

WASTED

PAVILION

Waste/d Pavilion, Episode 3
October 14—December 22, 2022

State of Concept Athens
Exhibition Chapter: Coalition of the Care-full

CURATED BY

PAUL T



Waste/d Pavilion, Επεισόδιο 3ο

Προσωρινής Ακαδημίας Τεχνών/ΠΑΤ

Στο άηχο βίντεο-τρίπτυχο *Nonfictions* (2014), ένα «ταυτόχρονο σόλο» των Jeremiah Day, Fred Dewey και Simone Forti, οι οποίοι δούλεψαν ως τρίο από το 2009 ως το 2015, ο Day χορεύει γύρω από τις προτομές του Χέλμουτ Κολ, του Τζορτζ Μπους και του Μιχαήλ Γκορμπατσόφ στο μνημείο των Πατέρων της επανένωσης της Γερμανίας στο Βερολίνο, ο συγγραφέας και καλλιτέχνης—παιδαγωγός Dewey μοιράζεται φράσεις—πρόσκληση σε δημόσια δράση ενώ η δασκάλα του Day και μια από τις εισηγήτριες του Νέου Χορού στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής της δεκαετίας του '60 Forti ξεφυλλίζει μια στίβα εφημερίδες στην αμμουδιά αφήνοντας τον ωκεανό να τις μετατρέψει σε πολλτό. Ο πολλτός ήταν μια από τις λέξεις που πρόσθεσε ο Αριστείδης Αντονάς στο λεξικό του *Waste/d*, στο πρώτο live του ερευνητικού πρότζεκτ της Προσωρινής Ακαδημίας Τεχνών (ΠΑΤ), τον Οκτώβριο του 2020. Η Ελένη Τζελέπη είχε προσθέσει τη λέξη αποκείμενο (abject) μιλώντας για αποκλεισμένα σώματα με αναφορά στην Αντιγόνη, ενώ η Σοφία Μαυραγάνη επαναλάμβανε ρυθμικά μαζί με τη Μάρθα Μαυροειδή φράσεις και λέξεις από ένα απόσπασμα από το βιβλίο «Η κρίση ως κατάσταση «έκτακτης ανάγκης» της Αθηνάς Αθανασίου σχετικά με το πώς η κατάσταση έκτακτης ανάγκης καθιστά κάθε μορφή ζωής ευάλωτη στην πιθανότητα ανάθεσης ενός οποιουδήποτε στάτους εξαιρέσης, όπως είναι η αφαίρεση δικαιωμάτων. Από τη συνάντηση της Σοφία Μαυραγάνη με την Έλενα Τζελέπη εκείνο το βράδυ προέκυψε η παράσταση *A Live* (2022) που περιλαμβάνεται στο τρίτο επεισόδιο του *Waste/d Pavilion* μέσω του κειμένου της στη βιτρίνα της γκαλερί (artwork σε σχεδιασμό του Δημήτρη Πολίτη στο πλαίσιο της παράστασης *A Live*). Το *A Live* είναι μια παράσταση που κινείται στα όρια της συναυλίας, της διάλεξης και της παράστασης χορού. Ένα συλλογικό κείμενο με θέμα το δίκαιο και την ενσώματη αντίσταση που τροφοδοτείται από πεδία θεωρίας, πράξης, κειμενικότητας, ήχου και σωματικότητας, που μπορεί (ή δεν μπορεί) να ακουστεί, να τραγουδηθεί και να χορευτεί.

Αυτή η διεπιστημονική συνάντηση μέσω της οποίας προέκυψε το *A Live* επιβεβαιώνει έμπρακτα ένα από τα ζητούμενα της ερευνητικής μεθοδολογίας της ΠΑΤ, τη δημιουργία δικτύων συνεργασίας που δρουν ενδυναμωτικά και εμπλουτίζουν το πεδίο.

Η γλώσσα, η εκφορά της, η επιτέλεση της, το σώμα (της) είναι στο επίκεντρο του τρίτου και τελευταίου επεισοδίου του *Waste/d Pavilion*, τα έργα, τα κείμενα και τα εργαστήρια του οποίου διασταυρώνονται ριζωματικά και με περιοχές που αναπτύχθηκαν στα προηγούμενα δύο επεισόδια, όπως η εργασία και η τοξική μετά-ανθρώπινη περιβαλλοντική συνθήκη.

Στο ανατριχιαστικά επίκαιρο έργο *Detail (Homophobic Variation)* (2002) ο Henrik Olesen επαναλαμβάνει, σε μια σειριακού τύπου ανάπτυξη, τα φωτοτυπημένα πορτρέτα των Aaron McKinney και Russel Henderson που καταδικάστηκαν για τον βίαιο ομοφοβικό φόνο του φοιτητή Matthew Shepard το 1998. Η συγκεκριμένη υπόθεση οδήγησε σε ένα νομοσχέδιο που πήρε το όνομα του θύματος, με το οποίο ορισμένες υποθέσεις με κίνητρο τον σεξουαλικό προσανατολισμό χαρακτηρίστηκαν εγκλήματα μίσους. Είκοσι χρόνια μετά, τα ομοφοβικά εγκλήματα, το νομικό καθεστώς του ομοφυλικού σώματος σε πολλές χώρες, το αδιέξοδο μιας ορισμένης ανδρικής νεωτερικότητας, με την οποία μπορεί να μην τελειώσουμε ποτέ, κάνουν τις σχετικές διεκδικήσεις να παραμένουν επείγουσες.

Στο φιλμ *Recovery* (2020) (Ανάκτηση) του Αφροαμερικανού κινηματογραφιστή και εικαστικού Kevin Jerome Everson η κάμερα εστιάζει στο σώμα ενός μαύρου άντρα σε περιστρεφόμενη καρέκλα ο οποίος εκτελεί μια σειρά οδηγίες, σαν ένα πειραματόζωο που όμως όπως αντιλαμβανόμαστε στην πορεία, υπακούει απλά στον εκπαιδευτή του σε άσκηση λίγγου στην αεροπορική βάση Columbus του Μισσισιπή. Παίζοντας με τις προκαταλήψεις μας σχετικά με το (λευκό) βλέμμα, ο Everson εστιάζει στα (μαύρα) σώματα της κοινότητάς του και τις συνθήκες που τα επηρεάζουν: καιρός, οικονομία, εγκληματικότητα, ψυχαγωγία. «Είχα πάει σε μια κηδεία και βρέθηκα με συγγενείς που δουλεύουν στη βάση. Η Αεροπορία είναι ο βασικός εργοδότης στο Μισσισιπή. Παρακολουθώντας τους συγγενείς μου, παρατηρούσα το πώς η εργασία εγγράφεται στο σώμα τους στη διάρκεια της εβδομάδας, πόσο διαφορετικοί ήταν την Παρασκευή απ' ότι τη Δευτέρα. Η εργασία αλλάζει το σώμα. Γι αυτό κινηματογραφώ την εργασία. Όσο πιο πολύ άρχισα να ασχολούμαι με αυτό, έγινε πιο επιτελεστικό.» Ο ίδιος αναγνωρίζει μια ρατσιστική συνιστώσα που αφορά τις παρανοήσεις σχετικά με τον τρόπο που διαβάζεται η δουλειά του επισημαίνοντας ότι τα σημεία του *black slow* και του *black quiet* που υπάρχουν σε αυτήν κάνουν τους θεατές να φρικάρουν γιατί δεν τους λένε τι να σκεφτούν. Αντίστοιχες στιγμές *black slow* εντοπίζονται και στο φιλμ *May June July* (2021) όπου η κάμερα εστιάζει στην άσφαλτο της Black Lives Matter Plaza στην Washington DC παρακολουθώντας τις κινήσεις ενός roller skater, πριν μεταφερθούμε σε έναν κήπο την νύχτα για να παρατηρήσουμε τις παιώνιες. Πίσω στην πλατεία, οι πορείες που ακολούθησαν τη δολοφονία του George Floyd ακούγονται μόνο κάπου στο βάθος...

Μια βιωματική όσο και αρχαιακή έρευνα στην ιστορία του αντάρτικου πόλης στην Τουρκία των '70s-'80s επιχειρεί το σώμα έργων *Until The Defeat* (2022) (Μέχρι την ήττα) του Doğa Yirik, αποτέλεσμα μιας μακροχρόνιας συνεργασίας με τον επιμελητή Sarp Özer. Τα τρία έργα του πρότζεκτ που παρουσιάζονται, δύο βίντεο και ένας άτλας, εστιάζουν στην επαναστατική οργάνωση Marksist Leninist Silahlı Propaganda Birliği που έδρασε στην Τουρκία στα τέλη της δεκαετίας του '70 και αρχές του '80 και στην οποία συμμετείχαν ο πατέρας και ο θεός του καλλιτέχνη χωρίς αυτός να το γνωρίζει. Καθημερινά ευρήματα, φωτογραφίες, συζητήσεις, γράμματα, μνήμες, φήμες, συνθέτουν διαφορετικές μικρο-ιστορίες συνδεδεμένες με την ιστορία της Τουρκίας και την καταστολή. Στο δικάναλο βίντεο *I am Who I am* (2022) (Είμαι αυτή που είμαι) ο Yirik παίρνει συνέντευξη από τη γιαγιά του η οποία πάσχει από άνοια σε μια απέλπιδα προσπάθεια διαφύλαξης της δημόσιας μνήμης, ενώ στο άλλο μισό της οθόνης παρακολουθούμε ένα slide-show της βιογραφίας της όπως τη διηγείται η κόρη της και μητέρα του καλλιτέχνη, όπως εκείνη θέλει να μείνει στη μνήμη η μητέρα της.

Το αρχείο δεν περιλαμβάνει απλά προσωπικές αναμνήσεις, αλλά ρίχνει φως στην ιστορία της Marksist Leninist Silahlı Propaganda Birliği, και στον τρόπο καθυστάτησης της αριστεράς στην Τουρκία, στη διαδικασία απελευθέρωσης της χώρας και στις δύο δεκαετίες πριν και μετά το πραξικόπημα του 1980. Στο βίντεο-δοκίμιο *Uninterrupted* (2022) (Χωρίς διακοπή) και στον άτλαντα *Uninterrupted Atlas* (2022) (Άτλαντας χωρίς διακοπή), που συνυπογράφεται από τους Doğa Yirik και Sarp Özer, επιχειρείται μια καταλογογράφηση, ένα ευρετήριο ανθρώπων,

γεγονότων, περιοχών που συνδέονται με την ιστορία της αριστεράς στην Τουρκία. Ο Yirik αναφέρεται στην ασυνέπεια της ιστοριογραφίας ως προς το συγκεκριμένο θέμα στην Τουρκία και επιλέγει μια μέθοδο ανοικτού τύπου πιστεύοντας ότι αυτά τα θραύσματα διατηρούν τις εν δυνάμει δυνατότητές τους εφόσον ενεργοποιηθεί το αρχείο με προσωπικές ερμηνείες.

