



Β Η Μ Α Ρ Η Τ Ο Ρ Ο Σ



Ο Ρ Α Τ Ο Ρ ' Σ Β Ε Μ Α

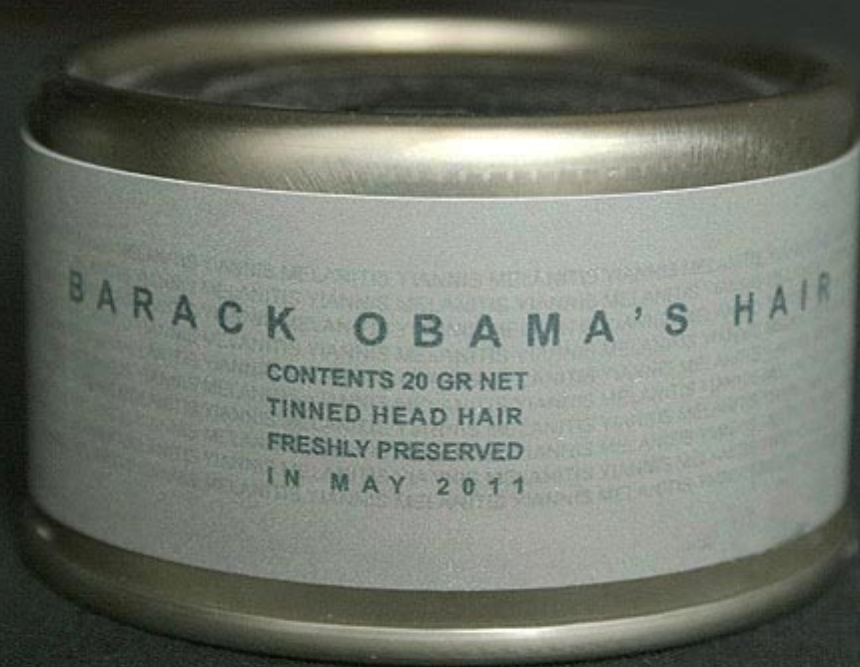
Γιάννης Μελανίτης  
Βήμα Ρήτορος, καθρέπτης, επιγραφή, 71 x 31 x 11 εκ.,  
2009  
Φορητό Βήμα Ρήτορος από καθρέπτη, ως αλληγορία της  
αντανάκλασης του πολιτικού λόγου.



NON MI TOCCARE (*do not touch me*), 2011



Human Meat, *signed on top, diameter 6.5, height 4 cm, 2011*



Barak Obama's Hair, *signed on top, diameter 6.5, height 4 cm, 2011*



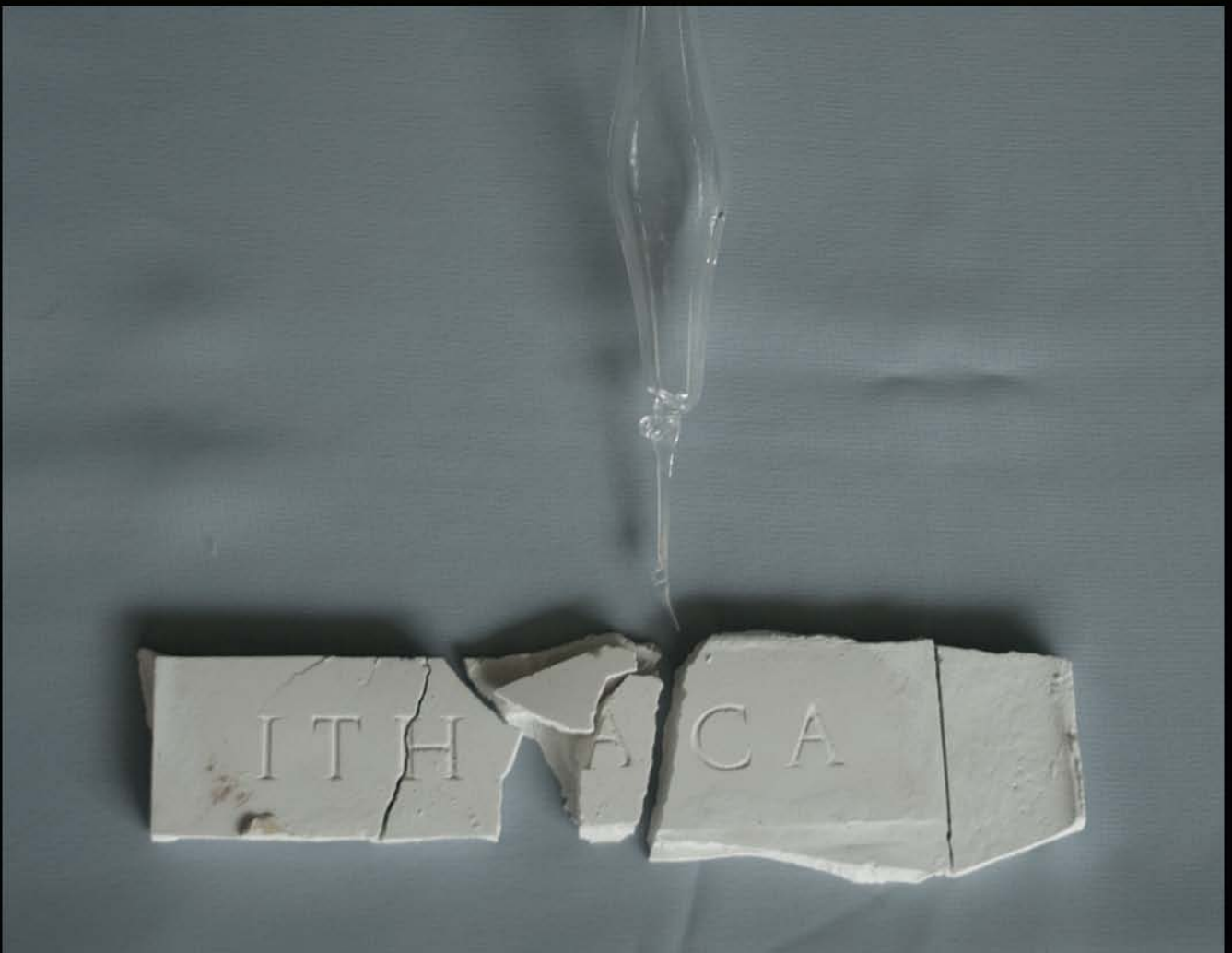
ΒΕΜΑ ΙΘΑΧΑ, πλεξιγκλάς, 71 x 31 x 11 εκ.,  
2009

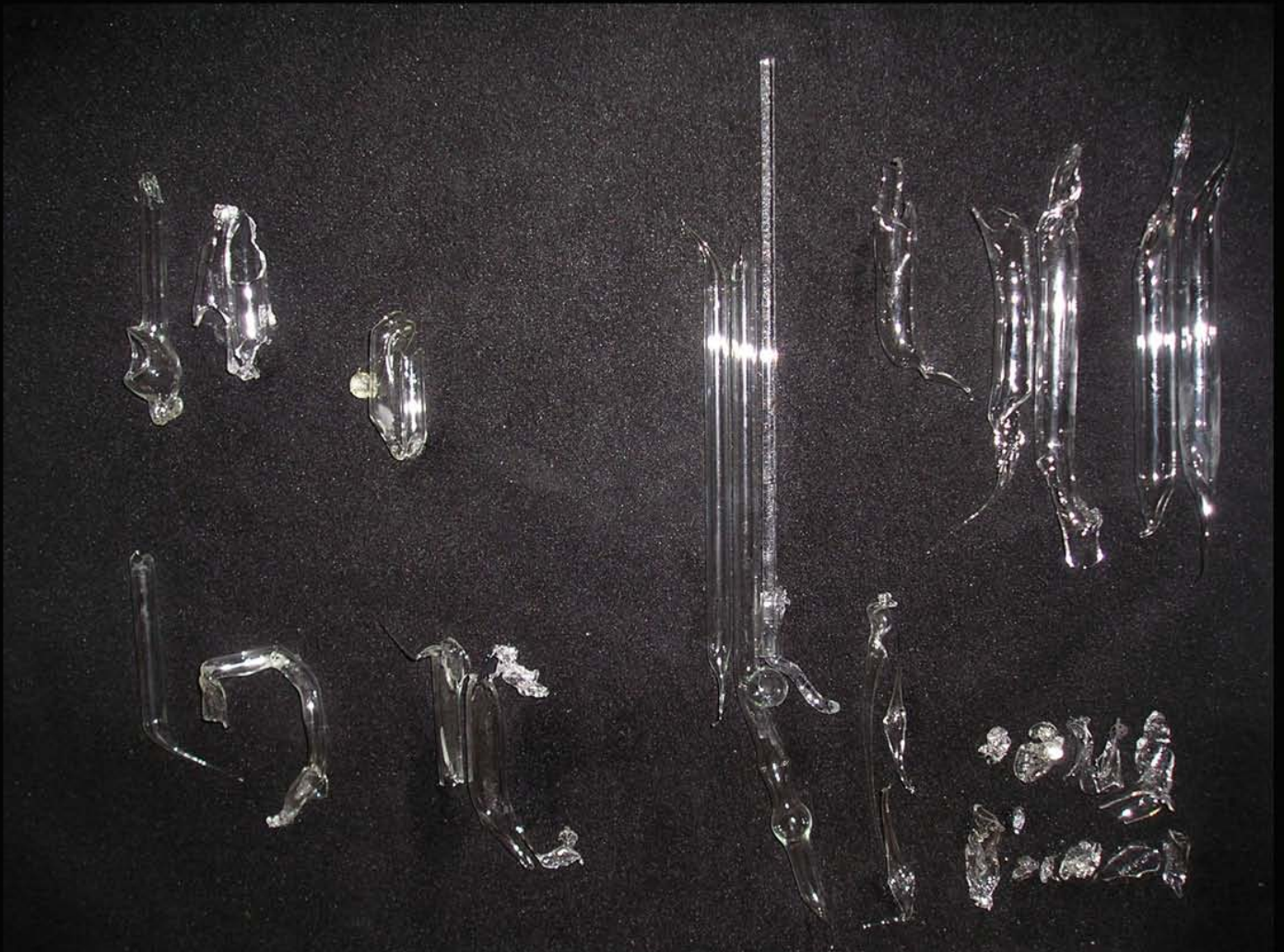




Internal syllabs-ITHACA  
(mouth cast),  
hydro-silicone, cloth, blown glass,  
plaster,  
dimensions 31,9 x 51 x 29 cm,  
2008

Εσωτερικές συλλαβές ΙΘΑΚΑ  
(καλούπι στόματος),  
υδροσιλικόνη, ύφασμα,  
φυσικό γυαλί,  
γύψος,  
διαστάσεις 31,9 x 51 x 29 εκ,  
2008









Σπουδή σε αντιπαραβολή με τον πίνακα του Andrea Mantegna (1430-1506), *Cristo Morto nel sepolcro e tre dolenti*, Μιλάνο, Pinacoteca di Brera. Γλυπτό σε άψητο πηλό, ξύλινη βάση



Συμπτυγμένος Χριστός (κατά Μαντένια/ Θρήνος για το Νεκρό Χριστό). 2009  
 Πηλός σε ξύλινη βάση, 120 x 100 x 35,6 εκ.

Σπουδή σε αντιπαραβολή με τον πίνακα του Andrea Mantegna (1430-1506),  
 Cristo Morto nel sepolcro e tre dolenti, Μιλάνο, Pinacoteca di Brera.



Αρχική μακέτα του έργου σε αντιπαραβολή  
 με το έργο του Μαντένια





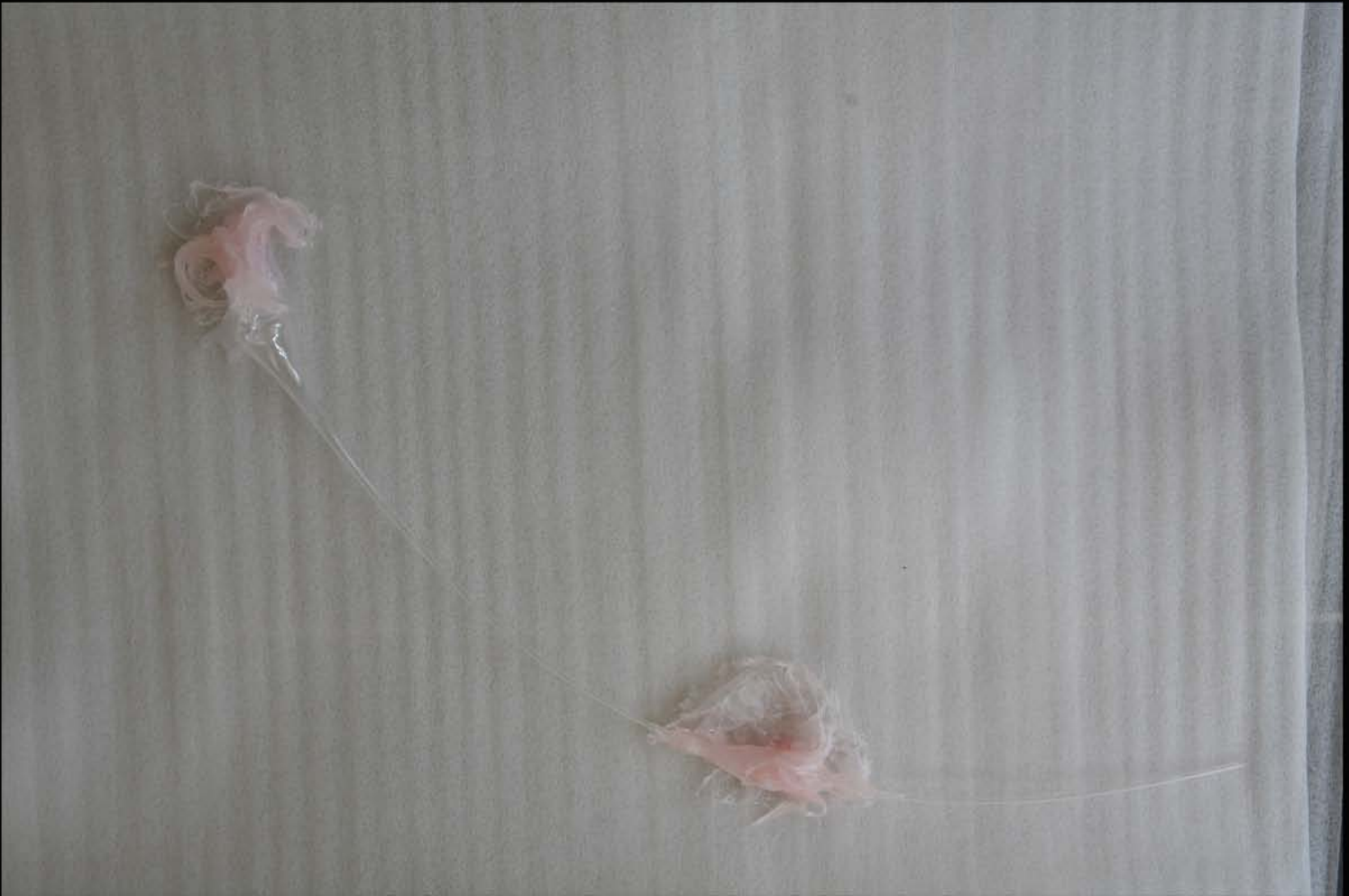
Κάτοψις.

Συμπυγμένος Χριστός (κατά Μαντένια/Θρήνος για το Νεκρό Χριστό)  
πηλός σε ξύλινη βάση, [βάση 45 x 60 x 15,9, πηλός 40,4 x 40 x 12,9], 2008  
Condensed Christ (after Andrea Mantegna/ The Lamentation over the Dead Christ)

Σπουδή πάνω στον πίνακα του Andrea Mantegna (1430-1506), Cristo Morto nel sepolcro e tre dolenti,  
Μιλάνο, Pinacoteca di Brera.



Κρυολογία/ Στόμα-κολώνα-μηχανή 2009  
Πηλός σε ξύλινη βάση, 110 x 50 x 57εκ.

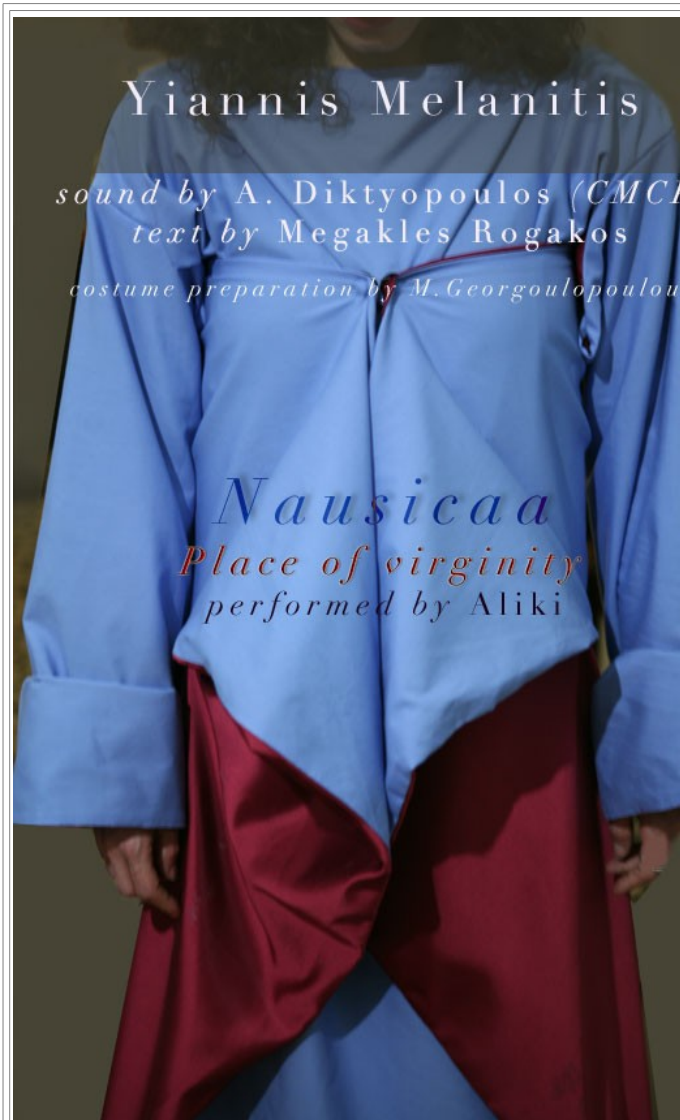




PERFORMANCES  
(real-time interactive environments)

Γλυπτά για την performance Molly-Penelope-Bloom, Φυσητό γυαλί, σιλικόνη πάνω σε χαλί 2007  
Sculptures for Molly-Penelope-Bloom performance, blown glass, silicone, on carpet





**Γιάννης Μελανίτης**

**Ναυσικά/Place of Virginity**

[μέρος του *The Land of Noman*, έργου σε πέντε πράξεις με τις αντίστοιχες αναφορές: Καλυψώ, Ναυσικά, Κίρκη, Πηνελόπη- η πέμπτη πράξη αναφέρεται στην παραμονή του Οδυσσέα ως Φάουστ στην Ιθάκη]. Το έργο *The Land of Noman* αφορά στους μετασχηματισμούς μιας γυναικείας μορφής η οποία αντιπροσωπεύει τις τέσσερις διαφορετικές κοινωνίες που επισκέπτεται ο Οδυσσέας. Τέσσερα νησιά, τέσσερις κοινωνίες, τέσσερις γυναίκες, τέσσερα περιβάλλοντα διαφορετικής τεχνικής.

Στην performance που παρουσιάζεται στο bios, η Ναυσικά παρουσιάζεται ως οπτασία μιας υπερ-πολιτισμικής κοινωνίας, μια παραπομπή στην ουτοπική κοινωνία της Σχερίας, νησί της Ναυσικάς. Οι δράσεις της performer αναφέρονται στις αντιστοιχίσεις του Τζόυς για τη Ναυσικά στο έργο *Ulysses*. Υλικά: Σιλικόνη, φυσητό γυαλί, νιτρικό και φωσφορικό κάλιο, άνθη υακίνθου, ύφασμα.

Ο λαβυρινθώδης Οδυσσέας του Τζόυς αποτελεί ένα πολυεπίπεδο κείμενο, όπου η δράση εκτυλίσσεται σε 18 κεφάλαια με χρονική διαφορά μιας ώρας, ξεκινώντας από την Πέμπτη 16η Ιουνίου του 1904, καταλήγοντας τις πρώτες ώρες της 17ης Ιουνίου. Ο συγγραφέας συντάξε ένα σχεδιάγραμμα του μυθιστορήματος ώστε ο φίλος και μεταφραστής στα ιταλικά του έργου του *Exiles*, Carlo Linati, να κατανοήσει τη δομή του έργου:

... νομίζω ότι κοιτώντας τον τεράστιο όγκο και πολύ περισσότερο την τεράστια πολυπλοκότητα από το καταραμένο μου -τερατώδες μυθιστόρημα, θα ήταν προτιμότερο να του στείλω κάποιο είδος περιλήψης- κλειδιού- σκελετού-σχήματος (για εγχώρια χρήση μόνον)... Έδωσα μόνον λέξεις-οδηγούς (Schlagworte/ catchwords) στο σχήμα μου αλλά νομίζω ότι εντούτοις θα γίνει κατανοητό... Πρόκειται για ένα έπος ανάμεσα σε δύο ράτσες (Ισραηλίτικη-Ιρλανδική) και ταντοχρόνως τον κύκλο του ανθρώπινου σώματος, όπως και κάποια μικρή ιστορία μίας μέρας (ζωής)... Ο χαρακτήρας του Οδυσσέα με έχει συνεπάρει από την παιδική μου ηλικία... Εργάζομαι πάνω σ' αυτό το βιβλίο για επτά χρόνια- να πάρει η ευχή! επί τέλους! Είναι επίσης ένα είδος εγκυκλοπαίδειας. Η πρόθεσή μου δεν είναι μόνον να παρουσιάσω τον μύθο κάτω από το σημερινό φως (sub specie temporis nostri), αλλά επίσης να επιτρέψω σε κάθε δράση (δηλαδή, κάθε ώρα, κάθε όργανο, κάθε τέχνη που συνδέεται και συσχετίζεται με το σωματικό σχήμα του συνόλου) να ρυθμίσει, ακόμη και να δημιουργήσει την δική της τεχνική. Θα λέγαμε ότι κάθε δράση αποτελεί ένα άτομο παρότι συντίθεται από άτομα-όπως ο Ακυινάτης σχετίζεται με τις ουράνιες υπάρξεις. Τζαίημς Τζόυς *Selected Letters*, εκδ. Richard Ellmann (London: Faber and Faber, 1975), σελ. 271.

Από την ανάλυση του συγγραφέα, ενδεικτικά αναφέρουμε το κεφάλαιο της Ναυσικάς και τους συσχετισμούς του:

Ναυσικά

Σκηνή: Βράχια

Ωρα: 8 μμ

Όργανο: Μάτι, μύτη

Τέχνη: Ζωγραφική

Χρώμα: Μπλέ, γκρί.

Σύμβολο: Παρθένα

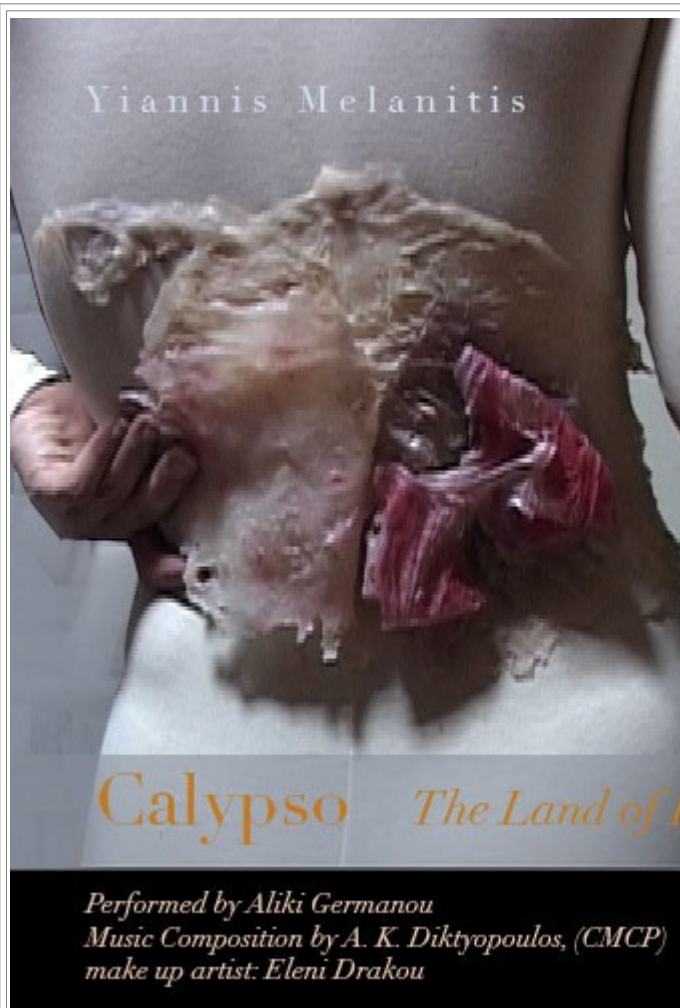
Τεχνική: Πρήξιμο-Ξεπρήξιμο

Αντιστοιχίσεις: αίμα, λουλούδια, πορνογραφία, θηλυκή οπτασία

Νόημα: Προβαλλόμενη οπτασία, η Ναυσικά σαν μεταλλαγμένη

γυναίκα, η ιδέα μιας υπερ-πολιτισμικής θηλυκότητας, χώρος του φαντασιακού, ουτοπική κοινωνία.

Concept: Γιάννης Μελανίτης/ εκτέλεση: Αλίκη / κείμενο: Μεγακλής Ρογκάκος/ Ηχητικά: Ανδρέας Δικτυόπουλος (CMCP-Centre for Music Composition and Performance)/ συρραφή κοστούμιών: Μαργαρίτα Γεωργουλοπούλου, μακιγιάζ: Ε. Δράκου.



...-Έλαιο γλυκαμυγδάλων και βάμμα βενζόης, είπε ο κ. Μπλούμ, και ύστερα ανθόνερο πορτοκαλιάς....

Πράγματι είχε δώσει στην επιδερμίδα της μια λευκή απαλότητα σαν του κεριού.

-Και άσπρο κερί πρόσθεσε.

Τονίζει το μωρό χρώμα των ματιών της. Κοιτάζοντάς με, με το σεντόνι τραβηγμένο μέχρι τα σπανιόλικα μάτια της, εισπνέοντας τη μυρωδιά της καθώς κούμπωνα τα μανικέτια μου. Αυτές οι σπιτικές συνταγές είναι συχνά οι καλύτερες: φράουλες για τα δόντια: τσουκνίδες και βρόχινο νερό· εκχέλισμα βρώμης ανακατεμένο σε βουτυρόγαλα. Τροφή του δέρματος: Ο ένας από τους γιους της γριάς βασίλισσας, ο δούκας του Όλμπαν, νομίζω, είχε μόνο μία επιδερμίδα. Ναι, ο Λεοπόλδος. Εμείς έχουμε τρεις. Κρεατοελιές, καρπούμπαλα και μπιμπικία για να δυσκολεύουν τα πράγματα περισσότερο... [Τζαίμς Τζόυς, Οδυσσέας, κεφ 5.-σε αντιστοιχία με το ομηρικό κείμενο, Οι Λωτοφάγοι]

Γιάννης Μελανίτης

Καλυψώ/ Η Χώρα της Απραξίας

[μέρος του The Land of Noman, έργου σε πέντε πράξεις με τις αντίστοιχες αναφορές: Καλυψώ, Ναυσικά, Κίρκη, Πηνελόπη- η πέμπτη πράξη αναφέρεται στην παραμονή του Οδυσσέα ως Φάουστ στην Ιθάκη]. Το έργο The Land of Noman αφορά στους μετασηματισμούς μιας γυναικείας μορφής η οποία αντιπροσωπεύει τις τέσσερις διαφορετικές κοινωνίες που επισκέπτεται ο Οδυσσέας. Τέσσερα νησιά, τέσσερις κοινωνίες, τέσσερις γυναίκες, τέσσερα περιβάλλοντα διαφορετικής τεχνικής. Η προ-πολιτισμική χώρα της Ωγυγίας αντιπροσωπεύει έναν τόπο παθολογικής απραξίας, χώρα του φανταστικού, ένα

εξωτικό νησί που ανήκει στην περιοχή της γεωγραφικής φαντασίας.

Στην εγκατάσταση που παρουσιάζεται στο Νοσοκομείο Συγγρός, η Καλυψώ ως αντιπροσώπευση της απραξίας σ' ένα εξωτικό χώρο, που η υποδοχή του Οδυσσέα μετατρέπεται σε εγκλεισμό. Οι δράσεις της performer αναφέρονται στις αντιστοιχίσεις του Τζόυς για τη Καλυψώ στο έργο Ulysses.

Υλικά: Σιλικόνη, χρυσός, νάτριο.

Ο λαβυρινθώδης Οδυσσέας του Τζόυς αποτελεί ένα πολυεπίπεδο κείμενο, όπου η δράση εκτυλίσσεται σε 18 κεφάλαια με χρονική διαφορά μιας ώρας, ξεκινώντας από την Πέμπτη 16η Ιουνίου του 1904, καταλήγοντας τις πρώτες ώρες της 17ης Ιουνίου. Ο συγγραφέας συνέταξε ένα σχεδιάγραμμα του μυθιστορήματος ώστε ο φίλος και μεταφραστής στα ιταλικά του έργου του Exiles, Carlo Linati, να κατανοήσει τη δομή του έργου:

... νομίζω ότι κοιτώντας τον τεράστιο όγκο και πολύ περισσότερο την τεράστια πολυπλοκότητα από το καταραμένο μου -τερατώδες μυθιστόρημα, θα ήταν προτιμότερο να του στείλω κάποιο είδος περίληψης- κλειδιού-σκελετού-σχήματος (για εγχώρια χρήση μόνον)... Έδωσα μόνον λέξεις-οδηγούς (Schlagworte/ catchwords) στο σχήμα μου αλλά νομίζω ότι εντούτοις θα γίνει κατανοητό... Πρόκειται για ένα έπος ανάμεσα σε δύο ράτσες (Ισραηλιτική-Ιρλανδική) και ταυτοχρόνως τον κύκλο του ανθρώπινου σώματος, όπως και κάποια μικρή ιστορία μίας μέρας (ζωής)... Ο χαρακτήρας του Οδυσσέα με έχει συνεπάρει από την παιδική μου ηλικία... Εργάζομαι πάνω σ' αυτό το βιβλίο για επτά χρόνια- να πάρει η ευχή! επί τέλους! Είναι επίσης ένα είδος εγκυκλοπαίδειας. Η πρόθεσή μου δεν είναι μόνον να παρουσιάσω τον μύθο κάτω από το σημερινό φως (sub specie temporis nostri), αλλά επίσης να επιτρέψω σε κάθε δράση (δηλαδή, κάθε ώρα, κάθε όργανο, κάθε τέχνη που συνδέεται και συσχετίζεται με το σωματικό σχήμα του συνόλου) να ρυθμίσει, ακόμη και να δημιουργήσει την δική της τεχνική. Θα λέγαμε ότι κάθε δράση αποτελεί ένα άτομο παρότι συντίθεται από άτομα-όπως ο Ακυνιάτης σχετίζεται με τις ουράνιες υπάρξεις. Τζαίμς Τζόυς Selected Letters, εκδ. Richard Ellmann (London: Faber and Faber, 1975), σελ. 271.

Από την ανάλυση του συγγραφέα, ενδεικτικά αναφέρουμε το κεφάλαιο της Καλυψώς και τους συσχετισμούς του:

Καλυψώ

Σκηνή: Το Σπίτι

Ωρα: 8 πμ.

Όργανο: νεφρό, σύμφωνα με το σχήμα Linati

Σύμβολο: Νύμφη

Τεχνική: Αφήγηση (ώριμη)

Ανταποκρίσεις: Καλυψώ-Νύμφη Dlugacz-Αναθύμηση, Σιών-Ιθάκη

Νόημα: Ο αναχωρήσας περιπλανητής

Ομηρικές αντιστοιχίσεις: απραξία, παθολογική κατάσταση, τόπος του φανταστικού.

Concept: Γιάννης Μελανίτης

περφόρμανς από την Αλίκη Γερμανού

Μουσική σύνθεση: Α. Κ. Δικτύουπος (CMCP-Centre for Music Composition and Performance)

make up: Ελένη Δράκου

Η Ωγυγία και η Σχερία αναφέρονται σαν νησιά φαντάσματα. Νησιά-φαντάσματα είναι αυτά που πιστεύεται ότι υπάρχουν και εμφανίζονται στους χάρτες για κάποια χρονική περίοδο (κάποιες φορές για αιώνες) κι έπειτα αφαιρούνται εφόσον απεδείχθη ότι δεν υπάρχουν(ή ο γενικός πληθυσμός σταματά να πιστεύει ότι υφίστανται).



## Molly-Penelope-Bloom

Yiannis Melanitis

performed by Katerina Papageorgiou  
curated by Rea-Thönges-Stringaris  
sound by A. Diktyopoulos (CMCP)

Γιάννης Μελανίτης

Molly Πηνελόπη Bloom

Ο λαβυρινθώδης Οδυσσέας του Τζόυς αποτελεί ένα πολυεπίπεδο κείμενο, όπου η δράση εκτυλίσσεται σε 18 κεφάλαια με χρονική διαφορά μιας ώρας, ξεκινώντας από την Πέμπτη 16η Ιουνίου του 1904, καταλήγοντας τις πρώτες ώρες της 17ης Ιουνίου. Ο συγγραφέας συνέταξε ένα σχεδιάγραμμα του μυθιστορήματος ώστε ο φίλος και μεταφραστής στα ιταλικά του έργου του *Exiles*, Carlo Linati, να κατανοήσει τη δομή του έργου:

... νομίζω ότι κοιτώντας τον τεράστιο όγκο και πολύ περισσότερο την τεράστια πολυπλοκότητα από το καταραμένο μου -τερατώδες μυθιστόρημα, θα ήταν προτιμότερο να του στείλω κάποιο είδος περίληψης- κλειδιού- σκελετού-σχήματος (για εγχώρια χρήση μόνον)... Έδωσα μόνον λέξεις-οδηγούς (*Schlagworte/ catchwords*) στο σχήμα μου αλλά νομίζω ότι εντούτοις θα γίνει κατανοητό... Πρόκειται για ένα έπος ανάμεσα σε δύο ράτσες (Ισραηλιτική-Ιρλανδική) και ταυτοχρόνως τον κύκλο του ανθρώπινου σώματος, όπως και κάποια μικρή ιστορία μίας μέρας (ζωής)... Ο χαρακτήρας του Οδυσσέα με έχει συνεπάρει από την παιδική μου ηλικία... Εργάζομαι πάνω σ' αυτό το βιβλίο για επτά χρόνια- να πάρει η ευχή! επί τέλους! Είναι επίσης ένα είδος εγκυκλοπαίδειας. Η πρόθεσή μου δεν είναι μόνον να παρουσιάσω τον μύθο κάτω από το σημερινό φως (*sub specie temporis nostri*), αλλά επίσης να επιτρέψω σε κάθε δράση (δηλαδή, κάθε ώρα, κάθε όργανο, κάθε τέχνη που συνδέεται και συσχετίζεται με το σωματικό σχήμα του συνόλου) να ρυθμίσει, ακόμη και να δημιουργήσει την δική της τεχνική. Θα λέγαμε ότι κάθε δράση αποτελεί ένα άτομο παρότι συντίθεται από άτομα-όπως ο Ακινάτης σχετίζεται με τις ουράνιες υπάρξεις.  
*Τζάιμς Τζόυς Selected Letters*, εκδ. Richard Ellmann (London: Faber and Faber, 1975), σελ. 271.

Από την ανάλυση του συγγραφέα, ενδεικτικά αναφέρουμε το κεφάλαιο της Πηνελόπης και τους συσχετισμούς του:

Πηνελόπη

Σκηνή: Το κρεβάτι

Ωρα: Ψ ( το σύμβολο του απείρου όπως εμφανίζεται στην performance)

Όργανο: Λίπος (fat), σύμφωνα με το σχήμα Linati, Σάρκα

**Concept: Yiannis Melanitis**

**Performed by Katerina Papageorgiou**

Curated by Rhea Thönges-Stringaris

Sound by A. Diktyopoulos, (CMCP-Centre for Music Composition and Performance)

Thanks to: M. Aloupi., A. X'fotiadis, Megakles Rogakos

(flesh) σύμφωνα με το σχήμα Gilbert-Στην performance αντιπροσωπεύεται από την σιλκόνη  
Σύμβολο: Γη (Το αλχημιστικό τρίγωνο του αντεστραμμένου τριγώνου όπως εμφανίζεται στην performance)  
Τεχνική: Μονόλογος  
Ανταποκρίσεις: Πηνελόπη-Γη· Σωρεία λέξεων-Κίνηση.  
Πηνελόπη-χώρος του Πραγματικού (η Πηνελόπη βρίσκεται στο κρεβάτι· στον *Οδυσσέα του Τζόυς* αντιπροσωπεύεται από την *Μόλλυ Μπλούμ*).

Το κεφάλαιο της Πηνελόπης προσομοιάζει σ' ένα κείμενο απλωμένο στην έκταση της σελίδας όπως ένα σώμα απλώνεται στο κρεβάτι... Ο Τζόυς το ονομάζει *το στοιχείο-κλειδί του βιβλίου*... Η πρώτη πρόταση περιλαμβάνει 2500 λέξεις. Υπάρχουν οκτώ προτάσεις στο επεισόδιο. Ξεκινάει και τελειώνει με τη γυναικεία λέξη *ναι*. Γυρίζει αξονικά την τεράστια γήινη σφαίρα, αργά, σίγουρα και ομοιόμορφα γύρω γύρω, με τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα να είναι τα γυνακεία στήθη, τα οπίσθια, η μήτρα και το αιδείο έκφρασμένα από τις λέξεις *γιατί*, *πάτος* (με κάθε έννοια πάτος-κουμπί, της τάξης, πάτος της θάλασσας, πάτος της καρδιάς του), *γυναίκα*, *ναι*.

Αν και πιθανώς είναι περισσότερο προσβλητικό από κάθε προηγούμενο επεισόδιο, μου φαίνεται τελείως διανγές πλήρες αήθες γονιμοποίηση μη-εμπιστόσιμο πρόθυμο αναξιόπιστο ανέμιστο θελκτικό εύλογο πρόθυμο έξυπνο περιορισμένο συνετό αδιάφορο Γυναίκα [Weib]. Είμαι πάντοτε καταφατικός για τη σάρκα.

(Γράμμα στον Frank Budgen, 16.viii.1921, SL, 285)

**Όπως είδαμε στα γράμματα του Τζόυς, τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα βρίσκονται κατ' αντιστοιχία με τέσσερα σημεία του σώματος. Τα γυνακεία στήθη [breasts] αντιστοιχίζονται στο βορρά, στην κορυφή, επίσης στη λέξη *because=γιατί*. Επόμενο σημείο είναι ο νότος που αντιστοιχίζεται στα οπίσθια [arse, bottom], η ανατολή με τη μήτρα [womb, μέσω της λέξης *woman*], με καταληκτικό σημείο τη δύση, τον γυνακείο κόλπο, [vagina, μέσω της λέξης *yes*].**

**Πηνελόπη**

ΝΑΙ ΓΙΑΤΙ ΔΕΝ ΞΑΝΑΚΑΝΕ ΠΟΤΕ ένα τέτοιο πράγμα να ζητήσει το πρωινό του στο κρεβάτι με δυο αυγά από την εποχή του ξενοδοχείου Σιτυ Αρμς όταν συνήθιζε να δίνει παράσταση στο κρεβάτι με μιαν άρρωστη φωνή βάζοντας τα δυνατά του να κάνει εκείνη τη γριά σανίδα την κυρία Ρίορνταν να ενδιαφερθεί γι' αυτόν επειδή νόμιζε πως τον είχε γράψει στη διωθήκη της κι αυτή δεν μάζ άφησε μήτε δεκάρα όλα για λειτουργίες για εκείνη και για την ψυχή της δεν υπήρχε μεγαλύτερη τσιγκούνα πραγματικά έτρεμε να ξοδέψει τέσσερις πέννες για το πετρέλαιο της λάμπας της μιλώντας μου για όλες τις αδιαθεσίες της είχε πάρα πολύ γεροντίστικη κουβέντα μέσα της για τα πολιτικά και τους σεισμούς και τη συντέλεια του κόσμου άσε μας πρώτα να διασκεδάσουμε λίγο ένας Θεός ξέρει τι θα ήταν ο κόσμος αν όλες οι γυναίκες ήταν σαν κι αυτή να τα έχει βάλει με τα μανιέρα και τ' ανοιχτά ντεκολτέ φυσικά κανένας δεν την ήθελε να τα φοράει νομίζω πως ήτο θρήσκα επειδή κανένας άντρας δεν θα γύριζε δεύτερη φορά να την κοιτάξει ελπίζω να μην καταντήσω κι εγώ σαν κι αυτή πάλι καλά πού δεν ήθελε να σκεπάσουμε τα πρόσωπα μας όμως βέβαια ήταν πολύ μορφομένη γυναίκα κι η πολυλογία της για τον κ. Ρίορνταν εδώ και τον κ. Ρίορνταν εκεί νομίζω πως ήταν πανευτυχής πού γλίτωσε από αυτήν και ο σκύλος της μυρίζοντας τη γούνα μου και πάντα έτοιμος να χωθεί κάτω από το μεσοφόρι μου ειδικά τότε πάντως μου αρέσει πού είναι ευγενικός στις ηλικιωμένες κυρίες σαν κι αυτήν και στα γκαρσόνια και τους ζητιάνους δεν είναι ψευτοπερήφανος αλλά όχι πάντα αν κάποτε άρπαζε καμιά σοβαρή αρρώστεια πραγματικά είναι καλύτερα γι' αυτούς να πηγαίνουν σ' ένα νοσοκομείο όπου όλα είναι καθαρά όμως νομίζω πως θα πέρναγε ένας ολόκληρος μήνας για να καταφέρω να τον πείσω να κι υστέρα θα 'χαμε μία νοσοκόμα πάνω στο χαλί κι αυτόν να στέκεται εκεί μέχρι να τον πετάξουν έξω ή μία καλόγρια ίσως σαν αυτή τη βρωμοφωτογραφία πού έχει όσο είναι καλόγρια αυτή άλλο τόσο είμαι κι εγώ να γιατί είναι τόσο αδύναμοι και κλαψιάρηδες όταν αρρωσταίνουν θέλουν μία γυναίκα για να γίνουν καλά... (Τζάιμς Τζόυς, *Οδυσσέας*, εκδ. Κέδρος, μετάφραση Σ. Καψάσκης)



Participatory Interactive Hybrid Performance Environment

Authors:

Isabel Valverde (choreographer, performer & researcher)

Yiannis Melanitis (performance artist & researcher)

With the participation of:

Tania Barr (Motion Capture expert)

Panos Panagiotopoulos (programmer)

Company: Independent Collaboration Project

Countries: Portugal, Greece, and France

Website: <http://www.geocities.com/melanitis2004/TouchTerrain.html>

<http://home.earthlink.net/~isaval/data/entrada.html>

CREDITS

Isabel Valverde: choreographic concept - inter-personal interaction (haptic-visual) interface

Yiannis Melanitis: 3d space, interactions design

Tania Barr : Wearable garment, Mocapsystem design

Panos Panagiotopoulos: Motion Builder

Description :

Wired **Physical Space** with real objects and **Virtual Space** with avatars

4 Visitors-Participant at each the time:

*2 performers*

(w/ 3D glasses + mocap inside the physical environment with objects)

+

*2 puppeteers*

(w/ data-gloves outside the physical environment with video projection)

Short Description:

Touch Terrain is a participatory performance environment, where 4 subjects at the time are challenged to experience the lost of references and to alter dominant perceptible hierarchy, while interacting with the space and with one another. While wondering about a room wired with mocap sensors, through your vr vision you see a moving and mutating avatar within a blank space. Will you try following, approach? Meanwhile, as you look at this character moving, you run into something you can't see in the physical space, but to your surprise, it turns into an element of your vr landscape. A tree, a flower, a mountain appear in the virtual space you see through your glasses. The avatar is now clearly located and you can get to it easier. As you finally get in touch with this mutant, you suddenly see yourself as another avatar. Felt bodies, which only by feeling and being felt do become truly seeing bodies, sensing bodies. Inter-subjective kineasthetic/synesthetic perceptions.

The Experience:

Preparing for the physical-virtual immersive experience, the 4 participants put on the wearable interfaces. Then, the *2 performers* enter the space while the *2 puppeteers* stay outside and interact with the performers' avatars and space through a screen. The *performers* are in a blank space seeing a moving and mutating avatar (the mocap representation of the other *performer* manipulated by the puppeteers). The *puppeteers* make changes to attract/repulse the *performers* into/from one another, mutating their appearance ? dimensions, shape, scale, gender ? as well as interfering in their movement, and even type of being, and non-being/object, plus the VR environment.

Without spatial reference, the performers wonder in space until they run into, touch or intercept the objects in the room. That's when the touched objects enter the VR environment turning into aspects of its landscape, and helping locate themselves and the avatar. The objects are made of natural and artificial materials ? including cardboard, foam, fabrics, plastic, artificial flowers, etc), and wired with touch sensors. They will compose the vr environmental, rendered as landscaping elements, such as what seems like grass, flowers, trees, mountains, country house, etc, along with abstract shapes

Although without bodies, much like in video games, the performers' movement through space also helps them understand if approaching or distancing from the avatar. Will they continue building the vr landscape to get situate within the environment? Or decide to approach the avatar in search for themselves in the other? The fact is that the moment the *performers* touch each other's avatar they suddenly see their own avatar body.

Throughout the experience the performers choose between interacting with the environment and/or the avatars through spatial and touch interactive aspects, i.e., virtual landscaping through physical touch and moving the objects in space, or getting in touch with the avatars. If deciding to find and touch the avatar they will find out that it's of a real person and, by doing so, they can finally see their avatar, being able to watch themselves in the experience.

## Pleasure Machine 2/Blind Date/ Monaco Dance Forum 2002

### Brief description

The Pleasure Machine2/Blind Date is an multi-user choreographic environment that experiments with estranging our common way of communicating, getting us acquainted with the complex mediaized interactive potential of the digital technologies of our time. As a metaphor for the struggle to overcome the dualist framework of vision/mind touch/body, the visitors are offered the opportunity to experience two 'places' at once and practice the continuity of physicality and virtuality. Two persons meet/date in a room completely blind to one another other if not for two avatars of themselves seen through their VR glasses manipulated by two computer users outside the room. The glasses function as an intermediate apparatus between the participants' 'free motion' and control. Is it possible to pass from the self-possessed body to the collective-possessed one? Or further, from "body - body" to "body-system" pleasure (i.e. collective pleasure co-modeled with apparatuses)? The avatars' instructions interlace with the physical contact improvisation providing an unstable motion equilibrium.

### Comments from audience participants

[Performance by the dancers Mageli Buono and Qwenddinz de la Quimaude, Grimaldi Forum, December 02](#)

Audience performance, Grimaldi Forum, December 02





## Description

Performance artist : Yiannis Melanitis  
Choreographer/performer: Isabel Valverde  
Musician/composer Vassilios Kokkas  
Java Programmer Nikitas M. Sgouros

Pleasure Machine2/Blind Date is a multi-user choreographic environment that experiments estranging our common way of communicating, getting us acquainted with the complex mediatized interactive potential of the digital technologies of our time. As a metaphor for the struggle to overcome the dualist framework of vision/mind touch/body, the visitors are offered the opportunity to experience two 'places' at once and practice the continuity of physicality and virtuality. Two persons meet/date in a room completely blind to one another other if not for two avatars of themselves seen through their VR glasses manipulated by two computer users outside the room.

The glasses function as an intermediate apparatus between the participants' 'free motion' and control. Is it possible to pass from the self-possessed body to the collective-possessed one? Or further, from "body - body" to "body-system" pleasure (i.e. collective pleasure co-modeled with apparatuses)? The avatars' instructions interlace with the physical contact improvisation providing unstable motion equilibrium.

## Pleasure Machine2/Blind Date

This project challenges the earlier interactive performance in various crucial ways. Whereas before there was only a one-to-one mediated interaction between a performer and a user, with the duplication of the setting two or more simultaneous and differently mediated interactions occur, and the visitors are to perform as well. The performance aims at stimulating the visitors to more fully engage in the physical contact interaction, and negotiate between this and simultaneous visual/movement communication with the users at the computer. It addresses the situation of being in two places at once as a metaphor for the struggle to overcome the dualist framework of vision/mind touch/body. Depending on the visitors it has the potential for having different interpretations as well as degrees of involvement.

The graphic below is a simplified version of the multi-user environment. It requires an empty closed space or a delimited area big enough for two people to move without bumping into each other but small enough to generate that possibility as well. The 2 performers (or visitors) will wear a pair of 3d glasses each wired to 2 pcs, which will be connected to 2 other pcs outside of the performance space from which the 2 users interface with the performers. The difficulty is that although there is a previous work it is substantially different, but at this point only possible to conceptualize and anticipate its actualization.

Instead of having 2 we plan to have 4 participants at time, 2 performers and 2 interactors, which can change roles. In addition to the 'couple' of performer/interactor interface, interacting with a virtual dancer/avatar via the glasstron glasses/PC, each of the couples will try to establish a 'real' contact with the other couple through this interface system. Basically, 'real' vision of the space and the other performer will be erased and replaced by the glasstron glasses, through which the performer/interactor will communicate with each other, and with the other couple. Thus, instead of only one system, we would have two parallel systems (two 'solo' performers) who will have to take in consideration/or be dependent of the other performer, his/her movement in space, either wanting or not to enter in contact. The 'real' contact in this case will be only physical, through touch, smell, hearing, balance, etc, as both have 'vr' glasses on. This project aims at experimenting with estranging our usual way of communicating and getting acquainted and familiar with a more complex mediated interactive characteristic of the technologies of our time. Thus PM2/Blind Date explores the issue of continuity between 'real' and 'virtual' embodiments, through the merge of physical and virtual mediated contacts using contact improvisation and virtual reality interaction. For the 'live' person, will the

virtual dancer feel more 'real' than the 'real' person touched?

The performance will be a sophisticated version of playing the installation/a demonstration, which would be then open to the public to perform. The music will be part of the software program and the interactions with the avatar will simultaneously produce real time random music.

The idea is to explore mediated movement communication between the 'spectators' and \_performers\_ through avatars. The question is not so much what will the performers do, but what are viewers' conception of the performer and the work, and how can the performer challenge it. Or the other way around: how can the performer be challenged by the 'spectator'? Although in the present work the 'viewer' is only pushing-buttons and the performer performing, the way the work is thought to be developed implies the participation of the 'viewer' as performer as well, thus becoming a way for people to communicate/think through movement.

The development of the project will implied further programming of the avatar's movement possibilities/variables in time and space by Nikitas M. Sgouros, as well as an improvisational choreographic structure for the interaction between the avatars and the physical performers' movement. Both elements will constitute a source of continuous input in a constant feedback loop/conversation between the participants. This way the work becomes a partnering between virtual and 'live' performers.

Vassilios Kokkas contribution was to construct a 'space division' for the video image inserted into the MAX MSP program which is connected to his polyphonic music program called 'Slicing Polyphony'.

The work requires 4 participants at the time:

2 dancers (or visitors in case it will become open for the public)

2 visitors at 2 computer interfaces

Technical Medium:

Computer system and software:

4 PCs with Matrox card [video output],

3D Java,

Java 1,3 Beta,

Java Media Framework,

Java Plug-in,

Ethernet and Internet connection,

2 pairs of Sony Glasstron glasses

Other equipment for installation :

Video projector and screen

4 loudspeakers

Supporters

PM2/Blind Date is supported by The Monaco Dance Forum 2002, The School of Fine Arts, Athens, and by the Fundação para a Ciência e a Tecnologia \_ Programa Praxis XXI,



The Land of *Noman*



The island of Ogygia \_\_\_\_\_ Calypso providing the Kidney



The island of Ogygia [nitrum]

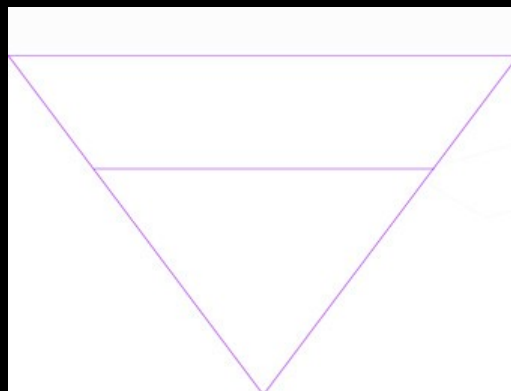


Calypso modeling the island to embrace and captivate Odysseus



The island of Ithaca

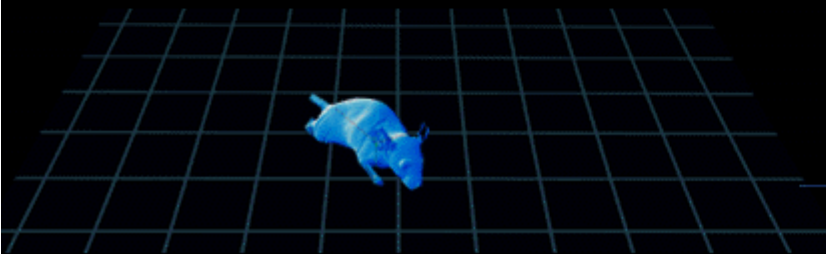
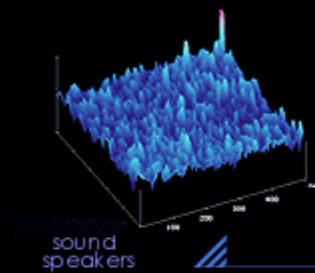
Penelope is forming raw energy between her breasts, she affirms the fertilization by the fissiparity of the silicon pattern on her body.



the earth-triangle



silikone corresponding to Nausicaas' virginity



webcam image data →

## Music Produced By Animals

### BIOMUSIC 1

This interactive installation consists of a PC equipped with a web camera that targets on the environment of a white mouse. Every change of the image is producing sounds or music. [Technical Requirements: Java 1,2.2\ "FrameGrabber"- Java program designed by Nikitas Sgouros at Digital Art Lab, Athens ]

Requires [MP3 Winamp Download](#)

[Frequency](#) This play consists of random sounds manipulated using the Karplus-Strong algorithm.

[Chirp\\_1](#) This sound is generated using a periodic function whose frequency varies in time with the valuer of a second term polynomial function.

other sounds:

[Chirp\\_2](#)

[animal music 1](#)

[animal music 2](#)

[animal music 3](#)

photo by Kelaidi Katerina

### Yiannis Melanitis-Pepi Kelaidi/Animal Accessories

"Animal Accessories" \* performance concerns 2 artists. Pepi Kelaidi sews with a surgical suture Yiannis Melanitis' cheek, extending the thread through the back of a little bird which has been attached on a plexiglass mask. The procedure occurs through a video-image transmission of the surgical space to the visual field of Pepi.

(inside the Glasstron glasses).

Concept-realization: Melanitis Yiannis, Kelaidi Pepi.

Thanks to: Kelaidi Katerina, Gaitanou Maria, Mirka Ioanna and Maria Elena, Palaska Aiki, Krithara Rika, Dimitra Vantzou.

Duration: about 20 min.

Technical Requirements:

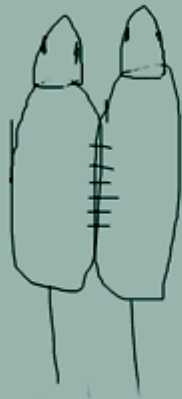
The space required: about 4x4 m<sup>2</sup>.

1. operating table, bird, operator instruments.
2. camcorder.
3. video-player connected to data-projector or tv set.

Legal procedures and precautions for the use of dead animals were ensured

- \*1. an optional part that may be fitted to something to perform an additional function or enhance performance.
2. an item of clothing that is worn or used for a fashionable effect with an outfit
3. somebody who aids somebody else to commit a crime or avoid arrest but who does not participate in the crime itself.





p r e d i c t a b l e   l a b

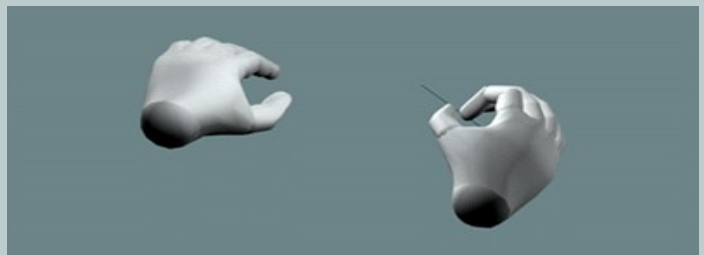
predictableLab

" Predictable Lab " has been developed as a response to the work "The Solution Between Two Possibilities - Predictor " by Sophia Kosmaoglou. The "Predictable Lab" performance refers to the anulment of indeterminism. It addresses the possibility of the outcomes on an operating table, where, instead of natural possibilities in physical space we have artificial possibilities in digital space. What appears to occur, and what actually occurs are not identical. Are we able to realise the body beyond its relationship with machines, or is the "human with machine" synthesis unavoidable? If we assume that by transferring horror to machines, we disclaim it, the objective of this performance was to fabricate a 'reality' rather than an inquiry.

On the operating table two mice are being sewn together by the performer. This operation is conducted through videoglasses which are connected to a camera focused on the mice. The audience can simultaneously watch the operation as well as the video image of it through an LCD screen. Behind the operator there is a projected large-scale 3D computer image of her hands sewing in digital space.

#### performance stills

#### interface



## Υστερικό ντουέτο/ Προμηθεύς

Ένας άντρας και μια γυναίκα (Γιάννης Μελανίτης, Δήμητρα Βάντζου), αιωρούνται σε ύψος 6 μ. από το έδαφος δεμένοι αντικριστά μεταξύ τους Στο ύψος της κοιλιάς της γυναίκας είναι προσαρτημένη μια ηλεκτρονική συσκευή -ένα εξάποδο ρομπότ, οι αιχμηρές απολήξεις του οποίου εφάπτονται στο στήθος και τη κοιλιά του άντρα. Το ρομπότ ενεργοποιείται με την κραυγή της γυναίκας. Η κραυγή μέσω μικροφώνου μεταφέρεται σε υπολογιστή, ο οποίος με βάση την συχνότητα του ήχου αυτού, ενεργοποιεί με τυχαίο τρόπο τις αιχμηρές απολήξεις του ρομπότ, που χτυπούν το σώμα του άνδρα. Ένας δεύτερος υπολογιστής επεξεργάζεται την ίδια κραυγή μέσω του προγράμματος MAX MSP και απαντάει με μία «δική του» συνθετική κραυγή η οποία δημιουργείται σε πραγματικό χρόνο από το πρόγραμμα. Έτσι, κατά έναν τρόπο το σώμα του άνδρα «απαντάει» απευθείας με συνθετική κραυγή, στην αίσθηση-χτύπημα που προκάλεσαν στο σώμα του οι αιχμές του ρομπότ.

Η μηχανή -ο ρομποτικός μηχανισμός- λειτουργεί ως μια προέκταση του σώματος, ως μια ανατομική συνέχεια του. Η γυναικεία κραυγή αποτελεί τη βάση της ρυθμικής ακολουθίας της performance· οι αντιδράσεις του ρομπότ αλλά και του μουσικού προγράμματος εξαρτώνται από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της...Μέσω της τεχνολογίας μετασχηματίζεται σε ενέργεια χτυπώντας τις ακίδες του ρομπότ πάνω στο ανδρικό σώμα. Σαν αντίποδας σ' αυτό το χτύπημα, η επερχόμενη συνθετική κραυγή χρησιμοποιεί τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της φυσικής κραυγής...

[1] Δεν καταλαβαίνουν πώς είναι δυνατό, ενώ βρίσκεται σε αντίθεση, να συμφωνεί με τον εαυτό του (επί λέξει: πώς, ενώ έρχεται σε διάσταση, συγκλίνει με τον εαυτό του): υπάρχει ένας παλίντονος δεσμός, όπως στο τόξο και τη λύρα.

Ηράκλειτος, (απόσπασμα 51, Απόλλωτος, Ελ.ΙΧ,9,1. «Οι Προσωκρατικοί Φιλόσοφοι», G. S. Kirk, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ.200)

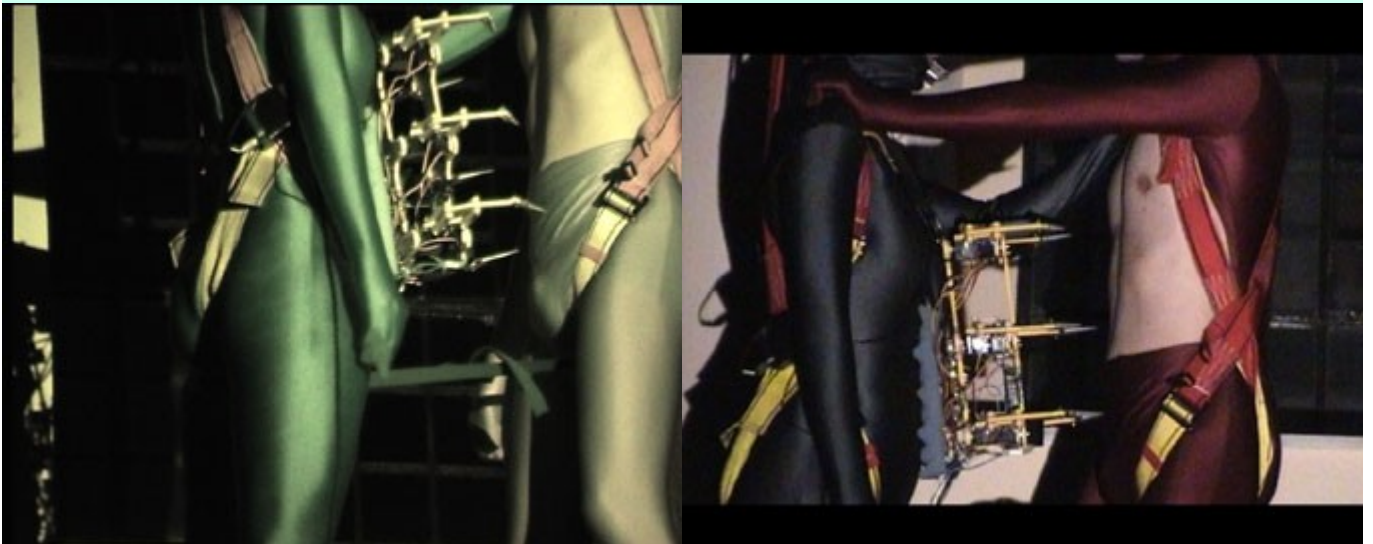
[2] Τα θρησκευτικά μυστήρια των ανθρώπων τελούνται με ανίερο τρόπο.

Ηράκλειτος, (απόσπασμα 14, Κλήμης, Προτρεπτικός 22, «Οι Προσωκρατικοί Φιλόσοφοι», G. S. Kirk, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνική? Τραπέζης,σελ.214)

Ο Ηράκλειτος, ακολουθώντας τον Ξενοφάνη, γελοιοποίησε τον ανθρωπομορφισμό και την ειδωλολατρία της Ολύμπιας θρησκείας?Υπαινίσσεται ότι τα μυστήρια δεν θα ήταν εντελώς άχρηστα αν γίνονταν σωστά?τέτοιες ιεροτελεστίες είναι δυνατόν να έχουν θετική αξία, γιατί οδηγούν έμμεσα τους ανθρώπους στην κατανόηση του Λόγου. Δεν ξέρουμε γιατί ακριβώς ο Ηράκλειτος ταυτίζει εδώ τον Άδη με τον Διόνυσο, αλλά φαίνεται ότι ο πρώτος αντιπροσωπεύει τον θάνατο, ενώ ο δεύτερος την οργιαστική ζωή? και η σιωπηρή ταύτιση αυτών των ιδιαίτερα σημαντικών αντιθέτων εμποδίζει την λατρευτική εκδήλωση να ξεπέσει στην άκρα αναισχυντία.

Ο αόρατος δεσμός ανάμεσα στ' αντίθετα είναι πράγματι ισχυρότερος από άλλους, πιο εμφανείς τύπου δεσμούς. Κάθε ζευγάρι ή σύνολο ζευγαριών μπορεί να θεωρηθεί (α) ότι είναι ετερογενές και μπορεί να αναλυθεί σε αντίθετους πόλους ή άκρα, ή (β) ότι συγκλίνει με τον εαυτό του, για να σχηματίσει μια ενότητα. ... Κάθε ζευγάρι συνδέεται χάρη στην αυτόματη διαδοχή.

(«Οι Προσωκρατικοί Φιλόσοφοι», G. S. Kirk, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ.199)



**D. Vantzou-Y.Melanitis performing 'Hysterical Duet at Kourzoum Djami, Trikala**



Left: still from the performance. Right: *Atlas and Prometheus, Bowl from Lacony, 550 bC, Vatican, Rome.*









—

—

Chapter 14,  
Oxen Of the Sun

*Onward to the dead sea they tramp to drink, unslaked and with horrible gulpings, the salt somnolent inexhaustible flood. And the equine portent grows again, magnified in the deserted heavens, nay to heaven's own magnitude, till it looms, vast, over the house of Virgo. And, lo, wonder of metempsychosis, it is she, the everlasting bride, harbinger of the daystar, the bride, ever virgin. It is she, Martha, thou lost one, Millicent, the young, the dear, the radiant. How serene does she now arise, a queen among the Pleiades, in the penultimate antelucan hour, shod in sandals of bright gold, coifed with a veil of what do you call it gossamer! It floats, it flows about her starborn flesh and loose it streams emerald, sapphire, mauve and heliotrope, sustained on currents of cold interstellar wind, winding, coiling, simply swirling, writhing in the skies a mysterious writing till after a myriad metamorphoses of symbol, it blazes, Alpha, a ruby and triangled sign upon the forehead of Taurus.*

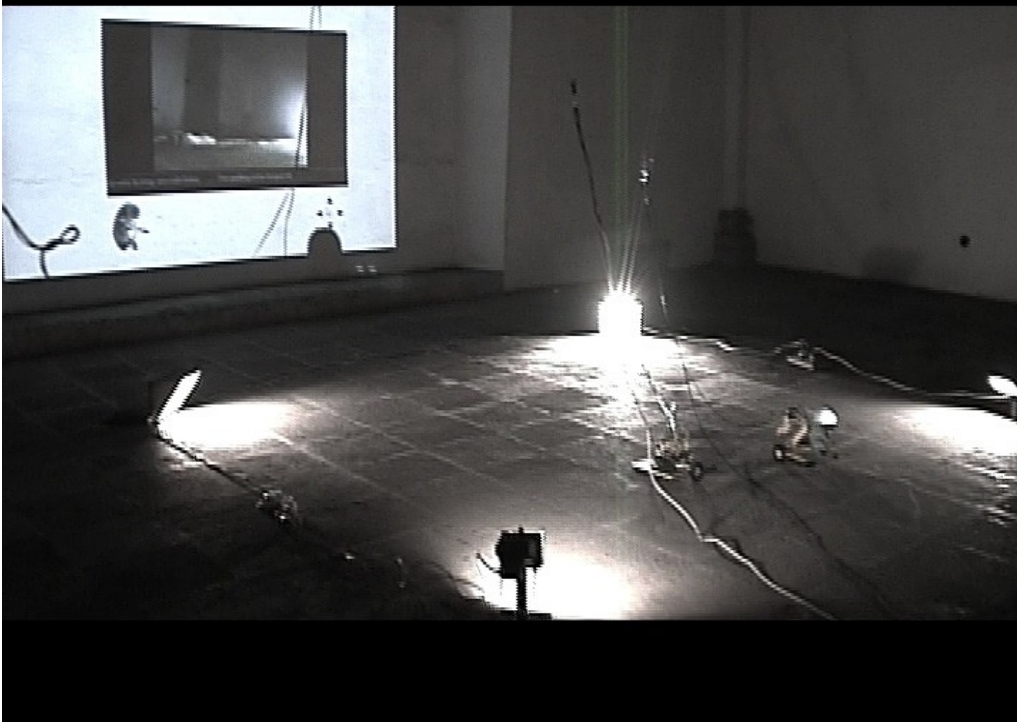
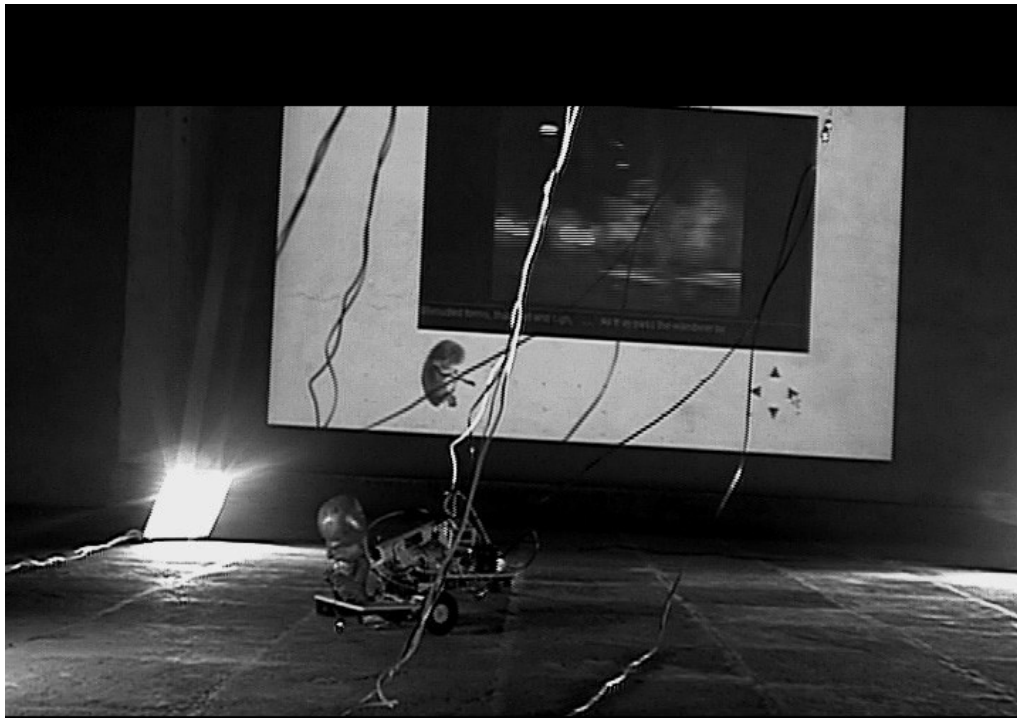
Περιγραφή:

*Δύο γλυπτά από φουσητό γυαλί παρουσιάζονται στο έργο. Το πρώτο που αντιστοιχεί στον οισοφάγο και το στομάχι, εκβάλλει στην εσοχή του δευτέρου το σάλιο (που αντιστοιχεί στην μήτρα τους ωοαγωγούς και τις ωοθήκες).*

*Η γυναίκα γεμίζει αργά με σάλιο το γυάλινο γλυπτό σχήματος στομάχου που συνδέει το στόμα της με ένα τριγωνικό, κεντρικό γλυπτό. Κάθε φορά που Το κοινό αγγίζει το τζάμι μπροστά της, ένας κρυμμένος μηχανισμός απελευθερώνει υδράργυρο στο γυάλινο γλυπτό που βρίσκεται πάνω στο σώμα της. Το μύγμα πέφτει στο θειάφι που βρίσκεται στο έδαφος.*

Η Διάχυση των Στοιχείων

Ο Γιάννης Μελανίτης χρησιμοποίησε το κύριο δομικό χαρακτηριστικό του D624 ως προθήκη, μετατρέποντας το χώρο σε ένα ανοιχτό εργαστήριο, όπου παρουσιάσε μια αλχημική δραστηριότητα. Αυτή είναι η παρουσίαση ενός έργου σε εξέλιξη, μιάς μεθοδολογίας της τελετουργίας. Τρία κύρια στοιχεία - θειάφι, αλάτι και υδράργυρος που έχουν προσανατολιστεί αντιστοίχως βόρεια, νοτιοδυτικά και νοτιοανατολικά - αναμειγνύονται πάνω στο σώμα μιας γυναίκας (Φρόσω Βουτσινά) με τη συμμετοχή του κοινού, το οποίο ενεργοποιεί έναν μηχανισμό με ηλεκτροβαλβίδες. Στην περίπτωση αυτή, το γυναικείο σώμα λειτουργεί ως μεσάζων στη ανάμειξη των στοιχείων της φύσης. Αποτελεί μιά μορφή αγωγίμου σώματος. Τα γυάλινα γλυπτά όπου τα στοιχεία αναμειγνύονται είναι μια εξωτερική αναπαράσταση των εσωτερικών της οργάνων (σάλπιγγες, στομάχι). Η όλη τελετουργία, με διάρκεια περίπου 20 λεπτά, αποτελεί μέρος ενός τρίπτυχου έργου που ονομάζεται «Ο Κήπος».



**Terra Incognita" -(voyaging into an unknown space.) Telerobotic web performance.**

**A mobile robot hosting a sculptural form of a six-week human embryo installed in Mexico City, Ex Tereza, inside an "unknown" environment that hosts a second remote-controlled robot equipped with a web camera. The second robot is tele-operated by the performance audience. Symbiotic relationship between the robots is the primal step to the achievement of a synergetic procedure; an additional component is the synthetic- speech potential. The machines "communicate" with the audience by producing synthetic speech, midi sounds and changes in the colors of the transmitted video signal. In another way of the science fiction aesthetics, the aim of the installation is to create an "unidentified" space that represents a "terra ingognita" of art, by means of an artistic concept that produces unpredictable outcomes. First presented at Ex Teresa Arte Actual, for the X International Festival of Performance Art , "Life in Another Planet", Mexico City, October 01.**

---

Melanitis Yiannis

Title: "Terra Incognita"

Concept /realization : Melanitis Yiannis

Java Programming - Technical help : Sgouros Nikitas:( Lecturer of University of Pireaus, Dept of Informatics, Athens), Kousidou Sophia : (PhD student of University of Pireaus, Dept of Informatics, Athens).

Title: "Terra Incognita"-(voyaging into an unknown space.) Interactive web performance.

Ένα κινούμενο ρομπότ με τη μορφή ανθρώπινου εμβρύου βρίσκεται εγκατεστημένο στο Ex-Tereza Art / Μεξικό, μέσα σε ένα άγνωστο για τους θεατές περιβάλλον. Αυτός ο απομακρυσμένος χώρος επίσης φιλοξενεί ένα δεύτερο, τηλεκατευθυνόμενο μέσω internet ρομπότ, στο οποίο έχει προσαρτηθεί μία διαδικτυακή κάμερα. Το δεύτερο ρομπότ κατευθύνεται από τις εντολές του κοινού το οποίο χρησιμοποιεί έναν υπολογιστή με ειδικά σχεδιασμένο λογισμικό. Μεταξύ των ρομπότ αναπτύσσεται μία συμβιωτική σχέση παράγοντας μέσω της διάδρασης συνθετικούς ήχους και κείμενα, ανάλογα με τη θέση τους στο χώρο.

Κατά έναν τρόπο αντίθετο από την αισθητική του science fiction, η εγκατάσταση δημιουργεί έναν "απροσδιόριστο" χώρο, αντιπροσωπεύει μία "terra incognita" για την τέχνη, με την έννοια ότι παράγει απροσδόκητα αποτελέσματα.

Τα κείμενα του robot προέρχονται από το ποιήμα " Η χώρα του Ονείρου" του Εντγκαρ Αλαν Πόε.

Στον Πόε η έννοια της απομακρυσμένης, απρόσιτης περιοχής μοιάζει να είναι αυτή που στην πραγματικότητα υπάρχει. Η ποιητική μεταφορά επιστρέφει στον ίδιο της τον εαυτό, αποτελεί έναν τρομακτικό χώρο που ποτέ δεν είδε κανείς. (...*Διαβαίνει εκείθε δεν τολμά μήτε ματιά να ρίξει, Και τα μυστήριά της ποτέ θνητού δεν είδε μάτι. " Η χώρα του ονείρου", εκδ. Πλέθρον, σελ. 135, μεταφρ. Δημ. Σταύρου.*) Με τρόπο ανάλογο με αυτόν που ο Πόε ορίζει την αξία της επωδού, η μουσική των robots βασίζεται στην εναλλαγή δύο βασικών μουσικών σχηματισμών : ήχος πιάνου και θόρυβος.

A mobile robot hosting a sculptural form of a six-week human embryo is installed in Mexico City/Ex-Tereza Art, inside an "unknown" environment that hosts a second remote-controlled robot equipped with a web camera. The second robot is tele-operated by the performance audience. Symbiotic relationship between the robots is the primal step to the achievement of a synergetic procedure; an additional component is the synthetic- speech potential. The machines "communicate" with the audience by producing synthetic speech, midi sounds and changes in the colors of the transmitted video signal.

Using a different approach from the science fiction aesthetics, the aim of the installation is to create an "unidentified" space that represents a "terra incognita" of art, by means of an artistic concept that produces unpredictable outcomes.

The text of the robot derives from Edgar Alan Poe's poem " Dreamland". In Poe, the concept of a distant, inaccessible area seems to be the one that really exists. The poetic metaphor reverts to itself, it composes a space still unseen.

#### Technical and space requirements:

The projection takes place inside a dark space of at least 5 m x 4 m .

#### Hardware

1). 1 PC with Windows 98 2nd edition

in this PC will be installed:

a. Java 1\_3\_0

b. Java Media Framework 2\_0

c. Java Speech+Via Voice IBM

All programmes (including Windows 98 2nd edition) will be brought by me.

2). 1 data projector(preferably about 2000 ANSI) connected to the PC and a screen (or the wall, depending on your choice) Please note that because the web-video transmission is low quality, the projector has to be a strong one.

3). 2 large external loudspeakers connected to the PC.

4) Internet ISDN line -the fast connection is required for the video transmission.

#### Literal description:

In Mexico Ex Tereza, 2 robots with webcams attached on them, are placed inside an environment that resembles an alien space. The first robot is moved by the audience while the second robot is a sculpture of a six weeks human embryo.

The audience from Mexico is in front of a data projection of about 4x2m. This projected image is what the webcam of the first robot(visitor robot) sees. Please note that video image quality depends on the internet line provided.

The audience now uses the PC keyboard to move the robot through this alien space. When the second robot "feels" that the visitor comes close, reacts by producing midi sounds, synthetic speech and changes in the colors of the video signal. (This is why a strong data projector is required, so that the image is clear and there is enough space inside the projection for the texts typed by the audience). All the music and speech responses are randomly, real-time produced by the software. By this way the participants interact in real time with the robots, not only through navigation but having the ability to send and receive text through their keyboard.



Ο άνθρωπος δεν είναι λογικό όν. Μόνο αυτό που τον περιβάλλει έχει νόηση. <sup>[1]</sup> [Ηράκλειτος ο Εφέσιος, 148]

Ο θεός γίνεται άνθρωπος, γίνεται ψάρι, γίνεται πεταλίδα χήνα, γίνεται πουπουλένιο στρώμα... Ζωντανός εγώ, αναπνέω πεθαμένες ανάσες, ποδοπατώ τη σκόνη των νεκρών, καταβροχθίζω τα ουρικά εντόσθια πεθαμένων σαρκών. <sup>[2]</sup> [Τζαίημς Τζόυς]



σχέδιο (επάνω) και γλυπτό από συνθετικό πηλό (κάτω) του άνδρα performer



**Ο Ανθεστήρας Διώνσος**( το πρώτο μέρος ενός σπονδυλωτού έργου με τίτλο «Κήπος» ), διαδραστική performance με χρήση κρυμμένης τεχνολογίας, διάρκειας 25 λεπτών.

#### ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΣΥΣΧΕΤΙΣΜΩΝ ΓΙΑ ΤΟ ΣΩΜΑ ΚΑΙ ΤΗΝ PERFORMANCE

Osc.Schlemmer/Bauhaus	Virtual performances	Bio-performance
Χώρος = 'μαλακός' (ένα διάστημα που γεμίζει με την 'εύκαμπτη' ουσία ,τους performers. Μέσα στο χώρο, οι ακολουθίες των μετακινήσεων των χορευτών έχουν το χαρακτήρα αρνητικής μορφής." Το σώμα λαμβάνει μια ποιότητα "αντικειμένου", που κινείται με έναν μάλλον προβλέψιμο τρόπο.	Το σώμα "εξαφανίζεται" και ελέγχεται εξ αποστάσεως. Η ανατροφοδότησή του καθορίζεται από τις εξωτερικές πληροφορίες.	σώμα = μαλακό, ελατό. Το σώμα διαμορφώνει έναν "υγρό χωρικό σχηματισμό" μέσα στο χώρο.
	Με ποιό τρόπο η bio-performance εκφράζει την ελατότητα του σώματος;	



# The Garden

*"Man is not intelligent. Only what surrounds him is intelligent."  
(Heraclitus from Ephesos, 148)*

*According to Heraclitus we become intelligent by drawing in this divine reason [logos] through breathing, and forgetful when asleep, but we regain our senses when we wake up again. For in sleep, when the channels of perception are shut, our mind is sundered from its kinship with the surrounding, and breathing is the only point of attachment to be preserved, like a kind of root; being sundered, our mind casts off its former power of memory. But in the waking state it again peeps out through the channels of perception as though through a kind of window, and meeting with the surrounding it puts on its power of reason. Sextus adv. Math. VII, 129.*

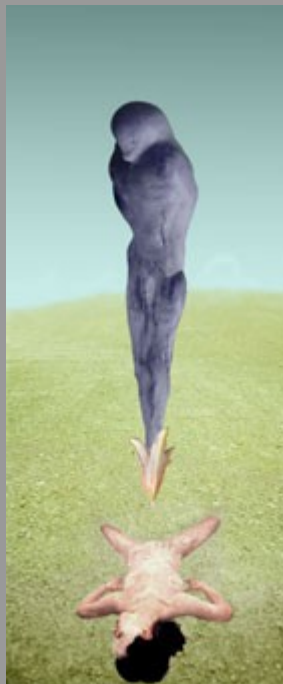
*God becomes man becomes fish becomes barnacle goose becomes featherbed mountain. Dead breaths I living breathe, tread dead dust, devour a urinous offal from all dead. James Joyce, "Ulysses".*

*the concept:*

**a performance for a male performer, 3 women performers, a female chorus,** *(with references to Thesmophoria, a celebration of Sporetos, "Seed-time", the autumn sowing, dedicated to Demeter and restricted to women.)*

using hidden technological apparatus through which space becomes a field of interaction: **a thermal camera, electrodes connected to an electric valve, computers, miniDV cameras, loudspeakers**

**also mutant fruitflies (transgenic types with the Antennapedia gene) in glass sculptures lie on the ground**



*simulation still- large scale*

*Description:*

**the ground consists of sulphuric yellowish soil; the male performer is made up like a pan<sup>[1]</sup> rather than a satyr, a cross-species creature in blue skin (newborn animal-bird with extended legs). He uses hidden electrodes to activate an electrovalve mechanism for letting mercury enter the glass triangle and mix with saliva. The male performers' transformed genitalia recalls the androgyny of Dionysos, when young men carrying branches were dressed as women.**

**the glass tears of the male performer who occasionally takes the role of Demeter are reminiscent of Demeter, the mother of Kore who grieved great tears for the loss of her daughter and searched the world leaving the fields fruitless and barren (that's why the ground in the performance is sulphuric)**

**the first female performer appears to be slightly mutated. She lies on the sulphuric ground. On her body She spits saliva which moves to the**

central part  
of the glass sculpture to mix with mercury and drips on the sulphuric ground.

the second and the third female performers hide the organic-like silicone sculptures in the ground

*the thyrsus acts as musical instrument: the male performer gets periodically the thyrsus<sup>[2]</sup> (a pole carried by Dionysus, and by Satyrs, Maenades, and others who engaged in Bacchic festivities and rites) and scans the performance space; a hidden thermal camera is concealed inside the thyrsus.*

**The thermal camera measures the temperature of the female performer and the space  
all temperature changes are transmitted to the computer which produces a real-time "foreground" synthesis, in contrast to the female chorus  
synthesis the female chorus consists of seven sopranos which perform a music synthesis based on abuse**

*The shamans' thyrsus is constructed in accordance to the scourge made of morotton or thyrsus, (woven bark) which was used from participants whipping each other at the 'Thesmophoria'. This celebration of autumn sowing was dedicated to Demeter and restricted to women in ancient Greece. The women also engaged in Aiskhrologia (Foul language. abuse), hurling insults at one another to commemorate the way in which Iambe made the grieving Demeter laugh.*

**glass sculptures schematised in the form of tears, host colonies of the transgenic flies.**

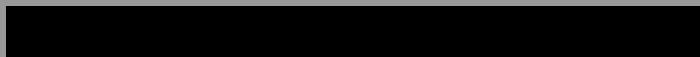
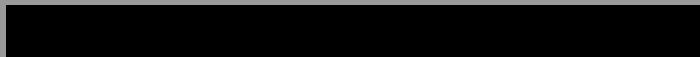
**duration of the performance might be 2 - 3 days as a continuous event** (see below: *During the Thesmophoria proper the women camp for three days in the Thesmophorion, the hillside sanctuary of Demeter Thesmophoros*)

**All performers look neither male or female, with their genitals covered up by silicone skin.**

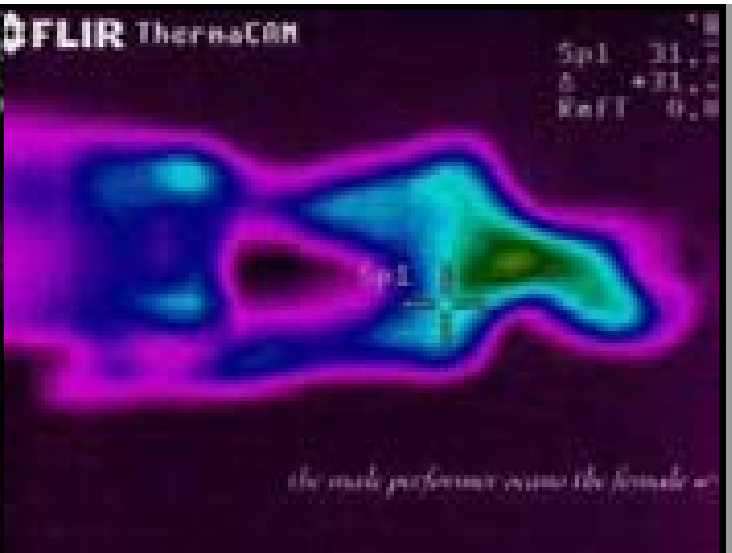
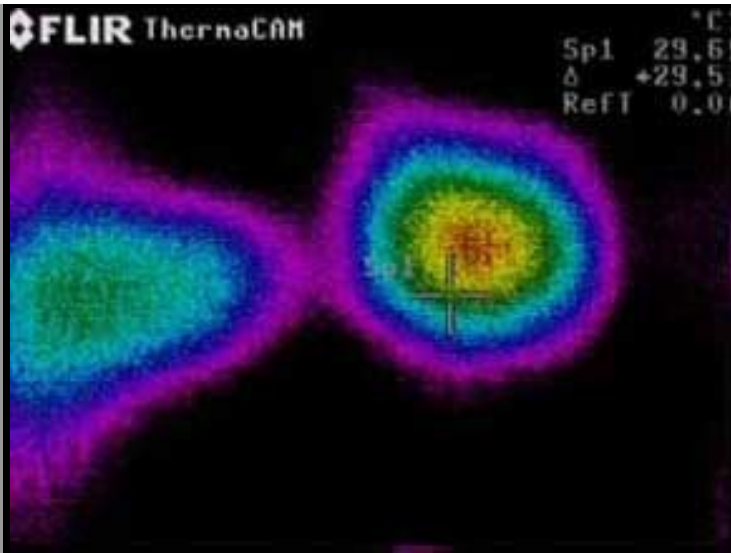
**3 women lay on the sulphuric ground. They also appear slightly mutated with the aid of silicone extensions. They occasionally carry flesh-like sculptures made of silicone which they hide under the ground.**

**the performance lasts with a "miisis" (=induction) of the third woman which takes a kneeling stance, with the two other women holding her from the arms, while forming with raw silicone an extract on her forehead. This stance recalls the death of Pentheus, are torn to pieces by Theban women because he did not allow the worship of Dionysos. In this performance, the silicone extracts are a reversal of this dismemberment.**

**Mythology also associates the maenads with other unconventional behaviour, including eating the raw flesh (omophagia) of their victims, but it is unlikely that this was taken literally (or replicated) among actual initiates. <sup>[3]</sup>**



**maquet from synthetic clay**

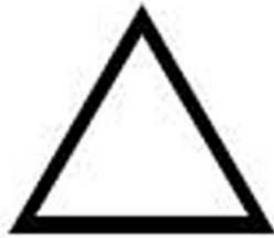


a small thermal camera is hidden inside the thyrus



the glass sculpture where mercury mixes with saliva and drips on the sulphuric ground

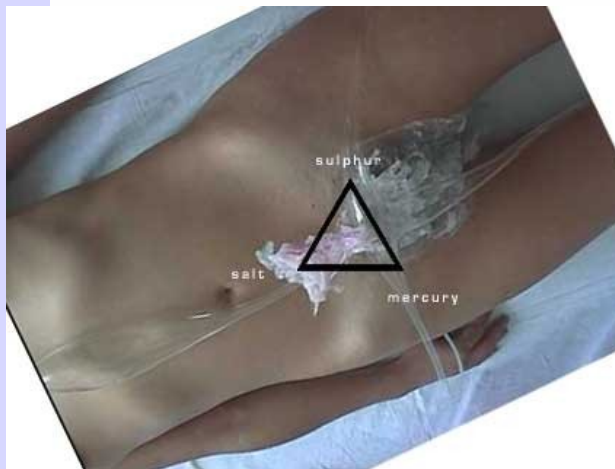
sulphur\_North



salt\_Southwest

mercury\_Southeast

orientation of the elements



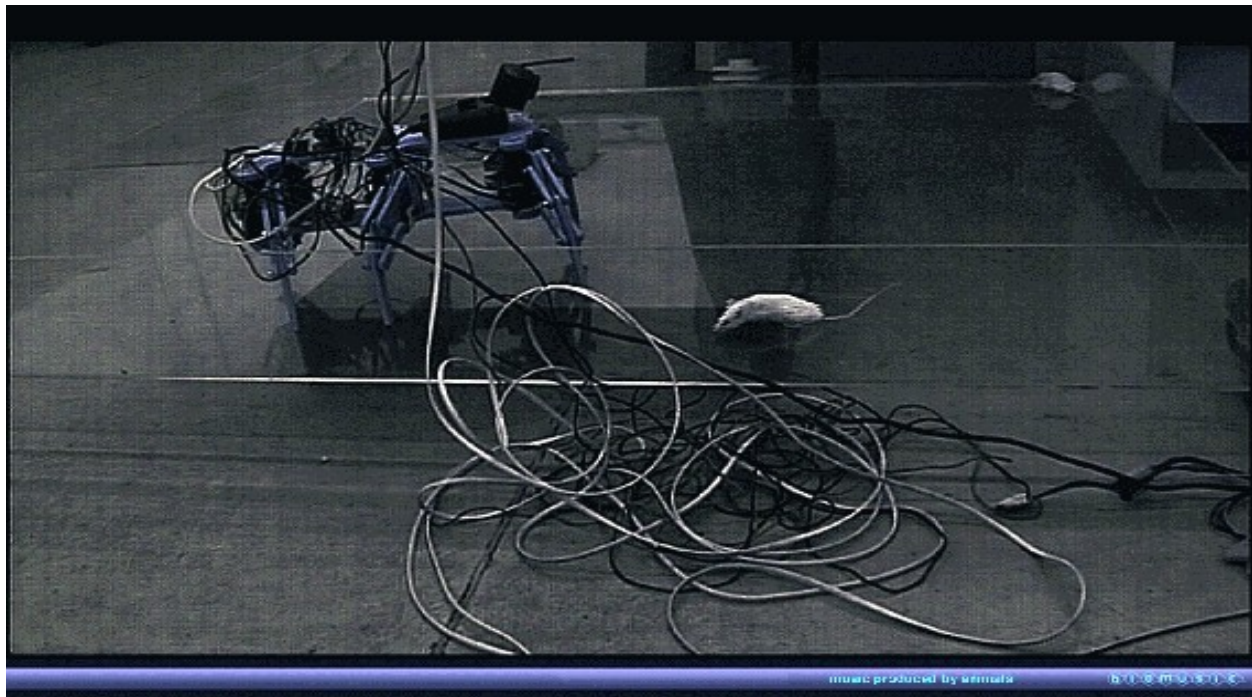




*Political Twins*

*A video projection of two twins cleaving together starting from the embryonic state followed by the sequence of two dogs standing the one against the other with their breaths amplified. In the exhibition space, two dogs stand symmetrically to the center. Presented at the Athens Municipality Center, May 2004,*





### **BIO-ROBOTIC SYMBIOSIS**

An integrated environment for animal-machine co-existence

Bio-robotic symbiosis features a hexapod robot, two laboratory mice and the audience. The robot and the mice co-exist in a transparent plexiglass stand that is accessible to the audience. A video camera is attached on the robot sending image data to an originally designed Java program running on a PC. The program analyzes the video input in order to generate random sound and issue motion commands to the robot.

