

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS
SCHOOL OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF FINE ARTS

ΤΟΜΕΑΣ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ / SCULPTURE DIVISION

Γ' Εργαστήριο / Sculpture Studio 3

Δ/ΝΤΗΣ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ / STUDIO DIRECTOR

Ιωάννης Μελανίτης / Yiannis Melanitis

Πτυχιακή Εργασία

Graduate (Batchelor) Thesis

Hydro Corpus

Ίχνη Ροής: Σώμα και Πεδία Δυνάμεων

Hydro Corpus

Traces of Flow: Body and Fields of Forces

Βιλελμίνη Ανδριώτη

Vilelmini Andrioti

A.M. / R.N. : 2020-4567

Επιβλέπων Καθηγητής- Αναπληρωτής Καθηγητής / Ιωάννης Μελανίτης
Supervisor Professor / Yiannis Melanitis

Φεβρουάριος 2026
February 2026

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

«Δηλώνω ότι είμαι ο/η αποκλειστικός/η δημιουργός της πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος/η κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια.

Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.

Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

Ευχαριστίες – Αφιερώσεις

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στον Διευθυντή του Γ΄ Εργαστηρίου Γλυπτικής και επιβλέποντα καθηγητή μου, Ιωάννη Μελανίτη.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες απευθύνω στις συμφοιτήτριές μου, Ειρήνη Κακλαμάνη, Μαρία Σταυρουλάκη, Μαρία Καρπατσέλη, Τριανταφυλλιά Δουρούπη

Ημερομηνία 22/3/2026

Όνοματεπώνυμο Συγγραφέα Βιλελμίνη Ανδριώτη

Κεντρική ιδέα/Θέμα του έργου

Η διπλωματική μου εργασία «*Hydro Corpus, Ίχνη Ροής: Σώμα και Πεδία Δυνάμεων*» παρουσιάζεται ως μια εικαστική εγκατάσταση μέσα από την οποία προσπάθησα να διερευνήσω τη σχέση του σώματος με το νερό, τη μνήμη και την απουσία, χρησιμοποιώντας γλυπτικές μορφές και performance. Δημιούργησα ένα περιβάλλον μέσα στο οποίο ο θεατής μπορεί να κινηθεί στον χώρο και να συναντήσει τα ίχνη μιας σωματικής δράσης που έχει ήδη πραγματοποιηθεί.

Κεντρικό υλικό της εγκατάστασης είναι το υγρό γυαλί, το οποίο χρησιμοποίησα σαν μια μορφή «παγωμένης» ροής. Με ενδιέφερε να διατηρήσω τη μνήμη της κίνησης τη στιγμή που αυτή ακινητοποιείται. Οι γλυπτικές μορφές από υγρό γυαλί, τούλι και οργάντζα διαμορφώνουν κελύφη που παραπέμπουν σε σώματα τα οποία δεν είναι παρόντα. Για μένα η απουσία δεν λειτουργεί ως έλλειψη, αλλά ως ίχνος μιας σωματικής και χρονικής εμπειρίας.

Η εγκατάσταση ενεργοποιείται μέσα από μια performance. Φορώντας ένα μπλε καρμπόν με χαραγμένο εγκεφαλογράφημα, κινήθηκα μέσα στον χώρο και χάραξα διαδρομές χρησιμοποιώντας κάρβουνο και χοντρό αλάτι. Τα υλικά αυτά λειτουργούν ως τεκμήρια του περάσματος του σώματος. Η δράση συνδέεται με τη χορογραφική μου πρακτική και μετατρέπει την εγκατάσταση σε μια βιωματική διαδικασία. Μετά την performance, τα ίχνη παραμένουν στον χώρο ως αποτύπωμα μιας πράξης που έχει ήδη συμβεί.

Θεματικά με απασχόλησε το μεταναστευτικό βίωμα ως μια σωματική και χωρική εμπειρία. Το νερό εμφανίζεται ως διαδρομή, σύνορο αλλά και τόπος απώλειας. Τα κενά γλυπτικά κουστούμια και οι αιωρούμενες μορφές παραπέμπουν σε σώματα χωρίς σταθερή ταυτότητα, σε υπάρξεις που βρίσκονται σε συνεχή μετάβαση.

Κατά τη διαμόρφωση της εργασίας επηρεάστηκα από έργα καλλιτεχνών όπως η Doris Salcedo, η Magdalena Abakanowicz, ο Anselm Kiefer και ο Joseph Beuys, καθώς και από πρακτικές που χρησιμοποιούν το ίχνος και την απουσία ως βασικό στοιχείο, όπως της Ana Mendieta, της Mona Hatoum και του Kader Attia.

Συνολικά, μέσα από αυτή την εγκατάσταση προσπάθησα να δημιουργήσω έναν χώρο όπου το πέραςμα δεν αφηγείται απλώς, αλλά βιώνεται, και όπου η μνήμη εγγράφεται υλικά μέσα από ίχνη, σιωπή και απουσία.

Λέξεις Κλειδιά: Ίχνη Ροής, Ενεργή Απουσία, Υγρό Γυαλί, Βιωματική Εγκατάσταση, Περφόρμανς, Σιωπηλή μνήμη, Σώμα σε μετάβαση

Περιεχόμενα

I. Εν αρχή...

II. Νερό: ως Φαινομενολογική Συνθήκη

III. Μετανάστευση, Πολιτική Απουσίας

IV. Καρμπόν: Τεκμήριο Μνήμης και Βιώματος

V. Performance: Ίχνη, Χαρτογράφηση Περάσματος

VI. Χωρική Οργάνωση- Εγκατάσταση Έργου

VII. Εν κατακλείδι: Το βίωμα της απουσίας και η μετατροπή της μνήμης...

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Η εικαστική εγκατάσταση διερευνά τη σχέση του σώματος με το νερό, με τη μνήμη και με την απουσία, μέσα από γλυπτικά έργα υγρού γυαλιού (άλλοτε λογικής μορφής άλλοτε γκροτέσκο), γλυπτικές οντότητες/ κοστούμια από τούλι και μπλε καρμπόν με εγκεφαλογράφημα, σε μια χωρική σύνθεση που ενεργοποιείται μέσω performance.

