

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ «ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

Πράξεις Αρχείου στην τέχνη

Η συνθήκη της ορατότητας του έργου

Παπαστάμου Ευαγγελία [Α.Μ. 4113Μ013]

Αθήνα, Μάιος 2015

Επιβλέπων Καθηγητής :Σκαρπέλος Γιάννης, Αναπληρωτής Καθηγητής

Μέλη Επιτροπής : Δάλλας Κωστής, Επίκουρος Καθηγητής
Καβαθάς Διονύσης, Επίκουρος Καθηγητής

| | |
|--|----------|
| Περιεχόμενα..... | 2 |
| Εισαγωγή..... | 5 |
| Ορισμός του πεδίου της έρευνας | |
| 1. Εννοιολογήσεις: Από την πολιτισμική στη συγκεκριμένη πολιτιστική διάσταση της πράξης αρχείου..... | 7 |
| 2. Η μέθοδος της έρευνας..... | 14 |
| | |
| ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ: Η πράξη του αρχείου | |
| A. Η μουσειακή πράξη και το εικαστικό αρχείο | |
| A1. Η σχέση μουσείου και εικαστικού αρχείου..... | 19 |
| A2. Χαρτογράφηση του ευρύτερου πεδίου..... | 23 |
| A2α. Προς μία τέχνη Αρχείου..... | 23 |
| A2β. Ο ρόλος του επιμελητή..... | 25 |
| A2γ. Οι αρχειακοί φορείς..... | 26 |
| A3. Οι περιπτώσεις μελέτης..... | 26 |
| A3α. Μουσείο Μπενάκη..... | 27 |
| A3β. ΙΣΕΤ..... | 30 |
| B. Η εικαστική πράξη και το αρχείο | |
| Οι εικαστικές περιπτώσεις..... | 34 |
| B1. Βαγγέλης Βλάχος..... | 35 |
| - <i>Objects to relate to a trial, 2013-2014</i> | |
| - <i>Foreign archaeologists from standing to bending position, 2012</i> | |
| - <i>Is There Any Oversight On Ocalan ?, 2009-2011</i> | |
| - <i>Remains, 2011</i> | |
| - <i>An image you already know, 2011</i> | |
| - <i>Aircrafts on Ground, 2009-2010</i> | |
| - <i>1981(Αλλαγή), 2007</i> | |
| - Παρέκβαση σχετικά με την αρχιτεκτονικότητα του αρχείου στο έργο του Βλάχου (2003-2007) | |
| B2. Νατάσσα Μπιζιά..... | 45 |
| - <i>A hard day's night, 2015</i> | |

| | |
|--|----|
| - Σχέδιο Φύτευσης, 2014 | |
| - Η καρτέκλα του φύλακα (2007-) | |
| - The letter E for Agatha (2014-) | |
| B3. Salon de Vortex | 54 |
| - Η διαλεκτική της ανοικοδόμησης 1953-2003 (The Dialectics of Rebuilding) | |
| - Πολεοδομία για Αρχάριους (Urbanism for Dummies), 2013, Cheap Art | |
| - Μοφερισμός, 2011 | |
| B4. Πάκυ Βλασσοπούλου..... | 60 |
| - ΑΕΚ, Κουλτούρα, Σεπουλτούρα (Αγία Σοφία), 2015 | |
| - Λαγονήσι, 2015 | |
| - Θέλω να κάνω σαματά/ σαν τον κακό Γενάρη/να ρίξω χιόνια και νερά/ άλλος να μην σε πάρει., 2014 | |
| - Is it all white?, 2014 | |
| - Art doesn't last, Life doesn't last: from the elbow to the tip of the middle finger, 2014 | |
| - Explosions in the sky – Welcome, Ghosts, 2013 | |

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ: Προς μια ορατότητα του αρχείου της εικαστικής πράξης

| | |
|---|----|
| Εισαγωγή..... | 67 |
| A. Η αρχειακή μέθοδος της εικαστικής πράξης | |
| Το σχήμα της μεθόδου | 67 |
| A1. Από το αρχείο στο αρχείο..... | 69 |
| A1α. Βαγγέλης Βλάχος- Η αρχειακή κατασκευή..... | 69 |
| A1β. Νατάσσα Μπιζιά- Η αρχειακή επιτέλεση..... | 73 |
| A2. Εναντία στο αρχείο..... | 75 |
| A2α. Salon de Vortex-Από το αντιαρχείο στο αναρχείο..... | 76 |
| A2β. Πάκυ Βλασσοπούλου-Από το αντιαρχείο στο μη αρχείο..... | 79 |
| B. Η σωματικότητα του αρχείου | |
| Η μετάβαση του πεδίου της μελέτης..... | 81 |
| B1. Η συγκρότηση του ενδιάμεσου αρχειακού χώρου | 82 |
| B2. Αρχείο και Σώμα..... | 84 |
| B2α. Η αρχειακή εγγραφή..... | 84 |

| | |
|--|------------|
| B2β. Η χρονικότητα του ίχνους..... | 86 |
| B2γ. Η αισθητηριακά συγκροτημένη σωματικότητα του αρχείου..... | 88 |
| Γ. Η συνθήκη της ορατότητας | |
| Γ1. Η συγκρότηση του Ορατού..... | 90 |
| Γ2. Ορατότητα αρχείου και αντιαρχείου..... | 93 |
| Γ3. Η ορατότητα σε σχέση με το χώρο: συγκρότηση των ειδών..... | 95 |
| Γ3α. Το προσωπικό αρχείο..... | 96 |
| Γ3β. Η δυνατότητα ύπαρξης ενός δημόσιου αρχείου..... | 97 |
| Γ3γ. Το αρχείο και η καθημερινή ζωή..... | 98 |
| Γ4. Χώρος, χρόνος και ορατότητα: στρατηγική και τακτική..... | 100 |
| Συμπεράσματα | |
| 1. Αξιολόγηση της έρευνας..... | 103 |
| 2. Νέα ερωτήματα και επισημάνσεις..... | 105 |
| Ερευνητικές πηγές..... | 109 |
| Σύντομα Βιογραφικά των καλλιτεχνών..... | 119 |
| Παράρτημα φωτογραφιών..... | 122 |

Εισαγωγή

Αφετηρία της εργασίας αποτέλεσε η παρατήρηση της πύκνωσης του ενδιαφέροντος για το αρχείο ως τρόπο εικαστικής παραγωγής τόσο μέσα από συγκεκριμένες πρακτικές όσο και μέσα από αρθρώσεις του κριτικού λόγου. Η αρχική απορία για την έννοια του αρχείου και τη λειτουργία του στην τέχνη οδήγησε στην ανάδυση των πρώτων ερωτημάτων. Ποια η σημασία της επικαιρότητας των εικαστικών πρακτικών που σχετίζονται με το αρχείο; Υπό ποιούς όρους μπορούμε να στοιχειοθετήσουμε την αρχειακή πρακτική ως ένα Πεδίο που αναφέρεται σε κάποιες πρακτικές και αποκλείει άλλες; Ως τι συγκροτείται ένα αρχείο και μάλιστα εικαστικό;

Στην πορεία της έρευνας εκδιπλώθηκε ένα πλήθος από θεωρητικές μελέτες που πραγματεύονται όψεις της αρχειακής λογικής. Στην εργασία αρχικά εντοπίζω τις κριτικές απόψεις της σχέσης του αρχείου με την εξουσία στο επίπεδο της γενεαλογίας του όρου *αρχείο* κατά τον M.Foucault και στο επίπεδο της σχέσης του αρχείου με την ιστορία σύμφωνα με τον J.Derrida. Στη συνέχεια αναφέρομαι, μεταξύ άλλων, στις θεωρητικές προσεγγίσεις που συνδέουν το αρχείο με την παραγωγή του κοινωνικού σώματος κατά τον A.Sekula, στις εμπειρικές ιστοριογραφικές καταθέσεις της A.Farge και στις διερευνήσεις της σχέσης του με την τέχνη κατά τον H.Foster. Παρότι δεν εμβαθύνω στη θεωρία και πρακτική της αρχειονομίας, ωστόσο ανατρέχω σε σημεία του κειμένου σε όψεις του αρχείου από τη σκοπιά της κριτικής αρχειονομικής θεωρίας (Cook, Ketelaar). Να σημειώσω εδώ πως ο λόγος (discourse) περί του αρχείου προήλθε από χώρες με θεσμική αρχειακή παράδοση, ενώ μετά τη δεκαετία του '90 η αρχειακή θεωρία διευρύνεται μέσα από το νέο κυβερνητικό παράδειγμα της ψηφιακής αρχειακότητας του διαδικτύου. Στην Ελλάδα, το ενδιαφέρον της κριτικής για το αρχείο εντείνεται τα τελευταία χρόνια της γενικευμένης κρίσης ως μία επιθυμία αναστοχασμού και επαναπροσέγγισης των κρίσιμων πολιτικών γεγονότων των τελευταίων δεκαετιών.

Ταυτόχρονα με το θεωρητικό λόγο, το ενδιαφέρον για το αρχείο είχε ανακινηθεί πολλές φορές μέσα από την εμπειρική παρατήρηση εικαστικών δράσεων που το αφορούν. Συνεπώς, σχεδόν παράλληλα με την έρευνα σε βιβλιογραφικές πηγές αναπτύχθηκε μία προσπάθεια σύντομης διερευνητικής καταγραφής γενικότερων εκθεσιακών πρωτοβουλιών, τις οποίες παρακολούθησα να συμβαίνουν ή συνέβησαν στο πρόσφατο παρελθόν, και

συγκεκριμένων εικαστικών δράσεων καλλιτεχνών που παράγουν με αυτή τη λογική. Αυτή η παράλληλη διαδικασία της θεωρίας του αρχείου και της έρευνας στο αρχειακό εικαστικό πεδίο συγκρότησε το πεδίο της μελέτης, την πράξη του αρχείου στην τέχνη.

Πιο συγκεκριμένα, επιλέγω να μελετήσω ως παραδείγματα τρόπων συγκρότησης του αρχείου πρόσφατα εικαστικά έργα τεσσάρων καλλιτεχνικών υποκειμένων: του Βαγγέλη Βλάχου, της Νατάσας Μπιζιά, της ομάδας Salon De vortex, η οποία συγκροτείται από τους Γιάννη Γρηγοριάδη και Γιάννη Ισιδώρου, και της Πάκυς Βλασσοπούλου. Με αφετηρία τη διαπίστωση περί του αρχειακού συνεχούς στην τέχνη και με δεδομένο πως ο κόσμος της τέχνης σύμφωνα με τον A. Danto περιλαμβάνει: τα μουσεία, τους φορείς, τα αρχεία, τους επιμελητές και τους καλλιτέχνες, προσπαθώ να αναφερθώ σε συνδέσεις αυτού του πολύπλοκου δικτύου καθώς αυτές επηρεάζουν την ίδια την παραγωγή του αρχειακού έργου. Συνεπώς, η έρευνα συμπεριλαμβάνει μία σύντομη αναφορά σε πολιτιστικούς οργανισμούς οι οποίοι σχετίζονται με αρχειακές πρακτικές. Συγκεκριμένα μελετώ δύο φορείς που διαχειρίζονται εικαστικά αρχεία: το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη και το Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (ΙΣΕΤ).

Η δομή της εργασίας είναι τριμερής. Το πρώτο μέρος είναι εισαγωγικό και περιλαμβάνει τον ορισμό του πεδίου της έρευνας. Αρχικά, πραγματεύομαι την εννοιολογική οριοθέτηση του πεδίου η οποία καταλήγει στη συγκρότηση της κεντρικής προβληματικής σχετικά με την πράξη του αρχείου στην τέχνη. Στη συνέχεια, επιχειρώ μία σύντομη ανάλυση της μεθοδολογικής προσέγγισης της πρωτογενούς έρευνας που ακολούθησα. Το δεύτερο μέρος αποτελεί το κύριο σώμα της έρευνας και διακρίνεται σε δύο επί μέρους ενότητες. Περιλαμβάνει τη διερευνητική διάσταση της αρχειακής πράξης από την πλευρά μουσειακών φορέων αρχείου ενώ ακολουθεί η εκτεταμένη ανάλυση της πράξης αρχείων από την πλευρά των καλλιτεχνικών υποκειμένων. Στο τρίτο μέρος της εργασίας προσπαθώ μία συνολική αξιολόγηση της αρχειακής πράξης μέσα από την ανάδειξη των κοινών τόπων των πρακτικών που μελετήθηκαν. Αρχικά αναπτύσσω την αρχειακή μέθοδο των εικαστικών πράξεων και στη συνέχεια, μέσα από την αισθητηριακή συγκρότηση του αρχειακού χώρου, επιχειρώ μία ανάλυση της συνθήκης της ορατότητας. Τέλος, ανακεφαλαιώνοντας, εντοπίζω τις ελλείψεις της έρευνας και αναστοχάζομαι σε σχέση με τη μέθοδο και τους περιορισμούς που αυτή έθεσε, διατυπώνοντας νέα πιθανά ερωτήματα για τη διεύρυνση του υπό μελέτη ερευνητικού πεδίου.

Ορισμός του πεδίου της έρευνας

1. Εννοιολογήσεις: Από την πολιτισμική στη συγκεκριμένη πολιτιστική διάσταση της πράξης αρχείου

Θα επιχειρήσω να αναφερθώ στο εννοιολογικό πλαίσιο της εργασίας εκθέτοντας μία σύντομη προσέγγιση της έννοιας του αρχείου όπως αρθρώνεται από τους Derrida, Foucault και Farge. Σύμφωνα με τον Derrida στο *Η έννοια του Αρχείου*, η έννοια του αρχείου «φυλάσσει μέσα της αυτή τη μνήμη της λέξης αρχή. Πλην όμως προφυλάσσεται επίσης από αυτή τη μνήμη την οποία προφυλάσσει: σα να λέμε τη λησμονά.» (Derrida, 1996: 16). Η λέξη αρχείο προέρχεται από το ελληνικό «*αρχείον*» που ήταν «ένα σπίτι, μια κατοικία, μια διεύθυνση, το ενδιαίτημα των ανώτερων αρχόντων, εκείνων που διέτασσαν» (ο.π.). Συνεπώς εξ αρχής το νόημα του αρχείου συνδέεται με το νόμο και την εκπροσώπηση του μέσω της πολιτικής εξουσίας. Αποτελεί μάλιστα τον ίδιο τον τόπο (την κατοικία) της επίσημης αρχής. Μέσα από την κατοχή, από τους άρχοντες, τη φύλαξη και χωρική εγκατάσταση του, την ερμηνεία του νόμου, ως αρμοδιότητα του καθήκοντος της αυθεντίας, και την εφαρμογή του πραγματώνεται η «αρχοντική λειτουργία του αρχείου» (ο.π.). Η αρχοντική εξουσία μέσα από τις λειτουργίες της «ενοποίησης», «ταύτισης» και «ταξινόμησης» αποτελεί μία εξουσία «παρακατάθεσης», δηλαδή συγκέντρωσης (Derrida, 1996: 17, 18) και συνιστά την «αρχοντική διάσταση της εγκατάστασης» (ο.π.). Όπως αναφέρει «Άρχισαν να λαμβάνουν χώρα τα αρχεία, μέσα σε αυτή την εγκατάσταση, μέσα σε αυτόν τον εντοπισμό του οίκου» (ο.π.). Τα αρχεία «εκφέρουν το νόμο» (Derrida, 1996: 16) λαμβάνοντας έναν «τοπονομολογικό χαρακτήρα» (ο.π.). Ο Derrida αναφέρεται στην αντίληψη της ιστορίας με βάση την τεκμηρίωση καθώς το αρχείο αποτελεί ταυτόχρονα μία ανάπτυξη μεθοδολογική, ως αρχειακή λογική και οργάνωση του εσωτερικού, και μία ιστοριογραφική, ως μορφή οργάνωσης των πραγμάτων από έξω.

Το αρχείο ως χώρος της εξουσίας εγείρει ερωτήματα σχετικά με τις συνθήκες τις παραγωγής και κατοχής του. Ο Foucault στο *Η Αρχαιολογία της γνώσης* αναπτύσσει το αρχείο ως «σύστημα αποφάνσεων», με την έννοια των «συμβάντων» ή «πραγμάτων». Το Αρχείο δεν αποτελεί απλά ένα σύνολο κειμένων τα οποία διατηρούνται ως πηγή της ιστορίας ή προσδίδουν τα διακριτά χαρακτηριστικά της ταυτότητας μιας κοινωνίας.

Εκφράζει τη διανοητική προσπάθεια ενός πολιτισμού, είναι λειτουργικό και αποτελεί «σύστημα ηγεμόνευσης» καθώς διευθετεί τι μπορεί να ειπωθεί και τι όχι (Farge, 2004: 14). Το Αρχείο είναι «αυτό που κάνει τα πράγματα να μη συσσωρεύονται απροσδιόριστα σε μια άμορφη πολλαπλότητα, να μην εγγράφονται σε μία γραμμικότητα εξωτερική» (Foucault, 1987: 199). Δε διατηρεί το συμβάν αλλά «καθορίζει εξαρχής το σύστημα της αποφαντικότητας του» (ο.π). Δε μπορεί να περιγραφεί στο σύνολο του αλλά ούτε και «στην επικαιρότητα του» (Foucault, 1987: 200). Το αρχείο είναι αποσπασματικό και αναπτύσσεται ως διαφορά, «μας αποσπά από τις συνέχειες μας διαλύει σε αυτή τη χρονική ταυτότητα όπου μας αρέσει να κατοπτριζόμαστε για να ξορκίσουμε τις ρήξεις της ιστορίας» (Foucault, 1987 : 201).

Η Farge (2004), η οποία εργάστηκε για τα αρχεία της Βαστίλης μαζί με το Foucault το 1960, δηλώνει τις θεωρητικές αναφορές της στη λογική του Foucault και όχι στις θεωρήσεις περί αρχής όπως υποστήριξε ο Derrida. Κατανοεί το αρχείο ως προϊόν εξουσίας, το περιεχόμενο του οποίου αλλά και αυτό που δεν περιέχεται σε αυτό δηλώνουν της σκοπιμότητες της εξουσιαστικής πρακτικής. Η ίδια πραγματεύεται το αρχείο ως χώρο της γραφής και της ερμηνείας μέσα από τον εντοπισμό ενός συνόλου ιχνών και τοποθετεί το αρχείο στη βάση της σχέσης με τον Άλλον. Όπως αναφέρει, η γεύση του αρχείου είναι «η περιπλάνηση μέσα στα λόγια των άλλων» (Farge, 2004: 137). Εντοπίζει ωστόσο τον κίνδυνο μίας ψευδαίσθησης της αντικειμενικότητας και προτείνει «να κρατηθούμε μακριά από το αρχείο-καθρέφτη, από όπου αντλούμε μονάχα πληροφορίες, και από το αρχείο-απόδειξη, που ολοκληρώνει τις αποδείξεις» (Farge, 2004: 135).

Η συγκρότηση του αρχείου ως πολιτιστική πρακτική οριοθετεί νέα εικαστικά πεδία, που παρατηρώ να εμφανίζονται στο θεωρητικό και επιμελητικό λόγο, τα οποία συνενώνονται κάτω από τον όρο *Αρχειακή Τέχνη* (*Archival Art*). Παρότι είμαι διστακτική σε αυτή τη συνένωση, με την έννοια της παραγωγής ενός συνεκτικού πεδίου και σε αντίθεση με το αρχείο που είναι αποσπασματικό και αναπτύσσεται μέσω διακρίσεων, θα προσπαθήσω στη συνέχεια να εντοπίσω την ιστορική ανάδυση του και την παραγωγή του ως πεδίου μέσω του λόγου, γεγονός που δικαιολογεί και τη χρήση του στην εργασία. Οι πρακτικές του αρχείου στην εικαστική παραγωγή στρέφουν το ενδιαφέρον τόσο ως προς το ίδιο το αρχείο ως εικαστικό αντικείμενο όσο και στον καλλιτέχνη ως αρχειοθέτη ο οποίος σύμφωνα με συγκεκριμένες λογικές αρχειοποιεί το ίδιο το έργο.

Μέσα από τις προσεγγίσεις των Foster, Roelstraete ορίζω τους τρόπους παραγωγής

μιας Αρχειακής Τέχνης. Το φαινόμενο της καλλιτεχνικής παραγωγής αρχείων δεν είναι καινούργιο. Ήδη από το 1960 το αρχείο εμφανίζεται ως καλλιτεχνική πρακτική, αρχικά από τους ίδιους τους καλλιτέχνες ή τους συλλέκτες. Σύμφωνα με τον H.Foster, η ανάδυση της έλξης για το αρχείο (*archival impulse*) παρατηρείται αρχικά στην προπολεμική περίοδο, με την ανάπτυξη για παράδειγμα του φωτομοντάζ και του έργου καλλιτεχνών όπως οι Alexander Rodchenko και John Heartfield, και ιδιαίτερα στη μεταπολεμική περίοδο, με ενδεικτικά παραδείγματα τους Robert Rauschenberg, Richard Prince και Independent Group και σε πεδία όπως η εννοιολογική τέχνη, η θεσμική κριτική και η φεμινιστική τέχνη. Αργότερα όμως, κατά την αρχειακή στροφή (*archival turn*) όπως την οριοθετεί η Ann Stoler το 1990, η αρχειακή πρακτική εμφανίζεται και ως επιμελητική πρωτοβουλία. Σύμφωνα με τον Foster εντοπίζεται τότε μια μετάβαση από τον καλλιτέχνη ως επιμελητή, στον καλλιτέχνη ως αρχειοθέτη (Foster, 2004: 5).

Παρατηρούμε πιο συγκεκριμένα πως από τον καλλιτέχνη ως παραγωγό της πρωτοπορίας όπως τον προσέγγισε ο Benjamin το 1933, μεταβαίνουμε στον καλλιτέχνη ως εθνογράφο μετά την εθνογραφική στροφή του 1980, και στη συνέχεια στον καλλιτέχνη ως αρχαιολόγο με τη μετάβαση στην ιστοριογραφική στροφή στην τέχνη (Foster 2004, Roelstraete 2013). Μέσα από τον επιστημολογικό επαναπροσανατολισμό της τέχνης, όπως δηλώνεται με τους όρους: αρχειακή έρευνα, ντοκουμέντο, ανασκαφή, ο καλλιτέχνης εννοείται ως ενεργός παραγωγός της γνώσης. Η ιστοριογραφική στροφή της σύγχρονης τέχνης δηλώνει την ιστορική συνειδητότητα του παρόντος μέσω της καλλιτεχνικής πράξης και αναδεικνύεται από την αρχαιολογική πρακτική, με την έννοια της ανασκαφικής έρευνας του παρελθόντος. Οι Foster, Roelstraete προτείνουν μεταξύ άλλων τα σύγχρονα έργα των Gerard Byrne, Stan Douglas, Mark Dion, Liam Gillick, Douglas Gordon, Renne Green, Pierre Huyghe, Tacita Dean, Sam Durant και Thomas Hirschhorn, ως ενδεικτικές αρχειακές επιτελέσεις στην τέχνη.

Το αρχείο εννοείται ως ένα «πεδίο ανασκαφικής έρευνας» (Foster, 2004: 3, Roelstraete, 2013: 21) και περιλαμβάνει πρακτικές χαρτογράφησης της χωροχρονικής αλλαγής μέσα από μεγάλες οργανώσεις οπτικού υλικού. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα αρχεία που συγκροτούν άτλαντες, όπως τα ανοιχτά αρχειακά έργα *Mnemosyne Atlas* του A.Warburg και *The Atlas Group Archive* του Walid Raad. Η μνήμη του δυτικού πολιτισμού παράγεται ως σώμα συντιθέμενο με πρακτικές ταξινόμησης, οι οποίες λειτουργούν κυρίως με βάση την αναλογία. Μέσω αυτής, τα γεγονότα του άτλαντα

παρατίθεται χωρικά και παραλληλίζονται συγχρονικά. Στην πρώτη περίπτωση (A.Warburg) παράγεται η χαρτογράφηση της αναλογίας ανάμεσα στην αλλαγή και την κυκλική επανεμφάνιση μέσω της σύγκρισης μορφολογικών θεμάτων διακριτών πολιτιστικών περιόδων, ενώ στη δεύτερη περίπτωση (W.Raad) ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό και στο συλλογικά ή ατομικά παραγόμενο. Στην περίπτωση του Raad, η φανταστική ομάδα Atlas Group συνθέτει την ιστορία του σύγχρονου Λιβάνου μέσα από την παραγωγή αρχείων που προέρχονται από φανταστικά υποκείμενα ή από ανώνυμους ανθρώπους.

Στη συγκρότηση αρχείων στη σύγχρονη ψηφιακή τέχνη όπου η πληροφορία εννοείται ως data, το ιδανικό μέσο της τέχνης αρχείου είναι το mega-αρχείο (mega-archive) του Internet (Foster, 2004: 4) όχι ως σύνολο βάσεων δεδομένων (databases) ή μηχανικών διατάξεων αλλά ως «συγκεντρώσεις αποσπασματικές και ανοιχτές στην ερμηνεία» (Foster, 2004: 5). Ο S. Spieker επισημαίνει τη σύνδεση των αρχείων των μέσων (media archives) της τέχνης του 20^{ου} αιώνα με την ανάδυση της επιστήμης της ψυχανάλυσης, αυτό που ο W.Benjamin ονόμασε «οπτικό ασυνείδητο». Όπως παρατηρεί ο W.Ernst, το αρχείο του ασυνειδήτου συγγενεύει με τον ηλεκτρονικό υπολογιστή. Το φρουδικό αρχείο δεν αποτελεί μία μηχανή ενθύμησης, όσο μία μηχανή η οποία διαρκώς διαγράφει τα προηγούμενα δεδομένα ώστε να ισοσταθμίζει την ικανότητα της να αποθηκεύει. Το κυβερνοαρχείο αποτελεί το αντικείμενο της Αρχαιολογίας των Μέσων και συγκροτείται ως μία προγραμματική αρχή η οποία σχετίζεται με τη δειγματοληψία και καταγραφή δεδομένων (W.Ernst, στο Κούρος, Καραμπά 2012: 237-244). Να σημειώσω ότι η Αρχαιολογία των Μέσων εννοείται από τον Ernst επιστημολογικά, όχι απλά μεταφορικά, και αποτελεί μία «μέθοδο ανάλυσης» (W.Ernst, στο Huhtamo, Parikka 2011: 240). Τα αρχειακά δεδομένα δε συγκροτούν μία «αφηγηματική μνήμη» της ιστορίας αλλά μία μαθηματικά «υπολογιστική μνήμη» της φουκωικής 'αρχαιολογίας της γνώσης' (W.Ernst, στο Huhtamo, Parikka 2011: 251, 252).

Το αρχείο στην τέχνη εμφανίζει αυξανόμενο ενδιαφέρον τα τελευταία χρόνια καθώς δε συναντάται μόνο ως πρακτική καλλιτεχνών αλλά διευρύνεται. Αποκτά διαστάσεις δημόσιου λόγου, απασχολεί έντονα το θεωρητικό κριτικό λόγο των ιστορικών τέχνης, αποτελεί πρακτική των επιμελητών, εντάσσεται σε εκθεσιακές πρακτικές πολιτιστικών

φορέων, μουσείων¹ αλλά και διεθνών mega-εκθέσεων (όπως των τελευταίων Biennale Βενετίας 2013 και Documenta 13) καθώς και κρατικών και ιδιωτικών αρχείων-συλλογών (όπως τα BBC Archives)². Ταυτόχρονα, αποτελεί αντικείμενο του πανεπιστημιακού λόγου και εντάσσεται στα corpus διδασκαλίας της πανεπιστημιακής εκπαίδευσης.³

Από το εργαστήριο του καλλιτέχνη, η διάχυση της λογικής των εικαστικών αρχείων στα μουσεία, τις θεωρητικές δημοσιεύσεις, τα πανεπιστημιακά ιδρύματα και τους ιδιωτικούς και κρατικούς αρχειακούς φορείς, σημαίνει τη διεύρυνση του ίδιου του θεωρητικού σώματος που παράγεται ως ο λόγος του Αρχείου (archival discourse) (Cook, 1997). Σύμφωνα με ένα σχήμα, η *Αρχειακή Θεωρία (Archival Theory)* και η *Πρακτική του αρχείου (Archival Practice)* συνενώνονται μέσω της *Αρχειακής Μεθοδολογίας (Archival Methodology)* και όλα μαζί οδηγούν στη συγκρότηση της *Αρχειακής Επιστήμης (Archival Science)* (Eastwood στο Ketelaar, 1996: 33). Ωστόσο, η *Αρχειακή Επιστήμη* ως «σώμα γνώσης» εισάγει «εννοιολογικά ζητήματα» (Cook, 2000: 3), γεγονός που εντοπίζεται και στο σύνολο των διακρίσεων σχετικά με την «πολυσημία» των νοημάτων των «αρχειακών σπουδών» (Ketelaar, 2004: 20). Αυτές οι κατατμήσεις αποτελούν διαστάσεις της παραγωγής του αρχειακού λόγου και, παρά το γεγονός ότι έχουν αποκτήσει διακριτή υπόσταση, δε συνιστούν ομοιογενή ή αυστηρά οριοθετημένα αντικείμενα για την παραγωγή της αρχειοθετικής γνώσης. Η θεωρία και η πρακτική δε θεωρούνται αντίθετοι πόλοι αλλά συνυφαίνονται με τρόπο που καθορίζει την ευθύνη και το ρόλο του υποκειμένου που αρχειοθετεί (Cook, Schwartz, 2002: 171, 173). Το αρχείο νοηματοδοτείται πλέον ως μία δυναμική διαδικασία (archiving process) και όχι μόνο ως ένα στατικό αρχειακό τεκμήριο (Cook, Schwartz, 2002: 174, Ketelaar, 2006: 187) καθώς το αρχειοθετικό πεδίο, και συνεπώς η αρχειακή γνώση, επεκτείνονται διαρκώς (Ketelaar, 2004). Η παραγωγή της γνώσης στο αρχείο επαναφέρει τις αρχικές τοποθετήσεις σχετικά με τη σύνδεση του με την τοπονομολογική αρχή της εξουσίας και αναρωτιέται για τη σχέση του με το χώρο και το

¹Ενδεικτικά αναφέρω τις δράσεις της Tate: Tate Seminars, 'Archival Impulse' (2007, 2014) και την έκθεση 'Archive Fever: Uses of Document in contemporary art' (2008) στο ICP υπό την επιμέλεια του Okwui Enwezor.

²Το πρόγραμμα του BBC Scotland ανακοίνωσε το 2014 το άνοιγμα των αρχείων του σε έξι καλλιτέχνες για την παραγωγή εικαστικού έργου με βάση αυτό, οργανώνοντας το πρόγραμμα 'Artists & Archive: Artists Moving Image at the BBC'.

³Ενδεικτικό είναι το ερευνητικό πρόγραμμα 'Meet the Archivists' του Edinburgh College of Art, αλλά και τα μαθήματα Αρχειακών Σπουδών που εντάσσονται στις μουσειολογικές σπουδές στα πανεπιστήμια Birkbeck και Westminster.

χρόνο. Η προθετικότητα του αρχείου καθορίζει το αρχειακό σύστημα εισάγοντας μία αρχική διάκριση στο χώρο ή και στο χρόνο και συνεπώς το αρχείο συνιστά ένα χωροχρονικά οργανωμένο σχεδιάσμα. Ιδιαίτερα η χρονικότητα του αρχείου συγκροτείται με μία πολλαπλότητα, καθώς περιλαμβάνει το χρόνο της παραγωγής αλλά και τη διάρκεια της έκθεσης του αρχειακού έργου. Σήμερα, η επικαιρότητα του λόγου και των πρακτικών σχετικά με το αρχείο στρέφεται στο λόγο για τα δημόσια, ανοιχτά και ενεργά αρχεία. Από τη μία πλευρά, συναντούμε αυτή την προσπάθεια εξωστρέφειας ή 'εκδημοκρατισμού' του αρχείου ως πρακτική από τη σκοπιά αρχειακών οργανισμών και πολιτιστικών φορέων. Από την άλλη πλευρά, αυτή της καλλιτεχνικής πρακτικής, συναντούμε συστάσεις αντι-αρχειακών έργων, δηλαδή έργων που εναντιώνονται στο αρχείο.

Ο Derrida αναφέρεται στην *αναρχειακή καταστροφή*, ως αυτή η οποία «ανήκει στη διαδικασία της αρχειοθέτησης και γεννά αυτό ακριβώς που κάνει στάχτη» (Derrida, 1996: 129). Ο Foster εκκινεί από αυτές τις διατυπώσεις του Derrida και εισάγει όρους όπως *αρχειακή τέχνη* και *αρχειακός καλλιτέχνης*, ενώ αναφέρεται στην αναρχειακή παρόρμηση μέσω της απευθείας αναφοράς στο Derrida. Το αναρχείο μπορεί να γίνει αντιληπτό ως άρνηση της αρχής, σύμφωνα με την οποία ο Derrida έχει ορίσει το αρχείο, αλλά και ως αδυνατότητα μίας συνολικής ολότητας, μίας τάξης του ενός. Ο κατακερματισμός και η αποσπασματικότητα του αρχείου οδηγούνται στην τάση για αποσύνδεση από τους ίδιους τους όρους της παραγωγής του. Εάν το αντιαρχείο, το οποίο συνδέεται με το τραύμα και την απώθηση του, αποτελεί τη διάκριση από το αρχείο ή και τη διαφυγή από την αρχειοποίηση, το αναρχείο παράγεται ως η διάκριση που έχει διακριθεί από αυτή την ίδια, φθάνοντας στην αντίθεση με το αρχείο.

Το αρχείο στην τέχνη αποτελεί τον τόπο συνάντησης του καλλιτεχνικού υποκειμένου, του επιμελητικού υποκειμένου και του, ιδιωτικού ή κρατικού, πολιτιστικού φορέα ιδιοκτησίας ή έκθεσης. Σε αυτό το σημείο η έννοια της πράξης συνδέει το αρχειακό εικαστικό αντικείμενο με τα υποκείμενα ή τους φορείς που το παράγουν. Σύμφωνα με την Arendt, η πράξη αποτελεί αυτή τη δραστηριότητα που δε μπορεί να εννοηθεί έξω από την ανθρώπινη κοινωνία.⁴ Επίσης, η πράξη είναι πάντα μία πράξη επικοινωνίας (Κωτσάκης 2008, 2012) όπως προκύπτει από την έννοια της πράξης κατά τον Luhmann (1995:14) και

⁴ «Το να πράττεις, στην πιο γενική του έννοια, σημαίνει να αναλαμβάνεις μία πρωτοβουλία, να αρχίζεις (όπως δείχνει η ελληνική λέξη *ἀρχειν*, «αρχίζω», «οδηγώ» και τελικά «κυβερνώ»), να θέτεις κάτι σε κίνηση (όπως είναι το αρχικό νόημα του λατινικού *agere*)» (Arendt, 1986: 243-244).

την παραδοχή σχετικά με το «ανέφικτο της μη επικοινωνίας» της σχολής του Palo Alto (Watzlawick et.al, 2005: 98). Με κέντρο της το νόημα ενώνει το υποκείμενο με τον αντικειμενικό κόσμο μέσα από μία διαλεκτική κίνηση, καθώς το υποκείμενο πράττοντας μεταβάλλει την αντικειμενική πραγματικότητα, σε άλλη θέση από εκείνη στην οποία βρισκόταν ως φυσική πραγματικότητα (Κωτσάκης, 2008: 6-7). Αυτή η διαλεκτική ενότητα της υποκειμενικής εμπειρίας στο χώρο και του βιωμένου νοήματος του υποκειμένου υπερβαίνει τις διστακτικές θεωρήσεις όπως έχουν παραχθεί ιστορικά.⁵

Καθώς ο πολιτισμός αποτελεί για τον Κωτσάκη έναν «τρόπο επικοινωνίας» (Κωτσάκης, 2006: 89) και το αρχείο είναι δημιούργημα πολιτισμικό, η αρχειακή πράξη είναι μία πράξη επικοινωνίας. Η αρχειακή πράξη ως πράξη επικοινωνίας εκκινεί από τη στιγμή που το υποκείμενο που παράγει το αρχείο, επιλέγει το άνοιγμα του προς τους άλλους. Η μετάβαση του αρχείου από δημιούργημα πολιτισμικό σε συγκεκριμένο πολιτιστικό αντικείμενο, ως εικαστικό αρχειακό έργο, αποτελεί μία συνθήκη διαμεσολαβημένη από την εικαστική πράξη. Εννοώ την αρχειακή εικαστική πράξη ως αυτή την πράξη επικοινωνίας που παράγεται μέσω του εικαστικού αρχείου. Ωστόσο, η μελέτη της πράξης αρχείου θέλει να προτείνει την κρισιμότητα της εστίασης όχι μόνο στο αρχειακό αντικείμενο αλλά και στην ίδια τη διαδικασία όπως και στο υποκείμενο που το παράγει. Το αρχειακό αντικείμενο, ως πράγμα, είναι ακίνητο αλλά η πράξη είναι δυναμική. Στη διεπαφή αυτών, το ίχνος το οποίο παρατηρείται ως κίνηση και συντάσσεται νοητικά ως πράγμα, αποτελεί τη συγχρονική ύπαρξη όλης της πραγματοποιημένης πράξης και αποκτά μία κρισιμότητα στα αρχειακά έργα.

Το νόημα του αρχειακού, όπως και κάθε έργου, παράγεται μέσα από την παρουσία δύο υποκειμένων: του υποκειμένου που παράγει το αρχείο, που είναι ο καλλιτέχνης ως αρχειοθέτης, και του υποκειμένου που παράγει τις αναγνώσεις του, που είναι το ενεργητικό υποκείμενο του παρατηρητή-θεατή. Συνεπώς, η πράξη του αρχείου εννοείται πάντα με δύο διαστάσεις: ως πράξη δημιουργίας του εικαστικού έργου από τον καλλιτέχνη και ως πράξη πρόσληψης του έργου και παραγωγής του νοήματος του από το θεατή. Με αυτό τον τρόπο, και σύμφωνα με τη μετάβαση από την ευρύτερη πολιτισμική στη συγκεκριμένη πολιτιστική διάσταση της πράξης του αρχείου όπως αναλύθηκε, η πράξη του αρχείου στην τέχνη διαμορφώνει το αρχειακό συνεχές της εικαστικής παραγωγής της. Το

⁵Οι θεωρίες του ακραίου σολιψισμού και του αντικειμενισμού: οι μηχανιστικές θεωρίες (18^{ος}), ο θετικιστικός αντικειμενισμός (19^{ος}), ο καρτεσιανός σολιψισμός ή ο κονστρουκτιβιστικός υποκειμενισμός, οι οποίες κατασκευάζουν ένα υπερβατολογικό υποκείμενο ή αποξενώνουν το υποκείμενο μέσα από τον εξαντικειμενισμό του .

αρχειακό συνεχές εννοείται εδώ σύμφωνα με το μοντέλο του συνεχούς των αρχειακών τεκμηρίων («The Records continuum Model») που ανέπτυξαν οι Upward, Mc Kemmish. Η κίνηση του συνεχούς υποδεικνύει τη μη γραμμικότητα και μη στατικότητα της διαδικασίας της αρχειακής επιστήμης και αναπτύσσεται σε τέσσερις διαστάσεις, με την τέταρτη από αυτές να οργανώνει το πλήθος των διαφορών (pluralizing) συγκροτώντας την παραγωγή αποδείξεων μέσα από την κοινωνική συγκρότηση της συλλογικής μνήμης (Upward 2006, Ketelaar 2004).

Η ιδιαίτερη συνθήκη της ορατότητας αποτελεί ένα ερώτημα που αναδύεται κατά την έρευνα. Η μελέτη ξεκινά με αυτή την αρχική διαίσθηση της ιδιαίτερης συνθήκης του Ορατού στο αρχειακό έργο. Μέσα από τη μελέτη των συγκεκριμένων παραδειγμάτων, το σώμα αναδεικνύεται ως το σημείο διεπαφής ανάμεσα στο ορατό υλικό αρχειακό αντικείμενο και το μη ορατό νόημα που παράγεται κατά τη βίωση του. Καθώς το αρχείο έχει ως αφητηρία μία δεδομένη υλικότητα και αποκεκριμένο το σύνολο των κοινωνικών σχέσεων που την παρήγαγαν, η ορατότητα του αρχείου αναδύεται και το συνδέει με το σώμα ως αισθητηριακό σύνολο. Στην εργασία, το σώμα εισάγεται ερευνητικά στην ουσία της αρχειακής πράξης ώστε να οδηγήσει τις κρίσιμες συνδέσεις ανάμεσα στο αρχείο και στην αναδυόμενη προοπτική της ορατότητας.

Η πράξη του αρχείου στην τέχνη εγείρει το ερώτημα της συνθήκης του Ορατού από το σωματικό πεδίο, ως το αισθητηριακά πυκνωμένο σημείο της επαφής, μέχρι το πολιτικό πεδίο, ως το επικοινωνιακά ευρύτερο πεδίο έκτασης. Όπως ανέφερα προηγουμένως, το αρχειακό ζήτημα αναγνωρίζεται αυτή τη στιγμή ως ένα πεδίο ιδιαίτερης διεκδίκησης και η τέχνη του αρχείου εσωκλείει αρχειακές τακτικές με αυτό το νόημα. Σε σχέση με αυτή τη δυναμική, επιχειρώ μία διερώτηση για την πολιτική δυνατότητα που διανοίγουν τα αρχεία στην τέχνη. Η ορατότητα των αρχειακών έργων με απασχολεί ως μία συνθήκη ανάδυσης του πολιτικού και οδηγεί σε ερωτήματα που αφορούν τη δυνατότητα μίας δημόσιας εξόδου των αρχείων μέσω της τέχνης.

2. Η μέθοδος της έρευνας

Η μέθοδος της έρευνας είναι μικτή, καθώς περιλαμβάνει τη χρήση δευτερογενών και πρωτογενών πηγών οι οποίες συνυφαίνονται σε ένα συνεχές. Η δευτερογενής βιβλιογραφική έρευνα, όπως συνοψίστηκε προηγουμένως, προσφέρει τα εννοιολογικά

εργαλεία και το πλαίσιο για να μελετήσω το αρχαιακό πεδίο μέσα από την πρωτογενή έρευνα. Αντίστοιχα, η ποιοτική έρευνα πεδίου ως τρόπος πρωτογενούς έρευνας, δίνει τη δυνατότητα «αναγνώρισης πολλών αποχρώσεων στάσεων και συμπεριφορών» (Babbie, 2011: 455) οι οποίες επανεξετάζονται μέσα από τις θεωρητικές εννοιολογήσεις. Οι αρχαιακές εικαστικές πρακτικές συγκροτούν το βασικό ερευνητικό μέρος της εργασίας. Ωστόσο μία σύντομη αναφορά στην αρχαιακή στόχευση από τη σκοπιά των μουσειακών φορέων κρίνεται απαραίτητη στο βαθμό που οι επιλογές των φορέων επηρεάζουν την εικαστική παραγωγή με πρώτη ύλη αρχαιακά τεκμήρια. Σε αυτές τις δύο κατευθύνσεις, εξετάζονται ως συγκεκριμένες περιπτώσεις παραδείγματα δύο πολιτιστικών φορέων και τεσσάρων καλλιτεχνών, όπως ανέφερα και στην εισαγωγή. Η μελέτη περίπτωσης αποτελεί τη «σε βάθος εξέταση μιας συγκεκριμένης έκφανσης ενός κοινωνικού φαινομένου» (Babbie, 2011: 477). Οι περιπτώσεις που μελετώ προϋποθέτουν την άμεση παρατήρηση, τόσο του εικαστικού έργου όσο και της αρχαιακής δομής του φορέα, βάση της οποίας συντάσσεται το γενικό πλάνο της συνέντευξης. Ωστόσο, η επιτόπου παρατήρηση δεν επιτρέπει τη μέγιστη κατανόηση. Η μέθοδος της ημι-δομημένης, ποιοτικής πρόσωπο με πρόσωπο συνέντευξης αποτελεί τον κατάλληλο τρόπο έρευνας, καθώς επιτρέπει τη σε βάθος κατανόηση μέσα από μία ευέλικτη διαδικασία διαλόγου που προσαρμόζεται σε κάθε περίπτωση (Κυριαζή, 2009: 262). Οι συνεντεύξεις που πραγματοποιήσα διακρίνονται σε δύο είδη: αυτές που απευθύνονται στους πολιτιστικούς οργανισμούς οι οποίοι σχετίζονται με εικαστικά αρχεία και αυτές που απευθύνονται στα καλλιτεχνικά υποκείμενα που παράγουν αρχεία ή αντι-αρχεία. Σε όλες τις συνεντεύξεις επεξεργάστηκα ένα σύνολο κοινών θεματικών που αφορά τις υπο διερεύνηση έννοιες, μέσω «ερωτήσεων σε ανοιχτή μορφή», οι οποίες ενέχουν τη δυνατότητα προσαρμογής στην πορεία του διαλόγου (Κυριαζή, 2009: 127). Το ανοιχτό πλαίσιο της θεματικής λογικής οδήγησε στην ανάδυση αυθόρμητων διερευνητικών ερωτήσεων και εξειδικευμένων αποριών που σχετίζονται με τις ιδιαιτερότητες τις κάθε περίπτωσης.

Η μέθοδος της συνέντευξης επιλέγεται ως τρόπος έρευνας των αρχαιακών ποιοτήτων στα υπό μελέτη έργα καθώς μέσω της διαλογικότητας μπορούν άμεσα να αναπτυχθούν οι ποιότητες της αρχαιακής πράξης από το ίδιο το καλλιτεχνικό υποκείμενο. Η διάσταση του αρχαιακού χαρακτήρα του εικαστικού έργου μέσα από την τοποθέτηση της από τους ίδιους τους καλλιτέχνες αποτελεί μία ερευνητική επιλογή που προσπαθεί να αποφύγει την εγχάραξη εμπρόθετων θεωρητικών κατηγοριών και την ένταξη των έργων σε

αυτά τα σχήματα εκ των υστέρων. Η πράξη του αρχείου παράγεται καθώς το αρχειακό έργο αναπτύσσει ένα διαλογικό χώρο μέσα από την παρουσία του θεατή. Με ανάλογο τρόπο, ο διάλογος με το καλλιτεχνικό υποκείμενο μέσα από τη διαδικασία της συνέντευξης προσπαθεί να φέρει στην επιφάνεια όψεις της αρχειακής πράξης, αναδεικνύοντας τη διυποκειμενικότητα του νοήματος. Εδώ επανέρχονται κρίσιμα ερωτήματα στα οποία αναφερθήκαμε προηγουμένως και αφορούν τον ορισμό του υπο-μελέτη θεωρητικού πεδίου της Αρχειακής Τέχνης. Σχετικά με την οριοθέτηση του πεδίου εντός του οποίου εντάσσονται οι καλλιτεχνικές πρακτικές, οι καλλιτέχνες που συγκροτούν το ερευνητικό σώμα της μελέτης αναφέρονται οι ίδιοι στη δουλειά τους με αρχειακούς όρους. Κριτήριο αποτέλεσε αυτό ακριβώς το γεγονός της εντόπισης από τα ίδια τα καλλιτεχνικά υποκείμενα μίας κάποιας αρχειακότητας στο έργο τους. Οι καλλιτέχνες με τους οποίους συνομίλησα σχετίζονται με την αρχειακή έρευνα καθώς εφορμούν από υπάρχοντα αρχεία, συνθέτουν εξ-αρχής αρχειακά έργα ή δηλώνουν την αντίθεση τους στην αρχειακότητα παράγοντας αντι-αρχειακά και αναρχειακά έργα. Η λεκτική αυτή απόδοση αποτελεί μία αφετηρία ώστε να επανεξεταστεί η ποιότητα της μέσα από τη συνομιλία με τα ίδια τα καλλιτεχνικά υποκείμενα. Να σημειώσω, ότι τα έργα που μελετώνται κυμαίνονται σε ένα φάσμα από το αρχειακό έως την άρνηση του αρχειακού, αντι-αρχειακού ή αναρχειακού έργου, ωστόσο αναφέρονται ως αρχειακά με την παραδοχή πως η αντι-αρχειακότητα αποτελεί μία όψη του αρχείου, όπως θα αναλυθεί αργότερα.

Όσον αφορά τους πολιτιστικούς οργανισμούς, το πρόβλημα της οριοθέτησης του πεδίου επιχειρείται να υπερβληθεί καθώς επιλέγονται φορείς αρχείων οι οποίοι δραστηριοποιούνται στα εικαστικά αρχεία. Κριτήριο επιλογής αποτέλεσε η στόχευση σε οργανισμούς καταστατικά αρχειακούς, οι οποίοι δηλαδή έχουν συγκροτηθεί εξ' αρχής ως τέτοιοι και δεν επιτελούν τις αρχειακές λειτουργίες μόνον ως μέρος της πρακτικής λειτουργίας τους, όπως άλλωστε συμβαίνει πλέον σε όλους τους φορείς. Η εκκίνηση από το αρχειακό ώστε να διερευνηθεί η δυνατότητα ανοίγματος του ήδη συγκροτημένου αρχείου στην εικαστική παραγωγή, συγκροτεί την υπο διερεύνηση συνθήκη. Να σημειώσω πως η συνέντευξη προς εκπροσώπους των αρχειακών φορέων αποτελεί συνεπικουρικό τμήμα της έρευνας που σκοπό έχει την αρχειακή πράξη από τη σκοπιά του εικαστικού έργου και συνεπώς του διαλόγου με τα καλλιτεχνικά υποκείμενα. Ωστόσο, στη δομή της εργασίας εντάσσεται στο αρχικό πλαίσιο που περιλαμβάνει την παρατήρηση της γενικότερης αρχειακής τάσης στο πρόσφατο εικαστικό πεδίο της Αθήνας.

Η «δεοντολογικά ορθή» διάσταση της συνέντευξης αποτέλεσε την πρωταρχική επιδίωξη κατά τη συνάντηση με τους συνομιλητές (Babbie, 2011: 446). Η γνώση των ερωτηθέντων για τους ακριβείς λόγους της έρευνας και η εξασφάλιση της συναίνεσης σχετικά με τη δυνατότητα καταγραφής των συζητήσεων, αποτέλεσε προϋπόθεση για την ανοιχτή επικοινωνία και την ακρίβεια και εγκυρότητα των λεγομένων. Ιδιαίτερα κρίσιμη, στις περιπτώσεις της συνομιλίας με τους πολιτιστικούς φορείς, αναδείχθηκε η επιβεβαίωση από την πλευρά μου σχετικά με τη διατήρηση της αποκλειστικά ερευνητικής χρήσης των παρατηρήσεων.

Πρώτο Μέρος: Η πράξη του αρχείου

A. Η μουσειακή πράξη και το εικαστικό αρχείο

A1. Η σχέση μουσείου και εικαστικού αρχείου

Η αναφορά στη σχέση του εικαστικού αρχείου με τον πολιτιστικό φορέα, παρότι σύντομη, είναι χρήσιμη καθώς αναδεικνύει την κοινωνική διάσταση του αρχειακού έργου. Το εικαστικό αρχείο αποτελεί μέρος του *κόσμου της τέχνης (The Artworld)*, όπως τον όρισε ο A. Danto, και συνεπώς εμφανίζει μια δυναμική σχέση αλληλεπίδρασης με πολιτιστικές δομές όπως τα μουσεία, οι gallery και τα ινστιτούτα τέχνης. Χωρίς να παραβλέπω τις ουσιαστικές και λειτουργικές διαφοροποιήσεις τους, επιλέγω να αναφέρομαι σε αυτές τις δομές με τον ευρύτερο όρο 'μουσεία' εννοώντας τους μουσειακούς αρχειακούς φορείς, καθώς η μελέτη επικεντρώνεται στη συσχέτιση τους με το εικαστικό αρχείο. Αρχικά, επιχειρώ μία διερεύνηση της σχέσης του αρχείου με το μουσείο και τη συλλογή, διακρίνοντας το μουσειακό αρχείο από το εικαστικό. Στη συνέχεια αναφέρομαι σε πρόσφατες εικαστικές επιτελέσεις αρχειακής τέχνης, σε μία προσπάθεια χαρτογράφησης της δυναμικής του ευρύτερου εικαστικού αρχείου από την πλευρά των εκθεσιακών φορέων στην Αθήνα το πρόσφατο χρονικό διάστημα. Τέλος, παρουσιάζω τη σύντομη μελέτη δύο αρχειακών φορέων, του Φωτογραφικού Αρχείου του Μουσείου Μπενάκη και του ΙΣΕΤ. Οι δύο φορείς διακρίνονται από πολύ διαφορετικές πολιτικές διαχείρισης των αρχείων τους. Αυτό που επιθυμώ να ερευνήσω είναι η σχέση τους όσον αφορά την παραγωγή αρχειακού έργου, το οποίο εκκινεί από αρχεία των φορέων και εργάζεται για τη μετάπλαση τους σε εικαστικό έργο, και τη λειτουργία τους σε σχέση με τα υπάρχοντα αρχεία. Η διαδικασία της συνομιλίας, από την πλευρά του ΙΣΕΤ με την Τζούλια Δημακοπούλου, διευθύντρια του ΙΣΕΤ, και την Έλενα Κεχαγιά, υπεύθυνη διαχείρισης και τεκμηρίωσης του υλικού του ΙΣΕΤ, και από την πλευρά του Μουσείου Μπενάκη με την Αλίκη Τσίργιαλου, υπεύθυνη του τμήματος Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη, συγκρότησε τον τρόπο της μελέτης των αρχειακών φορέων.

