

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



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

Διδακτορική Διατριβή
Doctoral Dissertation/PHD Thesis

**Δραματουργία Τεκμηρίων και
Σύγχρονες Εικαστικές-Ερευνητικές Πρακτικές**
Dramaturgy of Documents and
Contemporary Research-Based Art Practices

Παναγιώτα Ιωαννίδου/Panagiota Ioannidou

A.M. / R.N. : ΔΙΔ2020014

Επιβλέπων Καθηγητής/Supervisor Professor
Ζάφος Ξαγοράρης/ Zafos Xagoraris

Αθήνα, Ιούνιος 2026
Athens, June 2026

Επταμελής Εξεταστική Επιτροπή

1. Ζάφος Ξαγοράρης, Καθηγητής του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών της Σχολής Καλών Τεχνών της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών (Α.Σ.Κ.Τ.) – Επιβλέπων
2. Κωνσταντίνος Χριστόπουλος, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών της Σχολής Καλών Τεχνών της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών (Α.Σ.Κ.Τ.) – Μέλος Συμβουλευτικής και Εξεταστικής Επιτροπής
3. Πάνος Κούρος, Καθηγητής του Τμήματος Αρχιτεκτόνων της Πολυτεχνικής Σχολής του Πανεπιστημίου Πατρών – Μέλος Συμβουλευτικής και Εξεταστικής Επιτροπής
4. Ειρήνη Γερογιάννη, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της Σχολής Καλών Τεχνών της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών (Α.Σ.Κ.Τ.) – Μέλος Εξεταστικής Επιτροπής
5. Κωνσταντίνος Ιωαννίδης, Καθηγητής του Τμήματος Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της Σχολής Καλών Τεχνών της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών (Α.Σ.Κ.Τ.) – Μέλος Εξεταστικής Επιτροπής
6. Ελπίδα Καραμπά, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Πολιτισμού και Δημιουργικών Μέσων και Βιομηχανιών της Σχολής Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας – Μέλος Εξεταστικής Επιτροπής
7. Ελένη Τζελέπη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας της Σχολής Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας – Μέλος Εξεταστικής Επιτροπής

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΣ

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

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

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

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

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

Περίληψη

Η παρούσα διατριβή εξετάζει τη λειτουργία των τεκμηρίων στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα και προτείνει τη «δραματουργία τεκμηρίων» ως αναλυτικό πλέγμα για την κατανόηση του τρόπου οργάνωσης και δράσης τους εντός των καλλιτεχνικών έργων. Η έρευνα επικεντρώνεται στη συνύφανση τριών βασικών εννοιών, του τεκμηρίου, της επιτελεστικότητας και της δραματουργίας. Κεντρική θέση της διατριβής είναι ότι το τεκμήριο λειτουργεί ως φορέας δράσης και αποκτά επιτελεστική ισχύ μέσω της δραματουργικής του οργάνωσης. Με τον όρο «δραματουργία τεκμηρίων» περιγράφεται το σύνολο των πράξεων -επιλογή, μεταγραφή, ταξινόμηση, συναρμογή, επιτέλεση- μέσω των οποίων το ερευνητικό υλικό αποκτά ένταση, ρυθμό και δημόσια απεύθυνση. Στο πεδίο της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα, προτείνεται η μεθοδολογική διάκριση μεταξύ «σκληρών» και «μαλακών» τεκμηρίων για τη μελέτη της μεταβλητότητας της επιτελεστικής τους ισχύος. Η διατριβή αναλύει διεθνείς και ελληνικές καλλιτεχνικές πρακτικές και, μέσα από επιλεγμένες περιπτώσεις μελέτης διερευνά την «τοποθετημένη γνώση» στην Ελλάδα μετά το 2010, αναδεικνύοντας τους τρόπους με τους οποίους η «δραματουργία τεκμηρίων» μπορεί να παροντοποιήσει σιωπές, ίχνη και «φαντάσματα». Τέλος, η διατριβή προτείνει τη «δραματουργία τεκμηρίων» ως μια πρακτική απομάθησης και υποστηρίζει ότι η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα αποτελεί ένα «ενδοδραστικό» πεδίο παραγωγής «ελάσσονος γνώσης», η οποία αναμετριέται με τα κυρίαρχα καθεστώτα αναπαράστασης, την τεκμηριακή και την επιστημική βία.

Λέξεις-κλειδιά: τεκμήριο, δραματουργία, επιτελεστικότητα, περιεπιτελεστικότητα, ενδοδράση, τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα, ελάσσων γνώση

Abstract

This dissertation examines the function of documents in research-based art and proposes the “dramaturgy of documents” as an analytical grid for understanding the way they are organized and operate within artistic works. The research focuses on the intertwining of three key concepts: the document, performativity, and dramaturgy. A central premise of the dissertation is that the document has agency and acquires performative power through its dramaturgical organization. The term “dramaturgy of documents” describes the entirety of actions -selection, transcription, classification, assembly, performance- through which the research material acquires intensity, rhythm, and public address. In the field of research-based art, a methodological distinction between “hard” and “soft” documents is proposed to study the variability of performative power. The dissertation analyses international and Greek artistic practices and, through selected case studies, explores “situated knowledge” in Greece after 2010, highlighting the ways in which “dramaturgy of documents” enables the presencing of silences, traces, and “ghosts”. Finally, the dissertation proposes the “dramaturgy of documents” as an unlearning practice and argues that research-based art constitutes an “intra-active” field of producing “minor knowledge”, which contends with dominant regimes of representation, documental and epistemic violence.

Keywords: document, dramaturgy, performativity, periperformativity, intra-action, research-based art, minor knowledge

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τους επιμελητές μου, Ζάφο Ξαγοράρη, Κώστα Χριστόπουλο και Πάνο Κούρο, για την καθοδήγηση και ενθάρρυνση σε όλα τα βήματα αυτής της διατριβής.

Εκφράζω τις θερμές μου ευχαριστίες για τις πολύτιμες συνεντεύξεις τους στη ρευστή κολλεκτίβα Αγκύλες [Πέγκυ Ζάλη, Παναγιώτη Λιανό, Χρήστος-Γ. Κρητικό], την Υπατία Βουρλούμη, τον Βαγγέλη Βλάχο, τους Campus Novel (Ινώ Βαρβαρίτη, Γιάννη Δελαγραμμάτικα, Γιάννης Σινιόρογλου), τον Βασίλη Νούλα, τη Δανάη Θεοδωρίδου, την Ελπίδα Καραμπά, τον Στέφανο Λεβίδη, τη Νατάσα Μπιζά και τον Στέφανο Τσιβόπουλο.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα την Πέγκυ Ζάλη για την ουσιαστική της ενθάρρυνση και τα καίρια σχόλιά της, που με στήριξαν σε κρίσιμα σημεία αυτής της εργασίας. Επίσης, ευχαριστώ για τις πολύτιμες συζητήσεις και το μοίρασμα της γνώσης τους τη Δέσποινα Ζευκιλή, τον Φίλιππο Ωραιοπούλο, την Delphine Bedel και τον Jeremiah Day. Ευχαριστώ θερμά την Τίνα Κώτση, τον Πάνο Λιανό, την Εύη Νούλα και τη Δήμητρα Τσώλη για την πολύτιμη στήριξή τους με διαφορετικούς τρόπους για την ολοκλήρωση της διατριβής.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου και κυρίως τον Μάρκο, που επέδειξε τεράστια κατανόηση και υπομονή, και για την ερώτηση, όταν ήθελε να κάνουμε κάτι άλλο «μαμά, πόσες σελίδες σου έμειναν;».

στον Μάρκο

Δραματοουργία Τεκμηρίων και Σύγχρονες Εικαστικές-Ερευνητικές Πρακτικές

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	11
Μεθοδολογία.....	14

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΓΝΩΣΗΣ

1.1. Εισαγωγή.....	16
1.2. Τι είναι ένα τεκμήριο; Γενεαλογία του τεκμηρίου.....	17
1.3. Τεκμηριότητα: Τα τεκμήρια ως κοινωνικά αντικείμενα	27
1.4. Τεκμήρια, Γνώση και Εξουσία.....	30
1.4.1. Αρχεία και εξουσία: Από τη βιοπολιτική και τοπονομολογική στη νεκροπολιτική σφαίρα.....	31
1.4.2. Τεκμηριακή βία και καπιταλιστικός ρεαλισμός.....	38
1.4.3. Από την τεκμηριακή στην επιστημική βία: Τεκμήρια και υποταγμένες γνώσεις στα πλαίσια του γνωσιακού καπιταλισμού.....	42
1.5. Σύνοψη.....	50

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑ & ΤΕΚΜΗΡΙΑ

2.1. Εισαγωγή.....	53
2.2. Από τα θεμέλια της επιτελεστικότητας έως τις πρόσφατες θεωρίες της 2.2.1 «Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις».....	54
2.2.2. Επαναληψιμότητα και παραθετικότητα: Η δύναμη της ρήξης.....	58
2.2.3. Η διάχυση της δράσης πέρα από τις λεκτικές εκφορές.....	61
2.2.4. Διευρύνσεις της επιτελεστικότητας μέσα από φεμινιστικές προοπτικές...64	
2.2.5. Οι περιεπιτελεστικές γειτονίες και οι απρόβλεπτες συστάδες.....	66
2.2.6. Επιτελεστικότητα και Νέος Υλισμός.....	68
2.3. Η επιτελεστική στροφή στην πρόσληψη των τεκμηρίων.....	70
2.4. Η επιτελεστική δύναμη του τεκμηρίου – «Σκληρά» και «μαλακά» τεκμήρια.....	75
2.5. Σύνοψη.....	82

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΤΕΚΜΗΡΙΩΝ

3.1.Εισαγωγή.....	85
3.2. Ορισμοί και αναφορές για τη δραματουργία από το πεδίο των παραστατικών τεχνών	
3.2.1. Παιδαγωγικές ρίζες της δραματουργίας.....	89
3.2.2. Η μπρεχτική στροφή: Θεωρία-πράξη-πολιτική.....	92
3.2.3. Μεταδραματικό θέατρο και «νέα» δραματουργία.....	96
3.2.4. Τεκμήρια και δραματουργίες του «πραγματικού».....	99
3.3. Δραματουργία πέρα από τις παραστατικές τέχνες: Από τις κοινωνικές επιστήμες στις επιμελητικές πρακτικές της σύγχρονης τέχνης.....	103
3.4. Η επιβαλλόμενη δραματουργία.....	108
3.5. Τεκμήρια, δραματουργικά ανάλογα και επιτελεστικότητα.....	110
3.6. Η μεταγραφή ως δραματουργικό εργαλείο στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα...	114
3.7. Σύνοψη.....	119

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΤΕΧΝΗ-ΒΑΣΙΣΜΕΝΗ-ΣΕ-ΕΡΕΥΝΑ ΩΣ

ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΤΕΚΜΗΡΙΩΝ

4.1. Εισαγωγή.....	122
4.2. Ορισμός – Ιστορική αναδρομή 20 ^{ου} -21 ^{ου} αιώνας.....	124
4.2.1. Αρχειακές πρακτικές, συγκεντρωτές και τροπισμοί ως θεωρητικά υποστρώματα της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα.....	136
4.3. Τεκμήρια και τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα	
4.3.1. Όχι αναπαραστάσεις αλλά επαναδράσεις.....	142
4.3.2. Μπορούν οι καλλιτέχνες/ιδες να ομιλούν; Από τη lecture-performance στο storytelling.....	155
4.3.3. Βιντεο-δοκίμια: Η εμφάνιση της πλασίωσης του πλαισίου.....	165
4.3.4. Από την «αισθητική» δημοσιογραφία στις δικανικές πρακτικές.....	168
4.4. Επιτελεστικές και δραματουργικές πτυχές στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα...	178
4.5. Σύνοψη.....	181

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΜΕΛΕΤΗΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΜΕΤΑ ΤΟ 2010

5.1. Εισαγωγή.....	183
--------------------	-----

5.2. Η μεταγραφή ως δραματουργικό εργαλείο	
5.2.1. Η μεταγραφή στο <i>Two shots without sound</i> του Βαγγέλη Βλάχου.....	188
5.2.2. Η εγκάρσια μεταγραφή στο <i>Disengagement Rehearsals</i> της ρευστής κολλεκτίβας Αγκύλες [Πέγκυ Ζάλη, Παναγιώτης Λιανός, Χρήστος-Γ. Κρητικός]..	194
5.3. Αντικειμενοστραφής έρευνα και δραματουργία τεκμηρίων	
5.3.1. <i>Objects lessons: For all party occasions!</i> της Νατάσσας Μπιζά.....	201
5.3.2. <i>Ο Ξενιστής, ο Τελεστής και ο Μύστης</i> /προς μια ανατρεπτική ταξινόμηση της συν-ύπαρξης των Campus Novel.....,,.....	208
5.4. Συμμετοχικότητα, τεκμήρια και έρευνα «επί σκηνής»	
5.4.1. Το <i>Precarious Archive</i> του Στέφανου Τσιβόπουλου.....	214
5.4.2. <i>The storyteller, the knife and the machine</i> της Γιώτας Ιωαννίδου	222
5.5. Από τη μαρτυρία στο πειστήριο – δικανικές πρακτικές στον Ελλαδικό χώρο με τον Στέφανο Λεβίδη.....	227
5.6. Σύνοψη.....	231

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	233
-------------------------------	-----

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Σημείωμα.....	239
Συνέντευξη με τη ρευστή κολλεκτίβα Αγκύλες [Πέγκυ Ζάλη, Παναγιώτης Λιανός, Χρήστος-Γ. Κρητικός].....	240
Συνέντευξη με τον Βαγγέλη Βλάχο.....	256
Συνέντευξη με την Υπατία Βουρλούμη.....	284
Συνέντευξη με τη Δανάη Θεοδωρίδου.....	299
Συνέντευξη με την Ελπίδα Καραμπά.....	317
Συνέντευξη με τον Στέφανο Λεβίδη.....	327
Συνέντευξη με τη Νατάσσα Μπιζά.....	351
Συνέντευξη με τον Βασίλη Νούλα.....	369
Συνέντευξη με τον Στέφανο Τσιβόπουλο.....	385
Συνέντευξη με τους Campus Novel.....	400

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	408
-------------------	-----

Εισαγωγή

Η παρούσα διατριβή, με τίτλο «Δραματουργία τεκμηρίων και σύγχρονες εικαστικές-ερευνητικές πρακτικές», εξετάζει τη λειτουργία των τεκμηρίων στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα και προτείνει τη «δραματουργία τεκμηρίων» ως αναλυτικό πλέγμα για την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο αυτά ενεργοποιούνται, οργανώνονται, δρουν και επιτελούν πράξεις μέσα σε καλλιτεχνικά έργα. Η έρευνα επικεντρώνεται στη συνύφανση τριών «ελαστικών»¹ εννοιών -του τεκμηρίου, της επιτελεστικότητας και της δραματουργίας- και διερευνά τις σχέσεις που εμφανίζονται ανάμεσά τους όταν το τεκμήριο εισέρχεται σε μια εικαστική-ερευνητική διαδικασία.

Αν και η εμπλοκή της τέχνης με τεκμήρια έχει σαφή προϋστορία ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, ενώ από τις τελευταίες δεκαετίες του και ιδίως από τη δεκαετία του 1990 και έπειτα, τα τεκμήρια αναδεικνύονται σε υλικότητες και δομικά στοιχεία της καλλιτεχνικής παραγωγής. Φωτογραφίες, διοικητικά έγγραφα, ιστορικά αρχεία, μαρτυρίες, δεδομένα, αντικείμενα, ηχητικές καταγραφές ενσωματώνονται σε έργα που οργανώνονται γύρω από την έρευνα και την καλλιτεχνική διατύπωσή της. Στο πλαίσιο αυτό, το τεκμήριο αποκτά αυξημένη βαρύτητα και πολλαπλούς ρόλους, λειτουργεί ως φορέας νοήματος, ως εργαλείο σύνθεσης, ως υλικό αφήγησης, ως μηχανισμός απόδειξης και ως πεδίο μέσα στο οποίο συμπλέκονται η αισθητική, η μνήμη, η γνώση και η εξουσία.

Στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα, το τεκμήριο επιλέγεται, αποσπάται από ένα αρχικό περιβάλλον, παρατίθεται, μεταγράφεται, ταξινομείται, εκφέρεται, επιτελείται, εκτίθεται και κάθε μία από αυτές τις πράξεις συμμετέχει στην ανασηματοδότησή του και στη διαμόρφωση της επιτελεστικής του ισχύος. Το ερώτημα που οργανώνει την παρούσα έρευνα αφορά ακριβώς αυτή τη δυναμική: «Πώς δρουν τα τεκμήρια και πώς δρούμε εμείς με αυτά στο πεδίο της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα;». Η έμφαση μετατοπίζεται από το τι είναι ένα τεκμήριο στη λειτουργία του, από την απλή παράθεσή του στην παροντοποίησή του, και από την πρόσληψή του ως ίχνους στη διερεύνηση της επιτελεστικής του δράσης.

Η βιβλιογραφία από την επιστήμη της πληροφορίας, της φιλοσοφίας όπως και των θεωριών της επιτελεστικότητας έχουν προσφέρει σημαντικές θεωρητικές προσεγγίσεις τόσο

¹ Με τον όρο «ελαστικές» νοούνται έννοιες ανοιχτές σε πολλαπλές ερμηνείες, οι οποίες διακινούνται ανάμεσα σε διαφορετικά πεδία επιστημών και τεχνών, και επανασηματοδοτούνται ανάλογα με τα θεωρητικά, μεθοδολογικά, ιστορικά τους συγκείμενα.

για το τεκμήριο όσο για την επιτελεστικότητα και τη δραματουργία του. Οι προσεγγίσεις αυτές μετατοπίζουν το τεκμήριο και την ισχύ του από το πεδίο των παραστατικών τεχνών σε διευρυμένες δραματουργικές πρακτικές διαμορφώνοντας γόνιμα εννοιολογικά πεδία. Ωστόσο, η συνάντηση αυτών των τριών πεδίων δεν έχει αναλυθεί επαρκώς ή με συστηματικό τρόπο σε σχέση με την τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα. Επίσης, παραμένει σχετικά ανεπεξέργαστο το ερώτημα με ποιους συγκεκριμένους τρόπους τα τεκμήρια οργανώνονται δραματουργικά και δρουν επιτελεστικά σε έργα όπου η έρευνα αποτελεί ταυτόχρονα μεθοδολογία και φόρμα της καλλιτεχνικής διατύπωσης.

Η διατριβή παρεμβαίνει ακριβώς σε αυτό το πλαίσιο αναφοράς, συνομιλώντας με τα παραπάνω πεδία, και υποστηρίζει ότι στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα το τεκμήριο λειτουργεί ως φορέας δράσης και αποκτά επιτελεστική ισχύ μέσα από τη δραματουργική του οργάνωση. Με τον όρο «δραματουργία τεκμηρίων», η διατριβή περιγράφει το σύνολο των πράξεων μέσω των οποίων το ερευνητικό υλικό (τα τεκμήρια) αποκτά οργάνωση, ένταση και δημόσια απεύθυνση. Η επιλογή, η μεταγραφή, η ταξινόμηση, η διάταξη, η συναρμογή, η εκφορά, η επιτέλεση των τεκμηρίων συγκροτούν διαδικασίες μέσα από τις οποίες παράγονται γνώσεις, αισθητικές και πολιτικές τοποθετήσεις. Η δραματουργία τεκμηρίων αφορά τόσο την ερευνητική διαδικασία όσο και την καλλιτεχνική διατύπωση. Αφορά τον τρόπο με τον οποίο το ερευνητικό υλικό αποκτά έμφαση, ρυθμό, σειρά, ορατότητα και σημασιοδότηση.

Από τα παραπάνω προκύπτουν υποερωτήματα που διατρέχουν το σύνολο της διατριβής όπως: Ποιες επιτελεστικές και δραματουργικές πτυχές ενεργοποιούνται κατά την ερευνητική διαδικασία της συλλογής, καταγραφής, μεταγραφής και παρουσίασης τεκμηρίων; Με ποιους τρόπους οι διαδικασίες της δραματουργίας τεκμηρίων (π.χ. μεταγραφή, παραχάραξη, συναρμογή, δραματουργικά ανάλογα) συμβάλλουν στην παραγωγή γνώσης και στη διαμόρφωση της αισθητικής εμπειρίας; Πώς η επιτελεστικότητα των τεκμηρίων στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα διαμορφώνει και θολώνει τα όρια μεταξύ θεωρίας και πράξης, μεταξύ ερμηνείας και κατασκευής, μεταξύ υλικών και άυλων εγγραφών, και πώς αυτό συνδέεται με ευρύτερα πολιτικά, κοινωνικά και επιστημολογικά ζητήματα;

Για να εξεταστούν αυτά τα ερωτήματα, η παρούσα έρευνα επικεντρώνεται σε εικαστικά έργα που εμπίπτουν στο πεδίο της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα του 21^{ου} αιώνα, τα οποία μελετούν, συλλέγουν, ερμηνεύουν, μεταγράφουν και αναδεικνύουν τεκμήρια ή σύνολα τεκμηρίων μέσω διαφορετικών εικαστικών διατυπώσεων. Έμφαση δίνεται στην ερευνητική διαδικασία των έργων που επιλέγονται ως περιπτώσεις μελέτης, καθώς και στον τρόπο που η έρευνα εμφανίζεται στην καλλιτεχνική διατύπωση/έκβαση. Τα έργα που εξετάζονται περιλαμβάνουν επαναδράσεις, lecture-performance, storytelling, βιντεοδοκίμια και δικανικές

πρακτικές. Στις περιπτώσεις αυτές, τα τεκμήρια ενεργοποιούνται ως οπτικά υλικά, εκφωνήσεις, χειρονομίες, scripts, props ή ως αφετηρίες για τη διαμόρφωση ρόλων, αφηγηματικών δομών, κινησιολογίας και χωρικών εγκαταστάσεων. Η ερευνητική διαδικασία παροντοποιείται μέσα στην ίδια την καλλιτεχνική διατύπωση.

Η διάρθρωση της διατριβής ακολουθεί την εξέλιξη των ερευνητικών ερωτημάτων. Στο πρώτο κεφάλαιο, επιχειρείται μια γενεαλογική και οντολογική προσέγγιση του τεκμηρίου, από την επιστήμη της πληροφορίας έως τη θεωρία της «τεκμηριότητας». Αναλύεται η εμπλοκή των τεκμηρίων σε σχέσεις εξουσίας και νεκροπολιτικές, και εισάγονται οι έννοιες της τεκμηριακής και επιστημικής βίας. Το δεύτερο κεφάλαιο εστιάζει σε θεωρίες της επιτελεστικότητας και της περιεπιτελεστικότητας, αναδεικνύοντας την επιτελεστική στροφή των τεκμηρίων και τη δύναμή τους να παράγουν πραγματικότητα. Εδώ, η διατριβή προτείνει την πρωτότυπη μεθοδολογική διάκριση μεταξύ «σκληρών» και «μαλακών» τεκμηρίων ως εργαλείο μελέτης της μεταβλητότητας της επιτελεστικής τους ισχύος στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα. Το τρίτο κεφάλαιο αναλύει την κεντρική έννοια της «δραματουργίας τεκμηρίων» μέσα από αναφορές σε διαφορετικές θεωρήσεις της δραματουργίας από τις παραστατικές τέχνες, τις κοινωνικές επιστήμες και τις επιμελητικές πρακτικές. Επίσης, αναλύονται τα «δραματουργικά ανάλογα» και η «μεταγραφή» ως δραματουργικό εργαλείο που αποκαλύπτουν την ποιητική και πολιτική διάσταση των τεκμηρίων. Το τέταρτο κεφάλαιο εξετάζει ρητά την τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα ως δραματουργία τεκμηρίων και την ορίζει ως ενδοδραστικό πεδίο εντός του γνωσιακού καπιταλισμού. Αναλύονται διεθνείς καλλιτεχνικές διατυπώσεις ως παροντοποιήσεις και ενεργοποιήσεις τεκμηρίων. Στο πέμπτο κεφάλαιο, εφαρμόζεται το θεωρητικό πλέγμα της διατριβής σε ελληνικές περιπτώσεις μελέτης μετά το 2010, αναδεικνύοντας την «τοποθετημένη γνώση» σε συνθήκες κρίσης.

Το μεθοδολογικό σημείωμα που ακολουθεί αποσαφηνίζει το επιστημολογικό πλαίσιο, την ερευνητική στρατηγική, τα κριτήρια επιλογής των καλλιτεχνικών έργων, τις πηγές και το πλέγμα ερωτημάτων μέσα από το οποίο εξετάζονται οι περιπτώσεις μελέτης.

Μεθοδολογία

Η παρούσα διατριβή αναπτύσσεται μέσα σε ένα ποιοτικό-ερμηνευτικό πλαίσιο, φιλοδοξώντας να μελετήσει και να αναδείξει πώς το τεκμήριο δρα και μετασχηματίζεται εντός σύγχρονων έργων τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα. Παράλληλα, επιχειρεί να συγκροτήσει μια κριτική μεθοδολογική πρόταση όπου η δραματοουργία τεκμηρίων λειτουργεί ως πράξη που είτε επικυρώνει είτε εκτρέπει την επιτελεστική ισχύ του τεκμηρίου. Σε αυτή την προσέγγιση, το τεκμήριο λογίζεται ως δρων στοιχείο που καθίσταται φορέας νοήματος και δράσης ανάλογα με το πώς ενεργοποιείται στο εκάστοτε καλλιτεχνικό και θεσμικό συγκείμενο.

Η ερευνητική στρατηγική βασίζεται στη μελέτη περιπτώσεων, όπου κάθε έργο εξετάζεται αυτοτελώς και κατόπιν αντιπαραβάλλεται με τα υπόλοιπα. Αυτό το σχήμα επιτρέπει την ανάδειξη κοινών μοτίβων, αποκλίσεων, επαναλήψεων ή και ρήξεων σε σχέση με τον τρόπο που τα τεκμήρια, κατασκευάζονται, οργανώνονται και επιτελούνται. Η επιλογή αυτής της μεθόδου συνδέεται με την υιοθέτηση μιας αντι-θετικιστικής στάσης, σύμφωνα με την οποία η έρευνα δεν αποσκοπεί στην επιβεβαίωση αντικειμενικών αληθειών αλλά στην αποκάλυψη του τρόπου με τον οποίο η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα παράγει, νοηματοδοτεί και επιτελεί γνώση μέσα στο κάθε ιστορικό-θεσμικό πλαίσιο.

Η διεπιστημονική τοποθέτηση της διατριβής είναι σαφώς διαθεματική, κριτική, φεμινιστική και μεταδομιστική. Η διατριβή αντλεί από την έννοια της «τοποθετημένης γνώσης» της Haraway, που προϋποθέτει την αναγνώριση της ενσώματης και θεσμικά ή μη τοποθετημένης θέσης του/της καλλιτέχνη-ερευνητή/καλλιτέχνιδας-ερευνήτριας, και παράλληλα τροφοδοτείται από τις θεωρίες της επιτελεστικότητας του Butler, της «περιεπιτελεστικότητας» της Sedgwick και της «ενδοδράσης» του Barad. Επίσης, οι θεωρίες για το τεκμήριο, όπως αναπτύσσονται από τον Ferraris, την Briet, συγκροτούν τη βάση της εννοιολόγησης του τεκμηρίου, υπερβαίνοντας τον ρόλο του ως στατικής καταγραφής ή απόδειξης και προσεγγίζοντάς το ως πράξη που διασχίζει τα όρια μεταξύ αρχείου, γεγονότος και ερμηνείας.

Τα δεδομένα για τις περιπτώσεις μελέτης προέρχονται από τρία πεδία πηγών. Για τις διεθνείς περιπτώσεις μελέτης, πρώτα συλλέχθηκαν φιλμς, βίντεο και φωτογραφίες από το διαδίκτυο ή από επιτόπια παρακολούθηση των έργων. Ακολούθησαν δευτερογενείς πηγές όπως τα δημοσιευμένα κείμενα για τα συγκεκριμένα έργα σε βιβλία, περιοδικά και συνεντεύξεις των καλλιτεχνών στον διεθνή τύπο.

Για τις περιπτώσεις μελέτης από την Ελλάδα, διενεργήθηκαν ημι-δομημένες συνεντεύξεις με τους/τις καλλιτέχνες/καλλιτέχνιδες και τους/τις θεωρητικούς, καταγράφοντας

τις συνομιλίες μας. Ακολούθησε η απομαγνητοφώνηση των συνεντεύξεων και η επιβεβαίωσή τους ή και η διόρθωσή τους από τους συνομιλητές και συνομιλήτριες.

Επίσης, περιλαμβάνεται η προσωπική ερευνητική και καλλιτεχνική εμπλοκή της συγγράφισσας, ενισχύοντας τη θέση της για τους λόγους που την οδήγησαν στο συγκεκριμένο ερευνητικό εγχείρημα.

Για να ενταχθεί ένα έργο ως περίπτωση μελέτης στην έρευνα όφειλε να πληροί τα εξής κριτήρια: να διαθέτει εμφανή ερευνητικό πυρήνα, να χειρίζεται τεκμήρια, να τα οργανώνει δραματουργικά μέσω συλλογής, μεταγραφής, εγκατάστασης ή «mise en scène» (διάταξη επί της «σκηνής») και τέλος, να αποσκοπεί σε κάποιου είδους επιτέλεση, προσκαλώντας τον θεατή ή τον θεσμικό αποδέκτη σε ενεργό συμμετοχή ή κριτική τοποθέτηση.

Με αυτά τα κριτήρια συγκροτήθηκε το σώμα των έργων, το οποίο περιλαμβάνει επαναδράσεις, lecture-performance, storytelling, βιντεοδοκίμια και δικανικές πρακτικές. Από τη διεθνή σκηνή συμπεριλαμβάνονται οι Peter Watkins, Andrea Geyer, Sharon Hayes, Andrea Fraser, Simone Forti, Jeremiah Day, Rabih Mroué, Atlas Group, Forensic Architecture, Laurence Abu Hamdan.

Οι ελληνικές περιπτώσεις μελέτης αποτελούν το πεδίο στο οποίο η διατριβή εμβαθύνει περισσότερο, με στόχο την ανάδειξη και τη συγκρότηση μιας «τοποθετημένης γνώσης» της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα στην Ελλάδα μετά το 2010. Σε αυτές συμπεριλαμβάνονται έργα από τους/τις ρευστή κολλεκτίβα Αγκύλες [Πέγκυ Ζάλη, Παναγιώτης Λιανός, Χρήστος-Γ. Κρητικός], Βαγγέλη Βλάχο, Campus Novel, Νατάσα Μπιζά, Στέφανο Τσιβόπουλο, Στέφανο Λεβίδη καθώς και από τη συγγράφισσα.

Όλες οι περιπτώσεις αναλύονται μέσω ενός πλέγματος επτά ερωτημάτων. Πρώτον, διερευνάται η προέλευση του τεκμηρίου, δηλαδή ποιος το παρήγαγε, σε ποιο ιστορικό και θεσμικό πλαίσιο. Δεύτερον, το τεκμήριο κατατάσσεται ως «σκληρό» ή «μαλακό» ακολουθώντας τη διάκριση που επινοήθηκε μέσα από τις θεωρίες της Suzanne Briet και του Maurizio Ferraris. Τρίτον, εξετάζεται η δραματουργική πράξη κατά την ερευνητική διαδικασία, δηλαδή αν πρόκειται για μεταγραφή, ταξινόμηση ή συναρμογή. Τέταρτον, αναλύεται το είδος της καλλιτεχνικής διατύπωσης π.χ. ως επανάδραση, lecture performance ή άλλου τύπου τεκμηριοκεντρική επιτέλεση. Πέμπτον, καταγράφεται η χωρική ή χρονική παρουσίαση του έργου και το θεσμικό πλαίσιο παρουσιάσής του. Έκτον, αναλύεται ο στόχος του έργου όπως έχει δηλωθεί ή υπονοείται. Τέλος, εξετάζεται ποια είναι η σχέση του έργου με τις έννοιες της επιτελεστικότητας και της περιεπιτελεστικότητας, και ποιον αφορά η επιτελεστική πράξη, είτε αυτός είναι ένας μεμονωμένος θεατής, είτε κάποιος θεσμός ή θεσμικός μηχανισμός, είτε οποιαδήποτε δημόσια σφαίρα.

Κεφάλαιο 1. Τεκμήρια και παραγωγή γνώσης

1.1. Εισαγωγή

Στο κεφάλαιο «Τεκμήρια και παραγωγή γνώσης» εξετάζουμε διάφορες θεωρήσεις της έννοιας του τεκμηρίου (document) αντλώντας εννοιολογικούς σχηματισμούς τόσο από την επιστήμη της Πληροφορίας όσο και από τη φιλοσοφία. Η διερεύνηση του «τι είναι ένα τεκμήριο;» κρίνεται επιτακτική καθώς στη σύγχρονη πραγματικότητα διαπιστώνεται μια πρωτόγνωρη έξαρση στην παραγωγή εγγράφων και πληροφοριακού υλικού - από επίσημα έγγραφα και ψηφιακά αρχεία έως σύντομα βίντεο και φωτογραφίες από smartphones που δημοσιοποιούνται στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Από τις απλές καταγραφές γεγονότων ή την τεκμηρίωση ενός ισχυρισμού, τα τεκμήρια εμπλέκονται και ενυφαίνονται όλο και περισσότερο σε κοινωνικές, πολιτικές και καλλιτεχνικές πρακτικές.

Ως εκ τούτου, στο συγκεκριμένο κεφάλαιο τίθενται ερωτήματα όπως: πώς «δρουν» τα τεκμήρια; Διαθέτουν κάποια μορφή δράσης; Λειτουργούν ως μηχανισμοί εξουσίας ή χειραγώγησης; Είναι αποκλειστικά υλικά (έγγραφα ή αντικείμενα) ή μπορούν να έχουν και άυλες διαστάσεις (π.χ. μια πληροφορία ή μια ιδέα); Η έννοια του τεκμηρίου, διευρύνεται πέρα από την υλική της διάσταση, η οποία περιλαμβάνει μορφές όπως ένα μουσειακό αντικείμενο ή ένα αρχειακό έγγραφο, ώστε να συμπεριλάβει κάθε αποτύπωμα και κάθε εγγραφή που επιτελεί κάποιον γνωσιακό ή αποδεικτικό ρόλο στα πλαίσια της σύγχρονης -ψηφιοποιημένης ή μη- πραγματικότητας.

Σε αυτό το πλαίσιο, το κεφάλαιο επιχειρεί τη σκιαγράφηση μιας σύντομης γενεαλογίας του τεκμηρίου μέσα από τους ορισμούς και τις πρώτες εννοιολογήσεις του (κυρίως από πρωτοπόρους της Επιστήμης της Πληροφορίας, όπως ο Paul Otlet και η Suzanne Briet) έως πιο σύγχρονες φιλοσοφικές θεωρίες, όπως της «τεκμηριότητας» (documentality) του Maurizio Ferraris. Παράλληλα, μέσα από αυτές τις αναφορές, θέτει τη βάση ώστε να προσεγγίσουμε πώς οι συγκεκριμένες έννοιες έχουν επηρεάσει πεδία της τέχνης όπως η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα, όπου το τεκμήριο, πέρα από μια πηγή πληροφοριών, συνιστά σημείο εκκίνησης καλλιτεχνικού και κριτικού αναστοχασμού.

Με αυτόν τον τρόπο προλειαίνουμε το έδαφος ως προς την κατανόηση των δυναμικών διαστάσεων των τεκμηρίων ως κόμβων ή εργαλείων σε ένα ευρύτερο πλαίσιο γνώσης, αισθητικής και εξουσίας.

1.2. Τι είναι ένα τεκμήριο; Γενεαλογία του τεκμηρίου

Τι είναι ένα τεκμήριο (document); Ένας τυπικός ορισμός του «ντοκουμέντου» που στη συγκεκριμένη διατριβή θα το μεταφράζουμε ως «τεκμήριο» διατυπώνεται ως:

Ντοκουμέντο (το) οτιδήποτε (ιδ. έγγραφο) το οποίο χρησιμεύει ως ιστορική πηγή ως αποδεικτικό στοιχείο και γενικά για να δώσει έγκυρες και αναμφισβήτητες πληροφορίες σχετικά με γεγονός ή ισχυρισμό κ.λπ.: οι τρεις ταινίες της σειράς δεν αποτελούν μυθοπλασία. αλλά βασίζονται σε ιστορικά ~ || κοινωνικό / φωτογραφικό / σπάνιο / αδιάσειστο, αποκαλυπτικό / επίσημο / αυθεντικό ~ συν. τεκμήριο. απόδειξη, πειστήριο. [πτυμ. < ιταλ. documento < λατ. documentum «δείγμα, υπόδειγμα» (μτ γν. σημ. «επίσημο έγγραφο») < doceo «διδάσκω, εκπαιδεύω»!, ντοκτορά (το) {άκλ.} η διδακτορική διατριβή και ο τίτλος τού διδάκτορα: κάνω το ~ μου στη Γαλλία || πήρε - στη γλωσσολογία ΣΥΝ. διδακτορικό. [εϊύ.μ. < γαλλ. doctorat < μεσν. λατ. doctoratus < λατ. doctor «δάσκαλος»!].²

Με βάση το ελληνοαγγλικό λεξικό της Επιστήμης της Πληροφόρησης που εκδόθηκε το 2024 ο ορισμός είναι ο εξής «Το τεκμήριο-document είναι μια καταγραμμένη πληροφορία ή υλικό αντικείμενο που μπορεί να εκληφθεί ως μονάδα σε μια διεργασία τεκμηρίωσης».³ Επίσης αναφέρεται στις σημειώσεις κάτω από τον ορισμό ότι:

Τεκμήριο αποκαλείται οποιοσδήποτε πόρος που μπορεί να ταξινομηθεί ή ευρετηριαστεί, ώστε τα δεδομένα ή οι πληροφορίες να μπορούν να ανακτηθούν. Αυτός ο ορισμός αναφέρεται όχι μόνο σε γραπτά και έντυπα υλικά σε χαρτί ή μικροφόρμες (για παράδειγμα, συμβατικά βιβλία, περιοδικά, διαγράμματα, χάρτες) αλλά και σε μη έντυπα μέσα, όπως μηχαναναγνώσιμα και ψηφιοποιημένα αρχεία, διαδικτυακοί και ενδοδικτυακοί πόροι, ταινίες, ηχογραφήσεις, άνθρωποι και οργανισμοί ως πόροι γνώσης, κτήρια, εγκαταστάσεις, μνημεία, τριδιάστατα αντικείμενα ή υλικά αντικείμενα και σε συλλογές τέτοιων αντικειμένων ή τμήματα τέτοιων αντικειμένων. Επίσης, το

² Γεώργιος Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, 2002

³ Σαράντος Καπιδάκης, Κατερίνα Τοράκη, Στέλλα Χατζημαρή, Κώστας Βαλεοντής, Υπαπαντή (Ντία) Κύττα, *Λεξικό Επιστήμης της Πληροφόρησης- Ελληνοαγγλικό ορολογικό λεξικό*, ΚΑΛΛΙΠΙΟΣ, ΑΝΟΙΚΤΕΣ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ (ΣΕΑΒ + ΕΛΚΕ-ΕΜΠ), 2024, σ. 2.880

λογισμικό, από τη στιγμή που έχει καταγραφεί, μπορεί να θεωρείται τεκμήριο. Τα τεκμήρια είναι συχνά οι εκδηλώσεις των έργων και μπορεί να διαφέρουν ως προς τη μορφή και τα χαρακτηριστικά. Στην επαγγελματική χρήση, τα τεκμήρια αναφέρονται, μερικές φορές, ως «μέσα», «τίτλοι», «υλικό», «έγγραφα».⁴

Πολλοί ορισμοί αποδίδονται στην έννοια του τεκμηρίου αλλά στη συγκεκριμένη έρευνα επιχειρείται μια δυναμική ανάγνωση των τεκμηρίων, εξετάζοντας τις πιθανότητες ανατροπής της ίδιας της χρήσης, της ερμηνείας και της επιτελεστικής ισχύος τους μέσα από διάφορα εικαστικά έργα που εμπίπτουν στο πεδίο της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα και τα οποία θα παρουσιαστούν στα κεφάλαια 4 και 5.

Δεν είναι τυχαίο άλλωστε πως και η γνωστή έκθεση Documenta, που επινοήθηκε από τον Arnold Bode⁵ προκύπτει από τη λέξη document. Ο Bode εργάστηκε στο Βερολίνο από το 1928 έως το 1933 ως ζωγράφος και καθηγητής πανεπιστημίου, αλλά αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την πόλη όταν του απαγορεύτηκε το επάγγελμα από τους Ναζί.⁶ Ο Bode επέστρεψε στη γενέτειρά του, το Kassel, μετά τον πόλεμο και πραγματοποίησε την πρώτη έκθεση Documenta το 1955, αντικατοπτρίζοντας την πρόθεση της έκθεσης να αποτελέσει μια τεκμηρίωση της σύγχρονης τέχνης που δεν ήταν διαθέσιμη στο γερμανικό κοινό και είχε αποσιωπηθεί κατά τη διάρκεια της ναζιστικής εποχής.

Το όνομα της έκθεσης προέρχεται από το λατινικό documentum, που σημαίνει «μάθημα» ή «απόδειξη», προερχόμενο από το docere, που σημαίνει «διδάσκω». Για τον σκοπό αυτό, η documenta οραματίστηκε με τη δέσμευση να εκθέτει και να διδάσκει την «αλήθεια του παρόντος».⁷

Τι είναι ένα τεκμήριο λοιπόν; Για να κατανοήσουμε την πολύπλοκη έννοια του τεκμηρίου θα προσπελάσουμε εννοιολογήσεις από διαφορετικά επιστημονικά πεδία, καταλήγοντας στο πεδίο των τεχνών που σαφώς έχει επηρεαστεί από τις εν λόγω θεωρητικές προσεγγίσεις.

Η ανάλυση της έννοιας του τεκμηρίου προϋποθέτει μια γενεαλογική προσέγγιση. Ως εκ τούτου, θα αναφερθούμε σε θεωρίες από το πεδίο της Επιστήμης της Πληροφορίας,

⁴ Στο ίδιο

⁵ Documenta web archives, https://web.archive.org/web/20100323015836/http://www.kassel.de/miniwebs/documentaarchiv_e/08191/index.html, επίσκεψη 21/03/2022

⁶ Στο ίδιο

⁷ James Voorhies, *Postsensual Aesthetics: On the Logic of the Curatorial*, MIT Press, Cambridge MA, 2023, σ.49

προσαρμοσμένες ειδικά από το έργο του Michael Buckland, καθηγητή στη Σχολή Πληροφοριακών Συστημάτων του Πανεπιστημίου Berkeley στην Καλιφόρνια. Στο κείμενό του «*Τι είναι ένα τεκμήριο;*» ο Buckland συγκεντρώνει πρωτοποριακές έννοιες του τεκμηρίου που ανέπτυξε ο Paul Otlet (1868-1944) και η Suzanne Briet (1894-1989) προκειμένου να επεκτείνει την ίδια την έννοια του τεκμηρίου. Το θέτει σε απομάκρυνση από την αυστηρή του θέση ως «ένα κομμάτι γραπτού, έντυπου ή ηλεκτρονικού υλικού που παρέχει πληροφορίες ή αποδεικτικά στοιχεία ή που χρησιμεύει ως επίσημο αρχείο». Για τον Buckland, τα τεκμήρια μπορούν να αποτελούν αναπαραστάσεις, αντικείμενα και τεχνουργήματα (artifacts) μεταξύ άλλων υλικών και άυλων οντοτήτων.⁸

Ο Otlet, ήταν Βέλγος συγγραφέας, επιχειρηματίας, δικηγόρος και ακτιβιστής για την ειρήνη. Θεωρείται πατέρας της επιστήμης της πληροφορίας, και συγκεκριμένα του τομέα που ονόμασε «τεκμηρίωση» (documentation).

Το 1891 γνώρισε τον δικηγόρο και μελλοντικό κάτοχο του βραβείου Νόμπελ Ειρήνης Henri La Fontaine, οπότε και ξεκίνησε η συνεργασία τους. Το 1895 ο Otlet και ο La Fontaine ίδρυσαν το *Διεθνές Ινστιτούτο Βιβλιογραφίας* και ανακοίνωσαν τα σχέδιά τους για τη δημιουργία ενός *Παγκόσμιου Βιβλιογραφικού Καταλόγου*, ενός παγκόσμιου κέντρου εκκαθάρισης βιβλιογραφικών δεδομένων. Παρά τη σημαντική αντίσταση άλλων ευρωπαίων βιβλιοθηκονόμων, προώθησαν τα σχέδιά τους, δημιουργώντας μια έδρα για το ινστιτούτο και επιτυγχάνοντας την αναγνώριση και μια μικρή επιχορήγηση από τη βελγική κυβέρνηση.

Ο Otlet ανέπτυξε θεωρίες σε σχέση με την οργάνωση της πληροφορίας σε μεγάλη κλίμακα. Τα δύο σημαντικότερα βιβλία του είναι το *Traité de documentation* («Πραγματεία για την τεκμηρίωση», 1934) και το *Monde: essai d'universalisme* («Κόσμος: Δοκίμιο για την οικουμενικότητα», 1935), στα οποία περιγράφει το όραμά του για ένα παγκόσμιο δίκτυο πληροφοριών που με πολλούς τρόπους προοιωνίζει την έλευση του Παγκόσμιου Ιστού περισσότερα από 50 χρόνια αργότερα.⁹

Ο Otlet στο *Τι είναι ένα τεκμήριο* που συναντάμε στο βιβλίο *International Organisation and Dissemination of Knowledge* επιχειρεί να ορίσει και να διακρίνει διαφορετικά ήδη τεκμηρίων. Ορίζει τα φυσικά αντικείμενα, τα μνημεία και τις γραπτές πηγές ως είδη τεκμηρίων από τα οποία εξαρτάται η γνώση μας και σημειώνει:

⁸ Michael K. Buckland, "What is a "document"?", *Journal of the American Society for Information Science* 48 (9), 804-809, 1997, <http://people.ischool.berkeley.edu/~buckland/whatdoc.html>, τελευταία επίσκεψη 28/11/2020

⁹ Οι βιογραφικές πληροφορίες για τον Paul Otlet αντλήθηκαν από την εγκυκλοπαίδεια Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Paul-Otlet>, επίσκεψη 17/09/2021

Στην πρώτη κατηγορία τεκμηρίων είναι απαραίτητο να συμπεριληφθούν τα φυσικά αντικείμενα, τα υποδείγματα ή δείγματα αυτών, καθώς και τα μη γραφικά μοντέλα ή αναπαραστάσεις τους. Αυτά τα αντικείμενα οδηγούν σε γραφικές αναπαραγωγές και σε γραπτά έργα είτε σχετικά με τα αντικείμενα τα ίδια και τα διάφορα θέματα που σχετίζονται με αυτά, είτε για τις αναπαραγωγές τους.¹⁰

Ο Otlet, μέσα από μια πρωτοποριακή διατύπωση για την εποχή του, εντάσσει τα αντικείμενα ως τεκμήρια από τη στιγμή που αυτά αποτελούν στοιχεία γνωσιακού ενδιαφέροντος. Δηλαδή, δημιουργείται μια διάνοιξη ως προς την πρόσληψη του τεκμηρίου ως μη έγγραφο. Όπως εξηγεί, άλλη κατηγορία είναι τα παραστατικά τεκμήρια που περιλαμβάνουν επιγραφές, έργα τέχνης, μνημεία, σκεύη τα οποία σχετίζονται με την τέχνη, την αρχαιολογία και άλλα συναφή πεδία. Οι δύο αυτές κατηγορίες κατά τον Otlet μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο γραφικών αναπαραγωγών και γραπτών λογοτεχνικών έργων. Η επόμενη κατηγορία είναι οι γραπτές πηγές (λογοτεχνικά έργα, αρχειακά έγγραφα, γενικώς γραπτά κείμενα). Για τον Otlet δεν έχει σημασία το είδος της μεταγραφής ή το μέσο που χρησιμοποιείται για τη μεταγραφή, αλλά το γεγονός ότι στο κάθε τεκμήριο εμπεριέχεται μια μεταγραφή μέσω των λέξεων ή φράσεων της προφορικής γλώσσας.¹¹

Ακολουθεί η κατηγορία των λογοτεχνικών έργων, όπου συμπεριλαμβάνει όλα τα είδη, από λογοτεχνικά βιβλία έως επιστημονικές μελέτες, αλλά σημειώνει ότι και οι ειδήσεις, διάφορες περιστασιακές πληροφορίες, γεγονότα και ανακοινώσεις παρουσιάζουν τεκμηριωτικό ενδιαφέρον, παρότι έχουν αποσπασματικό χαρακτήρα, χωρίς ωστόσο να εμπίπτουν στη λογοτεχνική κατηγορία. Συνεχίζοντας, προσθέτει την κατηγορία των αρχειακών υλικών ως επίσημων ή ιδιωτικών τεκμηρίων που έχουν παραχθεί κατά τη λειτουργία ενός οργανισμού, ενός ιδρύματος, αλλά ακόμη και μιας οικογένειας ή ενός ατόμου. Αυτά μπορεί να είναι νόμοι, λογαριασμοί, έρευνες αλλά και χάρτες, διπλωματική αλληλογραφία, έντυπα κ.λπ. Στο τέλος αναφέρεται σε διάφορα γραπτά, όπως προσωπικές σημειώσεις και αλληλογραφία, τα οποία βρίσκονται σε μεγάλη παραγωγή αλλά με ελάχιστο ενδιαφέρον, εκτός αν προκύψουν οι περιστάσεις ώστε να ενταχθούν στην κατηγορία των αρχείων.¹²

Όπως αναφέρει και ο Buckland, ο Otlet έθεσε τις βάσεις της πρόσληψης του αντικειμένου -του φυσικού αντικειμένου ή του τεχνουργήματος (artefact)- ως τεκμηρίου.

¹⁰ Paul Otlet, *International Organisation and Dissemination of Knowledge: Selected Essays of Paul Otlet*, trans. and ed. W. Boyd Rayward, Elsevier, Amsterdam, 1990, σ. 76

¹¹ Στο ίδιο

¹² Στο ίδιο

Αυτή η πρόσληψη είναι που θα μας απασχολήσει σε επόμενα κεφάλαια αφού συνδέεται όλο και πιο στενά με τις σύγχρονες εννοιολογήσεις του τεκμηρίου αλλά και με τον τρόπο που προσεγγίζεται σε περιπτώσεις τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα.

Μια εξαιρετικά ριζοσπαστική προσέγγιση του τεκμηρίου προέρχεται από την Renée-Marie-Hélène-Suzanne Briet, γνωστή και ως Suzanne Briet ή Madame Documentation που γεννήθηκε την 1η Φεβρουαρίου 1894 στη Γαλλία. Υπήρξε πρωτοπόρος στην επιστήμη της Πληροφορίας και ήταν μία από τις τρεις πρώτες γυναίκες που διορίστηκαν ως επαγγελματίες βιβλιοθηκονόμοι στη Bibliothèque Nationale στο Παρίσι.¹³

Η Briet από τα τέλη της δεκαετίας του 1920, αποτέλεσε βασικό πρόσωπο στην ανάπτυξη της Τεκμηρίωσης (documentation), που αργότερα έγινε γνωστή ως Επιστήμη της Πληροφορίας. Υπήρξε ηγέτιδα στην επαγγελματική εκπαίδευση και στην ίδρυση της πρώτης σχολής Τεκμηρίωσης/Επιστήμης της Πληροφορίας παγκοσμίως και δημοσίευσε ένα μανιφέστο με τον τίτλο *Qu'est-ce que la documentation?* («Τι είναι η τεκμηρίωση;», 1951) σχετικά με τη φύση της τεκμηρίωσης. Το μανιφέστο αμφισβητούσε τις ορθόδοξες απόψεις σχετικά με το πεδίο εφαρμογής της Επιστήμης της Πληροφορίας. Η μοντερνιστική της προοπτική, συμβατή με τη σύγχρονη σημειωτική, προσφέρει μια εναλλακτική λύση στην επιστημονική, θετικιστική άποψη που κυριάρχησε στην Επιστήμη της Πληροφορίας. Το έργο της Briet παρέμεινε επί δεκαετίες στο περιθώριο της αγγλόφωνης βιβλιογραφίας. Παρά την ισπανική έκδοση του 1960, η ουσιαστική πρόσληψη του κειμένου στον αγγλόφωνο κόσμο καθυστέρησε δραματικά, καθώς η πρώτη αγγλική μετάφραση εκδόθηκε μόλις το 2006.¹⁴

Η Briet στο μανιφέστο αναφέρεται στους «επίσημους» ορισμούς του τεκμηρίου από την Ένωση Γαλλικών Οργανισμών Τεκμηρίωσης (Union française des organismes de documentation) όπου ορίζεται ως «όλες οι βάσεις υλικά παγιομένης γνώσης, οι οποίες μπορούν να χρησιμοποιηθούν για αναζήτηση, μελέτη και απόδειξη».¹⁵ Ένας ορισμός που δίνει έμφαση στην υλική παγίωση της γνώσης (αποτύπωση ή καταγραφή σε κάποιον υλικό φορέα) και στις δυνατότητες χρήσης του, δηλαδή στη λειτουργικότητα του τεκμηρίου. Η Briet, επισημαίνοντας ότι οι φιλόσοφοι και γλωσσολόγοι θέτουν υπό αμφισβήτηση την απλότητα του παραπάνω ορισμού, διατυπώνει έναν ορισμό που, όπως τον χαρακτηρίζει η ίδια, «στην παρούσα φάση είναι ο πιο ακριβής, αλλά ταυτόχρονα και ο πιο αφηρημένος, και ως εκ τούτου, ο λιγότερο προσιτός» και ορίζει το τεκμήριο ως εξής: «Οποιοδήποτε από ή

¹³ Michael K. Buckland, "The Centenary of "Madame Documentation": Suzanne Briet, 1894-1989", *Journal of the American Society for Information Science* 46, no. 3, April 1995, σ. 235-237

<https://escholarship.org/content/qt6wf9j7sh/qt6wf9j7sh.pdf?t=osf02a>, τελευταία επίσκεψη 19/08/2022

¹⁴ Suzanne Briet, *What is Documentation?*, trans. and ed. R. E. Day & L. Martinet, Scarecrow Press, Lanham MD, 2006, σ.2

¹⁵ Στο ίδιο, σ.10

συμβολικό δεικτικό σημείο (indice), το οποίο διατηρείται ή καταγράφεται με σκοπό την αναπαράσταση, την ανασύνθεση ή την απόδειξη ενός φυσικού ή διανοητικού φαινομένου».

Με τον παραπάνω ορισμό η Briet χρησιμοποιεί την έννοια του δεικτικού σημείου δίνοντας έμφαση σε μια άλλη υπόσταση του τεκμηρίου, πως δείχνει σε κάτι πέρα από τον εαυτό του.¹⁶ Το τεκμήριο λειτουργεί ως υλικός φορέας γνώσης αλλά, κυρίως, ως σημείο παραπομπής προς ένα φαινόμενο, φυσικό ή διανοητικό. Επίσης, επισημαίνει ρητά τη διαδικασία διατήρησης-συντήρησης ή καταγραφής ως απαραίτητη προϋπόθεση για να λογιστεί κάτι ως τεκμήριο. Τέλος, επικεντρώνεται στη λειτουργία του τεκμηρίου ως αναπαραστατική (representational), δηλαδή το τεκμήριο περιγράφει ή «δείχνει» ένα φαινόμενο ή γεγονός, ανασυνθετική, δηλαδή το τεκμήριο μπορεί να συμβάλλει στην ανακατασκευή ενός γεγονότος και αποδεικτική, δηλαδή μαρτυρεί ή αποδεικνύει την ύπαρξη ενός φαινομένου ή γεγονότος.

Η Briet χρησιμοποιώντας το παράδειγμα της αντιλόπης, που παραθέτουμε τμηματικά, αποσαφηνίζει πλήρως τον τρόπο που ορίζει το τεκμήριο:

Είναι ένα αστέρι ντοκουμέντο; Είναι ένα βότσαλο τυλιγμένο από έναν χείμαρρο ένα ντοκουμέντο; Είναι ένα ζώο εν ζωή ντοκουμέντο; Όχι. Αλλά οι φωτογραφίες και οι κατάλογοι αστεριών, οι πέτρες σε ένα μουσείο ορυκτολογίας, τα καταλογογραφημένα ζώα και αυτά που βρίσκονται σε ένα ζωολογικό κήπο, είναι ντοκουμέντα.

Στην εισαγωγική φράση της η Briet τονίζει πως τα φυσικά αντικείμενα δεν αποτελούν αυτομάτως τεκμήρια. Απαραίτητη προϋπόθεση είναι η προθετικότητα (intentionality) να αντιμετωπιστούν ως τεκμήρια μέσα από διαδικασίες ένταξής τους σε κάποιο πλαίσιο και ο μετασχηματισμός του αντικειμένου σε τεκμήριο να συντελείται μέσω της καταγραφής και της ταξινόμησης για κάποιο σκοπό (επιστημονικό, ιστορικό κ.ά.)

Στην εποχή μας, των πολλαπλών και επιταχυνόμενων εκπομπών, το μικρότερο συμβάν, επιστημονικό ή πολιτικό, μόλις το γνωστοποιήσουμε στο κοινό, αμέσως σταθμίζεται κάτω από ένα ένδυμα εγγράφων-ντοκουμέντων.

¹⁶ Θα μπορούσαμε να πούμε και σημειωτική διάσταση. Το «δεικτικό σημείο» (indice) παραπέμπει στον Charles Sanders Peirce, αν και η ίδια η Briet δεν ονομάζει ρητά κάποιους φιλόσοφους ή γλωσσολόγους στις πηγές της.

Η Briet σε αυτό το σημείο τονίζει το ζήτημα της δημοσιοποίησης, δηλαδή το πώς ένα συμβάν μικρό ή μεγάλο εισέρχεται στη δημόσια σφαίρα μέσα από το «ένδυμα» των τεκμηρίων και θέτει το ζήτημα της πρόσληψής του μέσω της στάθμισης, της αξιολόγησης.

Ας θαυμάσουμε τη γονιμότητα της τεκμηρίωσης ενός απλού, συνηθισμένου γεγονότος. Μια αντιλόπη, ενός νέου είδους, συναντάται στην Αφρική από έναν εξερευνητή που καταφέρνει να πιάσει μία και να την μεταφέρει στην Ευρώπη στο Βοτανικό κήπο...

Η συγκεκριμένη σκηνή παρουσιάζει το βασικό γεγονός που αφορά την ανακάλυψη της αντιλόπης αλλά μέχρι αυτή τη στιγμή, το ζώο, ένα φυσικό ον, δεν συνιστά καθαυτό κάποιο τεκμήριο.

Ένα δελτίο τύπου γνωστοποιεί το συμβάν μέσα από εφημερίδες, ραδιόφωνο και «επίκαιρα». Η ανακάλυψη γίνεται το θέμα είδησης στην Ακαδημία Επιστημών. Ένας καθηγητής από το μουσείο το συζητάει στα μαθήματά του. Το ζώο εν ζωή μπαίνει σε κλουβί στο ζωολογικό κήπο και καταλογογραφείται.

Σε αυτό το σημείο συντελείται ο καθοριστικός μετασχηματισμός της αντιλόπης σε τεκμήριο. Το ζώο καταλογογραφείται και το γεγονός της άφιξής του «εγγράφεται» μέσα από διαφορετικά είδη δημοσιεύσεων και επίσημων αναφορών.

Μόλις πεθάνει, θα γεμιστεί το πτώμα και θα συντηρηθεί (στο μουσείο). Δανείζεται σε μια έκθεση. Παίζεται σε ένα soundtrack σε ταινία. Η φωνή της αντιλόπης ηχογραφείται σε δίσκο. Η πρώτη μονογραφία εξυπηρετεί να δημιουργηθεί ένα μέρος μιας πραγματείας με πλάκες/πινακίδες, μετά μιας ζωολογικής εγκυκλοπαίδειας και μετά μιας γενικής εγκυκλοπαίδειας. Οι συγκεκριμένες δουλειές καταλογογραφούνται σε μια βιβλιοθήκη, αφού έχουν ήδη δημοσιευτεί στον κατάλογο του εκδότη και στην Εθνική βιβλιοθήκη (Γαλλίας). Τα ντοκουμέντα ανατυπώνονται (σχέδια υδατογραφίας, πίνακες ζωγραφικής, αγάλματα, φωτογραφίες, φιλμς, μικροφίλμς), και μετά επιλέγονται, αναλύονται, περιγράφονται, μεταφράζονται (documentary productions).

Το ίδιο ζώο, ζωντανό ή ταριχευμένο, αλλά και κάθε σχετική πληροφορία (ηχογράφηση, φωτογραφία) κατατάσσονται σε «παραγωγές τεκμηρίωσης». Όλες αυτές οι αναφορές - κειμενικές ή οπτικοακουστικές πολλαπλασιάζουν τα τεκμήρια που αφορούν στο ίδιο γεγονός.

Τα ντοκουμέντα που σχετίζονται με το συγκεκριμένο συμβάν είναι το αντικείμενο μιας επιστημονικής ταξινόμησης (πανίδα) και μιας ιδεολογικής ταξινόμησης. Η απόλυτη συντήρηση και αξιοποίησή τους καθορίζεται από κάποιες τεχνικές και μεθόδους που εφαρμόζονται σε όλα τα ντοκουμέντα, μέθοδοι που μελετούνται σε εθνικούς οργανισμούς και διεθνείς διασκέψεις.

Η Briet δηλώνει ρητά τη διττή φύση της ταξινόμησης ως επιστημονικής, αλλά και ιδεολογικής. Επίσης, αναδεικνύει τη ρυθμιστική σχέση των θεσμών ως προς τους όρους της περαιτέρω καταγραφής και αρχειοθέτησης των τεκμηρίων.

Η καταλογογραφημένη αντιλόπη είναι το αρχικό τεκμήριο, και τα υπόλοιπα είναι δευτερεύοντα ή συμπληρωματικά.¹⁷

Σε αυτό το καταληκτικό σημείο, η Briet ολοκληρώνει με τη σαφή διάκριση της αντιλόπης ως αρχικού τεκμηρίου, μέσα από τη φυσική παρουσία της στο ζωολογικό κήπο, και των φωτογραφιών, των κειμένων, των αφηγήσεων κ.λπ. (που λειτουργούν) ως δευτερεύοντα ή συμπληρωματικά τεκμήρια. Η διάκριση της Briet, όπως θα δούμε και σε άλλους μελετητές, ανοίγει τον δρόμο για την ένταξη ευρύτερων κατηγοριών αντικειμένων στην «οικογένεια» των τεκμηρίων.

Είναι χρήσιμη η παρατήρηση του Buckland σε σχέση με την ασάφεια των κανόνων της Briet ως προς τον προσδιορισμό του πότε ένα αντικείμενο έχει μετασχηματιστεί σε τεκμήριο. Οδηγείται όμως στο συμπέρασμα, ότι, πρώτον, διακρίνεται η υλικότητα, δηλαδή αφορά σε φυσικά αντικείμενα και φυσικά σημεία, δεύτερον, υπάρχει προθετικότητα που σημαίνει ότι υπάρχει η πρόθεση να αντιμετωπιστεί το αντικείμενο ως αποδεικτικό στοιχείο, τρίτον, τα αντικείμενα πρέπει να υποστούν επεξεργασία, δηλαδή πρέπει να μετατραπούν σε τεκμήρια και τέταρτον, υφίσταται η φαινομενολογική θέση ότι το αντικείμενο γίνεται αντιληπτό ως τεκμήριο.¹⁸

¹⁷ Στο ίδιο, σ. 11

¹⁸ Buckland, “What is “document”?”, ό.π.

Ο Buckland θέτει το ερώτημα -σε σχέση με τον ορισμό της Briet- αν εννοούσε ότι ένα αντικείμενο γίνεται τεκμήριο όταν αντιμετωπίζεται ως τέτοιο, θέτοντας σε αντιστοιχία και το παράδειγμα της «τέχνης», δηλαδή, κάτι συγκροτείται ως τέχνη μέσα από την πλαισίωσή του, που συνεπάγεται την αντιμετώπισή του ως τέχνη.¹⁹

Ο Ronald. E. Day πρότεινε ότι η χρήση της λέξης «δείκτης» (indice) από την Briet είναι εξαιρετικά σημαντική διότι ο τεκμηριωτικός χαρακτήρας ενός αντικειμένου καθορίζεται από την ευρετηρίασή (indexicality) του - την ικανότητά του να τοποθετείται σε μια διατεταγμένη, ουσιαστική σχέση με άλλα τεκμήρια.²⁰

Ο Day χρησιμοποιεί τη χεγκελιανή διαλεκτική ώστε να αναδείξει τη σχέση μεταξύ υποκειμένου-προσώπου και τεκμηρίου-αντικειμένου. Συγκεκριμένα γράφει:

Η χεγκελιανή διαλεκτική αναδεικνύει εύστοχα την ιστορική «πρόοδο» της σύγχρονης γνώσης εντός της νεωτερικής τεκμηριωτικής παράδοσης: από την πρώτη λογικοϊστορική στιγμή της διαφοράς μεταξύ προσώπου και κειμένου (η στιγμή του σχετικά ανεξάρτητου υποκειμένου και αντικειμένου), στη δεύτερη στιγμή της αναπαράστασης και της διαμεσολάβησης των δύο, μέσω των εννοιών του «aboutness» (δηλαδή της πληροφoρίας και των πληροφoριακών αναγκών), που οδηγεί στους χρήστες και τα τεκμήρια, στην τρίτη στιγμή, την τελική ολοκλήρωση της νεωτερικής τεκμηριωτικής παράδοσης μέσω της «ανύψωσης» και της υπαγωγής (Aufhebung) τόσο του υποκειμένου όσο και του αντικειμένου, προς μια υποκειμενική/αντικειμενική σύνθεση ως «δεδομένα».²¹

Η ανάλυση του Day μετατοπίζει το τεκμήριο από τη θέση του «αντικειμένου πληροφoρίας» στη θέση ενός ενεργού μέρους μιας ιστορικής διαδικασίας, όπου το υποκείμενο και το αντικείμενο συνδιαμορφώνονται. Η χεγκελιανή διαλεκτική τον βοηθά να αναδείξει πώς η γνώση μεταβαίνει από τη διάκριση (υποκείμενο-τεκμήριο) στη διαμεσολάβηση (πληροφoρία-aboutness) και τελικά στη σύνθεση (δεδομένα). Ως εκ τούτου, τα τεκμήρια επιτελούν ρόλους ενεργού παράγοντα στη συγκρότηση και παραγωγή της γνώσης, γεγονός που καθιστά κρίσιμη τη μελέτη τους όχι μόνο για την Επιστήμη της Πληροφoρίας αλλά και για τις καλλιτεχνικές πρακτικές που τα ενσωματώνουν.

¹⁹ Στο ίδιο

²⁰ Στο ίδιο

²¹ Ronald E. Day, *Indexing It All: The Subject in the Age of Documentation, Information, and Data*, MIT Press, Cambridge, MA and London, 2014, σ.3

Ο Bernd Frohmann στο κείμενο *Revisiting “what is a document?”* επανεξετάζει τον ρόλο του τεκμηρίου ως αντικείμενο, ορμώμενος από το επιχείρημα της Briet ότι η αντιλόπη σε ένα ζωολογικό κήπο είναι τεκμήριο.

Η προσέγγιση του τεκμηρίου ως αποδεικτικού στοιχείου (evidence) από τον Otlet και την Briet συνδέεται με την παραδοσιακή ερμηνεία του, αλλά την επεκτείνει συμπεριλαμβάνοντας και φυσικά αντικείμενα. Αυτή η σύνδεση μεταξύ απόδειξης και αντικειμένου υποδεικνύει ότι τα τεκμήρια μας ωθούν να διατυπώνουμε δηλώσεις σχετικά με τα φαινόμενα για τα οποία το τεκμήριο-αντικείμενο παρέχει αποδεικτικά στοιχεία. Ο Frohmann τονίζει ότι η σχέση του τεκμηρίου ως πράγματος και της παραγωγής δηλώσεων οδηγεί στην έννοια των πραγμάτων που «περιορίζουν, οριοθετούν και ελέγχουν τον λόγο αντί να τον γεννούν».²² Ο Frohmann χρησιμοποιεί ως περίπτωση μελέτης τα Cabinets of curiosities -γνωστά και ως «δωμάτια θαυμάτων»-, μικρές συλλογές εξαιρετικών, εξωτικών αντικειμένων που επεδίωκαν την κατηγοριοποίηση του φυσικού κόσμου μέσω της αφήγησης ιστοριών για τα θαύματα και τις παραδοξότητες του, αποτελώντας πρόδρομο του μουσείου που γνωρίζουμε σήμερα.

Επίσης, παρατηρεί ότι η έννοια της απόδειξης χάνει τη δύναμή της σε αυτό το πλαίσιο, καθώς τα παράξενα πράγματα στα Cabinets of curiosities εκτιμώνται σωστά ως «αντιστεκόμενα σε αποδεικτικές αξιώσεις».²³ Ιδιαίτερη είναι η συμβολή του στον εντοπισμό του ρόλου του τεκμηρίου ως ελεγκτικού μηχανισμού, δηλαδή μιας κοινωνικής κατασκευής που ασκεί εξουσία, παρά ως μιας μορφής που γεννά νέους λόγους.

Ο ιστορικός τέχνης Jim Berryman αντλώντας θεωρητικά στοιχεία από το πεδίο της επιστήμης της πληροφορίας και συγκεκριμένα τις κατηγορίες τεκμηρίωσης της Briet, δημιουργεί μια αναλογία των πρωτογενών τεκμηρίων/εγγράφων και υποχρεωτικών εργαλείων τεκμηρίωσης που αναφέρει η Briet, οικεία στην κοινότητα της επιμέλειας και ιστορίας της τέχνης. Μια επέκταση της διάκρισης της Briet στο χώρο της τέχνης μπορεί να διατυπωθεί ως ότι τα έργα τέχνης είναι πρωτογενή τεκμήρια, ενώ οι κατάλογοι τέχνης είναι δευτερογενή τεκμήρια.²⁴

Αυτός ο διαχωρισμός επιφέρει μια άλλη προοπτική πρόσληψης, χρήσης και κατασκευής των τεκμηρίων που θα διερευνήσουμε σε επόμενα κεφάλαια, εξετάζοντας οντολογικές διακρίσεις, όπως τα «ασθενή» και τα «ισχυρά τεκμήρια», αλλά και τη διάκριση

²² Bernd Frohmann, “Revisiting ‘what is a document?’”, *Journal of Documentation*, Volume 65, No. 2, 2009, σ.291-303, <https://doi.org/10.1108/00220410910937624>, επίσκεψη 09/11/20

²³ Στο ίδιο

²⁴ Jim Berryman, “Art as Document: on Conceptual Art and Documentation”, *Journal of Documentation*, Volume 74, No. 6, 2018, σ. 1149- 1161, <https://doi.org/10.1108/JD-01-2018-0010>, επίσκεψη 12/04/21

που προτείνεται στη συγκεκριμένη διατριβή μεταξύ «σκληρών» και «μαλακών» τεκμηρίων, που σχετίζεται με την επιτελεστική δύναμη του τεκμηρίου.

1.3. Τεκμηριότητα: Τα τεκμήρια ως κοινωνικά αντικείμενα

Διαβάζοντας τις θεωρίες για το τι είναι ένα τεκμήριο μέσα από την επιστήμη της πληροφορίας, προκύπτουν παράλληλα στο πεδίο της φιλοσοφίας θεωρίες των τεκμηρίων, όπως αυτή της «τεκμηριότητας» (documentality) του Ιταλού φιλοσόφου Maurizio Ferraris.

Στο παρόν υποκεφάλαιο θα εστιάσουμε στον Ferraris, ο οποίος ανέπτυξε τη συγκεκριμένη θέση το 2007, και αποτελεί μια ερμηνεία των τεκμηρίων που αφορά σε μια οντολογική προσέγγιση της κοινωνικής πραγματικότητας²⁵ μέσα στα πλαίσια του «Νέου Ρεαλισμού».²⁶ Η θεωρία της τεκμηριότητας προέκυψε ως η προβληματοποίηση της οντολογίας της κοινωνικής πραγματικότητας του John Searle και συγκεκριμένα ως απάντηση στο βιβλίο του *The construction of Social Reality* (1995).

Ο Searle προτείνει τη θεωρία της «προθετικότητας» (intentionality) εξηγώντας την κατασκευή της κοινωνικής πραγματικότητας μέσω του κανόνα «X μετράει ως Y στο C».²⁷ Δηλαδή, το φυσικό αντικείμενο X μετράει ως κοινωνικό αντικείμενο στο C που είναι ένα συγκεκριμένο πλαίσιο. Παραδείγματος χάρη, ένα κομμάτι χαρτί (X) μετράει ως χαρτονόμισμα (Y) την άνοιξη του 2012 (C). Ο Searle επισημαίνει ότι αυτή η διαδικασία στηρίζεται σε αυτό που ονομάζει ως «συλλογική προθετικότητα» (collective intentionality),²⁸ δηλαδή στην ικανότητα των ανθρώπων να μοιράζονται συλλογικά πεποιθήσεις για το τι σημαίνουν τα αντικείμενα.

Οφείλουμε να αναφέρουμε ότι μια διαφορετική έννοια της τεκμηριότητας εισήγαγε σε ένα άλλο πλαίσιο η Hito Steyerl με το κείμενό της *Documentarism as Politics of Truth* (2003), η οποία συμπίπτει με αναλύσεις για τον τρόπο με τον οποίο δρουν τα τεκμήρια στην

²⁵ Maurizio Ferraris, “Documentality - Or Why Nothing Social Exists Beyond the Text”, in *Cultures. Conflict - Analysis - Dialogue: Proceedings of the 29th International Ludwig Wittgenstein-Symposium in Kirchberg*, eds. Christian Kanzian and Edmund Runggaldier, De Gruyter, Berlin, 2007, σ. 385-402. <https://doi.org/10.1515/9783110328936.385>, τελευταία επίσκεψη 30/04/24

²⁶ Ο Ferraris ορίζει το Νέο Ρεαλισμό ως εξής: «Το πρώτο βήμα αυτού που πρότεινα να ονομάσω «Νέο Ρεαλισμό» είναι η εννοιολογική αποσαφήνιση, η οποία εστιάζει στην ανάδειξη της διαφοράς μεταξύ της οντολογίας (αυτό που υπάρχει, το οποίο είναι ανεξάρτητο από τις αναπαραστάσεις μας) και της επιστημολογίας (αυτό που νομίζουμε ότι γνωρίζουμε, το οποίο μπορεί να εξαρτάται από τις αναπαραστάσεις μας-όμως αυτό που καθιστά τις δηλώσεις μας αληθείς δεν είναι οι αναπαραστάσεις μας, αλλά αυτό με το οποίο σχετίζονται αυτές οι αναπαραστάσεις)», στο Maurizio Ferraris, “New Realism, Documentality and the Emergence of Normativity”, in *Metaphysics and Ontology Without Myths*, eds. Fabio Bacchini, Stefano Caputo, and Massimo Dell’Utri, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2014, σ.110.

²⁷ John R. Searle, *The Construction of Social Reality*, Free Press, New York, 1995, σ.28

²⁸ Στο ίδιο, σ.40

τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα. Η Steyerl, εμπνευσμένη από την έννοια της κυβερνητικότητας του Foucault, γράφει «Αυτή τη διεπαφή μεταξύ ‘κυβερνητικότητας’ (governmentality) και παραγωγής αλήθειας μέσω του ντοκιμαντέρ (documentary) την ονομάζω τεκμηριότητα (documentality)».²⁹

Με αυτό τον ορισμό, η Steyerl μετατοπίζει την έννοια της τεκμηριότητας από την οντολογική σκοπιά στην επιτελεστική, ως μια πολιτική διαδικασία παραγωγής της αλήθειας. Το τεκμήριο, μέσα από τεκμηριοκεντρικές καλλιτεχνικές πρακτικές και άλλες πρακτικές αναπαράστασης, δεν καταγράφει απλώς την πραγματικότητα αλλά συμμετέχει ενεργά στη συγκρότησή της μέσω δικτύων εξουσίας και διακυβέρνησης.

Η οντολογική προσέγγιση του Ferraris δίνει στα τεκμήρια μια θέση ανάμεσα σε αυτό που ονομάζει κοινωνικά αντικείμενα και τα διαφοροποιεί από τα φυσικά και τα ιδανικά αντικείμενα.

Τα κοινωνικά αντικείμενα για τον Ferraris, όπως παρουσιάζει και στην εισαγωγή του βιβλίου του *Documentality – Why it is necessary to leave traces* (2013), είναι πράγματα όπως «χρήματα και έργα τέχνης, γάμοι, διαζύγια και κοινή επιμέλεια, χρόνια στη φυλακή και υποθήκες, η τιμή του πετρελαίου και φορολογικοί κώδικες, οι δίκες της Νυρεμβέργης και η Σουηδική Ακαδημία Επιστημών, και στη συνέχεια οικονομικές κρίσεις, ερευνητικά προγράμματα, διαλέξεις, πτυχία και φοιτητές, ο κλήρος, προσλήψεις, εκλογές, επαναστάσεις και απολύσεις, συνδικάτα, κοινοβούλια και ανώνυμες εταιρείες, εστιατόρια, δικηγόροι και πόλεμοι, ανθρωπιστικές αποστολές, φόροι και Σαββατοκύριακα, μεσαιωνικοί ιππότες και οι "ιππότες" της Ιταλικής Δημοκρατίας».³⁰

Ο Ferraris εστιάζει προσεκτικά στη διαφορά μεταξύ φυσικών, ιδανικών και κοινωνικών αντικειμένων. Τα φυσικά και τα ιδανικά αντικείμενα κατά τον Ferraris υφίστανται ανεξάρτητα από τα υποκείμενα, δηλαδή υπάρχουν χωρίς να αναφέρονται σκέψεις σε αυτά, και παραθέτει ως παράδειγμα το Mont Blanc (φυσικό αντικείμενο) και το ισόπλευρο τρίγωνο (ιδανικό αντικείμενο). Στην περίπτωση των κοινωνικών αντικειμένων ο Ferraris αναφέρει τα παρακάτω:

[...] μια υπόσχεση, ένα στοίχημα, ένα ομοσπονδιακό κράτος, μια ποδοσφαιρική ομάδα ή ένα επικό ποίημα φέρουν δύο βασικά χαρακτηριστικά: Δεν υπάρχουν αν κάποιος δεν τα σκέφτεται, και αρχίζουν να υπάρχουν μόνο όταν βγαίνουν από το

²⁹ Hito Steyerl, "Documentarism as Politics of Truth", *transversal texts*, Vienna, <https://transversal.at/transversal/1003/steyerl/en>, 2003, επίσκεψη 11/09/2020

³⁰ Maurizio Ferraris, *Documentality – Why it is necessary to leave traces*, Fordham University Press, New York, 2013, σ. 1 (εισαγωγής)

μυαλό ενός ατόμου, εκδηλώνονται και στη συνέχεια εγγράφονται στον εξωτερικό κόσμο, σύμφωνα με το νόμο «Αντικείμενο = Εγγεγραμμένη Πράξη» (Object = Inscribed Act).³¹

Ο συγκεκριμένος νόμος είναι και αυτός που αντιπαραβάλλεται στη θεωρία του Searle για τα κοινωνικά αντικείμενα. Ο Ferraris εξηγεί γιατί τόσο η φιλοσοφική σκέψη όσο και η καθημερινή αντίληψη άργησαν να ανακαλύψουν τα κοινωνικά αντικείμενα και αναδεικνύει το πιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τους ως εξής:

Σε αντίθεση με τα φυσικά και τα ιδανικά αντικείμενα, τα κοινωνικά αντικείμενα υπάρχουν μόνο στο βαθμό που οι άνθρωποι νομίζουν ότι υπάρχουν. Χωρίς τα ανθρώπινα όντα, τα βουνά θα παρέμεναν ως έχουν και οι αριθμοί θα συνέχιζαν να έχουν τις ιδιότητες που έχουν, αλλά δεν θα είχε νόημα να μιλάμε για αδικήματα και υποθήκες, για υποκόμηδες ή δεκανείς, για έργα τέχνης ή πορνογραφικό υλικό. Όπως υπαινίχθηκα προηγουμένως, αυτή η μοναδικότητα έχει οδηγήσει σε μια ευρέως διαδεδομένη εννοιολογική παρανόηση, δηλαδή στην ιδέα ότι τα κοινωνικά αντικείμενα είναι εντελώς σχετικά (relative), ή ότι είναι μια απλή εκδήλωση της βούλησης. Με αυτόν τον τρόπο, αυτό που αρνούνται είναι ότι τα κοινωνικά αντικείμενα είναι αντικείμενα, και ανάγονται είτε σε κάτι που μπορεί να ερμηνεύεται ατελείωτα, είτε σε ένα απλό ψυχολογικό γεγονός. Αυτό όμως σαφώς δεν είναι έτσι, και η καθημερινή ζωή παρέχει αμέτρητα παραδείγματα. Όταν μια λέξη εκφράζεται και καταγράφεται, γίνεται ένα πράγμα, ένα κοινωνικό αντικείμενο που μπορεί να έχει πολύ μεγάλη βαρύτητα: Μια υπόσχεση υπάρχει ακόμη και όταν δεν την σκέφτομαι, και δεν μπορώ να αλλάξω τους όρους της υποθήκης μου με μια απλή πράξη της βούλησης, μολονότι μπορώ να κάνω κάτι γι' αυτήν μέσω μιας κοινωνικής δράσης, δηλαδή με άλλα τεκμήρια και εκφράσεις.³²

Επίσης, ο Ferraris δημιουργεί δύο κατηγορίες τεκμηρίων, τα ισχυρά (strong) και τα ασθενή (weak) τεκμήρια. Τα ισχυρά τεκμήρια αφορούν σε εγγραφές πράξεων (inscription of acts) και τα ασθενή σε καταχωρίσεις γεγονότων (registration of facts).³³ Τα ισχυρά τεκμήρια

³¹ Στο ίδιο, σ. 30

³² Στο ίδιο, σ. 33-34

³³ Στο ίδιο, σ. 267

συνδέονται με θεσμούς, νόμους, ενώ τα ασθενή με απλές καταγραφές γεγονότων χωρίς θεσμική ισχύ. Τα ισχυρά και τα ασθενή τεκμήρια τα διέπει μια σημαντική οντολογική διαφορά, η οποία έγκειται στο ότι το ισχυρό τεκμήριο αποτελεί το ίδιο μια πράξη με βάση τον νόμο (αντικείμενο=εγγεγραμμένη πράξη) και είναι επιτελεστικό, ενώ το ασθενές είναι μια ένδειξη-ίχνος που μπορεί, αλλά δεν χρειάζεται απαραίτητα, να χρησιμοποιηθεί σε μια πράξη.³⁴ Ο Ferraris εξηγεί πως ένα ασθενές τεκμήριο μπορεί να είναι χρήσιμο ως αποδεικτικό στοιχείο αλλά συνήθως δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως απόδειξη της δικής του εγκυρότητας, καθώς κάτι τέτοιο θα οδηγούσε σε κυκλικό συλλογισμό. Σαν παράδειγμα χρησιμοποιεί το πτυχίο, το οποίο αποδεικνύει τα προσόντα κάποιου αλλά αν αμφισβητηθεί η αυθεντικότητά του απαιτούνται επιπλέον αποδείξεις για την επιβεβαίωσή του. Ωστόσο, σημειώνει την πιθανότητα αλλαγής του καθεστώτος του ισχυρού και του ασθενούς τεκμηρίου, αναφέροντας ως παράδειγμα ένα χαρτονόμισμα που μπορεί να χάσει την αξία του και να επιστρέψει αποκλειστικά στην υλικότητά του - ένα κομμάτι χαρτί.³⁵

1.4. Τεκμήρια, Γνώση και Εξουσία

Στο κεφάλαιο 1.2, επιχειρήσαμε να αναδείξουμε ορισμούς του τεκμηρίου (document) μέσα από μια γενεαλογική προσέγγιση, ξεκινώντας από τον Paul Otlet και τη Suzanne Briet έως σύγχρονες θεωρήσεις, ενώ στο 1.3 εστίασαμε στην οντολογική προσέγγιση μέσα από τη θεωρία της τεκμηριότητας του Ferraris. Υπογραμμίσαμε τον τρόπο με τον οποίο η πρόσληψη του τεκμηρίου έχει διευρυνθεί πέρα από τα συνηθισμένα έντυπα έγγραφα, συμπεριλαμβάνοντας έμβια όντα, αντικείμενα, ψηφιακά δεδομένα και οποιαδήποτε μορφή καταγραφής. Ωστόσο, το κεντρικό ερώτημα της διατριβής «πώς δρουν τα τεκμήρια και πώς δρούμε με αυτά στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα;» για να το διερευνήσουμε περαιτέρω, οφείλουμε να αντιληφθούμε τα τεκμήρια πέρα από την ταμπέλα των «ουδέτερων αντικειμένων» και να τα κατανοήσουμε ως υλικές ή άυλες μορφές που εμπλέκονται ενεργά σε σχέσεις γνώσης και εξουσίας μέσα από την παραγωγή, την ταξινόμηση και τη χρήση τους. Διανύοντας μια εποχή μέσα σε ένα διαρκές μεταβαλλόμενο ψηφιακό γίγνεσθαι, η παραγωγή, η κυκλοφορία και η ταξινόμηση των τεκμηρίων αποτελούν διαδικασίες που συνδέονται άρρηκτα με ζητήματα γνωσιακών πρακτικών, πολιτικές ισχύος καθώς και μηχανισμούς

³⁴ Στο ίδιο

³⁵ Στο ίδιο, σ.287

κοινωνικού ελέγχου, μέσα από τα τρέχοντα βιοπολιτικά ή νεκροπολιτικά πλέγματα. Σε αυτό το σημείο κρίνεται κρίσιμο να παρουσιάσουμε θεωρίες για τους τρόπους που μετέχουν τα τεκμήρια σε εξουσιαστικές και γνωσιακές κατασκευές.

1.4.1. Αρχεία και εξουσία: Από τη βιοπολιτική και τοπονομολογική στη νεκροπολιτική σφαίρα

Ο Michel Foucault και ο Jacques Derrida καθόρισαν την πρόσληψη της έννοιας και της λειτουργίας του αρχείου, μέσω διαφορετικών διατυπώσεων και γραμμών σκέψης.

Ο Foucault χρησιμοποιούσε τον όρο «αρχείο» σε διάφορες συνεντεύξεις του κατά την περίοδο της συγγραφής και έκδοσης του βιβλίου *Η Αρχαιολογία της Γνώσης* μεταξύ των ετών 1959-1961,³⁶ όπου αφιερώνει μεγάλο μέρος του στη διερεύνηση της σχέσης του αρχείου με το εκφώνημα.³⁷ Ο Foucault θεωρεί πως το αρχείο είναι «ο νόμος εκείνου που μπορεί να ειπωθεί, το σύστημα που διέπει την εμφάνιση των εκφωνημάτων ως ιδιαζόντων γεγονότων».³⁸

Ο Derrida προσλαμβάνει το αρχείο μέσα από μια τοπονομολογική προσέγγιση, μέσα από την καταγωγική του ετυμολογία από το ελληνικό *αρχεῖον*, «το οποίο αρχικά ήταν ένα σπίτι, μια κατοικία, μια διεύθυνση, το ενδιαίτημα των ανώτερων αρχόντων, εκείνων που διέτασσαν».³⁹

Ο Derrida εξηγεί πως οι πολίτες που κατείχαν και ασκούσαν πολιτική εξουσία απολάμβαναν το δικαίωμα είτε της εφαρμογής, είτε της εκπροσώπησης του νόμου. Η εξουσία τους αναγνωριζόταν δημόσια μέσω του χώρου που τους ανήκε, της ιδιωτικής τους κατοικίας (οικογενειακής ή διοικητικής) όπου και φυλάσσονταν τα επίσημα τεκμήρια. Αν και ο αρχικός ρόλος των αρχόντων ήταν πρωτίστως του φύλακα, η αρμοδιότητά τους δεν περιοριζόταν στη φυσική διασφάλιση της παρακαταθήκης αυτών των τεκμηρίων ως θεμελίων της εξουσίας τους, αλλά εκτεινόταν και στην ερμηνευτική προσέγγιση του περιεχομένου τους επικυρώνοντας την αυθεντία του άρχοντα ως ερμηνευτή. «Υποθηκευμένα σε αυτούς τους άρχοντες, αυτά τα τεκμήρια εκφέρουν το νόμο: ανακαλούν το νόμο και εγκαλούν το νόμο».⁴⁰ Για να παραμείνουν τα τεκμήρια υπό την εξουσία του άρχοντα-ερμηνευτή, ήταν απαραίτητος ο ρόλος του φύλακα αλλά και ένας χωροθετικός εντοπισμός,

³⁶ The Cambridge Foucault Lexicon, Cambridge University Press, 2014, σ.20

³⁷ Στην αγγλική μετάφραση της *Αρχαιολογίας της Γνώσης* το εκφώνημα το συναντάμε ως statement που σημαίνει δήλωση από το γαλλικό énoncé.

³⁸ Michel Foucault, *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Πλέθρον, Αθήνα, 2017, σ.200

³⁹ Jacques Derrida, *Η έννοια του αρχείου*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Εκκρεμές, Αθήνα, 1996, σ.16

⁴⁰ Στο ίδιο

δηλαδή η εγκατάσταση των αρχείων μέσα στην επικράτεια του οίκου. Ο Derrida εξηγεί ότι, μέσω αυτής της διαμονής των αρχείων στον οίκο, σημειώνεται η θεσμική μετάβαση από το ιδιωτικό στο δημόσιο που δεν συνεπάγεται το απόκρυφο στο μη απόκρυφο, αλλά το πέρασμα από έναν θεσμό σε έναν άλλο μέσα από μια «προνομιά τοπολογία».⁴¹ Έτσι, τα τεκμήρια και ο νόμος κατοικούν μέσα στο *προνόμιο*, στη διασταύρωση του τοπολογικού και του νομολογικού, εκεί ακριβώς όπου «μια σκηνή εγκατάστασης γίνεται ορατή και συνάμα αόρατη».⁴²

Ο Derrida αναγνωρίζει, στην ανάλυσή του για το αρχείο, τη συμβολή του Freud ο οποίος, μέσα από το παράδειγμα του «Μαγικού Σημειωματαρίου», περιγράφει τη δομή του ψυχικού μηχανισμού, όπου η πρόσληψη των ερεθισμάτων και η διατήρηση των μνημονικών ιχνών κατανέμονται σε διαφορετικούς τόπους.⁴³ Αντιστοίχως ο Derrida, θεωρεί δεδομένο ότι το αρχείο δεν συνίσταται μόνο στη μνήμη, στην ανάμνηση ή στη ζώσα μνήμη αλλά στην καταχώριση και αποθήκευση ενός ίχνους σε έναν εξωτερικό χώρο, και σε αυτή την εξωτερικότητα συνδέεται και η πολιτική εξουσία των «αρχόντων».⁴⁴ Λόγω αυτής της εξωτερικότητας, του συγκεκριμένου τόπου, επισημαίνει ότι οτιδήποτε φυλάσσεται μπορεί να διαγραφεί, να χαθεί, να σβηστεί και «η ίδια η πράξη της διαφύλαξης απειλείται εξαρχής από την πιθανότητα της καταστροφής»⁴⁵.

Για τον Derrida η καταστροφή του αρχείου συνδέεται με αυτό που όρισε ο Freud ως «ενόρμηση θανάτου» δηλαδή «μια ορμή να καταστραφεί το ίχνος πλήρως, χωρίς καμία υπενθύμιση, χωρίς κανένα ίχνος, ούτε στάχτη».⁴⁶ Όπως εξηγεί περαιτέρω, υπάρχει ένα πλαίσιο της «οικονομίας της καταπίεσης», που ό,τι έχει κατασταλεί διατηρείται με ασφάλεια σε κάποιο άλλο σημείο του ψυχικού οργάνου και μπορεί το καταπιεσμένο, το κατεσταλμένο να επανεμφανιστεί.

Μια ανάλυση για το αρχείο προέρχεται και από τον Achille Mbembe μέσα από τη νεκροπολιτική⁴⁷ σκοπιά. Ο Mbembe, εκκινώντας από τη φουκωϊκή έννοια της βιοεξουσίας - το πεδίο της ζωής όπου η εξουσία έχει επιβάλλει τον έλεγχο και τη ρύθμισή της-, εστιάζει στην εκδήλωση της κυριαρχίας, κυρίως μέσα από την άσκηση της εξουσίας που αποφασίζει

⁴¹ Στο ίδιο, σ. 17

⁴² Στο ίδιο

⁴³ Στο ίδιο, σ. 42 και στο Sigmund Freud, “A Note upon the ‘Mystic Writing-Pad’” (1925 [1924]), στο *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 19, *The Ego and the Id and Other Works (1923–1925)*, trans. and ed. James Strachey, Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London, 1961, σ. 230–231

⁴⁴ Sylvie van Zyl, “Psychoanalysis and the Archive: Derrida’s Archive Fever”, in *Refiguring the Archive*, eds. Carolyn Hamilton et al., Springer, Dordrecht, 2002, σ.42

⁴⁵ Στο ίδιο

⁴⁶ Στο ίδιο

⁴⁷ Την νεκροπολιτική την όρισε ο Achille Mbembe το 2003 στο κείμενό του Achille Mbembe, “Necropolitics”, *Public Culture* 15, no. 1 (2003), σ.11–40

ποιος/πώς θα ζήσει και ποιος/πώς θα πεθάνει. «Το να είναι κανείς κυρίαρχος σημαίνει να ασκεί τον έλεγχο του επί της θνητότητας και να ορίζει τη ζωή ως ανάπτυξη και εκδήλωση της εξουσίας».⁴⁸

Ο Mbembe διατυπώνει ότι η νεκροπολιτική εξουσία «πορεύεται με ένα είδος αντιστροφής μεταξύ ζωής και θανάτου, σαν η ζωή να είναι απλώς το μέσο του θανάτου».⁴⁹ Ο Mbembe, χωρίς να απέχει από την τοπονομολογική προσέγγιση του Derrida, συνδέει βιοπολιτικά το αρχείο με τον θάνατο.⁵⁰ Στο κείμενό του *The Power of the Archive and its Limits* (2002) εξετάζει την έννοια του αρχείου ως «καθεστώς», η εξουσία του οποίου προκύπτει από την εμπλοκή των τεκμηρίων με την υλική διάσταση, δηλαδή τα κτίρια όπου φυλάσσονται και την αρχιτεκτονική τους. Για τον Mbembe το αρχείο ομοιάζει με νεκροταφείο, έναν ιερό χώρο όπου τα τεκμήρια ως «λείψανα» φυλάσσονται και τελετουργικές δράσεις συμβαίνουν ώστε να καθορίσουν ποια θραύσματα ζωής και χρόνου είναι αρχειοποιήσιμα και με τι κανόνες δίδεται η πρόσβαση σε αυτά, δηλαδή «η διαδικασία που οδηγεί ένα «κοσμικό» έγγραφο, με προηγουμένως διαφορετική λειτουργία... να γίνει αρχείο».⁵¹ Έτσι τονίζει, ότι τα κριτήρια κωδικοποίησης, ταξινόμησης και προσβασιμότητας των αρχείων δεν είναι κάτι άλλο πέρα από διαδικασίες που το ζητούμενό τους είναι η δημιουργία τάξης (order). Σε δεύτερο χρόνο, αφού έχει κριθεί ποια τεκμήρια είναι αρχειοποιήσιμα, ακολουθεί ένα καθεστώς μυστικότητας, για κάποιο χρονικό διάστημα που ορίζεται ανάλογα με την περίπτωση, μέσω μιας κανονιστικής απόφασης που απαγορεύει την πρόσβαση στο αρχείο. Ως εκ τούτου, επιτελείται η απογύμνωση και η απομάκρυνση των τεκμηρίων από κάθε «κοσμικότητα» και το αρχείο σημαδεύεται από αυτό το «κλείσιμο» στο πρώτο στάδιο της ύπαρξής του. Ταυτόχρονα, όπως μας εξηγεί ο Mbembe σε αυτή τη φάση «συντελείται μια διαδικασία λεηλασίας και απαλλοτρίωσης: πάνω απ' όλα, το αρχειοθετημένο τεκμήριο είναι εκείνο που έχει πάψει σε μεγάλο βαθμό να ανήκει στον δημιουργό του (author), ώστε να καταστεί ιδιοκτησία της κοινωνίας στο σύνολό της, έστω και μόνο επειδή από τη στιγμή της αρχειοθέτησής του, ο καθένας μπορεί να διεκδικήσει την πρόσβαση στο περιεχόμενό του».⁵²

Το αρχείο, για τον Mbembe, αποτελεί ένα «καθεστώς» (status) γιατί θεμελιώνεται μέσα από τις διαδικασίες της διάκρισης και της επιλογής, που οδηγούν ορισμένα τεκμήρια στην

⁴⁸ Achille Mbembe, *Necropolitics*, trans. Steven Corcoran, Duke University Press, Durham, 2019, σ.66

⁴⁹ Στο ίδιο, σ.38

⁵⁰ Achille Mbembe, "The Power of the Archive and its Limits", in *Refiguring the Archive*, eds. Hamilton, C., Harris, V., Taylor, J., Pickover, M., Reid, G., Saleh, R., Springer, Dordrecht, 2002, σ.21

⁵¹ Στο ίδιο, σ.19

⁵² Στο ίδιο, σ. 20

«απονομή ενός προνομιακού καθεστώτος»⁵³ ενώ άλλα τεκμήρια στην άρνηση του ίδιου καθεστώτος μέσω της κρίσης τους ως «μη αρχειοποιήσιμα».

Το αρχείο ο Mbembe το συλλαμβάνει επίσης και ως ένα «υλικό καθεστώς» καθώς είναι εγγεγραμμένο στο «σύμπαν» των αισθήσεων, δηλαδή απτικό, αφού το τεκμήριο μπορεί να αγγιχτεί, οπτικό, γιατί μπορεί να ιδωθεί και γνωσιακό, αφού μπορεί να διαβαστεί, να ερμηνευτεί και να αποκωδικοποιηθεί. Αυτή η υλική διάσταση, μας εξηγεί ο Mbembe, προσδίδει στο αρχείο μια «εξουθενωτική δύναμη»⁵⁴ απομάκρυνσης κάθε αμφιβολίας και μέσω αυτής αποκτά το «καθεστώς της απόδειξης».⁵⁵

Ο Mbembe αναλύει τον προορισμό του αρχείου ως εντοπισμένο έξω από την υλικότητά του, και σχετίζεται με την ιστορία που καθιστά δυνατή, ως ένα «φαντασιακό καθεστώς».⁵⁶ Στο «φαντασιακό καθεστώς» διακρίνει ξανά τις σχέσεις με την αρχιτεκτονική και τη θρησκευτικότητα. Τα αρχειοθετημένα τεκμήρια αποτελούν θραύσματα ζωής και κομμάτια χρόνου που πρέπει να τοποθετηθούν σε μια «σωστή» σειρά. Η διαμόρφωση μιας ιστορίας με συνοχή επιτελείται μέσω «της ικανότητας δημιουργίας συνδέσμων ανάμεσα στην αρχή και το τέλος».⁵⁷ Η ψευδαίσθηση της συνέχειας και της ολότητας συντελείται μέσω της συναρμολόγησης του χρόνου. Σε αυτή τη συναρμολόγηση, ο Mbembe εντοπίζει την αρχιτεκτονική πτυχή του χρόνου, ως προϊόν μιας σύνθεσης μέσα από τη συνύφανσή του στο αρχείο, και την πολιτική διάσταση του χρόνου να προέρχεται από την ίδια τη μεταφυσική του αρχείου. Περαιτέρω αναφέρει ότι αυτός ο χρόνος υποτίθεται ότι ανήκει σε όλους και δημιουργείται το αίσθημα ότι τον κληρονομούμε συλλογικά και μπορούμε να τον διεκδικήσουμε ως κοινή μας ιδιοκτησία και αυτό είναι το φαντασιακό που προσπαθεί να διαδώσει το αρχείο.

Για τον Mbembe, ο θάνατος⁵⁸ αποτελεί το θεμελιώδες γεγονός στο οποίο βασίζεται η κοινοκτημοσύνη του χρόνου, δηλαδή μέσα από τον θάνατο του δημιουργού του αρχειοθετημένου τεκμηρίου και το απαιτούμενο διάστημα που παραμένει «κλειστό» μέχρι να γίνει προσβάσιμο. Αυτή η περίοδος, η απόσταση του τεκμηρίου από το παρόν μέσω του κλεισίματός του, προσθέτει περιεχόμενο στο αρχείο. Το αρχειοθετημένο τεκμήριο επιστρέφει στη ζωή μόνο όταν λήξει η περίοδος του κλεισίματος και όπως δηλώνει τότε «ξυπνάει» και πλέον μπορεί να επιστρέψει στη ζωή. Από αυτήν τη στιγμή και έπειτα, το τεκμήριο μπορεί να

⁵³ Στο ίδιο

⁵⁴ Στο ίδιο

⁵⁵ Στο ίδιο, σ.21

⁵⁶ Στο ίδιο

⁵⁷ Στο ίδιο

⁵⁸ Στο ίδιο

«διαβουλευθεί» (to be “consulted”)⁵⁹ και μας εξηγεί ότι το να «διαβουλευθεί» σημαίνει ότι μιλάμε για ένα συγκεκριμένο τεκμήριο «που έχει τη δύναμη, λόγω του νομικού του καθεστώτος, να δια φωτίσει όσους συμμετέχουν σε μια έρευνα σχετικά με το χρόνο που κληρονομείται στη συνιδιοκτησία».⁶⁰

Ο Mbembe ανάγει το αρχείο ως «θεσμοποίηση του φαντασιακού» που διαθέτει μια δύναμη που πηγάζει από την «εμπορική συναλλαγή»⁶¹ (trade) του με τον θάνατο. Σε αυτή την εμπορική συναλλαγή διακρίνει τρεις διαστάσεις. Η πρώτη αφορά στον αγώνα ενάντια στον διασκορπισμό των θραυσμάτων της ζωής. Τον θάνατο ο Mbembe τον αντιλαμβάνεται ως μια ριζοσπαστική προσπάθεια καταστροφής της ζωής και κατάργησης κάθε χρέους σε σχέση με αυτή, και διαπιστώνει ότι η θανατική πράξη δεν επιτίθεται ποτέ ολοκληρωτικά σε όλες τις ιδιότητες του/της αποθανόντος/ούσας. Πάντα παραμένουν ίχνη και μαρτυρίες. Ως εκ τούτου, θεωρεί ότι τα αρχεία γεννιούνται από την επιθυμία επανασύνθεσης των ιχνών και η βασική τους λειτουργία είναι η αποτροπή της διασποράς των ιχνών, με στόχο να αποκλειστεί η πιθανότητα να αποκτήσουν δική τους ζωή. Όπως γράφει ο ίδιος «οι νεκροί πρέπει να απαγορεύεται τυπικά να προκαλούν αναταραχή στο παρόν».⁶² Τα αρχεία διασφαλίζουν ότι οι νεκροί δεν θα προκαλέσουν αναταραχή αφού τα λείψανα και τα απομεινάρια τους αναπαύονται σε αυτά. Σε αυτή τη λειτουργία, προκύπτει η δεύτερη διάκριση όπου η αρχειοθέτηση νοείται ως είδος ενταφιασμού και τα αρχεία ως αναγνωρίσιμος και καθαγιασμένος τάφος. Τα στοιχεία που τοποθετούνται εκεί έχουν «αφαιρεθεί από το χρόνο και τη ζωή» και εγκαθιδρύεται μια εξουσία πάνω τους ώστε να τιθασευτεί η βία και η σκληρότητα που τα «απομεινάρια» (remains) είναι ικανά να προκαλέσουν, αν δεν αρχειοθετηθούν και αφεθούν στην τύχη τους.

Η τρίτη διάκριση του Mbembe είναι το αρχείο ως «φυλαχτό» (talisman) και αφορά σε δύο πτυχές, την υποκειμενική εμπειρία του ατόμου με το αρχείο και τη σχέση του κράτους με το αρχείο. Κατά τον Mbembe, οποιοσδήποτε και να είναι ο ορισμός του αρχείου δεν έχει κανένα νόημα εκτός της υποκειμενικής εμπειρίας -όσων το χρησιμοποιούν- που θέτει όρια στη φερόμενη δύναμη των αρχείων μέσω της αποκάλυψης του υπολειμματικού και περιττού χαρακτήρα τους. Ο Mbembe σημειώνει ότι η υποκειμενική εμπειρία των αρχείων διαμορφώνεται πολυπαραγωγικά και σχετίζεται με το ποιος τα κατέχει, σε ποια αρχή την εξουσία βρίσκονται, τις συνθήκες πρόσβασης, τον τρόπο αποκωδικοποίησης και

⁵⁹ Στο ίδιο

⁶⁰ Στο ίδιο

⁶¹ Στο ίδιο, σ.22

⁶² Στο ίδιο

παρουσίασης στο κοινό, το πολιτικό πλαίσιο, καθώς και την απόσταση που δημιουργείται από αυτό που αναζητάται και σε αυτό που βρίσκεται.

Κατά τον Mbembe, η σχέση του αρχείου με το κράτος είναι παράδοξη, γιατί δεν υπάρχει κράτος χωρίς τα δικά του αρχεία αλλά ταυτόχρονα η ύπαρξη των αρχείων αποτελεί μόνιμη απειλή για το κράτος. Αναλύοντας αυτή την παραδοξότητα γράφει:

Η εξουσία του κράτους δεν στηρίζεται στην ικανότητα του να θυμάται, όσο στην ικανότητα του να καταναλώνει τον χρόνο. Δηλαδή, να καταργεί το αρχείο και να αναισθητοποιεί το παρελθόν. Η πράξη που συγκροτεί το κράτος είναι μια πράξη «χρονοφαγίας» (chronophagy). Είναι μια ριζική πράξη, επειδή η κατανάλωση του παρελθόντος επιτρέπει στο κράτος να απαλλαγεί από κάθε χρέος.⁶³

Ο Mbembe, σε αυτή τη χρονοφαγική πράξη διακρίνει την ιδρυτική βία του κράτους που σχετίζεται με την άρνηση αναγνώρισης ή ρύθμισης όποιου χρέους. Επισημαίνει ότι υπάρχουν δύο στρατηγικές του κράτους για τη διαχείριση αυτού του «χρέους» Στην πρώτη περίπτωση, υπάρχουν κράτη που καταστρέφουν ή φιμώνουν αρχεία θεωρώντας ότι αναστέλλουν την αποδεικτική δύναμη του αρχείου, αλλά το μόνο που καταφέρνουν είναι να πλήξουν την υλικότητα του αρχείου και όχι την ιδιότητά του ως «θεσμοποιητικού φαντασιακού». Ο Mbembe οδηγείται στο συμπέρασμα ότι όχι μόνο δεν φέρουν κανένα πλήγμα στα κατεστραμμένα αρχεία, αλλά εγγράφονται σε ένα νέο, διπλό μητρώο. Όπως εξηγεί, αφενός εγγράφονται στη φαντασία, καθώς η ίδια καταστροφή του αρχείου αφήνει περιθώριο για πρόσθετο περιεχόμενο, και αφετέρου, το κατεστραμμένο αρχείο στοιχειώνει το κράτος με τη μορφή «φαντάσματος».⁶⁴ Ο Mbembe περιγράφει αυτό το φάντασμα ως ένα αντικείμενο που δεν διαθέτει αντικειμενική υπόσταση, αλλά λόγω της επαφής του με τον θάνατο «μετατρέπεται σε ένα δαίμονα, το δοχείο όλων των ουτοπικών ιδανικών και όλης της οργής, η εξουσία (authority) μιας μελλοντικής κρίσης».⁶⁵

Η δεύτερη στρατηγική του κράτους αφορά τη μετατροπή του αρχείου σε φυλαχτό (talisman). Πρόκειται για εκπολιτιστικές πρακτικές κατανάλωσης του αρχείου, όχι μέσω της υλικής καταστροφής του, αλλά μέσω μνημονευτικών φίλτρων. Ο Mbembe γράφει ότι «ο απώτερος στόχος της μνημόνευσης είναι να θυμόμαστε λιγότερο και να ξεχνάμε περισσότερο».⁶⁶ Και αναλύει περαιτέρω ότι η μετατροπή του αρχείου σε φυλαχτό συμβαίνει

⁶³ Στο ίδιο, σ.23

⁶⁴ Στο ίδιο, σ.24

⁶⁵ Στο ίδιο

⁶⁶ Στο ίδιο

όταν οτιδήποτε πρόκειται να ξεχαστεί περνάει στη λαϊκή παράδοση και καθίσταται «μέρος του σύμπαντος της εμπορευματοποίησης».⁶⁷ Ως εκ τούτου, η πράξη της χρονοφαγίας, ως κατανάλωση του παρελθόντος, δημοκρατικοποιείται και η κατανάλωση του αρχείου γίνεται ένα κοινό εργαλείο του κράτους και της κοινωνίας μέσω της μαζικής κατανάλωσης.⁶⁸ Το αποτέλεσμα είναι η απομάκρυνση του αρχείου από τη σφαίρα των «υπολειμμάτων» και των «ερείπων» και η μετατροπή του σε φυλαχτό. Ο Mbembe εξηγεί ότι τότε αναπτύσσεται μια «παγανιστική λατρεία»,⁶⁹ όπου στο επίκεντρό της μπορούν να βρεθούν πολλά άλλα ιδρύματα, θεσμοί, τεχνουργήματα, όπως και τα «μουσεία».⁷⁰

Επίσης, εφιστά την προσοχή μας στο γεγονός ότι η μετατροπή σε φυλαχτό συνοδεύεται από την «απομάκρυνση τυχόν ανατρεπτικών και υπονομευτικών παραγόντων από τη μνήμη»⁷¹ και προσδίδει σε όσους το φέρουν ή το καταναλώνουν ένα αίσθημα προστασίας ή συνιδιοκτησίας ενός χρόνου ή ότι είναι συν-δρώντες σε ένα γεγονός ακόμα κι αν ανήκει στο παρελθόν. Η ιδιότητα του φυλαχτού είναι να «αμβλύνει τον θυμό, την ντροπή ή την αγανάκτηση» που το αρχείο τείνει να προκαλεί ή να διατηρεί λόγω της λειτουργίας της ανάκλησης, ως εκ τούτου «απομακρύνεται η επιθυμία για εκδίκηση, για το καθήκον της μετάνοιας, της δικαιοσύνης και της αποκατάστασης».⁷²

Και όπως γράφει ο Mbembe «η εμπορευματοποίηση της μνήμης εξαλείφει τη διάκριση μεταξύ του θύματος και του θύτη και συνεπώς επιτρέπει στο κράτος να πραγματοποιήσει αυτό που πάντα ονειρευόταν «την κατάργηση του χρέους και τη δυνατότητα να εκκινήσει εκ νέου»».⁷³

Η διερεύνηση της έννοιας του αρχείου μέσα από τις προσεγγίσεις των Foucault, Derrida και Mbembe αναδεικνύουν το αρχείο ως ένα μηχανισμό θεσμοθέτησης, ως έναν τόπο που το αρχείο αποκτά κανονιστική ισχύ, ρυθμίζει τη μνήμη και εγκαθιδρύει σχέσεις ζωής και θανάτου. Για τον Foucault το αρχείο είναι αυτό που ορίζει τι επιτρέπεται να ειπωθεί. Ο Derrida το τοποθετεί στην τομή τοπολογίας και νομολογίας μέσα από το σχήμα του οικήματος, όπου η φύλαξη και η ερμηνεία των τεκμηρίων εδραιώνουν την αυθεντία του άρχοντα, ενώ η ίδια η πράξη της διαφύλαξης εμπεριέχει την απειλή της καταστροφής (ενόρμηση θανάτου). Ο Mbembe εμφανίζει το νεκροπολιτικό χαρακτήρα του αρχείου, προσομοιάζοντάς το με νεκροταφείο, όπου τα τεκμήρια ως λείψανα ταξινομούνται,

⁶⁷ Στο ίδιο

⁶⁸ Στο ίδιο

⁶⁹ Στο ίδιο

⁷⁰ Στο ίδιο

⁷¹ Στο ίδιο

⁷² Στο ίδιο

⁷³ Στο ίδιο, σ.25

απογυμνώνονται από την κοσμικότητα και επιστρέφουν στη ζωή όταν λυθεί το καθεστώς μυστικότητας. Τέλος διαπιστώνει, ότι, η αρχειοθέτηση λειτουργεί επιτελεστικά ως ένας χώρος τάξης, αποκλεισμού και «χρονοφαγικής» κρατικής κυριαρχίας.

Μέσα από τις παραπάνω θεωρήσεις, το αρχείο αποκαλύπτεται ως μια τεχνολογία εξουσίας που παράγει πραγματικότητες, νομιμοποιεί γνώσεις και αφηγήματα, οργανώνει την συλλογική μνήμη μέσα από πράξεις φύλαξης, αποκλεισμών, ταξινόμησης και -ενίοτε- εξάλειψης.

1.4.2. Τεκμηριακή βία και καπιταλιστικός ρεαλισμός

Έχοντας χαρτογραφήσει προηγουμένως τη βιοπολιτική και νεκροπολιτική διάσταση του αρχείου, σε αυτό το σημείο θα αναφερθούμε στο πώς τα τεκμήρια -από τίτλους ιδιοκτησίας έως ροές ψηφιακών δεδομένων- ενεργοποιούν την «τεκμηριακή βία» μέσα στα πλαίσια του καπιταλιστικού ρεαλισμού. Θα εστιάσουμε στη μετατόπιση από την αρχειακή εξουσία στην αδιάκοπη καταλογογράφηση και καταγραφή δεδομένων μέσω του ελέγχου και της αξιοποίησής τους ως καθεστώτα του σύγχρονου καπιταλισμού.

Εκκινώντας από τον Hernando de Soto (1941), Περουβιανό οικονομολόγο και μια από τις επιδραστικότερες μορφές στην χάραξη των νεοφιλελεύθερων πρακτικών από το 1990 και έπειτα -όχι μόνο στο Περού αλλά και διεθνώς, ως καλεσμένος πολλών κυβερνήσεων και παγκόσμιων οικονομικών forums- έχει μελετήσει εκτενώς τη σχέση μεταξύ τεκμηρίων και κεφαλαίου. Σύμφωνα με τη θεώρησή του, το γεγονός ότι το 80% του παγκόσμιου πληθυσμού είναι υποκεφαλαιοποιημένο (undercapitalised), οδηγεί στη δημιουργία του «νεκρού κεφαλαίου» (dead capital).⁷⁴ Η αιτία αυτού του φαινομένου οφείλεται στην απουσία τεκμηρίωσης, δηλαδή της γραπτής αναπαράστασης της ιδιοκτησίας και άλλων οικονομικών δραστηριοτήτων. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει:

Το κεφάλαιο γεννιέται μέσω της γραπτής αναπαράστασης σε έναν τίτλο, μια εγγύηση, ένα συμβόλαιο και σε άλλα τέτοια έγγραφα- που καταγράφουν τις πιο χρήσιμες ιδιότητες από οικονομική και κοινωνική άποψη του περιουσιακού στοιχείου (asset). Εδώ περιγράφεται και καταγράφεται για πρώτη φορά η

⁷⁴ Hernando De Soto, *The Mystery of Capital: Why Capitalism Triumphs in the West and Fails Everywhere Else*, Basic Books, New York, 2007, σ.12

δυνητική αξία. Τη στιγμή που εστιάζετε την προσοχή σας στον τίτλο ενός σπιτιού έχετε περάσει αυτομάτως από τον υλικό κόσμο στο εννοιολογικό σύμπαν όπου ζει το κεφάλαιο.⁷⁵

Η θέση του de Soto, εμφανίζει μια καθολική επιθυμία του κεφαλαίου να αναπαραστήσει σε έγγραφα κάθε ιδιοκτησία και πλέον κάθε οικονομική ή κοινωνική πράξη. Συνεπώς, συμπίπτει με την κριτική θέση του Gilles Deleuze, ο οποίος σημειώνει ότι «..η κατάκτηση της αγοράς πραγματοποιείται με την απόκτηση του ελέγχου και όχι με τη διαμόρφωση της πειθαρχίας».⁷⁶

Σε αυτό το εννοιολογικό πλαίσιο μπορεί να ενταχθεί και η θεωρία του «καπιταλιστικού ρεαλισμού» του Mark Fisher (1968-2017). Ο Fisher προσλαμβάνει τον «καπιταλιστικό ρεαλισμό» ως ρυθμιστή της πολιτισμικής παραγωγής, της εργασίας και της εκπαίδευσης με τη μορφή «μιας διάχυτης ατμόσφαιρας»⁷⁷ και ενός «αόρατου φράγματος»⁷⁸ που θέτει όρια σε κάθε μορφή δράσης και σκέψης. Αυτή η «ατμόσφαιρα» μπορεί να αναγνωστεί και ως το «εννοιολογικό σύμπαν» που ζει και δρα το κεφάλαιο του de Soto.

Ανεξάρτητα από το αν το κεφάλαιο «ζει» σε ένα αφηρημένο, εννοιολογικό σύμπαν ή αν απλώς καμουφλάρεται μέσα από άυλα apparatus, η θεωρία της τεκμηριότητας του Ferraris (κεφ.1.2) παραπέμπει μέσω της οντολογικής προσέγγισης των τεκμηρίων, στην πρόσληψη των τεκμηρίων ως διαμορφωτές της κοινωνικής, πολιτικής αλλά και υλικής διάστασης της πραγματικότητας.

Ο Ferraris εξέλιξε την θεωρία της τεκμηριότητας, μέσα από μια ανάγνωση του σύγχρονου κεφαλαίου και των τεχνολογικών εξελίξεων της σύγχρονης πραγματικότητας ως «τεκμηριομεσικότητα» (documeriality).⁷⁹ Μεταξύ της τεκμηριότητας και της τεκμηριομεσικότητας ανέπτυξε μια θέση -όχι τόσο δημοφιλή σε σχέση με άλλες ιδέες του- που αφορά στην «τεκμηριακή βία» (documental violence). Μια κρίσιμη θεωρία σε σχέση με το πλέγμα τεκμηρίων και εξουσίας, αφού είναι σχεδόν αδιανόητο να αναφερόμαστε στην εξουσία, χωρίς να αναφερόμαστε και στην έννοια της βίας. Σαφώς το ερώτημα παραμένει ανοιχτό ως προς το τι είδους βία ασκούν τα τεκμήρια ή τι είδους βία ασκείται μέσω των τεκμηρίων.

⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 71

⁷⁶ Gilles Deleuze, *Η κοινωνία του ελέγχου*, μτφρ. Παναγιώτης Καλαμαράς, Ελευθεριακή Κουλτούρα, 2001, Αθήνα, σ.14

⁷⁷ Mark Fisher, *Καπιταλιστικός ρεαλισμός. Υπάρχει άραγε εναλλακτική;*, μτφρ. Θέμης Πανταζάκος και Γιάννης Γαλιάτσος, Futura-Μιχάλης Παπαρούνης, Αθήνα, 2015, σ.3

⁷⁸ Στο ίδιο

⁷⁹ Maurizio Ferraris, "From Capital to Documeriality", in *Institutions in Action: The Nature and the Role of Institutions in the Real World*, eds. Tiziana Andina and Petar Bojanić, Springer, Cham, 2020, σ.107-121

Στο κείμενό του *Documental Violence*, ο Ferraris εστιάζει στην «εγγενή βία» που συνοδεύει την τεχνολογία και ειδικότερα τη λειτουργία της γραφής ως καταγραφής και ορίζει τη βία, πέρα από τη σωματική επιθετικότητα, ως ένα «σύστημα καθολικής καταγραφής» το οποίο επηρεάζει τη ζωή μας εξ ολοκλήρου. Επισημαίνει την καταγραφή (recording) ως «θεμελιώδη πόρο της τεχνολογίας»,⁸⁰ από την αρχέγονη πράξη του χτυπήματος στο τραπέζι μέχρι τα σύγχρονα ηλεκτρονικά μέσα, στο πλαίσιο των οποίων ο κόσμος μας δομείται από επαναλαμβανόμενες εγγραφές που καθίστανται ολοένα και πιο περίπλοκες. Κάθε συσκευή, από τα πιο απλά εργαλεία έως τους υπολογιστές και τα κινητά τηλέφωνα, συνιστά μια διαδοχική εξέλιξη της ανθρώπινης ικανότητας να αφήνει εγγραφές. Συγκεκριμένα σημειώνει πως στην «πιο καθαρή της μορφή, η τεχνολογία εισέρχεται στην εμπειρία μας ως δυνατότητα επανάληψης και συσσώρευσης».⁸¹

Η πραγματική βία, κατά τον Ferraris, αναδύεται όταν αυτή η καταγραφή μετατρέπεται σε ένα διαρκές μέσο ελέγχου και επιτήρησης. «Το διαδίκτυο είναι μια αυτοκρατορία που ο ήλιος δεν δύει ποτέ» γράφει χαρακτηριστικά, τονίζοντας τη συνεχή σύνδεση που επιβάλλουν οι τεχνολογικές συσκευές. Ο χρήστης καλείται να είναι μόνιμα διαθέσιμος γεγονός που κλονίζει την προσωπική του ελευθερία και οδηγεί «στην πιο έντονη μορφή εκμετάλλευσης που έχει γνωρίσει ποτέ η ανθρώπινη ιστορία».⁸² Ο Ferraris εξηγεί ότι πρόκειται για μια τεκμηριακή βία, η οποία δεν επιτελείται ως άμεση καταστολή, αλλά εμφανίζεται διακριτικά μέσα από την «απολυτότητα της καταγραφής»⁸³ των δεδομένων μας. Αυτή η μορφή βίας επιτελείται μέσα από τον μηχανισμό «ακατάπαυστης κινητοποίησης».⁸⁴ Αρχικά, η τεχνολογία και κυρίως το διαδίκτυο παρουσιάζεται ως απελευθερωτικό, αλλά ουσιαστικά κρατά σε επιφυλακή τον χρήστη αφού είναι πάντα συνδεδεμένος, πάντα διαθέσιμος. Μέσα σε αυτή τη συνθήκη, το άγχος και η μόνιμη ευθύνη να απαντούμε σε κλήσεις και σε κάθε είδους μήνυμα συνιστούν βία που εκδηλώνεται ως καταναγκασμός διαρκούς διαθεσιμότητας.

Παράλληλα, η βία εκδηλώνεται από την τυποποίηση και την αλλοτρίωση. Ο Ferraris επισημαίνει ότι «αν ένας υπάλληλος σε call center μπορεί να μετατραπεί τυχαία σε μηχανή, είναι επειδή κάθε άνθρωπος έχει μια μηχανική ουσία».⁸⁵ Έτσι οι εργαζόμενοι/ες σε περιβάλλοντα «διαρκούς παρακολούθησης» αναγκάζονται να ακολουθούν αυστηρά πρωτόκολλα, μετατρέποντας την εργατικότητα σε μορφή υποταγής. Η πειθαρχία αυτή

⁸⁰ Maurizio Ferraris, “Documental Violence”, in *De La Terreur à l’extrême Violence*, eds. Petar Bojanić and Guillaume Sibertin-Blanc, EuroPhilosophie Éditions, Toulouse, 2014, σ.285-307

⁸¹ Στο ίδιο, σ. 289

⁸² Στο ίδιο, σ.288

⁸³ Στο ίδιο

⁸⁴ Στο ίδιο, σελ 289

⁸⁵ Στο ίδιο

συνδέεται άμεσα με τον όγκο πληροφοριών που συσσωρεύονται σε αρχεία και βάσεις δεδομένων, ένα πεδίο όπου οι εργαζόμενοι/ες δεν έχουν κανέναν έλεγχο.

Αναλύοντας τη βία και μέσα από το πρίσμα της ευθύνης, ο Ferraris περιγράφει πως η ίδια η τεχνική της γραφής μας «εγκλωβίζει» σε υποχρεώσεις που δεν μπορούμε να αγνοήσουμε: «Όλος ο κόσμος είναι γεμάτος από χαρτιά, αρχεία και μητρώα, γιατί ακριβώς αυτός ο πολιτισμός ζητά διαρκή λογοδοσία».⁸⁶ Αυτή η συλλογική απαίτηση να απαντούμε σε κλήσεις, ειδοποιήσεις και μηνύματα, εντείνει την αίσθηση καθήκοντος. Ωστόσο, ο Ferraris προειδοποιεί ότι πρόκειται για «ένα σύστημα εξουσίας δίχως προηγούμενο», στο οποίο η βία εκφράζεται μέσα από τη συνεχή, άορατη πίεση της καταγραφής, της ενοχής και της αδυναμίας ελέγχου των ίδιων μας των δεδομένων.

Αν και η τεκμηριακή βία δεν είναι σωματική, τουλάχιστον φαινομενικά, δεν σημαίνει ότι δεν σωματοποιείται. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Ferraris χρησιμοποιεί εμβόλιμα στο κείμενό του ένα απόσπασμα από το μυθιστόρημα του Franz Kafka *Στη σωφρονιστική αποικία*. Στη συγκεκριμένη, μυθοπλαστική αποικία, ο νόμος ως ποινή, και κυρίως ως τιμωρία, εγγράφεται κυριολεκτικά στο σώμα του καταδικασμένου με ένα αυτοσχέδιο μηχάνημα. Ο θάνατος επέρχεται αργά, αφού εγγράφεται μέσω της χάραξης από τις αιχμηρές γυάλινες λεπίδες της «σβάρνας»,⁸⁷ οι οποίες είναι προγραμματισμένες να χαράσσουν επαναλαμβανόμενα, άρα όλο και βαθύτερα το σώμα. Στη συγκεκριμένη ιστορία, αν και αποτελεί ένα λογοτεχνικό παράδειγμα, το σώμα χρησιμοποιείται κυριολεκτικά θανατοπολιτικά μέσω της εγγραφής και αιματηρής χάραξης του νόμου, που σωφρονίζει εν τέλει μόνο τους θεατές της θανατικής ποινής, ενώ ο κατάδικος πεθαίνει σε δώδεκα ώρες.

Συνοψίζοντας, η τεκμηριακή βία αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του καπιταλιστικού ρεαλισμού μέσω της επιβολής της αδιάκοπης καταγραφής και της υποχρέωσης για ανταπόκριση, που εν δυνάμει μπορεί να μετατραπεί σε λογοδότηση και τιμωρία. Τα αρχεία, οι έγγραφοι τίτλοι, ή οποιαδήποτε ψηφιακή καταγραφή μετέχουν ενεργά σε εξουσιαστικές δομές που παράγουν, εγγράφουν και πραγματώνουν τις οικονομικές, πολιτικές και σωματικές μας πραγματικότητες. Μέσω αυτής της διαπίστωσης, η σχέση μεταξύ «αναπαράστασης» και «πραγματικότητας» γίνεται κεντρική και οδηγεί και στο ερώτημα «Πώς τα τεκμήρια σχετίζονται με την παραγωγή της γνώσης;» που θα εξεταστεί στο υποκεφάλαιο που ακολουθεί.

⁸⁶ Στο ίδιο, σ.300

⁸⁷ Franz Kafka, *Στη Σωφρονιστική αποικία*, μτφρ. Βασίλης Τσαλής, Κίχλη, Αθήνα, 2017, σ.18-19

1.4.3. Από την τεκμηριακή στην επιστημική βία: Τεκμήρια και υποταγμένες γνώσεις στα πλαίσια του γνωσιακού καπιταλισμού

Όπως αναφέραμε και στην εισαγωγή της διατριβής, η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα, που θα αναλύσουμε στο 4^ο κεφάλαιο, επιτελείται, λειτουργεί, εδράζεται ή είναι αποκύημα του γνωσιακού καπιταλισμού (cognitive capitalism).⁸⁸ Η θέση των τεκμηρίων εντός του γνωσιακού καπιταλισμού αποκαλύπτει τη βαθιά εμπλοκή τους σε μηχανισμούς παραγωγής, νομιμοποίησης και κυκλοφορίας της γνώσης. Δεν πρόκειται μόνο για ουδέτερα αποτυπώματα, ίχνη ή φορείς μνήμης, αλλά για δομικά στοιχεία της καπιταλιστικής συσσώρευσης, λειτουργώντας ως εγγραφές που φέρουν πολιτικό, οικονομικό και κοινωνικό φορτίο. Ως εκ τούτου, τα τεκμήρια αποκτούν ενεργό χαρακτήρα, «δρώντας» παράλληλα και μέσα σε καθεστώτα εξουσίας και θεσμικά συστήματα που ορίζουν τι είναι γνώση, ποιος έχει δικαίωμα να την διατυπώνει και υπό ποιες προϋποθέσεις είναι έγκυρη.

Ο όρος «γνωσιακός καπιταλισμός» αποτελεί επινόηση του Γάλλου οικονομολόγου και δοκιμογράφου Yann Moulier-Boutang (1949), ο οποίος τον ανέλυσε στο βιβλίο του *Cognitive Capitalism* (2004). Ο Moulier-Boutang χρησιμοποιεί τον όρο για να περιγράψει την ανάδυση μιας μορφής καπιταλισμού που εντοπίζεται στα τέλη του 20ού και στις αρχές του 21^{ου} αιώνα και φέρει ως βασικό χαρακτηριστικό τον κεντρικό ρόλο της γνώσης, της πληροφορίας και της γνωσιακής εργασίας στην παραγωγική διαδικασία. Πιο συγκεκριμένα, ορίζει τον γνωσιακό καπιταλισμό ως «έναν τρόπο συσσώρευσης στον οποίο το αντικείμενο της συσσώρευσης αποτελείται κυρίως από τη γνώση, η οποία γίνεται η βασική πηγή της αξίας, καθώς και ο κύριος τόπος της διαδικασίας αξιοποίησης».⁸⁹

Κατά τον Moulier-Boutang, η δημιουργική εργασία, τα δίκτυα πληροφορίας, οι συμμαχίες, τα δικαιώματα ιδιοκτησίας και η διαχείριση έργων αποτελούν κρίσιμους θεσμικούς και οργανωτικούς παράγοντες που συνδέονται άμεσα με την παραγωγή κεφαλαίου. Ως εκ τούτου, εντοπίζει την ανάπτυξη στρατηγικών του γνωσιακού καπιταλισμού που επικεντρώνονται στην ενίσχυση της ικανότητας συμμετοχής σε γνωσιακές διαδικασίες, όχι μόνο για την παραγωγή, αλλά και για την απορρόφηση και ιδιοποίηση των αποτελεσμάτων τους.

Οι στρατηγικές ιδιοποιήσεων του γνωσιακού καπιταλισμού αποτελούν πρακτικές και στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης και τους θεσμούς λειτουργίας της (μουσεία, κέντρα τέχνης, σχολές καλών τεχνών) και συνεπώς οδηγούμαστε να τις αναγνωρίσουμε και στο συγκεκριμένο

⁸⁸ Σε ελληνικές μεταφράσεις ο όρος cognitive capitalism απαντάται με δύο τρόπους είτε ως γνωσιακός είτε ως γνωστικός καπιταλισμός.

⁸⁹ Yann Moulier-Boutang, *Cognitive Capitalism*, trans. Ed Emery, Polity Press, Cambridge, 2011, σ. 57

της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα. Αν ένα ερώτημα της διατριβής αφορά τι είδους γνώση παράγουμε μέσα από την τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα και τη δραματουργία τεκμηρίων, δεν μπορούμε να μην προβληματοποιήσουμε τη διαφορούμενη λειτουργία της, από τη μία ως μιας γνώσης «από τα κάτω» και από την άλλη, ως μια ιδιοποιημένη γνώση από τα κυρίαρχα συστήματα γνώσης.

Ήδη, από τη δεκαετία του '70, στη λεγόμενη μετανεωτερική συνθήκη, εντοπίστηκε η μετατόπιση της παραγωγής της γνώσης -κατά συνέπεια και των ερευνητικών πρακτικών- από το καθεστώς της αλήθειας στο καθεστώς της αποδοτικότητας,⁹⁰ όπως επισημαίνει και ο Jean-François Lyotard (1924-1998) στη *Μεταμοντέρνα Κατάσταση* (1979). Ο Lyotard εντοπίζει τη μετατόπιση ως εξής:

Η διαχείριση της απόδειξης, που καταρχήν δεν είναι παρά ένα μέρος μιας επιχειρηματολογίας προοριζόμενης να αποσπάσει την συναίνεση των δεκτών του επιστημονικού μηνύματος, περνά έτσι από τον έλεγχο ενός άλλου γλωσσικού παιχνιδιού, όπου το ζήτημα δεν είναι η αλήθεια, αλλά η αποδοτικότητα, δηλαδή καλύτερη σχέση input/output.⁹¹

Αυτή η θέση καθιστά σαφές ότι η γνώση δεν νομιμοποιείται από την οντολογική της εγκυρότητα, αλλά από την επιτελεσματικότητά της, δηλαδή τη δυνατότητα ενίσχυσης του ισχυρού. Πρόκειται για μια θεμελιώδη θέση του γνωσιακού καπιταλισμού.

Την ίδια δεκαετία, ο Foucault στην παράδοση της 7^{ης} Ιανουαρίου του 1976 στο Collège de France, εισάγει την έννοια των «υποταγμένων γνώσεων». Τις ορίζει ως «τα σώματα των ιστορικών γνώσεων που καλυμμένα υπήρχαν στο πλαίσιο ορισμένων λειτουργικών και συστηματικών συνόλων και η κριτική κατάφερε να τα ανασύρει και πάλι στην επιφάνεια, με τα μέσα, φυσικά, της λογισμικής».⁹²

Ο Foucault προσθέτει ακόμη μία σημασία των «υποταγμένων γνώσεων», μια σειρά γνώσεων «που υποτιμούνταν ως μη εννοιολογικές γνώσεις, ως γνώσεις κατώτερες ιεραρχικά, γνώσεις κάτω από το επίπεδο της απαιτούμενης παιδείας και επιστημοσύνης».⁹³ Διαπιστώνει ότι η κριτική επιτεύχθηκε μέσω της επανεμφάνισης της δεύτερης κατηγορίας των «μη έγκυρων γνώσεων»⁹⁴ και τονίζει ως κοινό ζήτημα και των δύο «υποταγμένων γνώσεων» την

⁹⁰ Ο όρος performativity σε αυτή την περίπτωση μεταφράστηκε ως αποδοτικότητα, όπως και ο όρος performance σε ένα εργασιακό πλαίσιο σημαίνει επίδοση ή απόδοση.

⁹¹ Jean-François Lyotard, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα, 1988, σ.115

⁹² Michel Foucault, *Για την υπέρσπιση της κοινωνίας*, μτφρ. Τίτικα Δημητρούλια, Ψυχογιός, Αθήνα, 2002, σ.22

⁹³ Στο ίδιο, σ.23

⁹⁴ Στο ίδιο

ιστορική γνώση των αγώνων μέσω του εντοπισμού της μνήμης των μαχών που είχαν μείνει στο περιθώριο.

Για τον Foucault η ανάδυση πολλαπλών γενεαλογιών, που επανέφεραν στο προσκήνιο τους αγώνες, οφείλεται στη συναίρεση της λόγιας γνώσης και της γνώσης των ανθρώπων. Τη συναίρεση αυτή την ονομάζει «γενεαλογία» και προϋποθέτει «την ανατροπή της τυραννίας των καθολικών λόγων, μαζί με την ιεραρχία και τα προνόμια που τους χαρακτήριζαν ως θεωρητικές πρωτοπορίες».⁹⁵

Εξαιρετικά σημαντική για την κατανόηση της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα, είναι η ανάλυση που κάνει η Rosi Braidotti στο *Posthuman Knowledge* (2019) περί «ελάσσονος» (minor) και «μείζονος» (major) επιστήμης. Ορίζει τη μείζονα επιστήμη (major science) ως μια κυρίαρχη και εδαφικοποιημένη (territorialised)⁹⁶ μορφή γνώσης, ευθυγραμμισμένη με τα συμφέροντα του γνωσιακού καπιταλισμού, θεσμικά εγκαθιδρυμένη, πλήρως χρηματοδοτούμενη και προσαρμοσμένη στις οικονομικές και τεχνοκρατικές απαιτήσεις της εποχής. Η ελάσσων επιστήμη ορίζεται ως νομαδική, εντοπισμένη, υποχρηματοδοτούμενη και περιθωριοποιημένη, αλλά διατηρεί τη δυνατότητα του ηθικού μετασχηματισμού καθώς και την ενδυναμωτική πολιτική της διάστασης. Η ελάσσων γνώση συνδυάζει την κριτική με τη δημιουργία νέων εννοιών και διακρίνεται από την «εγκάρσια πολυκατευθυντικότητα».⁹⁷

Η Braidotti αντλώντας από τη θέση των Deleuze και Guattari,⁹⁸ εκθέτει και ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά λειτουργίας της μείζονος επιστήμης που είναι η μερική ή προσωρινή εδαφικοποίηση της ελάσσονος, όποτε κρίνεται στρατηγικά απαραίτητο από το γνωσιακό κεφάλαιο. Με αυτόν τον τρόπο, το κεφάλαιο ιδιοποιείται τη γνώση από τα κάτω ή του περιθωρίου.

Στον κόσμο της τέχνης και του πολιτισμού είναι διακριτές πλέον οι στρατηγικές ιδιοποίησης που εκδηλώνονται ως pinkwashing, ως προσχηματική συμμετοχή των θηλυκοτήτων και ως ενσωμάτωση της μαυρότητας και αποτελούν πλέον νέα «καθεστώτα περιουσιακών στοιχείων».⁹⁹

Ωστόσο, η Braidotti υπογραμμίζει την ύπαρξη «νομαδικών γραμμών φυγής» από τις στρατηγικές ιδιοποίησης και συγκεκριμένα γράφει ότι «οι νομαδικές γραμμές φυγής της ελάσσονος επιστήμης διασχίζουν, επαναεδαφικοποιούν (re-territorialise) και ανασυνθέτουν

⁹⁵ Στο ίδιο

⁹⁶ Rosi Braidotti, *Posthuman Knowledge*, Polity Press, Cambridge, 2019, σ.124

⁹⁷ Στο ίδιο

⁹⁸ Οι Deleuze και Guattari αναλύουν την απεδαφικοποίηση (σχετική/στρωματική ή απόλυτη) και την επανεδαφικοποίηση ως αλληλένδετες κινήσεις που σχηματίζουν τα ριζώματα, στο Gilles Deleuze και Félix Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια 2: Χίλια Πλατώματα*, μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης, Πλέθρον, Αθήνα, 2017, σποράδην

⁹⁹ David Harney & Fred Moten, *Μαύρα Αβαθή Υδάτα*, μτφρ. Εργαστήριο για τα Αστικά Κοινά-Νέος Κόσμος και Προσωρινή Ακαδημία Τεχνών, Αθήνα, 2025

τα κυρίαρχα συστήματα παραγωγής γνώσης, δημιουργώντας ελλείποντες συνδέσμους, γενετικές ρωγμές και επισκέψεις στα περιθώρια».¹⁰⁰

Αυτές οι γραμμές φυγής μπορούν να γίνουν ορατές και στην προσέγγιση του Gerald Raunig στο βιβλίο του *Factories of knowledge-Industries of Creativity*. Όπως εξηγεί, αυτό που ήταν κάποτε το εργοστάσιο ως «υποδειγματικός τόπος συμπύκνωσης»¹⁰¹ -όχι μόνο του χώρου και του χρόνου παραγωγής, αλλά και τόπος αντίστασης και δημιουργίας συλλογικοτήτων- σήμερα αντιστοιχεί στα πανεπιστήμια ως «εργοστάσια γνώσης». Το πανεπιστήμιο πάντα υπήρξε «ένας θεσμός στήριξης της εξουσίας [...] ένας θεσμός άσκησης και υποταγής»¹⁰² αλλά πλέον, μαζί με τις «δημιουργικές βιομηχανίες» μπορούν να αποτελέσουν «τόπους επανεδαφικοποίησης». Δηλαδή τοποθεσίες ή προσωρινούς σχηματισμούς όπου διασκορπισμένα άτομα ή ομάδες συγκεντρώνονται, συμπυκνώνουν την παρουσία και τη δραστηριότητά τους και επανακατασκευάζουν συλλογικά το χώρο ή/και το χρόνο.

Σημαντική πρόταση του Raunig είναι η ιδέα του «εγκάρσιου νου» (transversal intellect) όπου αντλεί αλλά ταυτοχρόνως και διαφοροποιείται από τον μαρξιστικό «γενικό νου» (general intellect), τον «οργανικό διανοούμενο»¹⁰³ του Antonio Gramsci και τις μετα-οπεραϊστικές πρακτικές.¹⁰⁴ Ο «εγκάρσιος νους» δεν εκπροσωπεί ένα ενιαίο και καθολικό σύστημα γνώσης, ούτε ομιλεί εκ μέρους μιας τάξης ή μιας καθολικής αλήθειας. Επίσης, οι αποσυντάσσουσες πρακτικές που προκύπτουν σε μεγάλο βαθμό από τις μεταοπεραϊστικές πρακτικές, όπως τις αναλύει ο Mario Tronti,¹⁰⁵ είναι μαχητικές αλλά ταυτόχρονα δεν συντάσσονται με ένα προνομιακό κέντρο ούτε ως αντίθετες ούτε εντός του. Αποτελούν μια διαφορετική αγωνιστικότητα.

Ο «εγκάρσιος νους» διασχίζει διαφορετικά συστήματα γνώσης, υποκειμενικότητες και συλλογικότητες. Δεν προηγείται αυτών, ούτε τις ακολουθεί. Ο Raunig εξηγεί:

¹⁰⁰ Braidotti, *Posthuman Knowledge*, ό.π.

¹⁰¹ Gerald Raunig, *Factories of Knowledge, Industries of Creativity*, trans. Aileen Dierig, Semiotext(e), Los Angeles, 2013, σ. 25

¹⁰² Στο ίδιο

¹⁰³ Ο Gramsci έχει αναλύσει διεξοδικά τον οργανικό διανοούμενο στα βιβλία *Τετράδια από τη Φυλακή* και *Για την Οργάνωση της Κουλτούρας*.

¹⁰⁴ Οι οπεραϊστικές πρακτικές της inchiastaoperaia και της conricerca, ή γενικότερα η μαχητική έρευνα θέτει κυρίως το ερώτημα του πώς μπορεί να ασκηθεί η παραγωγή γνώσης ως κοινωνική-μηχανική ανταλλαγή, η οποία συγκεκριμένα δεν τοποθετεί τη γνώση σε ένα προνομιακό κέντρο και δεν την μονοπωλεί. Περισσότερα στο Devi Sacchetto, Emiliana Armano, and Steve Wright, "Coresearch and Counter-Research: Romano Alquati's Itinerary Within and Beyond Italian Radical Political Thought", *Viewpoint Magazine*, September 27, 2013, <https://viewpointmag.com/2013/09/27/coresearch-and-counter-research-romano-alquatis-itinerary-within-and-beyond-italian-radical-political-thought/>, τελευταία επίσκεψη 10/08/2024

¹⁰⁵ Mario Tronti, *Για την αποσυντάσσουσα εξουσία: Συνέντευξη στον Adriano Vinale*, μτφρ. Νίκος Χαραλαμπίδης, Affect, Αθήνα, 2023, σποράδην

Ο εγκάρσιος νους αναδύεται διασχίζοντας τις μοναδικότητες της σκέψης, του λόγου, της κατασκευής της γνώσης. Είναι ένα μηχανικό ρεύμα σκέψης που κινείται εγκάρσια στη δυαδικότητα του ατομικού και του συλλογικού, που διαπερνά άτομα και συλλογικότητες και κατοικεί στους ενδιάμεσους χώρους μεταξύ τους.¹⁰⁶

Συνοψίζοντας την ανάλυση του Raunig για τον «εγκάρσιο νου», τονίζει ότι δεν βρίσκεται εκτός της κοινωνίας ή πάνω από αυτήν, αλλά εγκάρσια σε διαφορετικά κοινωνικά και γνωσιακά πεδία, εμπλέκεται ενεργά στις διαδικασίες παραγωγής γνώσης και δεν είναι στατικός. Τον χαρακτηρίζει η ρευστότητα, η νομαδικότητα και κινείται μεταξύ ατομικού και συλλογικού, συνδέει ανομοιογένειες, και κυρίως δρα σε ενδιάμεσους χώρους, όπου δεν κυριαρχεί μια προκαθορισμένη γνώση. Η γνώση δεν προϋπάρχει αλλά κατασκευάζεται και οργανώνεται μέσα στους ενδιάμεσους χώρους.¹⁰⁷

Παράλληλα με τις μεταμαρξιστικές θεωρήσεις για την παραγωγή της γνώσης αναδύθηκαν φεμινιστικές και από-αποικιοκρατικές θέσεις που έστρεψαν με διαθεματικούς τρόπους την προσέγγιση αντίστοιχων θεμάτων και κυρίως την ανάδειξη νέων τρόπων συμμετοχής στα συστήματα γνώσης.

Η Donna Haraway μας καλεί από μια φεμινιστική και του «υπόδουλου» σκοπιά να δούμε την παραγωγή της γνώσης ως τοποθετημένης γνώσης (situated knowledge) μερικής προοπτικής. Όπως δηλώνει η ίδια:

Ο μοναδικός τρόπος να ανακαλύψουμε μια όραση με μεγαλύτερο εύρος είναι να βρισκόμαστε κάπου συγκεκριμένα. Το ζήτημα της επιστήμης στο φεμινισμό αφορά την αντικειμενικότητα ως ορθολογικότητα από συγκεκριμένη θέση υποκειμένου. Οι εικόνες της δεν είναι προϊόντα της απόδρασης και της υπέρβασης ορίων, δηλαδή η άποψη από τα πάνω, αλλά η συνένωση επιμέρους απόψεων και διστακτικών φωνών σε μια συλλογική θέση υποκειμένου η οποία υπόσχεται μια όραση των μέσων που επιτρέπουν τη συνεχιζόμενη πεπερασμένη

¹⁰⁶ Raunig, *Factories of Knowledge*, ό.π., σ.66

¹⁰⁷ Ο Raunig δεν παραλείπει να αναφερθεί και στις τελευταίες διαλέξεις του Foucault με τίτλο «Το θάρρος της αλήθειας» (1984) όπου διακρίνει τρεις μορφές που μεταδίδουν τη γνώση τον προφήτη, τον σοφό και τον δάσκαλο, μια ευρωκεντρική, ανδροκρατούμενη τυπολογία. Οι τρεις τρόποι μετάδοσης της γνώσης εστιάζουν σε έναν συγκεκριμένο τύπο ενσαρκωτή της γνώσης αποτελώντας το κέντρο μιας ιεραρχικής σχέσης μετάδοσης. Ο Foucault διέκρινε πολλαπλές μορφές λόγων περί αλήθειας από την αρχαιότητα, από τις οποίες οι τρεις μπορούν να θεωρηθούν ως μορφές μετάδοσης της γνώσης: «ο προφήτης», «ο σοφός» και «ο δάσκαλος» παρουσιάζονται ως μια έντονα ανδροκρατούμενη τυπολογία, παρμένη από την ευρωπαϊκή ιστορία. Και οι τρεις τρόποι μετάδοσης της γνώσης επικεντρώνονται γύρω από έναν συγκεκριμένο τύπο, ο οποίος ενσαρκώνει τη γνώση και αποτελεί το κέντρο μιας ιεραρχικής σχέσης μετάδοσης. Στο ίδιο, σ.56-58

σωματοποίηση, τη ζωή μέσα σε όρια και αντιφάσεις, δηλαδή τις απόψεις από κάπου.¹⁰⁸

Το Karen Barad, βασισμένο στη διαθλαστική θεωρία που είχε προτείνει η Haraway, επιχειρεί να υπερβεί τους δυϊσμούς ανάμεσα στο κοινωνικό και το επιστημονικό, και εξηγεί:

Η διαθλαστική ανάγνωση των εννοιών της φεμινιστικής και queer θεωρίας και των σπουδών των επιστημών μέσω της αλληλεπίδρασής τους συνεπάγεται τη σκέψη του «κοινωνικού» και του «επιστημονικού» μαζί, με έναν φωτεινό τρόπο. Αυτά που συχνά εμφανίζονται ως ξεχωριστές οντότητες (και ξεχωριστά σύνολα ανησυχιών) με οξείες διαχωριστικές γραμμές, δεν συνεπάγονται στην πραγματικότητα μια σχέση απόλυτης εξωτερικότητας. Όπως τα διαθλαστικά πρότυπα που φωτίζουν την ασαφή φύση των ορίων -εμφανίζοντας σκιές σε «φωτεινές» περιοχές και φωτεινά σημεία σε «σκοτεινές» περιοχές- η σχέση του κοινωνικού και του επιστημονικού είναι μια σχέση «εξωτερικότητας εντός». [...] Αυτή δεν είναι μια στατική σχεσιακότητα, αλλά μια πράξη -θέσπιση (enactment) των ορίων- που πάντα συνεπάγεται συντακτικούς αποκλεισμούς και, κατά συνέπεια, απαιτούμενα ερωτήματα περί λογοδοσίας.¹⁰⁹

Το Barad τονίζει ότι η γνώση δεν είναι ζήτημα παρατήρησης από μια απομακρυσμένη ή ανώτερη θέση, ούτε από ένα σώμα ενισχυμένο με προσθετικά. Αντιθέτως, η γνώση προκύπτει μέσω ενδοδράσεων, μέσα από πρακτικές που ο κόσμος αρθρώνεται και γίνεται αντιληπτός διαφορετικά και αυτές οι πρακτικές λογοδοτούν για την άρθρωση του κόσμου. Ακόμα και μη-άνθρωποι, συμπεριλαμβανομένων και οντοτήτων χωρίς εγκέφαλο, μπορούν να συμμετέχουν στην ενεργή εμπλοκή του κόσμου σε γνωσιακές πρακτικές.

Η γνώση συνεπάγεται διαφορετική ανταπόκριση και λογοδοσία ως μέρος ενός δικτύου επιτελέσεων. Η γνώση δεν είναι μια περιορισμένη ή κλειστή πρακτική αλλά μια συνεχής επιτέλεση του κόσμου.¹¹⁰

¹⁰⁸ Donna Haraway, *Ανθρωποειδή Κυβόργια και Γυναίκες: Η επανεπινόηση της φύσης*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2014, σ.292

¹⁰⁹ Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham & London, 2007, σ. 93 και 135

¹¹⁰ Στο ίδιο, σ. 149

Φτάνοντας στο κλείσιμο του πρώτου κεφάλαιο είναι απαραίτητο να αναφερθούμε στην έννοια της «επιστημικής βίας» που θα μας απασχολήσει και στα επόμενα κεφάλαια σε σχέση με τη δραματουργία τεκμηρίων και την τέχνη-βασισμένη σε έρευνα, καθώς και ερωτημάτων που προκύπτουν σε σχέση με την παραγωγή της γνώσης.

Η Gayatri Chakravorty Spivak (1942-) με το βιβλίο ορόσημο *Μπορούν οι υποτελείς να μιλούν;* θέτει ξεκάθαρα το ζήτημα της αντιπροσώπευσης (representation) ως προϊόν της ευρωκεντρικής και πατριαρχικής κυριαρχίας. Μέσα από την αποαποικιοκρατική της προσέγγιση αποκαλύπτει πλήρως όλους τους μηχανισμούς υπονόμευσης και αποσιώπησης του Άλλου.

Η Spivak εστιάζει στην επιστημική βία και την ορίζει ως «το απομακρυσμένο και εξ αποστάσεως ενορχηστρωμένο ετερογενές σχέδιο να συγκροτηθεί ως Άλλος το αποικιακό υποκείμενο»,¹¹¹ το οποίο οδηγεί στην «ασύμμετρη εξάλειψη του ίχνους της επισφαλούς Υποκειμενικότητας αυτού του Άλλου».¹¹² Σε αυτό το πλαίσιο, τα τεκμήρια και τα αρχεία επιτελούν έναν κεντρικό ρόλο, καθώς συχνά αποτελούν τους ίδιους τους μηχανισμούς μέσω των οποίων ασκείται και διαιώνίζεται η επιστημική βία.

Η Spivak αναδεικνύει ότι η επιστημική βία είναι συνυφασμένη με την παραγωγή και διατήρηση συγκεκριμένων αφηγήσεων και μορφών γνώσης, κυρίως μέσω νομικών, ιστοριογραφικών, πολιτισμικών και εκπαιδευτικών πρακτικών που καθιστούν τους υποτελείς και κυρίως τις υποτελείς γυναίκες «περισσότερο βουβές από ποτέ».¹¹³ Χρησιμοποιεί τα παραδείγματα όπως τη βρετανική κωδικοποίηση του ινδουιστικού δικαίου και τις εκπαιδευτικές πρακτικές του ιμπεριαλισμού για να αναδείξει πως δημιουργείται αυτό που αποκαλεί «κύκλωμα επιστημικής βίας».¹¹⁴

Η Kristie Dotson σε μία πρόσφατη ανάλυσή της, αντλώντας από τη Spivak, ορίζει την επιστημική βία ως την αποτυχία ενός ακροατηρίου να πραγματοποιήσει μια επικοινωνιακή ανταποδοτικότητα (communicative reciprocity) σε μια γλωσσική ανταλλαγή, όπου αυτή η αποτυχία οφείλεται σε «επιβλαβή άγνοια» (pernicious ignorance).¹¹⁵ Όπως εξηγεί, η «επιβλαβής άγνοια» δεν συγχέεται με μια τυχαία έλλειψη πληροφορίας, αλλά πηγάζει από την «αξιόπιστη άγνοια» που ορίζεται ως «αντιγεγονική ανεπάρκεια» (counterfactual incompetence) στον εντοπισμό της αλήθειας (truth tracking) σε κοντινούς δυνατούς κόσμους

¹¹¹ Gayatri-Chakravorty Spivak, *Μπορούν οι υποτελείς να ομιλούν;*, μτφρ. Χλόη Κολόρη και Παναγιώτης Τρισιμπίδας, Επέκεινα, Τρίκαλα, 2018, σ.45

¹¹² Στο ίδιο

¹¹³ Στο ίδιο, σ.84

¹¹⁴ Στο ίδιο

¹¹⁵ Kristie Dotson, "Tracking Epistemic Violence, Tracking Practices of Silencing", *Hypatia* 26, no. 2, 236–57, 2011, <http://www.jstor.org/stable/23016544>, σ. 250

(nearby possible worlds).¹¹⁶ Ουσιαστικά, πρόκειται για μια σταθερή αναληψία απέναντι στην αλήθεια συγκεκριμένων πεδίων γνώσης, η οποία παράγει προβλέψιμες αστοχίες κατανόησης και κατ' επέκταση βλάβη.

Κατά την Dotson, οι προθέσεις ή η υπαιτιότητα δεν είναι καθοριστικές, αυτό που τελικά ορίζει την επιστημική βία είναι ο συνδυασμός της αξιόπιστης άγνοιας, της βλάβης και της αποτυχημένης γλωσσικής ανταλλαγής. Ο γνωσιακός φορέας (epistemic agent) που υφίσταται αυτή την αποτυχία πλήττεται ατομικά αλλά και κοινωνικά.

Η Dotson εντοπίζει μια κρίσιμη διάκριση, αυτή των «περιστατικών αποσιώπησης» και των «πρακτικών αποσιώπησης».¹¹⁷ Ένα περιστατικό αποσιώπησης αφορά μια μεμονωμένη αποτυχία ενός ακροατηρίου να ανταποκριθεί στις ανάγκες ενός ομιλούντος υποκειμένου. Ενδέχεται να μην επαναληφθεί, προκαλεί βλάβη αλλά δεν πηγάζει από συστημικές δομές άγνοιας. Αντιθέτως, οι πρακτικές αποσιώπησης είναι επαναλαμβανόμενες και προβλέψιμες, εδράζονται σε αξιόπιστη άγνοια και κατά κύριο λόγο θεσμοθετούν την αποτυχία της αμοιβαιότητας στις ανταλλαγές του λόγου. Ως εκ τούτου, η Dotson συμπεραίνει, ότι η επιστημική βία ασκείται κυρίως μέσω των πρακτικών αποσιώπησης και αυτές διακρίνονται σε δύο είδη, την καταπίεση της μαρτυρίας (testimonial oppression) με τη μορφή της σίγασης (testimonial quieting) και του πνιγμού της μαρτυρίας (testimonial smothering).

Όπως μας εξηγεί, η σίγαση της μαρτυρίας εμφανίζεται όταν το ακροατήριο αποτυγχάνει να αναγνωρίσει τον ομιλητή ή την ομιλήτρια ως φορέα γνώσης. Ελεγκτικές εικόνες και στερεότυπα υπονομεύουν εκ των προτέρων την αξιοπιστία ορισμένων ομιλητών/ητριών -ιδίως από καταπιεσμένες ή περιθωριοποιημένες ομάδες- με αποτέλεσμα η μαρτυρία τους να απορρίπτεται ή να απαξιώνεται. Ο πνιγμός της μαρτυρίας, αναδύεται όταν οι ομιλητές/ήτριες αυτολογοκρίνονται επειδή θεωρούν ότι οι ακροατές στερούνται μαρτυρικής επάρκειας (testimonial competence) ή επειδή η πλήρης μαρτυρία τους δεν είναι ασφαλής υπό τους όρους που το ακροατήριο επιβάλλει.

Η συμβολή της Dotson είναι σημαντική γιατί μετατοπίζει το κέντρο βάρους από την πρόθεση στη δομική αξιολόγηση της ανταπόκρισης των ακροατηρίων και προσφέρει ένα εργαλείο εντοπισμού πρακτικών αποσιώπησης βάσει της αντιγεγονικής ανεπάρκειας και των απαιτήσεων αμοιβαιότητας μιας επιτυχούς γλωσσικής ανταλλαγής. Η Dotson προτείνει για την αντιμετώπιση της επιστημικής βίας, την καλλιέργεια μαρτυρικής επάρκειας, τη ρητή αναγνώριση των ομιλητριών/ών ως φορέων γνώσης και κυρίως θεσμικές ρυθμίσεις μείωσης της «αξιόπιστης» άγνοιας που αναπαράγει πρακτικές αποσιώπησης.

¹¹⁶ Η Dotson τις έννοιες counterfactual, truth tracking και nearby possible worlds τις αντλεί από τον Robert Nozick.

¹¹⁷ Στο ίδιο, σ. 241

1.5. Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό χαρτογραφήθηκε το εννοιολογικό πεδίο των τεκμηρίων και ο ρόλος τους στην παραγωγή της γνώσης. Μέσα από την Επιστήμη της Πληροφορίας και το έργο των Otlet και Briet, το τεκμήριο απομακρύνεται από τον στενό ορισμό του «εγγράφου» και διευρύνεται σε φυσικά αντικείμενα, έμβια όντα, τεχνουργήματα και ποικίλες εγγραφές που λειτουργούν ως αποδείξεις, αναπαραστάσεις ή δείκτες γεγονότων. Η Briet, με το παράδειγμα της «αντιλόπης», τονίζει την προθετικότητα, την καταχώριση και την ταξινόμηση ως όρους μετασχηματισμού ενός πράγματος σε τεκμήριο, ενώ οι σύγχρονες προσεγγίσεις των Buckland, Day και Frohmann αναδεικνύουν το τεκμήριο ως φορέα που ρυθμίζει ποιοι λόγοι και ποια πράγματα θα αποτελέσουν έγκυρη γνώση.

Η συγκεκριμένη δυναμική επιφέρει μια οντολογική ερμηνεία για τον ρόλο των τεκμηρίων στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα. Η θεωρία της τεκμηριότητας του Ferraris ορίζει τα τεκμήρια ως κοινωνικά αντικείμενα όπου «αντικείμενο = εγγεγραμμένη πράξη». Μέσω αυτής της διατύπωσης, το τεκμήριο δεν είναι μια απλή αποτύπωση του τι συνέβη, αλλά η ίδια η πράξη μέσω της οποίας κάτι αποκτά υπόσταση, θεσμική, νομική, οικονομική, ακόμη και ηθική. Η διάκριση του Ferraris ανάμεσα σε «ισχυρά» και «ασθενή» τεκμήρια μας βοήθησε να κατανοήσουμε πως κάποια τεκμήρια έχουν δεσμευτική ισχύ (π.χ. συμβόλαια, πτυχία κ.λπ.) ενώ άλλα λειτουργούν ως υλικό ενδεχόμενης απόδειξης, χωρίς να παράγουν από μόνα τους θεσμικό αποτέλεσμα. Αυτή η διάκριση συνομιλεί με την πρόταση της συγκεκριμένης διατριβής περί «μαλακών» και «σκληρών» τεκμηρίων στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα (κεφάλαιο 2) και αφορά στη μεταβλητότητα της επιτελεστικής ισχύος των τεκμηρίων.

Στη συνέχεια, εξετάσαμε το αρχείο ως χώρο όπου τα τεκμήρια αποκτούν καθεστώς. Μέσα από τον Foucault, τον Derrida και τον Mbembe αναδείξαμε το αρχείο ως τεχνολογία εξουσίας μέσα και από τη μνημοτεχνική του διάσταση. Για τον Foucault, το αρχείο ορίζει το τι μπορεί να ειπωθεί. Για τον Derrida εδραιώνεται η τοπονομολογική διάσταση του αρχείου, όπου η φύλαξη και η ερμηνεία των τεκμηρίων επιτελούν και αναπαράγουν την εξουσία. Τέλος, για τον Mbembe, το αρχείο είναι νεκροπολιτικό. Ένας θεσμοποιημένος ταφικός μηχανισμός που αποφασίζει ποια θραύσματα ζωής θα θεσπιστούν ως «κοινή μνήμη» και ποια θα αποκλειστούν, θα «κλειδωθούν» ή θα καταναλωθούν ως ακίνδυνο πολιτιστικό υλικό. Η αρχειοθέτηση δεν συνιστά μια πράξη συντήρησης της μνήμης αλλά μια πράξη χρονοφαγικής κυριαρχίας.

Η συγκεκριμένη εξουσιαστική κλίμακα εμφανίσθηκε πιο καθαρά στο πλαίσιο του σύγχρονου καπιταλισμού. Η «τεκμηριακή βία» του Ferraris, σε συνάρτηση με τον καπιταλιστικό ρεαλισμό του Fischer και την πρόταση καθολικής καταγραφής ιδιοκτησίας και σχέσεων του de Soto καθώς και την ερμηνεία του Deleuze, μας επιτρέπει να τοποθετήσουμε τα τεκμήρια ως υποδομές ελέγχου, επιτήρησης και υποταγής. Η καταγραφή είναι μια πράξη που σχετίζεται με τη μνήμη, αλλά πρωτίστως μια πράξη που επιτελεί την απαίτηση για λογοδοσία, διαθεσιμότητα και υπαγωγή σε καθεστώς αξιολόγησης. Εν ολίγοις, τα τεκμήρια δεν «αποτυπώνουν» τον κόσμο αλλά τον επιτελούν σε πραγματικό χρόνο.

Από εκεί, οδηγηθήκαμε στον Moullet-Boutang και τον γνωσιακό καπιταλισμό, όπου η γνώση και η πληροφορία δεν είναι μια «υπηρεσία» εκτός οικονομίας αλλά η ίδια η παραγωγή κεφαλαίου. Σε αυτό το πλαίσιο, η παραγωγή της γνώσης αποτελεί ένα πεδίο εκμετάλλευσης, οικειοποίησης και θεσμικής αφομοίωσης. Η ανάλυση του Lyotard για την μετατόπιση από την αλήθεια στην αποδοτικότητα, του Raunig για τα «εργοστάσια γνώσης» και τον «εγκάρσιο νου», αλλά και της Braidotti για τη μείζονα και την ελάχιστονα γνώση, ανέδειξαν ότι οι μορφές γνώσης που παράγονται «από τα κάτω» ή στις παρυφές του κυρίαρχου λόγου, ριζωμένες σε εμπειρία, συλλογικότητα, βιωμένη υλικότητα, συχνά είτε απορροφώνται από θεσμικά πλαίσια, είτε αντιστέκονται με τη μορφή νομαδικών και αποσταθεροποιητικών πρακτικών.

Σε αυτή τη συνθήκη τοποθετούνται και οι έννοιες της «τοποθετημένης γνώσης» της Haraway, της «ενδοδράσης» του Barad, της «υποταγμένης γνώσης» του Foucault και της «επιστημικής βίας» της Spivak και της Dotson. Ως εκ τούτου, η παραγωγή γνώσης δεν είναι αντικειμενική και αποστασιοποιημένη αλλά είναι τοποθετημένη, σωματοποιημένη, αγωνιστική και ταυτόχρονα εκτεθειμένη σε μηχανισμούς οικειοποίησης ή αποσιώπησης. Αντιστοίχως, όταν μιλάμε για τεκμήρια, μιλάμε επίσης για το ποιος/ποια έχει δικαίωμα να μιλήσει, ποιος/ποια έχει δικαίωμα να τεκμηριώνει, ποιος/ποια ακούγεται ως αξιόπιστος μάρτυρας ή φορέας γνώσης και ποιος/ποια αποκόπτεται συστηματικά από τη δυνατότητα να παράγει «έγκυρη» ιστορία και συνεπώς γνώση.

Σε αυτό το κεφάλαιο ορίσαμε τις κεντρικές θέσεις που θα διατρέχουν όλη τη διατριβή ως προς την πρόληψη των τεκμηρίων και κυρίως ως προς τη διερεύνηση του ερευνητικού ερωτήματος «πώς δρουν τα τεκμήρια στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα».

Αυτές οι θέσεις, εστιάζουν στα τεκμήρια ως φορείς που επιτελούν και παράγουν πραγματικότητες. Κάθε τεκμήριο ανήκει ήδη ή θα ανήκει σε κάποιο καθεστώς εξουσίας και η παραγωγή, η ταξινόμηση, η πρόσβαση, η χρήση τους συνιστά πολιτική πράξη.

Τέλος, η δραματουργία τεκμηρίων στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα δεν δύναται να γίνει αντιληπτή ως μια μονομερώς «καλλιτεχνική ή αισθητική χρήση τεκμηρίων» αλλά ως παραγωγή γνώσης στα πλαίσια του γνωσιακού καπιταλισμού, όπου οι τοποθετημένες ή οι υποταγμένες γνώσεις είτε αναδύονται ως αντιστάσεις είτε απορροφώνται και εξουδετερώνονται.

Κεφάλαιο 2. Επιτελεστικότητα & Τεκμήρια

2.1. Εισαγωγή

Η έννοια της επιτελεστικότητας (performativity) συναντάται σε όλα τα πεδία των ανθρωπιστικών σπουδών και, στη συγκεκριμένη έρευνα, αποτελεί το θεωρητικό κλειδί που συνδέει το τεκμήριο, τη δραματοουργία και την τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα. Η επιτελεστικότητα, μια ελαστική έννοια που συχνά συγχέεται με την έννοια της επιτέλεσης (performance) ή με μια γενικευμένη «θεατρικότητα», ορίζεται εδώ ως η δύναμη των εκφορών, των πράξεων, των υλικών ιχνών και των τεκμηρίων να μετέχουν στη συγκρότηση κοινωνικών, θεσμικών και υλικών πραγματικοτήτων.

Τι είναι αυτό που κάνει τόσο χρήσιμη τη θεωρία της επιτελεστικότητας στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης, όπου συναντάμε τον όρο να συνοδεύει διάφορες εκφάνσεις της, όπως «η έκθεση είναι performative», «performative έκδοση», η «performative διάλεξη» μεταξύ άλλων;

Όπως αναφέρει και η Shannon Jackson, υπάρχει μια σύγχυση σε σχέση με τη χρήση του όρου «επιτελεστικότητα» στις τέχνες. Ταυτόχρονα όμως παρέχει μια ομπρέλα για τη συγκέντρωση της πρόσφατης διεπιστημονικής δουλειάς στον χρόνο, στον χώρο, με σώματα, σε σχεσιακές συναντήσεις.¹¹⁸ Η Diana Taylor στο βιβλίο της *The Archive and the repertoire* προβληματοποιεί επίσης τη χρήση των εννοιών «επιτέλεση», «επιτελεστικό» και «επιτελεστικότητα» και διαπιστώνει ότι προκύπτει λόγω της ευρύτητας του φάσματος των συμπεριφορών που αυτή καλύπτει -από έναν οριοθετημένο χορό-χορογραφία, μια συμβατική πολιτισμική συμπεριφορά έως και μια τεχνολογικά διαμεσολαβημένη επιτέλεση. Η Taylor διαπιστώνει ότι αυτή η ευρύτητα είναι υποδηλωτική των βαθιών διασυνδέσεων «ανάμεσα σε όλα αυτά τα συστήματα νοηματοδότησης όσο και στις παραγωγικές εντάσεις που προκύπτουν μεταξύ τους».¹¹⁹

Παράλληλα, η θεωρητικός και επιμελήτρια τέχνης, Dorothea Von Hantelmann, θέτει τη βασική θεωρητική της προϋπόθεση στο γεγονός «ότι δεν υπάρχει επιτελεστικό έργο τέχνης

¹¹⁸ Shannon Jackson, "Performativity and Its Addressee", in *On Performativity*, ed. Elizabeth Carpenter, *Living Collections Catalogue*, Vol. 1, Walker Art Center, Minneapolis, 2014.

<http://walkerart.org/collections/publications/performativity/performativity-and-its-addressee>, τελευταία επίσκεψη 08/10/2024

¹¹⁹ Diana Taylor, *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press, Durham & London, 2003, σ.6

γιατί δεν υπάρχει μη επιτελεστικό έργο τέχνης»,¹²⁰ αφού κάθε έργο τέχνης έχει μια διάσταση παραγωγής πραγματικότητας (reality-producing dimension). Συνεπώς, τονίζει ότι το ζήτημα δεν είναι να οριστεί μια νέα κατηγορία έργων που θα λέγονται επιτελεστικά, αλλά να αναδειχθεί το επίπεδο παραγωγής νοήματος που είναι ενυπάρχον σε κάθε έργο, δηλαδή η δυναμική των επιπτώσεων και των αποτελεσμάτων που επιφέρει η τέχνη σε ένα δεδομένο πλαίσιο και σε σχέση με τον θεατή. Η θέση της, προτείνει την ανάλυση και τον εντοπισμό της επιτελεστικής διάστασης της τέχνης που όπως γράφει «υποδηλώνει τις δυνατότητες και τους περιορισμούς της τέχνης στη δημιουργία και την αλλαγή της πραγματικότητας».¹²¹

Σύμφωνα με τις παραπάνω θέσεις, η λογοθέτηση (discourse) γύρω από την έννοια της επιτελεστικότητας μας ωθεί να κοιτάξουμε πίσω, να μελετήσουμε διαφορετικές θεωρητικές προσεγγίσεις του όρου, της ολισθηρότητάς του, ώστε να σχηματίσουμε τα αναλυτικά εργαλεία για τις περιπτώσεις μελέτης που ακολουθούν σε επόμενα κεφάλαια.

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί εκκινούμε από τη δημιουργία της θεωρίας της επιτελεστικότητας από τον John Langshaw Austin, ακολουθούμε τη συνέχεια και τη ρήξη επί της ουσίας από τον Derrida, την καταλυτική συνδρομή του Judith Butler και την περαιτέρω συμβολή της φεμινιστικής και μεταδομιστικής θεωρίας για την πρόσληψη της έννοιας όπως αυτή των Karen Barad, Sara Ahmed και της Eve Kosofsky Sedgwick.

2.2. Από τα θεμέλια της επιτελεστικότητας έως τις πρόσφατες θεωρίες της

2.2.1. «Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις»

Ο John L. Austin (1911-1960) Άγγλος φιλόσοφος και γλωσσολόγος αποτελεί τον θεμελιωτή της έννοιας της επιτελεστικότητας. Από το 1933 και σχεδόν μέχρι τον θάνατό του έζησε στην Οξφόρδη.¹²² Αν και κατά τη διάρκεια της ζωής του δεν εξέδωσε κάποιο βιβλίο, οι ιδέες του διασώθηκαν μέσα από διαλέξεις. Το *How to do things with words* κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1962 και αποτελείται από μια σειρά διαλέξεων με τον τίτλο William James Lectures που έδωσε στο πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ το 1955.¹²³

¹²⁰ Dorothea Von Hantelmann., *How to Do Things with Art: What Performativity Means in Art*, Les Presses du réel, Dijon 2010, σ.17

¹²¹ Στο ίδιο, σ.16

¹²² John L. Austin, *Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*, μτφρ. Αλέξανδρος Μπίστης, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 2003, σ. 9 από την εισαγωγή του Αλέξανδρου Μπίστη

¹²³ Στο ίδιο, σ. 11

Στην πρώτη διάλεξή του, ο Austin θέτει υπό αμφισβήτηση την κυρίαρχη αντίληψη ότι κάθε εκφορά (utterance) αποτελεί μια δήλωση (statement) που περιγράφει την πραγματικότητα ή μεταδίδει πληροφορίες. Όπως εξηγεί, υπάρχουν περιπτώσεις όπου οι εκφορές «δεν σκοπεύουν καθόλου, ή σκοπεύουν μόνο εν μέρει, να καταγράψουν ή να μεταδώσουν ευθέως πληροφορίες για τα γεγονότα».¹²⁴ Παραθέτει ως παράδειγμα τις ηθικές προτάσεις που ενδέχεται να εκφράζουν συναισθήματα, να προτείνουν ή να ρυθμίζουν συμπεριφορές, ενεργώντας με τρόπο που υπερβαίνει μια απλή περιγραφή ή αναπαράσταση. Αυτή η παρατήρηση οδηγεί στην κατανόηση της γλώσσας ως δράσης-θεμελίου της επιτελεστικότητας.

Στο πλαίσιο της επιτελεστικότητας και της θεωρίας των ομιλιακών ενεργημάτων (speech acts) του Austin, είναι σημαντικό να αναφερθεί και η προγενέστερη συνεισφορά του Adolf Reinach με την θεωρία των κοινωνικών πράξεων (social acts) που διατυπώθηκε το 1913 στο βιβλίο του *The A Priori Foundations of the Civil Law*¹²⁵ και δεν έγινε ευρέως γνωστή.

