ - ΔΡΑΣΗ» ο.π., 1981, σελ. 67.

2.3 Αίθουσα Τέχνης ΔΕΣΜΟΣ.

Τη σκηνή της εικαστικής πρωτοπορίας στην Ελλάδα στήριζαν και παρουσίαζαν για αρκετά χρόνια αποκλειστικά εξωθεσμικοί φορείς, υπόψη ότι το επίσημο κράτος δεν είχε μεριμνήσει τη δημιουργία θεσμών για τη σύγχρονη τέχνη. Η προβολή και η διακίνηση των πιο σύγχρονων εκδοχών της εικαστικής δημιουργίας εντός και εκτός χώρας ανέλαβαν μεμονωμένες περιπτώσεις επιμελητών, γκαλερί και άλλων εναλλακτικών χώρων. Ο ουσιαστικός πυρήνας για την παρουσίαση των νέων τάσεων συμπεριλαμβανομένων και πολλών εγκαταστάσεων αποτέλεσε αναμφισβήτητα η Αίθουσα Τέχνης ΔΕΣΜΟΣ, του Μάνο Παυλίδη και της Έπης Πρωτονοταρίου, η οποία είχε την πλέον σημαντική εκθεσιακή δραστηριότητα. Μέσα στις δύο δεκαετίες συνεχούς δράσης, από το 1971 έως το 1992 πραγματοποιήθηκε μία σειρά εκθέσεων, τόσο ατομικών, όσο και ομαδικών που στην πλειονότητα τους αποτελούσαν τα σημαντικότερα εικαστικά γεγονότα σύγχρονης τέχνης στα οποία συμμετείχαν κυρίως καλλιτέχνες που εκπροσωπούσαν τις νέες καλλιτεχνικές τάσεις. Ο ΔΕΣΜΟΣ πέρα από το γεγονός ότι φιλοξένησε τις πρώτες ατομικές εκθέσεις νέων καλλιτεχνών, καθώς οι ιδιοκτήτες του χώρου μοιράζονταν το όραμα των καλλιτεχνών αυτών, ικανοποιούσαν και τους όρους της εκείνης δημιουργίας πέρα από τη σύμβαση και όποια όρια μπορούσαν να είναι απαγορευτικά για την έκθεση ενός έργου σε οποιοδήποτε άλλο χώρο που φιλοξενούσε εικαστικές εκθέσεις.

Στην Αίθουσα Τέχνης ΔΕΣΜΟΣ παρουσιάστηκαν εκθέσεις με έντονη την αίσθηση του πειραματισμού, της απελευθέρωσης του καλλιτέχνη και της ρευστότητας της σχέσης του με το μέσο της δημιουργίας. Η διαδικασία αυτή απέδωσε μερικά ιδιαίτερα σημαντικά εικαστικά στάσιμα για την εξέλιξη του είδους που μελετάται σε αυτή την έρευνα, δηλαδή την εγκατάσταση, με εκθέσεις όπως του Γιώργου Τούγια οι *Αγωγοί* το 1973 (εικ. 32) και ο *Αντιμύθος* το 1974 (εικ. 33), του Στάθη Λογοθέτη οι *Συσχετίσεις* σε συνεργασία με τον αδερφό του μουσικό Ανέστη Λογοθέτη, η ατομική έκθεση της Διοχάντης το 1976¹²⁹, στην οποία η ζωγραφική έγινε μέσο για να δημιουργηθεί εκ νέου ένας άλλος χώρος, η έκθεση του Τσόκλη, σε συνεργασία με τον Αλέξανδρο Ιόλα, το 1977, όπου παρουσιάστηκαν από κοινού ζωγραφική και κατασκευές, η έκθεση της Ρένας Παπασπύρου το 1979 (εικ. 34), που περιελάμβανε το

¹²⁹ Αναλυτικότερα στο αρχείο και στο τμήμα της περιγραφής και ανάλυσης της έκθεσης στο αντίστοιχο κεφάλαιο.

έργο της με τις αποτοιχίσεις, η έκθεση Επιτάφιο/ Σούνιο της Μπίας Ντάβου το 1990 (εικ. 35), όπως και εκείνες οι παρουσιάσεις καλλιτεχνών το έργο των οποίων βασίζονταν έντονα στη διάδραση και τη δημιουργία των επεισοδίων εκείνων που είναι γνωστά ως performance με σημαντικότερα παραδείγματα αυτά του Δημήτρη Αληθινού (εικ. 36) και της Μαρίας Καραβέλα (εικ. 37). Τα εγκαίνια των δράσεων αυτών χαρακτηρίστηκαν ως τα πλέον avant-garde γεγονότα που συγκέντρωναν πλήθος κοινού, το οποίο κατέκλυζε το χώρο της αίθουσας τέχνης ΔΕΣΜΟΣ.

2.4 Πλέον εγκατάσταση.

Η αποδοχή της εγκατάστασης στους εκθεσιακούς χώρους, όπως σημειώθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο της έρευνάς μας, ξεκίνησε και στο εξωτερικό από τους εναλλακτικούς χώρους και τις γκαλερί της Νέας Υόρκης και μόνο μέσα στη δεκαετία του 1970 εντοπίστηκε στους χώρους των μουσείων και των ιδρυμάτων. Έτσι και στην Ελλάδα ακολουθήθηκε η ίδια σειρά, καθώς η έκθεση που εισάγει επίσημα τα έργα της δεκαετίας του '60 σε μουσειακό χώρο είναι για πρώτη φορά το 1992 στην Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου με την έκθεση *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου, η ελληνική εμπειρία*. Η έκθεση διατρέχει την ελληνική τέχνη από τις αρχές του εικοστού αιώνα παρουσιάζοντας την καλλιτεχνική παραγωγή και τις μεταλλαγές της σχετικά με την αντίληψη του μοντέρνου μέσα από μία ιστορική αναδρομή φτάνοντας μέχρι τις μέρες της. Στην έκθεση αυτή εντοπίζονται καλλιτέχνες οι οποίοι, όπως αναφέρει ο τίτλος της, συνέβαλαν με το έργο τους στη μεταμόρφωση των ειδών της τέχνης, όπως ήταν γνωστά μέχρι τότε. Βέβαια η έκθεση περισσότερο παρατηρεί το φαινόμενο και λειτουργεί με μία κατηγοριοποίηση καθορισμένη από την εκάστοτε καλλιτεχνική πρακτική που ακολουθείται, ενώ δεν θεωρητικοποιεί ούτε αποδίδει νέους προσδιορισμούς. Να σημειωθεί ότι ο όρος εγκατάσταση δεν απαντάται και τα έργα που παρουσιάζονται και ανήκουν πλέον με βάση τα όσα έχει παρουσιάσει η θεωρία στην κατηγορία της εγκατάστασης, ονομάζονται ακόμη περιβάλλοντα. Οι παρατηρήσεις πάνω στις όποιες παρουσιάζονται οι μεταλλάξεις είναι εύστοχες και αναλύεται η ρευστότητα των ορίων μεταξύ των ειδών. Στις περιπτώσεις που ο ζωγράφος ενεργεί ως γλύπτης και ο γλύπτης δεν αποποιείται ζωγραφικές ποιότητες ακολουθείται μια διαδικασία από την οποία προκύπτουν αυτά που ονομάζει η επιμελήτρια «(ενδια)-

μέσα»¹³⁰. Στην τελευταία κατηγορία-μεταμόρφωση, την οποία ονομάζει *προς μία τέχνη του χώρου*, εκεί εντοπίζεται η παρουσίαση των έργων για τη συγκεκριμένη έκθεση τα οποία έχουν καταγωγές στη γλυπτική και ο καταλύτης της μεταμόρφωσης είναι η διαλεκτική που αναπτύσσεται με την αρχιτεκτονική. Η διαδικασία αυτή τείνει να ενοποιήσει αυτές τις δύο τέχνες, την κατασκευαστική γλυπτική σε ήδη κατασκευασμένο χώρο, δίνοντας το παράδειγμα του έργου του γλύπτη Γιώργου Λάππα που παρουσιάστηκε στην Biennale του Σάο Πάολο το 1987, *Mappemonde* (εικ. 38), αποδίδοντάς του τον όρο «γλυπτό αρχιτεκτόνημα». Ενώ στα έργα του Βλάση Κανιάρη, όπως για παράδειγμα το *Ουρητήριο*¹³¹ (εικ. 39), αναγνωρίζει μία έντονη θεατρική φύση, όπου πρωτεύοντα ρόλο έχει η σκηνοθετική τους διεύθυνση. Τα έργα αυτά τα ονομάζει «οπτικά περιβάλλοντα».¹³²

2.4.1 Το ελληνικό παράδειγμα.

Γεγονός αποτελεί βέβαια ότι πολύ νωρίτερα είχε αλλάξει η νοοτροπία στις επιλογές των εθνικών συμμετοχών στη διοργάνωση της Biennale της Βενετίας, κάτι που ώθησε τους καλλιτέχνες να δημιουργούν έργα για το συγκεκριμένο χώρο, χρησιμοποιώντας νέα μέσα και πραγματοποιώντας πρώιμες *in situ* εγκαταστάσεις. Εκεί ο Μιχάλης Μιχαηλίδης (εικ. 40) οργάνωσε στην Biennale του 1976¹³³ μία εγκατάσταση επεκτείνοντας την αντίληψη της ανάγλυφης κατασκευής του στο χώρο¹³⁴, ενώ ο Τσόκλης με αυτό που ονομάζει «ζωντανή ζωγραφική», όπου συνδύασε την προβολή κινούμενης εικόνας πάνω σε ζωγραφικά έργα, για τη συμμετοχή του στην ίδια

¹³⁰ *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου, η ελληνική εμπειρία* επιμ. Άννα Καφέτση, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Αθήνα, 1992, σελ. 191.

¹³¹ Απόσπασμα της ευρύτερης σύνθεσης του 1980 *Ουρητήρια της Ιστορίας*. Εγκατάσταση η οποία παρουσιάστηκε στην έκθεση *Helas Hellas (The painter and his model)*, Technohoros Bernier, Fix Brewery, Αθήνα

¹³² *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου, η ελληνική εμπειρία*, οπ. π. 1992, σελ. 245.

¹³³ Η συγκεκριμένη συμμετοχή είναι η πρώτη μετά από πολλές που δεν παρουσιάζεται το συστηματικό εκπροσώπησης με καλλιτέχνες από τη ζωγραφική, γλυπτική και χαρακτική δίνοντας τέλος σε αυτή την αντίληψη που χαρακτήρισε την πλειονότητα των εθνικών συμμετοχών έως τότε.

¹³⁴ Όταν ο συνδυασμός πολλών αναγλύφων δημιουργεί περιβάλλον, έχουμε ίσως την πιο ολοκληρωμένη εικαστική κατάθεση του Μιχαηλίδη, τόσο από άποψη σύλληψης και εκτέλεσης, αλλά και από πλευράς τεκτονικής οργάνωσης στο ρεαλιστικό τρισδιάστατο χώρο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του τρόπου χειρισμού - δηλαδή με το ίδιο το αναγλυφό ως δομικό στοιχείο για τη δημιουργία περιβάλλοντος - αποτελεί η πρότασή του για το ελληνικό περίπτερο στην Biennale της Βενετίας το 1976. Θάλεια Στεφανίδου, *Μιχάλης Μιχαηλίδης*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Λευκωσία, 2012, σελ. 49.

διοργάνωση του 1986, ξεκίνησε να αλλάζει η αντίληψη με την οποία στήνονται οι εκθέσεις στο ελληνικό περίπτερο της Biennale.

Στην ελληνική εικαστική πραγματικότητα οι καλλιτέχνες που δημιούργησαν έργα κοντινά στη φιλοσοφία της εγκατάστασης θα προέρχονται από τρεις μεγάλες κατηγορίες τη ζωγραφική, τη γλυπτική και την performance. Το πρώτο παράδειγμα εγκατάστασης, ή έκθεσης εγκατάστασης, η έκθεση στο Teatro la Fenice το 1964 πραγματοποιείται από τρεις αμιγώς ζωγράφους τον Βλάση Κανιάρη, το Νίκο Κεσσανλή και τον Δανιήλ. Στην ίδια κατηγορία καλλιτεχνών ανήκει και ο Κώστας Τσόκλης, ο οποίος δεν εγκατάλειψε ποτέ τη ζωγραφική αλλά, μετακίνησε το τρισδιάστατο αντικείμενο από το χώρο στη θέση της ζωγραφικής επιφάνειας και αργότερα δημιούργησε έργα έντονης ατμόσφαιρας και ενεργοποίησης και αφύπνισης του επισκέπτη. Ο Αχιλλέας Απέργης, καλλιτέχνης μιας προηγούμενης γενιάς, ο Γιώργος Λάμπας και ο Γιάννης Μπουτέας¹³⁵ είναι τρεις χαρακτηριστικές περιπτώσεις γλυπτών, οι οποίοι ακύρωσαν σταδιακά τη συνθήκη του βάθρου και το έργο τους σχεδιάστηκε με τέτοιο τρόπο ώστε να εντοπίζεται σε σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο, αλλά και να τον ορίζει, μετατρέποντάς τον σε μέρος του συνολικού έργου. Στην τρίτη κατηγορία η Μαρία Καραβέλα, ο Στάθης Λογοθέτης και ο Δημήτρης Αληθινός δημιούργησαν τη εκείνη συνθήκη όπου η δράση τους, τα εικαστικά αφηγηματικά τους επεισόδια και η διάθεση για την πιο ενεργή συμμετοχή του κοινού έδωσαν ώθηση για την ελληνική εικαστική πραγματικότητα, ώστε μαζί με τις κατακτήσεις και των υπόλοιπων καλλιτεχνών να μπορέσει να εξελιχθεί το είδος της εγκατάστασης και να το ακολουθήσουν αρκετοί Έλληνες καλλιτέχνες μετά από αυτούς. Να σημειωθεί βέβαια ότι για τα δεδομένα της ελληνικής εικαστικής παραγωγής δεν υφίσταται άλλο παράδειγμα καλλιτέχνη με τη συνέπεια και τη μακροχρόνια σχέση με το είδος της εγκατάστασης από αυτό της Διοχάντης. Ενώ παρατηρούνται αρκετές περιπτώσεις καλλιτεχνών οι οποίοι κατά καιρούς παρουσίασαν εγκαταστάσεις, η πράξη τους αυτή αποτέλεσε απόκλιση από την κύρια καλλιτεχνική τους πρακτική, αντίθετα με τη Διοχάντη η οποία από το 1970 πραγματοποιεί σταθερά εγκαταστάσεις.

¹³⁵ Οι δύο αυτοί καλλιτέχνες μαζί αποτέλεσαν την εθνική συμμετοχή στην Biennale της Βενετίας το 1990.

3. Το υβρίδιο.

3.1 *Dianthus Caryophyllus Barbatus*, το πρώτο τεχνητό υβρίδιο.

Το 1717 ένας Βρετανός κηπουρός, ο Thomas Fairchild, στο Hoxton του Λονδίνου, αποφάσισε να επικονιάσει ένα λουλούδι με το όνομα Sweet William, μεταφέροντας γύρη από τους ανθήρες των στημόνων ενός γαρύφαλλου στο στίγμα του ύπερου του πρώτου φυτού για να το γονιμοποιήσει, επειδή είχε την αίσθηση πως οι δύο ποικιλίες ήταν συγγενείς και θέλησε να ελέγξει αυτήν την πιθανή συγγένεια. Το αποτέλεσμα αυτής της πράξης του Fairchild ήταν να δημιουργήσει μία νέα ποικιλία. Με αυτόν τον τρόπο έχουμε το πρώτο τεχνητό υβρίδιο, όχι μόνο στον τομέα της βοτανικής αλλά και σε κάθε άλλο επιστημονικό πεδίο. Το τεχνητό αυτό υβρίδιο ήταν ο πρώτος επιστημονικά δημιουργημένος οργανισμός, ο οποίος ήταν στειρός. Οι σπόροι δηλαδή που προέκυψαν φυτεύτηκαν και άνθισε το νέο είδος το οποίο ονόμασε *Dianthus Caryophyllus Barbatus*, ή όπως είναι γνωστό Fairchild's Mule (το μουλάρι του Fairchild). Αυτός ο νέος οργανισμός δεν ήταν γόνιμος δηλαδή δεν μπορούσε να παράγει απογόνους.

Το υβρίδιο ως έννοια και η φύση του ήταν γνωστή ήδη στον άνθρωπο από παραδείγματα όπως το μουλάρι, που προκύπτει από τη διασταύρωση αλόγου και γαϊδουριού και το οποίο αποτελεί εξίσου μία άγονη μηχανή. Η πράξη του αυτή τάραξε ιδιαίτερος τον Fairchild και γι' αυτό την αποσιώπησε καθώς αντιτάσσονταν στη θεολογική αντίληψη της δημιουργίας κάθε έμβιου όντος. Το θεώρησε ύβρη απέναντι στο έργο της δημιουργίας από το θεό και για το λόγο αυτό, με το φόβο της τιμωρίας για τη βέβηλη και ανίερη αυτή πράξη του, δεν παρουσίασε το φυτό αυτό στη Βασιλική Κοινότητα, παρά αρκετό χρόνο αργότερα, για το οποίο τα μέλη της οποίας έδειξαν εξαιρετικό ενδιαφέρον και ενθουσιασμό.¹³⁶ Αυτό που ίσως γνώριζε ο Fairchild σχετικά με τα είδη των φυτών ήταν η θέση του John Ray, ο οποίος ήταν αυτός που προσδιόρισε τα είδη στη βοτανική για πρώτη φορά και χαρακτηριστικά αναφέρει στο έργο του *History of Plants* του 1686 ότι:

¹³⁶ Όλα αυτά περιγράφονται αναλυτικά για τη ζωή και τη δραστηριότητα του Thomas Fairchild από τον Michael Leapman στο έργο του *The Ingenious Mr. Fairchild: The Forgotten Father of the Flower Garden*, St. Martin's Press, Νέα Υόρκη, 2001.

...δεν προέκυψε κανένα ασφαλέστερο κριτήριο για τον προσδιορισμό των ειδών από τα διακριτικά χαρακτηριστικά που διακρίνονται κατά τον πολλαπλασιασμό των σπόρων. Έτσι, ανεξάρτητα από τις παραλλαγές που συμβαίνουν σε συγκεκριμένες μονάδες ή στο είδος εν γένει, αν προέρχονται από τον σπόρο ενός και του αυτού φυτού, είναι τυχαίες παραλλαγές και δεν είναι τέτοιες ώστε να αποτελέσουν ένα είδος ... με τον ίδιο τρόπο τα ζώα που διαφέρουν με συγκεκριμένο τρόπο διατηρούν το ξεχωριστό τους είδος μόνιμα. Ένα είδος δεν πηγάζει ποτέ από τον σπόρο ενός άλλου, ούτε το αντίστροφο.¹³⁷

Έτσι τα δύο αυτά φυτά ενώ παρουσιάζουν μορφολογικές ομοιότητες, η συγγένεια τους ήταν τόσο μακρινή που η γονιμοποίηση τους δε θα ήταν δυνατόν να δώσει γόνιμους απογόνους.

Η ανατροπή αυτής της θέσης σχετικά με τα είδη έγινε σχεδόν εκατόν πενήντα χρόνια μετά το πρώτο υβρίδιο του Fairchild με τη δημοσίευση της θεωρίας του φυσιολόγου και βιολόγου Charles Robert Darwin με τη θεωρία του που παρουσιάζεται στο έργο του σχετικά με την καταγωγή των ειδών *On the origin of species by means of natural selection*. Ο Darwin ήδη από το 1837 είχε σχεδιάσει σε χειρόγραφό του την αλληγορία του δέντρου, προσπαθώντας να εικονοποιήσει την αντίληψη πίσω από την ιδέα της καταγωγής των ειδών. Το δέντρο σχηματοποιούσε ότι όλες οι μορφές ζωής σχετίζονται μεταξύ τους και τα είδη που εντοπίζονται στα κοντινά κλαδιά του έχουν τη δυνατότητα να παράγουν σε βάθος χρόνου γόνιμους απογόνους. Κατά συνέπεια η εγγύτητα των ειδών, των πλησιέστερων συγγενών είναι αυτή που ορίζει τη γονιμότητα. Η ιδέα αυτή των κοινών προγόνων εξηγεί γιατί τα φυτά με τα λιγότερα κοινά αποτελούν μακρυνότερους συγγενείς και πώς τα φυτά τα οποία παρουσιάζουν περισσότερα κοινά μεταξύ τους είναι πιο πιθανό να παράγουν γόνιμους απογόνους. Οπότε το δυστυχές γεγονός για τον Fairchild δεν ήταν ότι είχε παραβεί τους όρους της δημιουργίας από το θεό, αλλά ότι δεν είχε αναγνωρίσει την μακρινή συγγένεια μεταξύ των δύο λουλουδιών που αποφάσισε να γονιμοποιήσει. Στην περίπτωση που είχε κάνει άλλη επιλογή μεταξύ δύο πλησιέστερων συγγενικά ποικιλιών, η πράξη του θα είχε πιο επιτυχημένο αποτέλεσμα. Βέβαια, να σημειωθεί, πως στην πορεία κάθε είδους προς την

¹³⁷ Ernst Mayr *Growth of biological thought*, The Belknap Press of Harvard University Press, 1982, σελ. 256 από το έργο John Ray, *History of Plants*. 1686, μετάφραση E. Silk.

ολοκλήρωσή του παρουσιάζονται ενδιάμεσα στάδια και μορφές μέχρι να αποκτήσει την ολοκληρωμένη φύση του.

3.2 Η φύση του είδους.

Την ίδια ακριβώς πορεία προς την τελείωση της φύσης της παρουσιάζει και ο Αριστοτέλης στην Ποιητική, αναφερόμενος στην τραγωδία *...καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἢ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν*,¹³⁸ το οποίο σημαίνει, αφού πέρασε από πολλές μεταβολές η τραγωδία, έπαυσε να μεταβάλλεται γιατί βρήκε τη φύση της, τη δική της φύση.¹³⁹ Η οικεία αυτή φύση προσέφερε αντίστοιχα και την οικεία απόλαυση, όπως αναφέρει παρακάτω στο ίδιο έργο του ο Αριστοτέλης *...περὶ μίαν πράξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέση καὶ τέλος, ἵν' ὡς περ ζῶον ἐν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν*...¹⁴⁰ πρόκειται για μία πράξη ενιαία, συνολική και απολύτως ολοκληρωμένη, η οποία έχει αρχή μέση και τέλος, προκειμένου να εξασφαλιστεί ένας ενιαίος συνολικός οργανισμός, για να παρέχει την οικεία απόλαυση. Έτσι όπως αναφέρει ο θεατρολόγος Τάσος Λιγνάδης, ο Αριστοτέλης με τη λέξη *τελεία* εννοεί κάτι πάρα πολύ φυσικό. Τέλειο είναι οποιοδήποτε «πλάσμα» έχει αρχή μέση και τέλος, κατ' επέκταση ένας «ζωντανός οργανισμός» που παρουσιάζει τη φύση του είδους του. Μία όμορφη γυναίκα με όλα της τα μέρη αρμονικά, αν έχει τρία όμορφα μάτια δεν είναι τέλεια, καθώς δεν παρουσιάζει την οικεία φύση του είδους της και κατά συνέπεια δεν προσφέρει την αντίστοιχη οικεία απόλαυση και αυτό την καθιστά τέρας.¹⁴¹

Η εγκατάσταση έχει χαρακτηριστεί ως υβριδικό είδος τέχνης, και έχει υπονοηθεί κατά καιρούς η στείρα φύση της, γεγονός το οποίο στην εξέλιξή του έχει καταφέρει να αποδείξει το αντίθετο. Αυτό συμβαίνει γιατί αποτελεί απόγονο δύο πλησιέστερων συγγενών, της ζωγραφικής και της γλυπτικής και αυτά τα οποία κληροδοτήθηκαν σε αυτήν, ήταν από τη μεριά της ζωγραφικής ο χρόνος της αφήγησης και από τη γλυπτική

¹³⁸ Αριστοτέλης, Ποιητική 1449α 14

¹³⁹ Η οικεία φύση της τραγωδίας κατά τον Αριστοτέλη, εντοπίζεται στο έργο του Αισχύλου. Η τελείωση του είδους, η ολοκλήρωσή της οικείας δηλαδή φύσης πραγματοποιήθηκε με τον συγκεκριμένο τραγικό ποιητή. Αυτό σημαίνει πως και μετά υπήρξε η αναζήτηση της με διάφορες δραματικές μεταβολές και από τον Σοφοκλή και τον Ευρυπίδη αλλά ολοκληρώθηκε στον Αισχύλο, ο οποίος αύξησε τον αριθμό των υποκριτών από έναν σε δύο, μειώνοντας έτσι το ρόλο του χορού, ώστε να καταστεί πρωταγωνιστής ο λόγος.

¹⁴⁰ Αριστοτέλης, Ποιητική 1459α 19

¹⁴¹ Τάσος Λιγνάδης, *Το ζῶον και το τέρας*, Ηρόδοτος, Αθήνα, 1988, σελ. 25.

η συγχώνευση των δύο διαστάσεων, του χώρου και του χρόνου. Το είδος αυτό της τέχνης κατάφερε να αυτονομηθεί και να παρουσιάσει έργα μεγάλων διαστάσεων, τα μνημεία. Αυτό βέβαια που συνέβη κατά τη διάρκεια της εξέλιξης της εγκατάστασης, ήταν να αντιμετωπιστεί ως τέρας, τόσο στα ενδιάμεσα στάδια και τις πολλές μεταβολές, όσο και στις πιο ολοκληρωμένες εκδοχές της, ένα τέρας κυρίως της γλυπτικής. Ακόμη και σήμερα χαρακτηρίζεται από την πλήρη άρνηση της Αριστοτελικής εντελέχειας, με τα όρια της αρχής, μέσης και τέλους να είναι εξαιρετικά ρευστά. Παρ' όλα αυτά η τερατόμορφη φύση της, γεγονός που προκάλεσε και το μεγαλύτερο μέρος της κριτικής, καταφέρνει εξήντα χρόνια μετά τα πρώτα σαφή της δείγματα να εξασφαλίζει μία οικεία απόλαυση του οικείου «τερατόμορφου» είδους της.

Ο Darwin μπορεί να θεωρηθεί «μαθητής» του Αριστοτέλη με το έργο του όμως για την καταγωγή των ειδών, στο οποίο έγινε αναφορά πιο πάνω, ανέτρεψε ανοιχτά την Αριστοτελική τελεολογία. Η φύση έπαψε να θεωρείται μία προσωποποιημένη οντότητα που φέρει την ευθύνη των όσων συμβαίνουν στον κόσμο, ενώ για τον προσδιορισμό του κάθε είδους δίνει έναν αέναο αγώνα για τη φυσική επιλογή. Η φυσική αυτή επιλογή δεν υφίσταται καμία αρχική ή θεολογική ρύθμιση η οποία να καθορίζει τις πράξεις και το ήθος του κάθε είδους, παρά μία μεταβολή που ωθεί κάθε οργανισμό σε προσαρμογή αντιμετωπίζοντας αποκλειστικά δύο ενδεχόμενα, τον αφανισμό ή τη μεταμόρφωση.¹⁴² Επομένως αν και αγνοείται το αρχέτυπο κάθε είδους, υπάρχει η δυνατότητα να παρατηρηθούν και να περιγραφούν οι διαδοχικές μεταμορφώσεις του. Έτσι στα επόμενα κεφάλαια θα μας απασχολήσει ένα παράδειγμα δανεισμένο από τη γλυπτική για να γίνει κατανοητό το πώς η εγκατάσταση είναι ένα είδος που μπορεί να πηγάζει από το συνδυασμό άλλων ειδών, συμπεριλαμβάνοντας στη φύση της τον ενδιάμεσο χώρο που δημιουργεί η γλυπτική, δίνοντάς τη δυνατότητα να μεταμορφωθεί τελικά σε αυτό που είναι γνωστό σήμερα ως εγκατάσταση.

¹⁴² Ο Ησίοδος στη μυθολογικής-θεολογικής δομής ερμηνεία που δίνει για τη δημιουργία του κόσμου, την οποία περιγράφει να προκύπτει από την καταγωγή και τη γενεολογία των θεών, την περιλαμβάνει σε ένα έργο στο οποίο δίνει το όνομα Θεογονία, ενώ ο Ρωμαίος ποιητής Οβίδιος στο έπος του το οποίο παρουσιάζει παρόμοιο περιεχόμενο, το ονομάζει Μεταμορφώσεις. Το πρώτο βιβλίο του έπους ξεκινάει με την φράση: *In nova fert animus mutatas dicere formas corpora*, η οποία μεταφράζεται ως εξής: πρώτα θέλω να μιλήσω για τα σώματα εκείνα τα οποία άλλαξαν σε νέες μορφές. Τις μεταμορφώσεις αυτές βέβαια ο Οβίδιος τις αποδίδει στις πράξεις και τις πρωτοβουλίες των θεών, με αποτέλεσμα ελάχιστα να αλλάξει την προσέγγισή του σε σχέση με αυτή που έδωσε ο Ησίοδος περίπου 700 χρόνια πριν.

3.3 Μία διευρυμένη γεωγραφικά γλυπτική εγκατάσταση.

Τα έργα τέχνης χαρακτηρίζονται από τη δύναμη να αμφισβητούν και να ακυρώνουν τα όρια του χρόνου. Εντοπίζονται εκεί που δεν υπάρχει παρελθόν ή μέλλον, παρά μόνο το είναι, δηλαδή η αιωνιότητα. Με τον τρόπο αυτό τείνουν να πολλαπλασιάζουν τη ζωή των προσώπων που απεικονίζουν και να διατηρούν στη μνήμη σημαντικά γεγονότα αλλά και καθημερινές στιγμές στο διηνεκές. Την ιδιότητα αυτή της τέχνης, κατανοώντας την ο άνθρωπος θέλησε να την εκμεταλευτεί επιδιώκοντας η εικόνα του να αποτυπωθεί σε ένα έργο τέχνης, απαλλαγμένος από το θνητό εαυτό του, καθώς και από τη διασπορά ή την υποταγή στο παρελθόν με στόχο να κερδίσει το απόλυτο για το μέλλον. Βεβαίως η απόδοση της εικόνας αυτής σχετίζονταν με μία πραγματικότητα η οποία ήταν παραποιημένη, καθώς οι πρωταγωνιστές και τα γεγονότα αυτών των έργων παρουσιάζονταν μέσα σε περιβάλλοντα πλασματικά τα οποία δεν υποτάσσονται σε όρους ρεαλιστικούς αλλά αποκλειστικά στην ανθρώπινη επιθυμία, τη φαντασία καθώς και την τεχνική ικανότητα του καλλιτέχνη.

Οι χώροι στους οποίους παρουσιάζονταν η τέχνη αυτής της αντίληψης ήταν, κατά κύριο λόγο, ιδιωτικοί. Στη διάρκεια της Αναγέννησης οι πάτρωνες και οι χορηγοί, αλλά και κληρικοί, τιμώνται ακόμη και με την συνύπαρξή τους στην ίδια παράσταση με μορφές του θείου μέσα στα πλασματικά αυτά περιβάλλοντα που δημιουργούνται από τους καλλιτέχνες της περιόδου. Τότε γίνεται η σημαντική μετάβαση της παρουσίας της τέχνης από τον ιδιωτικό χώρο στο δημόσιο, έχοντας ως μοναδικό και κυρίαρχο δείγμα, μέχρι τότε, την αρχιτεκτονική. Η κατ'εξοχήν τέχνη της τρίτης διάστασης, η γλυπτική, αποχωρίζεται τη διακοσμητική της ιδιότητα και λειτουργεί με αυτονομία, ανεξάρτητη πλέον από την αρχιτεκτονική. Τα έργα αυτά δεν παρουσίαζαν απλά μία ηρωϊκή μορφή ή ένα σύμβολο για τους πολίτες, αλλά όριζαν τόσο τον χώρο, όσο και τη μνήμη των ανθρώπων που τα αντίκρυζαν. Η μελέτη αυτών των έργων είναι αρχικά καλλιτεχνική, γίνεται κατόπιν αρχιτεκτονική, στο επίπεδο της πολεοδομίας αλλά και της χωροταξίας, επί της ουσίας όμως αφορά τόσο τη μικρή όσο και τη μεγάλη ιστορία των ανθρώπων. Στόχος πάντα ήταν να ξεκινήσει από τον ίδιο τον άνθρωπο και την ανάγκη του να επεκτείνει έστω και πλασματικά τα χρόνια της ζωής του, να περάσει στο έργο τέχνης, το οποίο γίνεται όχημα σε αυτή την πορεία στο χρόνο και να παρουσιάσει ουσιαστικά τη ματαιότητα των πράξεών του μπροστά στο αναπόφευκτο, το οποίο είναι ο θάνατος.

Στη διάρκεια της ιστορίας εμφανίζονται αρκετά παραδείγματα και περιπτώσεις προσωπικοτήτων, όπου το μέγεθος των πράξεών τους ήταν τέτοιο που γιγάντωσε το φαινόμενο, να ορίζουν δηλαδή χρησιμοποιώντας την τέχνη τον χώρο, το χρόνο, αλλά και τη συλλογική μνήμη. Προβεβλημένα, σημαντικά αλλά και διφορούμενα πρόσωπα, έδωσαν παράταση στο χρόνο ζωή τους και χειρίστηκαν την υστεροφημία τους με ακραίους τρόπους, πολλές φορές μάλιστα, με ιδιαίτερα καλλιτεχνικά αποτελέσματα. Είναι άνθρωποι που απέκτησαν μεγάλη εξουσία και έμειναν στην ιστορία ως ισχυροί ηγέτες, σε απέραντες εκτάσεις διοίκησης και εποπτείας.

Το παράδειγμα της συγκεκριμένης έρευνας, σχετικά με την προσφορά της γλυπτικής ως γονιδιακά ισχυρό πρόγονο της εγκατάστασης, αντλείται από τον πολιτικό και κοινωνικό σχηματισμό που διαμορφώθηκε υπό το όραμα του Βλαντιμίρ Ίλιτς Λένιν, ηγέτη της Ρωσικής Επανάστασης και επικεφαλής της Ένωσης Σοβιετικών Σοσιαλιστικών Δημοκρατιών κατά τα έτη 1922-1924. Μία βραχεία παρουσία, καθώς η ηγεσία του τερματίζεται μαζί με τη ζωή του, αλλά ένα μεγάλο σύμβολο, το μέγεθος του οποίου βοήθησε ώστε η τέχνη για πολλά χρόνια να πάρει εξαιρετικά μεγάλες διαστάσεις. Ουσιαστικός υπεύθυνος όμως για το δημιούργημα που απασχολεί τη συγκεκριμένη θέση είναι ο μακροβιότερος Γενικός Γραμματέας του Κομμουνιστικού Κόμματος της Σοβιετικής Ένωσης και διάδοχος του Λένιν στην ηγεσία, ο Ιωσήφ Στάλιν. Μεγαλομανής και με έλλειψη αντίληψης για το μέτρο ήταν υπαίτιος μέσα από τον ακραίο χαρακτήρα του, αλλά και την ιδιαίτερη σχέση του με την τέχνη, για τα πιο ευμεγέθη δημόσια γλυπτικά έργα ηγετών που παρουσιάστηκαν μέχρι τότε και με τα οποία κατάφερε να σχηματίσει την πλέον ιδιαίτερη και γεωγραφικά εκτενή χωρο-χρονική συνθήκη, να δημιουργήσει δηλαδή μία ιδιότυπη γιγαντιαία εγκατάσταση, που όριζε ένα ολόκληρο καθεστώς.¹⁴³

3.4 Τα μνημεία του Λένιν και του Στάλιν.

Το πρόσωπο το οποίο αναπαράχθηκε και έγινε μνημείο περισσότερο από κάθε άλλον ηγέτη παγκοσμίως δεν είναι άλλη από αυτή του Λένιν. Είναι σημαντικό να σημειωθεί εδώ ότι ο ίδιος ο Λένιν δεν είναι υπεύθυνος ούτε για ένα από τα μνημεία τα

¹⁴³ Τόσο η λέξη εγκατάσταση, όσο και η λέξη καθεστώς είναι ομόριζες. Οι δύο αυτές λέξεις προκύπτουν ως παράγωγα από το ρήμα των αρχαίων ελληνικών *ίστημι*, το οποίο σημαίνει στήνω, εγείρω, τοποθετώ, τακτοποιώ ή παρατάσσω ανθρώπους.

οποία στήθηκαν προς τιμήν του ανά τον κόσμο. Η διάρκεια της ηγεσίας του δεν ήταν παρά μόνο δύο έτη, η οποία έληξε όταν πέθανε, την 21η Ιανουαρίου του 1924, σε ηλικία 53 ετών. Γνωρίζοντας ο Στάλιν τη φήμη που είχε ο Λένιν και την τεράστια απήχηση στα πλήθη, καθώς από το 1894 δραστηροποιούνταν στην προπαγανδιστική δράση ενάντια στο τσαρικό καθεστώς και την αποδοχή του μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση το 1917, ο Στάλιν βρήκε έναν τρόπο να κρατήσει το σώμα της μνήμης του ζεστό, μαζί και εκείνη την ιδεολογία που ήταν η νικηφόρος ιδεολογία της επανάστασης, γνωρίζοντας πως ο ίδιος ότι δεν ήταν δημοφιλής μέσα στο Κομμουνιστικό Κόμμα.

Επιστράτευσε την τέχνη και κατάφερε να αναγερθούν μνημεία του Λένιν σε όλες τις χώρες-μέλη της Σοβιετικής Ένωσης, μεταδίδοντας τη διάθεση της διατήρησης του ονόματός του σε σημείο που τα μνημεία του Λένιν να καλύψουν όσο το δυνατό περισσότερο τα είκοσι δύο εκατομμύρια τετραγωνικά χιλιόμετρα της έκτασής της. Σήμερα αριθμούν τα ογδόντα στην πρώην Ε.Σ.Σ.Δ., επτά βρίσκονται σε κομμουνιστικά ή μετακομμουνιστικά κράτη και είκοσι δύο διασπαρμένα στον υπόλοιπο κόσμο. Ο συνολικός αριθμός είναι εκατόν δεκαεννέα¹⁴⁴, ο οποίος δεν είναι απόλυτος και σίγουρος λόγω της μη καταγραφής, αλλά κυρίως λόγω της αποκαθήλωσης ή πλήρους καταστροφής τους, μετά την πτώση της Σοβιετικής Ένωσης, όπως και της ύπαρξης μνημείων σε απομακρυσμένες περιοχές στο αχανές της γεωγραφίας της Ρωσίας.

Ένα από τα πιο σημαντικά λόγω της θέσης του, αλλά και του μεγέθους του (ύψους 19 μέτρων), ήταν αυτό που επί δεκαετίες ήταν τοποθετημένο στο σύνορο των δυο πολιτικών κόσμων, στο Βερολίνο (εικ. 41). Γρανιτένιος φύλακας της κομμουνιστικής ιδεολογίας στο δυτικότερο άκρο της Σοβιετικής Ένωσης, επιβλητικός με βλέμμα που υπενθύμιζε στη Δύση τη δύναμη της Ε.Σ.Σ.Δ. μέχρι τη μέρα της κατάρρευσής της. Απομακρύνθηκε από την τότε ονομαζόμενη Ανατολική πλατεία του Βερολίνου (σήμερα ονομάζεται πλατεία των Ηνωμένων Εθνών) το 1991, για να καταλήξει σε ένα χώρο απόθεσης και να θαφτεί με βιασύνη. Υπόψη πως μόνο το κεφάλι του ζύγιζε 3,5 τόνων κεφάλι.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Αναλυτικά 47 στη Ρωσία, 9 στη Λιθουανία, 8 στην Ουκρανία, 7 στην Εσθονία, 3 στη Μολδαβία, 2 στη Λευκορωσία και Τατζικιστάν, 1 στις Λετονία, Γεωργία, Αζερμπαϊτζάν καθώς και στις Πολωνία, Ρουμανία, Ουγγαρία, στο Ανόι στο Βιετνάμ, αλλά και στην Αιθιοπία.

¹⁴⁵ Η ηλεκτρονική έκδοση της γερμανικής εφημερίδας Der Spiegel αναφέρει με άρθρο της ότι συζητείται η “εκταφή” του συγκεκριμένου γλυπτού και η δημιουργία χώρου έκθεσης μαζί με τα έργα κατάλοιπα του ναζισμού και άλλων ντροπιαστικών, καθώς τα χαρακτηρίζουν, έργων για τη Γερμανία, όχι σαν ένας χώρος τιμής και λατρείας τους, αλλά σαν μία πιο ανεκτική προσέγγιση της ιστορίας. Spiegel ONLINE, 26 January 2010, “Hello Lenin”: Berlin to resurrect its disgraced monuments, David Crossland.

Η επιλογή των υλικών και των σημείων, όπου τοποθετούνται δεν είναι ποτέ τυχαία, ιδίως στις περιπτώσεις που πρόκειται για μνημεία μεγάλης προβολής.¹⁴⁶ Με υλικά γνώριμα στη γλυπτική η τελική εκτέλεση αποτελούσε έναν άθλο της τεχνικής, καθώς τα μεγέθη τους ήταν πέρα από κάθε προηγούμενο.¹⁴⁷ Τα έργα παράγονταν από ανθεκτικά υλικά κατάλληλα για τις συνθήκες του εξωτερικού χώρου και ήταν από σκληρά πετρώματα και κράματα μετάλλων γνωστά στη γλυπτική για τις αντοχές τους. Οι βάσεις ήταν κατασκευασμένες από τα ίδια υλικά και γίνονταν ποικίλοι συνδυασμοί. Ήταν εξίσου ευμεγέθεις, απλές στον τύπο τους, γεωμετρικές και ήρεμες στη σύνθεσή τους πλην ελαχίστων εξαιρέσεων. Η τοποθέτηση των έργων γίνονταν σε πλατείες, οι οποίες διαμορφώνονταν κατάλληλα ώστε να αποτελούν τις κεντρικές πλατείες των πόλεων, ή έμπαινα μπροστά σε μεγάλα δημόσια κτήρια, όπως σταθμούς τραίνων, εκθεσιακά κέντρα, κτήρια των Πανεπιστημίων, το Σπίτι του Σοβιέτ, το Κοινοβούλιο και Κυβερνητικά μέγαλα.¹⁴⁸

Η τυπολογία που ακολουθείται είναι συγκεκριμένη με ελάχιστες αποκλίσεις. Αδριάντας με γεωμετρική βάση και τα δύο σε κλίμακα τουλάχιστον διπλάσια του φυσικού μεγέθους, ώστε να είναι ευδιάκριτο από μακριά και να δεσπόζει στο χώρο. Σε πολλά από τα έργα στέκεται ευθυτενής να κοιτάει αποφασιστικά μπροστά, ή έχει προτεταμένο το χέρι αιχμαλωτίζοντας τη στιγμή που ο Λένιν μιλούσε στο πλήθος. Παρά τα βαριά υλικά, το μέγεθος και τη γεωμετρικότητα, τα έργα δεν στέκουν άκαμπτα. Χαρακτηρίζονται από έναν εσωτερικό παλμό και σε όλες τις περιπτώσεις έχουν μία δυναμική κίνηση που γίνεται πιο έντονη καθώς αποδίδεται η ορμή του ανέμου στις επιφάνειες των χειμερινών ρούχων να κυματίζουν ανάλαφρα. Σταθερός, αποφασιστικός, με ανοιχτό δρασκελισμό σε πολλά έργα, αλλά πάντα με βλέμμα διαπεραστικό. Ακόμη και στις προτομές η επανάσταση ως αλληγορία, παρουσιάζεται στα χαρακτηριστικά του προσώπου του. Είναι βέβαια γεγονός ότι, λόγω της ποικιλομορφίας των πολιτισμικών καταβολών της Σοβιετικής Ένωσης τα χαρακτηριστικά του προσώπου του Λένιν προσαρμόζονται στα χαρακτηριστικά των

¹⁴⁶ Είναι γεγονός ότι παρήχθησαν και αγάλματα σε επίπεδο βιομηχανικής παραγωγής και με τον τρόπο αυτό καλύφθηκε η Ε.Σ.Σ.Δ. με μικρότερης σημασίας μνημεία, τα οποία τοποθετήθηκαν σε αγροτικές περιοχές, περισσότερο για να δημιουργείται η αίσθηση της επίβλεψης, παρά για τη διάδοση του ονόματος του Λένιν ή της ιδεολογίας.

¹⁴⁷ Σε αυτό συνέβαλε η μεγαλομανία του Στάλιν, αλλά και η αγάπη του για την αρχιτεκτονική, γεγονός το οποίο όριζε ότι πέρα από την τοποθέτηση του μνημείου υπήρχε μία εκτενής μελέτη για τη διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου και σύμφωνα με τις ανάγκες του έργου.

¹⁴⁸ Η οικονομική διάσταση του εγχειρήματος στο σύνολο της είναι ανυπολόγιστη και αποτελεί σίγουρα μία από τις ακριβότερες παραγωγές έργων δημόσιου χαρακτήρα.

λαών ανά γεωγραφική περιοχή, άλλες φορές πιο έντονα, άλλες λιγότερο. Επίσης εντοπίζονται στοιχεία λαϊκής παράδοσης στις βάσεις με χαρακτηριστικό το παράδειγμα του μνημείου του Λένιν στην πρωτεύουσα του Τουρκμενιστάν το Ασκαμπαντ (εικ. 42), όπου η βάση είναι διακοσμημένη με μοτίβα της ισλαμικής τέχνης. Περίτεχνοι φυτικοί διάκοσμοι και έντονοι χρωματικοί συνδυασμοί οργανώνουν μία υπερδιακοσμημένη σύνθεση, η οποία προσαρμόζεται στα πολιτισμικά δεδομένα της χώρας. Η κυριαρχία του μνημείου στο τοπίο βρίσκει την έκφρασή της στο μνημείο του Λένιν στο Τατζικιστάν (εικ. 43). Εκεί το μνημείο και το τοπίο γίνονται ένα, καθώς ένας λόφος έχει καταληφθεί πλήρως από το μνημείο, που ξεκινάει με αναβαθμούς για να καταλήξει στην κορυφή του, όπου εδράζεται μία προτομή με προτεταμένο χέρι, τελείως ανοίκεια στο περιβάλλον. Το έργο αυτό είναι σχεδόν αδύνατο να απομακρυνθεί, εκτός αν έχει την τύχη των γιγαντιαίων μνημείων του Στάλιν στην Πράγα και τη Βουδαπέστη, όπου το πρώτο ανατινάχθηκε και το δεύτερο κατακρεουργήθηκε από το οργισμένο πλήθος.

Ύστερα από μία μεγάλη διάρκεια συμβίωσης με την αρχιτεκτονική κατά την αρχαιότητα, η γλυπτική απελευθερώνεται ξανά το 1504 με τον Δαβίδ του Michelangelo στη Φλωρεντία, ένα γλυπτό από μάρμαρο ύψους 5 μέτρων. Ο Δαβίδ αποφασίζεται να μην κοσμίσει τον καθεδρικό της Φλωρεντίας, αλλά να τοποθετηθεί στην πλατεία μπροστά στο Palazzo della Signoria, το διοικητήριο της πόλης, για να εκπέμπει τη λάμψη και να επιδεικνύει τη δύναμη της Φλωρεντίας και του Βασιλείου της Τοσκάνης σε κάθε επισκέπτη που θα βρεθεί ενώπιόν του. Σύμβολο της δόξας της Φλωρεντίας, το βιβλικό αυτό πρόσωπο, υπενθυμίζει για πάντα το μεγαλείο της. Αυτό ήθελε να επιτύχει και ο Στάλιν με τα μνημεία που έστησε ο ίδιος προς τιμήν του, να μεταδώσει δηλαδή την εικόνα του μεγαλείου του στο μέλλον και να διατηρήσει τη δόξα του για πάντα.

Τα γλυπτικά συμπλέγματα που κατασκευάστηκαν ήταν μοναδικά σε μέγεθος και σχεδιασμό, καθώς παράλληλα διαμορφώνονταν αρχιτεκτονικά, σε μεγάλη έκταση, και η περιοχή γύρω από το έκαστο μνημείο. Στο Βερολίνο, στη Stalinallee (σημερινή Karl Marx Allee), τα παλάτια των προλετάρων, οι πολυκατοικίες που χτίστηκαν για την εργατική τάξη, ανεγέρθηκαν με κοινό σχεδιασμό με ένα άγαλμα του Στάλιν από μπρούντζο. Τοποθετήθηκε δύο χρόνια πριν από τον θάνατο του, και κυριαρχούσε η μορφή του περήφανα δίπλα σε ένα από τα πιο φιλόδοξα αρχιτεκτονικά του πλάνα στην αρχή της μεγάλης λεωφόρου, ακριβώς στη μέση της Alexanderplatz (εικ. 44). Μνημεία του Στάλιν μπορούσε κανείς να δει από τη Σιβηρία μέχρι το Βερολίνο. Σε εκείνα που θα σταματούσε και θα κοιτούσε με δέος θα ήταν σίγουρα της Πράγας (εικ. 45), της

Βουδαπέστης (εικ. 46), του τότε Στάλινγκραντ (εικ. 47) και το κατασκευασμένο από σκυρόδεμα άγαλμα έξω από την Αγροτική Έκθεση της Μόσχας (εικ. 48).

Δωρικός, σχεδόν πάντα με στρατιωτική ενδυμασία, απόλυτα στατικός, σοβαρός, απρόσιτος και επιβλητικός. Αυτή ήταν η εικόνα που ήθελε να μείνει για το πρόσωπό του στην ιστορία, καθώς διαδέχεται τον Λένιν στην ηγεσία της Σοβιετικής Ένωσης. Αν τα μνημεία που κατασκεύασε για τον Λένιν ξεπερνούσαν κατά πολύ την ανθρώπινη κλίμακα, τα μνημεία του Στάλιν την εκμηδένιζαν. Τίποτα από την πνευματικότητα του Λένιν δεν χαρακτήριζε τα μνημεία του Στάλιν, στα οποία επικρατούσε μόνο η αίσθηση της επιβολής, και ήταν έργα φτιαγμένα για να κατακτήσουν το χώρο και να διαρκέσουν στο χρόνο τα υλικά τους τα οποία απαιτούσαν ειδικές παραγγελίες. Το μπρούτζινο άγαλμα στη Βουδαπέστη, το οποίο δημιουργήθηκε ως δώρο των κατοίκων της πόλης για τα εβδομηκοστά γενέθλιά του, είχε εικοσιπέντε μέτρα ύψος και παραλληλεπίπεδο της βάσης του είχε μήκος δεκαοχτώ μέτρα. Στο εικοστεσσάρων μέτρων άγαλμα στο Στάλινγκραντ ¹⁴⁹ χρησιμοποιήθηκε τοπικός μπρούντζος ειδικής μείξης, ενώ για το μνημείο στην Πράγα, που ανεγέρθηκε το 1955, χρησιμοποιήθηκε γρανίτης για ένα σύμπλεγμα δεκαεπτά μέτρων σε ύψος και εικοσιδύο μέτρων σε μήκος.

Ο Στάλιν έμεινε στην ιστορία ως ένας από τους πιο αδίστακτους δολοφόνους, αλλά και ένας παρανοϊκά ευφυής ηγέτης. Η μνήμη του δεν ταξίδεψε στο σήμερα όπως ο ίδιος το επεδίωκε, τα υπερφυσικού μεγέθους μνημεία του δεν έζησαν για πάντα όπως πίστευε, αλλά καταστράφηκαν με ακραίους τρόπους λίγα χρόνια μετά τον θάνατό του. Η εικόνα του γκρεμίστηκε μαζί με την πλειονότητα των μνημείων του και η ιστορία άρχισε να γράφεται διαφορετικά. Αναθεωρημένη, τόσο η ιστορία όσο και η γεωγραφία, καθώς η Σοβιετική Ένωση έπαψε να υπάρχει, συρρικνώθηκε αφήνοντας μόνο ψήγματα, γεγονός που αντικατοπτρίζεται στα μνημεία του Στάλιν σήμερα. Ο αριθμός τους μειώθηκε δραματικά και κανένα από αυτά δεν ανήκει κατά την περίοδο της ηγεσίας. Συγκεντρωμένα όλα μαζί δεν έχουν την εδαφοκαλυπτική ισχύ ενός από τα γιγαντιαία μνημεία του παρελθόντος και δεν μπορούν να συγκριθούν με το μεγαλείο και την εικόνα ενός τόσο καλλιτεχνικού, όσο και τεχνικού κατορθώματος, όπως τα παλαιότερα

¹⁴⁹ Το άγαλμα του Στάλιν αποκαθλώθηκε και το 1972 τοποθετήθηκε εκεί το μεγαλύτερο άγαλμα αφιερωμένο σε φυσικό πρόσωπο στον κόσμο: αυτό του Λένιν, με ύψος 27 μέτρα (μαζί με το βάθρο αγγίζει τα 30 μέτρα).

μνημεία. Βέβαια μπορεί η τέχνη να μην είναι σύμμαχος όσο στο παρελθόν, παρ'όλα αυτά, η εικόνα του Στάλιν δεν έχει ακόμη σβηστεί πλήρως¹⁵⁰ (εικ. 49).

3.5 Ενδιάμεσος χώρος, προς τον καθορισμό του είδους της εγκατάστασης.

Ο William James στο δέκατο κεφάλαιο του έργου του *Principles of Psychology*, πραγματεύεται τη συνειδητοποίηση του εαυτού και το πώς ο εμπειρικός εαυτός του ανθρώπου, ή αλλιώς το «εγώ», σχηματίζεται κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες και ειδικές προϋποθέσεις.¹⁵¹ Αρχικά αναφέρεται στον άνθρωπο ο οποίος προσδιορίζει την ύπαρξή του σύμφωνα με τα υλικά αγαθά τα οποία έχει αποκτήσει, οπότε το «δικό μου» ισοδυναμεί με το «εγώ» και αυτός είναι ο «υλικός εαυτός». Παράλληλα, υπάρχει ο «κοινωνικός εαυτός», ο οποίος διαμορφώνεται από την αναγνώριση, την τιμή και τη φήμη που αποδίδεται σε έναν άνθρωπο από τρίτους και αυτός βρίσκεται σε μερική αντίθεση με τον «πνευματικό εαυτό». Ο συγκεκριμένος σχετίζεται με την εσωτερική-υποκειμενική ύπαρξη και την ψυχική διάθεση, γεγονός που τον καθιστά κατά έναν μεγάλο βαθμό προσωπικό, αντιπροσωπεύοντας μία πλευρά του εαυτού με έντονη, πολλές φορές, εσωστρέφεια.

Επιπλέον, ο άνθρωπος στη διάρκεια της ζωής του μέσα από τις δραστηριότητές του θα οδηγηθεί στην αυτο-αναζήτηση και την αυτο-εκτίμηση. Μέσα από αυτές τις διαδικασίες θα αποκτήσει εφόδια που θα τον κάνουν να ξεχωρίσει από τους άλλους ανθρώπους, αλλά και να βρει κοινά στοιχεία με αυτούς, ώστε να ενταχθεί σε μεγαλύτερες ή μικρότερες κοινωνικές ομάδες. Στην περίπτωση της αυτοαναζήτησης ο James παρουσιάζει μία σειρά από προσωπικές επιδιώξεις που μπορούν να ικανοποιηθούν στη ζωή ενός ανθρώπου, όπως είναι οι σωματικές απολαύσεις και η ικανοποίηση των ενστίκτων, η φιλαρέσκια, η απληστία, η αγάπη για το σπίτι, η επιδίωξη της τιμής, οι εκφράσεις της κοινωνικότητας, της φιλοδοξίας, της ζήλειας, της άμιλλας, φιλοδοξίες όπως είναι η πνευματική, η ηθική ή η θρησκευτική, η

¹⁵⁰ Αξιοπρόσεκτο είναι ότι τα περισσότερα από τα υπάρχοντα μνημεία είναι πρόσφατα. Ανά τακτά διαστήματα παρουσιάζονται άλλα νεότερα και υπάρχει πάντα στο σύνολο του πληθυσμού μία ισχυρή μερίδα που υποστηρίζει και χρηματοδοτεί την ανέγερσή τους. Για κάθε ένα που αποκαθλώνεται, μέσα σε ένα αίσθημα νοσταλγίας, όπως αυτό στη γενέτειρά του, το Γκόρι στη Γεωργία, εγείρεται ένα νέο, όπως αυτό στο χωριό Ζέμο Αλβανί στη Γεωργία, με αφορμή την 133η επέτειο από τη γέννησή του. Reuters, 21 December 2012, *Georgian village reinstates Stalin monument to mark anniversary*, Margarita Antidze & David Mdzinarishvili.

¹⁵¹ William James, 1890, *The Principles of Psychology*, εισαγωγή από τον George A. Miller, Harvard University Press, 1983.

ευσυνειδησία, όπως και η επιθυμία να ευχαριστεί, να τον θαυμάζουν και να τον προσέχουν. Ενώ με την αυτο-εκτίμηση προσεγγίζει ζητήματα όπως είναι η κοινωνική και οικογενειακή περηφάνεια, η προσωπική ματαιοδοξία, η μετριοφροσύνη, η αίσθηση του ηθικού, της κατωτερότητας και των τύψεων, η υπεροχή και η καθαρότητα, η ταπεινότητα και η ντροπή, όπως επίσης η μετριοφροσύνη και η περηφάνεια για τον πλούτο ή ο φόβος της φτώχειας.

Έτσι, καθώς σχηματίζονται οι προσωπικότητες των ανθρώπων, άλλοι επιλέγονται να μείνουν στη συλλογική μνήμη γιατί ξεχώρισαν, ενώ άλλοι δημιουργούν τις συνθήκες ώστε να επιβληθούν και να θέσουν εαυτούς στη μεγάλη ιστορία. Για ορισμένους από τους παραπάνω λόγους και ακολουθώντας ένα τυπικό, το οποίο θα παρουσιαστεί συνοπτικά παρακάτω, με καταλύτη την τέχνη, πρόσωπα, τα οποία απασχόλησαν την ιστορία, επελέγησαν και στήθηκαν μνημεία προς τιμήν τους με στόχο η ανάμνησή τους να μείνει ζωντανή, ακυρώνοντας τα όρια που θέτει η βιολογική ζωή. Ο John Dewey σημειώνει πως τα καλλιτεχνήματα είναι τα πιο ακατανίκητα μέσα επικοινωνίας¹⁵² και αποτελεί γεγονός ότι με αυτά δημιουργούνται οι συγκινήσεις και σχηματίζονται οι απόψεις και όπως αναφέρθηκε παραπάνω, όταν αυτή η πληροφορία γίνεται γνώση δίνει επιπλέον δύναμη και ευκαιρίες οι συγκινήσεις και η φαντασία να διαμορφώνουν το δημόσιο αίσθημα και την κοινή γνώμη πιο αποτελεσματικά από τη λογική.

Με κυρίαρχη αυτή την αντίληψη ξεκινάει η δημιουργία ενός μνημείου, ενός έργου τέχνης, ουσιαστικά, το οποίο έχει στόχο την επικοινωνία μιας ιδέας και τη διαχείριση της κοινής γνώμης με απώτερο στόχο ένα παιχνίδι με τη συλλογική μνήμη.¹⁵³ Το τυπικό της διαδικασίας της δημιουργίας μνημείων, τα οποία τοποθετηθετούνται στο δημόσιο χώρο, διαμορφώνεται ως εξής:¹⁵⁴ Αρχικά προκύπτει το πρόσωπο¹⁵⁵ ή το γεγονός στο οποίο θα αφιερωθεί το μνημείο. Κατόπιν δημιουργείται

¹⁵² John Dewey, *Freedom and Culture*, G. P. Putnam's Sons, 1939, New York.

¹⁵³ Κάθε μνημείο αποτελεί κατά κάποιο τρόπο μία αναπαραγωγή, είτε πρόκειται για πρόσωπο είτε για γεγονός, η οποία χαρακτηρίζεται συχνά από τη δέσμευση να διδάσκει μάθημα ηθικής. Αρκετές φορές αυτό επιτυγχάνεται με υπερβολή στην αναπαράσταση. Αυτό συμβαίνει γιατί τα μνημεία από την απαρχή της δημιουργίας του όπως και τα σύγχρονα μνημεία τείνουν να επικεντρώνουν το στόχο τους στο κοινό καλό. Allen Douglas, 'Memory and Place: Two Case Studies', *Places*, 21 (1), 2009, σελ. 56.

¹⁵⁴ Αυτό ισχύει σε συνθήκες πολιτικής σταθερότητας. Είναι λογικό ότι η διαδικασία αλλοιώνεται στις περιπτώσεις των απολυταρχικών καθεστώτων, όπου κάποια στάδια της διαδικασίας παρακάμπτονται και άλλα δεν εφαρμόζονται καθόλου.

¹⁵⁵ Για τη λογική της επιλογής προσώπου μιλήσαμε παραπάνω αναφερόμενοι στα πρόσωπα που ξεχωρίζουν και παραμένουν ζωντανά στη συλλογική μνήμη.

μία επιτροπή η οποία αποτελείται από δημόσια πρόσωπα και ειδικούς. Εξασφαλίζεται η χρηματοδότηση, γίνεται η επιλογή του καλλιτέχνη, ο οποίος είθισται να είναι γλύπτης, παρουσιάζεται ο σχεδιασμός του μνημείου, ορίζεται η θέση του και επιλέγεται το υλικό. Ακολουθεί η τοποθέτηση του θεμέλιου λίθου. Η πράξη αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική και εγκαινιάζεται με μεγάλη, ίσως και ίδια, τιμή με αυτή της τελικής αποκάλυψης του μνημείου, καθώς επισημοποιεί την πραγματοποίησή του. Όταν ολοκληρωθεί το έργο εγκαθίσταται στο χώρο και το γεγονός εορτάζεται με τα αποκαλυπτήρια του μνημείου.

Αυτό συνοπτικά αποτελεί το τυπικό¹⁵⁶ της διαδικασίας και με τη δημιουργία μιας εικόνας, η οποία, όπως αναφέρει ο Ludwig Wittgenstein, υλοποιείται ένα μοντέλο της πραγματικότητας και παρουσιάζεται ως μία κατάσταση σε έναν λογικό χώρο, η ύπαρξη ή μη ύπαρξη δηλαδή μιας κατάστασης πραγμάτων. Ουσιαστικά πραγματοποιείται μία προσπάθεια, ώστε ένα πρόσωπο ή ένα γεγονός να επεκτείνει το χρόνο ζωής του στο διηνεκές. Ο Alois Riegl περιγράφει την αντίληψη της δημιουργίας ενός μνημείου σε σχέση με το πέρασμα του χρόνου, με την εξής διατύπωση:

...το μνημείο στην παλαιότερη μορφή του και την πιο αυθεντική του αντίληψη είναι ένα ανθρώπινο δημιούργημα, το οποίο τοποθετείται με έναν συγκεκριμένο σκοπό, να κρατάει τις ανθρώπινες ανάγκες και τα γεγονότα ζωντανά στο μυαλό των μελλοντικών γενιών, κατά συνέπεια, όπως προαναφέρθηκε, να πολλαπλασιάζει τα χρόνια της ζωής του.¹⁵⁷

Από τη στιγμή που ολοκληρώνεται η εγκατάσταση ενός μνημείου ξεκινάει η ζωή του και αρχίζει η λειτουργία του, καταλαμβάνει τόπο στο δημόσιο χώρο, γεγονός που το καθιστά στοιχείο του τοπίου, και κατά συνέπεια επισημοποιείται. Περνάει σταδιακά το βαθύτερο νόημα και τις ιδέες που φέρει τόσο η εικόνα, όσο και η ίδια η αρχική επιλογή του μνημείου, ενώ παράλληλα έχει τη δυνατότητα να υπενθυμίζει εδώ και τώρα πρόσωπα και γεγονότα μακρινά στον χώρο και τον χρόνο, όπως ακριβώς το περιγράφει ο Ρωμαίος συγγραφέας Marcus Terentius Varro στο λήμμα της λέξης *meminisse* δηλαδή «θυμάμαι», στο λεξικό του για τη λατινική γλώσσα, *Lingua Latina*.

¹⁵⁶ Το τυπικό περιγράφεται αναλυτικά στο άρθρο για την ανέγερση των μνημείων στο Δουβλίνο μετά την ανεξαρτησία της Δημοκρατίας της Ιρλανδίας το 1922 από το Ηνωμένο Βασίλειο. Yvonne Whelan, 2001, "Monuments, power and contested space - the iconography of Sackville Street (O'Connell Street) before Independence (1922)", *Irish Geography*, 34(1), σελ. 14.

¹⁵⁷ Alois Riegl, *Der Moderne Denkmalkultus. Seine Wesen un seine Entstehung*, Vienna, 1903 Αγγλική μετάφραση, *The Modern Cult of Monuments. It's Character and it's Origin*. μετάφραση Foster and Ghirardo, *Oppositions* 25, 1982, σελ. 215.

Στο λήμμα αυτό¹⁵⁸ ο Terentius Varro περιγράφει πώς προκύπτει το μνημείο και στο λήμμα του ρήματος «υπενθυμίζω» αναλύει τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η ανάμνηση.

44. *Sic reminisci, cum ea quae tenuit mens ac memoria, cogitando repetuntur. Hinc etiam comminisci dictum, a con et mente, cum finguntur in mente quae non sunt; et ab hoc illud quod dicitur eminisci, cum commentum pronuntiat. Ab eadem mente meminisse dictum et amens, qui a mente sua discedit.*

Έτσι, *reminisci* σημαίνει **ανακαλώ**, όταν δηλαδή όλα όσα έχουν καταχωρηθεί από το μυαλό και τη μνήμη *cogitando* «ανασύρονται πάλι με τη σκέψη». Με παρόμοιο τρόπο σχηματίζεται το ρήμα *comminisci* «κατασκευάζω μία ιστορία», από τις λέξεις *con* «μαζί» και *mens* «νους», όταν τα πράγματα δεν ανήκουν στην πραγματικότητα, αλλά πλάστηκαν από τη φαντασία και από αυτό προκύπτει η λέξη *eminisci* «χρησιμοποιώ τη φαντασία», ιδίως όταν λειτουργεί η *commentum* «επινόηση». Από τις ίδιες λέξεις *mens* «νους» και *meminisse* «θυμάμαι» προέρχονται οι λέξεις *amens* «τρελός», που ονομάζεται κάποιος που έχει χάσει *a mente* «τα λογικά του».

49. *Meminisse a memoria, cum (in) id quod remansit in mente rursus movetur; quae a manendo ut manimoria potest esse dicta. Itaque Salii quod cantat: Mamuri Veturi, significant memoriam veterem. Ab eodem monere, quod is qui monet, proinde sit ac memoria; sic monimenta quae in sepulcris, et ideo secundum viam, quo praetereuntis admoveant et se fuisse et illos esse mortalis. Ab eo cetera quae scripta ac facta memoriae causa monimenta dicta.*

Meminisse: **θυμάμαι** από τη λέξη *memoria* «μνήμη», όταν *remansit* «υπάρχει μια αναγωγή» σε αυτό το οποίο τειρείται στο *mens* «νους»: από αυτό ίσως προέρχεται και το ρήμα *manere* «παραμένω» και θα μπορούσε να υπάρχει και η λέξη *manimoria*. Όπως όταν έβαλλαν οι Salii: Mamuri Veturi, αναφερόμενοι σε μία *memoria vetus* «μνήμη των αρχαίων χρόνων». Από την ίδια λέξη προκύπτει το ρήμα *monere* «θυμίζω ή ειδοποιώ»,

¹⁵⁸ Marcus Terentius Varro, *De Lingua Latina*, τομ. 6 στο *Varro on the Latin Language*, επιμ. T. E. Page, E. Capps, W.H.D. Rouse, μετάφραση στα αγγλικά Roland G. Kent, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1938.

γιατί αυτός που *monet* «θυμίζει», είναι ακριβώς όπως μία μνήμη. Ως εκ τούτου, τα *monimenta* «μνημεία» που βρίσκονται σε τάφους, ιδιαίτερα όσα βρίσκονται παράλληλα με την εθνική οδό, είναι για να *admonere* «παραινούν» τους περαστικούς και να θυμίζουν ότι και οι ίδιοι ήταν θνητοί, όπως και όσοι τα διαβάζουν. Έτσι όλα όσα γράφτηκαν και έγιναν ώστε να διατηρηθεί η *memoria* «μνήμη» ονομάζονται *monimenta* δηλαδή «μνημεία».

Η εννοιολογική συνάφεια του μνημείου με τον σκοπό τον οποίο επιτελεί, την υπενθύμιση δηλαδή ενός γεγονότος ή προσώπου, είναι πρόδηλη στην ετυμολογική συγγένεια της λέξης με τη μνήμη, την οποία το μνημείο υπηρετεί, όπως το σημείο το σημαινόμενο: με συνέπεια, αλλά και άμεση εξάρτηση από το υποκείμενο και τα συμφραζόμενα. Κατά τον ίδιο τρόπο όπως τα επιγραφόμενα μνημεία των αρχαίων Ελλήνων μπορεί να ανεγείρονταν για έναν αρχικό σκοπό, αλλά το μήνυμα να διαφοροποιούνταν και να προσαρμοζόταν στις εκάστοτε ανάγκες αφύπνισης της συλλογικής μνήμης και συνείδησης¹⁵⁹. Ξεκινώντας από τις επιγραφές στα ταφικά μνημεία, για τις οποίες κάνει λόγο ο Varro, ακολούθησε η εικονοποιημένη τους μορφή, στις τρεις διαστάσεις, με τη βοήθεια της γλυπτικής, ώστε τα έργα να μπορούν να στέκουν, πλέον, ανάμεσα στο δημιουργό και το θεατή δημιουργώντας τον ενδιάμεσο χώρο, μία στιγμή χωρίς τόπο και ένα τοπίο χωρίς χρόνο, σαν «σημείο» που συγχωνεύονται το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Αλλά δεν είναι μόνο χρόνος, είναι και τόπος, γιατί είναι παράλληλα το εδώ, το παντού και το πουθενά. Είναι η αίσθηση που έχει τη μορφή μιας ατμόσφαιρας, είναι η αχλή μιας πληροφορίας, όπου

¹⁵⁹ Polly Low, “Remembering and forgetting. The creation and destruction of inscribed monuments in Classical Athens”, *Memory and history: understanding memory as source and subject*, επιμ. Joan Tumblety, Abingdon, Oxon: Routledge, 2013, σελ. 71-87.

από το συγκεκριμένο γίνεται το πέρασμα στο συγκεκριμένο, το οποίο λειτουργεί στο συνειδητό, στο υποσυνείδητο αλλά και στο ασυνείδητο.¹⁶⁰

Η γλυπτική με το μνημείο το οποίο τοποθετείται στο δημόσιο χώρο, επιτυγχάνει τη στιγμή της θέασής του να αφαιρούμαστε από το παρόν για να συνδεθούμε με κάτι που παρήλθε χωρίς, να θέτουμε εκούσια σε δράση κάποιον μηχανισμό. «Βλέπουμε» κάτι και ζούμε για κάποιες στιγμές ψευδαισθησιακά, αν και κινούμαστε στην πραγματικότητα και σε υπαρκτό χώρο. Όργανο της επιτέλεσης αυτής της λειτουργίας είναι η ανάκληση που καθιστά τον άνθρωπο πιο πανοπτικό, καθώς το όριο της εποπτείας παύει να είναι αποκλειστικά η όραση. Ο ιδιωτικός και ο δημόσιος χώρος και χρόνος συγχωνεύονται, όπως και η ατομική με την συλλογική μνήμη, επηρεασμένα όλα από την έξωθεν μαρτυρία, όπως αυτή προκύπτει από το μνημείο. Το ίδιο το μνημείο αποτελεί επιταχυντή του τρόπου με τον οποίο εισάγεται και εξάγεται κανείς από το χρόνο, τον οποίο μοιάζει να αναγνωρίζει, όπως αναφέρει ο Κωστής Παπαγιώργης, ένα μεταπτωτικό όριο, που αντί να δεσμεύει, χαρίζει άνεση και ελευθερία.¹⁶¹ Στη θέαση ενός μνημείου στη μνήμη του κάθε ανθρώπου, η οποία δε γνωρίζει διάταξη όπως ο χρόνος, το παλαιό νυν έρχεται στο τώρα και η αίσθηση του χρόνου ταυτίζεται με μία επιμέρους εικόνα, ξεχωριστή για τον κάθε άνθρωπο που στέκεται ενώπιόν του. Ανακαλείται κάτι που συνέβη κάποτε, ακόμη και αν από αυτό το γεγονός μας χωρίζουν πολλά χρόνια. Ό,τι βέβαια μας χωρίζει είναι κάτι που δικαιωματικά ανήκει στο χώρο, και παρότι δεν μετακινούμαστε στο χώρο, στην περίπτωση του μνημείου, η υπόμνηση, ως συνεργάτης του χρόνου, δημιουργεί τον ενδιάμεσο χώρο, ο οποίος περιλαμβάνει

¹⁶⁰ Αυτή είναι η μία εκδοχή της επακόλουθης ζωής του μνημείου από τη στιγμή των αποκαλυπτηρίων. Είναι η επιτυχία της επιδίωξης να ξεπεραστούν τα όρια της ζωής και να μπορεί να επέλθει μέσω της τέχνης η νίκη απέναντι στον βιολογικό θάνατο. Η ζωή, όμως, του μνημείου δεν είναι πάντα τόσο σίγουρη και εξασφαλισμένη να διαρκέσει για πάντα. Η άλλη εκδοχή σημαίνει την απομάκρυνση ή αντικατάσταση του μνημείου. Και στις δυο περιπτώσεις ιδιαίτερο ρόλο παίζει αν τα νοήματα που φέρει το έργο συμβαδίζουν με μία ενδεχόμενη αλλαγή του καθεστώτος. Το ξερίζωμα ενός προηγούμενου καθεστώτος θα ορίσει και το τέλος της ζωής των έργων που θυμίζουν το παρελθόν. Η αντικατάσταση συνήθως συνεπάγεται με αλλαγή θέσης, νέα επιλογή καλλιτέχνη και προσαρμογή στη διαχείριση του θέματος. Παράλληλα το πρόσωπο ή το γεγονός αποδυναμώνεται και ουσιαστικά μειώνεται η επιρροή που έχει ένα μνημείο. Η απομάκρυνση, από την άλλη, είναι μία κίνηση έντονα πολιτική και τις περισσότερες φορές συνοδεύεται από έναν διαφορετικό ένθερμο εορτασμό ο οποίος χαρακτηρίζεται από οργισμένες αντιδράσεις του κόσμου που εκφράζει απέχθεια, ενώ σηματοδοτεί το ξερίζωμα του προηγούμενου καθεστώτος. Η διαδικασία αυτή της τιμωρίας της καθάρσεως δια της απόλειψης έλκει την καταγωγή της από τη ρωμαϊκή αρχαιότητα, με την καθιέρωση του λατινικού όρου *damnatio memoriae*. Ο σκοπός της επιτελείται με το σβήσιμο του ονόματος ή των χαρακτηριστικών ενός προσώπου από τις γραφές ή τις αναπαραστάσεις του στην τέχνη, δηλαδή με την παρέμβαση στη μορφή του φυσικού αντικειμένου που αποτελεί τον φορέα της μνήμης του εκάστοτε προσώπου. Οι περιπτώσεις *abolitio nominis* ή *lapsus imaginis*, δηλαδή στέριση ονόματος ή εικόνας από ένα πρόσωπο ώστε να σβήσει από τη συλλογική μνήμη, συναντάται τόσο στην αρχαιότητα, όσο και στη σύγχρονη ιστορία.

¹⁶¹ Κωστής Παπαγιώργης, *Περί μνήμης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2008, σελ 14.

χώρο και χρόνο μαζί. Κατ' επέκταση η μνημονική εικόνα που προκύπτει είναι ανυπόστατη, καθώς εντοπίζεται σε ένα εκεί που δεν έχει εδώ και ένα τότε που δεν έχει τώρα. Με μία όμως ανακλαστική, αναλογιστική και ανασκοπική διαδικασία, κάνοντας διασκελισμό που συχνά προκαλείται στη σκέψη, σχηματίζεται η απόξενη αυτή εικόνα του παρελθόντος, μέσω της οικειότητας, εκείνης δηλαδή της αναγνώρισης, αλλά και της δυνατότητας να αισθανθεί κανείς μόνο μέσω της ανάμνησης, ώστε μέρος της πληροφορίας που φέρει το μνημείο να εγκαθίσταται σε βαθύτερα κρυσφήγετα της μνήμης, προσπερνώντας ή και προσθέτοντας στοιχεία στην εμπειρική μνήμη. Η τέχνη στο δημόσιο χώρο με τη χρήση των μνημείων συγγέει στην ουσία τον πλασματικό κόσμο με τον πραγματικό, ο οποίος στη δομή του παρουσιάζει μία αλληλουχία και από πλασματικά γεγονότα. Αυτό το οποίο λοιπόν πετυχαίνει η γλυπτική, είναι να δημιουργεί μία κυριολεκτικά εφήμερη παράλληλη πραγματικότητα ¹⁶², τον ενδιάμεσο χώρο, κάτι που το προσφέρει ως κυρίαρχη λειτουργία στην εγκατάσταση.

Αν στο τέλος αυτού του κεφαλαίου οφείλεται να αποδοθεί ένας ορισμός κατά τα Αριστοτελικά πρότυπα για την εγκατάσταση σύμφωνα με όσα έχουν παρουσιαστεί σε σχέση με την ιστορία, την εξέλιξη και τη φύση αυτού του είδους, αυτός θα μπορούσε να έχει ως ακολούθως: η εγκατάσταση είναι η εικαστική εκείνη πράξη κατά την οποία συγχωνεύονται ο πραγματικός και ο πλασματικός χώρος και χρόνος κατά την αντίληψη του ενδιάμεσου χώρου της γλυπτικής, εντάσσοντας ενεργά τον θεατή σε μία αφήγηση, όπως αυτή είναι γνωστή από τη ζωγραφική και μεταμορφώνοντας όλα τα παραπάνω στοιχεία σε ύλη της οντολογίας της, ώστε να επιτευχθεί η ολοκλήρωσή της, η οποία επιτελείται αποκλειστικά στο νου του κάθε θεατή ξεχωριστά, προβιβάζοντάς τον μέσα από αυτή την εμπειρία σε πανόπτη.

¹⁶² Ο Αργκάν σημειώνει για τη σχέση έργου τέχνης και δημόσιου χώρου πως *οριακά θεωρούνται εν δυνάμει ως αισθητικές όλες οι παρεμβατικές πράξεις στην πόλη ή στην ευρύτερη περιοχή. Η ύλη πάνω στην οποία και με την οποία ο καλλιτέχνης δρα σκάβοντας, κατασκευάζοντας, εισάγοντας νέα στοιχεία, δημιουργώντας φωτεινά κυκλώματα είναι, συνεπώς, η ίδια η πραγματικότητα.* Giulio Carlo Argan, *Μοντέρνα Τέχνη*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002, σελ. 623.

4. Αρχείο Διοχάντης Λουμίδα.

Η σύνταξη του παρόντος αρχείου ξεκίνησε τον Φεβρουάριο του 2015 και ολοκληρώθηκε ως καταγραφή και ψηφιοποίησή του σε διάστημα περίπου ενός έτους. Η καταγραφή έλαβε χώρα στο εργαστήριο της Διοχάντης, όπου βρίσκεται το σύνολο των στοιχείων τα οποία απαρτίζουν το συγκεκριμένο αρχείο και πραγματοποιήθηκε μέσω ψηφιακής φωτογράφισης. Επίσης, ορισμένα ντοκουμέντα σκαναρίστηκαν, ενώ προστέθηκε και το υλικό το οποίο έχει στην κτήση της σε ψηφιακή μορφή η ίδια η καλλιτέχνις, δηλαδή φωτογραφίες αλλά και κείμενα της ίδιας.

Για την ευκολότερη διαχείριση του συνόλου των συλλεχθέντων μερών του αρχείου τηρήθηκε χρονολογική σειρά, την οποία και η ίδια η καλλιτέχνις τηρεί στο αρχείο της. Το συγκεκριμένο ψηφιοποιημένο αρχείο σχεδιάστηκε με την αντίληψη της δυνατότητας να μπορεί να εκτυπωθεί. Για το λόγο αυτό και σύμφωνα με τη φύση των στοιχείων που βρέθηκαν, σχεδιάστηκε μία καρτέλα καταγραφής.

Προκειμένου η καρτέλα να είναι λειτουργική μελετήθηκαν διαφόρου τύπου καρτέλες μουσείων και συλλογών ώστε να αποφασιστεί η μορφή στην οποία προσαρμοζόταν καλύτερα η ίδια η φύση του υλικού. Βασικός στόχος ήταν να δημιουργηθεί μία ταυτότητα για κάθε στοιχείο του αρχείου. Σε κάθε καρτέλα υπάρχει το φωτογραφικό ντοκουμέντο του στοιχείου που παρουσιάζεται σε ευδιάκριτο μέγεθος, καταλαμβάνοντας το άνω δεξί άκρο της σελίδας. Δίπλα αποφασίστηκε να τοποθετηθεί μία λίστα με τα χαρακτηριστικά του εικονιζόμενου στοιχείου, κοινή για όλες τις καρτέλες. Η λίστα, λοιπόν, περιλαμβάνει την κατηγορία, τον τίτλο, τον χρόνο, τον τόπο, την έκθεση, τα υλικά και την τεχνική, καθώς και τις διαστάσεις, στοιχεία που συμπληρώνονται ανάλογα με το αν και εφόσον υπάρχουν πληροφορίες. Κάτω από αυτή τη λίστα προστέθηκε το κομμάτι της περιγραφής το οποίο αποτυπώνει ρηματικά το εικονιζόμενο στοιχείο και πιο κάτω ακολουθούν τα προσωπικά σχόλια του συντάκτη σε χωριστό κομμάτι. Τα σχόλια θεωρήθηκε σκόπιμο να είναι στο τέλος κάθε καρτέλας και όπου αυτά είναι αναγκαία, ώστε να ολοκληρώσουν την εικόνα του αρχείου με επιπλέον πληροφορίες που δεν ανήκουν στις παραπάνω κατηγορίες, για να δηλωθεί μία πιο προσωπική τοποθέτηση, τόσο σε κάθε στοιχείο ξεχωριστά, όσο και στο συνολικό σώμα του υλικού. Εξάλλου, αξ σημειωθεί ότι τα σχόλια προκύπτουν από τις πολύωρες συζητήσεις με τη Διοχάντη, όπως επίσης έγινε προσπάθεια πολλά από αυτά να

περάσουν αυτούσια σε μορφή καταγραφής από την προφορική της εξιστόρηση. Κάτω από κάθε φωτογραφία τοποθετείται ο κωδικός του στοιχείου ο οποίος ξεκινάει με τα τρία πρώτα γράμματα του ονόματος της καλλιτέχνης «ΔΙΟ», ακολουθεί ο αύξων αριθμός της καρτέλας, στη συνέχεια επισημαίνεται η χρονολογία που ανήκει το στοιχείο και τέλος η χρονολογία καταγραφής του. Επί παραδείγματι, ΔΙΟ-1-67-15 είναι η πρώτη καρτέλα με στοιχείο του 1967 καταγεγραμμένο το 2015. Η κωδικοποίηση με αυτόν τον τρόπο διευκολύνει τον μελλοντικό ερευνητή και κάθε αναγνώστη του κριτικού συνοδευτικού κειμένου, καθώς μέσα σε αυτό θα εντοπίζονται τα στοιχεία στα οποία γίνονται αναφορές ευκολότερα και χωρίς ανάγκη περαιτέρω περιγραφής.

Η ανάγκη της σύνταξης αυτού του αρχείου προέκυψε μέσα από την αναζήτηση ενός παραδείγματος το οποίο θα έκανε ακόμη πιο κατανοητή τη θέση της διατριβής, ενώ ταυτόχρονα θα ενίσχυε την επιχειρηματολογία της. Η απόφαση για την περίπτωση της Διοχάντης ήταν σχεδόν επιβεβλημένη από το ίδιο το έργο και την πορεία της εικαστικής διαδρομής την οποία ακολούθησε η καλλιτέχνης από την εποχή των σπουδών της στην Ιταλία, από τη μετέπειτα καριέρα της σε Ελλάδα και το εξωτερικό, από τις συμμετοχές της σε μεγάλες ομαδικές εκθέσεις, αλλά και τις επιβλητικές, σχεδόν καθηλωτικές παρουσιάσεις του έργου της στο ελαιουργείο της Ελευσίνας και λίγο αργότερα από την εκπροσώπηση της ελληνικής συμμετοχής της στην 54η Μπιενάλε της Βενετίας. Τόσο το δεδομένο της μετάβασης από τη ζωγραφική στη γλυπτική και κατόπιν στην εγκατάσταση που παρουσιάζει το εικαστικό της έργο, όσο και η χρονική στιγμή που συμβαίνουν αυτές οι διαδοχικές πράξεις της αλλαγής, ενίσχυσαν τη θέση της μελέτης και ένταξης αυτού του αρχείου σε μία διδακτορική έρευνα για την εικαστική εγκατάσταση στην Ελλάδα, ιδίως όταν το βλέμμα της έρευνας αυτής είναι επικεντρωμένο στη δεκαετία του 1960, όπου και έχουμε τα πρώτα δείγματα αυτού του εικαστικού είδους.

Το παρόν αρχείο αφορά αποκλειστικά την πορεία του καλλιτεχνικού έργου, δεν είναι ένας τιμητικός τόμος όπου υπάρχουν στοιχεία προσωπικής ζωής ή άλλης δραστηριότητας πέραν αυτής της εικαστικής της πράξης. Οι καρτέλες περιλαμβάνουν το σύνολο αυτού του έργου, είτε πρόκειται για ζωγραφικό, γλυπτικό ή εγκατάσταση, αλλά έχουν επίσης και συμπληρωματικά στοιχεία που αφορούν ομαδικές και ατομικές εκθέσεις, διοργανώσεις τέχνης, ιδιωτικές συλλογές και άλλα. Τα στοιχεία αυτά είναι προσχέδια ή μακέτες των έργων, φωτογραφικά ντοκουμέντα από το στήσιμό τους στις εκθέσεις, κατόψεις χώρων, κατάλογοι εκθέσεων και αφίσες που σχεδιάστηκαν από την

ίδια, καθώς και φωτογραφίες από την απεγκατάσταση ορισμένων έργων για τα οποία κρίθηκε ότι υπάρχει ιδιαίτερη σημασία να καταχωρηθούν σε αυτό το αρχείο.

Η σειρά τοποθέτησης των στοιχείων, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, είναι αυστηρά χρονολογική, αφενός για να εξυπηρετηθεί η ευταξία του αρχείου σε μία εύκολα κατανοητή δομή, που είναι η γραμμικότητα του χρόνου ως ιστορικής συνθήκης και αφετέρου για να γίνει πιο εύληπτο το γεγονός της σταδιακής εξελικτικής διαδικασίας που χαρακτήρισε το εικαστικό έργο της Διοχάντης. Το αρχείο αυτό, λοιπόν, προσπαθεί να κάνει μία κατάθεση των γεγονότων όπως αυτά έγιναν, με μία σειρά, η οποία ταυτόχρονα δικαιολογεί το αποτέλεσμα κάθε πράξης που περιλαμβάνεται σε αυτό. Συμπληρωματικά είναι εύλογο να αναφερθεί πως η εικαστικός ήταν παρούσα καθ' όλη τη διάρκεια της καταγραφής, ανακαλώντας γεγονότα και προσθέτοντας πληροφορίες σχετικά με τα έργα, τις εκθέσεις στις οποίες έλαβε μέρος, πληροφορίες που θεωρούσε βοηθητικές για την κατανόηση της συγκυρίας, ως ατμόσφαιρας εποχής με καλλιτέχνες ή θεωρητικούς. Οι πληροφορίες αυτές πέρασαν με οικονομία τόσο στις καρτέλες όσο και στο κείμενο για να ολοκληρώσουν με ιδιαίτερο τρόπο αυτή την έρευνα.

Συνοπτικά, στις 373 καρτέλες παρουσιάζονται τα έργα της φοιτητικής περιόδου με τα οποία πραγματοποίησε τις πρώτες εκθέσεις, ακολουθεί η περίοδος με τα έργα της γεωμετρικής αφαίρεσης, οι πρώτες εγκαταστάσεις με ζωγραφική στο χώρο, τα χαρακτηριστικά της έργα, οι ατομικές εκθέσεις στην γκαλερί Δεσμός και στο Dracos Art Centre, οι συμμετοχές σε διεθνείς εκθέσεις, αλλά και σε εκθέσεις Ελλήνων καλλιτεχνών στο εξωτερικό, οι σημαντικές διοργανώσεις όπως το διεθνές συμπόσιο γλυπτικής ανοιχτού χώρου, το οποίο διοργανώθηκε με αφορμή την 24η Ολυμπιάδα που φιλοξενήθηκε στη Σεούλ και δημιουργήθηκαν μόνιμα έργα στο Ολυμπιακό πάρκο, η παρουσίαση στο «ΑΘΗΝΑ By Art» με την εγκατάσταση στο χώρο της Πνύκας, οι εγκαταστάσεις στο ελαιουργείο της Ελευσίνας και τέλος στο ελληνικό περίπτερο της Μπιενάλε της Βενετίας. Η μεγάλη σημασία ωστόσο αυτού του αρχείου έγκειται στο γεγονός ότι με κοινή απόφαση της ίδιας της καλλιτέχνιδος και του συντάκτη τού αρχείου προστέθηκαν έργα που δεν εκτέθηκαν ποτέ, καθώς και μελέτες έργων που δημοσιεύτηκαν αλλά και ούτε πραγματοποιήθηκαν.

Ἦτοι μὲν πρότιστα Χάος γένητ', αὐτὰρ ἔπειτα Γαῖα εὐρύστερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ [ἀθανάτων, οἳ ἔχουσι κάρη νιφόεντος Ὀλύμπου, Τάρταρά τ' ἠερόεντα μυχῶ χθονὸς εὐρυοδείης,] ἠδ' Ἔρως, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι, λυσιμελής, πάντων δὲ θεῶν πάντων ἀνθρώπων δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν. Ἐκ Χάεος δ' Ἐρεβὸς τε μέλαινά τε Νύξ ἐγένοντο· Νυκτὸς δ' αὐτ' Αἰθήρ τε καὶ Ἡμέρη ἐξεγένοντο, οὐ τέκε κυσαμένη Ἐρέβει φιλότητι μιγείσα.¹⁶³

Στην αρχή γεννήθηκε το Χάος, κι έπειτα η πλατύστηθη Γαία παντοτινός και ασφαλής τόπος των αθανάτων που εξουσιάζουν τις χιονισμένες κορφές του Ολύμπου και τα σκοτεινά Τάρταρα στα βάθη της γης με τους πλατείς δρόμους. Μετά ο Έρως που είναι ο ωραιότερος ανάμεσα στους αθάνατους θεούς, που λύνει τα μέλη όλων των θεών και των ανθρώπων και δαμάζει στα στήθεια την καρδιά και τον νου. Από το Χάος ακόμη δημιουργήθηκαν το Έρεβος κι η μαύρη Νύχτα. Κι απ' τη Νύχτα γεννήθηκε ο Αιθέρας κι η Ημέρα, που τα γέννησε σμίγοντας ερωτικά με το Έρεβος.

ΗΣΙΟΔΟΣ

¹⁶³ Ησιόδος, Θεογονία, 116-125.

4.1 Η δεκαετία του 1960, σπουδές και πρώτες εκθέσεις.

Η Διοχάντη ολοκληρώνει τις σπουδές της στην Ακαδημία Καλών Τεχνών στη Ρώμη το 1967, έχοντας ξεκινήσει εκεί μία σειρά αφαιρετικών έργων δομημένων εξ' ολοκλήρου πάνω σε μία σκοτεινή βάση.¹⁶⁴ Χαρακτηριστικά στοιχεία αυτών των ζωγραφικών έργων είναι η χρήση του μαύρου χρώματος και των εκδοχών του, τις οποίες παρουσιάζει μέσα από τη χρήση χρωστικών με διαφορετική σύσταση (λαδομπογιά κυρίως και πλαστικά χρώματα), η αφαίρεση, η σταδιακή δηλαδή διάλυση και εν τέλει το ολοκληρωτικό σβήσιμο της θεματικής αφήγησης, η ανάπτυξη των έργων σε συνέχειες και όχι σε ενιαίους καμβάδες, κάτι που έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία δίπτυχων και πολύπτυχων έργων, η προσθήκη εξωζωγραφικών υλικών όπως η άμμος,¹⁶⁵ ο χειρισμός των ποιοτήτων των χρωμάτων και του οπτικού τους αποτελέσματος στη ζωγραφική επιφάνεια, η οργάνωση κατασκευών με αρχετυπικούς όρους και σχηματισμούς, καθώς και η χρήση μία αρχιτεκτονικής γεωμετρίας.

Η δημιουργία του πρώτου πολύπτυχου έργου περιγράφεται από τη δημιουργό ως μία φυσική επιλογή και διαδικασία που υπαγορεύτηκε από τις ανάγκες του ίδιου του έργου. Η ανάγκη αυτή δεν ήταν άλλη από την αναζήτηση της επέκτασης του θέματος σε ένα δεύτερο ζωγραφικό χώρο που προστέθηκε αναγκαστικά στο πρώτο τελάρο και στη συνέχεια σε έναν τρίτο για να ολοκληρωθεί με αυτό τον τρόπο η ζωγραφική αφήγηση. Η διαδικασία αυτή δεν προβλημάτισε ποτέ την ίδια ως κάτι παράτυπο ή παραβατικό και δεν αντιμετώπισε ποτέ τις συνθέσεις αυτές ως ξεχωριστά μέρη ενός συνόλου παρά ως ένα και μοναδικό έργο, του οποίου η εξέλιξη παρουσιάζεται σε συνέχειες.

Η Διοχάντη με αυτή της την πράξη ισορροπεί τις συνθέσεις και προσθέτει ζωγραφικό χώρο εκεί όπου υπάρχει η ανάγκη. Το έργο «A moment... despair» του 1967

¹⁶⁴ Το αρχείο δεν περιλαμβάνει έργα των φοιτητικών χρόνων ή άλλα που δεν έχουν εκτεθεί γιατί αφενός δεν προσθέτουν στη θέση της συγκεκριμένης έρευνας και αφετέρου γιατί δεν συγκροτούν ένα σώμα ικανό ώστε να συμπεριληφθούν σε μία κατηγορία πρώιμων έργων καθώς δεν θα παρουσίαζαν μία ολοκληρωμένη εικόνα. Έτσι το αρχείο ξεκινάει με τα έργα με τα οποία η Διοχάντη ξεκίνησε την εκθεσιακή της δραστηριότητα και ξεκίνησαν ουσιαστικά την πορεία από τη ζωγραφική προς την εγκατάσταση.

¹⁶⁵ Το υλικό αυτό πρόκειται για μία μαύρη άμμο η οποία συλλέχθηκε από παραλία στην περιοχή της Ρώμης και όχι για χρωματισμένη μαύρη άμμο. Το γεγονός αυτό σημαίνει για τη σειρά αυτή των έργων πως με την τοποθέτηση της στη ζωγραφική επιφάνεια γίνεται χρήση της ύλης με όρους χρώματος και αντίστροφα.

(ΔΙΟ-1-67-15) είναι από τα πρώτα έργα αυτής της σειράς και είναι ένα τρίπτυχο με αφαιρετική αφήγηση. Τα δύο μέρη του είναι μονοχρωματικά και στο τρίτο υπάρχει σύνθεση με την παρουσία χρώματος και άλλων υλικών, όπως η άμμος. Ο ρυθμός του έργου ορίζεται από δύο μέρη μονοχρωματικής σιωπής και ολοκληρώνεται με την προσθήκη ύλης στο τέλος της σύνθεσης. Η καλλιτέχνης συνέχισε να προσθέτει μονοχρωματικούς ζωγραφικούς χώρους με αποτέλεσμα να αλλάξει τη γεωμετρία του έργου, να εγκλωβίσει δηλαδή το σημείο της σύνθεσης με την προσθήκη περισσότερης πληροφορίας υπό το βάρος μίας επαλληλίας χρωματισμένων μαύρων επιφανειών (εικ. 50).

Θα ακολουθήσουν και άλλα ζωγραφικά όπου η επιτέλεση αυτής της πράξης θα επαναλαμβάνεται και θα ενισχύεται σταδιακά με στοιχεία όπως η εντονότερη αφαίρεση, η απομάκρυνση από την ιδέα της θεματικής αφήγησης και η γεωμετρία. Η Διοχάντη έντονα και με κυρίαρχη διάθεση σε αυτά τα ζωγραφικά έργα, τα οποία είναι και αυτά που θα παρουσιάσει στις τρεις πρώτες ατομικές εκθέσεις της σε Ρώμη, Αθήνα και Θεσσαλονίκη, χρησιμοποιεί το μαύρο χρώμα. Το μαύρο, το οποίο εδώ δεν είναι απλά η απουσία του χρώματος, αλλά ορίζει το σκότος, την υπό σκιά εικόνα, λειτουργεί ουσιαστικά ως αποθέτης, ένας ιερός χώρος, δηλαδή, όπου τοποθετούνται όλα όσα πλέον οφείλουν να βρίσκονται εν κρυπτώ. Δεν είναι κατ' επέκταση το κενό, καθώς στα έργα άλλοτε χάνονται τα μέρη των συνθέσεων μέσα στο μαύρο και άλλοτε αναδύονται από αυτό.

Με την καθοδήγηση της καλλιτέχνης τα έργα έχουν τοποθετηθεί στο αρχείο και κατά σειρά δημιουργίας, ενώ δηλαδή ανήκουν όλα στην ίδια χρονολογική περίοδο, υπέδειξε τη διαδοχή με την οποία δημιουργήθηκαν. Με τον τρόπο αυτό παρατηρείται η πορεία προς την ολοκληρωτική εξάλειψη της θεματικής αφήγησης με αποτέλεσμα τα έργα να μπορούν να θεαθούν περισσότερο με μία αντίληψη τοπογραφίας. Άλλοτε η προσέγγιση στο τοπίο γίνεται μακροσκοπικά, όμως πολλές φορές μοιάζει να είναι μικροσκοπικά. Τόποι και χώροι που κατασκευάζονται σε μερικά με χρήση της συμμετρίας, με καθαρές γραμμές και ξεκάθαρα σχήματα, ενώ σε άλλα η κατασκευή του περιβάλλοντος μέσα στο έργο έχει το φινίρισμα της αρχιτεκτονικής της φύσης, χαρακτηρισμένης από αδρότητα και τραχύτητα.

Στην πρώτη της ατομική έκθεση στην γκαλερί Artflex στη Ρώμη τα έργα συνοδεύονται από το κείμενο του Luigi Montanarini, ο οποίος υπήρξε καθηγητή της στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Ρώμης και διετέλεσε διευθυντής αυτής της

Ακαδημίας από το 1965 έως το 1976 (ΔΙΟ-24-68-15). Το κείμενο είναι στην ιταλική γλώσσα¹⁶⁶ και περιγράφει τη δουλειά της Διοχάντη με μεγάλη οικονομία και ευστοχία, ενώ παράλληλα το χαρακτηρίζει μία διορατικότητα για τη συνέχεια που θα ακολουθήσει το έργο της.

Με αυτές τις συνθέσεις η Δεσποινίς Διοχάντη Λουμίδα έχει κατοχυρώσει ένα ιδιαίτερο ζωγραφικό λεξιλόγιο και ένα ύφος, καλά καθορισμένο, με εκείνα τα χαρακτηριστικά του κυβισμού και του κονστρουκτιβισμού να λειτουργούν σε συνάρτηση με ένα κυρίαρχο «γραμμικό θέμα» και με εκείνες τις εναλλαγές του «υλικού» να λειτουργούν σε συνάρτηση με το δραματικό περιεχόμενο επιτυγχάνοντας σημαντικά αποτελέσματα στην τέχνη μίας μουσικής μνημειακότητας.

Η Διοχάντη δημιουργεί με συνέπεια και προσήλωση την οποία δε θα χάσει σε όλη την εικαστική της διαδρομή και αυτό ξεκινάει να το κάνει από τα πρώτα έργα που θα εκθέσει δημόσια. Η φροντίδα και η επιμέλεια για τη δουλειά της είναι εφόδια τα οποία απέκτησε και αποφάσισε να κρατήσει από την περίοδο των σπουδών της και δεν τα εγκατέλειψε ποτέ. Στις πρώτες αυτές εκθέσεις της η Διοχάντη πέρα από τα έργα σχεδιάζει και τα έντυπα που τις συνοδεύουν. Τόσο οι προσκλήσεις, όσο και οι κατάλογοι ανήκουν στην ίδια. Εκμεταλλευόμενη τη δυνατότητα της εκτέλεσης μίας τέτοιας εργασίας, καθώς έχει ακολουθήσει και σπουδές γραφικών τεχνών, δεν σχεδιάζει απλά τις προσκλήσεις και τους καταλόγους σύμφωνα με την αντίληψη της γραφιστικής της εποχής, αλλά προσαρμόζει την εικαστική αντίληψη σε σχεδιαστική και την αποτυπώνει στα μέσα με τα οποία επικοινωνείται η έκθεση στο κοινό (ΔΙΟ-21-68-15 έως ΔΙΟ-23-68-15 και ΔΙΟ-25-68-15 έως ΔΙΟ-35-68-15). Ουσιαστικά τα έντυπα αυτά ακολουθούν τη συλλογιστική των έργων που παρουσιάστηκαν. Το δημιουργικό της πρόσκλησης και του καταλόγου αποτελεί μία σχεδιαστική απόδοση της ιδέας της έκθεσης. Η πρακτική αυτή θα επαναληφθεί και σε μελλοντικές ατομικές της εκθέσεις.

Με αυτά τα έργα θα ολοκληρώσει έναν κύκλο ατομικών εκθέσεων το 1967 στην Artflex και το 1968 στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών στο Χίλτον και στην γκαλερί Κλειώ στη Θεσσαλονίκη. Ανάμεσα σε αυτά τα έργα υπάρχουν προπομποί της δουλειάς που θα ακολουθήσει η Διοχάντη στο μέλλον, χωρίς να αλλάζει ποτέ η αντίληψη, διερευνώντας

¹⁶⁶ «Con questi composizione la Sig_ na Diohandi Loumidis ha raggiunto un preciso linguaggio pittorico ed un stile, ben de nito, nel quali elementi cubistici e costruttivisti sono in funzione di un “tema lineare” predominante e le variazioni di “materia” in funzione di contenuti drammatici raggiungendo importanti risultati d’arte di una musicale monumentalità.»

Η μεταφορά από την ιταλική στην ελληνική γλώσσα έγινε από τον συντάκτη του αρχείου.

πάντα με μεγαλύτερη προσοχή και ακρίβεια το βασικό της θέμα. Έργα, όπως τα ΔΙΟ-7-67-15, ΔΙΟ-16/17/18-67-15 και ΔΙΟ-20-67-15 αποτελούν σαφή δείγματα και ενδείξεις για τα επόμενα έργα. Σε αυτά παρατηρείται πιο καθαρή η γεωμετρία και η προσέγγιση της λεπτομέρειας, οι φόρμες είναι καθαρά πιο κονστρουκτιβιστικές και στην εναλλαγή των χρωματικών επιφανειών εντοπίζεται λιγότερο το βάθος των υπόλοιπων έργων.

Στο επόμενο μέρος του αρχείου εμφανίζονται έργα που θα μπορούσαν να ονομαστούν μελέτες και προσχέδια της επόμενης μεγάλης σειράς έργων της Διοχάντης που θα αποτελέσουν την ατομική της παρουσίαση στην γκαλερί AL2 στη Ρώμη το 1970. Τα έργα αυτά δεν εκτέθηκαν στο κοινό και μερικά από αυτά καταστράφηκαν από την ίδια, αλλά προσφέρουν πολύτιμα στοιχεία για την εικαστική σκέψη της καλλιτέχνιδος την περίοδο εκείνη. Οι συνθέσεις των έργων γίνονται ακόμη πιο αφηρημένες και συνεχίζεται η χρήση του μαύρου χρώματος ενώ εμφανίζεται έντονα τόσο το κόκκινο χρώμα, όσο και το λευκό. Το λευκό λειτουργεί ως φόντο, όπως και το μαύρο, κάτι που παρατηρείται και στην προηγούμενη σειρά έργων, ενώ το κόκκινο περιγράφεται πάντα μέσα στη διάμετρο ενός κύκλου. Πρώτο σχέδιο και αφετηρία αυτών των ζωγραφικών έργων είναι το ΔΙΟ-36-68-15. Ένα σχέδιο χωρίς τίτλο, πάνω σε χαρτί με χρωματιστά μολύβια. Αποτελεί μία άσκηση ενώ το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που έχει το συγκεκριμένο σχέδιο εντοπίζεται στο γεγονός της χρήσης του χρώματος, αλλά και της έντονης δυναμικής που παρουσιάζουν οι φόρμες και οι διαγώνιες που δημιουργούν φυγές εκτός της ζωγραφικής επιφάνειας.

Σε αυτή την ομάδα έργων κινούμαστε σταδιακά από την ταραχή προς την ηρεμία. Στα πρώτα έργα οι σχέσεις των γεωμετρικών σχημάτων χαρακτηρίζονται από μία ένταση, οι κύκλοι αποτελούν τους πρωταγωνιστές των συνθέσεων, που καθώς πλέον στα μαύρα και λευκά φόντα διαρρηγνύονται με άγριες τομές. Η καλλιτέχνις «σπάει» τα σχήματα της ζωγραφικής επιφάνειας μιμούμενη τη θραύση στην ύλη, κάτι που αυτόματα τους προσδίδει βάρος και κίνηση, ενώ παράλληλα προκαλεί έναν ήχο, ο οποίος υπονοείται μέσα από το οπτικό αποτέλεσμα. Τα έργα συνεχίζουν να αναπτύσσονται με επαλληλίες τετάρων και ολοκληρώνεται η αφήγησή τους σε δίπτυχα, τρίπτυχα έως και εξάπτυχα έργα. Την ένταση στην ατμόσφαιρα αυτών των έργων, όπως αναφέραμε παραπάνω, θα αντικαταστήσει σύντομα η ηρεμία που προσφέρει η αρμονία της γεωμετρίας. Οι συνθέσεις γίνονται ακόμη πιο αφαιρετικές, τα χρώματα γεμίζουν τα γεωμετρικά σχήματα, όπως παραλληλόγραμμα, τραπέζια, τετράγωνα και κύκλοι σε

μαύρο η λευκό χρώμα, ενώ το κόκκινο παραμένει να εντοπίζεται αποκλειστικά στον κύκλο.

