



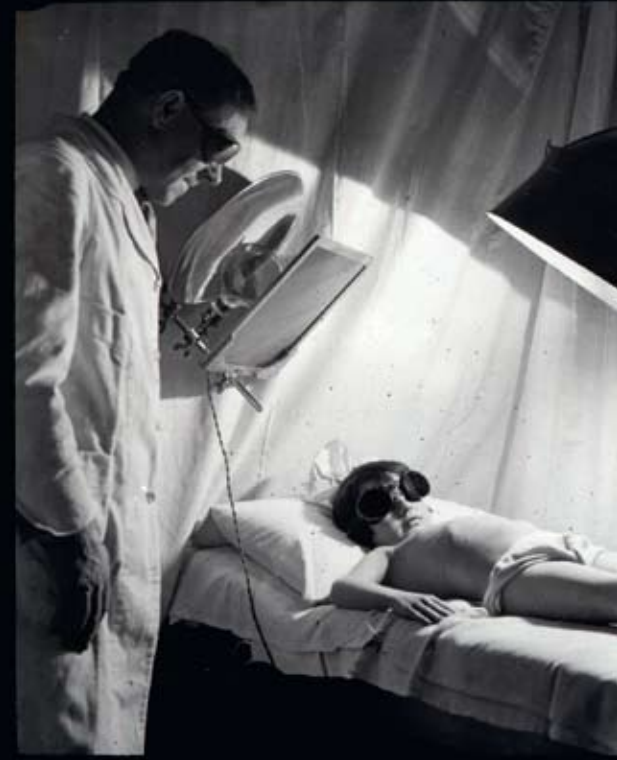
Μαριάννα Χριστοφίδου | Marianna Christofides

ΕΙΚΟΝΕΣ ΝΟΜΑΔΕΣ | ERRANT IMAGES

3 Μαρτίου - 12 Απριλίου 2012 | 3 March - 12 April 2012

Ο Μ Ι Κ Ρ Ο Ν Γ Α Λ Λ Ε Ρ Υ

2, Vasileos Pavlou str., 1096 - Nicosia, Cyprus | T. +357 22 678240 | www.omikrongallery.com
Monday - Friday: 10:00 - 13:00 and 16:00 - 20:00, Saturday: 10:00 - 14:00



A World Deprived of all its Centres

*“The entirety of Heidegger’s thinking turned out to be a protracted effort at remembering the place in which all human experience - practical or theoretical, willed or reasoned, poetical or technical - has always come to pass”.*¹

The work of Marianna Christofides in *Errant Images* encounters the unyielding draw we have to place through a topological movement in images. For Bachelard “... an image [of this sort] does not leave the imagination undisturbed. It is ever born again of the detritus of its spent expressions”.²

There is a jewel-like object in this exhibition; it sits on a support, back-lit from below, an image on glass - a magic lantern slide. With the quality of a photographic image, impressed with the illumination of cinema’s celluloid film, when un-projected, it has the quality of a mould: to reproduce. For all its apparent simplicity there’s a touch of magic in the glow of colour in the image and it’s more than the imprint of nature – this image of a train as it descends forward from a steep incline with rich green fields on either side, the train and its tracks carving the image in two. This technology of reproduction tells us that it’s from another historical time, for there is the ‘age’ in the affect of the image, and the subject is not of our time - perhaps from the late 19th century. However the proliferation and depletion of such images that extended across the globe and into the mid 20th century finds a point here where its location of meaning in time collapses. As a technology of reproduction developed in the late 17th century, the magic lantern’s cultural uses included projections to invoke images of fear through the image of evil - thanks to the perversions of religious beliefs - or the superstition that created a hypersensitivity to never-before-seen illusions in phantasmagoria - the psychic effect of which is significant and something less measurable, it’s through this immeasurability that the work takes root.

A crystalline structure is emblematised in the magic lantern slide, in this exhibition it’s the structure through which all encounters must pass - or, as with sympathetic magic, it holds the sense that things that have once been in contact will continue to act on each other (Henri Bergson). Like other outmoded technologies of the image, the uses of magic lantern slides persist in the face of a revolution in the technologies of reproduction - in photography, moving image and sound film. The question is, what wish then is being recuperated to re-emerge through this outmoded technology? (Walter Benjamin)

This magic lantern slide is situated within the context of the work *Flyaway Inlays* where any fantasy of a return to another time/technology is swept away and where the invention of the ‘other’ is wonderfully observed. It includes maps and the naming of maps - a play on cartography. The artist discovered maps of what were then called ‘Phantom Islands’, made in the period between the 14th and 16th century - ‘phantom’ because there appears to be no proof of these islands’ existence, or of their disappearance. The artist doesn’t so much appropriate these maps but reads them through something else, an idea – one that she calls ‘Flyaway Islands’ and it’s here that the trajectory of this phantom history resides. These ‘Phantom Islands’ maps were taken from an English atlas, circa 1914, where it seems, intentional distortions abound, and display an inexplicable cartographic interest in relation to the city or country they map. Some appear to have been cut up and pasted to fit the allocated space, yet there is no discernible spirit, or logic for that matter, and they elude any cartographic use as a colonising tool - wholly unlike the maps, so violent and familiar, in the colonial project of re-drawing territories. The territories that have fallen under this mapping become imaginary: Peking, Jerusalem, Hong Kong and Cyprus. It’s not that the