Πρόθεση της αναφοράς στη σχέση του μουσείου και του εικαστικού αρχείου δεν αποτελεί η μελέτη της θεσμικής διάστασης του αρχείου. Το θέμα αυτό είναι ιδιαίτερα ευρύ και δε μπορεί να καλυφθεί στα πλαίσια αυτής της εργασίας. Επιχειρώ τη σύντομη διερεύνηση της συμβολής του αρχειακού θεσμίσειν στην αρχειακή καλλιτεχνική πρακτική, μέσα από μερικές διερωτήσεις. Εμφανίζει ο μουσειακός θεσμός του Αρχείου και η

καλλιτεχνική πρακτική του αρχείου, σημεία σύγκλισης ή απόκλισης; Πώς το υπάρχον αρχείο του μουσείου διαλέγεται με τις επιθυμίες της σύγχρονης εικαστικής παραγωγής;

Κάθε κοινωνία επενδύει στη διατήρηση του παρελθόντος της μέσα από θεσμούς που διασώζουν, ταξινομούν και εκθέτουν υλικά τεκμήρια, όπως τα επίσημα Αρχεία του Κράτους και τα αρχεία των Βιβλιοθηκών αλλά και αρχειακούς φορείς που αφορούν αποκλειστικά αρχεία τέχνης όπως τα Μουσεία και τα αρχεία συλλεκτών. Η αναζήτηση και έρευνα στο Αρχείο αποτελεί χαρακτηριστικό της περιόδου της νεωτερικότητας και συνδέεται με την προσπάθεια γνώσης και σύνδεσης με το παρελθόν. Συνεπώς, η θεσμοθετήση των εθνικών αρχείων στη Γαλλία και στην Αγγλία το 18^ο αιώνα συνδέεται με τη λειτουργία του έθνους-κράτους (Farge, 2004: 11). Από τη σύνδεση του Foucault σχετικά με τη σχέση γνώσης, εξουσίας και οπτικής προκύπτει η πρωτογενής ανάλυση των μουσειακών συλλογών, ως πολιτικά συγκροτημένων ταξινομήσεων της αποδεκτής γνώσης, με βάση την έννοια της Προόδου του πολιτισμού όπως αυτή αναπαράγεται μέσα από την κυριαρχία της οπτικής παρατήρησης (Γιαλούρη, 2012). Ο Featherstone αναφέρει πως τα αρχεία μαζί με τα μουσεία, τις βιβλιοθήκες και τα δημόσια μνημεία γίνονται τα μέσα για την κατασκευή του έθνους ως φαντασιακής κοινότητας, όπως αυτή έχει οριστεί από τον B.Anderson (2006: 591). Ο Appadurai ωστόσο θα υποστηρίξει μία συμπληρωματική κίνηση, τη δυνατότητα ύπαρξης του αρχείου ως σχεδίασμα από «μετα-εθνικές φαντασιακές κοινότητες». Αυτή η αρχειακή πράξη αποτελεί μία προσπάθεια επανασύνθεσης της συλλογικής μνήμης και της επιθυμίας κοινοτήτων, όπως οι μεταναστευτικές, οι οποίες συγκροτούν «αρχεία της διασποράς» ή «αρχεία της μετανάστευσης» (Diasporic archive, migrant archive) (Appadurai, 2003).

Αρχικά επιχειρώ να διακρίνω ιστορικά την αρχειακή και τη συλλεκτική δραστηριότητα. Η συλλεκτική δραστηριότητα, η οποία εμφανίζεται συνδεδεμένη με τη δυτική αποικιοκρατία και την περιέργεια του εξωτικού που οργανώνει τα πρώτα *Cabinets de Curiosites*, οδηγεί στην ανάπτυξη της μουσειακής συλλεκτικής δράσης κατά το 19^ο αιώνα (Γιαλούρη, 2012). Η συλλεκτική δραστηριότητα αναδεικνύει το ίδιο το πρόσωπο του συλλέκτη στο κέντρο του κόσμου των αντικειμένων που συλλέγει και συγκροτείται ως ένας «τρόπος να ζει κανείς μέσα στο χάος και να το μεταμορφώνει, προσωρινά, σε νόημα» (Pearce, 2002: 87). Μέσα από αυτή τη στιγμιαία μετάβαση σε μία επιθυμητή μορφή τάξης που οργανώνει τα αντικείμενα, παράγεται η ουσία της συλλογής ως μία μορφή επικοινωνίας μέσω των αντικειμένων του υλικού πολιτισμού και ύπαρξης στον κόσμο. Κατά

τον W.Benjamin «η συλλεκτική δραστηριότητα συνδέεται άμεσα με την κατοίκηση και η κατοίκηση συνιστά ένα είδος συλλογής, ένα είδος ανοιχτού αρχείου. Δηλαδή διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά της διαχείρισης ενός αρχείου της καθημερινής ζωής, μιας συλλογής που συχνά τείνει στην αθόρυβη ανία της ταξίθεσίας» (Τζιρτζιλιάκης, 2009). Ο Benjamin αναλύει το πάθος του συλλέκτη, όπως αυτό τροφοδοτείται από την επιθυμία απόκτησης του μοναδικού και σπάνιου αντικειμένου (Benjamin, 1931) μέσα από μια διαδικασία ανεύρεσης που αποτελεί μία καταβύθιση στην «αταξία των διαρρηγμένων κιβωτίων» (Benjamin, 1931: 149). Ο συλλέκτης για τον Benjamin επιθυμεί την απόκτηση, μέσα από την οποία δίνει νέα ζωή στα παλιά αντικείμενα. Η εκ νέου απόδοση του νοήματος σε αυτά συγκροτείται ως μία κυκλική διαδικασία επαναφοράς, η οποία προσδιορίζει το ίδιο το υποκείμενο που συλλέγει, ώστε «εδώ ακριβώς έγκειται η παιδικότητα, η οποία στην περίπτωση του συλλέκτη συμφύρεται με το γεροντικό στοιχείο» (Benjamin, 1931: 153). Η επαναοικειοποίηση αντικειμένων που έχουν πάψει να υπάρχουν στον εδώ και τώρα χρόνο συμβαίνει μέσω μιας μετάθεσης στο χρόνο, η οποία αποτελεί και μία νέα συνθήκη χωρικής κατοχής. Η κατοχή είναι «η βαθύτερη όλων των σχέσεων που μπορεί να έχει κανείς εν γένει με τα αντικείμενα: όχι πως αυτά θα ζωντάνευαν μέσα του αντίθετα, αυτός κατοικεί μέσα τους» (Benjamin, 1931: 168). Ο συλλέκτης κατοικεί μέσα στα αντικείμενα της συλλογής του με τρόπο ώστε δε δύναται πλέον να τα ερμηνεύσει, γεγονός που θα απαιτούσε μία απόσταση από αυτά.

Καθώς είναι αδύνατο να διατηρεί κανείς τα πάντα, η συλλογή συγκροτεί τα όρια της συσσώρευσης των αποκτηθέντων αντικειμένων σύμφωνα με κάποιους κανόνες και με βάση αυτή τη λογική παράγει μία αφήγηση. Σε αντίθεση με τη δειγματοληπτική διαδικασία, «η συστηματική συλλογική δράση στρέφεται προς τα παραδείγματα» (Pearce, 2002: 122). Το αρχείο όμως υποδεικνύει ένα ευρύτερο πεδίο ερμηνείας στο οποίο η σημασία δε στρέφεται μόνο στην κατοχή και κυριότητα του αρχείου, στη διαχείριση του από τον άρχον του αρχείου όπως αναλύθηκε προηγουμένως, αλλά και στην ερμηνεία του. Αυτό σημαίνει πως πέραν της πραγματολογικής ανάλυσης του τι περιλαμβάνει ένα αρχείο και τι όχι, ιδιαίτερα κρίσιμο αναδεικνύεται το πεδίο της απόδοσης νοήματος σε αυτό, της ανάδυσης του στο πεδίο του λόγου. Η Pearce αναφέρει πως «τα μουσεία, τα αντικείμενα και οι συλλογές είναι οι τρεις πλευρές ενός πολιτισμικού τριγώνου. Κάθε μια αποκαλύπτει διαφορετικά χαρακτηριστικά του κόσμου, αλλά μαζί αποτελούν την ολότητα του» (Pearce, 2002: 15). Το αρχείο του μουσειακού φορέα αποτελεί ένα ευρύτερο πεδίο υλικού και όχι

απλά ένα σύνολο αντικειμένων. Σύμφωνα με την Pearce «Το μουσειακό αρχείο εμπεριέχει το σύνολο της παρουσίας ενός μουσειακού ιδρύματος, τόσο δηλαδή το υλικό (τις συλλογές καθαυτές) όσο και το σύνολο των καταγεγραμμένων στοιχείων» (2002: 17). Το αρχείο συνέχει μια κανονικότητα, αυτή των στοιχείων που το συγκροτούν τα οποία διακρίνονται από μία χρονική σειρά ή μία διαδοχή κατά είδος. Η τάξη του αρχείου συγκροτείται τη στιγμή εκείνη της αρχειοθέτησης, όταν το υποκείμενο συντάσσει σύμφωνα με κάποιες, κατηγορικές ή ειδολογικές, διακρίσεις το σύνολο μέχρι πρότινος ασυσχέτιστων πραγμάτων, εννοιών, λέξεων ή υλικών αντικειμένων. Η δυναμική σχέση τάξης και αταξίας λαμβάνει μία αρχειακή μορφή μέσα από την πράξη του αρχειοθέτη και εδώ το αρχείο αποκτά κοινό νόημα με τη συλλογή, ως μία σχετική οργάνωση της τάξης. Σύμφωνα με την κριτική αρχειονομική θεωρία, οι διαδικασίες της οργάνωσης του αρχειακού υλικού αποτελούν πράξεις συνεχούς επιτέλεσης κατά τις οποίες «η μνήμη δε βρίσκεται ούτε συλλέγεται στα αρχεία» (Cook, Schwartz, 2002: 172). Τα αρχεία είναι ενεργοί τόποι αντανakλούν τις σχέσεις εξουσίας (ο.π.). Η αρχειακή δομή (archival structure), δηλαδή η λογική της σχέσης των μερών του αρχείου, και η αρχειακή μεθοδολογία αποτελούν τη βάση για τη διττή ανάπτυξη του ρόλου της τοποθέτησης (arrangement) και της αποτίμησης (appraisal), η οποία μέσω της ανάλυσης των κοινωνικών λειτουργιών εγκαθιστά την αξία των αρχειακών τεκμηρίων στη λειτουργική αρχειακή επιστήμη (functional archival science) (Cook, 2000, Ketelaar, 1996: 36,37).

Ο καλλιτέχνης ως αρχειοθέτης, συλλέγει ιστορικό υλικό με τη μορφή οπτικών, λεκτικών ή εμπράγματων ντοκουμέντων, αναστοχάζεται με βάση αυτά ως ιστορικός και παράγει μία νέα τάξη πραγμάτων συνθέτοντας το αρχείο ως εικαστικό έργο. Όπως διαπιστώνει ο Benjamin «Ο καλλιτέχνης φτιάχνει το έργο. Ο πρωτόγονος εκφράζεται με ντοκουμέντα. Το έργο τέχνης μόνο παρεμπιπτόντως είναι ντοκουμέντο. Κανένα ντοκουμέντο δεν είναι από μόνο του έργο τέχνης» (2004: 71). Στην περίπτωση της αρχειακής τέχνης, το ντοκουμέντο δεν αποτελεί καθ' εαυτό το εικαστικό έργο, αλλά τρέπεται σε έργο και νοηματοδοτείται εκ νέου με τρόπο που θα αναλυθεί στη συνέχεια. Αν το μουσειακό αρχείο και η μουσειακή συλλογή ή το ιστορικό ντοκουμέντο που μουσειοποιείται συχνά ταυτίζονται είναι καθώς συγκροτούν ένα συνεχές της χρονικής διάνοιξης αφηγήσεων, το οποίο αποτελεί μία πράξη οικειοποίησης τόσο μέσα από την ιδιοκτησία των μαρτυριών αυτών όσο και μέσα από την ίδια την αφήγηση των γεγονότων. Ωστόσο, το αρχειακό τεκμήριο αποτελεί «μία διαμεσολαβημένη και συνεχώς

μεταβαλλόμενη κατασκευή» (Cook, 2001: 10) και σύμφωνα με τον Ketelaar (2004) συγκροτείται ως μία μεμβράνη καθώς σε κάθε ενεργοποίηση του επιτρέπεται η παραγωγή αφηγήσεων με δυναμικό τρόπο.

A2.Χαρτογράφηση του ευρύτερου πεδίου

Στο ελληνικό πεδίο της τέχνης, όπως αυτό αναπτύσσεται τα τελευταία χρόνια, παρατηρείται μία πύκνωση πρακτικών σχετικών με το αρχείο. Ο λόγος του διαρκώς εντεινόμενου ενδιαφέροντος για το αρχείο στην τέχνη μπορεί να αναζητηθεί όχι μόνο στην πρόσφατη όξυνση της αρχειακής πρακτικής σε διεθνές επίπεδο τις τελευταίες δεκαετίες, όπως σημειώθηκε προηγουμένως, αλλά στην ιστορική παρατήρηση της επανεμφάνισης του ενδιαφέροντος για αυτό, σε περιόδους κοινωνικοπολιτικών κρίσεων. Από τη μεταπολεμική συνθήκη έως τη διεθνή οικονομική κρίση μετά το 1970 μέχρι και τις σημερινές τεταμένες συνθήκες, μπορεί κανείς να διακρίνει τις υπερεπιθέσεις του κοινωνικοπολιτικού με το καλλιτεχνικό πεδίο με βάση την επανεμφάνιση του ενδιαφέροντος για την αρχειακή παραγωγή, η οποία συνιστά λόγω αυτού μία άρθρωση πολιτικού λόγου που επαναφηγείται την ιστορία.

A2α.Προς μία τέχνη Αρχείου

Αναφέρθηκα στην εισαγωγή σε ενδεικτικά διεθνή παραδείγματα που οριοθετούν το πεδίο της τέχνης του αρχείου. Στην προσπάθεια κατανόησης του ελληνικού πεδίου, επιχείρησα αρχικά την έρευνα των ετερόκλητων εικαστικών δράσεων σε μία προσπάθεια να εντοπίσω μία περίοδο ανάδυσης του ενδιαφέροντος για το αρχείο και να οδηγηθώ στην αναλυτική χαρτογράφηση των αρχειακών δράσεων της τελευταίας περιόδου. Ωστόσο, αυτό δεν έγινε εφικτό και ίσως θα ήταν και παρακινδυνευμένο, καθώς προϋποθέτει μία σύμβαση αφετηρίας, τη στιγμή που το ίδιο το Πεδίο της τέχνης του αρχείου δεν οριοθετείται αυστηρά. Συνεπώς, θα προσπαθήσω να αναφερθώ με συντομία σε συγκεκριμένα παραδείγματα εικαστικών δράσεων και πρωτοβουλιών φορέων, ώστε μέσα από την αρχική αίσθηση της πολυπλοκότητας του ενδιαφέροντος για το αρχείο να οδηγηθώ στη μελέτη των συγκεκριμένων παραδειγμάτων αρχειακών φορέων. Εικαστικές πράξεις που εισάγουν σε μία τέχνη με αρχειακό περιεχόμενο τα τελευταία χρόνια εντοπίζονται από το 2004 και μετά,

ενώ οξύνονται μετά το 2008. Κατεξοχήν παράδειγμα αρχειακής τέχνης, θεωρείται το έργο του Βαγγέλη Βλάχου, από το 2003 και μετά, το οποίο θα μελετήσω αναλυτικότερα στην πορεία της εργασίας.

Αρχικά θα αναφέρω μερικά παραδείγματα εικαστικών δράσεων που περιλαμβάνουν μη αρχειακά μέσα, όπως η performance, ωστόσο πραγματοποιούνται ζητήματα ταξινομητικής λογικής μέσα από προσωπικές μεθόδους, γεγονός που ενδιαφέρει το αρχειακό ζήτημα. Ένα από αυτά, το έργο της Μαίρης Ζυγούρη *Παχυντικά Κελιά*, δημιουργείται κατόπιν ανάθεσης από τη δεύτερη Biennale Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης και παρουσιάζεται το 2009. Το έργο αποτελεί μία δράση παραγωγής ενός εικαστικού πανοπτικού καθεστώτος ελέγχου και ταξινόμησης. Επίσης, η Ειρήνη Ευσταθίου παράγει ζωγραφικά έργα εν είδη σειριακών αφηγήσεων που παραπέμπουν σε μια μορφή ταξινομητικής αφήγησης, με ενδεικτικά τα έργα: *Neoptoleμου Sea* (2009) και *Mapping the Moon* (2009). Τα έργα της Νίνας Παπακωνσταντίνου παράγουν μία πράξη γραφής ως ιχνογραφία, η οποία μεταβάλλει την πληροφορία από ψηφιακή σε αναλογική συγκροτώντας τις επιφάνειες ως αρχειακές στρώσεις κόκκων της γραφικής ύλης. Παράδειγμα της μεθόδου της παρουσιάστηκε στην ατομική έκθεση της *Αντί Γραφής* στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης το 2012. Τα έργα που αναφέρθηκαν, παρότι δεν αποτελούν αρχειακές επιτελέσεις, ωστόσο χαρτογραφούν ενδείξεις του ενδιαφέροντος για πρακτικές ταξινόμησης και γραφής ίχνους με τρόπο αρχειακό και συχνά εντάσσονται σε πρακτικές 'αρχαιολογικής έρευνας' στην τέχνη, η οποία συγγενεύει με το αρχείο.

Καθ' εαυτά αρχειακά έργα παρατηρώ πως παρουσιάζονται πιο συντεταγμένα από το 2011 και μετά. Ο Θεόδωρος Ζαφειρόπουλος δημιουργεί το 2011 το έργο του *Rolling Archives*, συλλέγοντας εγκαταλειμμένα αρχεία στο άδειο πρώην αεροδρόμιο Ελληνικό και οργανώνοντας εκεί μία εγκατάσταση. Την ίδια χρονιά, το 2011, η ομάδα Φιλοπάππου εκθέτει στην γκαλερί Beton 7 το έργο της *Σε μια στροφή συναντήσαμε τον Ιόλα*. Σε αυτό, συντίθεται ένα «αρχείο του Ιόλα» μέσα από την ανασύνθεση συμβάντων της ζωής του και στοιχείων της συλλεκτικής του δράσης, δημιουργώντας ένα «φανταστικό μουσείο» (πηγή: www.Beton7.com), όρος που παραπέμπει στον Malraux. Το έργο της Λίξης Καλλιγά για το Ξενία αποτελεί μία επί σειρά ετών καταγραφή του ερειπωμένου Ξενία στην Άνδρο, μέσα από τη συγκέντρωση οπτικού υλικού. Το υλικό αυτό παρουσιάζεται με χρονική διαδοχή στο βιβλίο-έργο *Στο Ξενία της Άνδρου, 2001-2012 (ένα αρχείο ανοίγει)*. Το αρχείο συγκροτείται ως η αποτύπωση της υλικότητας του ερειπίου, της μεταβολής του στο χρόνο και της σχέσης

του ανθρώπου με αυτό. Επίσης, το έργο του Κύριλλου Σαρρή *Κατάλογος Αναγνωστών του Finnegans Wake/σημειώσεις για τον James Joyce*, το 2011, εφορμάται από το μυθιστόρημα του Joyce *Finnegans Wake* και κατασκευάζει ένα προσωπικό αρχείο μέσα από τη συσσώρευση προσώπων. Η αρχειακή αυτή δουλειά οδηγείται πέρα από την περιοδική εγκατάσταση της και στην έκδοση του βιβλίου *Οδηγίες Χρήσης*. Τόσο στην περίπτωση της Καλλιγά, όσο και σε αυτή του Σαρρή, το βιβλίο εμφανίζει μία αρχειακή λογική. Ωστόσο παρατηρώ πως από τη στιγμή της έκδοσης του, το βιβλίο αυτονομείται ως αντικείμενο. Σε αντίθεση με αυτήν την κίνηση προς την αυτονόμηση, το αρχείο λειτουργεί πάντα με μία αναφορά στην αρχή του και δεν αποσυνδέεται από αυτή.

A2β.Ο ρόλος του επιμελητή

Το επιμελητικό υποκείμενο διαμεσολαβεί την επαφή του έργου με το κοινό μέσω της εκθεσιακής πρακτικής. Σύμφωνα με τον Groys, η επιμέλεια «θεραπεύει την αδυναμία της εικόνας, την ανικανότητα της να προβάλλει τον εαυτό της μέσα από αυτήν». Η πρακτική αυτή προσδίδει στην εικόνα «την παρουσία, την ορατότητα, τη φέρνει σε δημόσια θέα και τη μεταβάλλει σε αντικείμενο το οποίο τίθεται σε δημόσια κρίση» (2009). Διαπιστώνω πως η πρακτική του επιμελητικού υποκειμένου που συνενώνει σε κοινές αρχειακές αφηγήσεις με διάρκεια στο χρόνο, αποτελεί καθοριστικό παράγοντα για την εμφάνιση μιας τέχνης αρχείου ως οριοθετημένη δράση. Σε αυτή τη συνθήκη, η Ελπίδα Καραμπά επιμελείται μία σειρά από αρχειακές δράσεις στο ΙΣΕΤ, από το 2013 έως σήμερα. Η σειρά *Δικαίωμα Αρχείου* είναι μία κατά παραγγελία μελέτη του ΙΣΕΤ που προσκαλεί κάθε φορά άλλα καλλιτεχνικά υποκείμενα να παράγουν αρχειακό έργο με βάση το αρχείο του. Μέχρι στιγμής εννέα καλλιτέχνες έχουν παρουσιάσει αρχειακά έργα στις τρεις εκθέσεις του Δικαιώματος Αρχείου, ανάμεσα σε αυτούς η Γιώτα Ιωαννίδου, ο Γιάννης Θεοδωρόπουλος και η Νατάσσα Μπιζιά, με το έργο της οποίας θα ασχοληθώ στη συνέχεια. Ένα ακόμη παράδειγμα αποτελεί η έκθεση *Πυρετός του Αρχαίου*, το 2014, που αποτελεί μία επιμελητική πρωτοβουλία της Ευαγγελίας Λεδάκη. Η λογική της έκθεσης συνδέει το αρχείο με το αρχαίο, μέσα από την ανάδειξη της ανασκαφικής πρακτικής στην τομή των δύο. Η Λεδάκη προσκαλεί καλλιτέχνες να παράξουν αρχειακό έργο με βάση τη διπλή αυτή σχέση και οι καλλιτέχνες που συμμετέχουν όπως οι: Κωστής Βελώνης, Πάκου Βλασοπούλου και Νίνα Παπακωνσταντίνου, παράγουν έργα αποσπασματικά, μέσω ιχνών, θραυσμάτων και αρχειακών επικαλύψεων.

A2γ.Οι αρχειακοί φορείς

Από την πλευρά των αρχειακών φορέων, αποτυπώνω δύο πρόσφατες δράσεις παραγωγής εικαστικού έργου, η πρώτη διεξάγεται από τα Γενικά Αρχεία του Κράτους και η δεύτερη από το Πολιτιστικό Ίδρυμα του Ομίλου Πειραιώς. Τα ΓΑΚ, που λειτουργούν ως αυτοτελή υπηρεσία η οποία υπάγεται στο υπουργό Παιδείας και Θρησκευμάτων, διοργανώνουν τα τελευταία χρόνια εκθέσεις στο πλαίσιο του εορτασμού της Παγκόσμιας Ημέρας Αρχείων και εκπαιδευτικά προγράμματα με σκοπό «τη διαμόρφωση της αρχειακής συνείδησης» των μαθητών και ευρύτερα όλων των πολιτών, όπως αναφέρεται από τον ίδιο το φορέα (πηγή: www.gak.gr). Η επέκταση των ΓΑΚ σε εικαστικές και εκπαιδευτικές δράσεις μπορεί να αναγνωστεί ως μία προσπάθεια διεύρυνσης τους πέρα από την κρατική λειτουργία της δημόσιας διοίκησης με την οποία είναι ταυτισμένα. Μία ανάλογη κίνηση διεύρυνσης του νοήματος επιχειρείται από το Πολιτιστικό Ίδρυμα Πειραιώς. Το ιστορικό αρχείο του Πολιτιστικού Ίδρυματος του Ομίλου Πειραιώς ανοίγει το Μάρτιο του 2015 το χώρο του αρχείου του για την παράσταση *Γραπτά Ίχνη*. Η παράσταση βασίζεται σε ντοκουμέντα που φυλάσσονται στα Γενικά Αρχεία του Κράτους, το τοπικό Αρχείο Κεφαλονιάς και το ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ. Προικισύμφωνα, εισιτήρια, επιστολές, δικογραφίες, εφημερίδες, προσπαθούν να αφηγηθούν «στιγμές απλών ανθρώπων», «κραυγές χαμένες στους σωρούς των εγγράφων» (πηγή: κατάλογος της παράστασης).⁶

A3. Οι περιπτώσεις μελέτης

Το αρχείο ως καλλιτεχνική δράση, ως επιμελητική πρωτοβουλία και ως διαχειριστική πρακτική από μη εικαστικούς φορείς, συνθέτει τη λογική των παραδειγμάτων που αναλύθηκαν προηγουμένως. Το ερώτημα που κατευθύνει τη μελέτη προς συγκεκριμένους φορείς εικαστικών αρχείων, αφορά τον τρόπο με τον οποίο συγκροτείται η σχέση των αρχείων και της εικαστικής παραγωγής. Οι δύο φορείς εικαστικών αρχείων με τους οποίους επιλέγω να ασχοληθώ, το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη και το ΙΣΕΤ,

⁶Η παράσταση συγκροτείται ως δείγμα ενός «θέατρου-ντοκουμέντου» (Το θέατρο-ντοκουμέντο αναφέρεται στην πρακτική της έρευνας σε πραγματικά αρχεία και στην ενσωμάτωση του υλικού αυτού στο θεατρικό λόγο ή την οργάνωση της παράστασης, ως λόγος και σκηνική δράση, με βάση αυτά. Αναδύεται στον ακτιβισμό του 1930 και διευρύνεται μετά το Μάιο του 1968, όταν επιχειρείται το άνοιγμα φακέλων που αφορούν ιστορικά γεγονότα που έχουν αποσιωπηθεί (Κωνσταντινάκου,Κ. , *Θέατρο-ντοκιμαντέρ: παρελθόν, παρόν, μέλλον στο Γραπτά Ίχνη*).

εμφανίζουν πολύ διαφορετική αρχειακή λογική. Ωστόσο, ο κοινός τόπος τους συνίσταται στο γεγονός ότι συνιστούν και οι δύο αρχεία αρχείων. Εδώ εντοπίζεται η κρίσιμη διάκριση μέσω του λόγου ανάμεσα στα 'αρχεία', ως το σύνολο των αρχειακών τεκμηρίων του πολιτιστικού φορέα (Schellenberg στο Cook, 1997: 27,28) και στο 'αρχείο', με το οποίο εννοώ στην εργασία το συγκεκριμένο αρχείο που αναπτύσσεται μέσω της εικαστικής μετάπραξης σε αρχειακό έργο. Αυτή η επισήμανση δεν αφορά μόνο το πλήθος (με την έννοια του αριθμού) και το φορέα της διαχείρισης τους, αλλά επίσης το βαθμό της αρχειακότητας κατά τη μετάβαση από το Όλον των αρχειακών τεκμηρίων στα επιμέρους αρχεία. Συνεπώς, ο αρχειακός φορέας σχετίζεται εδώ με αρχεία δευτέρου βαθμού, αρχεία αρχείων όπως αναφέρθηκε, ενώ το εικαστικό αρχείο αποτελεί αρχείο πρώτου βαθμού.

A3α.Μουσείο Μπενάκη

Η συνέντευξη με την Αλίκη Τσίργιαλου, υπεύθυνη του φωτογραφικού αρχείου, αναπτύχθηκε με την ίδια λογική σειρά που παρατίθεται εδώ: από την ιστορικότητα του φωτογραφικού αρχείου, στις πρακτικές διαχείρισης του αρχειακού υλικού και στη δυνατότητα συνύφανσης του αρχειακού υλικού με την εικαστική πράξη. Τα Φ.Α δημιουργούνται το 1973 και αποτελούν σύμφωνα με την ίδια, τα «πιο ενεργά αρχεία μαζί με τα ιστορικά και τα αρχιτεκτονικά αρχεία».⁷ Αρχική λειτουργία του φωτογραφικού αρχείου αποτελούσε και αποτελεί η τεκμηρίωση, δηλαδή η διατήρηση και καταλογογράφηση του υλικού ως «ευθύνη απέναντι στο μελετητή», όπως εντοπίζει. Η ίδια αναφέρεται στο διττό ρόλο της εργασίας τους: στην τεκμηρίωση και την επιμέλεια, προσδιορίζοντας ως «χρέος των αρχείων» να επιτελούν αυτές τις λειτουργίες. Κάθε αρχείο τοποθετείται σε ένα αισθητικό και ιστορικό πλαίσιο, και με αυτή τη λογική μέσω του αρχείου ο φορέας συμβάλλει στη «γραφή της ιστορίας της ελληνικής φωτογραφίας».

Το μουσείο Μπενάκη ξεκίνησε ως λαογραφική συλλογή και το γεγονός αυτό καθόρισε το χαρακτήρα της ίδιας της ταξινόμησης. Οι φωτογραφίες που το μουσείο τεκμηρίωνε, ταξινομούνταν κυρίως με βάση τον «τοπιογραφικό χαρακτήρα» αλλά και τα βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Ελλάδας. Στην πορεία οργανώθηκαν οι πρώτες

⁷Τα αρχεία του Μουσείου Μπενάκη διακρίνονται σε τέσσερα είδη ως προς το περιεχόμενο της πληροφορίας: τα φωτογραφικά, τα ιστορικά, τα αρχεία παραστατικών τεχνών και τα αρχεία νεοελληνικής αρχιτεκτονικής.

εκθέσεις και από το 1980 συγκροτούνται τα Αρχεία Φωτογράφων, με το αρχείο του Παπαϊωάννου να αποτελεί το πρώτο αρχείο που αρχίζει να συστήνεται. Τα αρχεία αρχίζουν να αποκτούν «αυτόνομη ποιότητα», καθώς δεν μπορούν να ενταχθούν στις υπάρχουσες τοπιογραφικές ταξινομήσεις. Σε αυτή τη λογική, η πρώτη έκθεση γίνεται το 1987 με παρότρυνση της ίδιας της Nelly. Τα τελευταία δέκα χρόνια, η φωτογραφία για το Φωτογραφικό Αρχείο εννοείται ως η «δημιουργική γραφή του φωτογράφου» και το γεγονός αυτό αποσυνδέει τα φωτογραφικά αρχεία από την αυστηρή τεκμηριωτική τους λειτουργία, αναφέρει η Τσίργιαλου.

Η αρχειακή δομή του μουσείου βασίζεται στο αρχείο των αρνητικών, το οποίο αριθμείται, αντιγράφεται και τεκμηριώνεται με βάση το θέμα. Ωστόσο τα αρχεία του Μπενάκη δεν εμφανίζουν έναν κανόνα, αλλά ταξινομούνται ανάλογα με το υλικό. Τα αρχεία των φωτογράφων διακρίνονται σε συλλογές, οι οποίες περιλαμβάνουν θεματικές και περιέχουν φωτογραφίες διαφόρων φωτογράφων, γεγονός που αναπτύχθηκε με τη θεματική ταξινόμηση της δεκαετίας 80, η οποία οδήγησε στην ανάπτυξη του υλικού με βάση διάφορα θέματα. Το 2003 στο πλαίσιο των αιτήσεων για την ψηφιοποίηση αρχείων, το μουσείο παρουσίασε συγκεκριμένα τεκμήρια από συλλογές του και το τμήμα τεκμηρίωσης διέθεσε 3000 θέματα για το φωτογραφικό αρχείο, 750 από τα οποία αναρτήθηκαν στο διαδίκτυο. Η Τσίργιαλου εντοπίζει ότι στο θέμα της ψηφιοποίησης των συλλογών, το Φωτογραφικό Αρχείο εμφανίζει μία οπισθοδρόμηση σε αντίθεση για παράδειγμα με τη μεγαλύτερη «προσβασιμότητα» που εμφανίζει το ΕΛΙΑ, εννοώντας το μεγαλύτερο βαθμό ψηφιακών καταχωρήσεων τις οποίες σημειώνει. Τονίζει, ότι από την ίδρυση του μουσείου έχει διαμορφωθεί μία «γραμμή», αυτή της απεύθυνσης της συλλογής στο κοινό και υποστηρίζει πως το αρχείο είναι πάντα «ανοικτό» καθώς όλα τα αρχεία, εκτός από αυτά στα οποία δεν έχει ολοκληρωθεί η διαδικασία ψηφιοποίησης τους (όπως το αρχείο Μεγαλοοικονόμου που είναι ημι-προσβάσιμο) είναι προσβάσιμα ώστε να έρθει κανείς και να τα μελετήσει.

Σχετικά με τη σύνδεση των αρχείων με την εικαστική παραγωγή, η Τσίργιαλου αναφέρεται στην πρόσκληση που τα Φωτογραφικά Αρχεία δέχθηκαν το 2011 για συμμετοχή στη Φωτογραφική Συγκυρία με θέμα *Αναίρεση της αφήγησης*. Εντοπίζει πως μία τέτοια συμμετοχή ήταν αδύνατο να υποστηριχθεί ως θέμα από τους ίδιους, καθώς συνιστά «αντίφαση της αρχειακής εργασίας τους». Πράγματι, η δημιουργική λογική της ‘αναίρεσης’ της αφηγηματικής δομής του αρχείου αποτελεί μία πρόκληση για τον αρχειακό φορέα του

Μουσείου και την επιστημονική διατήρηση, τεκμηρίωση και καταγραφή την οποία αυτός επιτελεί ως υποχρέωση στη συνέχεια του ιστορικού αφηγήματος. Σε αυτή τη συνθήκη αναδύεται η ιδέα του Λ.Κουργιαντάκη, φωτογράφου του Μουσείου. Το έργο *Συρτάρι XXII, Φωτογραφίες σε αποσύνθεση*, πραγματεύεται αρχειακό υλικό από το συρτάρι XXII του αρχείου, το οποίο έχει φθαρεί και είναι από μόνο του αυτοκαταστροφικό. Το υλικό διατηρήθηκε και στη συνέχεια αποτυπώθηκε φωτογραφικά. Η Τσίργιαλου αναφέρει πως το έργο προέκυψε τυχαία και αποτελεί ένα «πείραμα» το οποίο είναι σε εξέλιξη. Το *Συρτάρι XXII* προτείνει μία άλλη ανάγνωση αυτού του υλικού που δεν είναι πλέον «αναγνώσιμο ιστορικά», λογική που απομακρύνεται από την τεκμηριωτική λειτουργία του αρχείου όπως επιτελείται από το Αρχείο του Μουσείου. Αναφέρει ακόμα ότι κάποια έργα από το Συρτάρι μαζί με έργα της Nelly's θα ενταχθούν ως φωτογραφικά έργα στο σύνθετο έργο *Αμετρία* του Ιδρύματος Δέστε, το οποίο βρίσκεται υπό σχεδιασμό. Επίσης, το φωτογραφικό αρχείο θα παρουσιάσει κομμάτι της συλλογής του στο φετινό Athens Photo Festival με θέμα *Reframing History*, το οποίο και θα φιλοξενηθεί στο Μουσείο Μπενάκη. Ωστόσο, αυτές οι εκθέσεις που προγραμματίζονται αλλά και οι συμμετοχές του αρχείου σε προηγούμενες, αφορούν στην αποκλειστικά τεκμηριωτική λειτουργία του αρχειακού υλικού. Η Τσίργιαλου αναφέρει πως το φωτογραφικό υλικό παραχωρείται για να συμπληρώσει εκθέσεις άλλων ιδρυμάτων και μεμονωμένες φωτογραφίες του αρχείου δανείζονται για να υποστηρίξουν εικαστικά έργα, όμως «όχι για να γίνει το ίδιο επεξεργάσιμο ως εικαστικό έργο». Προϋπόθεση της παραχώρησης του υλικού αποτελεί η δεοντολογία της χρήσης του, δηλαδή η αναφορά των στοιχείων προέλευσης: του ονόματος του φωτογράφου, του τόπου και του χρόνου λήψης της φωτογραφίας καθώς και της κατοχής του από το Μουσείο Μπενάκη. Ένα ακόμα παράδειγμα αποτελεί το πρόσφατο έργο του Ζάφου Ξαγοράρη *Λοξή τάξη* (2015), στο οποίο παρατίθεται τεκμηριωτικό υλικό, από τα φωτογραφικά αρχεία του μουσείου, σχετικό με τις συνθήκες διδασκαλίας στην ύπαιθρο. Η λειτουργία των φωτογραφικών αρχείων εδώ είναι συμπληρωματική, καθώς λειτουργεί συνεπικουρικά ως προς την έρευνα, συγκροτώντας την ιστορική τεκμηρίωση που πλαισιώνει το εικαστικό έργο. Το ίδιο το έργο εξάλλου κρατά μία χωρική απόσταση από αυτό, γεγονός που δηλώνει τις διακριτές σφαίρες στις οποίες κινούνται οι δύο πράξεις.

Ως συνέχεια της τεκμηριωτικής λειτουργίας, «η λειτουργία της συντήρησης του υλικού αποτελεί το ζητούμενο για το Μουσείο» και μέσω αυτής μεταχειρίζεται σήμερα τη φωτογραφία «τόσο ως αντικείμενο όσο και ως εικόνα», αναφέρει η Τσίργιαλου. Η

παραγωγή του εικαστικού έργου του Κουργιαντάκη αποτελεί μία εξαίρεση, τη μοναδική στιγμή στη λειτουργία του μουσείου Μπενάκη που επιχειρείται μία εικαστική μετάπραξη του αρχείου. Το γεγονός αυτό εμφανίζεται ως σύμπτωμα της φθοράς του χρόνου ή ως «πείραμα», όπως αναφέρθηκε νωρίτερα. Αυτό που αρχικά παρατηρώ με ενδιαφέρον είναι το γεγονός πως τονίζεται συχνά στο λόγο η επιστημονικότητα, ως «δεοντολογία» και «τεκμηρίωση», αλλά και η ηθική επένδυση της αρχειακής επιτέλεσης καθώς η Τσίργιαλου αναφέρεται στο «χρέος» και στην «ευθύνη» που φέρει το αρχείο. Στο σημείο αυτό, σημαντικό θεωρώ το γεγονός ότι εμφανίζεται, μέσω του λόγου, η ταύτιση των αρχείων με τα ίδια τα υποκείμενα, καθώς συχνά το αρχείο «έχει ένα ρόλο» ή «έχει χρέος». Το αρχείο εμφανίζεται στη θέση του υποκειμένου εκφράζοντας την υποκειμενική θέση δήλωσης προθέσεων (intentional stance), μέσω των οποίων το ίδιο, ως αντικείμενο, αποκτά το νόημα του (Arriah, 2001: 255-263). Μία απόλυτα καθορισμένη και κοινά συντεταγμένη λογική εμφανίζεται εντός του αρχειακού φορέα, όπως διαπιστώνω μέσα από τις διατυπώσεις περί «κοινής γραμμής», σχετικά με τον ανοιχτό χαρακτήρα των αρχείων αλλά και σχετικά με το τι συνιστά «αντίφαση» για την ιστορικότητα της αφήγησης που πραγματώνεται στα αρχεία. Στόχευση προς το μέλλον των αρχείων, αποτελεί η ίδια η ορθή συντήρηση του αρχειακού υλικού και η διατήρηση της ιστορίας της φωτογραφίας. Η «δημιουργική», και όχι απλά «τεκμηριωτική» φωτογραφία, αποτελεί τη μέχρι τώρα μεγαλύτερη κίνηση του φορέα προς το καλλιτεχνικό υποκείμενο. Η εικαστική αρχειακή πράξη, εκτός από την περίπτωση του Κουργιαντάκη, συγκροτείται ως αντιφατική με τη λειτουργία του Αρχείου.

A3β. ΙΣΕΤ

Η έρευνα στο ΙΣΕΤ αφορά τη συνέντευξη με δύο υποκείμενα: τη διευθύντρια του ΙΣΕΤ, Τζούλια Δημακοπούλου, και την υπεύθυνη των αρχείων, Έλενα Κεχαγιά. Μέσα από αυτή τη συνθήκη, παρατήρησα εξ'αρχής την εισαγωγή μίας διάκρισης στο επίπεδο του αντικειμένου της συνομιλίας. Με τη διευθύντρια του ΙΣΕΤ η συζήτηση αναπτύχθηκε περισσότερο σχετικά με ζητήματα συλλεκτικής δράσης, κριτηρίων επιλογής αποφάσεων και στόχευσης προς το μέλλον. Από την άλλη πλευρά, με την υπεύθυνη του αρχείου συζητήθηκαν ζητήματα επιστημονικότητας, δεοντολογίας και πρακτικής λειτουργίας των αρχειακών υποδομών.

Το ΙΣΕΤ συστήθηκε το 2009 και το αρχείο του αποτελείται από το υλικό της αίθουσας

τέχνης Δεσμός, η οποία δωρίζει το αρχείο της, και τη γκαλερί Νέες Μορφές, την οποία διεύθυνε μέχρι τότε η Τζ. Δημακοπούλου. Όμως, το αρχείο του ΙΣΕΤ είχε ήδη αρχίσει να συγκροτείται πριν τη σύστασή του, καθώς η γκαλερί Νέες Μορφές συλλέγει ένα πλήθος τεκμηρίων από οτιδήποτε αφορούσε την τέχνη από το 1959 και μετά.⁸ Η λειτουργία του ΙΣΕΤ είναι τριμερής και αναπτύσσεται μέσα από τη συγκέντρωση του υλικού, την τεκμηρίωση και την κατηγοριοποίηση του. Όπως επισημαίνει η Δημακοπούλου «Το Ινστιτούτο επιδιώκει τη συνεργασία με όλους τους φορείς: τα μουσεία, τους συλλέκτες, τις γκαλερί, τους συγγραφείς, και τον τύπο» και αυτή η δικτυωμένη λογική διαπνέει και τις επιλογές της ίδιας. «Δεν είμαι συλλέκτης» αναφέρει, διευκρινίζοντας πως ο συλλέκτης εμφανίζει μία αισθητική στόχευση, ενώ η ίδια «δεν έχει μία τάση προτίμησης προς κάποια είδη τέχνης». Στο σημείο αυτό εντοπίζεται η κρισιμότητα της απουσίας μίας μεροληπτικής στάσης από τους αρχειακούς φορείς. Αναφέρει πως το ΙΣΕΤ «δεν κρίνει, ούτε αξιολογεί τους καλλιτέχνες αλλά τους καταγράφει και τους παρακολουθεί ελέγχοντας, σχετικά με το κύκλωμα της τέχνης, το πώς επηρεάζει ο καθένας τις καλλιτεχνικές συνδέσεις, με φορείς, μουσεία ή συγγραφείς». Κανόνας της ένταξης του καλλιτέχνη στο αρχείο του ΙΣΕΤ αποτελεί η παραγωγή έργου, «να έχουν παίξει κάποιο ρόλο» όπως εντοπίζει η Δημακοπούλου, γεγονός που ελέγχεται με την εισαγωγή ενός κριτηρίου: «οι καλλιτέχνες να εμφανίζουν τουλάχιστον τρεις ατομικές εκθέσεις».

Το ΙΣΕΤ διακηρύσσει τον ενεργό και ανοιχτό ρόλο των αρχείων του. Αυτό που αναφέρουν και οι δύο συνομιλήτριες είναι πως τα αρχεία του ΙΣΕΤ είναι ανοιχτά μέχρι και το σημείο που αφορά τα προσωπικά δεδομένα, τα οποία περιλαμβάνουν προσωπικές επιστολές και αρχεία των καλλιτεχνών. Εκεί, η πρόσβαση προϋποθέτει τη συγκατάθεση του καλλιτέχνη, αν είναι εν ζωή, ή του ΙΣΕΤ ως φορέα που τα διαχειρίζεται. Ο ανοιχτός χαρακτήρας αποτελεί ζητούμενο καθώς «ο διάλογος είναι ο καλύτερος τρόπος εκπαίδευσης» σύμφωνα με τη Δημακοπούλου. «Όταν γνωρίζεις, απολαμβάνεις καλύτερα το εικαστικό έργο, ακόμα και όταν στέκεσαι με κριτική θέση απέναντί του» αναφέρει. Από την άλλη πλευρά, ο ενεργός χαρακτήρας πραγματώνεται με την πρωτοβουλία που αφορά την παραγωγή εικαστικού έργου με αφετηρία τα αρχεία του ΙΣΕΤ. Από το 2011 και μετά

⁸ Ένα σύνολο 3.000 καλλιτεχνών, 17.600 έργα, 45.000 αποκόμματα άρθρων, 23.000 εκθέσεις και 1.000 οπτικοακουστικά αρχεία αποτελούν μερικά αριθμητικά στοιχεία, όπως μου ανέφεραν οι υπεύθυνοι του ΙΣΕΤ, ώστε να γίνει αντιληπτός ο όγκος της έρευνας που έχει πραγματοποιηθεί αυτό το διάστημα χρόνων.

πραγματοποιούνται δύο έως τρεις μεγάλες εκθέσεις το χρόνο με τη συμβολή θεωρητικών και επιμελητών εκτός του ΙΣΕΤ. Μεταξύ άλλων, η Ελπίδα Καραμπά επιμελείται τον κύκλο δράσεων και εκθέσεων Δικαίωμα Αρχείου (2013, 2014, 2015), όπως ανέφερα προηγουμένως. Μία δεύτερη διάσταση του ανοιχτού και ενεργού χαρακτήρα αποτελεί η ψηφιοποίηση του, η οποία ξεκίνησε ταυτόχρονα με τη λειτουργία του. Η συνεργασία με το Ινστιτούτο Τεχνολογίας του Πανεπιστημίου Πατρών οδηγεί στη δημιουργία της ψηφιακής του πλατφόρμας, με βάση το είδος συστημάτων DAMS, η οποία εμπλουτίζεται έως σήμερα από το ΙΣΕΤ. Σε αντίθεση με αρχεία άλλων φορέων, όπως της Εθνικής Πινακοθήκης ή μεμονωμένων συλλεκτών τα οποία λειτουργούν θεματικά, το αρχείο του ΙΣΕΤ αποτελεί μία προσπάθεια λειτουργίας της έρευνας μέσω της σύγκρισης, καθώς οργανώνεται με ένα εύρος θεμάτων. Σύμφωνα με την Ε.Κεχαγιά, αυτό αποτελεί «το θετικό στοιχείο της ίδιας της ψηφιακής δομής» μέσα από τη «δυνατότητα σύνθετης αναζήτησης». Ωστόσο, παρατηρώ ότι το στοιχείο αυτό απευθύνεται σε έναν πιο ενημερωμένο χρήστη, καθώς απαιτεί συγκεκριμένη αναζήτηση, και αυτό δικαιολογεί το γεγονός ότι «θεωρείται δύστροπο» όπως αναφέρει η Κεχαγιά. Η ίδια υποστηρίζει ότι πολλοί ερευνητές εντοπίζουν ως αρνητικό στοιχείο τη μη δυνατότητα «λειτουργίας της αναζήτησης με μία λέξη κλειδί». Η Ε.Κεχαγιά υποστηρίζει πως η αποφυγή της συγκεκριμένης λειτουργίας αποτελεί «τη σκόπιμη αποφυγή του φιλτραρίσματος της πληροφορίας από τους ίδιους και την αποφυγή της οργάνωσης της έρευνας με βάση ειδικές κατηγορίες, ο σχεδιασμός των οποίων προϋποθέτει πως οι τεκμηριωτές θα πάρουν μία προσωπική θέση ώστε να χαρακτηρίσουν ζητήματα τοποθέτησης» (βλ. σελίδα 22 σχετικά με την έννοια της αποτίμησης των αρχειακών τεκμηρίων).

Στόχος του αρχείου του ΙΣΕΤ είναι η διάσωση της μνήμης καθώς «η επαφή της μνήμης με το σήμερα είναι μια διάθεση αυτογνωσίας, μία επιθυμία να σβήσουν οι πολιτιστικές διαφορές» σύμφωνα με τη Δημακοπούλου. Από την άλλη πλευρά αναφέρει πως ζητούμενο είναι «η ελευθερία του πνεύματος και η δυνατότητα της ετερότητας». Η διαφορά αναδύεται καθώς τα αρχεία μορφοποιούνται ως η μνήμη του οργανισμού, σύμφωνα με το αρχειακό συνεχές (βλ. σελ.: 13, 14 σχετικά με το συνεχές των αρχειακών τεκμηρίων), και το γεγονός αυτό τροφοδοτεί εκ νέου την παραγωγή της πολλαπλότητας των νοημάτων του αρχείου στο χρόνο. «Το αρχείο του ΙΣΕΤ πιθανόν να δωρηθεί σε ένα μεγαλύτερο ανάλογο οργανισμό, όπως η Εθνική Βιβλιοθήκη, με την προϋπόθεση να συνεχιστεί η πορεία του». Αυτό θα μπορούσε να είναι το μέλλον του, σύμφωνα με τη

ΤΖ.Δημακοπούλου.

Αυτό που παρατηρώ αρχικά στη σχέση του ΙΣΕΤ με την εικαστική πράξη είναι μία αντίληψη περί δικτυωμένης σχέσης των δρώντων φορέων: καλλιτεχνών, επιμελητών και θεωρητικών. Αυτό διακρίνεται σε πολλές αναφορές: στο γεγονός ότι κριτήριο για την ένταξη ενός έργου στο αρχείο αποτελεί «ο τρόπος να επηρεάζει», στην αναφορά της επιδίωξης της συνεργασίας με άλλους φορείς και στην ίδια την επιδίωξη της ψηφιακής πλατφόρμας επικοινωνίας των έργων, η οποία λειτουργεί «μέσω της σύγκρισης». Η διάθεση του αρχείου να λειτουργεί ως βάση επικοινωνίας και ως σύνδεσμος στο δίκτυο αυτό, δηλώνεται από τη χρήση ενός χρόνου παρόντα που στρέφεται προς το μέλλον καθώς αναρωτιέται για στη συνέχιση της πορείας του. Παρά το γεγονός ότι αναφέρεται η «διάσωση μέσω της μνήμης», αυτή δε συγκροτείται ως νοσταλγικό παρελθόν, αλλά συνδέεται με το παρόν. Ωστόσο, η στόχευση του ΙΣΕΤ στον εκπαιδευτικό ρόλο των αρχείων συνάδει με μία αντίληψη συντήρησης, που αναφέρεται στη διατήρηση του αρχείου ως μνήμη που συνενώνει. Το αρχείο του ΙΣΕΤ αυτοχαρακτηρίζεται ως «ενεργό» σε σχέση με την εικαστική παραγωγή έργου και το γεγονός αυτό δηλώνεται τόσο από τις δράσεις των Διαλόγων, αλλά και από τις επισημάνσεις του ίδιου του φορέα. Η Ε. Αλεξάκη, σύμβουλος εκπαίδευσης στο ΙΣΕΤ, αναφέρεται στα ενεργά αρχεία ως «τα ανοιχτά, προσβάσιμα, διασυνδεδεμένα και βέβαια αυτοκριτικά, με άλλα λόγια ενεργά αρχεία» (Αλεξάκη, 2013: 13).

Παρατηρώ πως και οι δύο υπό μελέτη φορείς συγκλίνουν ως προς το λόγο ύπαρξης των αρχείων, καθώς απευθύνονται πρωτίστως στον ερευνητή ως «μελετητή». Με αυτή την έννοια εννοούν την ανοιχτότητα του αρχείου, ως «ανοιχτή» πρόσβαση που απευθύνεται στην έρευνα. Επίσης συγκροτούν ένα κανονιστικό σύστημα σχετικά με τη δεοντολογία και την ορθότητα της τεκμηριωτικής λειτουργίας που επιτελούν. Ωστόσο θα αντέτεινε κανείς το γεγονός ότι οι φορείς εμφανίζουν μία επιστημονική στόχευση, παραβλέποντας αυτό που ο Appadurai αναφέρει σχετικά με τη λειτουργία κάθε αρχείου ως ένα συνειδητό σχέδιο υποστηρίζοντας πως «κάθε τεκμηρίωση είναι μια μορφή παρέμβασης» (2003). Η αποτίμηση και τεκμηρίωση συνιστά αυτό που η αρχειονομική θεωρία επισημαίνει ως μη ουδετερότητα του αρχειακού περιεχομένου (Cook, Schwartz, 2001) καθώς τα αρχεία δεν αποτελούν τα οργανικά παράγωγα μίας διαχειριστικής λογικής που παράγει καθαρές αποδείξεις (Cook, 1997: 23).

Η εντονότερη διαφορά τους έγκειται στον τρόπο με τον οποίο εννοούν το

χαρακτήρα του «ενεργού». Σε ένα πρώτο επίπεδο συγκλίνουν καθώς η «ενεργοποίηση» των εικαστικών αρχείων, όπως εννοείται και επιχειρείται από τους φορείς, αποτελεί την επιθυμία της προσαρμογής στα όλο και πιο ρευστά δεδομένα της πληροφορίας της μετανεωτερικής συνθήκης των δικτύων. Οι φορείς αντιλήφθηκαν την κρισιμότητα της ψηφιοποίησης των αρχείων και οδηγήθηκαν σε τέτοιες πρακτικές ψηφιακών υποδομών, με σκοπό τη βιωσιμότητα των ίδιων των φορέων. Από την άλλη πλευρά όμως διακρίνονται όσον αφορά στη σχέση του ενεργού χαρακτήρα με πολιτικές αρχειακής εικαστικής δράσης. Το ΙΣΕΤ, μέσα από τις δράσεις που εκδηλώνει για την εικαστική παραγωγή αρχειακής τέχνης, εμφανίζει ένα μεγαλύτερο βαθμό ενεργοποίησης των αρχείων σε αντίθεση με την αρχειακή «γραμμή» που υιοθετεί το Μουσείο Μπενάκη. Ωστόσο, τα ενεργά αρχεία εννοούνται και στις δύο περιπτώσεις κυρίως ως οπτικά ανοιχτά αρχεία και γι' αυτό το λόγο εμφανίζουν κυρίως επιμορφωτικό και διδακτικό χαρακτήρα.

B. Η εικαστική πράξη και το αρχείο

Οι εικαστικές περιπτώσεις

Οι εικαστικές περιπτώσεις που μελετώ αποτελούν πρακτικές τεσσάρων καλλιτεχνικών υποκειμένων. Από το σύνολο του έργου τους επιλέγω να αναφερθώ στα πιο πρόσφατα εγχειρήματα, από το 2007 και μετά, καθώς η αναδυόμενη κρίση και η συγκρότηση νέων αρχειακών δεδομένων μέσα από την επικαιροποίηση γεγονότων του παρελθόντος επηρέασε το ενδιαφέρον για την παραγωγή των αρχειακών πρακτικών, όπως ανέφερα στην εισαγωγή. Ωστόσο, η ανάλυση που επιχειρώ δεν είναι ομοιότροπη αλλά προκύπτει από τις επιμέρους ιδιαιτερότητες, οι οποίες καθορίζουν την έκταση της περιγραφής κάθε έργου και τον αριθμό των έργων κάθε καλλιτεχνικού υποκειμένου που μελετώνται. Θα προσπαθήσω να αναφερθώ εν συντομία στη λογική αυτή, που ίσως αρχικά εισάγει ένα ζήτημα άνισης μελέτης μεταξύ των περιπτώσεων. Αναλύω επτά πρόσφατα αρχειακά έργα του Β. Βλάχου και αναφέρομαι μέσω μίας παρέκβασης σε παλιότερα έργα του σε μία προσπάθεια κατανόησης της αφηγηματικής του πρακτικής στο χρόνο. Στη συνέχεια, πραγματεύομαι τρία υλοποιημένα και ένα σε εξέλιξη έργο της Ν.Μπιζά σε μία

προσπάθεια διάκρισης των αρχειακών εργαλείων επιτέλεσης. Εξετάζω την περίπτωση της ομάδας Salon de Vortex (Γιάννης Γρηγοριαδης, Γιάννης Ισιδώρου) μέσα από την ανάλυση δύο αναρχειακών έργων και τη μελέτη της συνολικότερης ερευνητικής τους πρακτικής. Τέλος, αναπτύσσω με σχετική συντομία έξι έργα της Π.Βλασσοπούλου προκειμένου να αναδυθούν από αυτά οι ποικίλες πρακτικές ενάντια στο αρχείο.

