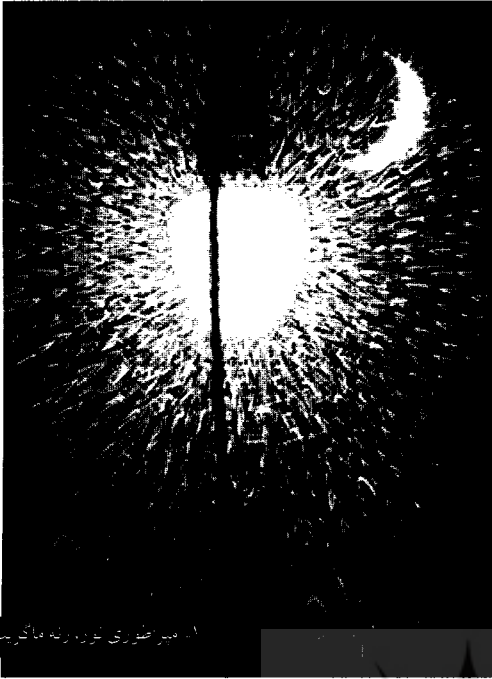


آمنون بارزل  
گزیده و ترجمه:  
سید مهدی مقیم نژاد

# درآمدی بر لایت آرت (نور: رسانه و پیام)

امروزه، اگر که خوب بنگریم، چیزهایی هستند که در محیط زندگی مان تأثیرات لحظه‌ای بسیاری دارند: تصاویر، حروف و رمزگان شکل گرفته از نور بر صفحه رایانه‌ها پدیدار می‌شوند. تلالوی چراغ‌های نئون و نشانه‌های رنگارنگ شهری، زندگی مان را انباشته است. دامنه تغییرپذیر نورهای الکتریکی در فضای زندگی ما، غالباً آمیزه‌ای از طراحی و فناوری‌اند: همزیستی علمی پلیمرها و هالوژن، فلزهای ضد زنگ، حباب‌های فلورسنت و فیبرهای اپتیکی یادآور پندار کهکشان‌های دورند. حتی ابزارهای غیرپرتوایی چون ویدئو و فکس نیز، دست‌کم در محدوده نقاط کوچک قرمز و سبز، حضور نور را به رخ می‌کشند. صفحه تلویزیون همچون صحنه نمایشی است که واقعیت رنگارنگ را در فضایی نورانی بازسازی می‌کند. روی جلد درخشان کتاب نقاشی‌های رنه ماگريت<sup>۱</sup>، تصویری سوررئالیستی است که پیش‌زمینه فضای شهری آن شب، و پس‌زمینه آسمان آن روز است. در میانه تصویر تیرک برقی است منعکس در آب. و صد البته که نور این چراغ‌بارها با اهمیت‌تر از نور طبیعی آسمان می‌نماید. (تصویر شماره ۱)



۱. مسیر تصویری نور، رنه ماکگرت، ۱۹۵۴

والتر بنیامین<sup>۲</sup> در «دوران کودکی حوالی سال‌های ۱۹۰۰ در برلین» بر آن است که: نور بر گرد ماه به عرصه زندگی روزمره ما تعلق ندارد بل این هاله شبهه‌انگیز از زندگی موازی در سرزمینی دیگر خبر می‌دهد. نقاشی فوتوریستی جیاکومو بالا<sup>۳</sup> به نام «نور خیابانی» در سال ۱۹۵۹ پرتوهای رنگی ساطع شده از یک چراغ مصنوعی را چنان نشان می‌دهد که گویی در خورشید فناوری انفجاری در گرفته است. در واقع: در این تصویر، چراغ الکتریکی، به مثابه وعده بلندپروازانه جهان فناورانه، روی ماه را، که در حکم نشانی از شاعرانگی و غم غربت است پوشانده. (تصویر شماره ۲) فوتوریست‌ها

بر الکتریزه کردن نمادهای طبیعی، که گواه رمانتیسزم بودند، اصرار می‌ورزیدند.