Έναν διαφορετικό φάκελο ανασύρει και παρουσιάζει η Νατάσα Μπιζιά (με τα τρία βιβλία που αποτελούν το έργο *Ανταλλαγές* (2022)). Ο φάκελος με τίτλο «ανταλλαγές αρχαιοτήτων» που εντόπισε η καλλιτέχνης στο Ιστορικό Αρχείο της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας περιλαμβάνει έγγραφα, επιστολές ενδοϋπηρεσιακά σημειώματα και φωτογραφίες από το 1958 ως το 1962 που αφορούν στη συζήτηση περί ανταλλαγής αρχαιοτήτων μεταξύ της Ελλάδας και χωρών της Νοτιοανατολικής Ασίας. Προκειμένου να γίνει εφικτή αυτή η ανταλλαγή, διάφοροι επιστήμονες από την ελληνική πλευρά κλήθηκαν να γνωμοδοτήσουν για την «αξία» μιας σειράς αντικειμένων «ελληνοβουδικής τέχνης» από τις χώρες της Ασίας (π.χ. Βούδρες στους οποίους εντοπίζονται... αρχαιοελληνικοί βόστρυχοι και Απολλώνια χαμόγελα) αλλά και να προτείνουν για ανταλλαγή «ισότιμες» ελληνικές αρχαιότητες ως «διπλές και όμοιες» ή «διπλές και άχρηστες αρχαιότητες». Στη σχετική συζήτηση μεταξύ άλλων συμμετείχαν η Διεύθυνση Αρχαιοτήτων της Ελλάδας, το Ελληνικό Προξενείο στο Νέο Δελχί και ο Χουμαγιούν Καμπίρ, Υπουργός Επιστημονικής Έρευνας και Πολιτιστικών Σχέσεων της Ινδίας. Από τα αρχαιολογικά τεκμήρια που φυλάσσονται στο σχετικό φάκελο του Ιστορικού Αρχείου αλλά και από την έρευνα της Μπιζιά δεν προκύπτει η επίτευξη της συμφωνίας για την ανταλλαγή. Τρία έργα-βιβλία που δίνουν πληροφορίες για το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής και ανοίγουν νέες διαδρομές ερμηνείας, από τις ιστορίες του πολυτελούς ξενοδοχείου Asoka στο Νέο Δελχί ως τις αφίξεις σημειώντων προσώπων, πέραν του Χουμαγιούν Καμπίρ, στο αεροδρόμιο της Αθήνας της εποχής.

Στην περιοχή των Πρεσπών και στο ζήτημα της γλωσσικής απαγόρευσης που επιβλήθηκε στους εκεί σλαβόφωνους την περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά, λογοκρίνοντας τη χρήση της μητρικής τους γλώσσας, εστιάζει το φύλμ των Δημήτρη Αμελαδιώτη και Βιργινίας Μαστρογιαννάκη *Ψαράδες, τραγούδια άνευ λόγου/το Α' μέλος των Πρεσπών* (2022). Προκειμένου οι κοινότητες αυτές να διατηρήσουν την πολιτισμική τους ταυτότητα, «σιγούν» τα λόγια από τα τραγούδια τους και τα ερμηνεύουν με τη μελωδία των χάλκινων οργάνων. Το έργο εξετάζει την ευρηματική λύση των ανθρώπων αυτών να ενισχύσουν ορχηστρικά τη δημόδη μουσική τους, ελλείψει του λόγου. Τα «χάλκινα» αποτελούν ένα κοινό πολιτισμικό στοιχείο στην ευρύτερη ενδοχώρα της βαλκανικής χερσονήσου. Στην Ελλάδα όμως ο ήχος του χαλκού αντικατέστησε τη βιβλική γλώσσα.

Στο βίντεο της Nocoline Van Harskamp *Darling Goodnight* (2016) η εικόνα μιας άλλης ακίνητης λίμνης ντύνεται ηχητικά με τα «γλωσσολογικά ταξίδια» προσφύγων από την Ερυθραία, τη Συρία, την Αιθιοπία και το Σουδάν, οι οποίοι περιμένουν για την άδεια παραμονής τους σε ένα απομακρυσμένο σημείο της Νορβηγίας. Το βίντεο αποτελεί μέρος της σειράς έργων *Englishes* που διερευνούν την επιρροή που ασκούν στη γλώσσα δομές τάξης και εξουσίας. Η καλλιτέχνης προτείνει τη διάλυση (dissolution) της αγγλικής γλώσσας σε αυτά που αποκαλεί *Englishes*. Το *Her Production* (2014) (*Η παραγωγή της*), από την ίδια σειρά έργων, είναι ένα βίντεο—κολάζ από διάφορες κριτικές για την αγγλική προφορά ή την «παραγωγή» της ίδιας της καλλιτέχνης, όπως αυτές εκφράστηκαν από τους συμμετέχοντες της και τους καθηγητές της κατά τη διάρκεια ενός καλοκαιρινού μαθήματος αγγλικής φωνητικής στο UCL στο Λονδίνο. Το *Wer Mae Hao* (2015), τέλος, είναι το αποτέλεσμα μιας σειράς εργαστηρίων όπου παιδιά διαφορετικού γλωσσικού υποβάθρου εξερευνούν τις πιθανότητες των αγγλικών του μέλλοντος. Στο βίντεο τα παρακολουθούμε να διηγούνται μια ιστορία μιλώντας τα δικά τους αγγλικά καθώς σκίζουν τις σελίδες αγγλικών λεξικών για να φτιάξουν μια κούκλα. Τα *Englishes* μετατρέπονται σε έναν τόπο αλληλεγγύης—είτε μέσω της εκφραστικότητας του λόγου είτε μέσα από τη διεκδίκηση ενός κοινού «δικαιώματος στην επιμέλεια» της γλώσσας.

Η Χαρά Στεργίου, κομμάτι του δημοσίου προγράμματος μέσα από τη σειρά συναντήσεων με τίτλο *Theory in the Remix* (2022) διαπραγματεύεται το επιστημολογικό, θεωρητικό και καλλιτεχνικό «μη έγκυρο», το «άτυπο», το «μη-κατηγοριοποιημένο» μέσα από όρους μιας διευρυμένης μετα-παραγωγής (post-production). Τα σεμινάρια ξεκινούν ως μια διευρυμένη ομάδα μελέτης που λαμβάνουν χώρα στα όρια ενός χώρου ανάμεσα σε μια αίθουσα διαλέξεων και σε μια αίθουσα συναυλίας, στο ενδιάμεσο μιας εκπαιδευτικής και (ποτέ) παραστασιακής εμπειρίας όπου η γνώση κινείται μεταξύ του ήχου και των περιγραφών του. Λειτουργούν μέσα από την επινόηση δειγμάτων (samples) ετερογενούς περιεχομένου που φαινομενικά δεν ταιριάζει ή αντιστέκεται σε κατηγορίες με στόχο την υλοποίηση ή και την επιτέλεση ενός διαφορετικού οριακά διαλεκτικού συλλογικού mix.

Θέτοντας το ερώτημα πώς μπορούμε να στοχεύουμε προς μια φροντίδα διατομικής οικολογίας, το βίντεο της Αναστασίας Διαβαστή *Σωματικότητα και άλλες τριχωτές νεράιδες* (2022) επιχειρεί μια συν-αισθηματική ματιά στη χρήση των ζώων, και ειδικότερα των ποντικών και αρουραίων στα εργαστήρια για ιατρική και επιστημονική έρευνα. Είναι η εργαλειοποίηση των ζώων στα εργαστήρια άλλη μια εκδήλωση της ανθρωποκεντρικής, πατριαρχικής, καπιταλιστικής, βίαιης κυριαρχίας στις φύσεις; Αποτελούμενο από συνεντεύξεις, έτοιμο υλικό, ποντικά, αρουραίους, γάτες και άλλα ζώα, αυτό το βίντεο δοκίμιο/ημερολόγιο αμφισβητεί τη χρήση τρωκτικών σε εργαστήρια μέσα από το φεμινιστικό φακό μιας μη-επιστημονίσσας, ερασιτέχνης ερευνήτριας, φιλόζωου.

Ερχόμενος στην Αθήνα για ένα εργαστήριο και μια περφόρμανς ο Jeremiah Day μοιράζεται μαζί μας την παράδοση του «Νέου Χορού» που προτείνει ένα εναλλακτικό μοντέλο στη σόου μπίζ της περφόρμανς. Η δουλειά του Day πατάει σε αυτήν την παράδοση όχι μόνο μέσω της έμφασης στον αυτοσχεδιασμό—ή καλύτερα τη «σύνθεση σε πραγματικό χρόνο» αλλά μέσω της επιμονής να μην υιοθετήσει ένα διακριτό (signature) στιλ ή πρακτική. Αντ' αυτού, ο Day δουλεύει με μια σειρά αρχών μέσω των οποίων η τέχνη μετατρέπεται σε βασικό στοιχείο αυτού που η Χάνα Άρεντ ονομάζει «το δίκτυο (web) των ανθρώπινων σχέσεων», όπου η μνήμη έχει ανάγκη τον πολιτισμό για να γίνει κατανοητή. Επιχειρεί έτσι μια πειραματική ιστοριογραφία παρουσιάζοντας δημιουργούς που επέλεξαν την κοινότητα, την έρευνα και τον πειραματισμό με το κόστος της περιορισμένης ορατότητας και αναγνώρισης από το επίσημο πολιτιστικό σύστημα. Οι ιστορίες τους φτάνουν έτσι σε μας ενώ διαφορετικά θα έμεναν στις προφορικές ιστορίες εντός της κοινότητας. Με τη δράση *Conversation* ο Day, αφορμώμενος από την άποψη του ιστορικού πειραματικού χορογράφου Steve Paxton ότι στο Contact Improvisation «η αμοιβαιότητα και η συνεργασία είναι η μορφή» καλεί την κοινότητα του Contact Improvisation της Αθήνας διερωτώμενος τι μαθήματα μπορεί να δώσει στον χώρο των εικαστικών η μέθοδός τους που ειδικά μετά την πανδημία γνωρίζει ιδιαίτερη απήχηση.

Καθώς η μετάφραση και η διακίνηση κειμένων στα ελληνικά αποτελεί για μας μια αγωνιστική χειρονομία απέναντι στις κυρίαρχες γλώσσες και γεωγραφίες, το 3ο επεισόδιο του *Waste/d Pavilion* συνοδεύεται από ένα κείμενο της φιλοσόφου Έλενας Τζελέπη που κυκλοφορεί ως μέρος της σειράς μικρο-εκδόσεων της ΠΑΤ. Με αφορμή την Αντιγόνη, το κείμενο διερευνά την επιτελεστικότητα της ενσώματης αντίστασης στη μορφή των αθρήνητων «άλλων» και εξαφανισμένων της αντιδημοκρατικής πόλης. Πώς αυτή η αντίσταση δύναται να προκαλέσει αποδιαρθρωτικά συμβάντα ενάντια στους αποκλεισμούς και τις αποκλεισμοποιήσεις των περιγραμμάτων της πολιτικής που τη συγκροτούν ως τέτοια; Πώς γίνεται ένα μέσο ενάντια στην οροθέτηση της διανοητής ανθρωπίνης πόλης σύμφωνα με κανονιστικά πρότυπα;

Ταυτόχρονα το κείμενο της Υπατίας Βουρλούμη «Παραγλωσσικές Εξεγέρσεις», το οποίο η θεωρητικός παρουσίασε σε ένα προηγούμενο *Waste/d Live*, συνοδεύει νοητά την έκθεση, ως σκιά, μέρος του Σκιάδου περιπτέρου μας, καθώς ο διεθνής μεγαλοεδαφικός οίκος που το είχε πρωτοδημοσιεύ-

σει δέχτηκε να μας το παραχωρήσει μόνο έναντι αντίτιμου το οποίο υπερέβαινε τον προϋπολογισμό μας, επιβεβαιώνοντας για μια ακόμη φορά τους σκληρούς όρους οικονομίας της πολιτιστικής βιομηχανίας. Αντ' αυτού αναδημοσιεύεται μεταφρασμένο το ελεύθερης πρόσβασης στα αγγλικά «The Sonic Ecologies of Anticolonial Writing» (Οι Ακουστικές Οικολογίες της Αντι-αποικιακής Γραφής).

Τα απόβλητα σώματα, ανθρώπινα και μη, οι γλώσσες, οι ιστορίες τους που θα θέλαμε να συμπεριλάβουμε στο 3ο επεισόδιο του Waste/d Pavilion δεν τελειώνουν εδώ όπως δεν τελειώνουν και οι αγώνες ενάντια στις πολιτικές που συνεχίζουν να μας εκτοπίζουν. Καθώς η ενεργειακή κρίση πλανάται πάνω από την Ευρώπη και η απορρύθμιση των ευάλωτων οικονομιών τις καθιστά τόσο εξαρτημένες από τις ισχυρές όσο ήταν οι αποικίες του 19ου αιώνα από την μητρόπολη, το να φανταστούμε νέους τρόπους ενδυνάμωσης, αλληλεγγύης, αντίδρασης παραμένει το ζητούμενο.