Ο Reinach αναγνώρισε στις κοινωνικές πράξεις την προϋπόθεση του φυσικού μέσου εκδήλωσης, καθώς φέρουν «μια εσωτερική και μια εξωτερική πλευρά»,¹²⁶ δηλαδή μπορεί να προκύπτουν από εσωτερικές εμπειρίες αλλά απαιτούν εξωτερική έκφραση για να πραγματοποιηθούν. Συγκεκριμένα, ορίζει τις κοινωνικές πράξεις ως εξής

Οι κοινωνικές πράξεις οι οποίες, σε αντίθεση με την πληροφόρηση, στοχεύουν από τη φύση τους σε αντίστοιχες, ή καλύτερα, σε ανταποκρινόμενες δραστηριότητες, είτε αυτές οι δραστηριότητες πραγματοποιούνται πραγματικά είτε όχι. Κάθε εντολή και κάθε αίτημα στοχεύει σε μια ενέργεια εκ μέρους του αποδέκτη που προβλέπεται από την πράξη. Μόνο η εκτέλεση αυτής της ενέργειας κλείνει οριστικά το κύκλωμα που ανοίγουν αυτές οι κοινωνικές πράξεις.¹²⁷

Στην προσέγγιση του Reinach διακρίνονται κοινές όψεις με τη θεωρία του Austin, αναδεικνύοντας τη διάδραση και την ενσωματωμένη απεύθυνση κάθε κοινωνικής πράξης, χωρίς να ονομάζει την επιτελεστικότητα. Αντιθέτως, ο Austin στη διάλεξή του με τίτλο

¹²⁴ Στο ίδιο, σ.22

¹²⁵ Alessandro Salice, James DuBois and Smith, Barry, “Adolf Reinach”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. Zalta and Uri Nodelman, Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2024, <https://plato.stanford.edu/entries/reinach/#SociActsNorm>, επίσκεψη 8/02/2025

¹²⁶ Kevin Mulligan, ed., *Speech Act and Sachverhalt: Reinach and the Foundations of Realist Phenomenology*, Springer, Dordrecht, 2013, σ.20

¹²⁷ Στο ίδιο, σ.21

Συνθήκες ευστοχίας των επιτελεστικών διατυπώνει με την ακόλουθη έκφραση αυτό που ορίζει τι είναι η επιτελεστικότητα «[...] το να λέμε (to say) κάτι είναι το να κάνουμε κάτι, [...] με το να λέμε (by saying) κάτι ή λέγοντας (in saying) κάτι, κάνουμε κάτι».¹²⁸

Δηλαδή, η επιτελεστική εκφορά (performative utterance) -σε αντίθεση με τα διαπιστωτικά ομιλιακά ενεργήματα (constative speech acts) που μπορεί να χαρακτηριστούν ως αληθή ή ψευδή- είναι το να κάνεις κάτι και όχι απλά το να λες κάτι, που απλώς πραγματοποιείται μέσω του ομιλιακού ενεργήματος.

Ο Austin επιχείρησε να προσδιορίσει τις προϋποθέσεις υπό τις οποίες μια επιτελεστική εκφορά θεωρείται πετυχημένη ή «εύστοχη» (felicitous). Η θεωρία του δεν εστιάζει στην αλήθεια ή το ψεύδος¹²⁹ των εκφορών, αλλά στην αποτελεσματικότητά τους, στον τρόπο δηλαδή με τον οποίο επιφέρουν συνέπειες στην πραγματικότητα μέσω της εκφοράς τους. Η αποτυχία μιας επιτελεστικής πράξης χαρακτηρίζεται ως «δυσλειτουργία» (infelicity) ή «αστοχία» (unhappy), ενώ μια επιτυχημένη επιτελεστική πράξη εκπληρώνει ορισμένα κριτήρια που ονομάζονται «συνθήκες ευστοχίας».

Οι βασικές συνθήκες ευστοχίας διακρίθηκαν από τον Austin σε τρεις ομάδες¹³⁰ με την εξής σειρά. Η πρώτη συνθήκη ευστοχίας προϋποθέτει την ύπαρξη μιας συμβατικής διαδικασίας. Δηλαδή, η εκφορά πρέπει να ανήκει σε μια ευρύτερη αποδεκτή κοινωνική ή πολιτισμική διαδικασία, η οποία παράγει προβλεπόμενα και αναγνωρίσιμα αποτελέσματα. Για παράδειγμα, η φράση «σας ανακηρύσσω συζύγους» είναι έγκυρη μόνο και εφόσον εκφέρεται μέσα σε ένα θεσμοθετημένο τελετουργικό πλαίσιο, όπως αυτό του γάμου. Ο Austin προσθέτει και την καταλληλότητα των συμμετεχόντων και του πλαισίου, που σημαίνει ότι η πράξη πρέπει να εκφέρεται από πρόσωπα με ανάλογη εξουσιοδότηση ή ρόλο. Η ίδια φράση που αναφέρεται παραπάνω, αν ειπωθεί από κάποιον που δεν έχει το δικαίωμα να τελέσει τον γάμο, καθίσταται άκυρη. Η δεύτερη συνθήκη αφορά στην ορθή και ολοκληρωμένη εκτέλεση της διαδικασίας. Όλοι οι συμμετέχοντες πρέπει να εκτελέσουν τη διαδικασία σύμφωνα με τους καθιερωμένους κανόνες μέχρι τέλους. Αν κάποιος αποσυρθεί ή παρεκκλίνει από το προσδοκώμενο σχήμα, η επιτελεστική δύναμη της εκφοράς καθίσταται ελλιπής. Τέλος, πρέπει να υπάρχει μια αντιστοίχιση μεταξύ πρόθεσης και πράξης. Όταν η επιτελεστική εκφορά απαιτεί ορισμένες εσωτερικές καταστάσεις -όπως συναισθήματα, προθέσεις ή δεσμεύσεις- αυτές πρέπει να είναι παρούσες και αυθεντικές. Για παράδειγμα, μία

¹²⁸ Austin, *Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*, ό.π., σ.32

¹²⁹ Λεπτομέρειες αναφέρονται και στην πρώτη διάλεξη του Austin μέσω της διαφοροποίησης των επιτελεστικών από τις διαπιστωτικές ή τις δηλώσεις που αντιθέτως μπορούν να κριθούν ως ψευδείς ή αληθείς. Στο ίδιο

¹³⁰ Ο Austin αναφέρεται αναλυτικά στις συνθήκες ευστοχίας. Στο ίδιο, σ.35

υπόσχεση θεωρείται ειλικρινής μόνο αν ο ομιλητής έχει την πρόθεση να την τηρήσει. Η επιτελεστικότητα, σε αυτή την περίπτωση δεν εμπεριέχει μόνο την εκφορά αλλά και τη μελλοντική δράση που θα την επικυρώσει.

Η σειρά των συνθηκών, που εκθέτει ο Austin, δείχνει ότι η επιτελεστική εκφορά δεν αποτελεί μόνο ένα ομιλιακό ζήτημα αλλά ένα πυκνό κοινωνικό φαινόμενο, όπου θεσμοί, κανόνες, διάφορες εξουσιοδοτήσεις και σχέσεις την πλαισιώνουν, την παράγουν και την πραγματώνουν.

Ο Austin, στο τελευταίο στάδιο διαμόρφωσης της θεωρίας του για τα ομιλιακά ενεργήματα, προτείνει έναν τριμερή διαχωρισμό που συμβάλλει καθοριστικά στη θεμελίωση της έννοιας της επιτελεστικότητας. Διακρίνει τις πράξεις σε λεκτικές (locutionary), ενδολεκτικές (illocutionary) και περιλεκτικές (perlocutionary)¹³¹ και επεξηγεί όχι μόνο τη λειτουργία της γλώσσας, αλλά κυρίως τη δυναμική του νοήματος και της δράσης που παράγεται μέσα από την εκφορά.

Πιο αναλυτικά, τα λεκτικά ενεργήματα είναι οι πράξεις του να λες κάτι σύμφωνα με τη γραμματική και τη σύνταξη μιας γλώσσας, καθώς και τη δηλωτική ή πληροφοριακή της διάσταση. Είναι το στάδιο όπου ο ομιλητής παράγει έναν κατανοητό λόγο μέσω ενός συγκεκριμένου λεξιλογίου. Για παράδειγμα κάποιος λέει «κλείσε την πόρτα». Σε λεκτικό επίπεδο, αυτή η φράση συνιστά μια εντολή με σαφές σημασιολογικό περιεχόμενο.

Η ενδολεκτική πράξη αφορά την πράξη που επιτελείται με το να λέμε κάτι, δηλαδή την πρόθεση του ομιλητή πίσω από την εκφορά. Εδώ εντάσσονται οι δηλώσεις, οι υποσχέσεις, οι εντολές, οι όρκοι, οι απειλές, οι κατηγορίες μεταξύ άλλων, όπου η ενδολεκτική δύναμη μιας φράσης καθορίζει και το είδος της πράξης που τελείται μέσω του ομιλιακού ενεργήματος. Στο ίδιο παράδειγμα («κλείσε την πόρτα») πέρα από τη σημασία της φράσης, συνίσταται και η πράξη της επιβολής ή απαίτησης. Ο Austin τόνισε ότι οι ενδολεκτικές πράξεις δεν είναι ούτε αληθείς ούτε ψευδείς, αλλά μπορούν να είναι επιτυχείς ή όχι, ανάλογα με το αν πληρούνται οι συνθήκες ευστοχίας που αναφέραμε προηγουμένως.

Τέλος, η περιλεκτική πράξη αφορά το αποτέλεσμα που προκαλεί η εκφορά στον θεατή. Πρόκειται για το αποτέλεσμα της πράξης που προκύπτει από τον ακροατή και δεν είναι απαραίτητα ελεγχόμενη από τον ομιλητή. Ενδέχεται να περιλαμβάνει συναισθηματικές, γνωστικές ή κινητοποιητικές αντιδράσεις όπως πειθώ, φόβο, ενθάρρυνση, ταπείνωση, συγκίνηση. Εξετάζοντας πάλι το παράδειγμα «κλείσε την πόρτα», το περιλεκτικό

¹³¹ Στο ίδιο, σ.124

αποτέλεσμα μπορεί να είναι ότι ο/η ακροατής/τρια σηκώνεται και την κλείνει ή, αντιθέτως, εξοργίζεται ή νιώθει προσβεβλημένος/η.

Ο Austin διακρίνει τα τρία επίπεδα για να αναδείξει ότι μια γλωσσική εκφορά δεν περιορίζεται στη μετάδοση της πληροφορίας, αλλά λειτουργεί ως πολύπλοκη πράξη με ενσωματωμένες προθέσεις και πιθανά αποτελέσματα. Η θεωρία του μετατοπίζει οριστικά την έμφαση της γλώσσας ως αναπαράσταση, στη γλώσσα ως δράση και αποτελεί μια θεμελιώδη διάκριση για την ανάλυση των τεκμηρίων στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα. Αφενός, μας επιτρέπει να σκεφτούμε το τεκμήριο ότι δεν δηλώνει μόνο κάτι, αλλά δρα, και αφετέρου, η δράση του ενδέχεται να μεταβάλλεται ανάλογα με το συγκεκριμένο και την πρόσληψή του είτε από τον καλλιτέχνη/ίδα είτε από τον θεατή/τρια.

Η στροφή από την αλήθεια/ψεύδος στη δράση της εκφοράς μας επιτρέπει να ξανασκεφτούμε και το ίδιο το τεκμήριο. Σε αυτό το σημείο, ίσως μπορούμε να διαβάσουμε το τεκμήριο σε ορισμένα συμφραζόμενα ως ενδολεκτική πράξη που συνεχίζει να δρα όταν ο αρχικός ομιλητής-θεσμός έχει αποσυρθεί ή δεν υφίσταται πλέον. Ένα ένταλμα σύλληψης δεν περιγράφει μια σύλληψη αλλά την εγκαινιάζει ως νομική δυνατότητα, ένα πρακτικό συνεδρίασης δεν είναι μόνο μια ανάμνηση αλλά υπόσχεση λογοδοσίας.

2.2.2 Επαναληψιμότητα και παραθετικότητα: Η δύναμη της ρήξης

Ο Derrida, στο κείμενο του «Signature, event, context» (1972), ασκεί κριτική στη θεωρία του Austin, αναπτύσσοντας μια θεωρητική διαμάχη με τον Searle και διατυπώνει τις κεντρικές του διαφωνίες, διευρύνοντας μέσω διευκρινίσεων και νέων νοηματικών προσλήψεων την έννοια της επιτελεστικότητας. Αναγνωρίζει τη σημαντικότητα της θεωρίας του Austin αλλά αποδομεί τη θεμελίωση της έννοιας της επιτελεστικότητας που αφορούσε μια σταθερή πρόθεση, ένα κλειστό συγκεκριμένο και την αυθεντία του ομιλητή. Συγκεκριμένα γράφει:

Οι έννοιες ενδολεκτικό και περιλεκτικό του Austin δεν προσδιορίζουν τη μεταβίβαση ή τη μεταφορά ενός περιεχομένου σκέψης, αλλά, κατά κάποιο τρόπο, την επικοινωνία μιας αρχικής κίνησης (που θα οριστεί στο πλαίσιο μιας γενικής θεωρίας της δράσης), μιας λειτουργίας και την παραγωγή ενός αποτελέσματος. Το να επικοινωνούμε, στην περίπτωση του επιτελεστικού, εάν κάτι τέτοιο, με

κάθε αυστηρότητα και καθαρότητα, πρέπει να υπάρχει, θα ισοδυναμούσε με την επικοινωνία μιας δύναμης μέσω της ορμής (impulsion)¹³² ενός σημείου.¹³³

Ο Derrida εστιάζει στην έννοια του συγκειμένου (context) και υπογραμμίζει ότι κάθε λόγος -και κατά συνέπεια κάθε επιτελεστική εκφορά- είναι εκτεθειμένος στην αποσταθεροποίηση του νοήματός του. Μέσα από μια αποδομητική προσέγγισή, θέτει το ζήτημα της «επαναληψιμότητας» (iterability) και της «παραθετικότητας» (citationality).

Πιο συγκεκριμένα, ο Derrida με την έννοια της επαναληψιμότητας περιγράφει την ικανότητα των σημείων (εκφορές, λέξεις και χειρονομίες) να επαναλαμβάνονται, και μέσω της ίδιας της επανάληψης να μεταβάλλονται στη γλώσσα. Οποιοδήποτε σημείο μπορεί να επαναληφθεί ή να παρατεθεί σε διαφορετικά συγκείμενα, αλλά μέσω της επανάληψης το νόημά του μπορεί να μετατοπιστεί ή να αλλάξει. Αυτή η αλλαγή ή μετατόπιση καθιστά αδύνατον έναν προσδιορισμό που να προσδίδει ένα σταθερό και ενιαίο νόημα.

Ο Derrida αναλύει τις βασικές πτυχές της επαναληψιμότητας ακολούθως. Πρώτον, ως επανάληψη με διαφορά. Η επαναληψιμότητα σημαίνει εδώ ότι ένα σημείο μπορεί να επαναληφθεί σε διαφορετικά συγκείμενα. Δεύτερον, υπάρχει η ανεξαρτησία από το αρχικό πλαίσιο. Για παράδειγμα, ένα απόσπασμα που λαμβάνεται από μια πολιτική ομιλία και χρησιμοποιείται σε ένα δημοσιογραφικό μέσο διατηρεί το αρχικό του νόημα αλλά αποκτά και άλλα επίπεδα νοήματος καθώς απομακρύνεται από το αρχικό του πλαίσιο. Τρίτον, η παραθετικότητα που είναι στενά συνδεδεμένη με την επαναληψιμότητα, αλλά σχετίζεται με την ιδέα ότι ένα σημείο μπορεί να «παρατεθεί» σε διαφορετικά πλαίσια από τον αρχικό του προορισμό. Θα μπορούσε να είναι μια κυριολεκτική παράθεση (π.χ η παράθεση ενός υπάρχοντος κειμένου) ή ο τρόπος που συγκεκριμένες χειρονομίες ή εκφράσεις επαναχρησιμοποιούνται σε νέα συγκείμενα. Η παραθετικότητα δείχνει τη δυνατότητα της γλώσσας να αποσπαστεί από το αρχικό της συγκείμενο, να απο-συγκειμενοποιηθεί (decontextualized) και να επανα-συγκειμενοποιηθεί (recontextualized), καθιστώντας ακατόρθωτο τον έλεγχο του νοήματος. Τέλος, συνεπάγεται την αποσταθεροποίηση του νοήματος καθώς οποιοδήποτε σημείο μπορεί να επαναληφθεί και να ερμηνευτεί διαφορετικά. Σε κάθε περίπτωση, η επαναληψιμότητα αποσταθεροποιεί την έννοια ενός σταθερού ή αρχικού νοήματος. Το νόημα αναβάλλεται, μεταβάλλεται ανάλογα με το νέο συγκείμενο και συνδέεται με την έννοια της «διαφοράς» (différance).¹³⁴

¹³² Το impulsion μεταφράζεται ως παρόρμηση. Το impetus που έχει μεταφραστεί ως ορμή μπορεί επίσης να μεταφραστεί και ως ώθηση.

¹³³ Jacques Derrida, *Limited Inc*, trans. Samuel Weber, Northwestern University Press, Evanston IL, 1988, σ.14

¹³⁴ Στο ίδιο, σ.18

Ο Derrida θεωρεί την παραθετικότητα ως θεμελιώδες χαρακτηριστικό του γλωσσικού σημείου και της γραφής, αναδεικνύοντας τη βαθιά σχέση της με την επαναληψιμότητα και τη μεταβλητότητα. Η παραθετικότητα αναφέρεται στην ιδέα ότι κάθε σημείο (λέξη, χειρονομία, φράση) μπορεί να παρατεθεί ή να επαναχρησιμοποιηθεί σε διαφορετικά συγκείμενα. Όταν συμβαίνει αυτή η παράθεση, το σημείο διατηρεί μεν το αρχικό του νόημα, αλλά μπορεί να αποκτήσει νέα νοηματικά επίπεδα ανάλογα με το συγκείμενο που εισέρχεται. Η παραθετικότητα αναδεικνύει την ικανότητα ενός σημείου να αποσπάται από την αρχική του κατάσταση ή πρόθεση και να εξακολουθεί να λειτουργεί, μερικές φορές με τρόπους εκτός των προθέσεων του αρχικού ομιλητή ή συγγραφέα. Συγκεκριμένα γράφει «Το γραπτό σημείο, με την τρέχουσα σημασία της λέξης αυτής, είναι ένα σημάδι που υφίσταται, το οποίο δεν εξαντλείται στη στιγμή της εγγραφής του και το οποίο μπορεί να οδηγήσει σε επανάληψη, χωρίς την παρουσία του εμπειρικά καθορισμένου υποκειμένου που, σε ένα δεδομένο πλαίσιο, το εξέπεμψε ή το παρήγαγε».¹³⁵

Ο Derrida διαπιστώνει ότι ένα γραπτό σημείο διαρρηγνύει το πλαίσιο της εγγραφής του και αυτή τη δύναμη την ονομάζει «δύναμη της ρήξης» (*force de rapture*).¹³⁶

Αυτό το υποτιθέμενο πραγματικό πλαίσιο περιλαμβάνει ένα ορισμένο «παρόν» της εγγραφής, την παρουσία του συγγραφέα σε αυτό που έγραψε, ολόκληρο το περιβάλλον και τον ορίζοντα της εμπειρίας του, και πάνω απ' όλα την πρόθεση, το θέλω-να-λέω-ότι-εννοεί, που κινεί την εγγραφή του σε μια δεδομένη στιγμή. Αλλά το σημείο κατέχει το χαρακτηριστικό ότι είναι αναγνώσιμο ακόμη και αν η στιγμή της παραγωγής του έχει χαθεί αμετάκλητα και ακόμη και αν δεν γνωρίζω τι ήθελε συνειδητά να πει ο υποτιθέμενος συγγραφέας-γράφων του τη στιγμή που το έγραψε, δηλαδή το εγκατέλειψε στην ουσιαστική του διολίσθηση. Όσον αφορά το εσωτερικό σημειωτικό κείμενο, η δύναμη της ρήξης δεν είναι λιγότερο σημαντική: λόγω της ουσιαστικής επαναληψιμότητάς του, ένα γραπτό σύνταγμα μπορεί πάντα να αποσυνδεθεί από την αλυσίδα στην οποία εισάγεται ή δίνεται χωρίς να χάσει κάθε δυνατότητα λειτουργίας, αν όχι κάθε δυνατότητα «επικοινωνίας», ακριβώς. Μπορεί ίσως κανείς να αναγνωρίσει άλλες δυνατότητες σε αυτό, εγγράφοντάς το ή μπολιάζοντάς το σε άλλες αλυσίδες. Κανένα πλαίσιο δεν μπορεί να το περικλείσει πλήρως. Κανένας κώδικας επίσης,

¹³⁵ Στο ίδιο, σ.14

¹³⁶ Στο ίδιο, σ.9

ο κώδικας εδώ είναι η δυνατότητα και η αδυναμία της γραφής, της ουσιαστικής επαναληψιμότητάς της (επανάληψη/μεταβλητότητα).¹³⁷

Μια βασική πτυχή της παραθετικότητας είναι η αποσύνδεση από το αρχικό συγκείμενο. Ένα σημείο μπορεί να «αποκοπεί» από το αρχικό του συγκείμενο και να χρησιμοποιηθεί σε ένα άλλο. Αναφέραμε και παραπάνω αυτή την πτυχή σε σχέση με την επαναληψιμότητα, όπως επίσης, τη δυνατότητα νέων σημασιολογικών αποχρώσεων μέσα από την παράθεση λόγω της εκφοράς σε νέο συγκείμενο. Άλλη σημαντική πτυχή είναι η αποσταθεροποίηση της προθετικότητας (intentionality). Η παραθετικότητα αμφισβητεί την ιδέα ότι η γλώσσα μπορεί να ελεγχθεί από την αρχική πρόθεση του υποκειμένου. Η παράθεση μιας λέξης, μιας χειρονομίας ή μιας φράσης μπορεί να ερμηνευτεί με απρόβλεπτους τρόπους, πέρα από την πρόθεση και τον έλεγχο του αρχικού ομιλητή ή συγγραφέα.

Επιπροσθέτως, ο Derrida σημειώνει, ότι η παραθετικότητα αναδεικνύεται συχνά στη λογοτεχνία και το θέατρο, κάτι που τον διαφοροποιεί ριζικά από τον Austin και υποστηρίζει ότι η παραθετικότητα λαμβάνει χώρα σε όλες τις μορφές επικοινωνίας.

Ως εκ τούτου, και στην περίπτωση της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα που χρησιμοποιούνται τεκμήρια που επαναλαμβάνονται, παρατίθενται, αναφέρονται και εγγράφονται σε νέα συγκείμενα, η έννοια της παραθετικότητας αποτελεί και ένα σημαντικό θεωρητικό εργαλείο και για την δραματουργία τεκμηρίων.

2.2.3 Η διάχυση της δράσης πέρα από τις λεκτικές εκφορές

Το Judith Butler με το *Gender Trouble* (1990)¹³⁸ διεύρυνε την πρόσληψη της επιτελεστικότητας και ανέδειξε την ανατρεπτική χροιά της μέσα από τη φεμινιστική θεωρία, μετατρέποντάς την σε ένα εργαλείο κατανόησης της κατασκευής του φύλου. Το Butler

¹³⁷ Στο ίδιο, σ.9

¹³⁸ Το Butler αναφέρει πως την επιτελεστικότητα του φύλου τη συνέλαβε από την ανάγνωση του Derrida για το έργο του Kafka «Προ του Νόμου», από τον Πρόλογο του Judith Butler του 1999, στο Judith Butler, *Αναταραχή Φύλου. Ο Φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, μτφρ. Γιώργος Καράμπελας, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2009, σ.7

γράφει «...δεν υπάρχει έμφυλη ταυτότητα πίσω από τις εκφράσεις φύλου· η ταυτότητα αυτή συγκροτείται επιτελεστικά από τις ίδιες τις εκφράσεις που θεωρούνται αποτελέσματά της».¹³⁹

Για το Butler το φύλο είναι μια κατασκευή που «εγγράφεται στην επιφάνεια των σωμάτων», και διαπιστώνει πως «τα φύλα δεν μπορούν να είναι ούτε αληθή ούτε ψευδή, αλλά μόνο παραγόμενα ως οι εντυπώσεις αλήθειας ενός λόγου πρωταρχικής και σταθερής ταυτότητας».¹⁴⁰ Παρότι εδώ το Butler δεν αναφέρεται στον Austin, συγκλίνει με την ωστινιανή ανάλυση για την επιτελεστικότητα όπου το κρίσιμο ζήτημα δεν είναι η ανάλυση του αληθούς ή ψευδούς περιεχομένου ενός ομιλιακού ενεργήματος αλλά τι παράγει η εκφορά του.

Με το *Excitable Speech* (1997), το Butler ενσωματώνει ρητά τη διάκριση του Austin περί ενδολεκτικών και περιλεκτικών εκφορών, καθώς και την επαναληψιμότητα και παραθετικότητα του Derrida. Η επιτελεστικότητα εξετάζεται σε σχέση με τη λειτουργία της γλώσσας ως πράξης (act) με πολιτικές και νομικές συνέπειες (κυρίως όσον αφορά τον βλαπτικό λόγο και τη ρυθμιστική δύναμη του κράτους) και συνδέεται με την παρεμβολή (interpellation). Συγκεκριμένα, γράφει:

Το σημάδι που αφήνει η παρεμβολή δεν είναι περιγραφικό αλλά εγκαινιαστικό. Επιδιώκει να εισαγάγει μια πραγματικότητα παρά να αναφέρει μια υπάρχουσα, και επιτυγχάνει αυτή την εισαγωγή μέσω της παράθεσης μιας υπάρχουσας σύμβασης.¹⁴¹

Από αυτό συνάγεται ότι η επιτελεστική δύναμη μιας εκφοράς δεν προκύπτει από την ιδιότητα του υποκειμένου που την εκφέρει αλλά είναι αποτέλεσμα κανόνων, επαναλήψεων και θεσμικών πλαισίων που επιτρέπουν σε ορισμένες εκφορές να παράγουν αποτελέσματα.

Σε μεταγενέστερο κείμενό του, το *Performative Agency*, η επιτελεστικότητα διευρύνεται ως θεωρητικό εργαλείο για την κατανόηση της σχέσης μεταξύ οικονομίας, πολιτικής και συγκρότησης της πραγματικότητας. Το Butler συμπεραίνει:

[...] ότι η επιτελεστικότητα επιδιώκει να αντιμετωπίσει ένα ορισμένο είδος θετικισμού, σύμφωνα με τον οποίο θα μπορούσαμε να ξεκινήσουμε με ήδη

¹³⁹ Το Butler δημιουργεί τη συγκεκριμένη διατύπωση ως μια αναλογία από τη Γενεαλογία της ηθικής του Νίτσε όπου έγραφε «δεν υπάρχει «είναι» πίσω από το πράττειν...ο πράττων είναι ένα απλό μύθευμα που προστίθεται στην πράξη-η πράξη είναι το παν». Στο ίδιο, σ.52

¹⁴⁰ Στο ίδιο, σ.178

¹⁴¹ Judith Butler, *Excitable speech: a politics of the performative*, Routledge, London & New York, 1997, σ.33

περιορισμένες αντιλήψεις για το τι είναι το φύλο, το κράτος και η οικονομία. Δεύτερον, η επιτελεσματικότητα λειτουργεί, όταν λειτουργεί, για να αντιμετωπίσει μια ορισμένη μεταφυσική παραδοχή σχετικά με τις πολιτισμικά κατασκευασμένες κατηγορίες και να επιστήσσει την προσοχή μας στους ποικίλους μηχανισμούς αυτής της κατασκευής. Τρίτον, η επιτελεσματικότητα αρχίζει να περιγράφει ένα σύνολο διαδικασιών που παράγουν οντολογικά αποτελέσματα, δηλαδή που λειτουργούν για να δημιουργήσουν ορισμένα είδη πραγματικοτήτων ή, τέταρτον, που οδηγούν σε ορισμένα είδη κοινωνικά δεσμευτικών συνεπειών».¹⁴²

Αναφέρει το χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας πολιτικής ομιλίας όπου ένας πολιτικός ισχυρίζεται ότι «έφτασε μια νέα μέρα», κατατάσσοντάς την στις περιλεκτικές εκφορές, γιατί δεν κατασκευάζει ρητά μια πραγματικότητα αλλά τονίζει πως ένα κοινωνικό σώμα πρέπει να υιοθετήσει την έκφραση και να την πραγματοποιήσει. Η περιλεκτική εκφορά δεν φέρνει τη «νέα μέρα» αλλά όπως γράφει «μπορεί να θέσει σε κίνηση ένα σύνολο ενεργειών που μπορούν, κάτω από ορισμένες ευνοϊκές συνθήκες, να φέρουν αυτή τη μέρα».¹⁴³

Μια σημαντική διάκριση του Butler αφορά τις συνθήκες αστοχίας και κυρίως της αποτυχίας ως δομικά στοιχεία της επιτελεσματικότητας. Μας εξηγεί, ότι κάθε περιλεκτική εκφορά διατρέχει τον κίνδυνο να μην πραγματώσει τον σκοπό της και για αυτό το λόγο οφείλει να επαναλαμβάνεται. Στην επαναληπτικότητα το Butler βλέπει τη δυνατότητα ανατροπής.

Το Butler τονίζει ότι η επιτελεσματική δύναμη ασκείται και πέρα από τη ρητή εκφορά λόγου. Ασκείται επίσης από καθημερινές και επαναλαμβανόμενες πρακτικές που οριοθετούν και συντηρούν τον διαχωρισμό μεταξύ οικονομίας, κοινωνίας και πολιτικής. Επισημαίνει ακόμη ότι εκδηλώνεται μέσα από τεχνικές πρόβλεψης, εγγενείς στην οικονομική δραστηριότητα, καθώς και μέσα από διατάξεις ανθρώπινων και μη-ανθρώπινων δικτύων σε συνάρτηση με τεχνολογικές υποδομές, που εμπλέκονται σε δραστηριότητες όπως ο καθορισμός τιμών. Το Butler χρησιμοποιεί το παράδειγμα του Ben Bernanke,¹⁴⁴ που όταν μιλάει, δεν ενεργεί ένα μεμονωμένο υποκείμενο με μία

¹⁴² Judith Butler, "Performative Agency", *Journal of Cultural Economy*, Taylor and Francis, Vol. 3, No. 2, July 2010, σ.147-148

¹⁴³ Στο ίδιο

¹⁴⁴ Ο Ben Bernanke είναι οικονομολόγος, που διετέλεσε 14^{ος} πρόεδρος της Ομοσπονδιακής Τράπεζας των Η.Π.Α. από το 2006 έως το 2014.

λεκτική φράση, αλλά ενεργοποιείται και ανανεώνεται ένα πλέγμα σχέσεων μεταξύ «ανθρώπινων και μη ανθρώπινων τομέων». ¹⁴⁵ Δηλαδή η δράση διαχέεται και διατρέχει ανθρώπινους και μη ανθρώπινους φορείς.

Σε αυτό το σημείο το Butler διαφοροποιείται πλήρως από τον Austin και όπως γράφει «Αυτό σημαίνει όμως ότι η επιτελεστικότητα προϋποθέτει μια ορισμένη κριτική του υποκειμένου, ιδίως όταν αποδεσμεύεται από την ωστινιακή παραδοχή ότι υπάρχει πάντα κάποιος που είναι εντεταλμένος να μιλήσει ή ότι ο επιτελεστικός λόγος πρέπει να έχει τη μορφή διακριτής λεκτικής εκφοράς». ¹⁴⁶

Για εμάς είναι κρίσιμη η μετατόπιση από τον «κυρίαρχο ομιλητή» στη διασπαρμένη δράση. Στο πλαίσιο της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα, η δράση διαχέεται σε δίκτυα τεκμηρίων, αρχείων, μαρτυριών, σωμάτων, θεσμών και υλικών χώρων παρουσίας, με το καλλιτεχνικό-ερευνητικό υποκείμενο να συμμετέχει σε αυτό το πλέγμα ως ένας από τους φορείς της.

2.2.4. Διευρύνσεις της επιτελεστικότητας μέσα από φεμινιστικές προοπτικές

Η Sara Ahmed αναφερόμενη στο Butler, δίνει έμφαση στη χρονική διάσταση της επιτελεστικότητας και γράφει:

Από τη μια πλευρά, η επιτελεστικότητα είναι μελλοντική- παράγει αποτελέσματα κατά τη συγκρότηση ή την πραγμάτωση αυτού που «δεν είναι ακόμη» (“the not yet”). Αλλά, από την άλλη πλευρά, η επιτελεστικότητα εξαρτάται από την καθίζηση του παρελθόντος - επαναλαμβάνει αυτό που έχει ήδη ειπωθεί, και η δύναμη και η εξουσία της εξαρτώνται από το πώς υπενθυμίζει αυτό που έχει ήδη τεθεί σε ύπαρξη. ¹⁴⁷

Συνεπώς, για την περίπτωση της συγκεκριμένης έρευνας, οδηγούμαστε να θεωρήσουμε ότι η επιτελεστικότητα των τεκμηρίων αφορά το παρελθόν μέσω της μνημοτεχνικής διάστασής τους αλλά και το μέλλον ως εργαλείο «πρόρρησης».

¹⁴⁵ Butler, *Performative Agency*, ό.π., σ.150

¹⁴⁶ Στο ίδιο

¹⁴⁷ Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004, σ.92-93

Το Barad διευρύνει την έννοια της επιτελεστικότητας και θέτει υπό αμφισβήτηση τον αναπαραστασιοκρατία (representationalism) μέσα από τη θεωρία του για τον ρεαλισμό της δράσης (agential realism).¹⁴⁸ Όπως διατυπώνει:

Σε αντίθεση με τον αναπαραστατισμό, ο οποίος μας τοποθετεί πάνω ή έξω από τον κόσμο τον οποίο υποτίθεται ότι απλώς αντανakλάμε, μια επιτελεστική θεώρηση επιμένει στην κατανόηση της σκέψης, της παρατήρησης και της θεωρητικοποίησης ως πρακτικών εμπλοκής με τον κόσμο στον οποίο έχουμε την ύπαρξή μας και ως μέρος του. Η επιτελεστικότητα, σωστά ερμηνευμένη, δεν είναι μια πρόσκληση να μετατρέψουμε τα πάντα (συμπεριλαμβανομένων των υλικών σωμάτων) σε λέξεις. Αντίθετα, η επιτελεστικότητα είναι ακριβώς μια αμφισβήτηση της υπερβολικής εξουσίας που παρέχεται στη γλώσσα για να καθορίζει τι είναι πραγματικό. Ως εκ τούτου, σε ειρωνική αντίθεση με την παρανόηση που θα ταύτιζε την επιτελεστικότητα με μια μορφή γλωσσικού μονισμού που θεωρεί ότι η γλώσσα είναι το υλικό της πραγματικότητας, η επιτελεστικότητα κατανοείται σωστά ως αμφισβήτηση των ανεξερευνήτων συνηθειών του νου που παραχωρούν στη γλώσσα και σε άλλες μορφές αναπαράστασης περισσότερη δύναμη στον καθορισμό των οντολογιών μας από όση τους αξίζει.¹⁴⁹

Το Barad ακονίζει το θεωρητικό εργαλείο της επιτελεστικότητας μέσα από μια υλιστική και μετα-ανθρώπινη επεξεργασία, που επιτρέπει στην ύλη (matter) να λάβει αναγκαία αναγνώριση ως ενεργό συμμετέχον στη διαμόρφωση του κόσμου, στη διαρκή «ενδο-δραστικότητα» (intra-activity) του.

Το Barad θεωρεί την ενδοδράση (intra-action) ένα βασικό στοιχείο του ρεαλισμού της δράσης. Ο νεολογισμός υποδηλώνει πώς συγκροτούνται αμοιβαία διαπλεκόμενοι οργανισμοί. Όπως μας εξηγεί, η αλληλεπίδραση (interaction) θεωρεί την ύπαρξη ξεχωριστών φορέων που προηγούνται της αλληλεπίδρασής τους, στην ενδοδράση οι ξεχωριστοί φορείς δεν προηγούνται, αλλά αναδύονται μέσω της ενδοδράσης τους.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Ο όρος agential realism αποδίδεται στη διατριβή ως «ρεαλισμός της δράσης» και όχι ως «πρακτορικός ρεαλισμός» που κυκλοφορεί σε κάποιες μεταφράσεις. Το agential σημαίνει σχετικό με agency και όχι πρακτορικό με τη στενή έννοια του agent ως πράκτορα. Το agency μπορεί να μεταφραστεί ως αυτενέργεια ή εμπρόθετη δράση αν αφορά υποκείμενα αλλά ως «ικανότητα για δράση» αν αφορά υλικότητες, αντικείμενα. Το agency κατά το Barad αναδύεται μέσα από την ενδοδράση, προτιμήσαμε το σκέτο «δράση» ως τη λιγότερο ανθρωποκεντρική απόδοση του συγκεκριμένου όρου στα ελληνικά.

¹⁴⁹ Barad, *Meeting the Universe Halfway*, ό.π., σ. 133

¹⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 33

Η έννοια της επιτελεστικότητας, όπως αρχικά την διατύπωσε το Butler, αφορά κυρίως τη γλωσσική και κοινωνική διάσταση της επιτελεστικής εκφοράς που συγκροτεί υποκείμενα και ταυτότητες. Το Barad μετατοπίζει αυτή τη θεώρηση προς μια μετα-ανθρώπινη και υλιστική διάσταση με την πρότασή του για την ενδοδράση. Ενώ το Butler εστιάζει στο πώς ο λόγος και το σώμα επιτελούν κοινωνικές πραγματικότητες, το Barad αναδεικνύει την ενεργή συμμετοχή της ύλης στη συγκρότηση αυτών των πραγματικοτήτων. Στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας, εστιάζουμε στην επιτελεστικότητα μέσα από την ενδοδραστικότητα, όπου το τεκμήριο λειτουργεί ως δρων στοιχείο στη συμπαραγωγή γεγονότων, αφηγήσεων και μορφών γνώσης.

2.2.5. Οι περιεπιτελεστικές γειτονιές και οι απρόβλεπτες συστάδες

Η Eve Kosofsky Sedgwick ανέπτυξε την έννοια της περιεπιτελεστικότητας (periperformativity) ως έναν τρόπο κατανόησης των γλωσσικών πράξεων που, αν και δεν αποτελούν ρητές επιτελεστικές πράξεις, βρίσκονται σε στενή σχέση με αυτές. Οι περιεπιτελεστικές εκφορές ορίζονται ως «δηλώσεις που συσσωρεύονται γύρω από τις επιτελεστικές».¹⁵¹ Δεν αποτελούν επιτελεστικές πράξεις με την αυστηρή έννοια (όπως ο γάμος, η βάπτιση, η υπόσχεση), αλλά αφορούν τις επιτελεστικές καθώς τις σχολιάζουν, τις πλαισιώνουν, τις προκαλούν ή τις μετατοπίζουν.

Η Sedgwick τονίζει την «τοπικότητα» της περιεπιτελεστικότητας, εντάσσοντάς την σε μια χωρική μεταφορά. Μέσω της τοπικότητας και της χωρικότητας του περιεπιτελεστικού διαφοροποιείται από τη χρονική διάσταση της επιτελεστικότητας του Derrida και του Butler. Επισημαίνοντας ότι η επαναληψιμότητα, η παραθετικότητα, το «πάντα ήδη» είναι σημαντικές έννοιες, αλλά υφαίνονται μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος. Μας καλεί να αποφύγουμε τη διάκριση ανάμεσα σε επιτελεστικά και μη επιτελεστικά ως δυαδική -ναι/όχι- αλλά να φανταστούμε έναν «χάρτη σχέσεων»,¹⁵² όπου τα ρητά επιτελεστικά βρίσκονται στο κέντρο, και οι περιεπιτελεστικές εκφωνήσεις διασπείρονται γύρω τους, δίπλα τους, κοντά, σε απόλυτη επαφή ή «συνωστίζονται εναντίον τους».¹⁵³ Αυτή την τοπικότητα την ονομάζει

¹⁵¹ Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham & London, 2003, σ.68

¹⁵² Στο ίδιο

¹⁵³ Στο ίδιο

«γειτονιά του επιτελεστικού».¹⁵⁴ Αυτή η «μικτή γειτονιά»¹⁵⁵ (mixed neighborhood), που ορίζεται από το επιτελεστικό αλλά δεν περιορίζεται σε αυτό, μπορεί να είναι ο τύπος ισχυρών ενεργειών που συχνά παραμορφώνουν, μετασχηματίζουν και εκτοπίζουν, αν δεν ανατρέπουν, την υποτιθέμενη εξουσιαστική συγκεντρωτικότητα του ίδιου του επιτελεστικού. Η περιεπιτελεστική δύναμη που μπορεί να αμφισβητήσει το «εξουσιοποιημένο επιτελεστικό»¹⁵⁶ εντοπίζεται ακριβώς σε αυτή τη γειτονιά.

Περαιτέρω, εξηγεί, ότι το κεντρικό σημείο κύρους, ως ρητό επιτελεστικό εκφώνημα, αποτελεί το κέντρο της γειτονιάς των περιεπιτελεστικών εκφωνήσεων αλλά δεν είναι δυνατό να θέσει σαφή όρια. Η επιτελεστική δύναμη του κέντρου επεκτείνεται ανομοιογενώς, άνισα, «ακόμη και απρόβλεπτα στην υπόλοιπη γειτονιά».¹⁵⁷

Συγκεκριμένα, για τη γειτονιά του περιεπιτελεστικού αναφέρει:

[...] αν και έχει ένα κέντρο και μια περιφέρεια, η χωρολογία του επιτελεστικού δεν είναι μια λογική απλής εξασθένησης. Δηλαδή, παρόλο που το κύρος της γειτονιάς προέρχεται από την εγγύτητα σε ένα ρητό επιτελεστικό, αυτό το κύρος, ή θα μπορούσα να πω αυτή η ρητορική δύναμη, δεν μειώνεται κατά μήκος μιας ομοιόμορφης διαβάθμισης από το επιτελεστικό κέντρο προς το περιεπιτελεστικό άκρο. Αντίθετα, η ρητορική δύναμη αραιώνει ή συγκεντρώνεται σε απρόβλεπτες συστάδες, εξάρσεις, γεωλογικά αμαλγάματα. Εξ ου και η συγγένεια του περιεπιτελεστικού με το κινητό προσκήνιο, την περιπλανώμενη σκηνή, το μετακινούμενο κατώφλι.¹⁵⁸

Η Sedgwick, συμφωνώντας με τον Derrida, ως προς τα ρητά επιτελεστικά -που φέρονται ως διαφανή και αυτοαναφορικά και η ισχύς τους εξαρτάται από σιωπηρές παραθέσεις και έμμεσες αναφορές σε περιβάλλοντα έξω από τα ίδια- θέτει την περιεπιτελεστική εκφώνηση ως «ανοιχτά άλλο-αναφορική» (openly alloreferential),¹⁵⁹ προσανατολισμένη εξ αρχής σε άλλες πράξεις, χώρους ή αναφορές.

Επιπροσθέτως, διακρίνει στην περιεπιτελεστικότητα μια ιδιαίτερη καθημερινότητα, όπου δεν απαιτείται εξονυχιστική ανάλυση ώστε να εντοπιστεί αν μια φράση είναι περιεπιτελεστική, καθώς αυτή μπορεί να λάβει ποικίλες μορφές. Την καθημερινή γλώσσα

¹⁵⁴ Στο ίδιο

¹⁵⁵ Στο ίδιο

¹⁵⁶ Στο ίδιο, σ.75

¹⁵⁷ Στο ίδιο, σ.68

¹⁵⁸ Στο ίδιο, σ.75

¹⁵⁹ Στο ίδιο

(ordinary) όμως την κατανοεί ως «πολύπλοκη, ετερογενή, αναστοχαστική, κινητική, ισχυρή και εύγλωττη»¹⁶⁰ και ως μέρος της «μεικτής γειτονιάς» που δημιουργείται γύρω από το επιτελεστικό μπορεί να είναι ικανή να μεταμορφώσει ή να υπομονεύσει την εξουσία του.

Η θεωρία της περιεπιτελεστικότητας της Sedgwick προσφέρει μια καίρια και διευρυμένη διάσταση της έννοιας της επιτελεστικότητας μέσω της χωρικής και τοπικής μεταφοράς. Σε σχέση με θεωρίες που αναφέραμε προηγουμένως μετατοπίζει την έμφαση στη μεικτή γειτονιά των επιτελέσεων και στη συν-αισθηματικότητα (affectivity) που ενεργοποιείται μέσα από αυτές. Χαρακτηριστικά σημειώνει:

Μια χωροθετημένη και τοπική επιτελεστικότητα είναι επίσης πιθανό να προσφέρει νέα εννοιολογικά εργαλεία για την κίνηση μεταξύ της θεωρίας των ομιλιακών ενεργημάτων και της δραματουργικής επιτέλεσης. Ιδανικά, θα μπορούσε ακόμη και να δώσει χώρο για να μιλήσουμε για την επιτελεστική συναισθηματικότητα με τρόπο που δεν θα επαναφέρει ούτε τις σκόπιμες ούτε τις περιγραφικές πλάνες.¹⁶¹

Αυτή η τοποθέτηση καθιστά την περιεπιτελεστικότητα μια έννοια δυναμικά συνδεδεμένη με τη δραματουργία τεκμηρίων που προτείνεται στη συγκεκριμένη διατριβή. Στο πλαίσιο της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα, η προσέγγιση της Sedgwick μας επιτρέπει να εξετάσουμε τα τεκμήρια, πέρα από την αναπαραστατική και αποδεικτική ισχύ τους, ως συναισθηματικά ενεργά και χωρικά εντοπισμένα σημεία δράσης. Ως εκ τούτου, τη «γειτονιά» του επιτελεστικού και του περιεπιτελεστικού, στην έρευνά μας, την προσλαμβάνουμε ως ένα «δραματουργικό πεδίο» όπου το τεκμήριο δεν λειτουργεί μόνο ως αναφορά, αλλά ως φορέας δράσης και ενσώματων σχέσεων, δρώντας οντολογικά και συναισθηματικά σε τοπικά, κοινωνικά και πολιτικά συγκείμενα.

2.2.6. Επιτελεστικότητα και Νέος Υλισμός

Η πιο πρόσφατη φάση της έννοιας της επιτελεστικότητας συνδέεται με αυτό που έχει περιγραφεί ως Νέος Υλισμός (new materialism) και σηματοδοτεί μια στροφή, από την

¹⁶⁰ Στο ίδιο

¹⁶¹ Στο ίδιο, σ.75

κατανόηση της επιτελεστικότητας ως γλωσσικού, αποδομητικού ή κοινωνικού φαινομένου προς τη κατανόησή της ως θεμελιώδους οντολογικής αρχής που διέπει το σύμπαν. Δηλαδή, δεν «δρουν» μόνο οι άνθρωποι μέσω των εκφορών τους, όπως στη θεωρία του Austin, ούτε μέσω επαναλαμβανόμενων πρακτικών που επιτελούν το φύλο, τον νόμο ή άλλες κατηγορίες, όπως στο Butler (σε πρώιμη φάση). Δρουν επίσης αντικείμενα, τεχνολογίες, περιβάλλοντα, υποδομές. Η ύλη μετέχει ενεργά στη συγκρότηση του πραγματικού χωρίς να αντιμετωπίζεται αποκλειστικά ως παθητικό υπόστρωμα όπου εγγράφονται ανθρώπινες δράσεις.

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει για το Barad, η δράση αναδύεται ενδοδραστικά μέσα από σχέσεις ανθρώπινων και μη ανθρώπινων παραγόντων, ανάμεσα σε υλικότητες και σημασιοδοτήσεις. Σε συγγενείς -αν και όχι ταυτόσημες- κατευθύνσεις κινούνται και προσεγγίσεις όπως η θεωρία actor-network (ANT) του Bruno Latour, όπου η δράση επίσης μοιράζεται σε δίκτυα ανθρώπινων και μη ανθρώπινων παραγόντων, η ιδέα της «δονούμενης ύλης» (vibrant matter) της Jane Bennett που αποδίδει ζωτικότητα και συν-αισθηματικότητα στα «πράγματα», αλλά και η συγκρουσιακή, κατά μία έννοια, αντιπαράθεση στο Νέο Υλισμό, η αντικειμενοστραφής οντολογία (object-oriented ontology) του Graham Harman, η οποία αποδίδει στα αντικείμενα οντολογικό βάρος πέρα από την ανθρώπινη χρήση ή ερμηνεία τους. Οι συγκεκριμένες θεωρίες δεν συμφωνούν σε όλα, ούτε προέρχονται από κοινή γραμμή σκέψης και κυρίως, θεσιακότητας, αλλά διαθέτουν μια κοινή μετατόπιση, την απομάκρυνση της έννοιας της επιτελεστικότητας από την ανθρωποκεντρική της μήτρα και τη διάχυσή της σε άλλους υλικούς και μη ανθρώπινους παράγοντες.

Ο Jeffrey T. Nealon διαβάζοντας αυτή τη στροφή, στο *Fates of the Performative* (2021),¹⁶² δημιουργεί μια γενεαλογία της έννοιας της επιτελεστικότητας που την χωρίζει σε τρεις φάσεις.¹⁶³ Η πιο πρόσφατη φάση, την οποία συνδέει με τον Νέο Υλισμό, την ονομάζει επιτελεστικότητα 3.0 και την συμπυκνώνει στη φράση «η ύλη δεν είναι τίποτα άλλο παρά αυτό που κάνει».¹⁶⁴ Ένα από τα αξιώματα του Harman που απέδωσε στον Νέο Υλισμό για να αντιπαραβάλλει τη θεωρία του για την αντικειμενοστραφή οντολογία.

Ο Nealon, μέσα σε αυτή τη μετατόπιση, περιγράφει «μια βιοπολιτική, επιβλητική (forceful) ή ακόμα και θεατρική»¹⁶⁵ εκδοχή της επιτελεστικότητας και την προσλαμβάνει ως «την αίσθηση ότι τα πάντα δρουν μέσα σε ένα πλέγμα υπερβολικής, ενδοδραστικής συν-

¹⁶² Jeffrey T. Nealon, *Fates of the Performative: From the Linguistic Turn to the New Materialism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2021, σ.11

¹⁶³ Ο Nealon τοποθετεί τις θεωρίες του Austin και του Derrida στην *επιτελεστικότητα 1.0* που συνδέεται με τη γλωσσική στροφή και την αποδόμηση, του Butler και της Sedgwick στην *επιτελεστικότητα 2.0* ως «κεντρική πρακτική για το πως αντιλαμβανόμαστε αντιστασιακές ταυτότητες στον φεμινισμό και την queer θεωρία τις δεκαετίες του '80 και '90». Στο ίδιο

¹⁶⁴ Στο ίδιο, σ.48

¹⁶⁵ Στο ίδιο, σ.59

συγκρότησης».¹⁶⁶ Επισημαίνει, ότι σε αυτή τη θεώρηση «τα πάντα είναι, κατά μία έννοια, ζωντανά – κινούνται, επιτελούν, γίνονται», σε αντίθεση με τη γλωσσική εκδοχή της επιτελεστικότητας όπου η πραγματικότητα νοείται κυρίως ως αποτέλεσμα κοινωνικής κατασκευής και θεσμικά ρυθμισμένης συναίνεσης. Όπως γράφει:

Στη βιοπολιτική/επιβλητική/θεατρική εκδοχή της επιτελεστικότητας, θα μπορούσε να πει κανείς ότι υπάρχει ένα «εκεί» παντού – ένα ρεαλιστικό πεδίο σωμάτων-δραστών (actants) και δυνάμεων. Οι επιτελεστικές παραγωγές μέσα σε αυτό το πεδίο παράγουν υπερβολικές, στιγμιαίες διαμορφώσεις κατά μήκος του συνεχούς αυτού (κατά βάση μη-ανθρώπινου) πεδίου των συν-αισθηματικών δυνάμεων (affective forces).¹⁶⁷

Αυτή η μετάβαση είναι κρίσιμη για το «πώς δρα ένα τεκμήριο» γιατί μας επιτρέπει να θέσουμε τα τεκμήρια ως φορείς δράσης που συν-διαμορφώνουν πραγματικότητες, πέρα από τη λειτουργία τους ως αναπαραστάσεων γεγονότων ή ως στοιχείων αποδεικτικής ισχύος. Με αυτό το υπόβαθρο συνεχίζουμε στο επόμενο υποκεφάλαιο, στην επιτελεστική στροφή στην πρόσληψη των τεκμηρίων.

2.3. Η επιτελεστική στροφή στην πρόσληψη των τεκμηρίων

Η επιτελεστική στροφή στην αρχειακή, στην ερευνητική και καλλιτεχνική σκέψη μετατοπίζει το ενδιαφέρον από την αναπαραστασιακή λειτουργία των τεκμηρίων στη δράση τους μέσα στον κόσμο, στη σχεσιακότητα και στη μεταβλητότητά τους, καθώς και στην αναγνώριση της δυνατότητάς τους να επιφέρουν αποτελέσματα, να πραγματώνουν.

Ο Geoffrey Yeo, αρχειονόμος, συνέδεσε την έννοια του τεκμηρίου με τη θεωρία των ομιλιακών ενεργημάτων. Αναφερόμενος στο έργο των Austin και Searle, διαπίστωσε ότι η θεωρία της επιτελεστικότητας δεν ήταν γνωστή στον κόσμο των αρχείων και ότι επισκιάστηκε η συνάφεια που είχε με την αρχειακή επιστήμη και άλλα πεδία που έχουν σχέση με τα γραπτά τεκμήρια, λόγω της έμφασης που δόθηκε στην ομιλία μέσω της θεωρίας των ομιλιακών ενεργημάτων.

¹⁶⁶ Στο ίδιο

¹⁶⁷ Στο ίδιο

Όπως προαναφέραμε, ο Ferraris θεωρεί ότι ένα κοινωνικό αντικείμενο είναι το αποτέλεσμα μιας κοινωνικής πράξης που εγγράφεται σε χαρτί, φωτογραφία, ταινία, ψηφιακό αρχείο και ακόμη και στο μυαλό των ανθρώπων που εμπλέκονται στην πράξη.

Ο Yeo με τον όρο καταγραφές¹⁶⁸ προσδιορίζει τα αποδεικτικά στοιχεία, τα τεχνουργήματα και τα τεκμήρια ως πηγές πληροφορίας και ως αναπαραστάσεις (representations) παρελθοντικών συμβάντων. Χρησιμοποιεί τη θεωρία των ομιλιακών ενεργημάτων, επιστώντας την προσοχή μας στις επιτελεστικές πτυχές των τεκμηρίων.

Ο Yeo εξηγεί ότι οι αναπαραστάσεις μπορούν να θεωρηθούν ως «πράγματα που αντιπροσωπεύουν κάτι άλλο».¹⁶⁹ Κατά συνέπεια, ο συστατικός σύνδεσμος μεταξύ της θεωρίας των ομιλιακών ενεργημάτων και των τεκμηρίων είναι η αναπαράσταση και, όπως δηλώνει ο Yeo, «τα τεκμήρια μαρτυρούν τη δύναμη του επιτελεστικού - εμπλέκονται σε πράξεις και γεγονότα και στη δεοντολογία που διέπει μεγάλο μέρος της ανθρώπινης κοινωνίας».¹⁷⁰ Τονίζει τη φύση των τεκμηρίων ως επίμονων αναπαραστάσεων (persistent representations) γιατί έχουν την ικανότητα να διαρκέσουν πέρα από την άμεση περίσταση που οδήγησε στη δημιουργία τους.

Η Hito Steyerl και ο θεωρητικός τέχνης Thomas Keenan ανοίγουν μια συζήτηση μέσω e-mail, η οποία δημοσιεύεται το 2014 στο περιοδικό *Aperture*, όπου ανταλλάσσουν τις θεωρήσεις τους σε σχέση με το τεκμήριο. Ο Keenan έθεσε την ετυμολογική σκοπιά του ντοκουμέντου που όπως προαναφέραμε προκύπτει από το docere-διδάσκω και θεώρησε ότι έχουμε πολλά να μάθουμε ακόμη από τα τεκμήρια.

Η Steyerl υποστηρίζει ότι η έννοια του τεκμηρίου έχει εξελιχθεί σημαντικά τις τελευταίες δύο δεκαετίες. Στο πλαίσιο των σύγχρονων τεχνολογιών διάδοσης, το τεκμήριο ορίζεται λιγότερο από το περιεχόμενό του ή τη σχέση που έχει με την πραγματικότητα αλλά κυρίως από την επιδραστικότητά του και την ταχύτητα διάδοσής του. Η Steyerl αναφέρει ως παράδειγμα την εικόνα μιας θηριωδίας που κυκλοφορεί στο Facebook και δεν γίνεται έλεγχος αν το γεγονός ισχύει μέσα από κάποια αποδεικτική διαδικασία. Συγκεκριμένα γράφει:

Μόλις όμως κυκλοφορήσει, οποιοδήποτε είδος τεκμηρίου, ανεξάρτητα από το αν τεκμηριώνει πραγματικά κάτι, μπορεί να προχωρήσει στη δημιουργία μιας νέας πραγματικότητας μέσω του πολιτικού σώματος (constituency) που το μοιράζεται,

¹⁶⁸ Αναφέρεται ως records

¹⁶⁹ Geoffrey Yeo, "Representing the Act: Records and Speech Act Theory", *Journal of the Society of Archivists*, Vol. 31, No. 2, 2010, 95–117, σ.109

¹⁷⁰ Στο ίδιο, σ.110

το διαδίδει, το συντηρεί, και το οικοδόμησε. Έτσι, μέσα στα τελευταία είκοσι πέντε χρόνια έχουμε βιώσει μια μαζική μετατόπιση από το τεκμήριο ως απόδειξη, γεμάτη με αιώνιο άγχος για το αν είναι αληθινό ή ακριβές ή όχι, στο τεκμήριο ως έναυσμα και καταλύτη των γεγονότων.¹⁷¹

Επιπροσθέτως, η Steyerl αναφέρεται στην παρατήρηση του Vilém Flusser και του Peter Weibel, όταν το εξεγερμένο πλήθος εισέβαλε σε τηλεοπτικούς σταθμούς και άρχισε να γράφει ιστορία το 1989.

Κατά την Steyerl, ζούμε σε μια εποχή που το ενδιαφέρον έχει μετατοπιστεί από τους ανθρώπους που δημιουργούν τεκμήρια, στα τεκμήρια που «πετούν και στροβιλίζονται γύρω από τους ανθρώπους μέσα από τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης».¹⁷² Η Steyerl τονίζει ότι οι άνθρωποι επιλέγουν αν θα μοιραστούν, θα επικυρώσουν ή θα επιβάλουν τους ισχυρισμούς που περιέχονται στα τεκμήρια και αυτό συμβαίνει ταυτόχρονα με τη μετακίνηση της προσοχής από την εμμονική ενασχόληση με την αλήθεια των τεκμηρίων.¹⁷³

Ο Philip Auslander, θεωρητικός των performance studies, αναπτύσσει μια κεντρική έννοια της επιτελεστικότητας για να διερευνήσει τη σχέση μεταξύ της επιτέλεσης και της τεκμηρίωσής της. Αντλώντας από τη θεωρία της επιτελεστικότητας του Austin, ότι οι επιτελεστικές εκφορές είναι εκείνες των οποίων η εκφώνηση αποτελεί από μόνη της μια πράξη (π.χ. «δέχομαι» σε έναν γάμο, δηλαδή είναι εκφορές που δεν περιγράφουν κάτι, αλλά συγκροτούν, πραγματοποιούν κάτι), ο Auslander εφαρμόζει αυτή τη συνθήκη στην τεκμηρίωση της performance, υποστηρίζοντας ότι «η πράξη της τεκμηρίωσης ενός γεγονότος ως performance είναι αυτή που το συγκροτεί ως τέτοιο».¹⁷⁴

Δηλαδή, προσλαμβάνει τα τεκμήρια ως επιτελεστικά και όχι δηλωτικά (constatives), και τονίζει ότι η τεκμηρίωση μιας επιτέλεσης δεν αποτελεί μια καταγραφή ή μια απόδειξη της ύπαρξής της, αλλά αντιθέτως, η πράξη της τεκμηρίωσης παράγει το γεγονός. Ως παραδείγματα χρησιμοποιεί δημοφιλή έργα όπως το *Blinks* (1969) και το *Following Piece* (1969) του Vito Acconci θεωρώντας τα κομβικά για την κατανόηση της επιτελεστικότητας. Στην περίπτωση των παραπάνω έργων, στην επιτέλεση δεν υπήρχε κάποιο κοινό, παρά μόνο οι φωτογραφίες που λήφθηκαν κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης από τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Αν υπήρχαν περαστικοί άνθρωποι θα έβλεπαν τον Acconci να περπατάει με μια

¹⁷¹ Thomas Keenan, Hito Steyerl, "What Is a Document? An exchange between Thomas Keenan and Hito Steyerl", *Aperture*, 214, 2014, σ.61

¹⁷² Στο ίδιο, σ.62

¹⁷³ Στο ίδιο

¹⁷⁴ Philip Auslander, "The Performativity of Performance Documentation", *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, no. 3, 1–10, 2006, <http://www.jstor.org/stable/4140006>, σ.5

φωτογραφική μηχανή, για αυτό τον λόγο ο Auslander υπογραμμίζει ότι η ευθύνη του καλλιτέχνη αφορά το «κοινό της τεκμηρίωσης»¹⁷⁵ και όχι της επιτέλεσης.

Ο Auslander αναφέρεται και στις περιπτώσεις του *Leap into the Void* (1960) του Yves Klein και του *Shoot* (1971) του Chris Burden. Στην πρώτη περίπτωση η διάσημη εικόνα ήταν μια σύνθεση δύο διαφορετικών λήψεων και το γεγονός όπως απεικονίζεται, ως γνωστό, δεν συνέβη ποτέ, ενώ στη δεύτερη το γεγονός συνέβη. Αυτό που συμπεραίνει ο Auslander, είναι ότι η επιτελεστικότητα της τεκμηρίωσης αφορά και τις δύο περιπτώσεις ανεξάρτητα από το γεγονός αν είναι αληθές, πραγματικό ή κατασκευασμένο.¹⁷⁶

Άλλες δύο σημαντικές θέσεις για την τεκμηρίωση, την επιτελεστικότητα και την επιτέλεση έχουν διατυπωθεί από τις θεωρητικούς της performance Peggy Phelan και Amelia Jones. Η Phelan στο έργο της *Unmarked: the politics of performance* (1993) αναπτύσσει την έννοια της επιτελεστικότητας σε σχέση με την επιτέλεση, τη γραφή και την ταυτότητα. Διαφέρει από τη προσέγγιση του Auslander, καθώς εστιάζει στη σχέση της επιτέλεσης με την απουσία, την εξαφάνιση.

Η «επιτέλεση χωρίς αναπαραγωγή» αποτελεί τον πυρήνα της θεωρίας της Phelan σχετικά με την οντολογία της επιτέλεσης. Καθορίζει την επιτέλεση σε αντιδιαστολή με τις επικρατούσες οικονομίες της αναπαραστάσης και της αναπαραγωγής. Η θεμελιώδης θέση της είναι ότι η ζωή της επιτέλεσης βρίσκεται μόνο στο παρόν. Και όπως γράφει:

Δεν μπορεί να διατηρηθεί, να καταγραφεί, να τεκμηριωθεί ή να συμμετέχει στην κυκλοφορία αναπαραστάσεων των αναπαραστάσεων, τη στιγμή που το κάνει, παύει να είναι επιτέλεση. Στον βαθμό που η επιτέλεση επιχειρεί να ενταχθεί στην οικονομία της αναπαραγωγής, προδίδει και μειώνει την ίδια την υπόσχεση της οντολογίας της. Η ύπαρξη της επιτέλεσης, όπως και η οντολογία της υποκειμενικότητας που προτείνεται εδώ, συγκροτείται μέσα από την ίδια της την εξαφάνιση.¹⁷⁷

Η Phelan αντιλαμβάνεται στην επιτέλεση τη δυνατότητα της επανάληψης αλλά επισημαίνει ότι πάντα θα είναι μια επανάληψη με διαφορά, με σαφή αναφορά στον Austin και τον Derrida.

¹⁷⁵ Philip Auslander, *Reactivations: Essays on Performance and Its Documentation*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2018, σ.3

¹⁷⁶ Auslander, "The Performativity of Performance Documentation", ό.π., σ.7

¹⁷⁷ Peggy Phelan, *Unmarked: the politics of performance*, Routledge, London, 1993, σ.146

Σε αντίθεση με τον Auslander που εστιάζει στην επιτελεστικότητα του Austin, η Phelan αντλεί από το Butler για να ενισχύσει την επιχειρηματολογία της στην εξέταση της σχέσης του πραγματικού (real) και του αναπαραστατικού και κυρίως να αναδείξει τα θολωμένα όριά τους. Τονίζοντας τη σύγχυση μεταξύ των δύο, παραθέτει το συμπέρασμα του Butler ότι αυτό συμβαίνει επειδή «το πραγματικό τοποθετείται τόσο πριν όσο και μετά την αναπαράστασή του, και η αναπαράσταση γίνεται μια στιγμή της αναπαραγωγής και εδραίωσης του πραγματικού».¹⁷⁸

Η Phelan συσχετίζει τις πολιτικές ορατότητας (visibility politics) με την παραπάνω θέση και προβληματοποιεί την έμφαση που δίνεται σε αυτές τόσο από την αριστερά αλλά όσο και τους συντηρητικούς κύκλους, ακόμα κι αν έχουν αντίθετες θέσεις. Δηλώνει ρητά ότι δεν προτείνει μια πολιτική ατζέντα μόνιμης αορατότητας για τους περιθωριοποιημένους αλλά διακρίνει την ψευδή διάκριση μεταξύ της «δύναμης της ορατότητας» και της «αδυναμίας της αορατότητας». Για την Phelan υπάρχει δύναμη στην αορατότητα γιατί περιορίζεται η «οπτική αναπαράσταση ως πολιτικός στόχος».¹⁷⁹ Αντιθέτως, εντοπίζει την ορατότητα ως «παγίδα» που συνεπάγεται ότι εγκαλεί την επιτήρηση και τον νόμο, τρέφει ηδονοβλεπτικές και φετιχιστικές διαστάσεις, διεγείρει την αποικιοκρατική και ιμπεριαλιστική επιθυμία για κατοχή. Στη δύναμη της εξαφάνισης της επιτέλεσης διακρίνει και την αντικαπιταλιστική της διάσταση.

Η προσέγγιση της Phelan συμβάλλει σημαντικά για να κατανοήσουμε στα επόμενα κεφάλαια πως οι περιπτώσεις μελέτης που θα παρουσιάσουμε, εξετάζουν ή όχι με κριτική διάθεση το ζήτημα της ορατότητας του αποσιωπημένου, με ποιους τρόπους μετέχουν από το περιθώριο στο κέντρο ενός κυρίαρχου Λόγου ή ακόμη και μιας έκκεντρης λογοθέτησης, πώς οι ίδιοι καλλιτέχνες-ερευνητές αντιλαμβάνονται τη θέση τους σε σχέση με το δίπολο ορατότητα-αορατότητα και ποιος ο ρόλος τους ως προς την εμφάνιση ή εξαφάνιση τεκμηρίων, κυρίαρχων πλαισίων ή αφηγημάτων.

Η Υπατία Βουρλούμη, θεωρητικός της performance, θέτει ευθέως έναν προβληματισμό γύρω από τη θεωρητική σύγκρουση για την επιτελεστικότητα και το τεκμήριο και την τοποθετεί σε μια διαφορετική βάση. Κυρίως σε σχέση με τη ζωντανότητα και την αδυνατότητα να διαχωρισθεί η επιτέλεση με το τεκμήριο. Όπως εξηγεί:

Το debate γύρω από το liveness και την τεκμηρίωση στο πεδίο των performance studies βασίζεται σε έναν προβληματικό διαχωρισμό ανάμεσα στα δύο. Η

¹⁷⁸ Στο ίδιο, σ.15

¹⁷⁹ Στο ίδιο, σ.19

εμπειρία της performance ή του τεκμηρίου συμβαίνει πάντα στο παρόν, είναι πάντα «ζωντανή». Για παράδειγμα, αν βάλω τώρα σε βινύλιο τον John Coltrane, είναι μια ηχογράφηση που βιώνω στο παρόν, ως ζωντανή εμπειρία. Κάθε φορά που την ακούω, είναι μια διαφορετική εμπειρία.¹⁸⁰

Η μετατόπιση της Βουρλούμη είναι ουσιώδης για τη διατριβή γιατί αποσυνδέει την επιτελεστικότητα από την οντολογία του «ζωντανού» και την τοποθετεί στη συνθήκη πρόσληψης. Η ζωντανότητα δεν συνιστά ιδιότητα του μέσου, αλλά του τρόπου που κάτι βιώνεται, επαναλαμβάνεται και ενεργεί στο παρόν. Αυτό σημαίνει ότι τα τεκμήρια δρουν ως επιτελεστικά συμβάντα κάθε φορά που τίθενται σε κυκλοφορία, ακρόαση, ανάγνωση ή θέαση. Με βάση τα παραπάνω, η κεντρική θέση της διατριβής -η σχέση του τεκμηρίου και της επιτελεστικότητας- τοποθετεί το τεκμήριο ως πράξη που επιτελείται κάθε φορά στο παρόν της πρόσληψής του. Η επιτελεστική του ισχύς, που εξετάζεται στο αμέσως επόμενο υποκεφάλαιο, δεν είναι εγγενής ούτε σταθερή, αλλά παράγεται ή μεταβάλλεται από δραματουργικές πράξεις και πλαίσια απεύθυνσης.

2.4. Η επιτελεστική δύναμη του τεκμηρίου – «Σκληρά» και «μαλακά» τεκμήρια

Η προσέγγιση της έννοιας του τεκμηρίου μέσα από τις θεωρίες της επιτελεστικότητας, όπως αυτή ενεργοποιείται στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα, προσφέρει μια μετατόπιση από το τεκμήριο ως απλό αντικείμενο ή φορέα πληροφορίας προς το τεκμήριο ως φορέα δράσης, ως συνεργό σε δημιουργία πράξεων. Η επιτελεστική ανάγνωση επιτρέπει να δούμε το τεκμήριο πέρα από τη μνημοτεχνική του υπόσταση, δηλαδή ως αποτύπωση ή απουσία του παρελθόντος, αλλά ως φορέα δράσης στο παρόν, ικανό να ενεργοποιεί νοήματα, συναισθήματα, σχέσεις και ερμηνείες. Το τεκμήριο δεν «μιλάει» απλώς ή αναπαριστά κάτι, αλλά «κάνει» κάτι. Τοποθετημένο σε συγκεκριμένα συγκεκριμένα, είναι ικανό να προκαλέσει επιδράσεις, να παράγει θέσεις, να θέσει ερωτήματα, να διαμορφώσει εμπειρίες.

Σε αυτό το πλαίσιο, αντλώντας από τη συμβολή της Briet και του Ferraris, προτείνουμε μια νέα διάκριση, τα «σκληρά» και «μαλακά» τεκμήρια, ώστε να εντοπιστούν οι διαβαθμίσεις της επιτελεστικής τους ισχύος εντός της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα. Είναι

¹⁸⁰ Παράρτημα, Συνέντευξη με την Υπατία Βουρλούμη, 17 Μαρτίου 2023, σ.290

κρίσιμο να υπογραμμιστεί ότι οι όροι «σκληρό/μαλακό» δεν λειτουργούν αξιολογικά αλλά περιγράφουν μετατοπίσεις επιτελεστικής αγωγιμότητας μέσα σε συγκεκριμένα συγκεκριμένα παραγωγής λόγου και εξουσίας. Επίσης, πρέπει να τονιστεί ότι δεν αποτελούν σταθερές κατηγορίες, ένα τεκμήριο μπορεί να «σκληραίνει» ή να «μαλακώνει» καθώς μετακινείται από το εκάστοτε θεσμικό στο καλλιτεχνικό πλαίσιο και αντιστρόφως, ανάλογα με το ποιος το επικαλείται, πού και με ποια πρόθεση.

Πιο συγκεκριμένα, διακρίνουμε τα «σκληρά» τεκμήρια ως πρωτογενείς καταγραφές που φέρουν ως συνήθως ισχυρό θεσμικό, νομικό ή ιστορικό φορτίο. Πρόκειται για υλικά που θεωρούνται αδιαμφισβήτητα τεκμήρια γεγονότων και διαθέτουν υψηλό βαθμό αυθεντίας - για παράδειγμα, ένα προεδρικό διάταγμα, μια υπογεγραμμένη μαρτυρία, μια φωτογραφία από έναν τόπο εγκλήματος. Η επιτελεστική τους ισχύς εδράζεται στην κανονιστική διαδικασία παραγωγής τους, στη θεσμική εγκυρότητα των ρόλων και των φορέων που τα εκδίδουν, στην ορθή εκτέλεση τυπικών κανόνων και στη διαρκή αναγνωσιμότητα και επαναληψιμότητά τους που συντηρεί το κύρος τους μέσω επανα-συγκειμενοποιήσεων. Δηλαδή είναι τεκμήρια με ισχυρή θεσμική καταγωγή ή κατοχύρωση και τους απονέμεται αντίστοιχη ισχύς (διαβατήρια, ληξιαρχικές πράξεις, μουσειακά αντικείμενα και πολλά άλλα).

Αντιθέτως, στη συγκεκριμένη διατριβή ονομάζουμε «μαλακά» τεκμήρια όσα αποτελούν αρχικές καταγραφές που παράγονται εντός καλλιτεχνικών, ερευνητικών ή βιωματικών πλαισίων όπως σημειώσεις, πρόβες, καλλιτεχνικές χειρονομίες με τεκμήρια ή επί των τεκμηρίων, προφορικές αφηγήσεις, αναγνώσεις και φέρουν μια ενδεχομενική, προσωρινή, ευάλωτη και επισφαλή θέση σε σχέση με το καθεστώς της απόδειξης, του κύρους ή της αλήθειας. Τα μαλακά τεκμήρια δεν είναι αναπαραγωγές των «σκληρών», αλλά αρχικά τεκμήρια -όπως τα ανέλυσε η Briet- που μοιάζουν με τα ασθενή τεκμήρια του Ferraris. Κύριο χαρακτηριστικό τους είναι ότι αντλούν την επιτελεστική τους ισχύ μέσα από τη γειννιάσή και το συσχετισμό τους με τα σκληρά τεκμήρια, δηλαδή είναι περιεπιτελεστικά.

Η σχέση μεταξύ σκληρών και μαλακών τεκμηρίων είναι σχεσιακή, μεταβλητή και μεταβαλλόμενη. Η θεσμική πλαισίωση, η ερευνητική διαδικασία, ο βαθμός αμεσότητας προς το συμβάν, το καθεστώς εγκυρότητας (αλήθειας ή απόδειξης), ο τρόπος κυκλοφορίας και η διάκριση της ενδολεκτικής ή περιλεκτικής χροιάς λειτουργούν ως δείκτες που επιτρέπουν τη χαρτογράφηση της εκάστοτε επιτελεστικής «αγωγιμότητας». Το «σκληρό/μαλακό» δεν αποτελεί μια σταθερή ουσία αλλά σχέση. Η δημοσίευση ενός νέου νόμου σε ένα ΦΕΚ αποτελεί «σκληρό» τεκμήριο τη στιγμή της έκδοσής του με ισχυρό ενδολεκτικό αποτέλεσμα, όταν όμως μεταφέρεται ως ερευνητικό τεκμήριο σε ένα καλλιτεχνικό έργο, δύναται να «μαλακώσει» επιτελεστικά καθώς το βάρος μετατοπίζεται από την εκφορά στην πρόσληψη.

Αντιστρόφως, ένα καλλιτεχνικό και ερευνητικό τεκμήριο δύναται να «σκληρύνει» αν αποκτήσει θεσμική διαμεσολάβηση, λόγου χάρη όταν γίνεται δεκτό σε δημόσια διαβούλευση. Αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα η πρακτική της Forensic Architecture, που θα εξετάσουμε αναλυτικά σε επόμενο κεφάλαιο, όπου τα ερευνητικά τεκμήρια της ομάδας, άλλες φορές γίνονται δεκτά σε δίκες και άλλες φορές παρουσιάζονται μόνο σε καλλιτεχνικά πλαίσια (μουσεία, biennale κ.ά).

Υπό το ντεριντιανό πρίσμα της επαναληψιμότητας και της παραθετικότητας, το τεκμήριο δύναται να αποσπαστεί από το αρχικό του πλαίσιο, να επαναλειτουργήσει σε νέο συγκείμενο και συνεπώς να μεταγράψει τη σημασία του. Η περιεπιτελεστική «γειτονιά» της Sedgwick αναδεικνύει ότι η επιτελεστική ισχύς δεν φθίνει γραμμικά από το κέντρο προς την περιφέρεια, αλλά αραιώνει ή συμπυκνώνεται σε απρόβλεπτες συστάδες, για αυτό και η τοπική διάταξη πλαισίων, λόγων και υλικοτήτων αποβαίνει κρίσιμη.

Η διάκριση μεταξύ των ενδολεκτικών και περιλεκτικών πτυχών είναι κομβικής σημασίας για τη διάκριση που προτείνουμε. Τα «σκληρά» τεκμήρια συνδέονται κυρίως με ισχυρές ενδολεκτικές εκφορές, ενώ τα «μαλακά» αφορούν κυρίως περιλεκτικές εκφορές με αποτελέσματα κυρίως στο επίπεδο της πρόσληψης δηλαδή του συν-αισθήματος (affect), της γνωσιακής ή πολιτικής μετατόπισης. Κατά το Butler, οι περιλεκτικές εκφορές είναι ικανές να παράγουν πραγματικότητες όταν υιοθετούνται συλλογικά, το Barad προσθέτει ότι οι υλικότητες και τα τεχνολογικά δίκτυα αποτελούν από κοινού συνθέτες της επιτελεστικής πραγμάτωσης, μετατοπίζοντας την έμφαση από τον λογοκεντρισμό σε ενδοδράσεις ανθρώπινων και μη-ανθρώπινων φορέων.

Σε μεθοδολογικό επίπεδο, η ανίχνευση της επιτελεστικής ισχύος κάθε τεκμηρίου στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα προϋποθέτει εντοπισμό της προέλευσης και των συνθηκών παραγωγής του (άρα και των συνθηκών ευστοχίας του Austin), τη χαρτογράφηση των τροχιών και των διαμεσολαβήσεων που το φέρουν σε διαφορετικά πλαίσια, των παραθετικών του σχέσεων και των συγκεκριμένων που εκφέρεται, τον εντοπισμό της «γειτονιάς» των περιεπιτελεστικών εκφορών που το πλαισιώνουν, τη διάκριση της ενδολεκτικής ή περιλεκτικής εκφοράς και των αποτελεσμάτων τους, των ενδείξεων «σκληρύνωσης» ή «μαλάκωσης» μέσα στο ίδιο το καλλιτεχνικό έργο, καθώς και τι ενεργοποιείται και επενεργεί ως προς τη νομιμοποίηση ή την αμφισβήτησή του.

Η διάκριση των «μαλακών» και «σκληρών» τεκμηρίων,¹⁸¹ επινοήθηκε ως μεθοδολογικό εργαλείο για τη δραματουργία τεκμηρίων μέσα από το πρότζεκτ *A case of perpetual no* (2018) της συγγράφισσας, που αφορά την ιδιαίτερη περίπτωση για τα δικαστικά χρονικά της Ελλάδας, την κατηγορία και καταδίκη του δημοσιογράφου Γρηγόρη Στακτόπουλου ως ένοχου για τη δολοφονία του George Polk (δημοσιογράφος του CBS που κάλυπτε τον εμφύλιο πόλεμο στην Ελλάδα) το 1948.

Στις 8 Μαΐου του 1948 ο Polk εξαφανίζεται από την Θεσσαλονίκη, όπου είχε μεταβεί από την Αθήνα για να έρθει σε επαφή με τον Μάρκο Βαφειάδη. Στις 11 Μαΐου του 1948 το 3^ο Αστυνομικό Τμήμα Θεσσαλονίκης παραλαμβάνει ένα φάκελο ο οποίος περιείχε την ταυτότητα του Polk και ένα διαφημιστικό ημερολόγιο της Panamerican. Ο φάκελος έγραφε «προς το τρίτο αστυνομικό τμήμα-ενταύθα» ενώ δεν είχε επικολληθεί γραμματόσημο και δεν αναγράφονταν τα στοιχεία του αποστολέα, Λίγες μέρες αργότερα, στις 16 Μαΐου, βρέθηκε το πτώμα του Polk από τον ψαρά Λάμπρο Αντώνη στον Θερμαϊκό κόλπο.

Μέσα σε ένα διεθνές ψυχροπολεμικό κλίμα και εν μέσω εμφυλίου η ελληνική κυβέρνηση και οι αρχές πιέζονται από τις Η.Π.Α. να βρουν τους ενόχους.

Αυτός ο φάκελος ήταν το μοναδικό αποδεικτικό στοιχείο στο οποίο στηρίχθηκε η έρευνα και πάνω στο οποίο χτίστηκε το επιχείρημα για την ενοχή του Στακτόπουλου. Εύλογα, αποτελεί για την περίπτωσή μας ένα «σκληρό» τεκμήριο. Δηλαδή είναι το αρχικό τεκμήριο όπου πάνω του στηρίζονται οι ενδεχόμενοι συσχετισμοί.

Επικεφαλής των ανακρίσεων για τη δολοφονία Polk, ήταν ο διοικητής της Γενικής Ασφάλειας Θεσσαλονίκης, Ταγματάρχης Νικόλαος Μουσχουντής, όπου διέταξε την επίσκεψη της αστυνομίας στην Άννα Στακτοπούλου (μητέρα του Στακτόπουλου) με ζητούμενο να γράψει ένα γράμμα. Σε αυτό το σημείο δημιουργείται ένα «μαλακό» τεκμήριο. Δύο γραφολόγοι που εργάζονταν για την υπόθεση έκαναν γραφολογική ανάλυση, συγκρίνοντας τα γράμματα του φακέλου και της Άννας Στακτοπούλου και κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι η Άννα Στακτοπούλου ήταν η αποστολέας του φακέλου. Ο Γρηγόρης Στακτόπουλος και η μητέρα του Άννα οδηγήθηκαν σε δίκη και καταδικάστηκαν το 1949. Ο Γρηγόρης Στακτόπουλος καταδικάστηκε σε ισόβια κάθειρξη ως συνεργός σε ανθρωποκτονία, ενώ η Άννα Στακτοπούλου αθωώθηκε. Ο Στακτόπουλος αποφυλακίστηκε το 1960, μετά από έντεκα χρόνια φυλάκισης, λόγω μείωσης της ποινής του.

¹⁸¹ Η πρώτη απόπειρα της διάκρισης μεταξύ «μαλακών» και «σκληρών» επιχειρήθηκε στο κείμενο “Docudramaturgy”, στο Γιώτα Ιωαννίδου, “Docudramaturgy”, *The Creator Doctus Constellation: Exploring a New Model for a Doctorate in the Arts*, Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam, 2021, σ.101-108

Δύο δεκαετίες αργότερα, στις 7 Μαρτίου 1966, η εφημερίδα *Μακεδονικός Χρόνος* δημοσίευσε μια ανατρεπτική είδηση στην πρώτη σελίδα: την ημέρα της δολοφονίας του Polk, ο λιμενεργάτης Ευθύμιος (Θύμιος) Μπάμιας είδε ένα πορτοφόλι να επιπλέει στην προκυμαία της Θεσσαλονίκης, κοντά στο κέντρο Τριανόν, σε μικρή απόσταση από τον Λευκό Πύργο. Όταν το άνοιξε, είδε μια ταυτότητα και άλλα έγγραφα στα αγγλικά. Ο Μπάμιας ήθελε να στείλει τα έγγραφα στο Τρίτο Αστυνομικό Τμήμα, αλλά καθώς ήταν αναλφάβητος, τα πήγε σε ένα παντοπωλείο που ανήκε στον Σάββα Καραμιχάλη, ο οποίος ήταν αυτός που έγραψε τη διεύθυνση. Επειδή ο Καραμιχάλης είχε αποβιώσει, οι συγγενείς του παρουσίασαν δείγματα της γραφής του, τα οποία έδειχναν ότι ο γραφικός χαρακτήρας στον φάκελο ανήκε σε αυτόν.

Μετά τη Μεταπολίτευση, ο τότε βουλευτής της ΕΔΗΚ, Στέλιος Παπαθεμελής, βρήκε τον Μπάμια, ο οποίος στις 3 Νοεμβρίου 1977 έδωσε ένορκη κατάθεση με την οποία επιβεβαίωσε τα παραπάνω. Καθώς ο Καραμιχάλης είχε πεθάνει, οι συγγενείς του παρουσίασαν παλαιότερα χειρόγρατά του, από τα οποία προέκυπτε ότι ο γραφικός χαρακτήρας στον φάκελο, ανήκε στον παντοπώλη. Σε αυτό το σημείο έχουμε την εμφάνιση πρωταρχικών τεκμηρίων αλλά είναι «μαλακά» γιατί η θέση τους είναι αναφορική του «σκληρού» τεκμηρίου, δηλαδή του φακέλου.

Σε συνέντευξη Τύπου, ο διευθυντής του Ελληνικού Γραφολογικού Ινστιτούτου Δ. Βαληνδράς και οι γραφολόγοι Ν. Λιαρίκου και Δ. Θωμάς, δήλωσαν κατηγορηματικά ότι η γραφή στον φάκελο δεν ανήκει στην Άννα Στακτοπούλου (Εφ. «Μακεδονία», Πέμπτη 7 Δεκεμβρίου 1978, σ. 1 και 3). Ο φάκελος 30 χρόνια αργότερα είχε εξαφανιστεί ευτυχώς όμως υπήρχαν φωτογραφίες του πρωτότυπου με βάση τις οποίες έγιναν οι γραφολογικές εξετάσεις.¹⁸²

Ο Στακτόπουλος το 1977 αιτήθηκε στον Άρειο Πάγο την ανατροπή της καταδίκης του αλλά η έφεσή του απορρίφθηκε. Πέθανε το 1998 αλλά η σύζυγός του προέβη σε εφέσεις το 1999, το 2002 και το 2006, κάθε μία εκ των οποίων παρουσίαζε νέα αποδεικτικά στοιχεία που αμφισβητούσαν την υπόθεση της Κατηγορούσας Αρχής, παρομοίως απορρίφθηκαν.

Στις 15 Μαΐου 2013, στην Εισαγγελία Εφετών Θεσσαλονίκης κατατέθηκε αίτηση επανεξέτασης της καταδίκης του Γρηγόρη Στακτόπουλου. Την αίτηση επανεξέτασης είχαν καταθέσει από κοινού ο Αγγελος Σιδεράτος, εκδότης του οίκου «Προσκήνιο», και ο Αθανάσιος Καφίρης, διακεκριμένος νομικός, συνταξιούχος εισαγγελέας του Αρείου Πάγου και συγγραφέας ενός έγκυρου βιβλίου για την υπόθεση Πολκ/Στακτόπουλου.

¹⁸² Εφημερίδα «Θεσσαλονίκη», Σάββατο 24 Φεβρουαρίου 1979, <https://greekarchivesinventory.gak.gr/>, τελευταία επίσκεψη 11/02/2021

Με βάση τα παραπάνω γεγονότα, η εφαρμογή της διάκρισης «σκληρών» και «μαλακών» τεκμηρίων καθιστά την επιτελεστική τους δύναμη σαφή. Ο φάκελος με την ταυτότητα και το ημερολόγιο λειτούργησε ως η μοναδική και καθοριστική απόδειξη, συνεπώς επιτέλεσε ενδολεκτικά το «σκληρό» τεκμήριο μέσα στο αστυνομικό-δικαστικό πλαίσιο. Αντιπαραβάλλονται μια σειρά «μαλακών» τεκμηρίων, όπως οι μεταγενέστερες μαρτυρίες, δείγματα γραφής, γραφολογικές γνωματεύσεις και δημοσιεύματα, πρόκειται για εγγραφές που λειτουργούν περιεπιτελεστικά γύρω από το σκληρό τεκμήριο, επιχειρώντας τη μεταβολή της αρχικής του ισχύος. Παρά την πύκνωση αυτής της περιεπιτελεστικής γειτονιάς, η θεσμική επιτέλεση δεν μετατοπίστηκε (απορρίψεις εφέσεων), γεγονός που καταδεικνύει ότι η «σκληρότητα» δεν εδράζεται αποκλειστικά στο αντικείμενο αλλά αποτελεί κόμβο σε δίκτυο θεσμών όπου η επιτελεστική ισχύς μπορεί να ανανεώνεται ή να μπλοκάρεται από δίκτυα εξουσίας.

Οι επιπτώσεις αυτής της διάκρισης για την τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα είναι διπλές. Από τη μία, τα σκληρά τεκμήρια προσφέρουν αγκύρωση και θεσμικό κύρος αλλά κινδυνεύουν να παγώσουν σε μια αδιαπραγμάτευτη αναφορά. Από την άλλη, τα μαλακά τεκμήρια επιτρέπουν δραματουργικές επεμβάσεις που μετατοπίζουν συν-αισθηματικά, πολιτικά, ηθικά και γνωστικά τον/την θεατή/τρια, ανασυντάσσοντας το νόημα των σκληρών μέσω της παράθεσης και επαναληψιμότητας. Στο πλαίσιο αυτό, η δραματουργία τεκμηρίων - ο τρόπος και το πλαίσιο διατύπωσης, ηχητικής και υλικής άρθρωσης και αναγνωστικής οργάνωσης- αναδεικνύεται κρίσιμη για την επιτελεστική τους αγωγιμότητα.

Σε αυτή τη διατριβή, ονομάζουμε «δραματουργικό πεδίο» αυτή την περιεπιτελεστική γειτονιά όπου τα σκληρά τεκμήρια και οι χειρονομίες της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα συνυπάρχουν, συγκρούονται και αλληλοπλαισιώνονται. Το δραματουργικό πεδίο αποτελεί ένα πυκνό περιβάλλον όπου διανέμονται «ρόλοι», νομιμοποιήσεις, λογοδοτήσεις, συν-αισθήματα και ευθύνες.

Από τη σκοπιά της περαιτέρω έρευνας, εγείρονται καίρια ερωτήματα σε σχέση με τα μαλακά/σκληρά τεκμήρια. Πώς μαλακώνουν ή σκληραίνουν τα τεκμήρια καθώς αυτά μετακινούνται μεταξύ αρχείου, εργαστηρίου και καλλιτεχνικής διατύπωσης; Πώς λειτουργεί η περιεπιτελεστική γειτονιά γύρω από ένα σκληρό τεκμήριο και ποιες συστάδες λόγων, εικόνων και χειρονομιών αυξομειώνουν την ισχύ του; Τι συν-αισθηματικότητα ενεργοποιούν τα μαλακά τεκμήρια και με ποιο τρόπο μετασχηματίζονται σε κοινωνικά δεσμευτικές συνέπειες;

Τύποι Τεκμηρίων: Θεωρητικές Κατηγοριοποιήσεις με Επιτελεστική Ισχύ & Παραδείγματα

Θεωρία	Κατηγορίες Τεκμηρίων	Φύση Τεκμηρίων	Επιτελεστική Ισχύς	Παραδείγματα	Σύγκριση
Suzanne Briet	Πρωτογενές	Υλικό, καταγεγραμμένο, πρώτο σημείο αναφοράς με πρόθεση ένταξης	Μεταβλητή	Αντιλόπη στον ζωολογικό κήπο, καταλογισμένο	≈ Σκληρό
	Δευτερογενές	Αναπαραγωγή/ερμηνεία πρωτογενούς	Μεταβλητή	Ηχογράφηση, φωτογραφία, άρθρο για την αντιλόπη	≈ Μαλακό στην περίπτωση που δεν είναι πρωτογενές τεκμήριο το μαλακό
Maurizio Ferraris	Ισχυρό	Εγγεγραμμένη κοινωνική πράξη	Ισχυρή, σπανίως μεταβλητή	Διαβατήριο, συμβόλαιο, διαθήκες	≈ Σκληρό
	Ασθενές	Καταγραφή/καταχώριση γεγονότος	Δεν διαθέτει αρχικά επιτελεστική ισχύ αλλά μπορεί να αποκτήσει	Προσωπικές αναρτήσεις, ημερολόγιο	≈ Μαλακό
Πρόταση διατριβής για τη δραματολογία τεκμηρίων στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα	Σκληρό	Πρωτογενές, θεσμικά βαρύ, κανονιστικό	Ισχυρή, μεταβλητή υπό προϋποθέσεις (π.χ. δικανικές πρακτικές)	Φάκελος υπόθεσης Στακτόπουλου (1948)	≈ Πρωτογενές, ≈ Ισχυρό
	Μαλακό	Πρωτογενές και δευτερογενές	Χαμηλή, μεταβλητή κυρίως περιεπιτελεστική	Γραφολογική έκθεση, συνέντευξη Μπάμια (1977)	≈ Πρωτογενές, ≈ Δευτερογενές, ≈ Ασθενές

2.5. Σύνοψη

Η θεωρία της επιτελεστικότητας, από τον Austin έως τις σύγχρονες φεμινιστικές και μεταδομιστικές προσεγγίσεις, προσφέρεται ως ένα πολυδιάστατο εργαλείο για να συλλάβουμε το τεκμήριο ως φορέα δράσης. Η συμβολή του Austin έθεσε τις βάσεις για να αντιληφθούμε ότι οι εκφορές και, κατ'επέκταση τα τεκμήρια, λειτουργούν ως δρώντα στοιχεία και ως φορείς επιτελεστικής ισχύος. Ο Derrida ανέδειξε την επαναληψιμότητα και την παραθετικότητα, υπογραμμίζοντας την αστάθεια του νοήματος και τη διαρκή επανεγγραφή του. Το Butler διεύρυνε την έννοια αναδεικνύοντας πως οι ίδιες οι κοινωνικές κατηγορίες και κυρίως το φύλο συγκροτούνται επιτελεστικά. Η Ahmed τονίζει τη χρονικότητα της επιτελεστικότητας, κάθε επιτελεστική πράξη είναι ταυτόχρονα επανάληψη του ήδη ειπωμένου και παραγωγή του «όχι ακόμη», δηλαδή του μέλλοντος που εξαγγέλει. Το Barad «σπάει» κυριολεκτικά τον λογοκεντρισμό και τον ανθρωποκεντρισμό, φέρνοντας στο προσκήνιο τον ρεαλισμό της δράσης και την ενδοδράση, ανοίγοντας για εμάς την πρόσληψη του τεκμηρίου προς μια μετα-ανθρώπινη συνθήκη. Η Sedgwick, με την έννοια της περιεπιτελεστικότητας, μας καλεί να εστιάσουμε στη «γειτονιά» γύρω από το «καθαρό» επιτελεστικό γεγονός. Η περιεπιτελεστική «γειτονιά» σημαίνει ένα πυκνό περιβάλλον από σχόλια, χειρονομίες, συναισθήματα, σιωπές και μετατοπίσεις που πλαισιώνουν, υπονομεύουν ή ενισχύουν το επιτελεστικό. Από εδώ προκύπτει ένα από τα βασικά εργαλεία της διατριβής, η ιδέα ότι όταν αναφερόμαστε σε τεκμήρια μέσα στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα, σημαίνει μια «γειτονιά» σχέσεων, εντάσεων και πλαισιώσεων. Αυτή τη γειτονιά την ονομάζουμε «δραματουργικό πεδίο».

Παράλληλα, πιο πρόσφατες θεωρήσεις-που αντλούνται κυρίως από το Barad- και συνδέονται με τον Νέο Υλισμό, όπως διαβάζονται και από τον Nealon, προτείνουν μια ακόμη πιο ριζοσπαστική ανάγνωση της επιτελεστικότητας, τα πάντα δρουν. Η επιτελεστικότητα αφορά τόσο τη γλωσσική πράξη και την κοινωνική επαναληπτική επιτέλεση όσο και τη συνεχή, «θεατρική», βιοπολιτική και υλική δραστηριότητα σωμάτων, πραγμάτων, τεχνολογιών, υποδομών. Τα αντικείμενα, τα περιβάλλοντα, τα δίκτυα, δεν είναι σκηνικό, είναι συμμετοχα. Αυτή η προσέγγιση μας επιτρέπει επίσης να σκεφτούμε το τεκμήριο ως παράγοντα που επεμβαίνει, επιβάλλει, ενεργοποιεί και μετατοπίζει πραγματικότητες.

Σε αυτό το πλαίσιο, η παρούσα διατριβή προτείνει τη διάκριση μεταξύ «σκληρών» και «μαλακών» τεκμηρίων ως ένα αναλυτικό εργαλείο για τη δραματουργία τεκμηρίων στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα. Τα «σκληρά» τεκμήρια φέρουν ισχυρό θεσμικό και

ενδολεκτικό φορτίο, επιβάλλουν αποφάσεις, θεσπίζουν κατηγορίες και κατά κόρον συγκροτούν επίσημες και έγκυρες εκδοχές γεγονότων. Τα «μαλακά» τεκμήρια λειτουργούν περιεπιτελεστικά, εμφανίζονται ως μαρτυρίες, σημειώσεις, σωματικές αφηγήσεις, ανακατασκευές, επιτελούν συν-αισθηματικές και πολιτικές μετατοπίσεις και διεκδικούν αλλαγή της θέσης των «σκληρών» τεκμηρίων μέσα από την επανασυγκειμενοποίηση, την αμφισβήτηση και την επανεμφάνισή τους.

Σημαντικό είναι ότι η διάκριση «σκληρό-μαλακό» δεν είναι ουσιοκρατική ούτε αξιολογική. Ένα τεκμήριο μπορεί να «μαλακώσει» ή να «σκληρύνει» ανάλογα με το πού και πώς επιστρατεύεται, ποιος το επικαλείται, ποιος το υποδέχεται και σε ποιο καθεστώς ισχύος. Συνεπώς, η επιτελεστική ισχύς στο τεκμήριο είναι θεσμικά και δραματουργικά διανεμημένη. Τη μετακίνηση από το αρχείο στη σκηνή ή σε μια έκθεση, μια δικογραφία που εμπεριέχεται σε ένα έργο τέχνης, μια προφορική μαρτυρία που καταγράφεται σε ηχητικό τεκμήριο, τις προσεγγίζουμε ως ανακατανομές επιτελεστικής ισχύος.

Σε συνάρτηση με τα ζητήματα του πρώτου κεφαλαίου -την τεκμηριότητα ως κοινωνική και πολιτική συνθήκη, την αρχειακή εξουσία και τη νεκροπολιτική διάσταση του αρχείου, την τεκμηριακή βία και τη διαρκή απαίτηση για καταγραφή και λογοδοσία- η επιτελεστικότητα λειτουργεί ως εργαλείο που μας επιτρέπει να δούμε τα τεκμήρια ως δρώντα αντικείμενα που εγκαθιδρύουν υποκείμενα, παράγουν πολιτικές, νομικές και οικονομικές πραγματικότητες, και ανανεώνουν καθεστώτα «αλήθειας» και εξουσίας.

Όλο αυτό το δίκτυο εννοιών που αναφέραμε μέχρι τώρα, συμβάλλει καθοριστικά στην πρόταση της διατριβής που αφορά τη θεώρηση της δραματουργίας τεκμηρίων στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα και κυρίως των τεκμηρίων ως φορέων δράσης μέσα σε ένα δραματουργικό πεδίο, όπου η «σκληρότητα» και η «μαλακότητά» τους είναι μεταβλητή και σχεσιακή.

Με αυτό το εννοιολογικό πλέγμα της επιτελεστικότητας -τη διάχυτη δράση πέρα από τον «κυρίαρχο ομιλητή», τις ανθρώπινες και μη ανθρώπινες ενδοδράσεις, περιεπιτελεστικές «γειτονιές» σχέσεων, σκληρά και μαλακά τεκμήρια με μεταβλητή ισχύ- φτάνουμε στο κρίσιμο συμπέρασμα ότι τα τεκμήρια μέσα στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα είναι ικανά να συγκροτούν πραγματικότητες, να οργανώνουν συν-αισθηματικά και πολιτικά αποτελέσματα και να παρακινούν τον δέκτη/θεατή σε μια θέση ευθύνης.

Αυτό ακριβώς διερευνούμε στο επόμενο κεφάλαιο ως «δραματουργία τεκμηρίων». Πρόκειται για μια δραματουργία που αφορά κάτι περισσότερο από μια δευτερεύουσα, τεχνική οργάνωση υλικού ή την παραγωγή θεατρικών παραστάσεων. Εξετάζουμε το πώς τα τεκμήρια -«μαλακά» ή «σκληρά»- τοποθετούνται, πλαισιώνονται, παρατίθενται,

μεταγράφονται, εκφέρονται μέσα σε μια εικαστική ερευνητική συνθήκη, τι είδη πραγματικοτήτων επιτελούν δημόσια και με ποια δραματουργικά εργαλεία. Εξερευνούμε ποιο είναι το εκάστοτε «δραματουργικό πεδίο», ποια η περιεπιτελεστική γειτονιά όπου τα τεκμήρια, οι θεσμικές τους απολήξεις, οι συν-αισθηματικές φορτίσεις και οι καλλιτεχνικές χειρονομίες συνυφαίνονται, συγκρούονται, αλληλοεπικαλύπτονται ή αναδύονται ως άλλες δυνατότητες «ελάσσοнос» γνώσης.

3. Δραματουργία Τεκμηρίων

3.1.Εισαγωγή

Το παρόν κεφάλαιο ενεργοποιεί τα δύο θεωρητικά θεμέλια που συγκροτήθηκαν στα δύο προηγούμενα κεφάλαια. Αφενός, τη διερεύνηση των τεκμηρίων ως φορέων εξουσίας και δράσης, και αφετέρου, την επιτελεστικότητα ως δύναμη που παράγει πραγματικότητες, σχέσεις και υποκείμενα. Στο σημείο αυτό συγκλίνει και το κεντρικό ερευνητικό ερώτημα της διατριβής «Πώς δρουν τα τεκμήρια και πώς δρούμε με τα τεκμήρια στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα»; Παράλληλα, εξετάζουμε ποιες επιτελεστικές και δραματουργικές πτυχές ενεργοποιούνται κατά την ερευνητική διαδικασία της συλλογής, καταγραφής, μεταγραφής και παρουσίας τεκμηρίων και πώς συμβάλλουν στην παραγωγή γνώσης και στη διαμόρφωση της αισθητικής εμπειρίας.

Η «δραματουργία τεκμηρίων» προτείνεται ως μια έννοια που αφορά τους τρόπους με τους οποίους τα «σκληρά» και τα «μαλακά» τεκμήρια - αρχειακά ή μη, τυπικά ή άτυπα: φωτογραφίες, έγγραφα, οπτικοακουστικό υλικό, προφορικές μαρτυρίες, αντικείμενα - και οποιοδήποτε «ίχνος» της ιστορίας και της κοινωνικής ζωής εντάσσονται σε εικαστικά έργα που εμπίπτουν στο πεδίο της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα. Αν και ο όρος δραματουργία προέρχεται από τις παραστατικές τέχνες (και εύλογα παραπέμπει στο θέατρο ντοκουμέντο, verbatim theater, docudrama, docufiction) εδώ επιδιώκουμε να τον «απεδαφικοποιήσουμε»,¹⁸³ να διαφύγουμε της πειθαρχίας του πεδίου των παραστατικών τεχνών και να τον «επανεδαφικοποιήσουμε» στο πεδίο της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα. Θα αναγνωρίσουμε συγγένειες και αποκλίσεις μεταξύ των διαφορετικών πεδίων, θα εστιάσουμε στις ενδοδράσεις τους (κεφ.2.2) χωρίς να υιοθετήσουμε ταξινομητικές λογικές.

Όπως επισημαίνει το Butler:

Η θεωρία μου παλινωδεί ανάμεσα στην κατανόηση της επιτελεστικότητας ως γλωσσικής και την παρουσίασή της ως θεατρικής. Κατέληξα να θεωρώ ότι τα δύο αυτά σχετίζονται σταθερά, χιαστί, και ότι η επανεξέταση του ομιλιακού

¹⁸³ Ο Raunig τονίζει ότι η απεδαφικοποίηση επιβάλλεται από το κεφάλαιο, εμπεριέχει όμως και τη δυνατότητα αυτοπροσδιορισμού και αντίστασης και υποστηρίζει ότι οι νέες μορφές αντίστασης πρέπει να συνδυάζουν την απεδαφικοποίηση με την επανεδαφικοποίηση. Στο Raunig, *Factories of Knowledge*, ό.π., σ.209

ενεργήματος ως έκφρασης εξουσίας εφιστά σταθερά την προσοχή τόσο στις θεατρικές όσο και στις γλωσσικές διαστάσεις του.¹⁸⁴

Ακολουθώντας το Butler, προσεγγίζουμε τη δραματουργία ως μια λειτουργία «πλαισίωσης» που ορίζει τι μπορεί να εμφανιστεί, τι απουσιάζει και με ποιους τρόπους ρυθμίζεται και επιτελείται η ορατότητα ή αορατότητα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, τα τεκμήρια προσεγγίζονται ως φορείς δράσης -πέρα από μια αναπαραστασιακή ή αποδεικτική πρόσληψη- που επιτελούν, διαμορφώνουν και μετασχηματίζουν νοήματα, υποκείμενα και πραγματικότητες, τόσο στη φάση της έρευνας όσο και στην καλλιτεχνική έκβαση. Όπως αναλύθηκε στο κεφάλαιο 1, τα τεκμήρια συμμετέχουν σε λειτουργίες εξουσίας που οριοθετούν το ορατό, το αναπαραστάσιμο. Η δραματουργία τεκμηρίων αναδεικνύει και εργάζεται πάνω σε αυτή τη συναρμογή επιλογών, αποκλεισμών και τρόπων παρουσίασης που παράγουν πραγματικότητες και κοινούς τόπους πρόσληψης.

Για την αποσαφήνιση του πεδίου τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα ως δραματουργία τεκμηρίων, που θα εξεταστεί αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο, προτείνουμε έναν παραγωγικό συλλογισμό σε τρία βήματα ως «επανεδαφικοποίηση» του όρου δραματουργία. Αυτά τα βήματα αφορούν την επιμέλεια ως δραματουργία, την τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα ως επιμέλεια, ως εκ τούτου την τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα ως δραματουργία.

Η δραματουργία τεκμηρίων λειτουργεί ως πολυτροπικό εργαλείο, η έννοια της επιτελεστικότητας αφενός αποκαλύπτει ότι τα κείμενα και οι εικόνες δεν είναι στατικά αντικείμενα, αλλά δρώντα στο εδώ και τώρα, λειτουργώντας με το κοινό, τους θεατές, τους συμμετέχοντες και τους καλλιτέχνες μέσα από το πρίσμα της «ενδοδράσης». Παράλληλα, η έννοια της δραματουργίας θέτει σε κοινή θέα την οργάνωση και τη συναρμογή των τεκμηρίων, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο εντάσσονται σε μια εικαστική δομή, αφηγηματική ή μη, καθιστώντας διάφανη την ερευνητική διαδικασία και καλώντας τους/τις θεατές/θεάτριες να αναλάβουν ταυτόχρονα τον ρόλο του/της εννοιολογικού/εννοιολογικής ερμηνευτή/ερμηνεύτριας αλλά και του/της μετέχοντα/μετέχουσας σε μια προσωρινή ανθρώπινη και μη ανθρώπινη κοινότητα.

Τα παραδείγματα που χρησιμοποιούμε για να αναλύσουμε την τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα ως δραματουργία τεκμηρίων αφορούν έργα που εμπίπτουν στο πεδίο της σύγχρονης εικαστικής τέχνης και θέτουν υπό αμφισβήτηση τις αναπαραστατικές διατυπώσεις που συναντάμε εντός του πεδίου της σύγχρονης τέχνης, αλλά και στο θέατρο ή σε ιστορικά

¹⁸⁴ Butler, *Αναπαράχρη φύλου*, ό.π., σ.17

ντοκιμαντέρ. Ξεπερνώντας μια συμβατική αντίληψη που θέτει τα τεκμήρια στην τροχιά των «ουδέτερων» αποδεικτικών στοιχείων, δηλαδή πάλι συνδεδεμένα με το αναπααραστασιακό καθεστώς, η δραματουργία τεκμ ηρίων τα αντιμετωπίζει ως στοιχεία ικανά να δρουν, να επιτελούν, να διαμορφώνουν και να μετασχηματίζουν νοήματα. Αυτός ο μετασχηματισμός συντελείται μέσω της επιτελεστικής και της περιεπιτελεστικής διάστασης των τεκμηρίων, των δραματουργικών τους πτυχών κατά την έρευνα και κατά τη διατύπωση του έργου.

Δεν μπορούμε να παρακάμψουμε μια πιθανή ανάγνωση της μεταφορικής χροιάς της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα ως δραματουργία. Αλλά ακόμη και αν συμβεί, ελπίζουμε να διαβαστεί, υπό ένα πρίσμα, όπως το έθεσε ο Victor Turner, που υποστηρίζει ότι η μεταφορά λειτουργεί μετα-μορφικά και μετασχηματιστικά, «ως ακαριαία σύντηξη δύο ξεχωριστών πεδίων εμπειρίας σε μια διαφωτιστική, εμβληματική, περιεκτική εικόνα»,¹⁸⁵ επισημαίνοντας ότι τόσο οι επιστήμονες, όσο και οι καλλιτέχνες βασίζουν τη σκέψη τους σε τέτοιου είδους νοητικές εικόνες και συνδέοντας αυτή τη λειτουργία με τη «σιωπηρή γνώση»¹⁸⁶ (tacit knowledge) του Michael Polanyi.

Παράλληλα, η Marjorie Garber, συγγραφέας και καθηγήτρια οπτικού και περιβαλλοντικού πολιτισμού,¹⁸⁷ μας υπενθυμίζει ότι:

Η διαφοροποίηση είναι μια στρατηγική που χρησιμοποιούν οι κλάδοι για να προστατεύσουν τους εαυτούς τους ενάντια στην εισβολή και την αυτοαμφισβήτηση. Αλλά τι γίνεται με την αντίθετη στρατηγική: το μιμητισμό, την απομίμηση, τον φθόνο;¹⁸⁸

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα τοποθέτηση όσον αφορά τη συν-αισθηματικότητα ως προς τη συγκρότηση και τη σύγκρουση των πεδίων.

Ο Jacques Rancière, από μια άλλη σκοπιά, εισέρχεται με τον νεολογισμό *Indisciplinarity* προσδιορίζοντας την πρακτική του, η οποία δεν είναι ούτε διαθεματική (transdiscipline), ούτε α-πειθαρχική (a-disciplinarity) ή αντι-πειθαρχική (counter-discipline),

¹⁸⁵ Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, New York, 1974, σ.25

¹⁸⁶ Η σιωπηρή γνώση (tacit knowledge) ορίζεται από τον Polanyi ως το θεμελιώδες είδος γνώσης που υπερβαίνει την ικανότητά μας να την εκφράσουμε ρητά. Όπως γράφει «we can know more than we can tell». Αυτή η «σιωπηρή δύναμη» (tacit power) είναι απαραίτητη για την ανακάλυψη και την κατοχύρωση κάθε γνώσης ως αληθούς. Βλέπε περισσότερα στο Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, University of Chicago Press, Chicago & London, 2009.

¹⁸⁷ Marjorie Garber, <https://web.archive.org/web/20141006124518/http://english.fas.harvard.edu/faculty/garber/>, επίσκεψη 03/12/2024

¹⁸⁸ Marjorie Garber, *Academic Instinct*, Princeton University Press, New Jersey, 2009. σ.57

αλλά στοχέυει στο να «σπάσει» τις πειθαρχίες.¹⁸⁹ Στην ουσία, αναφέρεται σε πρακτικές που ρηγματώνουν και εξαρθρώνουν τα πεδία και τις αντίστοιχες πειθαρχίες που επιβάλλουν. Οι *indiscipline* πρακτικές λειτουργούν εντός των πειθαρχιών, αλλά ταυτόχρονα μετατρέπονται σε «πολεμικές» μηχανές απέναντι στις κανονιστικές νομιμοποιήσεις για το ποιος δικαιούται να μιλάει, να εκπροσωπεί ένα πεδίο και κατά συνέπεια να το περιφρουρεί.

Όπως θα δούμε σε αυτό το κεφάλαιο, πέρα από τους ορισμούς της δραματουργίας και συγγενών πρακτικών από το πεδίο των παραστατικών τεχνών, θα διερευνήσουμε την πράξη της μεταγραφής (*transcription*) ως δραματουργικό εργαλείο. Δηλαδή, αντί να αφήνονται τα τεκμήρια στην αρχική τους μορφή -μια καταγεγραμμένη εικόνα ή ένα ηχητικό τεκμήριο- η καλλιτέχνης/ο καλλιτέχνης προβαίνει στην πράξη της μεταγραφής τους σε ένα άλλο «σύστημα», «γλώσσα», σε ένα άλλο συγκείμενο. Για παράδειγμα, ένα βίντεο χωρίς ήχο μπορεί να μεταγραφεί σε κείμενο (μέσω χειλεανάγνωσης), επιστολές να ενσωματώνονται ως μέρος μιας φωνητικής επιτέλεσης ή ένα ηχητικό αρχείο να μετατρέπεται σε μια σειρά εικόνων ή άλλων διατυπώσεων. Στη διατριβή, η πράξη της μεταγραφής υπερβαίνει την τεχνική και τεκμηριωτική της αξίωση και λειτουργεί δραματουργικά, υπογραμμίζοντας τις εγγεγραμμένες επιτελεστικές δυνάμεις που κρύβονται στον «πυρήνα» του εκάστοτε τεκμηρίου ή αρχείου. Από το ποιες φωνές αποσιωπούνται, ποιες και πώς αναπαράγονται, μέσα από την ανάδειξη των εξουσιαστικών διαδρομών εντός του τεκμηρίου, αλλά και μέσω της μεταγραφής του.

Σε μια τελική ανάλυση, η δραματουργία τεκμηρίων αφορά στο ερώτημα «πώς δρουν τα τεκμήρια στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα μέσα από την επιτελεστική ισχύ των μαλακών και σκληρών τεκμηρίων και τη δραματουργία που τα εντάσσει σε νέα συγκείμενα»; Πώς το τεκμήριο μετασχηματίζεται τόσο ως εργαλείο όσο και ως ένα κοινωνικό αντικείμενο που δρα; Πώς η μεταγραφή ως μια πράξη επανανοηματοδότησης συμβάλλει καθοριστικά στην ανάδειξη των πολύπλοκων ρόλων των τεκμηρίων ως πολιτικών, ιστορικών, κοινωνικά δρώντων αντικείμενων; Ως εκ τούτου, η δραματουργία τεκμηρίων - μέσα από την πολυτροπικότητά της - αναδεικνύεται σε επιτελεστικό, αναστοχαστικό και ερμηνευτικό εργαλείο βαθιά συνδεδεμένο με το πολιτικό και τις διαδικασίες συγκρότησης κοινών χώρων.

¹⁸⁹ Marie-Aude Baronian and Mireille Rosello, “Jacques Rancière and Indisciplinary”, *Art & Research* 2, no.1, 2008, <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/pdfs/jrinterview.pdf>, τελευταία επίσκεψη 22/01/2023

3.2. Ορισμοί και αναφορές για τη δραματουργία από το πεδίο των παραστατικών τεχνών

3.2.1. Παιδαγωγικές ρίζες της δραματουργίας

Ορίζοντας στην εισαγωγή τη «δραματουργία τεκμηρίων» και τονίζοντας τη σύνδεσή της με τα τεκμήρια, την επιτελεστικότητα και την ενδοδράση, εδώ επιστρέφουμε στην ίδια τη λέξη και την ιστορικο-παιδαγωγική της διαδρομή. Στόχος είναι να αναδείξουμε πώς παλαιότερες και σύγχρονες προσεγγίσεις της δραματουργίας μας επιτρέπουν να την επανεδαφικοποιήσουμε στο πεδίο της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα.

Ένας κοινός ορισμός της δραματουργίας - όπως αυτός αποδίδεται στο λεξικό Merriam Webster - είναι: «η τέχνη ή η τεχνική της δραματικής σύνθεσης και της θεατρικής αναπαράστασης».

Ο Robert Scanlan¹⁹⁰, στο βιβλίο του *Principles of Dramaturgy* δίνει έναν ορισμό για τη δραματουργία ως λειτουργία, σε αντίθεση με τυπικούς ορισμούς που τη συνδέουν με μια εξειδίκευση. «Η δραματουργία είναι μια λειτουργία που πρέπει να ασκείται από όλους όσοι εργάζονται ενεργά στην παραγωγή ενός έργου, ξεκινώντας από τον σκηνοθέτη (ο οποίος ιδανικά θα πρέπει να είναι ο πιο έμπειρος στη δραματουργία) και επεκτείνεται στους designers, ηθοποιούς, σκηνογράφους, παραγωγούς και όλο το προσωπικό που έχει σχέση με την παραγωγή».¹⁹¹

Η μετατόπιση από τον εξειδικευμένο ρόλο του δραματουργού προς τη δραματουργία ως μια λειτουργία που διαχέεται και αφορά όλους τους συντελεστές της παραγωγής, σχετίζεται με ό,τι συζητήθηκε σε σχέση με την επιτελεστικότητα, την περιεπιτελεστικότητα και την ενδοδράση. Στη θέση του κυρίαρχου κέντρου αναδύεται ένα δίκτυο σχέσεων όπου ρόλοι και ευθύνες διανέμονται και αναδιαμορφώνονται.

Η Δανάη Θεοδωρίδου, δραματουργός και ερευνήτρια, δίνει τον ακόλουθο ορισμό: «Το δράμα, προερχόμενο από το ελληνικό ρήμα δρω (δρω = πράττω), δηλώνει τη δράση ή μάλλον το άθροισμα των ενεργειών που λαμβάνουν χώρα επί σκηνής στο πλαίσιο ενός έργου, ενώ η δραματουργία νοείται ως η διαδικασία που λειτουργεί προς την κατεύθυνση της κατασκευής ενός τέτοιου δράματος, μιας τέτοιας σκηνικής δράσης, όπως υποδηλώνει η

¹⁹⁰ Ο Robert Scanlan είναι σκηνοθέτης -καλλιτεχνικός διευθυντής του The Poet's Theatre και επικεφαλής των προγραμμάτων δραματουργίας και συγγραφής θεατρικών έργων του Institute for Advanced Theatre Training του Harvard University

¹⁹¹ Robert Scanlan, *Principles of Dramaturgy*, Routledge, London & New York, 2021, σ.34

ετυμολογία του όρου (δράμα + έργον = έργο), ορίζοντας τη δραματουργία ως πράξεις επί το έργον». ¹⁹²

Η κατανόηση της δραματουργίας ως «πράξη» και «λειτουργία» διευκολύνει τη μεθοδική της ένταξη σε ερευνητικές εικαστικές πρακτικές που εργάζονται με τεκμήρια μέσα από πολλαπλές και ποικίλες διαδικασίες. Αυτές σχετίζονται με την επιλογή περιεχομένου, τη συναρμογή, την ερμηνεία ερευνητικών τεκμηρίων, τη δημιουργία διαλεκτικών μορφών και τη διάχυση της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα με τη μορφή της performance, συμβάντος ή εγκατάστασης.

Η Ελπίδα Καραμπά, στο κείμενο *An Art of Condensation, a Political Relationship: Archiving the Crisis, Claiming the Future* αναλύοντας την Aula Intergalactica¹⁹³ (Γιώτα Ιωαννίδου-Teresa Maria Diaz Nerio, 2011), μια σειρά τριών lecture-performance, θέτει το ζήτημα της «δραματοποιημένης διάδοσης της γνώσης»¹⁹⁴ (dramatized dissemination of knowledge). Ο όρος αυτός υποδηλώνει μια παιδαγωγική διάσταση της δραματουργίας που είναι κρίσιμη για την παρούσα διατριβή, καθώς αφενός αφορά μια δραματουργία ως προς τη μορφή του έργου, αφετέρου τους τρόπους με τους οποίους η γνώση συμπυκνώνεται, μοιράζεται και γίνεται κοινός τόπος, μέσα από τα τεκμήρια και τη «σκηνοθετημένη» εκφορά τους (ομιλίες, χειρονομίες και ενσώματες διατυπώσεις).

Η Mary Luckhurst¹⁹⁵ στο βιβλίο της *Dramaturgy: A revolution in Theatre* (2006), αναπτύσσει μια ιστορική ανάλυση της δραματουργίας, εστιάζοντας στους Άγγλους και Γερμανούς δραματουργούς. Αναφέρεται αναλυτικά στον Γερμανό θεατρικό συγγραφέα, ποιητή και κριτικό λογοτεχνίας Gotthold Lessing (1721-1781) - τον πρώτο, επίσημα,

¹⁹² Δανάη Θεοδωρίδου, *Short (Research) Stories: Drama and Dramaturgy in Experimental Theatre and Dance Practices*, PhD dissertation, Department of Drama, Theatre and Performance University of Roehampton, London, 2013, σ. 83

¹⁹³ Η Aula Intergalactica (2011), μια σειρά τριών lecture-performances, ήταν το αποτέλεσμα της συνεργασίας της συγγραφέως με την εικαστικό-ερευνήτρια Teresa Maria Diaz Nerio από το 2009. Η έρευνά είχε ξεκινήσει στο Διεθνές Αρχείο Κοινωνικής Ιστορίας στο Άμστερνταμ και το έργο βασίστηκε στη συλλογή τεκμηρίων από τρία διαφορετικά ιστορικά γεγονότα που σχετίζονταν με εξεγέρσεις σε διαφορετικές χρονικές στιγμές και σε διαφορετικά μέρη του κόσμου. Οι διαμαρτυρίες στον Αμαζόνιο του Περού που είναι γνωστές ως η σφαγή της Bagua το 2009, το κίνημα των 9 ωρών που ξεκίνησε στον Καναδά τον 19ο αιώνα και η ζωή της Μαρίας Πανταζή. Οι διαμαρτυρίες της Bagua αποτελούσαν μέρος των αντιδράσεων των ιθαγενών πληθυσμών στις μακροχρόνιες εξορύξεις πετρελαίου στην περιοχή του Αμαζονίου, τη μόλυνση και την απώλεια της γης τους από τις πολυεθνικές εταιρείες που υποστηρίζονταν από την περουβιανή κυβέρνηση και επιδεινώθηκαν μετά την υπογραφή της Συμφωνίας Ελεύθερου Εμπορίου ΗΠΑ-Περού (Συμφωνία Προώθησης Εμπορίου ΗΠΑ-Περού που τέθηκε σε ισχύ την 1η Φεβρουαρίου 2009). Το Κίνημα των Εννιά Ωρών ήταν μια διεθνής προσπάθεια των εργαζομένων να εξασφαλίσουν μικρότερες εργάσιμες ημέρες στον Καναδά, Ιανουάριος-Ιούνιος 1872. Πριν από την ανάπτυξη του Κινήματος των Εννιά Ωρών αναπτύχθηκαν πολλά άλλα, όπως το Δεκάωρο (1830) στο Ηνωμένο Βασίλειο και ομοίως στις ΗΠΑ. Όλα αυτά τα κινήματα ήταν πρόγονοι του περίφημου κινήματος των οκτώ ωρών. Αυτές οι δύο περιπτώσεις τίθενται σε μια προσωπική προοπτική με τη ζωή της Μαρίας Πανταζή, μιας Ελληνίδας αναρχικής, πόρνης και μετέπειτα σύζυγος του Εμμανουήλ Δαούδογλου, πιθανότατα μη πραγματικά πρόσωπα, που τεκμηριώνεται η ύπαρξή τους μόνο από το κείμενο του Πλάτωνα Δρακούλη στην εφημερίδα Έρευνα (1901) και αναφέρει ότι η Πανταζή δολοφονήθηκε στις Βερσαλλίες μετά την ήττα της κομμούνας.

¹⁹⁴ Ελπίδα Καραμπά, "Art of Resistance: Archiving the Crisis, Claiming the Future", *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age*, eds. Anna Maria Guasch and Nasheli Jiménez del Val, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2014, σ.58

¹⁹⁵ Η Mary Luckhurst είναι θεατρική συγγραφέας, σκηνοθέτης και καθηγήτρια σύγχρονου δράματος στο Πανεπιστήμιο του York.

διορισμένο δραματουργό στο Αμβούργο και παγκοσμίως (αν και μόνο για δύο χρόνια). Η Luckhurst συσχετίζει τη δραματουργία με τη διδασκαλία ή τη διδακτική:

Οι ορισμοί της δραματουργίας ως συλλογής συγγραμμάτων που θεωρητικοποιούν το δράμα και ως δραστηριότητας του δραματουργού κατά τη σκηνοθεσία ενός έργου, κοινώς σήμερα, συνδέονται εννοιολογικά με μια άλλη λέξη, τη διδασκαλία, *didascalia* (τίτλος εργασίας του Gotthold Lessing για την *Hamburgische Dramaturgie*). Το αγγλικό λεξικό της Οξφόρδης, επικαλούμενο το λατινικό *didascalicus* και το ελληνικό διδασκαλικός, καταγράφει το *didascalie* ως «Από τη φύση του δασκάλου ή της διδασκαλίας- διδακτικό- σχετικό με έναν δάσκαλο», αναφέροντας το διδάσκαλος, *didaskalos*, «δάσκαλος», και το διδάσκειν, *didaskein*, «διδάσκω».¹⁹⁶

Σύμφωνα με την Luckhurst, η προσέγγιση του Lessing αντιπροσωπεύει μια ριζοσπαστική παιδαγωγική και αισθητική καινοτομία στο γερμανικό θέατρο του 18ου αιώνα. Μια ενδιαφέρουσα έκφραση της αντίληψης του Lessing για τη δραματουργία είναι ο τίτλος εργασίας του διάσημου περιοδικού του *Hamburgische Dramaturgie* ως *Hamburgische Didaskalien*, εμπνευσμένος από την αριστοτελική διδασκαλία, ένα είδος καταλόγου στον οποίο σημειώσεις ανέφεραν τα έργα και, αναλυτικά, πώς και πού παίχτηκαν καθώς και πώς είχαν γίνει αντιληπτά από το κοινό.¹⁹⁷ Τελικά, ο Lessing δεν χρησιμοποίησε τον όρο *didascalien*, επειδή θα μπορούσε να παρουσιάσει την κριτική του ως ηγεμονική και μη επιδεκτική αντιπαράθεσης.

Μέχρι τον διορισμό του Lessing ως δραματουργού το 1767, η δραματουργία δεν περιελάμβανε πολύ περισσότερα από διαχειριστικά καθήκοντα, μεταφράσεις και επιλογή θεατρικών έργων. Ο Lessing ενσωμάτωσε την έρευνα, τη συγγραφή, την κριτική και μια προσέγγιση σχετικά με την εκπαίδευση των ηθοποιών, ενώ παράλληλα απευθυνόταν και στο κοινό. Η εκπαιδευτική ποιότητα της δραματουργίας που αποκάλυψε ξεπερνούσε κατά πολύ την ψυχαγωγία. Όπως αναφέρει η Luckhurst, οι ιδέες του Lessing δεν θα αναμόρφωναν μόνο το γερμανικό θέατρο αλλά ολόκληρο το πολιτιστικό τοπίο. Επιπλέον, υπογραμμίζει την κρισιμότητα της πρακτικής του Lessing, καθώς εισήγαγε μια στοχαστική φωνή στη θεατρική δημιουργία και την έννοια του θεάτρου ως υποκειμένου στη δημόσια συζήτηση,¹⁹⁸ με στόχο

¹⁹⁶ Mary Luckhurst, *Dramaturgy: A revolution in Theatre*, Cambridge University Press, New York, 2006, σ. 6

¹⁹⁷ Στο ίδιο

¹⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 29

να εκπαιδεύσει τους ηθοποιούς και το κοινό ώστε να γίνουν «ενημερωμένοι κριτικοί» (informed critics).¹⁹⁹ Για τον ίδιο η θεωρία και η πρακτική ήταν ζωτικής σημασίας για τη δημιουργία του θεάτρου. Επιπροσθέτως, όπως μας εξηγεί και η Hannah Arendt, ο Lessing δεν ήθελε να αφήσει τη σφραγίδα του δημιουργώντας ένα πλήρως συνεπές σύστημα μέσω της καταπίεσης του ίδιου του εαυτού του, αλλά αυτό που μοίρασε στον κόσμο δεν ήταν «τίποτα παραπάνω από fermenta cognitionis»,²⁰⁰ δηλαδή ζύμωση των γνώσεων.

Η προοπτική της δραματουργίας ως «ζύμωση γνώσης» συνδέεται άμεσα με την έμφαση που δόθηκε στο πρώτο κεφάλαιο για την παραγωγή γνώσης. Συνακόλουθα, οι επιτελεστικές, οι περιεπιτελεστικές δυνάμεις και οι ενδοδράσεις προετοιμάζουν το έδαφος ώστε να συλλάβουμε την τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα ως ένα δραματουργικό πεδίο με παιδαγωγικές διαστάσεις, όπου τεκμήρια, θεσμοί, καλλιτέχνες και κοινό συνσυγκροτούνται.

3.2.2. Η μπρεχτική στροφή: Θεωρία-πράξη-πολιτική

Συνεχίζοντας από τις παιδαγωγικές ρίζες της δραματουργίας του Lessing, περνάμε στον εικοστό αιώνα, όπου το «Επικό Θέατρο» του Γερμανού θεατρικού σκηνοθέτη, ποιητή και θεατρικού συγγραφέα Bertolt Brecht (1898-1956) αναμόρφωσε πλήρως την έννοια της δραματουργίας συνδέοντάς την άμεσα με τη θεωρία, την πράξη και την πολιτική.

Ο Brecht σχεδίασε ένα νέο μοντέλο, το οποίο ανέλυσε εκτενώς στο έργο του *Der Messingkauf*, αποτελώντας ταυτόχρονα θεατρικό έργο και θεωρητικό επιχείρημα. Γραμμένο ακανόνιστα μεταξύ 1939 και 1955, το κείμενο τοποθετεί τον δραματουργό ως ερμηνευτή, αντί της φιγούρας που παραδοσιακά «κρύβεται» και «βρίσκεται εκτός σκηνής». Υπάρχουν πέντε χαρακτήρες: ο φιλόσοφος, ο ηθοποιός, η ηθοποιός, ο δραματουργός και ο τεχνικός φωτισμού. Η Luckhurst σημειώνει ότι:

Ο δραματουργός θέτει τον εαυτό του στη διάθεση του Φιλοσόφου και υπόσχεται να εφαρμόσει τις γνώσεις και τις ικανότητές του για την ανακατασκευή του θεάτρου ως το θέατρο του Φιλοσόφου. Ελπίζοντας, ότι το θέατρο θα αποκτήσει μια νέα πνοή.²⁰¹

¹⁹⁹ Στο ίδιο

²⁰⁰ Hannah Arendt, *Άνθρωποι σε χρόνους ζοφερούς*, μτφρ. Δημήτρης Ψυχογιός, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2021, σ.66

²⁰¹ Luckhurst, *Dramaturgy*·, ό.π., σ.113

Θέτοντας τον δραματουργό στη διάθεση του Φιλοσόφου, ο Brecht αποσαφηνίζει τη δράση του δραματουργού ως θεωρητικά σημαντική αλλά κυρίως τον θέτει εντός σκηνής. Η εναλλαγή του ρόλου του δραματουργού εντός και εκτός σκηνής αποτελεί ένα πρωτοποριακό βήμα για το τι επιτελεί ένας δραματουργός, καθιστώντας σαφή τη στροφή προς μια κατάλυση των ιεραρχιών και των στενών ορίων που επιτελεί ο κάθε φορέας, τουλάχιστον στις παραστατικές τέχνες.

Ο Brecht σαφώς συμβαδίζει και με τον Erwin Piscator (1893-1966), που το 1929 στο βιβλίο του «Πολιτικό θέατρο» αναπτύσσει και το σκεπτικό του για το Proletarisches Theater, διατυπώνοντας δύο θεμελιώδεις αρχές. Όπως γράφει:

Η πρώτη αφορά το γεγονός ότι ως οργανισμός πρέπει να σπάσει τις καπιταλιστικές παραδόσεις και να δημιουργήσει μια βάση ισότητας, κοινού ενδιαφέροντος και συλλογικής θέλησης για εργασία, ενώνοντας σκηνοθέτες, ηθοποιούς, σχεδιαστές (designers) τεχνικό και διοικητικό προσωπικό και, στη συνέχεια, ενώνοντας αυτούς τους ανθρώπους με τους καταναλωτές (δηλαδή το κοινό). Σταδιακά θα μπορέσει να απαλλαγεί από τους «επαγγελματίες ηθοποιούς», καθώς θα συσσωρεύει παίκτες από το ίδιο της το κοινό.

Το δεύτερο καθήκον του Proletarisches Theater είναι να δημιουργήσει ένα εκπαιδευτικό, προπαγανδιστικό αντίκτυπο σε εκείνα τα μέλη των μαζών που είναι ακόμη πολιτικά αναποφάσιστα ή αδιάφορα ή που δεν έχουν ακόμη κατανοήσει ότι ένα προλεταριακό κράτος δεν μπορεί να υιοθετήσει την αστική τέχνη και τον αστικό τρόπο «απόλαυσης» της τέχνης. Η μέθοδος αξιοποίησης της παραδοσιακής λογοτεχνίας που ανέφερα στην αρχή θα πρέπει να γίνει η αποδεκτή μέθοδος για να γίνει αυτό. Σε αυτά τα παλιά θεατρικά έργα βρίσκουμε ακόμα τον παλιό κόσμο με τον οποίο είναι εξοικειωμένοι ακόμα και οι πιο προστατευμένοι ανάμεσά μας, και εδώ επίσης θα δούμε ότι κάθε προπαγάνδα ξεκινάει χρησιμοποιώντας την υπάρχουσα κατάσταση πραγμάτων για να δείξει την επιθυμητή κατάσταση πραγμάτων.²⁰²

Οι θέσεις του Piscator, μέσα στην προπαγανδιστική λειτουργία τους, αναδεικνύουν και δραματουργικούς άξονες που είναι κρίσιμοι και για τη δική μας προσέγγιση. Ένας άξονας είναι η οργάνωση του Proletarisches Theater ως συλλογικού οργανισμού που «σπάει τις καπιταλιστικές παραδόσεις» και συνδέει δημιουργούς, τεχνικούς και «θεατές», προτείνοντας

²⁰² Erwin Piscator, *The Political Theatre*, trans. Hugh Morrison, Avon, New York, 1978, σ. 46

τη δραματουργία ως εργαλείο συγκρότησης ενός συλλογικού υποκειμένου και όχι απλώς μιας σκηνικής φόρμας. Η μετάβαση από τους «επαγγελματίες ηθοποιούς» σε «παίκτες» που προέρχονται από το ίδιο το κοινό προεικονίζει μια λογική συλλογικής επιτέλεσης όπου η διάκριση μεταξύ παραγωγών και θεατών θολώνει, μια λογική που θα συναντήσουμε και στη δική μας ανάγνωση για την τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα. Άλλος άξονας είναι η έμφαση στη χρήση της παραδοσιακής λογοτεχνίας και των παλιών θεατρικών έργων με στόχο την ανάδειξη της απόστασης μεταξύ της υπάρχουσας και της επιθυμητής κατάστασης, προσλαμβάνοντας μια κάποια συγγένεια με τη δραματουργία τεκμηρίων. Τα ήδη υπάρχοντα κείμενα, λόγοι και αφηγήσεις λειτουργούν ως τεκμήρια που επανα-συγκειμενοποιούνται και ανασυντάσσονται δραματουργικά για να καταστήσουν ορατές τις αντιφάσεις και τις δυνατότητες μετασχηματισμού της κοινωνικής πραγματικότητας.

Σε μια σύγχρονη θεώρηση της δραματουργίας, ο συγγραφέας, επιμελητής παραστάσεων και καθηγητής Performance and Visual Culture στο University του Roehampton του Λονδίνου Adrian Heathfield καταλήγει σε ένα παρόμοιο συμπέρασμα προτείνοντας ότι: «...ο/η δραματουργός δεν είναι μια αρχική πηγή ή μια τελική αποθήκη νοήματος για ένα έργο, αλλά μάλλον ένας παράγοντας σε μια διαδικασία κοινοτικής δημιουργίας νοήματος».²⁰³

Ο συγκεκριμένος ορισμός υποδηλώνει έναν διευρυμένο ρόλο της δραματουργίας, ανάγοντας τη λειτουργία της σε συλλογικές σφαίρες και κοινοτικές διαδικασίες. Ο πολυλειτουργικός και κριτικός χαρακτήρας του «ιδανικού» δραματουργού, όπως ορίζει τον ρόλο αυτό ο Brecht, ο οποίος ενεργεί μεταξύ φιλοσόφου και ηθοποιού, με μια ιδιότητα τόσο εκτός, όσο και επί σκηνής, προσφέρει μια συνθήκη που μοιάζει πολύ με τις κριτικές και πειραματικές προσεγγίσεις σε σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές, που χαρακτηρίζονται από σαφείς πολιτικές θέσεις και γεφυρώνουν τη θεωρία με την πράξη, κάτι που αναφέραμε παραπάνω και για την περίπτωση του Lessing.

Βεβαίως, όπως επισημαίνει η δραματουργός και ερευνήτρια Παρασκευή Τεκτονίδου, έχει ασκηθεί κριτική στον Brecht, κυρίως σε σχέση με τον διδακτισμό του αλλά και για τον κυρίαρχο ρόλο που αναλαμβάνει ο ίδιος. Η ίδια αναφέρει χαρακτηριστικά: «Οι αντίπαλοι του διδακτικού μπρεχτικού θεάτρου υποστηρίζουν ότι αντιμετωπίζει τους θεατές ως παθητικούς, αδρανείς και, εφόσον απαιτεί να εκπαιδευτούν από κάποιον που γνωρίζει και προπορεύεται, ως κατώτερους».²⁰⁴

²⁰³ Adrian Heathfield, "Dramaturgy without a dramaturge", eds. Manuel Bellisco and María José Cifuentes, *Rethinking dramaturgy, Errancy and transformation*, Centro Párraga/CENDEAC, Murcia, 2010, σ. 107

²⁰⁴ Παρασκευή Τεκτονίδου, *Διακαλλιτεχνικότητα, δραματουργία, επιτελεστικότητα: η χορογραφία ως διευρυμένη πρακτική μέσω των σωμάτων και του ήχου*, Διδακτορική διατριβή, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, 2024, σ.226-227

Σε αντίθεση με τους επικριτές του μπρεχτικού θεάτρου έρχεται η ανάλυση του θεωρητικού Gene Ray στο κείμενό του *Adorno, Brecht and Debord: Three Models for Resisting the Capitalist Art System* (2014) δίνοντας έμφαση στην επίκαιρη διάσταση της πρακτικής του Brecht ως μια ριζοσπαστική πρακτική που δεν έχει ολοκληρώσει τη δράση της και παραμένει επίκαιρη. Ο Ray αναφέρεται συγκεκριμένα σε μια επιστολή του Brecht στον Eric Bentley το 1946 που γράφει «Το κοινό θα πρέπει να μετατραπεί σε κοινωνικούς πειραματιστές, και η κριτική της πραγματικότητας να αξιοποιηθεί ως η κύρια πηγή καλλιτεχνικής απόλαυσης».²⁰⁵ Όπως τονίζει ο Ray, στην ίδια επιστολή ο Brecht αποκαλεί αυτό το θέατρο «νέο διαλεκτικό ρεαλισμό».

Σε μια αντίστοιχη προσέγγιση με του Ray, ο Raunig υποστηρίζει ότι ο Brecht μέσα από τα *Lehrstücke* (διδασκτικά έργα), εξερεύνησε τη σύνθετη σχέση μεταξύ της διδασκαλίας και της μάθησης, ανατρέποντας τις παραδοσιακές ιεραρχίες της αστικής τέχνης. Τα *Lehrstücke* δημιουργήθηκαν σε μια εποχή ανόδου του φασισμού και στόχευαν στη μετάδοση αντιφασιστικού περιεχομένου, αλλά και στη ριζική μεταμόρφωση του θεάτρου. Όπως επισημαίνει ο Raunig, ο Brecht ήθελε να καταργήσει το σταθερό όριο ανάμεσα σε ηθοποιούς και κοινό, μετατρέποντας το θέατρο σε «άσκηση για παραγωγούς».²⁰⁶ Σε αυτά τα έργα το μάθημα δεν στόχευε στο περιεχόμενο αλλά στην παραγωγή μιας «στάσης», μέσω της αλλαγής ρόλων και οπτικών. Αυτή η προσέγγιση αρνείται τη διδασκαλία ως μονόδρομη μετάδοση γνώσης από έναν «φορέα» σε παθητικούς «δέκτες» και η γνώση παράγεται συλλογικά μέσα από το «παίξιμο» και την ανταλλαγή θέσεων. Ο Raunig τονίζει ότι το ερώτημα «πώς δίνεις μια στάση;»²⁰⁷ παραμένει κρίσιμο και στο παρόν, και κυρίως στο πλαίσιο του γνωσιακού καπιταλισμού. Επισημαίνει, ότι οι αντιφάσεις στα πειράματα του Brecht αποκαλύπτουν τις βαθιές δυσκολίες της μη ιεραρχικής εκπαίδευσης, ωστόσο, τα *Lehrstücke* συνεχίζουν να αποτελούν ένα ριζοσπαστικό μοντέλο για την κατανόηση της παραγωγής της γνώσης ως συλλογικής, δυναμικής διαδικασίας.

Ο Lessing σε μια πρώιμη μορφή, αλλά κυρίως ο Brecht και ο Piscator, με ολοκληρωμένες προτάσεις υιοθετούν μια εκπαιδευτική, παιδαγωγική και γνωστική προσέγγιση της δραματουργίας, διερωτώμενοι πώς αυτή μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο για κοινωνική, πολιτική και πολιτισμική αλλαγή. Οι αντιλήψεις τους είναι ιστορικής σημασίας για την κατανόηση της γεφύρωσης μεταξύ θεωρίας και πράξης. Συμπεραίνουμε, ότι τα δραματουργικά εργαλεία που διακρίνονται στις παραπάνω θεωρήσεις και πρακτικές της

²⁰⁵ Gene Ray, “Adorno, Brecht and Debord: Three Models for Resisting the Capitalist Art System”, *The Nordic Journal of Aesthetics* 23, 2014, <https://doi.org/10.7146/nja.v23i44-45.8182>, τελευταία επίσκεψη 11/03/25

²⁰⁶ Raunig, *Factories of Knowledge*, ό.π., σ.54

²⁰⁷ Στο ίδιο, σ.55

δραματουργίας προσφέρουν τη δυνατότητα κριτικής εμπλοκής από και με το κοινό. Επιτρέπουν στο κοινό να αναπτύξει μια αναστοχαστική και κριτική φωνή, όπως πρότεινε ο Lessing και να ανταποκριθεί στο έργο τέχνης και στα υπό εξέταση κοινωνικοπολιτικά φαινόμενα. Η μπρεχτική δραματουργία αποτέλεσε μια ριζοσπαστική ενσωμάτωση της πράξης, της θεωρίας και της πολιτικής θέσης-στάσης και μας αφορά ακόμη και σήμερα αφού δεν έχουν εξαντληθεί οι δυνατότητες που διανοίχτηκαν.

3.2.3. Μεταδραματικό θέατρο και «νέα» δραματουργία

Ο Hans-Thies Lehmann επινοεί τον όρο μεταδραματικό θέατρο (postdramatic theatre)²⁰⁸ το 1999 και αναφέρεται σε νέες μορφές και αισθητικές του θεάτρου από τα τέλη της δεκαετίας του '60. Το βασικό χαρακτηριστικό του μεταδραματικού θεάτρου είναι η απομάκρυνση από την κυρίαρχη εστίαση στο δραματικό κείμενο²⁰⁹ και αντιπροσωπεύει το θέατρο «μετά το δράμα», δηλαδή λειτουργεί έξω ή πέρα από την αυθεντία του δραματικού παραδείγματος. Οι βασικές πτυχές του, κατά τον Lehmann, είναι η συνολική εστίαση στην παράσταση όπου το δραματικό κείμενο λογίζεται ως ένα απλό συστατικό σε μια σύνθεση που περιλαμβάνει χειρονομιακό, μουσικό και οπτικό υλικό. Η έμφαση μετατοπίζεται στην επιτέλεση όπου ο performer δεν ενσαρκώνει έναν φανταστικό χαρακτήρα ή ερμηνεύει κάποιο λογοτεχνικό σενάριο.

Το 1994, η Marianne van Kerkhoven (1946-2013), Φλαμανδή δραματουργός με έντονη επίδραση στη σύγχρονη δραματουργία, επινόησε τον όρο «νέα» δραματουργία. Όπως αναφέρει.

Ένα από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά αυτού που σήμερα αποκαλούμε «νέα δραματουργία» είναι ακριβώς η επιλογή μιας μεθόδου εργασίας προσανατολισμένης στη διαδικασία. Το νόημα, οι προθέσεις, η μορφή και η ουσία ενός έργου προκύπτουν κατά τη διάρκεια της διαδικασίας εργασίας, έτσι ώστε οι ηθοποιοί συχνά συνεισφέρουν επίσης σημαντικά μέσω του υλικού που παρέχουν κατά τη διάρκεια των προβών. Αυτό το υλικό μπορεί να έχει τη μορφή κειμένου, φυσικά, αλλά μπορεί επίσης να είναι εικόνες, ήχοι, κινήσεις κ.λπ. Στην πραγματικότητα, αυτός ο τρόπος εργασίας βασίζεται

²⁰⁸ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, trans. Karen Jürs-Munby, Routledge, London & New York, 2006

²⁰⁹ Ο Lehmann επίσης διευκρινίζει ότι το μεταδραματικό θέατρο είναι μετα-μπρεχτικό, κατατάσσοντας το έργο του Μπρεχτ σε μια παράδοση κειμενοκεντρική. Στο ίδιο, σ.27

στην πεποίθηση ότι ο κόσμος και η ζωή δεν προσφέρουν το «νόημά» τους έτσι απλά- ίσως να μην έχουν κανένα νόημα - και η δραματουργία σε αυτή την περίπτωση δεν είναι πλέον ένα μέσο ανάδειξης της δομής του νοήματος του κόσμου σε ένα έργο, αλλά (μια αναζήτηση) μιας προσωρινής ή πιθανής διάταξης στην οποία ο καλλιτέχνης επιβάλλει τα στοιχεία εκείνα που συγκεντρώνει από μια πραγματικότητα που του φαίνεται χαοτική. Σε αυτού του είδους την εικόνα του κόσμου, η αιτιότητα και η γραμμικότητα χάνουν την αξία τους, η ιστορία και οι ψυχολογικά εξηγήσιμοι χαρακτήρες τίθενται σε κίνδυνο, δεν υπάρχει πλέον ιεραρχία μεταξύ των καλλιτεχνικών δομικών στοιχείων που χρησιμοποιούνται...²¹⁰

Το 1999, η Kerkhoven επινοεί τους όρους «μικροδραματουργία» (kleine dramaturgie) και «μακροδραματουργία» (grote dramaturgie).²¹¹ Επίσης, η Kerkhoven συνειδητοποιεί ότι υπάρχει η ανάγκη διερεύνησης της σχέσης με το κοινό, αναζητώντας νέους τρόπους πρόσληψης, υπερβαίνοντας και παρακάμπτοντας τα όρια μεταξύ εικαστικών τεχνών, χορού και θεάτρου. Η Kerkhoven προσθέτει πως είτε σε επιτελέσεις είτε σε εγκαταστάσεις μέσα στο θεατρικό ή μουσειακό πλαίσιο, ο/η θεατής/τρια «κοιτάζει κάτι ή περπατά μέσα σε κάτι...μια εναλλαγή ανάμεσα στην παρατήρηση και την εμπύθιση».²¹² Επιπροσθέτως, διακρίνει τη δραματουργία της αντίληψης (dramaturgy of perception)²¹³ ως δραματουργία του θεατή που προκύπτει από την επίγνωση που διαθέτει ο ίδιος ο θεατής ότι σε μια παράσταση μπορεί να είναι μόνος, δηλαδή να υπάρξει εξαστομικευμένα αλλά και μαζί με άλλους, συλλογικά.

Η Κωνσταντίνα Γεωργέλου,²¹⁴ θεωρεί τη δραματουργία μια διευρυμένη πρακτική και για την καλύτερη δυνατή πρόσληψή της πρέπει να κατανοήσουμε τις δραματουργικές επιλογές. Αυτό που προτείνει η Γεωργέλου, ως δραματουργικές επιλογές, αφορά με ποιους/ποιες και πώς συνεργάζεσαι (ιεραρχικά ή συνεργατικά), τις θεσμικές παραμέτρους (π.χ. καθιερωμένους θεσμούς ή όχι) και τον τρόπο με τον οποίο απευθύνεσαι στο κοινό σου κατά την κατασκευή του συμβάντος ή της performance.²¹⁵

²¹⁰ Marianne van Kerkhoven, "On Dramaturgy", *Theaterschrift*, no. 5–6, January 1994, σ.18-19

²¹¹ Η Maïke Bleeker διευκρινίζει ότι η Van Kerkhoven χρησιμοποιεί τους όρους στην ολλανδική γλώσσα ως "kleine dramaturgie" και "grote dramaturgie". Στην ομιλία της Kerkhoven που διεξήχθη στα αγγλικά το 1994 οι όροι αναφέρονται ως "minor" και "major dramaturgy". Η "microdramaturgy" και η "macrodramaturgy" όπως αναφέρει η Bleeker, είναι η πρόταση μετάφρασής τους από την Cristel Stalpaert το 2017 και θεωρεί ότι αποδίδεται πιο εύστοχα η διάκριση της Kerkhoven. Στο Maïke Bleeker, *Doing Dramaturgy: Thinking Through Practice*, Palgrave Macmillan, Cham, 2023, σ.85

²¹² Van Kerkhoven, Marianne. 2009. "European Dramaturgy in the 21st Century: A Constant Movement 1." *Performance Research* 14 (3): 7–11, 2009, [doi:10.1080/13528160903519476](https://doi.org/10.1080/13528160903519476)

²¹³ Στο ίδιο

²¹⁴ Η Κωνσταντίνα Γεωργέλου είναι θεωρητικός των παραστατικών τεχνών, δραματουργός και ερευνητρια.

²¹⁵ Γιώτα Ιωαννίδου, "How does a document act? Research-based Art as Docudramaturgy", *Open!*, Amsterdam, 2016, <https://www.onlineopen.org/how-does-a-document-act>

Η Γεωργέλου τονίζει ότι οι επιλογές αυτές παράγουν τις ιδιαίτερες αισθητικές μορφές και τις ηθικές και πολιτικές επιπτώσεις που προκύπτουν μέσω αυτών.²¹⁶

Η Γεωργέλου, η Δανάη Θεοδωρίδου και η Ευφροσύνη Πρωτόπαπα στον συλλογικό τους τόμο *The Practice of Dramaturgy* αντλούν θεωρητικά εργαλεία από την Arendt, η οποία ορίζει την πράξη (action), μέσα από τέσσερα χαρακτηριστικά, που είναι η πρωτοβουλία (initiation), η πληθυντικότητα (plurality), η απεριοριστότητα (boundlessness) και η απροβλεψιμότητα (unpredictability).²¹⁷ Όπως εξηγεί η Θεοδωρίδου:

Η Arendt θεωρεί ότι μόνο ο άνθρωπος είναι σε θέση να τοποθετήσει στον χώρο κάτι, αυτό είναι το initiation, να ξεκινήσει δηλαδή κάτι, το οποίο δεν αφορά μόνο τον ίδιο, αφορά πολλούς -αυτό είναι το plurality- κάνει κάτι το οποίο απευθύνεται σε ένα πλαίσιο και αφορά πολλούς. Το οποίο είναι boundless, δηλαδή δεν το περιορίζει η σχέση αιτίου-αιτιατού. Δηλαδή, το ξεκινάς αυτό, αφορά πολλούς... και ο τρόπος που θα εξελιχθεί δεν είναι γραμμικός. Δεν ξέρεις, δηλαδή, όταν το ξεκινάς, δεν μπορείς να ξέρεις...²¹⁸

Επίσης, αυτό που τονίζεται στην εισαγωγή τους είναι ότι μιλούν για μια «δραματουργία της διαδικασίας» και αυτό αφορά σε έργα που προσανατολίζονται στην κατασκευή δυνατοτήτων και όχι στην καθιέρωση σαφώς καθορισμένων και επαναλαμβανόμενων σχημάτων.

Αυτή η εκδοχή της δραματουργίας αποτελεί και μια εκδοχή που θα επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα, δηλαδή τι είδους δραματουργίες ή ποια δραματουργικά εργαλεία αναπτύσσονται ή χρησιμοποιούνται κατά την ερευνητική διαδικασία.

Συνολικά, το μεταδραματικό θέατρο και η «νέα» δραματουργία αναδεικνύουν μια σειρά μετατοπίσεων όπως από το κείμενο στη διαδικασία, σε πολλές περιπτώσεις κατάλυση των ιεραρχιών και έμφαση σε οριζόντιες διαδικασίες και κυρίως ρήξη με την παραγωγή σταθερών νοημάτων και εστίαση στη δημιουργία δυνατοτήτων. Η διεύρυνση της δραματουργίας και η εστίασή της στις σχέσεις, τις θεσμικές επιλογές και στη σχέση με το κοινό, αποτελεί κρίσιμο εργαλείο για τη διερεύνηση τη δραματουργίας πέρα από το θέατρο αλλά και για τη μετάβαση στη δραματουργία τεκμηρίων στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα.

²¹⁶ Στο ίδιο

²¹⁷ Konstantina Georgelou, Efrosini Protopapa and Danae Theodoridou, eds., *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*, Valiz, Amsterdam, 2017, σ.78

²¹⁸ Παράρτημα, Συνέντευξη με τη Δανάη Θεοδωρίδου, 21 Οκτωβρίου 2022, σ.301

3.2.4. Δραματοουργίες του «πραγματικού»

Η δραματολογία τεκμηρίων στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα δεν μπορεί να εννοηθεί ως ένα αυτόνομο πεδίο αλλά μόνο ιδωμένο μέσω της διασταύρωσής του με άλλα πεδία των τεχνών που εντάσσουν τα τεκμήρια στην πρακτική τους. Τα τεκμήρια ενσωματώνονται στη λογοτεχνία, στο θέατρο και στον κινηματογράφο από τις αρχές του 20^{ου} αι. Σε αυτό το σημείο θα αναφερθούμε σε κάποια παραδείγματα που μπορούν να διακριθούν ριζώματα, διασυνδέσεις και συγγένειες με τον τρόπο που εντάσσονται τα τεκμήρια στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα.

Η Ζωή Βερβεροπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Δημοσιογραφίας & Μέσων Μαζικής επικοινωνίας (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης) στο βιβλίο της *Το σύγχρονο θέατρο του πραγματικού. Από τις αληθινές ιστορίες στο θέατρο-ντοκουμέντο και στις ερευνητικές δραματοουργίες του 21^{ου} αιώνα* (2023) προσφέρει μια εκτενή μελέτη για το θέατρο του «πραγματικού» με πολυποίκιλες ιστορικές αναφορές, διαγράφοντας μια γενεαλογία του σύγχρονου θεάτρου-ντοκουμέντου στην Ευρώπη, αλλά και τους τρόπους με τους οποίους αναπτύχθηκε στην ελληνική σκηνή.

Θα αναφέρουμε κάποια παραδείγματα έργων όπου η ένταξη τεκμηρίων μπορεί να δημιουργεί μια συγγένεια σε σχέση με τις εικαστικές τέχνες και θα συναντήσουμε κάποια κοινά παραδείγματα στο επόμενο κεφάλαιο και συγκεκριμένα στις αναφορές της Hito Steyerl.

Ο Γερμανός Karl Georg Büchner (1813-1837) ήταν δραματουργός, ποιητής, πεζογράφος και θεωρείται πρόδρομος των δραματοργιών του «πραγματικού» με το έργο του *Ο θάνατος του Λαντόν* (1835). Στο συγκεκριμένο έργο, ο Büchner εστίασε στην ομώνυμη φιγούρα της Γαλλικής Επανάστασης, ακολουθώντας τη διαδοχή των γεγονότων με πιστότητα. Το υλικό συγγραφής του έργου αποτελείται από τεκμήρια της εποχής όπως δικαστικά αρχεία, αποσπάσματα από πολιτικούς λόγους και εκτενείς βιβλιογραφικές πηγές.²¹⁹

Επίσης, ο Karl Krauss (1874-1936), γεννημένος σε μία εύπορη εβραϊκή οικογένεια στο Jičín στο Βασίλειο της Βοημίας της Αυστροουγγαρίας (σημερινή Τσεχική Δημοκρατία), μετακόμισε στη Βιέννη το 1877 όπου διέμεινε μέχρι τον θάνατό του.²²⁰ Το έργο του *Οι τελευταίες μέρες της ανθρωπότητας* (1920), που ο ίδιος το περιέγραψε ως «σχεδιασμένο για

²¹⁹ Ζωή Βερβεροπούλου, *Το σύγχρονο θέατρο του πραγματικού. Από τις αληθινές ιστορίες στο θέατρο-ντοκουμέντο και στις ερευνητικές δραματοουργίες του 21^{ου} αιώνα*, Παπαζήση, Αθήνα, 2023, σ.50

²²⁰ Benjamin E. Sax, "Walter Benjamin's Karl Kraus: Negation, Quotation, and Jewish Identity", *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 32, no. 3, 2014, 1–29, σ.4

ένα θέατρο στον Άρη»,²²¹ αποτελείται από 800 σελίδες. Όπως σημειώνει η Βερβεροπούλου για την αισθητική του έργου του Kraus «αυτή [...] προκύπτει από ένα μοντάζ παραθεμάτων,²²² ενώ υπολογίζεται ότι το ένα τρίτο του αποτελείται από αυθεντικά τεκμήρια: άρθρα εφημερίδων και πολεμικές ανταποκρίσεις, ημερήσιες διαταγές της στρατιωτικής διοίκησης, κανονισμούς, δικαστικές αποφάσεις, εμπορικές διαφημίσεις, θρησκευτικά κηρύγματα, επιστολές στρατιωτών από το μέτωπο και πολιτικές ομιλίες [...] και χαρακτηρίζεται ως πρώιμο πείραμα θεάτρου-ντοκουμέντο».²²³

Η Βερβεροπούλου θεωρεί ότι η βασική συμβολή του Kraus αφορά «την ξεχωριστή χρήση του ντοκουμέντου, παραβιάζοντας τις ισχύουσες δραματικές συμβάσεις, ενυφαίνοντας στη γεγονотικότητα το συναίσθημα και είναι πολιτική στο μέτρο που συνθέτει ένα κοινωνικοϊστορικό πανόραμα».²²⁴

Ο Walter Benjamin βλέπει μια άλλη διάσταση στο έργο του Kraus, αντιλαμβανόμενος τον μύθο ως καταπιεστικό σε σχέση με την ιστορία. Στο πρόσωπο του Kraus, ο Benjamin «πλάθει» έναν σύγχρονο Εβραίο Φάουστ, μια μορφή που χρησιμοποιεί την καταστροφή ως μέσο δημιουργίας για την αναδιαμόρφωση της ιστορικής συνείδησης. Αυτή η φιγούρα, για τον Benjamin, γίνεται ο προάγγελος της ίδιας της πράξης της παράθεσης (quotation), που είναι επίσης μέρος της διαδικασίας της μετάβασης από το μυθικό στο ιστορικά λυτρωμένο.²²⁵

Μια άλλη σημαντική αναφορά για το θέατρο του «πραγματικού» αποτελεί η γεγοноτογραφία (factography), που δημιουργήθηκε στη Σοβιετική Ένωση τη δεκαετία του 1920. Η γεγοноτογραφία αναφέρεται σε μια αισθητική πρακτική που επικεντρώνεται στην εγγραφή ή καταγραφή γεγονότων. Συχνά συγχέεται με το ντοκιμαντέρ, καθώς συνδέεται με τα κινήματα της πρωτοπορίας και τον πρώιμο σοβιετικό ζήλο για τις γλωσσικές επινοήσεις. Όπως επισημαίνει και ο Devin Fore, ορισμένοι μπορεί να αναρωτηθούν αν η γεγοноτογραφία είναι απλώς ένας άλλος όρος για το ντοκιμαντέρ.²²⁶ Επίσης, προσθέτει πως υπήρξαν φαινομενικά παρόμοιες πρακτικές με τη γεγοноτογραφία και εκτός Ρωσίας. Συγκεκριμένα εξηγεί:

²²¹ Irish Times, <https://www.irishtimes.com/culture/books/the-last-days-of-mankind-by-karl-kraus-translations-of-an-epic-drama-reviewed-1.2707038>, επίσκεψη 09/10/2023

²²² Υποθέτουμε ότι εννοεί τον όρο quotation και τον μεταφράζει ως «παράθεμα» που αλλού θα τον δούμε μεταφρασμένο και ως παραπομπή ή αναφορά.

²²³ Ζωή Βερβεροπούλου, *Το σύγχρονο θέατρο του πραγματικού*, ό.π., σ.52

²²⁴ Στο ίδιο, σ.53

²²⁵ Benjamin E. Sax, “Walter Benjamin’s Karl Kraus”, ό.π., σ.3-5

²²⁶ Devin Fore, “Soviet Factography: Production Art in an Information Age”, *Chto Delat*, 32, 2011, <https://chtoodelat.org/b8-newspapers/12-48-1/soviet-factography-production-art-in-an-information-age/>, τελευταία επίσκεψη 25/11/2023

Παρά τις αδιαμφισβήτητες συνδέσεις μεταξύ της γεγονотоγραφίας και των πρακτικών εκτός Ρωσίας, οι οποίες συμμετείχαν με παρόμοιο τρόπο στο εγχείρημα της καταγραφής του εκσυγχρονισμού και των συνακόλουθων μετασχηματισμών του στις συνθήκες της ανθρώπινης εμπειρίας, υπάρχουν κρίσιμες διακρίσεις που πρέπει να γίνουν μεταξύ της σοβιετικής πραγματογραφικής πρωτοπορίας και του ντοκιμαντέρ, όπως αυτό παραδοσιακά νοείται. Η κύρια απόκλιση είναι αυτή της επιστημολογικής διάθεσης: αν ο όρος «ντοκιμαντέρ», ο οποίος δημιουργήθηκε το 1926 από τον κινηματογραφιστή Τζον Γκρίνσον, ήρθε να προσδιορίσει το έργο που προσπαθεί να δημιουργήσει την πιο αντικειμενική δυνατή απεικόνιση της πραγματικότητας, τότε αυτή η παθητική και αμερόληπτη αναπαραστατική πρακτική δεν θα μπορούσε να απέχει περισσότερο από τις φιλοδοξίες της γεγονотоγραφίας. Πράγματι, ο Sergei Tretyakov, η πιο διάσημη φιγούρα του κινήματος, θεμελίωσε ολόκληρη την πραξολογία του στην έννοια της «λειτουργικότητας», στην αξίωση να μην αντικατοπτρίζει επακριβώς την πραγματικότητα στο έργο του, αλλά να μετασχηματίζει ενεργά την πραγματικότητα μέσω αυτής. Ο αντικειμενισμός ενός αδιάφορου ντοκιμαντέρ δεν είχε θέση στις παρεμβατικές πρακτικές των φακτογράφων.²²⁷

Ο Benjamin Buchloh στο κείμενό του *From Faktura to Factography* αναφέρεται στην επίσκεψη του Alfred Barr, διευθυντή του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, στη Σοβιετική Ένωση το 1927 για να επισκεφτεί καλλιτέχνες της avant guard σκηνης μεταξύ αυτών και τον Sergei Tretyakov.

Ο Buchloh παραθέτει από το ημερολόγιο του Barr για τον Tretyakov την εξής σημείωση:

[Φ]αινόταν να έχει χάσει κάθε ενδιαφέρον για οτιδήποτε αν δεν ανταποκρινόταν στην αντικειμενική, περιγραφική, αυτοπροσδιοριζόμενη δημοσιογραφική ιδέα του για την τέχνη. Δεν είχε κανένα ενδιαφέρον για τη ζωγραφική, αφού είχε γίνει αφηρημένη. Δεν γράφει πλέον ποίηση αλλά περιορίζεται στο ρεπορτάζ.²²⁸

²²⁷ Στο ίδιο

²²⁸ Benjamin H. D. Buchloh, "From Faktura to Factography", *October* 30, 1984, 83–119, σ.84

Ένα ακόμη σημαντικό παράδειγμα αποτελούν οι «Ζωντανές Εφημερίδες» (zhivaiia gazetta) που αποτελούσαν είδος του ερασιτεχνικού θεάτρου των «μικρών μορφών»²²⁹ κατά τον ρωσικό εμφύλιο. Εμφανίστηκαν ως μέσο παρουσίασης των ειδήσεων με απλό και θεατρικό τρόπο, ιδίως για κοινά που δεν μπορούσαν να διαβάσουν ή δεν είχαν πρόσβαση σε έντυπο υλικό. Όπως αναφέρει και η ιστορικός Lynn Mally, κατά τη διάρκεια του ρωσικού Εμφυλίου Πολέμου, όπου υπήρχε έλλειψη σε χαρτί, μέσα από προτροπή του σοβιετικού πρακτορείου ROSTA δημιουργήθηκαν δημόσιες αναγνώσεις εφημερίδων. Σταδιακά οι αναγνώσεις εμπλουτίστηκαν με μουσική, σκηνικά και ποίηση και με ταχύτατο ρυθμό θεατρικοί κύκλοι αλλά κυρίως ερασιτέχνες άρχισαν να δραματοποιούν τις ειδήσεις, ενσαρκώνοντας τους βασικούς χαρακτήρες των άρθρων.²³⁰ Οι παραστάσεις μιμούνταν τη δομή της εφημερίδας και λάμβαναν χώρα σε λέςχες και εργοστάσια. Ο κύριος στόχος τους ήταν η «πολιτική ζύμωση και η προπαγάνδα»,²³¹ δηλαδή αποσκοπούσαν εν μέρει στην ενημέρωση αλλά πρωτίστως στην πολιτική κινητοποίηση. Η Mally γράφει :

Οι υποστηρικτές του ισχυρίζονταν ότι το ερασιτεχνικό θέατρο μικρών μορφών ήταν πιο καινοτόμο και αναζωογονητικό, και πιο στενά συνδεδεμένο με την καθημερινή ζωή, από οτιδήποτε ανέβαινε σε επαγγελματικές σκηνές. Μερικοί έφτασαν αυτές τις ιδέες στα άκρα, απορρίπτοντας κάθε είδους επαγγελματική συμμετοχή.²³²

Μέσα στο πλαίσιο των «Ζωντανών Εφημερίδων», το 1923, γεννήθηκε στη σχολή δημοσιογραφίας της Μόσχας²³³ η ομάδα Μπλε Μπλούζα (Siniaia bluza), που υπήρξε και η πιο επιδραστική του είδους. Η Μπλε Μπλούζα που εξέδιδε περιοδικά με σενάρια και συμβουλές προς τις ερασιτεχνικές ομάδες απαρτιζόταν από εξαιρετικά σημαντικούς συγγραφείς, τον Maiakovskii, τον Tretyakov, τον Argo.²³⁴ Η Mally τονίζει πως το κύριο αισθητικό χαρακτηριστικό ήταν η απόρριψη του ρεαλισμού στη σκηνογραφία και τα κοστούμια, μέσα από την υιοθέτηση ενός γρήγορου και σχεδόν κινηματογραφικού ρυθμού, καθώς και την ένταξη στοιχείων λαϊκής κουλτούρας (π.χ. έμμετρα δίστιχα). Μέχρι το 1924,

²²⁹ Όπως γράφει η Lynn Mally στην εισαγωγή της «Οι ενθουσιώδεις φωνές που τάσσονταν υπέρ ενός ερασιτεχνικού θεάτρου μικρών μορφών βρήκαν ένα ευρύ δημόσιο βήμα στις αρχές της δεκαετίας του 1920, καθώς οι θεατρικοί κύκλοι πειραματίζονταν με μεθόδους που είχαν ως στόχο να εκπαιδεύσουν και να διασκεδάσουν ταυτόχρονα το κοινό». Στο Lynn Mally, *Revolutionary acts: amateur theater and the Soviet state, 1917-1938*, Cornell University Press, New York, 2000, σ. 11

²³⁰ Στο ίδιο, σ. 41

²³¹ Στο ίδιο

²³² Στο ίδιο, σ.11

²³³ Στο ίδιο, σ.66

²³⁴ Στο ίδιο

είχαν την υποστήριξη της Glavpolitprosves²³⁵ και των συνδικάτων, αποτελώντας τη δημοφιλέστερη μορφή παράστασης στα εργατικά κλαμπ. Όπως επισημαίνει και η Mally, παρά τη διάδοσή τους, κατηγορήθηκαν για μονοτονία και επιπολαιότητα, καθώς και για ομοιότητα με το «αστικό καμπαρέ» λόγω του μίγματος εκπαίδευσης και ψυχαγωγίας.

Οι σκηνοθετικές προσεγγίσεις του Piscator, που αναφέραμε σε προηγούμενο υποκεφάλαιο, επηρεάστηκαν από τις «Ζωντανές Εφημερίδες», με τις οποίες ήρθε σε επαφή μέσω της Μπλε Μπλούζας, μετά από πρόσκλησή του στην ομάδα στο Βερολίνο το 1927.²³⁶ Η πρώτη δοκιμή του με τα υλικά του πραγματικού, όπως αναφέρει η Βερβεροπούλου, είναι η παράσταση *Trotz alledem!* με τη χρήση πολιτικών τεκμηρίων από άρθρα εφημερίδων από την περίοδο 1914-1919, μπροσούρες, ομιλίες και τη συναρμογή αφισών, κινηματογραφικών ντοκιμαντέρ του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου από τα εθνικά αρχεία. Τα τεκμήρια εντάσσονται σε μια σύνθετη τεχνολογικά σκηνή που αποτελείται από εξώστες, κεκλιμένα επίπεδα, σκάλες και περιστρεφόμενες πλατφόρμες.²³⁷

Ο Piscator και ο Brecht άνοιξαν τον δρόμο στις επόμενες γενιές και η περίπτωση του Peter Weiss, με το έργο του η *Ανάκριση*, αποτελεί εξαιρετικό παράδειγμα του θεάτρου τεκμηρίωσης. Ο Weiss παρακολουθούσε από κοντά τη δίκη για τους υπεύθυνους του Άουσβιτς με αποτέλεσμα να φτιάξει ένα έργο βασισμένο αποκλειστικά σε τεκμήρια.

3.3. Δραματουργία πέρα από τις παραστατικές τέχνες: από τις κοινωνικές επιστήμες στις επιμελητικές πρακτικές της σύγχρονης τέχνης

Αφού είδαμε πώς η δραματουργία διαμορφώθηκε ιστορικά μέσα από το θέατρο -από τον Lessing και τον Brecht μέχρι τις δραματουργίες του «πραγματικού»- σε αυτό το κεφάλαιο παρακολουθούμε τη διεύρυνσή της πέρα από τις παραστατικές τέχνες, στις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες, αλλά και στις επιμελητικές πρακτικές της σύγχρονης τέχνης. Η μετατόπιση αυτή είναι κρίσιμη για την παρούσα διατριβή, καθώς επιτρέπει να σκεφτούμε τη «δραματουργία τεκμηρίων» πέρα από μια μεταφορά, περιορισμένη στο θέατρο, αλλά ως εννοιολογικό, μεθοδολογικό και ερμηνευτικό εργαλείο για την τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα. Η δραματουργία πέρα από τις παραστατικές τέχνες συνδέεται με τις ανθρωπιστικές και

²³⁵ Η κεντρική πολιτική και εκπαιδευτική επιτροπή με αποστολή την καθοδήγηση του πολιτιστικού, εκπαιδευτικού και προπαγανδιστικού έργου σύμφωνα με τα ιδανικά του κομμουνιστικού κόμματος.

²³⁶ Ζωή Βερβεροπούλου, *Το σύγχρονο θέατρο του πραγματικού*, ό.π., σ.59

²³⁷ Στο ίδιο, σ.60

κοινωνικές επιστήμες από τη δεκαετία του 1940.²³⁸ Από τον Kenneth Burke και τη θεωρία του πενταγώνου, το 1945, εισάγεται ένα σχήμα ανάλυσης της ρητορικής και της επικοινωνίας, εστιάζοντας στην πράξη (act), στη σκηνή (scene), στον φορέα (agent), στην εμπρόθετη δράση (agency)²³⁹ και στον σκοπό (purpose).²⁴⁰

Το πεντάγωνο του Burke δύναται να ιδωθεί ως ένα πρώιμο δραματουργικό εργαλείο για την κατανόηση του δημόσιου λόγου ή της κοινωνικής δράσης, όπου η έννοια της εμπρόθετης δράσης συντονίζεται και με τον τρόπο που η παρούσα διατριβή προτείνει την πρόσληψη των τεκμηρίων στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα, αντιμετωπίζοντας τα τεκμήρια ως δρώντα στοιχεία ενταγμένα σε ένα πλέγμα σχέσεων.

Αντίστοιχα, σημαντική είναι η συμβολή του κοινωνικού ανθρωπολόγου Victor Turner (1920-1983) με την έννοια του «κοινωνικού δράματος», που το ορίζει ως μια σχεδόν «οικουμενική μορφή διεργασίας»,²⁴¹ η οποία εμφανίζεται σε όλο το φάσμα της κοινωνικής οργάνωσης, από την οικογένεια μέχρι το κράτος. Τη δομή του κοινωνικού δράματος την μελετάει σε τέσσερις φάσεις. Ένα κοινωνικό δράμα ξεκινάει όταν η κανονικοποιημένη ρουτίνα της καθημερινής ζωής διακόπτεται. Αφορμή είναι η καταστρατήγηση²⁴² ή η παραβίαση κάποιου θεμελιώδους κανόνα που ρυθμίζει μια βασική κοινωνική σχέση. Δεύτερη φάση είναι η κρίση,²⁴³ όπου οι άνθρωποι παίρνουν τη θέση κάποιας πλευράς όταν η σύγκρουση κλιμακώνεται και το ρήγμα διαχέεται στο κοινωνικό σώμα. Ακολουθεί η φάση της επανόρθωσης για να περιοριστεί η εξάπλωση του ρήγματος (ως συνήθως αναλαμβάνουν ιθύνοντα μέλη της εκάστοτε ομάδας μέσω μηχανισμών που μπορεί να κυμαίνονται από προσωπικές συμβουλές μέχρι νομικά μέσα ή την επιτέλεση κάποιας δημόσιας τελετής).²⁴⁴ Η τελική φάση συνίσταται είτε στην επανένταξη είτε στην αναγνώριση του σχίσματος.²⁴⁵ Ο Turner θεωρεί το «κοινωνικό δράμα» ως «τη βιωματική μήτρα από την οποία γεννιούνται τα πολλά είδη πολιτισμικής επιτέλεσης».²⁴⁶

Παράλληλα, η τάση να ενταχθούν δραματουργικές προσεγγίσεις σε διαφορετικά επιστημονικά πεδία αφορά και τον Erving Goffman (1922-1982), τον πρώτο κοινωνιολόγο που ανέπτυξε μια δραματουργική ανάλυση των καθημερινών ανθρώπινων αλληλεπιδράσεων.

²³⁸ Peter Burke, "Performing History: The Importance of Occasions." *Rethinking History* 9 (1), 2005, σ.35–52

²³⁹ Εδώ το agency το μεταφράζουμε ως εμπρόθετη δράση αφού αφορά υποκείμενα και η θεωρία του Burke δεν ανήκει στη σύγχρονη μετα-ανθρώπινη θεωρία.