l'histoire d'histoire d'une histoire, 2012

artist finds images or maps and breaches them to reveal an existing order or intention, nor is it to reveal a new reading - for the desire of these map makers in this strange cartographic enterprise shows the disturbing side of something that we knew all along. A series of double and triple sets of postcards in *Flyaway Inlays* are a kind of re-inhabitation of these maps - postcards made from magic lantern images taken at the time when the maps were produced. Non-iconic these images have the beauty of the incidental, and for the artist they are "*images not yet consumed*". One pairing is a hand-coloured image of a seated gathering, a meeting, the other a duotone reprising the general form of the first. Such juxtapositions are what Godard was concerned with to the extent that in voiceover he quotes the following several times in several films, including *The History of Cinema*: "The more distant and right the relationship between two juxtaposed realities, the stronger the image will be - the more emotional power and poetic reality it will have" and "two entirely unrelated realities cannot be usefully juxtaposed. No image will be created".

If we can think about 'a world deprived of all its centres' then the crystalline work in this exhibition is *l'histoire d'histoire d'une histoire*. Images from magic lantern slides transferred onto 35mm celluloid film slides projected in a framework of doubles. One distant technology meets another, less distant, to set off an event. We see the traces of the image imprint of the magic lantern slide around its still glass borders while the slow tempo of the slide projector clicks through images and the orchestrated darkness between becomes the place where we will at times hear a voiceover. Sequences of images appear to repeat, yet a small number are altered incrementally, others added, doubled or moved. The entire ensemble leaves the beholder with the ineffability of duration through images and the voice. Projected onto a wide black strip it enters into a mimicry of the panorama, the precursor to cinema itself. Gilles Deleuze writing on the 'movement image' via Henri Bergson: "...the movement-image does not offer

you one clear point of view to identify with but a world 'deprived of all its centres'."³

This generative force of repetition was for Gertrude Stein a desire to write the present moment, rejecting the time interval for immediacy in her response to the 19th century novel's basis in chronological time - no longer *our* time. She writes, "a train moving there is not real realization of it moving if it does not move against something". In other words, an abrupt stop would be an old take on time. In her desire to write in the immediate present, she begins again and again to "bring about action not repetition"⁴.

As a recorded voice the voiceover is anterior to the present, speaking from the past in our present. Here it is also a voice between the beat, if you like, at times between the appearances of images when the screen goes dark - while the unique ambiguity of the voice ensures it can never fully be in the service of an image. There is a lived history of the voice in relation to power, enough to show that "this ambiguity has a perilous reverse side". There can be no seamless relation between the word and the voice behind it, whatever regulations the voice endures there is always a crack.⁵

The voiceover begins, "*I want to find a story, a story in images*". Speaking in fragments, this voice is aligned with an unstable memory of the 'other'. Although marked with precision it is intimate and, by its nature and in this context, alienated. It is simultaneously quiet and insistent, in an English, deep and rich. The voice behind 'the word' is a woman's voice. The significance of the ambiguity of this voice is amplified by it being the voice of a woman, historically suppressed, for it is suspected of exceeding 'sense'. Here it registers hesitation - so emblematic of poems of Emily Dickinson. The voiceover appears aware perhaps of its own non-diegetic function - that it might fall outside any story: "*Can there be a new framework to images that have fallen out of time?*"



l'histoire d'histoire d'une histoire, 2012

Taken for the purpose of travel, science, ethnographic observance and novelty, or for an unknowable purpose, the images in *l'histoire d'histoire d'une histoire* are nevertheless all of another time - they collectively become a breach in the logic of the time of the image. In the 100 appearances of these images we see: a boy under the examination of the medical technologies, in the earlier part of the 20th century; the sepia image of a 14th century building, the 'Strangers' Hall' in Norwich, with a woman's small figure just discernible in one of the windows, or the sepia image of a man in the Maghreb, shrouded, not just in cloth but in the magic lantern image's effect - the beautiful though constructed ambience of his environment. The image is repeated throughout the four sequences of images, and when it is doubled we are compelled to seek differences within it, and when it appears in a later sequence subtly altered - it becomes a form of collage where nothing has been cut or added, nothing but a digital intervention as his feet lift above ground - as he levitates, is animated.

There's a topological mode here. The artist describes images as 'plains' and surely this is 'place' in the topological form that Heidegger thought it, and the voiceover reprises it: "*My uncle grew up in a time, the thirties and forties, in a village in Mesaoria - the wide plain between the two ranges of Cyprus, where the sky is dulled white by the afternoon sun ... A little outside the village in the dry, hard earth there's a hollow where water remains and the breadfruit tree grows ... The fruit is, in recollection, elastic to the touch, when pressed lightly, supple...*". The oneiric image of the "*the wide plain ... sky dulled white*" matches dream and place, takes a topological tour if you like as it also situates this work in Cyprus, Marianna Christofides' birth place; a place where there is an embedded inheritance of the violence of geopolitical forces continually splitting the island in two, the victory of binary thought embedded in a place and the consequences of the ethical failure with regard to the other. The voice elsewhere speaks of the event of the *Mutiny on the Bounty*, the terrible tale of sailors' suffering and leading to the accidental

creation of the historical birth of the identity of a people on Pitcairn Island.