Concept : Melanitis Y./ Java Programming : Sgouros N./ Technical help : Prokopiou P., Kousidou S.



**Pleasure machine** -interactive performance 1999. The performance occurs inside a capsule. We may control the avatar of the performer through a remote computer. The distance between the audience and the performer is set to 7 metres. We may type words, wishes or commands from our keyboard directly to a video-viewing system she wears (Sony Glasstron glasses). There are no limits to one's wishes. The whole performance is also available on the Internet where the viewer watches her real time reactions through a video-window. The work was programmed by Prof.N.Sgouros in Java and was produced by Master in Digital Art, School of Fine Arts, Athens. First performance was presented at :Digital Art Lab, Athens 8/11/2000. Performer : Silia Rouka.

The artificiality of experience and the artificiality of pleasure: To experience "artificial pleasure" does not presuppose that we have to define the concept of "pure form of pleasure". The Pleasure Machine is not a mechanical device programmed to expand pleasure but an interactive system between humans and machines which transforms pleasure. Is it then possible to pass from the self-possessed body to the collective-possessed one? Or further, from "body - body" to "body-system" pleasure?

**Pleasure machine as a simulating machine.** The art of simulations instead of the art of representations... Simulation is defined as the imitative representation of the functioning of one system or process by means of the functioning of another, or the examination of a problem often not subject to direct experimentation by means of a simulating device. In systems like these, we are interested to the similarity of action instead of the similarity of structure. Bodies are often assumed to be the repetition of the cells and societies as the repetition of the bodies. The substance of the simulation problem is in space, not the agents. As space provides the main information, we tend to construct the environment first -and after this the unit. Instead of constructing space and then adding the "agents", we construct the physics of space and the agent reacts automatically.[Elp.Tzafestas] In a non-determined environment we tend to respond to information flux in a chaotic way. Information is in the environment, giving orientation to our wishes. When we think that a wish belongs to us, we experience the domination of the environment. Controlling our speech or our orientation does not mean we have control of our performance. We are losing control of our presence while our performance is dominated by information of the environment. Nature, as a term, stands out of "moral" or "immoral" classifications. In constructed environments, space data is stronger than agent data.

Requirements :

PC with Matrox card [video output],

3D Java,

Java 1,3 Beta,

Java Media Framework,

Java Plug-in.

The work was presented at the 8th New York Digital Salon, November 00.

videos of the work:

[www.geocities.com/melanitisvideos](http://www.geocities.com/melanitisvideos)

[main](#)

	 male performer	female A	female B	female C	Chorus of 6 women
1- 7 minutes		hides silicone sculptures under the ground	hide silicone sculptures under the ground 	hides silicone sculptures under the ground	first entrance phonetic scheme
7-14	 -spits glass tears on the ground -helps femaleA to put the glass uterus on her body	spits saliva through the glass 	hide the glass tears in the sulphuric ground	bends towards her knee where a silicone flower is formed as a flesh extraction	
14-21	gets the thyrsus and scans the female body. The video output is proceeded to a computer which produces real time sounds.	 <i>the male performer scans the female</i>			first response to the music
	By hand movements he activates an electrovalve mechanism (initiated by hidden electrodes) for letting mercury enter the glass triangle on femaleA and mix with her saliva	mercury mixes with saliva and sulphur			
21-29	He stands behind the tringle of the three female bodies. He gets the thyrsus and scans miysis. The video output is proceeded to a computer which produces real time sounds.	Mysis, the maenads' triple scheme. Two of them form with raw silicone an extract on the forehead of the third one, while holding her from the arms. 			last response to the music





*M. Ranis-Y. Melanitis performing 'Prometheus' at the Athens Academy.*

## Hysterical Duet/ Prometheus

### Interactive Performance

Description: A male and a female body ([Yiannis Melanitis](#), Marianna Ranis), are suspended 6m from the ground facing each other. An electronic device (a hexapod robot) is attached to the woman's belly pointing towards the abdomen of the male body with its sharp endings. The robot is activated by the woman's scream. The scream is transported via a microphone to the computer, which, in turn activates the sharp endings of the robot in an incidental way. A second computer processes the same scream via the program MAX MSP and responds with a synthetic scream in real-time. The man's body 'responds' with a synthetic scream to the blows that it receives from the peaks of the robot's spikes.

The machine- the robotic mechanism- functions as an extension of the body, as his anatomic continuity. The female scream constitutes the base of

the rhythmical sequence of the performance. The reactions of the robot as well as the musical program are derived from her vocal characteristics. Via the technology it is converted into energy which activates the peaks of the robot's spikes against the man's body. As an antipode to this blow, the befalling synthetic cry uses the particular characteristics of the natural scream.

**concept: Yiannis Melanitis/ realization: Yiannis Melanitis, Marianna Ranis /Robot programming : Yiannis Skoulidas/Music composing with MAX MSP: Vassilios Kokkas.**

### Υστερικό ντουέτο/ Προμηθεύς

Ένας άντρας και μια γυναίκα (Γιάννης Μελανίτης, Μαριάννα Ρανίς), αιωρούνται σε ύψος 6 μ. από το έδαφος δεμένοι αντικριστά μεταξύ τους Στο ύψος της κοιλιάς της γυναίκας είναι προσαρτημένη μια ηλεκτρονική συσκευή -ένα εξάποδο ρομπότ, οι αιχμηρές απολήξεις του οποίου εφάπτονται στο στήθος και τη κοιλιά του άντρα. Το ρομπότ ενεργοποιείται με την κραυγή της γυναίκας. Η κραυγή μέσω μικροφώνου μεταφέρεται σε υπολογιστή, ο οποίος με βάση την συχνότητα του ήχου αυτού, ενεργοποιεί με τυχαιο τρόπο τις αιχμηρές απολήξεις του ρομπότ, που χτυπούν το σώμα του άνδρα. Ένας δεύτερος υπολογιστής επεξεργάζεται την ίδια κραυγή μέσω του προγράμματος MAX MSP και απαντάει με μία «δική του» συνθετική κραυγή η οποία δημιουργείται σε πραγματικό χρόνο από το πρόγραμμα. Έτσι, κατά έναν τρόπο το σώμα του άνδρα «απαντάει» απευθείας με συνθετική κραυγή, στην αίσθηση-χτύπημα που προκάλεσαν στο σώμα του οι αιχμές του ρομπότ.

Η μηχανή –ο ρομποτικός μηχανισμός- λειτουργεί ως μια προέκταση του σώματος, ως μια ανατομική συνέχεια του. Η γυναίκα κραυγή αποτελεί τη βάση της ρυθμικής ακολουθίας της performance· οι αντιδράσεις του ρομπότ αλλά και του μουσικού προγράμματος εξαρτώνται από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της...Μέσω της τεχνολογίας μετασχηματίζεται σε ενέργεια χτυπώντας τις ακίδες του ρομπότ πάνω στο ανδρικό σώμα. Σαν αντίποδας σ' αυτό το χτύπημα, η επερχόμενη συνθετική κραυγή χρησιμοποιεί τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της φυσικής κραυγής...

[1] Δεν καταλαβαίνουν πώς είναι δυνατό, ενώ βρίσκεται σε αντίθεση, να συμφωνεί με τον εαυτό του (επί λέξει: πώς, ενώ έρχεται σε διάσταση, συγκλίνει με τον εαυτό του): υπάρχει ένας παλίντονος δεσμός, όπως στο τόξο και τη λύρα.

Ηράκλειτος, (σπόσπασμα 51, Απώλητος, ΕΛΙΧ,9,1. «Οι Προσωκρατικοί Φιλόσοφοι», G. S. Kirk, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ.200)

[2] Τα θρησκευτικά μυστήρια των ανθρώπων τελούνται με ανιέρο τρόπο.

Ηράκλειτος, (σπόσπασμα 14, Κλήμης, Προτρεπτικός 22, «Οι Προσωκρατικοί Φιλόσοφοι», G. S. Kirk, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ.214)

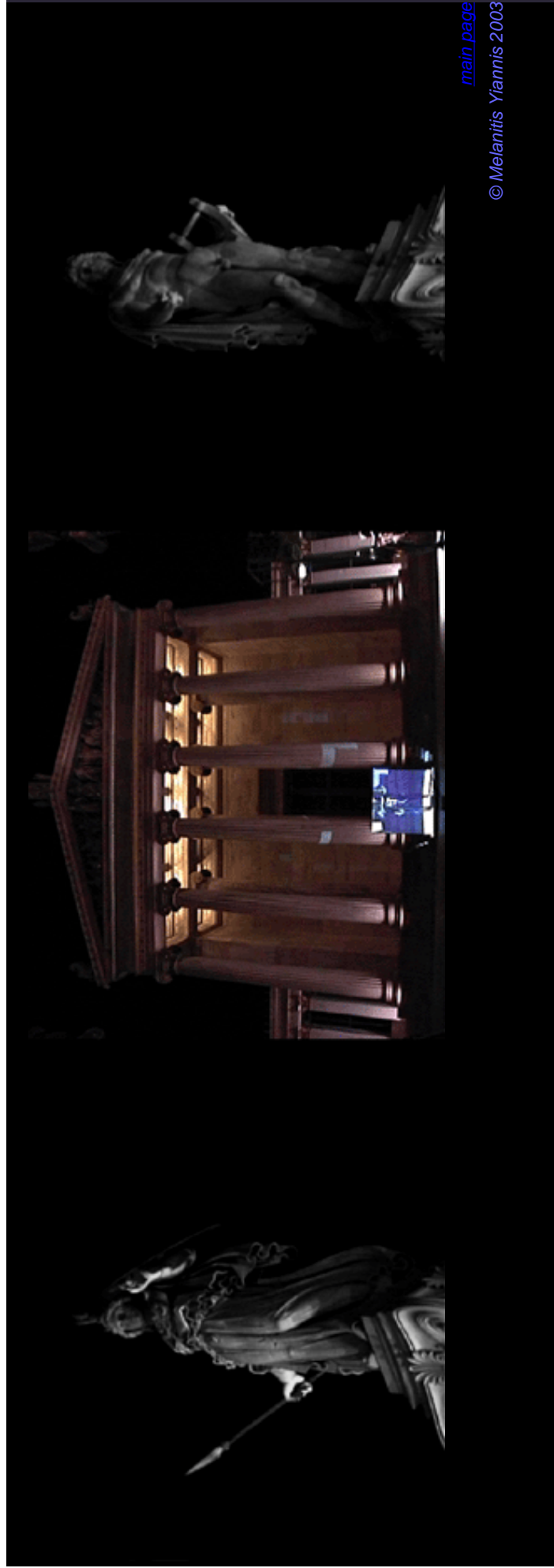
Ο Ηράκλειτος, ακολουθώντας τον Ξενοφάνη, γελιοποίησε τον ανθρωπομορφισμό και την ειδωλολατρία της Ολύμπιας θρησκείας? Υπαινίσσεται ότι τα μυστήρια δεν θα ήταν εντελώς άχρηστα αν γίνονταν σωστά?·τέτοιες ιεροτελεστίες είναι δυνατόν να έχουν θετική αξία, γιατί οδηγούν έμμεσα τους ανθρώπους στην κατανόηση του Λόγου. Δεν ξέρουμε γιατί ακριβώς ο Ηράκλειτος ταυτίζει εδώ τον Άδη με τον Διόνυσο, αλλά φαίνεται ότι ο πρώτος αντιπροσωπεύει τον θάνατο, ενώ ο δεύτερος την οργιαστική ζωή? και η σωτηρή ταύτιση αυτών των ιδιαίτερα σημαντικών αντιθέτων εμποδίζει την λατρευτική εκδήλωση να ξεπέσει στην άκρα αναισχυντία. Ο σάρατος δεσμός ανάμεσα στ' αντίθετα είναι πράγματι ισχυρότερος από άλλους, πιο εμφανείς τύπου δεσμούς. Κάθε ζευγάρι ή σύνολο ζευγαριών μπορεί να θεωρηθεί (α) ότι είναι ετερογενές και μπορεί να αναλυθεί σε αντίθετους πόλους ή άκρα, ή (β) ότι συγκλίνει με τον εαυτό του, για να σχηματίσει μια ενότητα. ... Κάθε ζευγάρι συνδέεται χάρη στην αυτόματη διαδοχή.

(«Οι Προσωκρατικοί Φιλόσοφοι», G. S. Kirk, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 199)





Left and right: still from the performance. Center: Atlas and Prometheus, Bowl from Lacony, 550 bC, Vatican, Rome.



[main page](#)  
© Melanitis Yiannis 2003

### **DNA of the artist. The Human Replica.**

The DNA sample of Yiannis Melanitis, now kept in  $\Pi$  0 C freeze, is offered to researchers who want to clone human genetic material.

The storage of human D.N.A. material is done by the Souther Cross Genetics at the Genetics Storage Center. Southern Cross Genetics is an institution that has been established for the storage of human D.N.A. material.

This concept is about considering the body of the artist as the basis of artistic replicating.

### **What kind of an artist ?**

One who fabricates the future through the construction of a transgressive anatomy.

Yiannis Melanitis

# *Dans le Jardin d'Épicure*

*[Les éléments comme métaphores]*

*Dessins de Yiannis Melanitis*

*Exposition du 16 février au 14 mai 2006, Espace Opéra*

*Présentation du livre d'artiste Dans le jardin d'Épicure*

*en présence de l'auteur le dimanche 19 mars après le concert de clôture.*

## **DANS LE JARDIN D'ÉPICURE**

DESSINS DE YIANNIS MELANITIS

La série de dessins de Yiannis Melanitis explore le concept de la métaphore au travers du corps-texte, né des transformations et des mutations biologiques. L'auteur crée une nouvelle esthétique de la corporalité d'après des éléments d'analyse et des schémas de narration empruntés à la biologie, à la mythologie et à la littérature. Les dessins sur papier de soie représentent diverses interactions des corps avec l'environnement et le flux des énergies. Cette exposition est organisée dans le contexte de la Semaine internationale du cerveau.

Le dimanche 19 mars à 16h aura lieu la présentation du livre d'artiste *Dans le jardin d'Épicure* en présence de l'auteur.

16 février > 14 mai 2006



**Présentation du livre en présence de l'auteur le 19 mars à 16h**

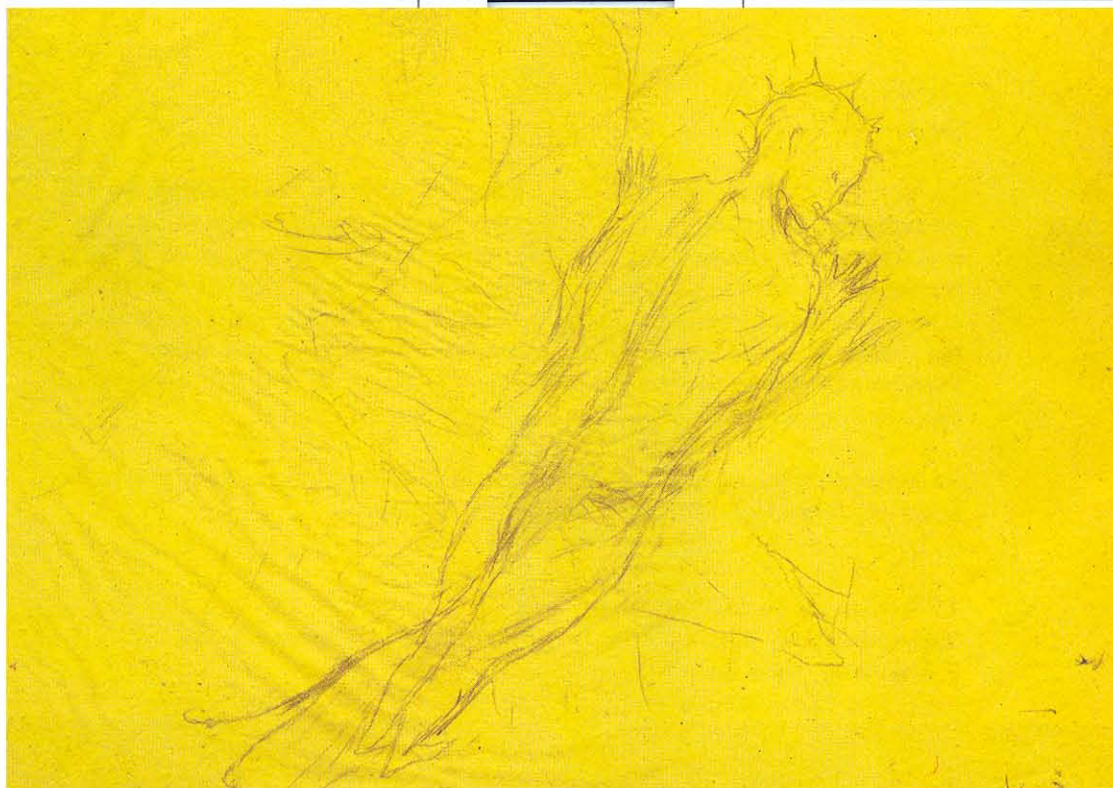
Entrée libre, tous les jours, 8h > 20h

Lieu: site Cluse-Roseaie, rue Micheli-du-Crest 24, 1205 Genève

**HUG**  
Hôpitaux Universitaires de Genève

[www.art-hug.ch](http://www.art-hug.ch)

**L'ART À L'HOPITAL**  
pour un mieux-vivre au quotidien



## Dans le jardin d'Epicure. Les éléments comme métaphores

exhibition at HUG with 12 drawings on silkpaper

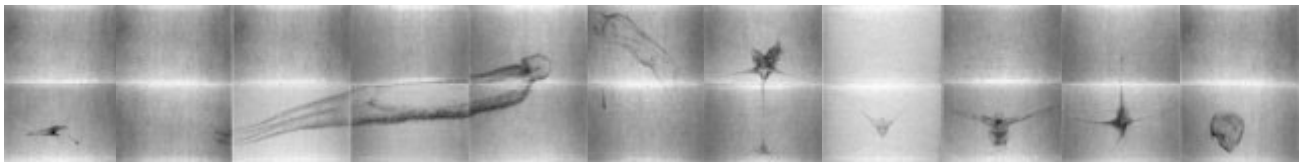
### 'In the Garden of Epicurus'

Within the context of the 'International Week for the Brain' whose topic this year is the pleasure and who will be held in Geneva from the March 13 to May 19, 2006, the artist Yiannis Melanitis presents a series of drawings carried out especially for the exposure to Opéra space.

### In the Garden of Epicurus/ elements as metaphors

Exposure dates from February 16 to May 14, 2006, venue: Espace Opera.

Presentation of the catalogue '*In the Garden of Epicurus*' in the presence of the artist, Sunday, March 19, after the closing concert



## Dans le jardin d'Epicure. Les éléments comme métaphores

Dans le contexte de la Semaine internationale du Cerveau dont le thème cette année est le plaisir et qui se tiendra à Genève du 13 au 19 mars prochain, l'artiste Yiannis Melanitis présente une série de dessins réalisés spécialement pour l'exposition à l'espace Opéra.

[Dans le jardin d'Epicure. Les éléments comme métaphores]

Dessins de Yiannis Melanitis

Exposition du 16 février au 14 mai 2006

Espace Opéra

Présentation du livre d'artiste *Dans le jardin d'Epicure* en présence de l'auteur le dimanche 19 mars après le concert de clôture

ENTRÉE LIBRE

# Dans un jardin de métaphores

**Jusqu'au 14 mai, Yiannis Melanitis présente ses dessins à l'espace Opéra.**

Dans le contexte de la Semaine internationale du cerveau qui se tiendra du 13 au 19 mars prochain, l'artiste Yiannis Melanitis présente une série de dessins réalisés spécialement pour l'exposition <sup>1)</sup>. Ce travail combine une recherche assidue dans les domaines de la biologie, de la mythologie et de la littérature pour créer une nouvelle esthétique de la corporalité.

Basé sur les textes de Jacques Derrida *La mythologie blanche* et d'Anatole France *Le jardin d'Epicure*, la série de dessins de Yiannis Melanitis visite le concept de la métaphore au travers du corps-texte, celui qui naît des transformations et des mutations. Il opère un parallèle entre la mutation des corps et la transformation des substances, et explore l'idée que le déclin ressemble fonctionnellement aux formes biologiques muées.

lonté de rétablir le statut corporel de l'expérience et de libérer le corps de la domination des simulations virtuelles.

## Telepathus, un nouveau dieu

Une interaction est symbolisée dans le triangle mercur - salive - souffle, soit respectivement l'homme, la femme, et la terre. Lors de la performance *La diffusion des éléments*, la femme,

corps réceptacle et transmetteur, écoule sa salive dans un tube de verre en forme d'organes reproducteurs internes où elle se mélange au mercure dont la lente transmission est activée par la main de l'homme, les deux liquides se déversent et se neutralisent au sol dans le souffre. L'image de l'homme crachant une larme de vie symbolise la force masculine, le corps allongé féminin irradie une chaleur réceptive. De cette



Y. Melanitis

toutes les parties sont si bien fondues qu'on ne les distingue plus ». Il en est de même du travail de Yiannis Melanitis car, au-delà de la finesse du dessin, de la force de la métaphore, du poignant de la représentation sonore et picturale, le processus de création est extrêmement complexe. Pour ne donner qu'un exemple, dans la musique de la vidéo

*Le Jardin*, l'ADN d'une mouche est utilisé comme base de la production musicale. Un algorithme est créé pour interpréter le code ADN. La pièce musicale est ensuite réarrangée esthétiquement et transformée en une nouvelle séquence ADN qui devient à son tour une représentation de la musique. Tout ceci reste invisible et superflu à l'appréciation

du résultat artistique, mais cela le rend fascinant.

## Anne-Laure Oberson

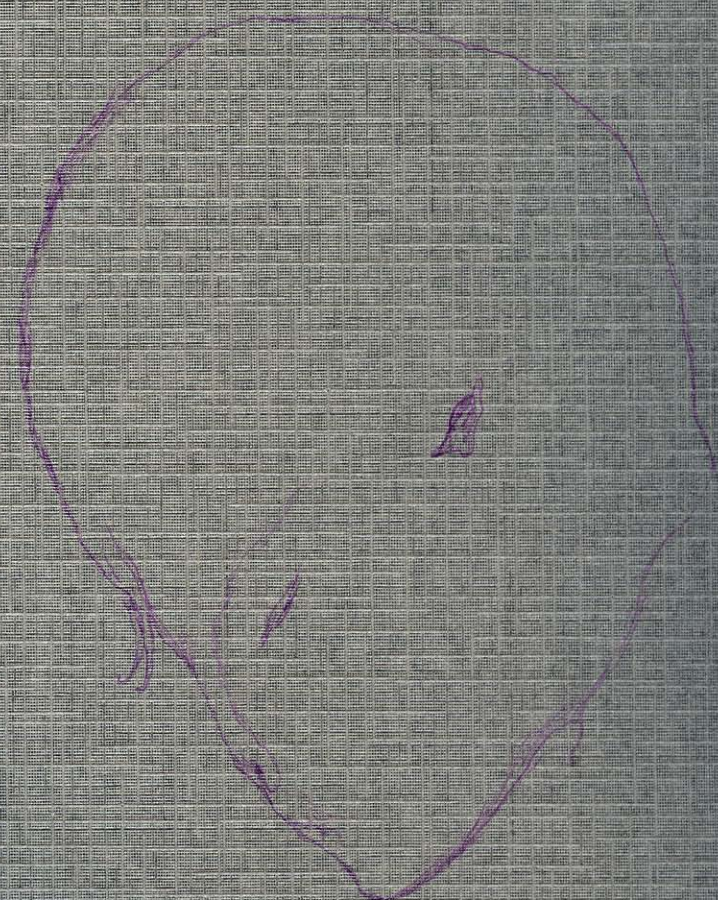
<sup>1)</sup> Dans le jardin d'Epicure. Les éléments comme métaphores, dessins de Yiannis Melanitis, exposition du 16 février au 14 mai, espace Opéra, rue Micheli-du-Crest 24, Genève.  
 (2) Présentation du livre d'artiste Dans le jardin d'Epicure en présence de l'auteur le dimanche 19 mars après le concert de clôture.

Dans le jardin d'Épicure/ Les éléments comme métaphores

Στον Κήπο του Επικούρου/ Τα στοιχεία σαν μεταφορές

1st price EVGEHELLENIC awards and European Award 2007 for artistic catalogue

800 pieces, with over-drawings in hand,  
numbered and signed by the artist



Dans le jardin d'Épicure

Les éléments comme métaphores

## Promenade dans un jardin de métaphores

Dans le contexte de la Semaine internationale du Cerveau dont le thème cette année est le plaisir et qui se tiendra à Genève du 13 au 19 mars prochain, l'artiste Yiannis Melanitis présente une série de dessins réalisés spécialement pour l'exposition à l'espace Opéra.

Le travail de Melanitis combine une recherche assidue dans les domaines de la biologie, de la mythologie et de la littérature pour en utiliser les éléments d'analyse, les schémas de narration et créer ainsi en un arrangement propre une nouvelle esthétique de la corporalité.

Basé sur les textes de Jacques Derrida *La mythologie blanche* et Anatole France *Le jardin d'Epicure*, la série de dessins de Yiannis Melanitis explore le concept de la métaphore au travers du corps-texte, celui qui naît des transformations et des mutations. Il opère un parallèle entre la mutation des corps et la transformation des substances, et explore l'idée que le déclin ressemble fonctionnellement aux formes biologiques mutées, dans une démarche de lire la philosophie dans un contexte biologique. D'une part, si les métaphores chez Platon, de l'idée de la table à la peinture de la table, vont vers le déclin, en biologie les métaphores sont inversées car l'on procède de la simple cellule vers un schéma de plus en plus complexe. D'autre part, scientifiquement l'évolution n'est pas progrès mais changement.

Les dessins sur papiers de soie représentent diverses interactions des corps avec l'environnement et le flux des énergies qui les traversent, selon certains rites et mythes antiques que l'artiste interprète. L'accent est mis sur le contexte philosophique du plaisir. Le travail de Yiannis Melanitis se réfère au corps en relation au contexte épistémologique qui le définit. Il utilise le terme bio-performance basé sur le concept du corps "analogique" en opposition au corps "digital", par volonté de rétablir le statut corporel de l'expérience et de libérer le corps de la domination des simulations virtuelles.

L'interaction est symbolisée dans le triangle mercure – salive – soufre, soit respectivement l'homme, la femme, et la terre. Lors de la performance *La diffusion des éléments*, la femme, corps réceptacle et transmetteur, écoule sa salive dans un tube de verre en forme d'organes reproducteurs internes où elle se mélange au mercure dont la lente transmission est activée par la main de l'homme, les deux liquides se déversent et se neutralisent au sol dans le soufre. L'image de l'homme crachant une larme de vie symbolise la force masculine, le corps allongé féminin irradie une chaleur réceptive. De cette interaction métaphorique dans le jardin apparaît un nouveau corps amélioré, dont l'antenne frontale permet de toucher à distance. Il s'agit de Telepathus, nouveau dieu, crée par l'artiste alors qu'il réécrit le mythe destructeur en un mythe de la régénération, de l'accroissement.

La technologie, fondamentale dans l'élaboration des projets, n'est jamais visible, sa présence est uniquement magique. Les intérêts scientifiques de Melanitis s'étendent uniquement à une application dans le contexte artistique de l'histoire de l'art. Il ne s'intéresse pas à la représentation artistique des techniques utilisées. Son travail est une recombinaison de paramètres variés. Dans son livre *Le jardin d'Epicure*, Anatole France explique ce qui caractérise un style simple en cela qu'il n'est pas moins composés d'éléments divers mais que ceux-ci « forment un ensemble où toutes les parties sont si bien fondues qu'on ne les distingue plus. [...] Le style simple est semblable à la clarté blanche. Il est complexe mais il n'y apparaît pas. » En cela il est difficile de présenter le travail de Yiannis Melanitis car s'il suffisait de louer la finesse du dessin, la force de la métaphore, le poignant de la représentation sonore et picturale, il est autre d'en expliquer le processus de création. Pour ne donner qu'un exemple, dans la musique de la vidéo *Le Jardin*, l'ADN d'une mouche est utilisé comme base de la production musicale. Un algorithme est créé pour interpréter le code ADN. La pièce musicale est ensuite réarrangée esthétiquement et transformée en une nouvelle séquence ADN qui devient à son tour une représentation de la musique. Tout ceci n'est pas visible et superflu à l'appréciation du résultat artistique, mais ne l'en rends pas moins fascinant. Or la même chose se passe dans la nature: lorsqu'on entend un son dans la forêt, on peut imaginer la structure derrière le son sans pour autant connaître sa combinaison mathématique.

Dans le jardin d'Epicure. Les éléments comme métaphores  
Dessins de Yiannis Melanitis Exposition du 16 février au 14 mai 2006  
Espace Opéra Présentation du livre d'artiste Dans le jardin d'Epicure en présence de l'auteur  
le dimanche 19 mars après le concert de clôture



Ευριπίδου 31-33 και Αθηνάς, 2ος όροφος  
Διάρκεια 8 Φεβρουαρίου -15 Μαρτίου 2008  
Τρίτη έως και Παρασκευή 16:00 – 20:30  
Σάββατο 12:00 – 16:00

Πρωινά με ραντεβού/ Τηλ. 210 32 10 881  
Κιν. 6939 68 29 71/ E-mail : [e31art@otenet.gr](mailto:e31art@otenet.gr)  
[www.e31gallery.com/](http://www.e31gallery.com/) [www.e31gallery.com](http://www.e31gallery.com)

## Yiannis Melanitis Ulysses as Faust

# Derma-to-graphies

Ο διευθυντής του Νοσοκομείου Α. Συγγρός, καθηγητής Α. Κατσάμπας και οι συνεργάτες του σας προσκαλούν στα εγκαίνια της ομαδικής έκθεσης εικαστικών:

*Derma-to-graphies*

## Δερματογραφίες

Επιμέλεια έκθεσης:  
Γιάννης Μελανίτης, Απόστολος Καραστεργίου

Νίκος Χαραλαμπίδης  
Απόστολος Καραστεργίου  
Γεωργία Κοτρέτσος  
Αθηνά Κατσάμπα  
Παύλος Νικολακόπουλος  
Stelarc  
Γιάννης Μελανίτης  
Αντιγόνη Πασιδη  
Ευτύχη Πατσουράκης  
Αρτεμς Ποταμιάνου  
Μαριάννα Κ.

15 Νοεμβρίου 2007 έως τις 20 Δεκεμβρίου 2007

Ώρες λειτουργίας:  
Δευτέρα έως Πάρασκευή 09.00 - 13.30, Σάββατο 14.00 - 18.00  
Είσοδος ελεύθερη

Νοσοκομείο Α. Συγγρός,  
Μουσείο Κέρινων Ομοιωμάτων

(Ι. Δραγούμη 5, 1161 21 ΑΘΗΝΑ, Τηλέφωνο : 210-7227707, e-mail :hsyggrou@otenet.gr)

ΚΟΡΗΓΩΣ



ΚΟΡΗΓΩΣ ΕΠΙΧΟΡΗΓΩΝΙΑΣ



2. skin-Island Ogygia,  
silicone, paint, appr. 77x 35  
cm, 2007

2. νησί-δέρμα Ωγυγία,  
σιλικόνη, χρώμα, περίπου 77  
x 35 εκ., 2007

1. Οδυσσέας, νηφάλια  
σκέψη-νεφρό, σχέδια σε  
μεταξόχαρτο, 50 x 37 εκ.,  
2007

1. Ulysses, sobering  
thought-kidney  
drawings on silk-paper, 50  
x 37 cm., 2007

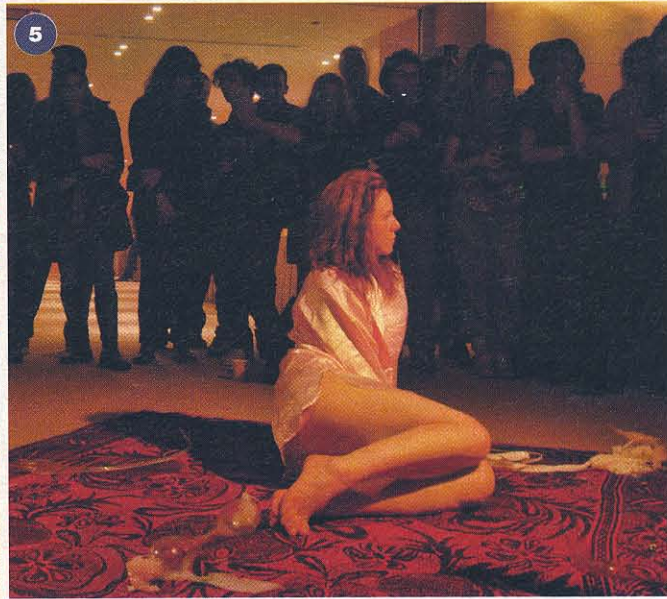


3. still from Land of  
Inactivity performance with  
Aiki Germanou, music  
composed by A. K. Diktyoroulos,  
(CMCP), 2007

3. εικόνα από την performance  
Η Χώρα της  
Απραξίας με την Αίικη  
Γερμανού, σε μουσική Α.Κ.  
Δικτύουπουλου(CMCP), 2007



DERMATOGRAPHIES installation



λάβω αν υπάρχει κάποιο σημείο τομής ανάμεσα σε όλα αυτά τα έργα, αναζητώ μια θεματική που να τα συνδέει. Ορισμένα από αυτά προϋπήρχαν, ενώ κάποια άλλα φτιάχτηκαν για τη συγκεκριμένη έκθεση, που τιλοφορείται «Unfair» και ουδείς γνωρίζει γιατί επιλέχθηκε αυτός ο τίτλος. Όσους από τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες ρωτώ, δηλώνουν άγνοια. «Μα πώς γίνεται να παίρνετε μέρος σε μια έκθεση και να μη γνωρίζετε τι αντιπροσωπεύει ο τίτλος της;» απορώ. «Το θέμα ήταν ελεύθερο, δεν υπήρχαν περιορισμοί», είναι η απάντηση που παίρνω απ' όλους, έστω κι αν κάποιοι κάνουν νύξεις για πράξη διαμαρτυρίας των συγκεκριμένων καλλιτεχνών απέναντι στην Art Athina. «Για περισσότερα, ρωτήστε τον κύριο Καππάτο.» Ο διοργανωτής του «Unfair», που ξεκίνησε εδώ και 9 χρόνια την έκθεση «Δωμάτια», πάντα στεγασμένη σε ξενοδοχεία, είναι σαφής: «Ο τίτλος δεν σημαί-

νει τίποτα. Τον εμπνεύστηκα από μια φράση του Κωνσταντίνου Μητσotάκη». Το κοινό πάντως δεν φάνηκε να το απασχολεί αυτή η πραγματική ή κατά φαντασίαν διαμάχη. Ειδήμονες και μη έδωσαν το «παρών», δείχνοντας μάλιστα σαφώς την προτίμησή τους σε έργα που ξέφευγαν από τη σοβαροφάνεια ή το δυσνόητο.

Φεύγοντας, φορτωμένη με κάρτες, καταλόγους και ενημερωτικά φυλλάδια από γκαλερί και καλλιτέχνες, κάνω μια στάση στον πρώτο όροφο, που φιλοξενεί το πάρτι της βραδιάς των εγκαινίων. Στα σκαλιά, προσπερνάω μια παρέα εικοσάρηδων, την ώρα που μοιράζονται τις εντυπώσεις τους: «Πολύ Αμορτερνταμ μου θύμισε όλο αυτό. Βλέπεις τα έργα, και ανταλλάσσεις και δυο λόγια με τον καλλιτέχνη, βρε αδερφέ. Υπάρχει διάλογος». «Ναι, αυτό είναι το πιο ενδιαφέρον απ' όλα, η ανταλλαγή!» ■

- 1 Οι περιόδους με τα φιλέτα, στο δωμάτιο 334! Έργο του Γιώργου Λάππα.
- 2 Κάποιοι αδιαφόρησαν για την τέχνη και βρήκαν τη θεά από τον τρίτο όροφο του Athens Imperial περισσότερο ενδιαφέρουσα...
- 3 Θεόφιλος Κατσιπάνος, προσωπογραφία. Μία από τις δουλειές που ξεχωρίσαμε.
- 4 Ο Χρήστος Καλός με τη συνεργάτιδά του Κλειώ Τανταλίδου στην εγκατάσταση με τίτλο «Ευδαιμονία».
- 5 Στιγμιότυπο από την περφόρμανς «Molly Πηνελόπη Bloom» του Γιάννη Μελανίτη - ένα σχόλιο στις γυναίκες του Τζέιμς Τζόις.



*Γ.Μελανίτης. Βλάντα από μωσες από θερμική σύρρωση κάμερας,2005*

Κάθε ένας από τους εικαστικούς καλλιτέχνες που συμμετέχουν έχει την δική του σχέση με την έρευνα και την ανάδειξη του άγνωστου X που τον ενδιαφέρει. Στην πρώτη αυτή έκθεση που διαπραγματεύεται την Ενέργεια στην Τέχνη συμμετέχουν οι εξής ο πρωτοπόρος **Παντελής Ξαγοράρης** με την χρήση ηλεκτρονικών υπολογιστών όπως και η **Χρυσά** που μέσα από τα τρισδιάστατα έργα της αναδεικνύει το φως χρησιμοποιώντας με πολύ προσωπικό τρόπο το νέον, ο **Γιώργος Τσακίρης** με τις ιδιαίτερες έμβιες εγκαταστάσεις του που μετατρέπουν ασυνήθως την ενέργεια, ο **Κωστής** με την ριζοσπαστική χρησιμοποίηση της ενέργειας της υψηλής τάσης με τους ηλεκτρονικούς του κεραυνούς ο **Πάνος Χαραλάμπους** που με επιμονή μέσα από τις εγκαταστάσεις του αναδιαρθρώνει την ενέργεια, ο **Γιάννης Μελανίτης** που διερευνά τις αλληλεπιδράσεις του σώματος με το περιβάλλον μέσα από βιολογικές παραμέτρους ο **Δημήτρης Δανιηλίδης** με βίντεο που καταγράφει την ηλεκτρική ενέργεια στην παραγωγή εικόνας και η **Ελένη Εφέεγλου** με την φωτογραφία που αιχμαλωτίζει την ανθρώπινη κίνηση μέσα από το φως.

Την επιμέλεια της έκθεσης έχει ο ιστορικός της τέχνης **Θανάσης Μουσαόπουλος** που έχει γράψει το συνοδευτικό κείμενο.

.Γκαλερί Λόλα Νικολάου,Τσιμισκή 52, Θεσσαλονίκη, +30-2310-240416.  
<http://www.lolanikolaou.gr/>



He lay back on full stretch over the sharp rocks, crumpling the scribbled nose and pencil into a pocket, his hat tilted down on his eyes. That is Kevin Egan's movement I made nodding for his nap, Sabbath sleep. Et vixit Deus. Et vixit vixit Deus. Hic. Saperet. Welcome as the flowers in May, under its leaf the water cloud through peacock-butterflies, fishes, the southern sun, I am caught in this darning scene. Paris' hour, the fatal noon. Among omnivorous voracious ants, milk-drinking triants, where on the rainy waters leaves are wide. Rain is fat.

And no more turn aside and brood

His gaze brooded on his broadened boots, a buck's castoffs, *netairouaidon*. He counted the creases of rucked leather wherein another's foot had nestled warm. The foot that beat the ground in tripudium. Foot I disclose. But you were delighted when Esther O'Sullivan's shoe went on you. But I knew in Paris. *fiang. quel petit pain.* Staunch fierd, a brother soul. Wilde's love that dare not speak its name. He now will leave me. And the blame? As I am. As I am. All or not at all.

453

In long lassoes from the Cock, lake the water flowed full, covering or engorgedly lagoons of sand, rising, flowing. My ashplant will float away. I shall wait. No, they will pass on, passing challenge against the low rocks, swirling, passing. Better get alas job over quick. Listen, a fourworded wagspeech: see/oo. hiss, hissers, ooos. Vehement breath of waters amid sea-cakes, roaring horses, rocks. In cuts of racks if drags fly, slop, slap, bounded in barriers. And, spent, its speech ceases. It flows puffing, widely flowing, floating toonipool, flows outflowing.

Under the upswelling tide he saw the writhing weeds lift languidly and sway reluctant arms, hiving up their patchcoats, in adverting water swaying and upturning coy ribes. Tronds, Day by day, night by night, lifted, fook/ke and let fall. Tard, they are away, and whispered to, they sigh. Saint Androce heard it, sigh of leaves and waves, waiting, sweating the fullness of the times. *oedus ac rostris surias patiens ingemiscit.* To no end gathered, vainly then released, in fullowing, wending back, form of the moon. Weary too in sigh of lovers, *hiscivius* men, a naked woman shimmer in her courts. She draws a coil of water.

Five fathoms up there. Full fathom five thy father lies. At one he said. Found drowned. High water at Dublin bar. Driving before it a loose drift of rubble, fashoats of fishes, sally shells. A corpse rising calwhite from the undelstow, bobbing downward, a pace a pace a porpoise. There he is, look it quick. Sunk though he be beneath the watery floor. We have him. Easy now.

Bag of corpseses stepping in foul lime. A river of innocens, fat of a spongy tubar, flash through the sites of his buttoned trousers. God becomes man becomes fish becomes barracode, goose becomes feathered mauntain. Dead breaths I living breathe. tread dead dirt, down a virtuous offal from all dead. *hauert stark* over the quinate he breathes upward the stretch of his green grave, his ferrous ocellode standing to the sun.

A seachange this, brown eye, sabbilee. Suddeth, mildest of all deaths known to men. Old Father: Ocean. *Pro de Patre* beware of imitations. Just you give it a far trial. *Ne* enjoyed ourselves immensely.

Come, I thirst. Clouding over. No black clouds anywhere, are there? Thunderstorm. Although he falls, proud lightning of the intellect, *Lucifer: oia qui non occidit.* No. My cockle hat and staff and his my sandal upon. Where? To evening lands. Evening will find itself.

498

He took the bill of his ashplant, lamino, with it softly, dallying steel. Yes, evening will find itself in me, without me. All days make their evil. By the way next when is it Tuesday will be the lonnest day. Of all the *ahid* new year, mother, the turn turn tiddeledy turn. Lavin *tempon*, *quintiman* over/Sea. For the old hen with the yellow, peck. *And* *Marouen* *Dumont*, *quintiman* journalist, *oia*. My teeth are very bad. Why, I wonder/feel. That one is going too. *Shak*. *Chught* go to a dentist. I wonder, with that money? That one. This. Toothless. Kitch, the superman. Why is that, I wonder, or does it mean something perhaps?

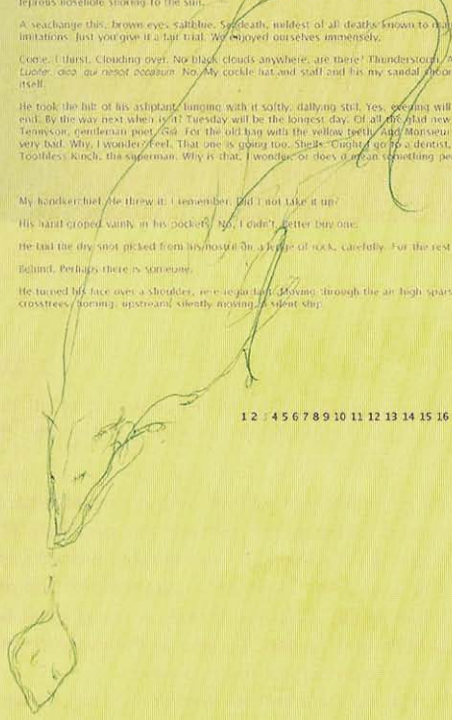
My handkerchief. He threw it. I remember. Did I not take it up?

His hand cropped vainly in his pockets. No, I didn't. Better buy one.

He had the dry spot picked from his nostril in a hole of rock, carefully. For the rest let look who will. Behind. Perhaps there is someone.

He turned his face over a shoulder, as a regular, *flomng* through the air high spars of a thosomastor, her sails briled up in the crossbees, forming upstoward slowly moving, a spot shy.

1 2 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18



M. Melanitis

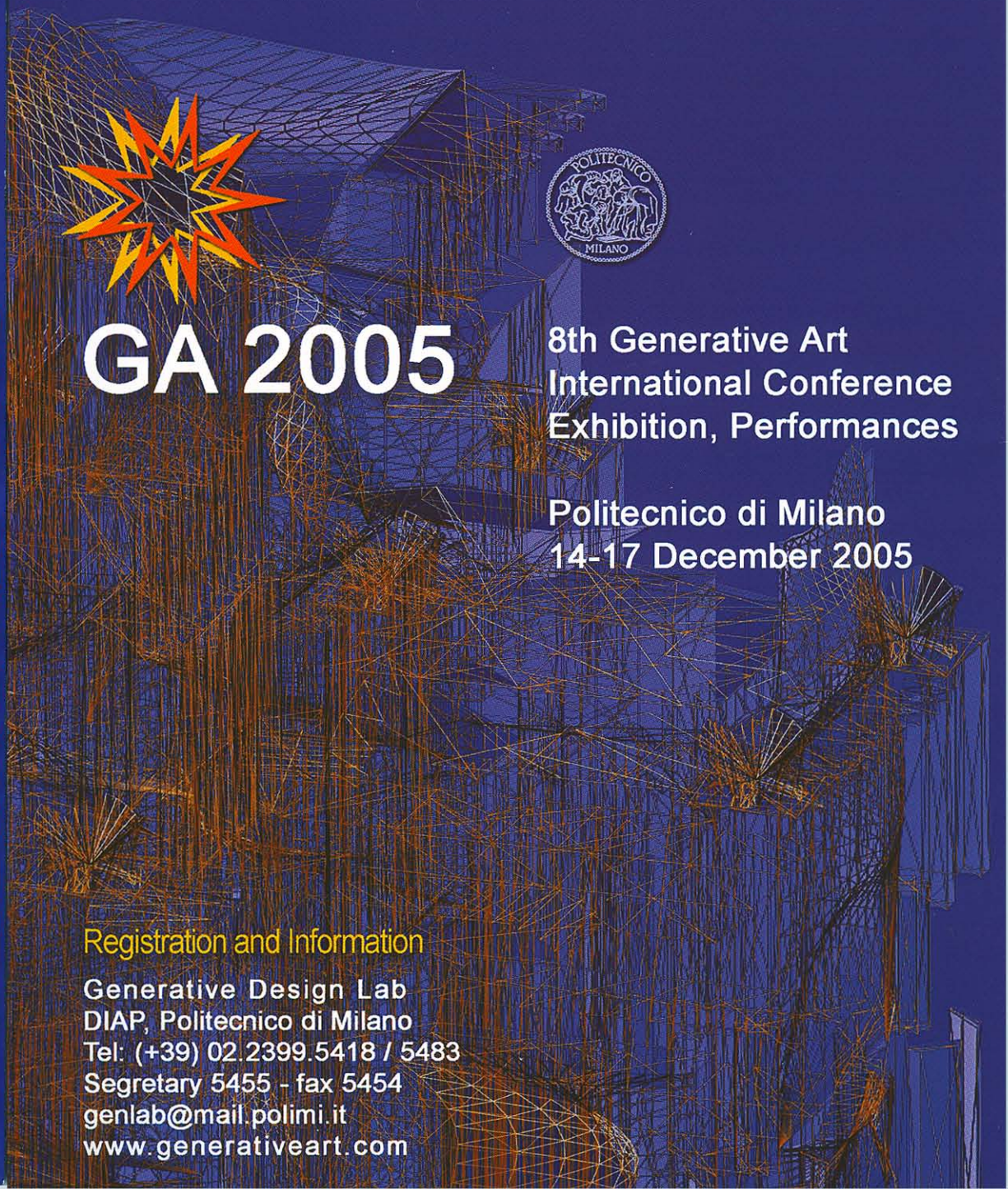
Dog of my Enemy, στυλό σε εκτύπωση A4 του Ulysses του James Joyce  
Dog of my Enemy, ballpoint pen on A4 printout from James Joyce Ulysses



GA 2005

**GENERATIVE ART 2005**

Images: Visionary Variations of Milan by Celestino Soddu



**GA 2005**



8th Generative Art  
International Conference  
Exhibition, Performances

Politecnico di Milano  
14-17 December 2005

Registration and Information

Generative Design Lab  
DIAP, Politecnico di Milano  
Tel: (+39) 02.2399.5418 / 5483  
Secretary 5455 - fax 5454  
genlab@mail.polimi.it  
www.generativeart.com

**GA2005**



**8th GENERATIVE ART CONFERENCE**

**Politecnico di Milano, via Ampere 2 - 14 Dec h 18:00, Exhibition Opening Cocktail; 15-17 Dec. h. 9:30, Conference; 16,17 Dec**

*Abdulmajeed Karanouth, Stefan Krakhofer, Paul Coates - UK; Alain Lioret - France; Alcinea Zita Sampaio, Pedro Gameiro Henriques, Pedro Studer Ferreira, Alnis Stakle, Baiba Valpetere, Zeltite Barsevska, Jolanta Savvina, Ilze Mieldere, Mairita Folkmane, Agita Aleksandrovica - Latvia; Alessandro Violi - US; An Bottoni, S. Faralli, M. Pierro, C. Scozzafava - Italy; Artemis Moroni - Brazil; Asli Serbest - Germany; Assunta Tavernise, Adolfo Adamo - Italy; Basson James, Carol-Ann Braun - France; Celestino Soddu - Italy; Chiron Mottram - UK; Daichi Ando, Hitoshi Iba - Japan; Daniel Wilson, Sebastian Gassner - Sweden; D Bilotta - Italy; Elyna Amir Sharji - Malaysia; Emilio Musso - Italy; Enrica Colabella - Italy; Fabian Scheurer, Christoph Schindler Markus Braach - Swiss; Fran Campolongo, Stefano Vena - Italy; Gordon Monro - Australia; Gulen Cagdas, Gaye Gozubuyuk, Ozgur Ediz - Turkey; Heloisa Leao - Brazil; Hengfeng Zu Portugal; Josette Martial - Italy; K. Moraes Zarzar - The Netherlands; Karel Dudesek - UK; Kenneth Hansen - Denmark; Lello Masucci - Italy; Ligita Stramka Marie-Pascale Corcuff - France; Mario Costa - Italy; Mark Rudolph - Denmark; Martha Gelarden - US; Martin Franklin, Lee Adams - UK; Matjuska Teja Kras Michael Petry, Marcella Lorenzi - Italy, UK; Melanitis Yiannis - Greece; Michela Turrin - Italy; Michele Emmer - Italy; Mona Mahall - Germany; Nelly Bogdanov Swiss; Nyssim Lefford - Sweden; Paul P. Brown - UK; Peter Beyls - UK, Belgium; Philip Van Loocke, Yannick Joye - Belgium; Pi-Yuan Tang - Taiwan; Prem Stefano Fantoni, Nico Pitrelli - Italy; Roc Jimenez de Cisneros Baneg - Spain; Sam Abercromby - Portugal; Semi Ryu - US; Semra Arslan Selcuk, Al J Fis Thomas Petersen - Denmark; Tian Yunqing - China; Tim Lau, Renee Puuisepp, Tamina Parvin, Christian Derix - UK; Tom Davis, Pedro Rebelo - Northern Ire*

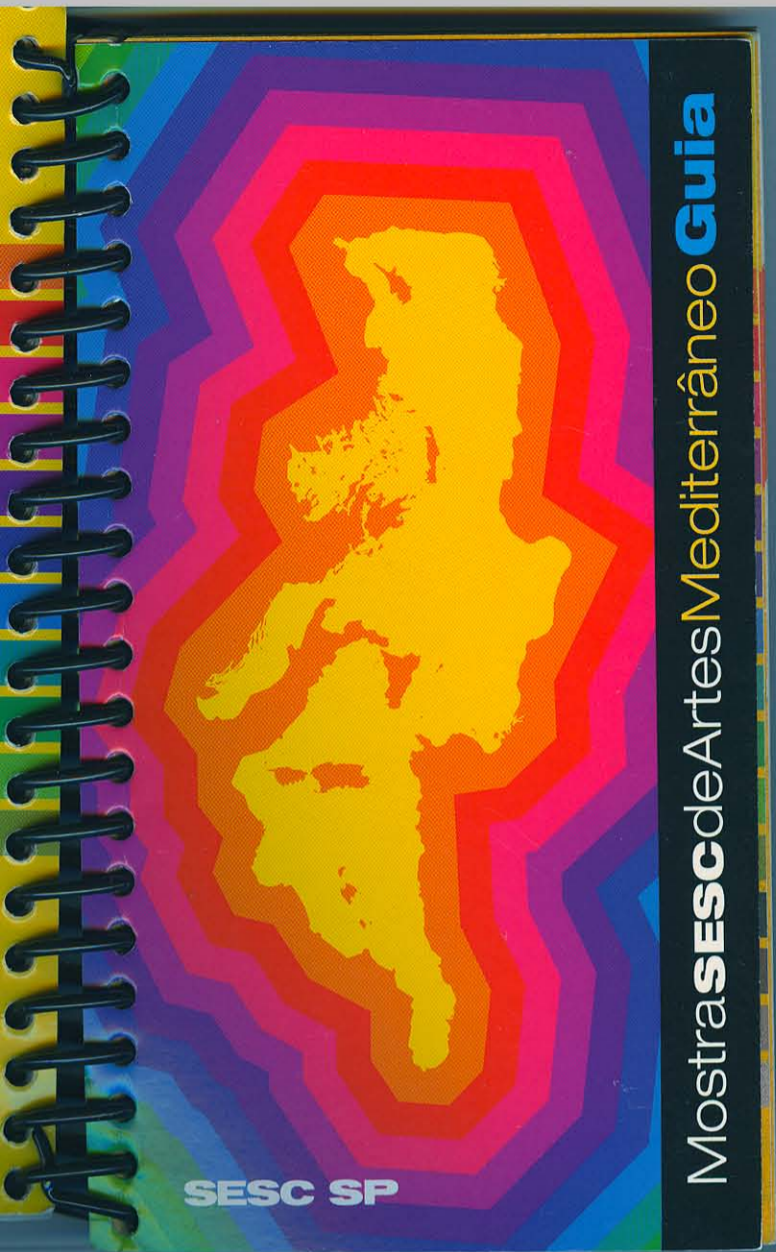
**WWW.GENERATIVEART.COM**



*The Touch of Zeus* based on Iannis Xenakis' music *La Legende d' Eer*

Directed by Ersi Pitta  
Scenics, costumes by Yiannis Melanitis  
Lighting by Philipos Koutsaftis  
presented at the Rematia Theater, September 2006

a production of Aetopouleion Cultural Center




**regards projetés — OLHARES PROJETADOS**  
**■ VÁRIOS ARTISTAS**  
 [Chipre/Eslôvenia/Espanha/França/Grécia/Itália/Sérvia/Turquia]

Mostra de vídeos da região do Mediterrâneo realizada em parceria com a rede Apollonia, uma plataforma de intercâmbios artísticos europeus. Os trabalhos apresentam ao público a produção contemporânea destes países. Ao considerar a pluralidade de expressões artísticas de que se valem os artistas, a mostra não pretende um panorama destas diversas produções, mas antes, um recorte das expressões regionais.

**ARTES VISUAIS**

**Artistas:** Achilleas Kentonis, Blanca Casas Brullet, Botto e Bruno, Chrissie Tsiota, Christos Prossilis, Elli Chryssidou, Ema Kugler, Gaston Ramirez Feltrin, Giuliana Racco, Maria Papacharalambous, Marina Grzinic, Miodrag Krkobabic, Ricardo Echevarria, Robert Cahen, Sabrina Torelli, Seza Paker, Vera Vecanski, Vicky Betsou, Vladimir Nikolic, Vouvoula Skoura, Yannis Melanitis, Zvonka Simcic.  
**Curadoria:** Dimitri Konstantinidis, Dodo Santorineos, Karine Vonna, Marina Grzinic e Zoran Eric.  
**Organização:** Apollonia – Échanges Artistiques Européens.  
**Agradecimento:** Galeria Massimo Minini - Itália.





**SESC Vila Mariana: de 19 a 28.**  
 Terça a sexta, 9h às 21h30. Sábado e domingo, 10h às 18h30.  
 Grátis.

90

**SESC SP VILA MARIANA**

**Mostra de Vídeo**  
**“Regards Projetés” (Olhares Projetados)**  
**De 19 a 28 de Agosto / 2005**

Mostra SESC de Artes Mediterrâneo

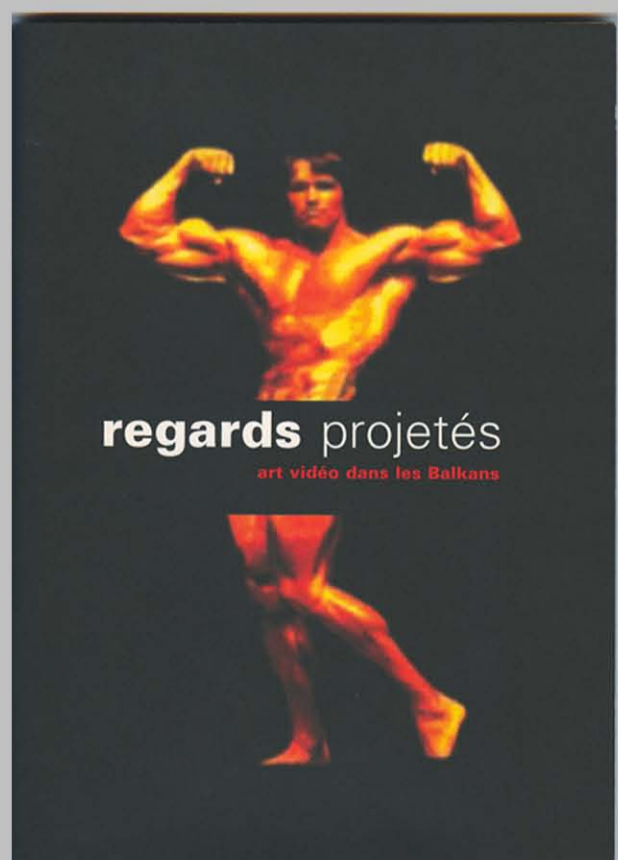


**Yiannis Melanitis**  
**Pleasure Machine [Máquina do Prazer], 4'04, 1999**  
 Uma garota, Cyvik, permanece dentro de uma cápsula. Podemos controlar seu avatar através de um computador e um joystick. Nossa distância fixa é de 7 metros, sendo possível digitar palavras, desejos ou comandos, utilizando um teclado, diretamente nos óculos que ela usa. Não há limites para cada desejo. Toda a performance está disponível na Internet, por meio da qual o espectador assiste às reações de Cyvik através da tela do monitor. O presente vídeo foi exibido na performance *Pleasure Machine*.  
 \*Para maiores informações, acesse: <http://www.geocities.com/melanitis2001/home2.html>

Mostra SESC de Artes-Mediterrâneo στο SESC Vila Mariana, Sao Paulo, Βραζιλία, 18 – 28 Αυγούστου, παρουσίαση 2005 “Mostra SESC de Artes-Mediterrâneo” in the SESC Vila Mariana, in Sao Paulo, Brazil, 18 – 28 August., presentation

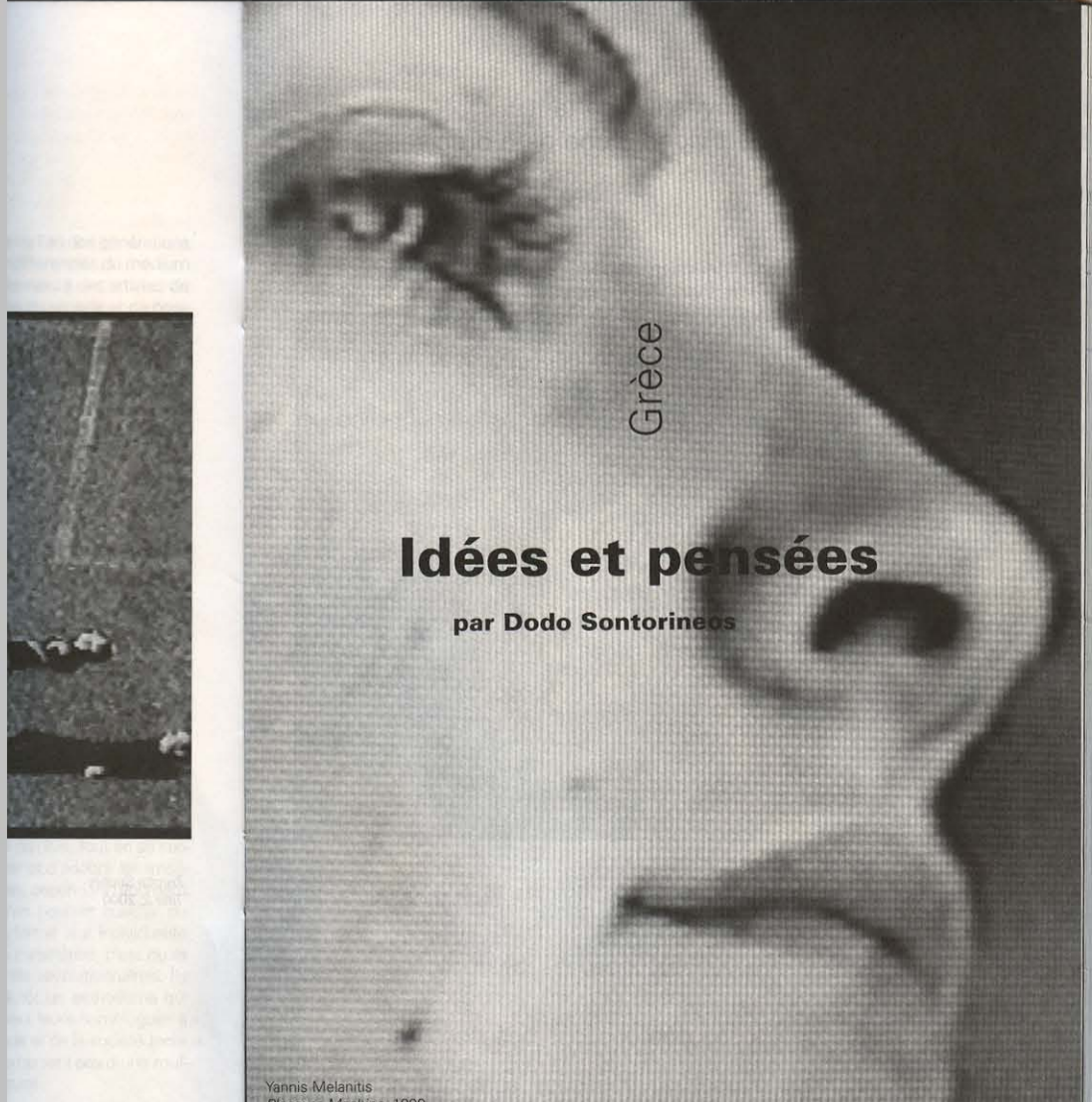
Regards Projetes, βιντεοτέχνη στα Βαλκάνια με το βίντεο ‘Pleasure Machine’ (παρουσιάστηκε σε Γαλλία, Ελλάδα, Βουλγαρία, Γερμανία Μολδαβία, Ρουμανία, Βέλγιο, (κατάλογος Apollonia, 90 σελ., έκδοση Στρασβούργο 02)

2002, Regards Projetes, art video dans les Balkans, curated by Dodo Santorineos, (exhibition presented in France, Greece, Bulgarie, Allemagne, Moldavie, Roumanie, Belgique.), cat. Apollonia, 90 pages, edited in Strasbourg



Grèce

**Idées et pensées**  
 par Dodo Santorineos



Yannis Melanitis  
 Pleasure Machine, 1999

## Γιάννης Μελανίτης

### Ο Ανθεστήρας Διόνυσος

(το πρώτο μέρος ενός σπονδυλωτού έργου με τίτλο "Κήπος")  
Διαδραστική performance με χρήση αφανούς τεχνολογίας,  
 διάρκειας 45 λεπτών.

1. Τίπος, χρόνος γέννησης  
Πάρος 1967

2. Πτυχία

1993 Πτυχίο ζωγραφικής της Α.Σ.Κ.Τ.

1996 Πτυχίο γλυπτικής της Α.Σ.Κ.Τ.

1999 Μεταπτυχιακό δίπλωμα σπουδών "Ψηφιακές Μορφές Τέχνης" της Α.Σ.Κ.Τ.

3. Συμμετοχή σε Ομαδικές Εκθέσεις

- "Φωτοσυγκυρία", Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη, Φεβρουάριος 2005.

- Συμμετοχή στην Έκθεση του Συνεδρίου για τη Γενετική Τέχνη, Πανεπιστήμιο του Μιλάνου, Δεκέμβριος 2004.

- "Machinista", Φεστιβάλ περφορμάνς και τεχνολογίας, Πλασκάβη, 2004.

- "Art Now", γκαλερί Αθανασιάδου, Θεσσαλονίκη 2004.

- "Αντίσμοια", γκαλερί Art Tower Agora, Ομαδική έκθεση 22 εικαστικών συμμετοχική με περφορμάνς στην Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα, Οκτώβριος 2003.

- "Scripture you love", γκαλερί Lab, Αθήνα, Φεβρουάριος 2003.

- Κοιμήσου Τζαμί, συμμετοχή με διαδραστική περφορμάνς "Προμηθεός", Τρίκαλα 2003.

- MONACO DANCE FORUM, "Χορός και Τεχνολογία", Γκαρμπαίντι Forum, Μονακό, Δεκέμβριος 2002.

- "Interfaces", Ευρωπαϊκό Κέντρο Δελφών, 2ο Διεθνές Συνέδριο Δελφικής Εταιρείας, Δελφοί, Σεπτέμβριος 2002.

- Διεθνές workshop για Ευρωπαϊκούς καλλιτέχνες, Λάρνακα, Κύπρος, Ιούνιος 2002.

- International Multimedia Exhibition "The Corridor Gallery", College of Fine Arts, Πανεπιστήμιο των Φιλιππίνων, Diliman, Οκτώβριος 1-14, 2001.

- "New York Digital Salon", περιοδικό Λεονταρό, Νοέμβριος 2000.

- "Do you want to see my room?", γκαλερί Ιεσάνα Τούντα, Αθήνα 1999.

- Έκθεση νέων καλλιτεχνών, γκαλερί Ιεσάνα Τούντα, Αθήνα 1999.

4. Συμμετοχή σε Συνέδρια

ART 3000, "The added soul", 4η έκδοση για τη "Διαδραστική Γραφή"

23-24 Νοεμβρίου 2001, Παρίσι.

"Διεθνές Συνέδριο για την Επιστημονική Φαντασία", Αριστοτέλειο

Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 18-21 Οκτωβρίου 2001.

Πρόκειται για μια τελετουργία αναγέννησης, κατά την οποία μορφοποιούνται και μεταλλάσσονται στοιχεία από διαφορετικές εποχές (κυρίως αρχαϊκά και μεσαιωνικά) και συνδέονται μεταξύ τους μέσω της τεχνολογίας. Στην τελετουργία συμμετέχουν τέσσερις performers, ένας άνδρας και τρεις γυναίκες. Επίσης μια τριμελής χορωδία γυναικών. Τα στοικεία-υλικά που χρησιμοποιούνται στην performance είναι το θείαφι, ο υδράργυρος, γλυπτά από σιλίκονη και φωσφό γυαλί. Μέσα σε ένα από τα γυάλινα γλυπτά ζει μία σποικία φρουτόμυγας που φέρει το γονίδιο Antennapedia. Στο έδαφος είναι σχηματισμένο ένα τριγωνικό όριο από θείαφι, εγγεγραμμένο σε κύκλο διαμέτρου περίπου επτά μέτρων. Οι τρεις γυναίκες στέκονται στις κορυφές του τριγώνου ενώ ο άνδρας βρίσκεται στο κέντρο. Ο άνδρας είναι ο κεντρικός performer και υπονοεί τον ανθεστήρα, αμφίφυλο Διόνυσος.

Οι γυναίκες φέρουν προσθέματα σιλίκονης στο σώμα τους, υπονοώντας τη μορφολογική διαφορετικότητα τους από τους ανθρώπους, καθώς λειτουργούν ως μεταφορές αρχετύπων.

Ο άνδρας performer, που θυμίζει ζωόμορφο κυανόχρωμο υβρίδιο, χρησιμοποιεί αφανή ηλεκτρόδια για να ενεργοποιήσει μέσω της κίνησής του ένα μηχανισμό με ηλεκτροβαλβίδες, ο οποίος εισάγει υδράργυρο στο γυάλινο γλυπτό πάνω στο σώμα της μιας γυναίκας (*πρώτη πράξη*). Το γυάλινο γλυπτό έχει σχήμα ωοθηκών, είναι το σημείο όπου γίνεται η μείξη δύο στοιχείων - του υδραργύρου και του αίματος - από το σώλο που βγάζει η γυναίκα μέσα στο δοχείο. Το μείγμα θα αδειάσει τελικά στο έδαφος και θα εξουδετερωθεί στο θείαφι πραγματοποιώντας έναν κύκλο ζωής-θανάτου.

Η δράση των άλλων δύο γυναικών συνεχίζεται με το κρούσιμο των οργανικών σιλίκονοϋλών γλυπτών στο έδαφος ως αναφορά στα θεομορφία και τη γονιμότητα της γης (*δευτέρα πράξη*).

Η performance τελειώνει με τη "μύηση" της τρίτης γυναίκας, που βρίσκεται γονυπετής μεταξύ των άλλων δύο γυναικών, οι οποίες διαμορφώνουν με ακατέργαστη υγρή σιλίκονη ένα διφυές πρόσθεμα στο μέτωπό της. Η πράξη αυτή λειτουργεί ως αντιστροφή του διαμελισμού που πραγματοποιούσαν οι αρχαϊκές μαινάδες (παράγον οωματικό πρόσθεμα, επεκτείνοντας τα όρια του σώματος).

Επίσης ανάμεσα από κάθε μια από τις τρεις πράξεις, ενεργοποιείται - με μία κίνηση του Διονυσιακού θύσου (το διονυσιακό ραβδί) - ένα μουσικό υπόβαθρο που παραγάγει διαδραστικά μέσα από υπολογιστή σε πραγματικό χρόνο.

Το DNA της φρουτόμυγας είναι η βάση για την παραγωγή του τρίτου μουσικού υποβάθρου. Η μουσική αυτή αντιπροσωπεύει το θρόμβο της φύσης. Ένας γενετικός αλγόριθμος στον υπολογιστή μετασχηματίζει το γενετικό κώδικα της μύγας (γονίδιο Antennapedia) σε ήχο.

Στην τελετουργία performance Ο Ανθεστήρας Διόνυσος ο χώρος αντιμετωπίζεται ως ποιοτικές λειτουργικές σχέσεις. Κατά τη διάρκεια του δρώμενου ενοποιούνται ποιοτικά διαφορετικές περιοχές του χώρου, όπως για παράδειγμα το θερμικό ίχνος των σωμάτων των performers μετασχηματίζεται σε μουσική ή η σύμμεξη των στοιχείων (υδράργυρος, θείαφι, αίμα) που αποτελεί μετασχηματισμό της ύλης πάνω στο γυναικείο σώμα.

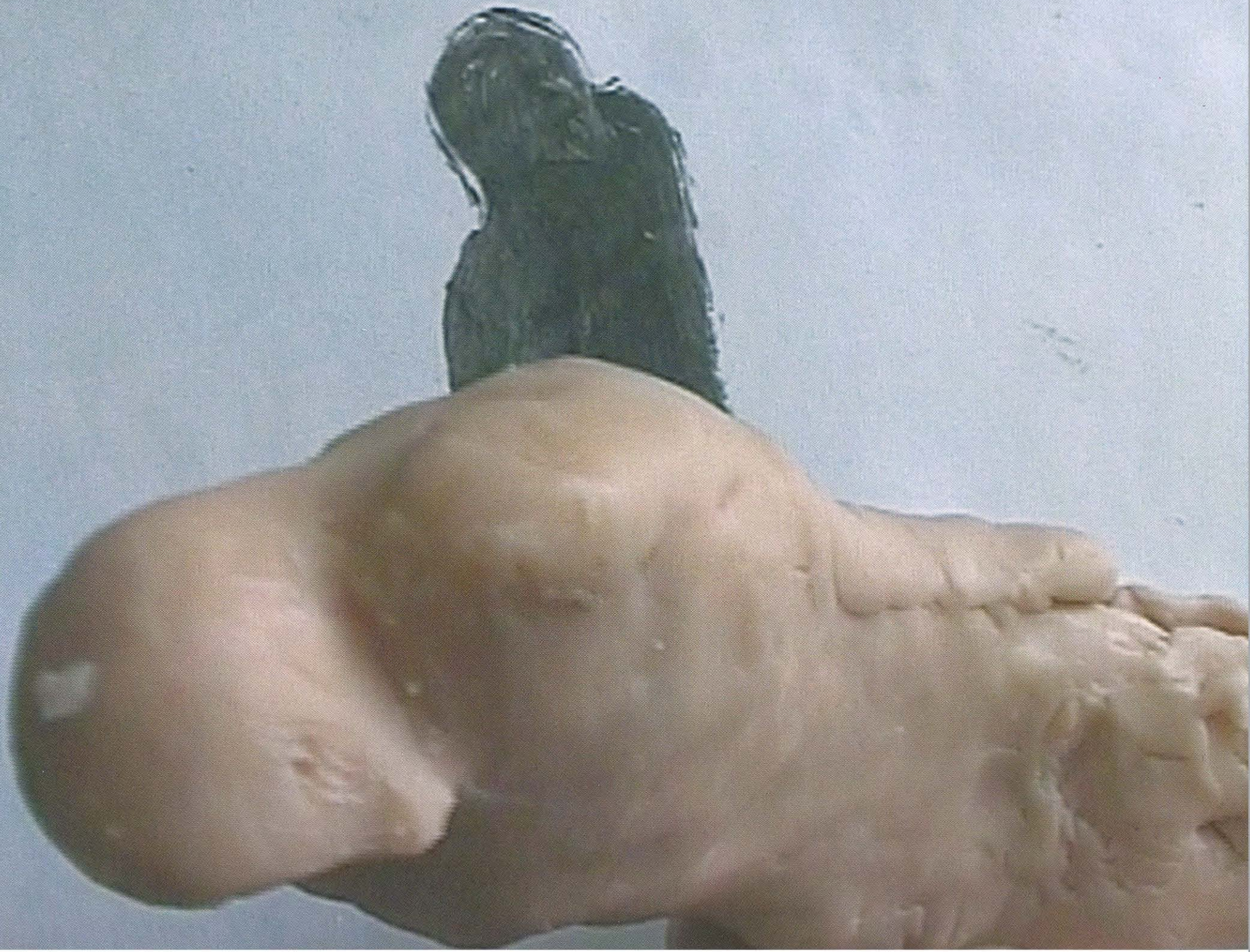
Επίσης ανάμεσα από κάθε μια από τις τρεις πράξεις, ενεργοποιείται - με μία κίνηση του Διονυσιακού θύσου (το διονυσιακό ραβδί) - ένα μουσικό υπόβαθρο που παραγάγει διαδραστικά μέσα από υπολογιστή σε πραγματικό χρόνο.

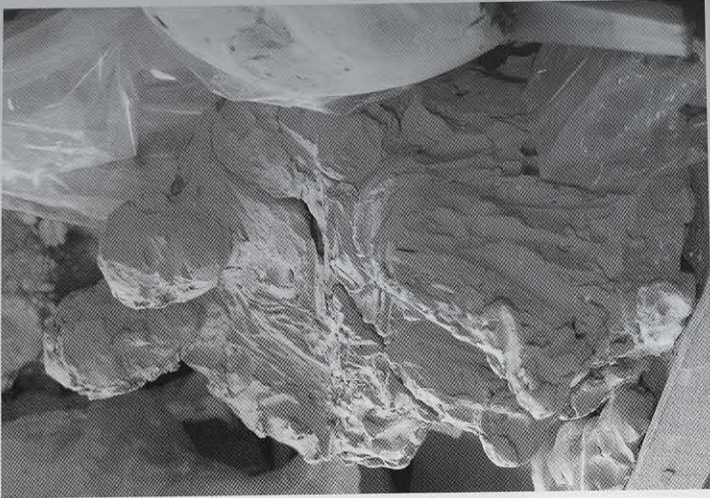
Το DNA της φρουτόμυγας είναι η βάση για την παραγωγή του τρίτου μουσικού υποβάθρου. Η μουσική αυτή αντιπροσωπεύει το θρόμβο της φύσης. Ένας γενετικός αλγόριθμος στον υπολογιστή μετασχηματίζει το γενετικό κώδικα της μύγας (γονίδιο Antennapedia) σε ήχο.

Στην τελετουργία performance Ο Ανθεστήρας Διόνυσος ο χώρος αντιμετωπίζεται ως ποιοτικές λειτουργικές σχέσεις. Κατά τη διάρκεια του δρώμενου ενοποιούνται ποιοτικά διαφορετικές περιοχές του χώρου, όπως για παράδειγμα το θερμικό ίχνος των σωμάτων των performers μετασχηματίζεται σε μουσική ή η σύμμεξη των στοιχείων (υδράργυρος, θείαφι, αίμα) που αποτελεί μετασχηματισμό της ύλης πάνω στο γυναικείο σώμα.

Βιβλιογραφία

1. Τζαίημς Τζόους Ουδυσέας, Εκδόσεις Κέδρος, 1992.
  2. Ι. Ξενακίς, Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής, Εκδόσεις Ψυχολογίας, 2001.
  3. Α.Φ. Χρηστίδης, Η Μαγική χρήση της Γλώσσας, Εκδόσεις Ψυχολογίας, 2001.
- Ερμηνευτές Γιάννης Μελανίτης, Δήμητρα Βάντζου, Έλενα Π, Ιωάννα Μ., Μάρω Ζήνα.  
Μουσική σύνθεση Βασίλης Κόκκας.  
Χορωδία: Μαρία Αλοΐτη, Πόπη Βασιλείου, Άλκηστις Αρώνη, Τασία Αλεξανδρή.  
FLIR θερμική κάμερα, χορηγία της Transsam Trading Hellas με ιδιαίτερες ευχαριστίες στους Κ. Δασκαλή και Κ. Ρούσσου.





Μικρή σύνθεση σε άψητο πηλό, 1999,  
27.1 x 17.6 x 21.3 εκ.

Η Γλυπτική σαν υβριδισμός πάνω στις έννοιες Το έργο αυτό έχει ως αφορμή το βιβλίο 'Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia' των Gilles Deleuze και Felix Guattari. Για τους Deleuze και Guattari, όπως διατυπώνεται στο έργο τους Αντί-Οιδίπους, η ψυχανάλυση πρέπει να αντικατασταθεί από την "οχιζο-ανάλυση" προκειμένου να εντοπιστεί η φύση "των μηχανών επιθυμίας".

Στη περίπτωση της γλυπτικής όμως, ένα γλυπτό προέρχεται συνήθως σαν υβριδισμός πάνω στις φόρμες -όπως αυτές συναντώνται στη φύση και τυγχάνουν ερμηνείας ή μετασχηματισμών- ή, με τον πλατωνικό συλλογισμό, σαν υβριδισμός πάνω στην έννοια την οποία πραγματεύεται το έργο. Η δεύτερη θέση (αυτή της γλυπτικής που προέρχεται από έναν υβριδισμό των εννοιών), υπονοεί την ύπαρξη μιας εοσεί μεταλλασσόμενης φόρμας... Το σώμα στη περίπτωση αυτή αποτελεί ένα πεδίο ανασχηματισμών από νέα μέλη (μηχανικά ή οργανικά) που επιχειρούν καινοφανείς λειτουργίες.

Anti-Oedipus και Σφήγγα, 2003, χρωματιστός γύψος, 91 x 57.2 x 31.1 εκ.



Ο Γιάννης Μελανίτης γεννήθηκε το 1967 στην Πάρο. Ζει και εργάζεται στην Αθήνα. Σπούδασε Ζωγραφική με καθηγητή τον Χρόνη Μπότσογλου και Γλυπτική με καθηγητή τον Γιώργο Λάππα, στην Α.Σ.Κ.Τ. της Αθήνας (1989-1996) ενώ το 2000 αποφοίτησε από το Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα «Ψηφιακές Μορφές Τέχνης». Παρουσιάζει διαδραστικές performances, ελεγχόμενες κυρίως μέσω του διαδικτύου, οι οποίες βασίζονται σε ειδικά σχεδιασμένο λογισμικό, αλλά και γλυπτά ή σχέδια που σχετίζονται με αυτές. Έχει λάβει μέρος σε ομαδικές εκθέσεις όπως: Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα, Αθήνα (1999), 8ο New York Digital Salon, Βερολίνο (2000), Toxic, Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ-Αθήνα, Φεστιβάλ Mediaterra, Λαύριο-Σόφια-Μάρμπουργκ-Όσναμπρυκ-Φρανκφούρτη, Blue Stage in the House of World Cultures-Βερολίνο, Χ Διεθνές Φεστιβάλ Performance, Mexico City (2001), Living Inside, Interior-Αθήνα, Interfaces, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, PM2, Monaco Dance Forum (2002), Northwest Passages, Κορσοσύμ Τζαμί-Τρίκαλα, Γλυπτική που αγαπάς, LAB Art Projects-Αθήνα, Αντισώμα, performance Προμηθέας, Ακαδημία Αθηνών (2003).

Yiannis Melanitis was born in 1967 in Paros. He lives and works in Athens. He studied Painting with Professor Chronis Botsoglou and Sculpture with Professor George Lappas at the Athens School of Fine Arts (1989-1996). In 2000 he graduated from the Postgraduate Program "Digital Forms of Art" at the Athens School of Fine Arts. He presents interactive performances (mostly web-based) using originally designed software, as well as sculptures and drawings related to them. Main group shows: Ileana Tounta Contemporary Art Centre, Athens (1999), 8th New York Digital Salon, Berlin (2000), Toxic, DESTE Foundation-Athens, Mediaterra Festival, Lavrio-Sofia-Maribor-Osnabrueck-Frankfurt, Blue Stage in the House of World Cultures, Berlin, X International Performance Festival, Mexico City (2001), Living Inside, Interior-Athens, Interfaces, European Cultural Centre Delphi PM2, Monaco Dance Forum (2002), Northwest Passages, Korosoumi Trikala, Sculpture you Love, LAB Art Projects-Athens Prometheus, Athens Academy (2003).



Γιάννης Μελανίτης, Cedrus Himself, 2004

12 Έκθεση

ΣΑΒΒΑΤΟ 1 ■ ΚΥΡΙΑΚΗ 2 ΜΑΡΤΙΟΥ 2003

κόσμος του Επενδυτή  
INVESTOR'S WORLD

ΕΡΓΑ.ΗΜΕΡΕΣ

Με τον άμεσο, σε δεύτερο πρόσωπο τίτλο, «Γλυπτική που αγαπάς», η έκθεση στη νέα γκαλερί LAB Art Projects θέλησε να δείξει ό,τι πιο καινούργιο παράγεται στα σύγχρονα εργαστήρια μιας γενιάς καλλιτεχνών που τα τελευταία μόλις χρόνια βγαίνει δυναμικά στο προσκήνιο – γενιάς εκπαιδευμένης στο εξωτερικό, κυρίως στα θρανία της αγγλοσαξονικής σχολής.

Της Γιώτας Κωνσταντιάτου

# Γλυπτική που αγαπάς

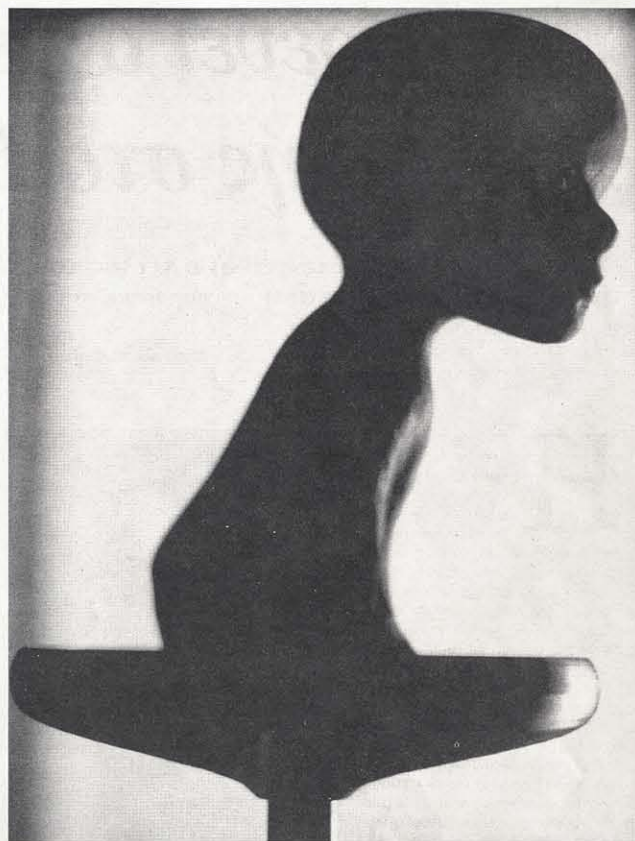
Πολλοί από τους καλλιτέχνες έχουν ήδη συναντηθεί στην έκθεση «Toxic» του Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ (2001) και έχουν δοκιμάσει τις δυνάμεις τους σε ομαδικές εκτός Ελλάδος. Οι μισοί σχεδόν από τους συμμετέχοντες είναι γυναίκες, γεγονός μάλλον σπάνιο για τις συνθήκες της εδώ αγοράς και ενδεικτικό της δυναμικής και του ανοίγματος των γυναικών στην εγχώρια, σύγχρονη σκηνή.

