Կարեն Անդրիասյան Karen Andreassian

ԻՆՉ ԵՄ ՀԻՇՈՒՄ WHAT I REMEMBER

voghchaberd.am / format.am

I

մաս part

voghchaberd.am

ճանապարհորդող լանդշաֆտ traveling landscape

2004 - 2021

Կարեն Անդրիասյան Karen Andreassian

ԻՆՉ ԵՄ ՀԻՇՈՒՄ WHAT I REMEMBER

voghchaberd.am / format.am

I

մաս part

voghchaberd.am

ճանապարհորդող լանդշաֆտ traveling landscape

2004 - 2021

Կարեն Անդրիասյան Karen Andreassian

ԻՆՉ ԵՄ ՀԻՇՈՒՄ WHAT I REMEMBER

voghchaberd.am / format.am

նախագծի հեղինակ՝ Կարեն Անդրիասյան project author: Karen Andreassian
տեքստերի խմբագիր և թարգմանիչ՝ Աստղիկ Չուբարյան editor and translator: Astghik Chubaryan
ծրագրային ճարտարագետ՝ Վարդան Անդրիասյան software Engineer: Vardan Andreassian

լուսանկարները՝ Կարեն Անդրիասյանի © photos Karen Andreassian

cameras: Kiev-88, Pentax ME; b/w film

ISBN 978-9939-0-5586-2

ԵՐԵՎԱՆ YEREVAN
2026

Բովանդակություն / Contents

Կարեն Անդրիասյան / *ինչ եմ հիշում* . . . 6
Karen Andreassian / *What I remember* . . . 8
Karen Andreassian / *Voghchaberd: exported experiences* / *Ողջաբերդ՝ արտահանվող ապրումներ* . . . 12
Աննա Բարսեղյան / *Ողջաբերդ.* . . . 18
Anna Barseghian / *Voghchaberd* . . . 20
Centre pour l'Image Contemporaine Saint-Gervais Genève / *Karen Andreassian, Voghchaberd* . . . 22
Marcus Verhagen / *frieze, Karen Andreassian* . . . 30
Zehar / *An Exchange between Miren Eraso and Karen Andreassian.* . . . 34
springerin / **Hedwig Saxenhuber** / *Unstabile Verhältnisse.* . . . 36
Stephen Wright / *Competing Ontological Landscapes.* . . . 42
Voghchaberd | Remaining Time *an email exchange between Karen Andreassian & Stephen Wright* . . . 48
Stephen Wright / *Le Document performatif* / *Պերֆորմատիվ փաստաթուղթ* . . . 58
Dominique Abensour Le vif / *du sujet: le travail de l'art en Arménie.* . . . 62
Դոմինիկ Աբենսուր / *Բուն սուբյեկտը. արվեստի աշխատանքը Հայաստանում.* . . . 63
BIENNALE DE PARIS . . . 66
Stephen Wright / *Sweet Fuck All.* . . . 70
FRAC Poitou-Charentes (Fonds Régionaux d'Art Contemporain). . . . 77
Նախագծի հետ համագործակցող հեղինակների համառոտ կենսագրությունը . . . 78
Brief biographies of authors collaborating on the project . . . 79

Ինչ եմ հիշում

Կարեն Անդրիասյան
2026

«Ողջաբերդ» արվեստի նախագիծը մեկնարկել է 2003 թվականին: Ողջաբերդը[1] գյուղ է Հայաստանի Կոտայքի մարզում՝ Երևանից մոտ 12 կմ հեռավորության վրա. այստեղով է անցնում Երևան–Գառնի–Գեղարդ ավտոճանապարհը: Գյուղը տեղակայված է ակտիվ սողանքային գոտում, և հենց այդ լանդշաֆտն էլ դարձավ նախագծի կոնցեպտուալ հիմքը: Նախագծի հիմնական նպատակը արվեստի միջոցով այդ փոփոխվող տարածքի՝ լանդշաֆտի հետ փոխազդեցության ու փոխհարաբերությունների ձևավորումն էր: Լանդշաֆտի կառուցվածքային առանձնահատկություններն անմիջական ազդեցություն ունեցան նախագծի կայացման և զարգացման վրա: Հենց այդ գործընթացի արդյունքում ձևավորվեց հիմնական գաղափարը՝ **սողացող լանդշաֆտը** վերափոխել **«ճանապարհորդող» լանդշաֆտի**՝ այն տեղափոխելով համացանցային տիրույթ: Այդ պերֆորմատիվ գործողության տրամաբանությունը կարելի է ձևակերպել հետևյալ կերպ. ինչ-որ բան տեղափոխվում է մի վայրից մյուսը:

2003 թվականին հայկական դոմենային տիրույթում բացվեցին **voghchaberd.am** և **format.am** կայքերը: Դրանք փոխկապակցված էին և կոնցեպտուալ առումով փոխլրացնում էին միմյանց, սակայն ունեին տարբեր գործառույթներ:

[1]Ողջաբերդի մասին առաջին տեղեկությունը ստացել եմ Գեղամ Մարգարյանի որդուց՝ Ժիրայր Մարգարյանից: Տես էջ 12:

voghchaberd.am կայքը վերաբերում էր անմիջապես տարածքին. այն գործում էր որպես արխիվ, որտեղ ներկայացվում էին Ողջաբերդի տարածքում իրականացված զբոսանքների և նախագծին ուղեկցող այլ իրադարձությունների վերաբերյալ փաստերը: Զբոսանքը դիտարկվում էր որպես պերֆորմատիվ գործողություն, իսկ դրա ընթացքում արձանագրված նյութերը վերափոխվում էին պերֆորմատիվ փաստաթղթերի: Արխիվային հատվածը կառուցվել էր որպես իրականության հետ համընկնող (*coextensive*) համակարգ, որը գործում էր համաժամանակյա սկզբունքով. այսինքն՝ արխիվը ոչ թե հետադարձ փաստագրություն էր, այլ ընթացիկ, իրականությանը համընթաց զարգացող գործընթաց:

Նախագծի բաց լինելը հնարավորություն տվեց մարդկանց անուղղակիորեն մասնակցել և համագործակցել դրա հետ տարբեր ձևաչափերով՝ հղումների, տեքստերի, մեկնաբանությունների ու ցուցադրությունների միջոցով: Այդ համագործակցություններն ու իրադարձությունները նույնպես փաստագրվում էին, վերածվում պերֆորմատիվ փաստաթղթերի, ապա արխիվացվում՝ դառնալով պերֆորմանսի բաղկացուցիչ տարրեր:

Տևողությունը, տեղաշարժերը, արագության փոփոխություններն ու դանդաղեցումները, կանգառները և ժամանակային այլ բնութագրերը նախագծի կառուցվածքային առանցքն են: Այս համատեքստում ժամանակի կոնցեպտը ձևավորվել է voghchaberd.am և format.am հարթակների գաղափարական փոխազդեցությունից ու դրանց համադրումից: voghchaberd.am-ի ներկայացրած տարածայնացված ժամանակն ընկալվում էր որպես **«զարկերակային ժամանակ» (*temps pulsé*)**[2]: Այն միշտ փոխկապակցված էր տարածությանը. քայլի շարժման ինտենսիվությունն ու քանակն էր (հաճախականությունը), որը սահմանում և նշագրում էր տեղանքը: Յուրաքանչյուր զբոսանքի ընթացքում տարածքի յուրացումը համընկնում էր այդ զարկերակային ժամանակի արձանագրման հետ:

format.am կայքի գործառույթը նախագծից «փաստացիությունը» զտելն էր: Եթե voghchaberd.am-ը վերաբերում էր բուն տարածքին, ապա format.am-ն իրականացնում էր ապատարածայնացման գործընթացը՝ դիտարկվելով որպես **ոչ-զարկերակային ժամանակի (*temps non-pulsé*)** ազատագրման ակտ: Կայքում ներդրված ծրագիրը վայրկյանների ճշտությամբ հաշվարկում էր voghchaberd.am-ում օգտատիրոջ նավարկման ընթացքում երկու կտտոցի (*click*) միջև ընկած տևողությունը: Այս տվյալների փոխանցումը format.am-ին թույլ էր տալիս զարկերակային ժամանակից «արդյունահանել» ոչ-զարկերակային ժամանակի պատառիկներ: Այդ մասնիկները միմյանց հետ չէին փոխազդում. դրանք գոյություն ունեին բացառապես սեփական տևողության սահմաններում: Այսպիսով, format.am-ը վերածվեց ոչ-զարկերակային ժամանակի յուրօրինակ պահեստարանի:

2010 թվականին իրականացվեց վերջին զբոսանքը, որով եզրափակվեց նախագծի ակտիվ փուլը: Մեկնարկից ի վեր մշտապես ծագում էր նախագծի ամփոփման հարցը, քանի որ այն ուներ անընդհատ ծավալվելու և ընդլայնվելու միտում: Ըստ էության, format.am կայքն էր ստանձնել «կասեցնողի» (*stopper*) դերը՝ հիշեցնելով ամփոփման անհրաժեշտության մասին: 2021 թվականին հարթակի փակումով նախագիծը փոխադրվեց սպասման ռեժիմի: Այդուհանդերձ, 2025 թվականին նախագծի վերագործարկումն ու վերջնական ամփոփումն իրագործվեց զարկերակային և ոչ-զարկերակային ժամանակների հակադրության կոնցեպտի միջոցով, որտեղ գերիշխողը ոչ-զարկերակային ժամանակն է:

Այս հրատարակության (թե՛ էլեկտրոնային, թե՛ տպագիր) կառուցվածքի հիմքում զարկերակային և ոչ-զարկերակային ժամանակների հակադրության կոնցեպտն է: Հրատարակությունը բաղկացած է չորս մասից, որոնցում ներառված է 2003-2010 թվականների արխիվի ընտրանին՝ այդպիսով ամփոփելով նախագծի որոշակի փուլի ընթացքը:

[2]Ժիլ Դելյոզ, «Հազար սարահարթ II», 1976–1977 թթ. դասախոսությունների շարք, 3-րդ սեանս, 3 մայիսի, 1977 թ.: https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-03-16/

What I remember

Karen Andreassian
2026

The **“Voghchaberd”** art project was launched in 2003. Voghchaberd[1] is a village in the Kotayk region of Armenia, located approximately 12 kilometers from Yerevan along the Yerevan–Garni–Geghard highway. The village sits within an active landslide zone, and it was this very landscape that became the conceptual foundation of the project. The primary objective was to use artistic means to forge an interaction and a set of relationships with this shifting terrain. The structural characteristics of the landscape directly influenced the formation and evolution of the project. Through this process, the core idea emerged: to transform a sliding landscape into a traveling landscape by migrating it into the digital domain. The logic of this performative act can be formulated as follows: something is displaced from one locus to another.

In 2003, two interconnected websites—**voghchaberd.am** and **format.am**—were launched within the Armenian domain space. Conceptually symbiotic and complementary, they nonetheless served different functions. The website voghchaberd.am was directly tied to the territory; it functioned as an archive presenting facts and documentation related to the walks (or strolls) conducted in the Voghchaberd area, as well as other events accompanying the project. Walking was viewed as a performative act, and the data recorded during these walks were transformed into “performative documents.” The archival component was constructed as a *coextensive* system—an archive coinciding with reality—operating on a principle of simultaneity. In other words, the archive was not a retrospective record but an ongoing process evolving in parallel with reality.

The open structure of the project allowed for indirect participation and collaboration through various formats, including links, texts, comments, and exhibitions. These collaborations and events were likewise documented, transformed into performative documents, and archived, becoming integral elements of the performance itself.

Duration, displacement, changes in speed, decelerations, pauses, and other temporal characteristics formed the structural axis of the project. In this context, the concept of time emerged from the ideological interaction and fusion of the voghchaberd.am and format.am platforms. The territorialized time presented by voghchaberd.am was perceived as **“pulsating time” (*temps pulsé*)**[2]. It was always interconnected with space; it was the intensity and quantity (frequency) of the step’s movement that defined and marked the territory. During each walk, as the territory was being marked, this pulsating time was simultaneously internalized.

The function of format.am was to filter “factuality” out of the project. While voghchaberd.am referred to the physical territory, format.am realized the process of deterritorialization, viewed as an act of liberating **“non-pulsating time” *(temps non-pulsé)***. A program embedded in format.am calculated, with second-level precision, the duration between two clicks made by a user while navigating voghchaberd.am. The transfer of this data allowed the project to “extract” particles of non-pulsating time from within the pulsating rhythm. These particles did not interact with one another; they existed exclusively within the boundaries of their own duration. Thus, format.am became a unique repository of non-pulsating time.

In 2010, the final walk was conducted, concluding the active phase of the project. Since its inception, the question of the project’s conclusion had constantly surfaced, as the work had an inherent tendency for continuous unfolding and expansion. Essentially, it was the format.am website that assumed the role of the “stopper,” serving as a reminder of the necessity for closure. With the shutdown of the platform in 2021, the project entered a standby mode. Nevertheless, in 2025, the reactivation and final summary of the project were realized through the conceptual juxtaposition of pulsating and non-pulsating times, with non-pulsating time becoming the dominant element.

The structure of the current publication (in both its digital and print versions) is based on this concept of the opposition between pulsating and non-pulsating time. It consists of four parts, including a selection from the 2003–2010 archive, thereby summarizing the progression of a specific phase of the project.

[1] I received the first information about Voghchaberd from Gegham Margaryan’s son, Zhirayr Margaryan. See page 12.

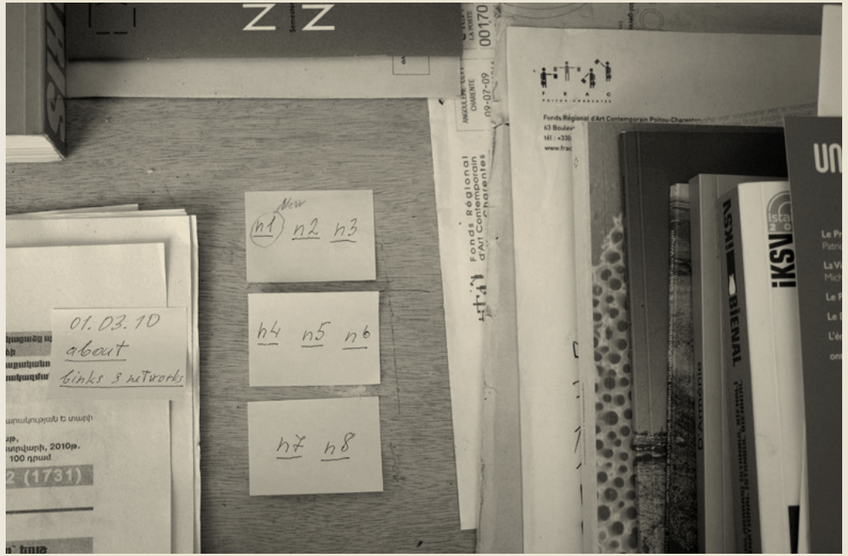
[2] Gilles Deleuze — On Mille Plateaux II, 1976-1977, 3rd session, 03 May 1977 https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-03-16/

https://web.archive.org/web/20210616220740/http://voghchaberd.am/map.php

The numbers reflect the time interval between the two clicks in seconds

1 , 0 , 1 , 1 , 0 , 1 , 1 , 606 , 3558 , 108 , 1651 , 1706 , 0 , 1 , 1 , 0 , 1 , 0 , 1 , 1 , 0 , 1 , 1 , 0 , 1 , 4537 , 160 , 1650 , 5146 , 3194 , 4318 , 387 , 11 , 621 , 9495 , 0 , 0 , 3825 , 2284 , 1026 , 3117 , 1777 ,

, 5178 , 511 , 238 , 540 , 4404 , 357 , 285 , 4252 , 115 , 3400 , 0 , 1318 , 640 , 4095 , 0 , 111 , 332 , 191 , 95 , 33 , 5314 , 22 , 8 , 1557 , 1706 , 6368 , 3247 , 1537 , 3898 , 6 , 2 , 195 , 1 , 2 , 5 , 494 , 1



875 , 640 , 825 , 6682 , 2704 , 3022 , 1182

) , 2183 , 1554 , 354 , 11 , 7 , 78 , 2076 , 85

81 , 10798 , 92 , 4081 , 8035 , 1721 , 5530

, 14 , 6 , 13 , 6 , 7 , 13 , 13 , 2284 , 284 , 1

56 , 6157 , 500 , 42 , 31 , 26 , 23 , 5052 , 1

2841 , 2956 , 1473 , 7313 , 86 , 4901 , 793

!2 , 474 , 1028 , 1504 , 4872 , 3447 , 1178

5245 , 1983 , 2701 , 5338 , 3082 , 4666 , 4

, 27 , 1779 , 498 , 8638 , 351 , 2 , 4470 , 6

, 166 , 5 , 5156 , 124 , 1202 , 1202 , 2 , 0 ,

9 , 1539 , 1821 , 2970 , 1539 , 13 , 2907 ,

154 , 1658 , 6559 , 1326 , 1342 , 180 , 227

3155 , 1398 , 3162 , 5 , 405 , 3637 , 510 ,

1166 , 4 , 2 , 1162 , 300 , 7068 , 2831 , 78

3 , 1 , 2 , 7 , 37 , 2 , 1 , 238 , 503 , 110 , 21

, 3 , 18 , 3 , 80 , 20 , 88 , 51 , 5198 , 880 , 1

87 , 55 , 4 , 206 , 9 , 28 , 2 , 1 , 29 , 16 , 13

0 , 0 , 0 , 0 , 0 , 0 , 0 , 1 , 0 , 0 , 0 , 0 , 0 , 0

300 , 2 , 2 , 2 , 43 , 2 , 1 , 182 , 18 , 2 , 1 ,

455 , 224 , 1014 , 12034 , 1778 , 10241 , 3

307 , 5406 , 571 , 2145 , 82 , 959 , 1735 ,

16 , 1067 , 1550 , 410 , 7 , 28 , 1088 , 798 ,

0 , 2564 , 6357 , 2884 , 1596 , 2371 , 1589

57 , 781 , 212 , 3525 , 3927 , 492 , 1 , 985

1440 , 3642 , 775 , 1 , 0 , 50 , 4208 , 1 , 62

1 , 4897 , 5236 , 2513 , 4993 , 755 , 3179 ,

493 , 9493 , 41 , 1 , 0 , 1672 , 698 , 0 , 0 , 1

2770 , 272 , 3070 , 6 , 11 , 1838 , 4525 , 2

, 3506 , 153 , 1411 , 374 , 1523 , 114 , 1 , 1

5965 , 430 , 480 , 2729 , 920 , 3031 , 1 , 1786 , 8522 , 523 , 480 , 1283 , 0 , 0 , 8003 , 2980 , 3229 , 166 , 2347 , 1355 , 4735 , 1490 , 2566 , 5360 , 1 , 0 , 2197 , 0 , 4400 , 0 , 1 , 1754 , 62 , 398 , 1 , 9

1836 , 1 , 0 , 1421 , 2302 , 0 , 1 , 415 , 349 , 1074 , 2211 , 1573 , 2064 , 2231 , 5147 , 268 , 24 , 2 , 2 , 704 , 4 , 6371 , 214 , 2095 , 1665 , 1734 , 7366 , 7 , 3620 , 1140 , 2573 , 575 , 176 , 2709 , 1775

348 , 345 , 162 , 371 , 3473 , 7 , 2927 , 7 , 5815 , 1634 , 2602 , 2947 , 1221 , 1 , 4966 , 4623 , 10234 , 1503 , 395 , 4523 , 1 , 0 , 1 , 1796 , 0 , 0 , 2359 , 3446 , 1964 , 1815 , 1 , 0 , 1786 , 1 , 0 , 659 ,