The train, born of the Industrial Revolution, generated mass movements of populations and trade, becoming part of an entirely other geopolitical world. In the film installation *Logbook Entries: Braunsfeld* we have a remnant of this narrative. A small coal train that carries the now failing produce of a coal industry in this area is filmed from the window of the artist's home at the bottom of her garden in Cologne through a static camera, in short scans of real time. When projected these scans of time are randomised along with the dark intervals, where it is not a voice we hear but the low rumbling sound of the coal train - intensely loud then fading into a distance. It could be an echo of Chantal Akerman's early films shot in real time and in a place that is part of the characters' identity. There may not be such 'character' in *Logbook Entries: Braunsfeld*, however there are the tensions between distance and the emotions that we find in Akerman's films. Elements of structural film are here, and of conceptual art, in the sense that the artist spent long hours researching the timetables of these trains, developing detailed and comprehensive lists of when they might pass by, at the bottom of her garden. Yet there is a lyric quality in this making of lists and of her waiting in anticipation that she 'be there' to film it.

Within the work there is a finely tuned structure, what I have called crystalline. It's also a topological movement, a breaking with the teleology of history, of language, of subjectivity. That Marianna Christofides approaches this, not by countering repetition, or by returning to past technologies of the image, but by going through them, that brings about a real possibility of an encounter with the work. Perhaps it is the very act of the artist's return to the crystalline function of the magic lantern slide itself that is the generative heart of it.

Denise Robinson
Freelance curator and writer;
lives and works in London.

1. Jeff Malpas, *Heidegger's topology: Being, Place, World* (Publ. MIT Press 2006), p.14
2. Gaston Bachelard, *Earth and Reveries of Will* (Publ. The Dallas Institute 1948), p.31
3. Philippe-Alain Michaud quotes Godard in *Aby Warburg and the Image in Motion* (Publ. MIT Press 2004), p.289

4. Sarah Posman, *Where Has Gertrud(e) Gone?: Gertrude Stein's Cinematic Journey from Movement-Image to Time-Image*, in Gilles Deleuze: *Image and Text*. Eds. E.W. Holland, D.W. Smith and C.J. Stivale (Publ. Continuum, London 2009), p.47
5. My discussion here is based on Mladen Dolar, in *A Voice and Nothing More* (Publ. MIT Press 2006), pp.42-52

Ένας κόσμος στερημένος από τα κέντρα του

«Στο σύνολό της, η σκέψη του Heidegger αποδείχθηκε ότι ήταν μία παρατεταμένη προσπάθεια ανάμνησης του τόπου εκείνου, όπου ολόκληρη η ανθρώπινη εμπειρία -πρακτική είτε θεωρητική, θεληματική είτε αιτιολογούμενη, ποιητική είτε τεχνική- πραγματωνόταν πάντοτε.»¹

Το έργο της Μαριάννας Χριστοφίδου στην έκθεση *Εικόνες Νομάδες* συναντά το αμετάκλητο δέλεαρ που επιδεικνύουμε στην έννοια του τόπου μέσα από μια τοπολογική κίνηση με εικόνες. Σύμφωνα με τον Bachelard «...μία εικόνα [αυτού του είδους] δεν αφήνει ανενόχλητη τη φαντασία. Αναγεννιέται αδιάλειπτα από τα συντρίμια των παλαιών εμπειριών της».²

Σε αυτήν την έκθεση υπάρχει ένα αντικείμενο που μοιάζει με κόσμημα. Είναι τοποθετημένο σε μια βάση, φωτίζεται από κάτω, μία αποτύπωση επάνω σε γυαλί - μια γυάλινη διαφάνεια μαγικής λατέρνας (magic lantern slide). Φέροντας την ποιότητα μιας φωτογραφικής εικόνας, με εντυπωμένη τη φωτεινότητα του κινηματογραφικού φιλμ, όταν αυτό δεν έχει προβληθεί, χαρακτηρίζεται από την ιδιότητα του εκμαγείου: Μπορεί να αναπαράγει. Χάρη στην προφανή απλότητά της, υπάρχει μία αίσθηση μαγείας στη λάμψη του χρώματος της εικόνας και είναι κάτι περισσότερο από το εντύπωμα της φύσης - αυτή η εικόνα του τραίνου που, καθώς κατεβαίνει μία απότομη πλαγιά ανάμεσα σε καταπράσινα χωράφια, μαζί με τις ράγες του χαράζουν την εικόνα στα δύο. Αυτού του είδους η τεχνολογία αναπαραγωγής εικόνας μας εξιστορεί την προέλευσή της από μία άλλη ιστορική περίοδο, γιατί υπάρχει και το στοιχείο «της ηλικίας και της εποχής» στη συγκινησιακή επίδραση της εικόνας, ενώ το θέμα δεν είναι σύγχρονο - πιθανόν να τοποθετείται χρονικά στα τέλη του 19ου αιώνα. Ωστόσο, ο πολλαπλασιασμός και η αποδυνάμωση τέτοιων εικόνων, οι οποίες απαντούσαν σε ολόκληρη την υφήλιο μέχρι και τα μέσα του 20ου αιώνα, βρίσκουν εδώ ένα σημείο όπου η τοποθέτηση της σημασίας του μέσα στο χρόνο καταρρέει. Ως τεχνολογία αναπαραγωγής που αναπτύχθηκε στα τέλη του 17ου αιώνα, οι καλλιτεχνικές χρήσεις της γυάλινης διαφάνειας περιελάμβαναν προβολές με σκοπό να παραπέμπουν σε εικόνες φόβου μέσα από την εικόνα του κακού -λόγω των διαστροφών που διέκριναν τις θρησκευτικές αντιλήψεις- ή στην προκατάληψη που είχε δημιουργήσει μία υπερευαίσθησία απέναντι σε, πρωτόγνωρες για τότε, φαντασμαγορικές ψευδαισθήσεις, η ψυχολογική επίδραση των οποίων είναι σημαντική, αν και όχι και τόσο μετρήσιμη. Διαμέσου αυτής της αδυναμίας μέτρησης, το έργο αποκτά υπόσταση.