Η «Γλυπτική που αγαπάς» παρουσιάζει τα έργα κάτω από τη γενική ομπρέλα μιας «γλυπτικής» που ξεφεύγει κατά πολύ από την κλασική της έννοια. Έτσι, γλυπτά, κατασκευές, φωτογραφία, βίντεο και

τογραφία τη διαδρομή του γλυπτού της σε ειδικά κατασκευασμένα με αυτήν την πλαστικά διαμορφωμένη εικόνα της φύσης ένα παιχνίδι αληθοφάνειας και πραγματικότητας.

Ο Ανδρέας Λυμπεράτος με τον «Καταυλισμό πάνω σε νερό» συμπυκνώνει στην αρχιτεκτονημένη κατασκευή ενός πλεούμενου τη μνήμη ενός πραγματικού τοπίου. Αυτόνομο και σε πολεμική ετοιμότητα, η κατασκευή του με τα πολλά επιβιβα στοιχεία – το σπιτάκι πάνω στη λίμνη, τις δεμένες βάρκες, τα πανιά – γίνεται το μέσο μεταφοράς των συνειρημών του προσώπου του βιώματος.

Σε καθαρή, ντιζάν αισθητική το έργο «Συλλέκτης Μανιταριών» του Κωστή Βε-



Γιάννης Μελανίτης, «Μεταλλαγμένη Σφίγγα», 2002.

μένου νήματος, μεταφορά της ιδέας ενός άζει να βγαίνει, όπως και ο τίτλος της



VIRTUAL KUNST DATABASE

INTERNATIONALE DATENBANK FÜR VIRTUELLE KUNST

START DATABASE INFO ADVISORY BOARD LOGIN

SEARCH + RESULTS CONTENT

SEARCH WORK FOR: melanitis Melanitis

AVAILABLE KEYWORDS: Aesthetics (65) Genre (206) Keywords (thematical) (126) Technology (155)

MODIFY YOUR SELECTION: Technology

SORT BY: SELECT START SEARCH CLEAR FORM

4 HITS PAGE

	AUTHOR	TITLE	YEAR		
	Yiannis Melanitis	Animal Accessories	2002		
	Yiannis Melanitis	Bio-Robotic Symbiosis	2001		
	Yiannis Melanitis	Predictable Lab	1999		
	Yiannis Melanitis	Pleasure Machine	1999		

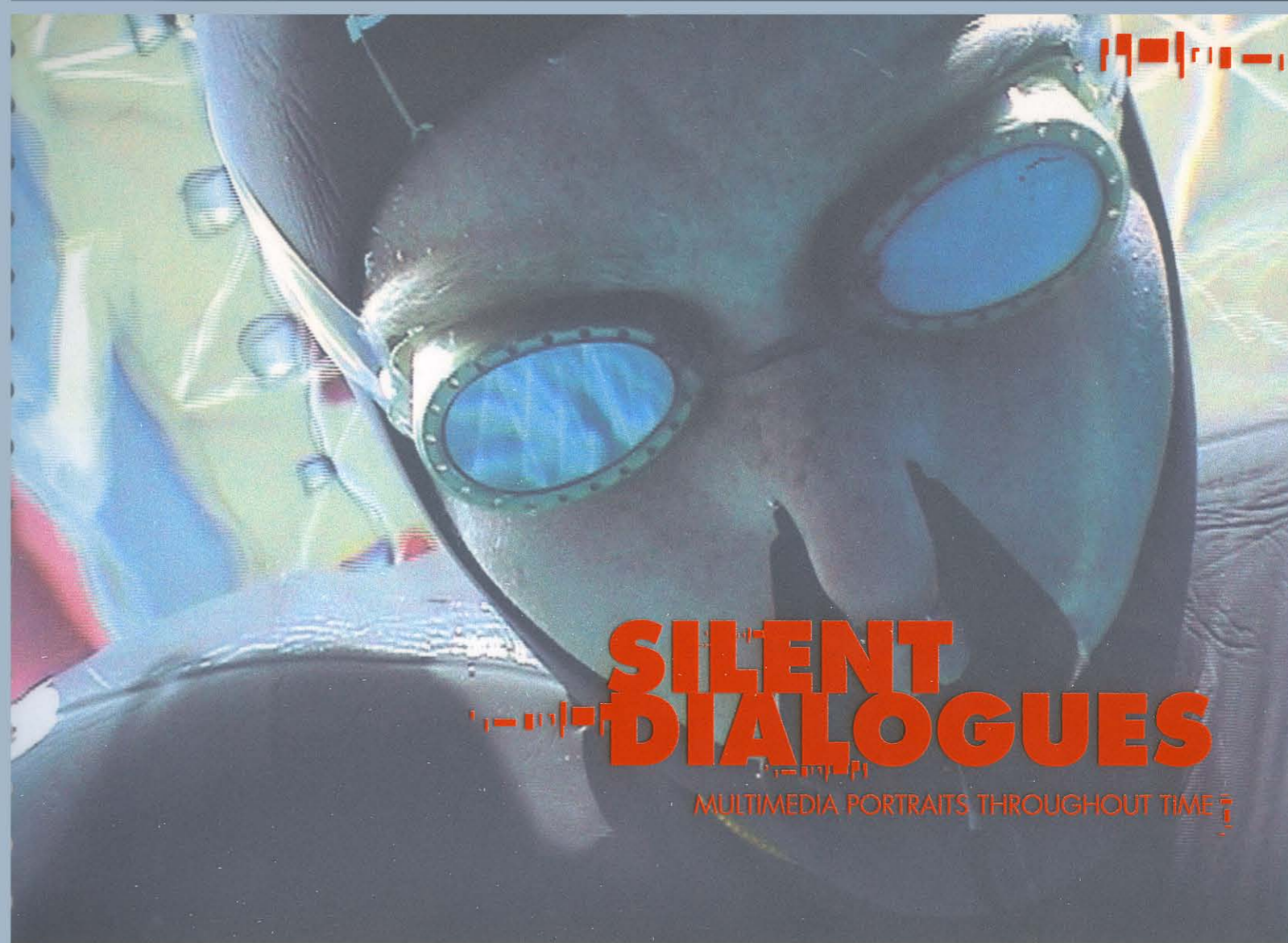
4 HITS PAGE

EVENT | INSTITUTION | PEOPLE | LITERATURE | WORK LOGIN

© 2000 - 2006 IMPRINT

153. Yiannis Melanitis' *Kassandra* is a "bio-technological" portrait of the legendary daughter of King Priam and seer of calamities such as the fall Troy and the destruction of the House of the Atréids. According to ancient Greek mythology, *Kassandra* was endowed with the ability to foresee the future with the aid of a couple of snakes that licked her ears. Here, in keeping with the myth, the licking of the ears enabled them to translate the divine sounds which exist in nature, such as the voices of animals, especially of birds. *Kassandra* had an immediate relationship with animals and could speak like a bird, as noted in Aeschylus' *Agamemnon*. Particularly after her refusal to have an affair with Apollo, *Kassandra* suffered the curse whereby her prophecies were distorted and rendered unintelligible to people. The ear that corresponds to the hidden side of the face in this drawing is separated from *Kassandra*'s head and represents the distortion of her prophecy. Melanitis depicts *Kassandra* as a contemporary and independent woman who apprehends the ill omens of our time, but to whom no one is eager or even willing to listen. § The form of *Kassandra* references the painter's collaborator, Katerina Papageorgiou, and is executed from memory. Melanitis is not interested in description, but rather in the myth's reconstitution within a framework that is timeless and unidentifiable: it could be ancient or futuristic. The Gmund paper, with its slight phosphorescence, substitutes for sulphur's miraculous capacity to renew energy. The very fine point of the Pentel ballpoint pen brings the drawing to the border of de-materialization. The execution of the drawing is abrupt, giving the impression it is composed of slashes from a knife with a thin blade. "Such drawing does not describe, but rather 'is', which goes to say it endows *Kassandra* with 'existential' quality", says Melanitis.

154. In 1988, the work of Dimitris Merantzias was already showing the influence of his reflection on the relationship between photography and painting. Merantzias is a pioneer of so-called "photochemical painting", which employs chemical materials - developer and fixative - on photographic paper. His main incentive is to breach the basic principle of photography, creating original works with chemicals intended to produce images by generating shadows and lights on photosensitive paper. § The *Variation on the Scream of Munch #01* is part of an installation from the *Reality is the Informer of Imagination* series that began to take shape in 1996 and will be exhibited in the near future. The installation will present scrap pistols spread over the floor of a room, on which the visitor will have to balance while traversing the space to get to the *Variations on the Scream of Munch*, which will be displayed as

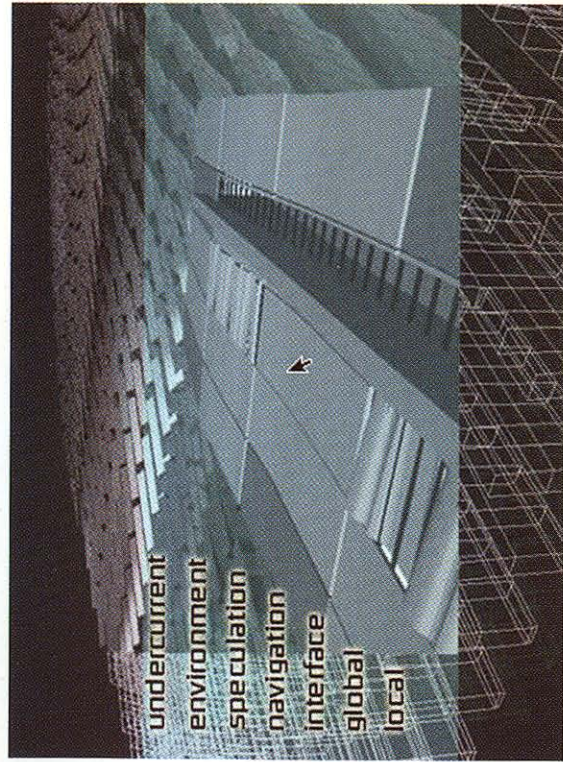


2008 Silent Dialogues, Σιωπηλοί Διάλογοι, Αμερικανικό Κολλέγιο Ελλάδος, Δεκέμβριος 2008

Volume 33 Number 5 2000

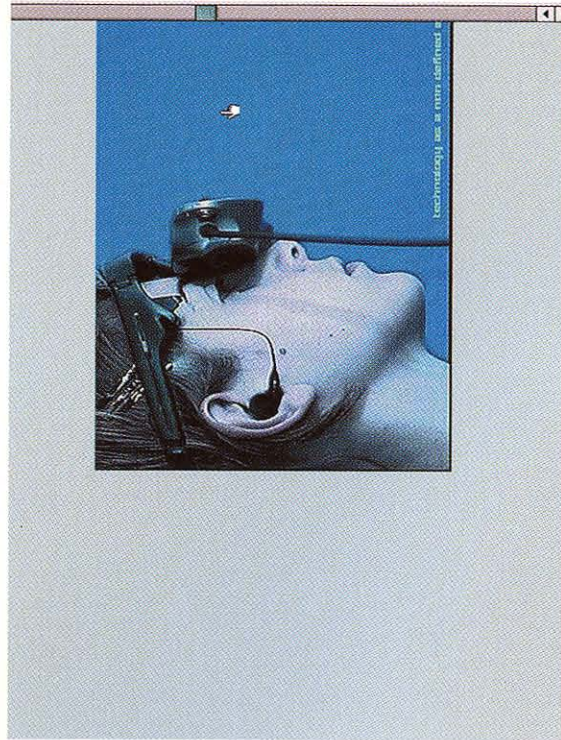
# LEONARDO

Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology



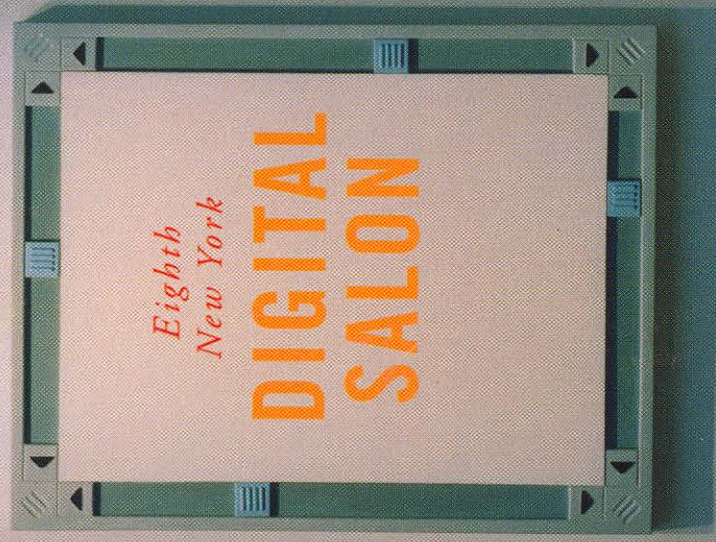
▲ **Lisa Tilder**  
*VR-tual Library: Library for the  
Information Age*  
1999

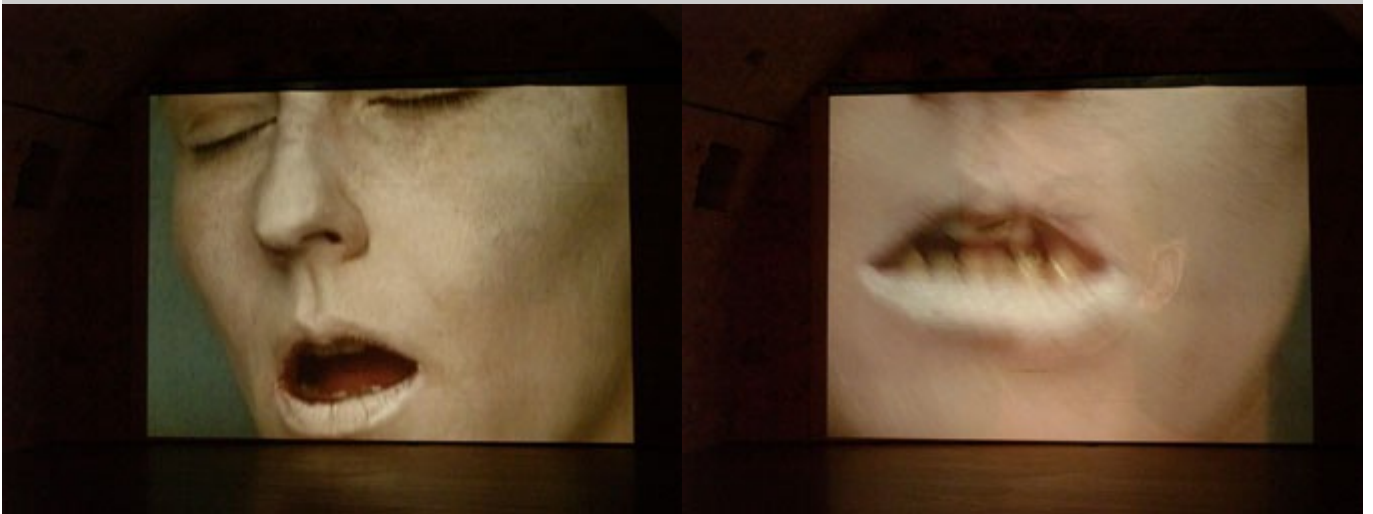
[http://www.arch.ohio-state.edu/  
arch/faculty/tilder/library/home.htm](http://www.arch.ohio-state.edu/arch/faculty/tilder/library/home.htm)



▲ **Melanitis Yiannis**  
*Pleasure Machine*  
2000

<http://digitalart.asfa.gr/students/melanitis>





### Hybrid Sphinx

*video-projection 5 x 4 m, 2,2min, acting by A. Laure Obertson*

presented for Zeugma exhibition, Rethymnon, Crete, October 2006

*(originally in Greek and Turkish)*

man is the measure of everything /this leads me to a notion of an endless riddle about my own fate /

My face, my legs...how do I look like?

a sphinx? a woman? an animal? a mutant? My definition of man is not a riddle. It comes out of my despair about language...

so many thoughts coming out now / language is my gratest problem / some days seem to pass rather slow now...

## PRESS RELEASE

# Toxic

**TITA BONATSOU, ANTHI BOUKOUVALA, LILA CAMBANIS, EFFIE FOURIKI, KATERINA GAKA, YORGOS GYPARAKIS, MARIA KONTI, JAMES LANE, ANA MATHIOU, YIANNIS MELANITIS, KATERINA MERTZANI, EVA MICHALAKI, ALEXANDER PFAFF, FANI SOFOLOGI, COLOR SOUND: DIAMANTIS TASSIS – MICHALIS HADJIMOISSIS, YIANNIS THEODOROPOULOS, EMILIA TSEKOURA, DIMITRIS TSOUBLEKAS, PANAYOTA TZAMOURANI, DIMITRA VANTZOU, PANOS VARDOPOULOS, APOSTOLOS ZERDEVAS**

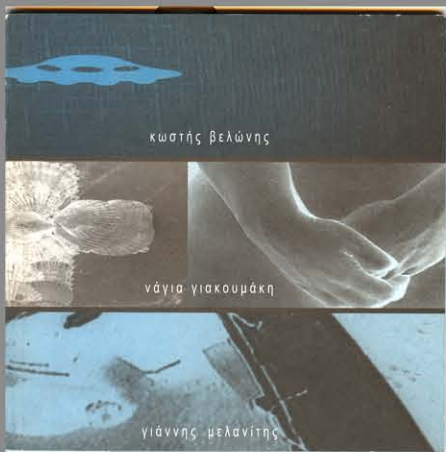
4 – 29 October 2001

Organised by: The Deste Foundation, CCA – WWF Greece

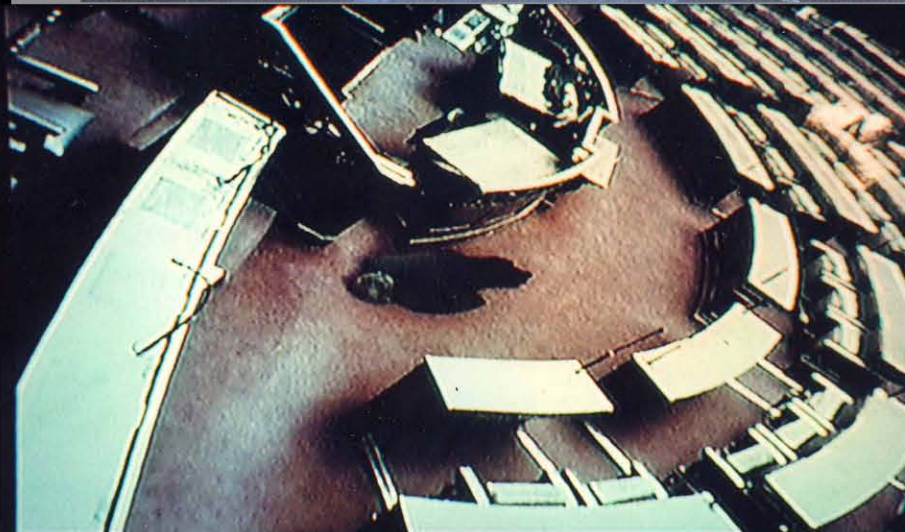
Toxic was organised by the Deste Foundation to coincide with the exhibition Images Beyond the Naked Eye, a project organised by WWF Germany which has toured in many countries and will be hosted at the Deste Foundation's Centre for Contemporary Art. Toxic was conceived in order to give the opportunity to Greek artists to examine one of the world's most critical problems: the greenhouse effect, global warming and the gradual destruction of the natural environment.

Both exhibitions will be shown in the Centre's two exhibition spaces, and reflect the Foundation's unwavering interest in those manifestations of contemporary art which approach crucial issues of contemporary life, recording its complexity and directly communicating its concerns to the general public.

Most of the exhibited works – photographs and videos – were made specifically for the show.



Ileana Tounta Contemporary Art Center



ΚΕΙΜΕΝΑ Γ. ΜΕΛΑΝΙΤΗ

## Από το Νότο στο Βορρά και πάλι πίσω/ Η εποχή μετά τον Beuys και το ζήτημα της εν κινήσει μορφοπλαστικής διαδικασίας

*Έχει κι αστείρευτα νερά...και δύο είναι οι θύρες· μία θύρα προς το Βοριά που δύνανται να κατεβαίνουν οι άνθρωποι, η δε προς Νότον είναι θεϊκή· από εκείνη οι άνδρες δεν περνάνε, αλλά των αθάνατων η οδός είναι.*

*έν δ' ὕδατ' ἀέναντα. δὺω δέ τέ οἱ θύραι εἰσίν, αἴ μὲν πρὸς Βορέαο καταίβαται  
ἀνθρώποισιν,  
αἴ δ' αὖ πρὸς Νότου εἰσὶ θεώτεραι· οὐδέ τι κείνη ἄνδρες ἐσέρχονται, ἀλλ' ἀθανάτων ὁδός  
ἐστίν.*

[Οδύσσεια, ραψ. Ν, 109-111]

Από τις πολλαπλές αναφορές στην αρχαία σκέψη που συναντάμε στο έργο του Beuys, επιλέγουμε εδώ να αναφερθούμε στις έννοιες της κίνησης, μορφοπλαστικής αλλά και κυριολεκτικής, όπως εκφράστηκε μέσα από την Πλαστική του Θεωρία και ειδικότερα μέσω του οδυσσειακού μύθου. Η πινακογραφία-κιμωλία σε μαυροπίνακα του 1977 από την εγκατάσταση «Το Κεφάλαιο Χώρος 1970-77», παρουσιάζει τον Οδυσσέα ως μορφή του μέλλοντος, που φέρει μέσα της το παρελθόν μαζί και το παρόν αναφέρει η Ρέα Θήογγες-Στριγγάρη<sup>[1]</sup>, συνεχίζοντας: *Ήδη στον Όμηρο, ακόμη στο κατώφλι του μύθου, αναγνωρίζεται εύκολα σαν οραματικό πρότυπο του σύγχρονου ανθρώπου, σαν απόλυτος εκπρόσωπος της ανθρώπινης χειραφέτησης. Το «πολύτροπος» υποδηλώνει ήδη το πολυσχιδές της ανθρώπινης φύσης και επιτηδειότητας...Και αναφερόμενη στην ανδρική μορφή της πινακογραφίας: Εκεί έγραψε στην γονατική περιοχή την αρχή της Οδύσσειας στη γλώσσα του πρωτοτύπου "άνδρα μοι έννεπε/, πολύτροπον, ὅς μάλα ...". Στη διήγηση του ομηρικού Οδυσσέα, ο ήρωας κατέρχεται στον Άδη για να συνομιλήσει με τον τυφλό μάντη Τειρεσία· ο χρησμός προέβλεπε μια δεύτερη οδύσεια προς εξευμενισμό του προσβεβλημένου Ποσειδώνα- ο ήρωας, μετά την αποκατάσταση της πολιτικής εξουσίας, πρέπει να ταξιδέψει προς τις χώρες του Βορρά, όπου οι άνθρωποι δεν γνωρίζουν αλατισμένο φαγητό, δεν αναγνωρίζουν το κουπί συγχέοντάς το με δικράνι, δεν έχουν σχέση με τη θάλασσα και τον πολιτισμό της. Ωστόσο, τι αντιπροσωπεύει αυτή η κίνηση;*

Ο Beuys θα προσεγγίσει τον οδυσσειακό τύπο επίσης μέσα από το μοντερνιστικό πλαίσιο του Τζους· από τις σημειώσεις του για το έργο *Ulysses* μπορεί σχεδόν να ληφθεί ως δεδομένο ότι ο καλλιτέχνης θα υποστήριζε ότι σχεδόν έχει λάβει ένα μεταθανάτιο «αίτημα» από τον Joyce για να επεκτείνει τον *Ulysses*...<sup>[2]</sup> Κατά έναν τρόπο, στον Beuys συναντώνται δυο ιστορικές μορφοπλαστικές κινήσεις στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο (με την έννοια της γενικευμένης πλαστικής του θεωρίας)· τόσο ο ομηρικός **άνθρωπος του νότου** που ανελίσσεται προς μια νέα σκέψη, στην εποχή της επικυριαρχίας της νόησης (φανερό στη φωτογραφία που παρουσιάζει τον Beuys με σκουφί, αναφορά κατά την Ρέα Στριγγάρη και την Christa Hayes στον εικονογραφικό τύπο του Οδυσσέα), όσο και ο **άνθρωπος του βορρά**: Όπως αναφέρει η Hayes, η Ιρλανδία είναι λογικά ο «εγκέφαλος της Ευρώπης», μια πεποίθηση που ο Beuys βεβαιώνει σε πολλά από τα σχέδιά του, μερικά απ' τα οποία πραγματοποιούνται στους μαυροπίνακες κατά τη διάρκεια των δημόσιων διαλέξεών του στην Ιρλανδία το 1974. Περιγράφοντας τη σχέση του Beuys με το ομηρικό πρότυπο, η Hayes αναφέρει: *Κάποιο άλλο σχέδιό του παρουσιάζει ένα άτομο που βαδίζει, το ανώτερο σώμα του οποίου καλύπτεται από τον οζύκορφο σκούφο. Αυτό φέρνει πιο κοντά μια λύση ως προς τον τρόπο με τον οποίο Beuys επεδίωκε να επεκτείνει τον Ulysses του Joyce. Ως εικαστικός καλλιτέχνης, ο Beuys ήξερε ότι οζύκορφος σκούφος είναι εικονογραφικά η ιδιότητα του Οδυσσέα. Με αυτήν την σύνδεση, είχε ανακαλύψει μια θεμελιώδη παράλληλο μεταξύ των σημαντικότερων έργων του Joyce, Ulysses και Finnegans Wake.*

Επισημαίνουμε εδώ την συστηματική μελέτη και αναφορά του καλλιτέχνη πάνω στο λογοτεχνικό κείμενο. Επιθυμεί την επέκταση του κειμένου προς μια μορφοπλαστική επέκταση των ικανοτήτων του ανθρώπου, όπου οι βασικές του νοητικές ιδιότητες μπορούν να εξελιχθούν. Έχει μεγάλη σημασία ο μετασχηματισμός του στοιχείου (από χερσαίο σε υδάτινο) στο οποίο συντελείται η κίνηση: *Ο Beuys ακολούθησε τον Joyce στη μετατροπή των περιπετειών του Odysseus από θαλασσινές σε χερσαίες και μετέτρεψε τη οδύσεια σε οδύσεια περπατήματος.* Επίσης, αναφέρεται στον Οδυσσέα αρκετές φορές - πάντα φαίνεται με το Joyce κατά νου. Το 1977, όντας κύριος σε αυτή τη φάση τουλάχιστον τριών βιβλίων με τις απεικονίσεις του σχεδίου του Joyce πάνω στον Bloom, ο Beuys επέλεξε να συνοδεύσει ένα σχέδιο πινάκων του πολύκλωνο Καθένα (Everyman) με τις εναρκτήριες γραμμές της οδύσειας στα ελληνικά, ακριβώς όπως είχε κάνει ο Joyce...Ένα σχέδιο από το 1957, όταν είχε αρχίσει την

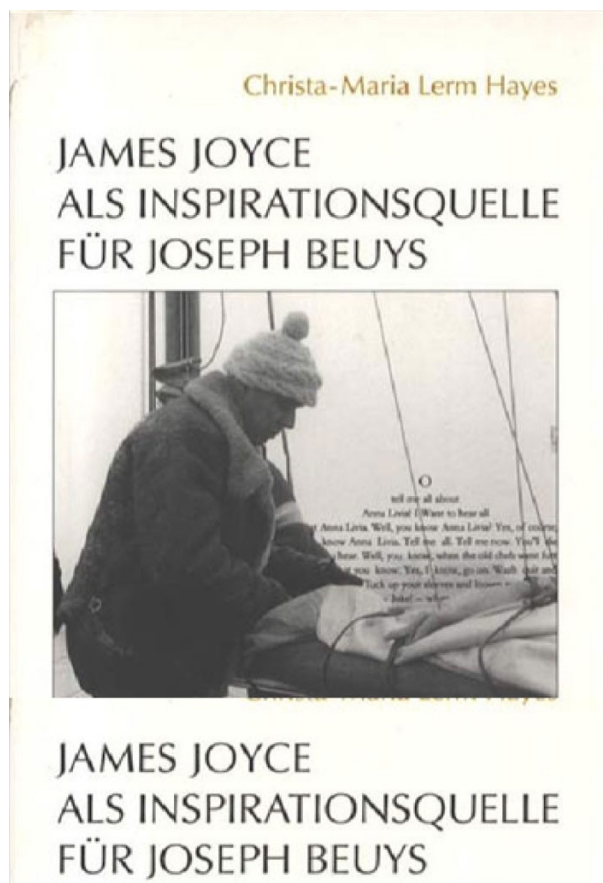
“πέκταση” του *Ulysses*, έχει τίτλο “Οδυσσεύς”.<sup>[3]</sup> Ο *Joyce*, επιπλέον, είχε κατά την άποψη του *Beuys* αφήσει το σημάδι του στο ευρωπαϊκό τοπίο μέσω των περιπλανήσεων της ζωής του, όσο όσο και μέσω της εργασίας του. Ακολούθησε επίσης τον μύθο *Οδυσσέα*.<sup>[4]</sup> Καθόλου παράδοξο δεν ακούγεται και το σχόλιο του *Beuys* στη Ρέα *Thönges-Striγγάρη* ότι «η Νάπολη είναι η Ελληνική μου πόλη»-ακριβώς πάνω στην ομηρική διαδρομή για να θυμηθούμε την Αιαία,, το νησί της Κίρκης που τοποθετείται από τους ερευνητές στο *Monte Circe*, βορειώς της Νάπολης [(κατά *E. Bradford* και *E. Lessing* όπως και το *Mt. Posillipo* ως χώρα των *Κυκλώπων* στον κόλπο της Νάπολης (*V. Bégar, E. Lessing*)], σκεπτόμενοι ότι ο καλλιτέχνης είχε συζητήσει την πρόθεσή του να μεταφέρει την Ακαδημία Καλών Τεχνών του *Ντύσελντορφ* στη Νάπολη ή στο Κάπρι. Η επιθυμία αυτή παραμένει στη σκέψη μου πολλά χρόνια σαν ένα έργο που δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ, σαν μια σκέψη που ίσως κάποτε ολοκληρωθεί...

*In Delphi muss man sich treffen...*  
Οι Δελφοί Είναι το Μέρος να Συναντιέται Κανείς  
*J. Beuys*

Η κίνηση του ανθρώπου του *Βορρά* προς το *Νότο* εμπεριέχεται στην ιδέα για την έκθεση 12 καλλιτεχνών για τον *Beuys*<sup>5</sup>, η οποία προέκυψε κατά τη διάρκεια μιας συνομιλίας με την με την Ρέα *Thönges-Striγγάρη* στη Κηφισιά, δυο χρόνια πριν, όπου μου αναφέρθηκε το περιστατικό των *Δελφών*.

“Στους Δελφούς πρέπει να ανταμώνει κανείς!” (*In Delphi muss man sich treffen*) είναι μια φράση του *Γιόζεφ Μπόις*, ειπωμένη το 1982 κατά την στιγμή μιας απρόβλεπτης συνάντησής του με την φίλη και συνεργάτιδά του Ρέα *Thönges-Striγγάρη* στον χώρο του Αρχαίου Μαντείου. Όπως η ίδια αναφέρει<sup>6</sup>, το 1983 τον καλλιτέχνη απασχολούσε η ιδέα ενός Έργου-Εγκατάστασης (*Rauminstallation*), το οποίο σκεπτόταν να πραγματοποιήσει σε αίθουσα του Μουσείου των Δελφών. Γραφειοκρατικοί λόγοι εμπόδισαν εντούτοις την υλοποίηση των προθέσεών του, με αποτέλεσμα να χαθεί η ευκαιρία μιας μοναδικής δημιουργίας του *Beuys*, σχεδιασμένης ειδικά για την Ελλάδα. Κάποιος άλλος χώρος που του προτάθηκε εκ μέρους μιας γκαλερί της Αθήνας, ουδόλως τον απασχόλησε. Το γεγονός ότι τον *Beuys* ενδιέφερε ιδιαίτερα η θεματική του Απόλλωνα είναι ελάχιστα γνωστό. Επιδιώξή του ήταν η αντιπαράθεση αλλά και ο απ’ ευθείας διάλογος με τον καθοριστικό για την δυτική σκέψη αλλά και για τις τέχνες, σαμανικό θεό των Ελλήνων, του οποίου τον αρχικό ναό όπως λέγεται, είχαν χτίσει οι μέλισσες με κεριά και με φτερά κύκνων (σημάδι κι αυτό για τον *Beuys*, βλ. Ρέα *Thönges-Striγγάρη*, *Η Ιφιγένεια αυτός Εγώ*, *ARTI* 18, 1994). Δύο χρόνια αργότερα, το 1985, ο *Beuys* θα πραγματοποιούσε την τελευταία μεγάλη του Εγκατάσταση, *Palazzo Regale*, στο Μουσείο di *Karodimonte* στην Νάπολη – έργο, το οποίο, κατά τους *P. Thönges-Striγγάρη* και *Lucio Amelio*, είχε το ξεκίνημά του στην εμπειρία του καλλιτέχνη από την μοναδική του δελφική επίσκεψη...

Κινούμενος στον άξονα των αντιθετικών σημείων του ορίζοντα [*Βορράς-Νότος*] ο *Beuys* γνωρίζει την τοπολογική σημασία του σημείου πρόσβασης- το σημείο της εισόδου είναι διαφορετικό από το σημείο της καθόδου· είναι η βάση της παιδευτικής διεργασίας, η εκκίνηση της τελετουργίας προς τη πλαστική θεωρία και τον μετασχηματισμό του ανθρώπου και της κοινωνίας.



*Φωτογραφία που παρουσιάζει τον Beuys με σκουφί, αναφορά κατά την Ρέα Στριγγάρη και την Christa Hayes στον εικονογραφικό τύπο του Οδυσσέα.*

#### Αναφορές/ References

1. Ρέα Thönges-Στριγγάρη, Joseph Beuys, Η Ιφιγένεια Αυτός Εγώ/I am Iphigenia, περιοδικό ARTI, τεύχος 18/1994
2. Christa-Maria Lerm Hayes, [CIRCA](#) Artmagazine 104, Summer 2003, pp. 35-39
3. *ibid*
4. Christa-Maria Lerm Hayes, Joyce in Art, Lilliput Press, Dublin 2004
5. Η σχέση των Γερμανών καλλιτεχνών με την Ελληνική Αρχαιότητα είναι παλιά κοινή διαπίστωση, με αρχές στον 18ο και τον 19ο αιώνα έως τις ημέρες μας. Μπορούμε να αναφερθούμε στα διάσημα έργα του Hölderlin, Hyperion, Goethe, Iphigenie και Nietzsche, Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik... Για τον 20ο αιώνα, στις Duineser Elegien του Rilke και στις αναγνώσεις του Klee πάνω σε αρχαιοελληνικά κείμενα στο πρωτότυπο (σε ένα γράμμα του στον Will Grohmann, 1940, ο Klee δηλώνει ότι διάβασε τον Αισχύλο σε τρεις μεταφράσεις, τη μία μετά την άλλη, επίσης, στη γυναίκα του, ότι διάβασε τον Οιδίποδα σε μία πυρετώδη κατάσταση, “σα να απευθύνονταν προσωπικά σε μένα.”). Γνωστό είναι επίσης, ότι πολλοί Έλληνες συνδέθηκαν στενά με την γερμανική εικαστική παράδοση, εργάστηκαν και δέχτηκαν σημαντικές επιρροές κατά το πρώτο ήμισυ του 20ου αιώνα στο Μόναχο, όπως π.χ., ο γλύπτης Γ. Χαλεπάς, οι ζωγράφοι Λύτρας, Βρυζάκης, Γύζης, Ιακωβίδης, Μπουζιάνης κ.α., πολλοί από τους οποίους αργότερα και δίδαξαν στην Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα, όλοι αφήνοντας σημαντική εικαστική κληρονομιά.
6. Ρέα Thönges-Στριγγάρη, Joseph Beuys, Η Ιφιγένεια Αυτός Εγώ/I am Iphigenia, περιοδικό ARTI, τεύχος 18/1994

Delineate of the *bio-performance* context.

*Bio-performance* is a term introduced by Yiannis Melanitis to describe lineages between art and biogenetics, as an environment controlled by genetic algorithms, a transformable, codified system irreversible in time.

## in the direction of defining an artistic context through biogenetic terms

‘The **metaphore** in the philosophical text’ wrote Derrida as a subtitle for his book ‘White Mythology’<sup>[1]</sup> -inspired by A.France and ‘Le Jardin d’Epicure’-while Yiannis Melanitis deals with the concept of **the metaphor through the body** (*more accurately, what we would define as **the body-text***), the one that derives from translation, transformations, mutations. Yiannis Melanitis makes a parallel between body-text mutations and the transformations of substances in nature, so the platonic ideas that ‘decline’ (*moving from the ideal to lower forms*), resemble to the mutated biological forms (*moving from simplicity to complexity*), in an effort to define philosophical lineages through the biogenetic context.<sup>[2]</sup>

For Derrida, the text is always under the procedure of **translation**. By the same way, life is codified, is subsequent to translative dynamics, does not have a permanent prototype, (a geno- or pheno-type model), cuts and zips on copies of previous copies. The text, the body, in either life or art are genealogically fissiparus, produced through chiasmata. The code is unbreakable, is never accomplished...

Equivalences may be observed between *codifications* and the *artistic activity*: The code is present in both occasions, while movement is produced via translations. A point, a matter, a text is transposed through a code which also constitutes a language.

Returning to the genealogical context of evolutionary biology, the bioforms are the outcomes of erratic codifications; **we may consider a parallelism between biogenetic transformations and the platonic ideas**. The flow direction through these climaxes is uncertain; it is realised either towards one or the other direction, in a twofold pathway resembling to the inscription of Nietzsche’s eternal return.<sup>[3]</sup>

If a performance theory aimed to present the body as a bio-analogical system, all representations and interactions can be analysed through competitive systems and evolutionary processes. A substantial discrimination between the geometrical space of Oscar Schlemmer as theoreticized at the BAUHAUS and the bio-performance may be observed in their relationship with the body:

*Schlemmer/Bauhaus: Space= soft*

As Schlemmer puts it: "a space filled with pliable substance in which the figures of the sequence of the dancer's movements were to harden as a negative form." The body of the dancers obtain an 'object' quality, moving in a rather predictable way.

*Virtual Reality performances:*

The body "disappears" and is remotely controlled. Its feedback is determined by external information or through interactions.

*Bio-performance:*

body= soft, malleable. The body is considered as "liquid space" while moving within space.

The use of a genetic algorithm became a substantial point in the works of Yiannis Melanitis. In the ensuing evolutionary steps of the work ‘The Garden’, a work partially performed, being under a transformative process itself, genetic algorithms define its basic parameters (from agents trajectories till bodily prosthetic forms.) Genetic algorithms are not merely guidelines for formalistic interpretations; more essentially, they should function as a ‘source of metaphors to remodel life, aiming to reveal the area that comprises the ‘parental scheme’, the initial philosophical idea concealed under the external schemes, before the metaphors, still before the first, the inceptive transfer...

As Derrida says,[1] in all human words, a materialized scheme had been parently stamped, and all the words, when they were new, represented a certain perceptible image...the inevitable materialism of the vocabulary... While in ‘The Garden’ the place of vocabulary coincides with the genetic base sequence, our concern is not merely the coding transformations ; more extensively, our aiming is in the approximation of the initial, non-transferable concept...

Notes and references

1. Derrida, *White Mythology*, transl. by C.Lazos, edit. Hestia, Athens 2004.

2. Yiannis Melanitis, [www.geocities.com/melanitis2004/proposal.html](http://www.geocities.com/melanitis2004/proposal.html):

Within the borders of bio-capitalism, biotech is formalising nature into molds, mechanising organic systems, applying informatics in the bio-organic level. Placed within this framework, information is transformed to bio-information which is mechanically imposed on the body, potentially altering its developmental perspective. As P. Rabinow claims in his essay titled "Artificiality and Enlightenment: *From Sociobiology to Biosociality* : " the object to be known- the human genome- will be known in such a way that it can be changed. This dimension is thoroughly modern; one could even say that it instantiates the definition of modern rationality". Genetic information, due to its complexity, provides a source of transforming the body into a complex system which brings about unpredictable outcomes.

3. Zarathustra, to the dwarf over his shoulder:

"Halt, dwarf!" said I. "Either I- or you! I, however, am the stronger of the two- you knowest not my abyssal thought! It- could you not endure!"

Then happened that which made me lighter: for the dwarf sprang from my shoulder, the prying sprite! And it squatted on a stone in front of me. There was however a gateway just where we halted.

"Look at this gateway! Dwarf!" I continued, "it has two faces. Two roads come together here: these has no one yet gone to the end of. This long lane backwards: it continues for an eternity. And that long lane forward- that is another eternity. They are antithetical to one another, these roads; they directly abut on one another- and it is here, at this gateway, that they come together. The name of the gateway is inscribed above: 'This Moment.' But should one follow them further- and ever further and further on, think you, dwarf, that these roads would be eternally antithetical?"-

"Everything straight lies," murmured the dwarf, contemptuously. "All truth is crooked; time itself is a circle." Friedrich Nietzsche, *Thus spoke Zarathustra*.

# Bio-art?

## Does modernism reappear through the aestheticization of biotechnology?

*Some behaviors, such as wearing navel rings or composing symphonies, are rare or "abnormal" (i.e., very different from the average), but not "unnatural", for human nature is our behavioral norm of reaction, which includes everything that people do. It makes no sense to judge a behavior as moral or immoral, ethical or unethical, on the basis of whether or not it is "natural". Douglas J. Futuyma [1]*

Futuyma's attempted distinction between naturality and normality of behaviour may be useful to the introduction and further studying of a generally common tendency to fail to differentiate art from decorative tradition- yet, what is of importance is the concept of novelty after postmodernism and how it is redefined. In an effort to delineate an aesthetic theory established on mathematical models and especially on the Second Principle of Thermodynamics, where "novelty is an improbable inversion of the general tendency toward ever-increasing probability", the German critic Vilem Flusser [3] defines that "the degree of terror may be taken as a measure of novelty: the more terrible, the newer." This consists a critic theory based on the parameter of how we experience art and in the future it may be established on (the basis of) the Second Principle which, when applied to a system, indicates the increase of its entropy. According to this Principle, the energy of a system degenerates as it transforms (i.e. the kinetic energy turns into heat). The work of art, therefore, is an open thermodynamic system, which is a state of constant flux till it comes to the state of balance (where balance is defined as the final state of the receivers' acquaintance). Yet, some works cannot be consumed in an integral way and this is due to their complexity. Nevertheless, by the moment they appear, they are inserted into the process of their one-way transposition in time. So, whether they accepted or over passed, they enter a stage where they obtain the properties of a closed system. (closed systems: systems that are able to exchange energy with their environment, i.e. an artwork exposed in a museum, whereas the open systems can exchange material as well.)

Modernization has not yet been accomplished and it is exactly this contemporary transformation from works that constitute self-enclosed, achronic formations, to systems where biological time is being assimilated to the biological base of the work, provides the work with the qualities of unpredictable, perpetually transformed system where many different outcomes are possible to arise.

For Taylor, this is point where theory is inserted: "When artworks are regarded as precious objects whose value is a matter of speculation, they become little more than superfluous ornaments. Through a "speculative reversal that is not dialectical, the struggle to avoid ornament ends by making the art object itself ornament." [4] "The struggle to avoid ornament" is common to most of the revolutionary artists. From a certain point of view, modernism was considered to be a response to ornamentalisation. Yet in postmodernism the ornament is at the end being transformed to a strange kind of an antibiotic against "personal concerns: art indicates concepts connected to the psychopathology of the artist..."

There are three points to be noted:

- Most of the relevant to the term Postmodernism activities imply the unease of the artists to originate prototype works.
- From a point of view, the artwork has "disappeared" through the dematerialization caused by digital information.
- Conceptual and body art have completed the hybridization of the body.

For Futuyma, hybrids are individuals formed by mating between unlike forms. But there is another term adopted from evolutionary biology that makes sense: the hybrid zone," A region in which distinct populations come into contact and produce at least some offspring of mixed ancestry." By this way, not only complexity increases, but uncertainty as well; this is of primal importance in art: a zone where there is no certain offspring, where morphological and physiological strains are the product of a specialised technique, a conceptual process. Even from the times of the ancient Egypt, the sculptor uses specialised techniques "of excellence "; for the ancient priesthood art reflected the cosmic order and perfection, "an incarnation of true beauty".

However, there is a critical point when we pass from a status where information, up to now served as an extension or empowering of the body, (mediated environments, networks) inserts the body in order to reform it in an ontogenetic manner (DNA manipulation).

This occurs at the time when recent artistic proposals present a framework where DNA and art issues are incorporated and re-disposed; consequently, aesthetics expands to include animal breeding techniques, in vitro organisms and fabricated landscapes [i.e. terraforming, the Mars colonization].

Vilem Flusser: "...The world "new" means subjectively any situation which makes us tremble, because it is unexpected. Thus a cow with a horse's head (Russel's example) is newer than an ordinary cow, because it makes us tremble more." In addition, Joe Davis will refer to the lack of any ordinary cow in nature. He denies" that there is any dualism at all between what we consider as "nature" and "monstrosity". In this way, he mentions, all flowers and fruits are considered to be "monstrosities" by definition. " A common rose is in fact a monster much the same as the fictional one Shelly described in "Frankenstein", yet the rose is non-fiction.

Vilem Flusser again: "Why is it that dogs aren't yet blue with red spots, and horses don't yet radiate phosphorescent colors over the nocturnal shadows of the land?"

Plato speaks about the imitating of models instead of the production of true artworks; thus the artwork resembles to the ideal ["το ἰδεατόν"]. All artworks are resemblances of truth as far as they are resemblances of the appearance of things. Art represents a decline of perfection. Could we being artists produce an artwork that lies beyond our interests, beyond our abilities that have been in a way donated attributed to us?

Transgenic art-a term examined later- on the other hand, in a reverse way than the platonic thought, "improves upon nature" by the same way that a Greek sculptor used sequential reductions over the natural model. The problem of artistic manipulations upon nature, of course, is not so simple. For the first time, artefacts [τεχνήματα] (prosthetic or genetically artifiacted), can be fabricated not only as a result of our social system planning (in the scientific lab), but also as a result of an artistic imaginative process.



*Art reinvents the artwork in an "analogue" way.*

Fig.1. "GFP Bunny", Eduardo Kac 2000. Photos Courtesy Julia Friedman Gallery, Chicago

synthetic genes to an organism, to create unique living beings. In the festival's symposium, the analysis concerned to the production of a GFP-K9 dog that would carry the fluorescent protein of medusa "Aequorea Victoria". The project was finally realised on a laboratory albino bunny GFP Bunny that was presented in Avignon, France. GFP Bunny" has to be considered as an animal that has not been produced through a manipulation process based on human values by means of usefulness -essentially we may argue that, in every respect, is a "useless" animal.

Let's return to the definition of novelty. If we introduce the action of the animal's construction as an artwork in the Flusser's argument, - at first, the artwork is beyond the limits of any kind of habit, beyond common familiarity.  
 - it waives its aesthetic quality only the moment it enters the production and becomes commercialized.  
 This happens because a technique or a specialised technology like the one that produced the artwork is not publicly available. By the time a transgenic animal will be inserted to a system of commercialised distribution, its artistic "values" decrease, and it is conceptually reshaped from a "monstrosity to an expendable, vulnerable object. On the other hand, lab animals do not retain their aesthetical qualities. (Fig.2) [6].

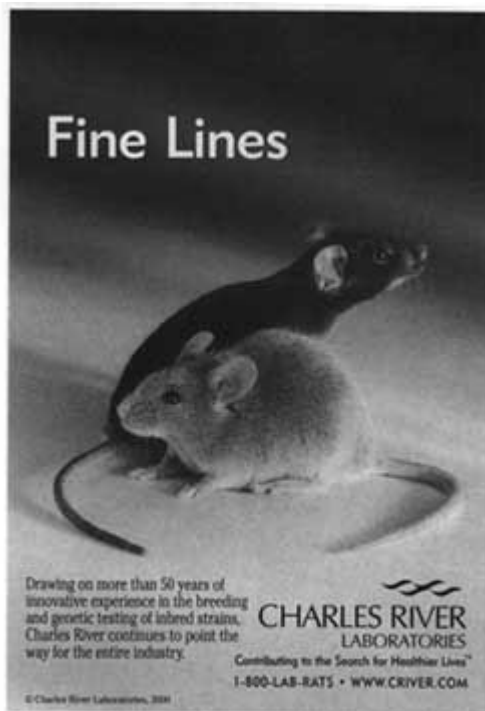


Fig.2. Advertisement for transgenic mice on Science magazine, 7 April 2000.

By theoreticizing the organism, we move from the images to the concept of life, realising that transcendental dialectics lead to a transcendental space. The artistic material (i.e. an animal line) leads to possible, alternative structures where reality is "stretched"; more than the animal itself, the concept of a fluorescent bunny is not a second nature, but nature itself.  
 What is next? Perhaps if we were at the place where the new is produced, it would never exist...

#### References

1. Douglas J. Futuyma, Evolutionary Biology, third edition, Sinauer Associates, Massachusetts, 1998, page 743.
  2. Kounellis Yiannis: "The tradition of art is not a decorative one; it has its own ethical and ideological discussion with Francesca Pasini, page 210, Λιμνὸν Ὀδύσσεια, editions Agra, 1990.
  3. Arti magazine, volume 17, Athens 1993.
  4. Mark Taylor, "HIDING", Chicago Press, 1997, page 107.
  5. Eric Alliez and Michel Feher, Reflections of a Soul, Fragments for the history of the human body, Zone Press
  6. Does novelty in art appears out of the pop tradition; see Kounellis Yiannis, Λιμνὸν Ὀδύσσεια, editions Agra, 1990. Also, about the concept of 'shock' as a for the novelty of an artwork, see Yiannis Xenakis, Texts about music and Architecture, editions Ψυχογιός, Athens 2001, pages 166-168 Athens, August 01
- Melanitis Yiannis is an artist (MA on DigitalArt) working on interactive performances and has presented works in Europe, N.York and Mexico City. He writes for Futura magazine and artzine-journal.com.  
 URL: [www.geocities.com/melanitis2001](http://www.geocities.com/melanitis2001), e-mail: [melanitis@hotmail.com](mailto:melanitis@hotmail.com).

## Βιο-τέχνη;

### Ο μοντερνισμός επανεμφανίζεται μέσα από την αισθητικοποίηση της Βιοτεχνολογίας;

"Ορισμένες συμπεριφορές, όπως το να φοράμε δαχτυλίδια στον αφαλό, η σύνθεση μουσικών συμφωνιών, είναι σπάνιες ή ανώμαλες (λ.χ. πολύ διαφορετικές από το συνηθισμένο) αλλά όχι αφύσικες, για το λόγο ότι η ανθρώπινη φύση αποτελεί τη συμπεριφορική νόρμα αντίδρασης, η οποία περιλαμβάνει καθετί που οι άνθρωποι κάνουν. Δεν έχει νόημα να κρίνουμε μια συμπεριφορά ως ηθική ή ανήθικη, στη βάση του αν αυτή είναι ή όχι φυσική."

Douglas J. Futuyma [1]

Αυτή η διάκριση που επιχειρεί ο Futuyma μεταξύ φυσικότητας και κανονικότητας της συμπεριφοράς ίσως να χρησιμεύσει στην εισαγωγή και στην περαιτέρω μελέτη μιας γενικότερα γνωστής τάσης, να ταυτίζουμε την τέχνη με την διακοσμητική παράδοση [2] - σημασία έχει ωστόσο σήμερα η έννοια της νεωτερικότητας πέρα από τον μεταμοντερνισμό και το πως αυτή επανακαθορίζεται.

Στην προσπάθειά του να ορίσει μια αισθητική θεωρία βασισμένη σε μαθηματικές έννοιες και ειδικότερα στο δεύτερο θερμοδυναμικό νόμο (όπου το καινούριο είναι "μια απίθανη ανατροπή του να γίνονται τα πράγματα όλο και πιο πιθανά"), ο Γερμανός κριτικός V. Flusser [3] καθορίζει ότι το "μέτρο της φρίκης αποτελεί το μέτρο του καινούριου: όσο πιο καινούριο, τόσο πιο φριχτό." Αυτό αποτελεί μια τεχνοκριτική στηριγμένη στο πως αντιλαμβανόμαστε το έργο τέχνης και μπορεί, δύσκολα ενδεχομένως, να εδραιωθεί μελλοντικά με βάση την αρχή του δεύτερου νόμου της θερμοδυναμικής, ο οποίος, εφαρμοζόμενος σε ένα σύστημα, δηλώνει την αύξηση της εντροπίας του. Σύμφωνα μ' αυτόν, η ενέργεια του συστήματος εκφυλίζεται καθώς αλλάζει μορφή (λ.χ. η κινητική ενέργεια μετατρέπεται σε θερμότητα). Το έργο τέχνης, λοιπόν, αποτελεί ένα ανοιχτό θερμοδυναμικό σύστημα, το οποίο βρίσκεται σε μια κατάσταση διαρκούς μεταβολής μέχρι την κατάσταση ισορροπίας του (όπου "ισορροπία" ορίζεται το τελικό στάδιο, αυτό της ολοκληρωτικής εξοικείωσης από την πλευρά του θεατή).

Ωστόσο, ορισμένα έργα δεν μπορούν να αναλωθούν ολοκληρωτικά κι αυτό οφείλεται στην πολυπλοκότητά τους - από τη στιγμή όμως που εμφανίζονται, εισέρχονται στη διαδικασία της μονόδρομης μετατόπισής τους στο χρόνο. Είτε γίνουν αντικείμενα παραδοχής είτε αγνοηθούν, εισέρχονται σε μια φάση όπου αποκτούν ιδιότητες κλειστού συστήματος - [Σημ. Κλειστά συστήματα, δηλ. συστήματα που μπορούν να ανταλλάσσουν ενέργεια με το περιβάλλον, όπως, για παράδειγμα, ένα έργο που εκτίθεται στο Μουσείο, ενώ τα ανοιχτά συστήματα ανταλλάσσουν και ύλη].

Η μοντερνικότητα δεν έχει ολοκληρωθεί και ακριβώς αυτός ο σημερινός μετασχηματισμός της από έργα που αποτελούν κλειστούς α-χρονικούς σχηματισμούς σε συνθέσεις, όπου ο χρόνος ενσωματώνεται στο έργο στη βιολογική του βάση, προσδίδει στο έργο τις διαστάσεις του απρόβλεπτου, του διαρκώς μεταβαλλόμενου συστήματος, στο οποίο πολλά διαφορετικά αποτελέσματα είναι εξίσου πιθανά.

Κατά τον Μ. Τέυλορ, στο σημείο αυτό εισέρχεται η θεωρία: "Όταν τα έργα τέχνης θεωρούνται πολύτιμα αντικείμενα, των οποίων η αξία είναι θέμα συζήτησης, γίνονται κάτι περισσότερο από περιττά στολίδια. Μέσα από μία ατελή αντιστροφή που δεν είναι διαλεκτική, η προσπάθεια να αποφευχθούν τα στολίδια καταλήγει στο να γίνεται το ίδιο το έργο τέχνης στολίδι" [4] (ορναμενταλισμός). Η προσπάθεια να αποφευχθούν τα στολίδια είναι κοινή στους περισσότερους πρωτοποριακούς καλλιτέχνες.

Κατά έναν τρόπο, ο μοντερνισμός θεωρήθηκε ως μια απάντηση στον ορναμενταλισμό. Στο μεταμοντερνισμό όμως το στολίδι μετασχηματίζεται σ' ένα τύπο αντιβιοτικού ενάντια στα προσωπικά προβλήματα - η τέχνη υποδηλώνει έννοιες συνδεδεμένες με την ψυχοπαθολογία του καλλιτέχνη.

Τρία σημεία που πρέπει να επισημανθούν:

- οι περισσότερες δραστηριότητες που συνδέθηκαν με το μεταμοντερνισμό υποδηλώνουν την αμηχανία του καλλιτέχνη να επινοήσει πρωτότυπα έργα
- το έργο έχει "εξαφανιστεί" μέσω της μετατροπής του σε ψηφιακή πληροφορία
- η εννοιολογική τέχνη και η τέχνη του σώματος ολοκλήρωσαν την υβριδοποίηση του σώματος, έτσι που τα σημεία αναφοράς του να επιδέχονται ανακαθορισμό.

Για τον Futuyma, τα υβρίδια είναι άτομα που σχηματίζονται από το συνδυασμό μεταξύ ανόμοιων σχημάτων. Ωστόσο, υπάρχει ένας άλλος όρος, δανεισμένος από την εξελικτική βιολογία που έχει σημασία: η υβριδική ζώνη, "μια περιοχή όπου μακρινοί πληθυσμοί έρχονται σε επαφή και παράγουν τουλάχιστον έναν απόγονο μικτής καταγωγής". Μ' αυτόν τον τρόπο, όχι μόνον η πολυπλοκότητα αυξάνει, αλλά και η αβεβαιότητα επίσης - αυτό είναι χαρακτηριστικό σημασίας για την τέχνη: μια ζώνη, όπου δεν υπάρχει συγκεκριμένη γενιά, όπου οι μορφολογικές τάσεις είναι το προϊόν μιας εξειδικευμένης τεχνικής, μιας αντιληπτικής διαδικασίας. Ακόμη από την εποχή της αρχαίας Αιγύπτου ο γλύπτης χρησιμοποιεί ειδικές τεχνικές "υπεροχής" - για το ιερατείο η τέχνη ανακλά την κοσμική τάξη και την τελειότητα, αποτελεί μια "ενσάρκωση της αληθινής ομορφιάς".

Όμως υπάρχει ένα κριτικό σημείο, όταν περνάμε το στάδιο, όπου η πληροφορία - που λειτούργησε ως επέκταση ή

ενδυνάμωση του σώματος (ψηφιακά περιβάλλοντα, διαδίκτυα) - εισχωρεί στο σώμα αναμορφώνοντάς το οντογενετικά (αναδιαμορφωμένο DNA). Αυτό συμβαίνει από τη στιγμή που καλλιτεχνικά έργα παρουσιάζουν ένα πλαίσιο, μέσα στο οποίο γενετικά και καλλιτεχνικά θέματα συγχωνεύονται - τελικά η αισθητική επεκτείνεται, για να περιλάβει τεχνικές δημιουργίας ζώων, in vitro οργανισμούς και τεχνητά τοπία [όπως, για παράδειγμα, την οικιοποίηση, δηλ. τον εποικισμό πλανητών όπως ο Άρης].

Ο Vilem Flusser: "... υποκειμενικά, το "καινούριο" σημαίνει εδώ μια κατάσταση που, επειδή είναι απρόοπτη, μας συνταράζει. Με αυτήν την έννοια λ.χ. μια αγελάδα με κεφαλή αλόγου (το παράδειγμα του Russel) είναι πιο καινούρια από μια αγελάδα συνηθισμένη, επειδή μας συνταράσσει παραπάνω."

Επιπλέον, ο Joe Davis θα αναφερθεί στην απουσία οποιασδήποτε φυσικής αγελάδας στη φύση... Αρνείται ότι υπάρχει οποιοσδήποτε διϋσμός μεταξύ αυτού που αποκαλούμε "φύση" και "τερατούργημα". "Κατ' αυτόν τον τρόπο", σημειώνει, "όλα τα λουλούδια και τα φρούτα θεωρούνται τερατουργήματα εξ' ορισμού". "Ένα κοινό τριαντάφυλλο είναι στην πραγματικότητα τέρας εξίσου με το τεχνητό που η Σέλλεου περιέγραψε στον Φρανκεστάιν. Κι όμως, το τριαντάφυλλο δεν είναι φανταστικό."

Ο Vilem Flusser ξανά: "Γιατί τα σκυλιά δεν είναι ακόμη μπλε με κόκκινες κηλίδες και τα άλογα δεν εκπέμπουν φωσφορίζοντα χρώματα πάνω στις νυκτερινές σκιές της γης;" Ο Πλάτων θα μιλήσει για την απομίμηση των μοντέλων αντί των αληθινών έργων τέχνης. Όλα τα έργα αποτελούν ομοιώματα της αλήθειας, εφόσον γίνονται ως απομίμηση της εμφάνισης των πραγμάτων. Η τέχνη αποτελεί μια έκπτωση της τελειότητας. Θα μπορούσαμε, όμως, ως καλλιτέχνες να κατασκευάσουμε ένα έργο τέχνης που θα βρισκόταν έξω από τα ενδιαφέροντά μας, έξω από τις δυνατότητες που, κατά κάποιον τρόπο, μας έχουν δοθεί; Ή μήπως συνεχώς δημιουργούμε μέσα στο ακριβές πλαίσιο, το οποίο μπορούμε να "κατανοήσουμε";

Η διαγονιδιακή τέχνη - ένας όρος που αναλύεται παρακάτω - απ' την άλλη πλευρά, αντιστρέφοντας τον πλατωνικό συλλογισμό, "τελειοποιεί" τη φύση με τον ίδιο τρόπο που ένας γλύπτης στην αρχαία Ελλάδα χρησιμοποίησε συνεχείς αναγωγές πάνω στο φυσικό μοντέλο. Το πρόβλημα των επεμβάσεων πάνω στη φύση, δεν είναι, βέβαια, τόσο απλό. Για πρώτη φορά ανθρώπινα τεχνητά (artifacts) μπορούν να κατασκευαστούν όχι ως αποτέλεσμα κοινωνικού σχεδιασμού αλλά ως αποτέλεσμα μιας καλλιτεχνικής, φαντασιακής διαδικασίας.

Ο Edwardo Kac παρουσίασε στην Ars Electronica 99 τις πρώτες σκέψεις για τη διαγονιδιακή τέχνη, "μια νέα τέχνη βασισμένη στη χρήση γενετικής μηχανικής για τη μεταφορά φυσικών ή τεχνητών γονιδίων σ' έναν οργανισμό, ώστε να δημιουργηθούν μοναδικοί ζωντανοί οργανισμοί." Στο συμπόσιο του συνεδρίου οι αναλύσεις που παρουσιάστηκαν αφορούσαν στην παραγωγή ενός GFP-K9 σκύλου, ο οποίος θα έφερε το φωσφορίζον γονίδιο της μέδουσας *Aequorea Victoria*. Τελικά το project πραγματοποιήθηκε λίγο

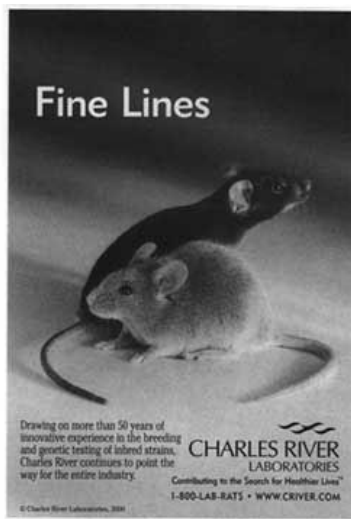
αργότερα σ' ένα εργαστηριακό κουνέλι και ο "GFP Bunny" παρουσιάστηκε αρχικά στην Αβινιόν της Γαλλίας. Ο "GFP Bunny" πρέπει να ειδωθεί, επίσης, ως ένα ζώο, το οποίο δεν έχει αποκλειστικά παραχθεί μέσα από μια διαδικασία διαχείρισης, στηριγμένη στις ανθρώπινες αξίες, με την έννοια της χρησιμότητας - κατ' ουσία, θα λέγαμε, με κάθε σεβασμό, ότι είναι ένα "άχρηστο" ζώο.



[εικ. 1] - Η τέχνη επανεμφανίζει το καλλιτεχνικό αντικείμενο με αναλογικό τρόπο. "GFP Bunny", Edwardo Kac 2000. Photos Courtesy Julia Friedman Gallery, Chicago

Ας επιστρέψουμε, όμως, στον ορισμό της νεωτερικότητας. Αν εισάγουμε την αναπάντεχη πράξη της δημιουργίας του ζώου ως καλλιτεχνικό έργο στον ισχυρισμό του Flusser, τότε:

α. αρχικά το έργο βρίσκεται πέρα απ' το όριο οποιασδήποτε "συνήθειας", έξω από την οικειότητα  
β. εκπίπτει από την αισθητική ιδιότητά του μόνον από τη στιγμή που θα εισαχθεί στην παραγωγή. Αυτό συμβαίνει διότι μια πρωτότυπη τεχνική ή μια εξειδικευμένη τεχνολογία, όπως αυτή που παρήγαγε το ζώο, δεν είναι εκ των πραγμάτων διαθέσιμη. Στην υποθετική, λοιπόν, περίπτωση όπου τα διαγονιδιακά ζώα πωλούνται ως κατοικίδια, εισέρχονται σ' ένα σημείο της κλίμακας, όπου χάνουν την καλλιτεχνική τους αξία και μετατρέπονται από τέρας σε αισθητικό, αναλώσιμο αντικείμενο. Αντιθέτως, τα εργαστηριακά ζώα δε διατηρούν ούτε την αισθητική τους διάσταση. [5]



(εικ. 2)

Θεωρητικοποιώντας τον οργανισμό, οδηγούμαστε από τις εικόνες στην έννοια της ζωής καθώς συνειδητοποιούμε ότι η υπερβατική διαλεκτική οδηγεί σε έναν υπερβατικό χώρο. Το καλλιτεχνικό αντικείμενο (στο συγκεκριμένο παράδειγμα μια σειρά εργαστηριακών ζώων) οδηγεί σε πιθανές, εναλλακτικές δομές, όπου η πραγματικότητα έχει "παραμορφωθεί". Περισσότερο κι από το ίδιο το ζώο, η σύλληψη της έννοιας ενός φωσφορίζοντος κουνελιού δεν αποτελεί δεύτερη φύση αλλά "φύση καταυτόν".

Τί έπεται; Ίσως, εάν βρισκόμασταν στο σημείο, όπου το καινούργιο γεννιέται, αυτό να μην υπήρχε ποτέ...

Γιάννης Μελανίτης

Αναφορές

- [1] Douglas J. Futuyma, Evolutionary Biology, τρίτη έκδοση, Sinauer Associates, Massachusetts, 1998, σελ. 743.
- [2] Γιάννης Κουνέλλης, "Η παράδοση της τέχνης δεν είναι μια διακοσμητική παράδοση, έχει μια δική της ηθική και ιδεολογική συγκρότηση". Συζήτηση με τη Francesca Pasini, σελ. 210, Λιμναία Οδύσσεια, εκδ. Άγρα, 1990.
- [3] Arti magazine, τεύχος 17, Αθήνα 1993.
- [4] Mark Taylor, HIDING, Chicago Press, 1997, σελ. 107.
- [5] Eric Alliez and Michel Feher, Reflections of a Soul, Fragments for the history of the human body, Zone Press.
- [6] Κατά πόσον η πρωτότυπη τέχνη κινείται πέρα από το pop; βλ. Γ. Κουνέλλη, Λιμναία Οδύσσεια, εκδ. Άγρα, 1990. Όπως και για την έννοια του σοκ ως μέτρο τής πρωτοτυπίας ενός έργου, βλ. Ιάννης Ξενάκης, Κείμενα περί Μουσικής και Αρχιτεκτονικής, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2001, σελ. 166-168.

## Yiannis Melanitis

### Dog of my enemy (*Stephen's Dog Digging the Beach*)

...The dog's bark ran towards him, stopped, ran back. Dog of my enemy. I just simply stood pale, silent, bayed about...

...Their dog ambled about a bank of dwindling sand, trotting, sniffing on all sides. Looking for something lost in a past life. Suddenly he made off like a bounding hare, ears flung back, chasing the shadow of a lowskimming gull. The man's shrieked whistle struck his limp ears. He turned, bounded back, came nearer, trotted on twinkling shanks...

...Unheeded he kept by them as they came towards the drier sand, a rag of wolf's tongue redpanting from his jaws.

His speckled body ambled ahead of them and then loped off at a calf's gallop. The carcass lay on his path. He stopped, sniffed, stalked round it, brother, nosing closer, went round it, sniffing rapidly like a dog all over the dead dog's bedraggled fell.

Dogskull, dogsniff, eyes on the ground, moves to one great goal. Ah, poor dog's body! Here lies poor dog's body's body.

— Tatters! Outofthat, you mongrel!

The cry brought him skulking back to his master and a blunt bootless kick sent him unscathed across a spit of sand, crouched in flight. He slunk back in a curve. Doesn't see me. Along by the edge of the mole he lolloped, dawdled, smelt a rock, and from under a cocked hindleg pissed against it. He trotted forward and, lifting again his hindleg, pissed quick short at an unsmelt rock. The simple pleasures of the poor. His hindpaws then scattered the sand: then his forepaws dabbled and delved. Something he buried there, his grandmother. He rooted in the sand, dabbling, delving and stopped to listen to the air, scraped up the sand again with a fury of his claws, soon ceasing, a pard, a panther, got in spousebreach, vulturing the dead. (*Ulysses*, James Joyce)

This drawing refers to 'Proteus' chapter of James Joyce's *Ulysses*. A schema of the work was drawn up by Joyce around 1920 and sent to Carlo Linati, a friend and translator into Italian of Joyce's *Exiles* with the writer noting: '...My intention is not only to render the myth *sub specie temporis nostri* [in the light of our own times] but also to allow each adventure (that is, every hour, every organ, every art being interconnected and interrelated in the somatic scheme of the whole) to condition and even to create its own technique...' <sup>[1]</sup> In this schema Proteus is associated with time (10am - 11am), color (Blue), Philology (Primal matter) and Symbol -Word (Tide, Moon, Evolution, Metamorphosis).

Concerning Proteus chapter, Josh Coyle writes <sup>[2]</sup>: '...The entire section in *Ulysses* consists of Stephen walking along the beach, and letting his mind wonder aimlessly. Joyce intended for the reader to assume the position of Menelaos, and take hold of all of the information that is given from Stephen, and no matter how difficult and elusive it may be to interpret, if we don't stop trying, it will eventually show its meaning. During the Proteus section, Stephen decides to take a walk along the Sandymount strand. While on this beach, he contemplates visiting his mother's family. He begins to actually imagine himself there, and the chaos that he would be subjected to, upon visiting the Gouldings. It is interesting that while he is imagining this scene, the reader has no sign that it is not actually happening. He views a dog, named Tatters, digging the beach. This brings upon the image of burying his mother...'

1. James Joyce, *Selected Letters*, ed. Richard Ellmann (London: Faber and Faber, 1975)

2. Josh Coyle on *Ulysses* (<http://caxton.stockton.edu/ulysses/Proteus>)

3. Yiannis Melanitis' art refers to the body in relation to the epistemological (biological) context which defines it. He produced the term *bio-performance* based on the conception of the "analogical body" (as opposed to digital), in an attempt to re-establish a more corporeal status of experience, de-depending the body from the domination of simulations or virtual allusions. The notion of the body as soft and malleable unity, forming a "liquid space" formation within space is proposed as a neo-appearance of corporeality.

Γιάννης Μελανίτης

## Σκύλος του εχθρού μου (*Stephen's Dog Digging the Beach*)

...Το γάβγισμα του σκύλου πλησίασε, σταμάτησε, απομακρύνθηκε. Σκύλος του εχθρού μου. Στάθηκα ακίνητος μπροστά στα γαβγίσματα, ωχρός, σιωπηλός...

...Ο σκύλος τους ξεμάκρυνε κατά μια αμμώδη απλωσιά, τρέχοντας, μυρίζοντας προς όλες τις μεριές. Ψάχνει για κάτι πού χάθηκε στην περασμένη ζωή. Ξαφνικά, μ' ένα πήδημα λαγού, όρμησε με κατεβασμένα αυτιά, κυνηγώντας τη σκιά ενός γλάρου πού πέταγε χαμηλά. Το συριστικό σφύριγμα του άντρα αντήχησε στα κρεμασμένα αυτιά του. "Έστριψε το σώμα του, ξαναπήδησε, πλησίασε, έτρεξε με μπλεγμένα πόδια..."

...Αγνοημένος, καθώς εκείνοι βγήκαν στην ζέρα, συνέχισε στο πλάι τους, με μια γλώσσα λίκου, κόκκινη και λαχανιασμένη, βγαίνοντας σαν κουρέλι από τα σαγόνια του. Το κορμί του με βούλες, τους ξεπέρασε κι ύστερα όρμησε με καλπασμό μοσχαριού. Το ψοφίμι βρέθηκε στο δρόμο του. Σταμάτησε, μύρισε, έκανε με προφύλαξη έναν κύκλο ολόγυρά του, στον αδερφό του, έβαλε τη μύτη του κοντύτερα έκαμε έναν κύκλο γύρω του, μυρίζοντας γρήγορα, σαν σκύλος, όλο το λασπωμένο τομάρι του νεκρού σκύλου. Σκυλοκρανίο, σκυλόσφρηση, μάτια στο έδαφος, όλα οδεύουν προς ένα μεγάλο σκοπό. Αχ, φουκαριάρικο σκυλοκορμί! Ενθάδε κείται το φουκαριάρικο κορμί ενός σκυλοκορμιού.

-Κουρελή, φύγε από κει, παλιόσκυλο!

Η κραυγή τον έφερε με την ουρά στα σκέλια στο αφεντικό του και μία απότομη κλοτσιά ζυπόλυτου ποδιού τον έστειλε χωρίς μεγάλη ζημιά κουλουριασμένον σε μία λακούβα άμμου. Ύστερα, ξαναγυρίζει διαγράφοντας με προφύλαξη μία καμπύλη. Δεν με βλέπει. Τρέχοντας παράλληλα με την άκρη του νερού, αργοπορεί με αβέβαιο βήμα, μυρίζει έναν βράχο και τον κατουράει σηκώνοντας το πίσω πόδι του. Ξανατρέχει μπροστά και σηκώνοντας πάλι το πίσω πόδι του ξανακατουράει έναν άλλο βράχο, χωρίς να τον μυρίσει. Οι απλές απολαύσεις των φτωχών. Ύστερα με τα πισνά του πέλματα σκορπίζει την άμμο· ύστερα τα μπροστινά του πόδια ανακατεύουν λάσπη και σκάβουν. Κάτι έθαψε εκεί, τη γιαγιά του. Ανασκαλεύει την άμμο με τη μουσούδα, τη σκάβει και σταματάει για ν' ακούσει τον άνεμο, μαζεύει πάλι την άμμο με τα νύχια του, σταματά, όμοιος με λεοπάρδαλη, με πάνθηρα, προϊόν μοιχείας, αρπαχτικό πού κατασπαράζει πτώματα.

Το σχέδιο αυτό αναφέρεται στο κεφάλαιο «Proteus» του Τζουσκί Οδυσσέα. Ένα σχεδιάγραμμα του έργου καταρτίστηκε από τον Joyce περίπου στα 1920 και εστάλη στον Carlo Linati, φίλο και μεταφραστή στα ιταλικά των *Exiles*, με το συγγραφέα να σημειώνει: «*Η πρόθεσή μου δεν είναι μόνον να παρουσιάσω τον μύθο κάτω από το σημερινό φως (sub specie temporis nostri), αλλά επίσης να επιτρέψω σε κάθε δράση (δηλαδή, κάθε ώρα, κάθε όργανο, κάθε τέχνη που συνδέεται και συσχετίζεται με το σωματικό σχήμα του συνόλου) να ρυθμίσει, ακόμη και να δημιουργήσει την δική της τεχνική.*» Σε αυτό το σχήμα ο Proteus συνδέεται με το χρόνο (10πμ – 11πμ), το χρώμα (Μπλε), Φιλολογία (Πρωταρχικό θέμα) και το Σύμβολο – Λέξη (παλίρροια, φεγγάρι, εξέλιξη, μεταμόρφωση).

Σχετικά με το κεφάλαιο Proteus, ο Josh Coyle γράφει <sup>[2]</sup> «Ολόκληρο το τμήμα αυτό του Οδυσσέα αφορά στον Stephen που περπατά κατά μήκος της παραλίας, και που αφήνει την σκέψη του να περιπλανηθεί άσκοπα. Ο Joyce στόχευε ο αναγνώστης να υποθέσει τη θέση του Μενέλαου, και να λάβει όλες τις πληροφορίες που δίνονται από τον Stephen, και ανεξάρτητα από το πόσο δύσκολο και αόριστο μπορεί να είναι να τις ερμηνεύσει, εάν δεν σταματάμε την προσπάθεια, τελικώς θα αποκαλύψει το νόημά του. Κατά τη διάρκεια του κεφαλαίου του Proteus, ο Stephen αποφασίζει να πάρει έναν περίπατο κατά μήκος του μονοπατιού του Sandymount. Ενώ βρίσκεται σε αυτήν την παραλία, συλλογίζεται μια επίσκεψη στην οικογένεια της μητέρας του. Αρχίζει να φαντάζεται ότι βρίσκεται πραγματικά εκεί, και το χάος στο οποίο θα υποβαλλόταν, επάνω στην επίσκεψη του στους Gouldings. Είναι ενδιαφέρον ότι ενώ φαντάζεται αυτήν την σκηνή, ο αναγνώστης δεν έχει κανένα σημάδι ότι δεν συμβαίνει πραγματικά. Βλέπει ένα σκυλί, που ονομάζεται Tatters, που σκάβει την παραλία. Αυτό ανασύρει την εικόνα ταφής της μητέρας του...»

1. James Joyce, *Selected Letters*, εκδ. Richard Ellmann (London: Faber and Faber, 1975)

2. Josh Coyle πάνω στον *Ulysses* (<http://caxton.stockton.edu/ulysses/Proteus>)

3. Τα έργα του Γιάννη Μελανίτη αναφέρονται στο σώμα σε σχέση με το επιστημολογικό (βιολογικό) πλαίσιο που το καθορίζει καθώς διερευνά τις αλληλεπιδράσεις του σώματος με το περιβάλλον μέσα από βιολογικές παραμέτρους (κωδικοποίηση, μετασχηματισμοί εν χρόνω κλπ.) Χρησιμοποιεί τον όρο του bio-performance βασισμένο στη σύλληψη του «αναλογικού σώματος» (σε αντιδιαστολή με ψηφιακό), σε μία προσπάθεια να εγκαθιδρυθεί μια πιο υλική θέση της εμπειρίας, που απεξαρτεί το σώμα από την κυριαρχία των προσομοιώσεων ή των εικονικών νύξεων. [Για την έννοια του σώματος ως εύπλαστη και ελατή ενότητα που συγκροτεί έναν 'ρευστό χώρο' ή διαμορφώνει έναν «υγρό» σχηματισμό μέσα στο διάστημα, βλ. <http://www.geocities.com/melanitis2004/proposal.html>]

## Γιάννης Μελανίτης

### Οδυσσέας ως Φάουστ (*Ulysses as Faust*)

Μετά την περιπλάνηση της Οδύσσειας ακολουθεί η ανασύνθεση δυνάμεων που οδηγεί στη σύγκρουση με το υπερφυσικό-η ιθακική κοινωνία δεν βρίσκεται στο χώρο του δικαίου αλλά στο όριο του ιδανικού-πραγματικού.

Τη στιγμή της συνειδητοποίησης του επερχόμενου θανάτου, όπως αυτή προβλέφθηκε από τον Τειρεσία στο κάτω κόσμο, ο Οδυσσέας μετατρέπεται σε Φάουστ. Έτσι, στο τέλος του τρίτου μέρους, ο αλχημιστής βρίσκεται στην αυγή της νέας του συνειδητοποίησης... Ζει ταυτοχρόνως σε παρόν παρελθόν και μέλλον (τρικέφαλο γλυπτό), είναι παιδί με τρομακτική πυκνότητα σκέψης (γλυπτό παιδιού με δερματικές πτυχώσεις δίπλα στο αντεστραμμένο άροτρο), μεταφέρει στο ώμο τον προγενέστερο εαυτό του...

Ο περιπλανώμενος ήρωας όπως επανεμφανίζεται στον Οδυσσέα του Τζόυς:

*Ποιές γενικές αθροιστικές κατονομασίες θα μπορούσαν να του αποδοθούν ως υπάρξεις και ως ανυπαρξίας; Αντιληπτός από μερικούς και γνωστός σε κανέναν. Ο Καθένας ή ο Κανένας.*

*Ποιές οφειλόμενες προσφορές;*

*Τιμή και δώρα ξένων, των φίλων του Καθένα. Μιά νύμφη, αθανάτου ομορφιάς, η νύμφη του Κανένα.*

*Ο αναχωρήσας δεν θα ενεφανίζετο ποτέ, πουθενά, κατ' ουδένα τρόπο;*

*Θα περιπλανάτο διαρκώς, αυτοωθούμενος, εις το έσχατον όριον της κομητικής τροχιάς του, πέραν των απλανών αστέρων, των μεταβαλλομένων ηλίων και των ορατών δια τηλεσκοπίου πλανητών, των αστρονομικών αστέγων και χαμένων, προς τα απώτατα σύνορα του διαστήματος, διαβαίνων από γης εις γην, μεταξύ λαών, μεταξύ γεγονότων. Κάπου, ανεπαίσθητως, θα ήκουε, κατά τίνα τρόπο ακουσίως, ωθούμενος υπό του ηλίου, και θα υπάκουε εις το κάλεσμα της ανακλήσεως. Έτσι, εξαφανιζόμενος εκ του αστερισμού του Βορείου Στέμματος, θα επανεμφανίζετο κατά τίνα τρόπον αναγεννηθείς υπεράνω του δέλτα του αστερισμού της Κασσιόπης και ύστερα από αμέτρητους αιώνες αποδημίας θα επέστρεφε, ως αποξενωμένος εκδικητής, ως απονεμητής δικαιοσύνης επί των αδικησάντων, ως σκοτεινός σταυροφόρος, ως αφυπνισθείς κοιμώμενος, με οικονομικούς πόρους (φημολογούμενους) υπερβαίνοντας αυτούς του Ρότσιλντ ή του βασιλέως του Αργύρου.*

*( Τζαίημς Τζόϋς Οδυσσέας, εκδ. Κέδρος, μετάφραση Σ. Καψάσκης, σελ.755-756)*

Η προφητεία του Τειρεσία μίλησε για την επιστροφή του Οδυσσέα σ' ένα καθεστώς αποκατάστασης της βασιλικής εξουσίας και της συζυγικής σχέσης: "Ο θάνατος θα έρθει από τη θάλασσα, ανάλαφρος, σε βαθιά γεράματα, (θάνατος δέ τοι έξ' άλλος αύτῳ ἀβληχρός μάλα τοῖος ἐλεύσεται), ενώ οι λαοί -σημειώνουμε τον πληθυντικό, ευημερούν, (ἀμφὶ δὲ λαοὶ ὄλβιοι ἔσονται.) Ο εξευμενισμός των θεών απαιτούσε την κίνηση του Οδυσσέα προς το Βορρά, με το κουπί στον ώμο, ως το σημείο που οι άνθρωποι δεν τρώνε αλάτι και νομίζουν ότι το κουπί χρησιμεύει για το ξεφούρνισμα του ψωμιού. Εκεί, βάζοντας το κουπί στο χώμα, πρέπει να κάνει τις θυσίες στον Ποσειδώνα (η αναφορά αυτή ταυτίζεται με το βιβλικό μύθο του βιβλικού προφήτη Ηλία αλλά και του Αγ. Νικολάου, προστάτη των ναυτικών στην νεοελληνική παράδοση):

*ἔρχεσθαι δὴ ἔπειτα λαβὼν ἐυῆρες ἔρετμόν,  
εἷς ὃ κε τοὺς ἀφίκηται οἳ οὐκ ἴσασι θάλασσαν  
άνερες, οὐδέ θ' ἄλεσσι μεμιγμένον εἶδαρ ἔδουσιν·  
οὐδ' ἄρα τοί γ' ἴσασι νέας φοινικοπαρήους*

*οὐδ' ἐυῆρε' ἔρετμά, τά τε πτερὰ νηυσὶ πέλονται.  
σῆμα δέ τοι ἔρέω μάλ' ἀριφραδές, οὐδέ σε λήσει·  
ὅππότε κεν δὴ τοι συμβλήμενος ἄλλος ὀδίτης  
φήη ἀθηρηλοιογὸν ἔχειν ἀνὰ φαίδιμῳ ὦμῳ,  
καὶ τότε δὴ γαίη πῆξας ἐυῆρες ἔρετμόν,*

Υπάρχει ένα κριτικό σημείο όπου ο Οδυσσέας αναγνωρίζει εαυτόν ως " Εγώ" , κατά τον αυτοπροσδιορισμό ως Ουτίς έναντι του Πολυφήμου. Μόλις ο στόχος της απόδρασης έχει

επιτευχθεί, ο Οδυσσέας αποκαλεί τον εαυτό του με το πραγματικό του όνομα, (*ο Οδυσσέας σε τύφλωσε*) αποκαλύπτοντας την απάτη.

Σκέπτομαι τον Οδυσσέα ως προπομπό του νεώτερου ανθρώπου τη στιγμή που συνειδητοποιεί την ανάγκη του να συγκρουστεί με τους θεούς- μετά την απάτη έναντι του Πολύφημου ο Ούτις (ο Κανέννας) είναι ο Οδυσσέας, ο πρώτος άνθρωπος που επικαλείται το εγώ του\*....

Η πορεία του αντιπροσωπεύει το πέρασμα από την γεωργική (άρτρο που στην έκθεση αντιπροσωπεύεται από την ελιά-αντεστραμμένο άροτρο) στην επιστημονική κοινωνία (βιοτεχνολογικό εργαστήριο πάνω στο αντεστραμμένο άροτρο)· ο Οδυσσέας χρησιμοποιεί τη σκέψη του για να μας εισάγει στον σημερινό άνθρωπο.

Το 19<sup>ο</sup> κεφάλαιο του τζουσικού Ulysses που δεν γράφτηκε ίσως θα έπρεπε να ονομάζονταν *Ο Οδυσσέας ως Φάουστ*, αυτός που αντιδρά στην θειική παρέμβαση και ξεκινά την προσπάθεια επιβολής του στη φύση, τη δέσμευσή του με τις 'αντίπαλες' δυνάμεις...