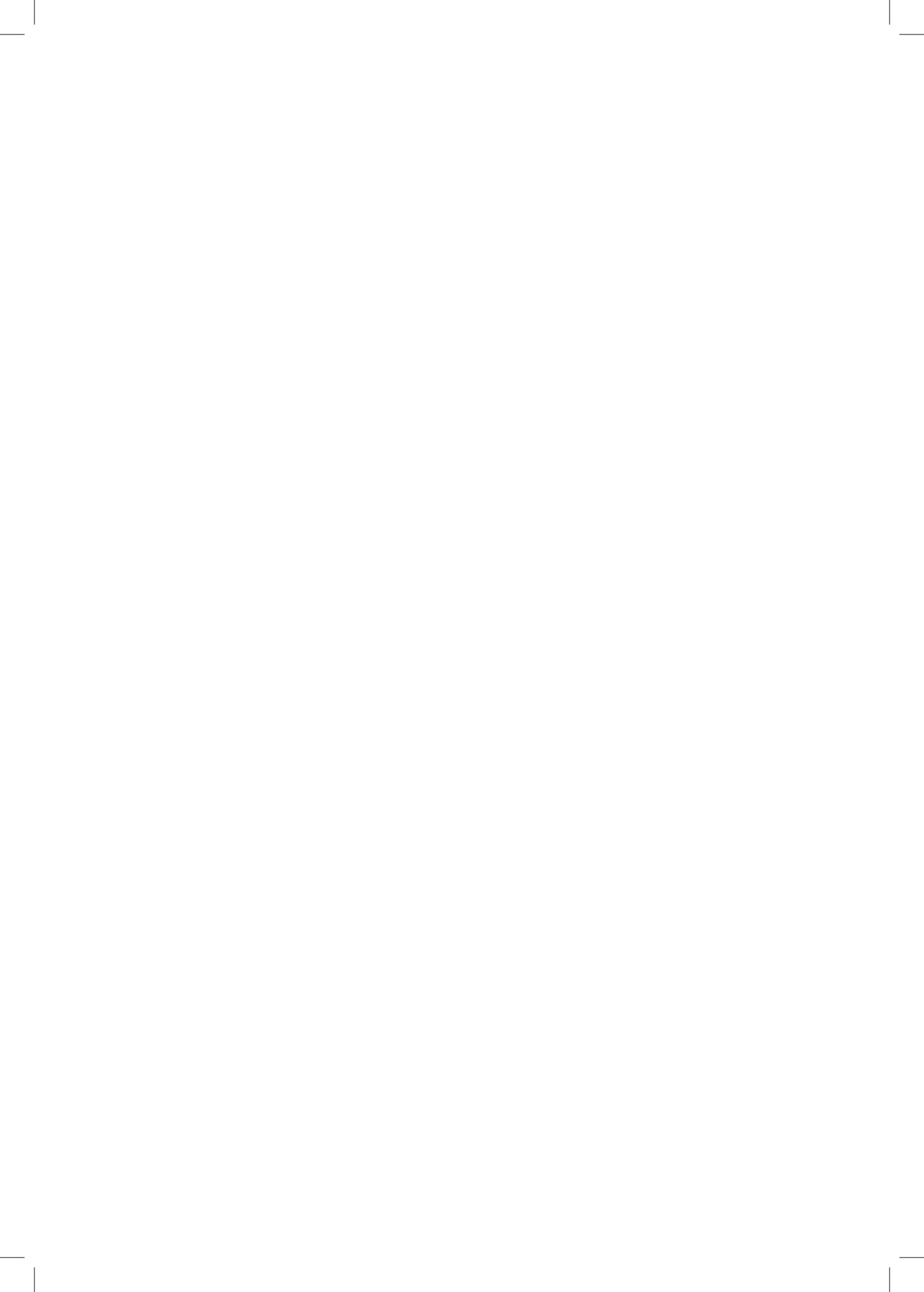
Η γλωσσολογική στροφή, ο ερευνητικός και εκπαιδευτικός προσανατολισμός των τεχνών συντονίζονται με πολλαπλούς τρόπους με την παγκοσμιοποιημένη συνθήκη και τον γνωσιακό καπιταλισμό. Συνθήκη που περιγράφει τη ρύθμιση μέσω της συμφωνίας της Μπολόνια των προτύπων ποιότητας της τριτοβάθμιας εκπαίδευσης και την κατηγοριοποίηση των πανεπιστημίων και της έρευνας με βάση (οικονομικές) παραμέτρους βορρά-νότου, την εμπορευματοποίηση των πτυχίων, τη βιομηχανία της (ακαδημαϊκής) γνώσης. Στη συνθήκη αυτή στεκόμαστε κριτικά διερωτώμενες πώς μπορεί κανείς να επέμβει, να συμμετέχει στον τρόπο που οργανώνονται τα διαφορετικά πολιτισμικά μοντέλα και οι γλώσσες που τα κοινωνούν. Η Προσωρινή Ακαδημία Τεχνών είναι γέννημα αυτής της συνθήκης και δοκιμάζει την καλλιτεχνική έρευνα και την παιδαγωγική πρακτική ως *Détournement*. Η γλώσσα και το σώμα που κατοικούμε βρίσκονται στον πυρήνα αυτών των μεταστροφών.

Τα υποκείμενα που επιτελούμε αφορούν με πολλαπλούς τρόπους την κυριαρχία, την υποτέλεια, την αποίκηση, τη χειραφέτηση. Το να εξετάσουμε τον τρόπο που οι ταυτότητες μας δημιουργούνται από τη γλώσσα, μεταξύ άλλων πραγμάτων, να αλλάξουμε τους επιβεβλημένους ορισμούς παίζει κρίσιμο ρόλο. Γιατί οι επιβεβλημένοι ορισμοί μας κάνουν να παραβλέπουμε τους τρόπους με τους οποίους οι γεωγραφίες και τα υποκείμενα τους είναι κατασκευές εξουσίας που εξαρτώνται από το που βρίσκονται, το που τοποθετούνται μέσα σε αυτές από άποψη τάξης, γένους, φυλής, σεξουαλικού προσανατολισμού. Ως συγγραφείς, καλλιτέχνες, μιλάμε και γράφουμε την λίνγκουα φράνκα, την αγγλική γλώσσα, ζούμε και σκεφτόμαστε σε αποικισμένα μυαλά. Αποδεχόμαστε, όπως μας έδωσε ο Frantz Fanon, η Héléne Cixous, ο Jacques Derrida, η Gayatri Chakravorty Spivak τα λάθη που κάνουμε όταν μιλάμε και γράφουμε σε μη «καθαρές» μητρικές γλώσσες ως τρόπους αντίστασης, διείσδυσης στη γλώσσα. Η διαδικασία παράφρασης, απόκλισης, η άρθρωση ξενοποιημένων λέξεων, η μετουσίωση σε ακροβατικά σημαινόντων παίζουν τον πολιτικό ρόλο τους. Με υπόρρητους τρόπους, με τη γραφή της αυτοβιογραφίας, της μυθοπλασίας, όπως μας έδειξε η Héléne Cixous, αλλά και με πιο βίαιους, ρητούς, εχθρικούς, πολεμικούς τρόπους, με την αρπαγή της (ανδρικής) γραφής του έπους, της μυθολογίας, του λεξικού θέλουμε η ανατομία της γλώσσας να αποκαλύπτει την «πολιτική γραφή» της Monique Wittig. Μας προτρέπει να σκεφτούμε την τωρινή κατάσταση, τα δίπολα που καθορίζουν τα σώματα μας με την ανάμνηση ενός μυθικού χρόνου στον οποίο αυτά εκλείπουν όχι ως μιας πραγματικής ιστορικής στιγμής αλλά ως ενός απαραίτητου κατασκευάσματος προκειμένου να θυμόμαστε διαρκώς ότι η παρούσα κατάσταση καταπίεσης είναι κοινωνικά κατασκευασμένη και όχι «φυσική». Μέχρι πού μπορούμε να φτάσουμε, λοιπόν, με την απομυθοποίηση όσων είναι επιβεβλημένα σε εμάς, από το κέντρα της παγκοσμιοποιημένης γνώσης, του χρήματος, της εξουσίας, των αποφάσεων; Για να παραφράσουμε τον Achille Mbembe, πρέπει ακόμα να ακονίσουμε και να επιβάλουμε τα εργαλεία μας, τη συνείδησή μας, για να απελευθερωθούμε από τον εγκλωβισμό μας στις κυρίαρχες

μυθολογίες και να ανοίξουμε ένα μέλλον για όλους εδώ και τώρα. Τα σώματα και η γλώσσα μας είναι (και αυτά) τα εργαλεία μας. Μια νοθευμένη γλώσσα της τέχνης μπορεί να συμβάλει προς αυτή την κατεύθυνση.

Οι νεοϋλιστικές θεωρίες που επιμένουν σε μια κριτική απέναντι στη γλώσσα και στη θεωρία της επιτελεστικότητας, όπως υποστηρίζει η νομικός και πολιτική επιστήμονας Έλενα Λοϊζίδου, φαίνεται να ξεχνούν ότι αυτό που μπορεί να θεωρηθεί ως υλικό σώμα αρθρώνεται μέσα από τη γλώσσα, αλλά και η γλώσσα συμμετέχει στο πως εννοούμε, κατανοούμε, κατοικούμε τα σώματα μας.¹ «Το να ξεχάσεις κάτι τέτοιο, συνεχίζει, είναι σαν να αναπτύσσεις ένα νοντολογικό διακύβευμα σε σχέση με το σώμα, είναι δηλαδή σαν να δηλώνουν ότι «ξέρον πραγματικά τι είναι το σώμα». Επομένως, αυτό που μπορεί να θεωρηθεί ως γνώση για το σώμα και αυτό που μπορεί να θεωρηθεί ως γνώση για τα συν-αισθήματα που νιώθουν τα σώματα μετατρέπεται, με τρόπο παράδοξο, σε μια ολοκληρωτική γνώση. Γιατί, εάν το σώμα μπορούσε να διαβαστεί διαφορετικά, τότε αυτό δε θα αποτελούσε απλά μια απειλή απέναντι στην ίδια τη γνώση, αλλά θα μπορούσε να γίνει αντιληπτό και ως μια απειλή απέναντι στην ίδια τη ζωή».

1 Ειρήνη Αβραμοπούλου, Επιμέλεια—Εισαγωγή Το συν-αίσθημα στο πολιτικό, 2008, Νήσος, Σελ. 26.