6002 , 1391 , 5861 , 1232 , 747 , 0 , 1 , 36 , 418 , 147 , 8092 , 518 , 5652 , 6416 , 370 , 431 , 799 , 1043 , 917 , 1959 , 13471 , 1 , 0 , 3007 , 108 , 5343 , 2138 , 4 , 1450 , 2698 , 1338 , 5524 , 4 , 712 ,

11 , 1 , 11 , 2 , 4 , 240 , 16 , 51 , 2 , 15 , 2 , 1211 , 3908 , 869 , 2344 , 1514 , 0 , 0 , 523 , 4 , 102 , 13 , 0 , 2425 , 910 , 1260 , 343 , 1630 , 841 , 309 , 3111 , 1117 , 4704 , 10796 , 1331 , 504 , 43 , 430

1916 , 2102 , 16 , 4787 , 1906 , 4697 , 3579 , 16 , 10 , 0 , 685 , 2280 , 2756 , 395 , 1165 , 10151 , 3580 , 239 , 833 , 259 , 5842 , 324 , 998 , 0 , 1 , 7448 , 334 , 1542 , 487 , 7888 , 2349 , 398 , 4357

https://web.archive.org/web/20210517163043/http://format.am/

95 , 5260 , 7437 , 17 , 8246 , 14 , 823 , 19759 , 9880 , 41081 , 3698 , 11000 , 1429 , 3032 , 7014 , 12744 , 12301 , 4131 , 6617 , 35024 , 6633 , 43057 , 14005 , 1667 , 3283 , 47

, 89 , 6737 , 19759 , 9880 , 41081 , 3698 , 7 , 14 , 4 , 6 , 8 , 9 , 8 , 112692 , 59342 , 1485 , 15752 , 1234 , 39602 , 110085 , 12604 , 3 , 2894 , 78 , 6007 , 4868 , 11748 , 23 , 14 ,

25334 , 18 , 19 , 16 , 14 , 36 , 20 , 95 , 5260 , 7437 , 17 , 8246 , 14 , 823 , 19759 , 9880 , 41081 , 3698 , 11000 , 1429 , 3032 , 7014 , 12744 , 12301 , 4131 , 6617 , 35024 , 6633

12039 , 2525 , 6192 , 6659 , 33316 , 89 , 6737 , 53 , 128 , 5234 , 31 , 544 , 3392 , 16586 , 171 , 42 , 361 , 747 , 25 , 158 , 8920 , 6760 , 222 , 606 , 11430 , 19174 , 874 , 5 , 1028

106 , 9671 , 112 , 21231 , 2332 , 4719 , 169 , 1541 , 541 , 20 , 18 , 14 , 24 , 4 , 23 , 205 , 97 , 6 , 20 , 22 , 39 , 2001 , 10984 , 5517 , 2079 , 1053 , 4400 , 3859 , 2932 , 2126 , 274

17934 , 7 , 3 , 4 , 7 , 6 , 4756 , 1380 , 507 , 35 , 20 , 22 , 6 , 6 , 226 , 4243 , 3024 , 2633 , 967 , 54 , 22 , 7006 , 6027 , 30699 , 5 , 2 , 2 , 3328 , 5385 , 4754 , 18318 , 26225 , 3692

37528 , 72 , 14280 , 73313 , 747 , 82622 , 22 , 3937 , 12256 , 17735 , 81 , 17 , 14 , 31 , 15 , 37 , 86 , 45 , 17 , 9 , 31 , 5044 , 38776 , 9034 , 423 , 7897 , 30733 , 49488 , 22059 ,

4 , 6 , 8 , 5 , 7 , 4 , 5 , 9 , 13 , 17 , 4 , 3 , 3765 , 266338 , 54263 , 59113 , 28934 , 66728 , 83340 , 7441 , 2461 , 329 , 2 , 74153 , 1580 , 501 , 89584 , 476 , 3025 , 444 , 101414 ,

11 , 29 , 148 , 13 , 54 , 12 , 102948 , 135233 , 389 , 198590 , 11 , 203319 , 9 , 129135 , 68 , 8 , 35 , 13 , 7 , 171041 , 75451 , 344369 , 17411 , 42 , 107141 , 10 , 14 , 40 , 8 , 81 ,

, 12 , 11 , 4 , 7 , 23 , 18 , 176844 , 1668 , 1872 , 54145 , 119 , 8119 , 26816 , 12 , 4 , 4 , 35 , 9 , 9 , 139221 , 464533 , 12 , 256 , 24 , 34 , 12 , 149307 , 98461 , 337330 , 438760 ,

10 , 31821 , 149991 , 87751 , 7 , 18 , 779886 , 75025 , 350869 , 6 , 15 , 1044654 , 2 , 5 , 9103 , 1372 , 2845 , 33801 , 28 , 7127 , 5900 , 157068 , 0 , 14 , -14 , 14 , 18154 , 1 , 0 ,

, 51 , 18 , 26 , 52193 , 27681 , 40 , 17 , 5 , 58493 , 16950 , 103860 , 89655 , 132903 , 110463 , 75143 , 8 , 30 , 30 , 4 , 82291 , 13909 , 1391 , 4594 , 71545 , 7209 , 96 , 360 , 24

, 11620 , 308 , 5 , 4873 , 780 , 58 , 342 , 91 , 69 , 107 , 26 , 6 , 29 , 10 , 31595 , 75 , 10 , 2088 , 26 , 5 , 634 , 20 , 490 , 82 , 117 , 233 , 4 , 5435 , 11 , 4 , 1764 , 15 , 4 , 81 , 18 ,

, 6 , 4 , 12 , 52 , 6 , 4 , 352 , 11 , 139 , 108 , 21540 , 3536 , 597 , 44361 , 6 , 1732 , 28 , 1654 , 43 , 59 , 469 , 6 , 27 , 4 , 237 , 68 , 2 , 323 , 69 , 80 , 4 , 95 , 13 , 13 , 346 , 118 , 22

189 , 180 , 1948 , 14 , 4 , 9 , 4 , 39 , 5 , 6 , 1311 , 18 , 4 , 162 , 3 , 7 , 6 , 16 , 16 , 122 , 28 , 4 , 8 , 5 , 7 , 7 , 9 , 7 , 12 , 9 , 7 , 64 , 33 , 12 , 1065 , 7 , 8 , 67 , 13 , 7 , 71 , 8 , 7 , 8 , 6

3536 , 597 , 44361 , 6 , 1732 , 28 , 2446 , 61 , 340 , 6 , 4 , 12 , 52 , 6 , 4 , 352 , 11 , 24 , 6 , 5 , 17 , 13 , 41 , 937 , 7 , 259 , 3822 , 93 , 44 , 210 , 143 , 6 , 35 , 78 , 27 , 38 , 4 , 696

14 , 33 , 1 , 10 , 13 , 15 , 8 , 21 , 10 , 88 , 11529 , 70 , 39898 , 134 , 240 , 48 , 73 , 93 , 14 , 432 , 54 , 2992 , 128328 , 7642 , 63046 , 70910 , 71999 , 29274 , 28 , 15 , 3808 , 855

3 , 6 , 13 , 13 , 2 , 3695 , 1332 , 5562 , 14117 , 11797 , 8 , 50956 , 47494 , 20 , 29493 , 81255 , 26697 , 3504 , 39 , 42 , 16 , 167 , 71 , 85 , 102 , 787 , 215 , 421 , 168 , 131 , 30 ,

, 4770 , 72235 , 12429 , 16214 , 15 , 6 , 14 , 18 , 20 , 5 , 17 , 5 , 2720 , 5 , 20 , 34 , 28 , 11 , 7 , 3 , 11 , 242 , 3 , 5 , 7 , 28 , 4 , 9 , 12 , 17 , 42632 , 33078 , 35 , 20548 , 74082 , 99

6 , 3 , 3 , 2 , 36 , 1 , 2 , 1 , 3861 , 5 , 6 , 923 , 8 , 2 , 5 , 1 , 6 , 1 , 7 , 2 , 3 , 1 , 4 , 1 , 2 , 2 , 2 , 2 , 3 , 3 , 2 , 3 , 2 , 2 , 4 , 1 , 6 , 5 , 3 , 1 , 3 , 6 , 5 , 6 , 2 , 2 , 2 , 4 , 2 , 1 , 2 , 4 , 36 , 8

117 , 114 , 252 , 7 , 47 , 67 , 18 , 60 , 97 , 33 , 29 , 42 , 56 , 44 , 8 , 14 , 11 , 38 , 37 , 349 , 10 , 37 , 22 , 27 , 11 , 5 , 41 , 5 , 12 , 66 , 41 , 70 , 37 , 49 , 60 , 64 , 9 , 14 , 34 , 36 , 9 ,

6 , 7 , 11 , 24 , 16 , 14 , 64 , 8 , 15 , 171 , 8 , 57 , 8 , 43 , 11 , 53 , 9 , 4 , 55 , 51 , 186 , 686 , 198 , 14 , 55 , 71 , 42 , 22 , 48 , 1391 , 95 , 8 , 265 , 87 , 77 , 101 , 77 , 58 , 1354 , 41

71 , 619 , 60 , 14 , 12 , 11 , 7 , 10 , 3237 , 9 , 141 , 51 , 7 , 6433 , 235 , 36033 , 70 , 6 , 258 , 3 , 6 , 5 , 74 , 55 , 50 , 677 , 3 , 65 , 82 , 5 , 7 , 21 , 6 , 20 , 4 , 166 , 9 , 2 , 73 , 50 , 43

25 , 4 , 12 , 67 , 7 , 13749 , 19 , 31 , 3 , 39 , 953 , 50 , 656 , 3 , 40 , 62 , 9 , 41 , 16 , 18 , 14 , 36452 , 13049 , 867 , 91 , 7 , 85 , 96 , 13 , 3 , 55 , 2125 , 1288 , 12 , 9 , 31 , 62 , 259

, 2 , 13 , 4383 , 1697 , 39 , 57 , 84 , 9 , 56 , 9 , 2 , 3 , 22 , 8 , 84 , 5 , 18 , 57 , 3 , 13 , 33 , 3 , 56 , 4 , 25 , 2 , 6 , 63 , 5 , 3555 , 6 , 6 , 8 , 32 , 33 , 2718 , 9 , 6 , 87 , 2205 , 5 , 4 , 59 ,

140 , 39699 , 12 , 6 , 59 , 3 , 2 , 599 , 19 , 133 , 21 , 10 , 154 , 154 , 7 , 5 , 13 , 187 , 16 , 591 , 811 , 3 , 28 , 3 , 8 , 163 , 3 , 23 , 4 , 37737 , 6 , 334 , 38 , 58175 , 88683 , 35 , 17 ,

67857 , 101524 , 21 , 27 , 81676 , 31 , 291 , 948 , 3 , 10334 , 129 , 3581 , 886 , 8970 , 3 , 6 , 128 , 5 , 8 , 112 , 2 , 39 , 25 , 31 , 97 , 30 , 6 , 29 , 16 , 570 , 4 , 153 , 4 , 8 , 7 , 3 , 53

63133 , 3134 , 138 , 5997 , 121 , 252 , 18195 , 258 , 104 , 49 , 71 , 472 , 7650 , 129 , 34 , 78 , 94 , 25 , 143 , 49 , 3183 , 231 , 142 , 55 , 54 , 62 , 34 , 820 , 404 , 27 , 585 , 181 ,

, 3 , 4 , 15441 , 9 , 47905 , 42769 , 5 , 43506 , 23493 , 3031 , 68676 , 24871 , 61665 , 46 , 25015 , 53481 , 159 , 84019 , 115 , 933 , 16602 , 15522 , 143527 , 12 , 99681 , 23469

31794 , 37 , 61 , 7 , 46587 , 44 , 96042 , 175145 , 64677 , 52 , 20 , 16687 , 155667 , 259487 , 7107 , 212536 , 134964 , 24 , 116801 , 54895 , 175506 , 4105 , 195900 , 2622 , 46

82 , 830 , 47 , 69 , 226 , 148 , 385 , 449 , 103 , 87 , 11 , 51 , 509 , 27 , 118 , 6 , 4 , 295 , 9 , 6 , 63 , 9 , 106 , 9 , 43 , 1705 , 490 , 44 , 35 , 2 , 34 , 220 , 74 , 3 , 174 , 11 , 55 , 1701

237622 , 156620 , 1404 , 1170419049 , 106 , 460 , 620 , 378 , 220 , 0 , 415 , 482 , 1172 , 479 , 639 , 0 , 43 , 3 , 110 , 702 , 4 , 2 , 6 , 459 , 371 , 129 , 1913 , 1047 , 2469 , 88788

, 3722 , 51 , 92 , 253 , 305 , 409 , 1199 , 6977 , 758 , 2192 , 34 , 19318 , 41971 , 340 , 79 , 15 , 27 , 27 , 14 , 74 , 6 , 6 , 13 , 73 , 110 , 19 , 19 , 28 , 3 , 39 , 4353 , 37 , 6 , 25 , 13 ,

7139 , 117 , 548 , 2633 , 6498 , 18105 , 4640 , 34197 , 94 , 507 , 5492 , 2505 , 21595 , 3449 , 56567 , 22 , 7 , 38098 , 54692 , 1294 , 91 , 74 , 2 , 977 , 3 , 3 , 1316 , 75147 , 1653

, 83769 , 330 , 11 , 8 , 454 , 64649 , 39 , 61 , 2527 , 8555 , 48 , 38 , 10 , 9 , 6 , 41 , 6987 , 17392 , 11 , 7 , 2 , 16 , 7 , 14 , 11 , 8 , 6 , 3 , 221479 , 1713 , 2243 , 90569 , 8919 , 91 ,

28225 , 50854 , 1121 , 227987 , 61 , 90 , 254 , 51 , 274 , 82 , 84 , 804 , 23270 , 57581 , 55 , 34337 , 83550 , 110 , 97003 , 107484 , 257791 , 69911 , 13 , 84385 , 161365 , 23055

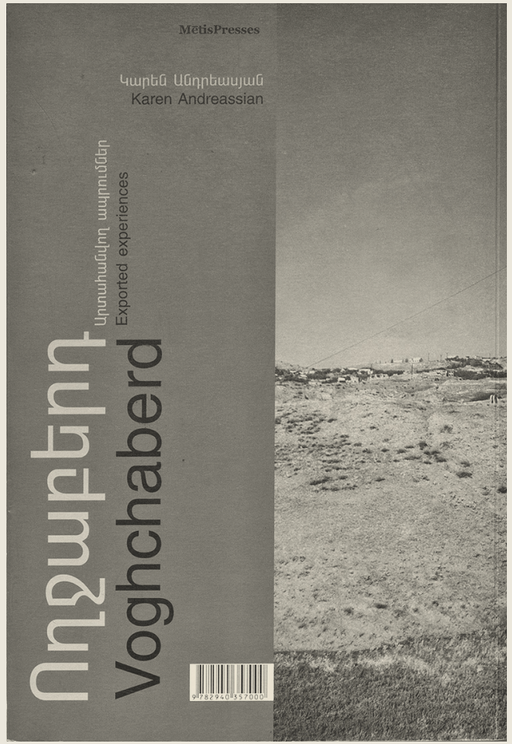
66935 , 44705 , 42 , 157927 , 34 , 17564 , 15 , 147289 , 43 , 50 , 388 , 249718 , 130 , 16 , 2 , 2 , 5 , 9 , 2 , 14507 , 119397 , 34406 , 189353 , 80 , 25 , 4026 , 14 , 11 , 26 , 4 , 4 ,

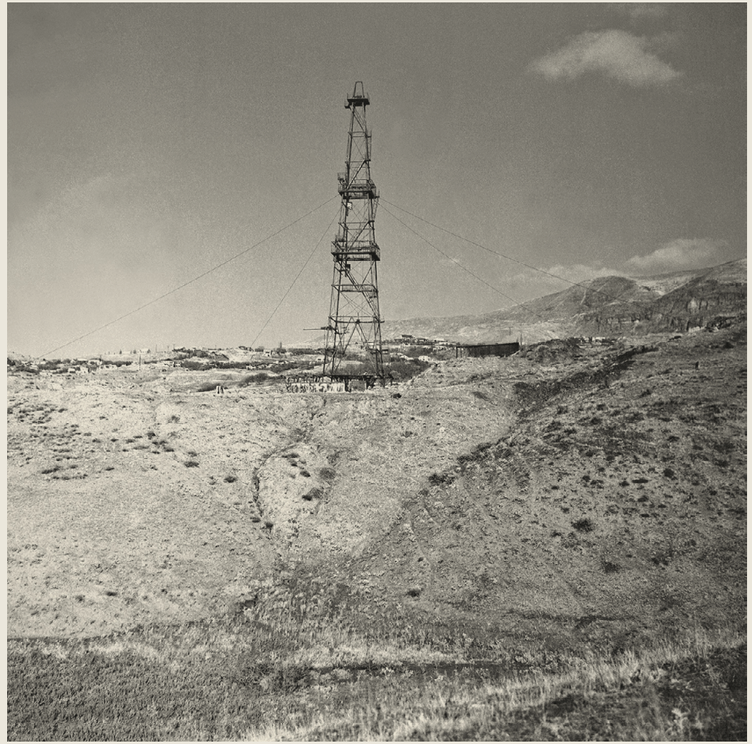
4472 , 194953 , 21 , 4 , 2 , 4 , 362842 , 126789 , 134298 , 6537 , 31 , 12 , 2 , 36 , 112 , 2 , 2 , 345584 , 54 , 62149 , 364 , 176000 , 1570 , 17 , 95 , 124 , 4 , 441 , 19 , 47 , 167 ,

Ողջաբերդ՝ արտահանվող ապրումներ
Կարեն Անդրիասյան

Voghchaberd: exported experiences
Karen Andreassian

ISBN 2-940357-00-5
MetisPresses, Genève
2004





Voghchaberd, 2003
Kiev 88, MC Volna-3 80mm, f/2.8
Voghchaberd: exported experiences.
Karen Andreassian, 2004



Ողջաբերդ, Գեղամ Մարգարյան, 2003
Kiev-88, MC Volna-3, 80 mm, f/2.8
Ողջաբերդ՝ արտահանվող ապրումներ
Կարեն Անդիասյան, 2004



Voghchaberd, Gegham Margaryan, 2003
Kiev-88, MC Volna-3, 80 mm, f/2.8
Voghchaberd: Exported Experiences.
Karen Andreassian, 2004



Ողջաբերդ, 2003
Kiev-88, MC Volna-3, 80 mm, f/2.8
Ողջաբերդ՝ արտահանվող ապրումներ
Կարեն Անդիասյան, 2004



Voghchaberd, 2003
Kiev-88, MC Volna-3, 80 mm, f/2.8
Voghchaberd: exported experiences.
Karen Andreassian, 2004