به فضای زندگی هر روزه‌مان برگردیم. نقاشی «شاهین‌های شب» ادوارد هاپر<sup>۴</sup> از طریق نورها و سایه‌ها، تنهایی شاعرانه خود را پیش می‌کشد: آن زندگی رمزآلودی که شب‌ها در پس دیوارخانه‌های مان در جریان است. (تصویر شماره ۳)

از آغاز تاریخ هنر با مفهوم «نقاشی به مثابه پنجره» روبه‌رو بوده‌ایم. معنای این واژه خلق تصویری معتبر و قابل قیاس با جهان واقعی است. و شرط اولیه آن، شیوه میزانشن نور، همچون کاربرد آن در صحنه تئاتر است. بدون استثناء، در همه دوران تاریخ هنر، بر کنار از مفاهیمی چون سبک یا محتوا، دیدگاه‌های دینی یا غیر آن، روش رئالیستی یا خیالی، ماورایی یا زمینی، نور رسانای محوری انتقال پیام بوده است. نگاه آدمی و موجودیت چیزها همگی همبسته نورند. شیوه نقاشی واقعیت، از وجود یا عدم امکانات تفسیر نور، و دامنه سایه‌ها و رنگ



۲. نور خیابانی، جیاکومو بالا، ۱۹۰۹



۳۳ شاهین های شب، دوره های ۱۹۶۲

دانه‌ها به مثابه زبان رنگ، مایه می‌گیرد. نظریه رنگ، از لئون باتیستا آلبرتی<sup>۵</sup> رنسانس قرن پانزدهم ایتالیا، تا واسیلی کاندینسکی<sup>۶</sup> دوران آوانگارد قرن بیستم، نیازمند نظریه منسجم نور در هنر است. نور بنیان همه چیز است و پرتوهای آن در آسمان، آخرالزمان و بهشت.

شمایل‌ها و نقاشی‌های مذهبی از رنگ طلا برای نور الهی سود می‌جستند. در عبری واژه «اور»<sup>۷</sup> به معنای نور است. ریشه واژه شناختی طلا به مثابه عامل بازنماینده نور به انجیل برمی‌گردد. در آنجا که از طلا به مثابه نور ناب سخن به میان آمده. هوگودوسن ویکتور<sup>۸</sup>، یکی از متفکرین تأثیرگذار قرون وسطی در سال ۱۱۳۷ در شرح خود بر اسطوره سوری‌های مسلمان چنین می‌نویسد: چه چیز زیباتر از نور است که در کمال بی‌رنگی، با روشنای خود، بر هستی رنگ‌های بسیار می‌بخشد.<sup>۹</sup>

همان‌طور که گفتیم همه نقاشی‌ها میزانشن‌هایی هستند که در نور شکل می‌گیرند و تاریخ هنر گنجینه‌ای است از مفاهیم مرتبط با محوریت نور. آلبرتی<sup>۱۰</sup> در کتاب «در باره نقاشی» (۳۶-۱۴۳۵) می‌نویسد: بنابراین همه نقاشی‌ها بر ساخته‌ای از سه چیزند: خطوط شکل‌ساز، ترکیب‌بندی و دریافت نور.

با اهمیت‌ترین مورد استثناء زندگی پیرو دلافرانچسکا<sup>۱۱</sup> نقاشی فرسک «رؤیای کنستانتین» او در آرتزو<sup>۱۲</sup> (پیش از سال ۱۴۶۶ است). (تصویر شماره ۴) اگر از نقاشی کوچک‌تر و کم‌اهمیت‌تر جنتیل دافابریانو<sup>۱۳</sup> که حدود چهل سال پیش از این تاریخ کشیده شده است بگذریم، باید بگوییم که این اثر باز نماینده اولین فضای شبانه در رنسانس ایتالیا است. فرانچسکا، در کنار استفاده ماهرانه رنگ برای



۴- روزی کنستانتین، پروژۀ لای جیسا، ۱۹۶۶

ترسیم مقتضیات نور روز، از نورپردازی متفاوت و در عین حال، متناسبی استفاده می‌کند. بدین ترتیب، منبع تابش زاویه‌دار نور حال و هوای معنوی‌ای به صحنه می‌بخشد. نکته جالب توجه اینجاست که نور شدید انعکاس یافته بر خیمه بالای سر کنستانتین، قاعدتاً باید محصول پروژکتور نورپردازی قدرتمندی باشد که فرانچسکا شانس آزمودن آن را نداشته است. پونتورمو<sup>۱۴</sup> در تابلوی «ملاقات» (۱۵۲۸) بنا بر تعالیم رنسانسی خود، نور صحنه را تا آنجا

تشدید کرده که ترکیب‌بندی اثر به چند ناحیه کنار هم قابل تفکیک است. (تصویر شماره ۵) بعدها، پیروان منریست او، این شیوه نورگذاری ناحیه‌ای را «ساختار اپتیکی نور - سایه» نامیدند.



