Περιεχόμενα
Content

Χαιρετισμός Διοργανωτών
Welcoming Note by the Organisers 3

Pier Paolo Pasolini: Οι Ελληνικές Τραγωδίες
Pier Paolo Pasolini: The Greek Tragedies 9

David Lynch: Ο Καιρός Σήμερα
David Lynch: Weather Report 31

Bava/Argento: Ντελιριακές Φρικαλεότητες μιας Κίτρινης Εποχής
Bava/Argento: Delirious Horrors of a Yellow Age 43

Άννα Καννάβα – Γαντζωμένη στη μαγεία της ζωής
Anna Kannava – Hooked on the magic of life 85

Οραματιζόμενη το Αόρατο: το Queer Βλέμμα της Barbara Hammer
Envisioning the Invisible: Barbara Hammer's Queer Gaze 112

Μικρή Κατάβασις: Το έργο της Νεφέλης Κεντώνη
Katabasis Minor: the work of Nefeli Kentoni 145

Εναλλακτικοί Χρονότοποι – Belgrade AFC
Alternative Chronotopes – Belgrade AFC 154

Forensic Architecture: Αναζητώντας την αλήθεια
Forensic Architecture: Looking for the truth 174

Για την Απελευθέρωση των Μαύρων
Black Liberation Movies 194

Χαιρετισμός Διοργανωτών

Welcoming Note by the Organisers

Ήταν πριν από 20 χρόνια, τον Ιούνιο του 2002, όταν ξεκινούσε η πρωτοβουλία του Φεστιβάλ Εναλλακτικού Κινηματογράφου, υπό τον τίτλο «Από την Αβανγκάρντ στον Αντεργκράουντ Κινηματογράφο». Η αίθουσα του Θεάτρου Ένα ήταν κατάμεστη από κόσμο του κινηματογράφου, των εικαστικών τεχνών, της περφόρμανς, φοιτητές και παθιασμένους σινεφίλ, οι οποίοι περίμεναν να σηκώσει αυλαία το φεστιβάλ με προβολές ταινιών από τον αμερικανικό αντεργκράουντ κινηματογράφο, σπάνια δείγματα πειραματικών ταινιών του 1920–30 από τη Ρωσία και την Ιαπωνία, προδρομικές ταινίες της περίφημης Σχολής του Μπράιτον, αλλά και να ακούσουν τον Κώστα Σφήκα να συνομιλεί με τον Κώστα Κύρρη περί τέχνης και ιδεολογίας, τον Αντρέα Παγουλάτο να αναπτύσσει τις απαρχές του πειραματικού κινηματογράφου, καθώς και τον υπέροχο χαιρετισμό που είχαμε την τιμή να μας αποστείλει ο πρωτοπόρος της αντεργκράουντ αμερικανικής σκηνής Τζόνας Μέκας.

Τα χρόνια κύλισαν και το θρυλικό αυτό φεστιβάλ, παρόλες τις σημαντικές περικοπές που έγιναν στον προϋπολογισμό του από το 2012 και εντεύθεν, φιλοξένησε και παρουσίασε μεγάλες προσωπικότητες και σπουδαία κινήματα από τον χώρο του εναλλακτικού σινεμά.

Θυμίζουμε τα αναδρομικά αφιερώματα στον Γκυ Ντεμπόρ τους Καταστασιακούς και τους Λετριστές (σε παρουσίαση και εισαγωγή του λογοτέχνη, θεωρητικού και στοχαστή Γιώργου-Ίκαρου Μπαμπασάκη), στους Γιόρις Ίβενς (στην παρουσία της συντρόφου του σκηνοθέτριας Λοριντάν Ίβενς, η οποία επιβίωσε από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης των Ναζί), Ελέμ Κλίμοφ, Αρταβάζ Πελεσιάν – έναν ζωντανό μύθο του Ιδιότυπου μοντάζ και της ελλειπτικής αφαιρετικής ποιητική γραφής (στην παρουσία του ιδίου), Φραντσέσκο Μασέλλι – σπουδαίο σκηνοθέτη του αριστερού ντοκιμαντέρ, βαφτιστικό του Πιραντέλλο και συνεργάτη του Λουκίνο Βισκόντι (στην παρουσία του ιδίου), Κρις Μάρκερ, Πιπιλότι Ρίστ, Ουίλιαμ Κένριτζ, Τζον Γουότερς, Λάρι Τζόρνταν, Τζέσικα Χάουσνερ, Σαντάλ Άκερμαν, Μπρουνό Ντουμόντ, Νίκο Νικολαΐδη, στους Beat Ποιητές, στους Fluxus, στο Βρετανικό Free Cinema, στους Ρενέ Κλαιρ, Ντζίνκα Βέρτοφ, Βάλτερ Ρούμαν, Ρόμπερτ Κράμερ, Άντι Γουόρχολ, Λουίς Μπουνιουέλ, Βέρνερ Χέρτζοκ, Κέντζι Μιζοκούτσι και πολλούς άλλους

ανανεωτές δημιουργούς και ριζοσπαστικά/πρωτοποριακά κινήματα που έχουν ως κοινό παρανομαστή την εξερεύνηση των αισθητικών και φορμαλιστικών ορίων της οπτικοακουστικής τέχνης, την ανατροπή της ακαδημαϊκής κινηματογραφικής γραφής και την έκφραση της ριζοσπαστικής, εκτός των 'κυρίαρχων αφηγημάτων' σκέψης.

Όσοι είχαμε την τύχη να παρακολουθήσουμε τα προγράμματα και τις σπουδαίες αυτές παρουσιάσεις, μέσα από την ευφορία αισθήσεων και ιδεών, μάθαμε πολλά και γίναμε σοφότεροι τόσο κινηματογραφικά όσο και πνευματικά.

Το φεστιβάλ δε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ολοκληρωμένο εάν δεν υπήρχε η παρουσία των Κύπριων δημιουργών, οι οποίοι εκφράζονται εναλλακτικά με την οπτικοακουστική γραφή, όπως είναι οι Κύρος Παπαβασιλείου, Κατερίνα Κανά, Χριστίνα Παπακυριακού, Φάνος Κυριάκου, Κοραλία Στεργίδη, Μαρίνα Ξενοφώντος και άλλοι.

Το φεστιβάλ συνεχίζει την πορεία του είκοσι χρόνια αργότερα, με εξίσου αξιόλογα προγράμματα και μια ομάδα υπέροχων συνεργατών. Χαιρετίζω και ευχαριστώ για τη μεγάλη τους προσφορά στο φεστιβάλ τους Γιάγκο Χατζηγιάννη, Χριστιάνα Ιωάννου, Δημήτρη Μπάμπα, Δώρο Δημητρίου, Ευαγόρα Βανέζη και Chris Zimmerman, το Δημοτικό Μουσείο Χαρακτικής Χαμπή και τον Γιώργο Τσαγκάρη (τον δημιουργό του πρώτου καταλόγου του φεστιβάλ) για τη φιλοξενία της διοργάνωσης στους ελκυστικούς του χώρους, ενώ θα ήταν παράλειψή μου να μην αναφερθώ με πολλή αγάπη και σεβασμό σε ορισμένους παλαιότερους, πολύτιμους συνεργάτες όπως τον Αντρέα Χριστοδουλίδη (Διευθυντή του θεάτρου *ένα*), τον Νείλο Ιακώβου, τον Αντρέα Παγουλάτο, τον άνθρωπο με την αγνή ψυχή και τις αστείρευτες γνώσεις που έφυγε για το μεγάλο ταξίδι πριν από κάποια χρόνια και τον επί χρόνια συνεργάτη του φεστιβάλ Θεόδωρο Αδαμόπουλο πρώην Διευθυντή της Ελληνικής Ταινιοθήκης.

Ολοκληρώνοντας, εύχομαι στο φεστιβάλ «Εικόνες και Όψεις του Εναλλακτικού Κινηματογράφου», το μικρό αυτό διαμάντι των κινηματογραφικών μας δράσεων, να συνεχίσει να δραστηριοποιείται για πολλά χρόνια ακόμα και να διανθίζει την κινηματογραφική γνώση με την 'άλλη όψη' της τέχνης αυτής.

Έλενα Χριστοδουλίδου
Ανώτερη Μορφωτική Λειτουργός
Πολιτιστικές Υπηρεσίες
Υπ. Παιδείας, Πολιτισμού, Αθλητισμού και Νεολαίας

The initiative of the very first Alternative Film Festival edition was introduced twenty years ago, in June 2002, under the title "From Avant-Garde to Underground Cinema". Theatro Ena was packed with cinephiles, artists and film enthusiasts, visual arts and performance aficionados, film students and passionate filmgoers who were eagerly anticipating the opening of the Festival's first edition. The latter included in its diverse programme a series of screenings from the American underground cinema, rare experimental films from the '20s and '30s from Russia and Japan, as well as progressive films from the Brighton School Film Movement. Attendees were looking forward to listening to Kostas Sfikas discussing with Costas Kyrris on art and ideology; to Andreas Pagoulatos elaborating on the beginnings of experimental cinema; to a fascinating introduction sent to us by the pioneer of the American avant-garde scene, Jonas Mekas.

Over the years, this legendary festival, despite the significant budget cuts in 2012 and onwards, managed to host and present the work of leading figures and notable film movements of alternative cinema.

Looking back, we would be remiss not to remember the retrospective tributes to Guy Debord, the Situationists and the Letterists (presented and introduced by the writer, theorist and thinker Yiorgos-Ikaros Babasakis); to Joris Ivens (in the presence of his partner, filmmaker Loridan Ivens, who survived from the Nazi camps); Elem Klimov; Artavazd Peleshyan, a living legend of innovative editing and elliptic abstract poetic writing (in the presence of the artist himself); Francesco Maselli, the great Italian film director of progressive documentary, Pirandello's godson and collaborator of Luchino Visconti (in the presence of Maselli); to Chris Marker; Pipilotti Rist; William Kentridge; John Waters; Larry Jordan; Jessica Hausner; Chantal Akerman; Bruno Dumont; Nicos Nicolaides; the Beat Poets; the Fluxus movement; the British Free Cinema; René Clair; Dziga Vertov; Valter Roman; Robert Kramer; Andy Warhol; Luis Buñuel; Werner Herzog; Kenji Mizoguchi and so many other innovative creators, filmmakers, radical and progressive movements all bound by a common tie: exploring the aesthetic and formalist boundaries in the audiovisual art, revolutionising the academic film writing, expressing a radical way of thinking outside of the mainstream narratives.

Those of us who had the opportunity to watch these programmes and these remarkable presentations, the result of a euphoric blast of senses and ideas, we acquired knowledge and wisdom, both in cinematic and intellectual terms.

The Festival could only be deemed to be complete thanks to the presence and contribution of Cypriot filmmakers, who are alternatively

expressing themselves through the audiovisual writing such as Kyros Papavassiliou, Fanos Kyriakou, Koralia Stergides, Marina Xenofontos and many others.

Twenty years later, 'Images and Views of Alternative Cinema' continues to grow and expand, presenting equally remarkable programmes curated and hosted by an amazing team: Yiangos Hadjiyiannis, Christiana Ioannou, Dimitris Bampas, Doros Demetriou, Evagoras Vanezis and Chris Zimmerman, as well as Hambis Tsangaris Municipal Museum of Printmaking and Yiorgos Tsangaris (the creator of the first IVAC catalogue) who are hosting this edition in their beautiful yard. I would be remiss not to mention some of our older, dearly appreciated collaborators such as Andreas Christodoulides (Theatro Ena Director), Neilos Iakovou, Andreas Pagoulatos, the man with the pure soul and inexhaustible knowledge who left for the long journey a few years back, as well as Theodoros Adamopoulos, one of the Festival's long-time collaborators, former director of the Greek Film Archive.

In conclusion, I would like to wish to 'Images and Views of Alternative Cinema', this little gem of our cinematic endeavours, to continue to grow and expand for many years to come, as well as to keep on enriching the film knowledge of its audience by introducing the 'other view' of this form of Art.

Elena Christodoulidou
Senior Cultural Officer
Cultural Services
Ministry of Education, Culture, Sports and Youth

Pier Paolo Pasolini:
Οι Ελληνικές Τραγωδίες

Σε επιμέλεια Δημήτρη Μπάμπα

Μολύνσεις και επιμολύνσεις: Αισθητικές πρακτικές ενός pasticheur[1] (σημειώσεις για την αρχαιοελληνική τριλογία του Pier Paolo Pasolini)
του Δημήτρη Μπάμπα

> *«Μού είπαν ότι έχω τρία είδωλα: τον Χριστό, τον Μαρξ και τον Φρόυντ. Αυτά είναι φόρμουλες. Το μόνο μου είδωλο είναι η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ.*
> *Αν διάλεξα να είμαι κινηματογραφιστής και όχι μόνο συγγραφέας, είναι επειδή προτίμησα, αντί να εκφράζω την πραγματικότητα με σύμβολα, όπως οι λέξεις, να εκφράζω μέσω του κινηματογράφου την ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ με την ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ.»*
>
> Pier Paolo Pasolini

Τα generique της αρχής στην ταινία *Σημειώσεις για μια αφρικανική Ορέστεια / Appunti Per Un Orestiade Africana*, ταινία–ντοκιμαντέρ που κλείνει την τριλογία του **Pier Paolo Pasolini** πάνω στην αρχαιοελληνική τραγωδία[2], χαρακτηρίζονται από στατικότητα και εκφραστική λιτότητα. Μια φωτογραφία όπου στη δεξιά πλευρά της οθόνης εμφανίζεται ένας χάρτης της Αφρικής και στην αριστερή ένα βιβλίο με την *Ορέστεια του Αισχύλου*. Το βιβλίο που παρουσιάζεται είναι δηλωτικό μιας σκηνοθετικής εμμονής: ο Pasolini τη μετέφρασε στα Ιταλικά και το βιβλίο που βλέπουμε

[1] «pasticheur: Δημιουργός ενός καλλιτεχνικού έργου το οποίο μιμείται το ύφος ή τον τρόπο ενός καλλιτέχνη είτε με σκοπό να παραπλανήσει, είτε με σατιρική πρόθεση». (λεξικό Larousse)

[2] Η ταινία, πέραν του αρχαιοελληνικού της χαρακτήρα, ανήκει και σ' ένα κύκλο ταξιδιωτικών ντοκιμαντέρ που ο Pasolini γύρισε στο περιθώριο των ταινιών μυθοπλασίας και ως προετοιμασία γι' αυτές. Οι ταινίες αυτές είναι *Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo Secondo Matteo (1963) και Appunti per un film sull'India (1968).*

δεν είναι παρά η εκδοθείσα μετάφρασή της, η οποία πέραν της έκδοσης χρησιμοποιήθηκε και σε θεατρική παράσταση της ίδιας χρονιάς[3].
Η λατρευτική εμμονή του Pasolini για την Αφρική (ή μάλλον τον Τρίτο Κόσμο), ως μέρος μιας ευρύτερης εμμονής προς έναν κόσμο παρθένο που δεν έχει υποστεί τις αλλοιώσεις της Δύσης, απαντάται στην ποίησή του: *«Αφρική! Μοναδική μου, εναλλακτική!»* γράφει σε μια ανύποπτη στιγμή[4]. Ωστόσο, αυτός ο διπολισμός, μάλλον παρά διχασμός, της εναρκτήριας εικόνας σκιαγραφεί την προσέγγιση του σκηνοθέτη στο αρχαιοελληνικό δράμα[5], τόσο για την ταινία που ποτέ δεν έγινε—δηλαδή την *Αφρικάνικη Ορέστεια*—, όσο και για τις άλλες δύο που προηγήθηκαν: δηλαδή τη μεταφορά του έργου του Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος / Edipo Re* (1967) και τη μεταφορά του έργου του Ευριπίδη *Μήδεια / Medea* (1969). Ο ένας πόλος, ένα εμβληματικό κείμενο της αρχαίας γραμματείας και ο άλλος πόλος ένας τόπος (ή και περισσότεροι) και ένας πολιτισμός του, πολύ μακριά από αυτόν όπου το κείμενο και ο μύθος του αναδύθηκε.

Ο Φρόιντ: Εκτοπισμοί και μεταφορές

> *«Πίστευα ότι μισούσα τον πατέρα μου, όμως στην πραγματικότητα δεν τον μισούσα. Βρισκόμουν σε αντίθεση μαζί του σε μια μόνιμη κατάσταση, ακόμη και βίαιης, έντασης»*[6]
>
> Pier Paolo Pasolini

Ήχοι από τζιτζίκια. Μια μπάντα που παίζει ένα στρατιωτικό εμβατήριο. Ένα οδόσημο σε πέτρα με την επιγραφή «Θήβα». Η πλατεία μ' ένα άγαλμα μιας μικρής ιταλικής πόλης. Μεσοπόλεμος. Μια γέννα. Λίγο καιρό μετά, η εκδρομή στη φύση νεαρών γυναικών. Σ' ένα λιβάδι στρώνουν κάτω ένα σεντόνι και αφήνουν πάνω ένα βρέφος. Υποκειμενική λήψη από την οπτική του μωρού: οι γυναίκες παίζουν

[3] Eschillo, *Orestiade*, Traduzione di Pier Paolo Pasolini. Torino: Einaudi, 1960. Η θεατρική παράσταση της ίδιας χρονιάς ήταν σε σκηνοθεσία Vittorio Gassman και Luciano Lucignani.

[4] "Africa! Unica mia alternativa!" Pier Paolo Pasolini, *'Frammento alla morte' στο 'Poesie incivili' (1960).*

[5] Η μεταφορά κειμένων της κλασικής γραμματείας στον κινηματογράφο αποτελεί κάτι συχνό στη φιλμογραφία του Pier Paolo Pasolini: πέραν της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, ο ιταλός δημιουργός πολύ συχνά αναζητούσε σ' αυτά την πρώτη ύλη για τις ταινίες του: το *Ευαγγέλιο του Ματθαίου*, παραμύθια αντλημένα από τη συλλογή *Χίλιες και μία νύχτες*, το *Δεκαήμερον του Βοκκάκιου*, *Ιστορίες του Καντέρμπουρι* του Τζέφρι Τσόσερ.

[6] Δηλώνει ο σκηνοθέτης για τη σχέση με τον πατέρα του, σε μια συνέντευξη στον Oswald Stack, στην έκδοση Pasolini on Pasolini (Bloomington: Indiana University Press, 1969)

κυνηγητό μέσα στο λιβάδι. Ειδυλλιακή εικόνα της μητέρας αγκαλιά με το μωρό. Το μωρό βυζαίνει το στήθος της μητέρας –την υποδύεται η εκθαμβωτική Silvana Mangano. Η μητέρα κοιτάζει κατάματα τον κινηματογραφικό φακό. Το λαμπερό της πρόσωπο ακτινοβολεί από σεξουαλικότητα. Το βλέμμα της συχνά μοιάζει να σκιάζεται από σκοτεινά σύννεφα. Η μητέρα αφήνει το μωρό στο σεντόνι και φεύγει. Υποκειμενική λήψη πάλι από την οπτική του βρέφους: τα δένδρα που το περιβάλλουν...

Η αρχή της ταινίας *Οιδίπους Τύραννος/Edipo Re* (1967), της πρώτης της αρχαιοελληνικής τριλογίας του Pier Paolo Pasolini, μοιάζει παράδοξη, αλλά ενδεικτική των πρακτικών και στρατηγικών που ο ιταλός δημιουργός μετήλθε για να προσεγγίσει τις ελληνικές τραγωδίες. Τα ένθετα της αρχής και του τέλους της ταινίας, ο χρονικός εκτοπισμός της δράσης στον ιταλικό μεσοπόλεμο –η παιδική ηλικία του σκηνοθέτη[7]– και από εκεί στην ελληνική (;) αρχαιότητα και τέλος η επιστροφή στο σήμερα στη σύγχρονη εποχή, απομακρύνει από το μύθο από τα όποια αρχαιοελληνικά θεατρικά στοιχεία και τον γειώνει σε μια νέα κοινωνική και εν πολλοίς προσωπική πραγματικότητα. Αν και η ταινία στο μεγαλύτερό της μέρος διαδραματίζεται στην αρχαία εποχή, ωστόσο στο εισαγωγικό μέρος ο Pasolini με την εστίαση στην τριγωνική σχέση μητέρας–πατέρα και γιού αναδεικνύει τις φροϋδικές συντεταγμένες του μύθου και μετατοπίζει τη σκηνή του δράματος στο εσωτερικό των προσώπων, στην οικογενειακή τους ζωή. Αλλά και το coda της ταινίας, με την επιστροφή του στο σήμερα υπογραμμίζει πως ό,τι παρακολουθήσαμε, δηλαδή η τραγωδία του Σοφοκλή, δεν ήταν τελικά παρά, από μια φροϋδική οπτική, η προσωπική τραγωδία ενός ανθρώπου: τη γέννηση και τα βρεφικά χρόνια, του οποίου παρακολουθήσαμε στην αρχή της ταινίας, και στο τέλος της την κατάληξη του βίου του. Είναι εντέλει το οιδιπόδειο σύμπλεγμά του...

Στην κατεύθυνση της απομάκρυνσης του μύθου από τη δεδομένη ιστορική – κοινωνική πραγματικότητα μέσα στην οποία δημιουργήθηκε, δηλαδή την ελληνική αρχαιότητα[8], ενισχύουν και κάποιοι άλλοι χειρισμοί και οι επιλογές που γίνονται σε περιφερειακά στοιχεία της σκηνοθεσίας, ωστόσο καθοριστικά για την τελική εικόνα της ταινίας: δηλαδή στα κουστούμια, τα ντεκόρ, τη μουσική της ταινίας. Γυρισμένη στο Μαρόκο και τις ερήμους του, οι εικόνες της ταινίας δεν διαθέτουν ίχνος από τη λευκότητα του ελληνικού μαρμάρου με φόντο το γαλάζιο του ουρανού. Αντίθετα, οι εικόνες είναι βυθισμένες μέσα στην άμμο της ερήμου και χρωματίζονται από τις πολλαπλές γήινες αποχρώσεις

[7] Αυτό το εισαγωγικό τμήμα αποτελεί μια άρεση αυτοβιογραφική αναφορά σε ό,τι οι ψυχαναλυτές ορίζουν ως «πρωταρχικό τραύμα»: ο πατέρας του σκηνοθέτη ήταν, όπως ο πατέρας του βρέφους της ταινίας, στρατιωτικός.

[8] Μόνες αναφορές της ταινίας στην ελληνική πραγματικότητα είναι τα τοπωνύμια και τα ονόματα των ηρώων.

της ώχρας. Επιπλέον, οι ήχοι της ταινίας με τις παραδοσιακές μουσικές της Ρουμανίας ή τις γρηγοριανές ψαλμωδίες[9] και τα κουστούμια των ηρώων ελάχιστες αναφορές έχουν στην ελληνική αρχαιότητα. Δεν έχουν σχέση ούτε με τον τόπο των γυρισμάτων, το Μαρόκο, αφού είναι επηρεασμένα από τον πολιτισμών των Αζτέκων και των Σουμέριων. Στην ίδια κατεύθυνση είναι οι φυσιογνωμίες των κομπάρσων αφού ελάχιστα ομοιάζουν με τις στερεοτυπικές εικόνες των αρχαίων Ελλήνων[10].

Όλα τα προηγούμενα δημιουργούν ένα νέο μυθικό τόπο, ένα φανταστικό ιστορικό χρόνο στον οποίο η τραγωδία μεταφέρεται και διαδραματίζεται. Αυτή τελικά η ιστορία δεν είναι μια ιστορία με αναφορές στον πραγματικό χρόνο της ελληνικής αρχαιότητας και στη δεδομένη κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα της: είναι μια προσωπική ιστορία και, όπως μας υποδεικνύει η αρχή και το τέλος της ταινίας, ο τόπος που διαδραματίζεται είναι μη–πραγματικός, το εσωτερικό του ήρωα...

Ο Μαρξ: Συγκρούσεις και πάλεις

«Μια αρχαία γυναίκα χαμένη σ' ένα κόσμο που αγνοεί ό,τι αυτή πίστευε».
«...Γιατί μόνο αυτός που είναι μυθικός, είναι ρεαλιστής και το αντίστροφο. Αυτό προβλέπει ο θείος λόγος...»

από το σενάριο της ταινίας *Μήδεια*

Σε μια σκηνή της ταινίας *Μήδεια* που έχει όλα τα χαρακτηριστικά ενός ονείρου, η ομώνυμη ηρωίδα αντικρίζει από το παράθυρο του δωματίου στον πύργο που μένει, τον ήλιο που δύει και συνομιλεί μαζί του.
«Δεν μ' αναγνωρίζεις;», τη ρωτά. *«Είσαι ο πατέρας του πατέρα μου»*, απαντά η ηρωίδα. Αυτή η μυθική καταγωγή της Μήδειας είναι που την κάνει μια γυναίκα *αρχαϊκή*, μια *μάγισσα*, και τη θέτει εκτός του ιστορικού χρόνου, εκτός της εποχής και του τόπου που ζει[11]. Είναι μια *αρχαία* γυναίκα που βρίσκεται σε διαρκή διάσταση με την οργανωμένη κοινωνία που έχει ενταχθεί.