Ողջաբերդ

Աննա Բարսեղյան
2004

Ուսումնասիրության և հետազոտության առարկան Երևանից 10 կմ հեռավորության վրա գտնվող Ողջաբերդ գյուղն է: Բրեժնևյան ժամանակաշրջանում դա բարգավաճ և հեղինակավոր մի բնակավայր էր, որտեղ երկրի ղեկավարները դաչաներն էին կառուցում:
Այսօր Ողջաբերդի հողը էնդեմիկ փլուզմների եւ սողանքների է ենթարկվում: Այդ պրոցեսը այստեղ միշտ էլ եղել է, բայց 1988-ի երկրաշարժը արագացրել և խորացրել է այն: Ասում են, որ հողի խոնավությունը ոչ միայն սողանքի այլև բերրիության պատճառն է, ինչն էլ բնակչության համար սոցիալ-տնտեսական հարաբերական կայունություն է ստեղծում անկայունության մեջ: Անկայուն կայունության մեջ այս կյանքը առաջ է բերում «բնակարանների նոր ձևեր, որոնցում ի հակադրություն ավանդական չորս քարե պատի ճարտարապետության սկիզբ է առնում փխրուն-ճկունի ճարտարապետության մի պատկեր: Ողջաբերդցիները այսպիսով օրեցօր հնարում են փոփոխվող միջավայրի մեջ ապրելու մի եղանակ, որն ավելին է քան գոյատեվումը: Ուրեմն հնարավոր է մի կյանք, նույնիսկ բարեկեցիկ, վտանգի եւ պատահականության դեմ հանդիման. պարզ մարդկայնության փաստի մասին է, որն անում է ձեռքի տակ եղածով:

Ահա այս զույգ անփոփոխ գործոնների՝ վայրի շարժական բնույթի և տեղում մնալու դրա՝ բնակիչների կամքի վրա է, որ Կարեն Անդրիասյանը կառուցում է իր նախագիծը, գյուղը տեղադրելով էլեկտրոնային միջավայրում www.voghchaberd.am. Կարելի է այս ժեստն ընկալել իբրև ընկերակցություն նրա բնակիչների դիմադրությանը. Այդ տեղադրումը հարաբերակցված է www.format.am կայքի հետ:

Հարաբերակցության գլխավոր կոնցեպտը www.voghchaberd.am–ի վրա կտտոցների միջև ժամանակի ինտերվալի փոխանցումն է վայրկյաններով www.format.am-ում: Ողջաբերդի դետերիտորիալիզացիան մի այլ կոդային տրանսֆորմացիայով ներկայացնելը, կարծես միջոց է հանդիսանում լուսաբանելու ընդհանրապես իրականության վերաներկայացումը: www.format.am-ը վերածվում է նյութ-ժամանակի «matiere-temps»-ի, ինչի որ Ողջաբերդն է վերածվել սողանքի պատճառով... Միգուցե այդ «ժամանակային ինտերվալ» կոնցեպտը ժամանակը պահպանելու, կուտակելու կամ հիշողության սոցիալական գործիքի մի եղանակ է կամ էլ ուղեկցող թելը տևողության ներկայացման, որով երկրաֆիզիկական իրողությունները կապակցվում են սոցիալ-քաղաքականի հետ և տալիս հնարավորություն իրականության և նրա արտացոլման միջև ընկալման հարմար բացվածք, տարբերություն ստեղծելու: Արդի սողանքները ուրեմն կարող են դիտարկված լինել իբրև ոչ միայն 20-րդ դարի ընթացքում Հայաստանի մշտական ճգնաժամային իրավիճակի, այլ նաև դրան հարմարվելու ընդունակության խորհրդանիշ:

Այսօր անրաժեշտ է հասկանալ, թե որն է դրականը «պոստ» ժամանակաշրջանի, որը նույնիսկ հատուկ անուն չունի: Աշխարհն այսօր Հայաստանում անկապ պատկերների կուտակում, անմշակ մի նյութ է ներկայանում: Մարդիկ դեռևս շարունակում են դրանց մեջ փնտրել ուղղորդող պատկերներ, կապեր և կարգադրություններ: Այստեղ է, որ հիշողությունը խուսափելու համար, որպեսզի ամեն ինչ միաժամանակ ներկա գտնվի, կարող է ժամանակի մեջ ուշացում, տեւողություն ներմուծելով, այն մտապահելով կապակցել: Արշավը դեպի կոլլեկտիվ հիշողությունը կարող է սահմանել պայմանները ներկայի, որը տևում է, ներկայի, որը անցնում է, ներկայի, որը դեպի ապագան է ընթանում և, որն ինչ-որ մի նոր բան է ստեղծում: Ի վերջո, հիշողության մեջ, կան վառվռուն ուժեր, այսինքն ստեղծագործական կարողություններ.«Հիշողությունը, իր ներքին ու արտաքին մարմնավորումներից ոչ միայն չի օտարանում, այլև մոբիլիզացնում է այդ նութական և աննյութական միջոցները հիմնավորելու համար նորոգման իր զորությունը»[1]: Առանց հիշողության աշխարհը կհայտնվեր մշտական վերասկսման մեջ.

Վավերագրության ճանապարհով ներկայացվող Ողջաբերդ նախագիծը պատմության և նրա շերտերի վրա բացվելու հնարավորություն է ընձեռում: Պատկերներ, որոնք խոսում են մեծ պատմության մյուս կողմից, որոնք հիշեցնում են Ուրիշի պատմությունը: Պատմության այդ ուրիշի շեշտադրումով ցանկություն է արտահայտվում «ուրվագծել մի աշխարհ, աշխարհի մեջ հնարավոր ուրիշ աշխարհների մի քանակություն»[2] փոխակերպել աշխարհը, մեկնաբանելուց առավել, ինչը ներկայացումից դուրս այն վերատիրելու հնարավորություն է ընձեռում:

[1] Տես Մաուրիցցո Լածզարատո, Հորինումի Զորությունը. Գաբրիել Տարդի տնտեսական հոգեբանությունը, ընդդեմ քաղտնտեսության, Կլոր մտածելուն խանգարողները- Le Seuil, Փարիզ, 2002, էջ 178
[2] Ժան-Լուկ Նանսի, Աշխարհի ստեղծումը, կամ համաշխարհայնացումը, Galilոe, Փարիզ, 2002,

Մարմնի միջավայրը
MetisPresses, Genève, 2004

Voghchaberd

Anna Barseghian
2004

L'objet d'observation et de recherche dans ce projet est le village de Voghchaberd, situé à 10 km d'Erevan. Après avoir abrité les datchas de la classe dirigeante à l'époque brejnévienne, Voghchaberd subit une aggravation sensible des glissements de terrain depuis le séisme de 1988, si bien que presque aucune maison n'est intacte ; le village cherche aujourd'hui une nouvelle stabilité dans ce cataclysme naturel. Il se trouve que la cause des glissements de terrain, l'humidité de certaines couches du sous-sol, constitue en même temps celle de la fertilité des terres du village. Cet état de fait crée les conditions d'une relative stabilité socio-économique. Cette « stabilité instable » fait émerger de nouvelles formes d'habitat qui mettent en cause la manière traditionnelle d'ériger quatre murs en pierre. Les « Voghchaberdtsi » inventent ainsi, dans un environnement changeant, une façon de vivre qui est plus que de la survie. Il y a une vie, et même une prospérité possible, dans l'exposition au danger, dans la contingence : c'est le fait d'une humanité simple, qui fait avec ce qu'elle a à disposition. On est toujours après une catastrophe.

C'est sur le double constat du caractère mouvant de ce lieu et de la volonté des habitants d'y rester que Karen Andreassian a amorcé son projet avec le soutien d'Utopiana, en déplaçant le village dans un espace électronique : <www.voghchaberd.am>. Cet emplacement est corrélé avec le site <www.format.am>. Le concept fondamental de cette corrélation est le suivant : « L'intervalle entre les clics sur <www.voghchaberd.am> est transmis à <www.format.am> et enregistré comme dimension de temps mesurée en secondes, et, de ce fait, fixant l'intervalle, il donne un paramètre de profondeur particulier. » Présenter la déterritorialisation de Voghchaberd à travers un code de transformation différent est un mode d'interprétation de la réalité en général. <www.format.am> devient une matière-temps, de même que le village, à cause des glissements de terrain. Peut-être ce concept d'« intervalle temporel » est-il une manière de conserver et d'accumuler le temps et les dispositifs sociaux de la mémoire ; sans la mémoire, le monde serait ou un perpétuel recommencement, ou le fil conducteur de la représentation de la durée : c'est bien la réalité de la durée qui relie les phénomènes géophysiques et les phénomènes sociopolitiques.
Les glissements de terrain actuels peuvent donc être vus comme un symbole concret, non seulement de l'état de crise permanente de l'Arménie au 20e siècle, mais aussi et surtout de sa capacité d'adaptation.

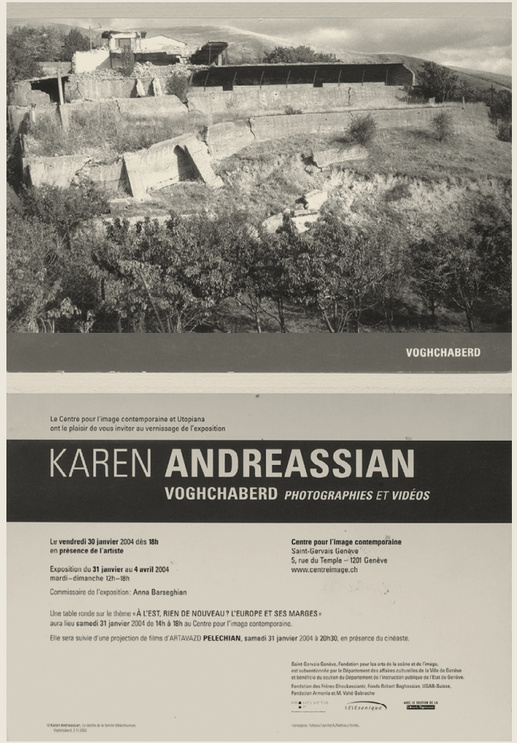
Il est urgent de comprendre en quoi consiste positivement cette période « post- », qui n'a toujours pas de nom propre. Le monde, en Arménie, est une accumulation d'images incohérentes, un matériau brut. On cherche encore les images directrices, les relations entre elles, leur ordre. C'est là que la mémoire peut faire liaison, en retenant le temps, pour éviter que tout soit présent en même temps, car elle introduit un retard, une durée.

Cette expédition vers la mémoire collective peut définir les conditions du présent qui dure, du présent qui passe et du présent qui va vers l'avenir et qui crée quelque chose de nouveau. Enfin, dans la mémoire, on trouve les forces vives, c'est-à-dire les puissances de création : « La mémoire, non seulement ne s'aliène pas dans ses incarnations internes et externes, mais elle mobilise ces dispositifs matériels [...] et immatériels (langage, concepts, percepts, etc.) pour augmenter sa puissance d'innovation. »[1]

Présenter le projet de Voghchaberd à travers un dispositif documentaire donne une possibilité d'ouverture à l'histoire et à ses fractures. Des images qui parlent de l'autre côté de la grande histoire, qui évoquent la mémoire de l'Autre. Mettre l'accent sur cet autre de l'histoire veut dire « configurer un monde, une quantité de mondes possibles dans le monde »[2], transformer le monde plutôt que de l'interpréter, ce qui implique de le ressaisir hors de la représentation.

[1]Maurizio Lazzarato, Puissances de l'invention. La psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique, Les Empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, Paris, 2002, p. 178.
[2]Jean-Luc Nancy, La création du monde ou la mondialisation, éd. Galilée, Paris, 2002.

L'environnement du corps
MetisPresses, Genève, 2004



Karen Andreassian / Voghchaberd
Centre pour l'Image Contemporaine / Utopiana
Commissaire de l'exposition : Anna Barseghian
Saint-Gervais, Genève
2004



Karen Andreassian / **Voghchaberd,** Centre pour l'Image Contemporaine, Saint-Gervais Genève, 2004



Ողջաբերդ, 2003
50x50 cm, Kiev-88, MC Volna-3, 80 mm, f/2.8
Կարեն Անդրիասյան / Ողջաբերդ
Ժամանակակից պատկերի կենտրոն
Սեն-Ժերվե, Ժնև, 2004



Voghchaberd, 2003
50x50 cm, Kiev-88, MC Volna-3, 80 mm, f/2.8
Karen Andreassian / Voghchaberd
Centre pour l'Image Contemporaine
Saint-Gervais, Genève, 2004



Ողջաբերդ, Հրաչ Նահապետյան, 2003
50x50 cm, Kiev-88, MC Volna-3, 80 mm, f/2.8
Կարեն Անդրիասյան / Ողջաբերդ
Ժամանակակից պատկերի կենտրոն
Սեն-Ժերվե, Ժնև, 2004



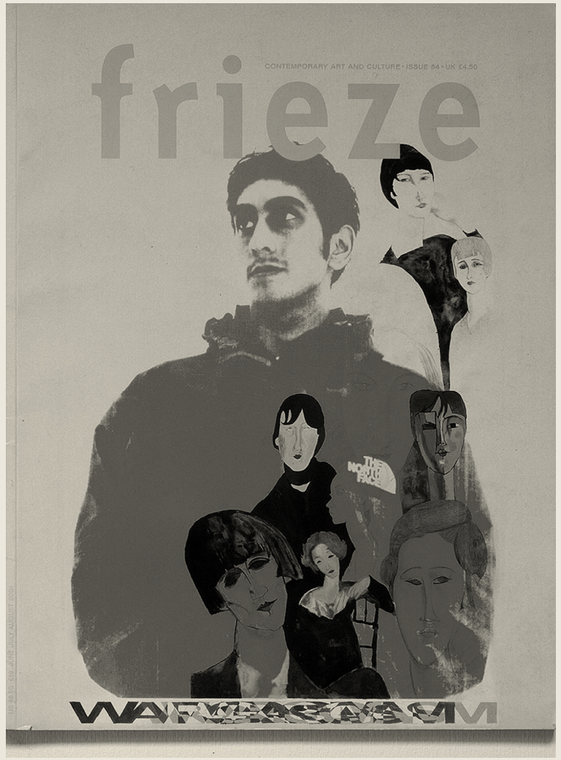
Voghchaberd, Hrach Nahapetyan, 2003
50x50 cm, Kiev 88, MC Volna-3 80mm, f 2.8
Karen Andreassian / Voghchaberd
Centre pour l'Image Contemporaine
Saint-Gervais, Genève, 2004



Ողջաբերդ, Էդվարդ Զադոյան, 2003
50x50 cm, Kiev-88, MC Volna-3, 80 mm, f/2.8
Կարեն Անդրիասյան / Ողջաբերդ
Ժամանակակից պատկերի կենտրոն
Սեն-Ժերվե, Ժնև, 2004



Voghchaberd, Edvard Zadoyan, 2003
50x50 cm, Kiev 88, MC Volna-3 80mm, f 2.8
Karen Andreassian / Voghchaberd
Centre pour l'Image Contemporaine
Saint-Gervais, Genève, 2004



frieze, Issue 84, 2004

Karen Andreassian

Centre for Contemporary images, Geneva

Marcus Verhagen

As Hrach Nahapetyan, an agronomist, walks around the village cemetery of Voghchaberd in Armenia, his movements are tracked by Karen Andreassian, using a hand-held camera. The cemetery has been churned up by the landslides that have affected the area since the earthquake of 1988. Hrach walks carefully on the uneven terrain, advancing between the skewed railings that surround the burial plots and pointing to the cracks in the ground while telling the artist about the son he lost in 1992. Armen had fought in the war over Nagorno-Karabakh, only to die in a car accident. Just before hearing of the boy's death, Hrach had had a dream in which a deceased relative had asked him where he would bury his son, should the boy die; not, he had replied, in the ruined cemetery. But he buried the boy there after all, and the railings around the grave were made by Hrach himself.

The encounter with Hrach is one episode in Andreassian's video cycle on the village of Voghchaberd. In another, the elderly farmer-cum-writer Artavazd points out that the landslides have exposed a clay-like substratum called gill. Wheezing slightly but talking with emphasis, he explains that gill has both nutritional and hygienic properties. His pigs grew fat on it, and the villagers used it during the war to get rid of lice. So it would seem that the landslides take with one hand and give with the other. On some level they serve as a metaphor for the conflicts that have long blighted Armenia, from the genocide of 1915-23 to the war with Azerbaijan, but first and foremost they are monolithic geological events - occurrences that have dire effects but also give rise to resourceful adaptive strategies. The video cycle quietly underlines the villagers' resilience and their attachment to the land. The authorities, we learn, have tried to relocate them and failed.

In another episode in the cycle the camera follows the rubbish collector Edvard Zadoyan as he operates a mechanical hoist that creakingly clamps on to refuse bins, lifts them and tips their contents into the back of his ancient truck. Later, through the vehicle's broken windscreen, the camera catches scores of pigs as they root about in mountains of rubbish at the landfill site, their tails flicking from side to side. And in the last episode a villager picks blackberries from bushes and a thorn from his foot while commenting on the richness of the land.

The exhibition had a no-frills, slightly homespun look. The video footage is grainy, and the camera lurches around uncertainly as the artist follows his interviewees. Andreassian combines the protocols of documentary film with the more halting and intimate cadences of the home video. Meanwhile, in a corner of the gallery, a single standard lamp illuminates a row of photos. Here we see an abandoned oil rig, there a broken-backed dacha, its retaining walls slipping down the hillside. Both are relics of the Soviet era, when Voghchaberd was a prosperous place and apparatchiks from nearby Yerevan built their country residences there. In another corner of the gallery is a computer from which viewers can access a website, also by Andreassian, that offers further information on the village and uses a map to situate the various sites - the dacha, the cemetery, the oil rig - that feature in the show (www.voghchaberd.am).

Andreassian has the good sense to let the villagers speak for themselves. His presence is unobtrusive, but his editing is sharp and brings out echoes that subtly bind the stories together. The rubbish spilling into the truck calls to mind the subsidence in the cemetery and under the dacha; the blackberry picking reminds you of the rooting pigs, which in turn recall those other pigs, the ones that subsisted on gill. And throughout the show the fractured land is made to resonate with the violent dislocations that have been visited on this and other villages across Armenia.
Not for Andreassian the poetry of decay or the rhetoric of the lament. What he does is both more modest and more far-reaching: he provides a telling context in which the stories of the villagers can unfold and become interwoven. In the process he creates an unsentimental but deeply compelling archive, a catalogue of disruption, suffering and adaptation. He offers, with striking economy, an intricate picture of the life of the village, presenting its inhabitants not as victims but as people who are actively negotiating paths in, through and around the convulsions that have long gripped their country.

frieze, Issue 84, 2004





Voghchaberd, Edvard Zadoyan, 2003
Voghchaberd, 2003
Kiev 88, MC Volna-3 80mm, f 2.8
Karen Andreassian
frieze, Issue 84, 2004



«Ագրոնոմի երազը», 4′02″
“The Dream of the Agronomist ”

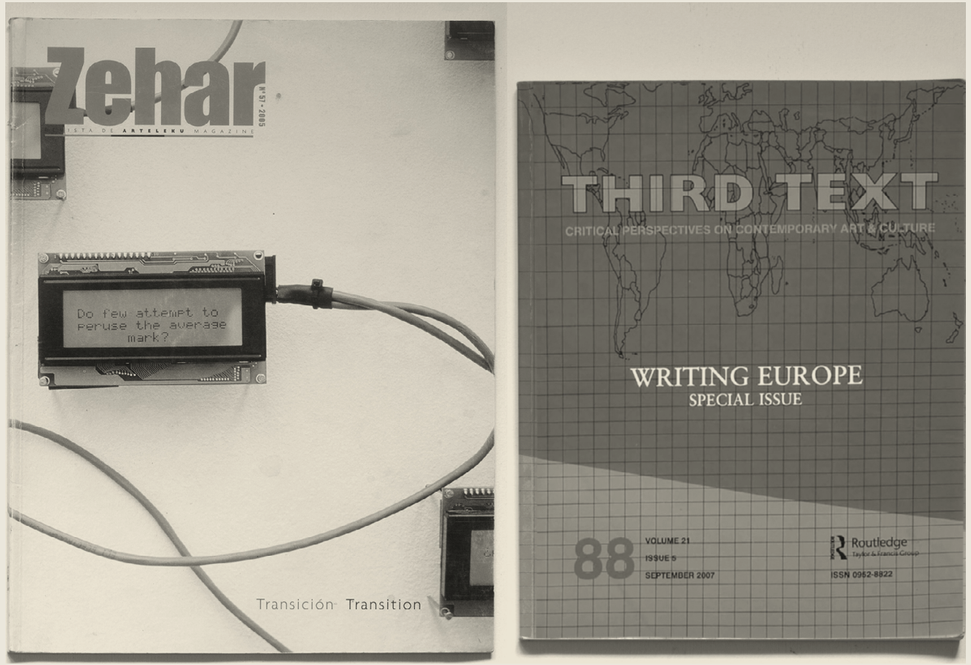
«Գիլ», 3′30″
“Gill”

«Աղբահան», 6′33″
“The Dustman”

«Փուշը», 3′05″
“The Thorn”

2003

վերևից ներքև
top to bottom



Zehar, Issue 57, 2005
Third Text, Volume 21, Issue 5, 2007

Transition

An Exchange between Spain and Armenia
Miren Eraso and Karen Andreassian

Transition in the title of a collaborative project by Miren Eraso, editorial director of the art journal Zehar, and the Armenian artist Karen Andreassian. Eraso first came across Andreassian's work on the Internet when he was exhibting at the Saint-Gervais Centre pour l'image Contemporaine in Geneva. This initial curiosity resulted in a transit across space and time, an exercise in 'transition', which made them both examine their contexts and address the difficult question of getting to know 'the other'. The project has in part been realised in dialogue through an exchange of letters.