۵- ملاقات، جاکوپو پونتورمو، ۱۵۲۸

حال، ویدئو پروجکشن عظیم بیل ویولا<sup>۱۵</sup> در بی‌ینال ۱۹۹۵ و نیز را به خاطر بیاوریم که این شاهکار پونتورمو را با تصاویر متحرک همراه کرد. شیوه کار ویولا با نور، در بهترین شکل ممکن، شکاف میان هنر متوهم (نور) و هنر دوران (پسا) فناورانه را می‌پوشاند. هنرمندان باروک، چشم‌انداز جدیدی از آگاهی نسبت به نور، به مثابه «یک موجودیت» و عامل مسلط و محوری نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری، گشودند. در اواخر قرن شانزدهم، کاراواجو<sup>۱۶</sup> با نقاشی‌های سایه روشن‌دار دراماتیک‌اش، و جیان



۶- سن تروزا، جیان لورنتزو برنینی، ۱۶۴۴

لورنتزو برنینی<sup>۱۷</sup> با مجسمه سن تروزا در کلیسای سن ماریا دل ویتوریا<sup>۱۸</sup> در رم، پیشوایان این نوع استفهام بودند: اثر واپسین، درحالی که پیشگویانه چیدمانی محیطی را به یاد می آورد، ترکیبی است از فیگورهای سه بعدی با پرتوهایی طلایی رنگ در نور طبیعی روز. (تصویر شماره ۶). ژرژ دلا تور<sup>۱۹</sup>، یکی از توسعه دهندگان راه کاراواجو، در

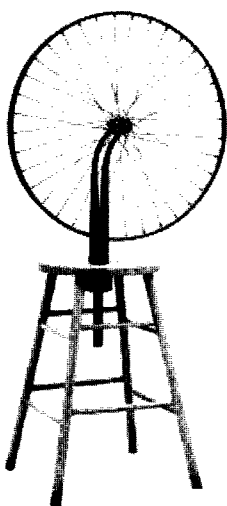
نقاشی های چشمگیر خود، همچون تابلوی سن ژوزف نجار، با استفاده از منابع نوری فروزان واقعیتی جادویی می آفریند. (تصویر شماره ۷) نور شمع پنهان شده در میان دست ها جلوه نورانی ویژه ای به چهره ها می بخشد و آنها را از سیاهی پس زمینه جدا می کند. نگرش کاراواجو به نور و سایه تا صدها سال بعد بانی تجربیات شورانگیزی در تاریخ هنر شد، که البته، یکی از با اهمیت ترین این نمونه ها، تلقی امبراند<sup>۲۰</sup> از نور به مثابه «روشنایی انکسار یافته» روح بشری است.

بی تردید، سرآغاز دگرگونی های بنیادین هنر معاصر در آثار مارسل دوشان<sup>۲۱</sup> ریشه دارد. دستاورد بزرگ او هویت سازی دوباره معانی، کار ماده ها و تکنیک ها در قالب ابژه های هنری بود. هنگامی که



۷- سن ژوزف نجار، ژرژ دلا تور، ۱۶۴۵

دوشان چرخ دوچرخه را به شکل وارونه بر سه پایه آشپزخانه قرار داد و آن را در سال ۱۹۱۳ در پاریس به نمایش گذاشت، به راستی افق های تازه ای را بر هنر دوران ما گشود. (تصویر شماره ۸). از آن پس، دیگر تاریخ فرهنگ به شیوه های اختصاصی و تثبیت شده آفرینش هنری بسنده نکرد. از سوی دیگر، تلاش های او برای بازنمایی حرکت در جلوه های استروبو سکوپیک<sup>۲۲</sup>



۸- چرخ دوچرخه، مارسل دوشان، ۱۹۱۳

عکاسی زمان‌مند ریشه داشت که در اواخر قرن نوزدهم توسط اتین ژول ماری<sup>۳۳</sup> و ادوارد مایبریچ<sup>۳۴</sup> توسعه یافته بود. تابلوی «برهنه از پلکان پایین می‌آید» در سال ۱۹۱۲ از همین تمایلات دوشان خبر می‌دهد. اما نکته مهم در این است که همه این نمونه‌ها آثاری ثابت‌اند و تنها قادرند حرکت را به عنوان فعلی که در گذشته انجام شده مجسم نمایند. به همین ترتیب، کاربرد نور در نقاشی نیز تنها با واسطه رنگ بر روی بوم صورت می‌پذیرد و همواره نیازمند منبع نوری خارجی است تا قابل رؤیت شود.