Ανάλογη αυτής της διάστασης είναι και η διάσταση ανάμεσα στους δύο τόπους που κυρίως η δράση της ταινίας διαδραματίζεται: στο μέρος που διαδραματίζεται στην Κολχίδα η ταινία είναι γυρισμένη στην Τουρκία, και πιο συγκεκριμένα στην Καππαδοκία. Το δε, μέρος που διαδραματίζεται στην Κόρινθο είναι γυρισμένο στην Ιταλία και πιο συγκεκριμένα στην Πίζα. Οι τοπιογραφίες των δύο χώρων είναι τόσο εμβληματικές που δεν μπορούν να αποφευχθούν αντανακλάσεις αυτής της διάστασης στο νοηματικό πυρήνα της ταινίας. Ο διαχωρισμός, λοιπόν, ανάμεσα στο αρχαϊκό βαρβαρισμό και το πολιτισμό γίνεται εμφανής στην εικονοποιία της ταινίας: το άγριο τοπίο της Καππαδοκίας με αναφορές

στην προϊστορία έρχεται σε ακραία αντίθεση με την αυλή και τα κτήρια του παλατιού στην Πίζα, μια εικονοποιία που παραπέμπει στο Μεσαίωνα ή την Αναγέννηση.

Είναι η σύγκρουση ενός βαρβαρικού πολιτισμού με μια οργανωμένη κοινωνία, η πάλη ανάμεσα στον αρχαίο κόσμο που σβήνει και τη σύγχρονη κοινωνία των νόμων που αναδύεται. Από τον βαρβαρικό πολιτισμό κατάγεται η Μήδεια, τις συνήθειες και τους τρόπους του φέρει. Η ένταξή, λόγω του έρωτά της, στον πολιτισμένο κόσμο, όπου η λογική κυριαρχεί, δεν σβήνει την καταγωγή της. Αντίθετα, όταν οι κρυφές δυσαρμονίες και αντιθέσεις έρχονται στην επιφάνεια και ο παλιός κόσμος κυριαρχεί πάλι, τότε η σύγκρουσή της με ό,τι την περιβάλει αποκτά μια τραγική διάσταση.

Μια ανάλογη μαρξιστική στον πυρήνα της προσέγγιση του αρχαίου δράματος, όπου οργανώνεται γύρω από τη σύγκρουση και διαπάλη δύο κόσμων, βρίσκουμε και στην ταινία *Σημειώσεις για μια αφρικανική Ορέστεια*. Σ' αυτήν μια συζήτηση διεξάγεται ανάμεσα στον αθέατο, δηλαδή εκτός κινηματογραφικού κάδρου, Pasolini, και μια ομάδα αφρικανών φοιτητών του Πανεπιστημίου της Ρώμης. Ο σκηνοθέτης εκφράζει τις ιδέες του για το πώς σκέφτεται να μεταφέρει τις τραγωδίες του Αισχύλου στην Αφρική και με πραγματική αγωνία ζητά τη γνώμη των νεαρών φοιτητών. Η απόκριση των φοιτητών στις απόψεις του σκηνοθέτη δεν είναι πάντα θετική. Σ' αυτές τις σκηνές του διαλόγου, αλλά και στο λόγο που συνοδεύει την περιπλάνησή του στο αφρικανικό τοπίο –μια πινακοθήκη μορφών της μαύρης ηπείρου– μπορούμε να αναγνωρίσουμε την αληθινή αγωνία και την ειλικρινή συγκίνηση ενός δημιουργού που αντικρίζει έναν τόπο που τον έχει σαγηνεύσει. Ό,τι όμως τροφοδοτεί την περιπλάνηση αλλά και τη σαγήνη του για την Αφρική είναι η νοσταλγία του Pasolini για τις αξίες ενός αγροτικού προκαπιταλιστικού κόσμου τον οποίο και αντικρίζει στη μαύρη ήπειρο: αυτός ο κόσμος συνθλίβεται από τη βία των κοινωνικών δομών της βιομηχανοποιημένης Δύσης.

...Και η πραγματικότητα (...του Pasolini)

> *«Ο αρχαϊκός πολιτισμός δεν πρέπει να ξεχαστεί, να περιφρονηθεί, να προδοθεί. Πρέπει να ενσωματωθεί στο νέο πολιτισμό.»*
>
> *(σχόλιο του σκηνοθέτη στην ταινία Σημειώσεις για μια αφρικανική Ορέστεια)*

Και οι τρεις ταινίες της αρχαιοελληνικής τριλογίας του Pasolini έχουν ως αφόρμηση κάτι βιωματικό: είναι η γοητεία και η σαγήνη που ασκούν στον σκηνοθέτη, και ας μην ξεχνάμε πάντα ένα δόκιμο φιλόλογο, οι ελληνικές τραγωδίες, οι τραγικά τους ήρωες, το σύμπαν τους[12].
Ο σκηνοθέτης νοθεύει την «καθαρότητα» του κλασικού κειμένου και το

«μολύνει» με στοιχεία και οπτικές ετερογενείς, που μπορεί να είναι είτε οι φροϋδικές αναγνώσεις της προσωπικής του (και όχι μόνο) ζωής, είτε οι πολιτικές-μαρξιστικές του αναγνώσεις της ιστορίας, του πολιτισμού ή της κοινωνικής πραγματικότητας. Αυτές οι «μολύνσεις» εισέρχονται στο σώμα της τραγωδίας και χωρίς να το μεταλλάσουν, το χρωματίζουν με τα χρώματα των ιδεών. Το ήδη μολυσμένο σώμα των τραγωδιών «επιμολύνεται» και από άλλα στοιχεία, πολλές φορές ετερόκλιτα, που ο σκηνοθέτης ως άλλος *pasticheur* ενθέτει: οι παραδοσιακές (και όχι μόνο) μουσικές στις δύο ταινίες – *Μήδεια* και *Οιδίπους Τύραννος* – που επιμελείται ο Pasolini, αλλά και η τζαζ μουσική του Gato Barbieri στην τρίτη, οι τόποι και οι χώροι –οπουδήποτε πλην της Ελλάδας– όπου γυρίζονται οι ταινίες με την ιδιαίτερη αρχιτεκτονική τους, την τοπιογραφία, την ατμόσφαιρά τους. Επιπλέον των προηγουμένων, ο Pasolini ενθέτει στο σώμα των τραγωδιών και μια εθνογραφική διάσταση με τα κοστούμια των κεντρικών χαρακτήρων, τα κοσμήματα και τα αντικείμενα που αυτοί φέρουν. Και τέλος είναι τα ίδια τα πρόσωπα των ταινιών που «επιμολύνουν»: καταρχάς η Μαρία Κάλλας, που φέρει το βάρος του ρόλου που υποδύθηκε στην όπερα[13], τη φήμη της ως σταρ, αλλά και τη λατρευτική σχέση του Pasolini προς αυτήν. Και επίσης, ο Franco Citti στο ρόλο του Οιδίποδα Τύραννου, που φέρει όλο το βάρος της παρουσίας του στην ταινία *Accattone* (1961). Όμως κυρίως είναι τα πρόσωπα των κομπάρσων που επιμολύνουν το σώμα των ταινιών: των χωρικών στους τόπους που οι ταινίες γυρίζονται, στο Μαρόκο, τη Συρία, την Καππαδοκία, την Αφρική. Πρόσωπα άγρια και ακαλαίσθητα μοιάζουν να κατάγονται μέσα από τον πιο σκληρό πυρήνα του παζολινικού έργου από το υποπρολεταριάτο των δυο πρώτων ταινιών του, του *Accattone* και της *Mamma Roma* (1962).

Σε μια σκηνή της ταινίας *Οιδίπους Τύραννος* εμφανίζεται ο σκηνοθέτης αυτοπροσώπως σ' ένα μικρό ρόλο. Ενδεδυμένος με τα κουστούμια της ταινίας και συνοδευόμενος από άλλους κομπάρσους κοιτάζει κατάματα τον κινηματογραφικό φακό και απευθύνει έκκληση στον Οιδίποδα Τύραννο να δράσει για να τους σώσει από την κατάρα. Αυτή η αυτοπρόσωπη παρουσία του Pasolini υπογραμμίζει για άλλη μια φορά την έντονη προσωπική και συναισθηματική εμπλοκή του σκηνοθέτη με την τραγωδία αλλά και την ταινία. Είναι περιτριγυρισμένος από

[9] «Ήθελα η μουσική να είναι α-ιστορική, α-χρονική», δηλώνει ο σκηνοθέτης. ο.π.
[12] Ενδείξεις αυτή της σαγήνης μπορούμε να βρούμε και στην καθημερινότητα του σκηνοθέτη: το ιστιοφόρο του Pasolini ονομαζόταν «Œdipo Re».
[13] Η Μαρία Κάλλας είχε μακρά θητεία στο ρόλο. Υποδύθηκε για πρώτη φορά το 1953 την ομώνυμη ηρωίδα στην όπερα *Medea* του Luigi Cherubini. Η ερμηνεία της έφερε στο προσκήνιο το μέχρι τότε ξεχασμένο έργο. Το 1961 στην Επίδαυρο υποδύθηκε πάλι την ηρωίδα αυτή τη φορά σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή και κουστούμια του Γιάννη Τσαρούχη.

ταπεινούς ανθρώπους του δράματος, τους κομπάρσους. Στα πρόσωπά τους ο Pasolini αντικρίζει την χαμένη αθωότητα του αρχαϊκού, προ-καπιταλιστικού κόσμου, αναγνωρίζει τα ίχνη ενός αρχαίου κόσμου, όπως αυτών των αρχαίων τραγωδιών, που συντρίφθηκε από το σύγχρονο πολιτισμό.

Σ' αυτά τα πρόσωπα και σ' αυτούς τους αρχαίους, αμόλυντους από τη νεωτερικότητα, κόσμους βρίσκεται η πραγματικότητα του Pasolini. Οι ταινίες του δεν είναι παρά απεγνωσμένες εκκλήσεις να διασωθούν αυτά τα πρόσωπα, τα σημαδεμένα από ένα αρχαίο ήθος...

Δημήτρης Μπάμπας
Θεσσαλονίκη, Μάιος 2022

ΣΥΝΟΨΕΙΣ ΤΑΙΝΙΩΝ
FILM SYNOPSES



Οιδίπους Τύρρανος
Edipo Re / Oedipus Rex
104', 1967, έγχρωμο / color

Σκηνοθεσία / Directed by Pier Paolo Pasolini
Σενάριο Pier Paolo Pasolini, βασισμένο στις τραγωδίες Οιδίπους Τύραννος και Οιδίπους επί Κολωνώ του Σοφοκλή. / Screenplay Pier Paolo Pasolini based on Sophocles' tragedies Oedipus at Colonus and Oedipus Rex
Φωτογραφία / Director of photography Giuseppe Ruzzolini
Μοντάζ / Editor Nino Baragli
Καλλιτεχνική διεύθυνση / Art Director Luigi Scaccianoce
Κοστούμια / Costume Designer Danilo Donati
Μουσική Wolfgang Amadeus Mozart και λαϊκή μουσική σε μουσική επιμέλεια Pier Paolo Pasolini / Music Wolfgang Amadeus Mozart and folk music curated by Pier Paolo Pasolini
Παραγωγός Alfredo Bini για την / Producer for Arco Film / Somafis.
Ηθοποιοί / Cast Franco Citti, Silvana Mangano, Alida Valli, Carmelo Bene, Julian Beck, Luciano Bartoli, Ninetto Davoli

Η ταινία αποτελείται από έναν πρόλογο που διαδραματίζεται το 1920 και περιγράφει τη γέννηση ενός παιδιού και έναν επίλογο στην Μπολόνια του σήμερα. Ενδιάμεσα υπάρχει η ιστορία του Οιδίποδα: ο εκτοπισμός του από τον πατέρα του πριν γεννηθεί, η επιστροφή όταν ενηλικιώνεται και η διάπραξη της πατροκτονίας, η αιμομιξία με τη μητέρα του, η τύφλωσή του όταν συνειδητοποιεί τις τρομερές του πράξεις, τέλος η αυτοεξορία του. Η ταινία στο μεγαλύτερό της μέρος γυρίστηκε στο Μαρόκο.

Ο πρόλογος της ταινίας είναι, σύμφωνα με δηλώσεις του ίδιου του σκηνοθέτη, μια σαφή αυτοβιογραφική αναφορά στη βρεφική ηλικία του.

«Ο κινηματογράφος είναι μια άπληστη συλλογή που γίνεται ταινία με μηχανικά μέσα. Αντίθετα, η πραγματικότητα είναι νεκρή κι έχει περάσει στο παρελθόν όπου συνοψίζεται σε μια ιδέα. Επιχειρώντας μια τέτοια σύνθεση, από συνολικά μέτρα υλικού, άφησα να ξεπηδήσει ελεύθερα –αν και με ασάφεια η τραγωδία. Ο αισθητισμός και το χιούμορ, που περιέχονται, είναι σώματα μη αυθεντικά, επειδή είναι τυπικά στοιχεία του αστού διανοούμενου. Ταυτόχρονα όμως είναι στοιχεία αυθεντικά και πραγματικά, αφού προέρχονται από κάποιον που αφηγείται πράγματα από τα οποία πια τον χωρίζει μεγάλη απόσταση.»

Pier Paolo Pasolini

Through the window on the second floor of a middle-class house, in a room dimly lit by electricity, a woman gives birth to a son. In a quick succession of brief scenes, we see how the baby, as it grows up to be able to totter around on its own, earns the jealousy of his handsome father, a member of Mussolini's militia, while his beautiful mother is torn between love for husband and child. On a night of national celebration, the small boy gets out of bed and makes his way to the window where he watches the fireworks that both enthrall and frighten him. Cut, suddenly, from this scene, which Freudians might call primal, to some prehistoric past and an arid, barren landscape. A man, in rags, carries an infant. He stops, puts the baby on the ground, raises his sword, but cannot bring himself to skewer it. Instead, he leaves the child to the forces of nature. It's within this curious, very personal frame that Pier Paolo Pasolini sets his free, sometimes inscrutable but always handsome adaptation of Sophocles's *Oedipus the King* and *Oedipus at Colonus*.

(...) Even though all never becomes clear in it, Pasolini's Oedipus remains a fascinating film, one that demonstrates the late, controversial Italian director's gifts as one of the most original and perverse film poets of his generation. It's not always necessary to understand Pasolini to be riveted by what he does.

(...) By far the most effective portions of this Oedipus are those modern, semi-autobiographical sequences by which Pasolini frames the myth of the prince who, in innocence, murders his father, marries his mother and, when he learns the terrible truth, gouges out his eyes and goes into a wandering exile.

These sequences, which form the principal part of the film and were shot in Morocco, are pictorially arresting but so chilly they seem dead. As

I'm sure Pasolini intended, they are pageant-like, having the manner less of drama than of ritual that must be played out according to prescribed rules.

Vincent Canby
(Source: New York Times, December 7, 1984)



Μήδεια
Medea
110', 1969, έγχρωμο / color

Σκηνοθεσία / Directed by Pier Paolo Pasolini
Σενάριο Pier Paolo Pasolini, βασισμένο στην τραγωδία του Ευριπίδη / Screenplay based on Euripides' tragedy
Φωτογραφία / Director of photography Ennio Guarnieri
Μοντάζ / Editor Nino Baragli
Καλλιτεχνική διεύθυνση / Art Director Dante Ferretti
Κοστούμια / Costume Designer Piero Tosi
Μουσική Λαϊκή μουσική σε μουσική επιμέλεια Pier Paolo Pasolini με τη συνεργασία της Elsa Morante / Music Folk music curated by Pasolini with the collaboration of Elsa Morante
Παραγωγός Franco Rossellini & Marina Cigogna για την / Producer for for San Marco Les Films Number One / Janus Film und Fersehen
Ηθοποιοί / Cast Maria Callas, Massimo Girotti, Laurent Terzieff, Giuseppe Gentile, Margareth Clémenti

Ο Ιάσων, μετά από μια συνομιλία του με τον μυθικό Κένταυρο, ταξιδεύει συνοδεία των συντρόφων του Αργοναυτών στην μακρινή Κολχίδα,

αναζητώντας το «Χρυσόμαλλο Δέρας». Θέλει να το πάρει και να το φέρει πίσω στην πατρίδα του. Εκεί γνωρίζει τη Μήδεια. Τον βοηθά να πάρει «Χρυσόμαλλο Δέρας» και τον ακολουθεί στην πατρίδα του. Μαζί του αποκτά δύο παιδιά. Όμως ο Ιάσωνας αποφασίζει να παντρευτεί ξανά τη Γλαύκη, κόρη του βασιλιά Κρέοντα. Η Μήδεια εξοργίζεται... Ο Pasolini γύρισε την ταινία με την Μαρία Κάλας στον κεντρικό ρόλο, η οποία είχε ήδη υποδυθεί το ρόλο για τις ανάγκες της όπερας του Cherubini. Η ταινία γυρίστηκε στην Πίζα και την περιοχή Καππαδοκίας στην Τουρκία.

«Η Μήδεια είναι μια ιστορία για τη γέννηση της θρησκείας, που έχει ελάχιστη σχέση με τον Ευριπίδη και σχεδόν καθόλου διάλογο. Υπάρχουν δύο παράλληλες θρησκευτικές αγωγές: αυτή της Μήδειας, που είναι μια θρησκευτική αγωγή από την ανάποδη, κι αυτή που παίρνει ο Ιάσων από τον Κένταυρο, ο οποίος αρχικά του φανερώνεται ως θεός κι έπειτα γίνεται όλο και περισσότερο υλιστής φιλόσοφος. Γύρισα μέτρα φιλμ στην Τουρκία και τη Συρία, γιατί υπολόγιζα ότι η ταινία θα έχει διπλάσια διάρκεια από τις άλλες –ίσως όχι ως χρόνος, αλλά με την έννοια των επεισοδίων, των περιστατικών, των χαρακτήρων.»

Pier Paolo Pasolini

The popular singers who make good as dramatic actors are legion, but few opera singers have made the transition to movie acting successfully—not least, because the stylization of opera, unlike that of pop singing, is far removed from the naturalistic vernacular of most movies. But Maria Callas is one opera singer who did make the switch, to historic effect, albeit only once—in Pier Paolo Pasolini's *Medea*, from 1969, which is exactly the kind of movie that has nothing to do with familiar modes of movie drama. Pasolini attempts an imaginative recreation of the premodern world from which the mythical sorceress emerged. Though he does so with a meticulous, nearly anthropological attention to its often gory hypothetical practicalities, he presents a way of life in which the very notion of the natural hasn't yet developed. Ambient and immanent metaphysics inform habits and manners that are, by our lights, anything but ordinary; these ecstatic wonders may be a menace to the settled ways of our own rational contemporaries, but they're still given sublime voice in the opera, nowhere more than in the reckless thrills provided by Callas herself.

Richard Brody
(Source The New Yorker, September 19, 2014)



Σημειώσεις για μια αφρικανική Ορέστεια
Appunti per un Orestiade africana / Notes Towards an African Orestes
13', 1970, ασπρόμαυρο / black & white

Σκηνοθεσία / Directed by Pier Paolo Pasolini
Σενάριο / Screenplay Pier Paolo Pasolini
Φωτογραφία / Director of photography Giorgio Pelloni
Μοντάζ / Editor Cleofe Conversi
Καλλιτεχνική διεύθυνση / Art Director Luigi Scaccianoce
Μουσική / Music Gato Barbieri
Παραγωγός / Producer Gian Vittorio Baldi για την / for IDI Cinematografica
Ηθοποιοί / Cast Pier Paolo Pasolini, Gato Barbieri, Don Moye, Marcello Melio, Yvonne Murray, Archie Savage και φοιτητές από το Πανεπιστήμιο της Ρώμης / and students from the University of Rome

Το ντοκιμαντέρ αυτό είναι ένα ταξιδιωτικό ημερολόγιο του σκηνοθέτη, ένα σημειωματάριο σε εικόνες για μια ταινία που ο Pasolini σχεδίαζε να γυρίσει. Γυρίστηκε σε δύο χρονικές περιόδους (Δεκέμβριος 1968–Φεβρουάριος 1969), όταν ο σκηνοθέτης ταξίδεψε στη μαύρη Αφρική αναζητώντας και καταγράφοντας πρόσωπα και τόπους, με σκοπό γυρίσει εκεί σε ταινία την *Ορέστεια* του Αισχύλου. Το σχέδιο αυτό τελικά δεν υλοποιήθηκε. Οι εικόνες αυτές της περιπλάνησης συμπληρώνονται από μια συζήτηση του Pasolini με αφρικανούς φοιτητές από το Πανεπιστήμιο της Ρώμης σχετικά με το σχέδιο του αλλά και με τη

τζαζ μουσική του Gato Barbieri. Ό,τι διασώθηκε από αυτό το ανεκπλήρωτο σχέδιο είναι εικόνες μιας ηπείρου που έβγαινε μέσα από αιώνες αποικιοκρατίας: ο Pasolini προσέγγισε την κατάσταση στην Αφρική ως μια βίαιη και «μαγική» διαδικασία μεταμόρφωσης από τον αρχαϊκό κόσμο στη νεωτερικότητα. Είναι η φωνή του ίδιου του ποιητή που καθοδηγεί το θεατή σ' αυτό το γοητευτικό ταξίδι περιπλάνησης.

«Γύρισα τις Σημειώσεις την ίδια εποχή με τη Μήδεια. *Στη* Μήδεια *περιέγραψα έναν πολιτισμό στο έλεος των Ευμενίδων, των σκοτεινών, μυθικών δυνάμεων που αντιτίθενται στον σύγχρονο νέο-καπιταλιστικό κόσμο. Στις Σημειώσεις μου περνάμε από έναν βαρβαρικό κόσμο, που είναι ακόμα βορά των Ευμενίδων, σε έναν κόσμο που προχωρεί προς τον σοσιαλισμό. Στη* Μήδεια *ήμουν αντικειμενικός αφηγητής, στις Σημειώσεις ήμουν απόλυτα υποκειμενικός, ήμουν μέσα στο φιλμ, εξέφραζα τις επιλογές μου και την υποστήριξή μου για μια παράλογη Αφρική που επρόκειτο να πάρει τον δρόμο του σοσιαλισμού.»*

Pier Paolo Pasolini

The quest for an open notebook, "unfinished" form, which contaminates the diary style with anthropological documentary, and poetic ellipsis with narrative rhythm, inspired Pier Paolo Pasolini to make a number of fascinating "impure" films. In *Appunti per un'Orestiade africana*, made between December 1968 and the early 1970s, the poet-director travels through Uganda, Tanzania, and other places and villages, imagining where he would locate a modern version of Aeschylus' tragedy in the tormented body of an Africa which remains tribal despite the emergence of the first signs of modernity. The transformation of the Furies that Pasolini decides to evoke in the form of trees into Eumenides, therefore foreshadows the conversion and pacification of the ancestral roots of ancient Africa. For the first time the director himself acted as a cameraman, but he also included dramatic excerpts from war movies. Turned down by the Rai on empty pretexts, the idea was to make the film part of an ambitious Pasolini film project, *Appunti per un poema sul Terzo mondo*.

Roberto Chiesi – Centro Studi Pier Paolo Pasolini
(Source Il Cinema Ritrovato Catalogue)

Η πραγματικότητα, το σινεμά και ο Θεός

του Pier Paolo Pasolini

Το σημειωτικό σύστημα του κινηματογράφου είναι το ίδιο με το σημειωτικό σύστημα της πραγματικότητας. Για παράδειγμα: Κοιτάζω το πρόσωπο ενός άνδρα με πολύ σγουρά μαλλιά, φωτεινά χαρούμενα μάτια και μια κωμική και αθώα έκφραση που φαίνεται να ακτινοβολεί. Τι είναι; Ένας άντρας που στέκεται πραγματικά μπροστά μου ή είναι η πρώτη σκηνή μιας ταινίας; Όπως και να έχει, μου μιλάει με τον ίδιο τρόπο και τον καταλαβαίνω μέσω των ίδιων σημείων. Η πραγματική φύση αυτού του ανθρώπου μού παρουσιάζεται και εκφράζεται με τον ίδιο τρόπο τόσο στην πραγματική ζωή όσο και στην οθόνη.

Μιλάω, φυσικά, για καθαρό σινεμά, όχι για τις χειραγωγήσεις του εμπορικού σινεμά. (...) Για να δημιουργήσει καινούργια πράγματα ο κινηματογράφος πρέπει να χειραγωγεί όσο το δυνατόν λιγότερο, είτε με την έννοια της εμπορικότητας, είτε με την έννοια του στυλιστικού πειραματισμού: οι ταινίες του Mekas και του Χόλιγουντ απέχουν από την πραγματικότητα το ίδιο.

Μόνο η πραγματικότητα μπορεί να είναι ή να δείχνει διαφορετική. Αν ένας σκηνοθέτης έχει μια νέα ιδέα για την πραγματικότητα, θα πει νέα πράγματα στις ταινίες του. Αυτό που με ελκύει στο υποπρολεταριάτο είναι τα πρόσωπα, γιατί είναι καθαρά (ενώ αυτά της αστικής τάξης είναι βρώμικα). Γιατί είναι αθώα (ενώ των αστών ένοχα). Γιατί είναι αγνά (ενώ των αστών είναι χυδαία). Γιατί είναι θρήσκα (ενώ των αστών είναι υποκριτικά). Γιατί είναι άγρια (ενώ των αστών είναι συνετά). Γιατί είναι αισθησιακά (ενώ των αστών είναι ψυχρά). Γιατί είναι παιδικά (ενώ των αστών ενήλικα). Γιατί είναι αυθόρμητα (ενώ των αστών είναι νουνεχή). Γιατί είναι ευγενικά (ενώ των αστών είναι αυθάδικα). Γιατί είναι ευάλωτα (ενώ των αστών είναι αλαζονικά). Γιατί είναι ατελή (ενώ των αστών υπολογιστικά). Επειδή εμπνέουν εμπιστοσύνη (ενώ των αστών είναι σκληρά). Επειδή είναι στοργικά (ενώ των αστών είναι ειρωνικά). Γιατί είναι επικίνδυνα (ενώ των αστών είναι λεπτεπίλεπτα). Γιατί είναι μανιασμένα (ενώ των αστών είναι πρόσωπα εκβιαστών). Γιατί έχουν χρώμα (ενώ των αστών είναι λευκά).