4.2 Με σταθερό βηματισμό από τη ζωγραφική στην εγκατάσταση, 1970 - 1982.

4.2.1 Ο περιβάλλον χώρος, το περιβάλλον.

Στην έκθεση «νοι, tu, io...»¹⁶⁷ η βάση της ζωγραφικής της έρευνας παραμένει στα ζητήματα του χώρου και του χρόνου. Ο Arcangelo Leonardi, ο οποίος υπογράφει το συνοδευτικό κείμενο του καταλόγου, αναφέρει χαρακτηριστικά πως τα μεγάλα μεγέθους μονοχρωματικά έργα με έντονη τη γεωμετρία και την αφαίρεση ομοιάζουν με μία συνομιλία, η οποία συνεχίζεται από τον ένα καμβά στον άλλο με σκοπό να επιτύχει τη δημιουργία μίας χωρικής εικόνας¹⁶⁸. Η έκθεση πραγματοποιήθηκε στη Ρώμη, στην γκαλερί AL2 το 1970, και τα έργα προέκυψαν μετά από τις μελέτες και τα προσχέδια των δύο προηγούμενων ετών στα οποία αναφερθήκαμε πιο πάνω.

Σε αυτή την έκθεση η Διοχάντη μελέτησε το χώρο και αυτή τη φορά δεν περιορίστηκε στο να συνεχίζει την αφήγηση με μία οριζόντια διαρρύθμιση, αλλά και με κάθετη και δεν την εμπόδισε τίποτα να τοποθετήσει τη συνέχεια της επαλληλίας των έργων στο δάπεδο όπως και στην οροφή (ΔΙΟ-61-70-15). Τα έργα προσαρμόστηκαν στη διευθέτηση του χώρου και μελετήθηκαν αποκλειστικά για αυτόν (ΔΙΟ-60-70-15). Το γραμμικό θέμα δε σταματάει σε κάθε σύνθεση, αλλά η αρχιτεκτονικού τύπου διαχείριση των έργων επιτρέπει να ακτινωθούν οι γραμμές από τη μία σύνθεση στην άλλη και έτσι αυτόματα να ενωθούν σε μία συνολική παρουσίαση. Η πράξη αυτή, την εποχή εκείνη, ακόμη θα ονομάζεται περιβάλλον και ως τέτοιο το περιγράφει και ο Leonardi.

Η χρωματική παλέτα κατοχυρώνεται στα τρία βασικά χρώματα που είχαν επικρατήσει και στις μελέτες και αυτά είναι το μαύρο, το κόκκινο και το λευκό. Το λευκό και το μαύρο λειτουργούν ως φόντα στις παραλληλόγραμμες επιφάνειες για τους λευκούς και κόκκινους κύκλους. Αυτή η τριχρωμία θα αποτελέσει βασικό μέρος του έργου της Διοχάντη για αρκετά χρόνια. Αυτά τα χρώματα χρησιμοποιούνται ατόφια χωρίς προσμείξεις, αποχρώσεις ή άλλες διαβαθμίσεις. Ο Leonardi αναγνωρίζει τη

¹⁶⁷ Μετάφραση από τα ιταλικά «εσείς, εσύ, εγώ...», ο οποίος είναι και ο τίτλος της έκθεσης που ακολούθησε ένα χρόνο αργότερα στην γκαλερί Astor στην Αθήνα.

¹⁶⁸ ...se il discorso continuasse da una tela all' altra per realizzare una immagine spaziale. (ΔΙΟ-56-70-15)

φιλοσοφική σχέση που έχει η Διοχάντη με τα χρώματα και τη μεταφυσική προσέγγιση, γεγονός το οποίο διαφαίνεται στην αναφορά του στον αντικειμενικό χώρο σε λευκό, το οποίο ανάμεσα στα άλλα προσφέρει το όφελος της γαλήνης. Αυτές τις σχέσεις, με άπειρες δυνατότητες των τριών χρωμάτων, ο κριτικός τέχνης Luciano Marziano, τις θεωρεί κατάληξη μίας ανώτερης κατασκευαστικής γραμμής σε δυνατές νεοπλαστικές καταστάσεις, όπως αναφέρει στο κείμενο τού καταλόγου τής ατομικής έκθεσης στη Cyprus Hilton Gallery, στο ξενοδοχείο Χίλτον της Λευκωσίας το 1971, στην οποία παρουσιάστηκε ορισμένες συνθέσεις οι οποίες παρουσιάστηκαν και στην έκθεση της Ρώμης (ΔΙΟ-66-71-15).

Την ίδια χρονιά η Διοχάντη πραγματοποιεί την έκτη κατά σειρά ατομική της έκθεση, με τίτλο «εσείς, εσύ, εγώ...», στην γκαλερί Astor στην Αθήνα. Εδώ είναι η πρώτη φορά που συναντάται κάτοψη εκθεσιακού χώρου με τις οδηγίες διευθύνσεις των έργων (ΔΙΟ-72-71-15). Έκτοτε αποφασίστηκε αυτού του τύπου οι κατόψεις να τηρηθούν μέσα στο αρχείο, καθώς παίζουν σημαντικό ρόλο για τη δημιουργία των έργων τής καλλιτέχνης. Ο ρόλος τους είναι διπλός, αρχικά αποτελούν εργαλείο για την ίδια, επειδή δημιουργεί τα έργα για τον συγκεκριμένο χώρο, ενώ αργότερα δε θα είναι τα έργα που θα προσαρμόζονται στο χώρο, εφόσον οι όροι θα αντιστραφούν, αλλά ο ίδιος ο χώρος θα περιλαμβάνεται ως ρεάλιο, ενώ παράλληλα θα υποτάσσεται στις ανάγκες του συνολικού πλέον έργου. Επιπλέον, τα έργα μελετώνται με ακρίβεια και λεπτομέρεια και έχουν μηδενικές αποκλήσεις από τις αρχικές τους μελέτες και τους σχεδιασμούς όταν εγκαθίστανται στον εκθεσιακό χώρο¹⁶⁹.

Ακόμη μία φορά η καλλιτέχνης με τα έργα που παρουσίασε στην έκθεση δημιούργησε ένα περιβάλλον. Η λογική αυτών των έργων είναι ίδια με αυτή της έκθεσης στην γκαλερί AL2 με συνθέσεις μονοχρωματικών τελάρων και παρουσία γεωμετρικών σχηματισμών με παραλληλόγραμμα και κύκλους σε μία συνεχή συνομιλία. Οι συνθέσεις είναι μελετημένες στην κάτοψη. Τα έργα όπως αναφέραμε και παραπάνω έχουν δημιουργηθεί αποκλειστικά για τον χώρο, κάτι βέβαια που δεν ακυρώνει την τοποθέτησή τους σε οποιοδήποτε άλλο χώρο και αναπτύσσονται στους τοίχους, συνεχίζουν στις γωνίες και παίρνουν άλλοτε πορεία προς το δάπεδο και άλλοτε προς την οροφή (εικ. 51). Σχηματίζουν μία αρχιτεκτονική του χώρου από την αρχή, μία

¹⁶⁹ Το συγκεκριμένο θέμα απασχολεί τη μελέτη του αρχείου, καθώς και το σύνολο της έρευνας όπως και την προσέγγιση του έργου της Διοχάντης. Για τον λόγο αυτό έχει επιλεγεί η δημιουργία ξεχωριστής καρτέλας για κάθε κάτοψη χώρου, που εντοπίστηκε στο αρχείο της καλλιτέχνης και στον οποίο εκτέθηκε έργο της.

αρχιτεκτονική όχι για την ανάγκη της ανθρωπιστικής της πτυχής, αλλά για τον τρόπο κίνησης στο χώρο, τον τρόπο θέασης και κυρίως με αυτό που ονομάζουμε τρίτο μάτι, καθώς οι όροι των έργων γίνονται πιο μεταφυσικοί.

Ο Luciano Marziano σημειώνει ότι η Διοχάντη έχει προσανατολιστεί στην αναζήτηση ενός ορισμού του χώρου και του χρόνου και επιβεβαιώνει τον Luigi Montanarini πάνω στην παρατήρησή του για το στοιχείο δραματικότητας στο περιεχόμενο του έργου. Η μελέτη της αποδίδει με εκφραστική αυστηρότητα και αμεσότητα ένα στοιχείο το οποίο ονομάζει ο κριτικός τέχνης «paesaggio urbano moderno». Ένας σύγχρονος αστικός περίπατος, λοιπόν, σε ένα τεχνητά σχηματισμένο περιβάλλον, ή όπως το περιγράφει ο Marziano «“L’ environment”, la ricostruzione ambientale é una risposta di concretezza ai limiti del design¹⁷⁰» (ΔΙΟ-71-71-15)¹⁷¹.

Το 1971 ήταν μία αποφασιστική χρονιά για την Διοχάντη, καθώς συμμετέχει σε μία σημαντική διοργάνωση, αυτή της Μπιενάλε νέων καλλιτεχνών του Παρισιού. Επιλέγεται ανάμεσα στους νέους καλλιτέχνες να είναι η ελληνική εκπροσώπηση μαζί έναν γλύπτη¹⁷². Το ιδιαίτερο στοιχείο αυτής της συμμετοχής προέκυψε από μία αλληλουχία συμβάντων κακής οργάνωσης της έκθεσης, η οποία είχε ως αποτέλεσμα να παρουσιαστεί αδυναμία παροχής κατάλληλου χώρου για την παρουσίαση του έργου της Διοχάντης. Η ανατροπή αυτή οδήγησε την καλλιτέχνη να δημιουργήσει ένα έργο αντίδρασης σε αυτή τη συνθήκη ή απεικόνισης αυτής της εμπειρίας. Σε μία γωνία ενός χώρου, που δεν ταυτίζεται με κάποιο συγκεκριμένο εκθεσιακό ή άλλο τόπο, παρουσιάζεται μία συσσώρευση από τελάρα, τοποθετημένα άτακτα και καθ' ύψος, ώστε να φτάνουν προς την οροφή και να δημιουργούν ένα τοτέμ. Τα τελάρα αυτά είναι τα έργα που είχε μεταφέρει η Διοχάντη στο Παρίσι προς έκθεση. Το γεγονός αυτό γίνεται αντιληπτό από τα έργα εκείνα που η εμπρόσθια όψη τους είναι εμφανής προς το θεατή, καθώς άλλα είναι στραμμένα ανάποδα ή με την όψη αυτή προς το δάπεδο. Κάποια από τα τελάρα είναι κενά χρώματος ή σχεδίου και μερικά εξ' αυτών εμφανίζονται κατεστραμμένα με τους καμβάδες να έχουν αποκολληθεί από το ξύλινο σκελετό του τελάρου. Όλη αυτή η εικόνα μαρκάρεται με ένα κόκκινο X (χι) που

¹⁷⁰ μτφρ: L’ environment, η ανακατασκευή του περιβάλλοντος είναι μία συγκεκριμένη απάντηση στα όρια του σχεδίου.

¹⁷¹ Η αίσθηση αυτή του έργου της Διοχάντης που αναπαράγεται εδώ αποκλειστικά με λόγο, είναι φωτογραφικά δωσμένη από ένα ντοκουμέντο που παρατίθεται στο αρχείο και παρουσιάζει μία ευρύτερη απόψη της έκθεσης με δυο συνθέσεις (ΔΙΟ-85-71-15). Με τον τρόπο αυτό γίνεται πιο εύκολα κατανοητό αυτό που περιγράφεται και από τον Luciano Marziano.

¹⁷² επρόκειτο για τον γλύπτη Διονύση Γερολυμάτο (1938)

σχηματίζεται από δύο έντονες διαγωνίους που τέμνονται ακυρώνοντας δυναμικά αυτή τη συσσώρευση (εικ. 52) (ΔΙΟ-89-71-15)¹⁷³. Η λίστα των έργων που συγκρότησαν την παρουσίαση της Διοχάντη περιλαμβάνει 25 τελάρα ποικίλων διαστάσεων (ΔΙΟ-86-71-15) και όπως φαίνεται από τις εικόνες της έκθεσης τίποτε δεν πραγματοποιήθηκε από τον αρχικό σχεδιασμό (ΔΙΟ-87&88-71-15).

Η Διοχάντη εντόπισε την αδυναμία της ικανοποίησης των όρων του έργου στους εκθεσιακούς χώρους, ενώ παράλληλα διέγινωσε και τον περιορισμό που της επέβαλε η χρήση του ίδιου του μέσου για το εικαστικό της έργο εκείνη την περίοδο. Είναι ένα σχέδιο/έργο προσωπικής αφύπνισης και ακαριαίας διαχείρισης μιας κρίσης, την οποία κλήθηκε να αντιμετωπίσει. Δεν είναι τυχαίο ότι αυτό το σχέδιο και η αφήγηση της εμπειρίας της συμμετοχής στην έβδομη Μπιενάλε νέων καλλιτεχνών του Παρισιού του 1971 αποτέλεσε την απάντηση στην ερώτηση που τέθηκε κατά τη διάρκεια της πρώτης συνάντησης για την καταγραφή του αρχείου στο εργαστήριο της καλλιτέχνιδας σχετικά με το ποια υπήρξε η ουσιαστική εκκίνηση που οδήγησε σε μετέπειτα έργα μεγάλων διαστάσεων και εγκαταστάσεις.

4.2.2 Ικανοποιώντας την τρίτη διάσταση.

«Διοχάντη ή η γοητεία του περιβάλλοντος», με αυτόν τον τρόπο τιτλοφορεί ο Σπητέρης την καταχώρησή του για την Διοχάντη στην ετήσια επιθεώρηση του περιοδικού «Θέματα χώρου και τεχνών» στο άρθρο του για τις εικαστικές τέχνες. Αφορμή υπήρξαν τα έργα με τίτλο «Δημιουργία χώρου». Πρόκειται για μία σειρά έργων γλυπτικής τα οποία δημιούργησε η εικαστικός το 1972 (εικ. 53). Ο Σπητέρης περιγράφει αυτή την κίνηση ως μία μεταπήδηση στη γλυπτική η οποία είχε σαν επακόλουθο τη δίψα για «καθαρό»¹⁷⁴. Σίγουρα η πράξη αυτή της Διοχάντη δεν είναι ασύνδετη τόσο με τον πυρήνα του έργου της, όσο και με το πρόσφατο περιστατικό που περιγράφηκε παραπάνω και από το οποίο προέκυψε το σχέδιο «αφορισμού» των τελάρων.

¹⁷³ Στο κάτω μέρος του σχεδίου υπο μορφή τίτλου σημειώνεται VII BIENNALE DE PARIS, 1971. Το έργο δεν εκτέθηκε ποτέ και δεν αποτέλεσε μέρος της έκθεσης παρά μόνο σχόλιο-πρόταση πως φαντάστηκε τη διευθέτηση των έργων στην έκθεση αυτή.

¹⁷⁴ Τώνη Σπητέρης, Για μερικούς νέους (και λιγότερο νέους) Έλληνες καλλιτέχνες, *Θέματα χώρου+τέχνων*, τ. 4, 1973, σελ. 120.

Ο Σπητέρης διευκρινίζει με σαφήνεια τις προθέσεις στο έργο της Διοχάντης και εξηγεί πώς ο προβληματισμός της απορρέει από την ακινησία και όχι από την κίνηση και όσον αφορά τη σχέση της με το χρόνο, αυτή, δεν προκύπτει από την έννοια της διάρκειας και ούτε πρόκειται για παλινδρόμηση¹⁷⁵. Η ανάγκη της, όπως περιγράφεται και σε άλλα σημεία πιο πάνω, είναι να δομήσει το χώρο και επιπλέον να μεταβάλλει το περιβάλλον με πλαστικά στοιχεία. Ιδιαίτερα σε αυτά που ονομάζει ο Σπητέρης γλυπτά, τα οποία δημιουργήθηκαν σε μεγάλη κλίμακα των οποίων οι διαστάσεις φτάνουν μερικές φορές τα τέσσερα μέτρα μήκος, μπορεί κανείς να προσέξει μία διαδικασία σταδιακής αφαίρεσης στοιχείων της προηγούμενης δουλειάς, όπως για παράδειγμα το χρώμα και τις πιο πολύπλοκες συνθέσεις. Διατήρησε τη γεωμετρία και καθώς συνδύασε πάλι τις φόρμες, τηρώντας τα παραλληλόγραμμα και τα τρίγωνα, αλλά ακυρώνοντας τον κύκλο, απέδωσε τον σχηματισμό όγκων. Η Διοχάντη στα έργα αυτά, τα οποία δεν εκτέθηκαν ποτέ αλλά εντοπίζονται αποκλειστικά στο άρθρο του Σπητέρη και στο αρχείο της (ΔΙΟ-98/99/100-72-15), κάνει την προσωπική της μελέτη, επιστρέφει στη βάση της, καθαρίζει τις επιφάνειες, διατηρεί αποκλειστικά το λευκό χρώμα, το οποίο θα σημαίνει πάντα το φως για την ίδια και κάνει τις παρατηρήσεις της για να προχωρήσει στα επόμενα έργα. Βασική επιδίωξη είναι μέσα στο ίδιο το έργο να δημιουργηθεί ο χώρος, όπως τον επιθυμεί η ίδια, χωρίς το περιβάλλον που εκτίθεται, να ορίζει, να υποδεικνύει, να επιβάλλει ή ακόμη και να «εμποδίζει» τη δημιουργία των έργων της.

Θα μεσολαβήσει μία έκθεση στην γκαλερί Oggetto στην Caserta της Ιταλίας το 1972 όπου και εκεί παρουσίασε έργα ανάλογα με τις εκθέσεις στην γκαλερί AL2, στο Χίλτον και στην γκαλερί Astor, μέχρι να δοθεί η ευκαιρία να ελέγξει η Διοχάντη για ακόμη μία φορά τα όρια του έργου της. Προηγουμένως η ανταπόκριση στην πρόκληση για την τρίτη διάσταση έγινε σταδιακά με τους εξής τρόπους: στα πρώτα έργα η προσπάθεια πραγματοποιήθηκε με ζωγραφικά μέσα μετατρέποντας το μαύρο χρώμα σε χώρο, όπως επιπλέον συνένωσε τελάρα για να πολλαπλασιάσει τη ζωγραφική επιφάνεια ως χώρο αφήγησης, ενώ παράλληλα λειτούργησε με κωνστροκτιβιστικούς όρους και επιπλέον προσέθεσε υλικά όπως την άμμο την οποία χρωμάτισε και πειραματίστηκε με τις υφές· σε επόμενο στάδιο δημιούργησε έργα με τη χρήση των όρων μίας αρχιτεκτονικής γεωμετρίας και έπειτα σε συνέχεια της συνένωσης των τελάρων ανέπτυξε τις συνθέσεις της με γραμμικό τρόπο, σε κάθετες και οριζόντιες διευθύνσεις,

¹⁷⁵ Σπητέρης, 1970, *ibid*

όπου οι συνέχειες των έργων κατέληγαν είτε στην οροφή είτε στο δάπεδο και δε σταματούσαν στα όρια του νοητού πλαισίου που προσφέρει ένας υπάρχων κατασκευασμένος τοίχος· τελικά σε προσπάθεια να δώσει μία λύση ώστε να ελευθερώσει το έργο της από ακόμη περισσότερους περιορισμούς, δημιούργησε γλυπτά, ώστε να παρατηρήσει το προηγούμενο έργο απογυμνωμένο από την πρόσθετη πληροφορία και να του προσφέρει μία πιο λιτή, αυστηρή και στέρεη εκδοχή. Έτσι, το 1973, με τη συμμετοχή της στην XII Μπιενάλε του Σάο Πάολο με θέμα αρχιτεκτονική και τέχνη δίνεται στη Διοχάντη η δυνατότητα να προσεγγίσει το έργο της ως προς τα δεδομένα του χώρου με όρους καθαρά αρχιτεκτονικούς.

Η απαίτηση στη συγκεκριμένη έκθεση ήταν να δημιουργηθούν έργα από τον συγκεκριμένο των εικαστικών τεχνών και της αρχιτεκτονικής. Η Διοχάντη ακολούθησε μία διαφορετική διαδρομή για να δημιουργήσει το έργο με το οποίο συμμετείχε. Ουσιαστικά πήρε ένα έργο από την ατομική της έκθεση στην γκαλερί Astor και αφού υπολόγισε τις διαστάσεις αποφάσισε να το μετατρέψει σε μία κάτοψη ενός κτιριακού συμπλέγματος (ΔΙΟ-111-73-15). Με τον τρόπο αυτό, για πρώτη φορά η μελέτη της κάτοψης δεν εξυπηρετούσε την τοποθέτηση έργου αλλά αποτελούσε το ίδιο το έργο, ως μέρος της διαδικασίας υλοποίησής του. Κατόπιν έδωσε ύψη και βάθη ώστε να εκτελέσει τελικά το τρισδιάστατο αποτέλεσμα και να παρουσιάσει τη μακέτα (εικ. 54) (ΔΙΟ-112&113-73-15) του κτιριακού συγκροτήματος που προέκυψε από ένα προηγούμενο έργο της (ΔΙΟ-109-73-15), το οποίο αρχικά πέρασε στις δύο διαστάσεις και ύστερα στις τρεις. Η διαδικασία την οποία ακολούθησε ανήκει ξεκάθαρα στην αρχιτεκτονική και προφανώς η καλλιτέχνις είχε σκοπό να δημιουργήσει έργα που αφορούν τις τρεις διαστάσεις με κυριολεκτικά πλέον και όχι μεταφορικά όπως στο παρελθόν. Συνέβη την πρώτη φορά με τα γλυπτά /μελέτες του 1972 και τώρα με τη μακέτα που εκτέθηκε στην Μπιενάλε του Σάο Πάολο, όπου η Διοχάντη αναλαμβάνει να μελετήσει, να παρατηρήσει και να αξιοποιήσει τις αμιγώς τρισδιάστατες τέχνες της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής ώστε χρησιμοποιήσει τις εφαρμογές τους προς όφελος του έργου της. Όσο λοιπόν η Διοχάντη οδηγείται στην απόφαση να δημιουργήσει τους δικούς της χώρους, ή τα έργα της να κυριαρχήσουν σε αυτούς, εντοπίζεται στην αντίληψη της εγκατάστασης της δεκαετίας του 1970, όπου δημιουργούνται έργα-χώροι που έχουν ως προϋπόθεση τη φυσική ύπαρξη του θεατή¹⁷⁶

¹⁷⁶ Claire Bishop, "But is it installation art?", *Tate Etc.*, Issue 3, 2005, σ. 2.

και επιδιώκουν την απόκτηση μίας μοναδικής εμπειρίας στον χρόνο της επίσκεψης σε αυτά, και με τα οποία δημιουργείται μία δυναμική διάδραση.

Πρώτος θεατής βέβαια, κυρίως σε αυτά τα έργα της Διοχάντης, είναι η ίδια η δημιουργός. Ο Arcangelo Leonardi στην έκθεση «νοι, tu, io...» σχολιάζει τα πρόσωπα πίσω από τις προσωπικές αντωνυμίες που σχηματίζουν τον τίτλο της έκθεσης. Αναγνωρίζει το μέγεθος της διάθεσης προσφοράς της Διοχάντης στο «tu», το εσύ δηλαδή, και κατ' επέκταση το «νοι», το εσείς, αλλά αναφέρεται στη δυναμική φύση της καλλιτέχνιδος και τον τρόπο που τοποθετεί τον εαυτό της στη θέση των άλλων, όπως επίσης και πόσο αναγνωρίζει την αξία της ξεχωριστής της οντότητας μέσα από το εγώ, «io». Σε εκείνα τα έργα για τον κριτικό τέχνης η Διοχάντη είναι ενδεχομένως ο κόκκινος κύκλος, αλλά όπως αποκαλύπτεται από τη συνέχεια του έργου παύει η ανάγκη να περιγράφεται η ύπαρξή της μέσα στα έργα γιατί το γεγονός ότι υπονοείται είναι πιο ισχυρό.

4.3 «Η κατάκτηση της πραγματικότητας».

Το 1425, ο φλωρεντίνος γλύπτης, μηχανικός, αρχιτέκτονας και τεχνίτης Filippo Brunelleschi, με τρόπο απρόσμενο πραγματοποίησε μία αλλαγή στο χώρο των τεχνών, κάνοντας πράξη αυτό που ανέμενε και επεδίωκε να επιτύχει επί χρόνια η ζωγραφική. Ζωγράφισε, λοιπόν, μία μικρή εικόνα του Βαπτιστηρίου της Φλωρεντίας, το οποίο επρόκειτο να κατασκευάσει, κατόπιν με τη χρήση μίας ανακλαστικής επιφάνειας, ενός καθρέφτη δηλαδή, και διαμέσω μίας τρύπας που έκανε στην οπίσθια όψη αυτής της εικόνας, ο Brunelleschi για πρώτη φορά μπόρεσε να δει με τον τρόπο αυτό ένα σχεδιασμένο κτίριο στο χώρο όπου είχε οραματιστεί να το κατασκευάσει. Κρατώντας σε συγκεκριμένες αποστάσεις την εικόνα του βαπτιστηρίου και τον καθρέφτη υπολόγισε τις αναλογίες εφευρίσκοντας έτσι μία τεχνική, η οποία οδήγησε στην ανακάλυψη της προοπτικής στη ζωγραφική αναπαράσταση.

Αυτά περιγράφει ο Leon Battista Alberti για την ανακάλυψη του Brunelleschi, από την οποία δυστυχώς δε σώθηκε το ίδιο το έργο, αλλά η μεγαλοφυής προσέγγισή του η οποία ανέτρεψε τα δεδομένα της τέχνης. Με μεγάλο θαυμασμό ο Alberti μιλάει για την παραπάνω τεχνική στο *De pictura*¹⁷⁷, όπου εφαρμόζει την οπτική, την αρχαία

¹⁷⁷ Leon Battista Alberti, *On painting and sculpture: the latin texts of De Pictura and De Statua*. Μετάφραση και σχόλια της Cecil Grayson. Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Phaidon Press, 1972.

αυτή τέχνη που μελετάει τον τρόπο με τον οποίο ταξιδεύουν οι ακτίνες του ηλίου σε ευθεία γραμμή, αλλά πάντα διαχέονται σε έναν πυραμιδικό σχηματισμό από την πηγή τού φωτός και εξηγεί το πώς μπορεί το μάτι να λαμβάνει τις ακτίνες αυτές, γεγονός που συνεπάγεται την ικανότητα τού ματιού να βλέπει¹⁷⁸. Πρόκειται για τον κανόνα της οπτικής ο οποίος δηλώνει ότι η προοπτική εξαρτάται από τη σωστή θέση θέασης κάθε παράστασης ή αντικειμένου, ώστε να αποφεύγεται η παραμόρφωση¹⁷⁹.

Στην αναζήτηση μιας πιο συγκεκριμένης αντίληψης και γνώσης του χώρου, ο Βιτρούβιος μίλησε για την αρμονία των μερών η οποία ομοιάζει με την αναλογία που παρέχει κατά τον Ευκλείδη η γεωμετρική συνάφεια, που είναι θεμελιώδης για τη γραμμική προοπτική. Ο Argan σημειώνει πως αν η προοπτική είναι η διαδικασία μέσω της οποίας φτάνουμε στην αναλογία και κατ' επέκταση την ομορφιά ή την τελειοποίηση της τέχνης, είναι την ίδια στιγμή και η διαδικασία με την οποία προσεγγίζουμε την αρχαιότητα, εννοώντας την αρχαία τέχνη, ως την κατεξοχήν τέχνη ή την απόλυτη ομορφιά¹⁸⁰. Αυτή την εκδοχή ομορφιάς που απέπνεαν τα έργα με τη χρήση της προοπτικής επαινεί και σε αυτά δηλώνει απερίφραστα την προτίμησή του ο αρχιεπίσκοπος Φλωρεντίας και κατόπιν άγιος της καθολικής εκκλησίας, Antonino Pierozzi. Μέσα από τα κείμενά του στο έργο του «Θεολογία» περιγράφει τις θέσεις του για τη ζωγραφική την εποχή της Αναγέννησης, ίσως σε μία από τις πρώτες καταθέσεις κριτικής της τέχνης στην ιστορία. Ανάμεσα σε άλλα εκφράζει την απέχθεια στη ζωγραφική της μη προοπτικής αναπαράστασης, καθώς θεωρεί ότι αυτή παράγει εικόνες σχεδόν νεκρές και παράλληλα αστείες¹⁸¹. Η προοπτική είναι γεγονός ότι διόρθωσε τις ατέλειες και το σχέδιο προσδιόρισε απόλυτα τη φόρμα. Εξάλλου η στενή συγγένεια αυτών των δύο μάς αποκαλύπτει πώς η προοπτική γίνεται μέθοδος τού σχεδίου και πόσο αυτή μας προσφέρει την απόλυτη αναπαράσταση¹⁸². Αν κάτι χρειαζόταν ο αρχιεπίσκοπος Antonino αυτή την περίοδο πέρα από την ομορφιά, ήταν η πίστη

¹⁷⁸ S. Y Edgerton, *Brunelleschi's mirror, Alberti's window, and Galileo's 'perspective tube'*. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, τομ. 13, (συμπλήρωμα), σελ. 159, Οκτώβριος 2006.

¹⁷⁹ *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c.1300–c.1550*, Επιμ., A. Lee, P. Réporté, H. Schmitker, Leiden, 2010, σ. 173.

¹⁸⁰ Giulio Carlo Argan and Nesca A. Robb, *The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τομ. 9 (1946), σελ. 98.

¹⁸¹ Gilbert Creighton, “The Archbishop on the Painters of Florence”. *The Art Bulletin*, 1959, τομ. 41, σ. 82.

¹⁸² G. C. Argan, G. C., & Robb, N. A., *The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τομ. 9 (1946), σελ. 102.

αναπαράσταση, η σωματικότητα και ο νατουραλισμός των εικόνων που θα οδηγούσαν σε μία ανανέωση των σχέσεων του ποιμνίου με την εκκλησία και αυτό καλούνταν να το προσφέρουν οι εικονογραφήσεις των ναών αποκλειστικά με τη χρήση της προοπτικής.

Ο Gombrich χρησιμοποιεί τον τίτλο «η κατάκτηση της πραγματικότητας» στο κεφάλαιο που αφορά αυτή την περίοδο της Αναγέννησης στο έργο του «το Χρονικό της τέχνης», όπου παρουσιάζει την πορεία της νέας αυτής τέχνης της προοπτικής η οποία τόνιζε περισσότερο την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας¹⁸³. Συνεπώς η αναλογία είναι αυστηρά μορφολογική, ενώ το μοτίβο που σχηματίζεται δεν είναι χωρικό, δηλαδή στην πραγματικότητα δεν καταλαμβάνει πραγματικό χώρο και ουσιαστικά συνδέει τις εικόνες με υπακοή σε μία ρυθμική ή αφηγηματική συνάφεια. Με τη χρήση της γεωμετρίας δημιουργούνται χώροι και αντικείμενα που θα έχουν ορθότερη εφαρμογή όταν κατασκευαστούν και παράλληλα το σχέδιο προσφέρει στην αρχιτεκτονική, μία τέχνη ελεύθερη από κάθε αναγκαιότητα να μιμηθεί την πραγματικότητα, μία αναπαράσταση ανεξάρτητη από κάθε ύλη (ogni materia)¹⁸⁴. Τα έργα αυτά έχουν έκδηλη την πρωταρχική τους πρόθεση να επεκταθούν πέρα από τα όρια της κυριαρχίας των αισθήσεων και να περάσουν από την κατάκτηση της πραγματικότητας στην κατάργησή της, έπειτα στην επαναδιαπραγμάτευση και τελικά στη δημιουργία μίας νέας πραγματικότητας.

4.3.1 «Παιχνίδια» προοπτικής και ψευδαίσθησης.

Ήδη από τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας των έργων της Διοχάντης παρατηρήθηκε η έντονη χρήση των γεωμετρικών στοιχείων. Στη συνέχεια το σχέδιο κατέλαβε μεγάλο μέρος του έργου της μέχρι που πέρασε από τον σχεδιασμό στην κατασκευή τρισδιάστατων έργων, όπως είναι τα γλυπτά της και τέλος στη δημιουργία της αρχιτεκτονικής μακέτας για τη Μπιενάλε στο Σάο Πάολο. Στο σημείο αυτό του αρχείου εντοπίζονται αρκετά έργα γεωμετρίας και προοπτικής. Μεταξοτυπίες,, ακουαρέλες, ένας μεγάλο αριθμό πολλαπλών και πρωτότυπων έργων, πάντα με βάση τα τρία βασικά χρώματα, όπως τα είχε χρησιμοποιήσει και σε προηγούμενα έργα της,

¹⁸³ E. H. Gombrich, Το χρονικό της τέχνης, μτφ. Λίνα Κάσδαγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα, 1999, σελ. 235.

¹⁸⁴ G. C. Argan, & N. A Robb, 1946, οπ. π., σελ. 103.

δηλαδή το μαύρο, το κόκκινο και το λευκό. Αργότερα το κόκκινο θα χαθεί και τη θέση του εκτός του μαύρου και του λευκού θα αποκτήσουν αποχρώσεις του γκρι.

Η Διοχάντη έχει ακολουθήσει σπουδές γραφικών τεχνών και όπως αναφέρθηκε παραπάνω ο γραφιστικός σχεδιασμός πολλών εντύπων για τις εκθέσεις που πραγματοποίησε ανήκει στην ίδια. Η συμμετοχή της σε εκθέσεις χαρακτηριστικής είναι σταθερή και πολλά από τα έργα της λαμβάνουν βραβεία σε αυτές τις εκθέσεις. Όλη αυτή η δημιουργία θα μπορούσε να υπολογιστεί ως μία παράλληλη δραστηριότητα στον χώρο των γραφικών τεχνών, αλλά με μία πιο προσεκτική παρατήρηση διακρίνεται η μεγάλη σημασία αυτής της δημιουργίας στη ροή παραγωγής έργων, όπως και η ιδιαίτερα σημαντική θέση που κατέχει στο σύνολο του έργου της.

Η Διοχάντη φαίνεται να αντιλαμβάνεται ξεκάθαρα αυτό που περιγράφηκε παραπάνω σχετικά με την ανακάλυψη και τη χρήση της προοπτικής και έσπευσε να το ενσωματώσει στο έργο της. Αυτή την επί της ουσίας μετατόπιση του σκοπού της προοπτικής στη ζωγραφική, όχι ως απεικόνιση ενός θείου μυστηρίου το οποίο αποκαλύπτεται από τη γεωμετρία, αλλά ως μία κοσμική τελειότητα η οποία πλαισιώνεται από τη γεωμετρία¹⁸⁵, κάνει εφαρμογή η Διοχάντη σταδιακά, με αλληπάλληλες μελέτες καθώς και με μεγάλη προσήλωση και προσοχή. Η καλλιτέχνις με επιμονή ανοίγει το παράθυρο του Alberti και το διέρχεται για να μεταβεί επί της ουσίας μέσα από μία πύλη, η οποία την οδηγεί σε κόσμους τους οποίους δημιουργεί η ίδια από μόνη της, έχοντας κατανοήσει ότι η διατύπωση ενός κοινού νόμου, τόσο για τη φύση, όσο και για τις τέχνες σχηματίζεται από την προοπτική, η οποία μπορεί με γενικούς όρους να οριστεί ως η μέθοδος ή η πνευματική εκείνη διεργασία που καθορίζουν κάθε αξία¹⁸⁶.

Ο Panofsky παραθέτει στο «*Perspective as symbolic form*»¹⁸⁷ μία προσέγγιση σε έργα τέχνης τα οποία ικανοποιούν τους όρους της προοπτικής και παρουσιάζει μία καταγραφή των όρων χρήσης της, καθώς και των δυνατοτήτων της. Παρατηρώντας τα έργα αυτά της Διοχάντης μπορεί να δει κανείς πολλές από τις εκδοχές που παρουσιάζονται στο έργο του Panofsky, αλλά και να αντιληφθεί ότι η σταθερότητα, η

¹⁸⁵ Edgerton, 2006, σπ. π. σελ. 161.

¹⁸⁶ Argan & Robb, 1946, σπ. π., σελ. 97.

¹⁸⁷ Erwin Panofsky, *Perspective as symbolic form*, μετάφραση Wood, C. S., Zone Books, New York, 1991.

συνοχή και η συνέπεια που χαρακτηρίζουν την καλλιτέχνηδα την οδηγούν αναπόφευκτα σε διαδοχικές ανακαλύψεις, τις οποίες θα προσθέτει άμεσα στο έργο της.

Τα έργα των προοπτικών σχεδιασμών στο αρχείο δε συγκεντρώθηκαν σε ένα ξεχωριστό μέρος του, αλλά τοποθετήθηκαν όπως όλα τα άλλα έργα σε χρονολογική σειρά. Αυτό συνέβη πρώτον γιατί αυτή είναι η γενική θέση καταγραφής του αρχείου, όπως έχει ήδη επισημανθεί, και επιπλέον, αν και σχηματίζουν μία ενότητα η οποία θα μπορούσε να τοποθετηθεί ξεχωριστά, λειτουργούν ως σημαντικά στοιχεία για τη συνολική αφήγηση, συμπληρώνοντας με λεπτομέρειες οι οποίες αποκαλύπτουν ακόμη περισσότερο τη σκέψη πίσω από τα έργα που παράγονται την ίδια εποχή.

Βλέποντας το βιογραφικό της Διοχάντης και τις συμμετοχές της σε εκθέσεις ήδη από το 1968, παρατηρούμε πως λαμβάνει μέρος σε εκθέσεις χαρακτηριστικής. Το πρώτο χαρακτηριστικό έργο το οποίο εντοπίζεται στο αρχείο όμως είναι μία μεταξοτυπία του 1973, ενώ τα έργα των προηγούμενων συμμετοχών δεν είναι καταγεγραμμένα, ούτε υπάρχει κάποιο ντοκουμέντο για αυτά. Με το έργο που βρίσκεται στην καρτέλα καταγραφής ΔΙΟ-108-72-15 συμμετέχει στη δέκατη διεθνή Μπιενάλε χαρακτηριστικής στην Λουμπλιάνα το 1973. Πρόκειται για ένα τρίπτυχο, όπου παρουσιάζεται μία σύνθεση προοπτικών γεωμετρικών σχεδιασμών σε λευκό φόντο στις αποχρώσεις του μαύρου, γκρι, και κόκκινου (εικ. 55). Τα σχήματα που προκύπτουν από την παραμόρφωση των παραλληλογράμμων είναι τραπέζια και ουσιαστικά είναι το ίδιο μοτίβο σε παραλλαγή, καθώς στο πρώτο μέρος είναι δύο γκρι τραπέζια, κατόπιν αυτό το ίδιο μοτίβο μετατίθεται στη λευκή επιφάνεια με μία αριστερόστροφη κίνηση σε γωνία ενενήντα μοιρών, με το ένα τραπέζιο να παραμένει σταθερά γκρι, ενώ το άλλο να γίνεται μαύρο και στο τελευταίο μέρος της σύνθεσης, η αριστερόστροφη κίνηση συνεχίζεται για άλλες ενενήντα μοίρες, ώστε το μαύρο τραπέζιο να χρωματίζεται κόκκινο, ενώ το μεγαλύτερο γκρι να παραμένει ίδιο.

Σίγουρα ένα έργο όπως αυτό υποδηλώνει πειραματισμό, αλλά και μία συγκεκριμένη μελέτη, σχεδόν μία αποφασιστική υπόθεση εργασίας. Αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι παραλλαγή τού έργου αυτού παρουσίασε στην ατομική της έκθεση με χαρακτηριστικά έργα το 1976 στην αίθουσα τέχνης Σύγχρονη Χαρακτική Αθήνα. Τόσο στα έργα αυτής της έκθεσης, όσο και σε εκείνα με τα οποία συμμετέχει σε άλλες εκθέσεις με χαρακτηριστικά έργα όπου παρουσιάζεται ενός τύπου γραφιστικός σχεδιασμός, απαντώνται μέρη της σύνθεσης εκείνου του πρώτου έργου στο οποίο χρησιμοποίησε ως συστατικά στοιχεία, ή πιο σωστά ως δομικά στοιχεία,

εκείνα τα πρώτα συστρεφόμενα ρεάλια. Τα μεμονωμένα γεωμετρικά στοιχεία έχουν γίνει μέρος μίας μεγαλύτερης κατασκευής. Η καλλιτέχνης περνάει στη δημιουργία στερεομετρικών σχημάτων των οποίων αλλάζει συνεχώς την προοπτική, αλλά και την απόσταση προσέγγισης, καθώς η εστίαση άλλοτε γίνεται κοντινή και άλλοτε μακρινή. Με τον τρόπο αυτό, η μεγέθυνση μετατρέπει τα σχέδια της σε σχέδια αρχιτεκτονικών κατασκευών και η σμίκρυνσή τους σε σχέδια αντικείμενων αυστηρής γεωμετρικής σχεδίασης. Στα έργα της ατομικής της έκθεσης το κόκκινο χρώμα δεν ανήκει πλέον στην γκάμα των χρωμάτων που χρησιμοποιεί. Οι σχεδιασμένες επιφάνειες καλύπτονται από εκδοχές που προκύπτουν από την αλλαγή των υλικών του μαύρου, ενώ το λευκό λειτουργεί αφενός ως φόντο, αλλά παράλληλα επιλέγεται να καλύψει εκείνες τις πλευρές των στερεομετρικών σχημάτων που φαίνεται να είναι απόλυτα εκτεθειμένες στην πηγή του φωτός. Το αποτέλεσμα είναι το καθαρό λευκό να προκύπτει κυρίως από την αντανάκλαση.

4.3.2 Ζωγραφική - Χώρος.

Την ίδια χρονιά η Διοχάντη πραγματοποίησε ακόμη μία ατομική παρουσίαση του έργου της στην αίθουσα τέχνης Δεσμός. Η γκαλερί του Μάνου Παυλίδη και της Έπης Πρωτονοταρίου για περισσότερο από μία εικοσαετία λειτούργησε ως ο πλέον ριζοσπαστικός χώρος καλλιτεχνικής έκφρασης στην Ελλάδα και παρέμεινε ως το τέλος της λειτουργίας του ένα ανοιχτό πεδίο πειραματισμού¹⁸⁸. Στον χώρο εξέθεσε ένας μεγάλος αριθμός αναγνωρισμένων καλλιτεχνών, όπως ο Αχιλλέας Απέργης, ο Ζογγολόπουλος, ο Στάθης Λογοθέτης, ο Δανιήλ, ο Γιώργος Τούγιας, η Μπία Ντάβου, ο Παντελής Ξαγοράρης και άλλοι, αλλά και πολλοί νέοι καλλιτέχνες οι οποίοι ξεκίνησαν την πορεία τους με την πρώτη τους ατομική έκθεση να πραγματοποιείται εκεί, ανάμεσά τους ο Νίκος Αλεξίου, ο Μίλτος Μανέτας και ο Παντελής Χανδρής.

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της αίθουσας τέχνης Δεσμός ήταν ότι παρέδιδε το χώρο της γκαλερί στην απόλυτη διάθεση του καλλιτέχνη. Πρωταρχικής σημασίας αποτελούσαν οι ανάγκες του έργου, ώστε αυτό να παρουσιαστεί με τον ορθότερο τρόπο κατά τον δημιουργό υπερασπιζόμενος παράλληλα την ελευθερία του. Το μέγεθος αυτής της παροχής υπήρξε μεγάλο για την εποχή και η Διοχάντη σε αυτή

¹⁸⁸ Π+Π=Δ, *Νέα τέχνη από τις δεκαετίες του '70 και του '80*, Επιλογές από το Δεσμό, επιμέλεια Τζιρτζιλιάκης Γ., Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ, 1999, σελ. 14.

την ατομική της έκθεση έδειξε να το λαμβάνει σοβαρά υπόψη. Ο σχεδιασμός και αυτής της έκθεσης έγινε πρώτα επάνω στην κάτοψη. Στις καρτέλες με κωδικό ΔΙΟ-124&125-76-15 βλέπουμε πώς έχουν οριστεί τα σημεία τοποθέτησης των έργων, αλλά στην κάτοψη του δεύτερου χώρου, ο οποίος βρισκόταν στο υπόγειο παρατηρούμε μία δραματική αλλαγή. Από τη συνολική επιφάνεια του υπογείου η Διοχάντη φαίνεται να διατηρεί ενεργό μόνο το ένα τρίτο των τετραγωνικών, με αυτόν τον τρόπο είναι σα να εκμεταλεύεται το άνοιγμα της εισόδου στο χώρο τον οποίο αναλαμβάνει να ξανασχεδιάσει. Η διάσταση ανοίγματος της εισόδου των 2,8 μέτρων με τη διάσταση βάθους των 3,5 περίπου μέτρων προσδιορίστηκαν από την καλλιτέχνη ως το ζωτικό χωρικό παραλληλεπίπεδο για την τοποθέτηση της σύνθεσης των έργων, ακριβώς απέναντι από το άνοιγμα της εισόδου, στο βάθος. Επιπλέον αυτό το παραλληλεπίπεδο βάφεται μαύρο, ενώ στο ισόγειο παραμένει το λευκό χρώμα των τοίχων. Στο ισόγειο, πάνω στους λευκούς τοίχους τοποθετήθηκαν στη σειρά 74 λευκά χαρτόνια. Ανά διαστήματα σε αυτά τα λευκά χαρτόνια σχεδιάζει τρεις ζωγραφικές συνθέσεις, ενώ στο υπόγειο, στο μαύρο ξύλινο παραλληλεπίπεδο, τοποθετήθηκαν στη σειρά 29 χαρτόνια σε μαύρο χρώμα με ευδιάκριτη ζωγραφική σύνθεση στον κεντρικό τοίχο. Τόσο τα 74 λευκά χαρτόνια με τις κατά τόπους ζωγραφικές συνθέσεις με μαύρη και γκρι τέμπερα, όσο και τα 29 μαύρα αποτελούν στο σύνολό τους δύο μεγάλες ζωγραφικές συνθέσεις.

Επιδίωξη της Διοχάντη ήταν να καταργήσει το δεδομένο ενός ήδη σχεδιασμένου χώρου. Η καλλιτέχνης εφήρμοσε τις μελέτες και τους πειραματισμούς των έργων της με τη γεωμετρική προοπτική και μάλιστα σε μία μεγάλου μεγέθους ζωγραφική σύνθεση, προσαρμόζοντας έτσι ακόμη περισσότερο το περιβάλλον στο έργο της. Οι τρεις συνθέσεις του ισόγειου ήταν τοποθετημένες σε απόσταση τέτοια μεταξύ τους ώστε να επιτρέπουν στον επισκέπτη να παρατηρήσει καθώς πλησιάζει κάθε μία από αυτές, όπως και απομακρυνόμενος, να αντιληφθεί πόσο αυτές αλλάζουν, όταν μεταβάλλεται το σημείο θέασης (εικ. 56). Με τον τρόπο αυτό αναγκάζει τον παρατηρητή σε μία κίνηση μέσα στο χώρο από την οποία αντιλαμβάνεται επιπλέον μία κίνηση στα ίδια τα έργα που του προσφέρει η χρήση της προοπτικής πάνω στη δισδιάστατη ζωγραφική επιφάνεια. Στο υπόγειο η σύνθεση επειδή τοποθετήθηκε μετωπικά γίνεται πιο έντονα αισθητή η αλλαγή μεγεθών με τις αυξομειώσεις σε σχέση με την απόσταση θέασης του έργου. Ουσιαστικά θα μπορούσε κανείς να διακρίνει ότι με τις διαδοχικές μετατοπίσεις που αναγκάζει η καλλιτέχνης να κάνει ο θεατής, προκειμένου να παρατηρήσει τη λειτουργία του έργου, τον μετατρέπει σε ενεργό μέρος

τού έργου και μεταφέρει το βάρος της παρουσίας στον ίδιο το θεατή. Βασικό επίτευγμα αυτής της έκθεσης για τη Διοχάντη είναι ότι οδήγησε στις έσχατες συνέπειες την αναγωγή της ζωγραφικής σε ατέρμον νοητικό γεγονός¹⁸⁹.

Δύο παρόμοιες συνθέσεις με αυτές των έργων της έκθεσης του Δεσμού, αυτή τη φορά πάνω σε τελάρα, εκτέθηκαν την επόμενη χρονιά στην γκαλερί Richard Demarco στο Εδιμβούργο (ΔΙΟ-142&143-78-15) μαζί με την καλλιτέχνη Άννα Κωνσταντίνου σε ξεχωριστές παρουσιάσεις, αλλά το σημαντικό γεγονός για την εξέλιξη της εικαστικής της πορείας παρατηρείται μέσα από τη συνέχεια των χαρακτηριστικών που εξακολουθεί να δημιουργεί και να εκθέτει σε διοργανώσεις χαρακτηριστικής σε πολλές χώρες. Στα έργα αυτά λοιπόν, αυτό που φαίνεται να αλλάζει είναι ότι οι μονοχρωματικές επιφάνειες δεν είναι πλέον ενιαίες, δηλαδή το χρώμα δεν απλώνεται σε όλη την επιφάνεια, αλλά προκύπτει από μικρότερες εφαρμογές, ενώ παράλληλα μικρά μέρη των επιφανειών μένουν ακάλυπτα και αναδύεται σε ελάχιστες τιμές το λευκό κάτω από το γκρι ή το μαύρο. Η προοπτική, όπως και η γεωμετρία παραμένουν σταθερές, ο σχηματισμός των όγκων γίνεται με εντονότερη την αίσθηση μίας αρχιτεκτονικής διευθέτησης και τα έργα παρουσιάζονται άλλοτε σε ζεύγη και άλλοτε σε πολύπτυχα. Πολλές από αυτές τις συνθέσεις είναι αδιέξοδες, άλλες έχουν ψηλό και άλλες χαμηλό ορίζοντα και για ακόμη μία φορά τα έργα λειτουργώντας εντός των δύο διαστάσεων, αποκτούν όγκο που μεγαλώνει και μικραίνει, όπως επίσης και το σημείο θέασης, είτε χαμηλώνει, είτε ψηλώνει. Πολύ σύντομα όλα αυτά τα στοιχεία θα περάσουν στα έργα της σε μεγαλύτερο μέγεθος και με μία άλλη αντίληψη εφαρμογής, όπως συνέβη και στην περίπτωση της έκθεσης στην αίθουσα τέχνης Δεσμός.

4.4 Μεταμορφώσεις στην αντίληψη του χώρου.

Στην ομαδική έκθεση με ελληνικές συμμετοχές στην Galleria Civica, στην Μόντενα με τίτλο «Avanguardia e Sperimentazione, 1978 Punti Interrogativi di Riferimento»¹⁹⁰ η Διοχάντη παρουσίασε ακόμη ένα έργο προσαρμοσμένο στο χώρο. Παρατηρώντας την κάτοψη (ΔΙΟ-150-78-15) γίνεται κατανοητό πού ακριβώς τοποθετεί

¹⁸⁹ Π+Π=Δ, 1999, οπ. π., σελ. 22.

¹⁹⁰ Στην έκθεση συμμετείχαν οι παρακάτω καλλιτέχνες: Αχιλλέας Απέργης, Γιάννης Μπουτέας, Σωσώ Κονταράτου, Άννα Κωνσταντίνου, Διοχάντη, Γιάννης Λογοθέτης, Γιάννης Μίχας, Ρένα Παπασπύρου, Θεόδωρος, Γιώργος Τούγιας, Χρίστος Τζίβελος, Νίκος Ζουμπούλης και Τίτσα Γραϊκού. Η επιμέλεια ήταν της Έφης Στρούζα.

τη σύνθεσή της, δηλαδή στο τέλος μίας διαδοχής τριών μακρόστενων χώρων, ο οποίοι επικοινωνούν οπτικά. Ο στόχος της σε αυτή τη σύνθεση ήταν να αλλάξει τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, τοποθετώντας στο χώρο ένα έργο με προοπτικό σχεδιασμό. Στη συγκεκριμένη έκθεση μελέτησε την κατασκευή ενός έργου στο οποίο λειτουργούσε ένα ανοιχτό σχήμα τριών παραλληλογράμμων με παραμόρφωση εξαιτίας της προοπτικής, σε απόσταση μεταξύ τους. Τα τρία γεωμετρικά σχήματα πλησιάζουν το ένα προς το άλλο και οι τιμές του λευκού, το οποίο αναδύεται ανάμεσα από τις μαύρες εφαρμογές χρώματος, όπως περιγράφηκε παραπάνω, γίνονται σταδιακά μεγαλύτερες (ΔΙΟ-153-78-15). Το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας είναι ο εκθεσιακός χώρος να μετατρέπεται και αυτή τη φορά σε μέρος του έργου, καθώς πάνω στον τοίχο οι ζωγραφισμένες επιφάνειες, «κομμένες» σε προοπτικά σχήματα δημιουργούν νέους χώρους.

Η διάθεση αυτή γίνεται έντονα αισθητή στο έργο της επόμενης έκθεσης στο Magazzini del Sale, στη Βενετία την ίδια χρονιά. Στην ομαδική αυτή έκθεση που μεταφέρεται στην ουσία από την Galleria Civica στο Magazzini del Sale, καθώς οι συμμετέχοντες καλλιτέχνες και τα έργα που παρουσιάστηκαν παραμένουν σχεδόν ίδια, η Διοχάντη σχεδιάζει ένα άλλο έργο για αυτόν το νέο εκθεσιακό χώρο. Στη μακρόστενη κάτοψη αυτού του εκθεσιακού χώρου (ΔΙΟ-154-78-15) η καλλιτέχνις αντιμετωπίζει την πρόκληση της δημιουργίας ενός νέου έργου, αυτή τη φορά αρκετά διαφορετικού από τα προηγούμενα. Στο έργο αυτό θα διατηρήσει αφενός τη χρήση της προοπτικής και αφετέρου την επαλληλία του ίδιου γεωμετρικού σχήματος, δηλαδή του κενού παραλληλογράμμου, το οποίο προσδιορίζεται μόνο ως πλαίσιο. Με αυτόν τον τρόπο το κάθε παραλληλόγραμμο χάνει τη σωματικότητά του και επιπλέον αποχωρίζεται αισθητά από τη σχέση του με την επιφάνεια του τοίχου. Το έργο, λοιπόν, αποτελεί μία σύνθεση στο χώρο από έξι στελέχη ύψους έως 3,5 μέτρων και με συνολικό μήκος 12,5 μέτρα (ΔΙΟ-156έως159-78-15). Αυτή η σύνθεση προκύπτει από την τοποθέτηση με γεωμετρική προοπτική τριών εν σειρά στελεχών υπό γωνία σε σχέση με τα υπόλοιπα τρία εν σειρά. Ανά τρία, δηλαδή, τα στελέχη έχουν ίδιες διαστάσεις και η πρώτη ομάδα είναι επιτοίχια, ενώ η δεύτερη λειτουργεί ελεύθερη στο χώρο. Έχουμε επομένως δύο ομάδες από τρία πλαίσια (εικ. 57). Οι διαστάσεις της ομάδας των πλαισίων που ήταν στο χώρο ήταν ίδιες ενώ τα τρία επιτοίχια πλαίσια είχαν ακπόκλιση η οποία προέκυπτε από προσεκτική μελέτη της προοπτικής, κάτι που μπορεί να διαπιστωθεί μόνο από τις

διαφορετικές θέσεις που μπορούσε να πάρει ο θεατής στο χώρο.¹⁹¹ Αντίθετα από κάθε άλλη θέση και κατά τη διάρκεια της κίνησης του επισκέπτη στο χώρο διαρκώς αυτά αλλάζουν μέγεθος, τόσο μεταξύ τους, όσο και σε σχέση με το χώρο. Η Διοχάντη ουσιαστικά δημιουργεί ένα συνεχές οπτικό παιχνίδι όπου στην ουσία κατασκευάζει διαδοχικές παραλλαγές του έργου αλλά, και του ίδιου του χώρου στον οποίο αυτό εκτίθεται. Επιπλέον, η καλλιτέχνις σχολιάζει την έννοια τελάρο αφήνοντας μόνο το περίγραμμά του, έναν σκελετό χωρίς σώμα, ενώ παράλληλα το διάτρητο και ανοιχτό αποτέλεσμα που επιτυγχάνει, μετατρέπει το έργο σε μία πύλη διαπερατή αποκλειστικά και μόνο από την όραση, χωρίς να υπαγορεύει μία τέτοια πράξη στην πραγματικότητα τη φυσική συμμετοχή. Αν και διεισδύουν στο χώρο και τον ορίζουν καθώς αναγκάζεται ο επισκέπτης να κινηθεί περιμετρικά από το έργο, δε διακόπτεται η ροή του και δεν εμποδίζεται η θέαση των άλλων έργων, ίσως όμως σε κάποια σημεία να επιβάλλεται η θέασή τους μέσα από τα ελεύθερα πλαίσια, καθιστώντας έτσι το περιβάλλον γύρω του, ως ένα ζωγραφικό σκηνικό.

Την ίδια περίοδο τα χαρακτηριστικά της έργα ακολουθούν την ίδια λογική εκτέλεσης σχεδιασμού, δηλαδή πλαισίων τοποθετημένων σε επαλληλίες με προοπτική σε μαύρο και γκρι χρώμα πάνω σε λευκό φόντο (ΔΙΟ-160-81-15). Το 1981 στη Nieuwe Kerk στο Άμστερνταμ παρουσίασε ακόμη ένα έργο αυτής της σειράς στην έκθεση «GRIEKS FESTIVAL - Greek Contemporary Art»¹⁹² (ΔΙΟ-164-81-15). Πρόκειται για μία σύνθεση αυτή τη φορά ελεύθερη στο χώρο με πέντε τρισδιάστατα στοιχεία μέσα στην εκκλησία Nieuwe Kerk. Μία σύνθεση βασισμένη στη γεωμετρική προοπτική με μαύρα τελάρα από ξύλο τοποθετημένα μετωπικά, στη μέση του χώρου χωρίς να τον διακόπτουν. Αποτελείται από τρία ορθογώνια παραλληλόγραμμα και δύο τραπέζια. Το ύψος του έργου φτάνει τα 2,5 μέτρα. Το έργο αυτό παρά το βάρος του υλικού του, καθώς τα πλαίσια είναι κατασκευασμένα από ξύλο, αποτελεί μία οπτικά αβαρή κατασκευή. Το έργο κρέμεται από την οροφή και ακουμπάει στο έδαφος μόνο η μία γωνία του πρώτου

¹⁹¹ Ουσιαστικά σχεδιάστηκε ένα οπτικό παιχνίδι το οποίο εντοπίζονταν στην τοποθέτηση των μερών του έργου. Τα έξι μέρη ήταν χωρισμένα σε δύο ομάδες των τριών όπου η πρώτη ήταν τοποθετημένη επί του τοίχου και η άλλη ελεύθερη στο χώρο και τα ίδια ήταν σχεδιασμένα με την προοπτική εκείνη που τα έκανε να αλλάζουν τους όρους της διευθέτησής του ανάλογα με τη θέση του θεατή. Το συγκεκριμένο έργο είναι το πρώτο που λειτουργεί έστω και μερικώς με απελευθερωμένο από τη δέσμευση του τοίχου.

¹⁹² Στην έκθεση συμμετείχαν οι παρακάτω καλλιτέχνες: Δημήτρης Αληθινός, Αχιλλέας Απέργης, Ειρήνη Απέργη, Γιάννης Μπουτέας, Μπία Ντάβου, Διοχάντη, Νίκη Καναγκίνη, Βάσω Κυριάκη, Χριστίνα Λινάρη-Κορίδου, Στάθης Λογοθέτης, Γιώργος Νικολαΐδης, Νίκος Παραλής, Βασίλης Σκυλάκος, Θεόδωρος, Μαρία Βογιατζόγλου, Παντελής Ξαγοράρης, Όλυ Ζούνη. Η επιμέλεια ήταν της Βεατρίκης Σπηλιάδη.

αριστερά στελέχους, που είναι το μεγαλύτερο τραπέζιο, ενώ όλα τα άλλα ίπτανται (εικ. 31). Ακριβώς όπως συνέβη στην έκθεση στο Magazzini del Sale με τον ίδιο τρόπο και εδώ, χωρίς να καταλαμβάνει χώρο και να παραβιάζει την αρχιτεκτονική γραμμή του, τον αλλάζει, τοποθετώντας ένα έργο βασισμένο στη χρήση της προοπτικής και την εμπειρία αυτή καθ' αυτή του χώρου.

Η Διοχάντη θα συνεχίσει να δημιουργεί τα έργα της μελετώντας πάντα την αρχιτεκτονική των χώρων στους οποίους εκθέτει, είτε πρόκειται για μία ατομική έκθεση, είτε συμμετέχοντας σε ομαδικές παρουσιάσεις, αλλά και σε έργα ανάθεσης για συγκεκριμένους τόπους. Έτσι δημιουργήθηκε το έργο για το ξενοδοχείο Athenaeum Intercontinental στην Αθήνα το 1982, όπου της δόθηκε η ευκαιρία να πραγματοποιήσει ένα έργο μεταφοράς κατά μία έννοια των χαρακτηριστικών της έργων σε μεγαλύτερες διαστάσεις. Διαδοχικές ζωγραφικές επιφάνειες σε αποχρώσεις του γκρι και του μαύρου τοποθετούνται σε σειρά και αποδίδουν ένα νέο χώρο καθώς η γεωμετρία των σχημάτων αλλάζει με τη χρήση της προοπτικής (ΔΙΟ-167&168-82-15). Ό,τι σχεδιάστηκε και παρουσιάστηκε στα έργα της χαρακτηριστικής των προηγούμενων ετών παίρνει άλλες διαστάσεις και με ύψος 2,5 μέτρα και μήκος 6,5 μέτρα δημιουργεί την αίσθηση που είχε επιδιώξει η Διοχάντη στα χαρακτηριστικά έργα, αλλά ακόμη με μεγαλύτερη ένταση. Επίσης, η αρχική θέση του έργου ανάμεσα από ένα άνοιγμα διαδρόμου και της πόρτας ενός ανελκυστήρα λειτουργούσαν θετικά προς το έργο, καθώς ολοκλήρωναν ένα σχόλιο σε θέματα μετάβασης προς άλλους χώρους.

4.4.1 Έργα που επιβάλλονται στο χώρο - προς την ολοκλήρωση της εγκατάστασης.

Από το ξεκίνημά της η Διοχάντη, ήδη από το 1967, έχει επιχειρήσει κατ' επανάληψη να προβάλλει τα γεωμετρικά σχήματα στο χώρο. Παράλληλα με διάφορα μέσα, είτε δηλαδή με τη ζωγραφική είτε με τη χαρακτηριστική αλλά και με άλλες προσπάθειες, όπως τη δημιουργία γλυπτών και μακετών μελέτησε επισταμένα τη διαφοροποίηση της οπτικής ενέργειας. Η διάθεση για μονοχρωμία που παρουσιάζει στη ζωγραφική ίσως δηλώνει τη σχέση της με τη θεωρία εξίσωσης της επιφάνειας με το έργο. Όλα τα παραπάνω ισχύουν, συμπληρώνουν το έργο της Διοχάντης και ενώ σταδιακά δείχνουν να ενισχύονται, παράλληλα καταρρέουν, προκειμένου να έρθει μία άλλη αναζήτηση και μία άλλη πρακτική να τα αντικαταστήσει.

Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το έργο του 1982 που πραγματοποιήθηκε στο Internationaal Cultureel Centrum - ICC, στην Αμβέρσα, στην έκθεση με τίτλο «EMERGING IMAGES / Europalía '82 - Hellas»¹⁹³. Πρόκειται για μία σύνθεση 7 τελάρων από ξύλο τοποθετημένων στο χώρο (εικ. 58). Οι διαστάσεις των ξύλινων επιφανειών ποικίλουν καθώς η τοποθέτησή τους έγινε παράλληλη προς τον τοίχο, η απόστασή τους από τον οποίο ποικίλει, ενώ μόνο ένα από αυτά έχει τοποθετηθεί με κλίση (ΔΙΟ-172&173-82-15). Η Διοχάντη χρησιμοποιώντας τις ξύλινες αυτές επιφάνειες και τοποθετώντας τις με διάφορες κλίσεις στο χώρο, αντιμετωπίζει θέματα υφής της ύλης, αντανάκλασεων φωτός, σύνθεσης θέσεων και διαδοχών, καθώς και σημασίας των άκρων¹⁹⁴. Στο έργο αυτό η ζωγραφική περιγράφεται από ακτίνες φωτός. Γιατί το έργο διαπερνάται από δέσμες φωτός, αλλά περιέχει και εκείνα τα σημεία που το λευκό ανάμεσα στις σκουρόχρωμες πινελιές χρώματος μετατρέπεται από το κενό της ζωγραφικής επιφάνειας σε εγκλωβισμένο φως πίσω από τις πυκνές λεπτές εφαρμογές χρώματος. Χωρίς την ύπαρξη του φυσικού φωτός, το έργο λειτουργεί μόνο με ελάχιστο τεχνητό φωτισμό. Η διάχυση από αυτή την πλασματική πηγή φωτός επιβάλλει μία κίνηση του ματιού πάνω στο έργο και επιπλέον ορίζει τον τρόπο ανάγνωσής του. Η πηγή, όπως είναι φυσικό, έρχεται άνωθεν και καλύπτει δυναμικά μία διαδρομή πάνω στις ξύλινες ζωγραφικές επιφάνειες με κατεύθυνση προς το κάτω μέρος των έργων. Επιπλέον τα μικρά φωτεινά σημεία στο φόντο του έργου δίνουν έναν παλμό εσωτερικό και ολοκληρώνουν την ατμόσφαιρα του¹⁹⁵.

Η Βακαλό παρατηρεί σχετικά με αυτό το έργο στην έκθεση «EMERGING IMAGES / Europalía '82 - Hellas», ότι διακρίνεται μία κάποια σχετική απήχηση της θεωρίας της μονοχρωμικής ζωγραφικής αν και η χρήση της ζωγραφικής επιφάνειας από τη Διοχάντη δηλώνεται με διαφορετικό στόχο. Σημειώνει επίσης πως η άποψη της Διοχάντης εξελίσσεται αναφερόμενη σε εκείνα τα έργα όπου περνάει τα σύνορα προς τη γλυπτική, με την άρθρωση στοιχειωδών στερεομετρικών μονάδων σε ελεύθερες στο

¹⁹³ Στην έκθεση συμμετείχαν οι παρακάτω καλλιτέχνες: Δημήτρης Αληθινός, Διοχάντη, Γιώργος Λαζόγκας, Λύδα Παπακωνσταντίνου, Ρένα Παπασπύρου, Άρης Προδρομίδης, Χρύσα Ρωμανού, Θανάσης Τότσικας, Χρίστος Τζίβελος, Νίκος Ζουμπούλης και Τίτσα Γρακού. Η επιμέλεια ήταν της Έφης Στρούζα.

¹⁹⁴ Βακαλό Ε., 1985, οπ. π., σελ. 40.

¹⁹⁵ Έντονα διακριτές γίνονται αυτές οι ποιότητες στο συγκεκριμένο έργο στην προσεκτικότερη και κοντινότερη θέασή του, για το λόγο αυτό παρατίθενται λεπτομέρειες του έργου στις καρτέλες (ΔΙΟ-175&176-78-15)

χώρο δομές¹⁹⁶. Η συγκεκριμένη αναφορά γίνεται για τα έργα που παρουσιάστηκαν το 1983 και ειδικότερα για το έργο που ακολουθεί αμέσως μετά, το οποίο δημιούργησε για την ομαδική έκθεση στο ξενοδοχείο Intercontinental, καθώς και το έργο με το οποίο συμμετείχε σε μία ακόμη ομαδική έκθεση στην πύλη Αμμοχώστου και όχι στα γλυπτά τα οποία είχε κατασκευάσει το 1972 με τίτλο «Δημιουργία χώρου»¹⁹⁷.

Το έργο αυτό δημιουργήθηκε με αφορμή την έκθεση «Εικόνες που αναδύονται» η οποία μεταφέρθηκε από την Αμβέρσα και πραγματοποιήθηκε το 1983 στο ξενοδοχείο Athenaeum Intercontinental στην Αθήνα¹⁹⁸. Για την υλοποίηση αυτού του έργου η Διοχάντη χρησιμοποίησε για πρώτη φορά ένα νέο για τη δουλειά της υλικό, τη διογκωμένη πολυστερίνη. Βέβαια, μέσα από την επεξεργασία και την κάλυψή του από χρώμα δεν προδίδει την αρχική του ταυτότητα, ενώ του αποδίδονται και άλλες ποιότητες ιδιαίτερα ως προς την οπτική του πρόσληψη. Οι όγκοι διογκωμένης πολυστερίνης σχηματίζουν μία σύνθεση από πέντε στοιχεία στο χώρο. Καθένα από αυτά διαιρείται σε δύο ή τρία μέρη. Το ύψος τους ποικίλει και το μέγιστο ύψος αγγίζει τα 7,5 μέτρα (εικ. 59). Παρόλη την αρθρωτή σύνθεση το κάθε στέλεχος λειτουργεί ως ενιαία στήλη. Οι πέντε στήλες τοποθετημένες στον εσωτερικό χώρο με την επαναληπτική τους δόμηση, παραπέμπουν, παρόλη τη στέγαση τους, σε ατέρμονη επανάληψη (ΔΙΟ-182&183-83-15).

Το έργο προσομοιάζει σε μονολιθικό μνημείο, αλλά ο τρόπος χρωματισμού του δημιουργεί με φωταύγεια δανεισμένη από τη ζωγραφική και ουσιαστικά ακολουθεί την ίδια τεχνική και λογική. Στόχος ήταν να μπορεί να αλλάζει φυσιογνωμία καθώς το παρατηρεί ο επισκέπτης από διαφορετικές οπτικές γωνίες και όταν είναι στη βάση του, καθώς σηκώνει το κεφάλι του να το δει να δημιουργεί την αίσθηση ότι μπορεί να διατρυπήσει την οροφή. Ο σχεδιασμός και ο υπολογισμός του ύψους των στελεχών του έργου γίνεται με την επιλογή της θέσης του. Ήταν σημαντικό για τη σωστή λειτουργία του έργου στο χώρο να τοποθετηθεί κοντά στους εσωτερικούς εξώστες του ξενοδοχείου, ώστε να μπορεί να θεαθεί από ύψος, αλλά και κάτω από τη μεγάλη φωτιστική πηγή της γυάλινης οροφής. Το διαφανές της οροφής επέτρεπε να επιδρούν στο έργο όλες οι αλλαγές του φυσικού φωτισμού, γεγονός που έκανε εντονότερο το

¹⁹⁶ Βακαλό, Ε. *ibid*

¹⁹⁷ Βλ. κεφ. 4.2.2 και καρτέλες ΔΙΟ-91-72-15 έως ΔΙΟ-100-72-15

¹⁹⁸ Στην έκθεση συμμετείχαν οι παρακάτω καλλιτέχνες, Διοχάντη, Ρένα Παπασπύρου, Νίκος Ζουμπούλης και Τίτσα Γραϊκού, Κώστας Βαρώτσος, Θανάσης Τότσικας, Δημήτρης Αληθινός, Χρύσα Ρωμανού, Γιώργος Λαζόγκας. Η επιμέλεια ήταν της Έφης Στρούζα.

φαινόμενο της φωταύγειας, η οποία προέκυπτε από την ανάμειξη των σκοτεινών με τις φωτεινές λευκές «πινελιές» χρώματος πάνω στις επιφάνειες των στελεχών του έργου¹⁹⁹. Επιπλέον αν και φαινομενικά η θέση του εμπόδιζε τη διέλευση των ενοίκων και επισκεπτών του ξενοδοχείου, η διευθέτηση των στελεχών του ήταν τέτοια που επέτρεπε την κυκλοφορία του θεατή ανάμεσα τους με άνεση, με αποτέλεσμα να αποτελεί πρόσκληση παρά αποτροπή.

4.5. Μεγεθύνσεις και ανθρώπινη κλίμακα

Ο Tony Smith απαντάει σε ερωτήσεις για το σχεδόν δύο μέτρων κύβο από χάλυβα.²⁰⁰

E. Γιατί δεν το κατασκευάσατε μεγαλύτερο ώστε να επισκιάσει τον επισκέπτη;

A. Δεν κατασκεύασα ένα μνημείο

E. Τότε, γιατί δεν το φτιάξατε μικρότερο ώστε ο παρατηρητής να μπορεί να δει από πάνω του;

A. Γιατί δεν έφτιαξα ένα αντικείμενο.

Στο έργο της έκθεσης «Εικόνες που αναδύονται» παρατηρήσαμε ότι η καλλιτέχνις δημιούργησε μία περίοπτη σύνθεση από όρθια στελέχη με μέγιστο ύψος τα 7,5 μέτρα, έργο το οποίο αποτελούσε μία εκδοχή/παραλλαγή του έργου της έκθεσης «EMERGING IMAGES / Eurogalia '82 - Hellas», όπου οι διαστάσεις των τετάρων αυξήθηκαν και το ύψος τους έφτασε σχεδόν τα τρία μέτρα. Οι αλλαγές στην κλίμακα έχουν αρχίσει εμφανώς να απασχολούν αισθητά τη Διοχάντη και ο βηματισμός της στην εκτέλεση έργων μεγάλων διαστάσεων αποτελεί πλέον γεγονός.

Η μεγέθυνση της φόρμας, αυτής της μοναδικής πιο σημαντικής γλυπτικής αξίας, μαζί με την ακόμη μεγαλύτερη σε αξία ενσωμάτωση και ενσωμάτωση κάθε άλλης ουσιώδους γλυπτικής αξίας, καθιστούν, αφενός τα πολύπτυχα καμπύλα σχήματα του

¹⁹⁹ Για την κατασκευή του έργου σχεδιάστηκε προσχέδιο αλλά κατασκευάστηκε και ακριβής μακέτα με αναλογίες 1:10 από το ίδιο υλικό. Η κατασκευή μακετών για τα έργα στην πορεία του έργου της Διοχάντη κρίθηκε από την ίδια απαραίτητη. Για το λόγο αυτό τοποθετήθηκε στις καρτέλες, στο πλαίσιο της παρατήρησης της προπαρασκευής του έργου, φωτογραφικό ντοκουμέντο από την κατασκευή, επιπλέον προστέθηκαν και όλες οι μακέτες που εντοπίστηκαν.

²⁰⁰ Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily, The writings of Robert Morris*, October Books, 1993, Massachusetts Institute of Art, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, σελ. 11.

παρελθόντος εξωγενή και ξένα και αφετέρου κατοχυρώνουν ταυτόχρονα ένα νέο όριο και μία νέα ελευθερία στη γλυπτική.²⁰¹

4.5.1 Η αναπαράσταση ως προσομοίωση.

Η Διοχάντη το 1983 παρουσίασε ένα απρόσμενο, αναπάντεχο και παράλληλα πρωτοφανές έργο για τα δεδομένα της ελληνικής εικαστικής σκηνης. Το έργο στην ομαδική έκθεση «7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι»²⁰², στην Πύλη Αμμοχώστου στη Λευκωσία αναπτύσσεται σε ένα χώρο με διαστάσεις 37x19,80x25 μέτρα (ΔΙΟ-184-83-15). Το εξαιρετικά μεγάλο μέγεθος αυτού του έργου, δεν είναι το μοναδικό χαρακτηριστικό του που το καθιστά ορόσημο για τη νεώτερη ιστορία της ελληνικής τέχνης. Η Διοχάντη κατέστησε σχεδόν πραγματικό τον πλασματικό της κόσμο και στα 600 περίπου τετραγωνικά μέτρα που είχε στη διάθεσή της, τοποθέτησε ένα έργο το οποίο μετέβαλε περιοδικά την πραγματικότητα και διαμόρφωσε εκ νέου τον περιβάλλοντα χώρο. Χρησιμοποίησε τον τόπο ως σκηνικό και αντικατέστησε το λόγο της θεατρικής αφήγησης με τη ζωγραφική αφήγηση. Μέσα από τις καρτέλες του αρχείου, πιο διεξοδικά, μπορούμε να παρατηρήσουμε τη διαδικασία σκέψης και εξέλιξης του έργου, καθώς καταγράφηκαν τα προσχέδια αλλά, η προετοιμασία και τα στάδια της τοποθέτησης αυτού του έργου (ΔΙΟ-185-83-15 έως ΔΙΟ-192-83-15).

Η Πύλη Αμμοχώστου είναι η μεγαλύτερη και σπουδαιότερη πύλη των τειχών της Ενετικής Λευκωσίας. Η πύλη αυτή οδηγούσε προς το λιμάνι της Αμμοχώστου, το οποίο ήταν και το σημαντικότερο λιμάνι του νησιού και έτσι η πύλη από Porta Giuliana, όνομα που προέκυψε από τον Giulio Savorgnano, τον μηχανικό που σχεδίασε και κατασκεύασε τα ενετικά τείχη, μετονομάστηκε σε Πύλη Αμμοχώστου. Αυτό το κομμάτι της ιστορίας δε μας προσφέρει παρά μόνο ιστορικά στοιχεία που δε φαίνεται να σχετίζονται άμεσα με το έργο της Διοχάντης. Ωστόσο, όπως θα φανεί παρακάτω το έργο αυτό παραπέμπει σε μία ιδιαίτερα μεγάλη στιγμή της ιστορίας της Κύπρου. Η τουρκική εισβολή τον Αύγουστο του 1974 διχοτόμησε το νησί και όρισε νέα σύνορα. Ένα τέτοιο σύνορο είναι η πράσινη γραμμή η οποία βρίσκεται στην πόλη της Λευκωσίας και χωρίζει το ελληνικό από το τουρκικό μέρος του νησιού. Κατά την

²⁰¹ R. Morris, οπ. π. σελ. 8.

²⁰² στην έκθεση συμμετείχαν οι: Διοχάντη, Θανάσης Τοτσίκας, Κώστας Βαρώτσος, Μπία Ντάβου, Δημήτρης Αληθινός, Λήδα Παπακωνσταντίνου, Ρένα Παπασπύρου σε επιμέλεια Έφης Στρούζα.

εισβολή μέρος της Λευκωσίας καταστράφηκε από τις τουρκικές αεροπορικές επιδρομές. Επιπλέον, μετά από την παύση των εχθροπραξιών ο κυπριακός πληθυσμός εκδιώχθηκε από την πόλη της Αμμοχώστου η οποία τελεί έκτοτε υπό τουρκική κυριαρχία και μέχρι σήμερα αποτελεί μία πόλη φάντασμα, ακατοίκητη, έγκλειστη και ερημωμένη.

Η ιστορική σημασία της πύλης Αμμοχώστου αφενός λόγω της θέσης της στο όριο της πράσινης γραμμής και επειδή σηματοδοτεί τη δυναμική κατεύθυνσης προς την ερειπωμένη πλέον πόλη από κατακτητή, γίνεται ακόμη μεγαλύτερη. Για αυτούς τους λόγους η καλλιτέχνις θέτει έναν προσωπικό στόχο να υλοποιήσει ένα μνημειακό έργο. Πιο πάνω το συγκεκριμένο έργο χαρακτηρίστηκε αναπάντεχο και πρωτοφανές, αλλά μελετώντας το αρχείο είναι καταφανής μία συγκυρία την οποία ανέμενε ώστε να της δοθεί η κατάλληλη αφορμή και δυνατότητα για την υλοποίηση ενός έργου αυτού του χαρακτήρα, το οποίο η Διοχάντη το εκτέλεσε με τρόπο που άρμοζε στα δεδομένα της πορείας της. Η συνέπεια με την οποία εργάστηκε από τα φοιτητικά της χρόνια, η αφοσίωση στη μελέτη του χώρου και του χρόνου, τα περάσματα από τη ζωγραφική στη γλυπτική, η συνεχής παραγωγή των χαρακτηριστικών έργων με τη χρήση της γεωμετρίας και της προοπτικής, η προσεκτική εφαρμογή κάθε έργου στις κατόψεις των χώρων στους οποίους εξέθετε και οι προσεγγίσεις του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, όλα, αποτελούν εκείνα τα στοιχεία που καθιστούν σε έναν εξεταστικό μελετητή του έργου της αποδείξεις για έναν επιτυχημένο στρατηγικό σχεδιασμό, για μία οργανωμένη και άρτια σκέψη, με σαφή κατανόηση για την ίδια την εικαστική της πρακτική.

Έτσι η Διοχάντη με κομμάτια διογκωμένης πολυστερίνης, πέτρες από τον ίδιο τον τόπο στον οποίο διοργανώθηκε η έκθεση και με τα αρχιτεκτονικά μέλη των τειχών της Λευκωσίας δημιούργησε ένα έργο που έμοιαζε με το σκηνικό μίας άλωσης, ή με μία υπερμεγεθυμένη μακέτα ενός αρχαιολογικού χώρου (ΔΙΟ-194-83-15). Παρούσες λοιπόν, ήταν η γεωμετρία, η προοπτική, η ζωγραφική επιφάνεια με την παρουσία της φωταύγειας (ΔΙΟ-195-83-15) και η διαχείριση του χώρου στον οποίο εκθέτει. Για πρώτη φορά ο πλασματικός χώρος, ο οποίος σχεδιάζόταν πάντα στο παρελθόν με αυστηρότητα, πήρε στην πραγματοποίησή του τις ρεαλιστικές διαστάσεις τις οποίες η ίδια επιθυμούσε (εικ.60).

Η Διοχάντη ξεπέρασε τα δύο μέτρα του έργου του Tony Smith αλλά δεν έπαυε να υπολογίζει το ανθρώπινο μέγεθος. Το έργο δεν περιλαμβάνει μόνο τις αξίες μίας μεγεθυμένης γλυπτικής και σίγουρα δεν μπορεί να χαρακτηριστεί μνημείο. Ο χώρος

που δημιούργησε αποτύπωνε μία στιγμή σε επανάληψη μέσα στην ιστορία, αυτή της βίαιης προέλασης των ανθρώπων σε γη η οποία τελεί υπό επίθεση. χ και πρώτες ύλες όπως η πέτρα, στοιχεία τα οποία ανέμειξε με πραγματικές πέτρες που συλλέχθησαν από τον γύρω χώρο (ΔΙΟ-197-83-15). Το ελαφρύ και ευέλικτο στην επεξεργασία του υλικό, το οποίο είχε χρησιμοποιήσει με παρόμοιο τρόπο στο έργο για την έκθεση «Εικόνες που αναδύονται» στο ξενοδοχείο Athenaeum Intercontinental, η διογκωμένη πολυστερίνη, στοιχήθηκε σε μεγάλα κομμάτια και δημιουργούσε, αποκλειστικά στην όψη, υπολείμματα από ευμεγέθεις αρχιτεκτονικές κατασκευές. Οι επιφάνειές τους δέχτηκαν εκείνη την ζωγραφική «επεξεργασία», η οποία επέτρεπε, όπως και στο έργο του Athenaeum Intercontinental, να εκμεταλλεύεται το φυσικό φως, αλλά και να εκπέμπει έναν εσωτερικό φωτεινό παλμό, καθώς εναλλάσσονταν οι πινελιές σκούρου και ανοιχτού χρώματος. Τα υλικά, η επεξεργασία τους, η αρχιτεκτονική και το περιβάλλον γύρω από τα τείχη προσέφεραν το λεξιλόγιο των μοτίβων, το οποίο χρησιμοποίησε η Διοχάντη για αυτό το έργο. Μιμήθηκε δηλαδή τις λαξευμένες πέτρες των τειχών, τις αρχιτεκτονικές δομές και ακολούθησε την κλίμακα των τειχών (ΔΙΟ-198-83-15). Το ίδιο επανέλαβε και με τα φυσικά υλικά τα οποία βρήκε στο χώρο. Το έργο ολοκληρώθηκε τη στιγμή κατά την οποία πραγματικά και πλαστά υλικά αναμείχθηκαν και συγχωνεύτηκαν. Με τον τρόπο αυτό ο πλασματικός κόσμος που δημιούργησε η Διοχάντη προσομοιάζει με τον πραγματικό σε μία μεγάλων διαστάσεων ζωγραφική σύνθεση.

Η Διοχάντη κατάφερε να εκμεταλλευτεί τα νέα όρια και την ελευθερία που έδινε η γλυπτική, όπως την περιγράφει ο Morris²⁰³, μέσω της μεγέθυνσης, δημιουργώντας με μία υπέρβαση σχετικά με το ανθρώπινο μέγεθος, χωρίς όμως να το ακυρώνει, καθώς ενέταξε τον άνθρωπο ως πρωταγωνιστή της σύνθεσής της. Εξάλλου όπως σε κάθε της σύνθεση δημιουργούσε στην ουσία σχεδιάζοντας με όρους ζωγραφικούς. Η Διοχάντη φαίνεται να βαδίζει σταθερά προς την εγκατάσταση και αυτό γίνεται ακόμη πιο έκδηλο όταν παρουσιάζει το έργο με το οποίο συμμετείχε στην αμέσως επόμενη έκθεση στην γκαλερί Dracos Art Centre στην Αθήνα το 1985.

²⁰³ Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily*, The writings of Robert Morris, October Books, 1993, Massachusetts Institute of Art, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, σελ. 8.

4.5.2 Χωρικές και χρονικές ανακατατάξεις.

Στην οδό Ηροδότου, στον αριθμό 2 στεγάζονταν η γκαλερί Dracos Art Centre. Κατά τη διάρκεια των προετοιμασιών της ομαδικής έκθεσης «Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου»²⁰⁴ στάθμευσε ένα ανοιχτό φορτηγό με γερανό (ΔΙΟ-204-85-15) και ξεκίνησε να ανεβάζει στην ταράτσα του κτιρίου μεγάλους όγκους ενός υλικού που έμοιαζε με μάρμαρο, το οποίο δεν ήταν πλήρως κατεργασμένο, αλλά σε ένα πρώτο στάδιο επεξεργασίας, όπως μεταφέρεται από το λατομείο μετά την κοπή του και τοποθετείται σε χώρους αποθήκευσης. Οι καρτέλες ΔΙΟ-202&203-85-15 παρουσιάζουν το χώρο αποθήκευσης υλικών οικοδομής, γνωστές ως μαρμαράδικα, και είναι φωτογραφικά ντοκουμέντα που ανήκουν στην ίδια την καλλιτέχνη. Όπως είδαμε μέχρι τώρα η Διοχάντη ακολούθησε στην πορεία της για τη δημιουργία των έργων της κονστρουκτιβιστικά στοιχεία στη ζωγραφική, αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, όπως και κατασκευή μακετών. Μετά το 1980 ξεκίνησε να χρησιμοποιεί στα έργα της, την ύλη, με την αντίληψη της γλυπτικής, όπως είδαμε παραπάνω, αλλά επρόκειτο για ύλη μιμούμενη ποιότητες άλλων υλικών κατόπιν επεξεργασίας. Έτσι, στο έργο της έκθεσης «Εικόνες που αναδύονται» είχαμε τις στήλες από διογκωμένη πολυστερίνη που έμοιαζαν με γρανιτένια τοτέμ, ενώ το ίδιο υλικό στην έκθεση «7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι» μεταμορφώθηκε σε ένα πιο πορώδες πέτρωμα και τα στελέχη διογκωμένης επιχρωματισμένης πολυστερίνης μιμήθηκαν αρχιτεκτονικά μέλη σε καταστροφή. Αυτά τα στοιχεία αναμείχθηκαν με φυσικές πέτρες της περιοχής και παρουσιάστηκαν είτε σε ανάκατη συσσώρευση είτε στοιχισμένα σε ορθή θέση. Σε αυτή την περίπτωση η Διοχάντη με αποσκευές τη χρήση της προοπτικής, τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, τη γνώση πάνω σε κατασκευαστικό κομμάτι ενός έργου σε μεγάλη κλίμακα και τη μίμηση υλικών, σχεδίασε και εκτέλεσε ένα ακόμη έργο χώρου, το οποίο σχετίζονταν με μία πολύ συγκεκριμένη χρονική συνθήκη την οποία εξετάζεται παρακάτω αφού περιγράψουμε το έργο εκτενώς.

Ουσιαστικά η μελέτη ξεκίνησε από την παρατήρηση και καταγραφή του υλικού που την ενδιέφερε την οποία έκανε διεξοδικά στα μαρμαράδικα. Προσέγγισε το ζήτημα των ποιοτήτων και της υφής του ορυκτού, τόσο ως πρώτης ύλης, αλλά και την εικόνα

²⁰⁴ Συμμετέχοντες καλλιτέχνες: Kate Blacker, Γιάννης Μπουτέας, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Διοχάντη, Giulio Paolini, Ρένα Παπασπύρου, Ulrich Rukriem, Claude Rutault, Niele Toroni, Didier Vermerein, επιμέλεια Rene Deniset

του κατά τις φάσεις της ανθρώπινης επέμβασης από τη στιγμή της εκσκαφής έως τη λήψη του από το λατομείο και την ταξινόμησή του.

Η όψη του τριόροφου κτιρίου είναι προς την Ηροδότου και δίπλα ακριβώς στον αριθμό 4 υπάρχει ένα κτίριο με περισσότερους ορόφους. Τα δύο κτήρια επομένως εφάπτονται με το ψηλότερο κτίριο να «παρέχει» έναν τυφλό, υψηλό τοίχο με όψη προς τον ταράτσα της γκαλερί. Αυτός ο τοίχος θα δώσει το υπόστρωμα ώστε σε αυτόν να τοποθετηθεί το άνοιγμα της πύλης προς έναν σκοτεινό χώρο (ΔΙΟ-201-85-15). Όσο μεταφέρονταν οι επεξεργασμένοι όγκοι της πολυστερίνης, τόσο το έργο έπαιρνε την τελική του μορφή, ακολουθώντας τον σχεδιασμό και τα δεδομένα της μακέτας που είχε δημιουργήσει η καλλιτέχνις. Το τελικό αποτέλεσμα ήταν μία κατασκευή η οποία μιμούταν την εικόνα μίας αρχιτεκτονικής της αρχαιότητας, όχι με την εκλέπτυνση και το φινίρισμα των υλικών, αλλά με μία αδρότητα και μία δομική ανάταξη ενός αρχιτεκτονήματος από το οποίο έχει αφαιρεθεί κάθε στοιχείο υψηλού πολιτισμού, όπως και τα σημεία εκείνα που προδίδουν την προϊούσα συνθήκη του. Η διευθέτηση των όγκων, τα απομεινάρια της επεξεργασίας και η αντανάκλαση του φωτός που προκαλούσε η εκτυφλωτική λευκότητα των μαρμάρων, όπως ακριβώς στα μνημεία της αρχαιότητας στη μορφή που τα γνωρίζουμε σήμερα, ήταν επίσης αντιληπτά.

Το έργο ήταν θεατό από μακριά, δέσποζε στην ταράτσα της γκαλερί και επιβάλλονταν «σπάζοντας» τη ροή του αστικού σχεδιασμού. Η επιφάνεια της ταράτσας με διαστάσεις 12,5x6 μέτρα καλυπτόταν εξ ολοκλήρου από την εγκατάσταση η οποία έφτανε σε ύψος 8,5 μέτρων, ανάλογο σχεδόν με το ύψος του κτιρίου της γκαλερί. Η Διοχάντη είχε μετατρέψει το κτίριο σε βάθρο για το έργο (ΔΙΟ-205-85-15) και έτσι κατάφερε να δημιουργήσει μία ενδιάμεση συνθήκη χώρου αλλά και χρόνου, όπου παρελθόν και μέλλον συνυπήρχαν μέσα από μία συνδυαστική ανακατάταξη πραγματικού και φανταστικού. Όταν κανείς επισκέπτονταν από κοντά το έργο μπορούσε να κάνει την αναγωγή στα μεγαλιθικά μνημεία όπως αυτά της ακρόπολης των Μυκηνών και να εντοπίσει και εδώ όπως και εκεί μία μεγαλοπρεπή πύλη, όπως είναι η Πύλη των Λεόντων. Το άνοιγμα της πύλης όμως εδώ είναι απόλυτα σκοτεινό και η μετάβαση μέσω αυτού μπορούσε να επιτευχθεί αποκλειστικά μόνο σε ένα νοητό επίπεδο (εικ. 61). Εξάλλου, όλα τα υπόλοιπα στοιχεία του έργου ήταν σαν να αφομοιώνονταν, σχεδόν να «καταπίνονταν», από το σκοτεινό άνοιγμα της πύλης (ΔΙΟ-208-85-15). Για ακόμη μία φορά το μαύρο χρώμα είναι η υπό σκιά εικόνα, αυτό που στα πρώτα ζωγραφικά έργα χαρακτηρίσαμε ως αποθέτη, τον ιερό εκείνο χώρο όπου

τοποθετούνται όλα όσα οφείλουν να μένουν εν κρυπτώ²⁰⁵. Με σαφείς αναφορές σε αρχαίες πόλεις, τις οποίες φαίνεται να χρησιμοποιεί και ως αφορμή για να δημιουργήσει έργα και με τη σχέση λευκού και μαύρου, κατασκευάζει χώρους ενδιάμεσους, μεταβατικούς, όπου ο θεατής συμπεριλαμβάνεται αυτόματα, καθώς έρχεται ενώπιον του έργου ή εντάσσεται εξ ανάγκης σε αυτό. Τη στιγμή εκείνη εκκινεί η ανάκληση στη μνήμη του στοιχείων του παρελθόντος στο παρόν, ώστε με τον τρόπο αυτό να ολοκληρώσει την εμπειρία της επίσκεψής του²⁰⁶.

Η Διοχάντη όπως και στο έργο στην Πύλη Αμμοχώστου γύρισε το βλέμμα προς τα πίσω και χρησιμοποίησε αρχετυπικές αρχιτεκτονικές φόρμες ώστε να πετύχει, όπως και εδώ, τη δημιουργία μίας ατμόσφαιρας ψευδαίσθησης. Η σταδιακή αλλαγή στην κλίμακα, η απόκτηση ουσιαστικά μνημειακών μεγεθών, η διάθεση να χαρακτηρίζει τον χώρο στον οποίο εκθέτει και να τον κατακλύζει, οι εφαρμογές των διαφόρων μέσων, όπως της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής για την πραγματοποίηση των έργων της, η τοποθέτηση ενός στίγματος, όχι μόνο στο χώρο αλλά κυρίως στο χρόνο, ο εντοπισμός του θεατή μέσα στο έργο και η εφήμερη διάρκεια των έργων, είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά εκείνα που αν συνυπολογιστούν, ορίζουν το έργο της εγκατάστασης, όπως γίνεται αντιληπτό σήμερα. Παραπάνω, έγινε χρήση για πρώτη φορά της λέξης εγκατάσταση στο έργο για την έκθεση «7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι», αλλά για τα δεδομένα της ιστορίας της ελληνικής τέχνης δεν έχει ακόμη, ούτε ευρεία, ούτε συγκεκριμένη χρήση. Από το σημείο αυτό και για κάθε επόμενο έργο το οποίο παρουσιάζει τα παραπάνω χαρακτηριστικά θα χρησιμοποιείται συνειδητά και με απόφαση η λέξη εγκατάσταση, η θέση της οποίας στο λεξιλόγιο της ιστορίας της τέχνης, και μάλιστα της ελληνικής, αναλύεται σε άλλο σημείο της διατριβής.²⁰⁷

4.5.3 Ανάπτυγμα ανελιξέως σε μαύρο, κόκκινο, λευκό.

Ανέλιξις ή ανείλιξις σημαίνει ανακύκλιση. Προέρχεται από το ρήμα ανελίσσω το οποίο μεταφράζεται ως εκτυλίσσω ή ξετυλίγω και σχετίζεται με το λατινικό *evolvere* το

²⁰⁵ Βλ. σελ. 96.

²⁰⁶ Το έργο παρέμεινε για αρκετά χρόνια, περίπου πέντε, στην ταράτσα του κτιρίου, ακόμη και μετά την παύση της λειτουργίας της γκαλερί. Απομακρύνθηκε κατόπιν επιθυμίας του επόμενου ιδιοκτήτη του ακινήτου. Το γεγονός καταγράφηκε και στο αρχείο αποφασίστηκε να συμπεριληφθούν τόσο η διαδικασία απεγκατάστασης (ΔΙΟ-210&211-90-15) όσο και η εικόνα της καταστροφής αντίστοιχα της μακέτας του έργου από την ίδια την καλλιτέχνη (ΔΙΟ-212-90-15).

²⁰⁷ Βλ. κεφ. 2.2

οποίο μεταφράζεται με τη σειρά του ως εξελίσσω ή ακόμη ανοίγω βιβλίο γραμμένο σε κύλινδρο το οποίο διαβάζω, αναπτύσω σχετικά με αυτό σκέψη και το ερμηνεύω.²⁰⁸ «Ανέλιξις» ήταν ο τίτλος της ατομικής έκθεσης της Διοχάντης το 1986 στη γκαλερί Dracos Art Centre (εικ. 62).

Η Διοχάντη για αρκετά χρόνια δεν έδινε τίτλους στα έργα της. Σε αυτή την ατομική έκθεση ο τίτλος της έκθεσης συμπίπτει και με τον τίτλο του έργου. Η καλλιτέχνις οργάνωσε αυτή τη φορά μία εγκατάσταση η οποία ξετυλίχθηκε στους δύο ορόφους της γκαλερί, ερμηνεύοντας έτσι την πλέον κεντρική αντίληψη του τίτλου. Έτσι, με το έργο αυτό, κατάφερε να εντοπίσει με μεγάλη προσέγγιση τις κυριολεκτικές και μεταφορικές ερμηνείες του τίτλου, όπως παρουσιάστηκαν παραπάνω. Ο Achille Bonito Oliva, Ιταλός κριτικός τέχνης και επιμελητής εκθέσεων, σημειώνει για τον τίτλο της έκθεσης στο συνοδευτικό κείμενο του καταλόγου: Η ελληνική λέξη «Ανέλιξις» σημαίνει στην κυριολεξία ανάπτυξη, εξέλιξη και δηλώνει με ακρίβεια την τάση της Διοχάντης προς ένα συνολικό έργο που δημιουργείται με την αλληλεπίδραση στο μεγάλο χώρο (ο οποίος παραπέμπει συμβολικά στο άπειρο) της ζωγραφικής, της γλυπτικής, διαφόρων υλικών, καθώς και του χρώματος.

Η πρόταση αυτή συμπυκνώνει την πρόθεση και περιγράφει με περιεκτικό τρόπο το εικαστικό γεγονός που είχε τίτλο «Ανέλιξις». Δεν είναι όμως αρκετό να κατονοηθεί μέσα από μία μόνο πρόταση²⁰⁹ ενός κειμένου το περιεχόμενο της έκθεσης, το οποίο ήταν σαφέστατα πολύ πιο περίπλοκο. Για το λόγο αυτό στο αρχείο τοποθετήθηκαν οι φωτογραφίες²¹⁰ της έκθεσης με τρόπο τέτοιο που να ακολουθεί κανείς την πορεία της έκθεσης από τον πρώτο προς το δεύτερο όροφο της γκαλερί. Αυτή τη διαδρομή ακολουθεί και η παρακάτω περιγραφή.²¹¹ Καθώς, λοιπόν, εισέρχονταν ο επισκέπτης στο

²⁰⁸ Henry Liddell & Robert Scott, *Μέγα λεξικό της ελληνικής γλώσσας*, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, τ. 1, σ. 209

²⁰⁹ Η κατανόηση αυτής της έκθεσης φάνηκε να είναι δύσκολη ακόμη και μετά από την επίσκεψη στο χώρο, όπως φαίνεται από την αμήχανη τοποθέτηση του κριτικού τέχνης Αλέξανδρου Ξύδη σε κριτική που δημοσίευσε, χαρακτηρίζοντας τη δουλειά ανιγματική, για τον ίδιο, όπως πάντα. Α. Ξύδης, Μερικές εκθέσεις του Ιουνίου, Πρώτη, Ιούλιος 1986, Αθήνα.

²¹⁰ Μερικές από τις φωτογραφίες είναι αυτές που βρίσκονται και στον κατάλογο της έκθεσης, οι οποίες τραβήχτηκαν από τον Δημήτρη Καλαποδά. Για την πληρέστερη παρουσίαση και καλύτερη κατανόηση προστέθηκαν επιπλέον φωτογραφίες από το αρχείο της Διοχάντης, προσφέροντας μία άλλη οπτική γωνία, είτε κάποιες λεπτομέρειες του έργου όπως και φωτογραφίες από την τελική του μορφή.

²¹¹ Το στοιχείο που δεν μπορεί να μεταφερθεί παρά μόνο ως αναφορά, ιδίως γιατί το φωτογραφικό ντοκουμέντο αδυνατεί να μεταφέρει επαρκώς, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για επεξεργασμένες φωτογραφίες σχετικά με τη φωτεινότητά τους και την αντίθεση των χρωμάτων, είναι η διαβάθμιση των επιπέδων φωτισμού στο χώρο. Η πρώτη ζώνη που κυριαρχεί το μαύρο χρώμα είναι υποφωτισμένη έως σκοτεινή, η δεύτερη ζώνη του κόκκινου χρώματος φωτίστηκε σχετικά πιο έντονα, ενώ η τελευταία ζώνη του λευκού καυακλωζεται από φως.

χώρο της γκαλερί έπρεπε να ανέβει μία μαρμάρινη σκάλα, η τοξοτή οροφή της οποίας ήταν διακοσμημένη με φατνώματα (ΔΙΟ-225-86-15). Στο τέλος της σκάλας συναντούσε τον πρώτο χώρο, όπου αριστερά ήταν μία ξύλινη σκάλα που οδηγούσε στο δεύτερο όροφο, ενώ κάνοντας στροφή προς τα δεξιά, αντίκρυζε δύο επιπλέον χώρους. Ο πρώτος, στο βάθος, ενώ παρέμενε ανοιχτός χωρίς πόρτα, από το άνοιγμα διακρίνονταν μία συσσώρευση όγκων (ΔΙΟ-226-86-15), η οποία καθιστούσε την πρόσβαση αδύνατη, με αποτέλεσμα να δίνεται αποκλειστική συνέχεια της πορείας προς τον χώρο που βρισκόταν στα αριστερά του. Ακριβώς πάνω από την είσοδο αυτού του χώρου βρίσκονταν τοποθετημένα, σε δεμάτια, κλαδιά ελιάς βαμμένα με μαύρο χρώμα, ενώ στο βάθος μία μεγάλη μαύρη επιφάνεια τοποθετημένη επιτοίχια, αποτελούσε το φόντο μίας ιδιαίτερας ογκώδους συστάδας μαύρων κλαδιών (ΔΙΟ-227-86-15). Μέσα στο χώρο εντόπιζε κανείς μία οργανική δομή, η οποία ομοίαζε με κορμό δέντρου, αλλά αποτελούνταν από μαύρα κλαδιά χωρίς την ύπαρξη συμπαγούς κορμού (ΔΙΟ-228-86-15). Στο σημείο αυτό γινόταν αντιληπτό πως τα κλαδιά πάνω από την είσοδο του χώρου αποτελούσαν προέκταση αυτού του «κορμού», προέκταση του οποίου ήταν εξίσου και τα κλαδιά μπροστά από την επιτοίχια μαύρη επιφάνεια, τα οποία περιέτρεχαν τον τοίχο και έφταναν έως τους μαύρους όγκους πολυστερίνης, οι οποίοι εκλύονταν εκτός του χώρου (ΔΙΟ-230-86-15).

Ο επισκέπτης μη δυνάμενος να προχωρήσει καθώς οι όγκοι πολυστερίνης δεν επέτρεπαν την είσοδο επέστρεφε στον πρώτο χώρο και συνέχιζε την πορεία της έκθεσης προς το δεύτερο όροφο από την ξύλινη σκάλα. Στον τοίχο δεξιά της σκάλας και καθ' όλη την άνοδο, μέχρι το πρώτο πλατύσκαλο, υπήρχε μία ζωγραφική σύνθεση επί του τοίχου με πινελιές μαύρου χρώματος σε πυκνώσεις και αραιώσεις, όπου άφηναν να φαίνεται το λευκό υπόβαθρο (ΔΙΟ-231-86-15). Η σύνθεση αυτή είχε μία δυναμική κίνηση προς τα πάνω και τη διαδεχόταν μία κατασκευή από χρωματισμένα μαύρα καδρόνια, η οποία κατέληγε σε δύο μαύρα τελάρα, τα οποία ενώνονταν στη γωνία του τοίχου με δύο ακόμη τελάρα σε κόκκινο χρώμα (ΔΙΟ-232-86-15). Στο σημείο αυτό τελείωνε η σκάλα και ο επισκέπτης έφτανε στον δεύτερο όροφο, όπου στον πρώτο χώρο βρισκόταν μία ευμεγέθης κατασκευή, σε συνέχεια των κόκκινων τελάρων, ενός αποσπάσματος τείχους υπό μερική κατάρρευση, σε κόκκινο χρώμα (ΔΙΟ-233-86-15). Η επόμενη σύνθεση σε ακολουθία του κόκκινου τείχους ήταν μία κατασκευή από κόκκινα ξύλα που περιέτρεχαν τους τοίχους (ΔΙΟ-235-86-15), για να ενωθούν με μία μεγάλη κόκκινη επιτοίχια επιφάνεια, η οποία οδηγούσε στην κατάληξη του έργου, στην οποία

κυριαρχούσε το λευκό χρώμα (ΔΙΟ-237-86-15). Στον τελευταίο χώρο της έκθεσης θραύσματα μαρμάρων τοποθετημένα σε ξύλο επί του τοίχου βρίσκονταν σε διάλογο με ένα λευκό παραλληλεπίπεδο, ελεύθερα τοποθετημένο στο χώρο (ΔΙΟ-238-86-15).

Ο Achille Bonito Oliva παρατηρεί πως υπόβαθρο του έργου της Διοχάντης αποτελούσε η γλυπτική, με χαρακτηριστικά που αντλούνταν από την αφηρημένη παράδοση, την άμορφη έκφραση και τον κονστρουκτιβισμό, τα οποία πλέκονταν με ένα οργανικό μοτίβο. Η γεωμετρία και η αρχιτεκτονική είναι παρούσες στο έργο και δημιουργούν αποκλεισμούς, διαδρομές και μεταβάσεις, καθώς μεταλλάσσεται η υπάρχουσα αρχιτεκτονική δομή. Η «Ανέλιξις», λοιπόν, είναι μία έκθεση ανακύκλισης για τη Διοχάντη, κάνει την κυκλική αυτή κίνηση, η οποία της επιτρέπει να εποπτεύσει με τον καλύτερο τρόπο το δικό της έργο και να παρουσιάσει σε μία ατομική έκθεση τις προσωπικές της κατακτήσεις.

Επιπλέον η «Ανέλιξις» λειτουργεί εκείνη τη στιγμή, ως ορόσημο πορείας. Γίνεται αντιληπτό ότι εξελίσσεται δημιουργικά και αυτό έχει τη δυνατότητα να συμβαίνει με μία σταθερή επανάληψη, η οποία της επιτρέπει την ανοδικά κυκλοτερή κίνηση. Τέλος, η παρουσίαση σε αποσπάσματα ολοκληρώνει εκείνη την πράξη της ανάγνωσης των κεφαλαίων του έργου της με τον τρόπο που δηλώνει μία από τις ερμηνείες που δώθηκαν παραπάνω του ρήματος ανελίσσω, δηλαδή, ανοίγω ένα βιβλίο, ξετυλίγω το κείμενο, το διαβάζω, αναπτύσω σχετικά με αυτό σκέψη και το ερμηνεύω.