Zehar, Issue 57, 2005, Third Text, Volume 21, Issue 5, 2007



Miren Eraso, Karen Andreassian, Kyiv, Ukraine 2005

Writing Europe

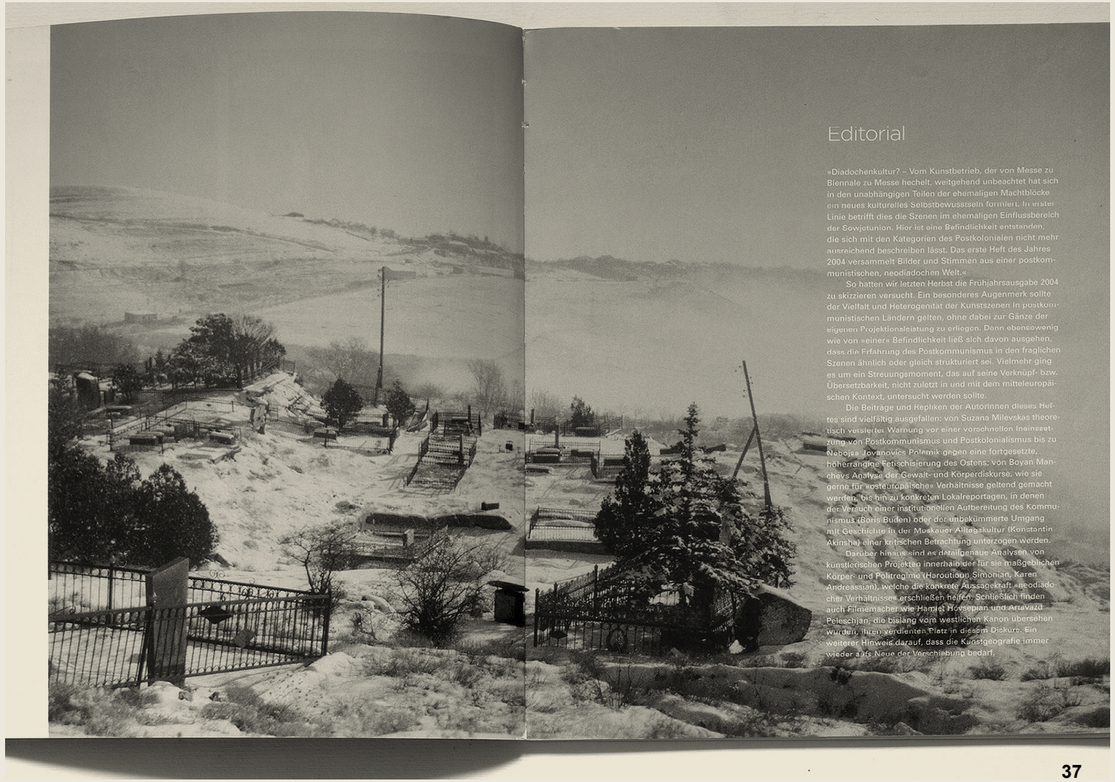
International Conference on Contemporary European writing media, Kyiv, Ukraine, 2005

Transition is a dialogue-interchange of letters, texts, pictures and documents between Miren Eraso and Karen Andreassian which maps their aesthetic and geo-political backgrounds. Transition names the period from Franco's death to the late 1980s. The Spanish transition, and the one presently occurring, can compare to the situation of post-Communism in Eastern Europe and specifically in Armenia. Andreassian's 2004 Voghchaberd in Geneva is discussed in parallel to the Basque artist Ibon Aranbarri who recently completed his project Itoiz, a place where a réservoir was built against public opinion.



Ibon Aranbarri, Política Hidráulica (Hydraulic Politics), 2004





Editorial

»Diadochenkultur? – Vom Kunstbetrieb, der von Messe zu Biennale zu Messe hechelt, weitgehend unbeachtet hat sich in den unabhängigen Teilen der ehemaligen Machtblöcke ein neues kulturelles Selbstbewusstsein formiert. In erster Linie betrifft dies die Szenen im ehemaligen Einflussbereich der Sowjetunion. Hier ist eine Befindlichkeit entstanden, die sich mit den Kategorien des Postkolonialen nicht mehr ausreichend beschreiben lässt. Das erste Heft des Jahres 2004 versammelt Bilder und Stimmen aus einer postkommunistischen, neodiadochischen Welt.«

So hatten wir letzten Herbst die Frühjahrsausgabe 2004 zu skizzieren versucht. Ein besonderes Augenmerk sollte der Vielfalt und Heterogenität der Kunstszenen in postkommunistischen Ländern gelten, ohne dabei zur Gänze der eigenen Projektionsleistung zu erliegen. Denn ebensowenig wie von einer Befindlichkeit ließ sich davon ausgehen, dass die Erfahrung des Postkommunismus in den fraglichen Szenen ähnlich oder gleich strukturiert sei. Vielmehr ging es um ein Streuungsmoment, das auf seine Verknüpf- bzw. Übersetzbarkeit, nicht zuletzt in und mit dem mitteleuropäischen Kontext, untersucht werden sollte.

Die Beiträge und Heftideen der Autorinnen dieses Heftes sind vielfältig ausgefallen: von Suzana Milevskas theoretisch versierter Warnung vor einer vorschnellen Ineinssetzung von Postkommunismus und Postkolonialismus bis zu Nebojsa Jovanovics Polemik gegen eine fortgesetzte, höherrangige Fetischisierung des Ostens; von Boyan Manchevs Analyse der Gewalt- und Körperdiskurse, wie sie gerne für soziopolitische Verhältnisse geltend gemacht werden, bis hin zu kritischen Lokalreportagen, in denen der Versuch einer institutionellen Aufbereitung des Kommunismus (Boris Buden) oder der unbekümmerte Umgang mit Geschichte in der Moskauer Alltagskultur (Konstantin Akinsha) einer kritischen Betrachtung unterzogen werden.

Darüber hinaus sind es detailgenaue Analysen von künstlerischen Projekten innerhalb der für sie maßgeblichen Körper- und Politregime (Harutiun Simonian, Karen Andreassian), welche die starken Aussagekraft »neodiadochischer« Verhältnisse erschließen helfen. Schließlich finden auch Einzelmacher wie Hamlet Hovsepian und Arttavazd Peleschjan, die bislang vom westlichen Kanon übersehen wurden, ihren verdienten Platz in diesem Diskurs. Ein weiterer Hinweis darauf, dass die Kunstgeographie immer wieder aufs Neue der Vorschreibung bedarf.



Ողջաբերդ, 2003
Kiev-88, MC Volna-3, 80 mm, f/2.8
Կարեն Անդրիասյան
springerin, Issue 1, 2004



Voghchaberd, 2003
Kiev 88, MC Volna-3 80mm f 2.8
Karen Andreassian
springerin, Issue 1, 2004

Unstabile Verhältnisse

Hedwig Saxenhuber

Der verschwundene Turm
Im März 2003 begann Karen Andreassian im Auftrag von Utopiana an seinem Projekt »Voghchaberd« zu arbeiten. »Voghchaberd «bedeutet übersetzt »Dorf mit Turm«. Der Name bezieht sich auf ein Bauwerk, das es seit dem verheerenden Erdbeben 1988 nicht mehr gibt. Voghchaberd ist nur zehn Kilometer von der Einmillionenstadt Eriwan entfernt. In der Breschnew-ÄAra war es ein prosperierender, prestigeträchtiger Ort für Apparatschiks, die sich dort ihre Sommerresidenzen bauten. Die jüngste Geschichte des Dorfes ist von zwei Phänomenen gezeichnet: zum einen vom Kollaps der Sowjetunion und zum anderen von einer natürlichen Katastrophe, dem stetigen Abrutschen des Hanges, auf dem der Ortsteht. Es hat in der jüngsten Geschichte des Dorfes immer wieder offizielle Versuche gegeben, die Bevölkerung umzusiedeln, die sich aber erfolgreich - an ihre instabile Situation gewöhnt -geweigert hatte. Die gegenwärtige Erdbewegung kann fast als konkretes Symbol oder als Metapher der nicht enden wollenden armenischen Krisen im 20. Jahrhundert[1] gesehen werden.

Karen Andreassian hat für seine Präsentation - die zeitgleich mit Simonians Ausstellung im Centre pour l'image contemporaine in Genf stattfindet - eine Auswahl seiner reichhaltigen Recherche und Beobachtung von Voghchaberd in vier kurzen Videoerzählungen, in digitalen Fotoprints und im Netz getroffen. Die Videodokumentationen sind essayistisch, intensiv in der Wahrnehmung, erzählen kleine Geschichten über das Leben in Voghchaberd: Der Bauer Hrach Nahapetyan berichtet von einem Traum, mit der Vorahnung des Todes seines Sohnes, der am nächsten Tag tatsächlich als Soldat bei einem Unfall im Karabach-Krieg ums Leben kommt und davon, dass er seinen Sohn im Traum auf diesem Friedhof, der durch den Erdrutsch sich in verschiedene Teile verlor, nicht bestattet haben würde, da er nicht gewollt habe, dass er sich durch das instabile Gelände nochmals die Beine breche. Da ist der Schriftsteller, der über das fruchtbare Land und eine Heilerde in ihm schwelgt, welche selbst die frei herumlaufenden Schweine als Nahrung zu sich genommen hätten. In einer anderen Sequenz zeigt uns Andreassian den bei der Müllabfuhr beschäftigten Edvard Zadoyan, seinen Lkw und die raffinierte, äußerst robuste hydraulische Vorrichtung zur Entleerung der unhandlichen eisernen Mülltonnen. Die geologische Instabilität, die die Menschen in einer Unsicherheit leben lässt, hat auch positive Seiten: Die wilde Landschaft bringt fruchtbare Ernten von Beeren, Obst und Kräutern hervor, die der Künstler im vierten Film zeigt.

Andreassian ist nicht distanzierter Beobachter, er ist der Vertraute dieser porträtierten Menschen, was deren Antwort auf Kamera in Blickachsen und die Tonspur der Videos bestätigen. Seine Strategie ist es auch nicht, eine Distanz zu den BeobachterInnen herzustellen. Er arbeitet mit den Mitteln einer emotionalen, subjektiven Bildsprache und der ästhetischen Überhöhung durch die digitale Bearbeitung der Bilder.

Der Zeitfaktor ist ein wichtiger Teil des Konzepts und tritt in verschiedenen Varianten in Erscheinung. Dieselben Sujets werden einander in Aufnahmen vom Oktober und Dezember jahreszeitlich verschieden gegenübergestellt: Die Landschaftssujets zeigen sich in durch die Lichtsetzung fast apokalyptisch anmutenden Darstellungen, die die eigentliche Problematik im ersten _Blick gar nicht erkennen lassen. Andreassians methodische Skepsis tritt dann zutage, wenn man als BetrachterIn nach der Realität fragt, nach den Praxen und Rhetoriken der Wahrheit hinter diesen Veduten des Verschwindens.

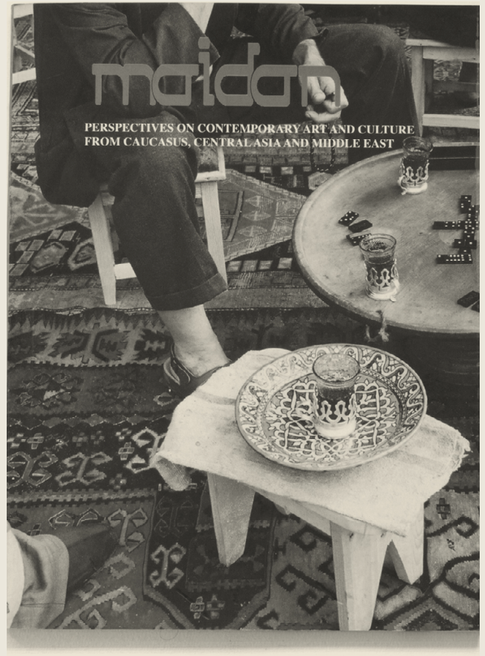
Das Netz www.voghchaberd.am ist der virtueller Ort der Aussiedlung. Andreassian versammelt auf der Website alle im Dorf Lebenden namentlich in armenischer Schrift und mit Angabe ihrer Geburtsdaten. Die Website ist raffiniert aufgebaut und mit einer zweiten, www.format.am, verbunden, so dass zwischen den Zugriffen ein Index der Intervalle in Sekunden entsteht und die digitalen Parameter in ihrer puren Existenz und in einem universalen Modell erscheinen.

[1] Folgende Umbrüche und Krisen bestimmten die armenische Geschichte im 20. Jahrhundert: I. Weltkrieg, der Genozid von 1915, Sowjetisierung, Stalinismus, II. Weltkrieg, der Kollaps der Sowjetunion, das Erdbeben 1988 und der Karabach-Krieg.

Springerin, Issue 1, 2004



Voghchaberd, Edvard Zadoyan, 2003
Kiev 88, MC Volna-3 80mm f 2.8
Karen Andreassian, **springerin,** Issue 1, 2004



Maidan: Perspectives on Contemporary Art and Culture from the Caucasus, Central Asia, and the Middle East, 2007

Competing Ontological Landscapes

Stephen Wright

"There's a crack, a crack in everything. That's how the light gets in." Leonard Cohen, Anthem

Over the past several years, the validity of the "centre-periphery" model with regard to cultural production has corne under close scrutiny and attempts hâve been made to imagine alternatives to it. One downside to that model is that by using a topographical metaphor to map cultural reality as cultural "space", is the implication that culture must be a field. But, as we know, fields are demarcated by fences, hemmed in by hedges; so if culture is a field, what fences it in? What is beyond the periphery, beyond the last border? What do we see beyond the field of culture? Wasteland? Can one live reality by experiencing one's own standpoint self-consciously as peripheral? Are we not always central in a landscape? Thus, I prefer the model of a landscape of being, where centres overlap peripheries everywhere.

What I want to propose here, in lieu of the conventional heartland / hinterland model, and in order to avoid the pitfalls attendant in binary models of ail kinds - premised on the opposition of East / West, victim / perpetrator, presence / absence, centre / periphery, inside / outside, fiction / non-fiction - is what I shall call the ontological landscape model. Even Gilles Deleuze, whose philosophy of deterritorialisation challenged many suppositions of modem philosophy, ended up merely reterritorialising the proposition, simply reversing the usual order between dominant and dominated, celebrating for instance "minority" literature and language, capable of emerging at the very core of a majority literature and corroding it from within. Franz Kafka's Yiddish-inflected Prague German deterritorialised High German literature. Deleuze's idea that the seeds of transformation emerge from within (and not from without) is worth retaining, though it seems to réfuté the very opposition - albeit with reversed hierarchy - of minority / majority logic. A logic which at any event strikes me as misleading and inoperative.

The centre / periphery model implies a hierarchical configuration, where things are either inside or outside. A landscape, on the other hand, is just there, stretching out not infinitely perhaps, but as far as the eye can reach, or as perception requires. A landscape - any landscape - is never a natural phenomenon either; it is a construct, and bears the traces and strata of its shaping over time. Yet the hierarchy of a landscape is easily challenged, for a landscape is all-encompassing, bounded only by our horizons - and determines our horizons of expectation.

A person reading a novel is not in the same ontological space - on the same landscape of being - as the character in it or the narrator telling it. Their discrepancy, and its conséquences, the opportunités it provides, hâve been mainstays of the novel from Cervantes to Calvino, Sterne to Sebald and Kertesz. These novelists do not merely exploit the interaction between the reader, the narrator or protagonist (with the in¬évitable effects of identification), but integrate it, reflexively, into the very structure of the novel. Don Quixote - because of his anachronistic, self-destructive though of course sublime misapprehension of reality - has configured his ontological landscape differently than Sancho Panchez or the various antagonists that he encounters, though he is of course in the same realm of physical being as the windmills which send him flying. Such is the tragedy, and the comedy, of overlapping ontological landscapes. The misadventures of Don Quixote are emblematic of a more universal dilemma: the knight's pathol ogy can be observed on the broadest scale on a day-to-day basis.

But why speak of an "ontological" landscape, and not merely, say a "symbolic" or "semiotic" landscape? Because, the effect I am trying to grasp is not merely symbolic or semiotic. These landscapes are semiotic, that is, they are configurations of signs; but those signs produce meaning; they are performative landscapes, that is, they make things happen. They perform being. Lives are lived in their immanence, and to that degree they are inescapably ontological landscapes. I am not claiming they hâve the sort of "strong" ontology which distinguishes fictional from non-fictional landscapes. But nonetheless, even their depleted ontology (like the depleted uranium, used in weapons manufacture, and seeping from the fissures from where it is stored) is powerfully contaminating, and structures social being.

Ontological landscapes are shifting rather than stable entities, their density variable. In recent years, as Culture and the Consciousness Industry have triumphed everywhere, art has grown increasingly and paradoxically absent. In its place, one finds documentation of art, reminding us that art is not immediately présent, but has withdrawn, its coefficient of visibility being too low for it to be perceived right away. There are many reasons for this, but it is also true that if art itself wants to faithfully document absence (think of genocides: what could one show of Srebrenica?) then it has little choice but to foreground its own absence. This is the paradox that an author such as the late Georges Perec confronted when he set out to write A Void - a sort of detective novel where the victim who has been reported missing, and is the object of the investigation, cannot be found or even designated, for it has been literaily erased from the ontological landscape of the novel itself. The absent victim is none

other than the most frequently used letter of the language, and one which occurs four times in the author's own name and surname: the letter "e". Perec has produced a depleted ontological landscape, a language emptied of ail vocabulary requiring what had until then been its most frequently used letter. Though it is a formai and conceptual feat to hâve written (let alone to hâve translated!) a 400-page novel without ever using the letter "e", its absence refers in fact to the author's family, killed in a Nazi death camp. Their presence, like that of the letter e, is not so much absent, as their absence is so devastatingly present.