Οι ηχητικές οικολογίες της αντιαποικιακής γραφής

Υπατία Βουρλούμη

Στο *Vibrant Matter* (Δονούμενη Ύλη), η Jane Bennett εφιστά την προσοχή μας «στη ζωτικότητα της ύλης και τη ζωντανή δύναμη των υλικών σχηματισμών...».¹ Απομακρυνόμενη από τις ανθρωποκεντρικές θεωρίες της υποκειμενικότητας και της ιστορικής υλικότητας, η Bennett αναδεικνύει «την υλική δράση ή αποτελεσματικότητα» των μη ανθρώπινων φαινομένων και γράφει ενάντια στις δυνάμεις της οικολογικής καταστροφής που καθορίζονται από τις ανθρώπινες προσεγγίσεις της ύλης ως άψυχης.² Η Bennett μελετά τα βλαστοκύτταρα, τον ηλεκτρισμό, τα σκουπίδια και τα μέταλλα, αναιρώντας δυαδικές διακρίσεις όπως ζωή/ύλη, άνθρωπος/ζώο, οργανικό/ανόργανο, έτσι ώστε «να προκαλέσει στα ανθρώπινα σώματα μία αισθητική-συν-αισθηματική (affective) ανοιχτότητα προς την υλική ζωτικότητα».³ Στρέφει την προσοχή της στο πώς τα μη ανθρώπινα σώματα είναι συν-αισθηματικοί καταλύτες, όπου η υλικότητα εξισώνεται με το συν-αίσθημα, το «απόρσωπο συν-αίσθημα» όπως ονομάζει η ίδια επειδή αυτά τα σώματα «δεν μπορούμε να τα φανταστούμε (ούτε καν ιδανικά) ως πρόσωπα». Η Bennett τονίζει ότι το πολιτικό και φιλοσοφικό της πρόταγμα δεν είναι ένα «πνευματικό συμπλήρωμα ή μια «δύναμη ζωής» που προστίθεται στην ύλη που λέγεται ότι την φιλοξενεί»,⁴ αντίθετα, απομακρυνόμενη από τις ανθρωπιστικές παραδόσεις του βιταλισμού, η Bennett στοχεύει να αποσυνδέσει τις αντιλήψεις για την ύλη ως «πρώτη ύλη για τη δημιουργική δραστηριότητα των ανθρώπων...».⁵

Βασικό στο διορατικό επιχείρημα της Bennett, το δοκίμιο αυτό μαρτυρά τη ζωντανή υλικότητα του ήχου.⁶ Πιο συγκεκριμένα, παρακολουθώ τους τρόπους με τους οποίους «μια αισθητική-συν-αισθηματική ανοιχτότητα» στην υλική ζωτικότητα του ήχου εκφράζεται και καταγράφεται μέσα από πρακτικές γραφής, ιδιαίτερα της ποιητικής γραφής. Το κρίσιμο είναι ότι, στα παραδείγματα που ακολουθούν, η ζωτικότητα που ενυπάρχει στην υλικότητα του ήχου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την υλική δόνηση της γραφής. Επιδιώκω να ακούσω πώς ορισμένοι αντιαποικιακοί ποιητές παρακολουθούν την υλικότητα της γλώσσας μέσω μιας εναρμόνισης με τους ήχους της ιστορίας και της οικολογίας. Προσεγγίζοντας παραδείγματα αντιαποικιακής ποίησης ως «υλικούς σχηματισμούς» και επιτελέσεις της επίδρασης, μέσα από έναν σπινοζιστικό φακό, που κατανοεί ότι όλα τα σώματα και τα πράγματα έχουν την ικανότητα για δραστηριότητα και ανταπόκριση, αφουγκράζομαι βαθιά και αναγνωρίζω πώς η γραφή του ήχου είναι μια άσκηση άρρηκτα συνδεδεμένη με την τοποθέτηση του σώματος που ακούει και γράφει, μέσα σε ένα ηχητικό περιβάλλον. Περισσότερο όμως από μια σταθερή τοποθέτηση ή θέση, η ηχητική και γραπτή ποιητική φωνή προσεγγίζεται σε αυτό το δοκίμιο ως κίνηση. Με άλλα λόγια, βλέπω το γράφον σώμα να κινείται μέσα σε μια χορογραφική εμπλοκή και συνομιλία με τους ήχους, τους ρυθμούς και τους παλμούς των οργανικών και ανόργανων μορφών ζωής, των αντικειμένων, των δομών και των οικολογιών.

Επιπλέον, εξετάζω πώς η ποιητική απελευθέρωση του ήχου ως ύλη αποτελεί πολιτική, κοινωνική και αισθητική επιταγή για τους αντιαποικιακούς καλλιτέχνες, συγγραφείς και στοχαστές. Δεν είναι τυχαίο, λαμβάνοντας υπόψη τις ιστορίες των δυτικών κατακτήσεων (και τη δικαιολόγησή τους ως άρρηκτα συνδεδεμένων με επιστημολογικά κριτήρια που χώνιζαν τον κόσμο σε δυαδικότητες όπως φύση/πολιτισμός, άνθρωπος/ζώο, πρωτόγονος/σύγχρονος) ότι πολλοί αντιαποικιακοί ποιητές και συγγραφείς επινοούν τη γλώσσα προσέχοντας τους ήχους των μη ανθρώπινων κινήσεων. Το έργο τους προαναγγέλλει και απηχεί το έργο της Bennett, έχοντας οι ίδιοι ήδη βιώσει επί αιώνες τη βία της οικολογικής και πολιτιστικής καταστροφής που εξαπολύεται από μια κοσμοθεωρία που αρνείται τη δόνηση και τη ζωτικότητα της ύλης και την αξία των δικών τους ζητημάτων. Αυτές οι ποιητικές, ωστόσο, δεν είναι απλώς αντίθετες προς τις αποικιοκρατικές αρχές και γραμματικές, αλλά μάλλον πειράματα-φορείς διαποτισμένα με ένα αισθητικό-συν-αισθηματικό άνοιγμα σε φορείς πέρα-από-τον άνθρωπο, επιτελέσεις και ζωτικότητες οι οποίες εκδηλώνονται ως ηχητικές, ποιητικές και υλικές επιδράσεις των αναδυόμενων ιδιοτήτων και των συναρμογών (assemblages) τους.

Αυτό το κείμενο είναι επίσης ένα πείραμα συναρμογής, που υλοποιείται μέσω μιας «ασυμφωνίας» μεταξύ της ηχητικής και της κειμενικής ύλης αντιαποικιακών συγγραφέων από δύο διαφορετικούς μετααποικιακούς χώρους, τα αρχιπελάγη της Καραϊβικής και της Ινδονησίας. Ακολουθώ τη μέθοδο του Nathaniel Mackey στο βιβλίο του *Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-Culturality, and Experimental Writing* (Διακριτική δέσμευση: Δυσαρμονία, διαπολιτισμικότητα και πειραματική γραφή) που ασχολείται με τα προβλήματα της κανονικοποίησης, των αδιαμφισβήτητων αποκλεισμών και των μονολιθικών αντιλήψεων της ταυτότητας. Ο Mackey εμπλέκεται σε μια μέθοδο δημιουργικής συγγένειας φέρνοντας σε επαφή συγγραφείς και μουσικούς σε μια συνομιλία πέρα από κλάδους, πεδία και γεωγραφικές διαχωριστικές γραμμές, ζητά την αμφισβήτηση της σύμβασης και ακούει αυτά τα έργα ως ανεκτικά, ανυπότακτα και αντιπολιτευτικά «γουργουρητά».⁷ Ακολουθώντας τον Mackey, αναλύω τους τρόπους με τους οποίους η αναζήτηση μιας αντιαποικιακής γλώσσας και ποιητικής είναι μια κοινή αναζήτηση που μοιράζονται οι διαφορετικές αρχιπελαγικές μετααποικιακές γεωγραφίες, και πώς υπάρχει επίσης μια κοινή στροφή στο θόρυβο των πέρα-από-τον άνθρωπο περιβαλλόντων και σχέσεων για την άρθρωση αυτού που ο Édouard Glissant αποκαλεί «αντι-ποιητική».⁸

Τι ακριβώς αντιπαρέρχονται αυτές οι ποιητικές; Είναι σημαντικό εδώ να επισημάνουμε τη σχέση μεταξύ αποικιοκρατίας και νεωτερικότητας, όπως εκδηλώνεται στις αποικιακές και μετααποικιακές πρακτικές αρχειοθέτησης ηχητικών υποθέσεων (sonic matters) μέσω της επιτέλεσης της γραφής του ήχου. Η Ana María Ochoa Gautier μελετά πώς οι αποικιοκρατικοί και σύγχρονοι επιστημολογικοί διαχωρισμοί μεταξύ της φύσης (το δεδομένο) και του πολιτισμού (το κατασκευασμένο) συνδέονται με τα ζητήματα της ακουστικότητας (aurality) και της γραφής ως τεχνολογίας καταγραφής. Η συγγραφέας μελετά πώς «ο ρόλος της ακρόασης διαφορετικών ήχων που θεωρούνταν «φωνές», διαμόρφωσε τις έννοιες της φύσης και του πολιτισμού και υπήρξε κεντρικός για την κατανόηση της αναγνώρισης ως προσώπων (personhood) και της ετερότητας στη Λατινική Αμερική». Η Ochoa Gautier αναλύει τα αποικιακά αρχεία πρακτικών ακρόασης του 19ου αιώνα στην Κολομβία που διαδίδονται μέσω της «ευανάγνωστης ακουστικής εγγραφής».⁹ Με άλλα λόγια, μέσα σε αυτά τα αρχεία, η αναγνώριση ως προσώπων αποδόθηκε σε άτομα ή ομάδες απόμων που επιτελούσαν κατάλληλα το ρόλο του ήχου, μέσω «ορθών» πρακτικών ακρόασης, ομιλίας, τραγουδιού και φωνητικών.

Για την Ochoa Gautier, το αρχείο των πρακτικών ακρόασης αποκαλύπτει τις «οντολογίες και επιστημολογίες του ακουστικού, ιδιαίτερα της φωνής, που παράγονται και εμπλέκονται σε ακουστικές τεχνικές...»¹⁰ και πώς οι εγγραφές και οι κατηγοριοποιήσεις των ήχων μέσα σε αυτό το αποικιακό αρχείο αποκαλύπτουν έναν «ιστορικό τρόπο ακουστότητας», στον οποίο η φωνή και η φωνητικότητα είναι πολιτικά ρυθμισμένες και υποβελημένες από προδιαγεγραμμένες μορφές ακουστότητας.¹¹ Η συγγραφέας αποκαλύπτει επίσης τον σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει η αρχειοθέτηση του ήχου, της γλώσσας και των εκφραστικών πολιτισμών στον ορθοκαταγραφικό προσδιορισμό και τη συγκράτηση ετερογενών πληθυσμών που μεταβαίνουν από την αποικιακή υποδούλωση στη μετααποικιακή διακυβέρνηση. Εδώ η εθνική ταυτότητα και η οριοθέτηση της πολιτεότητας είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με όσα χαρακτηρίστηκαν ως οι κατάλληλοι ήχοι και εκφράσεις της εθνικής συνείδησης, της υποκειμενικότητας και της νεωτερικότητας. Η Ochoa Gautier προβληματίζει τα εγκεκριμένα αρχεία των αποικιακών και μετααποικιακών διοικήσεων, προστρέχοντας στους αμφισβητούμενους τόπους των διαφορετικών ακουστικών πρακτικών και ακούγοντας τις διαρρέουσες ηχητικές ύλες που επιδιώκει να εγγράψει.

Για παράδειγμα, μελετώντας τους τρόπους με τους οποίους οι ευρωπαϊκές εθνομουσικολογικές μέθοδοι αναπτύχθηκαν κατά τη διάρκεια αποικιοκρατικών αποστολών όπως αυτή που περιγράφεται παρακάτω, η Ochoa Gautier εφιστά την προσοχή μας στους τρόπους με τους οποίους οι ήχοι των bogas (κωπηλάτες του ποταμού Μαγδαλένα στην Κολομβία), για παράδειγμα, λήφθηκαν και στη συνέχεια αρχειοθετήθηκαν από τις αποικιοκρατικές ακουστικές τεχνικές:

Ας θυμηθούμε ότι το παγκόσμιο αποικιακό αρχείο είναι γεμάτο από λαούς που ουρλιάζουν σαν ζώα και η εκφώνηση των bogas περιγράφεται από τους ταξιδιώτες ξανά και ξανά ως ένας τρόπος ουρλιάσματος συγκρίσιμος με τις φωνές διαφόρων ζώων. Τέτοια ουρλιαχτά χρησιμοποιήθηκαν για την κατανόηση του ορίου ή της σχέσης μεταξύ του ανθρώπινου και του μη ανθρώπινου από τους δυτικούς ταξιδιώτες με έναν τρόπο και από τους bogas και άλλους ποτάμιους λαούς από την Καραϊβική, με έναν άλλο. Για τους κρεολούς και τους Ευρωπαίους, το να ακούγονται σαν ζώα ήταν το σημάδι μιας χαμηλής ανθρώπινης κατάστασης, που χρησιμοποιούνταν για διαδικασίες φυλετικοποίησης μέσω μιας πολιτικής αναπαράστασης. Για άλλους, όπως οι bogas ή οι ιθαγενείς λαοί της βόρειας Νότιας Αμερικής, η φωνή δεν κατανοούνταν ως αυτό που αντιπροσώπευε την ταυτότητά τους. Αντίθετα, η φωνή εκδήλωνε ή επέτρεπε την ικανότητα να κινείται μεταξύ καταστάσεων πολλαπλότητας ή ενότητας, όπου ένα μόνο άτομο μπορεί να εκφράσει πολλαπλά όντα και όπου το συλλογικό τραγούδι, όπως σε μια γιορτή, μπορεί να εκδηλώσει μια ενότητα στην οποία το συλλογικό νοείται ως έκφραση του μοναδικού, όπου διαφορετικές ζωντανές οντότητες ή μουσικά όργανα εκφράζουν την πνοή της ζωής και όπου ο πολιτισμός νοείται «ως μια συνεχής πράξη δημιουργίας» και όχι «ως απόσταγμα ενός συνόλου αφηρημένων ιδανικών».¹²