²⁴⁰ Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1969, σ.8

²⁴¹ Victor Turner, *Από την τελετουργία στο θέατρο: Η ανθρώπινη βαρύτητα του παιχνιδιού*, μτφρ. Φώτης Τερζάκης, Ηριδανός, Αθήνα, 2015, σ.142, 147

²⁴² Στο ίδιο, σ.148

²⁴³ Στο ίδιο, σ.142

²⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 142,146

²⁴⁵ Στο ίδιο, σ.142

²⁴⁶ Στο ίδιο, σ.161

Στο βιβλίο του *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή* (1956), αντιπαραβάλλει αυτές τις αλληλεπιδράσεις με τους ρόλους, τα σκηνικά αντικείμενα και τη σκηνή, εξετάζοντας ολόκληρη την κοινωνική σφαίρα και τις συμπεριφορές που λαμβάνουν χώρα ως θέατρο. Ο Goffman ισχυρίζεται ότι η δραματουργική του προσέγγιση προσθέτει μια πέμπτη προοπτική στις τεχνικές, πολιτικές, δομικές και πολιτισμικές προοπτικές για το θέμα της ανθρώπινης αλληλεπίδρασης. Εφαρμόζει τη δραματουργική προοπτική για να περιγράψει και να αναλύσει τεχνικές διαχείρισης εντυπώσεων. Η διαχείριση εντυπώσεων συνεπάγεται τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι παρουσιάζονται ή ενεργούν σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, π.χ. στη δουλειά τους, σε ένα δείπνο, περπατώντας στον δρόμο. Επιπλέον, μια δραματουργική προοπτική μπορεί να εντοπιστεί στη διαμόρφωση των σχέσεων μεταξύ των ομάδων απόδοσης στο πλαίσιο μιας εταιρείας ή ενός ιδρύματος.²⁴⁷ Ένα παράδειγμα είναι ο τρόπος με τον οποίο αλληλεπιδρούν οι εργαζόμενοι/ες και οι εργοδότες/τριες και ο τρόπος με τον οποίο ο κάθε εαυτός ενεργεί στην ομάδα.

Ο Goffman χρησιμοποιεί τη δραματουργική ανάλυση για να διερευνήσει τη λεπτή γραμμή μεταξύ ερμηνευτή και κοινού, μια κρίσιμη σχέση που ισχύει και για τα έργα τέχνης. Επισημαίνοντας τη μετατόπιση μεταξύ των ρόλων που συμβαίνει ανάλογα με το κοινωνικό πλαίσιο, αναφέρει ότι τη στιγμή που ενεργούμε ως ερμηνευτές, ενεργούμε επίσης ως ακροατήριο του προσώπου που βρίσκεται μπροστά μας.

Αναφέρουμε τη δραματουργική προσέγγιση του Goffman δημιουργώντας ένα έδαφος ή κυρίως ένα επιχείρημα, ώστε η χρήση του όρου «δραματουργία», όταν διαφεύγει από τις παραστατικές τέχνες είτε ως μεταφορά είτε ως αναλογία, να παραμένει ένας δόκιμος και παραγωγικός όρος.

Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι έχει σημειωθεί και μελετηθεί από θεωρητικούς των παραστατικών τεχνών η χρήση θεατρικών όρων σε άλλους τομείς ως εργαλεία ερμηνευτικά ή μεθοδολογικά. Για παράδειγμα, ο Γιώργος Πεφάνης, θεωρητικός του θεάτρου και Καθηγητής στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, στο βιβλίο του *Σκηές της Θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου* (2007) μελετάει την έννοια της θεατρικής μεταφοράς και διαπιστώνει πως ο 20ος αιώνας την έχει κληρονομήσει και αξιοποιήσει σε πολλά και διαφορετικά πεδία. Αναφέρει συγκεκριμένα τα εξής:

[Σ]την κοινωνιολογία της γνώσης, στη μελέτη της συλλογικά εκδηλωμένης ναρκισσιστικής συμπεριφοράς, στην κατανάλωση υλικών αγαθών, στην

²⁴⁷ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, Edinburgh, 1956, σ. 154

ανάγνωση βιβλίων, (όπου ο συγγραφέας που εκδίδει το βιβλίο λειτουργεί ως ηθοποιός για τον αναγνώστη θεατή που το διαβάζει), στην κριτική των media, στις πολιτισμικές σπουδές και στην ερμηνευτική ανθρωπολογία, στην αφήγηση ιστοριών, στην πολιτική και τη διπλωματία, κοντολογίς, σε όλο το φάσμα του ιδιωτικού και του δημόσιου βίου. Έχουμε τη σκηνή του ασυνειδήτου και το θέατρο των επιστημών. Έχουμε το ριζοσπαστικό θέατρο των δρόμων, της πολιτικής διαμαρτυρίας, της κοινοτικής ή της οικολογικής έκφρασης. Έχουμε τη σκηνή της συμβατικής συμπεριφοράς και της κοινωνικής τελετουργίας, το θέατρο των κοινωνικών ρόλων σε εστιασμένες συναντήσεις, των δημοσίων διαφωνιών, της ψυχολογικής ταυτότητας και της θεραπείας, των ηλεκτρονικών υπολογιστών, ακόμα και των επιστημονικών συμβουλών.²⁴⁸

Ο Πεφάνης επισημαίνει πως η θεατρική μεταφορά «ανταποκρίνεται ευθέως στην ατομική και τη συλλογική ανάγκη για νόημα και για οργάνωση της εμπειρίας».²⁴⁹ Σε συντονισμό με τον Turner, που αντλεί από τον Phillip Wheelwright, ο οποίος θεωρεί ότι «η μεταφορά δεν είναι κάποιος κανόνας γραμματικής μορφής αλλά η ποιότητα του σημασιολογικού μετασχηματισμού που επιφέρει».²⁵⁰

Ο Peter Burke, ιστορικός και καθηγητής πολιτισμικής ιστορίας, στο δοκίμιό του *Performing History: The Importance of Occasions*, επαναπροσδιορίζει τη σχέση ανάμεσα στη δραματουργία και τις κοινωνικές επιστήμες, επισημαίνοντας ότι η «επιτελεστική στροφή», που συνδέεται άμεσα με τη μετανεωτερικότητα, δεν περιορίζεται πλέον στις αναλογίες του τύπου «η κοινωνία ως θέατρο», όπως συναντήσαμε στα μοντέλα των Kenneth Burke, Turner και Goffman, αλλά διαλύει τα όρια ανάμεσα στο κοινωνικό και το θεατρικό. Όπως συγκεκριμένα γράφει:

Ποια είναι η σημασία της ανάδυσης της έννοιας της επιτέλεσης; Αποκαλύπτει μια επανερμηνεία του παλαιού δραματουργικού μοντέλου. Αντί να κάνει αναλογίες μεταξύ κοινωνίας και θεάτρου, η νέα προσέγγιση διαλύει τα μεταξύ τους όρια. Οι απόψεις για τη φύση του δράματος έχουν αλλάξει. Η έννοια του σταθερού πολιτιστικού «σεναρίου» είναι στον δρόμο της εξόδου, για να αντικατασταθεί από την ιδέα του αυτοσχεδιασμού ή, καλύτερα, του «ημι-

²⁴⁸ Γιώργος Πεφάνης, *Σκηνές της Θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την Κριτική του θεάτρου*, Παπαζήση, Αθήνα, 2007, σ.70-73

²⁴⁹ Στο ίδιο, σ.69

²⁵⁰ Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors*, ό.π., σ.25

αυτοσχεδιασμού». Δεν είναι λοιπόν περίεργο που η ιστορία του χορού, που κάποτε ήταν υπόθεση των μουσικολόγων, λαμβάνεται πλέον σοβαρά υπόψη και από τους ιστορικούς, όπως και η ιστορία της συνομιλίας.²⁵¹

Ο Burke τονίζει ότι αυτός ο «ημι-αυτοσχεδιασμός» αναπλάθεται και μετασχηματίζεται ανάλογα με την περίπτωση (occasion). Η επιτελεστική προσέγγιση συνδέεται με αυτό που ονομάζει «περιστασιακότητα» (occasionalism)²⁵² και υπογραμμίζει πως το ίδιο άτομο συμπεριφέρεται με διαφορετικούς τρόπους, είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα, ανάλογα με την περίπτωση, την κατάσταση ή το πεδίο στο οποίο βρίσκεται (δημόσιο ή ιδιωτικό, θρησκευτικό ή κοσμικό, επίσημο ή ανεπίσημο).

Η συμβολή του Peter Burke είναι γόνιμη για τη «δραματουργία τεκμηρίων», γιατί μετατοπίζει την προσοχή από τις στατικές αναλογίες προς μια ρευστή, δυναμική και επιτελεστική κατανόηση της κοινωνικής δράσης, όπου οι όροι της περίπτωσης και του «ημιαυτοσχεδιασμού» διαμορφώνουν την παραγωγή νοήματος. Στη «δραματουργία τεκμηρίων» η προσέγγισή του μας βοηθά να σκεφτούμε τις επιτελεστικές δυνάμεις που αναδύονται όταν τα τεκμήρια μετακινούνται, μεταγράφονται και εμφανίζονται σε ένα έργο τέχνης ή σε έναν καλλιτεχνικό θεσμό, επιτελώντας νέες σχέσεις, νέες εντάσεις και μορφές πρόσληψης.

Στο σημείο αυτό η συζήτηση μετατοπίζεται οργανικά από την κοινωνική θεωρία στις επιμελητικές πρακτικές στην τέχνη. Εξαιρετικά πρόσφατα, επιχειρείται μια διασταύρωση της δραματουργίας και της επιμέλειας. Για παράδειγμα, στο *Curating Dramaturgies: How Dramaturgy and Curating are Intersecting in the Contemporary Arts* (2021) η επιμελήτρια τέχνης Kathy Halbreich δηλώνει:

Ο επιμελητής τέχνης γίνεται ανάλογος με έναν δραματουργό που ξεπακετάρει το πλαίσιο και το νόημα, βοηθώντας το cast να κατανοήσει και να εμπλουτίσει το νόημα της παράστασης. Ο δραματουργός επίσης παρακολουθεί την ιστορία του έργου, τα ενδότερά του, κάτι που είναι παρόμοιο με αυτό που κάνει ένας επιμελητής.²⁵³

Κατά την ίδια έννοια, η ιστορικός τέχνης Beatrice von Bismarck σημειώνει ότι μετά την επιτελεστική στροφή στα μουσεία και τις γκαλερί λόγω του ενδιαφέροντος για την

²⁵¹ Burke, "Performing History", ό.π., σ.41

²⁵² Στο ίδιο, σ.44

²⁵³ Peter Eckersall and Bertie Ferdman, eds., *Curating Dramaturgies: How Dramaturgy and Curating are Intersecting in the Contemporary Arts*, Routledge, London & New York, 2021, σ. 5

εικαστικότητα στις σύγχρονες παραστατικές τέχνες διαπιστώνεται μια διασταύρωση μεταξύ της δραματουργίας και της επιμέλειας, και ότι ως πρακτικές έχουν γίνει αδιαχώριστες.²⁵⁴

Δεν είναι τυχαίο ότι η αναλογία ο/η καλλιτέχνης/ίδα ως επιμελητής/τρια έχει υπάρξει καίρια σε διάφορες συζητήσεις γύρω από τη σύγχρονη τέχνη και η παραπάνω προσέγγιση αποτελεί ένα κατάλληλο παράδειγμα να ενταχθεί η πράξη της δραματουργίας και στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα. Κυρίως γιατί η καλλιτέχνιδα/ο καλλιτέχνης του συγκεκριμένου πεδίου συλλέγει ερευνητικό υλικό, το επεξεργάζεται, το επιμελείται, το νοηματοδοτεί, το διαμοιράζει και τέλος το διατυπώνει δημόσια. Η διασταύρωση της δραματουργίας, κοινωνικής θεωρίας και επιμελητικών πρακτικών καθιστά σαφές ότι η δραματουργία δεν αποτελεί αποκλειστικό προνόμιο των παραστατικών τεχνών, αλλά ένα διευρυμένο εννοιολογικό και πρακτικό εργαλείο που οργανώνει τρόπους θέασης, ερμηνείας και ενεργοποίησης δυνατοτήτων.

3.4. Η επιβαλλόμενη δραματουργία

Μια διαφορετική προσέγγιση της δραματουργίας έρχεται και από το Butler στο *Frames of War: When Is Life Grievable?*, όπου χρησιμοποιεί τον όρο «επιβαλλόμενη δραματουργία» (forcible dramaturgy)²⁵⁵ ως την κρατική δραματουργία σε σχέση με τα πλαίσια αναπαράστασης πολέμων ή άλλων βίαιων φαινομένων από τα media και κυρίως τη φωτογραφία (Γκουαντάναμο, Abu Ghraib). Μας καλεί να αναγνώσουμε το «πλαίσιομα του πλαισίου»²⁵⁶ διότι στην «επιβαλλόμενη δραματουργία» δεν υφίσταται υποκείμενο που δραματουργεί, είναι αόρατο και διάχυτο και ο μόνος τρόπος να εντοπιστεί και να ρηγματωθεί είναι ο εντοπισμός και η εμφάνιση της πλαισίωσης του πλαισίου, δηλαδή τι είδους ενορχηστρώσεις ως λειτουργίες της εξουσίας έχουν παραγάγει το εκάστοτε πλαίσιο και πώς, μα κυρίως τι έχουν αφήσει εκτός πλαισίου.

Το Butler εστιάζει στην «αναπαραστασιμότητα» (representability) και όχι στην «αναπαράσταση» και επισημαίνει ότι δεν έχει νόημα να εξετάζουμε το ρητό της περιεχόμενο, αλλά τη θεμελιώδη συγκρότησή της, που συνίσταται σε ό,τι αφήνεται εκτός αναπαράστασης.

²⁵⁴ Στο ίδιο, σ.144

²⁵⁵ Το forcible dramaturgy θα μπορούσαμε να το μεταφράσουμε και επιβεβλημένη ή καταναγκαστική δραματουργία αλλά προτιμήσαμε το «επιβαλλόμενη» λόγω της σύνδεσης που προκύπτει με την τεκμηριακή και επιστημική βία που αναλύσαμε στο πρώτο κεφάλαιο.

²⁵⁶ Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, Verso Books, London & New York, 2009, σ.74

Ο κύριος στόχος της «επιβαλλόμενης δραματουργίας» είναι η ρύθμιση του οπτικού πεδίου και των αναπαραστάσεών του. Το Butler αναφέρεται στο φαινόμενο της «ενσωματωμένης ανταπόκρισης» (embedded reporting), εξετάζοντας την περίοδο της εισβολής των ΗΠΑ στο Ιράκ κατά την οποία διευθετήθηκε ο τρόπος μετάδοσης του πεδίου, με τους πολεμικούς ανταποκριτές να συμφωνούν στη μετάδοση μόνο της οπτικής που επέτρεπαν οι στρατιωτικές και οι κρατικές αρχές. Οι «ενσωματωμένοι» ανταποκριτές κινούνταν σε προκαθορισμένες διαδρομές, έβλεπαν συγκεκριμένες σκηνές και μετέδιδαν μόνο ορισμένους τύπους δράσης, αποφεύγοντας να θέσουν ως ζήτημα την ίδια την επιβολή της οπτικής. Το Butler επισημαίνει ότι «η πρόσβαση στον πόλεμο τους προσφερόταν μόνο υπό τον όρο ότι το βλέμμα τους θα παρέμενε περιορισμένο στα καθορισμένα πλαίσια της καθορισμένης δράσης».²⁵⁷

Με αυτό τον τρόπο η «επιβαλλόμενη δραματουργία» ως στρατηγική ελέγχου και καθορισμού του «πλαισίου» αποτελεί μια εξουσιαστική λειτουργία που ενορχηστρώνει, οριοθετεί και κυρίως επικυρώνει τι θα θεωρηθεί πραγματικότητα.

Περαιτέρω, αναφέρεται στην «επιβαλλόμενη δραματουργία» και ως ρυθμιστή του συναισθήματος και κυρίως των συν-αισθηματικών αντιδράσεων. Όπως μας εξηγεί:

[...] το κράτος εργάζεται πάνω στο πεδίο της αντίληψης και, πιο γενικά, της αναπαραστασιμότητας, προκειμένου να ελέγξει το συναίσθημα - προβλέποντας τον τρόπο με τον οποίο το συναίσθημα όχι μόνο διαμορφώνεται από την ερμηνεία, αλλά και διαμορφώνει την ερμηνεία το ίδιο. Αυτό που διακυβεύεται είναι ο έλεγχος εκείνων των εικόνων που θα μπορούσαν να πυροδοτήσουν πολιτική αντίσταση σε έναν πόλεμο.²⁵⁸

Το Butler τονίζει ότι η λειτουργία του πλαισίου όπου το κράτος ασκεί την «επιβαλλόμενη δραματουργία» είναι μη αναπαραστάσιμη και αυτή η αορατότητα αποτελεί βασική επιδίωξή του. Με βάση αυτή τη διαπίστωση, μας καλεί σε κριτικές παρεμβάσεις, όπου ο στόχος δεν είναι κάποιου είδους αναστοχαστικότητα αλλά η ρήξη του πλαισίου.

²⁵⁷ Στο ίδιο, σ.64

²⁵⁸ Στο ίδιο σ. 72-73

3.5. Τεκμήρια, δραματουργικά ανάλογα και επιτελεστικότητα

Σε προηγούμενο υποκεφάλαιο δώσαμε έμφαση στην μπρεχτική πρόταση για τον δραματουργό «εκτός/εντός σκηνής». Στην παρούσα διατριβή, η πρόταση αυτή επανανοηματοδοτείται μέσα από την τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα, όπου η ερευνητική διαδικασία και οι εικαστικές επιτελέσεις, η «σκηνή» ως τόπος παρουσίασης της καλλιτεχνικής έκβασης αλλά και η εκτός «σκηνής» διαδικασία, αναδύονται μέσα από την ενδοδράση τους (κεφ.2.2.4). Συνεπώς, η δραματουργία τεκμηρίων, στην προοπτική που θέτει η διατριβή, δεν αφορά μόνο την τελική έκβαση (επιτέλεση, εγκατάσταση κ.λπ.) αλλά όλα τα στάδια της ερευνητικής διαδικασίας.

Η συζήτηση με τον Βασίλη Νούλα, στις 5 Μαΐου του 2023, προσφέρει ένα χρήσιμο παράδειγμα της μετατόπισης που επιχειρείται σε αυτό το σημείο της έρευνας, από τη δραματουργία του «πραγματικού» στη δραματουργία της έρευνας.

Ο Νούλας περιγράφει τη δραματουργία ως τον ίδιο τον πυρήνα της δημιουργικής πράξης, ως πεδίο σκέψης, συμμετοχικότητας, οργάνωσης του «υλικού» και κοινής μορφοποίησης του αποτελέσματος. Πιο συγκεκριμένα, αντιλαμβάνεται τη δραματουργία ως συλλογική διαδικασία όπου ο ίδιος αρχικά θέτει «δραματουργικούς άξονες»²⁵⁹ -θεματικούς ή εννοιολογικούς κόμβους- που ενεργοποιούνται μέσα από αυτοσχεδιασμούς, ανταλλαγές και συνεργασίες με τους/τις performers. Οι άξονες αυτοί δεν σχετίζονται με προκαθορισμένες γραμμές δράσης, αλλά με δυναμικά πεδία διαλόγου, που μεταβάλλονται κατά τη διάρκεια της έρευνας. Η δραματουργία, με αυτή τη μορφή, λειτουργεί ταυτόχρονα ως μεθοδολογία και ως μηχανισμός επιμέλειας, μια αναστοχαστική διαδικασία που μορφοποιεί σταδιακά το ίδιο το έργο.

Ιδιαίτερα γόνιμη για τη διερεύνηση του ερωτήματος «πώς δρουν τα τεκμήρια στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα;» και ποιες είναι οι επιτελεστικές και οι δραματουργικές πτυχές τους, είναι η έννοια που εισάγει ο Νούλας για τα «δραματουργικά ανάλογα».²⁶⁰

Τα «δραματουργικά ανάλογα» αποτελούν ένα δραματουργικό εργαλείο και έναν τρόπο εργασίας που χρησιμοποιείται συστηματικά στις πρακτικές του, τα οποία αποκαλεί και «μάσκες» που επιτελούν μια «παρελκυστική πολιτική».²⁶¹ Όπως εξηγεί ο Νούλας, τα ανάλογα είναι ένας τρόπος να μη μιλήσουν ποτέ ευθέως για το θέμα στους performers, ώστε να διανοιχθούν νέες οδοί και να αποφευχθεί η περιγραφική αναπαράσταση.

²⁵⁹ Παράρτημα, Συνέντευξη με τον Βασίλη Νούλα, 5 Μαΐου 2023, σ.371

²⁶⁰ Στο ίδιο, σ.374

²⁶¹ Στο ίδιο, σ.373

Τα «δραματουργικά ανάλογα» ενεργούν ως εξωτερικά ερεθίσματα -εικόνες, φωτογραφίες, μουσικά ή λεκτικά αποσπάσματα- και εντάσσονται σε μια μη αναπαραστατική λογική που ενεργοποιεί απροσδόκητες συνδέσεις και διευρύνει τη δραματουργία. Το «ανάλογο» δρα ως ενδιάμεσο φίλτρο που αποτρέπει τον/την performer από την ευθεία προσέγγιση του θέματος και τον/την οδηγεί σε μια πολυεπίπεδη και αναστοχαστική δραματουργία.

Στο παράδειγμα της παράστασης *Walter Benjamin: Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας* (Nova Melancholia, 2009), οι φωτογραφίες του Casasola από τη Μεξικανική Επανάσταση χρησιμοποιήθηκαν ως αρχικά ανάλογα. Οι performers εργάστηκαν με αυτά ώστε να παραχθούν μη εικονογραφικές ανταποκρίσεις σε σχέση με το θεωρητικό υπόβαθρο του έργου. Το «ανάλογο», αποκομμένο από το αρχικό του πλαίσιο, δημιουργεί απρόσμενες συνδέσεις ανάμεσα σε τόπους, χρόνους και νοήματα. Ο Νούλας το συνδέει με τους μπενγιαμινικούς «μυστικούς ενδείκτες»²⁶² του παρελθόντος που διακόπτουν τη γραμμικότητα του χρόνου και ενεργούν ως νέα επίπεδα σημασιοδότησης του παρόντος.

Όπως παρατηρεί ο Νούλας, τα «δραματουργικά ανάλογα» τα ξεχνάς και δεν υπάρχουν στο τελικό αποτέλεσμα και όπως αναφέρει «όταν το υλικό περνούσε στο τελικό editing [...] ξεχνούσε πια τον Casasola...».²⁶³

Σε αυτή την περίπτωση, το αρχικό ανάλογο καθίσταται αόρατο, απορροφάται στη δραματουργία και επιβιώνει μόνο ως εσωτερική, μορφογεννητική αρχή ή, αν το συλλάβουμε με τους όρους του Mbembe, το «δραματουργικό ανάλογο» μετατρέπεται σε φάντασμα (βλέπε κεφ. 1.4.1.), δεν διαθέτει αντικειμενική ή υλική υπόσταση και επιβιώνει ως δρων υπόστρωμα.

Παράλληλα, η εισαγωγή τυχαίων «δραματουργικών αναλόγων», όπως τα slides από την Ιαπωνία της δεκαετίας του 1960 (γκέισες, παλαιστές σούμο, - που προέρχονταν από την οικογενειακή συλλογή μιας performer) δεν είχαν καμία ρητή δικαιολογία σύνδεσης με το κείμενο, αλλά όπως γράφει ο Νούλας: «Οι διαφάνειες αυτές ήρθαν σ'εμάς σαν θραύσματα ενός άλλου χωροχρόνου και περιέχουν μέσα τους τους το δικό τους αίτημα δικαίωσης».²⁶⁴

Στην ουσία, η ενσωμάτωση μη ρητών στοιχείων, τα οποία μπορούν να χαρακτηριστούν και ως υπερσύνδεσμοι (hyperlinks)²⁶⁵ που δημιουργούν ένα χωροχρονικό άλμα, δεν αφορά μια παράδοση δραματουργική επιλογή, αλλά μια πράξη εμφάνισης ενός άλλου, φαινομενικά

²⁶² Στο ίδιο, σ.378

²⁶³ Στο ίδιο, σ.376

²⁶⁴ Βασίλης Νούλας, *Χρόνος και μνήμη στις Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας του Walter Benjamin και το παράδειγμα μιας περφόρμανς από την ομάδα Nova Melancholia*. Εργασία στο πλαίσιο του μαθήματος *Τέχνη και Φιλοσοφία 1* του καθηγητή Π.Πούλου, Τμήμα Εικαστικών Τεχνών, ΑΣΚΤ Αθήνας, 2010

²⁶⁵ Παράρτημα, σ.378

«ασύνδετου» πολιτισμικού πλαισίου. Οπότε, ενώ οι φωτογραφίες του Casasola αποτελούν παράδειγμα μιας δραματουργικής απορρόφησης του «αναλόγου», οι ιαπωνικές διαφάνειες συνιστούν μια πράξη ανάδυσης ή αλλιώς μιας επιστροφής του φαντάσματος.

Ο Νούλας αναφέρεται και στην παράσταση *Σεμπάστιαν* (Nova Melancholia, 2023). Στο σκηνοθετικό σημείωμα της παράστασης διατυπώνεται το εξής: «η παράσταση είναι το σύνολο των πολιτιστικών αναφορών της».²⁶⁶ Η φράση αυτή συνοψίζει τη λειτουργία των «δραματουργικών αναλόγων», που σημαίνει ότι η σκηνική πράξη συγκροτείται ως χώρος όπου πλήθος ετερογενών τεκμηρίων -εικόνες, ποιήματα, αποσπάσματα κινηματογραφικών έργων, ιστορικές και πολιτικές αναφορές- λειτουργούν ως υλικά ενεργοποίησης. Ο Άγιος Σεβαστιανός προσεγγίζεται ως ένα πολυπρισματικό αρχέτυπο, μέσα από και στο οποίο επανεγγράφονται ομοερωτικά ζητήματα, η μεσαιωνική πανούκλα σε αντιστοιχία με το AIDS και το κοινωνικό στίγμα που επακολουθεί.

Όπως αναφέρει η Nova Melancholia «Μας ενδιαφέρουν οι συν-αισθηματικές και ενσώματες πρακτικές μέσω των οποίων μπορούμε να σχετιστούμε με ένα τέτοιο σύμβολο σήμερα».²⁶⁷ Σε αυτή την περίπτωση διαπιστώνεται ότι οι performers καλούνται να επιτελέσουν τα τεκμήρια όχι αναπαραστατικά αλλά βιωματικά -να διαβάσουν, να ποζάρουν, να τραγουδήσουν, να εκφωνήσουν, να κινηθούν- μεγεθύνοντας την επιτελεστική δύναμή τους.²⁶⁸ Τα «δραματουργικά ανάλογα» στο *Σεμπάστιαν* εμφανίζονται στην παράσταση και μετασχηματίζονται σε δράση.

Η συνολική πρακτική του Νούλα έχει πολιτική και παιδαγωγική διάσταση, μέσα από «μάσκες» και «κρυπτικούς ενδείκτες» οι performers καλούνται να ανακαλύψουν και να διευρύνουν οι ίδιοι τις σημασιοδοτήσεις και να εμπλουτίσουν τους δραματουργικούς άξονες. Η δραματουργία μετασχηματίζεται σε ένα πεδίο σχέσεων και σε έναν ενεργό χώρο συλλογικής μάθησης, μια διαδικασία που διαμορφώνει τόσο το έργο όσο και το συλλογικό του υποκείμενο.

Η έννοια των «δραματουργικών αναλόγων» αναδεικνύει την πτυχή των τεκμηρίων ως επιτελεστικών φορέων. Το τεκμήριο ως «δραματουργικό ανάλογο» δρα, κινητοποιεί σχέσεις, συγκροτεί αναλογίες, διανοίγει πεδία μετατόπισης. Λειτουργεί επιτελεστικά αφού παράγει νόημα, συνδέει ετεροχρονίες και μετασχηματίζει την ίδια τη συνθήκη της έρευνας. Ενταγμένο στη δραματουργική διαδικασία, αναδεικνύεται η ικανότητά του για δράση και

²⁶⁶ Nova Melancholia, *Σεμπάστιαν*, 2023, <http://www.novamelancholia.gr/el/productions/50-%CF%83%CE%B5%CE%BC%CF%80%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%B1%CE%BD>, επίσκεψη 12.05.2024

²⁶⁷ Στο ίδιο

²⁶⁸ Ένα παράδειγμα στο *Σεμπάστιαν* είναι πώς επαναφέρεται και καθίσταται ορατός ο Αλέξης Μπίστικας μέσω της εκφώνησης στίχων του.

συνδιαμορφώνει την οργάνωση της σκηνικής πράξης, την παραγωγή νοήματος και το ίδιο το πεδίο της έρευνας. Μια φωτογραφία, ένα αρχείο, μια προφορική μαρτυρία λειτουργούν ως «συσκευές» μετάβασης χωρίς αποδεικτική αξίωση, δημιουργούν υπερσυνδέσεις ανάμεσα σε φαινομενικά ασύμβατα πεδία, επιτρέποντας στο έργο να διαφύγει μιας γραμμικής αιτιότητας προς ένα πεδίο συνηχήσεων και αναλογιών. Καθοριστικό εδώ είναι το γεγονός ότι η δράση εκτυλίσσεται ενδοδραστικά (κεφ. 2.2.4), μέσα στην οποία τεκμήρια, performers, μέθοδοι έρευνας και θεσμικά πλαίσια συν-απαρτίζουν τη σκηνική συνθήκη και συγκροτούνται σχεσιακά.

Η επιτελεστικότητα των τεκμηρίων διαπερνά όλη την ερευνητική διαδικασία και όχι αποκλειστικά τη σκηνική δράση. Η επιλογή, εμφάνιση, η μεταγραφή, η απόκρυψη ή η απορρόφηση ενός τεκμηρίου αποτελούν δραματουργικές πράξεις «πλαισίωσης» που καθορίζουν τη δυναμική του έργου με το πολιτικό και κοινωνικό του περιβάλλον.

Ως εκ τούτου, η έννοια του «δραματουργικού αναλόγου» συνιστά ένα συνδετικό κρίκο μεταξύ τεκμηρίου, δραματουργίας και επιτελεστικότητας.



1. Φωτογραφία από την παράσταση *Walter Benjamin: Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας*, © Nova Melancholia, 2009
Με την ευγενική παραχώρηση της Nova Melancholia

3.6. Η μεταγραφή ως δραματουργικό εργαλείο στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα

Η δραματουργία τεκμηρίων μπορεί να εντοπιστεί τόσο κατά τη σύσταση των τεκμηρίων όσο και κατά τη χρήση τους. Η λειτουργία της αφορά, αφενός, το πεδίο της τέχνης, αφετέρου, διατρέχει και όλο το φάσμα της κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας. Όπως έχουμε προαναφέρει, τα τεκμήρια συγκροτούνται και ενεργούν μέσα σε συγκεκριμένα καθεστώτα λόγου, εξουσίας και γνώσης, φέροντας πληροφορία και δρώντας επιτελεστικά.

Ο Yeo σημειώνει ότι οι καταγραφές που εξαρτώνται από τη διατύπωση ισχυρισμών - σχετικά με παρελθοντικές δραστηριότητες ή γεγονότα- λειτουργούν με διαφορετικό τρόπο. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι κατασκευάζονται χωριστά από τις δραστηριότητες ή τα γεγονότα που περιγράφουν και καθίστανται ανοιχτές σε δυνατότητες διαστρέβλωσης, λάθους ή σκόπιμης παραποίησης.²⁶⁹ Σε μια άλλη θεωρητική και κυρίως φεμινιστική και αντιαποικιακή συχνότητα, η bell hooks δηλώνει ότι «το πεδίο της αντιπροσώπευσης/αναπαράστασης παραμένει ένας τόπος πάλης».²⁷⁰

Σε αυτές τις δηλώσεις υπογραμμίζεται πως κάθε πράξη αναπαράστασης ή αναπαραστασιμότητας εμπλέκεται σε συγκρούσεις για το ποια/ποιος και πώς μιλάει, ποια/ποιος και τι ορατοποιείται.

Μέσα σε αυτή τη σύνθετη συνθήκη, στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα, όπου η τεκμηρίωση, η ερμηνεία και η συναρμογή τεκμηρίων συνιστούν κεντρικές διαδικασίες, η μεταγραφή τεκμηρίων αναδεικνύεται σε κρίσιμο δραματουργικό εργαλείο. Η μεταγραφή εντοπίζεται στις περισσότερες περιπτώσεις μελέτης που θα εξετάσουμε στα επόμενα κεφάλαια και λειτουργεί ως κόμβος ανάμεσα στην έρευνα και την καλλιτεχνική διατύπωση.

Τυπικά, η μεταγραφή ορίζεται ως η διαδικασία μετατροπής προφορικού, ηχητικού ή πολυμεσικού υλικού σε γραπτή μορφή, με σκοπό την αποτύπωση, ανάλυση ή περαιτέρω επεξεργασία του λόγου. Επίσης, μπορεί να λειτουργεί και αντίστροφα, όταν για παράδειγμα, ένα γραπτό κείμενο αναγιγνώσκεται και καταγράφεται ηχητικά, δηλαδή μεταγράφεται ως ήχος. Στο πλαίσιο της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα, η μεταγραφή δεν εξαντλείται σε αυτή την τεχνική διάσταση, αλλά μετασχηματίζεται σε δραματουργική πράξη. Κάθε μεταγραφή τεκμηρίων, αρχείων, προφορικών μαρτυριών ή άλλων καταγραφών συνεπάγεται επιλογή, ερμηνεία, διαμόρφωση, ανασύνθεση ή και αποδόμηση. Έτσι, η μεταγραφή παύει να αποτελεί

²⁶⁹ Geoffrey Yeo, *Record-Making and Record-Keeping in Early Societies*, Routledge, London & New York, 2021, σ.152

²⁷⁰ bell hooks, *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston MA, 1992, σ.3

ένα ουδέτερο, ενδιάμεσο στάδιο, που απλώς υπόσχεται αντικειμενικότητα και καθίσταται μια διαδικασία-πράξη με πολιτικές προεκτάσεις.

Η Donna Haraway στο κείμενό της «Ecce Homo- Ain't (Ar'n't) I a woman» αναφέρεται στο παράδειγμα της Sojourner Truth στην ιστορική της ομιλία «Ain't I a woman». Η Haraway εξετάζει τη μεταγραφή της ομιλίας σε μία ανύπαρκτη ιδιόλεκτο του σκλάβου, όπως την φαντάστηκε η λευκή υπέρμαχος της κατάργησης της δουλείας, χωρίς να υφίσταται η συγκεκριμένη διάλεκτος ως αφροαμερικανική του Νότου.²⁷¹

Η συγκεκριμένη μεταγραφή, μέσα στην αντινομία της σε σχέση με την πρόθεση του υποκειμένου που μεταγράφει, αποτελεί προϊόν μίας παραχαραγμένης γλώσσας και μας αναγκάζει να αναγνώσουμε τις εξουσίες που εγγράφονται κατά τη σύσταση τεκμηρίων. Υποκείμενα και τεκμήρια που αποσιωπούν αλλά ταυτοχρόνως εμφανίζουν μερικώς, εγγράφοντας και μεταγράφοντας κανονιστικούς, ρυθμιστικούς, ρατσιστικούς και άλλους αποκλεισμούς.

Σε αυτή τη γραμμή, η γλωσσολόγος Mary Bucholtz, στο κείμενό της *The Politics of Transcription*, υποστηρίζει ότι η μεταγραφή είναι μια κοινωνικά και πολιτικά τοποθετημένη πρακτική και δεν αποτελεί μια αποστασιοποιημένη και αντικειμενική διαδικασία. Είναι βαθιά «ενταγμένη σε σχέσεις εξουσίας»²⁷² και επηρεάζεται από «το συγκεκριμένο των συνθηκών της ίδιας της διαδικασίας της μεταγραφής».²⁷³

Συνεπώς, οφείλουμε να προσεγγίσουμε τη μεταγραφή μέσα από τη διπλή της λειτουργία, αφενός ως μια πράξη μεταφοράς «φράσεων» από μία γλώσσα σε μια άλλη ή από ένα μέσο σε ένα άλλο, αφετέρου ως επιτελεστική πράξη. Αντλώντας από τη Haraway, την τοποθετημένη γνώση και τη μερική προοπτική, αναγνωρίζουμε ότι ο/η μεταγράφων/ουσα είναι ήδη εγγεγραμμένος/η εγκάρσια με πολιτικές και κοινωνικές θέσεις, μέσα σε ένα συγκεκριμένο συγκεκριμένο, και η μεταγραφή του/της έχει ως αποτέλεσμα την εγκαθίδρυση και ενδυνάμωση των εκάστοτε θέσεων. Ο εντοπισμός των εγγραφών στο ίδιο το υποκείμενο που μεταγράφει, δηλαδή μέσω της αναγνώρισης της θεσιακότητάς του, δύναται να επιφέρει τη ρήξη, την αποδυνάμωση ή την αποσύνδεσή τους.

Σε μια ανάλογη βάση, η Spivak χρησιμοποιεί τις έννοιες αντιπροσώπευση και αναπαράσταση που μπορούν να συνδεθούν με την πράξη της μεταγραφής. Όπως διαπιστώνει: «Δύο έννοιες της αντιπροσώπευσης τρέχουν η μία δίπλα στην άλλη: α) Η

²⁷¹ Donna Haraway, "Ecce homo, ain't (ar'n't) I a woman και ανίδιες/ανιδιοποιημένες άλλες. Ο άνθρωπος σε μετα-ανθρωπιστικό τοπίο", *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική κριτική*, επιμ. Αθηνά Αθανασίου, Νήσος, Αθήνα, 2006, σ.

²⁷² Mary Bucholtz, "The politics of transcription", *Journal of Pragmatics*, Vol.32, Issue 10, 1439-1465, 2000, σ. 1439

²⁷³ Στο ίδιο

αντιπροσώπευση του «ομιλώντας για λογαριασμό», όπως στην πολιτική, και β) η αντιπροσώπευση ως ανα-παράσταση, όπως στην τέχνη και τη φιλοσοφία».²⁷⁴

Η Spivak ασκεί κριτική στους τρόπους με τους οποίους δομές εξουσίας, κυρίαρχες αφηγήσεις, αλλά ακόμη και ριζοσπαστικοί διανοούμενοι,²⁷⁵ αντιπροσωπεύουν, καταγράφουν, ερμηνεύουν και τελικά αποσιωπούν ή οικειοποιούνται τις φωνές και τις εμπειρίες των υποτελών υποκειμένων, και ιδιαίτερα των γυναικών, στο πλαίσιο του παγκόσμιου καπιταλισμού, της αποικιοκρατίας, της πατριαρχίας και της λευκής υπεροχής. Στο βαθμό που η μεταγραφή συνεπάγεται και «ομιλία για λογαριασμό» κάποιου άλλου και ταυτόχρονα αναπαράσταση αυτού του άλλου, μια κριτική προσέγγιση της πράξης της μεταγραφής αφορά στο πλέγμα της αντιπροσώπευσης-αναπαράστασης.²⁷⁶

Σε πιο πρόσφατες αποαποικιακές έρευνες, η Βουρλούμη στο κείμενό της *Οι ηχητικές οικολογίες της αντιαποικιακής γραφής*²⁷⁷ εστιάζει στη σχέση μεταξύ αποικιοκρατίας και νεωτερικότητας όπως αυτή αποτυπώνεται σε αποικιακές και μετά-αποικιακές πρακτικές αρχειοθέτησης ηχητικών υποθέσεων (sonic matters). Η Βουρλούμη εξετάζει περιπτώσεις επιτέλεσης της γραφής του ήχου και αναφέρεται στην Ana María Ochoa Gautier που μελετά αποικιοκρατικούς και επιστημολογικούς διαχωρισμούς μεταξύ φύσης και πολιτισμού ως «δεδομένο και κατασκευασμένο» αντίστοιχα, συνδεόμενα με την ακουστότητα και τη γραφή ως τεχνολογία καταγραφής. Η έρευνα της Ochoa Gautier αφορά το 19^ο αιώνα στην Κολομβία και τα αποικιακά αρχεία πρακτικών ακρόασης και σημειώνει:

Η κατανόηση της σημασίας των τοπικών γλωσσικών τονισμών, των σχέσεων μεταξύ σώματος και φωνής, των φαινομενικά αντιφατικών πολιτικών της εκπαίδευσης του αυτιού και της φωνής «του λαού» εν μέσω της ταυτόχρονης αναγνώρισης μιας ποικιλομορφίας ακουστικών και φωνητικών πρακτικών αποκρυσταλλώθηκαν ή (ανα)διατυπώθηκαν για τους σκοπούς του έθνους τον 19^ο αιώνα, ακόμη και όταν ήταν βαθιά ενσωματωμένες στις μακροχρόνιες γραμμές της αποικιακής ιστορίας της παγκόσμιας/τοπικής συγκρότησης της γνώσης και των ιδεών της προσωπικότητας. Η φωνή, ειδικότερα, κατανοήθηκε από τους κρεολικούς και τους Ευρωπαίους αποικιοκράτες ως θεμελιώδες μέσο διάκρισης μεταξύ του ανθρώπινου και του μη ανθρώπινου, προκειμένου να «κατευθύνουν

²⁷⁴ Spivak, *Μπορούν οι υποτελείς να ομιλούν;*, ό.π., σ.29

²⁷⁵ Αναφέρεται στους Foucault και Deleuze ως υποκείμενα σε προνομία. Στο ίδιο

²⁷⁶ Η Spivak αναφέρεται στην αλλοίωση ονομάτων γυναικών (satis) σε αποικιακά κείμενα ως επιστημική βία. Στο ίδιο, σ.115

²⁷⁷ Υπατία Βουρλούμη, *Οι ηχητικές οικολογίες της αντιαποικιακής γραφής*, μτφρ. Προσωρινή Ακαδημία Τεχνών, Waste/d Pavilion, episode 3, τεύχος 3, State of Concept, Αθήνα 2022

το ανθρώπινο ζώο στο να γίνει άνθρωπος» (Ludueña 2010, 13). Έτσι, η σχέση μεταξύ του αυτιού, της φωνής και της κατανόησης της ζωής αναδείχθηκε ως μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα διάσταση της πολιτικής για το τι έπρεπε να είναι ή να γίνει μια «τοπική» εκφραστική κουλτούρα και ποιος μπορούσε να την ενσαρκώσει.²⁷⁸

Επίσης, υπάρχει μια διάκριση ειδικά σε κάποιες περιπτώσεις που θα συναντήσουμε σε επόμενα κεφάλαια, αυτό που η Lucia Rainer εξετάζει στο βιβλίο της *On the Threshold of Knowing: Lectures and Performances in Art and Academia* (2017) μέσα από τη σύγκριση του *Lecture on Nothing* του John Cage και του *Dance on Nothing* (2010) της Eszter Salamon διακρίνει μια «αμφίρροπη σχέση μεταξύ αναφορών και μεταγραφών».²⁷⁹ Όπως μας εξηγεί, «Οι πρακτικές της αναφοράς (referencing) και της μεταγραφής επιβεβαιώνουν ότι η γνώση στηρίζεται αναπόφευκτα στη ένταση ανάμεσα στη σημειωτική (notation) της, στην πραγματική (επανα)δράση της και στην πάντα διακυβευόμενη πραγματικότητά της».²⁸⁰

Η παραχάραξη τεκμηρίων με διαφορετικούς τρόπους, όπως η παραχάραξη της γλώσσας (προφορικής ή γραπτής) ή κάποιου συμβάντος, αποτελεί μέρος της δραματουργίας τεκμηρίων που πραγματεύεται η συγκεκριμένη διατριβή. Με βάση αυτή τη συνθήκη συνομιλούμε και με τον Gilles Deleuze, που δηλώνει σε σχέση με το βιβλίο του ότι «όλες οι παρερμηνείες είναι καλές υπό τον όρο ότι δεν συνίστανται σε ερμηνεία, αλλά αφορούν τη χρήση του βιβλίου, ότι πολλαπλασιάζουν τη χρήση του, φτιάχνοντας ακόμα μια γλώσσα στο εσωτερικό της γλώσσας του».²⁸¹ Και στην περίπτωσή μας, αυτό σημαίνει, ότι η έμφαση στα παραδείγματα που θα εξετάσουμε μετατοπίζεται από την «ορθή» ερμηνεία στη λειτουργία της πράξης, πώς ένα κείμενο, ένα αρχείο, ένα τεκμήριο επιστρατεύεται και εντάσσεται σε άλλες γλώσσες και συγκεκριμένα. Μέσα από αυτό το πρίσμα, η μεταγραφή συνιστά μια πράξη που πολλαπλασιάζει τις εγγραφές στο τεκμήριο και τις επιτελέσεις του, συγκροτώντας μια γλώσσα ακόμα στο εσωτερικό της γλώσσας του.

Αυτή η μετάβαση, από την ερμηνεία στη χρήση και από την πιστότητα-ορθότητα στην παρερμηνεία-αναδιάταξη, μας επιτρέπει να κατανοήσουμε και την προσέγγιση της Hito Steyerl για τη σχέση μετάφρασης - τεκμηρίου - εξουσίας. Η Steyerl, στο κείμενό της *The Language of Things*, επανέρχεται στον Walter Benjamin για να αναδείξει ότι η μετάφραση

²⁷⁸ Ana María Ochoa Gautier, *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, Duke University Press, Durham & London, 2014, σ.5

²⁷⁹ Lucia Rainer, *On the Threshold of Knowing: Lectures and Performances in Art and Academia*, transcript Verlag, Bielefeld 2017, σ.162

²⁸⁰ Στο ίδιο

²⁸¹ Gilles Deleuze και Claire Parnet, *Διάλογοι*, 1996, μτφρ. Κωνσταντίνος Μπούντας, Εκκρεμές, Αθήνα 2022, σ.14

δεν αφορά πρωτίστως το περιεχόμενο, αλλά τη μορφή και όπως διατυπώνει «η μετάφραση είναι άκρως πολιτική, επειδή αντιμετωπίζει άμεσα ζητήματα εξουσίας εντός του σχηματισμού της γλώσσας»²⁸².

Περαιτέρω σημειώνει ότι «η εκάστοτε μορφή της μετάφρασης θα αποφασίσει αν και πώς η γλώσσα των πραγμάτων θα υποταχθεί στα σχήματα εξουσίας/γνώσης των ανθρώπινων μορφών διακυβέρνησης ή όχι»²⁸³. Η Steyerl αντιλαμβάνεται τη μετάφραση ως ένα πεδίο όπου διακυβεύονται σχέσεις μεταξύ *potestas* και *potentia*, ανάμεσα στη δύναμη των πραγμάτων και στα καθεστώτα λόγου που επιχειρούν να τα οικειοποιηθούν, και εδώ ακριβώς εντοπίζεται μια αναλογία με την πράξη της μεταγραφής.

Για τη Steyerl, η μορφή του ντοκιμαντέρ αποτελεί παραδειγματικό πεδίο «της πολιτικής της μετάφρασης», όπου η εικόνα-τεκμήριο μετατρέπει τη «γλώσσα των πραγμάτων» σε γλώσσα των ανθρώπων, παραμένοντας ριζωμένη στην υλική πραγματικότητα, αλλά ταυτόχρονα ενταγμένη στη «γλώσσα της κρίσης»²⁸⁴ που ταξινομεί, ερμηνεύει και αντικειμενοποιεί. Τα τεκμήρια είτε λειτουργούν ως αποδεικτικά στοιχεία που υπάγονται σε καθεστώτα επαλήθευσης, είτε ενεργοποιούν τις δυνάμεις και τις σχέσεις που τα συγκροτούν ανοίγοντας πεδία μετασχηματισμού. Σε αυτή τη συνθήκη η Steyerl ορίζει την «τεκμηριότητα», που αναφέραμε και στο 1^ο κεφάλαιο, ως τον τρόπο με τον οποίο τα τεκμήρια συμμετέχουν στην παραγωγή αλήθειας και στη διαπλοκή του σχήματος εξουσίας-γνώσης.

Κρίσιμη για τη δραματουργία τεκμηρίων στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα και στο ερώτημα του πώς τα τεκμήρια δρουν, είναι η στροφή που προτείνει η Steyerl από την αναπαράσταση/αντιπροσώπευση στην «παροντοποίηση»²⁸⁵ (*presencing*). Όπως εξηγεί, η «γλώσσα των πραγμάτων» στη τεκμηριοκεντρική σφαίρα δεν αφορά μια πιστή, ρεαλιστική εικόνα, αλλά την πραγμάτωση όσων «λένε» αυτά τα πράγματα στο παρόν. Δηλαδή, την ανάδυση και μεταβολή των κοινωνικών, πολιτικών και ιστορικών σχέσεων που τα καθορίζουν. Αν όπως τονίζει η Steyerl δοθεί έμφαση στη διάσταση της «παροντοποίησης» αντί της αναπαράστασης, η θεωρία του ντοκιμαντέρ αποδεσμεύεται από την ατέρμονη διαμάχη περί ορθής αναπαράστασης και εστιάζει στην «πραγμάτωση».²⁸⁶ Αυτή η

²⁸² Hito Steyerl, “The Language of Things”, in *Translation* (Documents of Contemporary Art), ed. Sophie J. Williamson, Whitechapel Gallery & MIT Press, London & Cambridge MA, 2019, σ.168

²⁸³ Στο ίδιο

²⁸⁴ Στο ίδιο, σ.168-170

²⁸⁵ Το *presencing* που αποτέλεσε δύσκολο όρο για τη μετάφραση στα ελληνικά και το αποδώσαμε ως παροντοποίηση, το αντιλαμβανόμαστε όχι απλώς ως παρουσία αλλά το να καθίσταται κάτι παρόν, η διαδικασία ή η πράξη με την οποία κάτι εμφανίζεται, ενεργοποιείται ή αλλιώς «παρίσταται» στο τώρα.

²⁸⁶ Στο ίδιο

πραγμάτωση είναι ένα ζήτημα σχεσιακότητας και όχι ρεαλισμού, δηλαδή είναι ένα ζήτημα ανάδειξης, εμφάνισης, παρουσίας, παροντοποίησης κι επομένως μετασχηματισμού των κοινωνικών, ιστορικών και υλικών σχέσεων που καθορίζουν τα πράγματα.

Σε αυτό το συγκείμενο, η μεταγραφή -όπως προτείνεται στην παρούσα διατριβή- αντιμετωπίζεται ως μια ειδική μορφή μετάφρασης των τεκμηρίων που μετατρέπει τη «γλώσσα» της φωνής, του σώματος, της χειρονομίας ή του γεγονότος σε άλλο μέσο (κείμενο, εικόνα, ήχο) και μέσα από το μέσο που επιλέγει καθορίζει ποιο μέρος από τη «γλώσσα των πραγμάτων» θα παροντοποιηθεί, τι θα μείνει στη σκιά και τι θα αναδειχθεί. Συνεπώς, η μεταγραφή ως δραματουργικό εργαλείο στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα συνάδει με την προσέγγιση της Steyerl για την κατανόηση του ντοκιμαντέρ ως επιτέλεσης της πραγματικότητας και όχι αποτύπωσής της.

3.7. Σύνοψη

Το παρόν κεφάλαιο ανέδειξε τη «δραματουργία τεκμηρίων» ως τον τόπο όπου συμπλέκονται οι έννοιες του τεκμηρίου, της επιτελεστικότητας και της παραγωγής γνώσης, όπως διαμορφώθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια. Ως εκ τούτου, απαντώνται μεθοδολογικά τα ερωτήματα «πώς δρουν τα τεκμήρια και πώς δρούμε με τα τεκμήρια;», «ποιες είναι οι δραματουργικές πτυχές των τεκμηρίων;» μετατοπίζοντας το βάρος από την αναπαράσταση στις επιτελεστικές και περιεπιτελεστικές πτυχές της έρευνας και της καλλιτεχνικής έκβασης. Η δραματουργία αντιμετωπίζεται ως λειτουργία πλαισίωσης που ορίζει τι καθίσταται ορατό/αόρατο και προβληματοποιεί τις γκρίζες ζώνες αυτών των πλαισιώσεων, το νόημα που παράγεται και την οργάνωση των σχέσεων μεταξύ σκληρών και μαλακών τεκμηρίων, καλλιτεχνικής διατύπωσης, κοινού και θεσμών.

Μέσα από την ιστορική και θεωρητική διαδρομή της έννοιας της δραματουργίας, το κεφάλαιο ιχνηλατεί τις παιδαγωγικές της ρίζες, όπως του Lessing, εστιάζει στη ριζοσπαστική στροφή του Brecht που θέτει το δραματουργό εντός/εκτός σκηνής, καταλύοντας ιεραρχίες και συναρθρώνοντας θεωρία-πράξη και πολιτική τοποθέτηση. Η νέα δραματουργία της Kerkhoven και το μεταδραματικό θέατρο του Lehmann μετατοπίζουν την έμφαση στη διαδικασία, σε συνεργατικές παραγωγές και στη «δραματουργία της αντίληψης» του θεατή.

Παράλληλα, παρουσιάζονται οι δραματουργίες του «πραγματικού», από τη λογοτεχνία και το θέατρο ντοκουμέντο έως τη σοβιετική γεγονотоγραφία, για να αναδειχθούν τα

τεκμήρια ως ενεργοί φορείς μετασχηματισμού της πραγματικότητας και όχι ως «αντικειμενικές αναπαραστάσεις». Η δραματουργική προοπτική διασταυρώνεται και με τις κοινωνικές και ανθρωπολογικές επιστήμες, αλλά και με την επιμέλεια στη σύγχρονη τέχνη.

Κρίσιμη αναφορά είναι η «επιβαλλόμενη δραματουργία» του Butler, ως κρατική πλαισίωση που ρυθμίζει τι μπορεί να καταστεί αναπαραστάσιμο, με ποιους τρόπους και πώς διαμορφώνεται το συναίσθημα.

Ακολουθούν τα «δραματουργικά ανάλογα», ένα μεθοδολογικό εργαλείο του Νούλα, όπου εξωγενή ερεθίσματα (εικόνες, αποσπάσματα, ήχοι) απομακρύνονται από κάθε αναπαραστατική λογική και χρησιμοποιούνται ως καταλύτες απρόβλεπτων συνδέσεων. Στον συγκεκριμένο τρόπο εργασίας, η δραματουργία είναι ο ίδιος ο πυρήνας της μεθοδολογίας, καθώς τα «δραματουργικά ανάλογα» μέσα στους δραματουργικούς άξονες δοκιμάζονται, απορροφώνται ή αναδύονται ως «φαντάσματα», διαμορφώνοντας συλλογικά τόσο το έργο, όσο και το υποκείμενο που συμμετέχει.

Στο τελευταίο μέρος, η μεταγραφή αναδεικνύεται ως κατεξοχήν δραματουργικό εργαλείο. Πέρα από την τεχνική της λειτουργία, κάθε μεταγραφή είναι μια πράξη επιλογής, ανασύνθεσης και ερμηνείας, εγγεγραμμένη ως επί το πλείστον, με κυρίαρχες, στερεοτυπικές και εξουσιαστικές θέσεις. Ακολουθώντας τις Haraway, Bucholtz, Βουρλούμη και Spivak, οι πολιτικές της μεταγραφής αποκαλύπτουν ποιος μιλά για ποιον/ποια, ποια φωνή ακούγεται, ποια αποσιωπάται, ποιες λέξεις αλλοιώνονται, τι παραχαράξεις παράγονται. Σε συντονισμό με την Steyerl, το κεφάλαιο μετακινεί το επίκεντρο από την «ορθή αναπαράσταση» στην «παροντοποίηση», όπου τα τεκμήρια πραγματώνουν σχέσεις και συναισθήματα στο παρόν, και κυρίως ανασχεδιάζουν τα πεδία του ορατού. Η μεταγραφή ως δραματουργικό εργαλείο, που θα εξετάσουμε και σε διάφορες περιπτώσεις μελέτης στα επόμενα κεφάλαια, αποφασίζει τι εμφανίζεται, τι παραμένει σκιάδες και πώς μπορεί να προβληματοποιήσει την παραγωγή της γνώσης και τα καθεστώτα αναπαράστασης.

Κλείνοντας τη σύνοψη, ο Jacques Rancière προσφέρει έναν χειραφετητικό ορίζοντα που συνδέει τα παραπάνω. Στον «χειραφετημένο θεατή» γράφει «το να είναι κανείς θεατής διαχωρίζεται ταυτόχρονα από την ικανότητα της γνώσης και από την ικανότητα της δράσης».²⁸⁷ Συνεχίζει, ορίζοντας τη χειραφέτηση ως «το θόλωμα των διαχωριστικών γραμμών ανάμεσα σε εκείνους που δρουν και εκείνους που βλέπουν».²⁸⁸ Ειδικά για τον Rancière μια χειραφετημένη κοινότητα είναι μια «κοινότητα αφηγητών και

²⁸⁷ Jacques Rancière, *Ο χειραφετημένος θεατής*, μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, Εκκρεμές, 2015. σ.10

²⁸⁸ Στο ίδιο, σ.29

μεταφραστών».²⁸⁹

Με αυτούς τους όρους, η «δραματουργία τεκμηρίων» καθίσταται ένα κριτικό, αισθητικό και πολιτικό εργαλείο. Αφορά τις πολιτικές της πρόσβασης και τη συν-παραγωγής της γνώσης μέσω της ρήξης ή διάρρηξης των επιβαλλόμενων πλαισίων, της παροντοποίησης του πλαισιώματος αλλά και την επιτελεστική συγκρότηση κοινών χώρων και συλλογικών πρακτικών, μέσα από τις κριτικές χρήσεις της επιλογής, συναρμογής και της μεταγραφής των τεκμηρίων.

Μέσα από αυτό τον εννοιολογικό «αστερισμό» περνάμε στο επόμενο κεφάλαιο, όπου η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα εξετάζεται ρητά ως «δραματουργία τεκμηρίων, μέσα από συγκεκριμένα είδη καλλιτεχνικών πρακτικών και τα αντίστοιχα θεωρητικά τους πλαίσια.

²⁸⁹ Στο ίδιο, σ.33

4. Τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα ως δραματουργία τεκμηρίων

4.1. Εισαγωγή

Στο προηγούμενο κεφάλαιο, η δραματουργία τεκμηρίων αναδείχθηκε ως το εννοιολογικό και μεθοδολογικό πλαίσιο μέσα από το οποίο συναντώνται τα τρία κεντρικά πεδία της διατριβής και αφορούν τα τεκμήρια ως φορείς δράσης και εξουσίας, την επιτελεστικότητα ως παραγωγή πραγματικοτήτων, και τις διαφορετικές δραματουργίες για την παραγωγή τέχνης αλλά και γνώσης. Ακολουθώντας διαδρομές της δραματουργίας από το θέατρο και τις δραματουργίες του «πραγματικού», έως τις κοινωνικές επιστήμες και τις επιμελητικές πρακτικές, το Κεφάλαιο 3 διαμόρφωσε το έδαφος για μια διευρυμένη κατανόηση της δραματουργίας ως μιας λειτουργίας πλαισίωσης, συναρμογής και παροντοποίησης τεκμηρίων.

Το παρόν κεφάλαιο μετακινεί το κέντρο βάρους από τη θεωρητική χαρτογράφηση στη συγκεκριμενοποίηση αυτής της πρότασης στο πεδίο της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα. Εδώ, η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα εξετάζεται ρητά ως δραματουργία τεκμηρίων, υπερβαίνοντας μια γενική χρήση της ως όρου-ομπρέλας για καλλιτεχνικές πρακτικές με ερευνητικό χαρακτήρα. Συγκεκριμένα, ως ένα πεδίο όπου η συλλογή, η επιλογή, η συναρμογή, η μεταγραφή και η επιτέλεση τεκμηρίων αποτελούν τον ίδιο τον πυρήνα της καλλιτεχνικής εργασίας, διαμορφώνοντας ταυτόχρονα ερευνητικές διαδικασίες, αισθητικές μορφές και πολιτικές τοποθετήσεις.

Σε αντιστοιχία με το κεντρικό ερώτημα της διατριβής -«πώς δρουν τα τεκμήρια και πώς δρούμε με αυτά στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα»- το παρόν κεφάλαιο εστιάζει στο πώς αυτές οι δράσεις γίνονται ορατές και πώς μπορούν να αναλυθούν μέσα από συγκεκριμένα έργα και ερευνητικές εικαστικές πρακτικές.

Το κεφάλαιο προτείνει να κατανοηθεί η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα ως ένα πεδίο στο οποίο η δραματουργία τεκμηρίων λειτουργεί ως ερευνητικός και ερμηνευτικός τρόπος εργασίας, καθώς οι καλλιτέχνες/ιδες αναπτύσσουν διαφορετικά εργαλεία συλλογής, ταξινόμησης, μεταγραφής και μετασχηματισμού των τεκμηρίων. Συνιστά επίσης, αισθητική στρατηγική, μέσω της οποίας αρθρώνονται υβριδικές καλλιτεχνικές εκβάσεις (διαλέξεις-επιτελέσεις, αρχειακές χειρονομίες, επαναδράσεις) που καθιστούν ορατές τις μεταβλητές

σχέσεις μεταξύ μαλακών και σκληρών τεκμηρίων και τέλος διαμορφώνουν πολιτικά πεδία. Σε αρκετές περιπτώσεις αναμετρώνται με επιβαλλόμενες δραματουργίες, θεσμικές πλαισιώσεις και καθεστώτα αναπαραστασιμότητας, προτείνοντας εναλλακτικές μορφές πρόσβασης, διαμοιρασμού και συν-παραγωγής γνώσης.

Ως εκ τούτου, η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα αντιμετωπίζεται ως ένα ενδοδραστικό πεδίο όπου τεκμήρια, καλλιτέχνες, θεατές/συμμετέχοντες, θεσμοί και μέσα (κείμενο, εικόνα, ήχος, σώμα, χώρος) συγκροτούνται από τις μεταξύ τους σχέσεις. Η έννοια της ενδοδράσης του Barad (κεφ.2) επανέρχεται μέσα από το επιτελεστικό πρίσμα, για να αναδείξει ότι οι δραματουργικές επιλογές πάνω στα τεκμήρια -τι επιλέγεται, τι αποκλείεται, τι μεταγράφεται, τι αποσιωπάται και τι παροντοποιείται- συν-συγκροτούν τα ίδια τα τεκμήρια ως δρώντα στοιχεία μεταβάλλοντας την επιτελεστική τους ισχύ.

Σε αυτή τη βάση το κεφάλαιο αναπτύσσεται σε τρεις αλληλένδετες κινήσεις. Πρώτον, την αποσαφήνιση του πεδίου όπου εξετάζονται διαφορετικές χρήσεις και ορισμοί της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα, με στόχο να αναδειχθούν συγγένειες και αποκλίσεις ανάμεσα σε καλλιτεχνικές, ακαδημαϊκές και ακτιβιστικές προσεγγίσεις. Επίσης, η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα αντιμετωπίζεται ως σύμπλεγμα πρακτικών που παράγουν και δοκιμάζουν μορφές γνώσης μέσω της χρήσης και επιτέλεσης τεκμηρίων, χωρίς να αφορούν απαραίτητα ομοιογενή πεδία.

Δεύτερον, προτείνονται αναλυτικές κατηγορίες δραματουργίας τεκμηρίων μέσω της ενεργοποίησης εργαλείων από το κεφάλαιο 3 -όπως η δραματουργία της διαδικασίας, η επιβαλλόμενη δραματουργία και τα δραματουργικά ανάλογα- που διαμορφώνουν κριτικές κατηγορίες της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα. Αυτές οι κατηγορίες αφορούν ενδεικτικά, τις στρατηγικές αρχειακής συναρμογής και επιτέλεσης, τις πρακτικές κριτικής μεταγραφής, τις συμμετοχικές και συν-αισθηματικές δραματουργίες, καθώς και τη σχέση μεταξύ «ερευνητικού» και «εκθεσιακού» χρόνου. Τέλος, η μεθοδολογική-θεωρητική πρόταση της δραματουργίας τεκμηρίων δοκιμάζεται σε συγκεκριμένες καλλιτεχνικές πρακτικές και έργα - κυρίως από το πεδίο της σύγχρονης εικαστικής τέχνης- τα οποία εργάζονται με τεκμήρια ιστορικά, πολιτικά, κοινωνικά αλλά και με προσωπικές συλλογές ή αρχεία. Σε όλες τις περιπτώσεις η δραματουργία τεκμηρίων εντοπίζεται τόσο σε επίπεδο ερευνητικής διαδικασίας (πώς συγκροτείται το σώμα των τεκμηρίων, πώς μεταγράφεται, πώς διαμεσολαβείται) όσο και σε επίπεδο καλλιτεχνικής έκβασης, δηλαδή πώς παροντοποιούνται τα τεκμήρια στον εκθεσιακό χώρο ή σε διάφορες επιτελέσεις και πώς συνδιαμορφώνουν τη σχέση με το κοινό.

Συνεπώς, το συγκεκριμένο κεφάλαιο λειτουργεί ως σημείο συνάντησης ανάμεσα στο θεωρητικό πλέγμα των προηγούμενων κεφαλαίων και στο πεδίο των συγκεκριμένων καλλιτεχνικών πρακτικών. Εδώ δοκιμάζεται στην πράξη η υπόθεση ότι η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα μπορεί να κατανοηθεί ως δραματουργία τεκμηρίων, δηλαδή ως διαδικασία κατά την οποία τα τεκμήρια διαφεύγουν της αναπαράστασης και παροντοποιούνται, επιτελούνται και επιτελούν, ανοίγοντας χώρους κοινής εμπλοκής, κριτικής και συν-παραγωγής της γνώσης.

Με αυτά τα εργαλεία, το κεφάλαιο που ακολουθεί επιχειρεί να απαντήσει στο «πώς δρουν τα τεκμήρια στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα», αλλά και πώς η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα ως δραματουργία τεκμηρίων μπορεί να διαταράζει ή σε κάποιες περιπτώσεις να ρηγματώσει επιβαλλόμενα πλαίσια, να απορρυθμίσει ή να αναδιατάξει σχέσεις εξουσίας και κυρίως να συγκροτήσει χειραφετητικές πρακτικές και «ελάσσονες» μορφές γνώσης.

4.2. Ορισμός – Ιστορική αναδρομή 20^{ος}-21^{ος} αιώνας

Η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα εμφανίζεται ως ένας υβριδικός και εν μέρει ασαφής όρος στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης. Παρότι τα όριά της παραμένουν ρευστά και το αν συγκροτεί ένα διακριτό πεδίο παραμένει ανοιχτό ερώτημα, τα τελευταία χρόνια διατυπώνονται ολοένα και πιο συγκεκριμένοι ορισμοί και κατηγοριοποιήσεις εντός της θεωρίας της σύγχρονης τέχνης. Έναν καθοριστικό ρόλο επιτέλεσε η διεύρυνση και ο εμπλουτισμός της θεωρίας σε σχέση με την τέχνη του αρχείου και την τεκμηριωτική τέχνη, πεδία στα οποία εδράζεται σε μεγάλο βαθμό η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα. Παράλληλα, η λεγόμενη παιδαγωγική στροφή στις τέχνες (educational turn)²⁹⁰ βασιζόμενη κυρίως σε ιδέες του Paulo Freire, η αποαποικιακή θεωρία και οι φεμινιστικές προοπτικές διασταυρώνονται και τροφοδοτούν την τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα. Επίσης, η θεσμοθετημένη έρευνα με τη μορφή των PhD στις τέχνες που χρησιμοποιεί τον όρο καλλιτεχνική έρευνα (artistic research) κερδίζει όλο και περισσότερο έδαφος, οικειοποιείται και συχνά «πολτοποιεί», δηλαδή αφομοιώνει ένα πεδίο που όπως θα εξετάσουμε διαθέτει μια ισχυρή γενεαλογία.

²⁹⁰ Η Irit Rogoff ορίζει την παιδαγωγική στροφή στις επιμελητικές πρακτικές ως την μετατροπή της εκπαίδευσης σε έναν χώρο δυνατότητας και συλλογικής δράσης. Διευκρινίζει ότι δεν αφορά την υιοθέτηση «παιδαγωγικών αισθητικών» (τραπέζια, βιβλιοθήκες ή αρχεία μέσα σε μουσεία), αλλά την ικανότητα για δράση, την πρόσβαση έναντι της προσβασιμότητας δηλαδή τη δυνατότητα του ατόμου να διατυπώνει τα δικά του ερωτήματα αντί να απαντά σε αυτά που θέτουν άλλοι. Στο Irit Rogoff, “Turning”, *e-flux journal*, Issue#0, 2008, <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>, τελευταία επίσκεψη 15/02/2024

Ήδη από το 2009, ο Tom Holert στο κείμενό του *Art in the knowledge based polis* δίνει έμφαση στη δήλωση του Foucault «Η εξουσία δεν εμποδίζει τη γνώση, αλλά την παράγει»,²⁹¹ υπογραμμίζοντας την αλληλεξάρτηση μεταξύ εξουσίας και γνώσης. Η εξουσία που βασίζεται στη γνώση, στους ισχυρισμούς περί αλήθειας και στα συστήματα πεποιθήσεων, ασκεί εξουσία μέσω της γνώσης. Αυτό συμβαίνει μέσω της αναπαραγωγής και διαμόρφωσης της γνώσης σύμφωνα με τις προθέσεις της εκάστοτε εξουσίας. Ο Holert διαπιστώνει πως αυτή η αμοιβαία συνύπαρξη, γνωστή ως η φουκωική «εξουσία-γνώση», είναι απαραίτητη για τη συγκρότηση ενός πεδίου γνώσης αλλά και γνώσης που δεν προϋποθέτει σχέσεις εξουσίας.²⁹²

Η ανάγνωση του Holert μέσα από το σχήμα εξουσίας-γνώσης λειτουργεί προειδοποιητικά για τη διατριβή σε σχέση με την τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα, με την έννοια ότι η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα δεν μπορεί να απαντηθεί ως «αθώα» μεταφορά πληροφοριών, ακόμη και αν έχει πολιτικές συνδηλώσεις, γιατί η ίδια η γνώση που παράγεται και ο τρόπος που αναγνωρίζεται ως γνώση είναι ήδη μέρος πολλαπλών πεδίων εξουσίας. Ως εκ τούτου, η δραματουργία τεκμηρίων δίνει έμφαση στην επιτελεστικότητα της ίδιας της ερευνητικής διαδικασίας, των τεκμηρίων, της θεσμικής εξάρτησης των παραγόμενων έργων και της σχέσης με τον/την θεατή/θεάτρια.

Υπάρχουν θέσεις που εστιάζουν σε δομικές, θεσμικές και πολιτικές διαφορές μεταξύ της καλλιτεχνικής έρευνας και της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα και το αντίθετο. Θέσεις που γενικεύουν την καλλιτεχνική έρευνα ως ένα είδος που ενυπάρχει σε κάθε καλλιτεχνική πρακτική, αμβλύνοντας τη σημασία της διαφοράς ως προς τους θεσμικούς όρους συγκρότησης της έρευνας, τη θεσιακότητά της και κυρίως την αποσιώπηση των γενεαλογιών που την διατρέχουν ή τα διαφορετικά ριζώματά της.

Η Lucy Cotter θεωρεί ότι δεν πρέπει να υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ καλλιτεχνικής έρευνας και καλλιτεχνικού έργου και στην εισαγωγή της στο περιοδικό MaHKUscript (journal of Fine Arts Research) διατυπώνει ότι:

Η συγκεκριμένη έκδοση [...] αναδεικνύει την ανάγκη να διεκδικήσουμε την καλλιτεχνική έρευνα ως απάντηση σε ένα περίεργο παράδοξο, δηλαδή την αυξανόμενη κεντρική θέση της καλλιτεχνικής έρευνας στην καλλιτεχνική πρακτική από τη μία πλευρά και από την άλλη, την ευρέως διάχυτη έλλειψη προσδιορισμού των καλλιτεχνών με τον λόγο (discourse) της καλλιτεχνικής έρευνας. Η ίδια η έννοια της καλλιτεχνικής έρευνας έχει συσχετιστεί υπερβολικά

²⁹¹ Tom Holert, "Art in the Knowledge-based Polis", *e-flux journal*, issue#3, February 2009, τελευταία επίσκεψη 20.12.2020

²⁹² Στο ίδιο

με ακαδημαϊκές ανησυχίες, με διάφορες ανταγωνιστικές αντιλήψεις για το τι συνιστά καλλιτεχνική έρευνα, που επισκιάζονται από την ευρεία υιοθέτηση του «αναστοχαστικού μοντέλου» στα διδακτορικά προγράμματα, στα οποία ο καλλιτέχνης γράφει ένα συμπληρωματικό κείμενο που αντανακλά την πρακτική του και το κείμενο αυτό χαρακτηρίζει σε μεγάλο βαθμό την ύπαρξη καλλιτεχνικής έρευνας.²⁹³

Η καλλιτεχνική έρευνα όπως έχει διαμορφωθεί στα προγράμματα σπουδών 3^{ου} κύκλου, δηλαδή στα διδακτορικά, περιλαμβάνει οποιαδήποτε μορφή τέχνης -από ζωγραφικά έργα, γλυπτά, εγκαταστάσεις- και τα καλλιτεχνικά υποκείμενα καλούνται να αναστοχαστούν την πρακτική τους. Αυτό συμβαίνει τροφοδοτώντας και ανατροφοδοτώντας τη μεθοδολογία, τη θεωρία και την πρακτική μέσα από μετα-αναστοχαστικά (meta-reflection) εργαλεία αλλά σε ένα ακαδημαϊκό πλαίσιο και με ακαδημαϊκούς όρους. Η έμφαση της Cotter στον θεσμικό ρόλο του «αναστοχαστικού μοντέλου» αναδεικνύει ότι η καλλιτεχνική έρευνα ορίζεται εν μέρει από το τι κάνουν οι καλλιτέχνες/ιδες, αλλά κυρίως από το πώς οι θεσμοί ζητούν να αποδεικνύεται και να αξιολογείται η «έρευνα». Στο σημείο αυτό, η συζήτηση μετατοπίζεται αναγκαστικά στο ερώτημα της νομιμοποίησης. Δηλαδή, τι σημαίνει έρευνα στις τέχνες, με ποια κριτήρια αναγνωρίζεται ως παραγωγή γνώσης και πώς ή αν συγκρούεται με τις συμβάσεις του ακαδημαϊκού λόγου.

Αυτή τη διαμάχη τοποθετεί κεντρικά ο Henk Borgdorff²⁹⁴ και το 2012 δημοσιεύει το *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* με σαφή αναφορά στον τίτλο του στο *The Conflict of the Faculties* ("Der Streit der Fakultäten") του Immanuel Kant, που δημοσιεύτηκε το 1798. Αν ο Kant έθετε ως διαμάχη των πεδίων (ακαδημαϊκών) μεταξύ της φιλοσοφίας και των επιστημών που έχουν άμεση σχέση με το κράτος όπως η νομική, η ιατρική, η θεολογία μεταξύ άλλων,²⁹⁵ ο Borgdorff παρουσιάζει τη διαμάχη για το αν η καλλιτεχνική έρευνα νομιμοποιείται να ονομάζεται έρευνα ή αν παράγει γνώση. Είναι αρκετά συνηθισμένο οι ερευνητικές πρακτικές στην τέχνη να χαρακτηρίζονται ως ναΐφ, ως ερασιτεχνικές πρακτικές, ως ψευδοεπιστήμες μεταξύ άλλων αντίστοιχων προσδιορισμών. Ο Borgdorff εμφανίζει ακριβώς αυτή τη συνθήκη ως πλεονέκτημα, και γράφει:

²⁹³ Lucy Cotter, "Reclaiming Artistic Research – First Thoughts....", MaHKUscript: Journal of Fine Art Research, 2(1): 1, Utrecht, 2017, σ.1

²⁹⁴ Ο Henk Borgdorff είναι καθηγητής «Έρευνα στις Τέχνες» στο Πανεπιστήμιο των Τεχνών της Χάγης και επισκέπτης καθηγητής "Αισθητικής" στη Σχολή Καλών, Εφαρμοσμένων και Παραστατικών Τεχνών του Πανεπιστημίου του Γκέτεμποργκ στη Σουηδία.

²⁹⁵ Immanuel Kant, *The Conflict of the Faculties*, trans. Mary J. Gregor, Abaris Books, New York, 1979, σποράδη

Το είδος του αναστοχασμού του τι είναι η καλλιτεχνική έρευνα, οι ενδεχόμενες προοπτικές που προσφέρει, η επιτελεστική της δύναμη και ο ρεαλισμός που επιφέρει - όλα αυτά καθιστούν την καλλιτεχνική έρευνα ως ένα ξεχωριστό εργαλείο, που δεν συμμορφώνεται εύκολα με τα καθιερωμένα ήθη και τις συμβάσεις του πιο παραδοσιακού ακαδημαϊκού κόσμου. Αυτή είναι η θεμελιώδης αμηχανία και ανησυχία που στοιχειώνει τις σχέσεις μεταξύ του καλλιτεχνικού και του ακαδημαϊκού χώρου.²⁹⁶

Και σε άλλο σημείο αναφέρει ότι:

Η καλλιτεχνική έρευνα είναι η σκόπιμη άρθρωση αυτής της ημιτελούς υλικής σκέψης. Αυτό ενισχύει τις ενδεχόμενες προοπτικές και τις αποκαλύψεις του κόσμου που μεταδίδει. Στη διαμάχη για την επιστημολογία της καλλιτεχνικής έρευνας, επανειλημμένα αναδύεται μια αντίθεση: μεταξύ της ρητής, έκδηλης γνώσης και της άρρητης ή σιωπηρής γνώσης, και μεταξύ της γνώσης ότι κάτι συμβαίνει και της γνώσης πώς να κάνεις ή να φτιάξεις κάτι. Προτείνω να προσθέσουμε μια τρίτη πλευρά σε αυτό: τη μη γνώση. «Δεν ξέρω...». Αυτό είναι η πιο ενδιαφέρουσα θέση: δεν ξέρω, ή δεν ξέρω ακόμα. Δημιουργεί χώρο για το μη σκεπτόμενο, το απροσδόκητο: την ιδέα ότι όλα τα πράγματα θα μπορούσαν να είναι διαφορετικά... Αυτό είναι που μπορούμε να ονομάσουμε ριζική ενδεχομενικότητα της καλλιτεχνικής έρευνας.²⁹⁷

Οι θέσεις του Borgdorff για την επιστημολογία της καλλιτεχνικής έρευνας είναι κρίσιμες για τη διατριβή γιατί μετακινούν τη συζήτηση από το αν υπάρχει έρευνα στην τέχνη στο πώς η έρευνα επιτελείται και αρθρώνεται δημόσια. Η αντίθεση ρητής και σιωπηρής γνώσης και η εισαγωγή της «μη-γνώσης» ως δημιουργικής συνθήκης αναδεικνύουν ότι η ερευνητική διαδικασία στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα δεν ταυτίζεται αναγκαστικά με τον θεωρητικό λόγο που τη συνοδεύει. Αντιθέτως, και ειδικά στα έργα που εξετάζει η συγκεκριμένη διατριβή, συχνά εγγράφεται στη μορφή μέσω του χειρισμού των τεκμηρίων, στις διαδικασίες μεταγραφής, στις θεσμικές ή εξωθεσμικές πλαισιώσεις, στη σχέση της με το κοινό και στους χώρους παρουσίασης (θεσμικούς ή μη).

²⁹⁶ Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden University Press, Leiden, 2012, σ. 72

²⁹⁷ Στο ίδιο. σ. 71

Από αυτή την αφετηρία, η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα αντιμετωπίζεται εδώ ως πεδίο όπου η έρευνα σχετίζεται με τη δραματουργική οργάνωση των τεκμηρίων, που εμπεριέχει κάποιον αναστοχαστικό λόγο, χωρίς αυτός ο λόγος να αποτελεί το σημείο αναφοράς. Ως εκ τούτου, ο ορισμός που ακολουθεί είναι μεθοδολογικός, όπου η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα δεν βρίσκει μια συγκεκριμένη θέση στο εκάστοτε πεδίο, ακαδημαϊκό ή μη, αλλά κυρίως στη συνύπαρξή της μεταξύ διαφορετικών πεδίων, εντός, εκτός και στις παρυφές των θεσμών. Οπότε αν μπορούσαμε να δώσουμε έναν ορισμό για το τι εννοούμε στη συγκεκριμένη διατριβή με τον όρο τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα θα ήταν ο εξής «ένας διεπιστημονικός ή υβριδικός όρος που περιγράφει το έργο τέχνης που έχει ως πυρήνα την ίδια την ερευνητική διαδικασία και αυτή η ερευνητική διαδικασία ή τα ερευνητικά στοιχεία ενσωματώνονται στην τελική διατύπωση του έργου (research outcome)».

Η Hito Steyerl, το 2010, στο κείμενο *Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict* θέτει αιχμηρά την πολιτική διάσταση της καλλιτεχνικής έρευνας και το ερωτηματικό μετά την λέξη «αντίσταση» μας προκαλεί να σκεφτούμε κριτικά. Αναφέρεται στην επικρατούσα άποψη, ότι η καλλιτεχνική έρευνα είναι μία από τις πρακτικές που είναι δύσκολο να οριστούν και στερούνται ταυτότητας και συνοχής. Ταυτόχρονα, διερωτάται αν αυτή η άποψη είναι παραπλανητική, αφού στην πραγματικότητα γνωρίζουμε πολύ περισσότερα πράγματα από όσα νομίζουμε για την καλλιτεχνική έρευνα. Εστιάζοντας στις τρέχουσες συζητήσεις για το τι είναι καλλιτεχνική έρευνα, προβληματοποιεί την μετατροπή της σε ακαδημαϊκό πεδίο διακρίνοντας δύο τάσεις. Η μία αφορά σε συζητήσεις για προγράμματα σπουδών, πρακτικές εφαρμογές και παιδαγωγικές προσεγγίσεις, η άλλη αφορά στην κριτική της προηγούμενης, που ορίζει την καλλιτεχνική έρευνα ως συνυφασμένη με τους νέους τρόπους παραγωγής στα πλαίσια του γνωσιακού καπιταλισμού (εμπορευματοποιημένη εκπαίδευση, διοικητική αισθητική κ.ά.). Η Steyerl δηλώνει ότι και οι δύο προσεγγίσεις συμφωνούν στο εξής: «η καλλιτεχνική έρευνα συγκροτείται επί του παρόντος ως ένας λίγο πολύ κανονιστικός, ακαδημαϊκός κλάδος (academic discipline)». ²⁹⁸

Η Steyerl δίνει έμφαση στην έννοια του discipline ως πειθαρχία και κυρίως τι σημαίνει η συγκρότηση μιας νέας πειθαρχίας και εξηγεί:

«Μια πειθαρχία, βέβαια, είναι πειθαρχική -ομαλοποιεί, γενικεύει και ρυθμίζει- προβάρει ένα σύνολο αντιδράσεων, και στην προκειμένη περίπτωση, εκπαιδεύει τους ανθρώπους να λειτουργούν σε ένα περιβάλλον συμβολικής εργασίας,

²⁹⁸ Hito Steyerl, "Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict", *MaHKUzine: Journal of Artistic Research* 8, Utrecht, Winter 2010, σ. 31

μόνιμου σχεδιασμού και εξορθολογισμένης δημιουργικότητας. Αλλά και πάλι, τι είναι μια πειθαρχία πέρα από όλα αυτά; Μια πειθαρχία μπορεί να είναι καταπιεστική, αλλά αυτός ακριβώς είναι ο λόγος για τον οποίο υποδεικνύει το ζήτημα που διατηρεί υπό έλεγχο. Μια πειθαρχία ευρετηριάζει (indexes) μια καταπιεσμένη, μια αποφευχθείσα ή δυνητική σύγκρουση. Υποδηλώνει μια ακινητοποιημένη σύγκρουση. Είναι μια πρακτική για τη διοχέτευση και την εκμετάλλευση των ενεργειών της ώστε να ενσωματωθούν στις εξουσίες. Γιατί θα χρειαζόταν κάποιος μια πειθαρχία αν δεν ήταν να πειθαρχήσει κάποιον ή κάτι; Επομένως οποιαδήποτε πειθαρχία μπορεί να ιδωθεί και από τη σκοπιά της σύγκρουσης».²⁹⁹

Η Steyerl διαπιστώνει ότι η τρέχουσα λογοθέτηση της καλλιτεχνικής έρευνας εστιάζει σε πρακτικές που διεξάγονται κυρίως από καλλιτέχνες/ιδες των μητροπόλεων, λειτουργώντας ως εθνογράφοι, κοινωνιολόγοι, κοινωνικοί/ες σχεδιαστές/στριες μεταξύ άλλων και αποτελεί πλεονέκτημα του εννοιολογικά και τεχνολογικά προηγμένου καπιταλισμού του πρώτου κόσμου. Αυτό προκύπτει από την προσπάθεια αναβάθμισης του πληθυσμού του να εργάζεται αποτελεσματικά σε μια οικονομία γνώσης, ενώ παράλληλα παρατηρεί αδιάφορα τον υπόλοιπο κόσμο. Σε αυτή την πρόσληψη της καλλιτεχνικής έρευνας, η Steyerl αντιπαραβάλλει την καλλιτεχνική έρευνα μέσα από τον φακό των συγκρούσεων και πιο συγκεκριμένα των κοινωνικών αγώνων όπου αναδύεται ένας χάρτης καλλιτεχνικών πρακτικών που καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του 20ου αιώνα και το μεγαλύτερο μέρος του πλανήτη. Όπως δηλώνει η ίδια «είναι προφανές ότι οι τρέχουσες συζητήσεις δεν αναγνωρίζουν πλήρως την κληρονομιά της μεγάλης, ποικιλόμορφης και πραγματικά παγκόσμιας ιστορίας της καλλιτεχνικής έρευνας, η οποία έχει προσληφθεί με όρους μιας αισθητικής της αντίστασης».³⁰⁰

Η Steyerl αναφέρεται στον Peter Weiss και στο σημαντικό μυθιστόρημά του *The Aesthetics of Resistance* που επιτελεί μια εναλλακτική ανάγνωση της ιστορίας της τέχνης μέσα από μια παράλληλη περιγραφή της αντιφασιστικής αντίστασης από το 1933-1945. Όπως τονίζει η Steyerl, ο Weiss σε όλο το μυθιστόρημα χρησιμοποιεί τον όρο «καλλιτεχνική έρευνα» (künstlerische Forschung) αναφερόμενος σε πρακτικές όπως το εργοστάσιο συγγραφής του Brecht στην εξορία, στη γεγονотоγραφία, στο τεκμηριωτικό έργο του Sergei Tretjakov, ακόμη και στις παραγωγιστικές πρακτικές της μετεπαναστατικής Σοβιετικής

²⁹⁹ Στο ίδιο

³⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 32

Ένωσης. Ο Weiss δημιουργεί μια γενεαλογία της αισθητικής έρευνας και των χειραφετητικών εγχειρημάτων του 20ου αιώνα αναδεικνύοντας τα επιχειρήματα της εποχής σε σχέση με τις καλλιτεχνικές επιστημολογίες. Έννοιες όπως γεγονός, πραγματικότητα, έρευνα, αντικειμενικότητα προσεγγίστηκαν αισθητικά και δημιουργήθηκαν νέα εργαλεία μελέτης.

Η Steyerl δημιουργεί μια γενεαλογία από τους Vertov, Stepanova, Tretjakov, Popova και Rodchenko που εφηύραν διάφορες ερευνητικές διαδικασίες όπως το cine-eye, το cine-truth και το φωτομοντάζ, στους/στις καλλιτέχνες/ιδεες που είχαν προσληφθεί από τον FSA (Farm Security Administration) κατά τη Μεγάλη Ύφεση στις Η.Π.Α. για τη δημιουργία δοκιμιακών φωτορεπορτάζ. Από τον Hans Richter που το 1940 επινοεί τον όρο film essay και το πειραματικό του έργο *Inflation* (1927), στο ανταποικιακό φιλμ *Les statues meurent aussi* του Chris Marker και του Alain Resnais. Από το μανιφέστο του Fernando Solanas και του Octavio Getino *Towards a Third Cinema*, το 1969, μέσα στο πλαίσιο της δικτατορίας στην Αργεντινή, στη σχέση τέχνης και επιστήμης που αναδεικνύεται στο μανιφέστο *For an Imperfect Cinema* (1969) του Julio Garcia Espinosa.

Η Steyerl διακρίνει κοινούς προβληματισμούς σε αυτές τις πρακτικές σε σχέση με την τεκμηριωτική αναπαράσταση ως μια λειτουργία εξουσίας/γνώσης, στα επιστημολογικά προβλήματα που προκύπτουν, στη σχέση με την πραγματικότητα, καθώς και την πρόκληση της δημιουργίας νέων πραγματικοτήτων. Τέλος, συμπεραίνει ότι οι μεθοδολογίες καλλιτεχνικής έρευνας έχουν ιστορικά συνδεθεί με κοινωνικά κινήματα, επαναστάσεις, κρίσεις και μεταρρυθμίσεις και μέσα από αυτή την προσέγγιση αποκαλύπτεται ένα παγκόσμιο δίκτυο αγώνων που διήρκεσε σχεδόν ολόκληρο τον 20ό αιώνα. Όπως διαπιστώνει «Αυτό το δίκτυο είναι εγκάρσιο, σχεσιακό, και (σε πολλές, αν και μακράν όχι σε όλες τις περιπτώσεις) χειραφετητικό».³⁰¹

Η Steyerl εφαρμόζει μια εγκάρσια προοπτική γύρω από την καλλιτεχνική έρευνα αποκαλύπτοντας τους χρονικούς και τους χωρικούς περιορισμούς των σύγχρονων μητροπολιτικών συζητήσεων. Τονίζει την ανάγκη μιας γενεαλογίας της καλλιτεχνικής έρευνας σε σχέση με τους κοινωνικούς αγώνες και ιδιαίτερα την επινόηση *στρατηγικών επιστημονικής ανυπακοής* που αναπτύχθηκαν ώστε να αντιμετωπιστούν καπιταλιστικές και αποικιοκρατικές επιπτώσεις. Για την Steyerl, οι κοινωνικοί αγώνες και η αισθητική δημιουργικότητα αποτέλεσαν στρατηγικές αντίστασης απέναντι σε μια εξουσία/γνώση/τέχνη που υποβίβαζε ολόκληρους πληθυσμούς σε αντικείμενα γνώσης, κυριαρχίας και

³⁰¹ Στο ίδιο, σ.34

αναπαράστασης. Η Steyerl, προτείνοντας την αντιστροφή της προοπτικής και δίνοντας έμφαση στην πειθαρχία-πεδίο (discipline) ως «πηγή σύγκρουσης»,³⁰² στοχεύει και στη μετατόπιση της αφήγησης της ιστορίας της τέχνης, καθώς και της πρόσληψης του τι είναι η καλλιτεχνική έρευνα.

Σε αυτό το σημείο είναι χρήσιμο να επαναφέρουμε τη διάκριση της Braidotti (κεφ.1) ανάμεσα σε μείζονα και ελάσσονα γνώση/επιστήμη. Η μείζων γνώση αντιστοιχεί σε θεσμικά εγκαθιδρυμένες μορφές παραγωγής γνώσης που ευθυγραμμίζονται με τις επιταγές του γνωσιακού καπιταλισμού, δηλαδή, χρηματοδοτούνται, αξιολογούνται και αναπαράγουν κριτήρια εγκυρότητας. Η ελάσσων γνώση, αντιθέτως, είναι νομαδική, εντοπισμένη, συχνά περιθωριοποιημένη και υποχρηματοδοτούμενη, αλλά διατηρεί δυνατότητες κοινωνικού και πολιτικού μετασχηματισμού ακόμη και ανατροπής. Η διάκριση αυτή, χωρίς να συνιστά μια ρομαντικοποίηση του περιθωρίου ή του έκκεντρου, αποτελεί ένα εργαλείο για να κατανοήσουμε πώς η καλλιτεχνική έρευνα κινείται ανάμεσα σε δύο τάσεις, σε γκρίζες ζώνες, αναπαράγοντας αντινομίες αλλά και αντιστάσεις. Αφενός, υπάρχει η επιθυμία θεσμικής αναγνώρισης ως διακριτού πεδίου/πειθαρχίας και αφετέρου, οι ίδιες πρακτικές παράγουν τοποθετημένες, υποταγμένες ή αντιηγεμονικές μορφές γνώσης, οι οποίες είτε απορροφώνται είτε αντιστέκονται στους μηχανισμούς οικειοποίησης από ισχυρά θεσμικά πλαίσια.

Σε αντίστιξη με τη Steyerl -η οποία συνδέει τη γενεαλογία της καλλιτεχνικής έρευνας σε ευθεία συνάρτηση με κοινωνικά κινήματα, συγκρούσεις και μορφές αντίστασης- η Claire Bishop, στο άρθρο *Information overload* (2023) προσεγγίζει την τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα μέσα από τις συνθήκες της ψηφιακής τεχνολογίας και τις εκθεσιακές μορφές συσσώρευσης πληροφορίας. Υποστηρίζει ότι η κατανόηση της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα δεν μπορεί να αποκοπεί από τεχνικές προβολής, χωρικές οργανώσεις δεδομένων και τρόπους κατασκευής θεατών/υποκειμένων μέσω της συσσώρευσης των πληροφοριών. Έτσι μετατοπίζει το ερώτημα από το τι γνωρίζουμε, στο πώς ο/η θεατής/τρια εργάζεται σε περιβάλλοντα υπερπληροφόρησης.

Με αιχμηρό τόνο περιγράφει τη χαρακτηριστική σκηνογραφία τέτοιων εγκαταστάσεων, την εξάρτηση από το κείμενο και το λόγο για την υποστήριξη μια πληθώρας υλικών κατανεμημένων στον χώρο.

«Ταχυδρομικές κάρτες, φαξ και εκτυπώσεις ηλεκτρονικού ταχυδρομείου βρίσκονται σε μια βιτρίνα. Ένα ράφι από κόντρα πλακέ κρατάει σειρές από

³⁰² Στο ίδιο, σ.35

ενημερωτικά φυλλάδια. Ένας τοίχος της γκαλερί είναι γεμάτος με γραφήματα και διαγράμματα. Ένας άλλος είναι καλυμμένος με εκατοντάδες φαινομενικά πανομοιότυπες φωτογραφίες. Σε μια σειρά από οθόνες βίντεο, ομιλούντα κεφάλια που εξηγούν κάτι. Σε μια σκοτεινή γωνία, ένας προβολέας διαφανειών περνάει αργά μέσα από ένα καρουζέλ εικόνων. Κοντινά, ένα φιλμ 16 χιλιοστών σφυρίζει δίπλα σε μια καταθλιπτική φωνή. Ένα φωτισμένο τραπέζι είναι καλυμμένο με χαρτιά και αποκόμματα εφημερίδων σημειωμένα με Post-it. Κάθε εκθεσιακό αντικείμενο συνοδεύεται από μια μακροσκελή επεξηγηματική λεζάντα γραμμένη από τον καλλιτέχνη, η οποία διατίθεται και ως φυλλάδιο». Ο οριζόντιος άξονας (βιτρίνες, πίνακες) τείνει να είναι προνομιακός σε σχέση με τον κάθετο, και η συνολική δομή είναι προσθετική παρά αποσταγμένη, υπακούοντας στη λογική του το περισσότερο είναι περισσότερο (more is more). Κάθε φορά που συναντώ μια από αυτές τις εγκαταστάσεις αρχίζω να νιώθω ένα αίσθημα ήπιου πανικού, πόσο χρόνο θα χρειαστώ για να το μελετήσω/διασχίσω;³⁰³

Στη συνέχεια, η Bishop προτείνει μια γενεαλογία της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα διαιρώντας την σε τρεις φάσεις, όπου εστιάζει στην παρουσίαση των διαφορών τους μέσα από δύο άξονες. Συγκεκριμένα, εξετάζει τι συνιστά γνώση και ποια είναι η εργασία των θεατών/θεατριών (spectatorial labor) στην εκάστοτε φάση.

Η πρώτη φάση διακρίνεται από την πρόθεση του/της καλλιτέχνη/ιδα να εμπλέξει τον θεατή/θεάτρια ως συνθέτη/έτρια του ερευνητικού υλικού, παρέχοντάς του/της το ερευνητικό υλικό ώστε να δημιουργήσει τη δική του/της ιστορική αφήγηση.

...να βιώσει στο σώμα και το μυαλό του την πολυπλοκότητα ενός συγκεκριμένου (συνήθως αντιηγεμονικού) θέματος. Η γνώση επιδιώκει να είναι νέα γνώση.³⁰⁴

Η δεύτερη φάση διακρίνεται από την επινόηση της αφήγησης από τον καλλιτέχνη/ιδα όπου ο θεατής/θεάτρια λειτουργεί ως ακροατής ή αναγνώστης. Σε αυτή τη φάση εισέρχονται και τα μυθοπλαστικά γεγονότα, αλλά παραμένει η αίσθηση της διόρθωσης ή της διεύρυνσης της ιστορίας μέσω των αντί-αφηγήσεων ή μικρό-αφηγήσεων (counter- or micronarrative).

³⁰³ Claire Bishop, "Information Overloaded", *ARTFORUM*, April 2023, <https://www.artforum.com/features/claire-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-252571/>, επίσκεψη 25/05/2023

³⁰⁴ Στο ίδιο

Η τρίτη φάση επαναφέρει τον θεατή/θεάτρια στη θέση αυτού που ξεσκαρτάρει τις πληροφορίες, αλλά με λιγότερο διαδραστικό τρόπο. Η Bishop τονίζει ότι η γνώση είναι η συνάθροιση προϋπαρχόντων δεδομένων και το έργο καλεί να μετά-αναστοχαστούμε την παραγωγή της γνώσης ως αλήθειας.³⁰⁵

Η Bishop αναγνωρίζει επίσης μια πιθανή τέταρτη φάση, που αφορά πρακτικές όπως της Forensic Architecture. Σε αυτή την περίπτωση η εργασία του θεατή/θεάτριας αλλάζει ξανά και υιοθετεί το ρόλο του/της μάρτυρα, καθώς οδηγείται μέσα από μια αυστηρή μέθοδο σε ένα λογικό συμπέρασμα. Όπως υποστηρίζει, πρόκειται για μιας «μονής κατεύθυνσης» (monodirectionality)³⁰⁶ σχέση, καθώς τα έργα δεν αφήνουν περιθώρια αμφισβήτησης και παρά τις διαφορές, εμφανίζει συγγένειες με την πρώτη φάση.

Το κοινό στοιχείο που, κατά την Bishop, διατρέχει και τις τρεις φάσεις είναι η εμφανής δημιουργία της «όψης» ή της «ατμόσφαιρας» της έρευνας, χωρίς οι καλλιτέχνες/ιδες να προβαίνουν σε εξαγωγή συμπερασμάτων - τουλάχιστον στο μέτρο που η Bishop περιγράφει κυρίαρχες εκθεσιακές συμβάσεις.

Το σημείο αυτό επιτρέπει μια κρίσιμη ερώτηση: η «όψη/ατμόσφαιρα» της έρευνας συνιστά θεατροποίηση (ένα ένδυμα, σκηνογραφία, props, stage του ερευνητή) ή μπορεί να αναγνωστεί ως έρευνα-ως-επιτέλεση, όπου η γνώση δεν εμφανίζεται ως τελικό πόρισμα, αλλά ως διαδικασία δημόσιας διαπραγμάτευσης, αμφιβολίας, αυτομάθησης και απομάθησης; Η ανάγνωση αυτή είναι συμβατή με πρακτικές επιστημικής ανυπακοής και χειραφετητικών εργαλείων παραγωγής γνώσης, όπου η απουσία συμπεράσματος δεν ισοδυναμεί με έλλειψη έρευνας, αλλά με διαφορετικές διεκδικήσεις στο αισθητικό, κοινωνικό και πολιτικό γίγνεσθαι.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της πρώτης φάσης είναι για την Bishop η περίπτωση της αφροαμερικανής Renee Green με την εγκατάσταση Import/Export Funk Office (1992), την οποία αντιμετωπίζει ως εισαγωγή της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα ως υβριδικής κατηγορίας στις αρχές της δεκαετίας του '90. Η Green διερευνά την αφρικανική διασπορική κουλτούρα, τη μποέμικη κουλτούρα και την υποκουλτούρα. Η εγκατάσταση αποτελείται από μεταλλικά ράφια εφοδιασμένα με βιβλία, περιοδικά και εικόνες, που παραχώρησε ο Γερμανός κριτικός Diedrich Diederichsen, ο οποίος συμμετείχε στο πρότζεκτ με εκτενείς συνεντεύξεις. Οι θεατές καλούνται να εξετάσουν το ερευνητικό υλικό που αποτελείται από 26 ώρες βιντεοσκοπήσεων, ηχογραφήσεις και διάφορες πηγές ανάγνωσης.

³⁰⁵ Στο ίδιο

³⁰⁶ Στο ίδιο

Όπως παρατηρεί η Bishop, το Import/Export έρχεται σε ρήξη με προηγούμενους τρόπους καλλιτεχνικής έρευνας μέσω της πρόσκλησης στον θεατή/τρια να γίνει χρήστης/τρια (user), ένας/μία εξερευνητής/τρια των θραυσμάτων, συνθέτοντας και πιθανότατα κινητοποιώντας το υλικό για δική του/της έρευνα. Σε αυτό το σημείο η Bishop ανοίγει μια παρένθεση και σημειώνει «ή τουλάχιστον να επιτελεί αυτόν τον ρόλο - παρατηρήστε τα λευκά γάντια που είναι τοποθετημένα πάνω σε ένα κουτί με την ένδειξη DATA». ³⁰⁷ Με αυτό τον τρόπο, παρότι αναγνωρίζει τη φεμινιστική και αντιαποικιακή διάσταση στο έργο της Green, τείνει να υπαινιχθεί ότι η έρευνα κινδυνεύει να γίνει μια σκηνογραφία ρόλων και υποκειμένων.

Από διαφορετική οπτική, η Ελπίδα Καραμπά δίνει έμφαση στη φεμινιστική και αντιαποικιακή πρακτική της Green, αναγνωρίζοντας την επιτελεστική διάσταση ως καθοριστική για την κατανόηση του έργου και γράφει:

Η Green υιοθετεί την εξουσία της επιτελεστικότητας, αναλαμβάνοντας διάφορους «αξιωματικούς» ρόλους στο πεδίο. Η έρευνα, η αρχειακή διευθέτηση, η γραφή, η ανάλυση του ρόλου του επιστήμονα, με τη διαμόρφωση ερωτηματολογίων προς τους θεατές, με τη συμμετοχή σε συμπόσια, με τη συγγραφή ανακοινώσεων, είναι πράξεις που στοχεύουν στο μετασχηματισμό της ίδιας της καλλιτεχνικής πρακτικής. Στοχεύουν, επίσης, στη διατάραξη της σχέσης της γυναίκας καλλιτέχνιδας με τους άλλους παράγοντες του πεδίου, (άντρες) επιμελητές, διευθυντές μουσείων κ.λπ., πέρα από τα όρια της αισθητικής συναίνεσης. Με τη μείξη προσωπικών εικόνων, τις κοινοτοπίες των οποίων αποκαλύπτει με τον επιτελεστικό μετασχηματισμό τους σε ντοκουμέντα και με την παρουσίασή τους σε επίσημες δημόσιες εκδηλώσεις αποκαλύπτει τους ίδιους τους τρόπους παραγωγής γνώσης και τον επαμφοτερισμό και την αμφισημία (ambiguity) που φέρουν τα μέσα παραγωγής της. ³⁰⁸

Στις δύο παραπάνω αναγνώσεις προκύπτει μια θεωρητική ένταση, από τη μία, η «πληροφοριακή» οργάνωση και υπερσυσσώρευση, που ωθεί το κοινό σε γρήγορο «σκανάρισμα και δειγματοληψία (skimming και sampling)» ³⁰⁹ αντί για πλήρη κατανόηση, από

³⁰⁷ Στο ίδιο

³⁰⁸ Ελπίδα Καραμπά, *Τέχνη Αρχείου από τον 20ό στον 21ο αιώνα. Από την τέχνη θεσμικής κριτικής σε μια ριζοσπαστική θεσμιζόσα πρακτική*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Πατρών Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2011, σ.216

³⁰⁹ Claire Bishop, *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today*, Verso Books, London & New York, 2025, σ.98-102

την άλλη, η επιτελεστική παραγωγή θέσης και ρόλων που διαταράσσει το θεσμικό κύρος, τις έμφυλες και αποικιοκρατικές διαμεσολαβήσεις της γνώσης στο πεδίο της τέχνης και όχι μόνο.

Σε αυτό ακριβώς το σημείο, η δραματουργία τεκμηρίων λειτουργεί ως συνθετικό εργαλείο, επιτρέπει να αναλυθεί ο τρόπος με τον οποίο η έρευνα γίνεται δημόσια χωρίς οι θεατές/τριες να εγκαταλείπονται «χαμένοι/ες στα δεδομένα», αλλά και χωρίς να μετατρέπεται το έργο σε μονοκατευθυντική απόδειξη που δεν επιδέχεται αμφισβήτηση. Εδώ αναγνωρίζουμε την κόπωση του/της θεατή/τριας που περιγράφει η Bishop, αλλά το διακύβευμα δεν είναι μόνο η εργασία του/της θεατή/τριας στα πλαίσια της «οικονομίας της προσοχής» για την προσαύξηση του όποιου κεφαλαίου, αλλά και η δυνατότητα αυτή η «επαχθής» εργασία να μετατραπεί σε χειραφετική και απομαθητική πράξη- ως συμμετοχή σε μια αμφιβολία, σε μια κριτική σύνθεση του τι υπολογίζεται ως γνώση. Αν το έργο αναγνωρίζεται ως ενδοδραστικό πεδίο, τότε η εργασία του/της θεατή/τριας μετατρέπεται σε περιεπιτελεστική πράξη, ο/η θεατής/τρια γίνεται συν-ερευνητής/τρια που παράγει τοποθετημένη γνώση επιτυγχάνοντας χειραφετητικά ίχνη -κι ας είναι χαμηλής δόνησης.

Στο επίπεδο παραγωγής της γνώσης και με όρους της διάκρισης ελάσσονος και μείζονος γνώσης, θεωρούμε ότι, η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα τείνει να παράγει ελάσσονα γνώση. Αυτό αφορά το γεγονός ότι είναι τοποθετημένη, ενσώματη και συχνά μη μεταφράσιμη πλήρως στα πρωτόκολλα της μείζονος, έγκυρης και θεσμικά εδαφικοποιημένης γνώσης. Αυτό που η Bishop περιγράφει ως «όψη» ή «ατμόσφαιρα» της έρευνας δύναται, από αυτή τη σκοπιά, να αναγνωστεί ως το σημείο που η ελάσσονα γνώση επιχειρεί να καταστεί δημόσια και προσλήψιμη χωρίς να υποχρεωθεί να εξάγει κανονιστικά συμπεράσματα. Η διαφορά, ωστόσο, συνίσταται στο γεγονός ότι στη δραματουργία τεκμηρίων η «ατμόσφαιρα» δεν αντιμετωπίζεται ως επιφανειακή θεατροποίηση, αλλά ως αποτέλεσμα συγκεκριμένων δραματουργικών πράξεων πάνω/και σε εργασία με τα τεκμήρια (μεταγραφή, επιτέλεση, επιλογή, αποκοπή, συναρμογή). Μέσα από αυτές τις πράξεις τα τεκμήρια αποσταθεροποιούνται και μεταβάλλεται η επιτελεστική τους ισχύ. Σε πλαίσια που ευνοούν την αμφισημία λειτουργούν ως μαλακά τεκμήρια, δηλαδή ως θραύσματα γνώσης που ενεργοποιούν διαφορετικές ερμηνείες, συν-αισθηματικότητες και αμφισβητήσεις. Αντιθέτως, όταν η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα συντελείται και παρουσιάζεται σε πλαίσια αξιολόγησης και εν γένει ρυθμιστικά πλαίσια (ακαδημίες, μουσειακές οικονομίες) τα τεκμήρια σκληραίνουν αποκτώντας καθεστώς κύρους και αποδεικτικής αξίωσης. Η ένταση αυτή -όταν η ελάσσονα γνώση που επιχειρεί να παραμείνει ελάσσονα κινδυνεύει να μετατραπεί σε μείζονα- κατέχει κεντρικό ρόλο για την κατανόηση της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα και

εξηγεί γιατί δεν μπορεί να περιοριστεί σε περιγραφές «συσσωρευσης» ή «ατμόσφαιρας», αλλά απαιτεί την εξέταση του πώς ακριβώς επιτελούνται τα τεκμήρια, τι επιτελούν και τι είδους γνώση καθιστούν δυνατή.

4.2.1 Αρχειακές πρακτικές, συγκεντρωτές και τροπισμοί ως θεωρητικά υποστρώματα της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα.

Πριν την εξέταση επιμέρους καλλιτεχνικών πρακτικών που εργάζονται με τεκμήρια, είναι απαραίτητο να αποσαφηνιστούν θεωρητικά υποστρώματα, όπου η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα αντλεί υλικό, συνομιλεί, αλλά ταυτόχρονα μετατοπίζεται. Η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα εδράζεται ιστορικά και μεθοδολογικά και σε αρχειακές πρακτικές, χωρίς ωστόσο να ταυτίζεται εξ ολοκλήρου με αυτές. Το τεκμήριο δεν νοείται αποκλειστικά ως στοιχείο σε ένα θεσμοθετημένο αρχείο, αλλά ως υλικός, ποιητικός και επιτελεστικός φορέας που μπορεί να λειτουργήσει αυτόνομα, να συναρμολογηθεί εκ νέου και να ενεργοποιηθεί δραματουργικά. Σε αυτό το πλαίσιο, οι αρχειακές πρακτικές και η λογοθέτηση γύρω από αυτές εξετάζονται ως μία συνθήκη, ως δεξαμενή λογικών οργάνωσης και ως σημείο αναφοράς και σύγκλισης θεωριών που έχουν αναπτυχθεί και συμβάλλουν στην κατανόηση της δραματουργίας τεκμηρίων.

Ο Hal Foster στο *An Archival Impulse* συμπεραίνει ότι οι καλλιτέχνες/ιδες του αρχείου και τα αρχειακά έργα στοχεύουν να παρουσιάσουν χαμένες ή εκτοπισμένες ιστορικές πληροφορίες μέσω μιας μορφής εγκατάστασης (installation), χρησιμοποιώντας συχνά τη μη ιεραρχική χωρικότητα για να αναδείξουν την εικόνα, το αντικείμενο και το κείμενο που έχουν βρεθεί (found image). Αναφέρεται στον Douglas Gordon που προσανατολίζεται στα χρονικά readymades, δηλαδή σε δειγματοληπτικές οπτικές αφηγήσεις ως προβολές εικόνων. Οι πηγές είναι οικείες από τα αρχεία της μαζικής κουλτούρας, ώστε να εξασφαλίζουν την αναγνωρισιμότητα που μπορεί να διαταραχθεί ή να εκτραπεί, αλλά μπορεί επίσης να είναι και δυσδιάκριτες, ώστε να συγκροτηθεί μια εναλλακτική χειρονομία ή χειρονομία αντιμνημόνευσης. Περαιτέρω, ο Foster παρατηρεί ότι οι αρχειακές δειγματοληψίες (archival sampling) ωθούν τις μεταμοντέρνες επιπλοκές της πρωτοτυπίας και της αυθεντικότητας (authorship) στα άκρα, και χρησιμοποιεί ως παράδειγμα το συνεργατικό έργο *No Ghost Just a Shell* (1999-2002) των Pierre Huyghe και Philippe Parreno.³¹⁰

³¹⁰ Hal Foster, "An Archival Impulse", *October* 110, Fall 2004, σ. 3-22

Στο εγγώριο συγκείμενο η Καραμπά, που αποτελεί ένα παράδειγμα χρόνιας εμπλοκής με τις αρχειακές πρακτικές στην Ελλάδα από επιμελητική και θεωρητική σκοπιά, υποστηρίζει ότι η τέχνη του αρχείου μπορεί να είναι μια θεσμίζουσα πρακτική δημόσιας τέχνης.³¹¹ Αναφέρεται στην τέχνη του αρχείου ως έναν τύπο καλλιτεχνικής πρακτικής που προσομοιάζει αρχεία, σε ζητήματα που σχετίζονται με το αρχείο, ενεργοποιεί αρχειακούς μηχανισμούς, παράγει αρχεία. Η Καραμπά σημειώνει ότι «η ποικιλομορφία που παρουσιάζουν οι πρακτικές αυτού του τύπου σε επίπεδο φόρμας, περιεχομένου και προοπτικής, καθώς επίσης και η ελευθερία, η αμφισημία και ο επαμφοτερισμός που συνδέονται με τη χρήση του όρου, κάνουν δύσκολο αλλά και προκλητικό τον προσδιορισμό των αρχειακών πρακτικών».³¹²

Για την Καραμπά ο όρος «αρχειακός» μπορεί να αναφέρεται σε πρακτικές συλλογής καταγραφής και ταξινόμησης. Οι πρακτικές αυτές αξιοποιούν τη σειριακότητα, την περιοδικότητα και την παράθεση με στόχο τη διαμόρφωση εναλλακτικών αφηγήσεων. Ως εκ τούτου, ο όρος αυτός αναφέρεται σε παντός είδους συντακτικές πρακτικές, όπως το κολάζ και το μοντάζ, αλλά και σε καταγραφικά και τεκμηριωτικά μέσα, όπως η φωτογραφία και το φιλμ. Και όπως τονίζει, πρόκειται για έναν ευρύ όρο, όπου κάθε καλλιτεχνική πρακτική μπορεί να ερμηνευτεί με βάση αυτόν και ότι «η τέχνη του αρχείου μπορεί να θεωρηθεί μια θεσμίζουσα πρακτική νέων και απρόσμενων συναρθρώσεων εντός και εκτός του πεδίου της τέχνης».³¹³

Η μελέτη της Καραμπά εστιάζει στον εντοπισμό κομβικών σημείων που γύρω τους οργανώνονται οι αρχειακές πρακτικές, δημιουργώντας μια γενεαλογία την οποία χωρίζει σε τρεις διακριτές φάσεις. Η πρώτη φάση αφορά στη σύνδεση της αρχειακής τέχνης με την εθνογραφική στροφή, την τοποειδή τέχνη, τη θεσμική κριτική και τη σχεσιακή τέχνη που αναλύεται σε συνάρτηση με τις κατηγορίες του δημοσίου χώρου, του Νόμου, της θέσμησης και της εξουσίας. Μέσω αυτής της σύνδεσης αναδεικνύεται η μετάβαση από μια χωροταξική προσέγγιση της τέχνης σε μια οντολογική θεώρηση του χώρου, όπου το έργο τέχνης προκρίνεται ως μηχανισμός παραγωγής δημόσιας σφαίρας. Στην πρώτη φάση αναφέρεται στους Marcel Broodthaers, Mark Dion, Renee Green ως αρχειακές πρακτικές με σαφή χαρακτηριστικά τοποειδούς τέχνης θεσμικής κριτικής.

Η Καραμπά, αντλώντας από τον Derrida για τον οποίο έγινε αναφορά στο κεφάλαιο 1.2.1, τοποθετεί τις αρχειακές πρακτικές μέσα από τη τοπονομολογική διάσταση, έναντι της

³¹¹ Καραμπά, *Τέχνη Αρχείου από τον 20ό στον 21ο αιώνα*, ό.π., σ.366

³¹² Στο ίδιο, σ.6

³¹³ Στο ίδιο, σ.5

χωροταξικής. Από αυτή τη διάκριση προκύπτει και η δεύτερη φάση με αναφορά σε πρακτικές των Allan Sekula, Christian Boltanski, Ilya Kabakov, Hans Haacke και Thomas Hirschhorn, τις οποίες τοποθετεί σε έναν ενδιάμεσο χώρο ανάμεσα στο θεσμισμένο και το θεσμίζουν. Σε αυτή τη φάση η Καραμπά εντοπίζει και τη μετατόπιση της αρχεϊκής τέχνης από τέχνη θεσμικής κριτικής σε μια θεσμίζουσα πρακτική. Αυτές οι πρακτικές, κατά την Καραμπά, στοχεύουν στην κυβερνησιμότητα και δημιουργούν νέες «απρόσμενες συναρθρώσεις», εντός και εκτός του πεδίου της τέχνης, με σαφή πρόθεση την ανάκληση του ηγεμονικού λόγου, τον ανταγωνισμό αλλά και την πεποίθηση της παραμονής στα όρια του Συμβολικού Νόμου.³¹⁴

Στην τρίτη φάση, η Καραμπά αναλύει τα αρχεία των Atlas Group, Temporary Services και Decolonizing Architecture εστιάζοντας, όπως γράφει η ίδια, «πέρα από την τοποειδή τέχνη θεσμικής κριτικής, σε μια πρακτική που δεν εργαλειοποιεί τον ανταγωνισμό, που προσβλέπει σε μια θεσμίζουσα πρακτική η οποία επανεγγράφει τη σχέση της με τον Νόμο».³¹⁵ Τα ζητήματα συμμετοχής και πράξης η Καραμπά τα εξετάζει μέσα από το αρεντικό πρίσμα ως *potentia*,³¹⁶ δηλαδή ως «δύναμη-δυνητικότητα» που εμφανίζεται όταν οι άνθρωποι συμπράττουν και εξαφανίζεται όταν οι άνθρωποι διασκορπίζονται.

Σε συνέχεια της θεωρητικής και επιμελητικής της πρακτικής, η Καραμπά αναλύει τις αρχεϊκές πρακτικές και την τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα ως «θεληματικά αρχεία».³¹⁷ Σύμφωνα με την Καραμπά, τα «θεληματικά αρχεία» δεν είναι απλώς αποθετήρια, αλλά μια επιτελεστική πρακτική που «παράγει δημόσιο χώρο»³¹⁸ και αναδιατάσσει σχέσεις μνήμης και ταυτότητας. Η ίδια το συσχετίζει με ένα «χωρικό συνεχές»³¹⁹ -από το φυσικό στο εικονικό και το συμβολικό- όπου εκδηλώνονται «πολιτικοχωρικές αναταράξεις»³²⁰ και φαινόμενα «ικότητας».³²¹ Με αυτόν τον τρόπο, τέτοιου είδους αρχεία φέρνουν στο προσκήνιο σκηνές ιστορικού βάρους και ανοίγουν χώρους για αισθητικό, ηθικό, πολιτικό και κοινωνικό στοχασμό, «οραματιζόμενα και αξιώνοντας έναν διαφορετικό κόσμο»³²² που ενδυναμώνει τις ευάλωτες φωνές και την ενεργή ιδιότητα του πολίτη.

³¹⁴ Στο ίδιο, σ.10

³¹⁵ Στο ίδιο, σ.13

³¹⁶ Απαντάται στη διατριβή της Καραμπά η έκφραση *potestas* και *potentia*. Η Sandra Leonie Field την ορίζει ως: «Η έννοια *potestas* σημαίνει τη θεσμική ρύθμιση βάσει της οποίας ο κυρίαρχος έχει τη νομιμοποίηση και την εξουσία, ενώ η *potentia* σχετίζεται με την πραγματική δύναμη να παράγει αποτέλεσμα, ανεξάρτητα από το πολιτικό πλαίσιο». Στο Sandra Leonie Field, *Potentia: Hobbes and Spinoza on power and popular politics*, Oxford University Press, New York, 2020, σ.8

³¹⁷ Ελπίδα Καραμπά, «Χώρος, γεωγραφίες και θεληματικά αρχεία. Πρακτικές τέχνης, διατοπικές μετάφρασης και ριζοσπαστικής γνώσης· και μια εκτροπή», στο *ΕΔΩ: Τόπος, Τοπίο, Χώρος, Χρόνος*, επιμ. Θεόδωρος Ζαφειρόπουλος Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Τζιόλα, Θεσσαλονίκη, 2024, σ.720-733

³¹⁸ Παράρτημα, συνέντευξη με την Ελπίδα Καραμπά, 24 Φεβρουαρίου 2024, σ.319-320

³¹⁹ Στο ίδιο

³²⁰ Στο ίδιο

³²¹ Στο ίδιο

³²² Στο ίδιο, σ.320

Μια αντίστοιχη προσέγγιση που συνδράμει στην κατανόηση του όρου δραματοουργία τεκμηρίων στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα προέρχεται από τον εικαστικό και θεωρητικό τέχνης Πάνο Κούρο. Με μεγάλη διαδρομή στις αρχειακές πρακτικές της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα, εισάγει σε κείμενά του τον όρο «αρχειακή επιτέλεση», αναδεικνύοντας την πολιτική διάσταση του αρχείου ως «μηχανισμού οργάνωσης της γνώσης και επικοινωνίας ισχύος».³²³

Ο Κούρος ορίζει την αρχειακή επιτέλεση ως μια δυναμική διαδικασία αρχειοθέτησης που βρίσκεται σε διαρκή εξέλιξη, μέσα από την υποδοχή αρχειακών εισροών, οι οποίες είναι άμεσα διαθέσιμες για περαιτέρω επεξεργασία και χρήσεις. Σε αντιδιαστολή, η αρχειακή εγκατάσταση, σύμφωνα με την ίδια συλλογιστική, συνδέεται με μια παγιωμένη μορφή του αρχείου, καθώς εστιάζει στη στατική παρουσίαση υλικού μέσα από εκθεσιακές αφηγήσεις. Ο Κούρος διακρίνει την αρχειακή επιτέλεση στο πλαίσιο της διαδικτυακής αρχειακής κουλτούρας, όπου το αρχείο λειτουργεί ως μια ανοιχτή και εξελισσόμενη διαδικασία. Μας εξηγεί ότι το διαδικτυακό αρχείο δεν προσδιορίζεται μέσα από την τοπονομολογική προσέγγιση του Derrida (κεφ.1.2.1) σε σχέση με τη ρύθμιση της δημόσιας πρόσβασης, καθώς πλέον, η πρόσβαση ρυθμίζεται από μη δημόσια τεχνο-υπολογιστικά πρωτόκολλα. Ο Κούρος αντλεί τη φουκωική θέση για το αρχείο (κεφ.1.2.1) αναφέροντας ότι «το διαδικτυακό αρχείο φέρνει στο προσκήνιο την εσωτερική και ρυθμιστική τάξη κάθε αρχείου...το νόμο αυτού που δύναται να ειπωθεί, το σύστημα που κυβερνά την εμφάνιση των λόγων ως μοναδικών γεγονότων, το γενικό σύστημα της διαμόρφωσης και μετασχηματισμού των λόγων».³²⁴

Η Μαρία Σιδέρη, εικαστικός και ερευνήτρια, στην πρόσφατη διατριβή της «*Συγκλίσεις Αρχείου και Performance. Αρχεία και σώματα σε ροή*» αμφισβητεί, επίσης, τον κλασικό και στατικό ορισμό του αρχείου και εξετάζει την επιτελεστικότητα του αρχείου. Εστιάζει στο πώς το αρχείο επιτελείται και επιτελεί μέσω ενσώματων queer και φεμινιστικών μεθοδολογιών. Η αρχειακή πρακτική προτείνεται ως επιτέλεση που αμφισβητεί την προηγούμενη εξουσία των επιτελέσεων του αρχείου. Η Σιδέρη συνδέεται και με την εννοιολόγηση του Κούρου που ορίζει την «αρχειακή επιτέλεση» ως δυναμική διαδικασία αρχειοθέτησης που παράγει δημόσια σφαίρα. Στόχος της είναι η ανάδειξη του αρχείου ως

³²³ Πάνος Κούρος, «Η δημόσια τέχνη της αρχειακής επιτέλεσης», στο *Archive Public: Επιτελέσεις αρχείων στη δημόσια τέχνη. Τοπικές παρεμβάσεις*, επιμ. Πάνος Κούρος και Ελπίδα Καραμπά, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Πανεπιστημίου Πατρών και Εκδόσεις Κύβος, Πάτρα, 2012, σ. 27

³²⁴ Στο ίδιο, σ.31

«σωματοποιημένου χώρου διάδρασης σε συνεχή ροή (flux)»³²⁵ όπου το σώμα λειτουργεί ως «νομαδικό» και «ενσυναίσθητο» αρχείο.³²⁶

Μια διαφορετική πρόσληψη για το ρόλο του τεκμηρίου στην τέχνη διατυπώνεται από τον David Joselit, ιστορικό τέχνης και επιμελητή, που υπογραμμίζει μια επικρατούσα άποψη, ότι από την εννοιολογική τέχνη και έπειτα, η φωτογραφία, το βίντεο, ο κινηματογράφος και το κείμενο έχουν τεκμηριωτικό ρόλο και αμφισβητείται η αξία τους ως έργων τέχνης γιατί «τεκμηριώνουν κάποιο περιεχόμενο χωρίς να το συνθέτουν ρητά».³²⁷ Αντιπαραθέτει τη δική του χρήση για τον όρο «τεκμήριο», που δεν αναφέρεται μόνο στο ντοκιμαντέρ ως πρακτική αναζήτηση της αλήθειας, αλλά «σε μια ευρύτερη κατηγορία αντικειμένων που αποθηκεύουν ένα γεγονός ή μια εμπειρία που αρχικά είχε διάρκεια».³²⁸

Ο Joselit προτείνει την πρόσληψη των επιμελητικών και καλλιτεχνικών πρακτικών ως «συγκεντρωτών» (aggregators) -δηλαδή τη συγκέντρωση ετερόκλητων στοιχείων σε ένα σύμπλεγμα- διαφοροποιώντας τη «συγκέντρωση» (aggregation) από την αρχειακή τέχνη και το μοντάζ. Η διαφοροποίηση μεταξύ της «συγκέντρωσης» και του αρχείου είναι κρίσιμη, καθώς εκπροσωπούν διαφορετικά συντακτικά μοντέλα για τη συλλογή και οργάνωση πληροφοριών. Ενώ και οι δυο δομές διαθέτουν το κοινό χαρακτηριστικό της συγκέντρωσης στοιχείων, κατά τον Joselit, διαφέρουν θεμελιωδώς στην αρχή επιλογής και τον επιστημολογικό στόχο. Όπως διαπιστώνει:

Η αρχή επιλογής ενός αρχείου είναι συμπεριληπτική ως προς ένα θέμα, έναν θεσμό, μια περίοδο ή ένα γεγονός. Αντιθέτως, οι «συγκεντρώσεις» εκκινούν από μια ασαφή αρχή επιλογής, συνήθως θέτοντας επί σκηνής αντιπαραθέσεις ανάμεσα σε μια ποικιλία αντικειμένων που ενσαρκώνουν εντελώς διαφορετικές αξίες ή επιστημολογίες.³²⁹

Η διάκριση του Joselit είναι σημαντική για τη δραματουργία τεκμηρίων, πρώτον, γιατί σημειώνει ρητά ότι οι πρακτικές «θέτουν επί σκηνής» (staging) ανομοιόμορφα ή αντιπαρατιθέμενα στοιχεία και δεύτερον, επειδή τονίζει τη συγκέντρωση διαφορετικών επιστημολογιών έξω από ταξινομητικές λογικές. Ως εκ τούτου, το τεκμήριο, το «θέτουν επί σκηνής» και η παραγωγή γνώσης τοποθετούνται σε ένα ενιαίο πλέγμα.

³²⁵ Μαρία Σιδέρη, *Συγκλίσεις Αρχείου και Performance. Αρχεία και σώματα σε ροή*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, 2023, σ.361

³²⁶ Στο ίδιο, σ.174

³²⁷ David Joselit, "On Aggregators", *October 146*, Fall 2013, 3–18, σ. 8

³²⁸ Στο ίδιο

³²⁹ Στο ίδιο, σ.14

Ο Brian Holmes στο κείμενό του *Extradisciplinary Investigations: Towards a New Critique of Institutions* (2007) εντοπίζει ένα νέο είδος «τροπισμού» (tropism) και αναστοχασμού όπου εμπλέκονται καλλιτέχνες/ίδες, θεωρητικοί και ακτιβιστές/στρίες που ξεπερνούν τα όρια που αποδίδονταν παραδοσιακά στην πρακτική τους. Με τον τροπισμό εννοεί την επιθυμία ή την ανάγκη να στραφούμε προς ένα εξωτερικό πεδίο ή πειθαρχία, ενώ με την αναστοχαστικότητα εννοεί την επιστροφή στο σημείο εκκίνησης με στόχο τον μετασχηματισμό της αρχικής πειθαρχίας, το τέλος της απομόνωσής της και το άνοιγμα νέων εκφραστικών δυνατοτήτων, αναλύσεων, συμπράξεων και κυρίως δεσμεύσεων. Σε όλες αυτές τις δράσεις εντοπίζει μια κίνηση μπρος-πίσω (σπειροειδή μετασχηματισμό) και θεωρεί ότι είναι η λειτουργική αρχή σε αυτό που αποκαλεί εξωεπιστημονικές (extradisciplinary) έρευνες.³³⁰

Τα προαναφερόμενα θεωρητικά σχήματα διαβάζονται ως αλληλοσυμπληρούμενες λογικές που συνυπάρχουν στη τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα ως δραματουργία τεκμηρίων. Η αρχειακή εργασία αναδεικνύει τη χωρική και μη ιεραρχική παράθεση (εγκατάσταση, δειγματοληψίες, found material), όπως τονίζει ο Foster, ως έναν τρόπο ανάκλησης, αντιμνημόνευσης και διατάραξης της αναγνωρισιμότητας στις αρχειακές πρακτικές που λειτουργούν θεσμίζοντας δημόσιες σφαίρες -όχι ως αναπαράσταση θεσμών-, αλλά όπως εξηγεί η Καραμπά ως παραγωγή νέων συναρθρώσεων εντός/εκτός τέχνης, με ρητή εμπλοκή στο Νόμο, στη θέσμιση και στις σχέσεις εξουσίας. Από τη σκοπιά του Κούρου, το αρχείο μετατοπίζεται από στατική αποθήκη σε επιτέλεση, μια δυναμική αρχειοθέτηση, ροή εισροών, και από τη σκοπιά της Σιδέρη το σώμα λειτουργεί ως αρχείο και το αρχείο επιτελείται. Η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα ως δραματουργία τεκμηρίων εκτείνεται πέρα από το φάσμα των αρχειακών πρακτικών και συγκροτείται ως συγκέντρωση-συναρμολόγηση ετερογενών στοιχείων που τίθενται, όπως αναφέρει ο Joselit, «επί σκηνής» σε αντιπαραθέσεις διαφορετικών αξιών και επιστημολογιών. Τέλος, η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα λειτουργεί συχνά ως εξωεπιστημονική κίνηση, όπως αναλύει ο Holmes, μια σπειροειδής μετατόπιση σε άλλα πεδία και επιστροφή, που μετασχηματίζει το πεδίο εκκίνησης δημιουργώντας νέες συμπράξεις, δεσμεύσεις και κριτική των θεσμών.

Στη διατριβή, οι παραπάνω θέσεις, ενώ αποτελούν παράλληλες θεωρίες, αντιμετωπίζονται ως εννοιολογικά υποστρώματα και εργαλεία για να κατανοήσουμε πώς τα τεκμήρια στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα μετασχηματίζουν την επιτελεστική τους ισχύ και

³³⁰ Brian Holmes, "Extradisciplinary Investigations: Towards a New Critique of Institutions", *transversal texts*, Vienna, 2007, <http://eicpcp.net/transversal/0106/holmes/en>, τελευταία επίσκεψη 10/02/22

δρουν ως φορείς γνώσης και συν-αισθηματικότητας μέσα από πράξεις επιλογής, μεταγραφής, παράθεσης, επιτέλεσης και πλαισίωσης.

4.3. Τεκμήρια και Τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα

Σε αυτό το υποκεφάλαιο θα αναφερθούμε σε καλλιτεχνικές πρακτικές όπου είναι εμφανής η ένταξη διαφορετικών τεκμηρίων όπως φωτογραφίες, έγγραφα, χαρτογραφήσεις, φιλμς, ομιλίες, μαρτυρίες, ηχογραφήσεις, found footage και άλλες καταγραφές.

Διαφορετικές ερευνητικές προσεγγίσεις και καλλιτεχνικές διατυπώσεις, όπως οι επαναδράσεις, οι lecture-performances και το storytelling, τα video essays και οι δικανικές πρακτικές, παρατίθενται ως είδη που διευκολύνουν την πρόσληψη της χρήσης του όρου δραματουργία τεκμηρίων, καθώς και την ανάγνωση των επιτελεστικών πτυχών. Ποιες οι επιβαλλόμενες δραματουργίες και με ποιους τρόπους εμφανίζονται τα πλαίσιά τους ή ό,τι μένει εκτός πλαισίου; Ανατρέπονται αυτά τα πλαίσια και αν ναι, πώς συμβαίνει αυτό; Ποιες περιεπιτελεστικές γειτονιές και συστάδες, που αμφισβητούν και προκαλούν κυρίαρχα αφηγήματα και εκπροσώπους του αντίστοιχου Λόγου, αναδύονται; Πώς τα «μαλακά» και τα «σκληρά» τεκμήρια εναλλάσσουν την επιτελεστική τους ισχύ μέσα στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα; Ποια δραματουργικά εργαλεία αναπτύσσονται και πώς συμβάλλουν στη διερεύνηση και στις καλλιτεχνικές διατυπώσεις που σχετίζονται με τα παραπάνω ερωτήματα;

4.3.1. Όχι αναπαραστάσεις αλλά επαναδράσεις

Ο όρος επανάδραση (re-enactment)³³¹ εισήχθη στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή στα τέλη του 20^{ου} αιώνα, αν και έχει σύνθετη ιστορία στη φιλοσοφία της ιστορίας, στα ιστορικά ντοκιμαντέρ και στις δημοφιλείς ταινίες με ιστορικές αναπαραστάσεις, κυρίως πολεμικών γεγονότων. Ο Sven Lütticken, ιστορικός τέχνης, θεωρεί πως οι αισθητικές στρατηγικές

³³¹ Σε ελληνικές μεταφράσεις συναντάμε τον όρο ως ανάδραση ή επανάδραση ως επί το πλείστον, και την παροντοποίηση από την Αντζελα Δημητρακάκη. Εμείς θα προτιμήσουμε την επανάδραση γιατί αν και η παροντοποίηση αποδίδει με μεγαλύτερη συνέπεια τον όρο στα έργα που αναλύουμε, έχουμε μεταφράσει ως παροντοποίηση το presencing. Βλέπε για την παροντοποίηση, Αντζελα Δημητρακάκη, *Τέχνη και παγκοσμιοποίηση: Από το μεταμοντέρνο σημείο στη βιοπολιτική αρένα*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 2013, σ.188

έργων που αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα της επανάδρασης, όπως το *The Battle of Orgreave* (2001) των Jeremy Deller και Mike Figgis, το *The Milgram Re-enactment* (2002) του Rod Dickinson και το *Godville* (2005) του Omer Fast αναφέρονται στις δημοφιλείς μορφές των πολεμικών αναπαραστάσεων και των μουσείων ζωντανής ιστορίας και ότι η αυτή η εξέλιξη στο πεδίο της τέχνης υποδηλώνει ένα νέο ενδιαφέρον για μια επιτελεστική προσέγγιση της ιστορίας.³³²

Σε άλλη βάση, ο André Lepecki, συγγραφέας, ακαδημαϊκός και επιμελητής που ενεργοποιείται στο πεδίο των σπουδών της performance, της χορογραφίας και της δραματουργίας, στο δοκίμιό του *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances* αναλύει τις πολιτικές διαστάσεις των επαναδράσεων.

Αυτή είναι μια από τις πολιτικές πράξεις που η επανάδραση επιτελεί ως ανάδραση: αναστέλλει τις οικονομίες των αυθεντικών δημιουργών που θέλουν να κρατήσουν τα έργα τους σε κατ'οίκον περιορισμό. Η επανάδραση θα σήμαινε τη διάδοση, τη διάχυση χωρίς να περιμένουμε ανταπόδοση ή κέρδος. Θα σήμαινε να αποβάλλω, να απαλλοτριώσω, να εξαγοράσω στο όνομα μια υπόσχεσης που ονομάζεται προσφορά. Με άλλα λόγια, οι επαναδράσεις ενεργοποιούν την υπόσχεση του τέλους της οικονομίας.³³³

Εδώ αναφέρεται σε επαναδράσεις από το πεδίο του χορού και οι πιο συνήθεις πρακτικές αφορούν στις επαναδράσεις προηγούμενων performances. Αυτή η τάση της επανεπιτέλεσης (re-performance) είναι διαδεδομένη και στο πεδίο της εικαστικής performance με αποκορύφωμα την πρόταση της Marina Abramović για αδειοδοτήσεις επανεπιτελέσεων κάποιων performance της μέσω του ιδρύματός της MAI.³³⁴ Βεβαίως, σε αυτή την περίπτωση το επιχείρημα του Lepecki πέφτει στο κενό γιατί η Abramović διευρύνει το κεφάλαιό της σε όλες τις διαστάσεις του - οικονομικό και συμβολικό. Σε αυτή τη βάση, η Bojana Kunst ασκεί κριτική στην επανεπιτέλεση των έργων της Abramović, υποστηρίζοντας ότι μετατρέπει μια ιστορικά ριζοσπαστική πρακτική σε ένα απολιτικοποιημένο θέαμα. Όπως

³³² Sven Lütticken, "From Re- to Pre- and Back Again", in *Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, eds. Cristina Baldacci et al., Cultural Inquiry, 21, ICI Berlin Press, Berlin, 2022, σ.1-16

³³³ André Lepecki, "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances", *Dance Research Journal* 42, 28-48, 2010, σ.35

³³⁴ Η Abramović έχει δηλώσει «Έτσι, το μάθημα για μένα με το *Seven Easy Pieces* ήταν το εξής: αν θέλεις να επανεπιτελέσεις το έργο κάποιου άλλου, πρώτον, πρέπει να ζητήσεις την άδεια του καλλιτέχνη, αν είναι εν ζωή, και αν δεν είναι, του ιδρύματος που τον εκπροσωπεί. Δεύτερον, πρέπει να πληρώσεις γι' αυτή την άδεια. Τρίτον, πρέπει να κατανοήσεις το πρωτότυπο έργο. Και, τέταρτον, μπορείς να φτιάξεις τη δική σου εκδοχή, αλλά πάντα αναφερόμενος στην αρχική πηγή». Στο Marina Abramović. *Seven Easy Pieces*. 2005, MoMA, <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3130>, επίσκεψη 02/02/25

εξηγεί, αντί η performance να λειτουργεί ως διεκδίκηση «φωνής» και πολιτικής ρήξης, η επανεπιτέλεση οργανώνεται ως «ανατεθειμένη εργασία» (delegated work)³³⁵ που υπηρετεί την αξία του «καλλιτέχνη-σταρ» και του μουσείου. Το «performance mode»³³⁶ που επιβάλλεται στους/στις performers αποπολιτικοποιεί τη σωματική δράση, αφού δεν παράγει δημόσιο-κοινωνικό αποτέλεσμα και απλώς ενισχύει το κύρος του θεσμού. Η Kunst προσθέτει και την εργασιακή εκμετάλλευση (σιωπή, πειθαρχία), καθώς και τη λογική του «ζωντανού αρχείου»³³⁷ όπου ο θεσμός-μουσείο αιχμαλωτίζει τη ζωή ως τεκμήριο.

Σε αντίθεση με τη λογική της επανεπιτέλεσης της Abramović, στη διατριβή αυτή, οι επαναδράσεις που επιλέχθηκαν δεν περιορίζονται στην αναβίωση ενός ιστορικού γεγονότος ή στην επανεπιτέλεση μιας παλαιότερης performance. Χρησιμοποιούνται μέσα στην προοπτική της δραματουργίας τεκμηρίων ως πρακτικές παροντοποίησης, δηλαδή ως τρόποι με τους οποίους τεκμήρια, συμβάντα και τα συγκεκριμένα τους επανενεργοποιούνται με στόχο την υπονόμηση και την εκτροπή των επιβαλλόμενων πλαισίων και του κυρίαρχου Λόγου που τα περιβάλλει. Για να αποσαφηνιστούν οι διαφορετικές λογικές της επανάδρασης, τα παραδείγματα που ακολουθούν οργανώνονται κλιμακωτά από την ιστορική επανάδραση ως συλλογική έρευνα και δημιουργία του «κοινού» του Peter Watkins, στην επανάδραση δικαστικού φόρουμ της Andrea Geyer, στις επαναδράσεις θεσμικών συμβάντων της Andrea Fraser, και τέλος, στην επανάδραση ως κριτική της θεσμικής και κυρίαρχης ερμηνείας της ιστορίας της Sharon Hayes.

Ο Peter Watkins (1935-2025) δημιούργησε το *La Commune (Paris, 1871)*, μία ιστορική επανάδραση με τη μορφή ντοκιμαντέρ, διάρκειας 5 ωρών και 45 λεπτών, βασισμένο σε γεγονότα της Παρισινής Κομμούνας. Όπως έχει δηλώσει ο ίδιος, επέλεξε να επιστρέψει σε αυτό το συμβάν ως αντίβαρο σε μια σύγχρονη συνθήκη που χαρακτηρίζεται από παγκοσμιοποίηση, καταναλωτισμό, μεταμοντέρνο κυνισμό -μέσω της κατάργησης των ανθρωπιστικών και κριτικών εργαλείων- καθώς και οικονομική και περιβαλλοντική καταστροφή, εκμετάλλευση του Τρίτου Κόσμου και «αποβλακωτική συμμόρφωση».³³⁸ Ο Watkins σημειώνει ότι η τυποποίηση μέσω της συστηματικής οπτικοποίησης έχει συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας ζοφερής εποχής της ανθρώπινης ιστορίας, όπου το ήθος, η δεοντολογία και η αφοσίωση θεωρούνται παρωχημένες και που ακόμη και τα παιδιά διδάσκονται την υπερβολή και την οικονομική εκμετάλλευση. Για αυτό τον λόγο, ο Watkins

³³⁵ Bojana Kunst, *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*, Zero books, Winchester & Washington, 2015, σ.36

³³⁶ Στο ίδιο, σ.33

³³⁷ Στο ίδιο, σ.117

³³⁸ Peter Watkins, "The Paris Commune of 1871 - a brief historical background", <http://pwwatkins.mnisi.net/commune.htm>, τελευταία επίσκεψη 12/01/2021

επέλεξε την Παρισινή Κομμούνα ως ένα συμβάν που εξακολουθεί να εκπροσωπεί την ιδέα της δέσμευσης για έναν καλύτερο κόσμο καθώς και την ανάγκη για κάποια μορφή «συλλογικής ουτοπίας».³³⁹

Η ιστορία της παραγωγής της ταινίας είναι ενδεικτική των όρων μέσα στους οποίους η επανάδραση επιχειρεί να υπάρξει ως αντι-ηγεμονική μορφή. Καμία διεθνής τηλεοπτική ένωση δεν ήθελε να συμμετέχει στη χρηματοδότηση του La Commune, με εξαίρεση τη La Sept ARTE στη Γαλλία και τελικά το μουσείο Orsay που διέθεσε το ποσό των 300.000 φράγκων -ένα πραγματικά low budget ποσό- για την υλοποίηση της ταινίας, καθώς συνέπιπτε με την οργάνωση μιας έκθεσης για την Παρισινή Κομμούνα με έργα του Gustave Courbet και διάφορες σύγχρονες φωτογραφίες. Τα γυρίσματα της ταινίας πραγματοποιήθηκαν σε ένα εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο στο Montreuil, ανατολικά του Παρισιού, που βρισκόταν στη θέση των στούντιο του Γάλλου πρωτοπόρου κινηματογραφιστή Georges Méliès (1861-1938). Εδώ η δραματουργία τεκμηρίων αφορά την επιλογή του τόπου, που λειτουργεί ως ένα ιδιότυπο τεκμήριο της ίδιας της ιστορίας του κινηματογράφου και η επανάδραση εγκαθίσταται κυριολεκτικά πάνω σε ένα προηγούμενο πεδίο αναπαράστασης και οπτικοποίησης του πραγματικού, επιτρέποντας να σκεφτούμε τη σχέση τεκμηρίων και ιστορίας ως σχέση μέσου, θεσμού και εργασίας.

Ο Watkins επιστράτευσε περισσότερα από 220 άτομα για να συμμετέχουν στην ταινία όπου το 60% δεν είχε καμία σχέση με την υποκριτική τέχνη. Οι συμμετέχοντες/ούσες ήταν από διαφορετικές περιοχές της Γαλλίας, όπου ομιλούν διαφορετικές διαλέκτους και έχουν άλλες προφορές, ακριβώς όπως στην Κομμούνα που συμμετείχαν πολλοί/ές μετανάστες/στριες από τη Γαλλική επαρχία. Αξιοσημείωτη είναι η συμμετοχή αφρικανών προσφύγων και προσφυγισσών χωρίς άδεια παραμονής. Μέσω αγγελιών στον συντηρητικό Τύπο, όπως η Le Figaro, βρήκαν άτομα από την περιοχή του Παρισιού με συντηρητικές πολιτικές απόψεις, ούτως ώστε να συμμετέχουν στην ταινία σε ρόλους ενάντια στην Κομμούνα.

Ήδη, σε αυτό το στάδιο, όπου η επιλογή των συμμετεχόντων και η διανομή των ρόλων σχετίζεται με τις πολιτικές τους αντιλήψεις, διακρίνεται καθαρά η θέση του Watkins, η επανάδραση μετατοπίζεται από την αναπαράσταση ή τη θεατρική αναβίωση ενός παρελθοντικού συμβάντος προς μια ενεργή συνθήκη, μέσα στην οποία εμπλέκεται και εμφανίζεται η δράση (agency) του παρελθοντικού συμβάντος που συμμετέχει στη συγκρότηση ενός παροντικού συμβάντος.

³³⁹ Στο ίδιο

Μια ισχυρή δραματουργική επιλογή του Watkins ήταν ο μετασχηματισμός του ρόλου των συμμετεχόντων σε αυτόν των ερευνητών. Όλο το casting για την Κομμούνα ερευνήσε εντατικά, τουλάχιστον για ένα έτος, μαζί με την ερευνητική ομάδα της ταινίας και σε συνεργασία με διακεκριμένες ιστορικούς τις διαφορετικές πτυχές της Παρισινής Κομμούνας σε όλο το φάσμα του ιστορικού συγκειμένου της. Η έρευνά τους επικεντρώθηκε σε διαφορετικές προσωπικότητες της Κομμούνας και της κυβέρνησης των Βερσαλλιών, στις συζητήσεις στο Δημαρχείο και στην Εθνοσυνέλευση, στο ρόλο των γυναικών, στο εκπαιδευτικό σύστημα, στις θέσεις της Καθολικής εκκλησίας, καθώς και στον πολιτισμό της εποχής, όπως η μουσική και τα τραγούδια.

Η επόμενη φάση της ερευνητικής διαδικασίας αφορούσε στο σχηματισμό ομάδων από τους/τις ηθοποιούς που σχετίζονταν με το ρόλο τους. Άλλη ερευνητική ομάδα δημιουργήθηκε για όσες υποδύονταν τα μέλη της Ένωσης Γυναικών, άλλη ομάδα για την αστική τάξη ενάντια στην Κομμούνα, άλλη για την Εθνοφυλακή και άλλη για τους εκλεγμένους αντιπροσώπους της Κομμούνας. Ο σχηματισμός των ομάδων λειτουργούσε ως εργαλείο εμβάθυνσης στο υπόβαθρο της προσωπικότητας που είχε να υποδυθεί το κάθε άτομο, καθώς και στη συζήτηση και στον συσχετισμό των ζητημάτων που έθεσε η Παρισινή Κομμούνα σε σχέση με την τρέχουσα πραγματικότητα των συμμετεχόντων. Επίσης, όπως τονίζει ο Watkins, μέσα από την ερευνητική και διαλογική διαδικασία οι ηθοποιοί κλήθηκαν να δημιουργήσουν άμεσα τη δική τους αφήγηση, γεγονός που διαφοροποιείται πλήρως από την ιεραρχική και απλουστευτική διαδικασία που ακολουθείται από τις κυρίαρχες παραγωγές της τηλεόρασης και του κινηματογράφου. Ούτως ή άλλως είναι γνωστό ότι ο Watkins είναι εχθρός του Monoform, δηλαδή της τυποποιημένης μορφής των μαζικών οπτικοακουστικών μέσων (mass audiovisual media-MAVM)³⁴⁰ που απλουστεύει και ιεραρχεί την πρόσληψη, κάτι που το *La Commune* σαμποτάρει διαρκώς, μέσω της εκτεταμένης διάρκειας, της πολυφωνίας και της συλλογικής διαδικασίας.

Μια σπάνια έκβαση και από τις σημαντικότερες δραματουργικές πτυχές του *La Commune* ήταν η δημιουργία της ένωσης *Rebond Pour La Commune*, που δημιουργήθηκε από τους συμμετέχοντες της ταινίας. Η ένωση είχε ως αντικείμενο την προώθηση και διανομή της ταινίας με κύριο στόχο τη δημιουργία χώρων που θα έδιναν ώθηση στην ανάπτυξη της κοινοτικής εμπειρίας. Η πραγματοποίηση συζητήσεων, αντιπαραθέσεων και ο σχεδιασμός νέων projects σε σχέση με τα ζητήματα που έθετε η ταινία, με πληθώρα συμμετεχόντων στην ένωση, παρέκτεινε τη μορφή και την κύρια λειτουργία της

³⁴⁰ Peter Watkins, "The dark side of the moon – The global media crisis", *Sabzian*, 5/02/2020, <https://www.sabzian.be/text/the-dark-side-of-the-moon>, επίσκεψη 3.2.2021

επανάδρασης στην πολιτική και κοινωνική πρακτική της. Εδώ, η δραματουργία τεκμηρίων αποκτά μια πρόσθετη διάσταση - το έργο δεν τεκμηριώνει το παρελθόν αλλά παράγει ένα συλλογικό παρόν μέσω της συλλογικής επεξεργασίας και ερμηνείας τεκμηρίων και τα διαφορετικά θεσμικά (ή μη) πλαίσια στα οποία απευθύνεται.

Η ίδια η ταινία εγκαθιστά από την αρχή της αυτή τη διπλή χρονικότητα. Μετά τον εισαγωγικό τίτλο ακολουθούν περισσότεροι επεξηγηματικοί τίτλοι που θέτουν το πλαίσιο της Παρισινής Κομμούνας, και αμέσως μετά εμφανίζεται το πλάνο ενός αστικού σκηνικού του 20^{ου} αιώνα με ένα τηλεοπτικό συνεργείο που παρακολουθεί την κάμερα, της οποίας την εικόνα παρακολουθούμε και εμείς. Το συνεργείο στρέφεται προς την κάμερα, και αμέσως μετά η κάμερα μετακινείται και μας παρουσιάζει έναν άνδρα και μια γυναίκα με ένδυση του 19ου αιώνα. Δηλαδή εμφανίζεται και συνδέεται μια παρελθούσα και μια τρέχουσα στιγμή. Ο άνδρας συστήνεται με το πραγματικό του όνομα και μας εξηγεί ότι θα υποδυθεί το ρόλο ενός τηλεοπτικού δημοσιογράφου, ο οποίος ερευνά την Παρισινή Κομμούνα αλλά και τον ρόλο των ΜΜΕ στο παρελθόν και στο παρόν. Στη συνέχεια, μιλάει η γυναίκα, που αναφέρεται στον εαυτό της και περιγράφει το ρόλο της ως μιας δημοσιογράφου της Commune TV σε γ' πρόσωπο προβληματοποιώντας ήδη τον ρόλο του «διαμεσολαβητή» της ιστορίας ως ρόλο και ως θεσμική λειτουργία.

Ο Gabriel Levine, ορίζοντας την ταινία ως μια δημοκρατική τέχνη και αναλύοντάς την μέσα από το πρίσμα της Arendt ως «χώρο εμφάνισης» (space of appearance), επισημαίνει τη σημασία της πληθωρικότητας των φωνών μέσα σε πλάνα που εμφανίζονται όλες οι απόψεις ταυτόχρονα και δεν υπακούουν στις κυρίαρχες αφηγηματικές δομές των close ups. Συγκεκριμένα, γράφει, «η υπερχείλιση του συλλογικού λόγου στο La Commune προσκρούει στα όρια της ταινίας ως αισθητικού αντικειμένου, μετατρέποντας την ίδια την ταινία σε μια πολιτική πράξη».³⁴¹ Η παρατήρηση αυτή διευρύνεται αν εντάξουμε και τη θέση του Alexander Kluge - ότι ο/η κάθε θεατής/τρια είναι ήδη ο/η παραγωγός της ταινίας που προβάλλεται, και αυτό συμβαίνει γιατί ο/η θεατής/τρια παρέχει εργασία συναισθημάτων, φαντασίας και εμπειρίας στα μέσα (media), τα οποία αφομοιώνουν και κομίζουν αυτήν την παραγωγικότητα σφετεριζόμενα το ρόλο του/της παραγωγού.³⁴² Στο *La Commune* η εργασία των θεατών/τριών δεν οργανώνεται ως παθητική κατανάλωση, αλλά ως συμμετοχή σε ένα «πεδίο εμφανίσεων» όπου η γνώση δεν μεταβιβάζεται ιεραρχικά, καθώς παραμένει διαπραγματεύσιμη. Σε μια άλλη κατεύθυνση οι Deleuze και Guattari γράφουν:

³⁴¹ Gabriel Levine, "Speech Across the Barricades: The Democratic Art of Peter Watkin's *La Commune* (Paris 1871)", *Public*, no. 37, 2008, <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30264>, τελευταία επίσκεψη 03/04/2024

³⁴² Miriam Hansen, "Foreword", in Oskar Negt & Alexander Kluge, *Public sphere and experience: toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1993, σ.34

Σε ιστορικά φαινόμενα όπως η Κομμούνα του 1789, η επανάσταση του 1917, υπάρχει πάντα ένα μέρος του γεγονότος που δεν μπορεί να αποδοθεί σε κανένα κοινωνικό ντετερμινισμό ή σε αιτιώδεις αλυσίδες. Οι ιστορικοί δεν αγαπούν πολύ αυτό το σημείο: αποκαθιστούν την αιτιότητα εκ των υστέρων. Ωστόσο, το ίδιο το γεγονός είναι μια απόσχιση, μια ρήξη με την αιτιότητα - είναι μια διχοτόμηση, μια παράνομη απόκλιση, μια ασταθής κατάσταση που ανοίγει ένα νέο πεδίο του δυνατού.³⁴³

Ίσως αυτό επιχειρεί και ο Watkins μέσα από την επανάδραση της Κομμούνας, να διαφύγει της ερμηνείας του ιστορικού συμβάντος και να το παροντοποιήσει σε πεδίο του «δυνατού». Δεν είναι τυχαίο ότι είχε σχεδιάσει την ταινία ώστε να μπορεί να προβληθεί σε εκπαιδευτικά ιδρύματα σε 20λεπτα κομμάτια, κατόπιν της προβολής των οποίων θα ακολουθεί συζήτηση - κάτι που δεν ευδοκίμησε στο εκπαιδευτικό σύστημα της Γαλλίας, αλλά βρήκε διέξοδο σε αυτόνομους χώρους και κυρίως από την Rebond Pour La Commune. Από την προοπτική της δραματοουργίας τεκμηρίων, το La Commune χρησιμοποιεί την επανάδραση ως συλλογική, ερευνητική και επιτελεστική μηχανή. Τα τεκμήρια δρουν, έξω από την αναπαράσταση του παρελθόντος, μέσα από την ενδοδραστικότητα τους στο παρόν, αναδύοντας άλλες μορφές του δυνατού.

Σε μια άλλη μορφή επανάδρασης, που κυρίως θέτει ερωτήματα γύρω από τα καθεστώτα αλήθειας, η καλλιτέχινια Andrea Geyer (1971) το 2009 καταπιάνεται με τη γνωστή δίκη του Eichmann, που πραγματοποιήθηκε στην Ιερουσαλήμ από τις 11 Απριλίου 1961 έως τις 31 Μαΐου του 1962. Ο Eichmann αντιμετώπισε 15 κατηγορίες, όπως εγκλήματα πολέμου και εγκλήματα κατά της ανθρωπότητας, για τις οποίες δήλωνε αθώος και υποστήριζε ότι δεν είχε ιδεολογικά κίνητρα και απλώς εκτελούσε εντολές. Για πρώτη φορά, ένα τεράστιο κοινό παρακολούθησε τη δίκη ζωντανά μέσω ραδιοφώνων και τηλεοράσεων. Η αίθουσα του δικαστηρίου μετατράπηκε σε διεθνή σκηνή συζητήσεων σε σχέση με την ευθύνη του Eichmann για το Ολοκαύτωμα και τη δημόσια εικόνα του Ισραήλ ως σύγχρονου δημοκρατικού κράτους.

Η Geyer στο *Criminal Case 40/61: Reverb* στηρίζεται στις απομαγνητοφωνήσεις, τα βίντεο της δίκης και άλλα ιστορικά τεκμήρια καθώς και στο βιβλίο της Arendt *Ο Αιχμάν στην Ιερουσαλήμ: Μια αναφορά για την κοινοτοπία του κακού*. Η Geyer δημιουργεί μία εξακάναλη

³⁴³ Gilles Deleuze & Félix Guattari, "May '68 Did Not Take Place", in *Hatred of Capitalism: A Semiotext(e) Reader*, eds. Chris Kraus & Sylvère Lotringer, Semiotext(e), Cambridge MA, 2001, σ.209

βιντεοεγκατάσταση όπου παρουσιάζονται έξι χαρακτήρες σε μια αφαιρετική σκηνή δίκης (κατηγορούμενος, υπεράσπιση, δικαστής, κατηγορος, δημοσιογράφος και κοινό). Όλοι οι χαρακτήρες ερμηνεύονται από τον ίδιο καλλιτέχνη, τον Wu Ingrid Tsang, ο οποίος δεν αναπαριστά τα ιστορικά πρόσωπα, αλλά επιτελεί τα ίχνη που άφησαν. Η συγκεκριμένη προσέγγιση θέτει σύνθετα ζητήματα σχετικά με την αλήθεια, την πραγματικότητα, τη δικαιοσύνη, την ευθύνη και την έννοια του κακού, καθώς και τη διάχυσή τους στο χρόνο.

Μέσα από μυθοπλαστικές διαδικασίες, όπως η επιλογή, η ενσάρκωση και η σκηνοθεσία ιστορικών τεκμηρίων, όπως μας εξηγεί η Geyer, το έργο της στοχεύει σε μια διαλεκτική σχέση μεταξύ ατόμου ως ενσαρκωτή της ιστορίας και της αφαίρεσης του ατόμου ως καθολικής έννοιας. Μακριά από την ψευδαισθησιακή προσωποποίηση, το *Criminal Case 40/61: Reverb* συνιστά μια προσπάθεια αναδιατύπωσης στρατηγικών και προϋποθέσεων για το πώς μπορεί να επανεξεταστεί το παρελθόν στο παρόν, με στόχο τη διατάραξη της αναπαραστασιοκρατικής λογικής. Όπως σημειώνει και η ίδια η Geyer:

Κατά τη διήγηση και την αναδιήγησή της, μια ιστορία μετακινείται συνεχώς, ξεχνιέται εν μέρει και επανεφευρίσκεται ταυτόχρονα, αλλά παρ' όλ' αυτά θα παραμένει πάντα πιστή στον εαυτό της σε σχέση με τον/την αφηγητή/τρια και κατά συνέπεια με τον/την ακροατή/τρια. Έτσι, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι μια τέτοια συνθήκη δημιουργεί μέσα στην αφήγηση μια δυνατότητα για μια εγγενή κριτικότητα, μια κριτικότητα που απορρέει από τη συνεχή επίγνωση του πλαισίου και των παρυφών (edges) των ιστοριών, των παρυφών των εγγενών πληροφοριών τους. Θα ισχυριζόμουν ότι όταν μια ιστορία εξιστορείται υπάρχει πάντα μια αμφιθυμία και είναι αυτή η αμφιθυμία που υποδεικνύει τις ενυπάρχουσες προκλήσεις της γνώσης και την αδύνατη ολότητά της. Ως τέτοια, η σημασία της αφήγησης στην αναπαράσταση μιας ιστορίας, μιας συνθήκης ή μιας κατάστασης, στέκεται απέναντι, με τις συνεχείς ολισθήσεις της, στις καθορισμένες μορφές ιδεολογικής διαμόρφωσης «μιας ιστορίας», «μιας αλήθειας» ή «μιας πραγματικότητας» ως ηγεμονικού συνόλου.³⁴⁴

Στο *Criminal Case 40/61: Reverb* τα δικαστικά τεκμήρια λειτουργούν ταυτόχρονα ως «σκληρά» (αποδεικτική ισχύς σε θεσμικά πρωτόκολλα) και ως «μαλακά» (ίχνη και αμφιθυμία) ανάλογα με το φόρουμ όπου δημοσιοποιούνται. Από το δικαστήριο

³⁴⁴ Andrea Geyer, "Now, then and how. Notes on artistic practice", eds. Wulffen Schmidt et al., *The Artist as Public Intellectual?*, Schlebrügge, Vienna, 2008, σ.133

μεταφέρονται στην εγκατάσταση όπου η αποδεικτική ισχύς και η «αντήχησή» τους στο παρόν μετατρέπεται σε ερώτημα πρόσληψης, ευθύνης και χρονικής διάχυσης. Ως εκ τούτου, η επανάδραση αποβλέπει στη μετατόπιση των όρων με τους οποίους κρίνεται μια παρελθοντική πράξη στο παρόν.

Αν η Geyer μετακινεί την επανάδραση από τα δικαστήρια ως φόρουμ παραγωγής αλήθειας, η Andrea Fraser (1965) μεταφέρει το βάρος της επανάδρασης σε άλλα θεσμικά φόρουμ -εκπομπές και συναντήσεις- όπου η καταγραφή, η απομαγνητοφώνηση, η μεταγραφή και η σεναριοποίηση γίνονται οι ίδιες τεχνολογίες αναστοχασμού, επίγνωσης και λογοδοσίας. Το κύριο πεδίο δράσης της αφορά τη θεσμική κριτική και μέσα από τις επιτελέσεις της εξετάζει την αλληλεπίδραση των θεσμών της τέχνης με άλλους θεσμούς οικονομικών εξουσιών και κοινωνικών διακρίσεων, που εγγράφονται στο πεδίο της τέχνης. Συχνά αγγίζει ζητήματα ρατσισμού, έμφυλης ανισότητας και λευκής υπεροχής. Το *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989), που παρουσιάστηκε στο Philadelphia Museum of Art, είναι η πρώτη performance που την καθόρισε ως σημαντική εκπρόσωπο της θεσμικής κριτικής. Η Fraser εμφανίζεται ως μια εθελόντρια ξεναγός του μουσείου με το όνομα Jane Castleton³⁴⁵ και η αφήγησή της στηρίζεται στην απομνημόνευση ενός σεναρίου (script), που έχει δημιουργήσει η ίδια, με έμφαση στη γλώσσα που χρησιμοποιεί και παράγει ο εκάστοτε μουσειακός θεσμός, υπογραμμίζοντας τους ταξικούς αποκλεισμούς που το μουσείο αναπαράγει, αλλά κυρίως τη συμβολή των θεατών/τριών που ανήκουν σε μια λευκή, μεσαία τάξη στην παραγωγή του πολιτισμικού κεφαλαίου και των διακρίσεων που επιβάλλονται μέσα από τη μουσειακή εκπαίδευση.

Η ίδια η Fraser ανάγει το έργο της από τη δεκαετία του '90 σε κριτική πρακτική (critical practice)³⁴⁶ που συνδυάζει την επιτέλεση, τη θεωρία και την εκπαίδευση. Τα σενάρια που απομνημονεύει είναι πάντα ένα προϊόν συναρμογής αρχειακών υλικών, συνήθως ηχητικών καταγραφών και θεωριών που προέρχονται από τη ψυχανάλυση και την κοινωνική θεωρία. Το *Men on the Line* (2012) είναι μια performance στην οποία η Fraser ενσαρκώνει τέσσερις διαφορετικές ανδρικές φωνές και θέσεις. Η επιτέλεση βασίζεται στην ομώνυμη ραδιοφωνική εκπομπή του 1972 στο KPFK, κατά τη διάρκεια της οποίας τέσσερις άνδρες υποστηρικτές του φεμινιστικού κινήματος μοιράστηκαν τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους σχετικά με τον αντίκτυπο που είχε το γυναικείο κίνημα σε αυτούς ως άτομα, ως άνδρες και ως συζύγους.

³⁴⁵ Andrea Fraser, *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, MIT Press, Cambridge MA & London, 2005, σ. 30

³⁴⁶ Στο ίδιο, σποράδην

Σε μια αντίστοιχη επανάδραση, αλλά πιο εμπλουτισμένη ερευνητικά και συμμετοχική διαδικασία, το πρόσφατο έργο της Fraser *This meeting has been recorded* (2021) αποτελεί ένα δόκιμο παράδειγμα όπου μπορούν να αναγνωστούν επιτελεστικές και δραματουργικές πτυχές. Η Fraser ως πρόεδρος του Τμήματος Τέχνης του UCLA, λόγω της δολοφονίας του George Floyd το 2020 και την ανάπτυξη μιας ισχυρής δυναμικής του κινήματος Black Lives Matter, συμμετείχε στο σχεδιασμό ενός προγράμματος εκπαίδευσης ενάντια στην αντι-μαύρη προκατάληψη και τη λευκή υπεροχή μέσα στο πανεπιστήμιο. Η ίδια είχε λάβει μέρος σε διάφορα αντιρατσιστικά workshops, όπως το Undoing Racism³⁴⁷ το 2014 από το People's Institute for Survival and Beyond στη Νέα Ορλεάνη, αφού παράλληλα έκανε έρευνα για την performance *Prospect 3, Not Just a Few of Us*. Η συγκεκριμένη performance βασιζόταν στην ακροαματική διαδικασία ενός δημοτικού συμβουλίου από το 1990, όπου συζητούσαν έναν νόμο που απαιτούσε την άρση των φυλετικών και άλλων διαχωρισμών κάποιων καρναβαλικών οργανισμών και ιδιωτικών clubs που είχαν δημιουργηθεί μέσω του έμφυλου, του φυλετικού, εθνοτικού και θρησκευτικού διαχωρισμού ακόμη και πριν από τον εμφύλιο πόλεμο. Η Fraser μελέτησε την εννιάωρη ακρόαση και δημιούργησε ένα υλικό εξήντα λεπτών, όπου επιτέλεσε την ομιλία των 20 συμμετεχόντων, μισοί από τους οποίους ήταν λευκοί και μισοί μαύροι, κυρίως άντρες.

Όπως εξηγεί η Fraser, είχε τρομερή δυσκολία στο να βρεθούν διαφυλετικές καταγεγραμμένες συζητήσεις και τότε σκέφτηκε ότι θα είχε ενδιαφέρον να τις δημιουργήσει η ίδια. Αν και δεν ευδοκίμησε κάτι τέτοιο το 2014,³⁴⁸ αφού προσκάλεσε κάποιες αντιρατσιστικές ομάδες οι οποίες ωστόσο αρνήθηκαν την όποια καταγραφή τους, όλη αυτή η διαδικασία ως μεθοδολογία και το ερευνητικό υλικό που προέκυψε αποτέλεσε το εφαλτήριο για το *This meeting has been recorded*. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι ακτιβιστικοί και αυτόνομοι κύκλοι και ομάδες αρνούνται να συμμετέχουν σε διαδικασίες που θεωρούν, και μάλλον έχουν δίκιο, ότι θα οικειοποιηθούν το πολιτικό έργο τους ως ένα νέο περιουσιακό στοιχείο.

Το *This meeting has been recorded*, που δημιουργήθηκε και παρουσιάστηκε στο Hammer Museum, το παρουσιάζουμε για τη μεθοδολογία του, το θεωρητικό υπόβαθρο του έργου, την πολιτική διάσταση και λειτουργία του, καθώς και τη σχέση του με την επιτελεστικότητα και τη δραματουργία τεκμηρίων. Από μεθοδολογική σκοπιά, η Fraser αξιοποίησε την ψυχαναλυτική θεωρία,³⁴⁹ τις μεθόδους δυναμικών ομάδων (group relations)

³⁴⁷ Andrea Fraser, Connie Butler & Ikechukwu Onyewuenyi, "Conversation with Andrea Fraser, Connie Butler, and Ikechukwu Onyewuenyi", Hammer Museum, 2021, σ.1

³⁴⁸ Στο ίδιο, σ.2

³⁴⁹ Fraser, *Museum Highlights*, ό.π., σ. 45

και την κοινωνική κριτική ως βασικά εργαλεία στη δόμηση και τη διαχείριση του έργου. Το 2020 συγκρότησε μια διαγενεακή ομάδα επτά λευκών γυναικών, από 30 έως 70 ετών, από διαφορετικές πολιτείες των Η.Π.Α., όπου συμμετείχε και η ίδια.³⁵⁰ Επέλεξε γυναίκες που είχαν εμπειρία από αντίστοιχες ομάδες αλλά ήταν εκτός καλλιτεχνικού πεδίου και απέφυγε τη συμμετοχή ανδρών, καθώς θεώρησε ότι μπορεί να παγιδευτεί η συζήτηση αποκλειστικά σε ζητήματα φύλου. Η Fraser έχει γράψει εκτεταμένα για το πώς η ψυχαναλυτική θεωρία έχει επηρεάσει συνολικά το έργο της. Όπως γράφει και στην καλλιτεχνική της δήλωση το 1999:

Η πρακτική επιταγή εκπροσωπείται καλά από τη δήλωση του Freud. Αν κάποιος θεωρεί την πρακτική - δηλαδή την κριτική πρακτική, την αντιπρακτική - ως τον μετασχηματισμό των κοινωνικών, υποκειμενικών ή οικονομικών σχέσεων, τότε το καλύτερο - και ίσως το μόνο - σημείο εμπλοκής με αυτές τις σχέσεις βρίσκεται στη διαδραμάτισή (enactment)³⁵¹ τους. Το ζητούμενο δεν είναι να ερμηνεύσουμε αυτές τις σχέσεις, όπως υπάρχουν αλλού- το ζητούμενο είναι να τις αλλάξουμε.³⁵²

Στις συγκεκριμένες συναντήσεις εφαρμόστηκαν ψυχαναλυτικές θεωρίες σχετικά με τις προβολές, τις μεταβιβάσεις και τις υποσυνείδητες άμυνες. Η ομάδα λειτούργησε μέσω της παρατήρησης της αναπαραγωγής ρατσιστικών στερεοτύπων στο «εδώ και τώρα» των συνεδριών, όπου οι μηχανισμοί ενοχής, ντροπής και ναρκισσισμού των συμμετεχουσών συμβάλλουν στη διαιώνιση της λευκής υπεροχής. Η συνολική διάρκεια των συναντήσεων ήταν έξι ενενηντάλεπτες ομαδικές συνεδρίες οι οποίες ηχογραφήθηκαν με τη συναίνεση

³⁵⁰ Fraser, Butler & Onyewuenyi, "Conversation", σ.5

³⁵¹ Τη μετάφραση του όρου enactment την μεταφράσαμε ως διαδραμάτιση γιατί στην προκειμένη περίπτωση η Andrea Fraser αντλεί την έννοια από την ψυχαναλυτική θεωρία. Όπως αναφέρεται και στο «Διάλογοι για την Ψυχανάλυση», στο κείμενο του Γρηγόρη Βασιλαματζί, «Η εκδραμάτιση και η διαδραμάτιση, δυο ψυχαναλυτικοί όροι γλωσσικά αλλά όχι σημασιολογικά παρόμοιοι, ξεκίνησαν από διαφορετικά αφετηριακά σημεία στην ιστορία της κλινικής ψυχανάλυσης για να συνδεθούν εν τέλει σ' ένα κοινό πεδίο, εκείνο της συνάντησης και της αλληλεπίδρασης αναλυτή και αναλυόμενου. Η έννοια της εκδραμάτισης, που αρχικά εισάγεται από τον Freud για να αποδώσει το φαινόμενο όπου το υποκείμενο βιώνει στο άμεσο παρόν αντί να θυμάται, σιγά-σιγά διευρύνθηκε για να συμπεριλάβει όχι μόνο αμυντικές καταστάσεις, όπου μια ανυπόφορη πραγματικότητα αποβάλλεται, αλλά και ως «πληροφοριακό μέσο» για τον αναλυτή σχετικά με τον αναλυόμενο. Όμως η ψυχαναλυτική θεραπεία βασίζεται στη λειτουργία του αναλυτικού ζεύγους μέσα από τη διαλεκτική της μεταβίβασης και της αντιμεταβίβασης, και στο βαθμό που η τελευταία επηρεάζεται από το τι διαδραματίζεται κατά την ψυχαναλυτική πράξη προέκυψε η έννοια της διαδραμάτισης, σύμφωνα με την οποία ο αναλυτής «αναγκάζεται να δράσει». Παρόλο που η διαδραμάτιση ενέχει μια αποτυχία κατανόησης του υλικού, όταν αναγνωρίζεται και περιέχεται προάγει την αναλυτική διαδικασία. Ο Green τόνισε ότι οι αντιμεταβιβαστικές διαδραματίσεις μπορούν να είναι ένα ακριβές εργαλείο για την κατανόηση των ψυχικών δομών των δύσκολων ασθενών. Έτσι, τόσο η εκδραμάτιση όσο και η διαδραμάτιση μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως βάση για την αναζήτηση νοηματοδότησης από το αναλυτικό ζεύγος». Γρηγόρης Βασιλαματζί, «Τα εκπαιδευτικά σεμινάρια της ΕΕΨΨ» στο *Διάλογοι για την Ψυχανάλυση* Έκδοση της Ελληνικής Εταιρείας Ψυχαναλυτικής Ψυχοθεραπείας, Περίοδος Α' τεύχος 8, Απρίλιος 2017, σ.18

³⁵² Fraser, *Museum Highlights*, ό.π., σ. 45

τους. Ακολούθησε η απομαγνητοφώνηση του υλικού, που στο σύνολό του ήταν 62.000 λέξεις, και η Fraser δημιούργησε ένα σενάριο 10.000 λέξεων. Όπως περιγράφει και η ίδια τη διαδικασία επεξεργασίας των απομαγνητοφωνημένων συνεδριών, συμπύκνωσε τα όσα εκτυλίχθηκαν στις έξι συναντήσεις σε μία, όπου αντιλαμβάνεται το είδος της αφήγησης σε τρεις πράξεις.

Μια άλλη μορφή της επανάδρασης αποτελεί η περίπτωση της Sharon Hayes (1970). Η Hayes είναι γνωστή για το έργο της που συνδυάζει τον αληθινό πολιτικό λόγο με την performance, αντί να επικεντρώνεται στον καλλιτεχνικό λόγο και την τέχνη. Η Hayes αντλεί το ενδιαφέρον της από τη δύναμη αλλά και τους περιορισμούς των πολιτικών ομιλιών ακτιβιστών, οι οποίες βασίζονται στις επιτυχίες και αποτυχίες του ακτιβισμού του 20ου αιώνα. Αντί για μια τυπική ανάκληση του παρελθόντος, οι νέες πληροφορίες που εισάγει στην επανάδραση προσβλέπουν στην αξιοποίηση της δύναμης που υπήρχε κάποτε σε αυτό. Στις performances της δημιουργεί την αίσθηση ότι η τέχνη μπορεί να φέρει αλλαγές, ότι η κοινότητα μπορεί ακόμη να κινητοποιηθεί και ότι οι λέξεις έχουν σημασία όταν συνδέονται άμεσα με πολιτικές πράξεις, χωρίς να θέτει θεωρητικά όρια στην ερμηνεία του λόγου της ως performance και στους τρόπους με τους οποίους ανταποκρίνεται το κοινό. Όπως παρατηρεί και η Patricia Milder, οι μεταβαλλόμενοι ρόλοι του κοινού και των ερμηνευτών δεν αποσκοπούν στην αναμόρφωση του θεάτρου ή στη δημιουργία μιας συμβολικής ή μεταφορικής δήλωσης για την κοινωνία μέσα από την αλλαγή των ρόλων του κοινού και του καλλιτέχνη.³⁵³ Αντιθέτως, σημειώνει ότι η Hayes, αντλεί την έμπνευσή της από την ιστορία του πολιτικού ακτιβισμού, που έχει επιφέρει πραγματικές κοινωνικές αλλαγές.