Έχω καταλήξει στο συμπέρασμα ότι ο κινηματογράφος, αναπαράγοντας την πραγματικότητα, δημιουργεί μια τέλεια σημειολογική περιγραφή της πραγματικότητας. Κατέληξα επίσης στο συμπέρασμα ότι το σημειωτικό σύστημα του κινηματογράφου είναι πρακτικά το ίδιο σημειωτικό σύστημα που ισχύει και για την πραγματικότητα. Επομένως, η πραγματικότητα είναι μια γλώσσα! Αυτό που πρέπει να κάνουμε είναι να ασκηθούμε σε μια σημειολογία της πραγματικότητας, όχι του κινηματογράφου! Αλλά αν η πραγματικότητα μιλάει, ποιος

μιλάει και σε ποιον μιλάει; Η πραγματικότητα μιλάει από μόνη της: είναι ένα σημειωτικό σύστημα με το οποίο η πραγματικότητα μιλάει με την πραγματικότητα. Δεν είναι Σπινόζα όλα αυτά; Αυτή η ιδέα της πραγματικότητας δεν μοιάζει με την ιδέα του Θεού;[15]





[15] Peter Dragazde, Almost a Testament: Encounters with Pasolini. Published in Gente, November 11, 1975. Retrieve from ‹ https://libcom.org/article/almost-testament-encounters-pasolini-peter-dragazde›

Pasolini on Pasolini

The system of signs of the cinema is the same as the system of signs of reality. For example: I am looking at the face of a man with very curly hair, bright cheerful eyes and a comical and innocent expression that seems radiate from his flesh. What is this? A man that really stands before me, or is it the opening scene of a movie? Regardless, he speaks to me in the same way, and I understand him by way of the same signs. The real nature of this man is presented to me and expressed in the same way in both real life and on the screen.

I am speaking, of course, of pure cinema, not of commercial manipulations (in which everything can be falsified by the affectations of the director and the actors ... but just how far this falsification can go, I ask myself; won't the truth end up being revealed in the end? If the actor is an idiot who interprets a genius, won't we end up seeing that he is an idiot?). In order for the cinema to create new things it has to be manipulated as little as possible, whether in the sense of commercialism or that of stylistic experimentalism: the movies of Mekas and those of Hollywood are equally distant from reality.

And only reality can be, or be seen, differently. If a director has a new idea of reality, he will say new things in his films. What attracts me to the subproletariat is its face, because it is clean (while that of the bourgeoisie is dirty); because it is innocent (while that of the bourgeois is guilty); because it is pure (while that of the bourgeois is vulgar); because it is religious (while that of the bourgeois is hypocritical); because it is wild (while that of the bourgeois is prudent); because it is sensual (while that of the bourgeois is cold); because it is childish (while that of the bourgeois is adult); because it is spontaneous (while that of the bourgeois is prudent); because it is kindly (while that of the bourgeois is insolent); because it is vulnerable (while that of the bourgeois is arrogant); because it is incomplete (while that of the bourgeois is calculating); because it is trusting (while that of the bourgeois is hard); because it is affectionate (while that of the bourgeois is ironic); because it is dangerous (while that of the bourgeois is delicate); because it is fierce (while that of the bourgeois is that of a blackmailer); because it has color (while that of the bourgeois is white).

I have defined myself as an unbeliever since I was fourteen years old. For the first time, over the last few months, I have conceived an idea of God, although an imminent and scientific one.

The way I arrived at this conclusion is very curious. I was always interested in linguistic problems, although I limited my research to the Italian

language, and in Italy I pass for an interesting, if misinformed and eccentric, linguist. Finally, I was seized with a passion for linguistic research on the cinema. It was therefore inevitable that I should turn to semiology, the science that holds that systems of signs are infinite, and not just linguistic.

I have come to the conclusion that the cinema, by reproducing reality, creates a perfect semiological description of reality. I also concluded that the system of signs of the cinema is practically the same system of signs that applies to reality. Therefore, reality is a language! What we have to do is practice a semiology of reality, not of the cinema! But if reality speaks, who is speaking and who is being spoken to? Reality speaks with itself: it is a system of signs by which reality speaks with reality. Is all of this not Spinozist? Is this idea of reality not similar to the idea of God?[15]

Cinema is identical to life, because each one of us has a virtual and invisible camera which follows us from when we're born to when we die. In reality cinema is an infinite film sequence-shot. Each individual film interrupts and rearranges this infinite sequence-shot and thus creates meaning, which is what happens to us when we die. It is only at our moment of death that our life, to that point undecipherable, ambiguous, suspended, acquires a meaning. Montage thus plays the same role in cinema as death does in life.[16]

I wanted to make the film [Edipo Re] freely. When I made it I had two objectives: first, to make a kind of completely metaphoric – and therefore mythicized – autobiography; and second to confront both the problem of psycho-analysis and the problem of the myth. But instead of projecting the myth on to psycho-analysis, I have re-projected psycho-analysis on the myth. This was the fundamental operation in Oedipus. But I kept very free, I followed up all my aspirations and impulses. I didn't deny myself a single one. Now, the father's resentment towards his son is something I felt more distinctly than the relationship between the son and the mother, because the relationship between a son and his mother is not a historical relationship, it is a purely interior, private relation¬ ship, which is outside history, indeed is meta-historical, and therefore ideologically unproductive, whereas what produces history is the relationship of hatred and love between father and son, so naturally this interested me more than the one between son and mother. I have felt my love for my mother very, very deeply, and all my work is influenced by this, but it is an influence

[15] Peter Dragazde, Almost a Testament: Encounters with Pasolini. Published in Gente, November 11, 1975. Retrieve from ‹ https://libcom.org/article/almost-testament-encounters-pasolini-peter-dragazde›
[16] Pier Paolo Pasolini, "Ora tutto è chiaro, voluto, non imposto dal destino", Cineforum 68 October 1967

whose origin is deep down inside me and, as I said, rather outside history. While everything ideological, voluntary, active and practical in my actions as a writer depends on my struggle with my father. That's why I put in things which weren't in Sophocles, but which I don't think are outside psycho-analysis, because psycho-analysis talks about the super-ego represented by the father repressing the child; so in a way I just applied psycho-analytic notions in the way I felt.[17]

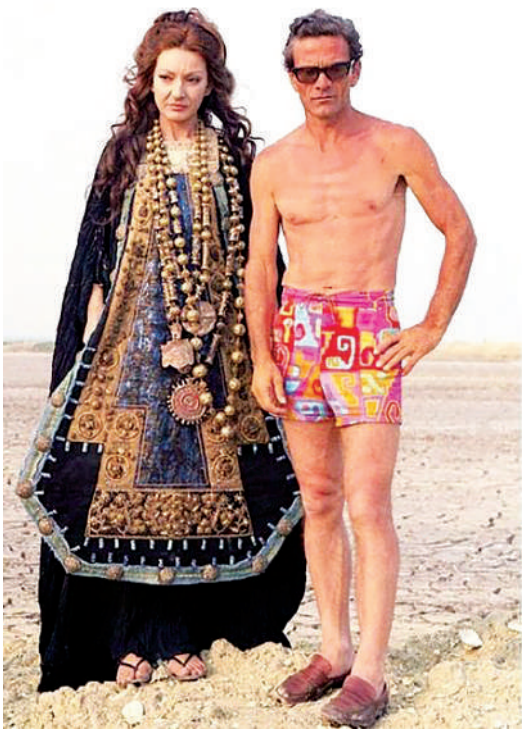
The profound difference between Oedipus and my other films resides in the fact that it is autobiographical, while the others were not, or were only autobiographical to a lesser degree. At least they were almost un-consciously, indirectly autobiographical. In "Oedipus...", I told the story of my own Oedipus Complex. The boy in the prologue is me, his father is my father, a veteran artillery officer, and his mother, a schoolteacher, is my own mother. I told the story of my life; mythologized, no doubt, converted into an epic through the legend of Oedipus. But, despite the fact that it was the most autobiographical of my films, it is the one that I view most objectively and from a distance; because while it is true that I related a personal experience, it was an experience that has ended and which practically no longer interested me. But it did have some interest for me, at least, as an element of knowledge, of reflection. It was no longer either a struggle or a drama. Whereas in my earlier films I confronted problems that were always contemporary problems for me, in Oedipus I addressed a theme that was no longer fresh and alive.[18]

Maria Callas is an extraordinary tragic actress. She is the only actress who can express, even without acting and without saying a word, spir-itual catastrophe. She can portray a woman deeply in love, a violent and tormented woman, the opposite of the defeated woman. You only have to look at the women in my films, to see what they are beyond all outward appearances, to know what I, Pier Paolo Pasolini, am. I am not a believer, but I am very close to the myth of the Gospel. If one understands this to mean a religious myth in the broadest sense of the term, that of the pos-sibility of a dialogue between Marxists and Christians, I am closer to the Oedipal myth, that is, to the love of the son for the mother and the hatred of the father. I am closer, insofar as I have gone beyond it, while I have not abolished my "belonging" to the whole Christian mythology.[19]

[17] Pasolini on Pasolini: Interviews with Oswald Stack, Bloomington: Indiana University Press, 1969
[18] Interview first published in Italian in Louis Valentin's journal, Lui, No. 1, June 1970. Subsequently translated into Spanish and published in the Argentinian magazine Confirmado, No. 331, October 19, 1971. Translated from the Spanish translation in September 2018. Retrieve from ‹https://libcom.org/article/pier-paolo-pasolini-inter-viewed-louis-valentin-1970›
[19] ibid

For a while, when I was young, I believed in the revolution just like the young people today. Then I began to believe in it a little bit less. Right now, I am apocalyptic. I see before me a dreadful world, one that is becoming more and more horrible. I have no hopes. So I don't even have the slightest notion of a future world.

(...) The bourgeoisie is triumphant because neo-capitalist society is the real bourgeois revolution. Consumerist civilization is the real bourgeois revolution. I see no other alternatives, because even in the Soviet world, in reality, the characteristic of man is not so much that of having carried out the revolution and living it, but that of being a consumer. The industrial revolution is leveling the whole world.[20]



[20] Pier Paolo Pasolini Interviewed by Enzo Biagi for the Italian television network RAI on July 27, 1971. This interview was recorded but not broadcast, due to accusations that Pasolini was guilty of "encouraging insubordination" and disseminating "anti-national propaganda" because of his association with the radical leftist group, Lotta Continua. Retrieve from ‹ https://libcom.org/article/pier-paolo-pasolini-interviewed-enzo-biagi-italian-television-network-rai-july-27-1971›.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ
DIRECTOR'S BIOGRAPHY

Ο **Pier Paolo Pasolini** γεννήθηκε στις 5 Μαρτίου του 1922, στην Μπολόνια. Από πολύ νεαρή ηλικία ασκήθηκε στην ποίηση. Σπούδασε Φιλολογία στο πανεπιστήμιο της Μπολόνια. Έγραψε ποίηση, μυθιστορήματα και διηγήματα, δοκίμια και θεατρικά έργα. Ξεκίνησε τη ενασχόλησή του με τον κινηματογράφο ως συγγραφέας διαλόγων σε ταινίες του Federico Fellini. Κατά τη διάρκεια της δημιουργικής του διαδρομής συχνά προκάλεσε την μήνι συντηρητικών κύκλων. Δολοφονήθηκε στην Όστια στις 2 Νοεμβρίου 1975.

Ο Μισέλ Δημόπουλος στην έκδοση του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (1994) περιγράφει με τα παρακάτω την καλλιτεχνική του προσωπικότητα: *«Καταραμένος ποιητής και περιθωριακός σκηνοθέτης, ο Pasolini ήταν πρόσωπο δισυπόστατο, ταυτόχρονα μαρξιστής και μυστικιστής, ρεαλιστής και ποιητής, τραγικός και γκροτέσκος, ερωτικός και πουριτανός. Έζησε δημιουργικά την αντίφαση του, πλάθοντας μακριά από οποιαδήποτε «καθαρότητα» (θέρατος και ύφους) έναν κόσμο σύνθετο, «ρεαλιστικό–μυθικό» και «επικό–θρησκευτικό» έναν κόσμο ετερογενή, που τον διέπουν κυρίως η σεξουαλική επιθυμία και το αίσθημα του ιερού».*

Ο Γιώργος Μπράμος σ' ένα κείμενο του στην εφ. Η Καθημερινή (φ. 1–11–1995) αποτιμά με τα παρακάτω λόγια την καλλιτεχνική του διαδρομή. *«Ίσως, περισσότερο από κάθε άλλο μεταπολεμικό δημιουργό, πρόβλεψε την πορεία από την αντιφασιστική αντίσταση, την οποία θεωρούσε γενέθλια πράξη της μεταπολεμικής Ευρώπης, στη σημερινή οχύρωση σ' ένα νεοσυντηρητισμό με κύρια χαρακτηριστικά την ξενοφοβία και την απόρριψη κάθε κοινωνικής, πολιτικής, φυλετικής, σεξουαλικής διαφορετικότητας.*

Σε εποχές που κυριαρχούσε η "αισιοδοξία" της ανθρωπότητας για το πέρασμά της από την προϊστορία στην ιστορία, ο Παζολίνι μετατόπιζε τα όρια, έθετε κριτήρια που οι επιπόλαιοι θεωρούσαν αιρετικά και παράδοξα. Η ιστορική χειραφέτηση δεν ήταν γι' αυτόν καρπός μιας οικονομικής "προόδου", αλλά η τραγική συνείδηση της "έρημης χώρας", που διαμορφωνόταν στα σύνορα ανάμεσα στους κοινωνικά ενταγμένους και στα απελπισμένα κοινωνικά και σεξουαλικά "παιδιά της ζωής", ανάμεσα στον κινηματογραφικό νεορεαλισμό και τον πολιτικο–ποιητικό κινηματογράφο, ανάμεσα στη νατουραλιστική και τη βιωματική προσέγγιση της κοινωνικής κόλασης.»

Pier Paolo Pasolini was born on 5th March 1922, in Bologna. He began exploring poetry at a very young age and studied Philology at University of Bologna. He wrote poems, novels and stories, essays and plays. He initially became involved in Cinema as a dialogue reviser for Federico Fellini's films. During his artistic career, he often provoked the wrath of conservatory circles. He got murdered in Ostia on the 2nd of November 1975.

In the 1994 edition of Thessaloniki Film Festival, Michel Dimopoulos describes Pasolini's artistic personality as follows: *"A cursed poet and marginalized director, Pasolini appeared to be dual-natured: a Marxist and a Mysticist at the same time, a realist and a poet, both tragic and grotesque, a puritan and a sensualist. He creatively lived in his controversy, and created, while staying away from any clarity (of subject or style), a complex universe, a "mythorealistic" and "epic-religious" heterogeneous world primarily driven by sexual desire and a sense of the sacred".*

Yiorgos Bramos pays tribute to the artistic journey of Pasolini in an article published in Kathimerini newspaper (1/11/1995): *"He predicted, more than any other post-war creator, the path from the anti-fascist resistance, which he considered as a primary act for the naissance of post-war Europe, towards today's fortification in a neo-conservatism primarily driven by xenophobia and the rejection of every social, political, race and sexual diversity".*

In times when "confidence" of humanity about its passing from pre-history to history reigned, Pasolini pushed the limits, set those conditions that the superficials considered as heretic and absurd. For him, the Proclamation of Emancipation was not the result of an "economic progress", but rather the tragic realization of a "deserted country" shaped by the borders between the socially integrated and the desperate social and sexual "children of life", between cinematic neorealism and political-poetic cinema, between the naturalistic and empirical approach of a social hell."

Η ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ PIER PAOLO PASOLINI
FILMOGRAPHY OF PIER PAOLO PASOLINI

Accattone (1961)
Mamma Roma (1962)
La ricotta, επεισόδιο στη σπονδυλωτή ταινία RoGoPaG (1963) (συν-σκηνοθεσία με τους Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti, Roberto Rossellini)
1ο μέρος της ταινία La rabbia (1963) (συν-σκηνοθεσία με τον Giovannino Guareschi)

Il Vangelo Secondo Matteo (1964)
Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo (1965) (ντοκιμαντέρ)
Comizi d'amore (Love Meetings, 1965) (ντοκιμαντέρ)
Uccellacci e uccellini (1966)
La terra vista dalla luna, επεισόδιο στη σπονδυλωτή ταινία Le streghe (1967) (συν-σκηνοθεσία με τους Mauro Bolognini, Vittorio De Sica , Franco Rossi , Luchino Visconti)
Edipo Re (1967)
Appunti per un film sull'India (1968) (ντοκιμαντέρ)
Che cosa sono le nuvole?, συμμετοχή στη σπονδυλωτή ταινία Capriccio all'Italiana (1968) (συν-σκηνοθεσία με τους Mauro Bolognini, Mario Monicelli, Steno, Pino Zac, Franco Rossi)
Teorema (1968)
La sequenza del fiore di carta, επεισόδιο στη σπονδυλωτή ταινία Amore e rabbia (1969) (συν-σκηνοθεσία με τους Carlo Lizzani, Jean-Luc Godard, Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci)
Porcile(1969)
Medea (1969)
Appunti per un Orestiade Africana (1970) (ντοκιμαντέρ)
Il Decameron (1971)
Le mura di Sana'a (1971) (ντοκιμαντέρ)
I Racconti di Canterbury (1972)
Il Fiore di mille e una notte (1974)
Salo, le 120 giornate di Sodoma (1975)

David Lynch: Ο Καιρός Σήμερα
Σε επιμέλεια Δημήτρη Μπάμπα

David Lynch: Weather Report
Curated by Dimitris Bampas

Δελτία καιρού του David Lynch:
Εμμονικές αναπαραστάσεις μιας κοινοτυπίας
του Δημήτρη Μπάμπα

> *«Ένα μάντρα είναι μια συλλαβή, λέξη ή φράση που επαναλαμβάνεται κατά τη διάρκεια του διαλογισμού. Τα μάντρα μπορούν να ειπωθούν, να ψαλλούν, να ψιθυριστούν ή να επαναληφθούν στο μυαλό».*[1]

Στις 11 Μαΐου του 2020, εν μέσω πανδημίας, στη δημοφιλέστερη πλατφόρμα προβολής βίντεο του διαδικτύου στο YouTube, εμφανίστηκε ένα διαρκείας μόλις 32 δευτερολέπτων βίντεο στο οποίο ένας καλοστεκούμενος κύριος προχωρημένης ηλικίας παρουσίαζε το δελτίο καιρού του Λος Άντζελες: *«Καλημέρα. Είναι 11 Μαΐου 2020 και είναι Δευτέρα. Εδώ στο Λος Άντζελες έχει λίγη συννεφιά, λίγη ομίχλη σήμερα το πρωί. 64 βαθμοί Φαρενάιτ, γύρω στους 17 Κελσίου. Όλα αυτά θα καούν πολύ σύντομα και θα έχουμε ηλιοφάνεια και 70 βαθμούς. Να έχετε μια υπέροχη μέρα!.»* [2]

Ο καλοστεκούμενος κύριος, ντυμένος με ένα σκούρο μπλε πουκάμισο κουμπωμένο μέχρι το γιακά, διέκοπτε το λόγο του κοιτάζοντας από

[1] Από το *Τι είναι ο διαλογισμός μάντρα* στο ‹https://mindworks.org/blog/what-is-mantra-meditation/› (πρόσβαση 14/5/2022
[2] *"Good morning. It's May, 11, 2020 and it's a Monday. Here in Los Angeles it's kind of cloudy, some fog this morning. 64 degrees Fahrenheit, around 17 Celsius. This all should burn off pretty soon and we'll have sunshine and 70 degrees. Have a great day!". (δελτίο καιρού 11/5/2020)*
[3] Η διεύθυνση είναι ‹https://www.youtube.com/channel/UCDLD_zxiuyh1l-Masq9nbjrA/videos › (πρόσβαση 1/5/2022)

το παράθυρο έξω τον ουρανό ως να αναζητούσε μια επικύρωση των λεγομένων του. Καθόταν στο γραφείο του και πίσω και γύρω του είχε διάφορα αντικείμενα ατάκτως ερριμένα: ένα τηλέφωνο μέσα σ' ένα ντουλαπάκι, χρησιμοποιημένες κόλες ξυλουργικής, λάμπες, συρτάρια, σόλες παπουτσιών, καλώδια, γυαλιά ηλίου και πρεσβυωπίας. Ήταν ο σκηνοθέτης **David Lynch** από το μισοφωτισμένο ξυλουργικό εργαστήριό του και το βίντεο παρουσιάστηκε στον επίσημο λογαριασμό του στην πλατφόρμα You Tube, στο **David Lynch Theater**[4]. Το βίντεο υπήρξε το πρώτο μιας σειράς παρόμοιων: από τότε και μέχρι σήμερα ο σκηνοθέτης, με αξιοσημείωτη συνέπεια και σταθερότητα, καθημερινά παρουσιάζει τον καιρό της πόλης που μένει, του Λος Άντζελες. Είναι μια καθημερινή ρουτίνα τόσο για τον σκηνοθέτη, όσο και για τους πιστούς ακόλουθούς του. Και όπως γνωρίζουν όλοι, οι πιστοί, αλλά και οι όχι τόσο πιστοί ακόλουθοί του καλλιτεχνικού του έργου, η ρουτίνα, η τακτικότητα, η επαναληψιμότητα στις πράξεις, τις κινήσεις και το λόγο συνιστούν ένα από τα συστατικά στοιχεία στις προσωπικότητες κάποιων από των ηρώων του[4]. Όμως, παράλληλα, αυτή η μονότονη επανάληψη μοιάζει να είναι και ένα είδος μάντρα, μια άσκηση που βοηθά στο διαλογισμό, στην καταβύθιση στο εσωτερικό της ψυχής, στην κατάκτηση της ηρεμίας και της γαλήνης του πνεύματος...

Μια μικρή αναδρομή στο παρελθόν...

Η εμμονή του David Lynch με τον καιρό δεν είναι πρόσφατη, ούτε απόρροια του αναγκαστικού εγκλεισμού που προκάλεσε η πανδημία. Ξεκίνησε πολλά χρόνια πριν, στα μέσα της πρώτης δεκαετία του 2000, όταν παρουσίαζε το δελτίο καιρού στον εναλλακτικό ραδιοφωνικό σταθμό του Λος Άντζελες Indie 103.1FM. Όταν ο ραδιοφωνικός σταθμός έπαψε να λειτουργεί, ο David Lynch ξεκίνησε το 2006 να παρουσιάζει την «πρώτη σεζόν» του δελτίου καιρού μέσα από το εργαστήριο του.
Αυτό το δελτίο παρουσιαζόταν στον επίσημο ιστότοπό του μέχρι το 2010 και διανεμόταν από τον επίσημο λογαριασμό του σκηνοθέτη στο Twitter. Από τους θαυμαστές του σκηνοθέτη έχουν διασωθεί στο YouTube κάποια από αυτά τα βίντεο. Σ' ένα από αυτά ο David Lynch είναι ντυμένος με άσπρο πουκάμισο και με τη συνοδεία της ηθοποιού του Laura Dern παρουσιάζει ένα πανομοιότυπο με τα τωρινά στο λεκτικό του, δελτίο καιρού. Οι ίδιες φράσεις, οι ίδιες κινήσεις, η ίδια οπτική γωνία της κάμερας. Μόνη διαφορά, πέραν του χρώματος στο πουκάμισο, οι ρυτίδες στο πρόσωπο του που έχουν βαθύνει και ο χώρος που είναι πολύ λιγότερο τακτοποιημένος...

[4] Ας θυμηθούμε τον ντετέκτιβ Dale Cooper στη τηλεοπτική σειρά Twin Peaks (1989) και την εμμονική προσήλωση του στον καφέ με την επανάληψη της φράσης "A damn good coffee".



Και κάποια δεδομένα

Η διάρκεια των δελτίων καιρού ποικίλλει: στα περισσότερα είναι μεταξύ ενός και ενάμιση λεπτού. Από την πρώτη μέρα 11/5/2020 μέχρι και τις 6/11/2020, η οπτική γωνία της λήψης είναι σταθερή και ο χώρος– «στούντιο» το εργαστήριο ξυλουργικής, η λήψη φαίνεται να γίνεται μάλλον με μια web camera. Μόνο στις 7/11/2020 η οπτική γωνία και ο χώρος αλλάζει – *«κάνει πολύ κρύο εκεί έξω»* δικαιολογείται ο David Lynch – τώρα η κάμερα είναι τοποθετημένη από κάτω προς τα πάνω στο φόντο φαίνεται μια ντουλάπα και από το παράθυρο η κορυφή ενός φοίνικα – το πιο πιθανόν είναι ότι η λήψη γίνεται από κινητό και μέσα από την κρεβατοκάμαρα του σκηνοθέτη. Οι φωτιστικές συνθήκες αλλάζουν με την εποχή και καθώς η λήψη–καταγραφή γίνεται μάλλον πολύ πρωί, τους καλοκαιρινούς και ανοιξιάτικους μήνες το φως πλημμυρίζει το χώρο, εν αντιθέσει με τους φθινοπωρινούς και χειμωνιάτικους μήνες που είναι λίγο: η όλη διαδικασία φαίνεται ότι είναι μάλλον μια από τις πολύ πρωινές τελετουργίες του σκηνοθέτη. Η εμφάνιση του σκηνοθέτη είναι πάντα η ίδια: το ίδιο σκούρο μαύρο πουκάμισο. Υπάρχουν περίοδοι όπου μια γενειάδα συμπληρώνει το πρόσωπό του, ενώ συχνά φορά μαύρα γυαλιά μάρκας Rayban.