Μία κρυστάλλινη δομή αποκτά εμβληματική σημασία επάνω στη γυάλινη διαφάνεια. Σε αυτήν την έκθεση είναι η δομή που, μέσα από την οποία, πρέπει να περάσουν όλες οι συναντήσεις ή, όπως συμβαίνει με τη συμπληρωτική μαγεία, διατηρεί την αίσθηση ότι η αλληλεπίδραση των πραγμάτων που ήλθαν κάποτε σε επαφή θα συνεχίσει να υπάρχει (Henri Bergson). Όπως συμβαίνει και με άλλες παρωχημένες τεχνολογίες εικόνας, οι χρήσεις των γυάλινων διαφανειών επιμένουν απέναντι στην επανάσταση που έχει σημειωθεί στις τεχνολογίες αναπαραγωγής - στη φωτογραφία, την κινούμενη εικόνα και τον ένηχο κινηματογράφο. Το ερώτημα είναι: Ποια επιθυμία ανασυντάχθηκε, ώστε να αναδυθεί εκ νέου μέσα από αυτήν την ξεπερασμένη πλέον τεχνολογία; (Walter Benjamin)

Η γυάλινη διαφάνεια έχει τη θέση της μέσα στο πλαίσιο του έργου *Flyaway Inlays*, όπου η όποια φαντασίωση περί επιστροφής σε μία άλλη χρονική περίοδο / άλλη τεχνολογία παρασύρεται μακριά και μπορεί κανείς θαυμάσια να παρατηρήσει την επινόηση του «άλλου». Περιλαμβάνει χάρτες και την ονομασία χαρτών - ένα παιχνίδι χαρτογραφίας. Η καλλιτέχνη ανακάλυψε χάρτες των τότε ονομαζόμενων «Νησιά Φαντάσματα», σχεδιασμένους κάπου μεταξύ του 14ου και του 16ου αιώνα - «Φαντάσματα» γιατί δεν υπάρχουν απτά στοιχεία