B1. Βαγγέλης Βλάχος

Ο Β. Βλάχος συνιστά μία ιδιαίτερη περίπτωση καθώς εμφανίζει ένα μεγάλο αριθμό έργων που σχετίζονται με το αρχείο, από το 2003 έως σήμερα. Εάν μπορεί να διατυπωθεί μία ιδέα 'συνολικού έργου', τόσο για το εικαστικό έργο εν γένει όσο και συγκεκριμένα για το αρχειακό εικαστικό έργο του Βλάχου, αυτό εμφανίζει στο χρόνο μία συνεχώς μετατοπιζόμενη διαφορά από τον εαυτό του. Μοιάζει να αποτελεί το ανάπτυγμα μίας εσωτερικής μεθόδου που δεν παρεκκλίνει από ορισμένες τακτικές ωστόσο δεν τις αναπαράγει καθ' εαυτές σε καμία στιγμή. Συνεπώς, μεταστρέφει το ενδιαφέρον του χωρίς να χάσει την εσωτερική συνέπεια του. Το συνεχές ως προς τον τρόπο έρευνας δε συμπίπτει απαραίτητα με τη συνέχεια στο χρόνο των ίδιων των εικαστικών μορφών του έργου του. Σχετικά με τον αυτοπροσδιορισμό του ως καλλιτεχνικό υποκείμενο και τις αρχειακές διαβαθμίσεις στη δουλειά του, ο Βλάχος προσδιορίζεται ως «αρχαιολόγος» κατά τα πρώτα δείγματα δουλειάς της εικαστικής του πορείας και εντοπίζει μία μεταγενέστερη μετατόπιση της εικαστικής πράξης προς το αρχείο, η οποία αρθρώνει και το ενδιαφέρον της εργασίας για συγκεκριμένα έργα. Το πρώτο έργο που διαφοροποιείται είναι το *1981(Αλλαγή)*, καθώς σε αυτό η διαδικασία της συγκέντρωσης τμημάτων του παρελθόντος και η σύνθεση τους οδήγησε σε μία μεγάλη εικόνα, για την περιγραφή της οποίας χρησιμοποίησε τον όρο «αρχείο». Τα έργα που αναλύονται αφορούν τη χρονική περίοδο από το 2007 έως σήμερα, δηλαδή εκκινούν από το σημείο στο οποίο ο ίδιος εντόπισε μία μεταστροφή της αρχειακότητας, με το έργο *1981(Αλλαγή)*. Ωστόσο, καθώς διαπιστώνω τη χρήση ετερογενών αρχειακών μεθόδων στα προηγούμενα χρόνια (2003-2007), αναφέρομαι εν συντομία και σε πρακτικές που είχαν προηγηθεί και συνδέω την αρχιτεκτονική πρακτική με την αρχειακή πράξη που επιτελείται στο έργο του.

Objects to relate to a trial, 2013-2014

(εικόνες 1-3)

Το έργο αναφέρεται στο Σκάνδαλο Κοσκωτά, το οποίο από τα μέσα του 1988 απασχολεί την ελληνική πραγματικότητα και οδηγεί σε μία από τις πιο συζητημένες δίκες της πολιτικής ιστορίας.⁹ Αφετηρία του έργου αποτελεί η φωτογραφία που ανασύρει ο Βλάχος, στην οποία καταγράφονται στο εσωτερικό ενός αυτοκινήτου οι αποσκευές που ο Κοσκωτάς φέρνει κατά την άφιξη του στην Ελλάδα το 1991. Σύμφωνα με μία παραφιλολογία που συνοδεύει το Σκάνδαλο Κοσκωτά, τα αντικείμενα (τρεις βαλίτσες, δύο σάκοι ταξιδιού, μία γραφομηχανή και μία έγχρωμη τηλεόραση) περιείχαν έγγραφα, συνομιλίες και οπτικό υλικό που θα αποδείκνυαν την εμπλοκή του Παπανδρέου σε αυτό (πηγή: Vlachos Selected Projects).

Το έργο αποτελείται από οχτώ φωτογραφικές εκτυπώσεις σε πινακίδα (70 X 100 εκ.), το χρονικό πίνακα του ταξιδιού (21 X 30 εκ.) και το κείμενο με τη φωτογραφία σε πινακίδα (50 X 70 εκ.). Η κειμενική πληροφορία είναι σύμφωνα με το Βλάχο «το πιο σημαντικό μέσο του έργου». Από τη μία πλευρά, ο τίτλος οδηγεί την κατανόηση του έργου καθώς εισάγει στο γεγονός αναφοράς, που είναι η δίκη και τα αντικείμενα που σχετίζονται με αυτή. Επίσης, το χρονικό της απέλασης Κοσκωτά παρουσιάζει το Ταξίδι του μέχρι την Αθήνα. Τέλος, το κείμενο (εικόνα 1) αναφέρεται σε δημοσιεύματα που πραγματεύονται ετερόκλητες αφηγήσεις σχετικά με το περιεχόμενο της βαλίτσας, οι οποίες αποδίδουν τις διαστάσεις αυτού του γεγονότος που δεν έχει καταγραφεί στην επίσημη ιστορία (Vlachos Selected Projects).

Το φωτογραφικό υλικό περιλαμβάνει την αρχική ευρεθείσα φωτογραφία (εικόνα 2) και οχτώ παραλλαγές της, οι οποίες παράγουν μία διαδοχή όλο και μεγαλύτερης εστίασης στη βαλίτσα. Η προσπάθεια του φωτογραφικού μέσου να διεισδύσει στη βαλίτσα αποτελεί την οπτικοποίηση ενός παράδοξου. Το αδύνατο του καθορισμού πλέον του ίδιου του γεγονότος με την πέραν ενός ορίου μεγέθυνση, συγκροτεί το αδύνατο της ίδιας της ιστορικής γνώσης. Η ασάφεια περί των αποδεικτικών τεκμηρίων της αλήθειας, σχετικά με την ενοχή των εμπλεκόμενων, τα οποία περιέχονται στη βαλίτσα, πραγματώνεται μεταφορικά μέσα από τη φωτογραφία που παράγει την τελική απουσία του ίδιου του

⁹Ο Γ.Κοσκωτάς, ιδιοκτήτης της τράπεζας Κρήτης και εκδοτικός επιχειρηματίας διώκεται ποινικά για υπεξαίρεση δισεκατομμυρίων δραχμών. Μετά τη διαφυγή του στην Αμερική, και την κατηγορία του Α.Παπανδρέου για εμπλοκή στο σκάνδαλο, ακολουθεί το 1991 η απέλαση του Κοσκωτά στην Ελλάδα με σκοπό να καταθέσει στη δίκη του Παπανδρέου και των υπουργών της κυβέρνησης του.

αντικειμένου λόγω της μεγάλης εστίασης σε αυτό (εικόνα 3).

Foreign archaeologists from standing to bending position, 2012

(εικόνες 4-6)

Το έργο *Ξένοι αρχαιολόγοι από όρθια σε σκυφτή θέση* περιλαμβάνει πενήντα τρεις φωτογραφίες ξένων αρχαιολόγων που έχουν εργαστεί στο ελληνικό πεδίο μετά το 1950, οι οποίες ανασύρονται από αρχεία ξένων αρχαιολογικών σχολών της Αθήνας. Από το σύνολο των φωτογραφιών, ο Βλάχος αναφέρει πως επιλέγει «τις πιο συχνές σωματικές στάσεις» που παρατηρεί να υιοθετούνται από τους αρχαιολόγους εν ώρα εργασίας, μελέτης ή επίβλεψης. Ο τίτλος εμφανίζει μία κρισιμότητα καθώς περιγράφει την ίδια την οργάνωση του αρχαιολογικού υλικού. Η περιγραφικότητα της αναφοράς «από όρθια σε σκυφτή θέση» όχι μόνο δε μειώνει το ενδιαφέρον για το έργο, αλλά εντείνει την περιέργεια γι αυτό. Σε αντίθεση με τη γραμμικά οριζόντια ανάπτυξη της διαδοχής των φωτογραφιών και την κάθετη ανάπτυξη του σώματος που σκύβει από ή προς το έδαφος των μεμονωμένων φωτογραφιών, η αφήγηση του έργου οργανώνεται από την παλινδρομική αλληλουχία της διαδοχής των σωματικών στάσεων από το ένα φωτογραφικό στιγμιότυπο στο άλλο. Συγκροτείται μία «χορογραφική κίνηση» (από όρθια σε σκυφτή θέση) καθώς δεν είναι μόνο το σώμα που μετακινείται αλλά και η θέση της λήψης. Το σώμα μοιάζει να βυθίζεται και να αναδύεται από το έδαφος, μεταφέροντας τη ματιά του αρχαιολόγου και συγκροτώντας μία οπτικοποίηση της ίδιας της ανασκαφικής πράξης.

Ο Βλάχος θεωρεί πως «το σημαντικό είναι ότι παρουσιάστηκε το 2012» (στην έκθεση *Current Pasts*, ΕΜΣΤ). Το έργο προσπαθεί να συνδεθεί σαν αφήγηση με τις σύγχρονες πολιτικές συνθήκες και αναφέρεται στη σχέση αυτού που είναι «ξένο» (*foreign*) μέσα από την αρχαιολογία ως επιστημονική ανάδειξη του παρελθόντος και πρακτική συγκρότησης των εθνικών ταυτοτήτων. Συνεπώς, υπονοούνται οι συσχετισμοί του εθνικισμού και της αποικιοκρατίας μέσα από τις πρακτικές των ξένων αρχαιολογικών αποστολών που καταφθάνουν στην Ελλάδα (Χαμηλάκης, 2012: 56). Ωστόσο, και ενώ αναφέρεται σε αυτές τις συνδέσεις, ο Βλάχος αναφέρει πως η δημιουργία της αλληλουχίας των φωτογραφιών με βάση τη σωματική στάση αποτελεί την «εισαγωγή ενός κριτηρίου οργάνωσης του υλικού, ως εισαγωγή μίας νέας τάξης» που δε σχετίζεται με το πλαίσιο της αρχικής αφήγησης, αλλά τη διακόπτει με σκοπό να την ανασυνθέσει. Εδώ διαφαίνεται ο ρόλος του υποκειμένου που αρχειοθετεί, καθώς επεμβαίνει στο υλικό καθορίζοντας την κυρίαρχη αφήγηση. Από την άλλη πλευρά, εμμέσως θίγεται ο ρόλος του υποκειμένου που

αρχαιοθετείται και η παραγωγή του κοινωνικού σώματος, ως κατασκευή, μέσα από το αρχείο.

Is There Any Oversight On Ocalan ? , 2009-2011

(εικόνες 7-9)

Το έργο αποτελείται από εκατόν δέκα εννέα φωτογραφίες ποικίλων διαστάσεων, τοποθετημένες σε ένα επίτοιχο ράφι εικοσι τριών μέτρων. Στο έργο αποτυπώνεται το ταξίδι της τετράμηνης περιπλάνησης του Abdullah Ocalan από τη Συρία έως το Ναϊρόμπι, όπου συλλαμβάνεται και φυλακίζεται το 1999¹⁰ (Vlachos Selected Projects).

Ο Βλάχος εντοπίζει την «απουσία οποιασδήποτε φωτογραφικής κάλυψης των γεγονότων και την απουσία τεκμηρίου του ίδιου του Ocalan» τη χρονική περίοδο της περιπλάνησης του μέχρι και τη σύλληψη του, εκτός από τρεις φωτογραφίες στις οποίες ο ίδιος αναπαρίσταται στο σπίτι του Έλληνα πρέσβη. Αυτή η έλλειψη οπτικής πληροφορίας αποτελεί την αφετηρία της αρχειακής πράξης. Ο Βλάχος αναφέρει πως «ανασύρει πληροφορίες για τις συνθήκες της πορείας του μέσα από βιβλία μαρτυριών ανθρώπων που ήταν κοντά του» και αναζητά οπτικό υλικό «από το Internet και τουριστικούς οδηγούς των τελών της δεκαετίας του 1990». Το υλικό που επιλέγει περιλαμβάνει αεροφωτογραφίες, φωτογραφίες από αεροδρόμια και φυσικά ή πολεοδομημένα τοπία από τα οποία θα ήταν πιθανό να έχει περάσει ο Ocalan, με τη συνθήκη ότι «ανταποκρίνονται χρονικά και χωρικά στις συνθήκες των ταξιδιών του».

Ο Βλάχος χαρακτηρίζει την εργασία του ως μία «σκηνογραφική» δουλειά. Το γραμμικό ράφι παράγει την αφήγηση της διαδρομής του Ocalan μέσα από τη φυσική διαδρομή του ίδιου του σώματος του θεατή που κινείται παράλληλα με αυτό. Η απουσία

¹⁰Ο Abdullah Ocalan είναι ο ιδρυτής και ηγέτης του Εργατικού Κόμματος του Κουρδιστάν (PKK). Από τη δήλωση του «πως υπάρχουν δύο έθνη στην Τουρκία, οι Τούρκοι και οι Κούρδοι» και μετά το 1973 οι σχέσεις με την Τουρκία εντεινόνται και ο Ocalan οργανώνει πολιτικά και στρατιωτικά την κινηματική δράση του Κόμματος. Μέχρι το 1998 ο Ocalan βρίσκεται στη Δαμασκό. Στις 21 Σεπτεμβρίου του 1998 η Συρία, υπό τις διεθνείς, αμερικανικές και τουρκικές πιέσεις, τον αναγκάζει να φύγει από το έδαφός της. Ο Ocalan αναζητά καταφυγή στην Αθήνα, στη Μόσχα, στη Ρώμη, στο Μινσκ και στη συνέχεια το Ναϊρόμπι. Συλλαμβάνεται στις 15 Φεβρουαρίου 1999 στο Ναϊρόμπι ενώ μεταβαίνει από την ελληνική πρεσβεία στο αεροδρόμιο με προορισμό την Ολλανδία, όπου θα ζητούσε πολιτικό άσυλο. Μεταφέρεται στην Τουρκία όπου καταδικάζεται σε θάνατο, ωστόσο η ποινή δεν εκτελείται και μετατρέπεται σε ισόβια φυλάκιση. Από τότε είναι έγκλειστος στις φυλακές του νησιού Ίμραλι στη θάλασσα του Μαρμαρά.

του τεκμηρίου οδηγεί στην παραγωγή του έργου ως μία «τοπιογραφία». Η φυσικοποιημένη κατασκευή του τοπίου αποκρύπτει την κρισιμότητα του κοινωνικού περιστατικού στο οποίο αναφέρεται και αντιτίθεται αισθητικά με τη δυσκολία των αλλεπάλληλων ταξιδιών του Ocalan. Η δημιουργία μίας τοπιακής ατμόσφαιρας, τόσο ρευστής που γίνεται σχεδόν απουλοποιημένη, υπονοεί ωστόσο την αδυναμία ύπαρξης ενός τόπου ο οποίος να συγκροτείται ως ασφαλές καταφύγιο για τον περιπλανώμενο. Προσπαθώντας να τακτοποιήσει την ατμόσφαιρα της υποτιθέμενης παρουσίας σε μία αφήγηση, το έργο μοιάζει να αναζητά το πρόσωπο μέσα από την προσομοίωση των ιχνών του ταξιδιού του, όπως ρωτά και ο τίτλος του έργου. Να αναφέρω εδώ, ότι ο τίτλος προέρχεται από ένα άρθρο του τούρκου δημοσιογράφου Can Atakli, στην εφημερίδα Sabah (23 Δεκεμβρίου 1998) (Vlachos, Selected Projects). Η ρητορικότητα της ερώτησης εμφανίζεται ειρωνική, καθώς γνωρίζουμε ότι η οπτική αναζήτηση είναι εξαρχής αδύνατη.

Το έργο παρουσιάζεται το 2012 στην γκαλερί *The Breeder* μαζί με τα έργα *The Remains* (2011) και *An image you already know* (2011), στα οποία θα αναφερθώ στη συνέχεια. Ο τίτλος της έκθεσης *No event for Monday, Feb.15, 1999*, αναφέρεται στην ημερομηνία της σύλληψης του Ocalan, ωστόσο εντοπίζει την απουσία οποιουδήποτε γεγονότος εκείνη την ημέρα. Αυτή η αντίφαση της ιστορικής πραγματικότητας με την αφηγηματική κατασκευή που ο Βλάχος προτείνει, επεκτείνεται και στα ίδια τα αρχειακά έργα.

Remains, 2011

(εικόνες 10-14)

Στο *Is There Any Oversight On Ocalan?*, το υλικό που ανασύρει αρχειακά ο Βλάχος «δεν εμφανίζει καμία αναφορά σχετικά με την εμπλοκή της Ελλάδας στην υπόθεση Ocalan». Στο *Remains* εντοπίζει δύο επιπτώσεις της ανάμειξης της Ελλάδας στην υπόθεση, οι οποίες εμφανίζονται ως αλλαγές στην εσωτερική πολιτική και οικονομική σφαίρα της Ελλάδας. Μέσα από την αναπαράσταση τους στο τύπο, εξετάζονται δυο γεγονότα: η πολιτική παραίτηση του υπουργού εξωτερικών Θ. Πάγκαλου λόγω της υπόθεσης Ocalan και η οικονομική διαδικασία της πτώσης του χρηματιστηρίου λόγω της πολιτικής κρίσης, η οποία οδηγεί έξι μήνες μετά στο Κραχ του 1999 (Vlachos, Selected Projects).

Το έργο αποτελείται από τρεις οργανώσεις αρχειακού υλικού (εικόνα 10). Μία σειρά

επτά πινακίδων (30 X 45 εκ.) σε επίτοιχο ράφι παρουσιάζει, με χρονολογική διαδοχή, υλικό στο οποίο διαφαίνεται η φωτογραφική αναφορά του τύπου στον Θ.Πάγκαλο τις δέκα πρώτες ημέρες της κρίσης μέχρι και την παραίτηση του (εικόνες 11, 12). Στο τραπέζι, ένα δευτερογενές αρχείο (dossier 30 X 40 εκ.) συγκροτεί, επίσης χρονολογικά, άρθρα εφημερίδων και χρηματιστηριακά γραφήματα που αναφέρονται στην πορεία της ελληνικής οικονομίας της περιόδου (εικόνα 14). Τέλος, ένας σωρός εφημερίδων (εικόνα 13) περιέχει το υλικό που δε χρησιμοποιήθηκε στην έρευνα (Vlachos Selected Projects).

Οι επιπτώσεις της σύλληψης Ocalan αποκτούν μία υλική υπόσταση η οποία δηλώνεται μέσα από τη συσσώρευση της πληροφορίας. Ο Βλάχος αναφέρει πως συγκεντρώνει τις εφημερίδες «από την πρώτη ημέρα της σύλληψης» και παύει τη διαδικασία συγκέντρωσης υλικού «όταν παρατηρεί την απουσία οποιασδήποτε είδησης σχετικά με το γεγονός». Μέσα από μία «διπλή διαδικασία αντανάκλασης και επανεμφάνισης» (Vlachos Selected Projects), αναπαρίσταται η πτώση και ανάκαμψη του χρηματιστηρίου στο διάστημα των τριών εβδομάδων και η μετάβαση από την έντονη οπτική παρουσία, λόγω της παραίτησης, στην απουσία της αναφοράς στο πρόσωπο του πρώην υπουργού.

Η σημασία της πολιτικής επίπτωσης αποτελεί τη μία διάσταση αυτού που απομένει, όπως υπονοεί ο τίτλος. Από την άλλη πλευρά, το αρχειακό υλικό που δεν εντάσσεται στην αρχειακή αναπαράσταση, ο σωρός των εφημερίδων, γίνεται ορατό ως το υπόλειμμα της ίδιας της ερευνητικής αρχειακής πράξης. Το σύνολο του έργου δομείται αρχειακά μέσα από τη λογική του υπολείμματος, καθώς η τακτική της συγκέντρωσης του οπτικού υλικού εφαρμόζει τον κανόνα της δειγματοληπτικής συλλογής έως το σημείο της μηδενικής παρουσίας του τεκμηρίου. Το ερώτημα που αναδύεται εδώ σε σχέση με τη σύνδεση της πληροφορίας με τη γνώση, αφορά τη δυνατότητα συγκρότησης της ιστορικής συνείδησης των γεγονότων μέσα από αυτή τη διαδικασία της κυκλικότητας της πληροφορίας, που εμφανίζει περιοδικές πυκνώσεις και αραιώσεις συσσώρευσης.

An image you already know, 2011

(εικόνες 15-17)

Το έργο αποτελείται από τριάντα πέντε φωτογραφίες ίδιου μεγέθους (24 X 30 εκ.) οι οποίες οργανώνονται σε ένα γραμμικό ράφι οκτώμισι μέτρων. Ο Βλάχος συνδυάζει δύο

είδη αρχειακού υλικού σε μία κοινή αφήγηση. Οχτώ από τις φωτογραφίες αποτελούν υλικό που ανασύρεται από ελληνικό περιοδικό του 1983 και αναπαριστούν τις συζύγους ξένων πρέσβων στην Ελλάδα. Οι σύζυγοι φωτογραφίζονται σε μία αγαπημένη τοποθεσία της επιλογής τους. Με αφορμή οπτικές αναφορές που εντοπίζει σε αυτές, ο Βλάχος επιλέγει το δεύτερο σύνολο των φωτογραφιών ώστε να συνδέονται με τις πρώτες σε μία αφήγηση, παραπέμποντας σε στοιχεία τους. Οι φωτογραφίες ανασύρονται από τουριστικούς οδηγούς του ίδιου έτους οι οποίοι εκδίδονται από τον ΕΟΤ με σκοπό την προώθηση της Ελλάδας στο εξωτερικό και αναπαριστούν υλικό από είδη λαϊκής τέχνης και ελληνικά τοπία (Vlachos Selected Projects).

Η ιστορική αφήγηση, η αισθητική της αρχαιολογίας και η οικονομία του τουρισμού συνυφαίνονται σε μία αναφορά για την κατασκευή της εικόνας από τα μέσα ενημέρωσης και διαφήμισης. Η αφήγηση αυτή αφορά μία συγκεκριμένη αναπαράσταση ελληνικότητας και την προώθηση της με τρόπο σχεδόν γραφικό. Η αισθητικοποιημένη ατμόσφαιρα του ελληνικού τοπίου της χρυσής εποχής του '80 αποτελεί μία αντίθεση στην κρίσιμη και τεταμένη σημερινή κοινωνικοπολιτική επικαιρότητα. Η αρχειακή πράξη με βάση αυτό το υλικό, και συνεπώς η έκθεση του έργου το 2011, αποτελεί μία δυνατότητα αναστοχασμού σχετικά με ό,τι θεωρούμε πώς ξέρουμε, όπως δηλώνει ο τίτλος. Η συνδυαστική αφήγηση που κατασκευάζει ο Βλάχος αποτελεί *μία εικόνα που ήδη ξέρουμε* με την έννοια της βιωμένης γνώσης. Έχει δομηθεί διαχρονικά ως μία κατασκευή του Άλλου ως ξένου, προτύπου μίμησης ή αποφυγής, και με αυτή τη φαντασίωση συγκροτεί την ταυτότητα του 'ελληνικού' ως ανώτερη εντοπιότητα και πολιτιστική καθαρότητα.

Aircrafts on Ground, 2009-2010

(εικόνες 18-20)

Το έργο παρουσιάζει ένα σύνολο από πενήντα επτά (ποικίλων διαστάσεων) φωτογραφίες αεροπλάνων τα οποία βρίσκονται στο ελληνικό έδαφος. Ο Βλάχος συλλέγει τις φωτογραφίες αεροπλάνων που εμφανίζονται στο αεροδρόμιο Ελληνικό από τη δεκαετία του '70 έως τις αρχές του 2001, όταν το Ελληνικό μεταφέρεται στο Ελευθέριος Βενιζέλος. Τα αεροπλάνα προέρχονται από τη Μέση Ανατολή, την Ευρώπη, τις Ηνωμένες πολιτείες της Αμερικής και την Αφρική και παρουσιάζονται σε ένα στιγμιότυπο ακινησίας επί του εδάφους. Ο τίτλος του έργου αποτελεί έναν διεθνή όρο στην αεροπλοΐα (AOG) που

σημαίνει την ύπαρξη ενός τεχνικού κολλήματος το οποίο δεν επιτρέπει στα αεροπλάνα να απογειωθούν (Vlachos Selected Projects). Ωστόσο ο Βλάχος επιτελεί μία μεταστροφή του όρου, αποδίδοντας σε αυτόν «ένα μη τεχνικό νόημα» όπως αναφέρει, και συλλέγει τις φωτογραφίες στις οποίες δεν περιγράφεται ένας περιοριστικός τεχνικός λόγος αλλά κοινωνικά συμβάντα έκτακτου χαρακτήρα κινδύνου, όπως αεροπειρατείες και απειλές.

Οι φωτογραφίες οργανώνονται μέσα από μία χρονολογική παράθεση και αυτή η ανάπτυξη αποτελεί για το Βλάχο μία «Άσκηση», όπως εντοπίζει. Η σειρά διαδοχής οδηγεί το βλέμμα στην παρατήρηση σημείων που ενδέχεται να δικαιολογούν αυτές τις φαινομενικά ανοίκειες εικόνες. Η εστίαση στις λεπτομέρειες συγκροτεί την προσπάθεια κατανόησης του λόγου της ενεργής απειλής πίσω από τη φαινομενική ακινησία τους. Όπως σημειώνει, η απουσία οποιασδήποτε πληροφορίας σχετικά με το πλαίσιο κάθε φωτογραφίας αποτελεί «μία σκόπιμη κίνηση απόσπασης τους από το περιβάλλον αναφοράς». Παρότι υπονοείται σε αρκετές φωτογραφίες ένα τραγικό συμβάν, με την παρουσία ανθρώπων να τρέχουν ή την εμφάνιση ενός αστυνομικού σε κατάσταση επιφυλακής, επιλέγεται σύμφωνα με τον ίδιο «μία απόσταση από τα γεγονότα που εμπεριέχουν δράμα» και σημειώνει πως δεν περιέλαβε φωτογραφίες που ενέχουν τέτοια πληροφορία. Η συνθήκη της αποστασιοποίησης παρέχει και στο θεατή τους όρους για τη συσχέτιση με τη νεώτερη πολιτική ιστορία, καθώς για παράδειγμα εντοπίζει κανείς τις μεταβάσεις από τις πολιτικές αεροπορικές απειλές της δεκαετίας του '80 σε λιγότερο πολιτικές αιτίες κατά το '90 και μετά, αλλά και τις μετατοπίσεις στη συχνότητα των δρομολογίων σε σχέση με τον πολιτική συνθήκη του τόπου αναφοράς, όπως για παράδειγμα συνιστά η περίπτωση των Συριακών και Αιγυπτιακών αεροπορικών γραμμών που διακρίνουμε στις φωτογραφίες.

1981(Αλλαγή), 2007

(εικόνες 21-22)

Το έργο συγκροτείται από είκοσι δύο επιτοίχιες πινακίδες (80 X 100 εκ. η καθεμία) στις οποίες οργανώνεται φωτογραφικό υλικό από το αρχείο της εφημερίδας *Ελεύθερος Κόσμος*, η οποία λειτουργούσε ως η επίσημη φωνή του Καθεστώτος των Συνταγματαρχών (1967-1974). Η αυστηρά χρονολογική σειρά της οργάνωσης των φωτογραφικών αποκομμάτων επιχειρεί να εκθέσει τους εννέα πρώτους μήνες του Ελληνικού

Σοσιαλιστικού κόμματος, από τη νίκη του ΠΑΣΟΚ τον Οκτώβριο του 1981 μέχρι το κλείσιμο της εφημερίδας τον Ιούνιο του 1982.

Η αφηγηματική λογική του έργου προκύπτει από την ημερολογιακή χρονοθέτηση των αρχειακών τεκμηρίων. Μέσα από αυτή το έργο διερευνά την ιδέα της *Αλλαγής*, που υπήρξε «το πρόταγμα του νέου κυβερνητικού σώματος» και διαμόρφωσε μία συγκεκριμένη ρητορική της περιόδου. Η πολιτική αλλαγή γίνεται αντιληπτή από το θεατή, μέσα από την ανασύνθεση στο χρόνο των επιμέρους οπτικών πληροφοριών, τον εντοπισμό των διαφορών και τη σύνθεση μίας συνολικής εικόνας. Ωστόσο, η μεγάλη κλίμακα του έργου εισάγει μία δυσκολία σχετικά με την αντίληψη αυτής της διαφοράς. Η ύπαρξη στο εσωτερικό του αρχείου αποτελεί μία συνθήκη ταυτόχρονης πολλαπλότητας που δε μπορεί να υπερβληθεί με την εισαγωγή μίας γραμμικής παρατήρησης του ορατού. Για να γίνει αντιληπτή η Αλλαγή είναι αναγκαίο να εισαχθεί μία ριζωματική, συγκριτική αντίληψη μέσω της όρασης.

Παρέκβαση σχετικά με την αρχιτεκτονικότητα του αρχείου στο έργο του Βλάχου (2003-2007)

Το έργο *1992(The renovation of the Bosnian Parliament)* (2006-2007) εφορμάται από την ανακαίνιση του βοσνιακού κοινοβουλίου, το οποίο καταστράφηκε σχεδόν ολόκληρο στον πόλεμο της Γιουγκοσλαβίας το '90. Δύο μακέτες του κτιρίου κατασκευάζονται από διαφορετικές ομάδες ανθρώπων και από διαφορετική αφετηρία: η μία εκκινεί από εικόνες του κατεστραμμένου κτιρίου που ανασύρονται από το Internet και η άλλη από επίσημα αρχιτεκτονικά σχέδια των κατασκευαστικών εταιριών που οραματίστηκαν την ανακατασκευή του (εικόνα 23).

Στο *New markets require new structures* (2005), τέσσερα ψηλά κτίρια του '70 από τα Βαλκάνια και την Ανατολική Ευρώπη αναπτύσσουν ένα αρχείο του εαυτού τους. Η αλλαγή τους στο χρόνο φανερώνεται μέσα από ενδείξεις της πρότερης κρατικής τους λειτουργίας και της μεταγενέστερης οικονομικής αξιοποίησης, μέσα από την ανακαίνιση και μεταπούληση τους σε εταιρίες. Ενδιαφέρον αποτελεί ωστόσο το γεγονός ότι εμφανίζουν μία σταθερή εξωτερική μορφή στο χρόνο, όπως αυτή δηλώνεται στα αρχιτεκτονικά προπλάσματα. Η αρχειοποίηση τους εμφανίζεται ως η συνθήκη ένταξης των παλιών δομών σε ένα καινούργιο πλαίσιο, παρά τη σημείωση του τίτλου (εικόνα 24).

Το έργο *Athens Tower (tenant lists 1974-2004)* (2004) πραγματεύεται τον Πύργο των Αθηνών, τον πρώτο ουρανοξύστη που χτίστηκε σύμφωνα με το *International Style* στην περίοδο της χούντας, το 1971. Το έργο αντικατοπτρίζει τις δομές ισχύος μέσα από τη δημιουργία ενός αρχείου των χρήσεων του Πύργου. Ο Βλάχος συγκροτεί επτά αρχειακές λίστες καταγράφοντας τους ενοίκους του από το 1974 έως το 2004, σε μία περίοδο μεγάλων αλλαγών ως προς τον ιδιοκτησιακό του επιμερισμό, αναδεικνύοντας έτσι την κοινωνική και οικονομική του διάσταση (εικόνα 25).

Στην εικαστική πράξη του Βλάχου η καταγραφή αποτελεί την ουσιαστική λειτουργία της αρχειακής έρευνας που διενεργεί. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον εμφανίζει η καταγραφή δράσεων που απέτυχαν, μέσω της οποίας συγκροτούνται αρχεία του απραγματοποίητου, του σχεδιάσματος, το οποίο με αυτόν τον τρόπο γίνεται ορατό. Στο έργο του *Buildings that proclaim a nations identity to the world should not be misunderstood* (2003), ο Βλάχος αναφέρεται στο γεγονός της επίθεσης με ρουκέτα στην Αμερικάνικη Πρεσβεία της Αθήνας το 1966, την ευθύνη της οποίας ανέλαβε η οργάνωση *17 Νοέμβρη*. Το έργο αναπτύσσεται ως μία αφήγηση σχετικά με τις δομές εξουσίας και τη συμβολικότητα της λειτουργίας τους (εικόνα 26).

Η ενασχόληση με το κτίριο της Αμερικάνικης Πρεσβείας δεν είναι τυχαία, καθώς εμφανίζεται και σε άλλα έργα του Βλάχου. Η πρεσβεία, σχεδιασμένη από τον W.Gropius, δεν αποτελεί μόνο δείγμα αρχιτεκτονικής του μοντέρνου κινήματος αλλά κυρίως λειτουργεί ως σύμβολο της εξουσίας. Στο έργο *US Embassy of Athens(in four parts)* (2006), η αρχιτεκτονική μακέτα της πρεσβείας αναπτύσσεται σε τέσσερα τμήματα τα οποία ολοκληρώνονται οπτικά με την παρεμβολή του καθρέφτη (εικόνα 27). Τη μακέτα συνοδεύει το fax που αρχικά είχε αποστείλει η Αμερικάνικη Πρεσβεία στον έλληνα υπουργό το 2005, ως εμπιστευτικό έγγραφο το οποίο στη συνέχεια κοινοποιήθηκε αποκαλύπτοντας τις συμφωνίες των δύο πλευρών σχετικά με την τρομοκρατία και το ρόλο της Αμερικής στα Βαλκάνια. Ο καθρέφτης συνθέτει την τελική μορφή του κτιρίου μέσα από τη συμπληρωματική ανάκλαση των επιμέρους και μέσω αυτού, η αποσπασματικότητα του νοήματος τρέπεται σε αποσπασματική μορφή.

B2.Νατάσσα Μπιζιά

Το ενδιαφέρον της Μπιζιά για το αρχείο μεταβλήθηκε σταδιακά από την αρχική περιέργεια για την έννοια και τις αρχειακές δομές, στην προσωπική δράση αρχειακής τέχνης. Ήδη από το 2007, ως φοιτήτρια του προπτυχιακού της Σχολής Καλών Τεχνών, μελετά αρχειακό υλικό βιβλιοθηκών. Το «πώς γράφεται η ιστορία», όπως αναφέρει, αποτελεί μία διερώτηση η οποία εμφανίζεται σε όλα τα έργα της και την κινητοποιεί στο επίπεδο της έρευνας ώστε να αναζητήσει τη σχέση των γεγονότων με την αλήθεια και τον τρόπο που αυτά εντάσσονται στο σύστημα παραγωγής της ιστορικής γνώσης.

A hard day's night, 2015

(Εικόνες 33-40)

Στο πλαίσιο της τρίτης σειράς έργων με τίτλο *Δικαίωμα Αρχείου III. Αθώες Κατηγορίες. Υποπτες Αφηγήσεις* του Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής τέχνης (ΙΣΕΤ) η Μπιζιά καλείται με αφετηρία το αρχείο του ΙΣΕΤ να παράξει εικαστικό έργο που να διερευνά αρχειακές όψεις. Κατά τη διαδικασία της έρευνας στο αρχείο, το ενδιαφέρον της Μπιζιά πυκνώνεται στη συνάντηση με τον κατάλογο που αφορά την πρώτη Διεθνή Έκθεση Γλυπτικής, των Παναθηναίων Σύγχρονης Γλυπτικής (Σπητέρης et al., 1965) (εικόνα 28)¹¹.

Η Μπιζιά εντοπίζει ωστόσο στον κατάλογο την «απουσία οποιασδήποτε αναφοράς στα τεταμένα πολιτικά τεκταινόμενα» του 1965. Όπως αναφέρει, η απομόνωση των «διακριτών κοινωνικών σφαιρών» αποτελεί το στοιχείο που οδηγεί τις κινήσεις της εικαστικής αρχειακής πράξης. Με την πεποίθηση πως η απομόνωση από το κοινωνικοπολιτικό πεδίο συνιστά μία έλλειψη, αναρωτιέται σχετικά με το λόγο του «διαχωρισμού της κοινωνικής από την καλλιτεχνική σφαίρα» αλλά και της ταύτισης της κρατικής με την καλλιτεχνική. Ενδεικτικό στοιχείο της σχέσης διαχώρισης και ταύτισης αποτελεί η κυκλοφορία δύο διαφημιστικών αφισών. Από τη μία πλευρά η αφίσα του ΕΟΤ, η οποία απεικονίζει μία μορφή αλόγου, και από την άλλη η αφίσα της έκθεσης (εικόνα 29) η

¹¹Η έκθεση οργανώνεται το 1965 στο λόφο των Μουσών (Φιλοπάππου), υπό την επιμέλεια του Τώνη Σπητέρη και τη στήριξη του ΕΟΤ. Όπως δηλώνεται στον κατάλογο της έκθεσης, η επιλογή του τόπου εγκατάστασης της έκθεσης απέναντι από την Ακρόπολη, αποτελεί «μία συμβολική κίνηση σύνδεσης της σύγχρονης τέχνης της εποχής με την αρχαία ελληνική τέχνη», η οποία αποτελεί «λίκνο του δυτικού πολιτισμού» (Σπητέρης et.al, 1965: 15). Το εκθεσιακό εγχείρημα εμφανίζεται ως μία παρουσία των «καλλιτεχνικών καινοτομιών» και «επαναστατικών καλλιτεχνικών μορφών», όπως αναφέρεται συχνά στον κατάλογο.

οποία περιέχει δύο μορφές αλόγων σε μία προσπάθεια «ταύτισης του κράτους και της τέχνης», όπως εντοπίζει.

Καθώς το εικαστικό αρχείο δεν αποδίδει την ολότητα των γεγονότων, αναζητά τη σύνδεση του με τα αρχεία του καθημερινού και τα αρχεία των θεσμών και συγκεκριμένα το Αρχείο της Βουλής. Σύμφωνα με την Ε. Καραμπά, αναζητά άλλες πηγές «υπογραμμίζοντας τον αναγκαστικά ριζωματικό χαρακτήρα των αρχείων» (2015). Η έρευνα στο αρχείο της Βιβλιοθήκης της Βουλής και στον ημερήσιο τύπο της περιόδου, συγκροτεί ένα σώμα αρχειακού υλικού από τις εφημερίδες της εποχής (εικόνα 30), μέσα από το οποίο διαφαίνεται το πολιτικά ταραχώδες κλίμα της περιόδου των Ιουλιανών που ακολούθησαν με την παραίτηση του Γ. Παπανδρέου (15.07.1965), το κύμα διαδηλώσεων και συγκρούσεων που διαρκεί 70 ημέρες (16.07.1965-25.09.1965) μέχρι και το πραξικόπημα της 21ης Απριλίου 1967 και τη χούντα των συνταγματαρχών που διήρκησε επτά χρόνια (έως και την 23.07.1974). Η Μπιζά ανακαλύπτει εκεί ένα κενό, την απουσία των πρακτικών την περίοδο των Ιουλιανών κατά την οποία η Βουλή παρέμεινε κλειστή.

Αυτές οι δύο εντοπίσεις, ο κατάλογος της έκθεσης που έχει αφήσει «εκτός αρχείου» την αναφορά στο πολιτικό και η απουσία της περιόδου των Ιουλιανών στο ίδιο το αρχείο της Βουλής, γεννούν μία διπλή επιθυμία: να άρει την «κλειστότητα του εικαστικού καταλόγου» και να «καλύψει το κενό» που εμφανίζει η απουσία του πολιτικού. Σε σχέση με τα «εκτός αρχείου» η Μπιζά εφαρμόζει δύο τακτικές: η πρώτη αφορά την ανάδειξη και η δεύτερη τη σύνθεση του κενού. Η συνθήκη της ανάδειξης της ορατότητας του αρχειακού κενού συμβαίνει μέσα από την έκθεση του κενού, ενώ η συνθήκη της δημιουργίας εκ νέου μίας ορατότητας του αρχειακού συμβαίνει μέσα από την προσπάθεια να πληρωθούν «οι ελλείψεις που μοιραία προσπερνούν οι αρχειακές καταγραφές» (Μπιζά 2015). Από τη μία πλευρά καθιστά ορατό το κενό στον κατάλογο του 1965, ο οποίος μέχρι τότε δεν περιείχε καμία φωτογραφία. Ο κατάλογος οργανώνεται με την εισαγωγή φωτοτυπημένων εικόνων από τα αρχεία της περιόδου 15-30.07.1965 (εικόνας 31, 32). Το μέσο της φωτοτυπίας συγκροτεί μία ένταξη μέσω της δήλωσης της κατασκευής του, καθώς εντάσσεται και ταυτόχρονα διαφοροποιείται. Έτσι οπτικοποιείται η αντίθεση σε σχέση με τη διάκριση των σφαιρών, όπως αυτή είχε αναπαραχθεί έως τώρα. Από την άλλη πλευρά, η Μπιζά δημιουργεί ένα πιστό αντίγραφο του τόμου των πρακτικών που απουσιάζουν από τη Βουλή και αφορούν την περίοδο των Ιουλιανών, η οποία συμπίπτει με την περίοδο της έκθεσης της Διεθνούς Έκθεσης Γλυπτικής. Ο τόμος αποτελείται από λευκές σελίδες και τοποθετείται

στη Βιβλιοθήκη της Βουλής, καλύπτοντας ένα κενό μέσα από την οπτικοποίηση του. Αυτό το πραγματικό κενό τεκμηρίων, που «δεν είχε γίνει νωρίτερα συνειδητό» σαν οπτική πληροφορία, εμφανίστηκε μπροστά της «σα μία σιωπή», αναφέρει η Μπιζά.¹² Κατά τη διάρκεια της μελέτης των πρακτικών το κενό δε φαινόταν. Τώρα μπορεί κάποιος να δει λευκές σελίδες, γεγονός που καθιστά ορατό «το πώς γράφεται η ιστορία σε λευκό χαρτί». Σχετικά με τη δράση της στη βιβλιοθήκη της Βουλής, η Μπιζά αναφέρεται στη δυσκολία του εγχειρήματος τόσο από την πλευρά της απόφασης του «να ακουμπήσεις ένα βιβλίο εκεί που είναι ο θεσμός» όπως αναφέρει, αλλά και στην ίδια την υλοποίηση της δράσης, στην ισορροπία ανάμεσα «στο να μη γίνω αντιληπτή αλλά και να μην εκθέσω τον ίδιο τον εργαζόμενο φύλακα ο οποίος θα κληθεί να αναλάβει την ευθύνη», αναφέρει. Το αρχείο της Μπιζά εγκαταστάθηκε μέσα από μια «παραβατική δράση αρχειακής παρείσδυσης» κατά την Καραμπά (2015) και υπάρχει μέχρι σήμερα στη Βουλή.

Στην έκθεση του έργου στο ΙΣΕΤ, η οργάνωση του αρχειακού υλικού παράγει την αποτύπωση της δράσης παρείσδυσης και το (νέο) κατάλογο της Διεθνούς Έκθεσης Γλυπτικής. Η δράση της ύπαρξης του εξωαρχειακού τόμου στη Βουλή αποτυπώνεται μέσα από μία φωτογραφία (14.03.2015, ώρα 13.27) αλλά και μέσα από μία εγκατάσταση προσομοίωσης της ύπαρξης του εξωαρχειακού υλικού στη Βουλή. Σε ένα τραπέζι, εν είδη αναγνωστηρίου, εκτίθεται το αντίγραφο του τόμου και η ίδια η θέση του ανάμεσα στα επίσημα πρακτικά της Βουλής, που αναφέρονται στην περίοδο: 18.03.1965-24.09.1965 (εικόνα 33). Εάν ο κατάλογος δηλώνει τη σημασία της ύπαρξης του κοινωνικοπολιτικού στο ήδη υπάρχον εικαστικό περιεχόμενο, το τραπέζι οργανώνει την αφήγηση της ύπαρξης του εικαστικού στο πρότερο πολιτικό των αρχείων της Βουλής. Η συνύφανση εικαστικού και πολιτικού επιχειρεί μία διερώτηση για τον «τρόπο παραγωγής της ιστορίας που διαχωρίζει τις πρακτικές» (Μπιζά 2015). Η Μπιζά εκκινεί από μία λεπτομέρεια και επανέρχεται μέσω μιας δράσης εστιασμένης σε αυτή.

Σχέδιο Φύτευσης , 2014

(εικόνες 41-48)

¹² Η δυναμική της 'σιωπής' και του 'κενού' στα αρχεία αναδεικνύεται με την ανάπτυξη μεθόδων ανάγνωσης τους, μέσα από τις οποίες αναδύεται η δυνατότητα παραγωγής της συλλογικής μνήμης (Carter, 2006).

Κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της μεταπτυχιακής εργασίας το στην ΑΣΚΤ 2014, η Μπιζά εισέρχεται στην αρχειακή πρακτική με το πρώτο υλοποιημένο έργο της, το *Σχέδιο Φύτευσης*.¹³ Αφορμή του έργου αποτέλεσε η επίσκεψη της στην αθηναϊκή Αρχαία Αγορά και η παρατήρηση της επιγραφικής ένδειξης σύμφωνα με την οποία «το 1950 τις αρχαιολογικές δραστηριότητες ανασκαφής στην Αγορά ακολούθησε η φύτευση αυτόχθονων φυτών, τα οποία υπήρχαν από την αρχαία Ελλάδα». Παρά το γεγονός ότι μόνο γι' αυτά συναντά επιγραφές της ονομασίας τους, η Μπιζά διαπιστώνει πως στην Αγορά υπάρχει ένα πλήθος από φυτεύσεις που δεν αποτελούν «αρχαία ελληνικά φυτά». Αυτή η διάκριση ανάμεσα σε αυτό που αναφέρεται ως επίσημη πληροφορία και σε αυτό που εμφανίζεται ως πραγματικό προκαλεί την περιέργεια της. Η Μπιζά ανατρέχει στη βιβλιοθήκη της Αμερικανικής Σχολής και στην έρευνα της, σχετικά με την περίοδο από το 1954 και μετά, ανασύρει φωτογραφικό υλικό στο οποίο «συναντά την αναφορά μόνο αυτόχθονων φυτών». Η αρχειακή έρευνα που επιτελεί δεν οδηγεί σε κάποια διαφοροποίηση της υπάρχουσας πληροφορίας, αντιθέτως ενισχύει την ιδέα περί της «ελληνικότητας των φυτεύσεων».¹⁴ Η έμφαση στην καταγωγική προέλευση εμφανίζει μία κρισιμότητα και αναφέρεται επίσης στον κατάλογο *Garden Lore of Ancient Athens Princeton: American School of Classical Studies* (Thompson, D.B & Griswold, R.E., 1963), τον οποίο η Μπιζά συναντά στο πωλητήριο της Αμερικανικής Σχολής (εικόνα 34). Ταυτόχρονα με την έρευνα ξεκινά μία «επιτόπια έρευνα» με τη συμβολή γεωπόνου, κατά την οποία «αποτυπώνει φωτογραφικά τα φυτά και στη συνέχεια προσπαθεί να τα ταυτοποιήσει, να

¹³ Ενδιαφέρον αποτελεί το γεγονός ότι η εργασία της Μπιζά αρχικά αφορούσε την αισθητηριακή αλληλεπίδραση της κίνησης του σώματος με την ύλη. Ένα διπλό σύστημα εκατέρωθεν μεταλλικών αποθηκευτικών ραφιών συγκροτεί ένα σώμα γυάλινων αντικειμένων το οποίο ενεργοποιείται από αισθητήρες με βάση την κίνηση του θεατή ανάμεσα τους παράγοντας ήχο με βάση αυτή. Με την εμπλοκή στο αρχείο και τη δημιουργία του Σχεδίου Φύτευσης, η Μπιζά τελικά εκθέτει και τα δύο έργα της (εικόνα 40). Η αναφορά σε αυτή τη διαδικασία επιδιώκει να εντοπίσει την κρισιμότητα της εσωτερικότητας που διατρέχει την αρχειακή πρακτική. Η ενασχόληση με το αρχείο αποτελεί μία διαμονή σε αυτό, όπως εντοπίζει ο Α. Αντονάς. (πηγή: <http://www.happyfew.gr/archives/tips/tips30.html>). Με παρόμοιο τρόπο στη συγκεκριμένη περίπτωση, διαπιστώνω πως η απόσπαση της δράσης από το αρχείο ήταν αδύνατη, ακόμα και μετά την περάτωση του έργου. Το αρχειακό έργο έπρεπε να εκτεθεί και να επικοινωνήσει τα νοήματα ώστε να άρει την εσωτερικότητα της παραγωγής του.

¹⁴ Οι ιστορίες των φυτών της Αρχαίας Αγοράς που αρχειοποιούνται φωτογραφικά ως «ελληνικά» εμφανίζουν ενδιαφέρον λόγω της σύνδεσής τους με την πολιτική εξουσία. Βασιλείς και πρέσβεις φωτογραφίζονται σε συμβολικές φυτεύσεις των «ελληνικής καταγωγής» σπόρων. Μεταξύ άλλων, η Φρειδερίκη φυτεύει την πρώτη δάφνη και ο Παύλος το πρώτο πουρνάρι. Μάλιστα, μερικά από τα φυτά της Αρχαίας Αγοράς, όπως ο ευκάλυπτος που ήρθε το 1980 με τον Όθωνα, προέκυψαν με τη μεταφορά σπόρων από τον Εθνικό Κήπο, ο οποίος εξαρχής δημιουργήθηκε με τη λογική της σύνθεσης ενδημικών και τοπικών ποικιλιών, σε αντίθεση με την Αρχαία Αγορά.

διαπιστώσει την προέλευση τους». Όπως αναφέρει, μέσα από την έρευνα στη βιβλιοθήκη της γεωπονικής σχολής «ανατρέχει στις κλείδες των οικογενειών των φυτών, συντάσσει τη γενεαλογία της καταγωγής τους και οργανώνει ένα ημερολόγιο με καταλόγους ονομασιών». Τα ευρήματα της αφορούν ένα σύνολο «μη ελληνικών φυτών, πολλά από τα οποία είναι εξωτικής προέλευσης». Επιβεβαιώνεται ότι η Αρχαία Αγορά, η οποία δεν ήταν εξ' αρχής κήπος, «δεν ήταν ποτέ καθαρά ελληνικός, όπως χαρακτηριζόταν».

Η Μπιζιά περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο συγκροτεί μέσω αυτής της ερευνητικής εργασίας το δικό της αρχείο. Η αρχαική πράξη του εικαστικού έργου εκκινεί από την παρατήρηση και αναπτύσσεται μέσα από τρεις κινήσεις: την επιστολή προς το διευθυντή της Αμερικάνικης Σχολής Κλασικών Σπουδών, τη δράση στο χώρο της Αρχαίας Αγοράς και τη μετα-παραγωγή του βιβλίου. Αρχικά, η επιθυμία ταυτοποίησης της διαπίστωσης της την οδηγεί στην προσπάθεια επικοινωνίας με το διευθυντή της Αμερικάνικης Σχολής, στην επιστολή προς τον οποίο απευθύνει ερωτήματα σχετικά με την προέλευση των φυτών (εικόνα 35)¹⁵. Στη συνέχεια οργανώνει μία «κίνηση υπονόμησης», όπως η ίδια αναφέρει. Αγοράζει τον κατάλογο *Garden Lore of Ancient Athens* και τον παραποιεί με «λεπτές κινήσεις», «εμμένοντας στις λεπτομέρειες του όπως η διατήρηση ίδιας γραμματοσειράς και βιβλιοδεσίας». Σκοπός του νέου βιβλίου είναι να εντάξει «ο,τι έχει παραληφθεί ως αφήγηση». Η Μπιζιά προσθέτει τις ονομασίες των μη ελληνικών φυτών που είχαν μείνει στην αφάνεια, φωτογραφίες τους καθώς και αρχαικό οπτικό υλικό από τις φυτεύσεις τους (εικόνες 36, 37). Τα στοιχεία αυτά οργανώνονται σε διαφανείς σελίδες, οι οποίες διαφοροποιούνται οπτικά με διακριτικό τρόπο από τις υπόλοιπες σελίδες του βιβλίου. Οι μικρές διαφορές που προσθέτει αποσκοπούν στην «κατασκευή μίας άλλης ιστορίας που ο επίσημος λόγος έχει αφήσει εκτός». Η Μπιζιά αναφέρεται στο «ελάχιστο της παρέμβασης της» ώστε να μη διαφοροποιείται εξαρχής οπτικά από το κανονικό περιεχόμενο, «να μην το κοροϊδεύει». Η ίδια δημιουργεί αυτή την παρέμβαση με σκοπό να τοποθετήσει το βιβλίο της στο εκθετήριο της βιβλιοθήκης, γεγονός που δεν καταφέρνει τελικά καθώς διαπιστώνει ότι ο κατάλογος έχει αποσυρθεί. Η τρίτη πράξη της συγκροτείται ως δράση για την «αποκατάσταση του κενού» στον ίδιο τον τόπο της Αγοράς. Καθώς υπήρχαν ενδείξεις της ονομασίας μόνο για τα ελληνικά φυτά, η Μπιζιά οργανώνει μία ανάλογη πρακτική

¹⁵ Αξίζει να σημειώσω εδώ, ότι στην επιστολή που αποστέλλει «δεν αναφέρει την ιδιότητα της», καθώς «γνωρίζει το ενδιαφέρον του για την τέχνη» και δεν επιθυμεί να λάβει μία απάντηση λόγω του εικαστικού προσανατολισμού της έρευνας. Η απόκρυψη της ταυτότητας αποτελεί εδώ μία προστασία του ίδιου του ερευνητικού αντικειμένου.

ονομασίας για τα «εκτός τόπου» φυτά. Κατασκευάζει πανομοιότυπες πλάκες με τις υπάρχουσες και «κάτω από ένα καθεστώς παρανομίας», καθώς ο χώρος φυλάσσεται, τις τοποθετεί κρυφά¹⁶. Οι πλάκες υπάρχουν έως σήμερα και η ίδια η δράση, που αποτελεί για τη Μπιζά «την πιο ουσιαστική από τις τρεις κινήσεις της αρχαιακής πράξης», αποκτά μια ρυθμικότητα στο χρόνο καθώς για αρκετό διάστημα μετά την εγκατάσταση επισκέπτεται το χώρο για να διαπιστώσει αν έχουν παραμείνει εκεί (εικόνα 38).