Η «υποκριτική ερμηνεία» αυτού του ερασιτέχνη μετεωρολόγου χαρακτηρίζεται συνήθως από αταραξία, ανέκφραστο ύφος, επίπεδο τονισμό των λέξεων. Μόνο ο σταθερός ενθουσιώδης χαιρετισμός στο τέλος του κάθε δελτίου *“Everyone, have a great day!”* μοιάζει ειλικρινής και χρωματισμένος από θερμά συναισθήματα. Το «σενάριο» και οι φράσεις που περιγράφουν τον καιρό είναι περιορισμένες –όχι πάνω από 50 λέξεις– και η δομή του δελτίου αμετάβλητη, όπως εξάλλου συμβαίνει με κάθε δελτίο καιρού: η αναγγελία της ημερομηνίας και της ημέρας, μια περιγραφή του ουρανού και του ανέμου, η θερμοκρασία, πρώτα σε βαθμούς Fahrenheit και μετά σε βαθμούς Celsius, και τέλος η πρόβλεψη για το απόγευμα: στα περισσότερα υπάρχει πρόβλεψη για άνοδο της θερμοκρασίας και βελτίωση του καιρού.

Πολύ συχνά η περιγραφή του δελτίου καιρού διακόπτεται λίγο πριν την αναγγελία της θερμοκρασίας: εδώ είναι ο προσωπικός χώρος του σκηνοθέτη. Στις περισσότερες φορές υπάρχει μια αναφορά σ' ένα τραγούδι που ο David Lynch σκέφτεται, άλλοτε μπορεί να είναι η αναφορά σε μια κερασόπιτα (11/1/2021) και πώς μπορείς να την φας όταν δεν είναι πολύ φρέσκια, σ' ένα όνειρο με αφορμή ένα ιστορικό γεγονός (06/06/2020), σε πρόσωπα όπως ο Martin Luther King (18/1/2021), σ' ένα γεγονός που τον συντάραξε όπως το μουσικό φεστιβάλ Woodstock και η εμφάνιση του γκρουπ Ten Years After (11/12/2020), ή σε κάτι πιο φιλοσοφικό ή συναισθηματικό όπως την «εκπλήρωση αγαπημένων ονείρων» (20/8/2020), ή το σχετικό με «τα αγκάθια των τριαντάφυλλων και την αρνητικότητα» (30/9/2020). Επιπλέον, κάποιες φορές γίνονται αναφορές στα σχέδια του σκηνοθέτη, όχι απαραίτητα κινηματογραφικά, π.χ. η πορεία ενός πίνακα που ζωγραφίζει .

Πιο συχνές όμως όλων είναι οι λεκτικές αναφορές σε μουσικές που κάνει[5]. Είναι ευρείς ως προς την επιλογή και πολυποίκιλες ως προς το ύφος: κυρίως είναι η ποπ και η ροκ μουσική των δεκαετιών '60–'10 με

[5] Μια πλήρη καταγραφή των τραγουδιστών και συγκροτημάτων που γίνονται αναφορές στα δελτία καιρού είναι η παρακάτω: ? & The Mysterians, Angelo Badalamenti, Bee Gees, Big Brother & The Holding Company, Janis Joplin, Bill Doggett, Bill Haley & His Comets, Bjork, Bob Dylan, Booker T. & the M.G.'s, Buddy Holly, Canned Heat, Captain Beefheart & His Magic Band, Chet Baker, Chris Isaak, Chuck Berry, Cigarettes After Sex, Creedence Clearwater Revival, Crosby, Stills, Nash & Young, David Bowie, Del Shannon, Dick & Dee Dee, Dionne Warwick, Dire Straits, Dolly Parton, Don McLean, Donovan, Duke Ellington, Elle King, Elvis Presley, Scotty & Bill, Etta James, Fleetwood Mac, Foreigner, Four Tops, Gary Clark Jr., Gene Autry, Gene Vincent & His Blue Caps, George Thorogood & The Destroyers, Glen Gray & His Casa Loma Orchestra, Harry Nilsson, Israel Kamakawiwo'ole, Jackie Wilson, James Blake, James Brown, James Taylor, Jefferson Airplane, Jewel, Jimi Hendrix, John Lee Hooker, John Lennon, Johnny Maestro & The Crests, Johnny Tillotson, Joni Mitchell, KALEO, Kanye West, Kyu Sakamoto, Lana Del Rey, Laurie Anderson, Led Zeppelin, Little Eva, Little Richard, Lou Reed, Lulu, Marvin Gaye, Mazzy Star, Morris Stoloff, Nat King Cole, Neil Young, Nina Simone, Otis Redding, Peggy Lee, Percy Faith & His Orchestra, Phil Phillips, Pink Floyd, Portishead, Pretenders, Procol Harum, Ray Charles, Ritchie Valens, Roberta Flack, Roy Hamilton, Roy Orbison, Sade, Sam & Dave, Santo & Johnny, Selena, Shawn Colvin, Shocking Blue, Simon & Garfunkel, Skeeter Davis, Smokey Robinson & The Miracles, Sparklehorse, Stan Getz, Joao Gilberto & Astrud Gilberto, Steve Miller Band, Stray Cats, T. Rex, Ten Years After, The Animals, The Beach Boys, The Beatles, The Cascades, The Chantels, The Chicks, The Cranberries, The Dave Brubeck Quartet, The Doors, The Everly Brothers ,The Fleetwoods, The Four Aces, The Hollies, The Left Banke, The Mamas & The Papas, The Marvelettes , The Moody Blues, The Penguins, The Platters, The Righteous Brothers, The Rolling Stones, The Ronettes, The Shangri-Las, The Shirelles, The Teddy Bears, The Temptations, The Tornados, The Trashmen, The Viscounts, The Youngbloods, The Zombies, Them, This Mortal Coil, Thought Gang, Tom Jones, Tom Waits, Van Morrison, Willie Nelson, Wilson Pickett, ZZ Top. Η καταγραφή από το ‹https://open.spotify.com/playlist/0A28956ne2lgFcDIX-EufGZ› (πρόσβαση 1/5/2022)

έμφαση στα φωνητικά συγκροτήματα. Αυτά τα τραγούδια μοιάζουν να αποτελούν το clue δελτίου καιρού, ένας τρόπος να δοθεί το «πνεύμα της ημέρας», π.χ. την ημέρα των προεδρικών εκλογών στις ΗΠΑ η αναφορά γίνεται στο τραγούδι με τον εύγλωττο τίτλο *Come Together* των **The Beatles**, σίγουρα το αγαπημένο συγκρότημα του σκηνοθέτη μαζί με τους **Portishead**.

Μια αδιατάρακτη τελετουργία διαταράσσεται...
Τα δελτία καιρού είναι τα βασίλεια της μονοτονίας, της κοινοτυπίας και επικράτειες του οικείου. Ο λόγος τους αδιατάρακτα κοινότυπος και πολλές φορές προβλέψιμος, το λεξιλόγιο μικρό, οι φράσεις ανάλογες των καιρικών συνθηκών επαναλαμβανόμενες. Αυτά ακριβώς είναι που χαρακτηρίζουν και τα δελτία καιρού του David Lynch.

Μια μικρή καθημερινή αδιατάρακτη λεκτική επανάληψη και το τυπικό μιας τελετουργίας. Ωστόσο, αυτή η εμμονή στο κοινότυπο, αυτή η αδιατάρακτη καθημερινή ρουτίνα μοιάζει πολύ έξω από το ανορθολογικό και ονειρικό κλίμα που επικρατεί στις ταινίες του. Είναι ως η άλλη όψη του φεγγαριού, το άκρον αντίθετο. Υπαινιγμούς ή ίχνη της μπορούμε να βρούμε τόσο στην ίδια προσωπικότητα του σκηνοθέτη και τις σχεδόν εμμονικές ενδυματολογικές του προτιμήσεις, όσο και σε πλευρές από τις προσωπικότητες των χαρακτήρων στις ταινίες του, όπως τον ντετέκτιβ Dale Cooper στην τηλεοπτική σειρά *Twin Peaks* (1989).

Εν αντιθέσει, όμως, με τα ερμητικά κλειστά σύμπαντα των ταινιών του, το δελτίο καιρού του David Lynch είναι συχνά έκθετο στους ανέμους των καιρών. Κάποιες μέρες ο σκηνοθέτης χάνει την παροιμιώδη αταραξία του, το λεκτικό και το τυπικό του δελτίου καιρού παραβιάζεται και τα έντονα συναισθήματα μιας οργής χρωματίζουν το λόγο ή εισβάλλουν στην εικόνα.

Στις 25/02/2022, την επόμενη της εισβολής της Ρωσίας στην Ουκρανία, ο David Lynch παρουσιάζει όπως πάντα ατάραχος το καθημερινό του δελτίο καιρού. Όμως δύο διακοπές του τυπικού συμβαίνουν, για τις οποίες ο σκηνοθέτης μάς έχει προϊδεάσει πιο πριν με ένα χειροκίνητο οπτικό «εφέ» σεισμού. Πρώτα μια λεκτική μουσική αναφορά για τους Ουκρανούς με το τραγούδι Road των Portishead. Η συνέχεια όμως είναι τελείως απροσδόκητη για έναν πιστό ακόλουθο του σκηνοθέτη: το τυπικό της τελετουργίας διακόπτεται, ακολουθεί μια μακρά σιωπή και αμηχανία και τέλος το δελτίο κλείνει με μια οργισμένη επίκληση για την ειρήνη.

Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και σ' ένα από τα πρώτα δελτία καιρού, στις 3/6/2020, την εποχή που οι ΗΠΑ μαστίζονται από τις διαμαρτυρίες και τις διαδηλώσεις για τη δολοφονία του αφρο-αμερικάνου George Floyd. Ο David Lynch το παρουσιάζει από το εργαστήριό του και πίσω

του υπάρχει μια επιγραφή όπου διακρίνεται η φράση «BLACK LIVES MATTER» χωρίς να μπορούμε να διακρίνουμε τι γράφει στη συνέχεια. Το δελτίο καιρού ακολουθεί όπως πάντα το αυστηρό τυπικό. Όταν ολοκληρωθεί, ο David Lynch σηκώνεται και βγαίνει εκτός κάδρου, τότε η επιγραφή εμφανίζεται ολόκληρη και ακέραια: «PEACE JUSTICE NO FEAR». Ήχοι και θόρυβοι από το περιβάλλον ακούγονται, ένας τόρνος που δουλεύει, ομιλίες από το βάθος.

Εντέλει, αυτή η κοινοτυπία και η ρουτίνα της επανάληψης δεν είναι παρά μια μάσκα, ένας τρόπος για να αποκρυφτούν από τη δημόσια θέα σκέψεις και διεργασίες. Πίσω από αυτή την προστασία τελούνται οι αδιόρατες και λεπτεπίλεπτες διεργασίες της συνείδησης και της δημιουργίας. Μόνο όταν η πίεση γίνεται αφόρητη, εμφανίζονται μικρές ρωγμές και το τελετουργικό καταλύεται...

Δημήτρης Μπάμπας
Θεσσαλονίκη, Μάιος 2022

Υ.Γ. Ένας τρόπος να τα δεις (...ή να τα ακούσεις): Το μάντρα στο YouTube

Υπάρχουν δυο τρόποι για να δει κάποιος αυτά τα δελτία καιρού. Ο πρώτος να τα προσεγγίσει ως αυτόνομα και αυτοτελή, πολύ κοντά στην αρχική πληροφοριακή τους λειτουργία, κάθε μέρα το δελτίο καιρού στο Λος Άντζελες, δηλαδή ως μια καθημερινή τελετουργία του θεατή αντίστοιχη μ' αυτή του σκηνοθέτη. Ο δεύτερος τρόπος είναι να εκμεταλλευτεί ο θεατής τις τεχνικές δυνατότητες που προσφέρει η πλατφόρμα του YouTube, και πιο συγκεκριμένα τη λειτουργία της «playlist». Σύμφωνα με αυτήν, το ένα δελτίο καιρού μετά το άλλο, προβάλλονται χωρίς διακοπή. Αυτές οι επαναλαμβανόμενες φράσεις που ακούγονται συνεχώς, η μια μετά την άλλη, με τις μικρές διαφοροποιήσεις τους ομοιάζουν ως αυτές ενός μάντρα, ένας τρόπος να ασκηθείς πνευματικά, ένας τρόπος να κατακτήσεις τη γαλήνη και ηρεμία.

David Lynch: Ένας σκηνοθέτης του ανοίκειου

Με αφετηρία τις εικαστικές τέχνες αλλά τελική κατάληξη τον κινηματογράφο, ο David Lynch με επιμονή ακολουθεί τη δική του μοναχική πορεία. Αν και σ' αυτή πάντα μπορούν να εντοπισθούν ίχνη μιας λαμπρής παράδοσης —το Χόλιγουντ των φιλμ νουάρ και των μιούζικαλ στις δεκαετίες του '40 και '50— ωστόσο αποκλίνει από τη μέση οδό. Ο David Lynch σταδιακά απομακρύνθηκε από τις συμβάσεις του χολιγουντιανού σινεμά για να κατασκευάσει το δικό του προσωπικό σύμπαν, ένα σινεμά sui generis. Στις ταινίες του δεν υπάρχει μια αφήγηση που να είναι σύμφωνη με τους νόμους του πραγματικού και τους κανόνες της λογικής. Υπακούοντας στην άναρχη λογική ενός ονείρου, έκφραση

της οργιαστικής φαντασίας του ασυνείδητου, οι ταινίες του David Lynch (*INLAND EMPIRE, Mulholland Drive, Lost Highway, Eraserhead*) αμφισβητούν κάθε ορθολογιστική οργάνωση της αφήγησης και της δραματικής πλοκής. Μοιάζουν ως σκηνές ενός ονείρου (ή ενός εφιάλτη αν προτιμάτε) στο οποίο σταδιακά βυθίζεται ο θεατής.

Το δέλεαρ για την καταβύθιση είναι οι σινεφίλ αναφορές (κυρίως στο φιλμ νουάρ), μια απατηλή αίσθηση οικείου –ή καλύτερα ένα déjà vu. Αυτές οι αναφορές δημιουργούν ένα «feeling», ένα συναισθηματικό περιβάλλον στο οποίο ο θεατής βυθίζεται αισθανόμενος ασφάλεια, για να έρθει όμως αργότερα αντιμέτωπος με τις διαταραχές, τα πάθη και τις μανίες της ψυχής. Το ανοίκειο, η παραίσθηση και το ονειρικό είναι συστατικά στοιχεία αυτού του κόσμου και ο θεατής γρήγορα βρίσκεται παγιδευμένος σε κάτι που θα μπορούσε να ‘ναι και η κόλαση του Δάντη. Σαγηνευμένος από την άναρχη ελευθερία της φαντασίας, ο θεατής συχνά τελεί εν απορία, βρίσκεται στο κενό. Αναζητά απεγνωσμένα μια απάντηση στα ερωτήματα και στις απορίες που του δημιουργεί η αφήγηση, προσπαθεί εκ των ενόντων να καλύψει τα κενά.

Δημήτρης Μπάμπας



David Lynch Emerges From Quarantine to Give a Very Lynchian Weather Report

When David Lynch tells you to have a nice day, you better have a nice day.

Zack Sharf
May 11, 2020 5:12 pm

David Lynch has said he's not currently working on any film or television projects while in quarantine in his Los Angeles home, but one thing he is doing while practicing social distancing is keeping an eye on the weather. In peak David Lynch fashion, the "Mulholland Drive" and "Twin Peaks" filmmaker has emerged in a 30-second video published to social media in which he gives a May 11 weather report for the Los Angeles area. Per Lynch's forecast: "Here in Los Angeles it's kind of cloudy, some fog this morning. 64 degrees Fahrenheit, around 17 Celsius. This all should burn off pretty soon and we'll have sunshine and 70 degrees. Have a great day!"

Lynch's weather report marked a break from his usual quarantine hobby: Making lamps. The director told Vice in early April he was crafting wall sconces in his workshop because he's long been obsessed with electricity. "It involves lightbulbs, electricity, polyester resin plastic, and those kinds of things," the director added about his quarantine workshop project before sharing some optimistic views on quarantining.

Lynch said he is hopeful people around the world will emerge from their quarantines "more spiritual" and "much kinder," adding, "It's going to be a different world on the other side and it's going to be a much more intelligent world. Solutions to these problems are going to come and life's going to be very good. The movies will come back. Everything will spring back and in a much better way probably."

When asked for advice on what people can do in quarantine, Lynch responded, "They can draw, they can paint, they can build small things, they can write lyrics, they can write poems, they can write stories that can later be filmed, they can play games, they can invent games. So many things can happen in a small space, they can invent new recipes and cooking things. It's an opportunity for a bunch of different experiments."

(source indiewire.com)

What I'm really watching: David Lynch's YouTube channel

LA weather reports, office DIY projects, nature notes ... they're all there in the film director's daily video blogs about California life, a sunny blessing in lockdown

Pamela Hutchinson
Fri 26 Jun 2020

Our morning routines have changed. More energetic types may have been bouncing out of bed for a virtual PE lesson, and domestic deities are shuffling into the kitchen to inspect their sourdough starters. Me, I've been waking up each morning to check yesterday's weather in Los Angeles.

In mid-May David Lynch activated a YouTube channel (David Lynch Theater) for the express purpose, it seems, of keeping Angelenos up to date with the local weather forecast. It's the revival of an old habit: he used his website for the same purpose back in the early 2000s. In clips just a few seconds long, the director, artist, musician and now YouTuber can be seen seated at his desk, with curls of steam rising from his coffee cup, delivering a weather forecast (in fahrenheit and celsius), pausing only to turn his head and gaze out of the window, as he assesses the stage of the morning cloud formation. True to form, his forecasts are generally optimistic. The clouds will burn away, the mercury will rise and there will be "sunshine all the way". He concludes with a salute, and the instruction to "have a great day".

The weather forecasts may be perfunctory, but their daily appearance is soothing. I don't get tingles from ASMR, but I do get a frisson from my low-key Lynchdates; the director's dark shirts, his impressive snow-white quiff, and his office, soaked in hazy morning sunlight have become comfortingly familiar. Nevertheless, Lynch is not averse to shaking up the format. On 6 June, he marked the anniversary of D-day by recounting a dream he had of being a young German soldier in the second world war, dying on a beach in Normandy. And 12 June became a day of celebration as the director excitedly unveiled his new microphone, a gift from his admirers at the Santa Monica College station KCRW radio. Which probably makes Lynch an influencer.

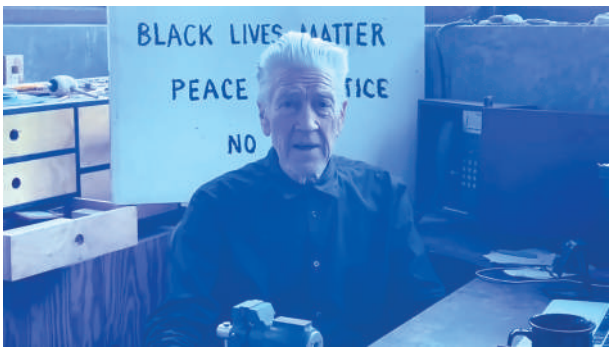
On 2 June, designated #blackouttuesday by the music industry, Lynch was absent from the frame, leaving us with 28 seconds of silence and an empty chair. Even the coffee appeared to be cold. In case his point had

been missed, the following day, he gave the forecast in front of a handmade sign painted with the words: "BLACK LIVES MATTER/PEACE JUSTICE/ NO FEAR". Did 74-year-old Lynch join the BLM demonstrations in Los Angeles? Maybe so.

(...)

I had a trip to California booked this spring, which I cancelled, naturally. So it should be bittersweet to check in with the weather on America's west coast every day, but somehow it's not. Like the checking stick, each video is "a tasty little piece". I hope Lynch stays on YouTube for the summer. Life in lockdown London may be filled with uncertainty, but on my computer screen at least, the coffee is always steaming hot, the sunshine is golden, and the director of Eraserhead wants me to have a great day.

(Source The Guardian)





David Lynch's Industrious Pandemic

By Howard Fishman
February 21, 2021

On January 20th, while the world's attention was focussed on the Inauguration, David Lynch quietly turned seventy-five. He spent the day the way he's spent almost every day since the pandemic began: sheltered in his Los Angeles home, engaged with self-prescribed daily routines. "If you have a habit pattern," Lynch told me, over Zoom, "the more conscious part of your mind can concentrate on your work, and you can get ideas and do those things, and the rest sort of takes care of itself in the background."

(...)

Lynch has been living what he calls a "farmer's life" during the pandemic. "This morning, I woke up at around [long pause] 3:04 a.m.," he told me. "Then I have my coffee and take a few smokes out on the deck" before meditating, shooting a daily weather report that he posts on YouTube, and moving on to whatever else the workday holds. Sometimes it's painting or sculpture; other times it's intentional daydreaming, when he allows his mind to cast about for ideas ("like fishing, I always say"). Occasionally, he designs contraptions, like a urinal that swings out from underneath the sink in his studio. Some of these activities are demonstrated in another, irregular video series he does called "What Is David Working On?" The only people he currently interacts with in person are his wife, Emily Stofle, their eight-year-old daughter, his personal assistant, and his three adult children. Though rumors persist of there being a Lynch television project in the works, he told me that—for now—production work of any kind for him is on indefinite hold. He's open to the idea of getting back into directing when it makes sense: "I would never say no to anything if I fell in love with the material."

(...)

During the pandemic, Lynch's daily YouTube videos have inspired a following who find stability in their hypnotic sameness. When we first spoke, last fall, I asked whether he ever feels resistance to enacting his rituals. What would happen, for instance, if he got up one morning and simply didn't feel like doing his weather report? He paused. "It ... could ... happen," he said at the time, as though the idea had not previously occurred to him. Would he do it anyway? "Oh, yeah," he chuckled, "I would do it. I would do it. I mean, I have a sort of sense of responsibility."

Then, in his February 1st broadcast, Lynch announced that he'd been on the brink of announcing a hiatus for the daily videos—that is, until he'd read the comment thread from the previous day's post and realized, once again, "what a great group you all are." Like the great Oz suddenly revealed from behind a curtain, Lynch let go of the subterfuge of being a weather forecaster and instead imparted the message that lay behind these short videos: "No matter what the weather is," he said that day, "I wish, for all of you, blue skies and golden sunshine internally—all along the way!" Lynch's dedication to discipline and craft, no matter how offbeat, is its own benign, magnetic brand of contagion.

(source The New Yorker)

Bava/Argento:
Ντελιριακές Φρικαλεότητες μιας Κίτρινης Εποχής

σε επιμέλεια Χριστιάνας Ιωάννου

Bava/Argento:
Delirious Horrors of a Yellow Age

curated by Christiana Ioannou

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΑΙΝΙΩΝ / SCREENINGS

Black Sabbath 92' / 1963 / Mario Bava
Blood and Black Lace 88' / 1964 / Mario Bava
Deep Red 126' / 1975 / Dario Argento

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟ GIALLO
INTRODUCTION TO GIALLO

Με τον όρο «σπλάτερ» προσδιορίζονται εκείνες οι ταινίες τρόμου και φρίκης που προσπαθούν να τρομοκρατήσουν το θεατή, να τον κάνουν να νιώσει αηδία και απέχθεια, δείχνοντάς του σκηνές όπου το αίμα ρέει άφθονο μπροστά στο φακό και με ορμή, έτοιμο σχεδόν να... πιτσιλίσει τους θεατές. Η επίδειξη φρικιαστικών σκηνών (χυμένα μάτια, λιωμένα μυαλά, κανιβαλισμοί, ανθρωποθυσίες, σατανικές τελετές, μαγείες, αιμοδιψή ζώα) αποτελεί το κύριο περιεχόμενο αυτών των ταινιών που δομούνται γύρω από μια υποτυπώδη πλοκή και που κεντρικοί ήρωες τους είναι συνήθως ένας ψυχοπαθής δολοφόνος και ο διώκτης του (άλλοτε αστυνομικός, άλλοτε δημοσιογράφος κ.λ.π.)