Η εγκατάσταση ενεργοποιεί διαφορετικά επίπεδα χρόνου: τον χρόνο κατασκευής των έργων, τον χρόνο που απαιτείται για τη σωματική τους θέαση στον χώρο και τον χρόνο που εγγράφεται στο έργο ως ιστορικό ίχνος, μετατρέποντας τη σύνθεση από στατικό αντικείμενο σε βιωμένη εμπειρία.¹

Ο πυρήνας του έργου αρθρώνεται γύρω από την έννοια του *περάσματος - από το μη υπάρχον αλλά αισθητό, στο μη αισθητό αλλά υπάρχον*- όχι ως μεμονωμένο γεγονός, αλλά ως διαρκής υπαρξιακή, φυσική και πολιτική συνθήκη. Η έννοια του περάσματος προσεγγίζεται ως διαδικασία συγκρότησης μορφής μέσα από τη ροή. Όπως περιγράφει ο Arthur Koestler², η συνείδηση και η δημιουργική πράξη εκκινούν από

¹ Βλέπε σχετικά Ζήκα, Φαίη, 2018, «Απορία: τέχνες και σκέψεις κατεργάζεται. Φιλοσοφικές έρευνες στη σύγχρονη τέχνη, Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, σελ. 59. Συγκεκριμένα η Ζήκα αναφέρει, «Υπάρχουν ορισμένες ερωτήσεις ή αναφορές σχετικές με τον χρόνο που αφορούν επί τούτου την αντίληψη των έργων τέχνης. Πρώτον, ο χρόνος που χρειάζεται κανείς για να δει ένα έργο τέχνης. Για παράδειγμα, ένα έργο που έχει μήκος, ας πούμε 15 μέτρα, απαιτεί συγκεκριμένο τρόπο θέασης. Δεύτερον, ο χρόνος που υφίσταται σε ένα έργο τέχνης, αλλά παραμένει άρρητος. Πήρε πολύ χρόνο για να κατασκευαστεί, ολοκληρώθηκε σταδιακά κλπ. Τρίτον, από την πλευρά του αποδέκτη, πως το πέρασμα του χρόνου επηρεάζει τη θέαση της τέχνης, μετατρέποντας ένα στατικό έργο σε ένα «μουσειακό» αντικείμενο τέχνης. Άρα, ένα αντικείμενο έχει το χρόνο κατασκευής του, το χρόνο θέασης, καθώς και τον τρόπο που επιδρά στο πέρασμα του χρόνου πάνω του».

² Βλέπε Koestler, Arthur, 1964, «Η Πράξη της Δημιουργίας», Αθήνα, Εκδόσεις Χατζηνικολή, σ. 236, στο οποίο αναφέρεται: «Η αρχική κατάσταση της συνείδησής μας θα μπορούσε να παρομοιαστεί με ένα υγρό, ρευστό σύμπαν, που το διασχίζουν δυναμικά ρεύματα, οι ρυθμικές αυξήσεις και μειώσεις των φυσιολογικών αναγκών που προκαλούν δευτερεύουσες θέλλες και έρχονται και φεύγουν χωρίς να αφήσουν κανένα σοβαρό ίχνος. Σιγά-σιγά, η παλίρροια πέφτει και ξεπροβάλλουν τα πρώτα νησιά της αντικειμενικής πραγματικότητας. Τα περιγράμματα τους γίνονται όσο πάει και πιο ευδιάκριτα και σταθερά και διαχωρίζονται από την αδιαφοροποίητη μάζα της ροής. Τα νησιά τα ακολουθούν οι ήπειροι, οι στεγνές επικράτειες της πραγματικότητας χαρτογραφούνται, αλλά πλάι σε αυτές ο υδάτινος κόσμος συνυπάρχει, περιβάλλοντάς τες, εισχωρώντάς μέσα τους σαν κανάλια και εσωτερικές λίμνες απομεινάρια

μια ρευστή, αδιαφοροποίητη κατάσταση, μέσα από την οποία αναδύονται σταδιακά «νησίδες» σταθερότητας και μορφής. Έτσι, το πέρασμα νοείται ως μετατόπιση: από την παρουσία στο ίχνος, από τη ροή στην παύση, από το σώμα στη μνήμη...

Το έργο επιχειρεί να κινηθεί σε αυτό ακριβώς το μεταίχμιο μεταξύ ρευστότητας και μορφοποίησης, να επαναπροσδιορίσει τις έννοιες του χώρου και του χρόνου, όχι ως συνεχούς παρόντος, αλλά ως πεδίου όπου το παρελθόν ενεργοποιείται εκ νέου. Όπως σημειώνει ο Κορνήλιος Καστοριάδης³ το παρόν δεν αρκεί να βιώνεται «*ημέρα με την ημέρα*», αλλά απαιτείται η άντληση πόρων από το παρελθόν και η ενεργή επαναδιεκδίκηση της κληρονομιάς.

Στο πλαίσιο αυτό, η εγκατάσταση προσεγγίζει τη μνήμη όχι ως νοσταλγία, αλλά ως δυναμικό υλικό που επανεγγράφεται στον χρόνο και στον χώρο. Το έργο δεν αφηγείται ιστορίες και δεν αναπαριστά γεγονότα. Δημιουργεί συνθήκες εμπειρίας: το σώμα απουσιάζει, όμως τα ίχνη του παραμένουν ενεργά στον χώρο και στον χρόνο, ενεργοποιώντας τον θεατή όχι ως παρατηρητή αλλά, κυρίως, ως συμμετέχοντα, ο οποίος βιώνει μνήμες, μέσω των διαχρονικών δυναμικών ιχνών.

II. Νερό: ως Φαινομενολογική Συνθήκη

Σύμφωνα με τον Gaston Bachelard⁴, το νερό αποτελεί ύλη που συνδέεται άμεσα με τη μνήμη και το όνειρο, καθώς «*κρατά την εμπειρία χωρίς να κρατά τη μορφή*». Δεν παγιώνει, αλλά ενσωματώνει, μεταφέρει και μετασχηματίζει τη μνήμη σε άλλη συνθήκη.

της αλλοτινής ωκεάνιας κοινωνίας. Αυτή την ωκεάνια αίσθηση αγωνίζονται να ξαναποκτήσουν οι μυστικιστές και οι καλλιτέχνες σε μία ψηλότερη καμπή της σπείρας».

³ Καστοριάδης Κορνήλιος, 2000, «*Η Άνοδος της Ασημαντότητας*», Αθήνα, Εκδόσεις Ύψιλον, σελ. 74. Σχετικά αναφέρει: «*Το ρίζωμα πρέπει να το κάνουμε με νέο τρόπο μέσα στον χώρο και στον χρόνο. Πρέπει να μη ζούμε μέσα στο παρόν, μέρα με τη μέρα, αλλά να αντλήσουμε πόρους από το παρελθόν*».

⁴ Bachelard, Gaston, 1942, «*Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*», Translated by Edith R. Farrell. Dallas: Pegasus Foundation, 1983, σελ. 6-12.

Στο παρόν έργο, το υγρό γυαλί λειτουργεί ως *παγωμένη ροή*. Πρόκειται για ύλη που ξεκινά ρευστή και καταλήγει στερεή, διαφανής, παγιωμένη στον χρόνο. Το υδάτινο στοιχείο δεν αντιμετωπίζεται ως αποσπασματικό φυσικό δεδομένο, αλλά ως μέρος ενός αδιάσπαστου ρεύματος, όπου κάθε μορφή αποτελεί προσωρινή συμπύκνωση μιας ενιαίας και αδιάκοπης φύσης⁵. Τα γλυπτά εστιάζουν στην υγρή κίνηση που αιφνιδιαστικά/ ακαριαία παύει να ρέει: στιγμές κίνησης που συνελήφθησαν στο όριο της μετάβασης...