*\* Γιατί προφέροντας ο Οδυσσέας, πάνω στην ακμή της πρόκλησής του, το όνομά του, εκφράζει, με το όνομά του, τον παραδοσιακό εαυτό του σε μια εξελιγμένη και επική πια εκδοχή -τον οδυσσάμενον δηλαδή Οδυσσέα της ραψωδίας τ, που δυσαρεστούσε τα θύματά του με τα τεχνάσματα της κλεπτοσύνης του. Την ίδια όμως στιγμή, καθώς η πρόκληση τώρα του ήρωα δεν προσβάλλει τους ανθρώπους μόνο αλλά και έναν δαίμονα που είναι γιος του Ποσειδώνα, με το όνομά του πάλι ο Οδυσσέας εγκαινιάζει και την Οδυσσειακή του μοίρα, αυτήν δηλαδή που τον θέλει όχι υποκείμενο του οδυσσάμενος αλλά αντικείμενο του οδύσσασθαι. Δ. Ν. ΜΑΡΩΝΙΤΗΣ, ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΚΑΙ ΝΟΣΤΟΣ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ/ Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΗΣ ΟΔΥΣΣΕΙΑΣ, όγδοη έκδοση, Εκδ. Κέδρος*

## ***Dans le jardin d'Epicure.*** <sup>[1]</sup> ***Les éléments comme des métaphores.***

«Chaque poète devrait alors donner lieu à un *diagramme* qui indiquerait le sens et la symétrie de ses coordinations métaphoriques, exactement comme le diagramme d'une fleur fixe le sens et la symétrie de son action florale. Il n'y a pas de *fleur réelle* sans cette convenance géométrique.» <sup>[2]</sup>

«Il existe cependant toute une tradition qui exige le rétablissement du prestige philosophique de la métaphore, en ramenant la conceptualité à ses origines métaphoriques. Conformément à celle-ci, toutes les notions philosophiques ont leurs racines étymologiques au sensible, leur utilisation même comme notions est possible seulement sous la condition que le mouvement métaphorique qui les a écartées de leur sens originel soit d'abord oublié, jusqu'à ce que même l'oubli soit oublié aussi. Par conséquent, le monde concevable de la métaphysique ne serait qu'une transcription analogique du monde sensible de la physique. Ainsi se révèle la fraude de la philosophie, non seulement elle nie que sa raison n'est qu'un enchaînement de métaphores oubliées ou détériorées jusqu'à leur disparition, un mythe entre les autres, mais elle commence en plus à l'imposer comme la Raison par excellence.» <sup>[3]</sup>

Derrida a donné comme sous-titre à *La mythologie blanche* «La métaphore dans le texte philosophique», alors que dans l'œuvre *Dans le jardin d'Epicure* présentée aux Hôpitaux universitaires de Genève, Yiannis Melanitis traite de la métaphore dans le corps, celui que, pour être précis, nous nommerons corps-texte <sup>[4]</sup> et qui résulte de la traduction, des métathèses, des anagrammes, de la mutation, des erreurs linguistiques de transfert, etc. Les méthodes d'un tel mouvement de métathèse, comme il paraîtra ensuite, comprennent des modèles biologiques de la mécanique génétique pour qu'ils développent formellement l'œuvre. Mais retournons au sujet du corps-texte, par l'intermédiaire du dialogue platonique du *Sophiste* tel que cité par Derrida: «Socrate: Voici pourtant une chose au moins que tu affirmerais, je pense: c'est que tout discours (*logon*) doit être constitué (*sunestanaî*) à la façon d'un être animé (*ôper zôon*): avoir un corps qui soit le sien, de façon à n'être ni sans tête ni sans pieds, mais à avoir un milieu en même temps que deux bouts, qui aient été écrits de façon à convenir entre eux et au tout (264 b c).» <sup>[5]</sup>

Derrida utilise ce texte pour réaffirmer la place de la raison comme organisme de la dialectique actuelle: «Ce que nous continuons, provisoirement et par commodité, à appeler une métaphore appartient en tous cas à un système. Si le *logos* a un père, s'il n'est un *logos* qu'assisté de son père, c'est qu'il est toujours un étant (*on*) et même un genre de l'étant (*Sophiste* 260 a), et plus précisément un étant vivant. Le *logos* est un *zôon*. Cet animal naît, croît, appartient à la *physis*. La linguistique, la logique, la dialectique et la zoologie ont partie liée.» <sup>[6]</sup>

Yiannis Melanitis utilise la façon dont les algorithmes génétiques développent des solutions en biogénétique pour créer, parallèlement, des versions de développement de la performance; le terme bio-performance, fondé sur la notion du corps analogique et en opposition avec le corps digital, et utilisé pour la première fois par l'artiste dans son master de maîtrise des Beaux-Arts d'Athènes en 1999, met en avant la corporalité en délivrant le corps de la dominance des simulations digitales de la réalité virtuelle. Dans ses récentes performances, *Le jardin, La diffusion des éléments*, la technologie fondée sur les codifications de l'ADN n'est pas directement visible, formant une interaction 'magique' entre la matière et le corps; le corps qui cependant dépend des codifications, corps qui ne peut pas encore parler de la forme originelle de laquelle dérivent les concepts, mais qui forme des formes <sup>[7]</sup> qui 'voudraient avoir' un caractère inductif. Comme il est souligné dans *La mythologie blanche*, «les notions abstraites dissimulent toujours une forme sensible» et ainsi, alors que nous voyons une représentation, nous suspectons la forme maternelle issue de l'espace environnant, un jardin (ici par l'entremise d'un élément) d'où aucune autre forme ne peut être considérée dérivée. Suivant ce raisonnement syllogistique, une sculpture dérive habituellement d'un hybridisme des formes - comme celles qui se rencontrent dans la nature que l'on interprète ou qui se transforment - ou, suivant un syllogisme platonique, par hybridisme du concept comme dans le cas de l'œuvre d'art. Ce deuxième cas de figure, celui où la sculpture dérive d'un hybridisme des concepts, lorsqu'elle est exécutée de mémoire par l'artiste, sous-entend l'existence d'une forme infiniment transformée, laquelle découle de la condition même de la naissance de l'œuvre (c'est-à-dire dans le monde platonique, du développement des notions en largeur et en profondeur); une forme qui vise à la révélation de la forme originale, irréductible. Ainsi, Derrida dans *La mythologie blanche* en arrive au point de parler de la métaphore de la métaphore, empruntant le terme *concussion* afin de caractériser les métaphores de premier degré les métaphores illégales qui ont ouvert la philosophie. Les éléments-métaphores (mercure, soufre, sel) qui apparaissent dans l'œuvre *Le jardin* fonctionnent ici comme diodes, transporteurs ou conducteurs pour concilier le fossé entre la théorie et la base matérielle de l'œuvre. Dans *La république* de Platon, le mythe d'Hésiode indique que les premiers citoyens furent tous nés de la terre mais que Dieu a façonné avec de l'or les âmes de ceux qui sont capables de gouverner parce qu'ils sont les plus précieux. Ensuite Dieu a façonné avec de l'argent les âmes de ceux qui forment l'ordre des assistants et enfin, avec du bronze et du fer, les âmes des citoyens qui forment la troisième classe, les agriculteurs et les techniciens. «Les métaux jouent un rôle critique dans cette deuxième partie du mythe, comme la terre dans la première partie.» <sup>[8]</sup>

Polyphile, dans les dialogues du *Jardin d'Epicure* d'Anatole France, donne l'exemple des rémouleurs repris ici par Derrida: «Je songeais que les métaphysiciens, quand ils se font un langage, ressemblent [image, comparaison, figure pour signifier la figuration] à des rémouleurs qui passeraient, au lieu de couteaux et de ciseaux, des médailles et des monnaies à la meule, pour en effacer l'exergue, le millésime et l'effigie. Quand ils ont tant fait qu'on ne voit plus sur leurs pièces de cent sous ni Victoria, ni Guillaume, ni la République, ils disent: 'Ces pièces n'ont rien d'anglais, ni d'allemand, ni de français; nous les avons tirées hors du temps et de l'espace; elles ne valent plus cinq francs: elles sont d'un prix inestimable, et leur cours est étendu infiniment.'» <sup>[9]</sup>

### **Les éléments sur le corps comme des métaphores... l'œuvre *Le jardin*.**

L'œuvre *Le jardin* est une performance (une œuvre en évolution) pour un homme, trois femmes, et un chœur de trois femmes. Les éléments utilisés dans la performance sont le soufre, le mercure, la salive, les sculptures en silicone et le verre soufflé. Une colonie de mouches qui porte le gène *Antennapedia* a été placée dans l'une des sculptures en verre. Une limite triangulaire de soufre inscrite à l'intérieur d'un cercle d'un diamètre d'environ sept mètres est dessinée au sol. Les trois femmes sont placées aux angles du triangle tandis que l'homme se trouve au centre. L'homme est l'acteur central et représente le Dionysos hermaphrodite et bourgeonnant. Il a l'apparence d'un hybride zoomorphique de couleur azur et utilise des électrodes invisibles pour activer par le mouvement un mécanisme d'électrovalves, lequel introduit le mercure dans la sculpture en verre placée sur le corps de la femme (premier acte). La sculpture en verre est en forme d'organes internes et est le point où les deux éléments - le mercure et le sel, par la salive que la femme écoule dans le récipient - se mélangent. La mixture se répand sur le sol et se 'neutralise' dans le soufre. L'action des deux autres femmes continue avec l'ensevelissement de sculptures organiques en silicone dans le sol en référence aux Thesmophories et à la fertilité de la terre (deuxième acte). La performance se termine avec l'ordination (*mysi* en grec) de la troisième femme prosternée entre les deux autres qui forment avec de la silicone liquide brute une fourche, une prothèse organique, sur son

front (troisième acte). Cet acte fonctionne comme inversion du démembrement que réalisaient les ménades archaïques, puisqu'ici elles ajoutent une prothèse corporelle en étendant les limites du corps. Par ailleurs, entre chacun des trois actes, le mouvement de la baguette de Dionysos actionne un fond musical produit de manière interactive et en temps réel sur ordinateur. L'ADN de la mouche est la base de la production du fond sonore. Cette musique représente le bruit de la nature. Un algorithme génétique restructure par ordinateur le code génétique de la mouche (gène *Antennapedia*) en son. Pendant la performance, les différentes régions de l'espace sont unifiées qualitativement; par exemple, la trace thermique des corps des acteurs est restructurée en musique et la mixture des éléments (mercure, soufre, sel) constitue une transformation de la matière sur le corps féminin.

**La performance interactive *La diffusion des éléments, en tant que partie de l'œuvre Le jardin* (première présentation à Athènes, juin 2005).**

Yiannis Melanitis utilisa la principale caractéristique de l'espace D624 [10] comme structure vitrée en transformant l'espace en un laboratoire ouvert dans lequel il présenta un acte alchimique. En cette «méthodologie d'action cérémonieuse», comme il la nomme, trois éléments principaux - soufre, sel (salive) et mercure, orientés respectivement au nord, au sud-ouest et au sud-est - furent mêlés avec la participation du public et par la médiation d'une femme (Froso Voutsina). Chaque passage de la main sur le verre de la vitrine activait un mécanisme de valves électriques qui libérait de petites quantités de mercure, lequel s'écoulant par un tube relié à la sculpture en verre trouvait la salive de la femme pour se déverser comme mélange dans le soufre répandu au sol.

Dans ce cas, le corps féminin fonctionne comme intermédiaire du mélange des éléments de la nature. En plus, il constitue une forme de corps conducteur, d'un convertisseur organique de la matière. Les sculptures en verre dans lesquelles les éléments furent mêlés sont une représentation extérieure de ses organes intérieurs. Il s'agit de deux sculptures en verre soufflé. La première qui correspond à l'œsophage et l'estomac conduit la salive vers la cavité de la deuxième qui correspond à l'utérus, les trompes de Fallope et les ovaires.

Trois éléments sont disposés sur le corps féminin: le soufre, le sel (la salive) et le mercure.

Orientation des éléments:

Au nord – le soufre

Au sud-ouest – le sel

Au sud-est – le mercure

À l'exposition *Dans le jardin d'Épicure*, les dessins de l'artiste sur papier de soie se réfèrent au mouvement des éléments principaux, comme nous les rencontrons dans l'œuvre *Le jardin*. Éléments qui ont le rôle de matériaux conducteurs alors qu'ils constituent des métaphores à leur reconstruction sur le corps. Le mercure se mélange avec le sel (la salive) et le soufre [p.10-11], la silicone forme deux petites terminaisons (cornes) [p. 6], etc.

La métaphore se produit par les éléments (base matérielle de l'œuvre), la mixture desquels produit de nouvelles formes. Si nous imaginons deux mouvements: initialement celui de la biologie évolutive avec la dynamique du plus simple vers le plus complexe et à l'opposé celui de la déclinaison platonique de l'idéal vers les représentations inférieures, pourrions-nous peut être structurer une dialectique de l'art avec la philosophie sur ces systèmes de métaphores?

Revenant au récit platonique du mythe, nous lisons dans l'article d'Eleni Kaklamanou que la mixtion des métaux aux âmes des prochaines générations peut provoquer des «résultats inévitables». «Plus précisément, il peut naître d'un homme de l'or un descendant, dont l'âme a été formée non de l'or mais d'un des autres métaux. De même il peut en arriver aussi aux descendants des deux autres ordres. [...] Afin d'assurer la pureté des métaux dans l'âme des citoyens et de promouvoir chaque personne aux ordres selon le métal avec lequel son âme a été formée, il faut que les seigneurs supervisent continuellement chaque génération.» Kaklamanou conclue: «L'importance de l'oracle final pour l'avenir de l'État est déterminante. D'un côté il prédétermine l'avenir, et d'un autre côté il avertit que la ville sera détruite lorsqu'elle sera gouvernée par le cuivre ou le fer.»[11]

Yiannis Melanitis  
Athènes, novembre 2005

Notes:

1. À l'occasion du livre d'Anatole France *Le jardin d'Épicure* et l'influence qu'il a exercé sur l'œuvre de Jacques Derrida *La mythologie blanche*, texte qui traite de la signification de la métaphore dans le texte philosophique.
2. Derrida, Jacques. *La mythologie blanche dans Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1971. p. 317. (Première publication dans *Poétique* no.5, 1971)
3. Raptis, Christos Epsilon. *La métaphore de la métaphore, la déstructuration d'une opposition classique*, dans le quotidien *To Vima*, 3 avril 2005. Athènes.
4. L'œuvre est «un cercle du corps» comme Joyce a nommé l'écriture d'*Odysseus*: «Mon intention n'est pas seulement de présenter le mythe *sub specie temporis nostri* (sous la lumière de notre temps) mais aussi de permettre à chaque aventure (c'est-à-dire que chaque heure, chaque organe, chaque art soit interconnecté et mis en corrélation au schéma somatique de l'ensemble) de régler et même de créer sa propre technique. Chaque aventure est pour ainsi dire une personne bien qu'elle soit composée de personnes – de même que D'Acquin se réfère aux créatures célestes.» Joyce, James. *Selected letters*. Ed. Richard Ellmann. London: Faber and Faber, 1975. p. 271. (traduction de l'anglais par l'éditeur)
5. Derrida, Jacques. *La pharmacie de Platon* dans *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972. p.90. (Première publication dans *Tel Quel*, nos. 32 et 33, 1968)
6. *ibid.*, p.89
7. «Le moule est comme une forme qui s'imprime à une matière; et c'est, en termes savants, ce schéma, c'est le modèle hylémorphique, où hylé veut dire matière et morphé veut dire forme. C'est le schéma forme-matière.» Deleuze, Gilles, sur *Anti-Œdipe* et *Mille plateaux*, dans la transcription du Cours Vincennes du 27.02.1979. <http://www.webdeleuze.com>
8. Kaklamanou, Eleni. *Cas de fraude dans la République de Platon*, dans le magazine *Ypommima*, n.2, décembre 2004. Athènes.
9. Derrida, Jacques. *La mythologie blanche*. *Op. cit.* p. 250
10. D624 est un espace dédié à des projets expérimentaux et spécifiques au lieu. D624 fonctionne comme plate-forme pour les professionnels de l'art afin d'entre-agir au delà de leur discipline et de s'engager directement avec le public.
11. Kaklamanou, Eleni. *Op.cit.*

Pour d'autres références, consultez: <http://www.geocities.com/melanitis2001>

## Στον Κήπο του Επικούρου/ Τα στοιχεία σαν μεταφορές

«...Για κάθε ποιητή θα έπρεπε τότε να καταρτιστεί ένα *διάγραμμα* που να υποδεικνύει το νόημα και τη συμμετρία των μεταφορικών του συνδυασμών, ακριβώς όπως το διάγραμμα ενός άνθους θέτει το νόημα και την συμμετρία της ανθιστικής πράξεώς του. Χωρίς αυτή τη γεωμετρική συναρμογή δεν υπάρχει *πραγματικό λουλούδι*...» [Ντερριντά, *Λευκή Μυθολογία (La mythologie blanche)*<sup>2</sup>]

«Υπάρχει εν τούτοις μια ολόκληρη παράδοση η οποία αξιώνει την αποκατάσταση του φιλοσοφικού κύρους της μεταφοράς, επαναφέροντας την εννοιολογία στις μεταφορικές καταβολές της. Σύμφωνα με αυτήν, όλες οι φιλοσοφικές έννοιες έχουν τις ετυμολογικές ρίζες τους στο αισθητό, η χρήση τους μάλιστα ως εννοιών καθίσταται δυνατή μόνον υπό την προϋπόθεση να λησμονηθεί αρχικά η μεταφορική κίνηση που τις απομάκρυνε από το καταγωγικό τους νόημα, ώσπου να λησμονηθεί κι ίδια η λήθη. Επομένως, ο νοητός κόσμος της μεταφυσικής δεν θα ήταν παρά μια αναλογική μεταγραφή του αισθητού κόσμου της φυσικής. Αποκαλύπτεται έτσι η απάτη της φιλοσοφίας, που όχι μόνο έχει απωθήσει πως ο λόγος της δεν είναι παρά μια αλληλουχία λησμονημένων ή φθαρμένων μέχρι εξαφανίσεως μεταφορών, ένας μύθος μεταξύ άλλων, αλλά αρχίζει επιπλέον να τον επιβάλλει ως τον κατ' εξοχήν Λόγο». [Χ.Ε.Ράπτης πάνω στην ελληνική έκδοση της *Λευκής Μυθολογίας*<sup>3</sup>]

*La Metaphore dans les textes philosophiques* έγραψε ο Ντερριντά ως υπότιτλο της *Λευκής Μυθολογίας*, ενώ εδώ, στο έργο *Dans le jardin d'Épicure* που παρουσιάζεται στους χώρους του Πανεπιστημιακού Νοσοκομείου της Γενεύης (Hôpitaux universitaires de Genève), ο Γιάννης Μελανίτης πραγματεύεται την μεταφορά μέσα στο σώμα (για την ακρίβεια, εκείνο που θα ονομάζαμε σώμα-κείμενο<sup>4</sup>), αυτό που προκύπτει από τη μετάφραση, τις μεταθέσεις, τους αναγραμματισμούς, τη μετάλλαξη, τα γλωσσικά λάθη μεταβίβασης... Οι τρόποι μιας τέτοιας μεταθετικής κίνησης, όπως θα φανεί στη συνέχεια, ενέχουν βιολογικά μοντέλα της γενετικής μηχανικής για να εξελίσσουν μορφικά το έργο... Αλλά ας επιστρέψουμε στο θέμα του κειμένου-σώματος, μέσω του πλατωνικού διαλόγου του *Σοφιστή*<sup>5</sup>:

*Σωκράτης: αλλά τότε γε οίμαι σε φάναι άν, δειν πάντα λόγον ώσπερ ζών συνεστάναι σώμα τι έχοντα αυτόν αυτού, ώστε μήτε ακέφαλο είναι μήτε άπουν, αλλά μέσα τε έχειν και άκρα, πρέποντα αλλήλοις και τω όλω γεγραμμένα.*

*Κι όμως να ένα πράγμα που νομίζω πως σ' αυτό τουλάχιστον θα συμφωνήσεις: κάθε λόγος (discours) (λόγον) πρέπει να έχει συσταθεί (συνεστάναι) όπως και ένα έμψυχο ον (ώσπερ ζών): να έχει ένα σώμα που να είναι το δικό του, έτσι που να μην είναι δίχως κεφάλι ή δίχως πόδια, αλλά να έχει ένα μέσον και συνάμα δύο άκρα, που να είναι γραμμένα με τέτοιο τρόπο ώστε να συναρμόζουν μεταξύ τους και με το όλον. (J. Derrida, *Πλάτωνος Φαρμακεία*, εκδ. Άγρα, μετφρ, Χ.Γ.Λάζος, σελ.89)*

Το κείμενο αυτό χρησιμοποιεί ο Derrida για να επαναβεβαιώσει τη θέση του λόγου ως οργανισμού στη σημερινή διαλεκτική: *Αυτό που συνεχίζουμε, προσωρινά και επειδή είναι βολικό, να το αποκαλούμε μεταφορά ανήκει εν πάση περιπτώσει σε ένα σύστημα. Αν ο λόγος έχει έναν πατέρα, αν είναι λόγος μόνο στην περίπτωση που τον βοηθάει ο πατέρας του, αυτό συμβαίνει επειδή είναι πάντα ένα όν (όν) και μάλιστα ένα γένος του όντος. (Σοφιστής 260 α), και ειδικότερα ένα ζωντανό όν. Ο λόγος είναι ένα ζών. Αυτό το ζώο γεννιέται, μεγαλώνει, αυξάνει, ανήκει στη φύση. Η γλωσσολογία, η λογική, η διαλεκτική και η ζωολογία συνδέονται μεταξύ τους κι ανήκουν στο ίδιο πεδίο. (J. Derrida, *Πλάτωνος Φαρμακεία*, ελλ. μτφ. Χ.Γ.Λάζος, εκδ. Άγρα, σελ.88)*

Ο Γιάννης Μελανίτης χρησιμοποιεί τον τρόπο με τον οποίο οι γενετικοί αλγόριθμοι αναπτύσσουν λύσεις στη βιογενετική για να δημιουργήσει, εκ παραλλήλου, εκδοχές ανάπτυξης της performance· ο όρος bio-performance του καλλιτέχνη χρησιμοποιείται (αρχικά στην πτυχιακή του εργασία, ΜΑ Καλών Τεχνών Αθήνας, 1999), βασισμένος στην έννοια του αναλογικού σώματος και σε αντιδιαστολή με το ψηφιακό, σε μια προσπάθεια ανάδειξης της σωματικότητας και απεξάρτησης του σώματος από την κυριαρχία των ψηφιακών προσμοιώσεων της εικονικής πραγματικότητας. Στις πρόσφατες performances (*Ο Κήπος, Η Διάχυση των Στοιχείων*) που βασίζονται στις κωδικοποιήσεις του DNA η τεχνολογία χωρίς να είναι άμεσα ορατή συγκροτεί μια 'μαγική' διάδραση μεταξύ της ύλης και του σώματος· του σώματος που ωστόσο έπεται των κωδικοποιήσεων, αυτού που δεν μπορεί ακόμη να μιλήσει για το καταγωγικό σχήμα από το οποίο πηγάζουν οι έννοιες<sup>[5]</sup>, αλλά σχηματίζει φόρμες<sup>[6]</sup> που «θα ήθελαν να έχουν» επαγωγικό χαρακτήρα. Όπως τονίζεται στη *Λευκή Μυθολογία*, *οι αφηρημένες έννοιες κρύβουν πάντα ένα αισθητό σχήμα*· έτσι, καθώς βλέπουμε μια σχηματοποίηση υποπευόμαστε την μητρική φόρμα την προερχόμενη από τον περιρρέων χώρο· έναν κήπο (εδώ μέσω ενός στοιχείου, élément, matériel) απ' όπου καμία άλλη φόρμα δεν μπορεί να θεωρηθεί εκπτωτική.

Σύμφωνα μ' αυτή τη συλλογιστική, ένα γλυπτό προέρχεται συνήθως ως υβριδισμός πάνω στις φόρμες όπως αυτές συναντώνται στη φύση και τυγχάνουν ερμηνείας ή μετασχηματισμών, ή, με τον πλατωνικό συλλογισμό, σαν υβριδισμός πάνω στην έννοια την οποία πραγματεύεται το έργο. Η δεύτερη θέση, αυτή της γλυπτικής που προέρχεται από έναν υβριδισμό των εννοιών (θα λέγαμε εκτελεσμένης εκ μνήμης), υπονοεί την ύπαρξη μιας εσαεί μεταλλασσόμενης φόρμας η οποία απορρέει από την ίδια τη συνθήκη γέννησης του έργου (δηλ. στον πλατωνικό κόσμο την ανάπτυξη των εννοιών σε πλάτος και βάθος)· μιας φόρμας που στοχεύει στην αποκάλυψη της μη-αναγώγιμης, αρχικής φόρμας. Έτσι ο Ντερριντά στη *Λευκή Μυθολογία/ La métaphore dans le texte philosophique* φτάνει στο σημείο να μιλήσει για τη μεταφορά της μεταφοράς, δανειζόμενος τον όρο *κατάχρηση*, προκειμένου να χαρακτηρίσει τις μεταφορές πρώτου βαθμού *νόθες* μεταφορές, αυτές που άνοιξαν τη φιλοσοφία...

Στοιχεία-μεταφορές που εμφανίζονται στο έργο *Ο Κήπος*, (υδράργυρος, θειάφι, άλας) εδώ λειτουργούν σαν δίοδοι, μεταβίβαστες ή αγωγοί για να γεφυρωθεί το χάσμα θεωρίας και υλικής βάσης του έργου. Στην Πλατωνική *Πολιτεία*, ο ησιόδειος μύθος των μετάλλων (415a-d) υποδεικνύει ότι *οι πρώτοι πολίτες διαμορφώθηκαν εντός της γης και ταυτόχρονα ο Θεός έπλασε με χρυσό τις ψυχές αυτών που είναι ικανοί να κυβερνήσουν γιατί είναι 'οι πιο πολύτιμοι'. Στη συνέχεια ο Θεός έπλασε με άργυρο τις ψυχές εκείνων που τώρα αποτελούν την τάξη των επίκουρων και τέλος με χαλκό και σίδηρο έπλασε τις ψυχές των πολιτών που αποτελούν την τρίτη τάξη της Καλλίπολης, τους γεωργούς και τους τεχνίτες. Τα μέταλλα έχουν ένα κρίσιμο ρόλο σε αυτό το δεύτερο μέρος του μύθου, όπως η γή είχε στο πρώτο μέρος...*<sup>[7]</sup>

Ο Πολύφιλος, στους διαλόγους του *Κήπου του Επικούρου* του Α. France, φέρνει το παράδειγμα των τροχιστών... *Αναλογιζόμενοι ότι οι μεταφυσικοί, όταν κατασκευάζουν μια γλώσσα για τον εαυτό τους, μοιάζουν με τροχιστές που αντί μαχαिरιών και ψαλιδιών θα τρώζιαν μετάλλια και νομίσματα, για να οβήσουν το exergum, την χρονολογία και την εικόνα τους. Όταν πια στα κέρματα τους των εκατό πεντάρων δεν βλέπουμε τη Βικτωρία, τον Γουλιέλμο, την Δημοκρατία, αποφαίνονται: «Τούτα τα κέρματα δεν έχουν τίποτε το αγγλικό, γερμανικό ή γαλλικό· τα αποσύραμε από τον χρόνο και τον χώρο· έπαψαν ν' αξίζουν πέντε φράγκα· είναι ανεκτίμητης αξίας και η συναλλαγματική τους αξία έγινε άπειρη.»*

Τα στοιχεία πάνω στο σώμα ως μεταφορές... Το έργο *Ο Κήπος*

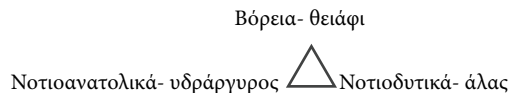
Το έργο *Ο Κήπος* αποτελεί μια performance (έργο υπό εξέλιξη) για έναν άνδρα και τρεις γυναίκες, καθώς και γυναικεία τριμελή χορωδία. Τα στοιχεία που χρησιμοποιούνται στην performance είναι το θειάφι, ο υδράργυρος, το σάλιο, γλυπτά από σιλικόνη και φυσητό γυαλί. Μέσα σε ένα από τα γυάλινα γλυπτά έχει τοποθετηθεί μια αποικία φρουτόμυγας που φέρει το γονίδιο Antennapedia. Στο έδαφος είναι σχηματισμένο ένα τριγωνικό όριο από θειάφι, εγγεγραμμένο σε κύκλο διαμέτρου περίπου επτά μέτρων. Οι τρεις γυναίκες στέκονται στις κορυφές του τριγώνου ενώ ο άνδρας βρίσκεται στο κέντρο. Ο άνδρας είναι ο κεντρικός performer και υπονοεί τον ανθεστήρα, αμφίφυλο Διόνυσο· θυμίζει ζωόμορφο, κυανόχρωμο υβρίδιο και χρησιμοποιεί αφανή ηλεκτρόδια για να ενεργοποιήσει μέσω της κίνησής του ένα μηχανισμό με ηλεκτροβαλβίδες, ο οποίος εισάγει υδράργυρο στο γυάλινο γλυπτό πάνω στο σώμα της μιας γυναίκας (*πρώτη πράξη*). Το γυάλινο γλυπτό έχει σχήμα ωοθηκών, είναι το σημείο όπου γίνεται η μείξη δύο στοιχείων - του υδραργύρου και του άλατος- από το σάλιο που βγάζει η γυναίκα μέσα στο δοχείο. Το μείγμα θα αδειάσει στο έδαφος και θα 'έξουδτερωθεί' τελικά στο θειάφι. Η δράση των άλλων δύο γυναικών συνεχίζεται με το κρύψιμο των οργανικών σιλικονούχων γλυπτών στο έδαφος, ως αναφορά στα Θεσμοφόρια και τη γονιμότητα της γης (*δεύτερη πράξη*). Η performance τελειώνει με την 'μύηση' της τρίτης γυναίκας, που βρίσκεται γονυπετής μεταξύ των άλλων δύο, οι οποίες διαμορφώνουν με ακατέρραστη υγρή σιλικόνη ένα διφυές, οργανικό πρόσθεμα στο μέτωπό

της (τρίτη πράξη). Η πράξη αυτή λειτουργεί ως αντιστροφή του διαμελισμού που πραγματοποιούσαν οι αρχαϊκές μαινάδες (παράγοντας σωματικό πρόσθεμα, επεκτείνοντας τα όρια του σώματος). Επίσης ανάμεσα σε κάθε μια από τις τρεις πράξεις, ενεργοποιείται -με μία κίνηση του Διονυσιακού θύρσου (διονυσιακό ραβδί)- ένα 'μουσικό' υπόβαθρο παραγόμενο διαδρασιακά μέσω υπολογιστή σε πραγματικό χρόνο. Το DNA της φρουτόμυγας είναι η βάση για την παραγωγή του ηχητικού υποβάθρου. Η μουσική αυτή αντιπροσωπεύει το θόρυβο της φύσης. Ένας γενετικός αλγόριθμος στον υπολογιστή μετασχηματίζει το γενετικό κώδικα της μύγας (γονίδιο Antennapedia) σε ήχο. Κατά τη διάρκεια του δρώμενου ενοποιούνται ποιοτικά διαφορετικές περιοχές του χώρου, όπως για παράδειγμα το θερμικό ίχνος των σωμάτων των performer μετασχηματίζεται σε μουσική ή η σύμμιξη των στοιχείων (υδράργυρος, θειάφι, άλας) που αποτελεί μετασχηματισμό της ύλης πάνω στο γυναικείο σώμα.

Η διαδρασιακή performance *Η Διάχυση των Στοιχείων* [ως τμήμα του έργου *Ο Κήπος*, Αθήνα, Ιούνιος του 2005]

Ο Πάννης Μελανίτης χρησιμοποίησε το κύριο δομικό χαρακτηριστικό του D624<sup>[8]</sup> ως προθήκη, μετατρέποντας το χώρο σε ένα ανοιχτό εργαστήριο, όπου παρουσίασε μια μάλλον αλχημιστική δραστηριότητα. Σ' αυτή τη 'μεθοδολογία τελετουργικής πράξης' όπως την ονομάζει, τρία κύρια στοιχεία – θειάφι, άλας(σάλιο) και υδράργυρος προσανατολισμένα αντιστοιχώς βόρεια, νοτιοδυτικά και νοτιοανατολικά, αναμείχθηκαν με τη συμμετοχή του κοινού με την διαμεσολάβηση μιας γυναικας (Φρόσω Βουτανιά). Κάθε άγγιγμα στο τζάμι της προθήκης ενεργοποιούσε έναν μηχανισμό με ηλεκτροβαλβίδες που απελευθέρωνε μικρές ποσότητες υδραργύρου, ο οποίος διαμέσου των σωληνιδίων συναντούσε το σάλιο της γυναίκας για να καταλήξει ως μείγμα στο θειάφι του εδάφους. Στην περίπτωση αυτή το γυναικείο σώμα λειτούργησε ως μεσάζων στη ανάμειξη των στοιχείων της φύσης. Αποτέλεσε επίσης μια μορφή αγωγίμου σώματος, ενός οργανικού μεταλλάκτη της ύλης. Τα γυάλινα γλυπτά όπου τα στοιχεία αναμείχθηκαν είναι μια εξωτερική αναπαράσταση των εσωτερικών της οργάνων (σάλπιγγες, στομάχι). [*Δύο γλυπτά από φουσητό γυαλί παρουσιάστηκαν στο έργο. Το πρώτο που αντιστοιχεί στον οισοφάγο και το στομάχι, εκβάλλει στην εσοχή του δευτέρου το σάλιο -που αντιστοιχεί στην μήτρα τους ωαγωγούς και τις ωοθήκες.]*

Τρία στοιχεία διαχέονται πάνω στο γυναικείο σώμα: θειάφι, άλας (σάλιο) και υδράργυρος.  
Προσανατολισμός των στοιχείων :



Στην έκθεση *Dans le jardin d'Épicure* <sup>[10]</sup>, τα σχέδια του καλλιτέχνη σε μεταξόχαρτο αναφέρονται στη κίνηση των ουσιωδών στοιχείων, όπως τα συναντούμε στο έργο *Ο Κήπος*, στοιχείων που έχουν το ρόλο αγωγίμων σωμάτων καθώς αποτελούν μεταφορές κατά την επαναδόμησή τους πάνω στο σώμα' ο υδράργυρος τελεί υπό ανάμειξη με το άλας (σάλιο) και το θειάφι, [σελ. 10-11] η σιλκόνη σχηματοποιεί δύο μικρές απολήξεις (κέρατα), [σελ. 6], κλπ.

Η μεταφορά συντελείται μέσω των στοιχείων (της υλικής βάσης του έργου), η σύμμιξη των οποίων παράγει νεομορφισμούς...Αν φανταστούμε δύο κινήσεις- αρχικά αυτήν της εξελικτικής βιολογίας με την δυναμική του απλούστερου προς το πολύπλοκο και στον αντίποδα την πλατωνική έκπτωση από το ιδεατόν προς τις κατώτερες σχηματοποιήσεις, θα μπορούσε άραγε να δομηθεί μια διαλεκτική της τέχνης με τη φιλοσοφία πάνω σ' αυτά τα συστήματα μεταφορών;

Επανερχόμενοι στην πλατωνική διήγηση του μύθου, διαβάζουμε ότι η μείξη των μετάλλων στις ψυχές των επόμενων γενεών μπορεί να προκαλέσει *αναπόφευκτα αποτελέσματα. Ειδικότερα, μπορεί από άνδρα από χρυσό να γεννηθεί απόγονος του οποίου η ψυχή έχει διαμορφωθεί όχι από χρυσό αλλά με ένα από τα άλλα μέταλλα. Το ίδιο μπορεί να συμβεί και στους απογόνους των δύο άλλων τάξεων...Προκειμένου να εξασφαλίσουν την καθαρότητα των μετάλλων στις ψυχές των πολιτών και να προαγάγουν κάθε άνθρωπο στις τάξεις ανάλογα με το μέταλλο το οποίο έχει διαμορφωθεί η ψυχή του, οι άρχοντες πρέπει να έχουν συνεχή επίβλεψη κάθε γενιάς... Η Ελένη Κακλαμάνου, καταλήγει: η σημασία που έχει για το μέλλον της πολιτείας ο καταληκτικός χρησμός είναι καθοριστική. Αφενός προκαθορίζει το μέλλον, και αφετέρου προειδοποιεί : ότι τότε θα καταστραφεί η πόλη, όταν την κυβερνήσει ο χαλκός ή το σίδερο...*

Πάννης Μελανίτης  
Αθήνα, 11 Νοεμβρίου 2005

Αναφορές

1. Με αφορμή το βιβλίο του Anatole France (1844 - 1924), *Le jardin d'Épicure* (1895) και τη επιρροή που άσκησε στο έργο του Jacques Derrida *La mythologie blanche*, έργο που πραγματεύεται την έννοια της μεταφοράς μέσα στο φιλοσοφικό κείμενο.
2. Derrida, Jacques - *La mythologie blanche in Marges de la philosophie* - αρχικά σε δημοσίευση του περιοδικού Poétique (πέμπτο τεύχος, Paris: Minuit, 1971), Ζ. Ντερριντά, *Λευκή Μυθολογία*, μτφ. Χ.Γ.Λάζος, εκδ. Εστία, Αθήνα 2004.
3. Χ.Ε.Ράπτης, *Η μεταφορά της μεταφοράς, η αποδόμηση μιας κλασικής αντίθεσης*, εφ. Το Βήμα, 3 Απριλίου 2005.
4. Το έργο που είναι ένας κύκλος του σώματος όπως ονόμασε ο Τζόυς την συγγραφή του Οδυσσέα. *Η πρόθεσή μου δεν είναι μόνον να παρουσιάσω τον μύθο κάτω από το σημερινό φως υπό το φως του σήμερα (sub specie temporis nostri), αλλά επίσης να επιτρένω σε κάθε δράση (δηλαδή, κάθε ώρα, κάθε όργανο, κάθε τέχνη που συνδέεται και συσχετίζεται με το σωματικό σχήμα του συνόλου) να ρυθμίσει, ακόμη και να δημιουργήσει την δική της τεχνική. Θα λέγαμε ότι κάθε δράση αποτελεί ένα άτομο παρότι συντίθεται από άτομα-όπως ο Ακυνιάτης σχετίζεται με τις ουράνιες υπάρξεις. Τζαίμς Τζόυς, *Selected Letters*, εκδ. Richard Ellmann, London: Faber and Faber, 1975, σελ. 271.*
5. J. Derrida, *Πλάτωνος Φαρμακεία*, ελλ. μτφ. Χ.Γ. Λάζος, εκδ. Άγρα.
6. Η μορφή είναι όπως μια φόρμα που αποτυπώνεται επάνω σε ένα θέμα- και στους φιλολογικούς όρους είναι το σχήμα, το ήγλο-μορφικό μοντέλο, στο οποίο η λέξη 'hyle' σημαίνει ύλη και μορφικό σημαίνει φόρμα. (<http://www.webdeleuze.com/html/TXT/ENG/270279.html>)
7. Ελένη Κακλαμάνου, *Περιπτώσεις απάτης στην Πλατωνική πολιτεία*, περιοδικό *Υπόμημα*, τεύχος 2, Δεκέμβριος 2004, σελ. 61.
8. Η performance *Η Διάχυση των Στοιχείων* πραγματοποιήθηκε στις 11 /06/05 στο χώρο D 624, ο οποίος λειτουργεί ως ένας μη κερδοσκοπικός οργανισμός, ως βήμα για ενεργούς επαγγελματίες στο χώρο της τέχνης με σκοπό την αλληλεπίδραση μέσω άλλων τομέων γνώσεων καθώς και την άμεση και ελεύθερη εμπλοκή του κοινού σε επιμέλεια της Anne-Laure Oberson.
9. Ο Επίκουρος γεννήθηκε το 341 πΧ στο νησί της Σάμου. Δημιούργησε την επικουρεια Σχολή μέσα στον Κήπο του σπιτιού του, λίγο έξω απο τα τυπικά όρια της Αθήνας αλλά αρκετά κοντά για επαφή και επίδραση. Ο Κήπος είναι ο τόπος όπου η επικουρεια παιδία (αγωγή) είναι ο τρόπος ζωής(διαγωγή). Επίκουρος, *Ηθική*, εκδ. Εξάντας, Αρχαίοι Συγγραφείς, 1991.

Για περαιτέρω ανάγνωση: html, <http://www.geocities.com/melanitis2001>

*Ο Κήπος/ Ερμηνετές:* Πάννης Μελανίτης, Ιωάννα Μύρκα, Ελεάνα Κουνέλλη, Μαργαρίτα Μυρογιάννη / *Μουσική σύνθεση:* Βασίλης Κόκκας/ *Χορωδία:* Πόπη Βασιλείου, Ειρήνη Τηνιακού, Τασία Αλεξανδρή, σε επιλογή της Μαρίας Αλούπη (Ωδείο Γκούζη). Ευχαριστίες: Αχλλέας Τζιόνης, Χριστίνα Κατσάρη. FLIR θερμική κάμερα, χορηγία της Transam Trading Hellas με ιδιαίτερες ευχαριστίες στους Α. Αλεξόπουλο, Κ. Δακαλή και Κ. Ρούσση.

*Η Διάχυση των Στοιχείων/ Ερμηνετές:* Φρόσω Βουτανιά. Μακιγιάζ: Φαίδρα Δούκα (Kryolan) Ευχαριστίες: Anne-Laure Oberson. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στην κ. Χ. Λουζιώτη και την Pentel.

## Ιάννης Ξενάκης

ΟΟ Ιάννης Ξενάκης με την αφορμή των εγκαίνιων του Κέντρου Pompidou, συνέθεσε το έργο 'Ο Μύθος του Ηρός'. ένα έργο ηλεκτρονικής μουσικής με οκτώ διαφορετικά ηχητικά κανάλια, που παρουσιάστηκε σε ειδική κατασκευή με παράλληλη οπτική σύνθεση του συνθέτη. Το 1977, η Έρση Πίττα εμπνευσμένη από τη μουσική του Ιάννη Ξενάκη υλοποίησε το "Άγγιγμα του Δία" δίνοντας παγκόσμια πρεμιέρα με την ομάδα τέχνης "Παρέμβαση στο Πανεπιστήμιο Princeton του New Jersey.

Εμπνευσμένο από το μύθο της Ιούς και του Προμηθέα η χορευτική παράσταση απέσπασε ευμενείς κριτικές.

Ο ίδιος ο Ξενάκης σημείωνε:

«Παρακολούθησα την παράσταση 'Το 'Άγγιγμα Του Δία' σε σκηνοθεσία Έρσης Πίττα Βασισμένη πάνω στο έργο μου 'Ο Μύθος του Ηρός' και την εκτίμησα ιδιαίτερα.

Το 1977 για τα εγκαίνια του Κέντρου George Pompidou, συνέλαδα για την οπτικοακουστική εγκατάσταση 'Diatore' ένα συνοδευτικό μουσικό κομμάτι, 'Ο Μύθος Του Ηρός' το οποίο στη συνέχεια απελευθερώθηκε από κάθε είδους δρώμενο και κατέληξε ως ένα καθαρά συναυλιακό έργο.

Παρακολουθώντας την παράσταση της Έρσης Πίττα, θεώρησα απολύτως φυσικό το γεγονός ότι τοποθετεί το έργο μου στο συμβολικό τόπο της αρχαίας τραγωδίας, με έναν τρόπο ιδιαίτερα ανοικτό στο όνειρο και στην ποίηση. Συστήνω το έργο της ανεπιφύλακτα.»

Η τάξη που εκπροσωπεί ο Δίας αντανακλά στο επίπεδο της ανθρώπινης ζωής, με τη διαφορά πως ο γεωμετρικός τόπος των σημείων της θνητής πολιτείας είναι το αναλυμένο φάσμα, η διάχυση, μέσα από ένα πρίσμα, της ουσίας του φωτός. Το μοναδικό σταθερό κέντρο του πεδίου αναφοράς αντιστοιχεί με απειρία κινητών σημείων στο πεδίο των τιμών. Αυτά αναφέρει ο Κ.Χ. Μύρης στην εισαγωγή των Ικέτιδων (Αισχύλου Ικέτιδες, 1977), μια ανάλυση που, καθόλου τυχαία, αναλογεί στην Ξενακική χρήση εξισώσεων πιθανοτήτων για την παραγωγή γραφικών παραστάσεων πύκνωσης-χρόνου στο έργο La Legende d'Eer...

Η σκηνογραφική προσέγγιση συσχετίζει τα διαγράμματα των Διατόπων εγγράφοντας τις τροχιές των χορευτών από το έργο της Ε. Πίττα σε ένα κοσμικό κύκλο. Αλλά σε ποιο σημείο βρίσκεται η συνάντησή μας με τον αρχαίο κόσμο; Το ερώτημα περί ντετερμινιστικού ή όχι σύμπαντος που απασχολεί τον Ξενάκη, αποτελεί και το στοιχείο του τραγικού: είναι η κίνηση σε ένα κλειστό σύστημα, ποιητικό, με αποκαλυπτικά οράματα, όπου το τέλος φαίνεται προδιαγεγραμμένο, ενώ η πορεία προς αυτό μας είναι άγνωστη...

Γ. Μελανίτης

## Γιάννης Μελανίτης

### Σκύλος του εχθρού μου (Stephen's Dog Digging the Beach)

...Το γάβγισμα του σκύλου πλησίασε, σταμάτησε, απομακρύνθηκε. Σκύλος του εχθρού μου. Στάθηκα ακίνητος μπροστά στα γαβγίσματα, ωχρός, σιωπηλός...

...Ο σκύλος τους ξεμάκρυνε κατά μια αμμώδη απλωσιά, τρέχοντας, μυρίζοντας προς όλες τις μεριές. Ψάχνει για κάτι πού χάθηκε στην περασμένη ζωή. Ξαφνικά, μ' ένα πήδημα λαγού, όρμησε με κατεβασμένα αυτιά, κυνηγώντας τη σκιά ενός γλάρου πού πέταγε χαμηλά. Το συριστικό σφύριγμα του άντρα αντήχησε στα κρεμασμένα αυτιά του. Έστριψε το σώμα του, ζαναπήδησε, πλησίασε, έτρεξε με μπλεγμένα πόδια...

...Αγνοημένος, καθώς εκείνοι βγήκαν στην ξέρα, συνέχισε στο πλάι τους, με μια γλώσσα λύκου, κόκκινη και λαχανιασμένη, βγαίνοντας σαν κουρέλι από τα σαγόνια του. Το κορμί του με βούλες, τους ξεπέρασε κι ύστερα όρμησε με καλπασμό μοσχαριού. Το ψοφίμι βρέθηκε στο δρόμο του. Σταμάτησε, μύρισε, έκανε με προφύλαξη έναν κύκλο ολόγυρά του, στον αδερφό του, έβαλε τη μύτη του κοντύτερα έκαμε έναν κύκλο γύρω του, μυρίζοντας γρήγορα, σαν σκύλος, όλο το λασπωμένο τομάρι του νεκρού σκύλου. Σκυλοκρανίο, σκυλόσφρηση, μάτια στο έδαφος, όλα οδεύουν προς ένα μεγάλο σκοπό. Αχ, φουκαριάρικο σκυλοκορμί! Ενθάδε κείται το φουκαριάρικο κορμί ενός σκύλοκορμιού.

-Κουρελή, φύγε από κει, παλιόσκυλο!

Η κραυγή τον έφερε με την ουρά στα σκέλια στο αφεντικό του και μία απότομη κλοτσιά ζυπόλυτου ποδιού τον έστειλε χωρίς μεγάλη ζημιά κουλουριασμένον σε μία λακκούβα άμμου. Ύστερα, ξαναγυρίζει διαγράφοντας με προφύλαξη μία καμπύλη. Δεν με βλέπει. Τρέχοντας παράλληλα με την άκρη του νερού, αργοπορεί με αβέβαιο βήμα, μυρίζει έναν βράχο και τον κατουράει σηκώνοντας το πίσω πόδι του. Ξανατρέχει μπροστά και σηκώνοντας πάλι το πίσω πόδι του ζανακατουράει έναν άλλο βράχο, χωρίς να τον μυρίσει. Οι απλές απολαύσεις των φτωχών. Ύστερα με τα πισινά του πέλματα σκορπίζει την άμμο- ύστερα τα μπροστινά του πόδια ανακατεύουν λάσπη και σκάβουν. Κάτι έθαψε εκεί, τη γιαγιά του. Ανασκαλεύει την άμμο με τη μουσούδα, τη σκάβει και σταματάει για ν' ακούσει τον άνεμο, μαζεύει πάλι την άμμο με τα νύχια του, σταματά, όμοιος με λεοπάρδαλη, με πάνθηρα, προϊόν μοιχείας, αρπαχτικό πού κατασπαράζει πτώματα.

Το σχέδιο αυτό αναφέρεται στο κεφάλαιο «Proteus» του Τζουσιέκο Οδυσσέα. Ένα σχεδιάγραμμα του έργου καταρτίστηκε από τον Joyce περίπου στα 1920 και εστάλη στον Carlo Linati, φίλο και μεταφραστή στα ιταλικά των *Exiles*, με το συγγραφέα να σημειώνει: «Η πρόθεσή μου δεν είναι μόνον να παρουσιάσω τον μύθο κάτω από το σημερινό φως (*sub specie temporis nostri*), αλλά επίσης να επιτρέψω σε κάθε δράση (δηλαδή, κάθε ώρα, κάθε όργανο, κάθε τέχνη που συνδέεται και συσχετίζεται με το σωματικό σχήμα του συνόλου) να ρυθμίσει, ακόμη και να δημιουργήσει την δική της τεχνική.» Σε αυτό το σχήμα ο Proteus συνδέεται με το χρόνο (10πμ-11πμ), το χρώμα (Μπλε), Φιλολογία (Πρωταρχικό θέμα) και το Σύμβολο -Λέξη (παλίρροια, φεγγάρι, εξέλιξη, μεταμόρφωση.)

Σχετικά με το κεφάλαιο Proteus, ο Josh Coyle γράφει <sup>[2]</sup> «Ολόκληρο το τμήμα αυτό του Οδυσσέα αφορά στον Stephen που περπατά κατά μήκος της παραλίας, και που αφήνει την σκέψη του να περιπλανηθεί άσκοπα. Ο Joyce στόχευε ο αναγνώστης να υποθέσει τη θέση του Μενέλαου, και να λάβει όλες τις πληροφορίες που δίνονται από τον Stephen, και ανεξάρτητα από το πόσο δύσκολο και αόριστο μπορεί να είναι να τις ερμηνεύσει, εάν δεν σταματάμε την προσπάθεια, τελικώς θα αποκαλύψει το νόημά του. Κατά τη διάρκεια του κεφαλαίου του Proteus, ο Stephen αποφασίζει να πάρει έναν περίπατο κατά μήκος του μονοπατιού του Sandymount. Ενώ βρίσκεται σε αυτήν την παραλία, συλλογίζεται μια επίσκεψη στην οικογένεια της μητέρας του. Αρχίζει να φαντάζεται ότι βρίσκεται πραγματικά εκεί, και το χάος στο οποίο θα υποβαλλόταν, επάνω στην επίσκεψη του στους Gouldings. Είναι ενδιαφέρον ότι ενώ φαντάζεται αυτήν την σκηνή, ο αναγνώστης δεν έχει κανένα σημάδι ότι δεν συμβαίνει πραγματικά. Βλέπει ένα σκυλί, που ονομάζεται Tatters, που σκάβει την παραλία. Αυτό ανασύρει την εικόνα ταφής της μητέρας του»

1. James Joyce, *Selected Letters*, εκδ. Richard Ellmann (London: Faber and Faber, 1975)

2. Josh Coyle πάνω στον *Ulysses* (<http://caxton.stockton.edu/ulysses/Proteus>)

3. Τα έργα του Γιάννη Μελανίτη αναφέρονται στο σώμα σε σχέση με το επιστημολογικό (βιολογικό) πλαίσιο που το καθορίζει καθώς διερευνά τις αλληλεπιδράσεις του σώματος με το περιβάλλον μέσα από βιολογικές παραμέτρους (κωδικοποίηση, μετασχηματισμοί εν χρόνω κλπ.) Χρησιμοποιεί τον όρο του bio-performance βασισμένο στη σύλληψη του «αναλογικού σώματος» (σε αντιδιαστολή με ψηφιακό), σε μία προσπάθεια να εγκαθιδρυθεί μια πιο υλική θέση της εμπειρίας, που απεξαρτεί το σώμα από την κυριαρχία των προσομοιώσεων ή των εικονικών νύξεων. [Για την έννοια του σώματος ως εύπλαστη και ελατή ενότητα που συγκροτεί έναν 'ρευστό χώρο' ή διαμορφώνει έναν 'αυρό' σχηματισμό μέσα στο διάστημα, βλ. <http://www.geocities.com/melanitis2004/proposal.html>]

Yiannis Melanitis

Dog of my enemy (*Stephen's Dog Digging the Beach*)

*The dog's bark ran towards him, stopped, ran back. Dog of my enemy. I just simply stood pale, silent, bayed about...*

*...Their dog ambled about a bank of dwindling sand, trotting, sniffing on all sides. Looking for something lost in a past life. Suddenly he made off like a bounding hare, ears flung back, chasing the shadow of a lowskimming gull. The man's shrieked whistle struck his limp ears. He turned, bounded back, came nearer, trotted on twinkling shanks...*

*...Unheeded he kept by them as they came towards the drier sand, a rag of wolf's tongue redpanting from his jaws.*

*His speckled body ambled ahead of them and then loped off at a calf's gallop. The carcass lay on his path. He stopped, sniffed, stalked round it, brother, nosing closer, went round it, sniffing rapidly like a dog all over the dead dog's bedraggled fell. Dogskull, dogsniff, eyes on the ground, moves to one great goal. Ah, poor dogsbody! Here lies poor dogsbody's body.*

*— Tatters! Outofthat, you mongrel!*

*The cry brought him skulking back to his master and a blunt bootless kick sent him unscathed across a spit of sand, crouched in flight. He slunk back in a curve. Doesn't see me. Along by the edge of the mole he lolloped, dawdled, smelt a rock. and from under a cocked hindleg pissed against it. He trotted forward and, lifting again his hindleg, pissed quick short at an unsmelt rock. The simple pleasures of the poor. His hindpaws then scattered the sand: then his forepaws dabbled and delved. Something he buried there, his grandmother. He rooted in the sand, dabbling, delving and stopped to listen to the air, scraped up the sand again with a fury of his claws, soon ceasing, a pard, a panther, got in spousebreach, vulturing the dead. (Ulysses, James Joyce)*

This drawing refers to 'Proteus' chapter of James Joyce's *Ulysses*. A schema of the work was drawn up by Joyce around 1920 and sent to Carlo Linati, a friend and translator into Italian of Joyce's *Exiles* with the writer noting: 'My intention is not only to render the myth *sub specie temporis nostri* [in the light of our own times] but also to allow each adventure (that is, every hour, every organ, every art being interconnected and interrelated in the somatic scheme of the whole) to condition and even to create its own technique' <sup>[1]</sup> In this schema Proteus is associated with time (10am - 11am), color (Blue), Philology (Primal matter) and Symbol -Word (Tide, Moon, Evolution, Metamorphosis).

Concerning Proteus chapter, Josh Coyle writes <sup>[2]</sup>: ...The entire section in *Ulysses* consists of Stephen walking along the beach, and letting his mind wonder aimlessly. Joyce intended for the reader to assume the position of Menelaos, and take hold of all of the information that is given from Stephen, and no matter how difficult and elusive it may be to interpret, if we don't stop trying, it will eventually show its meaning. During the Proteus section, Stephen decides to take a walk along the Sandymount strand. While on this beach, he contemplates visiting his mother's family. He begins to actually imagine himself there, and the chaos that he would be subjected to, upon visiting the Gouldings. It is interesting that while he is imagining this scene, the reader has no sign that it is not actually happening. He views a dog, named Tatters, digging the beach. This brings upon the image of burying his mother...'

1. James Joyce, *Selected Letters*, ed. Richard Ellmann (London: Faber and Faber, 1975)

2. Josh Coyle on *Ulysses* (<http://caxton.stockton.edu/ulysses/Proteus>)

3. Yiannis Melanitis' art refers to the body in relation to the epistemological (biological) context which defines it. He produced the term bio-performance based on the conception of the "analogical body" (as opposed to digital), in an attempt to re-establish a more corporeal status of experience, de-depending the body from the domination of simulations or virtual allusions. The notion of the body as soft and malleable unity, forming a "liquid space" formation within space is proposed as a neo-appearance of corporeality.

# **Terra Incognita: A multimedia and robotics interactive performance centered around Edgar Allan Poe's 'Dreamland'**

Nikitas M. Sgouros<sup>1</sup>      Yiannis Melanitis<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Dept. of Informatics, University of Piraeus  
Karaoli & Dimitriou 80, 185 34, Greece

[sgouros@unipi.gr](mailto:sgouros@unipi.gr)

<http://thalis.cs.unipi.gr/~sgouros>

Sophia Kousidou<sup>1</sup>

<sup>2</sup>Performance Artist

[melanitis@hotmail.com](mailto:melanitis@hotmail.com)

<http://www.geocities.com/melanitis2001>

## **Abstract**

Rapid advances in multimedia and robotic technologies have created a rich set of opportunities for incorporating new means of expression in interactive performances of literary works. This paper describes *'Terra Incognita'*, a Java-based project that explores the interaction between various multimedia objects, robotic agents and the audience in an interactive poetry performance of Edgar Allan Poe's 'Dreamland'. Based on the poem's text, the project creates an 'unidentified' space representing a 'terra incognita' of art and invites the audience to explore it. The performance consists of a mobile robot hosting a sculptural form of a six-week human embryo that moves inside an "unknown" environment hidden from the audience. This environment also hosts a second robot equipped with a video camera that can be tele-operated by the audience. The signal from the camera is broadcasted to both the robot operator which can be any audience member and to a video projector that shows a large scale version of the camera input and the user interface. While controlling the robot, the audience hears a robotic voice generated from a speech synthesizer that recites 'Dreamland'. This voice is mixed with audio effects that are generated in real-time and mimic the noise of a short-wave radio transmission. In addition, it is mixed with MIDI sounds that are generated by a composing algorithm linked to the movement detected by the video camera on the tele-operated robot. The performance allows the audience to explore the unknown space and develop symbiotic relationships between the tele-operated and the embryo-carrying robot through the motion commands given by the human operators to the robot and the motion reactions of the embryo-robot.

The first performance of *Terra Incognita* took place in the *Decima Muesrta Internacional de Performance: La Vida en Otro Planeta*, Ex Teresa Arte Actual, Mexico City, October 11-21, 2001. The paper describes the reactions of the audience to the performance and includes video clips from the event.

Η νουβέλα "Venus in Furs" γράφτηκε από τον L.S.Mazoch (γεν., Lemberg 1836 - πέθανε στο Lindheim 1895) έχοντας ως κεντρικό πρόσωπο την Wanda von Sacher-Masoch, της οποίας γίνεται σκλάβος. Εξαιτίας του συγκεκριμένου έργου ο Dr. Richard von Krafft-Ebing διατύπωσε τον όρο μαζοχισμό. Σε ηλικία δεκατριών ετών, στην επανάσταση του 1848, ο L.S.Mazoch παρασυρόμενος από το λαϊκό κίνημα υπερασπίστηκε τα αναχώματα με μία νεαρή κοπέλα η οποία σπλοφορούσε, συμβάν το οποίο τον καθόρισε, όπως και η αυταρχική τιμωρία του από τη Κοντέσα συγγενή του-εξ αιτίας των χτυπημάτων της Countess Zenobia, όπως αναφέρει, "...experienced acute pleasure". Να σημειωθεί εδώ επίσης η κατηγορηματική αντίθεση του Sade με την εξουσία και την εφαρμογή καθολικών νόμων στην κοινωνία, κάτι που ονομάζει καθαρό παραλογισμό. Ο ίδιος είχε πάρει μέρος στο πόλεμο ενάντια στην Πρωσία, έγινε Λοχαγός στο Σύνταγμα Βουργουνδών Ιππέων, αργότερα Σύνταγματάρχης, φυλακίστηκε επανειλημμένα ενώ πέθανε σε άσυλο το 1814.

## Τεχνικές διαχείρισης του σώματος / Το σώμα ως καλλιτεχνικό αντικείμενο με πολιτικά χαρακτηριστικά.

Ο G. Bataille στο έργο του "Abjection et les formes miserables" διακρίνει την κοινωνική απελπισία, μία βίαιη δύναμη, να δρα μέσα στο μοντέρνο Κρατικό σύστημα, αυτό που απογυμνώνει τις εργατικές μάζες από την ανθρώπινη αξιοπρέπειά τους και τους μετατρέπει σε απρόσωπο κοινωνικό απόρριμμα. Η ετερογένεια αναπτύσσεται από τον Bataille ως ένα σύστημα που δεν 'χωνεύεται' αλλά απορρίπτεται ως αποπατώδες. Έτσι, ανατρεπτικό είναι το έργο εκείνο που αμφισβητεί την παραγωγική διαδικασία. Αν κι αυτό φαίνεται ως μια ακραία θέση, αντανακλά την ουσία της καλλιτεχνικής ανατροπής καθώς προϋποθέτει την αναγνώριση μιας δομής ισχυρότερης του έργου.(εξουσία) Ο Αρτώ όμως είναι αυτός που προσπάθησε να καθορίσει ένα νέο είδος θεάτρου που περιέχεται σ' ένα ολοκληρωμένο αξιολογικό σύστημα, με συγκεκριμένες δομικές συντεταγμένες (δράση) έξω από την πλοκή. Από αυτές θα προέκυπταν και τα αισθητικά χαρακτηριστικά του έργου- η έννοια της "σκληρότητας" αποτελεί έναν σύνδεσμο με τον διονυσιασμό, τον κίνδυνο, την πραγματικότητα των εντάσεων, των άκρων. "Καθετί που δρα συνιστά σκληρότητα. Και ακριβώς αυτή η ιδέα της δράσης τραβηγμένης ως τα άκρα, μέχρι το τέρμα, πρέπει να αποτελέσει τη βάση για την ανανέωση του θεάτρου." [2]. Βασική αξία της ιδέας του θεάτρου είναι για τον Αρτώ "ένας τρομάδης, μαγικός σύνδεσμος με την πραγματικότητα και τον κίνδυνο." [3] Σε τι κοινωνία όμως εξελίσσεται η ζωή ενός τέτοιου καλλιτέχνη ο οποίος κινείται έξω από τη σφαίρα των συναισθημάτων 'αποκαθιστώντας το θέατρο στη μορφή που επιθυμούμε;

Στο άρθρο των G. Deleuze και Felix Guattari "What is a minor literature?" σημειώνεται ότι η "μικρή" λογοτεχνία δεν προέρχεται από μια μικρή γλώσσα, αλλά είναι αυτό που θα ονομάζαμε προϊόν μιας μειονότητας μέσα σε μια κυρίαρχη γλώσσα: **"Οτιδήποτε υπάρχει μέσα σε μια μικρή λογοτεχνία είναι πολιτικό"** [5].

Ως λογοτεχνικό παράδειγμα στο σκεπτικό αυτό θα αναφέραμε ότι ο χαρακτήρας K. του F. Kafka στη 'Δίκη', αποτελεί μία αποχαρακτηρισμένη μορφή, κάτι σαν avatar πάνω στο οποίο προβάλλονται τα συμβάντα της ιστορίας για εξαχθούν από το σώμα ως ψευδαισθήσεις ή στρεβλώσεις της πραγματικότητας(δυσκίνησια, μεταμόρφωση, ενοχή, συκοφαντία κλπ). Στους αντίποδες θα τοποθετούσαμε την αστική πεζογραφία των Παρισίων-η απόσταση από το πλήθος που χαρακτήρισε τον Μποντλαίρ κατά τον 19ο αιώνα σήμαινε και "την απόσταση από τον τόπο καταγωγής των αισθήσεων, των νοημάτων και των εικόνων...Ο δανδής του, λ.χ., είναι ο επίλεκτος μεσοαστός που χαμένος στο πλήθος χάνει την επαφή ή στρέφει την πλάτη στην τάξη του." [6]

Στις κυρίαρχες λογοτεχνίες η ατομική κατάσταση του ήρωα προκύπτει από τις εναλλαγές της δράσης σε προσωπικό επίπεδο, ενώ το κοινωνικό περιβάλλον λειτουργεί ως ένα απλό υπόβαθρο. Εδώ οι συγγραφείς θα παραπέμψουν στην Οιδιπόδειο σύγκρουση παρουσιάζοντας τις αντιθέσεις της με την εξέλιξη της πορείας ενός Καφκικού ήρωα, όπου **στον Κάφκα η σύγκρουση με τον πατέρα αποκτά πολιτικά χαρακτηριστικά.**

Σε μια άλλη περίπτωση που συναντάμε στη Δίκη, ο K. προσπαθεί να "εισέλθει" στον Νόμο μέσα από την κατανόηση των συλλογισμών του φύλακα: "Προ του Νόμου ίσταται φύλαξ. Εις τον φύλακαν τούτο έρχεται άνθρωπος χωρικός και τον ικετεύει να του επιτρέψει την είσοδον εις τον Νόμον. Αλλ' ο φύλαξ λέγει ότι επί του παρόντος αδυνατεί να τον δεχτεί. Ο άνθρωπος, σκεπτικός, τον ερωτά αν θα του επιτραπεί να εισέλθει αργότερον. Ίσως, αποκρίνεται ο φύλαξ, πάντως όχι επί του παρόντος".

Ενώπιον του δικαστηρίου επιχειρεί μία μετάθεση του σώματος, ενεργεί ως μη παρών: "Ο,τι συνέβη σε μένα, συνέχισε ο K., μάλλον πιο ήρεμα τώρα, προσπαθώντας ταυτόχρονα να μελετήσει τα πρόσωπα της πρώτης σειράς, πράγμα που έδωσε στο λόγο του μιαν αστάθεια, -ο,τι συνέβη σε μένα αποτελεί απλώς ένα περιστατικό και σαν τέτοιο δεν έχει μεγάλη σημασία, ιδίως εφόσον δεν το παίρνω και πολύ σοβαρά, αλλά είναι χαρακτηριστικό μιας στρεβλής πολιτικής που στρέφεται και εναντίον πολλών άλλων. Χάριν αυτών και όχι χάριν του εαυτού μου στέκομαι τώρα εδώ." [7]

Κατ' αντιπαράβολή με την έννοια της "μειονοτικής λογοτεχνίας" η οποία κατά τους Deleuze και Guattari γίνεται η επαναστατική δύναμη για όλη τη λογοτεχνία[5] , θα λέγαμε ότι η τέχνη σήμερα εμφανίζεται, περιστασιακά ίσως, ως ένα απόρριμμα του καλλιτέχνη, μια επί λέξη &quot;πράξη διάθεσης&quot; παρά ως εξέχων κατασκευάσμα.

**Το "Venus in Furs" [8] αποτελεί, σε αντίθεση με τον Κάφκα, μια εκκοσμικευμένη διαστροφής μέσω της παθολογίας της υποταγής και του ελέγχου.** Η διαστροφή του Masoch γίνεται ενδιαφέρουσα από τη στιγμή που δημιουργείται το λογοτεχνικό έργο (ή ακόμη από τη στιγμή του μετασηματισμού της αρχικής, ακαθόριστης μορφής του), **ως ακραία διαλεκτική με την κοινωνία.** Στοιχείο ενδεικτικό επίσης και του Sade, το τέλος κάθε ιστορίας του οποίου αποτελεί και μία οριακή πραγματικότητα για τους ήρωες (θάνατος, ακολασία, άμεση ή έμμεση αναγνώριση των σχέσεων υποταγής). Όπως θα πει ο Foucault στην 'Ιστορία της τρέλας' για τον Sade, "... στην πραγματικότητα για τον Sade δεν υπάρχει επιστροφή στη Χαναάν, ούτε ελπίδα ότι η αρχική άρνηση του κοινωνικού μπορεί , λαθραία, να γίνει η αποκαταστημένη τάξη της ευτυχίας, μέσα από μία διαλεκτική της φύσης που επιβεβαιώνεται από την άρνησή της." [9] Η πραγμάτωση της διαστροφής επιτελείται σε μία χαρτογραφημένη περιοχή, μία ασφαλή ζώνη όπου το σώμα έχει ως εσχατολογική λειτουργική δυνατότητα τα όρια φυσιολογίας του... [10]

*Αντί του έργου τέχνης,[11] μια ελεύθερη παραλλαγή, μία ρεπλίκα του συμβολαίου μεταξύ των Leopold von Sacher-Masoch\* και της Wanda von Sacher-Masoch όπως περιγράφεται στο βιβλίο του L.S.Masoch "Venus in Furs" [12].*

### **Πράξη διάθεσης μεταξύ της Κελαϊδή Πέπης και του Μελανίτη Γιάννη**

Οι συνθήκες υπό τις οποίες θα μπορούσα να ανεχτώ την ύπαρξή σας είναι οι ακόλουθες:: Από σήμερα και για διάστημα έξι μηνών υποχρεούσθε να παραδίδεσθε ολοκληρωτικά και αδιαμαρτύρητα στη θέλησή μου, απαρνούμενος έτσι την προσωπική σας ταυτότητα.

Θα λειτουργείτε ως αντικείμενο εκτελώντας τις εντολές μου ασυζητητί. Εάν κάποτε ξεχαστείτε και δεν με υπακούσετε με οποιονδήποτε τρόπο, θα έχω το δικαίωμα να σας συμμορφώσω όπως εγώ επιθυμώ, δίχως να τολμήσετε να εκφράσετε αντιρρήσεις. Η συνολική σας υπόσταση, ψυχική και σωματική θα βρίσκεται υπό την δικαιοδοσία μου. Μου επιτρέπεται να πειραματιστώ χρησιμοποιώντας οιαδήποτε σκληρότητα, χωρίς να έχω την υποχρέωση να ανεχτώ την παραμικρή διαμαρτυρία ανεξαρτήτως του πόσο ενδεχομένως υποφέρετε. Έχετε την υποχρέωση να κοιμάστε για μένα, ακόμη κι αν σας πατώ στη γη και έρπετε στο χώμα να φιλάτε με πλήρη υποταγή το πόδι που σας ισοπέδωσε.

Θα είστε ο χαμερπής σκλάβος μου-απολύτως τίποτε παραπάνω. Εάν τυχόν σας παρέχω κάποιες στιγμές ευχαρίστησης ή ικανοποίησης, θα είναι απλώς μια ευγενική χάρη εκ μέρους μου την οποία θα δέχεστε με ευγνωμοσύνη. Δικαιούμαι να σας απορρίπτω οποιαδήποτε στιγμή επιθυμώ κι αν επιχειρήσετε να ξεφύγετε, η ζωή σας μπορεί να γίνει εφιαλτική ξεπερνώντας κάθε φαντασία.

Για σας, στο πρόσωπό μου αντικατοπτρίζεται η ευτυχία και η δυστυχία, το μαρτύριο και η ευχαρίστηση, το παρόν και το μέλλον, η ζωή ολόκληρη. Ακόμη κι αν σας ζητήσω να διαπράξετε έγκλημα η επιθυμία μου θα εκπληρωθεί. Η τιμή μου και η υπόληψή σας θα είναι υπό την κυριαρχία μου κι αν αυτό σας φανεί δυσβάσταχτο θα σας επιβληθεί η αυτοκτονία, σε καμία πάντως περίπτωση δεν θα σας επιτραπεί ανυπακοή και αποδέσμευση.

Πέπη Κελαϊδή

Δέχομαι να υποταχτώ στον λόγο της τιμής μου, να είμαι ο σκλάβος της δεσποινίδος Πέπης Κελαϊδή, ακριβώς με τον τρόπο που το απαιτεί και να υποβάλλω τον εαυτό μου δίχως αντίσταση σε ο, οτιδήποτε μου επιβάλλει.

Μελανίτης Γιάννης

Αθήνα 20/5/02

*Το παρόν κείμενο υπεγράφη μεταξύ των Γ.Μ. και Π.Κ ενώπιον της δικηγόρου Αθηνών Β.Κ .*

## Νομικές επισημάνσεις

Βασικό πεδίο του δικαίου αποτελεί η προστασία του ανθρώπου που αφορά τόσο στην "ηθική" όσο και στην "αυλή" του υπόσταση. Καθώς η σωματική ακεραιότητα όσο και προσωπικότητα προστατεύονται από όλα τα καταστατικά κείμενα [Καταστατικός χάρτης του ΟΗΕ, Ευρωπαϊκή Σύμβαση Δικαιωμάτων του Ανθρώπου, Σύνταγμα της Ελλάδος], σχηματικά θα διακρίναμε τις νομικές ανακολουθίες του ανωτέρω συμβολαίου: το δίκαιο θεσπίζει το πλαίσιο ελευθέρης και πλήρους ανάπτυξης της προσωπικότητας, την άσκηση των ελευθεριών αυτών και την προστασία τους με τρόπο ώστε τα αγαθά αυτά δεν μην δύνανται να περιοριστούν ακόμη και με την βούληση του υποκειμένου δικαίου (δηλ. του προστατευόμενου). Έτσι, δεν δικαιούται κανείς παραίτησης των δικαιωμάτων του. Η σύμβαση μεταξύ Γ.Μ. και Π.Κ. είναι κατ'εφαρμογή των ανωτέρω αντίθετη στις διατάξεις και για τον λόγο αυτό ανίσχυρη, δηλ. δεν δύναται να ζητηθεί η αναγκαστική της εκτέλεση από τα δικαστήρια. Επιπλέον το παρόν κείμενο, με οποιονδήποτε τρόπο κι αν γραφτεί, δεν μπορεί να έχει αναγκαστική ισχύ βάσει του ελληνικού και γενικότερα του δυτικού δικαίου.

### Αναφορές

1. "τι δυστυχία να χάνεται ένας τέτοιος καλλιτέχνης" [τελευταία λόγια του Νέρωνα πριν αυτοκτονήσει]\*. Ο Νέρων (Nero, 37-68 μΧ), χρίστηκε αυτοκράτορας σε ηλικία 17 ετών υπό πλήρη καλλιτεχνική μόρφωση. Θεωρούσε τον εαυτό του ως τον κάλλιστο αιιδό και ηθοποιό-έγγαλλε δημοσίως ή από σκηνής επί χρήμασι, ενώ ανέμενε με μεγάλη ανησυχία και φόβο την γνώμη των θεατρικών κριτικών. Ευνοούσε τον νεαρό Σπόρο ισχυριζόμενος ότι τον μεταμόρφωσε σε γυναίκα, τον οποίο και νυμφεύθηκε με κάθε επισημότητα -αργότερα έλαβε ως άνδρα τον Δορυφόρο, θεωρώντας τον εαυτόν του γυναίκα.[Το σχέδιό του να κάψει τη Ρώμη για να την ανοικοδομήσει εκ νέου πραγματοποιήθηκε το 64μΧ καθώς ο ίδιος με υπόκρουση λύρας απήγγειλε ομηρικούς στίχους, τους αναφερόμενους στην καταστροφή της Τροίας. Στα ερείπια χάραξε το σχέδιο της νέας Ρώμης. Ο Χίτλερ, επιστρέφοντας από τη Ρώμη συνομιλεί με τον αρχιτέκτονα Αλμπερτ Σπέερ: "Είναι τρομερά τα ερείπια που άφησαν πίσω τους οι Ρωμαίοι. Όλα αυτά τα ερείπια...είναι τόσο όμορφα...Πρέπει κι εμείς να αφήσουμε τέτοια μνημεία, ερείπια που να ορθώνουν την ομορφιά τους μέσα στους δρόμους."
- 2 Αντονέν Αρτώ, Το Θέατρο και το είδωλό του,εκδ. Δωδώνη, μετάφρ. Παύλος Μάτεσης, σελ. 96.
- 3 Αντονέν Αρτώ, Το Θέατρο και το είδωλό του,εκδ. Δωδώνη, μετάφρ. Παύλος Μάτεσης, σελ. 100.
- 4 Αντονέν Αρτώ, Το Θέατρο και το είδωλό του,εκδ. Δωδώνη, μετάφρ. Παύλος Μάτεσης, σελ. 97
5. Gilles Deleuze and F. Guattari, &quot;What is minor Literature?&quot;
6. Βιστωνίτης Αναστάσης, η Αλική στη χώρα του Μακγούορλντ", εφ. το Βήμα 28-3-99, επίσης "Τα μυστήρια των Παρισίων", εφ. το Βήμα 28-8-98.<br>
- 7.Φράντς Κάφκα, "Η Δίκη", εκδ. Ηριδανός, σελ.41.
- 8.Venus in Furs, Zone Books, N.York, 1991, Appendix 1, A Childhood Memory and Reflections on the Novel.
9. Μισέλ Φουκώ, Η ιστορία της τρέλας
10. Κατά τον Ντε Σάντ υπάρχουν &quot;απολύσεις φρικαλέες&quot; και του "εκλεπτυσμένου τρομερού"...\* Οι Ατυχίες της Αρετής, εκδ. Μπουκουμάνη 1977.
11. \*Δεν είναι δυνατόν η τέχνη να απελευθερώσει την πραγματικότητα από μόνη της, κι αυτό για πολλούς λόγους, επειδή η τέχνη δεν έχει τα ίδια όπλα όπως η πολιτική. Η τέχνη πάντα προτείνει έναν ουτοπικό τρόπο να προσεγγιστεί, δεν είναι αλήθεια ότι μπορεί να τροποποιήσει την πραγματικότητα από μόνη της, αυτό θα ήταν ουτοπία...μιλάω όχι για την πολιτική ως ιδεολογία αλλά για την πολιτική ως συμπεριφορά. Είναι εύκολο να λέμε ότι ο Μαρά είναι ο Μαρά, ότι ο Νταβίντ ήταν Ιακωβίνος, ότι ζωγράφησε τον Μαρά και έκανε όλα αυτά τα πράγματα- ή ότι κάποιος άλλος είναι κομμουνιστής. Αλλά το να μιλάς για ιδεολογία σε μία σφαίρα που δεν είναι το περιεχόμενό της είναι ένα εκτεταμένο θέμα. Σίγουρα η πολιτική δίνει αξία στην τέχνη αλλά πόσο και πώς; Δίνει αξία γιατί κάνοντας τέχνη σ' αυτή τη διάσταση είναι διαλεκτικό. J.Kounellis, "Λιμναία Οδύσσεια", κείμενα και συνεντεύξεις 1966-1989, εκδ.Αγρα, γκαλερί Bernier.
12. Η Wanda von Sacher-Masoch αποτέλεσε για τον L.S.Mazoch, ο.τι η Lous Andrea-Salome για τους Νίτσε και Ρίλκε- μια γοητευτική, υπερβατική μορφή. Θα γράψει και η ίδια η Salome στο ημερολόγιό της χωρίζοντας με τον Ρίλκε: "Είμαι ένα τέρας"...
13. Fragments for a History of the Human Body, part 1, edited by Michael Feher, ZONE 1990, N.York.
14. Incorporations, edited by Jonathan Crary and Sanford Kwiner, Zone 6, Zone Books, , N.York, (1992)
15. Friedrich Nietzsche. The Will to Power. Trans. and Ed. Walter Kaufmann and R.J. Hollingdale. NY: Vintage, 1967.
16. "Medien kunst Action", Goethe Institute-ZKM, Springer Wien New York, by Rudolf Frieling/Dieter Daniels.
17. Σιώτης Ντίνας, " Η επιστήμη, η τέχνη και η τεχνολογία" , εφ.το Βήμα 1998
18. Δερτιλής Β., "Το κράτος, επίκεντρο της εξουσίας, μήλον της έρδος",. εφ. το Βήμα, 28-3-99.
19. McKenzie Wark: "Net. Politics and the Virtual Republic", Mute magazine n11, σελ. 36-37, 1998.
- 20.Scene of the Crime, by R.Rugoff, MIT Press 1997.21. Gilles Deleuze, Nietzsche and Philosophy, trans. Hugh Tomlinson, New York : Columbia University Press, 1983.22. "Αι ψυχώσεις", Σιμωνος Αποστολίδου, Εν Αθήναις 1889.

## Αντί-Οιδίπους και Σφίγγα

### Η Γλυπτική σαν υβριδισμός πάνω στις έννοιες

Η μορφή είναι όπως μια φόρμα που αποτυπώνεται επάνω σε ένα θέμα· και στους φιλολογικούς όρους είναι το σχήμα, το hylο-μορφικό μοντέλο, στο οποίο η λέξη 'hyle' σημαίνει ύλη και μορφικό σημαίνει φόρμα. (<http://www.webdeleuze.com/html/TXT/ENG/270279.html>)

*' Μέσα από το σώμα του περνούσε μια χοάνη. Την είχε μόνος του επινοήσει σαν ένα σύστημα συμβατό με τη σάρκα, ένα οργανικό πέρασμα με τη μορφή υπερφυσικού αυτιού στη θέση της πλάτης . '*

Ένα γλυπτό προέρχεται συνήθως σαν υβριδισμός πάνω στις φόρμες -όπως αυτές συναντώνται στη φύση και τυγχάνουν ερμηνείας ή μετασχηματισμών- ή, με τον πλατωνικό συλλογισμό, σαν υβριδισμός πάνω στην έννοια την οποία πραγματεύεται το έργο. **Η δεύτερη θέση, αυτή της γλυπτικής που προέρχεται από έναν υβριδισμό των εννοιών, υπονοεί την ύπαρξη μιας εσαεί μεταλλασσόμενης φόρμας η οποία απορρέει από την ίδια τη συνθήκη γέννησης του έργου (δηλ. στο πλατωνικό κόσμο, η ανάπτυξη των εννοιών σε πλάτος και βάθος).**

Το σώμα στη περίπτωση αυτή αποτελεί ένα πεδίο ανασχηματισμών από νέα μέλη (μηχανικά ή οργανικά) που επιχειρούν καινοφανείς λειτουργίες. Το ζήτημα της εκ των έσω διαφοροποίησης της φυσιολογίας που εφαρμόζεται από την βιοτεχνολογία απορρέει από την αποδοχή των αρχών της σύγχρονης Γενετικής θεωρίας. (*The Evolutionary Synthesis*). Μέσα στα εργαστήρια, οι βιολογικοί μηχανισμοί υποστηριζόμενοι από μηχανές αναπτύσσονται υπό το καθεστώς διαρκή ανταγωνισμού ώστε να δοκιμαστούν νέοι γενετικοί σχηματισμοί, μορφοποιώντας άγνωστα υβριδικά σχήματα.

Οργανισμοί σαν μηχανές δομούνται και αποδομούνται σε γραμμές εργαστηριακής παραγωγής.

Για τους Deleuze και Guattari, όπως διατυπώνεται στο έργο τους Αντί-Οιδίπους, η ψυχανάλυση πρέπει να αντικατασταθεί από "την σχιζο-ανάλυση" προκειμένου να εντοπιστεί η φύση " των μηχανών επιθυμίας." ' Η έννοια των " μηχανών επιθυμίας" είναι, φυσικά, η έννοια από την οποία ο αντί-Oedipus έχει ευκολότερα αναγνωριστεί. Η επιθυμία λειτουργεί κατ' αυτόν το τρόπο. Τρέχει σε μια "ροή" · ένας συνεχής, απρόσωπος και αδιάκοπος "hyle". Αυτή είναι η πρώτη αρχή της μπεργκσονικής φιλοσοφίας της επιθυμίας. Στη ροή εισέρχονται οι "μηχανές." Διακόπτον τη ροή. Αυτές οι "διακοπές" καθορίζουν τη ροή, και είναι έτσι στην πραγματικότητα μέρος της ίδιας της ροής.' (<http://www.gradnet.de/alt/pomo2.archives/pomo2.papers/bourg00.htm>)

Σ' αυτό το επίπεδο, οι μηχανές ενεργούν σύμφωνα με την αρχή ενός συλλογισμού του τύπου " το κόκαλο του ποδιού συνδέεται με το γόνατο" (<http://www.gradnet.de/alt/pomo2.archives/pomo2.papers/bourg00.htm>)

'Το "σώμα χωρίς τα όργανα' (ο όρος δανείζεται από Antonin Artaud) είναι, ίσως προβλέψιμο, ένα διόλου οργανικό σώμα (ένα σώμα με όργανα, "το σώμα της Οιδιπόδειας περιστολής"), αλλά σώμα όπως το σώμα πολιτικό, αυτό που βρίσκεται πάντα στο στάδιο του σχηματισμού και της παραμόρφωσης. Το σώμα χωρίς όργανα παράγεται σε μια συνδυαστική σύνθεση, και είναι ούτε μια εικόνα του σώματος, ούτε μια προβολή. Εν ολίγοις, το σώμα χωρίς όργανα είναι "ριζωματικό" και μη-εκτραφθέν, ή με μορφή δέντρου.' (<http://pratt.edu/~arch543p/help/Deleuze.html>)

Ο Dr. Charles Vacanti του University of Massachusetts δημιούργησε εργαστηριακά ζώα που έφεραν καλλιέργεια κυττάρων πάνω σε χόνδρο με οργανικό σχήμα. [Εικ.1.]



Εικ. 1. Κύτταρα χόνδρου σε βιο-αποδομήσιμο σκελετό στο σχήμα ανθρώπινου αυτιού (εδώ εμφανιζόμενου κάτω από το δέρμα ποντικού). Το ποντίκι λειτούργησε ως υποδοχέας για την 'καλλιέργεια' ενός ανθρώπινου αυτιού το πρωτότυπο του οποίου κατασκευάστηκε από 'πολυεστερικές ίνες και ανθρώπινα κύτταρα χόνδρου. Ο ιστός του ζώου έθρεψε το αυτί ενώ ο χόνδρος αναπτύχθηκε ώστε να αντικαταστήσει τον ιστό. Η τεχνολογία αυτή αναμένεται να χρησιμοποιηθεί για την επανακατασκευή αυτιών, δέρματος, κόκαλων, ακόμη και εσωτερικών οργάνων.

Οιδίπους Στο έργο Οιδίπους και Σφίγγα το ερώτημα είτε δεν έχει τεθεί, είτε δεν θα τεθεί ποτέ-αντί αυτού του διλήμματος από την πλάτη του Οιδίποδα ξεκινάει μια χοάνη σε σχήμα αυτιού, ένα σημείο εισόδου της ενέργειας στο σώμα. (Εικ. 2.)



Εικ. 2. Έμβρυο που φύεται μέσα από αυτί, 2003.



Εικ. 3. Οιδίπους και Σφίγγα, χρωματιστός γύψος, 2003. Από τη πλάτη του Οιδίποδα ξεκινάει μια χοάνη σε σχήμα αυτιού , ένα σημείο εισόδου στο σώμα.

## ARS ELECTRONICA- Επιστήμες της Ζωής

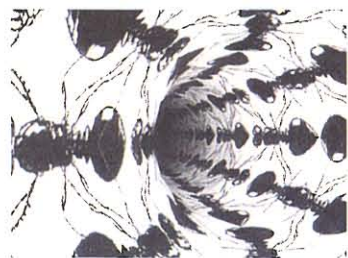
Το περασμένο φθινόπωρο πραγματοποιήθηκε στο Linz της Αυστρίας η 20<sup>η</sup> έκθεση της *Ars Electronica* που αποτελεί σε παγκόσμιο επίπεδο το σημαντικότερο γεγονός για την εξερεύνηση της σχέσης τέχνης και τεχνολογίας.

Του Γιάννη Μελανίτη\*

Στη διάρκεια των είκοσι τελευταίων ετών, η *Ars Electronica* (<http://kultur.aec.at/festival/indexen.html>) έχει καλύψει ένα ευρύ πεδίο καλλιτεχνικών και επιστημονικών αναφορών με επέκταση σε θέματα κοινωνικού χαρακτήρα. Κυριότερες επιστημονικές παρουσίες υπήρξαν αυτές των Marvin Minski, C. Langton, Simon Lanier, Hans Moravec, R. Dawkins. Επίσης προσκλήθηκαν καλλιτέχνες όπως οι Otto Piene, Christa Sommerer, Stelarc, Laurie Anderson, Knowbotic Research, Steve Mann και διανοητές όπως οι Timothy Leary, Roy Ascott, P. Virilio και ο Eugene Thacker. Κεντρικό θέμα για το 1999 ήταν η "Lifescience", όπου εξετάστηκε η βιοτεχνολογία, τομέας με απρόβλεπτες εξελίξεις, ιδιαίτερα μετά τη διαμάχη για τα δικαιώματα της έρευνας πάνω στο ανθρώπινο γονιδίωμα.

Σημαντικότεροι ομιλητές του συνεδρίου ήταν ο συγγραφέας Jeremy Rifkin που ανέλυσε τις κοινωνικοπολιτικές επιπτώσεις της βιοτεχνολογίας και ο G. Gessert (MIT) που παρουσίασε μια ιστορική περιγραφή της τέχνης που χρησιμοποιεί το DNA ως δομική μονάδα. Τέλος, ο Eugene Thacker (Rudgers UN) μίλησε για το βιο-τεχνολογικό σώμα που θα μπορεί πλέον να αναδημιουργήσει τα μέλη ή τους ιστούς του μέσα στο εργαστήριο, χρησιμοποιώντας τεχνικές ανάλογες με αυτές των ερπετών.

Σε καλλιτεχνικό επίπεδο, λειτουργεί σε μόνιμη βάση το Cave, το ισχυρότερο σύστημα εικονικής πραγματικότητας (εκτός των στρατιωτικών εφαρμογών), υποστηριζόμενο από τον υπολογιστή Onyx της Silicon Graphics.



Εικ.1

την αίσθηση ότι αιωρείται ελεύθερα στον ψηφιακό χώρο, κινούμενο με μεγάλη ταχύτητα. (Εικ.1) [Σε μια ανάλογη εγκατάσταση που βρίσκεται στην Ελλάδα, το "Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού" και η Μαρία Ρούσσου αναπτύσσουν πάνω στο Cave εκπαιδευτικές εφαρμογές με έμφαση στον ελληνικό πολιτισμό.]

Ο καλλιτέχνης Eduardo Kac παρουσίασε την πρώτη φάση του project GFP-K9 που στοχεύει στη δημιουργία ενός

πραγματικού σκύλου με φωσφορίζον δέρμα. (Εικ.2) Αυτό το "διαγενετικά" μεταλλαγμένο ζώο (transgenic animal) θα προκύψει από την ανάμιξη γενετικού υλικού σκύλου με τη μέδουσα *Aequorea Victoria* που φέρει την πράσινη φωσφορί-



Εικ.2



Εικ.3

ζουσα πρωτεΐνη. (Εικ.3) Με τη βοήθεια της βιοτεχνολογίας, ο καλλιτέχνης μπορεί πλέον να επεμβαίνει στο γενετικό κώδικα, μεταφέροντας και συνδυάζοντας γονιδιακό υλικό για να δημιουργήσει μοναδικούς και απρόβλεπτους οργανισμούς, πρωτότυπα καλλιτεχνικά "προϊόντα".

Συνεχίζοντας τη θεματική πάνω στην "Lifescience", η φετινή *Ars Electronica 2000* που θα γίνει μεταξύ 2-7 Σεπτεμβρίου (<http://www.aec.at/nextsex>), έχει ως θέμα "Next Sex" και εστιάζει πάνω σε μια κοινωνία της οποίας τα μέλη θα είναι γενετικά προσχεδιασμένα, με επιλεγμένους απογόνους ως προς φύλο και τα χαρακτηριστικά. Αντιμετωπίζοντας την προοπτική όπου το φύλο θα έχει απαλλαγεί από την αναπαραγωγική του λειτουργία και ενδεχομένως οι άνθρωποι βρίσκονται σε στειρότητα, καθίσταται ίσως αναγκαίο για την κοινωνία να συγκροτήσει έναν μηχανισμό διαλόγου και επαναπροσδιορισμού των θεμελιωδών μηχανισμών της, ιδιαίτερα μετά τις πρόσφατες πολιτικές εξελίξεις στην Αυστρία.

INFO: <http://www.humancloning.org>.

<http://gsa.rutgers.edu/maldoror/index.html>

<http://www.celera.com/home.asp>

<http://www.tigr.org/>

\* Ο Γιάννης Μελανίτης είναι εικαστικός καλλιτέχνης που παρουσιάζει διαδραστικές performances.