Πατέρας του σπλάτερ θεωρείται και πάλι (όπως και στην περίπτωση του πορνογραφικού κινηματογράφου) ο Αμερικάνος Ρας Μέγιερ, ο πρώτος που κινηματογράφησε απωθητικές σκηνές βίας, αλλά, στη συνέχεια, το είδος αναπτύχθηκε σε δύο ξεχωριστές σχολές: την ιταλική (πιο κοντά στο φανταστικό, χρησιμοποιώντας όχι σπάνια τον Σατανά και, γενικότερα, το υπερφυσικό στοιχείο στην αφετηρία της πλοκής) και την αμερικάνικη (έμφαση στην ψυχοπαθολογική προσωπικότητα του serial killer). [1]

Το giallo είναι ένα Ιταλικό κινηματογραφικό είδος, όπου το δίπτυχο φόνος–μυστήριο, στο οποίο ο Hitchcock πρωτοστάτησε, μεταφέρεται στα άκρα του μπαρόκ, αγγίζοντας και, μερικές φορές, επικαλύπτοντας τον τρόμο. Ο βίαιος θάνατος φετιχίζεται και σχεδιάζεται τόσο περίπλοκα που σχεδόν αγγίζει το κωμικό. Ο γενικός τόνος είναι κυνικός, με διπρόσωπους χαρακτήρες να παρουσιάζουν μια εκπληκτική σειρά από ηθικές ελλείψεις, σεξουαλικές διαστροφές και πολλαπλές ταυτότητες. Η καχυποψία είναι πανταχού παρούσα γιατί όλοι κρύβουν κάτι: για παράδειγμα ένας άντρας σε ταινία giallo δεν θα μπορούσε να ξυριστεί χωρίς να κρατά με υπαινιγμό το ίσιο ξυράφι του και να κοιτάζει διφορούμενα στον καθρέφτη. Οι γυναικείοι χαρακτήρες είναι είτε διττές μέγαιρες είτε απλώς άτυχες που οι χαρούμενες σκέψεις τους διώχνονται από τα κεφάλια τους με ένα αμβλύ όργανο. Η χρήση της υποκειμενικής λήψης επιτρέπει στον δολοφόνο –την ταυτότητα του οποίου ένας σκηνοθέτης giallo θα κάνει τα πάντα για να αποκρύψει– να κινείται με αναμφίβολη ευκολία από τον τόπο του εγκλήματος σε έναν αιματοβαμμένο τόπο εγκλήματος. Οι αξιόπιστες πληροφορίες της πλοκής ανατρέπονται ώστε οι ταινίες να μην «παίζουν ποτέ δίκαια» και τα κίνητρα του δολοφόνου να είναι συνήθως τόσο παράλογα όσο και οι μέθοδοί που χρησιμοποιεί. Αν αυτός είναι τελικά «αυτός».

Η λέξη giallo, που σημαίνει «κίτρινος» στα Ιταλικά, εμφανίστηκε για πρώτη φορά ως όρος μέσω της παλπ (ελαφριάς) λογοτεχνίας: μεταξύ της δεκαετίας του '30 και της δεκαετίας του '60, τεράστιοι αριθμοί θρίλερ–μυστηρίου δημοσιεύθηκαν στην Ιταλία με έντονα κίτρινα εξώφυλλα. Το λογοτεχνικό giallo είναι ένα ευρύτερο είδος, αλλά ο ιταλικός κινηματογράφος γενικά θεωρείται giallo εάν περιλαμβάνει μια σειρά από σαδιστικές δολοφονίες που εκτελούνται από έναν μυστηριώδη δολοφόνο με διάφορες λεπτομέρειες: – η ένδυση του δολοφόνου με μάσκα, το μαύρο παλτό και τα γάντια, για παράδειγμα, ή ένας διακοσμητικός και σε μεγάλο βαθμό χωρίς νόημα τίτλος – ως προαιρετικά επιπρόσθετα στοιχεία. Το σεξ είναι επίσης πανταχού παρόν, συχνά εξωφρενικά μπλεγμένο με τις δολοφονίες.

Η πρώτη ταινία giallo σκηνοθετήθηκε από τον σπουδαίο Mario Bava, το *The Evil Eye (1962)* αφηγείται την ιστορία μια νεαρής γυναίκας που φτάνει στη Ρώμη για να επισκεφτεί την άρρωστη θεία της, και καταφέρνει να βρεθεί μπλεγμένη σε μια μυστηριώδη ίντριγκα. Είναι μια διασκεδαστική ασπρόμαυρη περιπέτεια, αλλά η σπουδαιότητά της επισκιάζεται από το επόμενο giallo του Bava, το *Blood and Black Lace (1964)*, ένα υπέροχο επίτευγμα, ντελιριακά πολύχρωμο. Ο Bava τρελαίνεται με τα παλλόμενα χρώματα, την περιπλανώμενη κάμερα, την εξωφρενικά στιλιζαρισμένη διακόσμηση και τις βάναυσες σκηνές βίας. Κάποιος σκοτώνει τα μοντέλα σε έναν οίκο μόδας υψηλής ραπτικής, χρησιμοποιώντας μεθόδους τόσο ανεπιθύμητες, όσο επιθυμητά είναι τα

μοντέλα. Υπάρχει μια ελαφρά αίσθηση παλιού Χόλιγουντ στο σκηνικό του οίκου μόδας, αλλά ο Bava σκηνοθετεί με μια ξεκάθαρα μοντέρνα ροπή για υπερβολή, έτσι ώστε και οι έξι φόνοι να είναι αριστουργήματα κορψής σκληρότητας.

Ο Bava συνέχισε σκηνοθετώντας άλλα δύο gialli: το *Five Dolls for an August Moon (1969)* που είναι ένα ουσιαστικά επιπόλαιο κομμάτι, ένα όργιο φακών, σέξι χαζομάρων και κακής διακόσμησης. Καλύτερη μακράν είναι το *A Bay of Blood (1971)*, η οποία πήρε το είδος από το λαιμό, αυξάνοντας τις δολοφονίες τόσο σε συχνότητα όσο και σε σοβαρότητα και ενισχύοντας τον κυνισμό του σκηνοθέτη μετατρέποντάς τον σε γνήσια μαύρη ειρωνεία.

Ο Dario Argento έφτασε στη διεθνή κινηματογραφική σκηνή το 1970 με το εντυπωσιακό ντεμπούτο του, *The Bird with the Crystal Plumage (1970)*. Αυτό το εφευρετικό, ανελέητο giallo, για έναν αποξενωμένο καλλιτέχνη που γίνεται μάρτυρας ενός φόνου σε μια κορψή γκαλερί τέχνης και αποκτά εμμονή με την επίλυση του εγκλήματος, προσθέτει μια ψυχρή, κρύα ενέργεια στο πρότυπο του Bava και μια ισχυρή αίσθηση παράνοιας και μοχθηρίας. Ο Argento συνέχισε σκηνοθετώντας το μάλλον βαρετό *The Cat o'Nine Tails (1971)* και το *Four Flies on Grey Velvet (1971)*, το οποίο πάλεψε να συνδέσει μερικές εξαιρετικές σκηνές giallo με άστοχες απόπειρες χιούμορ και άθλιο σενάριο.

Ήταν μόνο με το *Deep Red (1975)* που ο Argento έκανε ένα τεράστιο άλμα προς τα εμπρός, οδηγώντας τις γραφικές δολοφονίες σε μεγαλειώδη ύψη και αφήνοντας τη φαντασία του για την κάμερα να οργιάσει. Το *Deep Red* είναι ένα ασυμβίβαστο giallo, ένας άγριος λαβύρινθος από ρίμες, προγνώσεις και σχεδόν υπερφυσικές παραδοξότητες. Ο Argento επέστρεψε στο giallo το 1983 με το *Tenebrae* ξεπερνώντας τους περιορισμούς του είδους, επανεξετάζοντας τη σεξουαλική του πολιτική και σχολιάζοντας τις ρίζες του. Ωστόσο, υπάρχουν μόνο ίχνη του giallo στο θλιβερά ταλαιπωρημένο *Phenomena (1985)* και στην εξαιρετική *Opera (1987)*. Το *Trauma (1993)* σηματοδοτεί την αρχή της παρακμιακής, αυτοαναφορικής φάσης του Argento, ενώ το *Sleepless (2000)* παίζει σαν μια ταινία-επιτομή στις μεγαλύτερες επιτυχίες του giallo. [2]

The term "splatter" identifies those horror and freak movies that try to terrify the viewer, making him feel disgusted and repulsed, showing him scenes where blood flows abundantly in front of the lens in a rush, almost ready to.... splash the audience. The display of horrific scenes (shed eyes, melted brains, cannibalism, human sacrifice, satanic rituals, magic, bloodthirsty animals) is the main content of these films, which are built around a subtle plot and whose main characters are usually a

psychopathic killer and his pursuer. (sometimes a police officer, sometimes a journalist, etc.) The father of splatter is considered once more (as in the case of pornographic cinema) the American Russ Meyer, the first to film repulsive scenes of violence, but then the genre was developed into two separate schools: the Italian (closer to the imaginary, using not infrequently Satan and, more generally, the supernatural element at the beginning of the plot) and the American (emphasis on the psychopathological personality of the serial killer) [1]

Giallo is an Italian film genre in which the murderer-mystery format pioneered by Hitchcock is taken to baroque extremes, verging on, and sometimes overlapping with, horror. Violent death is fetishised and plotting is so convoluted that it borders on the ridiculous. The overall tone is cynical, with Janus-faced characters exhibiting a staggering array of moral shortcomings, sexual perversions and multiple identities. Suspicion is ubiquitous because everyone is hiding something; a male in a giallo film can't so much as shave without suggestively finding his straight razor and staring ambiguously in the mirror. Females are either duplicitous harridans or cowering unfortunates having their happy thoughts bashed from their heads with a blunt instrument. The use of subjective camera allows the killer- whose identity the giallo filmmaker will do *anything* to obscure- to flit with credulity-straining ease from crime scene to blood-caked crime scene. Reliable plot information is deferred so that the films never 'play fair' and the killer's motives are usually as absurd as his methods elaborate. That's if he is a 'he'.

The word giallo – meaning 'yellow' in Italian – first cropped up as a genre term via pulp literature: between the 30's and the 60's, vast numbers of mystery-thrillers were published in Italy with distinctive bright yellow covers. The literary giallo is wider genre but the Italian film is generally considered a giallo if it features a series of sadistic murders performed by a mystery killer with various details: – the killer's garb of mask, black coat and gloves, for instance, or a decorative and largely meaningless title – as optional extras. Sex is also omni-present, often outrageously entangled with the killings.

The first real giallo film was directed by the great Mario Bava: *The Evil Eye (1962)* tells of a young woman arriving in Rome to visit her sick aunt, only to find herself embroiled in mysterious intrigue. It's a fun romp, filmed in cool black and white: but its importance is eclipsed by Bava's next giallo, *Blood and Black Lace (1964)*, a magnificent achievement in colour-drenched delirium. Bava goes mad with his pulsing colours, prowling camera, ornamentally outrageous decor and brutal scenes of violence. Someone is killing off the models at a haute couture fashion house, using methods as nasty as the models are desirable. There's

a slightly old-Hollywood feel to the fashion-house setting, but Bava directs with a distinctly modern taste for excess and the six killings are masterpieces of stylish cruelty. Bava went on to direct two more gialli: *Five Dolls for an August Moon (1969)* is an essentially frivolous piece, an orgy of zoom lenses, sexy nonsense and bad decor. Better by far is *A Bay of Blood (1971)*, which took the gene by the throat, upping the murders in both frequency and severity and amplifying the director's underlying cynicism into genuine black irony.

Dario Argento arrived on the international film scene in 1970 with his stunning debut, *The Bird with the Crystal Plumage (1970)*. This inventive, remorseless giallo, about an alienated artist who witnesses a murder in a chic art gallery and becomes obsessed with solving the crime, adds a cold, crisp energy to Bava's template and a powerful sense of paranoia and malice. Argento followed it with the rather dull *Cat o'Nine Tails (1971)*, and *Four Flies on Grey Velvet (1971)*, which struggles to connect some outstanding giallo set-pieces with misguided attempts at humour and terrible scripting.

It was only with *Deep Red (1975)* that Argento made a quantum leap forward, taking graphic murders to grandiose heights, and letting his imagination for the camera run riot. Deep Red is an unfettered giallo, a wild, echoing labyrinth of rhymes, precognitions and quasi-supernatural eeriness. Argento returned to the giallo in 1983 with Tenebrae transcends the giallo's limitations, rewrites its sexual politics and comments on its roots. However, there are only traces of giallo in the woefully wonky *Phenomena (1985)* and the excellent *Opera (1987)*. *Trauma (1993)* marks the beginning of Argento's decadent, self-referential phase while *Sleepless (2000)* plays like a giallo greatest-hits compendium. [2]

ΣΥΝΟΨΕΙΣ ΤΑΙΝΙΩΝ
FILM SYNOPSES



Αίμα και Μαύρη Δαντέλα
Blood and Black Lace
88', 1964, Ιταλία, Δυτική Γερμανία / Italy, West Germany

Σκηνοθεσία / Directed by Mario Bava
Σενάριο / Screenplay by Mario Bava, Giuseppe Barilla
Πρωταγωνιστούν / Cast Cameron Mitchell, Eva Bartok, Thomas Reiner

Ο σκηνοθέτης Mario Bava εδραίωσε την φήμη του ως ο μαιτρ των Ιταλικών ταινιών τρόμου με αυτό το ντελιριακά στιλιζαρισμένο θρίλερ, μια από τις θεμελιώδεις δουλειές του είδους giallo και επιρροή για πολλούς σκηνοθέτες από τον Dario Argento μέχρι τον Martin Scorsese. Ο οίκος μόδας Christian Haute Couture είναι ένα σπίτι για μοντέλα... και πισώπλατα μαχαιρώματα... και εκβιασμούς... και εμπόριο ναρκωτικών... και τώρα, μια δολοφονία. Το έπος ξεκινά όταν ένα όμορφο μοντέλο σκοτώνεται βάναυσα και ο φίλος της, γνωστό πρεζόνι που της προμήθευε ναρκωτικά, είναι ύποπτος για το έγκλημα. Είναι όμως ένοχος ή κάποιος άλλος περιμένει στο σκοτάδι για να τον ενοχοποιήσει?

Director Mario Bava cemented his reputation as the master of Italian horror with this deliriously stylized thriller, one of the foundational works of the giallo genre and an influence on directors ranging from Dario Argento to Martin Scorsese. The Christian Haute Couture fashion house is a home to models... and backstabbing... and blackmail... and drug deals... and, now, murder. The saga begins when a beautiful model is brutally killed, and her boyfriend, a known addict supplying her drugs, is suspected of the crime. But is he guilty, or is someone waiting in the shadows setting him up?



Τα Τρία Πρόσωπα του Σατανά
Black Sabbath
92', 1963, Ιταλία, Ηνωμένο Βασίλειο / Italy, UK

Σκηνοθεσία / Directed by Mario Bava
Σενάριο / Screenplay by Mario Bava, Alberto Bevilacqua, Marcello Fondato
Πρωταγωνιστούν / Cast Michele Mercier, Lidia Alfonsi, Boris Karloff, Mark Damon, Jacqueline Pierreux

Τρεις ατμοσφαιρικές ιστορίες τρόμου. Μια γυναίκα τρομοκρατείται μέσα στο διαμέρισμά της καθώς δέχεται τηλεφωνήματα από κάποιο άτομο του παρελθόντος της. Ένας Ρώσος κόμης πέφτει πάνω σε μια οικογένεια στην ύπαιθρο που προσπαθεί να καταστρέψει βρικόλακες' και μια νοσοκόμα παίρνει μια μοιραία απόφαση ενώ ετοιμάζει το πτώμα ενός ασθενή της...

Three atmospheric horror tales. A woman is terrorised in her apartment by phone calls from someone from her past; a Russian count stumbles upon a family in the countryside trying to destroy vampires; and a nurse makes a fateful decision while preparing the corpse of one of her patients...



Βαθύ Κόκκινο
Deep Red
127', 1975, Ιταλία / Italy

Σκηνοθεσία/ Directed by Dario Argento
Σενάριο / Screenplay by Bernardino Zapponi
Πρωταγωνιστούν / Cast David Hemmings, Daria Nicolodi, Gabrielle Lavia, Macha Meril

Ένας Άγγλος πιανίστας που ζει στην Ρώμη γίνεται μάρτυρας του βίαιου φόνου ενός μέντιουμ. Με τη βοήθεια μιας επίμονης νεαρής ρεπόρτερ προσπαθεί να ανακαλύψει τον δολοφόνο χρησιμοποιώντας πολύ αντισυμβατικές μεθόδους, και σύντομα οι δυο τους παρασύρονται σε ένα συγκλονιστικό πλέγμα άνοιας και βίας.

An English pianist living in Rome witnesses the brutal murder of a psychic. With the help of a tenacious young reporter he tries to discover the killer using very unconventional methods, and the two are soon drawn into a shocking web of dementia and violence.

Ο MARIO BAVA ΚΑΙ ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ
MARIO BAVA AND HIS FILMS

Ο **Mario Bava** γεννήθηκε στις 31 Ιουλίου του 1914 στο Σαν Ρέμο της Ιταλίας. Ήταν γιος του Eugenio Bava, γνωστού κινηματογραφιστή και σχεδιαστή ειδικών εφέ του Ιταλικού βωβού κινηματογράφου. Οι δεξιότητες και οι γνώσεις του πατέρα του μεταδόθηκαν με αγάπη στον νεαρό Mario, ο οποίος μεγάλωσε μαθαίνοντας και παρατηρώντας την τέχνη του κινηματογράφου και της δημιουργίας ψευδαισθήσεων, αποκτώντας όλα τα απαραίτητα εργαλεία για τη μελλοντική του πορεία. Ο Bava εργάστηκε ως βοηθός του πατέρα του, σχεδιάζοντας σεκάνς τίτλων και υποτιτλίζοντας ιταλικές ταινίες μεγάλου μήκους έως τα τέλη της δεκαετίας του 1930. Στη συνέχεια άρχισε να εργάζεται ως βοηθός για μερικούς από τους πιο γνωστούς κινηματογραφιστές της Ιταλίας και μέχρι το 1939 εργαζόταν ως ανεξάρτητός διευθυντής φωτογραφίας. Στα χρόνια που ακολούθησαν γύρισε ταινίες με σκηνοθέτες όπως ο Roberto Rosellini, ο Raoul Walsh και ο G.W.Pabst.

Μέχρι τη δεκαετία του 1950, οι καινοτόμες τεχνικές φωτισμού του Bava και η ιδιοφυΐα του στη δημιουργία ρεαλιστικών ειδικών εφέ σε αντίξοες συνθήκες τον εδραιώσαν ως ένα από τους κορυφαίους τεχνικούς ταινιών της Ιταλίας. Προσλήφθηκε από τον φίλο του, σκηνοθέτη Riccardo Freda, για να σχεδιάσει τους φωτισμούς και τα ειδικά εφέ για το "I Vampiri" (1956), και κατέληξε να σκηνοθετεί τη μισή ταινία μέσα σε δύο μόλις ημέρες αφότου ο Freda είχε μια διαφωνία με τους παραγωγούς. Ιστορικά σημαντική ως η πρώτη ιταλική ταινία τρόμου της εποχής του ήχου, η ταινία ήταν μια εμπορική αποτυχία. Ο Freda ισχυριζόταν ότι στο ιταλικό κοινό δεν άρεσε η ιδέα μιας ιταλικής ταινίας τρόμου, γι' αυτό κρύφτηκε πίσω από το ψευδώνυμο Robert Hampton όταν σκηνοθέτησε την ταινία *Caltiki–Il Mostro Immortale (1959)*. Για ακόμη μια φορά, ο Bava (επονομαζόμενος John Foam, «αφρός» είναι η αγγλική μετάφραση του «bava») κλήθηκε να ολοκληρώσει την ταινία, της οποίας επίσης είχε σχεδίασε τον φωτισμό και παρείχε τα φρικιαστικά ειδικά εφέ, όταν ο Freda έφυγε. Ως αποτέλεσμα της διάσωσης μιας ακόμη προβληματικής παραγωγής, του θεάματος του Jacques Tourneure *Ο γίγαντας του Μαραθώνα (1959)*, δόθηκε στον Bava η ευκαιρία να σκηνοθετήσει όποια ταινία επιθυμούσε, αρκεί να μην κόστιζε πάρα πολλά χρήματα.[3]

Αυτό οδήγησε στο *Black Sunday (1960)*, το σκηνοθετικό ντεμπούτο του Bava σε ηλικία 43 χρόνων. Ως γνωστός λάτρης της Ρωσικής λογοτεχνίας, ο Bava διάλεξε την ιστορία του Nikolai Gogol, "Vij" ως βάση της ταινίας του, η οποία έκανε τεράστια επιτυχία, και επαινέθηκε από κριτικούς και κοινό σε όλο τον κόσμο. Συχνά αποκαλούμενη ως η τελευταία σπουδαία μαυρόασπρη γοτθική ταινία τρόμου, αυτό το διαμάντι του Bava ήταν υπεύθυνο για την ξαφνική άνοδο της Βρετανίδας Barbara Steele στην

θέση της κινηματογραφικής βασίλισσας του τρόμου. Μετά την επιτυχία του Black Sunday ο Bava δεν ενδιαφερόταν να γυρίσει μία ακόμα μαυρόασπρη ταινία. Συνέχισε δημιουργώντας το *Hercules at the Centre of the Earth (1961),* μια φαντασμαγορική βουτιά στην κόλαση, αντλώντας έμπνευση από την πρόσφατη επιτυχία του *Journey to the Centre of the Earth (1959)*. Το 1962 επιστρέφει στην μαυρόασπρη κινηματογράφηση με την ταινία μυστηρίου *The Girl Who Knew Too Much/Evil Eye*, ένας φόρος τιμής στον Hitchcock, που πλέον θεωρείται και η πρώτη ταινία giallo στη ιστορία του είδους.

Οι επόμενες τρείς ταινίες του Bava, *Black Sabbath (1963), Whip and the Body (1963)* και *Blood and Black Lace (1964)* είχαν μια εξίσου αξιοσέβαστη επιτυχία.

Το *Whip and the Body* είναι ουσιαστικά ένα έγχρωμο ριμέικ της ταινίας *Black Sunday*. Συμμερίζεται το γενικό κλίμα στασιμότητας της προηγούμενης ταινίας; και κάθε έργο επικεντρώνεται σε μια οικογένεια που στοιχειώνεται από το παρελθόν, ένα παρελθόν που εξαντλεί το παρόν σε κάθε ώρα που περνά. Ορισμένα πλάνα «αντηχούν» αυτά τη ς προηγούμενης ταινίας: η κάμερα γλιστράει στο δωμάτιο καθώς μια γυναίκα κάθεται και παίζει πιάνο; μια οικογενειακή εστία που ανοίγει για να αποκαλύψει ένα μυστικό πέρασμα; ένας γέρος που τρομοκρατείται στο κρεβάτι του αργά το βράδυ....Το πιο όμορφα ζοφερό έργο του, το *Whip and Body* αποδείχτηκε το πιο αμφιλεγόμενο έργο του Bava. Ο παραγωγός δικάστηκε για αισχρότητα και αργότερα η ταινία διανεμήθηκε στο εξωτερικό κάτω από βαριά μονταρισμένες εκδόσεις (στις ΗΠΑ κυκλοφόρησε με τον ασυγχώρητο τίτλο What!). Αυτή η διαμάχη είναι κατανοητή. Το Whip and the Body μεταμορφώνει μια ιστορία με φαντάσματα και σαδομαζοχιστική βία σε ένα κλασικό έργο τρελής αγάπης , μαζί με το *L'Age d'or* (1930) και *Wuthering heights* (1953) του Bunuel, το *Gun Crazy* (1949) του Joseph H. Lewis και το *Vertigo* του Hitchcock (1958). [4]

Το *Blood and Black Lace (1964)* είναι ίσως η ταινία που καθόρισε το είδος του giallo, ένα θρίλερ που επικεντρώθηκε στις πράξεις του βίαιου θανάτου και όχι στην πλοκή της αστυνομικής έρευνας και ενέπνευσε βαθιά σκηνοθέτες όπως ο Dario Argento, ο Lucio Fulci και ο John Carpenter.

Η American International Pictures έσπασε το συμβόλαιό της με τον Bava εκείνη την εποχή καθώς βρήκαν την δουλειά του πολύ βίαιη, ερωτική και τις περισσότερες φορές οι ταινίες δεν μπορούσαν να μονταριστούν για την επιθυμητή διανομή. *To Kill, Baby...Kill! (1966)* ήταν το επόμενο έργο του Bava, ένα γοτθικό αριστούργημα που ολοκληρώθηκε με πολύ χαμηλό προϋπολογισμό, τόσο χαμηλό που στο τέλος, όταν δεν

είχαν άλλα χρήματα, τόσο οι ηθοποιοί όσο και το συνεργείο συνέχισαν να εργάζονται δωρεάν για να το ολοκληρώσουν έχοντας μόνο την αγάπη τους για την ταινία. Λέγεται ότι επηρέασε το *Toby Dammit (1967)* του Felliini, το *The Last Temptation of the Christ (1988)* του Scorsese και το *Twin Peaks (1960)* του Lynch.

Μετά από δύο χρόνια παύσης, ο Bava επέστρεψε με το *Diabolik (1968)* βασισμένο στα δημοφιλή κόμικς της Giussani Sister. Η ταινία είχε προϋπολογισμό 3.000.000 δολάρια, αλλά ολοκληρώθηκε από τον σκηνοθέτη με μόλις 400.000. Το Diabolik επαινέθηκε ως μια από τις καλύτερες διασκευές κόμικς και έχει τεράστιο εισπρακτικό κέρδος σε όλη την Ευρώπη.

Η τελευταία, μη αναγνωρισμένη όμως, δουλειά του Bava ήταν ο σχεδιασμός ειδικών εφέ για το *Inferno (1980)* του Dario Argento. Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων του Inferno, ο Bava επινόησε οπτικά εφέ, κατασκεύασε μακέτες και γύρισε ακόμη και μερικές σκηνές ενόσω ο Argento ήταν άρρωστος.