Παραθέτω εκτενώς το παραπάνω απόσπασμα λόγω των εντυπωσιακών απηχησεων μεταξύ του επιχειρήματος της Ochoa Gautier και των διερευνήσεων της Bennett σχετικά με τις δονήσεις της υλικότητας σε ανθρώπινες και μη ανθρώπινες συναρμογές ως «πράξεις δημιουργίας» που ξεφεύγουν από την ταυτότητα και την αναπαράσταση. Και για τις δύο, οι φωνές της «πνοής της ζωής» αναδύονται μέσα από μια συσχέτιση ζωντανών οντοτήτων, οργάνων και πολλαπλότητας. Είναι επίσης σαφές ότι οι ακουστικές τεχνικές των αποικιοκρατικών αρχειοφυλάκων πρέπει να αγνοούν την υλικότητα του ήχου προκειμένου να εκλογικεύσουν την «ανθρώπινη» έκφραση. Έτσι, μια αντι-ποιητική ή μια αντι-γραφική, καταγραφική και αρχειοθέτηση είναι αυτή που παίρνει πολύ σοβαρά την υλικότητα του ήχου. Η γραφή του ήχου, και με τον ήχο είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με ζητήματα αντι-αποικιακών πολιτικών οικολογιών και περιβαλλόντων. Μπορούμε τώρα να στραφούμε σε ποιητικές τεχνικές εγγραφής που εκδηλώνουν τη ζωντανή δόνηση της ηχητικής υλικότητας.

Στο *History of the Voice* (Ιστορία της Φωνής), ο Kamau Brathwaite ορίζει αυτό που ονομάζει «γλώσσα του έθνους» ως «το είδος των αγγλικών που μιλούσαν οι άνθρωποι που ήρθαν στην Καραϊβική, όχι τα επίσημα αγγλικά τώρα, αλλά τη γλώσσα των σκλάβων και των εργατών, των υπηρετών που έφεραν οι κατακτητές».¹³ Για τον Brathwaite, αυτή η μετατόπιση από τη βυθισμένη στην αναδυόμενη γλώσσα δημιουργεί μια συνέχεια μεταξύ των κρεολισμένων ήχων της αγγλόφωνης Καραϊβικής που αποτελούνται από αρχαίους αμεριδιανούς και πολυάριθμους αφρικανικούς και αγγλικούς ήχους. Γράφει: «Μπορεί να είναι στα αγγλικά: αλλά συχνά είναι στα αγγλικά που μοιάζουν με ουρλιαχτό, ή κραυγή, ή πολυβόλο ή άνεμο ή κύμα.»¹⁴ Ο Brathwaite υποστηρίζει ότι η ποίηση που παράγεται από την Καραϊβική πρέπει να αφουγκράζεται τους ήχους και να κοιτάζει τα θέματα του ίδιου του περιβάλλοντος στο οποίο οι άνθρωποι της Καραϊβικής είναι ιθαγενείς, διότι «ο τυφώνας δεν βρυχάται σε πεντάμετρα».¹⁵

Μια μεθοδολογική ρήξη συμβαίνει με την είσοδο σε έναν οσμωτικό χορό μεταξύ του σώματος και του περιβάλλοντός του και των πιέσεων που τα διαμορφώνουν σε έναν αβέβαιο εναγκαλισμό. Ο Brathwaite αφηγείται πώς το ποίημα *Calyпсо* (*Καλυψώ*) ακούστηκε στους υλικοποιημένους ρυθμούς μιας πέτρας που γλιστράει, ανθίζει, χοροπηδάει, που καμπυλώνει, σφυρίζει, αστράφτει και πιάνεται στα νερά μιας παραλίας στα Μπαρμπάντος υπό το βουητό μιας μελωδίας καλύψο.¹⁶ Αυτές οι κινήσεις δημιουργούν την ονομασία διαφορετικών νησιών της Καραϊβικής, άρρηκτα συνδεδεμένης με την ηχητική ύλη της πέτρας που χοροπηδάει και της μουσικής καλύψο, καθώς και με τη ζωντανή ύλη του υφάλου, του κύματος, της ψιχάλας και του πηλού.¹⁷ Για τον ποιητή, η απομάκρυνση από τους Σωσεριανούς ρυθμούς του ιαμβικού πεντάμετρου συνεπάγεται το ερωτήμα: «πώς αποκτάς έναν ρυθμό που να προσεγγίζει τη φυσική εμπειρία, την περιβαλλοντική εμπειρία;»¹⁸ Είναι ενδιαφέρον ότι μια δοκιμαστική απάντηση αναδύεται στην προσέγγιση του Brathwaite σε μια ποιητική του τοπίου μέσω διακριτών παραλλαγών της κίνησης, και στα γραπτά «σχήματα του τονισμού» και στο «μοτίβο των παύσεων».¹⁹ Ακολουθώντας τη προσέγγιση αυτή ως μέθοδο, στρέφομαι τώρα στο ζήτημα του περιβάλλοντος, του ήχου και της γλώσσας στη μετααποικιακή σφαίρα ενός άλλου αρχιπελάγους, αυτού της Ινδονησίας. Η παραπάνω ποιητική στιγμή—που δημιουργείται από την κίνηση και το τραγούδι με τη ζωντανή ύλη του τοπίου—απηχεί τη στροφή του Ινδονησίου μυθιστοριογράφου Pramodya Ananta Toer στις αισθήσεις και τη φύση, καθώς αναζητούσε τη «δική του Ινδονησιακή γλώσσα», ενώ ήταν έγκλειστος από τους Ολλανδούς σε ένα νησί στα ανοικτά των ακτών της Ιάβας το 1945:

Πώς μπορούμε ποτέ να καταλάβουμε τη γλώσσα της θάλασσας, που χτυπάει την παραλία και την αγκαλιάζει με αγάπη; Και τα πουλιά που κελαηδούν και οι σαύρες που γελάνε; Αν δεν ξέρουμε τη δική μας γλώσσα! Ξαφνικά αισθάνομαι κάτι—μια λαχτάρα για κάτι καλύτερο από όλα αυτά εδώ... Υπάρχει μόνο σε εικασίες και ψηλαφίσματα.²⁰

Σε παρόμοιο πνεύμα με τον Brathwaite, ο οποίος γράφει ενάντια στα ευρωπαϊκά γλωσσικά πρότυπα που έχουν επιβληθεί σε έναν χώρο της Καραϊβικής, ο Pramodya μιλάει για το πώς η Ινδονησιακή γλώσσα που αναζητά δεν μπορεί να είναι αυτή που του προσφέρεται ούτε από την αποικιακή ιστορία της γλώσσας ούτε από τις υπαγορεύσεις του νεοσυστατου μετααποικιακού έθνους-κράτους, αλλά μάλλον αυτή που αναδύεται από τις ζωτικές εμπυχυώσεις και τις υλικότητες του μη ανθρώπινου περιβάλλοντος ως ανθρώπινη γλώσσα. Αρκετές δεκαετίες αργότερα ο Ινδονησίου ποιητής Remy Sylado στρέφεται επίσης στη ζωντανή ύλη του ήχου προκειμένου να υλοποιήσει ποιητικές εγγραφές.

Στο ποίημα *Sound (Bunyi)* (*Ήχος*) ακούμε και διαβάζουμε τα επαναλαμβανόμενα ανούσια σημεία *tiki*, *ziki* και *niki* καθώς πέφτουν διαγώνια στη σελίδα ως σχήματα τονισμού, ήχοι που παραπέμπουν στο μοτίβο της βροχής που πέφτει σε μια τσίγκινη στέγη (*tiki*), στον ρυθμικό ήχο του σεξ σε ένα σιδερένιο κρεβάτι (*ziki*) κάτω από την τσίγκινη στέγη, και στην αντήχηση αυτών των συνόλων υλικών ήχων ως επαναλαμβανόμενη ηχώ

(niki). Το ουρλιαχτό, ο άνεμος και τα κύματα των ηχηρών λέξεων, οι ρυθμοί και οι συγκοπές, αυτά τα μοτίβα και οι τονισμοί, που θεριεύουν από τους υλικούς σχηματισμούς των ξαφρισμένων πετρών που γλιστρούν και των σαυρών που γελούν, των σωμάτων που ακούν και γράφουν, των τσίγκινων στεγών, των μεταλλικών κρεβατιών, της βροχής και της ηχούς, είναι αυτά που συνθέτουν τη ζωντανή υλικότητα της γλώσσας.²¹

Οι αντιαποικιοκράτες συγγραφείς γνωρίζουν τη ζημιά που έχει εξαπολύσει ο ανθρωποκεντρισμός στις οικολογίες του πλανήτη. Παρόλο που μπορεί να φαίνεται αντιφατικό να επιμεινουμε ότι η ποίηση που γράφεται από ανθρώπους δεν είναι ανθρωποκεντρική, οι ποιητικές εναρμονίσεις με τη ζωτική υλικότητα των τοπίων, των πραγμάτων, των ζώων, των οικολογιών επιτελούν ζωντανά υλικούς σχηματισμούς μέσω της πειραματικής γραφής ως υλικότητας του ήχου. Τελικά, αυτά τα ηχητικά θέματα μας λένε ότι η διαπολιτισμικότητα αγγίζει τη διυλικότητα (cross-materiality). Διότι, όπως αναρωτιέται ο Γουϊανός συγγραφέας Wilson Harris: «Υπάρχει μια γλώσσα που μοιάζει με τη μουσική, η οποία διαπερνά το χώρο και το χρόνο και η οποία προηγείται του ανθρώπινου λόγου;»²²

Το κείμενο «The Sonic Ecologies of Anticolonial Writing» της Υπατίας Βουρλούμη πρωτοδημοσιεύτηκε στα αγγλικά στο *The Contemporary Journal* 3 (February 02, 2021).
× thecontemporaryjournal.org/strands/sonic-continuum/the-sonic-ecologies-of-anticolonial-writing

- 1 Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham: Duke University Press, 2009), vii.
- 2 Bennett, *Vibrant Matter*, ix.
- 3 Bennett, *Vibrant Matter*, x.
- 4 Bennett, *Vibrant Matter*, xiii.
- 5 Bennett, *Vibrant Matter*, xiii.
- 6 *Matter of sound* στο πρωτότυπο. Η συγγραφέας αξιοποιεί στο κείμενο της την πολυσημία της λέξης matter/materiality, η οποία μπορεί να αναφέρεται στην ύλη, την υλικότητα, τη σημασία, την αξία, τις υποθέσεις κλπ. Προσπαθούμε να αποδώσουμε το νόημα του *sonic matter* υιοθετώντας όσο μας επιτρέπει η ελληνική γλώσσα την πολυσημία της λέξης και κρατώντας στην παρένθεση, όπου είναι απαραίτητο για τη διευκόνιση του νοήματος, την αγγλική (Σ.τ.Μ.).
- 7 Nathaniel Mackey, *Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-Culturality and Experimental Writing* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2000), 1.
- 8 Édouard Glissant, *Caribbean Discourse: Selected Essays* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1992), 121.
- 9 Ana María Ochoa Gautier, *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* (Durham: Duke University Press, 2014), 6.
- 10 Ochoa Gautier, *Aurality*, 3.
- 11 Ochoa Gautier, *Aurality*, 190.
- 12 Ochoa Gautier, *Aurality*, 11–12.
- 13 Kamau Brathwaite, *History of the Voice: The development of nation language in Anglophone Caribbean poetry* (London: New Beacon Books, 1984), 5.
- 14 Brathwaite, *History of the Voice*, 13.
- 15 Brathwaite, *History of the Voice*, 10.
- 16 Η καλύψο (calypso) είναι είδος μουσικής και χορού της νότιας και ανατολικής Καραϊβικής, που αναπτύχθηκε κυρίως στο Τρινιδάδ στις αρχές του 20ού αιώνα. Οι ρίζες της εντοπίζονται στην Αφρικανική μουσική παράδοση (Σ.τ.Μ.).
- 17 Brathwaite, *History of the Voice*, 18..
- 18 Brathwaite, *History of the Voice*, 10.
- 19 Brathwaite, *History of the Voice*, 18.
- 20 Henk Maier, 'Stammer and the Creaking Door', *Clearing a Space: Postcolonial Readings of Modern Indonesian Literature*, eds. Keith Foulcher and Tony Day (Leiden: Brill, 2002), 74.
- 21 Remy Sylado, *Puisi Mbeling* (Jakarta: KPG, 2004), 53.
- 22 Wilson Harris, 'The Music of Living Landscapes,' *Selected Essays of Wilson Harris: The Unfinished Genesis of the Imagination*, ed. Andrew Bundy (Oxfordshire: Routledge, 1999), 40.