που να συνηγορούν υπέρ της ύπαρξης ή της εξαφάνισής τους. Η καλλιτέχνη δεν μελετά στην κυριολεξία αυτούς τους χάρτες, αλλά τους «διαβάζει» μέσα από διαφορετικό πρίσμα, μέσα από μία ιδέα - αυτήν που η ίδια ονομάζει "Flyaway Islands", και εδώ είναι που χαράσσεται η πορεία αυτής της φαντασιακής ιστορίας. Οι χάρτες των εν λόγω νησιών προήλθαν από έναν αγγλικό γεωγραφικό άτλαντα, γύρω στο 1914, όπου, απ' ό,τι φαίνεται, δεν λείπουν οι ηθελμημένες παραχαράξεις και διαστρεβλώσεις ενώ εμφανίζουν ένα ανεξήγητο χαρτογραφικό ενδιαφέρον ως προς την πόλη ή την χώρα που χαρτογραφούν. Ορισμένοι φαίνεται ότι κόπηκαν και επικολλήθηκαν, προκειμένου να συνταιριάξουν την κατανεμημένη περιοχή, ωστόσο δεν διακρίνεται κάποια εμφανής πρόθεση ή λογική που να υποστηρίζει κάτι τέτοιο και αποφεύγουν κάθε χαρτογραφική χρήση ως αποικιοκρατικό εργαλείο - κάτι εντελώς αντίθετο με τους χάρτες, τους τόσο βίαιους και οικείους, του αποικιοκρατικού εγχειρήματος της εκ νέου χαρτογράφησης διαφόρων περιοχών. Οι περιοχές που γνώρισαν αυτήν την χαρτογράφηση καθίστανται φαντασιακές: Πεκίνο, Ιερουσαλήμ, Χονγκ Κονγκ και Κύπρος. Η πρόθεση της καλλιτέχνης δεν είναι να βρει εικόνες ή χάρτες, και με το διαμελισμό τους να παρουσιάσει μία ήδη υπάρχουσα κατάσταση ή πρόθεση, ούτε να αποκαλύψει μία καινούρια ανάγνωση - γιατί η επιθυμία αυτών των χαρτογράφων, σε αυτό το παράξενο χαρτογραφικό εγχείρημα, καταδεικνύει την ενοχλητική πλευρά ενός πράγματος, το οποίο γνωρίζουμε εξ αρχής. Στο έργο *Flyaway Inlays*, μία σειρά από καρτ-ποστάλ, ανά δύο και ανά τρεις, αποτελεί ένα είδος εκ νέου «κατοίκησης» αυτών των χαρτών. Οι καρτ-ποστάλ δημιουργήθηκαν από εικόνες γυάλινων διαφανειών, οι οποίες τραβήχτηκαν την εποχή της σχεδίασης των εν λόγω χαρτών. Ως μη απεικονίζουσες, αυτές οι εικόνες έχουν την ομορφιά του απρόβλεπτου και για την καλλιτέχνη αποτελούν «εικόνες που δεν έχουν ακόμα (κατ)αναλωθεί». Μία δυάδα είναι μία εικόνα μιας συγκέντρωσης, μιας συνάντησης, επιχρωματισμένη στο χέρι. Η άλλη είναι μία αναπαραγωγή, σε διχρωμία, της γενικής φόρμας της πρώτης. Αντιπαραβολές αυτού του είδους απασχολούσαν τον J. L. Godard σε τέτοιο σημείο, που, μέσω voiceover, επαναλαμβάνει αρκετές φορές και σε αρκετές ταινίες, μεταξύ των οποίων και η *Ιστορία του Κινηματογράφου* (The History of Cinema), τα ακόλουθα: «Όσο πιο μακρινή και ορθή είναι η σχέση δύο αντιπαραβαλλόμενων πραγματικότητων, τόσο πιο δυνατή θα είναι η εικόνα - τόσο περισσότερη συναισθηματική δύναμη και ποιητική πραγματικότητα θα αποδίδει» και «δύο εντελώς ασύνδετες μεταξύ τους πραγματικότητες δεν μπορούν να αντιπαραβληθούν με χρήσιμο τρόπο. Δε θα προκύψει εικόνα».

Αν αναλογιστούμε «έναν κόσμο στερημένο από τα κέντρα του», τότε το κρυστάλλινο έργο σε αυτήν την έκθεση είναι το *l'histoire d'histoire d' une histoire*. Εικόνες γυάλινων διαφανειών, που έχουν μεταφερθεί σε κινηματογραφικό φιλμ 35mm, προβάλλονται σε πλαίσιο ζευγών. Μία μακρινή τεχνολογία συναντά μία άλλη, λιγότερο μακρινή, προκειμένου να σηματοδοτήσουν ένα γεγονός. Βλέπουμε τα ίχνη του εντυπώματος της εικόνας της γυάλινης διαφάνειας γύρω από τα γυάλινα όριά της, ενώ ο αργός ρυθμός του προβολέα διαφανειών εναλλάσσει τις εικόνες και, στο ενορχηστρωμένο, ενδιάμεσο σκοτεινό κενό, ακούγεται, κατά περιόδους, το voiceover. Κάποιες ακολουθίες εικόνων δείχνουν να επαναλαμβάνονται, ωστόσο ένας μικρός αριθμός τους διαφοροποιείται αυξητικά: κάποιες προστίθενται, άλλες γίνονται διπλές είτε αφαιρούνται. Ολόκληρο το σύνολο αφήνει στον παρατηρητή την ανείπωτη αίσθηση της διάρκειας μέσα από τις εικόνες και τη φωνή. Προβαλλόμενο επάνω σε μία πλατιά μαύρη ταινία, (το σύνολο) επιδίδεται σε μία μίμηση του πανοράματος, του προδρόμου του ίδιου του κινηματογράφου. Ο Gilles Deleuze, γράφοντας για την εικόνα της κίνησης μέσω του Henri Bergson: «...η κίνηση-εικόνα δεν σου προσφέρει μία σαφή οπτική γωνία για να ταυτιστείς μαζί της, αλλά έναν κόσμο "στερημένο από τα κέντρα του"»³



Αυτή η γενεσιουργός δύναμη της επανάληψης ήταν για τη Gertrude Stein μία επιθυμία να (συγ)γράψει την παρούσα στιγμή, απορρίπτοντας τον ενδιάμεσο χρόνο για χάρη της αμεσότητας ως αντίδρασης στη μυθιστορηματική βάση της χρονολογικής αλληλουχίας του 19ου αιώνα – εκτός της δικής μας εποχής, πλέον. Γράφει: «Η κίνηση ενός κινούμενου τραίνου δεν πραγματώνεται αληθινά, παρά μόνο αν αυτό κινείται ενάντια σε κάτι». Με άλλα λόγια, μία απότομη παύση θα αποτελούσε μία παλαιά έγκαιρη λήψη. Μέσα στην επιθυμία της να γράψει στο άμεσο παρόν, αρχίζει ξανά και ξανά να «δημιουργεί δράση και όχι επανάληψη».⁴