Η μορφογένεση των έργων δεν προκύπτει από την επιβολή ενός προκαθορισμένου σχήματος, αλλά από τη διαδικασία συνύπαρξης ύλης, βαρύτητας και αντίληψης. Όπως αναλύει ο Ernst Gombrich⁶, η οπτική εμπειρία δεν είναι παθητική πρόσληψη, αλλά αποτέλεσμα συνεχούς διόρθωσης ανάμεσα σε προσδοκία και ερέθισμα. Η μορφή δεν προϋπάρχει, αλλά σταθεροποιείται μέσα από μια διαρκή διαπραγμάτευση. Στην εγκατάσταση, οι γλυπτικές οντότητες που στέκονται χωρίς καλούπια και τα διάφανα υλικά, τα οποία αποφεύγουν την πλήρη οπτική βεβαιότητα, συνθετικά ενεργοποιούν αυτήν τη διαδικασία: ο θεατής δεν αναγνωρίζει απλώς, αλλά συμμετέχει στην ισορροπία της μορφής, βιώνοντάς την ως ανοιχτή και μεταβαλλόμενη εμπειρία.

Το νερό και το υγρό γυαλί δεν λειτουργούν εδώ ως φυσικά δεδομένα, αλλά ως τοπίο εμπειρίας, δηλαδή ως μια ιστορικά και πολιτισμικά νοηματοδοτημένη κατασκευή της σχέσης ανθρώπου και περιβάλλοντος, το οποίο δεν εμφανίζεται άμεσα αλλά διαμορφώνεται μέσω της αντίληψης⁷

⁵ Simmel George, Ritter Joachim & Gombrich, Ernst H., 2004, «*Το Τοπίο*», Αθήνα, Εκδόσεις Ποταμός, σελ. 12. Συγκεκριμένα αναφέρεται: «*Η φύση δεν τεμαχίζεται, είναι η ενότητα ενός όλου και τη στιγμή που κάτι θα αποσπαστεί από αυτή, πάβει πλέον να αποτελεί κάτι το ολότελα φυσικό και ο λόγος είναι ότι μπορεί να είναι "φύση", μόνο στο πλαίσιο αυτής της δίχως όρια ενότητας, μόνο ως κύμα αυτού του συνολικού ρεύματος*».

⁶ Gombrich, Egombich- Ernst, 1994, «*Το χρονικό της τέχνης*», Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

⁷ Simmel George, Ritter Joachim & Gombrich, Ernst H., 2004, op.cit., σελ. 151–153, όπου η έννοια του τοπίου αποτελεί μία ιστορικά νοηματοδοτημένη αναπαράσταση του ανθρώπινου περιβάλλοντος, ορίζει, δηλαδή, τη συγκεκριμένη σχέση που ο άνθρωπος συγκροτεί με το περιβάλλον του σε μία στιγμή της ιστορικής του πορείας.

Οι κυματιστές επιφάνειες, τα διάφανα πέπλα καθώς και οι μορφές χωρίς καθαρά όρια, λειτουργούν ως απολιθώματα κίνησης, ως μνήμες ροής που απέκτησαν υλικό σώμα. Σε αυτό το πλαίσιο, η προσέγγιση συνομιλεί με τη φαινομενολογία του Maurice Merleau-Ponty⁸, όπου το σώμα δεν νοείται ως αντικείμενο, αλλά ως τρόπος κατοίκησης του κόσμου. Η απουσία του σώματος στα γλυπτά δεν δηλώνει έλλειψη, αλλά ιδιαίτερη, για τον κάθε συμμετέχοντα, εμπειρία. Οι μορφές παραπέμπουν σε γλυπτικές οντότητες/κουστούμια, χωρίς σώμα, σε ίχνη ανθρώπινης κίνησης που μόλις ολοκληρώθηκε (ή μήπως δεν ολοκληρώνεται ?) σε σώματα που αποσυντέθηκαν μέσα στο νερό, στον χώρο και στον χρόνο.

Η σιωπή αποτελεί εδώ αισθητική και υπαρξιακή κατάσταση. Το υγρό γυαλί, στην ακινησία του, ενσωματώνει την παύση της ροής και την παγίδευση της φωτογραφικής στιγμής. Το ουσιώδες αποκαλύπτεται μέσα από τη σιωπηλή παρατήρηση, ενώ η διαφάνεια μετατρέπεται σε μορφή πνευματικότητας: το υλικό αντικείμενο αποκτά την αίσθηση του άυλου και του μεταφυσικού. Το υγρό γυαλί σχηματίζει *κελύφη ως αρνητικά αποτυπώματα παρουσίας*. Η ίδια η τεχνική λειτουργεί ως τελετουργία μεταμόρφωσης: η ύλη αντιστέκεται, ρέει, διαμορφώνει την τελική της επιφάνεια. Το υλικό δεν υπακούει πλήρως, αλλά λειτουργεί σε συνεργασία με την ωκεάνια κίνηση. Όπως υποστηρίζει ο Merleau-Ponty⁹, η «*ορατή ύλη*» διαθέτει δική της ζωή και δυναμική.

Η φαινομενολογική χρήση του νερού συνομιλεί άμεσα με τον κινηματογράφο του Kim Ki-duk¹⁰. Εκεί, το νερό δεν αποτελεί σκηνικό αλλά πνευματικό τόπο, όπου ο χρόνος οργανώνεται κυκλικά και η εμπειρία προηγείται της αφήγησης. Η σιωπή, η επανάληψη και η απουσία λόγου καθιστούν το πέρασμα βιωματική διαδικασία. *Αντίστοιχα, στην εγκατάσταση, το νερό, μέσω του υγρού γυαλιού, δεν αναπαριστά, αλλά συνιστά συνθήκη ύπαρξης*. Η σιωπή λειτουργεί ως αισθητική και υπαρξιακή κατάσταση. Η διαφάνεια μετατρέπεται σε πνευματικότητα ενώ το υλικό

⁸ Merleau-Ponty, Maurice, 1945, «*Phenomenology of Perception*», Translated by Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul, 1962, σελ 203-210.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ειδικά με την ταινία «*Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring*», 2003.