Ο Bava πέθανε από καρδιακή προσβολή στις 25 Απριλίου 1980. Αξίζει να σημειωθεί ότι τέσσερις μέρες αργότερα είχε πεθάνει και ο Alfred Hitchcock, ο Βρετανός αντίστοιχος του. Όπως ο Hitchcock έτσι και ο Bava ήταν μια σημαντική προσωπικότητα των σύγχρονων ταινιών τρόμου και θρίλερ, με το έργο του να παραμένει ως ένα από τα πιο απολαυστικά και επιδραστικά στην ιστορία του κινηματογράφου.

Ανεξάρτητα από την θεματική, η εμμονή του Bava με βασικά θέματα όπως η παραπλανητική φύση των εμφανίσεων και η καταστροφική ικανότητα της ανθρώπινης φύσης έλαμψε, όπως και το εντελώς ξεχωριστό οπτικό του στιλ που τον έκανε αγαπητό σε μια γενιά φανατικών του κινηματογράφου. Παρ' όλα αυτά, το όνομά του παραμένει ουσιαστικά άγνωστο. Με βάση τις μαρτυρίες των συνεργατών του, αυτό ίσως δεν προκαλεί μεγάλη έκπληξη. Η άποψη του ίδιου του Bava για το ταλέντο του επισκιάστηκε από την έλλειψη αυτοπεποίθησης και η ντροπαλότητα του, τον εμπόδιζε να εκμεταλλευτεί ευκαιρίες που θα έκαναν το όνομά του πιο γνωστό διεθνώς. Ευτυχώς, πιο σύγχρονοι και δημοφιλείς κινηματογραφιστές όπως ο Martin Scorsese και ο Quentin Tarantino υπερασπίστηκαν δυνατά τις προσπάθειές του, καθιερώνοντάς τον ως μια από τις πιο σημαντικές φιγούρες στον σύγχρονο κινηματογράφο. [5]

Mario Bava was born on the 31st of July 1914, in San Remo, Italy. He was the son of a well known cinematographer and special effects technician of the Italian silent cinema, Eugenio Bava. His father's skills and knowledge were lovingly passed on to young Mario, who grew up learning and observing the art of filmmaking and crafting illusions, gaining

all the necessary tools for his future path. Bava worked as an assistant to his father, animating title sequences and subtitling Italian feature films until the late 1930's. He then began working as an assistant to some of the most well known cinematographers of Italy and by 1939 he rose as an individual director of photography. Over the years that followed he shot films directed by Roberto Rosellini, Raoul Walsh and G.W.Pabst.

By the 1950's, Bava's innovative lighting techniques and his genius at creating realistic special effects on a shoestring cemented himself as on of Italy's top film technicians. Hired by his friend, director Riccardo Freda, to provide the lighting and special effects 'I Vampiri' (1956), he ended up directing half of the film in mere two days after Freda had a disagreement with the producers. Historically significant as the the first Italian horror film of the sound era, the film was a commercial flop. It was Freda's contention that Italian audiences didn't like the idea of an Italian horror film, so he hid behind the pseudonym Robert Hampton when he directed the tongue-in-cheek 'Caltiki-Il Mostro Immortale (1959). Once again, Bava (credited as John Foam, "foam" being the English translation to "bava") was called upon to complete the film, which he also lit and provided the gruesome special effects for, when Freda walked. As a result of rescuing yet another troubled production, Jacques Tourneur's spectacle 'The Giant of Marathon' (1959), Bava was given the opportunity of directing any film he chose, so long as it didn't cost too much money. [3]

That led to *Black Sunday (1960)*, Bava's directorial debut at the age of 46. As a true lover of Russian literature, Bava chose Nikolai Gogol' story "Vij" as the foundation of his film which proved to be an instant success praised by critics and audiences worldwide. Often called the last great Black and White gothic horror film, Bava's gem was responsible for the overnight rise of British actress Barbara Steele to stardom as a screen queen of horror. Bava was not interested in shooting another black and white film straight after this success. He proceeded in the making of *Hercules at the Centre of the Earth (1961)*, a phantasmagoric fall into hell, drawing inspiration from the recent hit of *Journey to the Centre of the Earth (1959)*, only to return one last time to black and white filming with the Alphabet Murder mystery *The Girl Who Knew Too Much (1962)*; a homage to Hitchcock and the first widely recognised giallo, in the history of the genre.

Bava's next three films *Black Sabbath (1963), Whip and the Body (1963)* and *Blood and Black Lace (1964)* were also equally respectable in success. *Whip and the Body is virtually a colour remake of Black Sunday. It shares the earlier film's general climate of stagnation; each work centred on a family haunted by a past, a past which exhausts the present with each waking hour. Certain shots "echo" ones from the earlier film:*

the camera gliding across the room as a woman sits and plays the piano; a family hearth opening to reveal a secret passageway; an old man terrorised in his bed late at night.... His most beautifully sombre work, Whip and Body turned out to be Bava's most controversial. The producer was put on trial for charges of obscenity, and it was later distributed abroad in heavy edited versions (in the US, it was released with the unforgivable title What!). This controversy is understandable. Whip and the Body transforms a tale of ghosts and sadomasochistic violence into a classic work of l'amour fou, alongside Bunuel's L'Age d'or (1930) and Wuthering heights (1953), Joseph H. Lewis' Gun Crazy (1949) and Hitchcock's Vertigo (1958) [4]

Blood and Black Lace (1964) was perhaps the film which shaped and defined the giallo genre, a thriller which focused on the acts of violent death rather than the police investigation plot, and deeply inspired directors such as Dario Argento, Lucio Fulci and John Carpenter.

American International Pictures broke their contract with Bava at that time as they found his work too violent, erotic, and most of the times unable to rework it for their desired distribution. *Kill, Baby...Kill! (1966),* was Bava's next project, a gothic masterpiece which was completed on a very low budget, so low that in the end when there was no more money both the cast and crew kept working for free in order to complete it just out of love for the film. It is said to have influenced Felliini's *Toby Dammmit (1967),* Scorsese's *The Last Temptation of the Christ (1988)* and Lynch's *Twin Peaks (1991).*

After a two year pause Bava returned to work with *Diabolik (1968)* based on Giussani Sister's popular comics. The film was budgeted for $3,000,000 but was completed by the director for $400,0000. Diabolik was praised as one of the finest comics adaptions ever and has an enormous box office profit across Europe.

Bava's final project was an uncredited special effects design for *Inferno (1980)* by Dario Argento. During the shooting of Inferno, Bava painted glass mattes, devised optical effects, built maquettes and even shot some scenes while Argento was sick.

Mario Bava died of a heart attack on the 25th of April 1980. It is worth noting that four days later, Alfred Hitchcock, Bava's British counterpart also passed away. And just like Hitchcock, Bava was a major figure of modern horror and thriller films, with his work remaining as one of the most satisfying and influential in the history of cinema.

No matter what the subject matter, Bava's obsession with key themes like the deceptive nature of appearances and the destructive capacity of human nature shone through, and his wholly distinctive visual style endeared him to a generation of film fanatics. For all of that, his name remains essentially unknown. Based on the testimony of his collaborators, this is perhaps not very surprising. Bava's own view of his talent was coloured by a lack of confidence, and his basic shyness prevented him from taking advantage of opportunities which would have made his name more internationally known. Fortunately, recent film sensation like Martin Scorsese and Quentin Tarantino have loudly championed his efforts, thereby establishing him as one of the most influential figures in modern cinema. [5]

Ο DARIO ARGENTO ΚΑΙ ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ
DARIO ARGENTO AND HIS FILMS

Ο **Dario Argento** γεννήθηκε στις 7 Σεπτεμβρίου του 1940 στη Ρώμη της Ιταλίας. Γνωστός για το σκανδαλιστικό του έργο, είναι ένας από τους πιο γνωστούς και σεβαστούς εν ζωή Ιταλούς σκηνοθέτες, συχνά αποκαλούμενος «Ιταλός Χίτσκοκ» και «Μάστορας του Τρόμου». Ο Argento προέρχεται από καλλιτεχνική οικογένεια: ο πρωτότοκος γιος του σικελού παραγωγού ταινιών Salvatore Argento και της αναγνωρισμένης Βραζιλιάνας φωτογράφου Elda Luxardo.

Ως σκηνοθέτης, ο Dario Argento πολύ γρήγορα καθιέρωσε το όνομά του με το φαινόμενο της λατρείας, τα έργα του οποίου επαινέθηκαν και καταδικάστηκαν εξίσου. Από το 1970 έχει σκηνοθετήσει 16 ταινίες, των οποίων η χειμαρρώδης πλοκή, το υπερβολικό οπτικό στιλ και οι αντισυμβατικές ανατροπές φύλου έχουν ανατρέψει επανειλημμένα τους καθιερωμένους ορισμούς της κινηματογραφικής αισθητικής. Οι ταινίες του Argento χαρακτηρίζονται όλες από μια περίτεχνη χρήση της κάμερας, του φωτισμού και της μουσικής. Ωστόσο, τυχόν καλλιτεχνικές ταμπέλες που εφαρμόζονται σε αυτές τις εικόνες περιπλέκονται από την επιμονή του να τις χρησιμοποιεί ως φόντο σε σκηνές σεξουαλικής βίας. Η φήμη του ως Ευρωπαίος μετρ του μακάβριου που είναι πρόθυμος να ωθήσει τις εικόνες βίας της οθόνης στα άκρα έχει επιβεβαιωθεί από τους υψηλού προφίλ ρόλους του ως σύμβουλος/παραγωγός σεναρίου σε διάσημα κλασικά όπως το *Dawn of the Dead (1978)* του George A. Romero και το *Demons (1986)* του Lamberto Bava, καθώς και ο ρόλος του ως συγγραφέας του μεταθανάτιου ολοκληρωμένου έργου του Lucio Fulci, *The Wax Mask (1997)*. [6]

Στα πρώτα του βήματα, ενώ ήταν ακόμη μαθητής γυμνασίου σε καθολικό σχολείο, ο Dario άρχισε να εργάζεται ως κριτικός κινηματογράφου στην εφημερίδα Paese Sera στη Ρώμη. Ήταν τότε που κατάλαβε τις πιθανότητες που προέκυπταν και πόσο ανικανοποίητος ένιωθε στο να γράφει κριτικές για τις ταινίες άλλων ανθρώπων, έτσι άρχισε να γράφει σενάρια εκμεταλλευόμενος τη γνώση που άρχισε να αποκτά. Τα γουέστερν και τα αστυνομικά δράματα της δεκαετίας του '60, *Cemetry without Crosses (1969)* και *Commandos (1968)* ήταν οι πρώτοι του συγγραφικοί τίτλοι, που οδήγησαν σε ένα σημαντικό βήμα στην καριέρα του όταν συνεργάστηκε με τον Sergio Leone και τον Bernando Bertolucci ως σεναριογράφος για το κλασικό σπαγγέτι γουέστερν, *Once Upon A Time in the West (1968)*.

Ήταν εκείνη την εποχή που ο νεαρός Argento τράβηξε την προσοχή του Gofredo Lombrado (Titanus Distribution Company). Ο Lombrado είχε αποκτήσει ένα νέο σενάριο, το οποίο οδήγησε στο σκηνοθετικό ντεμπούτο του Argento με το όνομα *Bird with the Crystal Plumage (1970)*. Μια χαλαρή προσέγγιση του *The Screaming Mimi* του Fredric Brown, η ταινία αποτέλεσε μεγάλη επιτυχία και ένα εντυπωσιακό ντεμπούτο τρόμου, με τον Tony Musante και τη Suzy Kendall στους βασικούς ρόλους. Η ιστορία ακολουθεί τον Sam Dalmas, έναν Αμερικανό συγγραφέα που γίνεται κύριος μάρτυρας μιας αποτυχημένης δολοφονίας σε μια γκαλερί τέχνης και πιθανώς το επόμενο θύμα ενός διαβόητου κατά συρροή δολοφόνου.

Ακολουθούμε συνεχώς τον ήρωα σε σκοτεινά δωμάτια, σκοτεινά σοκάκια, σκοτεινά πάρκα, σκοτεινούς διαδρόμους και σκοτεινά υπόγεια. Και αυτό μας κάνει πολύ ανήσυχους. Κοίταξα γύρω μου στην κινηματογραφική αίθουσα και βρήκα ανθρώπους να γέρνουν ασυναίσθητα προς τα εμπρός στις θέσεις τους και κάπως να στραβοκοιτάζουν, σαν να μπορούσαν να εντοπίσουν οποιονδήποτε κίνδυνο για τον ήρωα. Αυτό είναι το θέμα των θρίλερ, φυσικά, και αυτός είναι και ο λόγος που αυτή (η ταινία) λειτουργεί. [7]

Αποκλείοντας τις αμερικανικές αστυνομικές ταινίες της περιόδου, ο Argento έχτισε τον ήρωά του ως έναν ανίκανο ερευνητή του οποίου τα συμπερασματικά λάθη οδηγούν στην πραγματικότητα στους επόμενους φόνους που κυριαρχούν σε όλη την υπόλοιπη ταινία. Χρησιμοποιώντας την ανάμνηση του εγκλήματος του Dalmas, η αστυνομία διεξάγει μια περίπλοκη έρευνα πιστεύοντας ότι μπορεί να αναγνωρίσει τον δολοφόνο σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, όπως το είδος του πούρου που καπνίζει και το είδος των κοστουμιών που φοράει. Εδώ, η παρωδία του Argento για τις διαδικασίες του εγκλήματος που κυριαρχούν στην αστυνομική λογοτεχνία χρησιμοποιείται για να υπογραμμίσει την έλλειψη πίστης που επενδύει στους ερασιτέχνες ντετέκτιβ του. Αυτό αποκαλύπτεται στο φινάλε, όταν ο Νταλμάς σοκαρίζεται όταν ανακαλύπτει ότι η γυναίκα που

νόμιζε ότι είδε να δέχεται επίθεση στη γκαλερί είναι στην πραγματικότητα ο δολοφόνος της ταινίας. Με το σοκαριστικό τέλος του The Bird with the Crystal Plumage, ο Argento σηματοδότησε ξεκάθαρα τον εαυτό του ως ένα σκηνοθέτη που έπαιζε με τις προσδοκίες του κοινού και των κριτικών σχετικά με τον ρόλο του φύλου στην ταινία τρόμου. Χειραγωγώντας πολλά από τα χαρακτηριστικά των ψυχοσεξουαλικών θρίλερ (όπως η «ανδρική» άποψη που χρησιμοποιεί ο δολοφόνος για να καταδιώκει και να ερευνά μελλοντικές γυναίκες θύματα), η αποκάλυψη μιας γυναίκας δολοφόνου αποδεικνύει μια πραγματικά σοκαριστική αποκάλυψη στο φινάλε της ταινίας. [8]

Τα σίκουελ *The Cat O'Nine Tails* και *Four Flies on Grey Velvet* κυκλοφόρησαν το 1971 και το 1972 αντίστοιχα μετά την επιτυχία του ντεμπούτου του, και έγιναν γνωστά στον κόσμο του κινηματογράφου ως η Τριλογία των Ζώων. Το 1973, ο Argento αποφάσισε να κάνει ένα διάλειμμα από το giallo, προκειμένου να σκηνοθετήσει το *The Five Days in Milan,* ένα κωμικό γουέστερν καθώς και μερικά τηλεοπτικά δράματα όπως το *La Porta Sul Buio: Testimone Oculare.* Το 1975 επέστρεψε στη δημιουργία ταινιών giallo με το κομβικό Profondo Rosso, γνωστό και ως Deep Red, χαρακτηρισμένο από πολλούς κριτικούς ως το καλύτερο giallo που έγινε ποτέ. Οι Goblin έντυσαν μουσικά την ταινία, ως συνεργάτες για πρώτη φορά, αφού ο Argento είχε γυρίσει την πλάτη του στη μουσική του Ennio Moriccone. Το *Deep Red* ενέπνευσε αρκετούς κινηματογραφιστές στο είδος του τρόμου, καθιερώνοντας το όνομα του Argento ως μάστορα του τρόμου.

Το *Deep Red* παραμένει μια μεταβατική ταινία από την άποψη της εξέλιξης του Argento, τόσο ως σκηνοθέτης όσο και ως κινηματογραφικός στυλίστας. Όπως έχει σημειώσει ο Maitland McDonagh, η ταινία είναι «αδυσώπητα θεατρική» με το σπλάτερ της οθόνης να πλαισιώνεται από λήψεις μακράς διάρκειας, ασαφείς οπτικές γωνιές και ριζικές διαιρέσεις μεταξύ του ήχου και της εικόνας. Ο υπαινιγμός της ταινίας για τις πρωτοποριακές τεχνικές από σκηνοθέτες όπως ο Michelangelo Antonioni είναι κάτι παραπάνω από σύμπτωση. Πράγματι, με την επιλογή του ηθοποιού David Hemmings ως δύσμοιρου ερασιτέχνη ντετέκτιβ, ο Argento κάνει λόγο ξεκάθαρα για τον παρόμοιο ρόλο του ως Thomas στο Blow Up (1966) του Antonioni. Ενώ ο Thomas αποκαλύπτει μια δολοφονία κρυμμένη στα φαινομενικά αθώα περιγράμματα μιας φωτογραφίας, ο Marc ξετυλίγει ένα μυστήριο δολοφονίας που μπλέκει και εμπλέκει τους στενότερους συνεργάτες του. Ενώ ο Thomas κυριολεκτικά καταβροχθίζεται από την έρευνά του κατά τη διάρκεια του διφορούμενου φινάλε του Blow Up, η κορύφωση του Deep Red βρίσκει τον χαρακτήρα του Hemmings σοβαρά τραυματισμένο αφού δεν κατάφερε να αναγνωρίσει τη γυναίκα δολοφόνο της ταινίας, την μητέρα του πιο στενού Ιταλού συντρόφου του. [9]

Το 1977 κυκλοφόρησε το Suspiria, τη πρώτη ταινία από την Τριλογία των Τριών Μητέρων. Η ταινία ακολουθεί τη Suzy Bannion, μια νεαρή φοιτήτρια που φοιτά στην ακαδημία χορού του Freiburg, και ανακαλύπτει ότι ο τόπος διοικείται από κακές μάγισσες. Διάσημο για τη σουρεαλιστική αισθητική, την ανατριχιαστικό μουσική και τις οπτικά εντυπωσιακές εικόνες, αυτή η πλούσια ταινία παραμένει η λατρεμένη του κοινού.

Έχοντας ετοιμάσει την πρωτότυπη μουσική πριν καν ξεκινήσουν τα γυρίσματα, φημολογείται ότι ο Argento έπαιζε τους ήχους του Suspiria καθώς οι ηθοποιοί έπαιζαν τις σκηνές τους για να δημιουργήσει έναν αδιαρφισβήτητο αέρα δυσφορίας. Ουσιαστικά συνδυάζοντας το giallo με τον υπερφυσικό τρόμο, το Suspiria εμπνεύστηκε από το σενάριο του Thomas deQuincey και πρόσφερε στον Argento την ευκαιρία να συνεργαστεί συγγραφικά με την τότε σύντροφο του Daria Nicolodi. Μια εφιαλτική οπτική και ακουστική επίθεση, το Suspiria τρομοκράτησε το κοινό σε όλο τον κόσμο και στάθηκε στο πλευρό του Profound Rosso ως η κορυφή της καριέρας του Argento. [10]

Λίγο αργότερα, ο Argento άρχισε να εργάζεται ως παραγωγός για το Dawn of the Dead του George A. Romero, ενώ ταυτόχρονα γύριζε το *Inferno (1980),* το σίκουελ του *Suspiria,* το οποίο έλαβε επίσης ευνοϊκά σχόλια από κριτικούς και θαυμαστές. Στο Inferno αποκαλύπτεται ότι η σχολή χορού που παρουσιάζεται στο *Suspiria* είναι ένα από τα τρία μέρη των κακών μαγισσών που χτίστηκε από τον Varelli, έναν αρχιτέκτονα και αλχημιστή. Τώρα η πλοκή επικεντρώνεται γύρω από τη Rose και τον αδερφό της που φτάνει στη Νέα Υόρκη για να τη βρει αφού δολοφονήθηκε ενώ διάβαζε το ημερολόγιο του Varelli. *Ο Keith Emerson παρέχει μια αξιοπρεπή μουσική επένδυση, αν και ο ανθισμένος ήχος των πλήκτρων του είναι ένα φτωχό υποκατάστατο του τρελού θορύβου των Goblin στην προηγούμενη ταινία. [11]*

Το 1982, ο Dario ολοκλήρωσε το *Tenebrae*, μια ταινία που αξίζει να δει κανείς για τις κομψές και υπέροχες εσωτερικές διακοσμήσεις και τις δολοφονίες της, αλλά και ένα έργο που κόστισε αρκετή κριτική στην Great Britain λόγω της ακραίας σεξουαλικής βίας. Ο Peter Neal, ένας συγγραφέας θρίλερ, έρχεται στη Ρώμη για ένα δελτίο τύπου, αλλά σοκάρεται όταν ανακαλύπτει ότι ένας κατά συρροή δολοφόνος είναι εκεί έξω που όχι μόνο δολοφονεί νεαρές γυναίκες, αλλά και γεμίζει το στόμα τους με τις σελίδες του βιβλίου του Tenebrae. Ο Neal, είναι πρόθυμος να εντοπίσει τον κατά συρροή δολοφόνο όταν ο ίδιος λαμβάνει ένα σημείωμα θανάτου.

Είναι μια ταινία στην οποία ο Argento αντιμετωπίζει κατά μέτωπο τα παράπονα των επικριτικών του: πρώτα κατά τη διάρκεια μιας απογευματινής τηλεοπτικής συνέντευξης στην οποία ένας τρομαγμένος

Neal αμφισβητείται για το «σεξιστικό μυθιστόρημά» του και αργότερα κατά τη διάρκεια μιας σκηνής στην οποία μια γυναίκα βιάζει από το στόμα έναν άντρα με τα ψηλοτάκουνα της. Αποδεικνύοντας χωρίς αβεβαιότητα ότι η γνώμη του Argento για τη κεντρική πλοκή, και (όπως έχει συχνά επισημανθεί) αποκτά ακόμη μεγαλύτερη απήχηση όταν αποκαλύπτεται ότι η ηθοποιός είναι στην πραγματικότητα ερμαφρόδιτη. Ένα τέτοιο αυτοσυνείδητο παιχνίδι είναι φυσικά ένα ακόμη δόλωμα για τους κριτικούς, αλλά ο Argento το προβλέπει, παρουσιάζοντας έναν κριτικό βιβλίων που μπορεί να προσφέρει μερικές πολύ λοξές ερμηνείες για το έργου του Neal. Παιχνιδιάρικο, τεχνικά εκπληκτικό και αμετανόητα αισχρό, το Tenebrae είναι το πιο πλούσιο κινηματογραφικό κείμενο του Argento και παραμένει απαραίτητο για οποιονδήποτε αναζητά περισσότερα από το σεξ και τη βία. [12]

Το 1985, ο Argento επέστρεψε στο giallo με το *Phenomena,* μια ταινία που αργότερα θα δηλώσει ότι ήταν η αγαπημένη του. Η νεαρή Jeniffer Connelly πρωταγωνιστεί ως ένα κορίτσι με ψυχικές ικανότητες που προσπαθεί να επικοινωνήσει με έντομα για να λύσει το μυστήριο των δολοφονιών νεαρών γυναικών που συμβαίνουν μέσα στο οικοτροφείο της στην Ελβετία και να πιάσει τον δολοφόνο. Ο Dario έφυγε από τη σκηνοθετική καρέκλα για λίγο για να δουλέψει ως παραγωγός και βοηθός σεναριογράφος για τις ταινίες *Demons (1985)* και *Demons 2 (1986)* του Lamberto Bava.

Η *Opera* κυκλοφόρησε το 1987, σηματοδοτώντας μια επιτυχημένη επιστροφή του σκηνοθέτη στο είδος. Η νεαρή σοπράνο Betty πετυχαίνει τη μεγάλη της ευκαιρία να γίνει τραγουδίστρια για την όπερα Macbeth, όταν η Mara Cecova, η πρωταγωνίστρια της παραγωγής τραυματίζεται από ένα αυτοκίνητο. Σύντομα όμως η Betty βρίσκεται μπλεγμένη σε έναν εφιάλτη όταν ένας δολοφόνος με κουκούλα την αναγκάζει να παρακολουθεί καθώς δολοφονεί τους υπόλοιπους ερμηνευτές της παραγωγής.