Το Σχέδιο Φύτευσης παρουσιάζεται στην έκθεση *The Other designs. Historical authenticity as artistic project* (30.08 - 22.09.2014) με μία αρχαιακή λογική οργάνωσης. Στην έκθεση του, μια σειρά φωτογραφιών δηλώνουν τη μετάβαση από το χώρο του αρχείου στο χώρο της δράσης, δηλαδή από τις αρχαιακές φωτογραφίες της Αμερικάνικης Σχολής στις φωτογραφίες από τη δράση ονοματοθεσίας στην Αρχαία Αγορά. Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης πάνω στο επίπεδο του τραπεζιού παρατίθενται το βιβλίο και το γράμμα της επιστολής, το οποίο απευθύνεται στο θεατή ως τεκμήριο της ίδιας της αρχαιακής πράξης (εικόνα 39).

Ο τίτλος του έργου παράγει αρχικά μία αίσθηση αναφορικότητας, η οποία διαψεύδεται καθώς ανακαλύπτει κανείς πως το έργο δεν αφορά ένα σχέδιο φύτευσης. Ο κήπος αποτελεί μία «μεταφορά της φυτοκοινωνίας» και «η φύτευση εστιάζει στο συμβολικό νόημα του σπόρου», με την έννοια της καλλιέργειας της ταυτότητας. Το Σχέδιο αυτής της φύτευσης αντιπαραβάλλεται με το σχεδιάσμα που επιτελεί η Μπιζά. Καθώς η κοινωνία των φυτών αναπαράγεται ως 'καθαρή' και μέσω αυτής παράγεται μία φυσικοποιημένη διάσταση του δημόσιου χώρου της Αγοράς ως 'καθαρού', η κίνηση της Μπιζά οδηγεί στην παραγωγή μίας κοινωνικής ταυτοποίησης η οποία διακρίνεται από τη φυσικοποιημένη απόκτηση της ταυτότητας.

Η καρέκλα του φύλακα (2007-)

(εικόνες 41-44)

¹⁶Η κίνηση αυτή υποσκάπτει την ίδια τη λογική της λειτουργίας του περιφραγμένου 'δημόσιου' αρχαιολογικού χώρου. Η χωρική οριοθέτηση και ο αποκλεισμός από τη δημόσια πρόσβαση των μέχρι τότε ελεύθερα προσβάσιμων αρχαιολογικών, όπως της Αρχαίας Αγοράς, συμβαίνει στις αρχές του 19^{ου} αιώνα στην Αθήνα στο πλαίσιο της σύστασης του ελληνικού Έθνους (Ρίκου & Γιαλούρη στο Schmid & Stafylakis, 60-61).

Η καρτέκλα του Φύλακα αποτελεί ένα έργο σε εξέλιξη. Η Μπιζά έχει συγκεντρώσει, από το 2007 έως σήμερα, φωτογραφίες από περίπου 200 καρτέκλες φύλακα από διάφορους μουσειακούς χώρους. Μία μορφή του έργου παρουσιάστηκε στο πλαίσιο της συζήτησης *Παράγοντας αξία στις εικαστικές τέχνες* (Biennale Agora, 2013) και μία ακόμα, στην έκθεση αποφοίτων της ΑΣΚΤ (Απρίλιος 2015).

Αφορμή του έργου αποτέλεσε η παρατήρηση μίας χωρικής πληροφορίας η οποία «συνήθως παραβλέπεται». Η καρτέκλα του φύλακα συγκροτείται ως η παρουσία ενός οικείου αντικειμένου καθημερινής χρήσης, σε ένα χώρο που τα αντικείμενα φέρουν μία μη χρηστική αξία. Καθώς αποτελεί συνήθη πρακτική της μουσειακής εμπειρίας η φωτογράφιση των αξιόλογων αντικειμένων, η καρτέκλα του φύλακα «μένει στην αφάνεια» και συγκροτείται μέσα από την κοινωνική παραδοχή ότι αποτελεί ένα αντικείμενο που προσπερνάται καθώς «δεν αποδίδεται εικαστική αξία σε αυτό» (Μπιζά 2007). Η αρχική της παρατήρηση απέκτησε σταδιακά τις διαστάσεις του αποκλειστικού ενδιαφέροντος για το θέμα. Όπως παρατηρεί η Μπιζά, από ένα σημείο και μετά στις επισκέψεις σε μουσεία «δε φωτογράφιζα τα εικαστικά έργα αλλά παρατηρούσα την καρτέκλα του φύλακα». Το γεγονός αυτό φέρει μία αρχική παραδοξότητα. Γιατί κανείς να φωτογραφίζει συστηματικά ένα καθημερινό αδιάφορο αντικείμενο, ενώ βρίσκεται στο χώρο όπου υπάρχουν τα ιδιαίτερα αντικείμενα της τέχνης; Η λογική του έργου αναπτύσσεται με βάση αυτή τη διαλεκτική Καθημερινού και Ιδιαίτερου αλλά και τη διαλεκτική Ιερού και Βέβηλου, όπως αυτή γίνεται φανερή στο παράδειγμα του μουσείου του Λούβρου. Εκεί, απαγορεύεται στη Μπιζά να φωτογραφήσει μία καρτέκλα φύλακα, αφού όπως της αναφέρουν «δεν αποτελεί έργο τέχνης».

Παρά το γεγονός ότι *Η καρτέκλα του φύλακα*, ως τίτλος, εισάγει μία αίσθηση πως το έργο πρόκειται να πραγματευτεί ακριβώς αυτό στο οποίο αναφέρεται, η ουσία του έργου βρίσκεται αλλού. Το έργο δεν ενδιαφέρεται για το πρόσωπο το φύλακα καθεαυτό, ούτε για το αντικείμενο της καρτέκλας. Η καρτέκλα υπονοεί τον έλεγχο του χώρου, καθώς αναφέρεται στο θεσμό που παρήγαγε το ίδιο το αντικείμενο σε αυτή τη θέση και με αυτή τη λειτουργία. Συνεπώς αναφέρεται στη διάσταση της ίδιας πράξης της φύλαξης και θέτει ερωτήματα όπως: Τι χρειάζεται να φυλάει κανείς και από ποιον; Η καρτέκλα αποτελεί για το φύλακα τον ελάχιστο χώρο ανάπαυσης στον οποίο καταφεύγει σπάνια, ωστόσο υπάρχει γιατί υπάρχει και ο ίδιος ο φύλακας στο μουσείο. Η καρτέκλα δηλώνει την ίδια την απουσία του φύλακα, γι αυτό και όλες οι καρτέκλες του έργου εμφανίζονται χωρίς την παρουσία του προσώπου. Η

απουσία παραπέμπει στην άγρυπνη συνθήκη της επιτήρησης και η καρέκλα παραπέμπει στην ίδια την καταστατική λειτουργία του θεσμού. Εντός του θεσμού, ο φύλακας συμβολίζει το ίδιο το πανοπτικό μάτι του μουσείου. Το έργο λοιπόν αφορά στη δυνατότητα δράσης στον υπό έλεγχο μουσειακό χώρο και επαναξιολόγησης του τι θεωρείται «άξιο παρατήρησης ως έργο τέχνης» εντός του θεσμού (Μπιζιά, 2007). Το μη έκθεμα αποκτά μία ορατότητα που το καθιστά αξιοπρόσεκτο, το υψώνει στη θέση «ενός αξιόλογου αντικειμένου» καθώς αναδεικνύεται ως κάτι που έχει σημασία να προσέχει κανείς και με τη σειρά του φέρνει στο φώς τις κοινωνικές σχέσεις που το θεσμίζουν.

The letter E for Agatha (2014-)

(Εικόνα 55)

Το έργο βρίσκεται σε εξέλιξη, ωστόσο θα αναφερθώ στα ερωτήματα και τις προεκτάσεις μίας αρχειακής πράξης, όπως αναδύονται από τη συζήτηση με τη Ν. Μπιζιά. Την περίοδο της έρευνας στο έργο της Αρχαίας Αγοράς και ενώ το Σχέδιο Φύτευσης ήταν σε εξέλιξη, η Μπιζιά ανασύρει μία φωτογραφία στην οποία, σύμφωνα με την αναγραφή της σημείωσης, η Agatha Christie φωτογραφίζεται με τους διευθυντές της Αρχαίας Αγοράς και της Αμερικανικής Σχολής (εικόνα 45). Η ασάφεια της χρονολογικής ταυτοποίησης της φωτογραφίας, στην οποία η ημερομηνία αφήνει εκκρεμές ένα διάστημα τεσσάρων ετών καθώς εμφανίζει την εξής χρονολογία: 1950-1954, ενεργοποιεί αυτή την αίσθηση της αποκεκρυμμένης πληροφορίας που είχε αναπτυχθεί κατά το Σχέδιο Φύτευσης. Η απορία οδηγεί τη Μπιζιά σε ένα νέο κύκλο ευρετικής δράσης. Αναζητώντας κάποιο τεκμήριο της Agatha από τη δεκαετία του 1950, η Μπιζιά ανακαλύπτει πως το πρόσωπο που αναπαριστά η φωτογραφία «δεν εμφανίζει ομοιότητες με τις φωτογραφίες της Agatha» που ανασύρει από ετερόκλητες διαδικτυακές πηγές.¹⁷ Οι χρονολογικές αποκλίσεις των φωτογραφιών δε μπορούν να αποδείξουν την αναγραφόμενη πληροφορία του τεκμηρίου. Σε όλη αυτή τη κυκλοτερή αναζήτηση, το ζήτημα της μη αναπαραστασιμότητας της ίδιας της Agatha δεν

¹⁷ Η ίδια αναφέρεται στην προσπάθεια της να εντοπίσει το σφάλμα της χρονολόγησης μέσα από συνδυαστικές έρευνες που αφορούν το πρόσωπο που διερευνά, χαρτογραφώντας τις κινήσεις του, τα ταξίδια, ακόμα και τις μεταβολές στην εξωτερική εμφάνιση. Ερευνώντας τη βιογραφία της και αναζητώντας τις επισκέψεις στην Ελλάδα, ανακαλύπτει ένα τεκμήριο από το γαμήλιο ταξίδι με τον αρχαιολόγο σύζυγο της στους Δελφούς, μία φωτογραφία από ταξίδι της στην Αθήνα το 1931 και μία ακόμα φωτογραφία της στον Παρθενώνα το 1958.

τέθηκε ποτέ. Το άλυτο της υπόθεσης υπερβαίνεται μόνο τη στιγμή της επικοινωνίας της Μπιζά με τον εγγονό και βιογράφο της Agatha, ζητώντας τη συμβολή του στη χρονολόγηση της φωτογραφίας. Ο βιογράφος διαβεβαιώνει πως «το πρόσωπο της φωτογραφίας δεν είναι η Agatha».

Στο έργο η ίδια η αναφορά του τίτλου, δηλώνει μία απόκρυψη ή ένα σφάλμα και μέσω αυτής γεννάει ένα ερωτηματικό. Μέσω μιας διαφοράς στο γράμμα και μεταβάλλοντας συνεπώς το νόημα της ίδιας της λέξης, ο τίτλος προϊδεάζει για την ενασχόληση με μία διαφορά. Υπονοείται εδώ, πως οι αλλαγές του περιεχομένου αλλάζουν την, πάντα κοινωνική, σημασία των πραγμάτων. Ενδεικτικό της αμφισημίας του τίτλου και των αντιφάσεων όλης της ερευνητικής διαδικασίας που γεννά ερωτήματα ταυτότητας και προσδιορίζει την κατεύθυνση της έρευνας, αποτελεί επίσης η φωτογραφία που η Μπιζά ανακαλύπτει σε δύο διαφορετικές εκδοχές. Στην πρώτη γίνεται αναφορά για «τη γλύπτρια της Madame Tussauds με την Agatha», ενώ στη δεύτερη για «το κέρινο ομοίωμα της» (εικόνα 46). Πρόκειται για μία κατασκευή της Agatha, μέσα από την οπτική αναπαράσταση της, ή για μία κατασκευή της κατασκευής της, μέσα από την αναπαράσταση του ομοιώματος της;

Η καθοριστικότητα του Αρχείου επιτελείται μέσα από τη δημιουργία μίας πίστης για ο,τι περικλείεται εντός του. Με αυτή την έννοια η Μπιζά αναφέρεται στη διάσταση του αρχείου στο έργο της, όπως προκύπτει από το ενδιαφέρον για τη σχέση του αρχείου με τη θεσμική κριτική.¹⁸ Περιγράφοντας τη δύναμη του θεσμού, η Μπιζά αναφέρει «ο θεσμός δε με άφηνε να δω ότι ο αυτοκράτορας είναι γυμνός». Η ταυτότητα που αποκτούν τα τεκμήρια εντός του αρχείου κατασκευάζει μία επιτέλεση αυτού που είναι Ορατό, η οποία δε μπορεί να αμφισβητηθεί εάν δεν αμφισβητηθεί η ίδια η αρχειακή συνθήκη. Αυτή η πλάνη δεν αποτελεί σφάλμα του ερευνητή, καθώς δεν αναφερόμαστε σε μία επιστημονική μέθοδο που ελέγχει την ορθότητα της διαδικασίας, αλλά συγκροτείται ως συνθήκη της ίδιας της παραμονής εντός του αρχείου. Η Μπιζά υποστηρίζει πως την «ενδιαφέρει το λάθος γιατί (και) με αυτό γράφεται η ιστορία». Η πορεία της αρχειακής έρευνας αναμένεται να συνεχιστεί και να εκτεθεί.

¹⁸ Σύμφωνα με τον B.Groys « Η πραγματικότητα είναι μάλλον η ίδια δευτερογενής σε σχέση με το αρχείο: είναι όλα όσα έχουν μείνει εκτός του αρχείου (...) Απεναντίας, εκείνο που συλλέγεται είναι μόνο ό,τι είναι σημαντικό για το ίδιο το αρχείο» (Groys στο Κούρος, Καραμπά , 2012: 212).

B3.Salon de Vortex

Η ομάδα Salon de Vortex αποτελείται από τους Γιάννη Γρηγοριάδη και Γιάννη Ισιδώρου. Τόσο τα έργα της ομάδας, όσο και οι ατομικές δουλειές των Ισιδώρου, Γρηγοριάδη αποτελούν σύμφωνα με τους ίδιους «προσωπικά αρχεία-αναρχεία». Η δουλειά του Γ. Γρηγοριάδη αποτελεί μία φωτογραφική ανάγνωση τόπων όπως παράχθηκε κατά τη διάρκεια των ταξιδιών του στα Βαλκάνια. Η συγκέντρωση ενός αρχείου από φωτογραφίες αυτοκινήτων τοπικών ή διεθνών αυτοκινητοβιομηχανιών στη σχέση τους με το δομημένο περιβάλλον αποτελεί δήλωση της ίδιας της σχέσης με το εθνικό και θρησκευτικό παρελθόν και κατ' επέκταση την οικοδόμηση της προσωπικής ταυτότητας ως αντίθεση του τοπικού και διεθνοποιημένου. Η δουλειά του Γ.Ισιδώρου συνιστά ένα τεράστιο φωτογραφικό αρχείο 50.000 φωτογραφιών που συγκροτείται από την καθημερινή αποτύπωση της διαδρομής της οδού Πατησίων. Μεταξύ άλλων, επιλέγω να αναφερθώ στη συμμετοχή του Γ. Ισιδώρου στο εικαστικό έργο του Ζ.Κοτιώνη *Ο Αναξιμανδρος στη Φουκουσίμα: Γενεαλογίες της τεχνικής*, το οποίο παρουσιάστηκε στο Μουσείο Μπενάκη (03.10-16.11.2014).¹⁹ Σε μία carte postale που παρήγαγαν με αφορμή το έργο, παρουσιάζονται οι προθήκες του μουσείου σε μία άτακτη διάταξη 'εκτός τόπου', να αυτοακυρώνονται καθώς απουσιάζει το αρχεϊακό τους νόημα και εκτίθεται το ίδιο το κενό (εικόνα 47).

Το έργο της ομάδας Salon de Vortex που αυτή τη στιγμή είναι σε εξέλιξη ονομάζεται *851 Αθήνα-Νίκαια*. Ο τίτλος αναφέρεται στο δρομολόγιο του λεωφορείου 851, το οποίο διατρέχει την οδό Πέτρου Ράλλη και συνδέει την Αθήνα με τη Νίκαια. Όπως αναφέρουν, το έργο αποτελεί την αφηγηρία ενός «ευρύτερου εγχειρήματος κοινωνικής Ιστορίας» με τίτλο *Ιστορίες από τη δυτική πλευρά* το οποίο πραγματεύεται την περίοδο από το 1944, με το μπλόκο της Κοκκινιάς, έως το 2014, με τη διάλυση του εκεί πυρήνα της Χρυσής Αυγής. Από τη μία πλευρά το πολύ προσωπικό στοιχείο της ανάδυσης αναμνήσεων, καθώς η Νίκαια αποτελεί τον τόπο προέλευσης και των δύο, και από την άλλη το πολιτικό ενδιαφέρον σχετικά με την εκεί ισχυρή λειτουργία του πυρήνα της Χρυσής Αυγής μέχρι το 2014, συγκρότησε την ανάγκη ενασχόλησης με την περιοχή. Η κουλτούρα του δυτικού προαστίου αποτελεί την αφηγηρία για μία παιγνιώδη σύνδεση αντιφατικών καταστάσεων «μέσα από

¹⁹ Το ίδιο το έργο συγκροτούσε ένα αρχείο τυχαίων ευρημάτων-τεκμηρίων της γενεαλογίας του τεχνικού, θραυσμάτων, τεχνικών αντικειμένων και κειμένων που δεν ακολουθούσε κάποιο κανόνα ταξινόμησης ή σειριακής οργάνωσης (πηγή: έντυπο υλικό της έκθεσης).

ετερόκλητες πρακτικές ανάγνωσης του τόπου».

Η διαλεκτική της ανοικοδόμησης 1953-2003 (The Dialectics of Rebuilding), 2013

(εικόνες 48-57)

Η *Διαλεκτική της ανοικοδόμησης* εκτέθηκε πρώτη φορά στην τέταρτη Biennale της Αθήνας *Agora* (Σεπτέμβριος-Νοέμβριος 2013) και στη συνέχεια, σε μία συμπληρωμένη εκδοχή της την οποία αναλύω εδώ, στο χώρο της Cheap Art (24.01-18.02.2013). Στο έργο, οι Γρηγοριάδης, Ισιδώρου ανατρέχουν στην «ιστορική διαμόρφωση της μεταπολεμικής συνθήκης» εστιάζοντας στις όψεις του αστικού φαινομένου και στη μεταβολή του κτισμένου τοπίου. Η συνθήκη της κρίσης συντέλεσε σε μία διαδικασία αναστοχασμού σχετικά με τη κοινωνικοπολιτική πορεία της Αθήνας. Σε αυτό το πλαίσιο, η ‘ανοικοδόμηση’ αναπτύσσεται ως ένας κρίσιμος όρος που σηματοδοτεί ιστορικά μία συγκεκριμένη περίοδο στην ελληνική συνθήκη και επηρεάζει τη μετέπειτα πορεία της. Το έργο τους εκκινεί από αυτή και δημιουργεί με βάση τη σημασία της ανοικοδόμησης το ίδιο το σχήμα της εικαστικής πράξης. Η μεταπολεμική συνθήκη καθορίστηκε με το τέλος του εμφυλίου και το θάνατο του Α.Παπάγου το 1955, ο οποίος οδήγησε και στην παραίτηση της κυβέρνησης. Ακολούθησε η ‘χρυσή εποχή’ της Αθήνας, η οποία διαμόρφωσε μία συγκεκριμένη αφήγηση της ανάπτυξης. Σύμφωνα με τους Γρηγοριάδη, Ισιδώρου αυτή η αφήγηση αρθρώνεται καθώς τα ίδια τα γεγονότα «συγκρίνονται με τον εαυτό τους» στη διαχρονία του λόγου της πολιτικής. Το έργο ξεκινά με την έρευνα στη βιβλιοθήκη της Βουλής, κατά την οποία συγκεντρώθηκαν όλοι οι λόγοι των πρωθυπουργών από το 1953, επί Κ.Καραμανλή ως υπουργό Δημοσίων Έργων στην κυβέρνηση Α.Παπάγου, μέχρι το 2003, την ημέρα της παραίτησης του Κ.Λαλιώτη, υπουργού δημοσίων έργων έως το 2001 επί πρωθυπουργίας Σημίτη. Στους λόγους αυτών των 50 ετών παρατηρήθηκε η ομοιότροπη επανάληψη της έννοιας της «Ανάπτυξης» και της «Προόδου» (εικόνες 48, 49). Όπως αναφέρουν, το πρόταγμα της ανάπτυξης, παρότι επενδύεται με άλλα κάθε φορά επιχειρήματα, εννοείται πάντα με την ίδια σκοπιμότητα: «ως ανάπτυξη οικονομική». Σύμφωνα με τους Γρηγοριάδη, Ισιδώρου, η διαπίστωση αυτού του όμοια επαναληπτικού χαρακτήρα, αποδίδει στην Ανάπτυξη κάτι «υπεριδεολογικό» καθώς αυτή τρέπεται σε κάτι «άχρονο». Με αυτές τις διαπιστώσεις ξεκίνησε η εικαστική πράξη. Στη συνέχεια, οι πολιτικοί Λόγοι φωτοτυπήθηκαν και συγκρότησαν το αρχικό αρχειακό σώμα με βάση το οποίο οργανώθηκε μία σειρά

εγκαταστάσεων.

Τα εργαλεία της διαλεκτικής διαδικασίας συντίθεται μέσα από την «αμφίδρομη σχέση» ανάμεσα στην πολιτική θεωρία και στις πρακτικές του αστικού πεδίου. Η διαλεκτική της ανοικοδόμησης αποτελεί τη συνεχή διαδικασία της οικοδόμησης και ανοικοδόμησης και εννοείται ως μία διαδικασία κατά την οποία «δεν υπάρχει παλίμψηστο», όπως αναφέρουν. Εάν η οικοδόμηση θεωρηθεί η πρώτη στιγμή στη διαλεκτικής πορείας που αναφέρθηκε, η άρνηση της μέσω της καταστροφής, οδηγεί στη νέα θέση αυτού που οικοδομείται. Ωστόσο, η διατύπωση «διαλεκτική της ανοικοδόμησης» εμφανίζει κάτι αντιφατικό. Ο όρος 'ανοικοδόμηση' παραπέμπει στην αποκατάσταση του ίδιου, σε μία λογική συντήρησης. Αντίθετα, η Διαλεκτική κίνηση αναφέρεται στην αλλαγή καθώς το πράγμα αρνείται την πρότερη θέση του και οδηγείται στη σύνθεση, δηλαδή σε μία νέα θέση. Όπως εντοπίζουν, το έργο εμφανίζει «φαινομενικά μια αποσπασματικότητα», η οποία συνάδει με την ίδια την αποσπασματική υλική συνθήκη του πεδίου της πόλης. Μέσα από ένα σύνολο ετερόκλητων πρακτικών, από αποσπάσματα πολιτικών δηλώσεων και ευρεθέντα αντικείμενα (found objects) μέχρι πιστές αποτυπώσεις αστικών λεπτομερειών, επιχειρούν να ανοικοδομήσουν εντυπώσεις της μεταπολεμικής συνθήκης (εικόνα 50). Οι εντυπώσεις που κατασκευάζουν αποτελούν μία στιγμή όπου συσσωρεύονται οι αντιφάσεις χωρίς να προσπαθούν να δημιουργήσουν μία αρχαιακή ανοικοδόμηση που φέρει τη ψευδαίσθηση του ολόκληρου. Ο χώρος αποτυπώνεται στη μερικότητα του. Η μεταπολεμική αισθητική των αντικειμένων και του χώρου αναδύεται μέσα από πρακτικές «αποτύπωσης» ή «μίμησης». Μια πόλη-εργοτάξιο που αναπτύσσεται οικιστικά στο όραμα της νεωτερικότητας, συνυπάρχει με μία αισθητική του σμιλευμένου εσωτερικού κόσμου της διακοσμητικής παράδοσης. Έξι μαδέρια οικοδομής συνενώνονται σε ένα σώμα με δύο από αυτά να καταλήγουν σε торνευτές άκρες επίπλου (εικόνα 51). Ακόμα, δύο ροζέτες από εσωτερικό κατοικίας του '50 αποτυπώνονται σε καλούπι και παρουσιάζονται σε μία συνθήκη «εκτός τόπου» (εικόνα 53). Με παρόμοιο τρόπο το καλούπι από τμήμα μίας μεσοτοιχίας εκτίθεται σε πέντε μέρη στην πλευρά ενός τοίχου. Ένα αίσθημα του ανοίκειου δημιουργείται μέσα από τη μεταφορά παραστάσεων από έναν τόπο σε ένα άλλο, αλλά και με την εκτός χρόνου παρουσίαση κοινωνικοοικονομικών δομών, όπως για παράδειγμα παρουσιάζεται στις προσφορές ενός επιπλοποιού από το 1960, οι οποίες οργανώνουν εκ νέου ένα δειγματοληπτικό ντοσιέ. Το ενδιαφέρον είναι πως έχοντας απωλέσει την αξία χρήσης του ως μέσο προώθησης των προϊόντων, το δειγματολόγιο εμφανίζει κάτι ειρωνικά

γραφικό. Τα σχέδια των εργοστασίων παραγωγής ηλεκτρικής ενέργειας (ΔΕΗ) από την περιοχή της Πτολεμαΐδας δηλώνουν τη μεταβολή όλου του φυσικού και κοινωνικού τοπίου, τη βίαιη εκβιομηχάνιση και μετάβαση μίας ολόκληρης περιοχής μετά το 1960 στην εργασιακή συνθήκη του εργοστασίου. Παρουσιάζουν έναν τόπο που έχει πλέον ταυτοποιηθεί με τη βιομηχανία, χάνοντας την ίδια την υπόσταση του ως τόπος των ανθρώπων, γεγονός που μοιάζει παράλογο. Υπάρχουν ακόμα και οι φανταστικοί τόποι του τουρισμού, οι οποίοι συγκροτούνται ως κατασκευή της πολιτικής αφήγησης. Ένα καρότσι με ταξιδιωτικούς οδηγούς του 1950 τρέπεται σε rodium πολιτικού λόγου (εικόνα 54), ενώ ένα ακόμα πολιτικό βάθρο οργανώνεται με μία σύνθεση μικροφώνου, εκλογικής κάλπης και οικονομικών αποδείξεων (εικόνα 52). Αποσπάσματα εφημερίδων φέρουν διακηρυκτικούς λόγους πολιτικών (εικόνα 55) και μια σειρά από βιτρίνες ντοκουμέντων περιλαμβάνουν μικρά αντικείμενα οπτικοακουστικής πληροφορίας (εικόνα 56). Η τοποθέτηση τους στον προστατευμένο χώρο μιας πρόχειρης μουσειακής προθήκης προκαλεί απορία, καθώς ειρωνικά σημαίνει την απόδοση μίας αξίας σε αυτά. Τέλος, πιο προσωπικά τεκμήρια αντικατοπτρίζουν όλη τη διάσταση του πολιτικού, όπως η κάρτα ενός ιδιωτικού υπαλλήλου στην οποία εκδηλώνεται ο θαυμασμός της αγγλικής υπεροχής και η αντίθεση με την ελληνική πραγματικότητα (εικόνα 57). «Είμαστε μία ασήμαντη μικρή χώρα μπροστά σε αυτούς τους γίγαντες» αναφέρει, εκφράζοντας την επιθυμία της μίμησης και υπέρβασης του τοπικού, αυτά ακριβώς τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη φιλοδοξία και τις καταναλωτικές πρακτικές του «ελληνικού μικροαστισμού».

Πολοδομία για Αρχάριους (Urbanism for Dummies), 2013

(εικόνα 58)

Η *Πολοδομία για Αρχάριους* αποτελεί μία ευρύτερη ερευνητική προσπάθεια μελέτης της πόλης, η οποία βρίσκεται σε εξέλιξη. Σε αυτήν εντάσσεται και η δεύτερη εγκατάσταση της *Διαλεκτικής της ανοικοδόμησης* που αναλύθηκε προηγουμένως. Στην ενότητα *Πολοδομία για αρχάριους*, όπως παρουσιάστηκε το 2013 στην Cheap Art, ο δομημένος και ελεύθερος χώρος της πόλης αποτελεί το πεδίο του ενδιαφέροντος ώστε να αναδυθούν οι «πολιτικές και συναισθηματικές ποιότητες». Οι ίδιοι αναφέρονται στον τρόπο της δουλειάς τους ως μία «επι-τόπου» (site specific) παραγωγή έργου. Αυτή η λογική κατανοείται ως η δημιουργική διαδικασία που προκύπτει από τον κάθε φορά διαφορετικό

τόπο αναφοράς αλλά και ως η προσαρμοστικότητα σε σχέση με έναν δεδομένο τόπο έκθεσης του έργου. Πιο συγκεκριμένα, η λογική του «επι τόπου» πραγματώνεται μέσα από τη δράση της αποτύπωσης που συμβαίνει στον αστικό χώρο (εικόνα 58), καθώς αποτελεί μία ανοιχτή δράση στο κοινό των περαστικών που εκείνη τη στιγμή βλέπει την ίδια τη διαδικασία αλλά και το αποτέλεσμα της. Το στοιχείο της επιτόπιας παραγωγής εννοείται επίσης με την προσαρμογή του τρόπου επικοινωνίας των έργων ανάλογα με το χώρο της έκθεσης.²⁰ Όπως σημειώνεται από τους ίδιους σχετικά με το σκοπό της *Πολεοδομίας για Αρχάριους* «Θα υποστηρίξουμε την τέχνη, την ποίηση και τον στοχασμό ως τα βασικά εργαλεία της δημιουργικής προσπέλασης των μηχανισμών της πολεοδομίας».

Μοφερισμός, 2011

(εικόνες 59,60)

Υιοθετώντας μία αφοριστική λογική, όπως εκφράζεται στη διατύπωση «Το μοναδικό σύστημα του Μοφεριστή είναι να μην έχει κανένα» (MediaOffer#9), ο *Μοφερισμός* αποτελεί ένα σύνολο από «Σχέδια δράσης για το άμεσο μέλλον». Μεταξύ άλλων, οι Γρηγοριάδης, Ισιδώρου αναφέρουν πως ο *Μοφερισμός* είναι «ένας σημαντικός οδηγός για τη διακυβέρνηση», «η συστηματική ονειροπόληση» και «το κλειδί για την προαίσθηση μιας μελλοντικής περιόδου που διανύουμε ήδη». Ο *Μοφερισμός* ενδιαφέρεται για τις «αυθαίρετες θεωρητικές αναγωγές» και τη «συστηματοποίηση μιας αρνητικής θεωρίας που θα αντιμετωπίζει και θα εξισορροπεί τις κυρίαρχες εποικοδομητικές» (πηγή: <https://mediaoffer.wordpress.com/>).

Στο πρώτο στάδιο του έργου οι Ισιδώρου, Γρηγοριάδης συντάσσουν μια σειρά «εικονογραφημένων θεωρητικών κειμένων»²¹ τα οποία, μέσω μίας λογικής «σπαμαρίσματος» όπως οι ίδιοι αναφέρουν, στέλνονται μαζικά μέσω ηλεκτρονικού

²⁰Στον κύκλο συζητήσεων του 2013 στο χώρο της Cheap Art δραστηριοποιήθηκαν οι: Νάντια Καλαρά, Ζήσης Κοτιώνης, Γιάννης Γρηγοριάδης, Κωστής Σταφυλάκης, Γιώργος Παπαδάτος, Societe Realiste, Θεόφιλος Τραμπούλης και Γιάννης Ισιδώρου. Τα θέματα των συζητήσεων που αναπτύχθηκαν είναι τα εξής: “Η Μοντέρνα ουτοπία και ο Μεταμοντέρνος Κυνισμός”, “Η Αρχαιολογία των Ιστορικών Κενών”, “Η αναπεριγραφή ως μέθοδος οικειοποίησης της ζωής” “Δομημένος χώρος και Θραυσματική αναπαράσταση”, “Το γκροτέσκο ως πολιτική κατηγορία”, “Το Πολιτικό Έδαφος. Τα Αθέατα σημεία. Η Υπερταύτιση και ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός. Η Συλλογικότητα και το αίτημα της κοινότητας”.

²¹Τα κείμενα είναι προσβάσιμα στο διαδικτυακό τόπο: <https://mediaoffer.wordpress.com/>.

ταχυδρομείου στη λίστα των (3.000) επαφών τους.²² Η έκθεση που οργανώνεται μετά από ένα διάστημα εννιά εβδομάδων περιέχει μεταξύ άλλων: φωτογραφίες από φωταγωγούς, πιστές αποτυπώσεις οδοστρωμάτων και αστικού εξοπλισμού και έναν ονειροκρίτη για βίντεο και όνειρα. Οι βίαιες μεταβολές του αστικοποιημένου τοπίου και τα τυχαία συμβάντα της ζωής στην πόλη καταγράφονται φωτογραφικά και συνοδεύονται από τίτλους που προέρχονται από κείμενα όπως «Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας» και «Ο ριζοσπαστισμός σα θέατρο δρόμου» (στο Lasch, Ch. *Η κουλτούρα του ναρκισσισμού*). Σε αυτές τις αποτυπώσεις, όπως και στο σύνολο των έργων τους, εργάζονται πάνω σε λεπτομέρειες. Η παρατήρηση λεπτομερειών στο χώρο της πόλης αποτελεί μία συγκέντρωση στα επιμέρους και εμφανίζει ιδιαίτερη αξία καθώς το χαοτικό σύνολο αισθητικών ερεθισμάτων του αστικού χώρου δε μπορεί να βιωθεί συνολικά. Το απόσπασμα αναζητά συνδέσεις, παράγοντας ένα χάρτη κίνησης και εμπειρίας και συντάσσει μέσω αυτού την ίδια τη μνημονική τακτική του υποκειμένου. Με αυτή την έννοια μπορούμε να θεωρήσουμε την πρακτική τους ως μία αποτύπωση ιχνών του χώρου της πόλης.

Ο *Μοφερισμός* συγκροτεί μία κριτική στις πολιτικές δομές αλλά και μία διαχώριση από το μαχητικό λόγο που αντιτίθεται στην αυθεντία. Ο τρόπος της γραφής υιοθετεί τον ίδιο το χαρακτήρα του μανιφεστοτικού λόγου τον οποίο υποσκάπτει. Η συνειδητοποίηση της ειρωνείας του λόγου μίας τέτοιας δευτερογενούς μίμησης μπορεί να αποτελέσει την υπέρβαση της ίδιας της αναπαράστασης. Με αυτή την έννοια ο *Μοφερισμός* αποτελεί την «αναπαράσταση της αναπαράστασης», όπως αναφέρουν, καθώς συνιστά τη μετάπραξη της συγκρότησης ενός συστήματος σκέψης και λόγου του ίδιου του κοινωνικοπολιτικού συστήματος. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η συνάφεια του *Μοφερισμού* με τη λογική ενός «αρχείου που αρχειοθετείται» (the archiving archive). Όπως αναφέρει ο Derrida «Το αρχειοθετούν αρχείο καθορίζει τη δομή του αρχειοθετημένου περιεχομένου» (Derrida, 1996: 35) και καταδεικνύει ακριβώς τη σχέση του με χαρακτηριστικά της νεωτερικότητας όπως η συμπίεση χώρου και χρόνου.²³ Το έργο των Γρηγοριάδη, Ισιδώρου αποτελεί σχεδιάσμα, με την έννοια του πειράματος αλλά και της παρέμβασης μέσω της σύνδεση

²² Να σημειώσω εδώ ότι ο αριθμός των mails που μπορούν αν σταλούν μαζικά δε μπορεί να υπερβαίνει κάποιο όριο καθώς το ηλεκτρονικό σύστημα αναγνωρίζει μία τέτοια κίνηση ως απειλή. Συνεπώς, η πρακτική αυτή εισάγει τον παράγοντα του χρόνου στη διαδικασία, η οποία διαρκεί ένα σημαντικό χρονικό διάστημα.

²³ Η χωροχρονική συμπίεση (time-space compression) χρησιμοποιείται από τον David Harvey για να περιγραφεί η συνθήκη της συρρίκνωσης του χώρου μέσω της χρονικής ταχύτητας της αλλαγής.

θεωρίας και πράξης, καθώς εννοούν τη θεωρία και την πράξη ως ένα συνεχές. Αυτή η διαδικασία αναφέρεται σε ένα χρόνο μελλοντικό με την έννοια του επιθυμητού και όχι του ανέφικτα ουτοπικού. Αποτελεί το λόγο του μελλοντικού με την έννοια της δυνατότητας και ταυτόχρονα με την έννοια της ανάγκης της δράσης στο τώρα.

B4.Πάκου Βλασσοπούλου

ΑΕΚ, Κουλτούρα, Σεπουλτούρα (Αγία Σοφία), 2015

(εικόνα 61)

Το έργο παρουσιάστηκε στην έκθεση *Babel Fragments Revisited*, (Metamatic: taf, 23.04.2015-15.05.2015) υπό την επιμέλεια του Α.Φιδετζή. Αφιετηρία της έκθεσης αποτελεί το αρχειακό έργο *The Tower of Babel* (2013) στο οποίο παρουσιάζονται εκατόν ογδόντα τέσσερα κοινοβούλια εθνικών κρατών του ΟΗΕ μέσα από τεκμηριωτικό διαδικτυακό υλικό.

Σε μία ξύλινη επιφάνεια (120 x 70 x 30 εκ.), που βρίσκεται τοποθετημένη στο έδαφος, οργανώνονται εικόνες από το κτίριο του Αμερικάνικου Κοινοβουλίου, η επισημείωση «Άσκηση για την Ελευθερία», μία γλυπτική μορφή με χάρτινη δάδα που παραπέμπει στο άγαλμα της Ελευθερίας, μία εκτυπωμένη μορφή σώματος αρχαιοελληνικού αγάλματος, γλυπτικές ασκήσεις τρούλων από γύψο και πηλό (ο μεγαλύτερος εκ των οποίων τοποθετείται σε ένα πιάτο IKEA), ένα γύψινο αμφιθέατρο, εικόνες της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη και του νέου Σταδίου της ΑΕΚ (*Αγία Σοφιά*). Η συσώρευση αυτών των αναφορών εξετάζει τη διάσταση του νοήματος μίας μορφής όταν αυτή εντάσσεται σε διαφορετικά πλαίσια. Η Βλασσοπούλου αναφέρει πως το τρίπτυχο «Ελευθερία-Πίστη-Αρχιτεκτονική» οδηγεί αυτή τη σύνθεση των πολλαπλών μορφών. Εκκινώντας από το αρχιτεκτονικό στοιχείο του τρούλου ως φόρμα, διακρίνει τη φόρμα ως οπτική μορφή από το σημασιολογικό περιεχόμενο της. Το γεγονός ότι «δε σημαίνουν όλοι οι τρούλοι την εκκλησία» δηλώνεται με την οικειοποίηση της Αγίας Σοφίας από το υπο σχεδιασμό Στάδιο της ΑΕΚ, το οποίο οι οπαδοί της οραματίστηκαν και ονομάτισαν 'Η Αγία Σοφία της ΑΕΚ'. Επίσης, η χρήση του αρχιτεκτονικού στοιχείου του τρούλου στο κτίριο του κοινοβουλίου αποτελεί ενσωμάτωση των αισθητικών μορφών του παρελθόντος στην αρχιτεκτονική δομή. Η «Άσκηση για την ελευθερία» αποτελεί ένα σχόλιο για τη συμβολική λειτουργία των πολιτικών δομών μέσα από την αρχιτεκτονική των εθνικών

κοινοβουλίων και μία διερώτηση σχετικά με την πραγματική έκφραση της ελευθερίας μέσα από την αρχιτεκτονική. Η συγχρονική παραγωγή των ασύγχρονων πολιτισμικών μορφών και η συσχέτιση τους ως προς την παραγωγή της γνώσης συμβαίνει καθώς «Η δάδα μεταλαμπαδεύεται από το άγαλμα της Ελευθερίας στην είσοδο του γηπέδου της ΑΕΚ και καταλήγει στα χέρια του Αρμόδιου/Μποτσιόνι. Πίστευε και (μη) ερεύνα.» (πηγή: συνοδευτικό υλικό της έκθεσης, 2015).

Κάθε πίστη, από την κατασκευή του Έθνους έως τη θρησκευτική ή αθλητική λατρεία, αποτελεί μία φαντασική θέσμιση που συνενώσε τις συλλογικότητες. Ωστόσο, αν θεωρήσουμε πως η δυνατότητα ελευθερίας αναδύεται μέσα από την επικοινωνία, και όχι από τις κλειστές συλλογικότητες, η θραυσματικότητα των νοημάτων της μορφής δηλώνει μία αδυναμία επικοινωνίας. Το έργο, μέσω της θραυσματικότητας, δικαιώνει τη μεταφορά του βιβλικού μύθου της Βαβέλ ως μία ιστορία «εθνικού διαχωρισμού», όπως αυτή επιχειρείται συνολικά από την έκθεση σύμφωνα με τον επιμελητή.

Λαγονήσι ,2015

(εικόνα 62)

Το έργο παρουσιάζεται στην έκθεση *Setting* στη Snehta Residency (2015). Ο τίτλος *Λαγονήσι* δηλώνει έναν τόπο αναφοράς, ωστόσο το ίδιο μοιάζει να υπάρχει ως ένα σκηνικό μίας στιγμής στο χρόνο παρά ως μία σταθερή χωρική σύνθεση. Την εντύπωση αυτή δημιουργεί η αισθητική ατμόσφαιρα των στοιχείων που το συγκροτούν. Το «ακούμπισμα» των αντικειμένων στο δάπεδο του χώρου, αποτελεί για τη Βλασσοπούλου μία χειρονομία άρνησης της πειθαρχίας, η οποία ορίζει μόνιμους συνδέσμους μεταξύ των πραγμάτων στα αρχαιακά έργα. Παρά το τεχνητά οριοθετημένο έδαφος της φύτευσης, ο κάκτος της φραγκοσυκιάς αποτελεί το οργανικό στοιχείο που αντιτίθεται στα τεμαχισμένα τμήματα μαρμάρου και γυαλιού, στοιχεία που έχουν υποστεί τεχνική επεξεργασία. Ή μήπως δεν έχει τελικά σημασία η διάκριση φυσικού και τεχνητού; Ο χώρος που προκύπτει εμφανίζει κάτι μεταβατικό, ανάμεσα σε μία «οικεία αίσθηση» εσωτερικού χώρου και μία ανοίκεια σύνθεση ετερογενών υλικότητων. Τα ίδια τα αντικείμενα έχουν μεταβεί σε άλλη κατάσταση καθώς είτε έχουν απορριφθεί και γίνονται ευρεθέντα, είτε έχουν συλλεχθεί επί τούτου. Είναι η διαδικασία της μεταφοράς της ύλης από ένα τόπο σε άλλο που οδηγεί στην απόδοση του νοήματος του έργου, καθώς η ύλη συγκρίνεται με την πρότερη κατάσταση

στην οποία βρισκόταν. Με αυτή την έννοια της «μεταφοράς ενός τμήματος της πραγματικότητας σε άλλο πλαίσιο» εννοεί η Βλασσοπούλου τη συλλογή, όχι σα συλλεκτική δράση αλλά σαν προσοικείωση και μεταφορά «από ένα τοπίο σε ένα νέο περιβάλλον». Όπως αναφέρει «Όταν το έργο εκτεθεί δεν είναι στην ιδιοκτησία του καλλιτέχνη», παραδίδεται εκ νέου στο βλέμμα.

Θέλω να κάνω σαματά/ σαν τον κακό Γενάρη/να ρίξω χιόνια και νερά/ άλλος να μην σε πάρει., 2014

(εικόνα 63)

Στο έργο αυτό, η Βλασσοπούλου κατασκευάζει ένα πλήθος από μορφές αλόγων από πηλό, σύρμα, σπάγκο και ύφασμα. Όλες οι μορφές είναι διαφορετικές και εμφανίζονται περισσότερο ή λιγότερο αποσαθρωμένες ενώ ενσωματώνουν σελίδες βιβλίων παραπέμποντας στην κατάσταση του άλογου, με την έννοια της μη έλλογης νόησης. Το σύνολο των μορφών αποτελεί μία άρνηση του ορθού λόγου, με την έννοια της ορθολογικοποίησης, και μια υποστήριξη της διαίσθησης, με την έννοια του ενστίκτου. Τίθεται ως η άρνηση ενός στρατού αλόγων καθώς τα επιμερισμένα άλογα γίνονται σύμβολα της παράλογης πολεμικής βίας. Το έργο δημιουργείται για την έκθεση *A thousand Doors* στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη (Whitechapel Gallery, Neon Org., 4/05- 30/06/2014). Όπως σημειώνει η επιμελήτρια I.Blazwick «Η εγκατάσταση της Βλασσοπούλου παρουσιάζει το άλογο ως σύμβολο της ελευθερίας, του θαυμαστού, του άλλου» (Blazwick, 2014 : 20).

Is it all white?, 2014

Το έργο αποτελεί τη διπλωματική εργασία της Βλασσοπούλου στο μεταπτυχιακό Εικαστικών Τεχνών (ΑΣΚΤ Αθήνα, 2014) και εδώ παρουσιάζεται φωτογραφικά (εικόνες 64-68) η εγκατάσταση από την έκθεση του διπλώματος. Το έργο συγκροτείται από τέσσερις επιμέρους συνθέσεις :

-33.478 (ξύλο, ράχες βιβλίων, απομεινάρια/ 510 x 90 x 65 εκ.), (εικόνα 64, 65)

-*It is everything white* (ράφια, άσπρος πηλός), (εικόνα 64, 67)

-*Between the head and the hand* (βιβλία τσέπης, διορθωτικό υγρό/ 23 x 15 x 0,5 εκ.), (εικόνα 66, 67)

-*Note on sculpture I* (μάρμαρο, plexiglas, σελίδα βιβλίου, ταινία), (εικόνα 68)

Το έργο συνθέτει μια αντίστροφη χρήση αρχειακών λογικών, όπως η παράθεση, η ταξιθέτηση και η ομοιογένεια της κλίμακας των αντικειμένων που περιλαμβάνονται σε μία αρχειακή συλλογή. Η Βλασσοπούλου δημιουργεί τέσσερις ενότητες, οι οποίες καταλαμβάνουν θέσεις στο χώρο χωρίς να συνδέονται σε μία αφήγηση. Μέσα από τη λογική της παράθεσης, η οποία αποτελεί καταστατική λειτουργία του αρχείου, πράγματα που παρατίθεται μπροστά σου συνδέονται. Ωστόσο εδώ, τα αντικείμενα συνδέονται μόνο λόγω της κίνησης του σώματος με κάποιον ελεύθερο τρόπο γύρω τους. Καμία υπόδειξη ενοποιητικής αρχής δεν κατευθύνει τη βίωση του έργου. Σύμφωνα με τη Βλασσοπούλου, συγκροτείται «μία ειρωνεία των πολιτισμικών συστημάτων ταξιθέτησης όπως είναι τα ράφια της αρχειοθέτησης». Η ίδια παράγει άμορφα τμήματα σώματος τα οποία συγκεντρώνει σε ένα επιτοίχιο σύστημα ραφιών (εικόνα 67). Σε μία ανάλογη κίνηση, εκθέτει αποσυναρμολογημένες ράχες βιβλίων σε ένα τραπέζι που η ίδια κατασκευάζει σε γλυπτική μορφή (εικόνα 64). Με αυτόν τον τρόπο αντιστρέφεται τόσο η ουδετερότητα του συμπληρωματικού μέσου στο οποίο εκτίθενται τα αρχειακά έργα όσο και η ίδια η λογική του εκτιθέμενου, της εσωτερικής ράχης βιβλίων. Η ράχη βιβλιοδεσίας, το μόνο τμήμα του βιβλίου που δε φανερώνεται ποτέ οπτικά αυτούσιο, αναδεικνύεται εδώ ως έκθεμα (εικόνα 65). Σε μία αντίθετη τακτική, καλύπτει με διορθωτικό στυλό τις εικόνες και τις λεζάντες από δύο γλυπτικά έργα του August Rodin. Τα έργα, που αμυδρά διακρίνονται πλέον στο λευκό και μαύρο φόντο των σελίδων του βιβλίου τσέπης, επανέρχονται σε ένα στάδιο αφάνειας και πλήρους εσωτερικότητας που συνάδει με τον εσωτερικό χώρο της επαφής των δύο χεριών και τον εσωτερικό κόσμο του στοχασμού στον οποίο βρίσκεται ο Σκεπτόμενος (εικόνα 66). Η υλικότητα των έργων σχηματοποιείται μέσα από μη μόνιμες συνδέσεις με τρόπο που δεν περιμένεις. Όπως στην περίπτωση του τελευταίου γλυπτικού έργου, όπου η ταινία σχηματίζει μία προένταση της υλικότητας που προκαλεί έκπληξη, ώστε αποσπά την προσοχή από το πολύ συγκεκριμένο απόσπασμα της εικόνας που αναπαρίσταται στη βάση (εικόνα 68). Τα έργα διαφοροποιούνται τόσο στην κλίμακα, όσο και στην πολλαπλότητα των μορφών. Παρόλα αυτά αυτό που τα συνδέει είναι η λογική της φθοράς και η απουσία του συμπαγούς, σταθερού και τέλει υλικού. Οι εξαρθρώσεις των μελών και οι αποκρύψεις των μορφών καθιστούν τα έργα «αντι-μνημειακά», όπως αναφέρει η ίδια, καθώς απουσιάζει η συγκεκριμένη ερμηνεία και απόδοση νοήματος. Αποτελούν αποσπάσματα, στιγμές στο λόγο. Το λευκό της προέντασης, της συρραφής, της άμορφης πλαστικότητας και

της απόκρυψης συγκροτεί στιγμές του Όλου.

Art doesn't last, Life doesn't last: from the elbow to the tip of the middle finger, 2014

(εικόνα 69)

Εδώ, η Βλασσοπούλου δημιουργεί μία αφήγηση μέσα από τυχαίες συνδέσεις λόγου και αντικειμένων, από λάθη και πειραματισμούς υλικών και από μορφές που παραπέμπουν σε άλλες αναφορές και όχι σε πρωτογενή γεγονότα. Αυτό γίνεται φανερό από τον τρόπο με τον οποίο προέκυψε ο διμερής τίτλος του έργου. Όπως σημειώνει η ίδια, το πρώτο μέρος αποτελεί τμήμα της φράσης «Life doesn't last; art doesn't last. It doesn't matter.» της Eva Hesse, ενώ το δεύτερο μέρος του τίτλου προκύπτει «από μία κατά λάθος διαδικτυακή αναζήτηση» του έργου 'still life with plaster cupid' (Paul Cezanne) και την παραπομπή αντί αυτού στο 'Cubit', τη μονάδα μέτρησης από τον αγκώνα έως την άκρη του μεσαίου δαχτύλου. Η αναφορά σε αυτή τη σωματική μονάδα μέτρησης αλλά και στην υλική ευθραυστότητα του έργου της Hesse δεν είναι τυχαία. Το έργο της Βλασσοπούλου γίνεται αντιληπτό ως μία αναφορά στο σώμα μέσα από την παραγωγή και την κυκλική έκθεση αντικειμένων που σχετίζονται με τη ζωή και το θάνατο. Από το μήλο και την «αφηρημένη γλυπτική εκδοχή του» στο έδαφος, μεταβαίνουμε στην αφαιρετική γύψινη επιφάνεια, η οποία «αποτελεί αναφορά στη μιμιμαλιστική τέχνη» σύμφωνα με την ίδια. Η κομμένη σελίδα του βιβλίου μας μεταφέρει οπτικά στο πιο συγκεκριμένο τμήμα του έργου: «ένα τοπίο τάφου από φυλή της Αφρικής». Ο κύκλος κλείνει με «την πλαστική σακούλα ως αποκείμενο»,²⁴ που αναφέρεται επίσης στην εικαστική πρακτική της E.Hesse, και τη μαύρη επιφάνεια του δέρματος. Η μετάβαση αυτή αποτελεί μία κίνηση από το οργανικό στοιχείο του μήλου, στην αφαίρεση της μορφής και την επαναφορά στην κατεργασμένη πρώτη ύλη του δέρματος, και δηλώνεται με τη συμβολική χρήση του χρώματος.

²⁴ «Η αποκειμενοποίηση (abjection) κυριολεκτικά σημαίνει απόρριψη, αποκλεισμός ή αποβολή και ως εκ τούτου προϋποθέτει και παράγει μία επικράτεια ενσυνείδητης δράσης από την οποία διαφοροποιείται»(Butler στο Μακρυγιώτη, 2004: 200).

Explosions in the sky – Welcome, Ghosts, 2013, ΕΜΣΤ

(εικόνα 70)

Σε μία ξύλινη επιφάνεια (87 x 62 x 37 εκ.) οργανώνονται σελίδες βιβλίων, κεραμίδια και ένα μαχαίρι σε ένα κομμάτι ύφασμα. Αυτό που δηλώνεται εξ' αρχής από τον τίτλο και την πρώτη εικόνα του έργου είναι η οπτική συνθήκη της έκρηξης. Βρισκόμαστε μπροστά σε μία χρονική στιγμή του έργου. Η οπτικότητα της έκρηξη αναπαρίσταται στις σελίδες των διδακτικών εγχειριδίων καθώς το βιβλίο εκρήγνυται στο πλήθος των σελίδων του. Η σελίδα σύμφωνα με τη Βλασσοπούλου παρέχει την «καλύτερη πληροφορία». Καθώς στο βιβλίο κυριαρχεί ο λόγος, η πληροφορία δε μπορεί να κατακτηθεί παρά μόνο στη διάρκεια του χρόνου. Αντιθέτως, η σελίδα παρέχει άμεσα της ορατότητα του νοήματος μέσα από την εικόνα. Οι σελίδες αποτελούν τα μέρη του βιβλίου, το οποίο δε δύναται να ανασυντεθεί πλέον οπτικά ως ολότητα. Γι αυτό το μαχαίρι ως εργαλείο του επιμερισμού εμφανίζεται να συνυπάρχει με το σύνολο των πήλινων κεραμιδιών. Τα τελευταία φέρουν την πληροφορία του σπιτιού, που θα μπορούσε να είναι ο ίδιος ο καλλιτέχνης.