αντικείμενο αποκτά την αίσθηση και την ερμηνεία του άυλου. *Η πνευματικότητα που αναδύεται από τη διαφάνεια και τη σιωπή των έργων, συνδέεται με εσωτερική μορφή γνώσης.* Όπως επισημαίνει η θεωρία του Benedetto Croce¹¹, η αισθητική ανήκει στην εποπτική γνώση: *«στη βαθμίδα εκείνη της εμπειρίας, όπου το πνεύμα μορφοποιεί τις εντυπώσεις και τα αισθήματα, επιτρέποντάς τους να περάσουν από τη σκοτεινή περιοχή της ψυχής, στη φωτεινότητα του θεωρητικού πνεύματος».* Στην εγκατάσταση, η ύλη (υγρό γυαλί, τούλι, διαφάνεια, αλάτι, καρμπόν, κ.ά.) λειτουργεί ως φορέας αυτής της ενόρασης, δεν παραμένει ψυχική μάζα, αλλά αποκτά μορφή, καθιστώντας ορατή μια εσωτερική εμπειρία. Η συγκρότηση του χώρου συνιστά έτσι πνευματική πράξη εποπτείας, μέσω της οποίας το επιμέρους αποκτά μορφή χωρίς να αποκόπτεται από το άπειρο «όλον».

Κρίσιμο δεδομένο της παρούσας εικαστικής πρακτικής, αποτελεί η αυτονομία της ύλης και η έννοια της ισορροπίας. Τα γλυπτά δεν στηρίζονται σε καλούπια ή εξωτερικούς μηχανισμούς στήριξης, αλλά στέκονται από μόνα τους, μέσα από τη δική τους υλική λογική. Η μορφή δεν επιβάλλεται στην ύλη, η ύλη γεννά το δικό της βάρος και προκύπτει από μια διαδικασία διαπραγμάτευσης: η σκέψη συναντά τη φυσική συμπεριφορά του υλικού, το υγρό γυαλί ρέει, σταθεροποιείται και ισορροπεί, καθορίζοντας τα όριά του. Η ισορροπία, εδώ, δεν αποτελεί απλώς τεχνικό ζήτημα, αλλά εννοιολογική συνθήκη. Πρόκειται για μια κατάσταση εύθραυστης σταθερότητας-πυκνότητας, όπου το έργο υπάρχει στο όριο μεταξύ κατάρρευσης και ακινησίας. Όπως υποστηρίζει ο Rudolf Arnheim¹², η μορφή στην τέχνη προκύπτει από την ισορροπία αντιτιθέμενων δυνάμεων και όχι από τη μηχανική συμμετρία. *Αντίστοιχα, οι γλυπτικές οντότητες λειτουργούν ως πεδία ενεργών δυνάμεων: βάρους, ροής, αντίστασης και σιωπής. Στο έργο, η ισορροπία της μορφής αντανακλά μια ευρύτερη υπαρξιακή και πολιτική συνθήκη: την επισφαλή διαδικασία του περάσματος, της παραμονής και της απουσίας.*

¹¹ Μουρίκη Αλεξάνδρα, 2005, «Μεταμορφώσεις της Αισθητικής», Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, σελ. 79.

¹² Arnheim, Rudolf, 2005, «Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης», Αθήνα, Εκδόσεις Θεμέλιο.

III. Μετανάστευση, Πολιτική Απουσίας

Η εγκατάσταση προσεγγίζει το μεταναστευτικό φαινόμενο όχι ως αφήγηση γεγονότων αλλά ως *χωρο-χρονική και σωματική εμπειρία. Το νερό λειτουργεί ταυτόχρονα ως σύνορο, διαδρομή και τόπος απώλειας.* Το υποκείμενο, δεν κυριαρχεί στη φύση, αλλά διαπλέκεται και δημιουργεί συνέργειες με αυτήν. Το πέρασμα μέσα από το νερό δεν νοείται ως ομαλή ροή, αλλά ως συνθήκη φθοράς και σύγκρουσης. Όπως σημειώνει ο Arthur Koestler¹³, οι υδάτινοι δρόμοι είναι χώροι διαρκούς έντασης, όπου άνθρωποι και αντικείμενα συνυπάρχουν σε μια ασταθή συνθήκη, μέχρι η πλημμύρα να υποχωρήσει και να απομείνει το ίχνος της διέλευσης. Στην εγκατάσταση, *το νερό λειτουργεί ως τόπος περάσματος αλλά και εγκατάλειψης, όπου η απουσία καθίσταται υλικό γεγονός.*

Όπως επισημαίνει η Hannah Arendt¹⁴, ο «εκτοπισμένος άνθρωπος» στερείται πρώτα τη δημόσια μορφή, αλλά κυρίως, την πολιτική του ορατότητα. Οι τούλινες γλυπτικές οντότητες/κουστούμια και τα κελύφη μεταφράζουν αυτήν την απώλεια σε υλική συνθήκη: *σώματα χωρίς ταυτότητα, χωρίς βάρος και βαρύτητα, χωρίς έδαφος ή στήριξη, αλλά και πολύπλοκες προσωπικές και συλλογικές διαδρομές.* Η ευθραυστότητα του υφάσματος παραπέμπει σε προσωρινές οντότητες, σε υπάρξεις που αιωρούνται και παλινδρομούν σε μια διαρκή κατάσταση μετάβασης.

Σε αυτό το πλαίσιο, το έργο συνομιλεί με καλλιτέχνες όπως η Doris Salcedo, της οποίας η πρακτική μετατρέπει την απουσία σε πολιτικό μνημείο και της Chiharu Shiota, η οποία χρησιμοποιεί νήματα και κελύφη για να αποδώσει τη μνήμη του σώματος μέσα από την απουσία του. Η εννοιολογική αυτή προσέγγιση συνομιλεί με την πρακτική του Anselm Kiefer όπου το σώμα φέρει τη βαρύτητα της ιστορικής

¹³ Koestler, Arthur, 1964, «*Η Πράξη της Δημιουργίας*», Αθήνα, Εκδόσεις Χατζηνικολή, σελ. 238. Συγκεκριμένα αναφέρει: «*Άνθρωποι και αντικείμενα διεξάγουν έναν ανελέητο πόλεμο δόλιο φθοράς... προς τις μαγικές μορφές της συμμετοχής... ώσπου να υποχωρήσει η πλημμύρα και να στεγνώσουν οι υδάτινοι δρόμοι*».

¹⁴ Arendt, Hannah, 1951, «*The Origins of Totalitarianism*», New York: Harcourt, Brace & Company, σελ. 267-302.

μνήμης, γλυπτά με φούστες από ρητίνη και γύψο, φορέματα με συμβολικά κεφάλια¹⁵. Στα έργα του, τα ανθρωποειδή γλυπτά συχνά φορτίζονται με βιβλία ή τούβλα.