پیشگویی مارسل دوشان ثمره مخالفت او به وضعیت ثابت حرکت در نقاشی هایشان بود. دوشان یک سال پس از نصب چرخ دوچرخه بر سه پایه آشپزخانه اعلام کرد: تا کنون یک نقاش بودم، اما از این به بعد یک هنرمند. اکنون، توهم حرکت نقاشی شده بر روی بوم جای خود را به حرکت واقعی چرخ دوچرخه‌ای داد که به مثابه یک اثر هنری عرضه شده بود. کمی بعد، در سال ۱۹۲۰، موتور الکتریکی به عامل محرک ساختار «گردونه شیشه‌ای» (وضوح اپتیکی) بدل شد.

به همین ترتیب، نور به عنوان بیان و نماد روحانیت، مذهب و والایی، و همچنین، به مثابه نتیجه جست‌وجوهای نقاشانه نمود آن در طبیعت (که امپرسیونیست‌ها پیشاهنگ آن بودند)، جای خود را به چراغ‌های الکتریکی واقعی‌ای داد که دستاورد تلاش‌های فناورانه، علمی و کارخانه‌ای بود.

افزون بر این، نور و حرکت در نقاشی و مجسمه‌سازی فوتوریستی پندارگونه بودند و تجلی‌شان حالتی پیشگویانه و اجتناب‌ناپذیر داشت. اومبرتو بوتچونی<sup>۲۵</sup> در «بیانیه تکنیکی مجسمه‌سازی فوتوریستی» در سال ۱۹۱۲ نوشت: شیشه و سلولوئید، میل گرد و چراغ‌های



۹- سوفیتو، لوچیو فونتانا، ۱۹۵۱

الکتریکی داخلی و خارجی بازنماینده روح  
واقعیت جدیدند.

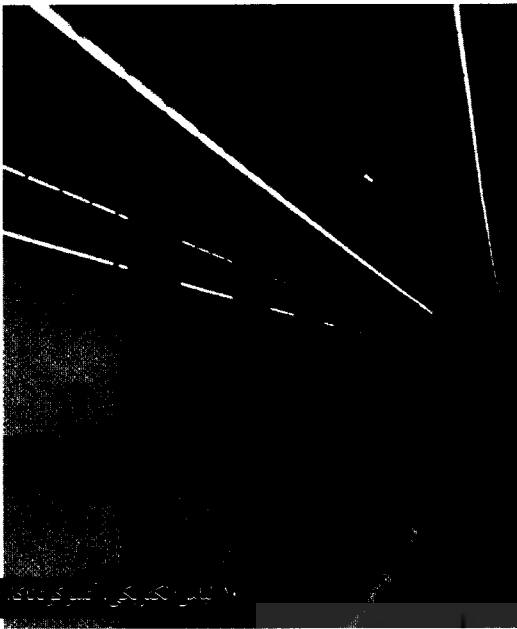
ایده‌های پیشروی فوتوریست‌ها در  
کاربست کار ماده‌های نوین و نور واقعی به  
پنجاه سال پس از ابداع نمونه لامپ تخلیه  
الکتریکی در سال ۱۸۶۰ توسط انجمن  
سلطنتی لندن برمی‌گردد. نور سفید  
درخشان این لامپ به دلیل تخلیه دی اکسید  
کربن در فشار و ولتاژ پایین بود. البته،  
خاستگاه نور را به یک پدیده رمزآلود  
پیشاعلمی نیز می‌توان نسبت داد: ایزاک<sup>۲۶</sup>،  
یکی از انبیاء انجیلی، در زمان تماشای

حرکت ابراهامنگام طوفان برای توصیف رعد و برق از واژه «هاشمال»<sup>۲۷</sup> سود جست که معادل عبری  
الکتریسیته است.