Δεύτερο Μέρος:
Προς μια ορατότητα του αρχείου της εικαστικής πράξης

Εισαγωγή

Στο πρώτο κεφάλαιο αναφέρομαι στις πρακτικές της αρχειακής μεθόδου των έργων μέσα από τη διάκριση σε δύο γενικότερες κατηγορίες, τις αρχειακές και τις μη αρχειακές μεθόδους και, υπό τη θεωρητική συμβολή των κατηγοριών αυτών, αναλύω τα έργα ως συγκεκριμένα χωροχρονικά σχεδιάσματα. Στη συνέχεια, στα δύο επόμενα κεφάλαια του δεύτερου μέρους, επιχειρώ μία επαναφορά στην εννοιολογική συγκρότηση του αρχείου μέσα από τις παρατηρήσεις που αναδύθηκαν από τις μεθόδους των εικαστικών έργων. Η συνθήκη της παραγωγής της γνώσης συγκροτείται ως μία σπουδή που αναπτύσσεται με βάση την επιθυμία για την κατανόηση του Εαυτού και του κόσμου. Η σχέση του σώματος με το χώρο του αρχείου εντοπίζεται πάντα ενεργή, ωστόσο με τρόπο όχι πάντα συνειδητό κατά τη διαδικασία της παραγωγής του έργου. Σε αυτή την κατεύθυνση, προσπαθώ να αναδείξω το πεδίο της αισθητηριακής πρόσληψης με βάση το σώμα, ώστε μέσω αυτού να επεξεργαστώ το αναδυόμενο ερώτημα σχετικά με τη συνθήκη της ορατότητας του αρχείου. Η κοινωνικά νοηματοδοτημένη ορατότητα καθορίζει το βαθμό δημοσιότητας του αρχείου και οδηγεί στη συγκρότηση του προσωπικού ή δημόσιου χαρακτήρα του. Από την άλλη πλευρά, η σχέση του εικαστικού αρχείου με τα αντικείμενα του καθημερινού, όπως αναδύεται από τα έργα, οδηγεί στο ερώτημα σχετικά με τη σύνδεση του αρχείου με την καθημερινή ζωή και μέσω αυτής, στη δυνατότητα μίας προοπτικής δημόσιας εξόδου του αρχείου.

A.Η αρχειακή μέθοδος της εικαστικής πράξης

Το σχήμα της μεθόδου

Καθώς το αρχείο αποτελεί τον τόπο της παραγωγής και αναπαραγωγής της γνώσης, μπορούμε να δούμε την ανάπτυξη του αρχειακού έργου ως μία μέθοδο που διαχειρίζεται τη γνώση και παράγει ένα σύστημα πληροφορίας. Αυτό που έχει σημασία να αναρωτηθεί κανείς είναι: Εάν το αρχείο θέτει το ερώτημα της αρχής, ποια είναι αυτή η αρχή στην αρχειακή τέχνη; Επίσης, με ποιον τρόπο, με βάση αυτή την αρχή, η αρχειακή πράξη αποτελεί μία οργάνωση της αταξίας σε τάξη;

Το αρχείο είναι ο χώρος της πληροφορίας, όπου η πληροφορία εννοείται ως «η

διαφορά που δημιουργεί διαφορά» (Bateson, 1979: 242). Τα αρχεία όμως δεν αποτελούν ουδέτερα αποθετήρια πληροφορίας, αλλά τη μετασχηματίζουν σε ένα σύνολο σώμα γνώσης μέσα από τη μεσολάβηση του υποκειμένου. Το καλλιτεχνικό υποκείμενο παράγει τη γνώση καθώς λειτουργεί ως αρχειοθέτης που συντάσσει το αρχείο, καθορίζοντας τι περιέχεται σε αυτό και με ποιους κανόνες οργανώνεται. Όμως, η κυκλικότητα της αναπαραγωγής της γνώσης επιτελείται με την παρουσία του υποκειμένου που ως θεατής θα συγκροτεί το νόημα του αρχείου.

Τα έργα που μελετώ συγκλίνουν στο γεγονός ότι δε φέρουν τη σκοπιμότητα ενός αρχειακού αποτελέσματος. Με αυτή την παρατήρηση, εννοώ πως δεν κατέχονται από μία επιδίωξη αρχειακής αναπαράστασης, με την έννοια της συγκεκριμένης επεξεργασίας του πρωτογενούς υλικού με σκοπό ένα οπτικά αρχειακό αποτέλεσμα, της παραγωγής ενός αρχειακού έργου ώστε να ομοιάζει οπτικά με ένα πραγματικό αρχείο. Οι περιπτώσεις έργων της έρευνας επικεντρώνονται στη μέθοδο και στις στρατηγικές διαδικασίες πίσω από τα φαινόμενα, με τρόπο ώστε οι καλλιτέχνες συγκροτούνται με τον τρόπο που ο Daniel Birnbaum αναφέρεται στον καλλιτέχνη ως «στρατηγικό συλλέκτη» (Foster 2004: 57). Οι στρατηγικές της συσσώρευσης του υλικού, οι διαδικασίες της συλλογής και οι τακτικές της σύνθεσης αποτελούν τα βήματα της εικαστικής έρευνας και συγκροτούν το σχήμα της μεθόδου. Το αρχείο εμφανίζεται στο έργο όλων των υπο μελέτη καλλιτεχνών ως μία μέθοδος έρευνας που οδηγεί την εικαστική πράξη. Με ενδιαφέρον παρατηρώ πως όλοι οι καλλιτέχνες παρουσίασαν τον τρόπο της αρχειακής δουλειάς τους ως μία «προσωπική μέθοδο» που σχετίζεται με διαφορετικούς τρόπους με την καθημερινή ζωή και συγκροτείται ως μία εργασία που εμμένει στη «λεπτομέρεια». Ωστόσο, η μέθοδος αυτή διαφοροποιείται σε κάθε περίπτωση ως προς τα εργαλεία της, καθώς άλλοτε διαβάλλει τα ίδια τα αρχεία και άλλοτε, αρνούμενη το αρχειακό, δημιουργεί εκ νέου αρχεία.²⁵

²⁵Εδώ να σημειώσω, πως η αναφορά στα 'εργαλεία' δεν αναφέρεται στα συγκεκριμένα εκφραστικά μέσα μόνο, αλλά εκτείνεται πέρα από αυτά. Ο πολιτισμός του αρχείου περιλαμβάνει ένα πλήθος μεταβάσεων των αρχειακών μέσων. Όμως, η συγκρότηση του αρχείου προηγείται της διάκρισης τους στο επίπεδο του μέσου, για παράδειγμα της μετάβασης από το αναλογικό στο ψηφιακό.

A1. Από το αρχείο στο αρχείο

A1α. Βαγγέλης Βλάχος- Η αρχειακή κατασκευή

Ο Βλάχος εντοπίζει την ανάπτυξη της αρχειακότητας του συνόλου των έργων του ως προς τη «διαδικασία της έρευνας» που ακολουθεί. Αναφέρει πως ακόμα και στα αρχικά του έργα, τα οποία εμφανίζουν μία ιδιαίτερη αρχιτεκτονικότητα, «η έρευνα έχει σημασία», καθώς τα κτίρια αποτελούν την αφορμή για την ανάπτυξη της Ιδέας (context). Η κρισιμότητα της Ιδέας, ως η διαδικασία που προηγείται των εικαστικών μορφών, δηλώνεται μέσα από την αποστασιοποίηση που ο ίδιος διατηρεί από την υλική κατασκευή. Ο Βλάχος αναφέρει πως «δεν ενδιαφέρεται για τη χειρωναξία», με την έννοια της υλικής μορφοποίησης του πράγματος μέσα από τη διαδικασία της προσωπικής ενασχόλησης με αυτό. Για το λόγο αυτό, τα προπλάσματα των έργων του δεν κατασκευάζονται από τον ίδιο. Υποστηρίζω εδώ, πως το έργο του Βλάχου συγκροτείται ως μία αρχειακή κατασκευή. Η 'κατασκευή' δεν εννοείται ως η προφάνεια της υλικότητας της κατασκευής κατά τη στρουκτουραλιστική λογική του αρχιτέκτονα, την οποία εξάλλου ο Βλάχος αρνείται. Αποτελεί την κοινωνική κατασκευή που κάθε φορά αντανακλάται στο αρχειακό υλικό και αρθρώνεται μέσα από τη διαδικασία της έρευνας που ακολουθεί. Επίσης, δε συνιστά μία αφαιρετική έννοια αλλά εντοπίζει την ιστορικότητα και μοναδικότητα των αρχειακών μορφών και παράγεται από αυτές. Εννοείται ως έρευνα και σχήμα συγκρότησης των ιδεών και απέχει από μία αρχειακή τυπολογία, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια.

Η ερευνητική διαδικασία της κατασκευής, που αντανακλάται ως αρχειακή μορφή, αναπτύσσεται καθώς σε όλη την πορεία του ακολουθεί μία συλλεκτική δράση και μέσω αυτής προσδιορίζει τον εαυτό του ως καλλιτεχνικό υποκείμενο, ως ερασιτέχνη ιστορικό και ερευνητή. Στην ερευνητική διαδικασία, εργαλείο αποτελούν «ανορθόδοξες μέθοδοι και όχι η υπερβολική έρευνα», όπως αναφέρει. Η ερευνητική του μέθοδος παρότι μοιάζει να χρησιμοποιεί εργαλεία οπτικής ανάλυσης, ωστόσο δεν αποτελεί μία επιστημονική προσέγγιση. Ο Βλάχος αναφέρει πως αρνείται μια ανάγνωση του παρελθόντος, με την έννοια της έγκυρης ιστορικής καταγραφής, και επινοεί τρόπους που δε χρησιμοποιεί ένας επιστήμονας. Το γεγονός αυτό του επιτρέπει να μεταχειρίζεται απρόβλεπτες προσεγγίσεις, μιλώντας για παράδειγμα για «διμερείς σχέσεις συνεργασίας» χωρίς να υιοθετεί το λόγο του ιστορικού.

Η γνώση των ιστορικών γεγονότων δεν αποτελεί προϋπόθεση της κατανόησης των

έργων, ακριβώς καθώς δεν αποτελεί και προϋπόθεση της δημιουργίας τους από τον ίδιο. Όπως αναφέρει, «αφετηρία των έργων δεν αποτελεί μια γνώση του γεγονότος». Δηλώνει πως «έχει άγνοια των γεγονότων», ορίζοντας την άγνοια ως «μία γνώση που έχει χάσει». Πραγματεύεται έργα που δεν ανήκουν στο παρόν και συνεπώς υπάρχει μία απόσταση από αυτά, καθώς συχνά δεν τα γνωρίζει ούτε φέρει κάποια ανάμνηση τους, αλλά με κάποιο τρόπο τον ενδιαφέρουν. Μέσω της εικαστικής πράξης προσπαθεί «να αναπτύξει αντίληψη» σχετικά με αυτά, γεγονός που συγκροτεί τη δημιουργική διαδικασία ως μία διαδικασία μάθησης, με την έννοια της σπουδής. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον ωστόσο εμφανίζει το γεγονός ότι «δεν αποκτά γνώση ούτε όταν το έργο έχει ολοκληρωθεί», όπως αναφέρει. Η μερικότητα της αντίληψης που χαρακτηρίζει τη σχέση του Βλάχου με τα έργα του συγκροτεί το είδος της προσωπικής αντίληψης που είναι διαρκώς ενεργή στο χρόνο. Καθώς αντιλαμβάνεται την παραγωγή του έργου ως μία γνωστική διαδικασία στο χρόνο, το έργο «κατασκευάζει μια γνώση» με την έννοια της ανάδυσης ερωτημάτων, της ανάσυρσης λεπτομερειών και της ανάδειξης κενών. Αυτό που ουσιαστικά ερευνά είναι η γνώση που ορίζεται από την εξουσία και η διαμόρφωση της συνείδησης με βάση αυτή. Ο Βλάχος εντοπίζει μία λεπτομέρεια του γεγονότος η οποία έχει παρακαμφθεί ή προσπεραστεί από την ιστορία ή τη μαζική πληροφόρηση και δημιουργεί γύρω από αυτή μια εννοιολογική κατασκευή. Η κατασκευή αυτή εμφανίζεται συχνά με μία αρχειακή φαινομενικότητα, γεγονός που μπορεί να ερμηνευτεί ως μία ορθολογικά κατασκευασμένη και στατική αρχειακότητα, όπως την προσεγγίζει η Sue Breakell αναφέροντας πως «Το αρχείο γίνεται κοινώς αντιληπτό ως ο χώρος όπου τα πράγματα είναι αποκεκριμένα σε μία κατάσταση στάσης» (Breakell, 2008). Ο ίδιος όμως προσδιορίζει τη δουλειά του ως μία «πολύ προσωπική διαδικασία», γεγονός που αντιτίθεται σε μία «ψυχρή»²⁶ ή «τεχνοκρατική»²⁷ αισθητική προσήλωση στην αρχειακή τυπολογία. Η συγκρότηση του νοήματος συμβαίνει με μία «προσωπική διαδικασία συλλογής και συνάθροισης ιστοριών που σκιαγραφούν πτυχές της συνολικής εικόνας» (Ζευκιλή στο Steyerl et.al, 2008).

Η δουλειά του Βλάχου εμφανίζει μία σχολαστική παρατήρηση, διάταξη και επανατοποθέτηση του αρχειακού υλικού σε μία τάξη, όπου κανένα τυχαίο συμβάν δε δύναται να παρεμβληθεί. Η συνειδητή επιλογή αυτής της φωτογραφίας δίπλα στην άλλη ή

²⁶ “Η δουλειά του Βλάχου πρέπει να είναι ψυχρή ώστε να είναι επιτυχημένη” (Χ.Μαρίνος, 2012).

²⁷ “Η τυπολογία της δουλειάς του γίνεται η νέα αισθητική τεχνοκρατία” (Ροκα Υιο, 2008).

της συγκεκριμένης χωρικής διάταξης και σχέσης των μερών είναι ένα έργο απόλυτα επιλεγμένο και εστιασμένο στη λεπτομέρεια. Το αρχειακό υλικό εμφανίζει μία αποσπασματικότητα, η οποία υπερβαίνεται καθώς το καλλιτεχνικό υποκείμενο το οργανώνει πράττοντας εντελώς χαοτικά. Αυτό το στοιχείο της πράξης αποτελεί την προσωπική διαδικασία στην οποία αναφέρεται ο Βλάχος. Η τάξη εννοείται ως η αποκεκρυμμένη αφηγηματική συνοχή του αρχειακού έργου και συχνά τρέπεται και σε μία χωρική τάξη, αν και αυτό δεν αποτελεί πάντα τακτική των αρχειακών έργων. Εδώ δεν υπάρχει η λογική της συσσώρευσης, που εξαντλεί τον εαυτό της φτάνοντας σε ένα όριο πέραν του οποίου το έργο αυτοργανώνει το υλικό του σύμφωνα με κάποιες εσωτερικές παραδοχές. Η διαδικασία εισαγωγής της τάξης στην περίπτωση του Βλάχου σχετίζεται περισσότερο με μία επιλεκτική εισαγωγή της αρχειακής πληροφορίας εντός του έργου, παράγοντας ένα πιο κλειστό σύστημα αρχειακής σκέψης, με την έννοια μίας εσωτερικά συγκροτούμενης συνάφειας, από άλλες αντιαρχειακές πρακτικές. Ο Βλάχος αναφέρει ότι «εργάζεται αποσπασματικά». Μέσα από μία διαδικασία αρχικά «επαναρχαιοποίησης» του υλικού και διαλογής της πληροφορίας οδηγείται στην «αποσπασματική συλλογή του υλικού ανάλογα με τις οπτικές συνδηλώσεις του και σε σχέση με τις χρονολογικές και θεματικές συνδέσεις» (Vlachos, 2008: 21).

Στο έργο του χρησιμοποιεί την κειμενική αρχειακή μορφή του λόγου, το αρχιτεκτονικό πρόπλασμα και το οπτικό τεκμήριο. Η οπτική και κειμενική αρχειακή πληροφορία αποτελούν αποτέλεσμα της δευτερογενούς έρευνας στον τύπο και το διαδίκτυο και σημαίνει την ίδια τη διαμεσολαβημένη φύση της πληροφορίας (Vlachos, 2008: 18). Το αρχιτεκτονικό πρόπλασμα συγκροτεί μία οπτικοποιημένη πληροφορία της αρχιτεκτονικής πράξης η οποία λειτουργεί ως μεταφορά του κοινωνικού. Η αρχιτεκτονική αποτελεί μία διαμεσολάβηση που φέρει κοινωνική, οικονομική και πολιτική εξουσία και με αυτή τη σημασία υπάρχει στα αρχειακά έργα του Βλάχου (Vlachos, 2008: 17). Επίσης, το κείμενο δε λειτουργεί ποτέ περιγραφικά ως προς τα κοινωνικοιστορικά γεγονότα τα οποία πραγματεύεται, αλλά ως μία αναφορά του κοινωνικού που υπάρχει κρυμμένο εντός του αρχείου ως δίκτυο σχέσεων. Τέλος, η φωτογραφία ως ευρεθέν αντικείμενο αποτελεί το μέσο του Βλάχου ώστε να δημιουργηθεί μία αφηγηματική πορεία σχετικά με ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα. Επιδιώκει να δείξει μία οπτική διαφορά και να κάνει φανερή μία κοινωνική αλλαγή μέσα από την επεξεργασία της εικόνας, την αλλαγή της φωτεινότητας, το montage και το ζουμ στη λεπτομέρεια, ή μέσα από τη σχέση της διάταξης των φωτογραφιών

στο χώρο, επενδύοντας στην κίνηση του σώματος καθώς στην ακίνητη εικόνα αυτό δε γίνεται αντιληπτό.

Ο Βλάχος αναφέρει πως τον ενδιαφέρει η βίωση του έργου σε σχέση με τη χωρική απόσταση και το χρόνο, για παράδειγμα ο τρόπος με τον οποίο σκύβει κανείς σε μία μικρής κλίμακας φωτογραφική σύνθεση και το πόσο χρόνο θα περάσει σε αυτή. Αναφέρεται στη συνθήκη μίας συγκεκριμένης οπτικής συγκρότησης του έργου η οποία απευθύνεται στο σώμα, όχι στο βλέμμα. Για παράδειγμα, το στοιχείο των επίτοιχων ραφιών που οργανώνουν το αρχαικό υλικό σειριακά αποτελεί ένα συχνά παρατηρούμενο στοιχείο οργάνωσης των έργων του. Όπως σημειώνει ο ίδιος «τα ράφια είναι χαμηλά γιατί είναι ράφια για να διαβάζεις, όχι για να δεις». Με αυτή τη λογική, η παραγωγή του αρχαικού έργου συμβαίνει μέσα από τη συνθήκη του σώματος το οποίο θα βρεθεί εκεί και θα το νοηματοδοτήσει.

Η παράθεση των στοιχείων του αρχείου εμφανίζει μία εσωτερική λογική οργάνωσης και το σώμα που κινείται και το παρατηρεί επενδύει χρόνο, βιώνει δηλαδή το αρχείο ως τη διαφορά του χώρου στο χρόνο. Σύμφωνα με το Βλάχο, το αρχαικό έργο φέρει μία «δυνατότητα προσαρμογής σε ετερογενείς εκθεσιακούς χώρους» και συνεπώς ο χώρος πέραν του αρχείου, δηλαδή ο κάθε φορά εκθεσιακός χώρος, δεν προσμετράται ως παράγοντας κατά τη διαδικασία παραγωγής του έργου, όπως για παράδειγμα θα επιχειρούσε μία *in situ* αρχαική πράξη. Αντίθετα, ο χρόνος αποτελεί παράγοντα της σύνθεσης. Ο Βλάχος σημειώνει πως «προϋπολογίζει το γεγονός ότι δεν επενδύουν όλοι οι παρατηρητές τον ίδιο χρόνο στα αρχαικά έργα».

Όπως ανέφερα, στο έργο του Βλάχου η ιδέα αποτελεί την ερευνητική αρχή της αρχαικής πράξης. Η ιδέα επιτελείται μέσα από τη συνθήκη της ορατότητας των αρχαικών λεπτομερειών από τις οποίες εκκινεί και τις οποίες κατασκευάζει εκ νέου. Με αυτό τον τρόπο, οι συνθήκες πίσω από το κοινωνικοιστορικό γεγονός γίνονται ορατές με τη φαινομενικότητα του αρχείου, εισάγοντας το θεατή με άμεσο τρόπο στο ιστορικό γίγνεσθαι. Η ορατότητα εδώ εννοείται ως ανάδυση του λόγου των πραγμάτων που οδηγεί στο στοχασμό. Όπως αναφέρει ο Βλάχος «Δεν είναι απαραίτητο να τα διαβάσει κανείς όλα. Μπορεί να σκεφτεί γι αυτά». Το αρχαικό έργο λειτουργεί για το θεατή με την ίδια 'μερικότητα της γνώσης' που λειτουργεί για τον ίδιο, όπως ανέφερα προηγουμένως. Η λογική του μερικού, με την έννοια του επιμερισμένου αποσπάσματος, πολλαπλασιάζεται μέσα από την αλληλεπίθεση των πληροφοριών συγχρονικά. Το αρχείο των έργων του Βλάχου

είναι στρωσιγενές. Σε αυτή τη χρονικότητα των εικαστικών συμβάντων που κατασκευάζει, ο ίδιος συνειδητά απουσιάζει από οποιαδήποτε υπόδειξη προσωπικής θέσης εντός του αρχείου. Το γεγονός αυτό αποτελεί ένα δεύτερο ενδιαφέρον στοιχείο καθώς φέρει ένα παραπλανητικό ψεύδος και σχετίζεται με την παραγωγή της 'αρχειακής φαινομενικότητας', στην οποία αναφέρθηκα προηγουμένως.

A1β.Νατάσσα Μπιζά –Η αρχειακή επιτέλεση

Η Μπιζά προσδιορίζει την αρχειακότητα της δουλειάς της τόσο στο επίπεδο της «έρευνας» με την έννοια της μεθοδολογίας, όσο και σε αυτό της «επιτέλεσης» (δράσης). Ιδιαίτερα στο επίπεδο της σωματικής δράσης, η ίδια εντοπίζει την επιθυμία δημιουργίας «μιας προσωπικής αφήγησης» η οποία παράγεται άμεσα με την εμπλοκή του σώματος. Η επιτελεστικότητα της αρχειακής πρακτικής στο έργο της προκύπτει ως μία ανάγκη «να βρεθεί στον τόπο όπου συμβαίνουν και παράγονται τα πράγματα».

Τα έργα πραγματώνονται ως ενότητες δράσης και με αυτή την έννοια κλείνουν τον κύκλο τους, αναφέρει. Ωστόσο, στη διαδικασία της δουλειάς της παρατηρεί πως όλα τα έργα συνεχίζουν να απασχολούν τη σκέψη της και διαπιστώνει πως παραμένουν «ανοιχτά» σε οποιοδήποτε στοιχείο μπορεί να παρεισφρήσει σαν πληροφορία και να δημιουργήσει ένα νέο κύκλο διαλόγου. Αναφέρεται σε μία προσωπική συνθήκη ανοιχτότητας του έργου καθώς η ίδια «συνεχίζει να καταγράφει σκέψεις για έργα που έχουν πραγματωθεί». Τα όρια της αρχής είναι ρευστά και οδηγούν την πορεία παραγωγής των έργων, καθώς το υλικό από ένα έργο μπορεί να τροφοδοτεί το επόμενο, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του εν εξελίξει έργου *The letter E for Agatha*. Η Μπιζά αναφέρει πως «λειτουργεί συσσωρευτικά» και συνεπώς το επόμενο κάθε φορά στάδιο είναι το στάδιο της αφαίρεσης, σε αντίθεση με αρχειακές πρακτικές που κινούνται για παράδειγμα με βάση την κλιμακούμενη μεθοδική προσθήκη πληροφοριών.

Όσον αφορά την έκθεση των έργων στο χώρο, η Μπιζά αναφέρει πως «δεν οργανώνει συνειδητά μία συγκεκριμένη οπτική βίωση μέσω της κίνησης του σώματος». Ωστόσο αναγνωρίζει την κρισιμότητα της χρονικής και χωρικής συνθήκης κατά την επαφή του σώματος με το έργο. Εντοπίζει πως το αρχειακό έργο «απαιτεί μία επένδυση χρόνου» και συνήθως χρειάζεται την υποστηρικτική πληροφορία μέσω των «γραφπτών επισημάνσεων», καθώς δε γίνεται αντιληπτή η πολύπλοκη διαδικασία της παραγωγής του.

Σε αντίθεση με την αρχειακή πρακτική που οργανώνει μία πολιτική τοποθέτηση και προσβλέπει στην «αναταραχή» των κοινωνικών πραγμάτων μέσα από το έργο, η Μπιζά οδηγείται από την παραγωγή της γνώσης στην αρχειακή επιτέλεση επιδιώκοντας μία εσωτερική αναταραχή της συνείδησης των γεγονότων. Η ίδια αναφέρεται σε εικαστικές πράξεις αντίστασης οι οποίες είναι «θορυβώδεις», έχουν ένα χαρακτήρα δηλωτικό ο οποίος παραπέμπει στη λογική της οργανωτικής τακτικής τους. Αντίθετα, η ίδια αναφέρει πως λειτουργεί με βάση «το ένστικτο» και οι πράξεις της έχουν ένα υπονομευτικό χαρακτήρα ο οποίος «δεν έχει σκοπό να προκαλέσει σύγχυση». Παρατηρώ πως μέσω αυτής της διαισθητικής κίνησης προς τα πράγματα, οργανώνεται στο έργο της μία κουλτούρα αρχειακής ανασκαφής, όχι ως μεταφορά της αρχαιολογικής ανασκαφικής δράσης αλλά ως μέθοδος προς τη γνώση και τη σύνδεση με την ιστορία. Σε αυτή τη λογική, η γνώση του πολιτικού γεγονότος από την πλευρά του θεατή αποτελεί μία ικανή συνθήκη, καθώς διευκολύνει την ανάγνωση των έργων, δεν αποτελεί όμως και αναγκαία. Η αίσθηση του έργου λειτουργεί στο θεατή με τον ίδιο τρόπο που και η δική της αφετηρία είναι διαισθητική και συγκροτείται ως μία επιθυμία «ανακάλυψης του κόσμου» που οδηγεί στη γνώση.

Η Μπιζά ορίζει την αρχειακή πράξη ως μία «προσωπική κατασκευή» η οποία ερευνά την κατασκευή της ταυτότητας και εκκινεί από την ανάγκη κατανόησης του Εαυτού και του τρόπου ύπαρξης του στον κόσμο. Η ίδια αναφέρει τη λειτουργία της «Ονομασίας» ως το βιωματικό στοιχείο που σχετίζεται με το έργο της, ιδιαίτερα το *Σχέδιο Φύτευσης* και το *Letter E for Agatha*. Το όνομα αποτελεί ένα εργαλείο εγκαθίδρυσης της ταυτότητας, προσωπικής και πολιτικής, με τη λογική του ότι «αυτό που ονοματίζεται υπάρχει». Από την προσωπική έως την εθνική ταυτότητα, η κατασκευή μίας αφήγησης που τις αφορά οδηγεί στην εγκαθίδρυση τους στο συλλογικό φαντασιακό. Εάν το νόημα και η συγκρότηση της ταυτότητας αποδίδεται κοινωνικά μέσω της απόδοσης ονόματος, η Μπιζά οργανώνει την τακτική της με μία αντίθετα ανάλογη σημασία, ονοματίζει η ίδια αυτά που το κυρίαρχο ιστορικό αφήγημα παρέκαμψε. Μέσα από έναν προσωπικό τρόπο αρχειακής δράσης, αποσταθεροποιεί αφηγήσεις ταυτοτήτων και πρακτικής θέσμισης τους, χωρίς ωστόσο να αναπτύσσει μία πολεμική στρατηγική (Ρίκου & Γιαλούρη στο Schmid & Stafylakis 2014: 62). Το έργο της είναι πολιτικό εκκινώντας από το προσωπικό και κινούμενο μέσω μίας απεύθυνσης στο συλλογικό. Το αρχικό ενδιαφέρον κινητοποιείται από την παρατήρηση μίας χωρικής λεπτομέρειας ή μίας απουσίας και τη σύγκριση της με το πραγματικό πεδίο στο οποίο αναφέρεται. Με βάση αυτή, η Μπιζά παράγει μία αφήγηση με τη διπλή έννοια

της γραφής και της απόδοσης νοήματος σε αυτά που έχουν γραφεί και βρίσκονται εντός του αρχείου αλλά και σε αυτά που απουσιάζουν από αυτό. Το κενό αναδεικνύεται μέσα από την συνύφανση των αρχειακών χώρων. «Το καθημερινό πεδίο», οι ασήμαντες (για άλλους) «λεπτομέρειες» και οι αντιφάσεις του, αποτελούν την αρχή της εικαστικής της πράξης αλλά και το σημείο όπου η πράξη επιστρέφει. Η «υπονομευτική κίνηση» αποτελεί για την ίδια μία «δήλωση της ευθύνης που φέρουμε», με αυτόν τον τρόπο η Μπιζά ορίζει το συλλογικό νόημα των έργων της.

A2. Ενάντια στο αρχείο

Τα αρχειακά έργα εμφανίζουν αρχικά μία φαινομενικότητα καθαρότητας, αυτή της αντικειμενικής κατασκευής της αλήθειας από τα κυρίαρχα συστήματα παραγωγής της γνώσης. Ωστόσο αυτή η εντύπωση αποτελεί μία ψευδαίσθηση της αρχικής εικόνας, η οποία αίρεται όταν κανείς αναγνωρίσει τον τρόπο του έργου να εισάγει την αμφιβολία. Τα αντιαρχειακά έργα από την άλλη πλευρά υπερβαίνουν αυτή τη φαινομενικότητα, μέσω της παραδοχής του επιμερισμένου. Θεωρώ την αντιαρχειακή τέχνη ως ευρύτερα *αρχειακή*, καθώς εκδηλώνει το ενδιαφέρον για το αρχείο αλλά το αρνείται. Συνεπώς, το αντιαρχείο συνιστά ένα αρχείο, καθώς θεωρώ ένα εικαστικό έργο 'αρχειακό' από τη στιγμή που τίθεται σε αυτό το ερώτημα του αρχείου. Οι συνδηλώσεις του είτε είναι αρχειακές, γεγονός που σημαίνει τη θετικότητα ως προς τις αρχειακές πρακτικές είτε αντι-αρχειακές, που σημαίνει τη δεύτερη στιγμή της κίνησης άρνησης του αρχείου, διακρίνουν τα είδη των έργων χωρίς να μεταβάλλουν την κατηγορική διάκριση της αρχειακής πράξης.

Εάν τα αρχεία αντανakλούν όχι μόνο τις ηγεμονικές δυνάμεις που τα παρήγαγαν αλλά και τις αντίστοιχες δυνάμεις αντίστασης απέναντι στην κάθε εξουσιαστική αρχή, τότε η διάκριση αρχείου και αντιαρχείου τοποθετείται στη μορφοποίηση του έργου ανάλογα με την ορατότητα των δυνάμεων αντίστασης. Σύμφωνα με τον Highmore, το αρχείο είναι το προϊόν κοινωνικών διεργασιών του χρόνου, το οποίο φέρει ένα πλήθος από διαστρωματώσεις της ερμηνείας πίσω από το πληροφοριακό περιεχόμενο (Highmore, 2003). Τα αντιαρχεία πραγματώνουν την αντίσταση αυτή ως την ίδια τη λογική της ουσίας τους, η οποία και τα μορφοποιεί.

A2α. Salon de Vortex– Από το αντιαρχείο στο αναρχείο

Όπως ανέφερα νωρίτερα, οι Γρηγοριάδης, Ισιδώρου αναφέρονται στην αναρχειακή συνθήκη των έργων τους, ως τον τρόπο με τον οποίο ανατρέχουν στο αρχείο. Παράγουν εγκαταστάσεις μίας υλικότητας του αποσπάσματος που ανατρέχει στην αρχειακή λογική αλλά την υπερβαίνει. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο οι ίδιοι προσδιορίζουν την αρχειακή τους ταυτότητα. Όπως αναφέρουν «Είμαστε εκ των προτέρων αρχειοθέτες». Στο «εκ των προτέρων» δίνεται μία καταστατική αρχή της λειτουργίας του Αρχείου, η οποία τοποθετείται χρονικά πριν την εικαστική της λειτουργία. Υποστηρίζουν πως η χρήση του αρχείου είναι αυτή που συγκροτεί τα πράγματα και καθώς το έργο τους «δεν έχει χρήση», «δεν αποτελεί αρχείο». Οι ίδιοι αναφέρουν πως η συνολική εικαστική πρακτική τους εμφανίζει μία «αρχειοθετικοφανή οργάνωση». Αυτό σημαίνει πως η φαινομενικότητα του εικαστικού αρχείου που εκτίθεται δε συνάδει με μία αρχειακή επιστημονικότητα. Έχει σημασία εδώ το γεγονός ότι προσδιορίζουν το έργο τους ως «πιο προσωπικό» σε σχέση με αρχειακά έργα που δομούνται με περισσότερο φορμαλιστικές ή λογικές μεθόδους. «Οι κανόνες δεν είναι φόρμα, οι κανόνες είναι πιο συναισθηματικοί», αναφέρουν. Χωρίς τα επιστημονικά εργαλεία του αρχειακού, τα οποία καθορίζουν τη μορφή του, οι Γρηγοριάδης, Ισιδώρου διεκδικούν μία ελευθερία αυτοκαθορισμού των μεθόδων τους. Γι αυτό το λόγο εντοπίζουν τη συνάφεια της λογικής των έργων με συγκροτήσεις «αναρχειακές» και «αναρχιτεκτονικές»²⁸. Και εδώ, η συνειδητή άρνηση του αρχείου έχει ιδιαίτερη σημασία καθώς εκφέρεται μέσω του λόγου από τους ίδιους και οδηγεί στη συγκρότηση μίας αναρχειακής ταυτότητας.²⁹ Το γεγονός ότι «νιώθουν συλλέκτες» όπως αναφέρουν, δε συγκρούεται με την επιθυμία της άρνησης της αρχειακής ορθολογικοποίησης. Ακριβώς γιατί η δράση της συλλογής υλικού αποτελεί μία συνθήκη ενεργοποίησης, μία κινητήρια δύναμη για την παραγωγή του έργου. Η ίδια η επινόηση και η οργάνωση των «επιχειρησιακών εργαλείων» για την ανάγνωση του αστικού τοπίου αποτελεί ένα σχόλιο στο αρχείο. Αναφέρουν πως το αρχείο είναι «εξ' αρχής υβριστικό», καθώς προϋποθέτει τη θέση κυριαρχίας του υποκειμένου που αρχειοθετεί. Σε αυτή τη διαπίστωση δεν απαντούν με την άρνηση του δικαιώματος κάποιων να αρχειοθετούν παράγοντας και οι ίδιοι αρχεία, αλλά ειρωνεύονται την ίδια την παραγωγή τους. Αυτή η

²⁸Ο όρος anarchitecture όπως προέρχεται από την πρακτική του Gordon Matta Clark και αναφέρεται σε πρακτικές αποδόμησης των μορφών.

²⁹Γι αυτό το λόγο χρησιμοποιώ συχνά τα αυτούσια παραθέματα του λόγου των Γρηγοριάδη, Ισιδώρου.

συνθήκη αναζητά την πρόκληση του αρχείου γεγονός που εμφανίζεται αποσταθεροποιητικό για δομές που λειτουργούν με βάση αυτό, όπως οι οικονομικές. Ένα παράδειγμα που αναφέρουν σχετίζεται με το προτεινόμενο έργο τους για τη Biennale της Αθήνας *Μονόδρομος* (2011), το οποίο αφορούσε το άνοιγμα των οικονομικών στοιχείων του ίδιου του Θεσμού της Biennale, γεγονός που για αυτό το λόγο δεν έγινε δεκτό. Οι ίδιοι παρατηρούν πως λειτουργούν ως καλλιτέχνες μέσω «μιας συνθήκης ανομίας». Η ανομία παράγεται ως ένας μεταιχμιακός χώρος, ανάμεσα σε αυτό που είναι θεσμικό και στο μη ορατό αντίθετο του. Όπως σημειώνουν στο *Στο χείλος των πραγμάτων* «Μελετάμε τακτικές αναδίπλωσης» και ακόμα «Η οπτική μας γωνία είναι η γωνία της επίθεσης».

Ο χώρος του δημόσιου υπάρχει ως καταστατική συνθήκη του έργου των Γρηγοριάδη, Ισιδώρου, από τη στιγμή που αυτό εκκινεί και πραγματώνεται στο πεδίο της πόλης. Οδηγεί συνεπώς στην παραγωγή της γνώσης, καθώς η γνώση παράγεται συλλογικά και σχετίζεται ευρύτερα με τη δημόσια σφαίρα. Ωστόσο δηλώνουν πως στέκονται «επιφυλακτικοί στη σύνδεση του αρχείου και του δημόσιου χώρου». Διαπιστώνουν πως ο λόγος της δημιουργίας ενός αρχείου είναι ευρύτερα «λόγος πολιτικός», ωστόσο σημειώνουν τη χρήση του αρχείου από τον «επιστημονικό λόγο» και τη διάκριση αυτού του λόγου από την τέχνη. Όπως παρατηρούν «η τέχνη διευρύνει το αρχείο, το εκτινάσσει». Η εργασία τους ξεκινά από τον εξωτερικό δημόσιο χώρο και δομείται ως η οπτική αντίληψη του υποκειμένου που μετακινείται και βιώνει την πόλη στην κίνηση της, σε μία προσπάθεια διαφυγής από την ισχύουσα πειθαρχία.³⁰ Η κάθε αστική λεπτομέρεια αποτελεί για τους Γρηγοριάδη, Ισιδώρου μία εν δυνάμει έκφραση του θεσμού ή παρέκκλιση από αυτόν, και για αυτό οι ίδιοι εστιάζουν στις χωρικές εκφράσεις του ως αστικές μορφές παρατυπίας. Με βάση αυτές δημιουργούν μία εξαναγκασμένη ανοικειότητα των μορφών. Οι ίδιοι αναφέρονται στη χρήση εικαστικών πρακτικών όπως η «μεταστροφή», που παραπέμπει στην αντίστοιχη καταστασιακή τακτική και εννοείται ως διαλεκτική κίνηση μεταβολής και οικειοποίησης των πραγμάτων, οι τακτικές του «collage» και του «mashup» και της «περιπλάνησης» στον αστικό χώρο. Οι λογικές αυτές εμφανίζουν συνάφεια με τους «προσωπικούς μηχανισμούς» του αναρχείου που οι ίδιοι αναπτύσσουν στα έργα τους με

³⁰Ο De Certeau περιγράφει τον αστικό περιπατητή και όλες αυτές τις «πολυμορφικές, ανθεκτικές, δόλιες, πεισματικές διεργασίες που ξεγλιστρούν της πειθαρχίας χωρίς να βρίσκονται εκτός του πεδίου μέσα στο οποίο εξασκούνται» (Certeau, 2002: 96). Η σχέση του περιπάτου με το λόγο, αποτελεί την τακτική της διατύπωσης συνεκδοχών, όπου ο όρος 'συνεκδοχή' αναφέρεται «στη χρήση μίας λέξης ως μέρος μίας άλλης σημασίας της ίδιας λέξης» (Certeau, 2002: 101).

σκοπό την ανάδυση των ποιοτήτων του χώρου. Παρατηρώ ότι σε αυτούς, το σώμα αποκτά ιδιαίτερη κρισιμότητα. Σχετικά με τη σημασία του σώματος στο έργο τους και τη σχέση του με το αρχείο, διαπιστώνουν τη χωροθέτηση των έργων της έκθεσης με τρόπο ώστε το σώμα να οδηγείται ανάμεσα σε αυτά με ενδιαφέρον. Ωστόσο, η πρακτική αυτή δεν είναι συνειδητά οργανωμένη αλλά αναδύεται αυθόρμητα. Για παράδειγμα, στη *Διαλεκτική της Ανοικοδόμησης* η πορεία των έργων οδηγεί το θεατή να στρίψει ανά σημεία και να συναντήσει τις εγκαταστάσεις απρόσμενα, γεγονός που αποτελεί μία «γοητευτική στιγμή ανακάλυψης», όπως παρατηρούν εκ των υστέρων. Το ζήτημα του σώματος αποκτά κρισιμότητα όχι τόσο όσον αφορά την οργανωμένη κίνηση του στο χώρο, αλλά ως ένα κοινωνικό σώμα που επιδιώκει την επικοινωνία με βάση το έργο. Στο βαθμό που στα έργα τους δεν τίθεται ένα ζήτημα αισθητικής κατανόησης αλλά κριτικής σκέψης, η έλλειψη συμμετοχής από το κοινό τους απασχολεί ιδιαίτερα. Υποστηρίζουν πως «οι εκθέσεις είναι στημένες για να ανοίγει ένας διάλογος» και ζητούμενο είναι μετά την παραγωγή του έργου να υπάρξει η ανάδραση από τον συμμετέχοντα. Η άποψη αυτή θεωρεί την παραγωγή του εικαστικού έργου ως ένα σύστημα αλληλεπίδρασης ανάμεσα στον παραγωγό και τον παρατηρητή.

Το έργο των Γρηγοριάδη, Ισιδώρου συγκροτείται ως ένας «προσωπικός χώρος». Ωστόσο, το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του έγκειται στη δημιουργία του προσωπικού μέσα από την οικειοποίηση ενός συλλογικού τρόπου δράσης.³¹ Η ύπαρξη της συλλογικότητας συνδέεται με τις πολλές τροπικότητες των αρχαικών εργαλείων που επιχειρούν κατά τη μελέτη του δημόσιου χώρου. Η πολυτροπική σύνθεση της αναρχιακής πρακτικής οδηγεί στην ανάδυση της πολυφωνίας του χώρου, με τη σημασία που η Massey τον αναδεικνύει ως τη σφαίρα της δυνατότητας και συνυπάρχουσας ετερογένειας. Όπως αναφέρει: «Καταλαβαίνουμε το χώρο ως τη σφαίρα της δυνατότητας της ύπαρξης πολλαπλότητας με την έννοια της συγχρονικής πολυφωνίας, ως τη σφαίρα στην οποία διαφορετικές διαδρομές συνυπάρχουν» (Massey, 2005: 9). Τέλος, η αναγνώριση της ύπαρξης τους ως συλλογικότητα επιβεβαιώνει την αντίληψη τους σχετικά με τη «συλλογική μνήμη» και την παραγωγή του νοήματος. Οι δράσεις που επιτελούνται σε αυτό το πλαίσιο διευρύνουν την απόρριψη της κλειστής ομάδας, διανοίγοντας ακόμη περισσότερο τη λογική του

³¹Γι' αυτό το λόγο επιλέγω να μη τους διακρίνω ως υποκείμενα που μιλούν, όταν παραθέτω τα λεγόμενα τους αυτούσια, αλλά προτιμώ να αναφέρομαι σε αυτούς ως ένα σύστημα λόγου ανάλογο με το σύστημα της εικαστικής συλλογικής τους πρακτικής.

«ανοιχτού» μέσα από τις συνέργειες με του Άλλους. Η τακτική της «ενόχλησης» των άλλων, όπως προκαλείται από τα ειρωνικά «σχεδιάσματα του μέλλοντος» στο Μοφερισμό, υπενθυμίζει πως οι διακηρύξεις των μεγάλων πολιτικών αφηγήσεων έχουν ένα εμπράγματο νόημα και χωρίς την πράξη αποτελούν γενικεύσεις. Η πρακτική του αρχείου αποτελεί μία πράξη παρέμβασης και δε θα μπορούσε να συγκροτείται παρά μόνο με τους Άλλους, ακριβώς τη σύμπραξη με τους οποίους αναζητά. Με αυτή την έννοια, στο έργο των Γρηγοριάδη, Ισιδώρου πρακτικές αυτοαρχαιοποίησης του εικαστικού έργου από μεμονωμένα καλλιτεχνικά υποκείμενα αναιρούνται μέσα από την αναρχιακή συλλογική παραγωγή της γνώσης.

A2β. Πάκου Βλασσοπούλου- Από το αντιαρχείο στο μη αρχείο

Το έργο της Βλασσοπούλου δεν εμφανίζει φαινομενικά κάποια σχέση με την τέχνη του αρχείου όπως την οριοθέτησα και την ανέλυσα στα προηγούμενα αρχειακά έργα. Μάλιστα, η Βλασσοπούλου εντοπίζει μία «εμμονή» στην παραγωγή αρχειακών έργων, ως αντικείμενα ή αφηγήσεις και δηλώνει «αρνητική στην αρχειακή τέχνη». Παρά το γεγονός ότι η αρχειακή λογική έχει αναφορές σε τεχνικές αρχαιολογικής πρακτικής και στη λογική του αποσπάσματος, θεωρεί πως έργα που στηρίζονται σε υπάρχοντα αρχεία συχνά «δυναμώνουν την ισχύ του αρχείου ως σύνολο» αντί να την αποσταθεροποιούν. Με αυτή την έννοια η πρωτογενής παραγωγή ενός αρχείου, ως πιο πλουραλιστική, φέρει μεγαλύτερες πιθανότητες ριζοσπαστισμού. Η ίδια αντιτίθεται στην «αισθητικοποιημένη» αρχειακότητα, στην αισθητική ομοιότητα του αρχείου που «δε φέρει ταραχές», και στο «διδακτικό» και «εκπαιδευτικό» χαρακτήρα των αρχειακών έργων, ως λόγου που αναπαράγει την ιστορία, αποτελεί έκφραση αλήθειας και έχει χρέος να επανεντάσσεται στην καθημερινή ζωή.

Η άρνηση του αρχείου στο έργο της Βλασσοπούλου συντίθεται ως ένα σύνολο ετερόκλητων στοιχείων μέσω ενός συστήματος χαλαρών δεσμών συνοχής το οποίο φανερώνεται ως μία αφήγηση αποσπασμάτων. Τα έργα της φέρουν αυτόν τον πληθωρισμό που αρνείται την ηρεμία της αρχειακής ομοιότητας. Προσπαθεί «να παράξει μία απορία» μέσα από τη μη φαινομενικότητα των μορφών, από μία διαδικασία «μίμησης της άτεχνης μορφής». Η απορία, ως φανέρωση της ατελούς σκέψης, οδηγεί στην παραγωγή αυτής της «άτεχνης μορφής» ως ορατότητα του μη τέλειου, μέσα από την επιθυμία να παραχθεί μία

ορατότητα της ίδιας της εικαστικής πράξης.

Σημείο εκκίνησης στο έργο της Βλασσοπούλου αποτελούν οι λεπτομέρειες αντικειμένων του υλικού πολιτισμού. Δηλώνει το ενδιαφέρον για τα «καθημερινά αντικείμενα» και τα παρουσιάζει να έχουν μεταβληθεί μέσω της χρήσης δημιουργώντας συχνά ένα σύνολο *assemblages*, δηλαδή συνθέσεων του πρωτογενούς φυσικού και του κατασκευασμένου. Η πράξη της κινείται ανάμεσα στη διατήρηση υλικών που βρίσκει ως ευρεθέντα αντικείμενα (*objet trouves*) και στην καταστροφή της ύλης μέσα από την αποσύνδεση των αντικειμένων και την κατάργηση των υλικών συνδέσμων των μερών τους. Έτσι υπάρχουν μόνο μέρη τα οποία δεν ανασυντίθεται αλλά παραπέμπουν στο κανονικό ολόκληρο τους, συγκροτώντας ένα δικό τους ενδιάμεσο χώρο. Αυτά συνιστούν «άμορφες» γλυπτικές συνθέσεις από υλικά σκληρά, ακατέργαστα ή τεμαχισμένα, θραύσματα και τεχνουργήματα του λόγου ως σκισμένες σελίδες ή τσαλακωμένα κομμάτια χαρτιού.

Χωρίς να υπάρχει μία λεπτομερής επεξεργασία των μορφών, υπονοείται ωστόσο μία λεπτομερής και επίπονη ανασκαφική πράξη η οποία δηλώνει τη σωματική δράση και παραπέμπει άμεσα στις τακτικές της δημιουργίας τους. Η πρακτική της «πηγάζει από την αδυναμία της να θυμάται ονόματα, έννοιες και ημερομηνίες» όπως έχει αναφέρει (πηγή: <http://www.3137.gr>). Σε αυτή τη βάση, το έργο της μοιάζει να παράγει μία σωματική μνήμη μέσα από τη χειρωναξία και την άμεση εμπλοκή με την υλικότητα. Το σώμα έχει σημασία μέσα από δύο κινήσεις. Η Βλασσοπούλου αναφέρει πως «επιδιώκει την ενεργοποίηση του σώματος κατά τη θέαση του έργου», ενώ δηλώνει επίσης την κρισιμότητα «της θέσης του σώματος και κατά τη διαδικασία της παραγωγής του έργου». Οι σχέσεις με τον εικαστικό εαυτό παρουσιάζονται καθώς αναρωτιέται για τις συνδέσεις με το μη συνειδητό, οι οποίες οδηγούν την παραγωγή των μορφών με κάποιο τρόπο σαν πείραμα, σαν άσκηση χειρωναξίας. Η ίδια παρατηρεί ότι η δουλειά της αποτελεί μία «γλώσσα του χεριού». Η εικαστική της πράξη κινείται «πέραν του λόγου», όπου ο λόγος εννοείται ως το σύστημα της λογικής που παράγει συνειδητές πράξεις οι οποίες έχουν ένα τέλος. Στο συνεχές πλάσιμο της ύλης που παράγει υπάρχει μία αίσθηση που υπονοεί κάτι τρομερό, μία δήλωση φθοράς και θανάτου³². Η ίδια αναφέρει ότι μορφοποιείται το «ανείπωτο».³³

³² «Ο ιδεοληπτικός συλλέκτης πασχίζει να κλείσει το σύστημα και έτσι να πετύχει τη δική του εκμηδένιση. Η επιθυμία του να συλλέγει αποτελεί ενόρμηση θανάτου» (Barthes, 2007 : 58).

³³ Ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαπίστωση από τη Farge σχετικά με τις, εντός του αρχείου, αφηγήσεις των προσώπων οι οποίες «βγάζουν προς τα έξω αυτό που ποτέ δε θα πρόφεραν αν δε συνέτρεχε ένα κοινωνικό γεγονός που αναστατώνει. Βγάζουν κάτι, κατά κάποιον τρόπο, ανείπωτο.» (2004:24).

Παρά τον «αντιμνημειακό χαρακτήρα» των έργων, ο οποίος θα οδηγούσε στην άμεση οικειοποίηση τους, η Βλασσοπούλου αναφέρει πως η οπτική αίσθηση της ευθραυστότητας τους μπορεί να τα καταστήσει δυσπρόσιτα στο άγγιγμα, όπως για παράδειγμα της έχουν αναφέρει για το έργο *Explosions in the sky-Welcome Ghosts* (2013). Παρότι η απτική επαφή του παρατηρητή με το έργο αποτελεί μία επιθυμητή επαφή για την ίδια, εντοπίζει πως τα έργα φέρουν περισσότερο «τη δύναμη της εικόνας». Αυτή η εικόνα δεν εξαρτάται τόσο πολύ από την ύπαρξη τους στο χώρο, καθώς «έχουν το χώρο τους» και «χρειάζονται ένα χώρο για να υπάρξουν» όπως αναφέρει.

Στο έργο της Βλασσοπούλου, εντοπίζω μία αντιαρχειακή συνθήκη η οποία εκκινεί από τη διαταραχή της τάξης του αρχείου και καταλήγει στην αδυνατότητα ύπαρξης του. Η ρευστότητα της ύλης και το εφήμερο των εγκαταστάσεων που πραγματεύεται, αποτελούν τις συνθήκες του μη αρχείου που παράγει. Η εναντίωση στο αρχείο οδηγεί σε μία πολλαπλότητα αναφορών της «προσωπικής μεθόδου», η οποία ωστόσο παραμένει κρυμμένη σε αντίθεση με αρχειακά έργα, στα οποία οι πολιτικές αναφορές συνήθως είναι πραγματικές και ως ένα βαθμό εκφέρονται καθ'εαυτές μέσω του λόγου. Το μη αρχειακό έργο της Βλασσοπούλου εισάγει κατευθείαν σε έναν προσωπικό κόσμο, ενώ το πολιτικό νόημα τους είναι κρυμμένο στα βάθος. Η διάλυση του αρχείου αποτελεί την καταστροφή της υπάρχουσας τάξης ώστε να αναδυθεί ένα νόημα πρωτογενές: η ύλη και η σχέση του υποκειμένου με το πράγμα, η οποία μορφοποιείται μέσα από την ύπαρξη του στον κόσμο.

B. Η σωματικότητα του αρχείου

Η μετάβαση του πεδίου της μελέτης

Τι σχέση εμφανίζουν τα αρχεία ως οργανώσεις χώρου αλλά και στη σχέση τους με το χώρο στον οποίο εκτίθενται; Το αρχείο αναπτύσσεται ως ένας ενδιάμεσος χώρος ανάμεσα στον εσωτερικό, του αρχειακού έργου, χώρο και στον εξωτερικό, του ευρύτερου αρχειακού συστήματος, χώρο. Η συνθήκη της μεταβατικότητας του ενδιάμεσου χαρακτήρα του αρχειακού έργου το εννοεί ως ένα σώμα σε κίνηση το οποίο διαμεσολαβεί τις μεταβάσεις που παρατηρούνται στο φάσμα του αρχειακού και αντιαρχειακού. Το σώμα δεν εισάγεται εδώ ως μία καθολική κατηγορία αλλά αναδύεται από συγκεκριμένες παρατηρήσεις κατά τη

μελέτη των έργων. Επιχειρείται μία μετάβαση από το χώρο και το χρόνο του αρχείου, στο σώμα και τις αισθήσεις του και στη σχέση του με τα εικαστικά έργα. Από την οπτική εγγραφή του σώματος στο αρχειακό υλικό μέχρι την απτική παράσταση στο χρόνο του ίχνους του αρχειακού χώρου, παρατηρώ μία συνύφανση στις αισθητηριακές ποιότητες οι οποίες εισάγονται μέσω του σώματος κατά τη βίωση του αρχειακού έργου. Η σωματικότητα του αρχείου ως αισθητηριακό, απτικό και οπτικό, σύνολο οδηγεί στην ανάδυση μίας νέας ποιότητας του ορατού.³⁴

B1.Η συγκρότηση του ενδιάμεσου αρχειακού χώρου

Η χωρική οργάνωση των αρχειακών έργων που μελετώ εμφανίζει μία αντιφατικότητα καθώς τα έργα με έναν τρόπο μοιάζουν να μην εκτίθεται ποτέ. Καταλαμβάνουν έναν ενδιάμεσο χώρο ο οποίος συνιστά αντίφαση καθώς δεν είναι ούτε μέσα, ούτε έξω, ωστόσο περικλείει μία εσωτερική δική του ζωή. Από την άλλη θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως 'εκτός τόπου' καθώς προέρχονται από άλλο πλαίσιο αναφοράς, ώστε δε δύναται κανείς να τα οικειοποιηθεί στο σύνολο τους.