Ο Dario Argento κάποτε διασκέδαζε στην ιδέα να προσφέρει στο κοινό των ταινιών του σειρές από καρφίτσες στερεωμένες σε κομμάτια ταινίας, τις οποίες θα τοποθετούσαν ακριβώς κάτω από τα μάτια τους. Αυτό θα ανάγκαζε τα μάτια των θεατών να παραμένουν ανοιχτά κατά τη διάρκεια των πιο άθλιων σκηνών των ταινιών του. Το Eyeorama του Argento δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ για προφανείς λόγους, αν και ενσωματώνει συναρπαστικά αυτή την ιδέα ως έπαρση στην Όπερα, το τελευταίο του ολοκληρωμένο αριστούργημα. Η Όπερα είναι μια βίαιη άρια μνήμης, κακής τύχης, καλλιτεχνικής ορμής και φρίκης του βλέμματος. Η Betty (Cristina Marsillach) στοιχειώνεται από τις αναμνήσεις της νεκρής μητέρας της, κάποτε ντίβα της όπερας όπως και η ίδια. Οι σεκάνς αναδρομής του Argento είναι αναμενόμενα θολές. Μυστικοί διάδρομοι και σκάλες πρωταγωνιστούν τόσο στο διαμέρισμα της Betty όσο και

στην όπερα της ταινίας, παραπέρποντας στις μυστικές εσοχές του υποσυνείδητου. Μια εικόνα ενός παλλόμενου εγκεφάλου (εδώ, ένα οπτικό σημαίνον της Φροϋδικής απόγνωσης του κοριτσιού) προηγείται των εικόνων ενός φονικού ξεφαντώματος που υπονοούν ότι η μητέρα του κοριτσιού μπορεί να ήταν κάτι περισσότερο από ένα παθητικό θύμα. (...) Η Opera ήταν η πιο ακριβή παραγωγή του Argento και φαίνεται. Τα κοράκια του Μάκβεθ κυκλώνουν την όπερα σε ένα μυστικό σχέδιο που σκαρφίστηκε από το συνεργείο της παραγωγής. Όταν τα πουλιά εντοπίζουν τον δολοφόνο, επιτίθενται κατευθείαν στα μάτια του. Αν και το τέλος της Όπερας δεν είναι αγαπημένο για τους θαυμαστές του, ο Argento παίζει συναρπαστικά με την αντίληψη του θεατή. [13]

Η δεκαετία του '90 αποδείχθηκε ότι ήταν ένα είδος πτώσης για τον Argento. *To Two Evil Eyes (1990)* και το *Trauma (1993)* με πρωταγωνίστρια τη μικρή κόρη του Asia ως πρωτοεμφανιζόμενη συνεργάτιδα, έλαβαν αρνητικές κριτικές και σχόλια ως ανέμπνευστα, σημειώνοντας χαμηλή ποιότητα στην κινηματογραφική δουλειά του Dario. Ο Argento συνεργάστηκε ξανά με την κόρη του στο *The Stendhal Syndrome (1996)* που αποδείχθηκε πολύ πιο αποτελεσματικό. *Η ταινία ήταν αξιοσημείωτη όχι μόνο για τις ακραίες εικόνες της επίθεσης και της σεξουαλικής βίας, αλλά και για την παθιασμένη κεντρική ερμηνεία της κόρης του σκηνοθέτη Asia Argento, η οποία έχει γίνει σταθερός συνεργάτης στα πρόσφατα έργα του. [14]*

Το *Phantom of the Opera (1998)* αποδείχτηκε ανεπιτυχές, σε αντίθεση με το Sleepless (2001) που ήταν ένας θρίαμβος του σκηνοθέτη πίσω στο giallo. Με τη ξέφρενη εναρκτήρια καταδίωξη και δολοφονία μέσα σε ένα κινούμενο τρένο, η ταινία ανακαλούσε τις κορψές και στιλιζαρισμένες σκηνές δολοφονίας από το Suspiria, ενώ η αυτόνομη φωτογραφία της ταινίας θύμιζε επίσης παλαιότερα πειράματα τρόμου του Argento, όπως το Deep Red. [15]

Ακολούθησε το θρίλερ μυστηρίου, *Card Player (2004),* με επίκεντρο την ιδέα των δολοφονιών στην εποχή της διαδικτυακής κάμερας και των βιντεοπαιχνιδιών, και το 2005 ο Argento κυκλοφόρησε το *Do you like Hitchcock?*, μια ταινία που προοριζόταν για την ιταλική τηλεόραση, ως ενα αναδρομικό giallo αφιέρωμα στον Alfred Hitchcock. Το 2007 κυκλοφόρησε το *Mother of Tears,* το τρίτο και τελευταίο μέρος της Τριλογίας των Τριών Μητέρων. Η κόρη του, Asia, πρωταγωνιστεί ως Αμερικανίδα φοιτήτρια που ζει στη Ρώμη, η οποία πρέπει να αντιμετωπίσει και να σταματήσει την Mater Lacrimarum, την τελευταία επιζήσασα κακιά μάγισσα να απο το να καταλάβει ολόκληρο τον κόσμο.

Οι πιο πρόσφατες δουλειές του είναι το *Giallo (2009),* ένας φόρος τιμής στις πρώτες του ταινίες με την ιστορία μιας Αμερικανίδας

αεροσυνοδού και ενός Ιταλού ντετέκτιβ που συνεργάζονται για να πιάσουν έναν κατά συρροή δολοφόνο, το *Dracula 3D (2012)*, η τελευταία του ταινία *Black Glasses (2022)* που έκανε πρεμιέρα στην φετινή Berlinale, όπως και ο πρωταγωνιστικός του ρόλος στο αισθαντικό *Vortex (2021)* του Gaspar Noe που διαγωνίστηκε στο Φεστιβάλ των Καννών πέρυσι.

Dario Argento was born on the 7th of September 1940, in Rome, Italy. Known for his shocking work, he is one of the most well-known and respected living Italian filmmakers, often called the 'Italian Hitchcock' and 'Master of Horror'. Argento comes from an artistic family, son of prolific Sicilian film producer Salvatore Argento and acclaimed Brazilian photographer Elda Luxardo.

As a director, Dario Argento very quickly established the status of a cult phenomenon, whose works were praised and condemned in equal measure. Since 1970 he has directed 16 films, whose convoluted plotting, excessive visual style and unconventional gender twists have repeatedly upset established definitions of cinematic taste. Argento's films are all marked by an elaborate use of camera work, lighting and musical score. However, any artistic labels applied to these images are complicated by his insistence on using them as backdrops to scenes of sexual violence. His reputation as a European master of the macabre willing to push on-screen images of violence to the limit has been confirmed by his high profile roles as script consultant/ producer on celebrated gore classics such as George A. Romero's Dawn of the Dead (1978) and Lamberto Bava's Demons (1986), as well as the writer of Lucio Fulci's posthumously completed projects The Wax Mask (1997). [6]

During his first steps, while still a high school student in a Catholic school, Dario started working as a film critic for Paese Sera newspaper in Rome. Then and there he understood the possibilities they were arising and how unsatisfied he felt on critiquing other people's films, so he began writing screenplays and taking advantage of the knowledge he started gaining. Westerns and crime dramas of the 60's, *Cemetry without Crosses (1969)* and *The Commandos (1968)* were his first writing credits, leading to an important step in his career when he collaborated with Sergio Leone and Bernando Bertolucci as a screenwriter for the classic spaghetti western, *Once Upon a Time in the West (1968)*.

It was at that time when young Argento caught the attention of Gofredo Lombrado (Titanus Distribution Company). Lombrado acquired a fresh screenplay,which led to Argento's directorial debut under the name Bird with the Crystal Plumage in 1970. A loose adaption of Fredric Brown's The Screaming Mimi, the film was an instant hit and an impressive horror debut, with Tony Musante and Suzy Kendall on the main

roles. The story follows Sam Dalmas, an American writer who becomes a main witness of an unsuccessful murder in an art gallery and probably the next intended victim of an infamous serial killer.

We keep following the hero into dark rooms, dark alleys, dark parks, dark corridors and dark basements. And that makes us very uneasy. I looked around the theater and found people unconsciously leaning forward in their seats and sort of squinting, as if they could vicariously spot any danger to the hero. That's what thrillers are all about, of course, and that's why this one works. [7]

In an important departure from American detective films of the period, Argento constructed his hero as an impotent investigator whose deductive errors actually result in the subsequent murders that dominate the remainder of the film. Using Dalmas' recollection of the crime, the police mount an elaborate investigation which they believe can identify the killer down to specific features including the type of cigar he smokes and the type of suites he wears. Here, Argento's parody of the crime procedures that dominate detective fiction are used to underscore the lack of faith he invests in his amateur sleuths. This is revealed in the finale, when Dalmas is shocked to discover that the woman whom he thought he saw being attacked in the gallery is in fact the film's killer. With his shock ending to The Bird with the Crystal Plumage, Argento clearly signalled himself as a director playing with audience and critics' expectations about the role of gender in the horror film. By manipulating many of the features of psychosexual thrillers (such as the "male" point of view used by the killer to stalk and survey future female victims), the unmasking of a female assassin proves a genuinely shocking revelation in the film's finale. If this plot device indicated Argento's scathing views of the ineffectiveness of traditional methods of detection as applied to sexually transgressive crimes, then this seems confirmed by an interest in deconstructing the mechanics of logical detection that would dominate many of his future films. [8]

The sequels *The Cat O'Nine Tails* and *Four Flies on Grey Velvet* were released in 1971 and 1972 respectively followed the success of his debut, known in the cinema world as Argento's *Animal Trilogy*. In 1973, Argento decided to take a break from giallo, in order to direct The Five Days in Milan, a comedy western as well as some television dramas such as *La Porta Sul Buio: Testimone Oculare*. In 1975 he returned to the making of giallo films with a breakthrough. Profondo Rosso also known as *Deep Red,* is considered by many critics as the best giallo ever made. Goblin scored the film, as a first time collaborator, after Argento had turned his back on Ennio Moriccone's music. Deep Red inspired a number of filmmakers in the horror genre, establishing the filmmaker's name as a Thrill-Master.

Deep Red remains a transitional film in terms of Argento's devel-opment, both as director and cinematic srylist. As Maitland McDonagh has noted, the film is 'relentlessly theatrical' with its onscreen splatter being framed by winding long takes, ambiguous point of view cam-erawork and radical splits between sound and image tracks. The film's allusion to the arthouse techniques pioneer by directors such as Mi-chelangelo Antonioni is more than coinsidence. Indeed, with his casting of the actor David Hemmings as the ill-fated amateur sleuth, Argento is clearly recalling his similar casting as Thomas in Antonioni's Blow Up (1966). While Thomas uncovers an assassination hidden in the apparently innocent contours of a photograph, Marc unravels a murder mystery that entangles and implicates his closest associates. Whereas Thomas is literally swallowed up by his investigation during the ambiguous finale of blow Up, the climax oF Deep Red finds Hemming's character seriously wounded after failing to recognise the film's female killer as the mother of his closest Italian companion. [9]

In 1977, *Suspiria* was released, the first of the filmmaker's the Three Mother's Trilogy. The film follows Suzy Bannion, a young student at-tending Freiburg dance academy, only to discover that the place is run by evil witches. Famous for its surreal aesthetics, chilling soundtrack and visually striking images, this luscious film remains a cult sensation. *Scored before filming even began, it is rumoured that Argento blasted the terrifying Suspiria soundtrack as actors played out their scenes in order to create an unmistakable air of discomfort. Essentially combining the giallo with supernatural horror, Suspiria was inspired but the writing of Thomas deQuincey and offered Argento the chance to collaborate on a screenplay the then-girlfriend Daria Nicolodi. A nightmarish visual and auditory assault, Suspiria terrified audiences worldwide and stood alongside Profound Rosso as the apex of Argento's career. [10]*

A little bit later, Argento began working as a producer on George A. Romero's Dawn of the Dead, while at the same time filming *Inferno (1980)*, Suspiria's sequel, which also received favoured views by critics and fans. In Inferno it is revealed that Suspiria's dance school is one of the three places for evil witches built by Varelli an architect and alchemist. Now the plot is centred around Rose and her brother who arrives in New York to find her after she was murdered while reading Varelli's journal. *Keith Emerson provides a decent score, although his florid keyboards are a poor substitute for the insane clattering of Goblin in the earlier film. [11]*

In 1982, Dario finished *Tenebrae,* a film worth viewing for its stylish and over the top interior decorations and murders, but also a work that cost much of criticism in Greta Britain due to its extreme sexual violence. Peter Neal, a writer of murder thrillers, comes to Rome for a

press release, but is shocked to find out that a serial killer is out there who not only murders young women but also stuffs pages of Neal's book Tenebrae in their mouths. Neal is willing to track down the serial killer when he, himself receives a death-note.

It's a film in which Argento addresses head-on the complaints of his critics: first during an afternoon TV interview in which a startled Neal is challenged about his 'sexist novel', and later during a scene in which a member of the 'gentler sex' orally rapes a man with her high heels. Demostrating in no uncertain terms that Argento's opinion in pivotal plot, and (as has often been pointed out) gains even more resonance when you learn that the actress is actually hermaphrodite. Such self-conscious game-playing is of course further bait for critics, but Argento antici-pates this too with a book critic who gets to offer some very skewed interpretations of Neal's work. Playfully, technically astonishing and unrepentantly nasty, Tenebrae is Argento's densest film text, and remains essential viewing for anyone seeking more from their sex and violence. [12]

In 1985, Argento returned to the giallo genre with *Phenomena*, a film which he would later state that it was his personal favourite. Young Jeniffer Connelly, stars as a girl with psychic abilities who tries to com-municate with insects in order to solve the mystery of murders of young women happening around her boarding school in Switzerland and catch the killer. Argento seeped back from the directorial chair for a while to serve as a producer and co-writer of Lamberto Bava's *Demons (1985)* and *Demons 2 (1986)*.

Opera was released in 1987, marking a successful return for the director. Young understudy soprano Betty gets her big shot at becoming a lead singer for the Macbeth opera, when Mara Cecova the star of the production gets hit by a car. Soon though Betty finds herself tangled up in a nightmare when a hooded killer forces her to watch as he murders performers of the production.

Dario Argento once entertained the notion of providing audiences for his films with rows of straight pins attached to pieces of tape, which they would place directly below their eyes. This would force the spectator's eyes to remain open during the goriest portions of his films. Argento's Eyeorama never came to fruition for obvious reasons though he fasci-natingly incorporates this idea as a conceit in Opera, his last full-fledged masterpiece. Opera is a violent aria of memory, bad luck, the artistic drive and the horror of the stare. Betty (Cristina Marsillach) is haunted by memories of her dead mother, once an opera diva herself. Argento's flashback sequences are predictably opaque. Secret corridors and stair-cases run alongside both Betty's apartment and the film's opera house,

evoking the secret recesses of the subconscious. An image of a pulsating brain (here, a visual signifier of the girl's Freudian despair) precedes images of a killing spree that imply that the girl's mother may have been more than a passive victim. (....) Opera was Argento's most expensive production and it shows. Macbeth's crows circle the opera house in a secret plan hatched by the show's crew. When the birds spot the killer, they go directly for his eyes. While Opera's ending isn't a favorite among fans, Argento fascinatingly toys with the spectator's perception. [13]

The 90's proved to be some sort of a downfall for Argento. *Two Evil Eyes (1990)* and *Trauma (1993)* starring his then young daughter Asia Argento as a first time collaborator, received negative reviews and remarks of being uninspired, marking low points in Dario's quality of cinema work. Argento collaborated again with his daughter on *The Stendhal Syndome (1996)* which proved to be far more effective. *The film was noteworthy not only for its extreme images of assault and sexual violence, but also for the impassioned central performance by the director's daughter Asia Argento, who has become a consistent collaborator in his recent works. [14]*

Phantom of the Opera (1998) proved to be unsuccessful, contrary to *Sleepless (2001)* which was a triumph of the director back to the giallo genre. *With its frenetic opening chase and murder sequence onboard a speeding train, the film recalled the slick and stylised murder scenes from Suspiria, while the film's swooping autonomous camerawork was also reminiscent of earlier Argento arthouse horror experiments such as Deep Red. [15]*

Mystery thriller, *Card Player (2004)*, followed, centred around the idea of murders in the webcam and video game era, and in 2005 Argento released *Do you like Hitchcock?*, a film destined for Italian televison, a throwback giallo-homage to Alfred Hitchcock. In 2007, *Mother of Tears*, the third and final instalment of the *Three Mothers Trilogy*, was released. His daughter, Asia was cast as an American student living in Rome who has to face and stop the Mater Lacrimarum, the last surviving evil witch from taking over the whole world.

His most recent works are *Giallo (2009)*, a homage to his early films with a story of an American flight attendant and an Italian investigator who team up in order to catch a serial killer, *Dracula 3D (2012)*, his latest film *Black Glasses (2022)* which received its premiere at this year's Berlinale, as well as his starring role in the heartfelt *Vortex (2021)* by Gaspar Noe which competed at the Cannes Film Festival last year.

ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΟΣ
THE THREE FILMS OF THE GIALLO TRIBUTE

Τα Τρία Πρόσωπα του Σατανά (I Tre Volti Della Paura) (1963)
Black Sabbath (I Tre Volti Della Paura) (1963)

Συχνά αναφέρεται από τον Bava ως η πιο αγαπημένη από τις ταινίες του, αυτό το μείγμα τριών ιστοριών του Chekhov, Tolstoy και Maupassant απεικονίζει τις τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις του σκηνοθέτη στον τρόμο, και παρόλο που μπορεί να μην είναι τόσο ουσιώδης όσο άλλες ταινίες μεγάλου μήκους του Bava, λειτουργεί ως ένα παράδειγμα της πιο ώριμης δουλειά του. Το πρώτο και πιο αδύναμο επεισόδιο, το «Il Telephono», προσδοκά τη σύζευξη του είδους μέσα από την σεξουαλική ελαφρότητα και την βίαιη δολοφονία, που εξερευνήθηκε με περισσότερη λεπτομέρεια στην ταινία του Sei Donne per l'Assassino, μέσα από την ιστορία μιας πόρνης της οποίας ο μαστροπός, πρόσφατα απελευθερωμένος από τη φυλακή, που τον έστειλε, την απειλεί τηλεφωνικά. Το δεύτερο, το «I Wurdulak», επιστρέφει στο σκληρό γοτθικό του *La Maschera del Demonio* για την καλύτερη ιστορία της τριλογίας, στην οποία ο Karloff (ο οποίος κάνει επίσης και την εισαγωγή της ταινίας) παραδίδει κορυφαία ερμηνεία ως Ρώσος πατριάρχης που επιστρέφει στο σπίτι της οικογένειας του, αφού έχει εξολοθρεύσει έναν βρικόλακα – αλλά έχοντας ήδη λείψει αρκετά η οικογένεια του υποπτεύεται ότι μπορεί και αυτός να έχει μολυνθεί. Αξιοσημείωτο για τον πρώτο θρίαμβο του κακού ή του πολύ καλού στον κινηματογράφο τρόπο, το «I Wurdulak» αντλεί επίσης έμπνευση από την ανατολική ευρωπαϊκή καταγωγή του βρικόλακα για μια ιστορία που, όπως και το Viy, είναι πλούσια σε τοπικό χρώμα και κομπάζει ενος εξαιρετικά ατμοσφαιρικού χειμωνιάτικου ρωσικού σκηνικό σε συνδυασμό με μερικά από τα πιο λαμπερά γοτθικά πλάνα του Bava. Ο βρικόλακας (της ταινίας) είναι επίσης ένα έμπιστο μέλος της οικογένειας, παρά ο ξένος εισβολέας του Stoker, και ο Bava ζωγραφίζει μια σκληρά τραγική εικόνα μίας υπερφυσικής ύπαρξης που καθοδηγείται, τόσο από την αγάπη όσο και από την πείνα, καταλήγοντας να μολύνει αυτούς που αγαπά περισσότερο και να ξαναφτιάξει μια οικογένεια απέθαντων. Η τρίτη ιστορία, το «La Goccia d'Aqua», προμηνύει τον ψυχολογικό τρόμο του Shock (1977) στην άρτια κατασκευασμένη ιστορία μιας νοσοκόμας που στοιχειώνετε από ενοχές αφού έκλεψε ένα δαχτυλίδι από ένα πτώμα: ο θάνατος της οπτασίας είναι τρομακτικά ανατριχιαστικός, αλλά ο Bava αντλεί περισσότερη ένταση από τους ήχους – το βουητό μιας μύγας, μια βρύση που στάζει – που μαστίζουν τη νοσοκόμα για μια απλή αλλά αποτελεσματική άσκηση της αγωνίας. Η αμερικανική διανομή του Bava, AIP, ανακάτεψε τις ιστορίες και επεξεργάστηκε το «Il Telephono» για να αφαιρέσει μια λεσβιακή υπο-πλοκή, όπως επίσης και το άλογο στο στούντιο, που δυστυχώς εξακολουθεί να υπάρχει στην αρχική έκδοση. [16]

Often cited by Bava as a personal favourite of his films, this portmanteau film of three stories by Chekhov, Tolstoy and Maupassant illustrates the director's three different approaches to horror, and while it may not be as substantial as some of bava's features, it works as a taster for his more mature work. The first and weakest episode, 'Il Telephono', anticipates the giallo fusion of sexual sleaze and violent murder explored in more detail in Sei Donne per l'Assassino in its tale of a prostitute whose pimp, newly released from the jail she sent him to, menace her by phone. The second, 'I Wurdulak', returns to the overwrought gothic of La Maschera del Demonio for the best tale of the trilogy, in which Karloff (who also introduces the film) provides a career highlight as the Russian patriarch who return to the family home after despatching a vampire – but he has been gone too long and the family suspects that he too may be infected. Notable for being the first triumph of evil or ver good in horror cinema, 'I Wurdulak' also draws on the vampire's Eastern European origins for a tale that, like Viy, is rich in local colour and boasts a highly atmospheric wintry Russian setting alongside some of Bava's most resplendent gothic imagery. Its vampire is also a trusted member of the family, rather than Stoker's foreign invader, and Bava paints a grimly tragic picture of a supernatural being driven, by love as much as hunger, to infect those he loves the most and reconstruct a family of the undead. The third story, 'La Goccia d'Aqua', foreshadows the psychological horror of *Shock (1977)* in its expertly crafted tale of a nurse haunted by guilt after stealing a ring from a corpse: the apparition's death rictus is grotesquely chilling, but Bava milks more tension from the sounds – the buzzing of a fly, a dripping tap – that plague the nurse for a simple yet effective exercise in suspense. Bava's American distribution AIP reshuffled the stories and re-edited 'Il Telephono' to remove a lesbian sub-plot, but they also removed the misplaced horse in the studio, regrettably still extant in the original version. [16]

Αίμα και Μαύρη Δαντέλα (Sei Donne Per L'Assassino) (1964)
Blood and Black Lace (Sei Donne Per L'Assassino) (1964)

Η Isabelle, ένα μοντέλο σε ένα σπίτι μόδας που ανήκει στην κόμησσα Como, δολοφονείται άγρια. Η αστυνομική έρευνα που ακολουθεί, αποκαλύπτει το κύκλωμα ναρκωτικών και την ίντριγκα, που περιγράφεται λεπτομερώς στο ημερολόγιο της Isabelle, το οποίο ο δολοφόνος δεν θα σταματήσει με τίποτα μέχρι να ανακτήσει. Το ζοφερό ψυχολογικό θρίλερ του Bava απομακρύνεται από τα συμβατικά στιλ του προηγούμενου La Ragazza Che Sapeva Troppo (The Girl Who Knew Too Much, 1963) για να προσφέρει το πρώτο άρτιο και αιματηρό giallo. Απαλλαγμένος

από τις αξιώσεις του ρεαλισμού λούζοντας τις περισσότερες σκηνές με αφύσικα ζωηρά χρώματα, ο Bava εισάγει τα γνωρίσματα που θα μπορούσαν να χαρακτηρίσουν το κινηματογραφικό είδος: τον μασκοφορεμένου δολοφόνου με τα μαύρα γάντια, τα περιποιημένα γυναικεία θύματα με τα περίτεχνα κουρέματα, οι έντονα σεξουαλικά στημένες δολοφονίες· οι κυνικοί, σκληροί χαρακτήρες, που κανέναν από αυτούς δεν μπορείς να εμπιστευτείς, και η Χιτσκοκική υπόνοια του θεατή στις πράξεις του δολοφόνου. Ο οίκος μόδας είναι αφιερωμένος στο να κάνει τις γυναίκες όμορφες, αλλά κάτω από την επιφάνεια κρύβεται η διαφθορά; ο Bava αντιστρέφει τη δυναμική των υπερβολικά βίαιων δολοφονιών, παρουσιάζοντας και σκηνοθετώντας τις ως όμορφα θεάματα. Ο βαθμός της ερωτικής βίας – το πρώτο θύμα που στραγγαλίζεται και στη συνέχεια χτυπά το κεφάλι της σε ένα δέντρο, με το στήθος και το εσώρουχά της να αφήνονται ακάλυπτα – προκαλεί ενόχληση και έχει οδηγήσει σε κατηγορίες για μισογυνισμό, όμως και η παρουσίαση των χαρακτήρων του δολοφόνου και του θύματος (ο ένας μασκοφόρος και ο άλλος χωρίς χαρακτήρα, αντίστοιχα) αφαιρεί τις υποκριτικές συμβάσεις που περιβάλλουν το αιώνιο θέμα «γυναίκες σε κίνδυνο» για να εξερευνήσει τα παθολογικά του υποστρώματα με μια τρομερή ένταση, νέα στο είδος. Συναρπαστική και επιδεικτικά κομψή, η ταινία του Bava έχει επίσης τεράστια επίδραση, η χαλαρή τζαζ μουσική, οι συναρπαστικά σκηνοθετημένες δολοφονίες και οι συνδυασμοί φωτισμού θα επηρεάσουν ιδιαίτερα τους gialli που θα ακολουθήσουν, πιο συγκεκριμένα το έργο του Argento, αλλά και τους σλάσερς που θα κυριαρχήσουν στο είδος 20 χρόνια αργότερα. [17]