Ως ηχογραφημένη φωνή, το voiceover προηγείται του παρόντος χρόνου, καθώς μιλάει από το παρελθόν στο τώρα. Εδώ, αποτελεί επίσης μία φωνή ανάμεσα στα μέτρα του ρυθμού, αν προτιμάτε, όπως ακούγεται στα χρονικά διαστήματα μεταξύ της εμφάνισης των εικόνων, όταν η οθόνη γίνεται σκοτεινή - καθώς η μοναδική αμφιβολία της φωνής διασφαλίζει το γεγονός ότι δεν μπορεί να θεθεί απόλυτα στην υπηρεσία μιας εικόνας. Η φωνή, σε σχέση με τη δύναμη, διαθέτει μία ιστορία που κάποτε είχε ζωή, ικανή να δείξει ότι «αυτή η αμφιβολία έχει μία επικίνδυνη ανάποδη όψη». Δεν μπορεί να υπάρξει μία ενιαία και άνευ συρραφής σχέση μεταξύ της λέξης και της φωνής που την εκφέρει. Ανεξάρτητα από τους όποιους κανόνες, στους οποίους υπόκειται η φωνή, υπάρχει πάντοτε μία ρωγμή.⁵

Το voiceover ξεκινά, «Θέλω να βρω μία ιστορία, μία ιστορία σε εικόνες». Μιλώντας αποσπασματικά, αυτή η φωνή ευθυγραμμίζεται με μία ασταθή ανάμνηση του «άλλου». Αν και χαρακτηρίζεται από ακρίβεια, είναι προσωπική και, λόγω της φύσης της και μέσα στο συγκεκριμένο πλαίσιο, αποξενωμένη. Είναι ταυτόχρονα ήσυχη και επίμονη, με μία βαθειά, «γεμάτη» αγγλική προφορά. Η φωνή που εκφέρει το «λόγο» είναι γυναικεία. Η σημασία της αμφιβολίας που διακρίνει αυτή τη φωνή ενισχύεται από το γεγονός ότι πρόκειται για τη φωνή μιας γυναίκας, ιστορικά καταπιεσμένης, γιατί είναι ύποπτη για υπερβολικό «συναίσθηματισμό». Εδώ καταγράφεται δισταγμός - τόσο εμβλημα-

τικό στοιχείο στην ποίηση της Emily Dickinson. Το voiceover φαίνεται να έχει επίγνωση της μη αφηγηματικής λειτουργίας του - ότι μπορεί να βρεθεί εκτός οποιασδήποτε ιστορίας: «Μπορεί να υπάρξει ένα νέο πλαίσιο για εικόνες που έχουν χάσει τη χρονικότητά τους;»

Έχοντας τραβηχτεί για ταξιδιωτικούς, επιστημονικούς, εθνογραφικούς σκοπούς και εν είδει καινοτομίας ή για κάποιον άγνωστο λόγο, οι εικόνες στο *l'histoire d'une histoire* προέρχονται, ωστόσο, από μία άλλη εποχή - συλλογικά αποτελούν το ρήγμα στη λογική του χρόνου της κάθε εικόνας. Στις 100 εμφανίσεις αυτών των εικόνων βλέπουμε: ένα αγόρι να εξετάζεται με τη χρήση ιατρικών τεχνολογιών, στις αρχές του 20ου αιώνα. Μία εικόνα, σε χρώμα σέπια, ενός κτηρίου του 14ου αιώνα, του "Strangers' Hall" στο Norwich, με τη μικρή μορφή μιας γυναίκας να διακρίνεται αμυδρά σε ένα από τα παράθυρα ή τη σε χρώμα σέπια εικόνα ενός άντρα, σε κάποια περιοχή του Maghreb, να καλύπτεται όχι μόνο από ύφασμα, αλλά από την επίδραση της εικόνας γυάλινης διαφάνειας - όμορφη, πλην κατασκευασμένη, εικόνα του περιβάλλοντός του. Η εικόνα επαναλαμβάνεται και στις τέσσερις ακολουθίες εικόνων και, όταν γίνεται διπλή, αισθανόμαστε την επιτακτική ανάγκη να αναζητήσουμε διαφορές εντός της, ενώ όταν εμφανίζεται ελαφρά αλλαγμένη, σε κάποια επόμενη ακολουθία - ουσιαστικά δημιουργείται ένα κολάζ, όπου τίποτα δεν έχει αποκοπεί ή προστεθεί, τίποτα παρά μόνο μία ψηφιακή παρέμβαση τη στιγμή που τα πόδια του αφήνουν το έδαφος - καθώς ανυψώνεται, εμψυχώνεται.