In opposition to this logic of exfiltration, one finds another contemporary form of interaction, playing on the skewed balance of power between competing économies of knowledge production and delivery. It is that of infiltration (and to a lesser degree of the sort of contamination it renders possible). Infiltration strikes me as the single most viable strategy for non-hegemonic cultural production today: The infiltration of ontological landscapes.

The arrangement of ontological space often bears striking resemblance to urban planning and landscape architecture. Like the urban arrangements devised to make the spatial coexistence of conflicting activities possible, ontological planning aims at avoiding, accentuating or attenuating clashes between opposite world models. Fiction is one form of rationality of ontological space. Documentary is another. Ontological planning, in short, is the business of writers and artists in general - though this often only becomes clear in contexts where the general and symbolic economy of signs has lapsed into crisis: such is the case in most of the world today.

For everyday purposes, most of us go under the assumption that we live in an ontologically stable world, common to ail. And though most societies accommodate, or at least tolerate, a certain diversity of ontological landscapes, they ail deploy means to uphold the belief that only one of these landscapes enjoys a hand-in-glove fit with the world as it "really is." This sort of ontological chauvinism is forever leading to trouble, inasmuch as religion, social class, national belonging are salient normative t'eatures of any ontological territory. Typically, an ontological landscape is made up of overlapping clusters of beliefs and heresies, where ontological ruins and relies lie dispersed between more recent configurations. What I mean, here, is that an ontological landscape is never homogenous, though homogenizing forces are always at work. Competition between neighboring landscapes invariably leads to the dicey - and in most cases, violent - process of ontological fusion: that is, to the montage, collage and general ordering of the worlds in place. When the dwellers of heterogeneous ontological landscapes corne into contact with one another, or hâve to commute between one ontological landscape and another, symptoms of "ontological stress" invariably ensue. Ontological stress is liable to manifest itself in one of two ways: nihilism and nostalgia. Nihilists assume that the simultaneous existence of several ontological models cancels the credibility of them ail; in their "worldly" perspective, ail models are equally fictitious, and the one they object to least is that which advances their particular interests most. Nostalgias, on the other hand, crave ontological stability, and impose it on others whenever they are able; they reject ontological multiplicity, seeking to demonstrate that their vernacular ontology matches perfectly their territory, and find ways of showing up neighboring ontologies as "merely" fictitious. Ail too often, it seems that there is no alternative to these two worldviews.

Now, let me recast these somewhat spéculative remarks in terms of the ontological landscape of the Caucasus and the Middle East. Despite attempts at ontological fusion, the very mention of the words "Middle East" or "Caucasus" conjures up a heterogeneous ontological landscape: it is clear that landscape is not merely the physical backdrop of strong differences of opinion, but the materialization of its ontology. From the outside, artists seem to cope with their ontological stress by operating in the interstices of several ontological landscapes, pointing up the anomalies and shifts in their configuration, or infiltrating these landscapes themselves, stealthily corrupting stable semiotic patterns. The head-on collision of ontological models - that is, the colonization of an ontological space by some predatory ontology - leads to strife. But the covert, symbolic forays of artists into discrepant ontological spaces, because they operate in more than one landscape at a time, can be effective in laying bare the plots and plans of both the powerbrokers of nihilism and the purveyors of nostalgia. In a context where public space is Virtually inexistent - for what is not in the hands of the confessions, is in the hands of the private sector - artists hâve little choice but to develop what I want to call strategies of semiotic infiltration. And indeed, it is such logics of infiltration - of borders, représentation, author- ship, and other normative features of landscape - that characterize some of the most interesting artistic production in the Middle East and the Caucasus today.

One finds a materialisation of this overlap of ontoiogical landscapes in the work of the Beirut-based Atlas Group, initiated by Walid Raad. Like many contemporary artists (includ- ing, notably, Ramallah-based artist Khalil Rabah, founder of the real fictional Palestinian Museum of Natural History), Raad has sought to exploit and develop the archive, not as resource, but as a symbolic configuration in its own right, turning to the production rather than the mere interprétation of archivai documents as an heuristic endeavor. The Group's fictional worlds are repositories of the structural features of the worlds of common sense, which secure solid referential anchoring for the group's research. And yet here ontoiogical landscapes overlap violently, like tectonic plates, as fiction worms its way into the ontoiogical severity of the sort of "Truth" projects typical of archiving. By extension, orthodoxy of ail kinds is perma- nently mitigated by the recalcitrance and restlessness of the real. In a recent lecture-performance (2004), ostensibly an inquiry into the history of car-bombings in Beirut during the civil wars, Raad would intermittently break off his lecture in mid- sentence, as if suffering an abyssal memory gap, or more pre- cisely, as if shifting from one ontoiogical landscape to another, resuming his talk in some incommensurably different ontoiogical space several seconds later. During the same performance, an archivai video was projected, showing a tree-lined Beirut Street, filmed from the viewpoint of a corner building. Cars are seen turning onto the Street, passing behind a tree... and not reappearing on the other side, as if engult'ed by some invisible fissure in space, re-emerging in some other ontoiogical landscape invisible to us.

The broad integration of documentary practice into contemporary art practice is a welcome development over the past decade, but is revealing of a deeper shift in our world picture: one where art no longer necessarily manifests itself as artwork but as a toolbox of ski Ils, and tools for world-making; one of stratifying rather than hierarchising world-making tools. Tools to drill holes, in the hope that one day those holes will become tunnels, to borrow an image from Beirut-based curator Christine Tohme. This is the image of the sort of logics of ontologi- cal infiltration that I see at work in art today. Art as tunnel digging, a tool for infiltrating obdurate landscapes, infiltrating memories, infiltrating oblivion. Infiltrating the relatively imperméable logics of Authorship, Identity, Memory and indeed Art itself, which, as manifestations of Oneness or Unicity, are ail négations of différence. Tunnel digging, elusive and operative, invisible and functional, bypassing one landscape to better infiltrate another.

I have deliberately phrased this paper in relatively speculative terms, avoiding examples whose rich singularity would distort the dynamic ontological landscape model I want to put forward as an art-critical tool before giving me the chance to outline its basic features. Now, in concluding, it is time to discuss an art project in ail its singularity, as if referring to our abstract model. Recently, I was delighted corne across a long-term art project initiated by Yerevan-based artist Karen Andreassian, which seems to litérally matérialise the points I am seeking to raise. The project is entitled simply Voghchaberd - the name of a village in the hills overlooking Yerevan. During Soviet times, Voghchaberd was much appreciated by well-to-do members of the Soviet Nomenklatura, who would retreat there on week-ends and holidays to the often palatial dachas which they had built in the village, well known for its clean air and green orchards. The local peasant population was largely comprised of families that had formerly lived in Ottoman Empire before they were forced to leave their villages in 1915. At any rate, in 1989, the political landscape of the Soviet Union was fissured and buckled, unleashing predatory ontologies in profusion. Of course these predatory ontologies sprawled awkwardly over the newly drawn borderlines. However, no sooner had the political landscape caved in than a major earthquake triggered the utter collapse of the geological landscape of Voghchaberd: the earth fissured open, everything solid suddenly yielded, undermining foundations, and the dachas - those symbols of a suddenly dispossessed ruling class - collapsed asunder. The former Soviet big wigs eut their losses and abandoned their properties, realising that the village, and the hill on which it was perched, were condemned to disappear in the short term. The villagers, however, having already been forcibly relocated a generation or two previously, refused the government's evacuation order and turned down the measly offer of compensation, and stayed on their land - which everyday continues its irrevocable collapse.

Torn from other landscapes in Western Armenia, they had been placed on this landscape; their memory-blocks, like the village itself, in an entropic State of slow erosion; their ontological stress commensurate with the geological stress ever présent in their surroundings. Their determination to remain is reinforced by the fact that the topsoil released by the landslides has proven particularly fertile for organic farming... In short, Karen Andreassian, seeing the formidable symbolic potential in these super-imposed and simultaneously foundering political and geological landscapes, which had made life virtual ly unrecogn isable from one day to the next, began devoting his considerable artistic energies to documenting the collapse and the human drama it entails.

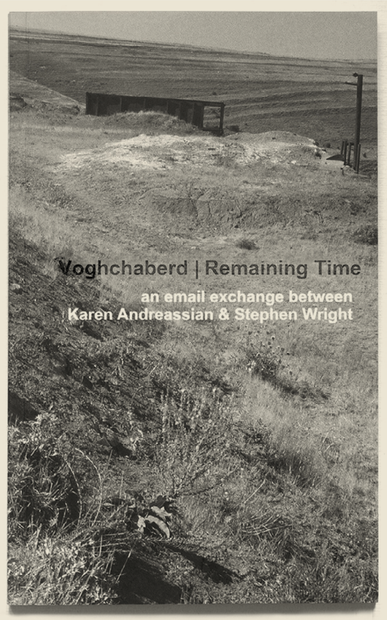
In our pay-per- experience world, when you pay for a certain amount of time, there is invari- ably a counter tick- ing away somewhere anxiously reminds one: "x remaining time." Andreassian's work as an artist is simply to frame that extraordinary superimposition of circumstances of ontological landscapes and geological landscapes. He has produced a fascinating website, a number of documentary films, but the images add little or nothing to the experience of walking along the clay roads, and seeing the fissure lines that split them, arbitrarily cleaving one part of previously seamless territory from another. Those traces, those open wounds are not scars, and wili never have the time to heal and form scar tissue; yet they remind the visitor that Voghchaberd exists on borrowed time - and hence on borrowed space. Space borrowed from the future, which will soon be re-claiming it. What Andreassian has produced is not artworks but rather perception. And the village of Voghchaberd - because of the focus Andreassian has put on it, compelling us to seek out the singular in the particular - is full of what might be called inadvertent monuments. Testimony as to how the past envisaged its own future. That future has become our present and is starkly

at odds with the hopes and plans that past had in mind. On one hand, we see a rusting oil rig, built by Chechen engineers, in order to drill deep into the geological past in search of riches, which, had they been there, might have turned Armenia into Iraq. On the other, we find the collapsed hulks of the dachas; beside them, topsyturvy graveyards, the plots ail in upheaval. Respectively: big time, leisure time, eternity. This is time-based art, and visual art has always subordinated time to space: time is merely a metaphor in painting or sculpture. In the Voghchaberd project, time takes the upper hand, making use of space for its proper advantage. Ail the time that remains.

"There's a crack/' sings Leonard Cohen in Anthem, "a crack in everything. That's how the light gets in." There would be a lot to say about that remark with regard to art, but I think it is fair to say that Karen Andreassian would probably hâve never noticed Voghchaberd were it not for the cracks that suddenly fissured the mountain side, the cracks in the dirt roads, the fissures materialising the real-time, slow-motion collapse of Voghchaberd. The cracks and crumblings that brought the datchas down, just as the cracks in the Soviet financial System - brought on by the unbearable pressures of the Cold War arms race - brought its frailty to the fore, in spite of ail its attempts to présent itself as a triumphant historical necessity. Was it not through those cracks that the light got in? Art is not so much about representing cracks in everything, showing cracks in the System, as it is a crack in the System; or perhaps the crack, where the light gets in, is also where the art gets in...
I am drawing here on Thomas Pavel's useful notion, as laid out in Fictional Worlds (London: Harvard University Press,1986).



Voghchaberd, 2003
Kiev 88 camera, MC Volna-3 80mm, f/ 2.8,
Karen Andreassian, **Maidan**, 2007



Voghchaberd | Remaining Time
an email exchange between
Karen Andreassian & Stephen Wright

ISBN 978-99930-4-743-8
2007

Voghchaberd | Remaining Time

Stephen Wright

In July 2005, Yerevan-based artist Karen Andreassian and I met in Kiev at a symposium dealing with experimental writing practices, organised by the journal Third Text. My paper dealt with what I referred to as “competing ontological landscapes,” the gist of which was rearticulated in the ensuing and ongoing email correspondence between Andreassian and me, reproduced in this book. I deliberately phrased my paper in speculative terms, avoiding examples whose rich singularity would distort the dynamic ontological landscape model I want to put forward as an art-critical tool, without giving me the chance to outline its basic features. Extraordinarily, Andreassian’s contribution had to do with his long-term which seemed to literally materialise the points I was seeking to raise. The project is entitled simply Voghchaberd – the name of a village in the hills overlooking Yerevan. During Soviet times, Voghchaberd was much appreciated by well-to-do members of the Soviet Nomenklatura, who would retreat there on weekends and holidays to the often palatial dachas which they had built in the village, well known for its clean air and green orchards. The local peasant population was largely comprised of families that had formerly lived in Western Armenia (that is, Turkey), before being chased from their native villages in 1915 by the Turkish militias, in one of the most devastating cases of what extreme ontological chauvinism can lead to. At any rate, in 1989, the political landscape of the Soviet Union fissured and buckled, unleashing predatory ontologies in profusion. Of course these predatory ontologies sprawled awkwardly over the newly drawn borderlines.

However, no sooner had the political landscape caved in than a major earthquake triggered the utter collapse of the geological landscape of Voghchaberd: the earth fissured open, everything solid suddenly yielded, undermining foundations, and the dachas – those symbols of a suddenly dispossessed ruling class – collapsed asunder. The former Soviet big wigs cut their losses and abandoned their properties, realising that the village, and the hill on which it was perched, were condemned to disappear in the short term. The villagers, however, having already been forcibly relocated a generation or two previously, refused the government’s evacuation order and turned down the measly offer of compensation, and stayed on their land – which everyday continues its irrevocable collapse. Torn from other landscapes in Western Armenia, they had been placed on this landscape. Their memory-blocks, like the village itself, in an entropic state of slow erosion; their ontological stress (because the very least that one could say about the genocide and the deportation was that it produced devastating ontological stress) commensurate with the geological stress ever present in their surroundings. Their determination to remain is reinforced by the fact that the topsoil released by the landslides has proven particularly fertile for organic farming… In short, Karen Andreassian, seeing the formidable symbolic potential in these superimposed and simultaneously foundering political and geological landscapes, which had made life virtually unrecognisable from one day to the next, began devoting his artistic energies to accompanying with his presence the collapse and the human drama it entails. He documents the process, but that is not the point, merely the by-product. He accompanies the reality, which is to say that he doesn’t do anything; but he does so in his own way.

In our pay-per-experience world, when you pay for a certain amount of time, there is invariably a counter ticking away somewhere anxiously reminds one: “x remaining time.” Andreassian’s work as an artist is simply to frame that extraordinary superimposition of circumstances of ontological landscapes and geological landscapes. He has produced a fascinating website, a number of documentary films, but the images add little or nothing to the experience of walking along the clay roads, and seeing the fissure lines that split them, arbitrarily cleaving one part of previously seamless territory from another. Those traces, those open wounds are not scars, and will never have the time to heal and form scar tissue; yet they remind the visitor that Voghchaberd exists on borrowed time – and hence on borrowed space. Space borrowed from the future, which will soon be reclaiming it. What Andreassian has produced is not artworks but rather perception. And the village of Voghchaberd – because of the focus Andreassian has put on it, compelling us to seek out the singular in the particular – is full of what might be called inadvertent monuments. Testimony as to how the past envisaged its own future. That future has become our present and is starkly at odds with the hopes and plans that past had in mind. On one hand, we see a rusting oil rig, built by Chechen engineers, in order to drill deep into the geological past in search of riches, which, had they been there, might have turned Armenia into Iraq. On the other, we find the collapsed hulks of the dachas; beside them, topsy-turvy graveyards, the plots all in upheaval. Respectively: big time, leisure time, eternity. This is time-based art, and visual art has always subordinated time to space: time is merely a metaphor in painting or sculpture. In the Vohchaberd project, time takes the upper hand, making use of space for its proper advantage. All the time that remains.

Date: Sun, 10 Jul 2005
Hi Karen,

Hoping this is the correct email for you, I wanted to write to say how much I enjoyed meeting you in Kiev. The boat ride on the Dnieper River with you and Miren was memorable! Russian pop music ("Natasha, Natasha, Natasha..."), Ukrainian beer, your infectious laughter...

I just checked out the webpage on your Voghchaberd project on the Centre pour l'image contemporaine site. Your project's geology reminds me more and more of what I said about ontological landscapes, with its "unstable stability". It is somehow an analogy of shifting landscapes of all kinds, in a kind of entropic situation.
So I will definitely come and visit you as soon as possible – hopefully in September, around the time of the Istanbul Biennale. Do you know what airline is the cheapest?

Friendly greetings!
Stephen

. . . . . .

Date: Tue, 12 Jul 2005
Hi Stephen,

Great to hear from you. The whole thing in Kiev was quite impressive and memorable. I got a lot of impulse from our meeting and would be happy to meet you in Yerevan in September, by the way the best season to visit our country.
Meanwhile I found out that the cheapest way to get from Istanbul to Yerevan is by Turkish airlines, around US$180. Just let me know when you are coming and how long are you going to stay so that I can organize your stay and plan visiting some sights in Armenia. Your visit and my desire to go to those places for a project coincide, so we'll take the trip together.
Currently I am upgrading the site (I am just back from Voghchaberd) and your interest in my project is very encouraging. In fact, this project is more for me than an art project. I hope you'll understand what I mean when you come here.
Please find attached the documentation of the unforgettable moment in Kiev.
Looking forward to hearing from you and seeing you in Yerevan.

Best,
Karen

. . . . . .

Date: Wed, 13 Jul 2005
Dear Karen,

Thank you for your message -- I understand very well that the project in Voghchaberd is more than a mere art project, which is precisely why I am so interested in finding out more about it and experiencing your work their first hand. Perhaps I too should say a few more things about my interest in so-called "ontological landscapes".
It actually comes from my attempt to challenge the validity of the "centre-periphery" model with regard to cultural production and to imagine alternatives to it. One downside to that model is that by using a topographical metaphor to map cultural reality as cultural "space", is the implication that culture must be a field. But, as we know, fields are demarcated by fences, hemmed in by hedges; so if culture is a field, what fences it in? What is beyond the periphery, beyond the last border? What do we see beyond the field of culture? Wasteland? Can one live reality by experiencing one's own standpoint self-consciously as peripheral? Are we not always central in a landscape? Thus, I prefer the model of a landscape of being, where centres overlap peripheries everywhere.
What I am looking for is a picture-concept with which to replace the conventional heartland / hinterland model, while avoiding the pitfalls attendant in binary models of all kinds – premised on the opposition of East / West, victim / perpetrator, presence / absence, centre / periphery, inside / outside, fiction / non-fiction. And that's what I call the ontological landscape model. But more on that next time.
I have been trying to find out information about getting from Istanbul to Yerevan -- I would like to come for about 5 days, maybe from 17-22 September, something like that (I have to be in Istanbul on the 16th for the opening of the Biennale). But are you sure Turkish Airlines flies into Yerevan? I see there is a bus -- but it goes through Tblisi and takes 41 hours!!!
Could you send me the link to the website when you've updated it? I only have the link to the Saint Gervais webpage.

All the best,
Stephen

. . . . . .

Date: Sat, 16 Jul 2005
Dear Stephen,

I have found out here at travel agencies that Turkish Airlines fly to Yerevan and there is another flight by ArmAvia which is something like ten dollars more expensive. Of course you can come by bus as well but I'm afraid it would be a bit tiring. The days you've mentioned for your visit are OK.
As soon as I finish upgrading the site I'll send you the link by all means.

Best wishes,
Karen

Date: Thu, 25 Aug 2005
Hello Karen!