URL: <http://digitalart.asfa.gr/students/melanitis>, e-mail: [melanitis@hotmail.com](mailto:melanitis@hotmail.com),

# Το άλμα στο κενό και το 2ο θεώρημα του Goedel

*Έχει προκύψει ότι η λύση συγκεκριμένων αριθμητικών προβλημάτων απαιτεί την χρήση υποθέσεων οι οποίες κατ' ουσίαν υπερβαίνουν την αριθμητική...Kurt Goedel, σε μία συζήτηση για την μαθηματική λογική του Russel, 1964.*

Το πρώτο θεώρημα του Goedel (Εικ.1), απλουστευμένα, λέει ότι μέσα σε οποιοδήποτε αξιωματικό σύστημα ικανό να επιτρέπει βασική αριθμητική, μπορούμε να δημιουργήσουμε μία πρόταση η οποία

είτε

δεν μπορεί να αποδειχθεί ή να απορριφθεί μέσα στο σύστημα

ή

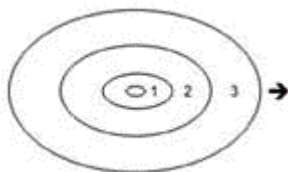
μπορεί να αποδειχθεί και να απορριφθεί μέσα σ' αυτό το σύστημα.

Στην πρώτη περίπτωση καλούμε το αξιωματικό σύστημα ατελές, στην δεύτερη αντιφατικό. Συνοπτικά το 1ο θεώρημα: Κάθε επαρκώς συνεπές αξιωματικό σύστημα είναι ατελές. Το δεύτερο θεώρημα δηλώνει ότι ένα επαρκώς συνεπές αξιωματικό σύστημα δεν μπορεί να αποδείξει την επάρκειά του. Ο Goedel έδειξε ότι μέσα σ' έναν συγκεκριμένο μαθηματικό κλάδο [σ' ένα επαρκώς λογικό σύστημα], θα υφίστανται πάντα ορισμένες προτάσεις οι οποίες δεν μπορούν να αποδειχθούν ως αληθείς ή ψευδείς χρησιμοποιώντας τους κανόνες και τα αξιώματα του συγκεκριμένου μαθηματικού κλάδου. Η απόδειξη κάθε πρότασης είναι δυνατή μέσα σε ένα σύστημα εφόσον εξέλθουμε από αυτό, έτσι ώστε να φθάσουμε σε νέους κανόνες και αξιώματα. Κατ' αυτόν τον τρόπο όμως, δημιουργείται ένα μεγαλύτερο σύστημα το οποίο υπόκειται στις δικές του αναπόδεικτες δηλώσεις. [Η με άλλη διατύπωση, μέσα σε κάθε σύστημα υπάρχουν αληθείς προτάσεις οι οποίες δεν μπορούν να εξαχθούν από αυτό]. Έτσι κάθε λογικό σύστημα οποιασδήποτε πολυπλοκότητας είναι, εξ ορισμού, ατελές. Ο Christopher Cherniak από το βιβλίο "Εγώ της Νόησης" [1].. . ένα αντικείμενο έχει με τον εαυτό του μια πολύ ιδιαίτερη και μοναδική σχέση, η οποία περιορίζει την ικανότητα να δρα πάνω στον εαυτό του με τον ίδιο τρόπο που δρα πάνω σε άλλα αντικείμενα. Ένα μολύβι δεν μπορεί να γράψει πάνω στον εαυτό του, μια μυγοσκοτώστρα δεν μπορεί να χτυπήσει μια μύγα που κάθεται πάνω στη χειρολαβή της, ένα φίδι δεν μπορεί να φάει τον ίδιο του τον εαυτό κλπ. Ένας άνθρωπος δεν μπορεί να δει το ίδιο του το πρόσωπο παρά μόνον μέσω εξωτερικών βοηθημάτων που αναπαράγουν τις εικόνες-και μία εικόνα δεν είναι ποτέ ταυτόσημη με το πρωτότυπο...ο καθένας μας βρίσκεται μέσα σ' ένα ισχυρό σύστημα που διαθέτει μία μοναδική οπτική γωνία: αυτή η ισχύς είναι επίσης ο εγγυητής του περιορισμού..."Ακόμη και αν στην πρόταση του Goedel προστεθεί ένα νέο αξίωμα, το νέο σύστημα θα περιέχει μια άλλη αναπόδεικτη πρόταση η οποία δεν αποδεικνύεται μέσα στο νέο σύστημα. Αυτή η φόρμα της αυτο-διηνεκούς ατέλειας θα μπορούσε να αποκληθεί "ουσιώδης ατέλεια" [2]



Εικ.1. Ο Kurt Goedel

Η σχηματοποίηση των παραπάνω συστημάτων θα είχε τη μορφή της εικ.2:



Εικ.2. Σχηματοποίηση Συστήματος με επίπεδα (από την Ελ.Τζαφέστα)

Από το επίπεδο  $n$  στο επίπεδο  $n+1$ : Οι λειτουργίες του επιπέδου ( $n$ ) είναι δομικά στοιχεία του επιπέδου ( $n+1$ ) Επίσης το επίπεδο ( $n+1$ ) :a. χρησιμοποιεί / ενσωματώνει δομικά στοιχεία του επιπέδου ( $n$ ), b. ελέγχει / κατευθύνει τα δομικά στοιχεία του επιπέδου ( $n$ ) Εν γένη θα αναφέραμε για το σύστημα: Λειτουργία(function) =Φαινόμενο (δηλ. ο τρόπος με τον οποίο "εκφράζεται" ή γίνεται αντιληπτή μια δομή). Η λειτουργία δεν είναι αντιληπτή απ την δομή την ίδια."...όπως θα έλεγε και ο Penrose, μια τέλεια γραμμική μηχανή θα έπρεπε να μπορεί να σταματήσει τον εαυτό της ώστε να δύναται να απαντήσει σε κάποιο ερώτημα. Ένα τέτοιο "άλλα επίπεδου" είναι αδύνατο μέχρι σήμερα αν και νεότερες έρευνες σε παράλληλους υπολογιστές δείχνουν το αντίθετο. " Ίσως το φυσικό σύμπαν προέκυψε ως το νέο επίπεδο μέσα στο οποίο η λύση στα προβλήματα μπορούσε να βρεθεί εγγενής στα στοιχειώδη μαθηματικά -ίσως ο κόσμος είναι η μόνη λύση ενός λογικού παράδοξου. Ίσως χώρος και χρόνος αναδύθηκαν ως "εσκεμμένοι" τρόποι να διατήρησης αντιθετικών προτάσεων ώστε να μην αναμιχθούν. Έτσι η Αρχή του Αποκλεισμού του Pauli, η οποία αποδεικνύει ότι δύο σωματίδια δεν δύναται να καταλαμβάνουν στην ίδια χρονική στιγμή τον ίδιο χώρο, ίσως είναι ο μόνος τρόπος που η κοσμική λογική βρήκε ως λύση σε συγκεκριμένες εγγενείς παραβιάσεις του νόμου του μη-αντιθέτου. Είμαστε τότε οι ίδιοι σαν μηχανές του Turing, με κάποιο τρομακτικό σχέδιο να περιμένει για μάζ, στην επιχειρούμενη λύση του οποίου θα είμαστε ανίκανοι να σταματήσουμε τους εαυτούς μας;"[3] Το πρόβλημα του συσχετισμού ανθρώπων- μηχανών επανέρχεται στη διαμάχη καθώς οι μηχανές και ο εγκέφαλος εκτελούν διεργασίες επεξεργασίας πληροφοριών με διαφορετικό τρόπο -αυτή η διαφοροποίηση βασίζεται στον βαθμό πολυπλοκότητας των μηχανικών μερών από την φυσιολογία του εγκεφάλου. Όπως αναφέρει ο Wiener, "μία λογική μηχανή που εργάζεται με καθορισμένους κανόνες, δεν χρειάζεται ποτέ να φτάσει σε κάποιο συμπέρασμα." [4] Έτσι η πολυπλοκότητα των διεργασιών της μπορεί να αυξάνει διαρκώς, ενώ η επαναληπτικότητα της μπορεί να την οδηγήσει δε καταστάσεις μη-ισορροπίας. Τα στάδια λειτουργίας της πρέπει ωστόσο να έχουν ένα όριο, να κινούνται σ'Υ έναν ορίζοντα υπολογισμών, αλλιώς είτε κάθε πρόβλημα θα μπορούσε να λυθεί σε θεωρητικά άπειρο χρόνο, είτε η μηχανή θα τίθονταν εκτός λειτουργίας έπειτα από πεπερασμένο αριθμό υπολογιστικών πράξεων.Στο κείμενο "Γονίδια, Μακρομόρια και Υπολογιστές" ο Ram Samudrala αναφέρεται στην ικανότητα του εγκεφάλου να συνειδητοποιεί την πιθανότητα αυτοκαταστροφής του, όπως π.χ. αν θα προσπαθούσε να λύσει ένα πρόβλημα δίχως διακοπή για ανάπαυση ή επαναξιολόγηση των συνθηκών του:" Ένας άλλος τρόπος προσέγγισης είναι να δούμε την 'εναίσθηση' ως κάτι που επιτρέπει μια διαφυγή από τις επιπτώσεις του γκεντελικού θεωρήματος. Εφόσον ο εγκέφαλος έχει γίνει αρκετά ισχυρός, ασυνέπειες πρόκειται να προκύψουν. Ο νους έχει την αφύσικη ικανότητα να υπερπηδά τους Παράξενους Βρόγχους όπως ο "αφτή η πρόταση περιέχει τρία λάθη." Κάποιος θα μπορούσε επίσης να απορρίψει ολόκληρη την πρόταση λέγοντας ότι περιέχει μόνον δυο λάθη και συνεπώς είναι ψευδής, άρα δεν υπεισέρχεται καθόλου στον βρόγχο. Σε εκτενέστερη ανάλυση θα μπορούσε να πει ότι η αναλήθεια είναι από μόνη της ένα λάθος άρα η πρόταση είναι σωστή. Αλλά από στιγμή που το επιτρέψουμε, τότε η πρόταση δεν περιέχει πραγματικά το τρίτο λάθος άρα επιστρέφουμε στην κατάσταση με δυο λάθη! Αυτό θα μπορούσε να συνεχίζεται επ' αόριστον αλλά ο εγκέφαλος αντιλαμβάνεται τι συμβαίνει (θα λέγαμε ότι ένας μετα-Παράξενος Βρόγχος συμβαίνει μέσα στον εγκέφαλο ο οποίος του επιτρέπει να αντιληφθεί έναν Παράξενο Βρόγχο-μιλάμε για πολυπλοκότητα) και αποφασίζει ότι ήταν αρκετό. Έτσι οι οργανισμοί μπορεί να έχουν αντιμετωπίσει ανάλογες καταστάσεις και αυτοί των οποίων οι εγκέφαλοι διέφυγαν αντί να αυτοκαταστραφούν, επιλέχθηκαν, και συνεπώς οδήγησε στην εξέλιξη της εναίσθησης. Ακόμη, αυτή θα μπορούσε να είναι ένας συνδυασμός και των δυο θα μπορούσε να έχει προκύψει από μία ανάγκη να αποφευχθούν οι Παράδοξοι Βρόγχοι αλλά και ως αποτέλεσμα των εσωτερων Παράξενων Βρόγχων! Σε κάθε περίπτωση, τόσο για την διάνοια όσο και για την εναίσθηση, υπάρχει ένας Παράξενος Βρόγχος ο οποίος παραφυλάει στο κέντρο του μυαλού. Σε κάποιο συγκεκριμένο επίπεδο, η διάδραση μεταξύ νευρώνων αντιπροσωπεύει έναν Παράξενο Βρόγχο ο οποίος απολήγει σε ανώτερους Παράξενους Βρόγχους, όπως ο Παράξενος Βρόγχος μεταξύ DNA και πρωτεϊνών προκαλεί αυτόν που βλέπουμε μεταξύ των κυττάρων. "[5]

## Ανέλιξη

*Προτείνω τη διαφυγή των καλλιτεχνών πέραν της τέχνης ώστε να εργαστούν ατομικά για την επιστροφή στην πραγματική ζωή, όπου ο νοήμων άνθρωπος δεν είναι πλέον το κέντρο του σύμπαντος αλλά το σύμπαν είναι το κέντρο του κόσμου... Έτσι, θα γίνουμε εναέριοι άνθρωποι. Θα γνωρίζουμε την δύναμη της έλξης προς τις ανώτερες σφαίρες: προς το διάστημα, προς το πουθενά και το παντού ταυτοχρόνως. Καθώς η δύναμη της οικουμενικής έλξης θα ελέγχεται, κυριολεκτικά θα ανελιχθούμε στην απόλυτη φυσική και πνευματική ελευθερία. Yves Klein*

Ο καλλιτέχνης Yves Klein (γεν. το 1928, Nice- πέθανε 1962, Paris) σπούδασε στην Ecole Nationale de la Marine Marchande και στην Ecole Nationale des Langues Orientales. Το "Άλμα στο κενό" διατυπώθηκε στην εποχή του περάσματος στην διαστημική εποχή (εκτόξευση του Sputnik I τον Οκτώβριο του 1957) ανήκει δε σε μια σειρά έργων τα οποία εκκινούν από το "άυλο"- ο Klein όρισε την ανέλιξη ως μια διαδικασία κατά την οποία ορισμένα υποκείμενα, σε κατάσταση φυγής ή έκστασης μπορούν να σηκωθούν σε συγκεκριμένο ύψος από το έδαφος. Εξ αιτίας της ενασχόλησής του με το τζούντο και τις αναπνευστικές ασκήσεις πίστευε στην πραγματοποίηση αυτής της εναιώρησης και της αποδέσμευσης του σώματος από τους περιορισμούς της βαρύτητας, κάτι που μετατράπηκε γι' αυτόν σε έμμονη ιδέα.



*Εικ3. Yves Klein, Άλμα στο κενό, Οκτώβριος 1960, (Leap into the Void),*

*photo από τον Harry Shunk.*

**"Είμαι ο ζωγράφος του χώρου. Δεν είμαι ένας αφαιρετικός ζωγράφος, αλλά, αντιθέτως, ένας παραστατικός και ρεαλιστικός ζωγράφος. Ειλικρινά, προκειμένου να ζωγραφίσω το χώρο, πρέπει να θέσω τον εαυτό μου στο σημείο, στον ίδιο το χώρο." Yves Klein**

Ο άνθρωπος είναι ένα σκoiνί τετωμένο μεταξύ του ζώου και του Υπερανθρώπου-ένα σκoiνί πάνω από μία άβυσσο. Αυτό που είναι σπουδαίο στον άνθρωπο είναι ότι αυτός αποτελεί μια γέφυρα και όχι τον στόχο : αυτό που είναι αξιολογικό στον άνθρωπο είναι ότι αποτελεί μια μετάβαση. Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα. **Αν επιχειρηθεί μιá αυθαίρετη αντιστοίχιση του σώματος του καλλιτέχνη με τα προαναφερθέντα συστήματα αναφοράς( διατηρήσουμε δηλαδή την υπόθεσή μας για το σώμα ειδωμένο ως μηχανή, ως αυτοτελές μοντέλο), μια νέα εξελισσόμενη φυσιολογία θα ήταν το απαιτούμενο μέσον ανέλιξης σε ένα υπέρτερο σύστημα, μέσα στο οποίο η θεωρία θα μπορούσε να οριοθετήσει ορισμένες παραμέτρους για τα οφέλη, τις επιπτώσεις και τις διαταράξεις που αυτή η παραδοχή παράγει.** Ωστόσο η πρόβλεψη για την εξέλιξη ενός τέτοιου συστήματος σε επίπεδο συνείδησης είναι σήμερα αδύνατη εφόσον χρειαζόμαστε μια απόδειξη "από έξω", από ένα υψηλότερο επίπεδο ανάλυσης. Ο Penrose θα υποστηρίξει ότι τα υποατομικά κβαντικά φαινόμενα όπως η ανθρώπινη σκέψη- η οποία πραγματοποιείται σε επίπεδο βαθύτερο των νευρώνων και των νευρωνικών συνάψεων, εκείνο των κυτταροσκελετών και μικροσωληνίσκων, είναι μη-μετρήσιμα. Τα βιολογικά φαινόμενα κάτω από την συνείδηση λειτουργούν σε ένα επίπεδο στο οποίο συμβαίνουν μη-μετρήσιμα κβαντικά φαινόμενα -ο νους και η συνείδηση ίσως είναι επίσης μη-μετρήσιμα και μη-αλγοριθμικά. Εισερχόμαστε έτσι στο σημείο να αναζητήσουμε μια νέα φυσική θεωρία η οποία θα ενοποιεί τις προϋπάρχουσες και θα ερμηνεύει τα παράδοξα της κβαντομηχανικής. [6] Οι θεωρίες του Penrose, όπως φάνηκε από τον αντίκτυπο της έκδοσης του βιβλίου του "Σκιές του Νου", θορύβησαν τους θιασώτες της τεχνητής νοημοσύνης εφόσον εμφανίστηκε αντίρρηση στην δυνατότητα κατασκευής ενός υπολογιστή με ανθρώπινη νοημοσύνη αλλά και εν γένει επανήλθε το ζήτημα της συνείδησης, αυτή τη φορά σε επίπεδο κβαντομηχανικής. Ας δούμε έναν συλλογισμό του Daryl McCullough πάνω στην πιθανότητα υπερασφάλισης του γκεντελικού θεωρήματος ο οποίος οδηγεί σε βρόγχους..." Εφόσον ο Penrose απορρίπτει την ιδέα ότι ο ανθρώπινος συλλογισμός είναι πέρα από την επιστήμη , φαίνεται να έχει την πεποίθηση ότι μία μέρα μπορεί έχουμε μια μαθηματική θεωρία του πώς ο ανθρώπινος εγκέφαλος εργάζεται. Επομένως, χρησιμοποιώντας αυτήν τη μαθηματική θεωρία , θα είναι πιθανώς δυνατόν ( αρχικά ) να σχηματιστεί μια μαθηματική μορφή  $P(x)$  η οποία θα ισχύει μόνο εάν ένας ( ιδεατός- ελεύθερος από λάθη) εγκέφαλος θα έβρισκε τη δήλωση που ορίζεται από το  $x$  να είναι αναμφίβολα αληθινή ". Ανεξάρτητα του κατά πόσον ή όχι η  $P(x)$  είναι δυνατόν να υπολογιστεί, μπορούμε να κάνουμε χρήση αυτής της μορφής για την κατασκευή μιας "δήλωσης Goedel " για ανθρώπους : μια δήλωση  $G$  η οποία, εάν ο δικός μας συλλογισμός είναι επαρκής, θα ήταν αληθινή μα όχι πιστευτή ως "αναμφίβολα αληθινή" από εμάς. Χρησιμοποιώντας την αρχή του Penrose ότι είμαστε υποχρεωμένοι να πιστεύουμε μέσα στη δική μας ορθότητα, ακολούθως συμπεραίνουμε υποχρεωτικά ότι η  $G$  πρέπει να είναι αληθής. Όμως αυτό αντίκειται στον ορισμό του  $G$  ως αληθές αλλά δεν γίνεται πιστευτό ως αληθινό από εμάς! Η αντιφατική κατάληξη δείχνει ότι είτε ο Penrose λανθάνει και εμείς αδυνατούμε να είμαστε να είμαι αναμφίβολα πεπεισμένοι περί της δικής μας ορθότητας, είτε ο Penrose λανθάνει και ο ανθρώπινος εγκέφαλος δεν μπορεί ποτέ να περιγραφεί από τα μαθηματικά ( και ούτως όχι από επιστήμη , σύμφωνα με την τρέχουσα όψη της επιστήμης ). Επομένως, εάν το επιχείρημα του Penrose υποστηρίζει οποιοδήποτε συμπέρασμα για το ανθρώπινο μυαλό , θα υποστήριζε τη θέση ότι το μυαλό βρίσκεται πάντα πέρα από την επιστήμη παρά ότι απλά είναι πέρα από οτιδήποτε που μπορεί να γίνει υποκείμενο υπολογισμού. Δεν υπάρχει τίποτα μέσα στο επιχείρημα του Penrose το οποίο δεν θα μπορούσε επίσης να αποκλείει οποιαδήποτε μαθηματική θεωρία του νου , όχι μόνον υπολογιστικές θεωρίες." [7]

Αν όμως η απόδειξη κάθε πρότασης είναι κατά κάποιον τρόπο δυνατή μέσα σε ένα σύστημα εφόσον εξέλθουμε από αυτό, κινούμενοι μέσα σε νέους τύπους ανθρώπινης φυσιολογίας μπορούμε να ορίζουμε τις βασικές έννοιες της ανθρώπινης διάνοιας με έναν διαρκώς νεότερο τρόπο. Εδώ επανεμφανίζεται η έννοια της νεωτερικότητας όπως την γνωρίζουμε ως δόγμα του μοντερνισμού οριοθετημένη όμως με βάση την έννοια της βιολογικής διαφοροποίησης ή απόκλισης (divergence), της εξέλιξης δηλαδή μιας αυξανόμενης διαφοράς, όρος που απορρέει από την έννοια της εξέλιξης: Στην εξελικτική Βιολογία, η έννοια της οργανικής ή βιολογικής εξέλιξης ορίζεται ως "αλλαγή μέσα στο χρόνο των σχέσεων των οργανισμών οι οποίοι διαφέρουν μεταξύ τους κατά ορισμένα χαρακτηριστικά. Τέτοιες αλλαγές συμβαίνουν από την προέλευση και επακολούθως αλλαγή της συχνότητας των γενοτύπων από γενεά σε γενεά μέσα στους πληθυσμούς, από αλλαγές των αναλογιών σε γενετικά διαφοροποιημένους πληθυσμούς ενός είδους, ή από αλλαγές στον αριθμό των ειδών με διαφορετικά χαρακτηριστικά, με επακόλουθο την αλλαγή της συχνότητας ενός ή περισσοτέρων χαρακτηριστικών μέσα σε μία ταξονομική μονάδα". [8] Ο Στιβ Τζόουνς αναφέρει ότι το επιχείρημα του Δαρβίνου "καταγωγή με διαφοροποίηση" θα μπορούσε σήμερα να ειπωθεί ως "Γενετική συν χρόνος"... Το DNA δεν μπορεί να αντιγράψει τον εαυτό του τέλεια. Κάνει λάθη. Η εξέλιξη συμβαίνει γιατί αυτά τα λάθη περνούν στην επόμενη γενιά ως νέα εξελικτικά χαρακτηριστικά. Αν τα νέα αυτά χαρακτηριστικά ενισχύουν τη δυνατότητα ενός οργανισμού να επιβιώνει, τότε παραμένουν και διαιωνίζονται...Ο Δαρβίνος αντιλαμβανόταν την εξέλιξη ως την αφήγηση αυτών των "επιτυχημένων λαθών"...Όμως στην περίπτωση του ανθρώπου υπάρχει ένας άλλος σημαντικός παράγοντας που διαμορφώνει το εξελικτικό μας μέλλον και αυτός είναι η συμπεριφορά μας...μια αλλαγή στο μυαλό μας μπορεί να αλλάξει το εξελικτικό μας μέλλον...Δεν υπάρχει ανάγκη να αλλάξει το σώμα μας προκειμένου να επιβιώσει εφόσον αλλάζει το μυαλό μας. Το πεδίο δράσης της εξέλιξης έχει μετακινηθεί από το σώμα στο πνεύμα.[9] Αυτή η θεώρηση θα μπορούσε να οδηγήσει σε μία θεωρία της αυτοεξέλιξης που εμπεριέχει συνειδητές διαδικασίες όπως η γονιδιακή ανακατασκευή του σώματος. Σε διανοητικό επίπεδο έχει υποστηριχθεί ότι τέτοιες διαδικασίες αποτελούν οι θρησκευτικές, ιδεολογικές ή αισθητικές προτιμήσεις οι οποίες περνούν στους απογόνους μέσω της μίμησης. Ο βιολόγος Dawkins προσδίδει στα γονίδια αυτοοργανωτική ικανότητα μέχρι του σημείου να θεωρεί το σώμα ως υποδοχέα των γονιδίων αποτελούμενο από αποικίες γονιδίων υπό καθεστώς διαφοροποίησης. Η συνείδηση είναι μια λειτουργία που για τον Dawkins θυμίζει την αρνητική ανάδραση των μηχανών ενώ τα γονίδια δεν έχουν την ικανότητα να ελέγχουν πλήρως τον οργανισμό στον οποίο φιλοξενοούνται εξαιτίας της "χρονικής υστέρησης". Το χρονικό διάστημα που χρειάζονται για τη σύνθεση μιας πρωτεΐνης είναι πολύ μεγάλο σε σχέση με την ταχύτητα της συμπεριφοράς του υποδοχέα τους, έτσι αυτό που πραγματικά κάνουν είναι να δίνουν το βασικό πλαίσιο της

στρατηγικής και των τεχνασμάτων για την επιβίωση... Η ανθρώπινη Φυσιολογία υπεισέρχεται σαν βρόγχος μεταξύ της τέχνης και ζωής, σαν "τέχνασμα" της ζωής ή ίσως η terra incognita του μηχανισμού επιβίωσης, το έργο τέχνης του. Με τη δήλωση "παραστατικός και ρεαλιστικός ζωγράφος" ο Klein τοποθετείται στην ευρωπαϊκή παράδοση, χρησιμοποιεί το σώμα ως μέτρο της υπέρβασής του. Το άλμα στο κενό είναι μια πράξη που υπαινίσσεται το πέρασμα σ' ένα νέο, ανώτερο σύστημα αναφοράς, όπου ο καλλιτέχνης φέρνει το σώμα στο σημείο της επανεισόδου του στον κόσμο με τον τρόπο που μια κοσμική σήραγγα, ένας λεπτός σωλήνας χωροχρόνου, θα μας οδηγούσε σε μία απομακρυσμένη περιοχή του σύμπαντος ώστε να υπερπηδηθεί το φράγμα της ταχύτητας του φωτός.[10]

#### Αναφορές

1. Christopher Cherniak από το βιβλίο το Εγώ της Νόησης, σε επιλογή των Douglas Hofstadter- Daniel Dennett, σελ. 324
2. Damjan Bojadzic : Mind versus Goedel, <http://nl.ijs.si/~damjan/g-m-c.html>
3. Frederick Turner, " Biology and Beauty", σελ. 406, Incorporations, Zone press 1992.
4. N .Wiener, Κυβερνητική, ή έλεγχος και επικοινωνία στα ζώα και στις μηχανές, εκδ.Καστανιώτη.
5. Γονίδια, Μακρομόρια και Υπολογιστές, (Genes, Macromolecules, -&- Computers), Ram Samudrala , [http://www.ram.org/ramblings/dream/philosophical\\_issues.html](http://www.ram.org/ramblings/dream/philosophical_issues.html)
6. Σκιές του Νου, μετ. Αργύρης Κλαδούχος, εκδ. Γκοβόστη 1997, για την αγγλική έκδοση, The Emperor's New Mind, by Roger Penrose. Oxford University Press, Oxford, New York, Melbourne, 1989.
7. Can Humans Escape Goedel? A Review of Shadows of the Mind by Roger Penrose , Daryl McCullough, <http://psyche.cs.monash.edu.au/v2/psyche-2-04-mccullough.html>
8. Douglas J. Futuyma, Evolutionary Biology", third edition, Sinauer Associates, Massachusetts, 1998.
9. Στιβ Τζόουνς, Πώς μετακινήθηκε η εξέλιξη από το σώμα στο πνεύμα, συνέντευξη στον Παύλο Παπαδόπουλο, εφ. το Βήμα, 19/12/99.
10. Την πιθανότητα ενός ταξιδιού στο χρόνο απέδειξε ο Goedel το 1949 στηριζόμενος στις εξισώσεις της γενικής σχετικότητας του Αϊνστάιν προτείνοντας ένα μοντέλο περιστρεφόμενου σύμπαντος. Ωστόσο το σύμπαν αυτό στερείται φυσικού νοήματος και η υπόθεση μπορεί ως εκ τούτου να απορριφθεί. (βλ. "Το βέλος του Χρόνου", σελ. 144, P.Coveney-R.Highfield, εκδ.Κάτοπτρο 1991.)

## Notes on performance theory

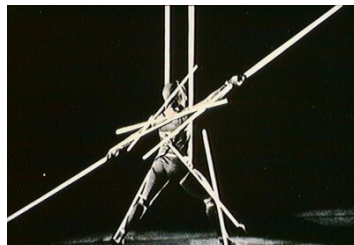
*I believe that every artistic creation develops in the same way that this Sarmatian woman took shape in my imagination. First there is the innate tendency common to all of us to capture a subject that has eluded most other artists; then the author's own experience intervenes and provides him with the living being whose prototype already exists in his imagination. This figure preoccupies him, seduces him, captivates him, because it corresponds to his innate tendencies and mirrors his particular nature; he then transforms it and gives it body and soul. Finally, in the reality which he has transformed into a work of art, he encounters the problem that is the source of all subsequent images. The inverse path that leads from the problem back to the configuration is not an artistic one.*

*L. Masoch*

Every performance involves an agent, acting within a spatial configuration serving as its container. Their interaction triggers the "event". This threefold set of "agent-space-event" is dynamic and perpetually interactive : it develops in time by means of formal modifications. The event, i.e. the interaction between the agent (figure) and its spatial configuration (environment), occurs as a kind of mutation- hence the performance proceeds in an evolutionary mode : a series of figural and spatial changes which is represented by sequences of their transformations.

*"Might not the dancers be real puppets, moved by strings, or better still, self propelled by means of a precise mechanism, almost free of human intervention, at most directed by remote control?" Oscar Schlemmer*

The distinction between geometrical and functional space in performance theory was emphasised by Oscar Schlemmer in his works and lectures at the Bauhaus. Geometrical space refers to linear constructions and orbital dancing methods, whereas functional space invokes the response of the agent. Schlemmer's "Dance in space" and "Figure in space with Plane Geometry and Spatial Delineations" performances, intended to transform the body into a "mechanised object" operating into a geometrically divided space, pre-existing the performance. Moreover, the proposition for the remotely controlled dancer of the mechanical ballet might serve as an endeavor to reform the body into a receptor of information that comes from the container space. Hence, movement is precisely determined by the information from the environment.



*Fig.1. Oscar Schlemmer, "Slat Dance".*

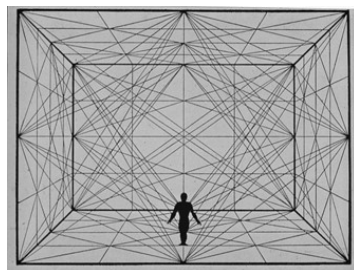


Fig.2. "Figure in Space with Plane Geometry and Spatial Delineations."



Fig. 3. The dance from the film "Vita Futurista", 1916, by Marinetti, Balla, Corra.

The Futurists proposed the system of human-machine and their interactions as the model of new aesthetics. They manifested an expansion in time and space for the body that emerged from the power and the glorification of the machines.

Umberto Boccioni, in his manifesto named "Absolute Motion + Relative Motion = Dynamism 1914", writes: "Absolute motion is a dynamic law inherent in an object. The plastic construction of the object must here concern itself with the motion which an object has within itself, whether it be at rest or in movement? Relative motion is a dynamic law which depends on the object's movement. It is quite incidental whether we are talking about moving objects or the relationship between moving objects and non-moving objects. In fact, there is no such thing as a non-moving object in our modern perception of life."

Marianne W. Martin in "Machine Aesthetics and the Dehumanization of Art" :

"Marinetti hoped that the artist would overcome his physical limits and 'merge' into the infinite of space and time' and initiate 'the mechanical kingdom' supplanting 'the animal kingdom'. Appropriately enough, Marinetti also envisaged the accompanying evolution of a new being, an immortal superman who will be 'mechanized' with replaceable parts." [3]

Stelarc has developed several systems for the actuation of the body. In the work "Split Body: Voltage-In / Voltage- Out, " a touch-screen interface to a multiple muscle stimulator allows the body's movements to be programmed by touching the muscle-sites on the computer model .A sequence of motions can be replayed continuously with a loop function. As well as choreography by screen-touching, it is possible to paste sequences together from a library of gesture icons...At a lower simulation level it is a body-prompting system; at a higher simulation level it becomes a body-actuation system."

"Robot arm-Host Body/Coupled Gestures" [Fig.5] is an interactive event where the motions of a scanning robot are related to an electronic third hand and the arms of the body. Stelarc states that "the interest is how electronic systems can extend performance parameters and how the body copes with the complexity of controlling information, video and machine loops, on-line and in real time." [4]

What is important in works like Fractal Flesh, Ping Body and Stimbod is that Stelarc discusses a reformulation of the notion of intent, which we often associate with movement. As developments in technology become more and more unpredictable, we should rather talk about the "alloted body", which can function strengthened by the complexity of technology.

In a text named "Phantom Bodies and Collective Strategies", Stelarc concludes : "Must a body continuously affirm its emotional, social, and biological status quo? Or perhaps what is necessary is electronic erasure with new intimate, internalized interfaces to allow for a design of a body with more adequate inputs and outputs for performance and awareness augmented by search machines." [5]



Fig.4. Stelarc "Split Body : Voltage-In / Voltage- Out".



Fig.5. Stelarc, Robot arm-Host Body/Coupled Gestures.

William Forsyth

"I am seeing your finger as a line ("I see your finger as a line, so there are two points. Between these points there is a line, and that line has a lot of potential - like a diagram on the computer ( in fact there is an infinite number of ways regarding how to continue from this point - it depends on how you observe : you look at a specific configuration and you think, what are the logical or illogical ways to continue from this point ? What is the next event ? e.g. I can drop that line, or I can extend that line... W. Forsyth

W. Forsyth considers geometry as an extension of his body, and by the same token, physical movements are extensions of one's body. His performances are based on architectural drawings, and/or mathematical processes, like the "translation" of iteration into movement. He understands drawings not as a graphic notation or as a static space but as structural rhythm in which space is actually being created - this is a way of defining what the space of the human body is, i.e. the invention of an atmosphere brought through spatial movement. To him, everything becomes an analogy to movement, a possible operation on movement. In this sense William Forsyth re-discovers the un-theorisable aspect of spatial relations. This is the most fundamental aspect of his work, i.e. the invention of the link between choreography and performance.

### 3. PERFORMANCE PROPOSAL

**Bio-performance, a theory based on the conception of the "analogical body" (as opposed to digital), attempts to re-establish the corporeal status of experience de-dependting the body from the domination of simulations or virtual allusions.**

Performance is here defined as the dialectical mechanism between body and context. The concept of performance is based on interaction, in the sense that the body of the performer is dynamically -and non-reversibly- transformed by the environment, as well as the environment is transformed by the movements of the performer. Interaction occurs and evolves because the body does not have an overview of the context. Hence the body needs to move. Movement in turn, causes transformation of the spatial configuration as well as of the body itself, a perpetual process. The question then becomes what are the operations for these alterations ? Do they fall into patterns and/or other regularities ?

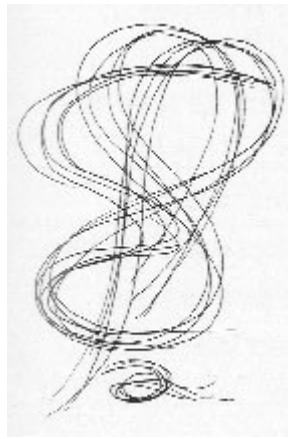


Fig.6. Drawing from the Bauhaus.

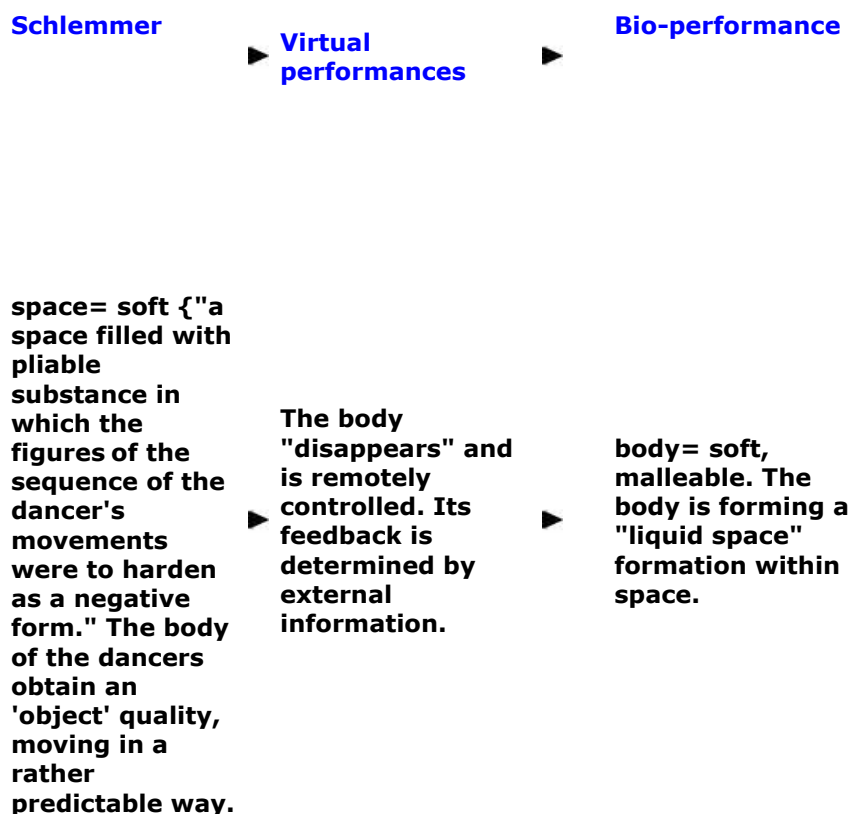
## THE AGENT

From information systems to bio-information processes. This section examines the invasion of information on the body.

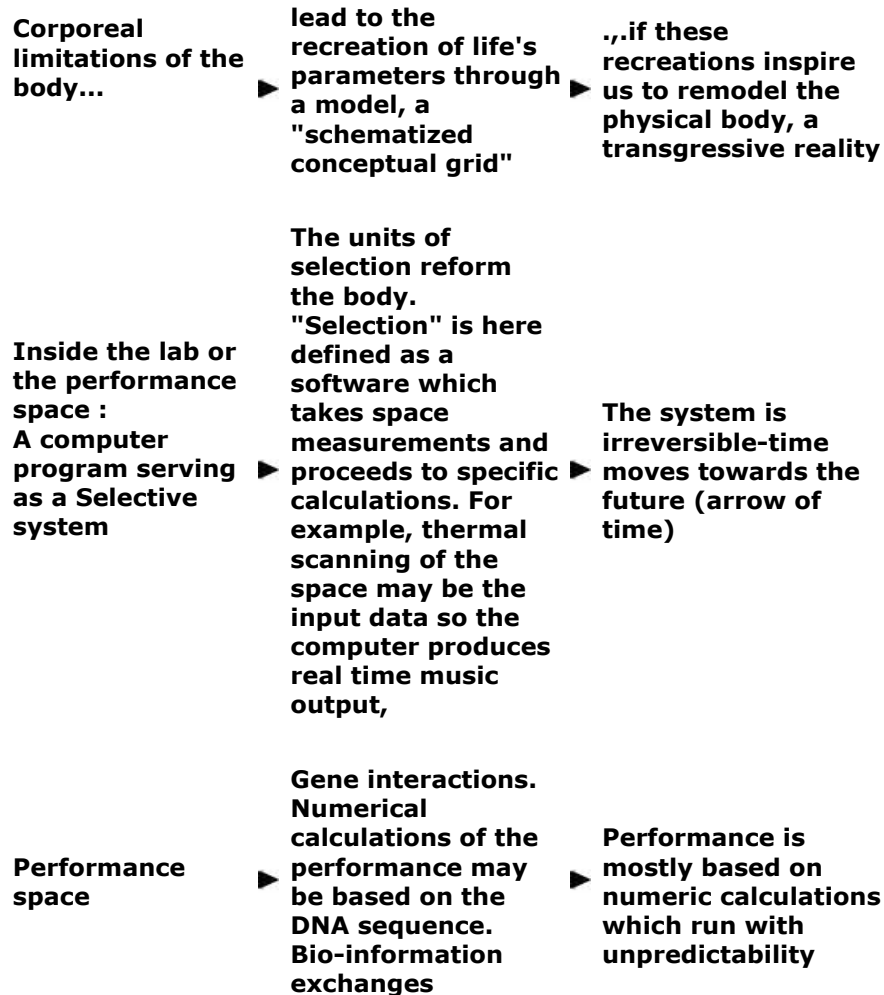
Within the borders of bio-capitalism, biotech is formalising nature into molds, mechanising organic systems, applying informatics in the bio-organic level. Placed within this framework, information is transformed to bio-information which is mechanically imposed on the body, potentially altering its developmental perspective. As P. Rabinow claims in his essay titled "Artificiality and Enlightenment: From Sociobiology to Bio-sociality" : "the object to be known- the human genome- will be known in such a way that it can be changed. This dimension is thoroughly modern; one could even say that it instantiates the definition of modern rationality". Genetic information, due to its complexity, provides a source of transforming the body into a complex system which brings about unpredictable outcomes.

If a performance theory aimed to present the body as a bio-analogic system, all representations and interactions should be replaced by competitive systems and evolutionary processes.

A substantial discrimination between the geometrical space of Oscar Schlemmer and the bio-performance may be observed in their relationship with the body :



## How does the bio-performance reflect the malleability of the body?



**In the bio-performance, the information is perceived from the outside, processed by the body and exported to the initial source (the environment)** [6]]. Environment though, is a complex concept, that may include self-derived parts or functions of an organism which can potentially be activated in relation to it. (e. x. some genes within an organism may be part of a gene's environment ) [7] . In this sense, performer and environment become comparable entities.

The concept of the performer owning an altering body whose form is perpetually dissolved and recomposed, leads us to consider **performance as an organism**. The technique of this transformation is realised by emphasizing its bio-analogical responses.

By considering life in terms of a structure, several corporeal alterations occur, and bio-information is about to reform the body. The new anatomy has to be experienced literally, even if it requires support by simulated environments. The figural and functional data might be re-organized in such a way as to evoke a mutated aesthetic outcome. The process of mutating life is considered a rather artistic implementation, which questions whether the external, inserted parts will be integrated to form a new corporeality.[8] Thus, the body's capacities appear unknown.

On a process that seems to be opposite to transforming the human figure into an engineered object, the bio-performance underlines the corporeal nature of experience. However, there are other problems evolving from this issue; thus, there is an attempt to address some of the main aspects of the bio-body.

### **Notes on human and meta-human technicality.**

The basic assumption underlying the bio-performance text is the shift from the technologically mediated environments [postmodern performances]- to the genetically constructed body.

The aspects of the bio-body are proposed to be :

1. Reappearance of the body which becomes "analogical". **Biotechnology as a basis of corporeality.**
2. The uniqueness of the body is emphasized.[instead of its homogenization]
3. The body is not considered a privilege as a space for the self, but as a unique, malleable system that is defined in and by its environment.
4. While the machine and the body co-operated, now machines produce a mechanized-analogical body, empowered by the reposition of information.(DNA).
5. Biotechnology becomes the abolishment of all metaphors ?

### 3.2. THE CONTEXT

The space where the performance occurs is subject to transformation into a bio-space (a laboratorial system) or an equivalent (simulation) on the basis of which, the performer moves, using features common to the body and the environment (i.e. models of Artificial Life, genes). [9] However, several questions integral to the deduction of the bio-lab and the simulation, relate to the fact that the performer acts from-within an "altering body", which is dissolving and recomposing in new forms. This concept relates performance to the notion of an organism. The question arises as to whether a bio-lab serves as a proper performance space. The next chapter, titled Superhuman, focuses on developing questions of this kind.

### EVENT

The dialectical relation between the agent and the container space.

In general, the proposal involves a number of spatial configurations within which the agent(s) will be inserted. Hence the performance(s) will take place. The interaction between the specific configurations and the agents (human and/or mechanical) constitutes what we call "event". This interaction (events) will be recorded as a series of instances describing the transformations of both the agents and the configuration. Thus we may say that the alterations form spatial and figural sequences that we subsequently superimpose. The question is to find the mechanism as to how the environment triggers a specific reaction of the agent. Moreover, how the agent's reaction would in turn cause yet a new reaction to the configuration - so that we have a perpetual transformational flow. This we call evolutionary form.

### **Performance > observations > results (performance space)>(bio-information)>(performance act with gene interactions)**

Regarding the genes, we may technically homogenize the organism (agent) and the environment. The DNA code is co-possessed by the organism and the environment, however the latter operates at a higher level of complexity. Therefore developmental and evolutionary models replace the social and behavioral ones that were dominant in art and performance theory till now.

### **References.**

1. Venus in Furs, Zone Books, N.York, 1991, Appendix 1, A Childhood Memory and Reflections on the Novel, page 273.
2. Oscar Schlemmer's notes, RoseLee Goldberg, Performance Art, Thames and Hudson, 1988.
3. Futurist Art and Theory, 1909-1915, by Marianne W.Martin, Oxford Press, 1968, page 130.
4. Stelarc, [www.stelarc.co.va.au](http://www.stelarc.co.va.au)
5. Stelarc, "Parasite Visions: Alternate, Intimate, and Involutionary Experiences", Ars Electronica, Facing the Future, page 415.
6. Mae-Wan Ho, "The New Age of the Organism", A&D, volume 70, No 3, June 00. page 48. "The whole is thus a domain of coherent activities, consulting an autonomous, free entity, not because it is separate and isolated from its environment, but precisely by virtue of its unique entanglement of other organic space-times in its environment."
7. Douglas J. Futuyma, Evolutionary Biology, third edition, Glossary, see: "environment".
8. Eugene Thacker, , Lacerations : The Visible Human Project, Impossible Anatomies and the loss of Corporeal Comprehension, <http://gsa.rutgers.edu/maldoror/theory/Impossible.html> ?"the crucial move implied in Versalius' critique of Galen was that, for anatomical science, the demonstrability of visible proof would take priority over the tradition of textual authority forging an intimate link between seeing and knowing."
9. Mae-Wan Ho, "The New Age of the Organism", A&D, volume 70, No 3, June 00. page 48, " ...the parts behave as though they are independent of one another. This is the radical nature of the organic whole(as opposed to the mechanical whole), where global cohesion and local freedom are both maximised, and each part is as much in control as it is sensitive and responsive."
10. Stuart A. Kauffman, The origins of Order, (N.York : Oxford University Press, 1993), page 10.
11. Douglas J. Futuyma, "Evolutionary Biology", third edition, Sinauer Associates, Massachusetts, 1998, pages 24 and 651.
12. Paul Rabinow , in his article "Artificiality and Enlightenment: From Sociology to Biosociality", refers to Gilles Deleuze's book "On the Death of Man and Superhuman", which presents "Man as a distinctive being, who is both the subject and the object of its understanding, but an understanding that is never complete because of its very structure."
13. Eugene Thacker, "The Thickness of Tissue Engineering: Biopolitics, Biotech, and the Regenerative Body.", Ars Electronica, Lifescience, Springel Wien New York, Austria 1999, page 184. Also Ars electronica public discussion, September 1999.
14. The hypothesis that humans are "machines, puts humans and machines in a juxtaposition. Within western philosophy machines are often presented as "slaves", potential antagonists to the human race. Hugo de Garis claims that robots will

conflict with the humans when their intelligence will approach ours.

15. Douglas J. Futuyma. *ibid*, page 743.

16. Ed. Kac, "Transgenic Art", Symposium, *Ars Electronica Lifescience*, (Austria : SpringerWienNewYork, 1999), (p.296).

#### Bibliography

1. Stuart A. Kauffman, *The origins of Order*, (N.York : Oxford University Press, 1993),
2. *Facing the Future*, *Ars Electronica*, published by Timothy Druckrey, (Cambridge : The MIT Press, 1999)
3. Socratis Gikas-Iason Evangelou, *Presocratic Philosophers*, Savalas publications, Athens 1995.
4. John Wood, *The virtual Embodied*, (London : Routledge books, 1998)
5. *Ars Electronica Center, Lifescience*, (Austria : SpringerWienNewYork, 1999)
6. Mark Taylor , "HIDING", Chicago Press, 1997
7. *Incorporations*, edited by Jonathan Crary and Sanford Kwiner, Zone 6, Zone Books, , N.York, (1992)
8. *Fragments for a History of the Human Body*, part 1, edited by Michael Feher, ZONE 1990, N.York.
9. Gary William Flake, *The Computational Beauty of Nature*, (Massachusetts: A Bradford Book, the MIT Press, 1998)
10. Bryan Kolb and Ian Q. Whishaw, *Fundamentals of Human Neuropsychology*, University of Lethbridge, ( W.H. Freeman and Company, N.York, 1995 )
11. T.W.Sadler, "Langman's Medical Embryology, sixth edition, Williams & Wilkins, Maryland, USA, 1990
12. George Gessert, " A History of Art Involving DNA", *Ars Electronica, Lifescience*, Springel Wien New York, Austria 1999.
13. Bob Johnstone, "Japan's Friendly Robots", *MIT'S Technology Review*, May-June 1999 , page 64, (1999)
14. *Genetics*, Vol. 96, Issue 18, 10278-10283, August 31, 1999.
15. Hans Moravec, "Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1988.
16. Friedrich Nietzsche. *Thus Spoke Zarathustra*. Trans. Walter Kaufmann. New York: Penguin Books, 1981.
17. Friedrich Nietzsche. *Ecce homo*. (Walter Kaufmann, Trans.). New York: Vintage Books, 1967.
18. Friedrich Nietzsche. *The Will to Power*. Trans. and Ed. Walter Kaufmann and R.J. Hollingdale. NY: Vintage, 1967.
19. Vilem Flusser, "Curie's Children," *Art Forum* Vol 26, No. 7 (1988) and Vol. 27, No. 2 (1988).
20. G. Gessert, "A Brief History of Art Involving DNA," *Art Papers* (Sept./Oct. 1996).
21. G. Gessert, "Notes on Genetic Art," *Leonardo* Vol 26, No. 3 (1993).
22. *Theory of the Artificial, Virtual replications and the Revenge of Reality*, Massimo Negrotti, Intellect Books, England, 1999
23. Lee Silver, *Remaking Eden*, Princeton University, 1997.
24. Steven Levy, *Artificial Life*, Vintage Books, N.York, [see chapter "The Strong Claim", pages 311-348].
26. *A&D*, volumes 68/11-12 Nov-dec 1998, 70 No3 /June 00.
27. *Futurist Manifestos*, edited by Umbro Apollonio.

#### Links:

<http://www.humancloning.org/>  
<http://www.talkorigins.org/faqs/origin.html>  
[http://cwis.usc.edu/dept/biomed/bme490.981/artificial\\_skin.htm](http://cwis.usc.edu/dept/biomed/bme490.981/artificial_skin.htm)  
<http://www.aec.at/lifescience/indexv4.html>  
<http://www.newscientist.com/ns/981003/superhumans.html>  
<http://www.ess.ucla.edu/huge/Biochips.html>  
<http://www.biota.org/org/vision.html>  
<http://prophecyclub.com/jan99/16.html>  
[http://www.nih.gov/nigms/news/features/artificial\\_skin.html](http://www.nih.gov/nigms/news/features/artificial_skin.html)  
[http://cwis.usc.edu/dept/biomed/bme490.981/artificial\\_skin.htm](http://cwis.usc.edu/dept/biomed/bme490.981/artificial_skin.htm)  
<http://www.vegan-straight-edge.org.uk/taxonomy.htm>  
<http://www.robotbooks.com/artificial-muscles.htm>  
<http://www.ai.mit.edu/>  
<http://faculty.washington.edu/wcalvin/bk8/bk8ch8.htm>  
<http://www.hedweb.com/nickb/superintelligence.htm>  
<http://www.cs.usu.edu/~degaris/papers/journal.html>

## Γιάννης Μελανίτης

### Στο τέλος της γλώσσας

#### /Ένα κείμενο για την αυτο-αναφορικότητα στη καλλιτεχνική διαδικασία

Ίσως δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ορισμένες σχηματοποιήσεις που επιχείρησαν οι μοντερνιστές καλλιτέχνες αναλύοντας το έργο τους, συγκλίνουν στη χρήση συγκεκριμένων κωδικοποιήσεων· εκεί που συχνά υποθέτουμε ασυνέχειες, ένας εσωτερικός ιστός, παραμορφωμένος από τους αναγραμματισμούς και τις μεταθέσεις που επιχειρήθηκαν στη πορεία, γίνεται αντιληπτός ως ο φορέας της πραγματικής δομής του έργου. Δύο έργα του Τζόυς αποτελούν το πεδίο αναφορών μας: Ο Οδυσσέας [Ulysses] και η Αγρύπνια του Φίννεγκανς [Finnegans Wake].

Το FW είναι απλώς ένα αρχείο των όνειρο-σκέψεων ενός ατόμου του οποίου το ονειρικό όνομα είναι Humphrey Chimpden Earwicker και του οποίου το αφυπνισμένο όνομα είναι Porter. Έχει μια σύζυγο με το όνομα ANN που γίνεται η πηγή όλης της ζωής, την κόρη Ιζαμπέλ, και δίδυμους γιούς Κέβιν και Τζέρι που έχουν πολλά ονόματα και αποτελούν όλες τις δυνάμεις σε αντιπαράθεση. Με το FW Ο Τζόυς εγκαταλείπει την δομή του κλασικού έργου με μια κεντρική παρουσία αλλά και την φορμαλιστική συνάφεια των επιμέρους κεφαλαίων του έργου. Κατ' αυτόν το τρόπο, η συνολική δομή παραμένει λειτουργικά ανοιχτή.

Μια η δύο φορές υπαγόρευσε τμήματα του έργου του Finnegans Wake στον Μπέκετ... Στη διάρκεια μιας τέτοιας συνάντησης, υπήρξε κάποιο χτύπημα στη πόρτα που ο Μπέκετ δεν άκουσε. Ο Τζόυς είπε: «- Περάστε» και ο Μπέκετ το κατέγραψε. Αργότερα, διάβασε ό,τι είχε γράψει και Τζόυς είπε: Τι είναι το «Περάστε;» -Εσύ το είπες... απάντησε ο Μπέκετ. Ο Τζόυς σκέφτηκε για λίγο, και είπε: Ας το κρατήσουμε... [Ellmann, James Joyce, σελ. 662]

Πριν την έλευση του Finnegans Wake και τη σύγχυση που προκάλεσε, ο Τζόυς συνέλαβε τον Οδυσσέα (Ulysses), ένα τεράστιο έργο συνολικά 267.000 λέξεων, προερχόμενων από λεξιλόγιο 30000 λημμάτων, χωρισμένο σε 18 κεφάλαια...

Ένα σχεδιάγραμμα του έργου καταρτίστηκε από τον Joyce περίπου στα 1920 και εστάλη στον Carlo Linati, φίλο και μεταφραστή στα ιταλικά των Eciles, για προσωπική του χρήση, με το συγγραφέα να σημειώνει:

*...θα ήταν προτιμότερο να του στείλω κάποιο είδος περίληψης- κλειδιού- σκελετού-σχήματος (για εγχώρια χρήση μόνον)... Έδωσα μόνον λέξεις-οδηγούς (Schlagworte/ catchwords) στο σχήμα μου, εντούτοις νομίζω ότι θα γίνει κατανοητό... Πρόκειται για ένα έπος ανάμεσα σε δύο ράτσες (Ισραηλίτικη-Ιρλανδική) και ταυτοχρόνως τον κύκλο του ανθρώπινου σώματος, όπως και κάποια μικρή ιστορία μίας μέρας... Ο χαρακτήρας του Οδυσσέα μ' έχει συνεπάρει από την παιδική μου ηλικία... Εργάζομαι πάνω σ' αυτό το βιβλίο για επτά χρόνια- επί τέλους! Είναι επίσης ένα είδος **εγκυκλοπαίδειας**. Η πρόθεσή μου δεν είναι μόνον να παρουσιάσω τον μύθο κάτω από το σημερινό φως υπό το φως του σήμερα (sub specie temporis nostris), αλλά επίσης να επιτρέψω σε κάθε δράση (δηλαδή, κάθε ώρα, κάθε όργανο, κάθε τέχνη που συνδέεται και συσχετίζεται με το σωματικό σχήμα του συνόλου) να ρυθμίσει, ακόμη και να δημιουργήσει την δική της τεχνική. Θα λέγαμε ότι κάθε δράση αποτελεί ένα άτομο παρότι συντίθεται από άτομα-όπως ο Ακυνιάτης σχετίζεται με τις ουράνιες υπάρξεις.*

Τζαίμς Τζόυς Selected Letters, εκδ. Richard Ellmann (London: Faber and Faber, 1975), σελ. 271.

Ενδεικτικά μπορεί να αναφερθεί το παράδειγμα ενός κεφαλαίου κατά Λινάτι:

Τίτλος: Καλυψώ

Τεχνική: διάλογος για δύο, μονόλογος

Όργανο: νεφρά

Σύμβολα: κόλπος, εξορία, νύμφη, Ισραήλ σε αιχμαλωσία

Και του Κύκλωπα:

Κύκλωψ

Ωρα 5-6 μμ

Πρόσωπα: Προμηθέας,, Κανένας (Εγώ), Οδυσσέας, Γαλάτεια

Σκηνή : Η Ταβέρνα, η παμπ του *Barney Kiernan*, οδός *Little Britain*.

Όργανο: Μυς

Τέχνη: Πολιτική

Χρώμα: Πράσινο

Σύμβολο: Ιρλανδικός εθνικισμός

Τεχνική: Γιγαντισμός

Ανταποκρίσεις: Κανένας-Εγώ-Πούρο· Πρόκληση-Αποθέωση

Ετσι συναντάμε δεκαοκτώ πρωτοφανείς και διαφορετικές τεχνικές, μία ανα επεισόδιο. Ας επικεντρωθούμε στην Κυκλώπεια περίοδο· αρχαϊκή γνώση και προ-πολιτισμική κοινωνία είναι τα στοιχεία αντιπροσωπεύει ο Κύκλωπας, ενώ για πρώτη φορά ο Οδυσσέας, συγκρουόμενος με τους θεούς, απομακρύνεται από τον Ούτις προς τον επώνυμο *Οδυσσέα*, προς το Εγώ, προς το νεώτερο άνθρωπο...

*Κανένας είναι τ' όνομά μου Κανένα με αποκαλούν η μητέρα και ο πατέρας μου κι οι άλλοι μου σύντροφοι. (Οδύσεια, Ραψωδία 1, 366)*

*[Ούτις (Ουδείς, Κανένας) : πλαστόν όνομα του Οδυσσέως, όπερ αυτός εις εαυτόν απονέμει ενόπιον του Πολυφήμου, ίνα δια της διττής σημασίας εξαπατήσει τον Κύκλωπα, Ομηρικό Λεξικό Πανταζίδου, εκδ. Σιδέρης.]*

Στην Ομηρική Οδύσεια κωδικοποιημένος ο λόγος-δια του αυτοπροσδιορισμού «Ούτις»- αποτελεί το τεχνικό μέσο για την εξαφάνιση του σώματος του Οδυσσέα ενώπιον της απειλής του θανάτου. Ο Οδυσσέας επικαλείται το ψευδές όνομα Ουδείς μέσω του οποίου καθίσταται «ανύπαρκτος»· για τη μεταφορά αυτή, ο ήρωας χρειάζεται ένα όνομα-λόγος-κείμενο... Έτσι, το κείμενο αφυλοποιεί όχι το σώμα αλλά τη σωματικότητα (καθώς ο Ούτις υπάρχει ως τέτοιος, *δηλούμενος* και ακολούθως ως κάποιος που «δεν υπάρχει», *άδηλος*). **Αν το σώμα εξακολουθεί να υπάρχει, αυτό δε συμβαίνει μέσω κάποιου ταυτοποιημένου ονόματος· έτσι ο κώδικας Ούτις σημαίνει περισσότερα από τη σημασία της λέξης ούτις (=ο κανείς).**

Ο ομηρικός ποιητής σκηνοθετεί για πρώτη φορά την ανάδυση του εγώ... Το σώμα εν εξελίξει εμφανίζεται στο οδυσσειακό πέρασμα από το προεπικό περιβάλλον στο χώρο της δράσης του εγώ, στη συνειδητοποίηση της ατομικότητάς του. Αυτό επιτελείται με δυο κυρίως τρόπους: Αρχικά με την επίκληση του Ουτις και με την αμφισβήτηση προς το θεό Ποσειδώνα αργότερα....

**Από τον κώδικα, τη λέξη Ούτις, περνάμε στην ανάδυση του σώματος, τη λέξη Οδυσσεύς. (Οίος=μόνος)**

Πριν τον χαρακτηρισμό Ούτις, η θέση του Οδυσσέα είναι οίος, μόνος, βρισκόμενος σ' ένα κλοιό από τον οποίο *ολόκληρη η Οδύσεια θα μπορούσε να ακουστεί και να διαβαστεί, ως προοδευτική και επώδυνη έξοδος του ήρωα από τον κλοιό μιας υποχρεωτικής μακράς απομόνωσης και μοναξιάς.* (Δ. Μαρωνίτη, Επιλεγόμενα στην Ομηρική Οδύσεια), σελ.64, Οδυσσέως είσοδος.

Επίσης η παρουσία του σώματος στο έργο γίνεται εξαρχής με αντωνυμία *Ανδρα μοι έννεπεν Μούσα*, όπως τονίζει ο Δ. Μαρωνίτης. Η εναλλαγή παρόντος-απόντος σώματος εκπληρούται μέσω των μεταμορφώσεων του Οδυσσέα όπου καθίσταται μη-αντιληπτός,μη-ανανωρίσιμος. Απών αρχικά από το σημείο σωματικής ολοκλήρωσης, την Ιθάκη, όπου αργότερα θα δικαιωθεί, θα καθιερωθεί μέσω της αποκατάστασης. Έτσι το σώμα γίνεται αντιληπτό όχι απευθείας, αλλά μέσω κατηγοριοποιήσεων.

Στην ανάλυση του Δ. Μαρωνίτη πάνω στο ομηρικό έπος, σημασία έχει να εντοπίσουμε τις επισημάνσεις του για τα θέματα κληρονομικότητας του Οδυσσέα απο τον μυθικό Αυτόλυκο, καθώς γίνεται φανερό ότι η αυτοεπίγνωση έπεται της κληρονομικότητας, δηλαδή των μεταβιβαζόμενων χαρακτηριστικών (εδώ, της πανουργίας).

*Γιατί προφέροντας ο Οδυσσέας, πάνω στην ακμή της πρόκλησής του, το όνομά του, εκφράζει, με το όνομά του, τον παραδοσιακό εαυτό του σε μια εξελιγμένη*

και επικήπια εκδοχή -τον οδυσσάμενον δηλαδή Οδυσσέα της ραψωδίας τ, που δυσαρεστούσε τα θύματά του με τα τεχνάσματα της κλεπτοσύνης του. Την ίδια όμως στιγμή, καθώς η πρόκληση τώρα του ήρωα δεν προσβάλλει τους ανθρώπους μόνο αλλά και ένα δαίμονα που είναι γιος του Ποσειδώνα, με το όνομά του πάλι ο Οδυσσεύς εγκαινιάζει και την οδυσσειακή του μοίρα, αυτή δηλαδή που τον θέλει όχι υποκείμενο του οδυσσάμενος αλλά αντικείμενο του οδύσσασθαι.

Ελπίζω πως δεν παίζουμε με τις λέξεις. Στην αρχή της ερευνάς μας διαπιστώσαμε ότι όλα τα χωρία της Οδύσσειας (έκτος από ένα ), που παρετυμολογούν το όνομα Οδυσσεύς από το ρήμα οδύσσασθαι προβάλλουν τον Οδυσσέα ως πάσχοντα ήρωα, ως εκτεθειμένο στην οργή του Ποσειδώνα ή και του Δία, ακόμη, απομονωμένο στέκει το χωρίο της ραψωδίας τ με τον οδυσσάμενον Αυτόλυκο και τον οδυσσάμενον Οδυσσέα, τον πανούργο και δυσάρεστο παππού, που μεταβιβάζει, ονομάζοντάς τον, στον εγγονό του τόσο τα δώρα της κλεπτοσύνης όσο και τις δυσάρεστες εμπειρίες του. Είδαμε ότι τα παράξενα αυτά βαφτίσια μέσα στην Οδύσεια εκτελούν μια τριπλή αποστολή: δηλώνουν την παραδοσιακή πανουργία του Οδυσσέα, την ερμηνεύουν, και σε πρώτη φάση προσπαθούν να την ξεπεράσουν, καθώς φορτώνουν στους ώμους του Αυτόλυκου όλο το δυσάρεστο φορτίο της κλεπτοσύνης, και κρατούν για τον εγγονό μόνο τα προτερήματα και το βάρος μιας άδικης κληρονομιάς. Έτσι η σκηνή της ραψωδίας τ είναι η πρώτη γέφυρα μέσα στην Οδύσεια που μας περνά από τον οδυσσάμενον στον οδυσσειακό Οδυσσέα. Σ' ολόκληρο το έπος ο ποιητής, όπου του δίνεται η ευκαιρία, προσπαθεί να συγχωνεύσει μέσα στη δική του εκδοχή για τον ήρωα όλα τα αντιφατικά στοιχεία της παράδοσης. Η τάση όμως αυτή βρίσκει την πιο πλατιά και την πιο διεξοδική της ανάπτυξη στο επεισόδιο του Κύκλωπα· εδώ ο Οδυσσεύς δείχνει ταυτόχρονα τις ρίζες της γνωστικής του περιέργειας (που προέρχεται από το θαλασσινό ήθος του ήρωα), τις ρίζες μιας αδιβλήτης πια πανουργίας που την κληρονόμησε από το μυθικό Αυτόλυκο, και, πάνω στην ώρα της πιο κρίσιμης πρόκλησής του, κάνει την τελική του προσπάθεια να βγη από το αδιέξοδο του προεπικού και πρωτοεπικού Οδυσσέα. Ο παραδοσιακός Οδυσσεύς, ο ούτις, και στην κορύφωση της σκηνής ο οδυσσάμενος Οδυσσεύς ( με τα έργα του, με τα λόγια του, με την εκφορά του ονόματός του) μεταμορφώνεται μόνος του σε οδυσσειακό Οδυσσέα -σε πάσχοντα ήρωα. Μέσα στο επεισόδιο του Κύκλωπα ο ήρωας αυτοβιογραφείται, και στην αυτοβιογραφία του αυτή χρησιμοποιεί ως μέσο το ίδιο το όνομά του.

( Δ. Ν. Μαρωνίτης, Αναζήτηση και Νόστος του Οδυσσέα, Η διαλεκτική της Οδύσσειας, Όγδοη έκδοση, Εκδ. Κέδρος, σελ. 191- 192 )

## Ο ήρωας δίχως σώμα επανεμφανίζεται στον Τζόυς:

*Ποιες γενικές αθροιστικές κατονομασίες θα μπορούσαν να του αποδοθούν ως υπάρξεις και ως ανπαρξίας; Αντιληπτός από μερικούς και γνωστός σε κανέναν. Ο Καθένας ή ο Κανένα.*

*Ποιες οφειλόμενες προσφορές;*

*Τιμή και δώρα ξένων, των φίλων του Καθένα. Μια νύφη, αθανάτου ομορφιάς, η νύφη του Κανένα. Ο αναχωρήσας δεν θα ενεφανίζετο ποτέ, πουθενά, κατ' ουδένα τρόπο;*

Θα περιπλανάτο διαρκώς, αυτοωθούμενος, εις το έσχατον όριον της κομητικής τροχιάς του, πέραν των απλανών αστέρων, των μεταβαλλομένων ηλίων και των ορατών δια τηλεσκοπίου πλανητών, των αστρονομικών αστέγων και χαμένων, προς τα απώτατα σύνορα του διαστήματος, διαβαίνων από γης εις γην, μεταξύ λαών, μεταξύ γεγονότων. Κάπου, ανεπαίσθητος, θα ήκουε, κατά τίναν τρόπο ακουσίως, ωθούμενος υπό του ηλίου, και θα υπάκουε εις το κάλεσμα της ανακλήσεως. Έτσι, εξαφανιζόμενος εκ του αστερισμού του Βορείου Στέμματος, θα επανεμφανίζετο κατά τιναν τρόπον αναγεννηθείς υπεράνω του δέλτα του αστερισμού της Κασσιόπης και ύστερα από αμέτρητους αιώνες αποδημίας θα επέστρεφε, ως αποξενωμένος εκδικητής, ως απονεμητής δικαιοσύνης επί των αδικησάντων, ως σκοτεινός σταυροφόρος, ως αφυπνισθείς κοιμώμενος, με οικονομικούς πόρους (φημολογούμενους) υπερβαίνοντας αυτούς του Ρότσιλντ ή του βασιλέως του Αργύρου.

( Τζαίμης Τζόυς Οδυσσεύς, εκδ. Κέδρος, μετάφραση Σ. Καψάσκης, σελ. 755-756)

**Έχω τοποθετήσει τόσα πολλά αινίγματα που θα απασχολήσουν τους ειδικούς για αιώνες, διαφωνώντας για το τι εννοούσα, κι αυτός είναι ο μόνος τρόπος να εξασφαλιστεί η αθανασία κάποιου... (Τζόυς στο James Joyce του Ρ. Ελλμαν)**

Το πλέγμα αναφορών που χρησιμοποιεί ο Τζόυς οδηγεί το έργο σχεδόν στην κατάρρευσή του: ο Οδυσσεύς, εν γνώσει του συγγραφέα, δύσκολα μπορεί να διαβαστεί έξω από τις αντιστοιχίσεις που προκύπτουν απ' το σκελετικό διάγραμμά του· η αφήγηση εντυπώνεται σαν δέρμα πάνω στην οστέινη δομή και τότε ανοίγει ίσως κάποιον δρόμο ανάγνωσης... Ωστόσο δεν γνωρίζω πως μπορεί να αναγνωσθεί αυτό το έργο με μία λογική σειρά δίχως τις οδηγίες-αυτό φαντάζει αδύνατο. Ο Τζόυς από ανάγκη εισάγει τις λέξεις-κλειδιά [catchwords] που χρησιμοποιούνται για την κατανόηση του κι αντιστοιχούν στις αρθρώσεις· μπορούν να στρέψουν τη ροή, τη μορφή του κειμένου, τις νοηματικές ενότητες γύρω από τον εαυτό τους, όπως η άρθρωση οδηγεί το κόκαλο.

**Η εισαγωγή του Seamus Deane στο 'Finnegans Wake' του James Joyce από τις εκδόσεις Penguin Books [σελ. xiv..], συνοψίζει ερμηνευτικά το έργο:**

*Ακόμη ο Τζόυς έδειχνε ότι όλη η γλώσσα που υπάρχει στη μεταφορά, τη περιγραφή, την ποίηση (ή το κουκλοθέατρο) καθίσταται αναπόφευκτα δευτερεύουσα. Αν υπάρχει μία αρχή, αυτή είναι το σώμα. Αλλά η γλώσσα βρίσκεται εγγύτερα στο σώμα, είναι σχεδόν σώμα-γλώσσα, όταν είναι περισσότερο υλική, όταν φθίνει, όπως στον ύπνο ή το όνειρο, η απόσταση όπου ρευστές συμφωνίες, συντακτικές, γραμματικές, ρητορικές ή μεταφορικές και που περαιτέρω, επιβάλλει. Πράγματι, τότε η γλώσσα αρχίζει να χάνει τις λέξεις-σχήματα και υγροποιείται σε γράμματα τα οποία συνιστούν λέξεις... Ολόκληρη η πλοκή του FW επικεντρώνεται γύρω από ένα Γράμμα το οποίο βρίσκεται σε μια συσσωρευμένη στοιβή. Το Γράμμα αυτό παίρνει δύο σχήματα: βρίσκεται είτε στο σχήμα μιας ιστορίας είτε είναι-κυριολεκτικά!- ένα γράμμα.*

## Γράμμα και ιστορία

Σε μια προσπάθεια να καθορίσει ορισμένες ακολουθίες της καλλιτεχνικής διεργασίας, ο Μαρσέλ Ντυσάν μιλάει για το *λεξικό*, την *εγκυκλοπαίδεια* των ποιοτικών σχέσεων, τη σχέση αλφαβήτου και κωδικοποίησης, ένα σύστημα σχέσεων που λειτουργεί σαν αλγόριθμος ή σαν μια μηχανή αέναων συσχετίσεων...

### A I' infinitif [Σε μετάφραση του γράφοντα]

Λεξικό μίας γλώσσας, στην οποία κάθε λέξη θα μεταφράζεται στα γαλλικά από επτά λέξεις ή όπου απαιτείται από ολόκληρη πρόταση. Μίας γλώσσας τα στοιχεία της οποίας θα μπορούσαν να μεταφραστούν σε γνωστές γλώσσες· οι οποίες όμως, αντιστρόφως δεν θα εξέφραζαν μια μετάφραση γαλλικών λέξεων ή άλλων προτάσεων. Ανακάτεψε αυτό το λεξικό με τρόπο όπως ανακατεύεις τα χαρτιά, βρες πώς να κατηγοριοποιήσεις αυτά τα χαρτιά, σε αλφαβητική σειρά αλλά ποιού αλφαβήτου. Το αλφάβητο ή μερικά στοιχειώδη σημάδια όπως μια τελεία, μια ευθεία ένας κύκλος κλπ. να είναι φανερά και τα οποία να διαφοροποιούνται αναλόγως της θέσεως κλπ. Ο ήχος αυτής της γλώσσας, είναι ομιλητός; Όχι.

... Αγόρασε ένα λεξικό και δέγραψε τις λέξεις που πρέπει να διαγραφούν, σημείωσε, αναθεώρησε και διόρθωσε το. Για το λεξικό κοίταξε τις αντιστοιχίες των χρωμάτων που δεν μπορούν να ιδωθούν.

Θεωρία. Δέκα λέξεις που βρίσκονται ανοίγοντας το λεξικό τυχαία στο Α. Δέκα λέξεις που βρίσκονται ανοίγοντας το λεξικό τυχαία στο Β. Αυτές οι δυο ομάδες των δέκα λέξεων έχουν την ίδια διαφορά «προσωπικότητας» σαν οι δέκα λέξεις να είχαν γραφεί από το Α και το Β με μία πρόθεση(intention) ή με κάποιο άλλο τρόπο-λίγη σημασία έχει. Θα υπήρχαν περιπτώσεις όπου αυτή η «προσωπικότητα» θα εξαφανίζονταν στο Α και το Β- αυτή είναι η καλύτερη περίπτωση και η πιο δύσκολη. Λεξικό με φιλμ παρμένα εξ επαφής από τμήματα πολύ μεγάλων αντικειμένων, από λεπτές φωτογραφικές καταγραφές οι οποίες δεν μοιάζουν πλέον με φωτογραφίες κάποιου πράγματος...

Με αυτές τις ημι-μικροσκοπίες συνιστούμε ένα λεξικό του οποίου κάθε φιλμ θα ήταν η αναπαράσταση μίας ομάδας λέξεων σε μία πρόταση- ή διαχωρισμένο με τρόπο ώστε αυτό το φιλμ να προσλαμβάνει μια νέα σημασία ή μάλλον ότι η συγκέντρωση σ αυτό το φιλμ των προτάσεων ή των λέξεων που επιλέχθηκαν θα έδινε κάποιο είδος νοήματος σ αυτό το φιλμ και ότι, εφόσον το μαθαίναμε, αυτή η σχέση θα ήταν αναπάντεχη. Και θα χρησίμευε ως η βάση για ένα είδος γραφής το οποίο δεν θα είχε πλέον αλφάβητο ή λέξεις αλλά ενδείξεις, φιλμ, ήδη απελευθερωμένα από τα μωρουδίστικα των τυπικών γλωσσών. Βρες ένα λόγο εύρεσης όλων αυτών των φιλμ σε τέτοια σειρά ώστε κάποιος να μπορεί να αναφέρεται σ αυτά όπως σ ένα λεξικό.

Για να επιστρέψουμε όμως στον «ύστατο», αυτοαναφορικό Τζόους του FW, χρειάζεται κάτι παραπάνω από λεξικό... Κατά μία έννοια το FW αποτελεί το κείμενο που περιλαμβάνει όλες τις υπαρκτές λέξεις, όλα τα γράμματα, κάθε δυνατή κωδικοποίηση. *Βρίσκομαι στο τέλος της αγγλικής γλώσσας* είχε πει ο Τζόους για το FW...

Κάθε σχηματοποίηση αυτού του τύπου, περιέχει, εν τη γεννέση της, μια τάση να υποσκάπτει τις προφανείς υποθέσεις της, τα συστήματα λογικής της. Η σχηματοποίηση κατά Τζόους είναι μια κλασική, φορμαλιστική αποτύπωση της καλλιτεχνικής διεργασίας σε επίπεδο μεγάλων δομικών σχέσεων. Το FW αντιπροσωπεύει όλες τις προσπάθειες της γραπτής επικοινωνίας συμπυκνωμένες, κάθε δυνατή γραφή, κάθε γράμμα, ολόκληρη τη λογοτεχνία...

Για την ανάγνωση και την αποκωδικοποίηση του έπους του, ο συγγραφέας άφησε το συνολικό σώμα των σημειώσεων, ανασχηματισμών, της απόλυτης ονοματολογίας, ένα κείμενο κυριολεκτικά σε γενετική μεταλλαγή, απροσπέλαστο στο σύνολό του.

### Αναφορές

1. Seamus Deane στο 'Finnegans Wake' του James Joyce από τις εκδόσεις Penguin Books, σελ. Xivι.
2. Τζαίημς Τζόους Οδυσσέας, εκδ. Κέδρος, μετάφραση Σ. Καγάσκης, σελ. 755-756).
3. Ellmann, James Joyce, Oxford University Press, Revised edition, 1983.
4. Δ. Ν. Μαρωνίτης, Αναζήτηση και Νόστος του Οδυσσέα, Η διαλεκτική της Οδύσσειας, Ογδοη έκδοση, Εκδ. Κέδρος, σελ. 191- 192.

## Ένα *modus operandi* για τον καλλιτέχνη

Ποιού είδους καλλιτέχνη; Αυτού που επινοεί το μέλλον μέσα από την κατασκευή μιάς υπερβατικής ανατομίας.

### 1. Ο καλλιτέχνης

Ό,τι προηγήθηκε δεν είχε πλέον νόημα, σα να υπήρξε ένα σημείο μη ελέγχου του εαυτού του. Στον προθάλαμο του ψυχιατρίου η εκτροπή ήταν ορατή, ένοιωθε το κεφάλι σαν μη επιδεχόμενο μέτρησης. Τα πράγματα που φαινόταν πιθανά, απλώς συνέβαιναν μετά την πρώτη σκέψη. Καταμετρώντας κάθε θόρυβο του προθαλάμου, αντελήφθη μιά νέα κατάσταση πραγμάτων για τον άνθρωπο.

Δήλωση: Εγώ, ο καλλιτέχνης.

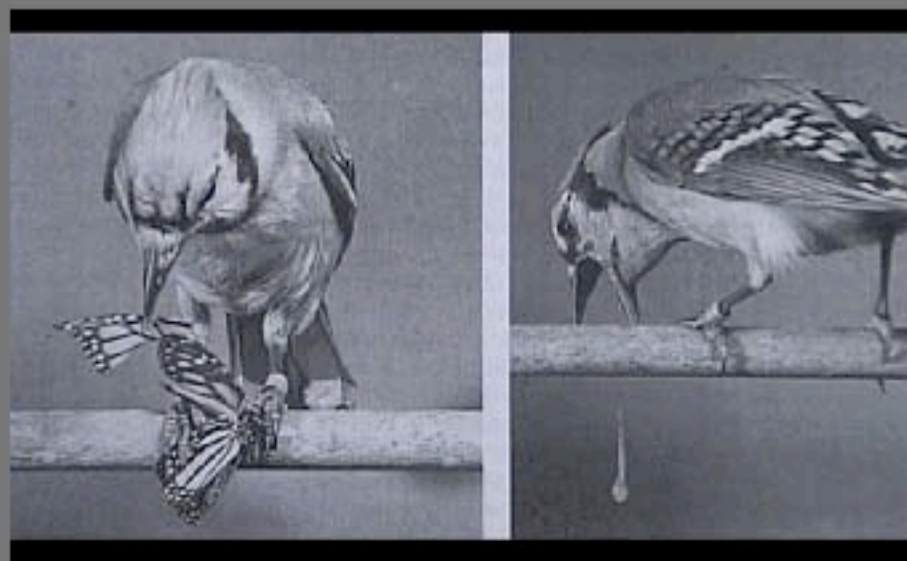


2. Οι στρατηγικές του καλλιτέχνη στην εποχή της βιο-τεχνικής δύναμης: στρατηγικές προσαρμογής, σχεδιασμού και πολιτικής.

α. στρατηγικές προσαρμογής: Ο καλλιτέχνης σαν πτηνό. (Blue jay), (*latin: Cyanocitta cristata*).



Η πεταλούδα "Danaus" έχει ως μιμητή την νίσερογ "Umentis archippus". Ενώ η πεταλούδα monarch είναι θανάσιμη για τα πουλιά, η νίσερογ είναι βρώσιμη. Τα αρπακτικά πτηνά τα οποία τρώνε τις πεταλούδες, συνήθως ξερνούν. Ωστόσο, αν έχουν δοκιμάσει μία πεταλούδα monarch, αποφεύγουν τόσο τις monarch πεταλούδες όσο και τις νίσερογ.



*Blue jay το οποίο τρώει μία πεταλούδα monarch και έπειτα ξερνά... (φωτο: Lincoln Brower) πηγή: David McFarland, Animal Behaviour, Third Edition, Longman editions.1985, σελ. 91*

Οι στρατηγικές του καλλιτέχνη στο περιβάλλον μοιάζουν με το ανωτέρω παράδειγμα προσαρμοστικότητας των ζώων. Στο πρώτο στάδιο τα μοντέλα (η πεταλούδα νίσερογ) χρησιμοποιούνται από τον καλλιτέχνη αλλά και τα μοντέλα τους επίσης (η πεταλούδα monarch). Εφόσον το μοντέλο έχει αναλωθεί, ακόμη και οι απομιμήσεις του αποφεύγονται στο μέλλον. Τέχνη και αποβολή, δυό εναλασσόμενοι πόλοι της καλλιτεχνικής διεργασίας. Ωστόσο, σε τι είδους μοντέλα αναφερόμαστε;

Σε όλες τις φάσεις των μεταβάσεων, πρόκειται για 'μοντέλα του ιδανικού' που διαρκώς υποσκελίζονται από άλλα μοντέλα πριν τα ίδια αφομοιωθούν από τη συνήθεια. Στα πλαίσια της κάθε μετάβασης, τα υπολείμματα αποβάλλονται. Διαδεχόμενα τα προηγούμενα στάδια, τα μοντέλα που έχουν ταυτιστεί με άλλα μοντέλα εξελίσσονται καθώς δημιουργούν μία εξομίωση της πραγματικότητας ικανή να προσομοιώσει το αρχικό συναίσθημα.

### **β. Στρατηγικές σχεδιασμού.**

**Το έργο:**



Οι στρατηγικές του καλλιτέχνη στα περιβάλλον μίξουν με το ανώτερο παράδειγμα προσομοιωτικότητας των ζώων. Στο πρώτο στάσιο τα μοντέλα (η πεταλούδα nictag ) χρησιμοποιούνται από τον καλλιτέχνη αλλά και τα μοντέλα τους επίσης (η πεταλούδα monarch). Εφόσον το μοντέλο έχει αναλωθεί, ακόμη και οι απομιμήσεις του αποφεύγονται στο μέλλον. Τέχνη και αποβολή, δύο εναλασσόμενοι πόλοι της καλλιτεχνικής διεργασίας. Ωστόσο, σε τι είδους μοντέλα αναφερόμαστε;

Σε όλες τις φάσεις των μεταβάσεων, πρόκειται για 'μοντέλα του ιδανικού' που διαρκώς υποσκελίζονται από άλλα μοντέλα πριν τα ίδια αφομοιωθούν από τη συνήθεια. Στα πλαίσια της κάθε μετάβασης, τα υπολείμματα αποβάλλονται. Διαδεχόμενα τα προηγούμενα στάδια, τα μοντέλα που έχουν ταυτιστεί με άλλα μοντέλα εξελίσσονται καθώς δημιουργούν μία εξομίωση της πραγματικότητας ικανή να προσομοιώσει το αρχικό συνείσθημα.

### β. Στρατηγικές σχεδιασμού.

#### Το έργο:



Καμιά σκέψη δεν ήταν αρκετή, κανένα συμβάν δεν ήταν ικανό να υπερβεί τις απαιτήσεις του. Έλεγε ότι μπορούσε να μιλάει με το φεγγάρι, με το διάστημα μέσω ενός κλαδιού που κρατούσε στο στόμα.

Το κείμενο αυτό παρουσιάστηκε σε οπτικοποιημένη μορφή στην έκθεση "Images Beyond the Naked Eye" του Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ, Οκτώβριος 01.

e -mail: [melanitis@hotmail.com](mailto:melanitis@hotmail.com)

[main page](#)

# Γιάννης Μελανίτης

## Μικρά κείμενα

16/12/01. Προσπάθησε να συσσωρεύσει όλη του την ενέργεια σε μία ημέρα. Την προσδιόρισε στο ημερολόγιο και ετοιμάστηκε.

21/12/01. Φαντάζονταν το χώρο σαν ένα σύστημα σωληνώσεων. Οι σωλήνες μπορούσαν να ενώνουν τις σκέψεις των ανθρώπων σε μία ανταλλαγή που περνούσε ανάμεσα από τα σπίτια και τα σώματα. Ορισμένες φορές, αν η κίνηση ήταν γρήγορη, η σκέψη μπορούσε να γυρίσει ανάποδα μέσα στους κυλίνδρους ενώ ταυτόχρονα διατηρούσε την κατεύθυνση προς τα εμπρός: έτσι ήταν σε θέση να γνωρίζει πως είναι ένα δωμάτιο αναποδογυρισμένο μέσα έξω, σαν ρούχο.

25/12/01. Τώρα οι σωληνώσεις των σκέψεων έγιναν πολύ περίπλοκες. Επιπλέον, κάθε αναστροφή προσέθετε στην πολυπλοκότητα του συστήματος, καθιστώντας αδύνατη κάθε επιμέρους ανάλυση: το σύνολο γινόταν ακατάληπτο, δημιουργούσε μάζες συμπύκνωσης και αραιώσης που κινούνταν άρρυθμα, συντελώντας στην ψευδαίσθηση ότι τα κενά της παρελθούσης μνήμης μπορούσαν ίσως να συμπληρωθούν.

26/12/01. Η ημέρα που ακολούθησε είχε παρόμοια χαρακτηριστικά. Εξ' άλλου, αυτό που τον είχε καταλάβει, ήταν το συναίσθημα πως ολόκληρη η ανθρώπινη εμπειρία μπορούσε να περιέχεται σ' ένα στίχο. Μπορούσε να φαντάζεται για παράδειγμα ότι η Σιωπή-Μύθος το Εδγκαρ Άλαν Πόε ήταν ένας ιστός που διέτρεχε ολόκληρη την πραγματικότητα: ο Δαίμονας, η λύγκα, οι περιγραφές των φυσικών τόπων, δεν αποτελούσαν μία εκδοχή αλλά την απόληξη κάθε φυσικής διεργασίας. Οτιδήποτε συνέβαινε θα κατέληγε εκεί.

Είχε ζωή 35 ημερών. Η διάγνωση απέτυχε να εντοπίσει την έκταση της αρρώστιας και ο λαβύρινθος των σκέψεων άρχισε την 7η Νοεμβρίου 2001. Κατόπιν, τίποτα δεν θυμόταν από την προγενέστερη κατάσταση, ίσως μόνον την εικόνα του μυαλού του που έμοιαζε τώρα σαν μηχανή, ένα πολύπλοκο σύστημα από γρανάζια.

29/12/01. Το ίδιο θα μπορούσε να ισχυριστεί για την ελαιογραφία " El Lazarillo de Tormes" του Goya. Η κίνηση του χεριού μέσα στο στόμα ήταν μία άδηλη πράξη.

Φαντάστηκε ένα νέο σώμα. Είχε ιδιαίτερη ελαστικότητα, ιδιαίτερα στις στρέψεις των αρθρώσεων. Τα μάτια πετούσαν ακτίνες φωτός. Τόσο ζωντανό που δεν γνώριζε πώς να το κινήσει.

5-1-02. Κατά τη διάρκεια του ύπνου διαισθάνθη την ύπαρξη κάποιου καλύμματος στο ύψος του κεφαλιού--ενδεχομένως να μπορούσε να τραβήξει το χώρο σαν ύφασμα , κάτι που πίστευε ότι θα απελευθέρωνε μια σειρά καταστάσεων ή εναλλακτικών πραγματικοτήτων για το μέλλον. Κατόπιν σηκώθηκε και κατέγραψε το όνειρο στο σημειωματάριο του πατέρα.

18-1-02. Η ζωγραφική μου ήταν πλέον μία αρρωστημένη μυϊκή αδυναμία. Ακόμη και ο τρόπος που τοποθετούσα τα χαρτιά μου στους φακέλους γίνονταν αργά, συνήθως αφήναν μιαν αίσθηση ΑΝΤΕΣΤΡΑΜΜΕΝΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ, αποτελούσαν μια λανθάνουσα αριστεροχειρία.