Ο ενδιάμεσος χώρος του αρχειακού έργου παράγεται στη δυναμική του εσωτερικού και εξωτερικού χώρου και εμφανίζει διακυμάνσεις ως προς το βαθμό εσωτερικότητας ή εξωτερικότητας, ο οποίος σχετίζεται με το βαθμό της αρχειακής-αντιαρχειακής οργανώσης. Σε αντίθεση με το βαθμό εσωτερικότητας που εντοπίζεται στα αρχεία, το αρχείο ως εικαστικό έργο παράγεται ώστε να εκτεθεί και να επικοινωνήσει τις ιδέες του υποκειμένου που το δημιούργησε. Το εικαστικό αρχείο επιτελείται λοιπόν με μία εμπρόθετη εξωτερικότητα. Πώς μετουσιώνεται η πρόθεση εξωτερίκευσης και επικοινωνίας στην εσωτερίκευση του ίδιου του αρχειακού νοήματος; Πολλά από τα εικαστικά αρχεία που

³⁴ Να σημειώσω ότι το σώμα εισάγεται με τον όρο της σωματικότητας και όχι της σωματοποίησης (embodiment) (Μακρυνιώτη, 2004: 18). Η σωματοποίηση εννοεί το σώμα ως υποκείμενο που είναι, όχι ως αντικείμενο που κατέχεται, και εστιάζει στην επιτελεστικότητα της δράσης κατά τη φαινομενολογική προσέγγιση. Στη μελέτη το σώμα, τόσο από την πλευρά του καλλιτέχνη όσο και από του θεατή, εννοείται όντως ως ο ενεργός τρόπος να είναι και να δρα κανείς, όπως η σωματοποίηση το προσεγγίζει. Το σώμα εννοείται ως ο πρωτογενής χώρος του ανθρώπου και με αυτή την οπτική το «Είμαι ο χώρος όπου βρίσκομαι» όπως το είχε διατυπώσει ο N.Artaud, κατανοείται ως «Το σώμα είναι ο χώρος που είμαστε».³⁴ Είναι ο χώρος της, φυσικής και κοινωνικής, δράσης και καθώς δεν υπάρχει χώρος χωρίς σωματική αναφορά, δεν υπάρχει πράξη χωρίς χωρική διάσταση, σύμφωνα με τον Κωτσάκη (2006). Ωστόσο, καθώς γίνεται αναφορά και στην οπτική εγγραφή του σώματος στο αρχείο και στο αρχειακό έργο, επιλέγεται η ορθότερη χρήση της διάστασης της 'σωματικότητας'.

μελετήθηκαν διατηρούν το μέγεθος και τη δομή διάταξης του υλικού, το οποίο μοιάζει τώρα να ταξινομήθηκε ή να εκτέθηκε, και ο θεατής καλείται να σκύψει πάνω τους σαν άλλος αρχειοθέτης που μελετά το υλικό του. Υποθέτω πως ακριβώς λόγω του επικοινωνιακού καλέσματος, το μετουσιωμένο μέσω της εικαστικής πράξης αρχείο προσελκύει το θεατή μέσω μίας άμεσης στροφής προς το εσωτερικό του. Αυτή είναι η δεύτερη εσωτερικότητα που αποκτά το αρχείο ως αρχειακό έργο πλέον, καθώς το ίδιο το σώμα σκύβει προς αυτό. Το σώμα του ενεργού θεατή επικοινωνεί με το έργο για να του αποδώσει νόημα, συνθήκη που αποτελεί μία ανάλογη κίνηση της δημιουργίας του έργου. Εάν ο καλλιτέχνης χρειάστηκε να συλλέξει και να εγκαταστήσει το αρχειακό υλικό, ο θεατής επανασυλλέγει τα κομμάτια και συνθέτει το αρχείο ξανά. Το γεγονός αυτό, σε σχέση με το πρότερο εσώκλειστο περιεχόμενο του υλικού αναφοράς στο οποίο βασίζεται ή το οποίο χρησιμοποιεί, αποτελεί μία ενδιαφέρουσα αντίθεση. Στο σημείο αυτό, το σώμα εμφανίζεται στην τομή του εσωτερικού και εξωτερικού διαμεσολαβώντας την επικοινωνία του έργου και ορίζοντας την έκταση του ενδιάμεσου αρχειακού χώρου.

Σύμφωνα με τις διαπιστώσεις των Βλάχο, Μπιζά, το αρχειακό έργο δύναται να ενταχθεί σε ετερόκλητους χώρους έκθεσης με μικρές προσαρμογές του περιεχομένου του. Αυτό είναι ένα δείγμα της εσωτερικότητας του και με μία έννοια παράγεται επί τόπου, καθώς λαμβάνει τους περιορισμούς του χώρου και προσαρμόζεται σε αυτόν μέσα από την επαναοριοθέτηση της πληροφορίας του. Η συνθήκη των ορίων του χώρου εμφανίζεται ωστόσο στα όρια των ίδιων των αντικειμένων, όπως στα επίτοιχα ράφια ανάγνωσης που συναντούμε σε όλα σχεδόν τα έργα του Βλάχου ή στον τρόπο που η Μπιζά οριοθετεί το αρχειακό υλικό εντός του βιβλίου και πάνω στην επιφάνεια του γραφείου στα έργα : *A Hard Day's night* και *Σχέδιο Φύτευσης*. Παρατηρώ πως όσο τα έργα μετακινούνται από την περισσότερο αρχειακή στην αντιαρχειακή συνθήκη, μεταβάλλεται ο βαθμός της εξωτερικότητας τους στο χώρο. Ένας μεγαλύτερος βαθμός ένταξης και διασποράς εμφανίζεται στα έργα της *Salon de Vortex*, με την έννοια του εν δυνάμει οπουδήποτε της *in situ* πρακτικής τους η οποία μεταφέρεται στον ίδιο το χώρο της έκθεσης του έργου. Για παράδειγμα, στη *Διαλεκτική της Ανοικοδόμησης*, έχω την αίσθηση πως η δυναμικότητα της πράξης αποτύπωσης που παρήγαγε το έργο επί τόπου, αναπαράγεται στην ίδια την οργανωσιακή δομή των εκθεμάτων στο χώρο της *Cheer Art*, τα οποία συναντά κανείς σχεδόν άξαφνα μπροστά του σαν να περπατά στο αστικό τοπίο. Επίσης, τα έργα της Βλασσοπούλου εμφανίζουν μία απροσδιοριστία, με την έννοια της προσαρμογής στο χώρο

μέσα από τη φαινομενική αταξία των μερών τους. Εδώ, τα όρια των στοιχείων του εκθεσιακού χώρου καταργούνται εντελώς, καθώς τα έργα αφήνονται στο έδαφος. Ακόμα και τα εκθεσιακά αντικείμενα μετατρέπονται τα ίδια σε έργο, όπως το τραπέζι και τα ράφια στο *Is it all white?* αλλά και τα υποστηρικτικά βάθρα στο έργο της Γενναδείου Βιβλιοθήκης (*Θέλω να κάνω σαματά/ σαν τον κακό Γενάρη/να ρίξω χιόνια και νερά/ άλλος να μην σε πάρει*).

B2.Αρχείο και Σώμα

B2α. Η αρχειακή εγγραφή

Σύμφωνα με τον B.Groys, οι εγγραφές του σώματος σε πολιτιστικά αρχεία αποτελούν τις εγχαράξεις στους κοινωνικούς κανόνες και συγκροτούν τις υλικές συγκροτήσεις της ταυτότητας του προσώπου. Η σχέση του σώματος με την αρχειακή εγγραφή του διατρέχεται από μία ένταση ανάμεσα στην προσωρινότητα της ύπαρξης και στην εγγραφή, η οποία είναι σταθερότερη (από το σώμα) στο χρόνο (2013).

Η σωματικότητα του αρχείου αποκτά μία ιστορική διάσταση ως εγγραφή του σώματος στο αρχείο, ως ένταξη στο εσωτερικό και έκθεσης του στη συνέχεια προς τα έξω, με την έννοια του σώματος που αρχαιοποιείται. Σε πολλές περιπτώσεις των αρχειακών έργων που μελετήθηκαν, το σώμα καταγράφεται μέσω του φωτογραφικού αρχειακού υλικού ως σύμβολο ενός φορέα εξουσίας, όπως στα έργα *Remains* και *1981(Αλλαγή)* του Βλάχου και στο *Η Διαλεκτική της Ανοικοδόμησης* των Γρηγοριάδη, Ισιδώρου. Ωστόσο, περισσότερο φανερό γίνεται στο έργο της Ν. Μπιζά, η οποία πραγματεύεται την εξουσία του θεσμού να παράγει την «ονομασία» και να νοηματοδοτεί μέσα από την απόδοση του ονόματος και τη φωτογραφική ταυτοποίηση (*Σχέδιο Φύτευσης, The letter E for Agatha*). Εδώ, το ερώτημα της κοινωνικής ταυτότητας και της ταυτοποίησης του κοινωνικού σώματος μέσα από τη φωτογραφία αναδεικνύεται πολύ χρήσιμο. Σύμφωνα με τον Barthes «Η φωτογραφική εικόνα είναι πλήρης: δεν υπάρχει θέση, δε μπορούμε να προσθέσουμε τίποτα σε αυτή» (Barthes, 2008: 125). Η ουσία της φωτογραφίας έγκειται κατά τον Barthes στην ίδια την ύπαρξη αυτού που φωτογραφίζεται, καθώς κάτι που αναπαρίσταται στη φωτογραφία, υπήρξε. Το ερώτημα όμως της ταυτότητας του, η οποία το ονομάζει και καθορίζει ως τι υπήρξε, μπορεί να αμφισβητηθεί καθώς όπως σημειώνει «Καμία

αναπαράσταση δε μπορεί να μου επιβάλλει την ιδέα ότι το ανάφορο του είχε πραγματικά υπάρξει» (Barthes, 2008: 108). Αυτή ακριβώς η λειτουργία της αμφισβήτησης παράγεται στα αρχειακά έργα με διαφορετικές μεθόδους. Ο Βλάχος επεξεργάζεται το οπτικό υλικό μέσα από τις ομαδοποιήσεις του (*Remains, (1981) Αλλαγή*) και την επεξεργασία της ίδιας της εικόνας (*Objects to relate to a trial*), ενώ οι Γρηγοριάδης, Ισιδώρου μέσα από τη λογική του collage και η Μπιζιά μέσα από την αλληλεπίθεση των πληροφοριακών στρώσεων της εικόνας στα βιβλία των έργων *A Hard Day's night* και *Σχέδιο Φύτευσης*.

Στις περιπτώσεις των υπό μελέτη αρχειακών έργων η αφήγηση του αρχειακού υλικού επιδιώκει τη συγκρότηση ενός 'πολιτικού σώματος' που στέκει απέναντι στις κυρίαρχες αφηγήσεις που κατασκευάζουν το σώμα του έθνους-κράτους. Το γεγονός αυτό με οδηγεί στη σύντομη ιστορική ανάδειξη της σχέσης πολιτικού και ατομικού σώματος. Ο A.Sekula εξετάζει τη σύνδεση της φωτογραφίας με την παραγωγή του κοινωνικού σώματος μέσα από την ανάπτυξη των φωτογραφικών αρχείων που συγκροτούσαν τα πειθαρχικά συστήματα των αρχών του 19ου αιώνα, διατυπώνοντας τη θέση πως το αρχείο αποτελεί τη «θεσμική βάση για την ανάπτυξη του νοήματος της φωτογραφίας» (Sekula, 1986: 56).³⁵ Ο Featherstone (2000) εντοπίζει τις πρακτικές της πειθάρχησης του σώματος ήδη από το 18ο αιώνα, καθώς μέσα από τη μελέτη, ταξινόμηση και αποθήκευση των πληροφοριών που αφορούν τα ιδιαίτερα φυσιολογικά χαρακτηριστικά που διαφοροποιούν το κάθε άτομο από τους άλλους, συγκροτείται μία νέα μορφή εξουσίας πάνω στα σώματα. Εγκαθίσταται σταδιακά ένα σύστημα σειριακής παραγωγής αρχείων που αφορούν το άτομο σαν μονάδα μελέτης ωστόσο ταυτόχρονα ενοποιούν φυσιολογικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά ομάδων που θεωρούνται απειλητικές για τη δημόσια τάξη και ασφάλεια. Η διπλή λειτουργία του έθνους-κράτους, ή μάλλον της νομιμοποίησης του κράτους μέσω του έθνους η οποία επιτελείται μέσω των αρχείων, συνίσταται από τη μία πλευρά στη δημιουργία των ιστορικών αρχείων ως εθνικών αφηγήσεων και από την άλλη στη δημιουργία των εγκληματολογικών αρχείων ως τεκμηρίων αυτού που απειλούν τις αφηγήσεις αυτές.³⁶

³⁵ Αναφέρεται σε ένα «γενικευμένο αρχείο» (Sekula, 1986: 10) που διατρέχει όλο το κοινωνικό πεδίο, το οποίο παράγεται από το ερμηνευτικό παράδειγμα της «φυσιολογίας και φρενολογίας» (Sekula, 1986: 11) ενώ από το 1893, μέσα από τις φωτογραφικές ανθρωπομετρικές μελέτες των A. Bertillon, T.Byrnes, F.Galton, εγκαινιάζεται μια «αρχειακή ορθολογικοποίηση» (Sekula, 1986: 58).

³⁶Χαρακτηριστικό παράδειγμα της σχέσης του σύγχρονου κράτους και των αρχείων αποτελεί η εγκαθίδρυση των Εθνικών Αρχείων της Γαλλίας το 1790 και του αγγλικού Public Record Office το

Από τις θεωρήσεις του Sekula για το σώμα έως αυτές του Featherstone για τη θεσμική λειτουργία των αρχείων, διαπιστώνω την αλληλοσύνδεση της αρχειοθέτησης του σώματος του ατόμου και αυτής του σώματος του κράτους μέσω της κατασκευής της, ατομικής και εθνικής, ταυτότητας και μνήμης. Η επιλογή της πληροφορίας που περιλαμβάνεται και αντίστοιχα αποκλείεται από ένα αρχείο ακολουθεί τη λογική της συντήρησης της δομής ενός συστήματος πληροφορίας. Αυτή η συντηρητική λειτουργία εξελίσσεται μέχρι σήμερα μέσω της λογικής της συσσώρευσης, για παράδειγμα στη γραφειοκρατική λογική των κρατικών αρχείων. Ωστόσο, η συσσώρευση της πληροφορίας που οδηγεί μέσω κάποιας μορφοποίησης, στην παραγωγή της γνώσης, δεν αποτελεί γνώρισμα μόνο της θεσμικής λειτουργίας των αρχείων αλλά ουσία του ίδιου του αρχείου.

B2β. Η χρονικότητα του ίχνους

Εάν το σώμα που καταγράφεται στο αρχείο συγκροτεί, μέσω της υλικής εγχάραξης της ταυτοποίησης του, τον αρχειακό χώρο όπως αναλύθηκε προηγουμένως, η χρονική διάσταση του αρχείου εντοπίζεται μέσα από την παρατήρηση του ενεργού σώματος και των ιχνών της πράξης του.

«Η εμπειρία του αρχείου μοιάζει να ζωντανεύει ένα παιχνίδι ανάμεσα στα ίχνη και στις σιωπές, ανάμεσα στην παρουσία του παρελθόντος και την απουσία του ή την έλλειψη του στο παρόν» (Farge, 2004).

Η μορφή του ίχνους αποτελεί ένδειξη των κοινωνικών σχέσεων που το δημιούργησαν, καθώς το ίχνος είναι πάντα πολιτισμικό και αναγνωρίζεται ως τέτοιο. Όπως αναφέρει ο Σταυρίδης «Το ίχνος όπως και η ομοιότητα, μοιάζει να είναι της τάξης των πραγμάτων και όχι της τάξης των ιδεών που έχουμε γι αυτά» (Σταυρίδης, 1988: 112). Το ίχνος δηλώνει το γεγονός που έχει παρέλθει και προκύπτει ως η ταυτοποίηση μίας αισθητής μορφής και της δράσης που την παρήγαγε. Το ίχνος είναι ταυτόχρονα το αποτύπωμα και το αποτέλεσμα του αποτυπώματος, το πεπραγμένο της σωματικής παρουσίας και της ίδιας της πράξης βίωσης του χώρου.

Εάν τα ίχνη είναι τετελεσμένες πράξεις και τα αρχεία συγκροτούνται από ίχνη, τότε η πράξη του αρχείου είναι η πράξη της πράξης του ίχνους. Η Farge αναφέρει πως «η

1838 (Steedman, 1998 στο Featherstone, 2000: 592).

πραγματικότητα του αρχείου γίνεται όχι μονάχα ίχνος αλλά και διάταξη των μορφών της πραγματικότητας και το αρχείο διατηρεί πάντοτε άπειρο αριθμό σχέσεων με την πραγματικότητα» (2004: 47). Με αυτή την έννοια, τα ίχνη αποκτούν σημασία για αυτόν που τα παρατηρεί γιατί μέσω αυτών μπορούν να αναλυθούν οι δυνατές σχέσεις με το πραγματικό. Αυτή η δυνατότητα εξασφαλίζεται καθώς η πράξη δημιουργίας του αρχείου και αυτή της παραγωγής του νοήματος του μέσα από τη βίωση του από τον παρατηρητή, είναι ετεροχρονισμένες. Ο G. Agamben αναφέρει πως «κάθε κουλτούρα είναι πάνω απ' όλα μια συγκεκριμένη εμπειρία του χρόνου» (2003: 13). Τόσο ο κυκλικός χρόνος του φυσικού κόσμου όσο και ο γραμμικός χρόνος της ορθολογικής κατασκευής της αιτιολογικής ή τελεολογικής ακολουθίας δε συμβαδίζουν με τη δυναμική χρονικότητα της πράξης του αρχειακού έργου. Η ιδιαίτερη χρονικότητα των αρχειακών έργων συνίσταται στην ύπαρξη του χρόνου, δημιουργίας ή εικαστικού αποτελέσματος, τόσο ως στιγμή όσο και ως διάρκεια. Η χρονική αντίληψη του αρχείου από την πλευρά του παρατηρητή, διαμορφώνεται καθώς τα διαδοχικά στοιχεία που το συγκροτούν ομαδοποιούνται αντιληπτικά με βάση τη χωρική σχέση εγγύτητας και απόστασης των μερών του και αναφορικά με το γεγονός, ως κατηγορία που αρχειοθετείται. Από την άλλη πλευρά, ο καλλιτέχνης-αρχειοθέτης διαχειρίζεται αυτή την πληροφορία και την οργανώνει σε νοητικές αναπαραστάσεις. Ο χρόνος της αρχειοθετικής πράξης είναι δυναμικός, όπως αναφέρεται σε σχέση με τις διαδικασίες της αρχειοθέτησης από όλους τους καλλιτέχνες που μελετώ. Το αρχείο δεν υφίσταται με την έννοια της πληρότητας της μορφής του και για αυτό το λόγο δεν εννοείται με την έννοια της παραστατικής λειτουργίας, δηλαδή ως στατική λειτουργία. Η παραγωγή νοήματος είναι συνεχής και αυτό συμβαίνει καθώς αλλάζει μορφές στο χρόνο. Συνεπώς, η αναγωγή του σε μία σταθερή μορφή είναι παραπλανητική και μπορούμε να το συλλάβουμε μόνον στο παρόν του.

Σε όλα τα έργα που μελετώ, τα ίχνη των πράξεων δηλώνονται με οπτικά ντοκουμέντα των κοινωνικών γεγονότων σε αρχεία εφημερίδων, εντύπων, σε σελίδες βιβλίων, αρχειακές φωτογραφίες και άλλα οπτικά τεκμήρια με τα οποία συνθέτουν οι καλλιτέχνες. Ωστόσο με ενδιαφέρον παρατηρώ αποκλίσεις στη λογική του ίχνους. Στο έργο του Βλάχου, οι μακέτες μπορούν να θεωρηθούν ως τα αφαιρετικά δομικά ίχνη της κοινωνικής πραγματικότητας που γέννησε τις συγκεκριμένες ιδέες. Στο έργο της Μπίζα, τα ίχνη αποτελούν τα ίχνη της ίδιας της δράσης της. Μάλιστα η ίδια αυτοαρχειοποιείται καθώς καταγράφει τον εαυτό της και εντάσσει αυτή την αποτύπωση του ίχνους στο έργο (Σχέδιο

Φύτευσης). Από την άλλη πλευρά, οι Γρηγοριάδης, Ισιδώρου δημιουργούν τα υλικά αποτύπωμα του δημόσιου χώρου ιχνογραφώντας τις πρακτικές που τον διαμόρφωσαν και αυτές μέσω των οποίων που τον οικειοποιούνται. Το έργο της Βλασσοπούλου φέρει την άμεση προσήλωση στην υλικότητα του ίχνους μέσα από την απτική μεταστροφή των διατάξεων της ύλης. Εδώ, το ίχνος αποτελεί το ίχνος της πράξης μορφοποίησης της ύλης.

B2γ. Η αισθητηριακά συγκροτημένη σωματικότητα του αρχείου

Αναφέρθηκα προηγουμένως σε δύο διαστάσεις της σχέσης του σώματος με το αρχείο: από το χώρο της εγγραφής του στο αρχείο, στο χρόνο των αρχειακών ιχνών. Επιπλέον, όπως επίσης αναλύθηκε νωρίτερα, ο ενδιάμεσος χώρος του αρχείου προκύπτει από τη σχέση του μέσα , του έξω και του σώματος μεταξύ αυτών. Αναζητώντας τον τρόπο με τον οποίο η αρχειακή πράξη αναδεικνύει τη σχέση σώματος και εικαστικού έργου, θα αναφερθώ εδώ με συντομία στη συγκρότηση της απτικής και οπτικής ενέργειας, οι οποίες οδηγούν τη συγκρότηση του νοήματος του έργου και τη δράση σε σχέση με αυτό.

Οι αισθήσεις αποτελούν ένα πλέγμα εσωτερικής συνεργασίας στη διεπαφή του σώματος και του εξωτερικού κόσμου.³⁷ Η όραση, ως κυρίαρχη πρόσληψη του φυσικού χώρου, προϋποθέτει τη χωρική απόσταση καθώς τίθεται ως διαχωρισμός ανάμεσα στο υποκείμενο και τον κόσμο, λειτουργώντας με τρόπο κατευθυντικό απέναντι σε αυτόν. Όπως αναφέρει ο Pallasmaa «Η όραση μας διαχωρίζει από τον υπόλοιπο κόσμο, ενώ οι άλλες αισθήσεις μας ενώνουν με αυτόν». Αντίθετα, οι απτικές αισθήσεις αναπτύσσονται μέσα από τα πιο εσωτερικά και άμεσα ερεθίσματα και συγκροτούν σχέση εγγύτητας και

³⁷ Ωστόσο ιστορικά παρατηρείται η διαχώριση και η απόκτηση της σημασίας τους μέσω μιας πολιτισμικής επισημάνσης η οποία διακρίνει τις οπτικές, ακουστικές και απτικές αισθήσεις. Στις απτικές περιλαμβάνονται η αφή, η όσφρηση, η γεύση, η ισορροπία-κίνηση. Το σύστημα των αισθητικών ενεργειών είναι πολιτισμικά καθορισμένο και δομείται σε σχέσεις ιεραρχίας οι οποίες μεταβάλλονται ιστορικά. Η σχέση μεταβάλλεται καθοριστικά κατά τη στροφή από το θρησκευτισμό στον ανθρωποκεντρισμό. Στη θρησκευτική θεώρηση του κόσμου η ιεραρχία συγκροτείται με την καθοριστικότητα της ακοής έναντι των άλλων αισθήσεων, καθώς ο θεός παρουσιάζεται με τον ήχο. Κατά τη μετάβαση προς τον ανθρωποκεντρισμό και την επιστημονική θεώρηση του κόσμου, η όραση τρέπεται σε κυρίαρχο φίλτρο της εμπειρίας. Η Αναγέννηση οργανώνει τις αισθήσεις σε ένα ιεραρχικό σύστημα με κυρίαρχες τις "ευγενείς" αισθήσεις της όρασης και της ακοής και υποδεέστερες τις "πρωτογενείς" απτικές αισθήσεις. Η καθαρότητα και η επιβολή των ορθολογικών κανόνων του πνεύματος στη φύση συνδέονται με την αντίληψη ότι η αρχέγονη συμπεριφορά είναι συνυφασμένη με τις αισθήσεις της αφής, της όσφρησης και της γεύσης, στις οποίες αποδίδεται ένας αντιληπτικός πρωτογονισμός (Pallasmaa, 2005).

οικειοποίησης του αντικειμένου. Η απτική αίσθηση εισχωρεί στα πρωταρχικά όρια της συγκρότησης του σώματος, όπως το δέρμα, το καταλαμβάνει ολόκληρο και συνδέεται άμεσα με την πράξη.

«Όλες οι αισθήσεις συμπεριλαμβανομένης της όρασης, μπορούν να θεωρηθούν ως επεκτάσεις της αίσθησης της αφής, ως ειδικεύσεις του δέρματος. Καθορίζουν τη διεπαφή μεταξύ του δέρματος και του περιβάλλοντος, μεταξύ της αδιαφανούς εσωτερικότητας του σώματος και της εξωτερικότητας του κόσμου» (Pallasmaa, 2005: 42).

Στο σύνολο των έργων που μελετώ, αυτό που αντιλαμβάνεται κανείς εξ' αρχής είναι η άμεσα αισθητή απτικότητα των αρχαικών έργων η οποία ενεργοποιεί το υποκείμενο προς αυτή την κατεύθυνση. Όλοι οι καλλιτέχνες με τους οποίους συνομίλησα, αναφέρθηκαν στη σημασία της πράξης της κίνησης, του βαδίσματος γύρω από το έργο (Γρηγοριάδης, Ισιδώρου και Μπιζιά), τη συμπληρωματική πράξη της στάσης για την παρατήρηση των επιμέρους (Βλάχος) και ακόμα για την απτική δυνατότητα που αυτά φέρουν (Βλασσοπούλου). Το αρχαικό έργο είναι συγκροτημένο ώστε καλείται κανείς εξ' αρχής διαισθητικά να σκύψει πάνω του και να γυρίσει τις σελίδες του αρχαικού τόμου ή να αγγίξει τα αποσπάσματα των επιμέρους αντικειμένων. Όσο και αν διαφοροποιείται η κλίμακα των αρχαικών έργων ή μεταβάλλεται η έκτασή τους, αυτά θα απευθύνουν ένα αρχικό απτικό κάλεσμα.

Ωστόσο, μέσω της αφής εισάγεται ένας ρυθμός βίωσης του αρχαικού έργου ο οποίος είναι άμεσα ορατός. Χωρίς να επανεισάγω μία νέα διάσταση της όρασης, την ανάπτυξη της οποίας σχολίασα κριτικά προηγουμένως, επιχειρώ να επανεξετάσω τον τρόπο με τον οποίο αναπτύσσεται η ορατότητα του αρχαικού έργου. Σύμφωνα με τη σχολή του Palo Alto, η ουσία της εμπειρίας στηρίζεται στο γεγονός ότι η αντίληψη παράγεται από τις σχέσεις των αισθήσεων και με αυτή την έννοια, η αντίληψη του εικαστικού έργου αφορά το σύνολο των αισθητικών δυνατοτήτων, όχι μόνο το οπτικό σύστημα. Εδώ θα προσπαθήσω να εντοπίσω πώς, παρά τη συνολική βίωση του αρχαικού έργου από τον παρατηρητή, το αρχείο επανεισάγει για τον εαυτό του μία νέα, κοινωνικά παραγόμενη, οπτική δυνατότητα. Η ορατότητα του αρχαικού έργου είναι μία «απτική ορατότητα» που βασίζεται στη σωματική μνήμη.³⁸

³⁸Να σημειώσω εδώ, πως αναφέρομαι σε αρχαικά έργα που ενεργοποιούν την οπτικο-απτική

Γ. Η συνθήκη της ορατότητας

Γ1. Η συγκρότηση του Ορατού

Από τη λειτουργία του ίχνους και την αισθητηριακή συγκρότηση του χώρου μέσω του σώματος, οδηγούμαστε στην ιδιαίτερη συγκρότηση του ορατού. Η έννοια της ορατότητας αποτελεί την κοινωνική διάσταση αυτού που είναι ορατό. Η ορατότητα δηλώνει τη σχέση του αρχείου με το σώμα, καθώς το αρχείο μέσα από την έκθεση του γίνεται ο χώρος της οπτικής δράσης για τον παρατηρητή. Αναφέρομαι με τον όρο 'ορατότητα του αρχείου' στην αρχειακή μορφή που γίνεται αντιληπτή μέσω της όρασης και η οποία ορίζει την εμπλοκή με αυτό, συγκροτώντας κατηγορικά είδη εικαστικών αρχείων. Μιλώντας για την ορατότητα του αρχείου εννοώ επίσης την ιδιαίτερη αισθητηριακή συγκρότηση της αρχειακής πράξης.

Σε σχέση με τη συγκρότηση του πλέγματος των αισθητικών ενεργειών, και ιδιαίτερα της σχέσης της οπτικής και απτικής αίσθησης, όπως αναλύθηκε προηγουμένως, επιχειρώ μία προσέγγιση επανακαθορισμού της συνεργασίας των αισθήσεων μέσα από τη διατύπωση της «απτικής ορατότητας» (haptic visuality) από τη Laura U. Marks. Η Marks αντλώντας από τις θεωρίες των M.Ponty, Riegl και Deleuze & Guattari, διατυπώνει την έννοια της απτικής ορατότητας αναφερόμενη στη σχέση του σώματος με τα μέσα που διαμεσολαβούν τη σχέση με το εικαστικό έργο. Η απτική ορατότητα διακρίνεται από την οπτική ορατότητα και αποτελεί έναν τρόπο ανάλυσης της τέχνης από τη σκοπιά του μέσου, χρησιμοποιώντας την αφή ως μεταφορά και περιγράφοντας την οπτική διαδικασία με τους όρους της απτικής αίσθησης. Η οπτική ορατότητα είναι αυτός ο τρόπος οπτικής επαφής κατά τον οποίο το μάτι λειτουργεί σαν όργανο αφής. Η οπτική επαφή λειτουργεί σαν άγγιγμα στην επιφάνεια του ορατού αντικειμένου, ακυρώνοντας την απόσταση η οποία αποτελεί το διακριτικό γνώρισμα της όρασης. Η απτική ορατότητα συγγενεύει με αυτό που ο Roelstraete αναφέρει ως «απτική μέθοδος παρατήρησης» (2013: 47) εννοώντας τη μέθοδο του αρχαιολόγου και του ερευνητή οι οποίοι επενδύουν χρόνο για την ανακάλυψη του κόσμου, δεν παρατηρούν παθητικά.

αίσθηση. Στη μελέτη δε συμπεριλαμβάνονται άλλα είδη αρχειακών έργων, όπως τα οπτικοακουστικά αρχεία, η πρόσληψη των οποίων οργανώνεται με βάση την οπτική και ακουστική αίσθηση.

Ωστόσο, θεωρώ εδώ χρήσιμη μία επαναπροσέγγιση των εξής ερωτημάτων: Τι καθιστά ένα αρχείο, εικαστικό έργο;³⁹ Πώς συμβαίνει η μετουσίωση του αρχείου μέσω της εικαστικής πράξης σε αρχειακό έργο; Καθώς ο τύπος του αρχειακού υλικού που πραγματεύονται τα έργα που μελετώ είναι οπτικός, η ορατότητα αποτελεί την καταστατική κοινωνική συνθήκη της ύπαρξής τους. Ως προς τη φυσική ενέργεια του οπτικού, η αρχειακή ορατότητα των εικαστικών έργων είναι μία απτική ορατότητα. Το αρχειακό έργο αναπτύσσει μία συνθήκη απτικής ορατότητας η οποία αποτελεί τη διαλεκτική άρνηση της ορατότητας του οπτικού, καθώς με την εικαστική πράξη μετουσιώνεται και υπερβαίνει την ταυτοποίηση του μέσω της όρασης. Στα έργα που μελετώ, η κοινωνική διάσταση της ορατότητας αποτελεί για το αρχειακό έργο την άρνηση της κλειστότητας των αρχείων, την υπέρβαση του αρχειακού κενού ή την εστίαση στις αντιφάσεις που αναπαράγει η κυρίαρχη οπτική πραγματικότητα.

Το αρχείο είναι και παραμένει αποσπασματικό και επιμερισμένο, αφού αναφέρεται σε συμβάντα και το συμβάν «ανάγει πάντα το όλον (corpus) που χρειάζομαι, στο σώμα (corps) που βλέπω, είναι το απόλυτο Μερικό» (Barthes, 1983: 13). Για τους καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν τη μεθοδολογία του ιστορικού, με την έννοια της ερευνητικής πράξης, το αρχείο δεν υπάρχει ως ορατή ολότητα. Η μέθοδος του ιστορικού αποτελεί μία οπτική του αρχείου σε χρόνο παρόντα. Εάν το αρχεία λαμβάνουν συχνά ένα χαρακτήρα του μη φανερού, του σχεδόν μυστηριακά απόκρουφου, αυτό συμβαίνει καθώς όντως ο χώρος του αρχείου όπως παράχθηκε ιστορικά, είναι ο χώρος του οπτικά προστατευμένου. Είμαστε πάντα με έναν τρόπο στο εσωτερικό του αρχείου και με αυτή την έννοια το σώμα δε μπορεί να σταθεί σε απόσταση από αυτό, γιατί επιθυμεί να το κατανοήσει.

Στη διαδικασία παραγωγής των αρχειακών έργων η ορατότητα, ως συνθήκη παραγωγής του αντικειμένου, αποτελεί την πρώτη και την τελευταία στιγμή της πράξης. Η πρώτη στιγμή της προσέγγισης, για παράδειγμα υπαρχόντων αρχείων, είναι η στιγμή της κίνησης προς το αντικείμενο και αφετηρίας της δημιουργικής μετάπλασης του. Η τελευταία στιγμή της μετάπραξης του έργου, που είναι αυτή της οπτικής κατοχής του, αποτελεί τη στιγμή της απομάκρυνσης από τη διαδικασία της σύνθεσης και της παράδοσης του στο βλέμμα του θεατή. Η εξερευνητική λογική του ματιού που παρατηρεί, συλλέγει και

³⁹Το ερώτημα αυτό αποτελεί μία αρχειακή μετάθεση του ερωτήματος που θέτει ο A.Danto (1964) για το έργο του Warhol σχετικά με τη δυνατότητα διάκρισης ανάμεσα σε δύο αντικείμενα που φαίνονται ακριβώς ίδια, μόνο ένα εκ των οποίων είναι όμως έργο τέχνης.

ταξινομεί είναι μία πράξη κατοχής. Ωστόσο, η αρχειακότητα του οπτικού βλέμματος, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, παράγεται καθώς το βλέμμα απαιτεί χρόνο και ομοιάζει με τις ποιότητες του αγγίγματος που οικειοποιείται, παρά κατέχει.

Επιχειρώντας μία επαναφορά στους αρχειακούς φορείς, η δυνατότητα που εμφανίζει η εικαστική πράξη με βάση το αρχειακό υλικό πολιτιστικών φορέων, παράγεται στο επίπεδο της ίδιας της ανάδειξης του χρήστη ως ενεργού παράγοντα της δημιουργικής διαδικασίας. Μπορούμε να κατανοήσουμε αυτή τη συνθήκη ως μία αρχαιολογική κίνηση ανάσυρσης αυτού που είναι κρυμμένο, η οποία υπονοεί την τελική έκθεση του και την επαναφορά του στον κόσμο. Να σημειώσω εδώ ότι σύμφωνα με την αρχειονομική θεωρία εισάγονται οι θεωρήσεις διάκρισης ανάμεσα στη λειτουργία του αρχείου και την αρχειακή μέθοδο που οι χρήστες υιοθετούν (Cook, 1997: 30-40) καθώς και ανάμεσα στην εσωτερική οπτική του αρχειοθέτη, στην εξωτερική οπτική γωνία του χρήστη αλλά και στις δυνατότητες του δυναμικού αλληλοσυσχετισμού τους (Cook, Schwartz, 2002: 174, 175). Όπως ανέφερα στην αρχή της εργασίας (βλέπε σελ.9), η εικαστική πράξη που αναζητά το υλικό της στους αρχειακούς φορείς λειτουργεί ως μία πράξη ανασκαφής. Επίσης, το μουσείο, που παραδοσιακά εννοείται ως χώρος έκθεσης, τρέπεται το ίδιο σε αντικείμενο της ανασκαφής (Roelstraete, 2013: 45). Αυτή η ανασκαφική δράση αναδεικνύεται ως μία οπτική δράση ανεύρεσης και αντιτίθεται στην παθητική παρατήρηση του αντικειμένου. Εάν στη θέση του χρήστη τοποθετηθεί το καλλιτεχνικό υποκείμενο το οποίο επιχειρεί την αρχειακή ανασκαφή των μουσειακών τεκμηρίων, μπορούμε να εντοπίσουμε τη διάνοιξη των δυνατοτήτων της ανασκαφικής μεθόδου μέσα από τη διαφορετική αρχειακή λειτουργία των φορέων. Στο Μουσείο Μπενάκη, η ανασκαφική καταβύθιση στο αρχείο εννοείται διαδικαστικά καθώς αναπαράγονται και μέσω αυτής, οι όροι της ιστορικής τεκμηρίωσης με βάση τους οποίους το αρχείο λειτουργεί. Από την άλλη πλευρά, στο ΙΣΕΤ εμφανίζεται μία πιο παραγωγική ανασκαφή. Ωστόσο η στόχευση στον επιμορφωτικό ρόλο που αυτό επιτελεί, η οποία διαπερνάει την λειτουργία του αρχείου, περιορίζει τα όρια του δημιουργικού πεδίου. Παρατηρώ λοιπόν ότι από την πλευρά του υποκειμένου, η δράση του «ανοίγματος των αρχείων του φορέα» εννοείται ως ένας ψευδής τόπος ανασκαφής. Στόχος της λειτουργίας των αρχείων αποτελεί και εδώ η οπτική προβολή και έκθεση, ως μία εκ νέου συνθήκη παρατήρησης των προϊόντων της ανασκαφικής δράσης. Συνεπώς το υποκείμενο τοποθετείται σε απόσταση από την επιθυμητή οπτική κατοχή του αρχειακού αντικειμένου.

Γ2. Ορατότητα αρχείου και αντιαρχείου

Με βάση αυτή τη διάκριση οικειοποίησης και κατοχής σε σχέση με το φάσμα του απτικού και οπτικού, θα προσπαθήσω να συμπυκνώσω τη διάσταση της ορατότητας του αρχείου και μη αρχείου, με βάση τις αναλύσεις των έργων που προηγήθηκαν.

Ο Βλάχος παράγει τη σημασία αυτού που είναι Ορατό με την έννοια της ιδέας και όχι της υλικής κατασκευής. Η αρχειακή του πράξη μετακινείται από την οπτικότητα της νόησης στην απτικότητα της κίνησης του θεατή, καθώς ο ίδιος δηλώνει την κρισιμότητα του σώματος για την αντίληψη του έργου. Μέσα από την επαφή με το έργο, η ορατότητα της ιδέας τρέπεται σε ορατότητα της κοινωνικής δομής, όπως αυτή εκφράζεται οπτικά μέσα από τα αρχιτεκτονικά προπλάσματα και τη γραμμικότητα της οργανωμένης διαδρομής. Το πρόπλασμα και το αρχείο του Βλάχου ως συνθήκη της ορατότητας, λειτουργεί ως το κοινωνικά κατασκευασμένο που μένει κρυμμένο ενέχοντας το ψεύδος της τελειότητας και ομοιομορφίας.

Η Μπιζιά εντοπίζει τις αντιφάσεις του αρχειακού συστήματος και εστιάζει στο αρχειακό κενό. Η ανάδειξη του κενού αποτελεί τη διαδικασία παραγωγής μίας υλικής διάταξης της ορατότητας του. Από τη μία πλευρά, λειτουργεί με βάση την απτική δράση παρείσδυσης στο υπάρχον αρχείο και από την άλλη, αρχαιοποιεί οπτικά την εξω-αρχειακή αυτή δράση. Η ορατότητα του έργου παράγεται με αυτή τη μετάβαση της απτικά συγκροτημένης αρχειακής επιτέλεσης στο οπτικά οργανωμένο αρχείο και συγκροτείται ως μία ειρωνεία του οπτικά κατασκευασμένου.

Οι Γρηγοριάδης, Ισιδώρου αναπτύσσουν μία ορατότητα των αντιθέσεων των κοινωνικών δομών, όπως αυτές εκδηλώνονται οπτικά στο πεδίο της πόλης. Λειτουργούν επιτόπου μέσα από μία ανάγκη άμεσης απτικής αποτύπωσης του αστικού πεδίου (*Η Διαλεκτική της ανοικοδόμησης*). Ταυτόχρονα, παράγουν ένα σύστημα θεωρητικού λόγου (*Μοφερισμός*) ως ανάπτυγμα μιας φαινομενικά απόλυτης θέσης η οποία υποσκάπτει την ίδια την ορατή κατασκευή της.

Η Βλασσοπούλου πραγματώνει μία άρνηση του αρχείου, όπως αυτό έχει θεσμικά τυποποιηθεί ως ορθολογικά ταξινομητικό και μορφολογικά καθαρό. Αναδεικνύει το νόημα του χειροποίητου, χρησιμοποιώντας αρχειακό υλικό το οποίο δε χειρίζεται ως άξιο διατήρησης και προβολής. Για παράδειγμα, οι σελίδες που η Βλασσοπούλου χρησιμοποιεί, έχουν αποκοπεί από το σώμα του βιβλιοδετημένου όγκου, πτυχώνονται, καταστρέφοντας την πληροφορία που αναγράφεται σε αυτές και παύουν να λειτουργούν ως αρχειακή

επιφάνεια. Τα έργα της έχουν εξαφανίσει εντός τους την ορατότητα του αρχειακού και την έχουν εντάξει, μέσω της απτικής επαφής, σε μία οργανική αμορφία του όγκου.

Ιδιαίτερα στο έργο της Βλασσοπούλου η σωματική συνθήκη είναι άμεσα αισθητή ως σωματική μνήμη. Σύμφωνα με τον E.Casey, η σωματική αισθητηριακή μνήμη, το γεγονός δηλαδή ότι θυμόμαστε μέσω του σώματος μας, αποτελεί αναγκαία συνθήκη για την ίδια λειτουργία της μνήμης. Αυτό συμβαίνει καθώς εννοούμε το χρόνο μέσω της ανάμνησης των πράξεων που έχουν παρέλθει. «Το παρελθόν είναι ενσωματωμένο στις δράσεις. Αντί να περιέχονται χωριστά κάπου στο μυαλό ή στον εγκέφαλο, είναι ενεργά συστατικά στις σωματικές κινήσεις που ολοκληρώνουν μια συγκεκριμένη ενέργεια» (Casey, 2004 :31). Ωστόσο να σημειώσω εδώ ότι η μνήμη, ως ενεργή διαδικασία, δεν πρέπει να συγχέεται με οποιαδήποτε μορφή λαμβάνουν τα ίχνη του αρχειακού έργου. Καθώς η μνήμη δεν κατέχεται, το αρχείο ούτε φέρει ούτε εκδηλώνει μνήμη. Το αρχείο ερμηνεύεται μέσω της αναφοράς του σε ένα γεγονός που έχει παρέλθει στο στάδιο της εντύπωσης και η μνήμη δεν είναι μία παθητική τεκμηρίωση του παρελθόντος αλλά ενεργός παραγωγός του παρόντος. Η διασύνδεση της μνήμης και του αρχείου συνιστά την ανακάλυψη εκ νέου του αρχείου και την υπέρβαση της παθητικής στάσης του υποκειμένου (Ketelaar 2003). Όπως αναφέρει ο Ashby «Η μνήμη δεν είναι κάτι αντικειμενικό, το οποίο ένα σύστημα είτε κατέχει είτε δεν κατέχει. Είναι μια έννοια την οποία επικαλείται ο παρατηρητής για να κλείσει το χάσμα που δημιουργείται, όταν μέρος του συστήματος είναι μη παρατηρήσιμο.» (Ashby στο Watzlawick et.al, 2005: 41).

Παρατηρώ πως κατά τη μετάβαση από πιο απτικά σε πιο οπτικά οργανωμένα έργα, δηλαδή από τα έργα της Βλασσοπούλου και των Γρηγοριάδη, Ισιδώρου, στα έργα του Βλάχου και της Μπιζιά, το αρχείο γίνεται όλο και πιο συνεκτικό σαν αφήγηση. Η ρευστότητα των απτικά παραγόμενων έργων και η οργανωμένη σαφήνεια του περισσότερο οπτικά παραγμένων επιτελέσεων, συνάδουν με αντίστοιχα 'εργαλεία' οικείων πρακτικών. Έτσι, από τα εργαλεία του 'αρχιτέκτονα' στα οποία αναφέρεται ο Βλάχος, στα εργαλεία του performer της Μπιζιά, μεταβαίνουμε σε αυτά μίας 'ακτιβιστικής δράσης' των Γρηγοριάδη, Ισιδώρου και της 'χειρωναξίας του τεχνίτη' της Βλασσοπούλου. Ωστόσο, αυτά τα 'εργαλεία' δεν αποτελούν πρακτικές των ίδιων αλλά ανατρέπονται μέσα από την πράξη ειρωνείας ή υπονόμησης του κοινωνικού γεγονότος. Μέσω αυτής της αναίρεσης κατανοείται και η αναφορά από τα ίδια τα υποκείμενα σχετικά με την «προσωπική μέθοδο» την οποία ακολουθούν.

Γ3. Η ορατότητα σε σχέση με το χώρο: συγκρότηση των ειδών

Η ορατότητα διαμορφώνει τα εικαστικά έργα μέσω του συνεχούς της εικαστικής πράξης και της κοινωνικής πραγματικότητας, οδηγώντας στις μορφές του προσωπικού και δημόσιου. Η ορατότητα ως κοινωνική αισθητηριακότητα αναδεικνύεται μέσα από τη σχέση προσωπικού και δημόσιου χώρου και οδηγεί στη διαμόρφωση των ανάλογων αρχειακών ειδών, το προσωπικό και δημόσιο αρχείο. Σύμφωνα με το Δ.Κωτσάκη, ο προσωπικός χώρος συγκροτείται μέσα από την αποκεκρυμμένη εγγύτητα του προσώπου σε σχέση με τους άλλους και ο δημόσιος χώρος συντίθεται από την οπτική, ακουστική, σωματική, έκθεση του κάθε ένα σε απόσταση (Κωτσάκης 2006, 2012). Με βάση αυτή τη διάκριση προσωπικού και δημόσιου χώρου παράγεται η δυνατότητα αναγνώρισης των αρχειακών ειδών, του προσωπικού και του δημόσιου αρχείου.

Η ορατότητα του αρχείου εννοείται ως μία παρουσία του αρχειακού εικαστικού αντικειμένου και μέσω αυτού, ως μία επιθυμία της παρουσίας του σώματος του θεατή που θα το βιώσει. Συνεπώς, το εικαστικό αρχείο με κάθε μορφή, αρχειακή ή αντιαρχειακή, αναπτύσσει έναν ενδιάμεσο διαλογικό χώρο. Η διαλογικότητα εισάγει την κρισιμότητα της σχέσης με τον Άλλον και επαναφέρει το σώμα στο κέντρο της δράσης επικοινωνίας με το έργο, όπως εντοπίστηκε στο λόγο των ίδιων των καλλιτεχνικών υποκειμένων τα οποία αναφέρθηκαν σε αυτό.⁴⁰ Η επικοινωνιακή απόσταση ή εγγύτητα καθορίζει το βαθμό πρόσβασης στο αρχείο, ώστε το δημόσιο αρχείο είναι προσβάσιμο με την ευρύτερη δυνατή δημοσιότητα σε αντίθεση με το προσωπικό αρχείο που, ως χώρος του προσώπου, είναι προσβάσιμο υπό όρους. Αυτό που αποκτά ενδιαφέρον μέσω του εικαστικού αρχείου είναι η δυνατότητα του μεταίχμιου διαλογικού χώρου, όπως στην περίπτωση του πολύ προσωπικού αρχειακού περιεχομένου, το οποίο καθώς τρέπεται σε εικαστικό έργο αποκτά ένα βαθμό δημοσιότητας και ανοίγει ένα χώρο διαλόγου με τον Άλλον.

Η συνεχώς παραγόμενη συνθήκη του ορατού οδηγεί στη συγκρότηση του περιεχομένου του αρχειακού με τρόπο ώστε ο αρχειακός χώρος αποκτά τη σημασία του ενδιάμεσου. Το, πάντα μεταίχμιακό, νόημα του αρχειακού έργου διαμορφώνεται ως

⁴⁰ Η θεωρία της διαλογικότητας (Bakhtin) αναιρεί την απόλυτη θέση του Εαυτού, υποστηρίζοντας τη σχετικότητα του νοήματος. Η δυναμική έννοια του Εγώ, με βάση τη διαλογική σχέση με τον Εαυτό, βρίσκεται στο μεταίχμιο καθώς το νόημα εντοπίζεται ανάμεσα στο Εγώ και στον Άλλο. «Δεν μπορώ να γίνω ο εαυτός μου χωρίς κάποιον άλλο. Πρέπει να βρώ τον εαυτό μου μέσα σε κάποιον άλλο βρίσκοντας κάποιον άλλο μέσα μου (σε αμοιβαίο αντικατοπτρισμό και με αμοιβαία αποδοχή)» (Bakhtin, 1984: 287). Ο Εαυτός είναι ένας κοινωνικός Εαυτός, και όχι ένα εσωτερικός εαυτός, που αναπτύσσεται λόγω της σχέσης του Εγώ με τους Άλλους.

εισαγωγή μίας διαφοράς από το θεατή και οδηγεί στην παραγωγή του τόπου του αρχείου. Εάν η εικαστικά παραγμένη τάξη του αρχειακού έργου συγκροτείται ως επανεισαγωγή στην πρότερη τάξη του αρχείου μέσω μίας αφήγησης από την πλευρά του καλλιτέχνη, η αφηγηματική συνθήκη της παραγωγή του νοήματος από την πλευρά του θεατή παράγεται διαλογικά σε σχέση με την πρώτη (αφήγηση)⁴¹.

Γ3α. Το προσωπικό αρχείο

Στο πιο προσωπικό είδος αρχειακής τέχνης, η παραγωγή του διαλόγου με τον εαυτό συμβαίνει ως μία πράξη προσωπικής ανασκαφής στο αρχειακό παρελθόν το οποίο αναγιγνώσκεται ή, μέσω μίας θετικής στιγμής εκκίνησης, ως μία πράξη εκ νέου οικοδόμησης ενός αρχείου του Εαυτού. Το προσωπικό αρχείο του καλλιτέχνη, είναι η ενθύμηση της ψυχικής διάρκειας, με τον τρόπο ανάλογο με αυτόν που ο Bachelard (1994) αναφέρει πως «Η ψυχική, εσωτερική μας διάρκεια (...) είναι ένα έργο δικό μας, και πριν από αυτό υπάρχει μια πράξη επικεντρωμένη στη στιγμή». Στα πιο προσωπικά αρχειακά έργα, όπως το οικογενειακό ή ημερολογιακό-αυτοβιογραφικό αρχείο, η σχέση με το τραύμα αναδεικνύεται ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, όπως επισημαίνεται από τη C.Steedman (2001: 15) η οποία αναφέρεται στην αναζήτηση του εαυτού στο αρχείο, αλλά και τον Foster (2004) ο οποίος υποδεικνύει μία πιο προσωπική σημασία στο αρχείο.⁴²

Η περίπτωση του μη αρχείου της Βλασσοπούλου αποτελεί έως ένα βαθμό ένα παράδειγμα πιο προσωπικού αρχείου, καθώς η ίδια αναφέρεται σε μία διαδικασία ασυνείδητου που οδηγεί στην παραγωγή μορφών ως μία ανάγκη του Εαυτού να θυμάται και να εννοεί. Επίσης, η Μπιζά πραγματεύεται την ανάγκη προσδιορισμού του Εαυτού με τον Κόσμο, όπως αναλύθηκε προηγουμένως. Ωστόσο το έργο της αναφέρεται πάντα σε μία θεσμική κριτική η οποία τοποθετεί το συλλογικό στο προσκήνιο. Στις περιπτώσεις του

⁴¹Παρατηρώ, ότι σχετικά με την αφηγηματικότητα των έργων που αναλύθηκαν, οι διαφορετικές αφηγηματικές λογικές, από τη σύνδεση με την ιστορία στα αρχειακά έργα, μέχρι τη σύνδεση με μορφές του ασυνείδητου στα αντιαρχειακά έργα, επηρέασαν την ίδια την ανάλυση τους και τη μορφή του λόγου της εργασίας.

⁴²Η παραγωγή του διεμφυλικού ακτιβιστικού και εικαστικού αρχείου, όπως το παράδειγμα του βιβλίου *Archive of Feelings* της A.Cvetkovich και του εικαστικού αρχείου του Akram Zaatar, αποτελούν παραδείγματα συγκρότησης του Εαυτού μέσα από αρχειακές πρακτικές. Αυτό που διατρέχει τα έργα και των δύο είναι η αρχειοποίηση των συναισθημάτων μέσω της (κειμενικής ή οπτικής) καταγραφής της δράσης ως διαδικασία παραγωγής της γνώσης.

Βλάχου και των Γρηγοριάδη, Ισιδώρου, αναδεικνύεται η ευρύτερη συλλογική διάσταση του αρχείου, μέσω του πολιτικού, χωρίς αυτό να σημαίνει πως παρακάμπτει το προσωπικό, καθώς με την έννοια του προσωπικού που όρισα πριν κάτι τέτοιο θα ήταν αδύνατο. Καθώς τα αρχεία αποτελούν τους ενδιάμεσους διαλογικούς τόπους, είναι πάντα συλλογικά παραγόμενα.

Γ3β. Η δυνατότητα ύπαρξης ενός δημόσιου αρχείου

Ως δημόσιος χώρος για τη Arrendt ορίζεται ο χώρος με την ευρύτερη δυνατή δημοσιότητα, ο χώρος όπου κάτι μπορεί να γίνει ακουστό και ορατό. Το επικοινωνιακό του εύρος συγκροτεί και την πολιτική του διάσταση. Σύμφωνα με την Arrendt, δημόσιος είναι ο χώρος του ανεμπόδιστου όπου όλοι συνευρίσκονται, όπου δεν πέφτει ο ένας πάνω στον άλλο. Πως συγκροτείται όμως ένα δημόσιο αρχείο; Τα αρχεία είναι ο τόπος του πολιτικού, του τόπου και νόμου της εξουσιαστικής αρχής, ωστόσο δε συγκροτούνται εξ αρχής ως δημόσια αρχεία, με την έννοια αυτού που ανήκει ελεύθερα και ανεμπόδιστα στο σύνολο των πολιτών. Τα αρχεία στο σύγχρονο δυτικό κόσμο αποτελούν τεκμήρια του έθνους-κράτους και το πολιτικό νόημα τους λαμβάνει τη σημασία του κρατικού και όχι του δημόσιου. Ένα αρχείο τρέπεται σε δημόσιο υπό προϋποθέσεις και αυτές αφορούν τη συνθήκη του ορατού και προσβάσιμου. Το δημόσιο αρχείο αποτελεί ένα αρχείο ορατό και προσβάσιμο, ένα αρχείο που μπορούν να οικειοποιηθούν τόσο οι κυρίαρχοι όσο και οι κυριαρχούμενοι. Γι' αυτό επικοινωνιακά αποτελεί ένα χώρο εν δυνάμει ελευθερίας. Καθώς το δημόσιο ανήκει σε όλους ανεξαιρέτως, ζητούμενο αποτελεί η ερμηνεία του και όχι η κατοχή.