Το τελικό αποτέλεσμα της συγκεκριμένης έκθεσης υπολογίστηκε από την κριτική και τη θεωρία της εποχής ως προϊόν γλυπτικής. Η χρήση των όγκων, οι αναφορές στο αρχαιολογικό εύρυμα, οι αρχαϊκές μορφές, η αρχιτεκτονική δομή και τα μοτίβα ολοκληρώνουν ένα δημιουργικό γεγονός, όπου *η συνύπαρξη των χώρων γίνεται ένα τεράστιο περιβάλλον*, όπως γράφει ο Oliva στο κείμενό του, αλλά αυτό το περιβάλλον δεν έχει ονομαστεί ακόμη εγκατάσταση.

Το έργο χωριζόταν σε τρεις χρωματικές ζώνες ξεκινώντας από τη μαύρη, περνούσε στην κόκκινη και κατέληγε στη λευκή. Η Διοχάντη επιστρέφει στη χρήση των τριών βασικών χρωμάτων τα οποία χρησιμοποίησε για τα ζωγραφικά και χαρακτηριστικά της έργα από το 1968 μέχρι τη στιγμή που το κόκκινο έπαψε να εντοπίζεται και κυριάρχησαν το μαύρο και το λευκό και οι αποχρώσεις του γκρι, την περίοδο δηλαδή της ατομικής της έκθεσης στην αίθουσα τέχνης Δεσμός. Αξίζει να σημειωθεί πως το λευκό παραμένει ο στόχος και η κύρια αναζήτηση της καλλιτέχνης, καθώς αυτό προσδιορίζει τη σχέση με το φως. Γι' αυτό το λόγο τοποθετείται το λευκό στο τέλος της

ατομικής έκθεσης σαν ένα καταληκτικό σημείο μεταφυσικής αναζήτησης. Τα επόμενα δύο χρόνια θα έχει τη δυνατότητα να μελετήσει τις δυνατότητες αυτής της πρώτης εγκατάστασης στο Dracos Art centre μέσα από τρεις εκθέσεις στο εξωτερικό υπό την επιμέλεια του Achille Bonito Oliva.

4.6 Εκδοχές «Ανέλιξις» προς το φως.

Η Διοχάντη θα επαναλάβει το εγχείρημα της δημιουργίας εκδοχών της εκτενούς εγκατάστασης της ατομικής της έκθεσης «Ανέλιξις», μέσα από μία διαδικασία μελέτης, γιατί κάθε φορά το έργο της προσαρμόζεται στα δεδομένα του χώρου στον οποίο εκτίθεται. Πρώτη έκθεση φέρει τον τίτλο «Tristan» και πραγματοποιήθηκε στην Capella della Misericordia, στην Palma de Mallorca²¹². Η Διοχάντη εργάστηκε και πάλι με γνώμονα το χώρο στον οποίο πραγματοποιήθηκε η έκθεση. Ο φωτεινός και με υψηλή οροφή χώρος του καθεδρικού ναού της Capella della Misericordia δημιουργούσε αρκετά προβλήματα, αλλά πρόσφερε παράλληλα και προκλήσεις. Σίγουρα δεν μπορούσε να εκτελέσει το έργο με τον τρόπο που είχε λειτουργήσει στις δύο παραπάνω εκθέσεις, όπου ο κλειστός χώρος ενός ή περισσότερων δωματίων έδινε άλλες δυνατότητες τοποθέτησης έργων. Στο παρελθόν, όμως, η καλλιτέχνις είχε παρουσιάσει έργα σε χώρους αντίστοιχους ή με παραπλήσια αρχιτεκτονική διεύθεση, όπως η Nieuwe Kerk στο Άμστερνταμ, για την έκθεση «GRIEKS FESTIVAL - Greek Contemporary Art» (ΔΙΟ-164-81-15) και το Magazzini del Sale, (ΔΙΟ-159-81-15) στη Βενετία για την έκθεση «Avanguardia e Sperimentazione, 1978 Punti Interrogativi di Riferimento», όπου και στις δύο περιπτώσεις είχε μελετήσει την τοποθέτηση του έργου της σε χώρους με μακρόστενη κάτοψη.

Ο χώρος τον οποίο επέλεξε για να δημιουργήσει την εγκατάσταση της αυτή τη φορά, ήταν ο διάδρομος που οδηγούσε στο ιερό. Εκεί συγκέντρωσε πέτρες μαύρου χρώματος από τις οποίες υψώνονταν διάφανοι πλαστικοί σωλήνες οι οποίοι κατέληγαν στην οροφή, η οποία έφτανε σε ύψος τα 14 μέτρα (εικ. 63). Στη μακέτα της εγκατάστασης διακρίνονται τα συσσωρευμένα μαύρα στελέχη από τα οποία εκκινούν προς την οροφή ακτινωτά τα αρχικά κόκκινα στοιχεία, τα οποία στην ανέλιξή τους

²¹² Το έργο αυτό θα το περιγράψουμε περισσότερο με τη χρήση της μακέτας και των προσχεδίων, επειδή οι φωτογραφίες της εγκατάστασης δεν είναι δυνατόν να αποτυπώσουν το σύνολό της, επιπλέον το αποτέλεσμα που παρήγαγαν ως φωτογραφικό ντοκουμέντο ήταν φτωχό και τεχνικά αδύναμο.

γίνονται διαφανή (ΔΙΟ-243-86-15). Η Διοχάντη στράφηκε προς τη διαφάνεια και με τον τρόπο αυτό το έργο «έχασε» το βάρος του και παρά το μεγάλο του μέγεθος δεν εμπόδιζε την αρχιτεκτονική του κτιρίου, ούτε τη λειτουργία του (ΔΙΟ-245-86-15). Το έργο είχε τρεις χρωματικές ζώνες, τη μαύρη, την κόκκινη και τη λευκή, η οποία είχε αντικατασταθεί από τη διαφάνεια. Η επιλογή των διάφανων πλαστικών σωληνών δεν ήταν τυχαία, πέραν της τεχνικής δυνατότητας που παρείχαν για τη διάσταση στην οποία χρειάζονταν το υλικό να πάρει, οι σωλήνες είχαν τη δυνατότητα στο σημείο που ήταν τοποθετημένοι να αντανακλούν το φως από την φωτιστική πηγή που τοποθετήθηκε στην οροφή του κτιρίου. Με τον τρόπο αυτό υπήρχε μία κίνηση της φωτεινής ζώνης πάνω στους σωλήνες κατά την προσέγγιση του έργου, η οποία σταδιακά άλλαζε. Κατά μία έννοια, η Διοχάντη με την εγκατάσταση αυτή κατάφερε να μετατοπίσει το ιερό από το βάθος του καθεδρικού ναού στο χώρο του έργου, καθώς αυτό εκτεινόταν από το δάπεδο του ναού έως την οροφή, ενώ οι σωλήνες αντανακλούσαν το φως, δημιουργώντας ένα φωτεινό ψίθυρο, όμοιο με μία συνεχή προσευχή σε ανοδική κίνηση, μία ακτίνα φωτός που διαχέονταν στο εσωτερικό του ναού.

Μία ακόμη εκδοχή παρουσιάστηκε την ίδια χρονιά στην έκθεση «XIX Rassegna Internazionale d' Arte Contemporanea di Acireale/Erratici Percorsi» στο Palazzo di Città στο Acireale, της Σικελίας, στην Ιταλία. Μέσα στο Palazzo υπάρχουν δωμάτια και κάθε καλλιτέχνης έχει στη διάθεσή του ένα από αυτά. Η Διοχάντη ακυρώνει την παραλληλόγραμμη κάτοψη του δικού της δωματίου, υψώνοντας μία ημικυκλική σχεδόν κατασκευή η οποία γέμισε το χώρο, καθώς αυτή εκτεινόταν από τον αριστερό τοίχο έως τη δεξιά κάτω γωνία του δωματίου (εικ. 64). Το ύψος της εγκατάστασης έφτασε τα 6,5 μέτρα. Το έργο χωριζόταν σε τρεις χρωματικές ζώνες και το μαύρο αντικαταστάθηκε αυτή τη φορά από ένα φυσικό υλικό το οποίο ζήτησε η καλλιτέχνης να μεταφερθεί στο χώρο της έκθεσης, ώστε να δουλέψει την εκτέλεση αυτής της εκδοχής. Το υλικό αυτό είναι η ηφαιστειακή πέτρα²¹³ της περιοχής, που είναι τοποθετημένη σε μεγάλες φολίδες, οι οποίες δημιουργούν μία σκληρή επιδερμίδα, προσθέτοντας έτσι βάρος και αδρότητα στην όψη της εγκατάστασης (ΔΙΟ-248&249-86-15). Στη συνέχεια γινόταν μετάβαση από την ηφαιστειακή πέτρα στην κόκκινη ζώνη με την απομίμηση της πέτρας από διογκωμένη πολυστερίνη βαμμένη κόκκινη να σχηματίζει μέρος ενός τείχους. Η πέτρα αυτή μιμούσαν την αρχιτεκτονική που δημιουργεί ο άνθρωπος για να διαδεχτεί

²¹³ Πρόκειται για το ηφαιστειο της Αίτνας.

σε συνέχεια την αρχιτεκτονική της φύσης με την πέτρα λάβας (ΔΙΟ-250-86-15). Πριν συναντήσει η κατασκευή τον τοίχο του δωματίου και ολοκληρώσει ο επισκέπτης την πορεία του στον ελεύθερο από την εγκατάσταση χώρο, ο οποίος σχημάτιζε ουσιαστικά έναν ελλειπτικό διάδρομο, συναντούσε τη λευκή ζώνη, η οποία ήταν μία λευκή «οπή» στο κόκκινο τείχος. Μία φωτεινή πύλη διέκοπτε τη συνέχεια του τείχους και λόγω της λευκότητας του χρώματος εξέπεμπε φως (ΔΙΟ-252-86-15). Οπτικά και φυσικά απροσπέλαστη η τοποθέτηση της πύλης ολοκλήρωνε την εγκατάσταση στο μεταφυσικό λευκό, όπως συνέβαινε και στην έκθεση «Ανέλιξις».

Η περίτεχνα διακοσμημένη πόρτα της εισόδου στο δωμάτιο δημιουργούσε κάδρο εκεί όπου ενώνονταν η ηφαιστειακή πέτρα με το κόκκινο του τείχους (ΔΙΟ-247-86-15), ενώ ο επισκέπτης με την είσοδό του στο χώρο αντιλαμβανόταν το μεγάλο μέγεθος της εγκατάστασης, το οποίο επέτρεπε η υψηλή οροφή του δωματίου. Έχοντας κατακλύσει, λοιπόν, το χώρο με ύλη, στο πέρας αυτής της διαδρομής ο θεατής ανακάλυπτε ένα σημείο ανακούφισης, τόσο οπτικό, όσο και πνευματικό, αυτό της λευκής πύλης.

Η έκθεση *Ergatici Percorsi* επαναλήφθηκε το 1987 στο Castello Colonna της πόλης Genazzano στην Ιταλία (εικ. 65). Όπως ακριβώς λειτούργησε και στο παρεθόν, σχεδιάζοντας το έργο της για τον εκάστοτε εκθεσιακό χώρο²¹⁴, έτσι και εδώ η Διοχάντη θα προσαρμόσει το έργο στα δεδομένα που της παρέχονταν. Από την είσοδο ακόμη του χώρου αντίκρυζε ο θεατής ένα σημαντικό μέρος της εγκατάστασης. Διακρίνονταν η δομή ενός πλέγματος από μαύρα στελέχη και στο βάθος η μίμηση πλινθοδομής από πέτρες της περιοχής και διογκωμένη πολυστερίνη σε κόκκινο χρώμα (ΔΙΟ-254-87-15). Το πλέγμα από τα μαύρες μακριές ξύλινες σανίδες δημιουργούσε ένα άνοιγμα από το οποίο μπορούσε να περάσει ο επισκέπτης. Το οπτικό αποτέλεσμα ήταν άγριο, ταραχώδες και έδινε έντονα την αίσθηση μίας ασταθούς κατασκευαστικά δομής (ΔΙΟ-255-87-15). Με το που το άφηνε πίσω του ο θεατής ερχόταν αντιμέτωπος με ένα συμπαγή όγκο ενός κόκκινου τείχους, όπου παρουσίαζε σημάδια φθοράς και καταστροφής (ΔΙΟ-257-87-15). Το τείχος αυτό έφτανε τα 6,5 μέτρα και υψώνονταν περίπου στα τρία τέταρτα του συνολικού ύψους του χώρου, εμποδίζοντας έτσι την οπτική επαφή με το τελευταίο μέρος της εγκατάστασης που βρίσκονταν όπισθεν του

²¹⁴ Αντίστοιχο παράδειγμα είναι η συμμετοχή στην έκθεση *Avanguardia e Sperimentazione*, 1978 *Punti Interrogativi di Riferimento*, η οποία έγινε με διαφορετικό έργο, καθώς μεταφέρθηκε από την Galleria Civica στην Μόντενα στον χώρο του Magazzini del Sale στη Βενετία.

τείχους. Τη μετάβαση στον τελευταίο διαμορφωμένο από την εγκατάσταση χώρο επέτρεπε ένα κενό μεταξύ του τείχους και του τοίχου του δωματίου, το οποίο δεν ήταν αρκετά ευρύ, περίπου ένα μέτρο από τις δύο πλευρές του τείχους. Εκεί συναντούσε ο επισκέπτης ένα παραλληλεπίπεδο στέλεχος σε λευκό χρώμα, όμοιο με αυτό στη έκθεση «Ανέλιξις». Στο βάθος του χώρου στρέφοντας ο θεατής το βλέμμα προς την εγκατάσταση μπορούσε να αποκτήσει μία γενική άποψη και να παρατηρήσει τα στάδια της χωρισμένα στις τρεις χρωματικές ζώνες (ΔΙΟ-258-87-15).

Είναι φανερό πως μέσα από την εκτενή περιγραφή αυτών των εγκαταστάσεων η Διοχάντη είχε επιλέξει το λευκό χρώμα και αναζητούσε τρόπους να το αποκαλύπτει στα έργα της. Ξεκινώντας από την έκθεση «Ανέλιξις», όπου μετά από μία μακρά διαδρομή στους δύο ορόφους της γκαλερί το τοποθέτησε τελευταίο και ύστερα από τα σπαράγματα των λευκών μαρμάρων πάνω στο ξύλο. Στην έκθεση «Erratici Percorsi» στο Palazzo di Città στο Acireale κατασκεύασε ένα οχυρό το οποίο ο επισκέπτης έπρεπε να εξερευνήσει και στο τέλος μίας διαδρομής να ανακαλύψει το φως σε μορφή λευκής πύλης. Στην έκθεση «Tristan» το λευκό έχασε τη σχέση του με την ύλη και την επιφάνεια και για τις ανάγκες της εγκατάστασης το δανείστηκε από μία τεχνητή πηγή, έναν προβολέα στην οροφή του ναού, η οποία ομοιάζε με το φυσικό φως που θα μπορούσε δυνητικά να εισβάλλει στο χώρο ένα άνοιγμα της οροφής της Capella della Misericordia. Επιπλέον εκεί ήταν ένα λευκό οπτικά προσιτό και δημόσιο, ανάλογο με την κοινή απεύθυνση που γίνεται στο θείο μέσα σε ιερούς χώρους. Αντίθετα η προσέγγιση στο λευκό στην έκθεση «Erratici Percorsi» στο Castello Colonna στο Genazzano κατέστη δυσκολότερη, επειδή τοποθετήθηκαν εμπόδια, όπως το πλέγμα με την αιχμηρή του φόρμα και ο συμπαγής όγκος του τείχους που εγείρετο σε μεγάλο ύψος. Με τον τρόπο αυτό το λευκό επέστρεψε στη μορφή ενός παραλληλεπίπεδου στελέχους, εκδοχή πιο απόκρυφη και πιο ιδιωτική από τις προηγούμενες.

4.7 Εγκαταστάσεις μνημειακής κλίμακας.

4.7.1 Ολυμπιάδα Σεούλ 1988.

*Τα πάντα για τη Διοχάντη γίνονται κίνητρο γλυπτικής*²¹⁵. Ο Achille Bonito Oliva στον κατάλογο της έκθεσης «Ανέλιξις» κατοχυρώνει τη Διοχάντη με την ιδιότητα της

²¹⁵ Φράση από το κριτικό κείμενο του Achille Bonito Oliva στον κατάλογο της έκθεσης «Ανέλιξις».

γλύπτριας, επειδή θεωρεί ότι η εικαστική της πρόθεση περιγράφεται με όρους γλυπτικής και το αποτέλεσμα φαίνεται να είναι προϊόν αυτής της τέχνης. Με την ιδιότητα της γλύπτριας, επίσης, την επιλέγει ο Pierre Restany ώστε να συμμετέχει στο 1st International open-air sculpture symposium το οποίο διοργανώθηκε με αφορμή την 24η Ολυμπιάδα της Σεούλ το 1988²¹⁶. Το πρώτο μέρος του συμποσίου περιελάμβανε δεκαέξι χώρες ανάμεσα τους και η Ελλάδα. Η Διοχάντη, λοιπόν αποτέλεσε την ελληνική συμμετοχή²¹⁷ (εικ. 66). Βασικός σκοπός της διοργάνωσης αυτού του συμποσίου ήταν με αφορμή την 24η Ολυμπιάδα να δημιουργηθεί στο Ολυμπιακό πάρκο ένα πάρκο γλυπτικής με έργα τα οποία σχεδιάστηκαν και δημιουργήθηκαν για αυτόν το συγκεκριμένο τόπο. Τη χρονική εκείνη περίοδο, από το 1982 έως το 1987 πραγματοποιήθηκαν δέκα πάρκα γλυπτικής στη Νότιο Κορέα, τα οποία μπορούν να χαρακτηριστούν ως «μουσεία χωρίς τοίχους», ώστε να μπορέσει να εκτιμηθεί η γλυπτική αυτού του είδους από τον κορεατικό πληθυσμό.²¹⁸

Η ευκαιρία για τη Διοχάντη ήταν μεγάλη προκειμένου να μπορέσει να δημιουργήσει και πάλι ένα έργο σε υπαίθριο χώρο, όπως αυτό στην έκθεση «7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι» μπροστά στην Πύλη Αμμοχώστου. Η πρόκληση ήταν μεγάλη και για το σχεδιασμό και την εκτέλεση του έργου χρειάστηκαν αρκετοί μήνες μελέτης, παραμονής στο χώρο, καθώς και επίβλεψης των εργασιών. Η Διοχάντη έπρεπε να εντοπίσει τον πλέον κατάλληλο τόπο για την εγκατάσταση του έργου της σε αυτό το ιδιαίτερος εκτενές πάρκο, διαστάσεων 1.672.730 τετραγωνικών μέτρων. Εξάλλου το πάρκο αυτό παρουσιάζει ιδιαίτερη ποικιλία χαρακτηριστικών που αλλάζει στις κατά τόπους ζώνες, με έντονη την παρουσία της φύσης. Ένας δενδροφυτευμένος πυρήνας περιβάλλεται από ένα ποτάμι που ως υδάτινη ζώνη τον κυκλώνει. Για να είναι σίγουρη στην ορθή της απόφαση περιπλανήθηκε στο πάρκο κάνοντας δοκιμές σε διάφορες θέσεις έως ότου βεβαιωθεί για το ιδανικό σημείο και κατόπιν κατασκεύασε τη μακέτα του έργου (ΔΙΟ-268&269-87-15). Έπειτα ξεκίνησε η διαδικασία για την κατασκευή του έργου με πρώτο βήμα τη μεταφύτευση κάποιων δενδριλίων σε άλλη ζώνη του πάρκου,

²¹⁶ Chung Choong Huan, Korea's sculpture parks, *Koreana a quarterly on Korean art & culture*, Τομ. 2, Αρ 4, Χειμώνας 1988. σελ. 48.

²¹⁷ Για τη διοργάνωση του συμποσίου η Ολυμπιακή επιτροπή της XXIV Ολυμπιάδας της Σεούλ σχημάτισε μία διεθνή οργανωτική επιτροπή για αυτό το ζήτημα της οποίας μέλη ήταν οι: Thomas Messer, Yūsuke Nakahara, Pierre Restany και ο Gerald Xuriguera, όπως και 14 μέλη από τη Νότιο Κορέα. Σκοπός του πρώτου μέρους ήταν η πρόσκληση καλλιτεχνών τόσο από την κεντρική όσο, και την ανατολική Ευρώπη.

²¹⁸ Chung Choong Huan, 1988, *όπ. π.* σελ. 47.

ώστε να δωθεί σε πλήρη χρήση ο χώρος για την τοποθέτηση του έργου της. Το έργο τοποθετήθηκε σε ένα μικρό ύψωμα μπροστά από τον δρόμο που ακολουθεί το ποτάμι. Κατά τη διάρκεια της ημέρας ο κατοπτρισμός του έργου στο ποτάμι πολλαπλασιάζει την αισθητηριακή αντίληψη του παρατηρητή. Με την ελάχιστη κλίση που έχει το συγκεκριμένο σημείο δίνει μία αίσθηση προοπτικής στο χώρο και με τον τρόπο αυτό κατάφερε η καλλιτέχνις να χρησιμοποιήσει τη μορφολογία του εδάφους και να προσφέρει έναν επιπλέον αναβαθμό, μετατρέποντας το μικρό ύψωμα σε βάθρο για το έργο.

Σε αυτό το πρώτο μέρος του συμποσίου στο οποίο συμμετέχει η Διοχάντη για τη δημιουργία των γλυπτών στο πάρκο γλυπτικής της 24ης Ολυμπιάδας της Νοτίου Κορέας υπήρχε περιορισμός υλικών. Τα έργα έπρεπε να κατασκευαστούν με βασικό υλικό την πέτρα και με επιπλέον χρήση του τσιμέντου, του σίδηρου, ή του ξύλου. Οι αυξημένες οικονομικές απαιτήσεις του όλου εγχειρήματος δημιούργησαν την αντίστοιχα μεγάλη ανάγκη για εύρεση χρηματοδότησης από χορηγούς και όρισε το συνολικό κόστος του πάρκου στα 12,95 εκατομμύρια δολάρια²¹⁹. Αυτή η μεγάλη διοργάνωση της Κορέας έδωσε τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσουν οι καλλιτέχνες υλικά και μεθόδους κατασκευής τα οποία διατηρούσαν τη μακροβιότητα των έργων τους, εφόσον επρόκειτο για μόνιμα έργα. Έτσι η Διοχάντη δε δούλεψε με πολυτερίνη ή επιχρωματισμένες επιφάνειες και δε χρησιμοποίησε τη μίμηση των υλικών, όπως σε προηγούμενα έργα. Για ακόμη μία φορά επισκέφτηκε τα λατομεία της χώρας, όπως είχε κάνει και για το έργο στην γκαλερί Dracos art centre, όχι για να το καταγράψει, αλλά για να επιλέξει συγκεκριμένο υλικό για την κατασκευή του έργου της. Επίσης εντόπισε ένα σκουρόχρωμο πέτρωμα προερχόμενο από ηφαιστειακή λάβα. Αυτό το υλικό το συμπεριέλαβε στην κατασκευή της.

Οι διαστάσεις του έργου είναι 16x32 μέτρα και το ύψος του φτάνει τα 12 μέτρα. Πρόκειται για μία εγκατάσταση η οποία αποτελείται από πέντε υψηλά στελέχη τα οποία κυκλώνονται από μία ζώνη τείχους με έντονα σημάδια καταστροφής. Το τείχος αυτό κατασκευάστηκε από γρανίτης λευκού χρώματος από τα λατομεία της Σεούλ. Η δομή του τείχους είναι εμφανώς σταθερή και οργανωμένη παρά την κατάρρευσή του. Έξω από το τείχος μία συσσώρευση θραυσμάτων από τα σκούρα πετρώματα αγγίζει καθ' ύψος το τείχος (ΔΙΟ-271-87-15). Η κάτοψη αυτής της εγκατάστασης στηρίχθηκε στη

²¹⁹ Chung Choong Huan, 1988, όπ. π. σελ. 48.

διάταξη των ολυμπιακών κύκλων και για το λόγο αυτό τηρήθηκε ο αριθμός τους. Για το έργο της οι κύκλοι αυτοί μετρατράπηκαν σε συμπαγείς κολώνες από τσιμέντο οι οποίες τοποθετήθηκαν στο κέντρο των νοητών κύκλων με αποτέλεσμα να ελευθερωθεί ο χώρος ο οποίος εγκλωβίζεται από τις εφαιπόμενες διαμέτρους τους. Το σύμπλεγμα που δημιουργήθηκε από αυτές τις κολώνες, όπως φαίνεται στις καρτέλες ΔΙΟ-265&266-87-15, περιγράφηκε από ένα κλειστό σχήμα που αυτόματα μεταμόρφωσε την κάτοψη του έργου σε κατοψη κτίσματος με άμεσες αναφορές στην αρχαία ναοδομία. Για την κατασκευή του έργου στήθηκαν σκαλωσιές για να παραχθούν οι κολώνες από οπλισμένο σκυρόδεμα, όπως και μεταφέρθηκε αρκετή ποσότητα από τα μαύρα πετρώματα της περιοχής και λευκού γρανίτη από τα λατομεία (ΔΙΟ-270-87-15).

Η αίσθηση καθώς προσεγγίζει κανείς το έργο είναι παρόμοια με εκείνη που παράγει η επίσκεψη σε αρχαιολογικούς χώρους, οι οποίοι έχουν υποστεί φθορά ή έχουν παραμεληθεί, αλλά συνεχίζουν να γίνονται αντικείμενο θαυμασμού, αποπνέοντας και κάτι από την αρχαία αίγλη τους. Η διαφορά είναι ότι στους χώρους αυτούς ελάχιστες φορές σώζονται ακέραια τα ραδινότερα στελέχη των κτιρίων, όπως κίονες, πεσσοί και άλλα αρχιτεκτονικά μέλη τα οποία συμμετείχαν στη στήριξη της ανωδομής των κτηρίων. Στο έργο της Διοχάντης τα στοιχεία αυτά ορθώνονται θριαμβικά, χωρίς φθορά και εξέχουν δυναμικά από μία μεγάλη συσσώρευση υλικού που τα περιβάλλει. Η συσσώρευση αποτελείται αφενός από το σκουρόχρωμο πέτρωμα, του οποίου οι όγκοι είναι αδιαμόρφωτοι και άτακτα τοποθετημένοι (ΔΙΟ-273-87-15) και αφετέρου από το υλικό κατασκευής του τείχους που περιβάλλει τις κολώνες. Στην εξωτερική ζώνη το λευκό πέτρωμα είναι εξίσου άτακτα τοποθετημένο, και ομοιάζει με γκρεμισμένο αρχιτεκτονήμα του οποίου μέρος της ανωδομής κατέπεσε μετά από την άσκηση κάποιας δύναμης (ΔΙΟ-274-87-15). Το τείχος διατηρείται σε άρτια κατάσταση σε ύψος που έφτανε τα πέντε. Πλησιάζει την εικόνα των αρχαίων ερειπίων που ενώ «προδίδουν» την παλιότερη αρχιτεκτονική, αφήνουν ανενόχλητη τη φυσιογνωμία του τοπίου. Η συνθήκη της επίσκεψης στο έργο αλλάζει όταν εντοπίζεται το άνοιγμα προς το εσωτερικό αυτού του τείχους, το οποίο έχει αρκετό πάχος γεγονός που θα διακοιλούσε είτε την ανάγκη της ενίσχυσης της ασφάλειας είτε για να στηρίζει δόμηση μεγάλου ύψους. Η πρόσβαση στο εσωτερικό γίνεται από δύο ανοίγματα τα οποία δεν επικοινωνούν οπτικά μεταξύ τους. Αυτήν την επικοινωνία την εμποδίζει το σύμπλεγμα από τις κολώνες (ΔΙΟ-275&276-87-15). Παρόλο που μπορεί κανείς να περπατήσει ανάμεσα στις κολώνες, το μεγάλο τους ύψος ορίζει το βλέμμα σε μία φυγή

προς τα πάνω, ακολουθώντας την πορεία μίας προοπτικής προς το άπειρο (ΔΙΟ-277-87-15). Ενώ, λοιπόν, μπορεί να αισθανθεί κανείς εγκλωβισμένος μέσα στον περιορισμένο χώρο αυτής της εγκατάστασης, η εξ ανάγκης στροφή του βλέμματος προς τα πάνω, ώστε να δει κανείς τις κολώνες σε όλο τους το ύψος, κάνει τον επισκέπτη να συναντάει τον ανοιχτό ουρανό κάτι που απελευθερώνει.

Η Διοχάντη δημιούργησε έναν ναϊσκο, ή έναν βωμό, ή ακόμη έναν θυσαυρό, τον οποίο αν προσεγγίσουμε αναλύοντάς τον με όρους αρχαιολογικούς είχε μία ενισχυμένη εξωτερική τοιχοδομή, η οποία σχημάτιζε έναν μικρό ιερό χώρο, στον οποίο βρίσκονταν πέντε υψηλές κολώνες, οι οποίες δεν παρείχαν καμία ενίσχυση στη στατική τού κτίσματος, αφενός γιατί η τοιχοδομία ήταν ιδιαίτερα συμπαγής και δυνατή και αφετέρου γιατί δε δείχνουν να συνδέονται με κανένα άλλο μέρος του κτιρίου. Η δύναμη που προκάλεσε την ενδεχόμενη καταστροφή φαίνεται να προκύπτει εκ των έσω, καθώς το εσωτερικό του κτίσματος φαίνεται ανέπαφο όπως και οι κολώνες. Επιπλέον η δυναμική με την οποία ορθώνονται και ξεχωρίζουν οι πέντε κολώνες οδηγούν στην υποψία πως είναι αυτές οι φορείς αυτής της ενέργειας που προκάλεσε την καταστροφή του κτιρίου. Ερμηνεία πιο κοντινή από την εγκατάλειψη του κτίσματος κατά τη διάρκεια της κατασκευής του. Το έργο έχει συνδέσεις και αναφορές τόσο με συγκεκριμένα προηγούμενα έργα της καλλιτέχνιδος, όσο και με το σύνολο της δουλειάς της. Είναι σημαντικό βέβαια ότι με κάθε αφορμή, ακόμη και όταν δεν είναι έκδηλο και φανερό, ιδίως όταν πρόκειται για μία τόσο μεγάλη και ιδιαίτερη κατασκευή όπως αυτή στο έργο της Σεούλ, η Διοχάντη αναζητάει το φως που της παρέχει το λευκό. Το λευκό πέτρωμα του τείχους που περιβάλλει τις ανοιχτόχρωμες κολώνες, δημιουργούν μία ακόμη μνημειακή πύλη. Το μνημειακό στοιχείο αυτή τη φορά σχετίζεται με την ανάκληση της μνήμης παρά με τη χρήση του μεγάλου μεγέθους.

Το 1993 η Διοχάντη δίνει μία σύντομη συνέντευξη για το Environmental 6-9 σχετικά με την τέχνη στο αστικό περιβάλλον ή το περιβάλλον εν γένει²²⁰. Μέσα από τις απαντήσεις γίνεται κατονοητός ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί η εικαστική σκέψη της καλλιτέχνιδος και εξηγείται η προσέγγιση της στους χώρους όπου είχε εκθέσει και σε αυτούς που θα εξέθετε στο μέλλον. Βασική αρχή της είναι η συνέργεια, με τον απόλυτο σεβασμό στον χώρο όπου εκθέτει τα έργα του ο καλλιτέχνης, καθώς και η συμβολή των διαφόρων επαγγελματιών που έρχονται σε συνεργασία. Τα κριτήρια που

²²⁰ Environmental 6-9, L' art urbain dans l' Europe de douze - Dossier de recherche, Bruxelles, 1993, ISSN 0777-172X, σελ. 277.

δίνει για ένα έργο με τέτοια δημόσια θέση είναι αυτά που σχετίζονται με το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο. Επίσης κάνει χρήση των υλικών που παρέχονται στην εκάστοτε περιοχή και λαμβάνει υπόψη ο καλλιτέχνης την πολιτιστική συγκυρία κατά την οποία δημιουργεί αλλά και τα ακριβή σημεία που εντάσσει στο έργο του. Επιπλέον, οφείλει να υπηρετεί τη βάση της σύλληψης, το σκοπό και φυσικά τη λειτουργία του έργου. Ο ρόλος των έργων αυτής της πρακτικής, όπως δηλώνει η ίδια προς το τέλος των ερωτήσεων, είναι αυτά να εναρμονίζονται ώστε να ενισχύουν τη χρήση και το «πνεύμα» του κάθε τόπου στον οποίο εγκαθίστανται.

4.7.2 Ολυμπιάδα Αθήνας 2004.

Ο χώρος στον οποίο παρουσίασε την επόμενη εγκατάστασή της είναι ένας χώρος με ιδιαίτερα έντονο «πνεύμα» και για το λόγο αυτό τον επιλέγει. Πρόκειται για τον λόφο της Πνύκας, ο οποίος βρίσκεται στο μέσον μίας λοφοσειράς έναντι της Ακρόπολης των Αθηνών. Σε αυτό το χώρο συγκαλούνταν η Εκκλησία του Δήμου στην αρχαία Αθήνα και πιο συγκεκριμένα μεταξύ του 6ου και 4ου αιώνα π.Χ.. Τέσσερις Ολυμπιάδες μετά από αυτή της Σεούλ, το 2004 η Διοχάντη εξέθεσε σε ακόμη μία διοργάνωση η οποία σχετιζόταν με τους Ολυμπιακούς αγώνες, αυτή τη φορά της Αθήνας. Η ομαδική έκθεση που συνδιοργάνωσαν φορείς του Δήμου Αθηναίων με την AICA Ελλάς ονομάστηκε «ΑΘΗΝΑ by ART» με τη συμμετοχή μεγάλου αριθμού Ελλήνων καλλιτεχνών. Η έκθεση πραγματοποιήθηκε σε δημόσιους χώρους της Αθήνας, όπου τοποθετήθηκαν έργα καλλιτεχνών τους οποίους επέλεξαν θεωρητικοί της τέχνης και επιμελητές εκθέσεων, ενώ υπήρξαν καλλιτέχνες, ανάμεσα σε αυτούς και η Διοχάντη, που επελέγησαν από μία κεντρική επιτροπή²²¹.

Η καλλιτέχνις αναζήτησε τον κατάλληλο τόπο για να πραγματοποιήσει ένα έργο, το οποίο δημιουργήθηκε για να παρουσιάσει μία συγκεκριμένη και ιδιαίτερη στιγμή. Στο κείμενο τού καταλόγου, το οποίο υπογράφει η ίδια, χαρακτηρίζεται από οικονομία και δωρικότητα ανάλογες με αυτές που παρατηρούνται και στο έργο της, σαν να μοιράζεται τις σκέψεις της και κατά κάποιον τρόπο να περιγράφει την εγκατάσταση.

²²¹Την εικαστική επιτροπή αποτελούσαν οι: Κώστας Βαρότσος, Νέλλη Κυριαζή, Νίκος Ξυδάκης, Ρένα Παπασπύρου, Αθηνά Σχινά και Άννα Φιλίνη.

Έκφραση του ευρύτερου νοήμαντος του αρχαίου ελληνικού θεσμού υποδοχής των ολυμπιονικών. Τμήμα τείχους πόλης, γκρεμισμένο σχεδόν στο μέσον, εκτείνεται σε ευθεία γραμμή. Πίσω από το άνοιγμα προβάλλουν οκτώ στήλες από λευκό μάρμαρο με εγχάρακτα τα ονόματα των 335 Ελλήνων ολυμπιονικών από την πρώτη Ολυμπιάδα του 1896 μέχρι την 27η του 2000. Πίσω από το τείχος, στο βάθος, απλώνεται η πόλη της Αθήνας. Φωτισμός: Το φυσικό φως, κυρίαρχο στοιχείο της σύνθεσης, συνεργεί με τους όγκους, τα σχήματα, το περιβάλλον.²²²

Η Διοχάντη κατασκεύασε ένα τείχος με μήκος 37,40 μέτρα και ύψος τριών μέτρων στο λόφο της Πνύκας από τούβλα alfa block. Το πάχος του τείχους ήταν εξήντα εκατοστά. Οι μαρμάρινες στήλες οι οποίες ήταν περίπου στο ανθρώπινο ύψος έμοιαζαν να προχωρούν προς το άνοιγμα που είχε προκύψει μετά από το γκρέμισμα για την υποδοχή των ολυμπιονικών (ΔΙΟ-282έως285-04-15). Το έργο είχε σχεδιαστεί ώστε να εναρμονίζεται με το περιβάλλον και να λειτουργεί μέσα σε αυτό (εικ. 67). Το φυσικό φως καθώς άλλαζε κατά τη διάρκεια της μέρας προσέφερε διαδοχικές εκδοχές του έργου και κορύφωνε την ατμόσφαιρα την οποία δημιουργούσε ιδίως τις απογευματινές ώρες, όταν οι ακτίνες του ηλίου έπεφταν με κλίση, όπισθεν του έργου. Η κεντρική ιδέα αυτής της εγκατάστασης όπως αναφέρει και η ίδια στο κείμενό της, βασιζόταν στον αρχαίο ελληνικό θεσμό της υποδοχής των ολυμπιονικών κατά τη διάρκεια της οποίας προς τιμήν τους γκρέμιζαν τα τείχη των πόλεων τους για να εισέλθουν οι νικητές των αγώνων θριαμβικά στην πόλη. Η συμβολική αυτή πράξη είχε να κάνει τόσο με την τιμή που απέδιδαν στους αθλητές που δόξασαν την πόλη καταγωγής τους, όσο και με το μήνυμα ειρήνης που έφεραν από πάντα οι Ολυμπιακοί αγώνες, κατά τη διάρκεια των οποίων έπαυε κάθε μάχη ή άλλη εχθροπραξία. Με αυτή την εγκατάσταση η καλλιτέχνις απομόνωσε το στιγμιότυπο που έπεται των αγώνων και αποδεικνύει τη σημασία που είχε ακόμη από την ίδρυσή τους. Η σημασία αυτή προβάλλεται στο σήμερα για να πραγματευτεί τα ιδανικά του «εὖ ἀγωνίζεσθαι» και πώς αυτά διαρρηγνύουν τα σύνορα και μεταφέρουν το μήνυμα της ειρήνης.

Το έργο απομακρύνθηκε από το λόφο της Πνύκας με τη λήξη της διοργάνωσης και η Διοχάντη πέρασε ένα διάστημα κατά τη διάρκεια του οποίου η παρουσία της δε ήταν τόσο έντονη. Συμμετείχε σε εκθέσεις και δημιούργησε έργα για ιδιωτικές

²²² *Αθήνα by Art*, AICA HELLAS, Εταιρία Ελλήνων Τεχνοκριτών, Δήμος Αθηναίων Πολιτισμικός Οργανισμός, Αθήνα, 2004, σελ. 32.

συλλογές, χωρίς όμως να παρουσιάζει την πυκνότητα της δραστηριότητας των προηγούμενων δεκαετιών. Η Διοχάντη στη διάρκεια αυτών των χρόνων συνέχιζε αδιάκοπα την προσωπική της έρευνα. Επιπλέον υπήρξε ένας αριθμός προτάσεων για την πραγματοποίηση έργων και εκθέσεων για τις οποίες εργάστηκε αλλά δεν πραγματοποιήθηκαν ποτέ. Κάποιες από αυτές τοποθετήθηκαν στο τέλος αυτού του αρχείου.

4.8 Πορεία προς το φως.

4.8.1 Παλαιό Ελαιουργείο Ελευσίνας.

Αν για κάποια εγκατάσταση η Διοχάντη εργάστηκε για το «πνεύμα» του χώρου στον οποίο εξέθεσε, ήταν αυτή που παρουσίασε το 2010, στο παλιό ελαιουργείο της Ελευσίνας. Πρόκειται για μία εγκατάσταση την οποία δημιούργησε στο σύνολο του κτηριακού συγκροτήματος του παλιού ελαιουργείου και αποτελεί σε μέγεθος την πιο εκτενή από όλες της τις εγκαταστάσεις. Η Διοχάντη χάραξε μία πορεία, όπως παρατηρήσαμε να κάνει σε πολλά έργα στο παρελθόν, κάνοντας υπόδειξη στον επισκέπτη να την ακολουθήσει (εικ. 68). Στη διάρκεια της πορείας συναντούσε ο επισκέπτης διαδοχικά επεισόδια τα οποία λειτουργούσαν ξεχωριστά, αλλά σχημάτιζαν στην ουσία ένα ενιαίο και συμπαγές σύνολο. Το συγκεκριμένο έργο έχει αναφορές στα Μεγάλα Ελευσίνα, τις αρχαίες μυστηριακές τελετές που πραγματοποιούνταν κατά την αρχαιότητα προς τιμήν της θεάς Δήμητρας. Ακολουθώντας, λοιπόν, το μύθο και μελετώντας τις πηγές, η Διοχάντη σχεδίασε και εκτέλεσε εικαστικά μία διαδρομή προς το φως, όπως αυτή που ακολουθούσε η Περσεφόνη για την επάνοδο από τον Άδη στη Γη.

Η καλλιτέχνις δούλεψε για αρκετό καιρό στο χώρο του παλιού ελαιουργείου και όπως φαίνεται από τις μακέτες των κτιρίων και των έργων που κατασκευάστηκαν μελέτησε τον κάθε χώρο με λεπτομέρεια. Τα υλικά με τα οποία εργάστηκε ήταν ξύλα, πέτρες, τούβλα, τσιμεντόλιθοι, χώμα. Τα περισσότερα βρίσκονταν ήδη στο χώρο, αυτή τη φορά όμως η Διοχάντη προσέθεσε ήχο και φως στην εγκατάστασή της, όπως και το υγρό στοιχείο, τοποθετώντας νερό σε μία ζώνη της εγκατάστασης. Τα κυρίαρχα υλικά της ήταν παρόντα και εδώ, δηλαδή η ζωγραφική, η αρχιτεκτονική και η γλυπτική σε συνεργασία με το περιβάλλον. Το χρώμα προστέθηκε ως ύλη αλλά και ως προϊόν φωτισμού, όπως θα δούμε παρακάτω στην αναλυτική περιγραφή του έργου. Η Διοχάντη

στο χώρο της Ελευσίνας λειτούργησε ως ένας μύστης, που άνοιξε τον ιερό αυτό τόπο στον κόσμο και η απόκρυφη λατρεία μετατράπηκε σε μία ανοιχτή απεύθυνση.

Το κτίριο 1 χωριζόταν σε δύο χώρους και αποτελούσε την αφετηρία της διαδρομής και την αρχή της εγκατάστασης. Σε αυτόν τον πρώτο χώρο (χώρος Α) η είσοδος δεν επιτρέπεται και μόνο οπτικά μπορεί κανείς να «εισέλθει» σε αυτόν (ΔΙΟ-308-10-15). Εμπόδιο αποτελεί ένας γκρεμισμένος τοίχος, ο οποίος κατασκευάστηκε ως τέτοιος και αποτέλεσε μέρος της εγκατάστασης, που έχοντας καταρρεύσει αποκάλυψε το περιεχόμενο του κτιρίου, το οποίο για να προσεγγίσει ο επισκέπτης ξεκινούσε την περιήγηση χωρίς να εισέλθει ακόμη στο εσωτερικό του κτιρίου. Προσεγγίζοντας στο σημείο εκείνο έβλεπε από πιο κοντά το πρώτο μέρος της εγκατάστασης χωρίς πάλι να εισέρχεται πάλι στον χώρο. Επρόκειτο για μία κατασκευή από παλέτες, χώμα και πέτρες και σακκιά η οποία παρέπεμπε σε μεγεθυμένο βωμό (ΔΙΟ-309-10-15). Η διαδρομή συνεχιζόταν έξω από κτιριακό συγκρότημα. Στο κτίριο 1 (χώρος Β) είχε κατασκευαστεί μία συστοιχία από κολώνες, οι οποίες φαίνονταν να υψώνονταν μέχρι την οροφή. Οι κολώνες αυτές μιμούνταν αποκλειστικά οπτικά την υπάρχουσα δομή στήριξης, και την επαναλάμβαναν χωρίς καμία στατική αξία (ΔΙΟ-310-10-15). Η κατασκευή δημιουργούσε έναν ιδιαίτερο χώρο ανάμεσα στις κολώνες, οπτικά ελεύθερο και διαπερατό στο ανθρώπινο μάτι, αλλά αρκετά λαβυρινθοειδή και αινιγματικό στην αντίληψη και την υποδοχή του. Εναπομείναντα αρχιτεκτονικά μέλη, αλλά και στοιχεία του κτιρίου από την προηγούμενη χρήση του συμπεριλαμβάνονταν στο έργο (ΔΙΟ-311-10-15). Στο σημείο αυτό είναι εμφανές ότι η Διοχάντη προσέθεσε στις υπάρχουσες κολώνες στήριξης της οροφής και κάποιες επιπλέον για τη δημιουργία της εγκατάστασης, οι οποίες κατασκευάστηκαν πανομοιότυπες με αυτές που ανήκαν ήδη στο κτίριο, με αποτέλεσμα να μην ξεχωρίζουν και να λειτουργούν ως ένα ενιαίο σύνολο (ΔΙΟ-312-10-15). Όταν πλησίαζε ο επισκέπτης τις κολώνες, αυτές δημιουργούσαν την εντύπωση πως εκτεινόταν και πέρα από την οροφή του κτιρίου, έτσι όπως πολλαπλάσιάζονταν το μέγεθός τους μέσα από την επανάληψη, ενώ όταν τους άφηνε πίσω του επανέρχονταν στιβαροί στη λειτουργία τους, παρά τον υπερβολικό τους αριθμό, με αποτέλεσμα να εντεινόταν ο μυστηριακός χαρακτήρας του χώρου (ΔΙΟ-313-10-15).

Κατόπιν ο επισκέπτης εγκατέλειπε το κτίριο 1 για να συνεχίσει τη διαδρομή του στο κτίριο 2. Στο εσωτερικό του δεύτερου κτιρίου είχε κατασκευαστεί ένα πλέγμα από μαδέρια το οποίο έφτανε μέχρι την ξυλοσκεπή του κτιρίου με την οποία ενωνόταν

(ΔΙΟ-315-10-15). Ο φωτισμός που είχε τοποθετηθεί δημιουργούσε ένα δεύτερο πλέγμα από τις σκιές των ξύλων, ενώ άλλαζε συνεχώς ανάλογα με τη θέση του θεατή και τη σύνθεση εξαιτίας των φωτοσκιάσεων (ΔΙΟ-316-10-15). Η εγκατάσταση αυτή από ξύλινους πασσάλους περιόριζε την κινητικότητα του επισκέπτη, γεγονός που τον οδηγούσε προς την έξοδο και κατ' επέκταση, τη συνέχεια του έργου. Ακολουθεί το κτίριο 3. Στο δεύτερο χώρο του κτιρίου το δάπεδο ήταν καλυμμένο με νερό και ο μοναδικός τρόπος για να το διασχίσει κανείς ήταν η προκαθορισμένη πορεία την οποία όριζε ένας διάδρομος από μαδέρια που ένωνε την είσοδο με την έξοδο από το χώρο. Αυτός ο διάδρομος δημιουργούσε στην πορεία του δύο ορθές γωνίες (ΔΙΟ-317-10-15). Σε αυτό το σημείο της εγκατάστασης συμπεριλαμβάνονταν ακόμη πιο έντονα ο φωτισμός, ως μέρος του έργου. Από τα ανοίγματα των παραθύρων, όπως και από την πόρτα της εξόδου διακρίνονταν το κόκκινο φως όπως αυτό εισέρχονταν στο χώρο και μετέβαλε αυτόματα την ατμόσφαιρα (ΔΙΟ-318-10-15).

Έξω από το κτίριο 3 ακολουθώντας το διάδρομο κατακλυσμένο από το κόκκινο φως, οδηγούνταν ο επισκέπτης στο οπίσθιο μέρος του συγκροτήματος, αντικρύζοντας τα κτίρια 4, 5, 6 και 7. Εγκαταλείποντας την κόκκινη ζώνη της εγκατάστασης η διαδρομή μετέβαινε στη «μαύρη ζώνη». Στη δεύτερη αίθουσα του κτιρίου 4 τον κενό χώρο του κτιρίου 4 πληρούσε τόσο ο ήχος αλλά και το ψυχρό φως που επέτρεπαν τα κενά της κατεστραμμένης οροφής να εισχωρήσει στο χώρο. Μία μεγάλη μαύρη επιφάνεια είχε αντικαταστήσει την έξοδο του κτιρίου (ΔΙΟ-320-10-15). Ο επισκέπτης εξέρχονταν χρησιμοποιώντας το άνοιγμα της αρχικής εισόδου, ώστε να μεταβεί στο κτίριο 5 όπου συναντούσε έναν διάδρομο με φωτεινά σημεία. Στο μακρόστενο χώρο του κτιρίου 5 είχαν τοποθετηθεί φωτιστικά στελέχη των οποίων ο φωτισμός εκπέμπονταν από τα ανοίγματα και τις σχάσεις του υλικού από το οποίο ήταν κατασκευασμένα. Με τον τρόπο αυτό δημιουργήθηκε ένας διάδρομος από φωτεινές δάδες (ΔΙΟ-323-10-15). Ο διάδρομος αυτός οδηγούσε τον επισκέπτη στο δεύτερο χώρο του κτιρίου 5. Στο βάθος αυτού του χώρου και πέρα από έναν τοίχο που λειτουργούσε ως εμπόδιο υπήρχε ένα άκομη δωμάτιο στο οποίο κυριαρχούσε το σκοτάδι. Εκεί κυρίαρχος ήταν μόνο ο ήχος, όχι σε μεγάλη ένταση, αλλά αρκετά υποβλητικός, καθώς λειτουργούσε σε σχέση με το χαρακτήρα του χώρου και ολοκλήρωνε την όλη ατμόσφαιρα (ΔΙΟ-325-10-15).

Πλησιάζοντας προς το τέλος της διαδρομής, το κτίριο 6 υποδέχονταν τον επισκέπτη λειτουργώντας ως ένας μεταβατικός χώρος, στον οποίο ειπκρατούσαν

έντονοι ήχοι (ΔΙΟ-326&327-10-15) για να οδηγήσει μέσα από μία αρκετά επιμήκη ελικοειδή πορεία ανάμεσα σε χώρους και διαδρομούς τον επισκέπτη στο κτίριο 7, δηλαδή στην ολοκλήρωση της διαδρομής. Στο εσωτερικό του κτιρίου 7 κυριαρχούσε ηρεμία. Σε αυτό το σημείο της εγκατάστασης έπαυε ο ήχος. Στο βάθος, εκεί που τελείωνε ο χώρος και συναντούσε τον τοίχο, μία λευκή επιφάνεια στο πάνω μισό μέρος του τοίχου έμοιαζε να διατρυπά την αρχιτεκτονική δομή. Το λευκό δέσποζε εκπέμποντας ένα καθαρό φως (ΔΙΟ-328-10-15). Με τον τρόπο αυτό ολοκληρωνόταν η εγκατάσταση στο παλιό ελαιουργείο της Ελευσίνας καταλήγοντας στη λευκή ζώνη με ένα εκτυφλωτικό φως.²²³

Η διαδρομή της Διοχάντης είναι μύηση, είναι οι τέσσερις μήνες της Περσεφόνης στο σκοτάδι του Άδη αλλά και μία διαδρομή προς το φως της μέρας και της υποδοχής της άνοιξης. Παρουσιάζει διαδοχικά επεισόδια, όπως στα πρώτα έργα των σκοτεινών, μονοχρωματικών, επάλληλων, ζωγραφικών επιφανειών. Μέσα από τρεις χρωματικές ζώνες, όπως αυτές που συναντήσαμε στην έκθεση «Ανέλιξις», στο Acireale, στη Mallorca και το Cennazzano, καταλήγει στο φως που είχε αρχίσει να αναδύεται από τις μεγάλες ζωγραφικές επιφάνειες της έκθεσης Euroralia. Ένα έργο στο οποίο συνεργούν η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική, με αναφορές στις αρχετυπικές μορφές που συναντήσαμε στην έκθεση στην Πύλη Αμμοχώστου και στο Dracos art centre, αλλά και, στις εγκαταστάσεις που δημιούργησε για το Ολυμπιακό πάρκο γλυπτικής το 1987 στη Σεούλ, όπως και με αφορμή την Ολυμπιάδα του 2004 στην Αθήνα. Η Περσεφόνη εξαγνίζεται κάθε φορά που αναδύεται στο φως.

4.8.2 Η 54η Μπιενάλε της Βενετίας.

Το αρχείο ολοκληρώνει τη σειρά των έργων της Διοχάντης στη μέχρι το 2015 καταγραφή του, με τη συμμετοχή της στην Μπιενάλε της Βενετίας. Το ελληνικό περίπτερο της Διοχάντης μεταμορφώθηκε και άλλαξε τόσο η εξωτερική του όψη (εικ.

²²³ Σύμφωνα με τον μύθο, η Ελευσίνα είναι ο τόπος στον οποίο η θεά Δήμητρα πέρασε πάνω από ένα χρόνο απαρηγόρητη για το χαμό της κόρης της. Ήταν ένα έτος δίσεκτο, όπου παρέμεινε κλεισμένη στο ναό που της είχαν χτίσει οι ίδιοι οι κάτοικοι για να την εξευμενίσουν. Ο Δίας έβαλε τέλος σε αυτό το πένθος με την υπόσχεση της επιστροφής της Περσεφόνης. Έπεισε τον Πλούτωνα και η Περσεφόνη παρέμεινε οκτώ μήνες στον Επάνω Κόσμο και μόνο τέσσερις, αυτούς του χειμώνα, στον Κάτω Κόσμο. Η Δήμητρα φεύγοντας από την Ελευσίνα έδειξε στους βασιλείς πώς να την λατρεύουν και να τη γιορτάζουν και τους υπέδειξε τις τελετές να τις εφαρμόζουν πιστά, αλλά να τις κρατούν κρυφές. Χαρά σε αυτόν που θα μνηθεί σ' αυτές, γιατί κατεβαίνοντας στον Άδη θα έχει καλύτερη μοίρα από τον αμύητο. Ιωάννης Κακριδής, *Ελληνική Μυθολογία*, Εκδοτική Αθηνών, 1986, τ. 2, σ. 133.

69), όσο και η εσωτερική του διευθέτηση για τις ανάγκες της εγκατάστασης (εικ. 70). Η καλλιτέχνης «έσβησε» από το κτίριο κάθε σημείο αναφοράς, εμπειρίας, ιστορίας ή άλλης πολιτιστικής πληροφορίας. Γύρω από το κτίριο τοποθετήθηκε μία σκαλωσιά πάνω στην οποία τοποθετήθηκαν κάθετα ξύλινες σανίδες οι οποίες κάλυψαν εξ ολοκλήρου την πρόσοψη και τις πλαϊνές όψεις. Η ξύλινη κατασκευή αποτέλεσε το νέο κέλυφος του κτιρίου και έφτασε σε ύψος τα 10 μέτρα, αφήνοντας ακάλυπτη μόνο την οπίσθια όψη του κτιρίου, στην οποία δεν έχει πρόσβαση ο επισκέπτης καθ' όλη τη διάρκεια της επίσκεψής του στο χώρο.

Στο αρχείο παρατίθενται σε ξεχωριστές καρτέλες όλες οι σχεδιασμένες όψεις, κατόψεις και τα αξονομετρικά σχέδια που δείχνουν τη διαδικασία του συνολικού σχεδιασμού του ξύλινου κελύφους και μέσα από αυτά μπορεί γίνουν κατανοητά τα στάδια που ακολουθήθηκαν κατασκευαστικά για την υλοποίηση αυτού του τμήματος της εγκατάστασης (ΔΙΟ-329-11-15 έως ΔΙΟ-333-11-15). Επιπλέον, στην κάτοψη η οποία βρίσκεται στην καρτέλα καταγραφής με αριθμό ΔΙΟ-334-10-15 παρουσιάζεται η πρώτη εκδοχή εκτέλεσης της εγκατάστασης, ενώ στην αμέσως επόμενη (ΔΙΟ-335-11-15) υπάρχει και η τελική εκδοχή του έργου. Στο εσωτερικό του κτιρίου κατασκευάστηκε ένας ελάχιστα υπερυψωμένος διάδρομος, ενώ το δάπεδο καλύφθηκε με νερό (ΔΙΟ-336-10-15), που είχε έναν ελαφρύ κυματισμό, ο οποίος παράγονταν από έναν μηχανισμό κατασκευασμένο από διάτρητους σωλήνες, οι οποίοι ανακύκλωναν το νερό και επανυδροδοτούσαν το χώρο με πίεση από τις οπές, ώστε να προκαλείται ο κυματισμός (ΔΙΟ-337-11-15). Η Διοχάντη κατασκεύασε επίσης τη μακέτα του κτιρίου για κάθε στάδιο της εγκατάστασης και με τον τρόπο αυτό μπορούσε να ελέγξει εκδοχές και ενδεχόμενες αδυναμίες, έτσι ώστε να προχωρήσει με ασφάλεια στην εκτέλεση ενός μεγάλου και σημαντικού έργου όπως αυτό (ΔΙΟ-339&340-11-15). Δομικά στοιχεία του έργου αποτελούσαν ο ήχος και ο φωτισμός.

Όπως περιγράφηκε παραπάνω ο επισκέπτης συναντούσε ουσιαστικά την απουσία του περιπτέρου της ελληνικής συμμετοχής καθώς αυτό είχε καλυφθεί από την ξυλοκατασκευή από σανίδες²²⁴ (ΔΙΟ-344&345-11-15²²⁵). Μετωπικά, στο κέντρο του

²²⁴ Οι καρτέλες καταγραφής ακολουθούν, όπως και στην περίπτωση της εγκατάστασης στην Ελευσίνα, τη διαδρομή που σχεδιάστηκε από τη Διοχάντη, με τον τρόπο αυτό έγινε μία προσέγγιση προσομοίωσης της εμπειρίας της επίσκεψης με τον πιο κατανοητό τρόπο τον οποίο μπορεί να προσφέρει η φωτογραφική απόδοση, η οποία ενισχύεται με την παρουσία κειμενικού λόγου.

²²⁵ Από κενά ανάμεσα από τις σανίδες ήταν δυνατό να διακρίνει κανείς καθώς πλησίαζε αρκετά την ύπαρξη του κτιρίου αλλά όχι με λεπτομέρειες.

ξύλινου τείχους υπήρχε ένα στενό άνοιγμα από το οποίο μπορούσε κανείς να διακρίνει μία κλίμακα ανόδου σε ένα επίπεδο ανώτερο αυτού της επιφάνειας της γης, όπως επίσης και ελάχιστα στοιχεία από το εσωτερικό του χώρου (ΔΙΟ-346-11-15). Πλησιάζοντας την είσοδο και ερχόμενος ο επισκέπτης ενώπιον της σκάλας, ήταν σχεδόν αδύνατον να δει μέσα στο κτίριο, επειδή η σκάλα που καλείτο να ανέβει έφτανε σε τέτοιο ύψος που εμπόδιζε τη θέαση του εσωτερικού (ΔΙΟ-347-11-15). Για τις ανάγκες της εγκατάστασης και εξαιτίας της αλλαγής της εξωτερικής όψης του κτιρίου τοποθετήθηκαν επιπλέον αναβαθμοί στη σκάλα για να δημιουργήσουν μία ομαλή μετάβαση στο διάδρομο που υπήρχε στο εσωτερικό. Καθώς ο επισκέπτης εισέρχονταν στο χώρο αντίκρυζε στο βάθος μία φωτεινή πηγή η οποία πρόβαλε έντονη ανάμεσα από δύο τοίχους. Ο λευκός διάδρομος οδηγούσε στη φωτεινή πηγή από όπου γινόταν και η εκπομπή του ήχου (ΔΙΟ-348-11-15). Ακολουθώντας τη μονοσήμαντη πορεία γινόταν αντιληπτός ο ελαφρύς κυματισμός του νερού στο δάπεδο του κτιρίου και μπορούσε κανείς να ακούσει πιο καθαρά τον ήχο μέσα στο χώρο. Ο διάδρομος δεν έφτανε έως στη φωτεινή πηγή, αλλά πριν το σημείο που θα τη συναντούσε, η πορεία έκλινε αναγκαστικά προς τα δεξιά με μία στροφή του διαδρόμου σε ορθή γωνία (ΔΙΟ-349-11-15). Κατακλυσμένος από τη λευκότητα του φωτός ο επισκέπτης μπορούσε να σταθεί ενώπιον της πηγής μέχρι να αρχίσει να ξαναπαίρνει την πορεία που είχε διαγράψει η Διοχάντη προς την έξοδο του κτιρίου για να ολοκληρώσει την επίσκεψή του στην εγκατάσταση (ΔΙΟ-350&351-11-15). Όσο απομακρυνόταν από τη φωτεινή πηγή και πλησίαζε προς την έξοδο το φως αλλά και ο ήχος γίνονταν όλο και πιο αδύναμα και ο θεατής επέστρεφε πίσω στον υπαίθριο χώρο των κήπων της Μπιενάλε της Βενετίας (ΔΙΟ-352&353-11-15).

Η Διοχάντη με την εγκατάσταση αυτή δημιούργησε με περισσότερη σαφήνεια από κάθε άλλο έργο της, αυτό που θα ονομάζαμε «χρόνο του λευκού». Είναι εκείνη η χρονική στιγμή που ο άνθρωπος έρχεται αντιμέτωπος με τη φωτεινότητα και την καθαρότητα που χαρακτηρίζει το λευκό χρώμα στο οποίο δεν μπορεί να προβάλλει ούτε να αποθέσει μνήμες, σκέψεις και εμπειρίες, αλλά αναμένει να τον κατακλύσει και να λειτουργήσει σαν μία πύλη προς το άπειρο ή το άγνωστο. Σε αυτή την εγκατάσταση η Διοχάντη εγκατέλειψε με απόφαση τις τρεις χρωματικές ζώνες και τις διαδοχές των επεισοδίων. Τήρησε τη χάραξη μίας διαδρομής για τη θέαση του λευκού με προοπτική τέτοια μέσα από την οποία οδηγεί νοητά τον θεατή στο διηνεκές.

4.9 Τα μη δημοσιευμένα έργα.

Όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, στο τέλος αυτής της καταγραφής επιλέχθηκαν και τοποθετήθηκαν κάποια πολύ συγκεκριμένα έργα τα οποία δεν υλοποιήθηκαν και κατ' επέκταση δε δημοσιεύτηκαν ποτέ και πουθενά. Στο ψηφιοποιημένο αυτό αρχείο δημιουργήθηκαν καρτέλες με το φωτογραφικό υλικό από τις μακέτες και τα σχέδια των έργων αυτών, ώστε να περιγραφούν με τον αρτιότερο τρόπο. Η σημασία τους στη γενικότερη μελέτη του έργου της Διοχάντης έχει αρκετές προεκτάσεις. Πρωτίστως αποδεικνύουν ότι τη χρονική περίοδο που η καλλιτέχνις δεν τηρεί την έντονη δραστηριότητα των δεκαετιών του 70' και 80' συνέχισε την εικαστική της σκέψη και εργασία χωρίς διακοπή. Επιπλέον, τα έργα αυτά αποτελούν δεσμούς με άλλα έργα της και γίνονται εξαιρετικά παραδείγματα μέσα από τα οποία παρατηρείται η δυνατότητα της να εξελίσσεται και να προσαρμόζει κάθε στοιχείο του έργου της ώστε να δημιουργήσει έναν σύγχρονο εικαστικό λόγο με αρτιότητα και συνέπεια.

Το Μάιο του 1997 η Διοχάντη υπογράφει και καταθέτει μία πρόταση για τη δημιουργία ενός ιδιαίτερου μνημείου αφιερωμένο στους αγνοούμενους της τουρκικής εισβολής στην Κύπρο. Στην περιγραφή της πρότασης επειδή η ίδια αντιμετωπίζει τους αγνοούμενους ως «ζωντανές» παρουσίες, δηλώνει την απόσταση του μνημείου αυτού από ένα έργο που ανεγείρεται «εις μνήμην». Η εγκατάσταση η οποία σχεδιάστηκε από την καλλιτέχνιδα περιελάμβανε 1619 κολώνες τοποθετημένες άτακτα σε ένα χώρο, κατά προτίμηση μια υψηλή γεωγραφικά θέση, πλησίον της πράσινης γραμμής. Ο αριθμός αυτός είναι ο αριθμός των ανθρώπων που αγνοούνται μετά την εισβολή του 1974. Κάθε κολώνα έχει ύψος 3,5 μέτρα και είναι κατασκευασμένη από τσιμέντο (ΔΙΟ-355-97-15). Η Διοχάντη με εκκίνηση μία προσωπική θέση απέναντι στα γεγονότα του 1974 θέλησε να δημιουργήσει ένα μνημείο όμοιο με σιωπηλή διαμαρτυρία ή μία ιεροτελεστική πομπή χωρίς εξάρσεις αλλά με αξιοπρέπεια, ικανοποιώντας, όπως σημειώνει η ίδια, την παναθρώπινη απαίτηση για Ειρήνη.

Οι κολώνες θα τοποθετούνταν χωρίς σχεδιασμό με πυκνώσεις και αραιώσεις ώστε να λειτουργούν οπτικά τόσο σε ομάδες όσο και ως μονάδες. Αποκτώντας το ιδιαίτερος προβεβλημένο ύψος των 3,5 μέτρων θα ξεχώριζαν μεν στο τοπίο όπου θα τοποθετούνταν αλλά ταυτόχρονα θα βρίσκονταν σε αρμονία με αυτό, καθώς δε θα πραγματοποιούνταν καμία ιδιαίτερη μέριμνα για την τοποθέτησή τους με βάρθρα ή άλλου είδους βάση. Η πορεία του «ομόψυχου πλήθους» από κολώνες θα είχε

κατεύθυνση και προορισμό, που δεν θα ήταν άλλος από την επιστροφή στην πατρίδα γη. Οι κολώνες αυτής της εκτεταμένης στο χώρο εγκατάστασης είχαν ως στόχο να αποκτήσουν την ψευδαίσθηση της κίνησης λόγω του αριθμού τους, αλλά και του τρόπου τοποθέτησής τους σε διάφορα ανισοϋψή σημεία του τοπίου. Η ψευδαίσθηση αυτή θα επιτεινόταν από την κίνηση του θεατή, τη συνεχή εναλλαγή του επαναλαμβανόμενου μοτίβου της κολώνας και τον μεγάλο και καθοριστικό ρόλο που μπορεί να παίζει ο φυσικός φωτισμός.

Στη μακέτα φαίνεται η διάταξη από τις κολώνες και μέσα από την προσπάθεια προσομοίωσης του περιβάλλοντος στο οποίο θα τοποθετούνταν η καλλιτέχνης προσεγγίζει εκδοχές με διαφορετικό υλικό στο έδαφος (ΔΙΟ-356-97-15) όπως είναι σαφείς και οι επιδράσεις του φωτός στο έργο (ΔΙΟ-357-97-15). Η Διοχάντη επεδίωκε να σηματοδοτήσει το τοπίο δημιουργώντας ένα μνημείο που μοιάζει με τα μεγαλιθικά μνημεία της προϊστορικής αρχαιότητας. Οι κολώνες θα μπορούσαν να παραπέμπουν στα μονολιθικά μενίρ, τα οποία στέκουν όρθια, σαν μάρτυρες μιας άγνωστης ακόμη ομολογίας για τον σύγχρονο άνθρωπο. Το πλήθος από κολώνες θα μεταμορφώνονταν στους μάρτυρες εκείνους οι οποίοι τείνουν προς τον ουρανό και θα αποτελούσαν ορθοστάτες της μνήμης και όχι επιτύμβιες στήλες.

Η σύνδεση με άλλα έργα της Διοχάντης είναι εμφανής, όχι μόνο με έργα που προηγήθηκαν χρονολογικά, όπως η εγκατάσταση στο ξενοδοχείο Intercontinental, στην έκθεση «Εικόνες που αναδύονται», επίσης η εκτενής εγκατάσταση στην Πύλη Αμμοχώστου για την έκθεση «Επτά Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι» το 1983 και το έργο για το Ολυμπιακό πάρκο της Σεούλ το 1988, αλλά και με άλλα που έπονται, όπως η εγκατάσταση στην Πνύκα το 2004. Ένα κοινό μορφολογικό στοιχείο αποτελεί η χρήση της κολώνας κυρίως ως μονάδας μέτρησης μιας δύναμης, επιμηκυμένης σε τέτοιο βαθμό που αναγκάζει τον θεατή να υψώσει το βλέμμα του ιδίως όταν προσεγγίζει το κάθε στέλεχος του έργου. Στην εγκατάσταση της Πνύκας το μέγεθος κάθε κολώνας ήταν μικρότερο και πλησιέστερο στο ανθρώπινο μέγεθος, ώστε να μπορούν να αναγνωστούν τα ονόματα των Ολυμπιονικών. Η κίνηση και στο έργο της Πνύκας αποτελούσε μέρος μίας πορείας όπως και εδώ στόχος ήταν να απλωθούν οι κολώνες στο χώρο και να δίνουν την εντύπωση ότι ακολουθούν μία ήρεμη πορεία με σταθερή κατεύθυνση.

Το πολιτικό σκηνικό ήταν ιδιαίτερα έντονο και την ίδια χρονιά την 31η Ιουλίου 1997, ο Πρόεδρος της Κυπριακής Δημοκρατίας Γλαύκος Κληρίδης και ο τότε ηγέτης

της τουρκοκυπριακής κοινότητας Ραούφ Ντενκτάς, κατέληξαν, στην παρουσία του Επικεφαλής της Αποστολής των Ηνωμένων Εθνών στην Κύπρο, σε συμφωνία για τους αγνοουμένους²²⁶. Η συμφωνία αυτή όμως δεν τηρήθηκε ποτέ.

Η πρόταση παρέμεινε δίχως υλοποίηση αλλά το 2000, τρία χρόνια μετά, η Διοχάντη επανήλθε με μία αντίστοιχη πρόταση. Αφορμή για την αναζούρωση του ενδιαφέροντός της ήταν δημοσιεύματα για τις «μητέρες του οδοφράγματος». Οι γυναίκες αυτές συνέχιζαν 26 χρόνια μετά, όπως και οι «Μητέρες του Σαββάτου» τη δική τους ειρηνική διαμαρτυρία, κρατώντας φωτογραφίες των αγνοούμενων συγγενών τους.

Η θέση της εγκατάστασης άλλαξε και αυτή τη φορά η πρόταση αφορούσε το χώρο της Πύλης Αμμοχώστου (ΔΙΟ-362-97-15). Οι 1619 κολώνες σε αυτή την εκδοχή της εγκατάστασης θα «επέστρεφαν» από την Πύλη Αμμοχώστου και όχι από κάποιο σημείο στο ανοιχτό τοπίο, πλησίον της πράσινης γραμμής. Τα υλικά και οι διαστάσεις παρέμειναν και σε αυτή την πρόταση σταθερές αλλά ο τρόπος τοποθέτησης λόγω της Πύλης θα ήταν διαφορετικός. Δηλαδή, εκτός από πορεία θα δημιουργούνταν πυκνώσεις στο χώρο της Πύλης. Σε αυτή την περίπτωση θα πραγματοποιούνταν μια εγκατάσταση με εφήμερο χαρακτήρα σε αντίθεση με την προηγούμενη πρόταση όπου το έργο είχε τη λογική να παραμείνει στο χώρο. Οι κολώνες θα καταλάμβαναν το μήκος των τειχών καθώς και το χώρο της πύλης (ΔΙΟ-364&365-97-15). Ο επισκέπτης θα είχε τη δυνατότητα να περιπλανηθεί ανάμεσα σε αυτές, ενώ οι κολώνες στο τέλος της εγκατάστασης ολοκλήρωναν τη διαδρομή τους ήδη μέσα από το αρχιτεκτονικό συγκρότημα των τειχών της Πύλης (ΔΙΟ-366-97-15).

Για ακόμη μια φορά η πρόταση παρέμεινε αποκλειστικά σε έναν σχεδιασμό επί χάρτου, καθώς οι ενέργειες για την υλοποίησή της σταμάτησαν και η συζήτηση για την εγκατάσταση έκλεισε σιωπηρά. Ομολογουμένως, η πολιτική κατάσταση ακόμη και σήμερα σχετικά με το θέμα των αγνοουμένων, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω,

²²⁶ Ήδη από το 1981 είχε συσταθεί η Δ.Ε.Α. (Διεθνής Επιτροπή Αγνοουμένων) σύμφωνα με τα σχετικά ψηφίσματα της Γενικής Συνέλευσης των Ηνωμένων Εθνών (Ψήφισμα 3450 της 9/12/1975, Ψήφισμα 32/128 της 16/12/1977, Ψήφισμα 33/172 της 20/12/1978) η οποία είχε ως αποστολή τη διερεύνηση 1468 υποθέσεων Ελληνοκυπρίων και Ελλήνων αγνοουμένων, καθώς και 502 υποθέσεων Τουρκοκυπρίων αγνοουμένων. Η εφαρμογή της συμφωνίας της 31ης Ιουλίου 1997 μεταξύ του Προέδρου Γλαύκου Κληρίδη και του Τουρκοκύπριου ηγέτη Ραούφ Ντενκτάς δεν κατέστη δυνατή επισημαίνεται στην Έκθεση του Γενικού Γραμματέα των Ηνωμένων Εθνών για την Επιχείρηση των Ηνωμένων Εθνών στην Κύπρο για την περίοδο 8 Δεκεμβρίου 1997 μέχρι 8 Ιουνίου 1998, όπου αναφέρεται σαφώς ότι «σαν αποτέλεσμα της θέσης που πήρε η τουρκοκυπριακή πλευρά, δεν επεταιύχθη πρόοδος προς την εφαρμογή της συμφωνίας της 31ης Ιουλίου 1997». πηγή διαδικτυακός κόμβος Υπουργείου Εξωτερικών Κύπρου. http://www.mfa.gov.cy/mfa/mfa2016.nsf/mfa10_gr/mfa10_gr?OpenDocument

παραμένει ιδιαίτερος τεταμένη και οι κινήσεις από πλευράς του τουρκοκυπριακού καθεστώτος είναι μηδενικές. Η τουρκική πλευρά επιπλέον δείχνει να αγνοεί τις αποφάσεις του Δικαστηρίου των Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων και τα ψηφίσματα του Συμβουλίου Ασφαλείας. Ωστόσο, η επαναλειτουργία της Δ.Ε.Α. (Διεθνής Επιτροπή Αγνοουμένων) όπως και το έντονο ενδιαφέρον το οποίο δείχνουν τα Ηνωμένα Έθνη αποτελούν θετικά ζητήματα.

Η επόμενη εγκατάσταση η οποία δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ αποτελούσε έργο για μία έκθεση με αντικείμενο την τέχνη και το περιβάλλον. Η έκθεση θα πραγματοποιούνταν το 2001 στον Άγιο Νικόλαο στην Κρήτη και είχε τον τίτλο ART MAPS. Στόχος της έκθεσης ήταν η εμπλοκή των έργων τέχνης με το δημόσιο χώρο, αλλά και με το περιβάλλον γενικότερα, είτε πρόκειται για το αστικό, είτε για το φυσικό. Η Διοχάντη περιγράφει την κατάσταση της ανθρώπινης παρέμβασης στο περιβάλλον με έντονη ανησυχία και αναφέρεται στην κακοποίηση που υπόκειται. Η πρότασή της για τη συγκεκριμένη έκθεση ήταν να διαμορφώσει τη μαρίνα του Αγίου Νικολάου με δυνατότητες επέκτασης και σε άλλους δημόσιους χώρους. Ουσιαστικά ο στόχος και η αναζήτηση του έργου της εντοπίζονταν στην επαναφορά του φυσικού τοπίου στη ζώνη ενδιαφέροντος που αναφέρθηκε παραπάνω. Η Διοχάντη μελέτησε εκτενώς την περιοχή, πραγματοποίησε μετρήσεις στο χώρο και κατέγραψε τη ζώνη αποτυπώνοντάς την και στη συνέχεια δημιούργησε μια μακέτα της περιοχής (ΔΙΟ-368-01-15). Μέσα από αυτή της τη μελέτη εντόπισε όλα αυτά τα στοιχεία που αποτελούν σπάργματα του γεωφυσικού τοπίου, το οποίο αποτελεί τη βάση για όλες τις ανθρώπινες κατασκευές, οι οποίες ωστόσο δεν δύνανται να εξαλείψουν εντελώς το φυσικό τοπίο. Με το έργο της επεδίωκε να ανακαλύψει το σημείο ισορροπίας της σχέσης ανάμεσα σε φυσικό και τεχνητό, ανατρέποντας την κατάληψη του φυσικού τοπίου από τα παράγωγα του ανθρώπινου πολιτισμού, ώστε να δημιουργήσει μια συνθήκη ευνοϊκής συμβίωσης με το φυσικό περιβάλλον. Η όλη προσπάθεια δεν ολοκληρώθηκε ποτέ επειδή οι διαδικασίες για την έκθεση έπαυσαν και το μόνο στοιχείο το οποίο έχει απομένει είναι η μακέτα που κατασκεύασε η Διοχάντη για τη μαρίνα της πόλης του Αγίου Νικολάου.

Για το ανωτέρω έργο η Διοχάντη θα λειτουργούσε με την λογική που είχε ακολουθήσει στα έργα εκείνα όπου το φως, που δεν ήταν άλλο από το λευκό χρώμα του φόντου, αναδεικνύονταν ανάμεσα από τις πυκνές μαύρες πινελιές. Εγκαταστάσεις στις οποίες παρατηρούνται χαρακτηριστικά τέτοιας εκδοχής ήταν στην ατομική έκθεση «Ανέλιξις», στο έργο της έκθεσης «EMERGING IMAGES / Europalia '82 - Hellas» και

σε αρκετά χαρακτηριστικά της έργα. Η Διοχάντη επεδίωκε να αναζητήσει την αλήθεια και την καθαρότητα του φυσικού τοπίου στα σημεία που μπορούσε ακόμη να είναι διακριτό και να το προβάλλει με μία ενισχυμένη δυναμική. Δεν επρόκειτο για μία ανάπλαση, αλλά για την εφαρμογή μιας πρακτικής με βάση τη συμβίωση του φυσικού τοπίου και του δημιουργημένου από τον άνθρωπο αστικού τοπίου, χωρίς να ακυρώνει, κατ' ανάγκη, στοιχεία του τελευταίου. Βασική επιδίωξη ήταν να τηρηθεί μία τάξη και μία ισορροπία στην εικόνα που είχε παραχθεί στη μαρίνα του Αγίου Νικολάου και σε επόμενο στάδιο να εφαρμοστεί και σε άλλες ζώνες της πόλης. Αυτή την ισορροπημένη εικόνα επεδίωξε και πέτυχε το 2010 στο παλιό ελαιουργείο της Ελευσίνας για την εγκατάσταση της και για το λόγο αυτό η ίδια η καλλιτέχνης απομάκρυνε συσσωρευμένες απορριμάτων, έκανε επανάχρηση υλικών που είχαν βρεθεί επί τόπου, εκμεταλλεύτηκε υπάρχουσες δομές και βέβαια, μετά την παρουσίαση του έργου, ο χώρος επανήλθε στην προηγούμενη του κατάσταση, με σαφείς βελτιώσεις και χωρίς φθορές ή παρεμβάσεις από την τποποθέτηση των μερών της εγκατάστασης. Επιπλέον, η Διοχάντη για την υλοποίηση αυτού του έργου υπολόγιζε τη σύμπραξη, συμμετοχή και συνεργασία ομάδας ειδικών που θα απαρτίζονταν από την ίδια την εικαστικό, αρχιτέκτονες, τοπογράφους, πολεοδόμους της περιοχής αλλά και αυτούς που εργάζονταν σε δημοτικούς και κρατικούς φορείς.

Τελευταία από τις εγκαταστάσεις που δεν πραγματοποιήθηκαν και δε δημοσιεύτηκαν ποτέ είναι ένα έργο για την έκθεση «Μεγάλη Αναταραχή, 5 Ουτοπίες στο '70, λίγο πριν - λίγο μετά»²²⁷ η οποία διοργανώθηκε και παρουσιάστηκε στο πλαίσιο της θητείας της Πάτρας ως Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης το 2006. Η Διοχάντη για τη συμμετοχή της σε αυτή την έκθεση, μετά την πρόσκληση από την πλευρά της επιμέλειας, σχεδίασε ένα έργο για το χώρο στον οποίο θα εξέθετε, μία πρακτική η οποία παρατηρήθηκε και αναλύθηκε εκτενώς σε προηγούμενα κεφάλαια. Με τον τρόπο αυτό μελέτησε τον εκθεσιακό χώρο και εκτίμησε την καταλληλότερη θέση για τη δημιουργία μιας εγκατάστασης, η οποία είχε σαφείς αναφορές σε εκείνη την καλλιτεχνική πρακτική που ξεκίνησε τη δεκαετία του 1970 με τα έργα προοπτικής, όπως η εγκατάσταση που παρουσιάστηκε στην ατομική της έκθεση στην αίθουσα τέχνης Δεσμός, τα χαρακτηριστικά με τους χώρους σε γεωμετρική προοπτική και τις εγκαταστάσεις των εκθέσεων «Avanguardia e Sperimentazione, 1978 Punti

²²⁷ Επιμέλεια Θανάσης Μουτσόπουλος

Interrogativi di Riferimento» στην γκαλερί Civica και στο Magazzini del Sale αλλά και το 1981 στη Nieuwe Kerk στο Άμστερνταμ στην έκθεση «GRIEKS FESTIVAL - Greek Contemporary Art». Με τον τρόπο αυτό, στην είσοδο του εκθεσιακού χώρου, ο οποίος ήταν το εργοστάσιο Λαδόπουλος, σχεδίασε μία σειρά από ανοιχτά τελάρα, από πλαίσια τοποθετημένα με τρόπο τέτοιο που εκμεταλλευόταν την προοπτική και δημιουργούσε ψευδαίσθηση. Όπως διακρίνεται και από τη φωτογραφία της μακέτας (ΔΙΟ-371-06-15) οι ομοιότητες είναι εμφανείς με τις εγκαταστάσεις στο Magazzini del Sale και κατόπιν στη Nieuwe Kerk. Η Διοχάντη αποφάσισε να μελετήσει και να εκτελέσει την εκδοχή ενός έργου που σχετιζόταν τόσο με τη δεκαετία αναφοράς της έκθεσης, όσο και της δικής της καλλιτεχνικής πορείας. Το έργο θα είχε τη δυνατότητα να μεταμορφώσει το χώρο έξω από την είσοδο του εργοστασίου με τα λιτά και οικονομημένα μέσα που χρησιμοποίησε για μία από τις εικαστικές κατακτήσεις της κατά τη δεκαετία του '70. Το έργο δεν κατασκευάστηκε και δεν παρουσιάστηκε στην έκθεση και αντί αυτού η Διοχάντη συμμετείχε παρουσιάζοντας σχέδια και μακέτες από τις παρακάτω εκθέσεις, «Τέχνη και Αρχιτεκτονική» στην XII Biennale του Σάο Πάολο το 1973, ατομική έκθεση στην Αίθουσα τέχνης Δεσμός.

4.10 Ο χρόνος του μαύρου και του λευκού.

Από τα τέσσερα χρώματα - από αυτά τα λευκά τη μήλια γη, από τα κίτρινα την αττική ώχρα, από τα κόκκινα το σινωπικό του Πόντου και από τα μαύρα το «ατραμέντουμ» - ο Απελλής, ο Αετίων, ο Μελάνθιος και ο Νικόμαχος, οι ενδοξότατοι αυτοί ζωγράφοι, έκαναν τα αθάνατα εκείνα έργα.

Τώρα που το πορφυρό μεταφέρθηκε στους τοίχους και η Ινδία προμηθεύει τον βούρκο των ποταμών και το αίμα των φιδιών και των ελεφάντων της, η ζωγραφική έχει χάσει πια τη δόξα της. Και ο λόγος είναι γιατί, όπως το είπαμε και πιο πάνω, τώρα εκτιμούν την υλική και όχι την πνευματική αξία των πραγμάτων.²²⁸

Ο Πλίνιος παρατηρεί τη στροφή στην ποιότητα των πρωταρχικών υλικών για τη ζωγραφική και όσο αυτή εκπίπτει, αντιλαμβάνεται την απουσία της πνευματικότητας σε αυτή την εικαστική πράξη. Μέσα από αυτή του την παρατήρηση είναι ιδιαίτερα

²²⁸ Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής XXXII

ενδιαφέρουσα η αναφορά στην κυρίαρχη τετραχρωμία, η οποία παρέμεινε ως βάση της ζωγραφικής, διασχίζοντας τους ελληνορωμαϊκούς χρόνους και συνέχισε κανονικά κατά τη διάρκεια του μεσαίωνα, ενώ αργότερα χαρακτήρισε και τη βυζαντινή τέχνη. Η τετραχρωμία αποτέλεσε τόσο τον ορισμό των απλών χρωμάτων, δηλαδή του λευκού, του κίτρινου, του κόκκινου και του μαύρου, όσο και το μέσο έκφρασης ενός υψηλόφρονου πολιτισμού. Διακρίνεται για το μέτρο, την κοσμιότητα και την ευπρέπεια, υπερβαίνοντας τα όρια της απλής αισθητικής επιλογής, καθιστάμενο έκφραση ευγένειας και στοχασμού. Ο Εμπεδοκλής τα χρώματα της τετραχρωμίας τα θεωρεί κύρια και πρωταρχικά ενώ παράλληλα πιστεύει πως σχετίζονται με τα στοιχεία που παράγουν και τα υπόλοιπα χρώματα²²⁹.

Στην αντίληψη της τετραχρωμίας το κόκκινο είναι ένα χρώμα ζωηρό το οποίο διατηρεί την ένταση σε ένα χώρο μιας συνειδητής ηπιότητας. Είναι εκείνο το ερυθρό που διήνυσε μία επισφαλή πορεία για να αναγορευθεί σε χρώμα της εσωτερικής πάλης και του πόθου για ανέσπερη αιωνιότητα. Χρώμα αυτόνομο, προσδιορίζει το περιβάλλον του και συνιστά το μέτρο των ζωγραφικών επιφανειών, οι οποίες χαρακτηρίζονται από τις τετραχρωμικές εντυπώσεις, ενώ παράλληλα εναρμονίζει τη φωτεινότητά του προς τις αμβλείες επιλογές. Το κίτρινο παρουσιάζεται αφομειωμένο από το λευκό, όπου στην ελληνική αντίληψη συγγενεύει με τους απαλούς τόνους που πολλές φορές συνυπάρχουν, αποδίδοντας εκδοχές λάμψης, αισθητά πιο ήπιες. Το λευκό είναι συνώνυμο με την απόλυτη φωτεινότητα και την ολοκληρωτική αίγλη καθώς ικανοποιεί την πανάρχαια αναγωγή στο επέκεινα και στο θείο. Αισθητικά μειλίχιο και σιωπηρό προβάλλει μία εσώτατη αυτάρκεια και μία ουσιαστική ευγένεια. Στις κλίμακες της χαμηλής φωτεινότητας βρίσκεται το μαύρο, ο χρωματικός αντίποδας του λευκού. Το μαύρο τηρεί τις ισορροπίες των λάμψεων και χαρακτηρίζεται από την απουσία κάθε χρωματικής αντίληψης.

Η Liz James στο βιβλίο *Light and colour in the Byzantine art* παραθέτει τις ερμηνείες των χρωμάτων μαζί με επιλεγμένες αναφορές από την αρχαία ελληνική γραμματεία, στοιχεία που αντλεί από το μεγάλο ερμηνευτικό λεξικό Liddell & Scott και το *Dictionnaire historique de la terminologie optique des Grecs* του Charles Mugler. Το ειδικό ενδιαφέρον εδώ εντοπίζεται τόσο στα χρώματα της τετραχρωμίας αλλά και στο γκρι, τα οποία εμφανίζονται σταθερά στο έργο της Διοχάντης.

²²⁹ Liz James, *Light and colour in the Byzantine art*, Oxford, 1996, σελ. 52

Έρυθρός, είναι το χρώμα το οποίο χρησιμοποιείται για να περιγράψει κατά κανόνα το αίμα, από το οποίο φαίνεται να αντλείται το γενικότερο νόημά του. Ο ρόλος του κόκκινου χρώματος είναι ξεκάθαρα πρωταρχικής σημασίας.

Λευκός, φως/φωτεινός, καλύπτει κάθε απόχρωση από το χιόνι μέχρι τη σκόνη. Προτείνεται η ετοιμολογική συγγένεια με το λατινικό *lux*, καθώς φαίνεται να υπάρχει κοινή ρίζα, η οποία απαντά σε κυρίαρχη χρήση από τον Όμηρο. Περιγράφει τα μαλλιά, τα αστέρια, τις ρίζες και το χρυσό. Τρεις ακόμη εκδοχές ανάγνωσης είναι οι ακόλουθες: ό,τι εκπέμπει ή αντανακλά το φως, η διαφάνεια μέσω της οποίας επιτρέπεται να περάσει το φως και το αντικείμενο με λευκό χρώμα.

Μέλας, μαύρος/σκοτεινός, το λήμμα αυτής της λέξης δεν προβληματίσε ούτε αμφισβητήθηκε ποτέ και παρέμεινε σταθερό από την Ομηρική περίοδο. Ακόμη, συχνά αποδίδονταν στο νερό, το δέρμα των ανθρώπων, τα σύννεφα, το θάνατο και το χαρακτήρα κάποιων προσώπων, αναφερόταν στο σκότος ή αλλιώς και σε αυτό που στερούσε το φως.

Φαίός, μια ανάμειξη που προκύπτει από το λευκό και το μαύρο, οπότε και συμπεραίνουμε ότι δεν είναι άλλο από το γκρι χρώμα. Χρησιμοποιείται σε μερικές περιπτώσεις ως το χρώμα που αναιρεί, καταργεί ή εξουδετερώνει το μαύρο και το άσπρο. Εντοπίζεται στις εκφάνσεις της λύπης και του πένθους και για να περιγράψει τραχείς ήχους.

Απόλυτα κυρίαρχα χρώματα βέβαια για τη ζωγραφική ορίζονται από τη φιλοσοφία το λευκό και το μαύρο. Για τον Πλάτωνα αποτελούν τα δύο άκρα μιας γραμμικής κλίμακας, με το κόκκινο και το λαμπρό να λειτουργούν στη μέση της κλίμακας ως καταλύτες της δημιουργίας των άλλων χρωμάτων μέσα από προσμίξεις.²³⁰ Κάθε χρώμα προκύπτει από τις αναλογίες του λευκού και του μαύρου και αυτό συμβαίνει γιατί πίστευε πως είναι και ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί η ανθρώπινη όραση. Κοντινή είναι η προσέγγιση του Αριστοτέλη ο οποίος προτείνει ότι τα χρώματα προκύπτουν από την ταυτόχρονη παράθεση από μικρές τελείες λευκού και μαύρου χρώματος, τόσο μικρών που δεν είναι διακριτές στο ανθρώπινο μάτι²³¹. Επιπλέον, οι

²³⁰ Τιμαίος 68 a

²³¹ Περί αισθήσεως και αισθητών 437

στωικοί φιλόσοφοι θεωρούσαν θεμελιώδη τα δύο αυτά χρώματα και ταυτίζανε το λευκό με το φως και το μαύρο με το σκοτάδι.²³²

Η επίδραση και ο χειρισμός του φωτός απασχόλησε τη ζωγραφική και οι προσπάθειες έγιναν πιο έντονες την περίοδο της Βυζαντινής τέχνης στην Ανατολή και της Αναγέννησης στη Δύση. Οι πηγές του φωτός είναι δύο, η μία είναι εσωτερική και προκύπτει, όπως περιγράφηκε παραπάνω, από τα χρώματα και η άλλη είναι η εξωτερική πηγή, το φυσικό φως. Τόσο τα πραγματικά όσο και τα διακοσμητικά στοιχεία που θα εντυπωσίαζαν τον θεατή των έργων έπρεπε να εναρμονιστούν και να ισορροπήσουν μέσα από την κατανόηση της επίδρασης του φυσικού φωτός. Αυτό όριζε τη δομή της αφήγησης του έργου, όμως αργότερα ιδίως με τα ψηφιδωτά, ξεκίνησαν να εκμεταλλεύονται πιο έντονα το φυσικό φως, καθώς το αντανακλούσαν οι λευκές και χρυσές ψηφίδες με τις κοίλες επιφάνειές τους. Εκτός από τη λαμπρότητα και την πολυτέλεια η λάμψη και η επιλογή του λευκού εξυπηρετούσαν είτε μια τελεολογική αντίληψη, είτε μία ιδεολογική, ίσως και μία εννοιολογική αντίληψη. Κάθε χρώμα τοποθετούνταν με έναν σκοπό ολοκληρώνοντας την αφήγηση και ισορροπώντας τη σύνθεση, αλλά ήταν και ένα σύμβολο που όπως είδαμε και στις αναλύσεις των όρων των χρωμάτων, αυτά υπήρξαν φορείς αρκετών εννοιών, ιδίως στο πέρασμα των χρόνων της ζωγραφικής τέχνης.

Ο Πλίνιος σημειώνει τη μεμονωμένη χρήση των χρωμάτων με την παρακάτω αναφορά:

Στη δεύτερη φάση χρησιμοποιούν τα χρώματα το καθένα ξεχωριστά, εξ'ού και αυτό το είδος της ζωγραφικής το ονόμασαν «μονοχρώματον» όταν είχαν ανακαλύψει πιο περίπλοκες μορφές. Η μονοχρωματική ζωγραφική διατηρείται ακόμη και τώρα.²³³

Ο Πλάτων στο Φίληβο παρουσιάζει μέσα από έναν διάλογο μεταξύ του Σωκράτη, του Πρώταρχου και του Φίληβου την άποψή του πρώτου για τις ηδονές και αναφέρεται στην απόλαυση που προσφέρουν οι αμιγείς ηδονές. Ανάμεσα σε αυτές συγκατελέγει την ομορφιά των σχημάτων, αυτών δηλαδή που προκύπτουν από μία ευθεία γραμμή, ή την περιφέρεια του κύκλου, και μάλιστα όσο στέρα γίνονται με κανόνες και γωνίες, καθώς και με ωραία χρώματα του ίδιου τύπου, που προκαλούν

²³² Liz James ο.π. σελ 61

²³³ Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής V

ευχαρίστηση, επιπλέον και τους ομαλούς και ευκρινείς ήχους, οι οποίοι αφήνουν μια καθαρή μελωδία.²³⁴ Η αιτία είναι ότι οι απολαύσεις που προκύπτουν από αυτές τις κατηγορίες σχημάτων, χρωμάτων και ήχων είναι σύμφυτες μέσα τους και δεν είναι το αποτέλεσμα σύγκρισης με κάτι άλλο. Αυτό δικαιολογεί την επιλογή της μονοχρωμίας, όπως την αναφέρει ο Πλίνιος «*μονοχρώματον*», το οποίο ανήκει σε μια ζωγραφική αντίληψη ισχύουσα σε ένα σύγχρονο του Πλινίου, όσο και δικό μας, τώρα. Είναι αρκετά τα παραδείγματα κινημάτων που εντοπίζονται στην ιστορία της τέχνης τα οποία υποστήριζαν, κάτω από διαφορετικές προσεγγίσεις και θεωρίες, το καθαρό χρώμα, όπως και περιπτώσεις μεμονωμένων καλλιτεχνών οι οποίοι επέλεξαν τη μονοχρωματική ζωγραφική.

Μία τέτοια περίπτωση είναι η Διοχάντη, μία καλλιτέχνις των αμιγών απολαύσεων, των ευθείων γραμμών, των σχημάτων με κανόνες και των καθαρών χρωμάτων. Η επιλογή της μονοχρωμίας έγινε μετά την πρώτη σειρά έργων όπου κυριαρχούσε το μαύρο χρώμα. Ήταν θέμα χρόνου να εμφανιστεί και να ξεκινήσει με αυστηρή γεωμετρία να χωρίζει τις επιφάνειες και να εντάσσει σχήματα τα οποία παρουσίαζαν αποκλειστικά ένα χρώμα. Το κόκκινο ισορροπούσε τις συνθέσεις και όπως αναφέρθηκε παραπάνω είναι ένα χρώμα που χαρακτηρίζει την αιώνια πάλη. Ο Luciano Marziano εντοπίζει στην παρουσία του κόκκινου χρώματος την ίδια την καλλιτέχνιδα και είναι ένα κόκκινο χι που διέγραψε τα τελάρα της εγκατάστασης στην Μπιενάλε νέων στο Παρίσι το 1973. Η Διοχάντη δείχνει να κατανοεί την τετραχρωμία και φέρει την παράδοση, αλλά και τη φιλοσοφία η οποία σχετίζεται με τα χρώματα στο έργο της. Δεν είναι τυχαίο πως τοποθετεί ανταγωνιστές στις συνθέσεις της το λευκό και το μαύρο και πως το λευκό είναι μία συνεχής αναζήτηση του φωτός και το μαύρο μια βύθιση στο σκότος.

Η πορεία της δημιουργίας ξεκίνησε από το σκοτάδι όπως συμβαίνει σε κάθε γέννηση, αν αναλογιστεί κανείς ότι στο εσωτερικό του ανθρώπινου σώματος δε φτάνει το φως και πως η μήτρα είναι ένα όργανο για την κύηση και την προστασία του εμβρύου που το διαφυλλάσσει μέχρι να είναι έτοιμο να βγει στο φως. Η σχέση λοιπόν του ανθρώπου με το σκοτάδι είναι καταγωγική και η σχέση με αυτό που κρύβεται μέσα στο σκοτάδι είναι εξίσου βαθιά στο παρελθόν του ανθρώπινου είδους ήδη από την εποχή που επιλέγει για πρώτη του κατοικία τα σπήλαια. Επιπλέον έχει συνδυαστεί

²³⁴ Φίληβος 51c-d

άρρικτα με τον φόβο και την πεποίθηση ότι κάτι ζει μέσα σε αυτό και αναμένει κάποιος κοιτώντας το σκοτάδι κάτι να συμβεί. Το μαύρο ενέχει όλες τις πιθανότητες της ανθρώπινης κατάστασης, αποτελεί μία συνθήκη του τίποτα, την οποία όταν αντιμετωπίζουν οι άνθρωποι τείνουν να γεμίζουν κυρίως με ζητήματα δικά τους προσωπικά και αυτό αποτελεί μια αναπόφευκτη πράξη. Αυτή τη συγκεκριμένη στιγμή περιγράφει και το μαύρο της Διοχάντης, αποκαλύπτοντας το χρόνο του μαύρου, το διάστημα δηλαδή που στέκεται ένας άνθρωπος μπροστά στο σκοτάδι και είτε το μετατρέπει σε αποθέτη, μια αποθήκη σκέψεων ή συναισθημάτων, όπου και τα αφήνει να παραμείνουν κρυμμένα είτε, σε άλλη περίπτωση, λειτουργεί με αναγωγές, αντλώντας μνήμες σχετικές με αυτό το χώρο που παραμένει εν κρυπτώ.

Η γη αδιαμφισβήτητα όμως είναι ένας πλανήτης που εντοπίζεται μέσα στην ατμόσφαιρα του ήλιου και κατά συνέπεια, ένας τόπος που κατακλύζεται από το φως. Το αστέρι του πλανητικού μας συστήματος είναι το πιο λαμπερό κοντινό στη γη αστέρι και το φως του φτάνει σε αυτήν σε περίπου οκτώ λεπτά ορίζοντας τη ζωή πάνω στον πλανήτη. Η έκλειψη του ηλίου προκαλούσε τρόμο και προμήνυε μόνο δεινά. Αυτή η κύρια πηγή φωτός για χρόνια παρέμενε άγνωστη στον άνθρωπο και για το λόγο αυτό θεοποιήθηκε.

Η εικαστική πορεία της Διοχάντης χαρακτηρίζεται από τη διαρκή αναζήτηση του φωτός το οποίο στο έργο της γίνεται έντονο μέσα από την κυρίαρχη θέση που αποδίδεται στο λευκό. Το λευκό εξ ορισμού στη ζωγραφική, όπως σημειώθηκε παραπάνω, είναι το φως και είτε το εκπέμπει είτε το αντανακλά και σχετίζεται πάντα με το επέκεινα, δηλαδή το πέρα και το μακριά από αυτή τη ζωή, τη μεταφυσική συνθήκη ή τη μεταθάνατο ζωή.

Αντίστοιχα, λοιπόν, με το χρόνο του μαύρου, η Διοχάντη μελέτησε και απομόνωσε το χρόνο του λευκού. Σε αντίθεση με το σκοτάδι ο άνθρωπος δε δύναται να προβάλει σκέψεις ή συναισθήματα, παραμένει ανίκανος να ανακαλέσει εμπειρίες και να κάνει αναγωγές ενώπιον ενός λευκού φωτός, ιδιαίτερα όταν η φωτεινότητα του είναι εξαιρετικά έντονη. Η Διοχάντη φέρνει μπροστά στο έργο της το θεατή τον οποίο τον επαναφέρει στο σημείο μηδέν, τη στιγμή μάλιστα που όλα διαγράφονται από το φως καθώς γίνεται η έξοδος από το σκοτάδι, τη στιγμή που περιγράψαμε στο έργο της Ελευσίνας όπου αναδύεται στη γη, τον Πάνω Κόσμο, η Περσεφόνη, κάθε άνοιξη που είναι η στιγμή κάθε γέννησης όπως και κάθε άφιξης σε ένα νέο και άγνωστο περιβάλλον. Ο ρομαντικός γερμανός ζωγράφος Otto Runge το 1810 παρουσίασε τη

Farbenkugel - χρωματική σφαίρα - ένα τρισδιάστατο χρωματικό μοντέλο αποδωσμένο με το σχήμα της σφαίρας, ώστε να εξηγήσει την αρμονία των χρωμάτων.²³⁵ Η επαναστατική του προσέγγιση βασιζόταν στη μελέτη των αποχρώσεων και όριζε ως κυρίαρχα χρώματα το κόκκινο, το μπλε και το κίτρινο. Σε αυτό το χρωματικό φάσμα είδε το απλό, καθαρό σχήμα της αγίας τριάδας, ενώ σε ένα γράμμα του αναφέρει πως το λευκό και το μαύρο δεν τα θεωρεί χρώματα, καθώς το λευκό είναι η καλοσύνη και το μαύρο είναι το κακό.²³⁶ «Licht oder Weiss ist Gott», το φως ή το λευκό είναι ο θεός, είναι μια φράση του Otto Runge η οποία παρουσιάζει το μέγεθος της μεταφυσικής δύναμης που απέδιδε στο λευκό.

Όσον αφορά την περίπτωση της Διοχάντης το λευκό αρχικά στα έργα της γεωμετρικής αφαίρεσης βρίσκονταν στις επιφάνειες των σχημάτων ή λειτουργούσε ως φόντο. Αργότερα αναδύθηκε μέσα από τις σκουρόχρωμες επιφάνειες ως φωτεινές ζώνες στα έργα της. Στη συνέχεια το χρησιμοποίησε ως ύλη στην απομίμηση του μαρμάρου, σε επόμενα έργα επέλεξε το ίδιο το λευκό μάρμαρο, ενώ παράλληλα κατασκεύασε αφηρημένους όγκους σε λευκό χρώμα με τους οποίους ολοκλήρωνε την αφήγηση στις εγκαταστάσεις της. Η χρήση του λευκού με ύλη έγινε πιο συγκεκριμένη όταν μιμήθηκε αρχιτεκτονικά μέλη, ενώ στις δύο μεγάλες εγκαταστάσεις το λευκό λειτούργησε ως φως, στην Ελευσίνα στην τελική εκτυφλωτική επιφάνεια της διαδρομής και στη Βενετία ως μια δέσμη φωτός η οποία πήγαζε από ένα μεγάλο άνοιγμα στο βάθος της εγκατάστασης. Σταδιακά η Διοχάντη επέστρεψε στην παρουσίαση του λευκού, που είναι φως στην πρώτη και κύρια φύση του, ως αντίληψη δίχως ύλη. Το μεγαλύτερο μέρος του έργου της Διοχάντης²³⁷ χαρακτηρίζεται από αυτό το δεδομένο της άυλης ύλης.

²³⁵ Ph. O. Runge, *Farbenkugel*, Hamburg, Perthes, 1810, σελ. 67.

²³⁶ H. Matile, *Die Farbenlehre Phillip Otto Runges*, δεύτερη έκδοση, Munich 1979, σελ 34.

²³⁷ Από το σύνολο του έργου της απομένουν κυρίως έργα ζωγραφικά, μεταξοτυπίες, μέρη των εγκαταστάσεων, τα οποία δεν αποτελούν στελέχη προς μια μελλοντική «συναρμολόγηση» επανέκθεσης του έργου, ορισμένες μακέτες, σχέδια και κατόψεις και αρχειακό υλικό. Επιπλέον από τα έργα μιας εικαστικής πορείας ετών δεν υπάρχουν ούτε οι ενδεχόμενοι τίτλοι έργων, καθώς στη συντριπτική τους πλειονότητα τα έργα δεν έφεραν τίτλο.

Συμπεράσματα

Το συγκεκριμένο αρχείο παρουσίασε τη συνολική εικόνα του έργου μιας εξαιρετικά σημαντικής εικαστικού, έργο το οποίο παρέχει με τον ιδανικότερο τρόπο τα στάδια της μετάβασης από τη ζωγραφική σε εκείνο το είδος της εικαστικής έκφρασης που έμεινε ανώνυμο στην Ελλάδα για αρκετό χρόνο και που προσεγγίστηκε δειλά από τη θεωρία πολύ αργότερα από την εμφάνισή του, δηλαδή την εγκατάσταση. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω οι όροι που χρησιμοποιήθηκαν για να περιγράψουν την εγκατάσταση αποτέλεσαν προσπάθειες προσαρμογής του νέου αυτού είδους στα ήδη γνώριμα είδη με πιο συχνή την απόδοση των έργων στη γλυπτική, την κατεξοχήν τρισδιάστατη τέχνη.