Η ζωγραφική μου είναι πλέον μία αρρωστημένη μυϊκή αδυναμία. Ακόμη και ο τρόπος που τοποθετώ τα χαρτιά μου στους φακέλους γίνεται αργά, συνήθως αφήνουν μιαν αίσθηση ΑΝΤΕΣΤΡΑΜΜΕΝΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ, αποτελούν μια λανθάνουσα αριστεροχειρία.

Σκέπτονταν την τέχνη ως μία τεράστια ποσότητα καθαρού φωτός. Οι μάζες αυτές έπεφταν πάνω στα αντικείμενα με τη μορφή κβαντικών ποσοτήτων. Συσχέτισε το γεγονός αυτό με την ιδιαιτερότητα που του προκαλούσε η χρήση της γενικής. Για παράδειγμα, η έκφραση "ερωτικές πόλεις", ανεξάρτητα από το νόημα της, θα έπρεπε να γραφεί : "Η πόλις των ερώτων μας".

Η στιγμή που πέρασε κρύβει ακαθαρσία. Την βγάζω από πάνω μου σαν σακάκι.

19/3/02 Σκέπτομαι την αυτοκτονία ως την λεπτότερη των πράξεων. Η μουσική σκληρότητα του Requiem, Mozart.

Οιδίπους

Μέσα από το σώμα του περνούσε η χολή. Την είχε μόνος του επινοήσει σαν ένα σύστημα συμβατό με τη σάρκα, ένα οργανικό πέρασμα με τη μορφή υπερφυσικού αυτιού στη θέση της πλάτης...

ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

# Ο Οδυσσεάς, σύμβολο νέας εποχής

Μετασχηματισμοί της τέχνης και η νέα έκθεση του γλύπτη Γιάννη Μελανίτη

Του ΗΛΙΑ ΜΑΓΚΛΙΝΗ

**Ο** πώς τα φιδία που αφήνουν το δέρμα τους τριβοντας το σώμα τους πάνω σε ξερόκλαδα, έτσι και ο Οδυσσεάς του γλύπτη Γιάννη Μελανίτη, κουβαλάει στον ώμο του τον πεθαμένο του εαυτό, όχι μόνο το δέρμα. Ένα μικρόσωμο, ζαρωμένο νεκρό σαρκίο πάνω σε μια επιβλητικά ζωντανή μορφή, φτιαγμένη από πλάσι και θεάφι, τα πόδια της οποίας μοιάζουν δεμένα με τη γη από κάτω της. Πλαδαφοί μύες, εκτεθειμένοι, άχρηστοι πια, γιατί ο Οδυσσεάς βρίσκεται στο τέλος του ταξιδιού του. Δεν θα ξαναπολέσει και οι μνηστήρες είναι όλοι εξοντωμένοι από το δικό του χέρι. Αφήνει μια ολοκληρη εποχή πίσω του, αλλά φέρνει μαζί του μίαν άλλη, κάτι νέο. Μια αναγέννηση, της οποίας την επίσημη φάση βλέπουμε στη διπλανή αίθουσα της E 31 Gallery, που φιλοξενεί την έκθεση του Γ. Μελανίτη «Οδυσσεύς ως Φάουστ»: ο Οδυσσεάς, με ακρωτηριασμένο το ένα του άκρο (δεν το χρειάζεται, η διαδρομή είναι ολοκληρωμένη), σαν έμβρυο, και απέναντί του ένα αντεστραμμένο άροτρο.

«Μελέτω χρόνο τώρα τον "Οδυσσεύς" του Τζόις», λέει στην «Κ» ο Γιάννης Μελανίτης. «Παράλληλα με το αρχαίο έπος. Ο Τζόις δεν είναι μόνο το σημαντικότερο κεφάλαιο του μοντερνισμού αλλά συμπυκνώνει όλη την προηγούμενη λογοτεχνία, καθώς κάθε κεφάλαιο έχει γραφεί με διαφορετική τεχνική, αντιπροσωπεύοντας διαφορετικά σημεία του χρόνου και του χρόνου. Επίσης, αντιπροσωπεύει και διαφορετικά σημεία του σώματος. Η συγκεκριμένη έκθεση είναι η τέταρτη πράξη, μετά τις περφόρμανς "Καλυψώ - Ναυσικά - Πηνελόπη", ενός συνολικού έργου που λέγεται "Στη χώρα του Κανένα".»

**Η ομηρική διήγηση**

Ο στόχος του καλλιτέχνη είναι να «παρακολουθήσει» τον Οδυσσεά α-

φού πια έχει φτάσει στην Ιθάκη και αφού έχει κλείσει και το 18ο κεφάλαιο του τζοϊστικού «Οδυσσεά» με τον μονόλογο της Μόλι Μπλουμ. «Υπήρξε ένα έπος που μιλούσε για τις περιπέτειες του Οδυσσεά μετά την επιστροφή του στην Ιθάκη, αλλά θεωρείται χαμένο», σχολιάζει ο Γ. Μελανίτης, ο οποίος, εκτός από το εμβληματικό μυθιστόρημα του Τζόις, έχει σπριχτεί πολύ και στην ομηρική διήγηση, στην κάρθο του Οδυσσεά στον Αδη, στον χρησμό του Τειρεσία.

«Μετά την αποκατάσταση της εξουσίας στην Ιθάκη, ο Οδυσσεάς θα βάλει το κουπί στον ώμο, θα περιπατήσει μέχρι το σημείο όπου οι άνθρωποι θα νομίζουν ότι το κουπί είναι δικράνη (δεν θα έχουν δολαδί ή δάδα περι ναυτοσύνης), θα το πιπίξει βαθιά μέσα στο κόμμα και εκεί θα κάνει τις σπονδές για τον θεό, τον οποίο εξόργισε εξαιτίας της σύγκρουσής του με τον Κύκλωπα».

## Το πρώτο Εγώ

Όπως μας εξομολογείται ο καλλιτέχνης, ένα είδος συνδοιοπόρου σε αυτή την αναζήτηση ήταν η Ρέα Thonges - Στριγγάρη, η οποία υπογράφει και ένα από τα κείμενα της έκθεσης (το άλλο φέρει την υπογραφή του Θανάση Μουτσόπουλου). «Εδώ και ενάμιση χρόνο συζητάω όλο αυτό το θέμα εξαντλητικά με τη Ρέα, η οποία έχει αναλύσει με φοβερή επάρκεια τι αντιπροσώπευε ο Κύκλωπας: τη σοφία της Φύσης, το αρχέγονο, μια εποχή παρωχημένα. Με το επίνομη του "ούτις", ο Οδυσσεάς εξαντλεί το σώμα του και το επανειμφανίζει τη στιγμή που φεύγει. Είμαι ο Οδυσσεάς, λέει. Εκεί εμφανίζεται το πρώτο Εγώ. Η προγενέστερη γεωργική εποχή αντιστρέφεται. Κατά κάποιο τρόπο, ο Οδυσσεάς είναι ο πρώτος αλχημιστής». Όπως σημειώνει η Ρέα Thonges - Στριγγάρη, αυτή είναι «ίσως η πρώτη τεκμηριωμένη κραυγή/εμφάνιση του Εγώ στην ιστορία



Ο «Οδυσσεάς ως Φάουστ» του Γιάννη Μελανίτη. «Ήθελα να φανταστώ μια μορφή εκτός χρόνου, που δεν έχει ξαναγεννηθεί, που βρίσκεται στο απώτερο μέλλον, αρχαϊκό και φουτουριστικό μαζί, γίγιο και εξωγήινο», λέει στην «Κ».

της ανθρωπότητας... Για να γίνεις κάποιος πρέπει βαθιά πρώτα να βιώσεις το Κανένα». Εξ ου και ο νεκρός εαυτός στον ώμο του. «Τον θάνατο τον έχεις μαζί σου», λέει ο Γ. Μελανίτης. «Τον κουβαλάς συνεχώς μαζί σου».

## Εκτός χρόνου

Το έργο με τον «εμβρυακό» Οδυσσεά και το άροτρο τιτλοφορείται «Νέα Συνειδητότητα». Γη, Φύση, Θεός, όλα πλέον βρίσκονται στο στόχαστρο ενός αναγεννημένου φασουτικού Οδυσσεά που, σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, θα μπορούσε να συμβολίζει και την αναζήτηση για το νέο στην τέχνη σήμερα. Διότι ο Γ. Μελανίτης πιστεύει στη δυναμική της γλυπτικής σήμερα. «Μπορεί να υπάρξει η γλυπτική, αλλά με νέους όρους.

Πρέπει να βγούμε έξω από τα όρια της τέχνης για να αντλήσουμε πηγές σήμερα», λέει και να μιλάει με θαυμασμό για τον Χαλεπά, για τον Λάπη, για τον Μπίσις, για μια Πιετά του Ελ Γκρέκο που μελετάει («έργο που δεν εντάσσεται σε καμία εποχή, τελείως φουτουριστικό, ο τρόπος που οργανώνεται το σώμα μέσα στο έργο, ό,τι πιο μελλοντικό μπορεί να φανταστείς, ακόμα και σήμερα, όχι μόνο τότε που φτιάχτηκε»), ωστόσο επιμένει ότι σήμερα ειδικά δεν είναι τυχαίο ότι «οι καλλιτέχνες επιπρεάζονται πιο πολύ από στοιχεία που βρίσκονται έξω από στοιχεία που βρίσκονται έξω από την τέχνη». Κάνει λόγο για «μετασχηματισμούς στην τέχνη», ότι εκεί έγκειται όλο το παιχνίδι στην τέχνη σήμερα. Στη δική του περίπτωση, έχουμε συσχετι-

σιμούς και μετασχηματισμούς μέσα από τη βιολογία και τη βιοτεχνολογία. Διόλου τυχαία, το διδακτορικό που ετοιμάζει, κοντά στη Βάνα Εξου, είναι πολύ σχετικό.

Κοιτάζω επίμονα το πρόσωπο του Οδυσσεά του: άφυλο, άχρονο, πρόσωπο εμβρύου μα και ηλικιωμένου ανθρώπου, πρόσωπο γίγιο και εξωγήινο μαζί. Όπως λέει ο ίδιος: «Ήθελα να φανταστώ μια μορφή εκτός χρόνου, που δεν έχει ξαναγεννηθεί, που βρίσκεται στο απώτερο παρελθόν ή και στο απώτερο μέλλον, αρχαϊκό και φουτουριστικό μαζί, γίγιο και εξωγήινο».

.....  
Η έκθεση «Οδυσσεύς ως Φάουστ» στην E 31 Gallery (Ευριπίδου 31 - 33) θα διαρκέσει έως τις 22 Μαρτίου.

## Το σώμα και το περιβάλλον

Ο Γιάννης Μελανίτης γεννήθηκε το 1967 στην Πάρο. Αποφοίτησε από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών - Πτυχία Ζωγραφικής (εργαστ. Χ. Μπόστογλου) και Γλυπτικής (εργαστ. Γ. Λάπη), όπως και Master Ψηφιακών Τεχνών. Στα έργα του διερευνά τις αλληλεπιδράσεις του σώματος με το περιβάλλον μέσα από βιολογικές παραμέτρους. Χρησιμοποιεί τον δικό του όρο «bio-performance», βασισμένος στην έννοια του αναλογικού σώματος (σε ανιδιαστολή με το ψηφιακό), σε μια προσπάθεια ανάδειξης της σωματικότητας, ανεξαρτήτως το σώμα από την κυριαρχία των ψηφιακών προσομοιώσεων.

Η έννοια ενός σώματος εύπλαστου, που συγκροτεί έναν «ρευστό χώρο» μέσα στον χώρο, προτείνεται ως μια επανεμφάνιση της σωματικότητας. Παρουσιάζει διαδραστικές performances, ελεγχόμενες μέσω του Διαδικτύου, των θεσμών ή του ίδιου, οι οποίες βασίζονται σε ειδικά σχεδιασμένο λογισμικό. Στα τελευταία έργα του, η τεχνολογία βρίσκει και κρυμμένη πίσω από τα αντικείμενα, ενώ έμφραση έχει δοθεί στη σχέση των βιολογικών παραγόντων στη διαδικασία σύνθεσης και εξέλιξης του έργου.

Μεταξύ των άλλων, οι πιο πρόσφατες συμμετοχές του περιλαμβάνουν δύο ομαδικές εκθέσεις στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα με γλυπτά και video-projections, παρουσίαση της διαδραστικής performance «Pleasure Machine» στο 8ο New York Digital Salon, όπως και στο Blue Stage in the House of World Cultures στο Βερολίνο και στην ομαδική έκθεση «Toxic» στο Deste Foundation με το video «Ο καλλιτέχνης ως πτηνό» (2001). Τον Οκτώβριο 2001 εγκατέστησε στο Mexico City το διαδραστικό έργο «Terra Incognita» (τηλερομποτικό γλυπτό), προσκεκλημένος στο Χ Διεθνές Φεστιβάλ Περφόρμανς με θέμα «Ζωή σε Άλλους Πλανήτες».

Αρθρογραφεί στα περιοδικά artzine και Futura με κείμενα στην ελληνική και αγγλική γλώσσα. Από το 2002 εργάζεται ως εξωτερικός συνεργάτης του Τομέα Γλυπτικής της ΑΣΚΤ Αθήνας. Από τον Ιούνιο του 2005 είναι υποψήφιος διδάκτωρ της Αρχαιολογικής ΕΜΠ. Θέμα της διατριβής του «Βιολογικές δυναμικές στην τέχνη και την αρχιτεκτονική».

**Ο Οδυσσέας, σύμβολο νέας εποχής**  
**Μετασχηματισμοί της τέχνης και η νέα έκθεση του γλύπτη Γιάννη Μελανίτη**  
Του Ηλία Μαγκλινη

Όπως τα φίδια που αφήνουν το δέρμα τους τρίβοντας το σώμα τους πάνω σε ξερόκλαδα, έτσι και ο Οδυσσέας του γλύπτη Γιάννη Μελανίτη, κουβαλάει στον ώμο του τον πεθαμένο του εαυτό, όχι μόνο το δέρμα. Ένα μικρόσωμο, ζαρωμένο νεκρό σαρκίο πάνω σε μια επιβλητικά ζωντανή μορφή, φτιαγμένη από πηλό και θειάφι, τα πόδια της οποίας μοιάζουν δεμένα με τη γη από κάτω της. Πλαδαροί μύες, εκτεθειμένοι, άχρηστοι πια, γιατί ο Οδυσσέας βρίσκεται στο τέλος του ταξιδιού του. Δεν θα ξαναπολεμήσει και οι μνηστήρες είναι όλοι εξοντωμένοι από το δικό του χέρι. Αφήνει μια ολόκληρη εποχή πίσω του, αλλά φέρνει μαζί του μια άλλη, κάτι νέο. Μια αναγέννηση, της οποίας την επόμενη φάση βλέπουμε στη διπλανή αίθουσα της E 31 Gallery, που φιλοξενεί την έκθεση του Γ. Μελανίτη «Οδυσσεύς ως Φάουστ»: ο Οδυσσέας, με ακρωτηριασμένο το ένα του άκρο (δεν το χρειάζεται, η διαδρομή είναι ολοκληρωμένη), σαν έμβρυο, και απέναντί του ένα αντεστραμμένο άροτρο.

«Μελετώ χρόνια τώρα τον “Οδυσσέα” του Τζόις», λέει στην «Κ» ο Γιάννης Μελανίτης. «Παράλληλα με το αρχαίο έπος. Ο Τζόις δεν είναι μόνο το σημαντικότερο κεφάλαιο του μοντερνισμού αλλά συμπυκνώνει όλη την προηγούμενη λογοτεχνία, καθώς κάθε κεφάλαιο έχει γραφεί με διαφορετική τεχνική, αντιπροσωπεύοντας διαφορετικά σημεία του χώρου και του χρόνου. Επίσης, αντιπροσωπεύει και διαφορετικά σημεία του σώματος. Η συγκεκριμένη έκθεση είναι η τέταρτη πράξη, μετά τις περφόρμανς “Καλυψώ - Ναυσικά - Πηνελόπη”, ενός συνολικού έργου που λέγεται “Στη χώρα του Κανένα”».

### Η ομηρική διήγηση

Ο στόχος του καλλιτέχνη είναι να «παρακολουθήσει» τον Οδυσσέα αφού πια έχει φτάσει στην Ιθάκη και αφού έχει κλείσει και το 18ο κεφάλαιο του τζοϊσικού «Οδυσσέα» με τον μονόλογο της Μόλι Μπλουμ. «Υπήρξε ένα έπος που μιλούσε για τις περιπέτειες του Οδυσσέα μετά την επιστροφή του στην Ιθάκη, αλλά θεωρείται χαμένο», σχολιάζει ο Γ. Μελανίτης, ο οποίος, εκτός από το εμβληματικό μυθιστόρημα του Τζόις, έχει στηριχτεί πολύ και στην ομηρική διήγηση, στην κάθοδο του Οδυσσέα στον Αδη, στον χρυσό του Τειρεσία.

«Μετά την αποκατάσταση της εξουσίας στην Ιθάκη, ο Οδυσσέας θα βάλει το κουπί στον ώμο, θα περπατήσει μέχρι το σημείο όπου οι άνθρωποι θα νομίζουν ότι το κουπί είναι δικράνι (δεν θα έχουν δηλαδή ιδέα περί ναυτοσύνης), θα το μπηξει βαθιά μέσα στο χώμα και εκεί θα κάνει τις σπονδές για τον θεό, τον οποίο εξόργισε εξαιτίας της σύγκρουσής του με τον Κύκλωπα».

### Το πρώτο Εγώ

Όπως μας εξομολογείται ο καλλιτέχνης, ένα είδος συνοδοιπόρου σε αυτή του την αναζήτηση ήταν η Ρέα Thonges - Στριγγάρη, η οποία υπογράφει και ένα από τα κείμενα της έκθεσης (το άλλο φέρει την υπογραφή του Θανάση Μουτσόπουλου). «Εδώ και ενάμιση χρόνο συζητώ όλο αυτό το θέμα εξαντλητικά με τη Ρέα, η οποία έχει αναλύσει με φοβερή επάρκεια τι αντιπροσώπευε ο Κύκλωπας: τη σοφία της Φύσης, το αρχέγονο, μια εποχή παρωχημένη. Με το επινόημα του “ούτις”, ο Οδυσσέας εξαφανίζει το σώμα του και το επανεμφανίζει τη στιγμή που φεύγει. Είμαι ο Οδυσσέας, λέει. Εκεί εμφανίζεται το πρώτο Εγώ. Η προγενέστερη γεωργική εποχή αντιστρέφεται. Κατά κάποιο τρόπο, ο Οδυσσέας είναι ο πρώτος αλημιστής». Όπως σημειώνει η Ρέα Thonges - Στριγγάρη, αυτή είναι «ίσως η πρώτη τεκμηριωμένη κραυγή/εμφάνιση του Εγώ στην ιστορία της ανθρωπότητας... Για να γίνεις κάποιος πρέπει βαθιά πρώτα να βιώσεις το Κανέναν». Εξ ου και ο νεκρός εαυτός στον ώμο του. «Τον θάνατο τον έχεις μαζί σου», λέει ο Γ. Μελανίτης. «Τον κουβαλάς συνεχώς μαζί σου».

### Εκτός χρόνου

Το έργο με τον «εμβρυακό» Οδυσσέα και το άροτρο τιτλοφορείται «Νέα Συνειδητότητα». Γη, Φύση, Θεός, όλα πλέον βρίσκονται στο στόχαστρο ενός αναγεννημένου φαουστικού Οδυσσέα που, σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, θα μπορούσε να συμβολίζει και την αναζήτηση για το νέο στην τέχνη σήμερα. Διότι ο Γ. Μελανίτης πιστεύει στη δυναμική της γλυπτικής σήμερα. «Μπορεί να υπάρξει η γλυπτική, αλλά με νέους όρους. Πρέπει να βγούμε έξω από τα όρια της τέχνης για να αντλήσουμε πηγές σήμερα», λέει και ναι μεν μιλάει με θαυμασμό για τον Χαλεπά, για τον Λάππα, για τον Μπόις, για μια Πιετά του Ελ Γκρέκο που μελετάει («έργο που δεν εντάσσεται σε καμία εποχή, τελείως φουτουριστικό, ο τρόπος που οργανώνεται το σώμα μέσα στο έργο, ό,τι πιο μελλοντικό μπορεί να φανταστείς, ακόμα και σήμερα, όχι μόνο τότε που φτιάχτηκε»), ωστόσο επιμένει ότι σήμερα ειδικά δεν είναι τυχαίο ότι «οι καλλιτέχνες επηρεάζονται πιο πολύ από στοιχεία που βρίσκονται έξω από την τέχνη». Κάνει λόγο για «μετασχηματισμούς στην τέχνη», ότι εκεί έγκειται όλο το παιχνίδι στην τέχνη σήμερα. Στη δική του περίπτωση, έχουμε συσχετισμούς και μετασχηματισμούς μέσα από τη βιολογία και τη βιοτεχνολογία. Διόλου τυχαία, το διδακτορικό που ετοιμάζει, κοντά στη Βάνα Ξένου, είναι πολύ σχετικό.

Κοιτάζω επίμονα το πρόσωπο του Οδυσσέα του: άφυλο, άχρονο, πρόσωπο εμβρύου μα και ηλικιωμένου ανθρώπου, πρόσωπο γήινο και εξωγήινο μαζί. Όπως λέει ο ίδιος: «Ηθελα να φανταστώ μια μορφή εκτός χρόνου, που δεν έχει ξαναγεννηθεί, που βρίσκεται στο απώτερο παρελθόν ή και στο απώτερο μέλλον, αρχαϊκό και φουτουριστικό μαζί, γήινο και εξωγήινο».

### **Το σώμα και το περιβάλλον**

Ο Γιάννης Μελανίτης γεννήθηκε το 1967 στην Πάρο. Αποφοίτησε από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών - πτυχία Ζωγραφικής (εργαστ. Χ. Μπότσογλου) και Γλυπτικής (εργαστ. Γ. Λάππα), όπως και Master Ψηφιακών Τεχνών. Στα έργα του διερευνά τις αλληλεπιδράσεις του σώματος με το περιβάλλον μέσα από βιολογικές παραμέτρους. Χρησιμοποιεί τον δικό του όρο «βιο-performance», βασισμένος στην έννοια του αναλογικού σώματος (σε αντιδιαστολή με το ψηφιακό), σε μια προσπάθεια ανάδειξης της σωματικότητας, απεξαρτώντας το σώμα από την κυριαρχία των ψηφιακών προσομοιώσεων.

Η έννοια ενός σώματος εύπλαστου, που συγκροτεί έναν «ρευστό χώρο» μέσα στον χώρο, προτείνεται ως μια επανεμφάνιση της σωματικότητας. Παρουσιάζει διαδραστικές performances, ελεγχόμενες μέσω του Διαδικτύου, των θεατών ή του ίδιου, οι οποίες βασίζονται σε ειδικά σχεδιασμένο λογισμικό. Στα τελευταία έργα του, η τεχνολογία βρίσκεται κρυμμένη πίσω από τα αντικείμενα, ενώ έμφαση έχει δοθεί στη σχέση των βιολογικών παραγόντων στη διαδικασία σύνθεσης και εξέλιξης του έργου.

Μεταξύ των άλλων, οι πιο πρόσφατες συμμετοχές του περιλαμβάνουν δύο ομαδικές εκθέσεις στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα με γλυπτά και video-projections, παρουσίαση της διαδραστικής performance «Pleasure Machine» στο 8ο New York Digital Salon, όπως και στο Blue Stage in the House of World Cultures στο Βερολίνο και στην ομαδική έκθεση «Toxic» στο Deste Foundation με το video «Ο καλλιτέχνης ως πτηνό» (2001). Τον Οκτώβριο 2001 εγκατέστησε στο Mexico City το διαδραστικό έργο «Terra Incognita» (τηλε-ρομποτικό γλυπτό), προσκεκλημένος στο Χ Διεθνές Φεστιβάλ Περφόρμανς με θέμα «Ζωή σε Άλλους Πλανήτες».

Αρθρογραφεί στα περιοδικά artzine και Futura με κείμενα στην ελληνική και αγγλική γλώσσα. Από το 2002 εργάζεται ως εξωτερικός συνεργάτης του Τομέα Γλυπτικής της ΑΣΚΤ Αθήνας. Από τον Ιούνιο του 2005 είναι υποψήφιος διδάκτωρ της Αρχιτεκτονικής ΕΜΠ. Θέμα της διατριβής του «Βιολογικές δυναμικές στην τέχνη και την αρχιτεκτονική».

Η έκθεση «Οδυσσεύς ως Φάουστ» στην E 31 Gallery (Ευριπίδου 31 - 33) θα διαρκέσει έως τις 22 Μαρτίου.



## ΔΕΛΤΙΟ ΤΥΠΟΥ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΕΛΑΝΙΤΗΣ

### Οδυσσέας ως Φάουστ (*Ulysses as Faust*)

**Κείμενα έκθεσης: Ρέα Thönges-Στριγγάρη, Θανάσης Μουτσόπουλος**

Την Παρασκευή 8 Φεβρουαρίου 2008 και ώρα 20:00 εγκαινιάζεται στην Αίθουσα Τέχνης **E 31 GALLERY** η έκθεση γλυπτικής του Γιάννη Μελανίτη με τίτλο **"Οδυσσέας ως Φάουστ" (Ulysses as Faust).**

Η ενότητα αυτή αποτελεί την τελευταία πράξη του έργου *Η Χώρα του Κανένα* (The Land of Noman), του οποίου προηγήθηκαν οι πράξεις Καλυψώ, Ναυσικά και Πηνελόπη.

Ο Οδυσσέας παρουσιάζεται από τον καλλιτέχνη κατά την εποχή της επιστροφής του στην ιθακική κοινωνία. Τα γλυπτά αναφέρονται στη στιγμή της συνειδητοποίησης του επερχόμενου θανάτου, όπως αυτή προβλέφθηκε από τον Τειρεσία στον κάτω κόσμο, όπου ο Οδυσσέας μετατρέπεται σε Φάουστ.

Όπως αναφέρει ο καλλιτέχνης: " Σκέπτομαι τον Οδυσσέα ως προπομπό του νεώτερου ανθρώπου τη στιγμή που συνειδητοποιεί την ανάγκη του να συγκρουστεί με τους θεούς- μετά την απάτη έναντι του Πολύφημου ο Ούτις (ο Κανένας) είναι ο Οδυσσέας, ο πρώτος άνθρωπος που επικαλείται το εγώ του...Τις ερμηνείες αυτές ανέπτυξε η Ρέα Στριγγάρη σε κατ' ιδίαν συζητήσεις μας στην Αθήνα το 2007-08, ενώ έχουν επίσης αναφερθεί σε διαλέξεις της στο Ελεύθερο Διεθνές Πανεπιστήμιο (FIU) στο Κάσελ και στο Ντύσσελντορφ (1997).

Έτσι, ο αλημιστής βρίσκεται στην αυγή της νέας του συνειδητοποίησης...Ζει ταυτοχρόνως σε παρόν, παρελθόν και μέλλον, είναι παιδί με τρομακτική πυκνότητα σκέψης, μεταφέρει στο ώμο τον προγενέστερο εαυτό του... Η πορεία του αντιπροσωπεύει το πέρασμα από την γεωργική στην επιστημονική κοινωνία· ο Οδυσσέας χρησιμοποιεί τη σκέψη του για να μας εισάγει στο σημερινό άνθρωπο. Το 19ο κεφάλαιο του *Ulysses* (James Joyce) που δε γράφτηκε, θα έπρεπε ίσως να ονομαζόταν Ο Οδυσσέας ως Φάουστ, αυτός που αντιδρά στη θεϊκή παρέμβαση και ξεκινά την προσπάθεια επιβολής του στη φύση, τη δέσμευσή του με τις αντίπαλες δυνάμεις..."

E 31 GALLERY

Ευριπίδου 31-33 και Αθηνάς, 2ος όροφος

Διάρκεια έκθεσης: 8 Φεβρουαρίου 2008 έως και 15 Μαρτίου 2008

Ώρες και ημέρες λειτουργίας: Τρίτη έως και Παρασκευή 16:00 – 20:30

Σάββατο 12:00 – 16:00 Πρωϊνά με ραντεβού

Υπεύθυνη Νάνσυ Κουγιούφα

Τηλ. 210 32 10 881 Κιν. 6939 68 29 71

E-mail : e31art@otenet.gr / Web site : www.e31gallery.com

**ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΕΛΑΝΙΤΗΣ**  
**Ulysses as Faust**

## **Ρέα Thönges-Στριγγάρη**

### **Ο Οδυσσέας-Φάουστ στον εσώκοσμο της πλαστικής κίνησης**

Στις αναζητήσεις του Γιάννη Μελανίτη δοκιμάζονται και συνάδουν οι απαρχές της συνειδησιακής εξέλιξης με το δράμα του *πλαστικού γίνεσθαι*.

Κεντρικός του ήρωας-εγγυητής, ο *Οδυσσέας*, καθοριστική φιγούρα στην πορεία της δυτικής νόησης, μας πλησιάζει εδώ με αυτονόητο γλίστρημα στον *Φάουστ*. Ορατή και στους δύο, η «*δύναμις του πάσχειν και ποιείν*» είναι εκείνη η διονυσιακή / νιτσεϊκή ορμή, απ' όπου αναδύεται το κάθε πλάσμα - και το κάθε πλάσμα του νου σαν *μόρφωμα της σκέψης-δράσης*.

Χρειάστηκαν αναπόφευκτα τολμήματα: το συναπάντημα με τον Κύκλωπα, απ' όπου ο Οδυσσέας θα αναγκαστεί να αποστρέψει το βλέμμα και πρόσκαιρα να παραιτηθεί τόσο από την ηδονική δυναστεία της φύσης και της φύσης των αισθήσεων, όσο και από την εφήμερη γνώση της ατομικότητας. Έτσι μόνο πετυχαίνει την εσωτερική ματιά του συμπαντικού *Ούτις*. Για να γίνεις *κάποιος* πρέπει βαθιά πρώτα να βιώσεις το *Κανένας*.

Η περιπέτεια του *Εγώ* (που εξακολουθεί να υφίσταται) μοιάζει να χει το ξεκίνημά της στην άγρια θαλασσοταραχή ψυχής και σάρκας, εκεί που ο Οδυσσέας χαροπαλεύει και - πριν συναντήσει την σωτήρια Λευκοθέα - θα ξεφωνίσει: *ώμοι εγώ, μη τις μοι υφαινήσῃν δόλον...* (Ίσως η πρώτη τεκμηριωμένη κραυγή / εμφάνιση του *Εγώ* στην ιστορία της ανθρωπότητας).

Στον εναγώνιο στεναγμό του ταλαίπωρου «*Εγώ*» - στο αντίβαρο του *Ούτις* ! - θα ανταποκριθεί η νύμφη Λευκοθέα. Και είναι αξιοπρόσεχτος ο τρόπος της βοήθειάς της: δίνει στον Οδυσσέα τον κεφαλόδεσμό της προστάζοντάς τον να τυλίξει μ' αυτόν το στέρνο του: έτσι, ότι συνδέεται με τις διανοητικές λειτουργίες μετακινείται προς το συναίσθημα; (Τι ξέρουμε αλήθεια γι' αυτό;) Πάντως εκείνο το θεϊκό πανί, ο ήρωας πρέπει να το *ξαναρίξει πίσω στην θάλασσα* μόλις, σώος, πατήσει τη γη των Φαιάκων.

Η επόμενη θανατερή δοκιμασία φέρνει τον Οδυσσέα, με οργανική θα έλεγα συνέπεια τελετουργίας των μυστηρίων, αντιμέτωπο με τον κόσμο των νεκρών - και την βεβαιότητα του προσωπικού θανάτου. Στην *Νέκυια*, ο Οδυσσέας διαπερνώντας το κρυσταλλικό πρίσμα του *Εγώ*, περνάει στην δυνατότητα της οικουμενικής *αποστολής*: καθίσταται ώριμος να δεχτεί την εντολή του Τειρεσία.

Η επιστροφή συρρικνώνεται, σχεδόν μηδενίζεται, γιατί ο «πολυμήχανος», σε νέα πια τροχιά, θα συνεχίσει την πορεία του. Στην Ιθάκη, δεν συντελείται παρά η ολοκλήρωση μιας στιγμής: σ' αυτήν θα γυρίσει μόνο για να πεθάνει. Πριν ξαναφύγει, στο κρεβάτι του έρωτα της Πηνελόπης, θα επαναλάβει τα λόγια του Τειρεσία: ότι πρέπει, με το *κουπί* στον ώμο, να πορευτεί ώσπου να φτάσει σε τόπους όπου οι κάτοικοι, βλέποντάς τον, θα συγχέουν το κουπί με το *δικράνι*. Τι τρομερό παραμύθι! Για πού - και προς ποιους - λοιπόν κινείται ο Οδυσσέας στο *δεύτερο* και *ανείπωτο* πλέον ταξίδι του - ανείπωτο, ίσως επειδή γνωρίζουμε έτσι κι αλλιώς την κατάληξή του; Πάντως, ένα μοιάζει βέβαιο: αυτός που συγχέει το κουπί με το δικράνι είναι ο άνθρωπος-γεωργός, ο άνθρωπος με την *άγνοια της θάλασσας* - κι αυτό σημαίνει: άγνοια της *κινητικής ιδιαιτερότητας* του θαλάσσιου *πολιτισμού* της.

Αν λοιπόν πάρουμε την αφήγηση στα σοβαρά (και γιατί να μην την πάρουμε;) ο Οδυσσέας, *πηγαίνοντας προς τα βόρεια* (γιατί μόνο προς αυτή τη κατεύθυνση η θάλασσα είναι άγνωστη) έχει την αποστολή να διαδώσει (στον μετέπειτα ευρωπαϊκό χώρο;) αυτόν ακριβώς τον πολιτισμό, ο οποίος ταλάνισε και τον ίδιο: τον πολιτισμό με την *δύναμη του πάσχειν και ποιείν*. Που ενυπάρχει και αφορά τόσο στη νοητική (και φυσική) κινητικότητα, όσο και στην *πλαστική διαδικασία*.

*Πλαστικότητα, πλάθω*, ικανότητα παραστατικής μορφοποίησης: ...πού σταματά η κατεργασία της ευμάλακτης ύλης, όταν και τα όνειρα «πλάθονται»; Έννοια ως σήμερα ακόμη ασύλληπτη, το δεδομένο του *αρχαίου ελληνικού γλυπτού* ίσως λαθεμένα να έχει εγκλωβιστεί αποκλειστικά στο «έργο». Θέμα έρευνας εισέτι, τι *ακριβώς* να πρόσθεσαν ή να μετέβαλαν οι Έλληνες τεχνίτες μ' αυτήν την τρομερή τους *οργανική συνέπεια* στα αιγυπτιακά και ασσυριακά πρότυπα - αριστουργηματικά κι αυτά μορφώματα, ωστόσο πιότερο είδωλα παρά «πλάσματα». Κι αν ανιχνεύουμε στον Έλληνα δημιουργό, με απαρχές γύρω στον 8<sup>ο</sup> π.Χ. αιώνα (ή και πιο πριν;) αυτήν την *άλλη πνοή* και *άλλη κίνηση*, ίσως απρόσμενα ανακαλύψουμε πως η ίδια ενέργεια, το ίδιο αυτό άπιαστο, μετέωρο ανάμεσα στο πνεύμα και την ύλη *πλαστικό γίνεσθαι*, ενυπάρχει. Ενυπάρχει ως σαρωτικό κύμα, τροφοδότης όλων αυτών των *πειραμάτων* που ονομάσαμε «δημοκρατία», «δράμα», «φιλοσοφία», «επιστήμη» – όλα μαζί, πνοή και κίνηση του νου. Έτσι, η πραγματικότητα της *πόλης- πρόσκαιρο πρότυπο του ζωντανού κοινωνικού γλυπτού*, αντικαθιστά, με όλα του τα ρίσκα, την ακινησία θεοκρατικών δογμάτων. Αυτή η κρυμμένη μεταδοτική δύναμη εκ των έσω, υποθέτω ότι βρίσκεται στις αναζητήσεις του Γιάννη Μελανίτη: πλαστική πνοή, συστολή / διαστολή στο κάθε έμβιο ον, στην κάθε έμβια ιδέα: το *Alles ist Plastik* < *Θεώρημα της Πλαστικής* του Joseph Beuys: *Έν και Παν*. Επικεντρώνοντας στη εμβληματική σκηνή της *Νέκυιας*, ο καλλιτέχνης επεκτείνει εδώ με συνέπεια το αφήγημα οδηγώντας το σε νέα διάσταση. Το βίωμα του θανάτου, η εντολή του Τειρεσία – και κυρίως η αποδοχή της ίδιας – μετουσιώνουν τον Οδυσσέα. Ο νεκρός, «παλιός» εαυτός του δεν αποβάλλεται (δεν χάνεται) αλλά γίνεται πολύτιμο και συνεχές φορτίο – με στοιχεία εμβρύου. Πάντα έχεις κάτι πεθαμένο που κουβαλάς – κι αυτό μπορεί να γίνει σερμαγιά. Για ό,τι το επόμενο...





**ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΕΛΑΝΙΤΗΣ/ Ulysses as Faust**  
**Θανάσης Μουτσόπουλος**

## **Για μια νέα σωματικότητα της νόησης** **Σκέψεις για τη γλυπτική του Γιάννη Μελανίτη**

Ο Γιάννης Μελανίτης αποτελεί μια από τις σημαντικές περιπτώσεις γλύπτη σε μια εποχή *μετά το τέλος της αθωότητας του μέσου*. Η δουλειά του εμπεριέχει τη γνώση του τέλους της αυτονομίας του καλλιτεχνικού αντικειμένου· γι' αυτό συνομιλεί επίμονα με τις πιο προκεχωρημένες περιοχές της επιστήμης (ιδιαίτερα με τη βιολογία) αλλά και των τεχνών (τη λογοτεχνική ρήξη του Τζόους στον Οδυσσέα αλλά και την ίδια την πορεία της γλυπτικής από τον Χαλεπά ως τον Schütte). Οι ρυτίδες, οι δερματικές πτυχώσεις, η φθορά του σώματος και το τσαλάκωμα του δέρματος θα είναι το γήπεδο για το πλαστικό λεξιλόγιο του καλλιτέχνη. Τα κύρια γλυπτά της έκθεσης στη γκαλερί E31 βασίζονται στην αντίφαση: παιδί με δέρμα γέρου στο πρόσωπο, "υπερήλικας" με νεανικό πρόσωπο. Είναι διότι ο καλλιτέχνης έχει συχνά στο παρελθόν χειριστεί γλυπτικές μορφές υβριδίων, μορφές, δηλαδή, που συναποτελούνται από διάφορα, συχνά ανόμοια και αντιφατικά, στοιχεία. Εδώ η πλευρά αυτή επίσης αντιπροσωπεύεται από ένα τρικέφαλο γλυπτό, ένα «τέρας» που λειτουργεί ως μεταφορά της αλχημιστικής διαδικασίας. (*μικρό τρίχρωμο κεραμικό γλυπτό*) Ένα αντικείμενο του *Αφύσικου* που, έχοντας αποκοπεί από τις δεσμεύσεις της απτής πραγματικότητας, ζει ταυτοχρόνως σε παρόν, παρελθόν και μέλλον.

Ένα άλλο, εξαιρετικά ενδιαφέρον παράδειγμα της «σωματικής» εμμονής του Μελανίτη θα είναι μια σχεδιαστική ανάπτυξη όπου εμφανίζεται το (γυναικείο) σώμα ως χάρτης, έργο που προηγήθηκε της παρούσης έκθεσης. Ανάλογα στοιχεία άφυλου σώματος παρουσιάζονται στο υπερμέγεθες γλυπτό του Οδυσσέα μετά την κάθοδο στον Άδη. (Οδυσσεύς που μεταφέρει τον εαυτό του). Η Ιστορία της Τέχνης είναι γεμάτη με οπίσθια και στήθη. Τα οπίσθια κυρίως ανδρικά, τα στήθη συνήθως γυναικεία. Ένα απίστευτο πανόραμα του επιτρεπόμενου γυμνού: γεροδεμένη αισθητική των γυμνών αθλητών στους αρχαίους Έλληνες, θρησκευτική ηθική των γυμνών λιτανειών του Μεσαίωνα. Τελικά δεν φαίνεται να υπήρξε (δυτική) κοινωνία η οποία να μην πρόσφερε, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, ορισμένα σημεία του ανδρικού ή του γυναικείου σώματος, ακόμη και τα πιο κρυφά. Πολύ σπάνια όμως συμβαίνει ο τρόπος και τα κίνητρα του γυμνού να είναι ίδια από κοινωνία σε κοινωνία. Ακόμη και ο τρόπος θέασης του γυμνού σώματος άλλαξε: έπρεπε να περιμένουμε μέχρι το Μεσαίωνα για να ταυτιστεί το γυναικείο (μόνον) γυμνό με τον ερωτικό πόθο. Μαζί με αυτή την αλλαγή, το μέχρι πρότινος παραμελημένο γυναικείο στήθος βγαίνει στο προσκήνιο. Ο Βολογνε γράφει: «Στη γλυπτική, στα φρέσκος, στα κιονόκρανα, τα πεσμένα και αδειανά στήθη της Εύας και των καταραμένων γυναικών, στρογγυλεύουν, υψώνονται και φουσκώνουν.» Η εμμονή των ανδρών με το γυναικείο στήθος θα κρατήσει για αιώνες. Η τελική μάχη θα παιχτεί στις παραλίες, τα εικαστικά, τον κινηματογράφο και βέβαια, την πορνογραφία. Τίποτα όμως δεν θα είναι πλέον το ίδιο. Τα οπίσθια του χθες δεν είναι τα οπίσθια του σήμερα. Ούτε άλλωστε και τα στήθη.

Και μετά τη σωματικότητα, η νόηση. Το θέμα της *Μελαγχολίας*, ένα θέμα που έχει (επαν)έλθει πολύ έντονα στην εικαστική συζήτηση τα τελευταία χρόνια, γίνεται ένα από τα βασικά θέματα της προσέγγισης του Μελανίτη: εδώ παρουσιάζεται σ ένα γλυπτό παιδιού με δερματικές πτυχώσεις στο πρόσωπο.

Είναι παιδί με *τρομακτική πυκνότητα σκέψης*, σε μια κατάσταση νοητικής έντασης που συνιστά την κατάσταση της μελαγχολίας όπως την όρισε ο Dürer στο ομώνυμο χαρακτηριστικό του.

Και μετά ο θάνατος. Τη στιγμή της συνειδητοποίησης του επερχόμενου θανάτου, όπως αυτή προβλέφθηκε από τον Τειρεσία στο κάτω κόσμο, ο Οδυσσέας μετατρέπεται σε Φάουστ: στο κεντρικό γλυπτό, ανερχόμενος, ο Οδυσσέας μεταφέρει το νεκρό σώμα, τον εαυτό του...

Ο Γιάννης Μελανίτης έχει διανύσει μια τεράστια περιοχή για να την οριοθετήσει πλαστικά. Μια τέτοια γλυπτική κατάθεση έχουμε καιρό να δούμε. Νομίζω, ότι τη χρειαζόμαστε...

### Η Διάχυση των Στοιχείων / μια performance του Γ. Μελανίτη στο χώρο D624.

Η τέχνη του Γιάννη Μελανίτη είναι πολύπλοκη ως αισθητική φόρμα, αλλά πολύ περισσότερο ως προς το συμπαγές πλέγμα των αναφορών της. Στις performances του έχει κανείς την εντύπωση ότι συμμετέχει σε κάποιο επιστημονικό ή τεχνολογικό πείραμα. Η *Διάχυση των Στοιχείων* ανήκει σε μια ευρύτερη ενότητα με τίτλο *Ο Κήπος*. Κατά τον Μελανίτη, *Ο Κήπος* είναι 'ο κόσμος όλος,' ένα έργο υπό εξέλιξη. Ο κόσμος αυτός τρέφεται από τις εμμονές του, που αντλούν από τα συνεχώς διευρυνόμενα πεδία της τεχνολογίας, της μουσικής, της βιολογίας, των μαθηματικών, της φιλοσοφίας, της βιοπολιτικής, των τεχνών και τον καθιστούν παθιασμένο τόσο με τον Ιάνη Ξενάκη όσο και με τον Marcel Duchamp, με τον Ηράκλειτο όσο και με τον George Bataille, με τον James Joyce όσο και με τον Διόνυσο.

Η *Διάχυση των Στοιχείων* αποτελεί ένα δείγμα της μεθοδολογίας του καλλιτέχνη, που εμφανίζεται με τη μορφή μιας τελετουργίας. Σε αυτό το έργο, ο Μελανίτης αναλαμβάνει το ρόλο του ξεναγού/επιστήμονα που παραθέτει στους επισκέπτες του εργαστηρίου τις τεχνικές λεπτομέρειες της εγκατάστασης και εκθέτει το νοηματικό πλαίσιο του έργου. Η εικονογραφία του, με αναφορές στην προοραφική ζωγραφική, είναι γεμάτη συμβολισμούς και αλληγορίες.

Τον κεντρικό άξονα του έργου παρέχουν τα τρία κύρια, αλχημικά στοιχεία - το θειάφι, το αλάτι και ο υδράργυρος - που έχουν προσανατολιστεί αντιστοίχως βόρεια, νοτιοδυτικά και νοτιοανατολικά. Πρόκειται, εν μέρη, για τη γλυπτική απόδοση της χημικής ένωσης των στοιχείων με φορέα ένα γυναικείο σώμα. (Φρόσω Βουτσινά) Η ένωση συντελείται σε δύο γλυπτά από φυσικό γυαλί, τοποθετημένα επάνω στο σώμα, που αντιστοιχούν στον οισοφάγο και το στομάχι, το ένα, στη μήτρα, τους αγωγούς και τις ωθήκες, το άλλο. Η ημικληνής γυναίκα γεμίζει αργά με σάλιο (άλας) το γυάλινο γλυπτό σε σχήμα στομάχου που συνδέεται με ένα τριγωνικό, κεντρικό γλυπτό.

Η επιφάνεια μιας γυάλινης βιτρίνας απομονώνει το περιβάλλον του έργου και ορίζει την απόσταση ανάμεσα στον θεατή και το σώμα της περφόρμερ. Ο θεατής μπορεί να πλησιάσει την βιτρίνα και να ενεργοποιήσει με μια κίνηση του χεριού του έναν αισθητήρα που επιτρέπει την απελευθέρωση του υδράργυρου. Κάθε φορά που το κοινό αγγίζει το τζάμι μπροστά της, ο κρυμμένος μηχανισμός απελευθερώνει τον υδράργυρο στο κεντρικό γλυπτό, όπου ενώνεται με το σάλιο(άλας). Το μίγμα πέφτει στο θειάφι που βρίσκεται στο έδαφος. Έτσι, με την καθοδήγηση του καλλιτέχνη, ο θεατής μειώνει την απόσταση με την επέμβαση του χεριού του, ενώ την μεγαλώνει με την παρέμβαση της τεχνολογίας, με τον ίδιο τρόπο που ο μάγος 'ελαττώνει την [φυσική] απόσταση [ανάμεσα σε αυτόν και τον άρρωστο] με την επίθεση του χεριού του, ενώ την μεγαλώνει με το κύρος του.' Ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί την 'παντοδυναμία' της τεχνολογίας μέσα από την οποία 'αναπαράγει ένα από τα χαρακτηριστικά γνώρισματα του μάγου: το απ' ευθείας και αδιόρατο πέρασμα από το αίτιο στο αποτέλεσμα' και ασκεί έλεγχο στο σώμα. Ένα πειθαρχημένο σώμα το οποίο εδώ μοιάζει να είναι σε έκσταση - ή σε καταστολή.

Η τελετουργική, επαναλαμβανόμενη διαδικασία της performance έχει έναν χαρακτήρα 'αταβιστικό, υποχρεωτικό, χωρίς νόημα, συχνά περιστασιακό και επιφανειακό, αλλά ταυτόχρονα ιερό και μυστηριώδη...' 'Η performance', σημειώνει ο Μελανίτης, 'δεν μπορεί να στηρίζεται περισσότερο στον μύθο απ' ό,τι στην τελετουργία, καθώς η φαινομενική έλλειψη νοήματος που παρουσιάζει αποτελεί και την αιχμή της.' Στο σημείο αυτό υπάρχει η επιρροή από τη σκέψη του Νίτσε που, σύμφωνα με τη Ρομαντική παράδοση, υποστηρίζει ότι μόνο σε περίπτωση που 'οι κατηγορίες των λογικών διαδικασιών της νόησης και της πράξης διαταραχθούν' και η ρήξη με τις συνήθειες, καθημερινές διαδικασίες διαλύσει τις ψευδαισθήσεις της καθημερινότητας, μόνο τότε 'ανοίγεται ο κόσμος του απρόβλεπτου και του απόλυτα θαυμαστού, η περιοχή της αισθητικής ψευδαισθήσεως που ούτε κρύβει ούτε φανερώνει, δεν είναι ούτε εμφάνιση ούτε ουσία, εν τέλει δεν είναι τίποτε άλλο παρά επιφάνεια.'

Ο Μελανίτης, εμφανώς και μονίμως γοητευμένος από το σώμα και τη βιολογία του - 'ερωτευμένος με τα απόκρυφα του σώματος', λέει η Rosalind Krauss για τον Marcel Duchamp - δημιουργεί το ένα έργο μετά το άλλο και το αφιερώνει στη λατρεία του, στην σκοτεινή περιοχή των κρυμμένων λειτουργιών του. Η σημασία του οπτικού πεδίου υποχωρεί, δίνοντας έμφαση σε ένα πολύπλοκο σύστημα αναφορών και υποδηλώνει έναν νοητικό μηχανισμό που παρακάμπτει το οπτικό και παραπέμπει στη γκριζιά ύλη (gray matter) .

Η σάρκα αποτελεί το πεδίο έκφρασης, την επιφάνεια πάνω στην οποία χαρτογραφούνται νοητικοί σχηματισμοί, μεταμορφώνονται τεχνολογικοί κώδικες ή επιστημονικές εξισώσεις. Ο Μελανίτης, σαν καλλιτέχνης, επιθυμεί να απελευθερώσει το σώμα, χρησιμοποιώντας υλικούς περιορισμούς που 'οδηγούν στην ανακατασκευή των παραμέτρων της ζωής μέσω ενός προτύπου, ενός 'σχηματοποιημένου εννοιολογικού πλέγματος' [...] αυτές οι ανακατασκευές μας εμπνέουν για να αναδιαμορφώσουμε το φυσικό σώμα προς μια υπερβατική πραγματικότητα.' Εν τέλει, η δημιουργική φαντασία του μεταμορφώνει το σώμα, το 'αδειάζει' εξωτερικοποιώντας τα όργανα του, το καλύπτει με ακατέργαστη υγρή σιλικόνη μεταλλάσσοντάς το, αναζητώντας την επέκταση των ορίων του, ψάχνοντας τελικά την 'χαμένη οικειότητα' όπως την αντιλαμβάνεται ο George Bataille όταν λέει ότι 'στους μοναδικούς του μύθους και στις βάνουσες τελετές του, ο άνθρωπος ψάχνει την απολεσθείσα οικειότητα, ξεριζώνοντας πάντοτε κάτι από την πραγματική τάξη, αποσπώντας το από τη φτώχεια των πραγμάτων και επιστρέφοντάς το στη θεική.'

Στο έργο *Η Διάχυση των Στοιχείων* το πειθαρχημένο σώμα στιλιζάρεται και παρουσιάζεται σαν έκθεμα. Το φυσικό σώμα με τις εκκρίσεις του και τη ρυθμισμένη συμπεριφορά του αποτελεί το σημείο αιχμής του έργου, αφού πάνω σε αυτό και μέσα από αυτό διεξάγονται οι σχέσεις εξουσίας, ενώ ταυτόχρονα είναι αυτό που έχει την εγγενή δυνατότητα να αντιστέκεται. Με βάση μια πολιτική ιστορία του σώματος στο γενεαλογικό πλαίσιο που σχεδιάστηκε από τον Νίτσε και τον Φουκώ, το σώμα 'αντιστέκεται στην εξουσία όχι στο όνομα μιας διαϊστορικής ανάγκης, αλλά εξαιτίας των νέων επιθυμιών και απαγορεύσεων που αναπτύσσει κάθε νέο καθεστώς. Υπάρχει λοιπόν μια κατάσταση συνεχούς μάχης όπου το σώμα λειτουργεί σαν ένα συνεχώς μεταλασσόμενο πεδίο στο οποίο νέοι μηχανισμοί εξουσίας συναντούν νέες τεχνικές αντίστασης και απόδρασης.'

Στην περίπτωση του συγκεκριμένου έργου το σημείο αντίστασης του σώματος υποχωρεί ή μάλλον εκκρεμεί, ενώ το σώμα παραδίδεται εξ' ολοκλήρου στον Άλλο, 'σε ένα υποτιθέμενο παντοδύναμο Ον.' Το μοναδικό σημείο αιχμής που διακυβεύει ένα τέτοιου είδους κλειστό σύστημα βρίσκεται στην ένταση που δημιουργεί η πιθανότητα του λάθους ή η αναμονή μιας απόδρασης.

*published in GAP magazine, September 2005*

*Η performance πραγματοποιήθηκε στις 11 /06/05 στο χώρο D 624, ο οποίος λειτουργεί ως ένας μη κερδοσκοπικός οργανισμός, ως βήμα για ενεργούς επαγγελματίες στο χώρο της τέχνης με σκοπό την αλληλεπίδραση μέσω άλλων τομέων γνώσεων καθώς και την άμεση και ελεύθερη εμπλοκή του κοινού.*

*Performer: Φρόσω Βουτσινά Μακιγιάζ από την Φαίδρα Δούκα ( Kryolan)*

*<http://www.geocities.com/melanitis2004/diffusion.html>*

Γιώργος Τζιρτζιλιάκης, 'Το Σύνδρομο του Χειρουργού' στον *Κατάλογο της Διεθνούς Έκθεσης Σύγχρονης Τέχνης Outlook*, επιμ. Χρήστος Μ. Ιωακειμίδης, (Αθήνα: Πολιτιστική Ολυμπιάδα, 2003), σ. 40

Γιώργος Τζιρτζιλιάκης, ό.π., σ. 42

A. Φ. Χριστίδης, *Η Μαγική χρήση της Γλώσσας, Γλώσσα και Μαγεία*, κείμενα από την αρχαιότητα, εκδ. Ιστός, σελ. 53.

Jurgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1990), σ. 93-94

Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press/October books, 1994), σ. 108

Η γκριζα ύλη (gray matter) αναφέρεται σε μια περιοχή του εγκεφαλικού φλοιού και συνδέεται σαφώς με την εγκεφαλική λειτουργία. Rosalind E. Krauss, ό.π., σ. 124

Γιάννης Μελανίτης [www.geocities.com/](http://www.geocities.com/) 2001

George Battaile, *The Accursed Share*, (New York: Zone Books, 1991), σ. 12

Michel Feher 'Of bodies and Technologies' στο *Discussions in Contemporary Culture*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press/Dia Art Foundation, 1987), σ. 161

The Reading Group, 'Βιοπολιτική: Τάση ή στάση;' *Gap*, τ. 4, Ιούλιος-Αύγουστος 2005, σ. 4

δα του θεάματος, ευτυχώς μόνο εν μέρει ή και καθόλου στις καλύτερες περιπτώσεις, όπου το θέαμα εκεί αφορά περισσότερο στη δημόσια πρόκληση, ιδεολογικά εμπρηστική, και όχι στους μηχανισμούς του, κυρίως οικονομικούς.

§ Όσο πιο απλοποιούμενα θέλουμε να αντιμετωπίσουμε τα καλλιτεχνικά έργα, τόσο διευρύνουμε τα όρια της περιόρισής μας. Έτσι, θα μπορούσε και η ζωγραφική να χαρακτηριστεί ως περιόριση. Όλα άλλωστε συντελούνται στον πραγματικό χρόνο. Κάθε δημιουργική πράξη, κάθε πρόταση στην πραγματικότητα, είναι μια χειρονομία, μια κίνηση καλέσματος, με έλξη ή με άπωση.

§ Αναμνηστικός φόρος τιμής.

α) Οι 3 προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική των Κανιάρη, Κεσανλή και Δανιήλ στο φιντίς της Βενετίας το 1964, με κεντρικότερο τον προβληματισμό του Κεσανλή, αποτέλεσαν μια μεγάλη χειρονομία, που εισήγαγε νέους κώδικες έκφρασης με εντυπωσιακό συναισθηματικό και εννοιολογικό βάθος και η οποία επαναδιατύπωσε τη σχέση του υποκειμένου με το αντικείμενο και της τέχνης με τη ζωή. Μια μεγάλη ακινοθεσία ελιπίδας.

## Η Διάχυση των Στοιχείων: μια performance του Γ. Μελανίτη στο χώρο D624

ΝΑΤΑΣΑ ΑΛΛΑΜΟΥ

Η τέχνη του Γιάννη Μελανίτη είναι πολύπλοκη ως αισθητική φόρμα, αλλά πολύ περισσότερο ως προς το περιεχόμενό της. Στις performances του έχει κανείς την εντύπωση ότι συμμετέχει σε κάποιο επιστημονικό ή τεχνολογικό πείραμα. Η *Διάχυση των Στοιχείων* ανήκει σε μια ευρύτερη ενότητα με τίτλο *Ο Κήπος*. Κατά τον Μελανίτη, *Ο Κήπος* είναι «ο κόσμος όλος», ένα έργο υπό εξέλιξη. Ο κόσμος αυτός τρέφεται από τις εμμονές του, που αντλούν από το συνεχώς διευρυνόμενο πεδίο της τεχνολογίας, της μουσικής, της βιολογίας, των μαθηματικών, της φιλοσοφίας, της βιοπολιτικής, των τεχνών και τον καθιστούν πηδασμένο τόσο με τον Ιάσνη Ξεσάκη όσο και με τον Marcel Duchamp, με τον Ηράκλειτο όσο και με τον George Bataille, με τον James Joyce όσο και με τον Διόνυσο.

Η *Διάχυση των Στοιχείων* αποτελεί ένα δείγμα της μεθοδολογίας του καλλιτέχνη, που εμφανίζεται με τη μορφή μιας τελετουργίας. Σε αυτό το έργο, ο Μελανίτης αναλαμβάνει το ρόλο του ξεναγού/επιστήμονα που παραθέτει στους επισκέπτες του εργαστήριο τις τεχνικές λεπτομέρειες της εγκατάστασης και εκθέτει το νοηματικό πλαίσιο του έργου. Η εικονογραφία του, με αναφορές στην προραφαηλική ζωγραφική, είναι γεμάτη συμβολισμούς και αλληγορίες,

β) Η έκθεση *When Attitude Becomes Form* (*Live in Your Head*) που διοργάνωσε ο Harald Szeemann στην Kunsthalie της Βέρνης το 1969, επίσης, που προσιώνει, ωστόσο τη μελλοντική αδηφάγία. Με επίκεντρο τη διαδικασία και όχι το τελειωμένο έργο-αντικείμενο, τα έργα που δημιουργήθηκαν επέμεναν στην απουλοποίηση και επιχείρηση να ακιρώσουν τη βασική δομή του κόσμου της τέχνης (στούντογκυκαλερί-μουσείο). Μια ουτοπική σύλληψη που θα δυσκολευόταν να επιβιώσει στις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες από τη γέννησή της.

§ Every gesture is an event.

Indeed one is tempted to say a drama in itself

Walter Benjamin

Η επικαιρότητα της στιγμής: η δράση γίνεται στο τώρα, λιγότερο ή περισσότερο αυτοοχεδιαστικά, με λιγότερο ή περισσότερο ακριβείς σχεδιασμούς και περισσότερο ή λιγότερο ή και καθόλου φορμαλιστικά, για να χαθεί την επόμενη στιγμή, έτσι κι αν έχει προκαλέσει τη θυμική αντίδραση του θεατή κι έχει επομένως εγκατασταθεί στη βραχυχρόνια, τουλάχιστον, μνήμη του. Η φωτογράφιση και η βιντεοσκόπηση την τεκμηριώνουν, άλλοτε ως απλή καταγραφή, κι άλλοτε δημιουργώντας ένα δεύτερο έργο, παρά-

νω στο πρώτο και με υλικό αυτό. Οι καλλιτέχνες επιχειρούν να αρθρώσουν λόγο, να παρέμβουν στην κανονικότητα, να (επι)δράσουν στη στιγμή, να υπερβούν τα αντικείμενα, να μνημιώσουν το αίολο, το άχρονο, το μη προσδιορισμένο λεκτικά. Προσπαθούν να αντισταθούν στο θάνατο. Καταφάσκουν ή τον υπερπηδούν. Τον υπερβαίνουν για πάντα μέσα από τη μία, μοναδική, συντελεσμένη πάντως πράξη, ή μόνο μέχρι να καταστραφεί η υλικότητα της κόπιας και μέχρι να δημιουργηθεί το αιώδιο, άφθαρτο υλικό, που θα διασώζει τα πάντα σε οποιαδήποτε μορφή. Η στιγμή πάντως αποκάταστάση, εξακοντίζεται στην αιωνιότητα, ανεξάρτητα αν χάνεται στην άβυσσο των πληροφοριών. Μνημιώνεται βιωματικά το εφήμερο, μαζι με το κενό. Συγκλίνει η τέχνη στη ζωή, συρρέει μέσα της αντι-θεματικά παρά τη φαινομενικά θεματική πρόκληση.

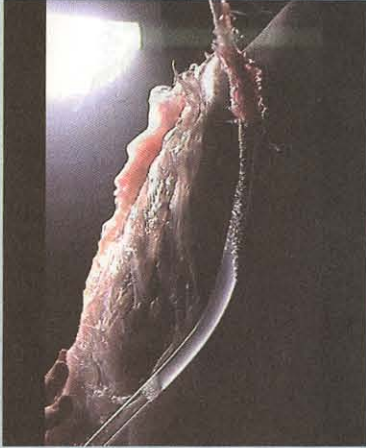
§ Η άναρχη συντήρηση της παραδοξότητας ως σημείου επαφής και απόστασης φαίνεται να είναι η μεγαλύτερη «κλινονομία» της περιφοράς, καθώς και η μνημιώση του αποκαλυπτικού κενού που συνεχίζει τα πάντα.

Η Θούλη Μιαρλόγλου είναι ιστορικός τέχνης

απόσταση με την επέμβαση του χειριού του, ενώ την μεγαλώνει με την παρέμβαση της τεχνολογίας, με τον ίδιο τρόπο που ο μάγος «ελατώνει την [φυσική] απόσταση [ανάμεσα σε αυτόν και τον άρωστο] με την επίθεση του χεριού του, ενώ την μεγαλώνει με το κύρος του». <sup>1</sup> Ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί την «πλανοδυναμία» της τεχνολογίας μέσα από την οποία «αναπαράγει ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του μάγου: το απ' ευθείας και αδιόρατο πέρασμα από το αίτιο στο αποτέλεσμα» <sup>2</sup> και ασκεί έλεγχο στο σώμα. Ένα πειθαρχημένο σώμα το οποίο εδώ μοιάζει να είναι σε έκσταση – ή σε καταστολή.

Η τελετουργική, επαναλαμβανόμενη διαδικασία της performance έχει έναν χαρακτηριστικό «αταξιακό, υποχρεωτικό, χωρίς νόημα, συχνά πειραστικό και επιφανειακό, αλλά ταυτόχρονα ιερό και μυστηριώδη...» <sup>3</sup> «Η performance», σημειώνει ο Μελανίτης, «δεν μπορεί να στηριχτεί περισσότερο στον μύθο απ' ό,τι στην τελετουργία, καθώς η φαινομενική έλλειψη νοήματος που παρουσιάζει αποτελεί και την αιχμή της». Στο σημείο αυτό υπάρχει η επιρροή από τη σκέψη του Νίτσε που, σύμφωνα με τη Ρομαντική παράδοση, υποστηρίζει ότι μόνο σε περίπτωση που «οι κατηγορίες των λογικών διαδικασιών της νόησης και της πράξης διαταραχθούν» και ρηξίμοις τις ψευδαισθήσεις, καθημερινές διαδικασίες διαλύσει τις ψευδαισθήσεις της καθημερινότητας, μόνο τότε «αναίγεται ο κόσμος του απρόβλεπτου και του απόλυτα θεαματικού, η περιοχή της αισθητικής ψευδαισθησίας που ούτε κρύβει ούτε φανερώνει, δεν είναι ούτε εμφάνιση ούτε ουσία, εν τέλει δεν είναι τίποτε άλλο παρά επιφάνεια». <sup>4</sup>

Ο Μελανίτης, εμφανώς και μονίμως γοητευμένος από το σώμα και τη βιολογία του – «ερω-



Γιάννης Μελανίτης Στιγμιότυπα από την performance *Η Διάχυση των Στοιχείων*, στο χώρο D624, Αθήνα 2005

μηχανισμοί εξουσίας συναντούν νέες τεχνικές αντίστασης και απόδρασης» <sup>9</sup>

Στην περίπτωση του συγκεκριμένου έργου το σημείο αντίστασης του σώματος υποχωρεί ή μάλλον εκφεύγει, ενώ το σώμα παραδίδεται εξολοκλήρου στον Άλλο, «σε ένα υποτιθέμενο παυδούνιο Όν». <sup>10</sup> Το μοναδικό σημείο αιχμής που διακρίβεται είναι τέτοιο είδους κλειστό σύστημα βρίσκεται στην ένταση που δημιουργεί ή πιθανότητα του λάθους ή η ανεμνημία μιας απόδρασης.

1. Γιώργος Τζιρτζιλάκης, «Το σύνδρομο του χειριουργού», στον *Κατάλογο της Διεθνούς Έκθεσης Σύγχρονης Τέχνης Ουίλοκ*, επιμ. Χρήστος Μ. Ιωακείμης, Πολιτιστική Ολυμπιάδα, Αθήνα, 2003, σ. 40.

2. Γιώργος Τζιρτζιλάκης, *ό.π.*, σ. 42.

3. Α. Φ. Χριστίδης, *Η μαγική χρήση της γλώσσας*, Γνώσσα και *Maya*, κείμενα από την αρχαιότητα, εκδ. Ιατός, σ. 53. Στο <http://www.geocities.com/melanitis2004/diffusion.html>

4. Jurgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, The MIT Press, Κέμπριτζ, Μασαχουσέτη, 1990, σ. 93-94.

5. Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press/October books, Κέμπριτζ, Μασαχουσέτη, 1994, σ. 108.

6. Η γκριζά ύλη (gray matter) αναφέρεται σε μια περιοχή του εγκεφαλικού φλοιού και συνδέεται σφαιρικά με την εγκεφαλική λειτουργία. Rosalind E. Krauss, *ό.π.*, σ. 124

7. Γιάννης Μελανίτης <http://www.geocities.com/melanitis2004/diffusion.html>

8. George Bataille, *The Accursed Share*, Zone Books, Νέα Υόρκη, 1991, σ. 12

9. Michel Feher, "Of bodies and Technologies" στο *Discussions in Contemporary Culture*, ed. Hal Foster, Bay Press/Dia Art Foundation, Σιάτλ, 1987, σ. 161

10. The Reading Group, «Βιοπολιτική: Τάση ή στάση», *Gap*, τ. 4, Ιούλιος-Αύγουστος 2005, σ. 4

Η performance πραγματοποιήθηκε στις 11/06/05 στο χώρο D624, ο οποίος λειτουργεί ως ένας μη κερδοσκοπικός οργανισμός, ως βήμα για ενεργούς επαγγελματίες στο χώρο της τέχνης με σκοπό την αλληλεπίδραση μέσω άλλων τομέων γνώσεων καθώς και την άμεση και ελεύθερη εμπλοκή του κοινού. Performer: Φρόσω Βουσιάνη Μακιγιάζ από την Φαίδρα Δούκα (Kryolan) <http://www.geocities.com/melanitis2004/diffusion.html>

## ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΕΛΑΝΙΤΗΣ > Η ΧΩΡΑ ΤΟΥ ΚΑΝΕΝΑ > ΝΑΥΣΙΚΑ: ΧΩΡΑ ΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΙΑΣ

Το έργο του Γιάννη Μελανίτη με τίτλο Η Χώρα του Κανένα (The Land of Noman) αποτελείται από πέντε πράξεις, εκ των οποίων η τελευταία αναφέρεται στον Οδυσσέα ως Φάουστ στη μετα-Ομηρική εποχή, ενώ οι προηγούμενες αφορούν στις τέσσερις γυναίκες που επισκέπτεται στο ταξίδι του· Καλυψώ, Κίρκη, Ναυσικά και Πηνελόπη. Αυτές με την σειρά τους αντιπροσωπεύουν τέσσερις διαδοχικές κοινωνίες – την πρωτόγονη κοινωνία της Καλυψώς, την μετασηματισμένη κοινωνία της Κίρκης, την υπερ-πολιτισμική κοινωνία της Ναυσικάς και τέλος την χώρα του πραγματικού, της Πηνελόπης. Ο Μελανίτης παρουσίασε την Πηνελόπη ως Μόλλυ Μπλουμ, στο Ξενοδοχείο Αθηνς Ιμπέριαλ στις 16 Μαρτίου 2007.

Το δεύτερο μέρος του έργου της σειράς Η Χώρα του Κανένα ονομάζεται Ναυσικά: Χώρα της Παρθενίας (Nausicaa: Place of Virginitiy). Η Ναυσικά αντιπροσωπεύει την ουτοπική, υπερ-πολιτισμική κοινωνία (κατά Δημήτρη Μαρωνίτη). Η Χώρα της Παρθενίας είναι η Σχερία, ένας χώρος των παραισθήσεων και του ιδανικού. Η δράση έχει ως ακολούθως: Η Ναυσικά εισέρχεται στο νησί της Σχερίας, που ορίζεται στο δάπεδο από ένα σχήμα διφυές. Επεκτείνει την απόληξη ενός υακίνθου με σιλικόνη. Κρατά ένα διφυές βελονάκι του οποίου οι άκρες συνδέονται με τις απολήξεις του νησιού. Έχει επιχειρήσει να πλέξει ένα ρούχο σε σχήμα διφυές. Χειρίζεται την εξαγωγή του νερού στο γυάλινο γλυπτό, ο οποίος διαλύει το μπλε λίπασμα (μείγμα Καλλίου με Φώσφορο) που υπάρχει ανάμεσα στα πόδια της. Προχωρεί προς το νοητό κέντρο της Σχερίας – μια μικρογραφία του νησιού από νιτρικό κάλλιο (αναφορά στα βράχια που τοποθετεί ο Τζός της Ναυσικάς του) σε σχήμα ημικυκλίου - όπου μετασηματίζει το νησί σε δίοδο, έτσι ώστε να υπονοηθεί η έξοδος του Οδυσσέα απ' αυτό.

Ο Μελανίτης με το έργο του υπερβαίνει τον παραδοσιακό ρόλο του καλλιτέχνη και λειτουργεί σαμανιστικά. Η όλη δράση θυμίζει αλχημιστική ένωση και παράγεται από μία αλληλουχία αναγωγών οι οποίες οδηγούν από το ένα μέρος του έργου στο άλλο. Αν και η σημασία της ύλης είναι εμφανής, έχει ωστόσο συγκεκριμένες μυστικιστικές αναφορές στην Οδύσεια του Τζούς. Τίποτα δεν είναι τυχαίο. Ο Μελανίτης επαναχρησιμοποιεί τα Τζοϋσικά στοιχεία με στόχο μία ανασύνθεση. Το ρούχο της Ναυσικάς παραπέμπει στο μέλλον. Εξωτερικά είναι χρώματος μπλε-κατ' αντιστοιχία με το χρώμα που ορίζει για το κεφάλαιο της Ναυσικάς ο Τζός. Εσωτερικά κόκκινο- για την αντιστοιχία του αίματος. Ο Μελανίτης χρησιμοποιεί συνεχείς αναγωγές πάνω στο μυθολογικό πλαίσιο, τόσο ώστε εντέλει να μην υπάρχει καμία άμεση και παραστατική αναφορά με τις αντιστοιχίες του Τζούς στον Οδυσσέα ή στο Ομηρικό Ποίημα. Εμμέσως ο μύθος απενεργοποιείται και τοποθετείται σε χώρο και χρόνο χωρίς χαρακτηριστικά (μη γεωγραφικό και α-χρονικό). Όλα τ' αντικείμενα που παρουσιάζονται στην δράση θα μπορούσαν να έχουν υπάρξει προ-πολιτισμικά ή στο απώτατο μέλλον, ενώ την ίδια στιγμή είναι παρόντα και η δράση λαμβάνει χώρα σε χρόνο πραγματικό.

Μεγακλής Ρογκάκος – Ιστορικός Τέχνης

Επιμελητής της Συλλογής ACG Art

1 Απριλίου 2005

*Molly –Penelope-Bloom*  
(*The Land of Noman* part 4)

Το εύρημα του Τζόους να αναδείξει την συγχρονία στις συνειδησιακές καταστάσεις και να αποκαλύψει υποθάλλοντες ονειρικούς χώρους, είναι αυτό που στο έργο του διαποτίζει τα πάντα με ακτινοβόλα δύναμη και ζωή. Ίσως εδώ απαντούμε το ατόφιο στοιχείο του ιρλανδικού μύθου που αγγίζει το μεταφυσικό και απλώνεται ως τη Μεσόγειο του Οδυσσέα αγκαλιάζοντας ινδοευρωπαϊκά αρχέτυπα. Αυτήν ακριβώς την ατέρμονη διαστολή μαζί με το σύμπλεγμα που μυστηριακά στοιχειωναν οι κέλτικες λατρείες νερού, φωτιάς και αέρα, ο Γιόζεφ Μπόις οραματίστηκε ως την καθαυτό «πνευματική όψη της αέναης κίνησης». Τον λαβυρινθώδη Οδυσσέα του Τζόους, ο Μπόις τον ξαναβρίσκει στους έλικες, στη δίνη και στα στροβιλίσματα μέσα από τον διάκοσμο του τρομερού Book of Kells του 8<sup>ου</sup> αιώνα.

Παρόμοια διεύρυνση με νέες παραμέτρους βλέπω να επιχειρείται και στην performance του Γιάννη Μελανίτη. Στο *The Land of Noman*, ο «Ούτις<sup>1</sup>» (*Κανείς, Noman*) θα ξαναγυρίσει αθέατος-θεατής, κι όσο κι αν στον Τζόους ο ομηρικός παραλληλισμός περισσότερο τέχνασμα παρά δομικό στοιχείο δείχνει, στην πρόθεσή του ο Μελανίτης βρίσκει ξεκάθαρα την ροπή για μεταμορφωτική συνέχιση της «μικρής ιστορίας μιας μέρας», για το έπος του «σώματος» και κάθε στιγμής, μέσα απ την περιπέτεια των «λέξεων» που είναι «κλειδιά». Εδώ φαίνεται να ακολουθεί τον Τζόους, που πρεσβεύει πώς τούτο το σύμπαν γίνεται αβίαστα «κατανοητό», και τον Μπόις που βλέπει «νέα αισθητήρια όργανα» να προβάλλουν στον ορίζοντα. Κυρίως όμως, στον Γιάννη Μελανίτη δεν ξεφεύγει η παρότρυνση του Τζόους<sup>2</sup>: *Η πρόθεσή μου δεν είναι μόνον να παρουσιάσω τον μύθο κάτω από το φως του σήμερα (sub specie temporis nostri), αλλά επίσης να επιτρέψω σε κάθε δράση (δηλαδή κάθε ώρα, κάθε όργανο, κάθε τέχνη που συνδέεται και συσχετίζεται με το σωματικό σχήμα του συνόλου) να ρυθμίσει, ακόμη και να δημιουργήσει την δική της τεχνική.*

Και είναι βέβαια στην Πηνελόπη-Μόλλυ-Μπλούμ, μορφή κι αυτή τόσο παράξενα όσο και αυτονόητα ιδωμένη, μοναδική μα και συνάμα συλλογική, καθημερινή όσο και άυλη, στην οποία εστιάζει η δράση. Και σ αυτήν την ατέρμονη ροή του βροντερού της ψίθυρου, που όμοιός του δεν έχει ξαναγίνει, μα όμως που τώρα πια ξέρουμε πως πάντα άχρονα έχει υπάρξει: εδώ, θηλυκή υπόσταση, ροή λόγου και γραφής συγχωνεύονται το «Ναι» στην αρχή του, και πάλι το «Ναι» στο τέλος του, κάλεσμα-άσμα και μονόλογος της ξαπλωμένης γυναίκας, που μετά απ αυτό ο άφωνος πια Οδυσσέας δεν έχει παρά να επιχειρήσει τον νέο γύρο της περιπλάνησής του.

«Ναι», είναι η απόλυτη και άνευ όρου κατάφαση στην ύπαρξη σ όλη της την πληρότητα, συμπεκνωμένη στην πραγματική και μετουσιωμένη γυναίκα.

Έχουμε λοιπόν να κάνουμε με την ξαφνική (και στιγμιαία) εμφάνιση της ουσίας των πραγμάτων (*Eriphany*) όπως μόνο το εσώτερο του καλλιτέχνη βιώνει – και όπως ως λάμψη την αποκάλυψαν ο Τζόους κι ο Ακουϊνάτης (ο Thomas του Aquin).

«Σημασία έχει, από πού ξεκινούν οι ιστορίες» είχε πει ο Μπόις: «από τον βορρά, το νότο, την ανατολή ή την δύση;» Τέσσερα σημεία του ορίζοντα, για να ξέρουμε πως τα πάντα *σχετίζονται με τις ουράνιες υπάρξεις*, (Τζόους)

#### Αναφορές

1. *Κανένας είναι τ' όνομά μου Κανένα με αποκαλούν η μητέρα και ο πατέρας μου κι οι άλλοι μου σύντροφοι. (Οδύσσεια, Ραμωδία ι, 366)*

2. Ο συγγραφέας συνέταξε ένα σχεδιάγραμμα του μυθιστορήματος ώστε ο φίλος και μεταφραστής στα ιταλικά του έργου του *Exiles*, Carlo Linati να κατανοήσει τη δομή του έργου:

*...θα ήταν προτιμότερο να του στείλω κάποιο είδος περίληψης- κλειδιού- σκελετού-σχήματος (για εγχώρια χρήση μόνον)... Έδωσα μόνον λέξεις-οδηγούς (Schlagworte/ catchwords) στο σχήμα μου αλλά νομίζω ότι εντούτοις θα γίνει κατανοητό... Πρόκειται για ένα έπος ανάμεσα σε δύο ράτσες (Ισραηλίτικη-Ιρλανδική) και ταυτοχρόνως τον κύκλο του ανθρώπινου σώματος, όπως και κάποια μικρή ιστορία μίας μέρας (ζωής)... Ο χαρακτήρας του Οδυσσέα με έχει συνεπάρει από την παιδική μου ηλικία... Εργάζομαι πάνω σ' αυτό το βιβλίο για επτά χρόνια- να πάρει η ευχή! επί τέλους! Είναι επίσης ένα είδος εγκυκλοπαιδείας. Η πρόθεσή μου δεν είναι μόνον να παρουσιάσω τον μύθο κάτω από το σημερινό φως υπό το φως του σήμερα (sub specie temporis nostri), αλλά επίσης να επιτρέψω σε κάθε δράση (δηλαδή, κάθε ώρα, κάθε όργανο, κάθε τέχνη που συνδέεται και συσχετίζεται με το σωματικό σχήμα του συνόλου) να ρυθμίσει, ακόμη και να δημιουργήσει την δική της τεχνική. Θα λέγαμε ότι κάθε δράση αποτελεί ένα άτομο παρότι συντίθεται από άτομα-όπως ο Ακουϊνάτης σχετίζεται με τις ουράνιες υπάρξεις. Τζαίμς Τζόους *Selected Letters*, εκδ. Richard Ellmann (London: Faber and Faber, 1975), σελ. 271.*

Μέσα στο πλαίσιο του συνεδρίου της Διεθνούς Εβδομάδας για τον ανθρώπινο εγκέφαλο του Πανεπιστημιακού Νοσοκομείου της Γενεύης (*Semaine internationale du Cerveau/Hôpitaux Universitaires de Genève*) με θεματική για το 2006 "Pleasure" που θα διεξαχθεί στη Γενεύη από τις 13 έως 19 Μαρτίου, ο Γιάννης Μελανίτης παρουσιάζει μια σειρά δώδεκα σχεδίων του (Στον Κήπο του Επικούρου / Τα στοιχεία σαν μεταφορές) που πραγματοποιήθηκαν ειδικά για την έκθεση στο χώρο Opéra.

### "Στον Κήπο του Επικούρου"

Ένα κείμενο της Μαργαρίτα Καταγά με αφορμή την έκθεση 'Στον Κήπο του Επικούρου' του Γ.Μελανίτη στο Hôpitaux Universitaires de Genève

*«Εντός της μήτρας της γυναικός ο λόγος μετεβλήθει εις σάρκα, αλλά εντός του πνεύματος του δημιουργού κάθε διερχόμενη σάρκα γίνεται λόγος όστις ουδέποτε θέλει απολεσθεί. Αυτό είναι η μεταδημιουργία»*

Στο βιομορφικό χωρο-χρονικό σύνολο δράσεων «Ο Κήπος», ο Μελανίτης υιοθετεί μία συμβολιστική θέση, σε ότι αφορά τη μέθεξη της σάρκας με τον λόγο και την ανασύσταση βιολογικών κωδικών της φύσης καθ' όλη τη διάρκεια της μεταφοράς μέσα στο σώμα (για την ακρίβεια εκείνο που θα ονομάζαμε «σώμα- κείμενο»). Κατά τον Claude Lévi-Strauss: «η μεταφορά εκτός από την ιδιότητα που έχει ως διάκοσμος ο οποίος προστίθεται στη γλώσσα, την εξαγνίζει και την επαναφέρει στην αρχική της φυσική κατάσταση, εξαλείφοντας στιγμιαία μία από τις αναρίθμητες συνεκδοχές που κατασκευάζουν τον λόγο.»

Το μυθοπλαστικό έργο του Τζέιμς Τζόυς «Οδυσσέας» είναι ένα σώμα μέσα στο οποίο το ίδιο το κείμενο ορίζει και συντελεί τις δικές του λειτουργίες. Και όπως το μυθιστόρημα έχει τη δική του αρχιτεκτονική σύνθεση, έτσι και η περφόρμανς του Μελανίτη σαν σωματική σχηματοποίηση έχει το δικό της αισθητήριο σχήμα και ρυθμό. Βασίζεται στην έννοια του αναλογικού σώματος και στην αντιδιαστολή με το ψηφιακό, σε μια προσπάθεια ανάδειξης της σωματικότητας και της απεξάρτησης τελικά του σώματος από την κυριαρχία των ψηφιακών προσομοιώσεων της εικονικής πραγματικότητας, έτσι που η γλώσσα (ως κώδικας) καθίσταται μοναδικό μέσο για την ερμηνεία των πραγμάτων και των καταστάσεων...

Ο Μελανίτης αποτελεί αναμφισβήτητο διάδοχο της στρατηγικής του Αρτώ ως προς την εξέλιξη της διάδρασης στον «Κήπο». Η Σούζαν Σόνταγκ αναφέρεται στις θεραπευτικές ιδιότητες τις οποίες ο Αρτώ αποδίδει στο θέατρο: Κατά τον Αρτώ η θεατρική δράση – γεφυρώνει το χάσμα μεταξύ της γλώσσας και της σάρκας και επιτυγχάνει την αρμονική επανένωση σάρκας με το πνεύμα, της μεταφοράς με την μετωνυμία, γιατί όπως ορίζει ο Ντεριντά: «Η ενασχόληση με την μεταφορά προϋποθέτει μία συμβολιστική θέση. Η λειτουργία της ποιητικής μεταφοράς στηρίζεται στο να επαναφέρει τη δύναμη της γλώσσας στην αρχική, πρωτόγονη της φύση και φόρμα.» Η performance «Ο Κήπος» είναι μία πρόκληση στην αρχή, στον ορισμό της αναπαράστασης και τη δομή της αναπαράστασης. Ο Μελανίτης στηρίζεται στη δύναμη των μετασχηματισμών της ύλης και του DNA μεταμορφώνοντας την σε κύρια κινητήρια δύναμη δημιουργίας. Ασπάζεται παράλληλα τα θεωρήματα του Αρτώ ο οποίος πρεσβεύει τη φυσική υπόσταση των λέξεων, τη θεώρησή τους ως κινήσεις.

«Ο Κήπος» εξελίσσεται τελικά ως μία βακχική, θρησκευτική τελετή. Η εμμονή στην δομή των στοιχείων και η λογική κίνηση/ανάπτυξη τονίζεται από την εξάρτηση του ηχητικού τοπίου με τη δράση...

Ομοίως και στην αποσπασματική διαδραστική ενότητα του Garden, με τίτλο "The Diffusion of the Elements" η βιολογική οντότητα (γυναικείο σώμα) και οι τεχνολογικοί μηχανισμοί (ηλεκτροβαλβίδες) αποκτούν μία σχεσιακή έννοια στο διηνεκές του χρόνου. Η φυσική, υλική παρουσία είναι απαραίτητη αλλά η αντιστοιχία συμβάντος, μορφής και χώρου δεν είναι καθόλου προφανής. Το «The Diffusion of the Elements» είναι τελικά μια μελέτη της «κίνησης» ως μία νοηματική σύνθεση, μία ψυχική και επομένως μία εκτατή διαδικασία όπως αναφέρει ο Ερρίκος Μπερζόν. Η νέα σημειολογική σχέση η οποία δημιουργείται έχει τη βάση της σε καθαρούς παραλληλισμούς της φιλοσοφίας καθώς χρησιμοποιεί την παράδοση των μεταφορών · κατ' ουσίαν πραγματοποιείται την ίδια την έννοια της μεταφοράς, και η εκτατή αυτή διαδικασία ολοκληρώνεται μέσα στο σώμα...

Έτσι δεν είναι παράδοξο που ο Μελανίτης αντιπροτείνει στον ορισμό της «μεταδημιουργίας» του Joyce αυτο που θα ονομάζαμε νέα κωδικοποίηση, «μετα –μεταδημιουργία». Μήπως πρόκειται για ένα σύγχρονο μανιφέστο στις βιοτεχνολογικές εξελίξεις του ανθρώπινου είδους;

### Αναφορές

- 1 James Joyce, Οδυσσέας, ελλ. Μετ. Γ.Καψάσκης, εκδ. Κέδρος
- 2 Claude Lévi-Strauss, Structural Anthropology, (New York: Harper & Row, 1969), 339
- 3 Antonin Artaud : Selected Writings (New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1976)
- 4 Jaques Derrida, "White Mythology", *New Literature History* 6 (Autumn 1974), 13
- 5 Ε. Μπερζόν – Τα Άμεσα Δεδομένα της Συνειδησης

*Dans le jardin d'Epicure/Les éléments comme métaphores : Δώδεκα σχέδια του Γιάννη Μελανίτη πάνω στην performance 'Ο Κήπος'.*

*Εγκαίνια 16 Φεβρουαρίου έως 14 Μαΐου 2006, Espace Opéra.*

*Παρουσίαση του καταλόγου Dans le jardin d'Epicure παρουσία του καλλιτέχνη την Κυρακή 19 Μαρτίου παράλληλα με το Διεθνές Συνέδριο 'Brain' με θέμα για το 2006 'Pleasure' και το κοντσέρτο λήξης του συνεδρίου.*

## Ελληνική performance art;

«Μήπως είμαι σχιζοφρενής ή αυτό που βλέπω έχει κάτι να μου πει;» Με αφορμή το πειραματικό πρώτο διεθνές φεστιβάλ on performance art Όπα installment zero στον πολυχώρο Bios (27-31 Μαρτίου) δημιουργήθηκε ένα ευρύ φάσμα από παραστασιακές χειρονομίες. Θα υπάρξει συνέχεια;

κείμενο | Αντώνης Γαλιός

Πέρα από τη διοργάνωση στον πολυχώρο της οδού Πειραιώς, προέκυψε σε ποικίλα μέτωπα ένα ερμηνευτικό ζήτημα: η αδυναμία μας να προσεγγίσουμε αναλυτικά τη σημερινή ελληνική performance οφείλεται σε εγγενή αδυναμία του genre ή σε έλλειψη του δικού μας κριτικού λεξιλογίου· που ενίοτε είναι περιχαρακωμένο σε όρους θεατρικής αισθητικής; Κι ως μην ξεχνάμε πως, όσο κι αν μας είναι άγνωστο, το είδος ελληνική performance συνεχίζει να υπάρχει στις παρυφές της επίσημης ιστορίας της τέχνης τα τελευταία τριάντα χρόνια με εκπροσώπους δυναμικούς και ρηξίλευτους, από τον Θόδωρο, τον Λαζόγκα και την Παπακωνσταντίνου μέχρι τους πιο πρόσφατους διακεκριμένους καλλιτέχνες της διασποράς, όπως ο Γ. Σαουντζής.