در سال ۱۸۶۵، جیمز کلارک مکسول<sup>۲۸</sup>، فیزیکدان بریتانیایی، نظریه الکترومغناطیس نور به مثابه امواج  
که مبنای ریاضی مفهوم جریان الکتریسیته شد را ارائه داد. البته، در اوایل قرن نوزدهم، مایکل  
فارادی<sup>۲۹</sup> نیز ارتباط میان الکترومغناطیس و نور را به اثبات رسانده بود. نظریه موجی نور فرض مسلم  
فیزیک «کوانتا» یا ذرات انرژی که فوتون نام دارد را نادیده گرفت. پس از نظریه کوانتای پلانک<sup>۳۰</sup> در  
سال ۱۹۰۰، آلبرت انیشتین<sup>۳۱</sup> در سال ۱۹۰۵ نظریه نسبیت خود را مطرح کرد که سرعت نور (معادل  
تقریبی سیصد هزار کیلومتر بر ثانیه) در آن نقشی ویژه را ایفا می‌کرد و این خود انقلابی در مفاهیمی  
چون زمان و فضا بود.

نور، هر چند که بنابر سویه پدیداری چند وجهی خود، از اوایل رنسانس تا دوران امپرسیونیسم و  
انتزاع تقلیل‌گرای روتکو<sup>۳۲</sup> و بارنت نیومن<sup>۳۳</sup>، نقشی محوری را در تحلیل و نظریه‌مند شدن هنر ایفا  
کرد، اما با نمود نخستین چراغ‌های الکتریکی، دگرگونی بنیادینی یافت و به رسانه و محتوای  
پروژه‌های هنری جدید، و موضوع گفتمان متفاوتی در رابطه با مفاهیم ادراک، شکل‌سازی فضا،  
پرتوافکنی فیزیکی و فناوری پیشرفته بدل شد.

نمونه چنین برخوردی را در اثر «سوفیتو» لوجیو فونتانا<sup>۳۴</sup> که در قالب چیدمان نئون در سقف غرفه‌ای  
در سه سالانه میلان در سال ۱۹۵۱ به اجرا درآمد شاهد هستیم. (تصویر شماره ۹). نکته جالب توجه  
این که، مارسل دوشان نیز از سال ۱۹۴۶ تا ۱۹۶۶ به طور پنهانی بر روی چیدمانی کار می‌کرد که اساس



آن نورافشانی با لامپ‌های گازی بود.

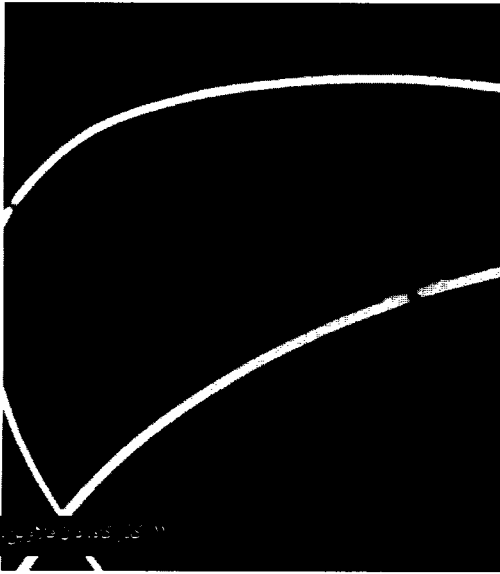
در قرن بیستم چشم‌انداز جدیدی بر روی آثار هنری گشوده شد که فناوری نور الکتریکی را به مثابه کار ماده، محتوا، مفهوم و زیبایی‌شناسی خود در نظر گرفتند: از آن جمله می‌توان به این آثار اشاره کرد: حباب‌های الکتریکی شاخص آثار تاناکا<sup>۳۵</sup> از سال ۱۹۵۶ (تصویر شماره ۱۰)، چیدمان‌های فلورسنت دان فلاوین<sup>۳۶</sup> از سال ۱۹۶۳ (تصویر شماره ۱۱)؛ اعداد فیبوناچی<sup>۳۷</sup> و نوشتارهای نئونی اگزستانسیالیستی ماریو مرتز<sup>۳۸</sup> از اواخر دهه شصت؛ چیدمان‌های ویدئو