Hope you're well and having a good summer. So, I have my ticket for Yerevan!
I arrive from Istanbul on Sunday, 18 September at 11:30 in the evening, on Armavia flight 4022.
I leave on the following Thursday (22 September), late in the evening. I hope those dates are still convenient for you. Let me know.
Of course I am very much looking forward to seeing you and adapting my ontological landscapes text to discuss the fascinating interpenetration of post-soviet cultural and geological landscapes in your project at Voghchaberd.

The problem with the centre / periphery model is that it more than implies a hierarchical configuration, where things are either inside or outside. A landscape, on the other hand, is just there, stretching out not infinitely perhaps, but as far as the eye can reach, or as perception requires. A landscape – any landscape – is never a natural phenomenon either; it is a construct, and bears the traces and strata of its shaping over time. Yet the hierarchy of a landscape is easily challenged, for a landscape is all-encompassing, bounded only by our horizons – and determines our horizons of expectation.
A person reading a novel is not in the same ontological space – on the same landscape of being – as the character in it or the narrator telling it. Their discrepancy, and its consequences, the opportunities it provides, have been mainstays of the novel from Cervantes to Calvino, Sterne to Sebald and Kertesz. These novelists do not merely exploit the interaction between the reader, the narrator or protagonist (with the inevitable effects of identification), but integrate it, reflexively, into the very structure of the novel. Don Quixote – because of his anachronistic, self-destruc-

tive though of course sublime misapprehension of reality – has configured his ontological landscape differently than Sancho Panchez or the various antagonists that he encounters, though he is of course in the same realm of physical being as the windmills which send him flying. Such is the tragedy, and the comedy, of overlapping ontological landscapes. The misadventures of Don Quixote are emblematic of a more universal dilemma: the knight's pathology can be observed on the broadest scale on a day-to-day basis.
But I remember that someone at the Kiev conference objected to the word "ontological." wWhy speak of an "ontological" landscape, they asked, and not merely, say a "symbolic" or "semiotic" landscape? The answer, I hope, is to be found in Voghchaberd, but for now all I can say is that the effect I am trying to grasp is not merely symbolic or semiotic. These landscapes are semiotic, that is, they are configurations of signs; but those signs produce meaning; they are performative landscapes, that is, they make things happen. They perform being. Lives are lived in their immanence, and to that degree they are inescapably ontological landscapes. I am not claiming they have the sort of "strong" ontology which distinguishes fictional from non-fictional landscapes. But nonetheless, even their depleted ontology (like the depleted uranium, used in weapons manufacture, and seeping from the fissures from where it is stored) is powerfully contaminating, and structures social being.

All the best,
Stephen

. . . . . .

Date: Fri, 26 Aug 2005
Hi Stephen!

It's great that you have got your tickets. I really look forward to seeing you. Of course, I'll meet you at the airport.
I do hope that you'll find your trip exciting and helpful to your work.

All the best,
Karen

. . . . . .

Date: Mon, 05 Sep 2005
Dear Stephen,

Hope you are doing well, getting ready to visit this part of the world. I have booked a room for you at University hotel, which is located on the central avenue (Mashtots Ave.), has a reasonable price (about 27-28 euros per day, breakfast inclusive) for the conveniences it offers. Let me know if it is OK with you.
I look forward to meeting you in Yerevan. Have a nice trip.

All the best,
Karen.

. . . . . .

Date: Wed, 7 Sep 2005
Hi Karen,

I am just waiting to get my visa. Thank you for making the hotel reservation, the University Hotel sounds good to me -- I will need a room for 4 nights, I guess, unless we leave the capital some night. I have a guidebook with a vague map of Yerevan, so I see where Mashtots Avenue is. Still, if it is possible for you to come to the airport to meet me, it would be really great!!
As I mentioned before, I arrive on Armavia flight 4022 at 2330 on Sunday 18. I leave late on Thursday night.

I hope you will have some free time while I am in Armenia, particularly to see the project at Voghchaberd. I really want to write and publish something about the project. Of course I don't want to be an inconvenience to you -- if you give me the names of some other artists doing interesting work, I am autonomous, you point me in the right direction and I can go visit them.
I am working up quite a multi-layered picture of Voghchaberd in my imagination – deliberately, so that I can compare the fictional version in my mind's eye with the literally down-to-earth reality on the ground. Ontological landscapes are shifting rather than stable entities, their density variable. In recent years, as Culture and the Consciousness Industry has triumphed everywhere, art has grown increasingly and paradoxically absent. In its place, one finds documentation of art, reminding us that art is not immediately present, but has withdrawn, its coefficient of visibility being too low for it to be perceived right away. There are many reasons for this, but it is also true that if art itself wants to faithfully document absence (think of genocides: what could one show of Srebrenica?) then it has little choice but to foreground its own absence. This is the paradox that an author such as the late Georges Perec confronted when he set out to write A Void. Have you ever heard of this book – a sort of detective novel where the victim who has been reported missing, and is the object of the investigation, cannot be found or even designated, for it has been literally erased from the ontological landscape of the novel itself. The absent victim is none other than the most frequently used letter of the language, and one which occurs four times in the author's own name and surname: the letter "e". Perec has produced a depleted ontological landscape, a language emptied of all vocabulary requiring what had until then been its most frequently used letter. Though it is a formal and conceptual feat to have written (let alone to have translated!) a 400-page novel without ever using the letter "e", its absence refers in fact to the author's family, killed in a nazi death camp. Their presence, like that of the letter e, is not so much absent, as their absence is so devastatingly present.
In opposition to this logic of exfiltration, one finds another contemporary form of interaction, playing on the skewed balance of power between competing economies of knowledge production and delivery. It is that of infiltration (and to a lesser degree of the sort of contamination it renders possible). Infiltration strikes me as the single most viable strategy for non-hegemonic cultural production today. The infiltration of ontological landscapes…
By the way, do you have a phone number where I can get in touch with you if need be?

Very much looking forward to seeing you in ten days time!
Stephen

. . . . . .

Date: Wed, 07 Sep 2005
Hi Stephen,

Of course I am coming to the airport to meet you!! It goes without saying. During those four days I'll be at your disposal. So we'll go to Voghchaberd. I have some idea of organising your stay here in Yerevan (meeting the artists, getting acquainted with the context, sightseeing) and hope you'll enjoy it.
It's great that you want to write about Voghchaberd.
My phone number is (3741) 58 71 38. This is in case you need it as I'll be always at hand.
Very much looking forward to meeting you!

Best
Karen

Date: Sat, 10 Sep 2005
Karen,

I've got my visa, so now I am really all set! Is there anything I can bring you from Paris? Just let me know.
It occurs to me that the arrangement of ontological space often bears striking resemblance to urban planning and landscape architecture – or at least I think it can be described using their vocabularies. Like the urban arrangements devised to make the spatial coexistence of conflicting activities possible, ontological planning aims at avoiding, accentuating or attenuating clashes between opposite world models. Fiction is one form of rationality of ontological space. Documentary is another. Ontological planning, in short, is the business of artists in general – though this often only becomes clear in contexts where the general and symbolic economy of signs has lapsed into crisis: such is the case in most of the world today.

See you on the 18th!

Best
Stephen

. . . . . .

Date: Sat, 10 Sep 2005 23:21:33 +0500

Dear Stephen,
It's great that everything is settled now and we'll meet in a week's time. We're having a nice weather here about 20-25 degrees. I don't think it will change in a week.
Have a nice trip and see you soon!

Best
Karen

Date: Mon, 26 Sep 2005

Dear Karen & Astghik,

I want to again thank you both for your extraordinary hospitality last week!! As I have been telling all my neighbours here in Paris, I had the most wonderful time in your beautiful country, and have been sharing its tastes -- the cheeses, nuts, brandy (ah, the brandy!!) -- with all our friends who come to the house.

I have been in touch with Nazareth, and have sent him at his request a proposal for my talk. We shall see if he is able to find a way to invite me.

I have also been enthusiastically talking about your work, Karen, to everyone who wants to listen. I had lunch with a friend of mine in Istanbul, Selda Asal, who has a small but interesting art centre when I returned, and she would like to invite you and perhaps Harout for a project this year – if you are interested. People here in Paris are also interested, so as soon as the website is up and running, please let me know.

What was most extraordinary about our road trip through Armenia was that we / I discovered two extraordinarily powerful, yet different cases of overlapping ontological landscapes: Voghchaberd just outside Yerevan, and Shushi in the Nogorno Karabak. How to describe the rubble-strewn streets of that martyred town, the brand-new stone church, the eviscerated cinema, the ruin of the mosque with its toppled steeple, present with all its mosaics in the absence of any worshippers? People thought that Soviet town was their home – they used the verb "to be" in reference to their lives there.

For everyday purposes, most of us go under the assumption that we live in an ontologically stable world, common to all. And though most societies accommodate, or at least tolerate, a certain diversity of ontological landscapes, they all deploy means to uphold the belief that only one of these landscapes enjoys a hand-in-glove fit with the world as it "really is." This sort of ontological chauvinism is forever leading to trouble, inasmuch as religion, social class, national belonging are salient normative features of any ontological territory. Typically, an ontological landscape is made up of overlapping clusters of beliefs and heresies, where ontological ruins and relics lie dispersed between more recent configurations. What I mean, here, is that an ontological landscape is never homogenous, though homogenizing forces are always at work. Competition between neighboring landscapes invariably leads to the dicey – and in most cases, violent – process of ontological fusion: that is, to the montage, collage and general ordering of the worlds in place. When the dwellers of heterogeneous ontological landscapes come into contact with one another, or have to commute between one ontological landscape and another, symptoms of "ontological stress" invariably ensue. Ontological stress is liable to manifest itself in one of two ways: nihilism and nostalgia. Nihilists assume that the simultaneous existence of several ontological models cancels the credibility of them all; in their "worldly" perspective, all models are equally fictitious, and the one they object to least is that which advances their particular interests most. Nostalgics, on the other hand, crave ontological stability, and impose it on others whenever they are able; they reject ontological multiplicity, seeking to demonstrate that their vernacular ontology matches perfectly their territory, and find ways of showing up neighboring ontologies as "merely" fictitious. All too often, it seems that there is no alternative to these two worldviews.

In writing this, I am thinking specifically of the fate of Shushi, but Voghchaberd is a still more complex case because of the geological materialization of the fissures and fusions. Despite attempts at ontological fusion, the very mention of the word "Caucasus" conjures up a heterogeneous ontological landscape: it is clear that landscape is not merely the physical backdrop of strong differences of opinion, but the materialization of its ontology. From the outside, artists seem to cope with their ontological stress by operating in the interstices of several ontological landscapes, pointing up the anomalies and shifts in their configuration, or infiltrating these landscapes themselves, stealthily corrupting stable semiotic patterns. The head-on collision of ontological models – that is, the colonization of an ontological space by some predatory ontology – leads to strife. But the covert, symbolic forays of artists into discrepant ontological spaces, because they operate in more than one landscape at a time, can be effective in laying bare the plots and plans of both the powerbrokers of nihilism and the purveyors of nostalgia, if I may put it that way.

In short, I see your Voghchaberd project as an experiment in ontological infiltration. The infiltration of borders, representation, authorship, and other normative features of landscape. I'll be back with some questions to get our email conversation rolling before long.

Meanwhile, all my very best,
Stephen

excerpt from the book / ***Voghchaberd | Remaining Time*** */*
an email exchange between Karen Andreassian & Stephen Wright





Voghchaberd, 2007
Pentax ME, SMC Pentax-M 40–80mm f/2.8–4.0
Voghchaberd | Remaining Time
an email exchange between Karen Andreassian & Stephen Wright
2007



Dispositifs artistiques, dispositifs de pensée : le document performatif

Séminaire, École nationale supérieure des beaux-arts
Paris, 2007

Cette année le séminaire initié par **STEPHEN WRIGHT** en collaboration avec le Collège international de philosophie est consacré au ***Document performatif***. Nos attentes à l'égard de l'art restent encore trop fréquemment conditionnées par la présence supposée de l'œuvre : il passe pour une quasi évidence que l'art s'incarne et apparaît dans le monde sous forme d'œuvres. Pourtant, ce « supposé » n'est-il pas de plus en plus contesté par la réalité artistique la plus contemporaine, où à la place de l'œuvre iconique, l'usager des musées et des galeries se trouve confronté aux ***documents*** artistiques ?
Il n'est que trop facile d'assimiler ces documents aux œuvres d'art dont ils partagent le médium (vidéo, photographie, dessin, peinture, installation) sans du tout prétendre au même statut ni au même régime de visibilité. Pour peu qu'on conceptualise le document, celui-ci est typiquement subordonné à l'œuvre et pensé comme offrant un accès sensible à une action ou intervention artistique qui eut lieu dans un autre espace-temps; le document serait essentiellement représentationnel au sens où il re-présente une action artistique qui a déjà été présentée. Or ici, il s'agira d'évoquer un autre genre de document, peu imaginable — car sans objet — il y a seulement quelques années. Les pratiques à très faible coefficient de visibilité artistique ne peuvent être ramenées dans le cadre performatif de l'art que par le biais du document : c'est donc le document qui agit comme un performatif, transformant le statut des configurations et activités symboliques qui n'avaient pas été perçues en tant que propositions artistiques.

Karen Andreassian
Depuis mars 2003, Karen Andreassian travaffle sur un projet Internet de documentation sur la situation géopolitique du petit village de Voghchaberd, situé à 10km d'Erevan. Ce village apparaît comme le jouet de Contradictions, à la fois prospère grâce à fertilité de sa terre et à grâce à l'humidité de son sous sol, mais également une forte instabilité due aux glissements de terrain causés par cette même humidité souterraine. D'un meme fait deux conséquences contradictoires qui place ce village dans une situation de durable incertitude. L'interet porte à ces faits par l'artiste se concrétise par la mise en place non d'une œuvre représentative, qui parasiterait les possibilités d'action en se plaçant entre les acteurs et cet environnement mouvant, mais à travers un dispositif documentaire propre à mettre l'accent sur la permanente transformation d'un monde ou plutôt d'« une quantité de mondes possibles dans le monde ».



Stephen Wright, Astghik Chubaryan
Seminare: Dispositifs artistiques, dispositifs de pensée: le document performatif, Ecole Nationale Supérieure des Beaux - Arts, Paris, 2007

Պերֆորմատիվ փաստաթուղթ

Սթիվն Ռայթ

Արվեստի նկատմամբ մեր ակնկալիքների հորիզոնը հիմնականում մնում է պայմանավորված արվեստի գործի ենթադրվող ներկայությամբ: Բնական է թվում, որ արվեստը պետք է ի հայտ գա արվեստի գործերով: Այնուամենայնիվ, ժամանակակից արվեստի պրակտիկան ավելի ու ավելի հաճախ է ի ցուց դնում այս ենթադրության սին լինելը: Ավելի ու ավելի հաճախ են թանգարաններ և ցուցասրահներ հաճախողները պատկերային արվեստի ստեղծագործությունների փոխարեն դեմ առ դեմ կանգնում արտիստիկ փաստաթղթերին: Ինչպես հաճախ պատահում է, շատ հեշտ է նույնացնել այս փաստաթղթերը արվեստի գործերի հետ. հատկապես, որ նրանք հիմնականում կիրառում են ստեղծագործության նույն միջոցները /վիդեո, լուսանկար, գծանկար, գունանկար, ինստալացիա/, սակայն առանց հավակնելու նույն պատկերային կարգավիճակին կամ տեսանելիության նույն մակարդակին:

Այնքանով որքանով փաստաթուղթը հասկացական է դարձված, այն որպես կանոն ստորադասվում է արվեստի գործին և ենթադրվում է, որ այն հասկացական հիմք է ստեղծում արտիստիկ պերֆորմանսի կամ միջամտության համար, որը տեղի է ունեցել մեկ այլ տարածքում կամ ժամանակահատվածում: Այլ կերպ ասած, փաստաթուղթը դիտարկվում է որպես էապես ռեպրեզենտացիոնալ: Այս սեմինարի նպատակն է անդրադառնալ փաստաթղթի մեկ այլ ժանրի/տեսակի, տեսակ, որը դժվար էր պատկերացնել նույնիսկ մի քանի տարի առաջ, քանի որ այն զարկ է առարկայից: Արտիստիկ պրակտիկաները, որոնք միտումնավոր կերպով թուլացնում են արտիստական տեսանելիության գործակիցը, կարող են փաստաթղթի միջոցով բերվել արվեստի աշխարհի պերֆորմատիվ շրջանակ: Այսպիսով փաստաթուղթն է, որ գործում է որպես պերֆորմատիվ և փոփոխության է ենթարկում խորհրդանշական կոնֆիգուրացիաների և գործունեության օնտոլոգիական կարգավիճակը, ինչը մինչ այդ չէր ընկալվել որպես արտիստիկ գործ: Այն «սովորական իրական բանը» դարձնում է արվեստի գործ: Չնայած փաստաթղթի այս տեսակը դեռևս թեր-տեսականացված է, սակայն այն լայնորեն տարածվում է և դեռ կշարունակի տարածվել, քանի որ ծածուկ պրակտիկաները ավելի ընդհանրական են դառնաս: Միթե՞ պերֆորմատիվ փաստաթուղթը չի ազդարարում արվեստի նոր կարգավիճակ՝ ակնկալելով աշխարհում արվեստի արտահայտման պայմանների վերածևավորում: Արդյո՞ք կգա մի օր, երբ արվեստը այլևս չի ցուցադրվի թանգարաններում և ցուցասրահներում արվեստի պատկերային գործերով, այլ՝ պերֆորմատիվ փաստաթղթերով փաստագրման կենտրոններում:

«Արվեստի դիսպոզիտիվներ, մտածողության դիսպոզիտիվներ. պերֆորմատիվ փաստաթուղթ»

Սեմինար, Գեղարվեստի պետական բարձրագույն դպրոց (ENSBA)
Փարիզ, 2007

The Performative Document

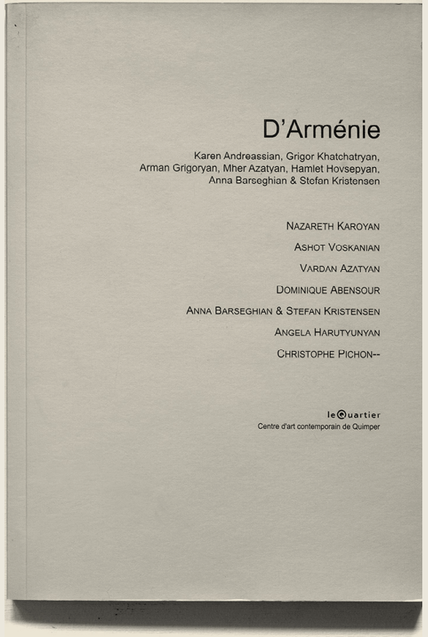
Stephen Wright

Our horizon of expectations with regard to art remains all too frequently conditioned by the supposed presence of the artwork: it continues to seem virtually self-evident that art appears in the world in the form of artworks. Yet this supposition seems increasingly to fly in the face of much contemporary practice, where in lieu and stead of iconic artworks, museum and gallery users find themselves confronted with artistic documents. It is of course all too easy, as is often done, to assimilate these documents with artworks, especially inasmuch as they often share the same medium (video, photography, drawing, painting, installation) without laying claimto the same iconic status or regime of visibility.

To the extent that the document is conceptualised at all. it is typically subordinated to the artwork and thought of as offering perceptual access to an artistic performance or intervention which took place in another space or time: the document is seen, in other words, as essentially representational. This seminar will focus on another genre of document, one that was hardly imaginable - inasmuch as it lacked an object - even a few years ago. Artistic practices with deliberately impaired coefficients of artistic visibility can only be brought into the performative framework of the artworld by means of the document. It is thus the document which operates as a performative, changing the ontological status of symbolic configurations and activities, which had not been perceived as artistic propositions per se. It transforms the ‘mere real thing” into art. Though this genre of document remains under-theorised. it has already become widespread and will become increasingly so as stealth practices themselves become more generalised. Does the performative document not herald a new status for art, anticipating a reconfiguration of art’s conditions of appearing in the world? Will there come a day when art will no longer be exhibited by means of iconic artworks in galleries and art centres but through performative documents in documentation centres?