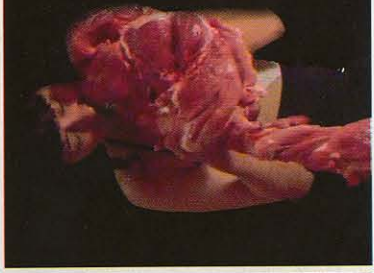
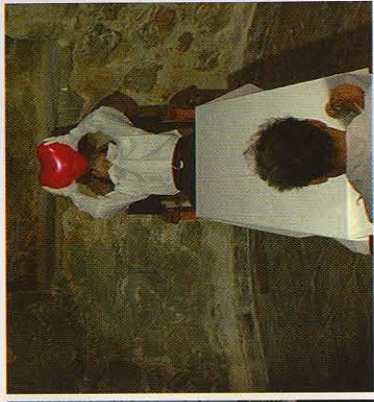
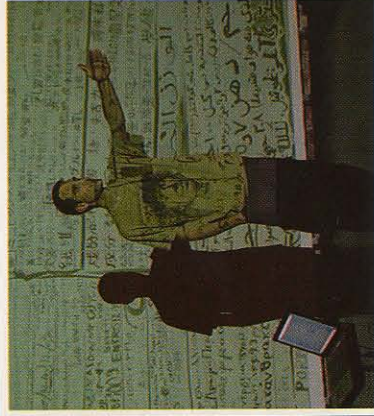
Πολλύ μετά την κατάρτησή της τριτοήμερης της ανθρώπινης γνώσης—κι έκφρασης—α Ρα Καντ σε επιστήμη, ηθική και τέχνη, οι καλλιτέχνες της performance art, ετεροχρονισμένα αλλά επίκαιρα, δυναμιτίζουν την επικράτεια της αισθητικής πριμοδοτώντας ως κυρίαρχη οπτική την ηθική διάσταση του θεάματος. Η performance art είναι ο χωροχρόνος που συμβαίνει εκεί όπου τα σώματα συναντώνται, συνυπάρχουν/αλληλοεξαρτώνονται και δρουν· η performance art αρνείται κατηγορηματικά ότι ο άνθρωπος είναι ανώτερο αν ή ότι έστω μπορεί να ξεπεράσει τους οργανικούς φραγμούς που του επιβάλλει η α-μήχανη φυσιολογία του σώματός του. Η δύναμη της ανάσας πάντα οδηγείται προς την εξάντληση ή τη χαλιναγώγηση της: στη δράση της Βασίλης Ψαρρού, ένα ανδρικό σώμα στερείται τυπικής ταυτότητας λόγω της ολόσωμης μούρης στολής που φοράει, αλλά αποκτάει χαρακτηριστική ιδιοσυγκρασία μέσω της κοιλιακής αναπνοής του, από τον τρόπο που αυτή ρυθμίζει τη στάση

του, είτε καθώς προχωράει προς το ειδικά διαμορφωμένο τραπέζι της δράσης και ξαπλώνει πάνω του, είτε όταν αποσπράφει το βλέμμα προς το στοιχείο του «άλλου», τους θεατές. Στη συνέχεια η καλλιτέχνη δημιουργεί με ένα λευκό ακονί μια σύνθεση μακράμε πάνω στο εγκλωβισμένο πηλόν ανδρικό σώμα, εγκιβωτίζοντας ανάσα και ταυτότητα μαζί, σε έναν άπυλο γόρδιο δεσμό. Στο τέλος, απευθυνόμενη στους θεατές, τους προσφέρει με λακωνική οικειότητα τη δυνατότητα να γνωρίσουν κι αυτοί τα μυστήρια του οργανισμού.

Η επιταγή της κωδικοποίησης της ανθρώπινης κατάστασης οδηγεί την τέχνη σε μια αναλυτική πορεία με όργανα μεθοδικά και αυστηρικά ερωτήματα. Ο καλλιτέχνης της performance art, απ' την άλλη, αμφισβητεί το προτασιακό νόημα και ασχολείται (αυτοκαταστροφικά) με τους συνδέσμους, τα σημεία σίξης και τις υποσημειώσεις. Ο Γιώργος Σουρμελής προσφέρει μια ουροβόρο διάτληξη-διαφημιστική παρουσίαση για το απόλυτο μήχανημα, το χέρι της αλήθειας. Το ανεξάντλητο εύρημα των χειρογραφών σημειώσεων οι οποίες ούτε ο ίδιος ο συγγραφέας τους δεν είναι σε θέση να τις αποκρυπτογραφήσει, μας μεταφέρει πίσω στην Παλαιά Διαθήκη κατασφραγώντας την εγκυρότητα του Μωσαϊκού νόμου και τη θεμελιώδη χρήση της γραφής: την επικοινωνιακότητα. Ο αμήχανος καλλιτέχνης-πηλοσέ της υπέρτατης μηχανής μετασχηματίζει το μονοσήμαντο επιστημονικό περιβάλλον της ψηφιακής τεχνολογίας παρουσιάζοντας σε μια πολυδύναμη σημειοποίηση. Εδώ η τεχνολογική συνθήκη του ύστερου καπιταλισμού δεν αποτελεί μια απλή σύμβαση αλλά εξυψώνεται σε πρότυπο ελληνικής υψηλής ύπαρξης.

Αυτή η επιστροφή στη νηπιακή ηλικία του ανθρώπινου γένους

#178



συνεπάγεται μια νοσταλγία για παλιότερες προ-βιομηχανικές κοινωνικές φόρμες. Ο Νεο-προ-Μοντερνισμός της performance art δημιουργεί στους θεατές της χίπικο ή/και ψυχεδελικό κλίμα.

Αυτό το σύστημα θέσσης παραπέμπει στο νεοθιλικό οντολογικοπολιτικό πλαίσιο σε ένα «πριν» από την καθιέρωση δεδομένων συμβάσεων στον τρόπο παρακολούθησης ενός γεγονότος.

Ο καλλιτέχνης της performance art εκτοπίζει τον Θεό από τη θέση του ονοματοποιού. Ο Duchamp στη συνέντευξή του με τον Pierre Cabanne τονίζει πως κάθε ανάσα του θα μπορούσε να ονομαστεί έργο τέχνης. Η ομάδα Blitz, προσπαθώντας να παρουσιάσει μία προηγούμενη performance της «Hot L», με θέμα την επιθυμία για συντροφιά ενός μοναχικού άνδρα σε μια ξένη πόλη, μυείται στην αρχή της αποχώρησης. Η ανυπαρξία του προηγούμενου έργου οδηγεί σε κατάρρευση το νέο δημιουργη-

μα που αποτελείται από φιλικούς χαιρετισμούς, παράκαιρες νηπιακές επιμβάσεις, τραυλισμένα ημιτελήν περιγραφών, αμήχανες, σπασμωδικές κινήσεις, ξεσπάσματα ανέκφραστης οργής. Όπως και στην έκρηξη οργής κατά τις κατασπατάλησης του χρόνου εξαιτίας των επιβεβλημένων περιόδων αναιμίας, που εκφράσσεται στη δράση της Ρόζας Προδρόμου μέσα από το τηλεοπτικό σπάσιμο κρουσάλλινων ποτηριών, η κλασική δυτικοτροπή sprezzatura έχει ανεπισημαστικά αντικατασταθεί από την αναζήτηση της αυθεντικότητας μέσα από τις πιο ρευστές των καταστάσεων. Η performance art—και δη όπως παρουσιάζεται στη σημερινή Ελλάδα—δίνει την αίσθηση ενός παντοδύναμου διαλύτη όπου μέσα του μπορούν να σφραγισθούν τα πάντα, τα σώματα και οι σκέψεις να ενωθούν με άλλα μέσα και να οδηγήσουν στους πιο σιγνηματικούς, αναφατικούς και ίσως φυσικούς συνδυασμούς. #

#179

Τέλος, ο **Γιάννης Μελανίτης** αντιπαραθέτει την πραγματική και ψηφιακή εκδοχή του χώρου και ανιχνεύει τους τρόπους με τους οποίους αυτές γίνονται αντιληπτές μέσω της όρασης. Μέσω της περφόρμανς και του βίντεο ο καλλιτέχνης θέτει ερωτήματα σχετικά τόσο με τη διαδικασία της αντίληψης του σώματος και της θέσης του στο χώρο και των αλλαγών που επιφέρει σε αυτήν η ψηφιακή τεχνολογία, όσο και με τον τρόπο με τον οποίο η αληθοφάνεια μίας πράξης υπόκειται στα δεδομένα του χώρου μέσα στον οποίο συμβαίνει και βιώνεται.

Η έκθεση *Leaving Inside* αποτελεί τελικά μία πλατφόρμα διερεύνησης των δυνατοτήτων που προσφέρονται για τη δημιουργία νέων εννοιών και διαστάσεων του χώρου και για την εμπλοκή του χώρου στην δημιουργική διαδικασία.

Κατερίνα Γρέγου

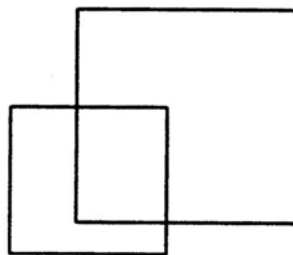
Μετάφραση από τα αγγλικά: Μαρία Σκαμάγκα

## LIVING INSIDE

15 Μαρτίου - 22 Μαρτίου 2002  
Εγκαίνια Παρασκευή 15 Μαρτίου, 2002

### Συμμετέχοντες:

Γιάννης Γρηγοριάδης  
Δέσποινα Ησαΐα  
Απόστολος Καραστεργίου  
Γιάννης Μελανίτης  
Δήμητρα Μπάρμπα  
Ιωάννα Μύρκα  
Πέτρος Τουλούδης



ΧΩΡΟΣ -  
ΕΠΙΛΟΓΕΣ. ΑΝΤΙΛΗΨΗ. ΕΠΙΒΙΩΣΗ.

Ένας πλασματικός χώρος που ζούμε και λειτουργούμε.  
Ο καθένας μας κινείται σε έναν δικό του χώρο  
- όχι πάντα γνώριμο εφόσον υπάρχει αναζήτηση -  
αλλά σίγουρα αναζωογονητικό.  
Χώροι που συναντιούνται σε έναν κοινό τόπο έχοντας  
τη ρίζα τους στη δυναμική της επικοινωνίας.  
Κάτω από αυτή τη διάθεση ενώνονται και οι ενέργειες  
των χώρων όλων μας.

Το κείμενο της έκθεσης γράφει η Κατερίνα Γρέγου, Διευθύντρια του Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ.

Η οργάνωση της έκθεσης έγινε από τη Δήμητρα Μπάρμπα και την Ιωάννα Μύρκα.

Εγκαίνια Παρασκευή 15 Μαρτίου 8:00-11:00 μμ.  
Διάρκεια Έκθεσης ως 22 Μαρτίου. Καθημερινά 5 - 8 μ.μ. ή με ραντεβού.

Interior #1

Η έκθεση θα πραγματοποιηθεί στο χώρο - interior -  
Δερβενίων 25-27, 4ο Όροφο - Εξάρχεια - 10681 Αθήνα. Τηλ- Fax. +30103814208  
κινητό 0932592663 - 0974077388  
e-mail: io156@hotmail.com



**Γιάωνης Μελανίτης**

## Bio Performance

**M**ια συνέντευξη για τη χρήση της τεχνολογίας στην καλλιτεχνική δημιουργία με τον εικαστικό Γιάννη Μελανίτη, ο οποίος προτείνει τον όρο «bio performance» (η performance σαν οργανισμός), ένα δικό του όρο που περιγράφει την αναζήτηση νέων κωδικών μέσω της βιολογίας.

**Πώς ξεκίνησε η ενασχόλησή σας με τη βιολογία και τι ακριβώς εννοείτε με τον όρο «bio performance»;**

Η bio performance θα μπορούσε να οριστεί ως μία συνέχεια των θέσεων που διατύπωσε ο Oscar Schlemmer στο Bauhaus, λέγοντας ότι «οι performers μπορούν να είναι μαριονέτες ελεγχόμενες εξ αποστάσεως», κάτι σαν αυτοκινούμενες μηχανές που δέχονται πληροφορία απ' το χώρο και αλληλεπιδρούν. Όταν ο Schlemmer έκανε λόγο για αυτή τη θεωρία, χωρίς να γνωρίζει τι θα ακολουθήσει, όριζε κατά κάποιον τρόπο και ένα νέο είδος performance, το οποίο δεν αφορά σε μία προκαθορισμένη σκηνική παρουσία. Με την τεχνολογία και τους υπολογιστές, το context γίνεται πιο συγκεκριμένο. Μπορείς να ορίσεις τροχιές για τους performers, που δύνανται να έχουν χαρακτηριστικά βιολογικού οργανισμού. Γι' αυτό και το αποκαλώ bio performance, καθώς παράγεται με τη

βοήθεια ενός γενεϊκού αλγορίθμου. Δεν έχουν σαφώς προκαθορισμένη κίνηση στο χρόνο, δηλαδή δεν ξέρουμε πού θα καταλήξουν, αλληλεπιδρούν μέσα σε κανόνες, αλλά και με ένα βαθμό αυτονομίας.

**Πώς αντλείτε στοιχεία για την performance από ένα βιολογικό οργανισμό;**

Συχνά, μας προκαταλαμβάνει η ιδέα για την τελική μορφή ενός έργου. Αργότερα, πραγματοποιούμε το έργο με τη βοήθεια κωδικών, patterns ή συστημάτων όπου η τυχαιότητα είναι οργανωμένη. Επίσης, η μετεγγραφή κωδικών επιτρέπει την ανανέωση της φόρμας (π.χ. ένα έργο γραμμένο για ηλεκτρονικό υπολογιστή εκτελεσμένο από συμφωνική ορχήστρα).

Θα μπορούσε κανείς να αναφέρει το παράδειγμα της απόκρυψης των γραμμών «B-A-C-H» μέσα στη δομή της φούγκας από τον ίδιο το συνθέτη σε τρία contrapunctus, στο τελευταίο έργο του Bach *Η Τέχνη της Φούγκας*. Κατ' αντιστοιχία, υπάρχουν θεωρητικά άπειροι τρόποι μετασχηματισμού της σειράς των βάσεων στην έλικα του DNA. Αυτή η ακολουθία έχει ένα νεοτερισμό στον τρόπο με τον οποίο μπορούμε να οργανώσουμε καλλιτεχνικές δομές, γιατί η σειρά που είναι τοποθετημένες οι βάσεις των νου- »

κλεισπιδίων –ανά τρεις ορίζουν ένα συγκεκριμένο αμινοξύ– φαίνεται απλή, αλλά παράγει τεράστια πολυπλοκότητα. Ένα αμινοξύ μπορεί να κωδικοποιείται από περισσότερες από μία τριπλέτες. Στη μετάφραση της γενετικής πληροφορίας, μερικές τριπλέτες δεν κωδικοποιούν κανένα αμινοξύ, επίσης η μετεγγραφή αυτή περιέχει λάθη και παύσεις.

Έχω επιλέξει τμήμα του γονιδιώματος της υβριδικής φρουτόμυγας, η οποία παράγει πόδια στη θέση των κεραιών (Antennapedia gene). Τα τμήματα του σώματος του ζώου (κεφάλι-θώρακας-πόδια) αντιστοιχούν σε ακολουθίες γονιδίων με την ίδια διάταξη. Απλώνοντας το DNA, το κομμάτι στην αρχή της σειράς του DNA αντιστοιχεί στο κεφάλι της μύγας, το μεσαίο στο σώμα και ούτω καθεξής. Έχουν καθοριστεί από τους γενετιστές τμήματα DNA, τα οποία εκφράζουν το πόδι στη θέση της κεραίας.

Χρησιμοποιώντας τον κώδικα της φρουτόμυγας, είναι δυνατόν να γίνουν αντιστοιχίσεις στον υπολογιστή, οι οποίες στη συνέχεια μετεγγράφονται σε μουσική. Το ποιες παράμετροι θα επιλεγούν αφορά σε απολύτως αισθητικά κριτήρια. Ας φανταστούμε τώρα ότι μετατρέπουμε το παρακθέν μουσικό έργο μέσω υπολογιστή σε μια νέα ακολουθία DNA. Το αναμορφωμένο τμήμα γενετικού υλικού μπορεί με μικροένεση να περαστεί σε νέες αποικίες. Το ζώο, ωστόσο, ως προς τις πρωτεΐνες που παράγει, παραμένει «ανέπαφο». Κατ' αυτόν τον τρόπο, εκφράζουμε το ίδιο γονίδιο με ισόδυναμο κώδικα...

**Τι παραπάνω σας προσφέρει να παίρνετε τον κώδικα του ζώου ως καλλιτεχνική έμπνευση και όχι να δημιουργείτε από μόνος σας έναν κώδικα που θα ακολουθήσετε;**

Ο γενετικός κώδικας έχει μια βιοχημική αντιστοιχία, καθώς ευθύνεται για την παραγωγή αμινοξέων που κάνουν το ζώο αυτό που είναι. Αποτελεί μια γέφυρα μεταξύ της γενετικής μηχανικής και της οντολογίας. Σημασία έχει να θεμελιωθεί ένα αξιωματικό σύστημα ικανό να μετασχηματίζει την «έννοια» σε μια σύνθεση με τραγικό περιεχόμενο, σ' ένα έργο «στατικό» στο χρόνο, αλλά με τον τρομάδη, μαγικό σύνδεσμο με την πραγματικότητα που οραματίστηκε ο Αρτό. Οι μετεγγραφές, ως διδακτικό μέσον, μπορεί να είναι ανούσιες...

**Στο προσεχές μέλλον, δηλαδή, θα μπορούσε ένας καλλιτέχνης να πάρει τον κώδικα του ανθρώπου για μία performance και, ακολουθώντας τη μέθοδο που προαναφέρατε, να μετεγγράψει ξανά τον κώδικα και να δημιουργήσει πάλι έναν άνθρωπο;**

Κάθε διαδικασία που μας αλλάζει είναι σημαντική, όπως το κάνει και η διαλεκτική για παράδειγμα. Αυτοί οι μετασχηματισμοί θα εξελίσσονται εκ των πραγμάτων στα εργαστήρια γενετικής μηχανικής. Εφόσον αυτό συμβαίνει όχι μόνον σε διαλεκτικό επίπεδο αλλά επιφέρει ανατομικούς μετασχηματισμούς, δεν έχει μόνο αισθητικό περιεχόμενο.

Αυτό που περιέγραψα είναι πώς μπορείς να χρησιμοποιήσεις έναν κώδικα για να δημιουργήσεις ένα έργο τέχνης. Το ζητούμενο είναι να γίνει μια έρευνα νέων συστημάτων στηριγμένα στη σκέψη κάθε εποχής. Είναι σημαντικό το παράδειγμα του Ιάννη Ξανάκη.

Ήθελε να δημιουργήσει κάτι πραγματικά πρωτότυπο και οδηγήθηκε στο να επινοήσει νέους κώδικες για τη μουσική μέσω των μαθηματικών. Παράλληλα, όλα αυτά τα ηλεκτρονικά κατασκευάσματα που γέννησαν πρωτογενή μουσικά προέκυψαν από φιλοσοφικά αιτήματα.

**Τι δεν σας κάλυπτε από τα παλιότερα συστήματα καλλιτεχνικής δημιουργίας και στραφήκατε προς έναν άγνωστο χώρο;**

Με απωθεί ο αυτοσχεδιασμός που βασίζεται σε τυχαία ευρήματα. Σε κάθε ενδιαφέρουσα τέχνη υπάρχει μια εποπτεία του δημιουργικού παραληρήματος, κι από την εποπτεία αυτή προκύπτει κάτι που δεν έχει ξαναγεννηθεί. Η βιολογική πληροφορία παρέχει νέα στοιχεία για την κίνηση στο χρόνο. Ένας οργανισμός γεννιέται, αναπτύσσεται και πεθαίνει. Ο θάνατος όμως δεν είναι το ακριβώς αντίθετο της ζωής. Συνεπώς, μιλάμε για μια σπειροειδή εξέλιξη του χρόνου, όχι γραμμική ή κυκλική. Επίσης, μιλάμε για μονόδρομο προσανατολισμό στο χρόνο.

Η performance δεν μπορεί να ξαναπαίχτει με τον ακριβώς ίδιο τρόπο. Αν ορίσουμε τροχιές μ' ένα πρόγραμμα που να έχει μια δομή, αλλά παράγει διαφορετικά αποτελέσματα σε συγκεκριμένο χρόνο, ορίζοντάς μας τι τροχιές θα ακολουθήσουμε, προς ποια κατεύθυνση και για πόσο χρονικό διάστημα, μπαίνουμε σε ένα διαφορετικό πλαίσιο από την κλασική δομή της επανάληψης. Αναφερόμαστε σε μια εικαστική performance που έχει μεταβλητές, μη αυτοσχεδιαστικές παραμέτρους. Δεν είναι ξάφνιασμα, αλλά μπορεί να δώσει στοιχεία με άγνωστη κατάληξη. Η προσανατολισμένη, μη συμμετρική κίνηση στο χρόνο είναι χαρακτηριστικό στοιχείο των ζωντανών οργανισμών. Έτσι το σύστημα είναι πολύπλοκο, με χαοτικούς κανόνες, χωρίς όμως να είναι άναρχο. Έχει παράγοντες μη προβλεψιμότητας μέσα στην οργάνωσή του.

**Πόσο ανθρώπινο θα είναι το σώμα με τόσες παρεμβολές, αλλαγές, μεταποιήσεις που θα μπορούμε να του κάνουμε στο μέλλον;**

Ανθρώπινο, πολύ ανθρώπινο. Ας προσπαθήσουμε να ορίσουμε κάτι, μια σκέψη, μια έννοια που δεν είναι ανθρώπινη. Κάτι που μπορούμε να θεωρήσουμε σωστό ή λανθασμένο, έξω από τη φυσιολογία μας. Δεν υπάρχει: η ανατομία μας είναι το όριο της φιλοσοφίας μας.

Το μη ανθρώπινο, ενώ υφίσταται μόνο στη τέχνη, είναι ένα τερατούργημα στα όρια της φαντασίας μας, είναι έξω από εμάς, δεν το γνωρίζουμε. Ωστόσο, καμία συμπεριφορά δεν μπορεί να είναι λιγότερο ή περισσότερο «φυσιολογική» από κάποια άλλη, απλώς θα βρίσκεται πέρα από το φάσμα της συνθήειάς μας... #

## Γιάννης Μελανίτης

**Μία συνέντευξη γύρω από την χρήση της τεχνολογίας στην καλλιτεχνική δημιουργία με τον εικαστικό Γιάννη Μελανίτη, ο οποίος προτείνει τον όρο «bio performance» (η performance σαν οργανισμός), έναν δικό του όρο που περιγράφει την αναζήτηση νέων κωδίκων μέσω της βιολογίας.**

**Πώς ξεκίνησε η ενασχόληση σας με την βιολογία και τι ακριβώς εννοείτε με τον όρο «bio performance» ;**

Η bio performance θα μπορούσε να οριστεί ως μία συνέχεια των θέσεων που διατύπωσε ο Oscar Schlemmer στο Bauhaus, λέγοντας ότι «οι performers μπορούν να είναι μαριονέτες ελεγχόμενες εξ αποστάσεως», κάτι σαν αυτοκινούμενες μηχανές που δέχονται πληροφορία απ' το χώρο και αλληλεπιδρούν. Όταν ο Schlemmer έκανε λόγο για αυτή τη θεωρία, χωρίς να γνωρίζει τι θα ακολουθήσει, όριζε κατά κάποιον τρόπο και ένα νέο είδος performance, το οποίο δεν αφορά σε μια προκαθορισμένη σκηνική παρουσία. Με την τεχνολογία και τους υπολογιστές, το context γίνεται πιο συγκεκριμένο. Μπορείς να ορίσεις τροχιές για τους performers, που δύνανται να έχουν χαρακτηριστικά βιολογικού οργανισμού, γι' αυτό και το αποκαλώ bio performance- παράγεται με τη βοήθεια ενός γενετικού αλγορίθμου. Δεν έχουν σαφώς προκαθορισμένη κίνηση στο χρόνο, δηλαδή δεν ξέρουμε πού θα καταλήξουν, αλληλεπιδρούν μέσα σε κανόνες αλλά και με έναν βαθμό αυτονομίας.

**Πώς αντλείτε στοιχεία για την performance από έναν βιολογικό οργανισμό;**

Συχνά η ιδέα για την τελική μορφή ενός έργου μας προκαταβάλλει· αργότερα πραγματοποιούμε το έργο με τη βοήθεια κωδίκων, patterns ή συστημάτων όπου η τυχαιότητα είναι οργανωμένη. Επίσης, η μετεγγραφή κωδίκων επιτρέπει την ανανέωση της φόρμας (πχ. ένα έργο γραμμένο για Η/Υ εκτελεσμένο όμως από συμφωνική ορχήστρα.)

Θα μπορούσε κανείς να αναφέρει το παράδειγμα της απόκρυψης των γραμμάτων "B-A-C-H" μέσα στη δομή της φούγκας από τον ίδιο τον συνθέτη σε τρία contrapunctus, στο τελευταίο έργο του "Η Τέχνη της Φούγκας". Κατ'αντιστοιχία, υπάρχουν θεωρητικά άπειροι τρόποι μετασχηματισμού της σειράς των βάσεων στην έλικα του DNA. Αυτή η ακολουθία έχει έναν νεωτερισμό στον τρόπο με τον οποίο μπορούμε να οργανώσουμε καλλιτεχνικές δομές, γιατί η σειρά που είναι τοποθετημένες οι βάσεις των νουκλεοτιδίων-ανά τρεις ορίζουν ένα συγκεκριμένο αμινοξύ-φαίνεται απλή αλλά παράγει τεράστια πολυπλοκότητα. Ένα αμινοξύ μπορεί να κωδικοποιείται από περισσότερες από μία τριπλέτες. Στην μετάφραση της γενετικής πληροφορίας μερικές τριπλέτες δεν κωδικοποιούν κανένα αμινοξύ, επίσης η μετεγγραφή αυτή περιέχει λάθη και παύσεις.

Έχω επιλέξει τμήμα του γονιδιώματος της υβριδικής φρουτόμυγας η οποία παράγει πόδια στη θέση των κεραιών (Antennapedia gene).

Τα τμήματα του σώματος του ζώου (κεφάλι-θώρακας-πόδια) αντιστοιχούν σε ακολουθίες γονιδίων με την ίδια διάταξη. Απλώνοντας το DNA, το κομμάτι στην αρχή της σειράς του DNA αντιστοιχεί στο κεφάλι της μύγας, το μεσαίο στο σώμα και ούτω καθεξής. Έχουν καθοριστεί από τους γενετιστές τμήματα DNA τα οποία εκφράζουν το πόδι στη θέση της κεραίας.

Χρησιμοποιώντας τον κώδικα της φρουτόμυγας, είναι δυνατόν να γίνουν αντιστοιχήσεις στον υπολογιστή οι οποίες στη συνέχεια μετεγγράφονται σε μουσική. Το ποιές παράμετροι θα επιλεγούν αφορά σε απολύτως αισθητικά κριτήρια, κάτι που εμπεριέχεται σε κάθε καλλιτεχνική δημιουργία. Ας φανταστούμε τώρα ότι μετατρέπουμε το παραχθέν μουσικό έργο μέσω υπολογιστή, σε μία νέα ακολουθία DNA με την βοήθεια νέων τριπλετών που κωδικοποιούν το ίδιο αμινοξύ. Το αναμορφωμένο τμήμα γενετικού υλικού μπορεί με μικροένεση να περαστεί σε νέες αποικίες· το ζώο ωστόσο, ως προς τις πρωτεΐνες που παράγει, παραμένει "ανέπαφο". Κατ'αυτόν το τρόπο εκφράζουμε το ίδιο γονίδιο με ισόδυναμο κώδικα....

**Και τι παραπάνω σας προσφέρει να παίρνετε τον κώδικα του ζώου ως καλλιτεχνική έμπνευση και όχι να δημιουργείτε από μόνος σας έναν κώδικα που θα ακολουθήσετε ;**

Ο γενετικός κώδικας έχει μία βιοχημική αντιστοιχία καθώς ευθύνεται για την παραγωγή αμινοξέων που κάνουν το ζώο αυτό που είναι. Αποτελεί μια γέφυρα μεταξύ της γενετικής μηχανικής και της οντολογίας.

Σημασία έχει να θεμελιωθεί ένα αξιωματικό σύστημα ικανό να μετασχηματίσει την "έννοια" σε μια σύνθεση με τραγικό περιεχόμενο, σ'ένα έργο "στατικό" στο χρόνο αλλά με τον τρομώδη, μαγικό σύνδεσμο με την πραγματικότητα που οραματίστηκε ο Αρτώ...Οι μετεγγραφές, ως διδακτικό μέσον, μπορεί να είναι ανούσιες...

**Υπάρχει κάποιος ηθικός φραγμός σε όλα αυτά. Ακόμα είναι δύσκολο να μιλάμε με άνεση για μεταλλαγμένους ζωντανούς οργανισμούς.**

Η ανθρώπινη φύση αποτελεί ένα πεδίο το οποίο περιλαμβάνει καθετί που οι άνθρωποι κάνουν. Μια συμπεριφορά ηθική ή ανήθικη, δεν είναι φυσική ή αφύσικη' είναι ασυνήθιστη, κινείται έξω από τον μέσο όρο..." Σε επίπεδο "ανθρώπινης φύσης" είμαστε προϊόντα μεταλλαγής...Στα εργαστήρια χιλιάδες ζώα γίνονται αντικείμενα πειραμάτων για θεραπευτικούς σκοπούς όπως η φρουτόμυγα antennapedia ή το μπλε πιθηκάκι, ο ANDi, που φέρει φωσφωρίζουσα πρωτεΐνη στο δέρμα.

**Στο προσεχές μέλλον δηλαδή θα μπορούσε ένας καλλιτέχνης να πάρει τον κώδικα του ανθρώπου για μία performance, και ακολουθώντας τη μέθοδο που προανέφερες να μεταγράψει ξανά τον κώδικα και να δημιουργήσει πάλι έναν άνθρωπο;**

Κάθε διαδικασία που μας αλλάζει είναι σημαντική, όπως το κάνει και η διαλεκτική για παράδειγμα. Αυτοί οι μετασχηματισμοί θα εξελίσσονται εκ των πραγμάτων στα εργαστήρια γενετικής μηχανικής.

Εφόσον αυτό συμβαίνει όχι μόνον σε διαλεκτικό επίπεδο αλλά επιφέρει ανατομικούς μετασχηματισμούς, δεν έχει μόνον αισθητικό περιεχόμενο.

Αυτό που περιέγραφα είναι πώς μπορείς να χρησιμοποιήσεις έναν κώδικα για να δημιουργήσεις ένα έργο τέχνης. Το ζητούμενο είναι η έρευνα νέων συστημάτων στηριγμένα στη σκέψη κάθε εποχής. Είναι σημαντικό το παράδειγμα του Ιάννη Ξανάκη... Ήθελε να δημιουργήσει κάτι πραγματικά πρωτότυπο' οδηγήθηκε στο να επινοήσει νέους κώδικες για τη μουσική μέσω των μαθηματικών ενώ παράλληλα όλα αυτά τα ηλεκτρονικά κατασκευάσματα που γέννησαν πρωτογενή μουσική, προέκυψαν από φιλοσοφικά αιτήματα.

**Τι δεν σας κάλυπτε από τα παλιότερα συστήματα καλλιτεχνικής δημιουργίας και στραφήκατε προς έναν άγνωστο χώρο;**

Με απωθεί ο αυτοσχεδιασμός που βασίζεται σε τυχαία ευρήματα. Σε κάθε τέχνη που είναι ενδιαφέρουσα υπάρχει μια εποπτεία του δημιουργικού παραληρήματος, κι από την εποπτεία αυτή προκύπτει κάτι που δεν έχει ξαναγεννηθεί...

Η βιολογική πληροφορία παρέχει νέα στοιχεία για τη κίνηση στο χρόνο. Ένας οργανισμός γεννιέται, αναπτύσσεται και πεθαίνει. Ο θάνατος όμως δεν είναι το ακριβώς αντίθετο της ζωής. Συνεπώς μιλάμε για μία σπειροειδή εξέλιξη του χρόνου, και όχι γραμμική ή κυκλική. Επίσης, μιλάμε για μονόδρομο προσανατολισμό στο χρόνο. Η performance δεν μπορεί να ξαναπαιχτεί με τον ακριβώς ίδιο τρόπο. Αν ορίσουμε τροχιές μ' ένα πρόγραμμα που ναι μεν έχει μία δομή αλλά παράγει διαφορετικά αποτελέσματα σε συγκεκριμένο χρόνο, και μας ορίζει τι τροχιές θα ακολουθήσουμε, προς ποια κατεύθυνση και για πόσο χρονικό διάστημα, μπαίνουμε σε ένα διαφορετικό πλαίσιο από την κλασική δομή της επανάληψης. Αναφερόμαστε σε μία εικαστική performance που έχει μεταβλητές, μη αυτοσχεδιαστικές παραμέτρους. Δεν είναι ξάφνιασμα, αλλά μπορεί να δώσει στοιχεία με άγνωστη κατάληξη. Η προσανατολισμένη, μη συμμετρική κίνηση στον χρόνο, είναι χαρακτηριστικό στοιχείο των ζωντανών οργανισμών. Έτσι το σύστημα είναι πολύπλοκο, με χαοτικούς κανόνες, χωρίς όμως να είναι άναρχο. Έχει παράγοντες μη προβλεψιμότητας μέσα στην οργάνωσή του.

**Πόσο ανθρώπινο θα είναι το σώμα με τόσες παρεμβολές, αλλαγές, μεταποιήσεις που θα μπορούμε να του κάνουμε στο μέλλον;**

Ανθρώπινο, πολύ ανθρώπινο.

Ας θέσουμε το ερώτημα: ας προσπαθήσουμε να ορίσουμε κάτι, μία σκέψη, μία έννοια που δεν είναι ανθρώπινη. Κάτι έξω από τη φυσιολογία μας το οποίο μπορούμε να θεωρήσουμε σωστό ή λανθασμένο.... Δεν υπάρχει, κι όπως λέγεται: η ανατομία μας είναι το όριο της φιλοσοφίας μας...

Το μη ανθρώπινο, και υφίσταται μόνο στη τέχνη, είναι ένα τερατούργημα στα όρια της φαντασίας μας, είναι έξω από εμάς, δεν το γνωρίζουμε, αγγίζει την απόλυτη ασχήμια, αγγίζει το "ιερό"...

Ωστόσο, καμιά συμπεριφορά δεν μπορεί να είναι λιγότερο ή περισσότερο "φυσιολογική" από κάποια άλλη' απλά θα βρίσκεται πέρα από το φάσμα της συνήθειάς μας...

Yiannis Melanitis interviewed by Susana Correia

## **Biology and Design** **The design of organisms**

### **1. Can you define and explain your area of work?**

The first performance works created an assemblance between the body and the machine through originally designed software. A tele-surgery performance (Predictable Lab), robotic structures interacting with animals (Bio-robotic Symbiosis), remotely controlled avatars (Pleasure Machine), body-to-animals attachment/ connection by sewing (Animal Accessories).

I recently introduced 'Bio-performance', an environment controlled by genetic algorithms by means of a system irreversible in time, a conception of the "analogical body" (as opposed to the digital one) which attempts to re-establish the corporeal status of experience by de-depending the body from the domination of simulations or virtual allusions. Virtuality was based on the fusion of corporeal space with computer space consisting a functional-geometrical entity, a machine-man circuit. The distinction between geometrical and functional space in performance theory was emphasised by Oscar Schlemmer in his works and lectures at the Bauhaus. Geometrical space refers to linear constructions and orbital dancing methods, whereas functional space invokes the response of the agent. Schlemmer's "Dance in space" and "Figure in space with Plane Geometry and Spatial Delineations" performances, intended to transform the body into a "mechanised object" operating into a geometrically divided space, pre-existing the performance. Moreover, the proposition for the remotely controlled dancer of the mechanical ballet might serve as an endeavour to reform the body into a receptor of information that comes from the container space. Hence, movement was precisely determined by the information from the environment.

The biological aspect came foreword due to the need of defining the nature of time throughout the performance.

Similarly to the way biological organisms function irreversibly in time, the performance repetitions should not be identical but rather based on a flexible, non strictly- defined structure, which is subsequently changed by the environment. Not only performance changes, but the body itself is reconstructed throughout the interactive loops. The body is not active itself. It becomes re-active when 'positioned' inside a flux environment.

The concept of the performer owning an altering body whose form is perpetually dissolved and recomposed, leads us to consider performance as an organism. The technique of this transformation is realised by emphasising its bio-analogical responses.

Genetic information, due to its complexity, provides a source of transforming the body into a complex system, which brings about unpredictable outcomes.

If a performance theory aimed to present the body as a bio-analogic system, all representations and interactions should be replaced by competitive systems and evolutionary processes.

A substantial discrimination between the geometrical space of Oscar Schlemmer and the bio-performance may be observed in their relationship with the body:

Schlemmer: space = soft ["a space filled with pliable substance in which the figures of the sequence of the dancer's movements were to harden as a negative form." The body of the dancers obtain an 'object' quality, moving in a rather predictable way.

Virtual performances:

The body "disappears" and is remotely controlled. Its feedback is determined by external information.

Bio-performance:

body = soft, malleable. The body is "liquid space" within space.

The latest work is a bio-engineered fly with musically reconstructed DNA, the 'musicalized fly', realised with a portable biotech lab and the support of Joe Davis. The prototype DNA code of a fly gene will be transformed to a music pattern via the music programming language MAX-MSP. A small number of different acoustic variations will be selected by acoustic and aesthetic criteria. The initial sound output will be resynthesized by means of transforming in reverse music information to DNA. The recomposed DNA will be inserted to the flies.

### **2. Once design seeks to improve the human being's relationship with the environment (life and work) by developing instruments, which can improve life quality, health and safety. And knowing that a design exercise seeks the economy of resources and a structure that works perfectly in its function is there a similar way of working in biology (or science)?**

One should distinguish design from art... Even more, scientific methodology is quite different than artistic strategy or social design. There is no purpose in art... Art can be registered simply as a human activity. The energy of the artist is what matters... So biology, as a 'sub-division' of life, is by itself a reduction. Art retrieves what biology deprives from life.

### **3 Is that possible to think in an interaction between design and biology? How?**

Biology is the mould of all designing... It creates an interface by which environment acquires life (i.e. genes). In a schematic way, genes are the interface of life towards the environment. Furthermore, the redesigning of organic structures occurs throughout human lifetime. The brain is not hardwired and several parts of it may be structurally altered if a certain activity is repeatedly executed. So the body is not dimensionally stable.

Contemporary art is concerned with the body functions instead of its images. If genes are to be involved in the artistic process, the aesthetic issue seems to be unimportant at an early stage. The suggestion to reconstruct or regenerate the human body through genetic engineering recalls Langton's statement: "Art + Life= Artificial Life" in the form of "Art + Humans=Artificial humans". In this latter case, art has no aesthetic target. Aesthetics will appear as one of the outcomes of the artwork, once the artwork has been completed...

### **4.Can the design (or improvement) of organic structures be a reality?**

In fact, it is a necessity without a goal. And the novelties precede and overwhelm the needs of society. Reality reposes the question of redesigning...

### **5.In an exercise of design in which the resource is live material, what are the deontological / ethical matters in question (if there are any)?**

I'm not sure if ethics or deontology could or may be imposed on societies; what usually occurs is that society first produces the novelties and afterwards the legal framework to encounter them.

### **6. In microbiological terms I know that exists biological manipulation to improve some agents in order to progress their functions to human beings. The same thing is true in macro biological terms? What kinds of manipulations are being (or could be) done?**

M. : This matter is more complex and therefore more interesting. This is due to the fact that the multiplicity of choices will lead societies to exclude pathways of self-evolutions due to aesthetic criteria.

By considering life in terms of a structure, several corporeal alterations occur, and bio-information is about to reform the body. The new anatomy has to be experienced literally, even if it requires support by simulated environments. The figural and functional data might be re-organised in such a way as to evoke a mutated aesthetic outcome. The process of mutating life is considered a rather artistic implementation, which questions whether the external, inserted parts will be integrated to form a new corporeality. Thus, the body's capacities appear unknown...

### **7. Is the creation (design) of living beings with (bio-engineered) improved forms desirable?**

The concept that the body is unique has already been discarded by the evolution theory, yet current discussion evolves predominantly around the issue of life itself becoming the object of designing.

What we may assume is that the superiority of the "biological form" over "artificiality" was based on the separation of Man from Nature. In the case where Nature includes all potentials, this separation may be in dispute. As Langton suggested, what we call "nature", includes humans, machines, as well as all products of human intelligence.

Advancing even further, as Langton would put it, "the body as it would be if it was not what it is", suggests a fabricated human being.

The term "Nature" embodies all further evolutions; if all biosystems are considered as "variations" engaged in potential evolutionary designs, bioinformatics could provide alternative ways of reconsidering their homeostatic-reproduction mechanisms.

As it has already been argued, Nature has always been an undefined term. It is now more appropriate to say that if humans are part of nature, nature chooses all potential evolutions...

### **8. If you consider a work team that includes biologists (or scientists) and designers, how do you think the dialogue will be processed? And which would be the difficulties and the advantages?**

This dialogue would have to define a unifying concept of the bioforming activity because of the difficulty to outline the different developmental pathways... bioart is dialectal with life itself...

Susana Correia  
Editora  
"Cadernos de Design"  
Centro Português de Design  
21 712 14 90  
cadernosdesign@cpd.pt  
tabu@net.sapo.pt

ΕΠΙΜΕΛΕΙΕΣ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

## «Αφιέρωμα στον Joseph Beuys», 2/2/09- 2/4/09



Η **Ελληνοαμερικανική Ένωση** ανοίγει το εκθεσιακό της πρόγραμμα για το 2009 με αφιέρωμα στον **Joseph Beuys**, έναν από τους σημαντικότερους εικαστικούς καλλιτέχνες του 20ού αιώνα. Το αφιέρωμα περιλαμβάνει τις εκθέσεις: "Joseph Beuys και οι ελληνικές αναφορές στο έργο του" από το *Μουσείο Schloss Moyland*, με έργα του καλλιτέχνη και "Οι Δελφοί είναι το μέρος να ανταμώνει κανείς: 12 καλλιτέχνες για τον Joseph Beuys" με έργα ελλήνων και γερμανών καλλιτεχνών εμπνευσμένα από το έργο και τις ιδέες του Beuys.

Τις εκθέσεις επιμελούνται οι: Άρτεμις Ποταμιάνου - εικαστικός/επιμελήτρια, Ρέα Τhönges-Στριγγάρη - ιστορικός τέχνης και ο Γιάννης Μελανίτης - εικαστικός.

Η έκθεση *Joseph Beuys και οι ελληνικές αναφορές στο έργο του* διερευνά τη διαλεκτική σχέση του καλλιτέχνη με την αρχαιοελληνική σκέψη, μέσα από 31 έργα του Beuys της συλλογής Van der Grinten Collection του Stiftung Museum Schloss Moyland.

Η έκθεση *Οι Δελφοί είναι το μέρος να ανταμώνει κανείς: 12 καλλιτέχνες για τον Joseph Beuys* περιλαμβάνει έργα των: Walter Dahn, Felix Droese, Imel Droese, Imi Knoebel, Γιώργου Λάππα, Γιάννη Μελανίτη, Δάφνης & Παπαδάτου, Ρένας Παπασπύρου, Άρτεμιδος Ποταμιάνου, Katharina Sieverding και Νίκου Χαραλαμπίδη.

Τα **εγκαίνια** των εκθέσεων, θα πραγματοποιηθούν στις **γκαλερί της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης** (Μασσαλίας 22, Κολωνάκι) τη **Δευτέρα, 2 Φεβρουαρίου, 2009 στις 20:30.**

Το πρόγραμμα παράλληλων εκδηλώσεων θα ανακοινωθεί προσεχώς.

Διάρκεια έκθεσης: 2 Φεβρουαρίου – 2 Απριλίου 2009

Ώρες λειτουργίας: Δευτέρα – Παρασκευή 12:00 – 21:00, Σάββατο: 10:30 – 14:30, Κυριακή κλειστά

Η είσοδος είναι **ελεύθερη στο κοινό.**

Γιάννης Μελανίτης

Δερματογραφίες/ το δέρμα ως διαλεκτική αρχή

Το δέρμα αποτελεί μια διαστρωμάτωση που αντιπροσωπεύει ένα γεωγραφικό τέλος- το τέλος του σώματος ως φυσικό όριο, και μια διαλεκτική αρχή- ως όριο της επαφής του οργανισμού με το περιβάλλον.

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε -κατά την νιτσεική παράδοση- ότι το όριο του δέρματος λειτουργεί σαν μάσκα για τον εσώτερο κόσμο- πάνω σ' αυτό το όριο, το υγιές και το παθολογικό συναντώνται. Οι Δερματογραφίες αναφέρονται στο ρόλο του δέρματος εστιασμένες πάνω σε τρία βασικά δίπολα: εσωτερικό/εξωτερικό (υπό την έννοια αυτού που βρίσκεται κρυμμένο), διαπερατό-μη διαπερατό (το δέρμα ως μεμβράνη, στρώμα, στοιβάδα), φυσικό-τεχνητό (αναπαράσταση της κατάστασης του δέρματος από τη μήτρα σε κερι ή αναδημιουργία με νέο δέρμα).

Ακριβώς τη στιγμή που τα δίπολα αλληλοσυμπληρώνονται, αντιλαμβανόμαστε ότι λειτουργούν με την έννοια του εκμαγείου: κάτι αποτυπώνεται πάνω στην αρχική φόρμα και γεννά ένα σχήμα που αποτελεί μετάφραση της προηγούμενης.

Έτσι το δέρμα είναι το πεδίο αναφοράς των αντιγράφων, η μήτρα των παραλλαγών, το σώμα του κειμένου, η πρώτη μεταφορά...Συνοπτικά, αναφερόμαστε σ ένα αρχείο παθολογικών παραλλαγών, σε μια γραφή με την έννοια της γραφής ως σώμα, ως σκέψης που σωματοποιείται μέσω του εκμαγείου...

Στη δημιουργία της καλλιτεχνικής φόρμας, η ασθένεια εμφανίζεται ως μια αναπάντεχη σχηματοποίηση αλλά και ως αρχείο της παθολογίας του δέρματος ... Με τον όρο ανεπάντεχη σχηματοποίηση θα μπορούσαμε να καθορίσουμε ολόκληρο το φάσμα των μη- προφανών παραλλαγών που η ασθένεια, ως προνομιακός, ανεξερεύνητος χώρος μπορεί να παράσχει στην αντίληψή μας...

Yiannis Melanitis

## Dermatographies/ the skin as a dialectic inception

The skin constitutes a stratification that represents a geographic end - the end of the body as a natural limit, and a dialectic beginning - as a limit of the organism's contact with the environment. We might claim - following the Nietzschean tradition - that the limit of the skin functions as a mask for the inner world; above this limit, the healthy and pathological encounter. Dermatographies refer to the role of skin, focused on three basic dipoles: internal/external (by means of what it is found hidden), transparent-not transparent (the skin as a membrane, a layer, an aggregation), natural-artificial (a representation of the skin situation from the mold in wax or regeneration with new skin).

Precisely at the moment where bipolars complement each other, we realise they operate with the notion of a mould: something is impressed above in the initial form and gives birth to a form that constitutes a translation of the previous one. Thus, the skin is the report field of the copies, the initial mold of the variants, the body of the text, the first metaphor... Concisely, was refer to an archive of pathological variants, to a writing with the significance of writing as body, as thought that is embodied through the castings...

In the creation of the artistic form, disease appears as an unexpected formalisation but also as an archive of skin pathology... With the term unexpected formalisation we could designate the entire the spectrum of not-obvious variants that disease, as a preferential space can provide in our perception...



*Το ίδιο του ηλίου, του φωτός, είναι θα λέγαμε ότι δεν μπορεί να γνωσθεί κατά το ίδιον του. «Κι αυτό σημαίνει εξ ίσου ότι ο ήλιος είναι πάντα μη-οικεία γνωστός και άρα μη κυριολεκτικά ονοματισμένος... Όμως από τούτη την άποψη ο ήλιος είναι το κατ'εξοχήν αισθητό αντικείμενο.»<sup>1</sup>*

Σ αυτό το κείμενο του Ντερριντά με αφορμή τα αριστοτελικά Τοπικά, διαβάζουμε περί του ηλίου· του ηλίου που αντιπροσωπεύει για μας αυτό που ονομάζουμε 'κατ'εξοχήν αισθητό πρότυπο', του ηλίου που είναι πάντα μη-οικεία γνωστός και άρα μη κυριολεκτικά ονοματισμένος, δηλαδή αυτού που, καθώς τείνουμε να οικειοποιηθούμε, αποτελεί ήδη μια εικόνα εν κινήσει, μετατοπιζόμενος προς την περιοχή του ανοίκεια νέου, πέρα απ το μύθο ή την αρχή που το παρήγαγε... Με ποιόν τρόπο όμως παράγονται αυτές οι μετατοπίσεις στη σημερινή τέχνη;

*Η πρόθεσή μου δεν είναι μόνον να παρουσιάσω τον μύθο κάτω από το σημερινό φως (sub specie temporis nostri), αλλά επίσης να επιτρέψω σε κάθε δράση (δηλαδή, κάθε ώρα, κάθε όργανο, κάθε τέχνη που συνδέεται και συσχετίζεται με το σωματικό σχήμα του συνόλου) να ρυθμίσει, ακόμη και να δημιουργήσει την δική της τεχνική<sup>2</sup>, έγραφε ο Τζόους στον εκδότη και φίλο του Carlo Linati για να περιγράψει τον τρόπο που ήθελε να μετασχηματίσει τον ομηρικό μύθο στον *Οδυσσέα*. Από μία άποψη, ίσως ολόκληρη η σημερινή καλλιτεχνική παραγωγή μπορούσε να θεωρηθεί ως δόμηση πάνω στις μετεγγραφές ή τις αλλοιώσεις του μύθου· όπου θεωρείται ότι ο μύθος απουσιάζει, ότι έχει τελειώσει ή το καταγωγικό του πλαίσιο δεν είναι σαφές, επανεγγράφονται οι παραλλαγές, οι απορρίψεις, οι ανασυνδυασμοί του. Έχει ενδιαφέρον να παρακολουθήσει κανείς τον τρόπο που οι ειδικές τεχνικές συγκροτούν σύστημα ή γλώσσα· ενδεχομένως έτσι να απαντούσε κανείς στο ζήτημα του «ποια τεχνική» είναι η κατάλληλη σε κάθε καλλιτεχνική απαίτηση.*

Ίσως ακόμη οι επιμέρους τεχνικές ή οι καλλιτεχνικές πρακτικές (εδώ του βίντεο)- αυτές ακριβώς που σήμερα τείνουν να θεωρούνται αυτονομημένες από το πλαίσιο, το 'παράγων σώμα' από το οποίο προέρχονται- να αποτελούν ένα άγνωστο είδος που πρέπει να εξετάζουμε για το περιεχόμενο τους και μόνον· έτσι, δεν πρόκειται κυρίως για μια ειδική τεχνική ή ποιοτική σχέση που μας αφορά στα συγκεκριμένα έργα που μελετάμε (ψηφιακό αντί του αναλογικού, επεξεργασμένο αντί του ανεπεξέργαστου, συνεχές αντί του ασυνεχούς), αλλά η δυναμική τους διαμέσου του χρόνου, και ειδικότερα κάτω από το σημερινό αναφορικό τους πλαίσιο. Ούτε αυτό όμως μπορεί να θεωρείται καθορισμένο καθώς δεν είναι δυνατόν να δεχτούμε την ύπαρξη μίας, ενιαίας κριτικής θεωρίας... Ωστόσο τα έργα παράγουν, ταυτοχρόνως μόλις εμφανίζονται στο φως, το πλαίσιο της ζωής τους εν χρόνο, το απόβαρο της αντίδρασης που θα προκαλέσουν· το ενδιαφέρον μας επικεντρώνεται σ αυτό το σημείο που, ενώ επιχειρούμε να τα εξετάσουμε, ο χρόνος, κατά έναν τρόπο σταματά. Αναπόφευκτα, είτε θα περάσουν αφομοιωμένα στην περιοχή του οικείου, ή ως *γνωστά, μη-οικεία* έργα, θα περάσουν έξω από το «σωματικό» κι αισθητικό πλαίσιο που τα δημιούργησε για να επανεξεταστούν στο μέλλον, υπό το φως της εκάστοτε εποχής...

Κείμενο για την επιμέλεια της έκθεσης LIGHT, σε παραγγελία του Υπουργείου Πολιτισμού στη Βοσνία.

Γιάννης Μελανίτης *εικαστικός καλλιτέχνης, melanitis@hotmail.com*

*in the light of our times*

*The self of the sun, of light, is, we would say, that it cannot be known in terms of its self. "And this means equally that the sun is always non-familiarly known and therefore literally unnamed ...*

*However, from this point of view, the sun is the perceived object par excellence."*

In this passage from Derrida, taking its starting-point from Aristotle's *Topics*, we read about the sun (hellenic: *ilios*); the sun which represents for us what we call 'a perceived model *per excellence*'; the sun which is *always non-familiarly known and therefore literally unnamed*, namely, that which, as we tend to appropriate it, is already an image in motion, being displaced towards the region of the non-familiarly new, beyond the myth or the principle which produced it ... However, in what way are these displacements produced in contemporary art?

*My intention is not only to render the myth sub specie temporis nostri [in the light of our own times] but also to allow each adventure (that is, every hour, every organ, every art being interconnected and interrelated in the somatic scheme of the whole) to condition and even to create its own technique*, Joyce wrote to his friend the publisher Carlo Linati to describe the way in which he wanted to transpose the Homeric myth in *Ulysses*. From one point of view, perhaps the whole of today's artistic production could be regarded as structuring on the re-registrations and the alterations of myth; where the myth is considered to be 'absent', 'ended' or its inherital framework is not clear, its variations, rejections and re-combinations are re-inscribed.

It is interesting to watch the way in which special techniques constitute a system or language; probably this is the way to answer the question of 'which technique' is appropriate in each artistic requirement.

Perhaps even the individual techniques or artistic practices (here the video) - precisely those which today tend to be regarded as having achieved an autonomy from the framework, the 'producing body' from which they emanate- constitute an unknown species which we should examine for their content only; thus it is not a matter chiefly of a special technique or a qualitative relation concerning us in the specific works which we are studying (digital instead of analogue, processed instead of unelaborated, continuous instead of discontinuous), but their dynamics through time, and, more particularly, in today's frame of reference. But nor should this be regarded as established, since we cannot accept the existence of an aggregate critical theory ...

Nevertheless, the works produce, simultaneously with their appearance in the light, the framework of their life in time, the counterweight of the reaction which they will provoke; our interest focuses on that point where, while we attempt to examine them, time, in a certain way, stops. Inevitably, either they will pass, assimilated, into the region of the 'familiar', or as *known, non-familiar* works they will pass beyond the 'corporeal' and aesthetic framework which produced them to be re-examined in the future, in the light of that time ..

Yiannis Melanitis

*Visual artist , melanitis@hotmail.com*

CIEL PRESENTS

# STELARC

*Not return to nature - because there has never been a natural humanity. Nietzsche*

## **A BODY ACTING WITHOUT EXPECTATION PRODUCING MOVEMENTS WITHOUT MEMORY.**

For Stelarc We mostly operate as Absent Bodies. That's because a body is designed to interface with its environment - its sensors are open-to-the-world (compared to its inadequate internal surveillance system). The body's mobility and navigation in the world require this outward orientation. Its absence is augmented by the fact that the body functions habitually and automatically. Awareness is often that which occurs when the body malfunctions.

Stelarc's uniqueness as an artist rests mainly on his approach to the redesigning of the body, which process is most often the province of the natural scientist. As human skin is stretched and penetrated by technology it cannot go on being the boundary between the self and what lies outside it, and it stops suggesting that the self is enclosed in it. Stelarc considers skin to be an outmoded interface, and the body an antique tool, unable to come to terms with the complexity of the information surrounding it. Information has invaded the body, which stumbles under its weight, while inhabiting a hostile landscape consisting of bits of information which have not been absorbed.

### **NEW BODY**

From the image of reality to the structure of reality. The transformation of reality, having accompanied modernism, now becomes the rebuilding of reality. This change, first observed by Nietzsche, came about at the end of the 19th century, as an attempt at expanding the bounds of human physiology. Nietzsche conceived the notion of the Superman, a new image which came about from the conceiving of the will to power. Technology is the product of humanity which enforced our rule over the natural world. In Cartesian thought mind and body are separate. Even now, any form of union between us and mechanical parts is considered problematic and pathological. Stelarc employs the body as a planning tool as well as an artistic object. He links it with long distances, trading its natural data (givens?) with other bodies, thus expanding the notion of self. Art is no longer the field of representation, but the field of similarity, which often act upon the body in a harmful way. Technology can be 'worn', mending faulty functions [prosthetics], while also being a determining aesthetic principle of civilisation.

### **INVOLUNTARY EXPERIENCES**

What is most important in works like *Fractal Flesh*, *Ping Body* and *Stimbod* is that Stelarc discusses a reformulation of the notion of intent, which we often associate with movement. Technology is often presented as a vast psychedelic landscape which churns illusions. In a system of Virtual Reality, or a simulating device like Stelarc's *Fractal Flesh*, it is hard to speak of an illusion. We feel immaterial, but from within a new reality; the whole system depends on the presence of the audience. We are located within the work rather than in front of it. Our distance from the work of art has been done away with. Moreover, interactivity becomes a crucial factor, allowing us to recreate the work continuously, in real time. As developments in technology become more and more unpredictable, we should rather talk about an 'allotted' body, which can function strengthened by the complexity of technology. In a situation where we construct the space, agents function automatically. With Stelarc, the body functions away from any sort of 'metaphysical fog.' In a new area of capabilities, where mentions of the notions of spirit or soul have no meaning, the cyborg is a system which behaves without any sentiment.

Curator

Yannis Melanitis Athens 1999

Φύλλο Τρίτης  
30 - 12 - 2008

ΣΤΗΛΕΣ

ΟΔΗΓΟΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΩΝ

ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΜΑΤΙΑ

ΚΙ ΑΥΤΑ...

...ΚΙ ΕΚΕΙΝΑ

ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ

Αναζήτηση

Με ημερομηνία

ή

Τεύχη Βιβλιοθήκης

Φάκελοι Σαββάτου

ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ

Ταυτότητα

Εκδόσεις

Αρχείο

Διάφορα

Επικοινωνία

ΤΈΧΝΕΣ

## Όταν η φρίκη μεταμορφώνεται σε τέχνη

Του ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΑΡΟΥΖΑΚΗ

**Όταν στη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, στην περιοχή της Κριμαίας, οι Τατάροι νομάδες περισυνέλεξαν το τραυματισμένο σώμα του Γιόζεφ Μπίους, κανείς δεν μπορούσε να φανταστεί ότι θα επιζούσε και θα συνέδεε το όνομά του με τις πιο ανατρεπτικές δράσεις στην τέχνη του 20ού αιώνα.**

Ο Γερμανός καλλιτέχνης, μοναχοπαίδι μιας οικογένειας αυστηρών καθολικών, κατατάχθηκε στον πόλεμο ως εθελοντής για να αποφύγει την κανονική στρατολόγηση. Τραυματίστηκε αρκετές φορές, αιχμαλωτίστηκε σε βρετανικό στρατόπεδο και μετά το πέρας του πολέμου κατάφερε να διαχειριστεί δημιουργικά τη φρίκη και τις σκοτεινές εμπειρίες του. Δεν άργησε να μεταμορφωθεί στον σαμάνο, οραματιστή, πολυσχιδή εικαστικό και γλύπτη που επηρέασε όσο λίγοι την εξέλιξη της σύγχρονης τέχνης.



Γιόζεφ Μπίους (1921-1986)

Η έκθεση με τίτλο «Joseph Beuys και οι ελληνικές αναφορές στο έργο του», που θα εγκαινιαστεί τη Δευτέρα 2 Φεβρουαρίου στην γκαλερί της Ελληνοαμερικανικής Ενωσης (Μασσαλίας 22, Κολωνάκι), ανήκει στις πιο απρόσμενες της νέας χρονιάς. Περιλαμβάνει 31 έργα του από τη συλλογή Van der Grinten Collection του γερμανικού μουσείου Schloss Moyland Foundation, το οποίο διαθέτει μία από τις πλουσιότερες και πληρέστερες συλλογές έργων του στον κόσμο. Η αθηναϊκή έκθεση διερευνά, όπως σημειώνεται, «τη διαλεκτική σχέση του καλλιτέχνη με την αρχαιοελληνική σκέψη. Η ιδιαίτερη σχέση που ο Μπίους δημιούργησε με ήρωες όπως ο Οδυσσεύς, η Ιφιγένεια, ο Αρχιμήδης και η διαλεκτική προβληματική που ξεκίνησε με τον λόγο του Ηράκλειτου στην "Πλαστική θεωρία" του έχουν εξαιρετική σημασία, όχι μόνο γιατί ο ίδιος συγκαταλέγεται στους σημαντικότερους εικαστικούς του 20ού αιώνα, αλλά και εξαιτίας του υποδειγματικού τρόπου με τον οποίο προσέγγισε αυτού του είδους τα ζητήματα».

Οι επισκέπτες της έκθεσης δεν θα δουν μόνο έργα του Γιόζεφ Μπίους. Μια ξεχωριστή ενότητα έχει τίτλο: «Οι Δελφοί είναι το μέρος να ανταμώνει κανείς». Ο τίτλος είναι δάνειο από φράση που είπε ο Μπίους όταν επισκέφθηκε τους Δελφούς, η οποία και έδωσε το έναυσμα σε δώδεκα Γερμανούς και Έλληνες καλλιτέχνες να δημιουργήσουν νέα έργα, αντλώντας στοιχεία από την τέχνη και τις ιδέες του για την κλασική αρχαιότητα. Ανάμεσα σε όσους δείχνουν έργα τους είναι οι πέντε μαθητές του Μπίους Walter

wap.enet.gr

ΤΕΧΝΕΣ

με μια ματιά...

**Έκθεση για τον Γιόζεφ Μπίους****Όταν η φρίκη μεταμορφώνεται σε τέχνη****Συνέντευξη  
Γιώργος Μεράντζας****Εφυγα για να μη χάσω  
τον έρωτά μου για το  
τραγούδι**Στη χούντα τραγούδαγα  
με το ψευδώνυμο  
«Εργάτης»**Μια απάντηση του  
Γιάννη Καλαϊτζή****Τσουβαλιάζουν τους  
νέους που ανθίστανται  
στη βαρβαρότητα****Κινηματογράφος 2008****Πολλές οι καλές ταινίες,  
λίγα τα εισιτήρια****Οι καλύτερες ταινίες της  
χρονιάς****Τηλεόραση****Φτωχά τηλε-ρεβεγιόν**



**Το έργο του Μπόις «Η τέχνη είναι ένα κουνούπι ανάμεσα σε χιλιάδες άλλα»**

του Ελεύθερου Διεθνούς Πανεπιστημίου για τη Δημιουργικότητα και τη Διεπιστημονική Έρευνα (FIU) και του Γερμανικού Κόμματος των Πρασίνων.

Διάσημος και για τη ρήση του «Κάθε άνθρωπος είναι καλλιτέχνης», αξιοποίησε δημιουργικά, με προσωπικό τρόπο, τις εμπειρίες του από τη ζωή και τον πόλεμο. Για παράδειγμα, υλικά όπως το λίπος και η τσόχα, αναγνωρίσιμα στη γλυπτική του, προέρχονται από την περιπέτειά του στην Κριμαία. Μετά την πτώση του αεροπλάνου όπου επέβαινε, οι Τατάροι διασώστες του τον τύλιξαν με λίπος και υφάσματα για να επουλώσουν τις πληγές του και να τον προστατεύσουν από το κρύο.

Την έκθεση (με διάρκεια έως 2 Απριλίου) επιμελούνται οι: Αρτεμης Ποταμιάνου, εικαστικός/επιμελήτρια, Ρέα Thonges-Στριγγάρη, ιστορικός τέχνης, και ο Γιάννης Μελανίτης, εικαστικός. \*

Dahn, Felix Droese, Irmel Droese, Imi Knoebel και Katharina Sieverding και οι Έλληνες Γιώργος Λάππας, Γιάννης Μελανίτης, Δάφνη & Παπαδάτος, Ρένα Παπασπύρου, Αρτεμης Ποταμιάνου και Νίκος Χαραλαμπίδης.

Ο Γιόζεφ Μπόις γεννήθηκε το 1921 στο Κρέφελντ της Βορειοδυτικής Γερμανίας, κοντά στα γερμανολλανδικά σύνορα. Με το έργο του επιχείρησε να αποδώσει στην τέχνη ενεργό κοινωνικό ρόλο. Η επαφή του με την ομάδα Fluxus και τους Ρομαντικούς διαμόρφωσε την ιδέα της «κοινωνικής γλυπτικής», σύμφωνα με την οποία ολόκληρη η κοινωνία γίνεται αντιληπτή ως ένα μεγάλο έργο τέχνης. Εξελίχθηκε σε ειρηνιστή, υπέρμαχο των περιβαλλοντικών ζητημάτων και πολιτικοποιημένο καλλιτέχνη. Υπήρξε, μεταξύ άλλων, ιδρυτικό μέλος του Οργανισμού για την Άμεση Δημοκρατία μέσω Δημοψηφισμάτων,



**Έργο του Γιώργου Λάππα, «Ρυθμιστής της στάθμης του νερού», εμπνευσμένο από την τέχνη του Μπόις**



**ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ - 30/12/2008**



Copyright © 2008 Χ. Κ. Τεγόπουλος Εκδόσεις Α.Ε.

## Άμεση Δημοκρατία - Μια Υπόθεση της Τέχνης; Στα Ίχνη του Joseph Beuys

Ο Joseph Beuys (1921-1986) ανακαταλέγεται ανάμεσα στις πιο ενδιάφορες και σημαντικές καλλιτεχνικές προσωπικότητες του 20ου αιώνα. Ισάκις σημασίας ενθουσιώδης δάσκαλος και θεωρητικός, ο Beuys συμπεριέλαβε όλες τις όψεις της ανθρωπότητας δημιουργικότητας στο πρόγραμμά του για την Τέχνη.

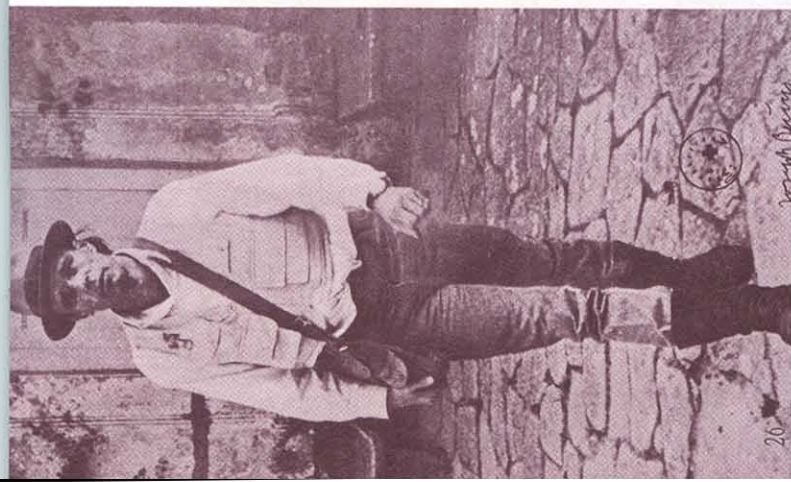
Σε ανταπόκριση με την θεματική έκθεση «Joseph Beuys – Ελληνικές Αναφορές στο Έργο του» - που θα πραγματοποιηθεί από 2 Φεβρουαρίου έως 2 Απριλίου 2009 στους χώρους της Hellenic American Union (HAU)

- η οποία παρέχει με εντυπωσιακό τρόπο την ευκαιρία γνωριμίας με εκείνο κυρίως το μέρος της εικαστικής δημιουργίας του Beuys, το οποίο καταδεικνύει το στενό δεσμό του ίδιου με την ελληνική αρχαιότητα, η εκδήλωση στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας (ΑΣΚΤ) γίνεται αφιερώσει προς μια ενγύτερη ενασχόληση με την πολιτική κυρίως πλευρά του σημαντικού αυτού καλλιτέχνη, η οποία και πρόκειται να ολοκληρωθεί στα τέλη του Οκτωβρίου με το προγραμματισμένο ταξίδι στην Αθήνα του θρυλικού «Λεωφορείου της Άμεσης Δημοκρατίας».

**Παρασκευή 13 Φεβρουαρίου 2009, 18:00 στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Πειραιώς 256**

Συμμετέχουν: **Michael von der Lohé, Γιάννης Μελανίτης, Claudine Nierth, Γιόργος Οικονόμου, Rhea Thönges-Stringaris**

24



### DISKUSSION

## Διευθεί Δημοκρατία - είνε Αγγελεγένητ της Κύνστ;

### Αφ τς Σπυρες νος Joseph Beuys

Joseph Beuys (1921-1986) γέορτ ζυ δεν ίντερεσσάντεν νονδ νίχτίγστεν ευρωπείσχην Κύνστλερ-Περσόνλίχητεν δεσ 20. Ιαήρηνδερτς. Αλς εγγεγέρτεν Λεήνερ νονδ μίντερερ Βεδεύτεν, βεζογ Beuys αφ είνζίγάρτεν Βεϊσε αλλε Ασπεκτε δερ μένσχιλίχην Κρεατίβιτät ίν σείνερν Κύνστκόντσεπτ είν.

βίς 2. Απρίλ 2009 είνερν είνδρucksυollen Είμβλίκ ίνσπεσόντερ ίν γένην Τείλ σείνερσ γράφισχην νονδ ζείχηνερίσχην Βέρκεσ ερμώγλίχτ, νελχηρ σείνε εγγε Βεττράυχητ μίτ δερ γρέιχίσχην Αντίκε δokuμνέντίρτ, βίλдет είνε Veránstaltung ίν der Αθηνερ Κύνστακademie den Αύφτακτ für είνε νήηερε Βεσχäftίγυη μίτ δερ μέρη 'polítisχην Seite dieses bedeutenden Künstlers, die gegen Ende Oktober mit der geplanten Reise des legendären 'Ornibusses für die Direkte Demokratie' nach Athen ihren Höhepunkt finden wird.

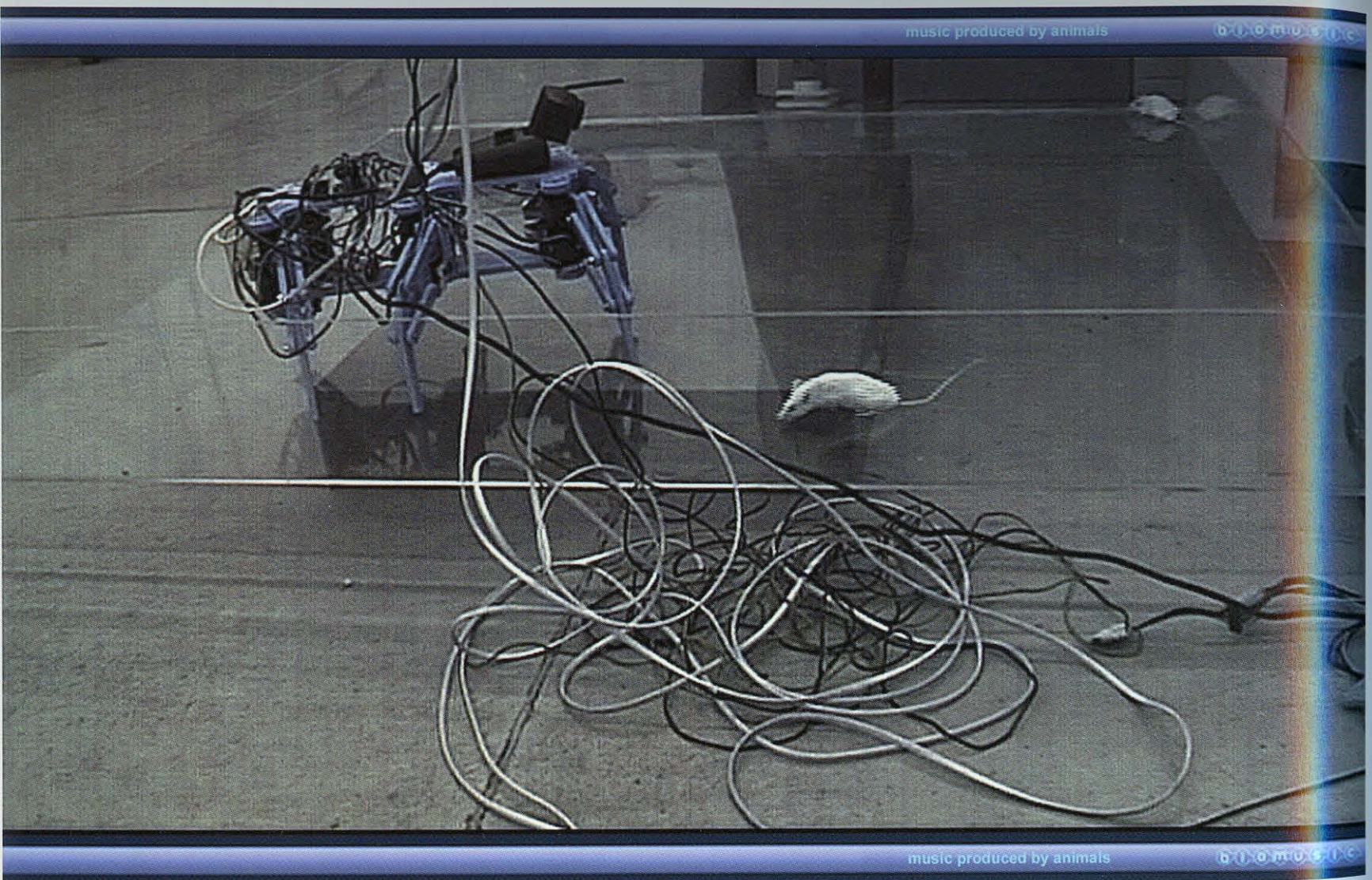
Während die thematische Ausstellung 'Joseph Beuys - Greek References in his Art Work' in den Räumen der Hellenic American Union (HAU) vom 2. Februar

**Freitag, 13. Februar 2009, 18 Uhr in der Athener Kunstakademie, Piräos-Str. 256**

Es sprechen und diskutieren: **Michael von der Lohé, Yanis Melanitis, Claudine Nierth, Giorgos Oikonomou und Rhea Thönges-Stringaris**

27

B I B Λ I A



Art Tomorrow του Edward Lucie-Smith, σελ 234 (κεφάλαιο Art and Science)  
 Εκδ. Pierre Terrail, ISBN 2-87939-252-7, Οκτώβριος 2002  
 'Art Tomorrow' by Edward Lucie-Smith, page 234 (Art and Science chapter),  
 Pierre Terrail Editions, ISBN 2-87939-252-7, October 2002.

**227 Yannis Melanitis,**  
*Bio-Robotic Symbiosis #2*, 2000/2001.  
 Interactive performance

**228 Jiri Kratochvil,**  
*Mercury*, 1998.  
 3 lab glass-vessels, infrared sensors,  
 colour bulbs, goldfish, computer



 <p><b>MASLOV and KUZNETSOV</b>              OLEG MASLOV              (Russia, Kursk, Ugor b.1965)              VICTOR KUZNETSOV              (Russia, Many Republic, Loshkar Ota              b.1960)              125  <i>After the Shipwreck</i>              ct: Art Kosk, Brussels, Belgium</p>	 <p><b>TONY MATELLI</b>              (USA, Chicago b. 1971 / act: New York)              45  <i>Very First Man: Necessary Alteration</i>              ct: Lee Kong Inc., New York</p>	 <p><b>HIROYUKI MATSUKAGE</b>              (Japan, Fukuoka b.1965)              72  <i>Star</i>              ct: Mitsubishi-Jisho Artium              ex: Mirauma Art Gallery</p>	 <p><b>YANNIS MELANITIS</b>              (Greece, Athens b.1967 / act: Athens)              234  <i>Bio-Robotic Symbiosis #2</i>              pr: N.Sgouras              ex: P.Prokopou and S.Kouaidou              ct: www.chiasicc.com</p>
 <p><b>BORIS MIKHAILOV</b>              (Khar'kov (former Soviet Union) b.1938 /              act: Khar'kov and Berlin)              94  <i>Untitled from Case History</i></p>	 <p><b>KEITH MILOW</b>              (UK b.1945)              30  <i>Canon</i>              ct: Noira Haima Gallery, New York</p>	 <p><b>TATSUO MIYAJIMA</b>              (Japan b.1957 / act: Japan, Ibaragi)              39  <i>Floating Time</i>              pl: Norihiro Ueno              ct: Fuji Television Gallery              ex: 'Facts of Life' Hayward Gallery</p>	 <p><b>KOJI MIZUTANI</b>              (Japan, Nagoya b.1951)              65  <i>Mery 1,2,3</i>              ct: Bolton and Quinn, London              ex: 'Tokyo Life' Saftidge, London 01-              31.05.2001</p>
 <p><b>FRANK MOORE</b>              (USA, New York b.1953 / act: New York)              238  <i>Human Genome Project</i>              ct: Sperone Waswater, New York</p>	 <p><b>YASUMASA MORIMURA</b>              (Japan, Osaka b.1961)              69  <i>Self-Portrait Actress: after Rita Hayworth A</i>              ct: Arisa and Luhring Augustini, New York</p>	 <p><b>MRZYK and MORICEAU</b>              PETRA MRZYK              (Germany b. 1973)              JEAN-FRANÇOIS MORICEAU              (France b.1974)              61  <i>Untitled</i>              ct: Air de Paris, Paris</p>	 <p><b>RON MUECK</b>              (Australia, Melbourne b.1958 / act:              London)              101  <i>Mother and Child</i>              ct: James Conan Gallery, New York</p>
 <p><b>JUAN MUÑOZ</b>              (Spain, Madrid 1938-2001)              35  <i>Double Bird</i>              Unliver, London              ct: Attilio Maranzano, Siena              ex: Turone Hall, Tate Modern, London              12.06.2001-17.02.2002</p>	 <p><b>TAKASHI MURAKAMI</b>              (Japan, Tokyo b.1962)              64  <i>Harpist</i>              ct: Marianne Boesky Gallery, New York</p>	 <p><b>AHMAD NADALIAN</b>              (Iran, Sengar, b.1963 / act: Tehran)              83  <i>Riviera</i>              The 'River Art' project took place at the              Haraz River near the village of Fokoor, 65              kilometers from the Tehran-Amol road.              ct: Arisa              ex: Haraz River, Pooor</p>	 <p><b>BARBARA NAHMAD</b>              (Italy, Milan b.1967 / act: Milan)              164  <i>Untitled: Couple of Women</i>              ct: Artist</p>

ΒΑΣΙΛΗΣ ΦΙΟΡΑΒΑΝΤΕΣ  
(Επιμέλεια)

# ΤΕΧΝΗ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΠΑΖΗΣΗ

## Ο ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΩΣ ΑΛΜΑ ΣΤΟ ΚΕΝΟ

Γ. ΜΕΛΛΑΝΙΤΗΣ

### 1. Goedel και Klein

Έχει προκύψει ότι η λύση συγκεκριμένων αριθμητικών προβλημάτων απαιτεί την χρήση υποθέσεων, οι οποίες κατ' ουσίαν υπερβαίνουν την αριθμητική... (Kurt Goedel, σε μία συζήτηση για την μαθηματική λογική του Russel, 1964).

Το πρώτο θεώρημα του Goedel, απλουστευμένα, λέει ότι μέσα σε οποιοδήποτε αξιωματικό σύστημα ικανό να επιτρέψει βασική αριθμητική, μπορούμε να δημιουργήσουμε μία πρόταση η οποία είτε δεν μπορεί να αποδειχθεί ή να απορριφθεί μέσα στο σύστημα ή μπορεί να αποδειχθεί και να απορριφθεί μέσα σ' αυτό το σύστημα. Στην πρώτη περίπτωση καλούμε το αξιωματικό σύστημα ατελές, στην δεύτερη αντιφατικό. Συνοπτικά το 1ο θεώρημα: Κάθε επαρκώς συνεπές αξιωματικό σύστημα είναι ατελές.

Το δεύτερο θεώρημα δηλώνει ότι ένα επαρκώς συνεπές αξιωματικό σύστημα δεν μπορεί να αποδείξει την επάρκειά του. Ο Goedel έδειξε ότι μέσα σ' έναν συγκεκριμένο



$\left( \frac{\text{Bi}_0}{\text{Ar}_t} \right)$

BIO-ΤΕΧΝΗ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΟΣ:  
ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΕΛΑΝΙΤΗΣ

# DESIGN DE ORGANISMOS

Com a colaboração de Marta Menezes, Oron Catts,  
Ionat Zurr, Yannis Melanitis e Eduardo Kac

Susana Corréia

Considerando que o design procura melhorar a relação do Homem com o seu meio (de vida e trabalho), tendo em atenção a funcionalidade dos instrumentos postos ao serviço do Homem, melhoria da sua qualidade de vida, saúde, esperança de vida, qualidade certificada e segurança, e que um exercício de design procura a economia de meios e eficácia de função, é possível pensarmos numa interacção entre o design e a biologia?

A comunidade científica é unânime em afirmar que sempre existiu manipulação de organismos vivos com o intuito de melhorar vários aspectos da vida do ser humano. Desde que os nossos antepassados desenvolveram a capacidade para domesticar animais e plantas que passámos a seleccionar, e consequentemente modificar, as características de seres vivos. Como resultado dessa interacção, muitos animais e plantas hoje existentes foram em parte “desenhados” por seres humanos. É o caso, por exemplo, das plantas usadas em agricultura ou os animais de estimação: “Não há bulldogs, chiuauas ou poodles nas selvas do planeta. Estes animais, bem como os demais cachorros que conhecemos, foram o resultado da participação do ser humano na evolução do lobo”, constata Eduardo Kac.

Nos últimos anos a sociedade tem mostrado uma preocupação crescente com a forma como os avanços da biologia permitem uma manipulação mais eficaz de organismos vivos: por um lado estes desenvolvimentos oferecem grandes benefícios, mas por outro lado teme-se que possam ser mal utilizados. Nos últimos 20 anos a Humanidade adquiriu a capacidade de modificar organismos de uma forma mais directa e controlada através de engenharia genética. A aplicação desta nova tecnologia ao design de organismos para determinados fins já é uma realidade, como o provam os alimentos provenientes de plantas transgénicas nas prateleiras dos supermercados. Haverá sempre neste processo questões éticas e deontológicas a ter em conta. Segundo Eduardo Kac, “Ainda não é tecnicamente possível realizar um cachorro transgénico, mas será um dia. Sem dúvida, a sociedade do futuro terá clones humanos. Entretanto, não se deve pensar a criação de um companheiro doméstico (como eu propus) ou de um ser humano, como design. Há uma diferença em criar, dar à luz, trazer ao mundo, e fazer design. Não devemos fazer o design de sujeitos (entidades conscientes), e sim de objectos.” E acrescenta que a criação (design) de seres vivos com formas melhoradas (que tornem as suas funções mais eficazes) é desejável “se forem entidades sem consciência como plantas, e se houver cuidado com questões ecológicas, e também político-económicas (não se deve fazer biopirataria, não se deve patentear a vida).”

Por outro lado, a beleza da natureza e dos organismos é irresistível para qualquer criativo, seja artista ou designer. São vários os artistas que começaram a reflectir estas preocupações nas suas obras, e também artistas, designers e arquitectos que optam por incorporar conhecimentos e técnicas de biologia moderna como material de referência para os seus projectos. Enquanto, alguns utilizam DNA para criar mensagens que introduzem em bactérias (como as obras “Microvenus” e “The Riddle of Life” de Joe Davis; ou “Genesis” de Eduardo Kac), outros utilizaram células para criar esculturas semi-vivas (“Tissue Culture and Art” de Oron Catts e Ionat Zurr).

Marta Menezes tem procurado mostrar a diversidade de oportunidades que a biologia moderna oferece para criação de arte: “Não sendo designer ou cientista, os meus objectivos não passam pela melhoria de características de objectos biológicos. Um dos meus objectivos consiste em demonstrar que biologia e biotecnologia podem ser utilizadas como um novo meio de expressão artística, criando objectos de arte biológica que provocam uma reacção estética. Inicialmente trabalhei no laboratório do Prof. Paul Brakefield, na Holanda, onde utilizei técnicas de biologia do desenvolvimento para criar borboletas vivas cujas asas tinham desenhos por mim criados. Estes desenhos eram feitos apenas com células vivas - sem pigmentos ou cicatrizes - indistinguíveis de asas originais excepto pelo novo padrão. Chamei a este projecto “Nature?” para induzir a reflexão sobre a fronteira entre o natural e o artificial. Mais recentemente tenho utilizado DNA para pintar padrões no núcleo de células humanas, criando micro-esculturas que podem ser observadas com um microscópio laser confocal. Este trabalho tem sido desenvolvido em colaboração com a cientista Portuguesa Ana Pombo do Imperial College em Londres. Descobri ainda que as proteínas têm formas fantásticas: observar a estrutura de proteínas utilizando realidade virtual é semelhante ao passear por uma galeria de arte! Algumas estruturas são tão interessantes como esculturas de Anthony Caro ou Henry Moore.”



Ο Μ Ι Λ Ι Ε Σ - Σ Υ Ν Ε Δ Ρ Ι Α

# NIKITAS M. SGOUROS, YIANNIS MELANITIS

## **Biorobotic Environments, Interactions and Hyperhumans: Interactive Robotic Performances Exploring the Potentials of an Unknown Space towards the Potential of a Renewed Anatomy**

Lecturer  
University of Piraeus

Nikitas Sgouros holds a Ph.D. in computer science from Northwestern University, U.S.A. (1994), a M.Sc. with distinction in Artificial Intelligence from the University of Edinburgh, UK (1990) and a Diploma in EECS from the National Technical University of Athens, Greece. He is currently a lecturer in Multimedia Systems at the Department of Informatics, University of Piraeus. His main research interests include the creation of effective interaction and adaptation techniques for distributed multimedia and robotic performances, the development of plot generation and management methods for interactive story systems and the creation of teleoperation and navigation methods for mobile robots. He has published over 35 papers in major international journals and conferences.

### **Selected Publications:**

- 1999 "Dynamic Generation, Management and Resolution of Interactive Plots." *Artificial Intelligence* 107.1: 29-62. Elsevier Science.
- 2000 "Detection, Analysis and Rendering of Audience Reactions in Distributed Multimedia Performances." *ACM Multimedia 2000*. Los Angeles, CA (November): 195-200.
- 2000 "Virvou, M., Sgouros, N. M., Moundridou M., Manargias, D. "Using a Speech-Driven Anthropomorphic Agent in the Interface of a WWW Educational Application." *ED-MEDIA 2000. World Conference on Educational Multimedia, Hypermedia and Telecommunications*. Montreal, Canada. AACE, Charlottesville VA.: 1724-1726.

Department of Informatics  
University of Piraeus  
Piraeus, Greece

Tel.: +30-1-0-414-22-70  
Fax: +30-1-0-651-8091  
e-mail: sgouros@unipi.gr

Yiannis Melanitis lives and works in Athens. He holds a postgraduate degree in "digital forms of Art," and a BA with honors (in sculpture) from the National School of Fine Arts (Athens). He has taken part in many international exhibitions.

<http://digitalart.asfa.gr/students/melanitis>  
[www.thalidomide.ca/gwolbring/newpage2.html](http://www.thalidomide.ca/gwolbring/newpage2.html)  
<http://www.arthistory.hu-berlin.de>    [www.art-omma.org](http://www.art-omma.org), [www.c3a.gr](http://www.c3a.gr)  
[www.sva.edu/salon](http://www.sva.edu/salon)    [www.artfuture.com](http://www.artfuture.com)

Tel: +30-1-0-882-22-45 e-mail: melanitis@hotmail.com

- Tatiana Rapatzikou, University of East Anglia, England  
 “Remember the Future’: The Emergence of a New ‘Terminal’ Identity and Orlan’s ‘Surgical’ Body Art”

*“Θυμήσου το μέλλον”*: η ανάδυση μιας νέας “τερματικής” ταυτότητας και η “χειρουργική” τέχνη στο σώμα της Orlan

- Nikitas M. Sgouros, University of Piraeus,  
 Yiannis Melanitis, independent performance artist  
 “Biorobotic Environments, Interactions and Hyperhumans: Interactive Robotic Performances Exploring the Potentials of an Unknown Space towards the Potential of a Renewed Anatomy”

*Βιο-ρομποτικά περιβάλλοντα, αλληλεπίδραση και υπερ-άνθρωποι: Αλληλεπιδραστικά ρομποτικά δρώμενα που εξερευνούν τις δυνατότητες ενός άγνωστου χώρου και στοχεύουν σε μια ανανεωμένη ανατομία*

13.00-13.15

**Απονομή Βραβείων Διηγήματος Ε.Φ.  
 Science Fiction Awards (for the best short story)**

13.15-13.30

**Τέλος συνεδρίου/Closing Remarks**

Aristotle University of Thessaloniki, Greece 18-21 October 2001

INTERNATIONAL  
**SCIENCE FICTION** CONFERENCE

"Biotechnological and Medical Themes in Science Fiction"

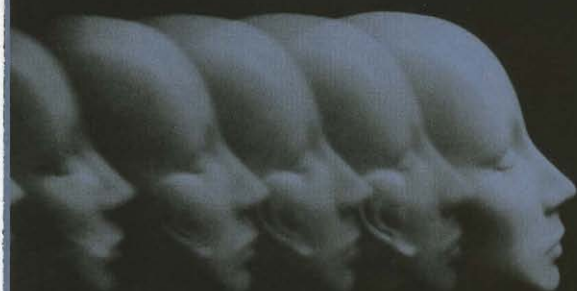
Guest Writers: Greg Bear, Joan L. Slonczewski

Guest Scholar: Susan M. Squier (Pennsylvania State University)

Fields of Study: SF Literature, SF Cinema, SF Television series and films  
 SF Theater

Contact: Domina Pastourmatzi, School of English, Aristotle University of Thessaloniki  
 540 06 Thessaloniki, Greece, T +3031 997 464, E pastourm@enl.auth.gr

[www.enl.auth.gr/sf](http://www.enl.auth.gr/sf)



# IN VIVO-IN VITRO

## ΗΜΕΡΙΔΑ

«Βιοηθική, Βιοτρομοκρατία και Μ.Μ.Ε.»