Στην παρούσα εγκατάσταση, η σχέση αυτή αντιστρέφεται: τα σώματα είναι κενά, ελαφρά, απογυμνωμένα. *Η απουσία δεν δηλώνει μόνο απώλεια, αλλά πολιτική αποστέρηση.*

IV. Καρμπόν: Τεκμήριο Μνήμης και Βιώματος

Η γλυπτική οντότητα/κουστούμι από μπλε καρμπόν με εγκεφαλογράφημα, λειτουργεί ως υλικό τεκμήριο μνήμης. Το καρμπόν, ως μηχανικό αποτύπωμα και το εγκεφαλογράφημα, ως βιολογική ένδειξη, συγκροτούν ένα αρχείο παρουσίας που δεν αναπαριστά το σώμα, αλλά καταγράφει τη ζωτική του λειτουργία, ως δέκτης και πομπός εκτέλεσης της υλικής πραγματικότητας.. Η πρακτική αυτή συνομιλεί με έργα της Kimsooja, όπου το ύφασμα και το σώμα λειτουργούν ως φορείς σιωπηλής μετακίνησης και εσωτερικής εμπειρίας.

Η χρήση ρευστών υλικών συνομιλεί με την πρακτική του Joseph Beuys, όπου η ύλη φέρει ενέργεια, τραύμα και μνήμη. Όπως και στα έργα του J. Beuys, η επιτέλεση υπερισχύει του αντικειμένου. Σύμφωνα με τον Paul Ricoeur¹⁶, το ίχνος αποτελεί θεμέλιο της μνήμης. *Η performance ενεργοποιεί αυτό το ίχνος ως πολιτική και υπαρξιακή εγγραφή. Η διαδικασία κατά την οποία οι γλυπτικές οντότητες/κουστούμια φοριούνται και ο χώρος χαράσσεται με αλάτι, μετατρέπει το τεκμήριο σε βιωμένη εμπειρία. Το ίχνος παραμένει μετά την αποχώρηση του σώματος, λειτουργώντας ως διαδρομή μνήμης και εμπειρίας.*

¹⁵ Η αναφορά γίνεται για τα έργα *Δάφνη*, 2008-2011, *Νέμεσις*, 2017, καθώς και *Ave Maria Turris Eburnea*, 2017.

¹⁶ Ricoeur, Paul, 2000, «*Memory, History, Forgetting*», Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 2004, σελ. 21-28.

V. Performance: Ίχνη, Χαρτογράφηση Περάσματος

Η performance με τη γλυπτική οντότητα/κουστούμια από μπλε καρμπόν και τα ίχνη από χοντρό αλάτι λειτουργούν ως ενεργοποίηση της εγκατάστασης και ως διαδικασία εγγραφής της εμπειρίας στον χώρο. *Το σώμα, φορώντας το γλυπτικό κουστούμι τεκμήριο με το εγκεφαλογράφημα, εισέρχεται στον χώρο όχι ως αναπαραστατική φιγούρα, αλλά ως φορέας ζωτικής λειτουργίας και μνήμης. Η πράξη δεν επιτελείται για να παραχθεί θέαμα, αλλά για να παραχθούν ίχνη...*

Το αλάτι, υλικό άρρηκτα συνδεδεμένο με τη θάλασσα, τη διατήρηση αλλά και τη φθορά, λειτουργεί ως μετασχηματισμένο νερό. Όπως το νερό εξατμίζεται και αφήνει πίσω του κρυστάλλους, έτσι και η performance αφήνει στο έδαφος διαδρομές: *αποτυπώματα περάσματος*. Η χειρονομία του «σκουπίσματος», δεν παραπέμπει σε καθαρισμό, αλλά σε χαρτογράφηση χαράξεων. Το σώμα δεν αφαιρεί την ύλη, αλλά τη μετακινεί, τη διασπείρει, τη διαμορφώνει.

Οι διαδρομές από αλάτι που σχηματίζονται γύρω και ανάμεσα στα γλυπτά λειτουργούν ως εικαστικό πεδίο στο έδαφος. Πρόκειται για δημιουργική διαδικασία «ζωγραφικής με κίνηση», όπου το σχέδιο δεν προϋπάρχει, αλλά προκύπτει από τη συσχέτιση και αλληλεξάρτηση σώματος- χώρου- χρόνου. Η προσέγγιση αυτή συνομιλεί με την έννοια του «dwelling» του Tim Ingold¹⁷, με την οποία ο χώρος δεν είναι δοχείο, αλλά παράγεται μέσα από τη διαρκή κίνηση και κατοίκηση του σώματος.

Παράλληλα, η performance μπορεί να ιδωθεί μέσα από το πρίσμα της Judith Butler¹⁸, όπου το σώμα συγκροτείται από επαναληπτικές πράξεις και χειρονομίες στον χώρο. Εδώ, το σώμα δεν διεκδικεί ορατότητα μέσω λόγου, αλλά μέσω της σιωπηλής

¹⁷ Ingold, Tim, 2000, «*The Perception of the Environment: Essays on Livelihood*», Dwelling and Skill. London: Routledge, σελ. 185-193.

¹⁸ Butler, Judith, 1993, «*Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*», New York: Routledge, σελ. 12-16.

εγγραφής του στον χώρο και στον χρόνο. *Τα ίχνη από αλάτι αποκτούν πολιτική διάσταση, ακριβώς επειδή παραμένουν μετά την αποχώρηση του σώματος.*

Η παραμονή του αλατιού καθώς και των ιχνών στον χώρο, μετά το τέλος της performance είναι καθοριστική. Η εγκατάσταση μετατρέπεται σε αρχείο μιας διαδικασίας και πράξης που έχει, ήδη, ολοκληρωθεί. Όπως υποστηρίζει ο Paul Ricoeur¹⁹, το ίχνος δεν είναι ανάμνηση, αλλά υλικό υπόλειμμα ενός γεγονότος που απαιτεί ερμηνεία. *Το αλάτι λειτουργεί ως τέτοιο ιστορικό ίχνος: δεν αφηγείται, αλλά μαρτυρά και τεκμηριώνει ερμηνείες, οι οποίες μετασχηματίζονται σε μνήμες και συλλογικά βιώματα.*

Σε πολιτικό πλαίσιο, η χαρτογράφηση της διαδρομής παραπέμπει στις μεταναστευτικές ροές και στις θαλάσσιες διαδρομές που συχνά καταλήγουν σε απώλειες. Το σώμα σταματά μπροστά στο εξάμετρο φόρεμα με το κύμα του Χοκουσάι, στο σημείο όπου η ροή γίνεται απειλή. *Εκεί, η κίνηση παύει...*

Το πέρασμα δεν ολοκληρώνεται... Αυτό που απομένει είναι τα ίχνη της προσπάθειας...

Η performance συνομιλεί με τις πρακτικές της Doris Salcedo, όπου η χειρονομία πένθους ενσωματώνεται στον χώρο και στον χρόνο, αλλά και με τις προσεγγίσεις του Joseph Beuys, για τον οποίο η ύλη λειτουργεί ως φορέας ενέργειας και νοήματος. Ταυτόχρονα, η χρήση του εδάφους ως δυναμικού ζωγραφικού πεδίου παραπέμπει σε διευρυμένη έννοια της ζωγραφικής, όπου το έργο δεν εκφράζεται μόνο στο πλαίσιο/ κάδρο, αλλά εκτείνεται στον χώρο και στον χρόνο.