Στις 371 καρτέλες καταγραφής εντοπίζονται ζωγραφικά έργα, γλυπτά, σχέδια και χαρακτηριστικά με τα οποία συμμετείχε σε εκθέσεις κυρίως χαρακτηριστικής καθ' όλη τη διάρκεια της πορείας της και αυτά αποτελούσαν ιδιαιτέρως σημαντικό κομμάτι του έργου της, το οποίο γεμίζει κενά βοηθώντας στην πιο ολοκληρωμένη κατανόηση της εξέλιξης της εικαστικής διαδρομής της καλλιτέχνιδος και βέβαια οι εγκαταστάσεις, οι οποίες αποτέλεσαν τις συμμετοχές της σε σημαντικά εικαστικά γεγονότα. Επιπλέον συμπεριλήφθηκαν έντυπα που συνόδευαν τις εκθέσεις, κατάλογοι και προσκλήσεις, των οποίων ο γραφιστικός σχεδιασμός ανήκει στην ίδια, προσχέδια, κατόψεις εκθεσιακών χώρων στους οποίους εξέθεσε, μακέτες, λίστες έργων με τις διαστάσεις αλλά και περιγραφές των υλικών όπως και φωτογραφικά ντοκουμέντα από την προετοιμασία, το στήσιμο και την απεγκατάσταση των έργων.

Η Διοχάντη ξεκίνησε να εκθέτει το 1966 και το έργο της παρουσιάστηκε τόσο στο εξωτερικό όσο και στην Ελλάδα σε ομαδικές και ατομικές εκθέσεις. Συμμετείχε σε μεγάλες διοργανώσεις εκπροσωπώντας αρκετές φορές την Ελλάδα, συνεργάστηκε με γκαλερί σε διάφορες χώρες του κόσμου, τα έργα της βρέθηκαν σε μεγάλες αγορές έργων τέχνης, όπως στη FIAC στο Παρίσι (ΔΙΟ-213&214-85-15/ΔΙΟ-240&241-86-15) αλλά και σε ιδιωτικές συλλογές, όπως τη συλλογή Εμφιετζόγλου (ΔΙΟ-291&293-06-15) και Δάκη Ιωάννου (ΔΙΟ-167&168-82-15). Κάθε εικαστική της συμμετοχή χαρακτηρίζονταν από συνέπεια, τόσο ως προς το ίδιο το έργο που παρουσίαζε, όσο και ως προς τη διαδικασία παραγωγής του καθιστώντας το προϊόν προσεκτικής μελέτης. Το αρχείο δίνει τη δυνατότητα να παρατηρηθεί ο σταθερός «βηματισμός» στην πορεία της εξέλιξης της εικαστικής της διαδρομής μέσα από τις σημαντικές στιγμές για την πορεία

ενός καλλιτέχνη, όπως επί παραδείγματι είναι οι ατομικές εκθέσεις και οι συμμετοχές σε διεθνείς διοργανώσεις, αλλά και αυτές που θεωρούνται, πολλές φορές λανθασμένα, λιγότερο σημαντικές όπως οι συμμετοχές σε ομαδικές εκθέσεις σε εμπορικές γκαλερί με έργα περιορισμένων διαστάσεων αλλά και αγορές τέχνης. Οι απαιτήσεις των πρώτων είναι αναμφισβήτητα μεγαλύτερες, αλλά όπως αποδεικνύεται από την ενδελεχή παρατήρηση του αρχείου, κάθε ευκαιρία για παραγωγή και έκθεση ενός έργου αποτελεί πάντα μέρος της ίδιας διαδικασίας που έχει τη δυνατότητα να ανταποδώσει στον καλλιτέχνη ζητήματα που αφορούν την προσωπική του έρευνα και την εξέλιξη του συνολικού του έργου.

Κατά την παρουσίαση και περιγραφή του έργου μέσα από τις καρτέλες καταγραφής τηρήθηκε χρονολογική σειρά. Σε αυτό το σημείο όμως είναι χρήσιμο να την παραβεί κανείς στο ελάχιστο, κάνοντας «άλματα» στο χρόνο, ώστε να γίνουν πιο ευδιάκριτοι οι δεσμοί των έργων και οι νοηματικοί συσχετισμοί. Στόχος είναι να συνδεθούν ορισμένα έργα μεταξύ τους και να ενισχυθεί η αντίληψη ότι αποτελούν ένα καλά οργανωμένο σύνολο. Τέτοιοι συσχετισμοί παρατηρούνται και παραπάνω, καθώς κρίθηκαν αναπόφευκτοι για την ορθότερη κατανόηση των καταγωγών κάθε έργου.

Στα πρώτα ζωγραφικά έργα της Διοχάντης κυριαρχεί το σκοτάδι. Πάνω στις σκουρόχρωμες επιφάνειες κατασκευάζει τις συνθέσεις της, μέρη των οποίων χάνονται στο μαύρο υπόβαθρο, ενώ άλλα ξεπροβάλλουν δυναμικά. Το μαύρο από κυρίαρχο χρώμα μοιράστηκε αργότερα με το λευκό και το κόκκινο στις επιφάνειες των έργων, αλλά παρέμεινε βασικό στοιχείο της καλλιτεχνικής της πρακτικής όπως φαίνεται μέσα από τα χαρακτηριστικά ή το τμήμα της εγκατάστασης στην αίθουσα τέχνης Δεσμός στον υπόγειο χώρο, τη ζώνη της «Ανέλιξης» και των εγκαταστάσεων που ακολούθησαν τα επόμενα χρόνια σε Ιταλία και Μαγιόρκα, τη σκοτεινή ζώνη στην εγκατάσταση στο παλιό ελαιουργείο της Ελευσίνας και τον τρόπο με τον οποίο συναγωνίζεται το λευκό στα έργα των εκθέσεων «Αθήνα Τόπος Δημιουργίας - Δημιουργία τόπου», «EMERGING IMAGES / Europalia 82 - Hellas», «Εικόνες που αναδύονται» και «Επτά Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νεο ταξίδι», στην Πύλη Αμμοχώστου. Τα πρώτα έργα εκτιμώνται ως ιδιαίτερος σημαντικός και αποδεικνύουν το γεγονός ότι αποτέλεσαν και αποτελούν βάση για αρκετά έργα στη συνέχεια διότι παρέχουν μια συμπαγή δομή πάνω στην οποία στηρίζεται η εικαστική σκέψη της Διοχάντης.

Η επόμενη σειρά έργων ήταν αυτή που απελευθέρωσε την καλλιτέχνη δίνοντάς της την ώθηση να ορίζει η ίδια τον χώρο στον οποίο κάθε φορά εκθέτει. Οι

ζωγραφικές συνθέσεις που συγκρότησαν τις εγκαταστάσεις στη γκαλερί AL 2 στη Ρώμη, έπειτα στην γκαλερί Astor στην Αθήνα, όπως και στην γκαλερί Oggetto στην Caserta, οι οποίες τοποθετήθηκαν σχετικά με τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό του χώρου, αλλά παρανέβησαν τους αποδεκτούς όρους της ορθότητας ή της κανονικότητας μιας παρουσίασης ζωγραφικών έργων. Η Διοχάντη ακύρωνε τον αρχικό σχεδιασμό αυτών των χώρων τοποθετώντας μέρη των συνθέσεων στην οροφή και στο δάπεδο, όπως επίσης συνέχιζε την επαλληλία των έργων κάποιων συνθέσεων περνώντας από τον ένα τοίχο στον άλλο συμπεριλαμβάνοντας τη γωνία τους, καλλυμένη πλέον από τις ζωγραφικές επιφάνειες. Με τον τρόπο αυτό επανασχεδίαζε το χώρο δημιουργώντας νέα δεδομένα για αυτόν. Από αυτές τις εγκαταστάσεις θα προκύψει το έργο της Μπιενάλε στο Σάο Πάολο και αυτή τη κύριαρχη αντίληψή θα χαρακτηρίζει κάθε νέα της εγκατάσταση, στην οποία θα προσθέτει πάντα ένα νέο στοιχείο, καθιστώντας την ξεχωριστή, όπως για παράδειγμα στην αίθουσα τέχνης Δεσμός και στο Magazzini del Sale, όπου οι εγκαταστάσεις της συνδυάστηκαν με την προοπτική και την ψευδαίσθηση.

Σημαντικά και εξαιρετικά αποκαλυπτικά για τη μελέτη αυτού του αρχείου, αλλά και την ολοκλήρωση της εικαστικής της δημιουργίας, υπήρξαν τα χαρακτηριστικά της έργα. Γεωμετρικές συνθέσεις με προοπτική υπό διαφορετικές γωνίες θέασης αποδεικνύουν τη συνεχή μελέτη και την αφοσίωση στο έργο της. Η Διοχάντη πραγματοποίησε μία ατομική εκθέσης χαρακτηριστικής στην Αίθουσα τέχνης Συγχρονη Χαρακτική στην Αθήνα το 1976 (ΔΙΟ-118&119-76-15) επιπλέον είχε σταθερή συμμετοχή και αρκετές διακρίσεις και βραβεία σε εκθέσεις χαρακτηριστικής. Οι συμμετοχές αυτές της παρέχουν την ευχέρεια να δημιουργεί έργα που αποτελούσαν έρευνα για μελλοντικές εγκαταστάσεις, λειτουργώντας σαν προσχέδια όπως για την ατομική έκθεση στην αίθουσα τέχνης Δεσμός, το έργο στην γκαλερί Cívica, έπειτα στο Magazzini del Sale, κατόπιν στη Nieuwe Kerk στο Αμστερνταμ ή το έργο το οποίο βρίσκεται στο ξενοδοχείο Intercontinental. Παράλληλα η παραγωγή των πολλαπλών αυτών έργων της δίνει τη δυνατότητα να ελέγξει τις εκδοχές δημιουργίας χώρων και το πραγματοποιεί χρησιμοποιώντας πάλι επαναλήψεις και επαλληλίες συνθέσεων, καθώς τα έργα αυτά είναι συνήθως δίπτυχα και σε μερικές περιπτώσεις τοποθετεί εν σειρά έως πέντε σχέδια. Την ίδια ακριβώς λογική ακολουθούν και τα γλυπτά του 1972, το οποία όπως αναφέρθηκε, έχουν μία μοναδική καταχώρηση, αυτή του Τώνη Σπητέρη στο περιοδικό

«Θέματα χώρου και τεχνών» το 1973²³⁸, με τα οποία μετέφερε στην τρίτη διάσταση τις γεωμετρικές συνθέσεις των χαρακτηρισμών. Επιπλέον στα έργα αυτά σταδιακά εγκαταλείπει την ενιαία μονόχρωμη μαύρη ή γκρι επιφάνεια, εισάγοντας έναν «ψίθυρο» ο οποίος προκύπτει μέσα από την εναλλαγή σκοτεινών και ανοιχτόχρωμων περιοχών της ζωγραφικής επιφάνειας, όπου παρουσιάζονται πυκνώσεις και αραιώσεις. Το αποτέλεσμα της εξέλιξης αυτής της τεχνικής είναι μία φωταύγεια η οποία θα περάσει, τόσο στις εγκαταστάσεις της, όσο και στις ζωγραφικές της συνθέσεις. Χαρακτηριστικά είναι τα έργα στις εκθέσεις «EMERGING IMAGES / Euroalia 82 - Hellas», «Εικόνες που αναδύονται» και «7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι», το ζωγραφικό της έκθεσης «Επτά Έλληνες καλλιτέχνες» στην γκαλερί Rembrandt (ΔΙΟ-200-84-15 έργο της συλλογής Ιωάννου) και το έργο για την έκθεση «Gli Artisti del Silencio» στην Associazione Pro Loco στην πόλη Bolognano της Ιταλίας το 2006 (ΔΙΟ-295-08-15).

Για τη Διοχάντη κάθε έκθεση αποτελεί ευκαιρία να παρουσιάσει ένα μέρος της έρευνάς της εφαρμόζοντάς το σε έναν εκθεσιακό χώρο. Με τα έργα της κατέκλυσε τους χώρους αυτούς και ενώ αρχικά αυτά βρίσκονταν επί των τοίχων, λειτουργώντας και με τη λογική μιας επένδυσης, σταδιακά αποκολλήθηκαν και απέκτησαν τη δική τους αυτονομία. Τα στάδια αυτής της εξέλιξης είναι εμφανή στην αίθουσα τέχνης Δεσμός, όπου με εργαλείο την προοπτική δημιούργησε επιπλέον χώρους μέσα στα έργα της, ωστόσο το σημείο καινοτομίας της έκθεσης ήταν η κατασκευή δωματίου, συγκεκριμένων διαστάσεων, στον χώρο του υπογείου, ώστε να τοποθετηθεί η σύνθεση με τα μαύρα χαρτόνια. Στην έκθεση «Ανέλιξις» η εγκατάσταση βρίσκεται τόσο επί των τοίχων, με μέρη της να τοποθετούνται πάνω σε αυτόν, όσο και ανεξάρτητη από αυτούς, καθώς αρκετά στοιχεία της, όπως ο κορμός από τα μαύρα κλαδιά, οι μαύροι όγκοι διογκωμένης πολυστερίνης και το λευκό παραλληλεπίπεδο με το οποίο ολοκληρώνει την εγκατάσταση να τοποθετούνται ελεύθερα στο χώρο. Εκδοχές αυτής της προσέγγισης πραγματοποιήθηκαν στις εκθέσεις στο Acireale, στη Mallorca, στο Cennazzano και στην γκαλερί Diaspro στην Κύπρο, σε μια ατομική παρουσίαση το 1987 (ΔΙΟ-261-87-15 έως ΔΙΟ-263-87-15). Οι μεγάλες εγκαταστάσεις στο Ολυμπιακό πάρκο της Σεούλ και στο λόφο της Πνύκας με αφορμή τους Ολυμπιακούς αγώνες της Αθήνας, ενώ παραμένουν έργα προσεκτικά μελετημένα για το χώρο στον οποίο εκτίθενται, έχουν αποκτήσει μεγαλύτερη ελευθερία και συνεργούν με ενισχυμένη

²³⁸ Τώνη Σπητέρης, οπ. π. σ. 120

συνείδηση σε σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο. Το επόμενο στάδιο αυτής της εξέλιξης, της απο τοίχου αποκολλήσεως του έργου και ανεξαρτητοποίησης αυτού από τον υπάρχοντα αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, είναι η «συμπερίληψη» του χώρου ως μέρος της εγκατάστασης. Τηρώντας τις βασικές δομές επανασχεδιάζει και λειτουργεί με αυτονομία ως προς τη διευθέτηση του έργου στην αρχιτεκτονική που προσφέρει το κτίριο. Με στόχο να χαράξει μία διαδρομή και να προσφέρει επεισόδια, πρακτική που ξεκίνησε από τα πρώτα ακόμη ζωγραφικά της έργα, στα οποία προσέθετε τελάρια μέχρι να ολοκληρωθεί η αφήγηση, η Διοχάντη μετέπλασε το κτιριακό συγκρότημα του παλιού ελαιουργείου της Ελευσίνας, απομακρυσμένη πλέον από την ανάγκη μιας υπερμεγέθους σκηνογραφίας ενός *Theatrum Mundi*, όπως στο έργο της Πύλης Αμμοχώστου το 1983 αλλά και στην ταράτσα του *Dracos art centre* το 1985 για την έκθεση «Αθήνα Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία τόπου».

Επιστρέφοντας στο κείμενο του Montanarini, για τις πρώτες ζωγραφικές της συνθέσεις, παρατηρεί κανείς ότι είχε πράγματι κατοχυρώσει ένα ιδιαίτερο ζωγραφικό λεξιλόγιο και ένα ύφος, τόσο καλά καθορισμένο, το οποίο δεν εγκατέλειψε επί της ουσίας ποτέ σε όλη τη διάρκεια της εικαστικής της διαδρομής. Το κυρίαρχο “γραμμικό θέμα” λειτουργούσε πάντα σε συνάρτηση με τα χαρακτηριστικά του κονστρουκτιβισμού και τις εναλλαγές του “υλικού”, εντείνοντας έτσι το δραματικό περιεχόμενο και επιτυγχάνοντας μία μουσική μνημειακότητα. Ένα τέτοιο έργο λοιπόν ήταν και η εγκατάσταση που παρουσιάστηκε στην 57η Μπιενάλε της Βενετίας, όπου με το κυρίαρχο γραμμικό θέμα, τα στοιχεία του κονστρουκτιβισμού, τις εναλλαγές υλικών και το έντονο δραματικό περιεχόμενο, πέτυχε μία μουσική μνημειακότητα.

Η Διοχάντη από το πρώτο της έργο, ουσιαστικά, είχε δημιουργήσει κάθε έργο που ακολούθησε και δυνάμει όλα τα έργα που θα ακολουθήσουν στο μέλλον της εικαστικής της διαδρομής. Οι παραπάνω παρατηρήσεις για τις σχέσεις μεταξύ των έργων έγιναν για να αποδειχθεί ότι κανένα έργο δεν είναι ασύνδετο και απόμακρο από το σύνολο της δημιουργίας της και πως υπάρχει ένας ισχυρός νοηματικός ιστός που τα ενώνει. Επιπλέον, παρατηρείται ξεκάθαρα η πορεία προς το νέο είδος της εγκατάστασης, η οποία έχει αφετηρία τη ζωγραφική, αλλά για να ολοκληρωθεί παίρνει μεγάλα δάνεια από τη γλυπτική και ως εκ τούτου αποτελεί ένα εύστοχο παράδειγμα της διασταύρωσης πλησιέστερων συγγενών ειδών για την παραγωγή ενός νέου γόνιμου είδους.

Επίλογος

Η εγκατάσταση ως συνθήκη, ως πρακτική, ως μέσο ή τεχνική, ως κατηγορία ή υποκατηγορία, όπως ονομάστηκε κατά καιρούς, αποτέλεσε ένα είδος το οποίο λειτούργησε καταλυτικά για την εξέλιξη της εικαστικής αντίληψης. Οι εγκαταστάσεις αναμφίβολα υπήρξαν εκείνα τα έργα που ανανέωναν σταθερά το ενδιαφέρον για την εικαστική σκηνή παγκοσμίως και για τον λόγο αυτό διεύρυναν την κριτική σκέψη. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 η παρουσία των εγκαταστάσεων αμφισβήτησε, με τη δημιουργία ενός μεγάλου αριθμού έργων, τα μέχρι τότε ξεκάθαρα διακριτά όρια ανάμεσα στα είδη των τεχνών. Ακύρωσε παγιωμένες αντιλήψεις σχετικά με την τέχνη και πέτυχε τη συγχώνευση των ειδών σε ένα μόνο έργο. Η εγκατάσταση αποδεικνύει ότι η δημιουργία είναι μία πράξη πέρα από κάθε είδος το οποίο την υπηρετεί και δηλώνει με τον τρόπο που λειτούργησε ότι για να συμβεί αυτό είναι αναγκαία συνθήκη η συμμετοχική πράξη όλων των στοιχείων της "ποιητικής".

Από την άποψη αυτή όταν αναφερόμαστε στην εγκατάσταση είναι σαν να μπορούμε να μιλάμε για εκείνο το είδος το οποίο επιτυγχάνει την απόλυτη μείξη όλων των προγενέστερων ειδών της εικαστικής πράξης, χωρίς ωστόσο να ακυρώνει την αυτοτέλεια αυτών των ειδών. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, οι επάλληλες μεταλλαγές της, η ανομοιομορφία των έργων που κατατάσσονται σε αυτήν, ως νέο είδος, η ταχύτατη εξάπλωση και η άμεση οικειοποίηση της από τους εικαστικούς, αποτέλεσαν εκείνα τα στοιχεία που αναχαίτισαν την προσπάθεια προσέγγισης, προκειμένου να προσδιοριστεί η φύση της, αυτή καθαυτή, από τη μεριά της θεωρίας. Το κοινό ωστόσο αποδέχθηκε την εγκατάσταση εκδηλώνοντας περιέργεια, αλλά και ενθουσιασμό, ενώ η κριτική την αντιμετώπισε συχνά με καχυποψία, κυρίως αναφορικά με τις πρακτικές που ακολουθούσε. Πολύ σύντομα όμως η εγκατάσταση εδραιώθηκε ακόμη και στους χώρους της ακαδημίας και των επίσημων ιδρυμάτων της τέχνης, μάλλον λόγω της δύναμής της που ήταν τέτοια ώστε να επιβληθεί και σε αυτούς τους χώρους.

Σχεδόν σε όλους τους κόμβους του παγκόσμιου δικτύου δημιουργίας εισάγεται η αντίληψη της εγκατάστασης, με ελάχιστες χρονικές αποκλίσεις, παρουσιάζεται μέσα στη διάρκεια της δεκαετίας του '60, παράλληλα με αυτό που συμβαίνει με το Gutai Group στην Ιαπωνία, με το Nouveau réalisme στη Γαλλία, με τα Happenings ή τα Περιβάλλοντα παντού στον κόσμο, όπως και με τις δυνατότητες που προσφέρει το

κίνημα του Μινιμαλισμού. Στην Ελλάδα η εγκατάσταση κάνει την πρώτη της εμφάνιση στην έκθεση *Τρεις Προτάσεις για μία Νέα Ελληνική Γλυπτική*, στη Βενετία το 1964, των εικαστικών Κανιάρη, Κεσσανλή και Δανιήλ, ενώ με την περίπτωση της Διοχάντης, όπως αυτό έγινε κατανοητό μέσα από τη σύσταση του αρχείου των έργων της και της διεξοδικής παρατήρησης αυτού του αρχείου, η εγκατάσταση αποκτά την πλέον ολοκληρωμένη σύνδεσή της με αυτό το νέο είδος. Το εικαστικό έργο Διοχάντη όχι μόνο συμβαδίζει με τις παγκόσμιες τάσεις, αλλά η ίδια κατοχυρώνει στην καλλιτεχνική της πρακτική, για τα δεδομένα της ελληνικής εικαστικής δραστηριότητας, το είδος αυτό ήδη από την ατομική της έκθεση με τίτλο *νοι, tu, io...*, το 1970 στην γκαλερί AL2, στη Ρώμη, μία πρακτική που δεν εγκατέλειψε ποτέ καθ' όλη τη διάρκεια της δημιουργικής της πορείας.

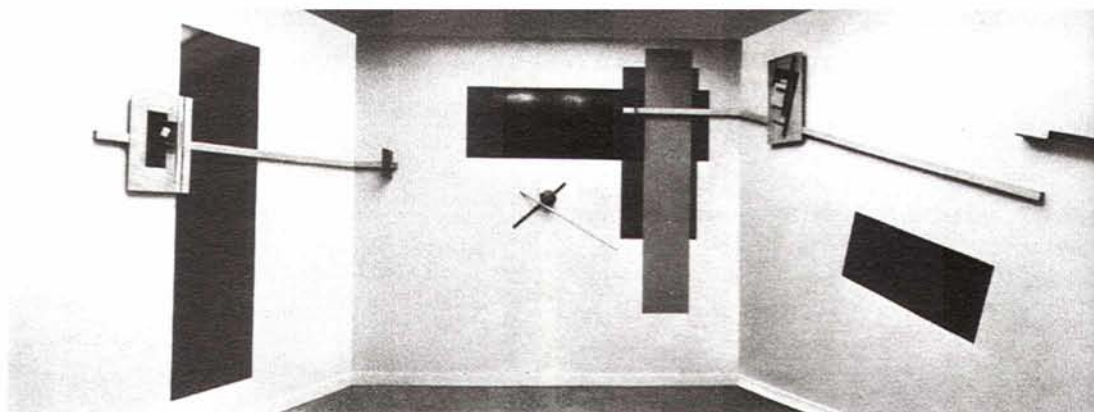
Για αυτόν τον λόγο το έργο της Διοχάντης αναβαθμίστηκε, ως όφειλε στην παρούσα έρευνα, ως ένα ικανό παράδειγμα για την απόδειξη μίας θεωρητικής προσέγγισης για την εγκατάσταση στην Ελλάδα, σε μία περιπτωσιολογική μελέτη, η οποία είναι σε θέση να παρέχει όλα εκείνα τα αποτελέσματα που αφορούν την κατανόηση του φαινομένου στον ελληνικό εικαστικό χώρο. Η παρατήρηση του έργου της Διοχάντης στο σύνολό της επιτυγχάνει να εξηγήσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο αυτό που επιδιώχθηκε να εκφραστεί υπό μορφή ορισμού. Σταδιακά, με κάθε νέο έργο της η Διοχάντη πραγματοποιούσε τη συγχώνευση του πραγματικού/φυσικού χώρου με τον πλασματικό, εφαρμόζοντας βασικούς κανόνες τόσο της ζωγραφικής, όσο και της γλυπτικής. Ενέτασσε σωματικά τον θεατή/επισκέπτη στην αφήγηση του κάθε έργου της, ενώ στο τέλος ακύρωνε τις αισθήσεις του, ώστε να μπορέσει να ολοκληρώσει την εμπειρία του νοητικά, καθιστώντας τον με αυτό τον τρόπο πανόπτη θεατή, πέρα από τη θέαση. Τη δυνατότητα αυτή την παρείχαν στο έργο της αφενός οι επανασχεδιασμένοι χώροι που μετατρέπονταν σε μέρος του έργου της και αφετέρου οι διαδρομές που χάρασσε μέσα στα έργα της.

Παρόλο που για αρκετά χρόνια η εγκατάσταση υπήρξε μία αδιευκρίνιστη πρακτική, η Διοχάντη αντιλαμβανόμενη πλήρως εκείνες τις διεργασίες που παρείχαν την ώθηση για την εξέλιξη της εγκατάστασης ως είδους, τις εφήρμοσε με συνέπεια σε κάθε έργο της ξεχωριστά. Εύλογα λοιπόν καθίσταται αδιαμφισβήτητο η κατεξοχήν Ελληνίδα εικαστικός της εγκατάστασης, όπου για περισσότερα από πενήντα χρόνια η ζωγραφική, η γλυπτική, η αρχιτεκτονική και έννοιες όπως η θεατρικότητα και η

επιτελεστικότητα, αλλά και χαρακτηριστικά που αφορούν την εφήμερη φύση του έργου τέχνης, όλα, υπήρξαν κυρίαρχα στοιχεία στη δομή των εγκαταστάσεών της.

Ολοκληρώνοντας αυτή την έρευνα επιτεύχθηκαν οι παρακάτω στόχοι: να εντοπιστεί η αφετηρία της δημιουργίας των εγκαταστάσεων, να περιγραφεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο εμφανίστηκε αρχικά και εξελίχθηκε στη συνέχεια το νέο αυτό είδος, να περιγραφούν εκείνα τα παραδείγματα έργων που όρισαν το χαρακτήρα αλλά και την πορεία της στον εικαστικό χώρο, να μελετηθούν οι θεωρητικές προσεγγίσεις και να στοιχειωθεθεί μία ερευνητική πρόταση. Η πρόταση αυτή απέδωσε έναν ορισμό, βασιζόμενη παράλληλα σε μία μελέτη περίπτωσης, η οποία αντλήθηκε από το ελληνικό εικαστικό πεδίο, ώστε να αποκαλύψει τη μεγάλη σημασία της, όχι μόνο για την πορεία των εικαστικών ζητημάτων, αλλά και για την κατανόηση της σύγχρονης δημιουργίας εν γένει.

Ευρετήριο εικόνων



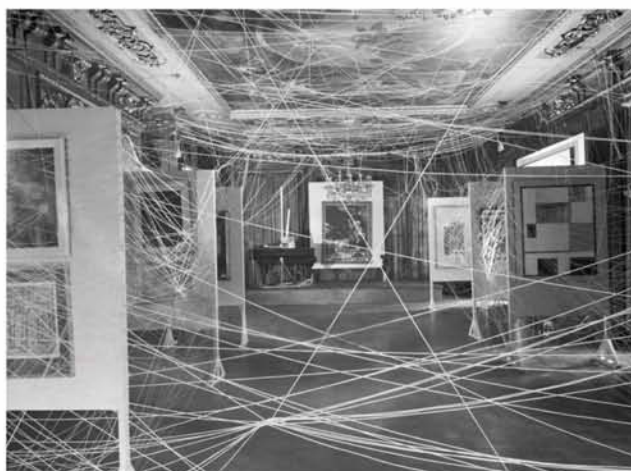
1. El Lissitzky, Proun Room, 1923.



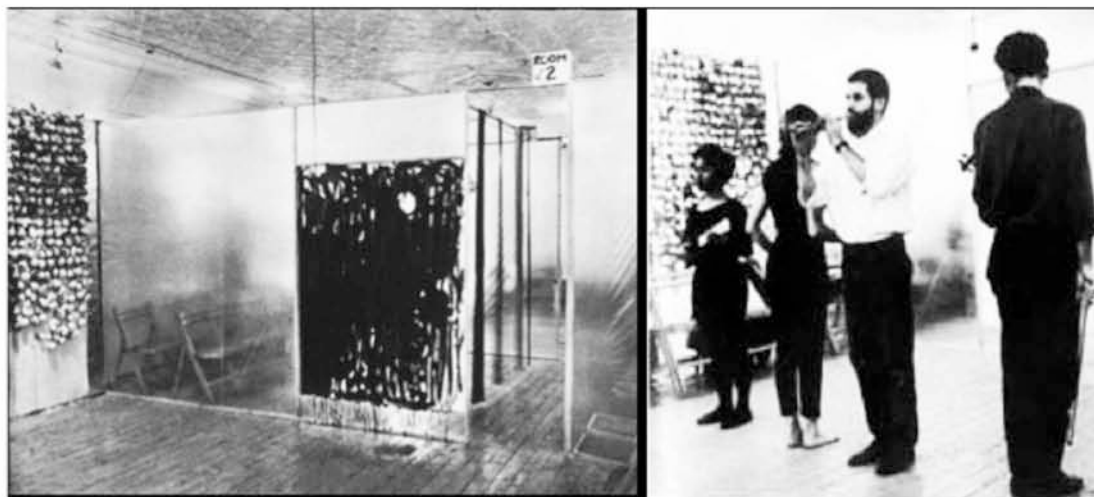
2. Kurt Schwitters, Merzbau, 1933.



3. Βερολίνο, International Dada Fair, 1920.



4. Marcel Duchamp, Exposition internationale du surréalisme, άποψη της κεντρικής αίθουσα, Παρίσι, Galerie Beaux-Arts, 18 Ιανουαρίου – 22 Φεβρουαρίου 1938.
5. Άποψη της έκθεσης First Papers of Surrealism., με την εγκατάσταση του Marcel Duchamp, His Twine, 1942, Φιλαδέλφεια, Museum of Art.



6. Allan Kaprow, 18 happenings in 6 parts, 1959, Reuben Gallery, Νέα Υόρκη.



7. Allan Kaprow, Apple shrine, 1960, Judson Gallery, Νέα Υόρκη.



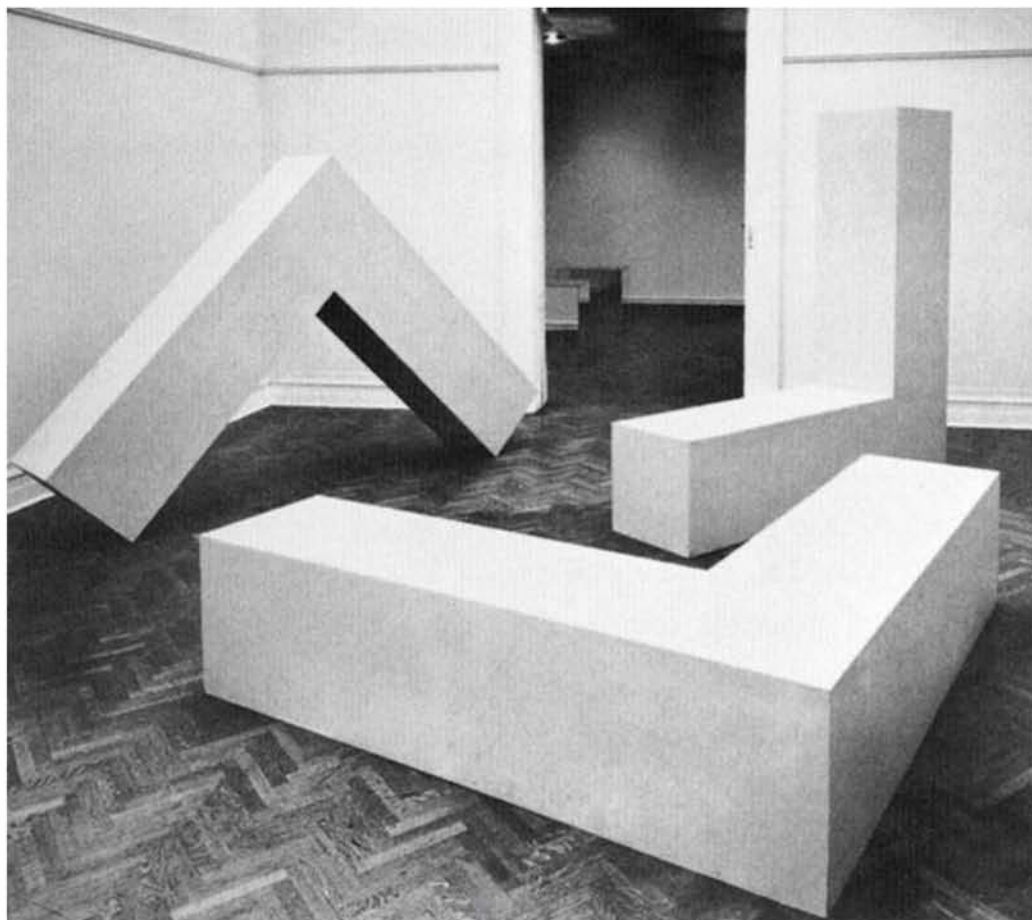
8. Allan Kaprow, Yard, 1961, Martha Jackson Gallery, Νέα Υόρκη.



9. Allan Kaprow, Words, 1962, Smolin Gallery, Νέα Υόρκη.



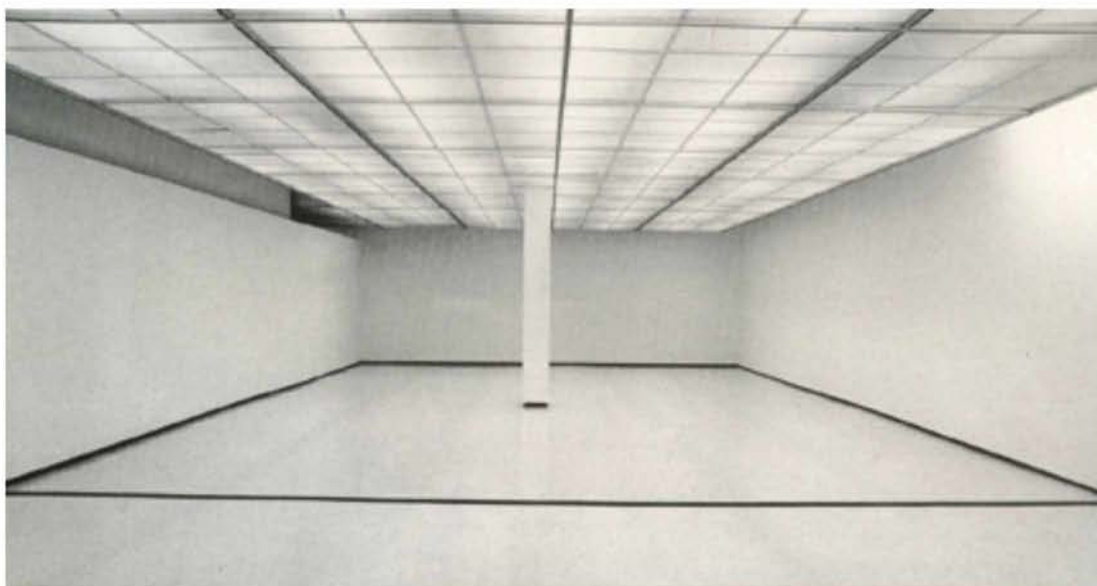
10. Robert Morris, Slab, 1972, αναπαραγωγή των πρωτότυπων έργων που εκτέθηκαν το 1964 στην Green Gallery, στη Νέα Υόρκη.



11. Robert Morris, L Beams, 1964, Green Gallery, στη Νέα Υόρκη.



12. Robert Irwin, *Slant Light Volume*, 1971, Walker Art Center, Μινεάπολη. Στην παρούσα φωτογραφία παρουσιάζεται η επανεγκατάσταση του έργου το 2009.



13. Robert Irwin, *Black line volume*, 1975, Museum of Contemporary Art, Σικάγο.



14. Robert Rauschenberg, Soundings, 1968, Robert Rauschenberg Foundation, Νέα Υόρκη.



15. Bruce Nauman, Green Light Corridor, 1970, Solomon R. Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη.

16. Richard Wilson, 20:50, 1987, Saatchi Gallery, Λονδίνο.



17. Ilya Kabakov, *The Toilet*, 1992, Documenta IX, Kassel, Γερμανία.



18. Ilya Kabakov, *The Palace of Projects*, 1998, Roundhouse, Λονδίνο.



19. Bill Viola, Hall of Whispers, 1995.



20. Bill Viola, Veiling, 1995.



21. Bill Viola, Greeting, 1995.

22. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, El Greco, Η επίσκεψη (πρωτότυπος τίτλος La Visitación realizada para la Capilla Oballe), περίπου 1610, λάδι σε καμβά, συλλογή Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Ουάσινγκτον.



23. Félix González-Torres, Untitled (Placebo), 1991. Πάνω αριστερά λεπτομέρεια απο το έργο.



24. Ólafur Eliasson, The Weather Project, 2003, Tate Modern, Λονδίνο.



25. Τρεις Προτάσεις για τη Νέα Ελληνική Γλυπτική, Teatro La Fenice, Βενετία, άποψη της έκθεσης.



26. Τρεις Προτάσεις για τη Νέα Ελληνική Γλυπτική, Teatro La Fenice, Βενετία, άποψη της έκθεσης.

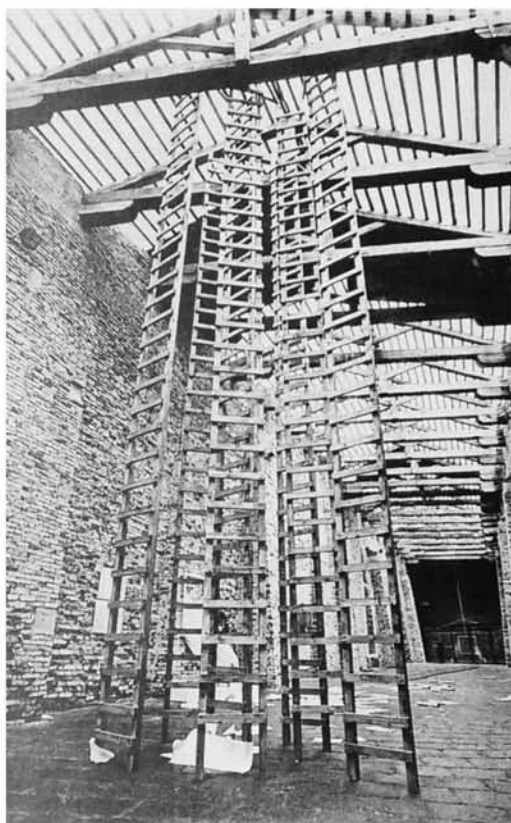


27. Βλάσης Κανιάρης, Κούκλες, Τρεις Προτάσεις για τη Νέα Ελληνική Γλυπτική, Teatri La Fenice, Βενετία..



28. Δανιήλ, Μαύρα Κουτιά, 1961-1965.

29. Νίκος Κεσσανλής, Λευκή Χειρονομία, 1964, Teatro La Fenice, Βενετία.



30. Άποψεις έκθεσης «Avanguardia e Sperimentazione 1978, Punti Interrogativi di Riferimento», 1978, Βενετία, επιμέλεια Έφη Στρούζα. Διακρίνεται σε πρώτο πλάνο το έργο του Λογοθέτη, έπειτα της Διοχάντη και στο βάθος το έργο των Ζουμπούλη-Γρεκού και του Αχιλλέα Απέργη στην εικόνα δεξιά.



- 31 Άποψη έκθεσης «GRIEKS FESTIVAL - Greek Contemporary Art, 1981, Άμστερνταμ, επιμέλεια, Βεατρίκη Σπηλιάδη. Σε πρώτο πλάνο έργο του Γιάννη Μπουτέα και κεντρικά στο διάδρομο η εγκατάσταση της Διοχάντης.

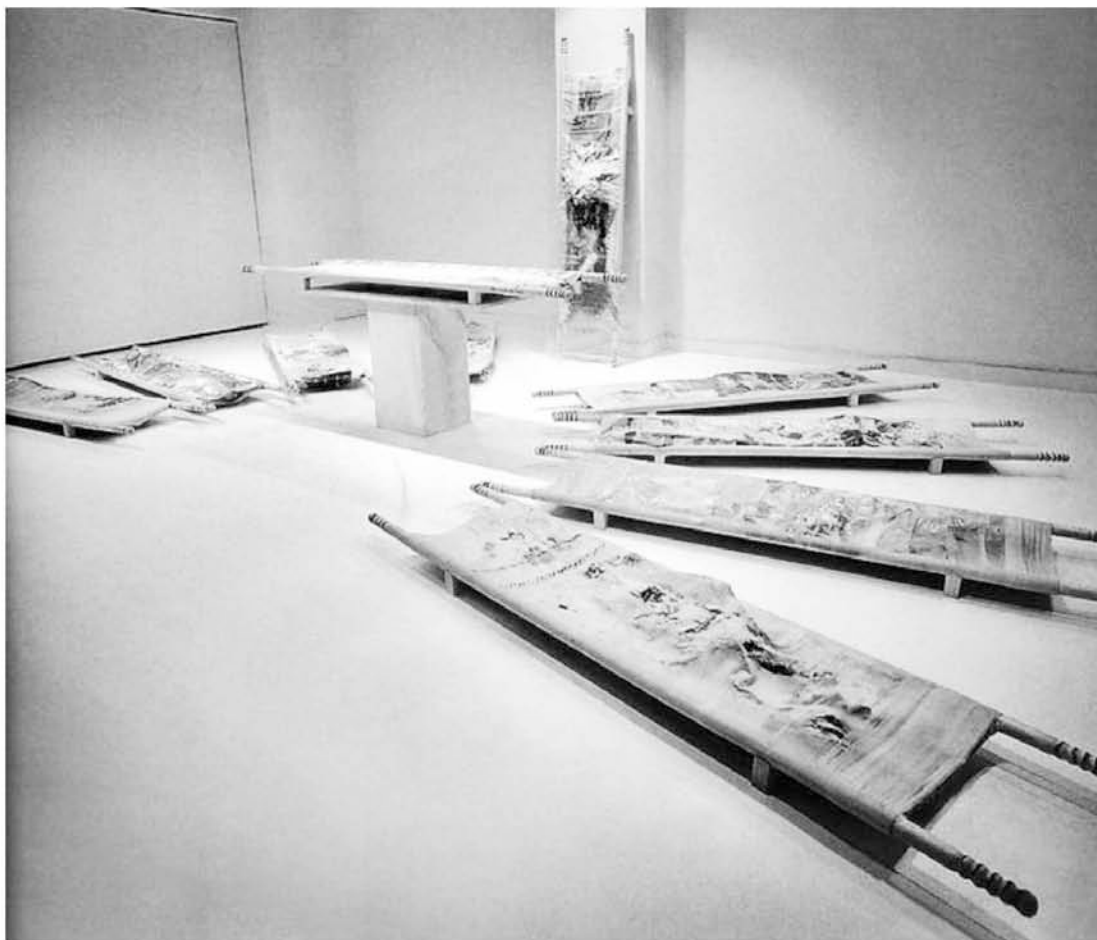


32. Γιώργος Τούγιας, Αγωγοί, 1973, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός.



33. Γιώργος Τούγιας, Αντιμύθος, 1973, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός.

34. Ρένα Παπασπύρου, «Στύλωνος 7» (Επεισόδια στην Ύλη), 1979. Οι διαδοχικές φάσεις της αποτοίχισης στην οδό Στύλωνος. Αίθουσα Τέχνης Δεσμός. (Φωτογραφίες: Γιάννης Μίχας.)



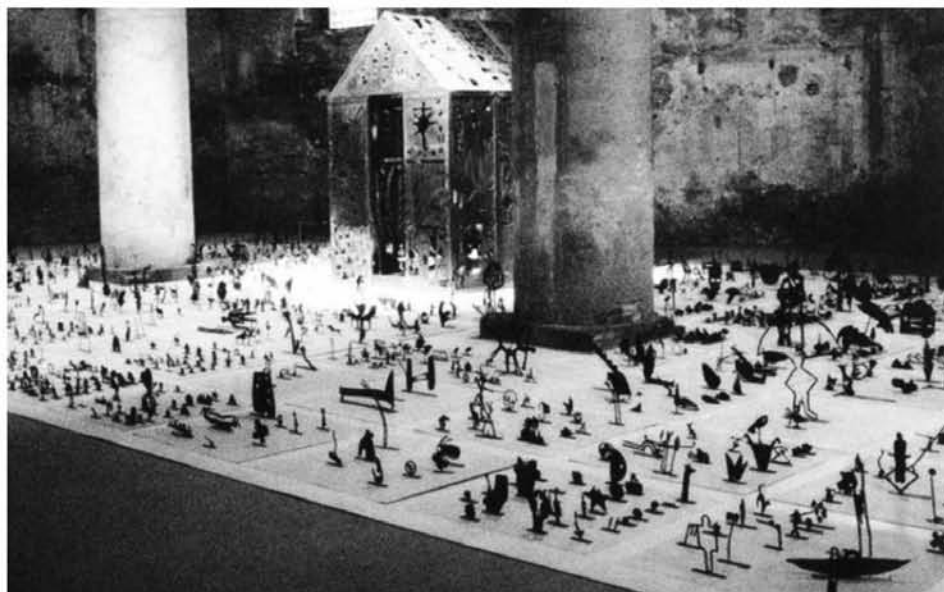
35. Μπία Ντάβου, Επιτάφιος, 1990, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός.



36. Δημήτρης Αληθινός, Γραφή στο χώρο, 7/8 Φεβρουαρίου 1979.



37. Μαρία Καραβέλα, στιγμιότυπο από δράση.



38. Γιώργος Λάππας, Mappemonde, Biennale Βενετίας, Aperto, 1998.



39. Βλάσης Κανιάρης, Ουρητήρια της Ιστορίας, 1980, Helas Hellas (The painter and his model), Technohoros Bernier, Fix Brewery, Αθήνα.



40. Μιχάλης Μιχαλίδης,
ελληνική συμμετοχή
1976. Άποψη έκθεσης
από το περίπτερο της
Biennale.



41. Το μνημείο στο Βερολίνο πριν την αποκαθίλωσή του το 1992.



42. Μνημείο του Λένιν στην πρωτεύουσα του Τουρκμενιστάν το Ασκαμπάντ.



43. Ιδιαίτερα προβεβλημένο και εξαιρετικά ευμέγεθες μνημείο του Λένιν σε επαρχία του Τατζικιστάν.



44. Το μνημείο του Στάλιν δίπλα στα «παλάτια των προλετάρων» στη λεωφόρο Karl Marx, Βερολίνο, 1952.



45. Το μεγαλοπρεπές μνημείο του Στάλιν στην Πράγα, 1962.



46. Μνημείο του Στάλιν στη Βουδαπέστη, 1956.



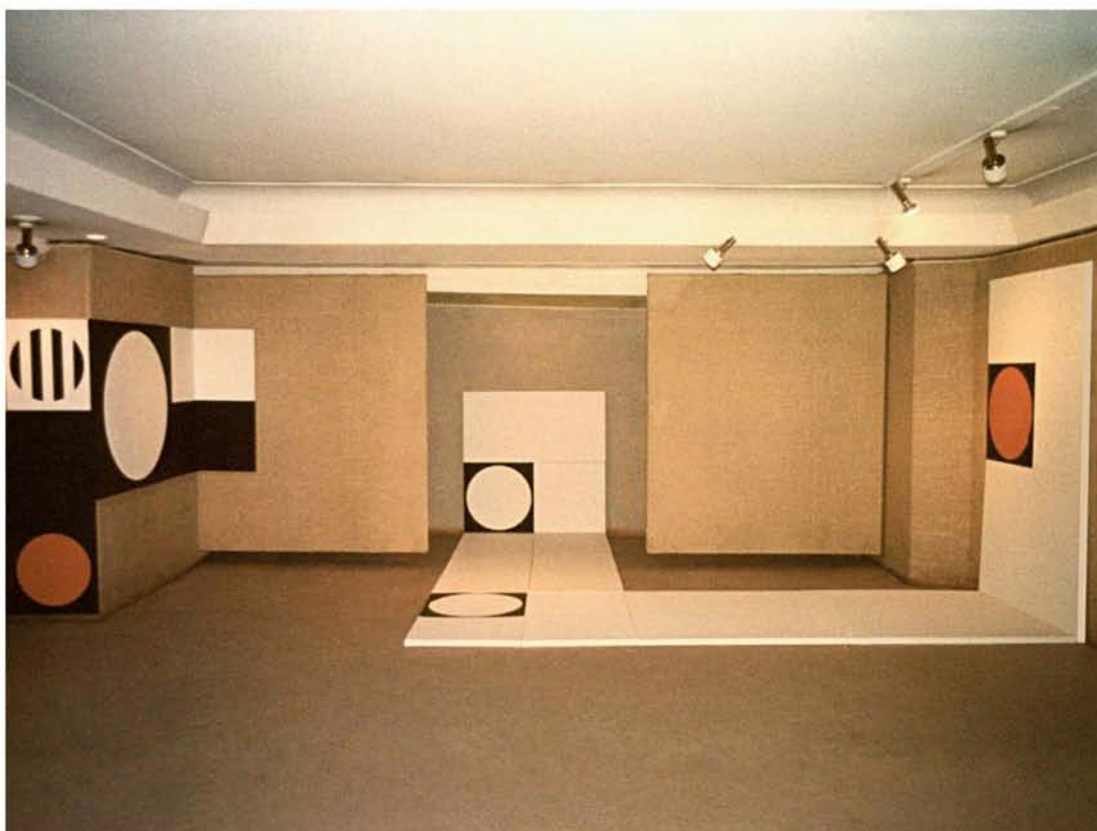
- 47. Βόλγκογκραντ, σημερινό Στάλινγκραντ 1952, μνημείο του Στάλιν στις όχθες του ποταμού Βόλγα.
- 48. Μόσχα 1941. Είσοδος Αγροτική έκθεσης της Σοβιετικής Ένωσης.



- 49. Τα μνημεία του Στάλιν σήμερα.



50. Διοχάντη, A moment... despair, 1967, τρίπτυχο, πλαστικό μαύρο, λάδι, μαύρη άμμος σε καμβά.

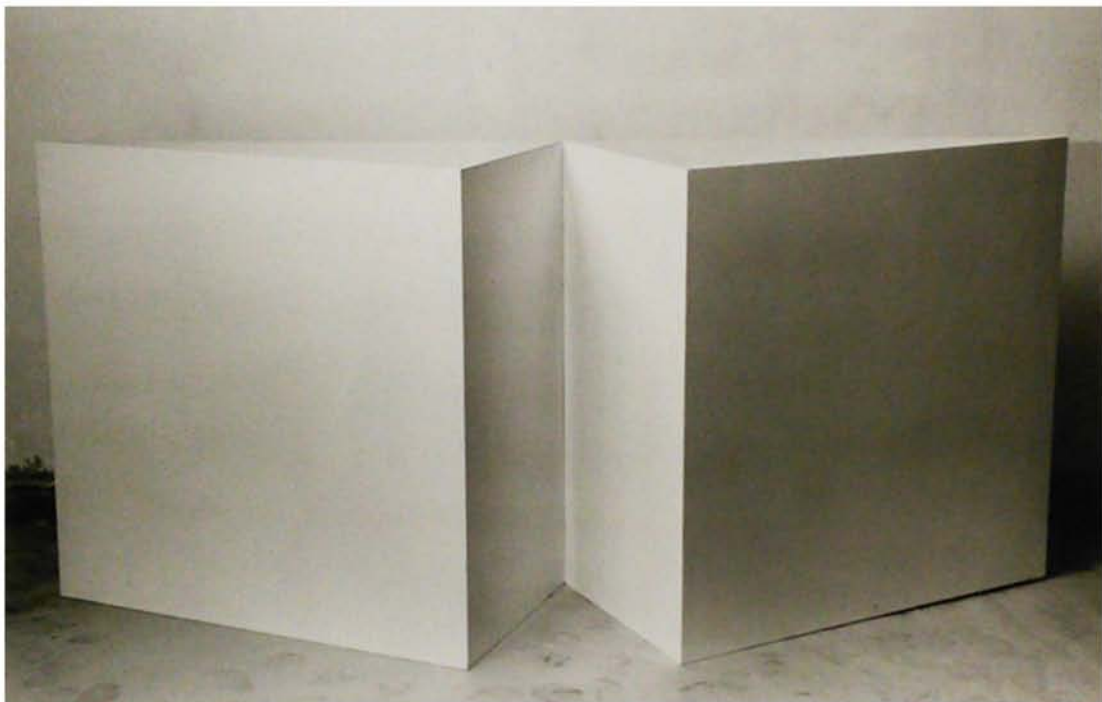


51. Διοχάντη, Χωρίς τίτλο, 1971, άποψη εγκατάστασης της ατομικής έκθεσης στην γκαλερί Astor.

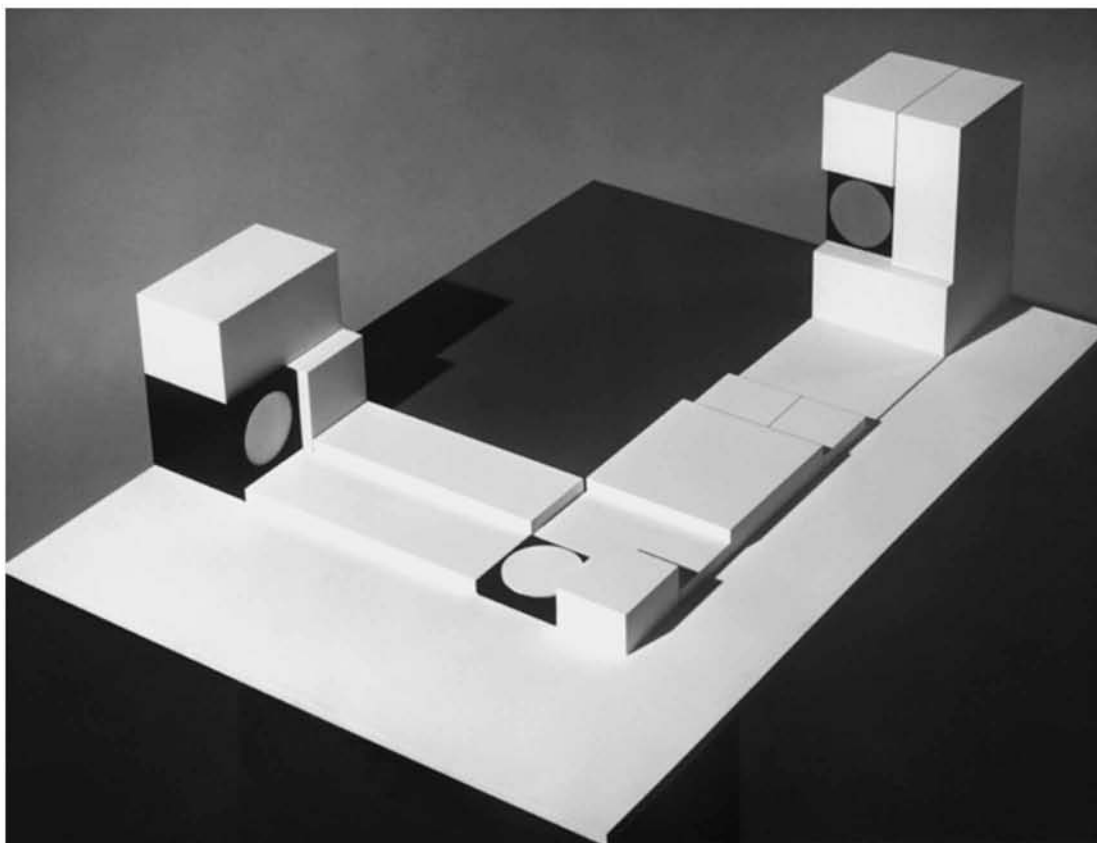
Η έννοια της εικαστικής εγκατάστασης. Το παράδειγμα Διοχάντη.



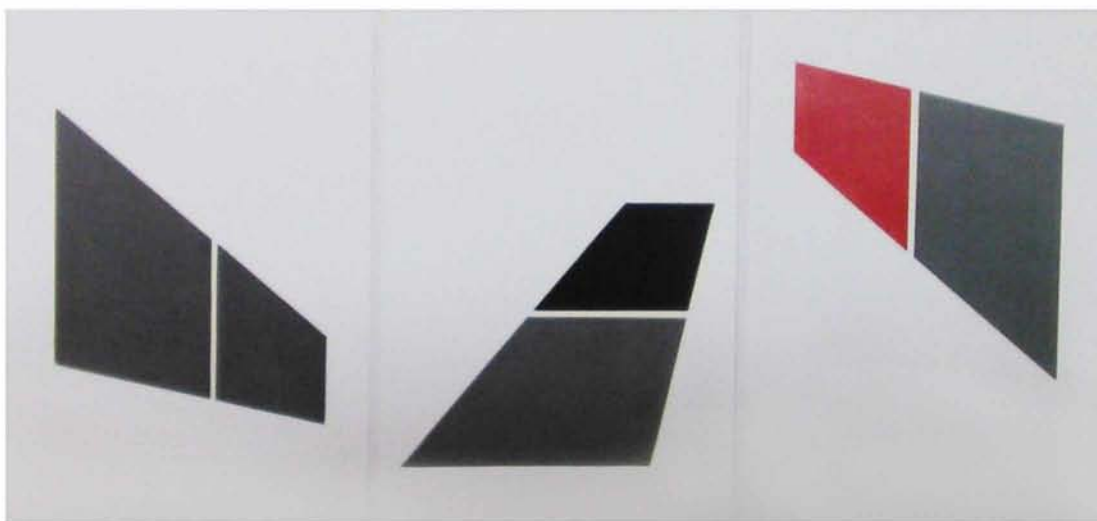
52. Διοχάντη, VII Biennale de Paris, 1971, σχέδιο με τέμπερα σε χαρτόνι 34x33 εκ.



53. Διοχάντη, Δημιουργία χώρου, 1972, λακαρισμένο ξύλο, λαυκό πλαστικό χρώμα, 200x100x50 εκ.



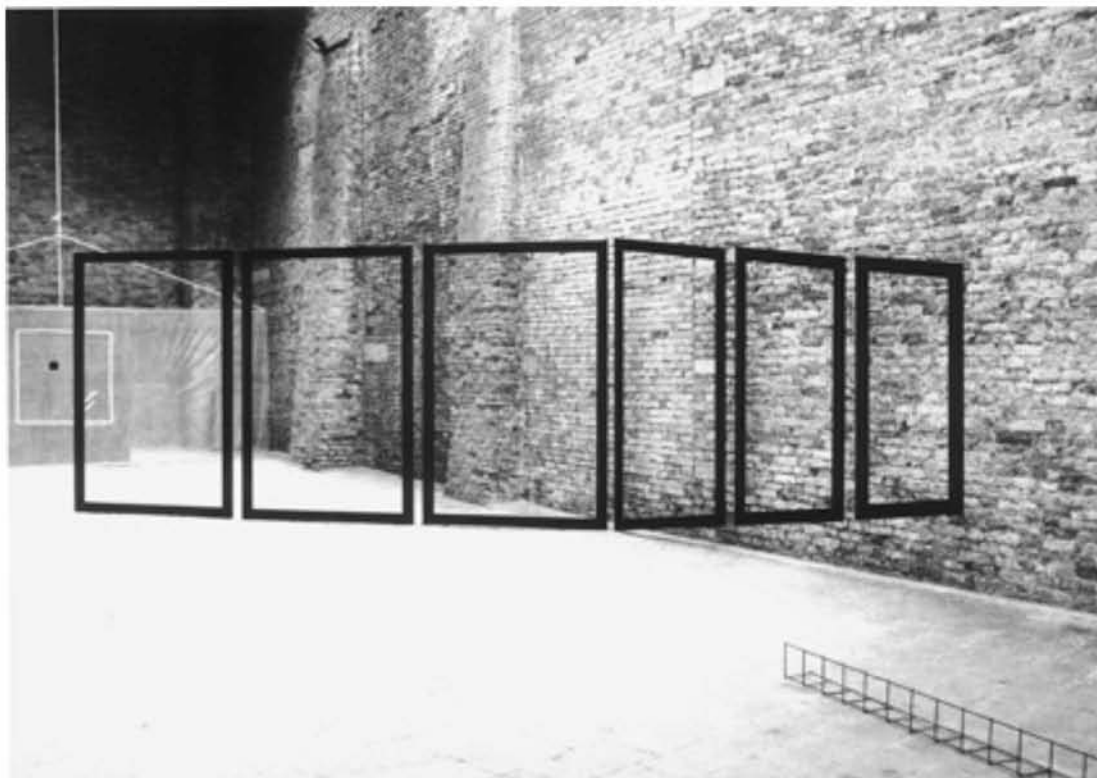
54. Διοχάντη, Χωρίς τίτλο, 1974, μακέτα, XII BIENNALE DE SAO PAULO, 51x73x19 εκ.



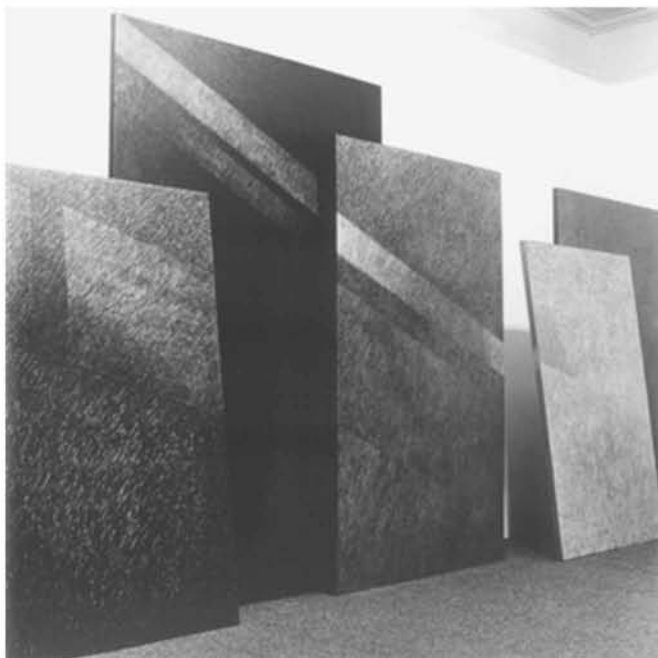
55. Διοχάντη, Χωρίς τίτλο No1/No2/No3, 1972, μεταξοτυπία, 70x100 εκ.



56. Διοχάντη, Χωρίς τίτλο, 1976, απόψεις από την εγκατάσταση στον ισόγειο χώρο της ατομικής έκθεσης στην αίθουσα τέχνης Δεσμός.



57. Διοχάντη, Χωρίς τίτλο, 1978, εγκατάσταση, Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi di Riferimento, Magazzini del Sale, Βενετία, αλουμίνιο, 12,5x3,5μ.

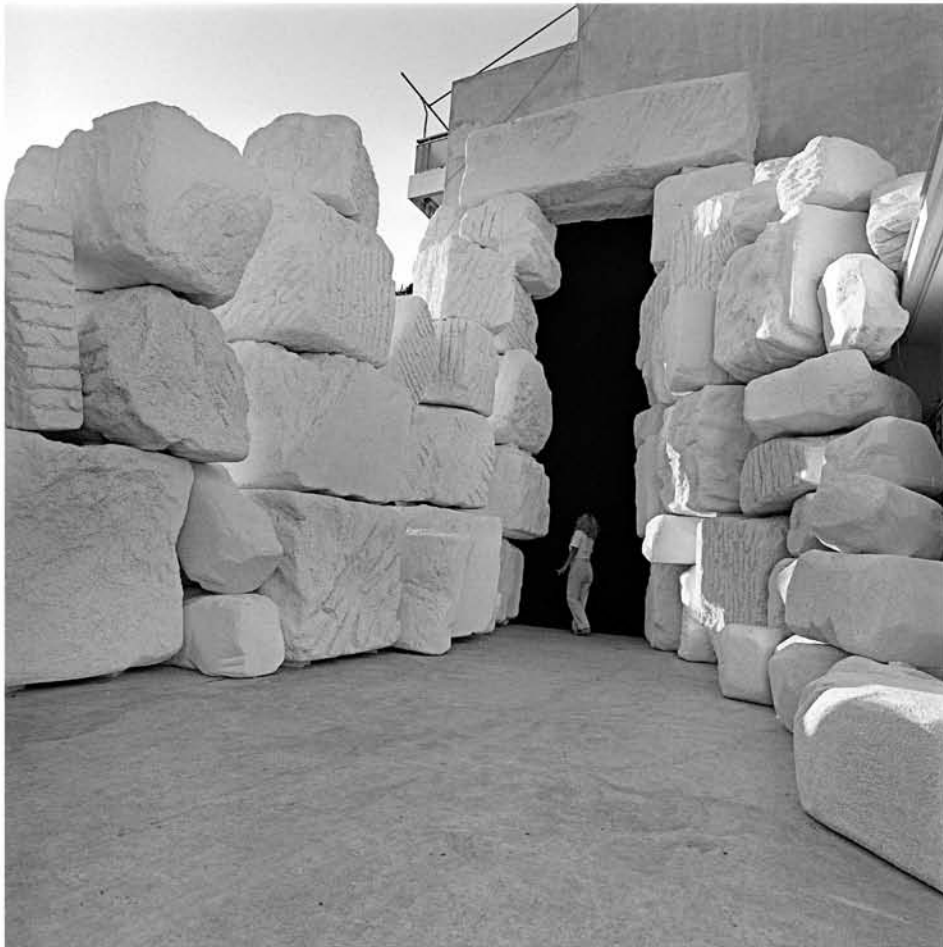


58. Διοχάντη, Χωρίς τίτλο, 1982, εγκατάσταση, EMERGING IMAGES/Europalia '82 - Hellas, Internationaal Cultureel Centrum - ICC, Αμβέρσα, ξύλο, ακρυλικά χρώματα και λαδοπαστέλ.

59. Διοχάντη, Χωρίς τίτλο, 1983, εγκατάσταση, Εικόνες που Αναδύονται, Athenaeum Intercontinental, Αθήνα, διογκωμένη πολυστερίνη, τσιμέντο, ακρυλικά χρώματα, λαδοπαστέλ, 7,5μ ύψος.



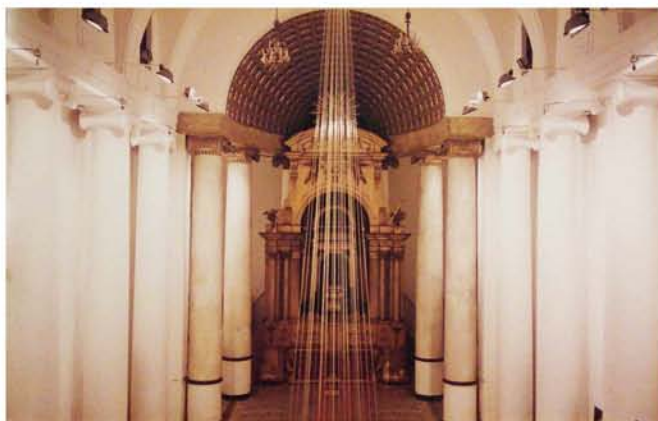
60. Διοχάντη, Χωρίς τίτλο, εγκατάσταση, 1983, 7 Έλληνες καλλιτέχνες, Πύλη Αμμοχώστου, διογκωμένη πολυστερίνη,τσιμέντο, ακρυλικά χρώματα, τσιμέντο, πέτρες.



61. Διοχάντη, Χωρίς τίτλο, 1985, Αθήνα-Τόπος Δημιουργία/Δημιουργία Τόπου, Dracos Art Centre, διογκωμένη πολυστερίνη, ξύλο, ακρυλικά χρώματα, 12x6x8,5μ. Στη φωτογραφία διακρίνεται η καλλιτέχνης.



62. Διοχάντη, Ανέλιξις, 1986, Dracos Art Centre, διογκωμένη πολυστερίνη, ξύλα, κλαδιά, μάρμαρο.



63. Διοχάντη, Χωρίς τίτλο, 1986, Tristan, Capella della Misericordia, Palma de Mallorca, διάφανοι σωλήνες, λευκό σύρμα, 14μ. ύψος.

64. Διοχάντη, Χωρίς τίτλο, 1986, XIX Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea di Acireale/ Erratici Percorsi, ξύλο, πέτρες λάβας, διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικά χρώματα.



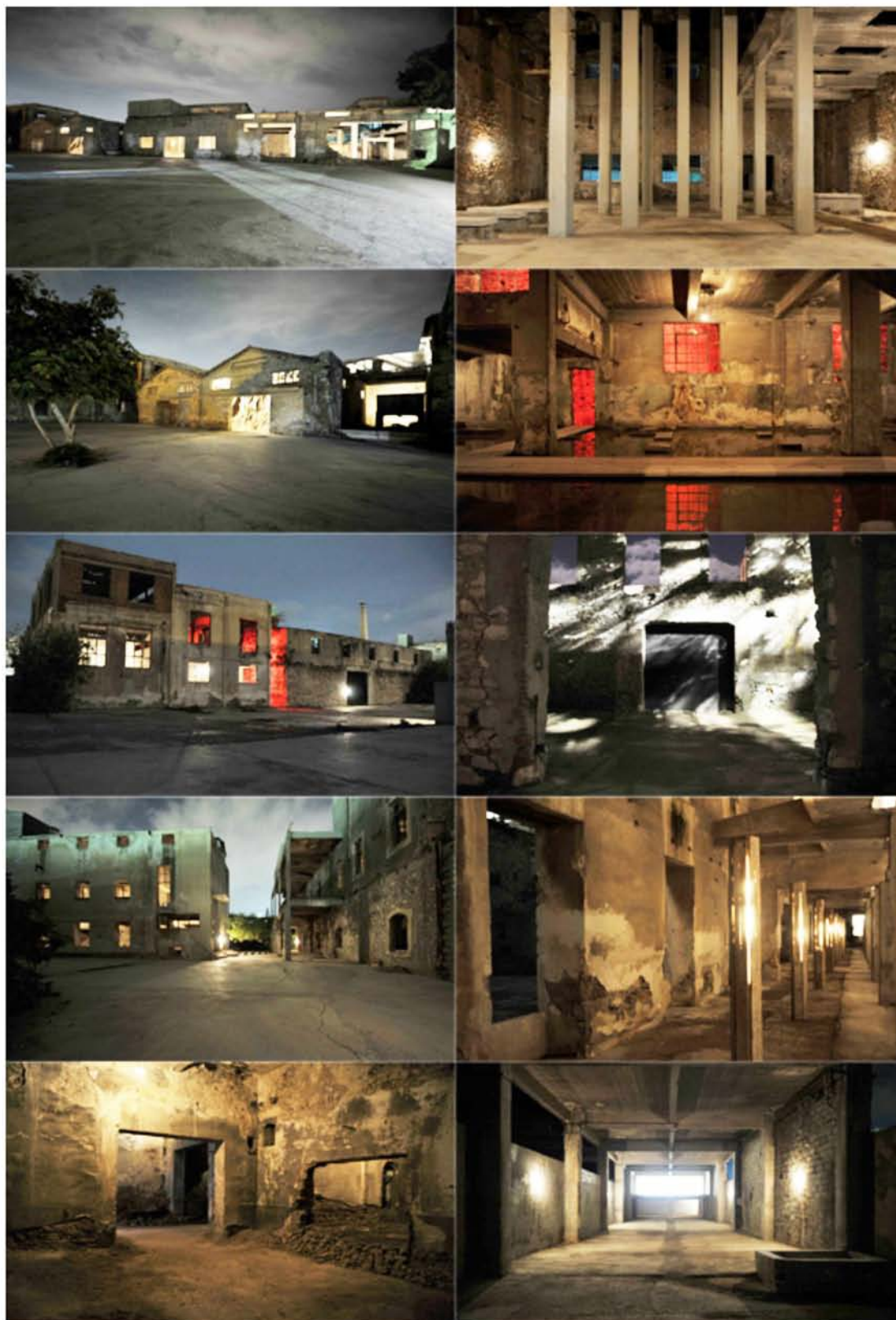
65. Διοχάντη, Χωρίς τίτλο, 1987, Erratici Percorsi, Castello Colonna, Genazzano, ξύλο, διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικά χρώματα.



66. Διοχάντη, Χωρίς τίτλο, 1987-1988, XXIV Ολυμπιάδα, Σεούλ, Ολυμπιακό Πάρκο, τσιμέντο, γρανίτης, πέτρες λάβας, 12x32x16μ. ύψος.



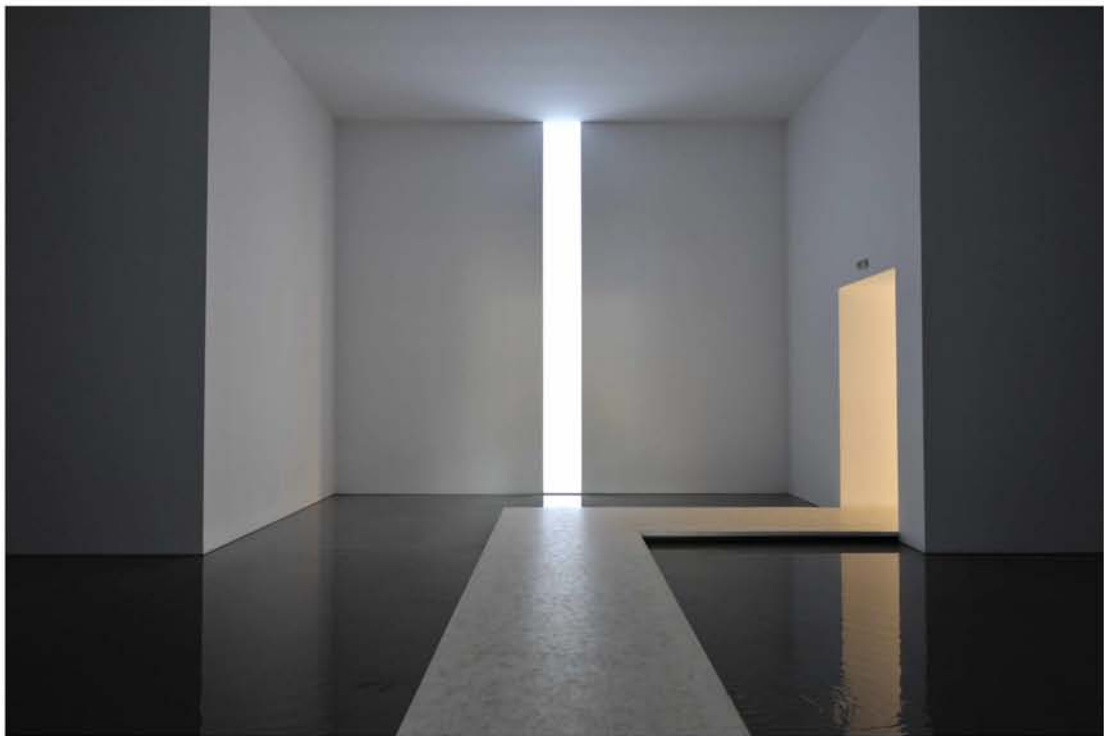
67. Διοχάντη, Χωρίς τίτλο, 2004, Αθήνα By Art, λόφος Πινόκας, μάρμαρο, alfa block, 37,4x60x3μ. ύψος.



68. Διοχάντη, Χωρίς τίτλο, 2010, Παλιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα, ποικίλα υλικά.



69. Διοχάντη, Beyond Reform, 2011, Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, 54 Esposizione Internazionale d' arte, εξωτερική άποψη, μαδέρια ύψος 10μ.



70. Διοχάντη, Beyond Reform, 2011, Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, 54 Esposizione Internazionale d' arte, άποψη εσωτερικού του περιπτέρου.

Βιβλιογραφία - Πηγές

- Alberti, L. B. *On painting and sculpture: the latin texts of De Pictura and De Statua*. μετάφραση και σημειώσεις Grayson. C. Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Phaidon Press, 1972.
- Andersen, J. και Siim, B. (Επιμ.) 2004, *The Politics of Inclusion and Empowerment: Gender, Class and Citizenship*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Andrews, M. 1999, *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, Οξφόρδη.
- Arendt, H. 2007, *Walter Benjamin, Illuminations*, Schocken Books, Νέα Υόρκη.
- Argan, G. C. 2002, *Μοντέρνα Τέχνη*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002
- Battock, G. (επιμ.) 1995, *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley.
- Barthes, R. 1973, *Mythologies* (Annette Lavers, Μετάφραση), Λονδίνο, Paladin.
- Bishop, C. 2005, *Installation Art*, Tate Publishings, London.
- Boddy M. και Parkinson M. 2004, *City Matters: Competition, Cohesion and Urban Governance*, Bristol, Policy Press.
- Bourriaud, N. 2002, *Relational Aesthetics*, Presses du Réel.
- Boyer, M. C. 1994, *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge, MIT Press.
- Buchloh, B. H. D., Foster, H., Krauss, R. E. & Bois, Y. (επιμ.) 2005, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, Λονδίνο.
- Buskirk, M. 2003, *The Contingent Object of Contemporary Art*, MIT Press, Λονδίνο.
- Cabanne, P. 1971, *Dialogues with Marcel Duchamps*, Thames & Hudson, Λονδίνο.
- Castelli, P. 2008 *Η αισθητική της Αναγέννησης* (μεταφρ. Κ.Μαράκα), εκδ. Πολύτροπον, Αθήνα.
- Celant, G. 1985, *Arte Povera: Stoti et protagonisti, histories and protagonists*, Electa, Μιλάνο.

- Coulter-Smith, G. 2006, *Deconstructing Installation Art: Fine Art and Media Art, 1986-2006*, online-book, Casiad Publishing, <http://www.installationart.net/>, (τελευταία επίσκεψη 27/06/2017).
- Darwin, Charles. 1859. *On the origin of species by means of natural selection, or The preservation of favoured races in the struggle for life*. 1η έκδοση, Λονδίνο, επιμέλεια, John Murray.
- De Oliveira, N., Oxley, N., Petry, M. and Archer, M. 1994. *Installation Art*. Washington D.C: Smithsonian Institution Press.
- De Oliveira, N., Oxley, N., Petry, M. 2003. *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*. London: Thames & Hudson.
- Dernie, D. 2006, *Exhibition Design*, Laurence King Publishing, Λονδίνο.
- Dewey, J. 1939, *Freedom and Culture*, G. P. Putnam's Sons, New York.
- Deutsche, R. 1996, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge Mass: MIT Press.
- Doherty, C. 2004. *From Studio to Situation*. London: Black Dog Publishing.
- Edgerton, S. Y. 1991, *The heritage of Giotto's geometry: art and science on the eve of the scientific revolution*. Ithaca Νέα Υόρκη και Λονδίνο Cornell University Press.
- Ferriani, B. & Pugliese, M. 2013, *Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art*, Getty Publications, Λος Άντζελες.
- Flam, J. 1996, (επιμ.) *Robert Smithson, The Collected writings The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley.
- Foster, H. 1983, *The Anti-Aesthetic, essays on postmodern culture*, Bay Press, Ουάσινγκτον.
- Foster, H. 1996, *The Crux of Minimalism, The Return of the Real: The Avant Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge Mass.
- Fried, M. 1967, *Art and Objecthood, Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, Σικάγο.
- Green, C. 2001, *The Third Hand. Collaboration in art from conceptualism to postmodernism*, University of Minesota Press, Μινεσότα.
- Greenberg, C. 1961, *Art and culture*, Beacon Press, Βοστώνη.
- Gombrich, E. H. 1999, Το χρονικό της τέχνης, μετάφραση Λίνα Κάσδαγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα.

- Gordon, A. 2001, *Making Public Pasts, The Contested Terrain of Montreal's Public Memories, 1891-1930*, ISBN 9780773522541.
- Gray, C. 1986, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, Thames & Hudson, Λονδίνο.
Groups, mouvements, tendances de l'art contenmprain depuis 1945, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Παρίσι, 1989.
- Groys, B., David A. R., Blazwick, I., 1998, *Ilya Kabakov*. NY, London: Phaidon.
- Haskell, B., 1984, *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958 – 1964*. Whitney Museum of American Art, σε συνεργασία με την W.W. Norton & Company, Νέα Υόρκη.
- Harrison, C. & Wood, P. (επιμ.) 1992, *Art in Theory, 1900 - 1990, An Anthology of changing ideas*, Blackwell, Οξφόρδη.
- Hayden, D. 1995, *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*. Cambridge Mass, MIT Press.
- Henri, A. 1974, *Environments and Happenings*, Thames & Hudson, Λονδίνο.
- Hopkins, D. 2000, *After Modern Art 1945 - 2000*, Oxford University Press, Οξφόρδη.
- Hugnet, G. 1976, *Dictionnaire du Dadaïsme*, Jean Claude Simoen, Παρίσι.
- Jackson, J. B. 1980, "*The Necessity for Ruins*," *The Necessity for Ruins, and Other Topics*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- Jaeger, M. 2009. *Livy's Written Rome*, The University of Michigan Press.
- James, W. 1890, *The Principles of Psychology*, εισαγωγή από τον George A. Miller, Harvard University Press, 1983
- James, L. 1996, *Light and colour in the Byzantine art*, Οξφόρδη.
- Jameson, F. 1991, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso Books, Νέα Υόρκη.
- Jencks, C. 1986. *What is Post-modernism*, St. Martins Press, Νέα Υόρκη.
- Jencks, C. 1987. *Post-modernism: the new classicism in art and architecture*. New York, Rizzoli.
- Judd, D. 1975, *Complete Writings 1959-1975*, New York University Press, Νέα Υόρκη.
- Kachur, L. 2001, *Displaying the Marvellous: Marcel Duchamp, Salvador Dali and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge, Μασσαχουσέτη.

- Kabakov, I. 1995, *On the Total Installation*. Γερμανία, Cantz.
- Kammen, M. 1991, *Mystic Chords of Memory: The Transformation of Tradition in American Culture*, Knopf, Νέα Υόρκη.
- Kaye, N. 2000, *Site-Specific Art Performance, Place and Documentation*, Routledge, Λονδίνο.
- Khalip, J. & Mitchell, R. 2011, *Releasing the Image, from literature to new media*, Stanford University Press, Καλιφόρνια.
- Kellein, T. 2002, *Donald Judd: Early Work, 1955-1968*, Νέα Υόρκη
- Kelley, J. 1993, *Allan Kaprow, Essays on the blurring of art and life*, University of California Press, Berkeley.
- Kaye, N. 2007, *Multi-Media, Video, Installation, Performance*, Routledge, New York.
- Kirby, M. 1965, *Happenings*, Νέα Υόρκη, E.P. Dutton & Co.
- Krauss, R. 1977, *Passages in modern sculpture*, The Viking Press, New York.
- Krauss, R. 1985, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge Mass.
- Leapman, M. 2001, *The Ingenious Mr. Fairchild: The Forgotten Father of the Flower Garden*, St. Martin's Press, Νέα Υόρκη.
- Lefebvre, H. 1991, *The Production of Space*, Οξφόρδη, Basil Blackwell.
- Lee, A., Péporté, P., Schnitker, H. (επιμέλεια) 2010, *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c.1300–c.1550*, Leiden.
- Levinson, S. 1998, *Written in Stone: Public Monuments in Changing Societies*, Durham, NC, Duke University Press.
- Lippard, L. 1997, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentred Society*. Νέα Υόρκη, New Press.
- Lissitzky-Kuppers, S. 1968, *El Lissitzky: Life. Letters. Texts*, Thames and Hudson, London.
- Livingston, P. 2005, *Art and Intention, a philosophical study*, Oxford University Press, Οξφόρδη.
- Liotard, Jean-François. 1984. *The postmodern condition: a report on knowledge*, University of Minnesota Press, Μινεάπολη.
- Malpas, W. 2007, *Installation Art in Close-Up*, Crescent Moon Publishing, Σίδνεϋ.

- Malpas, W. 2008, *Land Art: A Complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art*, Crescent Moon Publishing, Σίδνεϋ.
- Matile, H. 1979, *Die Farbenlehre Phillip Otto Runges*, δεύτερη έκδοση, Munich.
- Mayr, E. 1982, *Growth of biological thought*, The Belknap Press of Harvard University Press, από το έργο του John Ray, *History of Plants*. 1686, μετάφραση E. Silk.
- Michelson, A., 1969, *Robert Morris: An Aesthetics of Transgression*, Robert Morris, Corcoran Gallery of Art: Washington D.C..
- Miles, M. 2004, *Urban Avant-Gardes, Art, Architecture and Change*, Routledge, Λονδίνο.
- Miles, M. 1997, *Art, Space and the City ~ Public art and urban figures*, Routledge, Λονδίνο.
- Mitchell, D. 2000, *Cultural Geography: A Critical Introduction*, Οξφόρδη, Basil Blackwell
- Mondloch, K. 2010, *Screens: Viewing Media Installation Art*, University of Minnesota Press, Μινεάπολη.
- Morris, R. 1993, *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris / Robert Morris*, An October book, The MIT Press Cambridge, Solomon R. Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη.
- Nechvatal, J. 2009, *Immersive Ideals / Critical Distances*, LAP Lambert Academic Publishing.
- Oldenburg, C. 1969, *Proposals for Monuments and Buildings, 1965–69*, Σικάγο, Big Table.
- Rahtz, D. 2001, *The Rhetoric of Literalism*, readings in American minimal art 1959-1966, University of Surrey, (διδακτορική διατριβή).
- Riegl, A. 1903, *Der Moderne Denkmalkultus. Seine Wesen un seine Entstehung*, Vienna, Αγγλική μετάφραση, *The Modern Cult of Monuments. It's Character and it's Origin*. μετάφραση Foster and Ghirardo, *Oppositions* 25, 1982.
- Rush, M. 1999, *New Media in Late 20th Century Art*, Thames and Hudson, Λονδίνο.
- Panofsky, E. 1991, *Perspective as symbolic form*, μετάφραση Wood, C. S., Zone Books, New York.

- Reiss, J. H. 1999, *From Margin to Centre. The spaces of Installation Art*, MIT Press, Μασαχουσέτη.
- Riegl, A. 1903. *Der Moderne Denkmalkultus. Seine Wesen un seine Entstehung*, (Vienna), Μετάφραση στα αγγλικά, *The Modern Cult of Monuments. It's Character and it's Origin*. Μετάφρ. Foster and Ghirardo, *Oppositions* 25, 1982.
- Rose, B. 2006. *Monochromes, from Malevich to the present*, University of California Press, Berkeley.
- Rosenthal, Mark. 2003. *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*. Munich ; London: Prestel.
- Runge, Ph. O. 1810, *Farbenkugel*, Perthes, Hamburg.
- Rush, M. 1999, *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames & Hudson, Λονδίνο.
- Schechner, P. 1972, *Environmental Theatre*, Applause, Νέα Υόρκη.
- Selwood, S. 1995, *The Benefits of Public Art*, Λονδίνο, Policy Studies Institute.
- Sennett, R. 1998, "Disturbing Memories," in *Memory*, επιμέλεια Fara P. και Patterson K., Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, L. E. 2000. *Movements in Art since 1945*, Thames & Hudson, London.
- Spielmann, Y. 2008, *Video: The Reflexive Medium*, MIT Press, Cambridge, Mass.
- Stallabrass, Julian. 2004. *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Suderburg, E. 2000, *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, University of Minnesota Press, Μινεάπολη.
- Tapié, M. & Tora, H. 1961, *Continuité et avant-garde au Japon*, Edizioni d'arte Fratelli Posso, Τορίνο.
- Yates, F. 1992, *The art of memory*, Pimlico, Λονδίνο.
- Varro, M. T. *De Lingua Latina*, τομ. 6 στο *Varro on the Latin Language*, επιμ. T. E. Page, E. Capps, W.H.D. Rouse, μετάφραση στα αγγλικά Roland G. Kent, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1938.
- Van Saaze, V. 2013, *Installation Art and the Museum*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ.
- Venturi, L. 1964, *History of art criticism*, E.P.Dutton & Co., Νέα Υόρκη.

- Wallach, A. 1996, *Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away*, Harry N. Abrams, Νέα Υόρκη.
- Weschler, L. 1982, *Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees: A Life of Contemporary Artist Robert Irwin*, Univeristy of California Press, Berkley.
- Whelam, Y. 2003. *Reinventing modern Dublin, Streetscape, Iconography and Politics of Identity*, University College Dublin Press, Δουβλίνο.
- Wittgenstein L. 1922. *Tractatus Logico-Philosophicus*
- Yates, F. 1966, *The art of memory*, Λονδίνο, Pimlico.
- Αριστοτέλης, *Ποιητική*, μετάφραση Δημήτριος Λυπουρλής, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη, 2008.
- Βακαλό, Ε. 1985, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, τ. 4, Μετά την αφαίρεση*, Κέδρος, Αθήνα.
- Κακριδής, Ι. 1986, *Ελληνική Μυθολογία*, Εκδοτική Αθηνών.
- Λιγνάδης, Τ. 1988, *Το ζώον και το τέρας*, Ηρόδοτος, Αθήνα.
- Μπασελάρ, Γ. 1997, *Η εποπτεία της στιγμής*, (Μεταφρ. Κωστής Παπαγιώργης), Καστανιώτης, Αθήνα.
- Εύδης, Α. 1976, *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης*, τόμοι Α και Β, Ολκός, Αθήνα, 1976.
- Παπαγιώργης, Κ. 2008, *Περί μνήμης*, Καστανιώτης, Αθήνα.
- Πλάτων, *Φίληβος*, μετάφραση φιλολογική ομάδα Κάκτου, Κάκτος, Αθήνα, 1993.
- Πλάτων, *Τιμαίος*, μετάφραση Βασίλης Κάλφας, Πόλις, Αθήνα, 2014.
- Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής*, (μετάφραση Τάσσος Ρούσσο, Αλέκος Λεβίδης επιμέλεια Αλέκος Λεβίδης), Άγρας, Αθήνα, 2009.
- Σπητέρης, Τ. 1979, *Τρεις Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967*, τ. Β., Πάπυρος, Αθήνα.
- Στεφανίδου, Θ. 2012, *Μιχάλης Μιχαηλίδης*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Λευκωσία.
- Τζιρτζιλάκης, Γ. 2014, *Υπο-νεωτερικότητα και εργασία του πένθους. Η επήρεια της κρίσης στη σύγχρονη ελληνική κουλτούρα*, Καστανιώτης, Αθήνα.

Αρθρογραφία

- Abramson, D. 1996, 'Maya Lin and the 1960s: Monuments, Time Lines, and Minimalism', *Critical Inquiry*, Τόμος 22, Αρ. 4, σελ. 679–709.
- Abramson, D. 1999, 'Make History not Memory', *Harvard Design Magazine*, ηλεκτρονική έκδοση, <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/9/make-history-not-memory> (τελευταία επίσκεψη 30/04/2017).
- Akbar, A. 2013, 'From totalitarianism, to total installation', *Independent*, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/from-totalitarianism-to-total-installation-8550568.html>.
- Argan, G. C. και Robb, N. A. 1946, 'The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμος 9, σελ. 96-121.
- Arrhenius, T. 2003, 'The Fragile Monument': On Alois Riegl's Modern Cult of Monuments, *Nordisk Arkitekturforskning*, Τόμος 16, Αρ. 4, σελ. 51-55.
- Baldwin, M. Harrison, C. και Ramsden, M. 2006, 'Voices off: Reflections on Conceptual Art', *Art & Language Critical Inquiry*, Τόμος 33, Αρ. 1, σελ. 113-135.
- Bertrand, R. 1982, 'Gutai ou le concret aux éclats', *Artistes*, Αρ. 11, σελ. 4-17.
- Bishop, C. 2005, 'But is it installation art?', *Tate Etc.*, Issue 3, σελίδες χωρίς αρίθμηση.
- Birringer J. 1991, 'Video Art/ Performance: A Border Theory' *Performing Arts Journal*, Τόμος 13, Αρ. 3 σελ. 54-84.
- Boyle, M. και Hughes, G. 1991, 'The politics of the representation of 'the real': discourses from the Left on Glasgow's role as European City of Culture 1990', *Area*, 23(3), σελ. 217–228.
- Bonder, J. 2009, 'On Memory, Trauma, Public Space, Monuments, and Memorials', *Places*, Berkeley, Τόμος 21, Αρ. 1, σελ. 62-69.
- Branden W. Joseph, 1977, 'Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue', *October*, τομ. 81, σελ. 59-69.
- Brenner, A. 1971, 'Concerning Sculpture and Architecture', *Leonardo*, Τόμος 4, Αρ.2, σελ. 99-107.
- Chave, A. C. 1990, 'Minimalism and the Rhetoric of Power', *Arts Magazine*, Τόμος. 64, Αρ. 5, σελ. 44-63

- Cheetham, M. A, 2005, 'Matting the Monochrome: Malevich, Klein and Now', *Art Journal*, Τεύχος, 64, σελ. 95-108.
- Chung Choong Huan, 1988, 'Korea's sculpture parks, Koreana a quarterly' *Korean art & culture*, Τόμος. 2, Αρ. 4, σελ. 46-52.
- Coates, R. 1942, 'Sixteen Miles of String', *New Yorker*, αρ.18, σελ. 31.
- Cone, M. C. 2000, 'Pierre Restany and the Nouveaux Realistes', *Yale French Studies* 98, *The French Fifties*, Yale University, σελ. 50-65.
- Creighton, G., 1959, 'The Archbishop on the Painters of Florence'. *The Art Bulletin*, τ. 41, σελ. 75-87.
- Cummings, P. 23 Μαΐου 1969, αντίγραφο, *Archives of American Art*, New York, στο Julie H. Reiss, 1999.
- Demos, T. J. 2001, 'Duchamp's Labyrinth: "First Papers of Surrealism", 1942', *October*, τεύχος 97, σελ. 148-158.
- Douglas, A, 2009, 'Memory and Place: Two Case Studies', *Places*, 21 (1), 2009, σελ. 56-61.
- Dove, T. 1994, 'Theater without Actors: Immersion and Response in Installation', *Leonardo*, Τόμος 27, Αρ.4, σελ. 281-287.
- Edgerton, S. Y. 2006, *Brunelleschi's mirror, Alberti's window, and Galileo's 'perspective tube'*. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, τομ. 13, σελ. 151-179.
- Environmental 6-9, *L' art urbain dans l' Europe de douze - Dossier de recherche*, Bruxelles, 1993, ISSN 0777-172X, σελ. 277.
- Fried, M. 1967, 'Art and Objecthood', *Artforum* 5, σελ. 12-23.
- Gaggi, S. 1986, 'Sculpture, Theater and Art Performance: Notes on the Convergence of the Arts', *Leonardo*, Τόμος 19, Αρ.1(1986), σελ.45-52.
- Groys, B., 2009, 'From Medium to Message The Art Exhibition as Model of a New World Order', *Open*, No. 16, *The Art Biennial as a Global Phenomenon*, σελ. 56-65.
- Groys, B., 2009, 'Politics of Installation', *e-flux*, Journal #02, σελ.1-9 <http://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>
- Hassan, I. 1985, 'The Culture of Postmodernism', *Theory, Culture and Society*, Τόμος 2, Αρ. 3, σελ. 119-131.
- Karasov, D. 1996, 'Is placemaking art?', *Public Art Review*, 15, 8(1), σελ. 24-25.

- Karmel, P. 2004, 'The Year of Living Minimally', *Art in America*, σελ. 90-101.
- Kabakov, I., Tupitsyn, M. και Tupitsyn, V. 1991, 'About Installation', *Art Journal*, Τόμος. 58, Αρ. 4, σελ 62-73.
- Klein. J. 1998, 'The dispersal of the modernist series', *Oxford Art Journal*, Oxford University Press σελ. 121-135.
- Krauss, R. 1973, 'Sense and Sensibility: Reflection on Post '60s Sculpture', *Artforum*, σελ. 43-53.
- Krauss, R. 1977, 'Seventies Art in America', *October*, Τόμος 3, σελ. 68-81
- Krauss, R. 1977, 'Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2', *October*, Τόμος 4, σελ. 58-67.
- Krauss, R. 1978, 'LeWitt in progress', *October*, τομ. 6, σελ. 46-60.
- Krauss, R. 1979, 'Sculpture in the Expanded Field', *October*, Τεύχος. 8, σελ. 30-44.
- Krauss, R. 1981, 'The Originality of the Avant Garde' *October*, Τεύχος. 18, σελ. 47-66.
- Krauss, R. 'Richard Serra: A Translation,' στο *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge Mass, 1985, σελ. 262-267.
- Krauss, R. 2004, "'Specific"Objects', *RES: Anthropology and Aesthetics*, Αρ.46, Polemical Objects σελ. 221- 224
- Lippard, L, 1965, 'New York Letter' *Art International*, τομ. 9 αρ. 2, σελ. 46.
- Lippard L. και Chandler, J. 1968, 'The Dematerialization of Art', *Art International* 12, σελ. 31-36.
- LeWitt, S. 1967, 'Paragraphs on Conceptual Art', *Artforum* Τόμος 5, Αρ. 10, σελ. 79-83.
- LeWitt, S. 1969. 'Sentences on Conceptual Art'. Στο *Sol LeWitt*, Alicia Legg. New York: Museum of Modern Art, 1978.
- Low, P. "Remembering and forgetting. The creation and destruction of inscribed monuments in Classical Athens" στο Tumblety J. (επιμέλεια) 2013, *Memory and history: understanding memory as source and subject*, Abingdon, Oxon: Routledge, Λονδίνο.
- Morrone, F. 1999. "Statues and Civic Memory", *City Journal*, Τόμος 9, Αρ. 3, Νέα Υόρκη.

- Nikitin, C. 2000, 'Making public art work', *Sculpture magazine online*, (www.sculpture.org/documents.scmag00/april00/pub/pub.htm; τελευταία επίσκεψη 27/07/2017).
- Nora, P. 1989, 'Between memory and history: Les lieux de mémoire'. *Representations*, 26, 7-25.
- Owens, C. 1980, 'The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism', *October*, τομ. 2, σελ. 67-86.
- Owens, C. 1980, 'The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part 2', *October*, τομ. 13, σελ. 58-80.
- Phillips, A. 2004 'Identity politics: have we now had enough', στο J. Andersen, και B. Slim (Επιμ.) *The Politics of Inclusion and Empowerment: Gender, Class and Citizenship*, σελ. 36 – 48. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Petersen, A. R. 2010, 'Attention and Distraction: en the aesthetic experience of video installation Art', *RIHA Journal 0009*, σελ. 1-18.
- Rapoport, S. 1991, 'Process(ing) Interactive Art: Using People as Paint, Computer as Brush and Installation Site as Canvas' *Leonardo*, Τόμος 24, Αρ.3, σελ. 285-288.
- Ratcliff, C. 1970, "New York Letter," *Art International*, Τεύχος 14, αρ. 2, σελ. 78.
- Ratcliff, C. 1970, "The Fictive Spaces of Richard Serra" *Art In America*, Τεύχος 173, αρ. 11, σελ. 117-122.
- Restany, P. 1976, 'Le Groupe Gutai ou le Japon précurseur', *XXe siècle*, Αρ. 46, σελ. 96-103.
- Rose, B. 1965, 'ABC Art', *Art In America*, 53: 5, σελ. 58-65.
- Schlegel, A.I. 1999, 'The Kabakov Phenomenon', *Art Journal*, Τόμος 58, Αρ. 4, σελ. 98-101.
- Senie, H. 2003, 'Responsible criticism: evaluating public art', *Sculpture*, 22(10), σελίδες χωρίς αρίθμηση.
- Small, J. P. 199, 'Time in Space: Narrative in Classical Art' *The Art Bulletin*, Τόμος. 81, Αρ. 4, σελ. 562-575.
- Sharp, J. Pollock, V. και Paddison, R. 2005, 'Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration', *Urban Studies*, Τεύχος 42. Αρ. 5/6, σελ. 1001-1023.

Smith, R. 1993, 'In Installation Art: A Bit of the Spoiled Brat', *New York Times*, ηλεκτρονική έκδοση, <http://www.nytimes.com/1993/01/03/arts/art-view-in-installation-art-a-bit-of-the-spoiled-brat.html?pagewanted=all>

Steinkamp, J. 2001, 'My Only Sunshine: Installation Art Experiments with Light, Space, Sound and Motion' *Leonardo*, Τόμος 34, Αρ.2, σελ. 109-112.

Whelam, Y. 2001. 'Monuments, power and contested space - the iconography of Sackville Street (O'Connell Street) before Independence (1922)', *Irish Geography*, 34(1), σελ. 11-23.

Wollheim, R. 1965, 'Minimal Art', *Arts Magazine* 39, Αρ. 4, σελ. 26-32.

Young, J. E. 1992, 'The counter-monument: Memory against itself in Germany today', *Critical Inquiry*, 18(2), σελ. 267-296.

Βασιλείου, Σ. 1964, 'Κάτω τα χέρια από την ελληνική γλυπτική', *Ταχυδρόμος*, Αθήνα.

Κανιάρης, Β. 1964, 'Τα προβλήματα υπάρχουν παρ' όλες τις "Οργές" γεροντικές ή μη', *Ταχυδρόμος*, Αθήνα.

Σπητέρης, Τ. 1973, 'Για μερικούς νέους (και λιγότερο νέους) Έλληνες καλλιτέχνες', *Θέματα χώρου+τέχνων*, τ. 4, σελ. 114-121.

Στρούζα, Ε. 1979, 'Σημεία ερωτηματικά. Σημεία Αναφοράς, Βενετία 1978. Μία έκθεση σύγχρονης ελληνικής τέχνης*', *Θέματα χώρου+τέχνων*, τ. 10, σελ. 134-138.

Τζιρτζιλάκης, Γ, 2011, Η Μετά-σχεδιασμένη πόλη, ένα έργο εγκατάστασης, στο "Το έργο της επιμέλειας", *Τέχνη + Κριτική*, τ. 4, AICA Hellas, Αθήνα, σελ. 188-193.

Κατάλογοι

7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι, (κείμενο Έφη Στρούζα), Δήμος Λευκωσίας, Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ, Πινακοθήκη Δημήτρη Ζ. Πιερίδη, Λευκωσία, Κύπρος, 1983.

Allan Kaprow, "About *Words*," στο *Words*, Νέα Υόρκη, Smolin Gallery, 1962

Avanguardia e Sperimentazione, 1978 Puntii Interrogativi di Riferimento, κείμενο Έφη Στρούζα, Comune di Modena και Comune di Venezia, 1978.

Denizot, R. 1980, *Αθήνα - Τόπος Δημοσιότητας / Δημιουργία Τόπου*, Dracos Art Centre, Αθήνα.

Diohandi, Beyond reform, 54η Διεθνής Έκθεση Τέχνης, La Biennale di Venezia, Ελληνική συμμετοχή, 2011.

Diohandi, voi, tu, io..., (κείμενο Arcangelo Leonardi), Aldina, Ρώμη, 1970.

EMERGING IMAGES / Euroitalia '82 - Hellas, (κείμενο Έφη Στρούζα) International Cultural Center, Αμβέρσα Βέλγιο, 1983.

First Papers of Surrealism, Coordinating Council of French Relief Societies, 1942.

Japon des avant-gardes 1910-70, C.N.A.C. Georges Pompidou, Παρίσι, 1986.

Restany, P. 1960. *First Manifesto "Les Nouveaux Réalistes"* Arman, Dufrêne, Yves Klein le Monochrome, Tinguely, πρόλογος στον κατάλογο της έκθεσης, Galerie Apollinaire, Μιλάνο.

Restany, P. 1961. "La réalité dépasse la fiction", *Le Nouveaux Réalisme à Paris et à New York*, Galerie Rive Droite, Παρίσι.

Yves Klein 1928-1962, Selected Writings, Tate Gallery Publications, London, 1974.

Zeitlin., M. (επιμ.), 1996, *Bill Viola: Buried Secrets*. Κείμενα Bill Viola, Carl Haenlein, Susie Kalil και Marilyn Zeitlin. Tempe: Arizona State University Art Museum.

Αθήνα by Art, AICA HELLAS, Εταιρία Ελλήνων Τεχνοκριτών, Δήμος Αθηναίων Πολιτισμικός Οργανισμός, Αθήνα, 2004.

Δάβος, Β. (επιμ.), 1997, *Danil*, ΟΠΠΕΘ, Θεσσαλονίκη.

Διοχάντη, Ανέλιξις, Dracos Art Centre, Αθήνα, 1986.

Διοχάντη, Ελευσίνα 2010, Πολιτιστικός Οργανισμός Ελευσίνας, 2011.

- Ξύδης, Α. (επιμ.), 1981, «ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ-ΔΡΑΣΗ», *τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα*, AICA HELLAS, Εταιρία Ελλήνων Τεχνοκριτών, Ζάππειο, Αθήνα.
- Καφέτση, Α. (επιμ.), 1999, *Βλάσσης Κανιάρης, Αναδρομική*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσο, Αθήνα, 1999.
- Καφέτση, Α. (επιμ.), 1992, *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου, η ελληνική εμπειρία*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσο, Αθήνα.
- Κοσκινά, Κ. (επιμ.) 2005, *Lucas Samaras, Αναδρομική*, Εθνική Πινακοθήκη, Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστόπουλου, Αθήνα.
- Παπαρούνης, Μ. (επιμ.) 2009, *Ρένα Παπασπύρου, flashback*, Futura, Αθήνα.
- Παπαδοπούλου, Μ. 2005, *Τα χρόνια της αμφισβήτησης, Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.
- Ρένα Παπασπύρου, Ο τοίχος*, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2005.
- Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930, Συλλογή Γ. Κωστάκη*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσο, Αθήνα, 1995.
- Τζιρτζιλάκης, Γ. (επιμ.), 1997, *Νίκος Κεσσανλής*, ΟΠΠΕΘ και Αδάμ, Αθήνα.
- Τζιρτζιλάκης, Γ. (επιμ.) 1999, *Π+Π=Δ, Νέα τέχνη από τις δεκαετίες του '70 και του '80*, Επιλογές από το Δεσμό, Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ, Αθήνα.
- Τζιρτζιλάκης, Γ. (επιμ.), 2013, *Hell As Pavillion*, Καστανιώτης, Αθήνα.