نام جون پایک<sup>۳۹</sup> (تصویر شماره ۱۲)؛ مجسمه‌های کم نور زوریو<sup>۴۰</sup> و پرینی<sup>۴۱</sup> در حال و هوای «هنر تهی دست»؛ پروژه‌های هنری علمی MIT؛ فضاسازی‌های نوری جیمز تورل<sup>۴۲</sup>؛ آثار نئونی مائورتیزیو

نانوچی<sup>۴۳</sup> (تصویر شماره ۱۳)، بروس ناومن<sup>۴۴</sup> و جوزف کاسوت<sup>۴۵</sup> در زمینه هنر مفهومی؛ نشانه‌هایی با تکنیک LED اثر جنی هولترز<sup>۴۶</sup> به مثابه یک جور حقیقت‌گرایی تبلیغی (تصویر شماره ۱۴)، ردیف حباب‌های نوری در چیدمان‌های اگزستانسیالیستی کریستین بولتانسکی<sup>۴۷</sup> و جوچن گرتز<sup>۴۸</sup>؛ چیدمان‌های فضایی استودیو آزرور<sup>۴۹</sup>؛ آثار لیزر آرت پیشروی کارل فردریک روترش وارد<sup>۵۰</sup> در سال ۱۹۶۲ و آثار راکنی کریز<sup>۵۱</sup> در سال ۱۹۶۵؛ پروژه‌های هنری هولوگرام که در فرآیند ساختاری نسخه‌های نوشتاری نوری (هولوگرافی) دنیس گابور<sup>۵۲</sup> در سال ۱۹۴۸ ریشه

دارد؛ و همچنین پروژه‌های هنرمندانی که به شکل تخصصی در قالب «مجموعه لایت آرت تارگتی»<sup>۵۳</sup> به کار مشغول‌اند.

لوچیو فونتانا در نخستین «بیانیه فضایی» خود در سال ۱۹۴۷ نوشت: ما تمایز قلمرو علم و هنر را انکار



۱۰ کار کاسوت، دهه ۱۹۶۰



۱۲ چیدمان ویدئو، نام جون پایک، ۱۹۸۲



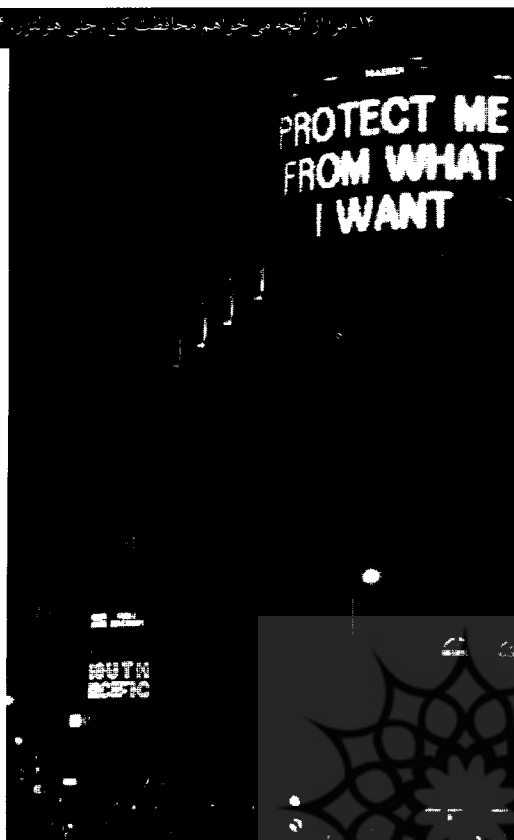
# THE MISSING POEM IS THE POEM



۱۳. شعر واقعی همان شعر گمشده است. مائوریتریو ناتوجی، ۱۹۶۸

می‌کنیم. برخلاف، این دو می‌توانند وابسته به هم باشند، هنرمندان پروژه‌های علمی را پیش‌بینی می‌کنند و تجربیات علمی برانگیزاننده تجربیات هنری هستند.