Με αυτόν τον τρόπο, η performance αποτελεί οργανικό μέρος της εγκατάστασης. Το σώμα ενεργοποιείται και ενεργοποιεί το αλάτι, το οποίο χαρτογραφεί και χαράσσει τον χώρο, διατηρώντας τη μνήμη και τη βαρύτητα της δράσης. Η απουσία του σώματος, στη λήξη της performance, σηματοδοτεί την αέναη ολοκλήρωση του έργου του.

¹⁹ Ricoeur, Paul, 2000, op.cit.

VI. Χωρική Οργάνωση- Εγκατάσταση Έργου

Η χωρική σύνθεση δομείται με σαφή εννοιολογική ιεράρχηση. *Ο κυκλικός σχηματισμός των έργων παραπέμπει στον κύκλο ζωής και επανάληψης.*

Οι κρεμασμένες γλυπτικές οντότητες/ κουστούμια ενισχύουν την αίσθηση αιώλης και άυλης αιώρησης, ενώ η εξάμετρη εγκατάσταση του γλυπτικού κουστουμιού με το κύμα του Χοκουσάι, λειτουργεί ως ιστορικός και φυσικός ορίζοντας, ως σύμβολο συλλογικής μνήμης, ως τεκμήριο επιπτώσεων που επιφέρει η δυναμικότητα της ροής. Η χρήση του νερού ως μεταβατικού στοιχείου συνομιλεί εδώ με το έργο του Bill Viola²⁰, όπου το υδάτινο στοιχείο γίνεται πεδίο μετάβασης μεταξύ ζωής και θανάτου, καθώς και με τα συλλογικά σώματα της Magdalena Abakanowicz²¹, που στερούνται ατομικής ταυτότητας και λειτουργούν ως φορείς συλλογικής μνήμης.

Παράλληλα, η καρέκλα τοποθετείται εκτός του κυκλικού σχηματισμού και λειτουργεί ως μάρτυρας. Η γλυπτική οντότητα/ κουστούμι από καρμπόν βρίσκεται δίπλα, ως ημερολόγιο ζωής...

Η χωρική οργάνωση της εγκατάστασης δεν βασίζεται σε ιεραρχίες, αλλά σε αντιληπτικές σχέσεις. Όπως αναλύει ο Rudolf Arnheim²², η κατανομή της φωτεινότητας λειτουργεί ως βασικό εργαλείο οπτικής ομαδοποίησης, καθώς περιοχές όμοιου χωρικού προσανατολισμού, συσχετίζονται αυτόματα από την όμοια φωτεινότητά τους. Στην εγκατάσταση, οι παράλληλες επιφάνειες των γλυπτών, τα διάφανα υλικά και οι αντανάκλασεις του φωτός υφαίνονται από το βλέμμα σε ένα

²⁰ Ενδεικτικά τα έργα: *The Reflecting Pool*, 1976, *Ascension*, 2000, *Chott el-Djerid- Portrait in Light and Heat*, 1979.

²¹ Ενδεικτικά τα έργα: *Puellae*, 1992, *Nierozpoznani*, 2002, *Agora*, 2006.

²² Arnheim, Rudolf, 2005, «*Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*», Αθήνα, Εκδόσεις Θεμέλιο, σελ. 342. Ο Arnheim αναφέρει ότι «η κατανομή φωτεινότητας βοηθά στον προσδιορισμό του προσανατολισμού των αντικειμένων στον χώρο. Συγχρόνως, δείχνει πως τα ποικίλα μέρη ενός σύνθετου αντικειμένου αλληλοσυσχετίζονται. Περιοχές όμοιου χωρικού προσανατολισμού συσχετίζονται οπτικά από την όμοια φωτεινότητά τους. Όσο πλησιάζουν στο να συναντήσουν το προσπίπτων φως κάθετα, τόσο πιο φωτεινά φαίνονται. Γνωρίζουμε ότι μονάδες όμοιας φωτεινότητας ομαδοποιούνται στην αντίληψη. Έτσι, μια ομαδοποίηση, επί παραδείγματι, διότι χρήσης ομοιόμορφης φωτεινότητας παράγει έμμεσα μια ομαδοποίηση χωρικού προσανατολισμού. Οι παράλληλες επιφάνειες, σε οποιοδήποτε μέρος του ανάγλυφου και να βρίσκονται, υφαίνονται αυτόματα όλες μαζί από το μάτι και αυτό το δίκτυο σχέσεων αποτελεί ισχυρό μέσον δημιουργίας τάξης και ενότητας στο χώρο».

ενιαίο δίκτυο συσχετίσεων, δημιουργώντας συνοχή μέσα σε έναν χώρο ρευστό και μη γραμμικό.

VII. Εν κατακλείδι...

Το βίωμα της απουσίας και η μετατροπή της μνήμης

Το έργο συγκροτεί έναν χώρο όπου η απουσία αποκτά υλικότητα και η μνήμη μετατρέπεται σε εμπειρία. Ο θεατής δεν παρακολουθεί· κινείται, στέκεται και βιώνει. *Το νερό παγώνει, το ύφασμα αιωρείται, το καρμπόν καταγράφει και η καρέκλα μαρτυρά.* Ο χρόνος ως έννοια στην εγκατάσταση, δεν αντιμετωπίζεται στατικά, αλλά ως ιστορικό παρόν, όπου παρελθόν και μέλλον συνυπάρχουν. Όπως υποστηρίζει ο Κορνήλιος Καστοριάδης²³, το ανθρώπινο νόημα συγκροτείται μέσα από το κοινωνικό φαντασιακό και δεν μπορεί να υπάρξει εκτός της ιστορικής του συνθήκης. Η απουσία που αρθρώνεται στο έργο δεν είναι κενό, αλλά πεδίο νοήματος: ένα παρόν που κατοικείται από μνήμη, προσδοκία και σιωπή.

Το πέρασμα δεν αφηγείται — βιώνεται.

Η εικαστική εγκατάσταση εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πεδίο σύγχρονων καλλιτεχνικών πρακτικών που διερευνούν την απουσία, τη μνήμη, την ύλη και το σώμα ως φορέα εμπειρίας, μετατρέποντας την απουσία σε πολιτικό γεγονός, σε μνημεία σιωπής, όπου η απώλεια εγγράφεται στον χώρο χωρίς αναπαράσταση.