“Artistic Dispositifs, Thought Dispositifs: The Performative Document”

Seminar, École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA)
Paris, 2007



D'Arménie
Centre d'art contemporain de Quimper

ISBN 2-908939-51-7
2007

Le vif du sujet
Le travail de l'art en Arménie

Dominique Abensour

Au détour d'une conversation récente, Stephen Wright interpelle Karen Andreassian avec cette question : « Es-tu un artiste arménien ? Un artiste postsoviétique ? » La réponse ne tarde pas à confirmer ses doutes sur la pertinence des « épithètes » employés : « Bien sûr ces notions existent mais je ne veux pas en dépendre. Je cherche à me positionner hors de ce lexique général et géopolitique[1]. » L'artiste ne nie pas la réalité, il ne la conteste pas non plus. Certes, il appartient à l'ensemble des Arméniens et on peut le compter parmi les citoyens des ex-républiques soviétiques mais ces constructions de l'histoire ne sauraient gouverner son existence ; de fait, elles échouent à dire ce qu'il est, et qui il est. Économe dans sa réponse, Karen Andreassian cerne sans détour sa condition de sujet (subjectus ; soumis) qui doit s'émanciper pour se réaliser. Il récuse en bloc les formes d'identification induites par la question qui lui est posée. Celle-ci convoque en effet trois grandes figures de référence de l'être-ensemble : le peuple arménien (sa fracture, sa dispersion), la nation (dont l'indépendance acquise en 1991 a ouvert sur une montée du nationalisme, sur une guerre pour le Haut-Karabakh et sur une grave crise économique), la république et son passé soviétique (un système qui imprima sa marque pendant près de soixante-dix ans). À ces figures de l'Autre, qui profilent des manières d'être et d'être-ensemble, Karen Andreassian refuse de se soumettre. Mais il va plus loin : sa « position » met en cause la validité même d'une figure projetée dans laquelle le sujet s'identifie. Il cherche ailleurs une alternative et la trouve sur le terrain de l'art. Là peut se dessiner une toute autre configuration à partir de laquelle son être social peut être saisi.

Tout son travail pourrait être lu dans un double mouvement, comme une manière d'échapper à la puissance prescriptive de ces figures capables de recodifier les identités en des rôles dont le texte est écrit à l'avance, et comme une façon de se soustraire à ce système d'identification en inaugurant un nouvel espace où le sujet peut se construire.

Stratège, Karen Andreassian commence par rebattre les cartes géopolitiques et par contrarier toute forme d'assignation à résidence du sujet. Il met en œuvre une mobilité permanente qu'il éprouve, par exemple, dans ses Expéditions Geo-Kunst. Au centralisme du pouvoir et de l'État, il oppose un décentrement du cœur de son travail en investissant la situation d'un village, Voghchaberd, à dix kilomètres d'Erevan. Ancienne villégiature des apparachiks, ce village autrefois prospère est aujourd'hui menacé par des glissements de terrain aggravés par le tremblement de terre de 1988. Se refusant à être « déplacée », la population a choisi de rester, acceptant le risque, s'adaptant à cette instabilité. Véritable métaphore de la situation arménienne, Voghchaberd est pour Karen Andeassian un observatoire et un terrain de recherche sur l'expérimentation d'une forme de vie « installée » dans la précarité. L'artiste accompagne la vie des habitants du village dont la situation est documentée, commentée, interrogée par des images, des textes, des interventions, et transportée sur un site Internet. Elle ne s'y expose pas, elle s'y laisse consulter. Comptabilisés, localisés, les internautes forment avec les villageois et les acteurs du projet une communauté invisible, impossible à identifier à travers une de ces figures de l'Autre récusées par l'artiste. La réalité de l'Arménie - son enclavement, son isolement et la fermeture de certaines de ses frontières - se voit contredite par une ouverture planétaire sur la Toile. Voghchaberd se trouve au centre d'un intérêt général et international, relié au monde entier, à travers un réseau de relations informelles non hiérarchisées, non évaluatives, où les ententes se nouent de manière aléatoire et provisoire. L'espace ainsi conquis par Karen Andreassian ne coïncide avec aucun territoire national, il n'est pas topographique mais topologique, et le sujet s'y développe à travers ses parcours et ses liens choisis avec le monde.

[1] Voghchaberd | Remaining Time, an email exchange between Karen Andreassian & Stephen Wright, 2007 , pp. 56-57

Բուն սուբյեկտը
Արվեստի աշխատանքը Հայաստանում

Դոմինիկ Աբենսուր

Ոչ այնքան վաղուց եղած մի խոսակցության ընթացքում Ստեֆան Ռայթը ղիմում է Կարեն Անդրիասյանին հետևյալ հարցով՝ «Քեզ համարու՞մ ես հայ արվեստագետ, հետխորհրդային արվեստագետ»: Պատասխանը չի ուշանում՝ հաստատելու համար օգտագործած էպիտետների համապատասխանության շուրջ իր տարակույսները. «Այդ հասկացություններն, անշուշտ, գոյություն ունեն, բայց ես չեմ ուզում կախված լինել դրանցից: Ես ձգտում եմ դիրքորոշվել ընդհանուր և աշխարհաքաղաքական այդ բառապաշարից այն կողմ»[1]: Արվեստագետը չի բացասում իրականությունը, ոչ էլ բողոքարկում է այն: Ինքն, ինչ խոսք, պատկանում է հայերի հավաքականությանը և իրեն կարելի է դասել նախկին խորհրդային հանրապետությունների քաղաքացիների շարքը, բայց պատմության այս շինվածքները պիտի չկարողանան ուղղորդել իր գոյությունը. դրանք թույլ չեն տալիս ասել,

[1] Ողջաբերդ | Մնացած ժամանակը, էլեկտրոնային նամակագրություն Կարեն Անդրիասյանի և Սթիվեն Ռայթի միջև, 2007, էջեր 56–57

թե ինչ և ով է ինքը: Իր պատասխանի մեջ ժլատ՝ Կարեն Անդրիասյանը, բացեիբաց ձևակերպում է պայմանը սուբյեկտի (ենթակա, հպատակ), նրա, ով, կայանալու համար պետք է ազատագրվի: Նա ամբողջովին մերժում է նույնացման ձևերը, որոնք ներմուծվում են իրեն տրված հարցով: Այն, հիրավի, մեկտեղ է ժողովում միասնության երեք խոշոր ֆիգուրները. հայ ժողովրդի, (նրա մասնատվածությունը և Աստվածությունը), ազգի (որի անկախության ձեռք բերումը, 1991-ին, ուղեկցվեց Լեռնային Ղարաբաղի համար մղված քառամյա պատերազմով), հանրապետության և նրա խորհրդային անցյալի (համակարգ, որը շուրջ յոթանասուն տարի թողեց իր դրոշմը): Ուրիշի այս ֆիգուրներին, որոնք մարմնավորում են կեցության և միասնության կերպերը, Անդրիասյանը չի կամենում հնազանդվել: Բայց նա գնում է էլ ավելի հեռուն. իր «դիրքը» մերժում է գործունակությունը որևէ նախագծված ֆիգուրի, որի հետ նույնանում է սուբյեկտը: Այլընտրանքը նա ուրիշ տեղում է որոնում՝ արվեստի դաշտում: Այդտեղ է, որ կարող է ձևավորվել այն ուրվագիծ, որով սոցիալական իր էությունը կլինի պահանջված:

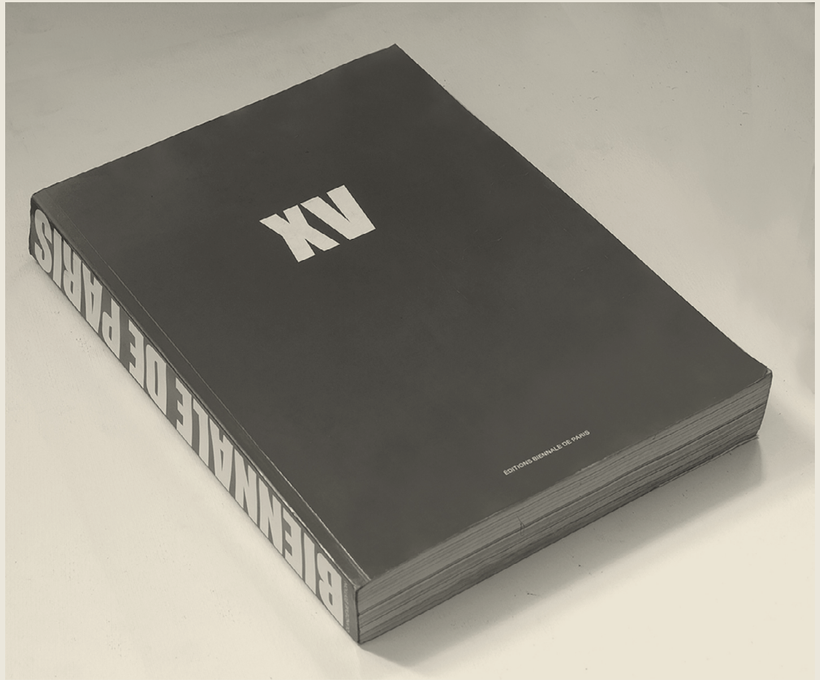
Իր ողջ աշխատանքը, ուստի, կարող է ընթերցվել կրկնակի շարժման մեջ՝ իբրև խուսանավելու մի եղանակ ցուցիչ զորությունից այն ֆիգուրների, որոնք ունակ են ինքնությունները վերածածկագրել նախապես գրված տեքստ ունեցող դերերում, և իբրև նույնացման համակարգից ընդհանրապես դուրս պրծնելու մի ձև, որով սուբյեկտի առջև փռվում է ինքն իրեն կերտելու հնար պարունակող մի տարածություն:

Էությամբ ստրատեգ Կաղեն Անդրիասյանը սկզբի համար բացում է աշխարհաքաղաքական քարտեզների ծալքերը՝ վերացնելով սուբյեկտի բնակության վայրը սահմանափակող որևէ արգելք: Նա գործի է դնում շարունակական շարժունակություն, որի փորձը, օրինակ, կարելի է «Գեոկունստ էքսպեդիցա»– յում տեսնել: Հակադրվելու համար պետական իշխանության կենտրոնաձիգ էությանը, նա տեղաշարժում է իր աշխատանքի առանցքը՝ պարագծելով Երևանից տասը կիլոմետր հեռավորության վրա գտնվող Ողջաբերդ գյուղի իրադրությունը: «Ապարատչիկների» նախկին ամառանոց, անցյալում բարգավաճ այդ գյուղն այսօր ենթակա է 1988թ. երկրաշարժով ահագնացած սողանքի սպառնալիքին: Բնակչությունը հրաժարվելով «տեղափոխվել», քվեարկելով մնալու օգտին, ընդունում է ռիսկը և հարմարվում այդ անկայունությանը: Ողջաբերդը՝ հայկական իրադրության իրական այդ փոխաբերությունը, Կարեն Անդրիասյանի համար դիտակետ է, երերունության մեջ «տեղակայված» կյանքի փորձը հետազոտելու տեղանք: Արվեստագետը հետևում է գյուղի բնակիչների կենցաղին, որը նկարների, տեքստերի, միջամտությունների միջոցով փաստագրվում, մեկնաբանվում, քննության է ենթարկվում ու տեղափոխվում ինտերնետային կայք: Ողջաբերդի իրադրությունը այստեղ չի ցուցադրվում, կայքից կարելի է միայն տեղեկանալ: Հաշվառված և տեղայնացված ինտերնավորդները, գյուղացիների և նախագիծն իրականացնողների հետ միասին, կազմում են անտեսանելի մի համայնք, որը չի ենթարկվում Ուրիշի՝ արվեստագետի կողմից մերժված ֆիգուրներից որևէ մեկի հետ նույնացմանը: Հայաստանյան իրականությունը, նրա սեպված, մեկուսացած, սահմանների մի մասի փակ լինելը, հաղթահարվում է համաշխարհային սարդոստայնի վրա իրագործվող մոլորակային բացվածության միջոցով: Ողջաբերդը գտնվում է ընդհանրական ու միջազգային հետաքրքրության կենտրոնում՝ ոչ ֆորմալ, աստիճանակարգից և գնահատականից գերծ հարբերությունների ցանցի միջոցով միանալով ողջ աշխարհին: Կաղեն Անդրիասյանի՝ նման ճանապարհով նվաճած տարածքը չի համընկնում ազգային որևէ սփռվածքի հետ, այն տոպոգրաֆիական չէ, այլ տոպոլոգիական, և սուբյեկտը նրանում ձևավորվում է աշխարհի հետ շփման իր ընտրած ուղիների ու կապերի միջոցով:

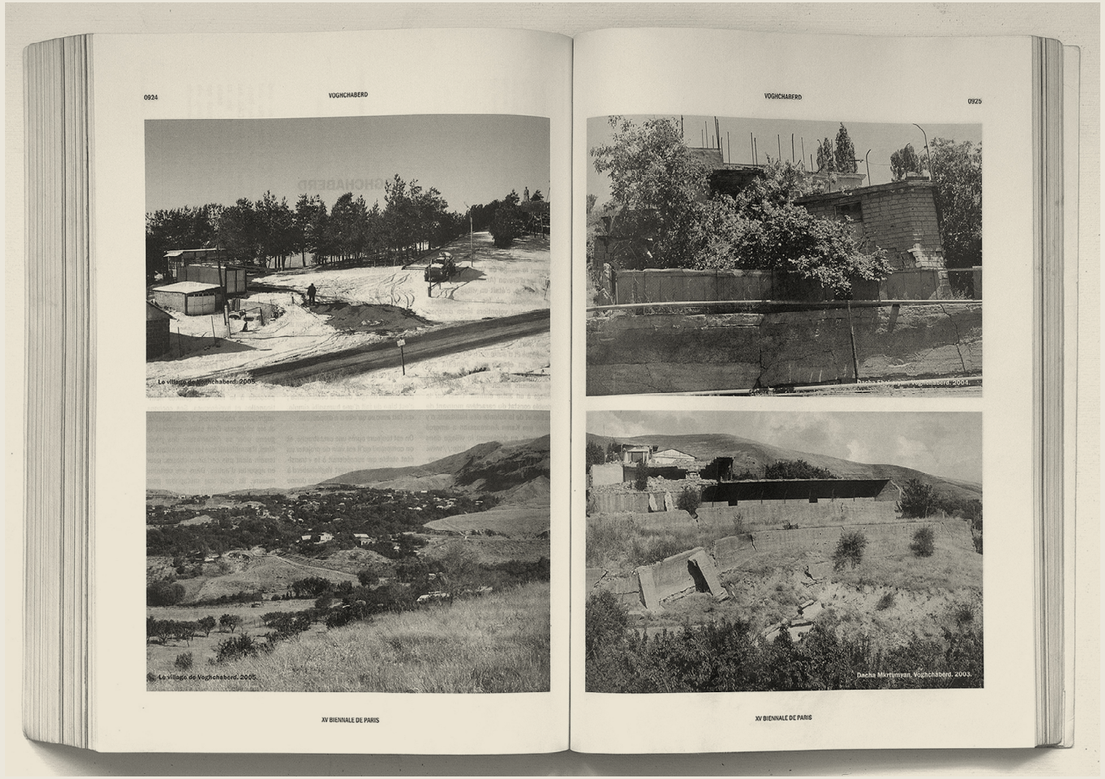
Թարգմանեց՝ Նապարեթ Կարոյանը

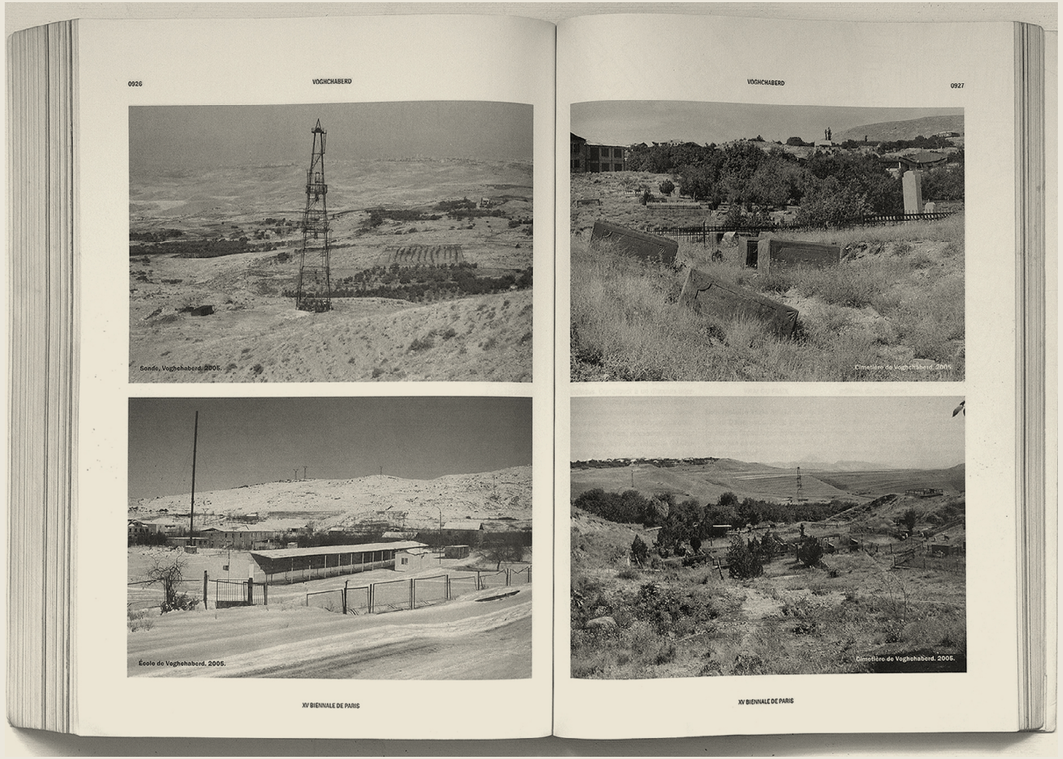


Karen Andreassian, Voghchaberd, D'Arménie, Centre d'art contemporain de Quimper, Quimper, 2007



XV BIENNALE DE PARIS, 2007







Alexandre Gurita, Stephen Wright, Catherine, Astghik Chubaryan, Jean-Baptiste Farkas, Paris, 2007

Sweet Fuck All

Stephen Wright
2009

Nice expression, when you think about it. And such nice wording. Sweet. Fuck. All. How convenient of language to have lined those three words up; and how appropriate. A verbal readymade of sorts, it names the very effortlessness of its own use, its performative tautology as active as the idleness it celebrates.
In the perspective of this forum, can we not draw a number of conclusions from this little idiomatic gem about the condition of art today, which, rather than valuing creativeness, expressiveness or indeed doing anything that wouldn't be done anyway, is increasingly expressively and creatively idle? By that I mean that the most forward-looking practitioners today do literally sweet fuck all - but they do it with a historical self-understanding that changes everything. While the twentieth century busied itself celebrating "artwork," or, still more leadingly, "art production," contemporary artists are increasingly opting for redundancy, and some critics are docking points for "originality." Yet productivism still prevails, doesn't it? In the symbolic economy of the mainstream artworld as in the general economy of the real: there is more and more art, more and more artists, more and more exhibitions, more and more... However, upon closer examination, it turns out there's... sweet fuck all. On the margins of our artworlds, one sees a genuine move toward negative growth, which we don't yet have the conceptual vocabulary to describe with any accuracy. Since retiring recently, this is what I have been whiling away my time fleshing out: redundancy, repose, repurposing, retranslating – not much of anything, really, just indolently pursing the language for information, listening for echoes of conceptual migration and the rumor of cross-pollination.