Το ενδιαφέρον σχετικά με το δημόσιο αρχείο αναδύεται μέσα από την εικαστική δραστηριότητα που ανατρέχει σε υπάρχοντα αρχεία, ιδιωτικά, δημόσια ή κρατικά, και μεταβάλλει τη συνθήκη της ορατότητας τους. Τα αρχεία 'ανοίγουν' με σκοπό τη μετάπραξη τους και την παραγωγή ενός νέου εικαστικού αρχείου. Το αρχειακό έργο επιχειρεί έτσι να μεταβάλλει το βαθμό δημοσιότητας της πρότερης ιδιωτικοποιημένης ή κρατικοποιημένης πληροφορίας. Στο δημόσιο αρχείο, η ορατότητα αποκτά τη συνθήκη της ευρύτερης δημοσιότητας. Στα πιο προσωπικά έργα αυτό που αναδεικνύεται ως σημαντικό είναι οι εμπειρίες και όχι τα γεγονότα, καθώς αυτό που ενδιαφέρει είναι η σχέση της προσωπικής ιστορίας και των συναισθημάτων. Κατά τη μετάβαση από το προσωπικό σε ένα πιο δημόσιο

αρχείο, το επίπεδο των κοινωνικών σχέσεων μεταβάλλεται και η παραγωγή του αρχείου συμβαίνει με την έννοια του καθολικά κοινού ενδιαφέροντος, και όχι με την έννοια της προσωπικής αφήγησης. Υποθέτω πως ο επίκαιρος λόγος που αναπτύσσεται σχετικά με το δημόσιο αρχείο (βλέπε: Κούρος, Καραμπά, 2012) αποτελεί τη διάνοιξη της πρώτης κίνησης που σημαίνει την τροπή του σε οπτικά δημόσιο και όχι απαραίτητα τη διάνοιξη μίας απελευθερωτικής επανάκτησης του αρχείου καθ' εαυτού, ώστε να ανήκει στο δημόσιο σώμα των πολιτών. Τι θα συγκροτούσε όμως τη δυνατότητα μίας 'δημοκρατικής οπτικής' που μπορούν να προσφέρουν τα αρχεία στην τέχνη;

Γ3γ. Το αρχείο και η καθημερινή ζωή

Μία πιθανή διερώτηση σε σχέση με την απορία που διατυπώθηκε προηγουμένως, θα μπορούσε να αναζητηθεί στο πεδίο της καθημερινής ζωής. Η καθημερινή ζωή σύμφωνα με τη Heler «είναι η ίδια η "ουσία" του κοινωνικού είναι» (Heler, 1983: 11). Το καθημερινό είναι το συνεχές και προσωρινό που ορίζεται μέσω μίας χωροχρονικής αλλαγής. Ήδη από τις συζητήσεις με τα καλλιτεχνικά υποκείμενα, αναδύθηκε η αξία της εικαστικής αρχής στο καθημερινό, δηλαδή σε ό,τι μεταβάλλεται χωροχρονικά μέσω μίας συνέχειας που το αφήνει εκτός της καταγραφής του αρχείου. Οι καλλιτεχνικές περιπτώσεις που ανέφερα εστιάζουν στις μικρές λεπτομέρειες και τα γεγονότα που παραλείπονται, ακόμα και στις αισθητηριακές ποιότητες που παραβλέπονται στη ροή του καθ' ημέραν. Η σχέση του αρχείου με την καθημερινή ζωή είναι η σχέση με τα πράγματα της καθημερινής ζωής, τα αντικείμενα, τις διατάξεις του χώρου και την οργάνωση του χρόνου. Το καθημερινό αναφέρεται σε μικρά γεγονότα που αποσιωπώνται και τα οποία συγκροτούν το επίπεδο της Μικροιστορίας, σε αντίθεση με την επίσημη ιστορία των μεγάλων πράξεων, τη Μακροιστορία. Οι καθημερινές πράξεις αποτελούν ταξινομήσεις ενός πολιτισμού και μέσω αυτού συγκροτούν αρχειοποιήσεις του καθημερινού. Ωστόσο, αναρωτιέμαι εάν ο πολιτισμός της καθημερινότητας μπορεί να οδηγήσει στην παραγωγή του εικαστικού αρχείου του καθημερινού.⁴³

⁴³Εδώ είναι κρίσιμο να διακρίνω με σύντομο τρόπο, την καθημερινότητα από το καθημερινό. Η καθημερινότητα (*la quotidiennete*) αποτελεί το καθημερινό της μοντερνικότητας στο οποίο αντιλαμβανόμαστε εξειδικευμένες δραστηριότητες και όχι την καθημερινή ζωή. Τα αποσπάσματα του καθημερινού, συγκροτούν σύμφωνα με τον Benjamin την πόλη του μοντέρνου ως «ένα αρχείο ερειπίων» (Featherstone, 1998: 595). Το ίδιο το ημιτελές έργο του για τις στοές αντανακλά για τον

Όπως διαπιστώνει ο Appadurai «Σήμερα θυμόμαστε ξανά ότι το αρχείο είναι ένα καθημερινό εργαλείο» (2003). Ο ίδιος προτείνει μία προσέγγιση για την κατανόηση των αντικειμένων όχι ως στατικές ή προσωρινές οντότητες, αλλά ως αντικείμενα σε κίνηση (things-in-motion) (ο.π). Όταν παράγεται ένα αρχείο του καθημερινού, τα ασύνδετα ή ασήμαντα συμβάντα της καθημερινής ζωής συνενώνονται μέσω μίας χωροχρονικής αλλαγής και συνιστούν μία κρισιμότητα. Το αρχείο του καθημερινού εκδιπλώνει τον ίδιο το ρυθμό της συγκρότησης του και τις διάρκειες της παραμονής σε αυτό. Ωστόσο το καθημερινό από τη στιγμή που αρχειοποιείται σημαίνει τη μετάβαση του στην κατάσταση του Ιδιαίτερου. Όπως αναφέρει G.Perec «οι καθημερινές εφημερίδες μιλούν για κάθε άλλο πράγμα πέρα από το καθημερινό» (Highmore, 2003: 177). Το εικαστικό αρχείο προϋποθέτει γεγονότα που έχουν παρέλθει τα οποία εμφανίζουν μία κρισιμότητα του Ιδιαίτερου λόγω της καταγραφής και διατήρησης τους, της παραμονής δηλαδή στο αρχείο. Οι ιδιαίτερες πράξεις συγκροτούν τα εικαστικά αρχεία του καθημερινού, μέσα από τη διαλεκτική διαδικασία καθημερινού και ιδιαίτερου.

Η Heler αναφέρει «η καθημερινή ζωή είναι η ζωή κάθε ανθρώπου» και «η καθημερινή ζωή είναι η ζωή όλου του ανθρώπου» (Heler, 1983: 9). Σύμφωνα με τη Heler, η καθημερινή ζωή αναπτύσσεται ως η συγχρονική ιδιαιτερότητα και ειδολογικότητα του ανθρώπου, με τρόπο ώστε η ιδιαιτερότητα αναδύεται από την ειδολογικότητα και περιέχεται σε αυτή. Το υποκείμενο για να μπορέσει να υπερβεί το καθημερινό, δε μπορεί παρά να υψωθεί στο ειδολογικό, που δε σημαίνει κατάργηση της ιδιαιτερότητας αλλά ολοκλήρωση της μέσα από το είδος. Σήμερα, η πολιτική πράξη και η καλλιτεχνική πράξη αποτελούν μορφές δημοσιότητας του αρχείου, πόσο μάλιστα όταν συνενώνονται σε μία εικαστική πράξη αρχείου με πολιτικό περιεχόμενο. Ωστόσο αυτό δεν αρκεί για τη δημόσια έξοδο του αρχείου. Τόσο η πολιτική όσο και η τέχνη, στο βαθμό που αποτελούν διαχωρισμένες σφαίρες δράσεων από την καθημερινή κοινωνική ζωή, δε μπορούν να συντελέσουν στη επιθυμία χειραφέτησης του υποκειμένου, η οποία αποτελεί προϋπόθεση για τον εκδημοκρατισμό της κοινωνίας. Η υπέρβαση, μέσα από την ύψωση στο ειδολογικό,

Featherstone αυτή την αρχιτεκτονική της αρχειακής διαδικασίας. Η οντολογική χωροχρονικότητα όπως συμβαίνει και στη νεωτερική κοινωνία, οδηγεί στην κυριαρχία του γραμμικού χρόνου στο βιωμένο χρόνο, γεγονός που αποξενώνει από την καθημερινή ζωή. Έτσι κατά το Lefebvre, η πόλη παράγεται ως αντιφατική διαμεσολάβηση ανάμεσα στη καθημερινή ζωή και την κοινωνική τάξη. Η αλλοτρίωση της πραγματικότητας οδηγεί στη νοηματική κατασκευή της ρουτίνας. Συνεπώς, η καθημερινή ζωή αναπαράγεται νοηματικά ως στατική επειδή της αποδίδεται ένα σταθερό νόημα, αυτό της όμοια επαναληπτικής καθημερινότητας.

μεταμορφώνει το ίδιο το καθημερινό και οδηγεί στη δυνατότητα μίας δημόσιας εξόδου του αρχείου.

Γ4. Χώρος, χρόνος και ορατότητα: στρατηγική και τακτική

Το αρχείο βρίσκεται στην τομή του υλικού και του οπτικού πολιτισμού.⁴⁴ Η σχέση του αρχείου με τον υλικό πολιτισμό είναι η σχέση του ανθρώπου με τα αντικείμενα που παράγει, και εδώ τα αντικείμενα εννοούνται ως πολιτιστικά προϊόντα πέρα από τη διάκριση υλικού και άυλου. Η εξουσία του ανθρώπου στα αντικείμενα ορίζεται από την κυριαρχία του σε αυτά μέσω της ιδιοκτησίας.⁴⁵ Ωστόσο εξουσία αποτελεί και η κυριαρχία του ορατού, καθώς ορατότητα των πραγμάτων είναι η συνθήκη της κατοχής του βλέμματος. Από τη νεωτερική εποχή έως σήμερα στο δυτικό κόσμο, το ορατό συγκροτείται ως τεκμήριο της πραγματικότητας.⁴⁶ Η συνθήκη της ορατότητας αναπτύσσεται με βάση της διαλεκτικής της απουσίας και της παρουσίας των πραγμάτων και οργανώνει με αυτόν τον τρόπο την αρχειακή δράση στη βάση της διαλεκτικής της εξουσίας και της αντίστασης σε αυτή.

Οι περιπτώσεις των αρχειακών και αντιαρχειακών έργων που μελέτησα αρνούνται την απολυτοποίηση θεωριών και την ίδια την εγκυρότητα των Θεσμών. Μάλιστα, παρατηρώ ότι τα αρχειακά έργα εμφανίζουν μία τάση καταφυγής στο κρατικό αρχείο του θεσμού, και όχι τόσο στα ήδη πραγματοποιημένα πολιτιστικά αρχεία, καθώς με το θεσμικό αρχείο μπορεί να αντιπαρατεθεί πολιτικά. Διαπιστώνω όμως πως τα ίδια τα καλλιτεχνικά υποκείμενα επιμελώς παρακάμπτουν το χαρακτηρισμό του έργου τους ως 'πολιτικό'. Στην ερώτηση μου σχετικά με την πολιτική διάσταση του αρχειακού έργου, οι απαντήσεις επιβεβαιώνουν την άμεση σχέση του πολιτικού με το αρχειακό και τη συνειδητή δράση με βάση αυτό. Ωστόσο το αρχείο επιλέγει να μην αυτοκαθοριστεί ως τέτοιο μέσω του λόγου και το γεγονός αυτό γίνεται κατανοητό καθώς η αμφισβήτηση, εάν αναγνωστεί ως μία θετικότητα της πολιτικής διεκδίκησης, οδηγεί σε μία θεώρηση του αρχείου ως ολότητα, σε

⁴⁴Να σημειώσω εδώ, ότι η διάκριση σε υλικό και οπτικό πολιτισμό είναι αναλυτική. Στην πραγματικότητα το ορατό και το υλικό συνυφαίνονται με τρόπο μη διακριτό.

⁴⁵Με έναν τρόπο «Η ιδιωτική περιουσία μας έχει κάνει τόσο ανόητους και σκληρούς που μόνο αν μας ανήκει ένα αντικείμενο θεωρούμε ότι είναι δικό μας» (Marx, στο Barthes, 2007).

⁴⁶ Η αναγωγή του πολυαισθητήριου σώματος ως ένα μάτι που βλέπει, αποτελεί μία αφαίρεση του συνόλου των δυνατοτήτων του να αισθάνεται καθώς σύμφωνα με τον Certeau «Η κοινωνία δίνει καρκινική ανάπτυξη στην όραση, μετρά κάθε πραγματικότητα με γνώμονα την ικανότητα της να δείξει ή να δεχτεί και μετατρέπει τις επικοινωνίες σε ταξίδια του ματιού» (Certeau, 2010:70).

μία «νοσταλγία για τη γνήσια πολιτική που ταυτίζεται με τη δημοκρατική αντιπαράθεση» (Jarpe, 2007: 13).

Επιχειρώντας μία δεύτερη ανάγνωση των πρακτικών του αρχείου, μπορώ να εντοπίσω ποιότητες της στρατηγικής και τακτικής πράξης σε αυτά, σύμφωνα με τη διάκριση που εισάγει ο Michel De Certeau ανάμεσα στην τακτική και τη στρατηγική. Αυτές οι δύο πρακτικές αναφέρονται αρχικά σε μοντέλα πολιτικής εξουσίας, ωστόσο αποτελούν πλέον επιστημονικά εργαλεία που σχετίζονται με την κοινωνική και οικονομική ισορροπία δυνάμεων. Και οι δύο πρακτικές αναλύονται με βάση τη σχέση ενός συνόλου αντιτιθέμενων δυνάμεων και τη σχέση τους με τον τόπο και το χρόνο. Στρατηγική είναι η υπολογισμένη δράση ενός συσχετισμού δυνάμεων ο οποίος με βάση τη διάκριση ενός ιδιοποιημένου τόπου (ιδιότοπου) «εξουσίας και βούλησης» (Certeau, 2010: 143) διαχειρίζεται τις σχέσεις με τον άλλον με μία οριοθετημένη εξωτερικότητα. Η στρατηγική σημαίνει την κυριαρχία του τόπου πάνω στο χρόνο μέσω της όρασης καθώς αποτελεί το πανοπτικό βλέμμα που επιμερίζει το χώρο σε μετρήσιμα και ελέγξιμα μέρη (Certeau, 2010: 144). Αντίθετα, η τακτική είναι η δράση που χαρακτηρίζεται από την απουσία ιδιοποιημένου τόπου, δε διατηρεί σχέσεις απόστασης και εξωτερικότητας σε σχέση με το περιβάλλον και γι αυτό είναι «ο τόπος του άλλου» (Certeau, 2010: 145). Μέσω της τακτικής ο χώρος δε συγκροτείται με βάση την ορατή αντικειμενότητα του σε απόσταση, αλλά κανείς κινείται σωματικά, «κινείται αποσπασματικά, βλέποντας και κάνοντας» (145). Η τακτική στηρίζεται στην εγρήγορση, στον αιφνιδιασμό και γι' αυτό αποτελεί «τέχνασμα» (Certeau, 2010: 146). Εάν η στρατηγική είναι το «αξίωμα της εξουσίας», η τακτική «καθορίζεται από την απουσία εξουσίας» (Certeau, 2010: 147).

Παρατηρώ με βάση τις διακρίσεις που εντοπίστηκαν πως εάν το αρχείο ως θεσμός λειτουργεί ως στρατηγική, ως ο σταθερός τόπος της εξουσίας, τότε το εικαστικό αρχείο λειτουργεί τακτικά, ως σύνολο από στιγμές παρέμβασης που μεταβάλλουν το χώρο. Η στρατηγική αποτελεί μία «αναγωγή του χρόνου στο χώρο», σύμφωνα με το De Certeau (2010: 148) και συνεπώς συγκροτείται ως χωρική σταθερότητα που αντιστέκεται στο χρόνο. Αντίθετα, η τακτική χρησιμοποιεί το χρόνο, ως στιγμές ή διάρκειες, και τις ευκαιρίες που αναδύονται στην πάροδο του ως αντίσταση σε μία σταθερά δομημένη εξουσία. Η στρατηγική αποτελεί τη διαχείριση των σχέσεων με μία εξωτερικότητα και οι φορείς που μελετήθηκαν παράγουν τη γνώση ως μία τέτοιου είδους αρχειακή στρατηγική που επενδύει στη διατήρηση του αρχείου στο χρόνο. Αντίθετα, τόσο οι αρχειακές όσο και οι

αντιαρχειακές πράξεις που μελετήθηκαν αποτελούν τακτικές επιτελέσεις. Ωστόσο, μήπως θα μπορούσε κανείς να διαπιστώσει κατά τη μετάβαση από το αρχειακό στο αντιαρχειακό μια παράλληλη κίνηση με τη μετάβαση στο φάσμα από το στρατηγικό προς το τακτικό; Αυτή η αίσθηση προκύπτει ακριβώς καθώς τα αντιαρχειακά έργα που μελετώ συγκροτούν αναρχειακές ή μη-αρχειακές τακτικές οι οποίες είναι ορατές ως τέτοιες. Αντιθέτως τα αρχειακά έργα, αυτά του Βλάχου και της Μπιζά, παρότι χρησιμοποιούν τακτικές κινήσεις, αποκτούν την αρχειακή μορφή τους μέσα από τη φαινομενικότητα της στρατηγικής (όπως αναλύθηκε προηγουμένως η κατασκευή της φαινομενικότητας στο έργο τους).

Το αρχείο είναι η ίδια η αρχή της λήθης, καθώς τη στιγμή που κάτι καταγράφεται, δε χρειάζεται πια να το θυμάσαι. Σε αντίθεση με τη στρατηγική διατήρησης της μνήμης που εκθέτουν οι αρχειακοί φορείς που μελετώ, παρατηρώ πως το εικαστικό αρχείο συνδέεται λιγότερο με τη μνήμη ως διατήρηση (όπως η τελεολογία της ιστοριογραφίας, η οποία προτείνει μία αφήγηση του παρελθόντος) και περισσότερο με την ανάγκη διαγραφής, με την αποσπασματικότητα και την ασυνέχεια (W.Ernst, στο Κούρος, Καραμπά, 2012). Η Αρχαιολογία της Γνώσης του Foucault αναδεικνύει ακριβώς αυτές τις σιωπές, τα κενά, τις ρήξεις και την ασυνέχεια που η ιστορία ανάγει σε μία γραμμική πρόοδο της γνώσης (ο.π.).

Ο W.Benjamin εντοπίζει τη δυνατότητα της τακτικής να υπερβαίνει την ομοιότροπη παραγωγή της γνώσης, η οποία παράγεται μέσω της οπτικής. Διακρίνει την τακτική και οπτική αντιμετώπιση στην αρχιτεκτονική συνδέοντας την πρώτη με τη χρήση, η οποία λειτουργεί μέσω της έξης, και τη δεύτερη με τη θέαση, η οποία λειτουργεί μέσω της ενατένισης. Διαπιστώνει ότι «τα προβλήματα που τίθενται στις ανθρώπινες αισθήσεις σε περιόδους ιστορικών καμπών είναι αδύνατο να λυθούν με την απλή οπτική» (Benjamin, 1978: 36). Εάν αντιληφθούμε την αρχιτεκτονική του αρχείου με τον τρόπο που προτείνει ο Benjamin για την αρχιτεκτονική, διαπιστώνουμε την κρισιμότητα της ανάδυσης αρχειακών τακτικών σε περιόδους κρίσεων.

Συμπεράσματα

1. Αξιολόγηση της έρευνας

Η επικαιρότητα του αρχειακού ζητήματος και το ενδιαφέρον σχετικά με τις αρχειακές πρακτικές στην τέχνη αποτέλεσαν το αρχικό κίνητρο της εργασίας. Η ποιοτική έρευνα μέσω συνέντευξης αποτέλεσε έναν ιδιαίτερα ενδιαφέρον τρόπο έρευνας τόσο κατά το σχεδιασμό, ο οποίος προϋποθέτει στρατηγικό τρόπο και ταυτόχρονα ευελιξία, όσο και κατά τη διάρκεια και τη διαδικασία της επεξεργασίας των αποτελεσμάτων. Σημαντικό θεωρώ το γεγονός ότι η πρωτογενής έρευνα οδήγησε στην εκ νέου συνειδητοποίηση του δικού μου «ενεργού» ρόλου στη διαδικασία (Mason, 2009: 23-24, 96). Αναστοχαζόμενη τη δική μου συμβολή στην ερευνητική πορεία, παρατηρώ τη μη γραμμική διαδικασία της συλλογής των πληροφοριών τόσο κατά τη διάρκεια της συνέντευξης όσο και το διάστημα που προηγήθηκε και ακολούθησε. Αντιλαμβάνομαι τη θέση μου ως παρατηρητή, όχι απλά ως ένα εξωτερικό υποκείμενο αλλά ως «ένα σύστημα που δημιουργείται από παρατηρήσεις όταν αυτές συνδυαστούν μεταξύ τους και διακριθούν από το περιβάλλον τους» σύμφωνα με την κοινωνική θεωρία των συστημάτων (Luhmann, 1995: 18). Για παράδειγμα, το πληροφοριακό υλικό από το προσωπικό αρχείο των καλλιτεχνών που οι ίδιοι παραχώρησαν, επηρέασε την πορεία της έρευνας λειτουργώντας ως «επανεισαγωγή» (όρος του S. Brown που χρησιμοποιεί ο Luhmann), καθώς γέννησε νέα ερωτήματα τα οποία με τη σειρά τους οδήγησαν σε συμπληρωματικές διευκρινιστικές ερωτήσεις. Επίσης, κατά τη διάρκεια της συζήτησης, η δυναμική των ερωτήσεων ενεργοποιούνταν από την κατεύθυνση που έδιναν οι ίδιοι οι συνομιλητές στο λόγο. Ενδιαφέρον αποτελεί η αμφίδρομη διαδικασία αυτής της κυκλικότητας καθώς όπως εντοπίστηκε, από τρεις στις τέσσερις περιπτώσεις καλλιτεχνών, παράχθηκαν λογικές συνδέσεις σχετικά με ζητήματα της εικαστικής αρχειακής πράξης που δεν ήταν συνειδητά κατά τη σύνθεση. Τα κρυμμένα αυτά νοήματα εντόπισαν οι ίδιοι οι συνομιλητές κατά το διάλογο, αποδίδοντας τους ιδιαίτερη αξία. Το γεγονός αυτό εμφανίζει μία κρισιμότητα η οποία, χωρίς να επηρεάζει την αξιολόγηση των απαντήσεων, φέρει την ερευνητική σημασία της αυθόρμητης ανάδυσης. Η παραγόμενη συνειδητότητα του συνομιλητή μέσα από το διάλογο οδηγεί στην αυτοαρχαιοποίηση της εικαστικής πράξης από τον ίδιο, σύμφωνα με τη διαπίστωση πως «Ο

νους μελετά τον εαυτό του και οποιεσδήποτε υποθέσεις τείνουν αναπόφευκτα προς τη νομιμοποίηση του» (Watzlawick et.al., 2005: 50).

Στη διαδικασία του αναστοχασμού, δε θα μπορούσε να λείπει ο εντοπισμός των ελλείψεων τόσο της ερευνητικής μεθόδου όσο και της μελέτης ως σύνολο. Αρχικά εντοπίζω την ιδιαίτερα συνοπτική αναφορά στη σύνδεση της παραγωγής του εικαστικού αρχείου με τους πολιτιστικούς αρχειακούς οργανισμούς. Παρόλα αυτά, έχω την αίσθηση πως υποδεικνύει έστω και εν συντομία το ζήτημα της μη ουδετερότητας των πολιτιστικών φορέων σε σχέση με το αρχείο. Οι αρχειακοί φορείς κατασκευάζουν ιδεολογικά το εικαστικό αρχείο μέσα από τις στάσεις της ανάδειξης της αρχειακής λειτουργίας τους με συγκεκριμένο τρόπο και το γεγονός αυτό επηρεάζει το ίδιο το εικαστικό έργο. Ένα άλλο μειονέκτημα της μελέτης αποτελεί η παράλειψη αναφοράς στο ζήτημα του ψηφιακού αρχείου, το λεγόμενο μέγα-αρχείο του κυβερνοχώρου, το οποίο τροφοδοτεί με νέες αρχειακές λογικές την τέχνη των νέων μέσων. Αυτά τα είδη εικαστικών αρχείων εμφανίζουν τεράστιο ενδιαφέρον, ωστόσο ήταν αδύνατη λόγω του μεγέθους της εργασίας η αναφορά σε αυτά. Η αρχειακή τέχνη έχει μεταβληθεί σε ένα πολύ πλούσιο πεδίο, τόσο καλλιτεχνικά όσο και από την πλευρά του θεωρητικού λόγου. Πρέπει επίσης να ληφθεί υπόψη στον περιορισμό της έρευνας η υποκειμενική επιλογή του δείγματος των υπο μελέτη περιπτώσεων, τόσο των πρακτικών των αρχειακών φορέων (αρχείο του μουσείου Μπενάκη, ΙΣΕΤ) όσο και των καλλιτεχνών. Σημαντική παράλειψη αποτελεί η απουσία ερευνητικής παρατήρησης από την πλευρά του κοινού, γεγονός που θα αποτελούσε μία από τις πιο ενδιαφέρουσες ερευνητικές προκλήσεις. Η μελέτη του αρχειακού έργου από αυτή την πλευρά δεν ήταν δυνατή λόγω της ασύγχρονης έκθεσης των έργων που με ενδιέφεραν μεταξύ τους και σε σχέση με το χρονικό διάστημα της εκπόνησης της εργασίας. Η παρατηρούμενη διακηρυκτική στάση των πολιτιστικών φορέων περί ανοικτότητας των αρχείων και η επιτακτική ανάγκη στόχευσης στον ενεργό θεατή, αποτελούν τα εναύσματα για την έρευνα της πρόσληψης του αρχειακού έργου από τη μεριά του υποκειμένου που βιώνει το έργο, η οποία θα μπορούσε να αποτελέσει μία ξεχωριστή έρευνα στο μέλλον. Τέλος, θα αναφερθώ στη συνολικότερη λογική της ανάλυσης των αρχειακών παραδειγμάτων, η οποία αναπτύχθηκε με βάση τη λογική του συστήματος της παραγωγής και αναπαραγωγής του νοήματος του αρχειακού έργου. Το αρχειακό συνεχές, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, στηρίζεται στην υπόθεση ότι η εικαστική πράξη δε μπορεί να υπάρξει ως ένας επιτελεστικός χώρος χωρίς το υποκείμενο που θα προσλάβει το έργο,

γεγονός που δεν αποτελεί μία αυτονόητη θέση. Ωστόσο αυτή η αρχική εννοιολογική τοποθέτηση, η οποία επανέρχεται και στη μελέτη των αρχειακών έργων, ίσως αποτελεί μία πιο εκτεταμένη ανάλυση που ενδέχεται να φαίνεται σε σημεία έως και θεωρητικοποιημένη.

2.Νέα ερωτήματα και επισημάνσεις

Το ερώτημα που αναδύεται εδώ σχετίζεται με την αρχική παρατήρηση περί της επικαιρότητας του αρχειακού έργου, από την οποία εκκινεί η μελέτη. Αποτελεί άραγε η τέχνη αρχείου μία εικαστική έκφανση που ασκεί γοητεία ως ένας ακόμα νεωτερισμός, ο οποίος και θα ολοκληρώσει τον κύκλο του; Ίσως το φαινόμενο της πύκνωσης μίας παραγωγής έργων που εφορμώνται από αρχειακές διερευνήσεις παρατηρείται ιδιαίτερα έντονο σήμερα. Όμως το αρχείο ως πρακτική, με μεγαλύτερες ή μικρότερες εξάρσεις ενδιαφέροντος ανά περιόδους, δε θα πάψει να υπάρχει. Το ενδιαφέρον για το αρχείο στην τέχνη διευρύνει το πεδίο της έρευνας πέραν των εξειδικευμένων ειδικοτήτων και οδηγεί στη συνύφανση πεδίων γνώσης, όχι μόνο του ιστορικού αλλά κάθε ενεργού υποκειμένου που ενεργεί στο παρόν και επεξεργάζεται μορφές του παρελθόντος.

Εάν ο αρχειακός λόγος που στρέφεται στο παρελθόν παράγει μία συντηρητική 'αρχαιοπληξία' και αυτός που κοιτά προς το μέλλον λειτουργεί με έναν εξίσου συντηρητικό παραδειγματισμό, με ποιόν τρόπο η στροφή του αρχείου στο παρόν μπορεί να πραγματώσει τις επιδιώξεις της αρχειακής τέχνης; Τι απομένει για το εικαστικό αρχείο; Η στροφή της τέχνης στο αρχειακό, που δεν είναι καινούργια όπως ανέφερα στην αρχή της μελέτης, όπως και η διεύρυνση του ίδιου του αρχειακού αντικειμένου μέσω της αρχειακής επιστήμης και του θεωρητικού λόγου, δηλώνει μία αναγκαιότητα που δεν πρέπει να παρακαμφθεί. Εάν σκεφτούμε την τέχνη προηγούμενων περιόδων που διακήρυσσε την άμεση απόλαυση του έργου, η μετάβαση στην τέχνη των αρχειακών μέσων, η οποία συμπίπτει χρονικά με το λόγο περί του «τέλους της τέχνης» μετά τη δεκαετία του '60, σημαίνει τη μετάβαση στην εποχή της επιστήμης της τέχνης⁴⁷. Αυτό που πιστεύω πως απομένει, δεν είναι απλά μία όλο και πιο διευρυμένη ενασχόληση με το αρχειακό ζήτημα, και μάλιστα στην τέχνη. Ζητούμενο είναι η συνεχής ανάδυση ερωτημάτων που έχουν

⁴⁷Όπως αναλύει ο Hegel «το τέλος της τέχνης συμβαίνει με τη μετάβαση στη στοχαστική παρατήρηση της τέχνης της όχι με σκοπό τη δημιουργία, αλλά την επιστημονική γνώση του τι είναι τέχνη» (G. W. F. Hegel, στο Ξηροπαίδης: 50).

προηγούμενως αποσιωπηθεί στην αρχειακή παραγωγή, καθώς ο αρχειακός λόγος και η εικαστική πρακτική αναδεικνύουν τυφλά σημεία της ιστορίας.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να εντοπίσω δύο κινδύνους της εικαστικά αρχειακής θεωρίας και πράξης, όπως αναδύθηκαν κατά τη διάρκεια της έρευνας. Αρχικά εντοπίζω τον κίνδυνο της αναγωγής ετερογενών πρακτικών στη λογική του αρχείου, ώστε κάθε πρακτική αποτελεί εν δυνάμει αρχειακή επιτέλεση. Μέσα από τη θεωρητική γενίκευση της κατηγορίας *Αρχειακή Τέχνη*, έργα παράγονται ή αναλύονται ως εν δυνάμει αρχειακά καθώς παραβλέπεται η σχέση σύγκλισης και απόκλισης που εμφανίζουν τα αρχεία με τη συλλογή, το ντοκουμέντο, τις μουσειακές επιτελέσεις και τα εικαστικά πεδία όπως αναφέρθηκαν στην εργασία. Όπως χαρακτηριστικά αναρωτιέται ο Δ.Παπανικολάου «Πόσο η ίδια η αρχειακή θεωρία έχει δημιουργήσει μία κανονικότητα?» (πηγή: προφορική ομιλία στο ΙΣΕΤ). Ο λόγος περί του αρχείου οφείλει να στέκει κριτικός και ανοιχτός χωρίς να κανονικοποιείται μέσα στα όρια που ο ίδιος θέτει.

Επιπλέον, ο κίνδυνος της αισθητικοποίησης από τη μία πλευρά και της επιστημονικότητας από την άλλη αποτελούν προκλήσεις που δεν πρέπει να παραβλέπονται. Σύμφωνα με τις αισθητικές θεωρίες, η αισθητική αρτιότητα-καθαρότητα αποτελεί μία παραδοχή πίστης στην αλήθεια αυτού που είναι ορατό, αποφεύγοντας την παραγωγή της γνώσης η οποία θα αναζητούσε τις σχέσεις πίσω από το αντικείμενο.⁴⁸ Αισθητικοποίηση του αρχειακού έργου αποτελεί η αναπαράσταση του αρχείου ως μία ταξινομημένη καθαρότητα. Ο κίνδυνος της καθαρής αρχειακότητας του εικαστικού έργου υπερβαίνεται τόσο μέσα από την ανάδυση εργαλείων που επιχειρούν μία λογική οργάνωση πέραν της εικόνας, όσο και μέσα από αντιαρχειακές τακτικές που προτάσσουν οργανώσεις αρχειακής αταξίας. Ωστόσο, και η ίδια η αντι-αρχειακή λογική κινδυνεύει να γίνει με τη σειρά της αισθητικά προσδιορισμένη ως αταξία. Τέλος, ο κίνδυνος της επιστημονικότητας του εικαστικού αρχείου λειτουργεί μέσα από έναν διδακτισμό της επιστημονικής λογικής που στηρίζεται σε λογικές συνδέσεις αρχειακών δεσμών.⁴⁹ Για παράδειγμα, η επιστημονική καθαρότητα της ιστορίας συγκροτεί το αρχείο ως τεκμήριο αλήθειας. Η θεώρηση του

⁴⁸ «Ακόμη και ο καθαρότερος αισθητικός προσδιορισμός, η φανέρωση, σχετίζεται εμμέσως με την πραγματικότητα ως η προσδιορισμένη άρνηση της. Η διαφορά των έργων τέχνης από την εμπειρία, ο χαρακτήρας τους της φαινομενικότητας, συγκροτείται σε σχέση προς εκείνη την πραγματικότητα και μέσα από την τάση της εναντίον αυτής» (Ξηροπαιδης).

⁴⁹ Ο αρχειακός δεσμός, όρος της αρχειακής επιστήμης, ανασυστήνει το πλαίσιο της οργάνωσης εντός του αρχείου μέσα από την αρχειακή προέλευση.

αρχείου ως τεκμήριο, μέσω του οποίου παράγεται η αντίληψη της ιστορικής πραγματικότητας, αποτελεί μία πίστη στην αρχειακή αντικειμενικότητα και μία υπόσχεση αλήθειας που μένει σταθερή στο χρόνο. Εάν το αρχείο στηρίζεται σε μία επιστημονική θεώρηση, η οποία υποθέτει και επιβεβαιώνει ή καταρρίπτει τις υποθέσεις της με βάση ένα σύστημα λογικής, η τέχνη του αρχείου ή αντιαρχείου εισάγει τις αντιφάσεις του παράλογου που ο αρχειακός λόγος απωθεί. Ο αρχειακός λόγος, με την έννοια της λογικής, είναι κατά τον Osborne μια «μορφή λογικής που είναι αφιερωμένη στη λεπτομέρεια» (Osborne 1999: 58, στο Featherstone, 2006: 594). Από την άλλη, «το αρχείο είναι επίσης ένας τόπος των ονείρων» (Steedman, 1998 στο Featherstone, 2006: 594). Η αρχειακή λογική παράγεται μέσα από τη σύγκλιση του επιστημονικού με το εικαστικό.

Το αρχειακό έργο και ο λόγος σχετικά με αυτό ισορροπεί σε αυτούς τους κινδύνους με αρχειακούς ή αντιαρχειακούς τρόπους χωρίς ποτέ να συγκροτείται ως ένα Αρχείο, με την έννοια του πρωτογενούς χώρου της πληροφορίας. Το αρχειακό έργο φέρει μία παραδοξότητα καθώς συνιστά και ταυτόχρονα δε συνιστά αρχείο. Πραγματώνεται ως τέτοιο μόνο εφόσον ο θεατής εισέλθει στο ψεύδος του αρχειακού του κόσμου. Βέβαια το ψεύδος αυτό είναι αποκεκριμένο και δε γίνεται αντιληπτό από την αρχή, παρόλα αυτά ακόμα και τη στιγμή της αποκάλυψής του, η επιθυμία της πραγματικής ύπαρξης στο εσωτερικό του αρχείου υπερβαίνει τη συνείδηση της αρχειακής κατασκευής. Εκεί που τα εικαστικά αρχεία γίνονται όμοια με τα πραγματικά γεγονότα, προσαρμόζονται στην πραγματικότητα και αυτό δεν ενδιαφέρει το υποκείμενο που θέλει να ταυτιστεί. Ο Foster αναφέρεται στον παρανοϊκό χαρακτήρα του αρχείου αναφέροντας «Η παρανοϊκή διάσταση της αρχειακής τέχνης συνίσταται στην επιθυμία να τρέψει τη στάση σε γίνεσθαι, να αναπληρώσει οπτικές στην τέχνη, τη φιλοσοφία, την καθημερινή ζωή σε πιθανά σενάρια, να μετατρέψει το μη-τόπο του αρχείου στο μη-τόπο της ουτοπίας» (Foster, 2004: 22).

Η αρχειακή πράξη εισάγει ερωτήματα για τους τρόπους παραγωγής της γνώσης και για τη «νομιμοποιητική της λειτουργία» (Lyotard, 1993: 88), η οποία στρέφει την προσοχή σε αυτόν που την ερμηνεύει. Ως γνώση δεν εννοώ την επιστημονική γνώση, αλλά το σύνολο των αποφάνσεων, όπως επισημαίνει ο Foucault και ανέφερα στην εισαγωγή. Ωστόσο η γνώση δεν είναι απλά δύναμη, με τη φουκωική έννοια, αλλά τρέπεται σε δύναμη μέσα από την πράξη η οποία οδηγεί στην παραγωγή έργου. Σε αυτή τη λογική, η συνθήκη της ορατότητας αναφέρεται στην εισαγωγή ενός τρόπου ερμηνείας ο οποίος εκτείνεται από την εισαγωγή ενός τρόπου έρευνας ως την παραγωγή μίας αρχειακής αφήγησης. Για τη

σύνδεση με την κοινωνική αλλαγή είναι αναγκαία η μετάβαση από την πράξη της αρχειακής αφήγησης, ως ανασύνθεσης των κυρίαρχων αφηγήσεων και της αναίρεσης αυτών, στην πράξη της παραγωγής νέων αφηγήσεων μέσα από την παραγωγή του χώρου της γνώσης στην καθημερινή ζωή. Και εδώ αναδεικνύεται η κρισιμότητα του σώματος, όπως εντοπίστηκε νωρίτερα, καθώς αυτό εισάγει ένα ρυθμό στη βίωση του αρχειακού χώρου μέσα από την πράξη. Καθώς τα αρχεία δεν καταγράφουν την πράξη της πραγματικής ζωής αλλά την απουσία της πράξης, μέσω της πράξης της τέχνης του αρχείου αναδεικνύεται η ορατότητα όχι ως η συνθήκη της ταυτότητας αυτού που είναι ορατό και συγκρίνεται με τον εαυτό του, αλλά μέσα από τη διαφορά με αυτόν, παράγοντας το ανάπτυγμα αυτού που δεν είναι Ορατό. Η ορατότητα, το κυρίαρχο χαρακτηριστικό της νεωτερικότητας που οργανώνει τον έλεγχο του χώρου και ανέδειξε ιστορικά την θεσμική αρχειοθετική λογική της ταξινόμησης, παράγεται εδώ στον εικαστικό αρχειακό χώρο ως μία αντιφατική ορατότητα, καθώς παραμένει πάντα αποσπασματική. Αυτή η παράδοση ή «παρανοϊκή» στάση του αρχειακού έργου δικαιολογεί την ενότητα των αρχειακών και μη αρχειακών έργων και το λόγο συνάφειας που τα συνένωσε σε μία κοινή αρχειακή ανάλυση.

Ερευνητικές πηγές

Βιβλιογραφία

Agamben,G.(2003) *Χρόνος και ιστορία: Κριτική του στιγμιαίου και του συνεχούς*. μτφ. Δ.Αρμαός. Αθήνα: Ίνδικτος.

Αντωνάς,Α.,Scotini,M.,Vlahos,V.(2008) *Between Facts and Politics*.Μιλάνο: Prometeogallery di Ida Pisani.

Arendt,H.(1986) *Η ανθρώπινη κατάσταση*. μτφ. Σ.Ροζάνης. Αθήνα: Γνώση.

Babbie,E. R.(2011) *Εισαγωγή στην Κοινωνική Έρευνα*. μτφ. Γ.Βογιατζής. Αθήνα: Κριτική.

Bachelard,G.(1994) *Η διαλεκτική της διάρκειας*. μτφ. Ρουλα Σπηλιωτακοπούλου. Αθήνα: Εκάτη.

Bachelard,G.(1992) *Η ποιητική του χώρου*. μτφ. Ε.Βέλτσου, Ι.Χατζηνικολή. Αθήνα: Χατζηνικολή.

Bakhtin, M. (1984) *Problems of Dostoevsky's Poetics*. transl.C.Emerson. Theory and History of Literature. Volume 8.London: University of Minnesota Press.

Bakhtin,M.(1980) *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*. μτφ. Γ.Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον.

Barthes, R. (2008) *Φωτεινός Θάλαμος. Σημειώσεις για τη φωτογραφία*. Αθήνα: Κέδρος.

Barthes, R. (2007) *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*. μτφ. Γ.Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον.

Bateson, G.(1979) *Steps to an ecology of mind*. New York: Paladin Books.

Bauman,Z.(1994) *Ο πολιτισμός ως πράξη*. μτφ. Γ.Σκαρπέλος. Αθήνα: Πατάκη.

Benjamin, W. (2004) *Μονόδρομος*. μτφ. Ν.Ανδρικοπούλου. Αθήνα: Άγρα.

Benjamin, W.(1978) *Δοκίμια για την τέχνη: Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας του, Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας, Εντ.Φουξ: ο συλλέκτης και ο ιστορικός*. μτφ. Δ.Κούρτοβικ. Αθήνα: Κάλβος.

Benjamin,W.(1931) 'Αποσυσκευάζω τη βιβλιοθήκη μου: Λόγος για τη συλλεκτική δραστηριότητα' μτφ. Β.Μπιτσώρη, στο συλλογικό *Περί Βιβλιοθηκών* (1993).Αθήνα: Άγρα.

Buck-Morss,S.(1989) *The Dialectic of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press.

Cvetkovich,A.(2003) *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality and Lesbian Public Cultures*.

London: *Duke University Press*.

Γιαλούρη, Ε.(επιμ.ελ.) (2012) *Υλικός Πολιτισμός: Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

De Certeau, M.(2010) *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική: Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*. μτφ. Κ.Καψαμπέλη. Αθήνα: Σμίλη.

Derrida, J.(1996) *Η έννοια του αρχείου*. μτφ. Κ.Παπαγιώργης. Αθήνα: Εκκρεμές.

Farge, A. (2004) *Η γεύση του αρχείου*. μτφ. Ρ.Μπενβενίστε. Αθήνα: Νεφέλη.

Foster, H. (2004) *An Archival Impulse*. MIT Press.

Foster, H.(1988) *Vision and Visuality*. Dia Art Foundation. Seattle: Bay Press.

Foucault, M.(1990) *Η τάξη του λόγου*. μτφ. Χ.Χρηστίδης, Μ.Μαιδάτσης. Αθήνα: Ηριδανός.

Foucault, M. (1987) *Η Αρχαιολογία της γνώσης*. μτφ. Κ.Παπαγιώργης Αθήνα: Εξάντας.

Le Goff, J., Nora, P. (1988) *Το έργο της ιστορίας*. μτφ. Κ.Μιτσοτάκη. Αθήνα: Ράππα.

Heller, A. (1983) *Επανάσταση και καθημερινή ζωή*. μτφ. Α.Τσέλιος. Αθήνα: Οδυσσέας.

Highmore, B. (2003) *Everyday life and cultural theory: an introduction*. London: Routledge.

Huhtamo, E., Parikka J. (2011) *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications*. University of California Press.

Jameson, F.(1999) *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*. μτφ. Γ.Βάρσος. Αθήνα: Νεφέλη.

Jappe, A.(2007) *Το τέλος της τέχνης στον Αντόρνο και τον Ντεμπορ*. μτφ. Λ.Γυιόκα. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις των Ξένων.

Καλλιγά, Λ.(2012) *Στο Ξενία της Άνδρου, 2001-2012(ένα αρχείο ανοίγει)*. Αθήνα: Κύβος Εκδόσεις Τέχνης.

Καραμπά, Ε.(2011) (διδακτορική Διατριβή) *Τέχνη Αρχείου από τον 20^ο στον 21^ο αιώνα. Από την τέχνη θεσμικής κριτικής σε μία ριζοσπαστική θεσμιζουσα πρακτική*. Πάτρα: Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών.

Καραμπά, Ε.(επιμ.ελ)(2005) *«Curating»: απόψεις για την επιμελητική δράση*. Αθήνα: Futura.

Κονδύλης, Π.(2000) *Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού: Από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Κούρος, Π., Καραμπά, Ε. (2012) *Archive Public: Επιτελέσεις Αρχείων στη δημόσια τέχνη*. Πάτρα: CubeArtEditions.

- Κυριαζή, Ν.(2009) *Η Κοινωνιολογική Έρευνα: Κριτική Επισκόπηση των Μεθόδων και των Τεχνικών*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Κωτσάκης, Δ. (2012) *3 και 1 κείμενα*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Συναδέλφων.
- Κωτσάκης,Δ.(2008) *Ανθρώπινη Επικοινωνία και χώρος. Διδακτικές Σημειώσεις*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Κωτσάκης,Δ.(2006) *Στοιχεία Θεωρίας της Πράξης. Διδακτικές Σημειώσεις*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Lefebvre,H.(2007) *Το δικαίωμα στην πόλη, χώρος και πολιτική*. μτφ. Π.Τουρκινιώτης, Κ.Λωράν. Αθήνα: Κουκίδα.
- Lefebvre,H.(1990) *Everyday Life in the Modern World*. New Jersey: Transaction Publishers.
- Luhmann,N.(1995) *Θεωρία των κοινωνικών συστημάτων*. μτφ. Α.Μακρυδημήτρης, Π.Καρκατσουλης. Αθήνα: Σάκκουλα.
- Liotard, J.F (1993) *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*. μτφ. Κ.Παπαγιώργης. Αθήνα: Γνώση.
- Mason,J.(2009) *Η διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας*. μτφ. Ε.Δημητριάδου. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Μακρυγιώτη, Δ. (επιμ) (2004) *Τα όρια του σώματος. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. (συλλογικό). μτφ. Κ.Αθανασίου, Κ.Καψαμπέλη, Μ.Κονδύλη, Θ.Παρασκευόπουλος. Αθήνα: Νήσος.
- Massey, D.(2005) *For Space*. London: SAGE Publications.
- Ξηροπαίδης,Γ. *Ιστορία Αισθητικών Θεωριών. Διδακτικές Σημειώσεις*. Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.
- Osborne, P. (1995) *The Politics of Time : Modernity and Avant-Garde*. London:Verso Books
- Παπασπύρου,Ν., Σαρρή,Κ. (2011) *Οδηγίες Χρήσης*. Αθήνα: Alloglotta.
- M.Pearce,S.(2002) *Μουσεία, Αντικείμενα και Συλλογές*. μτφ. Λ.Γυιόκα, Α.Καζάζης, Π.Μπίκας. Αθήνα: Βάνιας.
- Merleau-Ponty, M. (1991) *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*. Μτφ. Α.Μουρίκη. Αθήνα: Νεφέλη.
- Roberts,J.(2003) *Σχετικά με τη φιλοσοφία της καθημερινής ζωής*. μτφ. Γ.Καράμπελας, Χ.Μπαλτάς. Αθήνα:Futura.
- Roelstraete, D. (2013) *The Way of the Shovel*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ροζάνης, Σ. (2006) *Walter Benjamin: Η ιεροποίηση του αποσπάσματος*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Sekula, A.(1986) *The Body and the Archive*. Cambridge: MIT Press.

Schmid,H.,Stafylakis,K.(2014) *The Other designs. Historical authenticity as artistic project*. Athens/Zurich.

Σταυρίδης,Σ. (2002) *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Steyerl,H., Ζευκική,Δ. Arriola,M., Vlahos,V.(2006) *Buildings like politics*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού.

Σταυρίδης, Σ. (1988) *Η πολιτισμική εξάρτηση της συμβολικής σχέσης με το χώρο*. Διδακτορική Διατριβή. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, τμήμα Αρχιτεκτόνων Πολυτεχνικής Σχολής.

The Reading Group. (2007) *Ασκήσεις ιδιορρυθμίας: με αφορμή την συμμετοχή του Βαγγέλη Βλάχου και του Ζάφου Ξαγοράρη στην 27η Μπιενάλε του Σάο Πάολο*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού.

Τσίργιαλου,Α.(2011) *Λεωνίδα Κουργιαντάκης: Συρτάρι XXII. Φωτογραφίες σε αποσύνθεση*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.

Vlachos, V. (2008) *Between Facts and Politics*. Μιλάνο: Prometeogallery di Ida Pisani.

Watzlawick,P., Beavin Bavelas, J.,D.Jackson,D.(2005) *Ανθρώπινη Επικοινωνία και οι επιδράσεις της στη συμπεριφορά*. μτφ. Ά.Γολέμη. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Χαμηλάκης, Γ. (2012) *Το Έθνος και τα ερείπια του. Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα*. μτφ. Ν. Καλαϊτζής. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

K. Robert,Y.(1985) *Case Study Research. Design and Methods*. Beverly Hills: Sage Publications.

Υλικό εκθέσεων

Αλεξάκη,Ε.(2013) *Ενεργά Αρχεία*. Αθήνα: ΙΣΕΤ.

Blazwick, I. (2014) *A thousand Doors*. Αθήνα: Neon Organization (κατάλογος έκθεσης)

Βλάχος, Β. *Selected Projects 2003-2014*.

Καραμπά,Ε.(2015) *Δικαίωμα Αρχείου III. Αθώες κατηγορίες. Ύποπτες αφηγήσεις. Γιάννης Θεοδωρόπουλος, Λητώ Κάττου, Ναττάσσα Μπιζιά*. Αθήνα: ΙΣΕΤ.

Καραμπά,Ε.(2013) *Δικαίωμα Αρχείου I. Τι θα έλεγα αν είχα φωνή? Νίκος Αρβανίτης. Μαίρη Ζυγούρη.Γιώτα Ιωαννίδου*. Αθήνα: ΙΣΕΤ.

Μπιζιά,Ν.(2007) *Η Καρέκλα του Φύλακα*.(σημείωμα καλλιτέχνη)

Μπιζιά,Ν. (2015) *A Hard Day's night*.(σημείωμα καλλιτέχνη)

Σπητέρης,Τ., Deuys,C., Giuseppe,M. (1965) **Α Διεθνής Έκθεση Γλυπτικής. Παναθήναια της Σύγχρονης Γλυπτικής**. Αθήνα: Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού. (κατάλογος έκθεσης)
The Art Foundation (2015) **Babel Fragments: Revisited** (υλικό από την έκθεση)
Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς (2015) **Γραπτά Ίχνη**. (κατάλογος της παράστασης)

Ηλεκτρονικές δημοσιεύσεις

Αντονάς, Α. (2010) 'Ο κόσμος του λήμματος, ο έγκλειστος του χάρτη και δύο κινήσεις προς την αρχειοθετημένη Γη', **Έξι κείμενα από την κιβωτό, 12^η Bienalle Αρχιτεκτονικής της Βενετίας**, <<http://www.happyfew.gr/archives/tips/tips30.html>>, τελευταία επίσκεψη: 04 / 05 / 2015.

Appadurai, A. (2003) 'Archive and Aspiration', Brouwer,J., Mulder, A. (ed.), **Information is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data**, 14-25, Rotterdam European Culture 2000 Program, <http://pzwiki.wdka.nl/mwmediadesign/images/c/ce/ArjunAppadurai_ArchiveandAspiration.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 10 / 04 / 2015.

Appiah, K. (2001) 'The State and the Shaping of Identity', **The Tanner lectures in human values**, Cambridge, <http://tannerlectures.utah.edu/documents/a-to-z/a/Appiah_02.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 02 / 05 / 2015.

Baladrán,Z., Havránek,V (2006) 'Monument to Transformation 1989-2009', Prague, <<http://monumenttotransformation.org/en/activities/projects/vangelis-vlahos>>, τελευταία επίσκεψη: 01 / 05 / 2015.

Breakell, S. (2008) 'Perspectives: Negotiating the Archive', **Tate Papers**, Vol.9, <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/perspectives-negotiating-archive>>, τελευταία επίσκεψη: 03 / 12 / 2014.

Carter, R. (2006) 'Of Things Said and Unsaid: Power, Archival Silences, and Power in Silence'. **Archivaria**, Vol. 61: 215-233, <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/viewFile/12541/13687>>, τελευταία επίσκεψη: 03 / 01 / 2015.

Cassey, E. (2004) 'Public Memory in Place and Time', (ed.) Phillips, K., **Public Memory**, 17-44, University of Alabama Press, <<https://philosophydocuments.files.wordpress.com/2014/11/20-public-memory-in-place-and-time.pdf>>, τελευταία επίσκεψη: 20 / 05 / 2015.

Cook, T. (1997) 'What is Past is Prologue: A history of Archival Ideas since 1898, and the Future Paradigm Shift', *Archivaria*, Vol.43: 17-63, Association of Canadian Archivists, <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12175/13184>>, τελευταία επίσκεψη: 20 / 05 / 2015.

Cook, T., Schwartz, J. (2002) 'Archives, Records and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance', *Archival Science*, Vol.2: 171-185, Kluwer Academic Publishers, <<https://www.nyu.edu/classes/bkg/methods/schwartz.pdf>>, τελευταία επίσκεψη: 20 / 05 / 2015.

Cook, T. 'Archives as Media of Communication', *Old Messengers, New Media: The Legacy of Innis and McLuhan*, Library and Archives Canada, <<http://www.collectionscanada.gc.ca/innis-mcluhan/030003-4040-e.html>>, τελευταία επίσκεψη: 20 / 05 / 2015.