Waste/d Pavilion, Episode 3

Temporary Academy of Arts/PAT

In the silent video triptych *Nonfictions* (2014), a “simultaneous solo” by Jeremiah Day, Fred Dewey and Simone Forti, who worked as a trio from 2009 to 2015, Day dances around the statues of Helmut Kohl, George Bush and Mikhail Gorbachev at the “Fathers of Unity” monument in Berlin, writer, artist and pedagogist Dewey shares motos—calling to public action while Forti, Day’s teacher and one of the founders of New Dance in the US of the 60s, browses through a pile of newspapers on the beach, letting the ocean turn them into pulp. Pulp was one of the words added to Waste/d Index by Aristides Antonas at the first research live of Waste/d, the research project by the Temporary Academy of Arts (PAT), in October 2020. Eleni Tzelepis, at the same live, had added the word abject, talking about excluded bodies with reference to Antigone, while Sofia Mavragani rhythmically repeated together with Martha Mavroidi phrases and words from an excerpt from Athena Athanasiou’s book “The crisis as a state of “emergency” about how the state of emergency makes every form of life vulnerable to the possibility of being assigned any status of exception, such as the deprivation of rights.

The meeting between Sofia Mavragani and Elena Tzelepis that evening resulted in the performance *A Live* (2022) included in the third episode of Waste/d Pavilion through its script, which is displayed at the gallery’s showcase (artwork designed by Dimitris Politis as part of the *A Live* performance). *A Live* is a performance that takes place at the boundaries of concert, lecture and dance performance. A new collective text about law and embodied resistance, informed by fields of theory, practice, textuality, sound and corporeality, that can (or cannot) be heard, sung and danced.

This interdisciplinary meeting through which *A Live* came up confirms in practice one of the scopes of PAT’s research methodology, that is the creation of collaborative webs that empower and enrich the field.

Language, its enunciation, its performance, (its) body are at the heart of the third and final episode of Waste/d Pavilion, while the works, texts and workshops it includes intersect with areas developed in the previous two episodes, such as labor and the toxic post-human environmental condition.

In *Detail (Homophobic Variation)* (2002), a work which remains chillingly urgent, Henrik Olesen revisits, in a serial-style development, the photocopied portraits of Aaron McKinney and Russell Henderson, convicted of the violent homophobic murder of student Matthew Shepard in 1998. That case led to a bill named after the victim, which designated certain cases motivated by sexual orientation as hate crimes. Twenty years later, homophobic crimes, the legal status of the homosexual body in many countries, the deadlock of a certain male modernity with which we may never be finished, make the relevant claims remain urgent.

In the film *Recovery* (2020) by afro american artist and film director Kevin Jerome Everson the camera focuses on the body of a black man in a swivel chair who carries out a series of instructions, like a guinea pig, but as we realize in the process, he is simply obeying his instructor in a vertigo exercise at Columbus Air Force Base, Mississippi. Challenging the preconceptions of our (white) gaze, Everson focuses on the (black) bodies of his community and the conditions that affect them: weather, economy, crime, entertainment. “I went to a funeral and found myself with relatives who work on the base.

The Air Force is a major employer in Mississippi. Watching my relatives, I noticed how labor registered on their bodies during the week, how different they were on Friday than they were on Monday. Labor changes the body. That’s why I film labor. The more I got into it, the more performative it became.” He acknowledges a racist component involving misconceptions about how his work is received, noting that the “black slow” and “black quiet” parts of it make viewers freak out because they aren’t told what to think. Similar moments of black slow are also found in Everson’s film *May June July* (2021) where the camera focuses on the asphalt of Black Lives Matter Plaza in Washington DC, watching the movements of a professional roller skater, before we move to a garden at night to observe the peonies. Back in the plaza, the marches that followed the assassination of George Floyd can only be heard somewhere in the background...

A personal as well as archival investigation into the urban guerrilla history in Turkey in the ’70s–’80s is attempted by Doğa Yirik’s body of works *Until The Defeat* (2022), long-term, open-ended research project conducted with curator Sarp Özer. The three works presented under the title *Uninterrupted Archive*, two videos and an atlas, focus on the revolutionary urban guerilla organization Marksist Leninist Silahlı Propaganda Birliği (MLSPB) which was active during the 1970s and early 1980s. The artist’s father and uncle were involved in this organization, which caused their family at large to bear the consequences of radical activity imposed by the state throughout their lives.

Photographs, conversations, letters, memories, rumors, compose different micro-histories connected to the history of Turkey and state repression, which the artist seeks to leave in a state of limbo, similar to that of the prospect of revolution nowadays.

In the video *I am Who I am* (2022), Yirik interviews his grandmother who is currently going through the terminal stage of dementia, in a futile attempt to preserve public memory. A biographic slideshow about Kiyet’s life runs on the second screen. As Kiyet no longer remembers, the artist narrates the story according to how his mother wants her mother to be remembered.

The archive not only includes personal memories, but sheds light on the history of Marksist Leninist Silahlı Propaganda Birliği, and on how the left was subjugated in Turkey, in the process of liberating the country and the two decades before and after the 1980 coup. The video-essay *Uninterpreted* (2022) and the *Uninterrupted Atlas* (2022), produced by both Yirik and Özer, attempt an index of people, events and places connected to the history of the left in Turkey. Yirik refers to the inconsistency of historiographical work about the history of the left in Turkey and chooses an open-ended method to emphasize that these stories remain in potentiality and will only live up to their actuality once the archive is activated by personal interpretations.

Natasha Biza retrieves and presents a different file with the three artist books that make up the project *Exchanges* (2022). The file entitled “Exchanges of Antiquities”, found at the Historical Archives of the Greek Archaeological Service, contains documents, correspondence, office notes and photographs dating from 1958 to 1962, all related to a plan for exchanging antiquities between Greece and India. In order to proceed with the exchange various Greek scientist were

summoned to assess the “value” of a series of artefacts of “Greek-Buddist Art”, based on black and white photographs sent to the Archaeological Service by post from the Greek Consulate in New Delhi (e.x. Buddhas in which ... ancient Greek shepherds and Apollonian smiles can be spotted) but also to propose for exchange “equal” greek antiquities as “duplicate and similar” or “duplicate and useless” antiquities. Participants in the discussion included the Directorate of Antiquities of Greece, the Greek Consulate in New Delhi and Humayun Kabir, Minister of Scientific Research and Cultural Relations of India. From the archival documents kept in the relevant file of the Historical Archives and from Biza’s research, it is not clear if the exchange did take place. The three books provide insights into the socio-political context of the time and open up new paths of interpretation, from the stories of the luxurious Asoka Hotel in New Delhi to the arrivals of important personalities, other than Humayun Kabir, at the Athens airport of the time.

The region of Prespa, in the periphery of Western Macedonia, and the issue of the language ban imposed on the Slavic speakers there during the Metaxas dictatorship, censoring the use of their native language, is the focus of Dimitris Ameladiotis and Virginia Mastrogiannaki’s film *songs without lyrics/Prespa tune A’* (2022). In order to preserve their cultural identity, these communities “silence” the words from their songs and perform them through brass instruments’ tones. The project examines the inventive solution of these people to enhance their folk music instrumentally, in the absence of words. “Bronzes” are a common cultural element in the wider hinterland of the Balkan Peninsula. In Greece, however, the sound of copper replaced the mute language.

In Nicoline Van Harskamp’s video *Darling Goodnight* (2016) the image of another still lake is accompanied by the narration of the “linguistic journeys” of refugees from Eritrea, Syria, Ethiopia, and Sudan, while waiting for their residence permits in an isolated part of Norway. The video is part of the series *Englises* that explore the influence of class and power structures on language. The artist proposes the dissolution of the English language in what she calls Englises. *Her Production* (2014), from the same series, is a video-collage of various critiques of the artist’s own English pronunciation, or “production”, as articulated by her fellow students and her teachers during the 2014 Summer Course of English Phonetics at UCL in London. Moreover, *Wer Mae Hao* (2015) is the result of a series of workshops, in which children with different language backgrounds explore the possibilities for an English of the future. In this video, shots of the group of children telling a story in an English constructed from their individual, self-made varieties, are juxtaposed with close-ups of their hands cutting up pages of English dictionaries, and constructing a celebratory puppet that they dance with in their gymnasium. *Englises* becomes a place of solidarity—either through the expressiveness of speech or through claiming a common “right to edit” language.

In the workshop *Theory in the Remix* (2022), part of the public program, Chara Stergiou explores the epistemologically, theoretically or artistically deemed as ‘invalid’, ‘a-formal’ or ‘uncategorized’ through means of expanded post-production. In between a conference room and a concert hall, as well as in between an educational and (pop) performative experience—where knowledge moves between sound and its descriptions—participants will collectively explore the limits of sampling and mixing otherwise, in order to compose or to perform a collective and uncommon remix.

Posing the question of how we can aim towards a care for transindividual ecologies, Anastasia Diavasti’s video *Corporealities and other hairy fairies* (2022) attempts an affectionate view on the use of mice and rats for medical and scientific research. Is animal instrumentalisation in laboratories another manifestation of the anthropocentric, patriarchal, capitalist, violent domination on natures? Composed of interviews, found footage, rodents, cats and other animals, this narrated video essay/diary is questioning the use of rodents in laboratories

through the feminist lens of a non-scientist, amateur researcher, animal lover.

Coming to Athens for a workshop and a performance, Jeremiah Day shares with us his “New Dance” tradition that proposes an alternative to the “show business” model of performance. Day’s work is indebted to this tradition not only through the emphasis on improvisation—or rather “real time composition”—and collaboration, but through the insistence on not resolving a signature style or even “practice.” Day instead elaborates and enacts a set of principles that actualize art as central to what Hannah Arendt called “the web of human relationships,” in which memory depends on culture to be understandable.

For *Conversation*, Day, inspired by the view of the historical experimental choreographer Steve Paxton that Contact Improvisation is a method in which “mutuality and collaboration are the form” invites the Athens Contact Improvisation community in order to explore what lessons their method, which thrives, especially after the pandemic, can teach the visual arts community. He attempts, thus, an experimental historiography presenting practitioners who chose community, research and experimentation with the cost of limited visibility and recognition by the official cultural systems. Their stories are shared with us, while otherwise they would have remained only in the oral histories inside the community.

As the translation and distribution of texts in Greek is for us an agonistic gesture against the dominant languages and geographies, the 3rd episode of *Waste/d Pavilion* is accompanied by a text by the philosopher Elena Tzelepis as part of the series of micro-publishing undertaken by PAT. Taking *Antigone* as its point of departure, the essay explores the performativity of embodied resistance in the form of the unmourned and disappeared “others” of the anti-democratic city. How can this resistance produce deconstructive events against the exclusions and decontextualizations of the contours of politics that constitute it as such? How does it become a means against the demarcation of the intellectual human city according to normative standards?

At the same time, the text by Hypatia Vourloumi “Paralinguistic Insurgencies”, presented in a previous *Waste/d Live*, accompanies the exhibition mentally, as a shadow, part of our *Shadow Pavilion*, as the international publishing house that had first published it agreed to give it to us only for a price that exceeded our budget, confirming once again the harsh economic conditions of the cultural industry. Instead, we publish her open-source text *The Sonic Ecologies of Anticolonial Writing*.