Ιστότοποι

<http://www.artinamericamagazine.com/magazine/>

<http://www.bbc.co.uk>

<http://www.billviola.com>

<https://www.city-journal.org>

<http://digitalarthistory607.omeka.net>

<http://www.e-flux.com/journal/>

<http://www.harvarddesignmagazine.org>

<http://greeceatvenice.culture.gr>

<http://web.guggenheim.org>

<http://www.ilya-emilia-kabakov.com>

<http://www.installationart.net>

<http://www.independent.co.uk>

<http://www.iset.gr>

<http://www.mfa.gov.cy>

<https://www.moma.org>

<https://www.nytimes.com>

<http://www.olafureliasson.net>

<http://renapapaspyrou.gr>

<http://www.sculpture.org/documents/sm-arch.shtml>

<http://www.tate.org.uk>

<http://www.spiegel.de>

<http://www.yvesklein.com>

<https://walkerart.org>

Πηγές φωτογραφιών

- εικ. 1** <https://artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/i-las-vanguardias-historicas/suprematismo/> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 2** http://www.tate.org.uk/sites/default/files/images/kurt_schwitters_merzbau_02_0.jpg (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 3** https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 4** <http://www.koregos.org/fr/margaux-van-uytvanck-l-exposition-internationale-du-surrealisme-de-1938/> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 5** http://www.tate.org.uk/sites/default/files/images/duchamp_philadelphia_1.jpg (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 6** https://s3.amazonaws.com/classconnection/510/flashcards/10566510/png/18_happenings_in_6_parts-152C7619D1C36A1106B.png (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 7** https://s3.amazonaws.com/classconnection/537/flashcards/3550537/png/allan_kaprow_apple_shrine_1960-1449023c8b60a0a24e6-1547C6DCF7513E551C9.png (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 8** <http://www.artsjournal.com/artopia/originopeningfixed.jpg> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 9** <http://news.getty.edu/images/9036/kaprowords.jpg> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 10** <https://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=71241> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 11** <https://www.studyblue.com/notes/note/n/midterm-2-art-history-315/deck/9808542> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 12** <https://walkerart.org/magazine/robert-irwins-walker-installation-were-you-there-in-71> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 13** <https://landingarchitecture.files.wordpress.com/2012/01/black-line-volume-1975-19761.jpg> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 14** <https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-soundings> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 15** <https://www.guggenheim.org/artwork/3166> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 16** http://www.saatchigallery.com/artists/richard_wilson.htm (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 17** και **εικ. 18** <https://ilya-emilia-kabakov.com/installations/> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 19** http://myartguides.com/exhibitions/voice-of-images/attachment/bill_viola/http://www.artsixmic.fr/exposition-paroles-des-images-au-palazzo-grassi-francois-pinault-foundation/ (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 20** <http://www.fabricworkshopandmuseum.org/Artists/ArtistDetail.aspx?ArtistId=8db57031-7ee0-48fa-ac7a-e62e6ec16e95> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)

- εικ. 21** screenshot από το <https://www.youtube.com/watch?v=Dg0IyGUVXaQ> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 22** <https://www.wikiart.org/en/el-greco/the-visitation> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 23** <https://www.wikiart.org/en/felix-gonzalez-torres/untitled-placebo-1991> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 23 λεπτομέρεια** <http://pictify.saatchigallery.com/725/felix-gonzalez-torres-untitled-placebo-1332437190> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 24** <http://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH101069/the-weather-project> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 25** Η Μετά-σχεδιασμένη πόλη, ένα έργο εγκατάστασης, στο “Το έργο της επιμέλειας”, *Τέχνη + Κριτική*, τ. 4, AICA Hellas, Αθήνα, 2011
- εικόνες 26, 27 και 29** *Νίκος Κεσσανλής*, ΟΠΠΕΘ και Αδάμ, Αθήνα, 1997
- εικ. 28** *Danil*, ΟΠΠΕΘ, Θεσσαλονίκη, 1997
- εικόνες 30 και 31** προσωπικό αρχείο Διοχάντη
- εικόνες 32, 33, 35 και 36** αρχείο ISET
- εικ. 34** <http://renaparaspyrou.gr/episodes/1979-7.html> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 37** http://www.aica-hellas.org/en/topic63/proforiki-istoria-tis-marias-karabela/f7_5_2_1 (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 38** http://www.thetoc.gr/politismos/article/pethane-o-megalos-ellinas-gluptis-giwrkos-lappas?ab=1&utm_expid=81684694-3.nLU5FIuuSzmYWT3LKsiH9g.1&utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.co.uk%2F (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 39** <https://parallhlografos.wordpress.com/2011/03/27/> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 40** *Μιχάλης Μιχαηλίδης*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Λευκωσία, 2012
- εικ. 41** http://www.wikiwand.com/en/Nikolai_Tomsky (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 42** [https://ru.wikipedia.org/wiki/Памятник_Ленину_\(Ашхабад\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Памятник_Ленину_(Ашхабад)) (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 43** <https://tajikandy.wordpress.com/tajikistan-photo-gallery/lenin-dam/> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 44** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-16877-0002,_Berlin,_Karl-Marx-Allee,_Stalin-Denkmal.jpg (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 45** <http://www1.wdr.de/fernsehen/wunderschoen/prag-norden-100.html> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 46** <https://lostandfoundinbudapest.wordpress.com/2014/04/29/reliving-recent-history-at-memento-park/> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 47** <http://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/huge-concrete-statue-of-stalin-wearing-a-belted-army-news-photo/50701535> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 48** <https://volgavolgavolga.tumblr.com/post/102263055465/stalin-s-head-urban-legend-adventure> (τελευταία επίσκεψη 22.07.2017)
- εικ. 49** προσωπικό αρχείο
- εικ. 50-70** Αρχείο Διοχάντη

ΠΕΡΙΚΛΗΣ - ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΥΚΩΝΙΑΤΗΣ

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ.
ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ.

ΤΟΜΟΣ ΙΙ
ΑΡΧΕΙΟ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

2018

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ ΛΟΥΜΙΔΗ

A/A

1	A moment... despair	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ζωγραφική
2	A moment... despair	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ζωγραφική
3	A moment... despair	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ζωγραφική
4	A moment... despair	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ζωγραφική
5	A moment... despair	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ζωγραφική
6	A moment... despair	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ζωγραφική
7	Reflection	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ζωγραφική
8	Reflection	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ζωγραφική
9	Reflection	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ζωγραφική
10	Reflection	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ζωγραφική
11	Reflection	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ζωγραφική
12	A moment... despair	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ζωγραφική
13	Reflection	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ζωγραφική
14	Line in space	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ζωγραφική
15	Line in space	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ζωγραφική
16	Variation of geometrical theme	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ζωγραφική
17	Variation of geometrical theme	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ζωγραφική
18	Variation of geometrical theme	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ζωγραφική
19	Momenti di follia... pace	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ζωγραφική
20	Thoughts	1968	Αιθουσα Τέχνης Αθηνών	Ζωγραφική
21	Πρόσκληση έκθεσης	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Έντυπο
22	Πρόσκληση έκθεσης	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Έντυπο
23	Πρόσκληση έκθεσης	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Έντυπο
24	Κείμενο έκθεσης, πρωτότυπο	1967	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	Ντοκουμέντο
25	Πρόσκληση έκθεσης	1968	Αιθουσα Τέχνης Αθηνών	Έντυπο
26	Κατάλογος έκθεσης	1968	Αιθουσα Τέχνης Αθηνών	Έντυπο
27	Κατάλογος έκθεσης	1968	Αιθουσα Τέχνης Αθηνών	Έντυπο
28	Κατάλογος έκθεσης	1968	Αιθουσα Τέχνης Αθηνών	Έντυπο
29	Κατάλογος έκθεσης	1968	Αιθουσα Τέχνης Αθηνών	Έντυπο
30	Κατάλογος έκθεσης	1968	Αιθουσα Τέχνης Αθηνών	Έντυπο
31	Κατάλογος έκθεσης	1968	Αιθουσα Τέχνης Αθηνών	Έντυπο
32	Κατάλογος έκθεσης	1968	Αιθουσα Τέχνης Αθηνών	Έντυπο
33	Πρόσκληση έκθεσης	1968	Γκαλερί Κλειώ	Έντυπο
34	Πρόσκληση έκθεσης	1968	Γκαλερί Κλειώ	Έντυπο
35	Πρόσκληση έκθεσης	1968	Γκαλερί Κλειώ	Έντυπο
36	Χωρίς τίτλο	1968	Κατεστραμένο	Σχέδιο
37	Χωρίς τίτλο	1968	Κατεστραμένο	Ζωγραφική
38	Χωρίς τίτλο	1968	Κατεστραμένο	Ζωγραφική
39	Χωρίς τίτλο	1968	Κατεστραμένο	Ζωγραφική

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ ΛΟΥΜΙΔΗ

A/A

40	Χωρίς τίτλο	1968 Κατεστραμένο	Ζωγραφική
41	Χωρίς τίτλο	1969 Κατεστραμένο	Ζωγραφική
42	Χωρίς τίτλο	1969 Κατεστραμένο	Ζωγραφική
43	Χωρίς τίτλο	1969 Κατεστραμένο	Ζωγραφική
44	Χωρίς τίτλο	1969 Κατεστραμένο	Ζωγραφική
45	Χωρίς τίτλο	1969 Κατεστραμένο	Ζωγραφική
46	Χωρίς τίτλο	1969 Κατεστραμένο	Ζωγραφική
47	Χωρίς τίτλο	1969 Κατεστραμένο	Ζωγραφική
48	Χωρίς τίτλο	1969 Κατεστραμένο	Ζωγραφική
49	Χωρίς τίτλο	1969 Κατεστραμένο	Ζωγραφική
50	Χωρίς τίτλο	1969 Κατεστραμένο	Ζωγραφική
51	Χωρίς τίτλο	1969 Κατεστραμένο	Ζωγραφική
52	Πρόσκληση έκθεσης	1970 Γκαλερί AL2, Ρώμη	Έντυπο
53	Κατάλογος έκθεσης	1970 Γκαλερί AL2, Ρώμη	Έντυπο
54	Κατάλογος έκθεσης	1970 Γκαλερί AL2, Ρώμη	Έντυπο
55	Κατάλογος έκθεσης	1970 Γκαλερί AL2, Ρώμη	Έντυπο
56	Κατάλογος έκθεσης	1970 Γκαλερί AL2, Ρώμη	Έντυπο
57	Κατάλογος έκθεσης	1970 Γκαλερί AL2, Ρώμη	Έντυπο
58	Κατάλογος έκθεσης	1970 Γκαλερί AL2, Ρώμη	Έντυπο
59	Κατάλογος έκθεσης	1970 Γκαλερί AL2, Ρώμη	Έντυπο
60	Κάτοψη χώρου	1970 Γκαλερί AL2, Ρώμη	Έντυπο
61	Προσχέδιο έργου	1970 Γκαλερί AL2, Ρώμη	Σχέδιο
62	Προσχέδιο έργου	1970 Γκαλερί AL2, Ρώμη	Σχέδιο
63	Προσχέδιο έργου	1970 Γκαλερί AL2, Ρώμη	Σχέδιο
64	Πρόσκληση έκθεσης	1971 Cyprus Hilton Gallery	Έντυπο
65	Φυλλάδιο έκθεσης	1971 Cyprus Hilton Gallery	Έντυπο
66	Φυλλάδιο έκθεσης	1971 Cyprus Hilton Gallery	Έντυπο
67	Φυλλάδιο έκθεσης	1971 Cyprus Hilton Gallery	Έντυπο
68	Αφίσα έκθεσης	1971 Astor Gallery, Αθήνα	Έντυπο
69	Κατάλογος έκθεσης	1971 Astor Gallery, Αθήνα	Έντυπο
70	Κατάλογος έκθεσης	1971 Astor Gallery, Αθήνα	Έντυπο
71	Κάτοψη χώρου	1971 Astor Gallery, Αθήνα	Σχέδιο
72	Κατάλογος έκθεσης	1971 Astor Gallery, Αθήνα	Έντυπο
73	Προσχέδιο έργου	1971 Astor Gallery, Αθήνα	Σχέδιο
74	Χωρίς τίτλο	1971 Astor Gallery, Αθήνα	Εγκατάσταση
75	Προσχέδιο έργου	1971 Astor Gallery, Αθήνα	Σχέδιο
76	Χωρίς τίτλο	1971 Astor Gallery, Αθήνα	Εγκατάσταση
77	Προσχέδιο έργου	1971 Astor Gallery, Αθήνα	Σχέδιο
78	Χωρίς τίτλο	1971 Astor Gallery, Αθήνα	Εγκατάσταση
79	Προσχέδιο έργου	1971 Astor Gallery, Αθήνα	Σχέδιο
80	Χωρίς τίτλο	1971 Astor Gallery, Αθήνα	Εγκατάσταση

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ ΛΟΥΜΙΑΔΗ

A/A

81	Προσχέδιο έργου	1971 Astor Gallery, Αθήνα	Σχέδιο
82	Χωρίς τίτλο	1971 Astor Gallery, Αθήνα	Εγκατάσταση
83	Προσχέδιο έργου	1971 Astor Gallery, Αθήνα	Σχέδιο
84	Χωρίς τίτλο	1971 Astor Gallery, Αθήνα	Εγκατάσταση
85	Χωρίς τίτλο	1971 Astor Gallery, Αθήνα	Εγκατάσταση
86	VII Biennale de Paris	1971	Σχέδιο
87	Λίστα έργων έκθεσης	1971 VII Biennale de Paris	Έντυπο
88	Φωτογραφική άποψη έκθεσης	1971 VII Biennale de Paris	Ντοκουμέντο
89	Φωτογραφική άποψη έκθεσης	1971 VII Biennale de Paris	Ντοκουμέντο
90	Yesterday today tomorrow	1971 Ελληνοαμερικανική Ένωση	Εγκατάσταση
91	Δημιουργία χώρου	1972 Χωρίς έκθεση	Γλυπτική
92	Δημιουργία χώρου	1972 Χωρίς έκθεση	Γλυπτική
93	Δημιουργία χώρου	1972 Χωρίς έκθεση	Γλυπτική
94	Δημιουργία χώρου	1972 Χωρίς έκθεση	Γλυπτική
95	Δημιουργία χώρου	1972 Χωρίς έκθεση	Γλυπτική
96	Δημιουργία χώρου	1972 Χωρίς έκθεση	Γλυπτική
97	Δημιουργία χώρου	1972 Χωρίς έκθεση	Γλυπτική
98	Δημιουργία χώρου	1972 Χωρίς έκθεση	Γλυπτική
99	Δημιουργία χώρου	1972 Χωρίς έκθεση	Γλυπτική
100	Δημιουργία χώρου	1972 Χωρίς έκθεση	Γλυπτική
101	Πρόσκληση έκθεσης	1972 Γκαλερί Oggetto, Caserta	Έντυπο
102	Προσχέδιο συνθέσεων	1972 Γκαλερί Oggetto, Caserta	Σχέδιο
103	Προσχέδιο συνθέσεων	1972 Γκαλερί Oggetto, Caserta	Σχέδιο
104	Λίστα έργων έκθεσης	1972 Γκαλερί Oggetto, Caserta	Έντυπο
105	Προσχέδιο έργου	1972 Γκαλερί Oggetto, Caserta	Σχέδιο
106	Προσχέδιο έργου	1972 Γκαλερί Oggetto, Caserta	Σχέδιο
107	Προσχέδιο έργου	1972 Γκαλερί Oggetto, Caserta	Σχέδιο
108	Χωρίς τίτλο No1/No2/No3	1972 X International Biennale of graphic art, Λουμπλιάνα	Μεταξοτυπία
109	Προσχέδιο έργου	1973 XII Biennale de Sao Paolo Αρχιτεκτονική και Τέχνη	Σχέδιο
110	Προσχέδιο έργου	1973 XII Biennale de Sao Paolo Αρχιτεκτονική και Τέχνη	Σχέδιο
111	Προσχέδιο έργου	1973 XII Biennale de Sao Paolo Αρχιτεκτονική και Τέχνη	Σχέδιο
112	Χωρίς τίτλο	1973 XII Biennale de Sao Paolo Αρχιτεκτονική και Τέχνη	Μακέτα
113	Χωρίς τίτλο	1973 XII Biennale de Sao Paolo Αρχιτεκτονική και Τέχνη	Μακέτα
114	Λίστα υλικών μακέτας	1973 XII Biennale de Sao Paolo Αρχιτεκτονική και Τέχνη	Ντοκουμέντο

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ ΛΟΥΜΙΔΗ

A/A

115	Χωρίς τίτλο Νο1, Νο2, Νο3, Νο4	1974	Αίθουσα Τέχνης Σύγχρονη Χαρακτική, Αθήνα	Μεταξοτυπία
116	Χωρίς τίτλο Νο1	1974	IV International exhibition of original drawings, Rijeka	Μεταξοτυπία
117	Χωρίς τίτλο Νο2	1974	IV International exhibition of original drawings, Rijeka	Μεταξοτυπία
118	Χωρίς τίτλο Νο1 & Νο2,	1975	Αίθουσα Τέχνης Σύγχρονη Χαρακτική, Αθήνα	Μεταξοτυπία
119	Χωρίς τίτλο Νο3 & Νο4,	1975	Αίθουσα Τέχνης Σύγχρονη Χαρακτική, Αθήνα	Μεταξοτυπία
120	Χωρίς τίτλο Νο1 & Νο2,	1975	Αίθουσα Τέχνης Σύγχρονη Χαρακτική, Αθήνα	Μεταξοτυπία
121	Αφίσα έκθεσης	1976	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός	Ντοκουμέντο
122	Κατάλογος έκθεσης	1976	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός	Έντυπο
123	Κατάλογος έκθεσης	1976	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός	Έντυπο
124	Κάτοψη χώρου, ισόγειο	1976	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός	Ντοκουμέντο
125	Κάτοψη χώρου, υπόγειο	1976	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός	Ντοκουμέντο
126	Σύνθεση ισογείου	1976	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός	Μακέτα
127	Σύνθεση ισογείου	1976	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός	Μακέτα
128	Σύνθεση υπογείου	1976	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός	Μακέτα
129	Σύνθεση υπογείου	1976	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός	Μακέτα
130	Χωρίς τίτλο	1976	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός	Εγκατάσταση
131	Χωρίς τίτλο	1976	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός	Εγκατάσταση
132	Χωρίς τίτλο	1976	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός	Εγκατάσταση
133	Χωρίς τίτλο	1976	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός	Εγκατάσταση
134	Χωρίς τίτλο	1976	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός	Εγκατάσταση
135	Χωρίς τίτλο	1976	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός	Εγκατάσταση
136	Χωρίς τίτλο	1976	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός	Εγκατάσταση
137	Χωρίς τίτλο	1976	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός	Εγκατάσταση
138	Χωρίς τίτλο	1976	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός	Εγκατάσταση
139	Χωρίς τίτλο	1976	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός	Εγκατάσταση
140	Χωρίς τίτλο Νο1 & Νο2,	1976	World print Competition, Σαν Φρανσίσκο	Μεταξοτυπία
141	Κάτοψη χώρου	1977	The Richard Demarco Gallery, Εδιμβούργο	Σχέδιο
142	Χωρίς τίτλο	1977	The Richard Demarco Gallery, Εδιμβούργο	Εγκατάσταση
143	Χωρίς τίτλο	1977	The Richard Demarco Gallery, Εδιμβούργο	Εγκατάσταση
144	Χωρίς τίτλο Νο1	1977-8	Αίθουσα Τέχνης Σύγχρονη Χαρακτική, Αθήνα	Μεταξοτυπία
145	Χωρίς τίτλο Νο1, Νο2, Νο3, Νο4	1977-8		Μεταξοτυπία

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ ΛΟΥΜΙΑΔΗ

A/A

146	Χωρίς τίτλο Νο1 & Νο2	1978	IV International exhibition of original drawings, Rijeka	Μεταξοτυπία
147	Κατάλογος έκθεσης	1978	Γκαλερί Miranda, Ύδρα	Έντυπο
148	Χωρίς τίτλο Νο1, Νο2, Νο3, Νο4	1979	VIII International Print Biennale, Κρακοβία	Μεταξοτυπία
149	Χωρίς Τίτλο Νο 2& Νο 3	1979	IV Miami International Print Biennale	Μεταξοτυπία
150	Κάτοψη χώρου με συμμετοχές καλλιτεχνών	1978	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento, Galleria Civica, Modena	Κάτοψη
151	Προσχέδιο έργου	1978	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento, Galleria Civica, Modena	Σχέδιο
152	Προσχέδιο έργου	1978	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento, Galleria Civica, Modena	Σχέδιο
153	Χωρίς τίτλο	1978	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento, Galleria Civica, Modena	Εγκατάσταση
154	Κάτοψη χώρου με συμμετοχές καλλιτεχνών	1978	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento, Galleria Civica, Modena	Κάτοψη
155	Προσχέδιο έργου	1978	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento, Galleria Civica, Modena	Σχέδιο
156	Χωρίς τίτλο	1978	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento, Galleria Civica, Modena	Εγκατάσταση
157	Χωρίς τίτλο	1978	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento, Galleria Civica, Modena	Εγκατάσταση
158	Χωρίς τίτλο	1978	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento, Galleria Civica, Modena	Εγκατάσταση
159	Χωρίς τίτλο	1978	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento, Galleria Civica, Modena	Εγκατάσταση
160	Χωρίς τίτλο Νο 1/2/3	1980	XIV International Biennale of Graphic Art, Ljubljana	Μεταξοτυπία
161	Χωρίς τίτλο		International Mail Art Show, Lunami Gallery, Τόκιο	Σχέδιο
162	Χωρίς τίτλο Νο1 & Νο2	1980	IV International exhibition of original drawings, Rijeka	Μεταξοτυπία
163	Προσχέδιο έργου	1981	GRIEKS FESTIVAL - Greek Contemporary Art, Άμστερνταμ	Σχέδιο
164	Χωρίς τίτλο	1981	GRIEKS FESTIVAL - Greek Contemporary Art, Άμστερνταμ	Εγκατάσταση

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ ΛΟΥΜΙΔΗ

A/A

165	Χωρίς τίτλο	1981	GRIEKS FESTIVAL - Greek Contemporary Art, Άμστερνταμ	Εγκατάσταση
166	Χωρίς τίτλο	1981	GRIEKS FESTIVAL - Greek Contemporary Art, Άμστερνταμ	Εγκατάσταση
167	Χωρίς τίτλο	1982	Ξενοδοχείο Athenaeum Intercontinental, Αθήνα	Εγκατάσταση
168	Χωρίς τίτλο	1982	Ξενοδοχείο Athenaeum Intercontinental, Αθήνα	Εγκατάσταση
169	Κάτοψη χώρου	1982	EMERGING IMAGES / Europalia '82 - Hellas, Internationaal Cultureel Centrum - ICC, Αμβέρσα,	Σχέδιο
170	Προσχέδιο έργου	1982	EMERGING IMAGES / Europalia '82 - Hellas, Internationaal Cultureel Centrum - ICC, Αμβέρσα,	Σχέδιο
171	Λίστα διαστάσεων έργων	1982	EMERGING IMAGES / Europalia '82 - Hellas, Internationaal Cultureel Centrum - ICC, Αμβέρσα,	Ντοκουμέντο
172	Χωρίς τίτλο	1982	EMERGING IMAGES / Europalia '82 - Hellas, Internationaal Cultureel Centrum - ICC, Αμβέρσα,	Εγκατάσταση
173	Χωρίς τίτλο	1982	EMERGING IMAGES / Europalia '82 - Hellas, Internationaal Cultureel Centrum - ICC, Αμβέρσα,	Εγκατάσταση
174	Χωρίς τίτλο	1982	EMERGING IMAGES / Europalia '82 - Hellas, Internationaal Cultureel Centrum - ICC, Αμβέρσα,	Εγκατάσταση
175	Χωρίς τίτλο	1982	EMERGING IMAGES / Europalia '82 - Hellas, Internationaal Cultureel Centrum - ICC, Αμβέρσα,	Εγκατάσταση
176	Κάτοψη χώρου με συμμετοχές καλλιτεχνών	1983	Εικόνες που Αναδύονται, Athenaeum Intercontinental, Αθήνα	Κάτοψη
177	Προσχέδιο έργου	1983	Εικόνες που Αναδύονται, Athenaeum Intercontinental, Αθήνα	Σχέδιο
178	Μακέτα έργου	1983	Εικόνες που Αναδύονται, Athenaeum Intercontinental, Αθήνα	Μακέτα
179	Φωτογραφίες υλικών έργου	1983	Εικόνες που Αναδύονται, Athenaeum Intercontinental, Αθήνα	Ντοκουμέντο
180	Φωτογραφίες υλικών έργου	1983	Εικόνες που Αναδύονται, Athenaeum Intercontinental, Αθήνα	Ντοκουμέντο
181	Χωρίς τίτλο	1983	Εικόνες που Αναδύονται, Athenaeum Intercontinental, Αθήνα	Εγκατάσταση
182	Χωρίς τίτλο	1983	Εικόνες που Αναδύονται, Athenaeum Intercontinental, Αθήνα	Εγκατάσταση
183	Χωρίς τίτλο	1983	Εικόνες που Αναδύονται, Athenaeum Intercontinental, Αθήνα	Εγκατάσταση

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ ΛΟΥΜΙΑΔΗ

A/A

184	Κάτοψη χώρου και θέσης έργου	1983	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι, Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία,	Κάτοψη
185	Προσχέδιο έργου	1983	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι, Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία,	Σχέδιο
186	Προσχέδιο έργου	1983	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι, Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία,	Σχέδιο
187	Προσχέδιο έργου	1983	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι, Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία,	Σχέδιο
188	Προσχέδιο έργου	1983	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι, Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία,	Σχέδιο
189	Προσχέδιο έργου	1983	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι, Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία,	Σχέδιο
190	Προσχέδιο έργου	1983	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι, Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία,	Σχέδιο
191	Προσχέδιο έργου	1983	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι, Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία,	Σχέδιο
192	Προσχέδιο έργου	1983	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι, Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία,	Σχέδιο
193	Χωρίς τίτλο	1983	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι, Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία,	Εγκατάσταση
194	Χωρίς τίτλο	1983	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι, Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία,	Εγκατάσταση
195	Χωρίς τίτλο	1983	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι, Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία,	Εγκατάσταση
196	Χωρίς τίτλο	1983	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι, Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία,	Εγκατάσταση
197	Χωρίς τίτλο	1983	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι, Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία,	Εγκατάσταση
198	Χωρίς τίτλο	1983	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι, Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία,	Εγκατάσταση
199	Προσχέδιο έργου	1984	7 Έλληνες καλλιτέχνες, Γκαλερί Rembrant, Λευκωσία	Σχέδιο
200	Χωρίς τίτλο	1984	7 Έλληνες καλλιτέχνες, Γκαλερί Rembrant, Λευκωσία	Εγκατάσταση
201	Άποψη χώρου έκθεσης έργου	1985	Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου, Dracos Art Center, Αθήνα	Ντοκουμέντο
202	Νταμάρια, παρατήρηση για τη μελετη του υλικού	1985	Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου, Dracos Art Center, Αθήνα	Ντοκουμέντο
203	Νταμάρια, παρατήρηση για τη μελετη του υλικού	1985	Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου, Dracos Art Center, Αθήνα	Ντοκουμέντο
204	Διαδικασία κατασκευής έργου	1985	Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου, Dracos Art Center, Αθήνα	Ντοκουμέντο

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ ΛΟΥΜΙΔΗ

A/A

205	Χωρίς τίτλο	1985	Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου, Dracos Art Center, Αθήνα	Εγκατάσταση
206	Χωρίς τίτλο	1985	Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου, Dracos Art Center, Αθήνα	Εγκατάσταση
207	Χωρίς τίτλο	1985	Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου, Dracos Art Center, Αθήνα	Εγκατάσταση
208	Χωρίς τίτλο	1985	Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου, Dracos Art Center, Αθήνα	Εγκατάσταση
209	Χωρίς τίτλο	1985	Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου, Dracos Art Center, Αθήνα	Εγκατάσταση
210	Καταστροφή έργου	1990	Ηροδότου 2, Αθήνα	Ντοκουμέντο
211	Καταστροφή έργου	1990	Ηροδότου 2, Αθήνα	Ντοκουμέντο
212	Καταστροφή μακέτας	1990	Εργαστήριο Διοχάντης	Ντοκουμέντο
213	Προσχέδιο έργου	1985	FIAC, Παρίσι	Σχέδιο
214	Χωρίς τίτλο	1985	FIAC, Παρίσι	Εγκατάσταση
215	Μακέτα έργου	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Μακέτα
216	Μακέτα έργου	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Μακέτα
217	Μακέτα έργου	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Μακέτα
218	Μακέτα έργου	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Μακέτα
219	Μακέτα έργου	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Μακέτα
220	Φωτογραφίες υλικών έργου	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Ντοκουμέντο
221	Φωτογραφίες υλικών έργου	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Ντοκουμέντο
222	Φωτογραφίες υλικών έργου	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Ντοκουμέντο
223	Φωτογραφίες υλικών έργου	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Ντοκουμέντο
224	Φωτογραφίες υλικών έργου	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Ντοκουμέντο
225	Είσοδος εκθεσιακού χώρου	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Ντοκουμέντο
226	Ανέλιξις	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Εγκατάσταση
227	Ανέλιξις	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Εγκατάσταση
228	Ανέλιξις	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Εγκατάσταση
229	Ανέλιξις	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Εγκατάσταση
230	Ανέλιξις	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Εγκατάσταση
231	Ανέλιξις	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Εγκατάσταση
232	Ανέλιξις	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Εγκατάσταση
233	Ανέλιξις	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Εγκατάσταση
234	Ανέλιξις	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Εγκατάσταση
235	Ανέλιξις	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Εγκατάσταση
236	Ανέλιξις	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Εγκατάσταση
237	Ανέλιξις	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Εγκατάσταση

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ ΛΟΥΜΙΑΔΗ

A/A

238	Ανέλιξις	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Εγκατάσταση
239	Ανέλιξις	1986	Ανέλιξις, Dracos Art Centre	Εγκατάσταση
240	Προσχέδιο έργου	1986	FIAC, Παρίσι	Σχέδιο
241	Χωρίς τίτλο	1986	FIAC, Παρίσι	Εγκατάσταση
242	Κάτοψη και τομή χώρου	1986	Tristan, Capella della Misericordia, Palma de Mallorca	Κάτοψη
243	Μακέτα έργου	1986	Tristan, Capella della Misericordia, Palma de Mallorca	Μακέτα
244	Προσχέδιο έργου	1986	Tristan, Capella della Misericordia, Palma de Mallorca	Σχέδιο
245	Χωρίς τίτλο	1986	Tristan, Capella della Misericordia, Palma de Mallorca	Εγκατάσταση
246	Είσοδος εκθεσιακού χώρου	1986	XIX Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea di Acireale/Erratici Percorsi, Acireale	Ντοκουμέντο
247	Χωρίς τίτλο	1986	XIX Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea di Acireale/Erratici Percorsi, Acireale	Εγκατάσταση
248	Χωρίς τίτλο	1986	XIX Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea di Acireale/Erratici Percorsi, Acireale	Εγκατάσταση
249	Χωρίς τίτλο	1986	XIX Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea di Acireale/Erratici Percorsi, Acireale	Εγκατάσταση
250	Χωρίς τίτλο	1986	XIX Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea di Acireale/Erratici Percorsi, Acireale	Εγκατάσταση
251	Χωρίς τίτλο	1986	XIX Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea di Acireale/Erratici Percorsi, Acireale	Εγκατάσταση
252	Χωρίς τίτλο	1986	XIX Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea di Acireale/Erratici Percorsi, Acireale	Εγκατάσταση
253	Χωρίς τίτλο	1986	XIX Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea di Acireale/Erratici Percorsi, Acireale	Εγκατάσταση
254	Χωρίς τίτλο	1987	Erratici Percorsi, Castello Colonna, Genazzano	Εγκατάσταση
255	Χωρίς τίτλο	1987	Erratici Percorsi, Castello Colonna, Genazzano	Εγκατάσταση
256	Χωρίς τίτλο	1987	Erratici Percorsi, Castello Colonna, Genazzano	Εγκατάσταση
257	Χωρίς τίτλο	1987	Erratici Percorsi, Castello Colonna, Genazzano	Εγκατάσταση

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ ΛΟΥΜΙΑΔΗ

A/A

258	Χωρίς τίτλο	1987	Erratici Percorsi, Castello Colonna, Genazzano	Εγκατάσταση
259	Κάτοψη χώρου	1987	Diaspro Art Centre, Λευκωσία	Κάτοψη
260	Μακέτα έργου	1987	Diaspro Art Centre, Λευκωσία	Μακέτα
261	Χωρίς τίτλο	1987	Diaspro Art Centre, Λευκωσία	Εγκατάσταση
262	Χωρίς τίτλο	1987	Diaspro Art Centre, Λευκωσία	Εγκατάσταση
263	Χωρίς τίτλο	1987	Diaspro Art Centre, Λευκωσία	Εγκατάσταση
264	Αεροφωτογραφία Ολυμπιακό πάρκο	1987	1987, XXIV Olympiad, Σεούλ	Ντοκουμέντο
265	Προσχέδιο έργου	1987	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art, Σεούλ	Σχέδιο
266	Προσχέδιο έργου	1987	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art, Σεούλ	Σχέδιο
267	Προσχέδιο έργου	1987	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art, Σεούλ	Σχέδιο
268	Μακέτα έργου	1987	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art, Σεούλ	Μακέτα
269	Μακέτα έργου	1987	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art, Σεούλ	Μακέτα
270	Φωτογραφική καταγραφή κατασκευής έργου	1987	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art, Σεούλ	Ντοκουμέντο
271	Σεούλ - 24η Ολυμπιάδα	1987	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art, Σεούλ	Εγκατάσταση
272	Σεούλ - 24η Ολυμπιάδα	1987	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art, Σεούλ	Εγκατάσταση
273	Σεούλ - 24η Ολυμπιάδα	1987	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art, Σεούλ	Εγκατάσταση
274	Σεούλ - 24η Ολυμπιάδα	1987	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art, Σεούλ	Εγκατάσταση
275	Σεούλ - 24η Ολυμπιάδα	1987	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art, Σεούλ	Εγκατάσταση
276	Σεούλ - 24η Ολυμπιάδα	1987	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art, Σεούλ	Εγκατάσταση
277	Σεούλ - 24η Ολυμπιάδα	1987	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art, Σεούλ	Εγκατάσταση
278	Προσχέδιο έργου	1989	Ιδιωτική συλλογή	Σχέδιο
279	Χωρίς τίτλο	1989	Ιδιωτική συλλογή	Ζωγραφική
280	Μακέτα έργου	2004	Αθήνα By Art	Μακέτα
281	Μακέτα έργου	2004	Αθήνα By Art	Μακέτα
282	Χωρίς τίτλο	2004	Αθήνα By Art, Λόφος Πνύκας	Εγκατάσταση
283	Χωρίς τίτλο	2004	Αθήνα By Art, Λόφος Πνύκας	Εγκατάσταση
284	Χωρίς τίτλο	2004	Αθήνα By Art, Λόφος Πνύκας	Εγκατάσταση
285	Χωρίς τίτλο	2004	Αθήνα By Art, Λόφος Πνύκας	Εγκατάσταση

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ ΛΟΥΜΙΔΗ

A/A

286	Χωρίς τίτλο	2006	Ανάκληση 438 π.Χ - Παναθήναια ημέρα 1 ^η	Γλυπτική
287	Χωρίς τίτλο	2006	Ανάκληση 438 π.Χ - Παναθήναια ημέρα 1 ^η	Γλυπτική
288	Φωτογραφική άποψη χώρου	2008	Κτίριο Συλλογής Εμφιετζόγλου, Αθήνα	Ντοκουμέντο
289	Κάτοψη χώρου και προσχέδιο έργου, κύρια είσοδος	2008	Κτίριο Συλλογής Εμφιετζόγλου, Αθήνα	Κάτοψη
290	Μακέτα έργου, κύρια είσοδος	2008	Κτίριο Συλλογής Εμφιετζόγλου, Αθήνα	Μακέτα
291	Χωρίς τίτλο	2008	Κτίριο Συλλογής Εμφιετζόγλου, Αθήνα	Εγκατάσταση
292	Μακέτα έργου, δεύτερη είσοδος	2008	Κτίριο Συλλογής Εμφιετζόγλου, Αθήνα	Μακέτα
293	Χωρίς τίτλο	2008	Κτίριο Συλλογής Εμφιετζόγλου, Αθήνα	Εγκατάσταση
294	Χωρίς τίτλο	2008	Κτίριο Συλλογής Εμφιετζόγλου, Αθήνα	Εγκατάσταση
295	Χωρίς τίτλο	2008	Gli artisti del silenzio, Third free international forum, Associazione Pro- Loco, Bolognano	Ζωγραφική
296	Μακέτα έργου	2009	Μεταβάσεις, Μέδουσα Αίθουσα Τέχνης, Αθήνα	Μακέτα
297	Μακέτα έργου	2009	Μεταβάσεις, Μέδουσα Αίθουσα Τέχνης, Αθήνα	Μακέτα
298	Μακέτα έργου	2009	Μεταβάσεις, Μέδουσα Αίθουσα Τέχνης, Αθήνα	Μακέτα
299	Χωρίς τίτλο	2009	Μεταβάσεις, Μέδουσα Αίθουσα Τέχνης, Αθήνα	Εγκατάσταση
300	Χωρίς τίτλο	2009	Μεταβάσεις, Μέδουσα Αίθουσα Τέχνης, Αθήνα	Εγκατάσταση
301	Κάτοψη χώρου	2010	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Κάτοψη
302	Μακέτα χώρου	2010	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Μακέτα
303	Μακέτα χώρου	2010	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Μακέτα
304	Μακέτα έργου	2010	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Μακέτα
305	Μακέτα έργου	2010	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Μακέτα
306	Μακέτα έργου	2010	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Μακέτα
307	Φωτογραφία χώρου εγκατάστασης	2010	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Ντοκουμέντο
308	Ελευσίνα 2010	2010	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
309	Ελευσίνα 2010	2010	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
310	Ελευσίνα 2010	2010	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
311	Ελευσίνα 2010	2010	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
312	Ελευσίνα 2010	2010	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
313	Ελευσίνα 2010	2010	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
314	Ελευσίνα 2010	2010	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
315	Ελευσίνα 2010	2010	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
316	Ελευσίνα 2010	2010	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
317	Ελευσίνα 2010	2010	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ ΛΟΥΜΙΑΔΗ

A/A

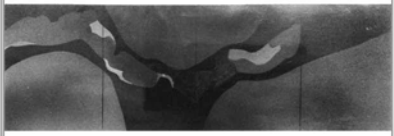
318	Ελευσίνα 2010	2010 Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
319	Ελευσίνα 2010	2010 Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
320	Ελευσίνα 2010	2010 Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
321	Ελευσίνα 2010	2010 Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
322	Ελευσίνα 2010	2010 Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
323	Ελευσίνα 2010	2010 Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
324	Ελευσίνα 2010	2010 Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
325	Ελευσίνα 2010	2010 Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
326	Ελευσίνα 2010	2010 Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
327	Ελευσίνα 2010	2010 Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
328	Ελευσίνα 2010	2010 Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα	Εγκατάσταση
329	Προοπτικό σχέδιο ελληνικού περιπτέρου	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte	Σχέδιο
330	Προσχέδιο έργου, κέλυφος	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte	Σχέδιο
331	Προσχέδιο πρόσοψης	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte	Σχέδιο
332	Προσχέδιο έργου, πρόσοψη	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte	Σχέδιο
333	Αξονομετρικό σχέδιο κατασκευής κελύφους	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte	Σχέδιο
334	Κάτοψη χώρου, αρχική μελέτη	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte	Σχέδιο
335	Κάτοψη χώρου, μελέτη	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte	Σχέδιο
336	Κάτοψη χώρου, τελική μορφή έργου	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte	Σχέδιο
337	Τομή, κατασκευή δημιουργίας κυματισμού ύδατος	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte	Σχέδιο
338	Μακέτα περιπτέρου	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte	Μακέτα
339	Μακέτα περιπτέρου, παρεμβάσεις	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte	Μακέτα
340	Μακέτα έργου, κέλυφος	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte	Μακέτα
341	Μακέτα έργου, εσωτερικό	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte	Μακέτα
342	Μακέτα έργου, εσωτερικό	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte	Μακέτα
343	Ελληνικό περίπτερο	2011	Ντοκουμέντο
344	Beyond Reform	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte, Giardini della Biennale, Βενετία	Εγκατάσταση
345	Beyond Reform	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte, Giardini della Biennale, Βενετία	Εγκατάσταση
346	Beyond Reform	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte, Giardini della Biennale, Βενετία	Εγκατάσταση
347	Beyond Reform	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte, Giardini della Biennale, Βενετία	Εγκατάσταση
348	Beyond Reform	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte, Giardini della Biennale, Βενετία	Εγκατάσταση
349	Beyond Reform	2011 54 Esposizione Internazionale d'arte, Giardini della Biennale, Βενετία	Εγκατάσταση

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ ΛΟΥΜΙΑΔΗ

A/A

350	Beyond Reform	2011	54 Esposizione Internazionale d'arte, Giardini della Biennale, Βενετία	Εγκατάσταση
351	Beyond Reform	2011	54 Esposizione Internazionale d'arte, Giardini della Biennale, Βενετία	Εγκατάσταση
352	Beyond Reform	2011	54 Esposizione Internazionale d'arte, Giardini della Biennale, Βενετία	Εγκατάσταση
353	Beyond Reform	2011	54 Esposizione Internazionale d'arte, Giardini della Biennale, Βενετία	Εγκατάσταση
354	Beyond Reform	2011	54 Esposizione Internazionale d'arte, Giardini della Biennale, Βενετία	Εγκατάσταση
355	Κύπρος 1974	1997	Δεν εκτελέστηκε	Σχέδιο
356	Κύπρος 1974	1997	Δεν εκτελέστηκε	Μακέτα
357	Κύπρος 1974	1997	Δεν εκτελέστηκε	Μακέτα
358	Κύπρος 1974	1997	Δεν εκτελέστηκε	Μακέτα
359	Κύπρος 1974	1997	Δεν εκτελέστηκε	Μακέτα
360	Κύπρος 1974	1997	Δεν εκτελέστηκε	Μακέτα
361	Κύπρος 1974	1997	Δεν εκτελέστηκε	Μακέτα
362	Κύπρος 1974, 2000 - 26 χρόνια μετά...	2000	Δεν εκτελέστηκε	Κάτοψη
363	Κύπρος 1974, 2000 - 26 χρόνια μετά...	2000	Δεν εκτελέστηκε	Σχέδιο
364	Κύπρος 1974, 2000 - 26 χρόνια μετά...	2000	Δεν εκτελέστηκε	Φωτογραφικό Κολάζ
365	Κύπρος 1974, 2000 - 26 χρόνια μετά...	2000	Δεν εκτελέστηκε	Φωτογραφικό Κολάζ
366	Κύπρος 1974, 2000 - 26 χρόνια μετά...	2000	Δεν εκτελέστηκε	Φωτογραφικό Κολάζ
367	Κάτοψη χώρου	2001	Δεν εκτελέστηκε	Κάτοψη
368	Μακέτα χώρου	2001	Δεν εκτελέστηκε	Μακέτα
369	Μακέτα χώρου	2001	Δεν εκτελέστηκε	Μακέτα
370	Προσχέδιο έργου	2006	Δεν εκτελέστηκε	Σχέδιο
371	Μακέτα έργου	2006	Δεν εκτελέστηκε	Μακέτα

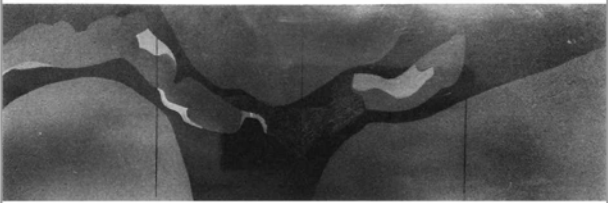
ΟΔΗΓΟΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ ΚΑΡΤΕΛΑΣ

1	6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)	2
3	A/A	1	
4	ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο	
5	ΤΙΤΛΟΣ	A moment... despair	
6	ΧΡΟΝΟΣ	1967	
7	ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Artflex, Ρώμη	
8	ΕΚΘΕΣΗ	Χωρίς τίτλο	
9	ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό μαύρο, λάδομπογιά μαύρη σε καμβά	
10	ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	100x300εκ.	
			11
		ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-1-67-15	12
13	ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ	Τετράπτυχο με αφαιρετική αφήγηση.	
14	ΣΧΟΛΙΑ	Η ζωγραφική διαδικασία φαίνεται να ακολουθεί την ίδια τη λογική της σύνθεσης καθώς η Διοχάντη προχωράει σε ένα ή περισσότερα επόμενα τελάρα ώσπου να αποφασίσει ποιο θα είναι το τελευταίο που θα ολοκληρώσει τη σύνθεση. Πρόκειται για μία λειτουργία επαλληλίας.	
15	Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2017	
16	Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος	

- | | | | |
|---|---|----|--|
| 1 | Ημερομηνία κατάθεσης του συνόλου του αρχείου | 9 | Υλικά και τεχνική που χρησιμοποιήθηκαν για την κατασκευή |
| 2 | Γενικός τίτλος αρχείου | 10 | Διαστάσεις στοιχείου, στις δύο ή τρεις διαστάσεις |
| 3 | Αύξων αριθμός καρτέλας | 11 | Φωτογραφικό ντοκουμέντο του στοιχείου της καρτέλας |
| 4 | Κατηγορία του στοιχείου που περιγράφεται | 12 | Κωδικός καρτέλας ΔΙΟ(ΧΑΝΤΗ)-Α/Α-Ημερομηνία παραγωγής έργου-Ημερομηνία καταγραφής στοιχείου |
| 5 | Τίτλος στοιχείου όταν πρόκειται για έργο | 13 | Ρηματική απότύπωση του εικονιζόμενου στοιχείου |
| 6 | Χρόνος παραγωγής του στοιχείου | 14 | Προσωπικά σχόλια και πληροφορίες που προστέθηκαν από τον ίδιο τον συντάκτη |
| 7 | Τόπος στον οποίο δημιουργήθηκε το εκάστοτε στοιχείο | 15 | Ημερομηνία σύνταξης της καρτέλας ή τελευταίας ανανέωσης |
| 8 | Τίτλος έκθεσης στην οποία παρουσιάστηκε | 16 | Ο συντάκτης της καρτέλας του αρχείου |

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	1
-----	---

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο	
ΤΙΤΛΟΣ	A moment... despair	
ΧΡΟΝΟΣ	1967	
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη	
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό μαύρο, λαδομπογιά μαύρη σε τελάρο με καμβά	
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	100x300εκ.	

ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-1-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τετράπτυχο (2 / 100x80εκ. και 2 / 100x70εκ) με αφαιρετική αφήγηση.

ΣΧΟΛΙΑ

Η ζωγραφική διαδικασία φαίνεται να ακολουθεί την ίδια τη λογική της σύνθεσης καθώς η Διοχάντη προχωράει σε ένα ή περισσότερα επόμενα τελάρα ώσπου να αποφασίσει ποιο θα είναι το τελευταίο που θα ολοκληρώσει τη σύνθεση. Πρόκειται για μία λειτουργία επαλληλίας.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	2
-----	---

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	A moment... despair
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό μαύρο, λαδομπογιά μαύρη, μαύρη άμμος σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	130x300εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-2-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τρίπτυχο (3 / 130x100) με αφαιρετική αφήγηση. Διακρίνεται ακόμη η φιγούρα στο έργο αλλά παράλληλα εισέρχονται οι μεγάλες μονοχρωματικές επιφάνειες που θα κατακλύσουν τα έργα αργότερα.

ΣΧΟΛΙΑ

--

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 3

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	A moment... despair
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό μαύρο, λαδομπογιά μαύρη, μαύρη άμμος σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	60x90εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-3-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ζωγραφικό έργο με αφαιρετική αφήγηση σε μαύρο και γκρι. Το κεντρικό θέμα περιγράφεται με μαύρους σχεδιασμούς υπονοώντας μια ελλειπτική πορεία. Στο φόντο διαβαθμίσεις του μαύρου που προκύπτουν από τη διαφορά των χρωστικών υλών.

ΣΧΟΛΙΑ

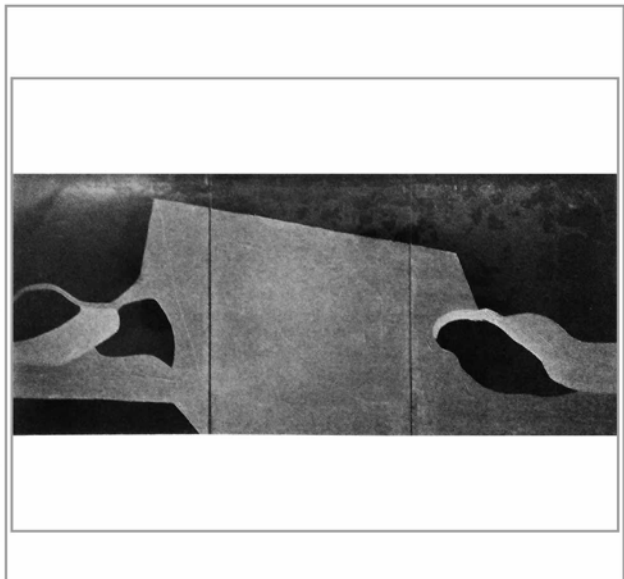
Η πορεία της έλλειψης οδηγεί το μάτι του θεατή.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	4
-----	---

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Reflection
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό μαύρο, λαδομπογιά μαύρη σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	40x90εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-4-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τρίπτυχο (3 / 40x30εκ.) με αφαιρετική αφήγηση σε μαύρο.

ΣΧΟΛΙΑ

Το θέμα παρουσιάζεται σχεδόν μετωπικά.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

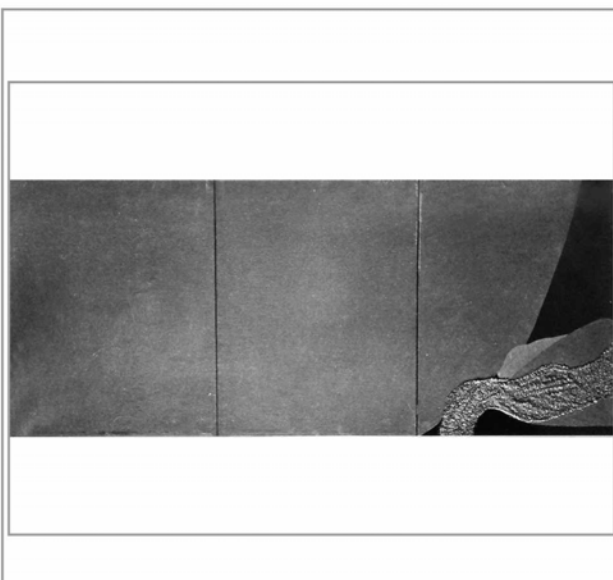
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

5

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	A moment... despair
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό μαύρο, λαδομπογιά μαύρη, μαύρη άμμος σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	40x90εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-5-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τρίπτυχο (3 / 40x30εκ.) με αφαιρετική αφήγηση. Τα δύο μέρη του είναι μονοχρωματικά και στο τρίτο υπάρχει σύνθεση με την παρουσία χρωμάτων και άλλων υλικών.

ΣΧΟΛΙΑ

Ο ρυθμός του έργου ορίζεται από δύο μέρη μονοχρωματικής σιωπής και ολοκληρώνεται με την προσθήκη ύλης στο τέλος της σύνθεσης.

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

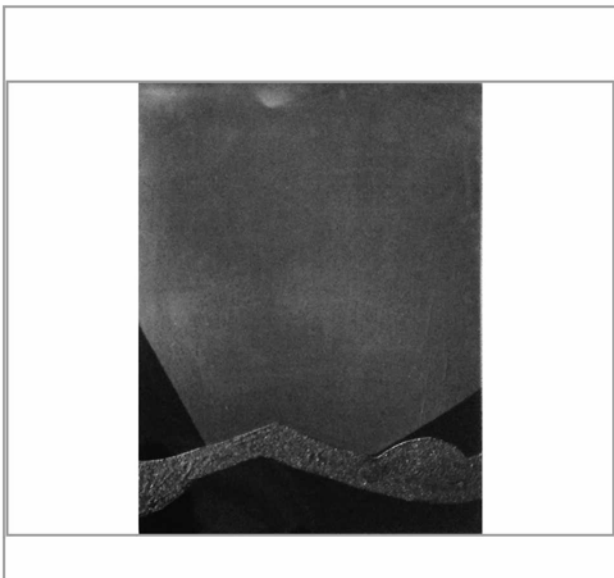
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

6

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	A moment... despair
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό μαύρο, λαδομπογιά μαύρη, μαύρη άμμος σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	120x100εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-6-6715

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ζωγραφικό έργο με αφαιρετική αφήγηση. Κυρίαρχη μονόχρωμη επιφάνεια στην απόχρωση του μαύρου η οποία μέσα από μια χοάνη στο κάτω μέρος και στις δυο άκρες του έργου διακόπτεται από μια κυματοειδή λωρίδα μαύρης μικτής ύλης.

ΣΧΟΛΙΑ

Μια φιλοσοφική, σχεδόν θεοσοφική, περιγραφή για τη σχέση ουρανού και γης.

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

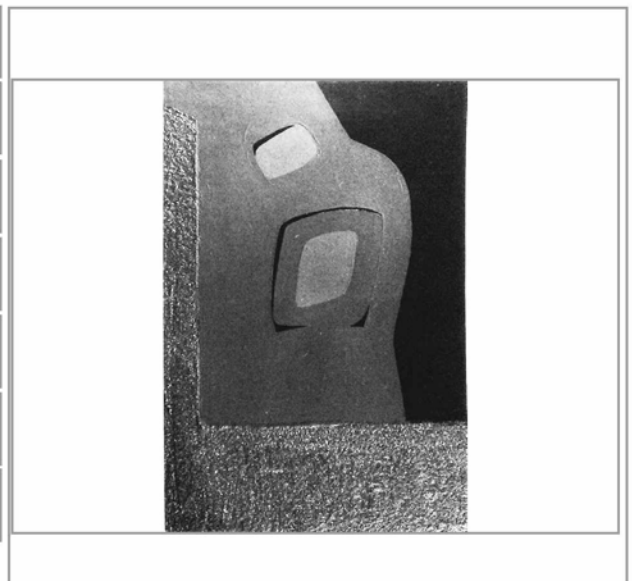
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

7

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Reflection
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό μαύρο, λαδομπογιά μαύρη, μαύρη άμμος σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	60x40εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-7-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ζωγραφικό έργο με αφαιρετική αφήγηση. Η μικτή ύλη οριοθετεί τη σύνθεση με χρώμα. Τα ζωγραφικά γεωμετρικά μοτίβα σε αποχρώσεις του μαύρου πλαστικού χρώματος διακόπτονται από την παρουσία του μαύρου χρώματος με γυαλιστερή υφή που δίνει η λαδομπογιά, το οποίο θα προσδιορίσει το τέλος αυτής της αφήγησης.

ΣΧΟΛΙΑ

Δημιουργεί μια αίσθηση κελύφους σε διαστρωμάτωση σαν να καλύπτονται περιοχές επιδερμίδας ώστε να μη φανούν οι εσώτερες στιβάδες.

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

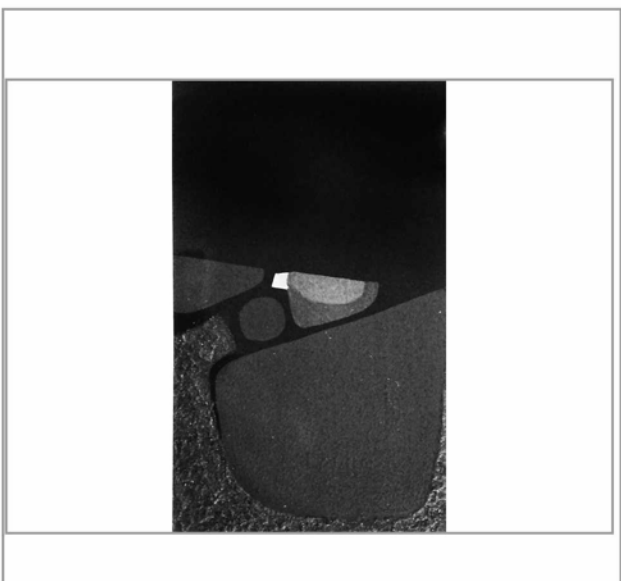
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 8

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Reflection
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό μαύρο, λαδομπογιά μαύρη, μαύρη άμμος σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	80x50εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-8-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ζωγραφικό έργο με αφαιρετική αφήγηση. Στο άνω μέρος κυριαρχεί το μαύρο χρώμα απο το οποίο αποκολλάται μια ελλικοειδής σύνθεση ασαφούς “γεωγραφίας”.

ΣΧΟΛΙΑ

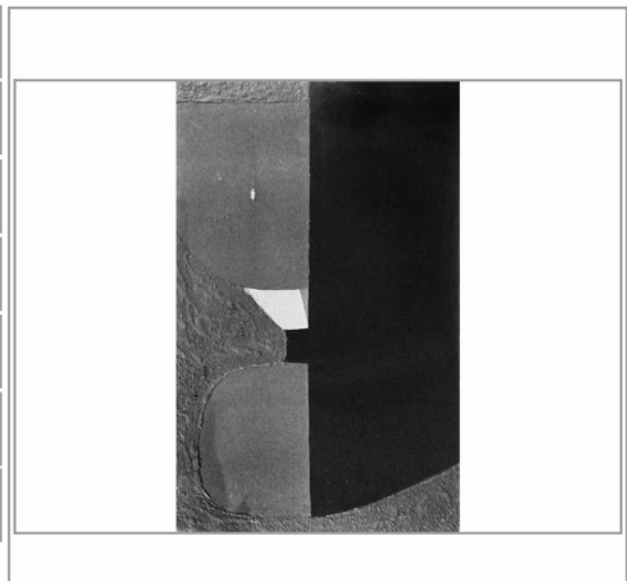
Η συγκεκριμένη σύνθεση έχει πιο έντονη δημιουργία στη γλυπτική, τόσο μέσα από τον τρόπο που τοποθετούνται οι φόρμες στο κάτω μέρος του έργου όσο και με τη σχέση που αποκτούν με τη μονοχρωμία. Ελαφρύνεται σταδιακά η σύνθεση με τα στοιχεία τα οποία ανασύρει από το σκοτάδι της μαύρης μονόχρωμης επιφάνειας.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 9

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Reflection
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό μαύρο, λαδομπογιά μαύρη, μαύρη άμμος σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	60x40εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-9-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ζωγραφικό έργο με αφαιρετική αφήγηση. Γεωμετρικά σχήματα συνομιλούν με ένα κυρίαρχο τραπεζοειδές μαύρο στέλεχος το οποίο ρυθμίζει χωρικά το φόντο.

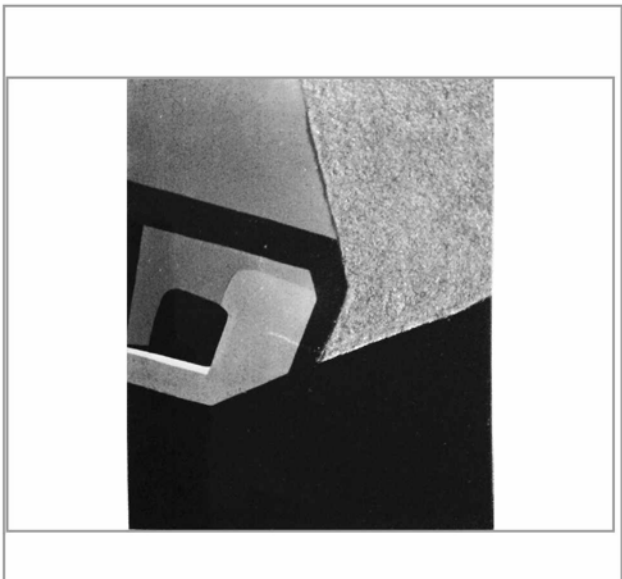
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 10

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Reflection
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό μαύρο, λαδομπογιά μαύρη, μαύρη άμμος σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	50x40εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-10-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ζωγραφικό έργο με αφαιρετική αφήγηση. Ακανόνιστα γεωμετρικά σχήματα σε εκδοχές του μαύρου οργανώνουν χώρο με προοπτική.

ΣΧΟΛΙΑ

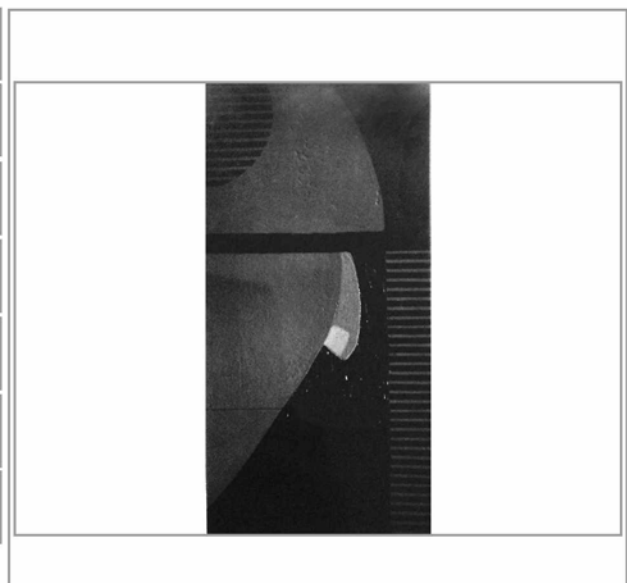
Οι αναβαθμοί ορίζονται από την έναρξη και την άβυσσο του μαύρου.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 11

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Reflection
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό μαύρο, λαδομπογιά μαύρη, μαύρη άμμος, αυτοκόλλητη μαύρη ταινία σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	140x70εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-11-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ζωγραφικό έργο με αφαιρετική αφήγηση. Καμπυλόγραμμη χωρικότητα που διακόπτεται από σταθερή επανάληψη οριζόντιας γραμμώσης.

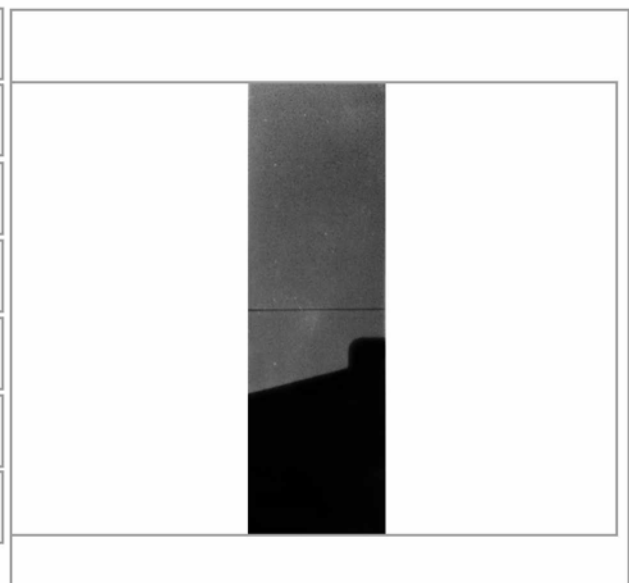
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	12
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	A moment... despair
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό μαύρο, λαδομπογιά μαύρη σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	82x27εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-12-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ζωγραφικό δίπτυχο (2 / 41x27εκ.) με αφαιρετική αφήγηση. Εκκινώντας από το κάτω μέρος του έργου φαίνεται το μαύρο γυαλιστερό της μονόχρωμης επιφάνειας να υπεισέρχεται αποφασιστικά στο μαύρο της επιφάνειες που έχει καλυφθεί με πλαστικό χρώμα σχηματοποιώντας το.

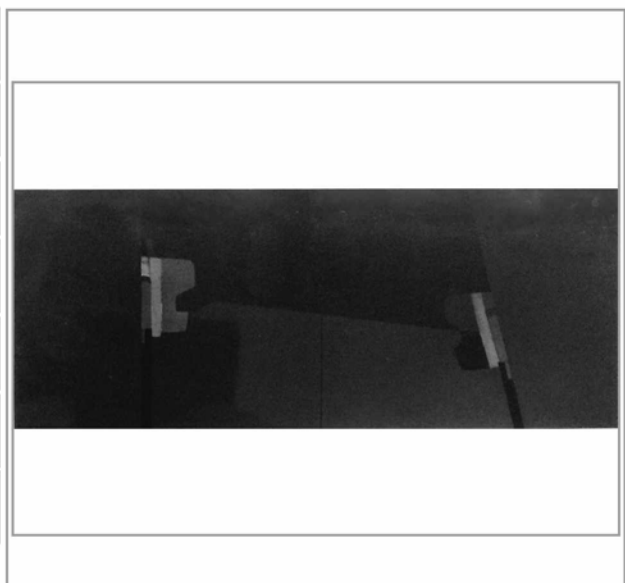
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	13
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Reflection
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό μαύρο, λαδομπογιά μαύρη σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	80x200εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-13-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ζωγραφικό δίπτυχο (2 / 80x100εκ.) με αφαιρετική αφήγηση. Ακανόνιστες γεωμετρικές φόρμες συνομιλούν καθώς αρθρωτά στελέχη σταθεροποιούν αυτή τη συνομιλία.

ΣΧΟΛΙΑ

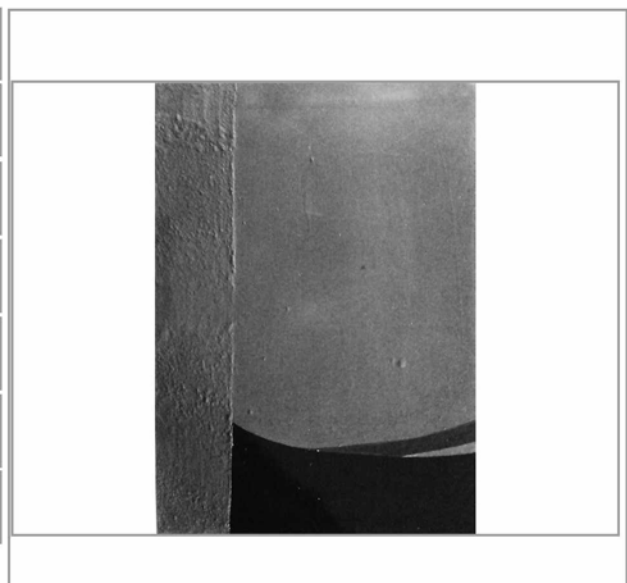
Το βλέμμα αφήνεται να εισέλθει στις συνέχειες και ασυνέχειες της ζωγραφικής επιφάνειας. Ο λυρισμός που παράγεται διακόπτεται από την τραγικότητα των “δεσμών”.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 14

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Line in space
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό μαύρο, λαδομπογιά μαύρη, μαύρη άμμος σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	70x50εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-14-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ζωγραφικό έργο με αφαιρετική αφήγηση. Μικτά υλικά, χρώμα και άμμος δημιουργούν μια αδρότητα στη ζωγραφική επιφάνεια. Το μαύρο λειτουργεί λιγότερο απτικά.

ΣΧΟΛΙΑ

Αδρότητα και λυρισμός σε ένα έργο με χαμηλό ορίζοντα.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

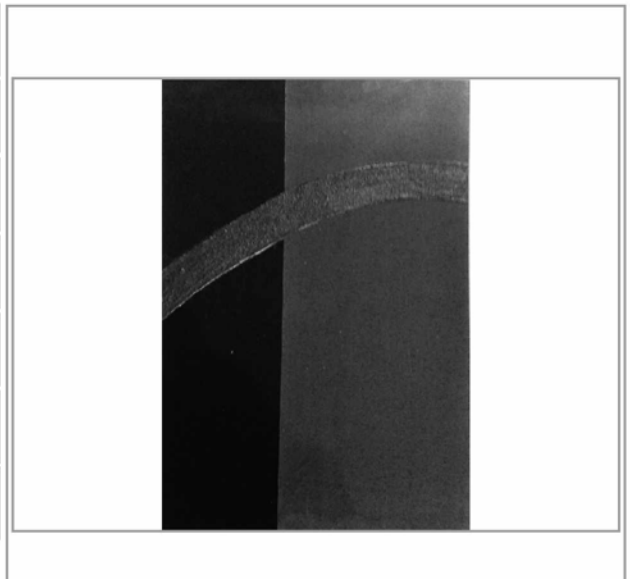
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

15

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Line in space
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό μαύρο, λαδομπογιά μαύρη, μαύρη άμμος σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	90x60εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-15-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ζωγραφικό έργο με αφαιρετική αφήγηση. Δυο κυρίαρχες μονοχρωματικές ζώνες καθ' ύψος που τις διαπερνά μια σχεδόν οριζόντια γραμμή σε έλλειψη.

ΣΧΟΛΙΑ

Το γραμμικό στοιχείο κατασκευασμένο με εξωζωγραφικά μέσα δίνει αποφασιστικά τα κατακόρυφα στελέχη της ζωγραφικής επιδερμίδας.

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

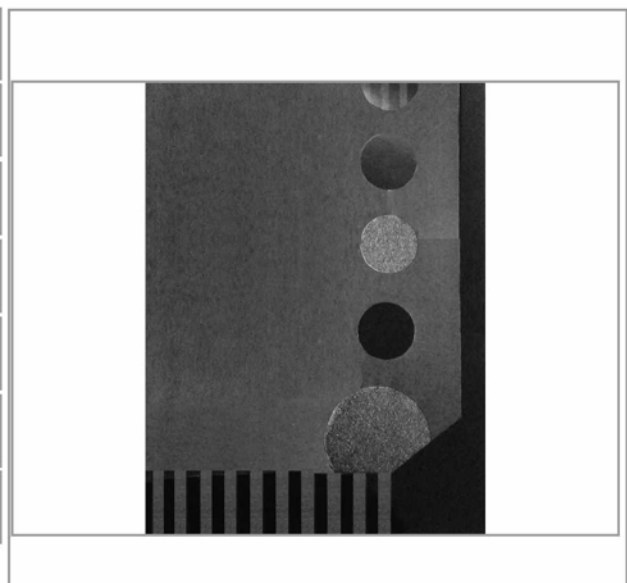
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 16

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Variation of geometrical theme
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό μαύρο, λάδομπογιά μαύρη, μαύρη άμμος, ντουκόχρωμα μαύρο, αυτοκόλλητη μαύρη ταινία σε καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	80x60εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-16-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ζωγραφικό έργο με αφαιρετική αφήγηση. Γεωμετρικές φόρμες σε επανάληψη σε μονόχρωμο φόντο. Κύκλοι διαφορετικής ακτίνας και υφής σε κατακόρυφη διάταξη καθώς και επαλληλία κάθετων γραμμώσεων στην εναλλαγή του μαύρου στις εκδοχές της χρωστικής ύλης.

ΣΧΟΛΙΑ

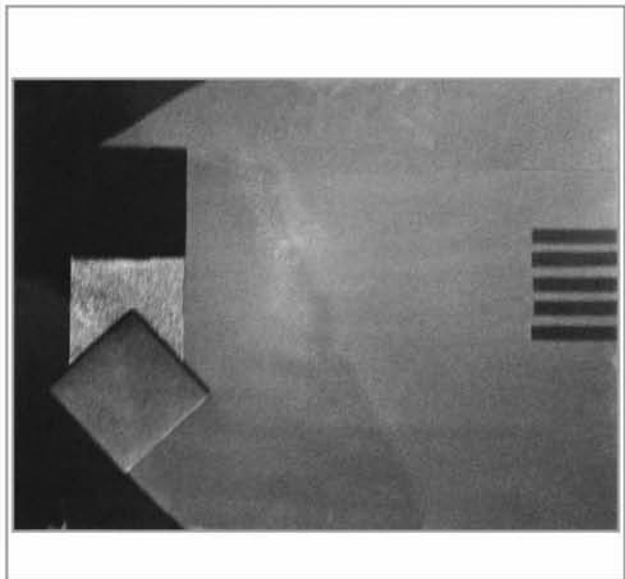
Το έργο χαρακτηρίζεται από αραιώσεις, πυκνώσεις και ελαφρύνσεις δημιουργώντας ρυθμό, γεγονός που το καθιστά ιδιαίτερα μουσικό.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 17

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Variation of geometrical theme
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό χρώμα, λάδομπογιά, άμμος και αυτοκόλλητη ταινία μαύρη, ντουκόχαρτο μαύρη, λινόλεουμ σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	60x80εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-17-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ζωγραφικό έργο με αφαιρετική αφήγηση. Γεωμετρικές φόρμες, παραλλαγή στο μοτίβο του έργου με τα κυκλικά μοτίβα. Το τετράγωνο στέλεχος στην επανάληψή του σπάει το μονοχρωματικό φόντο και η εμφάνιση του τετραγώνου διασαλεύει την ισορροπία δημιουργώντας άνοση.

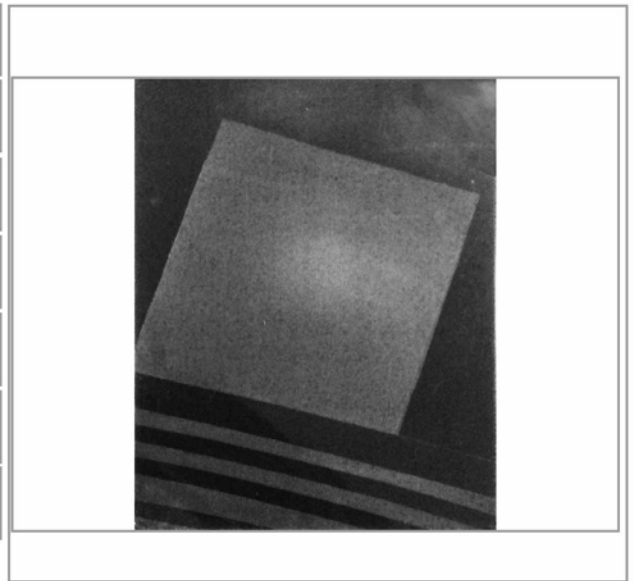
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 18

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Variation of geometrical theme
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό χρώμα, λάδομπογιά μαύρη, αυτοκόλλητη μαύρη ταινία σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	50x40εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-18-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ζωγραφικό έργο με αφαιρετική αφήγηση. Κυρίαρχο τετράγωνο μονόχρωμο σχήμα με τη λοξότητα που παρουσιάζεται και παράλληλες γραμμές που το ακολουθούν στη βάση του οδηγούν το βλέμμα του θεατή εκτός έργου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ο λοξός αντικατροπτισμός του τετραγώνου καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 19

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Momenti di follia... pace
ΧΡΟΝΟΣ	1968
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό μαύρο, λαδομπογιά μαύρη, χαλίκι μαύρο σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	30x120εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-19-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ζωγραφικό δίπτυχο (2/ 30x60εκ.) με αφαιρετική αφήγηση. Χαμηλός ορίζοντας και έντονη γραμμικότητα που διακόπτεται από την αδρή επιφάνεια της μικτής ύλης.

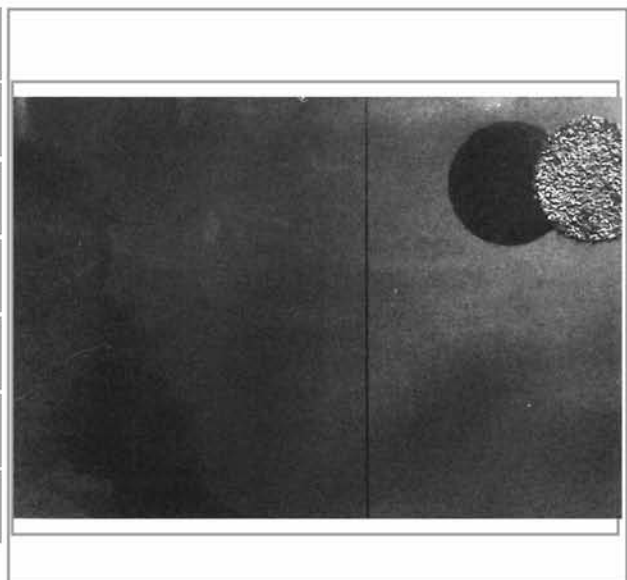
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	20
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Thoughts
ΧΡΟΝΟΣ	1968
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Κλειώ, Θεσσαλονίκη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλαστικό μαύρο, λαδομπογιά μαύρη, χαλίκι μαύρο σε καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	150x200εκ. (150x120 & 150x80εκ.)



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-20-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ζωγραφικό δίπτυχο με αφαιρετική αφήγηση. Δύο επάλληλοι κύκλοι όπου ο ένας καλύπτει μέρος του άλλου. Ο μαύρος κύκλος από λαδομπογιά φαίνεται να υποχωρεί στο μαύρο φόντο του πλαστικού χρώματος ενώ αυτός που είναι κατασκευασμένος από μικτή ύλη μοιάζει ή να τον παρασύρει η βαρύτητα ή να προσπαθεί να τη νικήσει και να βγει από το τελάρο.

ΣΧΟΛΙΑ

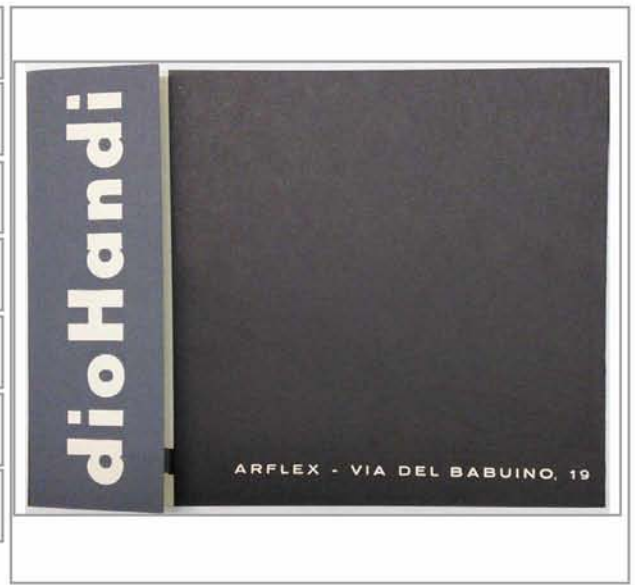
--

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 21

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντύπο - Πρόσκληση
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	12,9x17,2εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-21-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εξώφυλλο πρόσκλησης για την πρώτη ατομική έκθεση της Διοχάντης στη Ρώμη. Στην έκθεση παρουσιάσε έργα που δημιουργήθηκαν την περίοδο των σπουδών της στη Ρώμη. Ο σχεδιασμός των εντύπων όπως και σε πολλές άλλες περιπτώσεις εκθέσεων της Διοχάντης έγινε από την ίδια.

ΣΧΟΛΙΑ

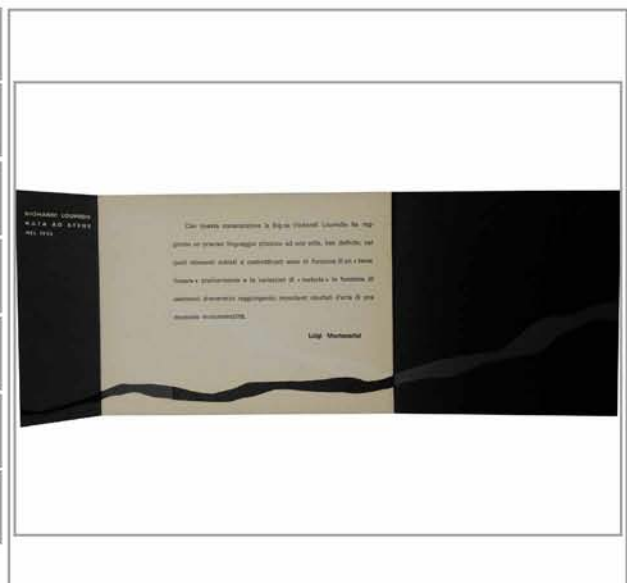
Η πρόσκληση ακολουθεί τη συλλογιστική των έργων που παρουσιάστηκαν. Το δημιουργικό της πρόσκλησης και του καταλόγου αποτελεί μια σχεδιαστική απόδοση της ιδέας της έκθεσης και ανήκει στην ίδια την καλλιτέχνη.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 22

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Έντυπο - Πρόσκληση
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	12,9x34,4εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-22-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εσωτερικό πρόσκλησης. Ανάπτυγμα. Γλώσσα Ιταλικά. Δεξιά αναφέρεται ο τόπος και η χρονολογία γέννησης και στο μέσον ένα σύντομο κείμενο του Luigi Montanarini, καθηγητή της Διοχάντης στη Ακαδημία Καλών Τεχνών της Ρώμης όπου σπούδασε ζωγραφική και χαρακτηριστική.

Στο κάτω μέρος αριστερά ξεκινάει μία κυματοειδής “γραμμή” στην απόχρωση του γκρι που διασχίζει το έντυπο στο εσωτερικό του.

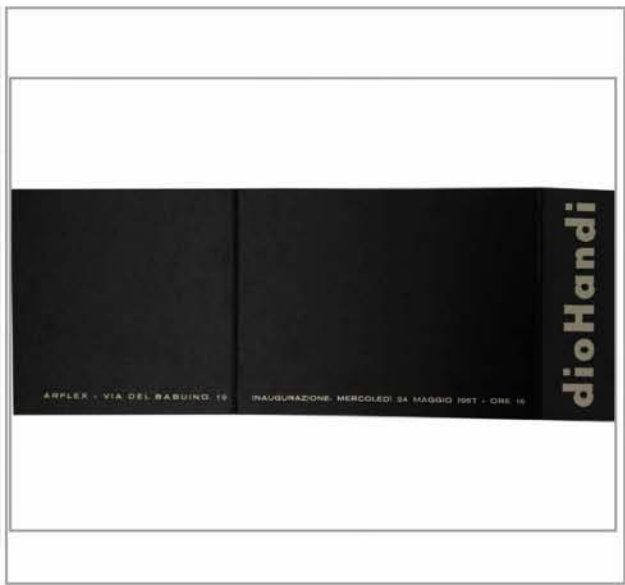
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	23
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Πρόσκληση
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1967
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Arflex, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	12,9x34,4εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-23-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εξωτερική όψη καταλόγου σε ανάπτυγμα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

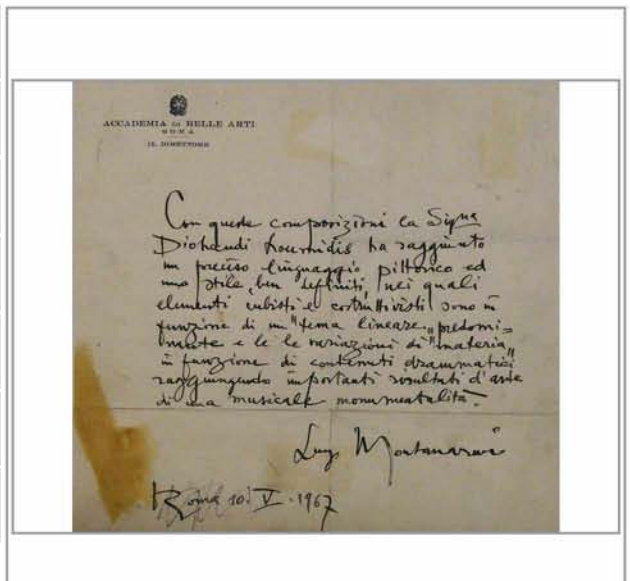
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

24

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	10.05.1967
ΤΟΠΟΣ	Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μελάνι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-24-67-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Επιστολόχαρτο από την Ακαδημία Καλών Τεχνών της Ρώμης. Πάνω αριστερά βρίσκονται λογότυπο και ο τίτλος της ακαδημίας καθώς και ο τίτλος του υπογράφοντος, Il direttore (ο διευθυντής), κάτω αριστερα του κέντρου υπάρχει ο τόπος και πλήρης ημερομηνία. Το κείμενο στα Ιταλικά είναι και το κείμενο που παρουσιάζεται στην πρόσκληση της έκθεσης και είναι το εξής:
 Con questi composizioni la Sig_nna Diohandi Loumidis ha raggiunto un preciso linguaggio pittorico ed un stile, ben definito, nel quali elementi cubistici e costruttivisti sono in funzione di un "tema lineare" predominante e le variazioni di "materia" in funzione di contenuti drammatici raggiungendo importanti risultati d'arte di una musicale monumentalità.

Μετάφραση:

Με αυτές της συνθέσεις η Δεσποινίς Διοχάντη Λουμίδη έχει κατοχυρώσει ένα ιδιαίτερο ζωγραφικό λεξιλόγιο και ένα ύφος, καλά καθορισμένο, με εκείνα τα χαρακτηριστικά του κυβισμού και του κονστρουκτιβισμού να λειτουργούν σε συνάρτηση με ένα κυρίαρχο "γραμμικό θέμα" και με εκείνες τις εναλλαγές του "υλικού" σε συνάρτηση με το δραματικό περιεχόμενο επιτυγχάνοντας σημαντικά αποτελέσματα στην τέχνη μιας μουσικής μνημειακότητας.

ΣΧΟΛΙΑ

Το κείμενο φέρει την υπογραφή του Luigi Montanarini καθώς και την ημερομηνία της συγγραφής του.

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

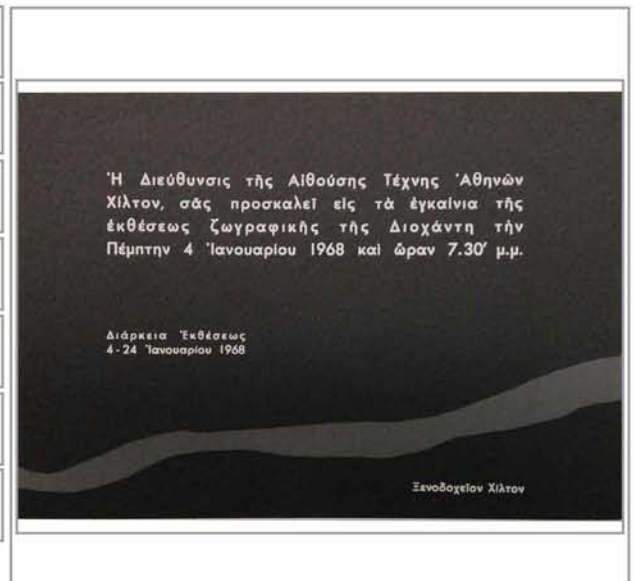
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 25

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντύπο - Πρόσκληση
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1968
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	11x15,7εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-25-68-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

ΣΧΟΛΙΑ

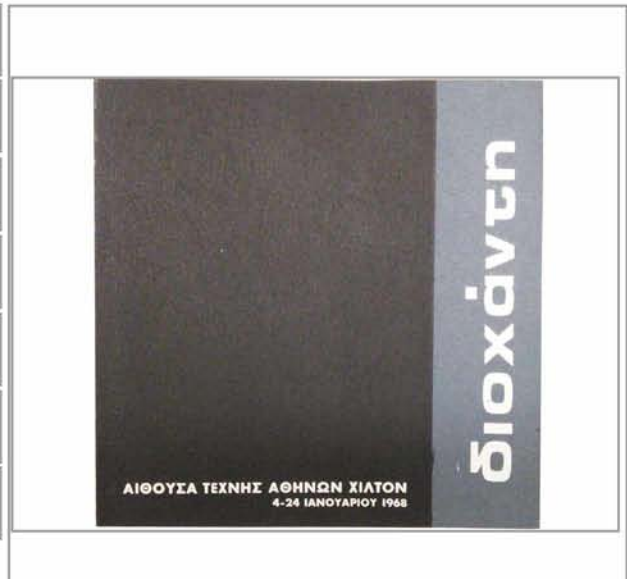
Η συνέπεια και η αισθητική του εντύπου είναι εντυπωσιακές για την εποχή.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 26

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Κατάλογος
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1968
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	16x15,5εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-26-68-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εξώφυλλο καταλόγου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

27

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Κατάλογος
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1968
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	16x31,2εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-27-68-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Πρώτο εσωτερικό σαλόνι. Δίγλωσσο βιογραφικό (ελληνικά - αγγλικά)

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

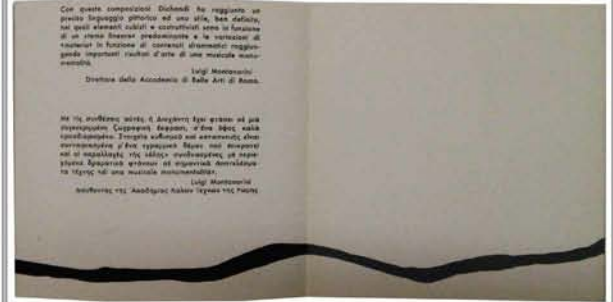
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

28

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Κατάλογος
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1968
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	16x31,2εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-28-68-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Δεύτερο εσωτερικό σαλόνι. Κείμενο Luigi Montanarini στα ιταλικά και σε ελληνική μετάφραση.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

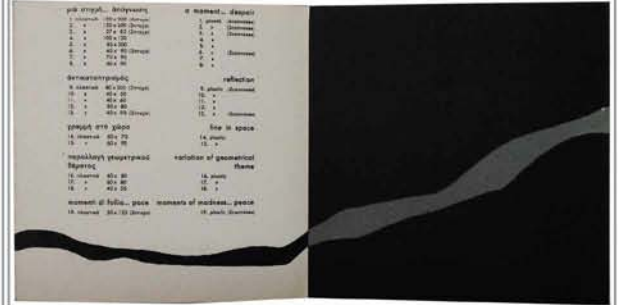
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

29

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Κατάλογος
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1968
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	16x31,2εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-29-68-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τρίτο εσωτερικό σαλόνι. Τίτλοι έργων και διαστάσεις.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

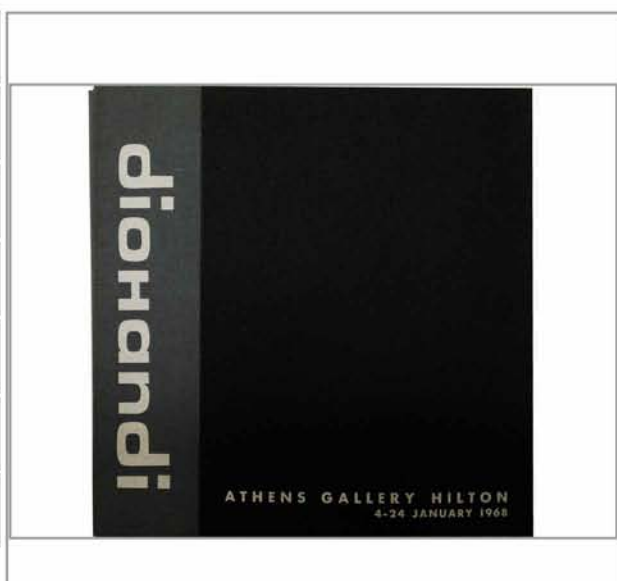
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	30
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Κατάλογος
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1968
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	16x15,5εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-30-68-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Οπισθόφυλλο.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	31
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Κατάλογος
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1968
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	16x94,2εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-31-68-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εσωτερικό σε ανάπτυγμα.

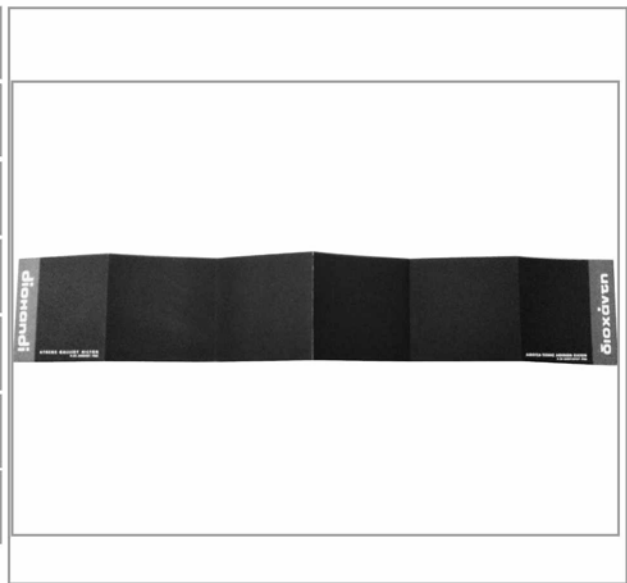
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 32

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Κατάλογος
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1968
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	16x94,2εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-32-68-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εξωτερική όψη σε ανάπτυγμα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 33

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Πρόσκληση
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	13/03-02.04 1968.
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Κλειώ, Θεσσαλονίκη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς Τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εγχρωμη εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	12.8x17,8εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-33-68-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εμπρόσθια όψη

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	34
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Πρόσκληση
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1968
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Κλειώ, Θεσσαλονίκη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εγχρωμη εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	12.8x17,8εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-34-68-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Οπίσθια όψη

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

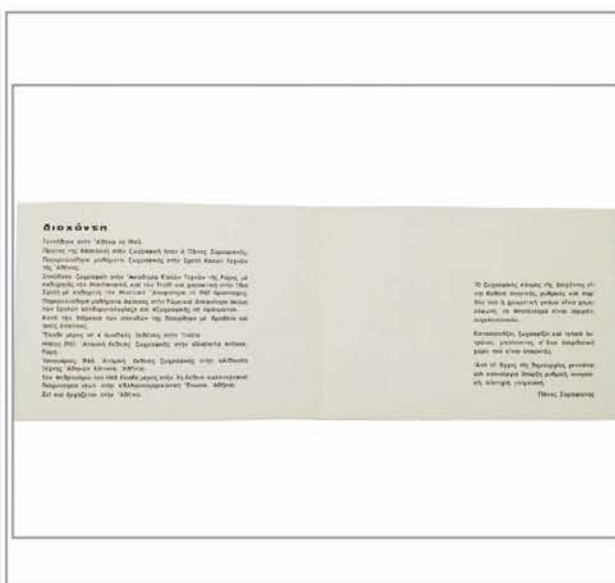
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

35

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Πρόσκληση
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1968
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Κλειώ, Θεσσαλονίκη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	12.8x35,6εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-35-68-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εσωτερικό πρόσκλησης με βιογραφικό και κριτικό σημείωμα του Πάνου Σαραφιανού.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

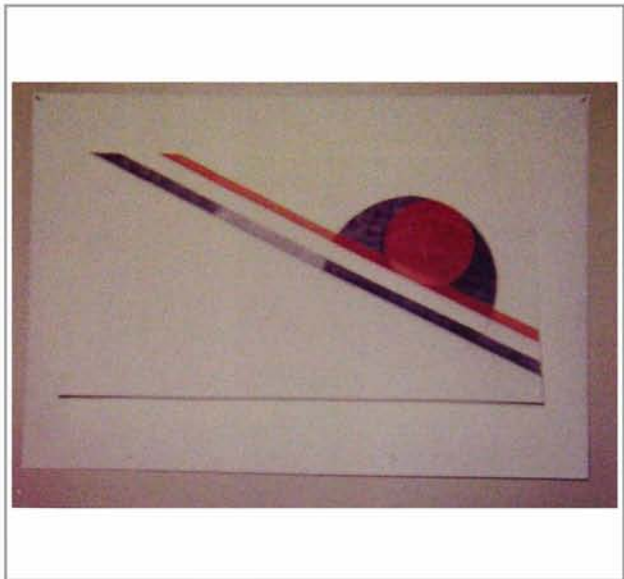
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	36
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1968
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Σχέδιο σε χαρτί, χρωματιστά μολύβια
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	35x50εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-36-68-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Αφηρημένη σύνθεση, κonstrουκτιβιστικές ασκήσεις όπου πρωτοστατεί η σφαίρα και το παιχνίδι με το γραμμικό θέμα και τις διακοπές του.

ΣΧΟΛΙΑ

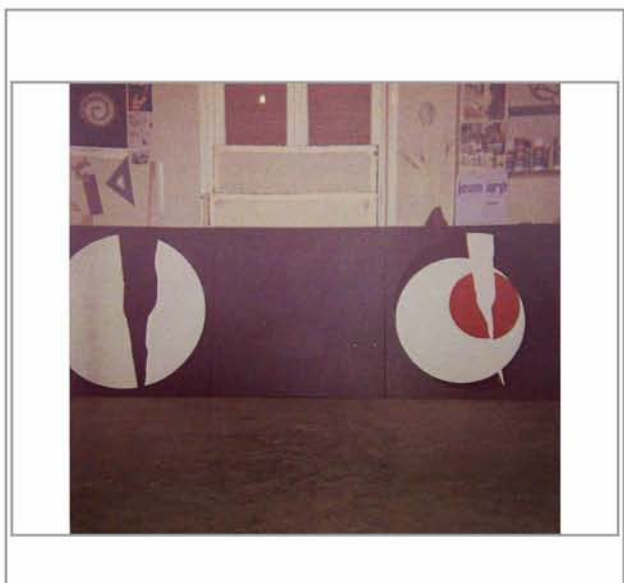
Το συγκεκριμένο έργο, όπως και πολλά που θα δημιουργηθούν κατά τα έτη 1968 και 1969 αποτελούν μελέτες και ασκήσεις κonstrουκτιβιστικού χαρακτήρα για έργα τα οποία θα ακολουθήσουν τα επόμενα χρόνια.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 37

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1968-1969
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ακρυλικό και λαδομπογιά σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	80x240εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-37-69-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τρίπτυχο (3 / 80x80εκ.) με αφαιρετική αφήγηση. Μονοχρωματικό μαύρο φόντο και λευκοί κύκλοι σε σφαίρες σε σχάση. Η κανονικότητα των σχημάτων διακόπτεται και σπάει η γεωμετρία τους με άγρια, δυναμικά κενά ακόμη και στους δυο έκκεντρους κύκλους λευκό και κόκκινο όπου μια ακανόνιστη αιχμηρή λευκή λωρίδα τους διαπερνά.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

38

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1968-1969
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ακρυλικό και λαδομπογιά σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Άγνωστες



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-38-69-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Δίπτυχο (1 / 80x100εκ. 1 / 80x80εκ.) με αφαιρετική αφήγηση. Το μαύρο μέρος μένει αδιατάραχο και στο δεύτερο μέρος του έργου δύο κύκλοι, ένας μαύρος και ένας μικρότερος κόκκινος κατάτι έξω από την περίμετρο του μαύρου κύκλου, πλήττονται βίαια από το λευκό του φόντου, το οποίο διεισδύει με μια άγρια τομή.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

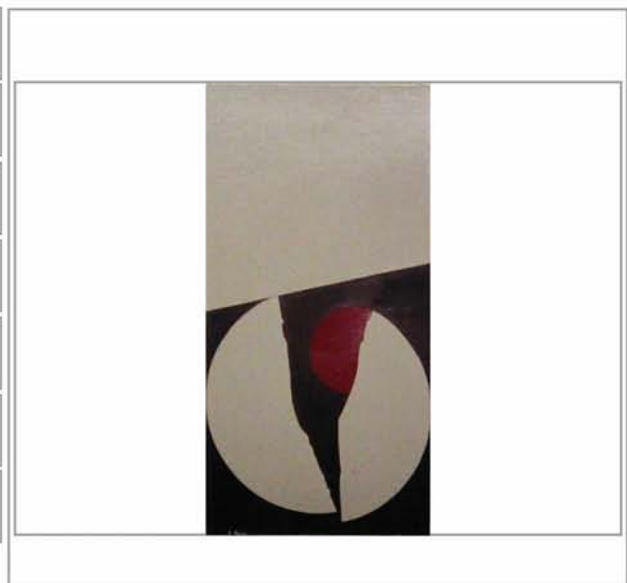
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 39

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1968-1969
ΤΟΠΟΣ	Galleria Lancilotto, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ακρυλικό και λαδομπογιά σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	80x40εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-39-69-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ζωγραφικό έργο με αφαιρετική αφήγηση. Ισομερώς κατανεμημένη η λευκή και μαύρη επιφάνεια διαχωρίζονται με μια λοξότητα και στο μαύρο φόντο περιλαμβάνεται ένας λευκός κύκλος που έχει κοπεί βίαια και του οποίου τα μέρη έχουν απομακρυνθεί. Από το δεξί ημικύκλιο όπως ξεπροβάλλει κόκκινος κύκλος άρτιος και η περίμετρός του είναι συνέχεια της περιμέτρου του λευκού ημικυκλίου που προέκυψε από το σπάσιμο του αρχικού σχήματος.

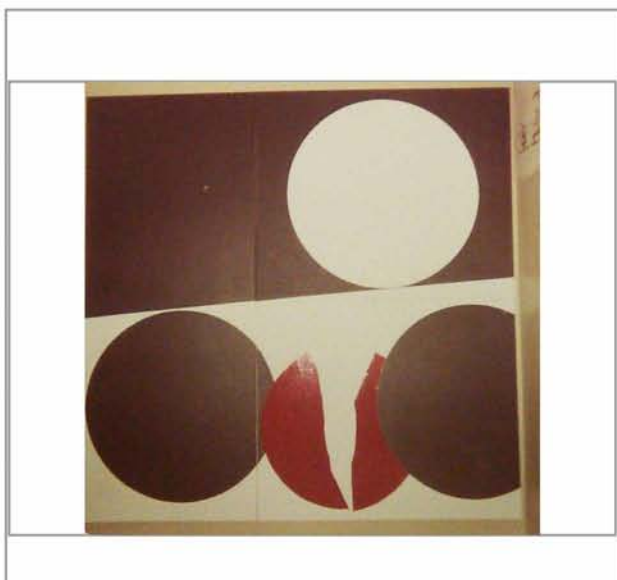
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	40
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1968-1969
ΤΟΠΟΣ	Galleria Lancilotto, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ακρυλικό και λαδομπογιά σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	200x200εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-40-69-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τετράπτυχο (2 / 100x80εκ. 2 / 100x120εκ.) με αφαιρετική αφήγηση, γεωμετρική σύνθεση και κονστρουκτιβιστικά στοιχεία. Το έργο χωρίζεται σε δυο ζώνες με κυρίαρχα στο φόντο το λευκό και το μαύρο χρώμα. Οι κύκλοι γίνονται αρνητικός χώρος καθώς έχουν το αντίθετο χρώμα από το φόντο εκτός από τον κόκκινο που ανοίγει με ρήγμα και αποκολλώνται τα μέρη του.

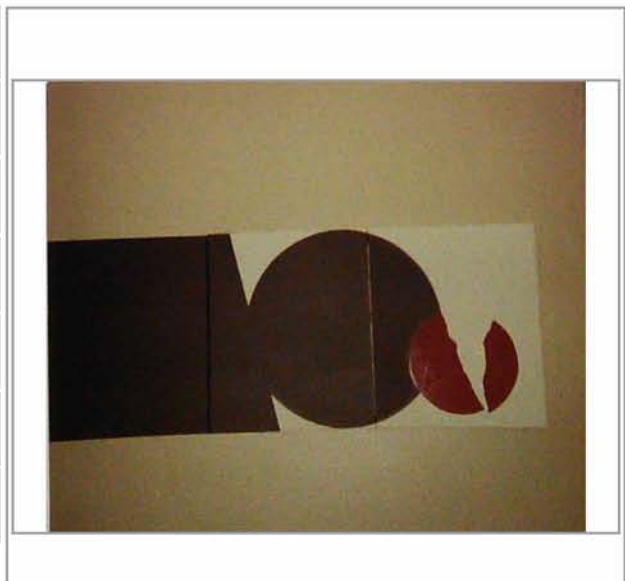
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	41
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1968-1969
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ακρυλικό και λαδομπογιά σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	60x150εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-41-69-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τρίπτυχο (3 / 60x50εκ.) ζωγραφικό έργο με αφαιρετική αφήγηση. Η επιφάνεια μοιράζεται αρχικά στα δυο βασικά χρώματα, λευκό και μαύρο, ένας κύκλος προκύπτει σχεδόν από την μαύρη επιφάνεια καθώς τα όρια τους εφάπτονται και η σύνθεση ολοκληρώνεται με έναν διηρηγμένο κόκκινο κύκλο.

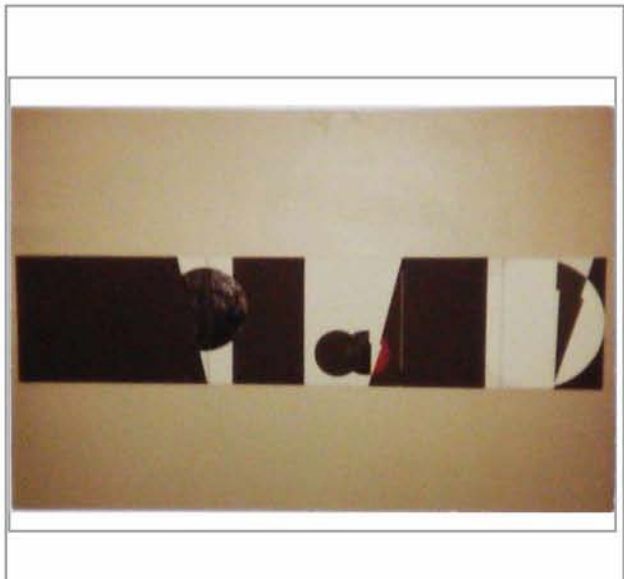
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	42
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1968-1969
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ακρυλικό και λαδομπογιά σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	40x180εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-42-69-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εξάπτυχο (6 / 40x30εκ.) έργο με αφαιρετική αφήγηση. Η αφήγηση επιμηκύνεται καθώς το έργο αυξάνει σε μέγεθος λόγω του επιπρόσθετου χώρου που προσφέρουν καινούρια τελάρα τα οποία διαδέχονται το ένα το άλλο μέχρι την ολοκλήρωση της σύνθεσης. Ακολουθεί τη λογική της χρήσης της βασικής τριχρωμίας με λευκές και μαύρες επιφάνειες να διακόπτονται και να αλληλοσυμπληρώνονται δημιουργώντας μοτίβα μέσα στο ζωγραφικό χώρο. Το σπάσιμο των μοτίβων ακολουθεί το ρυθμό που επιβάλλει η καλλιτέχνις. Οι σχάσεις των κύκλων είναι πιο ραφιναρισμένες στα τελειώματά τους εξελίσσοντας την αδρότητα που παρουσιάζονταν σε προηγούμενα έργα.

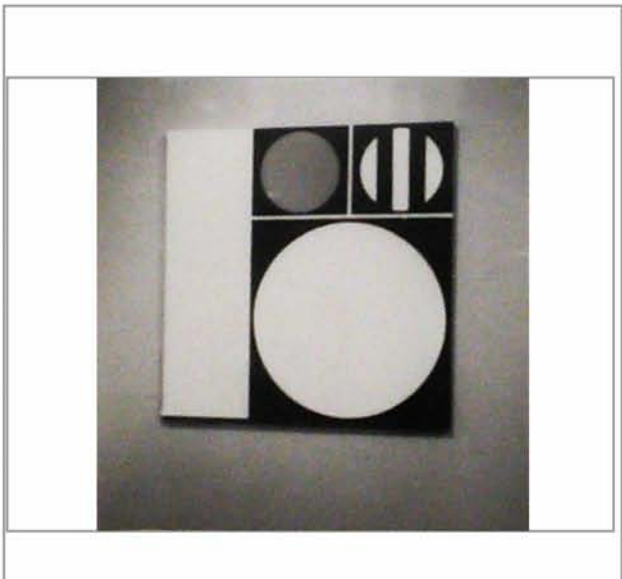
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 43

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1969
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ακρυλικό και λαδομπογιά σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	70x70εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-43-69-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Χωρικές συνθέσεις με κύκλους τετράγωνα και ένα παραλληλόγραμμο. Όλα εγκλύονται σε ένα μεγεθυμένο τετράγωνο που τα περιλαμβάνει.