### Πρόγραμμα

#### **Α΄ Συνεδρία**

**12:00-15:00**

##### ***Συντονιστής:***

**Δημήτρης Χαρίτος**, Λέκτορας τμήματος Επικοινωνίας και ΜΜΕ του Πανεπιστημίου Αθηνών

##### ***Εισηγητές:***

**Νικόλαος Λάσκαρης**, Καθηγητής τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Εθνικού Μετσόβειου Πολυτεχνείου

**Βίλκυ Αντωνιάδη**, Νομικός

**Άννα Χατζηγιαννάκη**, Ιστορικός Τέχνης, Επιμελήτρια της έκθεσης IN VIVO-IN VITRO

**Δημήτρης Σκούφης**, Μηχανικός Πληροφορικής

**Γιάννης Μελανίτης**, Καλλιτέχνης

#### **"RESEARCH IS NOT TERRORISM".**

Προβολή ταινίας με ομιλία του Steve Kurtz και της Claire Pentecost στο Royal Institute (7-1-2005) με τίτλο "RESEARCH IS NOT TERRORISM".

#### **Συζήτηση με το κοινό**

**Διάλειμμα, καφές**

**16:00-17:00**

**Ξεναγήση στην έκθεση IN VIVO-IN VITRO**

ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ - ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ

# οικη

## ο Ανδρέας Συγγρός

αι την ι-  
τά την ο-  
έχανε συ-  
σε αυτές  
ηματώδης  
διάφοροι  
ος υπάρ-  
ον έχουμε  
όδους να  
ργήγορα»,

λιτέχνες το αντικείμενο με το ο-  
ποίο ασχολούνται κάθε μέρα, το  
δέρμα, κι αυτό είναι κάτι που το  
χρησιμοποιούμε».

### Τα έργα των εικαστικών

Τα 15 σύγχρονα έργα είναι το-  
ποθετημένα διακριτικά μέσα στο  
χώρο, σε κομβικά σημεία· λει-  
τουργούν σαν ξεναγοί του μου-  
σειου και λιγότερο σαν ανε-  
ξάρτητα αντικείμενα. Η Τέ-  
χνη επισκέπτεται το νοσο-  
κομείο. Ένα λάπτοπ δείχνει  
τα βίντεο της προσθετικής  
επέμβασης του Ελληνοαυ-  
στραλού καλλιτέχνη Stelarc,  
ο οποίος κατασκεύασε ένα  
τεχνητό αυτί στο χέρι του,  
δίπλα σε ένα κέρινο πρόσω-

πο με κλειστά μάτια. Λίγο πιο κά-  
τω, ο Μελανίτης παρουσιάζει μια  
επιφάνεια από σιλικόνη, υαλο-  
βάμβακα και ροζ χρώμα, μια κα-  
τασκευή που θυμίζει αεροφωτο-  
γραφία νησιού, ή τμήμα δέρμα-  
τος ενός αλλόκοτου πλάσματος.  
Η πόρτα της εισόδου ντυμένη με  
κατσικίσιο δέρμα είναι το έργο  
της Γεωργίας Κοτρέτσου, ενώ η  
μεγάλη βιτρίνα του μουσείου εί-

### υγκεντρω- την αναπα- του Κέρι- ερματο-

ιστάμπας.  
ηκαν ρα-  
τεχνικές:  
μα περά-  
εο, την ει-  
ι, τις εικό-  
νιμου. «Για  
σημαντικό  
προσθέτει  
τροί βλέ-  
ουν οι καλ-



«Οδυσσέας νηφάλια, σκέψη νεφρό». Η προτομή του Γιάννη Μελανίτη επιχειρεί διάλογο με τα εκθέματα του μουσείου.

ναι ντυμένη με φωτογραφίες αν-  
θρώπινου δέρματος σε διάφορες  
ηλικίες, μια απαλή αισθητική  
προσέγγιση δίπλα στις σκληρές  
εικόνες των ομοιωμάτων. Έργα  
του εκθέτουν ακόμα οι εικαστι-  
κοί, Ευτύχης Πατσουράκης, Μα-  
ριάννα Καζά, Αρτεμής Ποταμιάνου,  
Αντιγόνη Παζίδη, Παύλος Νικο-  
λακόπουλος, Νίκος Χαλαλαμπί-  
δης και Αθηνά Κατσάμπα.

«Δεν θέλαμε να παραβιαστεί ο  
ρόλος του μουσείου ή να κάνου-  
με επίδειξη ισχύος της τέχνης  
πάνω στην ιατρική απεικόνιση.  
Οι τεχνίτες του μουσείου ήταν

στην πραγματικότητα εξαιρετι-  
κοί καλλιτέχνες χωρίς καλλιτε-  
χνική φιλοδοξία», λέει ο Γιάννης  
Μελανίτης. Τόσο ο ίδιος όσο και  
ο Απόστολος Καραστεργίου, επι-  
μελητές της έκθεσης, είναι δυο  
νέοι εικαστικοί οι οποίοι έχουν  
ασχοληθεί με θέματα όπως η  
σύγχρονη εικόνα του σώματος, η  
βιο-τέχνη (bioart) και η ιατρική  
εικονογραφία και γι' αυτό επιλέ-  
χθηκαν από το νοσοκομείο.

«Δερματογραφίες», νοσοκομείο  
Συγγρού. Δευτ. - Παρ. 09.00 -  
13.30. Έως 20 Δεκεμβρίου.

ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ 25 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 2007

## Η τέχνη συναντιέται με την ιατρική

Πρωτότυπη έκθεση με 15 γλυπτά και εικαστικά έργα στο νοσοκομείο Ανδρέας Συγγρός

Του **ΜΑΤΘΑΙΟΥ ΤΣΙΜΙΤΑΚΗ**

Συνήθως κανείς δεν περνάει  
από αυτήν την πτέρυγα του  
νοσοκομείου δερματικών  
νοσημάτων «Ανδρέας Συγγρός»  
στο κέντρο της Αθήνας εκτός α-  
πό την 40χρονη Μαρία Πολυχρο-  
νοπούλου. Πρόκειται για την υ-  
πεύθυνη του μουσείου Κέρινων  
Ομοιωμάτων δερματολογικών α-  
σθενειών - ομοιώματα που κατα-  
σκευάστηκαν στις αρχές του πε-  
ρασμένου αιώνα με στόχο να εκ-  
παιδεύσουν τις επόμενες γενιές  
γιατρών, να τους δείξουν με ρεα-  
λιστικές απεικονίσεις τι θα κα-  
λούταν να αντιμετωπίσουν. Η  
εξέλιξη των τεχνολογικών απεικō-  
νισών (φωτογραφία, βίντεο, μι-  
κροφωτογραφία, μικροσκοπία  
κ.ο.κ.) έθεσε σε αχρησία την εν-  
 λόγω συλλογή, μία από τις ελατί-  
στες διατηρητέες παγκοσμίως.

Η περασμένη Πέμπτη όμως ή-  
ταν μία ιδιαίτερη μέρα. Η Μαρία  
Πολυχρονπούλου και ο Ανδρέας  
Κατσάμπας, διοικητής του μου-  
σειου, ήταν από νωρίς  
στο πόδι, προκειμένου να υπο-  
δεχθούν τους καλεσμένους μιας

πρωτότυπης έκθεσης γλυπτών  
και εικαστικών έργων που θέ-  
λουν να τραβήξουν την προσο-  
χή μας σε αυτόν τον άγνωστο  
χώρο της πόλης και να μαζέ-  
ψουν χρήματα για την αναπα-  
λαίωση του. Με θέμα το δέρμα,  
«αυτό το ανθρώπινο σύνορο, το  
γεωγραφικό τέλος του σώματός  
μας και την αρχή της επαφής  
μας με το περιβάλλον», όπως έ-  
λεγε αργότερα ο επιμελητής  
γλυπτών Γιάννης Μελανίτης, η  
ομάδα των εικαστικών, δουλέψε  
επί έξι μήνες προκειμένου να  
παράγει έργα «που θα αγκάλια-  
ζαν και θα σύσπιναν στο κοινό  
τα κέρια αυτά ομοιώματα»,  
χρονικό μιας ολόκληρης εποχής.

### Θεράπεια επιτυχία

Το θέμα είναι εντυπωσιακό.  
Εκατοντάδες γιατροί και επισκό-  
πτες συννοθούνται στις τρεις αι-  
θουσες του μουσείου, τον διά-  
δρομο και τον προαύλιο χώρο  
του δίπλα σε γκροτέσκ κέρια  
γλυπτά μέσα σε παλιές σκονι-  
σμένες έδρες, προθήκες, εκκό-  
νες, σαν βγαλμένες από ταινία  
του Ντ. Κρόντμπεργκ. Όμως το

κοινό δεν ποιεάει. Απολαμβάνει  
το κρασί των εγκαίνιων, δείχνου-  
ντας απόλυτα εξοικειωμένο με  
αυτόν τον τρόπο, που γνάρζου-  
με ότι σε μεγάλο βαθμό ανήκει  
πια σε άλλη εποχή.

Η έκθεση έχει τεράστια επιτυ-  
χία ως προς την προσέλευση του  
κοινού αλλά και ως προς τις πώ-  
λησεις. Πολλά από τα 15 περίπου  
έργα που εκθέτουν οι καλ-  
λιτέχνες πωλήθηκαν από  
την πρώτη μέρα, και οι επι-  
σκέπτες συμπεριέχονται μαζι-  
κά στον έρανο για την αναπα-  
λαίωση.

«Το 1912, ο καθηγητής  
Δερματολογίας Γ. Θ. Φωτει-  
νός ταξίδεψε στο Παρίσι  
προκειμένου να μείνει την  
τέχνη του κεριού και την κατα-  
σκευή προπλασμάτων. Επιστρέ-  
φοντας εδώ και ώς το 1954, ο ι-  
διος ο Φωτεινός μαζί με τους  
καλλιτέχνες Κ.Χ. Μητρόπουλο  
και Γ.Κ. Μητρόπουλο κατασκεύ-  
ασαν 1660 εκθέματα και έφτια-  
ξαν το δεύτερο μεγαλύτερο μου-  
σειό δερματολογικών παθήσεων  
στον κόσμο», λέει ο καθηγητής  
Ανδρέας Κατσάμπας.

Το Μουσείο αφηγείται την ι-  
στορία μιας εποχής κατά την ο-  
ποία η ανθρωπότητα έκανε συ-  
χνά τις μάχες ενάντια σε αυτές  
τις ασθένειες. «Ο ερμησιατώδης  
λόκος, η σύφιλη και διάφοροι  
καρκίνοι του δέρματος υπάρ-  
χουν ακόμα αλλά πλέον έχουμε  
τα φάρμακα και τις μεθόδους να  
τα αντιμετωπίζουμε γρήγορα».

### Σκοπός είναι να συγκεντρω- θούν χρήματα για την αναπα- λαίωση του μουσείου Κέρι- νων Ομοιωμάτων δερματο- λογικών ασθενειών.

λέει ο καθηγητής Κατσάμπας.  
Ταυτόχρονα, εξελίχθηκαν ρα-  
γδαία οι απεικονιστικές τεχνικές:  
από το γκροτέσκ ομοίωμα περά-  
σαμε στο ψηφιακό βίντεο, την ει-  
κόνα του μικροσκοπίου, τις εκό-  
νες του κυτταρικού κόσμου. «Για  
εμάς η έκθεση είναι σημαντικό  
για έναν ακόμα λόγο», προσθέ-  
ει ο καθηγητής. «Οι γιατροί βλέ-  
πουν πώς αντιμετωπίζουν οι καλ-

λιτέχνες το αντικείμενο με το ο-  
ποίο ασχολούνται κάθε μέρα, το  
δέρμα, κι αυτό είναι κάτι που το  
χρησιμοποιούμε».

### Τα έργα των εικαστικών

Τα 15 σύγχρονα έργα είναι το-  
ποθετημένα διακριτικά μέσα στο  
χώρο, σε κομβικά σημεία· λει-  
τουργούν σαν ξεναγοί του μου-  
σειου και λιγότερο σαν ανε-  
ξάρτητα αντικείμενα. Η Τέ-  
χνη επισκέπτεται το νοσο-  
κομείο. Ένα λάπτοπ δείχνει  
τα βίντεο της προσθετικής  
επέμβασης του Ελληνοαυ-  
στραλού καλλιτέχνη Stelarc,  
ο οποίος κατασκεύασε ένα  
τεχνητό αυτί στο χέρι του,  
δίπλα σε ένα κέρινο πρόσω-  
πο με κλειστά μάτια. Λίγο πιο κά-  
τω, ο Μελανίτης παρουσιάζει μια  
επιφάνεια από σιλικόνη, υαλο-  
βάμβακα και ροζ χρώμα, μια κα-  
τασκευή που θυμίζει αεροφωτο-  
γραφία νησιού, ή τμήμα δέρμα-  
τος ενός αλλόκοτου πλάσματος.  
Η πόρτα της εισόδου ντυμένη με  
κατσικίσιο δέρμα είναι το έργο  
της Γεωργίας Κοτρέτσου, ενώ η  
μεγάλη βιτρίνα του μουσείου εί-



«Οδυσσέας νηφάλια, σκέψη νεφρό». Η προτομή του Γιάννη Μελανίτη επιχειρεί διάλογο με τα εκθέματα του μουσείου.

ναι ντυμένη με φωτογραφίες αν-  
θρώπινου δέρματος σε διάφορες  
ηλικίες, μια απαλή αισθητική  
προσέγγιση δίπλα στις σκληρές  
εικόνες των ομοιωμάτων. Έργα  
του εκθέτουν ακόμα οι εικαστι-  
κοί, Ευτύχης Πατσουράκης, Μα-  
ριάννα Καζά, Αρτεμής Ποταμιάνου,  
Αντιγόνη Παζίδη, Παύλος Νικο-  
λακόπουλος, Νίκος Χαλαλαμπί-  
δης και Αθηνά Κατσάμπα.

«Δεν θέλαμε να παραβιαστεί ο  
ρόλος του μουσείου ή να κάνου-  
με επίδειξη ισχύος της τέχνης  
πάνω στην ιατρική απεικόνιση.  
Οι τεχνίτες του μουσείου ήταν

στην πραγματικότητα εξαιρετι-  
κοί καλλιτέχνες χωρίς καλλιτε-  
χνική φιλοδοξία», λέει ο Γιάννης  
Μελανίτης. Τόσο ο ίδιος όσο και  
ο Απόστολος Καραστεργίου, επι-  
μελητές της έκθεσης, είναι δυο  
νέοι εικαστικοί οι οποίοι έχουν  
ασχοληθεί με θέματα όπως το σώματος,  
η βιο-τέχνη (bioart) και η ιατρική  
εικονογραφία και γι' αυτό επιλέ-  
χθηκαν από το νοσοκομείο.

«Δερματογραφίες», νοσοκομείο  
Συγγρού. Δευτ. - Παρ. 09.00 -  
13.30. Έως 20 Δεκεμβρίου.

## ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ

# Στον κόσμο του Διαδικτύου

Του ΠΑΝΤΕΛΗ ΜΠΟΥΚΑΛΑ

την εξιδανίκευση και την αποθέωση του δικτύου, ως ενός χώρου αυθεντικότερου απ' ό,τι ο υλικός που μας περιβάλλει και περισσό-

τερο εύθερου ακόμα και από την πιο όμορφη ζωγραφισμένη Ουτοπία, περάσαμε στα δίκτυα και δίχως μεσοδιάστημα αναμειχθήκαμε στην δαιμονοποίηση, την απαξίωση και την καταστηλιτευση του. Ίσως έχουμε περιπέσει σε σύγχυση από τις φάσεις της λαϊκής σοφίας, που τηρούσε «το γοργόν και χάριν έχει» αλλά ορίζει ότι «κάλλιο αργά παρά σίωπος πάλι να ευθύνεται η επιθυμία αποδείξουμε για μια φορά ακόμα ό,τι «σπουδή» μας ταιριάζει μόνο με την αλαζονεία της βιασύνης και όχι με την ουσιαστική συστηματική και προσεκτική σκόλη με κάποιο αντικείμενο. Ολοίγονται λοιπόν, που μνημούσαμε τα μπλογκ ως κεντρική πηγή της εναλλακτικής πληροφορίας, σαν ταμπούρια μιας διάχυτης, απύκνυτης αντιστοιχίας, σαν εστίες της γραφής και σαν κύτταρα μιας νέας μορφής κοινωνικότητας που θα μας αποδίδει επιτέλους από τον καναπέ ή τον υπολογιστή έκτακτα του γραφείου και θα μας ξαλασμάσει στους δρόμους, απαιτητικά εκδικητές του παρόντος και του μέλλοντος. Ο κόσμος μας, βρεθήκαμε να ακούμε και να μεταδίδουμε αρές για το Ιντερνετ, τα βιβλία και τις ιστοσελίδες, να τα χρησιμοποιούμε σαν φωλιές εκβιαστών, να κερδίζουμε ηλεκτρονικά άντρα χυδαίων συκοφαντικών μέσων οδός, και πάλι, κρίθηκε ακατάλληλη, καίτοι βατή και πρόσφορη. Η ελευθερία λοιπόν, είναι σαν να παίζουμε με σκιακιέρα, αφού αντί να χρησιμοποιήσουμε λίγα έστω λήμματα από το δίκτυο της γνώσης, σπεύδουμε να ενοχοποιήσουμε τα πύρινα ρήματα μιας πλατωνικής τηλεοπτικής επιδεικνυόμενης ανωνυμίας. Ο ηθικός πανικός είναι πάντοτε ανωνυμία μας (δύο έννοιες, ως γνωστόν, που είναι και η λέξη αδυναμία).

Αλλά κατ' αρχάς ότι, όπως κάμποσοι από τους κρύβουν και άλλοι τόσοι που προτιμούν να το αποσιωπούν, ίσως από τον φόβο να μην απορροφούνται σαν τεκνοφοβικούς τα παιδιά να μην είναι ηλεκτρονικά ημιαναλφάβητος, και να μην είναι. Όπως και άλλοι γύρω μου, ταυτίστηκα με τον κόσμο και εγώ με εκείνον τον πατέρα της ανωνυμίας που ακούει εμβρόντητος την καταστροφική κριτική του να του εξηγήσει τον καινούριο του χρησιμοποιώντας αραδιαστά καμιά δεκαετία αργότερα άγνωστους του όρους και με το αίμα της ακύρωσης του ως γονιού να τον τρώει ο γόνος που βρίσκει να της πει είναι: «Στη μάχη της ζωής;». Τα καταφέρνω, λοιπόν, και γράφω με ηλεκτρονικό υπολογιστή, χωρίς ωστόσο να συνθέσω δύο έγγραφα, και ως μου δείξει το κόλπο οι κα-

κοί μου συνάδελφοι δεκάδες φωτογραφία μου στο τόσο απλούστερο των πιθανών



Πάνης Μελανίτης, από την έκθεση «Οδυσσέας ως Φάουσι». Γκαλερί E31. Ως τις 15 Μαρτίου.

να παίζω σε κάποιο «παραδοσιακό» καφενείο, με άνθρωπο απέναντί μου, να του βροντάω τα πούλια για να τον τσαντίζω και όχι σε κάποιο Ιντερνετ καφέ με ένα ψηφιακό φάντασμα, ίσως με τη σκέψη ότι διά του εικονικού παιχνιδιού δεν «καλλιεργώ τη μοναξιά μου», αλλά την αποδέχομαι, για να την κάνω θεωρία και ιδεολογία, τελικά (ή καθαφοφέρνουσα ποιητική): να την κάνω μοναχικότητα.

Σαν δημοσιογράφος, πάντως, δεν μπορώ παρά να ντρέπομαι, αδιέξοδα ωστόσο, που και πάλι κάποιοι από τη συντεχνία βρέθηκαν πρωταγωνιστές σκανδάλου, παρακινημένοι ίσως από το άγχος τους να επιβεβαιώσουν πως δεν λαθεύουν όσοι

στης διαδηλώσεις τους ή με τα επιτοίχια συνθήματά τους δεν παραλείπουν να μας στολίζουν, έστω με προπαγανδιστικές

προηγούμενα σκάνδαλα που περιμένουν τη λεύκανσή τους και τη συνοδό κάθαρση, που επιτρέπεται να τρέφουμε αυταπάτες.

Ούτε και για το χάος του Διαδικτύου άλλοτε γονιμοποιό και άλλοτε διαβροχικό, θα έπρεπε να έχουμε αυταπάτες και για τις ορέξεις των πάσης φύσεως ξουσιών να «ρυθμίσουν» επ' ωφελεία το χάος αυτό, δίκην θεών, χειραγώγητας, λογοκρίνοντας και φιμώνοντας, ώστε να κάψουν κυρίως τα ενοχλητικά αλλά μαζί με τα ξερά. Ο κόσμος που είμαστε ανασχηματίζεται και στο ηλεκτρονικό μπαν. Δεν εισερχόμαστε εκεί περισσότερο αγαθοί ή περισσότερο αμοραλιστές από όσο ήδη είμαστε. Και μπορεί το Ιντερνετ να λειτουργεί σαν ψυχοτρόπο, ιδίως όταν λαμβάνεται σε υπερβολικές δόσεις, αλλά δεν έχει την ικανότητα να στρεβλώσει και να τσακίσει τα ουσιαστικά γνωρίσματα του χαρακτήρα μας, καλά ή κακά, αν αυτά έχουν ήδη αποδείξει την αντανάκλασή τους στην «πολλή συνάφεια», με τους ανθρώπους και όχι με φάσματα που αυτά έχουν το ονοματεπώνυμό τους. Τα καλά καλύπτονται από την αιγίδα της ανωνυμίας ή της ψευδωνυμίας.

Το ότι η ανωνυμία ή η ψευδωνυμία είναι ένας τρόπος για να ειπωθούν πράγματα ζωοπαστικά και ελευθεριακά και να αφορευθεί έτσι ο κίνδυνος του αφορισμού και της φυσικής εξόντωσης από πολλούς αντιπάλους και τυραννικά καθέτα (ας θυμηθούμε, μόνο αυτόν, τον ονομαστικό τον Έλληνα και την «Ελληνική μαρξία» του), αλλά και πράγματα χυδαία και αήθη, με στόχο την ανυπόγραφη κατά συνέπεια ανεύθυνη σπύλωση, τη δόξα ή την αποδοχή κάποιου «στοχοποιημένου» προσώπου και τον εκβιασμό του, δεν είναι κάτι που μας το έμαθε το Ιντερνετ. Στις καλές εκτάσεις του υπάρχει ένα παιχνίδι ανάμεσα σε κλιμάδες άλλα, «Δεύτερη ανωνυμία» ο τίτλος του, το οποίο δίνει τη καιρία στον παίκτη να σκηνοθετήσει εαυτό του σε έναν άλλο βίο, πλασμα-

τικώς εννοείται, εικονικό, γλιτώνοντας πιθανότατα ψυχαναλυτές και όσα αυστηρά θα του έλεγαν για την υπερανάπτυξή τους. Τον ρόλο που αναλαμβάνει κανείς σε αυτή τη «δεύτερη ζωή» δεν το υπαγορεύει κάποιος αφανής διαδραστικός προγραμματιστής, αλλά οι επιθυμίες του που στον πραγματικό του βίο μένουν ανεκπλήρωτες, επειδή έχουμε, είναι ιδιαιτέρως λιμπερτινικές, βίαιες, άρδωξες, έκτροπες, εν τέλει έκνομες.

Ο εαυτός που κατασκευάζει και αναπαριστά είναι ο ήδη εαυτός του, απλώς εμφανίζεται με τον κίνδυνο, περισσότερο εξευγενισμένος (αν σκηνοθετείται σε ηρωικά σενάρια) ή περισσότερο σκηνοθετείται σε ηρωικά σενάρια ή περισσότερο εκχυδαϊσμένος, αν διαλέγει να «υλοποιηθεί» σε μη υλικό, πάντως ιδιωτικό χωροχρόνο και με τον κίνδυνο να σέρνει μέσα του και πασιζίζει να ταυτιστεί λογοκριμένο στον πολιτισμό που εκδύεται δημόσια.

**Ποτέ δεν φταίει το μεγάλο φωνο για όσα λέει εκείνος**



## ΔΕΡΜΑΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

**Κατηγορία:** Κατάλογος καλλιτεχνών/εκθέσεων

**Χρονιά:** 2008

**Εταιρία:** Bios

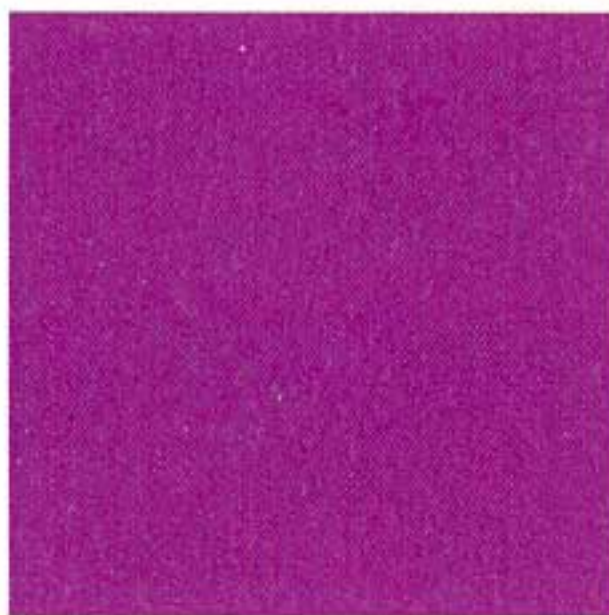
**Πελάτης:** Νοσοκομείο Α. Συγγρός

**Διάκριση:** Βραβείο

### Γνώμη κριτών

Ο μοντερνισμός της αρχιτεκτονικής αποτυπωμένος σε σχεδιασμό βιβλίου! Μίνιμαλ, σύγχρονο και άκρως διαφορετικό.





## ΒΡΑΒΕΙΟ ΕΒΓΕ 2007

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ: **ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ/ΕΚΘΕΣΕΩΝ**

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΒΡΑΒΕΙΩΝ ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΗΣ & ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗΣ  
ΑΠΟΝΕΜΕΙ ΣΤΟΥΣ

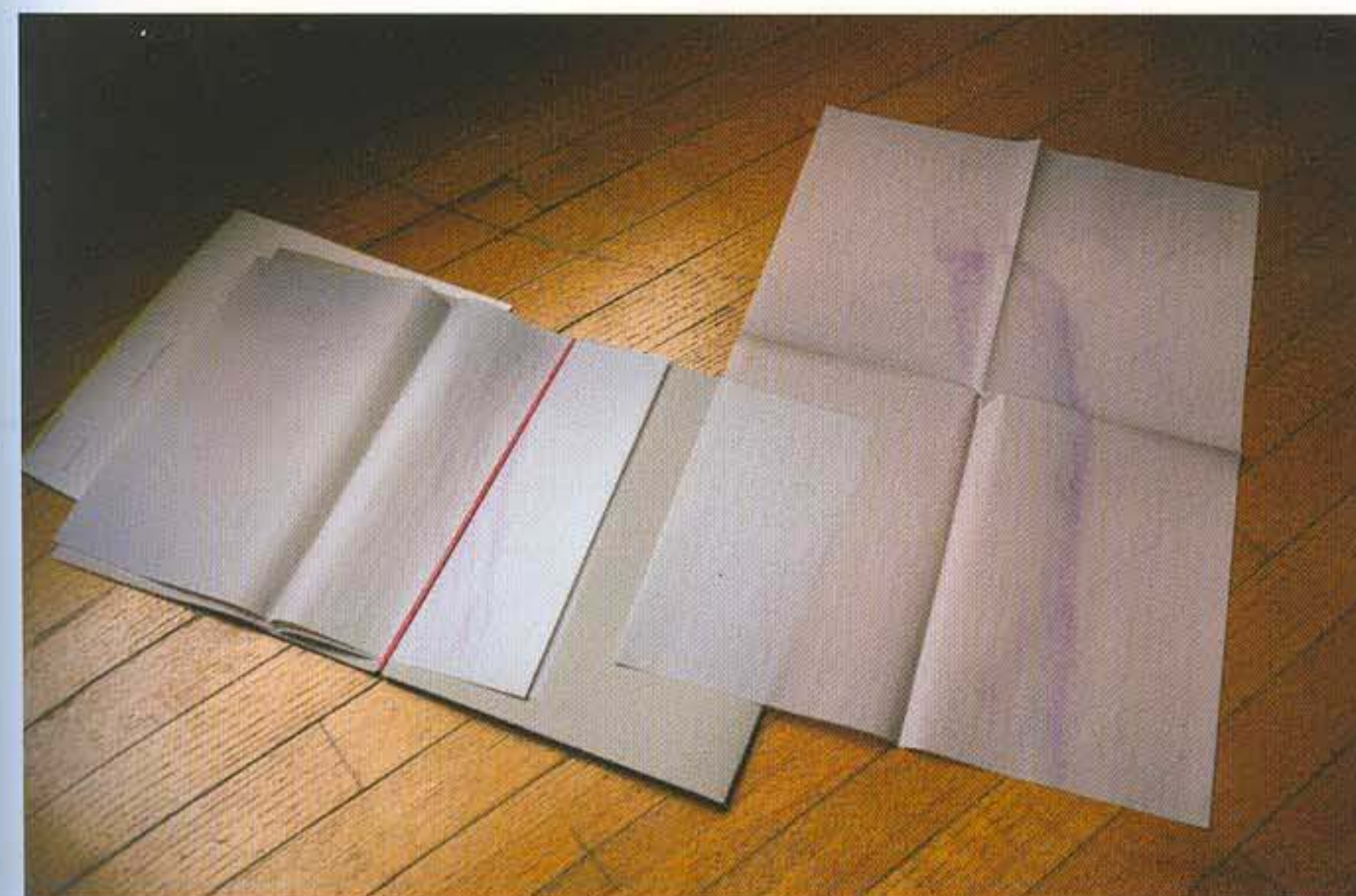
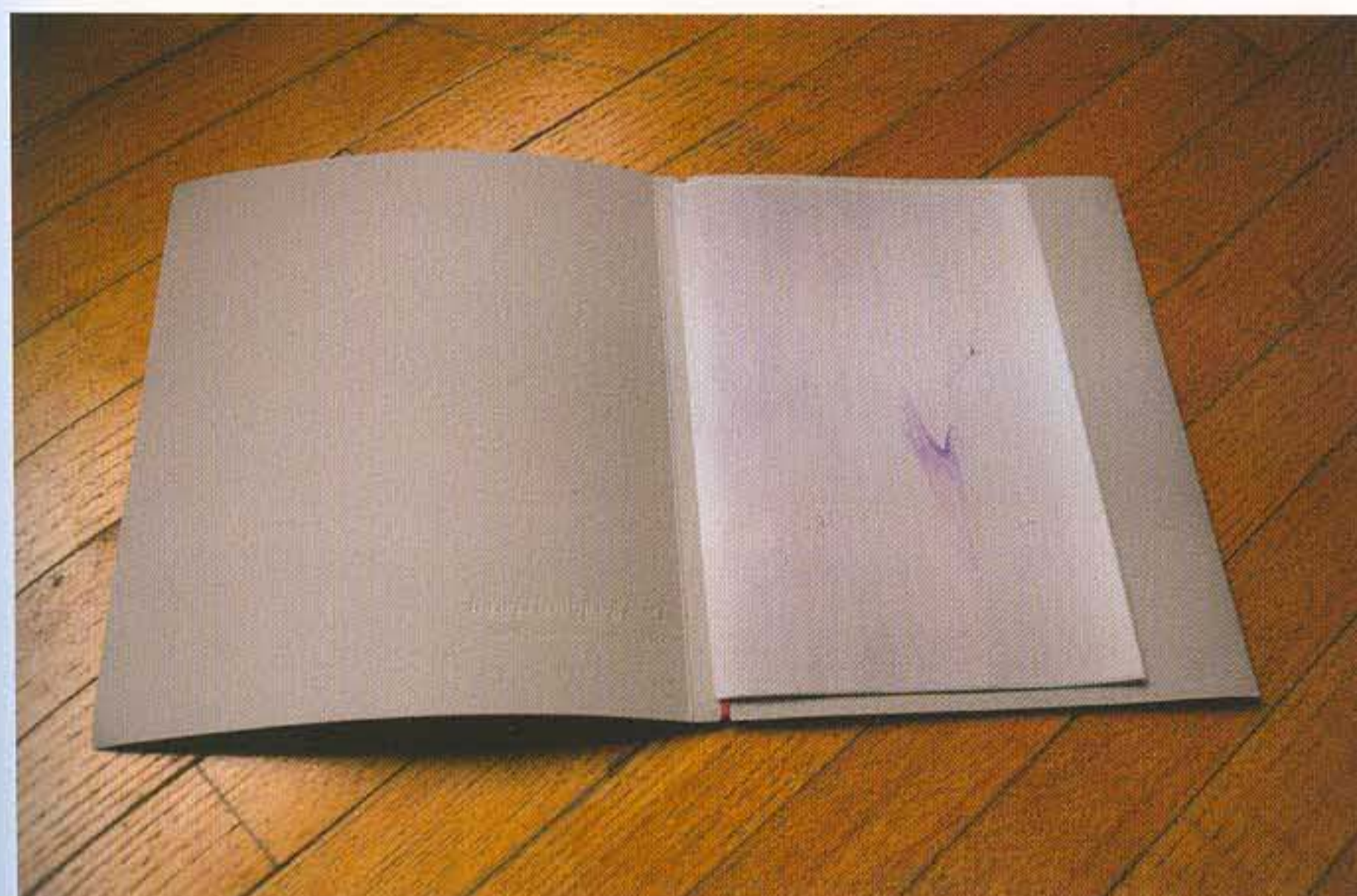
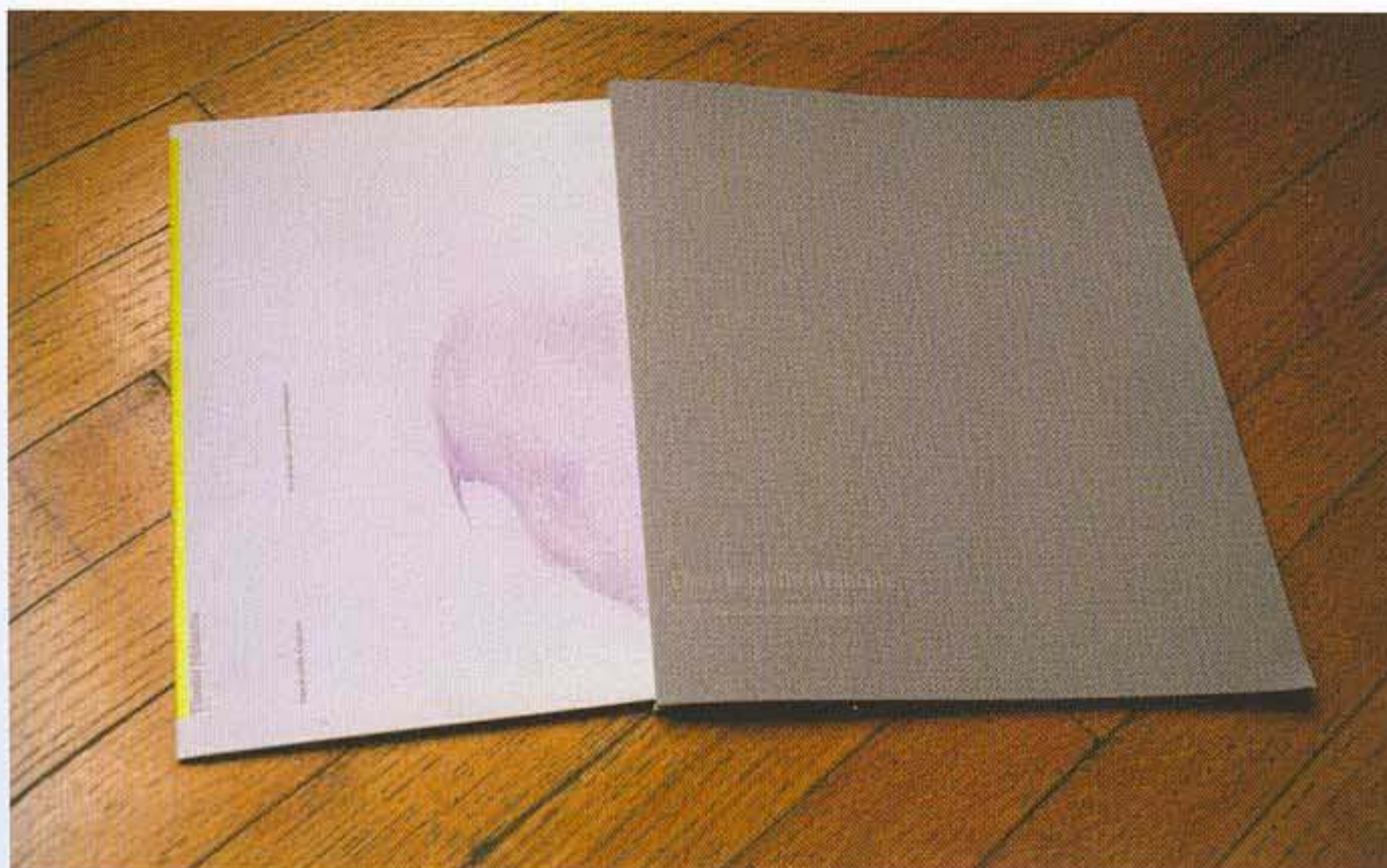
**BIOS**

ΒΡΑΒΕΙΟ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥΣ **"DANS LE JARDIN D' EPICURE"** / YIANNIS MELANITIS

ΓΙΑ ΤΗΝ  
ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ  
Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ  
**ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ  
ΣΤΡΙΤΣΙΔΗΣ**

ΓΙΑ ΤΗ  
ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ  
Ο ΕΚΔΟΤΗΣ **+design**  
**ΔΗΜΗΤΡΗΣ  
ΦΑΚΙΝΟΣ**

14 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 2007



Ποια είναι η λειτουργία ενός καταλόγου τέχνης; Σίγουρα ν' αναδείξει το πνεύμα και το έργο του καλλιτέχνη. Στην περίπτωση μας, τα πράγματα έχουν προχωρήσει πολύ πέρα από αυτό το σημείο. Μια σειρά εξαιρετικών επιλογών και μια σύνθετη κατασκευή καταφέρνουν κάτι παραπάνω από αυτό. Εξαιρετική επιλογή χαρτιών, κατασκευή που προσδίδει στον κατάλογο δραματικές διαστάσεις, τυπογραφική αρτιότητα, το ελαστικό που κρατάει τα χαρτιά με τα έργα, λεπτομέρεια αλλά και σύνολο σε πλήρη αρμονία... Όλα συνδράμουν στο μεγαλοπρεπές αποτέλεσμα. Ο κατάλογος ως έργο τέχνης. Εύγε!

What is the true function of an art catalogue? It surely ought to bring out the spirit and highlight the work of the artist. In our case, things have advanced well beyond this point. A series of excellent choices and an intricate construction have achieved even more than that. Excellent choice of paper, a construction that lends a heightened sense of drama to the catalogue, solid typography, the elastic band holding the paper together, attention to detail and an overall harmonious effect... Everything contributes towards the grandiose end product. The catalogue as a work of art in its own right. Way to go!

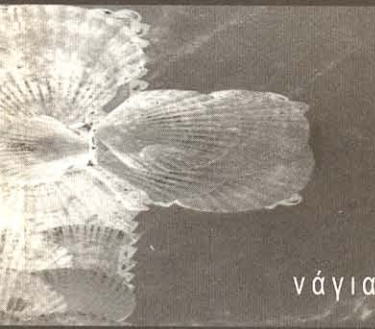
BIOS

TITΛΟΣ TITLE:

DANS LE JARDIN D' EPICURE / YIANNIS MELANITIS



κωστής βελώνης



νάγια γιακουμάκη



γιάννης μελανίτης

An international juried exhibition of prints, sculpture, interactive installations, performances, animation, digital video and Internet art made with the computer.

## Eighth New York DIGITAL SALON

Visual Arts Museum at the School of Visual Arts  
November 6–December 9, 2000  
Reception: Monday, November 6, 2000, 6–8pm



ΜΙΚΡΗ ΟΜΑΔΙΚΗ ΝΕΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

εγκαίνια Δευτέρα 22 Μαρτίου 1999, 7.30 μ.μ.  
διάρκεια 22 Μαρτίου έως 30 Απριλίου, 1999

Αρματολίων & Κλεφτών 48, 11471 Αθήνα  
τηλ. 01-6439466, Fax 01-6442852  
www.art-tounta.gr  
e-mail: ileanatounta@art-tounta.gr  
ώρες λειτουργίας  
Τρίτη έως Παρασκευή 10-2 & 6-9,  
Σάββατο 11-3

YOUNG ARTISTS' GROUP SHOW

opening Monday 22 March 1999, 7.30 pm  
duration 22 March - 30 April, 1999

## Επίσκεψη στον Χαλεπά

Ηρώ Αγγελή Γιάννης Αδαμάκος Μάρκος Γεωργιάδης André Chabot Μπέμης Κρητικός Mireille Lienard Αρροότη Αίτη Κλειώ Μακρή  
Θανάσης Μακρής Γιάννης Μελανίτης Τάσος Μισούρας Ξενοφάν Μπίτσικος Χρόνης Μπότσολου Βάνα Ξενοφάν Μίλας Περισπέρη  
Δημήτρης Σκουρογιάννης Μάριος Επιλιόπουλος Πραξέλης Τζανουλίδης Μαρία Φιλοπούλου Παντελής Χανόνης

CD view

ΜΕ ΤΗΝ ΕΥΓΕΝΙΚΗ  
ΧΟΡΗΓΙΑ ΤΗΣ  
Εμπορική Bank



Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ

# ΤΕΧΝΕΣ

Ιούλιος - Αύγουστος 05

Όροι Χρήσης



Γιάννης Μελανίτης

01/09



## Επίσκεψη στον Χαλεπά

20 καλλιτέχνες επιστρέφουν στην Τήνο

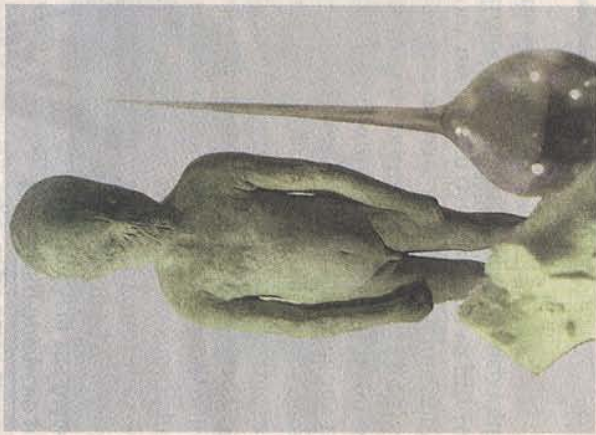
30/7 - 30/9

Σπίτι των Εκθέσεων  
Φαλατάδος, Τήνος

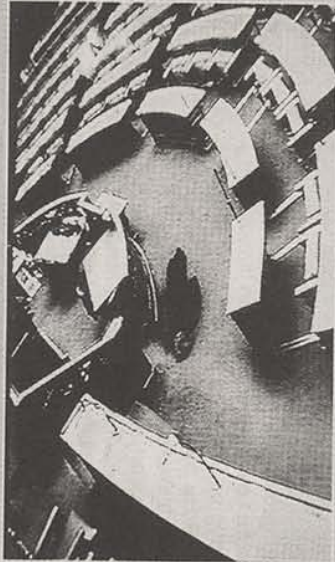
Η Τήνος θεωρείται το νησί των καλλιτεχνών. Είναι η πατρίδα του Γύζη, του Χαλεπά, του Γαίτη, των αδελφών Φυτάλη, του Λαμέρα. Τα χωριά ήταν για αιώνες φυτώριο των καλύτερων μαστόρων και μαρμαραγλυπτών. Το «Σπίτι των Εκθέσεων» στο παραδοσιακό χωριό Φαλατάδος παρουσιάζει από τις 30 Ιουλίου μια ξεχωριστή έκθεση στην οποία σύγχρονοι δημιουργοί εμπνέονται από το έργο του γλύπτη Γιαννούλη Χαλεπά.

Οι συμμετέχοντες επιλέγουν στοιχεία από την προσωπικότητα, την τεχνοτροπία και τη ζωή του καλλιτέχνη, για να δημιουργήσουν νέα αλλά συγκνησιακά φορτισμένα έργα τέχνης. Την επιμέλεια της έκθεσης επωμίζεται η Ιρις Κρητικού και τις δημιουργίες υπογράφουν οι Ηρώ Αγγελή, Γιάννης Αδαμάκος, Μάρκος Γεωργιάδης,

**ΤΕΧΝΗ**



**ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΕΛΑΝΙΤΗΣ** Έκθεση γλυπτικής με τίτλο «**Οδυσσεύς ως Φόστος**», που αποτελεί την τέταρτη και τελευταία πράξη του έργου «Η χώρα του κανένα» ("The land of noman"). Προηγήθηκαν οι «Καλυψώ», «Πνελόπη», «Ναυσικά». Οι ομηρικές αναφορές και αναγωγές είναι έκδηλες, το ενδιαφέρον σημείο είναι η σύνδεση που επιχειρεί ο καλλιτέχνης με την εκδοχή του Joyce, θεωρώντας τον Οδυσέα ως έναν προπομπό της αντίδρασης του σύγχρονου ανθρώπου στις θεϊκές παρεμβάσεις και τις δυνάμεις της φύσης...  
**ΓΚΑΛΕΡΙ Ε31, Ευριπίδου 31-23 & Αθηνάς. Από 8/2 έως 15/3. Ώρες λειτουργίας: Τρ.-Παρ. 16.00-20.30, Σάβ. 12.00-16.00 (Γραμινιά με ραντεβού)**



«Νεκρό σώμα στο κοινοβούλιο», του Γιάννη Μελανίτη

**Κοινή έκθεση για τρεις**

Ομαδική έκθεση των Κωστή Βελώνη, Νάγιας Γιακουμάκη και Γιάννη Μελανίτη φιλοξενεί το Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα Τούντα (Αριστοτέλν και Κλεφτών 48). Ο Κ. Βελώνης παρουσιάζει το ανδρικό σώμα, και μέσα από αυτό την κοινωνική συμπεριφορά του αρσενικού και την εκδήλωση της σεξουαλικότητας του. Η Νάγια Γιακουμάκη καταγράφει δύο ανθρωπίνους διαφορετικών φυλών μέσα σε χριστιανικούς ναούς, ενώ ο Ι. Μελανίτης «προκαλεί» μέσα από τολμηρές συνθέσεις, χρησιμοποιώντας την τέχνη του βίντεο. Η κοινή έκθεση των τριών καλλιτεχνών εγκαινιάζεται αύριο, στις 7.30 μ.μ., και θα διαρκέσει ως τις 12 Ιουνίου.



ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΕΛΑΝΙΤΗΣ

**ΕΒΑ ΣΤΟ ΔΡΑΣΜΑΤΙΟ ΜΟΥ**

Φωτογραφία, βίντεο, εγκαταστάσεις, χώροι, εννοιακά σχόλια. Βρισκόμαστε στην καρδιά της σύγχρονης τέχνης στο επικεντρω του περιπλοκού λέξιλογού της. Ο θάνατος, η μοναξιά, το σώμα, η ομορφιά, ο αμύητος ερωτισμός είναι τα μοτίβα του προβληματισμού της. Τρεις νέοι καλλιτέχνες, γύρω στα 30, παρουσιάζουν τρεις χώρους σε μια κοινή έκθεση με τον τίτλο *Do You Want to See My Room?* Όλα στα αρχικά, όπως και οι επιμέρους τίτλοι, δείγμα ίσως κι αυτό του πώς εννοείται η globalization. Είναι ο τελευταίος γλυπτική Γιάννης Μελανίτης παρουσιάζει το *Death Sequence* και το *Νεκρό Πτώμα στο Κοινοβούλιο*, αλληγορίες για το θάνατο, η φωτογράφος Νάγια Γιακουμάκη τη σύνθεση *Last Lust* και ο Κώστας Βελώνης το *What a Universe*. Μια έκθεση όπου ο θεατής δεν θα πληξει, απεναντίας, ίσως θα θαυμάσει με την προκλητικότητα των νέων εκφραστικών μέσων.  
 Γκαλερί «Ιλεάνα Τούντα», από τις 10 Μαΐου.

**ΤΕΧΝΕΣ-ΛΟΓΟΣ [ΕΚΘΕΣΗ]**

**ΦΥΣΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ**

**ΤΟ ΕΡΓΟ**

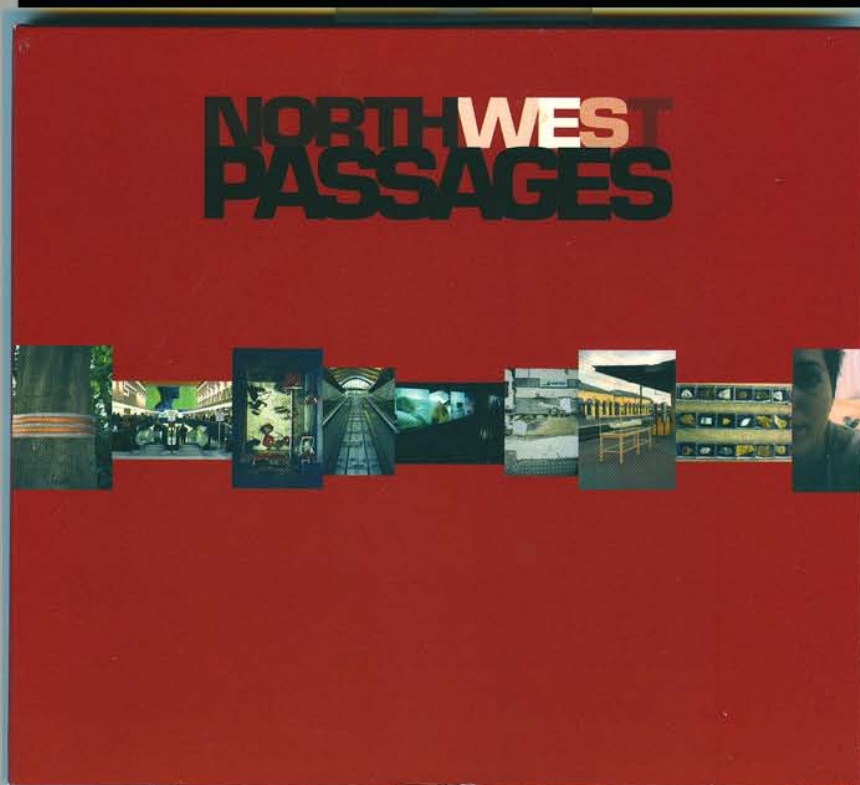
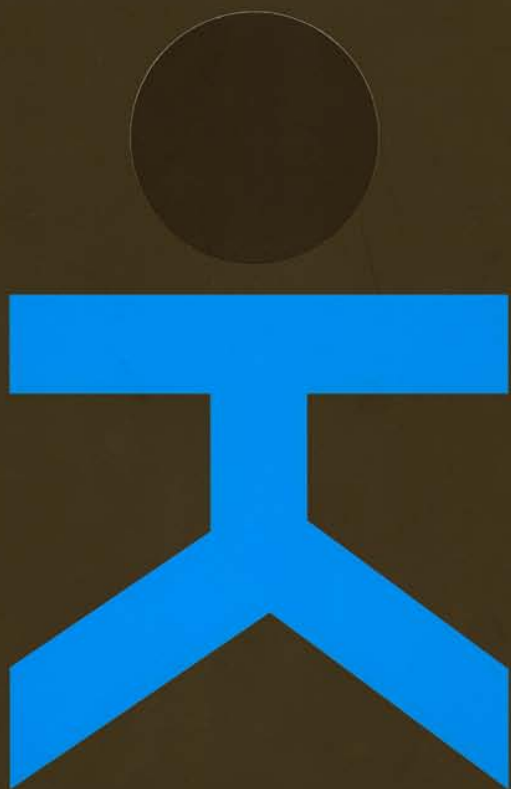
Μια γυναίκα-πεταλούδα μας γυρίζει την πλάτη για να πυροβολήσει, καθώς μπαίνουν με στην έκθεση *Toxic*, στο ΔΕΣΤΕ. Τα χτυπητά ροζ ρούχα, τα ψεύτικα πλούμιστά φτερά και η κοραμινά κάουντ κοντράστ με το απόλυτο λευκό γύρω από τη μορφή της γυναίκας. Λες και η πεταλούδα ακροβατεί μεταξύ δύο διαστάσεων, μεταλλάσσεται σε μια προσπάθεια να επιβιώσει. Η Δημήτρα Βάντζου παίζει με την ιδέα της μεταλλαγής, παίρνοντας ως αφετηρία την πεταλούδα, ένα έντομο σύμβολο της αλλαγής, αλλά και της ομορφιάς και της ζωής με ημερομηνία λήξης. Το έργο έχει τίτλο *Winged Sniper* (Σκοπευτής με φτερά). Η κοπέλα μοιάζει μετέωρη ανάμεσα στα φτερά και το όπλο - να πετάξει ή να πυροβολήσει. Η φωτογραφία είναι ταυτόχρονα τρυφερή και σκληρή, ροζ και συννεφιασμένη. Σαν κορταίστικη κραυγή αποτυπωμένη πάνω στη λευκή, γυαλιστερή επιφάνεια από αλουμίνιο, απεικονίζεται με ευαισθησία τον απειλή που γεννά στον άνθρωπο η καταστροφή του φυσικού περιβάλλοντος.



Οκτωβρίου, της «images Beyond the Naked Eye» σε συνεργασία με τη WWF Γερμανίας με έργα καλλιτεχνών απ' όλο τον κόσμο και της «Toxic» σε συνεργασία με τη WWF Ελλάδας με έργα Ελλήνων φωτογράφων. Το ενδιαφέρον της πρώτης έκθεσης κυριώς στο εύρος της καταγωγής των καλλιτεχνών. Από τις μακρύτερες φωτόπλαστικών φυτών του Αυστριακού Robert Hammerstiel, που θυμίζουν γαλιωνέζικες συνθέσεις, στις σκηνές από τουριστικές παραλίες του Ιταλού Massimo Vitali, όπου κάθε φυσικό χρώμα εξαφανίζεται μπροστά στην κυριαρχία του πλαστικού και των φλοιο χρωμάτων, ο επίσκέπτης έρχεται αντιμέτωπος με ένα μισοαϊκό μαρτυρίου της απειλής που δεχεται η φύση ανά τον κόσμο, αλλά και τη δημιουργία μιας νέας ομορφιάς και αισθητικής, αυτής του

**INFO ▶ ΛΕΙΤΕ.** Ομήρου 8, Νέο Ψυχικό, 6729460.

Public Screen **biennale: 1**



XXII INTERNATIONAL  
FESTIVAL SARAJEVO  
SARAJEVO WINTER 2006

ANNA AMBARIOTOU

KAREN-GINA GEORGODIS

DIMITRIS KARANTINOPOULOS

GERASIMOS KYRIAKOPOULOS

MARIETTA MARINAKI

YIANNIS MELANITIS

ALIKI PANAGIOTOPOULOU

SOFY PAPAPOPOULOU

VASILIS PATMIOS-KAROUK

FANI SOFOLOGI

ANNA TSOULOUFI-LAGIOU

KOSTAS TZIMOULIS

IN THE LIGHT OF OUR TIMES  
Video Works  
TWELVE ARTISTS FROM GREECE  
NEW TEMPLE GALLERY 5-11 MARCH 2006



# ΕΝΕΡΓΕΙΑ

Π. Ξαγοράρης - Χρύσα - Κωστής  
Γ. Τσακίρης - Π. Χαράλαμπος - Δ. Δανιηλίδης  
Γ. Μελανίτης - Ε. Εφέογλου

Εγκαίνια Τρίτη 5 Ιουνίου 2007, στις 19.00  
Διάρκεια έκθεσης μέχρι 20 Αυγούστου 2007

Επιμέλεια έκθεσης: Θανάσης Μουτσόπουλος



Τοιμασκή 52, 546 23 Θεσσαλονίκη, Τηλ.: +30 2310 240 416, Fax: +30 2310 240 417, e-mail: Inik@otenet.gr  
Ώρες λειτουργίας: Τρίτη, Πέμπτη, Παρασκευή 12:00-20:00, Τετάρτη, Σάββατο 12:00-15:00

Διοικητικό Συμβούλιο Ασολακίου - Εταιρείας	
Πρόεδρος:	Διονύσιος Ραζός
Αντιπρόεδρος:	Γεωργία - Ουρανία
Εκτελεστική Επιτροπή:	Κωνσταντίνος Στεφάνης Χρήστος Καλλιόπη Αργυράκη
Εκτελεστική Επιτροπή:	Βασίλης Κωνσταντίνου Διαμαντής
Στέλεχος:	Ζαχαρίας Στάθης Κωνσταντίνος Αλεξάνδρου
Μέλη:	Σταυρούλα Τσινορέμα Ανδρέας Καλλιόπη - Φιλοσοφία Ιωάννης Μπαρτζώλης Θεοφάνης Ζωζούλα Ραζή Πρόδρομος Παύλος Πάλλας
Επιτροπή Πρωτοβουλιών	
Πρόεδρος:	Ιωάννης Μπαρτζώλης
Μέλη:	Ζωζούλα Ραζή Βασίλης Κωνσταντίνου Ιωάννης Μπαρτζώλης
<small>Οδός Πλάτωνος 14, 571 43 Αθήνα Τηλ.: 72 60 907 - 23 43 306, Fax: 72 43 027</small>	

## Program Committee

### President:

**Dennis V. Razis, M.D.**  
Medical Oncologist

### Members:

- Savvas Agouridis**  
Professor Emeritus of Theology
- Ioannis Baharas**  
Economist
- John Nicolis**  
Professor of Information  
Theory and Cybernetics
- Zenobia Razis**  
Cultural Planner
- Voula Tsinorema**  
Associate Professor of Philosophy

### Co-ordinator of the Scientific Program:

**Babu R.R. Gogineni**  
Executive Director and Secretary  
General of the International  
Humanist and Ethical Union

TEKNIKO ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

5-8 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 2002  
ΔΕΛΦΟΙ

Ο κίνδυνος μάζωσης κατάστηθα για οικολογική Δυναμική και Ανθρώπινη Φύση

ΔΕΛΦΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

ΑΙΘΡΟΣ ΔΙΕΡΧΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΔΑΜΝΙΑ 2001-2004  
ΔΕΛΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ • ΕΘΝΙΚΟ ΙΔΡΜΑ ΕΡΕΥΝΑΣ

CULTURAL OLYMPIAD 2001 - 2004  
DELPHI SOCIETY • THE NATIONAL HELLENIC RESEARCH FOUNDATION

2<sup>nd</sup> INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY  
DELPHI CONFERENCE

Ecological Dynamics and  
Human Nature  
The risk of a mass extinction  
of life on the planet

DELPHI - GREECE,  
SEPTEMBER 5-8, 2002

"Strange Attractors have a self-similarity.  
Could this be why History seems both to repeat itself  
and never repeat itself?"

FINAL PROGRAM

REBIRTH

1954

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΚΘΕΣΗΣ

REBIRTH - EK INEOY TENNHEH

dmf  
2001  
digital media festival 2001  
university of the philippines college of fine arts  
October 1 - 14, 2001 • <http://digitalmedia.upd.edu.ph/>

October

Screening of Artists' CD-ROMs

**1 Monday**  
tripDixon • PixelScapes Tom Chambers • Rapid Fire Andrea Polli • comp5 Computer Fine Arts • Mez Breeze

**2 Tuesday**  
Catin Man • Palm Poetry • Moving Picture Collection Agricola de Cologne • Aleksandra Globokar • Ana Maria Uribe

**4 Thursday**  
Geocentricity fineArt Forum Gallery • space\_media\_labs Kevin H. Jones • The Conquest of the East célement Thomas

**5 Friday**  
Robert Kendall • get.real Tila Johansson • Takahiko Iimura

October

**8 Monday**  
Opening Ceremonies: 11:00AM  
The Corredor Gallery  
Juvenate Michelle Glaser • Interpoesia Philadelpho Menezes & Wilton Azevedo • The Black and the White Regina Célia Pinto • CyberPoetry Underground Komminos Zervos • The Virtual Mine • Joel Weishauss

1:00 PM Digital Imaging & Music Session at The Corredor Gallery. Topics: Digital Art Al Manrique, Digital Photography Jim Ayson & Ben Razon, Digi-Analog Collage Glenn Bautista, sponsored by Fuji-YKL Philippines. Live Electronic Music with Lionel Zivan Valdelon

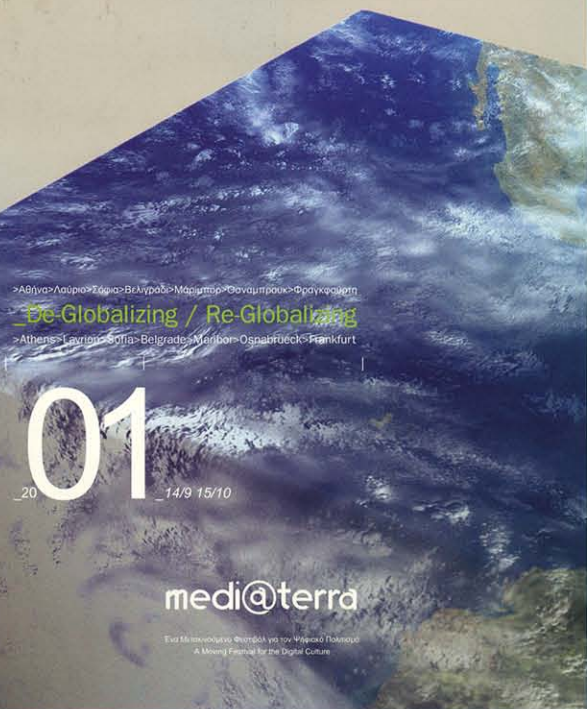
**9 Tuesday**  
Artists' Video Screening at 9:00 AM  
FAF 15th Anniversary Travelling Screening Programme • Lecture/Forum: Nisar Keshvani  
1:00PM *Canopus Demo*: Non-linear Editing Basics • Independent Exposure • Cook East Cook West Margaret Roberts

**10 Wednesday**  
Basic Flash Workshop Ronnie Millevo • Opportunities in Flash by Flashpro.org

**11 Thursday**  
Hung Keung • Joesér Alvarez • Jody Zellen • Jean-Philippe Halgand • Gimokud The Melting Soul  
Hoydigiteer.org and webArtery.com

**14 Sunday**  
LIVE Forum Netcasting with Multimedia  
Art Asia Pacific, 2:30 - 5:00 PM EST

μικροMuseum | Debates Installations Performances Concerts |



>Αθήνα>Λαμία>Σόφια>Βελγράδι>Μόριμπιτς>Θεσσαλονίκη>Φράγκφουρτ  
\_De-Globalizing / Re-Globalizing  
>Athens>Lamia>Sofia>Belgrade>Morimbits>Osnabrück>Frankfurt

01  
\_20 \_14/9 15/10

medi@terra

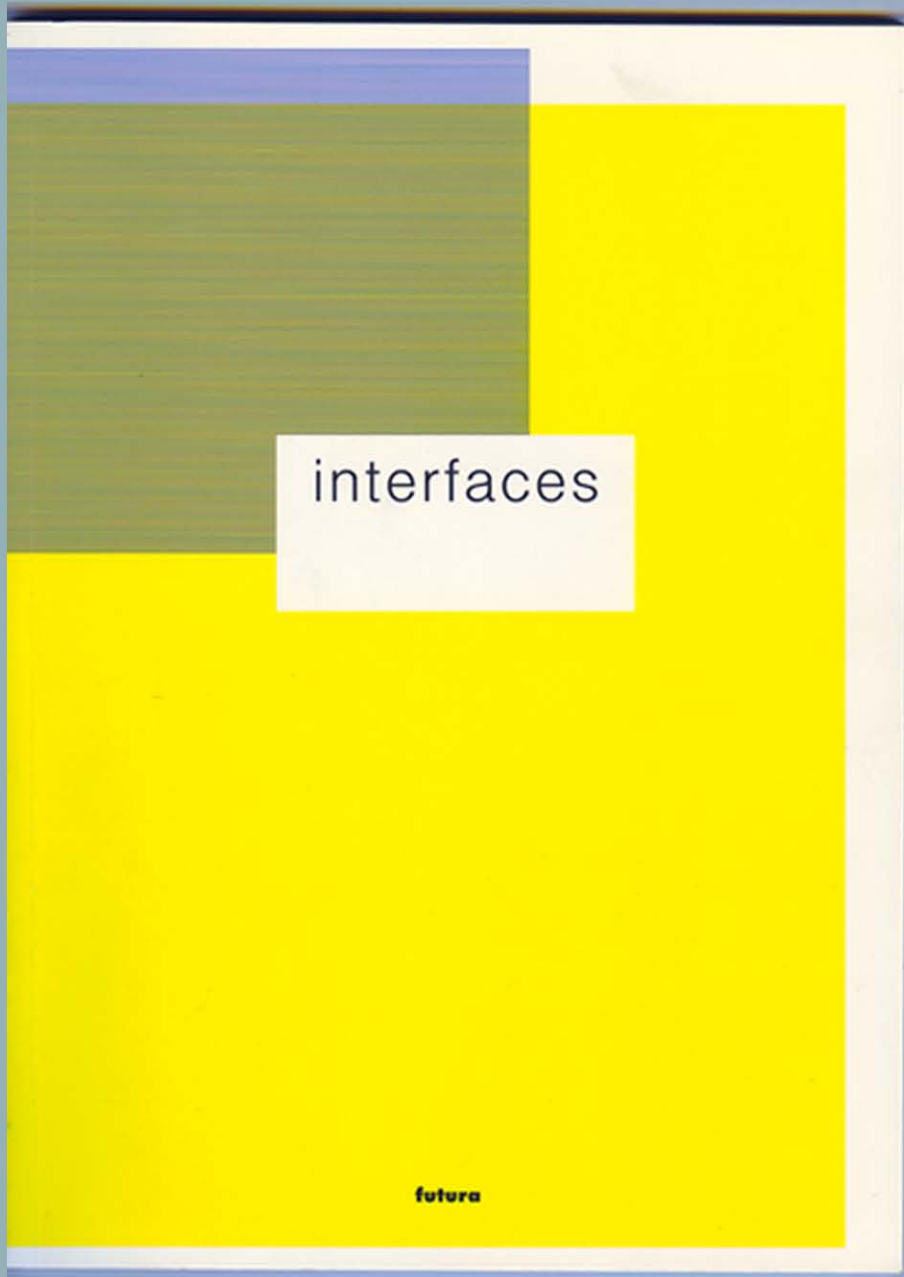
Επί Μουσουλμανικού Φετιχά για τον Ψηφιακό Πολιτισμό  
A Moving Frame for the Digital Culture



ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ VIDEO  
ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

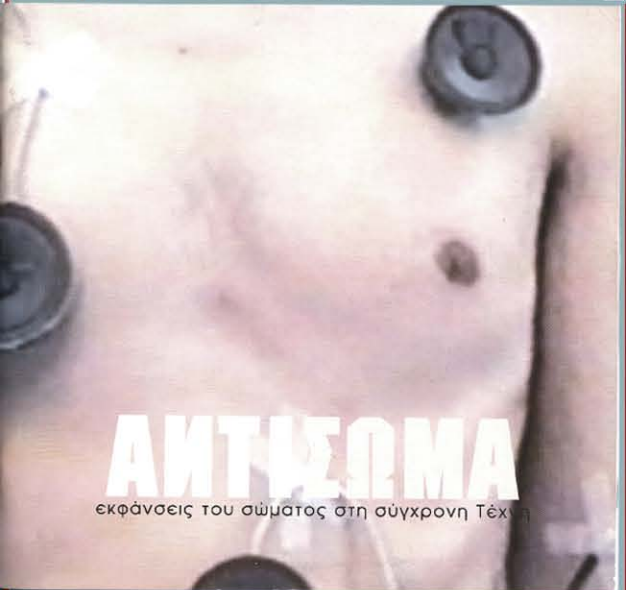
VIDEO ART  
ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS

2005



interfaces

futura



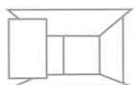
ΑΝΤΙΦΩΡΜΑ  
εκφάνσεις του σώματος στη σύγχρονη Τέχνη

LIVING INSIDE

March 16 - March 22, 2002  
Opening Friday March 15, 2002, 8:00 - 11:00 pm

Dimitra Barba  
Yannis Gigeridis  
Despina Tsika  
Kostas Karastegiou  
Yannis Melanitis  
Ioanna Mylia  
Petra Tsoukala

On opening night 10:00pm  
performance by Yannis Melanitis

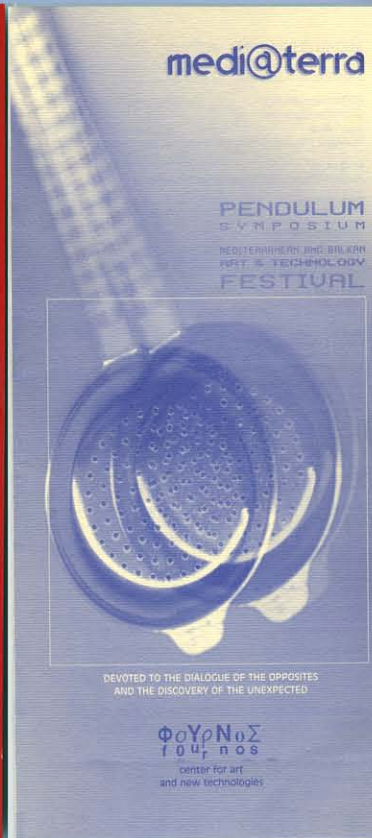


March 16 - 22, 2002 daily 8:00-8:00pm or by appointment  
25 - 27 Daverion st. 4th floor, Eontheos 10681 Athens  
tel/fax +30103814208 mobile 0932592663 0974077388  
e-mail io156@hotmail.com



Γλυπτική που αγαπάς

SCULPTURE  
FOR LOVE  
lab



medi@terra

PENDULUM  
SYMPOSIUM  
MEDITERRANEAN AND BALKAN  
ART & TECHNOLOGY  
FESTIVAL

DEVOTED TO THE DIALOGUE OF THE OPPOSITES  
AND THE DISCOVERY OF THE UNEXPECTED

ΦορΝοΣ  
four nos  
center for art  
and new technologies

# MONACO DANCE FORUM

10-14 DECEMBRE 2002 - GRIMALDI FORUM



EN(JEU)3+4X3  
Wolf KA  
Respublica (FRANCE)

LA CLEPSYDRE  
Sylvie CHARTRAND (FRANCE)

HOUSE  
Catherine BARRY (AUSTRALIA)

LO SPECTRO  
Bruno VERDI (SWITZERLAND)

JUNIOR BALLROOM  
John RETALLACK  
Portland GREEN - Cie of Angels  
(UNITED KINGDOM)

INFLAMMABLE  
Silvina, Susana SZPERLING  
SZ Danza (ARGENTINE)

LA DÉMENCE DES ANGES  
Isabelle CHOINIERE  
Le corps indice (CANADA)

IMAGEWORLD.NOT\_A\_PIPE  
Evann E.SIEBENS (USA - CANADA)

IN VITRO  
Maria Ines VILLASMIL  
Dual Dance Project DDP  
(VENEZUELA - HOLLAND)

POLYTROPOS  
Robert WECHTER  
Palindrome Intermedia performance Group  
(GERMANY)

AN EX POSE AN  
Annie CORIDON (FRANCE)

PHYSICO  
Lucia LATOUR  
Altroteatro dance Cie (ITALY)

MOVEMENTAL  
Benjamin SCHEERS  
Dance Laboratory (NETHERLANDS)

PLEASURE MACHINE 2/  
BLIND DATE  
Isabel VALVERDE, Yiannis MELANITIS  
(PORTUGAL - GREECE)

PRISM  
Robert CONNOR, Loretta YURICK  
Dance Theatre of Ireland (IRELAND)

EX ORIENTE LUX  
Minako SEKI (GERMANY)

SIMBIOTIC  
MOVEMENT XYZ  
Isabel SKIBSTED  
Dance Company XYZ (CHILI)

QIVITTOQ  
Asa UNANDER-SCHARIN  
Scen-Ochsinneproduktion (SWEDEN)

SPINSTREN  
Richard POVALL  
Half/Angel (UK - IRELAND)

WILL-O-WHISPERS  
Kirk WOOLFORD  
Blue Haptic (NETHERLANDS)

THE CHAMBER  
OF THE GAIN  
Marion TRANKLE, Sander KORTESCHIEL  
Dramaturgy of space (NETHERLANDS)

MULTIMEDIA WORKS EXHIBITION

59

invitation

# BLUESTAGE

européan exchanges

Interaktive Medien-Installation

Interactive media installation

Installation interactive de médias

19 | 8 | 2001 - 30 | 9 | 2001

www.hkw.de

HAUS DER  
KULTUREN  
DER WELT



Blue Stage, στο House of World Cultures, με το βίντεο "Pleasure Machine", εγκατάσταση σχετικά με δύο κυρίως θεματικές, Αστικοποίηση και Μεσογειακή Κουλτούρα, 18 Αυγούστου, Βερολίνο 01 (<http://www.archi-me-des.de/blue-space/index.html>)

2001, presenting "Pleasure Machine" at the multimedia installation Blue Stage in the House of World Cultures, Berlin, an installation treating the two main topics urbanism and Mediterranean culture, August 18th, Berlin, Germany 2001. <http://www.archi-me-des.de/blue-space/index.html>





# futura

THE MIND SETTING MAGAZINE

ΑΝΟΙΞΗ-ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 2002 | 10 EURO

\*8



# Μαρίνα Αθανασιάδου

## Arty αφιχθείσα!

**Κολωνάκι, Αλωπεκής 44. Επισκεπτόμαστε την γκαλερίστρια και σύμβουλο τέχνης Μαρίνα Αθανασιάδου, που από Θεσσαλονίκη κατηφόρισε στην Αθήνα. Συνέντευξη: Λευθέρης Πλακίδας Φωτογραφία: Λουίζα Νικολαΐδου**

Δυνατό μυαλό, κοσμοπολίτικη νοοτροπία, διευρυμένη καλλιέργεια, βαθιά γνώση του αντικειμένου της, ανοιχτή διάθεση για νέα πράγματα. Η Μαρίνα Αθανασιάδου, παιδί της Θεσσαλονίκης που δεν μπορούσε να περιοριστεί στα στενά πλαίσια της γενέθλιας πόλης, ζει και εργάζεται στην Αθήνα ως σύμβουλος τέχνης και επιμελήτρια διαθέτοντας και μία γκαλερί στο Κολωνάκι. Μετά από ένα πτυχίο Οικονομικών στο ΑΠΘ, πέρασε για 10 χρόνια από Παρίσι (πτυχίο Ιστορίας της Τέχνης στην Ecole du Louvre και στο American University of Paris, μεταπτυχιακό στα Οικονομικά στο Ecole Supérieure du Commerce) και Λονδίνο (Μουσειολογία στο City University).

**Πόσο δύσκολο είναι να είσαι σύμβουλος τέχνης στην Ελλάδα;** Δεν είναι δύσκολο. Απλά χρειάζεται γνώση, συνεχή ενασχόληση και ενημέρωση γύρω από την καλλιτεχνική δημιουργία. Ταυτόχρονα, σημαντικός είναι και ο τρόπος με τον οποίο θα πλησιάσεις το φιλότεχνο. Βασική προϋπόθεση είναι να μιλάς και να εξηγείς τη δουλειά των καλλιτεχνών με ευφάνταστο και ευχάριστο τρόπο, έτσι ώστε να κινείς το ενδιαφέρον των επενδυτών.

**Ποιοι είναι οι πιο σημαντικοί σύγχρονοι Έλληνες εικαστικοί και γιατί;** Αλέξανδρος Αβρανάς, Νίκος Αλεξίου, Απόστολος Γεωργίου, Νίκος Γουλής, Γιώργος Γυπαράκης, Γιάννης Μελανίτης, Νίκος Ναυρίδης, Αλέξανδρος Ψυχούλης. Οι καλλιτέχνες αυτοί, ανάμεσα σε άλλους, έχουν, κατά τη γνώμη

μου, έργο αυθεντικό, original, και είναι πιστοί και συνεπείς απέναντι σε αυτό. Δημιουργούν και εξερευνούν νέα πεδία της σύγχρονης τέχνης με συνέπεια, συνεχή δουλειά και έρευνα.

**Ποιες είναι οι διαφορές του να έχεις γκαλερί στην Αθήνα σε σχέση με τη Θεσσαλονίκη;** Πιστεύω ότι οι αίθουσες τέχνης, ανεξάρτητα από το πού βρίσκονται, λειτουργούν με παρόμοιο τρόπο. Αυτό συμβαίνει διότι τόσο οι συνεργάτες-καλλιτέχνες όσο και οι αγοραστές δε ζουν απαραίτητα στην ίδια πόλη. Παρ' όλα αυτά, μεταξύ Αθήνας και Θεσσαλονίκης υπάρχουν και κάποιες διαφορές που οφείλονται στο διαφορετικό μέγεθος των δύο αυτών πόλεων. Η Θεσσαλονίκη, επειδή είναι μικρότερη και με λιγότερα γεγονότα, δημιουργεί πιο εύκολες συνθήκες προβολής και ανάδειξης του ταλέντου ενός καλλιτέχνη. Από την άλλη, στην Αθήνα υπάρχει πρόσβαση σε περισσότερα πολιτιστικά events, γεγονός απαραίτητο για μια πιο ολοκληρωμένη ενημέρωση. Επιπλέον, το φιλότεχνο κοινό, αναλογικά, είναι μεγαλύτερο στην Αθήνα.

**Ποια είναι η σχέση του Έλληνα με τη σύγχρονη τέχνη;** Μετά και από την πρόσφατη Art Athina, στην οποία συμμετείχα και ως επιμελήτρια ενός video project, οφείλω να ομολογήσω ότι η σχέση του Έλληνα με τη σύγχρονη τέχνη αλλάζει ραγδαία. Το κοινό, όπως και οι εισαγγελείς, έδειξαν πραγματικό ενδιαφέρον και όρεξη να δουν και

να μάθουν για τους νέους καλλιτέχνες και ταυτόχρονα να επενδύσουν χρήματα σε αυτούς.

**Είναι η μοντέρνα τέχνη εύκολη για τον πολύ κόσμο;** Είναι εύκολη, όταν έρθουν σε επαφή μαζί της. Το δύσκολο είναι, πιστεύω, να βρεθούν κοντά της. Ο Έλληνας δεν είναι ακόμη πολύ εξοικειωμένος με τη συνήθεια του να επισκέπτεται μια έκθεση σύγχρονης τέχνης. Χρειάζεται περισσότερη και πιο οργανωμένη επικοινωνιακή πολιτική, ώστε η σύγχρονη τέχνη να έρθει πιο κοντά στον πολύ κόσμο.

**Μπιενάλε στη Θεσσαλονίκη και στην Αθήνα. Τι θα αλλάξει στο χώρο της τέχνης με τους νέους θεσμούς;** Οι καλλιτέχνες θα έχουν την ευκαιρία να έρθουν σε επαφή με ανθρώπους της τέχνης από όλο τον κόσμο, οι οποίοι θα παρευρεθούν στις Μπιενάλε. Από την άλλη, θεσμοί όπως η Μπιενάλε προσεγγίζουν ένα ευρύτερο κοινό, το οποίο βάζει σιγά σιγά την τέχνη στην καθημερινότητά του.

**Οι δέκα πιο σημαντικοί Έλληνες εικαστικοί όλων των εποχών, σύμφωνα με τη δική σου ματιά.** Δημήτρης Αληθινός, Αλέξης Ακριθάκης, Δανιήλ, Νίκος Εγγονόπουλος, Βλάσης Κανιάρης, Νίκος Κεοσανλής, Νικηφόρος Λύτρας, Γιάννης Μόραλης, Γιώργος Λάππας, Γιαννούλης Χαλεπάς. Ο κάθε ένας από αυτούς προσέφερε πολλά στην εξέλιξη της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα.

→ 02.

ΤΟ ΣΩΜΑ ΕΙΝΑΙ

ΑΝΑΧΩΡΩΝΤΕΣ

ΑΝΙΣΤΗΜΟΣ

Συνέντευξη στον Γιάννη Μελανίτη\*

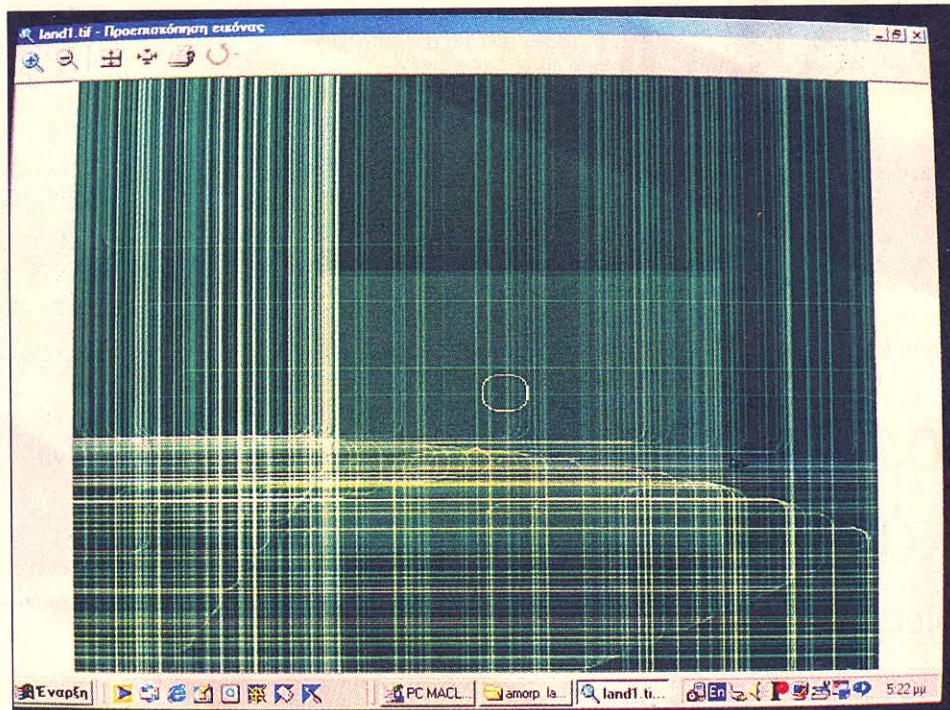
→ 04.

ΑΝΑΡΧΙΚΟΙ,  
ΜΗΧΑΝΕΣ, ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΑ.

Συζήτηση της Ελπίδας Τζαφάτα\* με τον Γιάννη Μελανίτη

# το φεστιβάλ Medi@terra

πρικό τίτλο «De-globalising/Re-globalising» ξεκινούν σε Αθήνα και Λαύριο



Έργο με τίτλο «Amorphoscapes» από τον Stanza, που συμπεριλαμβάνεται στη συλλογή του μικροΜουσείου

ύ- σίας, το φεστιβάλ δείχνει να μπαίνει σε  
ε- μια φάση ωρίμασης αλλά «εξέγερσης»,  
α- όπως οι έφηβοι δοκιμάζουν τις δυνά-  
α- μεις τους και κάνουν καμιά φορά πράγ-  
ε- ματα που είναι παράτολμα. Έχουμε α-

κόμα μια νεανική  
αναίδεια αλλά και  
τη βούληση να  
συνεργαστούμε  
με τους άλλους  
και να δημιουργή-  
σουμε κοινές προ-  
τάσεις».

Άλλο ένα ση-  
μείο, που αξίζει να  
σταθεί κανείς σε

## ο μινουσείο θα ταξι- το Λαύριο στη ελιγράδι και τη ε τελικό προο- ρανκφούρτη.

π- ό,τι αφορά το φετινό Medi@terra είναι  
ια ότι πλαισιώνεται από μια ομάδα μετα-  
πτυχιακών φοιτητών της Σχολής Κα-  
és λών Τεχνών, που έχουν γνώσεις, φρε-  
is σκάδα και μεγάλη διάθεση για δουλειά.  
ε- «Μέσα από μια κοινή πλατφόρμα το φε-  
u- στιβάλ «στεγάζει» πολλούς ανθρώπους

που έχουν τα δικά τους όνειρα και φι-  
λοδοξίες. Ερχονται καλλιτέχνες από ό-  
λον τον κόσμο που θέλουν να δείξουν  
τη δουλειά τους αλλά και να συζητή-  
σουν μεταξύ τους. Φέτος εν αντιθέσει  
με πέρσι δεν θα έχουμε τιμώμενη προ-  
σωπικότητα διότι το μικροΜουσείο α-  
νατρέπει τη λογική που είχαμε μέχρι  
τώρα. Αντί να κάνει τους επισκέπτες  
του να νιώθουν μικροί και ασήμαντοι,  
προβάλλει μια άλλη διάσταση: όχι εκεί-  
νη της προβολής γνώσεων αλλά και της  
συλλογής πληροφοριών από κάθε  
σταθμό που θα κάνει. Τα τιμώμενα πρό-  
σωπα είναι όλοι αυτοί που θα συναντή-  
σουμε στο ταξίδι».

Η θεματική του Medi@terra το 2001  
είναι συνυφασμένη με τη θετική πλευρά  
της παγκοσμιοποίησης: «Τα τελευταία  
τρία χρόνια οι κινητοποιήσεις εναντίον  
της παγκοσμιοποίησης έφεραν στο προ-  
σκήνιο την πολιτική συνείδηση με μια  
ευρύτερη έννοια. Σχεδόν όλοι συμφω-

νούν ότι η παγκοσμιοποίηση θα  
μπορούσε και θα έπρεπε να δια-  
χωριστεί από τον καπιταλισμό. Η  
παγκοσμιοποίηση είναι μια κατά-  
σταση που έρχεται και δεν μπο-  
ρούμε να την αποφύγουμε. Το ζη-  
τούμενο λοιπόν –αν υποθέσουμε  
ότι πρόκειται για ένα νέο χώρο–  
είναι να διεκδικήσουμε κομμάτια  
για την κοινωνία, το άτομο και  
τον πολιτισμό», υπογραμμίζει ο  
Μάνθος Σαντορινάιος.

### Πάνω από 200 έργα

Το μικροΜουσείο θα περιέχει  
πάνω από 200 έργα, ανάμεσα στα  
οποία είναι και μερικά πολύ γνω-  
στά όπως ο «Μπλε Λαγός» του  
Βραζιλιάνου Eduardo Cac που α-  
σχολεείται με την βιοτεχνολογία,  
μέχρι δημιουργίες του Έλληνα  
Γιάννη Μελανίτη και αντιπροσω-  
πεύουν όλες τις μορφές ψηφιακής  
τέχνης. Παράλληλα θα έρθουν για  
το Φεστιβάλ στην Ελλάδα –αλλά  
και στους ενδιαμέσους σταθμούς  
του– διεθνείς προσωπικότητες ό-  
πως ο Pierre Bongiovanni, διευθυ-  
ντής του γαλλικού κέντρου τέ-  
χνης και τεχνολογίας CICV, η Irina Cioș  
διευθύντρια του ICCA της Ρουμανίας, ο  
Cac, Luigi Ratcliff, διοργανωτικός διευ-  
θυντής του Big Torino κ.ά. που θα συμ-  
μετέχουν σε δύο στρογγυλά τραπέζια  
για την παγκοσμιοποίηση σε σχέση με  
την τέχνη και την οργάνωση του χώ-  
ρου, που θα λάβουν χώρα την ερχόμενη  
Κυριακή στο Λαύριο.

«Το πιο σημαντικό με το φετινό φε-  
στιβάλ είναι ότι δεν τελειώνει αυτό το  
τριήμερο αλλά θα εξελισσεται καθημε-  
ρινά μέχρι και τις 15 Οκτωβρίου, που  
θα πάμε στην Φρανκφούρτη. Νέα κεί-  
μενα θα γράφονται από τις εμπειρίες  
του ταξιδιού και από συζητήσεις, νέες  
εικόνες θα προκύπτουν, νέες εμπειρίες  
θα έρχονται στην επιφάνεια», λέει ο  
καλλιτεχνικός διευθυντής του «Φούρ-  
νου». Όσοι ενδιαφέρονται να μάθουν  
περισσότερα μπορούν να επισκεφθούν  
τις σελίδες του Κέντρου στο Διαδίκτυο,  
στη διεύθυνση [www.medi@terra.org](http://www.medi@terra.org).