Η Hayes στο «The Interpreter Project» «επανερμηνεύει» (re-enacts) πραγματικές ξεναγήσεις σε ιστορικά σπίτια τεσσάρων γυναικών, εκεί όπου διεξήγαγαν μεγάλο μέρος της πολιτικής και κοινωνικής τους δράσης. Της Clara Barton, νοσοκόμας και ανθρωπίστριας, που υπήρξε ιδρύτρια και πρόεδρος του Ερυθρού Σταυρού των Η.Π.Α. το 1881, της Maggie Walker, δασκάλας και επιχειρηματία, που έγινε η πρώτη Αφροαμερικανίδα πρόεδρος τράπεζας το 1903, της Mary McLeod Bethune, παιδαγωγού και ηγέτιδας του κινήματος πολιτικών δικαιωμάτων, που ίδρυσε το Εθνικό Συμβούλιο Νέγρων Γυναικών το 1935 και της Eleanor Roosevelt, πρώτης κυρίας των ΗΠΑ (σύζυγος του προέδρου Roosevelt) και υπέρμαχου των πολιτικών δικαιωμάτων.

³⁵³ Patricia Milder, "TEACHING AS ART: The Contemporary Lecture-Performance", *PAJ: A Journal of Performance and Art* 33, no. 1, 13–27, 2011, σ.24

Η Hayes δίνει έμφαση στο γεγονός ότι οι ξεναγοί αναφέρονται επίσημα ως «ιστορικοί ερμηνευτές» σε πολλά ιστορικά σημεία στις ΗΠΑ και ο ρόλος τους είναι η «μετάφραση» του τόπου στον επισκέπτη, δημιουργώντας μια ξενάγηση που βασίζεται σε ένα επικυρωμένο γνωστικό σώμα, προσωπική έρευνα και ανέκδοτες ιστορίες που αντλούν από άλλες ξεναγήσεις που παρακολούθησαν. Η Hayes αφαιρεί τις τέσσερις ξεναγήσεις από το πλαίσιο των τοποθεσιών τους, δηλαδή την ξενάγηση εντός των σπιτιών, τις αναπαράγει από ηχογραφημένο κείμενο που ακούει μέσα από ακουστικά ακριβώς έξω από το κάθε σπίτι και ουσιαστικά τις τοποθετεί στον δημόσιο χώρο.

Η τελική μορφή του έργου είναι ένα τετρακάναλο βίντεο με διάρκεια μίας ώρας το κάθε ένα. Το έργο δημιουργήθηκε το 2001, μια εποχή που τα μοναδικά Εθνικά Ιστορικά Μνημεία των ΗΠΑ αφιερωμένα αποκλειστικά σε μία συγκεκριμένη γυναίκα (όχι συλλογικά και αφιερωμένα μνημεία γυναικών) αφορούσαν αυτές τις τέσσερις προσωπικότητες. Η Hayes καθιστά εμφανή την κατασκευή μιας «θηλυκοποιημένης» ιστορικής αφήγησης³⁵⁴.

Η Hayes δημιουργεί μια επιτελεστική πρακτική που εστιάζει στις πολύπλοκες σχέσεις μεταξύ ιστορίας, πολιτικής και επιθυμίας. Ένα ιδιαίτερο στοιχείο στο έργο της, που αφορά στην παραθετικότητα, είναι ότι ο τρόπος που παραθέτει, λαμβάνει τη μορφή της «ριζοσπαστικής αντιπαράθεσης» (radical juxtaposition),³⁵⁵ δημιουργώντας για το κοινό τις προϋποθέσεις μιας ενεργητικής πρόσληψης.

Συνολικά, οι επαναδράσεις που εξετάστηκαν εδώ αναδεικνύουν ότι η παροντοποίηση αντιτίθεται στο όποιο αναπαραστατικό καθεστώς, και εστιάζει στην αναδιάταξη τεκμηρίων, στα φόρουμ απεύθυνσης και θεσμικών καταλήξεων, από το ιστορικό γεγονός του Watkins, στο δικαστικό καθεστώς της Geyer, στην ενεργοποίηση του αναστοχασμού και λογοδοσίας της Fraser και στην ξενάγηση ως αντιθεσμική αφήγηση της Hayes.

³⁵⁴ Sharon Hayes, *The interpreter project*, 2001, <http://shaze.info/work/the-interpreter-project/>, επίσκεψη 21/05/2023

³⁵⁵ Την πρακτική της ριζοσπαστικής αντιπαράθεσης (radical juxtaposition) την αναφέρει η Yvonne Rainer ως αισθητικό και παιδαγωγικό οδηγό στη συζήτησή της με την Carola Dertnig στο Carola Dertnig & Felicitas Thun-Hohenstein, eds., *Performing the Sentence: Research and Teaching in Performative Fine Arts*, Academy of Fine Arts Vienna & Sternberg Press, Vienna, 2014, σ.28

4.3.2. Μπορούν οι καλλιτέχνες/ιδες να ομιλούν;

Από τη lecture-performance στο storytelling

Η lecture-performance αναδύθηκε ως εκτεταμένη μορφή performance και ως υβριδική καλλιτεχνική πρακτική με ιδιαίτερη ένταση από την πρώτη δεκαετία του 21^{ου} αιώνα. Παρότι συχνά περιγράφεται ως «είδος» με σχετική αυτονομία, η γενεαλογία της είναι σύνθετη καθώς εμπεριέχει παραδόσεις της πρωτοπορίας, της performance, του πειραματικού χορού, αλλά και της ίδιας της ακαδημαϊκής διάλεξης ως θεσμικής φόρμας που οργανώνει την αυθεντία, την αξιοπιστία και τη διάδοση του κυρίαρχου Λόγου.

Σε κάποιες ιστοριογραφήσεις, η lecture-performance ανιχνεύεται ως πρωτοεμφανιζόμενη φόρμα στο έργο του John Cage *Lecture on Nothing* που εκδόθηκε ως μέρος του βιβλίου του *On Silence* (1961).³⁵⁶ Εκεί ο Cage υπερβαίνει τα όρια μιας συμβατικής διάλεξης, ανακατασκευάζοντας και μοντάροντας υλικό από ομιλίες που εκφώνησε σε διαφορετικά συμφραζόμενα μεταξύ 1940-1960. Με αυτόν τον τρόπο, εστιάζει στο πώς παράγεται η γνώση στην εποχή του και ανατρέπει τους κυρίαρχους άξονες παρουσίας, διάδοσης και επιβολής της γνώσης.³⁵⁷

Σε άλλες περιπτώσεις, η εμφάνιση της lecture-performance αποδίδεται στον Robert Morris με το έργο *21.3* (1964) υποτιμώντας τη σημασία των διακαλλιτεχνικών αλληλεπιδράσεων μεταξύ Cage, Morris και Simone Forti. Ο Morris μετατρέπει τη «διάλεξη» σε καλλιτεχνικό γεγονός, εγκαθιστώντας το πλαίσιο της ακαδημαϊκής αυθεντίας ως «σκηνή». Αντί να αρθρώσει ζωντανό λόγο, υποδύεται τον ομιλητή μέσω συγχρονισμού χειλιών (lip-sync) σε ηχογραφημένο και κινηματογραφημένο κείμενο διάλεξης του ιστορικού τέχνης Erwin Panofsky. Η εσκεμμένη απόκλιση συγχρονισμού υπονομεύει το κύρος της αυθεντίας υποδηλώνοντας το λόγο της ως κατασκευή. Ο Morris μιμήθηκε και τη χορογραφία της «αυθεντίας», όπως το «καθάρισμα» του λαιμού, το ξεφύλλισμα και την τακτοποίηση χαρτιών, την κίνηση προς/και από το έδρανο, δηλαδή τις μικροχειρονομίες που καθιστούν μια διάλεξη πειστική. Ο Morris, χρησιμοποιώντας τον «λόγο» του Panofsky, απογυμνώνει και καταφέρει ένα «πλήγμα» στους μηχανισμούς και στους εκπροσώπους νομιμοποίησης της

³⁵⁶ Ο Kyle Gann γράφει «Το 1949, ο John Cage παρουσίασε το *Lecture on Nothing* στο Artist Club της Νέας Υόρκης, έναν χώρο που ίδρυσε ο ζωγράφος Robert Motherwell το 1948, όπου πολλοί θαμώνες είχαν επηρεαστεί από τη μανία για το Ζεν. Αυτή η διάλεξη, η οποία περιλαμβάνεται στη συλλογή *Silence* (1961), συντάχθηκε με ρυθμική δομή ανάλογη των μουσικών συνθέσεων του Cage». Στο Kyle Gann, foreword to *Silence: Lectures and Writings*, 50th anniversary, ed. John Cage, Wesleyan University Press, Middletown CT, 2011, σ.23

³⁵⁷ Lucia Rainer, *On the Threshold of Knowing: Lectures and Performances in Art and Academia*, transcript Verlag, Bielefeld, 2017, σ.116

γνώσης. Το 21.3 σηματοδοτεί τη lecture-performance ως μια κριτική, ριζοσπαστική και αναστοχαστική μορφή μεταξύ τέχνης και θεωρίας.

Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι ο Morris, στο κείμενό του Notes on Dance του 1965 αναφέρεται στο 21.3 ρητά ως χορό, κατατάσσοντάς το στο πεδίο με άλλες χορευτικές εργασίες του:

Έχω κάνει συνολικά πέντε χορούς. Το Arizona, ένα σόλο 20 λεπτών, το 21.3, σόλο 10 λεπτών, το Site ένα ντουέτο 17 λεπτών, το Waterman Switch ένα τρίο 20 λεπτών και το Check για πάνω από 40 performers που διήρκεσε 30 λεπτά.³⁵⁸

Η δήλωση του Morris είναι κρίσιμη για το παρόν κεφάλαιο, γιατί αναδεικνύει τη lecture-performance ως μια χορογραφία του λόγου πέρα από την κριτική διάστασή της απέναντι στον κυρίαρχο Λόγο.

Η Simone Forti (1935) για περισσότερα από 70 χρόνια επικεντρώνεται στην κίνηση, διασχίζοντας σταθερά διάφορα πεδία της τέχνης και εξελίσσοντας διαρκώς μερικά από τα πιο πρωτοποριακά έργα της γενιάς της. Από τη δεκαετία του '60 πειραματίζεται διαρκώς και εισηγείται το new dance. Από τη δεκαετία του '80 αναπτύσσει τα News Animations, όπου χρησιμοποιεί τις εφημερίδες διαβάζοντας τις ειδήσεις για να δημιουργήσει σωματικές εκφράσεις.

Το ενδιαφέρον μας αναφορικά με το έργο της Forti προκύπτει από τον τρόπο με τον οποίο εντάσσει την έντυπη εφημερίδα στην performance. Από τη σκοπιά της διατριβής η εφημερίδα προσλαμβάνεται ως τεκμήριο, ένα υλικό της δημόσιας σφαίρας, που όταν περνά μέσα από την performance μετατρέπεται σε επιτέλεση τεκμηρίων και η επιτελεστική του ισχύς μετατοπίζεται.

Στα πρώιμα News Animations ενσωματώνει την ανάγνωση των ειδήσεων από τις εφημερίδες ως μεταφορές, υιοθετώντας σωματικές εκφράσεις, όπως του γλιστρήματος, της ολισθηρότητας (slippery-slope). Η επαφή της μεταφοράς με το κυριολεκτικό -ανάγνωση των ειδήσεων- συχνά φαινόταν χιουμοριστική έως γελοία. Η Forti αποσυνδέει την αρχική δημοσίευση από τις εφημερίδες και όπως η ίδια εξηγεί: «Σε μια παράσταση, το πρώτο πράγμα που μου ήρθε, ήταν να φτιάξω ένα κρεβάτι από εφημερίδες και να αρχίσω να μιλάω

³⁵⁸ Robert Morris, "Notes on Dance", *The Tulane Drama Review*, Vol.10, No.2, 179-186, 1965, [doi:10.2307/1125243](https://doi.org/10.2307/1125243), σ.185, τελευταία επίσκεψη 17/06/2024

για το σχέδιο του δημάρχου της Νέας Υόρκης να στεγάσει τους άστεγους σε παλιά στρατιωτικά πλοία».³⁵⁹

Όπως σημειώνει και η Meredith Morse «οι βαρύγδουπες ανακοινώσεις των δελτίων ειδήσεων καθίστανται εύθραυστες, σαθρές και τραγελαφικές και η Forti προβληματοποιεί το είδος της ειδησεογραφίας, αλλά κυρίως της ίδιας της ιστοριογραφίας».³⁶⁰ Μέσα από την προοπτική της δραματουργίας τεκμηρίων, τα News Animations απαντούν στα ερωτήματα : πώς ένα τεκμήριο δρα, ποιος/ποια και πώς το επιτελεί και πώς το σώμα μπορεί να λειτουργήσει ως πεδίο αποδόμησης των εγγεγραμμένων εξουσιών εντός του τεκμηρίου και εντός του ίδιου του σώματος (ατομικού ή συλλογικού).

Σε μια συνέχεια της πρακτικής της Forti, ο Jeremiah Day (1974) το 2012 δημιουργεί το έργο *Frank Church - River of No Return Wilderness*, μια εγκατάσταση και μια επιτέλεση. Ο Day ερευνά για χρόνια αρχεία, ομιλίες, found footage του γερουσιαστή των Η.Π.Α. Frank Church (1924-1984). Η εγκατάσταση αποτελείται από μια μεγάλη τοιχογραφία, όπου τοποθετήθηκαν φωτογραφίες, αρχειακό υλικό από το αρχείο The Frank Church Papers στο Αϊντάχο κι ένα 12λεπτο μονοκάναλο βίντεο που διαπλέκει αρχειακό υλικό με αποσπάσματα από μια επιτέλεση του Day στο στούντιό του. Η εγκατάσταση στην έκθεση συνοδεύεται από μια performance του Day και του επί σειρά ετών συνεργάτη του, Bart de Kroon, στην κιθάρα.

Ο Frank Church είναι μια ευρέως ξεχασμένη προσωπικότητα από το Άινταχο, ο οποίος διετέλεσε γερουσιαστής των Ηνωμένων Πολιτειών από το 1957-1981. Δικηγόρος και πολιτικός, ο Church ήταν ο επικεφαλής της Επιτροπής Church, η οποία διερευνούσε τις διαπλεκόμενες δραστηριότητες των αμερικανικών μυστικών υπηρεσιών κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου. Οι εκθέσεις που δημοσίευσε η επιτροπή Church τη δεκαετία του 1970 περιλάμβαναν σχέδια δολοφονίας ξένων ηγετών, καθώς και την αντισυνταγματική απόκτηση ιδιωτικών δεδομένων. Ο γερουσιαστής Church προειδοποίησε για το «πέρασμα μιας γέφυρας χωρίς επιστροφή» προς τη μαζική παρακολούθηση, την παραβίαση των ατομικών ελευθεριών και την τυραννία της εξουσίας - μια πρόβλεψη που έκτοτε αποδείχθηκε αληθινή με μια εκθετική κλιμάκωση της κυβερνητικής επιτήρησης των ΗΠΑ προς τους πολίτες μετά την 11η Σεπτεμβρίου.

Μετά το θάνατό του, ένα μεγάλο φυσικό καταφύγιο στο Άινταχο ονομάστηκε Frank Church - River of No Return Wilderness προς τιμήν του Church. Το 2007 ο Jeremiah Day πραγματοποίησε την πρώτη του αλληλογραφία με την Bethine Clark Church, τη σύζυγο του

³⁵⁹ Meredith Morse, *Soft Is Fast: Simone Forti in the 1960s and After*, MIT Press, Cambridge MA & London, 2016, σ.182

³⁶⁰ Στο ίδιο

Frank Church και έλαβε αντίγραφο του χάρτη της ερημικής περιοχής. Στη συνέχεια έγραψε ένα κείμενο για τον Church το 2008 για ένα καλλιτεχνικό περιοδικό με τίτλο Ahali και το 2011 άρχισε να κάνει μια σειρά από επιτελέσεις στο στούντιό του βασισμένες στην έρευνα που είχε προηγηθεί. Το 2012 επισκέφθηκε το Frank Church - River of No Return Wilderness για να το φωτογραφήσει και επισκέφθηκε επίσης το αρχείο του Boise State University όπου απέκτησε πρόσβαση κυρίως σε άγνωστο οπτικοακουστικό υλικό. Τα παραπάνω κατέληξαν σε μια εγκατάσταση και performance ως μέρος της έκθεσης Beyond Imagination στην επαναλειτουργία του Stedelijk Museum το 2012.³⁶¹

Όλο και περισσότερο, η στρατηγική για τη δημιουργία έργων επιτέλεσης ή ζωντανής τέχνης που προορίζονται για την ιστορία αντλεί από την παράδοση της παρτιτούρας, ή μιας δομής που θα μπορούσε να επιτρέψει την αναδημιουργία της επιτέλεσης. Στην πρακτική που έχω αναπτύξει τα τελευταία χρόνια, αυτή η στρατηγική είναι ανέφικτη. Οι επιτελέσεις ως επανεκτελέσεις (re-enactments) των επιτελέσεων, θα οδηγούσαν σε μια θεατροποίηση του έργου που θα απέκλειε την ουσιαστική πτυχή του αυτοσχεδιασμού (στον Λόγο, την Κίνηση, τον Ήχο). Είναι προτιμότερο να προσφερθεί στο μελλοντικό κοινό ένας συνδυασμός δημόσιας εμπλοκής και ιστορικοποίησης: το έργο σε ένα νέο σύνολο εμφανίσεων, με το ίδιο βασικό περιεχόμενο, καθιστώντας διαφανή για ένα μελλοντικό κοινό τη συγκεκριμενοποίηση της διαδικασίας από την επιτέλεση στην παρουσίαση.³⁶²

Η δήλωσή του επιτρέπει να προσεγγίσουμε το έργο του μέσα από τη θεώρηση της Βουρλούμης (κεφάλαιο 2.3), καθώς η ζωντανότητα εντοπίζεται σε κάθε ενεργοποίηση του έργου στο παρόν της θέασης και της πρόσληψής του. Ο Day παρωθεί το κοινό να εμπλακεί σε μια διαδικασία που, εν δυνάμει, το συγκροτεί ως ιστορικό σε ενεστώτα χρόνο, ως μάρτυρα και ως ερμηνευτή.

Ο Rabih Mroué είναι ηθοποιός, σκηνοθέτης, θεατρικός συγγραφέας και εικαστικός καλλιτέχνης, καθώς και συντάκτης του The Drama Review (TDR) και του τριμηνιαίου

³⁶¹ Το έργο του Jeremiah Day παρουσιάστηκε στο Centre Pompidou στο Παρίσι το 2013, στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Βαρσοβίας το 2016. Αυτή η επιτέλεση έχει επίσης παρουσιαστεί στη Γερμανία στην Arratia Beer Gallery (2015) και στην έκθεση τέχνης Artissima στην Ιταλία με την Arcade London και την Ellen de Bruijne Projects (2014).

³⁶² Ο Jeremiah Day μου έστειλε τις προσωπικές του σημειώσεις, οπότε η συγκεκριμένη δήλωση αντλείται αυτούσια από το κείμενό του στο portfolio Jeremiah Day *'The Frank Church – River of No Return Wilderness 2012-2014'*, 2017

περιοδικού Kalamon. Στην πρακτική του χρησιμοποιεί τη μυθοπλασία παράλληλα με διεξοδικές αναλύσεις σε σχέση με την άμεση πραγματικότητά του.

Κατά τη διάρκεια του Λιβανέζικου Εμφυλίου Πολέμου (1975-1990), πολλοί καλλιτέχνες και διανοούμενοι στη Βηρυτό στράφηκαν προς το θέατρο ως μια από τις λίγες βιώσιμες πολιτιστικές εκφράσεις. Η προσέγγιση του Λιβάνου στο θέατρο είχε επηρεαστεί από τις δυτικές πρακτικές λόγω της γαλλικής αποικιοκρατίας από το 1920 έως το 1945. Ο Μρουέ και οι φίλοι του άρχισαν να δημιουργούν ένα επαναστατικό είδος επιτέλεσης, αφαιρώντας κοστούμια, ονόματα χαρακτήρων και την υποκριτική ως υπερβολική ερμηνεία (overacting). Η προσέγγισή τους μετέφερε την εστίαση στο κείμενο και ο Μρουέ με ισχυρά και απρόβλεπτα σενάρια αμφισβήτησε τη χρήση της κυρίαρχης γλώσσας και τις παραδοσιακές αφηγηματικές δομές. Ο Μρουέ στο έργο του συνδυάζει βιντεοεγκαταστάσεις, φωτογραφία, performances, lecture-performances, spoken word και μουσική.

Το γνωστό του έργο, *The Pixelated Revolution* (2012) σε ανάθεση της Documenta 13, εστιάζει στον αντίκτυπο που είχε η καταγραφή των διαδηλώσεων μέσω των κινητών τηλεφώνων κατά τη διάρκεια της Συριακής επανάστασης, μετά την Αραβική άνοιξη (2010-2012).

Ο Μρουέ με τη μορφή μιας 22λεπτης lecture-performance, που την χαρακτηρίζει ως «μη ακαδημαϊκή», ξεκινά με τη φράση «Οι Σύριοι/ες διαδηλωτές/τριες καταγράφουν τους ίδιους τους θανάτους τους».³⁶³

Σε ένα απλό γραφείο, με ένα macbook, λίγες σημειώσεις, ένα φωτιστικό, ένα ποτήρι και ένα μικρό, γυάλινο μπουκάλι με νερό, ξεκινάει την ομιλία του προβάλλοντας βίντεο και εικόνες χαμηλής ανάλυσης (εξού και ο τίτλος pixelated), τα οποία είχε συλλέξει από το διαδίκτυο και ήταν καταγραφές διαδηλωτών και πολιτών. Όπως μας εξηγεί, το γεγονός ότι τα συμβάντα δεν προβάλλονταν στα επίσημα μέσα επικοινωνίας οδήγησε τους/τις διαδηλωτές/τριες να καταγράφουν με τα κινητά τους και να διαδίδουν μέσω διαδικτύου σε διάφορα κοινωνικά δίκτυα (facebook) τα βίντεο και τις φωτογραφίες με περιστατικά βίας κατά τη διάρκεια των διαδηλώσεων. Ο Μρουέ, αναδιπλώνοντας το σκεπτικό του καθώς παρατηρούσε αυτό το υλικό και ακολουθώντας στα κοινωνικά δίκτυα τις συστάσεις και τις οδηγίες που μοιράζονταν οι διαδηλωτές/τριες για τη λήψη και διακίνηση των καταγραφών τους, διαπίστωσε ότι υπήρχε μια συνάφεια με το κινηματογραφικό κίνημα και το «μανιφέστο δόγμα 95» των Lars von Trier και Thomas Vinterberg. Ως εκ τούτου, αποφάσισε να δημιουργήσει μια λίστα με τις οδηγίες των διαδηλωτών/τριών και να τις συγκρίνει με το

³⁶³ Carina Bukuts, “Why Rabih Mroué Seeks to Complicate our Perception of Reality and Truth”, *frieze*, issue 225, March 2022, <https://www.frieze.com/article/rabih-mroue-complicates-perception-reality-truth>, τελευταία επίσκεψη 01/10/2024

«μανιφέστο δόγμα 95». Από τη σύγκριση προέκυψε ένα μανιφέστο με οδηγίες για το πώς πρέπει να κάνεις λήψη σε μια διαδήλωση προσαρμόζοντας δέκα σημεία από το Δόγμα 95. Ο Μρουέ δηλώνει ότι το επεξεργάζεται ακόμη, αλλά διαβάσει τα εξής, που εμφανίζονται με μεγάλα γράμματα και φωτογραφικό υλικό στην προβολή.

- Λήψη από πίσω και μην δείχνετε πρόσωπα, προκειμένου να αποφευχθεί η αναγνώριση, η καταδίωξη και η μετέπειτα σύλληψη από τις Δυνάμεις Ασφαλείας και τους τραμπούκους τους.
- Σηκώστε τα πανό προς την αντίθετη κατεύθυνση από εκείνη της διαδήλωσης, προκειμένου να εμφανιστούν τα πανό, αλλά όχι τα πρόσωπα των διαδηλωτών.
- Προσπαθήστε να τραβήξετε μεγάλης διάρκειας λήψεις της διαδήλωσης από μακριά.
- Στα κοντινά πλάνα δείξτε μόνο τα σώματα.
- Φροντίστε να κινηματογραφείτε πρόσωπα, όταν κάποιος επιτίθεται ή δέχεται επίθεση.
- Σημειώστε σε ένα χαρτί την ημερομηνία και την τοποθεσία της εκδήλωσης. Τραβήξτε μια καθαρή φωτογραφία της σημείωσης, στην αρχή ή στο τέλος της λήψης.
- Είναι προτιμότερο να μην αναφερθεί ο σκηνοθέτης.
- Είναι προτιμότερο ο ήχος να μην παράγεται ξεχωριστά από τις εικόνες ή το αντίστροφο. Μουσική δεν πρέπει να χρησιμοποιείται, εκτός αν εμφανίζεται μέσα στη σκηνή που κινηματογραφείται. Αυτό γίνεται για να μην αμφιβάλλει κανείς για την αξιοπιστία των εικόνων που κινηματογραφούνται.
- Οι ήχοι πρέπει να είναι αληθινοί.
- Είναι προτιμότερο η κινηματογράφηση να γίνεται επί τόπου. Δεν συνιστάται η εισαγωγή σκηνικών βοηθημάτων (props) και σκηνικών. Αν κάποιο συγκεκριμένο βοήθημα χρειάζεται για τη σκηνή, είναι προτιμότερο να επιλέγει μια τοποθεσία όπου ήδη βρίσκεται αυτό το σκηνικό βοήθημα.
- Συνιστάται να μην χρησιμοποιείτε τρίποδα, είτε μικρά είτε μεγάλα. Όσο μικρό κι αν είναι ένα τρίποδο, εμποδίζει την κίνηση και μπορεί να οδηγήσει σε απώλεια της κάμερας, σε περίπτωση απρόβλεπτου συμβάντος, όπως το άνοιγμα πυρών κατά των διαδηλωτών.
- Βασιστείτε μόνο σε κάμερα χειρός.

- Η λήψη δεν χρειάζεται να λαμβάνει χώρα μόνο εκεί που λαμβάνει χώρα η δράση, αλλά θα μπορούσε και εκεί που στέκεται η κάμερα.
- Απαγορεύεται η χρονική και γεωγραφική αποξένωση (alienation) (δηλαδή η λήψη λαμβάνει χώρα εδώ και τώρα).
- Η ταινία δεν πρέπει να περιέχει τεχνητή (artificial) δράση (όπως δολοφονίες, χρήση όπλων κ.λπ.).
- Οι ταινίες συγκεκριμένων ειδών (genre) δεν είναι αποδεκτές (όπως ταινίες δράσης, επιστημονικής φαντασίας, γουέστερν κ.λπ.).³⁶⁴

Ο Μρουέ συνεχίζει να δίνει γενικές οδηγίες για την ασφάλεια των διαδηλωτών, όπως στην περίπτωση που χαθεί κάποιο τηλέφωνο, σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να υπάρχουν επώνυμες επαφές αποθηκευμένες γιατί θα περιέλθουν στα χέρια των αρχών όπου θα ακολουθήσουν ανακρίσεις και βασανισμοί.

Επίσης, καλεί στην καταστροφή των καμερών που βρίσκονται στα δημόσια κτήρια. «Μην δίνετε σημασία στην ανάλυση και την ποιότητα της εικόνας, σημασία έχει να καταγραφεί το συμβάν που λαμβάνει χώρα». Τέλος, παρουσιάζει ένα βίντεο όπου ένας πολίτης καταγράφει τα βίαια συμβάντα με την κάμερά του και εντοπίζει έναν εκτελεστή. Ο εκτελεστής ταυτόχρονα εντοπίζει τον πολίτη, τα βλέμματά τους συναντιούνται και τον πυροβολεί, ενώ ο πολίτης καταγράφει την εκτέλεσή του, τον ίδιο τον θάνατό του.

Σε αυτό ακριβώς αναφέρεται ο Μρουέ ως double shooting, μια θεώρηση σχετικά με τη συμβιωτική σχέση μεταξύ κάμερας και θανάτου, που την αποκαλεί διπλό πυροβολισμό (double shooting) και, όπως εξηγεί ο ίδιος, «ο ένας πυροβολεί με μια κάμερα και ο άλλος πυροβολεί με ένα όπλο»³⁶⁵ και οι θεατές γίνονται μάρτυρες του γεγονότος.

Αναφερόμαστε αναλυτικά στο μανιφέστο γιατί τα περισσότερα κείμενα ανάλυσης ή περιγραφής του συγκεκριμένου έργου εστιάζουν στο «σαγηνευτικό» στοιχείο του διπλού πυροβολισμού. Εδώ όμως εστιάζουμε στην υποκείμενη δομή του έργου ως δραματουργικής πτυχής. Σε αυτό το σημείο της lecture-performance, ο Μρουέ μέσω της ανάγνωσης του μανιφέστου δεν ενημερώνει μόνο τον θεατή για τις οδηγίες που έφτιαξε και μπορεί να είναι ένα χρηστικό εργαλείο για τους διαδηλωτές/τριες στη Συρία, αλλά με έναν υπόγειο τρόπο καθιστά τους ίδιους τους θεατές σε δυνητικούς διαδηλωτές, σε αυτούς/αυτές που στο άμεσο

³⁶⁴ Η μετάφραση είναι δική μου βασισμένη στο απόσπασμα της επιτέλεσης στο <https://mediathek.hkw.de/en/video/the-pixelated-revolution-berlin-documentary-forum-2?overlayObjectType=video&overlayObjectSlug=25584&type=video&slug=25584&backscreen=>, τελευταία επίσκεψη 25/03/2024

³⁶⁵ Στο ίδιο

ή μακρινό μέλλον μπορεί να χρειαστεί να ακολουθήσουν αυτές τις οδηγίες. Η επιτελεστική πτυχή στην επιτέλεση του Μρουέ βρίσκεται ακριβώς μέσα σε αυτή την ανάγνωση, εκεί βρίσκεται ο πυρήνας της επιτελεστικής δύναμης του έργου του και εντοπίζεται μέσα στην, αλλά και πέρα από την προθετικότητα του καλλιτέχνη. Επίσης, η ενσωμάτωση ενός μανιφέστου που πηγάζει από το πεδίο της τέχνης, όπως το δόγμα 95, συμβάλλει στην κατασκευή ενός αγωνιστικού μανιφέστου, που ίσως εδώ θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια πρόταση κατάληψης των μέσων κυριαρχίας, καθώς και μιας γεφύρωσης της τέχνης και της κοινωνικής - πολιτικής ζωής, που ριζώνει στο πρόταγμα όλων των πρωτοποριών του 20ού αι. και των πρακτικών που εξετάζονται σε πολλές περιπτώσεις στη συγκεκριμένη διατριβή.

Μήπως το double shooting του Μρουέ αφορά και τους θεατές/θεάτριες, εκεί που το βλέμμα τους διασταυρώνεται με το δικό του μέσα από μια εν δυνάμει απειλή, τους/τις πυροβολεί με τον λόγο του και μετατρέπονται σε μάρτυρες, εγγράφοντας διπλά αυτό που παρακολουθούν;

Καθοριστικής σημασίας για τη δραματουργία τεκμηρίων αποτελεί και η περίπτωση του Walid Raad, καλλιτέχνη από τον Λίβανο, που δημιούργησε τη φανταστική κολεκτίβα Atlas Group, της οποίας το έργο παράγεται από τον ίδιο τον Raad. Ο Raad σε διαφορετικούς τόπους και χρονικές περιόδους, δηλώνει ότι το Atlas Group είτε είναι ένα φανταστικό ίδρυμα ή ένα ίδρυμα που ιδρύθηκε από την Maha Traboulsi το 1976. Το 1999 στον Λίβανο, ο Raad δήλωσε ότι το Atlas Group είναι μη κερδοσκοπικό ίδρυμα που ιδρύθηκε στη Βηρυτό το 1967. Στη Νέα Υόρκη το 2000 και στη Βηρυτό το 2002, δήλωσε ότι το Atlas Group είναι φανταστικό ίδρυμα που ίδρυσε ο ίδιος το 1999. Το πώς θα αναφερθεί στο Atlas Group εξαρτάται από προσωπικές, ιστορικές, πολιτικές και πολιτιστικές περιστάσεις που σχετίζονται με την γεωγραφική τοποθεσία, καθώς και τη γνώση του κοινού σε σχέση με την πολιτική, οικονομική και πολιτιστική ιστορία του Λιβάνου, τους πολέμους στο Λίβανο και στη Μέση Ανατολή, καθώς και τη σύγχρονη τέχνη. Ο Raad πάντα αναφέρει ότι τα τεκμήρια του Atlas Group είναι δικά του δημιουργήματα που τα αποδίδει σε φανταστικά πρόσωπα.

Παρότι δηλώνει την πραγματική ταυτότητα του Atlas Group, όπως διαπιστώνει και ο ίδιος δεν είναι εύληπτη η δήλωση από το κοινό.

Ωστόσο, και η άμεση δήλωση αποτυγχάνει σε πολλές περιπτώσεις, να καταστήσει σαφές στους αναγνώστες ή στο κοινό τη φαντασιακή φύση του Atlas Group και των τεκμηρίων του. Αυτό επιβεβαιώνει για μένα τη βαρύτητα των συσχετισμών με την αυθεντία και την αξιοπιστία συγκεκριμένων τρόπων απεύθυνσης (η διάλεξη, το συνέδριο) και παρουσίας (οι λευκοί τοίχοι ενός μουσείου ή μιας γκαλερί, το κείμενο

τυπωμένο σε βινύλιο, η κορνίζα), τρόπων στους οποίους επιλέγω να στηρίζομαι και να παίζω ταυτόχρονα.³⁶⁶

Ο Raad εξηγεί ότι η αλήθεια των τεκμηρίων που ερευνά δεν περιορίζεται στην ακρίβεια των γεγονότων, καθώς τα γεγονότα προσεγγίζονται μέσα από περίπλοκες διαμεσολαβήσεις που προσδίδουν αυθεντικότητα. Οι ιστορίες και τα αντικείμενα του Atlas Group υπερβαίνουν το δίπολο μυθοπλασίας-πραγματικότητας και αυτό συμβαίνει γιατί τα φανταστικά του τεκμήρια αντλούνται από τον ιστορικό κόσμο. Το κοινό ενθαρρύνεται να αντιμετωπίσει τα τεκμήρια ως «υστερικά», δηλαδή όχι ως προσωπικές αναμνήσεις, αλλά, όπως αναφέρει «φαντασιώσεις που ορθώνονται από τις συλλογικές μνήμες».³⁶⁷

Το Atlas Group έχει αναλυθεί εκτεταμένα, και ορθώς, ως τέχνη του αρχείου, αλλά στην προσέγγισή μας αποτελεί ένα συμπαγές παράδειγμα δραματοουργίας τεκμηρίων, ως εκ τούτου αντλούμε από θεωρήσεις που το ανέγνωσαν μέσα από το πρίσμα της performance και της δραματοουργίας. Ο Lepecki εντάσσει το έργο του Raad στο πλαίσιο μιας ευρύτερης «πολιτικής δραματοουργίας της ιστορίας ως παιδαγωγική».³⁶⁸ Όπως επισημαίνει, «το έργο αυτό κινείται παράλληλα αλλά και πέρα από τις παραστατικές και τις εικαστικές τέχνες, ενώ χρησιμοποιεί στρατηγικά και τις δύο, μαζί με τη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο, τη φωτογραφία και τη βιντεοτέχνη».³⁶⁹

Ο Lepecki παρακολουθώντας πολλές από τις lecture - performance του Raad εστιάζει στην προφορά του, που είναι ανεπαίσθητη εκτός performance, ενώ κατά τη διάρκεια της performance είναι έντονη και λειτουργεί ως αυθεντικοποιητής παραπέμποντας σε μια θεατρικότητα της διαφορετικότητας, ενώ παράλληλα νομιμοποιεί την ομιλία του ως προερχόμενη από έναν αυθεντικό τόπο, άρα και αλήθειας. Η φωνή του Raad συμπεριφέρεται με τέτοιο τρόπο ώστε να ικανοποιήσει την ανάγκη του νομιμοποιημένου ομιλητή για τον πόλεμο στο Λίβανο και ο Lepecki την ονομάζει «θεατρικότητα της ετερότητας» (theatricality of alterity).³⁷⁰

Ο Lepecki διακρίνει τη θεωρητική επιτυχία του Atlas Group σε τρία επίπεδα και συγκεκριμένα γράφει:

³⁶⁶ Walid Raad, “Walid Raad”, συνέντευξη από τον Alan Gilbert, *BOMB Magazine* 81 (Fall 2002), <https://bombmagazine.org/articles/2002/10/01/walid-raad/>, επίσκεψη στις 12.01.2021

³⁶⁷ Στο ίδιο

³⁶⁸ Στο ίδιο

³⁶⁹ André Lepecki, “After All, This Terror Was Not without Reason: Unfiled Notes on the Atlas Group”, *The Drama Review: A Journal of Performance Studies* 50.3, 88–99, 2006, σ.94

³⁷⁰ Στο ίδιο, σ.90

...προτείνει και θέτει σε εφαρμογή μια κριτική θεωρία για τη σχέση της ιστορίας με την επιτελεστικότητα, αποκαλύπτει τον ρόλο του ιστορικού ως συγγραφέα (και μάλιστα ως έγκυρου συγγραφέα)- και αποκαλύπτει τον θεμελιώδη ρόλο του κοινού ως εταίρου στις πολλές πλαστογραφίες, ονειροπολήσεις, συνειδητές ή ασυνειδητές χειραγωγήσεις, πολιτικές επιθυμίες, φιλόδοξες ποιητικές και την πυρετώδη αρχαιακή κίνηση.³⁷¹

Επίσης, ο Lerecki εντοπίζει στην πρακτική του Raad την ανάδειξη μιας μη εκτεθειμένης και υποθεωρημένης «θεατρικότητας της γνώσης και της αυθεντίας»³⁷². Στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής, η έννοια αυτή αφορά τους τρόπους με τους οποίους η γνώση και η αυθεντία σκηνοθετούνται ως αντικειμενικές και καθολικές, ενώ στην πραγματικότητα συγκροτούνται μέσα από συγκεκριμένες ιεραρχίες. Υπό αυτή την έννοια, η εν λόγω θεατρικότητα συνδέεται με το κυρίαρχο επιτελεστικό, όπως αυτό εκφέρεται από τους κυρίαρχους δυτικοκεντρικούς, φαλλογοκεντρικούς επιστημονικούς και πολιτισμικούς λόγους.

Η Bishop αναλύοντας τις lecture-performance του Raad σημειώνει ότι «καταφέρνει να αναδείξει το ποιητικό πλεόνασμα της έρευνας, εφιστώντας την προσοχή στη συναισθηματική επένδυση του ερευνητή στο θέμα του...»³⁷³ και τονίζει ότι έδειξε ξεκάθαρα πως η ιστοριογραφία είναι το πρωταρχικό εργαλείο λόγου πίσω από κάθε επιθυμία ιδεολογικού ελέγχου των τρεχόντων πολιτικών λόγων και δράσεων - ιδιαίτερα όταν αυτές λαμβάνουν χώρα στο πλαίσιο ανοιχτού πολέμου.

Το Atlas Group μπορεί να ιδωθεί ως μια performance διαρκείας, όπου τα κατασκευασμένα τεκμήρια του φανταστικού αρχείου και το ίδιο το αρχείο είναι props, δηλαδή σκηνικά αντικείμενα, και δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι ο Raad παρουσίασε πολυσχιδώς το Atlas Group με τη μορφή εγκαταστάσεων, ψευδοντοκιμαντέρ αλλά και μέσα από τη φόρμα της lecture-performance.

³⁷¹ Στο ίδιο, σ.94

³⁷² Στο ίδιο

³⁷³ Bishop, *Disordered Attention*, ό.π., σ. 112

4.3.3. Βίντεο-δοκίμια: Η εμφάνιση της πλασίωσης του πλαισίου

Ο Jan-Erik Lundström επιμελητής, κριτικός και ιστορικός τέχνης, προσεγγίζει το βίντεο-δοκίμιο ως εξέλιξη του φιλμ-δοκιμίου ή, πιο συγκεκριμένα, ως συνέχιση και μετατόπιση των μεθοδολογιών του. Το βίντεο-δοκίμιο αντικατοπτρίζει την επέκταση του ντοκιμαντέρ σε μια συνειρμική, μη γραμμική και πολυεπίπεδη κινηματογραφική διαδικασία που συνδυάζει «πραγματικότητα» και «μυθοπλασία». Το βίντεο-δοκίμιο αποτελεί κυρίως έναν στοχασμό πάνω σε αντικρουόμενες ιδέες, όπου αυτές οι συγκρούσεις διαμορφώνουν την τελική μορφή και τα χαρακτηριστικά του έργου. Ο Lundström παραθέτει τον ορισμό του Noël Burch «το φιλμ-δοκίμιο είναι μια αφοσιωμένη πρακτική βασισμένη στην επίγνωση ότι ένα θέμα μπορεί να γεννήσει μορφή και ότι η επιλογή ενός θέματος είναι αισθητική επιλογή».³⁷⁴

Αυτό που ενδιαφέρει την παρούσα διατριβή είναι η κατανόηση του βίντεο-δοκιμίου μέσα από την οπτική της δραματουργίας τεκμηρίων. Στο βίντεο-δοκίμιο το επιχείρημα και η άρθρωσή του εκδιπλώνεται λιγότερο στο μεμονωμένο τεκμήριο και περισσότερο στον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ τεκμηρίων. Στην ακολουθία τους, στην αντιπαράθεση, στην επανάληψη, στη σιωπή και στα χρονικά κενά που επιτελεί το μοντάζ, η έρευνα επιτελείται ως συντακτική λειτουργία. Η επιλογή αποσπασμάτων, η μεταγραφή, το voice-over, το κείμενο στην εικόνα, ο ρυθμός και το πότε κάτι επανέρχεται ή εξαφανίζεται αποτελούν δραματουργικές πράξεις που παράγουν γνώση, συν-αίσθημα και σε πολλές περιπτώσεις παροτρύνουν το κοινό για ανάληψη ευθύνης.

Η παραθετικότητα είναι κεντρική και σε αυτή τη μορφή τέχνης. Αφενός, ως κυριολεκτική παράθεση εικόνων, ήχων, κειμένων και άλλων υλικών (αρχειακά πλάνα, found footage, αποσπάσματα από ταινίες, συνεντεύξεις). Αφετέρου, ως παράθεση τρόπων θέασης, το βίντεο-δοκίμιο πέρα από την παρουσίαση τεκμηρίων, συχνά σχολιάζει ή αποδομεί τις συμβάσεις των τεκμηριοκεντρικών πρακτικών όπου τα τεκμήρια αναλαμβάνουν την εκπροσώπηση της «αλήθειας». Εδώ απογυμνώνεται το επιτελεστικό και το τεκμήριο παράγει ρήξη με τον αρχικό του προορισμό, αμφιβολία, επίγνωση, ανάλογα με τη θέση του μέσα στη συντακτική μηχανή της λήψης, της σκηνοθεσίας, του μοντάζ και ανάλογα με το πλαίσιο πρόσληψης.

Στην ιστορική διαδρομή του βίντεο-δοκιμίου, ο Harun Farocki (1944-2014) το 1969 δημιουργεί ένα πειραματικό ντοκιμαντέρ με τη μορφή του φιλμ-δοκιμίου, το

³⁷⁴ Jan-Erik Lundström, "Introduction", in Ursula Biemann, *Mission Reports: Artistic Practice in the Field - Video Works, 1998-2008*, Bildmuseet - Umeå University & Arnolfini, Umeå & Bristol, 2008, σ. 9

Inextinguishable Fire, συνδυάζοντας κείμενο, αφήγηση-επιτέλεση και σκηνοθετημένες ανακατασκευές. Το φιλμ αποτελεί κριτική στον πόλεμο του Βιετνάμ και στον ρόλο της βιομηχανίας της παραγωγής χημικών όπλων. Ο Farocki, καθισμένος σε ένα γραφείο, μπροστά από ένα λευκό τοίχο, ανοίγει με τη φράση:

Όταν σας δείξουμε εικόνες θυμάτων ναπάλμ, θα κλείσετε τα μάτια σας. Θα κλείσετε τα μάτια σας στις εικόνες. Μετά θα τα κλείσετε στη μνήμη των εικόνων. Και μετά θα κλείσετε τα μάτια σας στα γεγονότα.³⁷⁵

Η φράση δηλώνει ότι το τεκμήριο απαιτεί μια θέση πρόσληψης που να αντέχει -και να αντιστέκεται- στη δυσφορία του πραγματικού. Όπως σημειώνει, ο κριτικός κινηματογράφου-συγγραφέας Hans Stempel (1924-2020) στην κριτική του για το έργο, η θέση αυτή δεν είναι «συναισθηματική επίκληση»,³⁷⁶ αντίθετα, τοποθετεί την ταινία στη λογική του «agit-prop».³⁷⁷ Στη συνέχεια, ο Farocki σβήνει ένα τσιγάρο πάνω στο χέρι του και μετατοπίζει αποφασιστικά το πεδίο της τεκμηρίωσης από το «θύμα» στον τόπο παραγωγής της βίας. Κατονομάζει την Dow Chemical (Midland, Michigan) και οργανώνει το φιλμ ως παιδαγωγική διαδικασία που εμφανίζει τον πόλεμο ως προϊόν μιας βιομηχανικής αλυσίδας. Μέσα από σκηνοθετημένες ανακατασκευές που παραπέμπουν στα γραφεία/εργαστήρια της Dow Chemical, η εταιρεία εμφανίζεται ως μηχανή συναρμολόγησης του κόσμου, ενώ ο καταμερισμός της εργασίας αποκρύπτει τη συνενοχή, όπου εργάτες, φοιτητές και μηχανικοί δεν αναγνωρίζουν το ρόλο τους στην παραγωγή μαζικής καταστροφής. Η σκηνή, όπου ο ίδιος ηθοποιός εναλλάσσει ρόλους (εργάτης, φοιτητής, μηχανικός) και συνδέει ειρωνικά το «οικιακό» με το «πολεμικό», συμπυκνώνει ένα κεντρικό ζήτημα της παρούσας διατριβής, μια τεκμηρίωση που αποσκοπεί στην αποκάλυψη των θεσμικών και παραγωγικών συνθηκών της βίας - άρα στην ανάθεση ευθύνης και στη δυνατότητα πολιτικής δράσης «εκεί όπου παράγεται».

Σε διαφορετική κλίμακα, η Ursula Biemann, καλλιτέχνης, συγγραφέας και δημιουργός βίντεο-δοκιμίων, προσανατολίζεται σε εκτενή έρευνα πεδίου που περιλαμβάνει επιτόπια έρευνα σε απομακρυσμένες περιοχές, όπως η Γροιλανδία και η Αμαζονία. Εξετάζει ζητήματα όπως η κλιματική αλλαγή και οι οικολογίες του πετρελαίου, του πάγου, των δασών και του νερού. Τα βίντεο-δοκίμια συνδυάζουν κινηματογραφικά τοπία με τεκμηριωτικά υλικά,

³⁷⁵ <https://www.moma.org/collection/works/147839>

³⁷⁶ Hans Stempel, (η κριτική για το φιλμ γράφτηκε το 1969), στο Harun Farocki, *Inextinguishable Fire*, 1969, <https://www.harunfarocki.de/films/1960s/1969/inextinguishable-fire.html>, επίσκεψη 03/07/2023

³⁷⁷ Στο ίδιο

επιστημονική φαντασία και ακαδημαϊκά ευρήματα με σκοπό να αφηγηθούν μια μεταβαλλόμενη πλανητική πραγματικότητα. Η πρακτική της είναι πολυφασματική και τα μέσα που χρησιμοποιεί όπως πειραματικό βίντεο, συνεντεύξεις, κείμενα, performance, φωτογραφία, χαρτογραφία, σκηνικά και υλικά συναθρώνονται σε χωρικές εγκαταστάσεις. Επίσης, το έργο της περιλαμβάνει δημοσιεύσεις, διαλέξεις και συνεργατικά ερευνητικά έργα.

Στο παρελθόν η δουλειά της ήταν επικεντρωμένη στην έμφυλη διάσταση της μετανάστευσης, αλλά με το *Black Sea Files* (2005) μετατόπισε την εστίασή της στους φυσικούς πόρους και την τοποθετημένη υλικότητά τους.³⁷⁸

Όπως σημειώνει και η Άντζελα Δημητρακάκη στην ανάλυσή της για το έργο της Biemann, αναπόσπαστο κομμάτι της πρακτικής της είναι ότι τα έργα της παρουσιάζονται σε διαφορετικούς χώρους όπως γκαλερί, φεστιβάλ βίντεο και κινηματογράφου, αλλά και σε ομάδες ακτιβιστών όπου προσεγγίζει πολύ διαφορετικές ομάδες.³⁷⁹ Αυτές οι διαφορετικές ομάδες και θεσμοί, όπου απευθύνεται η Biemann, για τη δραματουργία τεκμηρίων αποτελούν διαφορετικές περιεπιτελεστικές γειτονιές, που είτε επικυρώνουν μέσω της αφομοίωσης το κυρίαρχο κέντρο του επιτελεστικού, είτε μέσω των περιεπιτελεστικών συστάδων απομακρύνονται και αποσυνδέονται από το κυρίαρχο κέντρο.

Η Trinh T. Minh-ha με το πρώτο της φιλμ-δοκίμιο, *Reassemblage*, τοποθετείται μέσα από μια μεταποικιακή γραφή απέναντι στις κυρίαρχες προσεγγίσεις του εθνογραφικού κινηματογράφου. Από καταγραφές πεδίου, φωνητικά κείμενα και κινηματογραφημένες παρατηρήσεις της μετα-αποικιακής Σενεγάλης, με έμφαση σε φιλικές καταγραφές της γυναικείας εργασίας, θέτει υπό αμφισβήτηση το δυτικό βλέμμα σε σχέση με την αναπαράσταση και την ερμηνεία του Άλλου. Στην αρχή του φιλμ, η Minh-ha ξεκινάει με τη φράση «I do not intend to speak about, just speak nearby» και αυτή η φράση υπερβαίνει τα όρια μιας δήλωσης, συνιστώντας μια ριζοσπαστική μεθοδολογία. Μια προσέγγιση που πυροδοτεί την κριτική αντίληψη του/της σκηνοθέτη/σκηνοθέτιδας αλλά και των θεατών/θεατριών σε σχέση με τις αναπαραστάσεις του Άλλου, ενώ ταυτόχρονα θέτει τα καλλιτεχνικά υποκείμενα και το κοινό σε θέση επίγνωσης και ευθύνης απέναντι στους όρους της αναπαραστασιμότητας και της αντιπροσώπευσης. Η Minh-ha δεν περιγράφει μια αντιαποικιακή και φεμινιστική θεωρία, η θεωρία είναι μεταβολισμένη και η κινηματογραφική της γραφή είναι «όπλο».

³⁷⁸ Ursula Biemann, "Biography", *Geobodies*, geobodies.org., επίσκεψη στις 18.07.2022

³⁷⁹ Angela Dimitrakaki, "Materialist Feminism for the Twenty-First Century: The Video Essays of Ursula Biemann." *Oxford Art Journal* 30, no. 2, 205–32, 2007, <http://www.jstor.org/stable/4500058>, τελευταία επίσκεψη 02/10/2023

4.3.4. Από την «αισθητική» δημοσιογραφία στις δικανικές πρακτικές

Η «αισθητική δημοσιογραφία» (aesthetic journalism) ορίζεται από τον Alfredo Cramerotti στο ομώνυμο βιβλίο του, το 2009, ως μια μορφή καλλιτεχνικής, ερευνητικής πρακτικής που χρησιμοποιεί μεθόδους διερεύνησης -παρόμοιες με της δημοσιογραφίας- για να εξετάσει κοινωνικά, πολιτισμικά ή πολιτικά ζητήματα, αλλά παρουσιάζει τα ευρήματα μέσα στο πλαίσιο της τέχνης (έργα, εκθέσεις, εικαστικές και οπτικοακουστικές διατυπώσεις) αντί για τα κυρίαρχα κανάλια των μέσων μαζικής ενημέρωσης.³⁸⁰ Ο Cramerotti κάτω από την ομπρέλα του όρου «αισθητική δημοσιογραφία» τοποθετεί καλλιτεχνικές πρακτικές, όπως της Martha Rosler, του Hans Haacke, της κολεκτίβας Grupo de Artistas de Vanguardia, που χρησιμοποίησε την αντί-ενημέρωση ενάντια στην κυβερνητική προπαγάνδα στην Αργεντινή, του Walid Raad, της Renee Green, του Alfredo Jaar μεταξύ άλλων. Επίσης, αναλύει και το έργο της διεπιστημονικής ομάδας Multiplicity, και συγκεκριμένα το *Border Device(s) - The Road Map (Solid Sea 3)*, που εξέταζε τη Δυτική Όχθη το 2003 ως «πολυαρχική» επικράτεια, καλυμμένη από φράκτες που αλληλοεπικαλύπτονται (war-zones barriers, bypass roads, στρατιωτικές ζώνες, προσφυγικούς καταυλισμούς).

Πιο συγκεκριμένα, η Multiplicity επινόησε μια ημι-επιστημονική διαδικασία για να αποδείξει την πυκνότητα των μηχανισμών ελέγχου. Στις 13 και 14 Ιανουαρίου το 2003, μέτρησαν τον χρόνο που απαιτείται για να διανύσει κανείς τον αυτοκινητόδρομο Highway 60, από το σημείο Α στο σημείο Β. Η πρώτη διαδρομή πραγματοποιήθηκε με ένα άτομο που κατείχε Ισραηλινό διαβατήριο και ο χρόνος ταξιδιού ήταν μιάμιση ώρα και η δεύτερη διαδρομή με άτομο που κατείχε Παλαιστινιακό διαβατήριο και ο χρόνος του ταξιδιού ήταν πεντέμισι ώρες. Η έρευνα παρουσιάστηκε ως μια εκτενής εγκατάσταση με βίντεο-τεκμήρια των διαδρομών, γραφικές αναπαραστάσεις και χάρτες, κυλιόμενα κείμενα σε οθόνες που περιέγραφαν τη διαδικασία και στατιστικά τεκμήρια. Το έργο συμμετείχε σε διεθνείς εκθέσεις (50^η Biennale της Βενετίας, στην τότε Witte de With Rotterdam, KW Berlin). Η θέση της ομάδας, όπως περιγράφεται από τον Cramerotti, υιοθετεί μια ριζοσπαστική πρακτική, δεν θέλει να προτείνει λύσεις αλλά να τροφοδοτήσει περαιτέρω την έρευνα.³⁸¹ Τα τεκμήρια παρουσιάζονται με αισθητική ουδετερότητας/επιστημονικότητας, όμως η πρόσληψή τους προϋποθέτει διάρκεια, ο θεατής καλείται να επενδύσει χρόνο για να συγκροτήσει νόημα. Σε αντίθεση με τον «ήπιο πανικό» που περιγράφει η Bishop, ο

³⁸⁰ Alfredo Cramerotti, *Aesthetic Journalism: How to Inform Without Informing*, Intellect, Bristol & Chicago, 2009, σ.21

³⁸¹ Ο Cramerotti παραθέτει τη φράση του Stefano Boeri, αρχιτέκτονα και ιδρυτικού μέλους της Multiplicity «επανεξετάζονται στο πλαίσιο της έρευνας και των περιπτώσιολογικών μελετών για περαιτέρω ανάλυση, και όχι ως λύσεις σε ένα πρόβλημα», στο ίδιο, σ.86

Cramerotti βλέπει τη μετατροπή του θεατή σε «θεατή-δράστη»³⁸² (spect-actor) που αφιερώνει χρόνο να επεξεργαστεί τα τεκμήρια, ώστε να κατασκευάσει το δικό του αυτόνομο νόημα.

Σε αυτό το σημείο, το πέρασμα από την «αισθητική δημοσιογραφία» προς τις δικανικές πρακτικές (forensic practices) συνιστά μια σαφή μετατόπιση από την εγκατάσταση-πληροφόρησης προς τον «διερευνητικό» τρόπο, μια μεθοδολογία που δεν εξαντλείται στην κριτική της αναπαράστασης αλλά επικεντρώνεται στη συναρμολόγηση ισχυρισμών αλήθειας από υπολείμματα τεκμηρίων. Όπως γράφουν ο Matthew Fuller και ο Eyal Weizman:

Διερεύνηση (investigation) σημαίνει να παρακολουθείς κινήσεις, να ξεδιαλύνεις τη δημιουργία μιας κατάστασης και να επεξεργάζεσαι τη γένεση ενός περιστατικού. Μερικές φορές, όπως το έργο ενός χάκερ ή ενός διαρροέα (leaker), αποσκοπεί στην αποκάλυψη κρυφών, συγκεχυμένων γεγονότων, άλλες φορές, όπως αυτό ενός ντετέκτιβ, έχει να κάνει με το συνδυασμό και την ερμηνεία στοιχείων που βρίσκονται ήδη στο φως.³⁸³

Οι Fuller και Weizman θεωρούν ότι ο διερευνητικός τρόπος βασίζεται σε μια παραλλαγμένη αντίληψη της αλήθειας και εστιάζει σε μια διαφορετική μέθοδο από τη στρωματογραφική. Όπως εξηγούν, το κάθε θραύσμα έχει αξία γιατί φέρει κάποια μορφή εγγραφής ή κάποιο άλλο στοιχείο. Οι ερευνητές μελετούν ένα βίντεο ή μια φωτογραφία, ψάχνουν για λεπτομέρειες, για το τι μπορεί να κρύβεται στους κόκκους ή στα pixels.

Ο Matthew Fuller και ο Eyal Weizman θέτουν τα παρακάτω ερωτήματα:

Γιατί οι δορυφορικές εικόνες είναι τόσο pixelated; Τι προσπαθούν οι άνθρωποι να κρύψουν μέσα στα pixels; Πώς μπορείς να διαβάσεις τις τάσεις εξουσίας, όχι μόνο από αυτό που δείχνει η φωτογραφία, αλλά και από το γεγονός ότι υπάρχει, από τον τρόπο που αποθηκεύεται, ανταλλάσσεται και κυκλοφορεί;³⁸⁴

Ο διερευνητικός τρόπος αμφισβητεί την αξιοπιστία ή την εγκυρότητα μιας φωτογραφίας, αλλά κυρίως εμβαθύνει στο πώς έχει κωδικοποιηθεί, συμπιεστεί, διαμορφωθεί,

³⁸² Στο ίδιο

³⁸³ Matthew Fuller & Eyal Weizman, *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth*, Verso Books, London & New York, 2021, σ.145

³⁸⁴ Στο ίδιο, σ.148

επιδιώκοντας να αναδείξει περισσότερα από αυτά που φαίνονται. Ωστόσο, στο ερώτημα που σημειώνουν για το τι μπορεί να καταγραφεί στις εικόνες, βρίσκουν την απάντηση σε μια αντίστοιχη διαδικασία, που θυμίζει αυτό που πρότεινε και το Butler στο *Frames of War* (κεφ.3.4), ότι είναι απαραίτητο να κατανοηθεί τι παραμένει εκτός αναπαράστασης, καθώς και για ποιους λόγους συμβαίνει αυτό. Ως εκ τούτου, συνάγεται ότι η κριτική ανάλυση και τα κριτικά εργαλεία για το τι σημαίνει και από τι αποτελείται μια αναπαράσταση συμβάλλουν σε αυτή την κατανόηση.

Ο Weizman, ίδρυσε το 2010 τη διεπιστημονική ερευνητική ομάδα Forensic Architecture στο Πανεπιστήμιο Goldsmiths του Λονδίνου, και υποστηρίζει ότι η δράση τους επιδιώκει να «αντιστρέψει την πρακτική της δικανικής»³⁸⁵ στρέφοντας το βλέμμα της επιτήρησης «στην αντίθετη κατεύθυνση».³⁸⁶ Μέσω της πρακτικής αυτής, την οποία ορίζει ως «αντι-δικανική» (counter-forensic),³⁸⁷ διατυπώνει:

Το κράτος έχει το μονοπώλιο τόσο στις δολοφονίες όσο και στην ταυτοποίηση των δραστών, έτσι η αντι-δικανική στρέφει τα ίδια τα μέσα του κράτους ενάντια στη βία που εκπορεύεται από αυτό. Ενώ η δικανική είναι ένα εργαλείο του κράτους, η αντι-δικανική, με τον τρόπο που την ασκούμε, είναι μια πολιτική πρακτική η οποία, μέσω της εξέτασης του δομημένου περιβάλλοντος, επιχειρεί να ξεσκεπάσει την πολιτική βία που ασκούν τα κράτη. Το κάλεσμα «να πάρουμε στα χέρια μας τα μέσα παραγωγής» σημαίνει, στην προκειμένη περίπτωση, να πάρουμε στα χέρια μας τα μέσα παραγωγής αποδεικτικών στοιχείων.³⁸⁸

Η εφαρμογή της αντι-δικανικής πρακτικής και της οικειοποίησης των μέσων παραγωγής αποδεικτικών στοιχείων αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στο ερευνητικό project της ομάδας *The Murder of Halit Yozgat*. Η έρευνα αφορά τη δολοφονία του 21χρονου Halit Yozgat, η οποία έλαβε χώρα στις 6 Απριλίου 2006 στο internet cafe της οικογένειάς του στο Kassel της Γερμανίας. Πρόκειται για την ένατη από τις δέκα υποκινούμενες δολοφονίες που διέπραξε η νεοναζιστική οργάνωση National Socialist Underground (NSU) μεταξύ 2000-2007.³⁸⁹

³⁸⁵ Eyal Weizman, *Forensic Architecture: Η βία στο μεταίχμιο της ανιχνευσιμότητας*, μτφρ. Αντώνης Σταματάκος, επιμ. Φωτεινή Βάκη, Νήσος, Αθήνα, 2021, σ.101

³⁸⁶ Στο ίδιο

³⁸⁷ Ο Weizman επισημαίνει ότι «Η αντιστροφή της δικανικής ματιάς αποτυπώνεται σε ένα νεολογισμό που υιοθέτησε ο Thomas Keenan, μετά τον Allan Sekula, την «αντιδικανική» (counter-forensic)». Στο ίδιο

³⁸⁸ Στο ίδιο

³⁸⁹ Forensic Architecture, “77sqm 9:26min: Counter investigating the testimony of Andres Temme in relation to the Murder of Halit Yozgat in Kassel, 6 April 2006”, Report, Goldsmiths University of London, London, July 18, 2017, σ. 4

Η έρευνα εστιάζει στον Andreas Temme, έναν πράκτορα της υπηρεσίας πληροφοριών του κρατιδίου της Έσσης, ο οποίος βρισκόταν στο internet cafe την ώρα της δολοφονίας. Παρότι δεν ομολόγησε στην αστυνομία ότι βρισκόταν εκεί την ώρα του συμβάντος, αποκαλύφθηκε η παρουσία του από τα διαδικτυακά του ίχνη. Κατά την ανάκρισή του, ισχυρίστηκε ότι δεν αντελήφθη τίποτα το ασυνήθιστο, δεν άκουσε πυροβολισμούς και δεν είδε το πτώμα πίσω από τον πάγκο καθώς έφευγε.³⁹⁰ Το δικαστήριο αποδέχτηκε τη μαρτυρία του, καθώς έκρινε ότι ήταν δυνατόν να μην έχει αντιληφθεί το γεγονός από τη θέση που καθόταν στο πίσω δωμάτιο. Το 2016, μία δεκαετία μετά τη δολοφονία του Yozgat, η Forensic Architecture κλήθηκε από το People's Tribunal "Unravelling the NSU complex", την Initiative 6 April, το Haus Der Kulturen Der Welt (HKW) και την καλλιτεχνική έκθεση documenta 14³⁹¹ για να διερευνήσει την εγκυρότητα της κατάθεσης του Temme και να διαπιστωθεί αν όντως από την θέση που καθόταν δεν μπορούσε να αντιληφθεί τη δολοφονία.

Η έρευνα της ομάδας στηρίχθηκε αποκλειστικά σε δημόσια διαθέσιμο υλικό.³⁹² Το 2015, η ιστοσελίδα «NSU Leaks» δημοσίευσε διαρροές αστυνομικών φακέλων, όπως αναφορές, καταθέσεις, αρχεία επικοινωνιών και φωτογραφίες από τη σκηνή του εγκλήματος. Ένα καθοριστικό τεκμήριο ήταν το αστυνομικό βίντεο με την επανάδραση της επίσκεψης του Temme στο ίντερνετ καφέ, που στόχευε να δείξει ότι δεν γνώριζε για τη δολοφονία. Η έρευνα ενισχύθηκε από διαρροές/δημοσιεύσεις μαρτυριών στα MME και από καταθέσεις στο δικαστήριο του Μονάχου (όπως καταγράφηκαν από το NSU Watch).³⁹³ Τέλος, έγιναν συζητήσεις στις αρχές του 2017 με τον πατέρα του Halit, Ismail Yozgat, που βρήκε πρώτος τον γιο του νεκρό.

Η μεθοδολογία που ακολούθησε η Forensic Architecture βασίστηκε στη σύνθεση ψηφιακών και φυσικών μοντέλων που εξέταζαν την αξιοπιστία της μαρτυρίας.³⁹⁴ Αρχικά, δημιούργησαν ένα ψηφιακό τρισδιάστατο μοντέλο του internet cafe χρησιμοποιώντας φωτογραφίες που είχαν διαρρεύσει από τη σκηνή του εγκλήματος, καθώς και αεροφωτογραφίες και δορυφορικές λήψεις.³⁹⁵ Το μοντέλο ήταν λεπτομερές ως προς το μέγεθος και το σχήμα, αλλά με έμφαση στα υλικά που επηρεάζουν τις ακουστικές ιδιότητες των επιφανειών. Στη συνέχεια, το μοντέλο απλοποιήθηκε και προέκυψε ένα μοντέλο επιφανειών, χωρισμάτων, επίπλων και αντικειμένων που καθόριζαν την οπτική, ακουστική και οσφρητική προσομοίωση. Παράλληλα, ανακατασκευάστηκε το ίδιο μοντέλο σε φυσικό

³⁹⁰ Στο ίδιο

³⁹¹ Στο ίδιο, σ. 32

³⁹² Στο ίδιο, σ. 6

³⁹³ Στο ίδιο

³⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 8

³⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 7

μέγεθος και σε φυσικό χώρο, στο Haus Der Kulturen Der Welt στο Βερολίνο. Η Forensic Architecture χρησιμοποίησε χρονοδιαγράμματα μέσα από ψηφιακά ίχνη των υπολογιστών και των τηλεφωνικών κλήσεων των μαρτύρων για να δημιουργήσει ακριβή «μήτρα χώρου-χρόνου»³⁹⁶ και κατάφερε να συσχετίσει τις αναμνήσεις των μαρτύρων με αντικειμενικούς χρονικούς κώδικες, διορθώνοντας σφάλματα ως προς τη διάρκεια των γεγονότων.

Στην επόμενη φάση, η έρευνα εξέτασε τρία πιθανά σενάρια για τη θέση που βρισκόταν ο Temme τη στιγμή της δολοφονίας, δηλαδή αν είχε ήδη αποχωρήσει από το κατάστημα, αν βρισκόταν στο μπροστινό μέρος του καταστήματος (που σήμαινε ότι συνάντησε τους δολοφόνους) ή αν όπως ισχυρίστηκε στην κατάθεσή του βρισκόταν στο πίσω δωμάτιο και δεν άκουσε τον πυροβολισμό.³⁹⁷ Ως εκ τούτου, η έρευνα εστίασε σε «αισθητηριακά πειράματα» (sensory tests)³⁹⁸, για να ελεγχθεί αν η δολοφονία βρισκόταν όντως κάτω από το όριο ανίχνευσης για τον Temme, μέσω τριών δοκιμών. Για τον ήχο καταγράφηκε η ηχητική υπογραφή του όπλου με σιγαστήρα και έγιναν μετρήσεις και ψηφιακές προσομοιώσεις, ώστε να υπολογιστεί η ένταση στη θέση του Temme. Για την όσφρηση, υπολογίστηκαν τα αέρια του όπλου και προσομοιώθηκε η διασπορά τους, για να φανεί αν θα ήταν ανιχνεύσιμη η μυρωδιά πυρίτιδας. Για την όραση, αναλύθηκε το οπτικό πεδίο από το βίντεο επανάδρασης του Temme και το πείραμα επαναλήφθηκε σε φυσικό ομοίωμα με κάμερα τοποθετημένη στο κεφάλι ενός ερευνητή και συγκεκριμένα του Στέφανου Λεβίδη.³⁹⁹ Η τελική κρίση προέκυψε από τη διασταύρωση των αποτελεσμάτων ανάμεσα στο ψηφιακό και φυσικό μοντέλο.

Η Forensic Architecture παρουσίασε την έρευνα με ένα τρικάναλο βίντεο, το οποίο συνοδευόταν από τη γραπτή αναφορά με όλα τα ευρήματα της έρευνας στην Documenta 14, στο Kassel το 2017, στο πλαίσιο της εγκατάστασης «The Society of Friends of Halit» στον χώρο Neue Galerie. Η παρουσίαση πλασιώθηκε περαιτέρω από δράσεις και συζητήσεις γύρω από την υπόθεση. Όπως εξηγεί και ο Στέφανος Λεβίδης, συνεργάτης της Forensic Architecture, «επαναφέρουμε αυτή την υπόθεση, η οποία έχει συμβεί το 2006, εμείς εκθέσαμε το 2017, στην κοινότητα την οποία έκανε most affect, δηλαδή το επιστρέφουμε στο Kassel».⁴⁰⁰

Με βάση τα παραπάνω, καθίσταται σαφές ότι το *The Murder of Halit Yozgat* λειτουργεί ως διεπιστημονική και τεχνική «ανασύσταση» ενός συμβάντος, αλλά κυρίως αποτελεί ένα σημαντικό παράδειγμα όπου η δραματουργία τεκμηρίων συγκροτείται ως

³⁹⁶ Στο ίδιο, σ.8

³⁹⁷ Στο ίδιο, σ.11

³⁹⁸ Στο ίδιο, σ.20

³⁹⁹ Παράρτημα, Συνέντευξη με τον Στέφανο Λεβίδη, 22 Ιανουαρίου 2025, σ.329

⁴⁰⁰ Στο ίδιο, σ.328

μέθοδος παραγωγής ισχυρισμών αλήθειας. Το κρίσιμο, στη συγκεκριμένη περίπτωση, πέρα από το ποια τεκμήρια κινητοποιούνται (διαρροές, καταθέσεις, ψηφιακά ίχνη, αστυνομικό βίντεο επανάδρασης), αφορά στο πώς αυτά μεταγράφονται και συναρμόζονται. Η μεταγραφή σε ψηφιακό και φυσικό μοντέλο, η οργάνωση σε «μήτρα χώρου-χρόνου» και η αλληλουχία των αισθητηριακών τεστ λειτουργούν ως δραματουργικές πράξεις μετακινώντας τα θραύσματα από την απλή αναφορά (αισθητική δημοσιογραφία) προς ένα πεδίο ανασύνθεσης των κατασκευών του πραγματικού. Με τον δικανικό τρόπο, η αποδεικτικότητα των τεκμηρίων παράγεται επιτελεστικά μέσα από μια σκηνοθετημένη και ελεγχόμενη διαδικασία επαλήθευσης. Αξιοσημείωτο, μέσα στην ερευνητική και επαληθευτική διαδικασία, είναι το γεγονός ότι ο Λεβίδης δεν παραμένει μόνο στη θέση του ερευνητή, αλλά αναλαμβάνει και το ρόλο του performer⁴⁰¹ στην επανάδραση, ενσαρκώνοντας θέσεις και διαδρομές μέσα στο ομοίωμα του καταστήματος. Η σύμπτωση ερευνητή-performer είναι πρωτεύουσα για τη δραματουργία τεκμηρίων, καθώς η «απόδειξη» παράγεται από αριθμητικά ή κειμενικά δεδομένα, αλλά και από ενσώματες πράξεις μεταγραφής. Το σώμα του ερευνητή, ως τεχνικό όργανο και ταυτόχρονα ως φορέας μαρτυρίας, μετατρέπει τη μεθοδολογία σε «σκηνή» όπου το κυρίαρχο τεκμήριο δοκιμάζεται. Η επιλογή αυτή καθιστά ορατή τη μετάβαση από το τεκμήριο ως ίχνος στο τεκμήριο ως συμβάν. Δηλαδή, αυτό που «λέει» το τεκμήριο εξαρτάται από το πώς επιτελείται και από το ποιος αναλαμβάνει την ευθύνη της επιτέλεσης.

Ακριβώς σε αυτό το σημείο διακρίνεται και η δυναμική εναλλαγή «σκληρών» και «μαλακών» τεκμηρίων. Τα διαρρεύσαντα τεκμήρια και οι μαρτυρίες, ενώ φέρουν ισχυρό θεσμικό φορτίο, μπορούν να χαρακτηριστούν ως «μαλακά» λόγω της αμφισημίας τους. Η επιτελεστική τους ισχύς «σκληραίνει» όταν εντάσσονται σε αλυσίδες διασταύρωσης και επαλήθευσης (χρονικοί κώδικες, μοντελοποίηση, μετρήσεις έντασης ήχου, ανακατασκευή οπτικού πεδίου). Αντίστροφα, ένα κατεξοχήν «σκληρό» τεκμήριο, όπως το αστυνομικό βίντεο της επανάδρασης του Tamme, «μαλακώνει» όταν εκτίθεται ως σκηνοθετημένη απόδοση του συμβάντος και, συνεπώς, αντιμετωπίζεται ως υλικό που απαιτεί νέα ανάγνωση, επανέλεγχο και επανεπιτέλεση.

Η επιτελεστικότητα της έρευνας εκτείνεται από τη διαδικασία έως τη δημόσια παρουσίαση. Το τεκμήριο δρα ως δραματουργικό πεδίο μέσα από την ίδια την αλληλουχία

⁴⁰¹ Η Forensic Architecture σημειώνει «Ο ηθοποιός που έπαιξε τον ρόλο στην αναπαράσταση μέσα στο ομοίωμα του καταστήματος είχε ύψος 1,84. Αυτό σήμαινε ότι η κάμερα που ήταν τοποθετημένη στο κεφάλι του ήταν στο ίδιο ύψος με τα μάτια του Tamme». Στο Forensic Architecture, “77sqm_9:26min”, ό.π., σ. 29, 32

των πράξεων που το ενεργοποιούν (μεταγραφή, συναρμογή, επαλήθευση). Παράλληλα, η περιεπιτελεστικότητα διαβάζεται στις γειτονιές κύρους που περιβάλλουν το project όπως δίκη, δικαστικός λόγος, επιστημονικές μετρήσεις, μουσειακή έκθεση και επιστροφή στην κοινότητα του Kassel. Αυτές οι πλαισιώσεις αποτελούν δυναμικά συγκείμενα που διαμορφώνουν τη θέση του θεατή ως μάρτυρα, μετατρέποντάς τον από τυχαίο συλλέκτη αποσπασματικών εμπειριών (τύπου sampling) σε συμμετοχο. Επίσης, καθορίζουν και τις μετατοπίσεις των τεκμηρίων από «σκληρά» σε «μαλακά» και αντιστρόφως, μεταβάλλοντας τις διαβαθμίσεις της επιτελεστικής τους ισχύος, διεκδικώντας την αλλαγή της πραγματικότητας.

Η διπλή ερευνητική έκβαση και η πολλαπλή θεσμική πλαισίωση, από τη μία στα δικαστήρια και από την άλλη στην «προσομοίωση», όπου οι θεατές μετατρέπονται σε μάρτυρες, θυμίζει κατά μία έννοια, και την περίπτωση των agitation trials (1917-1933),⁴⁰² μια μορφή θεατρικής παράστασης στην πρώιμη Σοβιετική Ένωση, που παρουσιαζόταν σαν εικονική δικαστική διαδικασία, όπου η επανάδραση στόχευε όσο το δυνατόν στη δημιουργία μιας ψευδαίσθησης πραγματικής δίκης. Το τελετουργικό το διατηρούσαν στο έπακρο, το τραπέζι του δικαστή με το κόκκινο πανί, το κουδούνι για την τήρηση της τάξης και την καράφα με το νερό για ρεαλιστική απόδοση.⁴⁰³ Όπως σημειώνει και η Elizabeth Wood, ο σκοπός των agitation trials, αρχικά, συνδύαζε την εκπαίδευση με την ψυχαγωγία και την πειθαρχία των μαζών σε σχέση με πολιτικά, κοινωνικά και ιατρικά ζητήματα (αναλφαβητισμός, αλκοολισμός, κακή υγιεινή κ.λπ). Με τον καιρό από εργαλεία διαφώτισης και εκπαίδευσης μεταμορφώθηκαν σε μέσα δημόσιας διαπόμπευσης και εκφοβισμού, επιβάλλοντας συλλογική ενοχή στους συμμετέχοντες. Αυτές οι παραστάσεις προετοίμασαν το έδαφος για τις δίκες-show του Stalin που μετέτρεψαν πλήρως τον χαρακτήρα τους σε μέσα εξόντωσης των πολιτικών του αντιπάλων.⁴⁰⁴

Μια άλλη περίπτωση δικανικής έρευνας αποτελεί η πρακτική του Lawrence Abu Hamdan, ερευνητή, κινηματογραφιστή, καλλιτέχνη και ακτιβιστή με εξειδίκευση στον ήχο. Ο Abu Hamdan περιγράφει τον εαυτό του ως «ιδιωτικό αυτί» (Private Ear) αντανακλώντας την εστίασή του στο ρόλο του ήχου στις πολιτικές διαλέξεις και τις νομικές έρευνες. Η έμφαση της προσέγγισής του σχετίζεται με τις πολιτικές της ακρόασης (politics of listening). Οι έρευνές του σε σχέση με τον ήχο έχουν χρησιμοποιηθεί ως αποδεικτικά στοιχεία σε

⁴⁰² Elizabeth A. Wood, *Performing Justice: Agitation Trials in Early Soviet Russia*. Cornell University Press, New York, 2018, σποράδην

⁴⁰³ Στο ίδιο, σ.4

⁴⁰⁴ Στο ίδιο, σ.11

νομικά πλαίσια υψηλού προφίλ, όπως το Βρετανικό Δικαστήριο Ασύλου και Μετανάστευσης και το Διεθνές Ποινικό Δικαστήριο μεταξύ άλλων.

Το 2023 ίδρυσε το Earshot, τον πρώτο μη κερδοσκοπικό οργανισμό στον κόσμο που είναι αφιερωμένος στη χρήση του ήχου για τα ανθρώπινα δικαιώματα και την περιβαλλοντική υπεράσπιση. Το Earshot έχει στηρίξει οργανισμούς όπως η Διεθνής Αμνηστία, η Διεθνής Επιτροπή Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων και η Defence for Children International, και η έρευνά του χρησιμοποιείται τακτικά από μεγάλα μέσα ενημέρωσης, όπως η *Washington Post* και το *Al Jazeera*. Επίσης, έχει συνεργαστεί με την Forensic Architecture και λειτουργεί πλέον ως εξωτερικός συνεργάτης με το Earshot.

Ο Abu Hamdan, αν και δεν δηλώνει ο ίδιος καλλιτέχνης, έχει δυναμική συμμετοχή στον χώρο της τέχνης με έργα του να παρουσιάζονται στο MoMA Νέα Υόρκη, το MUAC Μεξικό, την 22η Biennale του Σίδνεϊ, την 58η Biennale της Βενετίας, την 11η Biennale της Κουάνγκτσου, τη 13η και 14η Biennale του Σαρτζά, τη 34η Biennale του Σάο Πάολο, το Tate Modern, το Hammer Museum Λ.Α. και το Hamburger Bahnhof, Βερολίνο. Τα έργα του είναι μέρος συλλογών σε μουσεία, όπως το Reina Sofia, το MoMA, το Guggenheim, το Hamburger Bahnhof, το Van AbbeMuseum, το Centre Pompidou και το Tate Modern.

Η εγκατάσταση *The Freedom of Speech Itself* (2012) περιλαμβάνει μια ηχητική αφήγηση, η οποία εξετάζει την ιστορία και τη σύγχρονη χρήση της εγκληματολογικής ανάλυσης φωνής και των ηχητικών αποτυπωμάτων, με επίκεντρο την αμφιλεγόμενη πρακτική του Ηνωμένου Βασιλείου να χρησιμοποιεί μεθόδους ανάλυσης φωνής, ώστε να διαπιστωθεί η προέλευση και η αυθεντικότητα των προφορών των αιτούντων/αιτουσών άσυλο. Η ηχητική αφήγηση περιλαμβάνει, μαρτυρίες δικηγόρων, ειδικών στη φωνητική, αιτούντων/αιτουσών άσυλο και αξιωματούχων του Υπουργείου Εσωτερικών, αναδεικνύει τη γεωπολιτική των προφορών και των πρακτικών ακρόασης που έχουν οδηγήσει σε περιπτώσεις άδικων απελάσεων. Ο Abu Hamdan συνδυάζει την πειραματική ηχητική σύνθεση και τις προσαρμοσμένες ραδιοφωνικές τεχνικές στοχεύοντας, μέσω αυτών των συνεντεύξεων, να αμφισβητηθούν οι βασικές αρχές του πώς μιλάμε και του πώς ακούμε.

Το έργο παρουσιάστηκε στην Αμβέρσα το 2012 και στο Βερολίνο το 2014, όπου ο Abu Hamdan χρησιμοποίησε γλυπτά από αφρώδες υλικό, τα οποία απορροφούσαν τον ήχο και διαμόρφωναν την ακουστική ατμόσφαιρα του χώρου. Όπως σημειώνει και ο Ben Mauk για το έργο του Hamdan «αυτές οι φωνές, αποκομμένες από τη γλώσσα, αποτελούν την πιο καθαρή έκφραση των νέων πολιτικών της ακρόασης».⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ Ben Mauk, "Does Sound Deceive? The Forensic Art of Lawrence Abu Hamdan", *frieze*, issue 196, June/July/August 2018 <https://www.frieze.com/article/does-sound-deceive-forensic-art-lawrence-abu-hamdan-0>, επίσκεψη 01/02/2024

Τον Σεπτέμβριο του 2012, ο Abu Hamdan συγκάλεσε μια συνάντηση στην Ουτρέχτη για να συζητήσει τις αμφιλεγόμενες πολιτικές της ακρόασης και ακουστότητας -της κυρίαρχης δικανικής γλωσσολογίας- που ορίζουν την αποδοχή ή την απόρριψη αιτούντων/αιτουσών άσυλο σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες. Στη συνάντηση συμμετείχαν δώδεκα Σομαλοί, που οι αιτήσεις τους είχαν απορριφθεί μετά από ανάλυση της γλώσσας και της προφοράς τους από τις ολλανδικές αρχές. Επίσης, συμμετείχαν γλωσσολόγοι, ερευνητές/τριες, ακτιβιστές/τριες, πολιτιστικοί φορείς και η γραφίστρια Janna Ulrich που σχεδίασε τα διαγράμματα ως αποτέλεσμα αυτής της συνάντησης.

Τα διαγράμματα λειτουργούν ως οπτική, σιωπηλή διαμαρτυρία στην ακούσια αποκάλυψη της ταυτότητας των Σομαλών μέσω των φωνών τους. Η αντανάκλαση της δυσκολίας της καταγραφής των βιογραφιών, της πείνας και των συγκρούσεων, η ανάγκη προσαρμογής στην εκάστοτε προφορική επικοινωνία κατά τα μακροχρόνια ταξίδια της μετανάστευσης και την χρόνια διαμονή σε καταυλισμούς συνεπάγεται την υβριδοποίηση των προφορών.

Τα διαγράμματα του Conflicted Phonemes αποκαλύπτουν το γεγονός ότι η φωνή δεν μπορεί να περιοριστεί σε ένα διαβατήριο και δεν είναι κατάλληλη για τον καθορισμό της γεωγραφικής ταυτότητας, αλλά κυρίως αποδομούν πλήρως τα αυθαίρετα νομικά εργαλεία που χρησιμοποιούνται εις βάρος των προσφύγων.

Η πρόσληψη της προφοράς για τον Abu Hamdan, όπως ο ίδιος αναλύει παρακάτω δεν μπορεί να αποτελεί ένα αποδεικτικό στοιχείο ώστε να χρησιμοποιηθεί για να νομιμοποιήσει ή μη κάποια ταυτότητα ή καταγωγή.

Μια προφορά δεν πρέπει να εκλαμβάνεται απλώς ως αγωγός της γλώσσας, ούτε ως η εκφώνηση του τόπου προέλευσης, αλλά μάλλον ως ισοδύναμη με στρώματα μεταδεδομένων. Η προφορά είναι μια ένδειξη της φωνής ως δίκτυο, ένα δίκτυο με κόμβους σε διάφορους τόπους, χρόνους και ταυτότητες. Μια προφορά σχηματίζεται και μέσα από την επικοινωνία με άλλους - είναι σχεσιακή, με την έννοια ότι ακούμε όχι μόνο το υποκείμενο που μιλάει, αλλά και τα ίχνη των προηγούμενων και σημερινών συνομιλητών του. Λόγω της αναγκαιότητας και της αφομοίωσης, η φωνή έχει την τάση να μιμείται τις προφορές αυτών με τους οποίους συνομιλεί και με τους οποίους σχετίζεται, έτσι ώστε η ζωή μιας προφοράς να διακατέχεται σε κάποιο βαθμό από κάθε πρόσωπο που έχει συναντήσει και να επηρεάζεται επίσης από την άλλη φωνή με την οποία βρίσκεται σε διάλογο. Υπό αυτή την έννοια, η προφορά ως πηγή αποδείξεων δεν

ισοδυναμεί με ένα ενιαίο και γενετικά μοναδικό αποδεικτικό στοιχείο, όπως το δακτυλικό αποτύπωμα, αλλά με ένα ίχνος επικοινωνίας, το οποίο υποδηλώνει «κοινωνικοποίηση παρά καταγωγή».⁴⁰⁶

Στην περίπτωση Abu Hamdan, η πρακτική του αποδομεί τόσο ισχυρά το τεκμήριο ως αποδεικτικό εργαλείο, που ταυτόχρονα είναι αντι-αποδεικτική (counter-evidentiary).

Το έργο του *Earshot* (2016) αφορά την υπόθεση όπου Ισραηλινοί στρατιώτες πυροβόλησαν και σκότωσαν δυο άοπλους εφήβους στην κατεχόμενη Δυτική Όχθη της Παλαιστίνης, το Μάιο του 2014, τον Nadeem Nawara και τον Mohammad Abu Daher. Η Defence for Children International, μια οργάνωση ανθρωπίνων δικαιωμάτων για να διερευνηθεί το περιστατικό ήρθε σε επαφή με το Forensic architecture, το οποίο με τη σειρά του συνεργάστηκε με τον Abu Hamdan. Οι στρατιώτες ισχυρίστηκαν ότι είχαν χρησιμοποιήσει σφαίρες από καουτσούκ, αλλά έπρεπε να γίνει ηχοβαλλιστική ανάλυση των καταγεγραμμένων πυροβολισμών για να διαπιστωθεί αν είχαν πυροβολήσει παρανόμως με αληθινές σφαίρες.

Ο Abu Hamdan διεξήγαγε μια εκτεταμένη ακουστική ανάλυση, χρησιμοποιώντας εξειδικευμένες τεχνικές για την οπτικοποίηση των ηχητικών συχνοτήτων. Το αποτέλεσμα ήταν η επιβεβαίωση ότι οι σφαίρες ήταν αληθινές και ότι έγιναν προσπάθειες να παραποιηθούν οι θανατηφόροι πυροβολισμοί, ώστε να μοιάζει ο ήχος τους με αυτόν που παράγουν οι σφαίρες από καουτσούκ. Αυτές οι οπτικοποιήσεις εμφανίστηκαν ως σημαντικά αποδεικτικά στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν από το CNN και άλλους διεθνείς ειδησεογραφικούς οργανισμούς, οδηγώντας το Ισραήλ να ανακαλέσει την αρχική του δήλωση. Επίσης, η έρευνα υποβλήθηκε και στο Κογκρέσο των ΗΠΑ ως παράδειγμα της παραβίασης από το Ισραήλ των αμερικανο-ισραηλινών συμφωνιών για τα όπλα.

Όπως προαναφέρθηκε, η ερευνητική πρακτική του Abu Hamdan παρουσιάζεται και στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης. Σχεδόν ένα χρόνο μετά την ολοκλήρωση της έρευνάς του, ο Abu Hamdan επανέρχεται στην υπόθεση με την έκθεση *Earshot*.

Προσθέτοντας ακόμη περισσότερα αποδεικτικά στοιχεία στο αρχικό σώμα της έρευνας, δημιούργησε μια εγκατάσταση που περιλάμβανε ήχο, φωτογραφικές εκτυπώσεις και ένα βίντεο για να προβληματοποιήσει την αισθητική των αποδεικτικών στοιχείων και τις πολιτικές του ήχου και της σιωπής. Το βίντεο, *Rubber Coated Steel*, είναι το κύριο στοιχείο της εγκατάστασης και δρα ως δικαστήριο για τους ήχους των κατά συρροή δολοφονιών.

⁴⁰⁶ Lawrence Abu Hamdan, *AURAL CONTRACT: Investigations at the Threshold of Audibility*, PhD dissertation, Centre for Research Architecture, Department of Visual Cultures, Goldsmiths University of London, London, 2017, σ.66

Όπως δηλώνει και ο Abu Hamdan «το βιντεοδικαστήριο δεν προεδρεύει των φωνών των θυμάτων, αλλά μάλλον επιδιώκει να ενισχύσει τη σιωπή τους, αμφισβητώντας θεμελιωδώς τους τρόπους με τους οποίους ακούγονται σήμερα τα δικαιώματα».⁴⁰⁷

4.4. Επιτελεστικές και δραματουργικές πτυχές στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα

Στο προηγούμενο μέρος του κεφαλαίου σκιαγραφήθηκαν τέσσερις κυρίαρχες πρακτικές που εντάξαμε στο πεδίο της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα. Στο σημείο αυτό, το ζητούμενο είναι να αναδειχθεί τι ακριβώς κάνει η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα με τα τεκμήρια. Πώς τα τεκμήρια λειτουργούν επιτελεστικά, πώς συγκροτούνται δραματουργικά, και πώς μετασχηματίζονται σε φορείς γνώσεις και πολιτικού επιχειρήματος ή δράσης. Με άλλα λόγια, εδώ επιχειρείται η πρακτική σύνθεση των προηγούμενων ενοτήτων υπό το πρίσμα της δραματουργίας τεκμηρίων, ώστε να καταστεί σαφές ότι η επιτελεστικότητα αφορά μεν την παρουσίαση ή την εκφορά στο παρόν (σκηνή, προβολή, έκθεση), αλλά πρωτίστως τη διαδρομή του κάθε τεκμηρίου, δηλαδή τη συλλογή, την επιλογή, τη μεταγραφή, τη συναρμογή και τη δημόσια παροντοποίησή του.

Η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα συχνά περιγράφεται ως πεδίο που «παράγει γνώση». Ωστόσο, αυτό που παράγει συνιστά μια ιδιαίτερη μορφή γνώσης, η οποία συγκροτείται μέσα σε ένα σύνολο ενδοδραστικών σχέσεων ανάμεσα σε τεκμήρια, αφηγήσεις, σώματα, θεσμούς και κοινά. Το τεκμήριο (αρχειακό, μαρτυρία, ηχητικό, χωρικό κ.ά) παύει να λειτουργεί ως μια πηγή αναφοράς και μετατρέπεται σε αντικείμενο που δρα. Αποκτά ρυθμό, έμφαση, σιωπές, αποσιωπήσεις, επαναλήψεις, μπαίνει σε ακολουθίες ή αντιπαραθέσεις και η επιτελεστική του ισχύς ενδυναμώνεται ή αποδυναμώνεται ανάλογα με τους τρόπους πλαισίωσης. Αυτή η μετατόπιση επιτρέπει να ιδωθεί το τεκμήριο ως μηχανισμός παραγωγής πειθούς, συν-αισθήματος, αμφιβολίας ή και θεσμικής αναγνώρισης.

Η επιτελεστικότητα των τεκμηρίων στα έργα που παρουσιάστηκαν διαβάζεται ως ένα σύνολο πράξεων που επαναλαμβάνονται σε διαφορετικές μορφές και μέσα, ανεξάρτητα από την τελική μορφή του έργου. Ενδεικτικά, μπορούν να αναγνωριστούν ορισμένες δραματουργικές πράξεις που εμπλέκονται με το επιτελεστικό, και αντίστροφα, επιτελεστικές πράξεις που εμπλέκουν το δραματουργικό. Πρώτον, η επιλογή και η αποκοπή ως

⁴⁰⁷ Lawrence Abu Hamdan, *Earshot*, 2016, <http://lawrenceabuhamdan.com/earshot>, επίσκεψη 19/07/2024

«ξεσκαρτάρισμα», που σημαίνει τι μετρά ως τεκμήριο, τι απορρίπτεται και μένει εκτός πλαισίου και τι λαμβάνει κομβική θέση. Ακολουθεί η ταξινόμηση και η ιεράρχηση, δηλαδή πώς οργανώνεται το υλικό, ποιο τεκμήριο λειτουργεί ως άξονας και ποιο ως συμπληρωματικό στοιχείο. Η μεταγραφή που αφορά την αλλαγή μορφής (από φωνή σε κείμενο, από εικόνα σε κείμενο -προφορικό ή γραπτό-, από κείμενο σε ήχο ή σε κίνηση) με ό,τι αυτό συνεπάγεται σε απώλειες, παραχαράξεις και μετατοπίσεις νοήματος. Επίσης, η παράθεση και η συναρμογή τεκμηρίων, άλλοτε ως συσσώρευση, άλλοτε ως αλληλουχία ή αντιπαράθεση, δηλαδή πώς ένα τεκμήριο «μιλάει» δίπλα σε ένα άλλο. Άλλη σημαντική διάσταση αποτελεί η εκφορά των τεκμηρίων και η ενσώματη δράση με αυτά, όπως η ανάγνωση, η αφήγηση, η επανάδραση, η διάλεξη και η χειρονομία, που αφορά τη στιγμή που το τεκμήριο περνάει μέσα από το σώμα, τη φωνή. Σημαντική πτυχή είναι η ορατοποίηση και η απόκρυψη που αφορούν μια οικονομία της προσοχής (attention), δηλαδή τι εμφανίζεται και τι μένει εκτός «κάδρου», τι ακούγεται και τι δεν ακούγεται και οι μεταξύ τους διαβαθμίσεις, ποια στοιχεία καθυστερούν να εμφανιστούν ή αποκαλύπτονται. Τέλος, η πράξη της επαλήθευσης και της αποσταθεροποίησης του κυρίαρχου Λόγου με τη μορφή της διασταύρωσης, του σφάλματος, του ψευδοαρχείου και του επινοημένου τεκμηρίου, και κυρίως της καλλιέργειας της αμφιβολίας.

Οι παραπάνω πράξεις είναι κρίσιμες, γιατί αναδεικνύουν την επιτελεστικότητα ως συνθήκη μέσα από την οποία το τεκμήριο διαμορφώνεται ως συμβάν. Δηλαδή, παράγεται και επαναπαράγεται μέσα από διαδικασίες που το μετακινούν σε διαφορετικά καθεστώτα πρόσληψης του πραγματικού (π.χ. απόδειξη, ένδειξη, μαρτυρία, αφήγηση, αισθητικό θραύσμα). Ως εκ τούτου, η δραματουργία τεκμηρίων, μπορεί να οριστεί και λειτουργικά, ως η οργάνωση αυτών των πράξεων σε μια μορφή που καθιστά την τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα δημόσια, διαπραγματεύσιμη και διακυβεύσιμη.

Σε αυτό το πλαίσιο, σε σχέση με την τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα, η διάκριση ανάμεσα σε «μαλακά» και «σκληρά» τεκμήρια (κεφ.2.4.) δεν αντιμετωπίζεται ως έμφυτη ιδιότητα του τεκμηρίου που εντάσσεται στο έργο, αλλά ως αποτέλεσμα των παραπάνω δραματουργικών και θεσμικών επιλογών. Ένα τεκμήριο «σκληραίνει» όταν εντάσσεται σε αλυσίδες διασταύρωσης και επαλήθευσης (όπως το παράδειγμα της Forensic Architecture όταν φτάνει στα δικαστήρια), όταν πλαισιώνεται από μορφές θεσμικού κύρους (επιστήμονες, θεωρητικούς, νομικούς), όταν παρουσιάζεται με γλώσσα αποδεικτικότητας και όταν καταλαμβάνει τη θέση ενός κεντρικού άξονα στην επιχειρηματολογία, περιορίζοντας την αμφισημία.

Αντίστροφα, ένα τεκμήριο «μαλακώνει» όταν λειτουργεί ως ποιητικό θραύσμα που ενεργοποιεί τη φαντασία ή τη μνήμη, όταν εισάγεται ως μαρτυρία υπό διαπραγμάτευση ή ως υλικό που δηλώνει την έλλειψη κάποιου συγκεκριμένου νοήματος, όταν παρατίθεται ή επιτελείται με τρόπο που προβάλλει την αβεβαιότητα ή την μερική προοπτική.

Η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα, σε αντίθεση με πολλά ακαδημαϊκά ή δημοσιογραφικά καθεστώτα γνώσης, δεν επιδιώκει πάντα να «σκληραίνει» τα τεκμήρια. Συχνά, συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο, αναδεικνύει τα όρια του αποδεικτικού λόγου, την επιτελεστικότητα του κανονιστικού και κυρίαρχου Λόγου, τις σιωπές των θεσμών, την επισφάλεια της μνήμης. Η κρίσιμη συμβολή της, ωστόσο, βρίσκεται στο γεγονός ότι καθιστά τους μετασχηματισμούς ορατούς, δείχνοντας πότε και πώς ένα τεκμήριο αποκτά επιτελεστική ισχύ, πότε και πώς αποδυναμώνεται και ποιοι θεσμοί ή πλαίσια επιτρέπουν ή όχι την εμφάνισή του.

Οι τέσσερις μορφές (επανάδραση, lecture-performance, βιντεοδοκίμιο και δικανικές πρακτικές) που εξετάστηκαν, δύναται να ιδωθούν ως διαφορετικά επιτελεστικά εργαλεία, δηλαδή ως διαφορετικοί τρόποι να οργανώνεται η διαδρομή και η επιτελεστική ισχύς του τεκμηρίου. Η επανάδραση μεταφέρει το τεκμήριο από την αναφορά στην ενσώματη πράξη. Ο ισχυρισμός μιας κάποιας αλήθειας τίθεται σε δοκιμή ως συμβάν. Το τεκμήριο εδώ συχνά «μαλακώνει» ως προς την αποδεικτικότητά του, αλλά «σκληραίνει» επανεγγράφοντας εμπειρίες, χρονικότητα, συν-αισθηματικότητα και πολιτική εμπλοκή.

Η lecture-performance επιτελεί τα τεκμήρια μέσω της θεσμικής φόρμας της διάλεξης. Η επιτελεστικότητα εδώ έχει διπλή εκφορά, αφενός, τα τεκμήρια παρουσιάζονται, αναγιγνώσκονται, χορογραφούνται, αφετέρου, επιτελείται μιμούμενη το ίδιο το κύρος της αυθεντίας (του διδάσκοντος, του ειδικού, του αφηγητή) εκτρέποντάς το, αποκαλύπτοντας τη σκηνογραφία και τη σκηνοθεσία της επιτέλεσης, δοκιμάζοντας τα όρια της επιβολής και της εκπροσώπησης του κυρίαρχου Λόγου. Το βιντεοδοκίμιο ως δραματουργία τεκμηρίων δοκιμάζει τη σχέση ανάμεσα σε διαφορετικά τεκμήρια (μυθοπλαστικά και μη, λόγος-εικόνα, ήχος-σιωπή) αλλά κυρίως λειτουργεί περιεπιτελεστικά απέναντι στο επιτελεστικό της ίδιας της αναπαραστασιμότητας. Τέλος, οι δικανικές πρακτικές παρεμβαίνουν σε κυκλώματα κρατικής και επιστημικής βίας, όπου τα «σκληρά» τεκμήρια αποδομούνται μέσω επαληθεύσεων, ενώ τα «μαλακά» (π.χ. η μαρτυρία μιας προσφύγισσας) ενισχύονται ώστε να αναμετρηθούν με τα «σκληρά» και να μεταβάλλουν το καθεστώς τους.

4.5. Σύνοψη

Το 4^ο κεφάλαιο χαρτογράφησε το πεδίο της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα ως ένα σύνολο μορφών, όπου τα τεκμήρια λειτουργούν ως φορείς δράσης που οργανώνουν την πρόσληψη του εκάστοτε έργου, παράγουν σχέσεις, γνώσεις και συγκροτούν πραγματικότητες. Η βασική μετατόπιση που επιδιώχθηκε εδώ είναι να ιδωθεί το έργο τέχνης-βασισμένο-σε-έρευνα ως διαδικασία όπου η έρευνα παροντοποιείται και δραματοποιείται μέσω διαφορετικών χειρισμών των τεκμηρίων - από την επιλογή, την παράθεση, τη μεταγραφή, τη συναρμογή και τις ερευνητικές εκβάσεις μέσω επανενεργοποιήσεων και στρατηγικών ορατοποίησης.

Με το παραπάνω σκεπτικό, οι κατηγορίες πρακτικών που εξετάστηκαν (επανάδραση, lecture-performance και storytelling, βιντεοδοκίμιο, δικανικές πρακτικές) προτάθηκαν ως πεδία ανάγνωσης της δραματοποίησης τεκμηρίων σε διαφορετικές καλλιτεχνικές εκβάσεις της έρευνας. Μέσα από αυτές, κατέστη δυνατός ο εντοπισμός του τρόπου, με τον οποίο μετασχηματίζεται ο ρόλος του τεκμηρίου από αντικείμενο πληροφόρησης ή ίχνος μνήμης σε φορέα δράσης. Παράλληλα, αναδείχθηκαν οι μεθοδολογίες και τα «συμβόλαια» πρόσληψης που επιστρατεύονται σε σχέση με την εργασία του/της θεατή/θεάτριας, καθώς και οι διαφορετικές μορφές συμμετοχής που του/της αποδίδονται.

Η επανάδραση αναδείχθηκε ως ο κατεξοχήν τρόπος μετάβασης του τεκμηρίου από το επίπεδο της αναφοράς και της παράθεσης στο επίπεδο της ενσώματης πράξης. Αντί για την παρουσίαση μιας εναλλακτικής αφήγησης, το ιστορικό συμβάν επανεγγράφεται στο παρόν μέσα από τη σωματοποίηση των τεκμηρίων, τα οποία αποκτούν ρυθμό, αποσιωπήσεις και ασυνέχειες. Στη δραματοποίηση τεκμηρίων, η ανάγνωση και ο εντοπισμός του επιτελεστικού μετατοπίζουν το ενδιαφέρον από την εγγύηση της αλήθειας στην εμφάνιση των συνθηκών παραγωγής του πραγματικού. Δηλαδή ποιος/ποια ομιλεί, ποιος/ποια θυμάται, ποιος/ποια αναπαριστά και ποιος/ποια αποκλείεται. Ως εκ τούτου, το τεκμήριο λειτουργεί ως σημείο διαπραγμάτευσης ανάμεσα στη μαρτυρία, την αναπαράσταση και την ερμηνεία.

Η lecture-performance ανέδειξε με ιδιαίτερη καθαρότητα την ένταση ανάμεσα στην αυθεντία, τον κυρίαρχο ομιλητή και το υποκείμενο που ακούει-υπακούει. Τα τεκμήρια συχνά εμφανίζονται ως αποσπάσματα κειμένων και αρχείων, καταγραφές, σημειώσεις, φωτογραφικό και ηχητικό υλικό, στατιστικά στοιχεία, μεταξύ άλλων, όμως η κρίσιμη διάσταση είναι η σκηνική εκφορά του. Η διάλεξη χρησιμοποιείται ως ένα θεσμικό εργαλείο που επιτελείται, παρωδείται, αποδομείται ή αξιοποιείται στρατηγικά για να παράγει εγκυρότητα και να οργανώνει την προσοχή των θεατών. Το τεκμήριο γίνεται script και score, ενεργοποιεί μια σχέση διδάσκοντος/ουσας-ακροατηρίου, όπου υπονομεύεται ο κυρίαρχος

Λόγος και οι μορφές της αυθεντίας. Η δραματουργία τεκμηρίων στη lecture-performance καθιστά ορατές τις πολιτικές της γνώσης όπου ακόμη και η μορφή της διάλεξης αποτελεί μια «μάσκα».

Το βιντεο-δοκίμιο ανέδειξε ότι η δραματουργία τεκμηρίων οργανώνεται μέσα από τις σχέσεις που συγκροτούν τα τεκμήρια μεταξύ τους. Η διαδοχή εικόνων, η αντιπαράθεση ετερογενών υλικών, η επανάληψη, η διακοπή, η σιωπή, το voice-over, το κείμενο στην εικόνα και ο ρυθμός του μοντάζ συγκροτούν μια συντακτική μηχανή μέσω της οποίας η έρευνα επιτελείται. Στο βιντεο-δοκίμιο, το τεκμήριο λειτουργεί ως υλικό που μετασχηματίζεται δραματουργικά, αποκτά θέση μέσα σε ένα σύνολο σχέσεων και ενεργοποιεί μορφές γνώσης, συν-αισθηματικότητας και ευθύνης.

Οι δικανικές πρακτικές ανέδειξαν την πιο συμπυκνωμένη μορφή μετασχηματισμού του τεκμηρίου από ίχνος σε αποδεικτικό ισχυρισμό. Εδώ η δραματουργία οργανώνεται μέσω διαδικασιών μεταγραφής, διασταύρωσης και επαλήθευσης, μέσα από τις οποίες τα τεκμήρια αποκτούν τη δύναμη να παράγουν ισχυρισμούς αλήθειας. Η αποδεικτικότητα συγκροτείται επιτελεστικά μέσω της «σκηνοθεσίας» της έρευνας, των επαναδράσεων, της τεχνικής επεξεργασίας, της επιλογής του θεσμού ή του φόρουμ παρουσίασης και της θέσης του κοινού ως μάρτυρα. Σε αυτή την περίπτωση διακρίνεται καθαρά και η δυναμική εναλλαγή ανάμεσα σε «σκληρά» και «μαλακά» τεκμήρια, αφού τα ίχνη, οι διαρροές, οι μαρτυρίες, οι ηχητικές και οπτικές εγγραφές αποκτούν ή χάνουν αποδεικτική ισχύ ανάλογα με τη θεσμική τους πλαισίωση. Ενώ η εποχή που διανύουμε βρίσκεται στον σχετικισμό της μετα-αλήθειας, οι δικανικές πρακτικές καθιστούν ορατό το γεγονός ότι η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα αφορά και μια διαδικασία αναζήτησης και παραγωγής αλήθειας.

Σε όλες τις παραπάνω μορφές, η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα παράγει μια ελάσσονα μορφή γνώσης, η οποία συγκροτείται μέσα σε ένα σύνολο ενδοδραστικών σχέσεων ανάμεσα σε τεκμήρια, σώματα, υλικότητες, αφηγήσεις, θεσμούς και κοινά.

5. Περιπτώσεις μελέτης από την Ελλάδα μετά το 2010

5.1. Εισαγωγή

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο θα εστιάσουμε σε περιπτώσεις μελέτης με παραδείγματα καλλιτεχνικών πρακτικών που εντάσσουν διάφορα τεκμήρια και εμπίπτουν στο πεδίο της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα. Ο λόγος που δημιουργείται ένα διαφορετικό κεφάλαιο δεν οφείλεται στο ότι αυτές οι πρακτικές δεν θα μπορούσαν να παρατεθούν δίπλα στα προηγούμενα παραδείγματα, αλλά αποτελούν παραδείγματα «τοποθετημένης γνώσης» ως προς το συγκείμενο των προϋποθέσεων ύπαρξης των συγκεκριμένων έργων, την εγχώρια πολιτική πραγματικότητα, τις κοινωνικές συνθήκες και το θεσμικό περιβάλλον όπου παράγονται και διανέμονται. Η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα στην Ελλάδα προέρχεται κυρίως από πρακτικές που συνδέονταν με την τέχνη στο δημόσιο χώρο, τις δημόσιες σφαίρες και τις *in situ* πρακτικές, σε σύγκλιση με τις τεκμηριοκεντρικές και αρχειακές πρακτικές κατά κόρον στις αρχές του 21ου αιώνα. Ενδεικτικά, μπορούν να αναφερθούν περιπτώσεις με τη μορφή ερευνητικών χειρονομιών και επιτόπιων δράσεων, όπως στην περίπτωση του Αστικού Κενού (1998), στο δίκτυο Νομαδική Αρχιτεκτονική, στη σαφή ερευνητική διάσταση στο έργο του Πάνου Κούρου, στο ατομικό αλλά και συλλογικό έργο της Χαρίκλειας Χάρη, του Ζάφου Ξαγοράρη, του Φίλιππου Ωραιόπουλου και του Αριστείδη Αντονά με τα «Παραδείγματα» στην 9η Biennale Αρχιτεκτονικής της Βενετίας το 2004. Επίσης, στη συνεργασία των δύο τελευταίων με τον Αλέξιο Δάλλα στην ομάδα *Κτιστό Συμβάν* και την έκθεση *Ανίσχυρα Μνημεία* στη 2^η Biennale Θεσσαλονίκης το 2009.⁴⁰⁸ Από επιμελητική και ερευνητική σκοπιά, στο archive public της Ελπίδας Καραμπά και του Πάνου Κούρου, στις ερευνητικές-επιμέλειες της Προσωρινής Ακαδημίας Τεχνών, σε διάφορα projects της locus athens και του Εργαστηρίου για τα αστικά κοινά-Νέος Κόσμος, σε ατομικές επιμέλειες της Ιλιάνας Φωκιανάκη, της Μαρίας-Θάλειας Καρρά και της Δάφνης Βιτάλη, στο ερευνητικό πρόγραμμα της Κατερίνας Κωνσταντίνου και της Ελπίδας Ρίκου «Μια έρευνα για την καλλιτεχνική έρευνα στην Ελλάδα από τη δεκαετία του 1990 έως την εποχή της ‘κρίσης’». Επιπλέον περιπτώσεις καλλιτεχνικών πρακτικών, όπως της Μαίρης Ζυγούρη με το αρχείο της Μαρίας Καραβέλα,

⁴⁰⁸ Κτιστό Συμβάν, *Ανίσχυρα Μνημεία*, 2^η Biennale Θεσσαλονίκης, 2009
https://biennale2.thessalonikibiennale.com/programme.php?lang=el&byear=2009&ptype=2&prg_id=52, επίσκεψη 09/12/2024

της Σοφίας Ντόνα, της Βιργινίας Μαστρογιαννάκη, της Χαράς Στεργίου, του Κωνσταντίνου Χατζηνικολάου, της Μαρίας Χατζηνικολάου, της Δήμητρας Κονδυλάτου, της Doreida Xhogu, του Αλέξανδρου Φιδετζή, του Νίκου Αρβανίτη, της Φωτεινής Γουσέτη και πολλά ακόμα παραδείγματα καλλιτεχνών/ιδων με μεμονωμένα έργα που σχετίζονται με έρευνα.

Οι περιπτώσεις μελέτης με τα έργα που ακολουθούν, δεν στοχεύουν σε μια εξαντλητική χαρτογράφηση της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα, ούτε αποτελούν αντιπροσωπευτικό δείγμα ενός ομοιογενούς πεδίου. Επιλέχθηκαν επειδή αποτελούν πρακτικές που έχουν αναπτυχθεί σε βάθος χρόνου, μέσα από διαφορετικές κλίμακες παραγωγής και θεσμικής ένταξης, διαθέτουν ένα corpus έργων που καθιστούν αναλυτικά ορατό τον άξονα της διατριβής: πώς τα τεκμήρια (θεσμικά ή μη, σκληρά/μαλακά) μετασχηματίζονται μέσω δραματουργικών πράξεων (επιλογή, μεταγραφή, συναρμογή, επιτέλεση) και πώς η γνώση και η ευθύνη συναρθρώνονται μέσα από συγκεκριμένα πλαίσια παρουσίασης (μουσεία, ανεξάρτητοι χώροι τέχνης, εξωκαλλιτεχνικοί χώροι, δημόσιος χώρος και δημόσιες σφαίρες). Με αυτό το κριτήριο, κάθε περίπτωση λειτουργεί ως κόμβος που επιτρέπει την ανάλυση των ερευνητικών διαδικασιών, όσο και των μορφών έκβασης, διαχωρίζοντας σαφώς το συγκεκριμένο εγχείρημα από μια ιστοριογραφία του πεδίου. Ως εκ τούτου, οι ελληνικές περιπτώσεις μελέτης συνιστούν ένα εργαστήριο όπου η ασυμμετρία τεκμηρίων, θεσμών και υποδομών παράγει συστηματικά γκρίζες ζώνες τεκμηριακής ισχύος.

Η επιλογή του περιεχομένου των συγκεκριμένων έργων, δύναται να κατανοηθεί μέσα από το ερώτημα του Walter Mignolo «ποιο είναι το έδαφος, το υπέδαφος και ο εχθρός αυτών ή των άλλων αφηγήσεων;».⁴⁰⁹ Το ερώτημα αυτό αφορά την τοπική μας συνθήκη και ταυτίζεται με την ανάλυση του Michael Herzfeld που ορίζει την Ελλάδα ως κρυπτοαποικία.

Στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής, η κρυπτοαποικιακή συνθήκη λειτουργεί ως το ιστορικό-πολιτισμικό υπόστρωμα, όπου αφορά και το καθεστώς των τεκμηρίων. Ποια γεγονότα, καταγράφονται, ποια αρχειοθετούνται, ποια γίνονται αναγνωρίσιμα μέσα από θεσμικές διαδικασίες, και ποια παραμένουν ως επισφαλείς μορφές, ασταθή ίχνη, προφορικό ή μιντιακές παραμορφώσεις. Με αυτή την έννοια, η ένταση ανάμεσα σε «σκληρά» και «μαλακά» τεκμήρια εστιάζει στον τρόπο που η εξουσία κατανέμει κύρος, ορατότητα και δυνατότητα λόγου και, αντιστρόφως, στον τρόπο που οι καλλιτεχνικές πρακτικές μπορούν να μετακινήσουν το ένα τεκμήριο από τη μία ζώνη στην άλλη. Στις ελληνικές περιπτώσεις, η «γκρίζα ζώνη» ανάμεσα στα δύο αποτελεί δομικό, ποιητικό και πολιτικό πεδίο εργασίας.

⁴⁰⁹ Walter D. Mignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton University Press, New Jersey, 2000, σ.80

Οι περιπτώσεις μελέτης που αναλύονται, αν και παράγονται μετά το 2010, σχετίζονται με διάφορες ιστορικές στιγμές που επανέρχονται στα ερευνητικά ενδιαφέροντα των καλλιτεχνών/ιδών και κατ' επέκταση στη δηλωμένη ή μη θέση τους. Ο Mbembe, όταν ανέλυε την αφρικανική αναζήτηση ενός αυτοπροσδιορισμού, οδηγήθηκε στο συμπέρασμα ότι «επιστρέφει στις σκιώδεις μορφές»⁴¹⁰ σε χώρους που κάτι είναι αντιληπτό, αλλά ταυτόχρονα δυσδιάκριτο όπως ένα φάντασμα, δηλαδή, όπως γράφει «στο ακριβές σημείο της διαχωριστικής γραμμής μεταξύ του ορατού και του καταληπτού, του αντιληπτού και του απτού».⁴¹¹ Στην ελληνική συνθήκη, το φάντασμα λειτουργεί ως μεταφορά αλλά και ως δείκτης ενός συγκεκριμένου καθεστώτος εγγραφής και εξαφάνισης. Όπως γράφει και η ιστορικός Τασούλα Βερβενιώτη για τους αντάρτες στον ελληνικό εμφύλιο «Όσοι δεν θάβονταν ή, στο εκσυγχρονισμένο κράτος, δεν συντάσσονταν για αυτούς ληξιαρχικές πράξεις θανάτου και έμεναν τα κόκαλά τους στα βουνά, είναι νεκροζώνταντοι, φαντάσματα που στοιχειώνουν το παρόν και το μέλλον μας».⁴¹² Η παρατήρηση αυτή προβληματοποιείται στη διατριβή μέσω της δραματουργίας τεκμηρίων, η ληξιαρχική πράξη θανάτου αποτελεί το «σκληρό» τεκμήριο της κρατικής επιτέλεσης (θεσμική επιβεβαίωση), ενώ η απουσία της εγγραφής - μαζί με το υλικό ή άυλο (μνήμη) υπόλειμμα - συγκροτεί ένα «μαλακό τεκμήριο» που επιμένει επιτελεστικά, αλλά κυρίως περιεπιτελεστικά. Με αυτή την έννοια η φασματικότητα επιφέρει και περιεπιτελεστικά αποτελέσματα, δηλαδή ό,τι μένει εκτός πλαισίωσης, αρχειοθέτησης, δημόσιας μνήμης επιστρέφει ως φασματική πίεση στο παρόν, απαιτώντας επανεγγραφή, αναγνώριση, παροντοποίηση και αναδιανομή του ορατού. Στις καλλιτεχνικές πρακτικές που ακολουθούν αυτό το φάντασμα αναγνωρίζεται στην επιλογή του θέματος και των τεκμηρίων, και κυρίως, στις τεκμηριακές ασυνέχειες, στα κενά, στις σιωπές και τα μεταδεδομένα που λείπουν.

Στο πλαίσιο της κρυπτοαποικιοακής συνθήκης, το ρήγμα, που περιγράφει ο Mbembe ως φάντασμα, λειτουργεί ως η βασική μεταφορά για την αποδοχή της δυαδικότητας και της ασάφειας, όπου η κυριαρχία και η υποταγή είναι αλληλένδετες και συχνά ψευδαισθητικές. Στην εγχώρια συνθήκη, η λογοθέτηση που αναπτύσσεται είναι αποσπασματική, με παραγωγικές και επαναλαμβανόμενες ασυνέχειες, εμφανίζοντας την διπλή παγίδα του κρυπτοαποικιοκρατούμενου. Στο επίπεδο της σύγχρονης τέχνης, από τη μία κυριαρχεί η επιθυμία της «ισότιμης» συμμετοχής στη δυτική πολιτισμική ηγεμονία και από την άλλη η απουσία υποδομών, οι ευρύτερες συνθήκες «απορίας», η ταξική και έμφυλη ανισότητα στο

⁴¹⁰ Achille Mbembe, *On the Postcolony*, University of California Press, Berkeley, 2001, σ.241

⁴¹¹ Στο ίδιο

⁴¹² Τασούλα Βερβενιώτη, *Οι άμαχοι του ελληνικού Εμφυλίου: Η δυναμική της μνήμης*, Κουκκίδα, Αθήνα, 2021, σ.71

πεδίο, τοποθετώντας τα καλλιτεχνικά υποκείμενα σε καθεστώς επισφάλειας αλλά παράλληλα και σε καθεστώς εξαίρεσης από την παραγωγή κριτικού λόγου, και σε πολλές περιπτώσεις, που αφορά πάλι το ταξικό και το έμφυλο, από την εξαίρεση παραγωγής καλλιτεχνικού έργου. Όπως εξηγεί και ο Herzfeld, στην ανθρωπολογία, που αναδύθηκε ως πειθαρχία μέσα από την ευρωπαϊκή κυριαρχία και την αποικιακή ιστορία, οι πρώην αποικίες έγιναν αντικείμενα θεωρητικού αναστοχασμού και οι κρυπτοαποικίες συχνά εξαιρούνται από την παραγωγή κοινωνικής θεωρίας. Το αντίστοιχο συνάγεται και για το πεδίο της τέχνης και ακόμη περισσότερο της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα, λαμβάνοντας υπ' όψιν τη χαμηλή παραγωγή θεσμικής κριτικής, πολύ περισσότερο την απουσία κριτικής των υποδομών (infrastructural critique).⁴¹³ Οι ελληνικές περιπτώσεις μελέτης, απέχουν από τις αντίστοιχες διεθνείς περιπτώσεις μελέτης, λόγω των συνθηκών παραγωγής - κυριολεκτικά low budget ή χωρίς καθόλου budget - από τη χαμηλή θεσμική εκπροσώπηση και τη μικρή συμμετοχή τους σε διεθνή δίκτυα και κυρίως από την εστίασή τους στο τοπικό συγκείμενο, είτε είναι επίκαιρο είτε ιστορικό. Ως έργα που παράγονται στο καθεστώς της κρυπτοαποικιακής συνθήκης, το δυτικό μάτι σπανίως τα περιλαμβάνει σε διεθνείς εκθέσεις, αφού δεν συνδέονται με τις εκάστοτε ατζέντες που το αφορούν. Βεβαίως, αυτό δεν είναι απαραίτητα αρνητικό γιατί διανοίγονται δυνατότητες αποαποικιοποίησης, κριτικής αποσύνδεσης (delinking)⁴¹⁴ αλλά και συμμετοχής σε εναλλακτικά δίκτυα που αφορούν επιστημολογίες του Νότου, των υποτελών και των αποικιοκρατούμενων εν γένει.

Λαμβάνοντας υπόψη την Spivak, που έχει τονίσει ότι οι επίσημες ιστορικές καταγραφές, συμπεριλαμβανομένων των αρχείων, αντιπροσωπεύουν μια «κατασκευή αναπαραστάσεων της ιστορικής πραγματικότητας»,⁴¹⁵ το ζητούμενο είναι ακριβώς πώς τεκμηριώνεται και αναλύεται αυτή η κατασκευή. Η συμβολή της στις διαδικασίες της «απομάθησης» έχει ύψιστη σημασία για την κατανόηση της εγχώριας τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα και των αντίστοιχων μη δυτικών παραδειγμάτων. Στις περισσότερες περιπτώσεις μελέτης οι καλλιτέχνες/ιδες δηλώνουν ότι οι ίδιοι/ες θέλουν να μάθουν, δηλαδή βασικός λόγος είναι η αυτομάθηση, ενώ στη συγκεκριμένη διατριβή παρατηρείται ότι η αναγκαιότητα για αυτή τη στροφή και οι πρακτικές που αναπτύσσονται αφορούν κυρίως την «απομάθηση».

⁴¹³ Marina Vishmidt, "Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique," in *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, eds. Maria Hlavajova and Simon Sheikh, MIT Press, Cambridge MA, 2017

⁴¹⁴ Walter D Mignolo, "Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of Decoloniality", *Cultural Studies* 21(2-3): 449-514, 2007, σ. 453

⁴¹⁵ Gayatri Chakravorty Spivak, "The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives", *History and Theory* 24, no. 3, 247-72, 1985, σ.271

Η «απομάθηση», όπως αναδύεται και από τις περιπτώσεις μελέτης, αφορά και το περιεχόμενο της ιστορίας αλλά και τα πλαίσια μέσα στα οποία κάτι καθίσταται τεκμήριο, απόδειξη, είδηση ή δημόσια μνήμη. Εδώ ακριβώς, διαβάζεται το επιτελεστικό και το περιεπιτελεστικό. Αφενός, τα τεκμήρια δρουν περιεπιτελεστικά όταν εργαζόμαστε με αυτά, όταν κινητοποιούν συστάδες αντίστασης, πειθούς, αμφισβήτησης, συν-αισθήματος, δημόσιας αντιπαράθεσης ή διεκδίκησης θεσμικής αναγνώρισης. Αφετέρου, επιτελεστικά, όταν οι ίδιοι όροι παραγωγής, διανομής και πρόσληψης (ΜΜΕ, θεσμοί, υποδομές, οικονομίες προσοχής) καθορίζουν εκ των προτέρων πώς και τι μπορεί να ειπωθεί, να ακουστεί, να ορατοποιηθεί ή να προσληφθεί ως αληθές. Η δραματουργία τεκμηρίων περιγράφει ακριβώς αυτή τη διαδρομή των τεκμηρίων, τις πράξεις επιλογής, μεταγραφής, συναρμογής και επιτέλεσης ως τρόπους ανακατανομής της επιτελεστικής τους ισχύος, μετακινώντας τεκμήρια από το «σκληρό» στο «μαλακό» καθεστώς - και το αντίστροφο, αποσταθεροποιώντας και απορρυθμίζοντας τον κυρίαρχο Λόγο που τα πλαισιώνει.

Συγκεκριμένα, στο 5^ο κεφάλαιο στοχεύουμε στην ανάδειξη των δραματουργικών πτυχών και στην ανάγνωση των επιτελεστικών δυνάμεων που προκύπτουν κατά τη διαδικασία της έρευνας και της καλλιτεχνικής έκβασης (artistic outcome). Τις περιπτώσεις μελέτης τις αναλύουμε μέσα από τον παρακάτω άξονα ερωτημάτων. Πρώτον, διερευνούμε την προέλευση του τεκμηρίου, δηλαδή ποιος το παρήγαγε, σε ποιο ιστορικό και θεσμικό πλαίσιο. Δεύτερον, κατατάσσουμε το τεκμήριο ως «σκληρό» ή «μαλακό» ακολουθώντας τη διάκριση που αναπτύξαμε στο κεφάλαιο 2.3 *Η επιτελεστική δύναμη του τεκμηρίου – Σκληρά και μαλακά τεκμήρια*. Τρίτον, εξετάζουμε τη δραματουργική πράξη κατά την ερευνητική διαδικασία - αν πρόκειται για μεταγραφή, παραχάραξη ή συναρμογή. Τέταρτον, σημειώνουμε το είδος της εικαστικής διατύπωσης ως επανάδραση, lecture-performance ή άλλου τύπου τεκμηριοκεντρική επιτέλεση ή εγκατάσταση. Επίσης, καταγράφουμε τη χωρική ή χρονική παρουσίαση του έργου και κυρίως το θεσμικό πλαίσιο που παρουσιάζεται. Πέμπτον, αναλύουμε τον στόχο του έργου, όπως έχει δηλωθεί ή υπονοείται από τις καλλιτέχνιδες, καλλιτέχνες και τις συλλογικότητες. Τέλος, εξετάζουμε ποια είναι η σχέση του έργου με τις έννοιες της επιτελεστικότητας και περιεπιτελεστικότητας (κεφάλαιο 2) και ποιον αφορά η επιτελεστική πράξη, είτε αυτός είναι ο μεμονωμένος θεατής, είτε κάποιος θεσμός ή θεσμικός μηχανισμός, είτε οποιαδήποτε δημόσια σφαίρα.

5.2. Η μεταγραφή ως δραματουργικό εργαλείο

5.2.1 Η μεταγραφή ως δραματουργικό εργαλείο στο *Two shots without sound* του Βαγγέλη Βλάχου

Στην πρακτική του Βαγγέλη Βλάχου η έρευνα καθορίζει τη μορφή του έργου περνώντας από μια διαδικασία συλλογής, αποδόμησης και ανασύνθεσης τεκμηρίων που μετακινούν το γεγονός από το πεδίο της «είδησης» στο πεδίο μιας έκκεντρης ανάγνωσης. Αφετηρίες του είναι συχνά οι μικρολεπτομέρειες -ένα βουβό πλάνο, ένας αντίχειρας που καλύπτει λέξεις, μια λίστα αντικειμένων-⁴¹⁶ που λειτουργούν ως δείκτες για να διερευνηθεί η πολιτική και μιντιακή αναπαραστασιοκρατία. Ο Βλάχος κυρίως εργάζεται με υλικό από τα media και το διαδίκτυο, αντιμετωπίζοντας τα τεκμήρια μέσα από εννοιολογικά πρίσματα. Είναι ο εικαστικός που θα κοιτάξει επίμονα στο όριο ή στις παρυφές του αναπαραστατικού πλαισίου, καθώς και στη διερεύνηση της πλαισίωσης του πλαισίου κάθε επιβαλλόμενης δραματουργίας. Για τη δραματουργία τεκμηρίων, θεμελιώδεις πράξεις στο έργο του Βλάχου, αποτελούν η επιλογή, η ταξινόμηση και η μεταγραφή.

Με αυτή τη λογική, το *Two shots without sound* (2018) είναι καίριο για το συγκεκριμένο υποκεφάλαιο γιατί σ' αυτό εντοπίζεται η μεταγραφή ως δραματουργικό εργαλείο που αναδιανέμει την επιτελεστική ισχύ του τεκμηρίου και μετακινεί το έργο από την αναπαράσταση στη συνθήκη πρόσληψης. Οι δραματουργικές πτυχές εκκινούν από την ανάλυση της ίδιας της κατασκευής της αναπαράστασης, δηλαδή από το τι «απουσιάζει» από το τεκμήριο και πώς αυτή η απουσία ενεργοποιεί την καλλιτεχνική πράξη.

Η προέλευση του τεκμηρίου αφορά τη ζωντανή τηλεοπτική κάλυψη των πρώτων 23 δευτερολέπτων της συνεδρίασης μεταξύ του πρώην πρωθυπουργού της Ελλάδας, Αλέξη Τσίπρα και του τότε αρχηγού της αξιωματικής αντιπολίτευσης, Κυριάκου Μητσοτάκη στις 27 Ιανουαρίου 2018. Η συνάντηση αφορούσε στην ενημέρωση των πολιτικών κομμάτων για τις εξελίξεις σχετικά με τις διαπραγματεύσεις με την πρώην Γιουγκοσλαβική Δημοκρατία της Μακεδονίας (σήμερα Βόρεια Μακεδονία) για το ζήτημα του ονόματός της. Ενώ η συνάντηση είχε διάρκεια 38 λεπτά, τα ζωντανά πλάνα, που μεταδόθηκαν από το κρατικό τηλεοπτικό κανάλι, ήταν χωρίς ηχητική καταγραφή μετά από αίτημα του κόμματος της αντιπολίτευσης. Όπως ισχυρίστηκε η Νέα Δημοκρατία, αυτό το αίτημα αφορούσε την

⁴¹⁶ Στο παράρτημα αναφέρονται έργα του Βλάχου σχετικά με τη δραματουργία τεκμηρίων. Παράρτημα, Συνέντευξη με τον Βαγγέλη Βλάχο, 24 Φεβρουαρίου 2023, σ. 256-283

αποφυγή της όποιας παρερμηνείας των λόγων του Κυριάκου Μητσοτάκη.⁴¹⁷

Ακολουθώντας τη διάκριση μεταξύ «σκληρών» και «μαλακών» τεκμηρίων, το οπτικό υλικό χωρίς ήχο μπορεί να χαρακτηριστεί ως «σκληρό» τεκμήριο, με την έννοια ότι πρόκειται για μια επίσημη καταγραφή από έναν κρατικό φορέα εντός ισχυρού θεσμικού πλαισίου. Η απουσία του ήχου φέρει υψηλή επιτελεστική ισχύ καθώς καθιστά τους θεατές με «απενεργοποιημένα αυτιά».⁴¹⁸ Παράλληλα, αυτή η απουσία υπονομεύει τη σταθερότητα του νοήματος της συγκεκριμένης επιτέλεσης, με αποτέλεσμα το τεκμήριο να αποκτά στοιχεία του «μαλακού», δηλαδή η επιτελεστική του ισχύς αποδυναμώνεται λόγω του ότι δύναται να επιδεχθεί πολλαπλές ερμηνευτικές παρεμβάσεις. Ως εκ τούτου, λόγω της σαφούς μεταβλητότητάς του, μπορεί να τοποθετηθεί σε ένα «ενδιάμεσο» πεδίο μεταξύ μαλακού και σκληρού.

Οι δραματουργικές πτυχές κατά την ερευνητική διαδικασία, αφορούν στο γεγονός ότι ο Βλάχος προσέλαβε δύο επαγγελματίες χειλεαναγνώστες, ζητώντας τους να αποκρυπτογραφήσουν τον διάλογο των πολιτικών αρχηγών κατά το διάστημα της «σιγής». Η μεταγραφή αυτή αποτελεί δραματουργική πράξη, γιατί η χειλεανάγνωση γίνεται εργαλείο αποκατάστασης νοήματος και μετασχηματίζει το αρχικό τεκμήριο σε ένα νέο συμπληρωματικό. Στο κείμενο που παρέδωσαν οι χειλεαναγνώστες, αν και υπήρχαν κενά σε κάποια σημεία όπου ήταν αδύνατη η πρόσληψη της φωνής, υπήρχε νοηματική συνοχή.⁴¹⁹ Στο επόμενο στάδιο, ο Βλάχος κατασκεύασε μία λίστα με όλες τις λέξεις ταξινομημένες αλφαβητικά.

Η τελική διατύπωση του έργου έχει τη μορφή ενός βίντεο σε λούπα, όπου οι λέξεις της μεταγραφής εμφανίζονται διαδοχικά στην οθόνη σε αργή κίνηση, αποσπασμένες από κάθε αφηγηματική ακολουθία. Η αλφαβητική ταξινόμηση λειτουργεί ως «αντί-μοντάζ», δηλαδή αντί να αποκαθιστά έναν διάλογο ή να ανασυνθέτει το «τι ειπώθηκε», αποδιαρθρώνει το λόγο σε ισότιμα λεκτικά θραύσματα. Ως εκ τούτου, το έργο δεν παράγει μια νέα «ορθή» αφήγηση, αλλά εγκαθιστά ένα πεδίο ανάγνωσης όπου η σημασία δεν προϋπάρχει, αλλά αναδύεται (ή αποτυγχάνει να αναδυθεί) μέσα από τη διαδικασία θέασης-ανάγνωσης. Το έργο παρουσιάστηκε στην 7^η Biennale Θεσσαλονίκης το 2019 και στην ατομική έκθεση του

⁴¹⁷ «Γιατί δεν είχαν ήχο τα πλάνα από τη συνάντηση Τσίπρα – Μητσοτάκη», *Athens Voice*, <https://www.athensvoice.gr/epikairota/politiki-oikonomia/414418/giati-den-eihan-iho-ta-plana-apo-ti-synantisi-tsipra-mitsotaki/>, «Κ. Μητσοτάκης: ‘Ο κ. Τσίπρας δίκασε τους Έλληνες’», *Το Βήμα*, <https://www.tovima.gr/2018/01/27/politics/k-mitsotakis-o-k-tsipras-dixase-toys-ellines/>, επίσκεψη 20/03/24

⁴¹⁸ Το “disable ear” το χρησιμοποιεί Brandon LaBelle στο Brandon LaBelle, *Acoustic Justice: Listening, Performativity, and the Work of Reorientation*, Bloomsbury Publishing, New York, 2020, σ.205

⁴¹⁹ Παράρτημα, ό.π., σ.258

Βλάχου *This event has now ended*, το 2020 στο ViZ Laboratory for Visual Culture⁴²⁰ στην Αθήνα.

Το τεκμήριο της συνεδρίασης και κυρίως η ηχητική απουσία αποτέλεσε την αιτία να εκκινήσει ο Βλάχος την έρευνά του και όπως εξηγεί «να δω τι μπορούσε κάποιος να καταλάβει από αυτά τα πλάνα χωρίς ήχο και τι σήμαινε αυτό για την πρόσληψη της εικόνας και της πληροφορίας».⁴²¹ Αυτή η ηχητική απουσία οδήγησε στην παραγωγή ενός κειμένου που κατά μία έννοια αντικαθιστούσε το στοιχείο του ήχου που έλειπε.

Ο Βλάχος εγκαθιστά μια γκρίζα ζώνη, έναν οριακό χώρο (liminal space) «μεταξύ φωνής και σιωπής»⁴²² όπου το αρχικό, «σκληρό» τεκμήριο αποβάλλει την ιδιότητα του φορέα πληροφορίας και «μεταστοιχειώνεται» σε μηχανισμό ρύθμισης της πρόσβασης στη γνώση. Στο έργο του ευρύτερα διακρίνεται από μια σαφή αμφισβήτηση της φωνοκεντρικής⁴²³ και οπτικής οικονομίας που παράγεται από τον κυρίαρχο Λόγο. Η ίδια η πράξη της ανάθεσης και παρουσίας της χειλεανάγνωσης είναι μια επιτελεστική πράξη που επανατοποθετεί την προσοχή στο κειμενικό παρόν αλλά ακουστικά και οπτικά απόν.

Η επιτελεστικότητα διαβάζεται πρωτίστως ως πράξη στέρησης, η «σιγή» συνιστά μια θεσμική χειρονομία που επιτελεί ένα καθεστώς ελέγχου ως προς την πρόσληψη ενός λόγου εξουσίας. Πρόκειται για μια επιτελεστική ρύθμιση της δημόσιας σφαίρας, όπου αυτό που «φαίνεται» δεν μπορεί να «ακουστεί», με συνέπεια να μην μπορεί να επιβεβαιωθεί, να του αποδοθεί κάποιο νόημα ή να δεσμεύσει τον φορέα του. Η δημόσια εικόνα χωρίς δημόσια φωνή στο πλαίσιο της πολιτικής συνάντησης μεταφράζεται σε μια καθαρή δραματουργία της εξουσίας, μια επιβαλλόμενη δραματουργία. Περαιτέρω, η επιτελεστικότητα αφορά το πλαίσιο παραγωγής και μετάδοσης, το κρατικό κανάλι, τους όρους πρόσβασης, την οικονομία της προσοχής που συγκροτούν εκ των προτέρων τι μπορεί να λογισθεί ως τεκμήριο και τι αποκλείεται από αυτό.

Η πράξη της χειλεανάγνωσης εισαγάγει ένα δεύτερο επίπεδο τεκμηρίωσης που λειτουργεί ως δραματουργική μεταγραφή. Ο Βλάχος αποσκοπεί στην παραγωγή ενός αβέβαιου αλλά ταυτόχρονα «πειθαρχημένου» τεκμηρίου, χωρίς να ενδιαφέρεται για την αποκατάσταση κάποιας αλήθειας. Η χειλεανάγνωση, στη συγκεκριμένη ερευνητική διαδικασία, συνιστά μια περιεπιτελεστική χειρονομία, παράγει λόγο εκεί που ο λόγος έχει αφαιρεθεί, επιτελώντας μια εξωθεσμική χειρονομία πρόσβασης. Ο Βλάχος δεν επιτρέπει σε

⁴²⁰ ViZ Laboratory for Visual Culture, <https://vizlaboratory.org/about-viz/>, επίσκεψη 20/01/25

⁴²¹ Παράρτημα, ό.π., σ.256

⁴²² Eds. Aliya Khalid, Georgina Holmes, Jane L. Parpart, *The Politics of Silence, Voice and the In-Between: Exploring Gender, Race and Insecurity from the Margins*, Routledge, London & New York, 2024, σ.18

⁴²³ LaBelle, *Acoustic Justice*, ό.π., σ.206

αυτό το τεκμήριο να «σκληρύνει». Με την αλφαβητική ταξινόμηση, την αποσύνδεση των λέξεων από την όποια αφηγηματική λειτουργία, αποσυναρμολογεί εκ νέου την αυθεντία του κυρίαρχου Λόγου. Η δραματουργία οργανώνεται γύρω από ένα πεδίο ανάγνωσης, όπου ο θεατής καλείται να σταθεί απέναντι σε ένα σώμα λέξεων που «επιμένει» χωρίς να ολοκληρώνεται ως γραμμική αφήγηση.

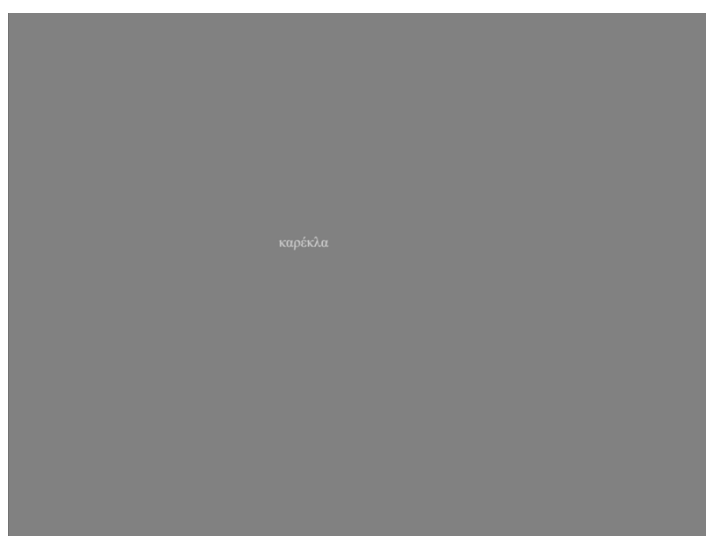
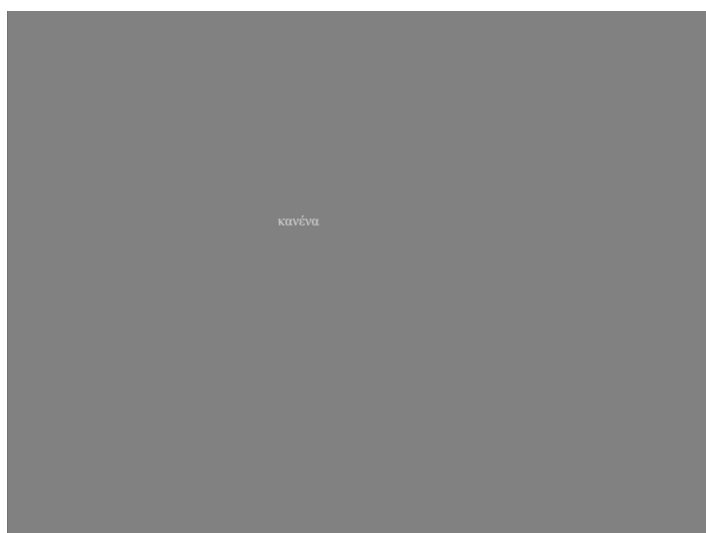
Με αυτόν τον τρόπο, το έργο συνομιλεί και με τις πολιτικές της ακρόασης που έχει αναπτύξει ο Brandon LaBelle, ο οποίος δηλώνει ότι «η ακρόαση εκφράζεται εξίσου μέσα από τις πράξεις του κοιτάγματος»⁴²⁴ δηλαδή η ακρόαση δεν είναι μόνο ακουστική λειτουργία, δεν εξαντλείται στην ακοή αλλά αρθρώνεται και μέσα από το βλέμμα.

⁴²⁴ Στο ίδιο

απέναντι

θα

ιστορία



2. Stills από το βίντεο, *Two shots without sound*, 2018, © Βαγγέλης Βλάχος
Με την ευγενική παραχώρηση του Βαγγέλη Βλάχου.

5.2.2. Η εγκάρσια μεταγραφή στο *Disengagement Rehearsals* (2025) της ρευστής κολλεκτίβας *Αγκύλες* [Πέγκυ Ζάλη, Παναγιώτης Λιανός, Χρήστος-Γ. Κρητικός]

Το έργο *Disengagement Rehearsals* (2025) της ρευστής κολλεκτίβας *Αγκύλες* [Πέγκυ Ζάλη, Παναγιώτης Λιανός, Χρήστος-Γ. Κρητικός] αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα όπου η δραματουργία τεκμηρίων συνδέεται άμεσα με αυτό που αποκαλείται στη συγκεκριμένη διατριβή «εγκάρσια μεταγραφή». «Εγκάρσια» ονομάζεται η μεταγραφή κατά την οποία οι δημιουργοί μεταγράφουν τεκμήρια της ίδιας της εμπλοκής τους (προσωπικά καταγεγραμμένα βιώματα ή συμμετοχές σε δράσεις) σε άλλες υλικότητες, διασταυρώνοντάς τα με θεσμικά τεκμήρια. Η «εγκάρσια» διάσταση διαρρηγνύει την απόσταση μεταξύ ερευνητή και αντικειμένου και καθιστά αντιληπτή την ενδοδραστικότητα⁴²⁵ της δραματουργίας τεκμηρίων.

Παράλληλα, η ίδια η μορφή της ρευστής κολλεκτίβας λειτουργεί ως μέρος της μεθοδολογίας, καθώς οι *Αγκύλες* [] συγκροτούν ένα σχήμα που αποφεύγει τη σταθερή ονομασία-ομάδα και την αισθητική-θεματική επανάληψη που συχνά καταλήγει σε branding, αποδίδοντας οριζόντια την εργασία, κατονομάζοντας αλφαβητικά τα άτομα που εμπλέκονται στο εκάστοτε project.⁴²⁶ Με αυτή την έννοια, η δραματουργία τεκμηρίων σχετίζεται και με τη δραματουργία της «ταυτότητας», ποιος/ποια εμφανίζεται ως δημιουργός, ποιος/ποια μένει εκτός αναγνώρισης, πώς διανέμεται το κύρος, η ευθύνη και η θεσμική αναγνώριση ενός ερευνητικού/καλλιτεχνικού αποτελέσματος. Η επιλογή της ρευστότητας, ως μια τακτική αποφυγής συγκέντρωσης εξουσίας σε ένα όνομα, συνδέεται άμεσα με το ερώτημα της διατριβής για τη σχέση τεκμηρίου-εξουσίας και τις κανονικοποιήσεις που αναπαράγονται από συστήματα αναπαραστασιμότητας και θέσμησης.

Η ρευστή κολλεκτίβα αντλεί υλικό από διαφορετικές πηγές -ιδιωτικές και μιντιακές καταγραφές- και το μεταγράφει οπτικά, κειμενικά και ηχητικά. Η διαδικασία που ακολουθούν δημιουργεί συνθήκες «απομάθησης» και απρόβλεπτης συνύπαρξης χωρίς να αποκαθιστά ένα ενιαίο αφήγημα. Η επιλογή του τίτλου παραπέμπει σε πρόβες απεμπλοκής από τελεολογικά αφηγήματα, κανονικοποιημένες μιντιακές κατασκευές και νοσταλγικές αναδιηγήσεις. Όπως εξηγούν, στο επίκεντρο τοποθετούν την έννοια της πρόβας, αντλώντας από την ανάλυση για τη δυνητική ιστορία και τις πρακτικές απομάθησης της Ariella Aïsha Azoulay.⁴²⁷ Η performance, την ημέρα των εγκαινίων, πραγματοποιήθηκε χωρίς πρόβες, με

⁴²⁵ Βλέπε κεφάλαιο 2.3.2 και συγκεκριμένα Karen Barad

⁴²⁶ Παράρτημα, Συνέντευξη με τη ρευστή κολλεκτίβα *Αγκύλες* [Πέγκυ Ζάλη, Παναγιώτης Λιανός, Χρήστος-Γ. Κρητικός], 5 Ιουνίου 2025, σ.240-241

⁴²⁷ Ariella Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Verso Books, London & New York, 2019, σποράδη

αυτοσχεδιαστική διάθεση, σε real time συγχρονισμό με την βιντεοπροβολή, όπου το κινούμενο κείμενο των απομαγνητοφωνήσεων καθόριζε κάθε φορά τι αντιλαμβάνεται το μάτι και τι εκφέρεται.

Η προέλευση των τεκμηρίων αφορά το συγκείμενο της πλατείας Εξαρχείων και ειδικά το «πολιτικό περίπτερο» - κοντέινερ που τοποθετήθηκε από τη *Συνέλευση για την Επανοικειοποίηση των Εξαρχείων* (2017-2019) και απομακρύνθηκε μεταγενέστερα με πανηγυρική τηλεοπτική κάλυψη. Η ρευστή κολλεκτίβα διαθέτει πρωτογενές υλικό καταγραφής, βίντεο/ήχο της μη-αδειοδοτημένης τοποθέτησης του κοντέινερ (ιδιωτική καταγραφή συνεργάτη), σχέδια, αφίσες και φωτογραφικά ίχνη συμμετοχικών διαδικασιών. Επίσης, ανέκτησε μιντιακό υλικό, όπως τηλεοπτικά ρεπορτάζ (ενδεικτικά από το κανάλι ΣΚΑΪ), που αφορούν στην απομάκρυνση του περιπτέρου με την άρθρωση του λόγου από τα ΜΜΕ ως ο «εξαγνισμός/καθαρισμός» της πλατείας και βαφτίζοντας το κοντέινερ ως «ΚΕΠ αναρχικών». Μετά την πρόσκληση από το Cross Section Archive⁴²⁸ για την έκθεση *On Politics (Περί Πολιτικής) Reconstructing Memories*, η ρευστή κολλεκτίβα εστίασε στην αποδόμηση του διπόλου τοποθέτηση/απομάκρυνση και το αντιμετώπισε ως ένα ενιαίο γεγονός.

Η συνέντευξη με τη ρευστή κολλεκτίβα επιτρέπει να αναγνωστεί με σαφήνεια η προέλευση αυτού του πρωτογενούς υλικού. Τα βιντεοτεκμήρια αποτελούν «ίχνη» ενός γεγονότος αλλά κυρίως προκύπτουν από μακροχρόνιες σχέσεις με τον δημόσιο χώρο, από εμπειρίες σχεδιασμού, κατασκευής και τοποθέτησης σε αντίστοιχες δράσεις καθώς και από την προσωπική εμπλοκή των συμμετεχόντων σε συλλογικές διαδικασίες στην πλατεία Εξαρχείων. Επιπλέον, διευκρινίζεται ότι το βίντεο της τοποθέτησης του περιπτέρου έχει καταγραφεί από συνεργάτη/φίλο που καλείται για καταγραφές και σε άλλες αντίστοιχες δράσεις, κάτι που αναδεικνύει ότι η καταγραφή αποτελεί μια συνειδητή τεκμηριακή πράξη.

Ιδιαίτερη βαρύτητα έχει το γεγονός ότι υπάρχουν δύο καταγραφές σε πραγματικό χρόνο - της τοποθέτησης και της απομάκρυνσης -, οι οποίες αντιμετωπίζονται ως κοινό πεδίο ανάγνωσης, ως φάσμα με κοινά μοτίβα, κοινές γλωσσικές χειρονομίες, κοινές ρητορικές φυσιοποίησης⁴²⁹ (δεν κουνήθηκε φύλλο, δεν άνοιξε μύτη, τι ωραίος καιρός) που διασχίζουν και τις δύο αναπαραστασιακές λογικές.

Από τα τεκμήρια που προαναφέρθηκαν, μπορούν να αναγνωσθούν ως «σκληρά» τα τηλεοπτικά ρεπορτάζ μεγάλων καναλιών, ο επίσημος λόγος διάφορων πολιτικών προσώπων

⁴²⁸ Το Cross Section Archive είναι ένας ερευνητικός και καλλιτεχνικός χώρος στην Αθήνα, που ιδρύθηκε από την εικαστικό και film-maker Μαρία Λάλου και τον αρχιτέκτονα Skafte Ayimo-Boot.

⁴²⁹ Παράρτημα, ό.π., σ.247

καθώς και η ζωντανή κάλυψη της απομάκρυνσης του περιπτέρου λόγω της θεσμικής τους ισχύος. Η ιδιωτική καταγραφή της τοποθέτησης, οι αυτοσχέδιες αφίσες και τα αρχεία της συνέλευσης λειτουργούν ως «μαλακά» τεκμήρια. Μέσω της σύζευξης που επιτέλεσε η ρευστή κολλεκτίβα δημιουργείται μια γκρίζα ζώνη, όπου το θεσμικό «σκληρό» εκφέρεται με φορτισμένη ρητορική καθαρότητας, ενώ το «μαλακό» φέρει μια πραγματολογική υφή μέσω της καταγραφής ενός βιωματικού και συμμετοχικού συμβάντος. Η ρευστή κολλεκτίβα μεταχειρίζεται το υλικό μέσω ισότιμων ηχητικών, κειμενικών και οπτικών επεξεργασιών αποσταθεροποιώντας την ιεραρχία της εγκυρότητας.

Σημαντική είναι και η μετατόπιση που επιτελείται μέσω της μεταγραφής. Η κολλεκτίβα αναφέρει ότι χρησιμοποίησε εργαλεία που παραπέμπουν σε επίσημες πρακτικές μεταγραφής ιστορικών/προφορικών αρχείων, όπως απομαγνητοφωνήσεις, όπου δεν καταγράφονται μόνο οι λέξεις αλλά και οι ήχοι, που ως συνήθως εξορίζονται από μια «καθαρή» αφήγηση (ήχοι μηχανημάτων, πουλιών, σαρδάμ, βήχας, διπλές συλλαβές και σημειώσεις, όπως το χαρακτηριστικό «δεν ακούγεται»).

Οι δραματουργικές πτυχές κατά την έρευνα και την τελική διατύπωση στην περίπτωση του Disengagement Rehearsal, αφορούν την εγκάρσια μεταγραφή που αναδύεται από την άμεση εμπλοκή των συμμετεχόντων στον σχεδιασμό και την τοποθέτηση του κοντέινερ, όπου τα τεκμήρια που παράγονται αφορούν την προσωπική τους δράση. Δεν βρίσκονται σε απόσταση αλλά έρχονται να μεταγράψουν την ίδια τη δράση τους. Αυτή η εγκαρσιότητα συνιστά ένα διαφορετικό πεδίο επεξεργασίας των τεκμηρίων που αφορά στη διττή διάσταση, αφενός της εμφάνισης του βιώματος και αφετέρου της εμφάνισης της αναπαράστασης του π.χ των media.

Η τελική διατύπωση συγκροτείται ως μια πολυεπίπεδη εγκατάσταση που οργανώνει τα τεκμήρια σε παράλληλα κανάλια και σε διαφορετικές υλικότητες. Εκτός από τις βιντεοπροβολές (τοποθέτηση/απομάκρυνση), η κολλεκτίβα προχώρησε σε εκτύπωση αφισών και σε αφισοκόλληση της τζαμαρίας αναδεικνύοντας τις αφίσες ως φορείς «κάλυψης» μέσω της χωρικής διεκδίκησης δηλαδή μιας υλικότητας που καταλαμβάνει επιφάνεια και αρθρώνεται πέρα από το κυριολεκτικό της περιεχόμενο. Παράλληλα, υπήρχε μια οθόνη με το κείμενο των απομαγνητοφωνήσεων των δύο βίντεο, όπου τα δύο κείμενα «έτρεχαν» σε συγχρονισμό με την βιντεοπροβολή.

Ο τρόπος με τον οποίο χειρίστηκαν την εικόνα, για να επιλύσουν το ζήτημα της έκθεσης της ταυτότητας των συμμετεχόντων στο βίντεο της τοποθέτησης, αποτελεί σημαντική δραματουργική επιλογή. Εκεί αποφεύγεται ο παρωχημένος και μιντιακός χειρισμός του «θολώματος» των προσώπων και επιλέγεται μια στρατηγική ζουμ (zoom) που

στρέφει το βλέμμα σε μη ανθρώπινα στοιχεία, σε λεπτομέρειες, στα «περιθώρια» (margins) της σκηνής.⁴³⁰ Το ζουμ, με αυτόν τον τρόπο, δεν λειτουργεί ως τεχνική απόκρυψης, αλλά ως δραματουργία της όρασης και όπως εξηγούν «...δε ζουμάρει ακριβώς εκεί που θέλουμε να δείξουμε, αλλά ζουμάρει μακριά από εκεί που δεν θέλουμε να κοιτάξουμε...».⁴³¹ Ως εκ τούτου, μετατοπίζεται η ανάγνωση από το αναγνωρίσιμο πρόσωπο στις «διαρροές» της καταγραφής. Η ίδια τεχνική επαναλαμβάνεται στο μιντιακό βίντεο, όπου δεν τίθεται ζήτημα προστασίας της ανωνυμίας, αλλά μέσω του ίδιου οπτικού χειρισμού τονίζονται λεπτομέρειες που χάνονται στο καλοστημένο μιντιακό πλάνο, όπως χειρονομίες, χέρια, παύσεις, ένα μικρό σενάριο της ειδησεογραφικής επιτέλεσης.

Στο επίπεδο του ήχου, η δραματουργία τεκμηρίων μετακινείται από την απλή αντιπαράθεση λόγων στην παραγωγή ενός νέου ηχοτοπίου. Η κολλεκτίβα περιγράφει ότι αφαιρούνται φωνές που θα μπορούσαν να αναγνωριστούν από την καταγραφή της τοποθέτησης, ενώ ταυτόχρονα συλλέγονται «μικροί» ήχοι και από τα δύο βίντεο (ανάσες, άναρθρες εκφορές, γέλια, στιγμές όπου κάτι δεν παράγει νόημα) και μετατρέπονται σε δείγματα (samples) που οργανώνονται σε ένα ηχοτοπίο μεταξύ έντασης και ηρεμίας. Με αυτόν τον τρόπο, η εγκάρσια μεταγραφή είναι οπτική/κειμενική, αλλά και ακουστική, δηλαδή το τεκμήριο μεταγράφεται σε ρυθμό, σε τόνο, σε υφή και σε διακεκομμένη άναρθρη αφήγηση.

Μια ξεκάθαρη δραματουργική πτυχή αποτελεί το «εργαλείο» της πρόβας τόσο κατά την ερευνητική διαδικασία, όσο και στην performance των εγκαινίων. Η Azoulay, που όπως προαναφέρθηκε αποτελεί αναφορά για το συγκεκριμένο έργο της κολλεκτίβας, γράφει:

Οι πρόβες απεμπλοκής δεν επιδιώκουν να καταστήσουν ξανά κατανοητό το παρελθόν, αλλά να το ανακτήσουν από ένα αόριστο παρελθόν και όχι προς ή σε αναμονή ενός αόριστου μέλλοντος, όπως στην περίπτωση του «για πάντα», - όχι ως ανακτημένες ιστορίες, αλλά ως ένας ενεργός μηχανισμός που επιδιώκει να διατηρήσει την αρχή της αναστρεψιμότητας αυτού που δεν θα έπρεπε να ήταν δυνατό, μια άρνηση των ιμπεριαλιστικών παντζουριών που κλείνουν εξαρχής. Η δυνητική ιστορία δεν επιδιορθώνει τους κόσμους μετά τη βία, αλλά γυρίζει πίσω στη στιγμή πριν από τη βία και ξεκινά από εκεί. Αυτό είναι δύσκολο να το φανταστεί κανείς χωρίς πρόβες, καθώς οι καθημερινές μας συνήθειες είναι τόσο περιπλεγμένες στη λειτουργία των ιμπεριαλιστικών τεχνολογιών. Τέτοιες πρόβες

⁴³⁰ Στο ίδιο, σ.248

⁴³¹ Στο ίδιο

στη μη-ιμπεριαλιστική σκέψη και την αρχειακή πρακτική δεν γίνονται ως προετοιμασία για μια επικείμενη ημέρα απολογισμού, αλλά ως ένας τρόπος να συνυπάρξουμε με τους άλλους διαφορετικά.⁴³²

Η performance στα εγκαίνια, η ηχητική παραγωγή και η ανάγνωση των απομαγνητοφωνήσεων πραγματοποιήθηκε επιτόπου και αυτοσχεδιαστικά. Η εγκάρσια μεταγραφή λειτουργεί και εδώ μέσω των πολλαπλών μεταγραφών που ενώ δεν αλληλοαναιρούνται, αλληλοεπικαλύπτονται μερικώς, αφήνοντας «κενά» που μπορούν να σημασιοδοτηθούν εκ νέου. Όπως περιγράφουν, δεν υπήρχε προκαθορισμένο στοπ, ούτε πλήρης γνώση του τι θα διαβαστεί, με αποτέλεσμα να επιτρέπεται η αναδιάταξη του νοήματος μέσα στη στιγμή της ανάγνωσης, της ακρόασης και κυρίως της συνύπαρξης. Μέσα από τη συγκεκριμένη διαδικασία, η πρόβα λειτουργεί ως μηχανισμός «ανοιγμάτων»⁴³³ απέναντι σε τελεολογίες και γραμμικές αφηγήσεις.

Επιπλέον, η επιτέλεση δεν εξαντλήθηκε τη στιγμή της παρουσίασης, αλλά ηχογραφήθηκε επιτόπου, ενσωματώθηκε στο βίντεο των απομαγνητοφωνήσεων και παρέμεινε ως ηχητική εγκατάσταση σε λούπα για τη συνέχεια της έκθεσης. Η διαπίστωση της κολλεκτίβας «ότι στη Μαυρομιχάλη και Ισαύρων ακουγόταν το *δεν ακούγεται*»⁴³⁴ λειτουργεί ως επέκταση της δραματουργίας τεκμηρίων προς τη δημόσια σφαίρα. Το τεκμήριο, μεταγραμμένο πλέον σε ήχο, αποκτά περιεπιτελεστική δύναμη μέσα από την επανεγγραφή του στο αστικό πεδίο, στοιχειώνοντας το συγκείμενο της αρχικής του εγγραφής.

Στο *Disengagement Rehearsals* η επιτελεστικότητα διαβάζεται στο πώς το τεκμήριο μετασχηματίζεται σε γεγονός. Η ζωντανή καταγραφή, η επίσημη μεταγραφή/απομαγνητοφώνηση, ο συγχρονισμός εικόνας και κειμένου, η δειγματοληψία και η δημόσια διάχυση του ήχου συγκροτούν ένα πλέγμα διαδικασιών όπου το τεκμήριο δρα ως μηχανισμός ρύθμισης της ορατότητας και της ακουστότητας. Τα «σκληρά» μιντιακά τεκμήρια αποκαλύπτονται ως ήδη δραματουργημένα μέσα από τις ρητορικές καθαρότητας και εξαγνισμού, ενώ τα «μαλακά» αποκτούν επιτελεστική ισχύ αναδιοργανώνοντας το πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορεί κάτι να εμφανισθεί και να ακουστεί.

Η περιεπιτελεστική γειτονιά αναδύεται τη στιγμή που το έργο ενεργοποιεί τα τεκμήρια πέρα από την αναπαράστασή τους. Συγκεκριμένα, στην performance χωρίς πρόβες, στην

⁴³² Azoulay, *Potential History*, ό.π., σ.29

⁴³³ Παράρτημα, ό.π., σ.254

⁴³⁴ Στο ίδιο, σ.253

ανάγνωση των απομαγνητοφωνημένων «περιθωρίων», στην έμφαση στο «δεν ακούγεται», στη μετατροπή των κενών, των επικαλύψεων και των παρασίτων σε κεντρικό υλικό εκφοράς. Το υλικό των «περιθωρίων» αποτελεί μια χειρονομία, της οποίας η πολιτική διάσταση αφορά την κατοικία του νοήματος έξω από το κέντρο της όποιας κυρίαρχης αφήγησης, στον χώρο όπου ο λόγος είναι αποσταθεροποιημένος και αυτό λειτουργεί πέρα από την αισθητική ή εννοιολογική προσέγγιση του έργου.

Συνοπτικά, το έργο μέσα από το πρίσμα της δραματουργίας τεκμηρίων παράγει τις εξής μετατοπίσεις. Αποϊεραρχοποιεί την εγκυρότητα μέσα από τη μεταγραφή, τη συναρμογή και την επιτέλεση, οι οποίες συμβάλλουν στην εναλλαγή της επιτελεστικής ισχύος των «σκληρών» και των «μαλακών» τεκμηρίων. Μεταγράφει τα τεκμήρια σε ρυθμό και φωνή, όπου ο λόγος που «εξηγεί» επανεγγράφεται ως ηχοτοπίο που εκθέτει τις διαδικασίες παραγωγής νοήματος και κυρίως τις ρωγμές τους.

O5: { Τον πήραμε του 'ταμε – του 'ταμε Συνέλευση Κατοίκων μπουρδες (ΔΑ) φάση O5: { Έτσι το παπαγαλάκι κοίτα κοίτα πώς θα το σκάσει μαλάκα το αλάνι (παύση) θα το σκάσει παγκόσμια μου φαίνεται (παύση) (Μεταλλικός ήχος) O5: {(ΔΑ) Μαζεύτηκε ο κόσμος π'λες τώρα (παύση) O4: { Γί' αυτό O5: {(ΔΑ) (παύση) παλά [σκληρό (ΔΑ) (παύση) O3: {(Έξω ο σεξισμός απ' τα Εξάρχεια (παύση) (Ήχος μηχανής) (Ήχος μηχανής) (Ήχος μηχανής) (Διάφοροι μεταλλικοί ήχοι) O6: {(ΔΑ) με το ζώρι πήγε (ΔΑ) (παύση) δεν έχει καθόλου μυαλό (παύση) (Ομιλίες) (Ήχος ανυψωτικού) (Ομιλίες) (Διάφοροι μεταλλικοί ήχοι) (Ήχος ανυψωτικού) (Παύση) Δ1: {(Εδώ τώρα μετράμε (παύση) βάζουν τα συρματοσχοινιά πάνω (παύση) α μπράβο τώρα το κάταρα [λοιπόν στο γερανό (παύση) Δ4: {(Μπράβο (παύση) Δ1: {(Και το σηκώνουν για να ανέβει κανονικά στο φορτηγό και να φύγει από εκείνο [το σημείο (παύση) Δ4: {(Ακριβώς (παύση) η σκάλα αυτή τη χρησιμότητα είχε ανέβρκαν πάνω ώστε να βάλουμε: απ' χρειάζονταν πάνω στο μηχανήμα για να το σηκώνουν αλυσίδες ώστε να μπορέσει να το σηκώσει ο γερανός (παύση) αυτή τη στιγμή καθαρίζουν και την πλατεία μαζεύουν πάνω (παύση) καθαρίζουν κάτω το δρόμο ε: οι υπάλληλοι του Δήμου (παύση) να σας πω πως αυτό το κοντέινερ ε: χρησιμοποιείται τα τελευταία δύο χρόνια από ανυπολόγιστες (παύση) [και: αυτή τη στιγμή προσπαθούν όπως βλέπτετε (παύση) Δ2: {(Επειδή λέμε ΚΕΠ Αναρχικών (παύση) και το λέ - και το λέμε έτσι με μια άνεση (παύση) αυτό το ΚΕΠ δηλαδή τι έκανε ακριβώς Έλλη; [μπορούμε λίγο να εξηγήσουμε (παύση) Δ1: {(ΚΕΠ Το λέμε τώρα εμείς [δημοσιογραφική αρέα ρε παιδί μου εντάξει (παύση) έκαναν τις δουλειές τους εκεί (παύση) Δ2: {(Ναι ρε παιδί μου: όχι τι ήταν αυτό (παύση) δηλαδή τι συνέβαινε εκεί οργανώνονταν; (παύση) Ή [έκαναν; (παύση) Δ1: {(Προσπαύ; (παύση)	S5: { We took him and told him – told him Residents' Assembly, nonsense (NA) S5: { That's how the crane's look look how it's going to bolt it dude the vagabond (pause) it will bolt it off globally it seems (pause) (Metallic sound) S5: {(NA) The crowd gathered shut up! (pause) S4: { That's why S5: {(NA) (pause) very [hardcore (NA) (pause) S3: {(Sexism out of Exarcheia (pause) (Sound of engine) (Sound of engine) (Sound of engine) (Various metallic sounds) S6: {(NA) By the skin of their teeth went (INA) (pause) no brains at all (pause) (Voices) (Sound of a lift) (Voices) (Various metallic sounds) (Sound of a lift) (Voices) (pause) the anarchists workers and because that there is also crane oh: so that it is removed from here and moved into another - another place (pause) [climbing up to clean (pause) you see them lifting it now (pause) J1: {(Here we now see (pause) they're attaching the cables Eli (pause) ah: great now they've hooked it [onto the crane (pause) J4: {(Bravo (pause) J1: {(And they're lifting it to load it properly onto the truck and move it from that [location (pause) } J4: {(Exactly (pause) this: ladder had this purpose they climbed up to attach: what was needed to the machine so that it would be lifted - chains so that the crane could lift it (pause) at this moment they are cleaning the square gathering things (pause) they're also cleaning the road below uh: the Municipal workers (pause) let me tell you about this container uh: has been used for the past two years by collectives (pause) [and: right now as you can see they are trying (pause) J2: {(Since we're calling it the <i>Anarchists' C.S.C.</i> (pause) and we say - and we say it so casually (pause) what exactly did this C.S.C. do Eli? [Can we explain it a little? (pause) J1: {(We're now calling it C.S.C. [as journalistic license you know okay (pause) they carried out their activities there (pause)
---	---

3. Still από το βίντεο, *Disengagement Rehearsals*, 2025, *On Politics/Reconstructing Memories*, Cross Section Archive, © ρευστή κολλεκτίβα Αγκύλες []
Με την ευγενική παραχώρηση της ρευστής κολλεκτίβας Αγκύλες []



4. Φωτογραφία από την performance *Disengagement Rehearsals*, 2025, *On Politics/Reconstructing Memories*, Cross Section Archive, © ρευστή κολλεκτίβα *Αγκύλες* []
 Με την ευγενική παραχώρηση της ρευστής κολλεκτίβας *Αγκύλες* []



5. Φωτογραφία από την εγκατάσταση, *Disengagement Rehearsals*, 2025, *On Politics/Reconstructing Memories*, Cross Section Archive, © ρευστή κολλεκτίβα *Αγκύλες* []
 Με την ευγενική παραχώρηση της ρευστής κολλεκτίβας *Αγκύλες* []

5.3. Αντικειμενοστραφής έρευνα και δραματολογία τεκμηρίων

5.3.1. Objects lessons: For all party occasions! της Νατάσσας Μπιζά

Το *Objects lessons: For all party occasions!* (2018) της Νατάσσας Μπιζά αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα, όπου το τεκμήριο είναι ένα σύνολο αντικειμένων, μια υλικότητα που παρέμενε επί δεκαετίες στο περιθώριο της θεσμικής μνήμης. Η Μπιζά εκκινεί την έρευνά της μέσα από ένα «μικρό» εύρημα στην αποθήκη του Γεωπονικού Πανεπιστημίου Αθηνών και καταλήγει να ανασυστήσει - χωρίς να κλείσει οριστικά - την ιστορία μιας μεγάλης συλλογής σκευών κουζίνας και «πολυτελών» εργαλείων οικιακής χρήσης, που σχετίζονται με την αμερικάνικη βοήθεια και το σχέδιο Marshall, σε μια στιγμή όπου η Ελλάδα βρισκόταν εντός του εμφυλίου και σε απόλυτη ένδεια. Η ιδιαιτερότητα του έργου έγκειται στο γεγονός ότι το ίδιο το αντικείμενο γίνεται ο οδηγός της έρευνας, μια «μηχανή» παραγωγής ερωτημάτων και συσχετισμών. Τα ερωτήματα που απασχολούν τη Μπιζά πηγάζουν από τι θεωρείται άξιο διατήρησης, τι γίνεται μουσειακό, ποια υλικά κατάλοιπα ενός γεωπολιτικού προγράμματος γίνονται ορατά, ποια παραμένουν αδιάγνωστα, ξεχασμένα χωρίς ταξινόμηση και κυρίως δημόσιο λόγο.

Η Μπιζά προσκλήθηκε το 2017 από την επιμελητική ομάδα Locus Athens⁴³⁵ για να δημιουργήσει ένα έργο στα πλαίσια της έκθεσης *Γεωμετρίες* στο Γεωπονικό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Αν και γνώριζε την ύπαρξη ενός γεωργικού μουσείου, ξεκίνησε με μια «ζωντανή» και επιτόπια εξερεύνηση, εκτός των πλαισίων ενός θεσμικού αρχείου, δηλαδή σε διάφορους χώρους, όπως οι κλειστές αποθήκες, που δεν ήταν προσβάσιμες στο κοινό. Σε μία από αυτές αντίκρισε κάποια στιγμή μια σειρά από φλιτζάνια, τοποθετημένα το ένα μέσα στο άλλο με χαρτάκια ανάμεσά τους. Ήταν ζωγραφισμένα με έναν φυτικό στολισμό που περιλάμβανε μικρά φύλλα κισσού. Αυτή η μικρή συλλογή φλιτζανιών αποτέλεσε το πρώτο ερέθισμα για την Μπιζά που οδήγησε στον εντοπισμό και άλλων αντικειμένων κουζίνας όπως θερμόμετρα, κατσαρόλες, φόρμες ζαχαροπλαστικής μεταξύ άλλων μέσα σε άλλη αποθήκη. Τα αντικείμενα κλεισμένα σε κουτιά, ήταν αχρησιμοποίητα και φαίνονταν ανέγγιχτα επί δεκαετίες.

Η προέλευση των τεκμηρίων αφορά ένα πλέγμα υλικοτήτων και διοικητικών ιχνών. Πρωτογενές τεκμήριο αποτελεί το σύνολο των αντικειμένων που εντοπίζονται στις αποθήκες του πανεπιστημίου, δηλαδή σκεύη, σερβίτσια, θερμόμετρα, φόρμες, εργαλεία, καθώς και

⁴³⁵ Παράρτημα, Συνέντευξη με τη Νατάσα Μπιζά, 17 Φεβρουαρίου 2023, σ.351

συσκευασίες, όπως το κουτί των cookie cutters, από όπου και προκύπτει ο τίτλος For all party occasions. Παράλληλα, η έρευνα ενεργοποιεί δευτερογενή τεκμήρια, όπως διοικητικά έγγραφα και απογραφές του πανεπιστημίου έως και μαρτυρίες προσώπων που θυμούνται την ύπαρξη των αντικειμένων από τη δεκαετία του '80. Όπως περιγράφει η Μπιζά «πήρα ένα φλιτζάνι και ρώταγα τριγύρω αν τους θυμίζει κάτι. Μου είπε κάποιος, πως τέτοια πιάτα υπάρχουν στο Πρυτανείο, στο εστιατόριο και τα χρησιμοποιούν ακόμα».⁴³⁶ Η Μπιζά, όπως εξηγεί, ήθελε να ακολουθήσει «την πορεία των αντικειμένων»,⁴³⁷ τα φωτογράφησε και άρχισε να ψάχνει συγγενή αντικείμενα προσπαθώντας να τα ταυτοποιήσει. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, παρακολουθώντας διάφορα ντοκιμαντέρ και αναζητώντας παρόμοιες φωτογραφίες στο διαδίκτυο, οδηγήθηκε στο ψυχροπολεμικό Kitchen Debate του 1959 μεταξύ ΕΣΣΔ και ΗΠΑ και συγκεκριμένα του Nikita Khrushchev και του Richard Nixon, όπου ανακάλυψε μια παρόμοια κατσαρόλα που υπήρχε στη φωτογραφία τους.