Η χρήση υφασμάτων και κελυφών σώματος λειτουργούν ως φορείς ψυχικής και σωματικής μνήμης. Η έννοια του σώματος χωρίς ταυτότητα συνδέεται με τα συλλογικά σώματα, τα οποία απογυμνώνονται από ατομικά χαρακτηριστικά και λειτουργούν ως μαζικές υπάρξεις. Στην παρούσα εγκατάσταση, *η βαρύτητα είναι*

²³ Καστοριάδης, Κορνήλιος, 2000, *op.cit.*, σελ. 151. Σχετικά ο Καστοριάδης αναφέρει: «Μπορούμε να θέσουμε ως ουσιώδη χαρακτήρα του ανθρώπου τη φαντασία και το κοινωνικό φαντασιακό. Ο άνθρωπος είναι ψυχή, ψυχή βαθιά, ασυνείδητη, και ο άνθρωπος είναι κοινωνία. Είναι μόνο μέσα και χάρη στην κοινωνία, στη θεσμική της και στις κοινωνικές της φαντασιακές σημασίες, που καθιστούν ικανή την ψυχή για ζωή. Η κοινωνία είναι επίσης πάντοτε ιστορία. Δεν υπάρχει ποτέ, ακόμα και σε μία πρωτόγονη επαναληπτική κοινωνία, ασάλευτο παρόν. Ακριβέστερα, ακόμα και στην αρχαιότερη κοινωνία, το παρόν συγκροτείται πάντοτε, εκτός των άλλων, από ένα παρελθόν που κατοικεί μέσα του και από ένα μέλλον που το προϊδεάζει. Είναι, επομένως, πάντοτε ένα ιστορικό παρόν».

ρευστή, τα σώματα είναι ελαφρά, διάφανα, σχεδόν άυλα, υποδηλώνοντας όχι τη συσσώρευση μνήμης αλλά την απώλειά της, σε συνθήκες εκτοπισμού και μετάβασης.

Η performance και η χρήση της ύλης ως ενεργού φορέα νοήματος λειτουργεί ως διαδικασία μεταμόρφωσης και κοινωνικής γλυπτικής: το καρμπόν και το αλάτι, ενεργοποιούνται μέσω της πράξης και διατηρούν την ενέργεια της εμπειρίας μετά την αποχώρηση του σώματος. Τέλος, η προσέγγιση του νερού και η κυκλική αντίληψη του χώρου και του χρόνου, όπου η σιωπή και η επανάληψη συγκροτούν έναν χώρο πνευματικής εμπειρίας, αναδεικνύουν το πέρασμα όχι σαν αφήγηση αλλά σαν βίωμα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Arendt, Hannah. 1951. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt, Brace & Company.
- Arnheim, Rudolf. 2005. *Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Bachelard, Gaston. 1942. *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. Translated by Edith R. Farrell. Dallas: Pegasus Foundation, 1983.
- Beuys, Joseph. 1993. *Joseph Beuys: The Reader*. Edited by Claudia Mesch and Viola Michely. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bourdieu, Pierre. 2022. *Οι κανόνες της τέχνης. Γέννηση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*. Αθήνα: Πατάκη.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Danto, Arthur. 2013. *Τι είναι αυτό που το λένε τέχνη*. Αθήνα: Μετέχμιο.
- Fromm, Erich. 1978. *Να έχεις ή να είσαι*. Αθήνα: Μπουκουμάνη.
- Gombrich, E. H. 1994. *Το χρονικό της τέχνης*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Gombrich, E. H. 2002. *Τέχνη και ψευδαίσθηση. Μελέτη για την ψυχολογία της εικαστικής αναπαράστασης*. Αθήνα: Πατάκη.
- Ζήκα, Φαίη. 2018. *Απορία Τέχνης και σκέψεις κατεργάζεται. Φιλοσοφικές έρευνες στη σύγχρονη τέχνη*. Αθήνα: Άγρα.
- Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.
- Καστοριάδης, Κορνήλιος. 2000. *Η άνοδος της ασημαντότητας*. Αθήνα: Ύψηλον.
- Kesler, Arthur. 1964. *Η πράξη της δημιουργίας*. Αθήνα: Χατζηνικολή.
- Μελανίτης, Ιωάννης. 2025. *Anatomia da escrita : Kryographia, The anatomy of writing*, Museu Nacional, Brasilia / National Museum, Brasilia, στο <https://www.asfa.gr/didaktiko-prosopiko/melanitis-ioannis/>.
- Μελανίτης, Ιωάννης. 2022. *ENTROPIA_DEMOCRATIA*, στο <https://www.asfa.gr/didaktiko-prosopiko/melanitis-ioannis/>

- Μελανίτης, Ιωάννης. 2020. *Time_of_Time*, στο <https://www.asfa.gr/didaktiko-prosopiko/melanitis-ioannis/>
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.
- Montaner, Josep Maria. 2018. *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Κινήματα, ιδέες και δημιουργία στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Μουρίκη Αλεξάνδρα. 2005. *Μεταμορφώσεις της αισθητικής*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Monroe, Bertil. 1989. *Ιστορία των αισθητικών θεωριών από την κλασική αρχαιότητα μέχρι και σήμερα*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Πούλος, Παναγιώτης, ed. 2013. *Έννοιες της τέχνης του 20ού αιώνα*. Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.
- Proust, Marcel. 2020. *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας.
- Ricoeur, Paul. 2000. *Memory, History, Forgetting*. Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Simmel, George, Joachim Ritter, Ernst Gombrich. 2004. *Το τοπίο*. Αθήνα: Ποταμός.
- Τερζάκης, Φώτης. 2012. *Τροχές του αισθητικού. Ιστορική σύσταση μιας αισθητικής φιλοσοφίας και ανθρωπολογικός ορίζοντας*. Αθήνα: Futura.

Description of the project

My diploma project *Hydro Corpus, Traces of Flow: Body and Fields of Forces* is presented as an art installation through which I sought to explore the relationship between the body, water, memory, and absence, using sculptural forms and performance. I created an environment in which the viewer can move through the space and encounter the traces of a bodily action that has already taken place.

The central material of the installation is liquid glass, which I used as a form of “frozen” flow. I was interested in preserving the memory of movement at the very moment it becomes immobilized. The sculptural forms made of liquid glass, tulle, and organza create shells that evoke bodies that are no longer present. For me, absence does not function as a lack, but rather as the trace of a bodily and temporal experience.

The installation is activated through a performance. Wearing a blue carbon paper garment engraved with an electroencephalogram pattern, I moved through the space and traced routes using charcoal and coarse salt. These materials function as evidence of the body’s passage. The action is connected to my choreographic practice and transforms the installation into an experiential process. After the performance, the traces remain in the space as the imprint of an act that has already occurred.

Thematically, I was concerned with the experience of migration as a bodily and spatial condition. Water appears as a route, a border, but also as a place of loss. The empty sculptural costumes and the suspended forms refer to bodies without a fixed identity, to presences that exist in a constant state of transition.