Waste/d bodies, human and non-human, their languages and histories, which we would like to include in the 3rd Episode of *Waste/d Pavilion* are never ending, just as the struggles against policies that continue to displace us are endless. As the energy crisis hovers over Europe and the deregulation of vulnerable economies is making them as dependent on the powerful as 19th century colonies were on the metropolis, imagining new ways of empowerment, solidarity, and reaction remains a mandate.

The linguistic turn, research and educational focus of art resonates in multiple ways with the globalized condition of cognitive capitalism. A condition describing the regulation through the Bologna Process of the quality standards of higher education and the categorisation of universities and research on the basis of north-south (economic) parameters, the commercialisation of degrees, the industry of (academic) knowledge. In this condition we stand critically questioning how the ideological formations behind the promotion of those different cultural models and their languages are shaped, and above all, how one can intervene, participate in their development.

The Temporary Academy of Arts is an offspring of this condition and attempts artistic research and pedagogical practice as *Détournement*. The language and the body we inhabit are at the core of these *détournements*. The subjects we perform embody in multiple ways domination, subordination,

colonization, emancipation. Examining how our identities are created by language, among other things, to change the imposed definitions plays a crucial role. For imposed definitions make us overlook the ways in which geographies and their subjects are constructions of power that depend on where they are located, where they are placed within them in terms of class, gender, race, sexual orientation. As writers, artists, intellectuals, we speak and write in lingua franca, the English language, we live and think in colonized minds. Instead, we accept, as Franz Fanon, Hélène Cixous, Jacques Derrida, Gayatri Chakravorty Spivak have taught us, the mistakes we make when we speak and write in non-“pure” mother tongues as ways of resisting, of penetrating the language, creating an oblique language.

The process of paraphrase, deviation, the articulation of foreign-ized words, the transmutation into acrobatics of signifiers play their political role. In subtle ways, in the writing of autobiography, of fiction as Hélène Cixous has shown us, but also in more violent, explicit, hostile, polemical ways, in the seizure of the (male) writing of epic poetry, of mythology, of the lexicon, we want the anatomy of language to reveal Monique Wittig’s “political writing”. She urges us to think about the present situation, the dipoles that define our bodies by recalling a mythical time in which they are extinguished not as a real historical moment but as a necessary construct in order to constantly remember that the present state of oppression is socially constructed and not “natural”.

How far can we go, then, with the demystification of what is imposed on us by the centres of globalised knowledge, money, power, decisions? To paraphrase Achille Mbembe, we still need to sharpen and enforce our tools, our consciousness, to free ourselves from our entrapment in dominant mythologies and open up a future for all here and now. Our bodies and language are (also) our tools. A bastard language of art can contribute in this direction.

The neo-materialist theories that insist on a critique of language and the theory of performativity, as argued by the legal and political scientist Elena Loizidou, seem to forget that what can be considered as a material body is articulated through language, but language also participates in how we mean, understand, inhabit our bodies.¹ “To forget this,” she continues, “is like developing an ontological stake in relation to the body, it is as if they were arguing that they ‘really know what the body is’. Therefore, what can be seen as knowledge about the body and what can be seen as knowledge about the affects that bodies feel becomes, paradoxically, a totalizing knowledge. For, if the body could be read differently, then this would not only be a threat to knowledge itself, but could be perceived as a threat to life itself.”

1 Eirini Avramopoulou, *Editor/Introduction—Affect in the political*, 2008, Nissos, 26 (our translation).

The Sonic Ecologies of Anticolonial Writing

Hypatia Vourloumis

In *Vibrant Matter*, Jane Bennett brings our attention to 'the vitality of matter and the lively power of material formations...'¹ Moving away from anthropocentric theories of subjectivity and historical materiality, Bennett highlights 'the material agency or effectivity' of non-human phenomena and writes against the forces of ecological destruction determined by human approaches to matter as inanimate.² Bennett studies stem cells, electricity, trash and metals, undoing binaries such as life/matter, human/animal, organic/inorganic so as 'to induce in human bodies an aesthetic-affective openness to material vitality'.³ She turns her attention to how non-human bodies are affective catalysts, where materiality is equated with affect, or in her words, 'impersonal affect' because 'they cannot be imagined (even ideally) as persons.' Bennett emphasises that her political and philosophical project is not a 'spiritual supplement or "life force" added to the matter said to house it,'⁴ instead by moving away from humanist traditions of vitalism, Bennett aims to detach understandings of matter as 'raw material for the creative activity of humans...'⁵

Building on Bennett's prescient argument, this essay bears witness to the vibrant matter of sound. More specifically, I attend to the ways that 'an aesthetic-affective openness' to the material vitality of sound is expressed and recorded through practices of writing, particularly poetic writing. Crucially, in the examples that follow, the vitality intrinsic to the materiality of sound is inseparable from the material vibrancy of writing. I seek to hear how certain anticolonial poets attend to the materiality of language via an attunement with the sounds of history and ecology. Approaching examples of anticolonial poetry as 'material formations' and performances of affect through a Spinozist lens that understands that all bodies and things have the capacity for activity and responsiveness, I deeply listen to, and acknowledge, how the writing of sound is an exercise inseparable from the listening and writing body's placement, within a sonorous environment. More than just a fixed placing or positionality however, the sounding and writing poetic voice is approached in this essay as movement. In other words, I see the writing body as moving within a choreographic entanglement and conversation with the sounds, rhythms, and tempos of organic and inorganic life forms, objects, structures, and ecologies.

Furthermore, I attend to how the poetic unleashing of sound as matter is a political, social and aesthetic imperative for anticolonial artists, writers and thinkers. It is not incidental, considering the histories of Western conquest (and their justification as inextricably linked to epistemological criteria that divided the world into dualities such as nature/culture, human/animal, primitive/modern) that numerous anticolonial poets and writers invent language by attending to the sounds of non-human animations. Their work foreshadows and echoes Bennett's project, having for centuries already experienced the violence of ecological and cultural destruction unleashed from a world view that would deny the vibrancy and vitality of matter, and their own mattering. These poetics, however, are not merely oppositional to colonial tenets and grammars, but rather experiments imbued with an aesthetic-affective openness to more-than-human agencies, performances and vitalities manifested as the sonic, poetic and material effects of emergent properties and their assemblages.

This text is also an experiment at assemblage, materialised

by way of a 'discrepant engagement' between the sonic and textual matter of anticolonial writers from two different postcolonial spaces, the Caribbean and the Indonesian archipelagos. I follow Nathaniel Mackey's method in *Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-Culturality, and Experimental Writing* that attends to the problems of canonisation, axiomatic exclusions and monolithic understandings of identity. Mackey engages in a method of creative kinship by bringing together writers and musicians in a conversation across disciplines, fields and geographical divides, calls for a questioning of convention, and hears these works as refractory, insubordinate and oppositional 'rumblings'.⁶ Following Mackey, I analyse the ways in which a searching for an anticolonial language and poetics is a common quest shared across differing archipelagic postcolonial geographies, and how there is also a common turning to the noise of more-than-human environments and relationalities for the articulation of what Édouard Glissant calls a 'counter-poetics'.⁷

What do these poetics counter exactly? It is important here to point to the relationship between colonialism and modernity, as manifested in the colonial and postcolonial practices of archiving sonic matters through the performance of writing sound. Ana María Ochoa Gautier studies how colonial and modern epistemological divisions between nature (the given) and culture (the made) are bound up with questions of 'aurality' and writing as a technology of recording. Studying how 'the role of listening to different sounds considered "voices" shaped notions of nature and culture central to understandings of personhood and alterity in Latin America,' Ochoa Gautier analyses nineteenth-century colonial archives of 'listening practices' in Columbia disseminated by way of 'legible aural inscription'.⁸ In other words, within these archives, personhood was ascribed to individuals or groups of individuals who performed the role of sound properly, through 'correct' listening, speaking, singing practices and vocalisations.

For Ochoa Gautier, the archive of listening practices reveals the 'ontologies and epistemologies of the acoustic, particularly the voice, produced and enmeshed in audile techniques...'⁹ and how the inscriptions and categorisations of sounds within this colonial archive reveals a 'historical mode of audibility' in which the voice and vocality are politically regimented by prescribed forms of aurality.¹⁰ The author also reveals the important role the archiving of sound, language and expressive cultures plays in orthographically defining and containing heterogeneous populations transitioning from colonial subjugation to postcolonial governance. Here national identity and the delineation of citizenship is inseparable from what was labelled as the proper sounds and expressions of national consciousness, subjectivity and modernity. Ochoa Gautier troubles the sanctioned archives of colonial and postcolonial administrations by attending to the contested sites of different acoustic practices and listening to the leaking sonic matters it seeks to inscribe.

For instance, in studying the ways European ethno-musicological methods were developed during colonial expeditions such as the one described below, Ochoa Gautier brings our attention to the ways in which the sounds of the *bogas* (boat rowers of the Magdalena River in Columbia) for instance were received and subsequently archived by colonial audile techniques:

Let us recall that the global colonial archive is full of peoples who howl like animals and the *bogas*' mode of vocalization was described by travelers again and again as a mode of howling comparable to the voices of different animals. Such howls were used to understand the boundary or relation between the human and the nonhuman by Western travelers in one way, and by the *bogas* and other riverine peoples from the Caribbean, in another. For Creoles and Europeans, sounding like animals was the sign of a lowly human condition, used for processes of racialization through a politics of representation. For others, such as the *bogas* or indigenous peoples in northern South America, the voice was not understood as that which represented their identity. Instead, the voice manifested or enabled the capacity to move between states of multiplicity or unity where a single person can envoice multiple beings and where collective singing, as in a feast, can manifest a unity in which the collective is understood as expressing the singular, where different living entities or musical instruments voice the breath of life and where culture is understood 'as an on-going act of creation' rather than 'the distillation of a set of abstract ideals'.¹¹

I quote the above excerpt at length because of the striking resonances between Ochoa Gautier's argument and Bennett's explorations of materiality's vibrancies across human and non-human assemblages as 'ongoing acts of creation' that elide identity and representation. For both, voicings of 'the breath of life' emerge through a correlation of living entities, instruments and multiplicities. It is also clear that the audile techniques of colonial archivists must ignore the materiality of sound in order to rationalise 'human' expression. Thus, a counter-poetics, or a counter writing, recording and archiving is one that takes the matter of sound very seriously. The writing of and with sound is inextricable from questions of anticolonial political ecologies and environments. We can now turn to poetic techniques of inscription that manifest the vibrancy of sonic matter.

In *History of the Voice*, Kamau Brathwaite defines what he terms 'nation language' as 'the kind of English spoken by the people who were brought to the Caribbean, not the official English now, but the language of slaves and labourers, the servants who were brought in by the conquistadors'.¹² For Brathwaite, this shift from submerged to emerging language generates a continuum between the creolised sounds of the Anglophone Caribbean made up of ancient Amerindian and numerous African and English sounds. He writes, 'It may be in English: but often it is in English which is like a howl, or a shout, or a machine-gun or the wind or a wave'.¹³ Brathwaite argues that the poetry produced out of the Caribbean must listen to the sounds and look at the sights of the very environment the people of the Caribbean are native to because 'the hurricane does not roar in pentameters'.¹⁴

A methodological breakout happens by tapping into an osmotic chorus between the body and its environment and the pressures that shape them into a tentative embrace. Brathwaite recounts how the poem *Calypso* made itself heard in the materialised rhythms of a skidding, blooming, skipping stone that *curved, hissed, flashed and fanged* on the waters off a beach in Barbados to the humming a Calypsonian tune. These movements generated the naming of different Caribbean islands, inseparable from the sonic matter of the skipping stone and calypso music as well as the vibrant matter of *reef, wave, spray, and clay*.¹⁵ For the poet, a breaking away from the Chaucerian rhythms of the iambic pentameter entails the question: 'how do you get a rhythm which approximates the *natural* experience, the *environmental* experience?'¹⁶ Interestingly, a tentative answer emerges in Brathwaite's approach to a poetics of landscape through distinct variations of movement, and in the written 'shapes of intonation' and 'intervallic pattern'.¹⁷ Following the latter as method, I now turn to the question of environment, sound, and language in the post-colonial sphere of another archipelago, that of Indonesia.