Παράλληλα, ο ιστορικός της σχολής κ. Παναγιωτόπουλος υπέδειξε στην Μπιζά ένα κουτί εγγράφων που σχετιζόταν με το σχέδιο Marshall. Σε αυτό το κουτί εντοπίζεται μια καταγραφή από το 1979 που αναφέρεται σε προγενέστερη απογραφή, η οποία απαριθμεί αντικείμενα χωρίς να αποσαφηνίζει τον προορισμό, το λόγο της απογραφής ή τον τόπο φύλαξης. Επιπλέον, ένα κρίσιμο τεκμήριο προκύπτει από την ίδια την αποθήκη όπου ένα αντικείμενο τυλιγμένο σε αμερικάνικη εφημερίδα, με ημερομηνία 28 Ιανουαρίου 1949, λειτούργησε ως χρονικός δείκτης για το πότε περίπου πακεταρίστηκαν ή μετακινήθηκαν.

Αντιστοίχως, σε ένα ντοκιμαντέρ εντόπισε ένα χωνί, αντίστοιχο με αυτά που βρήκε στις αποθήκες, που υπήρχε στο ΠΙΟΠ (Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς). Τότε επισκέφθηκε και συνομίλησε με τη διευθύντρια του ιδρύματος, όπου και ενισχύθηκε η υπόθεση ότι τα αντικείμενα σχετίζονται με τη βοήθεια Marshall. Επίσης, αποκαλύπτεται πώς μετακινήθηκαν θεσμικά, καθώς το υλικό συγκεντρώθηκε σε φορείς που συνδέθηκαν με την Αγροτική Τράπεζα, η οποία εμφανίζεται ως αποδέκτης της βοήθειας των ΗΠΑ.

Όλη αυτή η ερευνητική διαδρομή καταλήγει σε ένα πυκνό πεδίο τεκμηρίωσης -μέσα από τη συνύφανση των αντικειμένων, της θεσμικής μνήμης και των προφορικών μαρτυριών- στοχεύοντας στην ανάδυση περαιτέρω ερωτημάτων χωρίς να εγκλωβίζεται αποκλειστικά σε μια αποδεικτική αξίωση.

Όσον αφορά τη διάκριση «σκληρών» και «μαλακών» τεκμηρίων, τα αντικείμενα λειτουργούν σε μια ενδιάμεση κατάσταση που σε όλη τη διαδικασία του έργου εναλλάσσεται η επιτελεστική τους ισχύς. Η απουσία πρωτοκόλλου προέλευσης και ιστορικής πλαισίωσης,

⁴³⁶ Στο ίδιο, σ.352

⁴³⁷ Στο ίδιο

σε συνδυασμό με το γεγονός ότι, όπως εξηγεί η Μπιζά, πολλά από τα αντικείμενα παρέμεναν «αδιάγνωστα»,⁴³⁸ καθώς η ίδια δεν μπορούσε καν να κατανοήσει τη χρήση τους, τους προσδίδει, σε μια πρώτη ανάγνωση, την ιδιότητα των «μαλακών» τεκμηρίων. Ωστόσο, η υλικότητά τους και η ισχυρή «παρουσία» (μετριοούνται, φωτογραφίζονται, ταξινομούνται) καθιστούν την πρακτική της Μπιζά μια διαδικασία μετασχηματισμού σε «σκληρά» τεκμήρια ενός ιστορικού συμβάντος, με ισχυρή αποδεικτική ισχύ. Οι θεσμικές απογραφές, όπως αυτή του 1979, τα διοικητικά έγγραφα, το αρχείο του ΠΙΟΠ αποτελούν αρχειακά σύνολα όπου τα τεκμήρια διαβάζονται ως «σκληρά». «Μαλακά» τεκμήρια σε πρώτη ανάγνωση αποτελούν οι μνήμες των εργαζομένων, οι προφορικές ενδείξεις (π.χ. υπάρχουν στο Πρυτανείο) και όλες οι μορφολογικές συγγένειες που κινούν υποψίες για το τι μπορεί να είναι αυτά τα αντικείμενα και πώς βρέθηκαν σε αυτές τις αποθήκες.

Μια σημαντική πτυχή του έργου της Μπιζά αφορά την εργασία της με τα «μαλακά» τεκμήρια που τα αντιμετωπίζει εξ αρχής ως ισχυρά και εργάζεται ακριβώς πάνω στο αδιάγνωστο και επισφαλές τους πλαίσιο. Η αποθήκη μετατρέπεται σε υποδομή και η επιτελεστική ισχύς των «μαλακών» αντικειμένων-τεκμηρίων αλλάζει μέσα από την ερευνητική πράξη, μέσω της οποίας αυτή η ισχύς ενδυναμώνεται σταδιακά αλλά και τα ίδια τα τεκμήρια δρουν ανάλογα, φορτίζοντας την αποδεικτική αξίωση της έρευνας και της δημόσιας ενεργοποίησης της.

Στις προηγούμενες περιπτώσεις μελέτης η πράξη της μεταγραφής λειτουργούσε ως δραματουργικό εργαλείο, ενώ η δραματουργική πράξη στο *Objects lessons: For all party occasions!* οργανώνεται γύρω από μια αντικειμενοστραφή διαδικασία τεκμηρίωσης και επιτέλεσης. Η δραματουργική πράξη ξεκινά από τη συγκέντρωση, την καταγραφή, τη μέτρηση, τη δελτιοποίηση, την ταξινόμηση και πρωτίστως, την αναγνώριση ότι ένα «περιθωριοποιημένο» ή «θαμμένο» υλικό απόθεμα μπορεί να εισέρθει στη δημόσια σφαίρα. Η Μπιζά αναφέρεται στο ότι ζήτησε άδεια να εργαστεί στην αποθήκη, συγκεντρώνοντας όλα αυτά τα αντικείμενα τα οποία και κατέγραψε συστηματικά. Η εργασία της καταγραφής μοιάζει φαινομενικά με τεχνική διαδικασία, αλλά στην περίπτωση της Μπιζά, μετακινώντας τα αντικείμενα από το «σωρό» σε μια νέα συστάδα νοηματοδότησης λειτουργεί ως μια δραματουργία παραγωγής γνώσης.

Σημαντική είναι και η κλίμακα της τεκμηρίωσης που αφορά περίπου σε 3000 αντικείμενα 170 διαφορετικών ειδών. Η Μπιζά αναφέρει και τη συνεργασία της με την ιστορικό τέχνης και μουσειολόγο Κατερίνα Κωνσταντίνου σε αυτήν την τεκμηριωτική

⁴³⁸ Στο ίδιο, σ.356-357

διαδικασία, καθώς και με τη φωτογράφο που συνδεόταν με τη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών. Η επιλογή των αντικειμένων «ένα από κάθε είδος» για τη φωτογράφιση, η ανάδυση εργαλείων για τη διάγνωση των «αδιάγνωστων» αντικειμένων μέσω της αντιπαραβολής μορφών (όπως η περίπτωση της αδιάγνωστης κατσαρόλας που τελικά αναγνωρίζεται ως μπεν μαρί) αναδεικνύουν ότι η έρευνα περνάει από τη μορφή προς τη γνώση, από το αντικείμενο στο κείμενο και δεν εκκινεί από μια προϋπάρχουσα αφήγηση. Η συνάντηση της Μπιζά με τη φωτογραφία από το Kitchen Debate λειτούργησε ως ερευνητική «αναλαμπή», όπου ο Ψυχρός πόλεμος, η προπαγάνδα της δυτικής ευημερίας και η κουζίνα ως πεδίο ιδεολογικής αντιπαράθεσης συνδέονται με τα υλικά κατάλοιπα του σχεδίου Marshall. Η δραματουργία λειτουργεί μέσα από συσχετιστικές λογικές και κυρίως από την έμφαση στο ρόλο του αντικειμένου που είναι κυριολεκτικά πρωταγωνιστικός, αφού ανοίγει πεδία της ιστορικής πραγματικότητας που δεν θα είχαν εμφανιστεί αν η Μπιζά είχε επιλέξει μια άλλη ερευνητική αφετηρία.

Η καλλιτεχνική έκβαση του έργου στην έκθεση *Γεωμετρίες* στο Γεωπονικό πανεπιστήμιο, συγκροτείται μέσα σε από την εκθεσιακή παρουσίαση της τεκμηρίωσης και μια συμμετοχική performance με τη μορφή συζήτησης. Πιο συγκεκριμένα, περιελάμβανε φωτογραφίες επιλεγμένων αντικειμένων, αρχειακό υλικό πάνω σε τραπέζια και ενδεικτικά κάποια από τα πρωτότυπα αντικείμενα. Η εγκατάσταση, ενώ αρχικά μπορεί να προσληφθεί ως αρχειακή εγκατάσταση, αποτελεί τμήμα της ενεργοποίησης της performance. Η Μπιζά σκέφτηκε ότι το έργο «θέλει κάτι άλλο πέραν της καταγραφής» και αποφάσισε να δημιουργήσει μια δημόσια συζήτηση γύρω από την αξία των αντικειμένων - αδιάγνωστων ή μη - μέσα από διαφορετικές επιστημολογίες. Προσκάλεσε ομιλητές/ομιλήτριες από διαφορετικά επιστημονικά πεδία όπως την Ελέανα Γιαλούρη (υλικό πολιτισμό), την Αντωνία-Λήδα Ματάλα (ανθρωπολογία διατροφής στο Χαροκόπειο), τον αντιπρύτανη Σταύρο Ζωγραφάκη (με αντικείμενο σχετικό με τον εμφύλιο και τη διατροφή), την ακαδημαϊκό-μουσειολόγο Έστερ Σόλομων (για το τι είναι άξιο να συμπεριληφθεί σε ένα μουσείο), την Ελένη Μπενέκη (αρχείο ΠΙΟΠ) και την Κατερίνα Κωνσταντίνου ως συντονίστρια. Επιπλέον, προσκάλεσε τον Jean-Marie, σεφ της Γαλλικής Πρεσβείας, ώστε να εισαχθεί μια πρακτική/ενσώματη γνώση της κουζίνας και της γαστρονομίας, έξω από την ακαδημαϊκή γλώσσα. Μάλιστα, η Μπιζά αναφέρει ότι ο σεφ «ξεκλείδωσε» τη συζήτηση, μεταφέροντας την πολιτική διάσταση της κουζίνας στο διπλωματικό πεδίο - ως μηχανισμό φιλοξενίας και διαπραγμάτευσης.

Η performance οργανώθηκε ως μια τελετουργία φιλοξενίας και ενεργοποίησης των τεκμηρίων μέσα από την επανάχρησή τους. Καφές με σερβίτσιο που δεν είχε χρησιμοποιηθεί

ποτέ, κουλουράκια φτιαγμένα με τα cookie cutters της συλλογής, χρήση της καφετιέρας που είχε βρεθεί κλειστή στη συσκευασία της. Τα αντικείμενα μεταφέρονται από το καθεστώς του περιθωρίου σε ένα καθεστώς λειτουργικότητας, χρησιμότητας και κυρίως παροντοποίησης. Το δραματουργικό συμβάν εντοπίζεται στη χρήση αυτή των αντικειμένων πέρα από την εκθεματική λειτουργία τους. Η Μπιζά αναφέρεται στην επανάχρηση ως τρόπο να «φέρνουμε στο τώρα το παρελθόν», μια μορφή επανάδρασης όπου το αντικείμενο έχει ρόλο και επιστρέφει με την υλικότητά του στον ενεργό κοινωνικό χώρο και χρόνο.

Ο στόχος του έργου ήταν η ανάδειξη των υλικών καταλοίπων μιας γεωπολιτικής και κοινωνικής συνθήκης, να προβληματοποιηθεί η ιεράρχηση της ιστορίας (γιατί τα μεγάλα έργα της βοήθειας Marshall καταγράφονται, ενώ αυτά τα σκεύη παραμένουν αόρατα;) και να ανακινηθούν ζητήματα φύλου, εργασίας και καθημερινότητας. Η κουζίνα ως κατεξοχήν γυναικείος χώρος, η οικοκυρική εκπαίδευση ως πιθανός προορισμός των αντικειμένων, η σχέση πολιτικής, προπαγάνδας και οικιακής ευημερίας μέσα από το kitchen debate. Μέσα από όλα αυτά τα ερωτήματα, η Μπιζά επιδιώκει μια θεσμική κριτική των κριτηρίων αξίας για το τι καθίσταται μουσειακό. Όταν ζήτησε να ενταχθούν αυτά τα αντικείμενα στο μικρό μουσείο του Γεωπονικού εισέπραξε την απάντηση ότι «θα έπρεπε κάποιος ιστορικός να το προτείνει».⁴³⁹ Σε αυτό το σημείο επανέρχεται το ζήτημα του ποιος/ποια μπορεί να ομιλεί ή να θεσμίσει και τεκμαίρεται ότι η γνώση που παράγεται στο πεδίο των τεχνών παραμένει ελάχισσωνα.

Η επιτελεστικότητα διαβάζεται κυρίως στη διαδικασία της έρευνας ως παραγωγή γεγονότων - από τις άδειες πρόσβασης, τη συγκρότηση προσωρινής «συλλογής» μέσα στην αποθήκη και τη δελτιοποίηση ως πράξη θέσμησης από τα κάτω. Η περιεπιτελεστικότητα εντοπίζεται στη στρογγυλή τράπεζα ως performance, όπου οι συμμετέχουσες δεν μιλούν στο οικείο τους θεσμικό περιβάλλον, αλλά μέσα σε μια εικαστική συνθήκη, με αντικείμενα, φωτογραφίες και γλυκίσματα ως props, με το κοινό που κινείται ελεύθερα γύρω τους και με τη δυνατότητα ερωτήσεων. Η συζήτηση καταγράφηκε, άρα παράγεται και ένα δεύτερο επίπεδο τεκμηρίου που αφορά μια διπλή εγγραφή, την τεκμηρίωση της τεκμηρίωσης.

Επιπλέον, η αντικειμενοστραφής λογική του έργου εμφανίζει μια μορφή της «ικανότητας για δράση» της υλικότητας και των αντικειμένων μέσω της άσκησης «πίεσης» στην ερευνήτρια. Να τα ξεπακετάρει, να τα φροντίσει, να τα χρησιμοποιήσει. Ως εκ τούτου, μέσα σε αυτό το ανθρώπινο και μη ανθρώπινο δίκτυο, το τεκμήριο δρα μεταβάλλοντας σχέσεις, ρυθμίζοντας ορατότητες και διεκδικώντας δημόσια εμπλοκή.

⁴³⁹ Στο ίδιο, σ.355



6. Φωτογραφία από την ερευνητική διαδικασία, *Objects lessons: For all party occasions!*, 2018 © Νατάσσα Μπιζιά. Με την ευγενική παραχώρηση της Νατάσσας Μπιζιά



7. Φωτογραφία από την performance, *Objects lessons: For all party occasions!*, 2018, *Γεωμετρίες*, Γεωπονικό Πανεπιστήμιο Αθηνών, © Νατάσσα Μπιζιά. Με την ευγενική παραχώρηση της Νατάσσας Μπιζιά



8. Φωτογραφία από την performance, *Objects lessons: For all party occasions!*, 2018, *Γεωμετρίες*, Γεωπονικό Πανεπιστήμιο Αθηνών, © Νατάσσα Μπιζιά. Με την ευγενική παραχώρηση της Νατάσσας Μπιζιά



9. Φωτογραφία από την performance, *Objects lessons: For all party occasions!*, 2018, *Γεωμετρίες*, Γεωπονικό Πανεπιστήμιο Αθηνών, © Νατάσσα Μπιζιά. Με την ευγενική παραχώρηση της Νατάσσας Μπιζιά

5.3.2. Ο Ξενιστής, ο Τελεστής και ο Μύστης /προς μια ανατρεπτική ταξινόμηση της συν-ύπαρξης των Campus Novel

Η καλλιτεχνική ομάδα Campus Novel (Ινώ Βαρβαρίτη, Γιάννης Δελαγραμμάτικας, Γιάννης Σινιόρογλου) δημιουργήθηκε το 2011, μέσα από συνάντηση των μελών στη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας. Αρχικά, αποτελούνταν από πέντε άτομα (μαζί με τη Φωτεινή Παλπάνα και τον Γιάννη Χιμωνάκη) και από το 2019 συνεχίζουν ως τριάδα. Έχοντας στο υπόβαθρό τους τη φιλία και την ανάγκη να πειραματιστούν συλλογικά, συγκρότησαν μια πρακτική που διερευνά την «αρχαιολογία του σύγχρονου»⁴⁴⁰ και χαρακτηρίζεται από την συμπληρωματικότητα και την εναλλαγή των ρόλων μέσα στην ομάδα αποφεύγοντας σταθερές ιεραρχίες. Η διαρκής μετατόπιση των ρόλων (οργάνωση, επιμέλεια, φιλοξενία, παραγωγή εικαστικού έργου) συμβαίνει οργανικά με βάση τις εκάστοτε ανάγκες, χωρίς προκαθορισμούς.⁴⁴¹

Όπως δηλώνουν, ενσωματώνουν, συστηματικά, νήματα σκέψεων από διαφορετικά γνωστικά πεδία και προτείνουν μια φόρμα ανοιχτού διαλόγου «χωρίς εγγυήσεις, ασφάλειες ή προκαθορισμένες ομολογίες».⁴⁴² Η πρακτική τους εστιάζει σε συμμετοχικές πρωτοβουλίες, ερευνητικά εργαστήρια, προγράμματα φιλοξενίας καλλιτεχνών, ανεξάρτητες εκδόσεις, καλλιτεχνικές διαλέξεις, συναρθρώσεις με κοινότητες και φορείς, αλλά και στην παραγωγή εκθεσιακών έργων. Το χαρακτηριστικό της «αναδίπλωσης»,⁴⁴³ δηλαδή το άνοιγμα και κλείσιμο του συλλογικού σχήματος κατά περίπτωση, λειτουργεί ως μεθοδολογική αρχή για τους Campus Novel. Όπως εξηγούν, προσκαλούν συχνά επιπλέον πρόσωπα (αρχιτέκτονες, θεωρητικούς, κοινωνικούς επιστήμονες, κατοίκους) με κριτήριο τη διεύρυνση των δυνατών συσχετισμών σε ήδη ενεργοποιημένες αφετηρίες σκέψης.

Το *Ο Ξενιστής, ο Τελεστής και ο Μύστης /προς μια ανατρεπτική ταξινόμηση της συν-ύπαρξης* (2023) αποτελεί ένα έργο των Campus Novel που υλοποιήθηκε στο πλαίσιο της 8^{ης} Biennale Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης, στην κεντρική έκθεση *Being as Communion*⁴⁴⁴, στο MOMus - Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. Ο τίτλος λειτουργεί ταυτόχρονα ως περιγραφή της πρακτικής τους και ως εσωτερική χαρτογράφηση των ρόλων (ξενιστής, τελεστής,

⁴⁴⁰ Παράρτημα, Συνέντευξη με τους Campus Novel (Ινώ Βαρβαρίτη, Γιάννης Δελαγραμμάτικας, Γιάννης Σινιόρογλου), 20 Μαΐου 2023, σ.400

⁴⁴¹ Στο ίδιο, σ.401

⁴⁴² Στο ίδιο, σ.400

⁴⁴³ Στο ίδιο, σ.401

⁴⁴⁴ Campus Novel, *Ο Ξενιστής, ο Τελεστής και ο Μύστης /προς μια ανατρεπτική ταξινόμηση της συν-ύπαρξης*, 2023, <https://biennale8.gr/en/presentation-by-campus-novel-the-host-operator-and-initiator/>, επίσκεψη 09.11.2023

μύστης) που λειτουργούν ως θέσεις μέσα σε ένα πεδίο συνύπαρξης ανθρώπινων και μη ανθρώπινων οντοτήτων. Η «επιτελεστική έρευνα»⁴⁴⁵ αποτελεί ένα πολυτροπικό εργαλείο και μηχανισμό παραγωγής ενός σώματος τεκμηρίων, υλικοτήτων και ταξινομήσεων που συγκροτούνται από επιτόπια διερεύνηση, απόπειρες «τοπιακών δοκιμών»⁴⁴⁶ και διατοπικές συνδέσεις που μετακινούν το τοπικό προς μια «ενωτική πλανητικότητα».⁴⁴⁷

Η προέλευση των τεκμηρίων αφορά την ίδια την πόλη της Θεσσαλονίκης ως «αστική εδαφικότητα»⁴⁴⁸ και ως πεδίο διερώτησης για το τι μπορεί να αναδείξει το έδαφος ως παράγοντα συνδιαμόρφωσης της σχέσης ανθρώπινου-μη ανθρώπινου. Όπως εξηγούν, η επιτόπια έρευνα στράφηκε τόσο στο υπέδαφος και στα πλάσματά του (διαδικασίες ζωής, μικροοργανισμοί, οργανική ύλη, αποικοδομητές), όσο και στο δομημένο αστικό περιβάλλον (πολεοδομικές εγγραφές, ζώνες, διαχωρισμοί, ιδιοκτησιακά καθεστώτα) και το «ελεύθερο έδαφος», όπου κάθε άτομο δικαιούται μόνο 1,6 τετραγωνικά. Σημαντική πηγή τεκμηρίων αποτέλεσε η έννοια του «ανθρωπογενούς εδάφους»⁴⁴⁹ και οι κατηγορίες *anthrosol* και *technosol*⁴⁵⁰ μέσα από επισκέψεις της ομάδας σε περιφερειακές τοποθεσίες, που λειτουργούν ως παράνομοι χώροι τοποθέτησης οικοδομικών απορριμμάτων (όπως στις όχθες και το δέλτα του Γαλλικού Ποταμού, στον Δήμο Εχεδώρου, στα Διαβατά και την περιοχή της Σίνδου). Παράλληλα, εντός της ερευνητικής διαδικασίας, μέσα από ένα τοποειδικό πρίσμα ενεργοποιήθηκαν ιστορικές πολεοδομικές αναφορές, από τα νεκροταφεία έως την περίπτωση του Ernest Hébrard (1875-1933) και τον σχεδιασμό του μετά την πυρκαγιά του 1917 στη Θεσσαλονίκη, όπου, όπως αναφέρουν οι Campus Novel υπήρξε «ταυτόχρονα σχεδιαστής και επιβλέπων σε πολλά έργα νεωτερικής αστικής διαμόρφωσης, όπως αυτά στις γαλλικές αποικίες (Γαλλική Ινδοκίνα, Μαρόκο)».⁴⁵¹

Στην περίπτωση του *Ο Ξενιστής, ο Τελεστής και ο Μύστης*, τα τεκμήρια συγκροτούνται ως ένα πολυτροπικό πεδίο χωρίς να αξιώνουν κάποια αποδεικτικότητα, και η σκληρότητα ή η μαλακότητά τους προκύπτει από τις θεσμικές ή μη πλαισιώσεις τους. Οι θεσμοθετημένες ερευνητικές αναφορές και μετρήσεις λειτουργούν ως «σκληρά» τεκμήρια - η αναλογία ελεύθερου χώρου ανά κάτοικο στη Θεσσαλονίκη, η αποτύπωση ποσοστών κάλυψης της πόλης από κτήρια, οι επιστημονικές ταξινομήσεις οργανισμών του εδάφους - επειδή φέρουν

⁴⁴⁵ Παράρτημα, ό.π., σ.403

⁴⁴⁶ Στο ίδιο, σ.406

⁴⁴⁷ Στο ίδιο, σ.404

⁴⁴⁸ Στο ίδιο

⁴⁴⁹ Στο ίδιο, σ.405

⁴⁵⁰ Ο Γιάννης Σινιόρογλου στη συνέντευξη εξηγεί ότι «Η χρόνια καλλιέργεια όπου ο άνθρωπος επεμβαίνει στη σύσταση του εδάφους με τη χρήση οργανικών στοιχείων, λιπασμάτων και με την οργανωμένη άρδευση ονομάζεται (*anthrosol*) και από την συμπερίληψη υλικών κατασκευασμένων από τον άνθρωπο δηλαδή τεχνουργημάτων ονομάζεται *technosol*». Στο ίδιο, σ.406

⁴⁵¹ Στο ίδιο, σ.404

κύρος λόγω επιστημονικής ή θεσμικής γλώσσας και μεθοδολογίας. Ως «μαλακά» τεκμήρια, λειτουργούν οι επιτόπιες καταγραφές, οι «τοπιακές δοκιμές», η σωματικότητα ως χωρικό εργαλείο, οι ιδιοσυγκρασιακές αφηγήσεις, όπου όπως περιγράφουν οι Campus Novel «μια τσίχλα «επικοινωνεί», εν δυνάμει, με το σπάραγμα ενός αρχαίου αγγείου και τα απομεινάρια της σύγχρονης αστικής δόμησης συναντούν τα είδη των μικροοργανισμών που κατοικούν εδώ και αιώνες στο έδαφος».⁴⁵² Δηλαδή, οι Campus Novel συγκεντρώνουν εννοιολογικές και επιστημολογικές αρθρώσεις που στοχεύουν σε αναδιάταξη των ιεραρχιών εγκυρότητας, ταξινόμησης και απόδοσης αξίας.

Η ιδιαιτερότητα στο έργο είναι ακριβώς αυτή η «ανατρεπτική ταξινόμηση» που αναφέρεται στον τίτλο του, όπου στο πλαίσιο της συγκεκριμένης διατριβής διαβάζεται ως η μετακίνηση των «σκληρών» τεκμηρίων στο φάσμα των «μαλακών» και το αντίστροφο, ως ένα ενδοδραστικό πεδίο μεταξύ επιστημονικών δεδομένων και ποιητικών-πολιτικών αναγνώσεων.

Η «ανατρεπτική ταξινόμηση» φέρει επίσης δραματουργικές πτυχές, όπως την επιλογή του τι είναι άξιο να ανασυρθεί, να συσχετιστεί και να αποκτήσει «θέση» μέσα σε μια νέα συνομιλία συνύπαρξης. Η έρευνα οργανώνεται σε έναν κάθετο άξονα, με ανοδική κίνηση, από κάτω (υπέδαφος) προς τα πάνω (δομημένο). Η επιλογή της ανοδικής κίνησης λειτουργεί δραματουργικά σε σχέση με την πρόσληψη και κυρίως την ίδια τη θέση θέασης, όπως εξηγούν «να μπορέσουμε σε αυτό το φευγαλέο κοίταγμα προς τα κάτω να συγκροτήσουμε ένα γινόμενο ανοδικό βλέμμα».⁴⁵³ Παράλληλα, οι διατοπικές συνδέσεις (π.χ. ο Hébrard και η σύνδεση Ινδοκίνας-Θεσσαλονίκης) αποτελούν μεθοδολογικό εργαλείο που αναδεικνύει το τοπικό ως συμπύκνωση αποικιακών πολιτικών και υπερτοπικών, νεωτερικών και κοινωνικών μηχανισμών.

Στις δραματουργικές επιλογές προστίθεται και η χρήση τριών συνεντεύξεων, όπου οι Campus Novel επέλεξαν να αποστείλουν ανοιχτές, ερωτήσεις-δηλώσεις σε τρία διαφορετικά πεδία γνώσης, όπως σε βιοδυναμικούς καλλιεργητές, ιστορικούς και βιολόγους κοινωνικής οικολογίας. Με αυτόν τον τρόπο, η συνέντευξη μετατρέπεται σε τεκμήριο με πολλαπλές πολιτισμικές προοπτικές εδαφικότητας.

Η καλλιτεχνική έκβαση συγκροτήθηκε ως πολυεπίπεδη εγκατάσταση που περιείχε ειδικά σχεδιασμένες κατασκευές (διάφορα σχήματα με εμβαδόν 1,6 τ.μ. με τοποθετημένο χρώμα, δηλαδή το «ελεύθερο έδαφος»), αλλά και ερευνητικό υλικό, φωτογραφικές καταγραφές, υλικότητες και δείγματα της επιτελεστικής έρευνας (επιτόπιες δράσεις,

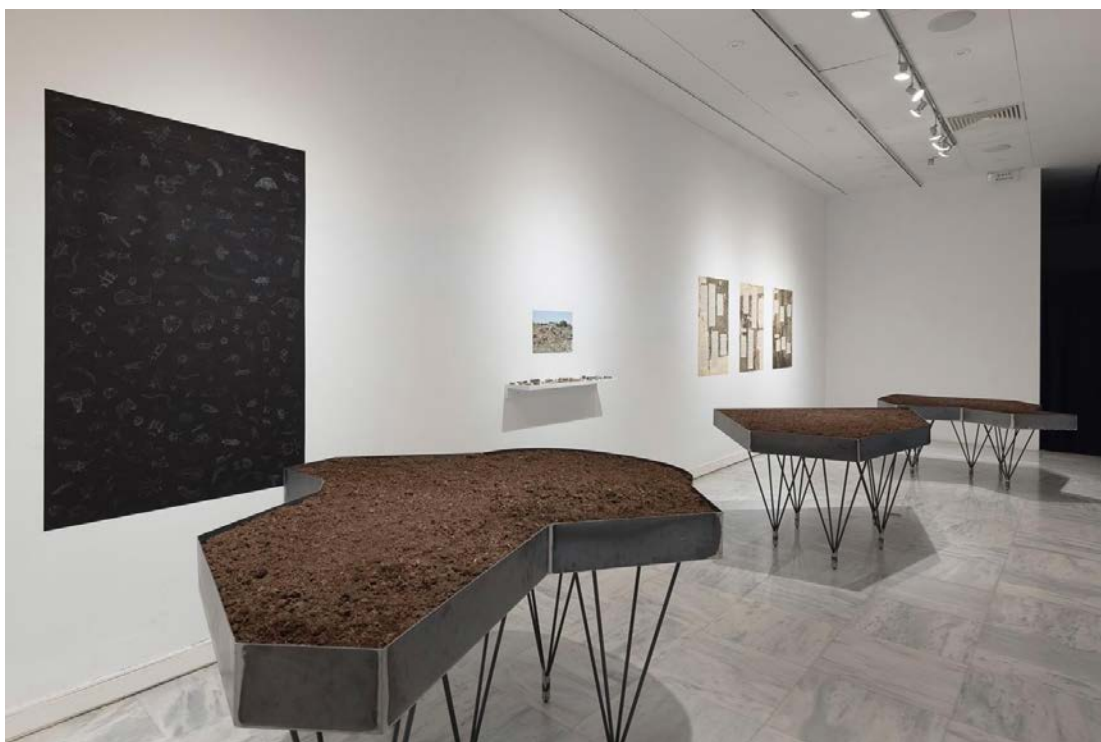
⁴⁵² Στο ίδιο, σ.403

⁴⁵³ Στο ίδιο, σ.404

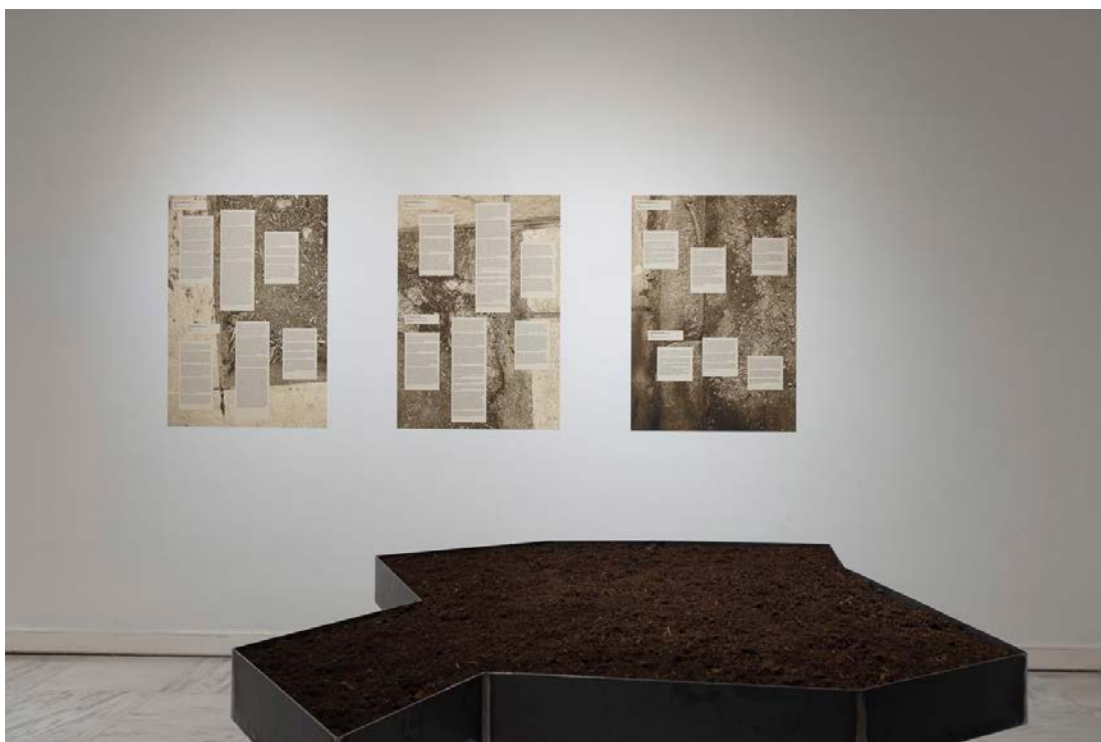
ηχογραφήσεις, χρώμα και υπόγεια ευρήματα μεταξύ άλλων). Η ομάδα έχει δηλώσει πως η πολυτροπικότητα αποτελεί τρόπο εργασίας σε όλα τα έργα της. Σε αυτό το έργο διακρίνεται ένα πολυτροπικό αρχείο μέσα από την οργάνωση ενός πεδίου όπου η ταξινόμηση, η κλίμακα, η σχέση μικρο/μάκρο, η σχέση νεκρού/ζωντανού, και η διαχείριση του «ελεύθερου εδάφους» λειτουργούν ως αδιάσπαστο σύστημα συνύπαρξης, ως ενδοδραστικό πεδίο.

Η επιτελεστικότητα εντοπίζεται στις «τοπιακές δοκιμές» όπου η σωματικότητα ως χωρικό εργαλείο παράγει τεκμήρια. Το σώμα επιτελεί ένα όργανο μέτρησης και συσχετισμού που εγγράφει τι είναι το «ελεύθερο έδαφος» ως υλική και πολιτική εμπειρία. Ως εκ τούτου, η δραματουργία τεκμηρίων επιφέρει την αναγνωσιμότητα ενός πεδίου μέσα από σωματικές, χωρικές και εννοιολογικές πράξεις. Επίσης, διακρίνεται με σαφήνεια η έννοια της περιεπιτελεστικότητας στα σημεία που αφορούν την πλαισίωση του έργου και τη διάχυσή του. Παρατηρείται η ενεργοποίηση «συστάδων» γνώσης γύρω από το χρώμα (επιστημονική, μνημειακή, πολεοδομική, αποικιακή, οικολογική) που διασπείρονται σε ένα θεσμικό περιβάλλον, όπως το μουσείο, και επαναπροσδιορίζουν την κοινή ταξινομητική λογική απαιτώντας ένα νέο καθεστώς προσοχής. Επίσης, οι συνεντεύξεις που προαναφέραμε λειτουργούν ως μια άλλη συστάδα που παράγει ένα πεδίο «κοινών συλλογισμών» και κυρίως ένα πεδίο διαπραγμάτευσης της γνώσης.

Τέλος, μέσα από την προοπτική της δραματουργίας τεκμηρίων, *Ο Ξενιστής, ο Τελεστής και ο Μύστης* /προς μια ανατρεπτική ταξινόμηση της συν-ύπαρξης επιτελεί μια οργάνωση διαφορετικών τεκμηρίων και ρόλων/θέσεων, αλλά κυρίως λειτουργεί ως μηχανισμός ανακατανομής του τι υπολογίζεται ως πολιτισμική εγγραφή και, συνεπώς, τι μπορεί να νοηθεί ως συνύπαρξη.



10. Φωτογραφία από την εγκατάσταση, *Ο Ξενιστής, ο Τελεστής και ο Μύστης /προς μια ανατρεπτική ταξινόμηση της συν-ύπαρξης*, 2023, *Being as Communion* – 8^η biennale σύγχρονης τέχνης Θεσσαλονίκης, © Campus Novel
Με την ευγενική παραχώρηση των Campus Novel



11. Φωτογραφία από την εγκατάσταση, *Ο Ξενιστής, ο Τελεστής και ο Μύστης /προς μια ανατρεπτική ταξινόμηση της συν-ύπαρξης*, 2023, *Being as Communion* – 8^η biennale σύγχρονης τέχνης Θεσσαλονίκης, © Campus Novel
Με την ευγενική παραχώρηση των Campus Novel



12. Φωτογραφία από την ερευνητική διαδικασία, *Ο Ξενοστής, ο Τελεστής και ο Μύστης /προς μια ανατρεπτική ταξινόμηση της συν-ύπαρξης*, 2023, © Campus Novel
Με την ευγενική παραχώρηση των Campus Novel



13. Φωτογραφία από την εγκατάσταση, *Ο Ξενοστής, ο Τελεστής και ο Μύστης /προς μια ανατρεπτική ταξινόμηση της συν-ύπαρξης*, 2023, *Being as Communion* – 8^η biennale σύγχρονης τέχνης Θεσσαλονίκης, © Campus Novel
Με την ευγενική παραχώρηση των Campus Novel

5.4. Συμμετοχικότητα, τεκμήρια και έρευνα «επί σκηνής»

5.4.1. Το Precarious Archive του Στέφανου Τσιβόπουλου

Το *Precarious Archive* (2016) του Στέφανου Τσιβόπουλου αποτελεί ένα κρίσιμο παράδειγμα για να διερευνήσουμε και να καταστήσουμε σαφή την έννοια της δραματοουργίας τεκμηρίων. Το έργο αποτελεί την έκβαση μιας μακράς έρευνας, που ο Τσιβόπουλος ξεκίνησε το 2007 και κορύφωσε το 2016, σε μια αρχειακή εγκατάσταση περίπου 900 φωτογραφιών. Το υλικό εκτείνεται από το 1963 έως το 2002 και αντανακλά κομβικά πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα της μεταπολεμικής Ελλάδας σε σύνδεση με ευρωπαϊκές και παγκόσμιες εξελίξεις, όπως ο Ψυχρός Πόλεμος, το Δόγμα Truman, η στρατιωτική δικτατορία, η δράση της 17 Νοέμβρη μεταξύ άλλων. Ο καλλιτέχνης αναφέρεται στη συλλογή των φωτογραφιών ως «επισφαλές» αρχείο και όπως επισημαίνει «αυτή η συλλογή εικόνων αποτελεί ένα ιδιότυπο αρχείο που αγγίζει άτυπες στρατηγικές αρχειοθέτησης, αμφισβητεί τις μεθόδους αναπαράστασης, προβληματίζεται για τις εικόνες ως πολυδιάστατα, οικονομικά καθοδηγούμενα υπερ-εμπορεύματα και, τελικά, αμφισβητεί την έννοια της ορατότητας στις διαμεσολαβημένες δημοκρατίες μας».⁴⁵⁴

Το Precarious Archive παρουσιάστηκε με τη μορφή της αρχειακής εγκατάστασης και της συμμετοχικής επιτέλεσης μέσα από δύο εννοιολογικούς προσδιορισμούς, πρώτον, το αρχείο ως φυσική και εννοιολογική παρουσίαση και δεύτερον, τους performers που ενεργοποιούν μια συνεχή, ζωντανή δράση με το αρχείο και το κοινό.⁴⁵⁵ Ο Τσιβόπουλος στο Precarious Archive όχι μόνο ενσωματώνει το σύνολο του ερευνητικού του υλικού από προηγούμενα έργα, αλλά εμφανίζει στο κοινό μέσω της επιτέλεσης την ίδια την ερευνητική πρακτική του, το *modus operandi* του. Η έρευνα «επί σκηνής», ή αλλιώς η έρευνα που εξελίσσεται ζωντανά με συμμετοχή του κοινού, συνιστά σημαντική πτυχή της δραματοουργίας τεκμηρίων, όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω.

Αρχικά, η έρευνα εκκινεί με επιτόπια εργασία σε δημόσια και ιδιωτικά αρχεία, γραφεία τύπου και εφημερίδες στην Ελλάδα, όπου κομβικό στάδιο υπήρξε η πρόσβαση του Τσιβόπουλου στα αρχεία της ΕΡΤ. Στην ουσία, επρόκειτο για στοιβαγμένα, αταξινόμητα τεκμήρια, όπως είχαν τοποθετηθεί σε κούτες 30-40 χρόνια πριν, παρά για ένα αρχείο. Μέσα στις συσσωρευμένες καταγραφές βρέθηκε ένα φιλμ 16mm που έδειχνε τις πρώτες μέρες της

⁴⁵⁴ Στέφανος Τσιβόπουλος, *Precarious Archive*, 2015, <https://www.documenta14.de/en/artists/22305/stefanos-tsipopoulos>, επίσκεψη 2.11.2023

⁴⁵⁵ Στο ίδιο

ελληνικής τηλεόρασης επί δικτατορίας και πώς οι δημοσιογράφοι, οι συντελεστές του χώρου λειτουργούσαν με τα αντικείμενα, το make up και τις κάμερες. Το συγκεκριμένο φιλμ τεκμηρίωσης, που αφορούσε την ίδια την κατασκευή της εικόνας, αποτέλεσε για τον Τσιβόπουλο το υλικό ώστε να ανακατασκευάσει με ακρίβεια ένα αντίστοιχο φιλμ.

Ειδικότερα, συνδύασε το αρχειακό υλικό που βρήκε από την περίοδο της ελληνικής στρατιωτικής δικτατορίας (1967-1973) με την φιλμική επανάδραση (re-enactment) της τηλεοπτικής παραγωγής που είχε καταγραφεί στο φιλμ των 16mm. Ο καλλιτέχνης κατασκεύασε με ακρίβεια, δηλαδή δημιούργησε μια ρέπλικα ενός τηλεοπτικού στούντιο της δεκαετίας του 1960, χρησιμοποιώντας ακόμη και αυθεντικό εξοπλισμό της ίδιας εποχής, όπου αναπαριστά την ίδρυση της ΕΡΤ. Στην ταινία, οι performers υποδύονται τους παρουσιαστές ειδήσεων και έναν κάμεραμαν κατά την προετοιμασία τους για ένα δελτίο ειδήσεων, ενώ στο φόντο προβάλλονται πλάνα από διεθνείς ειδήσεις, όπως η αποστολή Apollo 13 και ασπρόμαυρο αρχειακό υλικό. Το έργο αναδεικνύει τη συμβολική χρήση της τηλεόρασης κατά την περίοδο της δικτατορίας μέσω της ενσωμάτωσης του εθνικιστικού λόγου και των οπτικών αναφορών στο ένδοξο παρελθόν της Ελλάδας. Ο Τσιβόπουλος μέσα από το φιλμικό re-enactment διερευνά και προβληματοποιεί παράλληλα τους τρόπους με τους οποίους παράγεται η πολιτική της εικόνας και η κατασκευή της ιστορικής μνήμης.

Το 2009, ακολούθησε το *Lost Monument* με εφελτήριο την ιστορία της ανέγερσης του αγάλματος του Truman στην Αθήνα το 1963 και την ταραχώδη πορεία του συγκεκριμένου μνημείου. Το άγαλμα ως ένα καθαρό σύμβολο της κληρονομιάς του Δόγματος Truman, το οποίο εφαρμόστηκε το 1947 με την παροχή οικονομικής και στρατιωτικής βοήθειας στην Ελλάδα και την Τουρκία κατά τη διάρκεια του ελληνικού εμφυλίου, με στόχο την αναχαίτιση της σοβιετικής και γενικότερα κομμουνιστικής επιρροής στην περιοχή.⁴⁵⁶ Ο Τσιβόπουλος ερεύνησε τα είδη των επιθέσεων που δεχόταν το άγαλμα, που αποτελούσαν έναν αντικατοπτρισμό της αντιαμερικανικής διάθεσης στην Ελλάδα εντός του Ψυχρού πολέμου.

Η τελική μορφή του έργου ήταν μια ταινία, η οποία δεν περιλάμβανε τεκμήρια στο εσωτερικό της. Αντιθέτως, όλα τα τεκμήρια, φωτογραφίες και άλλα έγγραφα παρουσιάζονταν έξω από την ταινία ως υλικό μιας εγκατάστασης όπου εμφανίζονται διαφορετικές φάσεις του αγάλματος του Truman, από την εποχή που στήθηκε, τις καταστροφές που υπέστη, τη συντήρησή του, την εμπλοκή διαφόρων πολιτικών ως προς τις συγκεκριμένες διαδικασίες. Όπως μας εξηγεί ο Τσιβόπουλος, το φωτογραφικό υλικό που βρήκε ήταν πρωτότυπο, δηλαδή δεν είχε ξαναβρεθεί ποτέ από κάποιον ώστε να αποτελεί

⁴⁵⁶ Στέφανος Τσιβόπουλος, *Lost Monument*, <https://www.stefanostsivopoulos.com/lost-monument>, επίσκεψη 17.12.2023

μέρος ενός αρχείου και προέκυψε μέσα από την έρευνά του στα εναπομείναντα δημοσιογραφικά πρακτορεία της εποχής. Ενδεικτικά, αναφέρει πως συνέλεξε υλικό το 2009 από το φωτογραφικό αρχείο του φωτορεπόρτερ Κωνσταντίνου Μεγαλοοικονόμου, μεγάλο μέρος του οποίου έγινε δωρεά στο μουσείο Μπενάκη μεταξύ άλλων.⁴⁵⁷ Για άλλη μια φορά, ψάχνοντας για μήνες σε όλες αυτές τις «συλλογές» με μη ταξινομημένα υλικά μέσα σε κούτες, ο Τσιβόπουλος εργάζεται με μη τεκμηριωμένες εικόνες, άλλες με λεζάντες και άλλες χωρίς, με την απουσία επί της ουσίας κάθε είδους αρχειοθέτησης.

Ακολούθησε η επιτόπια έρευνα του Τσιβόπουλου στο φωτογραφικό αρχείο της εφημερίδας Ελευθεροτυπίας σε σχέση με τη δράση της 17 Νοέμβρη. Η Ελευθεροτυπία είχε στην κατοχή της το μεγαλύτερο όγκο φωτογραφικού υλικού από τη δράση της οργάνωσης καθώς, όπως επισημαίνει ο Τσιβόπουλος, υπήρχε μια προνομιούχα σχέση με τη 17 Νοέμβρη.⁴⁵⁸ Ο ίδιος τονίζει ότι η εμπλοκή του με τα αρχεία εκκινεί από μια προσωπική ανάγκη που εδράζεται στην επιθυμία να κατανοήσει πολιτικά γεγονότα μέσα από εικόνες και στην ανάγκη να συνδέσει το εικαστικό με κάτι «έξω από τον εικαστικό κανόνα».⁴⁵⁹ Στην ΕΡΤ αναφέρει μια σχεδόν σοκαριστική συνθήκη όπου η απόσταση μεταξύ του ιστορικού συμβάντος και του ίχνους του ήταν μηδενική. Υλικά, αταξινόμητα, σαν *found footage* χωρίς καμία αρχειακή αξίωση και, όπως περιγράφει, «στα ίδια ντουλάπια [...] 30-40 χρόνια πριν».⁴⁶⁰ Σε αυτό το σημείο η έρευνα μετατρέπεται σε δραματουργική πράξη, από την «εγρήγορση» να κατανοήσει τι βλέπει που μεταφράζεται σε επιλογές, συσχετισμούς και αποκλεισμούς. Επίσης, σε αυτό το σημείο αναδύεται και η εξουσία της τεκμηρίωσης, ο θεσμός τεκμηριώνει εκ των υστέρων και έπειτα αποσύρει την πρόσβαση του καλλιτέχνη. Αυτή η ένταση μεταξύ της ανακάλυψης του καλλιτέχνη και ταυτόχρονα την άρνηση χρήσης και πρόσβασης συνδέεται άμεσα με το πεδίο της διατριβής σε σχέση με το καθεστώς τεκμηρίου-εξουσίας.

Τα φιλμ και οι φωτογραφίες από θεσμούς όπως η ΕΡΤ, οι εφημερίδες και τα μεγάλα φωτογραφικά πρακτορεία διαθέτουν θεσμική βαρύτητα που συνεπάγεται και «σκληρότητα». Ωστόσο, η κατάσταση εύρεσης των τεκμηρίων από τον καλλιτέχνη ως αταξινόμητα, εγκαταλελειμμένα, ενίοτε χωρίς μεταδεδομένα (π.χ. απουσία λεζάντων) τα μετακινεί στη ζώνη του «μαλακού» τεκμηρίου, που σημαίνει ότι η εγγεγραμμένη πράξη του τεκμηρίου είναι εν τέλει εύπλαστη και εξαρτώμενη από μια εκ νέου ερμηνεία ή συναρμογή, αρχειοθέτηση ή

⁴⁵⁷ Παράρτημα, συνέντευξη με τον Στέφανο Τσιβόπουλο, 31 Αυγούστου 2023, σ.388

⁴⁵⁸ Στο ίδιο, σ.389

⁴⁵⁹ Στο ίδιο, σ.385

⁴⁶⁰ Στο ίδιο, σ.386

ταξινόμηση. Ο Τσιβόπουλος τονίζει ότι τα τεκμήρια που έχει συλλέξει ανήκουν σε μια μεταβατική εποχή, από το αναλογικό στο ψηφιακό (με υψηλό κόστος ψηφιοποίησης εκείνη την εποχή), και ως εκ τούτου διέθεταν μια δυνητική αρχειακότητα. Σε αυτή την γκρίζα ζώνη εδράζουν τα φωτογραφικά τεκμήρια του *Precarious Archive*, από τη μία αντλούν το κύρος τους από τη θεσμική τους προέλευση και από την άλλη προτάσσουν μια ερμηνευτική ρευστότητα και την επανασυγκειμενοποίησή (recontextualization) τους.

Οι δραματουργικές πτυχές του *Precarious Archive* εντοπίζονται στην ίδια την ερευνητική διαδικασία του καλλιτέχνη, η οποία διήρκεσε πολλά χρόνια, ουσιαστικά από το 2007, τροφοδοτώντας με ερευνητικό υλικό από το ένα έργο στο άλλο.⁴⁶¹ Μια δραματουργική πτυχή διακρίνεται στην ίδια την πρακτική της συλλογής του υλικού, όπως στην περίπτωση της Ελευθεροτυπίας. Από την άρνηση παροχής υλικού στον καλλιτέχνη, αφού δεν του επέτρεπαν να πάρει το υλικό εκτός αρχείου, ούτε να αγοράσει δικαιώματα, ούτε να του δώσουν ψηφιακά αρχεία με υδατογράφημα, ούτε καν να βγάλει φωτοτυπίες, παραδόξως, του δόθηκε άδεια να φωτογραφίζει φωτογραφίες με τη προσωπική του μικρή φωτογραφική μηχανή (rocket camera). Ενώ ο Τσιβόπουλος δούλεψε με τις φωτογραφίες που είχε συλλέξει (από τα έργα που προαναφέραμε *The Remake, Lost Monument* και την έρευνα για τη 17 Νοέμβρη) παρατηρούσε ότι παίζοντας με αυτές, τοποθετώντας τις «δεξιά και αριστερά» προέκυπταν «άπειρες δυνατότητες ερμηνείας των εικόνων»⁴⁶² και νέοι συσχετισμοί.

Μια σημαντική δραματουργική επιλογή είναι η απόρριψη της γραμμικής αφήγησης, καθώς σε πρώτη φάση σκεφτόταν να εντάξει όλο το υλικό του σε ένα βιβλίο. Διαπίστωσε όμως, ότι ήταν και περιττό και λάθος, διότι η τοποθέτηση σε συγκεκριμένες σελίδες θα πρόβαλλε και ένα συγκεκριμένο τρόπο ανάγνωσης. Άλλη επιλογή αφορά τη διατήρηση του δικαιώματος στην αμφισβήτηση του τρόπου που το κοινό κοιτάζει και προσλαμβάνει τις ιστορικές εικόνες. Η πρόθεση του Τσιβόπουλου ήταν να δημιουργήσει έναν «ανοιχτό χώρο», όπου θα δοθεί η δυνατότητα στο κοινό να προβεί σε πολλαπλούς τρόπους ανάγνωσης και πολλαπλών αφηγήσεων.⁴⁶³

Η performance αποτελεί μια συμπύκνωση της ερευνητικής διαδικασίας και εννοιολογικής τοποθέτησης του Τσιβόπουλου, όπου συγκροτεί τον ίδιο τον ερευνητικό σκελετό του έργου. Η απουσία ταξινόμησης, η ανοιχτή ερμηνεία, η συναρμογή και η μεταγραφή συμβαίνει δημόσια ως μια συνεχής διαδικασία. Πιο συγκεκριμένα, οι performers λειτουργούν ως αρχειοθέτριες-διαμεσολαβήτριες και ο ρόλος τους είναι πολλαπλός.

⁴⁶¹ Στο ίδιο, σ.385

⁴⁶² Στο ίδιο, σ.393

⁴⁶³ Στο ίδιο, σ.397

Τοποθετούν σε άλλη σειρά κάθε φορά τις εικόνες ώστε να δημιουργούνται νέοι συσχετισμοί ή ερμηνείες, άρα επιτελούν τη δραματουργική πράξη της συναρμογής σε πραγματικό χρόνο. Οι συζητήσεις με το κοινό είναι οργανικό μέρος της performance καθώς παράγουν μια ζωντανή ερευνητική και ερμηνευτική διαδικασία αντί για μια παράθεση πληροφοριών. Επίσης, όπως εξηγεί ο Τσιβόπουλος, οι performers επαναδρούν χειρονομίες που υπάρχουν μέσα στις φωτογραφίες και δημιουργούν ήχους που νομίζουν ότι υπάρχουν μέσα στις εικόνες. Με αυτόν τον τρόπο, το τεκμήριο μεταγράφεται από την αναπαράσταση στη σωματική εκφορά, από τη στατική εικόνα στην επανάδραση αποσπασμάτων ενός ιστορικού συμβάντος.

Η υβριδικότητα των performers αποτελεί επίσης μια κρίσιμη πτυχή για τη δραματουργία τεκμηρίων. Από επιμελήτριες, θεωρητικούς τέχνης και καλλιτέχνιδες που δρουν, όπως δηλώνει και ο καλλιτέχνης «σε μια μεταιχμιακή συνθήκη... ανάμεσα σε disciplines». Αυτό το μεταιχμιακό σώμα επιτέλεσης τεκμηρίων (ούτε καθαρή performer, ούτε αρχειοθέτρια) απαντάει στο ερώτημα της διατριβής πώς δρούμε με τα τεκμήρια στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα, το τεκμήριο ενεργοποιείται πέρα από τη μυθοπλασία ή την αρχειακή θέσμιση, ενεργοποιείται σε ένα πεδίο όπου η εργασία της έρευνας και της ερμηνείας γίνεται δημόσια, διακυβεύσιμη και διαρκώς αναδιατάξιμη.

Στο Precarious Archive, η επιτελεστικότητα του τεκμηρίου εντοπίζεται στον τρόπο που ρυθμίζει την πρόσβαση, την ερμηνεία και την επιθυμία για γνώση. Η απουσία λεζάντας λειτουργεί ως επιτελεστική χειρονομία στέρησης όπου ο θεατής προσκρούει στο άγνωστο, και όπως εξηγεί ο Τσιβόπουλος «Όταν λοιπόν αυτή η πληροφορία δεν υπάρχει εκεί, και αφήνεις αυτό το μεγάλο κομμάτι ανικανοποίητο στη διάθεση του θεατή να αποκτήσει αυτή την πληροφορία, δημιουργείται μια απογοήτευση, μία ένταση μέσα σ' αυτόν που το κοιτάει γιατί θέλει απαντήσεις...».⁴⁶⁴ Εδώ τονίζεται, επίσης, ότι ο/η επισκέπτης/επισκέπτρια αναγκάζεται να αναμετρηθεί με το πώς η ιστορική εικόνα έχει εκπαιδεύσει το βλέμμα μας να ζητά πιστοποίηση (τόπο, ημερομηνία, ταυτότητα). Για τον Τσιβόπουλο, η στέρηση αυτή αποτελεί κριτική της σύγχρονης οικονομίας της εικόνας και όπως δηλώνει «η εικόνα χωρίς το caption δεν είναι τίποτα». Η πρόσβαση στην πληροφορία λειτουργεί είτε ως φραγή είτε ως άδεια για το «πώς επιτρέπεται να σκεφτώ».

Με όρους «σκληρών» και «μαλακών» τεκμηρίων, το έργο μετακινεί τις φωτογραφίες από ένα αυτονόητο καθεστώς σκληρότητας (ιστορική/θεσμική εικόνα) σε ένα πεδίο μαλακότητας, ακριβώς επειδή αποσύρει τη θεσμική εγγύηση της λεζάντας και της

⁴⁶⁴ Στο ίδιο, σ.395

τεκμηρίωσης. Η εικόνα παραμένει ισχυρή, αλλά το καθεστώς της μετατρέπεται από αποδεικτικό σε ερμηνευτικό, από πιστοποιημένο και έγκυρο σε επισφαλές. Η επισφάλεια του αρχείου αποτελεί για τον Τσιβόπουλο μια παραγωγική συνθήκη που προσφέρει στο κοινό ένα πεδίο πολλαπλών αναγνώσεων και ερμηνειών. Συνεπώς, η δραματοουργία τεκμηρίων αφορά και την από-σκλήρυνση της θεσμικής και κυρίαρχης ανάγνωσης χωρίς να αφαιρεί ισχύ από τις εικόνες.

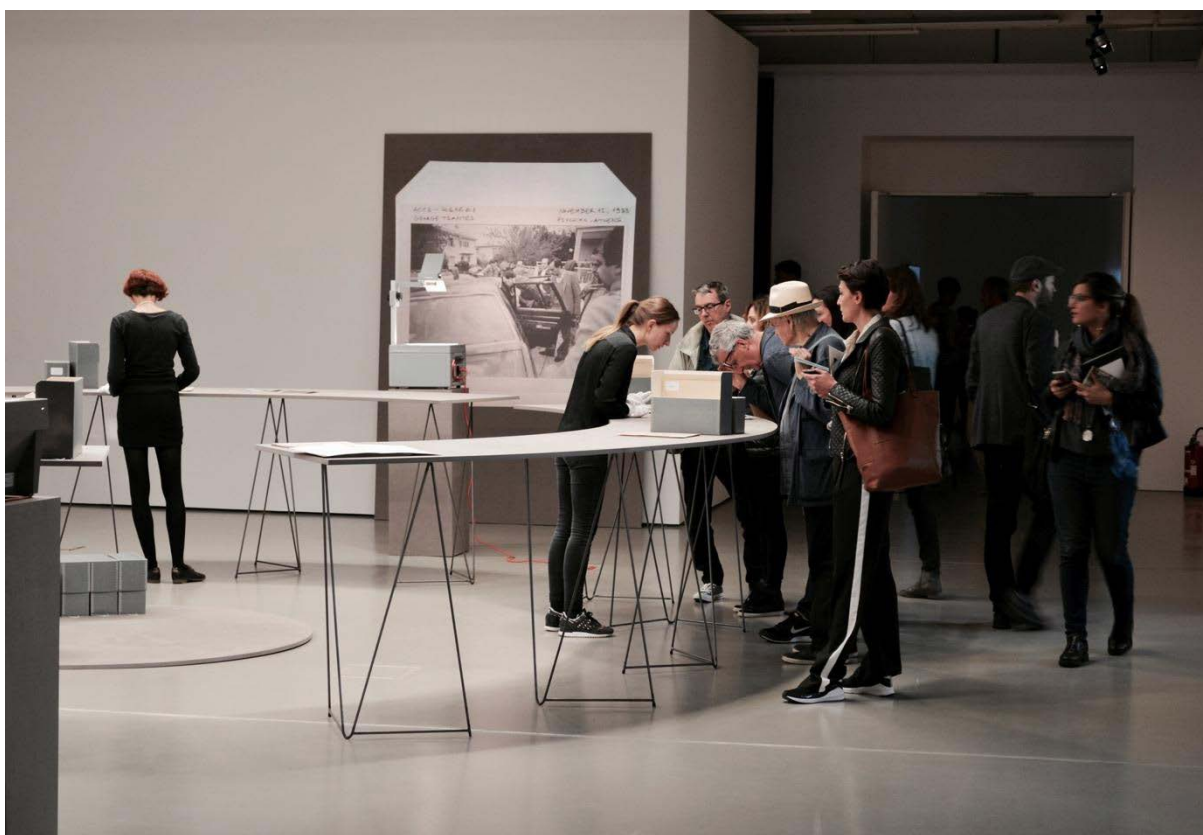
Η περιεπιτελεστικότητα αναδύεται κυρίως στη στιγμή των συζητήσεων μεταξύ αρχειοθέτριας/η/θεάτριας/η, όπου η επιμονή σε ερωτήσεις αντί για απαντήσεις και η επανάδραση χειρονομιών/ήχων μετατρέπουν αυτή την αρχειακή εγκατάσταση σε μια δημόσια σφαίρα μικρής κλίμακας. Το Precarious Archive, για τον Τσιβόπουλο, παράγει μια πρακτική του να μένεις με τα ερωτήματα (state of being with them)⁴⁶⁵ και μετατοπίζει το πραγματικό από την ιστορική ακρίβεια στην ευθύνη της ερμηνείας. Σε αυτή τη μετατόπιση, οι θεατές/θεάτριες γίνονται επισφαλείς αλλά ταυτόχρονα χειραφετημένοι, αποκτώντας το δικαίωμα να υποθέσουν, να διαφωνήσουν, να φανταστούν αλλά κυρίως να αποδεσμευτούν από την ανάγκη επιβεβαίωσης. Είναι αυτό που αναφέρεται στη συνέντευξη ως μια μορφή «απεξάρτησης»⁴⁶⁶ από την πληροφορία που εκδηλώνεται επιτελεστικά.

⁴⁶⁵ Στο ίδιο, σ.397

⁴⁶⁶ Στο ίδιο



14. Φωτογραφία από την εγκατάσταση και performance, *The precarious archive*, Antidoron, dOCUMENTA 14 Friedericianum Kassel, 2017, © Στέφανος Τσιβόπουλος. Με την ευγενική παραχώρηση του Στέφανου Τσιβόπουλου



15. Φωτογραφία από την εγκατάσταση και performance, *The precarious archive*, Antidoron, dOCUMENTA 14 Friedericianum Kassel, 2017, © Στέφανος Τσιβόπουλος. Με την ευγενική παραχώρηση του Στέφανου Τσιβόπουλου



16. Φωτογραφία από την εγκατάσταση και performance, *The precarious archive*, Antidoron, dOCUMENTA 14 Friedericianum Kassel, 2017, © Στέφανος Τσιβόπουλος. Με την ευγενική παραχώρηση του Στέφανου Τσιβόπουλου



17. Φωτογραφία από την εγκατάσταση και performance, *The precarious archive*, Antidoron, dOCUMENTA 14 Friedericianum Kassel, 2017, © Στέφανος Τσιβόπουλος. Με την ευγενική παραχώρηση του Στέφανου Τσιβόπουλου

5.4.2. The storyteller, the knife and the machine

Το έργο *The storyteller, the knife and the machine* της συγγράφισσας παρουσιάζεται ως περίπτωση μελέτης όπου η δραματουργία τεκμηρίων εντοπίζεται κατά τη συμμετοχική ερευνητική διαδικασία αλλά και την τελική έκβαση ως performance-επανάδραση, προσφέροντας μια ακόμη οπτική στην ιδέα της «έρευνας επί σκηνής». Το συγκεκριμένο έργο αναπτύσσεται μέσα από μια «συμμετοχική δραματουργία» που μετατρέπει τη διαδικασία της έρευνας σε δημόσιο συμβάν.

Το έργο παρουσιάστηκε στο πλαίσιο της 4ης Μπιενάλε της Αθήνας - AGORA το 2013, και πραγματοποιήθηκε σε τρεις φάσεις, δύο στο Machine Room με τη μορφή ανοιχτών ερευνητικών συζητήσεων και την τελική επανάδραση στην πλατεία Καπνικαρέας. Η έρευνα εστίασε σε δύο ιστορικά συμβάντα. Την εξέγερση κατά του βασιλιά Όθωνα στην Αθήνα το 1862 (όπου υπήρξε και συμμετοχή από Ιταλούς γκαριμπαλτίνους και αναρχικούς, όπως ο Amilcare Cipriani) με στόχο την αλλαγή διακυβέρνησης, προκειμένου να διασφαλίσουν τις ελευθερίες του λαού και την εγκαθίδρυση νόμιμης εθνοσυνέλευσης. Ακολουθεί η επίθεση του Δημήτρη Μάτσαλη με μαχαίρι στην Πάτρα, στις 3 Νοεμβρίου του 1896, που σκότωσε έναν τραπεζίτη και τραυμάτισε ένα σταφιδέμπορα. Η επίθεση του Μάτσαλη καταγράφεται ως η πρώτη υπόθεση ατομικής τρομοκρατίας στην Ελλάδα. Παράλληλα με τη μελέτη των τεκμηρίων που αναφέρονται σε αυτά τα δύο γεγονότα, στην έρευνα ενσωματώθηκε και το θεατρικό έργο του 19ου αιώνα «Ο Γουλιέλμος ο αχθοφόρος» του Γάλλου θεατρικού συγγραφέα Marion Dumersan (1780-1949). Η επιλογή αυτή βασίστηκε σε ιστορικές πηγές όπου αναφέρεται ότι ο Μάτσαλης παρακολούθησε αυτό το ταξικό-ερωτικό δράμα μία ημέρα πριν από την επίθεσή του. Επίσης, υπήρξαν μαρτυρίες ότι φώναζε και έβριζε κατά τη διάρκεια της παράστασης, γιατί ήταν ενάντια στο περιεχόμενο και το πολιτικό μήνυμα του έργου που επικεντρωνόταν στην εξίσωση των κοινωνικών θέσεων των προλετάρων και των αριστοκρατών.

Ο στόχος του έργου ήταν μια οριζόντια εξέταση των τεκμηρίων, ώστε να προκληθεί μια κριτική ανάγνωση της τρέχουσας κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας. Το έργο επιδίωξε, αφενός, να αναδείξει πώς τα κυρίαρχα μέσα ενημέρωσης χειραγωγούν τα γεγονότα μέσα από αντίστοιχες ρητορικές και φρασεολογικά στερεότυπα, τότε και τώρα, και αφετέρου, να μετατρέψει το κοινό σε συνερευνητές και performers.

Τα τεκμήρια προήλθαν από το Διεθνές Ινστιτούτο Κοινωνικής Ιστορίας στο Άμστερνταμ και το Ελευθεριακό Αρχείο στην Πάτρα. Το υλικό που συγκεντρώθηκε

αφορούσε τα παραπάνω ιστορικά γεγονότα και αποτελούνταν από εφημερίδες (Νεολόγος, Φως, Επί τα Πρόσω μεταξύ άλλων), φυλλάδια, γκραβούρες και βιβλία του 19^{ου} αιώνα.

Τα ιστορικά τεκμήρια και οι εφημερίδες του 19^{ου} αιώνα μπορούν να προσληφθούν ως «σκληρά» τεκμήρια σε μετάβαση, γιατί αφενός δεν έχουν ισχυρή επιτελεστική ισχύ στο παρόν, αλλά αφετέρου αποτελούν επίσημες καταγραφές της κρατικής και τοπικής μιντιακής ιστορίας. Ωστόσο, στο έργο όλα τα τεκμήρια μετατρέπονται σε «μαλακά» χάνοντας της θεσμική τους αυθεντία και λειτουργούν ως «ζωντανές οντότητες» μέσα από τη συλλογική ανάγνωση, την αμφισβήτηση του περιεχομένου τους, την επανακατασκευή της τότε κυρίαρχης αφήγησης και τέλος, τη σκόπιμη παραχάραξη κάποιων από αυτά.

Οι δραματουργικές πτυχές στο έργο διακρίνονται από αισθητικές και πολιτικές επιλογές, όπως το σενάριο της επανάδρασης, που προέκυψε από τη συναρμογή των πρωτότυπων τεκμηρίων μέσα από τις ανοιχτές συζητήσεις. Στην πρώτη ανοιχτή συζήτηση υπήρχε μια ομάδα παρουσίασης που είχε έρθει ήδη σε επαφή με το ερευνητικό υλικό και ακολούθησε πρόσκληση για συμμετοχή όσων ήθελαν από το κοινό για τις επόμενες συζητήσεις και την επανάδραση. Στις επόμενες δύο συναντήσεις, όσοι/όσες συμμετείχαν επεξεργάστηκαν το υλικό ως σενάριο για δημόσια εκφώνηση, με αποτέλεσμα να συμμετέχουν και στην επανάδραση στην Καπνικαρέα.

Η παραχάραξη, που αποτελεί μια ισχυρή δραματουργική επιλογή, αφορούσε σε ένα βιβλίο που περιέγραφε την εξέγερση του 1862, όπου το πλήθος φώναζε «Κάτω ο Βασιλιάς! Ζήτω ο αστυνόμος!». Το συγκεκριμένο υλικό σχετίζοντάς το με τη σύγχρονη ελληνική κρίση των μνημονίων, την κρατική βία, την εκκένωση των καταλήψεων και τη βίαιη καταστολή κάθε συλλογικής αντίστασης δεν μπορούσε να αναγνωστεί στην αυθεντική του μορφή. Ακολούθησε μια παραχάραξη του τεκμηρίου και η φράση ήταν «Κάτω ο Βασιλιάς! Κάτω ο αστυνόμος!» και η επιλογή αυτή έγινε για να αποκτήσει φωνή το ιστορικό υλικό στο πολιτικό παρόν. Επίσης, για το λόγο ότι η επανάδραση θα γινόταν σε δημόσιο χώρο και θα μπορούσε να προσληφθεί διαστρεβλωμένα το περιεχόμενό και ο σκοπός της. Άλλη δραματουργική πτυχή διακρίνεται στο πώς διάφορα τεκμήρια - κυρίως αποσπάσματα εικόνων από γκραβούρες - μετατράπηκαν σε props, όπως pickets και τυπωμένα έντυπα που χρησιμοποιήθηκαν στην επανάδραση.

Το έργο ορίζεται ως performance - επανάδραση με διαλογικά χαρακτηριστικά, όπου μια αλληλουχία ανοιχτών συζητήσεων επιτελεί δημόσια την ερευνητική διαδικασία. Η διαδικασία λειτούργησε περισσότερο ως «επιτέλεση της έρευνας» παρά ως σκηνοθεσία ενός συμβάντος. Η επανάδραση έγινε στην πλατεία Καπνικαρέας τον Οκτώβρη του 2013, στο ίδιο αστικό περιβάλλον όπου συνέβη η εξέγερση του 1862 και υψώθηκε για πρώτη φορά η

κόκκινη σημαία στην Ελλάδα. Η επιλογή του σημείου, κοντά στο ελληνικό κοινοβούλιο και σε μια περιοχή με έντονη αστυνομική παρουσία και συχνή καταστολή, ενδυνάμωσε την επιτελεστική ισχύ της παραχαραγμένης φωνής «κάτω ο αστυνόμος».

Η επιτελεστικότητα στο έργο διακρίνεται μέσα από διαφορετικές πτυχές. Μια περίπτωση ανάγνωσης του επιτελεστικού αφορά τον μετασχηματισμό των ρόλων, καθώς οι αρχικοί/ες συμμετέχοντες/συμμετέχουσες και το κοινό δρουν ταυτόχρονα ως ερευνητές/τριες και performers. Μια άλλη πτυχή είναι αυτή της παραθετικότητας, όπως την διατυπώνει ο Derrida, και αφορά την αποκοπή ενός γραπτού σημείου και τη τοποθέτησή του σε άλλο συγκείμενο, σε μια άλλη νοηματική αλυσίδα όπου διαθέτει και μια «δύναμη ρήξης» (κεφ.2.2.1). Αυτή η «δύναμη» εντοπίζεται στη συνολική συναρμογή των τεκμηρίων και στη δημόσια, συλλογική εκφορά τους, ενώ γίνεται ιδιαίτερα δηκτική μέσα από την παραχάραξη της φράσης «κάτω ο αστυνόμος». Έτσι, η επανάδραση παρεμβαίνει στην πολιτική κρίση του παρόντος.

Περαιτέρω, η έννοια της περιεπιτελεστικότητας της Sedgwick είναι κεντρική για τη μεθοδολογία της «έρευνας επί σκηνής». Όπως περιγράφει η Sedgwick τη μεικτή γειτονιά γύρω από το επιτελεστικό γεγονός -όπου συσσωρεύονται σχόλια και χειρονομίες με σκοπό να επικυρώσουν ή να υπομονεύσουν την εξουσία του- στο *The storyteller, the knife and the machine* η περιεπιτελεστική γειτονιά δημιουργείται μέσα από τις συζητήσεις όπου κοινό και συμμετέχοντες δρουν ως συνερευνητές. Η ισχύς των αρχειακών τεκμηρίων «μαλακώνει» μέσω της συλλογικής ερμηνείας.

Τέλος, το *The storyteller, the knife and the machine* συνιστά ένα πεδίο ενδοδράσης. Μέσα από την ενδοδραστικότητα των εμπλεκόμενων οντοτήτων και υλικοτήτων - καλλιτέχνιδα, συμμετέχοντες, κοινό, τεκμήρια, τόπος- η έρευνα απεκδύεται τον ρόλο μιας προπαρασκευαστικής φάσης και μετασχηματίζεται σε μια συλλογική έρευνα-επιτέλεση.



18. Φωτογραφία από την ερευνητική συζήτηση, *The storyteller, the knife and the machine*, 4η Μπιενάλε της Αθήνας - AGORA, 2013, © Γιώτα Ιωαννίδου



19 Φωτογραφία από την ερευνητική συζήτηση, *The storyteller, the knife and the machine*, 4η Μπιενάλε της Αθήνας - AGORA, 2013, © Γιώτα Ιωαννίδου



20. Φωτογραφία από την επανάδραση στην Καπνικαρέα, *The storyteller, the knife and the machine*, 4η Μπιενάλε της Αθήνας - AGORA, 2013, © Γιώτα Ιωαννίδου



21. Φωτογραφία από την επανάδραση στην Καπνικαρέα, *The storyteller, the knife and the machine*, 4η Μπιενάλε της Αθήνας - AGORA, 2013, © Γιώτα Ιωαννίδου

5.5. Από τη μαρτυρία στο πειστήριο – δικανικές πρακτικές στον Ελλαδικό χώρο

Ο Στέφανος Λεβίδης, είναι χωρικός και οπτικός ερευνητής, καθώς και ιδρυτικό μέλος της Forensic Architecture Initiative Athens (FAIĀ).⁴⁶⁷ Επίσης, συνεργάζεται με την Forensic Architecture και την Forensis από το 2016, συμμετέχοντας σε υποθέσεις που εκτείνονται από τη δολοφονία του Halit Yozgat στη Γερμανία, τις επαναπροωθήσεις σε Έβρο και Αιγαίο, την υπόθεση Αϊσέ Ερντογάν, αλλά και τις δολοφονίες του Παύλου Φύσσα και του Ζακ Κωστόπουλου/Zackie Oh!. Η συμπερίληψη του Λεβίδη στις περιπτώσεις μελέτης της διατριβής συμβάλλει στην κατανόηση της δραματουργίας τεκμηρίων και ως μιας πρακτικής που παράγει και διαχειρίζεται πειστήρια-αποδείξεις, καθιστώντας ορατή τη μετατόπιση που συντελείται όταν η έρευνα είναι τοποθετημένη. Αποκτά επιτελεστική ισχύ κατά την παρουσίασή της, αλλά κυρίως μετά τη δημοσίευσή της και τη διάχυσή της σε διαφορετικά δίκτυα και θεσμικά πλαίσια.

Ο Λεβίδης έχοντας εργαστεί σε σειρά ερευνών που αφορούν τον Ελλαδικό χώρο, περιγράφει την επιτελεστικότητα ως δομικό στοιχείο της έρευνας. Όπως παρουσιάστηκε και στο κεφάλαιο 4.3.4, η ερευνητική διαδικασία εμπεριέχει επαναδράσεις και φυσικά τεστ 1:1 που λειτουργούν ως πρακτικές επαλήθευσης. Σε τέτοια πλαίσια οι ερευνητές ανασυνθέτουν γεγονότα μέσω συνθηκών που επιτρέπουν να υπολογιστούν διάφορες μεταβλητές (οπτικό πεδίο, ακουστότητα, χωρικές σχέσεις κ.ά.). Δηλαδή η επιτελεστικότητα διακρίνεται και εντός της μεθοδολογίας όπου η απόδειξη παράγεται μέσα σε μια σκηνή δοκιμής, σε ένα εργαστήριο, συγκροτώντας μια συλλογική πρακτική επαλήθευσης.

Συγκεκριμένα, η έρευνα στην οποία συμμετείχε ο Λεβίδης και αναλύει εκτενώς στο κείμενό του *[ΕΝΤΑΣΗ ΣΤΟ ΔΙΚΑΣΤΗΡΙΟ]: Σκέψεις στη διασταύρωση της χωρικής έρευνας με την κοινωνική δικαιοσύνη*⁴⁶⁸ αφορά στη φωτιά στον προσφυγικό καταυλισμό της Μόριας στις 8 Σεπτεμβρίου του 2020 και αποτελεί μια σημαντική περίπτωση δικανικής πρακτικής στην Ελλάδα. Ο καταυλισμός καταστράφηκε ολοσχερώς, εκτοπίζοντας χιλιάδες ανθρώπους και μία εβδομάδα μετά συνελήφθησαν έξι Αφγανοί αιτούντες άσυλο (οι πέντε ανήλικοι) ως

⁴⁶⁷ Η Forensic Architecture Initiative Athens (FAIĀ) είναι μια νεοσύστατη, μη κερδοσκοπική ερευνητική ομάδα που εστιάζει σε χωρικές και πολυμεσικές έρευνες για ζητήματα ανθρωπίνων δικαιωμάτων και περιβαλλοντικής βίας. Ιδρύθηκε την άνοιξη του 2024 από τον Στέφανο Λεβίδη και τη Χριστίνα Βαρβία, βασιζόμενη στο έργο της Forensic Architecture και της Forensis, οργανισμών που αναπτύσσουν αρχιτεκτονικές μεθοδολογίες για τη συλλογή και παρουσίαση αποδεικτικών στοιχείων. Η FAIĀ συνεργάζεται στενά με κοινότητες ή άτομα που πλήττονται από κρατική βία και όχι μόνο και υποστηρίζει τις αξιώσεις τους για δικαιοσύνη. Παράλληλα, αποτελεί το νεότερο μέλος του δικτύου Investigative Commons, το οποίο είναι ένα δίκτυο οργανώσεων, πέρα από κλάδους και σύνορα, που μοιράζονται τη δέσμευση για διερεύνηση της κρατικής βίας μέσω ενός ανοιχτού πλαισίου επαλήθευσης.

⁴⁶⁸ Στέφανος Λεβίδης, «[ΕΝΤΑΣΗ ΣΤΟ ΔΙΚΑΣΤΗΡΙΟ]: Σκέψεις στη διασταύρωση της χωρικής έρευνας με την κοινωνική δικαιοσύνη», στο *Η κοινωνική έρευνα σε δυσσώονους καιρούς. Κριτικές επιτελέσεις της αλληλεγγύης και των δικαιωμάτων*, επιμ. Αθηνά Αθανασίου, Νήσος, Αθήνα, Δεκέμβριος 2025

υπαίτιοι του εμπρησμού.⁴⁶⁹ Η δίκη διεξήχθη χωρίς πρόσβαση κοινού και δημοσιογράφων, και όπως αναφέρει ο Λεβίδης «περιγράφηκε διεθνώς ως παρωδία δικαιοσύνης».⁴⁷⁰ Οι πέντε από τους 6 συλληφθέντες καταδικάστηκαν σε 10 χρόνια με μοναδικό στοιχείο μια αντιφατική μαρτυρία χωρίς να διασφαλιστεί η παρουσία του μάρτυρα στο δικαστήριο. Στην έφεση, η νομική ομάδα ζήτησε συνδρομή από τις Forensic Architecture και Forensis για τη χωρική-πολυμεσική ανάλυση και χαρτογράφηση της εξάπλωσης της φωτιάς ώστε να ελεγχθεί και να αποδομηθεί η βασική μαρτυρία.

Η προέλευση των τεκμηρίων προέρχεται από ένα ευρύ δίκτυο πηγών. Από εκατοντάδες βίντεο και φωτογραφίες που τραβήχτηκαν σε πραγματικό χρόνο από νεαρούς/ες αιτούντες/ούσες άσυλο, που ζούσαν στον καταυλισμό και ήταν μαθητές/τριες του Refocus Media Labs,⁴⁷¹ καθώς και από επαγγελματίες δημοσιογράφους, δορυφορικές λήψεις και μετεωρολογικά δεδομένα για την ένταση και την κατεύθυνση του ανέμου, μέχρι και επίσημες αστυνομικές αναφορές, δικογραφίες και καταθέσεις μαρτύρων που χρησιμοποιήθηκαν για τη σύλληψη των 6.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ως «σκληρά» τεκμήρια προσλαμβάνονται οι καταθέσεις των αστυνομικών και των κρατικών αρχών, οι οποίες θεωρήθηκαν από το δικαστήριο ως η μόνη έγκυρη πηγή, και ως «μαλακά» οι επισφαλείς μαρτυρίες των προσφύγων και τα ερασιτεχνικά βίντεο από smartphones. Όπως εξηγεί και ο Λεβίδης, μέσω της επιστημονικής διασταύρωσης, προσδίδεται αποδεικτική ισχύς στις επισφαλείς μαρτυρίες, οπότε για τη διατριβή μεταφράζεται ως μια μετατόπιση από το «μαλακό» στο «σκληρό» τεκμήριο, και αντιστρόφως, «μαλακώνει» η θεσμική αυθεντία των αστυνομικών αναφορών αφού αποκαλύπτονται οι αντιφάσεις τους.

Η δραματουργία τεκμηρίων στην περίπτωση της Μόριας ταυτίζεται με τη μεθοδολογία της συναρμογής και της μεταγραφής σε χωρικά μοντέλα. Η τρισδιάστατη μοντελοποίηση κατά την οποία δημιουργήθηκαν δύο ψηφιακά τρισδιάστατα μοντέλα του καταυλισμού, ένα πριν και ένα μετά τη φωτιά, αποτυπώνει λεπτομερώς τις υποδομές όπως τις σκηνές, τα κοντέινερ και τις περιφράξεις. Επίσης, ο συγχρονισμός και ο γεωεντοπισμός⁴⁷² των βίντεο επέτρεψε τη δημιουργία ενός χρονολογίου με ακρίβεια ως προς τον χρόνο εξάπλωσης της πυρκαγιάς. Περαιτέρω, αποδομήθηκε η μαρτυρία του βασικού μάρτυρα κατηγορίας, καθώς όπως αποδείχθηκε από τη χωρική ανάλυση, η φωτιά δεν ξεκίνησε από τη «Ζώνη 9» καθώς η περιοχή κάηκε την επόμενη μέρα.

⁴⁶⁹ Ο Λεβίδης αναφέρεται με περισσότερες λεπτομέρειες για την υπόθεση. Στο ίδιο, σ.63-74

⁴⁷⁰ Στο ίδιο, σ.63

⁴⁷¹ Στο ίδιο, σ.73

⁴⁷² Στο ίδιο, σ. 65

Η ερευνητική έκβαση πήρε τη μορφή ενός video-essay διάρκειας 45 λεπτών και μίας εκτενούς τεχνικής έκθεσης 71 σελίδων.⁴⁷³ Αυτές οι εκβάσεις λειτουργούν ως εργαλεία της «αισθητικής της διερεύνησης» (investigative aesthetics), όπου η ίδια η διαδικασία παραγωγής της αλήθειας καθίσταται το κεντρικό έκθεμα.

Η έρευνα παρουσιάστηκε στο Μεικτό Ορκωτό Δικαστήριο της Μυτιλήνης τον Μάρτιο του 2024. Ωστόσο, η παρουσίαση ήρθε αντιμέτωπη με διάφορα κωλύματα τεχνικής φύσεως, όπως η έλλειψη οθόνης, αλλά και κυρίως τη σθεναρή άρνηση της έδρας να προβληθεί το βίντεο, με πρόσχημα ότι είναι μια διαδικασία «άσχετη για την εκδίκαση της υπόθεσης».⁴⁷⁴ Επίσης, η έρευνα παρουσιάστηκε σε χώρους τέχνης όπως στο State of Concept στην Αθήνα ως ατομική έκθεση με τίτλο *Truth will not take care of itself*⁴⁷⁵ (2 Μαρτίου 2023-10 Ιουνίου 2023). Η δραματουργική διάσταση αφορά και το πού μπορεί να εμφανιστεί το εκάστοτε τεκμήριο και με ποιους όρους. Όπως επισημαίνει ο Λεβίδης, η εμπειρία αποκλεισμού από διάφορα δικαστήρια (ή η αδυναμία πρόσβασης) οδηγεί σε μια μεταφορά της «σκηνής του δικαστηρίου» σε άλλα πεδία δημόσιας θέσμησης - όπως τα εκθεσιακά περιβάλλοντα όπου η παρουσίαση των τεκμηρίων μπορεί να λειτουργήσει ως πολιτικό γεγονός.⁴⁷⁶

Μέσα από το πρίσμα της επιτελεστικότητας, η άρνηση θέασης των πειστηρίων στο δικαστήριο και, όπως παραθέτει ο Λεβίδης, οι φωνές της προέδρου «...ΜΟΝΟ ΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ! ΟΧΙ ΤΟ ΒΙΝΤΕΟ!»,⁴⁷⁷ αναδεικνύεται το κυρίαρχο επιτελεστικό της ελληνικής δικαιοσύνης, το οποίο εκφέρεται μέσα από μια σειρά αποσιωπητικών πρακτικών που συνιστούν επιστημική βία. Εδώ, επανερχόμαστε στην Dotson, όπου η καταπίεση της μαρτυρίας (κεφ.1.4.3) αφορά σαφώς τους πρόσφυγες, αλλά σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης και την ερευνητική ομάδα, της οποίας το υλικό δεν λογίζεται ως αξιόπιστο και απορρίπτεται.

Από την περιεπιτελεστική σκοπιά, αναδύεται μια «γειτονιά» που σχετίζεται με τον τρόπο όπου η δικαστική διαδικασία μετατράπηκε σε δημόσιο συμβάν, πέρα από τα όρια της αίθουσας. Η έρευνα απευθύνθηκε με διάφορους τρόπους στη δημόσια σφαίρα, όπως η ζωντανή αναμετάδοση της δίκης μέσω twitter (νυν X), που αναφέρει ο Λεβίδης, από τη συλλογική πρωτοβουλία #MoriaTrialWatch (Omnia TV, Solomon, Forensic Architecture, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, State of Concept) με στόχο τη συνεχή παρακολούθηση και τη δημοσιοποίηση της δικαστικής διαδικασίας. Η πράξη αυτή συγκροτεί ένα περιεπιτελεστικό

⁴⁷³ Στο ίδιο, σ.67

⁴⁷⁴ Στο ίδιο σ.65

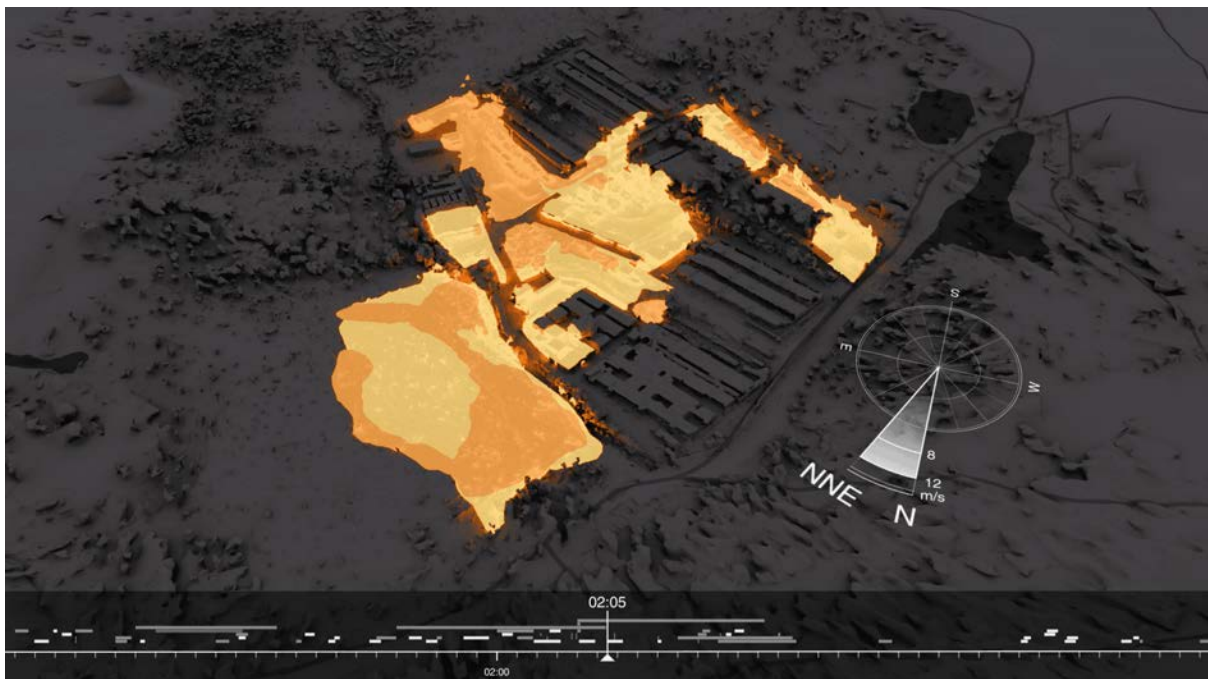
⁴⁷⁵ Forensic Architecture, *Truth will not take care of itself*, State of Concept, Αθήνα, 2023, <https://stateofconcept.org/exhibition/truth-will-not-take-care-of-itself/>, επίσκεψη 2/05/2025

⁴⁷⁶ Παράρτημα, Συνέντευξη με τον Στέφανο Λεβίδη, ό.π., σ.328

⁴⁷⁷ Λεβίδης, [ΕΝΤΑΣΗ ΣΤΟ ΔΙΚΑΣΤΗΡΙΟ], ό.π., σ.67

πεδίο, μια «γειτονιά» γύρω από το δικαστικό συμβάν, όπου σχόλια, καταγραφές, αναδημοσιεύσεις και αντιπαραθέσεις υπονομεύουν την ισχύ του κυρίαρχου νομικού επιτελεστικού. Δηλαδή, εκεί που το δικαστήριο περιόρισε τη διαδικασία σε ένα κλειστό συμβάν (χωρίς κοινό, χωρίς δημοσιογράφους) το #MoriaTrialWatch παρήγαγε ένα παράλληλο δημόσιο φόρουμ λογοδοσίας, μετατρέποντας την παρακολούθηση σε τεκμηριακή δράση και την ενημέρωση σε πολιτική δράση. Ακριβώς αυτές τις πολιτικές διαστάσεις αναδεικνύει ο Λεβίδης, σημειώνοντας πως:

Ενάντια στην παρωχημένη θέση του δικαστηρίου της Μόριας, το ίδιο ισχύει και για τη διαδικασία αναζήτησης και εδραίωσης της αλήθειας. Της αλήθειας που το δικαστήριο επέλεξε να μην αναζητήσει. Μιας αλήθειας αγωνιστικής και τοποθετημένης (situated), που δεν παραδίδεται στην κοινωνία από μια θέση αυθεντίας ή εξουσίας, παρά μόνο προκύπτει ως διαδικασία μέσα από την προσεκτική ακρόαση και από την ανοιχτή, διαφανή, πολυσυλλεκτική έρευνα.⁴⁷⁸



22 Έκταση εξάπλωσης της πυρκαγιάς στον καταυλισμό (03:00), σύμφωνα με το διαθέσιμο οπτικό υλικό. (Forensic Architecture/Forensis, 2023). <https://forensic-architecture.org/investigation/fire-in-moria-refugee-camp#resources>
Με την ευγενική παραχώρηση της Forensic Architecture

⁴⁷⁸ Στο ίδιο, σ.71



23. Οπτικό υλικό των ReFOCUS Media Labs τραβηγμένο στις 06:26, με φωτοταύτιση εντός του τρισδιάστατου (3D) μοντέλου μας. Πηγή εικόνας: ReFOCUS Media Labs (Forensic Architecture/Forensis, 2023), <https://forensic-architecture.org/investigation/fire-in-moria-refugee-camp#resources>. Με την ευγενική παραχώρηση της Forensic Architecture

5.6 Σύνοψη

Το 5^ο κεφάλαιο αντιμετώπισε τις ελληνικές περιπτώσεις μελέτης μετά το 2010 μέσα από την τοποθετημένη γνώση, όπου η ανισοκατανομή θεσμών/υποδομών και η κρυπτοαποικιακή συνθήκη παράγουν διαρκώς επισφαλείς, μεταβλητές και γκρίζες ζώνες επιτελεστικής ισχύος των τεκμηρίων. Η δραματουργία τεκμηρίων μέσα από διαφορετικές πρακτικές - μεταγραφή, εγκάρσια μεταγραφή, αντικειμενοστραφής έρευνα, συμμετοχικές έρευνες «επι σκηνής», δικανικές πρακτικές- αναδεικνύει ότι το τεκμήριο δρα και μετακινείται διαρκώς ανάμεσα σε «σκληρό» και «μαλακό» καθεστώς ανάλογα με το δραματουργικό του πλαίσιο (θεσμικό, δικαστικό, εκθεσιακό, ακτιβιστικό κ.λπ.). Μια κοινή συνθήκη στα έργα αφορά τη διαδικασία της απομάθησης δηλαδή την κριτική αποσύνδεση από κανονιστικές και θεσμικές βεβαιότητες και επιβολές (λεζάντες, «ορθές» αφηγήσεις, μιντιακές αναπαραστάσεις,

δικαστικά πρωτόκολλα) και την ανάδειξη των σιωπών και των ασυνεχειών ως ενεργών πεδίων παραγωγής γνώσης. Η επιτελεστικότητα εντοπίζεται πρωτίστως στους κυρίαρχους - θεσμικούς, μιντιακούς - όρους παραγωγής, διακίνησης και πρόσληψης του τεκμηρίου, επίσης στα πρωτόκολλα, στις υλικές/τεχνικές διαμεσολαβήσεις και στις οικονομίες προσοχής που ρυθμίζουν τι μετράει ως απόδειξη, τι αποκλείεται και ποιο καθεστώς αλήθειας καθίσταται αναγνωρίσιμο. Μέσα σε αυτό το επιτελεστικό πεδίο, η δραματουργία τεκμηρίων λειτουργεί ως παρέμβαση που ανακατανέμει την επιτελεστική ισχύ και η περιεπιτελεστικότητα αναδύεται στις «γειτονιές» γύρω από τα έργα με τη μορφή συζητήσεων, συλλογικών αναγνώσεων, διαχύσεων στη δημόσια σφαίρα, εκεί όπου δοκιμάζονται τα όρια και οι αντοχές του κυρίαρχου επιτελεστικού. Τέλος, οι περιπτώσεις μελέτης αναδεικνύουν στην ελληνική συνθήκη πως το φασματικό - ως μη εγγράψιμο, μη τεκμηριωμένο - επιμένει ως πίεση στο παρόν και πως η δραματουργία τεκμηρίων λειτουργεί ως επανεγγραφή, παροντοποίηση και αναδιανομή του ορατού και του ακουστού, μετατοπίζοντας τον/τη θεατή/θεάτρια, σε συνερευνητή/συνερευνήτρια και σε performer.

«...πρέπει να αναπτύξουμε μια επικίνδυνη πρακτική
που επιδιώκει τη σύγκρουση και τη διατομεακή
ανταλλαγή πέρα από τα όρια των παραδόσεων
και των επιστημονικών κλάδων»
Gerald Raunig, 2013

Κεφάλαιο 6. Συμπεράσματα

Σε αυτό το σημείο, επιστρέφουμε στο αρχικό ερώτημα: «Πώς δρουν τα τεκμήρια και πώς δρούμε εμείς με αυτά στο πεδίο της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα;». Η απάντηση, που διαμορφώθηκε στην παρούσα διατριβή, αρχικά, προσέγγισε το τεκμήριο ως υλικό ή άυλο κοινωνικό αντικείμενο, που αποκτά επιτελεστική δύναμη μέσα από τις πράξεις επιλογής, ταξινόμησης, μεταγραφής, παράθεσης, επιτέλεσης, διανομής και πλαισίωσής του. Αναδεικνύοντας τα τεκμήρια ως φορείς δράσης μέσα σε πλέγματα εξουσίας, γνώσης, επιτελεστικότητας αλλά και αισθητικής διαμεσολάβησης, η διατριβή μετατόπισε το βάρος από μια αναπαραστατική ανάγνωση του τεκμηρίου προς μια επιτελεστική, ενδοδραστική και δραματουργική κατανόηση, η οποία συμμετέχει ενεργά στη συγκρότηση και στη διαμόρφωση του παρόντος. Ως εκ τούτου, το ερώτημα «τι είναι ένα τεκμήριο;» συνδέθηκε οργανικά με τα ερωτήματα «τι κάνει ένα τεκμήριο;», «ποιος/ποια το ενεργοποιεί;», «με ποιους τρόπους;», «μέσα σε ποιο πλαίσιο» και «ποιες μετατοπίσεις επιφέρει;».

Η επιχειρηματολογία της διατριβής επιτρέπει την κατανόηση της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα ως δραματουργίας τεκμηρίων. Η θέση αυτή συνιστά μια διευρυμένη επιστημολογική πρόταση, καθώς προϋποθέτει την οργάνωση, τη συναρμογή, τη μεταγραφή, την παροντοποίηση και τη δημόσια ενεργοποίηση τεκμηρίων. Εδώ ακριβώς εδράζεται και η συμβολή της διατριβής που είναι η ανάδειξη της δραματουργίας τεκμηρίων ως πεδίου όπου τα τεκμήρια αποκτούν, μετασχηματίζουν ή ανακατανέμουν την επιτελεστική τους ισχύ.

Το συμπέρασμα, που ενδεχομένως θα μπορούσε να τεθεί και ως υπότιτλος στη διατριβή είναι «Τεκμήρια: Από την αναπαράσταση στη δράση», το οποίο αφορά την ίδια την κατανόηση του τεκμηρίου ως ενδοδραστικού. Από τη γενεαλογία, που διαμορφώθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, κατέστη σαφές ότι το τεκμήριο υπερβαίνει το επίσημα θεσμοθετημένο έγγραφο που το περιορίζει ως αρχειακό υλικό. Από τον Otlet και τη Briet έως τον Ferraris, φάνηκε ότι ως τεκμήριο μπορεί να λογισθεί κάθε στοιχείο που καταγράφεται, διατηρείται ή πλαισιώνεται,

ώστε να λειτουργήσει ως δείκτης, απόδειξη, ανασύνθεση ή ίχνος ενός γεγονότος ή φαινομένου. Ως εκ τούτου, το τεκμήριο αναδείχθηκε ως κοινωνικό αντικείμενο, αλλά και ως πεδίο διαπλοκής εξουσιών και γνώσεων.

Το αρχείο, με τη σειρά του, εξετάστηκε ως το πεδίο που ορίζει τι μπορεί να ειπωθεί, ποια άτομα έχουν πρόσβαση, ποια θα αναλάβουν την ερμηνεία του. Από τον Foucault έως τον Derrida και τον Mbembe συνάγεται ότι το αρχείο συγκροτεί καθεστώτα αναπαραστασιμότητας, νομιμοποίησης και αποκλεισμού. Η εστίαση της διατριβής στη θεωρητική συμβολή του Mbembe αποδεικνύεται εξαιρετικά κρίσιμη, καθώς τοποθετεί το αρχείο, μέσα από ένα αποαποικιακό λόγο, στη νεκροπολιτική του διάσταση. Το αρχείο, ως νεκροπολιτικός μηχανισμός, είναι ένας θεσμοποιημένος τάφος, που αποφασίζει ποια θραύσματα ζωής θα θεσπιστούν ως κοινή μνήμη και ποια θα αποσιωπηθούν. Μέσα σε αυτή τη συνθήκη, τα τεκμήρια καθίστανται «λείψανα» εντός καθεστώτων μυστικότητας, και «φαντάσματα» εντός καθεστώτων αποκλεισμού, στοιχειώνοντας το θεσμό του κράτους με τη μορφή μιας «νεκροζώντανης» μνήμης. Κυρίως όμως, το αρχείο επιτελεί την κρατική «χρονοφαγική» κυριαρχία, μια ριζική πράξη κατανάλωσης του παρελθόντος που επιτρέπει στην εξουσία να απαλλαγεί από κάθε χρέος. Η διαπίστωση του Mbembe μετατρέπει την εργασία με τα τεκμήρια στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα σε μια πράξη επιστημικής ανυπακοής, όπου η δραματουργία ανασύρει μεν τεκμήρια, αλλά κυρίως παροντοποιεί το «φάντασμα», το «ζόμπι» ενάντια στους κυρίαρχους Λόγους και τη θεσμοθετημένη βία που τους συνοδεύει. Από αυτή τη σκοπιά, η διατριβή υποστηρίζει ότι τα τεκμήρια εμπλέκονται σε μηχανισμούς πειθάρχησης, ελέγχου και κατανομής κύρους. Η τεκμηριακή και η επιστημική βία ασκείται μέσα από ένα τριπλό πλέγμα, την κρατική ρύθμιση της καταγραφής, τον αδιάλειπτο έλεγχο και την καταλογογράφηση του βίου στον σύγχρονο γνωσιακό καπιταλισμό, και τέλος τη συστηματική αποσιώπηση των υποτελών φωνών. Ως εκ τούτου, η διαχείριση των τεκμηρίων στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα εγγράφεται αναπόφευκτα εντός προϋπάρχοντων πεδίων εξουσίας.

Στα βασικά συμπεράσματα της διατριβής συγκαταλέγεται η ανάδειξη της επιτελεστικότητας ως κεντρικού αναλυτικού εργαλείου για την κατανόηση της μετασχηματιστικής ισχύος των τεκμηρίων. Από τον Austin έως τον Derrida, το Butler, το Barad, την Ahmed και τη Sedgwick, η επιτελεστικότητα μετατοπίστηκε από το πεδίο της γλωσσικής εκφοράς προς ένα ευρύτερο πλέγμα κοινωνικών, υλικών, χρονικών και συναισθηματικών σχέσεων. Αυτή η εννοιολογική μετατόπιση επιτρέπει την ανάδειξη του τεκμηρίου σε επιτελεστική πράξη που μπορεί να θεσπίζει, να ενεργοποιεί, να πείθει, να μεταβάλλει, να καθυποτάσσει ή να αποσταθεροποιεί τις κυρίαρχες πραγματικότητες. Η

επιτελεστική του ισχύς παράγεται και αναπαράγεται μέσα από τις σχέσεις του με θεσμούς, λόγους, τεχνολογίες και σώματα. Στο σημείο αυτό σημασία έχει η ντεριντιανή επαναληψιμότητα και παραθετικότητα, η εγγενής δυνατότητα του τεκμηρίου μπορεί να αποσπάται από το αρχικό του πλαίσιο και, μέσω της επανασυγκειμενοποίησής του, να παραγάγει νέα σημασιολογικά και πολιτικά αποτελέσματα.

Στη βάση αυτή, η προτεινόμενη διάκριση ανάμεσα σε «σκληρά» και «μαλακά» τεκμήρια λειτουργεί ως εργαλείο για την κατανόηση της μεταβλητότητας της επιτελεστικής τους ισχύος. Τα «σκληρά» τεκμήρια αναφέρονται σε μορφές με ισχυρό θεσμικό, νομικό ή αποδεικτικό κύρος, ενώ τα «μαλακά» τεκμήρια αφορούν υλικά και εγγραφές που αποκτούν κυρίως περιεπιτελεστική δύναμη. Η ισχύς τους προκύπτει μέσα από τη γεινίαση, τη συσχέτιση, την αμφισημία και το συν-αισθηματικό φορτίο που αναπτύσσουν αναφορικά με ένα κυρίαρχο επιτελεστικό, συχνά ένα «σκληρό» τεκμήριο. Καταληκτικά, συνάγεται ότι τα τεκμήρια «σκληραίνουν» ή «μαλακώνουν» ανάλογα με το πλαίσιο, τον τρόπο παράθεσης, τη θεσμική τους πλαισίωση και τη δημόσια χρήση τους.

Η συμβολή της Sedgwick αποδείχθηκε κομβική, καθώς επέτρεψε να κατανοηθεί το τεκμήριο μέσα στις περιεπιτελεστικές «γειτονιές», στις συστάδες, στις δευτερεύουσες ή φαινομενικά ασθενείς εκφορές του. Από αυτή τη σκοπιά, η επιτελεστική δύναμη του τεκμηρίου βρίσκεται και σε ό,τι το περιβάλλει, στα σχόλια, στις χειρονομίες, στις σιωπές, στις αποσιωπήσεις, στις αντιπαραθέσεις και στις υλικότητες που το συνοδεύουν.

Κεντρικό συμπέρασμα της διατριβής είναι ότι η δραματουργία τεκμηρίων μπορεί να λειτουργήσει ως θεωρητικό, μεθοδολογικό και ερμηνευτικό εργαλείο για την κατανόηση της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα. Η δραματουργία όπως συγκροτήθηκε και αναθεωρήθηκε, από τον Lessing και τον Brecht έως τη «νέα δραματουργία», τις κοινωνικές επιστήμες και τις επιμελητικές πρακτικές, αφορά μια λειτουργία επιλογής, ερμηνείας, συναρμογής, πλαισίωσης και δημόσιας διατύπωσης και σε πολλές περιπτώσεις με παιδαγωγικές προεκτάσεις. Η δραματουργία τεκμηρίων αφορά ολόκληρη τη διαδρομή των τεκμηρίων μέσα σε έργα της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα, από τη συλλογή και την ταξινόμηση έως τη μεταγραφή, την παράθεση, τη σιωπή, την ενσώματη εκφορά και την τελική εικαστική διατύπωση. Δηλαδή, το τεκμήριο μετέχει και δρα στην καλλιτεχνική διαδικασία μέσω δραματουργικών πράξεων.

Στην παραπάνω διαδικασία σημαντικό ρόλο κατέχει η πράξη της μεταγραφής, η οποία στην παρούσα διατριβή αναδεικνύεται σε δραματουργικό εργαλείο. Κάθε μεταγραφή -από τον ήχο στο κείμενο ή από την εικόνα στην ενσώματη δράση- αποτελεί μια πράξη ηθικής και πολιτικής ευθύνης. Ο/η καλλιτέχνης/καλλιτέχνιδα, ερευνητής/ερευνήτρια, αναγνωρίζοντας ή όχι τη θεσιακότητά του/της επιλέγει, αναδιατάσσει, αποφασίζει για το τι θα παραμείνει και τι

θα χαθεί, συνεπώς η μεταγραφή ενώ αποτυπώνει πραγματικότητες ταυτόχρονα τις επιτελεί. Η μεταγραφή, επομένως, ενδυναμώνει ή αποδυναμώνει την επιτελεστική ισχύ του τεκμηρίου. Στις περιπτώσεις όπου το υποκείμενο μεταγράφει την προσωπική του εμπλοκή και την αναπαράσταση του βιώματός του, διατηρώντας μια αναστοχαστική επίγνωση της θεσιακότητάς του ως πράξη αντίστασης στην επιστημική βία του κυρίαρχου Λόγου, προτείνεται ο όρος «εγκάρσια μεταγραφή».

Η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα συγκροτεί ένα πεδίο ελάσσονος γνώσης, στο οποίο η ίδια η ερευνητική διαδικασία γίνεται ορατή, αισθητή και δημόσια μέσω της δραματουργικής οργάνωσης των τεκμηρίων. Η ανάλυση των διαφορετικών καλλιτεχνικών πρακτικών που εξετάστηκαν - επαναδράσεις, lecture-performance, storytelling, βιντεοδοκίμια και δικανικές πρακτικές- κατέδειξε ότι, παρά τις διαφορές τους, συγκλίνουν σε ένα κοινό σημείο, όλες ενεργοποιούν ή/και κατασκευάζουν τεκμήρια μέσω πράξεων συναρμογής, μεταγραφής, επιτέλεσης και πλαισίωσης. Σε όλες τις περιπτώσεις, το τεκμήριο δρα παράγοντας ή μετασχηματίζοντας πραγματικότητες, αναδιατάσσοντας χρονικότητες, συν-αισθηματικότητες, ανασυντάσσοντας σχέσεις με το κοινό και σε ορισμένες περιπτώσεις διεκδικώντας νομικά ή πολιτικά αποτελέσματα. Συνολικά, οι πρακτικές αυτές αναμετρώνται με τα ευρύτερα καθεστώτα γνώσης εντός των οποίων εγγράφονται, αμφισβητώντας τα κυρίαρχα συστήματα εκπροσώπησης και αναπαράστασης (πατριαρχικά, ευρωκεντρικά, αποικιακά), την τεκμηριακή ή επιστημική βία, προσφέροντας «απορρυθμιστικές» και σε κάποιες περιπτώσεις χειραφετητικές μορφές γνώσης μέσα από τη συλλογική έρευνα, την αυτομάθηση ή την απομάθηση.

Η διατριβή αναγνωρίζει ότι η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα τοποθετημένη στο μεταίχμιο μεταξύ της τέχνης και της ελάσσονος -ακαδημαϊκής και μη- γνώσης, εντός του γνωσιακού καπιταλισμού, δημιουργεί ένα πεδίο εγγενών αντινομιών. Οι αντινομίες εκτείνονται ανάμεσα στη δυνατότητα συγκρότησης τοποθετημένων, αντιηγεμονικών και αποαποικιακών μορφών γνώσης, και στον κίνδυνο αφομοίωσης, οικειοποίησης και μετατροπής τους σε νέο γνωσιακό κεφάλαιο.

Από αυτή τη σκοπιά, η διατριβή καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα κρίνεται κάθε φορά από το πώς δρα με τα τεκμήρια, ποια πλαίσια πρόσληψης και ποιοι όροι θέασης ή συμμετοχής των θεατών/θεατριών ενεργοποιούνται, σε ποια θεσμικά πλαίσια παρουσιάζεται, τι παραμένει ρευστό ή ανοιχτό σε ερμηνείες και τι «σκληραίνει» σε καθεστώτα αποδεικτικότητας ή απονομής κύρους. Η πολιτική διάσταση της δραματουργίας τεκμηρίων έγκειται στη δυνατότητα να εμφανίσει το πλαίσιο του πλαισίου, τις θεσμικές προελεύσεις αλλά και απολήξεις, τα καθεστώτα αναπαραστασιμότητας, αλλά και να ενδυναμώσει τις

περιεπιτελεστικές γειτονιές. Η δυνατότητα ρήξης ή αποσύνδεσης με το κυρίαρχο επιτελεστικό εντοπίζεται στη μετατόπιση των όρων εμφάνισης και κυρίως της παροντοποίησης έξω από λογικές εκπροσώπησης και αναπαραστασιακές πρακτικές.

Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στην ανάδειξη και τη συγκρότηση μιας τοποθετημένης γνώσης στο ελληνικό ιστορικό συγκείμενο, με έναρξη το 2010, μετά τη δολοφονία του Γρηγορόπουλου (2008) και τη μνημονιακή συνθήκη που ακολούθησε. Διαπιστώθηκε ότι στην Ελλάδα, η τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα αποτελεί επίσης μια ιδιαίτερη μορφή ελάσσονος γνώσης, πολλές φορές ως επιστημική ανυπακοή απέναντι στις κρυπτοαποικιακές κανονικοποιήσεις. Η δραματουργία τεκμηρίων, στην εγχώρια συνθήκη, δρα αρκετά συχνά, πάνω σε/ή μαζί, με «φαντάσματα», γεγονότα ή ίχνη που δεν έχουν καταγραφεί, ταξινομηθεί, αρχειοθετηθεί ή έχουν διαστρεβλωθεί από το κρατικούς ή άλλους συστημικούς θεσμούς. Τα έργα μετατρέπονται σε φορείς παροντοποίησης των φαντασμάτων, μεταβάλλοντας τα κενά, τις σιωπές, τις παρυφές των τεκμηρίων σε πολιτικά πεδία έστω και χαμηλής δόνησης.

Η έρευνα κατέδειξε επίσης μια σημαντική μεταβολή του ρόλου του/της καλλιτέχνη/καλλιτέχνιδας και του κοινού. Ο/η καλλιτέχνης/καλλιτέχνιδα δρα με πολλαπλούς ρόλους ως ερευνητής/ερευνήτρια, μεταγραφέας, performer αλλά και ως φορέας μέσα σε ένα ενδοδραστικό πεδίο, όπου τεκμήρια, θεσμοί, υποδομές, μνήμες, σώματα και υλικότητες συν-συγκροτούνται. Αντιστοίχως, μέσα σε αυτό, το κοινό επίσης επιτελεί ρόλους αναγνώστη/αναγνώστριας, μάρτυρα, συνερευνητή/συνερευνήτριας και σε κάποιες περιπτώσεις και performer - πολύ κοντά στο μπρεχτικό «εντός και εκτός» σκηνής.

Η εμβέλεια της παρούσας διατριβής εκτείνεται στη χαρτογράφηση ενός εννοιολογικού και μεθοδολογικού πεδίου, το οποίο διαθέτει τη δυναμική να λειτουργήσει αναλυτικά και σε έτερα ερευνητικά αντικείμενα ή και επιστημονικά πεδία. Η έμφαση δόθηκε στις σύγχρονες εικαστικές πρακτικές και λιγότερο σε πεδία όπως η λογοτεχνία, οι ψηφιακές κοινότητες ή οι αυτό-οργανωμένες αρχειακές πρακτικές. Από αυτή τη σκοπιά ανοίγονται περαιτέρω πεδία διερεύνησης. Μια από τις προοπτικές της παρούσας έρευνας είναι η συστηματική εξέταση της δραματουργίας τεκμηρίων στα ψηφιακά αρχεία, στις αλγοριθμικές κατασκευές τεκμηρίων καθώς και των διαβαθμίσεων της επιτελεστικής ισχύος που διαθέτουν τα τεκμήρια που παράγονται από την Τεχνητή Νοημοσύνη. Κλείνοντας, η διατριβή υποστηρίζει, ότι η δραματουργία τεκμηρίων αποτελεί μια α-πειθαρχία, διαρρηγνύοντας τις φρουρούμενες πειθαρχίες και τα όρια που τις περιβάλλουν. Ο συγκερασμός διαφορετικών καλλιτεχνικών πεδίων και επιστημολογιών, αλλά και η διαρκής αναμέτρηση με την επιτελεστική ισχύ των τεκμηρίων στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα, συγκροτούν πεδία απομάθησης, επανεγγραφής και κριτικής ανάγνωσης, μέσα στις περιεπιτελεστικές γειτονιές.

Παράρτημα με συνεντεύξεις

Στο πλαίσιο της έρευνας και της συνύφανσης των εννοιών του τεκμηρίου, της επιτελεστικότητας, της δραματουργίας, καθώς και του πεδίου της τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα, η παρούσα διατριβή επεξεργάστηκε θεωρητικές προσεγγίσεις αλλά επιχείρησε και διαλογικούς τρόπους διερεύνησης του προτεινόμενου όρου «δραματουργία τεκμηρίων». Βάσει αυτής της συλλογιστικής, διενεργήθηκαν δέκα συνεντεύξεις με τους/τις καλλιτέχνες/καλλιτέχνιδες, τα έργα των οποίων αποτελούν περιπτώσεις μελέτης του 5^{ου} κεφαλαίου καθώς και με θεωρητικούς της επιτελεστικότητας, των επιμελητικών πρακτικών και της δραματουργίας. Οι συνεντεύξεις αυτές εντάσσονται οργανικά στη μεθοδολογία της έρευνας, καθώς συγκροτούν ένα «τοποθετημένο» σώμα πρακτικών, στο οποίο αναπτύσσονται και διευκρινίζονται κρίσιμες θεωρίες και πρακτικές. Υπό αυτή την έννοια, αυτή η διαλογική συνθήκη αντανακλά τη δραματουργία τεκμηρίων εντός της μεθοδολογίας της διατριβής.

Οι συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν με τους/τις καλλιτέχνες/καλλιτέχνιδες και τους/τις θεωρητικούς ήταν ημι-δομημένες. Καταγράφηκαν ηχητικά οι συνομιλίες, ακολούθησε η απομαγνητοφώνηση των συνεντεύξεων και η επιβεβαίωσή τους ή και η διόρθωσή τους από τους συνομιλητές και συνομιλήτριες. Κάποιες παρέμειναν όπως ήταν μεταγραμμένες, άλλες τις επεξεργαστήκαν μερικώς και άλλες πλήρως.

Συνέντευξη με τη ρευστή κολλεκτίβα Αγκύλες [Πέγκυ Ζάλη, Παναγιώτης Λιανός, Χρήστος-Γ. Κρητικός], 5 Ιουνίου 2025

ΓΙ Ωραία. Η πρώτη ερώτηση αφορά στο πώς συναντηθήκατε, πώς προέκυψε η συνεργασία σας και ο τίτλος, το όνομα της ρευστής κολλεκτίβας.

ΠΛ Με την Πέγκυ δουλεύουμε και είμαστε και μαζί τα τελευταία 10 χρόνια. Με τον Χρήστο γνωριζόμαστε αντίστοιχα πάνω από 10 χρόνια, σπουδάσαμε μαζί στην Αρχιτεκτονική Σχολή, αλλά δεν έχουμε ξαναδουλέψει μαζί. Κάναμε και στον ίδιο χώρο τις διπλωματικές μας, στην κατάληψη του Μηχανουργείου, η οποία μόλις τις προηγούμενες μέρες εκκενώθηκε από τον νέο Πρύτανη.

Ένας από τους λόγους που επινοήσαμε αυτό το σχήμα της ρευστής κολλεκτίβας, η οποία ονομάζεται *Αγκύλες* [] είναι και για να μπορούμε να συνεργαζόμαστε με άτομα που τα συναντάμε ξανά μέσα στο χρόνο. Οι *Αγκύλες* [], περιλαμβάνουν όλα τα άτομα τα οποία συμμετέχουν στο εκάστοτε project, οριζόντια και αλφαβητικά, τα οποία σε άλλες περιπτώσεις ενεργοποίησης αυτής της ρευστής κολλεκτίβας έχουν περιληφθεί και άτομα τα οποία δεν έχουν εμπλακεί απευθείας με τη δημιουργία του έργου, αλλά έχουν συμβάλει άμεσα στην ευδαιμονία της συνύπαρξης της ομάδας.

ΓΙ Οπότε προϋπήρχε η ρευστή κολλεκτίβα;

ΠΖ Ναι, προϋπήρχε.

ΓΙ Από πότε;

ΠΖ Το έχουμε ξεκινήσει αυτό...

ΠΛ Ακριβώς πριν τον κορονοϊό κάναμε την πρώτη έκθεση ας πούμε, το 2020 ήταν η πρώτη.

ΠΖ Ναι, και κάπως και σαν μεθοδολογία το έχουμε... βασικά κάπως συμβαίνει και συναντάμε κάποια άτομα τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή που μας έχουν, ας πούμε, κάνει μία πρόταση για κάποιο έργο ή έχει προκύψει με δική μας πρωτοβουλία και κίνητρα να μελετήσουμε και να παράξουμε κάτι.

ΠΛ Ή κάνουμε παρέα απλά και θέλουμε να κάνουμε και παρέα σε ένα άλλο επίπεδο, συνεργασίας και συνδημιουργίας.

ΠΖ Οπότε κάπως δεν μας ενδιαφέρει απαραίτητα τα άλλα άτομα να έχουν ένα συγκεκριμένο βιογραφικό που να «βολεύει» για το συγκεκριμένο project. Ούτε μας ενδιαφέρει είτε αν έχει άλλου τύπου εμπειρία σε σχέση με το χώρο της σύγχρονης τέχνης, είτε και καθόλου, αυτό είναι μία μεθοδολογία για εμάς για να δημιουργήσουμε ανοίγματα στις σχέσεις που έχουμε με τους ανθρώπους, στο να δούμε κιόλας τις αισθητικές που παράγονται μέσα από τέτοιου είδους σχέσεις και μετά αυτό άλλες φορές πετυχαίνει περισσότερο, είτε και καθόλου, αλλά κάπως ακόμα και αυτό το τελικά τι κριτήρια έχουμε για να αποφασίσουμε το κατά πόσο πέτυχε έχει πιο πολύ να κάνει με τις σχέσεις και κατά πόσο αυτές οι σχέσεις συνεχίζουν και να υπάρχουν μέσα στο χρόνο με νέα οράματα για νέα πράγματα, παρά από μία επιτυχία ας πούμε για κατά πόσο πήρε δημοσιότητα αυτό που παραγάγαμε.

ΠΛ Και κάποιες φορές η συνεργασία εντός των *Αγκυλών* [] έχει καταλήξει σε διακοπή της σχέσης μας με συνεργατά.

Επίσης οι *Αγκύλες* [] λειτουργούν για εμάς ως σχήμα επειδή βασικά αποφεύγουμε να έχουμε ένα όνομα ομάδας, το οποίο όνομα της ομάδας θεωρούμε ότι συγκεντρώνει κάποιου είδους εξουσία μέσω της αναπαραγωγής και της αναπαράστασης του εαυτού του, ας πούμε.

ΠΖ Καταλήγει πολλές φορές να γίνεται ένα είδος branding το οποίο έχει και θεματικά αλλά και αισθητικά μοτίβα, οπότε αυτό το ζήτημα της συγκεκριμένης ομάδας έχει να κάνει πρώτα απ' όλα με μια ανατροπή ενός συγκεκριμένου αισθητικού αποτελέσματος. Από την άλλη επειδή πολλά από εμάς έχουμε βρεθεί σε άλλα σχήματα ομαδικά, πολλές φορές έχουμε δει και υποστεί την διαγραφή από αυτά, με σκοπό άλλες ατομικότητες εντός της ομάδας να οικειοποιηθούν την ομαδική εργασία. Οπότε, θεωρήσαμε πως η μέθοδος των *Αγκυλών* [] κάπως μας λύνει από την μία το ζήτημα του μπρανταρίσματος της στατικής ομάδας, ενώ ταυτόχρονα ονοματίζονται όλες οι ατομικότητες μέσα σε αυτό το συλλογικό σχήμα.

ΠΛ Βέβαια τα πρωτεργατά της συλλογικότητας αυτής της ρευστής είμαστε η Πέγκυ και εγώ, οπότε μέσα υπάρχει αυτό λίγο το παράδοξο, υπάρχει ένας πυρήνας, δεν είναι τόσο ρευστό όσο θα θέλαμε, αλλά και πάλι θεωρούμε ότι ακριβώς επειδή είμαστε δύο άτομα και δεν δημοσιεύεται ρητά ότι είμαστε εμείς τα initiators, εκτός βέβαια και αν μας βοηθάει στο να το χρησιμοποιήσουμε για οικονομική θεσμική διεκδίκηση, που όταν τη λαμβάνουμε και αυτή διαχέεται. Υπάρχουν και κάποια άτομα με τα οποία έχουμε δουλέψει αρκετές φορές ως *Αγκύλες* [], οπότε τείνει να διαμοιράζεται μέσα από την επανάληψη και άλλων ονομάτων αυτό το credibility των initiators.

ΓΙ Ωραία. Για να περάσουμε και στο συγκεκριμένο project: «Disengagement Rehearsals».

Πώς ξεκίνησε η ερευνά σας, δηλαδή ποιο ήταν το εφελτήριο;

ΧΚ Η σχέση γενικά με το δημόσιο χώρο, τις αναπαραστάσεις του, τον τρόπο που νοηματοδοτείται, αν νοηματοδοτείται από κυρίαρχα και μη μέσα συγκεκριμένα σε μια περιοχή σαν τα Εξάρχεια είναι κάτι που μας ενδιαφέρει ούτως ή άλλως, την έχουμε ζήσει και ως φοιτητά και μετέπειτα σε μεταπτυχιακές πιο ακαδημαϊκές αναζητήσεις. Συγκεκριμένα όμως στην περίπτωση της πλατείας Εξαρχείων, που είναι και τόσο έντονη η σημερινή κατάσταση αφαίρεσης, ξεκάθαρης αφαίρεσης όλων των νοημάτων που έχει μέχρι στιγμής, ώστε να ξεχαστεί μέχρι να εμφανιστεί αυτός ο σταθμός μετρό, να ξεχαστεί ότι ήταν η πλατεία - να υπάρχει δηλαδή ένα κενό γενεών πρακτικά, ώστε στην επόμενη γενιά η πλατεία να μην είναι αυτό που ήταν - σίγουρα μας ενδιαφέρει πάρα πολύ. Σε προσωπικό επίπεδο, όσο έτρεχε η πρωτοβουλία των κατοίκων η οποία και έστησε το κοντέινερ για το οποίο θα μιλήσουμε σε λίγο, είχε τύχει να εμπλακώ σε κάποιες διαδικασίες όπως το στήσιμο μιας μπασκέτας ή κάποια καθαρίσματα της πλατείας, να στηθούν κάποιοι πάγκοι. Ήταν μια περίοδος που προφανέστατα και συνειδητά πιστεύουμε ότι οι κυβερνητικές δυνάμεις πιθανότατα θα θέλανε να την εγκαταλείψουν, σε βαθμό που οι ίδιοι οι κάτοικοι και οι εργαζόμενοι εκεί πέρα αλλά και άνθρωποι που είχαν μαγαζιά, στήσανε πλέον μια μικροφωνική και ακουγόταν κάθε μέρα ότι θέλουν να απομακρύνουν ορισμένες δραστηριότητες, κυρίως τη ναρκομαφία που υπήρχε και διάφορα στοιχεία που καθιστούσαν το δημόσιο χώρο της πλατείας λιγότερο προσβάσιμο από ό,τι θα ήθελαν. Αυτή ήταν μια πρωτοβουλία που διήρκεσε περίπου ενάμιση χρόνο τουλάχιστον.

ΓΙ Ποιες χρονολογίες ήταν; Πότε, θυμάσαι;

ΧΚ Το '15 πρέπει να στήθηκε η μικροφωνική. Ο Πάνος από την άλλη όσο βρισκόμασταν και στα διπλανά καμαρίνια στην κατάληψη του Μηχανουργείου έκανε την διπλωματική του που ήταν η μετατροπή ενός κοντέινερ σε ένα πολυχρηστικό κιόσκι.

ΠΑ Ένα πολιτικό περίπτερο στο πλαίσιο της διπλωματικής μας κάναμε με το Χάρη Γριβοκωστόπουλο τη μετασκευή ενός κοντέινερ σε έναν...

ΠΖ Μεταβαλλόμενο χώρο που να εξυπηρετεί τις ανάγκες της κοινότητας του Πάρκου Ναυαρίνου.

ΠΑ Ναι, ναι, της συνέλευσης του Πάρκου Ναυαρίνου, το οποίο παρήχθη μέσα από συμμετοχικές σχεδιαστικές και άλλες συλλογικές διαδικασίες με τη βοήθεια του τότε

επιβλέποντα της διπλωματικής μας, του Σταύρου Σταυρίδη, ο οποίος ήταν και ενεργό μέλος της συνέλευσης του πάρκου, τώρα πόσο μέσα πόσο έξω, δεν θυμάμαι ακριβώς τέλος πάντων... ναι ναι ήταν πιο ενεργός στην αρχή. Το Πάρκο Ναυαρίνου εντάξει δεν νομίζω ότι χρειάζεται να πούμε για το πλαίσιο και την ιστορία του, ξέρουμε τι είναι και πώς προέκυψε. Οπότε βάλαμε εκεί ένα κοντέινερ το οποίο ήταν το θέμα της διπλωματικής μας, το σχεδιάσαμε και το κατασκευάσαμε όντως μέσα στη Σχολή, μέσω αυτού κινήθηκαν συλλογικές διαδικασίες για τη χρηματοδότηση των υλικών, τις εργασίες κατασκευής και το σχεδιασμό του. Για την κατασκευή βοήθησαν διάφορα φοιτητά που ήταν και στη συνέλευση του Μηχανουργείου και ο Χρήστος, σαν ένα happening το οποίο ένωσε τη συλλογικότητα του Πάρκου με της Σχολής και των παιδιών που δουλεύανε εκείνο τον καιρό εκεί. Μέσα από αυτό πήραμε κάποια εμπειρία για τον σχεδιασμό, την κατασκευή και τη χρηματοδότηση αντίστοιχων χώρων όπως και τρόπους μη-αδειοδοτημένης τοποθέτησής τους, καθώς δεν υπήρχε ούτε άδεια ούτε τίποτα, ούτε καν άδεια για τη μεταφορά, οπότε πήραμε άδεια από την πρόεδρο της σχολής για να το φτιάξουμε στην αυλή της και το μετακινήσαμε, κάτι που σήμερα δεν θα γινόταν.

ΧΚ Και μόνο το γεγονός ότι γινόταν στην αυλή είναι ένα δείγμα της αλλαγής που έχει επέλθει σήμερα, καθώς πριν από λίγες μέρες αφαιρέθηκαν μέχρι και κάτι έπιπλα που είχαν φτιάξει φοιτητά στη Σχολή Αρχιτεκτόνων από τον πρύτανη επειδή θεωρήθηκαν τέλος πάντων μη χρήσιμα για κάποιο λόγο. Το να βλέπουμε ότι γινόταν κάτι τέτοιο σε δημόσια θέα στη Σχολή έδωσε κάτι. Αυτό που σίγουρα προέκυψε μέσω της διπλωματικής του Πάνου είναι ότι μετέπειτα αυτός κλήθηκε να χρησιμοποιήσει ακριβώς το ίδιο μοντέλο, δηλαδή το μοντέλο κατασκευής ενός κοντέινερ και μη-αδειοδοτημένης τοποθέτησής του.

ΠΑ Από τη Συνέλευση για την Επανοικειοποίηση των Εξαρχείων η οποία είχε σαν σκοπό ας πούμε...

ΧΚ Την κατασκευή ενός πολιτικού περιπτέρου.

ΠΑ Ναι, αλλά ο σκοπός τους ήταν περισσότερο, και ίσως ακούγεται κάπως αυτό που θα πω, αλλά πιστεύω πως ήταν κεντρικής σημασίας, κάτι το οποίο εκ των υστέρων το βλέπουμε και κριτικά, όπως το έργο στρέφεται και κριτικά προς αυτό, αυτοί είχαν σαν σκοπό να καθαρίσουν απ' την ναρκομαφία και την ναρκοχρήση την πλατεία, ας πούμε... Θεωρώντας ότι αυτό κατευθύνεται από παρακρατικούς με τη συγκάλυψη της αστυνομίας και έχει σαν σκοπό να διαφθείρει αφενός την νεολαία, η οποία είναι εν δυνάμει πολιτικά υποκείμενα και προς χειραφέτηση στο συγκεκριμένο χώρο, και απ' την άλλη να σπιλώσει την εικόνα του

κινήματος και του συγκεκριμένου πολιτικού χώρου στα μάτια των κατοίκων, οι οποίοι εν τέλει ακριβώς λόγω αυτής της κατάστασης θα αποζητούσαν την παρουσία της αστυνομίας και των δυνάμεων ασφαλείας.

ΓΙ Ποια χρονιά ήταν αυτό;

ΠΛ Η συνέλευση αυτή υπήρχε ήδη από το '15-'16 νομίζω, δεν ξέρω.

ΓΙ Και πότε ζητήθηκε;

ΠΛ Το '16, δεν θυμάμαι ακριβώς ημερομηνία... Βασικά είχε γίνει και μια πορεία στα Εξάρχεια τον Μάρτιο του '16 ενάντια στις ναρκομαφίες στην πλατεία Εξαρχείων με πάνω από 1000 άτομα όπου κάποια είχαν εμφανίσει και όπλα για να δείξουν ότι προστατεύεται η πλατεία και το κίνημα. Αυτό έγινε μετά από τη δολοφονική επίθεση εναντίον συντρόφων στο ΚΒΟΞ από μαχαιροβγάλτες ναρκεμπόρους, οι οποίοι εκείνο τον καιρό βιαιοπραγούσαν στη πλατεία και παρενοχλούσαν εκτός άλλων και σεξουαλικά. Ένα τέτοιο επεισόδιο αποτέλεσε και την αφορμή που κατέληξε στην επίθεσή τους και την απόπειρα δολοφονίας εναντίον συντρόφων μετά από παρέμβαση συντρόφου σε σεξουαλική παρενόχληση. Οπότε νομίζω έτσι πώς, από όσο καταλαβαίνω ήταν η πρώτη φορά την τελευταία 20ετία, δεν ξέρω πιο πριν τι συνέβαινε, όπου επίσημα πήγε να δημιουργηθεί πολιτοφυλακή με τη συναίνεση κιόλας λιγότερο ριζοσπαστικών κομματιών του συγκεκριμένου πολιτικού χώρου και της γειτονιάς. Γιατί σ' αυτή τη συνέλευση συμμετείχαν από κρυφοσυριζαίοι και κομμάτια της εξωκοινοβουλευτικής αριστεράς μέχρι αναρχικές συλλογικότητες, ας πούμε, από τον επαναστατικό χώρο. Οπότε αυτό μας δείχνει λίγο και τι συνέβαινε σε επίπεδο συσπείρωσης, ότι όντως η παρουσία του ΣΥΡΙΖΑ στην εξουσία εκείνο τον καιρό κατάφερε να συσπειρώσει μέχρι πρότινος ασυσπείρωτες ας πούμε ομάδες και όλα αυτά με την ευκαιρία της διεκδίκησης του δημοσίου χώρου. Οπότε, όσο και να ήταν προβληματικές κάποιες από τις προεκτάσεις των διεκδικήσεων αυτής της ομάδας, παρ' όλα αυτά το ότι υπήρξε συσπείρωση δείχνει πράγματα για τη συγκεκριμένη περίοδο.

ΓΙ Να σας ρωτήσω κάτι άλλο. Πώς προκύπτει η συνεργασία; Γίνεται μετά την πρόσκληση της Μαρίας Λάλου και του Skafte Aymo-Boot;

ΠΖ Ναι.

ΓΙ Οπότε εσείς είχατε ήδη στο μυαλό σας αυτό το έργο;

ΠΑ Όχι. Είχαμε το βίωμα της μετασκευής και τοποθέτησης του κοντέινερ καθώς ήμασταν ήδη μαζί με την Πέγκυ και με τον Χρήστο κάναμε παρέα εκείνο το διάστημα.

ΓΙ Δεν λειτουργήσατε κάπως οργανικά στο να...

ΠΑ Και όταν συνέβαινε η κατασκευή του κοντέινερ η τοποθέτησή του τότε.

ΠΖ Και υπήρχε όμως από τον Παναγιώτη ένα μεγάλο αρχειακό υλικό σε σχέση με τις εργασίες που έκανε για τη δημιουργία αυτού του κοντέινερ.

ΠΑ Όπως και το βίντεο της τοποθέτησης του στην πλατεία και τα σχέδια.

ΠΖ Οπότε είχαμε και τα σχέδια της τοποθέτησης, είχαμε κάποιες αφίσες, που κάποιες από αυτές είχε σχεδιάσει και ο Παναγιώτης, για την οικονομική ενίσχυση αυτού του εγχειρήματος είχαμε και μια live καταγραφή της τοποθέτησης. Αυτό είχε ένα ενδιαφέρον, το ότι υπάρχει ένα βίντεο, ποια είναι η ανάγκη που χρειάζεται αυτή η σε πραγματικό χρόνο καταγραφή ενός άνομου εγχειρήματος;

ΓΙ Η καταγραφή από ποιον έχει γίνει;

ΠΖ Από έναν φίλο του Παναγιώτη, ο οποίος αυτός ο φίλος είναι ένα άτομο που καλούμε πάντα να κάνει τις καταγραφές των συνήθως άνομων παρεμβάσεων που κάνουμε σε δημόσιους χώρους.

ΓΙ Και είναι η καταγραφή όχι στην πλατεία Ναυαρίνου, στην πλατεία Εξαρχείων.

ΠΖ Στην πλατεία Εξαρχείων. Οπότε γίνεται αυτή η πρόσκληση από το cross section, θα δώσουμε όλα τα credits στο cross section γιατί έχουμε υπογράψει κιόλας... Οπότε γίνεται αυτή η πρόσκληση και πρέπει κάπως να δούμε πώς τοποθετούμαστε, από τη μια σε έναν χώρο τέχνης που βρίσκεται στα Εξάρχεια, και από την άλλη στο βίωμά μας σε σχέση με την πλατεία. Καθώς ακόμα και σήμερα στα Εξάρχεια το ζήτημα της διαχείρισης της πλατείας είναι κεντρικό και επανήλθε με αφορμή την κατασκευή του μετρό. Έτσι, μέσα από όλη αυτή την γκάμα πραγμάτων που έχουμε ως πεδία μελέτης, αποφασίζουμε να επικεντρωθούμε στην πλατεία, καθώς ήταν και ένα θέμα που θα μπορούσε και ο Χρήστος να μπει μέσα. Οπότε έτσι ξεκινάει.

ΓΙ Αν θυμάμαι καλά στην έκθεση, στην εγκατάσταση, μπορείτε να την περιγράψετε λιγάκι τι είναι αυτό που δείχνετε μέσα στον χώρο γιατί θυμάμαι δύο βιντεοπροβολές.

ΧΚ Πριν πούμε αυτό να προσθέσουμε ότι μαζί με το αρχειακό υλικό του Παναγιώτη υπάρχει όντως ένα αρχείο που είναι προσβάσιμο απ' όλον τον κόσμο, που είναι οι τρόποι που αυτό το κοντέινερ συγκεκριμένα νοηματοδοτείται ως το «ΚΕΠ των Αναρχικών», ακόμα και πριν την απομάκρυνσή του. Όσο ακόμα η Νέα Δημοκρατία είναι αντιπολίτευση, δηλαδή όσο ο ΣΥΡΙΖΑ είναι στην εξουσία, ονομάζεται έτσι και κατά κάποιο τρόπο με το που ακριβώς λίγους μήνες ένα μήνα μετά πόσο ήταν ελάχιστα μετά την εκλογή.

ΓΙ Ναι, παρένθεση, το «ΚΕΠ Αναρχικών» παρουσιάζεται έτσι στα media;

ΧΚ Στα media, το λέει έτσι ο Κικίλιας για παράδειγμα, νομίζω έτσι το βάφτισε ο ίδιος.

ΠΖ Οπότε το άλλο ενδιαφέρον που βρίσκουμε είναι ότι υπάρχει και το αρχείο της live αναμετάδοσης από την απομάκρυνση του κοντέινερ. Οπότε το γεγονός ύπαρξης των δύο καταγραφών σε πραγματικό χρόνο, τοποθέτηση και απομάκρυνση, αντι να φέρνει τα δύο συμβάντα διπολικά απέναντι, βλέπουμε ότι έχουν και κοινά στοιχεία, που με αφετηρία αυτά μπορούμε να μεταγράψουμε αυτές τις προθέσεις που υπήρχαν και αυτές που συγκεντρώθηκαν μετέπειτα στο συγκεκριμένο αντικείμενο. Οπότε, σε σχέση με το τι υπήρχε στην έκθεση:

ΧΚ Το αρχείο σκεφτήκαμε ότι μπορούμε να το αξιοποιήσουμε με διαφορετικούς τρόπους. Τις αφίσες για παράδειγμα τις εκτυπώσαμε και κάναμε ένα είδος αφισοκόλλησης με αλευρόκολλα. Τις κολλήσαμε στη τζαμαρία με τον τρόπο που συχνά μπορούμε να δούμε ότι δεν αποτελούν αποκλειστικά φορείς πληροφορίας αλλά και φορείς κάλυψης μιας περιοχής. Δηλαδή, κατά κάποιο τρόπο όντως πιάνεις χώρο και δημιουργείς ένα μήνυμα το οποίο είναι πέραν του μηνύματος της αφίσας, είναι μήνυμα κατά έναν τρόπο χωρικής κυριαρχίας, δηλαδή απλώνεσαι σε μια επιφάνεια με το ίδιο μήνυμα ξανά και ξανά εκφράζοντας τη διεκδίκηση του χώρου στην πραγματικότητα - η καλύτερη λέξη, διεκδίκηση. Και είχαμε και το υλικό από την τοποθέτηση το ηχητικό και οπτικό, το οποίο οπτικοακουστικό υλικό σκεφτήκαμε ότι πρέπει να μπει παράλληλα με το υλικό της απομάκρυνσης. Είχαμε πάρα πολλά διαφορετικά ρεπορτάζ να διαλέξουμε επειδή προφανέστατα είχαν σπεύσει όλα τα κανάλια τη μέρα της απομάκρυνσης που πανηγυρικά λέγανε για το ότι «έσπασε το άβατο των Εξαρχείων», ότι επιτέλους «είναι η πρώτη φορά που βλέπουμε αστυνομία στην πλατεία Εξαρχείων με κάμερες, οι οποίες κάμερες δεν καίγονται». Μάλιστα είπαν σε κάποιο σημείο ότι έχουν να δουν κάμερες στην πλατεία Εξαρχείων από όταν πέθαινε ο Καλτεζάς που είναι το '85, που ήταν αστείο ως δήλωση. Σε κάθε περίπτωση το να βάλουμε αυτά τα βίντεο δίπλα δίπλα ήταν ήταν μια ρητή απόφαση, είχε κάτι, αλλά σκεφτήκαμε να παίξουμε με το υλικό.

Πρώτα θα πει ο Πάνος πώς έπαιξε οπτικά με το υλικό επειδή υπήρχαν και εμπόδια να προσέξουμε να μην εμφανιστούν οι ταυτότητες των ανθρώπων που ήταν στη τοποθέτηση. Διαλέξαμε λοιπόν ένα απ' τα ρεπορτάζ το πιο πυκνό σε νοήματα

ΠΛ Και που ήταν και του Σκαϊ.

ΧΚ Αυτό που επέμενε πιο πολύ στον «εξαγνισμό της πλατείας Εξαρχείων», στο «ξόρκισμα» ας πούμε του κακού με αυτόν τον τρόπο.

ΠΛ Στην επαναφορά της τάξης, της ησυχίας και της καθαρότητας.

ΧΚ Κόντρα στη μιαιρότητα κ.λπ.

ΠΖ Οπότε έχουμε αυτό το υλικό. Για την εκθεσιακή διαχείριση αυτό του υλικό χρησιμοποιούμε εργαλεία που χρησιμοποιούνται στην δημιουργία επίσημων ιστορικών αρχείων, προφορικών και μη, όπου απομαγνητοφωνήσεις με συγκεκριμένη μεθοδολογία, βίντεο και έντυπο υλικό. Οπότε απ' τη μία είναι και μια αρχειακή μελέτη η εγκατάσταση αυτή. Μετά αυτό που κάναμε ήταν η επεξεργασία των βίντεο, των απομαγνητοφωνήσεων και των αφισών με βάση τις κοινές αναφορές που υπάρχουν στις αντιθέσεις. Η μια ήταν το ζήτημα της καθαρότητας και τι σημαίνει για τις δύο αυτές αφηγήσεις το «καθάρισμα» της πλατείας. Υπάρχει στο βίντεο της τοποθέτησης μία σκηνή που κάποιος καθαρίζει την πλατεία από κάτι σκουπίδια. Μετά υπάρχει στο βίντεο απομάκρυνσης στο ρεπορτάζ του Σκαϊ αυτή η φράση που επαναλαμβάνεται «καθαρίζει επιτέλους ο τόπος».

ΓΙ Από τους αναρχικούς;

ΠΖ Απ' την ανομία και τα σώματα αυτά που θεωρούν ότι την επιτελούν

ΠΛ Αυτό το ζήτημα της μη θεσμικής παρέμβασης στο δημόσιο χώρο.

ΠΖ Μετά υπάρχει αυτό το ζήτημα της φυσιοποίησης των πολιτικών χειρονομιών. Πάλι και στα δύο βίντεο υπήρχαν οι φράσεις που σχολιάζουν τον καιρό «τι ωραίος καιρός που είναι», «πω πω κοίτα πώς έβαλε το κοντέινερ δεν κουνήθηκε φύλλο», το οποίο ακριβώς το ίδιο το λένε μετά στο συγκεκριμένο ρεπορτάζ του Σκαϊ για την απομάκρυνση του. Αυτή η φυσιοποίηση είχε να κάνει και με ζητήματα της αρμονίας της φύσης αλλά και με τη σωστή λειτουργία του ανθρώπινου σώματος. Στο ρεπορτάζ αναφέρουν «θα χτυπάει ξανά η καρδιά των Εξαρχείων» ή ότι «δεν άνοιξε μύτη». Έτσι αποφασίσαμε για την επεξεργασία των βίντεο να κάνουμε συγκεκριμένα ζουμ, στο συνολικότερο κάδρο, στα σημεία που αφορούν αυτά τα ζητήματα.

ΠΛ Κάπως αυτό βασικά που συνέβη είναι για να λύσουμε το ζήτημα του ότι δεν θέλουμε να φαίνονται συγκεκριμένα πρόσωπα στα βίντεο και για να μην υιοθετήσουμε τον παραδοσιακά συστημικό χειρισμό του θολώματος των χαρακτηριστικών που δείχνει και πάλι τα σώματα να υποτάσσονται σε μία λογική ας πούμε επιτέλεση στο δημόσιο χώρο, η οποία συγκεκριμένα αναπαρίσταται συνήθως από τα media και από τη μιντιακή θεώρηση του πλάνου και της σκηνής. Οπότε για να μην το κάνουμε αυτό και επειδή ακριβώς όντως ζουμάρουμε και συγκεντρωνόμαστε σε συγκεκριμένα στοιχεία στην κάθε σκηνή για να δείξουμε τα κοινά που ενυπάρχουν μες στις διαφορές και αντιστρόφως, γι' αυτό χρησιμοποιήσαμε ένα ζουμ το οποίο δείχνει μη-ανθρώπινα πράγματα και αποφεύγοντας σώματα και πρόσωπα. Οπότε δε ζουμάρει ακριβώς εκεί που θέλουμε να δείξουμε, αλλά ζουμάρει μακριά από εκεί που δεν θέλουμε να κοιτάξουμε, αποφεύγοντας κάτι στρέφεται και κοιτάζει κάπου αλλού. Και το ίδιο, και ακριβώς η ίδια λειτουργία αναπαράγεται στο άλλο πλάνο το οποίο δεν έχουμε και κάποιο θέμα να δείξουμε πρόσωπα καθώς υπάρχει, είναι εκεί και είναι συστημικό. Οπότε μ' αυτόν τον τρόπο αντιμετωπίζουμε το υλικό μας, το οποίο το αντιπαραβάλλουμε αλλά κρατώντας μία διάχυση του ενός μέσα στο άλλο με ένα gradient για να δείξουμε ότι ναι μεν είναι απ' τη μία και απ' την άλλη, αλλά υπάρχουν σημεία στα οποία γίνονται ένα πράγμα και είναι μια συνέχεια αυτό το πράγμα, δεν είναι δύο πόλοι, αλλά είναι ένα φάσμα.

ΧΚ Και έχει ενδιαφέρον όμως ότι στη μία περίπτωση - στην άνομη διαδικασία - προσπαθούμε να αποφεύγουμε να δείξουμε τα πρόσωπα. Χρησιμοποιώντας όμως ακριβώς τα ίδια ζουμαρίσματα στο δεύτερο βίντεο βλέπουμε λεπτομέρειες που δεν θα εμφανίζονταν αλλιώς. Όπως βλέπουμε στο πάνω βίντεο λεπτομέρειες βλέπουμε το ανάμεσα στις γραμμές, το margin της αφήγησης, το χέρι της δημοσιογράφου που δείχνει κάτι πιο έντονο που χάνεται στη μεγάλη εικόνα που είναι τα παράθυρα και τα πλάνα. Δηλαδή κατά κάποιο τρόπο όντως ερχόμαστε και επενεργούμε πάνω σ' αυτό το καλοστημένο, οργανωμένο σε ορθογωνικά, παράλληλα παράθυρα και υφαρπάζουμε τη δυνατότητα να δούμε τα μικρά τα στοιχεία, αυτές τις λεπτομέρειες. Τώρα, όσον αφορά την ηχητική επεξεργασία αυτού, αποφασίσαμε να δημιουργήσουμε εμείς ένα δικό μας ηχοτοπίο ως ηχητική επένδυση. Η πρώτη κίνηση που έγινε ήταν να αφαιρεθούν όλοι οι ήχοι που δεν είναι οι κυρίαρχοι, δηλαδή όλα τα ενδιάμεσα, που σημαίνει ότι δεν ακούγονται φωνές από το βίντεο της τοποθέτησης, δηλαδή της μη-αδειοδοτημένης τοποθέτησης, δεν ακούγονται φωνές που θα μπορούσαν να αναγνωριστούν, ακούγονται ήχοι στο περιβάλλον, από τους ήχους της μηχανής που τοποθετεί μέχρι τα πουλάκια που ακούγονται, καθώς είναι ξημέρωμα, μέχρι κάποια φωνή που κραυγάζει κάτι αλλά δεν αρθρώνει και δεν αναγνωρίζεται, επειδή είναι φωναχτή, και ακριβώς στο βίντεο του

ρεπορτάζ πηγαίνουμε και παίρνουμε ήχους, μικρές ανάσες, φωνές που δεν αρθρώνουν επειδή τα άτομα αυτά μιλάνε το ένα πάνω στο άλλο - επειδή προφανέστατα στα παράθυρα αυτά, δεν μπορούν να κρατηθούν για να εκφράσουν το πόσο χαρούμενα είναι που «δεν κουνιέται φύλλο» επιτέλους στην πλατεία. Επομένως εκείνη τη στιγμή που κάτι δεν βγάζει νόημα στην προσπάθειά τους να ορίσουν το νόημα, το παίρνουμε, παίρνουμε τις ανάσες τους, γέλια, στεναγμούς, τα παίρνουμε και τα κάνουμε και αυτά σαν μικρά samples. Πρακτικά και από τα δύο βίντεο παίρνουμε όλα αυτά σαν μια διακεκομμένη ανάρθρωση αφήγηση ηχητική, τα παίρνει ο Πάνος και δημιουργεί κάτι σαν μπιτς, τα οποία προφανέστατα μπλέκονται μεταξύ τους, μπλέκονται δηλαδή οι ήχοι και από το ένα βίντεο και απ' το άλλο και δημιουργείται ένα περίεργο ηχοτοπίο, που είναι και μεταξύ της έντασης και της γαλήνης την οποία προωθούν με διαφορετικό τρόπο.

ΓΙ Αυτό ήταν που έπαιζε χωριστά.

ΠΖ Στην performance.

ΓΙ Να τα πάρουμε από την αρχή. Έχουμε τις αφίσες, έχουμε τις δύο προβολές, όπως θυμάμαι.

ΧΚ Και το πρώτο πράγμα που κάνουμε είναι να πάρουμε αυτούς τους ήχους.

ΓΙ Ναι, αυτό είναι στην επεξεργασία.

ΧΚ Ο Πάνος παίρνει αυτούς τους ήχους και δημιουργεί κάποια μπιτ.

ΓΙ Εγώ ρωτάω για την εγκατάσταση του χώρου, γιατί το είδα και μη μου διαφεύγει κάτι. Έχουμε τις αφίσες. Έχουμε τις δύο προβολές. Και μετά εσείς λέτε θα ολοκληρωθεί με μια performance. Οπότε μιλάμε για την performance.

ΠΛ Μια αντίστοιχη ηχητική επιτέλεση της απομαγνητοφώνησης. Αντίστοιχη μ' αυτή που επιτελείται στη βιντεοσκόπηση και στην επιλογή και το ζουμάρισμα στο βίντεο. Οπότε όπως αντίστοιχα υπάρχουν αυτά τα ζουμ στο βίντεο και αναζητούμε το νόημα ανάμεσα στις γραμμές, έτσι και υπάρχει το ηχητικό στο οποίο επιτελείται ένα αντίστοιχο ζουμάρισμα εκείνη τη στιγμή πάνω στις απομαγνητοφωνήσεις.

ΓΙ Οπότε ήδη παίρνετε, αφαιρείτε κομμάτια του ήχου, ζουμάρετε στα σημεία που θέλετε, τα οποία δεν παράγουν, δεν αρθρώνουν κάποιον λόγο κειμενικό εντός εισαγωγικών.

ΠΛ Αυτό είναι για τον ήχο. Στο performance όμως μετά γίνεται το ίδιο με τον λόγο που προέρχεται από τις απομαγνητοφωνήσεις.

ΓΙ Φτιάχνεται ο ήχος από σένα.

ΠΛ Όχι, μόνο. Ο ήχος ξεκινάει από τον Χρήστο που κάθεται και επιλέγει και κάνει το κόψιμο. Κάνοντας το sampling από τον ήχο, τον δίνει σε μένα ώστε να κρατήσω το ρυθμικό κομμάτι.

ΓΙ Να ανασυνθέσεις κάπως.

ΠΛ Ναι, πάνω στις δικές του επιλογές του σαμπλαρίσματος.

ΧΚ Σχετικά αυτοσχεδιαστικά αυτό. Μετά, πάνω σ' αυτό, δηλαδή βασικά ταυτόχρονα, δημιουργείται ένα μικρό ηχοτοπίο από ήχους που δεν φέρουν κάποιο σχετικό νόημα, δηλαδή με μία καλίμπα και κάποια πετάλια.

ΠΛ Με ηλεκτρικά σήματα. Πολύ πρωταρχικά, ας πούμε, εργαλεία.

ΧΚ Δημιουργείται ένα δεύτερο ηχοτοπίο, στο οποίο απλά προσπαθώ κατά κάποιο τρόπο να ακολουθήσω τον Παναγιώτη σε επίπεδο αυξομειώσεων εντάσεων που υπάρχουν μέσα από τα samples και ταυτόχρονα εγώ και η Πέγκυ με μία αυτοσχεδιαστική στην πραγματικότητα διάθεση, αλλά με το βίντεο να παίζει real time - δηλαδή περιμέναμε να ξεκινήσει απ' το μηδέν το βίντεο και να ξεκινήσουμε - να διαβάζουμε τις απομαγνητοφωνήσεις.

ΠΛ Και από το μηδέν το βίντεο με τις απομαγνητοφωνήσεις, που δεν είπαμε για το βίντεο με τις απομαγνητοφωνήσεις. Γιατί είχαμε το βίντεο προβολή με το επεξεργασμένο υλικό της καταγραφής τοποθέτησης-απομάκρυνσης και είχαμε και ένα βίντεο που έπαιζε σε οθόνη με τις απομαγνητοφωνήσεις της τοποθέτησης-απομάκρυνσης, έτσι συνδέθηκε η εικόνα της καταγραφής με το κείμενο των απομαγνητοφωνήσεων, το οποίο σκρόλαρε στον ίδιο χρόνο του βίντεο καταγραφής.

ΓΙ Η μεταγραφή έρχεται κι από τα δύο βίντεο;

ΠΛ Ναι. Και υπάρχουν παράλληλα και οι δύο αφηγήσεις όπως υπάρχουν παράλληλα και στο βίντεο.

ΓΙ Είναι ακριβείας ή το έχετε πειράξει κι αυτό;

ΠΛ Είναι ακριβείας, ναι.

ΧΚ Αυτό είναι με την απόλυτη ακρίβεια και με ήχους.

ΠΖ Αυτές οι απομαγνητοφωνήσεις έχουν γίνει με τον επίσημο τρόπο ο οποίος έχει οριστεί από τις βιβλιοθήκες για την σωστή και πλήρη αρχειοθέτηση τους. Οπότε

συμπεριλαμβάνονται και όλοι οι ήχοι που δεν είναι λόγος ή που είναι λανθάνον λόγος, όπως μηχανήματα, πουλιά, βήχας, σαρδάμ, διπλές λέξεις, διπλές συλλαβές, εκεί που υπάρχουν διπλές συλλαβές.

XK Κι εκεί κυρίως που δεν ακούγεται. Δηλαδή κάτι είναι άναρθρο, κάτι δεν βγάζει κάποιο ήχο, για να δίνει το νόημά του, γράφει σε παρένθεση «δεν ακούγεται».

ΓΙ Κάτι άλλο. Οπότε αυτό είναι ένα μόνιτορ που στήνεται αν θυμάμαι καλά, όπως είναι γωνία, μπροστά από την άλλη την τζαμαρία, που βλέπουμε ένα κείμενο, ένα τρέχον κείμενο.

ΠΖ Ναι.

ΓΙ Black & white;

ΠΖ Black & white και yellow ήτανε αυτά τα θέματα που βρήκαμε ότι είναι κοινά και στις δύο απομαγνητοφωνήσεις. Ναι.

ΓΙ Οπότε έχουμε και το κείμενο βίντεο, εντάξει;

ΠΖ Ναι.

ΓΙ Αυτά είναι στην αρχή στημένα όλα και τώρα περνάμε στην performance. Όπου έχουμε μιλήσει, έχουμε το ηχοτοπίο ένα με το sample, έχουμε το δεύτερο ηχοτοπίο.

XK Με ήχους όπως σήματα ηλεκτρικά [δεν ακούγεται].

ΠΛ Τα οποία και τα δύο επιτελούνται επί τόπου. Δηλαδή έχει προετοιμαστεί ας πούμε το... έχει προετοιμαστεί η ηχητική παραγωγή. Δηλαδή τα επιμέρους και γίνεται η ηχητική επιτέλεση επί τόπου. Το ρυθμικό και το σε εισαγωγικά μουσικό - ηχητικό.

ΓΙ Ναι, θυμάμαι ο Πάνος κάπως ρυθμίζει τον ήχο.

ΠΛ Εγώ είχα το ρυθμικό, το ρυθμικό κομμάτι σε εισαγωγικά το μπιτ αν και δεν μπορώ να το πω.

XK Μ' αυτούς τους ήχους με τα samples. Εγώ είχα τα σήματα...

ΠΛ Το μουσικό σε εισαγωγικά.

XK Σε πολλά εισαγωγικά. Που ακολουθούσα τις αυξομειώσεις της έντασης του Πάνου αλλά σε μια συνεργασία με έναν τρόπο. Δηλαδή όταν ανέβαζα εγώ, ανέβαζε και ο Πάνος, αυτοσχεδιαστικά, και αντίστοιχα ακολουθούσαμε εγώ και η Πέγκυ.

ΓΙ Θυμάμαι φωνές, μικρόφωνα. Τα οποία αντλείτε από ένα κείμενο, Πέγκυ από πού ήταν το κείμενο;

ΠΖ Και τα δυο μας διαβάζαμε τα κομμάτια των απομαγνητοφωνήσεων. Εγώ κυρίως διάβαζα αυτά που δεν ακούγονται. Όλα αυτά τα σαρδάμ, όλα αυτά που δεν βγάζουν νόημα ή αυτά που δεν μπορούν να καταχωρηθούν.

ΓΙ Και θυμάμαι που έλεγες συχνά «δεν ακούγεται».

ΠΖ Που είναι κάτι πολύ κοινό, ας πούμε, στις απομαγνητοφωνήσεις το «δεν ακούγεται». Οπότε εγώ τονίζω αυτά τα σημεία.

ΧΚ Και εγώ αντίστοιχα διαλέγω λίγο πιο τσιμπητά σημεία και αναπαράγω λόγο. Δηλαδή και το δημοσιογραφικό λόγο, αλλά και το λόγο που ακούγεται από υποκειμενικότητες στο βίντεο, που δεν τον ακούμε εκείνη την ώρα από κανέναν άλλο τρόπο θυμίζω, απλά βλέπουμε να τρέχει στο κείμενο των απομαγνητοφωνήσεων. Για να μπλέξουμε όλα αυτά τα στοιχεία σε ένα περίεργο όλον, διαβάζουμε από τα δύο βίντεο ταυτόχρονα, όσο τρέχουν τα transcriptions και με έναν κατά κάποιο τρόπο διαδραστικό τρόπο μεταξύ μας, παράγουμε ένα ηχοτοπίο λόγων και εκφορών, διότι διαφορετικές φωνές έχουμε εγώ και η Πέγκυ και διαφορετική εκφορά και διαφορετική επιτέλεση αυτού που διαβάζουμε. Εγώ πήγα λίγο πιο performatively στο κομμάτι του δημοσιογράφου και οτιδήποτε και αντίστοιχα προσπαθούσα να... δεν ήθελα να σατιρίσω αλλά να εκπροσωπήσω αυτό που συνέβαινε και η Πέγκυ που έπιανε τα margins, τους περιέργους ήχους και τα λοιπά έδειχνε την πεζότητα με την οποία μπορούν και τα δύο να αντιμετωπιστούν ταυτόχρονα σαν δύο διαφορετικές στάσεις που αν το βάζεις δίπλα-δίπλα παράγουν μία τρίτη αφήγηση.

ΓΙ Αυτό, αν θυμάμαι καλά, το ηχογραφείτε επί τόπου και μένει στον χώρο για τη συνέχεια της έκθεσης.

ΧΚ Ακριβώς.

ΠΛ Και γράφεται πάνω στο βίντεο των απομαγνητοφωνήσεων και παίζει σε λούπα μαζί με το βίντεο της απομαγνητοφώνησης και το βίντεο των καταγραφών.

ΓΙ Οπότε γίνεται μία ηχητική εγκατάσταση μετά.

ΠΛ Επίσης αφήσαμε ας πούμε το τραπέζι με κάποια απ' τα εργαλεία τα ηχητικά εκεί ως ίχνος της επιτέλεσής μας.

ΓΙ Αυτό ακούγεται και έξω απ' τον χώρο; Γιατί δεν πέρασα μετά.

ΠΑ Ναι. Τοποθετήσαμε τα ηχεία μέσα στα ρολά, έτσι σαν αυτά τα ξύλινα κούφια κουτιά που κρύβουν τα ρολά να λειτουργήσουν σαν ιδιότυπα ηχεία ας πούμε.

ΧΚ Οπότε στη Μαυρομιχάλη και Ισαύρων ακουγόταν το «δεν ακούγεται».

ΠΖ Για τον τίτλο να πούμε.

ΓΙ Ναι αυτό θέλω να πω. Υπάρχει αυτό το ενδιαφέρον. Απεμπλοκή εννοείτε;
Disengagement, απεμπλοκή; Πρόβα απεμπλοκής;

ΠΖ Πρόβα απεμπλοκής.

ΓΙ «Disengagement Rehearsal».

ΧΚ Και για την αναφορά να πούμε.

ΠΖ Ναι. Οπότε κάπως μέσα σε όλα αυτά τα εργαλεία που χρησιμοποιούμε για να παράγουμε ένα έργο είναι και το να ανατρέχουμε σε βιβλιογραφία είτε ακαδημαϊκή είτε ποιητική, λογοτεχνική. Κάπως συναντήσαμε και την Ariella Aisha Azoulay, που αυτή στο βιβλίο *Potential History: Unlearning Imperialism* κάπως χρησιμοποιεί πάρα πολύ αυτήν την έννοια του rehearsal σε σχέση με τα αρχεία και τα τεκμήρια. Αυτή μιλούσε για το πώς μπορούν τέτοιου είδους επιτελέσεις αρχείων, μπορούν να μετατοπίσουν την λειτουργία των αρχείων και να τα καταστήσουν ως μηχανισμούς ενεργοποίησης. Μιλάει για το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, ως ένα ιμπεριαλιστικό κατασκευάσμα και ότι αυτά ως μηχανισμοί είτε τείνουν να οδηγούν σε αφηγήσεις περί προόδου π.χ για ένα καλύτερο αύριο είτε οδηγούν σε αυτό που λέμε δομική νοσταλγία π.χ. παλαιότερα τα πράγματα ήταν καλύτερα ή παλαιά ο κόσμος αντιστεκόταν και τώρα δεν γίνεται τίποτα. Και όλα αυτά κάπως καταλήγουν σε περιχαρακωμένους λόγους και λύσεις για το μέλλον. Ναι. Οπότε θέλοντας να ξεφύγουμε από αυτούς του λόγους π.χ. Α κοιτάξτε και πόσο αλάνια είμαστε εμείς που κάποτε κάναμε αυτά και τώρα δεν γίνεται τίποτα όπως και πολλά άλλα κλίσε, χρησιμοποιήσαμε αυτό το μηχανισμό, το disengagement rehearsal. Βρήκαμε εκεί αυτό το συνεχώς εν δυνάμει μηχανισμό δημιουργίας επιλογών εκεί που δεν δίνονται. Οπότε αυτή είναι κυρίως βιβλιογραφική αναφορά που χρησιμοποιούμε για...

ΓΙ Και μέσα στην ίδια την πρακτική, στην πράξη που ακολουθήσατε πού το εντοπίζετε, σε ποια σημεία;

ΠΖ Για εμένα σίγουρα το κομμάτι της επιτέλεσης ήταν αυτό που ήταν το πιο... που το επαναφέρει και το ξαναδημιουργεί επί τόπου και live.

ΧΚ Χωρίς πρόβες πραγματικές δηλαδή δεν ξέραμε τι θα διαβάσουμε. Δεν ξέραμε ούτε ακριβώς τι θα κάνουμε με τα μηχανήματα ούτε ο Πάνος είχε συγκεκριμένο στοπ. Και την ώρα που διαβάζαμε ήταν πού πέφτει το μάτι μας σε ένα κινούμενο κείμενο. Είναι πολύ σημαντικό αυτό. Εγώ δηλαδή που έχω μια εμπειρία στη μουσική επιτέλεση, αυτό που έκανα δεν το έχω ξανακάνει έτσι ποτέ. Που σημαίνει να είμαι τελείως στον αέρα στην ώρα που συμβαίνει ό,τι βγει και σε μια διάδραση διαρκή. Αυτοσχεδιαστικό πραγματικά αλλά και πιο περίεργο.

ΓΙ Αυτό σε σχέση και με την αισθητική προσέγγιση, όπως το λέτε, αλλά και περιχομενικά σε σχέση δηλαδή με το κοντέινερ, με την τοποθέτηση, με την απομάκρυνση, με την εκπροσώπηση, είτε από το πρώτο τεκμήριο, το αρχικό που είναι η δική σας καταγραφή του φίλου σας, είτε των μέσων, μετά αυτή η επανεγγραφή, μεταγραφή, πώς δημιουργεί την απεμπλοκή για σας;

ΧΚ Νομίζω όλα αυτά στο τέλος συγκλίνουν στη δημιουργία ανοιγμάτων, από τη μια προς αποφυγή τελεολογικής θεώρησης των γραμμικών συνεπειών των συμβάντων, και από την άλλη προς πολλαπλές επιθυμίες, οι οποίες εκφράζονται αισθητικά με το έργο, την εγκατάσταση, την επιτέλεση και μέσα από τον επιλεγμένο τίτλο. Αλλά και το ίδιο το έργο εμπεριέχει ‘ανοίγματα’, τα οποία εμφανίζονται απρόσμενα λόγω της αυτοσχέδιας φύσης των ζουμ, της αυθόρμητης επιλογής των επιμέρους λέξεων και του αυτοσχεδιαστικού μπιτ, του αυτοσχεδιαστικού ηχοτοπίου, με όλα αυτά τα ανοίγματα να είναι αυτό που λέμε πρόβα. Την πρόβα του πώς είμαστε μαζί, την πρόβα του πώς απεμπλεκόμαστε από δεδομένες αφηγήσεις οι οποίες στοχεύουν σε πολύ συγκεκριμένους ορίζοντες για το μέλλον και σε πολύ συγκεκριμένες αφηγήσεις για την πραγματικότητα, καθώς και την πρόβα αμφισβήτησης των μεγάλων αφηγήσεων και των ουτοπιών που μπορεί να προέρχονται απ’ όλο το πολιτικό φάσμα. Εμείς δημιουργούμε μια πρόβα συνύπαρξης, , μια πρόβα του πώς μπορούμε να κάνουμε πράγματα μαζί, ξαναβλέποντας παρελθοντικά γεγονότα.

ΓΙ Αυτό το υλικό που μένει εκεί, το ηχητικό. Πήρατε κάποιο feedback; Γιατί παρεμβαίνεις και στον δημόσιο χώρο μ’ αυτήν την ηχητική εγκατάσταση.

ΠΖ Αυτό που ερχόντουσαν και μας λέγανε ήταν ότι επαναφέραμε το ζήτημα της πλατείας και το συνέδεσαν τα άτομα με την απόφαση κατασκευής του μετρό σε αυτήν. Το άλλο επίσης που έκανε αυτή η επανενεργοποίηση του ζητήματος της πλατείας ήταν να επανενεργοποιήσει σχέσεις μεταξύ ατόμων και κάπως και σε ένα διαπροσωπικό επίπεδο π.χ.

ο Παναγιώτης ξαναβρέθηκε με άτομα που είχαν έρθει κοντά με αφορμή τη κατασκευή και τοποθέτηση του κοντέινερ που κάπως είχαν χαθεί.

ΠΑ Ξαναβρεθήκαμε με άτομα από τη συνέλευση η οποία δεν υπάρχει πια με αυτό τον τρόπο.

ΠΖ Και τα οποία ήρθαν και αυτά εκεί, οπότε κάπως απέκτησε και μία δυναμική ξανά και είναι ωραίο το κάπως ακόμα και στο δικό μας χώρο, που θεωρείται έτσι διανοουμενίστικος και κάπως απροσπέλαστος, το πώς μέσα από τέτοιες χειρονομίες, όπως είναι μια εικαστική έκθεση, να μπορούν να δημιουργούν αυτά τα ανοίγματα. Δεν το περιμένεις ότι κάνοντας μία ατομική έκθεση σε έναν χώρο ο οποίος, εντός πλαισίου, είναι θεσμικός και χαρτογραφημένος, ότι μπορεί να συγκεντρώσει άτομα τόσο μεγάλου εύρους.

ΠΑ Και επίσης ήταν πολύ ευχάριστο ότι ήταν ένας χώρος ο οποίος θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι είναι κομμάτι του προβλήματος του gentrification, το οποίο γίνεται στην πλατεία και στα Εξάρχεια και στο συγκεκριμένο σημείο γιατί η Μαυρομιχάλη είναι ας πούμε και το όριο ανάμεσα στο Κολωνάκι και στα Εξάρχεια, χάρηκα πάρα πολύ ρε παιδάκι μου που αυτοί οι άνθρωποι που ήρθαν, που ήταν μέρος της συνέλευσης και που μπορείς να τους κατατάξεις στον έτσι σχεδόν επαναστατικό αναρχικό χώρο ας πούμε, δεν το βρήκανε προσβλητικό σε σχέση με το εγχείρημα και με την όποια μνήμη έχουν του συμβάντος, ούτε θεώρησαν ότι συμβάλλει στο gentrification, αφενός γιατί το gentrification ήδη έχει γίνει και αφετέρου γιατί λειτουργεί ας πούμε σαν μια ευκαιρία επανανάγνωσης των συμβάντων αυτών και ανοίγματος προς την πιθανή επανάληψή τους, προφανώς όχι επανάληψη αλλά ξέρεις.

ΓΙ Δώσατε νέα εργαλεία ανάγνωσης.

Συνέντευξη με τον Βαγγέλη Βλάχο, 24 Φεβρουαρίου 2023

ΓΙ Ας ξεκινήσουμε από το 2 shots without sound του 2018.

ΒΒ Τι θες να σου πω για το συγκεκριμένο έργο; Πέρα από αυτό που διάβασες.

ΓΙ Πέρα από τη γενική περιγραφή, ποια είναι η εκκίνηση του έργου; Πώς ξεκινάς και συλλέγεις το πρωταρχικό σου υλικό; Ποια είναι η αφετηρία;

ΒΒ Ήταν η είδηση της απουσίας ήχου σε μια συνάντηση μεταξύ του Τσίπρα και του Μητσοτάκη στο πρωθυπουργικό γραφείο το 2018 στο πλαίσιο μιας ενημέρωσης των πολιτικών αρχηγών της αντιπολίτευσης για τις εξελίξεις στο θέμα του Μακεδονικού. Προφανώς είχαν προηγηθεί έργα που βασίζονταν στο κείμενο, όπως το συγκεκριμένο, ενδεικτικά να αναφέρω την έρευνα για τα καπέλα του Ratko Mladic και την έρευνα για τις βαλίτσες του Γιώργου Κοσκωτά. Ήταν μια περίοδος που σκεφτόμουν έντονα τι σημαίνει κείμενο και κατά πόσο μπορεί σαν φόρμα να έχει μία αυτονομία. Τώρα πίσω στο έργο με αφορμή την συνάντηση χωρίς ήχο, αν και έχει περάσει καιρός, θυμάμαι ότι, παρά τις διαφωνίες και τις αντιρρήσεις που είχε η αντιπολίτευση με τους χειρισμούς της τότε κυβέρνησης για το Μακεδονικό, τελικά ο Κυριάκος Μητσοτάκης συμφώνησε να συναντηθεί με τον Τσίπρα, τότε πρωθυπουργό της Ελλάδας, με την προϋπόθεση να μην υπάρχει ηχητική κάλυψη στη συνάντηση ή σε αυτά τα πρώτα εθιμοτυπικά δευτερόλεπτα που οι κάμερες και οι δημοσιογράφοι βρίσκονται μέσα στο πρωθυπουργικό γραφείο. Αυτό ήταν για εμένα η αφορμή να ασχοληθώ περισσότερο, να δω τι μπορούσε κάποιος να καταλάβει από αυτά τα πλάνα χωρίς ήχο και τι σήμαινε αυτό για την πρόσληψη της εικόνας και της πληροφορίας. Τι συμβαίνει στην εικόνα όταν καταργείται ο ήχος; Οπότε ήταν ας πούμε η αφετηρία, η αφορμή για να παραχθεί ένα κείμενο που κατά κάποιο τρόπο αντικαθιστούσε το στοιχείο του ήχου που έλειπε.

ΓΙ Ή φανέρωνε το κρυμμένο στοιχείο.

ΒΒ Καταρχήν ξεκίνησε έτσι. Να υποκαταστήσει τον ήχο, στη συνέχεια σε αυτό προστέθηκε και η εικόνα. Εκείνη την περίοδο σκεφτόμουν έντονα πώς μπορώ να φτιάξω εικόνες χωρίς εικόνες ή αλλιώς πώς να μιλήσω για την εικόνα χωρίς την εικόνα. Πώς διαβάζεται μια εικόνα; πώς μια εικόνα γίνεται κείμενο; πώς ένα κείμενο γίνεται εικόνα; και τι αλλάζει αυτό στην πρόσληψή τους; Σε πρώτη φάση έφτιαξα κάτι σαν ένα κινηματογραφικό σκριπτ, ένα κείμενο που περιγράφει αναλυτικά το τι συμβαίνει σε αυτά τα 2 βουβά τηλεοπτικά πλάνα της

συνάντησης στο πρωθυπουργικό γραφείο, συμπεριλαμβάνοντας και τεχνικές πληροφορίες σχετικά με τη γωνία λήψης και το χώρο. Δεν θυμάμαι πόσα δευτερόλεπτα ήταν αυτά τα δύο πλάνα, νομίζω περίπου 20. Στη συνέχεια, αφού έγινε αυτό το κείμενο, έδωσα το αρχικό βίντεο της συνάντησης σε δύο επαγγελματίες, έναν που εργαζόταν σε κρατικό κανάλι και έναν σε ιδιωτικό, για να καταλάβουν τι λέγεται.

ΓΙ Ποια ήταν η εξειδίκευσή τους;

ΒΒ Η χειλεανάγνωση, να κατανοούν λέξεις που αρθρώνει κάποιος παρατηρώντας τα χείλη και το πρόσωπό. Οι άνθρωποι αυτοί συνήθως μεταφράζουν ομιλίες και ειδήσεις για τηλεοπτικούς σταθμούς, συνέδρια κτλ. Αυτές τις χειλεαναγνώσεις θα τις έλεγα και μεταγραφές.