مارشال مک لوهان<sup>۵۴</sup> در کتاب «شناخت رسانه» می‌گوید: ابداع بزرگ قرن نوزدهم کشف تکنیک‌های کشف کرده بود. امپرسیونیست‌ها، همگام با اکتشافات پرشتاب علمی (دست‌کم، سه دهه پایانی قرن نوزدهم)، نخستین هنرمندانی بودند که در پاسخ‌گویی به روح زمانه، آتلیه‌ها را ترک کردند، و در جست‌وجوی نورها و رنگ‌های واقعی، با سه پایه‌هایشان به دامن طبیعت رفتند. ضربات تفکیک‌شده قلم موی آنها تصور عرفی جهان موزون پیرامون را برهم زد و حقیقت تازه‌ای ساخت که از دوران رنسانس به بعد، با اهمیت‌ترین انقلاب در حیطه نقاشی به حساب می‌آمد. رنگ‌های آنها از نور مایه می‌گرفت و نورهایشان رنگین‌تر از هر زمان دیگر بود. آنها بی‌پرده به حقایق توجه کردند و چهره هنرمند را در مقام یک مبدع به تثبیت رساندند. به همین دلیل بود که راه هنرمندان آوانگارد قرن بیستم، همچون وان گوک و سزان هموار شد.



پیوند میان هنر و صنعت یکی از آرمان‌های بنیادین هنرمندان مدرن پیشاهنگ آغاز قرن بیستم بوده است: آوانگاردهای روس، همزمان با انقلاب اکتبر، به صنعتی کردن دنیای جدید می‌اندیشیدند و مشتاقانه، همین ایده را، در زمینه‌های طراحی، مد، تبلیغات، معماری و نورپردازی به کار بستند. ولادیمیر تاتلین<sup>۵۵</sup> در سال ۱۹۲۰ «یادمان بین‌الملل سوم» را طراحی کرد که سرود ستایشی بود بر تلاقی صنعت، علم، فناوری و هنر. پیش‌تر از اشتیاق فوتوریست‌ها به فناوری نوین سخن گفتیم. فرنان لژ<sup>۵۶</sup> در نقاشی‌هایش جهان و بشریت را به مثابه ماشین به تصویر در آورد. هنر جدید سینما تنها در صورت آمیزش هنر و ابداعات فناوریانه نوین امکان پدید آمدن داشت. باوهاوس<sup>۵۷</sup>، در برداشت جدیدی از اتصال

هنر، عکاسی، طراحی صنعتی و معماری به مثابه یک موجودیت واحد ریشه داشت. همین مفاهیم در سال ۱۹۳۷ توسط لازلو موهولی ناگی<sup>۵۸</sup>، یکی از چهره‌های برجسته آوانگارد به ایالات متحده معرفی شدند. او خود نیز سال‌ها بر ابداع «مدولاتور فضا و نور» تمرکز کرده بود. مایکل گلاس میر<sup>۵۹</sup> در مقاله «به هم رساندن فاصله‌ها» متذکر می‌شود که: پروژه ژیل دلوز<sup>۶۰</sup> و فلیکس گاتاری<sup>۶۱</sup>، مطرح کردن ماشین در عرصه اندیشه، فرهنگ و هنر بود. اگر تولید یک کالای کارخانه‌ای را تولید چیزی مرتبط با زندگی و نیاز واقعی آدم‌ها بدانیم، و اگر هنر بخواهد فراتر از جو محدود شده خود راهی به سمت زندگی بیابد، پس در صورت آمیزش و پیوند میان این دو، کالای مصرفی تا حد ابژه‌ای زیبایی‌شناسانه ارتقاء خواهد یافت و هنر تجربه زنده‌ای از زندگی را از سر خواهد گذراند.

اگر بنابر منطق مک لوهان «رسانه همان پیام است» پس، آشکارا، در آثار هنری‌ای که از نور الکتریکی بهره می‌گیرند، پیام محتوای رسانه است، چرا که بدون وجود آن اثر هنری موجودیت نخواهد یافت. جالب این که، نئون به کار رفته در اثر «آرابسک» فونتانا در سال ۱۹۵۱ در اصل برای مصرفی تبلیغاتی ابداع و تولید شده بود (و این امر در مورد تلویزیون نیز صدق می‌کند چرا که تنها به واسطه تولید