Εδώ υπάρχει ένας τοπολογικός τρόπος (mode). Η καλλιτέχνηδα περιγράφει εικόνες ως «πεδία» και σίγουρα αυτό είναι ο «τόπος» (place), με την τοπολογική μορφή με την οποία τον συνέλαβε ο Heidegger, και το voiceover τον προσεγγίζει: «Ο θεός μου μεγάλωσε σε ένα χωριό, στη δεκαετία του '30 και του '40, κοντά στη Μεσαορία - την πλατιά πεδιάδα ανάμεσα στις δύο οροσειρές της Κύπρου, όπου ο απογευματινός ήλιος βάφει με ένα υπόλευκο χρώμα τον ουρανό... Λίγο πιο έξω από το



Logbook Entries: Braunsfeld, 2012

χωριό, στην ξερή, άγονη γη βρίσκεται ένα κοιλώμα που συγκρατεί το νερό και ένα αρτόδεντρο μεγαλώνει... Ο καρπός, σαν θύμηση, είναι ελαστικός στο άγγιγμα και, όταν πιεστεί ελαφρά, μαλακός...». Η ονειρική εικόνα της «πλατιάς πεδιάδας... με ένα υπόλευκο χρώμα στον ουρανό» συνταιριάζει το όνειρο και τον τόπο, ξεκινάει μια τοπολογική, αν το θέλετε, περιήγηση, καθώς επίσης τοποθετεί αυτό το έργο στην Κύπρο, την πατρίδα της Μαριάννας Χριστοφίδου. Έναν τόπο, όπου υπάρχει ενσωματωμένη η κληρονομούμενη βία γεωπολιτικών δυνάμεων που συνεχίζουν να χωρίζουν το νησί στα δύο, η νίκη της δυαδικής σκέψης ενσωματωμένη σε έναν τόπο και οι συνέπειες της ηθικής αποτυχίας αναφορικά με το «άλλο». Σε άλλο σημείο, η φωνή αναφέρεται στην *Ανταρσία στο Μπάουντυ* (*Mutiny on the Bounty*), την τραγική ιστορία των ναυτών που υπέφεραν, η οποία οδήγησε στην τυχαία δημιουργία της ιστορικής γέννησης της ταυτότητας ενός λαού στο Νησί Pitcairn.

Το τραίνο, δημιούργημα της Βιομηχανικής Επανάστασης, έφερε τη μαζική μετακίνηση ανθρώπων και εμπορευμάτων και έγινε μέρος ενός εντελώς διαφορετικού γεωπολιτικού κόσμου. Στην εγκατάσταση *Logbook Entries: Braunsfeld* έχουμε ένα απομεινάρι αυτής της αφήγησης. Ένα μικρό τραίνο μεταφοράς γαιάνθρακα, που μεταφέρει τη, φθίνουσα πλέον, παραγωγή της βιομηχανίας άνθρακα, κινηματογραφείται από το παράθυρο του σπιτιού της καλλιτέχνιδος στη Κολωνία, στο βάθος του κήπου της, με στατική κάμερα σε μικρές σαρώσεις πραγματικού χρόνου. Αυτές οι σαρώσεις χρόνου, όταν προβάλλονται, τυχαioποιούνται μαζί με τα σκοτεινά μεσοδιαστήματα, όπου πλέον δεν ακούμε τη φωνή, αλλά το χαμηλό, υπόκωφο ήχο του τραίνου - έντονο και δυνατό στην αρχή και, στη συνέχεια,

να ξεμακραίνει. Μπορεί να απηχεί τις πρώτες ταινίες της Chantal Akerman, που γυρίστηκαν σε πραγματικό χρόνο και σε έναν τόπο, ο οποίος αποτελεί στοιχείο της ταυτότητας των χαρακτήρων. Μπορεί να μην υπάρχει τέτοιος «χαρακτήρας» στο *Logbook Entries: Braunsfeld*, ωστόσο υπάρχουν οι εντάσεις μεταξύ της απόστασης και των συναισθημάτων που βρίσκονται στις ταινίες της Akerman. Εδώ υπάρχουν στοιχεία από το δομικό (structural) φιλμ και την εννοιολογική (conceptual) τέχνη, υπό την έννοια ότι η καλλιτέχνιδα έχει αφιερώσει πάμπολλες ώρες στη μελέτη των δρομολογίων αυτών των τρενών, καταρτίζοντας λεπτομερείς και εκτενείς καταλόγους των χρονικών στιγμών που θα μπορούσαν να διέλθουν, από το βάθος του κήπου της. Επιπλέον, υπάρχει ένας λυρισμός στη δημιουργία αυτών των καταλόγων και στην προσαρμογή της καλλιτέχνιδος «να είναι εκεί» για να κινηματογραφήσει τη διέλευση του τραίνου.

Εντός του έργου υπάρχει μία αρμονικότερη δομή, αυτή που αποκαλώ κρυστάλλινη. Πρόκειται, επίσης, για μία τοπολογική κίνηση, μία ρήξη με την τελεολογία της ιστορίας, της γλώσσας, της υποκειμενικότητας. Το γεγονός ότι η Μαριάννα Χριστοφίδου προσεγγίζει κατ' αυτόν τον τρόπο, όχι μέσω μετρήσιμης επανάληψης, ούτε με την επάνοδο σε παρωχημένες τεχνολογίες εικόνas, αλλά επανεξετάζοντας τις, προσφέρει μία πραγματική δυνατότητα συνάντησης με το έργο. Πιθανόν να είναι η ίδια η πράξη της επανόδου της καλλιτέχνιδος στην κρυστάλλινη δομή της γυάλινης διαφάνειας, που αποτελεί τη γενεσιουργό δύναμη, την καρδιά του έργου.