ΓΙ Μεταγραφές είναι, και με ενδιαφέρει ιδιαίτερα το συγκεκριμένο έργο, γιατί τις πρακτικές μεταγραφές τις εντάσσω ως δραματουργικά εργαλεία στη διατριβή.

ΒΒ Οπότε έδωσα σε αυτούς τα πλάνα και μου επέστρεψαν μία μεταγραφή, ένα κείμενο με κάποια κενά γιατί δεν μπορούσαν να κατανοήσουν τα πάντα. Για να αποδομήσω ακόμη περισσότερο το περιεχόμενο αυτής της μεταγραφής, έφτιαξα μια λίστα από αυτό το κείμενο της χειλεανάγνωσης βάζοντας όλες τις λέξεις σε αλφαβητική σειρά. Παρόλα αυτά δεν χάνεται εντελώς το περιεχόμενο, υπάρχουν κάποιες λέξεις που το ανασυγκροτούν...

ΓΙ Από την επανάληψη; Με ποιο τρόπο;

ΒΒ Όχι, από την επανάληψη αλλά από το ίδιο το περιεχόμενο των λέξεων. Υπήρχαν διάφορες λέξεις που ήταν φορτισμένες όπως ας πούμε η λέξη «ιστορία», οπότε μπορούσες πλάγια να καταλάβεις το περιεχόμενο της συνάντησης. Βέβαια όλα αυτά στο πλαίσιο μιας εθιμοτυπικής συνάντησης συζήτησης, που έτσι κι αλλιώς έχει όλες τις συμβάσεις που έχουν αυτού του τύπου οι συναντήσεις στα πρώτα τους δευτερόλεπτα. Είχα βρει και μία διαρροή από την εν λόγω συνομιλία.

ΓΙ Διαρροή με ήχο;

ΒΒ Χωρίς ήχο. Ήταν μία φημολογούμενη διαρροή, αλλά από ένα επίσημο κρατικό μέσο, δε θυμάμαι ποιο ακριβώς. Ήταν μία-δυο προτάσεις από τη στιχομυθία των δύο πολιτικών αρχηγών που συμπεριέλαβα στο κείμενο που προέκυψε από την χειλεανάγνωση. Έγινε και ένα βίντεο με τις λέξεις αυτές αλλά αρχικά ήταν μόνο μία λίστα σε μία απλή Α4 σελίδα.

ΓΙ Προσωπικά με ενδιέφερε πολύ το στάδιο που καλείς τους ανθρώπους και αυτό που κάνεις εσύ ο ίδιος, το στάδιο αυτής της μεταγραφής. Δηλαδή πως κάτι το οποίο δεν κατανοείς απόλυτα αλλά τελικά με ένα δικό σου τρόπο προσπαθείς να το εγγράψεις, να το μεταγράψεις όμως. Εκεί ενδέχεται και ένα στοιχείο υποκειμενικότητας εννοείται και μίας άλλης συγκρότησης. Δεν είναι απαραίτητα μία αληθοφανής ή πραγματική. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι περνάει όχι στο fiction ακριβώς, αλλά λόγω της απουσίας στοιχείων φαίνεται ότι δεν σε ενδιαφέρει να τεκμηριώσεις ακριβώς ένα συμβάν με άλλο τρόπο αλλά σε ενδιαφέρει να το χρησιμοποιήσεις..

ΒΒ Δεν είχα έλεγχο, ούτε παρενέβην στη μεταγραφή που έκανε ο χειλεαναγνώστης, ούτε παρενέβην στο σκριπτ με στοιχεία τα οποία ήταν εκτός των στοιχείων που υπήρχαν και έβλεπα στα πλάνα. Ήθελα να είναι όσο πιο ακριβής η περιγραφή, το ίδιο και η μεταγραφή της χειλεανάγνωσης. Η μόνη παρέμβασή μου ήταν ότι δεν παρουσίασα το αποτέλεσμα της χειλεανάγνωσης αυτό καθαυτό όπως μου δόθηκε, αλλά έφτιαξα μια λίστα βάζοντας σε αλφαβητική σειρά όλες τις λέξεις που μπόρεσε να καταλάβει ο χειλεαναγνώστης.

ΓΙ Το ίδιο το παραδοτέο είχε μία άλλη συγκρότηση;

ΒΒ Είχε μεγαλύτερη ροή.

ΓΙ Συνοχή;

ΒΒ Ναι, είχε συνοχή, έβγαζε νόημα.

ΓΙ Μήπως σε ενδιέφερε να μην υπάρχει το στοιχείο της ροής-συνοχής; Γιατί αφαιρέσεις ακόμη περισσότερα στοιχεία.

ΒΒ Ναι, γιατί δεν ήταν σημαντικό. Δεν θεωρούσα σημαντικά αυτά που είπαν. Δεν ήταν κάποιο μυστικό, ούτε αποκάλυπτε κάτι που δεν γνωρίζαμε ήδη από αυτά που γραφτήκαν στον Τύπο ή από αυτά που δηλώσανε μετά στις κάμερες. Οπότε δεν υπήρχε νόημα να γίνει μία τέτοιου τύπου επανάληψη. Αυτό που με ενδιέφερε ήταν με αφορμή τη γλώσσα του σώματος, το περιεχόμενο των ίδιων των λέξεων που χρησιμοποιήθηκαν, κάποιος να μπει στη διαδικασία αν θέλει να σκεφτεί τον σκοπό αυτής της συνάντησης ή το περιεχόμενό της και τη σημασία της τότε. Δεν είχε γίνει ακόμη η συνθήκη των Πρεσπών. Ήταν πριν. Επίσης ήταν ένα έργο που έγινε αμέσως μετά τη συνάντηση.

ΓΙ Ναι, είχε μία συγχρονικότητα.

ΒΒ Ακριβώς.

ΓΙ Δεν το έχεις πάντα στα έργα σου.

ΒΒ Δεν το έχω πάντα. Στο μόνο έργο που έχει συμβεί ήταν σε αυτό με την ανακαίνιση του κοινοβουλίου των Βοσνίων στο Σαράγιεβο.

ΓΙ Και με τον Οτσαλάν;

ΒΒ Όχι, η σύλληψη του Οτσαλάν έγινε το '99, το έργο το έκανα πολύ μετά, το 2011, που και αυτό έχει ενδιαφέρον, για άλλους λόγους. Ενώ για το κοινοβούλιο των Βοσνίων το έμαθα από μία ανακοίνωση σε μία εφημερίδα, που έλεγε ότι η ελληνική πολιτεία αναλαμβάνει τα έξοδα ανακαίνισης αυτού του κτηρίου. Ήταν ένα κτήριο που είχε χαρακτηριστικά που μελετούσα εκείνη την περίοδο, ήταν ψηλό, μοντέρνας αρχιτεκτονικής και βρίσκονταν στα Βαλκάνια, οπότε άρχισα να το ψάχνω περισσότερο, και να συλλέγω υλικό παράλληλα με τις εργασίες της ανακαίνισης. Και έτσι προέκυψε όλο αυτό. Τώρα που το σκέφτομαι άλλο ένα έργο στην ίδια λογική ήταν και η έρευνα που έκανα σχετικά με την παραίτηση του Brady Kiesling το 2003 με αφορμή τον πόλεμο στο Ιράκ, επειδή εκείνη την περίοδο δούλευα με την Αμερικανική Πρεσβεία, και ο Kiesling όχι μόνο ήταν δεύτερος στην ιεραρχία της Αμερικανικής Πρεσβείας στην Αθήνα αλλά ήταν και ο πρώτος Αμερικανός διπλωμάτης διεθνώς που παραιτήθηκε λόγω του πολέμου. Σε αυτά τα δύο έργα η έρευνα είναι σχεδόν συγχρονισμένη με τα γεγονότα. Αλλά στα περισσότερα δεν είναι.

ΓΙ Ναι, ναι, το ξέρω. Απλώς έχει ενδιαφέρον, γιατί είναι άλλη διαχείριση προφανώς και άλλου είδους η έρευνα όταν κάνεις κάτι που αφορά στον παρελθόν.

ΒΒ Για ποιο άλλο μου είχες πει;

ΓΙ Για το ταξίδι, αυτό με τη γέφυρα.

ΒΒ Α, με το Βόλος-Ταρτούς, ε;

ΓΙ Ναι, πολύ ενδιαφέρον το βρήκα.

ΒΒ Κι αυτό, ναι, εντάξει.

ΓΙ Αυτό μοιάζει λίγο με αυτό του Οτσαλάν, που συλλέγεις αυτά τα στοιχεία-τεκμήρια τα οποία ήδη υπάρχουν, είναι found footage προφανώς. Πού τα συλλέγεις, ιντερνετικά, σε βιβλιοθήκες;

ΒΒ Τα βρήκα όλα online. Και δύο - τρεις φωτογραφίες από κάποια βιβλία που αναφέρονταν στην υπόθεση.

ΓΙ Και αυτό για τη Σύρια;

ΒΒ Αυτό με τη Σύρια. Α, τα περισσότερα τα βρήκα στο διαδίκτυο, και κάποιες φωτογραφίες από έναν οδηγό φορτηγού που έκανε συχνά αυτό το δρομολόγιο στα τέλη της δεκαετίας του 1970, Σουηδό, με τον οποίο επικοινωνήσα. Υπάρχει και μια σελίδα στο Facebook γι αυτή τη σύνδεση, εκεί βρήκα πάρα πολύ υλικό από την διαδρομή Βόλου - Ταρτούς.

ΓΙ Οπότε, εσύ εντόπισες ότι υπάρχει κάποια σύνδεση μεταξύ των δύο τόπων.

ΒΒ Το ήξερα από παλιά. Έχω και κάποια σχέση με τον Βόλο, οπότε ήξερα ότι υπήρχε αυτή η ακτοπολική σύνδεση, η εμπορική γραμμή Βόλου-Συρίας. Και κάποια στιγμή αυτό επανήλθε. Δεν θυμάμαι τώρα πώς και τι.

ΓΙ Πάντως, βρήκες τον οδηγό.

ΒΒ Βρήκα τον οδηγό, κι όταν ήρθε στην Ελλάδα για διακοπές μου έφερε ένα CD με φωτογραφίες από τότε. Του εξήγησα ότι είναι για ένα project, μια έρευνα και διάφορα τέτοια.

ΓΙ Αυτό ήταν δικό του υλικό, ήταν προσωπικό;

ΒΒ Δικό του υλικό. Ναι, και μαζί με όλα τα άλλα έφτιαξα, προσπάθησα να κάνω, αυτό που ξέρεις, μια ανακατασκευή της διαδρομής από το Βόλο στο Ταρτούς.

ΓΙ Σε σχέση με τον θεατή, σε τι τον προσκαλείς επί της ουσίας; Τι συνδέσεις να κάνει μες σ' αυτήν την παράθεση;

ΒΒ Τίποτα, είναι μια... Καταρχήν το φωτογραφικό υλικό δεν είναι από μια διαδρομή, από το ίδιο...

ΓΙ Από το ίδιο ταξίδι, από την ίδια γραμμή, ναι.

ΒΒ Απ' το ίδιο ταξίδι. Επίσης, υπάρχουν πολλά πρόσωπα που επαναλαμβάνονται.

ΓΙ Ναι, ναι, υπάρχει ένα έντονο στοιχείο μυθοπλασίας σε αυτό το έργο.

ΒΒ Ισχύει. Ενώ όλο το υλικό είναι αυθεντικό, και αναφέρεται σε αυτή τη σύνδεση, οι φωτογραφίες ξεχωριστά είναι από διαφορετικά ταξίδια και χρονιές. Αυτή η εμπορική γραμμή ήταν ενεργή για έξι χρόνια ή οχτώ, δεν θυμάμαι τώρα πόσο. Παρ' όλα αυτά, προσπάθησα το αποτέλεσμα να είναι αληθοφανές, να έχουν οι φωτογραφίες τα ίδια χαρακτηριστικά και να υπάρχει μια λογική και μια χρονική σειρά. Το ταξίδι κρατούσε δύο μέρες, στο έργο η καταγραφή ξεκινάει από τον Βόλο, και καταλήγει στο Ταρτούς της Συρίας. Ξεκινάει με τα

φορτηγά που μπαίνουν στο καράβι, και συνεχίζει με τη ζωή των ανθρώπων και του πληρώματος στο κατάστρωμα, στα σαλόνια και στις καμπίνες του πλοίου το βράδυ μέχρι την άφιξη του πλοίου την επόμενη μέρα στη Συρία.

ΓΙ Οπότε κρατάς ένα σκελετό που σχετίζεται με την πραγματικότητα.

ΒΒ Κρατάω τη βασική δομή του ταξιδιού. Και με βάση αυτή τη δομή έκανα μια έρευνα. Και από τις μαρτυρίες των ιδίων, ας πούμε, από αυτά που λέγανε. Οπότε και με βάση αυτά και με βάση το υλικό που βρήκα, προσπάθησα να ανασυνθέσω λίγο αυτή τη διαδρομή. Οπότε, ναι, είναι semi-fiction αλλά το υλικό είναι από τη συγκεκριμένη περίοδο και διαδρομή. Ενώ αντίθετα στου Οτσαλάν δεν είναι.

ΓΙ Είναι μια κατασκευή μέσα στην τεκμηρίωση. Εγώ, επειδή χρησιμοποιώ πολύ τον όρο δραματουργία, βασικά είναι μεγάλο κεφάλαιο στην διατριβή, εσύ στη δική σου μεθοδολογία έχεις δύο-τρεις τρόπους σίγουρα εργασίας, δεν είναι ένας. Δεν είναι pattern, βλέπουμε διαφορετικές ερευνητικές εκδοχές που οδηγούν σε αντίστοιχες διατυπώσεις. Και αυτό που περιγράφεις είναι ένα είδος δραματουργίας.

ΒΒ Κατά κάποιο τρόπο.

ΓΙ Δηλαδή, αυτή η μελέτη των τεκμηρίων, η συγκρότηση ενός σκελετού ο οποίος μπορεί να σχετίζεται με αυτή τη χρονικότητα, που είναι πιστή ως προς το συμβάν το αληθινό.

ΒΒ Ή σχεδόν πιστή.

ΓΙ Σχεδόν. Ταυτόχρονα, το εργαλείο αυτό που χρησιμοποιείς, δηλαδή, της ημισύνδεσης, πώς να το πω, δεν είναι σωστή λέξη, το ένα δίπλα στ' άλλο, δεν είναι αυτό ακριβώς, αλλά θα μπορούσε να είναι. Η αληθοφάνεια, δηλαδή.

ΒΒ Ναι. Και υπάρχουν πυκνώσεις στο υλικό και αραιώσεις, εννοώ με την έννοια ότι κάποιες φωτογραφίες...

ΓΙ Έχεις παράδοξα στοιχεία; Δηλαδή, διάβαζα σήμερα ένα άρθρο που έλεγε για την αλγοριθμική αποφένια, πως ο αλγόριθμός πετάει κάτι που δεν έχει καμία σχέση με το άλλο φαινομενικά, αλλά υπάρχει ένα pattern.

ΒΒ Στο συγκεκριμένο, νομίζω ο στόχος ήταν οπτικά να είναι κόντρα σε οτιδήποτε παράδοξο. Δεν ήταν ένα υλικό από ένα ταξίδι ενός ανθρώπου.

ΓΙ Είναι fragments.

ΒΒ Ναι, είναι fragments μέσα σε ένα σκηνικό που στήνεται από μένα, το οποίο βέβαια βασίζεται σε δεδομένα που προέκυψαν από έρευνα. Στο έργο για τη διαδρομή του Οτσαλάν είναι εντελώς σκηνικό, αν και πάλι βασίζεται σε έρευνα. Δηλαδή, όλες οι φωτογραφίες είναι από τουριστικούς καταλόγους. Προσπάθησα βέβαια να είναι από την εποχή που διαδραματίζονται τα γεγονότα. Έμοιαζε περισσότερο σαν το background μιας διαδρομής, μιας ταινίας η οποία συνθέτεται, όπως πιθανόν θα έκανε ένας σκηνογράφος, ας πούμε... που θα έπρεπε να βρει τις τοποθεσίες που θα γυριστεί η ταινία... που ακολουθεί τη διαδρομή του Οτσαλάν μέχρι τη σύλληψή του. Κάτι τέτοιο είχα στο μυαλό μου. Η όλη ερευνά μου βασίστηκε μόνο σε λίγες μαρτυρίες κάποιων ανθρώπων που βρέθηκαν κατά διαστήματα κοντά στον Οτσαλάν εκείνη την περίοδο, επειδή δεν υπήρχαν καθόλου φωτογραφίες. Δύο φωτογραφίες βρήκα μόνο. Επίσης, σε αυτό το φωτογραφικό υλικό δεν υπάρχει καμία ανθρώπινη παρουσία, είναι μόνο τοπία, κτήρια και ουρανός. Οπότε, οπτικά είναι εντελώς αφηρημένο, ας πούμε. Ενώ το άλλο, με το Βόλος-Συρία, είναι πιο...

ΓΙ Θα μπορούσε να είναι και έτσι.

ΒΒ Είναι με κομμάτια της πραγματικής διαδρομής. Το άλλο είναι απλά για να κατασκευαστεί μια διαδρομή... που κάποιος θα μπορούσε με κάποιο τρόπο να ακολουθήσει. Δεν ξέρω αν σε μπερδεύω.

ΓΙ Όχι, δεν με μπερδεύεις, μου είναι σαφές. Στο ένα χρησιμοποιείς τα τεκμήρια, τα οποία αφορούν στην υπόθεση, αλλά δεν... είναι αποσπάσματα τα οποία εσύ συνδέεις. Και στο άλλο κατασκευάζεις επί της ουσίας τεκμήρια για την υπόθεση. Παίρνεις τεκμήρια, αλλά τα κατασκευάζεις ως αποδεικτικά στοιχεία.

ΒΒ Ισχύει.

ΓΙ Δημιουργείς ψευδο-evidence, ας πούμε.

ΒΒ Ναι, θα μπορούσε κάποιος να το πει και έτσι, αλλά χωρίς ποτέ να λέω ότι είναι.

ΓΙ Ναι, εκτρέπεις την αρχική τους χρήση.

ΒΒ Χωρίς ποτέ να με ενδιαφέρει αυτά να λειτουργήσουν ως evidence.

ΓΙ Ε προφανώς δεν θέλεις να λειτουργήσουν ως evidence.

ΒΒ Όχι, γιατί δεν υπήρχε στο μυαλό μου όταν το έκανα.

ΓΙ Τι ήθελες τότε να κάνεις; Αφού έπαιρνες αυτά τα στοιχεία τα οποία είναι, ξέρω γω, αυτή η θέα...

ΒΒ Να κάνω μία ανακατασκευή αυτής της διαδρομής, που οπτικά δεν θα κάνει καμία αναφορά σε αυτό το γεγονός, περισσότερο ως μία αφορμή για κάποιον να σκεφτεί για αυτήν την περίοδο ή για το ρόλο της Ελλάδας εκείνη την περίοδο και την εμπλοκή της στη σύλληψη του Οτσαλάν.

ΓΙ Αφήνεις, δηλαδή, κάπως... χωρίς να παρουσιάζεις κανένα στοιχείο ισχυρό...

ΒΒ Υπήρχαν τρεις φωτογραφίες που ήταν πραγματικές. Οι δύο από το μέρος που φιλοξενήθηκε ο Οτσαλάν στη Μόσχα και η τρίτη από την κατοικία του Έλληνα πρέσβη στην Ναϊρόμπι, που επίσης είχε φιλοξενηθεί ο Οτσαλάν. Φυσικά μέσα στο σύνολο του υλικού δεν τις καταλάβαινες, ήταν εξαφανισμένες γιατί δεν υπήρχε κάτι που να μαρτυρά ότι αυτό είναι το σπίτι του Έλληνα πρέσβη ή το άλλο του Ρώσου στρατηγού.

ΓΙ Με δεμένα μάτια δεν ήταν ο Οτσαλάν, νομίζω;

ΒΒ Οι φωτογραφίες που έχω μέσα από το αεροπλάνο, όταν συλλαμβάνεται και μεταφέρεται από το Ναϊρόμπι στην Τουρκία είναι με δεμένα μάτια, ναι.

ΓΙ Αυτό είχε ένα ενδιαφέρον. Θυμάμαι το έργο το είχα δει στην Breeder. Είχε τρομερό ενδιαφέρον ότι αυτός δεν είχε καμία θέα στην πραγματικότητα.

ΒΒ Δεν είχα δείξει αυτή τη φωτογραφία.

ΓΙ Όχι, αλλά επειδή το γνώριζα ως περιστατικό.

ΒΒ Ναι, ναι,

ΓΙ Δηλαδή, εμένα κάπου εκεί μου έκανε ένα κλικ.

ΒΒ Ήταν ένα στοιχείο που με ενδιέφερε. Ακριβώς το ότι αυτός δεν έβλεπε τίποτα, ήταν ένα στοιχείο που τροφοδότησε λίγο τη δική μου έρευνα. Δηλαδή πως ανακατασκευάζω μια διαδρομή από την οποία δεν έχω δει τίποτα.

ΓΙ Ναι, αυτό νομίζω είναι ένα δυνατό στοιχείο.

ΒΒ Ήταν κάτι που το είχα σκεφτεί και τότε αυτό και με ενδιέφερε πολύ.

ΓΙ Βασικά, και αυτό που κάνω τώρα και με τις συζητήσεις αυτές, και εμένα με ενδιαφέρει, είναι το κομμάτι της διαδικασίας, το οποίο πραγματικά, είναι στοιχεία που δεν φανερώνονται ποτέ στο έργο, παρ' όλα αυτά το ενισχύουν, κάπου υπάρχουν.

ΒΒ Ναι, ναι, πολλές φορές είναι στοιχεία τα οποία στη δουλειά μου, όπως και στο έργο με τα δύο πλάνα χωρίς ήχο, ήταν η αφετηρία για να γίνει κάτι άλλο.

ΓΙ Αλλά, νομίζω, εμένα με ενδιαφέρει αυτό το κομμάτι της αφετηρίας, γιατί θεωρώ ότι το επιτελεστικό κομμάτι...

ΒΒ Δεν ήταν αφετηρία αυτό το πλάνο.

ΓΙ Όχι, δεν λέω ότι ήταν αφετηρία αυτό το πλάνο.

ΒΒ Ήταν ένα στιγμιότυπο, το οποίο συνέδεσα με την πρακτική μου και την διαδικασία της έρευνας...

ΓΙ Είναι αυτό που σε κεντρίζει.

ΒΒ Ναι.

ΓΙ Εγώ θυμάμαι, σου λέω, χαρακτηριστικά αυτό με τον Οτσαλάν, ήταν φοβερό... ναι, αυτός δεν έχει καμία θέα.

ΒΒ Οι άλλοι είναι επίσης με κουκούλες, μαύρες, για να μη φαίνονται τα χαρακτηριστικά τους, για ευνόητους λόγους, και αυτός είναι με δεμένα μάτια.

ΓΙ Το οποίο, ναι, δεν παρουσιάζεται στο έργο, απλώς ή το γνωρίζεις ή δεν το γνωρίζεις. Θα μπορούσε κάποιος να το δει, να μην το γνωρίζει αυτό, οπότε να μην κάνει αυτή τη σύνδεση.

ΒΒ Αλλά είναι μια πολύ γνωστή φωτογραφία για αυτούς που έχουν ασχοληθεί με το θέμα.

ΓΙ Εντάξει, προφανώς.

ΒΒ Αλλά μην νομίζεις, πολλές φορές, όταν δείχνω αυτό το έργο ή αναφέρομαι σε εκείνη την περίοδο, οι περισσότεροι, ειδικά οι φοιτητές μου δεν ξέρουν καν ποιος είναι ο Οτσαλάν.

ΓΙ Ναι, μα γιατί εμείς εμπλεκόμασταν στην υπόθεση.

ΒΒ Ισχύει, τουλάχιστον για τους μεγαλύτερους, για τη γενιά τη δική μας. Δυσκολεύει με τη νεότερη γενιά.

ΓΙ Μπορεί να μην το γνωρίζουν, ναι, οι εικοσάχρονοι τώρα.

ΒΒ Ναι, συνήθως όταν ρωτάω τους φοιτητές μου δεν ξέρουνε, δεν ξέρουνε ούτε πότε ήταν η δικτατορία. Αλλά αυτό είναι μια άλλη συζήτηση.

ΓΙ Όχι, για μένα δεν είναι άλλη συζήτηση γιατί απ' τη στιγμή που ασχολούμαστε με τεκμήρια...

ΒΒ Έτσι όπως το θέτεις έχεις δίκιο.

ΓΙ Και μπλέκεται. Θέλουμε δε θέλουμε από τη στιγμή που κάνεις μία έρευνα η οποία αφορά ένα περιστατικό, το οποίο δεν είναι στην τρέχουσα πραγματικότητα, είτε είναι 10 χρόνια πριν, είτε 50, είτε 100, είτε 5, αυτομάτως σημαίνει ότι...

ΒΒ Ναι. Με τη διαφορά μόνο, όπως λέω συχνά, ότι εγώ όταν κάνω αυτές τις έρευνες δεν με ενδιαφέρει να πω κάτι σε κάποιον που δεν γνωρίζει, αλλά μέσα από αυτή την διαδικασία να μάθω καταρχήν εγώ... Συνήθως αντιλαμβάνομαι τον εαυτό μου ως κάποιον που δεν γνωρίζει. Σε αυτό ταυτίζομαι ως ένα βαθμό με τους φοιτητές μου...

ΓΙ Ναι. Είναι πολύ σημαντικό αυτό, μαθαίνεις μέσα από αυτό.

ΒΒ Για μένα είναι πολύ σημαντικό.

ΓΙ Κάτι άλλο που με ενδιέφερε στη δουλειά σου, η εστίασή σου, αυτά τα close-ups, τα καπέλα του Μιλόσεβιτς, τις σημειώσεις του Τσακαλώτου, στην τσάντα του...

ΒΒ Α ναι κι αυτό ήταν ένα έργο που έγινε αμέσως μετά το συμβάν.

ΓΙ Του Τσακαλώτου. Ναι.

ΒΒ Και έγινε γιατί όλες οι φωτογραφίες που χρησιμοποίησα σε αυτό το κολάζ τις κατέβασα εκείνη την περίοδο που υπήρχε η συζήτηση στα μέσα για τις σημειώσεις του Τσακαλώτου....

ΓΙ Αυτά τα αντικείμενα, γιατί σου κεντρίζουν το ενδιαφέρον;

ΒΒ Αυτό το έργο ήταν ακριβώς μετά τη συνάντηση του Τσίπρα με τα βουβά πλάνα.

ΓΙ Α, ήταν αμέσως μετά; Ναι, γιατί ήταν ο Βαρουφάκης, παραιτήθηκε και μετά ήρθε ο Τσακαλώτος.

ΒΒ Έγινε τότε... σε αυτή την περίπτωση δεν ήταν ένα βουβό πλάνο, αλλά οι σημειώσεις του Τσακαλώτου που ήθελα, όπως πάρα πολλοί άλλοι εκείνες τις μέρες, να μάθω τι λένε.

ΓΙ Α, δεν το ήξερα αυτό. Να τις διαβάσουν αντιστρόφως, γιατί;

ΒΒ Όχι αυτό. Ήταν ότι κάποιες λέξεις τις κάλυπτε με τον αντίχειρά του. Επίσης αρκετές λέξεις δεν φαινόταν πολύ καθαρά. Ήταν η πρώτη εμφάνισή του Τσακαλώτου στο Eurogroup ακριβώς μετά το δημοψήφισμα, και την παραίτηση του Βαρουφάκη, ήταν μια τρελή περίοδος, που η κρίση χρέους της Ελλάδας ήταν στο επίκεντρο της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Οπότε όταν ο τότε νεοδιορισμένος Έλληνας υπουργός Οικονομικών πόζαρε για φωτογραφίες, με τις σημειώσεις του να είναι ορατές στις κάμερες, προκλήθηκε ένα κύμα εικασιών και συζητήσεων στα κοινωνικά μέσα δικτύωσης, κάνοντας όλους να προσπαθούν να καταλάβουν το περιεχόμενό τους.

ΓΙ Η εστίαση στη χειρονομία αυτή κρύβει κάτι;

ΒΒ Όχι, η εστίαση στο ότι...

ΓΙ Δεν μπορούσες να δεις τι γράφει, δεν σε ένοιαζε τόσο.

ΒΒ Κοίτα, πάρα πολύς κόσμος κρόπαρε τη φωτογραφία και την γύρισε ώστε να διαβάζονται καλύτερα.. Οπότε, σχεδόν όσοι ποστάρανε τη λεπτομέρεια της φωτογραφίας με τις σημειώσεις του Τσακαλώτου στο facebook, στο twitter... και σε διάφορα ειδησεογραφικά σάιτς γύρισαν την φωτογραφία κάθετα. Όσες φωτογραφίες βρήκα που παρουσίαζαν τις σημειώσεις τις κατέβασα και τις οργάνωσα σύμφωνα με την θέση του αντίχειρα του Τσακαλώτου, δημιουργώντας έτσι μια αλυσίδα κίνησης από αριστερά προς τα δεξιά. Ενώ με τις λέξεις που κατάφερα να αναγνωρίσω σε αυτές τις σημειώσεις έφτιαξα μια λίστα βάζοντας τις λέξεις πάλι σε αλφαβητική σειρά.

ΓΙ Έχεις την τάση να αποφορτίζεις πάντως την ενδεχόμενη...

ΒΒ Έτσι κι αλλιώς ήταν ήδη έντονα φορτισμένη όλη αυτή η περίοδος. Και στο μυαλό μου και γενικά... Η συγκεκριμένη διαχείριση με βοήθησε να αποστασιοποιηθώ και να δω κάποια πράγματα πιο ψύχραιμα, νομίζω.

ΓΙ Μέσω της αποφόρτισης; Δηλαδή αυτή η αποδόμηση... αφού παίρνεις, εμφανίζεις κάποιες λέξεις που είπαμε έχουν συνοχή... το ίδιο που κάνεις και στο άλλο έργο με τη βωβή συνάντηση, έρχεσαι και το αποφορτίζεις μέσα από την αλφαβητική σειρά...

ΒΒ Ναι, έτσι κι αλλιώς και οι λέξεις και οι φράσεις που αναγνωρίστηκαν και σχολιάστηκαν εκείνη την περίοδο μέσα στη συγκεκριμένη πολιτική ατμόσφαιρα της εποχής απέκτησαν ένα φορτισμένο περιεχόμενο.

ΓΙ Της συνθήκης που ζούσαμε.

ΒΒ Εγώ δεν ήθελα να επαναλάβω αυτό το περιεχόμενο γιατί αυτό ήταν ήδη ισχυρό και γνωστό. Οπότε προσπάθησα λιγάκι να δω αν μπορούσα να κάνω ένα βήμα πίσω και να βρω ένα τρόπο να δω αυτές τις λέξεις, αυτές τις έννοιες ή αυτό κατά τ' άλλα αστείο συμβάν αλλιώς... γιατί είχε και αυτή την πλευρά, με ενδιέφερε δηλαδή να δώσω μία διαφορετική ερμηνεία σε αυτό το συμβάν.

ΓΙ Το είχες κάνει, ας πούμε και με την 17 Νοέμβρη, τη σύλληψη, τη λίστα, εκεί πάλι έχουμε... που τα αφαιρέσες όλα, αν δεν κάνω λάθος, όλα τα στοιχεία τα οποία είναι, ας πούμε, δεν ξέρω, όπλα ή όποιο αυτονόητο αντικείμενο μιας τέτοιας οργάνωσης.

ΒΒ Ναι, από την καταγραφή της αστυνομίας στις δύο γιάφκες της οργάνωσης αφαίρεσα όλα αυτά που είχαν χρησιμοποιηθεί ως αποδεικτικά στοιχεία στη δίκη της 17Ν... Και που όπως είπες και εσύ ήταν όλα προφανή και ταυτίζονταν αμέσως και με την οργάνωση. Οπότε το θεώρησα περιττό και πλεονασμό να συμπεριληφθούν. Για μένα το ζητούμενο ήταν τι μπορεί κάποιος να καταλάβει για αυτή την οργάνωση από τα αντικείμενα που δεν χρησιμοποιήθηκαν στη δίκη.

ΓΙ Ναι, ενδιαφέρον αυτό και εγώ αυτό σκεφτόμουν. Γιατί αυτή τη στιγμή που τα αφαιρείς, σαφώς είναι μια χειρονομία αυτή η αφαίρεση ήδη.

ΒΒ Δεν θεωρώ ότι τα αφαίρεσα. Γιατί οτιδήποτε έχει αφαιρεθεί...

ΓΙ Είναι γιατί το γνωρίζουμε όλοι;

ΒΒ Υπάρχουν είτε στα ρεπορτάζ των εφημερίδων και των καναλιών είτε ως αποδεικτικό υλικό στη δίκη. Οπότε, δεν θεωρώ ότι τα αφαίρεσα. Απλά είναι σε άλλα σημεία του... η ερευνά μου περιλαμβάνει μόνο όσο δεν θεωρήθηκαν αποδεικτικά στοιχεία. Θέλω να πω ότι τα υπόλοιπα υπάρχουν, επειδή είναι γνωστά. Δεν θεωρώ ότι τα έχω κρύψει.

ΓΙ Όχι, δεν μπορείς να τα κρύψεις σε ένα τόσο γνωστό γεγονός.

ΒΒ Αυτό σου λέω, ότι δεν έκρυψα.

ΓΙ Τα αφαιρέσες, είπα.

ΒΒ Ναι, τα αφαίρεσα, αλλά υπάρχει μια διαφορά, αν καταλαβαίνεις τι εννοώ. Θα μπορούσα να τα είχα κρύψει.

[...]

ΓΙ Οπότε εσύ αφαιρείς από αυτά τα στοιχεία τα οποία ήδη παρουσιάζονται παντού.

ΒΒ Είναι γνωστά, χρησιμοποιούνται στη δίκη ή βρίσκονται στις εφημερίδες ας πούμε.

ΓΙ Ναι. Τα στοιχεία που απομένουν τι είναι εν τέλει; Θυμάμαι κάποια ήταν από είδη οικιακής χρήσης...

ΒΒ Τα πάντα που θα μπορούσε να έχει ένα σπίτι εκείνη την περίοδο στις αρχές του 2000, από απορρυπαντικά και καρέκλες μέχρι φλοκάτες, κουβέρτες, πουκάμισα και μαχαιροπήρουνα. Πάνω κάτω τέτοια πράγματα.

ΓΙ Ναι. Αυτό που ήθελα να σε ρωτήσω πριν, σε σχέση με την πρόσληψη που συζητούσαμε, πώς τα ιστορικά γεγονότα μπορούν να αφορούν κάποιους ή να αφορούν συγκεκριμένες ηλικιακές, όχι απαραίτητα ηλικιακές αλλά ίσως κάποιο... δεν απευθύνεται σε όλους απαραίτητα. Και ακόμη και από το χώρο της τέχνης για την πρόσληψη.

ΒΒ Εγώ όπως είπα, δεν θεωρώ ότι απευθύνομαι σε κανέναν πραγματικά.

ΓΙ Ναι, ναι, εκεί να πάμε λίγο σε αυτό το σημείο.

ΒΒ Απευθύνομαι πρώτα απ' όλα σ' εμένα ας πούμε. Και προφανώς, σε δεύτερη φάση, σκέφτομαι το πώς και με ποιον τρόπο ή κατά πόσο μπορεί να ενδιαφέρει αυτό που κάνω κάποιον, πέρα από εμένα.

ΓΙ Με ποιον τρόπο, ας πούμε, ναι, δεν μπορείς να μην απευθύνεται από τη στιγμή που εκθέτεις, εκθέτεις οπότε απευθύνεται...

ΒΒ Παρουσιάζω τον τρόπο που εγώ καταλαβαίνω... τη μεθοδολογία που ακολούθησα για να καταλάβω. Αυτό παρουσιάζω.

ΓΙ Ναι, αλλά αυτό δεν είναι, δεν εγκαλείς κάπως κάποιον να...

ΒΒ Ναι, αλλά απλά δεν μπορείς να το ελέγξεις.

ΓΙ Όχι, σε καμία περίπτωση, ούτε να προβλέψεις.

ΒΒ Δεν μπορείς να το προβλέψεις, ούτε να το...

ΓΙ Ούτε να το προβλέψεις ούτε να το ελέγξεις. Αλλά δεν εγκαλείς με αυτόν τον τρόπο τον άλλο να κάνει μια ανάγνωση μέσα από αυτά τα στοιχεία που του δίνεις, μέσα από αυτά τα εργαλεία;

ΒΒ Ναι, προτείνω έναν τρόπο.

ΓΙ Ναι, προσέγγισης.

ΒΒ Κάποιος να σκεφτεί μόνος του γι' αυτό το γεγονός, ας πούμε. Αλλά ξέρεις μέχρι εκεί. Νομίζω ότι εμείς προτείνουμε έναν τρόπο και από εκεί και πέρα κατά πόσο ο άλλος ενδιαφέρεται για το ίδιο το γεγονός. Ή μπορεί να αντιληφθεί αυτό το μέσο που εσύ επιλέγεις να χρησιμοποιείς για να μιλήσεις για αυτό το γεγονός είναι μια άλλη ιστορία, μια άλλη υπόθεση. Ναι. Εσύ τι λες γι' αυτό;

ΓΙ Θεωρώ ότι υπάρχουν πολλοί τρόποι. Και πολλές μεθοδολογίες.

ΒΒ Και νομίζω ο στόχος είναι... να... προτείνεις έναν τρόπο και ο τρόπος που προτείνεις να είναι ο πιο οικείος για σένα.

ΓΙ Ναι, προφανώς πάντα ο τρόπος σου.

ΒΒ Και που μέσα από αυτόν τον τρόπο όχι μόνο καταλαβαίνεις και αντιλαμβάνεσαι τα πράγματα αλλά νομίζεις ότι μπορείς να πεις κάτι σε κάποιον που ίσως δεν έχει ειπωθεί ξανά. Δεν ξέρω αν υπάρχει λόγος να επαναλάβεις μια είδηση, αν και τώρα που το σκέφτομαι και καθώς το λέω μου φαίνεται πολύ ενδιαφέρον το να επαναλάβω απλά μια είδηση χωρίς κάποιου είδους παρέμβαση, έχει ένα ενδιαφέρον αυτό καθαυτό σαν διαδικασία. Αν και η ιδέα της επανάληψης μπορεί να θεωρηθεί και η ίδια ένα είδος παρέμβασης....

ΓΙ Ναι και αυτό. Είναι άλλο, άλλος τρόπος πάλι.

ΒΒ Ναι, είναι κάτι άλλο, εδώ το σημαντικό είναι το στοιχείο της επανάληψης. Τι σημαίνει επαναλαμβάνω; Οπότε πρέπει να σκεφτείς το γεγονός σε σχέση με την έννοια της επανάληψης. Αλλά το να προτείνεις έναν τρόπο που είναι αναπάντεχος ως προς το γεγονός, εμένα αυτό μου φαίνεται ενδιαφέρον, με ιντριγκάρει το να βρω έναν τρόπο να μιλήσω για ένα ιστορικό γεγονός χωρίς να χρειάζεται να διαβάσω ένα βιβλίο ιστορίας, ή οτιδήποτε που θεωρείται επιστημονικά έγκυρο. Όχι ότι δεν διαβάζω ή δεν ενημερώνομαι, αλλά έχω πάντα στο μυαλό μου ότι υπάρχει κι ένας άλλος τρόπος να ειπωθούν τα πράγματα.

ΓΙ Καλά, προφανώς. Εσύ στην αρχή δούλευες λίγο αυτό το πιο παραθετικό.

ΒΒ Εννοείς πριν το παραθετικό υπήρχαν οι μακέτες.

ΓΙ Ναι, αλλά με μια λογική παράθεσης ε; Δηλαδή...

ΒΒ Όχι.

ΓΙ Όχι; Για πες.

ΒΒ Τουλάχιστον όπως το καταλαβαίνω εγώ στην αρχή όλη η έρευνα που έκανα ήταν μέρος της παρουσίασης. Δηλαδή δεν κρύβονταν. Έκανα έρευνα, συγκέντρωνα υλικό και το συμπεριλάμβανα στην παρουσίαση. Που ήταν κυρίως μακέτες και ντοσιέ πάνω σε τραπέζια.

ΓΙ Ναι. Το ερευνητικό σου υλικό...

ΒΒ Το ερευνητικό υλικό ήταν μέρος της παρουσίασης που ακόμα και τότε δεν το θεωρούσα τόσο απαραίτητο για να αντιληφθεί κάποιος το έργο...

ΓΙ Να διαβάσει όλο το υλικό σου.

ΒΒ Ναι να διαβάσει το υλικό.

ΓΙ Παρ' όλα αυτά αυτό το είχες εκεί.

ΒΒ Παρ' όλα αυτά ναι, υπήρχε εκεί. Η μετέπειτα δουλειά μου είναι πιο παραθετική. Έχουμε το 1981 που είναι η φωτογραφική παράθεση ενός έτοιμου υλικού, ενός έτοιμου αρχείου μιας εφημερίδας. Σε αυτό βέβαια χρησιμοποιείται και ένας μηχανισμός επιλογής και ταξινόμησης του υλικού.

ΓΙ Ποιος είναι αυτός σε κάθε περίπτωση;

ΒΒ Στόχος ήταν να βρω έναν τρόπο ταξινόμησης που θα μπορούσε να παράγει μια αφηγητική δομή που θα ήταν ικανή να διατηρήσει στο εσωτερικό της ένα εύρος ετερογενών στοιχείων και αναφορών. Στην περίπτωση του έργου «Αλλαγή» όλο το υλικό που παρουσιάζεται νοηματοδοτείται σε μεγάλο βαθμό από τη σημειολογία και τους συνειρμούς του τίτλου του έργου, αλλά και τους ιδεολογικούς συμβολισμούς του αρχικού υλικού της εφημερίδας του *Ελεύθερου Κόσμου* από όπου και προέρχεται το υλικό του έργου. Το υλικό του έργου καλύπτει την περίοδο από την εκλογική νίκη του ΠΑΣΟΚ τον Οκτώβριο του 1981 έως τη στιγμή που η εφημερίδα κλείνει, τον Ιούνιο του 1982. Όσες φωτογραφίες βρέθηκαν χρονολογημένες μέσα σε αυτό το διάστημα παρουσιάζονται σε απόλυτη χρονολογική σειρά παραθετικά.

ΓΙ Σε ποια εφημερίδα ήταν;

ΒΒ Στον *Ελεύθερο Κόσμο*, μια εφημερίδα που θεωρείται το επίσημο φερέφωνο της δικτατορίας. Ο στόχος μου ήταν να καταλάβω αν κάποιος μέσα από το φωτογραφικό αρχείο μιας εφημερίδας με το συγκεκριμένο το ιδεολογικό υπόβαθρο θα μπορούσε να αντιληφθεί σήμερα την έννοια της Αλλαγής, έτσι όπως αυτή τουλάχιστον διαμορφώθηκε στην συνείδηση της κοινωνίας την πρώτη περίοδο διακυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ.

ΓΙ Φωτογραφικό κυρίως.

ΒΒ Ήταν μόνο φωτογραφικό.

ΓΙ Λεζάντα εννοώ.

ΒΒ Όπου υπήρχαν λεζάντες γιατί υπήρχαν και πολλές φωτογραφίες και αποκόμματα από ξένα έντυπα στα οποία υπήρχε μερικές φορές κάποια λεζάντα ή κάποια ημερομηνία. Εγώ όσες φωτογραφίες βρήκα που ήταν χρονολογημένες είτε μπροστά είτε πίσω, τις οργάνωσα χρονολογικά ανά μήνα, κρατώντας τις λεζάντες που βρίσκονταν μπροστά.

ΓΙ Οπότε... αυτό.

[...]

ΒΒ ... εικόνων, που εν μέρει τις θεωρώ συλλογές, και όχι αρχεία. Πλέον έχω σταματήσει να χρησιμοποιώ τη λέξη αρχείο.

ΓΙ Δεν είναι αρχεία, βασικά, είναι τεκμήρια, για μένα.

ΒΒ Ναι.

ΓΙ Το αρχείο είναι και είναι κάτι που σαφώς θεσμοθετημένο. Ναι. Αλλιώς μπορείς να πεις συλλογή, μπορείς να πεις ευρήματα, μπορείς να πεις τεκμήρια εν γένει μπορεί να είναι το οτιδήποτε.

ΒΒ Ναι. Η λέξη αρχείο ήταν μια λέξη που χρησιμοποιούσα εγώ εκείνη την περίοδο ή χρησιμοποιούνταν ευρέως εκείνη την περίοδο.

ΓΙ Ναι, απλώς ήταν και μια... μιλάμε για...

ΒΒ 2004

ΓΙ Πρώιμη φάση αυτών των πρακτικών που ήταν σε έξαρση.

ΒΒ Ναι, ναι. Και κυρίως στην Ανατολική Ευρώπη και λοιπά, ξέρεις. Αυτά που συζητάγαμε στη Μανιφέστα τότε και στις biennale, υπήρχε η έννοια των αρχειακών πρακτικών.

ΓΙ Ναι, υπάρχει ως πρακτική αλλά πρέπει να δουλεύεις με κάποιο αρχείο ή να συγκροτείς ένα αρχείο.

ΒΒ Δεν σήμαινε απαραίτητα αυτό τότε.

ΓΙ Ναι, ναι, ήταν οι ευρύτερες πρακτικές.

ΒΒ Ειδικά στους καλλιτέχνες ας πούμε, έτσι;

ΓΙ Στην ουσία εσύ, αυτό το κομμάτι που λέμε το research based, το οποίο η έρευνα εισέρχεται στην τελική διατύπωση, το ερευνητικό υλικό, το εγκαταλείπεις από ένα σημείο και μετά;

ΒΒ Η έρευνα δεν εγκαταλείπεται ποτέ, δηλαδή...

ΓΙ Όχι, εννοώ στην παρουσίαση.

ΒΒ Στην παρουσίαση, ναι. Από το έργο Αλλαγή, 1981 και μετά δεν υπάρχει. Γίνεται έρευνα αλλά δεν συμπεριλαμβάνεται στην παρουσίαση. Εκτός από το δεύτερο έργο για τον Οτσαλάν, το οποίο εστιάζει κυρίως στον αντίκτυπο της σύλληψης του Οτσαλάν στην Ελλάδα. Το έργο παρακολουθεί για δέκα μέρες την πορεία του Ελληνικού χρηματιστηρίου μετά την ανακοίνωση της σύλληψης του Κούρδου ηγέτη και την αντιπαράθεση με την φωτογραφική κάλυψη από τις τοπικές εφημερίδες του τότε Έλληνα υπουργού Εξωτερικών, Θεόδωρου Πάγκαλου την ίδια περίοδο. Φωτογραφίες του τότε υπουργού στον Τύπο, από την στιγμή που γίνεται γνωστή η εμπλοκή του στην υπόθεση ως τη στιγμή της παραίτησης και της αντικατάστασής του, αντιπαρά τίθενται με άρθρα και διαγράμματα οικονομικών εφημερίδων που καταγράφουν την πορεία του χρηματιστηρίου ανά μέρα, σε μορφή ημερολογίου. Για τη δημιουργία του έργου έγινε έρευνα στις τοπικές εφημερίδες από την στιγμή που η είδηση της σύλληψης γίνεται πρωτοσέλιδο έως την στιγμή που το όνομα του Οτσαλάν εξαφανίζεται από τις εφημερίδες. Το υλικό που περίσσεψε από τις εφημερίδες που χρησιμοποιήθηκαν στην έρευνα συγκεντρώνεται σε μια στοίβα και παρουσιάζεται μαζί με τα παραπάνω ως μέρος του έργου. Η επανεμφάνιση του Πάγκαλου στην πολιτική σκηνή που συμπίπτει με την ανάκαμψη του χρηματιστηρίου και την εξαφάνιση της υπόθεσης Οτσαλάν από την επικαιρότητα ήταν κάτι που προέκυψε από την παράθεση του υλικού της έρευνας, δεν ήταν κάτι που το ήξερα από πριν.

ΓΙ Ναι, πολύ ενδιαφέρον αυτό.

ΒΒ Πάντα κάπως έτσι δουλεύω. Δηλαδή δεν ξέρω τι θα προκύψει.

ΓΙ Όχι, δεν το γνωρίζεις, δεν μπορείς να το προβλέψεις.

ΒΒ Δηλαδή στις εφημερίδες εξαφανίζεται το όνομα του Οτσαλάν και επανεμφανίζεται μια φωτογραφία με τον Πάγκαλο, ενώ το Χρηματιστήριο επανέρχεται στο σημείο που ήταν πριν την σύλληψη..

ΓΙ Ηρεμεί η σχέση των πραγμάτων.

ΒΒ Ναι, ακριβώς. Αγόρασα όλες τις τοπικές εφημερίδες μέχρι τη στιγμή που πλέον δεν έβρισκα καμία αναφορά στο γεγονός, και κάπως έτσι ορίστηκαν τα χρονικά όρια της έρευνας.

ΓΙ Το οποίο στην ουσία τεκμηριώνει αυτή την υποψία κατά μία έννοια. Αν έχεις μια υποψία ότι ...

ΒΒ Μια υποψία ναι, και μια... περιέργεια. Υπήρχε και η περιέργεια. Πολλές φορές μία έρευνα ξεκινάει έτσι.

ΓΙ Οπότε... εντάξει, το έχεις χρησιμοποιήσει από την πρώτη φάση της πιο παραθετικής λογικής και της παρουσίας της έρευνας.

ΒΒ Ας πούμε τότε στο έργο με το κοινοβούλιο της Βοσνίας στο Σαράγιεβο, αυτό που έκανα ήταν ότι δούλεψα με δύο διαφορετικές ομάδες φοιτητών από την Αρχιτεκτονική για την κατασκευή δύο μακετών του ίδιου κτιρίου, όπου στη μία ομάδα έδωσα μόνο φωτογραφίες του κτηρίου που βρήκα στο διαδίκτυο όπου το κτίριο απεικονίζεται βομβαρδισμένο, ενώ στην άλλη έδωσα μόνο τα επίσημα αρχιτεκτονικά σχέδια της ανακατασκευής του κτηρίου που πήρα από την εταιρεία που είχε αναλάβει το έργο της ανακατασκευής. Οι δύο αυτές ομάδες δεν είχαν καμία επικοινωνία μεταξύ τους και ούτε εγώ ήξερα στο τέλος τι θα προκύψει, και τι σχέση θα είχαν αυτές οι δύο μακέτες μεταξύ τους. Οπότε για μένα ήταν και πάλι κάτι σαν πείραμα, υπήρχε κάτι που δεν μπορούσα να ελέγξω. Με ενδιαφέρει πάντα στη δουλειά μου να υπάρχει ένα τέτοιο στοιχείο το οποίο δεν γνωρίζω από την αρχή και το οποίο ενδεχομένως μπορεί να παρέμβει στη διαδικασία και στο περιεχόμενο της έρευνας μου.

ΓΙ Πας βήμα-βήμα, δεν πας αντιστρόφως ποτέ. Έτσι δεν είναι;

ΒΒ Ναι, μερικές φορές τα πράγματα προκύπτουν.

ΓΙ Καλά, προφανώς, αλλά φαίνεται η δουλειά σου δεν είναι α εντάξει... Δηλαδή αυτό που θεωρώ τελευταία που κάνεις με τα φιλμς, με τα βιντεάκια, το κείμενο που έχεις σε κεντρικό ρόλο πλέον σε σχέση με παλιότερα...

ΒΒ Ναι, γιατί λέγαμε πριν, όταν ξεκίνησε όλη η συζήτηση για τη χρήση του κειμένου, για το πώς ένα κείμενο μπορεί να λειτουργήσει ως εικόνα, να παραχθεί ένα κείμενο που το βλέπεις, παλιά το έλεγα πολύ συχνά αυτό, και δεν το διαβάζεις.

ΓΙ Τι εννοείς, το βλέπεις και δεν το διαβάζεις;

ΒΒ Όπως έλεγα τότε, τα ράφια με τις φωτογραφίες, π.χ. τα έργα με την περιπλάνηση του Οτσαλάν ή τη διαδρομή μεταξύ Βόλου Ταρτούς, είναι στην ουσία εικόνες που μπορείς να τις διαβάζεις, εικόνες που για να τις δεις πρέπει να μπορείς να τις διαβάσεις...να τις βάλεις σε ένα κόντεξ, να ξέρεις το κόντεξ...αν ξέρεις το πλαίσιο μπορείς να τις διαβάσεις και ως εκ τούτου να τις δεις...

ΓΓ Είναι μια άλλη γλώσσα, δηλαδή αν πρωταρχικά ήταν το οπτικό κομμάτι, το visual που το μεταγράφεις, θες να το μεταγράψεις μάλλον, να το μεταφράσει κάποιος σε λόγο, σε κείμενο, έχεις το αντίστροφο εκεί. Το κείμενο τι visual μπορεί να δημιουργεί, τι εικόνα μπορεί να παραγάγει.

ΒΒ Ναι, αλλά έτσι κι αλλιώς τα κείμενα παράγουν εικόνες.

ΓΓ Ναι αλλά ένα κείμενο το οποίο έχει μια αφήγηση και μια ροή που σου δίνει μια κατασκευασμένη εικόνα, έτσι δεν είναι; Ένας λαγός περπατάει στο δάσος είναι αλλιώς να πεις μία λέξη και δίπλα άλλη μία που δεν συνδέονται απαραίτητα. Εκεί κάπως δεν ξέρεις και τι εικόνες παράγει κι ο άλλος, το αφήνεις ελεύθερο αυτό.

ΒΒ Ισχύει. Παρόλα αυτά και στις δύο περιπτώσεις, είτε δηλαδή παρουσιάζω μόνο εικόνες χωρίς πληροφορίες, είτε κείμενα με μια πιο αφηγηματική δομή, ο στόχος μου είναι να δημιουργήσω ένα αφηγηματικό και νοηματικό κενό, κυρίως ως προς την πρόσληψη του γεγονότος που αναφέρομαι. Πάντως και στις δύο περιπτώσεις, και στα ράφια με τις φωτογραφίες και στα έργα με την πιο αφηγηματική δομή, όπως αυτά για τον Κοσκωτά και τον Μλάντιτς, υπάρχει αρκετή έρευνα, που όμως δεν φαίνεται, γιατί δεν συμπεριλαμβάνεται. Ακόμα και στα έργα που έχουν σαν φόρμα το κείμενο η όλη η έρευνα μεταγράφεται σε ένα κείμενο, που συμπυκνώνει την ερευνητική διαδικασία. Ας πούμε για τις βαλίτσες του Κοσκωτά, η αφορμή ήταν μία φωτογραφία που δείχνει ένα ανοιχτό βαν του αεροδρομίου με κάποιον να κάθεται πλάτη προς την κάμερα πάνω σε κάτι βαλίτσες που θεωρητικά ανήκαν στον Κοσκωτά. Αυτή η εικόνα ήταν η αφορμή να ψάξω να βρω περισσότερες πληροφορίες για το τι περιείχαν αυτές οι βαλίτσες. Αρχικά νομίζω κυρίως από περιέργεια. Πολύ συχνά έχω τέτοιου τύπου αφελείς αφετηρίες. Η όλη ιδέα ξεκίνησε από μία φωτογραφία που είχα βρει στο «Aircrafts on ground», ένα παλιότερο project για αεροπλάνα που καθηλώθηκαν ή φωτογραφήθηκαν καθηλωμένα στο αεροδρόμιο της Αθήνας για διάφορους λόγους από το 1970 μέχρι το 2000, που το αεροδρόμιο έκλεισε και μεταφέρθηκε.

ΓΓ Α, στο Ελληνικό.

ΒΒ Ναι. Σε αυτό με ενδιέφερε η έννοια της μετάβασης από ένα αντικείμενο που συνδέεται άμεσα και περιγραφικά με την έννοια της μετάβασης σε μια θεωρητικά μεταβατική περίοδο, όπως αυτή της μεταπολίτευσης και το τι μπορούσε κάποιος να καταλάβει από αυτό το υλικό. Το Aircrafts on Ground είναι ένας τεχνικός όρος που υποδηλώνει ότι ένα αεροπλάνο δεν μπορεί να πετάξει για τεχνικούς λόγους, οπότε εγώ προσπάθησα λιγάκι να αντιστρέψω αυτό το τεχνικό όρο στην έρευνα, συμπεριλαμβάνοντας φωτογραφίες από καθηλωμένα αεροπλάνα για μη τεχνικούς λόγους. Τέλος πάντων για να επανέλθω, μέσα σε όλο αυτό το υλικό βρήκα και μία φωτογραφία που ήταν για το αεροπλάνο που μετέφερε τον Κοσκωτά το 1991 από την Μασαχουσέτη στην Αθήνα για να καταθέσει στο Ειδικό Δικαστήριο σε μια δίκη που δικαζόταν μεταξύ άλλων και ο Ανδρέας Παπανδρέου. Αρχικά, ήθελα πάλι να κάνω μια παρεμφερή έρευνα με αυτή του Οτσαλάν, να ανασυνθέσω δηλαδή μέσω φωτογραφικού υλικού τη διαδρομή του Κοσκωτά από τη Μασαχουσέτη, που ήταν φυλακισμένος στην Αθήνα. Οπότε με αυτό το σκεπτικό άρχισα να συγκεντρώνω υλικό. Από αυτό το υλικό προέκυψε και αυτή η φωτογραφία με το βαν και τις βαλίτσες, η οποία μου φάνηκε για κάποιο λόγο πιο ενδιαφέρουσα και έτσι μετατόπισα την έρευνα από την διαδρομή στις βαλίτσες. Αγόρασα όλες τις εφημερίδες πάλι από τη στιγμή που ο Κοσκωτάς φεύγει από τη φυλακή της Μασαχουσέτης και προσγειώνεται στην Αθήνα μέχρι τη στιγμή που εμφανίζεται στο Ειδικό Δικαστήριο για να καταθέσει ως μάρτυρας. Αυτό αντιστοιχεί περίπου σε 12-13 μέρες γιατί μεσολάβησε και μια απεργία των δικηγόρων. Από αυτές τις εφημερίδες έψαξα να βρω πληροφορίες για το περιεχόμενο των βαλιτσών, γιατί τότε αυτός έλεγε παντού ότι έχει αποδείξεις για την εμπλοκή του Ανδρέα Παπανδρέου στο σκάνδαλο, στο ξέπλυμα χρημάτων κτλ και ότι θα τις παρουσίαζε στο δικαστήριο. Εκτός από αυτή την φωτογραφία που αποδείκνυε ότι όντως ο Κοσκωτάς έφερε βαλίτσες μαζί του βρήκα και διάφορες αναφορές σχετικά με το περιεχόμενο των βαλιτσών σε δηλώσεις και συνεντεύξεις του Λυκουρέζου, του δικηγόρου του Κοσκωτά. Όταν ο Κοσκωτάς τελικά πήγε στο δικαστήριο, εμφανίστηκε μόνο με δύο φακέλους από τους οποίους όμως δεν έβγαλε τίποτα που να υποστηρίζει αυτά που έλεγε... Όλη αυτή η συζήτηση για το περιεχόμενο των βαλιτσών, το κρυμμένο αρχείο του Κοσκωτά, των στοιχείων που θα αποδείκνυαν την εμπλοκή του Παπανδρέου στην υπόθεση εμένα με ενδιέφερε πολύ, ανεξάρτητα από το ότι ποτέ δεν έμαθα ή δεν βρήκα τι τελικά περιείχαν αυτές οι βαλίτσες...

ΓΙ Οπότε δεν πήγες τόσο αφελώς στη βαλίτσα.

ΒΒ Όχι, αλλά...

ΓΙ Και τι μπορεί να έχει μια βαλίτσα μέσα, υπήρχε η υποψία ότι έχει κάτι πάρα πολύ σημαντικό η βαλίτσα του.

ΒΒ Ναι, ναι, αφέθηκε να εννοηθεί με διάφορους τρόπους ότι ο Κοσκωτάς είχε έγγραφα και κασέτες από συνομιλίες με τον Παπανδρέου που σύμφωνα με αυτόν αποδείκνυαν τους ισχυρισμούς του. Σε αυτό το πλαίσιο κατασκευάστηκε ένα κείμενο με βάση όλα τα σχετικά στοιχεία που βρήκα...

ΓΙ Τι κείμενο; Σόρρυ γιατί δεν το έχω δει αυτό.

ΒΒ Το έργο είναι ένα κείμενο μαζί με τη φωτογραφία από το βαν.

ΓΙ Και είναι το κείμενο αυτούσιο ή το έχεις εσύ πειράξει κάπως;

ΒΒ Όχι, δεν υπάρχει αυτούσιο κείμενο, είναι δικό μου το κείμενο.

ΓΙ Α, είναι το δικό σου, είναι η δική σου καταγραφή.

ΒΒ Είναι δικό μου το κείμενο. Με βάση όμως τις δηλώσεις και τα στοιχεία που βρήκα σε εφημερίδες και περιοδικά της εποχής. Είναι ένα κείμενο που ακολουθεί τη δομή και το ύφος κειμένων που βρίσκεις σε περιοδικά όπως το *Newsweek*, γράφτηκε σε μια τέτοια λογική.

ΓΙ Δεν τα επινόησες ούτε τα κατασκεύασες.

ΒΒ Ακριβώς, δεν τα επινόησα, δεν τα κατασκεύασα, υπήρχαν. Μπορεί όμως αυτά καθαυτά να ήταν επινοημένα από αυτούς που τα δήλωσαν ή τα έγραψαν.

ΓΙ Δεν ήταν ο στόχος της δουλειάς σου να δεις αν είναι επινοημένα, ή όχι;

ΒΒ Όχι πραγματικά. Η ουσία για μένα δεν ήταν αν υπήρχαν όντως αποδείξεις μέσα στις βαλίτσες ή απλώς πουκάμισα και παντελόνια. Κανένα από τα δημοσιογραφικά έντυπα δεν είχε εμβαθύνει ή δεν είχε εστιάσει τόσο πολύ σε αυτό. Η δημιουργία εντυπώσεων ίσως τελικά να ήταν ένα μεγαλύτερο διαπραγματευτικό όπλο για τον Κοσκωτά από τις ίδιες τις αποδείξεις.

ΓΙ Οπότε πάλι η έρευνα απλώς έρχεται με άλλο τρόπο εδώ ε; Γιατί αυτό το report που κάνεις στην ουσία είναι όλο το ερευνητικό σου υλικό δοσμένο...

ΒΒ Ναι, που έχει συμπυκνωθεί ας πούμε σε ένα κείμενο.

ΓΙ Γενικώς εγώ οτιδήποτε στη δουλειά σου, καλά πέρα από το τι θα έχεις άπειρο υλικό από πίσω, αλλά πάντα εισέρχεται η έρευνα. Δηλαδή μπορεί να μην είναι αυτό το παλαιότερα που

δούλευες, που έφερνες όλο το ντοσιέ π.χ., αλλά όχι ότι δεν εισέρχεται στην διατύπωση, με κάποιο τρόπο εισέρχεται. Δηλαδή αυτός είναι ένας τρόπος.

ΒΒ Σε άλλα έργα, όπως ας πούμε για τη συνάντηση στην Ελούντα, το 1984, μεταξύ των Καντάφι, Μιτεράν και Παπανδρέου, η ίδια η έρευνα δεν ήταν πολύ σημαντική. Θέλω να πω ότι ήταν ήδη ένα πολύ γνωστό γεγονός ή εγώ τουλάχιστον το θεωρούσα πολύ γνωστό.

ΓΙ Εγώ δεν θεωρώ απαραίτητα την έρευνα την πολύχρονη ως έρευνα είναι ο τρόπος εργασίας.

ΒΒ Όχι, όχι, θέλω να πω για έναν λίγο διαφορετικό τρόπο εργασίας, που υπάρχει σ' αυτό, όπως και στο έργο με τους αρχαιολόγους, μια λίγο διαφορετική διαδικασία γιατί εκεί με ενδιέφερε το πώς λειτουργεί το ίδιο το υλικό... ήταν 8 εικόνες από τη συνάντηση της Ελούντας, με ελάχιστες διαφοροποιήσεις μεταξύ τους, οπότε στην ουσία ήταν περίπου η επανάληψη της ίδιας εικόνας, γιατί αυτό που έκανα ήταν ότι βρήκα την ίδια σκηνή από διαφορετικούς φωτογράφους και media και οργάνωσα τη σειρά των φωτογραφιών δεξιόστροφα. Οπότε φτιάχτηκε μια σειρά 8 φωτογραφιών που κάπως παρακολουθεί περιστροφικά την συνάντηση των τριών ηγετών, ήταν σε ένα στρογγυλό τραπέζι.

ΓΙ Ναι, οπότε μια κάμερα εδώ, μια κάμερα εκεί.

ΒΒ Ναι, και ο τίτλος «The differences between the parts are the subject of the composition» που προέρχεται από ένα ιστορικό κείμενο του Sol LeWitt. Έχω και ένα κόλλημα λίγο με αυτήν την περίοδο στην δουλειά μου....

ΓΙ Νομίζω η ερευνητική τέχνη η research based εδράζει στην εννοιολογική τέχνη.

ΒΒ Ναι, ναι, εγώ πολύ συχνά έχω κάποιο σημείο αναφοράς σε αυτή την περίοδο. Τέλος πάντων, για μένα σε αυτό το έργο η ίδια η εικόνα είναι πολύ σημαντική. Προφανώς διάβασα τι έγινε για να γραφτεί ένα εισαγωγικό κείμενο αλλά δεν έγινε κάποια τεράστια έρευνα, με ενδιέφερε πιο πολύ το πως λειτουργεί η εικόνα σε σχέση με το γεγονός.

ΓΙ Όμως έχεις το μηχανισμό ανάγνωσης της εικόνας.

ΒΒ Ναι, βάζω ένα μηχανισμό στον τίτλο.

ΓΙ Ναι, όχι κι εσύ ο ίδιος, δηλαδή είδες μια εικόνα, είδες άλλη μια και σκέφτηκες θα κάνω αυτή τη συλλογή που παίζει με αυτή τη λεπτομέρεια.

ΒΒ Ναι, και τι σημαίνει για το γεγονός. Για μένα ήταν ακόμα μια αφορμή για να σκεφτώ το ρόλο της Ελλάδας στην Μέση Ανατολή. Τότε ήταν και κάτι που με ενδιέφερε πάρα πολύ, οπότε αυτό το έργο ήταν μια αφορμή γι' αυτό, ναι.

ΓΙ Και για ποιο λόγο, αν μπορείς να το απαντήσεις κιόλας, εγκαταλείπεις σταδιακά την παρουσίαση της έρευνας και περνάς έτσι στο πιο αυτούσιο. Ναι μεν το αναφέρεις, δηλαδή καταλαβαίνουμε απ' το εισαγωγικό σου απ' το κειμενάκι κομμάτι της διαδικασίας και υπάρχει τριβή.

ΒΒ Ξέρεις, νομίζω ότι δεν υπήρξε κάποιος συγκεκριμένος λόγος, μετά από κάποια χρόνια που δούλεψα με μακέτες και ντοσιέ, από το 2003 μέχρι το 2007, υπήρξε ένας εσωτερικός κορεσμός. Αφού έγινε το έργο της Αλλαγής, που κι αυτό πάλι έγινε κάπως τυχαία, γιατί βρήκα... όπως ίσως ξέρεις το φωτογραφικό αρχείο μιας εφημερίδας στην υπαίθρια αγορά στο Μοναστηράκι, δεν επέστρεψα στη παρουσίαση με τα ντοσιέ και τις μακέτες. Το υλικό που βρήκα στο Μοναστηράκι ήταν ένα αρχείο εστιασμένο κυρίως στην περίοδο της Χούντας και αρχικά θυμάμαι ότι δεν ήθελα να το αγοράσω γιατί σκεφτόμουν ότι δεν μπορώ πραγματικά να πω κάτι γι' αυτή την περίοδο, ήταν και μια εποχή που την αισθανόμουν πολύ μακριά μου, σκεφτόμουν ότι ήταν εύκολο να σε καταπιεί λόγω του τρόπου που είχε εγγραφεί στο υποσυνείδητο των ανθρώπων, οπότε η πρώτη αντίδρασή μου ήταν να το απορρίψω. Η Ελς Χάναπε με παρότρυνε να το πάρω και ας μην το κάνω τίποτα με αυτό. Αφού τελικά το πήρα με χρηματοδότηση που μου βρήκε η Ελς, το έβαλα σε ένα διαμέρισμα που μου παραχωρήθηκε για λίγο χρονικό διάστημα και εκεί προσπάθησα να το ανασυντάξω, να το ταξινομήσω θεματικά και χρονολογικά, Μιλάμε για 20 μεγάλες κούτες γεμάτες από φωτογραφίες και ντοσιέ.

ΓΙ Βασικά από αποθηκευμένο υλικό να το ταξινομήσεις.

ΒΒ Ήταν ένα υλικό αποθηκευμένο σε κούτες, το οποίο είχε διαλυθεί γιατί νομίζω ήθελαν να πουλήσουν τις φωτογραφίες μεμονωμένα. Το υλικό είχε ανακατευτεί, οπότε το πρώτο πράγμα που έκανα ήταν να προσπαθήσω να το ανασυνθέσω, να το ταξινομήσω.

ΓΙ Να σε ρωτήσω, μπορούσες να το ανασυνθέσεις στην πραγματικότητα ή ήταν και λίγο άλλ' αντί άλλων;

ΒΒ Ναι, πήρε πάρα πολύ καιρό, πήρε πολύ καιρό ώσπου να βρω το αρχικό ντοσιέ της κάθε φωτογραφίας κ.λπ. Αφού έκανα μια πρώτη ανασύνθεση του υλικού, προέκυψαν δύο, τρία project. Ένα από αυτά ήταν και αυτό για την Αλλαγή.

ΓΙ Το έχεις ακόμη;

ΒΒ Όχι το κατέστρεψα.

ΓΙ Το έκαψες;

ΒΒ Το έσκισα και το πέταξα. Έγιναν τρία projects που κανένα δεν είχε τίποτα από τον βασικό πυρήνα του αρχείου, εκτός ίσως από το τρίτο έργο που έκανα για την απόπειρα του Παναγούλη να δολοφονήσει τον Παπαδόπουλο, που και πάλι, σε αυτή την περίπτωση το έργο δεν αναφέρεται στην απόπειρα αυτή καθαυτή, αλλά στην έννοια της αποτυχίας, φωτογραφίες και κείμενα που βρέθηκαν στο αρχείο για την αποτυχημένη απόπειρα δολοφονίας και την αποτυχημένη πρώτη προσπάθεια του Παναγούλη να αποδράσει, αντιπαρατίθενται με μία μακέτα του Πύργου του Πειραιά, ενός κτηρίου που ως σήμερα παραμένει ανολοκλήρωτο. Το πρώτο έργο που προέκυψε από αυτό το υλικό είναι για την Αλλαγή, που συγκροτείται με υλικό από τους τελευταίους εννέα μήνες λειτουργίας της εφημερίδας. Το δεύτερο αποτελούνταν από διάφορες φωτογραφίες που βρήκα στο αρχείο που είχαν μια αναφορά, οποιαδήποτε αναφορά, στην Ανατολική Ευρώπη. Η Ανατολική Ευρώπη ήταν μια περιοχή που τότε με ενδιέφερε πολύ να καταλάβω, κυρίως τις σχέσεις της Ελλάδας με αυτήν την περιοχή. Οπότε, όπως και με τη Μέση Ανατολή ήταν περιοχές που προσπαθούσα να τις χαρτογραφήσω μέσα απ' τη δουλειά μου. Τέλος πάντων, τι σου έλεγα πριν; Ναι, όχι, μετά από αυτά τα project κάπως δεν μπορούσα να επανέλθω σε μακέτες.

ΓΙ Νομίζω μετά περνάς ένα... δηλαδή από την παράθεση των πραγματικών των ευρημάτων σου, των τεκμηρίων αυτών περνάς σε αυτές τις ανακατασκευές, στις αναδημιουργίες πιο πολύ και τώρα στα τελευταία έργα που έχεις θεωρώ που είναι ακόμη πιο performative όλο αυτό το στοιχείο της μεταγραφής.

ΒΒ Κοίταξε, κάποια έργα, ας πούμε όπως με τη μεταφορά του Μλάντιτς από το Βελιγράδι στη Χάγη, πάλι βασίζονται σε φωτογραφίες που βρέθηκαν. Για την ανακατασκευή της προσγείωσης του αεροπλάνου έγινε μεγάλη έρευνα στο διαδίκτυο.

ΓΙ Αυτό, το ότι βρίσκεις ένα παιχνίδι στο διαδίκτυο, κάτι δηλαδή που όλοι γκουγκλάρουμε, βρίσκουμε και εσύ το ανακατασκευάζεις το παίρνεις δηλαδή παίρνεις τα πολλά αυτά στοιχεία και τα ανασυνθέτεις, κάνεις κάποιο σχόλιο και σε αυτό μέσα από τη δουλειά σου από το πώς σε απασχολεί; Δηλαδή δεν κάνεις in situ έρευνα, δεν κάνεις αρχαιακή

ΒΒ Ποτέ δεν κάνω in situ έρευνα.

ΓΙ Δεν κάνεις αυτού του είδους την έρευνα. Σε απασχολεί ότι ταυτόχρονα σε απελευθερώνει μπορεί να σε περιορίζει ακόμη και στο... και κυρίως ασχολείσαι και με τον Τύπο, κακά τα ψέματα, δηλαδή είτε εφημερίδες είτε προφανώς σε κάποια news του διαδικτύου είναι όλα αυτά.

ΒΒ Ναι, ναι. Κοίτα αυτό με το αεροπλάνο που μετέφερε τον Μλάντιτς, ας πούμε, ξεκίνησε επειδή είχαν απαγορεύσει σ' όλους τους φωτοreporters να πλησιάσουν στο σημείο της προσγείωσης, να μπουν στο αεροδρόμιο. Οπότε όλες οι φωτογραφίες είναι από μακριά. Το αεροπλάνο υποκαθιστά κατά κάποιο τρόπο την εικόνα του Μλάντιτς. Οι φωτογραφίες καταγράφουν το αεροπλάνο από την στιγμή που είναι στον αέρα και αρχίζει η φάση της προσγείωσης, έως ότου αυτό προσγειώνεται. Φωτογραφίες από διαφορετικούς φωτογράφους, επαγγελματίες και μη, ταξινομούνται με βάση την πορεία του αεροπλάνου ως την προσγείωση. Εκείνη την περίοδο δούλευα πάνω στον Μλάντιτς, πριν την προσγείωση είχα κάνει τις 3 ιστορίες για το καπέλο του Μλάντιτς. Το έργο με τις διαφορετικές εκδοχές της προσγείωσης του αεροπλάνου είναι λίγο σαν ανιμέτιον.

ΓΙ Ξέρεις κάπου βλέπω και αυτό, ρε παιδί μου, το εντός εισαγωγικών σχόλιο σε αυτά που δεν μας εμφανίζει ο Τύπος, πώς εσύ προσπαθείς να τα ανασυνθέσεις, δηλαδή να πλησιάσεις αλλά με έναν τρόπο ο οποίος πάλι ναι δεν είναι σαφής, δεν είναι οριστικός, δεν είναι σίγουρος. Αλλά είναι σαν να προσπαθείς να βρεις, να δεις αυτό που τελικά δεν μας αποκαλύπτεται, είναι το απαγορευμένο υπό μία έννοια.

ΒΒ Κατά μία έννοια ναι. Από την άλλη όλο αυτό το υλικό που χρησιμοποιείται για να γίνει αυτή η ανακατασκευή της προσγείωσης του αεροπλάνου που μετέφερε τον Μλάντιτς, υπήρχε στο διαδίκτυο αλλά σκορπισμένο...

ΓΙ Ναι αλλά το σκέφτεσαι όμως εσύ τελικά ως καλλιτέχνης επιλέγεις όλες αυτές τις λήψεις, λήψεις, λήψεις, λήψεις, λήψεις και είναι σαν να κάνεις αυτήν την συναρμογή, σαν να τις βάζεις σε ένα timeline, σαν να κάνεις ένα βίντεο, που τελικά μας λένε κάτι άλλο εκείνη την ώρα. Δεν ξέρω δηλαδή κατά πόσο σε απασχολεί, αλλά δεν μπορώ να μην το δω.

ΒΒ Σίγουρα, αλλιώς γιατί το κάνεις. Τι μπορεί κάποιος να καταλάβει για τον Μλάντιτς ή τη σχέση της Ελλάδας με την Σερβία και τον πόλεμο στη Γιουγκοσλαβία. Γιατί ο ρόλος της Ελλάδας εκείνη την περίοδο ήταν πολύ σκοτεινός. Γενικότερα έχουν γραφτεί πολλά γι' αυτό, οπότε πώς μπορεί κάποιος να μιλήσει σήμερα για αυτήν την περίοδο; Σίγουρα κάποιος ερευνητής, ιστορικός μπορεί να πει πολλά πράγματα και φυσικά έχουν γραφτεί ήδη πολλά πράγματα σχετικά, έτσι; Το θέμα είναι πώς μπορεί κάποιος να κάνει μία πλάγια αναφορά στο

θέμα. Κάποιος σαν εμένα, ή εσένα, κάποιος που δεν είναι ιστορικός δεν είναι επιστήμονας, πώς μπορεί να σκεφτεί ή να εμπλακεί με αυτή την περίοδο; Για μένα ξεκίνησε λίγο τυχαία πάλι, κάνοντας μια έρευνα για τον Λυκουρέζο, ένα πρόσωπο που πάντα με ενδιέφερε λόγω της εμπλοκής του σε διάφορες σημαντικές υποθέσεις σε διαφορετικές στιγμές της σύγχρονης Ελληνικής ιστορίας. Σε μία τηλεοπτική συνέντευξη του Λυκουρέζου στο γραφείο του, υπάρχει ένα πλάνο που δείχνει ένα στρατιωτικό καπέλο, που ο Λυκουρέζος λέει ότι του το έκανε δώρο ο Ratko Mladic. Ο Λυκουρέζος μάλιστα ήταν και δικηγόρος του για κάποια περίοδο. Υπάρχει και φωτογραφία των δύο σε προεκλογικό έντυπο του Λυκουρέζου. Με αφορμή λοιπόν αυτό το στιγμιότυπο με το καπέλο ξεκίνησα μια έρευνα για το πώς βρέθηκε στα χέρια του κτλ... και κάπως έτσι ξεκίνησε η όλη έρευνα για τα στρατιωτικά καπέλα του Μλάντιτς. Η έρευνα για τον εντοπισμό της διαδρομής του καπέλου του Μλάντιτς ως στο γραφείο του Λυκουρέζου με οδήγησε σε ακόμα δύο σχετικές περιπτώσεις, ενός Αμερικανού στρατηγού κι ενός βρετανού μισθοφόρου, που και οι δύο κάποια στιγμή στα μέσα της δεκαετίας του 1990 βρέθηκαν στην περιοχή και ήρθε στη κατοχή τους ένα από τα στρατιωτικά καπέλα του Σέρβου στρατηγού... Από την έρευνα που έκανα βρήκα ότι ο Μλάντις είχε φωτογραφηθεί με τουλάχιστον 8 διαφορετικά στρατιωτικά καπέλα την δεκαετία του 1990!

ΓΙ Ζωντανό αυτό το καπέλο.

ΒΒ Στην κατοχή του Βρετανού μισθοφόρου φημολογείται ότι ήρθε μετά από μία αποτυχημένη απόπειρα δολοφονίας του Μλάντιτς. Ο συγκεκριμένος ήταν κι ένα από τα πρώτα θύματα της οικονομικής κατάρρευσης των Λίχμαν Μπρόδερς στην Αμερική, έχασε όλα τα χρήματά του και αυτοκτόνησε.

ΓΙ Α, με την... Πριν ξεκινήσει η κρίση, εδώ λες.

ΒΒ Ναι, ναι.

ΓΙ Ναι, που έγινε ο χαμός.

ΒΒ Και ο τρίτος, ένας Αμερικανός στρατηγός που αντάλλαξε καπέλο με το Μλάντις στο πλαίσιο μιας ημιεπίσημης συνάντησης στο Κοσσυφοπέδιο στα μέσα της δεκαετίας του 1990. Το 2003 ο συγκεκριμένος ήταν κι ένας από τους υποψήφιους των Δημοκρατικών για την προεδρία της Αμερικής.

ΓΙ Πάντως ναι το καπέλο που είναι ένα ασήμαντο στοιχείο ήταν σαν να μαγνητίζει...

ΒΒ Πάντως για την εικόνα του Ράτκο Μλάντιτς ήταν σημαντικό. Την ημέρα που έγινε γνωστή η σύλληψη του, σε πρωτοσέλιδο μεγάλης σερβικής εφημερίδας υπήρχε η αντιπαραβολή μιας φωτογραφίας του Μλάντιτς από την ημέρα της σύλληψής του, στην οποία φοράει ένα καπέλο του μπέιζμπολ, με μια φωτογραφία του ίδιου από την δεκαετία του '90, στην οποία φοράει το γνωστό στρατιωτικό καπέλο. Ακόμα και από τα πρακτικά της δίκης στη Χάγη καταλαβαίνεις την εμμονή του Ράτκο Μλάντιτς με τα καπέλα, πόσο σημαντικό ήταν γι' αυτόν.

ΓΓ Τι σημασία έχει, ανακάλυψες;

ΒΒ Πιστεύω έχει σχέση με την εξουσία.. δεν ξέρω, ίσως όπως κάποιος δεν μπορεί να εμφανιστεί χωρίς γραβάτα, έτσι και κάποιος δεν μπορεί να εμφανιστεί χωρίς το καπέλο...

ΓΓ Παλιά, εντάξει, ναι, με όρους αριστοκρατίας το καπέλο ήταν... ή στα πρωτοαστικά περιβάλλοντα, οι ευγενείς είχαν καπέλο, ή..., αλλά αυτό παλαιότερα. Αυτό λέω, τι, πού εδράζει...

ΒΒ Ναι, σε μια άλλη εκδοχή του.

ΓΓ Ή είναι κάτι προσωπικό, ένας φетиχισμός και μόνο; Ή είναι πολιτισμικό;

ΒΒ Νομίζω δεν είναι μόνο φетиχισμός, περισσότερο πολιτισμικό ...

ΓΓ Ας πούμε, εδώ δεν μου έρχεται στο μυαλό μια αντίστοιχη περίπτωση.

ΒΒ Όχι, αλλά μιλάμε για έναν άνθρωπο μια άλλης γενιάς και γεωγραφίας.

ΓΓ Καλά, όχι μακρινής αλλά με άλλες καταβολές ίσως.

ΒΒ Και στρατηγό...

ΓΓ Ναι, ότι στο στρατό δεν μπορείς να μη φοράς καπέλο.

ΒΒ Νομίζω ήταν κάτι πολύ σημαντικό γι' αυτόν. Παρόλο που στις ίδιες τις αφηγήσεις για τα καπέλα υπάρχουν αρκετά κωμικά στοιχεία, χωρίς όμως να ήταν αυτή η πρόθεση.

ΓΓ Ναι, αλλά δεν μπορείς να μην το δεις κι αυτό το κομμάτι.

ΒΒ Ειδικά το σκριπτ της δίκης, στο οποίο δεν παρενέβη καθόλου. Αυτά που λέει με αφορμή το καπέλο είναι στα όρια της κωμωδίας, όπως ας πούμε για ότι χρειάζεται να φοράει καπέλο γιατί τον ενοχλεί το air-condition, και άλλα τέτοια, συνεχείς παρεμβάσεις πάνω σε αυτό.

ΓΓ Δίνει έμφαση στο καπέλο.

ΒΒ Μεγάλη...

ΓΙ Πρέπει να ένιωθε γυμνός χωρίς το καπέλο.

ΒΒ Ναι, αυτό. Νομίζω αισθανόταν αδύναμος χωρίς αυτό. Κάποια στιγμή μάλιστα εμφανίστηκε στο δικαστήριο και με ένα μεγάλο γούνινο καπέλο ρωσικού τύπου.

ΓΙ Ναι, ναι, το θυμάμαι αυτό.

ΒΒ Εμφανίστηκε με δυο τρία καπέλα. Επειδή δεν του δίνανε το καπέλο που ήθελε.

ΓΙ Τέλειο.

ΒΒ Τι λέγαμε πριν;

ΓΙ Πριν από αυτό.

ΒΒ Ναι, κάτι λέγαμε πριν από αυτό.

ΓΙ Για τις μετατοπίσεις μέσα στη δουλειά λέγαμε. Πώς περνάς από το ένα στο άλλο.

ΒΒ Κοίτα, μερικές φορές, το ένα με οδηγεί στο άλλο, έχει συμβεί μια πληροφορία που βρέθηκε στη διάρκεια μιας έρευνας να με οδηγήσει στην επόμενη.

ΓΙ Και εγώ δουλεύω έτσι. Δηλαδή, μια ιστορία την βρίσκω αφού ψάχνω ήδη, δουλεύω, κάτι μου κινεί το ενδιαφέρον και την κρατάω «στο συρτάρι» γιατί λέω ωπ!, λέω εδώ κάτι γίνεται στο ψάξιμο μέσα. Νομίζω, Βαγγέλη, είναι αρκετά αυτά για να μπορώ να τα επεξεργαστώ.

Συνέντευξη με την Υπατία Βουρλούμη, 17 Μαρτίου 2023

ΓΙ Ναι, το How does a document act? Πώς δρα ένα τεκμήριο, αν και τι affect έχει σε εμάς, ή πώς εμείς το ενεργοποιούμε.

ΥΒ Είναι μια καλή ερώτηση. Ανοίγει ένα πλαίσιο πολιτικό και κοινωνικό που μας αφορά όλους. Πόσο agency έχουμε εμείς και πόσο agency έχουν τα documents. Θυμάσαι κι εσύ στο paper που είχα διαβάσει εκείνο το βράδυ που είχαμε βρεθεί όλοι μαζί, πριν κοιτάζουμε το *Bad* του Michael Jackson, είχα αγγίζει τρεις θεωρίες επιτελεστικότητας, που πάντα επιστρέφω σε αυτές. Επειδή το πρόβλημα με τον όρο επιτελεστικότητα είναι ότι το χρησιμοποιούμε συνέχεια και οι περισσότεροι...

ΓΙ Αγνοούμε τη σημασία του.

ΥΒ Ναι, οι περισσότεροι δεν ξέρουν καν τι λένε όταν χρησιμοποιούν την επιτελεστικότητα. Ή ας πούμε έχω ακούσει πάρα πολλές φορές, τώρα τελευταία, να το χρησιμοποιούν εντελώς λάθος. Δηλαδή, το επιτελεστικό είναι σαν μια προσβολή, με την έννοια ότι κοιτάς αυτόν τον πολιτικό που προσποιείται ότι νοιάζεται για τον λαό και πόσο επιτελεστικό είναι αυτό. Μπερδεύουν την επιτέλεση με το επιτελεστικό. Έτσι, το ακούς συχνά, ειδικά σε ακτιβιστικούς κύκλους, το επιτελεστικό ως κάτι αρνητικό... ότι είναι απλώς επιτελεστικός και δεν είναι πραγματικός ακτιβισμός ή κάτι τέτοιο, σωστά; Έτσι, εγώ θα σου έλεγα ότι θα σε βοηθούσε πολύ αν πας πίσω στις πηγές της έννοιας της επιτελεστικότητας. Από που προέρχεται.

ΓΙ Austin;

ΥΒ Ναι, ας επιστρέψουμε στον Austin. Αυτό κάνω κι εγώ.

Ο λόγος που το κάνω είναι επειδή όλοι μπορούν να σχετιστούν με αυτό.

Ακόμα κι αν μιλήσεις με ανθρώπους που δεν έχουν θεωρητικό υπόβαθρο ή με νέους φοιτητές που δεν έχουν ιδέα τι συμβαίνει, αν αρχίσεις να τους δίνεις παραδείγματα από τα «επιτελεστικά» (performative) του Austin, αρχίζουν να καταλαβαίνουν τι εννοείς — τι σημαίνει αυτό. Ξέρεις, τα απλά πράγματα, έτσι; Λέει ότι το «επιτελεστικό» είναι μια εκφορά λόγου που κάνει κάτι. Δηλαδή, σου λέω, Γιώτα, *βάζω στοίχημα ότι αύριο θα βρέξει*. Δεν λέω απλώς κάτι· κάνω και κάτι. Και δεν περιγράφω μια κατάσταση, δεν λέω *έξω βρέχει*. Λέω, *σου υπόσχομαι*. Δηλαδή, κάνω κάτι μέσω του λόγου. Και μετά, δίνει το παράδειγμα του γάμου ως το κλασικό «επιτελεστικό».

Αλλά ύστερα ο ίδιος αντιμετωπίζει ένα πρόβλημα, γιατί λέει: «*Κάτσε, όμως...*» — κι αυτό έχει ενδιαφέρον για εμάς, επειδή δουλεύουμε στις τέχνες — λέει ότι το «επιτελεστικό», παρ' όλα αυτά, δεν λειτουργεί σε καλλιτεχνικό πλαίσιο, γιατί εκεί απλώς επαναλαμβάνουμε τα επιτελεστικά που συμβαίνουν στην πραγματική ζωή.

Δηλαδή, αν κάνουμε ένα θέατρο και παντρευόμαστε πάνω στη σκηνή, δεν παντρευόμαστε στ' αλήθεια. Βρισκόμαστε σε μια παράσταση όπου *προσποιούμαστε* ότι παντρευόμαστε. Ενώ στην εκκλησία ή στο δημαρχείο, παντρεύεσαι πραγματικά.

ΓΙ Είναι ζήτημα διαμόρφωσης της κοινωνικής πραγματικότητας;

ΥΒ Ναι, πρόκειται για τους θεσμούς και για το πώς αυτοί λειτουργούν μέσα από την επιτελεστικότητα, μέσα από το επιτελεστικό, με έναν πολύ υλικό τρόπο. Επειδή ο παπάς και ο δήμαρχος που θα σε παντρέψει δεν μπορεί να πει ό,τι θέλει. Πρέπει να εκφωνήσει το ντοκουμέντο.

ΓΙ Ή να το υπογράψει.

ΥΒ Ναι. Κι εδώ είναι που μπαίνει ο Derrida. Γιατί ο Austin λέει ότι τα ποιητικά ή θεατρικά παραδείγματα του επιτελεστικού είναι «ανεπιτυχή» — χρησιμοποιεί ακριβώς αυτή τη λέξη, *unhappy*. Με άλλα λόγια, δεν λειτουργούν, επειδή είναι επαναλήψεις, είναι παρασιτικά — επαναλαμβάνουν το επιτελεστικό όπως εμφανίζεται στις συνηθισμένες, καθημερινές περιστάσεις. Αυτό λέει ο Austin.

Και ο Derrida έχει πρόβλημα με αυτό. Έτσι γράφει το δοκίμιο “Signature, Event, Context” όπου υποστηρίζει — τώρα το λέω πολύ απλοϊκά — ότι το επιτελεστικό μπορεί να λειτουργήσει μόνο επειδή επαναλαμβάνεται.

ΓΙ Μέσω της επανάληψης.

ΥΒ Λειτουργεί μέσω της επανάληψης. Πρέπει να λέει το ίδιο πράγμα ξανά και ξανά. Από εκεί προκύπτει το κύρος του, η θεσμική του ισχύς. Και τελειώνει και το κείμενο του με την υπογραφή του, για να δείξει ότι το επιτελεστικό έχει δύναμη πέρα από τον χρόνο και τον τόπο.

Δηλαδή, ακόμη κι αν πεθάνω και δεν υπάρχω πια, μπορεί να έχω υπογράψει κάτι, το οποίο μπορεί να αναγνωστεί ως υπογραφή μόνο εφόσον έχει επαναληφθεί ως δική μου υπογραφή. Παρ' όλα αυτά, μπορεί να παράγει αποτελέσματα νομικά, κοινωνικά...

Και στη συνέχεια το Butler οικοδομεί τη θεωρία του για το φύλο, το επιχείρημά του ότι το φύλο είναι επιτελεστικό και όχι ουσιώδες· ότι δεν είναι κάτι «φυσικό» το να είσαι γυναίκα ή άντρας, αλλά ότι αυτές οι ταυτότητες συγκροτούνται επιτελεστικά, αντλώντας τόσο από τον Austin όσο και από την κριτική του Austin από τον Derrida. Δηλαδή, ότι το φύλο συγκροτείται μέσω της επανάληψης.

ΓΙ Οπότε, αντλεί από τον Derrida.

ΥΒ Ναι, και τον Austin και τον Derrida. Χρησιμοποιεί και τους δύο. Όταν μιλάω σε φοιτητές για την επιτελεστικότητα τους δίνω παραδείγματα που μπορούν να την κατανοήσουν. Όπως μια υπεύθυνη δήλωση, ή η υπογραφή σου ή μια παρέλαση, μια εθνική παρέλαση που γίνεται κάθε 25 Μαρτίου, κάθε 28 Οκτωβρίου, ο εθνικός ύμνος, αυτά που σας λέει ο παπάς να πείτε πριν ξεκινήσει το σχολείο.

ΓΙ Ναι, ναι ο αγιασμός και τα συναφή.

ΥΒ Jesus Christ, αν είναι δυνατόν.

ΓΙ Κάθε μέρα προσευχή στο σχολείο που το πας; Αυτό κι αν είναι.

ΥΒ Και όλα αυτά αρχίζουν... επειδή τα ζουν κάθε μέρα, κι έτσι αρχίζουν να καταλαβαίνουν: «Α, αυτό είναι το επιτελεστικό, καταλαβαίνεις τι εννοώ;».

Οπότε, πηγαίνοντας στο ερώτημα «είναι το τεκμήριο επιτελεστικό; σε ποιον βαθμό συγκροτεί την πραγματικότητά μας;» — απολύτως! Γιατί αυτά τα τεκμήρια προϋπάρχουν, ερχόμαστε στον κόσμο και είναι ήδη εκεί. Ανάλογα, βέβαια, με το πού ερχόμαστε στον κόσμο. Τώρα, πώς επηρεάζουμε και πώς αλλοιώνουμε τα τεκμήρια; Πόσο μπορούμε στην πραγματικότητα να αλλάξουμε αυτά τα τεκμήρια; Πώς σχετιζόμαστε με αυτά;

ΓΙ Είχα χρησιμοποιήσει μια ιστορία σε ένα κείμενο που είχα γράψει, ήταν μια περίοδος στην Ελλάδα μεταπολεμικά, είχαν καεί πάρα πολλά αρχεία με ληξιαρχικές πράξεις σε δήμους. Ήταν μια κυρία, την ήξερα, ήταν φίλη μιας αδερφής της μαμάς μου, τέλος πάντων, πιο μεγάλη, η οποία έπρεπε να εκδώσει ταυτότητα, δεν είχε ληξιαρχική πράξη, πας με ένα μάρτυρα, λες πόσο χρονών είσαι. Και αυτή έκλεψε πολλά χρόνια, για να πει ότι είναι νεότερη. Δηλαδή, 15 χρόνια νεότερη. Έχει πλάκα αυτή η ιστορία. Το αστείο μ' αυτό είναι ότι... το έκανε βέβαια για να βρει κάποιον να παντρευτεί τότε είχε μεγάλη σημασία η ηλικία και για εργασιακούς λόγους. Δεν παντρεύτηκε ποτέ αλλά κατάφερε να μπει στο δημόσιο. Αλλά η καημένη δούλεψε μέχρι υπέργηση.

ΥΒ Αυτό θα σου έλεγα, ότι πήρε σύνταξη πολύ αργά. Είναι πολύ καλό παράδειγμα αυτό.

ΓΙ Ναι, ως παράδειγμα. Ότι πώς μπορείς εσύ να δράσεις σε σχέση με ένα τεκμήριο, να το παραποιήσεις, να το μεταβάλλεις και μετά τι επηρεάζει.

ΥΒ Ναι, επειδή αυτό είναι πολύ ενδιαφέρον. Σε σχέση με αυτό το τεκμήριο – και γι’ αυτό σε ρώτησα στην αρχή «σε ποιο πλαίσιο υπάρχει αυτό το τεκμήριο;», γιατί το τεκμήριο δεν αιωρείται ποτέ στον χώρο και στον χρόνο, δεν βρίσκεται σε ένα κενό· είναι πάντα μέρος ενός μεγαλύτερου τεκμηρίου, που είναι μέρος ενός ακόμη μεγαλύτερου τεκμηρίου, είναι σαν ένα γαμημένο matrix.

Οπότε εκείνη σκέφτηκε, οκ, θα το κάνει, αλλά ήταν αυτή η ταυτότητα συνδεδεμένη με ένα άλλο ολόκληρο ίδρυμα, που με τη σειρά του ήταν συνδεδεμένο με ένα ακόμη ίδρυμα, και γι’ αυτό στο τέλος παγιδεύτηκε.

ΓΙ Πολλές γυναίκες το είχαν κάνει αυτό. Η μητέρα μου είχε βάλει έναν χρόνο μεγαλύτερη. Είχε πάει με τον πατέρα μου μάρτυρα και έβαλε έναν χρόνο μεγαλύτερη ώστε να βγει ένα χρόνο νωρίτερα σε σύνταξη. Ξέρεις, εξαρτάται πώς διαχειρίζεσαι την αποτυχία του επιτελεστικού.

ΥΒ Ναι, ναι, ναι. Κοίτα, μπορεί βέβαια να είναι και πιο εύκολο όταν το κάνεις για τον εαυτό σου, ίσως είναι πιο απλό, καταλαβαίνεις. Το ερώτημα είναι: συλλογικά πώς αντιμετωπίζουμε αυτές τις δομές που έχουν τόσο φυσικοποιηθεί. Αυτό είναι το ζήτημα, γι’ αυτό η επιτελεστικότητα είναι τόσο σπουδαίος όρος, γιατί μας βοηθά να δούμε πως τα πάντα είναι επιτελούμενα και κατασκευασμένα, ότι τίποτα δεν είναι φυσικό.

Η Ούρσουλα Λε Γκεν τα είχε πει τόσο ωραία· είχε αγανακτήσει με την εμπορευματοποίηση της λογοτεχνίας και με το πώς οι εταιρείες μάρκετινγκ την πίεζαν να εκδίδει απλώς για τα λεφτά και την πραγματοποίηση. Είχε πει ότι ο καπιταλισμός μοιάζει να είναι αυτή η πανίσχυρη δύναμη από την οποία δεν μπορείς να ξεφύγεις, αλλά κάποτε έτσι φαινόταν και το «θείο δικαίωμα» των βασιλιάδων. Γιατί κάθε ανθρώπινη εξουσία μπορεί να αλλάξει από τους ανθρώπους που τη δημιούργησαν εξ αρχής.

Και νομίζω γι’ αυτό το επιτελεστικό είναι τόσο σημαντικός όρος, και το τεκμήριο, και η δραματουργία. Όλο αυτό που κάνεις.

ΓΙ Ναι, βάζω τα καλλιτεχνικά παραδείγματα τα οποία πλαισιώνονται ή γίνονται επιχειρήματα τα ίδια σε σχέση με τη δραματουργία τεκμηρίων. Ως προς τη συνύφανση των θεωριών εγώ πιο πολύ μεθοδολογίες παρουσιάζω μέσα από αυτό, δεν μπορώ να μιλήσω ολοκληρωμένα σε θεωρητικό επίπεδο. Το απευθύνω, δηλαδή, πώς να σου το πω, στον χώρο της τέχνης κυρίως αλλά μπορεί να αποτελέσει και ένα εργαλείο σε άλλα πεδία.

ΥΒ Ναι, αλλά ξέρεις τι είπε μετά η Λε Γκεν, ακριβώς μετά από αυτό που είπε; Λέει ότι... η αλλαγή συμβαίνει στην τέχνη. Συνήθως ξεκινά στην τέχνη και στην τέχνη των λέξεων. Που είναι η δική της τέχνη. Κι εγώ αυτό το πιστεύω. Δηλαδή, δεν πιστεύω ότι θα βρούμε τα μοντέλα και ότι θα ξεφύγουμε από τον καπιταλισμό χάρη στους καλλιτέχνες, αλλά πιστεύω ότι μέσα από την καλλιτεχνική σκέψη και τη φαντασία βρίσκουμε άλλες μεθόδους.

ΓΙ Για την επιτελεστική δύναμη. Να σου πω ένα παράδειγμα. Ας πούμε από τη Νατάσσα Μπιζά έχω δύο περιπτώσεις μελέτης. Η πρώτη είναι αυτό που είχε κάνει στο Γεωπονικό Πανεπιστήμιο, που είχε βρει κάτι κούτες σε μια αποθήκη, τι είναι αυτές οι κούτες, δεν ξέραν. Τέλος πάντων βρήκε ότι ήταν από το σχέδιο Μάρσαλ, στο πλαίσιο της βοήθειας, και ήταν όλο κουζινικά. Αλλά μέχρι να φτάσει εκεί, να βρει ότι είναι από το σχέδιο Μάρσαλ, να... είχε πάρα πολύ ενδιαφέρον η ιστορία της. Άχρηστα αντικείμενα, μη καταγεγραμμένα ή είχε αντικείμενα τα οποία δεν μπορούσες να καταλάβεις τι είναι, αδιάγνωστα αντικείμενα. Κάθισε, τα ταξινομήσε και στο τέλος αφού έκανε αυτή τη ταξινόμηση με φωτογραφίες ένα-ένα ανά είδος, ήταν τρεις χιλιάδες αντικείμενα αν θυμάμαι καλά. Είχε κάνει μια συζήτηση στο τέλος, όπου κάλεσε διάφορους πιο εξειδικευμένους ανθρώπους να μιλήσουν και ένα σεφ που ήταν στη Γαλλική Πρεσβεία. Ο σεφ της Γαλλικής Πρεσβείας. Για να μιλήσει και για αυτά τα κουζινικά. Το βρήκα πολύ ενδιαφέρον. Πώς ξεκίνησε δηλαδή από αυτά τα τεκμήρια, τα αντικείμενα και περιηγήθηκε, και η ίδια έμαθε μέσα από την ιστορία αυτή. Δηλαδή έχει να κάνει και το gaining knowledge. Εγώ λίγο πιστεύω ότι και με την καλλιτεχνική έρευνα και αυτά, το will to knowledge, will to power, κάπως παίζουν κι αυτά τα νιτσεϊκά λιγάκι δεν τα έχουμε ξεπεράσει. Δηλαδή από τη μία λέμε ναι μαθαίνω, αλλά ταυτόχρονα εκεί βάζω ένα ερωτηματικό ότι κάνεις κριτική πάνω στην εξουσία αλλά ταυτόχρονα κι εσύ μέσα από αυτό αποκτάς μία άλλου είδους δύναμη εντός εισαγωγικών.

ΥΒ Ναι, ναι, ναι.

ΓΙ Και το άλλο που είχε κάνει που είχε ενδιαφέρον ήταν στη Βουλή που είχε πάει στο αρχείο της Βουλής και έψαχνε εκεί τα βιβλία και δεν υπήρχε καθόλου η περίοδος της δικτατορίας και... Ναι, και τι έκανε, ενώ υπήρχαν όλα τα έτη καταγεγραμμένα έλειπε το κομμάτι '67-'73

νομίζω και πήγε και έφτιαξε ένα βιβλίο ίδιο, ίδιο, ολόιδιο μιμήθηκε πλήρως τα πρωτότυπα αλλά με λευκές σελίδες βρήκε και την κόκκινη βουλίτσα σε ένα παράθυρο εκεί, την κόλλησε κι αυτή και την πήγε στη βουλή, ένα κενό αλλά υπάρχει η χρονολογία και μέσα είναι κενό. Το τοποθέτησε και είπε πήγα να δω και ήταν εκεί ήταν ακόμα. Λέω πολύ ωραία. Δηλαδή μια παρέμβαση τέτοιου τύπου ακτιβιστική... Ναι, εγώ τα έχω χωρίσει και κάπου μέσα στις πρακτικές, δηλαδή παραθετικές λειτουργίες, παραποίηση, παραχάραξη, to falsify documents, τέτοιου είδους πρακτικές μπορώ να εντοπίσω.

ΥΒ Ναι, αυτό θυμάμαι τώρα που το λες στην παρουσίαση που έκανες. Θα έλεγες ότι ήταν ένα είδος παραχάραξης;

ΓΙ Ναι, ναι εκεί είχαν παραχαράξει το γράμμα, δηλαδή πάνω σε αυτό το γράμμα είχαν χτίσει όλη τη δικογραφία, όπου η κατηγορία ήταν ψευδής εξ αρχής.

ΥΒ Ακριβώς, αυτό είναι πολύ καλό παράδειγμα. Τι συμπέρασμα βγάζεις από την έρευνα που έχεις κάνει;

ΓΙ Αν απαντιέται αυτή η ερώτηση, θεωρώ ότι έχει agency το τεκμήριο.

ΥΒ Σίγουρα.

ΓΙ Και γι' αυτό υπάρχει δηλαδή είναι inscribed power και έρχεται και σε ανατρέπει ή το ανατρέπει. Έχεις μια τέτοια σχέση ανταγωνιστική με το όποιο τεκμήριο. Και ότι πάλι στις καλλιτεχνικές πρακτικές συναντάμε μικρο-ενεργήματα που ναι μπορούν να αποτελούν ένα παράδειγμα. Παραδείγματα, δηλαδή συναντάμε διαφορετικές προσεγγίσεις που... αυτό που είπες πριν, αν το κάνεις alter, πώς το κάνεις, μετά αυτό τι σου κάνει, πώς αυτό σε επηρεάζει.

ΥΒ: Ή ίσως αυτό που έχει ενδιαφέρον με αυτές τις καλλιτεχνικές ενέργειες είναι ότι έχουν μια προθετικότητα, με την έννοια ότι θέτουν άμεσα υπό αμφισβήτηση αυτό το ερώτημα, πάνω στο οποίο οι περισσότεροι από εμάς δεν σκεφτόμαστε πραγματικά. Ότι σκέφτονται άμεσα και ρητά την επιτελεστικότητα του τεκμηρίου ή του αντικειμένου.

ΓΙ Η του Βαγγέλη Βλάχου μια δουλειά που είχε κάνει, που ήταν τα πρώτα δευτερόλεπτα της συνάντησης όταν ήταν ο Τσίπρας Πρωθυπουργός με τον Μητσοτάκη και ο Μητσοτάκης είπε δέχομαι, αλλά θέλω να είναι κλειστά τα μικρόφωνα και κυκλοφορούσαν παντού αυτά τα βίντεο που ήταν χωρίς ήχο. Και ο Βαγγέλης τι έκανε; Στην αρχή είχε φτιάξει μόνος του μια λίστα που προσπαθούσε να συντάξει και μετά τα έδωσε σε χειλεαναγνώστες να διαβάσουν τι λένε και από εκεί και πέρα εντάζει το αποδόμησε πλήρως δηλαδή πήρε και αυτά τα κείμενα

που δεν είχαν ακριβώς συνοχή αλλά έβγαине νόημα και μετά έφτιαξε μια λίστα πάλι που τρέχαν διάσπαρτα οι λέξεις. Αυτό θεωρώ ότι ήταν εξαιρετικά επιτελεστικό ως διαδικασία.

YB Ναι, ναι, ναι σίγουρα.

ΓΙ Δηλαδή είναι ένα παράδειγμα που ναι μπορεί να μην έχει σχέση με επιτέλεση και με ζωντανότητα, που τελικά τα υπόλοιπα έχουν πιο πολύ αλλά σίγουρα υπάρχει το performative και μέσα στην ίδια τη διαδικασία που ακολουθεί ο καλλιτέχνης.

YB: Ναι, ανήκω στη σχολή που θεωρεί ότι το debate γύρω από το liveness και την τεκμηρίωση στο πεδίο των performance studies βασίζεται σε έναν προβληματικό διαχωρισμό ανάμεσα στα δύο. Η εμπειρία της performance ή του τεκμηρίου συμβαίνει πάντα στο παρόν, είναι πάντα «ζωντανή». Για παράδειγμα, αν βάλω τώρα σε βινύλιο τον John Coltrane, είναι μια ηχογράφηση που βιώνω στο παρόν, ως ζωντανή εμπειρία. Κάθε φορά που την ακούω, είναι μια διαφορετική εμπειρία.

ΓΙ Ναι, ναι, ναι.

YB Στο παράδειγμα του έργου του Βλάχου που ανέφερες, εμπλέκεται σε ένα είδος «ανασκαφής», φέρνοντας τον ειδικό στην ανάγνωση χειλιών για να τον βοηθήσει να εντοπίσει τις πραγματικές λέξεις, αλλά μετά τις αποδομεί έτσι κι αλλιώς, κάτι που είναι ενδιαφέρον. Οπότε το ζήτημα της πρόθεσης επανέρχεται, και όλα τα έργα που εξετάζεις θέτουν αυτό το ερώτημα σχετικά με τη δραστικότητα του τεκμηρίου, ή τη δραστικότητα του καλλιτέχνη να ενεργήσει πάνω στο τεκμήριο, ή το πώς το τεκμήριο υπάρχει μέσα σε όλα αυτά τα άλλα πολιτικά, κοινωνικά και θεσμικά συμφραζόμενα.

ΓΙ Στην περίπτωση της Μπιζά και τη βοήθεια Marshall, αν και προφανώς ήταν όλα άχρηστα, αφού δεν είχαν να φάνε τότε, και στέλνανε τα κουπ για τα κουλουράκια, διάφορα κατσαρολάκια για μπεν-μαρί και στην ουσία ο κόσμος δεν είχε ζάχαρη. Γιατί είχαν πάει εκεί; Προφανώς θα ήταν κάποια σχολή που μπορεί να τα χρησιμοποιούσαν;

YB Έχει ενδιαφέρον όλο αυτό, επειδή εδώ έχουμε ένα σκεύος ψησίματος ως τεκμήριο.

ΓΙ Ναι, έχουμε συνηθίσει ότι είναι ένα κομμάτι χαρτί.

YB Ένα χαρτί με λέξεις.

ΓΙ Πρέπει να το εξηγήσω αυτό. Εχω πάρει λίγο από τον Ferraris στο κομμάτι με το documentality που μιλάει για weak and strong document και ότι κι εμείς οι ίδιοι είμαστε ένα document. Το έχει ανοίξει πάρα πολύ.

ΥΒ Ωραία, σούπερ. Ναι και η Documenta είναι και ένα καλό παράδειγμα.

ΓΙ Αυτό είναι πολύ ωραίο, ναι, γιατί ονομάστηκε Documenta; Θα μπορούσε να είναι ένας ωραίος πρόλογος, μια αρχή.

ΥΒ: Κοίτα, αυτό που έχει πολύ ενδιαφέρον στο έργο της Μπιζά είναι πως το Σχέδιο Μάρσαλ λειτουργεί ως ένα τεκμήριο που αρθρώνει και επιτελεί πολιτικές οικονομίες και ιστορικές υλικότητες στην Ελλάδα, αλλά στην πραγματικότητα μας λέει...

ΓΙ Και ήταν και κάποια φωτογραφία που είχε βρει όταν το έψαχνε τι μου θυμίζει αυτό το κατσαρολάκι, μου θυμίζει κάτι αυτό το κατσαρολάκι και ήταν το kitchen debate τότε ο Μπρέζνιεφ, και είχαν κάνει μια φωτογράφιση USSR - USA με τα κατσαρολάκια τους ποιος έχει καλύτερο design.

ΥΒ Αυτό είναι πολύ ωραίο παράδειγμα, γιατί δείχνεις πως η πολιτική είναι μια performance. Υπάρχει μια δραματουργία σε αυτή τη φωτογραφία που αποκαλύπτει ότι η πραγματικότητα είναι πιο παράξενη από τη φαντασία. Πιο performance δεν γίνεται από ένα kitchen debate του Ψυχρού Πολέμου και τα κατσαρολάκια.

ΓΙ Αν το 'χω να στη δείξω, θα στο στείλω, απίθανο! Οπότε συλλέγω τέτοιες περιπτώσεις μελέτης.

ΥΒ Κοίτα, δεν μπορείς να ξεφύγεις από τις πολιτικές της επιτελεστικότητας, όλα είναι πολιτικά, όλα τα έργα για τα οποία μιλάς είναι πολιτικά, το τεκμήριο είναι πολιτικό. Πώς το «επιτελεστικό» μας επιτρέπει να σκεφτούμε τον τρόπο με τον οποίο η πολιτική δομείται και είναι δραματουργική;

ΓΙ Και επίσης το αποικιακό συγκείμενο. Είχα κάνει μια συνέντευξη όταν ήμουν στην Ολλανδία με έναν καθηγητή που ήταν σε information science, και μου είπε μάλιστα για την Ινδονησία, ότι από τις πρώτες κινήσεις που έκαναν οι αποικιοκράτες ήταν να φτιάξουν αρχεία.

ΥΒ Τι αρχεία ακριβώς;

ΓΙ Τα πάντα, καταγραφές, ό,τι μπορείς να καταγράψεις να το κατηγοριοποιήσεις.

ΥΒ Ακριβώς. Είναι τόσο πολιτικό.

ΓΙ Και γενικότερα, όσο πιο καπιταλιστική είναι μια κοινωνία τόσο περισσότερα τεκμήρια παράγει. Τώρα πια καλά με το ΑΙ έχει ξεφύγει μιλάμε πλέον για management αυτών των πραγμάτων.

ΥΒ Τώρα πια έχει ξεφύγει γιατί το chatgpt θα γράφει τα δικά του τεκμήρια.

ΓΙ Μιλάμε για algorithmic thinking.

ΥΒ Γράφει τα δικά του τεκμήρια. Και μαθαίνει τόσο γρήγορα, που σύντομα θα γράφει ένα καλύτερο τεκμήριο απ' ό,τι μπορούμε να γράψουμε οποιοσδήποτε από εμάς.

ΓΙ Τότε ξεφεύγει και δεν μπορείς και αυτό να μην το λάβεις υπόψη σου.

ΥΒ Ξεφεύγει η κατάσταση.

ΓΙ Γιατί πλέον μιλάμε για το management αυτών, δεν είναι το ένα τεκμήριο, είναι mega management. Τον οικονομολόγο αυτόν τον De Soto τον έχεις ακουστά;

ΥΒ Κάτι μου λέει το όνομα.

ΓΙ Απ' τον Ferraris τον διάβασα, ο Ferraris έχει πατήσει στον Derrida, Austin και στον De Soto που είναι οικονομολόγος και αυτός είχε μιλήσει πρώτος για αυτό το documentality ότι είναι καθοριστικό σε όλα τα επίπεδα και δεν μπορούμε να φύγουμε από αυτό, ίσα ίσα πρέπει να το ενισχύσουμε.

ΥΒ Αυτό δεν είναι απλώς θεωρητικό, δεν είναι απλώς ακαδημαϊκά ερωτήματα· είναι ερωτήματα για το πού πάμε, τι είναι αυτό που χάνουμε... ποια είναι η δύναμη του τεκμηρίου ή πώς η δραματουργία, πώς οι καλλιτεχνικοί πειραματισμοί, οι μέθοδοι και οι διαφορετικές διαδικασίες μπορούν να αποτελέσουν έναν τρόπο να προσεγγίσουμε τη δύναμη του τεκμηρίου. Ναι, το βλέπεις παντού, το βλέπεις παντού, στον τρόπο που όλα αρχειοθετούνται και καταγράφονται, όλα είναι κωδικοποιημένα. Και αυτό που έλεγες με κάνει να σκέφτομαι το πώς ο αποικιοκρατισμός, η τεκμηρίωση και η ανθρωπολογία είναι άρρηκτα δεμένα μεταξύ τους. Η ανθρωπολογία ξεκίνησε ως αποικιοκρατική υπηρεσία.

ΓΙ Και εγώ κάπου εκεί έχω αναπτύξει ένα κεντρικό επιχείρημα, το τεκμήριο το κάνεις για να ασκήσεις εξουσία. Δηλαδή ακόμη και το, εντάξει θα μου πεις, τι είναι αν τραβήξω μια φωτογραφία εμάς τώρα εδώ, όχι εντάξει έχει να κάνει και με την ανάμνηση έχει να κάνει και με άλλα πράγματα, αλλά όταν μιλάμε πλέον για θεσμούς που το χρησιμοποιούν είναι αυτό αμιγώς.

ΥΒ Ναι, είναι μια καλλιτέχνης που λέει ότι «Δεν υπάρχει μη βίαιος τρόπος να κοιτάξεις κάποιον ή κάτι». Δεν υπάρχει τρόπος να κοιτάξεις κάτι χωρίς κάποια μορφή βίας.

ΓΙ Ωραίο είναι αυτό, ναι.

ΥΒ Ναι επειδή είναι δημιουργός филмς και performance, οπότε σκέφτεται πάντα την κάμερα και το πώς αυτή πλαισιώνει. Δουλεύει ενάντια στον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί συνήθως το ντοκιμαντέρ, επειδή η διαδικασία και η πλαισίωση του ντοκιμαντέρ μπορούν να αναπαράγουν τη βία μέσω της πράξης της αναπαράστασης. Επομένως, στην περίπτωση της, η κάμερα είναι πάντα ασταθής, αλλάζει συνεχώς, δείχνει πάντα πράγματα που είναι εκτός τόπου. Είναι μια καταπληκτική καλλιτέχνιδα.

ΓΙ Πώς την λένε;

ΥΒ Wu Tsang. Η κατηγορία του ντοκιμαντέρ είναι ενδιαφέρουσα. Γιατί ένα ντοκιμαντέρ θεωρείται αμέσως ως ένα είδος μη μυθοπλασίας ή, αν δεν είναι, ονομάζεται docu-fiction . Όλα αυτά τα πράγματα είναι ενδιαφέροντα σε σχέση με το ζήτημα της δραματοουργίας ή τα ζητήματα της αναπαράστασης. Διότι θα μπορούσες να πεις ότι το ντοκιμαντέρ που ασκεί βία είναι ένα ντοκιμαντέρ που αναπαριστά και από εκεί προέρχεται η βία του. Η αναπαράστασή του είναι απόλυτη και πλήρης. Και νομίζω ότι γι' αυτό ο Βλάχος και η Μπιζά είναι ενδιαφέροντες, επειδή παίζουν με αυτό το ζήτημα της αναπαράστασης.

ΓΙ Στην προσωπική σου έρευνα, πώς εντάσσεις ερωτήματα γύρω από την αναπαράσταση και την επιτελεστικότητα;

ΥΒ Εγώ κοιτάζω στην έρευνά μου την επιτελεστικότητα και την αναπαράσταση στην πολιτική της καθημερινής γλώσσας. Αυτό που με ενδιαφέρει είναι πώς η γλώσσα λειτουργεί ως μέσο για έναν σκοπό. Η επικοινωνία, όπως λες. Αλλά με ενδιαφέρει περισσότερο η επικοινωνιότητα (communicability), δηλαδή η ικανότητα να επικοινωνείς. Δεν είναι τόσο το τι επικοινωνείς, όσο η ίδια η δυνατότητα να επικοινωνείς.

Και έτσι, μέσα από την έρευνά μου για την ινδονησιακή γλώσσα συγκεκριμένα —που είναι μια γλώσσα που φτιάχτηκε ως αντιαποικιακό πρότζεκτ— είναι ρητά πολιτική. Φυσικά και η καθαρεύουσα ήταν ένα πολιτικό πρότζεκτ, αλλά το ξεχνάμε, επειδή μιλάμε καθημερινά τις γλώσσες μας. Ξεχνάμε την πολιτική διάσταση της γλώσσας μας, ότι είναι πολιτικό ζήτημα.

Αυτό λοιπόν που με ενδιαφέρει είναι ότι η ινδονησιακή γλώσσα φτιάχτηκε για έναν πολύ συγκεκριμένο σκοπό, ένα συγκεκριμένο τέλος: να φτιαχτεί ένα έθνος που είναι ένα τεράστιο

αρχιπέλαγος. Δηλαδή, ακόμη και στην Ιάβα, κάποιος που ζει στην Ανατολική Ιάβα μιλάει διαφορετικά από κάποιον στη Δυτική Ιάβα. Οι περισσότεροι άνθρωποι που ζουν σ' αυτό το αρχιπέλαγος σήμερα μιλούν ινδονησιακά επειδή **εκπαιδεύονται** σε αυτή στο σχολείο.

Ας πούμε ότι είσαι Μπαλινέζος, μικρούλης στο σπίτι με τη μαμά και τον μπαμπά: μιλάς μπαλινέζικα. Και πάλι όμως δεν είναι «μία» γλώσσα· υπάρχουν διαφορετικές μορφές/επίπεδα, επειδή είναι Hindu, οπότε υπάρχει «υψηλή» μπαλινέζικη, «χαμηλή» μπαλινέζικη και όλες αυτές οι δομές κάστας. Και μετά το παιδί πάει στο σχολείο και μαθαίνει ινδονησιακά — μαθαίνει να είναι υποκείμενο του έθνους μέσα από τη γλώσσα. Ένας πολίτης μέσα από τη γλώσσα.

Άρα είναι απολύτως επιτελεστικό. Δηλαδή, δεν γίνεται πιο επιτελεστικό από αυτό.

ΓΙ Θα μπορούσες να δεις τη γλώσσα as a strong document σ' αυτή την περίπτωση;

ΥΒ Σίγουρα, και το βλέπω και ως infrastructure, όχι μόνο ως document. Το βλέπω ως υποδομή και ως logistics επίσης. Η Ινδονησία είναι μία από τις πολύ λίγες μετααποικιακές χώρες που δεν μιλάνε τη γλώσσα του αποικιοκράτη.

ΓΙ Ναι. Δεν μιλάνε Ολλανδικά.

ΥΒ Όχι, μιλούν ινδονησιακά επειδή ήταν ένα αντικαποικιακό πρόγραμμα. Είναι λοιπόν ένα αντικαποικιακό εγχείρημα με απελευθερωτικό χαρακτήρα. Το 1928 μαζεύτηκαν οι νέοι, οι αντικαποικιακοί νέοι, οργανώθηκαν και εξέδωσαν ένα έγγραφο. Μιλάμε για μια δηλωτική πράξη! Έκαναν έναν όρκο. Και είπαν ότι έχουμε ένα έθνος, το ινδονησιακό έθνος. Τώρα το 1928 σου λέω. Η ανεξαρτησία ήρθε το 1949.

ΓΙ Ναι, ναι, ναι.

ΥΒ Είπαν επίσης: «Έχουμε μία γλώσσα, την εθνική γλώσσα της Ινδονησίας, η οποία βασίστηκε στη lingua franca της περιοχής, με βάση τη μαλαισιανή γλώσσα. Αυτό που είναι πολύ ενδιαφέρον είναι ότι το 1928, όταν έδωσαν αυτόν τον όρκο, οι περισσότεροι δεν μιλούσαν ινδονησιακά. Έτσι, η γλώσσα αφορούσε μια μελλοντική δυνατότητα επικοινωνίας, μια μελλοντική πιθανή επικοινωνία. Αυτό είναι για μένα που με τρελαίνει. Μιλάμε για το επιτελεστικό, δηλαδή ότι θα γίνουμε ένα κυρίαρχο ανεξάρτητο έθνος μέσω μιας γλώσσας που δεν μιλάμε ακόμα.

ΓΙ Ότι δεν τη μιλάμε ακόμα και πρέπει να τη κατασκευάσουμε.

ΥΒ Ναι, δεν τη μιλάμε ακόμα, αλλά θα το καταφέρουμε. Ο Σουκάρνο, ο πρώτος αρχηγός της Ινδονησίας, ήταν μέλος της γλωσσικής επιτροπής. Δηλαδή, ήταν στην πραγματικότητα πολύ παρόμοιο με την καθαρεύουσα, απλώς εδώ ήμασταν κρυπτο- αποικιοκρατούμενοι, οπότε προσπαθούσαμε να μιλάμε αρχαία ελληνικά. Αντίθετα, η Ινδονησία ήταν ένα παράδειγμα αντι-αποικιακής αντίστασης και μια μεγάλη έμπνευση για μεγαλύτερους αντι-αποικιακούς αγώνες. Όπως η Γκάνα, για παράδειγμα, που δεν απέκτησε την ανεξαρτησία της μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50. Η Τζαμάικα μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '60. Θυμάμαι ότι είχα πάει στην Τζαμάικα και είχα γνωρίσει φοιτητές στο πανεπιστήμιο εκεί και μου έλεγαν ότι οι Τζαμαϊκανοί επαναστάτες εμπνεύστηκαν από την ινδονησιακή επανάσταση και μου έδειξαν διάφορα τεκμήρια.

ΓΙ Έλα! Τι τεκμήρια;

ΥΒ Ναι, εφημερίδες, τεκμήρια που μιλούσαν για τον διεθνιστικό αντιιμπεριαλιστικό αγώνα. Ο αντιαποικιακός αγώνας της Ινδονησίας ήταν ένα παράδειγμα. Και το Μπαντούνγκ φυσικά, η ιστορική διάσκεψη που έγινε στην Ινδονησία το '55, που προσπαθούσε να φέρει όλα τα μετα-αποικιακά και αντι-αποικιακά κινήματα μαζί για να δημιουργήσουν έναν τρίτο χώρο που δεν ήταν ούτε με τους Αμερικανούς, ούτε με τη Σοβιετική Ένωση. Προσπάθησαν να ξεφύγουν από αυτό. Δεν ήταν μόνο ένα εθνικό ζήτημα μη ευθυγράμμισης, αλλά είχαν έρθει και μέλη από τα κινήματα πολιτικών δικαιωμάτων των ΗΠΑ. Έτσι, η Ινδονησία ήταν κατά κάποιον τρόπο πολύ σημαντική, οι άνθρωποι την έβλεπαν εκείνη την εποχή ως ένα μέρος που ήταν σε θέση να νικήσει τους Ολλανδούς. Επειδή οι Ολλανδοί προσπάθησαν να την πάρουν πίσω, εννοώ, μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο.

ΓΙ Είχε γίνει μεγάλη σφαγή που δεν την ομολογούσαν οι Ολλανδοί.

ΥΒ Ναι. Η γιαγιά κι ο παππούς μου ήταν αντάρτες και τους πολεμούσαν στη ζούγκλα όταν η μαμά μου ήταν μωρό. Ο πόλεμος διήρκεσε τέσσερα χρόνια. Και μετά νικήθηκαν και η Ινδονησία υπό τον Σουκάρνο ήταν ένα αντιιμπεριαλιστικό έθνος-κράτος. Και, φυσικά, η CIA το 1965-67, όπως και εδώ που έστησαν τη Χούντα και παντού στα περισσότερα μέρη του κόσμου, στη Λατινική Αμερική, την Αφρική, τη Νοτιοανατολική Ασία, με τον πόλεμο και στο Βιετνάμ, διέλυσε την Ινδονησία, την άνοιξαν στο κεφάλαιο. Ήταν το πρώτο, στην πραγματικότητα, μέρος όπου ξεκίνησε το παγκόσμιο πολυεθνικό κεφάλαιο μετά τη γενοκτονία των κομμουνιστών. Έγινε φοβερή γενοκτονία εκεί πέρα. Και μπήκε ο Suharto -

ένας δικτάτορας για 32 χρόνια. Εγώ που γεννήθηκα το 1972, δεν γνώρισα άλλον ηγέτη μέχρι το 1998.

ΓΙ Ζούσες εκεί;

ΥΒ Ζούσαμε κι εκεί και πηγαίναμε πολύ συχνά. Και θυμάμαι τη μητέρα μου να μου λέει στο αεροπλάνο να μη μιλήσω ποτέ για την πολιτική, γιατί το ήξερε. Τέλος πάντων, το 1998 έτυχε να βρίσκομαι στην Ινδονησία όταν έγινε η επανάσταση, και αυτό με επηρέασε πάρα πολύ. Γι' αυτό άρχισα να σπουδάζω σπουδές performance (performance studies), γιατί με ενδιέφερε πολύ η σχέση ανάμεσα στην πολιτική και την performance — επειδή το έβλεπα στους δρόμους.

Η Ινδονησία έχει φοβερή παράδοση, και έβλεπες μια πολιτική ανάδυση μετά από 32 χρόνια καταπίεσης. Και ήθελα να το σπουδάσω αυτό.

Και βασικά εστιάζω στην παραγλώσσα (para-language) ειδικά στην Ινδονησία, γιατί υπάρχουν πάρα πολλά παραδείγματα: είτε μέσα στην ποίηση, είτε μέσα στο θέατρο, είτε μέσα στις φεμινιστικές τέχνες, είτε μέσα στο queer βίωμα/τη queer ζωή — επειδή έχουν και στην Ινδονησία κάτι σαν καλιαρντά, που βασίζεται στην εθνική γλώσσα — είτε μέσα στη noise σκηνή· έχουν φοβερή noise σκηνή.

Βλέπεις πολλούς καλλιτέχνες στην Ινδονησία ιστορικά, αλλά ιδιαίτερα μετά τη γενοκτονία, που αρνούνται τη γλώσσα ως μέσο για έναν σκοπό και θέλουν να σκεφτούν τη γλώσσα ως μέσο. Μόνο ως μέσο. Και τι σημαίνει αυτό; Ότι σκέφτονται μόνο την υλικότητα της γλώσσας: ήχο, χειρονομία, κραυγές — και όχι κάτι που «σημαίνει» κάτι μέσα στη γλώσσα.

Και το επιχείρημά μου είναι ότι όταν οι άνθρωποι έχουν μια σχέση με τη γλώσσα ως κάτι «φτιαγμένο», ως κάτι που έχει κατασκευαστεί — φτιαχτό — και έχει κατασκευαστεί για συγκεκριμένους χειραφετητικούς λόγους (ανεξαρτησία, κυριαρχία, αυτονομία, όλα αυτά), όταν αυτό το χειραφετητικό πρότζεκτ προδίδεται — και μιλάμε για γενοκτονία, δικτατορία κ.λπ. — τότε οι δημιουργικοί άνθρωποι στρέφονται σε αυτό από το οποίο είναι φτιαγμένη η γλώσσα, και όχι στο τι κάνει η γλώσσα με επιτελεστικό τρόπο. Τους ενδιαφέρει η υλικότητα της ίδιας της γλώσσας.

Και υποστηρίζω ότι αυτό το ενδιαφέρον υπάρχει επειδή ήδη ξέρουν ότι αυτό είναι κάτι φτιαχτό· άρα, αν είναι κάτι φτιαχτό, από τι φτιάχνεται; Από τον ήχο, από το παραγλωσσικό... Και τι άλλο μπορούμε να φτιάξουμε με αυτό, έξω από το νόημα...;

Θα έλεγα μάλιστα ότι αρνούνται και το υποκείμενο που μπορεί να μιλήσει. Οι καλλιτέχνες που εξετάζω, όπως οι Senyawa, αρνούνται να είναι το υποκείμενο που μιλά.

ΓΙ Οπότε δεν υπάρχει κάποιο συγκεκριμένο νόημα;

ΥΒ Θα το ακούσεις τώρα.

(μουσική)

Λοιπόν, αυτή είναι η έρευνά μου, με την έννοια ότι εδώ και πολλά χρόνια διατυπώνω ένα επιχείρημα για το γιατί είναι σημαντικό να κοιτάμε αυτές τις παραγλωσσικές επιτελέσεις και να τις σκεφτόμαστε σε σχέση με την ιστορία της Bahasa Indonesia, την ιστορία του ανταποικιακού γλωσσικού πρότζεκτ, και πώς αυτό συνιστά μια άρνηση της προδοσίας εκείνου του πρότζεκτ.

Η παραγλώσσα κινείται πέρα από την αναπαράσταση — αρνείται την αναπαράσταση. Αρνείται να πει: «Θα αντικαταστήσω τη μία λογική με μια άλλη». Σε κάνει επίσης να σκέφτεσαι την αυτοσχδιαστικότητα, κι αυτό είναι άλλο ένα πράγμα πραγματικά σημαντικό.

Ο τελευταίος δίσκος που έχουν βγάλει τα παιδιά είναι εντελώς αποκεντρωμένος: είναι ένα άλμπουμ που το έχουν δώσει σε σαράντα, πενήντα δισκογραφικές σε όλο τον κόσμο, μικρές ανεξάρτητες labels, και τους λένε: «Πάρ' το και βγάλ' το όπως θέλεις, με τα εξώφυλλά σου, με τη σειρά που θέλεις». Η παραγλώσσα τους, υποστηρίζω, είναι μια πολιτική της αποκέντρωσης με την ευρύτερη έννοια — και με την υποδομική/υλική έννοια επίσης. Δηλαδή: πώς εμπορευματοποιούμε πράγματα; πώς μοιράζονται και πώς κυκλοφορούν τα πράγματα στον κόσμο; Είναι ένα ερώτημα.

Για παράδειγμα: αν αρνείσαι τη γλώσσα ως μέσο για έναν συγκεκριμένο σκοπό, επειδή ο σκοπός είναι τόσο γαμημένα κακός, τότε δεν είναι ότι «το πρόβλημα είναι η λογιστική/η διακίνηση». Είναι το σε τι υπηρεσία δουλεύει αυτό. Αν η γλώσσα είναι ένα είδος logistics, αυτοί αρνούνται το τέλος και μένουν στα μέσα. Αυτό υποστηρίζω. Και δεν είναι μόνο οι Senyawa· υπάρχουν πολλά παραδείγματα.

Ξέρεις, επειδή ο Brathwaite, ο μεγάλος ποιητής και ιστορικός από τα Barbados, θυμάται ως παιδί —ήταν στη δεκαετία του '30— στην τάξη του στα Barbados, κάτω από τις καρύδες, και μάθαιναν ποιήματα του Shelley για το χιόνι που έπεφτε στις κοιλάδες του Shropshire. Και ήταν σε φάση: «τι διάολο;». Οπότε όλη του η ζωή αφιερώθηκε στο να βρει έναν ρυθμό,

ένα μοτίβο και μια γλώσσα για τον τόπο απ' όπου ερχόταν. Είναι μια αντιαποικιακή ποιητική.

Γι' αυτό το λέω — αυτό είναι και το άρθρο «Οι ηχητικές οικολογίες της αντιαποικιακής γραφής»: το πώς η αντιαποικιακή απόπειρα γραφής ήταν πάντα δεμένη με τη γη και τους ανθρώπους.

ΓΙ Το βρήκα ιδιαίτερα διαφωτιστικό για την ερευνά μου σε σχέση με τα τεκμήρια και την επιτελεστικότητα. Μου άρεσε πάρα πολύ!

ΥΒ Ευχαριστώ πάρα πολύ, ευχαριστώ. Οι στοχαστές από την Καραϊβική με βοήθησαν πάρα πολύ. The Negritude movement, ο Édouard Glissant. Όλοι μιλάνε για το poetics of relation as the key text. Αλλά για μένα είναι το Caribbean Discourse που ήταν το πιο βοηθητικό. Αυτός αναφέρει και το παραγλωσσικό σε κάποια στιγμή. Και αυτό είναι το αντι-αποικιακό project μου, βασικά.

ΓΙ Σε ευχαριστώ πάρα πολύ για όσα μοιράστηκες, νομίζω ήδη όσα ανέφερες είναι πάρα πολύ χρήσιμα για την διατριβή αλλά και για την περαιτέρω εξέλιξή της.

Συνέντευξη με τη Δανάη Θεοδωρίδου, 21 Οκτωβρίου 2022

ΓΙ Ωραία. Γεια σου, Δανάη.

ΔΘ Γεια σου.

ΓΙ Τον όρο που είχες χρησιμοποιήσει για τη δραματουργία όταν έκανες την ανάλυση, το Action at work, αν θυμάμαι καλά;

ΔΘ *Working on actions*.

ΓΙ *Working on actions*. Αυτό μπορείς να μου το εξηγήσεις λίγο πιο αναλυτικά πώς προκύπτει, πέρα απ' την ετυμολογία του, δηλαδή.

ΔΘ Απ' την ετυμολογία του προκύπτει, απ' το δράμα και απ' το έργο. Απλώς, αυτό που αυτή η προσέγγιση της δραματουργίας μέσα απ' την ετυμολογία της προσφέρει για μένα, σε αντίθεση με άλλες προσεγγίσεις του όρου, οι οποίες συνδέονται πιο πολύ με μια διαδικασία παραγωγής νοήματος και παραγωγής συνοχής, συνήθως έτσι, δηλαδή, νομίζω, το μεγαλύτερο μέρος της βιβλιογραφίας καταλαβαίνει την δραματουργία ως *compositional logic*, ως *cohesion making*, *meaning making*. Νομίζω... Και αυτό προέρχεται ουσιαστικά από την κειμενοκεντρική κατανόηση, από τη θεατρική κατανόηση του όρου, από τον Lessing και μετά. Αλλά νομίζω ότι η προσέγγιση αυτή της δραματουργίας ως *working on actions* είναι πιο αριστοτελική από την... Δηλαδή, ο Αριστοτέλης όταν γράφει την *Ποιητική*, δεν γράφει ουσιαστικά αμιγώς για το κείμενο. Γράφει πιο πολύ για την πράξη, για τη σκηνική πράξη, που περιλαμβάνει και την ποίηση, αλλά μιλάει και για τα εικαστικά της στοιχεία και για τα μουσικά της στοιχεία. Δηλαδή, αντιλαμβάνεται τη σκηνική πράξη, νομίζω δηλαδή του Διαφωτισμού η κειμενοκεντρική προσέγγιση του θεάτρου, γιατί τότε ξεκινάει, στο 17ο αιώνα ξεκινάει, 18ο αιώνα, δεύτερο μισό του 18ου αιώνα με τον Lessing ξεκινάει η καινούργια δραματουργία ως όρος ουσιαστικά και ξεκινάει αμιγώς μέσα από το κείμενο γι' αυτό και κάπως ταυτίζεται με την παραγωγή νοήματος, αλλά νομίζω ότι δεν είναι σήμερα ειδικά προσέγγιση που μπορεί να μας δώσει υλικό για δουλειά. Οπότε εμένα με ενδιέφερε να βρω έναν τρόπο να δουλέψω με τη δραματουργία. Έτσι κι αλλιώς εγώ δεν δουλεύω με κείμενο και σαν καλλιτέχνης εννοώ δεν δουλεύω με κείμενο.

ΓΙ Έχεις background από την χορογραφία;

ΔΘ Θέατρο έχω.

ΓΙ Α, θέατρο. Χορογραφία έχει η Κωνσταντίνα.

ΔΘ Η Κωνσταντίνα, θεωρία. Η Ευφροσύνη, η τρίτη μας είναι από τη χορογραφία απ' το χορό. Αλλά η Κωνσταντίνα θεωρία χορού. Ναι, με ενδιέφερε να βρω έναν τρόπο να δουλέψω με τη δραματουργία ως καλλιτέχνης που να βγάζει νόημα σήμερα. Κι αυτό δεν υπάρχει. Κι εκεί πέρα, ξεκινώντας την έρευνα συνειδητοποίησα ότι το working on actions εκφράζει πολύ καλύτερα αυτό που συμβαίνει σήμερα στο χώρο της δραματουργίας.

ΓΙ Την δράση πώς την εννοείς; Δηλαδή...;

ΔΘ Προτιμώ τη λέξη πράξη.

ΓΙ Πράξη τη μεταφράζεις κι όχι δράση.

ΔΘ Τη δημιουργία σκηνικών πράξεων. Πράξεις.

ΓΙ Σκηνικών πράξεων το προσδιορίζεις, δηλαδή...;

ΔΘ Η αλήθεια είναι ότι δεν το έχω μεταφράσει στα ελληνικά και δεν θα 'θελα.

ΓΙ Στα αγγλικά;

ΔΘ Action. Στα αγγλικά είναι...

ΓΙ Ναι, ναι, το action.

ΔΘ Αλλά το action στα ελληνικά μπορείς να το πεις είτε δράση είτε πράξη. Κάπως στο μυαλό μου προς το παρόν το έχω στην πράξη.

ΓΙ Ναι, ενδιαφέρον.

ΔΘ Το 'χω προς την πράξη γιατί από τα αγγλικά, παρ' όλο που η δραματουργία, το δράμα, είναι από το δρω, θα έπρεπε να είναι δράση δηλαδή. Αλλά επειδή το action το αγγλικό, τώρα αυτό το πηγαινέλα μεταξύ... ανάμεσα στις γλώσσες. Το action... στο επόμενο ακριβώς βήμα και στο βιβλίο το συζητάμε σε σχέση με το political action της Arendt, στα ελληνικά η πολιτική πράξη είναι πιο...

ΓΙ Διαφοροποιείται από τη δράση, ναι.

ΔΘ Γι' αυτό και με ενδιαφέρει, το συζητάω, στα ελληνικά θα το έλεγα μάλλον, και όταν το γράφω στα ελληνικά, όταν χρειάζεται κάπου να μιλήσω για το βιβλίο στα ελληνικά, λέω για τη δημιουργία σκηνικών πράξεων. Γιατί με ενδιαφέρει αυτή η διαδικασία σκέψης παραγωγής σκηνικών πράξεων. Οπότε, δηλαδή, κάτι που τοποθετείς επί σκηνής αποτελεί μια πράξη με

πολιτική προέκταση. Οπότε, ναι, κάπως έτσι αισθάνομαι πιο ακριβής. Και τώρα, με ρώτησες, γιατί από εκεί το ξεκίνησα, πώς ορίζω τη δράση στην πράξη.

ΓΙ Ναι, ναι, ναι.

ΔΘ Εκεί, λοιπόν, ξεκινώντας από την Arendt, η οποία ορίζει την πράξη, το action, μέσα από τέσσερα χαρακτηριστικά, που είναι το initiation, το plurality, το boundlessness και το unpredictability, ουσιαστικά την ορίζει ως ανθρώπινη. Η Arendt λέει ότι μόνο ο άνθρωπος είναι σε θέση να τοποθετήσει στον χώρο κάτι, αυτό είναι το initiation, να ξεκινήσει δηλαδή κάτι, το οποίο δεν αφορά μόνο τον ίδιο, αφορά πολλούς -αυτό είναι το plurality- οπότε κάνει κάτι το οποίο απευθύνεται σε ένα πλαίσιο και αφορά πολλούς. Το οποίο είναι boundless, δηλαδή δεν το περιορίζει η σχέση αιτίου-αιτιατού. Δηλαδή, το ξεκινάς αυτό, αφορά πολλούς... και ο τρόπος που θα εξελιχθεί δεν είναι γραμμικός. Δεν ξέρεις, δηλαδή, όταν το ξεκινάς, δεν μπορείς να ξέρεις...

ΓΙ Να προβλέψεις.

ΔΘ Ακριβώς. Να προβλέψεις και αυτό είναι το τελευταίο χαρακτηριστικό, το unpredictability. Δεν μπορείς ποτέ να προβλέψεις, ούτε στα στάδιά του θα πηγαίνει κρίκο-κρίκο, αυτό είναι το boundless, δηλαδή, μπορείς να ξεκινήσεις από εδώ και να σου βγει εκεί, αντί για εκεί, και να σου βγει εκεί μέσα από εκεί. Δηλαδή, δεν μπορείς ούτε να βρεις αιτιατές σχέσεις, ούτε να προκαταβάλεις το τελικό αποτέλεσμα. Αυτό, λοιπόν, είναι αυτό που κάνει για μένα... όταν το σκέφτομαι στην καλλιτεχνική παραγωγή, γιατί εκεί με ενδιαφέρει η δραματουργία, είναι αυτό που λέμε και στο βιβλίο, να δημιουργήσεις τον σκηνικό μηχανισμό που θα λειτουργεί μόνος του. Θα δουλεύει μόνος του.

ΓΙ Να φτάσει, δηλαδή, σε μια αυτονομία, ένας μηχανισμός χωρίς να παρεμβαίνεις εσύ, ώστε να ορίζεις να έχεις μία σχέση ιεραρχική, ας πούμε ή...

ΔΘ Ναι. Και εκεί τίθεται και ένα άλλο ζήτημα που επίσης το συζητάμε στο βιβλίο.

ΓΙ Ποιο βιβλίο είναι αυτό;

ΔΘ Το *The Practice of Dramaturgy*, το βιβλίο που γράψαμε με την Κωνσταντίνα και την Ευφροσύνη.

ΓΙ Αυτό δεν το 'χω.

ΔΘ Α ναι; Με την Κωνσταντίνα για τι μίλησες, σε ποια βάση;

ΓΙ Ήταν πριν το γράψετε.

ΔΘ Α, ε πρέπει να το δεις.

ΓΙ Ήταν το 2014.

ΔΘ Α, πρέπει να το δεις. Γιατί εκεί τα συζητάμε αυτά...

ΓΙ Ωραία. Αν υπάρχει και online.

ΔΘ *The Practice of Dramaturgy, Working on Actions and Performance.*

ΓΙ Ωραία, τέλεια.

ΔΘ 2017, Valiz. Είναι αυτή η σειρά το «Arts in Society».

ΓΙ Κάνατε κάποιο workshop τότε, αν θυμάμαι καλά.

ΔΘ Τρία χρόνια κάναμε workshop, από το 2014 μέχρι το 2016 και το 2017 βγήκε το βιβλίο.

ΓΙ Ωραία, θα το κοιτάξω.

ΔΘ Λοιπόν, όλο αυτό το discourse και η προσέγγιση δεν έχει να κάνει με μία πρόταση επιστροφής στην αυτονομία του έργου τέχνης. Δεν εννοούμε αυτό.

ΓΙ Για τη διαδικασία.

ΔΘ Ναι, δεν μας ενδιαφέρει δηλαδή να υποστηρίξουμε ότι ξαναπάμε στον μοντερνισμό και στην αυτονομία του έργου τέχνης. Κάθε άλλο, ίσα ίσα το... Μας ενδιαφέρει πάρα πολύ η παραγωγή του έργου τέχνης στο πλαίσιο του και σε σχέση με το πλαίσιο του, αλλά ανεξάρτητα από τον καλλιτέχνη. Από όλους τους καλλιτέχνες, από όλους τους συνεργάτες που εμπλέκονται. Ουσιαστικά, σε αυτό το σημείο, ακολουθούμε πολύ την ανάλυση του Luoto, ενός Φιλανδού φιλοσόφου που ασχολήθηκε με την τέχνη, που λέει ότι αυτό που συμβαίνει στο έργο, ότι δεν είναι τυχαίο ότι το αποτέλεσμα των παραστατικών, των τεχνών, ονομάζεται έργο και δεν ονομάζεται... μπορεί να ονομαστεί και παράσταση αλλά δεν είναι το όνομα ενός προϊόντος, το αυτοκίνητο, το ποτήρι και τα λοιπά, ότι όταν κάνω τη δουλειά, παράγω αυτό και... λένε «έργο».

ΓΙ Ναι, ναι, αυτό είναι ένα τελικό προϊόν.

ΔΘ Ακριβώς. Το όνομα, λέει ο όρος «έργο», ουσιαστικά δηλώνει ότι αυτό το πράγμα που φτιάχνεις, δουλεύει, εργάζεται. Εργάζεται από μόνο του.

ΓΙ Έχει μια ενεργητική υπόσταση.

ΔΘ Ακριβώς, την οποία δεν μπορείς, όπως πολύ χαρακτηριστικά λέει, και για μένα είναι πολύ ακριβές αυτό. Λέει, το έργο που θα παραχθεί, αυτός ο μηχανισμός που θα παραχθεί, δεν είναι το σύνολο των συνεργατών. Είναι κάτι που τους ξεπερνά, που δεν μπορούν να το ελέγξουν. Είναι κάτι που είναι ενδιάμεσα και πέρα. Δηλαδή, το έργο, το τελικό αποτέλεσμα δεν είναι... Αν εσύ δουλεύεις με δύο συνεργάτες, δεν είναι ένα και ένα και ένα, τρία. Είναι ένα και ένα και ένα. Εσείς οι τρεις που βρίσκεστε μπορείτε να κάνετε το δεκαπέντε, ας πούμε. Δεν μπορείς να το ορίσεις μόνο ως το άθροισμα των skills αυτών των τριών. Είναι κάτι που δουλεύει μόνο του ή θα έπρεπε.

ΓΙ Ναι, υπάρχει μια δυναμική πάντα που δεν...

ΔΘ Ακριβώς.

ΓΙ Ναι, δεν μπορείς... αυτό με την προβλεψιμότητα, νομίζω ότι έχει ενδιαφέρον πολύ.

ΔΘ Ναι. Αυτό, λοιπόν, σημαίνει πάρα πολλά για το πώς δουλεύουμε. Διότι εμείς θέλουμε να παράγουμε προϊόντα τα οποία τα ελέγχουμε απόλυτα, των οποίων το αποτέλεσμα το ξέρουμε. Και η δραματουργία συζητιέται με αυτόν τον σκοπό. Ο δραματουργός, δηλαδή, σχεδόν σαν αστυνόμος, είναι αυτός που θα...

ΓΙ Παραδοσιακά.

ΔΘ Παραδοσιακά. Είναι αυτός ο οποίος θα εξασφαλίσει, γι' αυτό τον στέλνουμε, για να εξασφαλίσει, αυτό είναι το cohesion making, θα εξασφαλίσει ότι το ελέγχουμε το τελικό προϊόν και είναι και πετυχημένο. Ξέρουμε πολύ καλά, δηλαδή, ποιο θα είναι το τελικό αποτέλεσμα. Αυτό, για μένα, ως δουλειά δραματουργίας, ήταν πολύ προβληματική. Και τι σημαίνει αυτό στην πράξη; Ότι ο δραματουργός έρχεται, να σου κάνει τις σωστές ερωτήσεις, εσύ να δώσεις τις σωστές απαντήσεις. Αυτό, από αυτήν την άποψη.

ΓΙ Ναι, να νοηματοδοτήσει στην ουσία.

ΔΘ Ακριβώς. Να δουλέψεις σωστά. Να δουλέψεις με νόημα. Κατάλαβες. Αυτό, για μένα, ήταν πολύ προβληματικό οπότε όλη μας η επιχειρηματολογία στο βιβλίο είναι... πώς η δραματουργία εμείς λέμε ότι λειτουργεί καταλυτικά. Δηλαδή, η δραματουργία δεν ελέγχει το αποτέλεσμα, ούτε μπορεί, ούτε και θα πρέπει να θέλει. Ίσα ίσα, η δραματουργία πρέπει να είναι εκεί για να σαμποτάρει, ώστε να ανοίξουν αυτοί οι δρόμοι της μη ελεγχόμενης πράξης. Άρα, πρέπει το αντίθετο από το meaning making να κάνει η δραματουργία. Πρέπει να σε

σαμποτάρει για να σου δείχνει όλα τα potential που υπάρχουν στην διάρκεια της διαδικασίας του έργου. Γι' αυτό λέμε ότι για εμάς είναι καταλύτης, ο οποίος δεν είναι εκεί για να είναι efficient. Είναι για να είναι inefficient. Αν πρέπει να το θέσουμε, αν πρέπει να διαλέξουμε ανάμεσα στα δύο. Και αυτό δεν εννοούμε, βέβαια, ότι κάνουμε ένα glorification του process, ότι εντάζει, σιγά μην παίρνεις sharp αποφάσεις, να μην να κάνεις ό,τι να είναι για να... δεν εννοούμε αυτό. Εννοούμε ότι είναι ένας άλλος τρόπος εργασίας.

ΓΙ Εργασίας.

ΔΘ Negatively efficient. Που για εμάς είναι πολύ πιο efficient, βέβαια, άμα μιλήσουμε επί της ουσίας για το efficiency, διότι σου αποκαλύπτει τη δουλειά.

ΓΙ Ίσως εγώ, ας πούμε, ως εικαστικός, μπορώ να βρω μια συγγένεια τώρα, σε σχέση με αυτό που λες, στον τρόπο που παράγονται κάποια συλλογικά ή συμμετοχικά έργα.

ΔΘ Ναι, πιθανόν.

ΓΙ Εντός ή εκτός ελέγχου, που λέμε. Δηλαδή, σε τι βαθμό το ελέγχεις.

ΔΘ Βέβαια, εκείνο είναι μια περίπτωση που αναγκαστικά. Δηλαδή από τη στιγμή που εμπλέκεις και άλλον κόσμο και κόσμο που δεν είναι επαγγελματίες.

ΓΘ Ναι, και μπορεί και να είναι, ανάλογα.

ΔΘ Μπορεί και να είναι, σωστά.

ΓΙ Ένα συλλογικό έργο που να είναι επαγγελματίες, δεν είναι απαραίτητο.

ΔΘ Σωστά. Σωστά, σωστά. Ναι, σίγουρα αλλά εγώ πιστεύω ότι, ακόμη και ο ίδιος, μόνος σου, που λέει ο λόγος ή αμιγώς με επαγγελματίες ή με έργο... Δηλαδή, αυτό είναι, νομίζω, λίγο... state of mind και practice, δεν έχει να κάνει...

ΓΙ Ναι, δεν έχει να κάνει απαραίτητα...

ΔΘ Φυσικά κάποια πλαίσια το ευνοούν πολύ περισσότερο, γιατί εκ των πραγμάτων στα συμμετοχικά δεν μπορείς να έχεις τον έλεγχο εκατό τοις εκατό, δεν θα έπρεπε αλλιώς.

ΓΙ Ναι, μπορείς και να τον έχεις βέβαια, άμα ορίζεις με σαφήνεια κάποια πράγματα, μπορείς να τον έχεις.

ΔΘ Ναι, ακριβώς.

ΓΙ Αλλά κι εσείς δεν μιλάτε, απ' ό,τι κατάλαβα από αυτά που λες, δεν μιλάς για κάτι εκτός ελέγχου.

ΔΘ Όχι, όχι.

ΓΙ Μιλάς πάλι, ίσως, για μια διεργασία που... αλλάζει μέσα από την ίδια την διαδικασία. Αυτός που συμμετέχει ως συνεργάτης, ως...

ΔΘ Ναι.

ΓΙ Η οποία διαδικασία έχει, θεωρείς, κάποιο χρόνο... δεν θέλω να το βάλω περιοριστικά ως διάστημα, αλλά δεν προϋποθέτει, όμως, και κάποια άλλη χρονικότητα, να το πω έτσι.

ΔΘ Εκατό τοις εκατό και νομίζω ότι αυτό είναι και το... Όλη αυτή η προσέγγιση της δραματουργίας, ουσιαστικά, αποτελεί και μια πρόταση για μένα, και στο βιβλίο το λέμε, αντίσταση στον καπιταλισμό. Είναι εντελώς αντικαπιταλιστική.

ΓΙ Ναι, η πολιτική του διάσταση.

ΔΘ Πρώτον, γιατί απαιτεί άλλη χρονικότητα που δεν την προσφέρει ο καπιταλισμός. Δηλαδή δεν έχει να κάνει με την ταχύτητα, δεν μπορούν αυτά τα πράγματα να γίνονται με ταχύτητα. Γι' αυτό μιλάμε για inefficient. Ο καπιταλισμός θέλει productive, efficient, fast. Αυτό είναι το καπιταλιστικό.

ΓΙ Ναι, είναι slow process.

ΔΘ Αυτό σίγουρα θέλει χρόνο και διεργασία. Και θέλει και ρίσκο, το οποίο δεν το... επίσης, ο καπιταλισμός δεν το...

ΓΙ Το ρίσκο σε σχέση με τι θεωρείς;

ΔΘ Με το productivity.

ΓΙ Με το productivity, αν θεωρείται πετυχημένο ένα έργο ή όχι, στο πώς πάλι υπάρχει...

ΔΘ Και αυτό γιατί και αυτό έχει σημασία. Μέσα στη διαδικασία του making, γι' αυτό λέω εγώ δεν λέω να μην κάνεις έργα, να κάνουν glorification του process, να μην κάνεις ποτέ τίποτα, δεν λέω αυτό. Αλλά λέω ότι μέσα στο στούντιο, την ώρα δηλαδή που θα το φτιάξεις αυτό, καλά καταρχάς να φροντίσεις μες στο στούντιο να μην έχεις μία εβδομάδα. Όντως, να έχεις την τύχη να θέτεις ένα πλαίσιο το οποίο θα σου δώσει το χρόνο που χρειάζεσαι, πάντα χρειάζεσαι περισσότερο, αλλά εν πάση περιπτώσει ένα πλαίσιο, το οποίο επίσης... και εκεί μέσα... να θέτεις τους... δηλαδή εμείς στο βιβλίο μιλάμε για τρεις συγκεκριμένες αρχές

δουλειάς, προκειμένου να το κάνεις αυτό το πράγμα πράξη. Και αυτές οι τρεις αρχές δουλειάς προέκυψαν από τα εργαστήρια, θα μπορούσαμε να είναι κι άλλες δεκατρείς και θα μπορούσε ο καθένας να βρει και τις δικές του. Δηλαδή εμείς κάνουμε μια πρόταση από αυτά που παρατηρήσαμε, από αυτό που προέκυψε από το εργαστήριο. Αν τη συνεχίζαμε την έρευνα θα βρίσκαμε κι άλλα. Δηλαδή, ο κάθε καλλιτέχνης το κάνει και σε σχέση με το έργο του αυτό.

ΓΙ Ναι, ναι.

ΔΘ Αλλά προσπαθήσαμε να δούμε τι είναι αυτό που σου δίνει τη δυνατότητα να δουλέψεις διαφορετικά δραματολογικά. Και την πρώτη την αρχή τον ονομάσαμε στα αγγλικά «mobilizing questions». Δηλαδή, εάν τη δραματουργία την καταλαβαίνουμε στην παραδοσιακή της μορφή ως διαδικασία ότι κάνω ερωτήσεις για να βρω την απάντηση, και μάλιστα ο δραματουργός έρχεται να κάνει τις καλές ερωτήσεις, τις σωστές, τις έξυπνες πώς να πω, τις ενημερωμένες, τις-τις-τις, και εσύ πρέπει να δώσεις τις σωστές απαντήσεις. Γι' αυτό και φοβούνται κάποιοι καλλιτέχνες τους δραματουργούς. Γιατί έρχονται σαν τους ανακριτές στο στούντιο και πρέπει να έχεις και την απάντηση και γι' αυτό και δεν τους θέλουν. Λένε, άμα μέχρι να ξέρω... Έχει γράψει ο André Lepecki και ένα κείμενο πολύ ωραίο που λέγεται «We 're not ready for the dramaturge» και μιλάει γι' αυτό το φόβο των καλλιτεχνών που δεν θέλουν. Πρέπει πρώτα αυτοί να γνωρίζουν τη δουλειά, φοβούνται το ότι δεν ξέρουν δηλαδή. Αυτό, νομίζω, έχει να κάνει και λίγο με το ότι έρχεται ο δραματουργός και σου πει την ερώτηση κι αν δεν απαντήσεις, λίγο δεν είσαι και πολύ καλός καλλιτέχνης. Οπότε, εμείς σκεφτήκαμε, εάν λοιπόν όντως η διαδικασία της διατύπωσης ερωτημάτων είναι κομβική σε κάθε ερευνητική διαδικασία, σε κάθε δραματουργική διαδικασία, τι είδους ερωτήματα θα τεθούν, τότε πώς μπορείς να δουλέψεις με αυτό πέρα απ' την ανάκριση, από τη σωστή ερώτηση και τη σωστή απάντηση που είναι το καπιταλιστικό efficiency. Και εκεί αρθρώσαμε αυτή την αρχή της κινητοποίησης, ενεργοποίησης, πώς να το πω, των ερωτήσεων, του «mobilizing question», το οποίο σκεφτήκαμε ποιος θα ήταν ο τρόπος αντί η ερώτηση να χρησιμοποιείται ως σωστή ερώτηση για τη σωστή απάντηση, πώς θα μπορούσε η ερώτηση μέσα στο στούντιο να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο δουλειάς. Πώς μπορείς, δηλαδή, να δουλέψεις με μια ερώτηση παρά να την απαντήσεις.

ΓΙ Ναι. Τι ενεργοποιεί δηλαδή η ερώτηση.

ΔΘ Ακριβώς. Τι διαδικασίες ενεργοποιεί, σκέψεις...

ΓΙ Και γίνεται device η ερώτηση πια, ναι, κατάλαβα.

ΔΘ Αυτό ήταν ένα από τα πράγματα που προτείναμε, προσπαθώντας να σκεφτούμε όταν μιλάμε για την πρακτική της δραματουργίας ως working on action τι εννοούμε. Η δεύτερη αρχή που προτείναμε δουλειάς...

ΓΙ Α, πολύ ενδιαφέρον. Πρέπει να βρω το βιβλίο. Το έχετε... Πού είναι το βιβλίο, πώς το βρίσκω;

ΔΘ Τώρα online μάλλον, δεν έχω κι εγώ μαζί μου, τα έχω στο Βέλγιο. Λοιπόν... Το βιβλίο, ναι, από τον Valiz, από τον εκδότη μπορείς να το βρεις... Το έχω, βασικά και σε PDF, άμα θες να σ' το στείλω σε PDF. Λοιπόν, η δεύτερη αρχή της δουλειάς την ονομάσαμε...

«alienating», στα αγγλικά, αποστασιοποίηση. Που είναι ένας όρος θεατρικός, έχει χρησιμοποιηθεί από τον Μπρεχτ. Ο Μπρεχτ δούλεψε με την αποστασιοποίηση ως προς το κοινό. Δηλαδή, προσπάθησε να βρει σκηνικές τεχνικές να απομακρύνει το κοινό από την απορρόφηση του ρεαλισμού, ουσιαστικά. Από το να ξεχνάει ότι αυτό που βλέπει μπροστά του είναι θέαμα, οπότε έκανε διάφορες τακτικές διακοπής της παράστασης, ώστε να θυμίζει ότι αυτό είναι... Γιατί ήθελε, ουσιαστικά, να εγείρει την κριτική σκέψη των...

ΓΙ Ναι, ναι.

ΔΘ Εμείς δεν το χρησιμοποιούμε καθόλου έτσι. Το χρησιμοποιούμε πάλι... είμαστε πάντα μέσα στο στούντιο. Και αυτό, επίσης, είναι σημαντικό. Ότι τη δραματουργία μπορείς να τη συζητήσεις σε διαφορετικές χρονικότητες σε σχέση με τη δουλειά. Δηλαδή, και πριν και κατά τη διάρκεια και μετά.

ΓΙ Ναι, αυτό έχει ενδιαφέρον.

ΔΘ Εμείς, επικεντρωνόμαστε... τώρα μιλάμε για μέσα στο στούντιο, είμαστε στο κατά τη διάρκεια. Το πριν, ουσιαστικά, είναι το background research μάλλον, ή το design, πριν μπεις δηλαδή να ξεκινήσεις την παραγωγή. Και το μετά είναι το performance analysis το ότι κοιτάς πίσω και κάνεις μια ανάλυση δραματουργικής της δουλειάς που μπορεί και να έχει και μπορεί και να μην έχει σχέση με αυτό που όντως ο καλλιτέχνης έχει στο μυαλό του την ώρα που... Ακόμα και εσύ ο ίδιος σαν καλλιτέχνης κοιτώντας πίσω, μπορείς να μιλήσεις για πράγματα που δεν, όταν το έκανες το έργο.

ΓΙ Δεν τα είχες σκεφτεί.

ΔΘ Ακριβώς. Εμείς, όμως, μας ενδιαφέρει, τώρα μιλάμε για μέσα στο στούντιο. Ακριβώς γιατί μας ενδιαφέρει η δημιουργία σκηνικών πράξεων που παράγονται την ώρα που είσαι στο

στούντιο. Λοιπόν, αυτήν την αποστασιοποίηση, το «alienating», ουσιαστικά το χρησιμοποιούμε ως ακριβώς σε σχέση με αυτήν την αυτονομία που είπαμε πριν, το τι θεωρώντας ότι ως καλλιτέχνης έχεις μια ανάγκη να ελέγξεις και να γνωρίζεις το έργο, να είσαι ο author του, να το γνωρίζεις, να το ξέρεις, που σημαίνει να το ελέγχεις, αυτό σου περιορίζει λίγο τον ορίζοντα σε σχέση με το τι συμβαίνει, πώς δουλεύει το έργο, πιθανόν, να σ' το περιορίζει, αυτή η ανάγκη.

ΓΙ Ναι, ναι.

ΔΘ Θέλεις, δηλαδή, να το πας εσύ, κατάλαβες;

ΓΙ Ναι, να έχεις τον έλεγχο, το authorship κιόλας, ναι.

ΔΘ Ακριβώς, να έχεις τον έλεγχο. Το alienating, λοιπόν, είναι τι είδους στρατηγικές βρίσκεις που θα σε αποσπών από αυτήν την διαδικασία του να ξέρεις. Ουσιαστικά, σαμποτάζ. Αρχές σαμποτάζ. Που τις θέτεις εσύ στον εαυτό σου ή σ' τις θέτει κάποιος άλλος ή τις θέτει ο ένας στον άλλο, ανάλογα πώς δουλεύετε, ώστε να αποκαλύπτει η δουλειά το μηχανισμό της πέρα από τον έλεγχο κυρίως του maker.

ΓΙ Οπότε, φτάνεις σε μια διαφάνεια της διαδικασίας και ως προς το κοινό, εν τέλει;

ΔΘ Ναι, δεν έχουμε φτάσει ακόμα στο κοινό, αλλά πιθανόν και ως προς το κοινό. Δηλαδή, το τι αφήνεις ανοιχτό να δουλέψει πέρα από τον έλεγχό σου και για να το κάνεις αυτό, γιατί δεν είναι εύκολο, τι είδους σαμποτάζ... δηλαδή, ρε παιδί μου, τώρα όταν συζητάμε, και ο Lerecki το συζητάει αυτό σαν τακτική και ο Eugenio Barba ο σκηνοθέτης. Ο Barba λέει ότι εγώ αυτό που κάνω... ο Barba το λέει μικρούς σεισμούς, ότι δημιουργώ σεισμούς. Με το που βλέπω ότι ένα υλικό σταθεροποιείται, δηλαδή ότι μία σκηνή φτιάχνεται ωραία και μας αρέσει και την ξέρουμε, σε ένα μεγάλο δωμάτιο, τη βάζω γύρω από ένα μικρό τραπέζι. Δηλαδή, δημιουργώ το αντίθετο constraint ακριβώς για να την βγάλω από το πλαίσιο που πάει να σταθεροποιηθεί και να την ξέρουμε. Αυτό κάνει ο Barba. Ο Lerecki μιλάει για τακτική σαμποτάζ και μιλάει για μία δραματουργό, η οποία, όταν κατάλαβαινε ότι πήγαινε η ομάδα να δουλέψει με αυτό τον τρόπο, για ένα μήνα επίτηδες έβαλε στον εαυτό της task να πηγαίνει και να τους δίνει λάθος συμβουλές. Δηλαδή, να λέει πράγματα τα οποία κάποιος θα 'λεγε δεν είναι δυνατόν να προτείνει αυτό.

ΓΙ Έχει να κάνει λίγο και με την υπονόμηση και την αυτοϋπονόμηση.

ΔΘ Ακριβώς, ακριβώς. Την αυτοϋπονόμευση του ότι θέλεις να γνωρίζεις, θέλεις να έχεις τον έλεγχο εκεί έγκειται και το ρίσκο. Να παίρνεις, λοιπόν, έναν δρόμο που δεν θα τον έπαιρνες. Να βάζεις constraints που είναι τα ανάποδα από αυτά που θα ήταν τα αναμενόμενα. Δηλαδή, πού σε πάει ο δρόμος της γνώσης, να επιλέγεις να πηγαίνεις πού και πού και στον άλλον. Επίτηδες, τεχνητά. Αυτό είναι το «alienating». Και το τρίτο, που είναι και tricky, είναι το «commoning», η διαδικασία του κοινού. Του πώς μία δουλειά... μπορεί να φτιάχεται από κοινού και με αυτό δεν εννοούμε συνεργασία. Δηλαδή, συνεργασία, το collaboration, που είναι λίγο... ένα και ένα ίσον δύο. Δηλαδή, έχω εγώ αυτό το skill έχει εσύ αυτό το skill, τα βάζουμε μαζί.

ΓΙ Το cooperation.

ΔΘ Ακριβώς. Πιο πολύ το λέμε προς cooperation παρά collaboration. Αντί αυτού, να βρίσκεις έναν τρόπο η δουλειά να φτιάχεται... όχι μόνη της, άμα είναι για να μην πάμε πάλι στο αυτόνομο, στα ενδιάμεσα. Να δημιουργείται δηλαδή ένα κοινό ground, το οποίο αρχίζει να παράγει υλικά, χωρίς αυτά τα υλικά να ανήκουν σε κανέναν από τους συμμετέχοντες.

ΓΙ Και δεν ανήκουν κάπου, βασικά.

ΔΘ Όχι. Η δουλειά πιθανόν... δηλαδή, όταν η δουλειά βγει, πιθανόν κάποιον θα έχει maker και κάποιους έχει performers ή δεν ξέρω ή μπορεί και όχι, μπορεί να είναι και συλλογική, δεν ξέρω πώς. Αλλά το ζήτημα είναι, πέρα από το τι θα υπάρχουν στα credits, πιο πολύ είναι σαν διαδικασία δουλειάς, πώς δημιουργείς έναν τρόπο εργασίας στον οποίο παράγονται υλικά που δεν έχουν authors. Είναι κοινό κτήμα, είναι κοινή... και προκύπτουν από μία κοινή διαδικασία, χωρίς πια να... Οπότε εκεί κάναμε διάφορες ασκήσεις με common thinking, ναι, διάφορα πράγματα.

ΓΙ Το οποίο αυτό μπορεί να αποτελεί μέρος, μικρό μέρος, μεγάλο μέρος; Δηλαδή...

ΔΘ Όχι, για μένα αυτό είναι η βάση.

ΓΙ Η βάση. Γιατί ξέρεις τι, παρατηρώ και σε πολλές πρακτικές, και στις δικές μας τις συλλογικές πρακτικές, ότι υπάρχει μια, θα έλεγα, γκρίζα ζώνης ως προς αυτά, δηλαδή που λίγο υπάρχει ιεράρχηση, λίγο υπάρχει το commoning που λες. Και βλέπω ότι και στην δική μου την πρακτική το έχω δει, ότι υπάρχει ένα μέρος που λειτουργεί με αυτόν τον τρόπο αμιγώς, και ένα άλλο που αν θέλεις συγκρούεται. Μιλάμε για το ίδιο έργο, στο ίδιο έργο.

ΔΘ Ναι, γι' αυτό λέω αυτό είναι το πιο tricky και είναι και το πιο αόριστο και το πιο...

ΓΙ Ναι. Εσύ ιδανικά το θέτεις ότι φτάνεις στο commoning, ας πούμε, αν υποθέσουμε ότι αυτό είναι ένα έργο που ανεβαίνει, τέλος πάντων δεν έχει σημασία, είναι μια παράσταση. Να φτάσει εξ ολοκλήρου να είναι να προκύπτει με αυτόν τον τρόπο.

ΔΘ Ναι.

ΓΙ Ναι, δύσκολο, δεν είναι θέμα tricky είναι...

ΔΘ Ναι, πολύ. Πιθανόν αδύνατο, αλλά είναι και ο δρόμος προς, ίσως. Αυτό. Αυτές είναι οι τρεις αρχές που συζητάμε.

ΓΙ Ναι. Είναι ενδιαφέρον. Θα πρέπει να το διαβάσω κιόλας για να μπορώ να έχω και μια αναλυτική εικόνα. Τώρα, εντάξει, πάει αλλού η ερώτηση. Έχετε ασχοληθεί ερευνητικά, δηλαδή, η έρευνά σου πού κυμαίνεται; Για παράδειγμα, έχεις ασχοληθεί με τεκμήρια, με τέτοια πράγματα;

ΔΘ Όχι, όχι, όχι. Από θέατρο ή το διδακτορικό μου ήταν η δραματουργία, εγώ ξεκίνησα με την δραματουργία του χορού και του θεάτρου, παραστατικών τεχνών.

ΓΙ Δηλαδή, για εσένα η αφετηρία ποια είναι; Το κείμενο, για παράδειγμα;

ΔΘ Όχι, όχι καθόλου. Ίσα, ίσα, όχι, όχι.

ΓΙ Πώς ξεκινάς, δηλαδή;

ΔΘ Το concept. Από ένα concept. δηλαδή, εγώ, ας πούμε, στην περιοχή του θεάτρου, είμαι σε αυτό που λένε performance theatre.

ΓΙ Οπότε, ναι, είσαι...

ΔΘ Devised theatre που δεν μου αρέσει καθόλου, αλλά είναι παραστάσεις που φτιάχνονται από... Και τα τελευταία χρόνια, βέβαια, έχω γυρίσει στο δημόσιο χώρο, στην performance στο δημόσιο χώρο, οπότε έχω βγει κι απ' το θέατρο, τα τελευταία δύο χρόνια. Αλλά, κινούμαι προς συμμετοχικές δομές τα τελευταία χρόνια αρκετά. Πρώτα στο θέατρο, τώρα εκτός. Αλλά, όχι με τεκμήρια.

ΓΙ Και στο δημόσιο χώρο πώς; Δηλαδή πώς...

ΔΘ Κοίτα, τα τελευταία πέντε χρόνια, και μετά τα τελευταία δύο έγινε κάτι άλλο. Τα τελευταία πέντε-έξι χρόνια, ασχολούμαι με την έννοια του κοινωνικού φαντασιακού. Δομές δηλαδή, σκηνικές δομές, καλλιτεχνικές δομές, δομές performance, που συμβάλλουν στην ανάδειξη, στην καλλιέργεια της κοινωνικής φαντασίας, δηλαδή φαντασίας σε σχέση με την

κοινωνική συνύπαρξη και στην ανάδειξη εναλλακτικών, πέραν των καπιταλιστικών που είναι το κυρίαρχο κοινωνικό φαντασιακό, άλλου είδους μοντέλα συνύπαρξης. Έχω κάνει διάφορα projects σ' αυτό το πλαίσιο. Αρχικά, θεατρικά, theatre performance, δηλαδή. Ας πούμε, για να καταλάβεις, ένα από τα πρώτα project που έκανα, το έδειξα και εδώ στο Φεστιβάλ Αθηνών το 2016, λεγόταν «One small step for a man», ήταν το πρώτο μέρος της φράσης που είπε ο Άρμστρογκ όταν πήγε στο φεγγάρι «Ένα μικρό βήμα για τον άνθρωπο», και ήταν ένα reworking του αρχείου που έφτιαξε η NASA, που έστειλε η NASA το 1977 το Voyager Golden Record. Α να τεκμήρια μιλώντας, είδες;

ΓΙ Όλοι πέφτουν στην λούμπα του τεκμηρίου.

ΔΘ Ναι, ναι. Πήραμε λοιπόν αυτό το αρχείο της NASA, το οποίο δεν ξέρω αν το ξέρεις, το ξέρεις το αρχείο αυτό;

ΓΙ Το έχω ακούσει.

ΔΘ Πολύ εντυπωσιακό. Ήταν μία σειρά φωτογραφιών από τη ζωή στη γη, μία σειρά μουσικών, μία σειρά χαιρετισμών σε 72 γλώσσες, 56 γλώσσες.

ΓΙ Αυτό που στείλανε...

ΔΘ Και το στείλανε το 1977, ταξιδεύει ακόμα. Τρέλα.

ΓΙ Όλα τα στερεοτυπικά representational...