دوربین‌های ویدئویی برای کاربرهای شخصی در دهه ۱۹۶۰ امکان خلق آثار ویدئوآرت هنرمندانی چون نام جون پایک، وستل و بروس ناومن میسر شد. نئون در سال ۱۹۱۰ توسط ژرژ کلود<sup>۶۲</sup> در نمایشگاه بزرگ پاریس به مثابه تبلیغات، و در سال ۱۹۲۳ در ایالات متحده با این شعار معرفی شد که: متأخرین و هنرمندانه‌ترین شکل تبلیغ الکتریکی پا به عرصه وجود گذاشته است. در واقع، اولین نشانه الکتریکی تبلیغاتی آمریکا هزار و پانصد لامپ فروزانی بود که در سال ۱۹۰۰ جلوی درب ساختمان‌ها قرار گرفت. و خود جریان الکتریسیته، دستاورد تلاش‌های توماس آلوا ادیسون<sup>۶۳</sup> مبدع لامپ‌های تجاری در سال ۱۸۷۹ بود.

ابتکار پائولو تارگتی برای دعوت از هنرمندان تا به هر شیوه ممکن با کارماده نور آثار هنری بیافرینند، از شناخت او نسبت به ارتباط متقابل میان خلق هنری و تولید صنعتی حکایت می‌کند. امروزه، کیفیت کار هنرمندانی که برای خلق آثار نوری مأموریت یافته بودند خارج از حد تصور است. آنها برای تحقق مفاهیم، زبان و سبک خود از تکنیک‌های متفاوت نور بهره می‌گیرند. لامپ‌های نئون و دیکروئیک<sup>۶۴</sup>، فلورسنت، هالوژن‌ها، و حس‌گرهای متحرک سیستم‌های دوسویه، همگی مددکاران‌های لایت آرت‌اند. بی‌تردید، آینده هنر جوان لایت آرت گنجینه پربهایی را در بر خواهد گرفت که برآورنده آرزوهای بسیاری از هنرمندان و صنعتگران سخت‌کوش اوایل قرن بیستم است. هنرمندان لایت آرت کارماده‌های صنعتی و مصرفی را به رکن زیبایی‌شناسانه آثار خود تبدیل خواهند کرد.

پی‌نوشت‌ها:

- 1- Rene Magritte
- 2- Walter Benjamin
- 3- Giacomo Balla
- 4- Edward Hopper
- 5- Leon Battista Alberti
- 6- Wassily Kandinsky
- 7- Or :
- 8- Hugo de st Victoire

این واژه در زبان لاتین نیز به معنای طلا است.

۹- بدون شک اشاره سن ویکتور به آرای برمی‌گردد که از سهروردی در دنیای اسلام آن روز به‌جا مانده است. چنان‌که سهروردی مبنای حکمت

خود را بر نور به مثابه امر قدسی قرار داد و خداوند را برترین نورها نامید.

- 10- Alberti
- 11- Piero della Francesca
- 12- Arezzo
- 13- Gentile da Fabriano
- 14- Pontormo
- 15- Bill Viola
- 16- Caravaggio
- 17- Gian Lorenzo Bernini
- 18- Santa Maria della Vittoria
- 19- George de la Tour
- 20- Rembrandt
- 21- Marcel Duchamp
- 22- Strobos copic
- 23- Etienne - jules Marey
- 24- Edward Muybridge
- 25- Umberto Boccioni
- 26- Ezekiel
- 27- Hashmal
- 28- James clerk Maxwell
- 29- Michael Faraday
- 30- Planck
- 31- Albert Einstein
- 32- Mark Rothko
- 33- Barnett Newman
- 34- Lucio Fontana
- 35- Atsuko Tanaka
- 36- Dan Flavin
- 37- Fibonacci
- 38- Mario Merz



ژرفشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

- 39- Nam June Paik
- 40- Zorio
- 41- Prini
- 42- James Turrell
- 43- Maurizio Nannucci
- 44- Bruce Nauman
- 45- Joseph Kosuth
- 46- Jenny Holzer
- 47- Christian Boltanski
- 48- Jochen Gerz
- 49- Studio Azzurro
- 50- Carl Fredrik Reuterswärd
- 51- Rolf Heuer
- 52- Dennis Gabor
- 53- Targetti Light Art collection
- 54- Marshall McLuhan
- 55- Wladimir Tatlin
- 56- Fernand Léger
- 57- Bauhaus
- 58- László Moholy-Nagy
- 59- Michael Glasmeier
- 60- Gilles Deleuze
- 61- Felix Guttari
- 62- George Claude
- 63- Thomas Alva Edison
- 64- dichroic