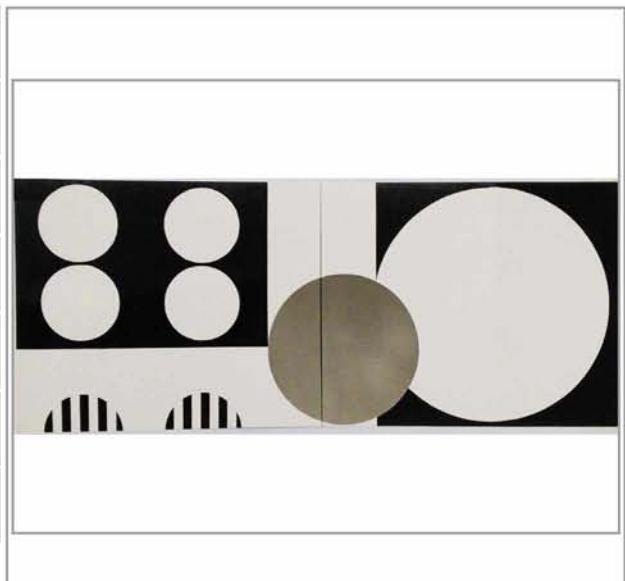
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 44

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1968-1969
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ακρυλικό και λαδομπογιά σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	100x240εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-44-69-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Δίπτυχο (2 / 100x120εκ.) η αφήγηση αφορά κυρίως ροές και επαναλήψεις του κύκλου. Λευκός, κόκκινος ή με γραμμώσεις, ο κύκλος άλλοτε περιλαμβάνεται σε ευθύγραμμα σχήματα και άλλοτε βρίσκεται ελεύθερος στο ζωγραφικό χώρο.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

45

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1969
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ακρυλικό και λαδομπογιά σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	70x140εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-45-69-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σε παραλληλόγραμο μαύρο φόντο εντάσσονται κυκλικά λευκά σχήματα. Στον μεγάλο λευκό κύκλο εμβολίζεται ένας κόκκινος κύκλος (ασπρόμαυρη φωτογραφία) υποβοηθούμενος από τριγωνική σφιννοειδή γωνίωση τα σκέλη της οποίας διαπερνούν τους όλους τους μικρότερους λευκούς κύκλους.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	46
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1969
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ακρυλικό και λαδομπογιά σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	50x140εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-46-69-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τρίπτυχο (2 / 50x40εκ. 1 / 50x70εκ.) με αφηγήσεις κύκλων στα ακριανά στελέχη. Στο αριστερό στέλεχος ένας κόκκινος κύκλος εφάπτεται εσωτερικά στον μεγαλύτερό του λευκό. Στο δεξί στέλεχος δύο κύκλοι σε κατακόρυφη διάταξη, ένας λευκός και ένας με μαύρες γραμμώσεις.

ΣΧΟΛΙΑ

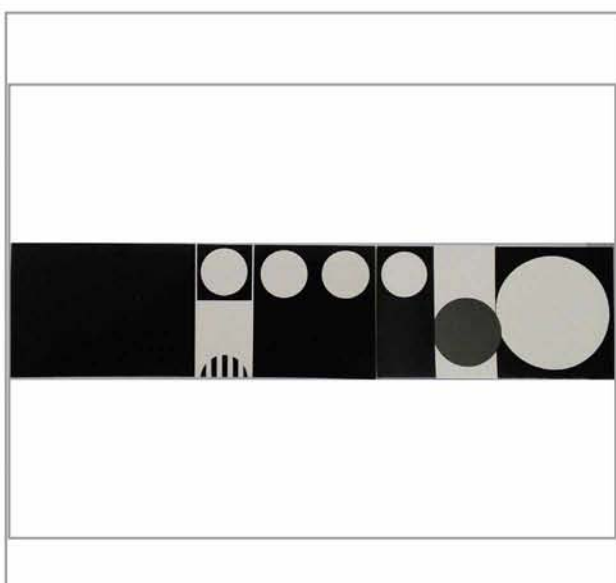
Οπτικά παιχνίδια άσπρου και κόκκινου σε μαύρο φόντο.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	47
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1969
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ακρυλικό και λαδομπογιά σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	100x500εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-47-69-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τρίπτυχο. Το πρώτο στέλεχος απόλυτα μαύρο, ενώ στα επόμενα εκδοχές κύκλων, ένας κόκκινος ένας με γραμμώσεις και πέντε λευκοί ενταγμένοι σε ευθύγραμμα σχήματα παράγουν ρυθμούς.

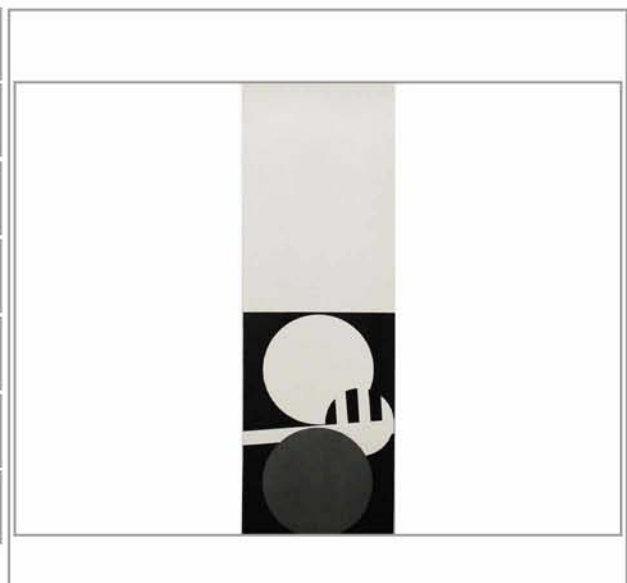
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	48
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1969-1970
ΤΟΠΟΣ	Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ακρυλικό και λαδομπογιά σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	240x80εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-48-69-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Δίπτυχο (2 / 120x80εκ.) στο κάτω μέρος του οποίου το παιχνίδι της διάταξης των κύκλων με μια κατακόρυφη εμβολή προκαλεί μια χωρική ανακατασκευή σε σχέση με το φόντο. Το πάνω μέρος παραμένει απόλυτα ουδέτερο στη λευκότητά του.

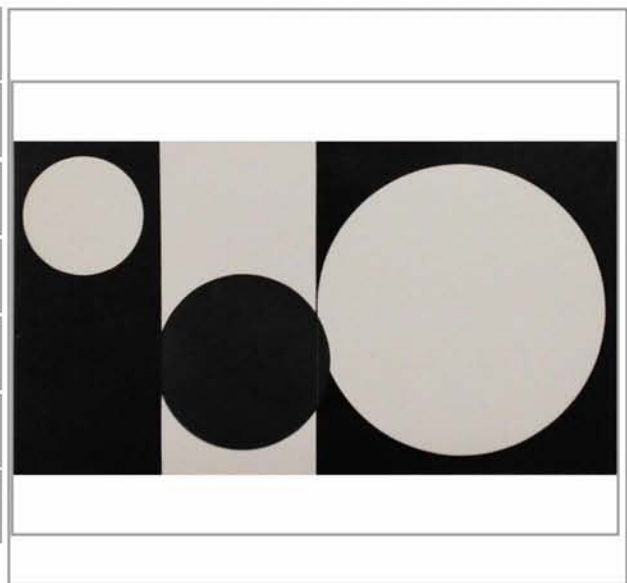
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	49
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1969
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ακρυλικό και λαδομπογιά σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Άγνωστες



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-49-69-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Δίπτυχο στα ευθύγραμμα σχήματα του οποίου αιωρούνται κύκλοι, ένας λευκός ψηλά σε μαύρο φόντο, ένας κόκκινος μεγαλύτερος χαμηλά που παραβιάζει τόσο το χώρο του τρίτου ευθύγραμμου σχήματος όσο και τον ίδιο τον λευκό κύκλο, μεγαλύτερο και των τριών, που εγγράφεται σε μαύρο φόντο.

ΣΧΟΛΙΑ

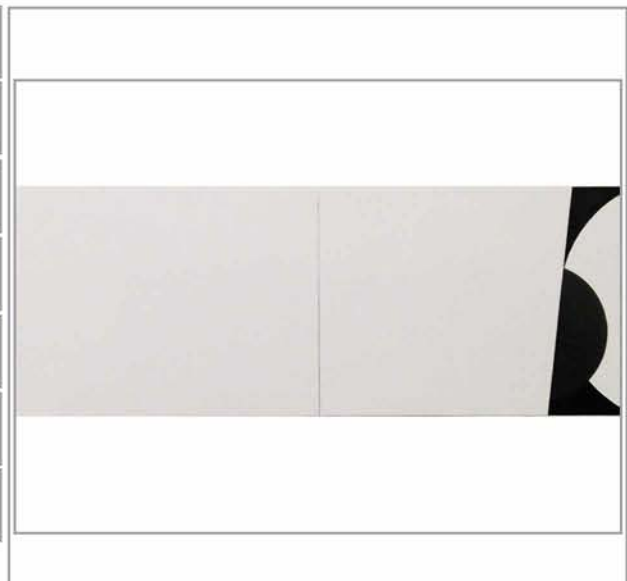
Χωρικές και χρωματικές διαπηδήσεις.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	50
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1969
ΤΟΠΟΣ	Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ακρυλικό και λαδομπογιά σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	70x120εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-50-69-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Στο δεξιό στέλεχος του διπτύχου (1 / 70x80εκ. 1 / 70x40εκ.) με μαύρο και κόκκινο περιγράφεται μια φόρμα που φοντάρει στο λευκό το οποίο ολοκληρώνει τη σύνθεση.

ΣΧΟΛΙΑ

Το δίπτυχο με τον ζωγραφικό χειρισμό του γεωμετρικού προφίλ σε μαύρο και κόκκινο μεταποιείται σε τρίπτυχο.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 51

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1969
ΤΟΠΟΣ	Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ακρυλικό και λαδομπογιά σε τελάρο με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	120x120εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-51-69-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Στο δεξί μέρος μονόχρωμης λευκής τετράγωνης επιφάνειας μια κάθετη μαύρη λωρίδα δέχεται μέρη κύκλων, δύο έγκλειστων λευκών και ενός κόκκινου.

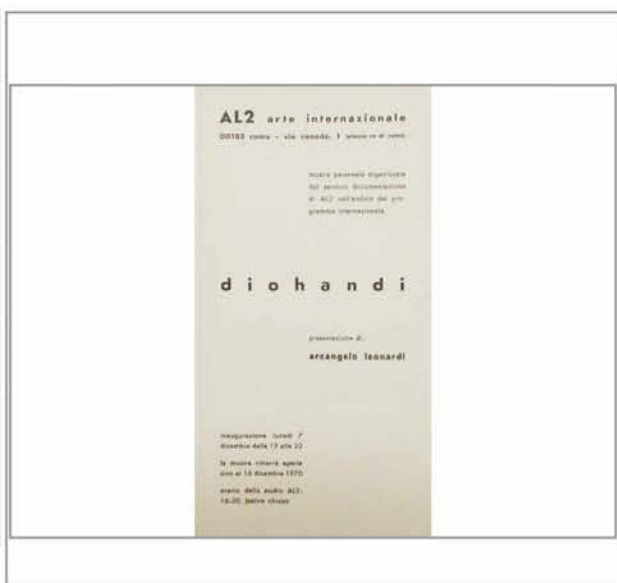
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 52

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Πρόσκληση
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1970
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί AL2, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	“νοι, tu, io...”
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	19,8x10,3εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-52-70-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

ΣΧΟΛΙΑ

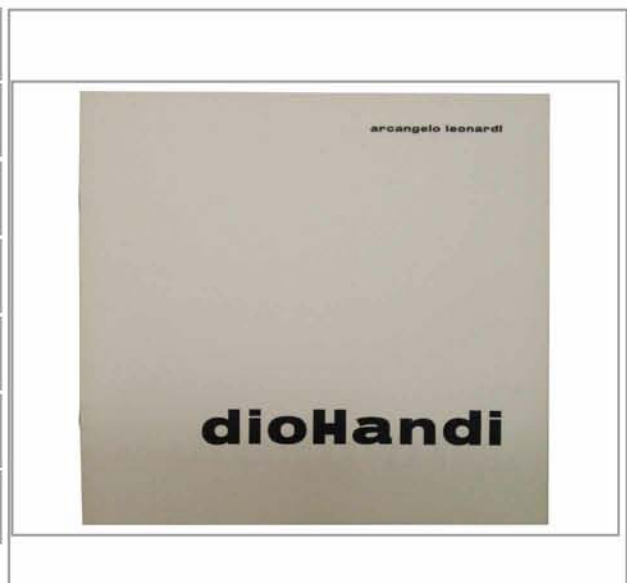
Η πρόσκληση δε σχεδιάστηκε από την ίδια.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 53

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Έντυπο - Κατάλογος
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1970
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί AL2, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	“νοι, tu, io...”
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	22x24εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-53-70-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εξώφυλλο

ΣΧΟΛΙΑ

Το έντυπο σχεδιάστηκε από τη Διοχάντη.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	54
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Κατάλογος
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1970
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί AL2, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	νοι, τι, ιο...
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	22x48εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-54-70-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Πρώτο σαλόνι

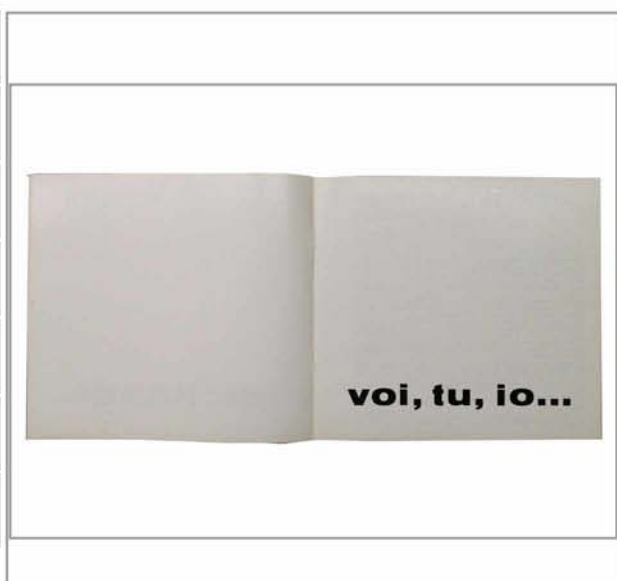
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	55
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Κατάλογος
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1970
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί AL2, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	νοι, tu, io...
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	22x48εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-55-70-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

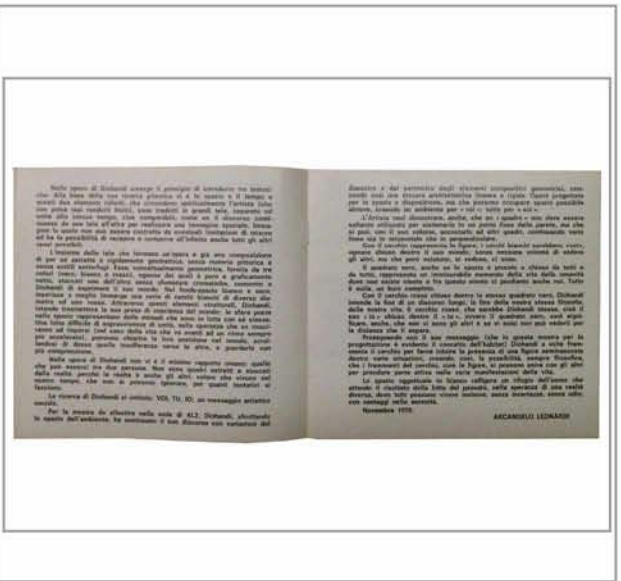
Δεύτερο σαλόνι με τον τίτλο της έκθεσης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

A/A	56
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Κατάλογος
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1970
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί AL2, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	νοι, tu, io...
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	22x48εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-56-70-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τρίτο σαλόνι με κείμενο του Arcangelo Leonardí στα ιταλικά.

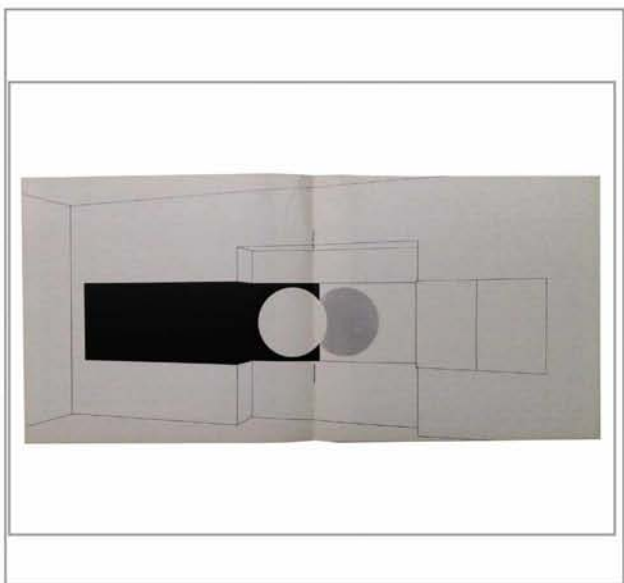
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 57

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Κατάλογος
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1970
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί AL2, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	νοι, tu, io...
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	22x48εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-57-70-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τέταρτο σαλόνι με σχέδιο έργου της έκθεσης.

ΣΧΟΛΙΑ

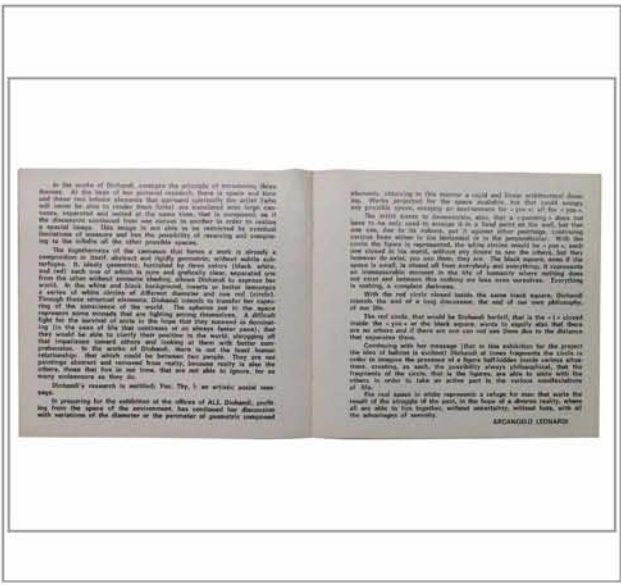
Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 58

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Κατάλογος
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1970
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί AL2, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	νοι, tu, io...
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	22x48εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-58-70-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Πέμπτο σαλόνι με κείμενο του Arcangelo Leonardí σε αγγλική μετάφραση.

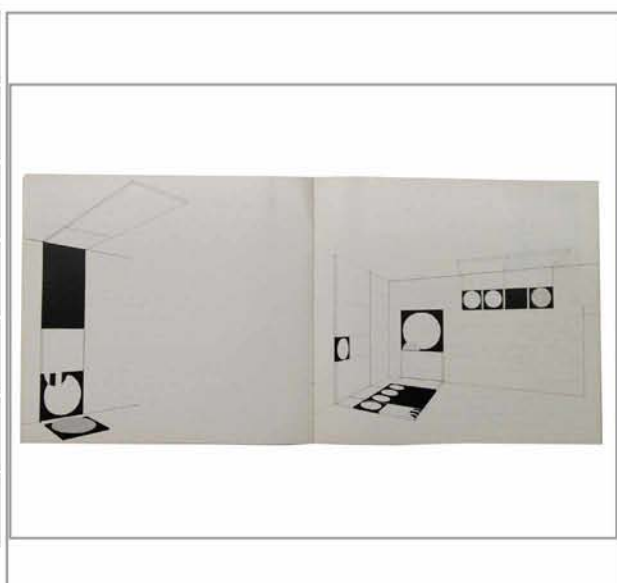
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	59
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Κατάλογος
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1970
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί AL2, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	νοι, tu, io...
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	22x48εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-59-70-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έκτο σαλόνι με σχέδια έργων της έκθεσης.

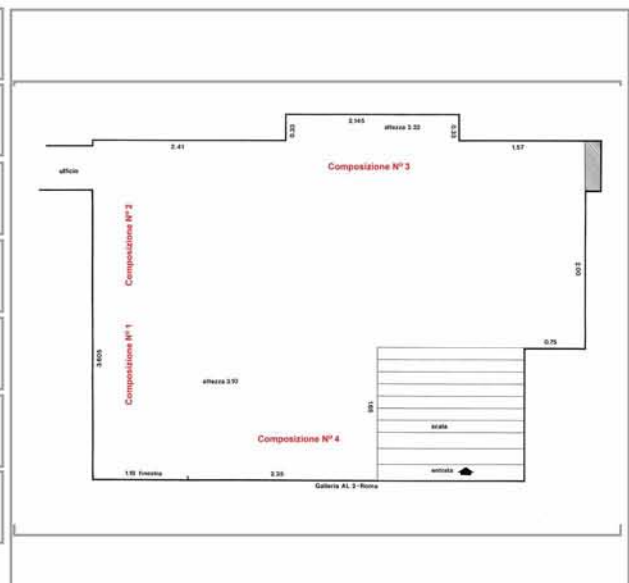
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 60

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Κάτοψη
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1970
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί AL2, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	“νοι, τι, ιο...”
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	A4



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-60-70-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κάτοψη του εκθεσιακού χώρου με σημειωμένες τις διαστάσεις και τις θέσεις των έργων σε αυτόν.

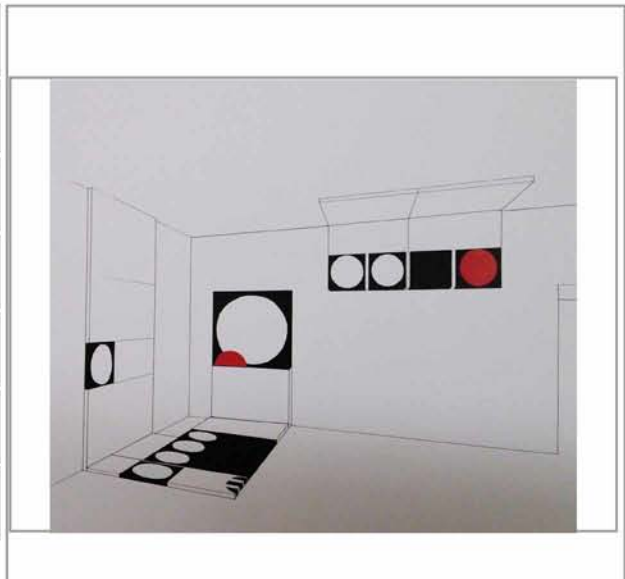
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 61

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Σύνθεση Νο 1 και Νο 2
ΧΡΟΝΟΣ	1970
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί AL2, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	νοι, tu, io...
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Σχέδιο σε ριζόχαρτο, σινική μελάνι σε χαρτί, τέμπρα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	25x35εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-61-70-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σχέδιο έργων της έκθεσης με χρώμα. Επιδαπέδιες και επιτοίχιες συνθέσεις, οι οποίες συνεχίζονται και στην οροφή, σε μαύρο, λεύκο και κόκκινο.

ΣΧΟΛΙΑ

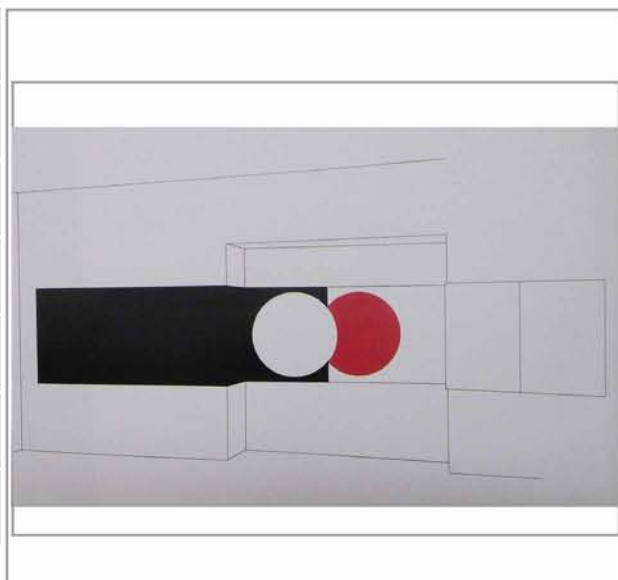
Η έκθεση περιελάμβανε τέσσερις ζωγραφικές συνθέσεις προσαρμοσμένες στις ακριβείς διαστάσεις του χώρου.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 62

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Σύνθεση Νο 3
ΧΡΟΝΟΣ	1970
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί AL2, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	νοι, tu, io...
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Σχέδιο σε ριζόχαρτο, σινική μελάνι σε χαρτί, τέμπρα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	25x35εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-62-70-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σχέδιο έργου της έκθεσης με χρώμα. Επιτοίχια οριζόντια σύνθεση με τελάρα σε μαύρο, λευκό και κόκκινο.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 63

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Σύνθεση Νο 4
ΧΡΟΝΟΣ	1970
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί AL2, Ρώμη
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	νοι, tu, io...
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Σχέδιο σε ριζόχαρτο, σινική μελάνι σε χαρτί, τέμπερα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	25x35εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-63-70-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σχέδιο έργων της έκθεσης με χρώμα. Επιδαπέδια και επιτοίχια συνθέση, η οποία συνεχίζεται και στην οροφή, σε μαύρο, λεύκο και κόκκινο.

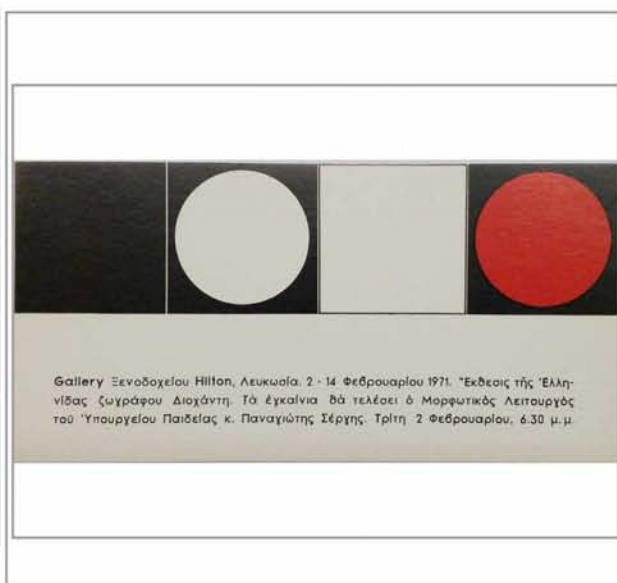
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 64

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Πρόσκληση
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Cyprus Hilton Gallery , Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Έγχρωμη εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	20x9,9εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-64-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εμπρόσθια όψη.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	65
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Έντυπο - Φυλλάδιο Έκθεσης
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Cyprus Hilton Gallery, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Έγχρωμη εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	20x20εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-65-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εξώφυλλο

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	66
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Φυλλάδιο Έκθεσης
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Cyprus Hilton Gallery, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Έγχρωμη εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	20x60εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-66-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εσωτερική όψη σε ανάπτυξη, κείμενο του Luciano Marziano.

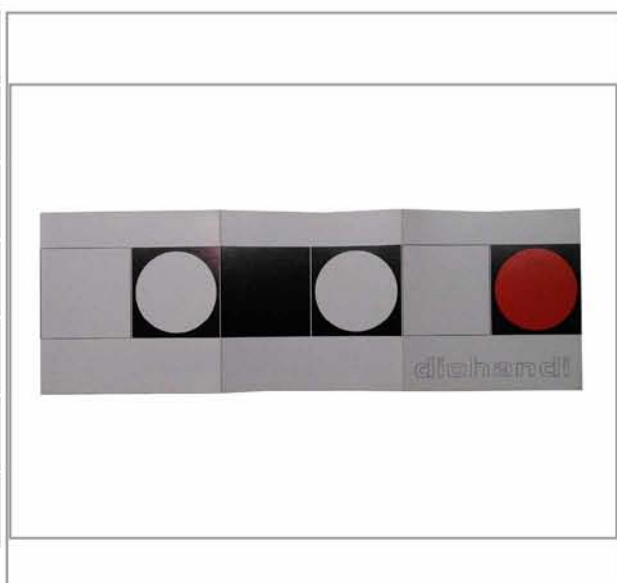
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	67
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Φυλλάδιο Έκθεσης
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Cyprus Hilton Gallery, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Έγχρωμη εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	20x60εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-67-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εξωτερική όψη σε ανάπτυγμα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	68
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Αφίσα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα Astor Gallery
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Εσείς, Εσύ, Εγώ
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Έγχρωμη εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	42,5x39εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-68-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	69
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντύπο - Κατάλογος
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Astor Gallery, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Εσείς, Εσύ, Εγώ
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	17x68εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-69-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κατάλογος σε ανάπτυγμα. Ο σχεδιασμός του εντύπου περιλαμβάνει και έργα της έκθεσης.

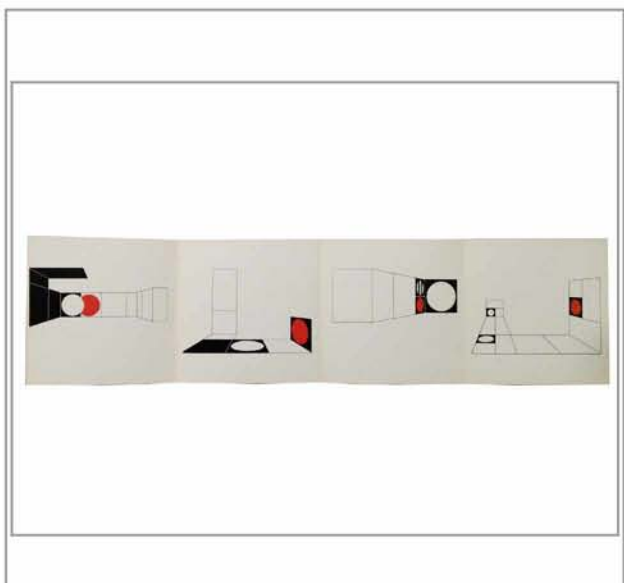
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 70

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Κατάλογος
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Astor Gallery, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Εσείς, Εσύ, Εγώ
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Έγχρωμη εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	17x68εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-70-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

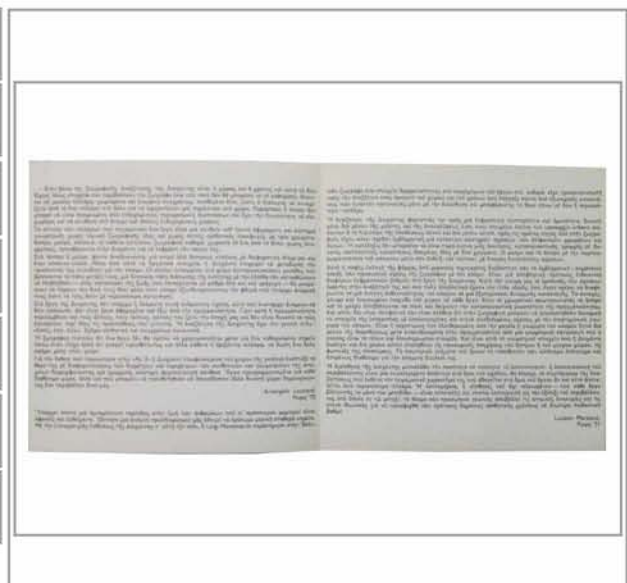
6 ζωγραφικές συνθέσεις (σύνολο τετάρων 30) με γεωμετρικά σχήματα απλώνονταν μέσα στο χώρο καλύπτοντας τμήματα των τοίχων, του δαπέδου και της οροφής. Στον κατάλογο παρουσιάζονται τέσσερα σχέδια από τις 6 συνολικά συνθέσεις.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

A/A	71
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Κατάλογος
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Astor Gallery, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Εσείς, Εσύ, Εγώ (ατομική)
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	17x34εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-71-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ξεχωριστό δίπτυχο με κείμενα της έκθεσης από τους Arcangelo Leonardi και Luciano Marziano.

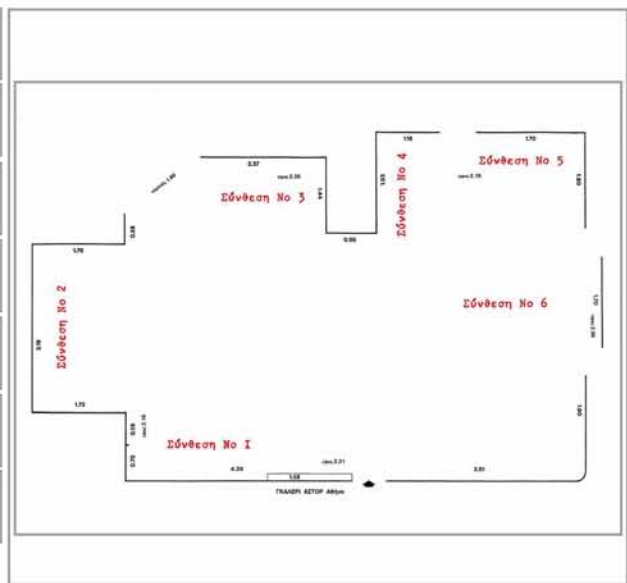
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 72

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Κάτοψη
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Astor Gallery, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Εσείς, Εσύ, Εγώ (ατομική)
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Έγχρωμη εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	A4



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-72-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σχέδιο με τοποθέτηση των συνθέσεων επί της κατόψεως.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

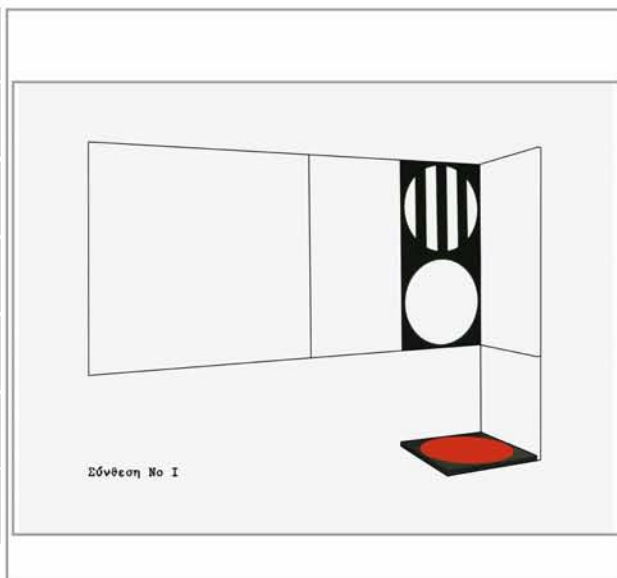
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

73

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Σύνθεση Νο 1
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Astor Gallery, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Εσείς, Εσύ, Εγώ
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Σχέδιο σε ριζόχαρτο, σινική μελάνι και τέμπρα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	25x35εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-73-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Επιδαπέδια και επιτοίχια σύνθεση με χρώμα, Σύνθεση Νο 1.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

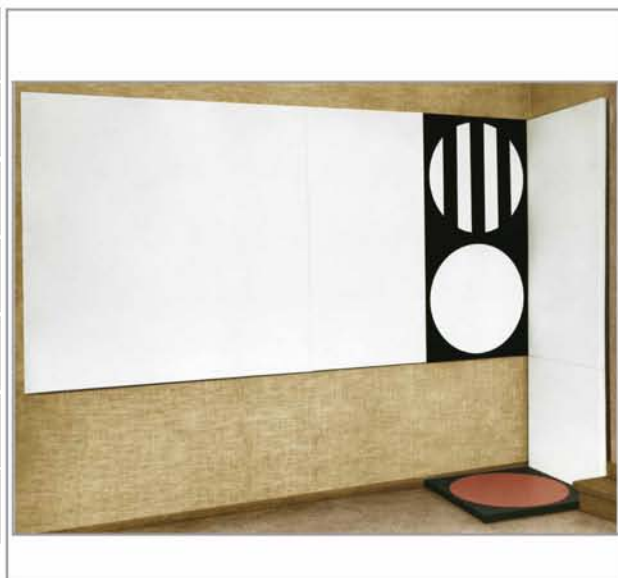
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	74
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Σύνθεση Νο 1
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Astor Gallery, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Εσείς, Εσύ, Εγώ
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τελάρα με μουσαμά, ακρυλικά χρώματα (μαύρο, κόκκινο, λευκό)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ποικίλες - Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-74-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Φωτογραφική άποψη της Σύνθεσης Νο 1.

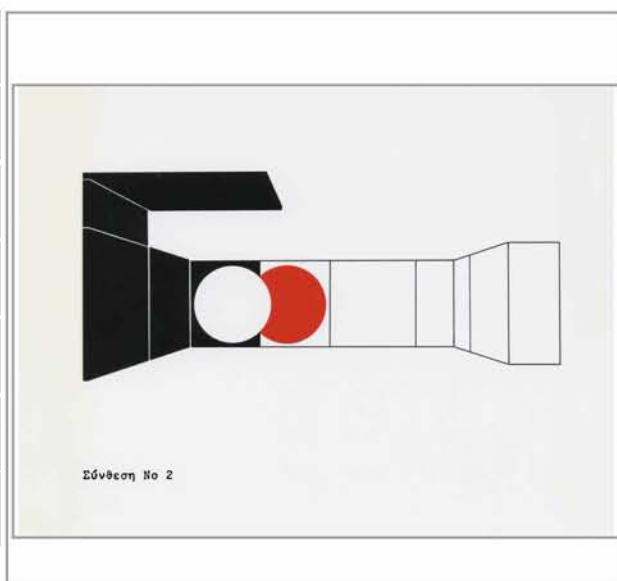
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 75

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Σύνθεση Νο 2
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Astor Gallery, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Εσείς, Εσύ, Εγώ
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Σχέδιο σε ριζόχαρτο, σινική μελάνι και τέμπρα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	25x35εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-75-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Επιτοίχια σύνθεση με χρώμα η οποία συνεχίζεται στην οροφή.

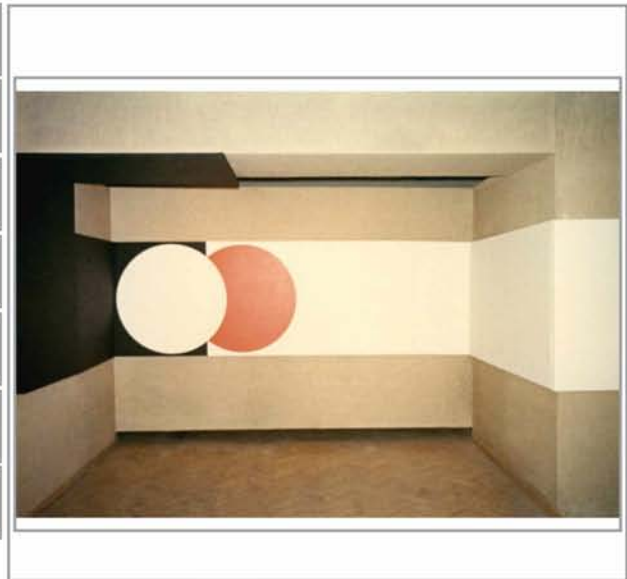
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 76

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Σύνθεση Νο 2
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Astor Gallery, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Εσείς, Εσύ, Εγώ
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τελάρια με μουσαμά, ακρυλικά χρώματα (μαύρο, κόκκινο, λευκό)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ποικίλες - Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-76-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Φωτογραφική άποψη της Σύνθεσης Νο 2

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 77

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Σύνθεση Νο 3
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Astor Gallery, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Εσείς, Εσύ, Εγώ
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Σχέδιο σε ριζόχαρτο, σινική μελάνι και τέμπρα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	25x35εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-77-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Επιδαπέδια και επιτοίχια σύνθεση με χρώμα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	78
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Σύνθεση Νο 3
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Astor Gallery, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Εσείς, Εσύ, Εγώ
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τελάρα με μουσαμά, ακρυλικά χρώματα (μαύρο, κόκκινο, λευκό)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ποικίλες - Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-78-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Φωτογραφική άποψη της Σύνθεσης Νο 3.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

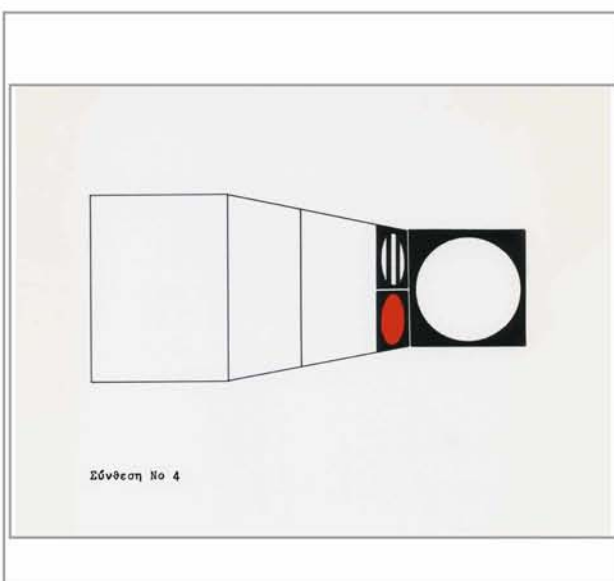
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

79

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Σύνθεση Νο 4
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Astor Gallery, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Εσείς, Εσύ, Εγώ
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Σχέδιο σε ριζόχαρτο, σινική μελάνι και τέμπερα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	25x35εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-79-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Επιτοίχια σύνθεση με χρώμα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	80
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Σύνθεση Νο 4
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Astor Gallery, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Εσείς, Εσύ, Εγώ
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τελάρα με μουσαμά, ακρυλικά χρώματα (μαύρο, κόκκινο, λευκό)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ποικίλες - Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-80-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Φωτογραφική άποψη της Σύνθεσης Νο 4.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	81
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Σύνθεση Νο 5
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Astor Gallery, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Εσείς, Εσύ, Εγώ
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Σχέδιο σε ριζόχαρτο, σινική μελάνι και τέμπερα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	25x35εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-81-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Επιτοίχια σύνθεση με χρώμα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	82
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Σύνθεση Νο 5
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Astor Gallery, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Εσείς, Εσύ, Εγώ
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τελάρα με μουσαμά, ακρυλικά χρώματα (μαύρο, κόκκινο, λευκό)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ποικίλες - Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-82-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Φωτογραφική άποψη της Σύνθεσης Νο 5.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

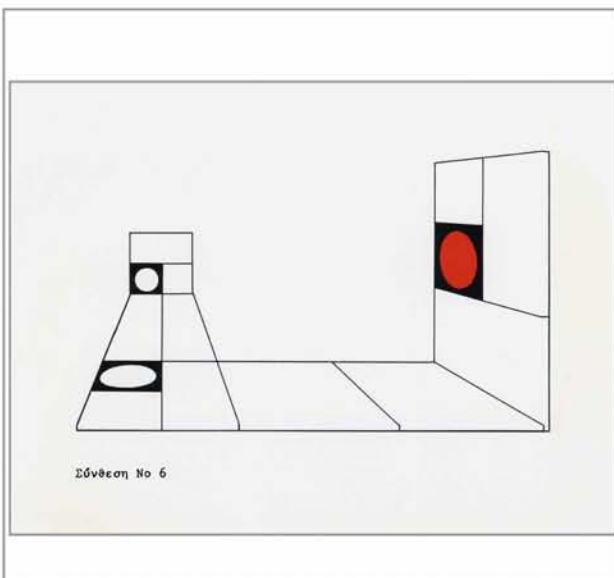
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

83

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Σύνθεση Νο 6
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Astor Gallery, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Εσείς, Εσύ, Εγώ
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Σχέδιο σε ριζόχαρτο, σινική μελάνι και τέμπερα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	25x35εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-83-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Φωτογραφική άποψη της Σύνθεσης Νο 6.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

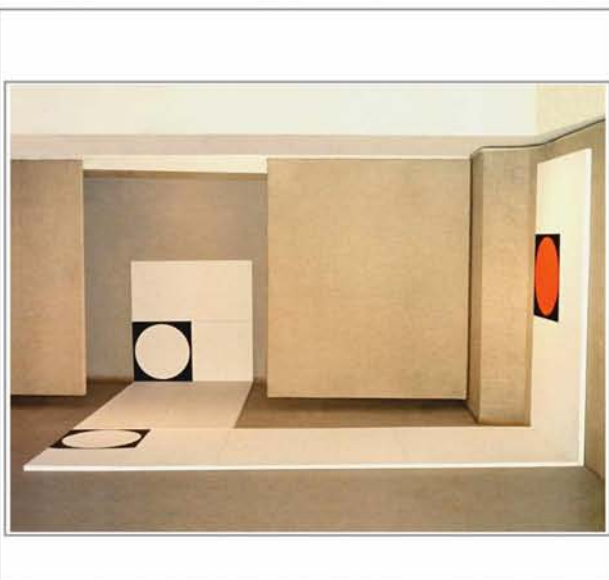
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

84

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Σύνθεση Νο 6
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Astor Gallery, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Εσείς, Εσύ, Εγώ
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τελάρα με μουσαμά, ακρυλικά χρώματα (μαύρο, κόκκινο, λευκό)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ποικίλες - Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-84-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Επιτοίχια και επιδαπέδια σύνθεση με χρώμα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	85
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Astor Gallery, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Εσείς, Εσύ, Εγώ
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τελάρα με μουσαμά, ακρυλικά χρώματα (μαύρο, κόκκινο, λευκό)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ποικίλες - Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-85-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Γενική φωτογραφική άποψη της έκθεσης όπου διακρίνονται οι συνθέσεις Νο 5 και Νο 6.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

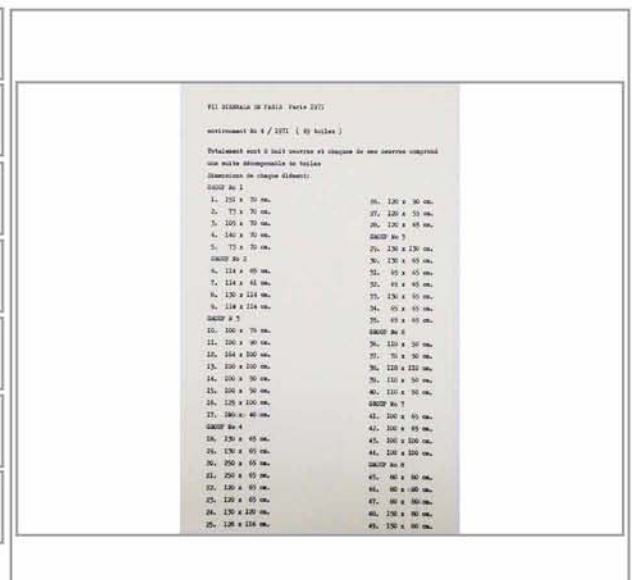
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

86

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Λίστα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Parc Floral de Paris, Παρίσι
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	VII Biennale de Paris
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	25x15,3εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-86-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λίστα έργων που μεταφέρθησαν για την παρουσίαση της καλλιτέχνιδος στην έκθεση.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

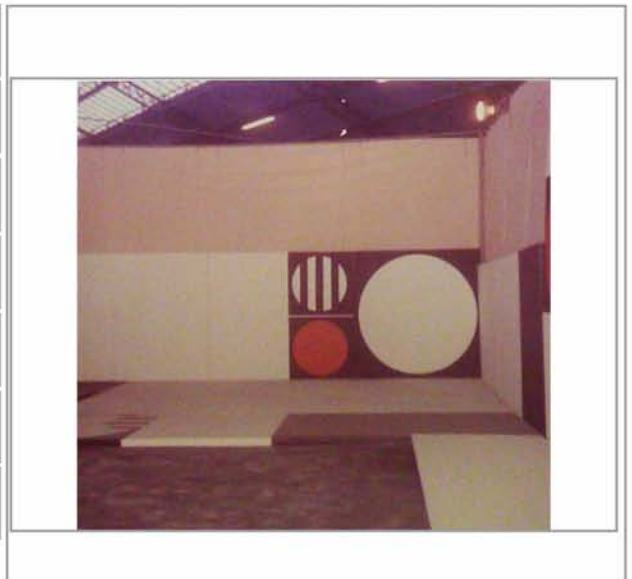
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	87
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Parc Floral de Paris, Παρίσι
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	VII Biennale de Paris
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τελάρα με μουσαμά, ακρυλικά χρώματα (μαύρο, κόκκινο, λευκό)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Διαστάσεις μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-87-72-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προοπτική φωτογραφική άποψη από την έκθεση.

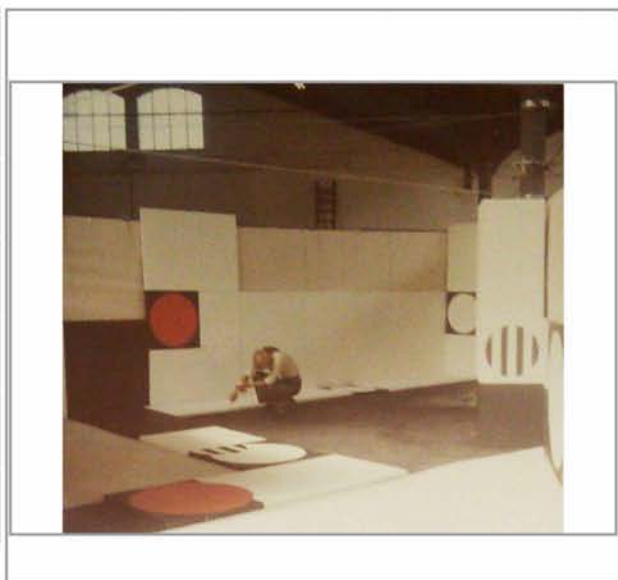
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	88
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Parc Floral de Paris, Παρίσι
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	VII Biennale de Paris
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τελάρα με μουσαμά, ακρυλικά χρώματα (μαύρο, κόκκινο, λευκό)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Διαστάσεις μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-88-72-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προοπτική φωτογραφική άποψη από την έκθεση.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	89
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	VII Biennale de Paris
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Σχέδιο με τέμπρα σε χαρτόνι
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	34x32.5εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-89-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σχέδιο με το οποίο περιγράφει την ακύρωση της παρουσίασης των έργων στην έκθεση.

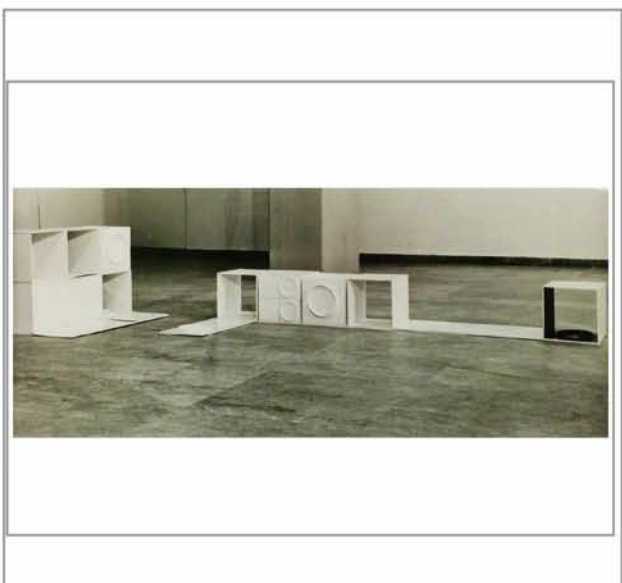
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 90

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Yesterday today tomorrow Συνθέσεις Α και Β
ΧΡΟΝΟΣ	1971
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα, Ελληνοαμερικανική Ένωση
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Τα πλαστικά στην τέχνη
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διάφορα πλαστικά, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-90-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Δύο συνθέσεις με γεωμετρικές φόρμες σε επανάληψη, με εναλλαγές στη διάταξη. Κυρίαρχο χρώμα το λευκό, ενώ στη δεύτερη σύνθεση στο δεξιο άκρο της, εντοπίζονται στο εσωτερικό του τελευταίου στελέχους της σύνθεσης το κόκκινο και το μαύρο χρώμα.

ΣΧΟΛΙΑ

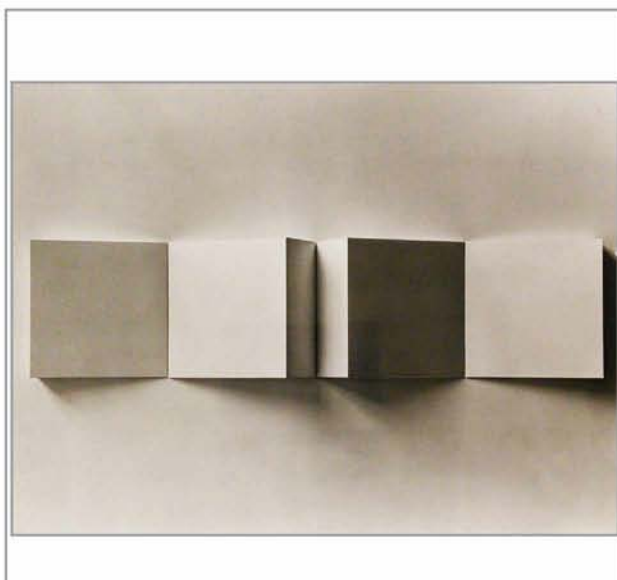
Η έκθεση διοργανώθηκε από το Μορφωτικό τμήμα της αμερικανικής πρεσβείας, την ελληνοαμερικανική ένωση και την εταιρεία πλαστικών APCO Industries, η οποία χορήγησε και τις πρώτες ύλες για την κατασκευή των έργων. Σε σημείωση της καλλιτέχνιδος αναφέρει το έργο ως πρόταση για περιβάλλον. Επιπλέον στον τίτλο η λέξη today είναι διεγραμμένη με ένα μεγάλο X.

Ημερομηνία σύνταξης	13 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	91
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ανάγλυφο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1972
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτί λευκό σε λευκό χαρτόνι
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	50x70εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-91-72-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Επιτοίχιο ανάγλυφο, επαλληλία τετραγώνων σε συγκλίσεις με παραλλαγμένη γωνία.

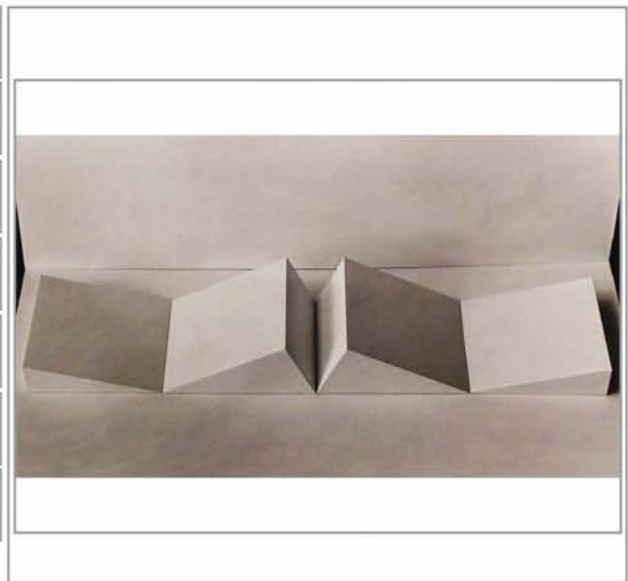
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	92
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ανάγλυφο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1972
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτί λευκό σε λευκό χαρτόνι
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	50x70εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-92-72-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Επιδαπέδια παραλλαγή του ΔΙΟ-90-72-15

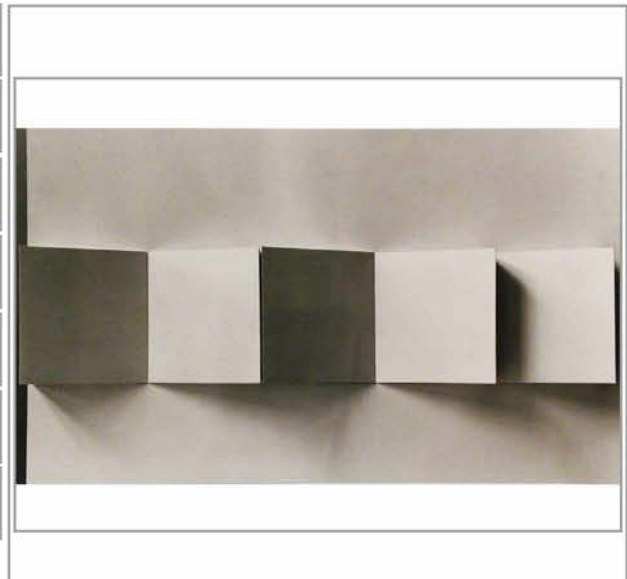
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	93
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ανάγλυφο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1972
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτί λευκό σε λευκό χαρτόνι
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	50x70εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-93-72-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ανάγλυφη επιτοίχια κατασκευή με επαλληλία τετράγωνων επιφανειών σε διαφορετικές γωνίες.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

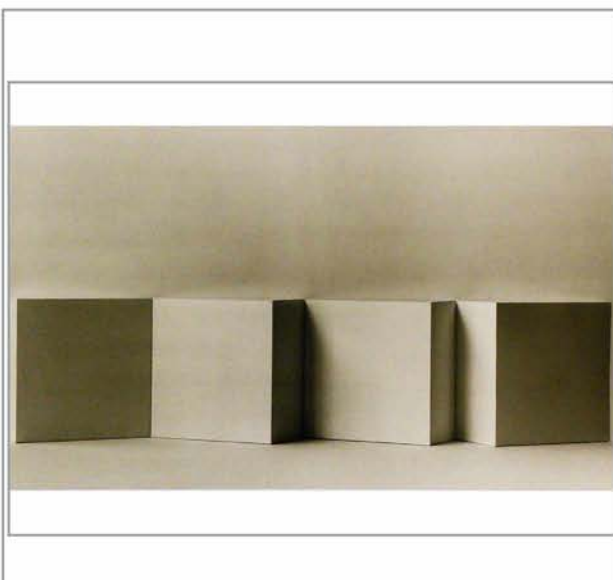
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

94

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ανάγλυφο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1972
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτί λευκό σε λευκό χαρτόνι
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	50x70εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-94-72-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ανάγλυφη κατασκευή με επάλληλα στερεομετρικά τετράγωνα σχήματα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

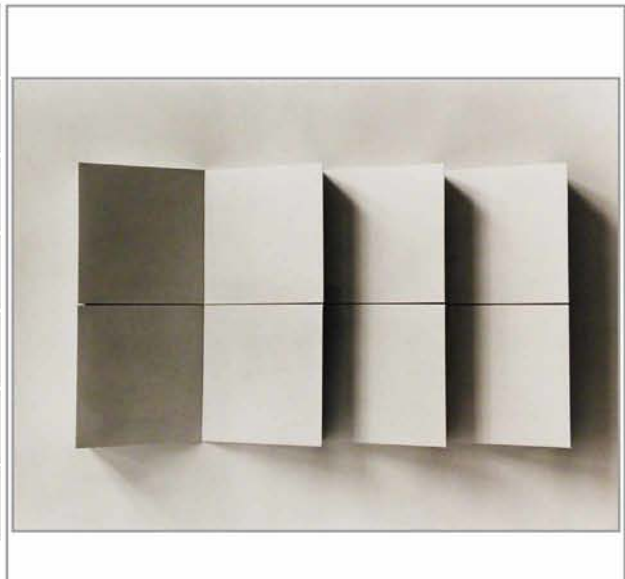
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 95

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ανάγλυφο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1972
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτί λευκό σε λευκό χαρτόνι
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	50x70εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-95-72-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Επιτοίχια ανάγλυφη κατασκευή με επαλληλία τετράγωνων επιφανειών σε οριζόντια διάταξη σε δύο σειρές.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	96
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ανάγλυφο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1972
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτί λευκό σε λευκό χαρτόνι
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	50x70εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-96-72-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Επιτοίχια ανάγλυφη κατασκευή με επαλληλία τετράγωνων επιφανειών σε οριζόντια διάταξη σε δύο σειρές, με αμφίροπη σύγκλιση.

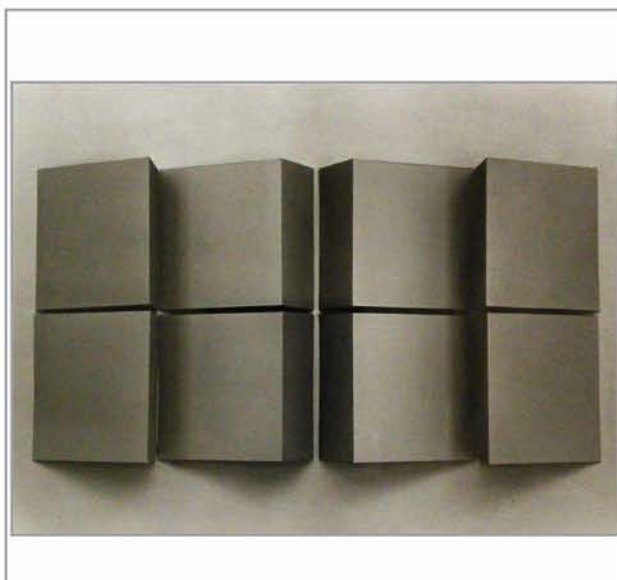
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	97
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ανάγλυφο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1972
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτί μαύρο σε μαύρο χαρτόνι
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	50x70εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-97-72-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Επιτοίχια ανάγλυφη κατασκευή με επαλληλία τετράγωνων επιφανειών σε οριζόντια διάταξη σε δύο σειρές, με αμφίροπη σύγκλιση. Παραλλαγή θέματος σε μαύρο χρώμα.

ΣΧΟΛΙΑ

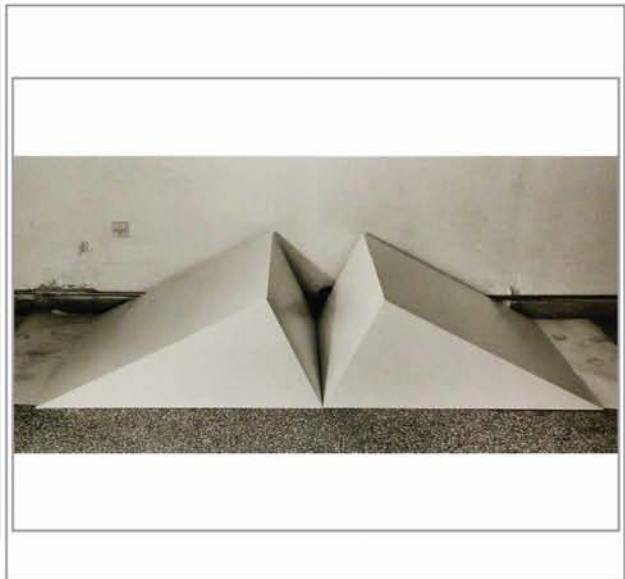
--

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 98

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ανάγλυφο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1972
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο λακαρισμένο λευκό
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	50x200x100εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-98-72-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σύνθεση δύο τετραγώνων με ανάγλυφη πυραμιδοειδή κατασκευή.

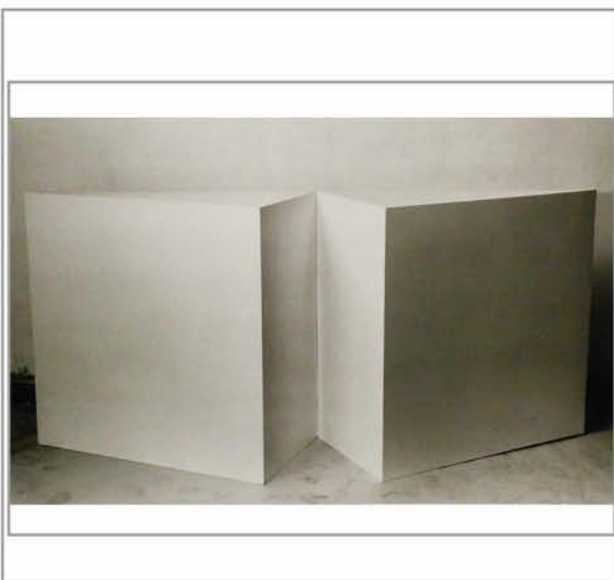
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	99
-----	----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ανάγλυφο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1972
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο λακαρισμένο λευκό
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	100x200x50εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-99-72-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Παραλλαγή σε όρθια θέση.

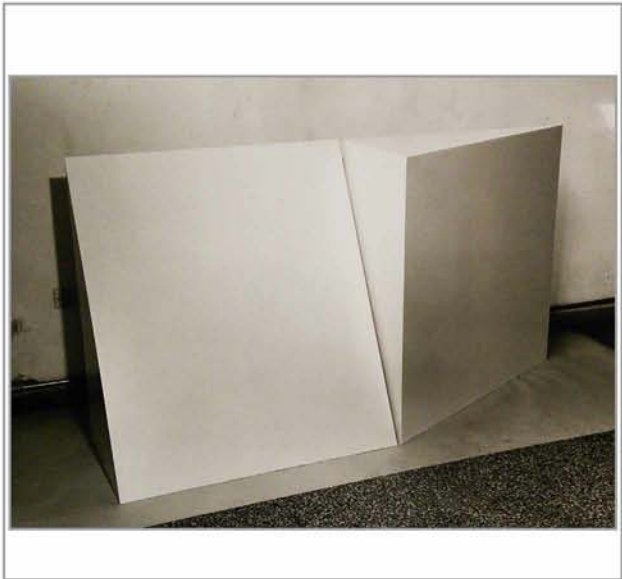
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	100
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ανάγλυφο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1972
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο λακαρισμένο λευκό
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	100x200x50εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-100-72-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Παραλλαγή σε προηγούμενο θέμα. Επιδαπέδια ανάγλυφη κατασκευή δύο τετραγώνων με αποκλίσεις επιπέδων.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

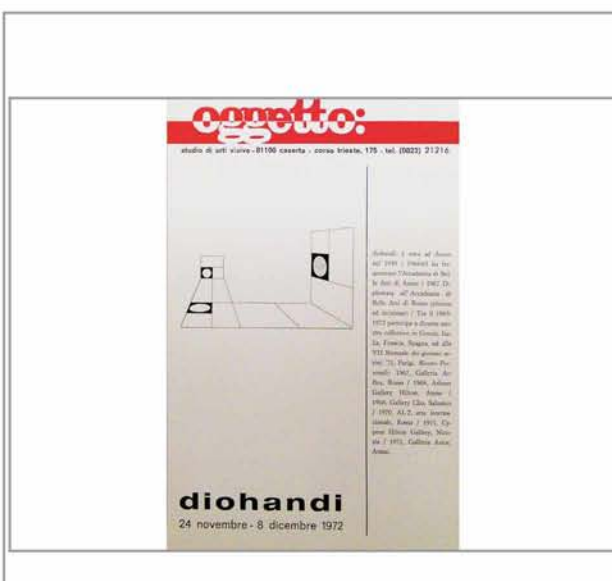
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

101

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Πρόσκληση
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1972
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Oggetto, Casserta, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Diohandi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21,5x13,8εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-101-72-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Πρόσκληση έκθεσης η οποία περιλαμβάνει το σχέδιο από έργο Νο 1, που παρουσιάστηκε στην έκθεση.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

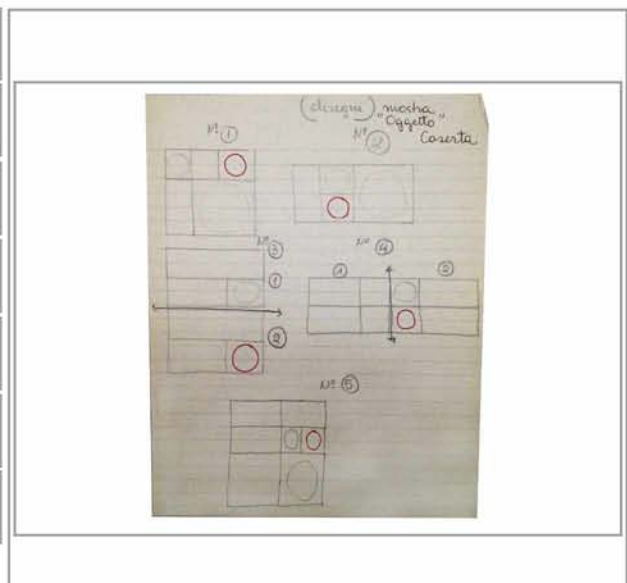
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 102

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο - Λίστα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1972
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Oggetto, Caserta, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Diohandi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μελάνι και μολύβι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-102-72-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προσχέδια 5 έργων τα οποία παρουσιάστηκαν στην έκθεση ξεχωριστά.

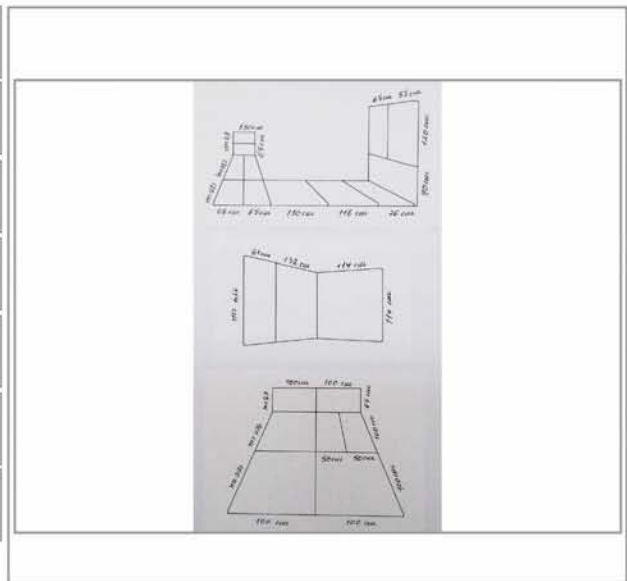
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 103

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1972
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Oggetto, Caserta, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Diohandi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μελάνι σε χάρτι
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	30x20εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-103-72-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Γραμμικά σχέδια με διαστάσεις για τις 3 συνθέσεις/έργα που σχεδιάστηκαν για την έκθεση.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

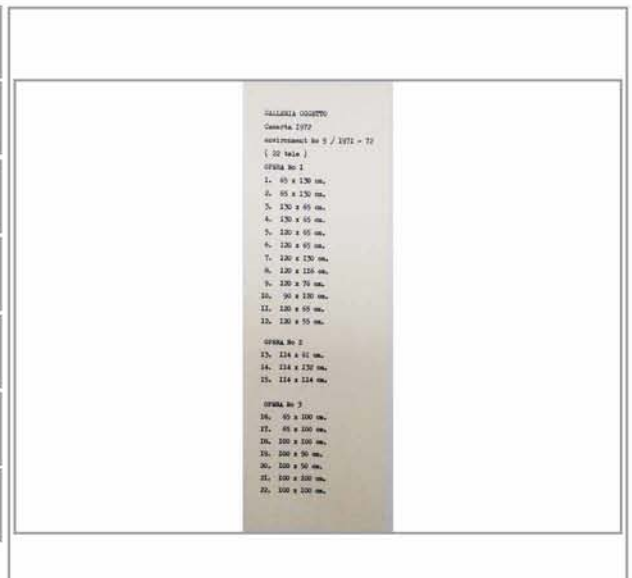
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

104

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Λίστα Έργων
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1972
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Oggetto, Caserta, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Diohandi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	23,5x7,5εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-104-72-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λίστα έργων που μεταφέρθησαν για την παρουσία στην έκθεση.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

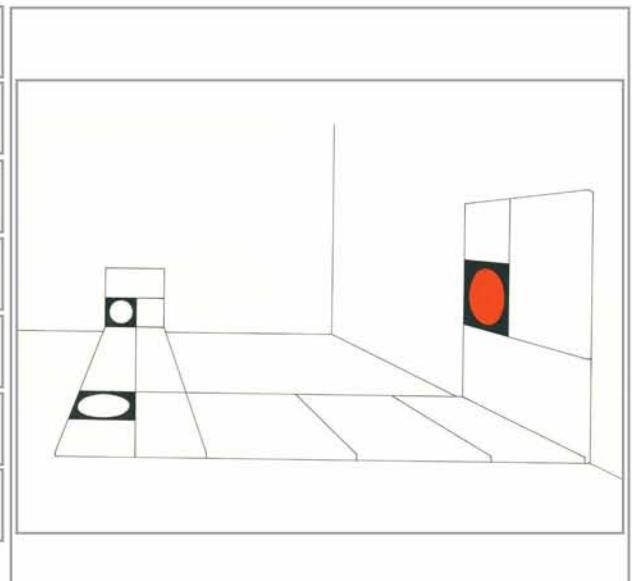
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 105

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1972
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Oggetto, Caserta, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Diohandi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Σχέδιο σε χαρτί, σινική μελάνη και τέμπερα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	A4



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-105-72-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Επιδαπέδια και επιτοιχία σύνθεση με χρώμα.

ΣΧΟΛΙΑ

Η έκθεση περιελάμβανε συνολικά τρεις ζωγραφικές συνθέσεις, σχεδιασμένες ακολουθώντας με ακρίβεια τις διαστάσεις του χώρου.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

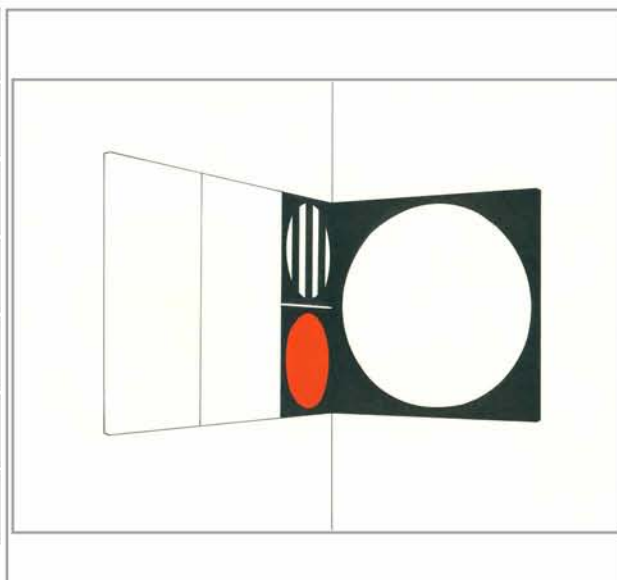
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

106

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1972
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Oggetto, Caserta, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Diohandi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Σχέδιο σε χαρτί, σινική μελάνη και τέμπερα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	A4



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-106-72-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Επιδαπέδια και επιτοίχια σύνθεση με χρώμα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

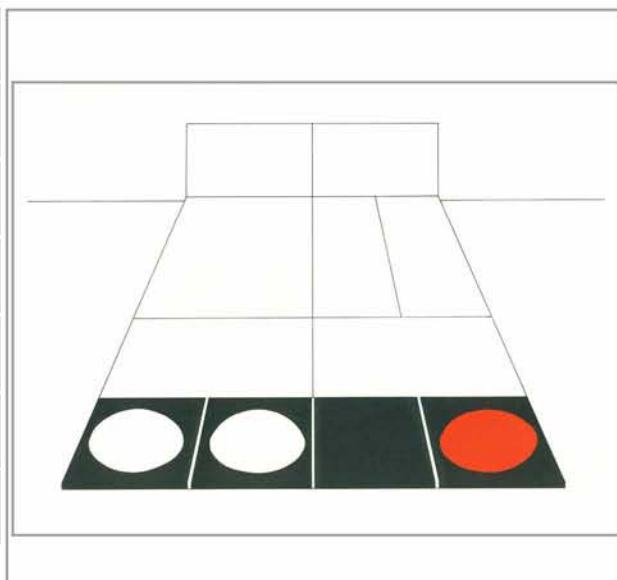
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

107

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1972
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Oggetto, Caserta, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Diohandi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Σχέδιο σε χαρτί, σινική μελάνη και τέμπερα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	A4



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-107-72-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Επιδαπέδια και επιτοιχία σύνθεση με χρώμα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 108

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο Νο1/Νο2/Νο3
ΧΡΟΝΟΣ	1972
ΤΟΠΟΣ	Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Λουμπλιάνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	X International Biennale of Graphic Art, 1973
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μεταξοτυπία σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	100x210εκ. (3/100x70εκ.)



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-108-71-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σύνθεση προοπτικών σχεδιασμών στις αποχρώσεις του μαύρου, γκρι και κόκκινου πάνω σε λευκό φόντο. Τα σχήματα αποδίδουν εκδοχές τραπεζίων ή παραλληλογράμμων με παραμόρφωση.

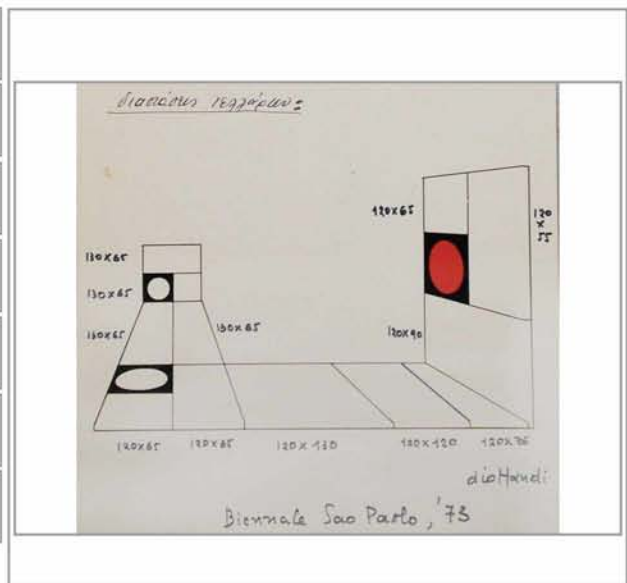
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 109

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο - Λίστα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1973
ΤΟΠΟΣ	Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Σάο Πάολο
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	XII Bienal de Sao Paulo, Αρχιτεκτονική και Τέχνη
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση, μελάνι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	15x17εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-109-73-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Πρόταση για συγκρότημα κτηρίων. Η βασική ιδέα προέκυψε από τη σύνθεση Νο 6 η οποία παρουσιάστηκε στην Γκαλερί Astor το 1971. Πειραματικός σχεδιασμός γεωμετρικών στοιχείων σε υποθετικό υπαίθριο χώρο, το οποίο αποτελούσε πρόταση για συγκρότημα κτιρίων.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

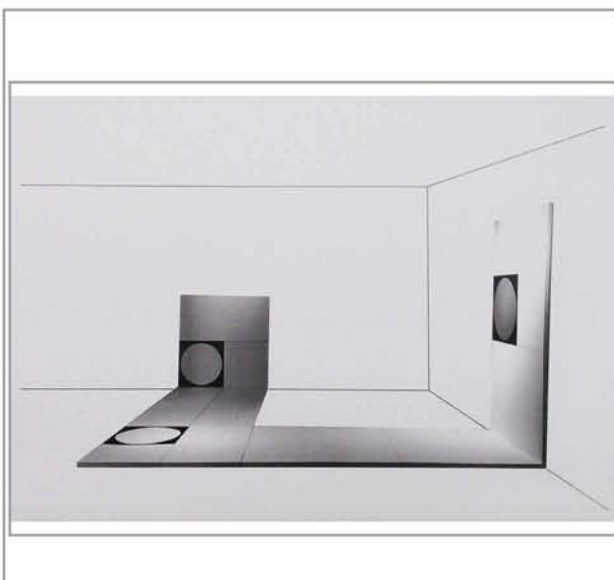
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

110

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1973
ΤΟΠΟΣ	Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Σάο Πάολο
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	XII Bienal de Sao Paulo, Αρχιτεκτονική και Τέχνη
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Κολάζ και σινική μελάνι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21x 29εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-110-73-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σχέδιο της Σύνθεσης Νο 6

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

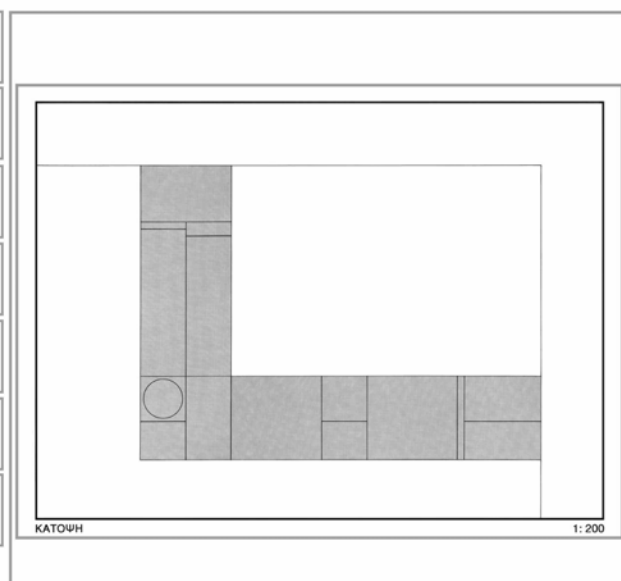
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 111

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1973
ΤΟΠΟΣ	Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Σάο Πάολο
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	XII Bienal de Sao Paulo, Αρχιτεκτονική και Τέχνη
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Αυτοκόλλητο φιλμ και σινική μελάνι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21x 29,7εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-111-73-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κάτοψη μακέτας.
Κλίμακα 1: 200

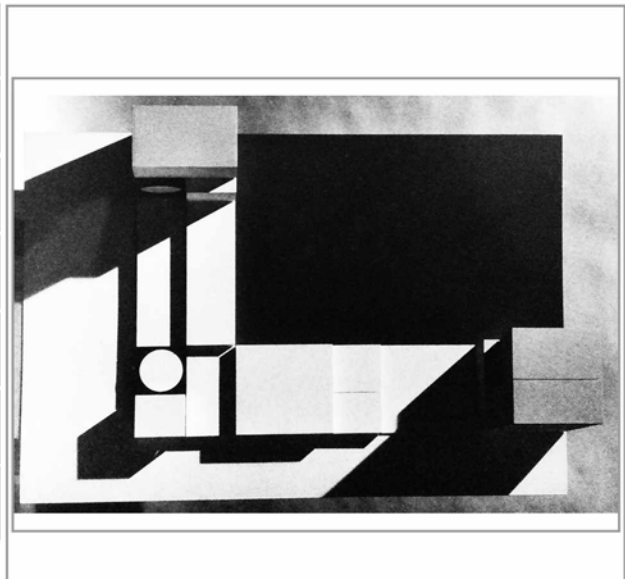
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 112

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1973
ΤΟΠΟΣ	Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Σάο Πάολο
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	XII Bienal de Sao Paulo, Αρχιτεκτονική και Τέχνη
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλέξιγκλας και ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	19x73x51εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-112-73-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Φωτογραφική άποψη από πάνω.
Κλίμακα 1: 200

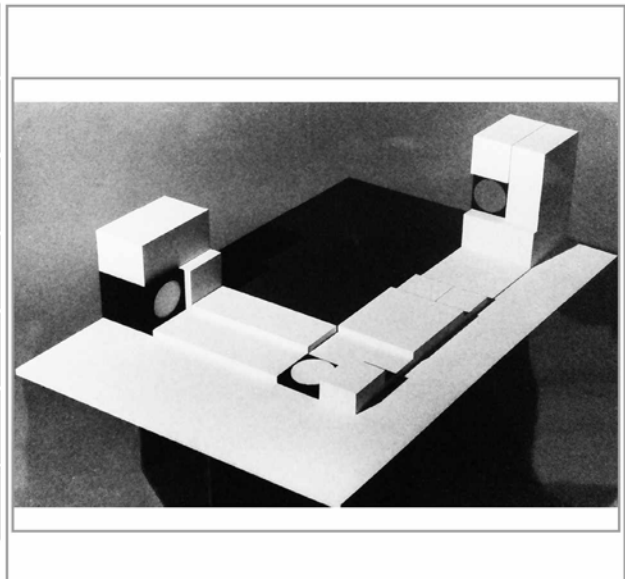
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 113

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1973
ΤΟΠΟΣ	Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Σάο Πάολο
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	XII Bienal de Sao Paulo, Αρχιτεκτονική και Τέχνη
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πλέξιγκλας και ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	19x73x51εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-113-73-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προοπτική φωτογραφική άποψη.
Κλίμακα 1: 200

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

A/A 114

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Λίστα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1973
ΤΟΠΟΣ	Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Σάο Πάολο
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	XII Bienal de Sao Paulo, Αρχιτεκτονική και Τέχνη
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μελάνι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	

* ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ Αρχιτεκτονικής μακέτας από
"πλέξιγκλας"
ΣΑΟ ΠΑΥΛΟ, 1973

1	13 x 8 x 6.5 cm
2	6.5 x 9. x 7.5 cm
3	6.5 x 10 x 7.5 cm
4	6.5 x 21 x 1 cm
5	6.5 x 20 x 2 cm
6	6.5 x 6.5 x 1 cm
7	6.5 x 5.5 x 3 cm
8	6.5 x 12 x 1 cm
9	13 x 12 x 2 cm
10	6.5 x 6.5 x 1 cm
11	6.5 x 5.5 x 1 cm
12	13 x 12 * (λίθια)
13	12 x 12 x 6 cm
14	6.5 x 10 x 6.5 cm
15	6.5 x 11 x 6.5 cm
16	5.5 x 14 x 13 cm

ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-114-73-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Διαστάσεις τμημάτων πλέξιγκλας για την κατασκευή της μακέτας.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 115

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Πολλαπλό
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο Νο1, Νο2, Νο3, Νο4
ΧΡΟΝΟΣ	1974
ΤΟΠΟΣ	Κρακοβία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	V International Print Biennale
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μεταξοτυπία σε χαρτί, αντίτυπα 30
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	70x400εκ. (4 x 70x100)



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-115-74-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σύνθεση προοπτικών σχεδιασμών στις αποχρώσεις του μαύρου και του γκρι πάνω σε λευκό φόντο. Τα σχήματα αποδίδουν εκδοχές τραπεζίων ή παραλληλογράμμων με παραμόρφωση.

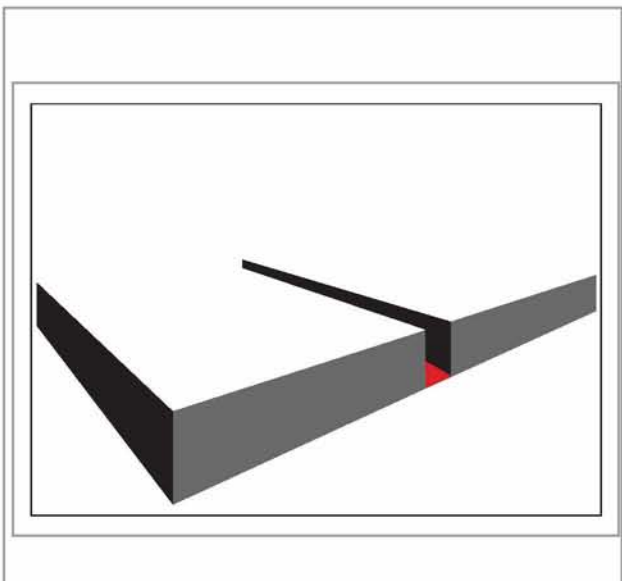
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 116

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο Νο1
ΧΡΟΝΟΣ	1974
ΤΟΠΟΣ	Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Rijeka
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	IV International exhibition of original drawings
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τέμπρα σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	70x100εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-116-74-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σύνθεση προοπτικών σχεδιασμών σε μαύρο και κόκκινο πάνω σε λευκό φόντο. Τα σχήματα αποδίδουν εκδοχές τραπεζίων ή παραλληλεπίπεδων με παραμόρφωση.

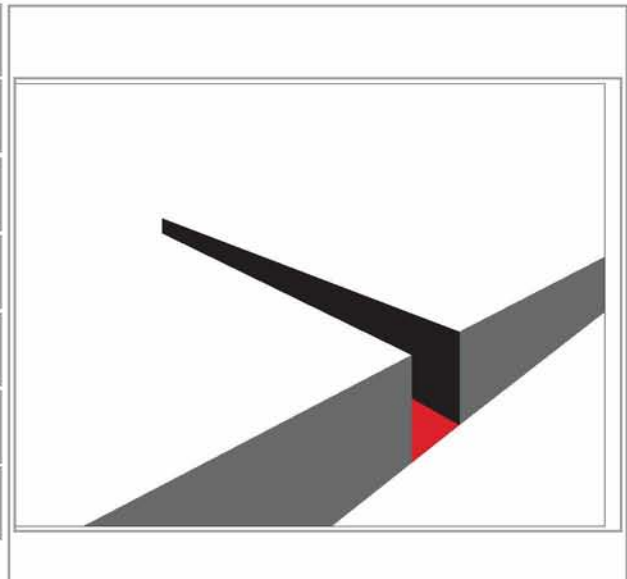
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 117

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο Νο2
ΧΡΟΝΟΣ	1974
ΤΟΠΟΣ	Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Rijeka
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	IV International exhibition of original drawings
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τέμπρα σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	70x100εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-117-74-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Παραλλαγή στο θέμα με τα στερεομετρικά σχήματα σε προοπτική. Αφαιρετική σύνθεση σε μαύρο και κόκκινο έντονη η αναζήτηση της τρίτης διάστασης στο διεπίπεδο της ζωγραφικής επιφάνειας.

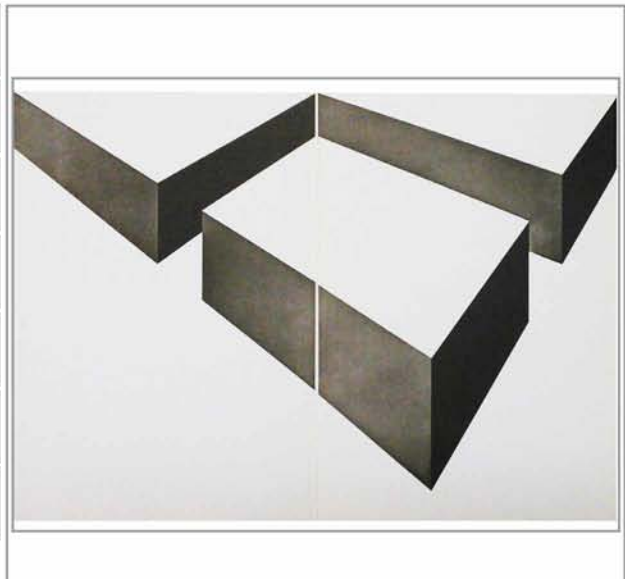
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 118

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Πολλαπλό
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο Νο1, Νο2
ΧΡΟΝΟΣ	1975
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Σύγχρονη Χαρακτική, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Diohandi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μεταξοτυπία σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	100x140εκ. (2/ 100x70εκ.)



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-118-75-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Δίπτυχο, σχεδιάζονται στερομετρικά σχήματα με εμφανή την προοπτική τους σαν η οπτική γωνία να είναι από ύψος.

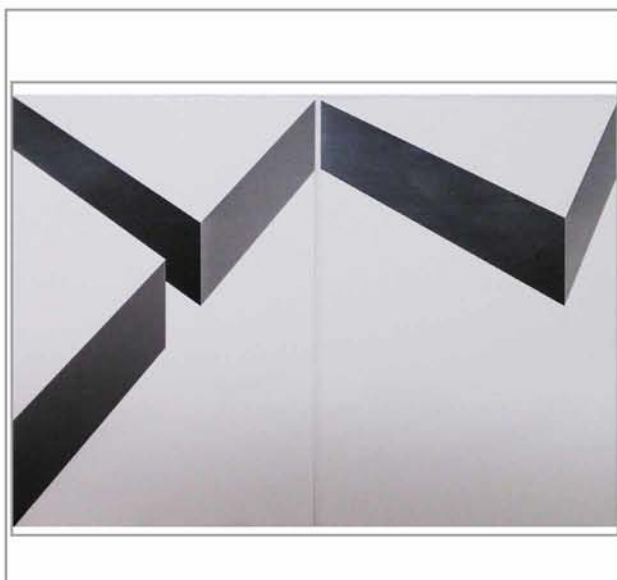
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	119
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Πολλαπλό
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο Νο3, Νο4
ΧΡΟΝΟΣ	1975
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Σύγχρονη Χαρακτική, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Diohandi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μεταξοτυπία σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	100x140εκ. (2/ 100x70εκ.)



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-119-75-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Στερομετρικά σχήματα με εμφανή την προοπτική τους . Η οπτική γωνία να είναι από ύψος.

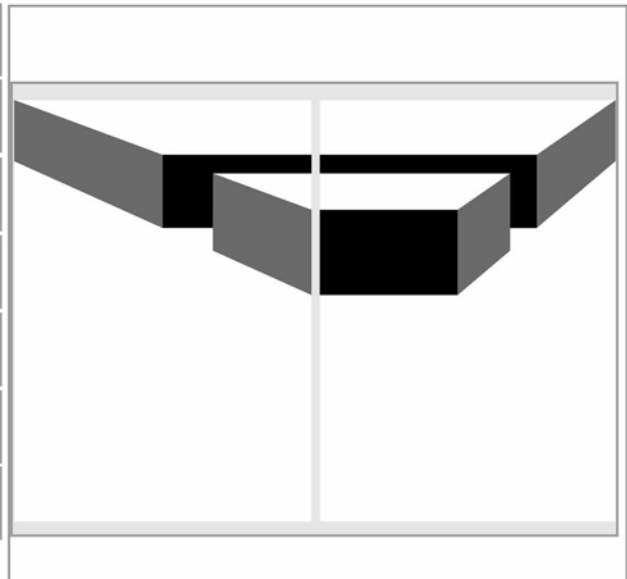
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 120

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Πολλαπλό
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο Νο1, Νο2
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Frechen, Γερμανία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	IV Internazionale Grafik Biennale, Kolpingsaal
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μεταξοτυπία
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	70x100 (2x 70x50)



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-120-75-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Δίπτυχο με γεωμετρικό ανάπτυγμα στερεομετρικών τραπεζίων σε προοπτική. Ο σχεδιασμός δημιουργεί στερεομετρικά σχήματα ειδωμένα κάτω από τον ορίζοντα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	121
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτόνι, κολλάζ με χαρτί και αυτοκόλλητα γράμματα letraset
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	100x70εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-121-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Πόστερ έκθεσης στην είσοδο του χώρου της γκαλερί.

ΣΧΟΛΙΑ

Την αφίσα τη σχεδίασε και την έφτιαξε η ίδια η καλλιτέχνης.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	122
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Κατάλογος	
ΤΙΤΛΟΣ		
ΧΡΟΝΟΣ	1976	
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα	
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί	
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21,5x88εκ.	

ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-122-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εσωτερικό ανάπτυγμα

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

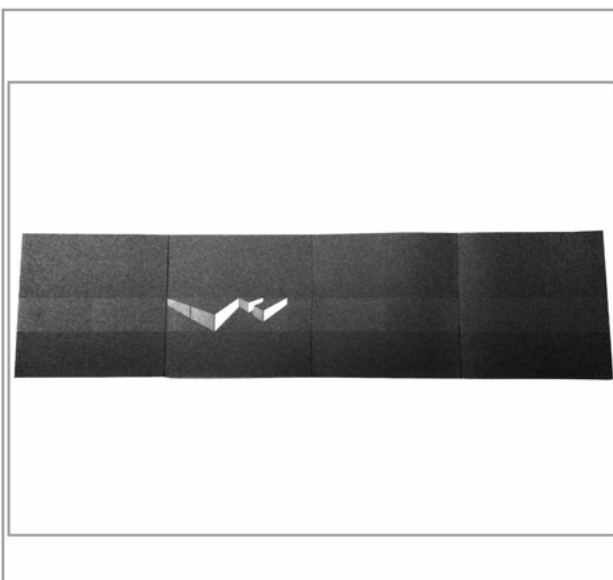
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

123

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο - Κατάλογος
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21,5x88εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-123-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εξωτερικό ανάπτυγμα

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

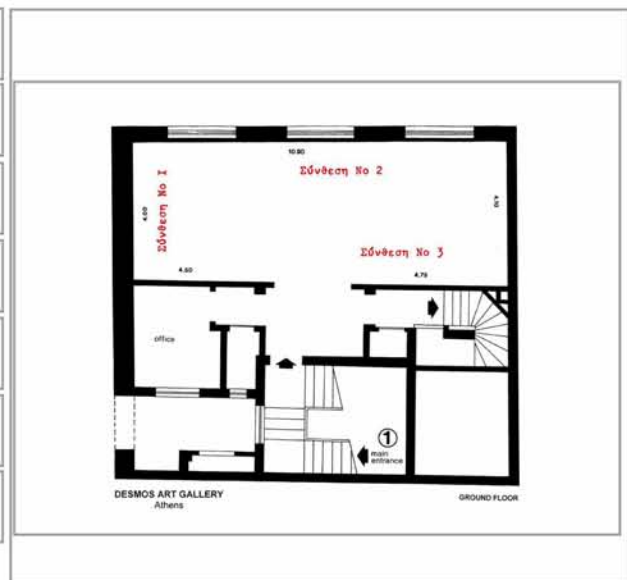
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 124

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Κάτοψη
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Σχέδιο σε χαρτί, σινική μελάνη
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21x29,7 εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-124-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κάτοψη ισογείου, με τοποθετημένες στην κάτοψη τις ζωγραφικές συνθέσεις.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

125

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Κάτοψη
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Σχέδιο σε χαρτί, σινική μελάνη
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21x29,7 εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-125-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κάτοψη υπογείου, με τοποθετημένη τη ζωγραφική σύνθεση.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

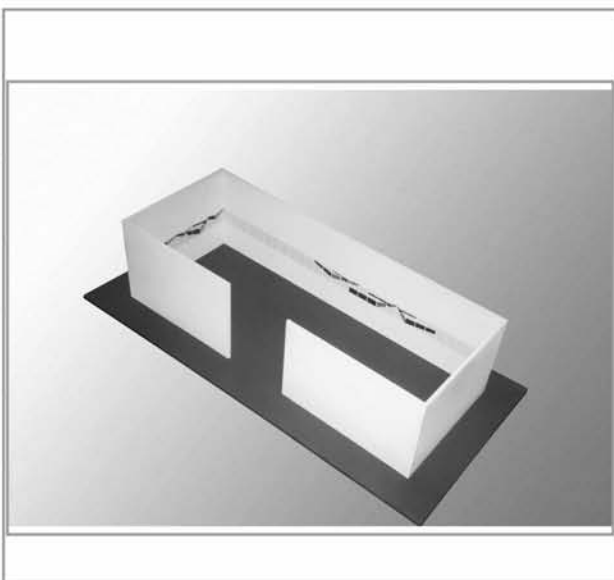
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

126

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικό χρώμα, χαρτί, τέμπερα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	30x110x43εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-126-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα ισογείου, με τις συνθέσεις 1 και 2.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

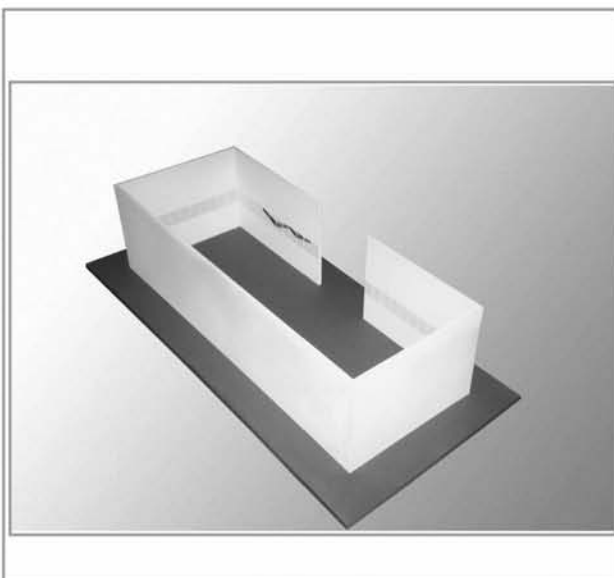
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

127

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικό χρώμα, χαρτί, τέμπερα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	30x110x43εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-127-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα ισογείου, με τη σύνθεση 3.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

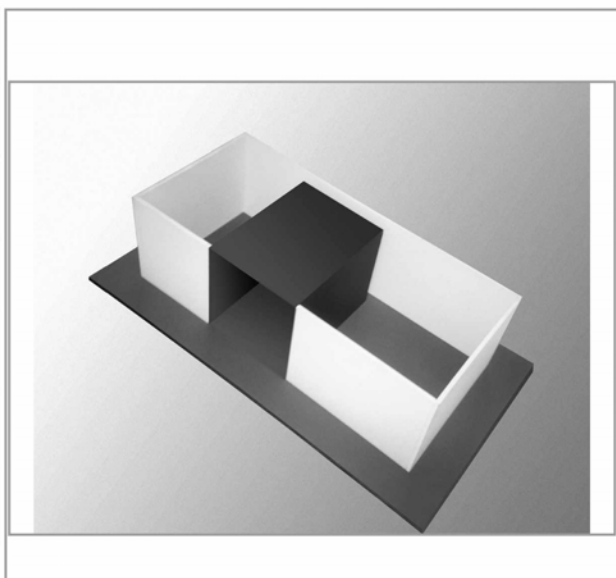
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

128

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	90x41x30εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-128-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα υπογείου υπό γωνία άνωθεν.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

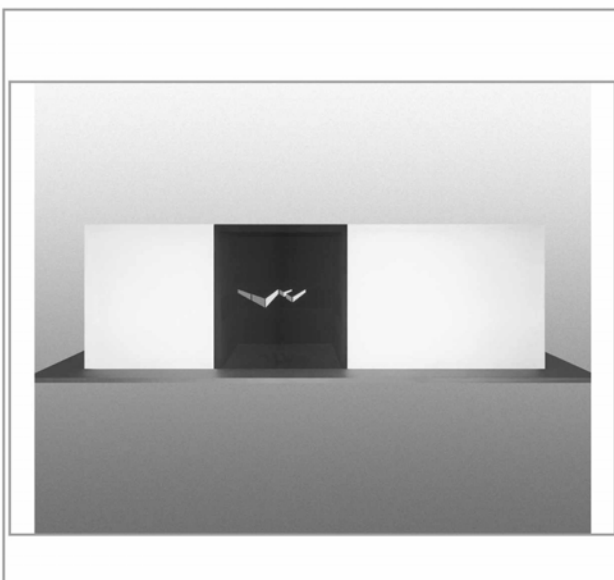
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

129

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικό χρώμα, χαρτί, τέμπερα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	90x41x30εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-129-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα υπογείου μετωπικά με τη ζωγραφική σύνθεση Νο 4.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

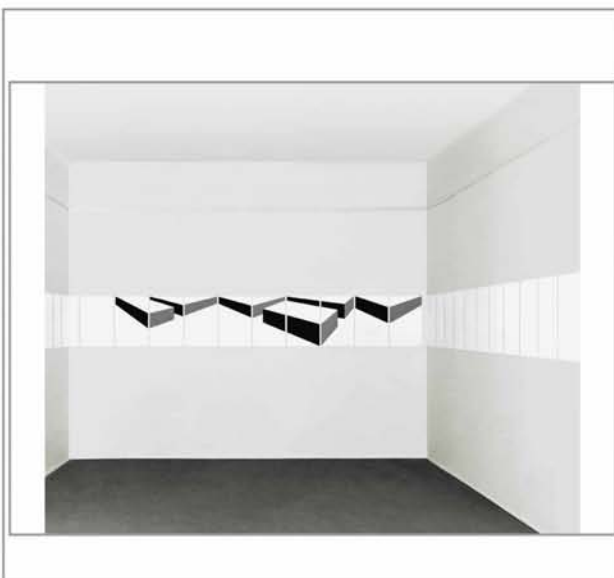
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

130

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτόνι (50x35εκ), τέμπερα (μαύρο, γκριζο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	0,50x27,36μ



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-130-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Στον ισόγειο χώρο, στους λευκούς τοίχους τοποθετήθηκαν εν σειρά 74 λευκά χαρτόνια. Σε κάποια από αυτά υπήρχαν ζωγραφικές συνθέσεις των οποίων η επαλληλία σχημάτιζε τρεις γεωμετρικές αφηγήσεις.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	131
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτόνι (50x35εκ), τέμπερα (μαύρο, γκριζο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	0,50x27,36μ



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-131-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια σύνθεσης 1.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

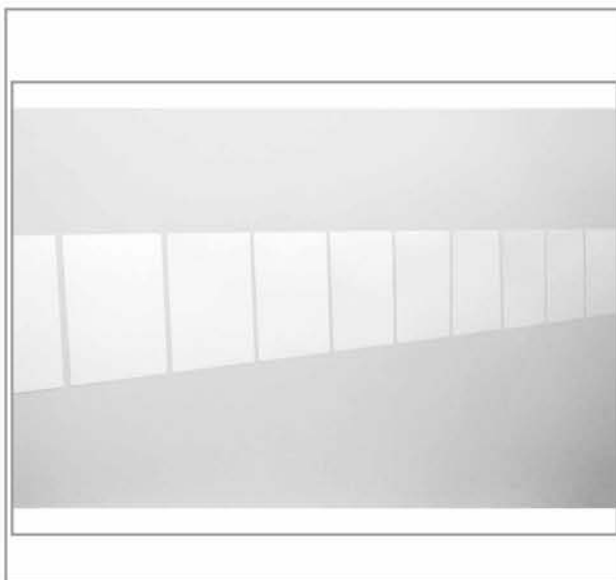
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

132

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτόνι (50x35εκ), τέμπερα (μαύρο, γκριζο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	0,50x27,36μ



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-132-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης με λευκά χαρτόνια.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

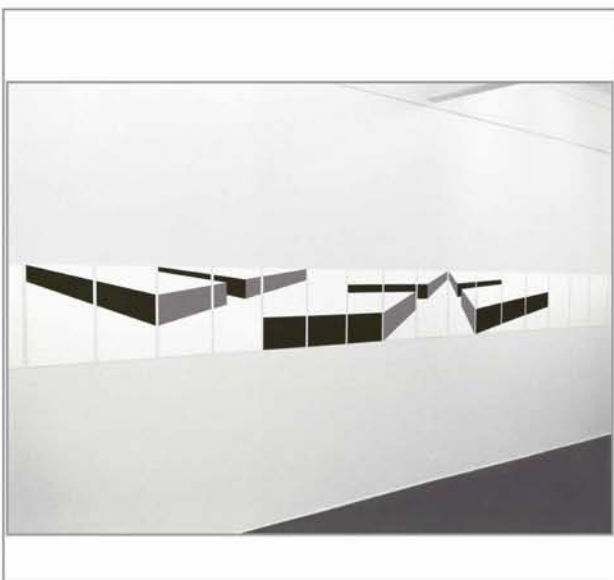
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

133

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτόνι (50x35εκ), τέμπερα (μαύρο, γκριζο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	0,50x27,36μ



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-133-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης με τη σύνθεση 2.