ΔΘ Τραγικό, αμερικάνικη NASA. Αμερικάνικη, δυτική αφήγηση... Τραγική, δεν το συζητάω. Πήραμε λοιπόν αυτό και το κάναμε deconstruct τις κατηγορίες του, γιατί έχει φτιαχτεί με συγκεκριμένους κανόνες. Κάναμε λοιπόν deconstruct τις κατηγορίες του και το ξανα-αφηγηθήκαμε. Δηλαδή, κρατήσαμε τις κατηγορίες, είχαμε και κάποιες απ' τις φωτογραφίες, κάποιες απ' τις μουσικές, και τα λοιπά. Το μήνυμα του Αμερικάνου Προέδρου, γιατί αυτό είχε και ένα μήνυμα. Και το ξανα-αφηγηθήκαμε με έναν άλλον τρόπο βέβαια, ο οποίος, για μένα, έκανε... αυτό ήθελα, ήθελα το παραζένεμα του μπαναλιτέ. Γιατί αυτό προσπαθούσε να περιγράψει το μπαναλιτέ, ουσιαστικά, της καθημερινότητας. Πώς πάμε σχολείο, πώς κάνουμε οικογένειες, πώς τρώμε, τόσο...

ΓΙ Ναι, ναι, ναι.

ΔΘ Και ουσιαστικά, αντιμετώπισε το κοινό σαν εξωγήινο, σαν το μήνυμα να βρήκε τον αποδέκτη του και να ξανα-αφηγηθούμε πώς τρώμε, πώς... Το οποίο, εντάξει, ήθελα να κάνω λίγο science fiction την καθημερινότητα. Αυτό ήταν το πρώτο stand μου αυτή της κοινωνικής

φαντασίωσης που ήθελα να δείξω, δηλαδή, ότι αυτό που θεωρούμε εξαιρετικά μπανάλ είναι πάρα πολύ κουλό. Δεν είναι αυτονόητα μπανάλ. Αυτό ήταν το πρώτο. Μετά, έκανα μια σειρά άλλα. Αυτό, λοιπόν, με οδήγησε στο τελευταίο του στάδιο, που είναι μια παράσταση που λέγεται *Φαντασιακό Συμπόσιο*.

ΓΙ Αυτό, νομίζω, είχα δει κάτι φωτογραφίες.

ΔΘ Α, πιθανόν, είχε συμμετάσχει και η Κωνσταντίνα σε αυτό, σε μία του εκδοχή. Είναι μία χορογραφημένη συζήτηση, ουσιαστικά, ένα score συζήτησης επί σκηνής, όπου έχω κάνει και θεατρική μορφή και συμμετοχική, από εκεί δηλαδή ξεκινάει, ότι μπορούν να το κάνουν είτε ηθοποιοί είτε κοινό, που ακολουθούν ένα score, μέσα από το οποίο φτιάχνουν μια συζήτηση με συγκεκριμένες οδηγίες που βασίζεται και σε αρχαιοελληνικά στάδια του Συμποσίου, στις σπονδές, όλο αυτόν τον τρόπο που λειτουργούσε το Συμπόσιο. Ήταν μια συζήτηση, ουσιαστικά, γύρω από ένα θέμα, στη μορφή πάρτι όμως, κοινωνικής συνέντευξης, το Συμπόσιο του Πλάτωνα. Με βάση, όμως, αυτή η συζήτηση, δεν ξέρουν ποτέ οι συμμετέχοντες ποιο είναι το θέμα της, το αποφασίζουν επί σκηνής, και το θέμα της προκύπτει σε σχέση με έναν αλγόριθμο που έχω φτιάξει, ο οποίος παράγει στην τύχη προτάσεις σε σχέση με το κοινωνικό φαντασιακό. Δηλαδή, του έχω δώσει το λεξιλόγιο βιβλίων για το κοινωνικό φαντασιακό, συνδυάζει, όπως θέλει, το λεξιλόγιο και βγάζει προτάσεις, οι οποίες είναι...

ΓΙ Απρόβλεπτες, πάλι πας εκεί.

ΔΘ Κουλές. Ναι, ναι.

ΓΙ Α, και παράδοξες; Δηλαδή μπορεί να είναι χωρίς νόημα;

ΔΘ Κοίταξε, επειδή έχει σωστές συντακτικές δομές...

ΓΙ Α οπότε υπάρχει το ρήμα, υπάρχει το...

ΔΘ Χωρίς νόημα μπορεί να είναι. Ναι, αλλά η συντακτική δομή είναι σωστή. Απλώς είναι...

Από λίγο έως εξαιρετικά ποιητικές, είναι κουλές. Αυτό το ήθελα ακριβώς για να...

Ξεκινώντας από το δεδομένο ότι δεν μπορούμε πια να φανταστούμε κοινωνικά, δεν μπορούμε να παραγάγουμε εναλλακτικές, ήθελα να έχω ένα εξωτερικό ερέθισμα που να σου τη δώσει την κουλαμάρα, να σου δώσει τη φαντασίωση του approach, ας πούμε. Γιατί ακριβώς επειδή το λεξιλόγιό του δεν είναι τυχαίο, αυτά που βγάζει είναι κουλά, αλλά δεν

είναι τυχαία. Δηλαδή, δεν μπορεί να σου βγάλει ποτέ για το ποδόσφαιρο. Κάτι για την κοινωνική συνύπαρξη.

ΓΙ Ναι, εκεί έχεις κάνει την παρέμβαση. Εκεί υπάρχει το...

ΔΘ Ακριβώς. Έχω κάνει την παρέμβαση στο λεξιλόγιο, δεν την έχω κάνει στο συνδυασμό. Βέβαια, ο συνδυασμός βγάζει το νόημα το απρόβλεπτο που μας ενδιαφέρει. Οπότε, ουσιαστικά, αυτό σου δίνει απρόβλεπτα perspectives για την κοινωνική συνύπαρξη. Αυτό κάνει. Το οποίο, βέβαια, δεν ήθελα να το... Γιατί υπάρχει εκεί πέρα και μια σχέση τεχνολογίας-ανθρώπου, δεν ήθελα, δηλαδή, σε σχέση με τους performers ο αλγόριθμος να είναι πιο δυνατός. Κάποια στιγμή, κινδυνέψαμε. Και δεν ήταν αυτό για μένα το ζήτημα. Ο αλγόριθμος είναι όντως σαν παιχνίδι, σαν ένα εξωτερικό ερέθισμα, αν πούμε ότι η ανθρώπινη φαντασία στερεύει, που όμως δίνει τις προτάσεις, δίνει 10-15 προτάσεις στην αρχή της παράστασης και αυτές συνθέτουν οι συμμετέχοντες για να δημιουργήσουν το θέμα. Άρα το θέμα μπορεί να είναι κάτι που συνδυάζει κάποια από αυτά, καμιά φορά μπορεί να είναι και ακριβώς σαν κάτι που θεωρήσουμε ότι... Αλλά συνήθως συνδυάζει ή μπορεί να είναι και κάτι άσχετο, που έχει προκύψει επειδή είδαμε αυτά και τα συζητήσαμε. Γιατί από εκεί ξεκινάει. Από αυτή λοιπόν τη δομή που παραμένει σκηνική, βλέπει δηλαδή το κοινό βλέπει από την αρχή μέχρι το τέλος τη δημιουργία ενός συμποσίου σε ένα κουλό θέμα, που σημαίνει ότι βλέπει και μια παραγωγή κοινής σκέψης άλλου τύπου, σε σχέση με το πώς σκεφτόμαστε για την κοινωνική συνύπαρξη. Κάπως οργανικά οδηγήθηκα στον δημόσιο χώρο. Στον δημόσιο λόγο, καταρχάς, και από τον δημόσιο λόγο στον δημόσιο χώρο. Κι αυτό που κάνω τα τελευταία δύο χρόνια λέγεται Αναλογική Καμπάνια και ουσιαστικά είναι ένα συμμετοχικό project όπου ζητάω από πολίτες διαφόρων πόλεων της Ευρώπης να ακολουθήσουν ένα performance score για να φτιάξουν έναν δημόσιο λόγο για τη δημοκρατία και να τον εκφωνήσουν στον δημόσιο χώρο.

ΓΙ Συμμετέχουν.

ΔΘ Χωρίς να έχει ανακοινωθεί. Δηλαδή ξαφνικά κάποιος σηκώνεται...

ΓΙ Κάποιος εισέρχεται σε έναν χώρο και κάνει αυτό.

ΔΘ Τώρα έχουμε φύγει λίγο στη δικιά μου τη δουλειά δεν είναι... δεν σχετίζεται, αλλά εντάξει. Δεν ξέρω, θέλω να πω, αν έχει ενδιαφέρον για σένα αυτό, για τη δραματουργία, γι' αυτό που σ' ενδιαφέρει.

ΓΙ Ναι, όχι πώς δεν έχει. Έχει, έχει. Και σε σχέση με αυτό που είπες με τη NASA για παράδειγμα με τα τεκμήρια, πώς τα παίρνεις, τι είναι αυτό που αλλάζεις, δηλαδή. Γιατί εγώ κάπως προσπαθώ να αναλύσω και τους τρόπους που επεξεργαζόμαστε τα τεκμήρια. Δηλαδή, στην ουσία... εντάξει, γιατί έχουμε evidentiary practices, στα εικαστικά. Η ομάδα από το Goldsmith, που κάνανε και την έκθεση στη Στέγη, που κάνουνε τρομερές έρευνες, βάζουν και νομικούς μέσα και... οι Forensic Architecture.

ΔΘ Οκεί, ναι, τους έχω ακούσει.

ΓΙ Αυτό είναι evidentiary. Δηλαδή, ψάχνεις να βρεις αποδείξεις μέσα, να αποκαλύψεις κάποια αλήθεια. Δηλαδή, χρησιμοποιείς όλες αυτές τις πρακτικές τεκμηρίου, ώστε να αποδείξεις την αλήθεια. Μετά έχουμε μια άλλη πρακτική, όπως αυτή που ανέφερες εσύ, που δημιουργείς ένα άλλο storytelling, δημιουργείς άλλη νοηματοδότηση ή στο reenactment, ας πούμε, που πάει αυτά.

ΔΘ Ακριβώς, το reenactment και το θέατρο ντοκουμέντο, που στο θέατρο είναι πολύ... που δεν είναι το ίδιο, το reenactment είναι άλλο πράγμα.

ΓΙ Ναι, εντάξει, είναι επανάδραση αλλά ας πούμε και το άλλο που ενδιαφέρει είναι αυτό που υπάρχει μια διαδικασία ψεύδους και από τη δική μας την πλευρά, δηλαδή πώς εισέρχεται στο ...

ΔΘ Στο fiction.

ΓΙ Και κάνεις ένα process, αλλά αυτό δεν είναι fiction ακριβώς. Δηλαδή, είναι μια παρέμβαση ύπουλη που κάνουμε εκεί, για να ανανοηματοδοτήσουμε, χωρίς να λέμε ότι αυτό είναι fictional. Δηλαδή, χρειάζεται πολλές φορές να αλλάξεις κάποια μικρά στοιχεία.

ΔΘ Κοίταξε να δεις όμως αυτό δεν το αποφεύγεις. Δηλαδή, αυτό είναι ο ίδιος λόγος για τον οποίο η ιστορία είναι fiction, η ιστοριογραφία είναι fiction.

ΓΙ Ναι, απλώς τι claim κάνεις.

ΔΘ Και τα ντοκιμαντέρ είναι fiction. Δηλαδή, γιατί, ουσιαστικά, όπως και να είναι, από τη στιγμή που χειρίζεται τεκμήρια,

ΓΙ Είναι manipulated το υλικό.

ΔΘ Ακριβώς. Δημιουργείς ένα narrative. Δεν γίνεται να μην δημιουργήσεις.

ΓΙ Οπότε, όλα έχουν μια δραματουργία ήδη μέσα τους, γιατί κάπως συνδέονται.

ΔΘ Φυσικά, η δραματουργία είναι το βλέμμα σου. Αυτή είναι η δραματουργία. Και όσο πιο aware είσαι αυτού, τόσο καλύτερα.

ΓΙ Ναι, και αυτό που με ενδιαφέρει εμένα στη δουλειά είναι, υπάρχει ένα dual. Δηλαδή, είναι το ίδιο το τεκμήριο το οποίο, υπάρχει ένα δραματουργικό κομμάτι πάνω στη συγκρότηση του ίδιου του τεκμηρίου, που πρέπει, οφείλεις να το αναλύσεις, να κατανοήσεις δηλαδή πώς έχει συσταθεί. Και μετά έρχεται το δικό σου έργο πια, συλλογικό, ατομικό, δεν έχει σημασία, που δημιουργεί ένα άλλο επίπεδο. Δηλαδή, αυτά ψάχνω και θεωρώ ότι η δραματουργία έχει κάποιο λόγο.

ΔΘ Ναι, ναι, βέβαια.

ΓΙ Απλώς θέλω, ξέρεις, να το προσδιορίσω όσο πιο καλά γίνεται σε σχέση με τις εικαστικές τέχνες γιατί είναι ένα δάνειο των παραστατικών τεχνών. Αλλά για μένα είναι μια μεγάλη έννοια να σ' το πω έτσι, δεν είναι...

ΔΘ Κοίταξε, από τη στιγμή που θα αντιμετωπίσεις τη δραματουργία ως δημιουργία πράξεων, σταματάει πια η σχέση της με τις παραστατικές τέχνες αμιγώς.

ΓΙ Ναι, το ξέρω.

ΔΘ Και σταματάει και η σχέση της με τις τέχνες. Μιλάμε πια για κοινωνικό.

ΓΙ Ναι, περνάει σε πιο υβριδική πλέον, ναι μια άλλη διάσταση.

ΔΘ Και με σαφείς και σοβαρές κοινωνικές προεκτάσεις.

ΓΙ Κοινωνικές και πολιτικές, ναι.

ΔΘ Γι' αυτό και όταν μιλάς για τη δραματουργία ως δημιουργία πράξεων, ουσιαστικά, και στα αγγλικά, ειδικά, ως τη δημιουργία actions, μιλάς για ακτιβισμό, με μία άλλη έννοια, γι' αυτό λέω. Αλλά, η σχέση της με τη κοινωνία και την πολιτική είναι πια αδιάρρηκτη, άμα το αντιμετωπίσεις έτσι. Και γι' αυτό και εμένα με ενδιαφέρει.

ΓΙ Εμένα μου αρέσει... Σ' το είχα στείλει αυτό το κείμενο, που ήταν πολύ πρωτόλειο κιόλας, το έγραφα σαν writing project, αλλά μου άρεσε και η προσέγγιση του Brecht σε σχέση με την *Αγορά του Χαλκού*. Με αυτό το πολλαπλό operation που έχει ο δραματουργός. Δηλαδή, πώς αλλάζεις αυτό το στάτους συνέχεια, πώς μπορείς να περάσεις από όλα τα stages. Αυτό έχει ένα... έχει ενδιαφέροντα ρόλο κάπως. Δηλαδή υπάρχει η διαδικασία υπάρχει και ο ρόλος που επιτελείται.

ΔΘ Ναι, ναι. Ναι, ακριβώς. Ναι, ναι. Ναι, που αυτό είναι κάτι άλλο.

ΓΙ Ναι, είναι άλλο, αλλά...

ΔΘ Αλλά και... ναι.

ΓΙ Μπορείς να πεις δηλαδή αν το βάλεις εξατομικευμένα, ίσως μιλήσεις για το ρόλο πιο πολύ κι όχι για έναν άνθρωπο που μπορεί να δημιουργεί τις συνθήκες.

ΔΘ Ναι, εγώ έχω ασχοληθεί λιγότερο με αυτό, γιατί εγώ η ίδια δεν είμαι δραματουργός. Εμένα το ενδιαφέρον μου για τη δραματουργία είναι ως καλλιτέχνη, ως maker. Αλλά η δραματουργία συνήθως όταν συζητιέται, συζητιέται περισσότερο συνυφασμένη με τη δουλειά του δραματουργού. Που δεν θα έπρεπε, αλλά...

ΓΙ Ναι, γιατί και εμένα ως καλλιτέχνης με ενδιαφέρει και σε καταλαβαίνω ακριβώς.

ΔΘ Ισχύει, βέβαια, ότι κάποιοι άνθρωποι έχουν αυτό σαν πρακτική τους, αμιγώς, είναι δραματουργοί.

ΓΙ Ναι, φυσικά.

ΔΘ Αλλά, νομίζω, έχει ενδιαφέρον να τη σκεφτόμαστε και στα δύο.

ΓΙ Δεν ξέρω αν έχω κάτι άλλο, πολλά θα 'θελα να σε ρωτήσω, σε άλλη φάση ίσως.

ΔΘ Μπορεί ίσως ξανά. Ναι, γιατί όσο προχωράς...

ΓΙ Να επεξεργαστώ λίγο κι αυτά που μου είπες, πολύ ενδιαφέροντα.

ΔΘ Ωραία, χαίρομαι.

ΓΙ Και ενδιαφέρον που το μεταφράζεις πράξη αυτό. Δηλαδή εγώ το μετέφρασα δράση.

ΔΘ Λόγω της πολιτικής πράξης.

ΓΙ Ναι, ναι.

ΔΘ Γιατί και ο ακτιβισμός στο ελληνικά χρησιμοποιείται με την αγγλική του έννοια, ακτιβισμός με την αγγλική έννοια.

Συνέντευξη με την Ελπίδα Καραμπά, 24 Φεβρουαρίου 2024

ΓΙ Ποιοι λόγοι θεωρείς ότι συνέβαλαν στην εντονότερη ενασχόληση των καλλιτεχνών με τις αρχειακές και ευρύτερα τεκμηριοκεντρικές πρακτικές, και πώς διαμορφώνονται σήμερα;

ΕΚ Αυτές οι καλλιτεχνικές πρακτικές γνώρισαν ιδιαίτερη ανάπτυξη στο τέλος του 20ού αιώνα, συνδεδεμένες και με τους έντονους κλυδωνισμούς που συνόδευσαν ιστορικά γεγονότα όπως η κατάρρευση του Ανατολικού Μπλοκ, το τέλος της ιστορικής αποικιοκρατίας. Ο Michel Foucault έχει ήδη αναλύσει εκτενώς τον ρόλο των αρχείων και των καταγραφών ως μηχανισμών εξουσίας, επισημαίνοντας ότι οι πρακτικές τεκμηρίωσης δεν είναι ουδέτερες, αλλά συνιστούν μεθόδους επιτήρησης, ελέγχου και κατασκευής της υποκειμενικότητας. Στο μεταψυχροπολεμικό τοπίο, η αποσταθεροποίηση αυτών των μηχανισμών κατέστησε ορατές νέες δυνατότητες αναστοχασμού της ιστορίας, τόσο σε ακαδημαϊκό όσο και σε καλλιτεχνικό επίπεδο. Από τη δεκαετία του 1990, αναδείχτηκε μια έντονη αρχειακή στροφή, η οποία πολύ γρήγορα εξαπλώθηκε και οικειοποιήθηκε από τους θεσμούς ιδιαίτερα στη Δύση. Παρότι φεμινιστικά εναλλακτικά αρχεία και καλλιτεχνικά αρχεία από γεωγραφίες με πολλές κοινωνικοοικονομικές και πολιτικές προκλήσεις υπήρξαν χειραφετητικά, αγωνιστικά και έδωσαν νέες προοπτικές δημιουργίας και πολιτιστικής διαμεσολάβησης, αποδομώντας κυρίαρχες αφηγήσεις, διερευνώντας τις πολιτικές της μνήμης και αναδεικνύοντας τις μεροληψίες της τεχνολογίας και των συστημάτων πληροφορίας, σήμερα, και η ιστορικός τέχνης και επιμελήτρια Claire Bishop, η οποία συνέβαλε ιδιαίτερα στη συζήτηση σχετικά με αυτές τις πρακτικές, μιλάει για τον κορεσμό τους, την υιοθέτηση του ως απλής φόρμας. Εντούτοις εγώ πιστεύω ότι αυτό το πρόγραμμα δεν έχει ολοκληρωθεί.

Παρά αυτές τις εξελίξεις, η σχέση μεταξύ καλλιτεχνικής πρακτικής και αρχειακών μεθοδολογιών εξακολουθεί, όπως είναι επόμενο, να αποτελεί πεδίο έντασης στις σύγχρονες πολιτισμικές και ιστορικές σπουδές. Οι καλλιτεχνικές πρακτικές έχουν ενσωματώσει τεχνικές της αρχειονομίας, της ιστοριογραφίας και της τεκμηρίωσης, επεκτείνοντας τα όρια του τι συνιστά αρχείο και πώς αυτό μπορεί να συγκροτηθεί, να ερμηνευθεί και να παρουσιαστεί. Ωστόσο, παρά τη διεύρυνση αυτών των μεθοδολογικών εργαλείων, η ακαδημαϊκή κοινότητα που ασχολείται με την ιστορία και τα αρχεία συχνά προβληματίζεται, αντιστέκεται να αναγνωρίσει την επίδραση της τέχνης στη συγκρότηση νέων αρχειακών προσεγγίσεων, αντιμετωπίζοντάς την ως μια μη-νομιμοποιημένη ή *μη έγκυρη* πρακτική, ρεπουσα προς την παραχάραξη. Χωρίς βέβαια αυτό που λέω να σημαίνει ότι δεν υπάρχουν

και περιπτώσεις επιστημόνων που έχουν αξιοποιήσει πολύ ουσιαστικά αυτές τις ρωγμές στις παραδοσιακές, πιο ορθόδοξες μεθοδολογίες.

Είναι αλήθεια ότι οι αρχειακές πρακτικές χρειάζονται μια αυστηρή επιλεκτική διαδικασία, όπου η ιστορική αξία των τεκμηρίων καθόριζε τη συμπερίληψή τους σε αρχειακές συλλογές. Στις σύγχρονες προσεγγίσεις, ωστόσο, έχει ανοίξει πολύ ουσιαστικά η συζήτηση σχετικά με το τι μπορεί να θεωρηθεί τεκμήριο, με τις καλλιτεχνικές πρακτικές να παίζουν καταλυτικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία. Η προφορική ιστορία, η ενσωμάτωση πολιτισμικών στοιχείων που άλλοτε θεωρούνταν περιθωριακά αποτελούν σήμερα σημαντικά εργαλεία στην ιστοριογραφία, κυρίως στο πλαίσιο της δημόσιας ιστορίας (*public history*). Αυτή η προσέγγιση αντανάκλα την κριτική που έχει ασκηθεί στις ηγεμονικές ιστοριογραφικές μεθόδους, οι οποίες διατηρούσαν αυστηρά όρια μεταξύ του «επιστημονικού» και του «καλλιτεχνικού». Βέβαια, εδώ δεν προκρίνεται μια προσέγγιση αβίαστη. Η διατομεακότητα, η διακειμενικότητα κ.ο.κ. απαιτούν την πολύ συστηματική μελέτη διαφορετικών κλάδων και την καλλιέργεια πολλαπλών εργαλείων, διαδικασία απαιτητική αλλά και απαραίτητη για να μην καταλήξουμε σε έναν στείο εκλεκτικισμό και αναγωγισμό. Στην ελάχιστη βιβλιογραφία που κυκλοφορεί στα ελληνικά για τέτοια ζητήματα τα βιβλία της Patricia Levy για την καλλιτεχνική έρευνα και τη δημιουργία ως ερευνητική πρακτική είναι πολύ δημοφιλή για μια πρώτη κατανόηση των προοπτικών και των δυσκολιών αυτών των διασταυρώσεων. Εντούτοις, σίγουρα χρειαζόμαστε πολύ περισσότερο υλικό για να εντρυφήσουμε και να μπορούμε με πιο βαθύ τρόπο να χειριζόμαστε αυτές τις ανταλλαγές και τις αντιμεταθέσεις.

Για παράδειγμα, ένα σημαντικό σημείο τριβής μεταξύ των καλλιτεχνικών πρακτικών και των αρχειακών επιστημών είναι η χρήση της σπέκουλα (*speculative approaches*), δηλαδή των υποθετικών ή επινοημένων στοιχείων που λειτουργούν ως μεθοδολογικό εργαλείο στη σύγχρονη τέχνη. Η παρείσφρηση της σπέκουλα ανοίγει πολλά ζητήματα που συνδέονται με τις ψευδείς ειδήσεις, την α-λήθεια, το πραγματικό (στην ψηφιακή μας συνθήκη) κ.ο.κ. Από τη μια λοιπόν, η ανατάραξη που προκαλεί η χρήση της σπέκουλα από τα καλλιτεχνικά αρχεία μπορεί να είναι πολύ ουσιαστική. Χωρίς αμφιβολία όμως μπορεί να είναι και πολύ προβληματική. Έτσι, παρά τις καινοτομίες που έχουν εισαχθεί από τις καλλιτεχνικές πρακτικές στην αρχειακή έρευνα, η θεσμική ιστοριογραφία συχνά τις αντιμετωπίζει με σκεπτικισμό. Όπως επισημαίνεται, σε ακαδημαϊκά συνέδρια όπου συμμετέχουν ιστορικοί και αρχειονόμοι, η νομιμότητα αυτών των προσεγγίσεων αμφισβητείται, γεγονός που καταδεικνύει την αντίσταση των επιστημονικών πειθαρχιών στην αποδοχή εναλλακτικών

μεθόδων παραγωγής (ιστορικής) γνώσης. Αυτή η αντίσταση η οποία μπορεί να γίνει κατανοητή και στη βάση των θεσμικών μηχανισμών αποκλεισμού, προκειμένου να διαφυλάξουν τη θεσμική τους αυθεντία.

Σε κάθε περίπτωση, όμως πάντως παρά τις αντιστάσεις, η σύγκλιση της καλλιτεχνικής πρακτικής με τις αρχειακές μεθοδολογίες αποτελεί ένα πεδίο πειραματισμού που έχει ήδη επηρεάσει τη συγκρότηση των σύγχρονων αρχείων, ιδιαίτερα σε πεδία όπως η δημόσια ιστορία και η μνήμη. Αυτές οι πιο πειραματικές μεθόδους, οι καλλιτεχνικές πρακτικές έχουν ήδη συνεισφέρει σε μια πιο περιεκτική και πολυφωνική προσέγγιση της τεκμηρίωσης. Η διάδραση μεταξύ τέχνης και αρχείου αποτελεί, επομένως, όχι απλώς μια επιρροή της μίας πειθαρχίας στην άλλη, αλλά έναν δυναμικό χώρο όπου τα όρια της γνώσης συνεχώς αναδιαμορφώνονται. Εντούτοις, πρέπει να παραδεχτούμε ότι η συμβολή της τέχνης (όπως και των ανθρωπιστικών σπουδών) συνεχώς υποτιμάται και βλέπουμε και κατανοούμε όλο και λιγότερο την επιδραστικότητα τους στην κοινωνία και αυτό είναι κάτι που θα πρέπει να μας προβληματίζει βαθιά.

ΓΙ Πως χρησιμοποιείς την έννοια του θεληματικού αρχείου;

ΕΚ Υπό αυτό το πρίσμα χρησιμοποιώ την έννοια του θεληματικού αρχείου που συνδέεται και με ζητήματα αυτενέργειας και επιτελεστικότητας. Η πρόταση του «θεληματικού αρχείου» συμπυκνώνει το μακρύ ενδιαφέρον μου για το ζήτημα του αρχείου και τη διαμόρφωση τους σε ένα διακριτό είδος τέχνης, μιας καλλιτεχνικής πρακτικής, μιας τεχνοαισθητικής κατηγορίας, που περιγράφει και προκαλεί με ποικίλους τρόπους τη σύγχρονη μας συνθήκη, τους τριγμούς της εποχής μας και πλήθος «στροφών», τη γνωσιακή, την εκπαιδευτική κλπ. που χαρακτηρίζουν την τεχνολογική συνθήκη του ύστερου γνωσιακού καπιταλισμού, στα οποία εν τέλει ήδη αναφερθήκαμε. Και υποστηρίζει τον κρίσιμο ρόλο της τέχνης του θεληματικού αρχείου σε αυτή. Όπως έχω γράψει σε διάφορες περιπτώσεις και μιλώντας αναφορικά με διάφορα παραδείγματα και πρακτικές τέτοιων αρχείων, το θεληματικό αρχείο κατά την άποψη μου συνδέεται με μια ιδέα για το το «χωρικό συνεχές», στη διαμόρφωση μιας συνειδητής σχέσης και παραγωγής δημόσιου χώρου και πιθανών πολιτικοχωρικών αναταράξεων, την ικότητα του, μέσα από εκδηλώσεις κυρίαρχες και λιγότερο κυρίαρχες, στη διαδρομή από το φυσικό στο εικονικό, το χωρικό και το συμβολικό. Αυτά τα αρχεία αποκαλύπτουν σκηνές δυσβάσταχτων ιστορικών βαρών ανοίγοντας παραγωγικούς χώρους για αισθητικό, ηθικό, πολιτικό, κοινωνικό και θεωρητικό προβληματισμό. Τέτοια αρχεία εγείρουν ερωτήματα σχετικά με το τι διακυβεύεται κάθε

φορά, οραματιζόμενα και αξιώνοντας έναν διαφορετικό κόσμο όπου καταπολεμούνται οι ανισότητες και μπορούν να αντιμετωπιστούν οι ανησυχίες των πιο ευάλωτων. Το πιο ισχυρό κίνητρο είναι η αναπαράσταση ιστοριών και ταυτοτήτων που θα καλλιεργήσουν τη συνείδηση μιας ιδιότητας του πολίτη που θα επανακτήσει την εμπιστοσύνη στη δυνατότητα συμμετοχής στις διαδικασίες της δημοκρατίας, της παρέμβασης σε ζητήματα της δημόσιας ζωής και των πολλαπλασιαζόμενων κρίσεων και μιας πιο δίκαιης κατανομής της ιστορίας, της συλλογικής μνήμης και της δημιουργικής διαμεσολάβησης των προσωπικών και της συλλογικών ιστοριών, της μνήμης και των μελλοντικών προσδοκιών.

ΓΙ Ποιες οι αναγνώσεις του «αρχείου» μέσα από ένα επιτελεστικό πρίσμα;

ΕΚ Όσον αφορά το ζήτημα της επιτελεστικότητας που σε απασχολεί και στη μελέτη σου, είναι κομβικής σημασίας για το αρχείο. Το αρχείο, ως θεσμική ή ανεπίσημη συλλογή τεκμηρίων, συνδέεται παραδοσιακά με τη στατικότητα, τη διατήρηση και την αναπαραγωγή της μνήμης. Από την άλλη, η επιτελεστικότητα, εμπεριέχει τη διάσταση της δράσης, της προσωρινότητας και της επαναδιαπραγμάτευσης της σημασίας, της ενδοδράσης. Η συνάντηση αυτών των δύο εννοιών δημιουργεί ένα πεδίο έντασης, όπου η μνήμη και η ιστορία δεν γίνονται αντιληπτές ως παγιωμένες οντότητες, αλλά ως δυναμικές και συνεχώς ανασχηματιζόμενες πρακτικές. Ήδη οι Foucault και Derrida επισημάναν ότι το αρχείο συνιστά μια επιτελεστική δομή που καθορίζει το τι μπορεί να ειπωθεί και να αναγνωριστεί ως γνώση. Ως εκ τούτου, το αρχείο επιτελεί εξουσία μέσω της ταξινόμησης, της επιλογής και της αποσιώπησης. Το αρχείο εμπεριέχει μια εγγενή επιθυμία ελέγχου, αλλά ταυτόχρονα και μια εσωτερική τάση αποδόμησης, καθώς η πρόσβαση σε αυτό μπορεί να αμφισβητήσει τις κυρίαρχες αφηγήσεις.

Οι φεμινιστικές θεωρήσεις και η συνεισφορά του Butler, της Spivak και σημαντικών διανοητριών της μετανθρώπινης θεωρίας, του φεμινιστικού υλισμού ανέδειξαν την εγγενή πατριαρχία και αποικιοκρατία των τυπικών/παραδοσιακών αρχείων. Οικειοποιούμενες το «(εμ)μένοντας με το πρόβλημα» της Haraway θα λέγαμε, ότι εκεί εστιάζει μια φεμινιστική αρχειακή πρακτική - όχι με την έννοια του φεμινιστικού θεματικά, αλλά μεθοδολογικά. Αξιοποιούν την επιτελεστικότητα ως μια μέθοδο αναθεώρησης των αρχείων, αναδεικνύοντας τις φωνές και τις ιστορίες που έχουν αποσιωπηθεί. Παραδείγματα όπως τα ζωντανά αρχεία και οι επιτελεστικές αναγνώσεις των αρχείων επιχειρούν να αναδείξουν την ελλειπτικότητα και την υποκειμενικότητα της καταγραφής, αλλά και τις ποικίλες διαστάσεις agency (η ελληνική απόδοση του οποίου είναι ένα ολόκληρο διανοητικό και πρακτικό εγχείρημα).

Καθώς τα καλλιτεχνικά αρχεία συχνά δεν λειτουργούν ως αυστηρά τεκμηριωτικές δομές, αλλά ως επιτελεστικές διαδικασίες που παράγουν νέες μορφές κατανόησης, και εμπειρίας, η σύνδεσή τους με την την εμπρόθετη δράση και την αυτενέργεια (agency) είναι κριτικής σημασίας.

ΓΙ Θεωρείς ότι το αρχείο συνιστά ακόμα μια περιοχή μελέτης και ανάδυσης νέων πρακτικών τέχνης;

ΕΚ Η μελέτη του αρχείου είναι μια πολύ πλούσια περιοχή, αφενός γιατί συνδέεται με τα φαινόμενα των καιρών μας και με κραδασμούς που σημάδεψαν το γύρισμα του αιώνα και είναι ακόμα σε εξέλιξη, αλλά και γιατί βρίσκεται στον πυρήνα της κοινωνίας της πληροφορίας, της ψηφιακής συνθήκης, του γνωσιακού καπιταλισμού, της οικονομίας της προσοχής και μπορώ να συνεχίσω να απαριθμώ και άλλα σε αυτή τη λίστα. Έτσι μπορούμε να κατανοήσουμε το αρχείο ως φόρμα, ως μέθοδο, ως μεθοδολογία, ως παιδευτικό εργαλείο κλπ. κλπ.

ΓΙ Ποια είναι η θέση σου σε σχέση με το πρόσφατο κείμενο της Claire Bishop *Information overload*;

ΕΚ Πράγματι, όπως ειπώθηκε και νωρίτερα, το πρόσφατο κείμενο της Bishop ασκεί κριτική στις αρχειακές καλλιτεχνικές πρακτικές και στην εξέλιξη τους. Όπως και εσύ, σκέφτομαι την κριτική αυτή κάπως διαφορετικά, ίσως γιατί βρίσκομαι σε ένα μια πολύ διαφορετική γεωγραφία και συνθήκη και αυτό με κάνει να προσεγγίζω αυτές τις εξελίξεις διαφορετικά. Έγραψα αρκετά αναλυτικά γι' αυτό σε ένα κείμενο για τη δουλειά του Βαγγέλη Βλάχου. Αν μπορούσα να συνοψίσω, θα έλεγα ότι η ιδέα, ότι οι υπονομεύσεις της ηγεμονικής αφήγησης θα μπορούσαν να γίνουν προβλέψιμες, μπορεί να αντανακλά μια ανησυχία για την απορρόφηση των ριζοσπαστικών κινήσεων από τα κυρίαρχα πλαίσια, όταν οι ριζοσπαστικές χειρονομίες οικειοποιούνται από το σύστημα, το ανατρεπτικό τους δυναμικό φαίνεται να εξασθενεί. Όμως όσα μαθαίνουμε μέσα από αυτά τα αρχεία τέχνης - οι ανατροπές της ηγεμονικής αφήγησης, η ευαισθητοποιημένη επίγνωση που φέρνουν οι πολυτροπικές προσεγγίσεις και η συνείδηση που δημιουργείται γύρω από το πώς οι παρωχημένες και οι αναδυόμενες τεχνολογίες, η κωδικοποίηση και οι πλατφόρμες διαμορφώνουν τις αφηγήσεις μας - είναι πραγματικά τόσο προβλέψιμα; Και αν η μακροπρόθεσμη δέσμευση, που απαιτείται για την αλλαγή νοοτροπίας απορρίπτεται ως περιττή, ποιανού συμφέροντα εξυπηρετεί τελικά αυτή η κρίση; Αν και τα ριζοσπαστικά μέσα και πρακτικές έχουν πράγματι σε ένα βαθμό απορροφηθεί από τις δομές που προσπάθησαν να διαλύσουν, αυτό καθιστά την

ανάκτησή τους ακόμη πιο επείγουσα. Αποτελεί επιτακτικότητα να ακονίσουμε τα εργαλεία μας, να αυξήσουμε την επίγνωσή μας για τη συστημική οικειοποίηση και να διεκδικήσουμε την ικανότητα να διαταράζουμε την επικρατούσα τάξη -μέσω της αρχειακής τέχνης και των τεχνο-αισθητικών πρακτικών που διεκδικούν την παρουσία και την αναγνώριση αυτού που παραμένει αόρατο και χωρίς φωνή.

ΓΙ Το τυπικό και το μη τυπικό αρχείο. Το τυπικό είναι το θεσμικό, αυτό το κατανοούμε αλλά θεωρείς ότι και το μη τυπικό προσβλέπει στη θέσμιση;

ΕΚ Απολύτως. Έχω μιλήσει επανειλημμένα για το ζήτημα της θέσμησης και με ένα τρόπο αυτό επανέρχεται κάθε φορά που αναφέρομαι στις υβριδικές καλλιτεχνικές πρακτικές, πολιτιστικής διαμεσολάβησης, τέχνης και παιδαγωγικών, αλλά και επιμελητικών/ερευνητικών σχημάτων όπως είναι αυτά της Προσωρινής Ακαδημίας Τεχνών (ΠΑΤ) και του Κέντρου Νέων Μέσων και Φεμινιστικών Πρακτικών στον Δημόσιο Χώρο (ΚΝΜΦΠΠ). Η καλλιτεχνική πρακτική είναι απολύτως συνδεδεμένη με το ζήτημα των θεσμών. Ήδη από τη δεκαετία του 1960 η τέχνη θεσμικής κριτικής εστίασε στο «επαναεδαφικοποίηση» της κοινωνίας από την τέχνη μέσα από την κριτική των θεσμών και των φορέων της. Οι πρακτικές αυτές οδήγησαν σε άλλες πρακτικές που επιχειρούν ένα βήμα πέραν της κριτικής, προσβλέποντας στην ίδια τη διαδικασία της θέσμησης, σε πρακτικές θεσμίζουσας πρακτικής (instituent practices). Λέγοντας θέσμιση και θεσμίζουσα πρακτική, αναφέρομαι κυρίως στη δημιουργία μικρών προϋποθέσεων που δεν περιγράφουν ποια είναι η πραγματικότητα, αλλά ρωτάνε και με ποικίλες χειρονομίες επεμβαίνουν στο ποια θέλουμε να γίνει η πραγματικότητα. Η διαδικασία της θέσμησης είναι μια διαδικασία λόγου και πράξης, η οποία επέρχεται με την ανάδυση μιας νέας κάθε φορά σημασίας, ενός καινούργιου τρόπου για την κοινωνία να ζει, να επιτελεί τον εαυτό της ως διαρθρωμένο με ανταγωνιστικό και όχι συμμετρικό τρόπο. Υπό αυτή την έννοια, η οργάνωση ενός «θεληματικού αρχείου» ή υβριδίων όπως η ΠΑΤ, και ενός φασματικού πανεπιστημιακού ινστιτούτου, όπως το ΚΝΜΦΠΠ, αφορούν μια διαδικασία θέσμησης, ενός «κοινωνικού παιχνιδιού δημόσιας έκφρασης». Προτάσσουν την καταφατική ηθική (αυτό είναι κάτι που με απασχολεί ιδιαίτερα) σε μια προσπάθεια για την οικοδόμηση μιας θετικής εναλλακτικής πρότασης, παρακαμπτήριων, επαναεδαφικοποιήσεων είναι πειραματισμοί που οραματίζονται και υλοποιούν μια άλλη συνθήκη. Μια τέτοια κίνηση δηλώνει εκ των προτέρων ότι το ενδιαφέρον τους δεν είναι μια διαρκής αντίδραση στα προβλήματα του κόσμου, μια απάντηση στην κρίση, αλλά είναι δράσεις που αποτελούν μέρος της περιπλοκότητας της

πραγματικότητας και ταυτόχρονα αξιώνουν να τη διαμορφώνουν. Αφορούν, μια κίνηση προς το μέλλον.

ΓΙ Γράφω ένα κεφάλαιο για τη μεταγραφή (transcription) ως δραματουργικό εργαλείο, με περιπτώσεις μελέτης τέχνης-βασισμένης-σε-έρευνα που έχω επιλέξει από την Ελλάδα και σχετίζονται με την διαδικασία της μεταγραφής.

ΕΚ Στην ψηφιακή συνθήκη υπάρχουν νέες προκλήσεις που συνδέονται με την ίδια την ανάπτυξη και την εξέλιξη αυτών των πρακτικών στις οποίες αναφερόμαστε, όπως το αρχείο, που αφορούν την διαδραστικότητα, τους νέους τρόπους διάχυσης, την προσβασιμότητα στις νέες τεχνολογίες που δημιουργούν εκ νέου συνθήκες προνομίων και αποκλεισμών, τις μεταγραφές και τη σημασία των λογισμικών, της τεχνητής νοημοσύνης, των πλατφορμών και των κοινωνικών δικτύων και τη διακίνηση, διαρροή και εξόρυξη πληροφοριών, την μετα-παραγωγή και τη σημασία τους στην αναδιαμόρφωση του περιεχομένου. Άλλωστε, η ψηφιακή συνθήκη αναφέρεται στις νέες κοινωνικοπολιτισμικές, αντιληπτικές και αισθητικές παραμέτρους που διαμορφώνονται από τη μετάβαση στον ψηφιακό κόσμο, όπου τα ζητήματα της ρευστότητας και της αέναης μεταβολής, των απαρχαιωμένων μέσων (obsolete media), της δικτυακότητας και της δικτύωσης, της πολυτροπικότητας αποκτούν κρίσιμη σημασία. Όλα αυτά είναι συγκροτησιακοί παράμετροι για τα είδη τέχνης στα οποία αναφερόμαστε.

ΓΙ Προσωπικά αντιμετώπισα μια δυσκολία στο να εντοπίσω εγχώριες περιπτώσεις μελέτης που εμπίπτουν στο πεδίο της τέχνης-βασισμένης-σε έρευνα με χρόνια εμπλοκή και συνέπεια. Δηλαδή όχι περιπτώσεις αποσπασματικές που δημιουργείται ένα πρότζεκτ ερευνητικό, μετά επιτοίχια έργα προς πώληση και γενικώς πρακτικές που χαρακτηρίζονται από ασυνέχεια. Θεωρείς ότι αυτή η ασυνέχεια είναι εντοπισμένη στο εγχώριο πεδίο τέχνης;

ΕΚ Η διευρυμένη συζήτηση για την τοποθετημένη γνώση είναι πολύ σημαντική σε αυτό το σημείο. Το ζήτημα των εγχώριων περιπτώσεων δεν εισάγεται για να διαπιστώσουμε ιδιοσυγκρασιακές περιπτώσεις, την ιδιοτυπία του ελληνικού ή την αυθεντία και την μοναδικότητα του (δικού μας) τοπικού. Αλλά τονίζει τη σημασία της κατανόησης των ιδιαίτερων παραμέτρων που ορίζουν την παραγωγή και τη δημιουργία σε μια συγκεκριμένη γεωπολιτική συνθήκη.

Η καλλιτεχνική δημιουργία δεν αποτελεί μια αυτόνομη και αυτόρρηκη διαδικασία, αλλά συνδέεται άρρηκτα με τις ευρύτερες κοινωνικές, πολιτισμικές και θεσμικές δομές που την

πλαισιώνουν. Το κρίσιμο ερώτημα λοιπόν που τίθεται, πώς οι καλλιτέχνες μπορούν να διατηρήσουν και να εμβαθύνουν σε συγκεκριμένες πρακτικές χωρίς την απαραίτητη θεσμική, ερευνητική και εκπαιδευτική υποστήριξη και πόσο η πρόσβαση σε αυτά είναι για άλλη μια φορά ολοένα και περισσότερο ένα ταξικό ζήτημα; Η έρευνα στις πολιτισμικές σπουδές, οι κοινωνικές και πολιτικές επιστήμες και η θεωρία της τέχνης έχει δείξει ότι η καλλιτεχνική πρακτική δεν αναπτύσσεται εν κενώ. Η τέχνη είναι ένα σύστημα που εξαρτάται από τις θεσμικές δομές (πανεπιστήμια, μουσεία, ερευνητικά κέντρα, κρατική χρηματοδότηση). Χωρίς αυτούς τους μηχανισμούς, οι καλλιτέχνες δυσκολεύονται να αναπτύξουν νέες μορφές έκφρασης ή να διατηρήσουν πρακτικές που απαιτούν μακροχρόνια εμβάθυνση. Για να ξαναέρθουμε στην επιτελεσματικότητα, η διαμόρφωση της καλλιτεχνικής υποκειμενικότητας δεν είναι απλώς μια ατομική διαδικασία, αλλά μια επαναλαμβανόμενη πρακτική που διαμεσολαβείται από κοινωνικές και πολιτικές δομές. Η απουσία αυτών των δομών οδηγεί σε έναν φαύλο κύκλο απομόνωσης, όπου οι καλλιτέχνες δυσκολεύονται να αποκτήσουν πρόσβαση ή να συμβάλουν στη διαμόρφωση νέων καλλιτεχνικών εξελίξεων. Πολλές φορές λοιπόν, σε πολιτιστικά πεδία σαν το δικό μας, ενδέχεται κάποιες πρακτικές ή κάποιοι καλλιτέχνες να μην παρουσιάζουν την εμβάθυνση, τη συνέπεια, την «επαγγελματικότητα» συναδέλφων τους από πιο προνομιακές γεωγραφίες. Εντούτοις, η εξέταση μόνο περιπτώσεων δευτερογενώς, καλλιτεχνών από τη Δύση δεν αρκεί. Η συνεργασία, η παρουσίαση και η μελέτη εγχώριων περιπτώσεων μας προσφέρει άλλα εργαλεία, μας εξασκεί σε διαφοροποιημένες μεθοδολογίες και πρακτικές ακόμα και αν αυτές είναι υπό διαμόρφωση ή παραμένουν ατελείς.

ΓΙ Και χρειάζεται χρόνο και χρήματα

ΕΚ Εννοείται. Και πρόκειται ακριβώς περί αυτού, είναι ξεκάθαρα θέμα οικονομίας. Η διατύπωση αυτών των ζητημάτων δεν είναι θέμα μεμψιμοιρίας αλλά συνείδησης των συνθηκών που επιδρούν στην ανάπτυξη των μεθοδολογιών και των διεκδικήσεων μας. Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε πως δημιουργούνται ιεραρχίες που καθορίζουν την καλλιτεχνική εργασία και παραγωγή, πώς διαμορφώνονται καλλιτεχνικές ελίτ κ.ο.κ. Δεν είναι τυχαίο ότι το ζήτημα της καλλιτεχνικής εργασίας έχει αναδειχτεί ως κεντρικό στις συζητήσεις περί τέχνης τις τελευταίες δεκαετίες, υπογραμμίζοντας τη σημασία της κατανόησης ότι το καλλιτεχνικό υποκείμενο και έργο είναι μέρος αυτής της οικονομίας. Βέβαια, δεν έχω την ψευδαίσθηση ότι έχουμε καταφέρει πολλά ως προς την ανατροπή αυτών των ιεραρχιών, όμως η συνειδητοποίηση είναι πάντα ένα βήμα για την επιμονή στο σκοπό μας στον οποίο είναι σημαντικό να βρίσκουμε την απόλαυση μας - joyful militancy.

ΓΙ Πως αυτά συνδέονται με την επιμελητική σου έρευνα και πρακτική;

ΕΚ Η επιμελητική μου πρακτική είναι γέννημα των καιρών της, της εποχής του γνωσιακού καπιταλισμού και της παγκοσμιοποιημένης τεχνολογίας. Συνθήκη που έχει καθοριστική επίδραση στο πεδίο του πολιτισμού και στο ρόλο που διαδραματίζει η τέχνη στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Η μεταπολεμική συζήτηση που πλαισιώνει την τέχνη και το ρόλο της είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη συζήτηση περί πολιτιστικής βιομηχανίας. Οι μαρξιστές θεωρητικοί δεν έβλεπαν πολλά περιθώρια για τις δυνατότητες της τέχνης να μην απορροφηθεί από την κοινωνία του θεάματος, των μέσων μαζικής επικοινωνίας και την αγορά. Σε μια μάλλον μελαγχολική παραδοχή είναι πράγματι δύσκολο να βρει κανείς πολλά περιθώρια διαφυγής, αλλά αυτό αφορά ολοένα και περισσότερο πολλές όψεις της πραγματικότητας και της ζωής μας. Σύγχρονοι φιλόσοφοι, επιχειρούν τόσο μια επικαιροποιημένη κατανόηση της πολιτιστικής και γνωσιακής βιομηχανίας, αναζητώντας ταυτόχρονα παρακαμπτήριες στα πεδία της γνώσης και της πολιτιστικής εργασίας, στην εμπορευματοποιημένη κοινωνία της πληροφορίας και της οικονομίας της προσοχής, απευθύνοντας για μια ακόμη φορά ζητήματα που αφορούν τη σχέση ατομικότητας και συλλογικότητας και μιας ριζοσπαστικής κριτικής και παρέμβασης στα θέματα της αναπαράστασης.

Η συνθήκη αυτή αλλά και η αναζήτηση των διαφυγών ή των παρεκτροπών έχει αναδείξει υβρίδια που συνδέουν τη δημιουργικότητα, την καλλιτεχνική πρακτική, τις παιδαγωγικές και τις τεχνικές διαμεσολάβησης ως άρρηκτα συνδεδεμένες και διαπλεκόμενες μεταξύ τους. Αυτά βέβαια τα υβρίδια ή η διεύρυνση των ρόλων από την πλευρά των δρώντων του πολιτιστικού πεδίου υιοθετούνται πανηγυρικά από την αγορά και τη βιομηχανία του θεάματος, καθώς εξυπηρετούν πολύ καλά τη σχεδόν μονοπωλιακή συνθήκη των ηγεμονικών (πολιτιστικών) βιομηχανιών. Επισφαλή καλλιτεχνικά, εργασιακά υποκείμενα, με διευρυμένες υποχρεώσεις και επιτελεστικές δεξιότητες και παράγωγα μειώνουν αισθητά τα «έξοδα» των πολιτιστικών φορέων. Όσο για το ενεργειακό αποτύπωμα των ταξιδευτών της κουλτούρας, τη συμμετοχή τους στα προγράμματα εξευγενισμού και επιθετικού τουρισμού, τη συρρίκνωση της έρευνας που δεν καθορίζεται από ατζέντες κερδοφόρων οργανισμών φαίνεται σχεδόν μονόδρομος. Η σύγχρονη τέχνη έχει βρεθεί κεντρικά στα λεγόμενα «εργοστάσια του μυαλού» (factories of the brain), όπου η γνωσιακή διαδικασία αποκτά πρόσθετη σημασία ως τόπος του καπιταλιστικού τυχοδιωκτισμού και κερδοσκοπίας. Τα

σχήματα με τα οποία δουλεύω, η κολεκτίβα της Προσωρινή Ακαδημία στην οποία είμαστε μαζί ή το Κέντρο Νέων Μέσων και Φεμινιστικών Πρακτικών στον Δημόσιο Χώρο είναι υβρίδια καλλιτεχνικής, επιμελητικής και παιδαγωγικής πρακτικής, μια μορφή παραθεσμικών δομών. Η βιομηχανία του πολιτισμού και της γνώσης πιέζει συνεχώς για νούμερα, αυτά αφορούν τη συμμετοχή σε διεθνείς εκθέσεις, την προσέλκυση πολλών θεατών, την κατάταξη στη σειρά των κορυφαίων ιδρυμάτων. Οι επιμέλειες στις οποίες επενδύω δεν ανταποκρίνονται πάντα σε αυτές τις μετρήσιμες κατηγορίες. Επίσης, αυτές οι μετρήσεις δεν λαμβάνουν υπόψη, γλωσσικούς, οικονομικούς ή γεωπολιτικούς φραγμούς και αποκλεισμούς. Επιπλέον, η διαμόρφωση, ενός κοινού ή διαφορετικών τρόπων θέασης απαιτούν μακροχρόνια επένδυση. Το «ευρύ» κοινό στηρίζεται κυρίως σε οικείους και πεπατημένους τρόπους προσέγγισης. Μικρότερο, ποικίλο και διάσπαρτο κοινό σημαίνει την κατανόηση ότι το κοινό κάθε φορά κατασκευάζεται και απαιτείται μεγάλη δέσμευση από τους εμπλεκόμενους (δημιουργός και παραλήπτες). Αυτές οι μακροχρόνιες επενδύσεις, οι παρατεταμένες συνεργασίες και διεργασίες που δεν είναι άμεσα μετρήσιμες και εξαργυρώσιμες με ενδιαφέρουν πάρα πολύ. Υπό αυτή την έννοια κατανοώ την επιμέλεια και εντός του εκθεσιακού απaráτους, αλλά και πέραν αυτού, στις μικροεκδόσεις, στα εργαστήρια, στις μεταφράσεις που αναλαμβάνουμε με τους συνεργάτες μας στα διαφορετικά υβριδικά, επιμελητικά εγχειρήματα μας.

Συνέντευξη με τον Στέφανο Λεβίδη, 22 Ιανουαρίου 2025

ΓΙ Αρχικά, η ερώτηση είναι αν διακρίνεις, αν μπορείς να δεις επιτελεστικές πτυχές στην ερευνητική σας πρακτική. Και αν μπορείς να τις περιγράψεις.

ΣΛ Ναι. Κοίτα, σίγουρα υπάρχει μια επιτελεστικότητα όπως αναφέραμε και στο πώς η δουλειά που τελικά, η ερευνητική εργασία που παράγουμε παρουσιάζεται στον κόσμο. Ωστόσο υπάρχει και ένα επιτελεστικό σκέλος αρκετά πιο νωρίς, στην ίδια διαδικασία της έρευνας. Ανάλογα με την υπόθεση πάντα, αλλά εγώ θυμάμαι ότι μία από τις πρώτες έρευνες που έκανα στο Forensic Architecture στο Λονδίνο αφορούσε τη δολοφονία του Halit Yozgat, ένας Τούρκου Γερμανού πολίτη, δεύτερης γενιάς, μέσα στο ίντερνετ καφέ που διατηρούσε η οικογένειά του. Και παρών στο ίντερνετ καφέ ήταν ένας άνδρας από τις μυστικές υπηρεσίες της Γερμανίας, τη στιγμή της δολοφονίας ή ελάχιστα πριν. Και καταλήξαμε να κάνουμε πάρα πολλά, μια σειρά από τεστ, φτιάξαμε ξανά τον χώρο σε ένα προς ένα γιατί δεν υπήρχε πρόσβαση και κάναμε physical test, reenacting τη διαδρομή του ανθρώπου αυτού στον χώρο του ίντερνετ καφέ. Αυτό γιατί ο ίδιος, Temme τον λέγανε, ο άντρας της μυστικής αστυνομίας, των μυστικών υπηρεσιών, είχε δώσει ένα video reenactment στην γερμανική αστυνομία. Για να αποδείξει ότι δεν είδε το πτώμα του Halit καθώς έφευγε απ' το καφέ. Οπότε ξεκινήσαμε από ένα video που ο ίδιος κάθεται στο κομπιούτερ, όπως καθότανε στη στιγμή της δολοφονίας, σηκώνεται, τον ακολουθεί μια κάμερα της αστυνομίας, κάνει τις κινήσεις που ο ίδιος δηλώνει ότι έκανε φεύγοντας απ' το καφέ και ξανακάνουμε αυτό το reenactment εμείς πια στον χώρο για να ελέγξουμε κάποιες πτυχές της μαρτυρίας του. Θα μπορούσε να μην έχει δει το πτώμα πίσω από το... βάσει της σκηνής που έκανε; Θα μπορούσε να μην έχει ακούσει τον πυροβολισμό γνωρίζοντας ότι κυμαίνεται στα x ντεσιμπέλ και καθόταν ο ίδιος εκεί πέρα; Θα μπορούσε να μην έχει μυρίσει το μπαρούτι x δευτερόλεπτα μετά τον πυροβολισμό; Οπότε κάναμε ένα προς ένα τα πειράματα αυτά, κάτι που προφανώς είχε μία επιτελεστική διάσταση.

ΓΙ Τον χώρο πώς τον κατασκευάσατε; Ήταν physical space;

ΣΛ Ήταν ένα abstraction του χώρου. Γνωρίζαμε πού είχε λάβει χώρα η δολοφονία, είχαμε φωτογραφίες. Ο ίδιος ο χώρος το ίντερνετ καφέ είχε μια άλλη χρήση, δεν είχαμε πρόσβαση. Και μας έδωσε το HKV στο Βερολίνο μια μεγάλη αίθουσα για να ξαναχτίσουμε μια βερσιόν του χώρου αυτού που θα χρησιμεύε σαν film studio, ας πούμε. Δηλαδή κάποιιοι τοίχοι δεν μπήκαν, μπήκαν μόνο οι επιφάνειες που είχαν συγκεκριμένη χρήση για τις ηχητικές

αντανακλάσεις. Γιατί φέραμε μέσα audio experts, οι οποίοι στήσαμε το ηχείο στο σημείο που έγινε ο πυροβολισμός, το παίξαμε στα ντεσιμπέλ που ξέρουμε ότι κυμάνθηκε ο πυροβολισμός απ' το όπλο, βάσει του όπλου.

ΓΙ Βαλιστική;

ΣΑ Δεν υπήρχε βαλιστική μελέτη, ξέραμε τι όπλο χρησιμοποιήθηκε και προσλάβουμε έναν άνθρωπο στην Αμερική να ηχογραφήσει το ίδιο όπλο με και χωρίς σιγαστήρα και να μας δώσει το sound signature του όπλου το οποίο εμείς μετά παίξαμε από τα ηχεία και ηχογραφήσαμε τα ντεσιμπέλ στο σημείο που καθόταν ο Temme. Άρα κάναμε μια σειρά από - θα σ' τη στείλω τη μελέτη- που ήταν ένα κατά βάση επιτελεστικό έργο ας πούμε, το οποίο βέβαια δεν είχε κοινό. Το κοινό ήταν εμείς οι ίδιοι οι ερευνητές και η ερευνητική διαδικασία. Και φυσικά μετά το rendition αυτού σε ένα ερευνητικό βίντεο. Οπότε αυτό παίχτηκε μετά στη Documenta, οπότε και εκεί υπάρχει μια διάσταση παρουσίασης των πειστηρίων.

ΓΙ Ναι, γιατί από ό,τι είδα πάρα πολλές έρευνες, από τη μία παρουσιάζονται σε δικαστήρια και από την άλλη και σε πάρα πολλούς χώρους τέχνης και πάρα πολύ σημαντικούς χώρους τέχνης.

ΣΑ Ναι, ξεκινάμε αυτή την υπόθεση γιατί νομίζω ότι κάπως συγκεντρώνει πολλά απ' όσα θα συζητήσουμε. Δηλαδή καταλήξαμε στην Documenta γιατί προέκυψε η πρόσκληση. Ήτανε η Documenta στο Kassel, το κτήριο που εκθέσαμε ήταν 500 μέτρα μακριά από το σημείο της δολοφονίας. Οπότε ξαφνικά επαναφέρουμε αυτή την υπόθεση, η οποία έχει συμβεί το 2006, εμείς εκθέσαμε το 2017, στην κοινότητα την οποία έκανε most affect, δηλαδή το επιστρέφουμε στο Kassel.

ΓΙ Οπότε είναι σαν να γίνεται κι άλλο ένα reenactment.

ΣΑ Σαν να γίνεται κι άλλο ένα reenactment κατά κάποιο τρόπο και επίσης μας είχαν αποκλείσει από το δικαστήριο στην Γερμανία. Οπότε δεν είχαμε το legal forum ως επιλογή. Κάτι που έγινε αρκετά άργα, μπορώ να επεκταθώ στο γιατί έγινε αυτό, αλλά τέλος πάντων αποφασίσαμε ότι θα μεταφέρουμε το χώρο του δικαστηρίου στην έκθεση, στην αίθουσα της Documenta. Και έτσι και έγινε. Δηλαδή άνθρωποι που θα έπρεπε να έχουν παρουσιαστεί ως μάρτυρες στη δίκη ερχόντουσαν αντιμέτωποι με τη μελέτη μας στα πλαίσια της Documenta. Άρα η ίδια η έκθεση έγινε ένας χώρος πολιτικού διαλόγου και διερεύνησης πειστηρίων. Ο λόγος που μπορούσαμε να το κάνουμε αυτό είναι ότι συνεργαστήκαμε με ένα άλλο φορέα, ο οποίος έχει και μια επιτελεστική διάσταση και νομίζω θα έχει ενδιαφέρον για την δική σου

έρευνα, το NSU Tribunal, Unraveling the NSU Complex Tribunal. Δεν ξέρω αν ασχολείσαι με τα tribunals καθόλου στην έρευνα.

ΓΙ Όχι τόσο. Δηλαδή το χωρίζω σε κομμάτια, δεν είναι ότι δεν εμβαθύνω...

ΣΑ Το συγκεκριμένο ήταν μια πρωτοβουλία που έχει ξεκινήσει από συγγενείς και από ακτιβιστές και καλλιτέχνιδες και κόσμο που – μου έρχονται όλα στα αγγλικά, με συγχωρείς γι' αυτό.

ΓΙ Δεν πειράζει.

ΣΑ Έχω συνηθίσει να κουβεντιάζω τη δουλειά στα αγγλικά. ...που κάπως πλαισιώνουν τους συγγενείς και δημιουργήσαν έναν χώρο και μία δομή η οποία θα έθετε τα ερωτήματα τα οποία το δικαστήριο δεν επρόκειτο να θέσει. Στα πλαίσια του δικαστηρίου, as far as the court was concerned βασικά, ήτανε τρία τα μέλη του NSU. Τα δύο είχαν αυτοκτονήσει, μία έμενε δικαζότανε και θα 'κλεινε εκεί η υπόθεση. Αυτό που λέγανε οι συγγενείς και οι ακτιβιστές που τους πλαισιώνανε είναι ότι για να δράσουν αυτά τα τρία άτομα υπάρχει μια πολύ μεγαλύτερη υποδομή, αυτό που ονομάσαν το NSU Complex. NSU ήταν το όνομα της οργάνωσης, της νεοναζιστικής οργάνωσης. Και θέλαν να θέσουν ερωτήματα που δεν θα έθετε το δικαστήριο. Άρα δημιουργήθηκε αυτό το tribunal το οποίο έκανε και μια σειρά από sessions, μας καλέσανε και εμάς να παρουσιάσουμε τη δουλειά, πήρε testimonies, δηλαδή είχε έναν συμπληρωματικό χαρακτήρα σε αυτόν του δικαστηρίου όπου εξετάστηκαν μεταξύ άλλων και πειστήρια. Και το tribunal ήταν αυτοί που φέρανε τους εν δυνάμει μάρτυρες στον χώρο της Documenta και τους κάθισαν κάτω, τον τότε αρχηγό της Αστυνομίας και διάφορους, και τους κάλεσαν να απαντήσουν στα ευρήματα της δικής μας έρευνας. Άρα είναι ένα μοντέλο έρευνας που νομίζω αφορά τη δική σου δουλειά αρκετά, θα σ' τη στείλω να τη δεις. Αυτό, τώρα σαν εισαγωγή. Να κουβεντιάσουμε και τα ελληνικά, απλώς για μένα κάπως σε πιο προσωπική νότα ξεκίνησε πολύ επιτελεστικά η διαδρομή στο γραφείο. Ήμουν αυτός που έπαιζε, πέρα από το ότι στήσαμε αυτόν το χώρο και τρέξαμε αυτά τα πειράματα, ήμουν αυτός που έπαιζε τον πράκτορα. Επειδή είχα το κατάλληλο ύψος, αν μου έβαζες μια GoPro εδώ πέρα, η GoPro ήταν στο ύψος των ματιών, αυτό ήταν 1,90 κάτι, μου 'ριχνε 5-10 πόντους, η GoPro ήταν στο ύψος των ματιών του, άρα μπορούσαμε να τσεκάρουμε τι είδε.

ΓΙ Οπότε είχες και ένα ρόλο.

ΣΑ Είχα και ένα ρόλο.

ΓΙ Να υποκριθείς τον πράκτορα. Ναι, έχει ενδιαφέρον. Είναι πολλαπλός ο ρόλος και ερευνητικός, αυτό συμβαίνει βέβαια για λόγους πρακτικούς.

ΣΑ Ναι εντάξει, για λόγους πρακτικούς αλλά υπάρχει και μια διαδικασία επιτέλεσης εκεί πέρα. Τα πειστήρια έχουν μια επιτελεστικότητα στη δουλειά αυτή.

ΓΙ Εγώ ήθελα να σε ρωτήσω, τώρα, επειδή υπάρχουν και αυτές οι υποθέσεις που έχουν γίνει οι ερευνές για τα ελληνικά ζητήματα. Είναι ο Κωστόπουλος, είναι η περίπτωση του Φύσσα. Για το ναυάγιο.

ΣΑ Είναι πολλές ερευνές για τα σύνορα. Με προτελευταία το ναυάγιο της Πύλου. Πρόσφατα δημοσιεύσαμε άλλη μια έρευνα για τον Έβρο. Γενικώς ασχολούμαστε πάρα πολύ με το σύνορο στην Ελλάδα και πέραν των συνόρων έχουμε δει και την υπόθεση του Παύλου και του Ζακ της Zacki. Αν δεν ξεχνάω κάτι, αυτά είναι.

ΓΙ Ναι, αν δεν κάνω λάθος.

ΣΑ Και έχουμε και κάποιες που ξεκινάνε τώρα.

ΓΙ Καινούργιες υποθέσεις.

ΣΑ Ναι, με τη νέα οργάνωση, πια.

ΓΙ Ωραία. Λίγο θες να μου πεις για τη νέα οργάνωση; Για ποιο λόγο, ας πούμε, ιδρύεται ένα γραφείο στην Αθήνα; Με ποιον τρόπο είναι χρήσιμο, πού διαφοροποιείται, αν είναι ίδια εργαλεία αυτά που χρησιμοποιείτε ή αν διαφέρει εν τέλει η μεθοδολογία λόγω της τοπικότητας και τέτοιων ζητημάτων που προκύπτουν.

ΣΑ Κάνεις όλες τις ερωτήσεις που κάνουμε οι ίδιοι στους εαυτούς μας.

ΓΙ Ναι, αλλά ξέρεις είναι κρίσιμες ερωτήσεις και για τους υπόλοιπους. Και για εμάς.

ΣΑ Κοίτα, αρχικά ο λόγος που προκύπτει η ανάγκη για ένα τέτοιο γραφείο, αυτό βγαίνει κάπως οργανικά. Είμαστε περίπου μια δεκαετία και εγώ και η συνάδελφός μου η Χριστίνα Βαρβία στο γραφείο. Εγώ ζω πολλά χρόνια πια στην Ελλάδα, δουλεύω από την Ελλάδα για έρευνες που αφορούν πρωτίστως την Ελλάδα ή και την Ελλάδα. Και ένιωσα την ανάγκη να πλαισιώσουμε αυτή τη δουλειά με μία ομάδα η οποία θα μπορεί να ερευνά, κάνω live translation εγώ τώρα.

ΓΙ Και στα αγγλικά και το κοιτάζουμε μετά.

ΣΑ Από θέση. Δηλαδή θέλουμε η πρακτική μας να είναι πιο situated. Εφόσον ερευνούμε την Ελλάδα να μην συμβαίνει αυτό από ένα εργαστήριο στο Λονδίνο ή στο Βερολίνο.

ΓΙ Το σκεφτόμουν κιόλας, είναι λίγο αποικιακό μετά.

ΣΑ Και εφόσον πια έχουμε χαράξει μια πορεία σ' αυτά τα γραφικά, αισθανόμαστε ότι οι συνθήκες είναι ώριμες να κάνουμε αυτή τη δουλειά από εδώ. Το γραφείο εδώ δεν θα κοιτάει μόνο την Ελλάδα. Θα έχει σαφώς το focus στον ελλαδικό χώρο, αλλά θα ασχολείται και με την άμεση γειτονιά των Βαλκανίων και της Ανατολικής Μεσογείου. Άλλωστε όταν ασχολείσαι και με σύνορα ποτέ δεν είναι μόνο local η δουλειά, αγγίζει global dynamics και διαδρομές. Εμ... Τι άλλο... Οπότε θέλουμε να στήσουμε μια ομάδα στην Αθήνα που να δουλεύει από εδώ πια. Και αυτό κάνουμε αυτή τη στιγμή.

ΓΙ Είναι αυτόνομη η ομάδα; Δηλαδή είναι... Λογοδοτείτε ας πούμε στο Forensic;

ΣΑ Όχι, είναι μια αυτόνομη οργάνωση. Με δική της νομική μορφή στην Ελλάδα, είναι ΑΜΚΕ. Και αποφασίζουμε εμείς ποια έρευνα... Ένας άλλος λόγος για τον οποίο θεωρήσαμε ότι χρειάζεται αυτό, δύο άλλοι λόγοι μάλλον, είναι ότι όταν δουλεύεις στο πλαίσιο μιας διεθνούς ομάδας, το τι είναι σημαντικό σ' εσένα ως Έλληνα και Ελληνίδα δεν είναι πάντα εύκολο να το μεταδώσεις σε μια οργάνωση που έχει να... όταν έρθει η ώρα να διαλέξεις ποια έρευνα θα αναλάβεις και έχεις μία πρόταση από την Αμερική, κάτι που συνέβη στην Αργεντινή και κάτι που εσύ ως Έλληνας θεωρείς ότι έχει πολύ σημασία να ερευνηθεί, αλλά το capacity της ομάδας είναι περιορισμένο, συχνά βρισκόμασταν στη θέση να μην μπορούμε να πάρουμε έρευνες που εντός του ελληνικού πλαισίου ήταν σημαντικές, γιατί διεθνώς...

ΓΙ Για παράδειγμα, μια έρευνα που δεν μπορούσαν να συσχετιστούν, ας πούμε, ώστε να...

ΣΑ Δεν θα έλεγα ότι δεν μπορούν να συσχετιστούν, απλώς δηλαδή, αντιλαμβανόντουσαν πάντα τη σοβαρότητα, απλά όταν έχεις 15 άτομα και έχεις να διαλέξεις μεταξύ 15 ερευνών και θα πάρεις τις τρεις, προτεραιοποιείς διαφορετικά και θέλουμε να μπορούμε να ανταποκριθούμε θετικά όποτε αυτό είναι εφικτό, άρα θέλουμε να έχουμε μεγαλύτερη δυνατότητα να ερευνήσουμε την Ελλάδα. Για παράδειγμα, είχαμε συζητήσει πολύ έντονα τις υποθέσεις του Σαμπάνη και του Φραγκούλη. Και υπήρξε ανταπόκριση, απλώς στο τέλος, όταν διαλέγεις δεν είναι εφικτό να τις επιλέξεις όλες.

ΓΙ Για πρακτικούς λόγους.

ΣΑ Και η ομάδα του Λονδίνου είναι αρκετά μικρή, μην νομίζεις ότι είμαστε κανένας κτηνώδης οργανισμός.

ΓΙ Εσύ δουλεύεις ακόμη και στην ομάδα του Λονδίνου;

ΣΑ Είμαι research fellow. Άρα έχουμε μια διάδραση και δουλεύω πιο ενεργά με την ομάδα του Βερολίνου, το Forensis. Αλλά και από εκεί σιγά σιγά θα απεμπλακώ γιατί η ομάδα εδώ σιγά σιγά χτίζεται και έχει δική της ζωή. Παράλληλα βρίσκεται σε μια στροφή το γραφείο όπου έχει αντιληφθεί ότι ο τρόπος να επεκταθεί δεν είναι αυτό να γίνει συγκεντρωτικά να διογκωθεί η ομάδα του Λονδίνου να γίνει από 20 άτομα 100 να γίνουμε η Αμνηστία ας πούμε, παρά μόνο να μεταδώσει την ίδια την πρακτική και τα εργαλεία σε ομάδες που μπορούν να τα εφαρμόσουν σε πιο τοπικό επίπεδο. Οπότε γεννιέται το γραφείο στην Αθήνα, παράλληλα έχουμε ένα γραφείο στη Ραμάλα, ξεκινάμε ένα γραφείο στη Βραζιλία και όταν λέω ξεκινάμε όλα αυτά είναι αυτόνομα γραφεία, στην Κολομβία, στο Μεξικό τα οποία πατάνε πάνω σε δουλειά που έχει κάνει το Forensic Architecture ή το Forensis σε εκείνες τις χώρες, άρα πάνω σε δίκτυα που έχουν κτιστεί και σε ανθρώπους που έχουν δουλέψει σε συγκεκριμένες γεωγραφίες, με την ευλογία, ας το πούμε, και τη βοήθεια του μητρικού γραφείου, ώστε να γίνουν όμως αυτόνομα satellites, όχι satellites γιατί δεν θα περιστρέφονται.

ΓΙ Αυτό ήθελα να πω, δεν υπάρχει κάποια λογοδοσία, υπάρχει μια συνεργασία σε ένα βαθμό, αλλά αν εσύ θες να κάνεις μια έρευνα με άλλα μεθοδολογικά εργαλεία, έχεις απόλυτη ελευθερία.

ΣΑ Έχουμε απόλυτη ελευθερία. Έχουμε ανθρώπους από το μητρικό γραφείο στο board μας. Ας πούμε, ο Eyal θα είναι στο board μας, ο Weizman. Οπότε θα είμαστε σε συνεχή διάλογο. Έχουμε και ένα πλαίσιο που λέγεται Investigative Commons, που δεν είναι οργάνωση, δεν είναι οργάνωση δεν έχει νομική υπόσταση. Είναι ένα δίκτυο που συμπεριλαμβάνει όλες αυτές τις οργανώσεις, άρα έχουμε ένα κανάλι επικοινωνίας, ανταλλάσσουμε expertise, εργαλεία, ερωτήσεις. Μπορεί να προκύψουν συνεργασίες, να μας έρθει εμάς μια δουλειά που να αφορά το Λίβανο και να έρθουμε σε επικοινωνία με την οργάνωση που ξεκινάμε Λίβανο, Αίγυπτο, η Ορδανία είναι μια οργάνωση που έγινε το Φεβρουάριο και να δουλέψουμε μαζί. Δηλαδή, υπάρχει μια υποδομή για να στηρίζει αυτήν την αποκέντρωση, αλλά δεν υπάρχει expectation ότι θα επιστρέφει όλο αυτό στα κεντρικά.

ΓΙ Ναι, και οι χρηματοδοτήσεις που είναι πολύ σημαντικές; Γιατί είδα ένα report από ένα NGO που κάνει report, monitoring, μιλάμε για ασύλληπτα πόσα έχει πάρει η Forensic, είδα

κάτι νούμερα τρελά. Οπότε, εσείς μπορείτε να αντλήσετε ίδιου επιπέδου... Γιατί κάπως και ο μεγαθεσμός Goldsmiths, αν δεν κάνω λάθος, ε;

ΣΑ Λειτουργούμε μέσα από το Goldsmiths αλλά τις χρηματοδοτήσεις τις αντλούμε εμείς και τις δίνουμε στο Goldsmiths να τις διαχειριστεί για λογαριασμό μας.

ΓΙ Εσείς από εδώ, τώρα;

ΣΑ Όχι, τώρα μιλάω για το Forensic Architecture. Εντάξει, τα ποσά δεν είναι τόσο τεράστια. Δηλαδή, βασικός πυρήνας χρηματοδότησης του Forensic Architecture είναι ένα ERC, ένα Ευρωπαϊκό Research Grant, που μας επιτρέπει να υπάρχουμε. Να πληρώνουμε μισθούς, να κάνουμε συμβόλαια και τα λοιπά. Από εκεί και πέρα, για κάθε έρευνα, ανάλογα, σε κάποιες έρευνες δεν μπαίνουμε στη διαδικασία, ψάχνουμε και έξτρα χρηματοδότηση. Είναι ικανά για να συντηρήσει μια ομάδα περίπου 20 ατόμων, ας πούμε στο Λονδίνο.

ΓΙ Ναι, και φαντάζομαι και εξωτερικούς συνεργάτες.

ΣΑ Να, καλή ώρα όταν ο άλλος πάει στην Αριζόνα να πυροβολήσει και να ηχογραφήσει, ζητάει 5.000 ευρώ.

ΓΙ Ναι, ναι, αυτό λέω, υπάρχει ένα κόστος στην έρευνα.

ΣΑ Και ως non-profit φυσικά όλα αυτά ξοδεύονται στην έρευνα. Εμείς ψάχνουμε απ' την αρχή αντίστοιχα κονδύλια για να στήσουμε την ομάδα. Δεν υπάρχει οικονομική εξάρτηση με την μητρική οργάνωση. Μια υποστήριξη ίσως, δηλαδή στην αρχή μπορεί να μας δώσουν κάποια λίγα χρήματα για να τρέξουμε ένα πρώτο project, από βραβεία που μπορεί να έχει πάρει το Βερολίνο, και να θεωρεί ότι έχουμε συμβάλει και αξίζει μέρος του βραβείου να μοιραστεί και με εμάς και να μας βοηθήσει να σταθούμε στα πόδια μας, αλλά δεν θα υπάρχει ροή χρηματοδότησης απ' το Λονδίνο προς εμάς, γιατί άλλωστε οι οργανώσεις πια είναι και μπόλικες. Είναι 15 ανά τον κόσμο, οπότε δεν έχει τέτοια κονδύλια το Λονδίνο.

ΓΙ Και τώρα έχεις εντοπίσει κάποιες διαφορές στη μεθοδολογία σε σχέση με το... στα μεθοδολογικά εργαλεία που πρέπει να χρησιμοποιήσεις, τα δίκτυα που πρέπει να φτιάξεις στην Ελλάδα, σε σχέση με άλλες έρευνες που έχεις συμμετάσχει.

ΣΑ Είμαι ακόμα υπό διαμόρφωση οπότε είναι δύσκολο να απαντήσω σ' αυτή την ερώτηση. Δηλαδή δεν είναι ότι έχουμε αρχίσει να δουλεύουμε hands-on σε υποθέσεις για να σου πω ότι δουλεύουμε διαφορετικά.

ΓΙ Αλλά και με το Forensic Architecture που κάνατε την έρευνα πεδίου στην Ελλάδα αντίστοιχα.

ΣΑ Ναι, είναι σίγουρα μια πιο situated μορφή έρευνας.

ΓΙ Πώς το εντοπίζεις αυτό το situated, δηλαδή το εντοπισμένο πώς το εντοπίζεις; Πώς εστιάζεις σ' αυτό;

ΣΑ Τώρα, πολύ εμπειρικά σας το λέω.

ΓΙ Ναι, εμπειρικά.

ΣΑ Είναι πολύ μεγάλη διαφορά, τουλάχιστον για εμένα, να δουλεύω σε μια γεωγραφία που ξέρω καλά, ξέρω πώς κινούμαι στο πεδίο. Έχω ένα πλούσιο δίκτυο ανθρώπων απ' το οποίο μπορώ να μάθω και στους οποίους μπορώ να επιστρέψω γνώση. Απ' το να με καλέσουν να δουλέψω, π.χ. στο Ιράκ ή στη Λιβύη, που τρέχω ένα project τώρα για τη Λιβύη, που πρέπει να έρθω σε επαφή με ανθρώπους αντίστοιχους με εμένα που ξέρουν καλά το τοπικό. Δηλαδή είναι τελείως διαφορετικό να δουλεύεις για μια γεωγραφία για την οποία ξέρεις πάρα πολύ καλά την τοπική συνθήκη, από το να είσαι once removed και να πρέπει να μιλήσεις σε κάποιον μεσάζοντα για να έρθεις σε επαφή με το τοπικό πλαίσιο. Είμαστε πολύ πιο κοντά και στο πεδίο και στο αντικείμενο της έρευνάς μας. Και αυτό σίγουρα αντανακλάται και στον τρόπο με τον οποίο κάνουμε engage, στις αναπαραστατικές τεχνικές που...

ΓΙ Μπορείς να μου φέρεις ένα παράδειγμα;

ΣΑ Προσπαθώ. Τι να σου πω, ένα πολύ φρέσκο παράδειγμα που μου έρχεται είναι ότι είμαστε πολύ πιο attentive στη ζωή μιας έρευνας μετά τη δημοσίευσή της, καταρχάς. Δηλαδή είμαστε παρόντες στα δικαστήρια. Εγώ ξημεροβραδιαζόμουν... δεν βράδιαζα, έτρωγα τα πρωινά μου στη δίκη της Χρυσής Αυγής, ας πούμε, τόσα χρόνια. Ε, αυτό δεν κάτι που θα το κάνεις για μια έρευνα στο Μεξικό, γιατί δεν μπορώ να είμαι εκεί. Οπότε η... honorary επίτιμη πρόεδρος μου του Δ.Σ. μας είναι η Μάγδα Φύσσα. Γιατί έχουμε αναπτύξει αυτή τη σχέση πια μέσα από την παρουσία μας στη διαδικασία παρουσίασης των πειστηρίων που παραγάγαμε. Πηγαίνουμε στις δίκες τώρα με την... Γνωρίζουμε πολύ καλύτερα τους ανθρώπους για λογαριασμό των οποίων δουλεύουμε. Δηλαδή έχουμε αναπτύξει... δεν θέλω να πω φιλικές, αλλά οικείες σχέσεις με τους επιζώντες της Πύλου. Έχουμε επικοινωνία. Δηλαδή γίνεται πια ένα practice of care πιο διαφορετικό.

ΓΙ Ναι, γιατί είναι διαφορετικό να κάνεις μια έρευνα, ας είναι και μακροχρόνια, και να μην μένεις εκεί, να επισκέπτεσαι ανα διαστήματα.

ΣΑ Ναι, κι άλλο να γνωρίσεις έναν άνθρωπο μία φορά, να πάρεις τη μαρτυρία του και να τη μετατρέψεις σε ένα ερευνητικό output, κι άλλο να έχεις μια διαρκή επαφή μ' αυτόν τον άνθρωπο.

ΓΙ Ωραία, αυτό τώρα, τώρα μου έρχεται η ερώτηση, σε σχέση με τους Forensic, που είναι global research... είναι δυνατόν, για παράδειγμα, να αναπτύξουν τέτοιου είδους σχέσεις;

ΣΑ Ναι. Κοιτά, ο τρόπος που το κάνουν είναι, πριν γίνει, ας πούμε, πριν αποκοπούμε και δημιουργήσουμε τα δικά μας γραφεία, εγώ έτσι κι αλλιώς στην Ελλάδα ζούσα, οπότε το ελληνικό σκέλος της δουλειάς, με τον ίδιο τρόπο γινότανε, πάνω κάτω.

ΓΙ Οπότε πάντα πρέπει να είναι κάποιои...

ΣΑ Δεν θα έλεγα ότι πρέπει, αλλά ότι τουλάχιστον εκεί που υπάρχουν μέλη της ομάδας που έχουν ένα ενδιαφέρον, μια βαθιά γνώση του μέρους, ζουν εκεί, έχουν skin in the game, που λένε, τους αφορά προσωπικά, νομίζω ότι είναι διαφορετικό το αποτέλεσμα της δουλειάς. Όχι σε επίπεδο αντικειμενικότητας και βάθους έρευνας, αλλά σε επίπεδο care. Σε σχέση με το αν πάrouμε ένα commission από μια γωνιά του πλανήτη που δεν έχουμε βιωμένη σχέση.

ΓΙ Αυτό είναι πολύ σημαντικό, γι' αυτό σε ρωτάω.

ΣΑ Έτσι κι αλλιώς το Forensic Architecture ξεκίνησε από την Παλαιστίνη. Δηλαδή ο Διευθυντής μας είναι από το Ισραήλ, ήταν στα κινήματα κι όλη η έρευνά του κυμαινόταν. Οπότε ξεκίνησε από ένα situated και αρκετά embedded τρόπο και στη συνέχεια διογκώθηκε για να γίνει κάτι που είναι πιο ευρύ. Άρα αυτή η γνώση υπάρχει, το τι σημαίνει να είμαι κοντά στον τόπο που ερευνώ. Παράλληλα δεν είναι πάντα δυνατό να συμβεί. Έχουμε ανθρώπους από τον Μεξικό που ερευνούν το Μεξικό. Έχουμε ανθρώπους από την Κολομβία που ερευνούν την Κολομβία. Υπήρχαν στιγμές που η έρευνά μας ήταν πάρα πολύ κοντά στο πεδίο που ερευνά. Και άλλοτε, όχι. Πολύ λιγότερο. Εγώ θα έλεγα ότι στην Ελλάδα έχουμε προσπαθήσει και έχουμε καταφέρει να είμαστε παρόντες. Και να είμαστε πολύ attuned στο specificity, στο local specificity. Πρέπει να ξαναμάθω ελληνικά.

ΓΙ Όλοι το περνάμε αυτό το ζόρι. Είναι θέμα χρόνου πάλι. Κι εγώ προσπαθώ και μεταφράζω συνέχεια, οπότε και οι όροι αντίστοιχοι.

ΣΑ Τι άλλο να πω. Δηλαδή, υπάρχουν και στιγμές που αντιλαμβάνομαι τη διαφορά. Όταν είναι να αποφασίσουμε πώς θα αναπαραστήσουμε κάτι, ας πούμε.

ΓΙ Για παράδειγμα;

ΣΑ Ερευνούμε επαναπροωθήσεις στο Αιγαίο, ας πούμε, και η πιο ψυχρή λογική λέει ότι κανονικά κάνεις obscure, σβήνεις τα χαρακτηριστικά, βάσει GDPR και το ένα και το άλλο, σβήνεις τα χαρακτηριστικά του προσώπου, ακόμη και των δραστών, των state agencies ας πούμε, γιατί δεν είναι αυτό που αφορά, αφορά το violation. Εγώ στην Ελλάδα πάντα θέτω στην ομάδα ότι δεν πρέπει, εννοώ ότι υπάρχει και μια άλλου τύπου ανάγκη και οργή που αντανακλάται στην έρευνα.

ΓΙ Οπότε θες να παραβιάσεις κάποια...

ΣΑ Θεωρώ ότι υπάρχει overriding public interest, ότι πρέπει να μάθουμε ποιος κάποιος είναι αυτός που κάνει, δεν είναι ότι γενικά η ελληνική ακτοφυλακή βλέπουμε εδώ ότι επαναπροωθεί μια βάρκα με πρόσφυγες, όχι, το τάδε σκάφος, το τάδε νησί, με το τάδε... προσωπικό, ας πούμε. Δηλαδή, όντας πιο κοντά, έχεις ίσως και μία...

ΓΙ Εμπλέκεσαι συναισθηματικά, είναι άλλο το affect που έχεις κι ο ίδιος μέσα από την έρευνα.

ΣΑ Εμπλέκεσαι συναισθηματικά διαφορετικά. Αλλά έχεις και νιώθεις και μια μεγαλύτερη ασφάλεια. Δηλαδή καταλαβαίνεις τι σε παίρνει και τι δεν σε παίρνει να κάνεις, πότε είσαι at risk και πότε δεν είσαι. Δηλαδή, αισθάνομαι πολύ πιο άνετα. Μας ρωτάνε, μα δεν φοβάστε με την δουλειά που κάνετε; Η απάντηση είναι ότι στην Ελλάδα, επειδή γνωρίζω το πλαίσιο, ε νιώθω ασφαλής. Αν έκανα την ίδια δουλειά όντας Έλληνας στο Μεξικό, δεν θα ένιωθα τόσο ασφαλής. Αν ήμουν Μεξικάνος, μπορεί να ήξερα πώς να ελιχθώ, τι με παίρνει να πω και τι δεν με παίρνει να πω, ας πούμε.

ΓΙ Οκ. Τώρα, ο τρόπος, ας περάσουμε στα πιο... Αν και αυτά είναι πολύ σημαντικά ζητήματα. Στα πιο ερευνητικά, στα μεθοδολογικά, οι νέες τεχνολογίες που χρησιμοποιείτε, τα τεκμήρια. Εσείς εκκινείτε σ' όλες τις περιπτώσεις από κάποιο τεκμήριο, το οποίο θεωρείτε ότι εκεί κάτι είναι αβάσιμο, είναι ψευδές, είναι manipulated και δουλεύετε πάνω σ' αυτό; Ή κατασκευάζετε το τεκμήριο εκ νέου;

ΣΑ Μια σύνθεση μεταξύ των δύο. Πολύ συχνά μπορεί... Εντάξει, η αφετηρία της οργάνωσης της μητρικής και κατ' επέκταση, πιθανώς και της δικής μας, παρόλο που όντως θέλουμε να

εξερευνήσουμε και διαφορετικές μεθοδολογίες, η αφετηρία είναι ότι τα άνθρωπινα δικαιώματα παραβιάζονται στον χώρο και μπροστά σε πολυμέσα, πολύ συχνά, όλο και περισσότερο. Οπότε, τα δικά μας εργαλεία ως χωρικοί ερευνητές, ως αρχιτέκτονες, ως καλλιτέχνες, κι ούτω καθεξής, ως aesthetic practitioners, που θα λέγαμε στα αγγλικά, μας βοηθούν να αναπτύξουμε μια υβριδική πρακτική που να μπορεί να ανιχνεύσει αυτές τις παραβιάσεις στον φυσικό και στον ψηφιακό χώρο.

ΓΙ Εσείς έχετε αναγκαστεί να κάνετε κάποιες παραποιήσεις ώστε... Δηλαδή, γνωρίζοντας ότι μπορεί να υπάρχει άδικο, αλλά όταν δεν μπορείς να το αποδείξεις, να παραποιήσεις στοιχεία. Αυτό μπορούσε να είναι και off the record, έτσι.

ΣΑ Ναι, όχι, όχι, ξέρω τι λες.

ΓΙ Δηλαδή να κάνεις manipulation κάποιο evidence το οποίο χειρίζεσαι, για να μπορέσεις να σταθείς απέναντι σε μια δίκη.

ΣΑ Όχι, όχι, εντάξει. Όχι γιατί θα έχανε το δίκιο σου τελείως δηλαδή, άμα αυτό...

ΓΙ Δεν περνάτε σε παραποιήσεις, σίγουρα.

ΣΑ Όχι, εμείς κάνουμε αυτό που λέμε engaged objectivity. Δηλαδή, προσπαθούμε να είμαστε στρατευμένη αντικειμενικότητα, έχει μεταφραστεί αυτό στο βιβλίο του Eyal στα ελληνικά. Που μας ήρθε και λίγο boomerang στη δίκη του Ζακ, γιατί το διάβασαν οι δικηγόροι της απέναντι πλευράς στο δικαστήριο, ως λόγο για τον οποίο πρέπει να μην ληφθεί σοβαρά ότι δεν είμαστε αντικειμενικοί, ότι είμαστε στρατευμένοι.

ΓΙ Λόγω του όρου στρατευμένος.

ΣΑ Ναι, ναι, ναι. Προσπαθούμε να είμαστε απολύτως αντικειμενικοί απέναντι στα τεκμήρια και στα αρχεία και τα λοιπά τα οποία εξετάζουμε. Δηλαδή, η μεθοδολογία μας να είναι πάντα πάρα πολύ ανοιχτή. Παράλληλα, δεν κρύβουμε τη συγκεκριμένη πολιτική μας θέση η οποία είναι δίπλα στις κοινότητες που επηρεάζονται από την κρατική βία και ούτω καθεξής. Δηλαδή, ακόμη και ο τρόπος που επιλέγουμε τις έρευνές μας έχει μια πολιτική τοποθέτηση. Δηλαδή, δεν θα θέλαμε ποτέ να πούμε ότι είναι απολιτίκ η δουλειά που κάνουμε. Είναι βαθιά πολιτική. Ωστόσο, δεν αφήνουμε αυτή την πολιτική θέση να επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο θα καταλήξουμε στα συμπεράσματα στα οποία θα καταλήξουμε. Ή τουλάχιστον προσπαθούμε. Δηλαδή το bias προφανώς το φέρουμε και είναι κάτι που επηρεάζει τον τρόπο

με τον οποίο κοιτάμε, ακούμε και ούτω καθεξής. Δημιουργούμε εικόνες. Δεν θα κάνουμε κάτι τέτοιο...

ΓΙ Ωστε να αποδείξετε κάτι.

ΣΑ Πώς το λένε... intentionally. Τώρα μου είχες κάνει και μια άλλη ερώτηση πριν την οποία δεν πρόλαβα να απαντήσω. Περάσαμε σε κάτι άλλο. Ποια ήτανε;

ΓΙ Σε ποιο σημείο. Στην αρχή που είπα τις πολλές μαζεμένες;

ΣΑ Όχι, όχι τώρα. Πριν πηδήξουμε στο αν θα πειράζαμε κάποιο πειστήριο. Α! Για τα οπτικοακουστικά, για το χώρο, ξέχασα, τέλος πάντων θα επιστρέψουμε.

ΓΙ Πέρα από τις νέες τεχνολογίες, χρησιμοποιείτε άλλες μεθοδολογίες;

ΣΑ Α, ναι, θυμάμαι την ερώτησή σου. Που ήταν κοντά σ' αυτό που με ρωτάς τώρα. Δεν ξεκινάμε πάντα από ένα πειστήριο, το οποίο θεωρούμε ότι μπορεί να έχει χαλκευθεί. Συχνά υπάρχουνε θραύσματα και ίχνη, είτε απτά είτε ψηφιακά, απ' τα οποία μπορούμε να δουλέψουμε, άλλοτε, και συχνά συμβαίνει αυτό, γιατί εξετάζουμε έτσι covert state practices που θα λέγαμε στα αγγλικά κεκαλυμμένες, κρυφές πρακτικές του κράτους όπως, ας πούμε, οι επαναπροωθήσεις, δεν διασώζονται πειστήρια. Δεν διασώζεται τίποτα. Καμία εικόνα, κανένας ήχος, τίποτα. Παρά μόνο η μνήμη και η μαρτυρία του ανθρώπου που υπέστη κρατική βία.

ΓΙ Οπότε, η κίνηση μπορεί να είναι...

ΣΑ Η κίνηση μπορεί να είναι και η ίδια η μαρτυρία και να πλαισιώσουμε την προφορική μαρτυρία με μία χωρική αναπαράσταση, με μια χαρτογράφηση, με κάτι που την ενισχύει. Ειδικά όταν η προφορική μαρτυρία είναι αυτή ενός πρόσφυγα στο σύνορο, η οποία θα εξεταστεί ενάντια στην προφορική μαρτυρία πέντε συνοριοφυλάκων, ε δεν έχουμε ψευδαισθήσεις ως προς το ποιανού η μαρτυρία θα ληφθεί σοβαρά υπόψη από ένα δικαστήριο. Οπότε προσπαθούμε να ενισχύσουμε αυτή τη μαρτυρία.

ΓΙ Να δώσετε βαρύτητα.

ΣΑ Να της δώσουμε βαρύτητα, να την τεκμηριώσουμε με τα δικά μας εργαλεία. Μπορούμε να ξεκινήσουμε δηλαδή με μηδέν εικόνες, μηδέν ψηφιακά αρχεία, μηδέν πρόσβαση στον χώρο της παραβίασης. Αν μιλάμε για τον Εβρο δεν μπορούμε να φτάσουμε εκεί που επαναπροωθήθηκε ο άνθρωπος γιατί πρόκειται για κλειστή στρατιωτική ζώνη. Και απλά να αρχίσουμε να ξεκλειδώνουμε το μυαλό και τη μαρτυρία του μάρτυρα του επιζώντα, της

επιζήσασας, με τα δικά μας εργαλεία. Ψηφιακή μοντελοποίηση, να κάτσουμε μαζί μπροστά από ένα χάρτη, να εδώ μου συνέβη αυτό, εκεί μου συνέβη εκείνο, δηλαδή να αρχίσουμε να αποτυπώνουμε τη μαρτυρία αυτή στον χώρο και στην εικόνα και στον ήχο.

ΓΙ Αυτό βέβαια ενέχει ένα μεγάλο κομμάτι ανακρίβειας, ούτως ή άλλως, έτσι δεν είναι; Είναι λίγο speculative.

ΣΑ Ναι και είναι και μια μεθοδολογία που πολύ συχνά έρχεται... λαμβάνεται λιγότερο σοβαρά υπόψη απ' τα δικαστήρια γιατί όντως πια υπάρχει αυτή η ένταση ανάμεσα στην ανθρώπινη μαρτυρία η οποία θεωρείται subjective και σ' αυτό που θα λέγαμε hard tangible evidence, απτά πειστήρια, μια φωτογραφία, ένα video. Εμείς θέλουμε να...κάπως να μετακινηθούμε από αυτό το binary, το δίπολο και να πούμε ότι... να στήσουμε μια πρακτική που να μπορεί να λειτουργεί συνδυαστικά ανάμεσα στους δύο κόσμους, του τεκμηρίου και της μαρτυρίας. Θεωρούμε ότι υπάρχει και μια ηθική υποχρέωση να ακούσουμε τους ανθρώπους που έχουν υποστεί βία και να πλαισιώσουμε αυτή τη μαρτυρία με τεκμήρια όταν αυτό είναι δυνατό. Υπάρχει μια τάση να σβηστεί η μαρτυρία ή μάλλον να είναι τελείως discarded και να ληφθεί σοβαρά μόνο όταν υπάρχουν απτά πειστήρια.

ΓΙ Που φροντίζουν να μην υπάρχουν.

ΣΑ Επίσης. Άρα δεν θέλουμε και εμείς με τη δική μας δουλειά, που βαραίνει όντως προς τα πειστήρια, να υποκαταστήσουμε την ανθρώπινη μαρτυρία. Θέλουμε να την ενισχύσουμε και να την προστατεύσουμε, όταν αυτό είναι εφικτό. Κι άλλωστε δεν απευθυνόμαστε μόνο στα δικαστήρια, έτσι; Δηλαδή, ναι μεν μπορεί αυτή η πρακτική, εμείς το λέμε situated testimony, αυτή τη μεθοδολογία, να μην βρίσκει πρόσφορο έδαφος στα δικαστήρια, που έχει παρουσιαστεί και άλλοτε και με... θέλω να πω με επιτυχία. Αλλά δεν απευθυνόμαστε μόνο σε αυτά τα fora, απευθυνόμαστε και στο δημόσιο διάλογο, στη δημόσια σφαίρα, στην κοινή γνώμη, παρουσιάζουμε τη δουλειά σε χώρους πολιτισμού, δηλαδή θεωρούμε ότι όλοι αυτοί είναι χώροι που μπορούν να παράγουν πολιτική και να ξεκινήσουν ένα διάλογο, να ενεργοποιηθούν.

ΓΙ Έβλεπα πρόσφατα, τον άντρα με το πορτοκαλί μπλουζάκι, απ' την υποθήκη του Κωστόπουλου, που έγινε ο χαμός με τα τελευταία γεγονότα. Το είχα στο μυαλό μου, το είχα παρακολουθεί στενά και στο site.

ΣΑ Ναι, μια μικρή δικαίωση τη νιώσαμε, ομολογώ. Γιατί ο λόγος που επιλέξαμε να δείξουμε το πρόσωπο αυτού του ανθρώπου, ο οποίος φαινομενικά ήταν ένας πολίτης, δεν είναι κάτι

που θα το κάναμε. Ήταν βέβαια, ήταν μάρτυρας κλειδί, οπότε θεωρούσαμε ότι η μαρτυρία του έπρεπε όντως να ληφθεί και να μας βοηθήσει να καταλάβουμε τι έγινε με τον Ζακ. Θεωρούσαμε ότι είναι ασφαλίτης, ήμασταν βέβαιοι ότι είναι ασφαλίτης, γιατί επιχειρεί ανάμεσα στους αστυνομικούς.

ΓΙ Και εγώ αυτό είχα καταλάβει από τα βιντεάκια.

ΣΑ Ε βέβαια. Κρατάει γκλοπ στο τέλος, δηλαδή όλοι οι πολίτες είναι σε μια ακτίνα 20 μέτρων, 15 μέτρων και αυτός είναι ανάμεσα στους αστυνομικούς με ένα γκλοπ στο χέρι.

ΓΙ Τους γνωρίζει, τους μιλάει, αν θυμάμαι καλά.

ΣΑ Οπότε λέμε, ασφάλεια, πάμε, το δείχνουμε και επιστρέφω σε αυτό που σου έλεγα πριν, πότε κρύβεις ένα πρόσωπο και πότε καταστάς κάποιον αναγνωρίσιμο. Πήραμε ένα ρίσκο, τέλος πάντων. Τελικά δεν ήταν ασφαλίτης, ήταν μπράβος που είχε...

ΓΙ Αλλά δεν το ξέρεις και πάλι.

ΣΑ Ναι, επίσης. Που δούλευε στενά με κάποιους διεφθαρμένους αστυνομικούς, οπότε και αυτό εξηγεί τη συμπεριφορά του και την άνεση που είχε.

ΓΙ Την οικειότητα. Τι άλλο ήθελα να σε ρωτήσω; Και το site, έτσι όπως το έχετε στήσει, τουλάχιστον, της Forensic Architecture, έχει αυτή τη λογική με το location, geography, τα πλάνα ένα. Κάπως φανερώνεται και εκεί η διαδικασία του υλικού. Δηλαδή μπορεί... απευθύνεστε και στο κοινό μέσα από αυτόν τον τρόπο της δημοσιοποίησης, δηλαδή... Αν και αυτό το μέσο, δηλαδή που χρησιμοποιείτε, μέσω του διαδικτύου, δηλαδή μέσω ενός site, κατά κάποιο τρόπο υποκαθιστά ή καθιστά μάλλον ενεργό και τον πολίτη; Στοχεύετε κάπως έτσι να τον καταστήσετε μάρτυρα κατά μία έννοια; Το τραβάω λίγο, αλλά...

ΣΑ Αυτό θα έλεγα ότι το επιχειρούμε περισσότερο μέσα από public events και από τις εκθέσεις. Δηλαδή, ο χώρος του μουσείου προσπαθεί να καταφέρει κάτι τέτοιο. Εδώ στην Ελλάδα δεν έχει τύχει, αλλά έχουμε κάνει μεγάλες εκθέσεις.

ΓΙ Ναι, ναι, στην State of concept.

ΣΑ Ναι, αλλά αυτή ήταν κάπως μαζεμένη. Δηλαδή, έχουμε κάνει μεγάλες εκθέσεις στο MAGBA (???), ξέρω εγώ, όπου καταλαμβάνεις έναν ολόκληρο όροφο και ο άνθρωπος μπορεί να περάσει τρεις ώρες εκεί μέσα.

ΓΙ Και με ποιον τρόπο, πώς το στήνετε αυτό;

ΣΑ Και υπάρχει και ένα curation, ας πούμε, που παίζει κι αυτό σημαντικό ρόλο. Αλλά θεωρούμε κάπως ότι το μουσείο είναι η στιγμή που μπορούμε να πάρουμε μια ανάσα και να δείξουμε τη δουλειά όπως θα θέλαμε να δειχθεί. Φυσικά, ένας χώρος που έρχεται με τα δικά του limitations και τη δική του γλώσσα, αλλά δεν έχεις αυτό το πολύ σφιχτό πλαίσιο που έχει ένα δικαστήριο ή ένα άρθρο στα μίντια. Μπορείς να επεκταθείς και μπορείς να θέσεις το narrative όπως θέλεις εσύ να το θέσεις. Και να φέρεις τον κόσμο αντιμέτωπο με τη δουλειά, με τον τρόπο που θα ήθελες να ειδωθεί. Και φυσικά, να τη δεις κι εσύ στημένη σε έναν χώρο και να καταλάβεις, είναι και μια στιγμή self-reflection, να καταλάβουμε ίσως τι θα μπορούσε να έχει γίνει διαφορετικά, τι θα μπορούσαμε να διορθώσουμε. Οπότε, για εμάς τα μουσεία, εκτός από χώρος πολιτικής ζύμωσης και ένα γόνιμο χώρο, για τη δουλειά που θέλουμε να κάνουμε, είναι και μια στιγμή που παίρνω ένα βήμα πίσω και κάπως σκέφτομαι και την ίδια μου την πρακτική.

ΓΙ Σε σχέση με την επιτέλεση ή τη δραματουργία, πώς διαφοροποιείται;

ΣΑ Και γίνεται και ένας χώρος που μπορούμε αυτά τα έργα να τα πλαισιώσουμε λίγο πιο δραματουργικά, γιατί πάντα τρέχουμε και κάποιο public program στα πλαίσια των εκθέσεων, με διαλέξεις, φέρνουμε, καλούμε ανθρώπους, μπορεί να καλέσουμε ανθρώπους που έμπλεκονται άμεσα στις υποθέσεις που ερευνούμε, μπορεί να κάνουμε κάποιο μικρό tribunal μέσα στην έκθεση. Οπότε κάπως μικραίνουμε και την απόσταση μεταξύ συμβάντος και έρευνας με το μουσείο.

ΓΙ Και αναπαράστασης.

ΣΑ Και αναπαράστασης, επίσης. Για να επιστρέψω σ' αυτό που με ρώτησες για το site, θα έλεγα ότι λειτουργεί πιο πολύ ως το πλήρες αποθετήριο της δουλειάς, επειδή συνήθως όταν δημοσιεύουμε έχουμε κάποιο press partner που θα γράψει ένα άρθρο, θα γράψει ο *Guardian* κάτι, θα γράψει, ξέρω εγώ, η *Εφημερίδα των Συντακτών* κάτι. Πάντα μένουν πράγματα απ' έξω. Κυρίως έχουν να κάνουν με τη μεθοδολογία αυτά τα πράγματα. Και θέλουμε πάντα η μεθοδολογία να είναι διαφανής. Οπότε αν μπεις στο site θα βρεις πολύ περισσότερες πληροφορίες ως προς το πώς κάναμε αυτό που κάναμε, συγκεκριμένα τι συμπεράσματα βγήκαν, είναι λίγο πιο... σχεδόν σαν να γράφεις ένα επιστημονικό paper, ας πούμε, για την κάθε έρευνα. Παραπέμπουμε στο site όταν παρουσιάζουμε τη δουλειά σε μέρη που δεν έχουν τον χώρο που χρειάζεται η δουλειά για να εξεταστεί σωστά. Είναι λίγο nerdy, δεν θα έλεγα ότι θα μπει κάποιος στο site, δηλαδή, και θα... κάνει πραγματικά engage. Εγώ το βλέπω πιο

πολύ αποσπασματικά ότι ο κάθε θεατής, κάθε επισκέπτης, κάθε επισκέπτρια θα μπορέσει να εμβαθύνει στην έρευνα που τον ενδιαφέρει ή στη γεωγραφία που τον ενδιαφέρει.

ΓΙ Ναι, προφανώς. Είναι πιο επιλεκτικός τρόπος.

ΣΑ Σε αφορά η υπόθεση τάδε; Μπαίνεις στο site, ξεψαχνίζεις για να καταλάβεις ακριβώς πώς φτάνουμε σε ποιο συμπέρασμα, τι ακριβώς είναι αυτό που βρήκαμε, τι μεθοδολογίες χρησιμοποιήθηκαν. Είναι σαν ακτινογραφία.

ΓΙ Ναι. Στη Βρετανία έχουν γίνει αντίστοιχα πολλές έρευνες;

ΣΑ Έχουν γίνει κάποιες και γίνονται σιγά σιγά περισσότερες. Έχουμε δουλέψει αρκετά... Η μεγαλύτερη μας έρευνα ως τώρα είναι για τη φωτιά στον πύργο του Grenfell. Που δουλέψαμε στενά με τους επιζώντες. Δηλαδή, να επιστρέψω και στην προηγούμενη κουβέντα μας, όταν δουλεύουμε στην Βρετανία, η έρευνα είναι αντίστοιχα situated για την Βρετανία. Ήμασταν πάρα πολύ κοντά με τους επιζώντες, με τις νομικές τους ομάδες. Επισκεφτήκαμε το Grenfell, δηλαδή είσαι όντως κοντά στο πεδίο που ερευνάς. Έχω ερευνήσει κάποια police killing, κάποιες αστυνομικές δολοφονίες. Του Mark Duggan στο Tottenham και κάποιες που δεν έχουν δημοσιευτεί ακόμα.

ΓΙ Όχι, εννοώ αν υπάρχει και δυσκολία, εφόσον είναι τοποθετημένη πάλι η έρευνα, αν είναι πιο εύκολο να λειτουργήσει ερευνητικά σε χώρες με λιγότερο σφιχτά θεσμικά πλαίσια να το πω.

ΣΑ Κατά κάποιο τρόπο είναι. Δηλαδή, η ευκολία με την οποία έχεις πρόσβαση σε μια δικογραφία στην Ελλάδα, ε, δεν συγκρίνεται με τα πρωτόκολλα στη Γερμανία, ας πούμε. Στη Γερμανία μας αποκλείσανε από το δικαστήριο που σου ανέφερα πριν, στην υπόθεση που συζητούσαμε, γιατί μία από τις δικηγόρους με την οποία συνεργαζόμασταν, προκειμένου να παράξουμε πειστήρια για τη δίκη, μας έστειλε ένα έγγραφο, το οποίο εμείς δεν θα έπρεπε να έχουμε. Εμείς δεν το είδαμε ποτέ αυτό το έγγραφο, δεν αφορούσε στην έρευνα καθόλου, αλλά θεωρήσαμε ότι πρέπει, θεώρησε η δικηγόρος, ότι πρέπει να ενημερωθεί το δικαστήριο. Κοιτάζτε, έκανα ένα λάθος και τους έστειλε αυτό το έγγραφο. Το δικαστήριο απάντησε ότι τότε αποκλείονται ως μάρτυρες. Και εμείς προβάραμε τώρα πώς θα το παρουσιάσουμε στο δικαστήριο.

ΓΙ Πώς το προβάρατε, δηλαδή;

ΣΑ Ε, συζητούσαμε καλή ώρα για την επιτελεστικότητα, πώς θα μιλήσουμε για τους πυροβολισμούς, ας πούμε, και τα ντεσιμπέλ; Ε, να, ξέρω εγώ, θα έχουμε ένα σφυρί και θα βαράμε το τραπέζι για να κάνουμε...

ΓΙ Τελικά τι κάνατε;

ΣΑ Δεν φτάσαμε ποτέ στο δικαστήριο.

ΓΙ Α, δεν φτάσατε ποτέ ποτέ. Ούτε με τον τρόπο τον... αποκλειστήκατε...

ΣΑ Αποκλειστήκαμε και πήγαμε στη Documenta.

ΓΙ Ενδιαφέρον.

ΣΑ Ε, στην Ελλάδα σου στέλνουν με wetransfer, ξέρεις, τη δικογραφία. Σου λένε, ναι, μα σίγουρα επιτρέπεται να το έχω αυτό το πράγμα στα χέρια μου; Ε, εντάξει, ναι, εννοείται, δείτε το.

ΓΙ Πού αλλού έχετε συναντήσει αντίστοιχες ευκολίες ή δυσκολίες; Γιατί εγώ νομίζω ότι όσο πιο προηγμένο καπιταλιστικά είναι ένα κράτος, τόσο...

ΣΑ Κοίτα, από την άλλη...

ΓΙ Αυτά τα ζητήματα τα έχει ρυθμισμένα πολύ πιο έντονα.

ΣΑ Ναι, αλλά έχει και ένα pretense διαφάνειας. Ας πούμε, ακόμη και το Ισραήλ, η Αμερική, ή στην Ευρωπαϊκή Ένωση εκτός της Ελλάδας, υπάρχει αυτό το πράγμα που λέγεται FOIA, Freedom of Information Act. Και μπορείς εσύ να ζητήσεις footage από την τάδε κάμερα απ' το κράτος του Ισραήλ. Και το κράτος Ισραήλ υποχρεούται να το δημοσιεύσει. Θα το συνοδεύσει από ένα κατεβατό από ψέματα ή θα αποκρύψει πράγματα που είναι σημαντικά, αλλά κάτι θα βγάλει.

ΓΙ Οφείλει να δώσει κάτι.

ΣΑ Και θέλει να δείξει ότι σέβεται κάποιες βασικές αρχές. Ε, στην Ελλάδα δεν θα πάρεις ποτέ απάντηση.

ΓΙ Ναι. Απ' την άλλη μπορείς να...

ΣΑ Αλλά άμα δουλεύεις για δολοφονία από αστυνομικούς στην Αμερική, υπάρχουν όλα τα body cams όλων των αστυνομικών σε ένα αρχείο. Και μπορείς να δεις ο τάδε αστυνομικός τι έβλεπε απ' την κάμερά του, ο δείνα αστυνομικός. Και μπορείς να πλαισιώσεις, ας πούμε,

ξαφνικά, και έχεις υλικό να αποδομείς το επίσημο αφήγημα. Έστω και από τις κάμερες των αστυνομικών.

ΓΙ Ναι. Εδώ;

ΣΑ Δεν υπάρχει. Τίποτα.

ΓΙ Και η ευκολία που έγκειται, εν τέλει, που είπες προηγουμένως; Ότι μπορείς να έχεις πρόσβαση σε ένα έγγραφο, ξέρω εγώ, που μπορεί να είναι...

ΣΑ Είναι αρκετά πιο εύκολο να πάρεις στα χέρια σου μια δικογραφία. Δηλαδή, άπαξ και ξεκινήσει η ανακριτική διαδικασία στο εξωτερικό είναι πιο δύσκολο. Εδώ δεν έχουμε αυτή την προσποίηση της διαφάνειας. Δηλαδή, ακόμη και στη Frontex, στην Ευρωπαϊκή Συνοριοφυλακή, άμα τους γράψεις ακριβώς τι χρειάζεσαι, και δεν είναι στις κατηγορίες που υπόκεινται σε διάφορα ζητήματα ασφάλειας κ.τ.λ., οφείλουν να σου το δώσουν. Θέλω το υπηρεσιακό έγγραφο για το τάδε συμβάν, την τάδε ημερομηνία, στα ανοιχτά της Λέρου. Άμα τους έχεις ζητήσει κάτι... δηλαδή, άμα δεν το ζητήσεις με σαφήνεια, μπορούν να σου πούνε «Α, δεν έχουμε κάτι τέτοιο». Αλλά άμα ξέρεις ακριβώς τι ζητάς και το έχουν, υποχρεούνται να σου το δώσουν και θα σου το δώσουν. Μπορεί να το καθυστερήσουν λίγο, θα σου το δώσουν. Μπορεί να το σβήσουν, να σβήσουν πολύ σημαντικά πράγματα. Θα το λάβεις. Στην Ελλάδα απλά δεν θα πάρεις απάντηση. Ποτέ.

ΓΙ Σε δίκη εσύ έχεις παραστεί ως μάρτυρας.

ΣΑ Ναι. Εγώ προσωπικά ή συνάδελφοι;

ΓΙ Εσύ, άμα έχεις την αντίστοιχη εμπειρία...

ΣΑ Κοίτα, εγώ ήταν να καταθέσω στη δίκη στην Καλαμάτα για την Πύλο. Είχα πάει, δηλαδή, είχαμε κάνει ένα report και τα λοιπά. Η δίκη τελικά ακυρώθηκε, γιατί στην έναρξή της οι δικηγόροι ισχυρίστηκαν επιτυχώς... Είναι η δίκη των εννέα Αιγυπτίων, οι οποίοι είχαν συλληφθεί ως διακινητές. Ήταν επιζώντες και τους είχαν συλλάβει ως διακινητές και δικάζονταν αυτοί οι εννιά, δεν δικαζόταν το ελληνικό κράτος. Και εγώ θα ήμουν μάρτυρας υπεράσπισης, ας πούμε. Όπου θα έδειχνα, θα μιλούσα για τη δική μας αναπαράσταση του συμβάντος, ανακατασκευή του συμβάντος. Οι δικηγόροι στην αρχή της δίκης είπαν ότι δεν γίνεται να δικαστούν από ελληνικό δικαστήριο αυτοί οι εννέα άνθρωποι γιατί το συμβάν δεν έλαβε χώρα σε ελληνικά χωρικά ύδατα, άρα δεν είναι στη δικαιοδοσία της ελληνικής δικαιοσύνης.

ΓΙ Ήταν θέμα Ελλάδας - Ιταλίας.

ΣΑ Ήταν σε διεθνή ύδατα. Στην ελληνική ζώνη έρευνας και διάσωσης αλλά όχι σε ελληνικά χωρικά ύδατα. Και επίσης οι άνθρωποι αυτοί δεν είχαν πρόθεση να έρθουν στην Ελλάδα ποτέ, άρα δεν αφορά την ελληνική δικαιοσύνη. Και τελικά έγινε δεκτό. Εγώ είχα πάει δηλαδή εκεί να καταθέσω. Είχαν μαζευτεί όλοι οι μάρτυρες. Η δίκη δεν έγινε. Αθωώθηκαν οι εννιά. Δηλαδή πιθανώς καλώς δεν έγινε. Και έχω καταθέσει και σε στάδιο ανάκρισης στην Ελλάδα για άλλα συμβάντα. Σε δίκη στην Ελλάδα έχει καταθέσει η συνάδελφός μου η Χριστίνα η Βαρβία στην υπόθεση του Ζακ δύο φορές, και σε πρώτο βαθμό και σε έφεση, και η συνάδελφός μου η Δήμητρα η Ανδρίτσου στη Μυτιλήνη για τη φωτιά της Μόριας. Στη δίκη των παιδιών, στην ουσία νεαρών ανδρών που δικάζονται για τον εμπρησμό της Μόριας. Είχαμε κάνει κι εκεί μια μελέτη.

ΓΙ Εκεί πώς προσαρμόζεται το τεκμηρίο; Παρουσιάζεται... δηλαδή για να μπορέσει να σταθεί;

ΣΑ Εκεί είχαμε δουλέψει με υλικό από το βράδυ της πυρκαγιάς για να χαρτογραφήσουμε την εξάπλωση της φωτιάς, από βίντεο σε βίντεο, να καταλάβουμε πώς κινείται μες στον καταυλισμό η φωτιά και να αποδομήσουμε τη βασική μαρτυρική κατάθεση που στην ουσία είναι ο μόνος λόγος για τον οποίο συνελήφθηκαν οι έξι άνθρωποι που συνελήφθηκαν και καταδικάστηκαν για τον εμπρησμό. Ήταν ένας ομοεθνής τους, ο οποίος συνεργαζόταν με τις αρχές, από άλλη εθνικότητα, επίσης Αφγανός, αλλά από άλλη εθνότητα μάλλον, όχι εθνικότητα. Ο οποίος είπε αυτός και αυτός και αυτός και αυτός, ας πούμε, έκαναν τη φωτιά, και η μαρτυρία του έχει πάρα πολλές ανακρίβειες και έχει πολύ σημαντικά λάθη. Ότι είδα τη ζώνη 12 να καίγεται τότε, ενώ εμείς βλέπουμε ότι καίγεται την επόμενη μέρα. Άρα προσπαθήσαμε να αποδομήσουμε αυτή τη μαρτυρία, ώστε να ισχυριστούν οι δικηγόροι ότι δεν μπορεί 6 άνθρωποι να καταδικαστούν από μία και μόνο μαρτυρία που χωλάνει από παντού. Ως εκ τούτου, υπάρχει reasonable doubt και δεν θα έπρεπε αυτοί οι άνθρωποι να βρίσκονται στη φυλακή.

ΓΙ Και πώς το είχατε δομήσει;

ΣΑ Συγγνώμη και ότι δεν μπορούσαν αυτοί οι 6 άνθρωποι μόνοι τους να έχουν κάψει το camp, σύμφωνα με τον τρόπο που βλέπουμε ότι εξαπλώνεται η φωτιά, γιατί εξαπλώνεται με τον αέρα η φωτιά. Ο μάρτυρας είπε ότι τρέχανε και βάζαν φωτιές δεξιά και αριστερά, αλλά δεν συνάδει το δικό μας πόρισμα με τη μαρτυρική αυτή κατάθεση.

ΓΙ Ναι. Και πώς το είχατε αναπαραστήσει αυτό; Με τι εργαλεία πάλι; Δηλαδή είχατε κάποια βίντεο...

ΣΑ Είχαμε πάρα πολλά βίντεο, και satellite φωτογραφίες και βίντεο από ανθρώπους που ήταν στο camp και αποτύπωναν τη φωτιά με τα κινητά τους, με επαγγελματικές κάμερες, από δημοσιογράφους. Τα τοποθετήσαμε στον χρόνο και στον χώρο του καταυλισμού και καταλάβαμε πότε είχε γίνει τι και δημιουργήσαμε ένα χάρτη που ανάβει η φωτιά, έχεις ένα timeline και βλέπεις πώς εξαπλώνεται η φωτιά στο καταυλισμό και πώς καταλήγει να τον καίει ολοσχερώς. Και το συγκρίναμε αυτό με τη διαδρομή της φωτιάς που περιγράφει ο βασικός μάρτυρας, βλέπουμε πολύ σημαντικές αντιθέσεις. Και εκεί κατέθεσε η συνάδελφός μου, η Δήμητρα, και ήρθε αντιμέτωπη με το επιτελεστικό φιάσκο της ελληνικής δικαιοσύνης. Δηλαδή εκεί ήταν το κάτι άλλο. Έχω γράψει και ένα κειμενάκι και μπορώ να σ' το στείλω.

ΓΙ Αν έχεις υλικό δικό σου ευχαρίστως και καλό να το έχω και για τη βιβλιογραφία. Να σου πω, τώρα στις υποθέσεις που θα ερευνήσετε το καινούργιο γραφείο εδώ, είναι κάποια που θα εκκινήσετε άμεσα ή έχετε εκκινήσει ήδη;

ΣΑ Έχουμε κάποιες που τρέχουμε.

ΓΙ Είναι κάποια που θες να μοιραστείς;

ΣΑ Δεν μπορώ.

ΓΙ Δεν μπορείς, αυτό ρωτάω.

ΣΑ Μου έχει ζητηθεί να μην.

ΓΙ Ναι, ναι, αυτό ρωτάω, εννοείται.

ΣΑ Μπορώ να σου πω ότι μία από αυτές, η οποία δεν έχει ακόμη επιβεβαιωθεί, αλλά είναι πολύ πιθανό να γίνει, θα έχει σχέση με το φαινόμενο των γυναικοκτονιών στην Ελλάδα και της έμφυλης βίας. Μία άλλη θα ασχολείται πάλι με το σύνορο και μία άλλη δεν κάνει. Μπορώ να σου πω off the record δηλαδή. Μετά.

ΓΙ Μετά. Μάλιστα. Τι να σε πρωτορωτήσω, έχει τόσο ενδιαφέρον όλο αυτό το πράγμα που κάνετε! Δεν ξέρω πού να πρωτοεστιάσω τώρα που μιλάμε. Έχεις μάλλον ξεχωρίσει κάποια υπόθεση, δηλαδή σε κάποιες έχετε πετύχει έτσι δεν είναι στο να φέρετε εις πέρας.... Έχετε συνήθως θετικό αποτέλεσμα όταν μετέχετε σε κάποιες νομικές ενέργειες δικαστήριο;

ΣΑ Όχι, σπάνια είναι θετικό το αποτέλεσμα στο δικαστήριο. Αλλά ξαναλέω ότι δεν είναι και ο μόνος αποδέκτης της δουλειάς το δικαστήριο.

ΓΙ Ναι εντάξει σαφώς δεν είναι ο μόνος αποδέκτης

ΣΑ Είναι ένα από τα fora στα οποία ευθυνόμαστε.

ΓΙ Απλώς το ρωτάω, έχει ενδιαφέρον αυτό τελικά προς τα πού εν τέλει η επιδραστικότητα ας πούμε αυτής της πρακτικής.

ΣΑ Νομίζω ότι στις υποθέσεις που εγώ έχω συμβάλει τρεις είναι αυτές που είχαμε έτσι ένα θετικό αποτέλεσμα. Με βασικότερη τη δίκη της Χρυσής Αυγής που ξέρουμε ότι επέδρασε κιόλας και η δική μας μελέτη επηρέασε την απόφαση. Αλλά τέλος πάντων ήμασταν σε ένα πολύ ευρύτερο πλαίσιο και νομίζω πολλοί από εμάς νιώσαμε μια κάποια δικαίωση τότε και χαρά. Ήμουν έξω από το Εφετείο δηλαδή, 7 Οκτώβριου 2020 ήμουν εκεί πέρα και πανηγύριζα. Εκεί αισθανθήκαμε ότι έπιασε τόπο. Πρόσφατα, τώρα στις 7 Γενάρη πριν από δύο εβδομάδες, εκδικάστηκε μία υπόθεση που αφορά την επαναπροώθηση μιας Τουρκάλας στον Έβρο. Εκδικάστηκε στο Ευρωπαϊκό Δικαστήριο. Αφού είχε γίνει dismissed από την Ελλάδα, έφτασε στο Ευρωπαϊκό Δικαστήριο. Εμείς την είχαμε ερευνήσει αυτή την υπόθεση. Είναι η υπόθεση Αϊσέ Ερντογάν. Άμα γράψεις Forensic Architecture και Αϊσέ Ερντογάν θα σου βγει. Και μετά από χρόνια το Ευρωπαϊκό Δικαστήριο έκρινε τελικά ότι όντως επαναπροωθήθηκε η Αϊσέ, ότι υπάρχει μια συστηματική πρακτική επαναπροωθήσεων στον Έβρο και στο Αιγαίο. Δηλαδή πράγματα που η κυβέρνηση ακόμη τα αρνείται διακαώς. Διέταξε την αποζημίωση της Αϊσέ και όλα αυτά μοιάζει να επιβεβαιώνονται στα μάτια του δικαστηρίου από τη δική μας μελέτη. Οπότε και εκεί ένιωσα ότι κάπως υπήρξε ένα agency από πλευράς μας.

ΓΙ Τώρα εγώ σκέφτομαι, ως καλλιτέχνης δηλαδή και πριν τους Forensic Architecture τον παρακολουθούσα τον Weizman, προσπαθώ να καταλάβω τώρα σε επίπεδο επιδραστικότητας, το affect πού είναι επίσης πιο ισχυρό. Πού δημιουργείται μεγαλύτερη δόνηση; Γιατί τώρα και σε σχέση με αυτό το στατιστικό δείγμα δηλαδή, ναι μεν απευθύνομαι στο δικαστήριο, αλλά μήπως στο χώρο της τέχνης είναι... Γιατί νομίζω εκεί έχει έρθει μια ας πούμε μεγαλύτερη ανατροπή στον τρόπο εργασίας και όχι μόνο και στο σύστημα της γνώσης. Δηλαδή ο θεσμός που μετέχει ως πανεπιστήμιο. Τι μπορεί να κάνει ένα πανεπιστήμιο. Μήπως η δουλειά αυτή εν τέλει είναι πιο επιδραστική στο κομμάτι το αισθητικό, γνωσιακό.

ΣΑ Νομίζω ότι είναι, ναι. Νομίζω όμως ότι...

ΓΙ Δηλαδή και προσβλέπει εν τέλει πιο πολύ. Δεν ξέρω αν...

ΣΑ Είναι ο φυσικός μας χώρος αυτός. Νιώθουμε πιο άνετα σε τέτοιους χώρους. Παράλληλα προσπαθούμε να επιδράσουμε σε διαφορετικούς χώρους παράλληλα. Ταυτόχρονα. Και νομίζω ότι είναι καίριο να συνεχίσουμε να το κάνουμε αυτό. Δηλαδή ένα από αυτά τα fora δεν αρκεί. Θέλει δουλειά σε πολλά μέτωπα. Ωστόσο, βρίσκομαι, τελευταία ειδικά, αντιμέτωπος με τη συνειδητοποίηση ότι, ε, δεν καταφέρνουμε και πολλά. Δηλαδή βλέπεις την κοινωνία μας να συντηρητικοποιείται όλο και περισσότερο. Όχι μόνο την ελληνική. Παντού. Τα σύνολα κλείνουν, τις παραβιάσεις τις οποίες ερευνούμε να πολλαπλασιάζονται και να χειροτερεύουν. Δηλαδή in the big scheme of things δεν ξέρω τελικά πόσο σημαντική είναι η συμβολή μας στα πράγματα. Για να δώσω μια πεσσιμιστική νότα. Δηλαδή σίγουρα σε συγκεκριμένες διεκδικήσεις και σε συγκεκριμένες υποθέσεις έχουμε βοηθήσει. Όπως λες και εσύ δημιουργείται ένα νέο γνωστικό πεδίο, επηρεάζονται άνθρωποι.

ΓΙ Εντάξει, που σαφώς βέβαια δεν είναι εύκολο. Έχουν υπάρξει πρακτικές, αλλά μικρής εμβέλειας στον χώρο της τέχνης και συνεργασίες μεταξύ ακτιβιστών και καλλιτεχνών και στο παρελθόν, αλλά όχι τέτοιας εμβέλειας. Όχι τόσο... Δηλαδή έχει σημασία ότι υπάρχει ένας μεγάλος θεσμός από πίσω που εκκινεί.

ΣΑ Ναι. Υπάρχει κάτι που ρε παιδί μου είναι λίγο ματαιωτικό στο να ερευνάς π.χ. τις επαναπροωθήσεις για δέκα χρόνια και να τις βλέπεις απλά να χειροτερεύουν. Δηλαδή υπάρχουν στιγμές που νιώθεις ότι χτυπάς το κεφάλι στον τοίχο. Γιατί να το ξανακάνουμε εφόσον... Δηλαδή όταν έρχεται η επόμενη υπόθεση σκέφτεσαι πόσο έχω συμβάλει στο να αλλάξει το...

ΓΙ Εντάξει αυτό πάντα έτσι συμβαίνει. Εσύ πρέπει να συνεχίζεις απλά.

ΣΑ Ναι, εννοείται και συνεχίζουμε, αλλά υπάρχουν και στιγμές που νιώθεις ματαιώση. Από εκεί και πέρα σίγουρα εντάξει είμαστε πολύ τυχεροί. Υπάρχει ανταπόκριση από τον κόσμο από διαφορετικούς κόσμους. Και στην Ακαδημία νιώθω ότι έχουμε ένα αποτύπωμα. Έρχονται άνθρωποι που μελετούν και την πρακτική στα πλαίσια του διδακτορικού τους και ανταλλάσσουμε γνώση και απόψεις, εκθέτουμε, συζητάμε. Δηλαδή νιώθω ότι υπάρχει ένα αντίκτυπο. Δεν ξέρω... τώρα μιλάμε και δύο μέρες μετά την εκλογή του Τραμπ και τον ναζιστικό χαιρετισμό, δηλαδή τι συζητάμε.

ΓΙ Τα χάλια μας τα μαύρα. Αυτή η συγκάλυψη! Δεν είναι ναζιστικός χαιρετισμός. Είναι ρόμαν ουάου! Ναι, είναι λιγότερο φασίστες.

ΣΑ Το evidence work τίθενται πολλά ερωτήματα ως προς το τι πολιτική δύναμη έχει in the big scheme of things, εφόσον ζούμε σε μια εποχή ελεύθερης ερμηνείας γενικώς. Μετα-αλήθειας κ.τ.λ.

ΓΙ Το διάβαζα πρόσφατα, εντάξει μετα-αλήθεια λέει ή τα fake news, αλλά η πραγματικότητα υπάρχει και δεν μπορείς να την αγνοήσεις, άλλο το πραγματικό, άλλο τα αληθές.

ΣΑ Α, ενδιαφέρον. Ένας διαχωρισμός μεταξύ πραγματικότητας και αλήθειας δηλαδή.

ΓΙ Βέβαια.

ΣΑ Εμείς προσπαθούμε να κάνουμε έναν διαχωρισμό μεταξύ, τουλάχιστον στα αγγλικά, truth και verification. Verification, ας πούμε, είναι βασικό στοιχείο της δικής μας πρακτικής και έρχεται απ' τη ρίζα του veritas. Για εμάς, εφορμόμενοι από αυτό, προσπαθούμε να πούμε ότι η αναζήτηση της αλήθειας είναι μία διαδικασία συλλογική, πολυσυλλεκτική, είναι πάνω απ' όλα διαδικασία, δεν είναι κάτι που δίδεται, δηλαδή, από μια πηγή εξουσίας αυθεντία κάθετα.

ΓΙ Είναι η αναζήτηση.

ΣΑ Είναι η αναζήτηση. Η διαδικασία αναζήτησης είναι μια διαδικασία πλευρικών συμμαχιών, συσχετισμών, σύνθεσης. Δεν είναι ποτέ ένα πράγμα που έρχεται από μια πηγή αυθεντίας.

ΓΙ Και είναι και επικίνδυνα η αναζήτηση της αλήθειας σε επίπεδα ερευνητικά κιόλας τέτοιου είδους.

ΣΑ Ναι. Αυτές οι σκέψεις.

ΓΙ Ναι. Δεν ξέρω τι να σε ρωτήσω άλλο. Είμαι βομβαρδισμένη τώρα.

ΣΑ Θες να του δώσουμε λίγο ακόμα; Ότι βλέπεις πολύ συχνά σε στοιχεία... βλέπουμε σε στοιχεία που έρχονται στα χέρια μας από τι διαδικασίες τεχνολογικού mediation έχουν περάσει για να φτάσουν σε μια δικογραφία. Δηλαδή, στην Ελλάδα βλέπεις πάρα πολύ layered φωτοτυπία. Φωτοτυπία, πάνω στη φωτοτυπία, πάνω στη φωτοτυπία. Σε βαθμό που οριακά δεν διαβάζονται κάποια έγγραφα. Η διαδικασία δηλαδή συλλογής και assembly πειστηρίων σε μία δικογραφία, στην ανακριτική διαδικασία, αποτυπώνεται και στο ίδιο το πειστήριο τελικά.

ΓΙ Στην υλικότητά του.

ΣΑ Στην υλικότητά του. Ή καθορίζει και τον τρόπο με τον οποίο θα μπορέσει να δώσει testimony σε ένα legal context. Δηλαδή εγώ στην υπόθεση που σου είπα που με κάλεσε η ανακρίτρια να καταθέσω, ήταν τόσο incompatible με τον τρόπο με τον οποίο δουλεύουμε εμείς, ο τρόπος συλλογής της μαρτυρίας μου, που στην ουσία ακύρωνε τη δική μου συμμετοχή στη διαδικασία. Είχα εγώ, είχαμε κάνει ένα 20λεπτο βίντεο πάρα πολύ πυκνό που κατέληγε σε ένα συμπέρασμα και η ανακρίτρια μου έδωσε μία σελίδα πάνω στην οποία έγραφε η ίδια με στυλό και έσβηνε με μπλάνκο όταν ήθελα να κάνω reform. Δηλαδή δεν μεταφράζεται αυτό. Καλή ώρα μεταφορά, μεταγραφή. Καμιά φορά η μεταγραφή δεν είναι εφικτή από medium σε medium, όταν μπλέκεις με πολύ συγκεκριμένα πρωτόκολλα και performative διαδικασίες, δηλαδή αυτό το performance of law, εμένα με αποσιώπησε εκείνη τη μέρα. Δεν μπορούσα. Και αυτό αποτυπώνεται και στο τεκμήριο και στη διαδικασία την ίδια, της δίκης. Ή κατά πώς θα φτάσει η δίκη γιατί δεν έφτασε καν σε δίκη αυτή η υπόθεση. Προφανώς γιατί δεν συλλέχθηκαν σωστά και δεν εξετάστηκαν σωστά τα διαθέσιμα πειστήρια. Τι να πρωτοπείς σε μία σελίδα και μιάνιση. Δεν μπορείς να μιλήσεις για τη μεθοδολογία σου. Μετά όμως έρχεται το πόρισμα του ανακριτή και λέει ότι δεν εξηγείται η μεθοδολογία, άρα δεν μπορεί να ληφθεί σωστά, να ληφθεί σοβαρά υπόψη, ας πούμε, αυτή η έρευνα, να αξιολογηθεί ως... -παρένθεση τώρα, μια σκέψη. Το τι φωτοτυπημένες και επαναφωτοτυπημένες σελίδες, που φαίνεται και το κούνημα του χαρτιού στο φωτοτυπικό δηλαδή έχουμε διαβάσει.

ΓΙ Είχα κάνει συνέντευξη στον Στέφανο τον Τζιβόπουλο, που έκανε μια μεγάλη έρευνα τότε στα ΝΕΑ για τον 17 Νοέμβρη, όπου δεν τον αφήνουν να βγάλει φωτοτυπία, δεν τον αφήνουν να πάει με μεγάλη φωτογραφική μηχανή, αλλά τον αφήνουν να βγάλει φωτογραφία με μικρή φωτογραφική μηχανή.

ΣΑ Με μικρή φωτογραφική και όχι μεγάλη, οκ. Τι είναι αυτό τώρα, ζήτημα ευκρίνειας.

ΓΙ Δεν ξέρω. Δηλαδή, που αντίστοιχα, ας πούμε, τον ρωτούσα την ερευνητική του διαδικασία και πώς είχε δουλέψει με αυτά τα αρχεία και είχε πολύ πλάκα αυτό. Ότι το επιτρέπουν, ξέρεις, πώς το είχαν στο μυαλό τους, το ένα είναι απόλυτο αντίγραφο, το άλλο είναι σχεδόν ακριβές και αυτό το ενδιαμέσο, δεν ξέρω πραγματικά πώς το είχαν στο μυαλό τους, πώς το είχαν αντιληφθεί. Προφανώς αυτό, ότι δεν έχει την πιστότητα του πρωτότυπου, τα λίγα πίξελς. Αλλά εκείνη την εποχή, πάλι, δεν νομίζω ότι είχαμε προχωρήσει τόσο πολύ στην πρόσληψη του ψηφιακού κόσμου.

Συνέντευξη με τη Νατάσα Μπιζά, 17 Φεβρουαρίου 2023

ΓΙ Μαθήματα αντικειμένων; For All Party Occasions, Objects Lessons. Και είχε γίνει το 2017;

NM Ναι. Τα εγκαίνια της έκθεσης έγιναν τον Μάρτη του 2018.

ΓΙ Δεν μπόρεσα να έρθω τότε στην performance, στη συζήτηση. Οπότε πάμε λιγάκι να το πάρουμε από την αρχή. Σε καλέσανε οι Locus Athens για το...

NM Με κάλεσαν οι Locus Athens στο Γεωπονικό για την παραγωγή ενός νέου έργου και μου ζήτησαν να κάνω μια έρευνα, να βρω κάτι που θα μου κινήσει το ενδιαφέρον και να προχωρήσω.

Γνώριζα ότι υπήρχε ένα μικρό μουσείο εκεί, ένα γεωργικό μουσείο. Είχα ένα περίπου χρόνο, περιθώριο και ξεκίνησα την έρευνα απ' το χώρο.

ΓΙ Να δεις τι υπάρχει.

NM Εμένα πάντα το ζωντανό μου αρέσει πιο πολύ.

ΓΙ Το ζωντανό, τι εννοείς; Την επίσκεψη...

NM Ναι, ξεκίνησα απ την βιβλιοθήκη. Και μετά άρχισα να εξερευνώ τους χώρους.

ΓΙ Τι χώροι ήταν;

NM Κυρίως αποθήκες.

ΓΙ Αποθήκες. Κλειστοί χώροι, μη προσβάσιμοι;

NM Κλειστοί. Σε μια αποθήκη είδα κάποια στιγμή μια σειρά από φλιτζάνια, δυο τρία φλιτζάνια το ένα μέσα στο άλλο με χαρτάκια από κάτω. Ήταν ζωγραφισμένα στο χέρι, τριγυρισμένα με ένα φυτικό διάκοσμο... με μικρά φυλλαράκια κισσού. Μου κίνησαν το ενδιαφέρον και άρχισα να ρωτάω τι είναι αυτά και αν ήξερε κανένας πως έφτασαν εκεί.

Συνέχισα ψάχνοντας σε μια αποθήκη στον πρώτο όροφο που γινόταν ένας χαμός. Ήταν γεμάτη με πολλά και διάφορα αντικείμενα- τα περισσότερα ήταν αντικείμενα που χρησιμοποιούμε στη κουζίνα. Μαζί με αρκετά ακόμα φλιτζάνια, υπήρχαν κάτι σουρωτήρια, κάτι κατσαρόλες, θερμόμετρα, φόρμες κέικ, καφετιέρες.

Πήγα στη γραμματέα, την Ευρυδίκη Σπυροπούλου, που με βοήθησε σε την όλη τη πορεία της έρευνας και τη ρώτησα αν έχει ιδέα. Μου πρότεινε να ψάξουμε τα διοικητικά έγγραφα για να δούμε από πότε μπορεί να είναι αυτά.

Άρχισα, πήρα ένα φλιτζάνι και ρώταγα τριγύρω αν τους θυμίζει κάτι. Μου είπε κάποιος, πως τέτοια πιάτα υπάρχουν στο Πρυτανείο, στο εστιατόριο και τα χρησιμοποιούν ακόμα. Ζήτησα άδεια για να δουλέψω στην αποθήκη και συγκέντρωσα τα αντικείμενα που θεωρούσα πως σχετίζονταν, όλα μαζί σε μια γωνιά. Μετά από κάμποσο καιρό άρχισα να τα καταγράφω. Ρωτώντας, έμαθα πως ήταν σε ένα κοντέινερ για πολλά χρόνια. «Εγώ τα θυμάμαι από το 1980» μου λέει μια καθηγήτρια.

ΓΙ Ακόμη δεν είχες φτάσει στο συμπέρασμα ότι ήτανε από τη βοήθεια Μάρσαλ.

NM Όχι, καθόλου. Βρήκα το κοντέινερ... σου έχω φέρει και φωτογραφίες να το δεις, βρισκόταν δίπλα απ τους στάβλους και ήταν άδειο πια. Ήθελα πολύ να ακολουθήσω την πορεία των αντικειμένων.

Μετά από μέρες μίλησα με τον ιστορικό της σχολής τον κ Παναγιωτόπουλο ο οποίος μου είπε «να ξέρεις ότι υπήρχαν κάποια αντικείμενα από το σχέδιο Μάρσαλ, έχουμε ένα κουτί με σχετικά έγγραφα. Να ψάξεις μήπως έχουν σχέση».

Εκεί βρήκαμε μια καταγραφή απ' το 1979 που αναφερόταν σε μια παλαιότερη και πραγματικά υπήρχε αναφορά σε κάποια από τα αντικείμενα. Περιοριζόταν στην καταμέτρηση των αντικειμένων, χωρίς να δίνει περισσότερες πληροφορίες για το πού φυλάσσονταν τότε, ποιος ήταν ο ακριβής προορισμός τους ή για ποιο λόγο απογράφηκαν.

Άρχισα να φωτογραφίζω τα αντικείμενα και να ψάχνω στο ίντερνετ και να βρίσκω συγγένειες φόρμας. Ας πούμε, θυμάμαι ότι άρχισα από ένα χωνί να υποπτεύομαι πως ήταν από το σχέδιο Μάρσαλ, μετά από μια εκπομπή που είδα για ένα αρχείο με υλικό απ' το σχέδιο Μάρσαλ.

ΓΙ Την είδες τυχαία ή...

NM Ψάχνοντας.

ΓΙ Διάβασες κάποια ιστορία;

NM Στην εκπομπή είδα κάποιο παρόμοιο χωνί.

ΓΙ Και είδες ότι αναφέρεται στο...

NM Ναι στην αποστολή βοήθειας. Έμοιαζε μόνο σαν φόρμα δηλαδή. Θα μπορούσε να ήταν και τελείως άσχετο.

ΓΙ Ναι, ναι, το οπτικό ερέθισμα.

NM Ακριβώς. Αυτό το χωνί λοιπόν ήταν στο Ίδρυμα της Τράπεζας Πειραιώς. Στο ΠΙΟΠ.

Με τις φωτογραφίες, πάω στο ίδρυμα, στη διευθύντρια την κυρία Μπενέκη της δείχνω την φωτογραφία με το χωνί, και την ρωτάω αν υπάρχει εκεί κάτι παρόμοιο, γιατί το είδα σε μια εκπομπή για το αρχείο του ΠΙΟΠ. Μου λέει «μοιάζει αλλά δεν είναι ακριβώς ίδιο, όμως υποπτεύομαι πως και τα δυο έχουν σχέση με το σχέδιο Μάρσαλ. Εκείνη την περίοδο ήρθαν πολλά αντικείμενα για να πάνε στην Ελληνική ύπαιθρο για βοήθεια».

Εμένα αυτό μου κλώτσαγε βέβαια. Γιατί όπως σου είπα τα αντικείμενα ήταν κουζίνας και ιδιαίτερα εξειδικευμένα, εκτός απ τα φλιτζάνια βρήκα θερμόμετρα καραμέλας, κορνέ, cookie cutters ... Όπως καταλαβαίνεις, εκείνη την εποχή, ποια Ελληνική ύπαιθρο και ποια αντικείμενα... δεν υπήρχε ρεύμα στην Αθήνα. Βρισκόμαστε αμέσως μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο.

ΓΙ Ναι.

NM Εκεί στην βιβλιοθήκη βρήκα τα προπαγανδιστικά περιοδικά που είχαν κυκλοφορήσει για το σχέδιο Marshall. Δεν υπήρχε καμία αναφορά σε αυτά τα αντικείμενα, παρά μόνο στα μεγάλα προτζεκτ.

ΓΙ Ναι, ήταν πιο πολύ σε τροφές, χρήματα και φυσικά σε μεγάλες επιδοτήσεις.

NM Ναι, αυτό ακριβώς. Τελικά το χωνί, από το Γεωπονικό ήταν βιομηχανικής παραγωγής και είχε έρθει εδώ στα πλαίσια της βοήθειας, ενώ αυτό που υπήρχε στο αρχείο του ΠΙΟΠ ήταν φτιαγμένο από κονσέρβα τυριού cheddar που είχε έρθει και αυτό με το Marshall, αλλά τότε υπήρχε μεγάλη έλλειψη από σίδηρο στην Ελλάδα και πιο χρήσιμο από το φαγητό ήταν το σίδηρο της κονσέρβας. Ίσιωναν τις κονσέρβες και τα φτιάχνανε. Απλά έμοιαζε στην φόρμα.

ΓΙ Τι χωνί ήταν αυτό; Για τι πράγμα, τι χρήση;

NM Για κρασί, για λάδι, ένα χωνί απλό.

Όλο το υλικό βρισκόταν εκεί γιατί η Τράπεζα Πειραιώς είχε αγοράσει την Αγροτική, που ήταν ο αποδέκτης του υλικού της Αμερικανικής βοήθειας στην Ελλάδα.

ΓΙ Αυτό ήταν σχετικά πρόσφατα, η εξαγορά της Αγροτικής.

NM Ναι δεν είναι πολύς καιρός. Έτσι έφτιαξαν ένα μουσείο που έχει όλες τις πληροφορίες από το Μάρσαλ. Στον Ταύρο είναι.

Πλησίαζαν οι μέρες και αποφάσισα, να τεκμηριώσω, και να καταγράψω όλα αυτά τα αντικείμενα που δεν υπήρχαν πουθενά. Τα μόνα ήδη καταγεγραμμένα όπως σου είπα, αν θυμάμαι καλά, ήταν 27 θερμομέτρα καραμέλας, 60 θερμομέτρα μαγειρικής κ.λ.π.

ΓΙ Σαν αποθήκη.

NM Οπότε τα άνοιξα όλα, τα έβγαλα απ' τα κουτιά τους, τα φωτογράφησα, τα μέτρησα κανονικά, τα κατέγραψα, τα δελτιοποίησα. Περάσαμε πολύ καιρό εκεί σε αυτή την κρύα αποθήκη.

ΓΙ Στην αρχή νόμιζα ότι δεν έχεις κάνει εσύ την καταγραφή, ότι τη βρήκες. Και λίγο ουάου ότι εκατσες και κατέγραψες ένα ένα.

NM Τρεις χιλιάδες. Τόσα ήταν τελικά. 170 διαφορετικά είδη. Γιατί υπήρχε και πληθώρα διαφορετικών αντικειμένων...

ΓΙ Είχες βοήθεια στην καταγραφή;

NM Ναι, δουλέψαμε με την Κατερίνα Κωνσταντίνου, ιστορικό τέχνης και μουσειολόγο στην καταγραφή αλλά και σε όλο το πρότζεκτ και η βοήθειά της ήταν πολύ σημαντική.

NM Είχαμε ένα φωτογράφο από τη Στέγη, αποφάσισα πως τα θέλω φωτογραφημένα και ξεκινήσαμε τη φωτογράφιση.

ΓΙ Είδα ότι έχει πάρα πολλή δουλειά και δεν ήξερα ότι σου έχει γίνει η ανάθεση ένα χρόνο πριν.

NM Μπορεί να ήταν λιγότερο από χρόνο... και τα φωτογραφήσαμε ένα ένα.

ΓΙ Όλα;

NM Όλα. Ένα από κάθε είδος.

ΓΙ Ε ναι, εντάξει, ένα δείγμα.

NM Μερικά είχαν πολύ ενδιαφέρον γιατί ήταν αδιάγνωστα, δεν μπορούσες να καταλάβεις, αν είναι φόρμα ας πούμε για κέικ ή είναι κάτι άλλο. Στις φωτογραφίες αυτά μου άρεσαν πάρα πολύ, γιατί δεν καταλάβαινες τη χρήση.

ΓΙ Αυτά όλα ήταν κλειστά σε κούτες.

NM Τα περισσότερα ήταν σε κούτες, αχρησιμοποίητα. Κάποια λίγα ήταν ανοιχτά μόνο με χαρτιά περιτυλίγματος. Βρήκαμε και ένα τυλιγμένο μέσα σε μια αμερικάνικη εφημερίδα που είχε ημερομηνία, 28 Ιανουαρίου του 1949.

ΓΙ Οπότε πήρες άλλη μια πληροφορία.

NM Ναι. Πήρα άλλη μια πληροφορία για το πότε περίπου αμπαλαριστήκαν για να ταξιδέψουν.

Ο αντιπρύτανης, ο κ Ζωγραφάκης, μου είπε πως πιθανά να ήρθαν για την εκπαίδευση κοριτσιών που ήταν σε σχολές οικοκυρικής. Εμένα αυτό με προβλημάτισε λόγω του ότι ήταν πάρα πολλά ίδια αντικείμενα... δεν ξέρω.

ΓΙ Ναι, θα μπορούσε σε σχολές οικοκυρικής που είχαμε εκείνη την εποχή.

NM Εγώ ήξερα πως στο Χαροκόπειο, υπήρχε σχολή οικοκυρικής οπότε πήγα και ρώτησα. Έψαξα να βρω κάποιον ιστορικό, που να είχε ασχοληθεί με τη διατροφή. Μίλησα με μια καθηγήτρια και βρήκα ενδιαφέρον στη συζήτηση μας.

Και μετά σκεφτόμουν πώς θα πάει αυτό. Να μείνω στο αρχείο, ξέρεις, να κάνω την καταγραφή και να μείνω εκεί; Σκέφτηκα την Έστερ Σόλομων, τη μουσειολόγο, γιατί στην αρχή της καταγραφής ρώτησα τον κ.Ζωγραφάκη αφού έχει ιδρυθεί ένα μικρό μουσείο στο Γεωπονικό αν θα μπορούσαν τα αντικείμενα να μουν εκεί.

ΓΙ Ως μουσειακά αντικείμενα;

NM Ναι. Μου απάντησε πως θα έπρεπε κάποιος ιστορικός να το προτείνει. Ίσως αμφέβαλε αν ήταν άξια συλλογής ή καταγραφής. Εγώ σκεφτόμουν όμως ότι και αυτό γράφει ιστορία κι ας είναι ένα ποταπό φλιτζανάκι.

ΓΙ Εύρημα, ναι. Εξαρτάται για τι είδους μουσείο μιλάμε.

NM Δεν έχει αυτό το..ξέρεις, η ιστορία της ιστορίας, τι φέρει την ιστορία; Έχουμε μάθει με τις μεγάλες αφηγήσεις και...

Αυτά είναι αντικείμενα που χρησιμοποιούσαν στις κουζίνες, χώρος κατεξοχήν γυναικείου... ξέρεις. Εκείνη η περίοδος είναι πολύ πλούσια με τις κουζίνες και όλο αυτό.

ΓΙ Ναι, ναι, ναι, το διάβασα. Το kitchen debate ωραίο, πολύ ενδιαφέρον.

NM Ναι, και εγώ δεν τον ήξερα αυτόν τον όρο και μ' άρεσε τόσο πολύ. Ήρθε και έδεσε...

ΓΙ Κι εγώ τώρα από σένα το διάβασα.

NM Πώς βρήκα αυτή την φοβερή φωτογραφία με τον Νίξον και τον Χρουτσόφ, ψάχνοντας παλιές φωτογραφίες με κατσαρόλες. Αυτή η φωτογραφία που δείχνει τους δυο ηγέτες είχε μια όμοια κατσαρόλα με αυτή που βρήκα στο γεωπονικό.

ΓΙ Οδηγήθηκες από τα αντικείμενα. Το αντικείμενο ως τεκμήριο, γιατί κι εμένα με απασχολεί αυτό.

NM Ναι, Αυτό! Και χαιρόμουν όταν έβρισκα ομοιότητες, αλλά μπροστά στον Χρουτσόφ είδα μια κατσαρόλα που ήταν ίδια με τη δικιά μας εδώ! Αυτό που λέω για τα αδιάγνωστα αντικείμενα: κατέγραψα κάποιες κατσαρόλες, καμμιά σαρανταριά και κάποιες ακόμα χωρίς καπάκι. Τελικά αυτές ήταν διπλές κατσαρόλες για μπεν μαρί. Γοητεύτηκα από αυτό, δηλαδή γιατί εμένα μου αρέσει πολύ η ζαχαροπλαστική και παιδεύομαι ακόμα να κάνω μπεν μαρί. Εκείνη την εποχή λοιπόν στείλανε μια κατσαρόλα, που μέσα μπαίνει μια άλλη μικρότερη και γίνεται κατσαρόλα μπεν μαρί χωρίς να λερώνεσαι με σοκολάτες.

ΓΙ Ναι, το ξέρω. Κάνω μπεν μαρί.

NM Μακάρι να είχαμε τώρα ένα τέτοιο αντικείμενο. Εγώ δεν έχω βρει.

ΓΙ Ωραία. Στην έκθεση έχουμε λοιπόν, κάνεις την έρευνα, βρίσκεις τα στοιχεία που βρίσκεις, ξεφυτρώνει, κάνει ένα μπαμ που λέμε, τα ευρήματα σε οδηγούν σε πολλές κατευθύνσεις μέσω του σχεδίου Μάρσαλ. Το κοινωνικό, το πολιτικό, το έμφυλο μπορεί να μπαίνει. Εστίασες κάπου συγκεκριμένα; Γιατί θυμάμαι στην έκθεση είχες τις φωτογραφίες από τα αντικείμενα, τον κατάλογο με τα τεκμήρια, την κατηγοριοποίηση που είχες κάνει εσύ.

NM Τα κουτιά με τα δελτία. Ήταν κουτιά που ήταν μέσα αυτό το αρχείο.

ΓΙ Είχες και τα κουτιά; Αυτό δεν το θυμάμαι.

NM Ναι, είχα τα κουτιά πάνω στο τραπέζι, στην εγκατάσταση.

ΓΙ Δεν το θυμάμαι καθόλου αυτό. Θυμάμαι φωτογραφίες των αντικειμένων, όχι όλων.

NM Όχι, λίγα είχα βάλει τέσσερα πέντε.

ΓΙ Είχες βάλει ενδεικτικά.

NM Την κατσαρόλα μπεν μαρί, ένα περίεργο αντικείμενο ανάμεσα σε φόρμα κεικ και δεν ξέρω τι....., την καφετιέρα. Αυτά που μου άρεσαν. Να σου πω τι νομίζω; Αυτό που είχε κάτι παράδοξο με τραβάει. Το παράδοξο, το λίγο παράλογο, λίγο μια ευχάριστη έκπληξη που σε κάνει να μη βαριέσαι. Εγώ βαριέμαι εύκολα. Τα αρχεία... Κι όλο οδηγούμαι σε άλλα αρχεία και σε άλλα αρχεία.

ΓΙ Αυτό δεν ήταν ένα αρχείο στην πραγματικότητα.

NM Σαν να ήταν όλο το Γεωπονικό ένα αρχείο και αυτό ήταν ένα κομμάτι του. Δεν ξέρω αν είναι λάθος.

ΓΙ Όχι, δεν είναι θέμα σωστού ή λάθους. Εννοώ ότι το αρχείο είναι κάτι το οποίο είναι θεσμοθετημένο, έχει ένα θεσμικό χαρακτήρα.

NM Αυτό σαν να ήταν στο περιθώριο. Ξεχασμένα.

ΓΙ Ναι, αφού δεν ήταν καταγεγραμμένο, ήταν σε κούτες, απλώς δεν τα είχαν πετάξει. Πιο πολύ μου κάνει για μια αποθήκη που ανασύρεις.

NM Ναι, στο περιθώριο.

ΓΙ Αλλά σίγουρα αποτελούν ένα τεκμήριο κάποιου συμβάντος τα αντικείμενα αυτά που μέσα από τη δική σου διερεύνηση οδηγείσαι και στο συμβάν, τι είναι ακριβώς αυτό που έχει συμβεί.

NM Ναι.

ΓΙ Που μάλλον ακριβώς δεν ξέρεις, εικάζεις και αρχίζεις και νοηματοδοτείς εκείνη τη στιγμή τις κατευθύνσεις, δηλαδή τι είναι αυτό που ξεφυτρώνει από αυτήν την ιστορία. Εκεί λες διάλεξες αυτά τα οποία ήταν παράλογα παράδοξα. Ποια ήταν αυτά;

NM Ήταν αυτά που ήταν στο ενδιάμεσο, δεν μπορούσες να αντιληφθείς τι ήταν. Δηλαδή κάποια αδιάγνωστα αντικείμενα που τα αναφέρονε και σαν αδιάγνωστα στη μικρή λίστα του γεωπονικού.

ΓΙ Μου τα έχεις στείλει αυτά;

NM Ναι, δες τις φωτογραφίες... Η κατσαρόλα μπεν μαρί ήταν ένα περίεργο... αυτές οι φωτογραφίες δεν είναι και πολύ μεγάλες να ξέρεις..

ΓΙ Δεν πειράζει.

NM Έπρεπε να επιλέξω κάποια για τον τοίχο. Γιατί τα είχα όλα σε αυτά τα τρία κουτιά, όλο πρόσθετα κι άλλα. Αυτά. Συν ένα άλλο.

ΓΙ Αυτό είναι ζυγαριά;

NM Αυτό είναι η καφετιέρα. Η καφετιέρα που φτιάξαμε τον καφέ.

ΓΙ Ναι, ναι, αυτό το βλέπω.. φίλτρου.

NM Να αυτή η μπεν μαρί. Αυτές οι κατσαρολίτσες που σου λέω. Αυτό ήταν για να βγάζεις τα κουκούτσια από το βύσσινο. Αυτή η ζυγαριά. Αυτό ήταν για να διπλοκοσκινίζεις την άχνη.

ΓΙ Μάλιστα.

NM Έτσι δηλαδή τα βρήκα. Εδώ, σε αυτή τη φωτογραφία ήδη έχω κάνει την πρώτη καταγραφή. Τα μέτρησα και έβαλα νούμερα πάνω σε κάθε αντικείμενο. Πολλά ποτηράκια ήταν έτσι μέσα. Φωτογραφίες... και τον τίτλο τον πήρα από αυτό εδώ.

ΓΙ *Cookie Cutters*.

NM Ναι τον πήρα από αυτή εδώ την συσκευασία. Θα σου πω μετά λοιπόν τι έκανα. Να τα...

ΓΙ Ναι. Οπότε έχουμε το πρώτο κομμάτι που είναι η έκθεση, που μένει για δύο τρεις μήνες, πόσο ήταν. Όπου λειτουργείς με...

NM Σκεφτόμουν πως το έργο θέλει και κάτι άλλο πέραν της καταγραφής. Θα ήθελα δηλαδή να ακούσω ιστορίες, να σκεφτώ καλύτερα. Ήμουν ενθουσιασμένη με όλα αυτά τα γεγονότα... ξέρεις, μέσα από τη δουλειά μαθαίνω ιστορία, μ' αρέσει πολύ. Αναγκάζομαι να διαβάζω με πολλή όρεξη.

Αποφάσισα να προσκαλέσω να γίνει μια κουβέντα. Επειδή είχα έρθει σε επαφή με αρκετούς ακαδημαϊκούς που γνώριζαν το θέμα και σκέφτηκα να οργανώσω μια Στρογγυλή Τράπεζα. Κάλεσα την Ελέανα Γιαλούρη, που έχουμε ξανασυνεργαστεί και διδάσκει Υλικό Πολιτισμό, την κα Ματάλα, που διδάσκει στο Χαροκόπειο ανθρωπολογία της διατροφής και τον κο Ζωγραφάκη, τον αντιπρύτανη.

ΓΙ Ο αντιπρύτανης τι ειδικότητα έχει;

NM Το μάθημα του έχει σχέση με τον Εμφύλιο και τη διατροφή. Επίσης την Έστερ Σόλομων που είναι μουσειολόγος γιατί ήθελα να συζητηθεί το τι είναι άξιο για το μουσείο και την Κατερίνα Κωνσταντίνου που συντόνιζε.

Βρήκα κι ένα στρογγυλό τραπέζι σε ένα υπόγειο που ήταν μαζί με κάποια απ' τα αντικείμενα και το ζήτησα για την κουβέντα. Σκέφτηκα πως εκτός απ' τους ακαδημαϊκούς ίσως να έπρεπε να βρω κάποιον που ασχολείται πρακτικά με το θέμα της κουζίνας και όχι μόνο με τον θεωρητικό λόγο. Ένα σεφ..ίσως τον σεφ της Γαλλικής Πρεσβείας. Γιατί η Γαλλία έχει αυτή την ταυτότητα σε σχέση με τη γαστρονομία και αυτός θα ήταν ο καταλληλότερος.

Άντε τώρα να βρω το σεφ... Άρχισα να ψάχνω ονόματα, ποιος είναι ο σεφ της Γαλλικής Πρεσβείας. Τελικά τον βρήκα στο Facebook, και του έγραψα ένα μήνυμα κουφό τελείως, ότι είμαι καλλιτέχνης και με ενδιαφέρει η σχέση πολιτικής, γαστρονομίας και κουζίνας και πως θέλω να συμμετέχει στη συζήτηση.

ΓΙ Αυτό ήταν το θέμα που κατέληξες για τη συζήτηση; Δηλαδή υπήρχε κάποια θεματική στη συζήτηση;

NM Δεν ήθελα να είναι πολύ συγκεκριμένο. Ήθελα να είναι ανοιχτό. Μου απάντησε, συναντηθήκαμε, του έδειξα φωτογραφίες και του ζήτησα να αναγνωρίσει κάποια αντικείμενα, μου είπε κάποιες ιδέες για τη χρήση τους... «νομίζω αυτό κάνει για αυτή τη δουλειά, εδώ κάνει εκείνο κλπ.»

ΓΙ Α πολύ ωραία, έβαλες εμπειρογνώμονα.

NM Χαχα, ναι. Ήταν φοβερό αυτό γιατί με κάλεσε στην κουζίνα της πρεσβείας και εκεί είχαν έναν διαγωνισμό, πώς λένε αυτά τα ωραία γλυκάκια τα γαλλικά; Τέλος πάντων... Μακαρόν. Είχαν έναν διαγωνισμό και γινόταν χαμός μες στην κουζίνα. Δηλαδή μιλάγαμε και ταυτόχρονα τριγυρνάγαμε μάγειρες με καπέλα, του ζητούσαν συμβουλές, τέλειο! Κάποια στιγμή του λέω, εσείς πιστεύετε ότι η πολιτική με την κουζίνα σχετίζεται και πώς; Μου λέει σε μένα το λες; Έχει τύχει να έρθει αρχηγός κράτους και να μου πει ο πρέσβης, Jean-Marie, βάλε τα δυνατά σου, σήμερα, πρέπει να πάει καλά η συνάντηση . Αυτός λοιπόν ήταν που ξεκλείδωσε τα πράγματα εκεί όταν έγινε η Στρογγυλή Τράπεζα.

ΓΙ Τα ξεκλείδωσε από ποια άποψη;

NM Ο καθένας είχε ετοιμάσει κάτι σε σχέση με το ερευνητικό του αντικείμενο.

ΓΙ Ναι, έχει σημασία, γι' αυτό ρωτάω λίγο τη διαδικασία. Καλείς πέντε εξειδικευμένους ακαδημαϊκούς με διαφορετικά γνωστικά αντικείμενα, τα οποία εντάζει κάπως δεν τους καλείς τυχαία, εννοείται ότι τους καλείς γιατί θεωρείς...

NM Έβλεπα συνδέσεις.

ΓΙ Ότι συνδέονται με τα δικά σου, με την δική σου ιστορία, με αυτό που εσύ θες να πεις και κάπου θέλοντας να αποδομήσεις και τον ακαδημαϊκό λόγο.

NM Ναι.

ΓΙ Ήθελες, να τον εκδημοκρατίσεις; Δεν ξέρω πώς να το πω.

NM Κάτι τέτοιο σκεφτόμουν.

ΓΙ Φέρνεις τον σεφ από την Γαλλική Πρεσβεία, ο οποίος έρχεται με μια άλλου είδους γνώση. Μέσα σε αυτή τη διαθεματικότητα να μην περιοριστείς μέσα στην ακαδημαϊκή γλώσσα, όποια και είναι αυτή.

NM Πώς διαλέγεις, γιατί διαλέγεις κάτι, κατάλαβες; Αυτό. Προβληματίστηκα τότε και μετά ένιωθα έξω από το νερά μου. Στην επικοινωνία που είχα μαζί τους προσπάθησα να τους περιγράψω πώς σκέπτομαι αυτή την performance, αυτή τη Στρογγυλή Τράπεζα.

ΓΙ Την θεώρησες performance;

NM Την θεώρησα performance.

ΓΙ Και όχι μια ομιλία, μια διάλεξη, πάνελ. Ναι, έχει σημασία. Γιατί την θεώρησες performance;

NM Ήταν performance. Και θεωρώ ότι είναι συνεπές με το έργο μου.

ΓΙ Θα μπορούσες να πεις και Συμπόσιο π.χ.

Λέω... για μένα όλα αυτά τώρα που μου λες στο δικό μου μυαλό με αυτό που ψάχνω, αυτά είναι τα δραματουργικά εργαλεία. Με ποιον δουλεύω, γιατί τον καλώ. Δηλαδή στην ουσία όλοι αυτοί οι άνθρωποι μετέχουνε και όχι τυχαία. Δηλαδή φτιάχνεις στην ουσία κάποιους εντός εισαγωγικών «ρόλους», που ναι υπάρχει ένα δοχείο γνώσεων στον καθένα, αλλά εισέρχονται σε αυτό που λέμε staging πια και ούτε στο δικό τους χώρο, δηλαδή περνούν σε ένα άλλο πλαίσιο-συνθήκη. Όπως κι εσύ μπαίνεις σε ένα άλλο πλαίσιο-συνθήκη μέσα στο δικό σου γνωστικό...

NM Ναι, δεν ήξερα προς τα πού θα πάει.

ΓΙ Η Hannah Arendt έλεγε για το predictability σε σχέση με τον άνθρωπο ως δημιουργικό ον και το έχουν πάρει κάποιοι δραματουργοί, δηλαδή το unpredictability. Εκεί δεν ξέρεις τι μπορεί να προκύψει.

Πόση ώρα ήταν σε διάρκεια;

NM Κράτησε λίγο παραπάνω από μια ώρα.

ΓΙ Είχες βγάλει και τα σκεύη είδα, τα φλιτζάνια;

NM Ναι, στην πρόσκληση τους κάλεσα να πιούμε καφέ με το σερβίτσιο που δεν έχει χρησιμοποιηθεί ποτέ μέχρι τότε και επίσης έκανα κουλουράκια με τα cookie cutters. Συνεργάστηκα με μια ζαχαροπλάστρια και της ζήτησα να πάρει την συνταγή απ το κουτί των cookie cutters και να την μεταφέρει από οκά σε γραμμάρια. Εγώ έφτιαξα καφέ με την καφετιέρα που βρήκα κλειστή στη συσκευασία της. Όταν την πρωτοείδα σκέφτηκα τι φοβερό αντικείμενο είναι αυτό! Επίσης τα σχέδια για τα κουλουράκια ήταν τόσο ιδιαίτερα ήταν κάτι δρεπάνια, κάτι σταυροί, κάτι...

ΓΙ Ναι, ναι, τα είδα.

NM Τα είδες;

ΓΙ Ναι. Γέλαγα με το δρεπάνι, λέω τι cookie είναι αυτό; Halloween cookie;

NM Ναι, ναι, δεν ξέρω, πραγματικά! Το να ξαναχρησιμοποιούμε τα αντικείμενα μου φαινόταν σαν να φέρνουμε στο τώρα το παρελθόν, μια επανάδραση.

ΓΙ Εγώ ψάχνω θεωρητικά τώρα το κομμάτι που κάπως έρχεται από το object oriented που είναι οντολογία των αντικειμένων, ότι το αντικείμενο μπορεί να έχει agency. Δηλαδή για αυτό σου λέω και κάποιες δουλειές πέρα από την performance, δηλαδή και το ίδιο το αντικείμενο μετέχει ισότιμα κάνει κάτι δηλαδή, δρα αυτό το αντικείμενο. Τώρα με ποιο τρόπο δρα θα μου πεις, εσύ το επιλέγεις, εσύ το φέρνεις, δηλαδή κάπως σε αυτό το network ίσως έχουμε ένα κυρίαρχο ρόλο αλλά κάπου τα αντικείμενα δεν παύουν να έχουν μια δόνηση και αυτενέργεια τα ίδια. Και είναι κάτι στη δουλειά σου, σε αυτήν ειδικά, διακριτό. Και τι άλλο, ξέρεις τα λέω για να θυμάμαι κι εγώ όταν γράφω από κάτω.

NM Ναι. Το αντικείμενο είναι η έναρξη και είναι κάτι σταθερό.

ΓΙ Και ταυτόχρονα είναι και τεκμήριο αυτό το αντικείμενο.

NM Και αναλλοίωτο και αυτό εγώ περιμένω να κλονιστεί κάπως. Περιμένω να αλλάξει κάτι σ' αυτό, να γίνει ένα από μας. Δηλαδή αυτά διατηρούσαν εκεί που ήταν πακεταρισμένα, στις κούτες τους μια ιερότητα. Αυτό το φλυτζάνι να το κάνω φλιτζάνι που πίνουμε καφέ και μπορεί να σπάσει και κανένα δηλαδή, σαν κάτι γίνεται με... είναι λίγο ομιχλώδες έτσι αυτό που λέω, σαν να ήρθε από το παρελθόν και να γίνεται το τώρα.

ΓΙ Του δίνεις μια μεταφυσική διάσταση;

NM Όχι, δεν του δίνω μεταφυσική.

ΓΙ Ναι.

NM Δεν ξέρω αν κατάλαβα καλά αυτό που λες, νομίζω ότι...

ΓΙ Εντός εισαγωγικών η μαγεία που μπορεί να ενέχει.

NM Α, των αντικειμένων.

ΓΙ Μια έγκλειστη ενέργεια, μια παγιδευμένη ενέργεια που κάπως...

NM Ναι, δεν είμαι πολύ σίγουρη.

ΓΙ Ούτε εγώ είμαι σίγουρη γι' αυτό. Αλλά όταν βρίσκεις κάτι το οποίο είναι κρυμμένο και το παίρνεις και το γυαλίζεις και έρχεσαι και το πλένεις δηλαδή, αυτή η φροντίδα που το περικλείεις με έναν άλλον τρόπο πια, το χρησιμοποιείς βασικά.

Να σου πω κάτι άλλο, Νατάσα, είχες φωτογραφίες τυπωμένες στη Στρογγυλή Τράπεζα.

NM Ναι, αυτές ...

ΓΙ Ναι, ας μιλήσουμε λίγο για τα props, εγώ το βλέπω και σαν props όλα αυτά. Οι φωτογραφίες οι τυπωμένες είχαν τα αντικείμενα όπου οι ομιλητές... πώς το έκανες; περνούσαν χέρι με χέρι, δηλαδή έδινες μία στον καθένα; Είχε άλλη φωτογραφία...;

NM Όχι, τα είχα πάνω εκεί και ο καθένας μπορούσε να τα δει.

ΓΙ Μπορούσε να πάρει ό,τι ήθελε.

NM Ναι. Αυτή είναι η κυρία Μπενέκη από το αρχείο της Πειραιώς, είχε φέρει και μερικά αντικείμενα που είχε στο δικό της αρχείο και συγκρίναμε, βλέπαμε διαφορές και ομοιότητες με τα αντικείμενα του γεωπονικού.

ΓΙ Κάτι άλλο. Στρογγυλή Τράπεζα, το κοινό; πού καθόταν το κοινό;

NM Γύρω μας, στον χώρο ελεύθερα.

ΓΙ Ας πούμε σε κύκλους καθιστοί;

NM Καθιστοί και όρθιοι.

ΓΙ Να σου πω κάτι άλλο, μπορούσε το κοινό να ρωτήσει;

NM Ναι. Έγινε κουβέντα, οι φιλοξενούμενοι μίλησαν και μετά το κοινό ρωτούσε.

ΓΙ Πόση ώρα ο καθένας περίπου; Εικοσάλεπτα;

NM Ναι, ένα εικοσάλεπτο.

ΓΙ Υπάρχει η συζήτηση καταγεγραμμένη;

NM Ναι.

ΓΙ Την έχεις;

NM Ναι. Θες να το δω;

ΓΙ Ναι, αν μπορείς, θα ήταν χρήσιμο. Γιατί μπορούν να υπάρχουν κάποια κομμάτια στη συζήτηση που μπορούν να παρθούν και να στοιχειοθετούν. Είναι η τεκμηρίωση της τεκμηρίωσης. Μία φορά έγινε η συζήτηση;

NM Μία φορά, ναι.

ΓΙ Το έχεις ξαναδείξει αλλού αυτό;

NM Όχι. Από το Πανεπιστήμιο μου ζήτησαν και τους έδωσα την καταγραφή. Τώρα δεν ξέρω τι έχει συμβεί αν δηλαδή έχουν κάνει κάτι με τα αντικείμενα.

ΓΙ Είναι ένα project που ξεκινάς από το εύρημα, από το τυχαίο που αρχίζεις και κάτι σου κάνει ένα κλικ και αρχίζεις και το ψάχνεις βλέπεις ότι διανθίζει θεματικά και εντάξει ακολουθείς και παραθετική λογική, εγώ κάπως τα ψάχνω αυτά, δηλαδή αν πούμε ότι υπάρχει σ' όλα αυτά τα research-based projects 19ο τέλος με αρχές 20ου έχουμε την παράθεση που λειτουργεί πολύ. Δηλαδή ένα αρχείο μια έρευνα που την βγάζω την δείχνω όλη και κάπως έρχεται το κοινό και μόνο του αρχίζει και κάνει συνδέσεις μέσω αυτής της παράθεσης και έχουμε και το performative turn που εισέρχεται το storytelling πιο πολύ με κάποιο τρόπο. Δηλαδή δημιουργείται μία εντός εισαγωγικών «αφήγηση» που ναι μεν ενυπάρχει η έρευνα ή τα στοιχεία της, αλλά κάπως ο καλλιτέχνης δεν λειτουργεί πλέον παραθετικά.