Cook, T. (2000) 'Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts'. *Archival Science*, Vol.1:3-24, Kluwer Academic Publishers, <<http://www.mybestdocs.com/cook-t-postmod-p1-00.htm>>, τελευταία επίσκεψη: 20 / 05 / 2015.

Cvetkovich, A. (2014) (συνέντευξη) 'Cruising the Archive with Ann Cvetkovich', *Recaps Magazine*, <<http://recapsmagazine.com/rethink/cruising-the-archive-with-ann-cvetkovich/>>, τελευταία επίσκεψη: 20 / 05 / 2015.

Danto, A. (1964) 'The Artworld', *The Journal of Philosophy*. Vol.61, Issue 19: 571-584, American Philosophical Association, <<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Danto-Artworld.pdf>> τελευταία επίσκεψη: 19 / 05 / 2015.

Dillon, G. (2004) 'Montage /Critique: Another Way of Writing Social History', *Postmodern Culture*, University of Washington, <<http://faculty.washington.edu/dillon/rhethtml/crmontage/>> τελευταία επίσκεψη: 22 / 05 / 2015.

Ernst, W. (2005) 'Dis/continuities: Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Media Space?', *New Media, Old Media. A History and Theory Reader*, <<http://ymsc.commons.yale.edu/files/2009/09/Discontinuities-Wolfgang-Ernst.pdf>>, τελευταία επίσκεψη: 18 / 03 / 2015.

Featherstone, M. (2006) 'Archive', *Theory, Culture & Society*, Vol.23: 591-596,

<<http://tcs.sagepub.com/content/23/2-3/591.full.pdf+html>>, τελευταία επίσκεψη: 20 / 12 / 2014.

Featherstone, M. (2000) 'Archiving Cultures', *British Journal of Sociology*, 51(1): 161-184, <<http://chnm.gmu.edu/courses/rr/f01/cw/archiving.pdf>>, τελευταία επίσκεψη: 20 / 05/2015.

Forbes, A. (2006) 'Haptic Visuality (Laura Marks's Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media)', *Transliterations Project*, University of California, <<http://transliterations.english.ucsb.edu/post/research-project/research-clearinghouse-individual/research-reports/haptic-visibility-2>>, τελευταία επίσκεψη: 13 / 04 / 2015.

Groys, B. (2013) 'Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk', *E-flux journal*, Issue 50, <<http://www.e-flux.com/journal/entering-the-flow-museum-between-archive-and-gesamtkunstwerk/>>, τελευταία επίσκεψη: 10 / 05 / 2015.

Groys, B. (2009) 'Politics of Installation', *E-flux Journal*, Issue 2, <<http://www.e-flux.com/journal/politics-of-installation/>>, τελευταία επίσκεψη: 10 / 05 / 2015.

Ketelaar, E. (1996) 'Archival Theory and the Dutch Manual', *Archivaria*, Vol.41: 31-40, Association of Canadian Archivists, <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12123/13118>>, τελευταία επίσκεψη: 22 / 05 / 2015.

Ketelaar, E. (2003) 'Being Digital in People's Archives', *Archives & Manuscripts*, Vol.31(2): 8-22, <http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:kHtZrIn1o04J:scholar.google.com/+being+digital+ketelaar&hl=el&as_sdt=0,5&as_vis=1>, τελευταία επίσκεψη: 22 / 05 / 2015.

Ketelaar, E. (2004) 'Time future contained in time past: archival science in the 21st century', *Journal of the Japan Society for Archival Science*, Vol.1: 20-35, <http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:7JGp1fLqxJEJ:scholar.google.com/+being+digital+ketelaar&hl=el&as_sdt=0,5&as_vis=1>, τελευταία επίσκεψη: 22 / 05 / 2015.

Ketelaar, E. (2006) 'Writing on Archiving Machines', Neef, S., van Dijck., Ketelaar, E. (ed.), *Sign Here! Handwriting in the Age of New Media*, 183-195, Amsterdam University Press. <http://www.academia.edu/6366357/Writing_on_Archiving_Machines>, τελευταία επίσκεψη: 22 / 05 / 2015.

Marinos, Chr. (2012) 'Vangelis Vlachos The breeder, Athens', *Flash Art Magazine*,

<<http://www.flashartonline.com/2012/03/vangelis-vlahos-review-7-03-2012/>>, τελευταία επίσκεψη: 03 / 05 / 2015.

Massumi, B. (2003) 'The Archive of Experience', Brouwer, J., Mulder, A. (ed.), *Information is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, 142-151, Rotterdam European Culture 2000 Program,

<<http://www.brianmassumi.com/textes/Archive%20of%20Experience.pdf>>, τελευταία επίσκεψη: 19 / 05 / 2015.

Papanikolaou, D. (2011) 'Archive Trouble', Beyond the "Greek Crisis": Histories, Rhetorics, Politics, *Cultural Anthropology Online*, <<http://www.culanth.org/fieldsights/247-archive-trouble>>, τελευταία επίσκεψη: 02 / 03 / 2015.

Parikka, J. (2011) 'Operative Media Archaeology: Wolfgang Ernst's Materialist Media Diagrammatics', *Theory, Culture & Society*, Vol.28: 52-74, SAGE Publications, <<http://www.medienwissenschaft.hu-berlin.de/de/medienwissenschaft/medientheorien/downloads/publikationen/parikka-operative-media-archaeology.pdf>> τελευταία επίσκεψη: 08 / 05 / 2015.

Pobric, P. (2015) 'A poverty of feeling: how Sean Scully exhausted Arthur Danto', Book Reviews, *The Art Newspaper*, <<http://theartnewspaper.com/comment/reviews/books/154437/>>, τελευταία επίσκεψη: 01 / 05 / 2015.

Poka-Yio (2008) 'Σκηνές από μια σκηνή', *Kaput Art Magazine*, Issue 02, <<http://www.kaput.gr/gr/%CF%83%CE%BA%CE%B7%CE%BD%CE%AD%CF%82-%CE%B1%CF%80%CF%8C-%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CF%83%CE%BA%CE%B7%CE%BD%CE%AE/>>, τελευταία επίσκεψη: 10 / 03 / 2015.

Steedman, C. (2001) 'Something She Called a Fever: Michelet, Derrida and Dust', *The American Historical Review*, Vol.106: 1159-1180, The University of Chicago Press, <http://lepo.it.da.ut.ee/~cect/teoreetiline%20seminar%2001.10.2013/Steedman_2001.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 10 / 02 / 2015.

Stoler, A. (2002) 'Colonial Archives and the Arts of Governance', *Archival Science*, Vol.2: 87-109, Kluwer Academic Publishers, <<https://www.nyu.edu/classes/bkg/methods/stoler.pdf>>, τελευταία επίσκεψη: 20 / 05 / 2015.

Τζιρτζιλιάκης, Γ. (2014) (ομιλία) 'Μνημοτεχνικές και πόλη. Για μια νέα πολιτική του ερειπίου', *Ειδικές μορφωτικές εκδηλώσεις: Ματιές στην πόλη*, Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης Αθήνα,

<<http://helios-eie.ekt.gr/EIE/handle/10442/14487>>, τελευταία επίσκεψη: 01 / 05 / 2015.

Τζιρτζιλάκης, Γ. (2009) 'Συλλογή Πανικός: Σημειώσεις', *Kaput Art Magazine*, Issue 04, <<http://www.kaput.gr/gr/%CF%83%CF%85%CE%BB%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AE-%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82-%CF%83%CE%B7%CE%BC%CE%B5%CE%B9%CF%8E%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82/>>, τελευταία επίσκεψη: 20 / 01 / 2015.

Upward, F. (2006) 'Community Informatics and the Information processing continuum'. (Paper) *Conference: Proceedings of Construction and Sharing Memory: Community informatics, Identity and Empowerment*, CIRN Prato, <<http://webstylus.net/wp-content/uploads/2009/12/upwardfinal.pdf>> τελευταία επίσκεψη: 23 / 05 / 2015.

Verwoert, J. (2004) 'Infotainment Scan', *Frieze Magazine*, <http://www.frieze.com/issue/article/infotainment_scan/>, τελευταία επίσκεψη: 10 / 05 / 2015.

Φιδετζής, Α. (2015) (συνέντευξη) 'Όλοι οι δρόμοι οδηγούν στη Βαβέλ', <http://theartfoundation.metamatic.gr/GR/BLOG_/texnes-politismos/2660/oloi_oi_dromoi_odhgoun_sth_vavel:_sunenteuksh_ston_aleksh_fidetz/>, τελευταία επίσκεψη: 02 / 05 / 2015.

Άλλες ηλεκτρονικές διευθύνσεις

<https://visualartslab.wordpress.com/courses/extra-infra-ordinary>

<http://archanthart.wix.com/archanthart#!natasa-biza/c236f>

<http://www.beton7.com/index.php/en/program/exhibitions/item/776-the-other-designs-historic-authenticity-as-artistic-project.html>

www.agathe.gr

<http://www.artcoremagazine.gr/kinimatografos/cine-palette/a-war-e>

http://www.cycladic.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=resource&cresrc=1548&cnode=74&clan_g=0

www.gak.gr

<http://www.ninapapaconstantinou.gr/>

<http://www.theodorozafeiropoulos.com/index.php/projects?layout=edit&id=35>

<http://www.beton7.com/index.php/el/programma/ektheseis/item/39-omada-filopappou.html>

<http://www.iset.gr/>

<http://www.3137.gr/>

Ηλεκτρονικές Διευθύνσεις των καλλιτεχνών

<https://mediaoffer.wordpress.com>

<https://salondevortex.wordpress.com>

<https://pakyvlassopoulou.wordpress.com>

<http://www.isidorou.com/>

<https://ygrigoriadis.wordpress.com/>

Πηγή φωτογραφιών

Πηγή των φωτογραφιών αποτελούν τα προσωπικά αρχεία των καλλιτεχνών, εκτός από τη φωτογραφία 35. Πηγή φωτογραφίας: Schmid,H.,Stafylakis,K.(2014), σελίδα 35.

Κατάλογος συνεντεύξεων που πραγματοποιήθηκαν (σύμφωνα με τη σειρά που εμφανίζονται στην εργασία)

Εκπρόσωποι αρχειακών φορέων:

- Αλίκη Τσίργιαλου, υπεύθυνη Φωτογραφικών Αρχείων Μουσείου Μπενάκη
- Τζούλια Δημακοπούλου, Διευθύντρια ΙΣΕΤ
- Έλενα Κεχαγιά, υπεύθυνη διαχείρισης αρχειακού υλικού και τεκμηρίωσης ΙΣΕΤ

Καλλιτέχνες:

- Βαγγέλης Βλάχος
- Νατάσσα Μπιζιά
- Γιάννης Γρηγοριάδης, Γιάννης Ισιδώρου
- Πάκυ Βλασσοπούλου

Σύντομα Βιογραφικά των καλλιτεχνών

Πάκυ Βλασσοπούλου

Η Πάκυ Βλασσοπούλου γεννήθηκε στην Αθήνα το 1985 και σπούδασε γλυπτική στο Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Το 2012 ίδρυσε μαζί με τους καλλιτέχνες Χρυσάνθη Κουμινάκη και Κοσμά Νικολάου τον εργαστηριακό και ανεξάρτητο εκθεσιακό χώρο 3 137. Έχει συμμετάσχει σε πολλές ομαδικές εκθέσεις όπως: A Thousand Doors, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη της Αμερικάνικης Σχολής Κλασικών Σπουδών, επιμέλεια Iwona Blazwick, 2014/ Εκ νέου, Μια νέα γενιά Ελλήνων καλλιτεχνών στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, επιμέλεια των Δάφνη Βιτάλη, Δάφνη Δραγώνα και Τίνα Πανδή, 2013/Desk Issues, συμμετοχή του 3 137 στο Sluice Art fair, Λονδίνο, 2013/ I wanna be a materialist but I just Kant , 3 137, 2013/«Αν ο αθλητισμός είναι ο αδελφός της εργασίας, τότε η τέχνη είναι η ξαδέλφη της ανεργίας», Ξενοδοχείο Πίνδαρος, CAMP! , επιμέλεια Πάνος Παπαδόπουλος και Nino Stezl, Αθήνα, 2013/ Βερσαλλίες, 3 137, Αθήνα, 2012/Chain reaction, TAF The Art Foundation , επιμέλεια των Γαλήνη Νότι, Ευαγγελία Λεδάκη και Εβίτα Τσοκάντα, Αθήνα, 2011/Επίσκεψη, Ίδρυμα Άγγελος και Λητώ Κατακουζηνού, επιμέλεια Κοσμάς Νικολάου, Αθήνα, 2010/ Fresh, Πεδίο δράσης Κόδρα, επιμέλεια Νίκος Μυκωνιάτης, Θεσσαλονίκη, 2009/ Un-built, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα, 2008.

Βαγγέλης Βλάχος

Ο Βαγγέλης Βλάχος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1971, όπου ζεί και εργάζεται. Ατομικές εκθέσεις (ενδεικτικά) : Between Facts and Politics, Prometeogallery di Ida Pisani, Μιλάνο(2008), «1992», The Breeder, Αθήνα(2007), Direct Architecture, The Borgovico 33, Κόμο(2007), Display galerie, Πράγα(2004). Η συμμετοχή του σε ομαδικές εκθέσεις περιλαμβάνει: The End of Money, Witte de With, Ρότερνταμ (2011); “To the Arts, Citizens!”, Serralves Museum of Contemporary Art, Πόρτο (2010); 11th Istanbul Biennial (2009); Monument to transformation, City Gallery Prague, Πράγα (2009); 27th St Paulo Biennale (2006); Behind Closed Doors, Dundee Centre for Contemporary Arts, Ντάντι (2005); Manifesta 5, Σαν Σεμπαστιάν (2004), και την έκθεση 3rd Berlin Biennial (2004).

Νατάσσα Μπιζιά

Η Νατάσσα Μπιζιά σπούδασε στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα, με δάσκαλο τον Γιάννη Ψυχοπαίδη(2007-2012), στην Academia di belle arte, Ρώμη(2010) και ολοκλήρωσε το Μεταπτυχιακό Εικαστικών Τεχνών ΑΣΚΤ ,Αθήνα ,2012. Έχει πραγματοποιήσει τέσσερις ατομικές εκθέσεις: un punto e su questo trovi l'equilibrio ed existi ,Galleria divin-arte- , Ρώμη(2011), How far is too far, Aegean Center for the Fine Arts, Πάρος(2010), Τέχνης Χώρος Αποθήκη, Ερμούπολη Σύρος(2004) , Aegean Center for the Fine Arts, Πάρος(2003) .Ενδεικτική αναφορά ομαδικές εκθέσεις στις οποίες έχει συμμετοχή: Ο θάνατος του δημιουργού, Beton 7, Αθήνα(2012), Με ασβέστη και θάλασσα, Σπίτι της Κύπρου, Αθίνα(2011), Εξορίες, Σπίτι της Κύπρου, Αθήνα(2010), Ημερολόγιο φωτιάς, αίθουσα Μελίνα ,Δήμος Αθηναίων(2008), The concecrated light of Paros, Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο, Yehudi Menuhin – Βρυξέλλες(2005), Διεθνής έκθεση εικαστικών τεχνών, Gallery omma center, Santa Barbara Callifornia(2005), Μαραθώνιος γύρος του κόσμου, titanium yiagiannos gallery, Αθήνα(2004), Διαδρομές στην εικαστική ενδοχώρα, πινακοθήκη Ψυχάρη, Αθήνα(2004).

Salon de Vortex

Η ομάδα Salon de Vortex δημιουργείται το 2009 και αποτελείται από τους Γιάννη Γρηγοριάδη και Γιάννη Ισιδώρου.

Γιάννης Γρηγοριάδης

Ο Γιάννης Γρηγοριάδης (1971) ζει και εργάζεται στην Αθήνα. Σπούδασε γλυπτική στην Ανώτατη σχολή Καλών τεχνών της Αθήνας (1990-1995) και στο μεταπτυχιακό τμήμα στο Staffordshire (1996-1997).Από το 2002 διδάσκει και είναι Επικουρος καθηγητής, στο εργαστήριο Πλαστικής της σχολής Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ. Μεταξύ άλλων, η συμμετοχή του σε πρόσφατες εκθέσεις περιλαμβάνει: “Public Domain”, Milkshake agency, Γενεύη (2014), “AGORA”, 4η Μπιενάλε της Αθήνας, Αθήνα (2013), The Symptom Projects, “Στα όρια του μαζί”, Άμφισσα(2012), “ΑΝΑΦΟΡΑ/ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ”, Εβραϊκό Μουσείο Θεσσαλονίκης, παράλληλη έκθεση της 3ης Μπιενάλε Θεσσαλονίκης(2011), European “Media Art Festival (EMAF) Osnabrück, Γερμανία(2010), “Διευρυμένες οικολογίες”, ΕΜΣΤ, Αθήνα(2009),“11η Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής”, Athens by Sound, Βενετία(2008),Συμμετοχή στα Βραβεία ΔΕΣΤΕ 07 Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ, Αθήνα(2007), “Η Αρχαιολογία του Σήμερα” Eis

Hanappe Underground, Αθήνα, "Archaeology of Today", The Kosova Art Gallery, Κόσοβο(2006), "Video Zone2" 2nd International VideoArt Biennial. Ισραήλ (2004), "The Armory Show" The International Fair of New Art, Νέα Υόρκη(2004).

Γιάννης Ισιδώρου

Ο Γιάννης Ισιδώρου γεννήθηκε στον Πειραιά. Σπούδασε φωτογραφία. Η καλλιτεχνική του πρακτική περιλαμβάνει ένα συνδυασμό εικαστικών μέσων (φωτογραφία, video, σχεδιασμό ήχου, εγκαταστάσεις).Είναι συνιδρυτής του ηλεκτρονικού περιοδικού happyfew.gr, ιδρυτικό μέλος της καλλιτεχνικής συλλογικότητας intothepill και εκδίδει και διευθύνει καλλιτεχνικά το περιοδικό Φρμκ. Το 2004 δημιούργησε το χώρο Vortex Studio, όπου διδάσκει φωτογραφία και video και συνεργάζεται έως σήμερα με την ομάδα χορού Proxima.Επιλεγμένες πρόσφατες εικαστικές συμμετοχές περιλαμβάνουν: "Unlimites access", σχεδιασμός ήχου, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Ιδρύματος Ωνάση, Αθήνα(2015), "The minimum structure" , Ρομαντζο, Αθήνα(2014), "Anaximandros in fougousima" Ζ.Κοτιώνη, σχεδιασμός ήχου-video, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα(2014), "AGORA", 4η Μπιενάλε της Αθήνας, Αθήνα (2013),Action Field Kodra, Θεσσαλονίκη(2013), The Symptom Projects, "Στα όρια του μαζί", Άμφισσα(2012), "The Ark:Old seeds for new cultures", 12η Bienalle Αρχιτεκτονικής, Βενετία(2010), "Διευρυμένες οικολογίες", ΕΜΣΤ, Αθήνα(2009), Athens by Sound, "Intothepill", 11η Bienalle Αρχιτεκτονικής, Βενετία(2008).

Παράρτημα Φωτογραφιών

Βαγγέλης Βλάχος



1



2



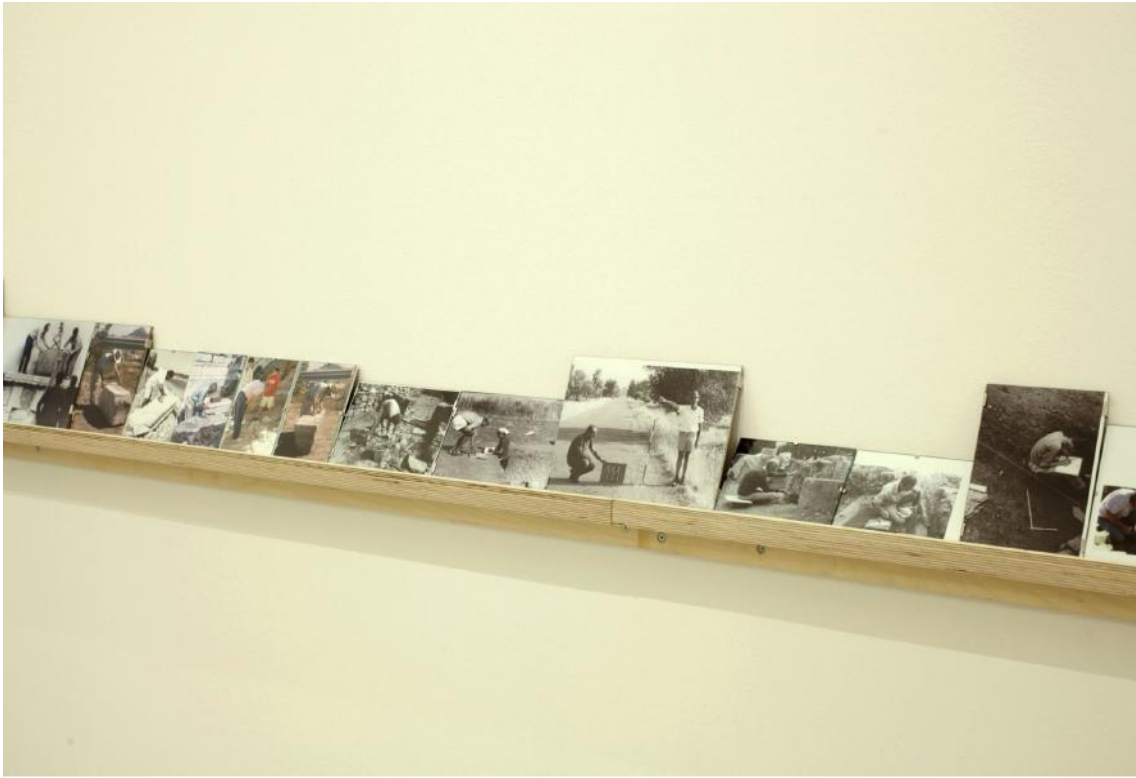
3



4



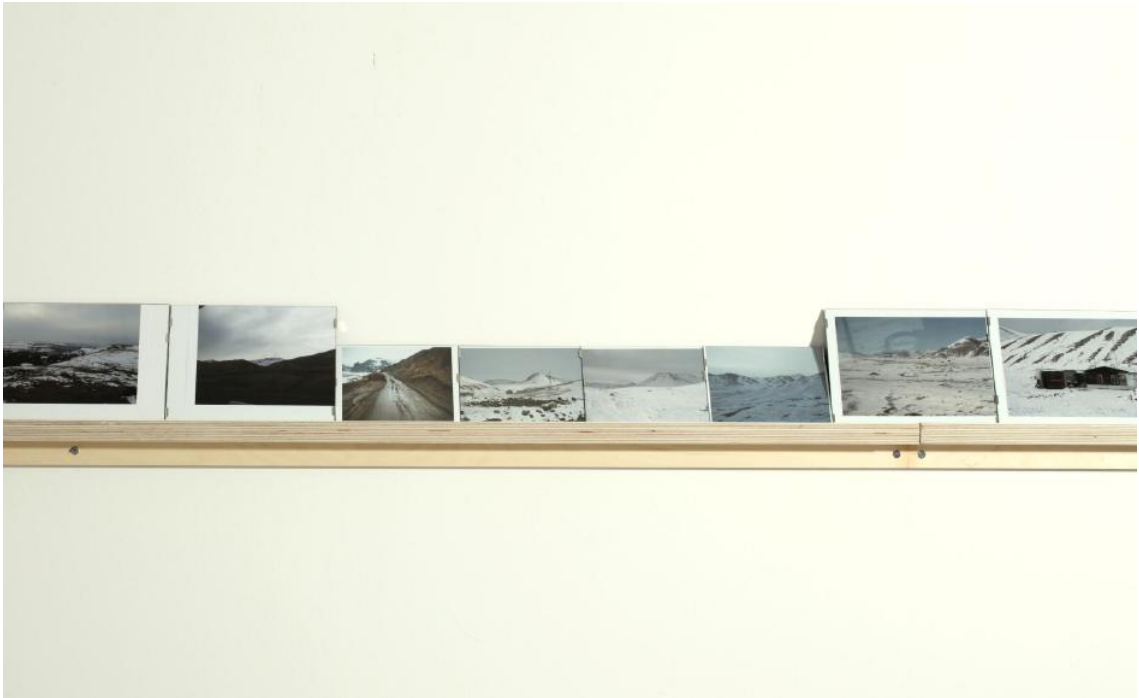
5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



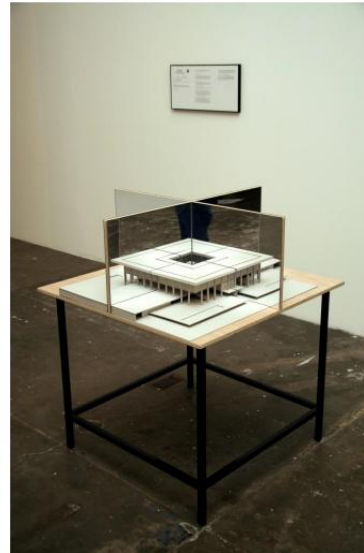
24



25



26

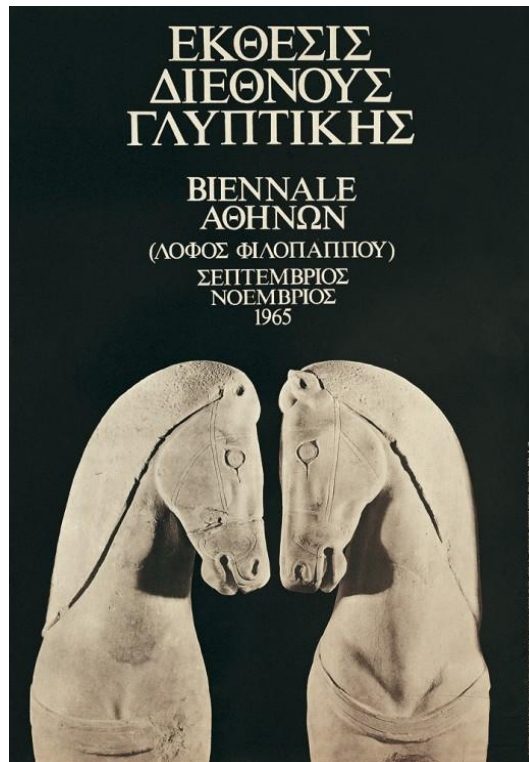


27

Νατάσσα Μπιζά



28



29

INTERNATIONAL



King Constantine

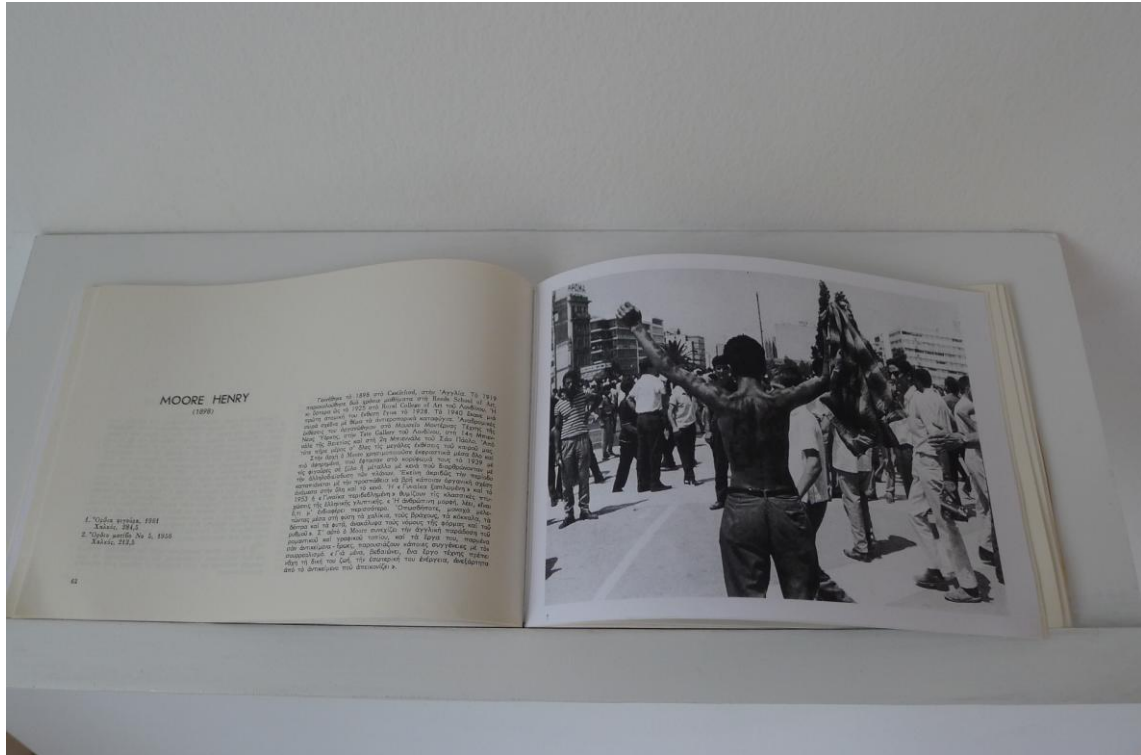


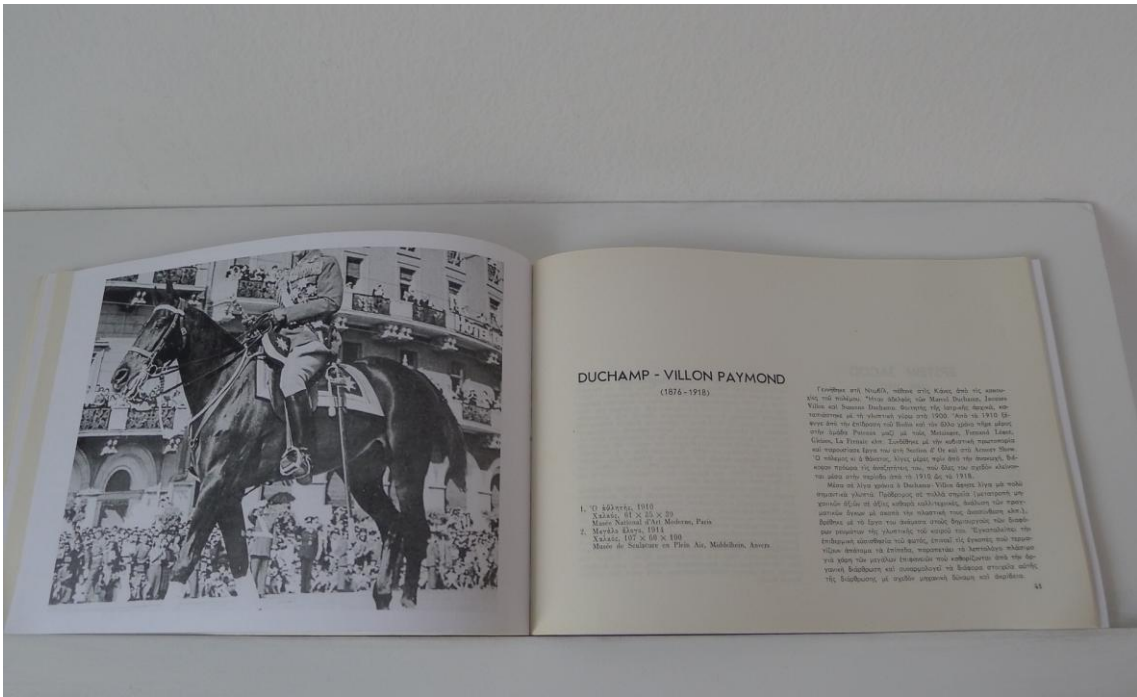
Turmoil in Athens: Riots and death



Bill Krespin/Nancy Collier
George Papandreou

Violent Days: Greek Against Greek





32



33



34

Natasa Biza
 Paroikia, Paros
 84 400, Cyclades

Professor James Wright
 Director of American School of Classical Studies at Athens
 54 Soudias Street
 106 76, Athens

May 8, 2014

Dear Prof. Wright,

I recently visited the archaeological site of the Athenian Agora and I am writing to you to address a question concerning the flora of the site, which occurred to me after I read the booklet *Garden Lore of Ancient Athens*, published by the American School. The writers of the booklet mention:

"[...] since the excavation of the Athenian Agora has uncovered evidence for planting, the area has been replanted, **in an attempt to give something of its ancient aspect to the visitor, with trees and shrubs of the sort that grew there in antiquity.**" (p.4)

The sign at the entrance of the site also mentions that "[...] systematic excavations in the area, followed by the planting of the trees during the 1950's. **Native plants which were already known in ancient Greece, were chosen for the planting.**"

As I walked around the site, however, I noticed that several of the plants there currently neither are, nor were indigenous to Greece. They were imported later.

Here follow some examples:

- Euonymus japonicus*– Japanese spindle (Japan-China)
- Thuja occidentalis* – American Arbor Vitae (North America)
- Eucalyptus globulus* – Eucalyptus (Tasmania, Australia)
- Washingtonia filifera* – California fan Palm (North America)
- Pittosporum tobira*– Japanese pittosporum (Japan, China, Korea)
- Ailanthus Altissima*– Tree of Heaven (China, Taiwan)

I hope you find this information useful, and look forward to your opinion.

Thanking you for your time

Yours sincerely,
 Natasa Biza

35

FRUITS AND NUTS

Lamon, the gardener, to Priapos prays,
Grant that his limbs keep strong and all his trees,
And this sweet gift of fruit before him lays:
This golden pomegranate, this apple, these
Elfin-faced figs, new grapes, a walnut green
Within its skin, cucumbers' leafy sheen,
And dusky olives, gold with gleaming oil—
To you, oh friend of travelers, this spoil.

Palatine Anthology

Attica has always produced good fruit (20). Most important to the Athenians were the olive (8), the grape (47) and the fig (*figus caricus*, 19, 20). Demeter was supposed to have presented the fig to the people who praised it as 'the god-given inheritance of our mother-country, the darling of my heart, the dried fig' (Alexis). Dried figs brought pleasant dreams, but green figs eaten at noon produced gripes and fever.

The innumerable seeds of the pomegranate (*punica granata*, 20) suggested fertility and crowned the scepters of the goddesses Demeter and Persephone. Clay rattles shaped like pomegranates were dedicated in the sanctuary of Hera, goddess of marriage, on Delos.

The apple (*malus pyrus*, 20) was ever popular; connected with Aphrodite, it was thrown in mischief by lovers. Pears, medlars, plums and cherries grew in Greek orchards. The peach was brought into Greece from Persia in the fourth century B.C., but it remained rare until late Roman times when its pits are frequently found in house wells. Of nuts, the almond was the best beloved. It was eaten in many ways, pressed for perfumed oil and ground to a paste for cakes.

19. A fig tree on the slopes of Kolonos Agoraios just opening its leaves in the spring.



It is generally thought that the *Opuntia ficus-indica* (prickly cactus) originated in Mexico. It was imported in Europe and then across the world by explorers who have returned from the discovery of America in the 15th -16th century (2)

Since the excavation of the Athenian Agora has uncovered evidence for planting, the area has been replanted, in an attempt to give something of its ancient aspect to the visitor, with trees and shrubs of the sort that grew there in antiquity. The first trees in this Agora Park, an oak (35) and a laurel (42) were planted by King Paul and Queen Frederika on January 4, 1954, on either side of Altar of Zeus.



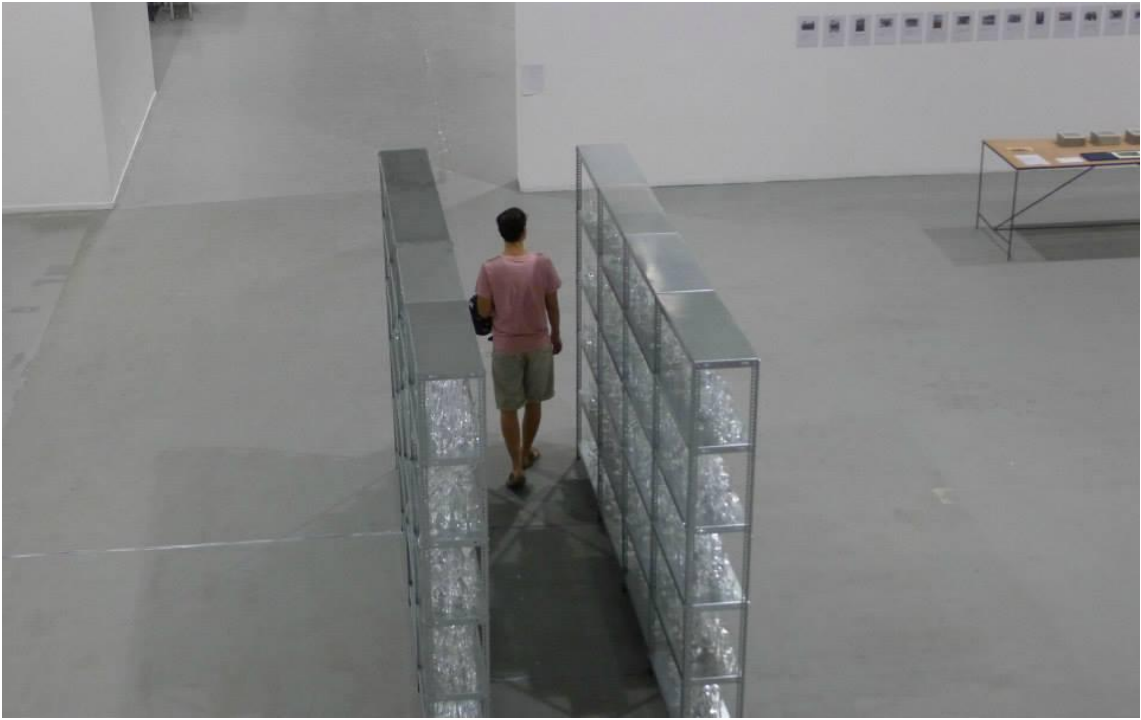
Queen Frederika planting a laurel tree at the Agora. King Paul at the left, chief foreman Sophokles Lekkas at the right. Behind him is John L. Caskey, director of the American School.



38



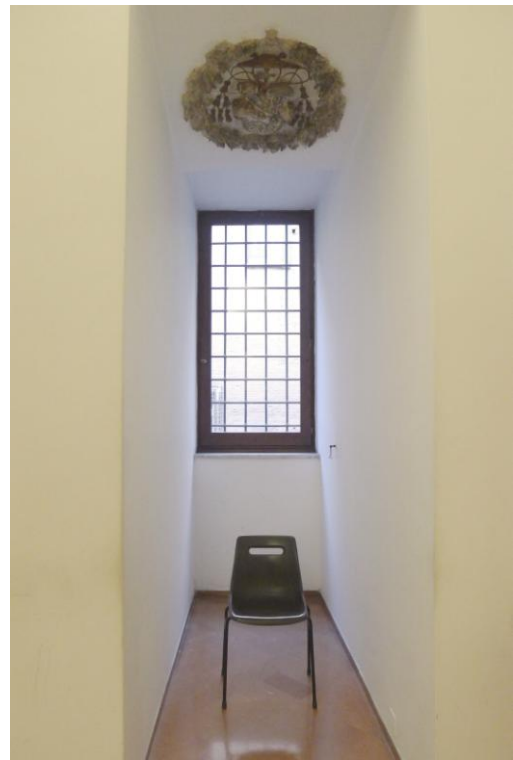
39



40



41



42



43



44



45

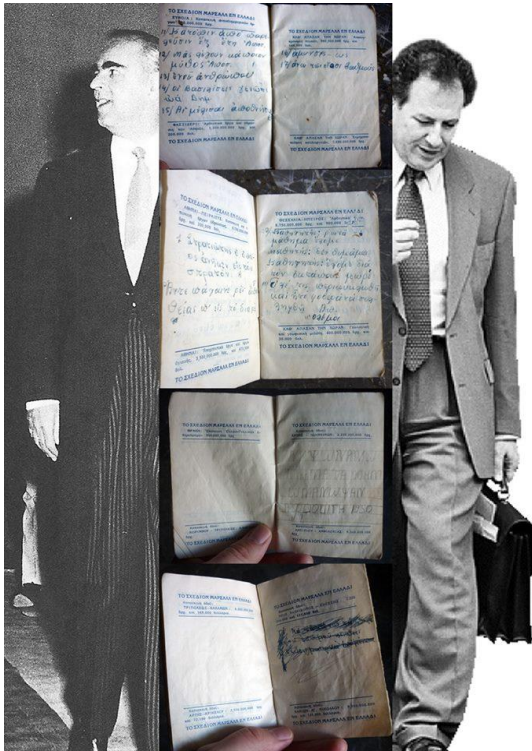


46

Salon de Vortex



47



48

ΠΟΡΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΛΛΑΓΗ



49



Δύο από τα βασικά μέλη της ομάδας Salon De Vortex, ο Γιάννης Γιαννακόπουλος και ο Γιάννης Ιωάννου, εκθέτουν στο χώρο του CheapArt την εγκατάσταση με τίτλο: «Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΗΣ ΑΝΟΙΚΤΟΔΟΜΗΣ»

Τεκμήρια και αρχαιολογικά υλικά σχετικά με την αφήγηση μεταβολής του γραμμένου τοπίου, σύμβολα και εργαλεία των κοινωνικών κινήσεων που επέβαλε το νεοεργατικό πρότυπο στην Ελλάδα, αλλά και χρονογραμμές της αβύσσου υλικότητας αποτελούν το κύριο εκθεσιακό εργαλείο αυτής.

Μια απόπειρα να απογραφούμε ιστορικά το παρόν σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται κατά βάση από την λήθη του ιστορικού. Το νέο αυτό σχέδιο αφορά επιστημονικά την προβληματική και τον εθελούσιο χαρακτήρα του ελληνικού μικροεπιστημονικού, προχωρώντας στην επισήμανση της ανοικτοδομητικής ιδέας ως κεντρικού άξονα γύρω από τον οποίο αναπτύχθηκαν οι μέθοδοι και οι πρακτικές του κλοουτσαγιά, του καταναλωτισμού, της ραγδαίας εξέλιξης του κειν και της τελικής πολιτισμικής ομογενοποίησης.

Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΗΣ ΑΝΟΙΚΤΟΔΟΜΗΣ

Η εγκατάσταση «Η Διαλεκτική της Ανοικτοδομής» προοιωνίζει τις κατασκευές ενός ευρύτερου αρχαιολογικού εργαλείου του Salon De Vortex από τον τίτλο Unkamen for Damocles. Το Salon De Vortex για το 2013 θα φιλοξενήσει στον χώρο της cheapArt

Θεσσαλονίκη, 84, Μεταξά 28, πλ. Εξαρξέων

έναρξη
2013 24. Ιανουαρίου 20:00
SALON DE VORTEX [@ cheapArt]



50



51



52



53



54

ΤΟΝΙΣΕ Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΔΗΜ. ΕΡΓΩΝ ΑΚ. ΤΣΟΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ

“Πρέπει νά δουλέγουμε σκληρά!,”

Ο νέος υπουργός Δημοσίων Έργων Άκης Τσοχατζόπουλος έφτασε στο υπουργείο κατά τη 1 το μεσημέρι της Τετάρτης, όπου χειροκροτήθηκε θερμά από τους υπαλλήλους και τόν κόσμο που περίμενε. Στο υπουργείο τόν ξεναγήσε ο πρώην υπουργός κ. Τζ. Τζαννετάκης.

Στη συνέχεια, ο υπουργός Α. Τσοχατζόπουλος και ο πρώην υπουργός κ. Τζ. Τζαννετάκης μίλησαν στους υπαλλήλους, στους όποιους, ανάμεσα στα άλλα, είπαν:

Α ΤΣΟΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ: «Σας εύχαριστώ όλους, πού με ύποδεχτήκατε με τόσο ζεστασιά. Είμαι σίγουρος ότι όλα θα πάνε καλά. Μπισσά μας έχουμε πολλή δουλειά και πρέπει νά πέσουμε με τά μούτρα. Όπως δήλωσε ο πρωθυπουργός μας Άνδρέας Παπανδρέου, πριν από λίγο στο Ύπουργικό Συμβούλιο, ή Κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ είναι ή κυβέρνηση όλων τών Έλλήνων».

ΤΖ. ΤΖΑΝΝΕΤΑΚΗΣ: «Σας εύχαριστώ όλους για τήν προσφορά σας, από τήν όποια έμεινα απόλυτα ικανοποιημένος. Χαίρομαι

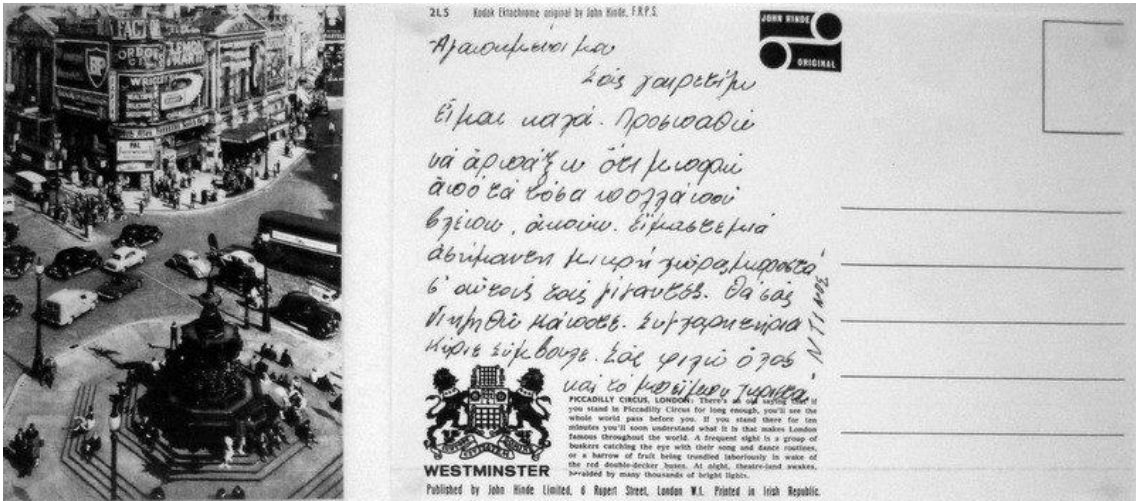
Ο υπουργός Δημ. Έργων Άκης Τσοχατζόπουλος καταχειροκροτούμενος προσέρχεται στο υπουργείο.

πού τó ύπουργείο αναλαμβάνει ό κ. Τσοχατζόπουλος, στον όποιο εύχομαι καλή τύχη. Σας συνιστώ νά συνεχίσετε με τόν ίδιο ζήλο, για νά γίνουν μερικά πράγματα πού τόσο έχει ανάγκη ό τόπος».

55



56



57



58

media offer #8

Αναπεριγραφή και όχι Ματαιιότητα

Το θέμα της ματαιότητας θα γείρονταν μόνον εάν στόχος της Μοφεριστικής υπόθεσης ήταν να ξεπεράσει τον χρόνο, την τύχη και την αναπεριγραφή πασχίζοντας να ανακαλίψει κάτι πιο ισχυρό από αυτά.

Πολλοί είναι αυτοί που υποστήριξαν κατά το παρελθόν ότι ο ανθρώπινος νους χωρίς τη ματαιότητα παραμένει φτωχός. Ότι αν δεν νοιώσουμε οι ίδιοι την ματαιότητα και την ανασφάλεια των συμβεβημένων, καθώς και την υποβαθμισμένη κατάσταση της ανθρωπότητας, ύπαρξης και δεν μοχθήσουμε (με πράξεις, όχι με λόγια) για την υπέρβαση τους παραμένουμε φτωχοί, ακαλιζόμαστε με ευκολία στην ταφόπλακα του ποιητή: "Εδώ είναι θαμμένος κάποιος που έγραψε το όνομά του στο νερό".

Για τον Μοφεριστή όμως τίποτα δεν είναι πιο ισχυρό ή πιο σημαντικό από την αναπεριγραφή. Η αναπεριγραφή είναι η μέθοδος οικειοποίησης της ζωής. Αποτέλει το θεμέλιο της αναπαράστασης της, εισάγοντας τον άνθρωπο στον υποκειμενισμό. Αυτός ο αντιπολιτικός και άτακτος κόσμος μας (πολλές φορές μάταιος), εξακολουθεί να υπάρχει χάρη στις πλάνες εξηγήσεως και στις περιπλοκές δαιμονίες της αναπεριγραφής του, οι οποίες εκθέτουν εκείνους που εμμετρούν με άγριο τρόπο έναντι του. Όσει σε δοκιμασία το Πραγματικό αναζητώντας απαντήσεις στο άπειρο πλήθος των δυνατοτήτων του.

Η σχέση του Μοφεριστικού έργου με το Πραγματικό συμβαίνει όχι με κάποια ετερόκλητη συλλογή τυχαίων επικαιρών πραγμάτων αλλά με το βασίλειο της δυνατότητας- βασιλείο μέσα στο οποίο ακολουθεί την πορεία του ένας ήρωας μεγαλύτερος από την ζωή, εξαντλώντας το βαθμιαία.

Ο Μοφεριστής επιζητά την κατάκτηση αυτών των δυνατοτήτων. Δεν πασχίζει να ξεπεράσει τον χρόνο και την τύχη, αλλά να τα χρησιμοποιήσει.

Ξέρει πολύ καλά ότι εκείνο που μετρά ως αποκοσμιστικότητα, τελείωση και αυτονομία θα είναι πάντα η συνείδηση της στιγμής που τυχαίνει να πεθάνει κανείς ή να τρελαθεί.

Όμως αυτή η σχετικότητα δεν συνεπάγεται ματαιότητα. Διότι δεν υπάρχει κανένα μεγάλο μυστικό που ελπίζει να ανακαλίψει ο Μοφεριστής και που ενδέχεται να πεθάνει ή να καταρρεύσει προτού το κάνει.

Υπάρχουν μονάχα θνητά μικρά πράγματα που έχει να αναδιατάξει αναπεριγράφοντας τα. Δεν ενδιαφέρεται να φτάσει σε διαλεκτικές επιλογές των συγκρούσεων που χαρακτηρίζουν την τωρινή περίοδο αλλά να προβάλλει όλα τους την ένταση δίχως να αγνοήσει ούτε μια ύψη των αλλαγών της ζωής.

Κατά μια ευτυχή σύμπτωση ο πολιτισμός φτάνει στο τέρμα αυτής της γκάμας δυνατοτήτων στην εποχή που εμφανίζεται ο Μοφερισμός.

Ενώ όλες οι άλλες διατάξεις προτομογράφου με σύνοους προλόγους ο Μοφερισμός αρνείται τα προόμια, τις αρχές, τις μεθόδους, τις αποδείξεις. Αρνείται την αμφιβολία.

Το πολύ πολύ να έχει ανάγκη από ένα προλόγιο σιωπής.

MEDIA OFFER
mofferism@gmail.com

59

media offer #1

SEIN und DASEIN

Είναι φανερό ότι τα είδη τα προικισμένα με ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό σχήμα, χρώμα ή οσμή προσφέρουν στον παρατηρητή αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε "δικαίωμα συνέχειας", δηλαδή το δικαίωμα να καθορισθεί ότι αυτά τα χαρακτηριστικά είναι σημεία ιδιότητων εγγύς μοναδικών, αλλά μη ορατών*

Οι θέσεις του Μοφερισμού προτρέπουν τον άνθρωπο να προσεγγίσει ξανά την ουσία του αισθητικά όπως και την ουσία των αντικειμένων. Η προσέγγιση αυτή επιτελείται μέσα από την ναυτία της παρατήρησης, ότι δηλαδή νιώθει αντιλαμβανόμενος την απώλεια της σταθερότητας των μορφών της που τον περιτύττουν. Κατά την Μοφερική λογική το άτομο είναι δεμένο με το σώμα του, εντούτοις και ξένο προς αυτό. Όπως ακριβώς και η πληροφορία που διαχέεται στο περιβάλλον ερεθίζοντας την διχασμένη συμπεριφορά του ανθρώπου στην αποστροφή προς αυτή και συνάμα στη συνεχή αναζήτηση της. Ο διχασμός του βρίσκεται στο ότι από την μια πλευρά η σύγχρονη ζωή τείνει προς το μηδέν, άρα προς την απλευθέρωση της ενώ η άλλη πλευρά νιώθει άρρηκτα δεμένη με την υλική υπόστασή της. Η οντολογία του μοφερισμού μέσω της αίσθησης της ναυτίας θέλει να αποθίσει τα σκοτάδια στα οποία ήταν εμπλεγμένη ως τώρα η κοινωνία. Το άτομο αρνείται την στατικότητα του και ανοίγεται προς ένα κόσμο που μεταβάλλεται ασπώς, πλην όμως αυτή η διαβητικότητα που το διακρίνει αποδέχεται μια σχέση εξάρτησης, εφάσον στα μάτια του άλλου διαγράφεται μια σχέση εξάρτησης.

Η επθυμία του σύγχρονου ανθρώπου να αποκαθλώσει το ψυμνωμένο σώμα του ορθού λόγου και να ξαναβρεί τον απέριτο λόγο των πραγμάτων και της εμπειρίας, τον ωθεί να επιλέξει ένα άλλο πλαίσιο ζωής. Ο μοφερισμός κατοικεί στη σάρκα σε αντίθεση προς τους στοχαστές του παρελθόντος οι οποίοι πελαγοδρομούσαν μεταξύ ηθικών θεολογικών και ιδεολογικών σχημάτων.

Αν κάποτε το βήσαλο που κρατούσε ο Αντουάν Ροκεντέν στο χέρι του αρνούνταν να υποταχθεί στο σχήμα που του όριζε η σκέψη τότε δεν αρκεί μια πεπατημένη να είναι απόλυτα αληθής ή απόλυτα ψευδής για να συνιστά Γνώση.

MEDIA OFFER
mofferism@gmail.com

* Το να παραδοχτέ κανείς ότι η σύνδεση μεταξύ των δύο είναι αυτή καθ' αυτή αισθητή αξίζει περισσότερο από ότι η απάθεια για κάθε σύνδεση γιατί η κατάκτηση, έστω και εφευκτική και αυθαίρετη, διασφαλίζει τον τίποτα και την ποικιλία του ευρηματικού αποφασίζοντας ότι πρέπει τα πάντα να λαμβάνονται υπ' όψιν. Διευκολύνει τη συγκρότηση μιας "μήνης"



60

Πάκυ Βλασσοπούλου



61



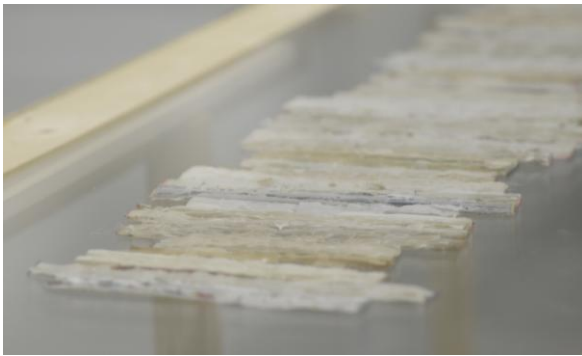
62



63



64



65



66



67



68