ΣΧΟΛΙΑ

Σε δεδομένο χώρο αναδομείται το περιβάλλον μέσα από τη χωροχρονική σχέση. Η γεωμετρική προοπτική καθώς και η παρεμβολή του φωτός στην αφαιρετική διαδικασία συμβάλλουν στη συνθετική διαδοχή σχημάτων και όγκων. Οι διαστάσεις λειτουργούν ως συμβολικά στοιχεία με δυνατότητα μεταφοράς τους στο άπειρο.

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 134

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτόνι (50x35εκ), τέμπερα (μαύρο, γκριζο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	0,50x27,36μ



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-134-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης με τη σύνθεση 2 υπό γωνία.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

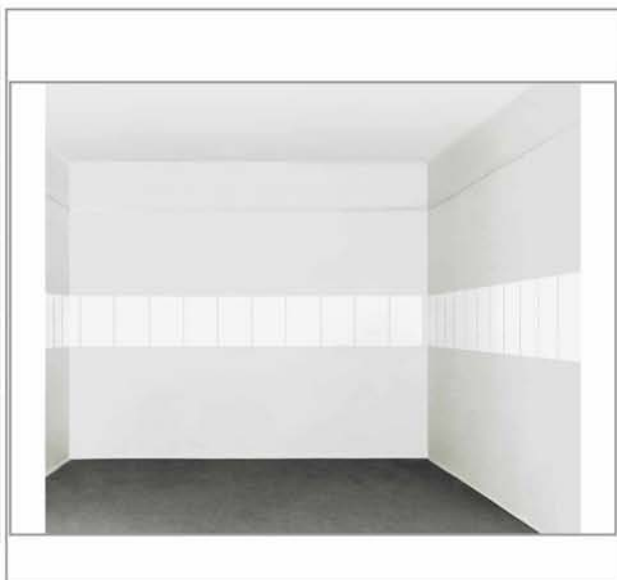
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

135

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτόνι (50x35εκ), τέμπερα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	0,50x27,36μ



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-135-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης με λευκά χαρτόνια που οδηγεί στη σύνθεση 3.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

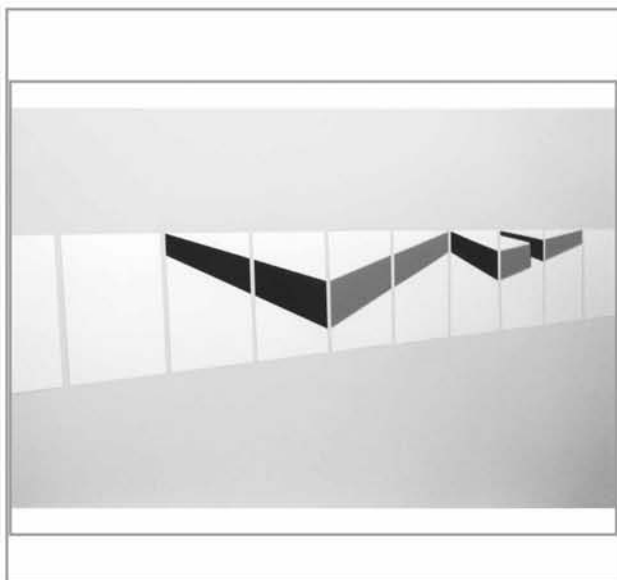
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

136

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτόνι (50x35εκ), τέμπερα (μαύρο, γκριζο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	0,50x27,36μ



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-136-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης με σύνθεση 3, υπό γωνία.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

137

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτόνι (50x35εκ), τέμπερα (μαύρο, γκριζο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	0,50x27,36μ



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-137-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης με σύνθεση 3, μετωπικά.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

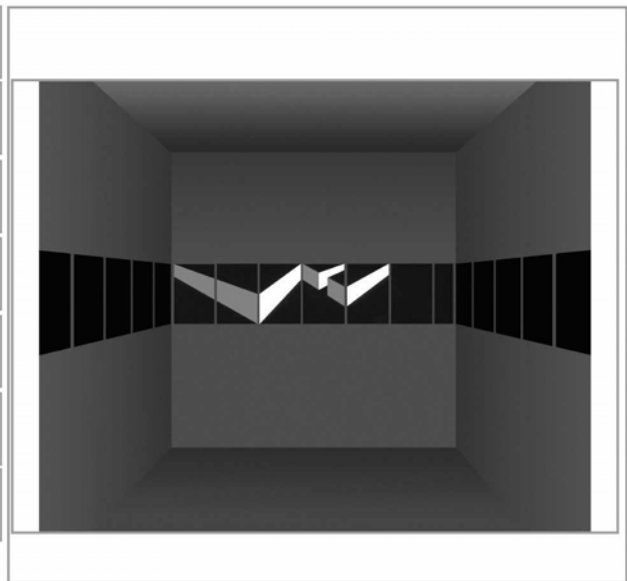
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 138

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτόνι (50x35εκ), τέμπερα (μαύρο, γκριζο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	0,50x10,78μ,



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-138-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Στον υπόγειο χώρο με βάση την αρχιτεκτονική του κτηρίου κατασκευάστηκε ένα δώμα από ξύλο (οροφή, τοίχοι και δάπεδο με μαύρο χρώμα), όπου μέσα σε αυτό τοποθετήθηκαν εν σειρά 29 μαύρα χαρτόνια σε μερικά από τα οποία υπήρχαν ζωγραφικές συνθέσεις που σχημάτιζαν μια ακόμη γεωμετρική αφήγηση.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

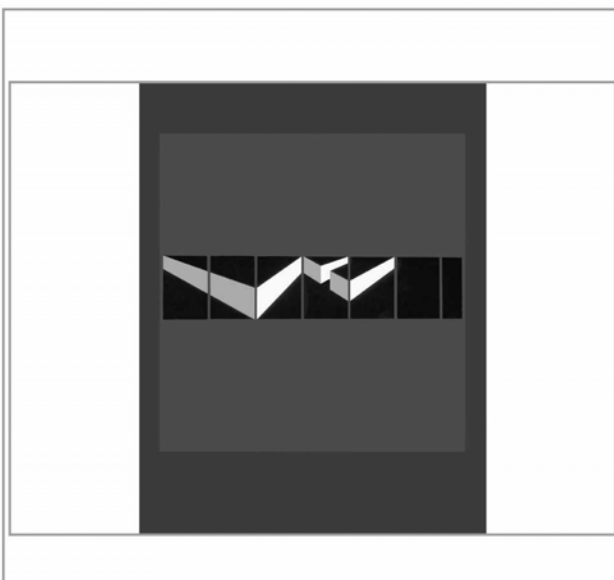
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

139

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτόνι (50x35εκ), τέμπερα (μαύρο, γκριζο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	0,50x10,78μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-139-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια σύνθεσης μετωπικά.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

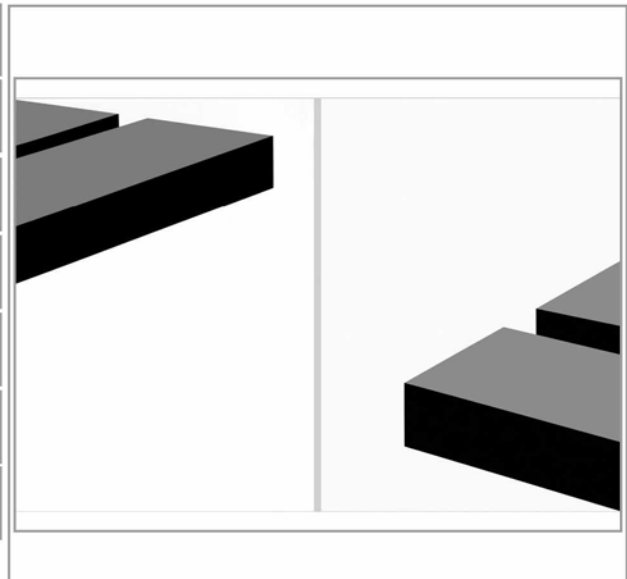
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 140

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Πολλαπλό
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο Νο 1 & Νο 2
ΧΡΟΝΟΣ	1976
ΤΟΠΟΣ	Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Σαν Φρανσίσκο
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	World print Competition
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μεταξοτυπία σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	70x100εκ (2x 70x50εκ.)



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-140-76-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Δίπτυχο κάθε στέλεχος του οποίου αναδεικνύει αυτοτελή σύνθεση με στερεομετρικούς όγκους σε συσχετισμούς εν παραλληλία.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

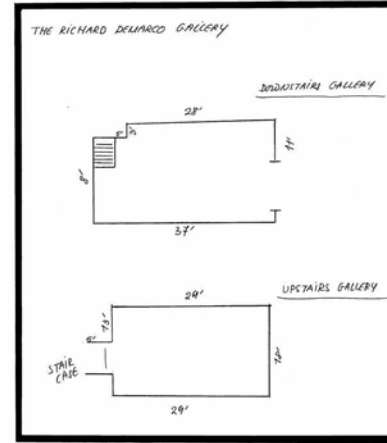
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

141

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Κάτοψη - Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1977
ΤΟΠΟΣ	The Richard Demarco Gallery, Εδιμβούργο
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μελάνι και μολύβι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	22,2x19,3εκ



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-141-77-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σκαρίφημα κάτοψης χώρου έκθεσης με σημειωμένες τις διαστάσεις της γκαλερί για τον υπολογισμό της τοποθέτησης των έργων.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

142

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1977
ΤΟΠΟΣ	The Richard Demarco Gallery, Εδιμβούργο
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Λαδοπαστέλ (μαύρο, γκρίζο) σε τελάρο (50x35εκ.) με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1) 0,50x7,70μ. και 2) 0,50x8,05μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-142-77-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Δύο ζωγραφικές συνθέσεις από λευκά χαρτόνια και γεωμετρικές αφηγήσεις.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

143

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1977
ΤΟΠΟΣ	The Richard Demarco Gallery, Εδιμβούργο
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Λαδοπαστέλ (μαύρο, γκριζο) σε τελάρο (50x35εκ.) με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1) 0,50x7,70μ. και 2) 0,50x8,05μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-143-77-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Δύο ζωγραφικές συνθέσεις από λευκά χαρτόνια και γεωμετρικές αφηγήσεις. Γενική όψη εκθεσιακού χώρου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

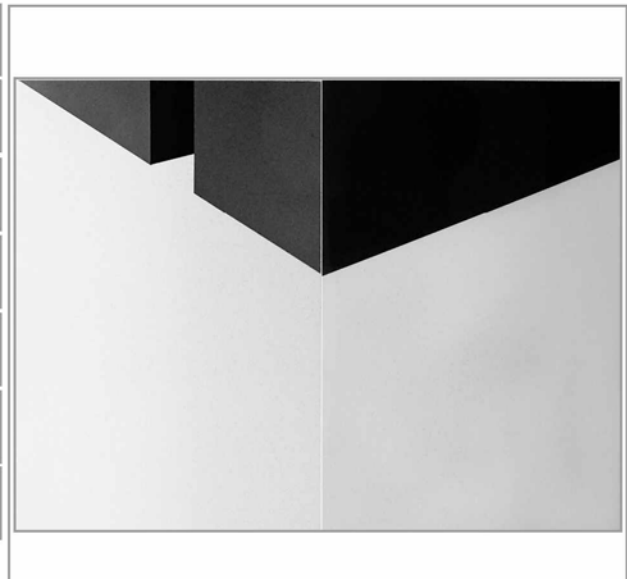
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 144

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Πολλαπλό (9/10)
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο Νο 1, Νο 2
ΧΡΟΝΟΣ	1977-1978
ΤΟΠΟΣ	Αίθουσα Τέχνης Σύγχρονη Χαρακτική Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μεταξοτυπία σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	70x100εκ. (2 / 70x50εκ.)



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-144-78-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Δίπτυχο με τρίχρωμη γεωμετρική σύνθεση και ακανόνιστα τραπέζια και τρίγωνα.

ΣΧΟΛΙΑ

Το μεγαλύτερο τραπέζιο είναι το ανοιχτόχρωμο και το μικρότερο το μαύρο. Στο δεύτερο μέρος της σύνθεσης το λευκό είναι μεγαλύτερο και το μαύρο είναι μικρότερο, καθώς κυριαρχεί ήδη από το πρώτο μέρος.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	145
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Πολλαπλό
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο Νο 1, Νο2, Νο3, Νο4
ΧΡΟΝΟΣ	1977-1978
ΤΟΠΟΣ	
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μεταξοτυπία σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	70x200εκ (4x 70x50εκ.)



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-145-78-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τετράπτυχη σύνθεση, σχεδόν ειδωλική, στερεομετρικών σχημάτων σε προοπτικό σχεδιασμό.

ΣΧΟΛΙΑ

Στο βάθος της σύνθεσης γίνεται φανερή η απόκλιση της οπτικής γωνίας και είναι αντιληπτός ο μη μετωπικός σχεδιασμός.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

146

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο Νο 1 & Νο 2
ΧΡΟΝΟΣ	1978
ΤΟΠΟΣ	Rijeka, Κροατία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	VI International Exhibition of Original Drawings
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Λαδοπαστέλ (μαύρο, γκριζο) σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	70x100εκ (2x 70x50εκ.)



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-146-78-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Δίπτυχο με γεωμετρικούς σχεδιασμούς και δημιουργία στερεομετρικών όγκων σε προοπτική.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	147
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εντυπο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1978
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Miranda , Ύδρα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	14,2x43εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-147-78-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ανάπτυγμα εξωφύλλου της πρόσκλησης με λεπτομέρεια από έργο της έκθεσης.

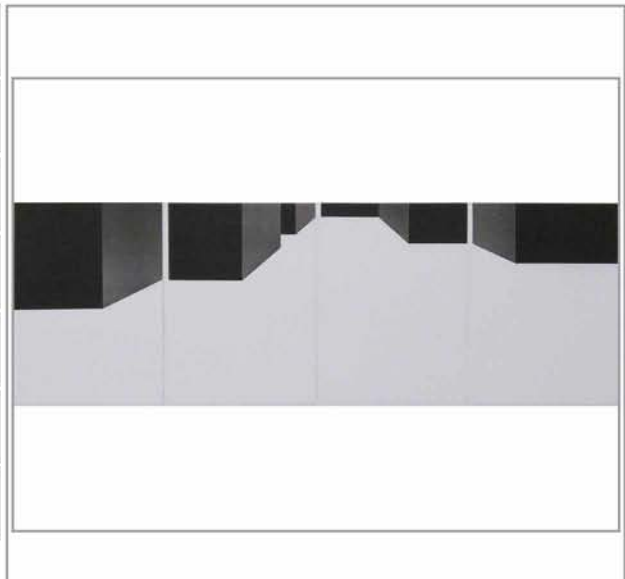
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 148

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Πολλαπλό
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο Νο 1/2/3/4
ΧΡΟΝΟΣ	1979
ΤΟΠΟΣ	Χαϊδελβέργη
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	I Biennale of European Graphic Arts
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μεταξοτυπία
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	70x200εκ (4x 70x50εκ.)



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-148-79-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τετράπτυχο με γεωμετρικές συνθέσεις που δημιουργούν προοπτικό χώρο.

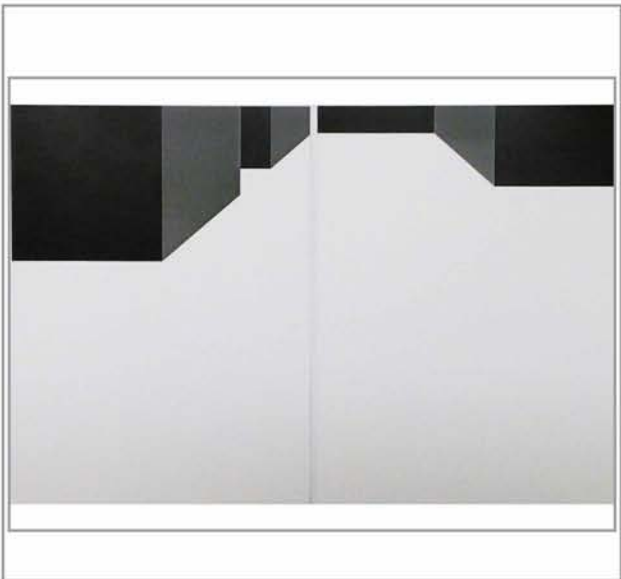
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 149

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Πολλαπλό
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς Τίτλο No 2& No 3
ΧΡΟΝΟΣ	1979
ΤΟΠΟΣ	Metropolitan Museum & Art Centre, Miami
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	IV Miami International Print Biennale
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μεταξοτυπία σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	70x100εκ (2x 70x50εκ.)



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-149-79-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Δίπτυχο με γεωμετρικές συνθέσεις σε προοπτική με χαμηλή οπτική γωνία.

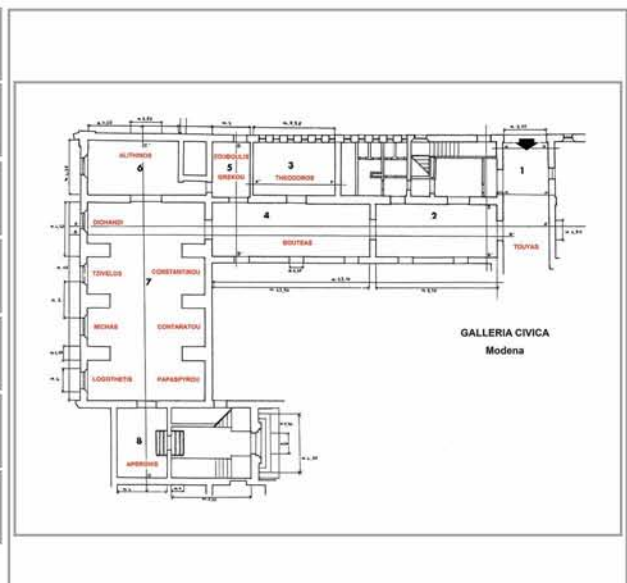
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 150

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Κάτοψη
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1978
ΤΟΠΟΣ	Galleria Civica, Modena, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21x29,7εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-150-78-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

ΣΧΟΛΙΑ

Επιμέλεια Έφη Στρούζα

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

151

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1978
ΤΟΠΟΣ	Galleria Civica, Modena, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μολύβι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	13,5x20εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-151-78-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προσχέδιο για το έργο της έκθεσης, μελέτη.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

152

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1978
ΤΟΠΟΣ	Galleria Civica, Modena, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μολύβι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	16,2x23εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-152-78-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προσχέδιο για το έργο της έκθεσης, μελέτη.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

153

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1978
ΤΟΠΟΣ	Galleria Civica, Modena, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτόνι, λαδοπαστέλ
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	2,50μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-153-78-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ο εκθεσιακός χώρος γινόταν μέρος του έργου καθώς πάνω στον τοίχο οι ζωγραφισμένες επιφάνειες, κομμένες σε προοπτικά σχήματα, δημιουργούσαν νέους χώρους.

ΣΧΟΛΙΑ

Το έργο σχεδιάστηκε και προσαρμόστηκε με γνώμονα τις διαστάσεις του χώρου της έκθεσης και του τοίχου στον οποίο τοποθετήθηκε.

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

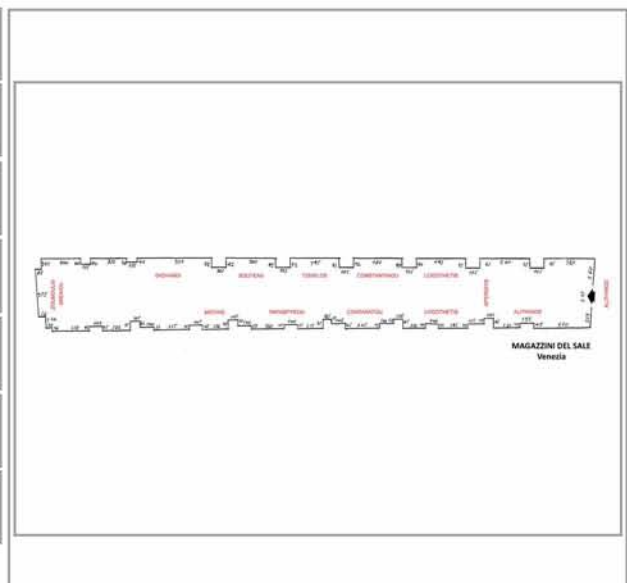
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 154

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Κάτοψη
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1978
ΤΟΠΟΣ	Magazzini del Sale, Βενετία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21x29,7εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-154-78-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τοποθέτηση συμμετοχών επί της κάτοψης για το στήσιμο της έκθεσης.

ΣΧΟΛΙΑ

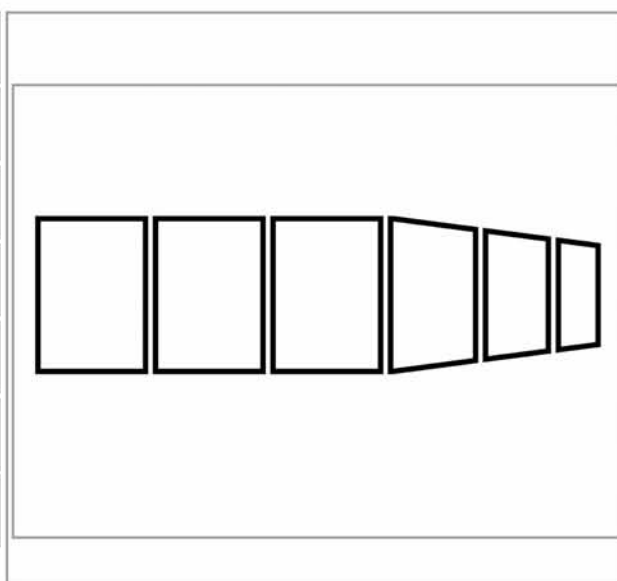
Επιμέλεια Έφη Στρούζα

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	155
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1978
ΤΟΠΟΣ	Magazzini del Sale, Βενετία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Σινική μελάνη σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21x29,7εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-155-78-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προσχέδιο του έργου της έκθεσης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 156

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1978
ΤΟΠΟΣ	Magazzini del Sale, Βενετία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Αλουμίνιο, χρώμα (μαύρο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	3,50x12,50μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-156-78-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σύνθεση στο χώρο με 6 στελέχη. Αυτή η σύνθεση προκύπτει από την τοποθέτηση με γεωμετρική προοπτική τριών εν σειρά στελεχών υπό γωνία με τα υπόλοιπα εν σειρά τρία. Τα τρία τελάρα αριστερά είχαν κατασκευαστεί σε σχήμα ορθογώνιο και ήταν στημένα μέσα στο χώρο. Τα άλλα τρία δεξιά ήταν σχεδιασμένα και κατασκευασμένα με γεωμετρική προοπτική και στημένα κοντά στον τοίχο. Δημιουργεί ένα συνεχές οπτικό παιχνίδι.

ΣΧΟΛΙΑ

Σχολιάζει το τελάρο αφήνοντας μόνο το περίγραμμά του, έναν σκελετό χωρίς σώμα.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 157

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1978
ΤΟΠΟΣ	Magazzini del Sale, Βενετία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Αλουμίνιο, χρώμα (μαύρο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	3,50x12,50μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-157-78-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Οπτική της εγκατάστασης υπό γωνία.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

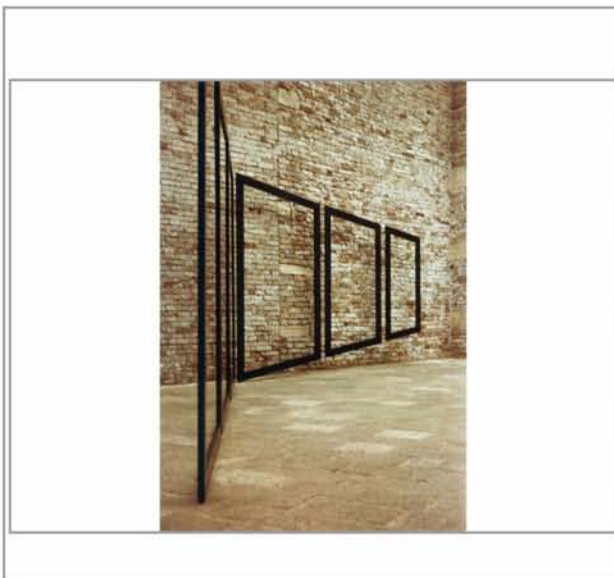
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

158

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1978
ΤΟΠΟΣ	Magazzini del Sale, Βενετία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Αλουμίνιο, χρώμα (μαύρο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	3,50x12,50μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-158-78-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Πλάγια όψη.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

159

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1978
ΤΟΠΟΣ	Magazzini del Sale, Βενετία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Avanguardia e Sperimentazione 1978 Punti Interrogativi Punti di Riferimento
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Αλουμίνιο, χρώμα (μαύρο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	3,50x12,50μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-159-78-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Οπίσθια όψη.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

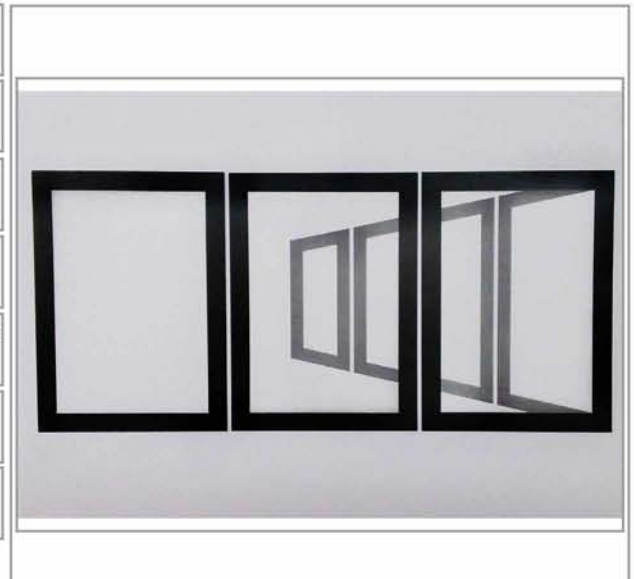
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

160

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Πολλαπλό
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο Νο 1/2/3
ΧΡΟΝΟΣ	1980
ΤΟΠΟΣ	Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Ljubljana, Σλοβενία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	XIV International Biennale of Graphic Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μεταξοτυπία σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	70x150εκ. (3x 70x50εκ.)



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-160-80-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Το σχέδιο των τριών μετωπικών παραλληλογράμμων γίνεται με παχύ μαύρο περίγραμμα. Το πρώτο δεξιά από αυτά εμπεριέχει δυο προοπτικά παραλληλόγραμμα ως τραπέζια τα οποία συνεχίζονται προοπτικά στο μεσαίο και το τρίτο παραμένει κενό.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

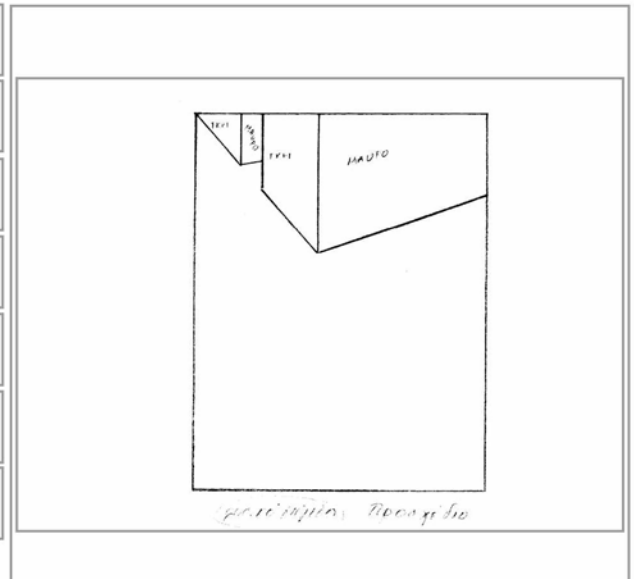
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

161

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1980
ΤΟΠΟΣ	Lunami Gallery, Τόκιο, Ιαπωνία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	International Mail Art Show
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μολύβι σε ριζόχαρτο
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	12,7x9,5εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-161-80-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Το σχέδιο αναπτύσσεται στις διαστάσεις μικρού φακέλου αλληλογραφίας. Στα σχήματα που δημιουργούνται περιγράφεται λεκτικά το χρώμα επιλογής.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

162

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο Νο 1 & Νο 2
ΧΡΟΝΟΣ	1980
ΤΟΠΟΣ	Rijeka, Κροατία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	VII International Exhibition of Original Drawings
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Λαδοπαστέλ σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	90x120εκ (2x 90x60)



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-162-80-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Δίπτυχο με γεωμετρικές συνθέσεις στο άνω μέρος. Σταδιακή διαγώνια προοπτική, από αριστερά προς τα δεξιά και στο βάθος.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

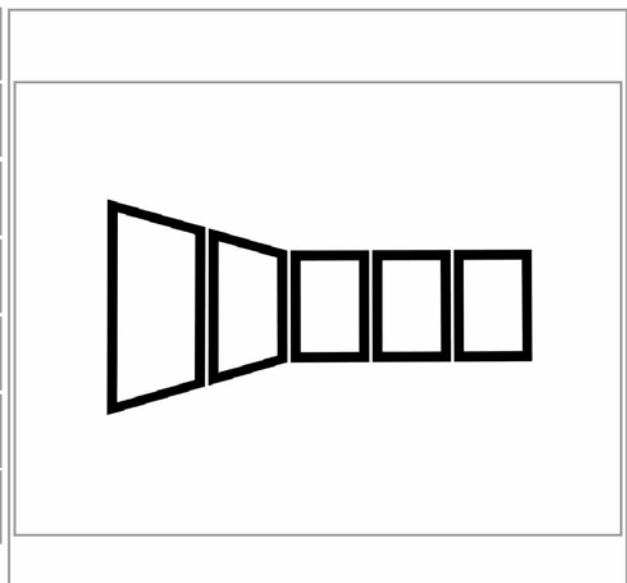
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 163

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1981
ΤΟΠΟΣ	Nieuwe Kerk, Άμστερνταμ
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Grieks Festival - Greek Contemporary Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Σινική μελάνη σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	9x17,5εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-163-81-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προσχέδιο έργου για έκθεση.

ΣΧΟΛΙΑ

Επιμέλεια Βεατρίκη Σπηλιάδη

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 164

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1981
ΤΟΠΟΣ	Nieuwe Kerk, Αμστερνταμ
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	GRIEKS FESTIVAL - Greek Contemporary Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικό χρώμα (μαύρο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	2,80x5,50x0,5μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-164-81-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σύνθεση στο χώρο με 5 τρισδιάστατα στοιχεία μέσα στην εκκλησία Nieuwe Kerk. Μια σύνθεση βασισμένη στη γεωμετρική προοπτική με μαύρα τελάρα από ξύλο τοποθετημένα μετωπικά, στη μέση του χώρου χωρίς να τον διακόπτουν. Τα τρία ορθογώνια παραλληλόγραμμα, τα δυο τραπέζια.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

165

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1981
ΤΟΠΟΣ	Nieuwe Kerk, Άμστερνταμ
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	GRIEKS FESTIVAL - Greek Contemporary Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικό χρώμα (μαύρο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	2,80x5,50x0,5μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-165-81-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Οπτική γωνία από πάνω

ΣΧΟΛΙΑ

Το έργο κρέμεται από την οροφή και ακουμπάει στο έδαφος μόνο η μια γωνία του πρώτου αριστερά στελέχους, του μεγαλύτερου τραπέζιου, όλα τα άλλα ίπτανται.

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

166

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1981
ΤΟΠΟΣ	Nieuwe Kerk, Άμστερνταμ
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	GRIEKS FESTIVAL - Greek Contemporary Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικό χρώμα (μαύρο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	2,80x5,50x0,5μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-166-81-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Πλάγια όψη.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

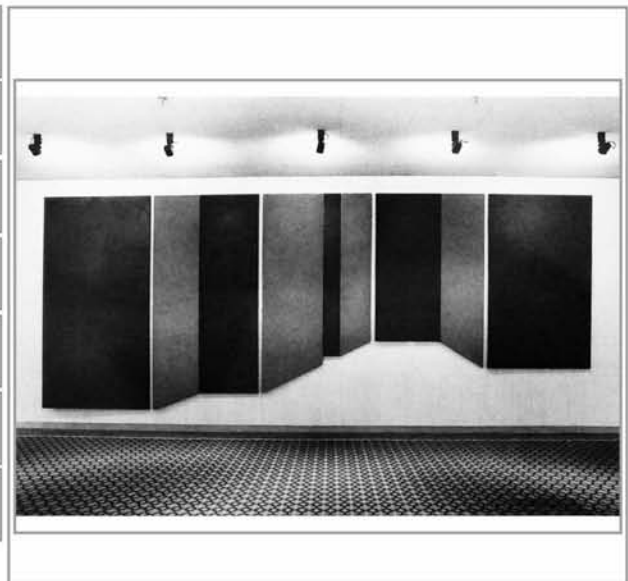
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 167

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1982
ΤΟΠΟΣ	Ξενοδοχείο Athenaeum Intercontinental, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικά χρώματα (μαύρο, γκριζο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	2,50 x 6,50μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-167-82-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ζωγραφική με κατακόρυφα γεωμετρικά στελέχη των οποίων η προοπτική δημιουργεί χώρο.

ΣΧΟΛΙΑ

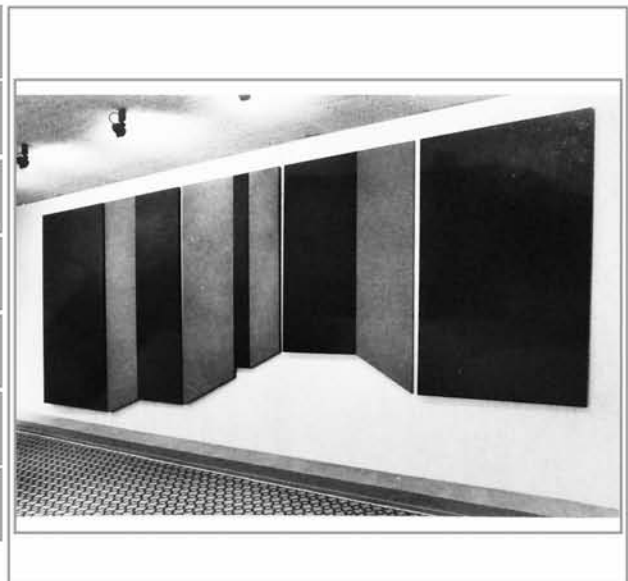
Πρόκειται για μόνιμο έργο στο χώρο του ξενοδοχείου. Η θέση του άλλαξε κατόπιν ανακατασκευής του χώρου.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 168

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1982
ΤΟΠΟΣ	Ξενοδοχείο Athenaeum Intercontinental, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικά χρώματα (μαύρο, γκρίζο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	2,50 x 6,50μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-168-82-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Οπτική έργου υπό γωνία.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

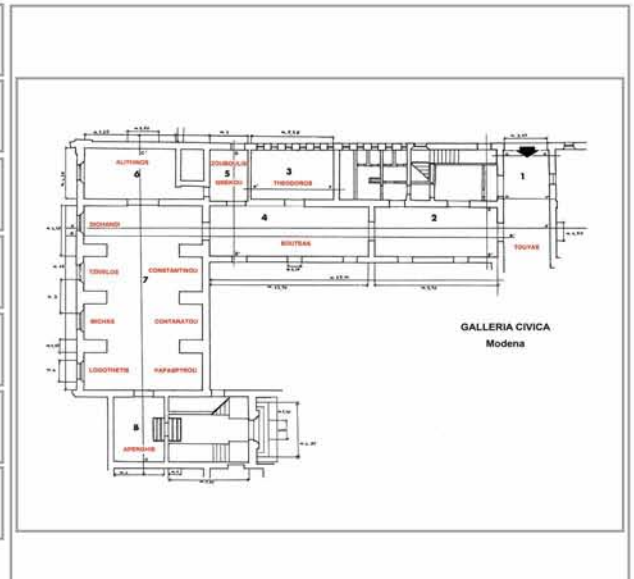
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

169

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Κάτοψη
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1982
ΤΟΠΟΣ	Internationaal Cultureel Centrum - ICC, Αμβέρσα, Βέλγιο.
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	EMERGING IMAGES / Euroalia '82 - Hellas
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21x29,7εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-169-82-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κάτοψη του εκθεσιακού χώρου με σημειωμένες τις θέσεις των καλλιτεχνών μέσα σε αυτόν για την τοποθέτηση των έργων.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

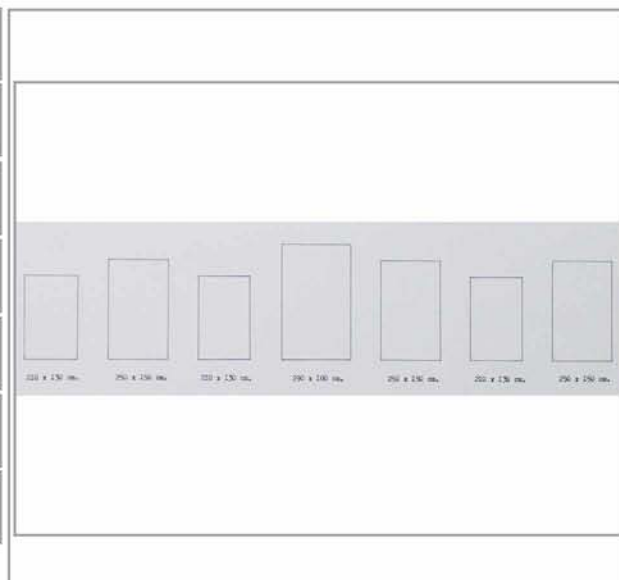
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

170

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1982
ΤΟΠΟΣ	Internationaal Cultureel Centrum - ICC, Αμβέρσα, Βέλγιο.
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	EMERGING IMAGES / Europaia '82 - Hellas
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Σινική μελάνι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-170-82-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σχέδιο στο οποίο περιγράφονται οι ξύλινες επιφάνειες για το έργο της έκθεσης στις οποίες εμφανίζονται και οι διαστάσεις τους.

- 1) 210 x 130 εκ.
- 2) 250 x 150 εκ.
- 3) 210 x 130 εκ.
- 4) 290 x 180 εκ.
- 5) 250 x 150 εκ.
- 6) 210 x 130 εκ.
- 7) 250 x 150 εκ.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

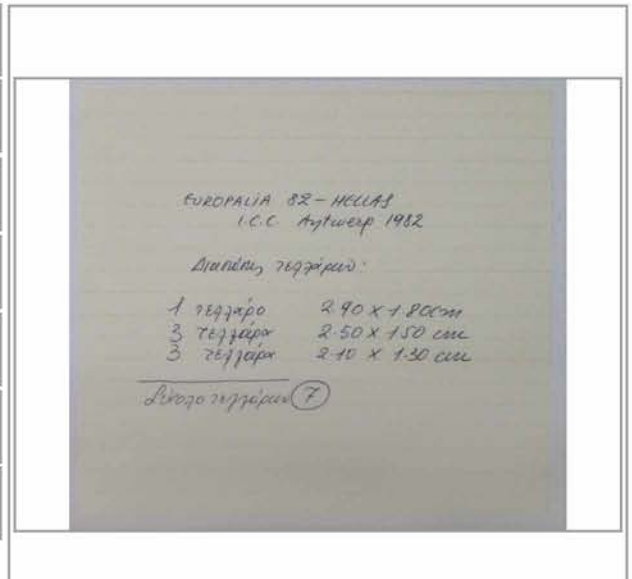
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

171

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ντοκουμέντο - Λίστα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1982
ΤΟΠΟΣ	Internationaal Cultureel Centrum - ICC, Αμβέρσα, Βέλγιο.
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	EMERGING IMAGES / Europalia '82 - Hellas
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μελάνι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-171-82-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σημειώσεις διαστάσεων.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

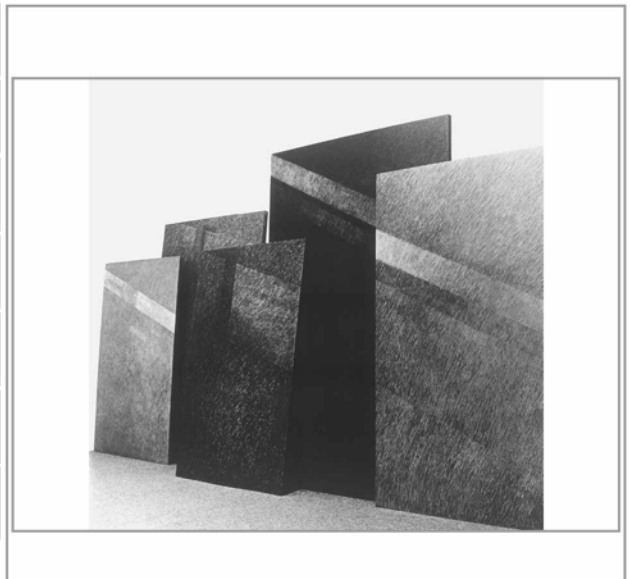
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

172

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς Τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1982
ΤΟΠΟΣ	Internationaal Cultureel Centrum - ICC, Αμβέρσα, Βέλγιο.
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	EMERGING IMAGES / Europania '82 - Hellas
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικά χρώματα και λαδοπαστέλ (μαύρο, γκριζο,λευκό)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	2,90μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-172-82-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μία σύνθεση 7 τετάρων από ξύλο τοποθετημένων στο χώρο. Η ζωγραφική τους περιγράφει ακτίνες φωτός. Χωρίς φυσικό φωτισμό το έργο λειτουργεί με ελάχιστο τεχνητό φωτισμό.

ΣΧΟΛΙΑ

Φωτογράφιση της εγκατάστασης από το δεξί άκρο.

Επιμέλεια Έφη Στρούζα

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

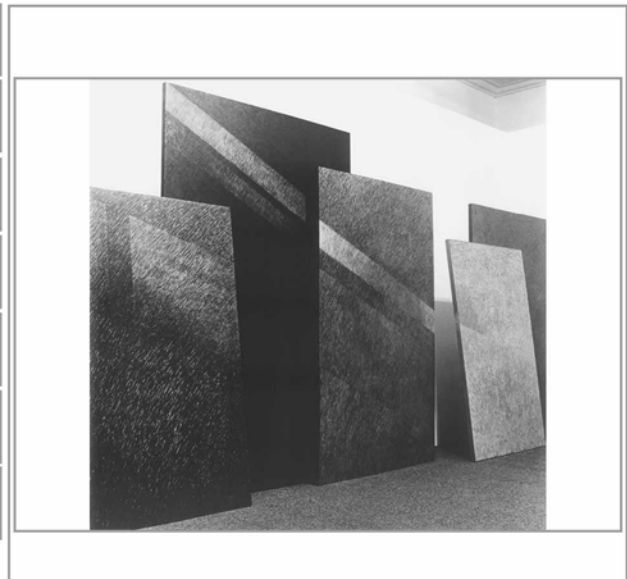
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 173

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς Τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1982
ΤΟΠΟΣ	Internationaal Cultureel Centrum - ICC, Αμβέρσα, Βέλγιο.
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	EMERGING IMAGES / Euroalia '82 - Hellas
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικά χρώματα και λαδοπαστέλ (μαύρο, γκριζο,λευκό)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	2,90μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-173-82-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μία σύνθεση 7 τετάρων από ξύλο τοποθετημένων στο χώρο. Η ζωγραφική τους περιγράφει ακτίνες φωτός. Χωρίς φυσικό φωτισμό το έργο λειτουργεί με ελάχιστο τεχνητό φωτισμό.

ΣΧΟΛΙΑ

Φωτογράφιση της εγκατάστασης από το αριστερό άκρο.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

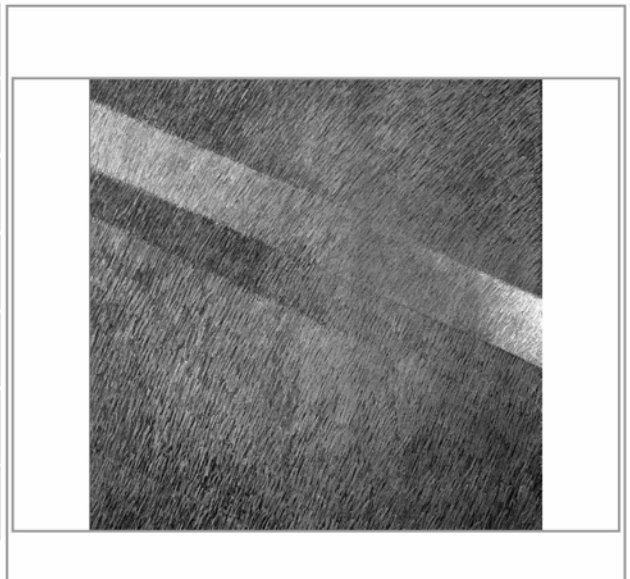
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

174

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς Τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1982
ΤΟΠΟΣ	Internationaal Cultureel Centrum - ICC, Αμβέρσα, Βέλγιο.
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	EMERGING IMAGES / Europania '82 - Hellas
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικά χρώματα και λαδοπαστέλ (μαύρο, γκριζο,λευκό)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-174-82-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια ζωγραφικού έργου από την εγκατάσταση Emerging Images.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

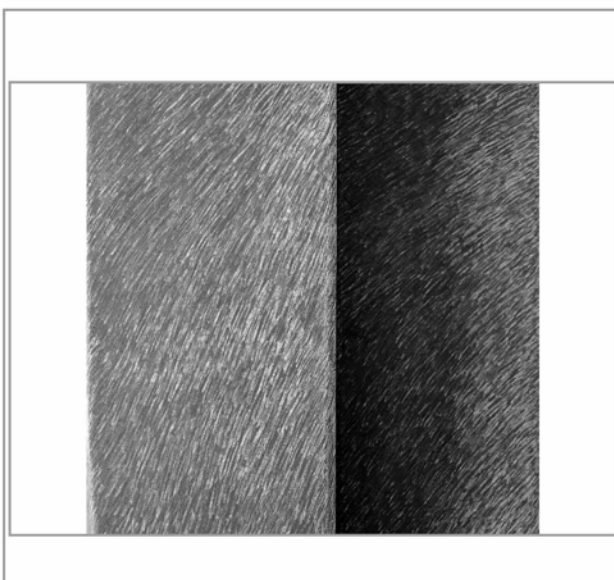
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

175

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς Τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1982
ΤΟΠΟΣ	Internationaal Cultureel Centrum - ICC, Αμβέρσα, Βέλγιο.
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	EMERGING IMAGES / Europania '82 - Hellas
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικά χρώματα και λαδοπαστέλ (μαύρο, γκριζο,λευκό)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-175-82-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια ζωγραφικού έργου από την εγκατάσταση Emerging Images.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

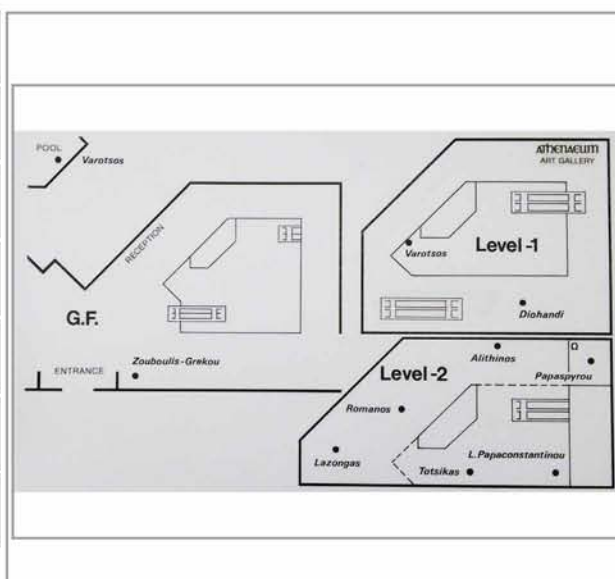
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

176

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Κάτοψη
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Athenaeum Intercontinental, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Εικόνες που Αναδύονται
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21x29,7εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-176-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κάτοψη και τοποθέτηση συμμετοχών επ' αυτής για το στήσιμο της έκθεσης.

ΣΧΟΛΙΑ

Επιμέλεια Έφη Στρούζα

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

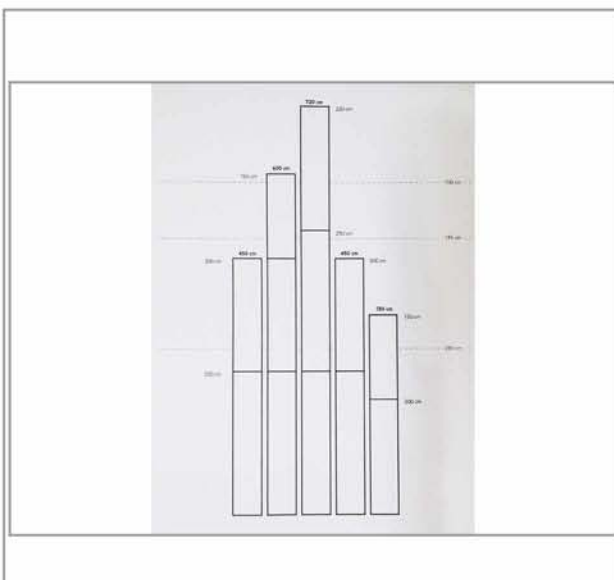
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

177

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Athenaeum Intercontinental, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Εικόνες που Αναδύονται
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μολύβι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	29,7x21εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-177-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προσχέδιο έργου με τις διαστάσεις.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

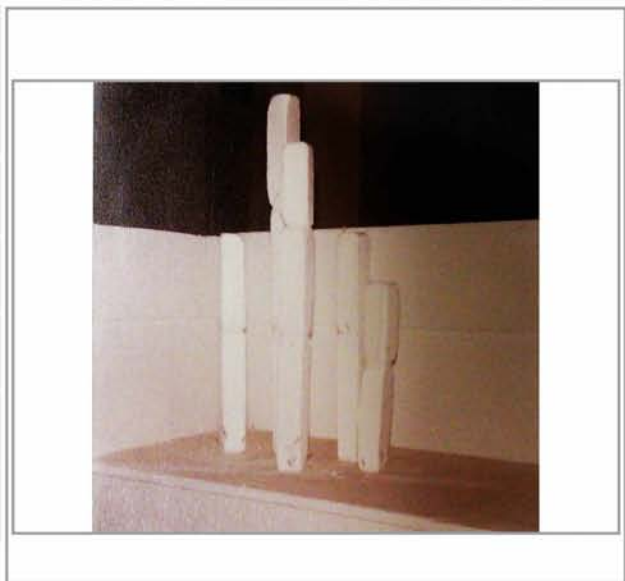
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 178

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Athenaeum Intercontinental, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Εικόνες που Αναδύονται
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-178-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα εγκατάστασης

ΣΧΟΛΙΑ

Οι μακέτες κατασκευάζονται πάντα με κλίμακα 1:10 των φυσικών διαστάσεων του έργου.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 179

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Athenaeum Intercontinental, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Εικόνες που Αναδύονται
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ποικίλες



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-179-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Υλικό σε πρώτη μορφή, διογκωμένη πολυστερίνη σε παραλληλεπίπεδα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

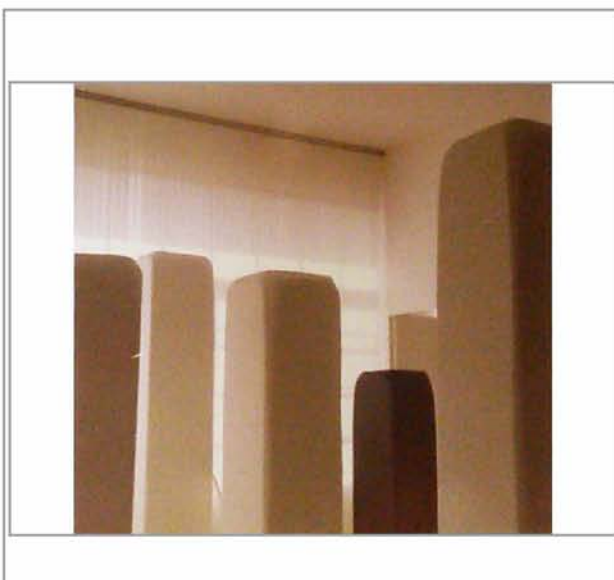
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

180

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Athenaeum Intercontinental, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Εικόνες που Αναδύονται
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ποικίλες



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-180-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Το υλικό με φινιρίσματα στις φόρμες και στις αποχρώσεις.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

181

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Athenaeum Intercontinental, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Εικόνες που Αναδύονται
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, τσιμέντο, ακρυλικά χρώματα, λαδοπαστέλ
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	7,50μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-181-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σύνθεση με 5 στοιχεία στο χώρο. Καθένα από αυτά διαιρείται σε δυο ή τρία μέρη. Παρόλη την αρθρωτή σύνθεση το κάθε στέλεχος λειτουργεί σαν ενιαία στήλη. Ο τρόπος χρωματισμού δημιουργεί φωταύγεια.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	182
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Athenaeum Intercontinental, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Εικόνες που Αναδύονται
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, τσιμέντο, ακρυλικά χρώματα, λαδοπαστέλ
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	7,50μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-182-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

ΣΧΟΛΙΑ

Οι πέντε στήλες τοποθετημένες σε εσωτερικό χώρο με την επαναληπτική τους δομή, παραπέμπουν, παρόλη τη στέγασή τους, σε ατέρμονη επανάληψη.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

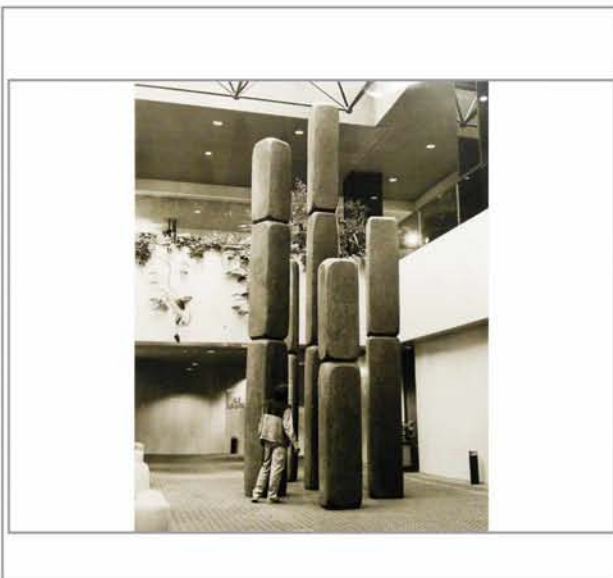
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

183

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Athenaeum Intercontinental, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Εικόνες που Αναδύονται
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, τσιμέντο, ακρυλικά χρώματα, λαδοπαστέλ
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	7,50μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-183-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

ΣΧΟΛΙΑ

Η κλίμακα εντοπίζεται από τον άνθρωπο στη βάση του έργου.

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

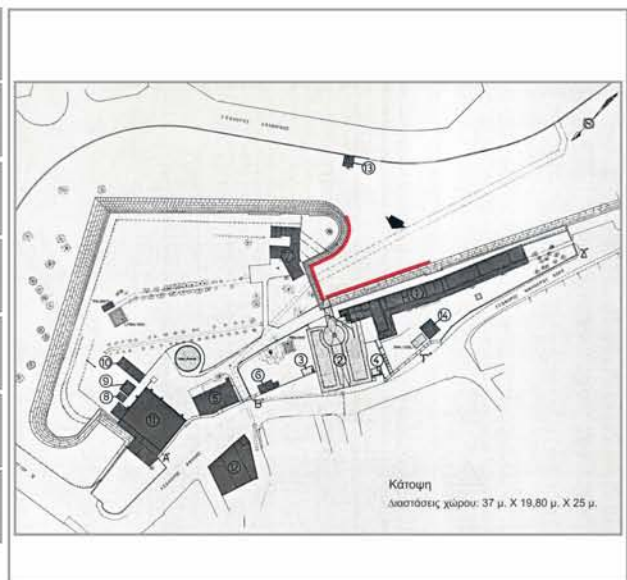
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 184

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Κάτοψη
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21x29.7εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-184-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κάτοψη Πύλης Αμμοχώστου, με κόκκινο σημειώνεται ο χώρος τοποθέτησης του έργου της Διοχάντης. Τα τείχη έχουν ύψος 9 μέτρα και ο συνολικός χώρος της εγκατάστασης ήταν 37x19.80x25 μέτρα.

ΣΧΟΛΙΑ

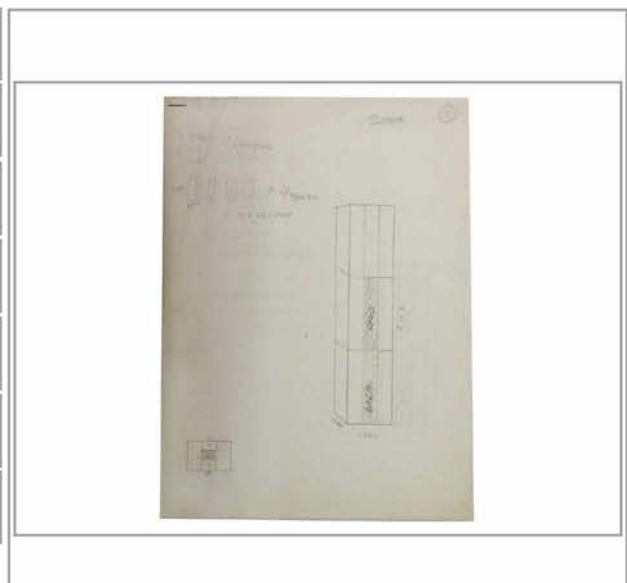
Επιμέλεια Έφη Στρούζα

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 185

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μολύβι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	A4



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-185-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προσχέδιο, σελίδα 1 για την εγκατάσταση στην Πύλη Αμμοχώστου.

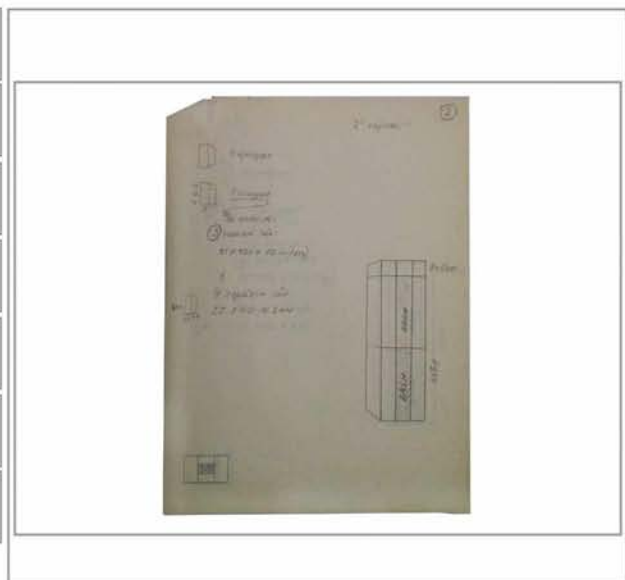
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 186

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μολύβι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	A4



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-186-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προσχέδιο, σελίδα 2 για την εγκατάσταση στην Πύλη Αμμοχώστου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

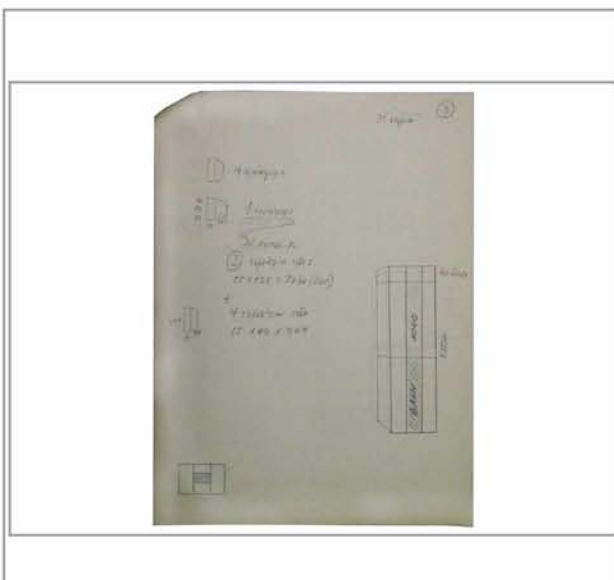
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

187

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μολύβι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	A4



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-187-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προσχέδιο, σελίδα 3 για την εγκατάσταση στην Πύλη Αμμοχώστου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

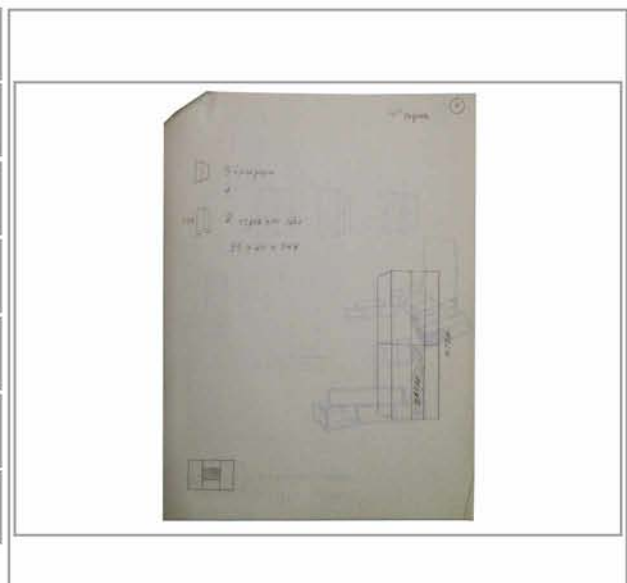
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 188

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μολύβι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	A4



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-188-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προσχέδιο, σελίδα 4 για την εγκατάσταση στην Πύλη Αμμοχώστου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

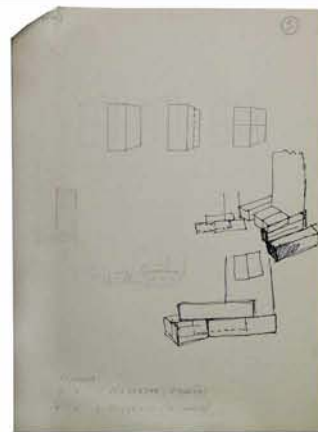
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

189

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μολύβι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	A4



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-189-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προσχέδιο, σελίδα 5 για την εγκατάσταση στην Πύλη Αμμοχώστου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

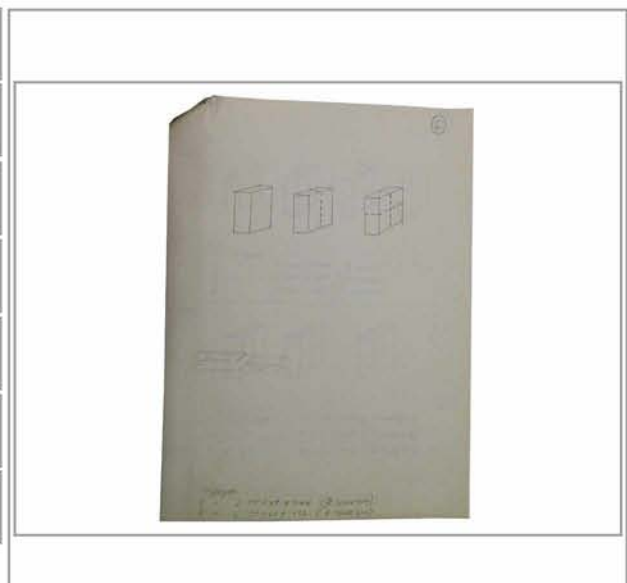
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 190

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μολύβι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	A4



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-190-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προσχέδιο, σελίδα 6 για την εγκατάσταση στην Πύλη Αμμοχώστου.

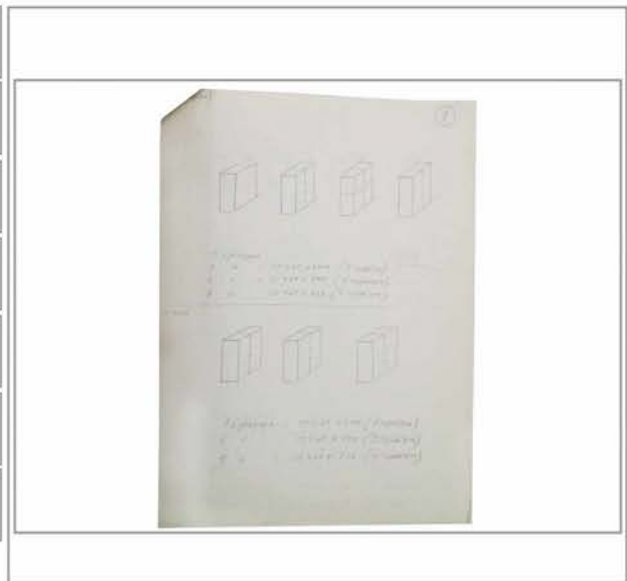
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 191

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μολύβι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	A4



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-191-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προσχέδιο, σελίδα 7 για την εγκατάσταση στην Πύλη Αμμοχώστου.

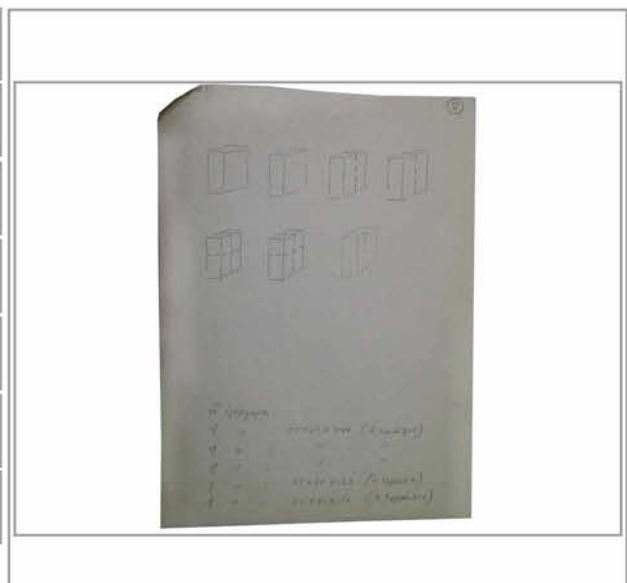
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 192

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μολύβι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	A4



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-192-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προσχέδιο, σελίδα 8 για την εγκατάσταση στην Πύλη Αμμοχώστου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

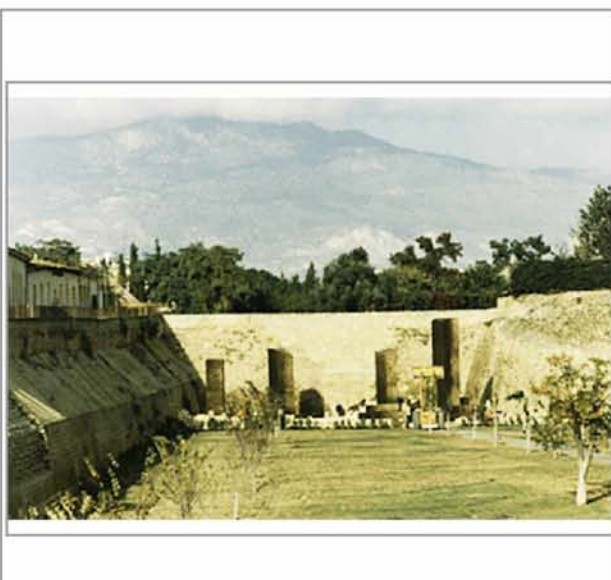
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

193

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικά χρώματα, τσιμέντο, πέτρες
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	37x19,80x25μ. 7,80 μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-193-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Στον εξωτερικό χώρο οι στήλες που αποτελούν το έργο ενταγμένες στο υπάρχον φυσικό και πολιτισμικό περιβάλλον ολοκληρώνουν μια αρχιτεκτονική, γλυπτική και ζωγραφική σύνθεση. Η σύγχρονη εικαστική πρόταση αφομειώνεται αρμονικά στο σύνολο του τοπίου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

194

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικά χρώματα, τσιμέντο, πέτρες
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	37x19,80x25μ. 7,80 μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-194-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Γενική άποψη εγκατάστασης. Προβάλλουν τα σχεδόν 8 μέτρων στελέχη από διογκωμένη επιζωγραφισμένη πολυστερίνη.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

195

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικά χρώματα, τσιμέντο, πέτρες
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	37x19,80x25μ. 7,80 μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-195-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης με στελέχη διογκωμένης επιζωγραφισμένης πολυστερίνης που δημιουργούν σπαράγματα αρχιτεκτονικών δομών.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

196

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικά χρώματα, τσιμέντο, πέτρες
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	37x19,80x25μ. 7,80 μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-196-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης με στελέχη διογκωμένης επιχρωματισμένης πολυστερίνης καθ' ύψος και φυσικές πέτρες της περιοχής σε συσσώρευση.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

197

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικά χρώματα, τσιμέντο, πέτρες
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	37x19,80x25μ. 7,80 μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-197-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης με στελέχη διογκωμένης επιχρωματισμένης πολυστερίνης και φυσικές πέτρες της περιοχής σε συσσώρευση.

ΣΧΟΛΙΑ

Η φυσική πέτρα της περιοχής αναμειγνύεται με προσομιώσεις πετρωμάτων μεγαλύτερου μεγέθους από τις φυσικές πέτρες.

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

198

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1983
ΤΟΠΟΣ	Πύλη Αμμοχώστου, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικά χρώματα, τσιμέντο, πέτρες
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	37x19,80x25μ. 7,80 μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-198-83-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης. Μίμηση αρχιτεκτονικών δομών από διογκωμένη πολυστερίνη.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

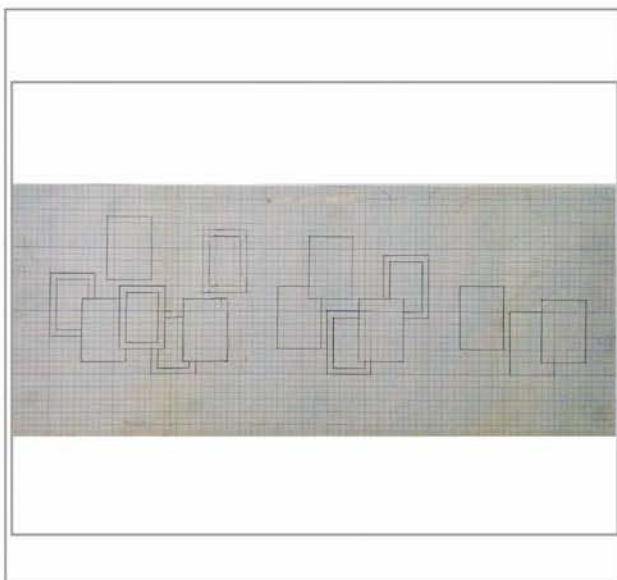
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	199
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1984
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Rembrant, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	7 Έλληνες καλλιτέχνες
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μολύβι σε μιλιμετρέ χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-199-84-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

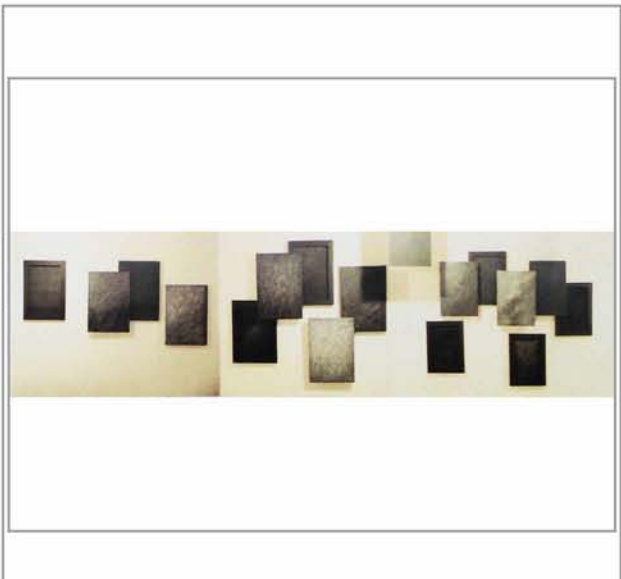
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 200

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1984
ΤΟΠΟΣ	Γκαλερί Rembrant, Λευκωσία, Κύπρος
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	7 Έλληνες καλλιτέχνες
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Λάδι σε τελάρα με καμβά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Διάσταση τελάρου 50x35εκ. Διαστάσεις σύνθεσης μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-200-84-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σύνθεση από 17 τελάρα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	201
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1985
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-201-85-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ταράτσα του κτιρίου που στέγαζε το Dracos Art Center, χώρο όπου εγκαταστάθηκε το έργο

ΣΧΟΛΙΑ

Επιμέλεια Rene Denisot

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

202

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1985
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-202-85-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Φωτογραφική παρατήρηση και μελέτη της καλλιτέχνης στα νταμάρια για την κατασκευή και προσομοίωση που θα ακολουθούσε στο έργο της.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	203
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1985
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-203-85-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Φωτογραφική παρατήρηση και μελέτη της στοίχισης και τοποθέτησης των ακατέργαστων μαρμάρων στα νταμάρια.

ΣΧΟΛΙΑ

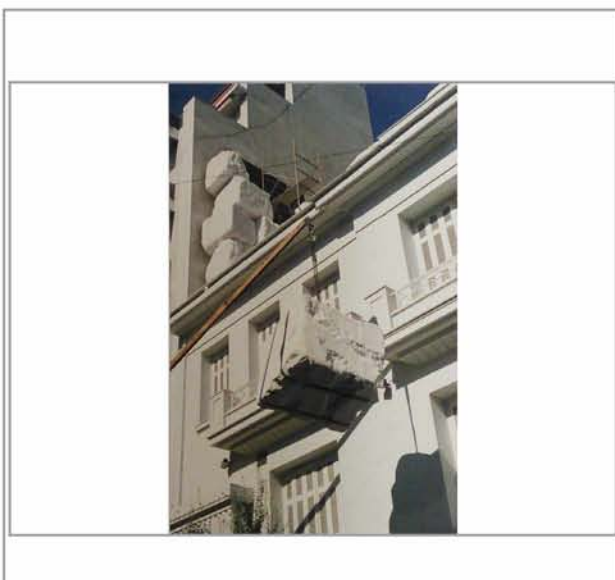
--

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	204
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1985
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-204-85-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μεταφορά και ανύψωση των στελεχών της διογκωμένης πολυστερίνης του έργου για την εγκατάσταση στην ταράτσα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 205

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1985
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ξύλο, ακρυλικά χρώματα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ύψος 8,50x12x6μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-205-85-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Στην εγκατάσταση με λαξευμένους όγκους στο χώρο της ταράτσας του τριόροφου κτηρίου του Dracos Art Center, παρελθόν και μέλλον συνυπήρχαν μέσα από μια συνδυαστική ανακατάταξη πραγματικού και φανταστικού.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 206

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1985
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ύψος 8,50x12x6μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-206-85-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια της εγκατάστασης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

207

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1985
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ξύλο
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ύψος 8,50x12x6μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-207-85-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια της εγκατάστασης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 208

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1985
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ξύλο, ακρυλικό χρώμα μαύρο
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ύψος 8,50x12x6μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-208-85-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Γενική άποψη της εγκατάστασης με φυσικό φως μέρας.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

209

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1985
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ξύλο, ακρυλικό χρώμα μαύρο
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Υψος 8,50x12x6μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-209-85-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Νυχτερινή όψη εγκατάστασης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	210
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1990
ΤΟΠΟΣ	Ηροδότου 2, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-210-85-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Απεγκατάσταση έργου.

ΣΧΟΛΙΑ

Το έργο παρέμεινε στην ταρατσα πολύ μετά το πέρας της έκθεσης αλλά και της λειτουργίας της γκαλερί. Μετά από διαδοχικές ιδιοκτησίες, ύστερα από περίπου πέντε χρόνια, ο τότε ιδιοκτήτης αποφάσισε την αποκαθήλωσή του.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	211
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1990
ΤΟΠΟΣ	Ηροδότου 2, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-211-90-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Απεγκατάσταση έργου. Απομάκρυνση των όγκων της διογκωμένης πολυστερίνης από την ταράτσα του ακινήτου.

ΣΧΟΛΙΑ

Το έργο απομακρύνθηκε περίπου 5 χρόνια αργότερα από την ταράτσα του κτιρίου.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 212

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1990
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ξύλο, χαρτόνι, ακρυλικό χρώμα (μαύρο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-212-90-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Η μακέτα του έργου για το έργο της έκθεσης Αθήνα - Τόπος Δημιουργίας / Δημιουργία Τόπου.

ΣΧΟΛΙΑ

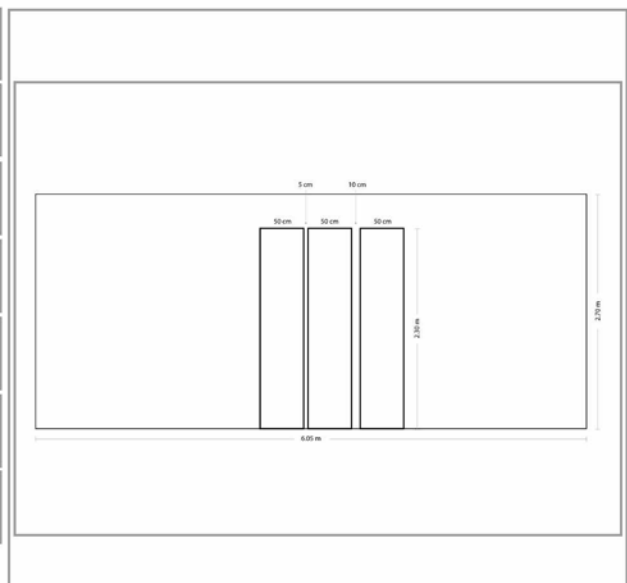
Με την αποκαθήλωση του έργου η καλλιτέχνις αποφάσισε και την καταστροφή της μακέτας του έργου.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 213

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1985
ΤΟΠΟΣ	Grand Palais, Παρίσι
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	FIAC 85
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μελάνι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21x29,7εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-213-85-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προσχέδιο για το έργο συμμετοχής στη FIAC 85. Σημειώνονται οι διαστάσεις.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

214

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1985
ΤΟΠΟΣ	Grand Palais, Παρίσι
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	FIAC 85
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικά χρώματα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1,65x2,30μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-214-85-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τρεις ζωγραφικές επιφάνειες ως φόντο για τη συσσώρευση στελεχών διογκωμένης πολυστερίνης. Κάποια στελέχη επικολλημένα στη ζωγραφική επιφάνεια λειτουργούν ως ανάγλυφη κατασκευή που βγαίνει στο χώρο.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

215

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-215-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα πρώτου ορόφου για την ατομική έκθεση στο χώρο της Dracos Art Center στην Αθήνα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

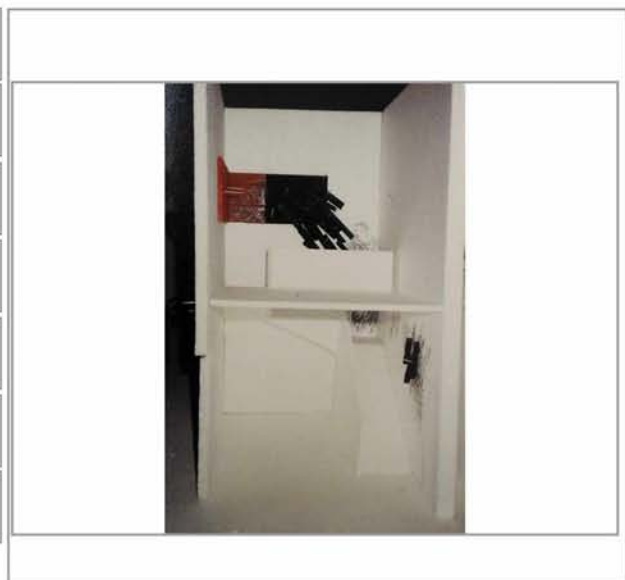
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 216

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-216-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα της σκάλας που οδηγεί στο δεύτερο όροφο για την ατομική έκθεση στο χώρο της Dracos Art Center στην Αθήνα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 217

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-217-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα δευτέρου ορόφου για την ατομική έκθεση στο χώρο της Dracos Art Center στην Αθήνα.

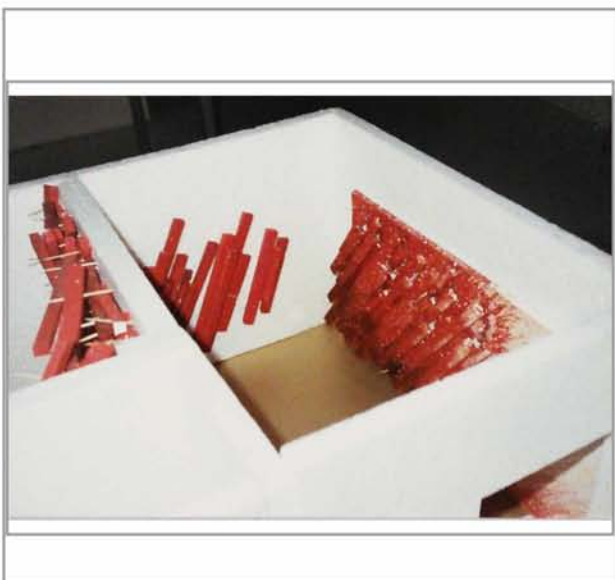
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 218

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-218-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα δευτέρου ορόφου για την ατομική έκθεση στο χώρο της Dracos Art Center στην Αθήνα, λεπτομέρεια.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	219
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-219-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα δευτέρου ορόφου για την ατομική έκθεση στο χώρο της Dracos Art Center στην Αθήνα, λεπτομέρεια. Τέλος έκθεσης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 220

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ποικίλες



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-220-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Υλικά που χρησιμοποίησε για την έκθεση στην γκαλερί Dracos Art Center.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

221

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ύφασμα, κόλλα, άμμος, λαδομπογιά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ποικίλες



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-221-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Υλικά που χρησιμοποίησε για την έκθεση στην γκαλερί Dracos Art Center, στο εργαστήριό της. Επεξεργασμένα και βαμμένα στελέχη.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

222

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Κλαδιά ελιάς, λαδομπογιά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ποικίλες



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-222-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Υλικά που χρησιμοποίησε για την έκθεση στην γκαλερί Dracos Art Center, στο εργαστήριό της. Βαμμένα κλαδιά με ακρυλικό χρώμα παρατεταγμένα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

223

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, Κλαδιά, λαδομπογιά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ποικίλες



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-223-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Υλικά που χρησιμοποίησε για την έκθεση στην γκαλερί Dracos Art Center, στο εργαστήριό της. Διαδικασία υλοποίησης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

224

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, Κλαδιά, λαδομπογιά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ποικίλες



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-224-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Υλικά που χρησιμοποίησε για την έκθεση στην γκαλερί Dracos Art Center, στο εργαστήριό της. Διαδικασία υλοποίησης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

225

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	Ανέλιξις
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-225-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εναρξη της εγκατάστασης χωρίς δικό της έργο μόνο το όνομα ΔΙΟΧΑΝΤΗ με λευκό πλέξιγκλας πάνω στο λευκό τοίχο, το οποίο δε διακρίνεται. Κλίμακα που οδηγούσε στον κυρίως εκθεσιακό χώρο.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης 05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

226

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ανέλιξις
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ύφασμα, κόλλα, άμμος, λαδομπογιά μαύρη
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-226-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Συσώρευση όγκων μέσα σε χώρο. Η πρόσβαση είναι αποκλειστικά οπτική.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

227

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ανέλιξις
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, κλαδιά ελιάς, λαδομπογιά μαύρη
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-227-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εξέλιξη της εγκατάστασης στον πρώτο όροφο, δωμάτιο 1 και 2. Επιτοίχια: τοποθετημένα βαμμένα μαύρα κλαδιά στον τοίχο. Στο δεύτερο δωμάτιο τα κλαδιά τοποθετούνται σε μαύρες ξύλινες επιφάνειες οι οποίες καλύπτουν μέρος του τοίχου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

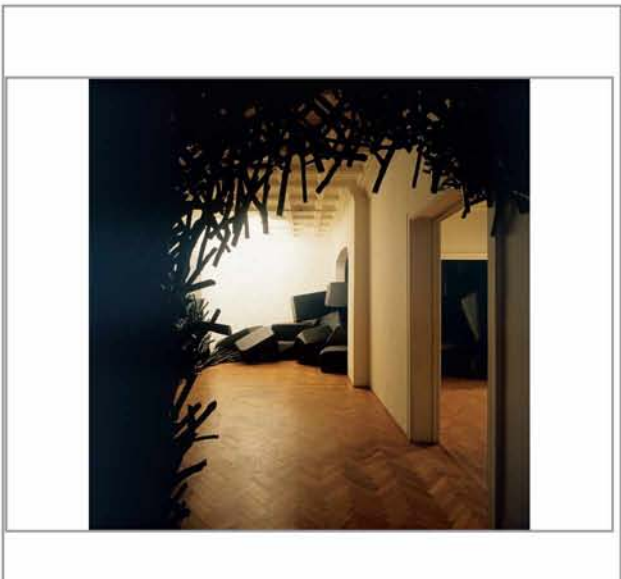
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 228

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ανέλιξις
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ύφασμα, άμμος, ξύλο, κλαδιά ελιάς, χρώμα μαύρο
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-228-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Γενική άποψη εγκατάστασης πρώτου ορόφου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

229

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ανέλιξις
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Κλαδιά ελιάς, λαδομπογιά μαύρη
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-229-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια από το μέρος της εγκατάστασης με τα κλαδιά.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

231

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ανέλιξις
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ύφασμα, κόλλα, άμμος, λαδομπογιά μαύρη
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-230-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Είσοδος χώρου που εμποδίζεται από μαύρα στελέχη διογκωμένης πολυστερίνης. Μερικά από αυτά εκλύονται και εκτός του χώρου. Η πρόσβαση είναι πάλι μόνο οπτική στο εσωτερικό του χώρου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 231

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ανέλιξις
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, λαδομπογιά μαύρη
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-231-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Επιτοίχια ζωγραφική η οποία ξεκινάει από τη βάση της σκάλας με μαύρο χρώμα απευθείας πάνω στον τοίχο και η οποία συνεχίζεται μαύρα καδρόνια.

ΣΧΟΛΙΑ

Οι οπτικοί ρυθμοί αποκτούν σταδιακά απτικότητα.

Ημερομηνία σύνταξης 05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

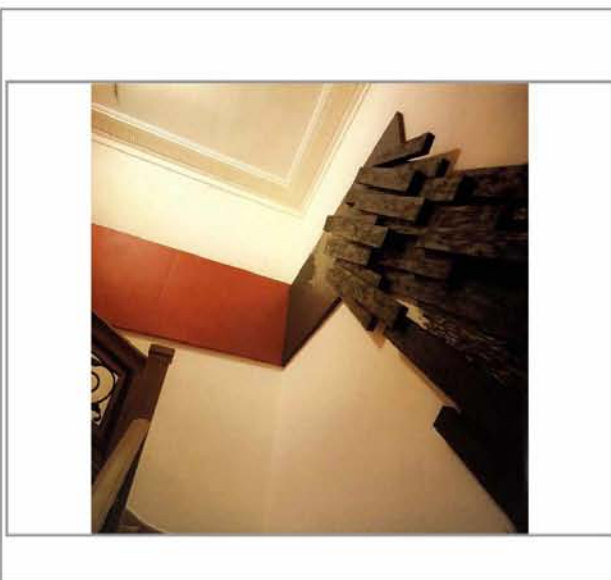
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

232

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ανέλιξις
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τελάρο από ξύλο, ξύλο, λαδομπογιά μαύρη, ακρυλικό χρώμα κόκκινο
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-232-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια επιτοίχιας ζωγραφικής και συνέχειά της με μαύρα καδρόνια. Η εξέλιξη γίνεται με μονόχρωμα τελάρα όπου τα κόκκινα διαδέχονται τα μαύρα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

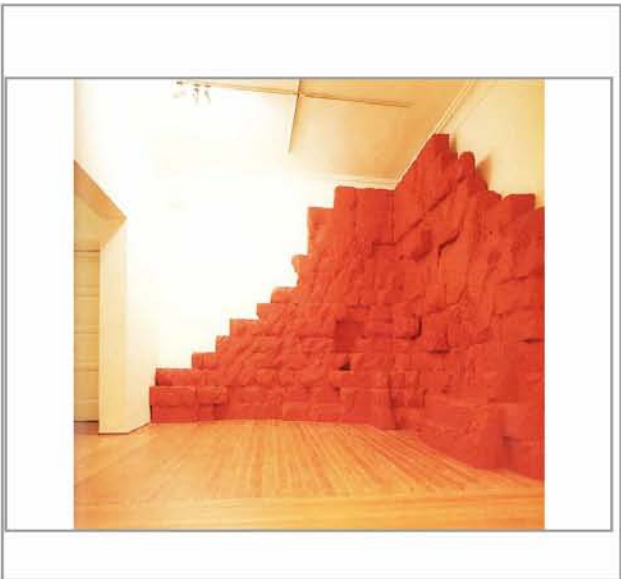
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 233

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ανέλιξις
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	αίρη block σκαλισμένα, κόλλα, ακρυλικό χρώμα κόκκινο
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-233-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μέρος της εγκατάστασης με κόκκινο χρώμα. Προσομοίωση υλικών και αρχιτεκτονικής δομής.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

234

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ανέλιξις
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	αlpha block σκαλισμένα, κόλλα, ακρυλικό χρώμα κόκκινο
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-234-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια δόμησης κόκκινου “τείχους”.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

235

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ανέλιξις
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικό χρώμα (κόκκινο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-235-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Γενική όψη της εγκατάστασης με κόκκινο χρώμα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

236

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ανέλιξις
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικό χρώμα (κόκκινο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-236-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης με κόκκινο χρώμα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

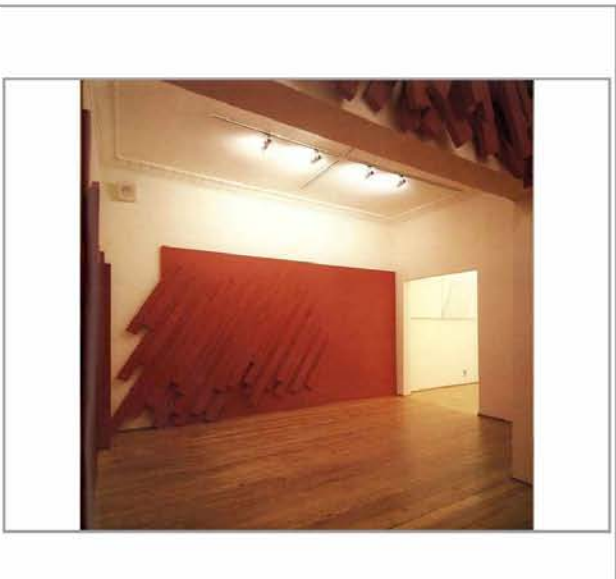
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	237
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ανέλιξις
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικό χρώμα (κόκκινο)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-237-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μετάβαση από την κόκκινη ζώνη της εγκατάστασης προς το χώρο με το λευκό.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

238

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ανέλιξις
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, μάρμαρο, λαδομπογιά (λευκή)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-238-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τελευταίος χώρος, τέλος της εγκατάστασης στο λευκό χρώμα. Θραύσματα μαρμάρων τοποθετημένα σε ξύλο επί του τοίχου σε διάλογο με ένα λευκό παραλληλεπίπεδο ελεύθερα τοποθετημένο στο χώρο.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

239

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ανέλιξις
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Dracos Art Center, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ανέλιξις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, μάρμαρο, ακρυλικό χρώμα (λευκό)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-239-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης θραύσματος πεντελικού μαρμάρου τοποθετημένο σε ξύλο επί του τοίχου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

240

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-240-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα έργου για συμμετοχή της στη FIAC '86.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

241

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Grand Palais, Παρίσι
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	FIAC '86, Συμμετοχή Dracos Art Center
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ύφασμα, κόλλα, άμμος, ξύλο, λαδομπογιά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-241-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Έργο στη FIAC '86. Ζωγραφίζει με λευκό, μαύρο και κόκκινο τα επίπεδα. Μαύρα στελέχη εκκλίνουν από τη γωνία των τοίχων και προς το χώρο.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

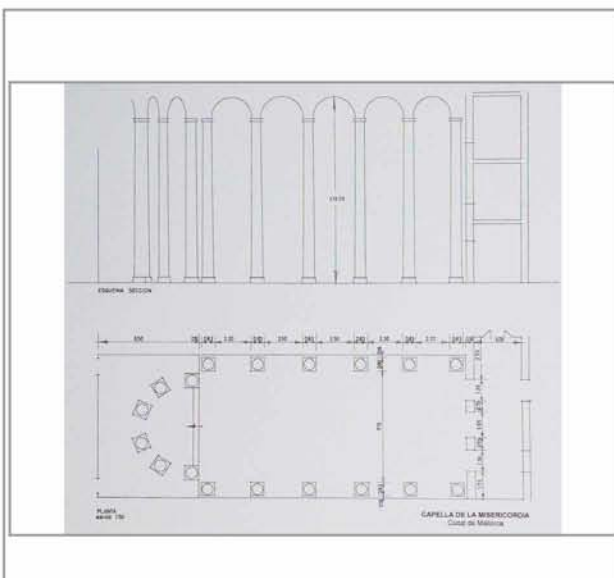
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

242

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Κάτοψη
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Capella della Misericordia, Palma de Mallorca
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Tristan
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21x19,7εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-242-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κάτοψη ναού.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

243

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Capella della Misericordia, Palma de Mallorca
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Tristan
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, νάυλον κλωστή, ξύλο, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-243-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Στη μακέτα της εγκατάστασης παρουσιάζονται συσσωρευμένα μαύρα στελέχη από τα οποία εκκινούν προς την οροφή ακτινωτά κόκκινα στοιχεία τα οποία στην ανέλιξή τους γίνονται διαφανή.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 244

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Capella della Misericordia, Palma de Mallorca
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Tristan
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21x29,7εκ



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-244-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σχέδιο της εγκατάστασης, επιζωγραφισμένη φωτογραφία του χώρου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

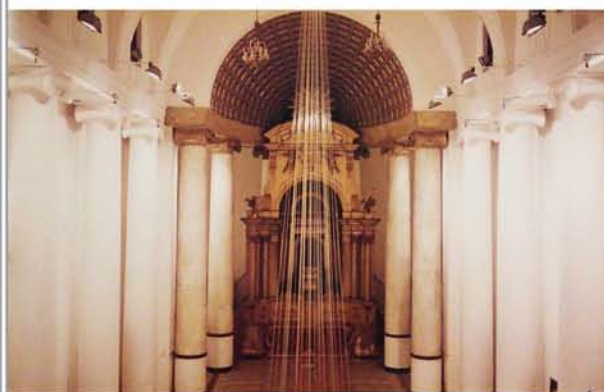
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

245

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Capella della Misericordia, Palma de Mallorca
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Tristan
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διαφανής πλαστικός σωλήνας, λευκό καλώδιο
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	14μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-245-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μέρος της εγκατάστασης όπου διακρίνονται τα ακτινωτά στοιχεία από την οροφή προς το δάπεδο.

ΣΧΟΛΙΑ

Το έργο εκτεινόταν από το δάπεδο του ναού έως την οροφή. Οι ακτίνες από πλέξιγκλας αντανακλούσαν το φως που εισερχόταν από τα παράθυρα οροφής, δημιουργώντας ένα φωτεινό ψίθυρο.

Ημερομηνία σύνταξης 05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

246

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Palazzo di Citta, Acireale, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	XIX Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea di Acireale/Erratici Percorsi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-246-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εξωτερική όψη κτιρίου με το banner της έκθεσης.

ΣΧΟΛΙΑ

Επιμέλεια Achille Bonito Oliva

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

247

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Palazzo di Citta, Acireale, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	XIX Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea di Acireale/Erratici Percorsi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, πέτρες λάβας, διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικό χρώμα κόκκινο
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-247-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Όψη της εγκατάστασης έξω από το χώρο όπου ολοκληρώνεται η παρουσίαση και συνολική εγκατάσταση του έργου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 248

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς Τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Palazzo di Citta, Acireale, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	XIX Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea di Acireale/Erratici Percorsi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ηφαιστειακό πέτρωμα σε πλάκες, ξύλο
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	6,50 μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-248-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια της εγκατάστασης από πέτρες λάβας που συνέλεξε από την περιοχή του Acireale.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

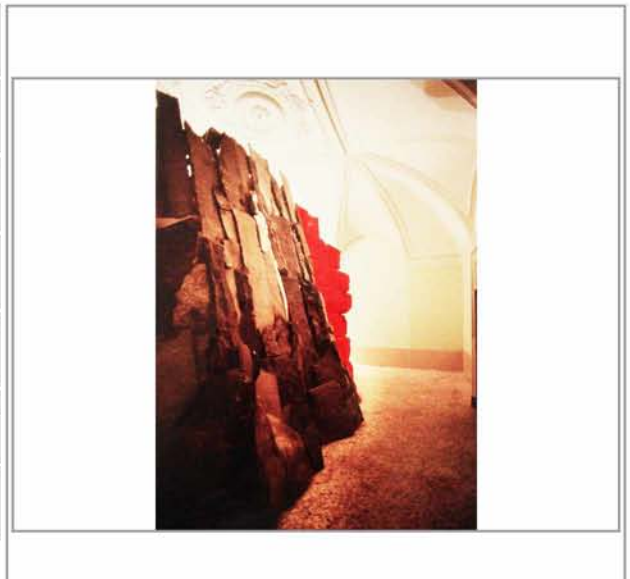
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

249

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Palazzo di Citta, Acireale, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	XIX Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea di Acireale/Erratici Percorsi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, πέτρα λάβας, διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικό χρώμα κόκκινο
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	6,50 μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-249-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Όψη της εγκατάστασης μετάβαση από την ηφαιστιακή πέτρα στη ζώνη με την απομίμηση της πέτρας από διογκωμένη πολυστερίνη βαμμένη κόκκινη.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

250

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς Τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Palazzo di Citta, Acireale, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	XIX Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea di Acireale/Erratici Percorsi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικά χρώματα κόκκινο
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	6,50 μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-250-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Συνέχεια της εγκατάστασης με τον τοίχο από βαμμένη κόκκινη διογκωμένη πολυστερίνη.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 251

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς Τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Palazzo di Citta ,Acireale, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	XIX Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea di Acireale/Erratici Percorsi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικά χρώματα κόκκινο
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	6,50 μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-251-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης από τον τοίχο από βαμμένη κόκκινη διογκωμένη πολυστερίνη.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

252

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς Τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Palazzo di Citta, Acireale, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	XIX Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea di Acireale/Erratici Percorsi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, πέτρα λάβας, διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικά χρώματα (κόκκινο, λευκό)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	6,50 μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-252-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Η εγκατάσταση ολοκληρώνεται με το λευκό στέλεχος που φημώνει την όλη διαδρομή.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

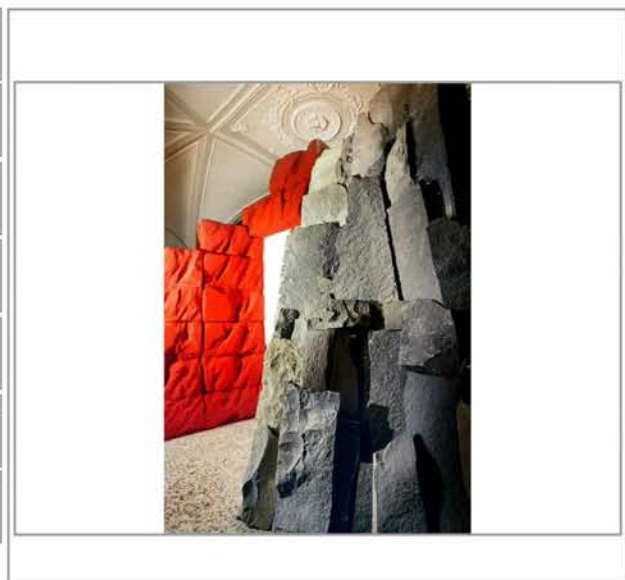
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 253

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς Τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1986
ΤΟΠΟΣ	Palazzo di Citta, Acireale, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	XIX Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea di Acireale/Erratici Percorsi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, πέτρα λάβας, διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικά χρώματα (κόκκινο, λευκό)
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	6,50 μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-253-86-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια της εγκατάστασης από πέτρες λάβας και διογκωμένη πολυστερίνη. Όψη εγκατάστασης οδεύοντας προς το τελικό λευκό στέλεχος.

ΣΧΟΛΙΑ

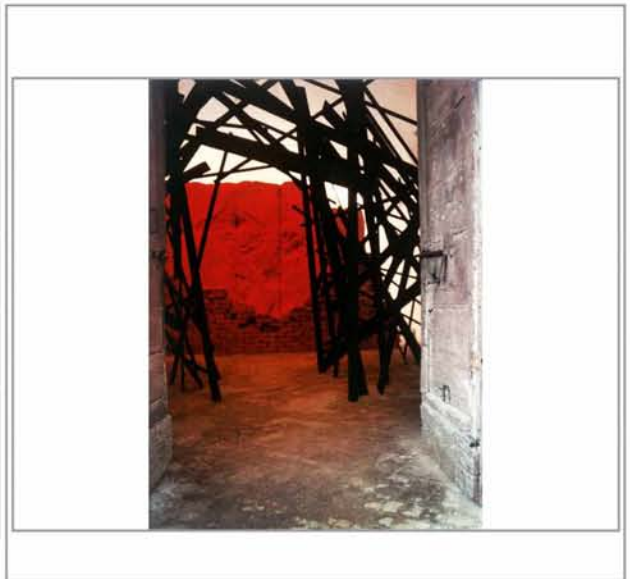
Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 254

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1987
ΤΟΠΟΣ	Castello Colonna, Genazzano, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Erratici Percorsi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλινες σανίδες, διογκωμένη πολυστερίνη, πέτρες, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές Διαστάσεις χώρου 14,60x8,90μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-254-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Είσοδος εγκατάστασης, όπου διακρίνεται δομή με μαύρα στελέχη και στο βάθος μίμηση πλινθοδομής με διογκωμένη πολυστερίνη σε κόκκινο χρώμα.

ΣΧΟΛΙΑ

Επιμέλεια Achille Bonito Oliva

Ημερομηνία σύνταξης 05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	255
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1987
ΤΟΠΟΣ	Castello Colonna, Genazzano, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Erratici Percorsi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλινες σανίδες, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ύψος 6μ. Διαστάσεις χώρου 14,60x8,90μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-255-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

256

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1987
ΤΟΠΟΣ	Castello Colonna, Genazzano, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Erratici Percorsi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλινες σανίδες, διογκωμένη πολυστερίνη, πέτρες, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές Διαστάσεις χώρου 14,60x8,90μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-256-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

257

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1987
ΤΟΠΟΣ	Castello Colonna, Genazzano, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Erratici Percorsi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικά χρώματα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές Διαστάσεις χώρου 14,60x8,90μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-257-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης. Οι πέτρες της βάσης προέρχονται από την περιοχή και πάνω σε αυτή συνεχίστηκε η ανοδομή με διογκωμένη πολυστερίνη.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

258

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1987
ΤΟΠΟΣ	Castello Colonna, Genazzano, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Erratici Percorsi
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλινες σανίδες, διογκωμένη πολυστερίνη, πέτρες, ακρυλικό χρώμα, ξύλο, λαδομπογιά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές Διαστάσεις χώρου 14,60x8,90μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-258-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Γενική άποψη της εγκατάστασης με το τελευταίο παραλληλεπίπεδο στέλεχος σε λευκό χρώμα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

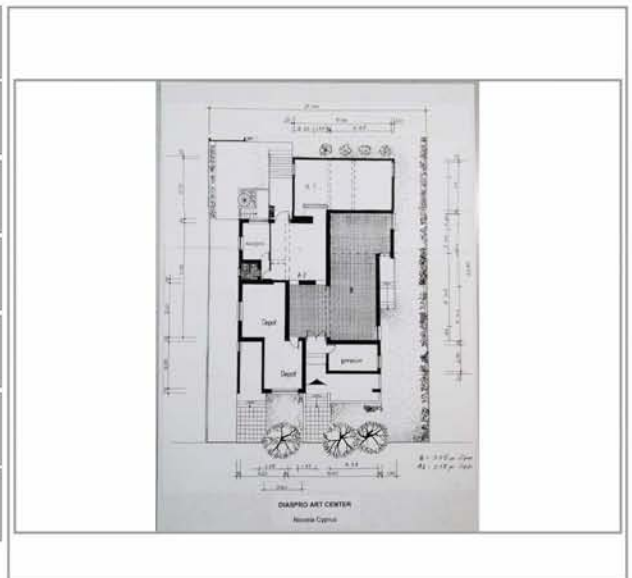
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

259

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Κάτοψη
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1987
ΤΟΠΟΣ	Diaspro Art Center, Λευκωσία
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	29,7x21εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-259-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κάτοψη γκαλερί Diaspro Art Center.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 260

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1987
ΤΟΠΟΣ	Diaspro Art Center, Λευκωσία
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, μπάλα ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-260-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα με έργα της εγκατάστασης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

261

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1987
ΤΟΠΟΣ	Diaspro Art Center, Λευκωσία
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ύφασμα, άμμος, πέτρες, ξύλινες σανίδες, ακρυλικό, λαδομπογιά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-261-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Γενική άποψη της εγκατάστασης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

262

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1987
ΤΟΠΟΣ	Diaspro Art Center, Λευκωσία
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πέτρες, ακρυλικό χρώμα, ξύλινα τελάρα, μάρμαρο, λαδομπογιά
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-262-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια της εγκατάστασης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

263

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1987
ΤΟΠΟΣ	Diaspro Art Center, Λευκωσία
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Χωρίς τίτλο
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλινα τελάρα, μάρμαρο, ξύλο, λαδομπογιά λευκή
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-263-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κατάληξη της εγκατάστασης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

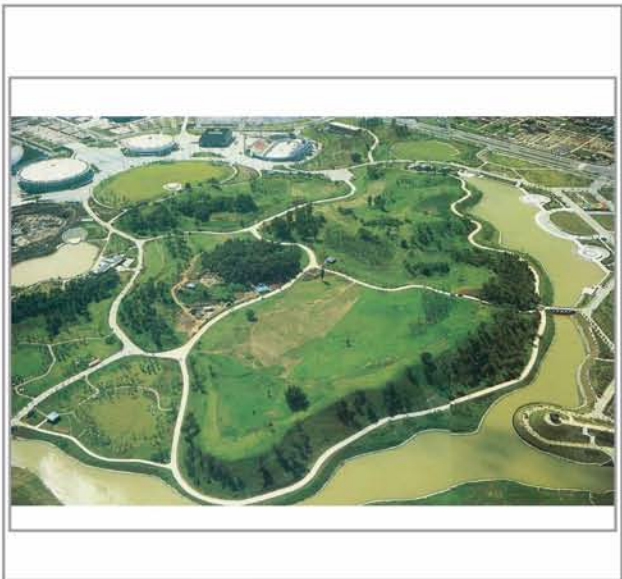
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	264
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1987
ΤΟΠΟΣ	Ολυμπιακό Πάρκο, Σεούλ, Νότια Κορέα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art,
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-264-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Πανοραμική φωτογράφιση της περιοχής του Ολυμπιακού πάρκου όπου τοποθετήθηκαν τα έργα.