Slacking can be seen in a variety of ways. We spontaneously see it as behavioral, a "slack attitude" as Cathy Lenihan puts it, consisting of "doing nothing to very little." At the same time, reading the contributions to this forum, content notwithstanding, the overall feeling is of a slacker style – an offhanded, user-friendly – indeed usership-enhancing – way of talking, exemplified by Andy Abbott's wonderful "Ethical Guide" to slacking. There would be a lot to say about these and other uses of the notion of slacking, but what I want to put forward here is that slacking is also (and perhaps above all) a logic. One can be very busy and still be a slacker in the symbolic realm (art), provided one does not add to what is already there or does nothing that would not have had to be done anyway. The logic of slacking is inherent to the notion of redundancy. Indeed with respect to art, the words are almost interchangeable.

Translating for instance is a lot of work: it can be challenging, tiresome, good or bad, but it is logically slack because rather than adding something new to the world it self-consciously merely re-turns the already existent and allows it to be appreciated in different terms. It is a form of redundancy. The student who translates all the posts on this forum (including this sentence of course) and submits the translation as a readymade dissertation is the true slacker, not on behavioral but on logical grounds.

Art has become redundant, in every sense of the term. This may prove to be not its doom but its salvation. A few months back, n.e.w.s. won a competition to rethink the socio-economic condition of art today. The challenge for this century's art production is to free itself from its economic and social dependency on the institutional market structure. To do that, it must, from an art-historical perspective, free itself from the conceptual and physical architecture bequeathed upon us by the twentieth-century art economy. Art must find a self-sustaining existence. And indeed it has, and that is what I call redundancy.

To rethink art's social and economic condition is more fundamentally to rethink its ontological condition – its mode of being in the world. Art has often shed its mode of appearing for another. A new status for art means that art not appear as such. Art is, but not as a distinct and autonomous category.
One thing that twentieth-century art could never whole-heartedly commit itself to was being something other than art – subordinating itself, ontologically, to whatever activity or entity it also was. This is a singularly uncourageous posture given that art often appeared to be something else, at least for a while. But art's privileged ontological status enabled it to subordinate all other modes of objecthood and activity to itself. Redundancy means putting an end to art's twentieth-century ontological exception.

So, what is "redundant" art? It is not possible to define it by what it looks like – it doesn't look, or not look, like art. It looks like what it is: the redundant thing or action. Redundancy ends the charade of artistic autonomy. It is neither more nor less creative or expressive than whatever it also happens to be. Redundant art covers all those activities and passivities, enterprises, initiatives and pursuits, which, though informed by art and an art-historical self-understanding, are in fact just what they are and what they appear to be. They are redundant only as art.

A redundant system is one which duplicates the same system. Art is not redundant the way in anatomy a kidney is said to be a redundant organ (the body being able to function with the other one alone). Art is redundant as an artistic initiative: its artistic ontology is utterly redundant with respect to its primary ontology. Of course twentieth-century art did make regular forays into life systems, life worlds, beyond the porous confines of its

autonomous sphere. But it invariably did so as art – at best as a replication – not as a redundant instance of what it also happens to be.

Redundancy is invariably seen as depreciative, a term used to discredit something – be it an activity, phenomenon, object, or utterance – whose function is already fulfilled by something else. As I see it, however, the notion of redundancy is a highly useful focusing tool in understanding the logic of forward-looking art in the early years of our century. By forward-looking I mean art that is dissatisfied with the twentieth-century norms of production and the holy trinity of objects-by-authors-for-consumers (objecthood, authorship, spectatorship) upon which most art is still based. The type of practices I am thinking of, however, though they refuse to embrace existent conventions, do not – as so many vanguard practices of the past century did – engage in a frontally antagonistic relationship with mainstream institutions and practices. On the contrary, and this is where redundancy comes into the equation in an invisible but powerfully tangible way, they do indistinguishably what is already being perfectly well done in other realms of human activity, yet they do it with an entirely different self-understanding. They are thus indeed redundant, yet by no means superfluous. Today, we see art apparently withdrawing from the world (at least from the artworld); yet upon closer scrutiny, that withdrawal appears actually as a merging with the world, a quest for redundancy. That's a tad obscure, I know, but before clearing things up, let us make it still more so, with an example from Buddhism, which, as it has been pointed out by Prayas Abhinav in this forum, has strong slacker undercurrents.

Buddhism is a godless religion; in many respects it's not a religion at all, but a sort of mystical philosophy of life. I'm not much for mysticism, but I find some very telling comparisons between Buddhist thinking and the notion of redundancy as it pertains to art today. One thing that Buddhism, like all religions, has had to contend with is reconciling difficult mythical theology with the needs of popular religion. I'm not a Buddhist, but in teaching the philosophy of art, I often run up against the same problem: there are people who just cannot get their heads around the readymade: how can it at once be, and not be, art? It's all very well to philosophize about art's "double ontological status" (the condition of possibility of redundancy), by which something both "is what it is," as Minimalists used to say, and a mere proposition of what it is. Any painting can be described facetiously as so many grams of pigment spread out on so many square meters of canvas. And in the post-Duchampian spirit, any art-inspired enterprise at all – such as Bernard Brunon's Houston-based house painting outfit, That's Painting! – can be fairly compared to its competitors whose self-understanding has nothing to do with conceptual art while also being seen as a viable solution to mainstream art's dead end. Still, seeing something as art and not art at the same time will always appear to some people as tantamount to squaring the circle. It is in this spirit that one day a Zen monk, reprimanded for having spit on a statue of the Buddha, replied that since Buddha was everywhere, it is impossible to spit, or indeed not spit, on Buddha. He was arguing, very convincingly it seems to me, that Buddha is essentially self-redundant. An artist whose practice consists of running a house-painting business as a conceptual art practice is also laying claim to similar self-redundancy. Theoretically, the issue is about evacuating any lingering trace of romantic transcendence by embracing an intense and extreme form of utter immanence.

This means, does it not, that an artistic act is not of a class apart, but an act performed in full awareness of its redundancy – in a spirit, an attitude and even perspective of redundancy?

Buddhist redundancy implies, then, that we not change our practices in any way, merely that we refocus the lens through which we pursue them. Now this is very similar to the distinction that became blurred some ninety years ago now between artworks and what analytical philosophers rather insolently refer to as the "mere real thing." Ordinary objects and activities can be conceived, perceived and thus received as art without undergoing any physical or perceptual modification. Artworks are redundant cases of ordinary activities and objects, though grouped in different ways and appreciated in a different spirit. The slacker spirit of redundancy.

Redundancy is the concept I propose to best describe non-mimetic, or post-mimetic – art that is deliberately and perfectly redundant with respect to what it also is. One could always say that a Rembrandt was both a picture and an ironing board (to quote an example chosen by Duchamp to instantiate what he brilliantly called the "reciprocal readymade," no doubt because ironing is so ironic). However, the type of work I refer to as redundant inverses the primary-secondary logic: it is first of all a painting business, or a street, or a library, or anything at all, and only in an accessory way a proposition of a painting business, street, library or whatever the case may be.

It is perhaps worth thinking of this in connection with the Nietzschean idea of amor fati, which Nietzsche developed as a way of giving ethical teeth to his original take on the notion of the eternal return. Amor fati (love of fate) is paradoxically a way of releasing oneself from the tedium, the nausea, the bondage of one's destiny, for by affirming what one does, by endorsing it, one makes it one's own. The content of the action does not change, but in another respect, everything changes. Nothing can ever be as it was, though it hasn't budged. This is the infra-thin difference between something and its redundant counterpart. Sometimes that is tantamount to the difference between bondage and freedom.

A couple of days ago, Karen Andreassian posted three pictures taken in the village of Voghchaberd, situated in the hills overlooking the city of Yerevan, Armenia, where he lives. Andreassian is certainly one of the slackest artists in the world. He does literally nothing, he doesn't even tell us what these pictures are supposed to mean in this context. But if he does nothing, he does so in a very singular and self-reflective fashion. I think it is worth considering his brand of redundancy and creative indolence.

During Soviet times, Voghchaberd was much appreciated by well-to-do members of the Soviet Nomenklatura, who would retreat there on weekends and holidays to the often palatial dachas which they had built in the village, well known for its clean air and green orchards. The local peasant population was largely comprised of families that had formerly lived in Western Armenia (that is, Turkey), before being chased from their native villages in 1915 by the Turkish militias. At any rate, in 1989, the political landscape of the Soviet Union fissured and buckled; and no sooner had the political landscape caved in than a major earthquake triggered the utter collapse of the geological landscape of Voghchaberd: the earth fissured open, everything solid suddenly yielded, undermining foundations, and the dachas – those symbols of a suddenly dispossessed ruling class – collapsed asunder. The former Soviet big wigs cut their losses and abandoned their properties, realizing that the village, and the hill on which it was perched, were doomed to disappear in the short term. The villagers, however, having already been forcibly relocated a generation or two previously, refused the government's evacuation order and turned down the measly offer of compensation, and stayed on their land – which everyday continues its irrevocable collapse. Torn from other landscapes

in Western Armenia, they had been placed on this landscape. Their memory-blocks, like the village itself, in an entropic state of slow erosion; their ontological stress (because the very least that one could say about the genocide and the deportation was that it produced devastating ontological stress) commensurate with the geological stress ever present in their surroundings. Their determination to remain is reinforced by the fact that the topsoil released by the landslides has proven particularly fertile for organic farming… Anyway, that's the context. Karen Andreassian, seeing the formidable symbolic potential in these superimposed and simultaneously foundering political and geological landscapes, which had made life virtually unrecognizable from one day to the next, began devoting his artistic energies to accompanying with his presence the collapse and the human drama it entails. He documents the process with the odd picture, but that is not the point, merely the by-product. Andreassian's practice as an artist is simply to frame that extraordinary superimposition of circumstances of political-ontological landscapes and geological landscapes. He has produced a website (http://voghchaberd.am/), a number of documentary films, but the images add little or nothing to the experience of walking along the clay roads, and seeing the fissure lines that split them, arbitrarily cleaving one part of previously seamless territory from another. What Andreassian has produced is not artwork but rather perception. And the village of Voghchaberd – because of the focus Andreassian has put on it, compelling us to seek out the singular in the particular – is full of what might be called inadvertent monuments. The kind that require no artistic intervention. Andreassian's practice is redundant in the sense that it adds literally nothing: a state of perfect expressive idleness. Sweet fuck all.

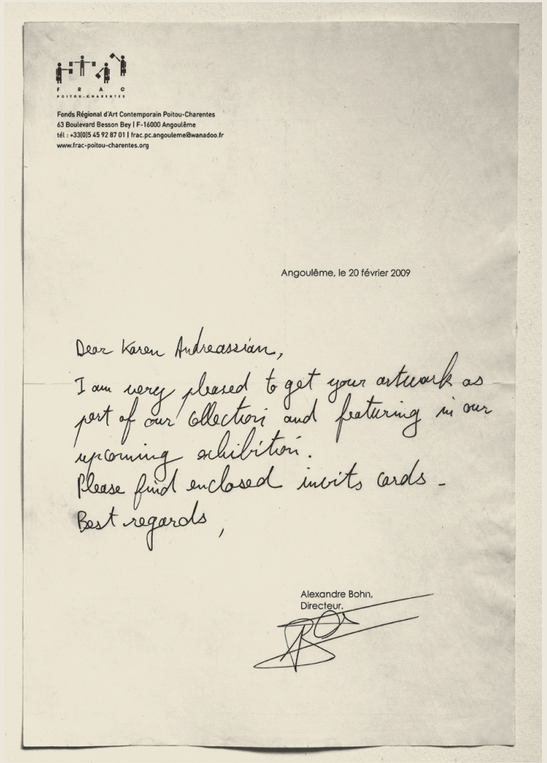
https://www.northeastwestsouth.net/cutting-slack-paradoxes-slackerdom-0/





Karen Andreassian, Voghchaberd, 2009
Pentax ME, SMC Pentax-M 40–80mm f/2.8–4.0





FRAC
POITOU-CHARENTES

Fonds Régional d'Art Contemporain Poitou-Charentes
63 Boulevard Besson Bey | F-16000 Angoulême
tél. : +33805 45 92 87 01 | frac.pc.angouleme@wanadoo.fr
www.frac-poitou-charentes.org

Angoulême, le 20 février 2009

Dear Karen Andreassian,
I am very pleased to get your artwork as part of our collection and featuring in our upcoming exhibition.
Please find enclosed invites cards.
Best regards,

Alexandre Bohn,
Directeur.

voghchaberd.am կայքը 2009 թվականից ընդգրկված է **FRAC Poitou-Charentes**-ի հավաքածուում:

FRAC Poitou-Charentes-ը (Fonds Régionaux d'Art Contemporain) *ֆրանսիական ժամանակակից արվեստի տարածաշրջանային հանրային հավաքածու է: Այն ստեղծվել է 1980-ական թվականներին՝ նպատակ ունենալով աջակցել ժամանակակից արվեստին, իրականացնել ստեղծագործությունների համալրում ու ցուցադրություն, ինչպես նաև նպաստել արվեստի հանրայնացմանը տարածաշրջանում:*

The website **voghchaberd.am** has been part of the **FRAC Poitou-Charentes** collection since 2009.

FRAC Poitou-Charentes (Fonds Régionaux d'Art Contemporain) *is a French regional public collection of contemporary art, established in the 1980s to support, collect, and exhibit contemporary art while promoting it to the public within the region.*

Նախագծի հետ համագործակցող հեղինակների համառոտ կենսագրությունը

Աննա Բարսեղյան՝ կրթությամբ ճարտարապետ, արվեստագետ և համադրող: Ծնվել է Հայաստանում և 1999 թվականից բնակվում է Ժնևում: 2001 թվականին Ժնևում հիմնադրել է «Ուտոպիանա» (*Utopiana*) ասոցիացիան, որի գործունեությունը ղեկավարում է մինչ օրս: «Ուտոպիանան» ստեղծագործական հարթակ է, որտեղ արվեստն ու կյանքը համատեղվում են՝ նպատակ ունենալով ձևավորել կենսունակ ապագայի տեսլականներ: 2020 թվականից հանդիսանում է Ժնևի քաղաքային խորհրդի (*Conseil municipal*) անդամ:

Մարկուս Վերհագեն՝ անկախ արվեստաբան և համադրող: Ուսումնասիրել է արվեստի պատմություն Քեմբրիջի համալսարանում և Կալիֆորնիայի Բերքլիի համալսարանում: 2002 թվականից ի վեր հիմնականում զբաղվում է ժամանակակից արվեստի հետազոտությամբ: Նրա հոդվածներն ու գրախոսականները պարբերաբար հրապարակվում են այնպիսի հանդեսներում, ինչպիսիք են *Art Monthly*-ն, *New Left Review*-ն և *Third Text*-ը: Ապրում է Լոնդոնում և դասավանդում է Սոթբիի արվեստի ինստիտուտում (*Sotheby's Institute of Art)*:

Միրեն Էրասո՝ բասկ համադրող և արվեստի տեսաբան: Ծնվել է Սան Սեբաստիանում, ավարտել Բարսելոնայի համալսարանի արվեստի պատմության բաժինը: Ղեկավարել է «Արտելեկու» (*Arteleku*) կենտրոնի հրատարակչական և փաստաթղթավորման բաժինը: Եղել է արվեստաբանական հեղինակավոր «Zehar» ամսագրի խմբագիրը: Համակարգել է Մոնտեհերմոսո մշակութային կենտրոնի ծրագրերը:

Հեդվիգ Սաքսենհուբեր՝ խմբագիր, գրող և համադրող: 1997 թվականից նա Springerin արվեստի ամսագրի համախմբագիրն է: Համադրել է բազմաթիվ կարևոր ցուցահանդեսներ, այդ թվում՝ *The School of Kyiv* 2015 թվականի Կիևի բիենալեում: Բնակվում է Վիեննայում և նախկինում ղեկավարել է Kunstraum Lakeside-ը և *Viennafair*-ը:

Սթիվեն Ռայթ՝ փարիզաբնակ արվեստաբան և համադրող, դասավանդում է տեսության պրակտիկա Վիզուալ արվեստների եվրոպական դպրոցում (eesi.eu) : Նրա աշխատությունները հիմնականում կենտրոնանում են «օգտատիրության քաղաքականության» (*politics of usership*) վրա՝ քննելով համագործակցային և արտագիտակարգային (*extradisciplinary)* պրակտիկաները, որոնք բնութագրվում են արվեստի փոփոխական գործակիցներով: Նա n.e.w.s. (*northeastwestsouth.net*) կոլեկտիվ բլոգի հիմնադիր-օգտատերերից է:

Դոմինիկ Աբենսուրը՝ արվեստի քննադատ (AICA), դասավանդում է Ռեն քաղաքի Գեղարվեստի դպրոցում (*École des Beaux-Arts de Rennes*): 1995–2008 թվականներին եղել է Քիմպերի Quartier Centre d'art կենտրոնի տնօրեն և կազմակերպել բազմաթիվ ցուցահանդեսներ: Նրա համադրողական և քննադատական աշխատանքը հիմնականում կենտրոնացած է Մերձավոր Արևելքի և հետսովետական տարածաշրջանի վրա:

Brief biographies of authors collaborating on the project

Anna Barseghian is trained as an architect and works as an artist and curator. Born in Armenia, she has lived in Geneva since 1999. In 2001, she founded the Utopiana association in Geneva, which she continues to direct today. Utopiana is a creative platform where art and life converge to envision a sustainable future. Since 2020, she has been a member of the Geneva Municipal Council (Conseil municipal).

Marcus Verhagen, a freelance writer and curator. He studied Art History at the University of Cambridge and the University of California, Berkeley. Since 2002, he has focused primarily on contemporary art, publishing articles and reviews in various magazines, most notably Art Monthly, and in periodicals such as New Left Review and Third Text. He lives in London and teaches at Sotheby's Institute of Art.

Miren Eraso, a Basque curator and art theorist. Born in San Sebastián, she graduated in Art History from the University of Barcelona. She headed the publishing and documentation department of the Arteleku center and was the editor of the prestigious art journal Zehar. She also coordinated the programs at the Montehermoso Cultural Center.

Hedwig Saxenhuber is a Vienna-based editor, writer, and curator. Since 1997, she has been co-editor of the art magazine Springerin. Her curatorial practice includes major international exhibitions, including The School of Kyiv at the 2015 Kyiv Biennial. She has previously directed Kunstraum Lakeside and Viennafair.

Stephen Wright, a Paris-based art writer and curator who teaches the practice of theory at the European School of Visual Arts (eesi.eu). His writing has focused primarily on the politics of usership, particularly in contexts of collaborative, extra-disciplinary practices with variable coefficients of art. He is a founding user of the collective blog n.e.w.s. (northeastwestsouth.net).

Dominique Abensour, an art critic (AICA), teaches at the École des Beaux-Arts in Rennes. From 1995 to 2008, she was the director of the Quartier Centre d'art in Quimper, where she organized numerous exhibitions. Her curatorial and critical work has focused primarily on the Middle East and the post-Soviet region.