The above poetic moment—generated from moving and singing with the living matter of landscape—echoes Indonesian novelist Pramoedya Ananta Toer's turn to the senses and nature as he searched for his 'own Indonesian language' while incarcerated by the Dutch on an island off the coast of Java in 1945:

How can we ever understand the language of the sea, pounding the beach and lovingly embracing it? And the chirping birds and the laughing lizards? If we don't know our own language! Suddenly I get a sense of something—a longing for something better than all of this here... It only exists in guessing and groping.¹⁸

In a similar vein to Brathwaite, who writes against the grain of European linguistic standards that have been imposed onto a Caribbean space, Pramoedya speaks to how the Indonesian language he is searching for cannot be the one offered to him by either the language's colonial history or the fledging postcolonial nation-state's dictations, but rather one emerging from the vital animations and materialities of the non-human environment as human language. Several decades later Indonesian poet Remy Sylado also turns to the vibrant matter of sound in order to materialise poetic inscription.

In the poem *Sound (Bunyi)* we hear and read the repeated non-sensical signs of *tiki, ziki* and *niki* as they fall diagonally across the page as shapes of intonation, sounds that allude to the pattern of rain falling on a tin roof (*tiki*), the rhythmic sound of sex on an iron bed (*ziki*) under the tin roof, and the reverberation of these assemblages of material sounds as repeated echo (*niki*). The howl, wind and waves of sounded words, the rhythms and syncopations, those patterns and intonations, reaped from the material formations of skimming stones and laughing lizards, listening and writing bodies, tin roofs, metal beds, rain and echo, are what make up the vibrant materiality of language.¹⁹

Anticolonial writers know the damage anthropocentrism has unleashed onto the planet's ecologies. Although it may seem counter-intuitive to insist that poetry written by humans is not anthropocentric, poetic attunements with the vital materiality of landscapes, things, animals, ecologies perform lively material formations through experimental writing as the mattering of *sound*. Ultimately, these sonic matters tell us that cross-culturality touches upon cross-materiality. For as Guyanese writer Wilson Harris asks: 'Is there a language akin to music threaded into space and time which is prior to human discourse?'²⁰

Hypatia Vourloumis 'The Sonic Ecologies of Anticolonial Writing' was first published in *The Contemporary Journal* 3 (February 02, 2021).

× thecontemporaryjournal.org/strands/sonic-continuum/the-sonic-ecologies-of-anticolonial-writing).

- 1 Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham: Duke University Press, 2009), vii.
- 2 Bennett, *Vibrant Matter*, ix.
- 3 Bennett, *Vibrant Matter*, x.
- 4 Bennett, *Vibrant Matter*, xiii.
- 5 Bennett, *Vibrant Matter*, xiii.
- 6 Nathaniel Mackey, *Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-Culturality and Experimental Writing* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2000), 1.
- 7 Édouard Glissant, *Caribbean Discourse: Selected Essays* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1992), 121.
- 8 Ana Maria Ochoa Gautier, *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* (Durham: Duke University Press, 2014), 6.
- 9 Ochoa Gautier, *Aurality*, 3.
- 10 Ochoa Gautier, *Aurality*, 190.
- 11 Ochoa Gautier, *Aurality*, 11–12.
- 12 Kamau Brathwaite, *History of the Voice: The development of nation language in Anglophone Caribbean poetry* (London: New Beacon Books, 1984), 5.
- 13 Brathwaite, *History of the Voice*, 13.
- 14 Brathwaite, *History of the Voice*, 10.
- 15 Brathwaite, *History of the Voice*, 18.
- 16 Brathwaite, *History of the Voice*, 10.
- 17 Brathwaite, *History of the Voice*, 18.
- 18 Henk Maier, 'Stammer and the Creaking Door', *Clearing a Space: Postcolonial Readings of Modern Indonesian Literature*, eds. Keith Foulcher and Tony Day (Leiden: Brill, 2002), 74.
- 19 Remy Sylado, *Puisi Mbeling* (Jakarta: KPG, 2004), 53.
- 20 Wilson Harris, 'The Music of Living Landscapes,' *Selected Essays of Wilson Harris: The Unfinished Genesis of the Imagination*, ed. Andrew Bundy (Oxfordshire: Routledge, 1999), 40.

ΚΟΛΟΦΩΝΑΣ / COLOPHON

Ο κατάλογος εκδόθηκε με αφορμή την ομαδική έκθεση Waste/d Pavilion Επεισόδιο 3 σε επιμέλεια της Προσωρινής Ακαδημίας Τεχνών/ΠΑΤ, 14 Οκτωβρίου–22 Δεκεμβρίου 2022

The catalogue was published on the occasion of the group exhibition Waste/d Pavilion Episode 3 curated by Temporary Academy of Arts/PAT, October 14–December 22, 2022

Συμμετέχουν/With: Δημήτρης Αμελαδιώτης & Βιργινία Μαστρογιαννάκη/ Dimitris Ameladiotis & Virginia Mastrogiannaki, Υπατία Βουρλούμη/ Hypatia Vourloumis, Jeremiah Day, Fred Dewey & Simone Forti, Αναστασία Διαβαστή/ Anastasia Diavasti, Kevin Jerome Everson, Σοφία Μαυραγάνη/ Sofia Mavragani, Νατάσα Μπιζιά/ Natasa Biza, Henrik Olesen, Sarp Ozer & Doğa Yirik, Χαρά Στεργίου/ Chara Stergiou, Έλενα Τζελέπη/ Elena Tzelepi, Nikoline Van Harskamp

Κείμενα καταλόγου/ Catalogue Texts:
Υπατία Βουρλούμη/ Hypatia Vourloumis
Προσωρινής Ακαδημίας Τεχνών/ΠΑΤ
Temporary Academy of Arts/PAT

Μετάφραση/ Translation:
Προσωρινής Ακαδημίας Τεχνών/ΠΑΤ
Temporary Academy of Arts/PAT

Ιδιαίτερες ευχαριστίες στα/ Special thanks to:
EIGHT/ΤΟ ΟΧΤΩ, Spiti Yoga

Το πρόγραμμα «Συμμαχίες Φροντίδας» είναι μέρος του project «European Pavilion»/The programme Coalition of the Care-full is part of the project European Pavilion



Καλλ. διεύθυνση 2022/ Artistic Directors 2022:
Προσωρινή Ακαδημία Τεχνών/ΠΑΤ (Ελπίδα Καραμπά, Βαγγέλης Βλάχος, Δέσποινα Ζευκλή, Γιώτα Ιωαννίδου)/
Temporary Academy of Arts/PAT (Elpida Karaba, Yota Ioannidou, Vangelis Vlahos, Despina Zefkili)

Π

A

T

Ιδρυτική διευθύντρια/ Founding Director:
Ηλιάνα Φωκιανάκη/ Liana Fokianaki

Παραγωγή–Επικοινωνία/ Production Manager & Press Officer:
Κωνσταντίνα Μελαχροινού/ Konstantina Melachrinou

Graphic Design:
Rana Karan/ ranakaran.com

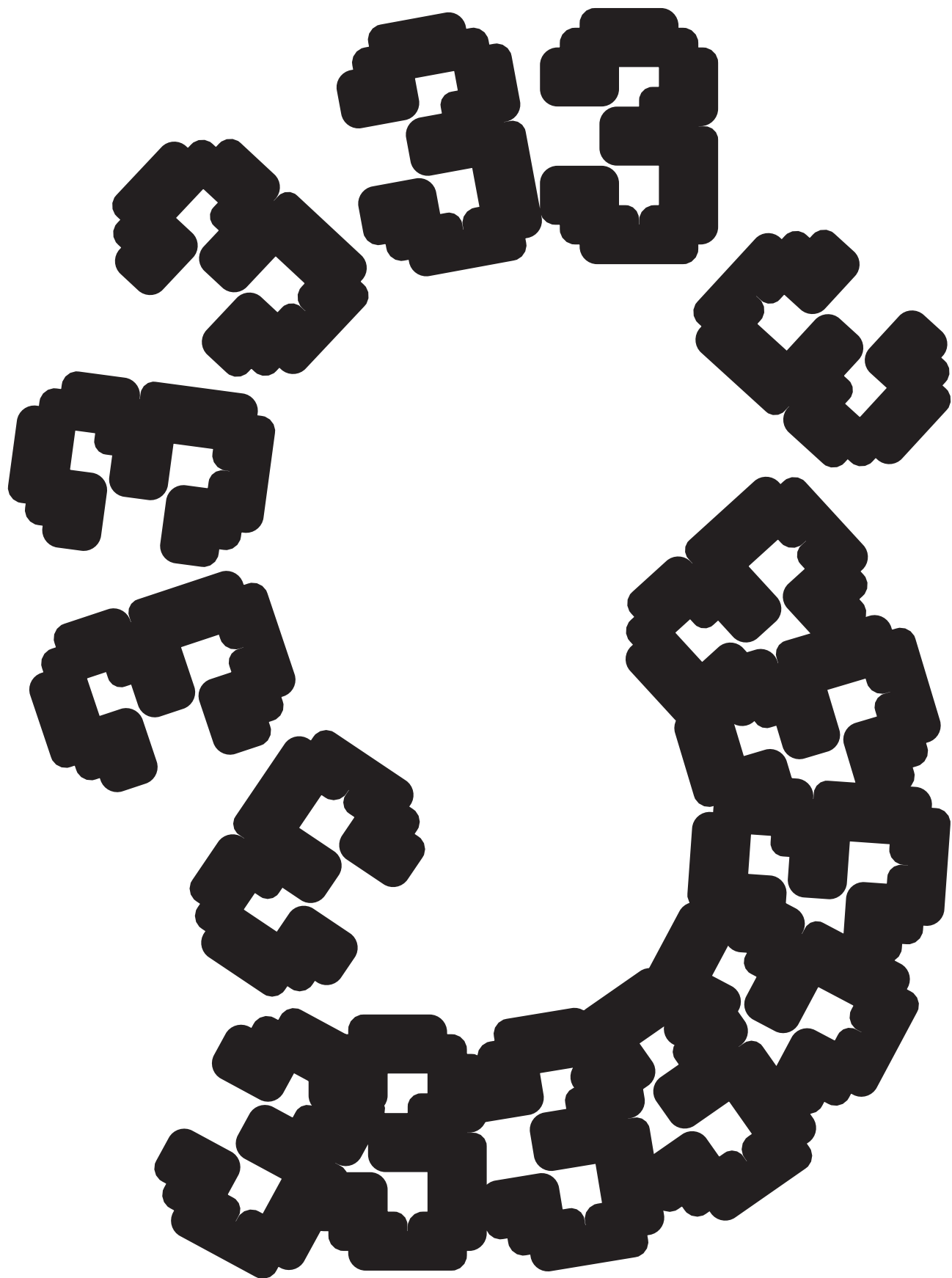
State of Concept Athens
Tousa Botsari 19, 11741
+30 2130 318576
info@stateofconcept.org
www.stateofconcept.org

©2022 State of Concept/
Temporary Academy of Arts/PAT

First Edition
ISBN: 978-618-85954-2-2

Σε συνεργασία με/ in partnership with:





Συμμετέχουν/With: Δημήτρης Αμελαδιώτης&Βιργινία Μαστρογιαννάκη/Dimitris Ameladiotis&Virginia Mastrogiannaki, Υπατία Βουρλούμη/
Hypatia Vourloumis, Jeremiah Day, Fred Dewey&Simone Forti, Αναστασία Διαβαστή/Anastasia Diavasti, Kevin Jerome Everson, Σοφία Μαυραγάνη/
Sofia Mavragani, Νατάσα Μπιτζά/Natasa Biza, Henrik Olesen, Sarp Ozer&Doğa Yirik, Χαρά Στεργίου/Chara Stergiou, Έλενα Τζελέπη/
Elena Tzelepi, Nikoline Van Harskamp