Denise Robinson

*Ανεξάρτητη επιμελήτρια και συγγραφέας,
ζει και εργάζεται στο Λονδίνο.*

1. Jeff Malpas, *Heidegger's topology: Being, Place, World* (Publ. MIT Press 2006), p.14
2. Gaston Bachelard, *Earth and Reveries of Will* (Publ. The Dallas Institute 1948), p.31
3. Παράθεμα του Godard στον Philippe-Alain Michaud, in *Aby Warburg and the Image in Motion* (Publ. MIT Press 2004), p.289

4. Sarah Posman, *Where Has Gertrud(e) Gone?: Gertrude Stein's Cinematic Journey from Movement-Image to Time-Image*, in Gilles Deleuze: *Image and Text*. Eds. E.W. Holland, D.W. Smith and C.J. Stivale (Publ. Continuum, London 2009), p.47
5. Η συζήτησή μου εδώ βασίζεται στον Mladen Dolar, in *A Voice and Nothing More* (Publ. MIT Press 2006), pp.42-52



l'histoire d'histoire d'une histoire, 2012

Η **Μαριάννα Χριστοφίδου** (γεν. 1980 στη Λευκωσία, ζεί και εργάζεται στην Κολωνία) συνεκπροσώπησε την Κύπρο στην 54η Μπιενάλε Βενετίας 2011. Σπούδασε Εικαστικές Τέχνες στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, Media Arts στο Slade School of Fine Art του Λονδίνου και στη συνέχεια ολοκλήρωσε μεταπτυχιακές σπουδές στα Νέα Μέσα και τον Κινηματογράφο στο Academy of Media Arts Κολωνίας. Για το 2012 απέσπασε τη διεθνή υποτροφία του Künstlerhaus Schloss Balmoral, Γερμανία, ενώ το 2011 έλαβε το βραβείο του ιδρύματος Jean-Claude Reynal στη Γαλλία και βραβεύθηκε από τον οργανισμό Deutschland - Land der Ideen (Γερμανία - χώρα των ιδεών) ως μία από τις πέντε καλλιτέχνιδες του μέλλοντος στη Γερμανία. Το 2010 έλαβε το 1ο βραβείο Εικαστικών Κολωνίας. Από το 2000 της έχει χορηγηθεί σειρά υποτροφιών και διακρίσεων μεταξύ άλλων από το Κοινοφελές Ίδρυμα Α.Σ. Ωνάση, τα Ιδρύματα Μικελή και Eurobank, τη Γερμανική Υπηρεσία Ακαδημαϊκών Ανταλλαγών DAAD, καθώς και το ΙΚΥ Ελλάδος και Κύπρου. Επιλεγμένες εκθέσεις και προβολές 2012 *Dear Aby Warburg, What to do with images?* Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Ζίγκεν / *Sense of Place. European landscape photography*, BOZAR Centre for Fine Arts, Βρυξέλλες / *Laveronica Arte Contemporanea*, Μόντिका (solo) / *Speaking of Reality*, Theartspace, Ντίσελντορφ 2011 *Temporal Taxonomy*, La Biennale di Venezia, Βενετία / 57th International Short Film Festival, Ομπερχάουζεν / *localhost*, AzKM Contemporary Art Space, Μίνστερ 2010 *Chypre 2010: L'Art au Présent*, Παρίσι 2009 XIV Μπιενάλε Νέων Δημιουργών Ευρώπης και Μεσογείου, Σκόπια (Βραβείο Διεθνούς Δικτύου Artist-Residencies Resartis) / *Along the Rhine – Cologne/Düsseldorf*, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Kunst im Tunnel, Ντίσελντορφ.

Marianna Christofides (*1980 Nicosia, lives and works in Cologne) co-represented Cyprus at the 54th International Art Exhibition - la Biennale di Venezia 2011. She studied Visual and Media Arts at the Academy of Fine Arts Athens, the Slade School of Fine Art London and the Academy of Media Arts Cologne. For 2012 she has obtained the Schloss Balmoral project scholarship. In 2011 she received the Jean-Claude Reynal Scholarship, France and in 2010 the Friedrich-Vordemberge Grant for Visual Arts by the City of Cologne. Since 2000 she has received numerous scholarships and prizes, among which by the A.S. Onassis Foundation and the German Academic Exchange Service DAAD. Selected exhibitions and screenings 2012 *Dear Aby Warburg, What to do with images?* Museum of Contemporary Art, Siegen / *Sense of Place. European landscape photography*, BOZAR Centre for Fine Arts, Brussels / *Laveronica Arte Contemporanea*, Modica (solo) / *Speaking of Reality*, Theartspace, Düsseldorf 2011 *Temporal Taxonomy*, La Biennale di Venezia / 57th International Short Film Festival Oberhausen / *localhost*, AzKM Contemporary Art Space, Münster 2010 *Chypre 2010: L'Art au Présent*, Paris 2009 XIV Biennial of Young Artists from Europe and the Mediterranean, Skopje / *Along the Rhine – Cologne/Düsseldorf*, Kunst im Tunnel, Düsseldorf.