During the development of the work, I was influenced by artists such as **Doris Salcedo**, **Magdalena Abakanowicz**, **Anselm Kiefer**, and **Joseph Beuys**, as well as by practices that use trace and absence as central elements, such as those of **Ana Mendieta**, **Mona Hatoum**, and **Kader Attia**.

Overall, through this installation I attempted to create a space where passage is not merely narrated, but experienced, and where memory becomes materially inscribed through traces, silence, and absence.

Keywords: Traces of Flow, Active Absence, Liquid Glass, Immersive Installation, Performance, Silent Memory, Body in Transition

Σύντομο Βιογραφικό Σημείωμα

Η Βιλελμίνη Ανδριώτη με έδρα την Αθήνα, δραστηριοποιείται στο πεδίο της σκηνογραφίας, της performance και των εικαστικών εγκαταστάσεων. Είναι απόφοιτος της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών (2026), ενώ έχει σπουδάσει Κοινωνιολογία και Χορό στο Deree (1990) και είναι κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου στην Έρευνα στη Χορογραφία και την Performance (2013).

Η καλλιτεχνική της πρακτική διερευνά την πολιτική της ενσώματης εμπειρίας, καθώς και τη λειτουργία του κοστουμιού και της χωρικής κατασκευής ως ερμηνευτικών και δραματουργικών εργαλείων.

Είναι ιδρύτρια και καλλιτεχνική διευθύντρια της Ομάδας Χοροθεάτρου «Περιηγητές», καθώς και εμπνεύστρια του «Atelier Salon», μιας πλατφόρμας αφιερωμένης στην καλλιτεχνική έρευνα και τον δημόσιο διάλογο.

Το έργο της έχει παρουσιαστεί σε διοργανώσεις και χώρους τέχνης στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

ΕΡΓΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Hydro Corpus

Τχνη Ροής: Σώμα και Πεδία Δυνάμεων

1. Άτιτλο

Πληροφορίες έργου:

- Έτος δημιουργίας: 2026
- Υλικά έργου ή τεχνική: υγρό γυαλί, ύφασμα
- Διαστάσεις έργου: 120 x 150 x 90 εκ.
- Φωτογραφία: Βιλελμίνη Ανδριώτη



2. Άτιτλο

Πληροφορίες έργου:

- Έτος δημιουργίας: 2026
- Υλικά έργου ή τεχνική: υγρό γυαλί, ύφασμα
- Διαστάσεις έργου: 70 x 40 x 40 εκ,
- Φωτογραφία: Βιλελμίνη Ανδριώτη



3. Άτιτλο

Πληροφορίες έργου:

- Έτος δημιουργίας: 2026
- Υλικά έργου ή τεχνική: υγρό γυαλί, ύφασμα
- Διαστάσεις έργου: 160 x 60 x 60 εκ
- Φωτογραφία: Βιλελμίνη Ανδριώτη



4. Άτιτλο

Πληροφορίες έργου:

- Έτος δημιουργίας: 2026
- Υλικά έργου ή τεχνική: τούλι
- Διαστάσεις έργου: 6,5 x 2 μ
- Φωτογραφία: Βιλελμίνη Ανδριώτη



5. Άτιτλο

Πληροφορίες έργου:

- Έτος δημιουργίας: 2026
- Υλικά έργου ή τεχνική: υγρό γυαλί, ύφασμα
- Διαστάσεις έργου: 220 x 110 x 100 εκ
- Φωτογραφία: Βιλελμίνη Ανδριώτη



6. Άτιτλο

Πληροφορίες έργου:

- Έτος δημιουργίας: 2026
- Υλικά έργου ή τεχνική: υγρό γυαλί, ύφασμα
- Διαστάσεις έργου: 250 x 70 x 50 εκ
- Φωτογραφία: Βιλελμίνη Ανδριώτη





7. Άτιτλο

Πληροφορίες έργου:

- Έτος δημιουργίας: 2026
- Υλικά έργου ή τεχνική: υγρό γυαλί, ύφασμα
- Διαστάσεις έργου: 40x 60 x 15 εκ
- Φωτογραφία: Βιλελμίνη Ανδριώτη



8. Άτιτλο

Πληροφορίες έργου:

- Έτος δημιουργίας: 2026
- Υλικά έργου ή τεχνική: υγρό γυαλί, ύφασμα
- Διαστάσεις έργου: 140 x 90 x 90 εκ
- Φωτογραφία: Βιλελμίνη Ανδριώτη



9. Άτιτλο

Πληροφορίες έργου:

- Έτος δημιουργίας: 2026
- Υλικά έργου ή τεχνική: υγρό γυαλί, ύφασμα
- Διαστάσεις έργου: 200 x 160 x 120 εκ
- Φωτογραφία: Βιλελμίνη Ανδριώτη



10. Άτιτλο

Πληροφορίες έργου:

- Έτος δημιουργίας: 2026
- Υλικά έργου ή τεχνική: υγρό γυαλί, ύφασμα
- Διαστάσεις έργου: 70 x 50 x 30 εκ
- Φωτογραφία: Βιλελμίνη Ανδριώτη



Performance

11. Hydro Corpus Performance

Πληροφορίες έργου:

- Έτος δημιουργίας: 2026
- Υλικά έργου ή τεχνική: αλάτι, καρβουνόσκονη
- Διάρκεια performance: 20'
- Διαστάσεις βίντεο: 1920 x 1980
- Βίντεο: Γεύη Δημητρακοπούλου (Διατίθεται σε ψηφιακή μορφή (USB) στο αποθετήριο με διάρκεια 05:11'')



12. Hydro Corpus- Sculptural Performance Costume

Πληροφορίες έργου:

- Έτος δημιουργίας: 2026
- Υλικά έργου ή τεχνική: Καρμπόν χαρτί με χάραξη εγκεφαλογραφήματος
- Διαστάσεις : 200 x 100 εκ
- Φωτογραφία: Κατερίνα Κυριαφίνη
- Επιμέλεια αφίσας : Ιωάννης Μελανίτης,
- Γραφιστικά: Μαρία Καρπατσέλη, Τριανταφυλλιά Δουρούπη



Hydro corpus

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ
ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ
ΔΙΘΟΥΣΑ «ΝΙΚΟΣ ΚΕΣΣΑΡΑΝΗΣ»
11:00 π.μ. - 20:00 μ.μ.

11-12-13 ΜΑΡΤΙΟΥ

ΑΣΚΤ-ΠΕΙΡΑΙΩΣ 256
ΔΡΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ, ΡΕΝΤΗ
ΑΘΗΝΑ 17778

VILELMINI ANDRIOTI
Γ' ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΓΑΥΡΠΙΚΗΣ,
ΔΙΕΥΘ. Γ. ΜΕΛΑΝΙΤΗΣ

PERFORMANCE
11:00 π.μ. και 17:00 μ.μ.

email: vilma_andrioti@gmail.com
tel: 6936895088