ΣΧΟΛΙΑ

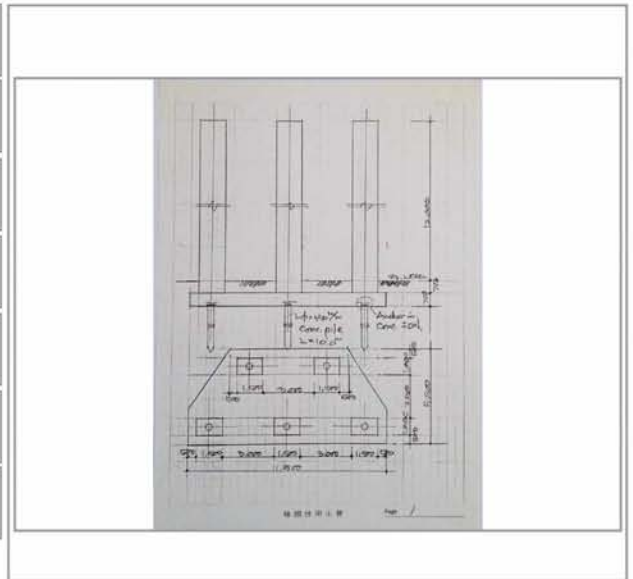
Πρόταση συμμετοχής από τον Pierre Restany, μέλος της επιτροπής του Συμποσίου Υπαίθριας Γλυπτικής. Η διεθνής Επιτροπή του Συμποσίου Υπαίθριας Γλυπτικής επέλεξε 30 καλλιτέχνες από όλο τον κόσμο για να δημιουργήσουν από ένα μόνιμο έργο στο Ολυμπιακό Πάρκο της Σεούλ με την ευκαιρία των Ολυμπιακών Αγώνων 1988.

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 265

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1987
ΤΟΠΟΣ	Ολυμπιακό Πάρκο, Σεούλ, Νότια Κορέα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μελάνι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	29,7x21εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-265-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σχέδιο με διαστάσεις της εγκατάστασης, όψη και κάτοψη, σελίδα 1.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

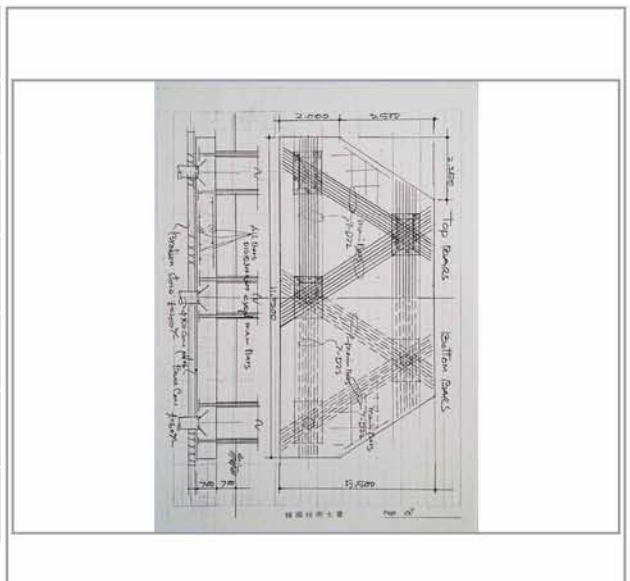
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

266

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1987
ΤΟΠΟΣ	Ολυμπιακό Πάρκο, Σεούλ, Νότια Κορέα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μελάνι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	29,7x21εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-266-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σχέδιο με διαστάσεις της εγκατάστασης, κάτοψη και βάσεις, σελίδα 2.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

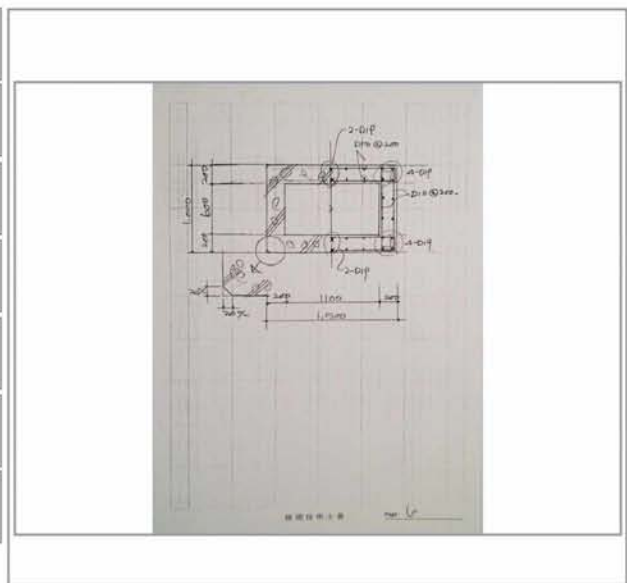
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 267

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1987
ΤΟΠΟΣ	Ολυμπιακό Πάρκο, Σεούλ, Νότια Κορέα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μελάνι σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	29,7x21εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-267-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σχέδιο με διαστάσεις της εγκατάστασης, βάση και τομή σελίδα 3.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

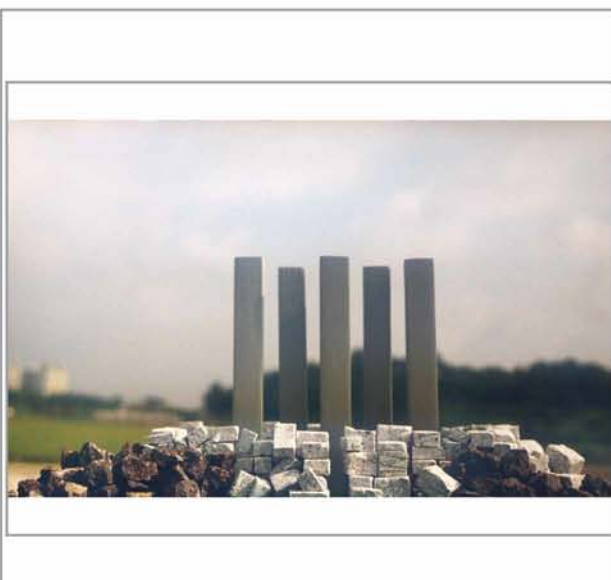
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

268

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1987
ΤΟΠΟΣ	Ολυμπιακό Πάρκο, Σεούλ, Νότια Κορέα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, διογκωμένη πολυστερίνη, πέτρες
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-268-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα εγκατάστασης στο χώρο.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

269

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	Σεούλ - 24η Ολυμπιάδα Seoul - XXIV Olympiad
ΧΡΟΝΟΣ	1987
ΤΟΠΟΣ	Ολυμπιακό Πάρκο, Σεούλ, Νότια Κορέα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, διογκωμένη πολυστερίνη, πέτρες
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διατάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-269-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα, άποψη από πάνω.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

270

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Σεούλ - 24η Ολυμπιάδα Seoul - XXIV Olympiad
ΧΡΟΝΟΣ	1987, XXIV Olympiad
ΤΟΠΟΣ	Ολυμπιακό Πάρκο, Σεούλ, Νότια Κορέα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τσιμέντο
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	12x32x16μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-270-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κατασκευή έργου σε διαδικασία. Σκαλωσιές στήριξης του ξυλοτύπου για το καλούπωμα των τσιμεντένιων στηλών.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

271

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Σεούλ - 24η Ολυμπιάδα Seoul - XXIV Olympiad
ΧΡΟΝΟΣ	1987, XXIV Olympiad
ΤΟΠΟΣ	Ολυμπιακό Πάρκο, Σεούλ, Νότια Κορέα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τσιμέντο, γρανίτης, πέτρες λάβας
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	12μ. ύψος x32x16x32x16μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-271-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Άποψη εγκατάστασης υπό γωνία.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

272

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Σεούλ - 24η Ολυμπιάδα Seoul - XXIV Olympiad
ΧΡΟΝΟΣ	1987, XXIV Olympiad
ΤΟΠΟΣ	Ολυμπιακό Πάρκο, Σεούλ, Νότια Κορέα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τσιμέντο, γρανίτης, πέτρες λάβας
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	12μ. ύψος x32x16x32x16μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-272-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Γενική άποψη της εγκατάστασης

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	273
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Σεούλ - 24η Ολυμπιάδα Seoul - XXIV Olympiad
ΧΡΟΝΟΣ	1987, XXIV Olympiad
ΤΟΠΟΣ	Ολυμπιακό Πάρκο, Σεούλ, Νότια Κορέα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τσιμέντο, γρανίτης, πέτρες λάβας
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	12μ. ύψος x32x16x32x16μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-273-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης. Οι πέτρες συνελέγησαν και μεταφέρθηκαν για την κατασκευή του έργου από λατομία της Σεούλ.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

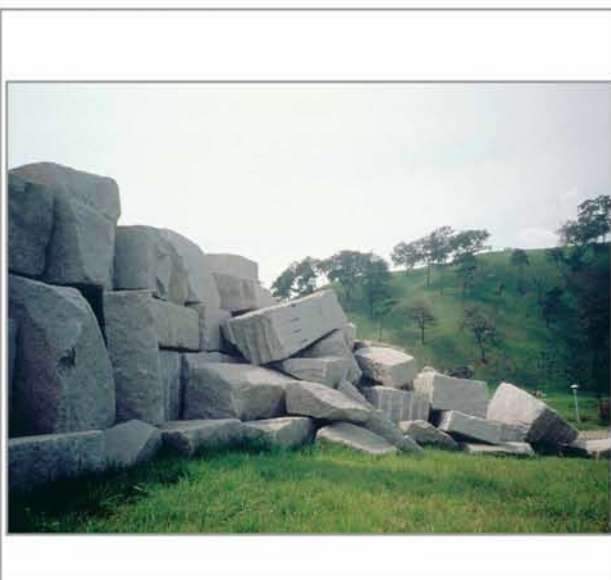
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

274

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Σεούλ - 24η Ολυμπιάδα Seoul - XXIV Olympiad
ΧΡΟΝΟΣ	1987, XXIV Olympiad
ΤΟΠΟΣ	Ολυμπιακό Πάρκο, Σεούλ, Νότια Κορέα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Γρανίτης
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	12μ. ύψος x32x16x32x16μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-274-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης, προσεγγίζοντας την είσοδο το περιμετρικό τείχος.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

275

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Σεούλ - 24η Ολυμπιάδα Seoul - XXIV Olympiad
ΧΡΟΝΟΣ	1987, XXIV Olympiad
ΤΟΠΟΣ	Ολυμπιακό Πάρκο, Σεούλ, Νότια Κορέα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τσιμέντο, γρανίτης
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	12μ. ύψος x32x16x32x16μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-275-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Είσοδος στο εσωτερικό της εγκατάστασης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 276

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Σεούλ - 24η Ολυμπιάδα Seoul - XXIV Olympiad
ΧΡΟΝΟΣ	1987, XXIV Olympiad
ΤΟΠΟΣ	Ολυμπιακό Πάρκο, Σεούλ, Νότια Κορέα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τσιμέντο, γρανίτης
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	12μ. ύψος x32x16x32x16μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-276-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Άποψη εγκατάστασης. Η οπτική γωνία κάνει ορατή τη σύγκλιση των στελεχών.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 277

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Σεούλ - 24η Ολυμπιάδα Seoul - XXIV Olympiad
ΧΡΟΝΟΣ	1987, XXIV Olympiad
ΤΟΠΟΣ	Ολυμπιακό Πάρκο, Σεούλ, Νότια Κορέα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	1st international Open-air Sculpture Symposium, Olympiad of Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τσιμέντο
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	12μ. ύψος x32x16x32x16μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-277-87-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης, ορατές μόνο οι στήλες.

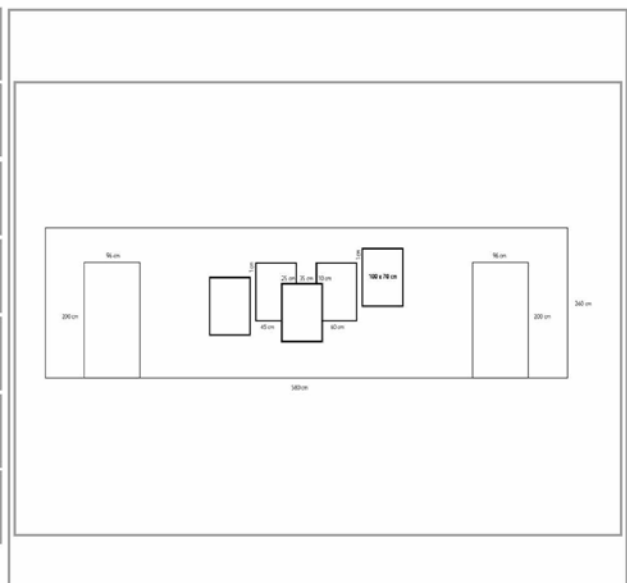
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 278

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	1989
ΤΟΠΟΣ	Λονδίνο
ΕΚΘΕΣΗ	Ιδιωτική Συλλογή
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21x29,7εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-278-89-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σχέδιο στο οποίο αναγράφονται λεπτομερώς οι διαστάσεις του έργου και του χώρου στο οποίο τοποθετήθηκε.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

279

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφική
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1989
ΤΟΠΟΣ	Λονδίνο
ΕΚΘΕΣΗ	Ιδιωτική συλλογή
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ακρυλικό χρώμα σε τελάρο από ξύλο
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	160x335εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-279-89-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Άποψη από το έργο τοποθετημένο στον τοίχο κατοικίας. Η σύνθεση ολοκληρώνεται με πέντε τελάρα τοποθετημένα σε ανοδική πορεία με επαλληλία. Ένα από τα τελάρα της σύνθεσης εφάπτεται με άλλα δυο, το οποίο είναι και κεντρικό στοιχείο στη σύνθεση. Μέσα στο έργο το φως προκύπτει από τις φωτεινές πινελιές στο σκοτεινό χρωματικό υπόβαθρο του έργου. Σταδιακά, από τη μια άκρη της σύνθεσης προς την άλλη η σύνθεση ενισχύεται με τον ζωγραφικό εσωτερικό φωτισμό καθώς εκκινεί από το απόλυτο σκοτάδι.

ΣΧΟΛΙΑ

100 x 70 εκ. κάθε τελάρο / σύνθεση με 5 τελάρα

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

280

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	2004
ΤΟΠΟΣ	Λόφος Πνύκας, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Αθήνα By Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, κάπα φιξ
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-280-04-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα εγκατάστασης έργου.

ΣΧΟΛΙΑ

Επιμέλεια: Δήμος Αθηναίων - ΑΙΣΑ Ελλάς

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 281

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	2004
ΤΟΠΟΣ	Λόφος Πνύκας, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Αθήνα By Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, κάπα φιξ
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-281-04-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια μακέτας.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

A/A	282
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	2004
ΤΟΠΟΣ	Λόφος Πνύκας, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Αθήνα By Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μάρμαρο, εγχάρακτα γράμματα, alfa block
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	3μ. ύψος x 37,40μ. μήκος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-282-04-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Η ιδέα του έργου βασίστηκε στον αρχαίο ελληνικό θεσμό υποδοχής των Ολυμπιονικών κατά την επιστροφή τους στην πόλη καταγωγής. Μέρος των τειχών γκρεμίζονταν συμβολικά κατά την άφιξής τους, πράξη που μετέφερε το μήνυμα για παγκόσμια ειρήνη. Η καλλιτέχνης επέλεξε για την εγκατάσταση του έργου το λόφο της Πνύκας, χώρο φορτισμένο με ιστορικές μνήμες.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

283

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	2004
ΤΟΠΟΣ	Λόφος Πνύκας, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Αθήνα By Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μάρμαρο, εγχάρακτα γράμματα, alfa block
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	3μ. ύψος x 37,40μ. μήκος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-283-04-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τμήμα γκρεμισμένου τείχους και οκτώ στήλες από λευκό μάρμαρο, με εγχάρακτα τα ονόματα των Ελλήνων ολυμπιονικών, οι οποίες πρόβαλλαν από το ρήγμα.

ΣΧΟΛΙΑ

Η διάταξη των στηλών επέτρεπε την περιδιάβαση του θεατή ανάμεσα τους. Σημαντικός ο ρόλος του φυσικού φωτός.

Ημερομηνία σύνταξης 05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

284

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	2004
ΤΟΠΟΣ	Λόφος Πνύκας, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Αθήνα By Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μάρμαρο, εγχάρακτα γράμματα, alfa block
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	3μ. ύψος x 37,40μ. μήκος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-284-04-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Όψη της εγκατάστασης “εκτός των τειχών”.

ΣΧΟΛΙΑ

Οι στήλες ως ολυμπιονίκες πλησιάζουν το ρήγμα.

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

285

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	2004
ΤΟΠΟΣ	Λόφος Πνύκας, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Αθήνα By Art
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μάρμαρο, εγχάρακτα γράμματα, alfa block
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	3μ. ύψος x 37,40μ. μήκος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-285-04-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Γενική άποψη της εγκατάστασης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

286

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ανάγλυφο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1987
ΤΟΠΟΣ	Υπουργείο Εξωτερικών, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	2006, Ανάκληση 438 π.Χ - Παναθήναια ημέρα 1 ^η
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, μάρμαρο, χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	30x156εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-286-06-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Πεντάπτυχο, ανάγλυφο. Αφηρημένη αφήγηση του σπασμένου μαρμάρου πάνω σε τελάρο.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	287
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ανάγλυφο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	1987
ΤΟΠΟΣ	Αθήνα, Υπουργείο Εξωτερικών
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	2006, Ανάκληση 438 π.Χ - Παναθήναια ημέρα 1 ^η
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, μάρμαρο, χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	30x156εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-287-06-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια έργου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

288

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2008
ΤΟΠΟΣ	Συλλογή Εμφιετζόγλου, Μαρούσι, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	Μόνιμη Συλλογή
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-288-08-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κτίριο συλλογής Εμφιετζόγλου, νέα πτέρυγα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

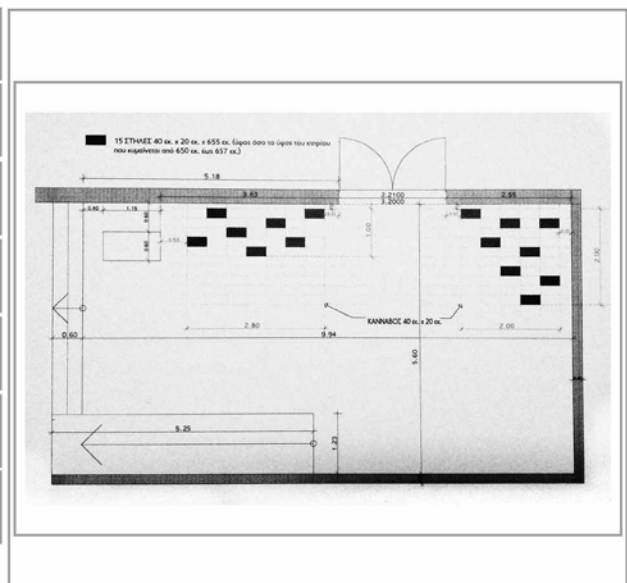
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 289

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Κάτοψη
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2008
ΤΟΠΟΣ	Συλλογή Εμφιετζόγλου, Μαρούσι, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	Μόνιμη Συλλογή
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21x29,7εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-289-08-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομερής περιγραφή του σχεδιασμού της εγκατάστασης στην πρώτη είσοδο της συλλογής Εμφιετζόγλου. Στο σχέδιο αναφέρονται οι διαστάσεις του έργου καθώς και του χώρου στον οποίο στήθηκε.

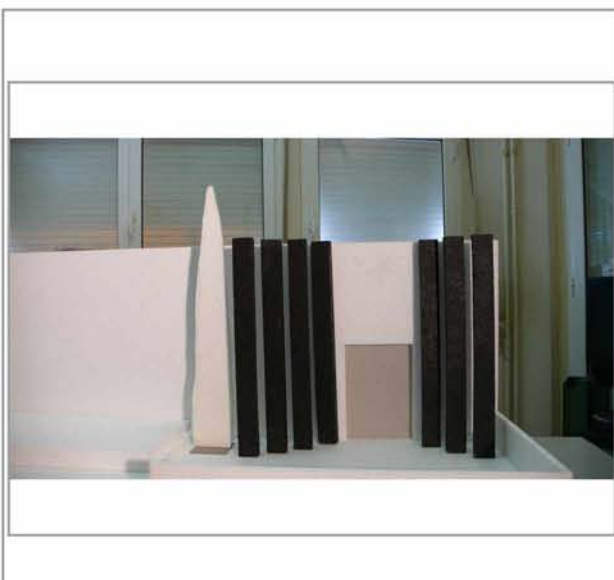
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 290

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2008
ΤΟΠΟΣ	Συλλογή Εμφιετζόγλου, Μαρούσι, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	Μόνιμη Συλλογή
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικό χρώμα, χαρτόνι
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-290-08-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα κτιρίου συλλογής Εμφιετζόγλου με την εγκατάσταση του έργου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	291
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	2008
ΤΟΠΟΣ	Συλλογή Εμφιετζόγλου, Μαρούσι, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	Μόνιμη Συλλογή
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μεταλλικοί κοιλοδοκοί, χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	6,55μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-291-08-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Άποψη εγκατάστασης εισόδου στο κτίριο της συλλογής. 15 στήλες διαστάσεων 655x40x20εκ. εκατέρωθεν της εισόδου, το εμβαδόν κάλυψης υπολογίζεται στα 3,63μ² στα αριστερά της εισόδου και 4μ² στα δεξιά. Το ύψος 6,55 μέτρα είναι το ίδιο με το ύψος του κτιρίου. Η κατασκευή άρχισε τον Νοέμβριο 2008.
Αριστερά 7 στήλες, δεξιά 8 στήλες,

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	05 Νοεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

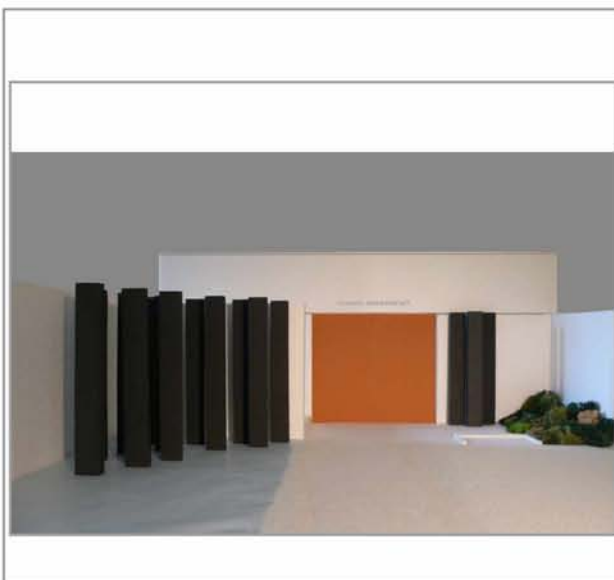
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

292

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2008
ΤΟΠΟΣ	Συλλογή Εμφιετζόγλου, Μαρούσι, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	Μόνιμη Συλλογή
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικό χρώμα, χαρτόνι
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-292-08-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα δεύτερης εισόδου συλλογής Εμφιετζόγλου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

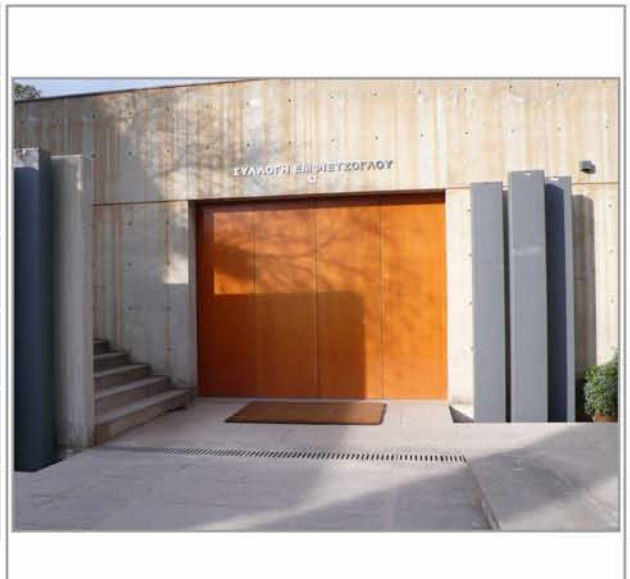
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

293

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	2008
ΤΟΠΟΣ	Συλλογή Εμφιετζόγλου, Μαρούσι, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	Μόνιμη Συλλογή
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μεταλλικοί κοιλοδοκοί, χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-293-08-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης έργου δεύτερης εισόδου κτιρίου της συλλογής. 15 στήλες διαστάσεων 40x20x-655εκ. εκατέρωθεν της εισόδου μοιρασμένοι 12 στην αριστερή πλευρά και 3 στη δεξιά.

ΣΧΟΛΙΑ

Κατόπιν παραγγελίας τοποθετήθηκε και δεύτερο έργο το οποίο ακολούθησε την ίδια λογική όχι μόνο στα ειακτικά του στοιχεία αλλά και στα δεδομένα της εφαρμογής στο χώρο τον οποίο στήθηκε. Το έργο, δηλαδή, προσαρμόστηκε στις διαστάσεις του χώρου.

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

294

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	2008
ΤΟΠΟΣ	Συλλογή Εμφιετζόγλου, Μαρούσι, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	Μόνιμη Συλλογή
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μεταλλικοί κοιλοδοκοί, χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-294-08-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης έργου δεύτερης εισόδου κτιρίου της συλλογής.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

05 Νοεμβρίου 2015

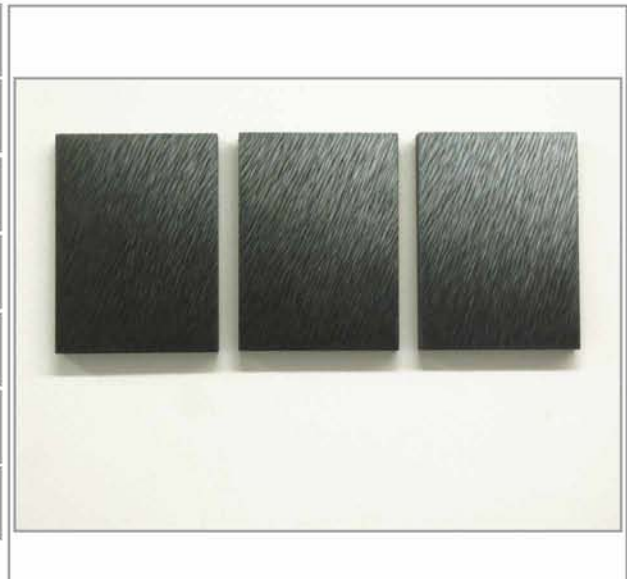
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 295

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Ζωγραφικό έργο
ΤΙΤΛΟΣ	Χωρίς τίτλο
ΧΡΟΝΟΣ	2008
ΤΟΠΟΣ	Associazione Pro-Loce, Bolognano, Ιταλία.
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Gli artisti del silenzio, Third free international forum
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τελάρο από ξύλο, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	28x20,5εκ. x3 τελάρια



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-295-08-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σύνθεση με τρία ισομεγέθη τελάρια όπου με μικρές πινελιές παρουσιάζεται μια διαβάθμιση από τη σκοτεινή περιοχή του έργου προς μια φωτεινή.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 296

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2009
ΤΟΠΟΣ	Μέδουσα Αίθουσα Τέχνης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Μεταβάσεις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χρωματιστά χαρτιά σε χαρτόνι
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-296-09-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μελέτη έργου, τοίχος Α.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

297

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2009
ΤΟΠΟΣ	Μέδουσα Αίθουσα Τέχνης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Μεταβάσεις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χρωματιστά χαρτιά σε χαρτόνι
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-297-09-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μελέτη έργου, τοίχος Β.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

298

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2009
ΤΟΠΟΣ	Μέδουσα Αίθουσα Τέχνης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Μεταβάσεις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ακρυλικό χρώμα σε χαρτόνι, κάπα φιξ
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-298-09-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα έργου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

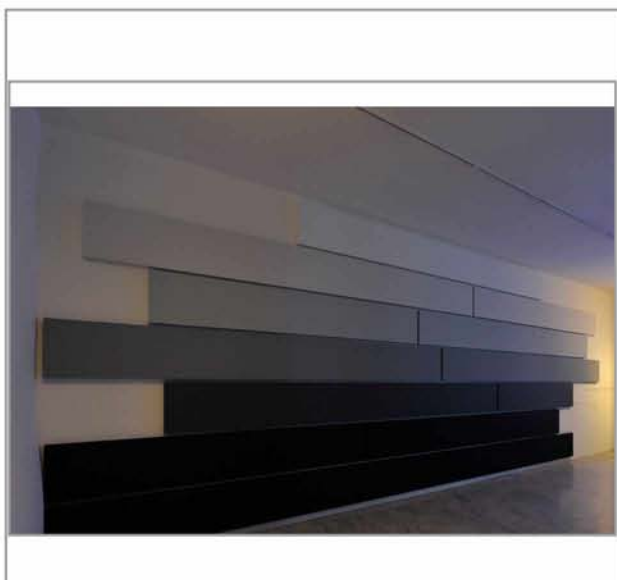
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	299
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2009
ΤΟΠΟΣ	Μέδουσα Αίθουσα Τέχνης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Μεταβάσεις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-299-09-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Άποψη έκθεσης, τοίχος Α.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

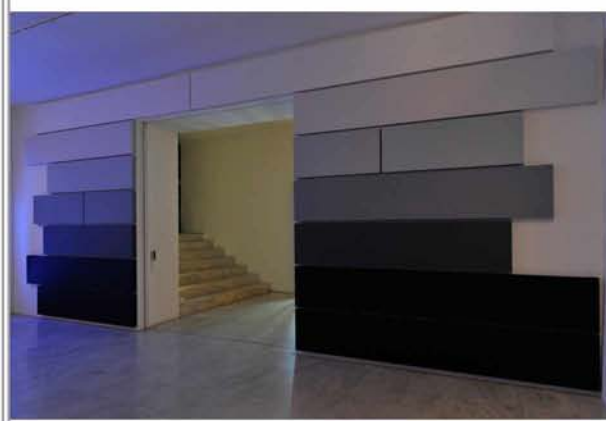
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

300

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2009
ΤΟΠΟΣ	Μέδουσα Αίθουσα Τέχνης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Μεταβάσεις
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μεταβλητές



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-300-09-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Άποψη έκθεσης, τοίχος Β .

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

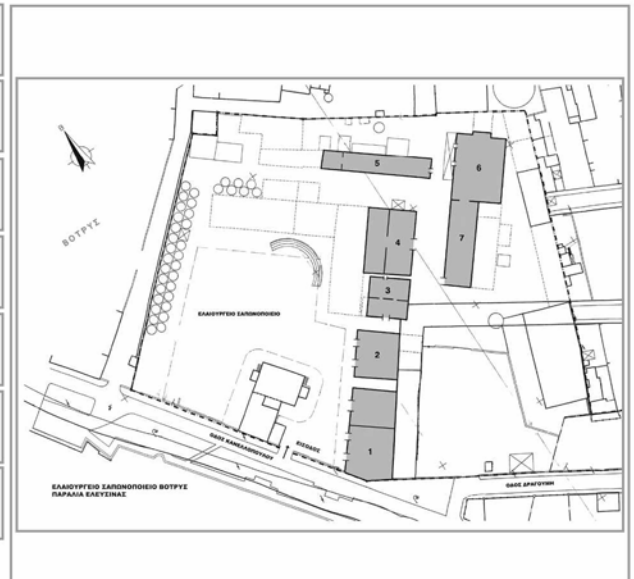
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

301

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Κάτοψη
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21x19.7εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-301-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κάτοψη του παλαιού ελαιουργείου στην οποία εμφανίζονται τα κτίρια με αρίθμηση.

ΣΧΟΛΙΑ

Η αρίθμηση αυτή θα ακολουθηθεί για την περιγραφή της εγκατάστασης.

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

302

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Διοχάντη - Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτόνι, κάπα φιξ, μπάλσα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-302-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα του κτιριακού συγκροτήματος του παλιού ελαιουργείου, προοπτική άποψη άνωθεν.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

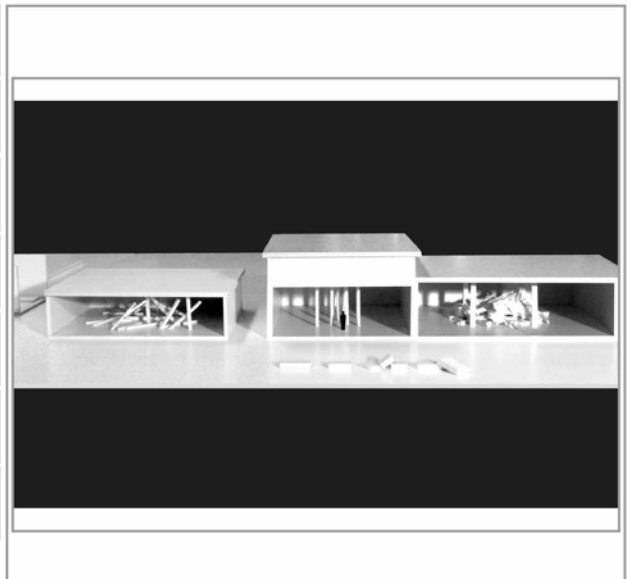
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

303

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Διοχάντη - Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτόνι, κάπα φιξ, μπάλσα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-303-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα του κτιριακού συγκροτήματος του παλιού ελαιουργείου, μπρόσθια όψη.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

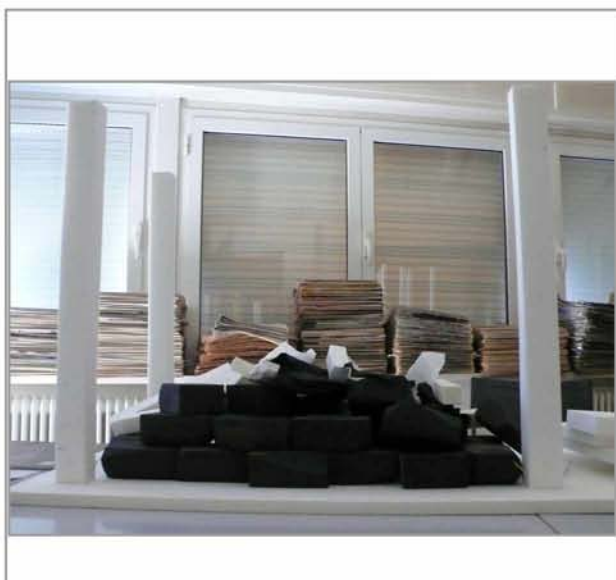
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

304

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Διοχάντη - Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-304-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα μελέτη μέρους της εγκατάστασης.

ΣΧΟΛΙΑ

Η συγκεκριμένη εκδοχή δεν υλοποιήθηκε.

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

305

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Διοχάντη - Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-305-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα τμήματος της εγκατάστασης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 306

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Διοχάντη - Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Διογκωμένη πολυστερίνη, κάπα φιξ, χαρτόνι
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-306-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια εγκατάστασης σε μακέτα.

ΣΧΟΛΙΑ

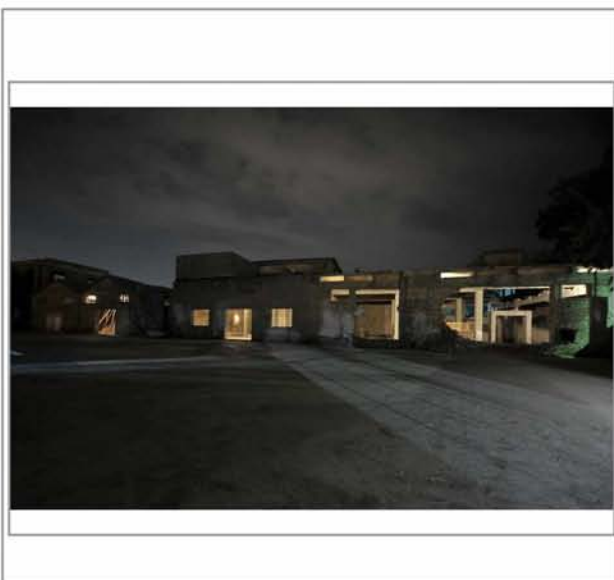
Η συγκεκριμένη εκδοχή δεν υλοποιήθηκε.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	307
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-307-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Γενική άποψη, διακρίνονται τα κτίρια 1, 2 και 3.

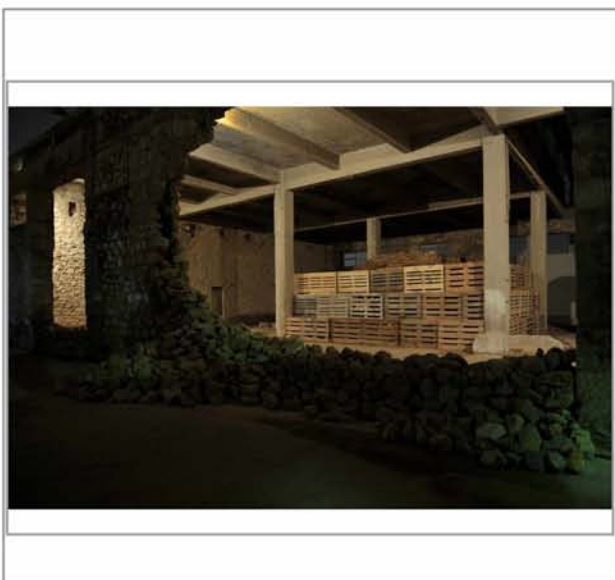
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	308
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Παλέτες, χώμα, πέτρες, τσουβάλια, ήχος, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-308-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κτίριο 1, χώρος Α. Στην αρχή της εγκατάστασης η είσοδος δεν επιτρέπεται, μόνο οπτικά μπορεί κανείς να “εισέλθει”. Το πρώτο μέρος της εγκατάστασης είναι μια κατασκευή από παλέτες, χώμα και πέτρες, η οποία ομοιάζει με μεγεθυμένο βωμό.

ΣΧΟΛΙΑ

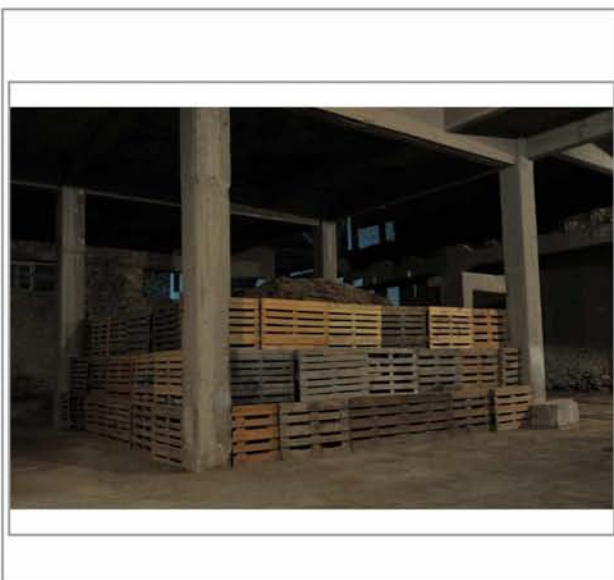
--

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	309
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Παλέτες, χώμα, πέτρες, τσουβάλια, ήχος, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-309-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εσωτερικό κτιρίου 1Α .

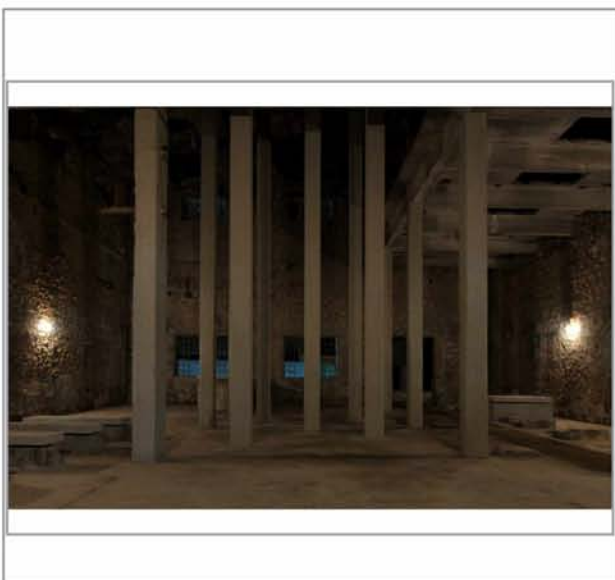
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	310
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλινες σανίδες, τσιμεντόχρωμα, τσιμέντο, ξύλο, ακρυλικό χρώμα, ήχος, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ύψος 9μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-310-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κτίριο 1 χώρος Β. Η διαδρομή συνεχίζεται μέσα στο κτιριακό συγκρότημα. Στο κτίριο 1 στο χώρο Β παρουσιάζεται μια συστοιχία από δοκούς οι οποίοι ορθώνονται μέχρι την οροφή. Οι δοκοί αυτοί ακολουθούν την υπάρχουσα δομή στήριξης, την επαναλαμβάνουν χωρίς καμία στατική αξία.

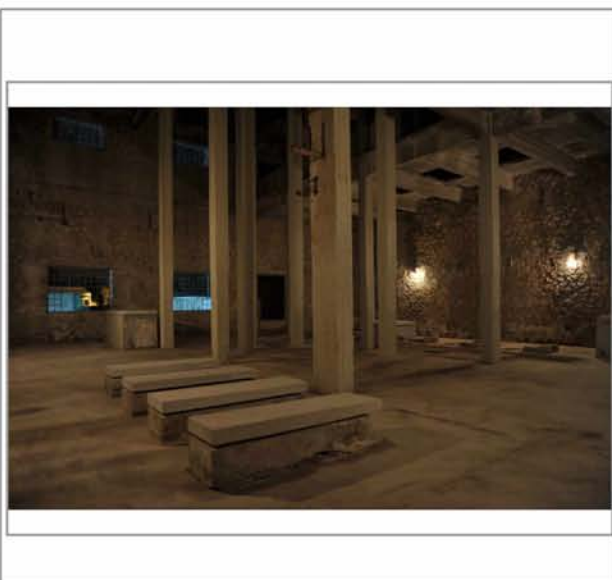
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	311
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλινες σανίδες, τσιμεντόχρωμα, τσιμέντο, ξύλο, ακρυλικό χρώμα, ήχος, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ύψος 9μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-311-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Οπτική εσωτερικού κτιρίου 1 χώρος Β υπό γωνία. Αρχιτεκτονικά αλλά και στοιχεία του κτιρίου από την προηγούμενη χρήση του συμπεριλαμβάνονται στο έργο.

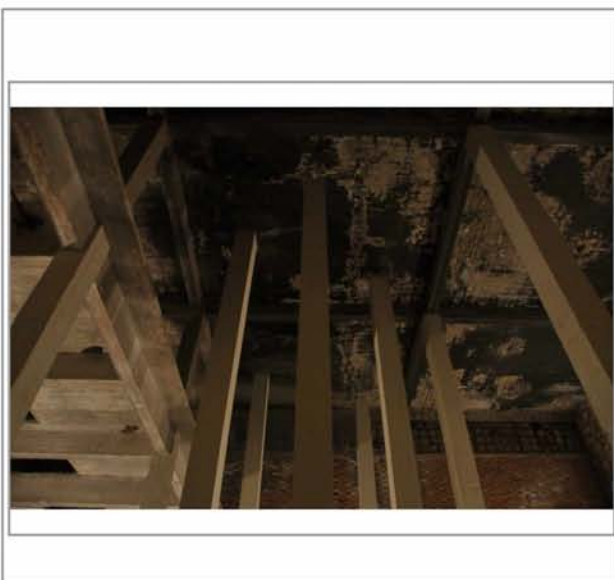
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	312
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλινες σανίδες, τσιμεντόχρωμα, τσιμέντο, ξύλο, ακρυλικό χρώμα, ήχος, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ύψος 9μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-312-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κατάληξη των δοκών στην οροφή του κτιρίου 1 χώρος Β.

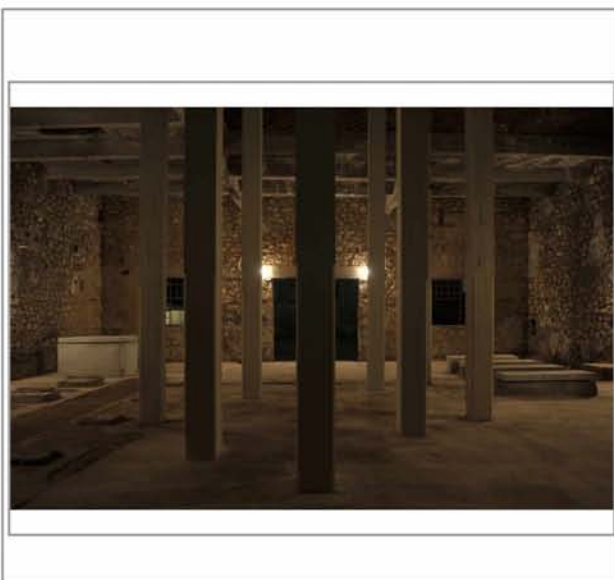
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 313

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλινες σανίδες, τσιμεντόχρωμα, τσιμέντο, ξύλο, ακρυλικό χρώμα, ήχος, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Ύψος 9μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-313-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Καθ' οδόν προς την έξοδο από το κτίριο 1 χώρος Β αφήνει ο θεατής πίσω τη συστάδα από τις δοκούς.

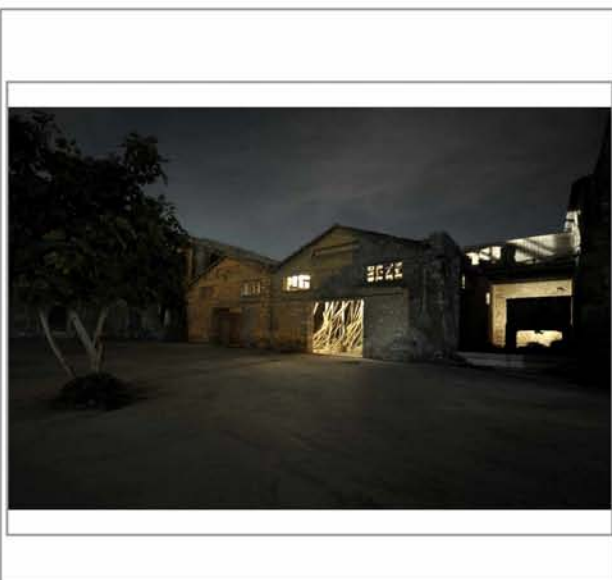
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 314

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλινες σανίδες, δοκοί, πάσσαλοι κ.ά., ήχος, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-314-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εξωτερική όψη κτιρίου 2. Διακρίνεται το πλέγμα από σανίδες στο εσωτερικό.

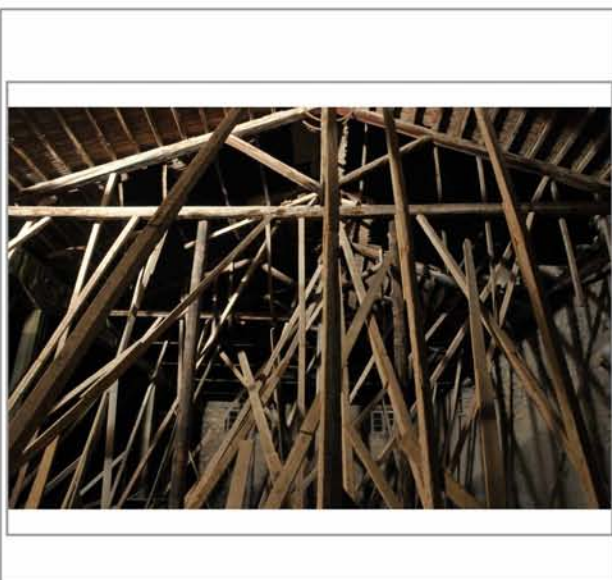
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 315

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλινες σανίδες, δοκοί, πάσσαλοι κ.ά., ήχος, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-315-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εσωτερικό κτιρίου 2. Το πλέγμα από σανίδες φτάνει μέχρι την ξυλοσκεπή του κτιρίου με την οποία και ενώνεται.

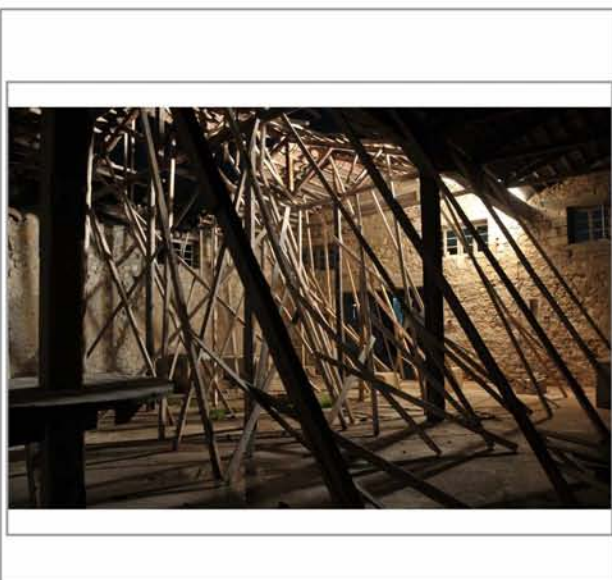
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 316

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλινες σανίδες, δοκοί, πάσσαλοι κ.ά., ήχος, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-316-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εσωτερικό κτιρίου 2. Η εγκατάσταση αυτή από ξύλινα επιμήκη στελέχη περιορίζει την κινητικότητα του επισκέπτη και τον οδηγεί προς την έξοδο και κατ' επέκταση, τη συνέχεια του έργου.

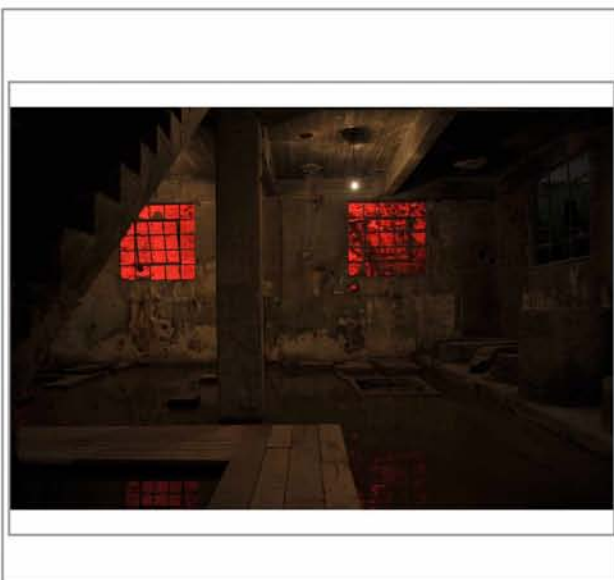
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	317
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μαδέρια, νερό, ήχος, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-317-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Είσοδος στο κτίριο 3 χώρος Β. Ο επισκέπτης ακολουθεί το διάδρομο καθώς το δάπεδο του κτιρίου είναι καλυμμένο με νερό. Σε αυτό το σημείο της εγκατάστασης ξεκινάει να συμπεριλαμβάνεται ακόμη πιο έντονα ο φωτισμός ως μέρος του έργου. Διακρίνεται το κόκκινο φως που εισέρχεται από τα ανοίγματα των παραθύρων.

ΣΧΟΛΙΑ

--

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

318

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μαδέρια, νερό, ξύλο, ακρυλικό χρώμα, ήχος, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	Μαδέρια, νερό, φως



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-318-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Συνέχεια διαδρόμου κτιρίου 3 χ'ώρος Β, που οδηγεί προς την έξοδο.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

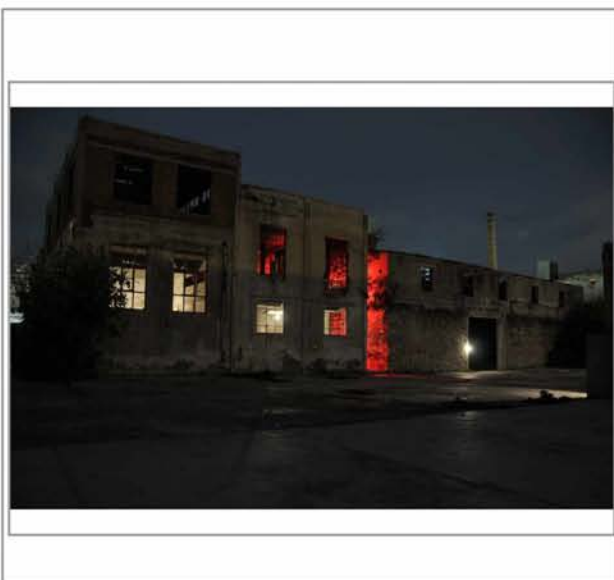
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	319
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-319-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εξωτερική όψη κτιρίου 3.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	320
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικό χρώμα, ήχος, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-320-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κτίριο 4. Όψη από τον χώρο Α. Φωτισμός, ήχος και χρώμα μέσα στο κτιριακό συγκρότημα συνεχίζουν να συνθέτουν την εγκατάσταση.

ΣΧΟΛΙΑ

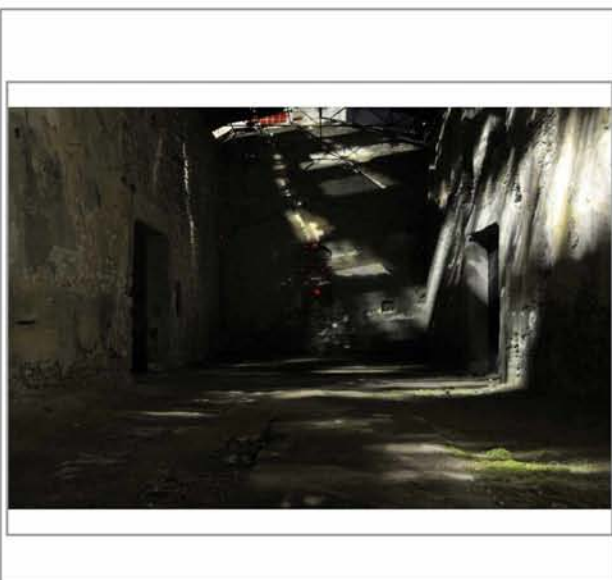
--

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	321
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικό χρώμα, ήχος, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-321-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κτίριο 4 χώρος Β.

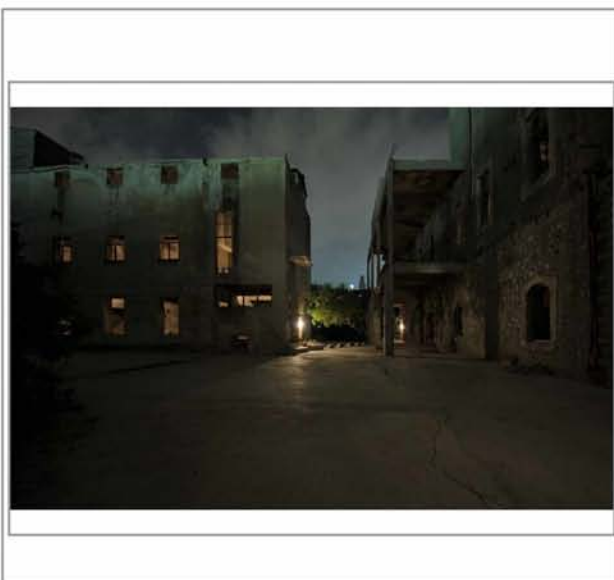
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	322
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ηχος, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-322-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εξωτερική όψη κτιρίων 5 και 6

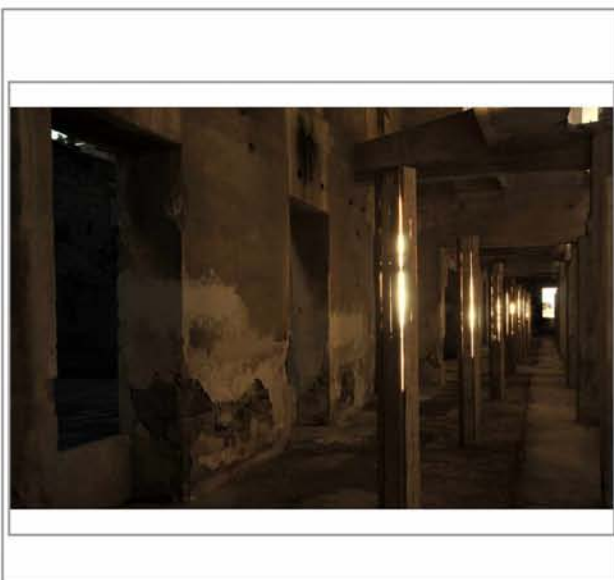
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	323
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλινες σανίδες, ξύλο, ακρυλικό χρώμα, ήχος, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-323-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Διάδρομος με φωτεινα σημεία στο κτίριο 5.

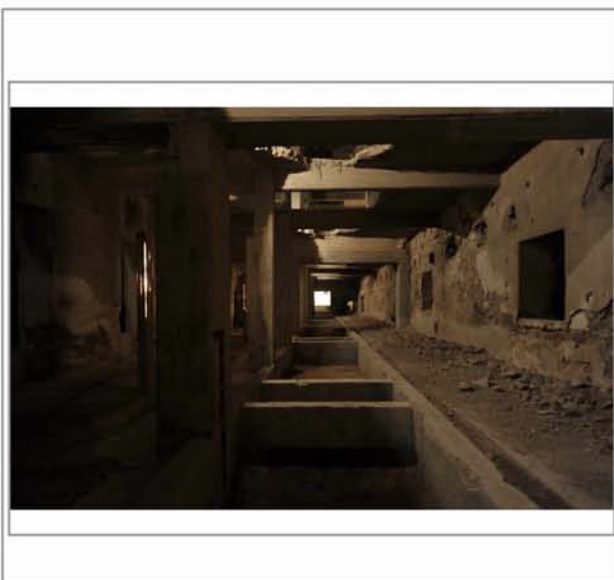
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	324
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλινες σανίδες, διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικό χρώμα, πέτρες, ήχος, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-324-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Το άλλο άκρο του διαδρόμου του κτιρίου 5 χώρος Α. Στο βάθος φαίνεται φως από το χώρο Β

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	325
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Τούβλα, σοβάς, ακρυλικό χρώμα, τσιμεντόλιθοι, ήχος, φως,
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-325-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Χώρος Β του κτιρίου 5.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

326

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πέτρες, ήχος, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-326-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εσωτερικό κτιρίου 6. Από το παράθυρο φαίνεται μέσα ο χώρος Β.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

327

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Πέτρες, ήχος, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-327-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια από άλλη οπτική γωνία κτιρίου 6.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

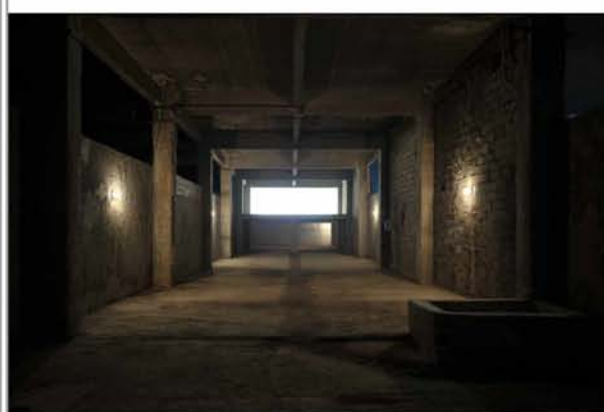
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

328

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Ελευσίνα 2010
ΧΡΟΝΟΣ	2010
ΤΟΠΟΣ	Παλαιό Ελαιουργείο, Ελευσίνα
ΕΚΘΕΣΗ (ατομική)	Ελευσίνα 2010
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Γυψοσανίδες, τσιμεντόχρωμα, ξύλο, ακρυλικό χρώμα, ήχος, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-328-10-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κτίριο 7. Η εγκατάσταση ολοκληρώνεται καθώς και η διαδρομή καταλήγει στο λευκό. Σε αυτό το σημείο της εγκατάστασης παύει και ο ήχος.

ΣΧΟΛΙΑ

Ο χώρος είχε ανοίγματα τα οποία κλείστηκαν με γυψοσανίδες και τσιμεντόχρωμα ώστε να δημιουργηθεί ένα σκοτεινό πέρασμα με έντονη, μακριά στο βάθος, την παρουσία του φωτός.

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

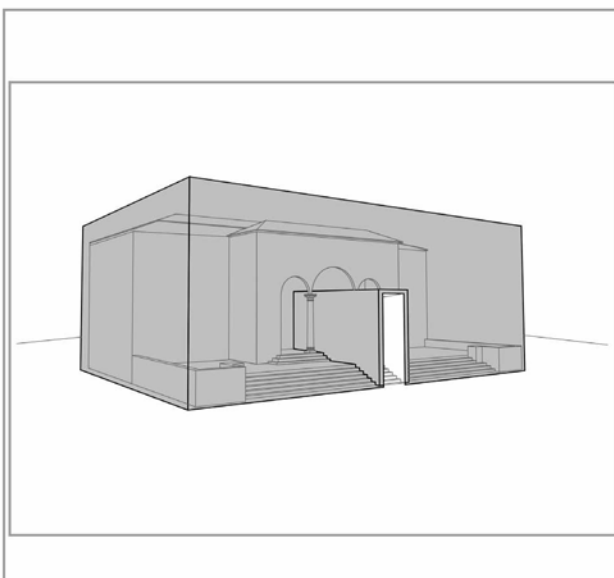
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

329

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-329-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προοπτικό. Εμφανίζεται το περίπτερο της ελληνικής συμμετοχής με την επένδυση η οποία θα καλύψει τις τρεις όψεις του κτιρίου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

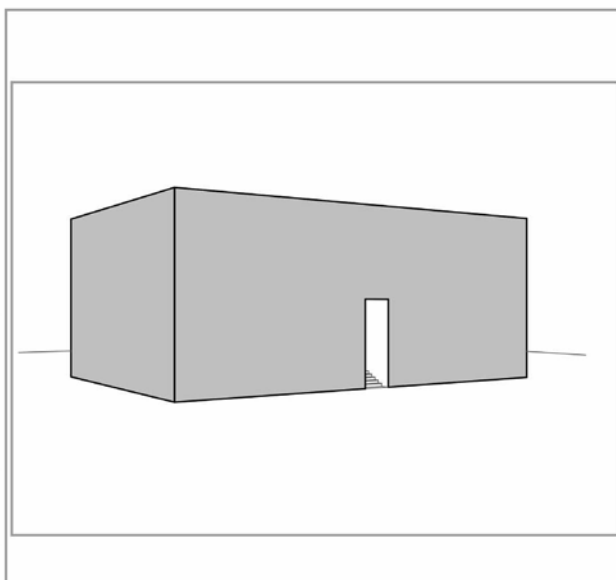
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

330

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-330-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προοπτικό με ολοκληρωμένο το νέο κέλυφος όπου πλέον δεν είναι ορατό το κτίριο στο εσωτερικό.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

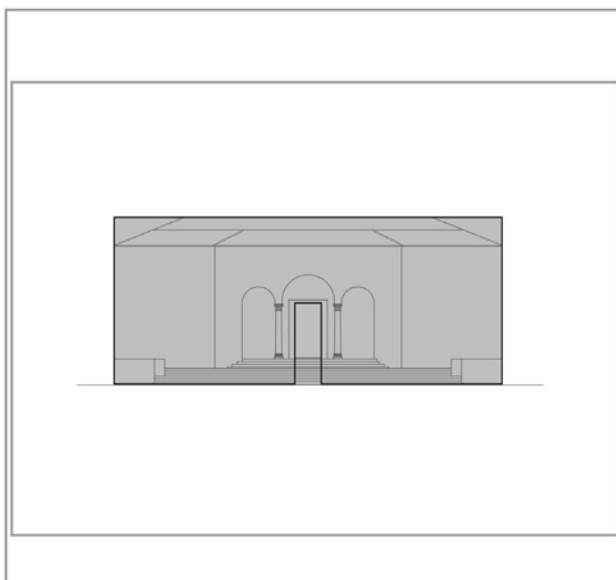
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

331

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-331-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Πρόσοψη της παράλληλης παρουσίασης κτιρίου και περιβλήματος που θα προκύψει από την εγκατάσταση.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

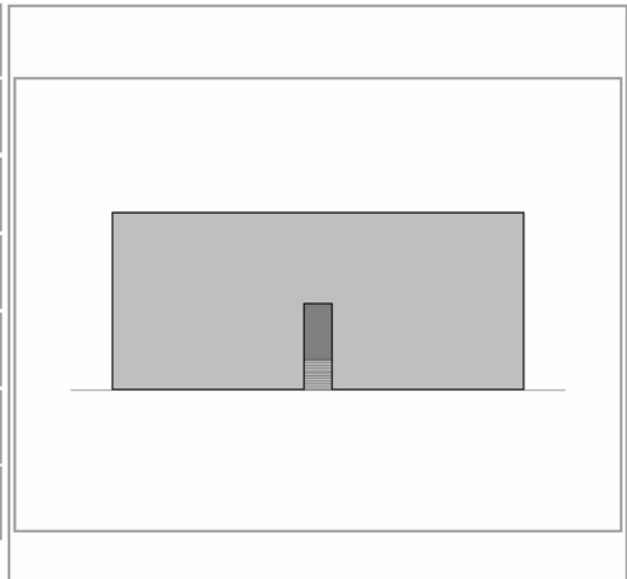
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 332

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-332-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Πρόσωση με το κτίριο πλέον να μην είναι ορατό, παρά μόνο φαίνεται η νέα επένδυση που ακυρώνει κάθε προηγούμενη πληροφορία του κτιρίου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

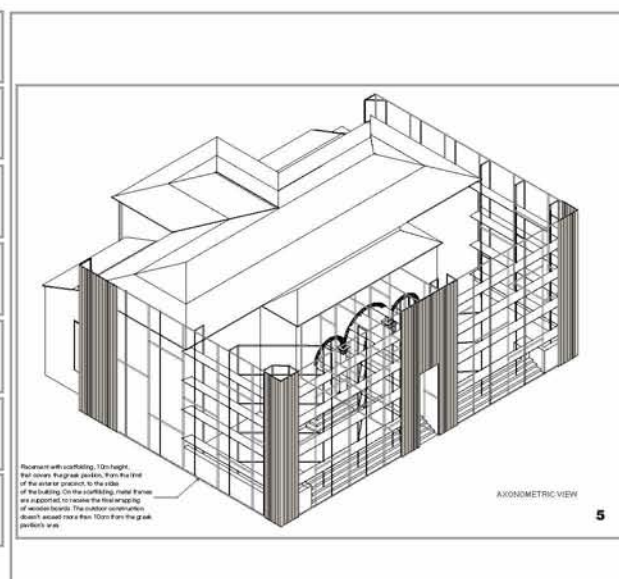
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

333

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-333-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Άξονομετρικό σχέδιο στο οποίο περιγράφεται η τοποθέτηση της σκαλωσιάς για την ανάρτηση των ξύλινων σανίδων που θα αποτελέσουν την επένδυση του κτιρίου. Το ύψος στο οποίο θα ανεγερθούν οι σανίδες είναι στα 10 μέτρα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

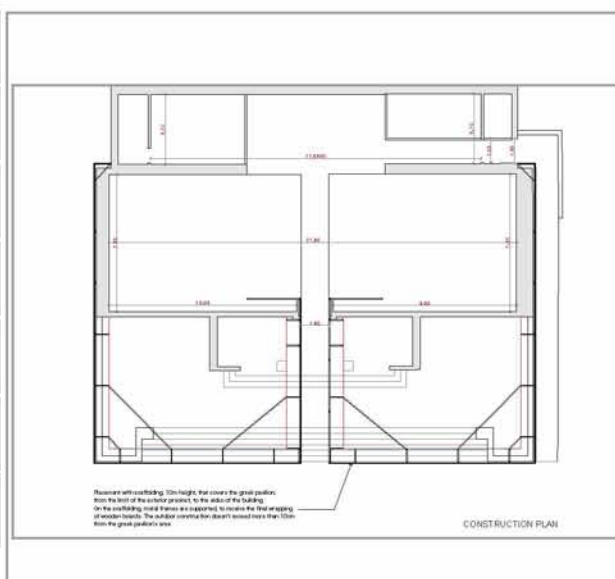
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

334

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Κάτοψη
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-334-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κάτοψη αρχικής μελέτης για την εγκατάσταση στο εσωτερικό του ελληνικού περιπτέρου στους κήπους της Μπιενάλε. Ο αρχικός σχεδιασμός παραλλάχθηκε και το έργο εσωτερικά άλλαξε και κατέληξε σε αυτό που τελικά παρουσιάστηκε το 2011.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

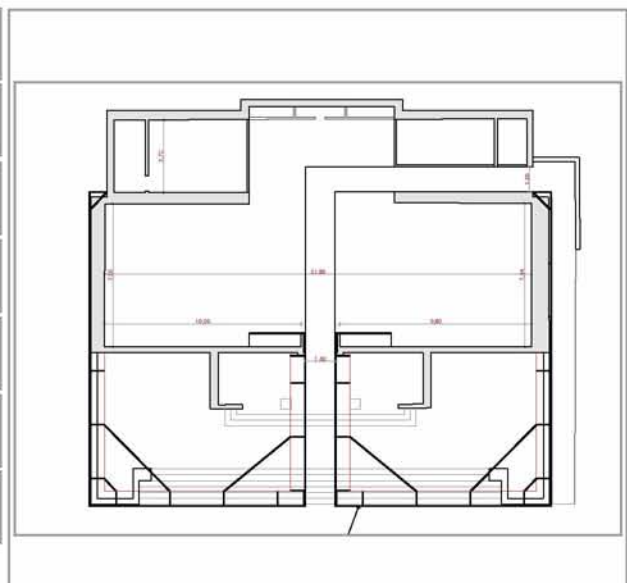
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 335

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Κάτοψη
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-335-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κάτοψη κτιρίου. Αναγράφονται οι διαστάσεις και οι λεπτομέρειες του τελευταίου σχεδιασμού του έργου. Ορίζεται η τελική μορφή του διαδρόμου.

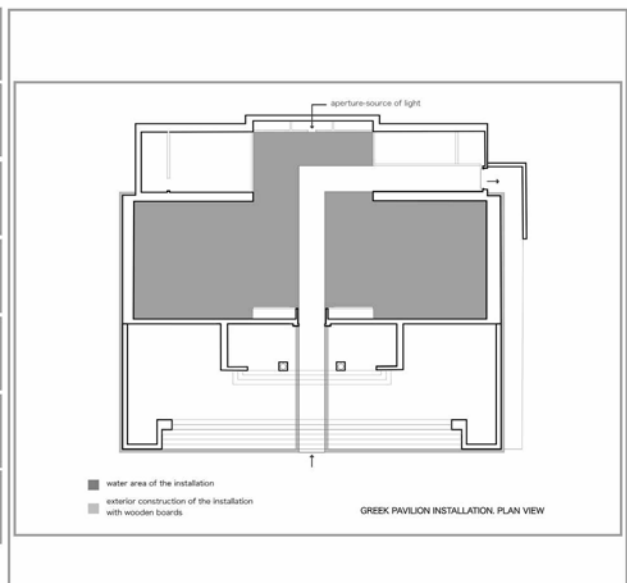
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 336

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Κάτοψη
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-336-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κάτοψη ελληνικού περιπτέρου όπου περιγράφονται εξωτερικά η ξυλοκατασκευή που θα είναι το κέλυφος του κτιρίου με απαλό γκρ, εσωτερικά οι ζώνες νερού οι οποίες χρωματίζονται με εντονότερο γκρί. Επιπλέον δίνεται η πληροφορία για την ύπαρξη της φωτιστικής πηγής στο βάθος του περιπτέρου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

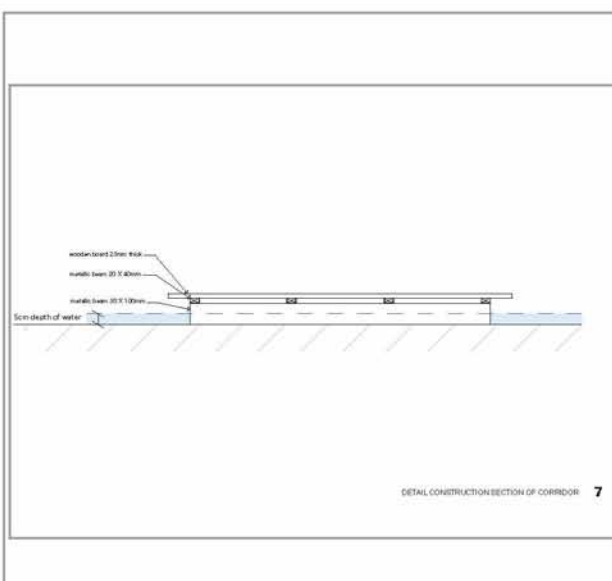
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

337

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Τομή
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-337-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τομή στην οποία παρουσιάζεται η κατασκευή του μηχανισμού για τη δημιουργία κυματισμού στην επιφάνεια του ύδατος.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

338

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, χαρτόνι, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 του φυσικού μεγέθους



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-338-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα ελληνικού περιπτέρου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

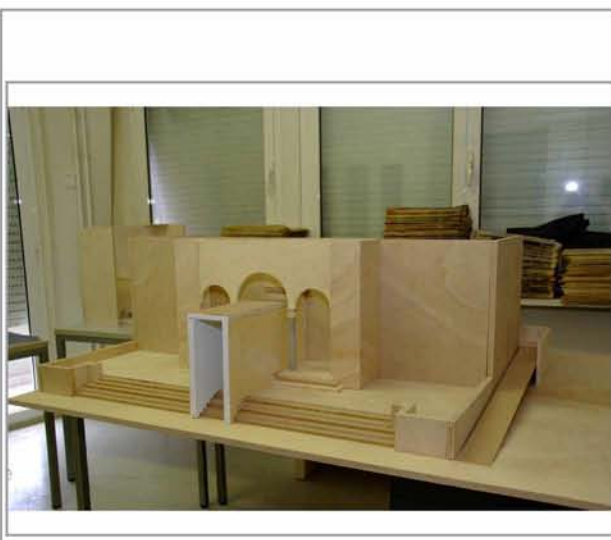
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

339

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, χαρτόνι, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 του φυσικού μεγέθους



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-339-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα με την πρώτη παρέμβαση στην επιμήκυνση του διαδρόμου μέχρι το εξωτερικό περίβλημα όπως θα προκύψει από την ξυλοκατασκευή.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

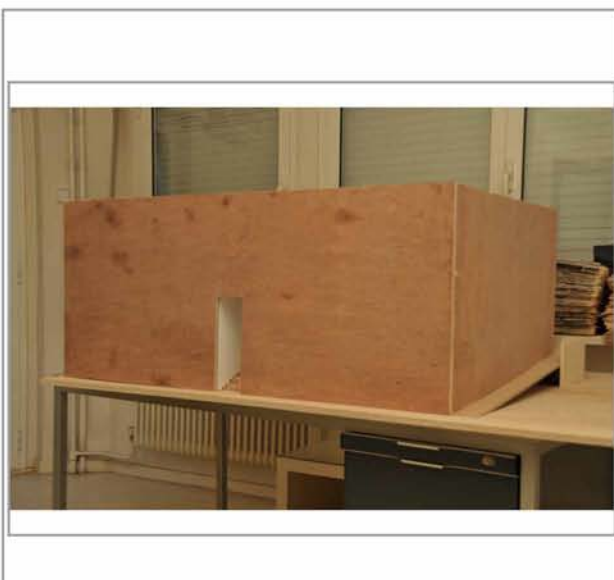
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	340
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-340-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα με ολοκλήρωμένο το εξωτερικό ξύλινο περίβλημα.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

341

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Κάπα φιξ, χαρτόνια, μεμβράνη, φωτισμός Led
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των φυσικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-341-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα εσωτερικού.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

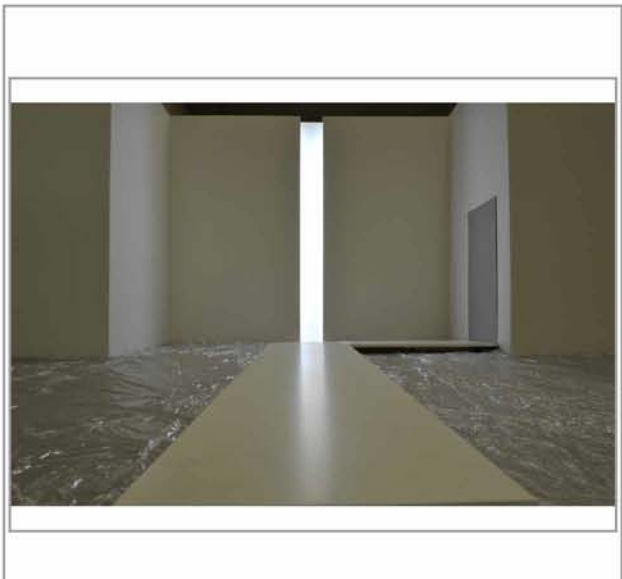
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 342

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Κάπα φιξ, χαρτόνια, μεμβράνη, φωτισμός Led
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-342-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια μακέτας εσωτερικής όψης της εγκατάστασης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

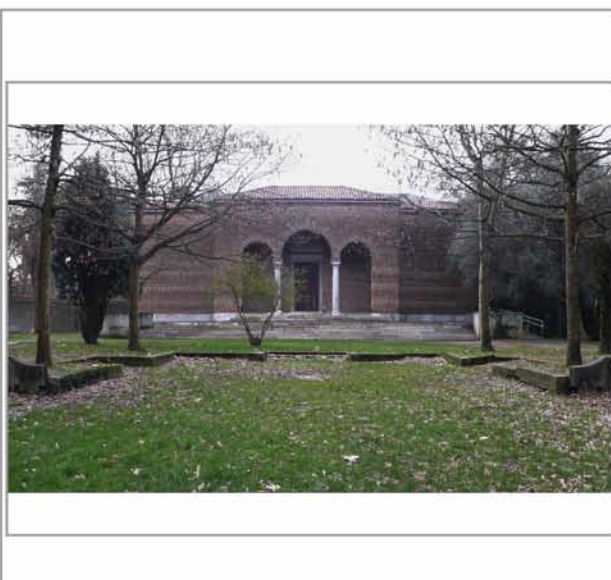
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

343

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Φωτογραφικό Ντοκουμέντο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-343-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ελληνικό περίπτερο, εξωτερική όψη.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

344

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλινες σανίδες, ξύλο, γυψοσανίδα, ακρυλικό χρώμα, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	10μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-344-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Η ελληνική συμμετοχή, ολοκληρωμένη εγκατάσταση, εξωτερική όψη μετωπικά.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

345

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλινες σανίδες, ξύλο, γυψοσανίδα, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	10μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-345-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Όψη υπό γωνία.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

346

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλινες σανίδες, ξύλο, γυψοσανίδα, ακρυλικό χρώμα, γράμματα πλέξιγκλας, φως
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	10μ. ύψος



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-346-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Οψη, η είσοδος, επίσης διακρίνεται ο διάδρομος και το βάθος της εγκατάστασης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

347

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, γυψοσανίδα, ακρυλικό χρώμα, φωτισμός Led
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-347-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Είσοδος στην εγκατάσταση. Ο διάδρομος και η φωτεινή πηγή στο βάθος.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

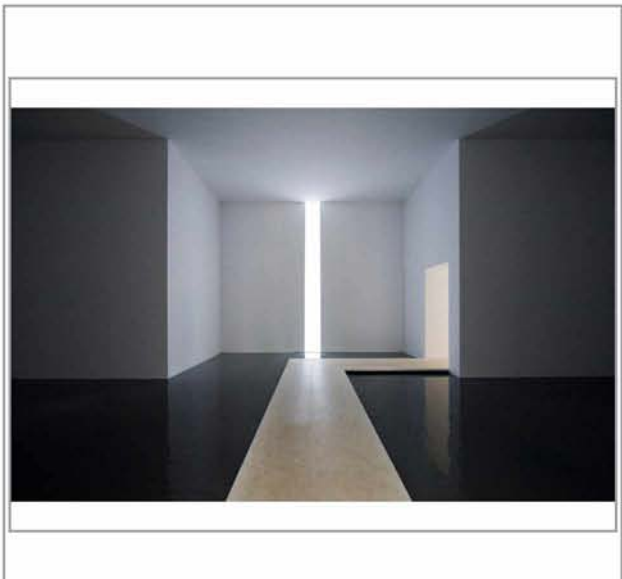
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 348

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, γυψοσανίδα, ακρυλικό χρώμα, νερό, ήχος, φωτισμός Led
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-348-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εικόνα του εσωτερικού της εγκατάστασης.

ΣΧΟΛΙΑ

Η έρευνα, η μελέτη και η σύνθεση του ήχου επίσης έγινε επί τόπου σε συνεργασία με τον μουσικοσυνθέτη Στέφανο Μπαρμπαλιά.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

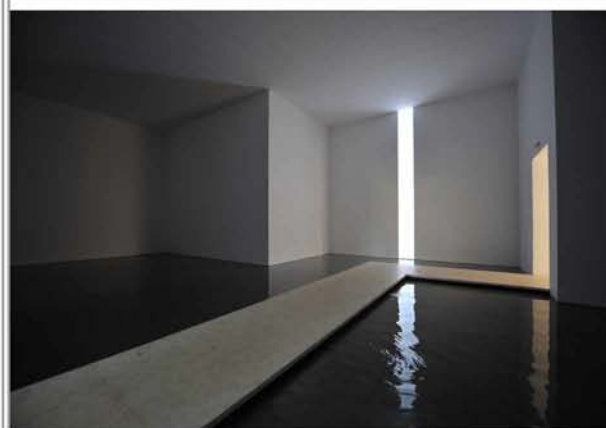
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

349

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, γυψοσανίδα, ακρυλικό χρώμα, νερό, ήχος, φωτισμός Led
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-349-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Συνέχεια πάνω στο διάδρομο πλησιάζοντας τη φωτεινή πηγή.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

350

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, γυψοσανίδα, ακρυλικό χρώμα, νερό, ήχος, φωτισμός Led
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-350-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Η διακοπή της πορείας και η έξοδος.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

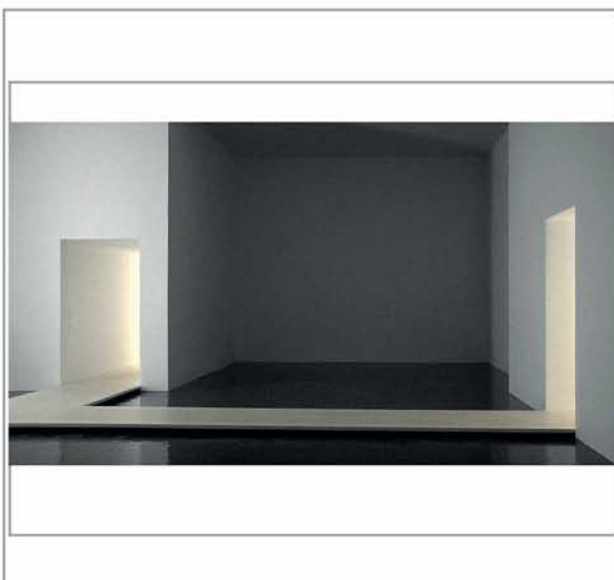
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

351

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, γυψοσανίδα, ακρυλικό χρώμα, νερό, ήχος, φωτισμός Led
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-351-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Εικόνα της όλης της διαδρομής.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

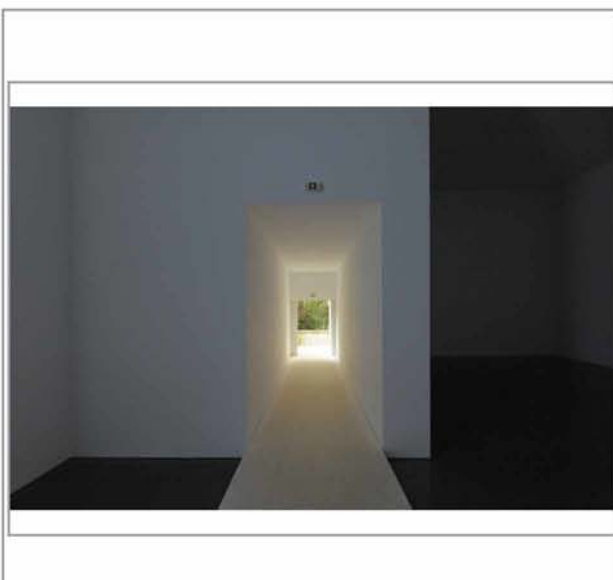
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

352

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, γυψοσανίδα, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-352-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Το τέλος του διαδρόμου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

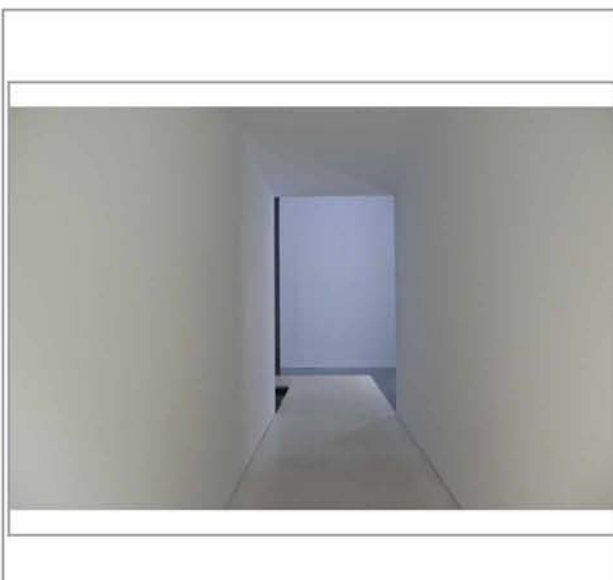
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

353

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, γυψοσανίδα, ακρυλικό χρώμα, νερό, ήχος, φωτισμός Led
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-353-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Χάνοντας τη φωτεινή πηγή και ολοκληρώνοντας την πορεία στο εσωτερικό της εγκατάστασης.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	354
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Εγκατάσταση
ΤΙΤΛΟΣ	Beyond Reform
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Ελληνικό περίπτερο, Giardini della Biennale, Βενετία, Ιταλία
ΕΚΘΕΣΗ	54 Esposizione Internazionale d'arte
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλινες σανίδες, ξύλο, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-354-11-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Η έξοδος από το περίπτερο.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

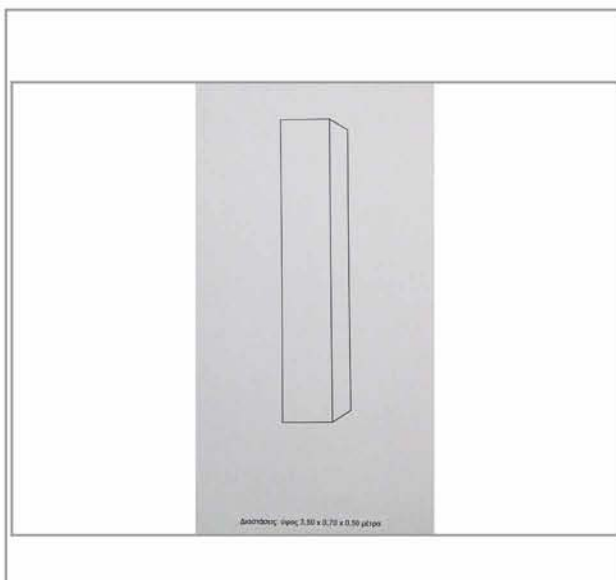
6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

355

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Κύπρος 1974
ΧΡΟΝΟΣ	1997
ΤΟΠΟΣ	
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	A4



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-355-97-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Πρόταση έργου μεγάλης κλίμακας. Σχέδιο σε εκτύπωση για τσιμεντένια κολώνα διαστάσεων 3,5x0,7x0,5μ. Οι διαστάσεις αναγράφονται στο κάτω μέρος της σελίδας. Αποτελεί ουσιαστικά τη μονάδα της εγκατάστασης μέσω της οποίας θα υπολογιζόταν και το σύνολό της, καθώς θα καταλάμβανε με τον πολλαπλασιασμό της μια εκτεταμένη ζώνη στον υπαίθριο χώρο.

ΣΧΟΛΙΑ

Ουσιαστικά δεν υπάρχει τίτλος, όπως και τίτλος έκθεσης καθώς δεν υλοποιήθηκε η πρόταση. Για τη διευκόλυνση της κατανόησης και περιγραφής των παρακάτω αδημοσίευτων έργων τα οποία δεν πραγματοποιήθηκαν ποτέ, αποδόθηκαν τίτλοι με βάση την περιγραφή και την τα στοιχεία που παρείχε η ίδια η καλλιτέχνης.

Το έργο αναφέρεται στους Κύπριους αγνοούμενους μετά την τουρκική εισβολή του 1974. Ο αριθμός από τις κολώνες είναι αυτός των Κυπρίων που αγνοούνται και η θέση που προτάθηκε για την κατασκευή του έργου ήταν σε σημείο πλησίον της πράσινης γραμμής.

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

356

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	Κύπρος 1974
ΧΡΟΝΟΣ	1997
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικό χρώμα, πέτρες
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των πραγματικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-356-97-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Μακέτα μέρους της εγκατάστασης με τις γκρίζες κολώνες τοποθετημένες σε πετρώδες έδαφος.

ΣΧΟΛΙΑ

Η θέση του έργου δεν είχε οριστεί πλήρως και για το λόγω αυτό υπάρχουν προσεγγίσεις στις μακέτες και ως προς το έδαφος της τοποθεσίας αλλά και τις εναλλαγές του γεωφυσικού τοπίου, αν επρόκειτο δηλαδή για πεδιάδα ή για θέση με υψώματα.

Ημερομηνία σύνταξης 07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 357

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	Κύπρος 1974
ΧΡΟΝΟΣ	1997
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο, ακρυλικό χρώμα, πέτρες, χώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 των πραγματικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-357-97-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Οψη της μακέτας της εγκατάστασης με τις γκρίζες κολώνες τοποθετημένες σε χώμα από χαμηλότερο ορίζοντα και με μια φωτιστική πηγή να προσομοιάζει το φυσικό φως κατά τη διάρκεια είτε της ανατολής είτε της δύσης του ηλίου.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 358

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	Κύπρος 1974, 1619 Κολώνες
ΧΡΟΝΟΣ	1997
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο μπάλσα, ακρυλικό χρώμα, πέτρες, χώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:100 των πραγματικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-360-97-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Δεύτερη μεγαλύτερη σε μέγεθος μακέτα με διαφορετικές αναλογίες. Στόχος ήταν να παρουσιάσει η καλλιτέχνης με τον πιο επιτυχημένο τρόπο το αποτέλεσμα που θα είχε η εγκατάσταση και με ότι ουσιαστικά θα συνεργούσαν οι κολώνες με το τοπίο.

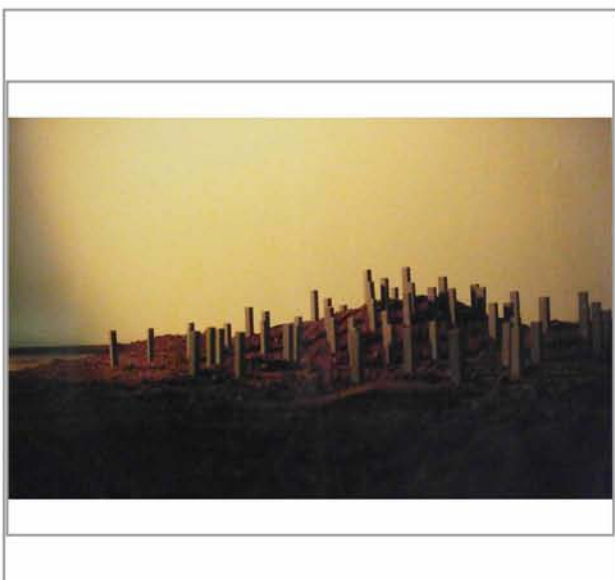
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 359

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	Κύπρος 1974, 1619 Κολώνες
ΧΡΟΝΟΣ	1997
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο μπάλσα, ακρυλικό χρώμα, πέτρες, χώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:100 των πραγματικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-359-97-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια από άλλη γωνία λήψης της φωτογραφίας.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A

360

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	Κύπρος 1974, 1619 Κολώνες
ΧΡΟΝΟΣ	1997
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο μπάλσα, ακρυλικό χρώμα, πέτρες, χώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:100 των πραγματικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-362-97-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Όψη της δεύτερης μακέτας από ψηλά.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 361

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	Κύπρος 1974, 1619 Κολώνες
ΧΡΟΝΟΣ	1997
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Ξύλο μπάλσα, πέτρες, χώμα, μινιατούρες ανθρώπινων μορφών
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:100 των πραγματικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-361-97-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτομέρεια μακέτας με μινιατούρες ανθρώπινων μορφών. Αυτές εξυπηρετούν πρώτον την κατανόηση της σχέσης των μεγεθών και επιπλέον η καλλιτέχνης ήθελε να δηλώσει ότι η εγκατάσταση θα ήταν επισκέψιμη και ζωντανή με την παρουσία των ανθρώπων.

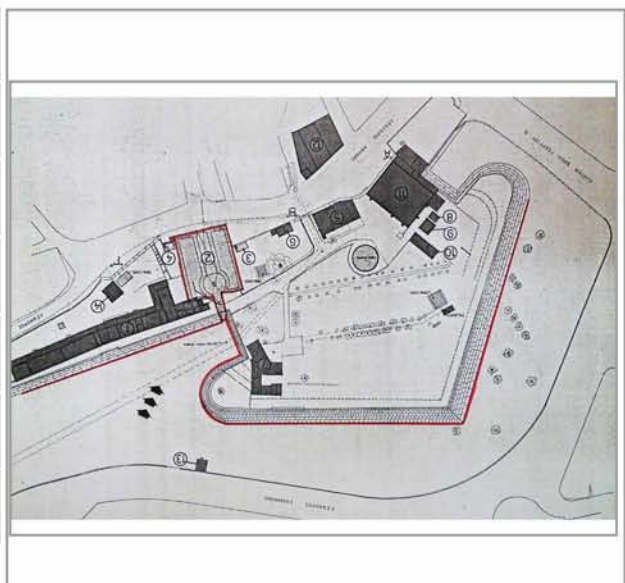
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 362

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Κάτοψη
ΤΙΤΛΟΣ	Κύπρος 1974, 2000 - 26 χρόνια μετά...
ΧΡΟΝΟΣ	2000
ΤΟΠΟΣ	
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-362-00-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Πρόταση εγκατάστασης μεγάλης κλιμακας. Κάτοψη της Πύλης Αμμοχώστου στη Λευκωσία. Με κόκκινο έχει σημειωθεί η ζώνη την οποία θα καταλάμβανε το έργο. Η πρόταση αυτή αποτελεί επαναλήψη της πρότασης που δεν υλοποιήθηκε το 1997. Αυτή τη φορά η καλλιτέχνης άλλαξε τη θέση του έργου και πρότεινε να πραγματοποιηθεί η εγκατάσταση στην Πύλη Αμμοχώστου και στο χώρο των τειχών.

ΣΧΟΛΙΑ

Όπως και στην πρόταση του 1997 έτσι και εδώ το έργο σχετίζεται με τους Κύριους αγνοούμενους της τουρκικής εισβολής του 1974.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

363

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Σχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Κύπρος 1974, 2000 - 26 χρόνια μετά...
ΧΡΟΝΟΣ	2000
ΤΟΠΟΣ	
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Κολάζ με χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-363-00-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Σχέδιο μίας από τις 1619 γκριζες κολώνες η οποίες θα ήταν κατασκευασμένες από τσιμέντο. Δίπλα στέκει μία ανθρώπινη φιγούρα για να γίνεται κατανοητή η σχέση με το ανθρώπινο μέγεθος.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης

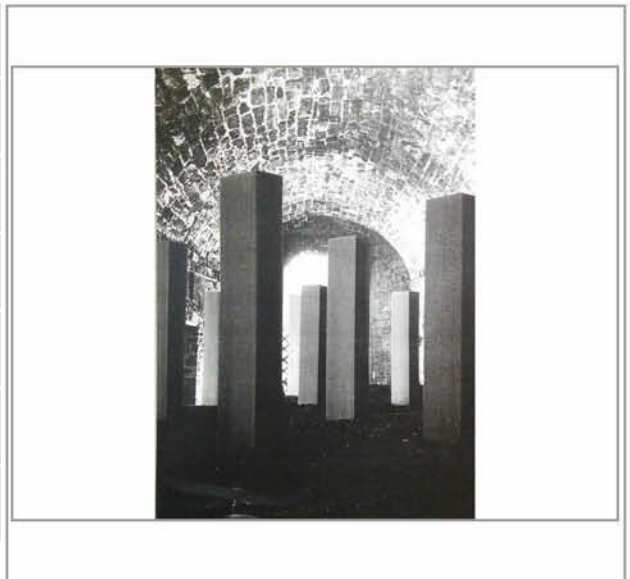
Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 364

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Προσχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Κύπρος 1974, 2000 - 26 χρόνια μετά...
ΧΡΟΝΟΣ	2000
ΤΟΠΟΣ	
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Κολάζ με χαρτί σε φωτογραφία του χώρου
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-364-00-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Η «πορεία» από κολώνες θα ξεκινούσε μέσα από την πράσινη γραμμή και θα κατευθυνόταν προς τη Λευκωσία. Οι 1619 Στήλες, από την κατεύθυνση της πράσινης γραμμής εμφανίζονται δίπλα στο τείχος, συνεχίζουν μέσα στο χώρο της Πύλης της Αμμοχώστου και σταματούν εκεί πριν εισέλθουν στην πόλη Λευκωσίας.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης 07 Δεκεμβρίου 2015

Συντάκτης Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 365

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Προσχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Κύπρος 1974, 2000 - 26 χρόνια μετά...
ΧΡΟΝΟΣ	2000
ΤΟΠΟΣ	
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Κολάζ με χαρτί σε φωτογραφία του χώρου
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-365-00-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Όψη της προσομοίωσης της εγκατάστασης έξω από τα τείχη, την οποία δημιούργησε η καλλιτέχνις χρησιμοποιώντας φωτογραφίες από τα τείχη και από την μακέτα που κατασκεύασε το 1997 για την τότε πρόταση.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	366
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Προσχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	Κύπρος 1974, 2000 - 26 χρόνια μετά...
ΧΡΟΝΟΣ	2000
ΤΟΠΟΣ	
ΕΚΘΕΣΗ	
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Κολάζ με χαρτί σε φωτογραφία του χώρου
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-366-00-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Οψη της εγκατάστασης όπως θα πραγματοποιούνταν από άλλη θέση έξω από τα τείχη.

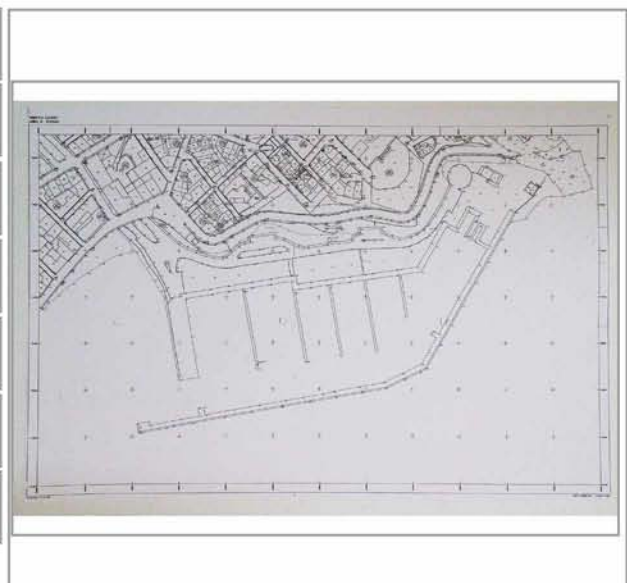
ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 367

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Κάτοψη
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2001
ΤΟΠΟΣ	Άγιος Νικόλαος, Κρήτη
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Art /Maps Άγιος Νικόλαος Τέχνη και Περιβάλλον
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Εκτύπωση σε χαρτί
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21x29.5 εκ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-367-01-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Κάτοψη του λιμένα της πόλης του Αγίου Νικολάου της Κρήτης.

ΣΧΟΛΙΑ

Στο συγκεκριμένο έργο η Διοχάντη είχε ως κύριο σκοπό να βρει τους όρους ισορροπίας μεταξύ φυσικού και τεχνητού περιβάλλοντος. Η ζώνη ενδιαφέροντος για αυτό το έργο ήταν αυτή του λιμένα του Αγίου Νικολάου όπου θα γινόταν μια προσπάθεια να αναδειχθούν τα εναπομείναντα σημεία στα οποία παρουσιάζονταν το φυσικό τοπίο, ανάμεσα από τα κτίρια τους δρόμους και όλα τα στοιχεία που αποτελούν ένα αστικό περιβάλλον.
Επιμέλεια: Έφη Στρούζα

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018	ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)
------------------	---

A/A	368
-----	-----

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2011
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Art /Maps Άγιος Νικόλαος Τέχνη και Περιβάλλον
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μπάλσα, φελλός, Κάπα φιξ, χρωματιστό χαρτί, υλικά μακετών
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	2.50x1.50 μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-368-01-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Γενική άποψη της μακέτας του λιμένα του Αγίου Νικολάου, πάνω στην οποία θα μελετούσε την εγκατάσταση που σχεδίαζε για τον συγκεκριμένο χώρο η Διοχάντη.

ΣΧΟΛΙΑ

--

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018

ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

Α/Α

369

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2001
ΤΟΠΟΣ	Εργαστήριο Διοχάντης, Αθήνα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Art /Mars Άγιος Νικόλαος Τέχνη και Περιβάλλον
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Μπάλσα, φελλός, Κάπα φιξ, χρωματιστό χαρτί, υλικά μακετών
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	2.50x1.50 μ.



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-369-01-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Λεπτόμέρεια μακέτας.

ΣΧΟΛΙΑ

Ημερομηνία σύνταξης

07 Δεκεμβρίου 2015

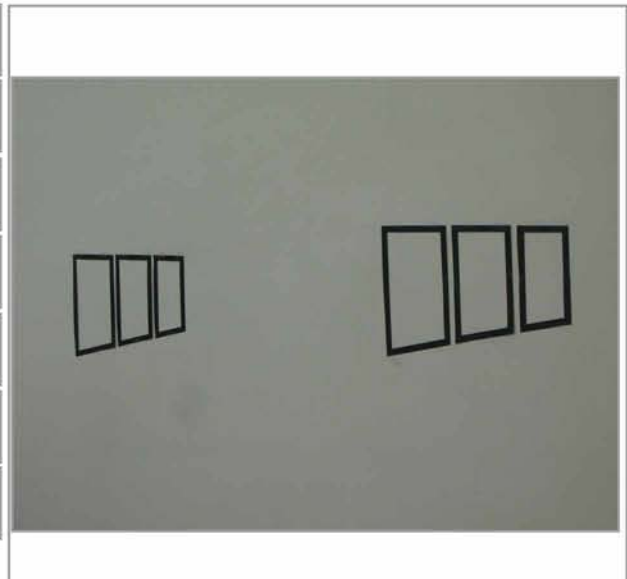
Συντάκτης

Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 370

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Προσχέδιο
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2006
ΤΟΠΟΣ	Πάτρα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Μεγάλη Αναταραχή, Θαυμάσια Κατάσταση: πέντε ουτοπίες μέσα στο '70, λίγο πριν - λίγο μετά.
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτί μαύρο
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 πραγματικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-370-06-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Προσχέδιο της εγκαταστάσης με παραλληλόγραμμα τοποθετημένα επάλληλα σε δύο ομάδες των τριών. Η προοπτική με την οποία παρουσιάζονται τους δίνουν μια παραμόρφωση ενώ ταυτόχρονα δημιουργούν χώρο καθώς προσφέρουν βάθος.

ΣΧΟΛΙΑ

Επιμέλεια: Θανάσης Μουτσόπουλος

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος

6 Νοεμβρίου 2018 ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΑΡΧΕΙΟΥ ΔΙΟΧΑΝΤΗΣ (ΛΟΥΜΙΔΗ)

A/A 371

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	Μακέτα
ΤΙΤΛΟΣ	
ΧΡΟΝΟΣ	2006
ΤΟΠΟΣ	Πάτρα
ΕΚΘΕΣΗ (ομαδική)	Μεγάλη Αναταραχή, Θαυμάσια Κατάσταση: πέντε ουτοπίες μέσα στο '70, λίγο πριν - λίγο μετά.
ΥΛΙΚΑ/ΤΕΧΝΙΚΗ	Χαρτόνι, κάπα φιξ, διογκωμένη πολυστερίνη, ακρυλικό χρώμα
ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	1:10 πραγματικών διαστάσεων



ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΔΙΟ-371-06-15

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Τελική πρόταση του έργου, το οποίο δεν πραγματοποιήθηκε. Σύνθεση στο χώρο με 7 στελέχη. Αυτή η σύνθεση προκύπτει από την τοποθέτηση με γεωμετρική προοπτική τεσσάρων εν σειρά στελεχών υπό γωνία με τα υπόλοιπα εν σειρά τρία. Δημιουργεί ένα συνεχές οπτικό παιχνίδι κατά τη διάρκεια της κίνησης του θεατή προσεγγίζοντάς το είτε κινούμενος γύρω από αυτό. Το έργο είχε μελετηθεί να τοποθετηθεί στην είσοδο του εργαστασίου Λαδόπουλος όπου πραγματοποιήθηκε η έκθεση.

ΣΧΟΛΙΑ

Το έργο δεν υλοποιήθηκε και στην έκθεση τοποθετήθηκαν σχέδια αλλά και η μακέτα του έργου που είχε δημιουργήσει η Διοχάντη το 1973 για την Μπιενάλε του Σάοπ Πάολο.

Ημερομηνία σύνταξης	07 Δεκεμβρίου 2015
Συντάκτης	Μυκωνιάτης Περικλής - Νικόλαος