NM Σκέφτομαι το έργο με την Αγκάθα; Το θυμάσαι το έργο;

ΓΙ Ναι, ναι, πώς δεν το θυμάμαι. Λέω αυτό σε αυτό το έργο επειδή βάζεις τη συζήτηση και με την μορφή μιας performance, εντάζει τα props, αρχίζει αυτό και μεταστρέφεται. Δηλαδή σε τρεις ώρες δίνεις οπτικές στο κοινό σου, κάτι που δεν θα τις πάρει βλέποντας την έκθεση μόνη της. Δηλαδή εκεί θα σταθεί, αν θέλεις, στην ταξινόμηση που κάνεις, στην κατηγοριοποίηση, το ότι εσύ το θεσμίζεις αυτό. Δηλαδή είναι το αρχειακό που είναι πιο βαρύ ενώ έρχεται η συζήτηση και δίνει μια άλλη... το μεταστρέφει αυτό, το ζωντανεύει.

NM Ναι, το liveness.

[...]

NM Υπάρχει και κατηγορία, να πειράξεις το αρχείο.

ΓΙ Της παραχάραξης.

NM Παραχάραξη, τρελαίνομαι.

ΓΙ Το πείραξες εσύ;

NM Στο έργο του ΙΣΕΤ.

ΓΙ Ποιο ήταν;

NM Μια συνεργασία με την Ελπίδα Καραμπά. Ενώ δούλευα στο αρχείο του ΙΣΕΤ παρατήρησα πως ήταν μονοδιάστατο, αφορούσε μόνο την τέχνη . Διάβαζα για ένα έργο ή κάποιον καλλιτέχνη και έλεγα σε ποια εποχή βρισκόμαστε; Τι γίνεται στον έξω κόσμο;

ΓΙ Κι εγώ όταν είχα πάρει μέρος στην ίδια. Στο δικαίωμα αρχείου λες;

NM Ναι. Στο δικαίωμα αρχείου.

ΓΙ Είχα πάρει εφημερίδα, δηλαδή πήρα κάποια πράγματα από κει και...

NM Πήγες αλλού.

ΓΙ Πήγα αλλού... Είχα βρει μια συλλογή με *Ταχυδρόμους* σε ένα πατάρι μιας φίλης, όλα τα τεύχη της εποχής και λέω εδώ είμαστε.

Εγώ με επίσημα αρχεία δεν δουλεύω πολύ να σου πω. Γι' αυτό λέω με τεκμήρια γενικότερα γιατί και μία εφημερίδα είναι τεκμήριο.

NM Ναι, ναι.

ΓΙ Αρχαία σπανίως. Γιατί κάπως η ίδια τους η κατηγοριοποίηση η ταξινόμηση που έχουνε με... Ναι, σαφώς εκεί είναι ένα challenge που μπορείς να έχεις να το ανατρέψεις. Αλλά δεν μου δίνει το ερέθισμα να δημιουργήσω. Να πω μια ιστορία μέσα από αυτά, σπανίως. Απ' την άλλη με ενδιαφέρει πάρα πολύ η πρακτική της τεκμηρίωσης. Δηλαδή αυτό που έκανες εσύ, που βρήκες αυτά τα κουτιά εκεί πέρα που δεν είναι ένα αρχείο αυτό σε καμία περίπτωση. Αλλά αρχίζεις και φτιάχνεις μια ιστορία ξεκινώντας από ένα αποδεικτικό στοιχείο που ψάχνεις να βρεις ποιο είναι το contract του, ποιο είναι, τι είναι αυτό το τεκμήριο, τι τεκμηριώνει αυτό το πράγμα τέλος πάντων. Κάτι τεκμηριώνει αυτό το αντικείμενο. Αυτό έχει ενδιαφέρον για μένα.

NM Τότε με το ΙΣΕΤ μου τράβηξε το ενδιαφέρον μια έκθεση που έγινε το 1965 τα *Παναθήναια Ελληνικής Γλυπτικής*. Έγινε στου Φιλοπάππου σε ανοιχτό χώρο και φιλοξενούσε καλλιτέχνες όπως τον Ροντέν, Μιρό και άλλους. Την επιμέλεια είχε ο Σπιτέρης. Με ενδιέφερε να δω τι γίνεται εκείνη την εποχή γιατί βρήκα ένα δημοσίευμα σε μία εφημερίδα για μια βραδινή επίσκεψη της Φρειδερίκης μαζί με την κόρη της στην έκθεση. Ήταν τα γεγονότα του 1965, πήγα στην Βιβλιοθήκη της Βουλής και μελέτησα τα πρακτικά, έτσι έμαθα τι έγινε όλη αυτή την δύσκολη εποχή, με τις αλλαγές των πρωθυπουργών με την δολοφονία του Πέτρουλα κλπ. Δεν ήξερα πολλά για τότε.

Λοιπόν, εκεί διαπίστωσα πως δεν υπήρχαν πρακτικά για μια περίοδο. Ήταν τότε που δεν λειτουργούσε η Βουλή ... έτσι αποφάσισα να φτιάξω ένα ίδιο βιβλίο και το τοποθέτησα στην κενή θέση που υπήρχε.

ΓΙ Στο ΙΣΕΤ το έβαλες;

NM Όχι, στη Βιβλιοθήκη της Βουλής. Ίσως να είναι ακόμα εκεί. Πριν τέσσερις μήνες ήταν.

ΓΙ Εδώ διακρίνεται μια ακτιβιστική διάθεση.

NM Ναι αυτό μ' ενδιαφέρει.

ΓΙ Αυτά τώρα να σου πω, μου τα έχεις στείλει στο πορτφόλιο. Γιατί είναι όλα... Εσύ έχεις ένα σώμα που κάπως μπορώ να χρησιμοποιήσω πολλά πράγματα. Απλώς ένα θέλω να το έχω για κορμό.

NM Αυτό το προτζεκτ το ξεχωρίζω. Σκεφτόμουν πως μπορεί να με συλλάβουν. Πέρασα το βιβλίο με τις λευκές σελίδες από τον έλεγχο, κρυμμένο μέσα στα ρούχα μου.

ΓΙ Έφτασες να σκέφτεσαι, ναι, ότι μπορεί να σε συλλάβουν με μία τέτοια ενέργεια.

Εγώ όταν έκανα σε κάποια φάση in situ έρευνα που πήγαινα σε εργοστάσια και για το εργοστάσιο της Palco στην Τσεχία αλλά και σε ένα εργοστάσιο με διαμάντια στην Αρμενία, είχα πει ότι είμαι designer. Μπήκα μέσα σε διαμάντια.

NM Τι λες!

ΓΙ Με τα ψέματα. Είχα τρομάξει, η αλήθεια είναι φοβόμουνά λίγο.

Αλλά αυτό είναι μια performance, γι' αυτό λέω και στη διαδικασία της έρευνας κάνεις performance σε πολλές περιπτώσεις. Για να ερευνήσεις.

NM Ναι, αυτό που προηγείται λες.

ΓΙ Υπάρχει μια τελική διατύπωση πάντα που είναι αυτό που θα δείξεις στο κοινό σου αλλά υπάρχει, η performance καταρχάς δεν θέλει πάντα κοινό για να συμβεί, την κάνεις και μόνη σου. Αλλά νομίζω κατά την έρευνα συντελούνται τόσα πολλά.

NM Ναι, είναι τέλειο. Είναι ένας άλλος κόσμος. Που έχει ενδιαφέρον να μπορείς να τα εξάγεις και να τα δώσεις και στο κοινό στο τέλος. Με χ τρόπους. Κάτσε να σου δείξω. Κοίτα εδώ το ράφι με τα βιβλία της Βουλής. Λοιπόν, να ψάξεις να βρεις ποιο είναι το δικό μου.

ΓΙ Δεν φαίνεται. Ποιο είναι τελικά; Αυτό;

NM Ναι αυτό.

ΓΙ Και τι έχει μέσα το περιεχόμενο;

NM Είναι λευκές σελίδες. Λοιπόν, το μόνο που δεν είχα βρει που να το κάνει ίδιο με τα υπόλοιπα στο ράφι ήταν αυτή η πορτοκαλί βούλα. Αυτό δεν είχα βρει.

ΓΙ Τη βούλα;

NM Παντού είχα πάει να βρω αυτή τη βούλα, αλλά τίποτα. Το πάω χωρίς βούλα να το βάλω. Κοίτα τι ωραία που είναι στο ράφι.

ΓΙ Και τελικά;

NM Και καθώς ανεβαίνω τα σκαλιά της βιβλιοθήκης, καθώς προχωράω, τι βλέπω; Σε μία κάσα σε μία πόρτα είναι δύο τέτοιες.

ΓΙ Βούλες. Έκλεψες την βούλα από την πόρτα.

NM Κάποιος τις είχε κολλήσει, δεν το πίστευα, δεν το πίστευα. Σε κάποιους είχαν παραπέσει, είχαν κολλήσει δύο τέτοιες πορτοκαλί βούλες. Δεν το πίστευα, την πήρα και την κόλλησα.

ΓΙ Αυτό θέλω να πω. Ότι υπάρχει ένα κομμάτι της διαδικασίας τόσο μαγικό και συναρπαστικό που δεν μπορούμε να το μεταδώσουμε.

NM Δεν μπορείς να το μεταδώσεις.

ΓΙ Αυτή τη δόνηση που αισθάνεσαι όταν...

NM Ναι, εκεί σκεφτόμουν... ένα κενό, πάω να καλύψω ένα κενό. Πριν μήνες που πήγα και ήταν ακόμα εκεί. Δηλαδή φανταζόμουν ότι κάποιος θα πει μια στιγμή «τι είναι αυτό εδώ;»

ΓΙ Το άνοιξες;

NM Όχι απλά το είδα ότι είναι εκεί.

ΓΙ Θα είχε ενδιαφέρον, μήπως είχε γράψει κανείς κάτι.

NM Δεν ξέρω και τι πρωτόκολλο χρειάζεται για να απομακρύνεις κάτι από ένα αρχείο. Αυτό είχε δημιουργηθεί και με την επίσκεψη της Αγκάθα. Μου είπαν πως υπήρχε πρόβλημα με την αλλαγή του αρχείου γιατί κάποια πανεπιστήμια είχαν αγοράσει και χρησιμοποιήσει σε καταλόγους τους την επίσκεψη της Αγκάθα Κρίστι στην Αρχαία Αγορά, κάτι που δεν έγινε ποτέ δηλαδή. Υπήρχε ένα ζήτημα στο αρχείο ας πούμε.

ΓΙ Πραγματικά παραχαράκτες χωρίς να το ξέρουν ή το ήξεραν;

NM Δεν ξέρω, ε φαντάζομαι ήταν σαν αστείο, ήταν λίγο μεταξύ τους. Εκείνη την εποχή βέβαια, ξέρεις, γινόταν και χαμός. Πήγαιναν διασημότητες στον Παρθενώνα και φωτογραφίζονταν...

ΓΙ Σαν fake news ήτανε.

NM Μα τελικά αυτή στις φωτογραφίες ήταν η γυναίκα του Αμερικάνου βασικού χορηγού της Αρχαίας Αγοράς.

ΓΙ .. και υποδύθηκε την Κρίστι.

NM Αφού είναι σε κάποιες φωτογραφίες πάνω από έναν τάφο που ανέσκαψαν την ίδια μέρα και ο τίτλος της φωτογραφίας είναι : “Is that a real skeleton in here?”

ΓΙ Πω, απίστευτο.

NM Άλλαξα το αρχείο, άλλαξαν οι φωτογραφίες αυτές. Έβαλαν το πραγματικό όνομα της γυναίκας.

ΓΙ Άλλαξαν;

NM Ναι άλλαξαν.

ΓΙ Κάτι μου είχες πει ότι σε είχαν ρωτήσει και τους είπες...

NM Α ναι. Τι μπορεί να γίνει... Όπως σου είπα πριν, είχαν ζήτημα με τα πανεπιστήμια, ένα αγγλικό, ένα στην Ολλανδία που είχαν αγοράσει και είχαν χρησιμοποιήσει αυτές τις φωτογραφίες για την επίσκεψη της Αγκάθα Κρίστι στην Αρχαία Αγορά, σε καταλόγους.

ΓΙ Ναι, εντάξει, είναι ένα θέμα με την έννοια της εγκυρότητας.

NM Ναι.

ΓΙ Δηλαδή ένα πανεπιστήμιο όταν βγάζει κάτι υποτίθεται ότι είναι έγκυρο αλλά τελικά διαρροή ψευδών...

NM Και όλα ξεκίνησαν με ένα οπτικό ερέθισμα. Είχα μια φωτογραφία υποτίθεται της Αγκάθα απ' την Αρχαία Αγορά και μια φωτογραφία της Αγκάθα από τα εγκαίνια της *ποντικοπαγίδας* της ίδιας εποχής και έβλεπα πως ήταν δυο διαφορετικές γυναίκες και δεν μπορούσα να το πιστέψω γιατί η εγκυρότητα του θεσμού βλέπεις. Παρατηρούσα πως τα δυο πρόσωπα είχαν 30-40 κιλά διαφορά το ένα απ' το άλλο! Και έψαχνα στο διαδίκτυο αν η Κρίστι είχε χάσει ποτέ κιλά. Τελικά έστειλα στον βιογράφο της ένα μейλ και μου απάντησε πως δεν είχε πάει ποτέ στην Αρχαία Αγορά παρά μόνο στο γαμήλιο ταξίδι της είχε επισκεφτεί τον Παρθενώνα.

ΓΙ Απίστευτο.

NM Μου άρεσε που στην τελική εκδοχή του έργου δεν μπορούσες να ξεχωρίσεις αν αυτό ήταν ένα παραμύθι δικό μου, ας πούμε, μια fake κατάσταση ή μια πραγματική.

ΓΙ Ναι, ένα fiction.

NM Και το άφηνα. Και μια φορά που με είχαν ρωτήσει δεν ήθελα να απαντήσω... Επίσης εγώ είμαι πολύ κυριολεκτική καμιά φορά. Δηλαδή αν δεις το αρχείο μου είμαι πολύ συνεπής, οπότε αυτό έχει μια γοητεία από μόνο του...

NM Εμένα πάντως κι από τότε από τη Σχολή που διάβαζα Ιστορία Τέχνης αυτά μου άρεσαν, θεσμική κριτική.

Συνέντευξη με τον Βασίλη Νούλα, 5 Μαΐου 2023

BN Ναι, θα μπορούσε να είναι κοντά αυτά που μου λες, ένα είδος σύγχρονης performance, ας πούμε, κοντά στους Rimini Protokoll ή παλαιότερα του Peter Weiss. Αυτός έχει γράψει, για παράδειγμα, κάποια έργα που είναι έργα ντοκουμέντα. Δεν ξέρω πολύ καλά την περίπτωση, γιατί δεν είναι ακριβώς αυτά που εμένα ενδιαφέρουν τόσο πολύ, αλλά ψάξε για αυτόν. Σαν κληρονόμος του επικού θεάτρου, αλλά με κατεύθυνση... σίγουρα με κατεύθυνση ερευνητική.

ΓΙ Ας πούμε και από τον Μπρεχτ. Το κομμάτι που περιγράφει ποιο είδος δραματουργού προτείνει και λέει ένα on-off stage status.

BN On-off stage status.

ΓΙ Το οποίο έχει πολύ ενδιαφέρον και είναι κάτι που συναντάμε και στις δικές μας πρακτικές. Είναι ένα on-off.

BN Πολύ ενδιαφέρον όντως.

ΓΙ Οπότε, παίρνω διάφορα τέτοια στοιχεία από τις παραστατικές τέχνες, κάνοντας μια ανάλυση του όρου, δηλαδή πώς θα τον βρεις σε ένα λεξικό, τι σημαίνει δραματουργία, πώς ξεκινάει από τον Lessing, υπάρχει μια γενεαλογία.

BN Υπάρχει.

ΓΙ Ναι, τα γράφω αυτά αναγκαστικά για να βρω κοινά σημεία και διαφορές σε σχέση με το πώς χρησιμοποιώ τον όρο δραματουργία στις εικαστικές ερευνητικές πρακτικές.

BN Ε, ναι, να προσεγγίσεις λίγο τον όρο, να δεις τι γίνεται. Άσε που είναι και ένας όρος που ακόμα και σε εμάς από τις θεατρικές σπουδές... Βέβαια εντάξει, και εμένα οι σπουδές μου ήταν στο τέλος του προηγούμενου αιώνα στην Ελλάδα στη Θεατρολογία και στην Γαλλία στην αντίστοιχη σχολή στη Σορβόνη, που σίγουρα η Γαλλία ήταν πιο μπροστά σε αυτά, ήταν ομιχλώδες. Ο όρος δραματουργία ήταν ομιχλώδης.

ΓΙ Ναι, το βλέπω, ότι υπάρχουν πάρα πολλές ερμηνείες του όρου.

BN Και ίσως ακόμα είναι, αυτό δεν ξέρω.

ΓΙ Ναι, πάρα πολλές τάσεις, πάρα πολλοί ορισμοί, προσεγγίσεις, όπως και δραματουργία χωρίς δραματουργούς.

BN Α οκεί. Έχει ενδιαφέρον όλο αυτό. Ότι είναι τόσο ανοιχτό.

ΓΙ Επίσης, μπορούμε να το δούμε στα εικαστικά, στα παραδείγματα που αναφέρω σε επίπεδο συμμετοχικότητας, πάλι εκεί υπάρχει δραματουργία.

BN Ναι, ναι.

ΓΙ Τι γίνεται με το κοινό, τι κάνεις με το κοινό, αν υπάρχει συμμετοχή, με ποιο τρόπο υπάρχει πάλι. Εκεί πάλι θα βάλεις δραματουργικά εργαλεία. Είτε τα ονομάζουμε έτσι είτε όχι, μπορούμε να τα δούμε και από αυτή τη σκοπιά. Ή να κάνουμε αυτόν τον όρο πιο ελαστικό.

BN Και σκέφτεσαι ότι είναι και κοντά σε μια πιο κλασική... σκεφτόμουν πριν έρθω ότι σε μια πιο κλασική προσέγγιση είναι κοντά στην επιμέλεια με έναν τρόπο, έτσι δεν είναι;

ΓΙ Ναι. Και εκεί θα μπορούσε να γίνει χρήση του και κάποιοι θεωρητικοί έχουν προτείνει την επιμέλεια ως δραματουργία.

BN Πολύ συχνά, ας πούμε, στα προερχόμενα από το θέατρο πολλοί άνθρωποι αναρωτιούνται ποια είναι, ρε παιδί μου, ακριβώς η διαφορά σκηνοθεσία-δραματουργία. Υπάρχει και εκεί ένα ερωτηματικό.

ΓΙ Ποια είναι, Βασίλη;

BN Μα δεν είναι στάνταρ οι απαντήσεις. Το ένα είναι ότι... αυτά που εγώ έχω διδαχθεί ήδη από την σχολή στην Ελλάδα ήταν ότι η δραματουργία είναι ο δραματουργός με την έννοια του dramaturge ότι είναι κάτι που έρχεται από τη γερμανόφωνη παράδοση και είναι αυτός ο οποίος, ας πούμε, αν θέλεις να ανεβάσεις Σέξπιρ θα συμβουλευτεί το σκηνοθέτη, θα αναλάβει το κομμάτι αυτό, το οποίο έχει να κάνει με την έρευνα, π.χ. θα του δίνει στοιχεία πώς ανέβαινε ο Σέξπιρ στην εποχή των Ελισαβετιανών. Αυτός θα φέρει αυτά τα στοιχεία. Ή αν θέλει, ο σκηνοθέτης έχει την ιδέα να μεταφέρει το έργο, τον Άμλετ, στην Αμερική της ποτοαπαγόρευσης. Ο δραματουργός μπορεί να κάνει όλο αυτό το ερευνητικό κομμάτι που να βρει τι συνέβαινε τότε, να τον βοηθήσει δηλαδή με αντίστοιχη έρευνα. Αυτό σαν μια πιο συντηρητική πρώτη φάση, αυτό εμείς ξέραμε κάπως σαν δραματουργία και κατέληγαν πάντα ότι αυτό είναι κάτι που στην Ελλάδα δεν υπάρχει και δεν έχουμε δραματουργούς. Κατέληγε έτσι το πράγμα.

ΓΙ Και είναι το παραδοσιακό μοντέλο στην ουσία.

BN Είναι το παραδοσιακό γερμανόφωνο. Και καλά από εκεί έρχεται.

ΓΙ Ναι, εννοώ στον 19ο και στον 20ο αυτό συναντάμε πιο πολύ. Δηλαδή, θυμάμαι όταν ψάχνεις τον όρο και μπεις σε ένα τυπικό Oxford, Webster λεξικό, αυτόν τον όρο θα σου δώσει για τον δραματουργό.

ΒΝ Μάλιστα. Από εκεί και πέρα όταν σήμερα μιλάμε για δραματουργία, τουλάχιστον στους δικούς μου κύκλους, δεν εννοούμε αυτό.

ΓΙ Τι εννοείτε εσείς;

ΒΝ Αυτό είναι σαν να είναι κάτι φιλολογικό. Σαν να είναι κάτι που δεν μας αφορά τόσο. Εννοούμε ένα μέρος της δουλειάς που μπορεί να κάνει... ένα ουσιώδες μέρος, ίσως το πιο ουσιώδες μέρος της δουλειάς που άρα συνήθως κάνει ο σκηνοθέτης ή τα πολύ ζωτικά μέλη του εγχειρήματος, ο σκηνοθέτης και ο πρωταγωνιστής ή αν είναι ακόμα πιο οριζόντιο, το γκρουπ - η θεατρική ομάδα, όλοι μαζί καλούνται να κάνουν και δραματουργία. Άρα δεν είναι ότι θα το πάρει ένας άνθρωπος, ο οποίος είναι και λίγο μελετητής, και λίγο ξερόλας, και λίγο τυφλοπόντικας των πραγμάτων, των αρχείων και ξέρει και βρίσκει και κάνει. Όχι. Είναι ένα πράγμα τόσο ζωτικό που πια το κάνουν οι πιο σημαντικοί μέσα στο εγχείρημα.

ΓΙ Έχει συλλογικό χαρακτήρα έτσι όπως το θέτεις;

ΒΝ Έτσι όπως το θέτω, έχει συλλογικό χαρακτήρα. Αλλά αυτό έχει να κάνει και με το πώς είναι ο θίασος, πώς να σου πω. Αν το πάμε σιγά σιγά και προς το πώς δουλεύουμε εμείς, σίγουρα εφορμά ως ένα σημείο από μένα και σίγουρα εγώ μπορώ να βάλω κάποιους δραματουργικούς άξονες, εγώ τη χρησιμοποιώ αυτή τη λέξη, κάποιους δραματουργικούς άξονες στο τραπέζι και αυτοί θα τύχουν επεξεργασίας μεγαλύτερης από το θίασο. Σίγουρα με το πιο στενό μου συνεργάτη, που αυτή τη στιγμή είναι ο Κώστας Τζιμούλης, θα γίνει μεγαλύτερη ώσμωση, θα τους επεξεργαστούμε ακόμα περισσότερο, θα είναι πιο πυρηνικό το πράγμα στη δραματουργία, αλλά οπωσδήποτε υπάρχει μια συνδιαμόρφωση, έτσι όπως δουλεύουμε εμείς, υπάρχει. Και λοιπόν, για μας η δραματουργία βρίσκεται στον πυρήνα. Εμένα μου αρέσει να επαναλαμβάνω αυτή τη ρήση που δεν ξέρω ποιος την έχει πει ότι η δραματουργία είναι σκηνοθεσία. Έχει ειπωθεί αυτό, νομίζω το λέει και ο Μαρμαρινός, αλλά δεν νομίζω ότι είναι δικό του. Ότι πια η δραματουργία είναι σκηνοθεσία. Γιατί; Γιατί αν η σκηνοθεσία σημαίνει θέτω στο χώρο, δηλαδή σημαίνει εν τέλει λέω εσύ θα είσαι λίγο πιο μπροστά, εσύ πιο πίσω και στο τάδε λεπτό θα έρθεις εσύ καλύτερα εκεί, άρα είναι ένα πρακτικό *mise-en-scene*, ένα πρακτικό βάζω στη σκηνή με έναν σωστό τρόπο και ρυθμίζω καλά τους χρόνους. Αν αυτό είναι σκηνοθεσία τότε η δραματουργία είναι γιατί κάνω αυτό, δηλαδή τι με οδηγεί ώστε να φτάσω σε αυτά τα αποτελέσματα. Δηλαδή ας πούμε τώρα

κάνουμε το *Σεμπάστιαν* ποια είναι η δραματουργία; Δηλαδή όταν παίρνεις την απόφαση, θέλω να ασχοληθώ με αυτό το πράγμα, το *Σεμπάστιαν*, τι με ενδιαφέρει σε αυτό το πράγμα; Με ενδιαφέρει, ξέρω 'γω, να δω τη σύνδεση ηδονής και πόνου. Με ενδιαφέρει να δω τη σύνδεση γαλήνιας ενατένισης του θείου μαζί με εσωτερική φλόγα... κάποιες αρχές. Με ενδιαφέρει να δω το γκέι στοιχείο στην παράδοση του Αγίου Σεβαστιανού. Με ενδιαφέρει να δω τη σύνδεση του Αγίου Σεβαστιανού με το AIDS, εμείς το έχουμε φτάσει εκεί, λόγω της πανούκλας που υπήρχε πριν ο Άγιος Σεβαστιανός... Λοιπόν όλες αυτές οι ιδέες είναι οι άξονες της παράστασης. Αυτό είναι η δραματουργία και μετά η δραματουργία επίσης είναι η σύνδεση αυτών των ιδεών, δηλαδή πώς το ένα ίσως θα πάει στο άλλο για να πάει στο άλλο και να πάει στο άλλο. Αυτά όμως γίνονται σε ένα επίπεδο χαρτιού σχεδόν.

ΓΙ Ναι, νοηματοδότησης, έρευνας.

ΒΝ Έρευνας, searching, ναι.

ΓΙ Και reflection.

ΒΝ Ναι, μοιράσματος με τον Κώστα. Και αν λίγο αυτά μπουν και στις πρόβες τίθενται σαν ερωτήματα, δοκιμάζονται μέσα από τη διαδικασία των αυτοσχεδιασμών που ζητάς συνέχεια, εμείς αυτό κάνουμε, στο πρώτο στάδιο των προβών ζητάς συνέχεια αυτοσχεδιασμούς να σου φέρουν υλικό, δηλαδή τα παιδιά σε αυτούς τους αυτοσχεδιασμούς τους ζητάμε μέσα από θέματα που τίθενται και αυτά τα θέματα που τίθενται υπαγορεύονται από τη δραματουργία. Δηλαδή, μπορεί να μην τους πεις κατευθείαν θέλουμε να συνδέσουμε τον Άγιο Σεβαστιανό με το AIDS. Όχι, αλλά μπορεί να βρεις ένα θέμα για να τους πεις κάνε μου έναν αυτοσχεδιασμό πάνω, ξέρω γω, στις πόζες που έχει αυτός ο πίνακα σε σχέση με... δεν ξέρω, με έναν κίνδυνο, με μια πυρκαγιά που πίσω, δεν ξέρω, οτιδήποτε. Ή βρίσκεις άλλα υλικά. Δηλαδή βασίζεσαι σε εικόνες, σε φωτογραφίες, σε μουσικές αλλά εσύ από πίσω έχεις λίγο νιώσει ότι αυτά που διαλέγεις συνδέονται με αυτό το πυρηνικό που θες να ψάξεις. Κι έτσι τα παιδιά θα σου φέρουν υλικό το οποίο θα συνομιλήσει και με λίγο πιο ελεύθερο τρόπο με τα δραματουργικά σου ερωτήματα.

ΓΙ Μπορεί να προσθέσει, να εμπλουτίσει, να μετατοπίσει μια ιδέα.

ΒΝ Ναι, ναι, ναι, εννοείται. Σε εμάς, ναι. Και αυτά είναι περιθώρια. Δηλαδή, αν νιώσεις καλά... ότι πάει καλά το πράγμα κι αυτά, ανοίγεις και λίγο πιο πολύ τα χαρτιά σου. Εγώ δεν είμαι τελείως της οριζόντιας διαδικασίας στο θέατρο γιατί, δεν ξέρω γιατί, αλλά είμαι λίγο της μεταμφίησης. Δηλαδή, ότι αν εγώ θέλω να πω αυτό δραματουργικά, θα βρω μία μάσκα,

πριν πάω στην πρόβα, θα βρω μία μάσκα και θα σου δείξω λίγο τη μάσκα γιατί με αυτόν τον τρόπο και θα σου ζητήσω αυτοσχεδιασμούς σε σχέση με τη μάσκα και όχι σε σχέση με την αληθινή μου δραματουργία που είναι από πίσω γιατί με αυτόν τον τρόπο θα εμπλουτιστεί το υλικό πιο ευφάνταστα και μη αναμενόμενα από το να πήγαινε έτσι και μπορεί και εγώ να εκπλαγώ και να με κουνήσεις πάρα πολύ. Και κάνουμε τέτοια παιχνίδια αλλά σιγά σιγά, καθώς προχωράει αποκαλύπτεται η δραματουργία και εκεί όσα παιδιά μπορούν και το έχουν λίγο περισσότερο και με τη πιο θεωρητική σκέψη, γιατί υπάρχουν και performers, ρε παιδί μου, που είναι πολύ στο σώμα και στο κάνω κάνω, βοηθάνε πάρα πολύ. Οπότε πραγματικά συνδιαμορφώνεται εν τέλει ένα αποτέλεσμα.

ΓΙ Ναι, ενδιαφέρον αυτό που λες με τη μάσκα.

ΒΝ Ναι, το κάνουμε πολύ εμείς.

ΓΙ Κι αυτό είναι δραματουργικό εργαλείο.

ΒΝ Ναι, όντως. Είναι ένας τρόπος εργασίας. Η μάσκα μεταφορικά, δηλαδή βρίσκουμε διάφορα και τα λέμε ανάλογα.

ΓΙ Ναι, ωραίο και το ανάλογα.

ΒΝ Για να μην συνομιλήσεις απευθείας με το κατεξοχήν. Μια παρελκυστική πολιτική ας πούμε.

ΓΙ Και πού ωφελεί αυτό πέρα από αυτό που λες; Δηλαδή, υπάρχει περίπτωση να μην θες να φτάσει ο άλλος στον πυρήνα άμεσα για να μην υπάρξει κάποια ρήξη, σύγκρουση, αναίρεση; Πού ωφελεί πιο πολύ αυτό το στοιχείο;

ΒΝ Πιο πολύ ωφελεί σίγουρα σε αυτό που σου είπα, στον εμπλουτισμό με αναπάντεχους τρόπους του υλικού και άρα στη διεύρυνση της δραματουργίας γιατί, κατάλαβες; Αν φέρνουν αυτοί κάτι που πραγματικά λες, α, αυτό είναι πολύ καλό δεν το είχα σκεφτεί ποτέ και κοίτα τι ωραία που... Άρα αυτό το πίσω διευρύνεται, μεγαλώνει ξαφνικά, μεγαλώνει και άλλο. Ενώ άμα του πεις, ρε παιδί μου, Σεβαστιανός, AIDS, ε, θα σου φέρει Σεβαστιανό AIDS. Ε, εντάξει αυτό όμως το ξέρεις ήδη.

ΓΙ Δεν υπάρχει κάποιος λόγος προστασίας σε σχέση με τον άλλον;

ΒΝ Είναι πιο πονηρό για να είναι πιο καλλιτεχνικό.

ΓΙ Κατάλαβα. Προστατεύεις και αυτό που έχεις στον πυρήνα της προσδοκίας ενός επιθυμητού αποτελέσματος. Ναι, γιατί εκεί μπορεί να σου έρθει μια περιγραφική προσέγγιση που δεν τη θες.

ΒΝ Ακριβώς. Είναι βασικός λόγος.

ΓΙ Το λέω για να καταλάβω, γιατί υπάρχει μια προστασία έτσι όπως το περιγράφεις.

ΒΝ Ναι, υπάρχει μια προστασία. Μια προστασία αλλά που οδηγεί σε αυτά τα αναπάντεχα. Και, πρόσεξε, αυτό πάει ως ένα σημείο. Εντάξει είναι πολλά και είναι μες στην πράξη. Δηλαδή ας πούμε αν βλέπεις ότι αυτό δεν μπορεί να... αν βλέπεις ότι τα πράγματα ξεφεύγουν προς κατευθύνσεις που δεν είναι επ' ουδενί μέσα στις δραματουργικές σου αξίες για την παράσταση, ε, θα αναγκαστείς να το δώσεις πιο πολύ για να επαναφέρεις τον άλλον. Ναι.

ΓΙ Είναι μέρος της διαδικασίας.

ΒΝ Ναι, είναι μέρος της διαδικασίας. Και είναι ανάλογα τον άλλον. Πόσο ο άλλος έχει ή δεν έχει κάποια skills και αυτός ποιητικότητας και διαβάσματος, έτσι και να σε δει μέσα από το αυτό, ξέρεις, και ο άλλος δηλαδή να μην μείνει σε αυτό που του προσφέρει, να πάει και λίγο πιο πέρα.

ΓΙ Ναι, πώς λειτουργεί και ο performer.

ΒΝ Ξέρεις τι άλλο είναι; Ότι με αυτόν τον τρόπο ο άλλος εν τέλει θα συνδεθεί πιο βαθιά. Δηλαδή αν του το δώσεις έτοιμο φαγητό εντάξει μπορεί και στην καλή περίπτωση να σου το υπηρετήσει καλά. Αν του το παιδέψεις έτσι μέσα από δρόμους και αυτά και αυτό αλλά κι αυτός δεν καταλαβαίνει κι ακριβώς τι πρέπει να φέρει, αλλά προσπαθεί και υπάρχει όλο αυτό, όταν τελικά όμως γίνει έχει πορωθεί ο άλλος, έχει μπει σε μια διαδικασία, τον έχει πορώσει όλο αυτό το...

ΓΙ Έχει και μια εκπαιδευτική, παιδαγωγική λειτουργία;

ΒΝ Νομίζω πως ναι, νομίζω πως ναι. Γιατί τον κάνεις να το ανακαλύψει μόνος του λίγο, να παιδευτεί.

ΓΙ Τον καθιστάς ικανό να το πράξει, να σκεφτεί διαφορετικά, ναι έχει ενδιαφέρον όλο αυτό.

ΒΝ Και να τον ιντριγκάρεις μέσα από αυτό, να τον ιντριγκάρεις.

ΓΙ Ναι, γιατί αν του το δώσεις έτοιμο...

BN Ε, εντάξει, ναι, πιο εύκολο. Συχνά σκέφτομαι σε αυτά, μερικές φορές επειδή έτσι όπως δίνονται μερικές φορές τα θέματα... Κοίτα το πολύ... είχαμε βρει έναν νόμο τώρα δεν τον κάνουμε πια αλλά παλιά ήταν πολύ αυστηρό. Δηλαδή, το δραματουργικό ανάλογο, επειδή έχω μεγάλη συλλογή φωτογραφικών άλμπουμ, το φωτογραφικό ανάλογο ήταν συνήθως ένα ή δύο φωτογραφικά άλμπουμ. Ας πούμε, να ένα παράδειγμα πολύ έντονο που θυμάμαι: Όταν δουλεύαμε στις *Θέσεις για την ιστορία της φιλοσοφίας* του Benjamin το 2009, εκεί στον Γρηγορόπουλο, που ήταν ένα πάρα πολύ δύσκολο κείμενο έτσι και αλλιώς αυτό, δεν μπορούσε το γκρουπ εύκολα να καταλάβει όλα αυτά τα νοήματα και να καταλάβει τι γίνεται ακριβώς γιατί ο λόγος ήταν ελλειπτικός, πυκνός, ποιητικός και τα λοιπά, το ένα ανάλογο της δραματουργίας που είχα επιλέξει ήταν ένα βιβλίο. Είχε γίνει τότε μια έκθεση με φωτογραφίες του Casasola από την Μεξικανική Επανάσταση, τα χρόνια της Μεξικανικής Επανάστασης τα οποία ήταν, δηλαδή ο Benjamin το έγραφε αυτό το 1940, ξέρω γω, είναι από τα τελευταία του κείμενα και αυτά ήταν αρχές του 20ου, έτσι 1910 νομίζω το πολύ 1920, νομίζω γύρω στο 1910, Μεξικό. Άρα υπάρχει μια μετάθεση και γεωγραφική, εντάξει λιγότερο χρονική. Είναι άλλο παράδειγμα. Δηλαδή αντί για να αναφερθείς στον Benjamin σίγουρα θα ήταν πιο κοντά στο να αναφερόσουν στη Ρωσική Επανάσταση, ξέρω γω, στο να αναφερόσουν σε πράγματα που τα έχει μέσα το κείμενο, το πας κάπου αλλού που αυτός δεν είχε καν εποπτεία ίσως, δεν ήξερε τι είχε συμβεί, δεν ξέρω, δηλαδή κάνεις ένα άλμα και τους μπερδεύεις. Και ξαφνικά πρέπει οι αυτοσχεδιασμοί... Και τι κάναμε; Ας πούμε ο αυτοσχεδιασμός ήταν: Βρες μια φωτογραφία από το άλμπουμ που γουστάρεις για κάποιο λόγο, δεν μας ενδιαφέρει γιατί, ούτε μην το πολυσάχνεις, κάτι που σου κάνει κούκου, παίρνεις τη φωτογραφία και ένα θέμα που σου το έχω υπαγορεύσει εγώ, σου δίνω εγώ. Το θέμα μπορούσε να ήταν, επειδή ήταν και Benjamin, μια καραπονητική πυκνή φράση του Benjamin, ξέρω εγώ, το άλμα της ιστορίας στο κενό. Δεν ξέρω, είχε κάτι κουλαμάρες τώρα έτσι φράσεις, μια ποιητικούρα τέτοια. Και βρες και μια φωτογραφία και φέρε έναν αυτοσχεδιασμό. Και υπήρχαν και οδηγίες χρήσης για το πώς μπορείς να χρησιμοποιείς τη φωτογραφία.

ΓΙ Αυτή τη διαδικασία δεν την εμφανίζετε στις παραστάσεις.

BN Ποτέ. Και τα αποτελέσματα, δηλαδή αυτός μπορεί να σου έφερνε, ρε παιδί μου, έως και αναπαράσταση ή κάτι που να έμοιαζε αρκετά με κάποια στοιχεία της φωτογραφίας της επανάστασης του Μεξικό. Αυτά εγκολπώνονταν, αν ήταν πετυχημένο και το ήθελες, γιατί μετά υπήρχε ένα editing. Πάντα υπάρχει ένα τεράστιο editing σε εμάς. Έχει πολύ μεγάλη σημασία το editing στο τέλος. Αν περνούσαν στο editing είναι σαν να είχες, πώς να σου πω,

και ξεχνούσε πια τον Casasola η πλάση όλη. Και εγώ τα έχω ξεχάσει ποια ήταν τα ανάλογα πολύ συχνά, απλά αυτό μου ήταν από τα πολύ...

ΓΙ Αυτό για μένα είναι ανάλογο στην τέχνη-βασισμένη-σε-έρευνα, έτσι όπως το περιγράφεις. Κάπως έτσι λειτουργούμε.

ΒΝ Και ότι το ξεχνάς σχεδόν μετά φεύγει, ρε παιδί μου.

ΓΙ Ναι, γιατί απ' το ένα περνάς στο άλλο και προχωρώντας δεν καταγράφεται όλη η διαδικασία, δεν είναι ακαδημαϊκή έρευνα.

ΒΝ Όχι, όχι. Κανείς δεν ξέρει.

ΓΙ Ναι στο τέλος και εσύ ο ίδιος κάποια στιγμή το link ένα πρωταρχικό link το έχεις απωθήσει, γίνεται αόρατο.

ΒΝ Ναι, ούτε που το θυμάσαι πια. Ναι.

ΓΙ Διαγράφει, εξαφανίσει, θάψει, δεν ξέρω.

ΒΝ Γιατί το χρησιμοποιείς για κάτι άλλο οπότε μετά όταν το φτιάξεις το έχεις πετάξει αυτό.

ΓΙ Ναι, αλλά είναι φοβερό γιατί αυτό είναι ένα στοιχείο και το βλέπω με όσους συνομιλώ, εικαστικούς, να τώρα και μ' εσένα, ότι είναι ένα στοιχείο το οποίο δεν εμφανίζεται αλλά είναι τρομερά δυναμικό στοιχείο. Είναι αυτό το οποίο τροφοδοτεί το υπόλοιπο.

ΒΝ Ναι, βέβαια, πολύ. Και σένα στην αρχή σε τροφοδοτεί πολύ. Δηλαδή εμένα μου είναι πολύ σημαντική η στιγμή που έχω λίγο βρει μέσα μου μια θερμοκρασία δραματουργική ότι θέλω αυτό κι αυτό κάπως νιώθω κάτι τέτοια πράγματα θέλω και προσπαθώ να βρω, βλέπω τα βιβλία και προσπαθώ να βρω τι είναι αυτό που θα χρησιμοποιηθεί ως ανάλογο. Και όταν το βρίσκω και...

ΓΙ Αυτά τα βιβλία τι είναι, φωτογραφικά είπες;

ΒΝ Φωτογραφικά άλμπουμ, ναι.

ΓΙ Τι; Προσωπικά;

ΒΝ Έχω μεγάλη βιβλιοθήκη.

ΓΙ Κι είναι φωτογραφικά άλμπουμ δικά σου;

BN Όχι, ή του Casasola, της Arbus και άλλων διάσημων φωτογράφων. Του Henri Cartier-Bresson οτιδήποτε, ρε παιδί μου.

ΓΙ Οπότε κι εσύ δουλεύεις με τεκμήρια.

BN Ναι, με έναν τρόπο ναι. Με έναν τρόπο ναι, το σκέφτηκα πριν, γιατί η φωτογραφία είναι πολύ κοντά στο τεκμήριο αλλά πολλά μπορεί να είναι σουρεαλιστική φωτογραφία ή μπορεί να είναι και πιο ποιητικές μορφές φωτογραφίας αλλά ναι δεν έχει σημασία γιατί το μέσο είναι πολύ... δηλαδή δεν δουλεύουμε με πίνακες...

ΓΙ Και η έννοια του τεκμηρίου είναι το οτιδήποτε, και ένας πίνακας ζωγραφικής μπορεί να είναι. Αν το δεις σε ένα μουσείο δηλαδή είναι ένα τεκμήριο.

BN Ε τότε ναι φουλ.

ΓΙ Εντάξει, κι εγώ διευρύνω πολύ τους όρους στο διδακτορικό γιατί με ενδιαφέρει η διεύρυνση ως μορφή δράσης καθαυτή, ώστε να βρω και άλλες δυνατότητες.

BN Καλά κάνεις.

ΓΙ Και όντως το τεκμήριο τι είναι; Μία απόδειξη μόνο μίας συναλλαγής; Δεν είναι μόνο αυτό, σε καμία περίπτωση. Δηλαδή εδώ και 100 χρόνια το λένε ότι δεν είναι μόνο αυτό, δεν είναι κάτι καινούργιο.

BN Ή, πώς να σου πω, έχει ενδιαφέρον ο Benjamin γιατί ήταν και πολύ από τις πρώτες δουλειές και πολύ έτσι παθιασμένες και που ακόμα έψαχνες να βρεις τους τρόπους που δουλεύεις, τι μπορείς να κάνεις, ποια είναι τα... Δηλαδή θυμάμαι ότι στη διαδικασία των προβών η μία ηθοποιός, η Βίκυ, είχε χάσει τον θείο της, ο οποίος θείος της ήταν ναυτικός στην δεκαετία του '60, ας πούμε, και είχε βρει μία εκπληκτική σειρά από διαφάνειες, από slides που είχε αγοράσει ο θείος στην Ιαπωνία και απεικόνιζαν σκηνές και στιγμές από τη ζωή στην Ιαπωνία, από γκέισες μέχρι παλαιστές σούμο, μέχρι τοπία, μέχρι σκηνές δρόμου, μέχρι οτιδήποτε. Και είχα μείνει, δεν ξέρω, τόσο πολύ που αυτό το τυχαίο γεγονός αποφάσισα να το βάλουμε στην παράσταση και υπήρχε μια μηχανή slides στην παράσταση η οποία πρόβαλε αυτά τα ιαπωνικά slides από τη δεκαετία του '60 ενόσω λεγόταν το κείμενο και γινόντουσαν οι δράσεις σε ένα σημείο χωρίς κανένα ρητό, δεν δικαιολογούσε τίποτα τη σύνδεση. Τίποτα. Υπήρχε και αυτό το στοιχείο. Αλλά μου ήταν πολύ... Καταρχήν μου ήταν πολύ ωραίο αυτό το ότι εκμεταλλεύεσαι αυτό το τυχαίο και μου συνομιλούσε πάρα πολύ με την θεωρία του Benjamin, ότι τα ψήγματα του παρελθόντος έρχονται και βαράνε, ας πούμε,

σαν μυστικοί ενδείκτες το παρόν, διεμβολίζουν, ας πούμε, το παρόν σαν μυστικοί ενδείκτες και σου δείχνουν, ίσως, προς ένα μέλλον επαναστατικό ή οτιδήποτε. Δεν έχει σημασία αλλά κάτι από την θεωρία μου κόλλησε με αυτό και ότι αυτό μπορεί να είναι τυχαίο. Τυχαία μπορείς να συναντήσεις στον δρόμο κάτι που ξαφνικά είναι ένας μυστικός ενδείκτης που σου έχει στείλει το παρελθόν. Οπότε το είδα λίγο έτσι και επειδή έχει αυτό το φωτεινό και αυτός λέει συνέχεια για τη συναστρία και τη φαντασμαγορία και όλα αυτά. Εντάξει, σε ένα επίπεδο που πραγματικά δεν γράφεις διδακτορικό και που απλά θες να βρεις και μια ποιητικότητα μέσα σε όλα αυτά τα εργαλεία ή τις έννοιες που δανείζεσαι από τη διάνοηση ή οτιδήποτε.

ΓΙ Ναι, πολύ ενδιαφέρον κι αυτό.

ΒΝ Ναι, ήταν ωραία φάση αυτή. Είναι από τα αγαπημένα μου στοιχεία.

ΓΙ Εγώ στην πρακτική μου το ονομάζω ως *hyperlinks*, υπερσύνδεσμοι.

ΒΝ Ναι.

ΓΙ Που στην ουσία δεν έχουν καμία συνοχή, δεν ταιριάζουν, δεν υπάρχει μια ακολουθία, αλλά...

ΒΝ Δεν είναι ένα προς ένα.

ΓΙ Αλλά δημιουργούν κάποια σχέση εν τέλει, η οποία είναι πέρα από την αυτονόητη, τοποθετείται αλλού, είναι *hyperlink*.

ΒΝ Ναι, ακριβώς, *hyperlinks* πολύ ωραίο είναι.

ΓΙ Ναι, κάπως έτσι το είχα σκεφτεί.

ΒΝ Ναι, ναι, αυτό. Και τώρα, στον *Σεμπάστιαν*, εν τω μεταξύ τώρα κάνουμε ένα τοπίο αναφορών μόνο και λέμε ότι η παράσταση τελικά είναι το σύνολο των αναφορών της. Και κάνουμε συνέχεια αναφορές σε πολιτισμικές παραδόσεις. Οι οποίες με έναν τρόπο συνομιλούν με τα θέματά μας τα δραματουργικά. Δηλαδή οι εκφάνσεις ή τι στοιχεία μας ενδιαφέρουν σ' αυτό το σύμβολο που μπορεί να λέγεται Σεβαστιανός. Ή πώς εσύ μπορείς σήμερα να συσχετιστείς μέσα από τις ευαισθησίες της σύγχρονης εποχής ή τις δικές μας, γιατί μας ενδιαφέρει ας πούμε η περίπτωση.

ΓΙ Είσαι κι εσύ στην παράσταση;

ΒΝ Όχι, ευτυχώς.

(γέλια)

ΓΙ Ο Κώστας;

ΒΝ Όχι, ευτυχώς.

(γέλια)

ΒΝ Δεν γινόταν, είναι πολύ μεγάλο το εγχείρημα. Γιατί ξαφνικά κάναμε διπλό. Δηλαδή δεν είναι μόνο ο Σεβαστιανός, γίνεται ένα διάλειμμα και έρχεται άλλη παράσταση το *VANITAS*.

ΓΙ Μπράβο, και λέω διπλά, τι κάνουν αυτοί, πόσο δουλεύουν πια;

ΒΝ Ό,τι να ‘ναι πραγματικά δηλαδή εντάξει, το κάψαμε.

ΓΙ Υπερπαραγωγή.

ΒΝ Ο Σεβαστιανός είναι μια φτηνο-υπερπαραγωγή. Είναι μια υπερπαραγωγή με όρους...

ΓΙ Όχι, εννοούσα δύο παραστάσεις ταυτόχρονα.

ΒΝ Εννοείται. Χαμός. Επίσης δεν το έχουμε ξανακάνει αλλά έχουμε μπει σε αυτό το τριπ ότι κάθε φορά να είναι και ένα πολύ μεγάλο challenge στη φόρμα, στο πώς, στο τι, στο οργανωτικό, και τέτοια πράγματα όχι μόνο σκληρά δραματουργικά ότι κάτι, να το πας και πιο... Δηλαδή και μια δραματουργία τελικά...

ΓΙ Είστε και εικαστικοί και οι δύο.

ΒΝ Ναι, μια δραματουργία και του ίδιου του event. Εκεί αυτά που είπες για τον κόσμο γιατί ποτέ δεν είχα σκεφτεί ότι τα ζητήματα του κοινού εν τέλει είναι ζητήματα δραματουργίας. Πολύ σωστά το είπες. Γιατί δεν ήμουν ποτέ τόσο προς το... δεν μου άρεσε στο θέατρο αυτή η διάδραση με το κοινό ιδιαίτερα ποτέ. Αλλά αν το δεις, πάντα είναι. Γιατί και τώρα ας πούμε πώς έρχεται το... και πάντα σε απασχολεί, πώς μπαίνει το κοινό, τι γίνεται όταν μπαίνει, πώς θα το δει, από πού θα βγει και τώρα που έχεις διάλειμμα για να ξαναμπει και πόση ώρα και τι θα κάνει και πώς θα αυτό είναι μια...

ΓΙ Δραματουργική επιλογή.

ΒΝ Μιλάμε, ναι, ναι, ναι. Έχεις να αντιμετωπίσεις όλη αυτή την πορεία και τι γίνεται με το κοινό. Ναι, και φτιάχνεις μια δραματουργία ουσιαστικά γιατί φτιάχνεις την πορεία του, φτιάχνεις μια δραματουργία του κοινού, όντως. Απλά δεν το είχα σκεφτεί ποτέ έτσι με τους όρους.

ΓΙ Κι εγώ δεν το σκέφτηκα μόνη μου. Είχα μιλήσει με την Κωνσταντίνα Γεωργέλου και κάπως είχε άλλη προσέγγιση για τη δραματουργία, γιατί προέρχεται από τη θεωρία του χορού. Και έλεγε με ποιους δουλεύεις, πού δουλεύεις, τι σχέση έχεις με το κοινό, δηλαδή αυτό το έβαζε όλο στη δραματουργία.

ΒΝ Α, πολύ ενδιαφέρον.

ΓΙ Και το θεώρησα πολύ σημαντικό, γιατί έθεσε και το θεσμικό πλαίσιο.

ΒΝ Πολύ ενδιαφέρον. Δίκιο έχει. Δηλαδή το ότι εμείς... Και ξέρεις τι; Άρα εκεί η δραματουργία είναι και μία... μπορείς να πεις ότι... πάει και ακουμπάει λίγο αυτό που εμείς με τον Κώστα έχουμε δειλά αρχίζει να λέμε μεταξύ μας καλλιτεχνικές στρατηγικές.

ΓΙ Ναι, γιατί έρχεται λίγο από το δικό μας λεξιλόγιο των εικαστικών αυτό. Οι στρατηγικές.

ΒΝ Ναι, έρχεται από το εικαστικά.

ΓΙ Αλλά εγώ στην δραματουργία βρήκα μια πιο...

ΒΝ Ελεύθερη;

ΓΙ Και ολοκληρωμένη θα 'λεγα, πιο ανοιχτή, μάλλον πιο ανοιχτή προσέγγιση που όλα αυτά χωράνε εκεί μέσα. Δηλαδή είναι ακόμη μια μεγαλύτερη ομπρέλα.

ΒΝ Ωραίο, ναι, πολύ ενδιαφέρον. Γιατί αυτό σκέφτομαι δηλαδή. Έχει δίκιο η Γεωργέλου. Δηλαδή το πώς επιλέγεις το πού θα το κάνεις, είναι πολύ σημαντικό αυτό.

ΓΙ Όλα αυτά είναι δραματουργικές επιλογές.

ΒΝ Και το με ποιους. Έχει πολύ δίκιο.

ΓΙ Βέβαια έχει.

ΒΝ Όλα αυτά που λέμε τώρα, αυτή η προσέγγιση...

ΓΙ Αυτό ξέρεις, μπορεί να μην αφορά μια παράσταση...

ΒΝ Τα πάντα.

ΓΙ Ενώ ένας παραδοσιακός τρόπος για το κοινό είναι ότι κάνουμε διάλειμμα στην τόση ώρα, βγαίνεις στο φουαγιέ, μπαίνεις μέσα...

ΒΝ Ναι, ναι. Μια παραδοσιακή δραματουργία κοινού. Συμφωνώ πάρα πολύ.

ΓΙ Οπότε κι εκεί είναι ένα challenge πώς το διαχειρίζεσαι.

BN Απλά ήθελα να πω ότι αυτό όλο μοιάζει ότι ενέχει πάρα πολύ ένα πολιτικό πια στη δραματουργία. Γιατί έχει να κάνει με την πόλη, με την κοινωνία, με το... πια γίνεται πολύ έντονα...

ΓΙ Ε, μπαίνει η πολιτική διάσταση.

BN Μπαίνει πολιτική διάσταση ναι, πολύ.

ΓΙ Και η Δανάη Θεοδωρίδου που το θέτει σε μια άλλη πάλι προσέγγιση, αν και έχουν δουλέψει μαζί και έχουν βγάλει και ένα βιβλίο που είχε ενδιαφέρον.

BN Ναι, το ξέρω. Α, πολύ ενδιαφέρον. Εγώ το προσέγγισα μέσα στην καλλιτεχνική εργασία. Όλα αυτά δεν τα είχα τόσο... ενώ τα κάνω, δεν τα έλεγα δραματουργία.

ΓΙ Ναι, γιατί δεν είσαι θεωρητικός εσύ.

BN Ναι, εγώ είχα διδαχθεί αυτό στο ΕΚΠΑ... εντάξει.

ΓΙ Ναι, εννοώ η δική σου δουλειά είναι...

BN Ναι, ναι, να φτιάχνουμε.

ΓΙ Είσαι δημιουργός.

BN Ναι. Δεν είχα στοχαστεί πάνω σε αυτή την τόση διεύρυνση.

ΓΙ Πόσα να στοχαστείς πλέον.

BN Ναι, ναι, ναι. Όχι, είναι πολύ ενδιαφέρον όμως ότι όλα τα αντιμετωπίζεις μετά με αυτό. Βέβαια, εντάξει, και μετά είναι ο κίνδυνος ότι ένας όρος γίνεται τόσο, αυτό που λέμε πάντα, τόσο ξεχειλοσούάρ, που θέλει και μια...

ΓΙ Ναι. Νομίζω πρέπει να το προσεγγίζεις με σαφήνεια.

BN Ναι, ναι.

ΓΙ Για να μην παραξεχειλώνει. Γιατί από την άλλη ναι δραματουργία.

BN Μετά σου λέει άμα είναι όλα δραματουργία...

ΓΙ Ναι, κοίταξε, ο Γκόφμαν, ο Έρβινγκ Γκόφμαν, χρησιμοποίησε την έννοια της δραματουργίας.

BN Γνωρίζω, αλλά δεν έχω διαβάσει.

ΓΙ Ναι, αυτός είχε θέσει ότι η δραματουργία εντοπίζεται στις κοινωνικές σχέσεις. Την χρησιμοποίησε από άλλη σκοπιά.

ΒΝ Ε, ωραία, άμα το βάλεις έτσι.

ΓΙ Το οποίο στέκει, δεν είναι ότι δεν στέκει.

ΒΝ Στέκει, στέκει.

ΓΙ Δηλαδή, όλοι αυτοί οι όροι είναι ελαστικοί. Και το performative είναι ελαστικό.

ΒΝ Και το σκηνοθεσία. Γιατί τα πάντα μπορεί να...

ΓΙ Δηλαδή τα πάντα. Σίγουρα, επιλέγεις από ποια σκοπιά θα κινηθείς. Αυτό. Από την άλλη, όλοι αυτοί οι ελαστικοί όροι είναι οι πιο αγαπημένοι. Δεν είναι τυχαίο.

ΒΝ Ναι.

ΓΙ Γιατί αφήνουν αυτό το χώρο ερμηνείας, προσέγγισης.

ΒΝ Ναι. Αλλά ήθελα να σου πω ότι πιο στενό, δεν ξέρω, αλλά το σκεφτόμουν τότε και με τον Benjamin και όλα αυτά και το πώς δουλεύαμε, ότι έβλεπα μια συνάφεια με το πώς έβαζε ο Λάμπας τα θέματα. (γέλια) Δηλαδή, γιατί πήγαινες εκεί.

ΓΙ Εσύ δεν ήσουν στον Λάμπα.

ΒΝ Δεν ήμουν, αλλά είχα προσπαθήσει.

ΓΙ Ο Κώστας δεν ήτανε στον Λάμπα;

ΒΝ Ο Κώστας ήταν. Εγώ είχα προσπαθήσει στην αρχή, αλλά δεν... με έδιωχνε. Αλλά αυτό το ότι, ξέρω εγώ, σου έδινε ένα θέμα φέρε, ας πούμε, την αύρα του μήλου. Θυμάμαι, αυτές τις δυο τρεις φορές που είχα πάει, ρε παιδί μου, και ένα από αυτά ήταν αυτό. Έπρεπε να κάνεις την αύρα του μήλου. Έχει κάτι σαν αυτό που σου είπα, δηλαδή ότι μπορεί αυτός πίσω από την αύρα του μήλου να είχε κάτι πιο σκληρά δραματουργικό το οποίο το είχε μεταφέρει, δηλαδή σαν να είναι μια μάσκα που θα σε απελευθέρωνε, που θα σε έκανε να χαθείς για να βρει. Και αυτό που είδαμε στο παιδαγωγικό ότι, ρε παιδί μου, όλα αυτά τα θέματα με κρυπτικά και με μάσκες και μάσκα της μάσκας μπορεί να το έκανε για να σε κάνει να κάνεις ένα ταξίδι, μέχρι να βρεις αυτό που είναι να βρεις και να μην σου πει τελικά ξέρω εγώ αυτό. Δεν ξέρω, κάπως το έχω στο μυαλό μου έτσι παρότι...

ΓΙ Ναι, μπορεί να υπάρχει μία συγγένεια στην προσέγγιση.

BN Μπορεί, ναι. Είναι αυτό το πιο παλιό, κι εγώ νομίζω, γιατί όταν ξεκινήσαμε έκανα πολύ παρέα με μια κοπέλα που ήταν έτσι, είχε πάρει πολλά πράγματα από το Μαρμαρινό, θεατρολόγο, και ίσως και αυτή με είχε επηρεάσει πάρα πολύ σε αυτό το πιο κρυπτικό και τέτοια. Ίσως είναι μια πιο παλαιά δηλαδή όχι αυτό το τελείως αμεσοδημοκρατικό και το όλοι μαζί.

ΓΙ Κοίταξε, νομίζω εκεί έχεις και έναν έλεγχο πάνω στο αποτέλεσμα. Δηλαδή εκεί είναι μια κεντρική διαφοροποίηση.

BN Έτσι είναι.

ΓΙ Ότι προστατεύεις στην ουσία, δηλαδή βγάζεις το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα.

BN Είσαι ένας χειριστής ας πούμε, οργανωτής και χειριστής του γκρουπ με έναν τρόπο. Τι να κάνεις;

ΓΙ Ναι, υπάρχουν διάφοροι τρόποι ούτως ή άλλως.

BN Ναι, υπάρχουν διάφοροι τρόποι ούτως ή άλλως.

ΓΙ Αλλά το κατά πόσο αφήνεις τον άλλο να δράσει ελεύθερα, να συνδημιουργήσει, είναι μια επιλογή που την κάνεις εξ αρχής και προφανώς οι τρόποι που λειτουργούμε, τα εργαλεία που δίνουμε είναι ακριβώς αυτό το σημείο που αφήνει το περιθώριο. Πόσο περιθώριο αφήνεις αλλά έχεις έναν έλεγχο πάνω στο αποτέλεσμα. Δηλαδή είναι τόσο όσο. Και δεν θα χαθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα, κατά μία έννοια είναι διασφαλισμένο.

BN Μπράβο έτσι είναι.

ΓΙ Κάπως έτσι το σκέφτομαι κι εγώ όταν δουλεύω με ανθρώπους άλλους και πάνω σε ερευνητικές performance γιατί...

BN Γιατί εσύ από πίσω ξέρεις κάπως.

ΓΙ Εγώ ξέρω τι θέλω να βγει.

BN Έστω κι αν δεν το ξέρεις 100% αλλά ξέρεις.

ΓΙ Ναι, ξέρω.

BN Οπότε κάπως μπορείς να το διαφυλάξεις.

ΓΙ Οπότε δημιουργείς... νομίζω κι αυτό που είπες με τους άξονες ότι είναι πολύ σημαντικό. Κάποιους άξονες που στην ουσία δεν μπορεί εύκολα να διαφύγει ο άλλος, αλλά ναι, αυτό

έρχεται σε ρήξη με τις αμεσοδημοκρατικές διαδικασίες, που ναι, δεν μας ενδιαφέρει το αποτέλεσμα και είμαστε μόνο processual, ας πούμε, ίσως και η Δανάη το προσεγγίζει κάπως έτσι, η Θεοδωρίδου. Έχει ενδιαφέρον πάντως.

BN Έχει ναι.

ΓΙ Δηλαδή νομίζω ούτως ή άλλως μιλάμε για πολλούς τρόπους και πολλές δραματουργίες διαφορετικές.

BN Ναι, ναι. Ναι και εμείς έχουμε και άλλη μία πολύ ισχυρή δικλείδα ότι το τελικό editing το κάνω εγώ η άντε με τον Κώστα, οπότε...

ΓΙ Εσείς αποφασίζετε δηλαδή τι είναι αυτό που θα μπει, πώς θα μπει, ναι.

BN Ναι, χοντρά ναι. Απλά μετά και πάλι στο τελικό editing έχει να κάνει με το ποιο δουλεύεις τελικά. Δηλαδή στο τελικό editing μπορεί και ο άλλος να εξελίξει, να δουλέψει, να κινήσει. Αλλά πρέπει να μπορεί, κατάλαβες; Αυτό είναι. Μπορεί τελικά να του πεις εσύ μια μέρα ξέρετε σιγά σιγά να, κάπως έτσι οργανώνεται η παράσταση. Αν θέλει και μπορεί, μπορεί και αυτό να το κουνήσει. Κάπως αν... είναι και πόσο συντονίζεσαι, πόσο και ο άλλος συντονίζεται με εσένα.

ΓΙ Ναι, και αν έχεις κι ανάγκη αυτόν τον διαμοιρασμό να φτάσει σε τέτοια...

BN Ναι, και το πόσο και εσύ είσαι ανοιχτός και μπορείς να...

ΓΙ Ναι και θέλεις, θέλεις, να μην σε απασχολεί το αποτέλεσμα, να πάρεις το ρίσκο.

BN Ναι, όλα αυτά. Και τώρα το γράφεις;

ΓΙ Γράφω, γράφω λίγο, δεν μπορώ να πω ότι δεν γράφω, γράφω λίγο όμως, θέλω πιο εντατικά.

BN Ναι. Αυτά. Τι άλλο; Θες να πούμε κάτι άλλο;

ΓΙ Δεν ξέρω.

BN Άμα είσαι οκεί, καλυμμένη.

ΓΙ Όχι, θα μπορούσαμε να μιλάμε και 10 ώρες, δεν είναι αυτό. Αλλά νομίζω ότι είμαστε οκ και σε ευχαριστώ πολύ.

Συνέντευξη με τον Στέφανο Τσιβόπουλο, 31 Αυγούστου 2023

ΓΙ Θα ήταν χρήσιμο ίσως να ξεκινήσουμε από το Precarious Archive. Το είδα, ως προς τη λογική του το ότι χρησιμοποιείς performers, λίγο να μου περιγράψεις αυτό και να μου πεις πώς το έστησες, για την αναγκαιότητα να γίνει μια performance, τα τεκμήρια, όλη η ιστορία πίσω από αυτό. Γιατί συζητάμε κυρίως για διαδικασίες.

ΣΤ Σωστά, σωστά. Αυτό νομίζω το project το συγκεκριμένο συνοψίζει λιγάκι πάρα πολύ τη δουλειά μου με τα αρχεία, η οποία ξεκίνησε ουσιαστικά το 2007. Και ξεκίνησε με το έργο The Remake το οποίο ήταν σε ανάθεση από την πρώτη Biennale της Αθήνας και το οποίο κατέληξε να είναι ένα film. Και η αλήθεια ήταν ότι η σχέση μου αρχικά με τα αρχεία ήταν ως μία πηγή, ένας κατά κάποιο τρόπο ένας χώρος που δεν μπορούσα κι εγώ καλά να τον εντάξω στο μυαλό μου τι είδους χώρος είναι. Είναι ένας χώρος ο οποίος ήταν ανάμεσα στη δική μου επιθυμία να αντιληφθώ καλύτερα πολιτικά γεγονότα τα οποία παρουσιάζονταν μέσα από εικόνες, πολλές φορές αυτές οι εικόνες ήταν αταξινόμητες. Και από την άλλη, η ανάγκη να δω μία εικόνα η οποία μπορεί να σχετιστεί με τη δουλειά μου και η οποία δεν είναι απαραίτητα εικαστική. Δηλαδή με έναν τρόπο ήθελα να δέσω ας πούμε το εικαστικό έργο με κάτι το οποίο ήταν πολύ πιο συνδεδεμένο άμεσα και αφηγηματικά, μέσα από τις όποιες πολιτικές αφηγήσεις, αλλά και αισθητικά με κάτι το οποίο ήταν έξω από τον εικαστικό κανόνα. Οπότε η ιδέα του αρχείου για μένα και της αρχειακής εικόνας άρχισε σιγά σιγά να αποκτά έτσι μία γοητεία κατά κάποιο τρόπο αλλά και ένα άγνωστο, είχε έναν άγνωστο χαρακτήρα τον οποίο έπρεπε να προσδιορίσω. Όταν λοιπόν ξεκίνησε αυτή η σκέψη και αυτή η ανάγκη αν θες, γιατί να τοποθετηθείς λιγάκι ιστορικά, να τοποθετήσεις ένα εικαστικό έργο μέσα από μία ιστορική διαδρομή ή μέσα από ένα ιστορικό αφήγημα, θεωρώ ότι για μένα καταρχήν ξεκινάει από μία προσωπική ανάγκη δηλαδή και η ανάγκη η δική μου ήταν πάρα πολύ συγκεκριμένη. Είμαι παιδί δύο ανθρώπων οι οποίοι και οι δύο ήταν σε political exile, γεννήθηκα σε political exile, ο ένας από την Ελλάδα, η άλλη από το Ιράν. Δεν ξέρω αν γνωρίζεις η μητέρα μου είναι Ιρανή, ο μπαμπάς μου είναι Έλληνας, συναντηθήκαν στην Πράγα την περίοδο της Velvet Revolution στην Πράγα. Πάρα πολλά, Μάης του 1968, όλα αυτά, ήταν η εποχή που γνωρίστηκαν. Οπότε όλο αυτό συντελείται υπό τις πολιτικές συνθήκες που ίσχυαν την εποχή και κατά κάποιον τρόπο και η δική μου ταυτότητα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με αυτές τις πολιτικές διαδικασίες, όπως και όλων μας, η ταυτότητα σε άλλους με τον έναν τρόπο σε άλλους με τον άλλο. Απλά στη δική μου περίπτωση κάποια συμβάντα έτσι όπως έγιναν, ενδεχομένως στη συνέχεια να ήταν και πάρα πολύ βίαια.

Δηλαδή συνειδητοποίησα ότι η ζωή η ίδια δημιουργείται από καταστάσεις που προκύπτουν από βία, έτσι; Υπήρχε ένας εμφύλιος πόλεμος από τη μία, υπήρχαν άλλες πιέσεις από την άλλη, οπότε αυτή η βία δημιουργεί τέλος πάντων και αυτή τη σύνδεση και εγώ έτσι αντιλήφθηκα λιγάκι τη δική μου ταυτότητα. Χρειαζόμουν να μπω σε μία διαδικασία με την προσωπική μου δουλειά, να θέσω ερωτήματα τα οποία με αφορούσαν άμεσα λόγω της δικής μου ταυτότητας. Άρα το κομμάτι αυτό το προσωπικό με το οποίο μπήκα στο αρχείο ήτανε μία ανάγκη και αυτό λιγάκι με ώθησε. Ανάγκη απαντήσεων σε ερωτήματα τα οποία δεν σου λέω ότι ήταν καθόλου συγκεκριμένα αλλά ήταν ερωτήματα που κυρίως είχαν να κάνουν με την πολιτική. Δηλαδή τι ακριβώς είναι πολιτική, τι ακριβώς ήταν πολιτική στην Ελλάδα εκείνη την εποχή της δικτατορίας, με ποιον τρόπο η πρώτη δημόσια εικόνα τηλεοπτική που βγήκε από την Ελλάδα ως ελληνική κρατική τηλεόραση ήταν η εικόνα των συνταγματαρχών. Δηλαδή πράγματα τα οποία νομίζω ούτε καν, ας πούμε, στο collective όχι subconscious, στο collective mind, αυτά τα πράγματα δεν είναι συνδεδεμένα καθόλου, δηλαδή ότι η ελληνική τηλεόραση ξεκίνησε ακριβώς από τους δικτάτορες και ήταν ένα μέσο προπαγάνδας. Οπότε με κάλεσαν να κάνω αυτή την παραγωγή, είχα αυτή την ανάγκη γιατί όλα αυτά τα χρόνια ζούσα στο εξωτερικό οπότε ήταν η πρώτη δουλειά που έκανα από το 2000 που είχα φύγει, στο 2007 με μία πρόσκληση ενός οργανισμού ελληνικού να δουλέψω στην Ελλάδα, οπότε ήρθα στην Αθήνα, έμεινα τρεις νομίζω ή τέσσερις μήνες, έκανα έρευνα στα αρχεία της ΕΡΤ και άρχισα να συλλέγω υλικό. Επειδή κάποια κομμάτια των ερωτήσεών σου έχουν λιγάκι να κάνουν και μ' αυτό, δηλαδή με την πρακτική διαδικασία, πώς συλλέγεις υλικά και όλα αυτά, σίγουρα η εμπειρία που είχα στην ΕΡΤ δεν συγκρίνεται με καμία άλλη εμπειρία που είχα αργότερα με άλλα κρατικά ιδρύματα, ιδιωτικούς οργανισμούς, ιδιώτες και τα λοιπά γιατί τα είδα λίγο πολύ όλα και όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά και τα αντίστοιχα στο εξωτερικό στην Ολλανδία, στην Γερμανία, στην Τουρκία, στην Αμερική, στην Ιταλία. Δηλαδή έχω κάνει έρευνα σε πάρα πολλές διαφορετικές... και ο κάθε οργανισμός έχει διαφορετικούς τρόπους. Αλλά στην ΕΡΤ για μένα ήταν λιγάκι ένα πράγμα σοκαριστικό, γιατί υπήρχαν υλικά και υπήρχαν αρχεία τα οποία ακριβώς μείναν στα ίδια ντουλάπια από τότε που τα αφήσανε οι τελευταίοι που τα ακουμπήσανε εκεί, που μπορεί να ήταν και 30-40 χρόνια πριν.

ΓΙ Καμία ταξινόμηση;

ΣΤ Όχι, δηλαδή αυτή η απόσταση ανάμεσα στο ιστορικό trace το οποίο ήταν διάφορα ντοσιέ που βρήκα, διάφορα κουτιά με φωτογραφίες που είναι το αποτύπωμα το ιστορικό και σε εμένα 40 χρόνια μετά που έρχομαι να κάνω την έρευνα ήταν σχεδόν η απόσταση ήταν zero, πραγματικά zero. Δηλαδή λες δεν μεσολάβησε τίποτα, κάποιος άφησε κουτιά εκεί και δεν τα

ξαναπειράζανε ποτέ. So I was in shock. Αυτό το ένα με την EPT. Εκεί πέρα εγώ αντιμετώπισα μια στοίβα υλικών η οποία ήταν τελείως αταξινόμητη οπότε αναγκάστηκα εγώ να μπω σε μια εγρήγορση να καταλάβω τι βλέπω, να μπω σε ένα τέτοιο πλαίσιο. Αλλά επειδή ήταν το πρώτο έργο που έκανα με αρχειακή δουλειά και δεν ήξερα ούτε καν πού θα καταλήξει, πώς θα γίνει, τι ήταν όλο αυτό, είχα αυτή την ανάγκη και αυτή τη διάθεση να συμπεριλάβω όσο περισσότερα κομμάτια γίνεται, κυρίως για το κομμάτι της έρευνας. Η έρευνα ξεκίνησε κυρίως με όλη αυτή τη σκέψη της πρώτης εικόνας, της πρώτης «δημοκρατικής» εντός εισαγωγικών εικόνας, που σε όλες τις υπόλοιπες χώρες της Ευρωπαϊκής Ένωσης τα κανάλια τους, η τηλεόραση όταν πρωτοδημιουργήθηκε σε κάποιες περιπτώσεις στα μέσα τέλη της δεκαετίας του '50 και αρχές της δεκαετίας του '60, εμείς ήμασταν δηλαδή απ' τις τελευταίες που φέρανε την τηλεόραση σε ένα πλαίσιο εκδημοκρατισμού. Παλιότερα αν θυμάσαι, ας πούμε, ακόμα και στην Ελλάδα ο περισσότερος κόσμος έβλεπε τηλεόραση από τις βιτρίνες που είχανε τηλεοράσεις και γίνονταν αυτές οι μεγάλες συγκεντρώσεις μπροστά σε βιτρίνες καταστημάτων που διαφημίζανε μοντέλο τηλεόρασης και είχαν μια τηλεόραση να παίζει.

ΓΙ Δεν υπήρχε στα σπίτια τηλεόραση.

ΣΤ Δεν υπήρχε και τι υπήρχε τότε; Δεν υπήρχε η EPT βέβαια, υπήρχε ένα πρόγραμμα το οποίο έκανε κάποιες αναμεταδόσεις για κάποιες ώρες την ημέρα, αυτό ήταν όλο. Προσπαθούσα λιγάκι να τα εντάξω όλα αυτά και έμαθα πολύ περισσότερα και για τη διαδικασία της κατασκευής του κτηρίου, της λογικής και των μηχανισμών που υπήρξαν πίσω από τη δημιουργία των εικόνων που ουσιαστικά ήταν κινητήριος το κεντρικό ενδιαφέρον που τελικά, που εστίασα με το έργο το συγκεκριμένο το Remake και παρουσιάστηκε τέλος πάντων μέσα από αυτό το φιλμ, που είναι ένα remake ενός φιλμ που βρήκα. Ένα φιλμ 16mm που βρήκα στα αρχεία και που έδειχνε ακριβώς τις πρώτες μέρες της ελληνικής τηλεόρασης επί δικτατορίας και το πώς οι δημοσιογράφοι, οι συντελεστές του χώρου λειτουργούν με τα αντικείμενα, με τα objects, με τα make up τους, με τις κάμερες. So, it was a lot about the construction of the image, right? So, όλο αυτό και για εμένα αυτό που είχε πολύ μεγάλο ενδιαφέρον ήταν ότι ήταν ένα αρχείο το συγκεκριμένο που βρήκα, όπως και πολλά άλλα, που ήτανε τελείως μη καταγεγραμμένο, δεν ήξερε κανένας τι ήτανε.

ΓΙ Δεν ήταν αρχείο.

ΣΤ Δεν ήταν αρχείο. It was found footage basically. Ήταν ατεκμηρίωτο, μίλησα με κάποιους να το τεκμηριώσουν, το τεκμηριώσαν, όταν ακριβώς είδαν μετά τι είναι δεν με άφηναν να το πάρω.

ΓΙ Αφού έκανες τη δουλειά.

ΣΤ Ναι! Ούτε καν να το χρησιμοποιήσω. I was like what the fuck, I helped you find it! We don't care we don't give it to you. So, anyways, bullshit Greek bullshit. Anyways, so I did what I had to do with that. Σου περιγράφω λιγάκι αυτό γιατί ήταν το πρώτο κομμάτι και αυτό το πρώτο κομμάτι κάπως έτσι λειτούργησε και για τα επόμενα. Δηλαδή, έκανα διάφορα άλλα έργα μετά στα οποία το αρχείο προέκυπτε και έμπαινε στη δουλειά μέσα από μία παρόμοια διαδικασία. Δηλαδή, έχω μια θεματική, θέλω να κάνω μια έρευνα, χτυπάω διάφορες πόρτες αρχειακές, προσπαθώ να ρίξω άγκυρα στο φαντασιακό της ταινίας ή του φιλμ που θέλω να κάνω με την ιστορία με την ιστορικότητα του θέματος και να υπάρξει ένας διάλογος ανάμεσα σε αυτά τα δύο. Αυτό συνέχισα να το κάνω για πολύ μεγάλο διάστημα και μετά από κάποια χρόνια όλες οι εικόνες που μάζευα μαζευόντουσαν, τέλος πάντων, γινόντουσαν διάφορα πράγματα εκεί, με το έργο που έκανα για τον Truman το Lost Monument το οποίο ήταν μια πολύ εξαντλητική έρευνα αρχείων. Το έργο αποτελούνταν από ένα φιλμ το οποίο μέσα δεν έδειχνε αρχεία, αλλά όλα τα αρχεία ήταν έξω από το φιλμ ως μέρος μιας εγκατάστασης και παρουσίαζε διαφορετικές φάσεις του αγάλματος του Truman από την εποχή που στήθηκε, τις καταστροφές που έγιναν, τη συντήρηση που έκαναν, οι πολιτικοί που ήταν ανακατεμένοι με τις διαδικασίες όλες αυτές, βρήκα φωτογραφικό υλικό το οποίο δεν είχε ξαναβρεθεί ποτέ, δεν ήξερε κανένας ότι υπήρχε αυτό το υλικό γιατί πήγα σε δημοσιογραφικά πρακτορεία στα τελευταία, στα εναπομείναντα δημοσιογραφικά πρακτορεία, φωτογραφικά της εποχής δηλαδή το 2009 που έκανα την έρευνα στον Μεγαλοοικονόμου που μετά έδωσε όλο το αρχείο στο Μπενάκη και σε κάποιους άλλους. Και ψάχναμε στα αρχεία για μήνες μέχρι να βρεθούν αυτά τα υλικά γιατί ήταν επίσης ατεκμηρίωτα, ήταν πράγματα που ήταν πάλι σε κούτες. Δηλαδή λιγάκι εγώ με τη δουλειά μου θα έλεγα, θα μπορούσα να πω ότι είχα αυτή την εμπειρία, πώς είναι να δουλεύεις με εικόνες που δεν είναι καταγεγραμμένες σε ένα digital file, δεν υπάρχουν logs, δεν υπάρχει τίποτα. Δηλαδή ήταν ακριβώς στη τελευταία στιγμή πριν όλο αυτό αλλάξει. Και επειδή κάποιοι άνθρωποι τελικά δεν μπορούσαν να το διαχειριστούν, όπως ο Μεγαλοοικονόμου, γιατί ήθελε πάρα πολλά χρήματα για να κάνεις ψηφιοποίηση όλων αυτών των αρχείων, των φωτογραφιών, να δοθούν, να τεκμηριωθούν και τα λοιπά, τα έδωσε όλα στο Μπενάκη και ησύχασε. Και ξέρω και άλλους που άρχισαν σιγά σιγά να το κάνουν. Οπότε λιγάκι η έρευνα

η δική μου η οποία σε σχέση με όλα αυτά πήγε μέχρι και το '11 νομίζω, ναι, τέλος του '11 αρχές του '12 ναι. Οπότε είχε ξεκινήσει ήδη και η οικονομική κρίση και αυτό έχει πάρα πολύ μεγάλη σημασία και θα σου πω πώς όλα αυτά οδηγούν στο Precarious Archive γιατί όλο αυτό που σου περιγράφω είναι αυτό που έγινε τελικά το Precarious Archive. Οπότε η έρευνα στον Truman ήταν μέσα σε αυτά τα αρχεία, βρήκα όλα αυτά τα αρχεία που ήταν κρυμμένα, άγνωστα στον κόσμο. Τώρα δηλαδή αν βάλεις ας πούμε Harry Truman Monument Athens σου βγάζει όλο το υλικό που έχω βρει εγώ σε αρχεία που δεν υπήρχαν καν. It is something, you know?

ΓΙ Ναι, είναι πέρα από την τέχνη η συμβολή.

ΣΤ Ε ναι, βλέπεις μια εικόνα που δεν υπήρχε γιατί εγώ όταν πρωτοξεκίνησα να ψάχνω δεν υπήρχε τίποτα. Και μετά το τρίτο μεγάλο κομμάτι μιας έρευνας που έκανα εκείνη την εποχή ήταν γύρω από τη 17 Νοέμβρη, όπου μπήκα σε διάφορα επίσης αρχεία ειδικά της «Ελευθεροτυπίας», η οποία είχε το μεγαλύτερο κομμάτι εικόνων γιατί είχε μια privileged relationship with 17 November. Όποτε γινόταν κάποιο τρομοκρατικό χτύπημα στην Αθήνα οι πρώτοι άνθρωποι που η 17 Νοέμβρη επικοινωνούσαν ήταν η «Ελευθεροτυπία» και έστελναν τους δημοσιογράφους και ήταν πάντα εκεί πρώτοι και τραβούσαν πράγματα και φωτογραφίες που κανένας άλλος δεν μπορούσε να τραβήξει. So, it was just insane.

ΓΙ Όντως;

ΣΤ Ναι! Και όχι μόνο αυτό αλλά σε αυτούς στέλναν πάντα τις προκηρύξεις. Δηλαδή η 17 Νοέμβρη έστελνε πάντα τις προκηρύξεις στην «Ελευθεροτυπία». Ήταν μια πάρα πολύ ιδιόζουσα σχέση που είχανε, privileged δεν ξέρω πώς το λες αυτό στα ελληνικά, προνομιούχα σχέση ανάμεσα στην 17 Νοέμβρη και στο δημοσιογραφικό ας πούμε τοπίο, γίνεσθαι της εποχής. Εγώ λοιπόν τα γνώριζα αυτά, μπήκα εκεί πέρα, προσπάθησα να δω πράγματα, είδα πάρα πάρα πολλά πράγματα, αλλά δεν μπορούσα ούτε να πάρω πράγματα έξω από εκεί, ούτε με αφήνανε, ούτε φωτοτυπίες, ούτε τίποτα. Το μόνο που μπόρεσα να κάνω είναι να βγάλω φωτογραφίες από τις φωτογραφίες, το οποίο μου επέτρεπαν να το κάνω, which was kind of weird.

ΓΙ Ναι δεν σε αφήναν να βγάλεις φωτοτυπία αλλά σου επέτρεπαν να φωτογραφίσεις.

ΣΤ So it was kind of funny. Και αφού θυμάμαι, του λέω, μπορώ να αγοράσω κάποια από αυτά τα δικαιώματα και τα λοιπά; Όχι μου λέει με τίποτα. Μπορείτε να μου δώσετε ψηφιακά αρχεία με waterproof και αυτά; Με τίποτα. Μπορώ να βγάλω μια φωτοτυπία; Με τίποτα.

Έχω μία φωτογραφική κάμερα εδώ, μπορώ να βγάλω φωτογραφία από τη φωτογραφία; Ναι, άνετα. So, I was like, okay. So, I started taking billions of photos of everything of course and I did that twice. Τη μία φορά το έκανα το '09 και τη δεύτερη φορά το έκανα το '10 με δύο τελείως διαφορετικές κάμερες, pocket cameras, δηλαδή δεν με άφηναν να έρθω με μεγάλη και να τα βάζω μέσα στημένα επαγγελματικά. Όχι, μου λέει με μία μικρή pocket camera μπορείς να βγάλεις. Και το έκανα σε δύο διαφορετικές στιγμές, η τελευταία ήταν νομίζω μέσα με τέλη του '12, αυτή ήταν η τελευταία φορά. Και μετά από αυτό το αρχείο έκλεισε και η «Ελευθεροτυπία» χρεοκόπησε. Και όταν ξαναεπικοινωνήσα για να ξαναεπισκεφθώ το αρχείο μου λένε τα αρχεία δεν υπάρχουν πια.

ΓΙ Τι τα έκαναν; Δεν έχουμε ιδέα;

ΣΤ Κανένας δεν ξέρει.

ΓΙ Έχεις όμως εσύ το αντίτυπο.

ΣΤ Έχω το αντίτυπο. Γι' αυτό καμιά φορά χρειαζόμαστε τους καλλιτέχνες για να κάνουν αυτές τις βλακείες και να διατηρούν κάποιο κομμάτι της πραγματικότητας. Έχω πάρα πολλές εικόνες από αυτό, έχω δηλαδή σχεδόν όλο το αρχείο της 17 Νοέμβρη που ανήκε στην «Ελευθεροτυπία», which is insane.

ΓΙ Αυτό το είχαν ταξινομήσει;

ΣΤ Πολύ λίγα πράγματα κυρίως με βάση τα χτυπήματα. Πολύ χάλια ταξινόμηση επίσης.

ΓΙ Έστω, όμως δεν ήταν σε κουβά, ας πούμε, σε κούτα.

ΣΤ Δεν ξέρω τι έκαναν με τα αρνητικά τους, γιατί εγώ η μόνη πρόσβαση που είχα ήταν στις εκτυπώσεις, δεν είχα πρόσβαση στα αρνητικά. Όμως αυτό μου γέννησε εμένα επειδή εγώ μίλησα μαζί τους τότε, μιλούσα πάρα πολύ εκείνη την εποχή και ποιοι τραβούσαν τις φωτογραφίες και όλα αυτά, αυτοί όλοι ήταν οι φωτογράφοι πώς το λένε αυτό, free agents. Δηλαδή κάποιες φορές δουλεύαν, δεν υπήρχε... η «Ελευθεροτυπία» γενικότερα και οι περισσότερες εφημερίδες, ειδικά τα πρώτα χρόνια, για παράδειγμα τώρα μιλάμε η 17 Νοέμβρη ξεκίνησε το '73-'74, ήταν το πρώτο χτύπημα και, εντάξει, εγώ πήγα μέχρι εκεί, πήγα από την αρχή. Οπότε εκείνες οι πρώτες καταγραφές ο κόσμος δεν είχε, ας πούμε, οι εφημερίδες δεν είχαν κανένα στόλο από δημοσιογράφους που τους λέγανε πηγαίνετε και βγάλτε. Όχι, ουσιαστικά ήταν φωτορεπόρτερς οι οποίοι δούλευαν για τον εαυτό τους και

δεν δούλευαν για εφημερίδες, έβγαζαν τις φωτογραφίες και μετά πήγαιναν και τις πουλούσαν μία μία. So that was different. Επίσης δεν πουλούσαν όλα όσα τραβούσαν, πουλούσαν 2-3.

ΓΙ Οπότε υπάρχει και άλλο υλικό από πίσω που δεν ξέρεις τι είναι.

ΣΤ Το ξέρω γιατί το βρήκα.

ΓΙ Α, το βρήκες; Εντάξει.

ΣΤ Ναι, αμέ. Βρήκα τον τύπο που τα τράβαγε όλα. Έχω βρει δηλαδή τις αυθεντικές, είχα βρει τα αρνητικά στο τέλος όλων αυτών των πραγμάτων.

ΓΙ Τέλεια.

ΣΤ Ναι και μάζεψα από τον συγκεκριμένο κύριο γύρω στις 1200 φωτογραφίες αρχειακές την περίοδο του '74 μέχρι αρχές '80, μία δεκαετία που από το '80 και μετά άρχισαν και άλλαζαν τα φιλμς και τα λοιπά. Ειδικά ας πούμε από το '85-'86 και μετά είχαν σχεδόν αλλάξει τους τρόπους με τους οποίους δουλεύανε όλοι αυτοί. Πολλά δημοσιογραφικά πρακτορεία είχαν πια τους δικούς τους δημοσιογράφους, οπότε αυτός ο τύπος πήγε μέχρι τα μέσα του '80 και ό,τι κομμάτια είχε από εκεί τα μάζεψα. Αυτός ήταν, εντάξει, ήταν απόγονος του κανονικού φωτορεπόρτερ και ο φωτορεπόρτερ ο κανονικός, ο μπαμπάς του δηλαδή, ήταν αυτός που είχε το μεράκι. Τώρα το παιδί ήταν κάποιος τύπος ο οποίος δεν είχε την παραμικρή ευαισθησία για όλα αυτά, το μόνο που τον ένοιαζε ήταν να πάρει χρήματα, να πουλήσει τις φωτογραφίες με όποιο τρόπο καλύτερο μπορούσε και δεν είχε το μεράκι γύρω από όλο αυτό, αλλά ο μπαμπάς του ήταν πραγματικά απίστευτος φωτογράφος, απίστευτες εικόνες. Εγώ έχω πολλά πράγματα τα οποία δεν έχουν συμπεριληφθεί στα έργα μου, γιατί δεν γίνεται να τα βάλεις όλα.

ΓΙ Τα αγόρασες εσύ;

ΣΤ Τα αγόρασα, ναι. Αγόρασα τα δικαιώματα να έχω αυτές τις φωτογραφίες. Λοιπόν, αυτά τα τρία κομμάτια τώρα στα οποία σου αναφέρθηκα, όταν έκανα κάποια στιγμή μία έκθεση στην Ολλανδία, μία ατομική έκθεση, η επιμελήτρια μου είπε να κάνουμε έναν κατάλογο. Είχα μόλις κάνει μία άλλη ατομική έκθεση και είχα κάνει μία μεγάλη μονογραφία και ενώ αρχικά η ιδέα ήταν να κάνουμε μονογραφία και ξεκίνησα να δουλεύω σ' αυτό, μετά μου λέει τόσο υλικό από πίσω, έχεις όλη αυτή την έρευνα, δεν θα ήθελες να το ανοίξουμε και να κάνουμε κάτι διαφορετικό με τα αρχεία με τα οποία χρησιμοποίησα όσον αφορά για να γίνουν αυτά τα έργα. Και της λέω καλή ιδέα, άσε με να το δω και αυτό το άσε με να το δω

μου πήρε πάρα πολύ χρόνο δηλαδή ουσιαστικά μου πήρε 1,5 χρόνο. Τελείωσε η έκθεση, φύγανε όλα αυτά, της έκανα pitching την ιδέα, της άρεσε πάρα πολύ η ιδέα αλλά έπρεπε προφανώς να πάμε σε μια άλλη κατεύθυνση όπου αυτό το βιβλίο θα γινόταν περισσότερο σαν ένα artist book or something different γιατί δεν ήταν πια για το θέμα της έκθεσης. Οπότε μπήκαμε σε αυτή τη διαδικασία και άρχισα να δουλεύω σε ένα βιβλίο το οποίο ονομάστηκε *Archive crisis, shaking up the shelves of history*, το οποίο ακριβώς περιείχε αυτές τις τρεις μεγάλες θεματικές ενότητες γύρω από αυτά τα μεγάλα κομμάτια τα ερευνητικά που έκανα στα αρχεία της Ελλάδας. Δικτατορία μέσω της ΕΡΤ, δηλαδή ουσιαστικά βασικά ΕΡΤ, Truman και 17 Νοέμβρη. Τα οποία αν τα βάλεις σε μια σειρά είναι ακριβώς η μεταπολιτευτική πορεία της Ελλάδας, που εγώ όταν ξεκίνησα να το κάνω δεν το σκέφτηκα αυτό με τίποτα, αλλά ο Truman ακριβώς ξεκινάει με το δόγμα Truman που είναι το 1947. 1963, στήνουν το άγαλμα ακριβώς εκεί που είναι κοντά στο Χίλτον. 1967, έχουμε τη δικτατορία και την ΕΡΤ το κτήριο της ΕΡΤ, το οποίο εγκαινιάστηκε το 1968 άνοιξε. 1973, τελειώνει 1974, τελειώνει η δικτατορία, 1974 έχουμε το πρώτο χτύπημα της 17 Νοέμβρη. Και φτάνω μέχρι το 2000 με τη 17 Νοέμβρη που ουσιαστικά είναι το τέλος of Greek sovereignty, γιατί μετά αμέσως μπαίνει στην ΕΕ και πια το sovereignty της Ελλάδας, όπως και όλων των ευρωπαϊκών χωρών, καταχωρείται στην Ευρωπαϊκή Ένωση, which is something also most people do not know. Οπότε υπάρχει όλο αυτό το πράγμα από το μεταπολεμικό το 1945 μέχρι το 2000, που κατά κάποιο τρόπο έτσι μέσα έξω κάνει όλες αυτές τις καταγραφές αυτό το αρχείο. Οπότε εγώ ξεκινώντας να κάνω αυτό το βιβλίο, που πια μπορείς να φανταστείς, Γιώτα, ότι είχε γίνει όλο αυτό το απίστευτα ambitious πράγμα και what the fuck do I have in my hands.

ΓΙ Συγγνώμη μια παρένθεση, φωτογραφικό υλικό μόνο.

ΣΤ Φωτογραφικό μόνο.

ΓΙ Μιλάμε μόνο για εικόνες.

ΣΤ Ναι, μόνο εικόνες.

ΓΙ Δεν υπάρχουν έγγραφα είναι μόνο φωτογραφίες.

ΣΤ Ναι, είναι όλο μόνο φωτογραφίες αρχειακές, απλά στη διαδικασία στην οποία άρχισα εγώ να το δουλεύω όλο αυτό και έβγαζα φωτογραφίες και ξαναέβγαζα και τις σκάναρα και ξαναδούλευα και όλα αυτά. Δηλαδή δούλευα πάνω σε αυτό μόνο στο βιβλίο σχεδόν δύο χρόνια δυόμισι χρόνια πριν καταλήξουμε να αρχίσουμε να δουλεύουμε με το design. Και

έτσι όπως δούλευα σε όλο αυτό το οποίο ήταν από το '10, ήταν η έκθεση, ξεκινήσαμε να δουλεύουμε το '11-'12 λιγάκι στην ιδέα, μετά εγώ σταμάτησα γιατί είχα πάρα πολλά projects και το ξαναέπιασα μετά το '13, οπότε '14-'15 και εκεί νομίζω '15-'16 βγήκε το βιβλίο, '17. Οπότε '14, '15, '16 ήταν όλα αυτά τα τρία χρόνια που δούλευα πάρα πολύ στο βιβλίο και ήταν ακριβώς τη στιγμή που μου γεννήθηκε η ιδέα του Precarious Archive. Για ποιο λόγο γεννήθηκε η ιδέα του Precarious Archive; Γιατί ακριβώς δουλεύοντας με τα αρχεία όλα αυτά τα χρόνια και με τις φωτογραφίες και στο τραπέζι μου στο στούντιο και κοιτώντας ξανά και ξανά εικόνες, άρχιζα να βλέπω όλες αυτές τις infinite possibilities of interpreting images. You know like παίζοντας με τις εικόνες δεξιά και αριστερά, τοποθετώντας τις με άλλο τρόπο έβλεπες άλλα πράγματα, άλλες αναγνώσεις.

ΓΙ Άλλους συσχετισμούς;

ΣΤ Συσχετισμούς. Οπότε για μένα η ιδέα το να βάλω όλο αυτό τελικά μέσα σε ένα βιβλίο ήταν redundant. It was wrong because αν βάλεις συγκεκριμένες φωτογραφίες με έναν συγκεκριμένο τρόπο στις σελίδες ενός βιβλίου, αυτός είναι ο συγκεκριμένος τρόπος να διαβάσεις αυτές τις φωτογραφίες. Εγώ όμως έβλεπα ότι υπήρχαν πολλοί άλλοι τρόποι για να διαβάσεις αυτές τις αφηγήσεις. So i wanted to create, all of a sudden, a space in which i could give the possibility to the audience to see that possibility, to see all those possibilities. Και έτσι η ιδέα του Precarious Archive γιατί ακριβώς ονομάζεται precarious γιατί ενδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις και δεν έγκειται σε ένα main historical narrative which is where all archives are based. All archives are based on this kind of you know.

ΓΙ Σε μία συγκεκριμένη αφήγηση;

ΣΤ Ναι, one historical narrative. The main historical narrative I mean, ενώ πάντα υπάρχουν και παράλληλα και μικρότερα αλλά υπάρχει μια γενική ας πούμε αντίληψη όλου του αρχείου. Το βλέπεις και από τον τρόπο που τεκμηριώνουν εικόνες, έτσι; Δηλαδή η τεκμηρίωση εικόνων είναι πάντα πολύ συγκεκριμένη διαδικασία. Εγώ έτυχε να βρίσκομαι μπροστά σε ιστορικούς και να τους δω πώς τεκμηριώνουν συγκεκριμένες φωτογραφίες which is all fascinating γιατί και για αυτούς είναι εικόνες που δεν τις ξέρουν και μπαίνουν σε μια διαδικασία να τις τεκμηριώσουν και τις τεκμηριώνουν με βάση ας πούμε συγκεκριμένα άλλα αρχεία, συγκεκριμένη γνώση και τα λοιπά.

ΓΙ Συγκεκριμένα συστήματα αναφορών ας πούμε;

ΣΤ Ναι, πολύ συγκεκριμένα συστήματα αναφορών άρα είναι μια πολύ ιδρυματική διαδικασία η άρθρωση και η ανάγνωση των φωτογραφιών και η τεκμηρίωση αυτών των εικόνων και εμένα ακριβώς με ενδιέφερε όλη αυτή η πολλαπλή ανάγνωση η οποία...

ΓΙ Δίνει τη δυνατότητα των πολλαπλών ερμηνειών.

ΣΤ Τη δυνατότητα, ναι, και όχι να μπω σε κάποια ας πούμε αποκρυσταλλωμένες σκέψεις για εναλλακτικές ιστορίες όλα αυτά. Δεν με ενδιαφέρει αυτό καθόλου, όπως άλλωστε δεν έχω απολύτως καμία αξίωση να παρουσιαστώ σαν κάποιος εναλλακτικός αναγνώστης της ιστορίας ή που προτείνει κάτι διαφορετικό. Όχι, αλλά διατηρώ το δικαίωμα να αμφισβητήσω τον τρόπο με τον οποίο κοιτάμε εικόνες και δη ιστορικές εικόνες. Και επειδή όλο αυτό είναι μέσα σε μια πειραματική διαδικασία και φόρμα, αυτό εμένα με ενδιέφερε πια να το ανοίξω και δεν είναι... Αυτό είναι το ένα κομμάτι, δηλαδή η έννοια της πρόσβασης του κοινού σε ένα αρχείο για μένα έχει τη μεγαλύτερη σημασία στο Precarious Archive, γιατί και είναι precarious από την άποψη ότι ουσιαστικά είναι ένα ελεύθερο αρχείο, παρουσιάζονται συνεχώς εικόνες μέσα από φακέλους, κάθε φορά αυτές οι εικόνες τοποθετούνται ενδεχομένως με άλλο τρόπο, με άλλους συσχετισμούς. Αν κάποιος θεατής φύγει και ξαναεπιστρέψει θα δει τελείως διαφορετικά πράγματα, so it's a rolling archive, it's something that it's constantly moving.

ΓΙ Και οι performers έχουν την ελευθερία να επιλέγουν όποια φωτογραφία θέλουν;

ΣΤ Ναι, οι performers έχουν την ελευθερία να επιλέγουν φακέλους, το κάνουν πάρα πολύ συστηματικά, πάρα πολύ σωστά αλλά στα πλαίσια αυτής της ανοιχτότητας παρουσιάζουν τις φωτογραφίες, αυτό είναι μια συστηματική διαδικασία που κάνουν. Το Precarious Archive ήταν ουσιαστικά χωρισμένο σε αυτές τις τρεις μεγάλες χρονικές περιόδους - θεματικές ας το πούμε έτσι. Γιατί σε κάποιες περιπτώσεις χρονικά overlap, αλλά ήταν τρεις μεγάλες θεματικές καταστάσεις. Σε διαφορετικές παρουσιάσεις του έργου υπάρχει ένα τραπέζι για την κάθε θεματική κατηγορία, αλλά δεν είναι πάντα απαραίτητο γιατί συνήθως παρουσιάζονται σε ένα κυκλικό χώρο όπου το κάθε ένα τραπέζι ουσιαστικά δημιουργεί τρεις εισόδους μέσα στο αρχείο στον αρχειακό χώρο που περιέχονται οι φάκελοι, τα κουτιά και τα λοιπά. Ένα πολύ σημαντικό κομμάτι είναι ότι δεν υπάρχει απολύτως καμία πληροφορία για τη φωτογραφία, για τις φωτογραφίες. Δηλαδή είναι μόνο εικόνες και λιγάκι αυτό είναι το δεύτερο κομμάτι το οποίο ισχυροποιεί πάλι την έννοια του precariousness, της επισφάλειας, γιατί υπάρχει πολύ μεγάλη επισφάλεια όταν ένας άνθρωπος βλέπει μια εικόνα αρχειακή, ιστορική, γιατί συνήθως την κατηγοριοποιούμε ως ιστορική λόγω κάποιων αισθητικών

σημάνσεων, κυρίως για το ότι καταλαβαίνουμε ότι έχει τραβηχτεί με μια κάμερα... Δεν είναι μόνο το αρχειακό, επειδή τα περισσότερα, ειδικά τα ασπρόμαυρα αρχεία, αρχειακές φωτογραφίες είναι τραβηγμένες με τριανταπεντάρες κάμερες ή και πιο μεγάλες, είναι τελείως διαφορετική η ποιότητα από αυτή που βλέπουμε τώρα ψηφιακά, δηλαδή πραγματικά it's glaring. So, when people see that analog quality and a kind of a representation of something of the past, they immediately tend to think of «what's the story behind» and «who's done it» and «what's the date» and «what's the location» so which is like the caption, που είναι ουσιαστικά το caption της φωτογραφίας, η πληροφορία. Όταν λοιπόν αυτή η πληροφορία δεν υπάρχει εκεί και αφήνεις αυτό το μεγάλο κομμάτι ανικανοποίητο στη διάθεση του θεατή να αποκτήσει αυτή την πληροφορία δημιουργείται ένα frustration, μία ένταση μέσα σ' αυτόν που το κοιτάει γιατί θέλει απαντήσεις, it's like inevitable, το έχω τεστάρει. Θες να ξέρεις τελικά τι είναι αυτό που βλέπεις και εμένα αυτή η ιδέα που να μην ξέρεις τι είναι αυτό που βλέπεις το βρήκα πάρα πολύ ενδιαφέρον. So, I refuse to give you that information. So, there is a threshold there that people would hit and would be extremely frustrated. In several exhibitions they would go and ask the archivist πότε είναι αυτό, πότε έγινε, ποια χρονολογία. So, εκεί επέρχεται το δεύτερο κομμάτι που χαρακτηρίζει, θα έλεγα ίσως πιο πολύ από οτιδήποτε άλλο, το Precarious Archive, όπου ξεκινάει μια συζήτηση ανάμεσα στον αρχειοθέτη που βρίσκεται παρών και στον επισκέπτη, όπου ξεκινάνε να κάνουν αυτές τις συζητήσεις τις υποθετικές imaginative, speculative conversations about the origins of the subject of the image and the photograph itself.

ΓΙ Η συζήτηση είναι κομμάτι της performance;

ΣΤ Είναι κομμάτι της performance, ναι. Οπότε δηλαδή αυτοί οι αρχειοθέτες ήταν εκπαιδευμένοι από μένα στο πώς να σκέφτονται γύρω απ' τη φύση της κουβέντας. Δηλαδή δεν μπορούσες ας πούμε να τους πεις θα ρωτάτε αυτές τις ερωτήσεις γιατί είναι ανοιχτές οι συζητήσεις αυτές, ο καθένας μπορεί να συζητήσει οτιδήποτε θέλει, το να το προσεγγίσεις ότι, να, έχουμε 5-10 ερωτήσεις είναι λάθος, γιατί οι συζητήσεις πολλές φορές ειδικά όταν παρουσιάστηκε το έργο στην Documenta που μίλησαν με πάρα πάρα πάρα πολύ κόσμο ο καθένας ρώταγε ό,τι ήθελε. Οπότε για μένα είχε πολύ μεγάλη σημασία η προσέγγιση των συζητήσεων να είναι ήδη πολύ ξεκάθαρη στο μυαλό του αρχειοθέτη. Δηλαδή μιλάμε να μην προσπαθούμε να ικανοποιήσουμε την ανάγκη αυτού που ρωτάει να πάρει μία απάντηση, αλλά να του θέτουμε διαρκώς ερωτήσεις τις οποίες αυτός να πρέπει να χρησιμοποιήσει το φαντασιακό του για να τις απαντήσει. Οπότε ουσιαστικά μιλάμε για μία ερμηνεία όλων αυτών των εικόνων η οποία είναι νέα και είναι διαφορετική για τον καθένα.

ΓΙ Σκέφτομαι κι εγώ σε σχέση τώρα με όλο αυτό που γράφω και σε σχέση με την δραματουργία και πώς το φέρνεις όλο αυτό πια το τεκμήριο το κάνεις staged, δεν είναι staged... είναι πραγματικά πολύ κοντά σε αυτό που ψάχνω κι εγώ, πώς το επιτελείς όλο αυτό εν τέλει.

ΣΤ Είναι ένα λιγάκι λεπτό σημείο γιατί δεν θέλω να το... δεν ακυρώνω το αρχείο ούτε τη δύναμη των εικόνων.

ΓΙ Δεν ακυρώνεις τίποτα στην πραγματικότητα, δίνεις άλλη μια πιθανότητα, αυτό που είπες πριν, της ανάγνωσης της ερμηνείας ή αυτό του ατελέσφορου, δεν απαντάμε, αυτής της μη απάντησης, πρέπει ο άλλος λίγο να έρθει σε αυτήν την άβολη συνθήκη.

ΣΤ Ναι είναι μια άβολη συνθήκη η οποία είναι πάρα πολύ γόνιμη. Κι αυτή τη γόνιμη συνθήκη εκείνη τη στιγμή προσπαθώ να την εκμεταλλευτώ για να αρχίσω να βοηθώ τον θεατή να ανοίξει αυτό το πράγμα και να πει I'm free to think what I want. Είναι λιγάκι ένα πολύ μαγικό πράγμα, γιατί είναι σχεδόν σαν η πληροφορία να αποτελεί λιγάκι, η πρόσβαση στην πληροφορία και η μη πρόσβαση στην πληροφορία, αυτομάτως ουσιαστικά λειτουργεί λιγάκι σαν μια φραγή στο πώς μπορούμε να σκεφτούμε εμείς περισσότερο ή όχι, που αυτό μιλάει πάρα πολύ για τον τρόπο που λειτουργούν οι εικόνες στο σήμερα. Δηλαδή όποια εικόνα βλέπουμε

ΓΙ Και σε σχέση με το φαντασιακό.

ΣΤ Ναι, και σε σχέση με το φαντασιακό. Βλέπουμε μια εικόνα, η εικόνα χωρίς το caption δεν είναι τίποτα χωρίς τη λεζάντα της στις περισσότερες περιπτώσεις είτε μιλάμε για our social media feed είτε μιλάμε για εικόνες που παράγουμε ή βλέπουμε, οτιδήποτε. Άρα υπάρχει πάντα αυτή η άμεση σχέση και επειδή αυτό δεν έδινε, δεν ικανοποιούσε αυτό το κομμάτι, αυτομάτως υπήρχε αυτό το dead end, που βέβαια είναι εικονικό το dead end. Είναι ας πούμε ξαφνικά... εκεί πέρα αυτό σου λέει, Γιώτα, λιγάκι ότι είμαστε junkies είμαστε junkies της πληροφορίας και το λέω junkies γιατί; Αυτό ήταν ακριβώς όπως σαν έναν καπνιστή δεν του δίνεις τα τσιγάρα του και λες fuck what i'm gonna do now?

ΓΙ Απεξάρτηση.

ΣΤ Yeah! They were fucking losing it! They would be like what's happening now? Like what is this i wanna know and it was going on like that and then αν δεν καπνίσεις για μια μέρα λες okay μπορώ να ζήσω και χωρίς τσιγάρο για λίγο, you know and then your whole body and your whole system starts changing, because it does actually becomes alive again in some way

or in different ways και νομίζω το Precarious Archive in a nutshell that's what it is: It is challenging all these conceptions about how we look at images, you know, how we behave with images especially of historical origin i'm not gonna say importance because whatever, it is what it is, αλλά για εμένα το γεγονός ότι ήταν, είναι, είναι εικόνες της ιστορίας της Ελλάδας, της χώρας μου whatever, δεν το λέω νασιοναλιστικά.

ΓΙ Εντάξει, είναι οι αναφορές σου.

ΣΤ Αλλά σηματοδοτούν μία καταγωγή, ένα origin και τα λοιπά το οποίο το γνωρίζω πάρα πολύ καλά και με έχει επηρεάσει και με έχει φτιάξει, το να τα βάλεις όλα αυτά σε ένα ανοιχτό πλαίσιο σε ένα ανοιχτό πεδίο επανερμηνείας μπορώ να σου πω λιγάκι, για να σ' το κλείσω με έτσι όπως το ξεκίνησα, που σου είπα ότι το αρχείο γενικότερα για να το δεις και να το δουλέψεις προέρχεται από μία βαθύτερη προσωπική ανάγκη, εγώ έφτασα όλα αυτά τα ερωτήματα τα οποία ήταν αναπάντητα να τα κάνω ένα είδους state of being with them. Και πολλές φορές αυτό το αναπάντητο ίσως να μην θέλει την απάντηση που νομίζουμε. Δηλαδή η απάντηση μπορεί να μην είναι στην ιστορική ακρίβεια αλλά στην προσωπική ερμηνεία.

ΓΙ Η στην ελευθερία του να ερμηνεύεις τελικά.

ΣΤ Αυτό.

ΓΙ Νομίζω σε αυτή χειραφέτηση και ίσως και οι θεατές που ανέφερες το precarious, το επισφαλές αρχείο και ο επισφαλής θεατής.

ΣΤ Ναι υπήρχε κόσμος που δεν μπορούσε να το παρακολουθήσει which is great because you know you have some people... είχες ανθρώπους που μπορούσαν να μουν στη διαδικασία όλοι αυτοί και αυτό λίγο έχει να κάνει με το learning of images, opening up to new networks of knowledge, which is επίσης πάρα πάρα πολύ σημαντικό, αλλά αυτή η λέξη που είπες επίσης είναι πολύ σημαντική η χειραφέτηση, ο τρόπος δηλαδή που επιτρέπεις και δίνεις εργαλεία.

ΓΙ Ναι, αλλά και το δικαίωμα εν τέλει δηλαδή είναι θέμα, έχω το δικαίωμα...; Το έχεις το δικαίωμα πάντα.

ΣΤ Ναι, ναι. Το έχεις το δικαίωμα ναι το έχεις το δικαίωμα. Το τρίτο κομμάτι του αρχείου ήταν ότι αυτοί οι performance εκεί πέρα, η τρίτη δράση που κάνανε οι performers, άρα η πρώτη ήταν που τοποθετούσαν πάντα όλα αυτά, τις εικόνες, και δημιουργούσαν νέους συσχετισμούς, το δεύτερο κομμάτι ήταν οι συζητήσεις που κάνουν και το τρίτο κομμάτι ήταν

ότι, επειδή μιλάμε τώρα και για το performative κομμάτι, ήταν πώς το σώμα αυτών των ανθρώπων εκεί μέσα, των τριών αρχειοθετών, γίνεται ένα είδος μεγάλφωνου της ιστορικής πληροφορίας όπως την ερμηνεύουν αυτοί, μέσα από τη δράση σωμάτων που υπάρχουν, που αναπαριστώνται μέσα σε αυτές τις φωτογραφίες. Δηλαδή, χειρονομίες που υπάρχουν μέσα στις φωτογραφίες...

ΓΙ Επαναλαμβάνονται;

ΣΤ ...amplified in space.

ΓΙ Σε κάποιες περιπτώσεις.

ΣΤ They reenact, exactly. They reenact or they create sounds that they think they exist in these images.

ΓΙ Ήταν performers που έκαναν τους αρχειοθέτες ή ήταν όντως αρχειοθέτες;

ΣΤ Ήταν τελείως υβριδικά άτομα. Κάποιοι από αυτοί ήταν curators, άλλοι ήταν θεωρητικοί τέχνης, κάποιοι ήταν καλλιτέχνες. Άνθρωποι, παιδιά, που κάθε φορά που βρίσκονται σε μια μεταιχμιακή συνθήκη, όπου ακουμπάνε πολλά διαφορετικά disciplines. Θεωρητικά, καλλιτεχνικά... απ' όλα.

ΓΙ Οπότε αυτό και εσένα σε βοήθησε ώστε να μπορέσεις να δουλέψεις μαζί τους.

ΣΤ Έτσι, γιατί άμα είχες μόνο το ένα κάπως ήταν δύσκολο δηλαδή.

ΓΙ Ναι, γι' αυτό ρωτάω, γιατί το θεωρώ αρκετά δύσκολο έτσι όπως μου το περιγράφεις, πώς μπορεί να ανταποκριθεί σε αυτή τη συνθήκη.

ΣΤ Πολύ δύσκολο, πολύ δύσκολο, Γιώτα, πάρα πολύ. Ναι, είναι το υλικό, είναι πολύ... Αλλά κοίτα και πάλι, δεν μπορούσα να τους διδάξω για την κάθε εικόνα τι πρέπει να κάνουν.

ΓΙ Όχι, έπρεπε να συλλάβουν το modus operandi.

ΣΤ Έτσι, έτσι, ακριβώς, ακριβώς. Αλλά το ήθελαν, έμπαιναν στη διαδικασία και... εντάξει, νομίζω δηλαδή όσες φορές παρουσιάστηκε το έργο, λειτούργησε. Ναι, αλλά δεν είναι για όποιους θεατές αυτό, είναι ένα πράγμα sophisticated, δηλαδή όταν ο άλλος λέει για φωτογραφίες ή μιλάει για performance και αυτά, δεν ξέρει τι περιμένει. Για μένα είναι δηλαδή ένα έργο το οποίο ισορροπεί ανάμεσα σε πολλά διαφορετικά πράγματα. Και για μένα, εντάξει, εγώ αυτό το πράγμα το έκανα για μένα. Ήταν ένα πράγμα που ήθελα

πραγματικά να φτάσω στο σημείο να σκεφτώ με ποιον τρόπο μπορώ να δουλέψω γύρω από το δικό μου το practice. So, it is my practice in a way, on view, you know.

ΓΙ Ναι, ναι, ναι. Εμφανίζεις τη μεθοδολογία σου, τη διαδικασία σου.

ΣΤ Ναι, γιατί έχει όλα αυτά τα κομμάτια το αρχείο. Όποιος δουλεύει με αρχειακές εικόνες κάνει αυτές τις διαδικασίες, περνάει από όλα αυτά, σκέφτεται, ακούει πράγματα. Και είμαστε και σε μια διαδικασία διαρκώς κάνοντας, δοκιμάζοντας, βάζοντας, βγάζοντας. So, yeah, I guess it's that. Ναι, δεν έχουμε χρόνο να μιλήσουμε για άλλα. Μήπως κάνουμε part 2 κάποια στιγμή.

ΓΙ Ναι, όποτε μπορείς, μιλάμε.

ΣΤ Από εβδομάδα, ναι. Γιατί τώρα πρέπει να φύγω, να προλάβω να πάω στο ραντεβού μου. Ναι, ξαναμιλάμε. Εντάξει, και το Precarious Archive, κακά τα ψέματα, είναι ένα μεγάλο κομμάτι και σ' τα έβαλα λίγο αναλυτικά κιόλας, γιατί περιλαμβάνει και άλλα έργα. Ναι, έτσι λίγο.

ΓΙ Πολύ ωραία. Σε ευχαριστώ.

ΣΤ Το έχεις το recording;

ΓΙ Ναι, βεβαίως.

ΣΤ Κι εγώ το ίδιο. Ωραία, θα πρέπει να το κλείσω.

Συνέντευξη με τους Campus Novel (Ινώ Βαρβαρίτη, Γιάννης Δελαγραμμάτικας, Γιάννης Σινιόρογλου), 20 Μαΐου 2023

Γ1 Ωραία, θέλετε να μου πείτε αρχικά για την ευρύτερη πρακτική σας, πώς ξεκινήσατε, πού συναντηθήκατε ως ομάδα;

Γ1 Γνωριστήκαμε κατά τη διάρκεια των σπουδών μας στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών και δραστηριοποιούμαστε ως ομάδα από το Νοέμβριο του 2011. Οι Campus Novel είναι ένα αυτοδιαχειριζόμενο εικαστικό σχήμα που διερευνά την αρχαιολογία του σύγχρονου ως αναστοχαστική πρακτική απόδοσης νοήματος. Ενσωματώνουμε συστηματικά στις δράσεις μας νήματα σκέψεων από διαφορετικά γνωστικά πεδία, προτείνοντας μια φόρμα ανοιχτού διαλόγου χωρίς εγγυήσεις, ασφάλειες ή προκαθορισμένες ομολογίες. Η ομάδα έχει σχεδιάσει και επιμεληθεί συμμετοχικές project-based πρωτοβουλίες, ερευνητικά εργαστήρια, εκθέσεις, προγράμματα φιλοξενίας καλλιτεχνών και συμμετέχει ενεργά σε συσχετισμένες συναρθροίσεις, ανεξάρτητες εκδόσεις, συνέδρια, καλλιτεχνικές διαλέξεις, καθώς επίσης και σε πλήθος εικαστικών διοργανώσεων στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Οι Campus Novel αποτελούνται από τους εικαστικούς Ινώ Βαρβαρίτη, Γιάννη Δελαγραμμάτικα και Γιάννη Σινιόρογλου. Μέχρι το 2019 ήταν μαζί μας οι εικαστικοί Φωτεινή Παλπάνα και Γιάννης Χειμωνάκης.

Γ1 Πώς δουλέψατε; Ποιο ήταν το πρώτο project;

Γ2 Το πρώτο project ήταν ένα τετραήμερο event με τίτλο, *Old Masters, New Partners* και πραγματοποιήθηκε συμβολικά σε ένα οίκημα στην περιοχή του Γαλατσίου που με κάποιο τρόπο είχε «αφήσει» ο παππούς μου στο πατέρα μου. Στην ουσία ήταν ένας διάλογος με τον αρχαιολογικό οίκο, βασισμένος σε απόπειρες αποκατάστασης της σχέσης μας με το παρελθόν αλλά και τους τρόπους προσέγγισης μιας τάξης πραγμάτων που αναδιατάσσεται. Μια συνομιλία με την πατρογονική αυθεντία που οργανώνεται από ζωντανούς ανθρώπους που αναζητούν μια νέα σχεσιακή εμπειρία με την κληρονομιά, την παράδοση, τα κοινωνικά και τα ηθικά συμβόλαια.

Γ1 Το πρώτο που σας απασχόλησε ήταν η μεταξύ σας σχέση; Πώς θα συγκροτήσετε ένα σώμα;

Γ2 Αφετηριακά δεν είχαμε κάποια σχετική προτεραιότητα. Ίσως γιατί από την αρχή δεν υιοθετήσαμε ένα οριζόντιο μοντέλο εργασίας ή επειδή ήταν αρκετά ευδιάκριτη από όλους μας η πρόθεση να δημιουργήσουμε ένα κριτικό αναστοχασμό σε πράγματα και καταστάσεις

που θεωρούνται κλειστά και δεδομένα. Τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την πρακτική μας εξελίχθηκαν βαθμιαία και οργανικά μέσα από τη βιωματική εμπλοκή μας στο κατά περίπτωση πεδίο διερεύνησης και στα επιχειρησιακά αντανakλαστικά που καλούμασταν να αναπτύξουμε με συμπληρωματικό τρόπο.

IB Έπαιξε ρόλο βέβαια το γεγονός ότι υπήρχε ήδη μια εγκαταστημένη διαπροσωπική σχέση, πράγμα που διευκόλυνε πολύ την μεταξύ μας επικοινωνία.

ΓΙ Ναι, αυτό έχει μεγάλη σημασία. Η φίλια παίζει έναν ρόλο ως προς τη συγκρότηση των συλλογικοτήτων.

Γ1 Στη δική μας περίπτωση η έννοια της σχέσης είναι το ίδιο επιδραστική με την έννοια του συσχετισμού. Ο τρόπος δηλαδή που μοιράζεσαι και αλληλεπιδράς είναι το ίδιο σημαντικός για μας, στο βαθμό που μας επιτρέπει να αναδεικνύουμε όχι απλά ένα διεπιστημονικό λόγο αλλά διαφορετικές οπτικές, ιδιοσυγκρασίες και μεθοδολογικά εργαλεία ανθρώπων που συμπληρώνουν ένα διασταυρούμενο, σχεδόν ολιστικό *discourse*.

ΓΙ Εννοείς εκτός από εσάς, εκτός ομάδας.

IB Ναι, και εκτός από εμάς. Οι Campus Novel είναι ένα σχήμα σε αναδίπλωση, ανοίγει και κλείνει κατά περίπτωση. Σε πολλές πρωτοβουλίες ή δράσεις μας που πραγματοποιήθηκαν ως συλλογικά ή residency projects, έχουν συμμετάσχει άνθρωποι που προσκλήθηκαν με κριτήριο να διεκρύνουν έναν ορίζοντα συναρμογών και φωτισμάτων σε συγκεκριμένες κάθε φορά αφετηρίες σκέψης τις οποίες είχαμε φροντίσει να ενεργοποιήσουμε προκειμένου να ενισχύσουμε αυτόν τον συμμετοχικό πολυτροπισμό που επιδιώκουμε.

ΓΙ Θες να μου πεις κάποιο παράδειγμα, γιατί έχει σημασία αυτό το κομμάτι, το πώς το προσεγγίζετε.

Γ1 Μια χαρακτηριστική περίπτωση αναφοράς είναι το project “ad interim/Παρατηρησιακά σχεδιάσματα για το μνημείο – έδαφος” που πραγματοποιήθηκε σε τρία στάδια μεταξύ 2021-22.

Γ2 Ναι, νομίζω και εγώ εκεί μπορώ να εντοπίσω μια αντιπροσωπευτική συνθήκη πολυτροπισμού και συμμετοχικής διερεύνησης.

ΓΙ Θέλετε να κάνετε μια περιγραφή του project;

Γ2 Ο Ισθμός της Κορίνθου αποτελεί το επίκεντρο του συγκεκριμένου εγχειρήματος, το οποίο ξεκίνησε ως μια διεκρυνμένη αποκωδικοποίηση του εννοιολογικού σχήματος μνημείο-έδαφος

μέσα από την δημιουργία ενός συνεργατικού πλαισίου έρευνας. Εστιάζοντας στις πολυσύνθετες διαδικασίες, μέσα από τις οποίες η διώρυγα της Κορίνθου αιωρείται νοηματικά από έδαφος σε μνημείο και αντίστροφα, το ad interim συνθέτει ένα διαλογικό πλέγμα μεθόδων, πρακτικών, διανοητικών εργαλείων και επινοητικών αναγωγών.

Γ1 Στη συγκεκριμένη στόχευση τόσο ο όρος μνημείο όσο και ο όρος έδαφος εξετάζονται αντιπαραβολικά προς την αμφίσημη σχέση ρήγματος και συμβάντος. Ο ισθμός επικαιροποιείται χωρικά ως μια από τις μεγαλύτερες τοπιακές επεμβάσεις στην Ελλάδα, αλλά κυρίως πολιτισμικά ως φορέας ατομικών και συλλογικών διεκδικήσεων, εθνικής ταυτότητας, κοσμοπολιτισμού και νεωτερικής συμπερίληψης.

ΙΒ Η διώρυγα της Κορίνθου ενώνει τον Σαρωνικό με τον Κορινθιακό κόλπο. Το αίτημα για τη διάνοιξη της τοποθετείται χρονικά στην αρχαιότητα και αποτελεί πεδίο πολιτικών, γεωπολιτισμικών και οικονομικών διαπραγματεύσεων μέχρι την ολοκλήρωση του έργου το 1893. Σε αντίθεση με τις διώρυγες του Σουέζ και του Παναμά, η χρήση της σταδιακά φθίνει εξαιτίας των ξεπερασμένων πλέον τεχνικών προδιαγραφών της.

ΓΙ Και εκεί πώς εργαστήκατε, δηλαδή κάνατε κάποια έρευνα... Τι ήταν το υλικό; Τι συλλέξατε και τι παρουσιάσατε;

Γ1 Όπως αναφέραμε και πριν, το συνολικό εγχείρημα αναπτύχθηκε μεθοδολογικά σε 3 στάδια: Το πρώτο στάδιο περιλαμβάνει τη συγκέντρωση των διεπιστημονικών δεδομένων (αρχιτεκτονικών, βιοπολιτικών, ανθρωπολογικών, κοινωνιολογικών και φαινομενολογικών) που σχετίζονται με την ερμηνευτική γενεαλογία του ρήγματος, της ζεύξης, της απόσχισης και του ορίου αλλά και της σχέσης τοπικού - υπερτοπικού.

Το δεύτερο στάδιο εισηγείται την έννοια του συμβάντος μέσω της επιτόπιας έρευνας και της εμπειρικής εμπλοκής με τις πολλαπλότητες και τις αλληλεπιδράσεις που συνθέτουν τη βιογραφία του τοπίου. Σε αυτό το εργαστηριακού τύπου ενέργημα ενσωματώνονται, καταγράφονται και επαναξιολογούνται αρχειακά δεδομένα, υλικότητες, προφορικά τεκμήρια, σχεδιάσματα και θεάσεις που το διανοητικό τους πλαίσιο αυτό-αναπαράγεται μέσω προσωπικών εντυπώσεων και στιγμιαίας ή χρονικά επεξεργασμένης επινοητικότητας. Συνεργαζόμενο με αρχιτέκτονες, θεωρητικούς, κοινωνικούς επιστήμονες και εικαστικούς όπως επίσης φορείς, ιδιώτες και κατοίκους της περιοχής το «πειραματικό» αυτό πολιτιστικό εγχείρημα επιδιώκει μια μορφή δημόσιας ενεργοποίησης ως ενεστωτική εκφορά στους αρχαιολόγους του μέλλοντος. Αυτή η δημόσια ενεργοποίηση αποτέλεσε το τρίτο στάδιο του project, που ολοκληρώθηκε με μια ημερίδα στο χώρο του ΤΑΥΡΟΣ. Η εκδήλωση

πλαισιώθηκε με μία στρογγυλή τράπεζα συζήτησης με τη συμβολή της ιστορικού τέχνης και ανθρωπολόγου Κατερίνας Κωνσταντίνου και time based παρουσιάσεις από τους συμμετέχοντες ως μια μορφή διαμεσολάβησης της εμπειρίας που ανέπτυξαν στο πεδίο.

Γ1 Τώρα στο τελευταίο έργο στην Biennale θέλετε να μου πείτε τι κάνατε; Διάβασα για το έργο σας, αλλά δεν κατάφερα να επισκεφτώ την έκθεση.

IB Η Biennale 8 στη Θεσσαλονίκη είναι μια διαφορετική περίπτωση από αυτό που μόλις περιγράψαμε. Όχι τόσο σε επίπεδο μεθοδολογίας αλλά σε επίπεδο δυναμικής του σχήματος. Ήμασταν δηλαδή οι τρεις μας. Ο τίτλος αυτής της research based διαχείρισης είναι *Ο Ξενιστής, ο Τελεστής και ο Μύστης /προς μια ανατρεπτική ταξινόμηση της συν-ύπαρξης (The Host, Operator and Initiator - towards a Subversive Taxonomy of Co-existence)*. Το συνολικό εγχείρημα βασίστηκε θεμελιακά στη διερώτηση σχετικά με το τι είδους ενδεχόμενα μπορεί να αναδείξει το χώμα ως παράγοντας συνδιαμόρφωσης στη σχέση ανθρώπινου – μη ανθρώπινου.

Γ1 Συνοπτικά, πραγματοποιήσαμε μια επιτόπια επιτελεστική έρευνα στην πόλη της Θεσσαλονίκης επιχειρώντας να συστήσουμε ένα πολυτροπικό αρχείο που αφορά το χώμα και τη σημειολογία της συν-ύπαρξης. Σε αυτή την ποιητικά επιστημολογική κατεύθυνση το υπέδαφος νοηματοδοτείται ως ένα πεδίο εκδημοκρατισμού, στο οποίο διάφορες ετερότητες συναντιούνται και συσχετίζονται. Στο πλουραλιστικό αυτό υπερ-περιβάλλον, εκεί που το ιερό-καταγωγικό συμφιλώνεται με το απόβλητο, οι αξιακότητες ανατρέπονται. Στην ουσία πρόκειται για μια από-ιεραρχημένη συνύπαρξη στην οποία μια τσίχλα «επικοινωνεί», εν δυνάμει, με το σπάραγμα ενός αρχαίου αγγείου και τα απομεινάρια της σύγχρονης αστικής δόμησης συναντούν τα είδη των μικροοργανισμών που κατοικούν εδώ και αιώνες στο έδαφος.

Γ2 Αλλά Τελικά, τι είναι άξιο να ανασυρθεί και να ταξινομηθεί και γιατί; Τι σημαίνει ελεύθερος χώρος στην πόλη-έδαφος; Πώς τον εντοπίζουμε, τον οικειοποιούμε και τον διεκδικούμε; Πώς εγγραφόμαστε σωματικά σε αυτόν και τι είδους ιδιωτικότητες μπορεί να φιλοξενήσει; Το χώμα κινείται, δεν παραμένει στάσιμο, βρίσκεται συνεχώς σε μια διαδικασία «γίνεσθαι» (becoming). Ως τόπος αναφοράς και προβολής των μικρο- και μακρο-ζητημάτων συνύπαρξης ήδη και από τις παλαιότερες επισκέψεις μας στην Θεσσαλονίκη αναρωτιώμασταν κατά πόσο μπορεί η αστική εδαφικότητα της πόλης να γίνει ένα γόνιμο πεδίο από όπου μπορούμε να «εξορύξουμε» οριακές μεθοδολογίες, νέα αξιακά δεδομένα και οντολογικές επαναπλαισιώσεις.

IB Αυτό έγινε ακολουθώντας μια «τοτεμική» διερεύνηση, ψάχνοντας να βρούμε άξονες, από κάτω προς τα πάνω, από τις διαδικασίες ζωής στο υπέδαφος έως το δομημένο αστικό περιβάλλον, εντοπίζοντας συσχετίσεις μεταξύ υποκειμένων, κοινοτήτων αλλά και μεταξύ διαφόρων ειδών, ανθρώπινων και μη. Για να μπορέσουμε σε αυτό το φευγαλέο κοίταγμα προς τα κάτω να συγκροτήσουμε ένα γινόμενο ανοδικό βλέμμα «κατασκευάσαμε» ένα αρχείο που περιλαμβάνει τις ιδιοσυγκρασιακές αφηγήσεις της πόλης γύρω από τις επιρροές του αστικού κοσμοπολιτισμού στις ήδη εγκατεστημένες ταυτότητες της καταγωγής και της προέλευσης.

Γ2 Μια σημαντική άρθρωση-κόμβος στο έργο μας εντοπίζεται στους χάρτες και τα ταφικά σύνολα. Σχετικά με τους χάρτες ο κυρίαρχος νεωτερικός λόγος στις αρχές του 20ού αιώνα εφαρμόστηκε μέσα από ριζικούς πολεοδομικούς ανασχηματισμούς. Αρχιτέκτονες και πολεοδόμοι ανά τον κόσμο επιχειρούν να επανασχεδιάσουν τις πόλεις για να αποτυπωθούν χωρικά τα νέα κοινωνικά, πολιτικά και πολιτιστικά προτάγματα. Ο Ερνέστ Εμπράρ (Ernest Hébrard) (1875 – 1933) γνωστός πολεοδόμος της σύγχρονης Θεσσαλονίκης μετά τη μεγάλη πυρκαγιά του 1917 στην οποία ένα μεγάλο μέρος της πόλης καταστράφηκε αλλά ταυτόχρονα σχεδιαστής και επιβλέπων σε πολλά έργα νεωτερικής αστικής διαμόρφωσης όπως αυτά στις γαλλικές αποικίες (Γαλλική Ινδοκίνα, Μαρόκο), αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα. Στην νέα αστική εδαφικότητα συγκρούονται το τοπικό ως παράδοση με το υπερτοπικό ως μοντερνικότητα και ο σχεδιασμός ενάντια στην ελευθερία και τον βιωμένο χώρο. Στην νέα συνθήκη δημιουργούνται διαφοροποιήσεις, διακριτές ζώνες και περάσματα για νέες πολιτιστικές υβριδικότητες. Θα μπορούσε να αναρωτηθεί κάποιος πώς συνδέεται η πολεοδομία της Ινδοκίνας με την περίπτωση της Θεσσαλονίκης. Αυτές οι διατοπίσεις όμως είναι πολύ χαρακτηριστικές στη δουλειά μας και στο πλαίσιο των συσχετισμών που επιχειρούμε.

Γ1 Υπάρχει ένα άλμα, εννοείς;

Γ2 Ναι, ένα άλμα που συνδέει με κάποιο τρόπο μια συγκεκριμένη τοπολογία με άλλα αποσπάσματα της δημόσιας σφαίρας ως μέρος μιας ενωτικής πλανητικότητας.

Γ1 Εγώ θεωρώ ότι είναι *in context* αυτό. Είναι μια διαδικασία.

Γ1 Φυσικά και είναι.

Γ1 Από την άλλη, για να επανέλθουμε στην τοποειδικότητα της Θεσσαλονίκης, ο *Adolf Loos*, επισημαίνει ότι τα νεκροταφεία και γενικότερα η ιδιαίτερη χωρική συνθήκη της

νεκρόπολης, αποτελούν θεμελιακά πεδία αναφοράς για την προσέγγιση της πολιτισμικής εμπειρίας, την ανάδειξη της συλλογικής ταυτότητας, καθώς επίσης και για τον επαναπροσδιορισμό της παράδοσης ως προϋπόθεση συμπεριφοριστικής ερμηνείας του κοινωνικού - αστικού ιστού. Τα νεκροταφεία έχουν ένα ιδιαίτερο ιδιοκτησιακό καθεστώς: δεν ανήκουν σε κανέναν και ανήκουν σε όλη την πόλη, καθώς οι ζώνες των νεκροταφείων είναι αφιερωμένες σε όλους τους κατοίκους. Ουσιαστικά είναι τα σημεία που γίνεται η πραγματική καταγραφή της ζωής, όπως αντιπροσωπεύεται από την αρχιτεκτονική.

IB Συνήθως σε επιστημονικές εργασίες συναντάμε ταξινομήσεις των πλασμάτων του εδάφους ανάλογα με το μέγεθός τους, το ένα πάνω στο άλλο με τη σειρά των αυξανόμενων μεγεθών τους. Τα άπειρα και πάρα πολύ μικρά Βακτήρια, τα λίγα λιγότερα αλλά λίγο μεγαλύτερα Πρωτόζωα και τα λίγο λιγότερα πολυάριθμα αλλά λίγο μεγαλύτερα Νηματώδη. Στη συνέχεια, κατά αναλογία μικρότερος αριθμός - μεγαλύτερο μέγεθος τα Ακάρεια, τα Κολλέμβολα, τα Τροχόζωα, τα Αρθρόποδα, τους Γεωσκώληκες, τα σαλιγκάρια και τους και τέλος τα σπονδυλωτά, όπως φρύνοι, σαλαμάνδρες, χελώνες, φίδια, θηλαστικά και πουλιά, ο άνθρωπος. Όμως όλα αυτά πλάσματα αλληλεπιδρούν, συσχετίζονται τόσο τα ζωντανά όσο και τα νεκρά πλάσματα μεταξύ τους καθώς και τα μέταλλα, το νερό και το διοξείδιο του άνθρακα του εδάφους και το έδαφος επηρεάζεται από τις δραστηριότητες των αποικοδομητών, των οδοκαθαριστών, των απορριμμάτων και των εκσκαφών. Το τεράστιο μωσαϊκό της ζωής του εδάφους χρειάζεται αρπακτικά καθώς και αποικοδομητές, μικροσκοπικά πλάσματα καθώς και βαριά, όλα να επιβιώνουν σε μια εξαιρετική κατάσταση ισορροπίας και να συντηρούν το ένα το άλλο. Οι αλληλεπιδράσεις όλων αυτών των μελών της κοινότητας του εδάφους έχουν τη μορφή ενός περίπλοκου ιστού, που δείχνει πώς τα διάφορα μέλη εξαρτώνται και συμπληρώνονται το ένα από το άλλο, αλλάζοντας συνέχεια τους ρόλους για την επιβίωσή τους, για την διατροφή τους και γενικά για την ισορροπία του πλανήτη μας. Και δεν είναι κάπου μακριά αλλά ακριβώς από κάτω μας στο ανώτερο στρώμα του εδάφους topsoil περίπου 13 με 25 εκ., που βρίσκεται η υψηλότερη συγκέντρωση οργανικής ύλης και μικροοργανισμών και όπου συμβαίνει το μεγαλύτερο μέρος της βιολογικής δραστηριότητας του εδάφους της Γης.

Γ2 Επίσης σημαντικό στάδιο της έρευνας αποτέλεσε η περίπτωση του ανθρωπογενούς εδάφους. Το ανθρωπογενές έδαφος είναι το έδαφος που έχει τροποποιηθεί ή κατασκευαστεί βαθιά από τον άνθρωπο. Συνήθως έχουν τροποποιηθεί, αφαιρεθεί ή αντικατασταθεί ένας ή περισσότεροι από τους φυσικούς εδαφικούς ορίζοντες και βρίσκονται συνήθως σε βιομηχανικές, εμπορικές, αστικές τοποθεσίες και σε περιοχές εξόρυξης πόρων. Η χρόνια

καλλιέργεια όπου ο άνθρωπος επεμβαίνει στη σύσταση του εδάφους με τη χρήση οργανικών στοιχείων, λιπασμάτων και με την οργανωμένη άρδευση ονομάζεται (anthrosol) και από την συμπερίληψη υλικών κατασκευασμένων από τον άνθρωπο, δηλαδή τεχνουργημάτων, ονομάζεται technosol. Κατά την επιτόπια έρευνά μας, επισκεφτήκαμε διαφορετικά σημεία, περιφερειακά της πόλης της Θεσσαλονίκης, που αποτελούν παράνομους χώρους εναπόθεσης μπαζών, όπως στις όχθες και το δέλτα του Γαλλικού Ποταμού, στον Δήμο Εχεδώρου, στα Διαβατά και την περιοχή της Σίνδου.

Γ1 Στην εγκατάσταση που παρουσιάσαμε εμφανίζεται δειγματικά, σε φωτογραφικές καταγραφές, μέρος της επιτελεστικότητας που αναπτύξαμε επιχειρώντας «τοπιακές δοκιμές» στο ελεύθερο αστικό έδαφος. Σύμφωνα με πρόσφατες σχετικές έρευνες του Ρυθμιστικού Οργανισμού Θεσσαλονίκης και του ΑΠΘ και παλαιότερες μελέτες του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου στις οποίες μετρήθηκε μόνο το πράσινο που βρίσκεται μέσα στην πόλη, η αναλογία ελεύθερου χώρου ανά κάτοικο αντιστοιχεί σε 1,6 τετραγωνικά μέτρα. Με βάση τα στοιχεία της μελέτης αυτής, η Θεσσαλονίκη καλύπτεται κατά 77% από κτίρια, κατά 19% από ασφαλτοστρωμένους δρόμους και μόλις ένα 4% αποτελείται από πράσινο και ελεύθερους χώρους. Σε αυτές τις τοπιακές δοκιμές/σωματικές δράσεις, αναζητούμε το ελεύθερο αστικό έδαφος. Εκεί όπου 1,6 τ.μ. ελεύθερου εδάφους αντιστοιχεί σε κάθε κάτοικο, οι διαχωρισμοί καταρρίπτονται, το τοπικό ανάγεται αναπόφευκτα σε πλανητικό, η παράδοση και η νεωτερικότητα ομογενοποιούνται και η κάθε μονάδα τελεί, συμπεριληπτικά, άλλοτε ως ξενιστής, άλλοτε ως τελεστής και άλλοτε ως μύστης.

Γ1 1,6 λοιπόν;

Γ2 Ναι, 1,6 τετραγωνικά.

Γ1 Οπότε καταγράφατε κατά μία έννοια τη σωματική σχέση με το 1,6;

Γ1 Χρησιμοποιήσαμε τη σωματικότητα ως χωρικό εργαλείο.

Γ1 Έχει ενδιαφέρον, εννοώ σε σχέση και με αυτό που ψάχνω εγώ.

ΙΒ Το τελευταίο στάδιο της διαχείρισής μας περιλαμβάνει τρεις συνεντεύξεις που πραγματοποιήσαμε σε τρεις περιπτώσεις ανθρώπων που συνδέονται με τη γη και τις οντότητές της με διαφορετικό τρόπο, περισσότερο ως αφορμή για να ανοίξουμε μια διαλεκτική για ζητήματα εδαφικότητας και συνύπαρξης μέσα από διαφορετικά πολιτισμικά πρίσματα και καταβολές.

ΓΙ Αυτούς τους καλέσατε σε πάνελ ή...;

ΙΒ Όχι τους στείλαμε τις ερωτήσεις και μας απάντησαν παίρνοντας ο καθένας τον χρόνο που χρειαζόταν. Οι ερωτήσεις που απευθύναμε ήταν συγκεκριμένες και κοινές. Συγκεκριμένα απευθυνθήκαμε στους βιοδυναμικούς καλλιεργητές Δημήτρη Παπαϊωάννου και Μαρία Χαν, στην ιστορικό Κυριακή Φωτιάδου και στον Raffel Hickisch, βιολόγο με ειδίκευση στην κοινωνική οικολογία.

ΙΒ Θες να σου διαβάσω τις ερωτήσεις;

ΓΙ Ναι, έτσι μια για παράδειγμα για να καταλαβαίνω. Για να δω το περιεχόμενο και τη λογική πώς απευθύνετε τις ερωτήσεις.

ΙΒ Ποια να διαβάσω; Την τελευταία .Οι ερωτήσεις είναι σε μορφή statement. Η τρίτη ερώτηση: Ο δυτικός πολιτισμός δομήθηκε πάνω στην απόλυτη κυριαρχία και την εξαντλητική χειραγώγηση της φύσης. Ωστόσο το χώμα διατηρεί την αχρονική μεταβλητότητα ενός υπερπεριβάλλοντος που φιλοξενεί πολλαπλότητες και επιμέρους περιβάλλοντα. Στην πραγματικότητα πρόκειται για μια αποϊεραρχημένη συνύπαρξη στην οποία το ιερό και το καταγωγικό επικοινωνεί με το προλογικό, το απόθεμα και το απόβλητο. Σε αυτήν την συστηματική αταξία, τι είδους αναγωγές νοηματοδοτούνται σε σχέση με τη συγκρότηση της πολιτισμικής μνήμης, της μνημειακότητας, της ταυτότητας και του ανήκειν;

ΓΙ Πολύ ανοιχτό. Με έναν τρόπο που τροφοδοτεί ένα κοινό πεδίο συλλογισμών αλλά αφήνει χώρο για τοποθετήσεις που άπτονται σε ένα, ενδεχομένως, προσωπικό φαντασιακό.

ΓΙ Ναι, Open ended.

ΓΙ Ωραία, παιδιά, σας ευχαριστώ πολύ. Ας το κλείσουμε εδώ νομίζω είναι καλά.

Βιβλιογραφία

Βασιλαματζής, Γρηγόρης. «Τα εκπαιδευτικά σεμινάρια της ΕΕΨΨ». *Διάλογοι για την Ψυχανάλυση*. Έκδοση της Ελληνικής Εταιρείας Ψυχαναλυτικής Ψυχοθεραπείας, Περίοδος Α' τεύχος 8, Απρίλιος 2017

Βερβενιώτη, Τασούλα. *Οι άμαχοι του ελληνικού Εμφυλίου: Η δυναμική της μνήμης*. Κουκκίδα, Αθήνα 2021

Βερβεροπούλου, Ζωή. *Το σύγχρονο θέατρο του πραγματικού. Από τις αληθινές ιστορίες στο θέατρο-ντοκουμέντο και στις ερευνητικές δραματοουργίες του 21^{ου} αιώνα*. Παπαζήση, Αθήνα 2023

Βουρλούμη, Υπατία. *Οι ηχητικές οικολογίες της αντιαποικιακής γραφής*. Μτφρ. Προσωρινή Ακαδημία Τεχνών. *Waste/d Pavilion, episode 3*. Τεύχος 3, State of Concept, Αθήνα 2022

Δημητρακάκη, Άντζελα. *Τέχνη και παγκοσμιοποίηση: Από το μεταμοντέρνο σημείο στη βιοπολιτική αρένα*. Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 2013

Δημητρακάκη, Άντζελα. "Materialist Feminism for the Twenty-First Century: The Video Essays of Ursula Biemann". *Oxford Art Journal* 30, no.2, 205–32, 2007 <http://www.jstor.org/stable/4500058>

Θεοδωρίδου, Δανάη. *Short (Research) Stories: Drama and Dramaturgy in Experimental Theatre and Dance Practices*. PhD dissertation, Department of Drama, Theatre and Performance University of Roehampton, London 2013

Ιωαννίδου, Γιώτα. "Docudramaturgy". *The Creator Doctus Constellation: Exploring a New Model for a Doctorate in the Arts*. Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam 2021

Ιωαννίδου, Γιώτα. "How does a document act? Research-based Art as Docudramaturgy". *Open!*. Amsterdam 2016 <https://www.onlineopen.org/how-does-a-document-act>

Καραμπά, Ελπίδα. «Χώρος, γεωγραφίες και θεληματικά αρχεία. Πρακτικές τέχνης, διατοπικής μετάφρασης και ριζοσπαστικής γνώσης: και μια εκτροπή». Στο *ΕΔΩ: Τόπος, Τοπίο, Χώρος, Χρόνος*. Επιμ. Θεόδωρος Ζαφειρόπουλος. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Τζιόλα, Θεσσαλονίκη 2024

Καραμπά, Ελπίδα. "Art of Resistance: Archiving the Crisis, Claiming the Future". In *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age*. Eds. Anna Maria Guasch and Nasheli Jiménez del Val. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014

Καραμπά, Ελπίδα. *Τέχνη Αρχείου από τον 20ό στον 21ο αιώνα. Από την τέχνη θεσμικής κριτικής σε μια ριζοσπαστική θεσμίζουσα πρακτική*. Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Πατρών Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2011

Κούρος, Πάνος. «Η δημόσια τέχνη της αρχειακής επιτέλεσης». Στο *Archive Public: Επιτελέσεις αρχείων στη δημόσια τέχνη. Τοπικές παρεμβάσεις*. Επιμ. Πάνος Κούρος και Ελπίδα Καραμπά. Τμήμα Αρχιτεκτόνων Πανεπιστημίου Πατρών και Εκδόσεις Κύβος, Πάτρα 2012

Λεβίδης, Στέφανος. «[ΕΝΤΑΣΗ ΣΤΟ ΔΙΚΑΣΤΗΡΙΟ]: Σκέψεις στη διασταύρωση της χωρικής έρευνας με την κοινωνική δικαιοσύνη». Στο *Η κοινωνική έρευνα σε δυσοίωνους καιρούς. Κριτικές επιτελέσεις της αλληλεγγύης και των δικαιωμάτων*. Επιμ. Αθηνά Αθανασίου. Νήσος, Δεκέμβριος 2025

Νούλας, Βασίλης. *Χρόνος και μνήμη στις Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας του Walter Benjamin και το παράδειγμα μιας περφόρμανς από την ομάδα Nona Melancholia*. Εργασία στο πλαίσιο του μαθήματος *Τέχνη και Φιλοσοφία 1* του καθηγητή Π. Πούλου, Τμήμα Εικαστικών Τεχνών, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, 2010

Πεφάνης, Γιώργος. *Σκηνές της Θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την Κριτική του θεάτρου*. Παπαζήση, Αθήνα 2007

Σιδέρη, Μαρία. *Συγκλίσεις Αρχείου και Performance. Αρχεία και σώματα σε ροή*. Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, 2023

Τεκτονίδου, Παρασκευή. *Διακαλλιτεχνικότητα, δραματουργία, επιτελεστικότητα: η χορογραφία ως διευρυμένη πρακτική μέσω των σωμάτων και του ήχου*. Διδακτορική διατριβή, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, 2024

Abu Hamdan, Lawrence. *AURAL CONTRACT: Investigations at the Threshold of Audibility*. PhD dissertation. Centre for Research Architecture, Department of Visual Cultures, Goldsmiths University of London, London 2017

Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, Edinburgh 2004

Arendt, Hannah. *Άνθρωποι σε χρόνους ζοφερούς*. Μτφρ. Δημήτρης Ψυχογιός. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2021

Auslander, Philip. *Reactivations: Essays on Performance and Its Documentation*. University of Michigan Press, Ann Arbor 2018

Auslander, Philip. "The Performativity of Performance Documentation." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, no. 3, 1–10, 2006 <http://www.jstor.org/stable/4140006>

Austin, John L. *Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*. Μτφρ. Αλέξανδρος Μπίστης. Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 2003

Azoulay, Ariella. *Potential History: Unlearning Imperialism*. Verso Books, London & New York 2019

Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, Durham & London 2007

Baronian, Marie-Aude, and Mireille Rosello. "Jacques Rancière and Indisciplinarity". *Art & Research* 2, no. 1, 2008 <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/pdfs/jrinterview.pdf>

Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press, Durham & London 2010

- Berryman, Jim. "Art as Document: on Conceptual Art and Documentation." *Journal of Documentation*, Volume 74, No. 6, 1149–1161, 2018 <https://doi.org/10.1108/JD-01-2018-0010>
- Bishop, Claire. *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today*. Verso Books, London & New York 2025
- Bishop, Claire. "Information Overloaded". *ARTFORUM*. April 2023 <https://www.artforum.com/features/claire-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-252571/>
- Bleeker, Maaike. *Doing Dramaturgy: Thinking Through Practice*. Palgrave Macmillan, Cham 2023
- Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press, Leiden 2012
- Braidotti, Rosi. *Posthuman Knowledge*. Polity Press, Cambridge 2019
- Brecht, Bertolt. *Οι διάλογοι από την αγορά του Χαλκού*. Μτφρ. Αντώνης Γλυτζουρής & Θωμαή Σαρηγιάννη, Δωδώνη, Αθήνα 2000
- Briet, Suzanne. *What is Documentation?*. Trans. and ed. Day R. E. & L. Martinet. Scarecrow Press, Lanham MD 2006
- Buchloh, Benjamin H. D. "From Faktura to Factography." *October* 30, 83–119, 1984
- Bucholtz, Mary. "The politics of transcription". *Journal of Pragmatics*, Volume 32, Issue 10, 1439-1465, 2000
- Buckland, Michael K. "What is a "document?". *Journal of the American Society for Information Science* 48 (9), 804-809, 1997 <http://people.ischool.berkeley.edu/~buckland/whatdoc.html>
- Buckland, Michael. "The Centenary of "Madame Documentation": Suzanne Briet, 1894-1989, 1995 <https://escholarship.org/content/qt6w9j7sh/qt6w9j7sh.pdf?t=osf02a>
- Bukuts, Carina. "Why Rabih Mroué Seeks to Complicate our Perception of Reality and Truth". *frieze*, issue 225, Μάρτιος 2022
- Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives*. University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1969
- Burke, Peter. "Performing History: The Importance of Occasions." *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice* 9, no. 1, 35–52, 2005
- Butler, Judith. *Αναταραχή Φύλου. Ο Φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*. Μτφρ. Γιώργος Καράμπελας. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009

- Butler, Judith. *Excitable speech: a politics of the performative*. Routledge, London & New York 1997
- Butler, Judith. “Performative Agency”, *Journal of Cultural Economy*, Taylor and Francis, Vol. 3, No. 2, July 2010
- Butler, Judith. *Frames of War: When Is Life Grievable?*. Verso Books, London & New York 2009
- Cotter, Lucy. “Reclaiming Artistic Research – First Thoughts....”. *MaHKUscript: Journal of Fine Art Research* 2(1): 1. Utrecht 2017
- Cramerotti, Alfredo. *Aesthetic Journalism: How to Inform Without Informing*. Intellect, Bristol & Chicago 2009
- Day, Jeremiah. *The Frank Church – River of No Return Wilderness 2012-2014*. Portfolio 2017
- Day, Ronald E. *Indexing It All: The Subject in the Age of Documentation, Information, and Data*. MIT Press, Cambridge, MA and London 2014
- Deleuze, Gilles. *Η κοινωνία του ελέγχου*. Μτφρ. Παναγιώτης Καλαμαράς, Ελευθεριακή Κουλτούρα, Αθήνα 2001
- Deleuze, Gilles, και Félix Guattari. *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια 2: Χίλια Πλατώματα*. Μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης. Πλέθρον, Αθήνα 2017
- Deleuze, Gilles και Parnet, Claire. *Διάλογοι*. Μτφρ. Κωνσταντίνος Μπούντας. Εκκρεμές, Αθήνα 2022
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. “May '68 Did Not Take Place”. In *Hatred of Capitalism: A Semiotext(e) Reader*. Eds. Chris Kraus and Sylvère Lotringer. Semiotext(e), Los Angeles 2001
- Derrida, Jacques. *Limited Inc*. Trans. Samuel Weber. Northwestern University Press, Evanston IL 1988
- Derrida, Jacques. *Η έννοια του αρχείου*. Μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Εκκρεμές, Αθήνα 1996
- Dertnig, Carola & Felicitas Thun-Hohenstein, eds. *Performing the Sentence: Research and Teaching in Performative Fine Arts*. Academy of Fine Arts Vienna & Sternberg Press, Vienna 2014
- De Soto, Hernando. *The Mystery of Capital: Why Capitalism Triumphs in the West and Fails Everywhere Else*. Basic Books, New York 2007
- Dotson, Kristie. “Tracking Epistemic Violence, Tracking Practices of Silencing”. *Hypatia* 26, no. 2, 236–57, 2011 <http://www.jstor.org/stable/23016544>

Eckersall, Peter, and Bertie Ferdman, eds. *Curating Dramaturgies: How Dramaturgy and Curating are Intersecting in the Contemporary Arts*. Routledge, London & New York 2021

Ferraris, Maurizio. "Documentality - Or Why Nothing Social Exists Beyond the Text". In *Cultures. Conflict - Analysis - Dialogue: Proceedings of the 29th International Ludwig Wittgenstein-Symposium in Kirchberg*. Eds. Kanzian Christian and Edmund Runggaldier, De Gruyter, Berlin 2007

Ferraris, Maurizio. *Documentality – Why it is necessary to leave traces*. Fordham University Press, New York 2013

Ferraris, Maurizio. *Perspectives of Documentality, From Fictionalism to Realism*. Eds. Barbero Carola, Maurizio Ferraris and Alberto Voltolini, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2013

Ferraris, Maurizio. "Documental Violence". In *La violence extrême, la violence institutionnelle*. Eds. Petar Bojanic and Guillaume Sibertin-Blanc, Éditions EuroPhilosophie, Toulouse 2014

Ferraris, Maurizio. "New Realism, Documentality and the Emergence of Normativity". In *Metaphysics and Ontology Without Myths*. Eds. Fabio Bacchini, Stefano Caputo, and Massimo Dell'Utri, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014

Ferraris, Maurizio. "From Capital to Documediality". In *Institutions in Action: The Nature and the Role of Institutions in the Real World*. Eds. Tiziana Andina and Petar Bojanić, Springer, Cham 2020

Field, Sandra Leonie. *Potentia: Hobbes and Spinoza on power and popular politics*. Oxford University Press, New York 2020

Fisher, Mark. *Καπιταλιστικός ρεαλισμός. Υπάρχει άραγε εναλλακτική;*. Μτφρ. Θέμης Πανταζάκος και Γιάννης Γαλιάτσος, Futura-Μιχάλης Παπαρούνης, Αθήνα 2015

Fore, Devin. "Soviet Factography: Production Art in an Information Age". *Chto Delat*, 32, 2011 <https://chtodelat.org/b8-newspapers/12-48-1/soviet-factography-production-art-in-an-information-age/>

Forensic Architecture. "77sqm_9:26min: Counter investigating the testimony of Andres Temme in relation to the Murder of Halit Yozgat in Kassel, 6 April 2006". Report. Goldsmiths University of London, July 18, London, 2017

Foster, Hal. "An Archival Impulse". *October* 110, Fall 2004

Foucault, Michel. *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*. Μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Πλέθρον, Αθήνα 2017

Foucault, Michel. *Για την υπεράσπιση της κοινωνίας*. Μτφρ. Τιτίκα Δημητρούλια. Ψυχογιός, Αθήνα 2002

Fraser, Andrea. *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*. MIT Press, Cambridge MA & London 2005

Fraser, Andrea, Connie Butler, and Ikechukwu Onyewuenyi. “Conversation with Andrea Fraser, Connie Butler, and Ikechukwu Onyewuenyi”. Hammer Museum, Los Angeles 2021

Freud, Sigmund. “A Note upon the ‘Mystic Writing-Pad’” (1925 [1924]). In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 19, *The Ego and the Id and Other Works (1923–1925)*. Trans. and ed. James Strachey, Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London 1961

Frohmann, Bernd. “Revisiting ‘what is a document?’”. *Journal of Documentation*, Volume 65, No. 2, 291-303, 2009 <https://doi.org/10.1108/00220410910937624>

Fuller, Matthew & Eyal Weizman. *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth*. Verso Books, London & New York 2021

Gann, Kyle. “Foreword”. In *Silence: Lectures and Writings*. 50th anniversary. Ed. John Cage. Wesleyan University Press, Middletown CT 2011

Garber, Marjorie. *Academic Instincts*. Princeton University Press, New Jersey 2009
Gell, Alfred. *Τέχνη και δράση: Μια ανθρωπολογική θεωρία*. Μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου. Επιμ. Παναγιώτης Πανόπουλος και Ελπίδα Ρίκου. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2021

Georgelou, Konstantina, Efrosini Protopapa, and Danae Theodoridou, eds. *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*. Valiz, Amsterdam 2017

Geyer, Andrea. “Now, then and how. Notes on artistic practice”. Eds. Schmidt, Wulffen et al. *The Artist as Public Intellectual?*. Schlebrügge, Vienna 2008

Gramsci, Antonio. *Για την Οργάνωση της Κουλτούρας*. Μτφρ. Θανάσης Παπαδόπουλος. Στοχαστής, Αθήνα 1973

Gramsci, Antonio. *Τετράδια της Φυλακής*. Μτφρ. Κοσμάς Ψυχοπαίδης. Θεμέλιο, Αθήνα 1988

Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, Edinburgh 1956

Hansen, Miriam. “Foreword”. In Negt, Oskar & Alexander Kluge. *Public sphere and experience: toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1993

Haraway, Donna. *Ανθρωποειδή Κυβόργια και Γυναίκες: Η επανεπινόηση της φύσης*. Μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014

Haraway, Donna. “Ecce homo, ain't (ar'n't) I a woman και ανίδιες/ανιδιοποιημένες άλλες: Ο άνθρωπος σε μετα-ανθρωπιστικό τοπίο”. *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική κριτική*. Επιμ. Αθηνά Αθανασίου. Νήσος, Αθήνα 2006

Harman, Graham. *Immaterialism: Objects and Social Theory*. Polity Press, Cambridge 2016

Harney, David & Fred Moten. *Μαύρα Αβαθή Ύδατα*. Μτφρ. Εργαστήριο για τα Αστικά Κοινά-Νέος Κόσμος και Προσωρινή Ακαδημία Τεχνών, Αθήνα 2025

Heathfield, Adrian. “Dramaturgy without a dramaturge”. Eds. Manuel Bellisco and María José Cifuentes. *Rethinking dramaturgy, Errancy and transformation*. Centro Párraga/CENDEAC, Murcia 2010

Holert, Tom. “Art in the Knowledge-based Polis”. In *e-flux* journal, issue#3, February 2009
Holmes, Brian. “Extradisciplinary Investigations: Towards a New Critique of Institutions”. *transversal texts*, Vienna 2007 <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/en>

hooks, bell. *Black Looks: Race and Representation*. South End Press, Boston MA 1992

Jackson, Shannon. “Performativity and Its Addressee.” In *On Performativity*, ed. Elizabeth Carpenter. Vol. 1 of *Living Collections Catalogue*. Walker Art Center, Minneapolis, 2014
<http://walkerart.org/collections/publications/performativity/performativity-and-its-addressee>

Joselit, David, “On Aggregators”, *October* 146, Fall 2013

Kafka, Franz. *Στη Σωφρονιστική αποικία*. Μτφρ. Βασίλης Τσαλής. Κίχλη, Αθήνα 2017

Kant, Immanuel. *The Conflict of the Faculties*. Trans. Mary J. Gregor. Abaris Books, New York, 1979

Keenan, Thomas, and Hito Steyerl. “What Is a Document? An Exchange between Thomas Keenan and Hito Steyerl”. *Aperture*, no. 214, Spring 2014

Khalid, Aliya, Georgina Holmes, and Jane L. Parpart, eds. *The Politics of Silence, Voice and the In-Between: Exploring Gender, Race and Insecurity from the Margins*. Routledge, London & New York 2024

Kraus, Karl. *The Last Days of Mankind*. Trans. Fred Bridgham & Edward Timms. Yale University Press, New Haven & London, 2015

Kunst, Bojana. *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Zero books, Winchester & Washington 2015

LaBelle, Brandon. *Acoustic Justice: Listening, Performativity, and the Work of Reorientation*. Bloomsbury Publishing, New York 2020

Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, Oxford & New York, 2005

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Trans. Karen Jürs-Munby. Routledge, London & New York 2006

Lepecki, André. “After All, This Terror Was Not without Reason: Unfiled Notes on the Atlas Group”. *The Drama Review: A Journal of Performance Studies* 50.3, 88–99, 2006

Lepecki, André. "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances." *Dance Research Journal* 42, 28-48, 2010 [doi:10.1017/S0149767700001029](https://doi.org/10.1017/S0149767700001029)

Levine, Gabriel. "Speech Across the Barricades: The Democratic Art of Peter Watkin's La Commune (Paris 1871)". *Public*, no. 37, 2008
<https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30264>

Luckhurst, Mary. *Dramaturgy: A revolution in Theatre*. Cambridge University Press, New York 2006

Lundström, Jan-Erik. "Introduction". In Biemann, Ursula. *Mission Reports: Artistic Practice in the Field - Video Works, 1998-2008*. Bildmuseet - Umeå University & Arnolfini, Umeå & Bristol, 2008

Lütticken, Sven. "From Re- to Pre- and Back Again". In *Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*. Eds. Baldacci, Cristina. et al. Cultural Inquiry, 21, ICI Berlin Press, Berlin 2022

Lyotard, Jean-François. *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*. Μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1988

Mally, Lynn. *Revolutionary acts : amateur theater and the Soviet state*. Cornell University Press, New York 2000

Mauk, Ben. "Does Sound Deceive? The Forensic Art of Lawrence Abu Hamdan". *frieze*, issue 196, June/July/August 2018 <https://www.frieze.com/article/does-sound-deceive-forensic-art-lawrence-abu-hamdan-0>

Mbembe, Achille. *Necropolitics*. Trans. Steven Corcoran. Duke University Press, Durham 2019

Mbembe, Achille. "Necropolitics". *Public Culture* 15, no. 1, 2003

Mbembe, Achille. "The Power of the Archive and its Limits". In *Refiguring the Archive*. Eds. Hamilton, C., Harris, V., Taylor, J., Pickover, M., Reid, G., Saleh, R. Springer, Dordrecht 2002

Mbembe, Achille. *On the Postcolony*. University of California Press, Berkeley 2001

Mignolo, Walter D. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton University Press, New Jersey 2000

Mignolo, Walter D. "Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of Decoloniality". *Cultural Studies* 21(2-3), 449-514, 2007

Milder, Patricia. "TEACHING AS ART: The Contemporary Lecture-Performance". *PAJ: A Journal of Performance and Art* 33, no. 1, 13-27, 2011

Morris, Robert. "Notes on Dance". *The Tulane Drama Review* Vol.10, No.2, 179-186, 1965
[doi:10.2307/1125243](https://doi.org/10.2307/1125243)

Morse, Meredith. *Soft Is Fast: Simone Forti in the 1960s and After*. MIT Press, Cambridge MA & London 2016

Moulier-Boutang, Yann. *Cognitive Capitalism*. Trans. Ed Emery. Polity Press, Cambridge 2011

Mulligan, Kevin, ed. *Speech Act and Sachverhalt: Reinach and the Foundations of Realist Phenomenology*. Springer, Dordrecht 2013

Nealon, Jeffrey T. *Fates of the Performative: From the Linguistic Turn to the New Materialism*. University of Minnesota Press, Minneapolis 2021

Ochoa Gautier, Ana María. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Duke University Press, Durham & London 2014

Otlet, Paul. *International Organisation and Dissemination of Knowledge: Selected Essays of Paul Otlet*. Trans. and ed. W. Boyd Rayward. Elsevier, Amsterdam 1990

Phelan, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. Routledge, London 1993

Piscator, Erwin. *The Political Theatre*. Trans. Hugh Rorrison. Avon, New York 1978

Polanyi, Michael. *The Tacit Dimension*. University of Chicago Press, Chicago & London 2009

Rainer, Lucia. *On the Threshold of Knowing: Lectures and Performances in Art and Academia*. transcript Verlag, Bielefeld 2017

Rancière, Jacques. *Ο χειραφετημένος θεατής*. Μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής. Εκκρεμές, Αθήνα 2015

Raunig, Gerald. *Factories of Knowledge, Industries of Creativity*. Trans. Aileen Derieg. Semiotext(e), Los Angeles 2013

Ray, Gene. “Adorno, Brecht and Debord: Three Models for Resisting the Capitalist Art System”. *The Nordic Journal of Aesthetics* 23, 2014 <https://doi.org/10.7146/nja.v23i44-45.8182>

Rogoff, Irit. “Turning”. *e-flux journal*, Issue#0, 2008
<https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>

Sacchetto, Devi, Emiliana Armano, and Steve Wright. “Coresearch and Counter-Research: Romano Alquati’s Itinerary Within and Beyond Italian Radical Political Thought”. *Viewpoint Magazine*, September 27, 2013 <https://viewpointmag.com/2013/09/27/coresearch-and-counter-research-romano-alquatis-itinerary-within-and-beyond-italian-radical-political-thought/>

Salice, Alessandro, James DuBois, and Barry Smith. “Adolf Reinach”. In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Eds. Edward N. Zalta and Uri Nodelman. Summer 2024

Edition. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2024
<https://plato.stanford.edu/entries/reinach/>

Sax, Benjamin E. "Walter Benjamin's Karl Kraus: Negation, Quotation, and Jewish Identity". *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 32, no. 3, 2014
Scanlan, Robert. *Principles of Dramaturgy*. Routledge, London & New York 2021

Searle, John R. *The Construction of Social Reality*. Free Press, New York 1995

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press, Durham & London 2003

Spivak, Gayatri-Chakravorty. *Μπορούν οι υποτελείς να ομιλούν;*. Μτφρ. Χλόη Κολύρη και Παναγιώτης Τριτσιμπίδας. Επέκεινα, Τρίκαλα 2018

Spivak, Gayatri-Chakravorty. "The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives". *History and Theory* 24, no. 3, 247–72, 1985

Steyerl, Hito. "Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict." *MaHKUzine: Journal of Artistic Research* 8, Utrecht, Winter 2010

Steyerl, Hito. "The Language of Things". In *Translation* (Documents of Contemporary Art). Ed. Sophie J. Williamson, Whitechapel Gallery & MIT Press, London & Cambridge MA 2019.

Steyerl, Hito. "Documentarism as Politics of Truth". *transversal texts*, Vienna 2003
<https://transversal.at/transversal/1003/steyerl/en>

Taylor, Diana. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press, Durham & London 2003

Tronti, Mario. *Για την αποσυντάσσοιςα εξουσία: Συνέντευξη στον Adriano Vinale*. Μτφρ. Νίκος Χαραλαμπίδης. Affect, Αθήνα 2023

Turner, Victor. *Από την τελετουργία στο θέατρο: Η ανθρώπινη βαρύτητα του παιχνιδιού*. Μτφρ. Φώτης Τερζάκης. Ηριδανός, Αθήνα 2015

Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press, New York 1974

Van Kerkhoven, Marianne. "On Dramaturgy". *Theaterschrift*, no. 5–6, January 1994

Van Kerkhoven, Marianne. "European Dramaturgy in the 21st Century: A Constant Movement 1". *Performance Research* 14 (3), 7–11, 2009 [doi:10.1080/13528160903519476](https://doi.org/10.1080/13528160903519476)

Van Zyl, Sylvie. "Psychoanalysis and the Archive: Derrida's Archive Fever." In *Refiguring the Archive*. Eds. Hamilton Carolyn et al. Springer, Dordrecht 2002

Vishmidt, Marina. "Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique." In *Former West: Art and the Contemporary After 1989*. Eds. Maria Hlavajova and Simon Sheikh. MIT Press, Cambridge MA 2017

Von Hantelmann, Dorothea. *How to Do Things with Art: What Performativity Means in Art*. Les Presses du réel, Dijon 2010

Voorhies, James. *Postsensual Aesthetics: On the Logic of the Curatorial*. MIT Press, Cambridge MA 2023

Watkins, Peter. “The Dark Side of the Moon: The Global Media Crisis”. *Sabzian*, 5/02/2020 <https://www.sabzian.be/text/the-dark-side-of-the-moon>

Weiss, Peter. *The Aesthetics of Resistance*. Vol.1. Trans. Joachim Neugroschel. Duke University Press, Durham & London 2005

Weizman, Eyal. *Forensic Architecture: Η βία στο μεταίχμιο της ανιχνευσιμότητας*. Μτφρ. Αντώνης Σταματάκος. Επιμ. Φωτεινή Βάκη. Νήσος, Αθήνα 2021

Wood, Elizabeth A. *Performing Justice: Agitation Trials in Early Soviet Russia*. Cornell University Press, New York 2018

Yeo, Geoffrey. *Record-Making and Record-Keeping in Early Societies*. Routledge, London & New York 2021

Yeo, Geoffrey. “Representing the Act: Records and Speech Act Theory”. *Journal of the Society of Archivists* Vol. 31, No. 2, 95–117, October 2010

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Εφημερίδα «Θεσσαλονίκη», Σάββατο 24 Φεβρουαρίου 1979
<https://greekarchivesinventory.gak.gr/>

Κτιστό Συμβάν. *Ανίσχυρα Μνημεία*. 2^η Biennale Θεσσαλονίκης. 2009
https://biennale2.thessalonikibiennale.com/programme.php?lang=el&byear=2009&ptype=2&prg_id=52

Το Βήμα. «Κ. Μητσοτάκης: Ο κ. Τσίπρας δίχασε τους Έλληνες»
<https://www.tovima.gr/2018/01/27/politics/k-mitsotakis-o-k-tsipras-dixase-toys-ellines/>

Τσιβόπουλος, Στέφανος. *Precarious Archive*. 2015
<https://www.documenta14.de/en/artists/22305/stefanos-tsivopoulos>

Τσιβόπουλος, Στέφανος. *Lost Monument*. 2009
<https://www.stefanostsivopoulos.com/lost-monument>

Abramović, Marina. *Seven Easy Pieces*. MoMA 2005
<https://www.moma.org/audio/playlist/243/3130>

Abu Hamdan, Lawrence. *Earshot*. 2016
<http://lawrenceabuhamdan.com/earshot>

Athens Voice. «Γιατί δεν είχαν ήχο τα πλάνα από τη συνάντηση Τσίπρα – Μητσοτάκη»
<https://www.athensvoice.gr/epikairoτητα/politiki-oikonomia/414418/giati-den-eihan-iho-ta-plana-apo-ti-synantisi-tsipra-mitsotaki/>

Biemann, Ursula. “Biography”. *Geobodies*.
<https://geobodies.org/biography/>

Campus Novel. *Ο Ξενιστής, ο Τελεστής και ο Μύστης/προς μια ανατρεπτική ταξινόμηση της συν-ύπαρξης*. 2023
<https://biennale8.gr/en/presentation-by-campus-novel-the-host-operator-and-initiator/>,

Documenta web archives
<https://web.archive.org/web/20100323015836/http://www.kassel.de/miniwebs/documentaarchive/e/08191/index.html>,

Farocki, Harun. *Inextinguishable Fire*. 1969
<https://www.moma.org/collection/works/147839>

Forensic Architecture. *Truth will not take care of itself*. State of Concept, Αθήνα, 2023
<https://stateofconcept.org/exhibition/truth-will-not-take-care-of-itself/>

Garber, Marjorie.
<https://web.archive.org/web/20141006124518/http://english.fas.harvard.edu/faculty/garber/>

Hayes, Sharon.
<http://shaze.info/work/the-interpreter-project/>

Irish Times <https://www.irishtimes.com/culture/books/the-last-days-of-mankind-by-karl-kraus-translations-of-an-epic-drama-reviewed-1.2707038>

Mroué, Rabih. *The Pixelated Revolution*. 2014
<https://mediathek.hkw.de/en/video/the-pixelated-revolution-berlin-documentary-forum-2?overlayObjectType=video&overlayObjectSlug=25584&type=video&slug=25584&backscreen=>

Nova Melancholia. *Σεμπάστιαν*. 2023
<http://www.novamelancholia.gr/el/productions/50-%CF%83%CE%B5%CE%BC%CF%80%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%B1%CE%BD>

Raad, Walid.
<https://bombmagazine.org/articles/2002/10/01/walid-raad/>

Stempel, Hans. “Inextinguishable Fire”. 1969
<https://www.harunfarocki.de/films/1960s/1969/inextinguishable-fire.html>

ViZ Laboratory for Visual Culture
<https://vizlaboratory.org/about-viz/>

Watkins, Peter. “La Commune (de Paris, 1871)”. <http://pwatkins.mnsi.net/commune.htm>

ΛΕΞΙΚΑ & ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΕΣ

Καπιδάκης, Σαράντος, Τοράκη Κατερίνα, Χατζημαρή Στέλλα, Βαλεοντής Κώστας, Κύττα Υπαπαντή (Ντία). *Λεξικό Επιστήμης της Πληροφόρησης- Ελληνοαγγλικό ορολογικό λεξικό*. ΚΑΛΛΙΠΟΣ, ΑΝΟΙΚΤΕΣ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ (ΣΕΑΒ + ΕΛΚΕ-ΕΜΠ), 2024

Μπαμπινιώτης, Γεώργιος. *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 2002

Εγκυκλοπαίδεια Britannica.

<https://www.britannica.com/biography/Paul-Otlet>

The Cambridge Foucault Lexicon. Cambridge University Press, 2014