Isabelle, a model at a fashion house owned by Countess Como is brutally murdered. The subsequent police investigation uncovers drug running and intrigue, detailed in Isabelle's diary, which the killer will stop at nothing to retrieve. Bava's lurid psycho-thriller moves away from the conventional stylings of his earlier *La Ragazza Che Sapeva Troppo (The Girl Who Knew too Much, 1963)* to provide the first full-blooded giallo. Dispensing with pretensions to realism by bathing most scenes in unnaturally vivid colours, Bava introduces the conventions that would come to characterise the sub-gerne: the black-gloved, masked killer; the elaborately coiffed and made-up female victims; the explicit sexualised set-piece murders; the cynical, callous characters, none of whom can be trusted; and the Hitchcockian implication of the viewer in the murderer's acts. The fashion house is devoted to making women beautiful, but beneath the surface lies corruption; Bava inverts the dynamic for the murders, exaggeratedly violent but staged and presented as beautiful spectacles. The degree of eroticised violence- the first victim is strangled then has her head smashed against a tree, her breast and underwear left exposed – is disturbing and has led to accusations of misogyny, but the presentation of killer and victim (masked and

characterless, respectively) strips away the hypocritical conventions surrounding the perennial 'women in peril' theme to explore its pathological underpinnings with a lurid intensity new to the genre. Fascinating and flamboyantly stylish, Bava's film is also hugely influential, its sleaze jazz score, exhilaratingly staged killings and lighting schemes informing notably the gialli to follow, particularly Argento's work, but also the slashers that would dominate the genre 20 years later. [11]

Βαθύ Κόκκινο (Profondo Rosso) (1975)
Deep Red (Profondo Rosso) (1975)

Όταν ο Άγγλος πιανίστας της τζαζ Marc Daly γίνεται μάρτυρας ενός φόνου στη Ρώμη, ξεκινά η εμμονή του με την ιδέα ότι κάτι που έχει δει παρέχει ένα ουσιαστικό στοιχείο για την υπόθεση. Μία δημοσιογράφος, η Gianna Brezzi, τον πιστεύει τυφλά, όμως καθώς η έρευνα του Marc τον φέρνει στην καρδιά του μυστηρίου, ο δολοφόνος πλησιάζει. Το υποδειγματικό giallo του Argento ακολουθεί το μοντέλο του ντεμπούτου του L'Uccello Dalle Piume di Cristallo, αλλά αυξάνει την ένταση πέρα από οτιδήποτε πρόσφερε προηγουμένως το είδος, απομακρύνοντας την κάμερά του από την τυπική γραμματική του κινηματογράφου και παρουσιάζοντας μια σειρά με απίστευτα επιδεικτικές δολοφονίες που μας προσκαλούν να γιορτάσουμε τον επιδέξιο έλεγχο του δολοφόνου μέσα σε έναν παράφρονα κόσμο και καταργώντας τις αφηγηματικές συμβάσεις για μια πλοκή που οδηγείται από παράλογα επινοημένες συμπτώσεις και εισβολές του υπερφυσικού που προμηνύει τις ταινίες Suspiria και Inferno. Ο Hemmings, που πρωταγωνίστησε στο παραδειγματικό άλυτο μυστήριο Blow-Up (1966), υποδύεται τον Marc έναν από τους πιο αξιόπιστους χαρακτήρες του Argento, με τις απαρχαιωμένες ιδέες του για τον ρόλο των φύλων (βρίσκονται στο επίκεντρο όταν η Giana τον κερδίζει στο arm-wrestling) που ταιριάζουν μόνο με την ταραχώδης έρευνά του, θυμίζοντας τον Watson και τον Holmes. Η ρωγμή σε έναν τοίχο που αποκαλύπτει έναν πίνακα που κρύβεται από κάτω αντιπροσωπεύει το χάος που πρόκειται να πλημμυρίσει τον ασφαλώς τακτοποιημένο κόσμο του Marc και ο Argento αποτρέπει τα τυπικά μοντέλα ανίχνευσης για να διασφαλίσει ότι, ενώ η έρευνα του Marc φαίνεται να πλησιάζει την αλήθεια, τελικά μαθαίνει μόνο για τον εαυτό του, ενώ η ταυτότητα του δολοφόνου του διαφεύγει μέχρι τέλους. Αλλά είναι οι δολοφονίες ψηλής δεξιοτεχνίας που εδραίωσαν τη φήμη του Argento μεταξύ των θαυμαστών του είδους: όπως ο δολοφόνος που χρειάζεται να παίξει ένα νανούρισμα πριν πιάσει δουλειά, η συναρπαστική τζαζ-ροκ μουσική των Goblin που εισάγει κάθε φόνο; όλα βασισμένα στο μέγιστο εσωτερικό αποτέλεσμα μέσω της υπερβολής του καθημερινού, όπως το ζεματισμένο νερό, τα κοψίματα γυαλιού, τα δόντια χτυπημένα πάνω σε σκληρές επιφάνειες- αναμεμειγμένα με παράλογες δραματουργίες (κούκλα

του Giordani) και κόλπα με την κάμερα που ο μόνος σκοπός τους είναι να μπερδέψουν και να προκαλέσουν απόλαυση. Από τα άλλα gialli του σκηνοθέτη, μόνο το Tenebrae πλησιάζει τον πλούτο του ζαλισμένου Profondo Rosso. [18]

When the English jazz pianist Marc Daly witnesses a murder in Rome, he becomes obsessed by the idea that something he has seen provides an essential clue to the case. A journalist, Gianna Brezzi, takes him at his word but, as Marc's investigation brings him to the heart of the mystery, the killer closes in. Argento's exemplary giallo follows the model of his debut L'Uccello Dalle Piume di Cristallo but cranks the intensity up beyond anything the genre had previously offered, unmooring his camera from standard cinema grammar for disembodied POV swoops and pans of pure visual pleasure, presenting a series of luridly flamboyant set-piece murders that invite us to celebrate the killer's deft control of an insane world, and shattering narrative convention for a plot driven by absurdly contrived coincidences and incursions of the supernatural foreshadowing Suspiria and Inferno. Hemmings, cast for his role in the paradigmatic unsolvable mystery Blow-Up (1966), makes Marc one of Argento's most credible protagonists, his outmoded ideas about gender roles (put into sharp focus when Giana beats him at arm-wrestling) matched only by his bumbling investigation, closer to Watson and Holmes. The crack on a wall revealing a painting hidden underneath represents the chaos about to flood Marc's securely ordered world, and Argento averts standard models of detection to ensure that, while Marc's investigation appears to draw closer to the truth, finally he learns only about himself, the killer's identity eluding him to the end. But it's the bravura murders that cemented Argento's reputation among genre fans: just as the killer needs to play a lullaby before setting to work, Goblin's exhilarating jazz-rock score introduces each murder, all keyed for maximum visceral effect through the exaggeration of everyday, familiar injuries- scalding water, glass cuts, teeth rapped against hard surfaces- mixed with nonsensical flourishes (Giordani's dummy) and camera tricks whose only purpose is to confound and delight. Of the director's other gialli, only Tenebrae comes close to Profondo Rosso's giddy richness. [18]

Η ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ DARIO ARGENTO
FILMOGRAPHY OF DARIO ARGENTO

Dark Glasses (2022)
Dracula 3D (2012)
Giallo (2009)
Mother of Tears (2001)
Pelts (2006)

Do you like Hitchcock (2005)
Jenifer (2005)
The Card Player (2004)
Sleepless (2001)
The Phantom of the Opera (1998)
The Stendhal Syndrome (1996)
Trauma (1993)
Two Evil Eyes (1990)
Opera (1987)
Phenomena (1985)
Tenebrae (1982)
Inferno (1980)
Suspiria (1977)
Deep Red (1975)
Eyewitness (1973)
The Tram (1973)
The Five Days of Milan (1973)
The Cat O'Nine Tails (1971)
Four Flies on Grey Velvet (1971)
The Bird with the Crystal Plumage (1970)

Η ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ MARIO BAVA
FILMOGRAPHY OF MARIO BAVA

The Venus of Ille (1979) – co-directed with Lamberto Bava
Shock (1977)
The House of Exorcism – co-directed with Alfredo Leone (1975)
Rabid Dogs (1974)
Lisa and the Devil (1973)
Four Times That Night (1972)
Baron Blood (1972)
A Bay of Blood (1971)
Five Dolls for an August Moon (1970)
Roy Colt and Winchester Jack (1970)
Hatchet for the Honeymoon (1970)
Danger: Diabolik (1968)
Savage Gringo (1966) – co-directed with Antonio Roman
Dr. Goldfoot and the Girl Bombs (1966)
Knives of the Avenger (1966)
Kill Baby, Kill (1966)
Planet of the Vampires (1965)
The Road to Fort Alamo (1964)
Blood and Black Lace (1964)
The Whip and the Body (1963)

Black Sabbath (1963)
The Girl Who Knew Too Much (1963)
The Last of the Vikings (1961) – co-directed with Giacomo Gentilomo
The Wonders of Alladin – co-directed with Henry Levin (1961)
Hercules in the Haunted World (1961)
Erik the Conqueror (1961)
Esther and the King – co-directed Raoul Walsh (1960)
Black Sunday (1960)
Caltiki-The Immortal Monster – co-directed with Riccardo Freda (1959)
The Giant of Marathon (1959) – co-directed with Jacques Tourneur
Lust of the Vampire (1957) – co-directed with Riccardo Freda

Πηγές:
1. Βαλούκος, Στάθης, Ιστορία του Κινηματογράφου, Αθήνα, Αιγόκερως, 2013
2. Marriot, James & Newman, Kim, Horror! 333 Films to Scare you to Death, Carlton Books, 2010
3. Sam Ishii-Gonzales, Mario Bava, Senses of Cinema, Issue 31, 2004
4. Xavier Mendik, Dario Argento, Senses of Cinema, Issue 29, 2003

Sources:
1. Valoukos, Stathis, History of Cinema, Athens, Aigokeros, 2013
2. Marriot, James & Newman, Kim, Horror! 333 Films to Scare you to Death, Carlton Books, 2010
3. Sam Ishii-Gonzales, Mario Bava, Senses of Cinema, Issue 31, 2004
4. Xavier Mendik, Dario Argento, Senses of Cinema, Issue 29, 2003

Βιβλιογραφική Παραπομπή:
[1] Βαλούκος, 2003, p. 415
[2] Marriot & Newman, 2010, p.168, 169
[3] Troy Howarth, Mario Bava Biography
Access: https://mariobava.tripod.com/biography
[4] Ishii-Gonzales, 2004
[5] Troy Howarth, Mario Bava Biography
Access: https://mariobava.tripod.com/biography
[6] Mendik, 2003
[7] Roger Ebert, Bird with the Crystal Plumage Review, 1970
Access: www.rogerebert.com/reviews/bird-with-crystal-plumage-1970
[8] Mendik, 2003
[9] Mendik, 2003
[10] Jason Buchanan, Dario Argento Biography,
Access: www.fandango.com/people/dario-argento-22633/biography
[11] Marriot & Newman, 2010, p.168, 169
[12] Marriot & Newman, 2010, p.168, 169
[13] Ed Gonzales, Review: Dario Argento's Opera, 2001
Access: www.slantmagazine.com/film/opera
[14] Mendik, 2003
[15] Mendik, 2003
[16] Marriot & Newman, 2010, p.111
[17] Marriot & Newman, 2010, p.114
[18] Marriot & Newman, 2010, p.186

In Text Citation:
[1] Valoukos, 2003, p. 475
[2] Marriot & Newman, 2010, p.168, 169
[3] Troy Howarth, Mario Bava Biography
Access: https://mariobava.tripod.com/biography
[4] Ishii-Gonzales, 2004
[5] Troy Howarth, Mario Bava Biography
Access: https://mariobava.tripod.com/biography
[6] Mendik, 2003
[7] Roger Ebert, Bird with the Crystal Plumage Review, 1970
Access: www.rogerebert.com/reviews/bird-with-crystal-plumage-1970
[8] Mendik, 2003
[9] Mendik, 2003
[10] Jason Buchanan, Dario Argento Biography,
Access: www.fandango.com/people/dario-argento-22633/biography
[11] Marriot & Newman, 2010, p.168, 169
[12] Marriot & Newman, 2010, p.168, 169
[13] Ed Gonzales, Review: Dario Argento's Opera, 2001
Access: www.slantmagazine.com/film/opera
[14] Mendik, 2003
[15] Mendik, 2003

MARIO BAVA

By Sam Ishii-Gonzales

Senses of Cinema, Issue 31, 2004

Mario Bava directed (or co-directed) twenty-four features during an eighteen year period, 1960 to 1978. His œuvre consists entirely of the formula films (filone) which made Italy the most successful production centre in Western Europe in the '60s. These less-than-reputable genre films were shot with minuscule budgets and production schedules – a typical filone had a budget under $80,000 and a shooting schedule of three or four weeks – and were often co-financed to further reduce costs (this is why most of the spaghetti westerns were shot in Spain, with largely Spanish crews) (1). Bava is best known for his horror films and giallo thrillers (to which I will turn shortly), but he worked in all of the popular genres of his day: spaghetti westerns, peplum/sword-and-sandal epics, Bond-style spy thrillers, even soft-porn Mondo Cane/World by Night romps. If Bava manages, more often than not, to transcend the limitations of his material it is because of the strength of his imagery, as well as the evident pleasure he derives from exploring the expressive potential of the medium itself: the ability of film to generate a variety of emotions – most of all, wonder and fear.

"Movies," Bava once explained, "are a magician's forge, they allow you to build a story with your hands... at least, that's what it means to me. What attracts me in movies is to be presented with a problem and be able to solve it. Nothing else; just to create an illusion, and effect, with almost nothing" (2). His apprenticeship in cinematic magic began quite early. His father, Eugenio Bava, was also – as Tim Lucas puts it – "the father of special effects photography in Italy" (3). Eugenio Bava began working at the Italian branch of Pathé Frères in 1906. (In the years leading up to the Great War, Pathé Frères was the most successful film company in the world). His credits include cameraman for Quo Vadis (Enrico Guazzoni, 1913) and Cenere (1916) with Eleanora Duse. He also worked with Segundo de Chomon on the special effects for Pastrone's Cabiria (1914) and later became the head of the optical effects department at the government-sponsored (i.e. Fascist-sponsored) Instituto LUCE. Mario Bava, after serving as an assistant to his father, became a camera operator and cinematographer. Among his earliest works as Director of Photography (DP) were two shorts by Roberto Rossellini: Il tacchino prepotente and La vispa Teresa (both 1940). Bava spent the next twenty years refining his craft, serving as a cinematographer on nearly thirty features before directing his first film Black Sunday (La Maschera del demonio, 1960), at the age of forty-six (4).

His subsequent career could be understood as a continuation by other means of his work as cinematographer, for it is clear that Bava's approach to filmmaking is primarily cinematographic. Henri Alekan, the great French DP, once said that the cinematographer's task was "to obtain psychological reactions out of mere technical means" and this is a good, basic description of Bava's style (5). When Andrew Mangravite says that Blood and Black Lace (Sei donne per l'assassino, 1964), one of Bava's best films, is "a thriller 'about' shadowy rooms, and the terrors of nightfall" he does not exaggerate (6). Bava's films are primarily about the affective qualities of light and shade, of colour and movement. He is credited as his own cinematographer on eight of his twenty-five features, but even when he did not officially shoot his films Bava took an active role in the design of each image: setting up the lights, taking charge of the little red wagon which served as his makeshift dolly, creating optical effects with glass mattes, etc.

The artisanal nature of Bava's filmmaking extends to story construction as well, for the haphazard nature of film production in Italy gave Bava substantial freedom to rework scripts as he saw fit. He was known to change as much as sixty percent of the material while in production and even postproduction. (This was not a problem, dialogue-wise, since Italian films were typically postsynchronised.) The writing credit given to film editor Mario Serandrei on Black Sunday, as Lucas suggests, is more

than likely an acknowledgement of the contribution that Serandrei made to the story after it was shot (1). If you ever complained, while watching an Italian genre film, that the plot "seems to have been made up on the spot," this, in fact, is not far from the truth. There is a playful allusion to this in Lisa and the Devil (Lisa e il diavolo, 1972) when Sophia, one of the characters stranded in an old family mansion, observes, "The entire setting is so right for a tall tale of gloom and perdition. Why, we can make one up as we go along."

Bava remains best known for his first film, Black Sunday. The prologue, in particular, seems engraved in the minds of those who have seen it. We are in seventeenth century Moldavia. A woman has been sentenced to death. A poker with the letter 's' is held over an open flame. When it is red-hot it is used to sear the prisoner's flesh — to mark her with the brand of Satan. This is just the beginning. The Grand Inquisitor orders that his assistants "cover her face with the mask of Satan." We realize, with mounting horror, that a spike-lined bronze mask is to be secured to her face with the hammer blow of a hooded executioner. As the executioner advances, mask in hand, we are placed in the position of both victimizer and victim: first, we see the woman from the point-of-view of the mask, then a shot from her perspective of the spikes advancing toward their prey.

There are several reasons why this scene is so memorable. The primordial imagery (perfectly rendered in high contrast black-and-white) returns us to our childhood, when we were alone and afraid. It is also perversely erotic. The sexual nature of the events we are witnessing is alluded to in both speech (we are told that Princess Asa is being punished for her "monstrous love" for Prince Javutich) and in the visuals: the close-up of Asa's seared flesh (the indentation caused by the red-hot poker); the spiked-lined mask with its promise of a defilement-without-end. This confluence of brutality and eroticism does not contradict the initial impression of childhood recollection, but enhances it — for was not the whole world once charged for us with such obscure sources of pleasure and terror? (In psychoanalysis, Freud will discuss this confluence by way of the primal scene.)

This sequence could serve as the prologue to just about every film Bava has ever made. Each of his works seems somehow a consequence of this originary trauma, this initial (initiatory) act of violation. As though each subsequent work were an attempt to understand, to unfold, the repercussions of this originary event. Nowhere are the repercussions more deeply felt than in the trio of works which Bava made in quick succession between 1963 and 1964: Black Sabbath (I tre volti della paura, 1963), Whip and the Body (La frusta e il corpo, 1963), Blood and Black Lace.

Whip and the Body is virtually a colour remake of Black Sunday. It shares the earlier film's general climate of stagnation; each work centred on a family haunted by a past, a past which exhausts the present with each waking hour. Certain shots "echo" ones from the earlier film: the camera gliding across the room as a woman sits and plays the piano; a family hearth opening to reveal a secret passageway; an old man terrorised in his bed late at night. Compare, as well, the denouement of both films. Black Sunday ends with Princess Asa finally consigned to the flames promised two hundred years before, but rather than produce a sense of closure Bava's emphasis on the joyful sounds of the villagers gives us pause: there is a little too much pleasure in this act of destruction and death. Isn't this simply Asa's "beautiful life of evil and hate" in another guise? In Whip and the Body, Bava "answers" the words of Christian, his hope that Nevenka has found peace in death, with a shot of a piece of rope coiling, writhing in flames (the coil of rope a motif associated with Nevenka and her "desire" for her deceased lover Kurt). The flames grow progressively larger until they finally consume the screen. As Lucas notes, the final image allows us to imagine "[Nevenka's] reunion with Kurt on a more elemental level" (8).

The most notable difference between the two films – and it is what makes Whip and the Body even more remarkable than the previous work – is that instead of focusing on the banal "good" couple (Katya and Adrej in Black Sunday, Tanya and Christian in Whip and the Body) it concentrates on the "evil" one: the monstrous (possibly, incestuous) love of Asa and Javutich in Black Sunday becomes Whip and the Body's Sadean romance between Nevenka and Kurt Menliff. As Nevenka, Daliah Lavi (best known for her role in Vincente Minnelli's Two Weeks in Another Town, 1962) is absolutely stunning. We are made to feel the severity of her fear and longing, especially as she is ferociously whipped, barely able to contain herself. Nevenka lives in a state of perpetual anxiety. She's not sure what idea is more frightening to her: that Kurt has come back from the dead to haunt her; that he has not (9).

His most beautifully sombre work, Whip and the Body turned out to be Bava's most controversial. The producer was put on trial for charges of obscenity, and it was later distributed abroad in heavy edited versions (in the US, it was released with the unforgivable title What!). This controversy is understandable. Whip and the Body transforms a tale of ghosts and sadomasochistic violence into a classic work of l'amour fou, alongside Buñuel's L'Age d'or (1930) and Wuthering Heights (1953), Joseph H. Lewis' Gun Crazy (1949) and Hitchcock's Vertigo (1958).

Although Black Sabbath consists of three separate stories, set in different historical periods, they can also be read as variations on a

theme. This is clearest in the repetition of details between the first story ("The Telephone") and the third ("A Drop of Water"), both of which chart the emotional collapse of a single character, a woman alone in her apartment. The breakdown, in both cases, is precipitated by a telephone call. Between the first and last story, the material is repeated and transformed. Whereas "The Telephone" takes place in the present, "A Drop of Water" takes place in an indeterminate past. If the threat in "The Telephone" turns out to be all-too-human (a disgruntled ex-lover – two, in fact – driven to commit acts of cruelty), the threat in "A Drop of Water" is purer, more primordial. Here, the revenge is carried out by the dead.

This revenge of the dead on the living, of death on life, gains additional power because of its placement after the second narrative, "I Wurdulak". In this variation on the vampire myth, the wurdulak is driven not so much by a need for blood but by a need to reunite with their loved ones in (or through) death. When, at the end, the (living) protagonist says to his beloved, "You know I'd rather die than lose you", he gives her the confirmation of his love which she needs to reunite for all eternity. The trio of stories thus function dialectically to produce one final face of fear: at the end of "A Drop of Water", the camera slowly zooms in on the dead heroine's wild-staring eyes. (The coda – added by request of the distributors – somewhat dilutes the power of the last shot, but it has a charm all its own: Boris Karloff, star of "I Wurdulak", on set with technical crew, riding a mechanical horse. This self-reflexive gesture allows us to understand both the magical properties of cinema and the emotion we invest in it.)

A near abstraction on colour and movement, Blood and Black Lace is Bava's cinema distilled to its cruel essence. This film develops with complete abandon what Bava more tentatively explored in The Girl Who Knew Too Much (La ragazza che sapeva troppo, 1962) and "The Telephone" episode of Black Sabbath. From the opening image (an unhinged sign for Christiana's Haute Couture banging in the wind) to the last (a telephone receiver off the hook swinging like a pendulum, back and forth) we have a remorseless, inexorable movement, a dissipative force, that levels everything in its path. This movement becomes, in the case of Nicole's murder in the antique shop, a pulsation of light, by which one means not only the neon sign which flickers off-on, off-on as the woman meets her demise with a medieval iron hook (a variation on the death mask of Black Sunday; later, Mary's demise by way of a red-hot furnace will duplicate the searing of Asa's flesh), but Bava's use of primary colours which throb with an intensity all their own. That Bava's source of inspiration was a lurid type of pulp magazine itself identified by a specific colour, giallo (yellow, the colour of terror, of fearfulness), couldn't be more appropriate.

In his taxonomy of cinematic signs, Gilles Deleuze suggests that Bava's work be understood in relation to what he calls "the impulse-image" (l'image pulsion). In the cinema of impulse-images, the viewer perceives "a primordial world of drives and forces immanent within and inseparable from the real world of concrete particularities" (10). There is the co-existence of two worlds, each implicated in the other: an originary world of atavistic impulses and a material world of concrete particulars. "The originary world...exists and operates in the depths of a real milieu, and is only valid through its immanence in this milieu, whose violence and cruelty it reveals" (11).

In Bava, this co-presence of worlds is alluded to in a variety of ways: in Black Sunday, it is the secret passageways which connect the Vadja household to Asa's crypt (in other words, the passageways which link life to death); in Hercules and the Haunted World (Ercole al centro della terra, 1961) we have the terrain of mortals and the terrain of gods (although, in typical Bava fashion, Hercules returns from the Kingdom of the Dead only to discover another realm of death already located within his beloved's home); in Planet of the Vampire (Terrore nello spazio, 1965), the separate "vibratory planes" inhabited by the astronauts and the alien species (who are shown to differ by degree rather than kind; near the climax, one of the alien's states, "On your planet I know you humans have fought and killed down through the centuries. Did you really expect us to be any different?"); in Lisa and the Devil, the heroine, a German tourist in Toledo, Spain, momentarily strays from her tour group and – with the simple act of turning a street corner – discovers another world, a parallel world, in which she also seems to belong, to have always already belonged.

My favourite example is found in Five Dolls for an August Moon (Cinque bambole per la luna d'Agosto, 1970). The island retreat where the rich industrialist and his friends gather – only to be slaughtered, one by one – is both concrete and primordial. (One contact point between worlds is the walk-in freezer where all the corpses are covered in plastic and hung on hooks like slabs of beef.) Towards the end of the film, when the captain of the yacht and stewards return to the island to pick up the industrialist and his guests they are unable to find a trace of any of them, not even the four survivors passed out on the living room floor: it is as though the bourgeois characters had passed (or descended) from one milieu to another and, in the process, become invisible to the workers. (The weak narrative explanation for this event later in the film hardly matters since there is a logic to this momentary disappearance which defies all rationale explanation.)

In the cinema of impulse-images, the emphasis is placed on drives rather than desires. The drive precedes individuation, whereas desire can be understood as the individuated expression of elementary drives. The intensity of emotion (fear, hatred, love) is never simply the personal attribute of a specific character. Impulses, primordial drives, pass from the milieu to the characters and back again. In Bava's early films, the force of the impulse is conveyed by camera movements, by lighting, and by colour. It is through such techniques that Bava communicates the violence of the impulse. Technicolor, for example, allows Bava to foreground colour as a form of expression in its own right. In such works as Whip and the Body and Blood and Black Lace, colour is experienced by the viewer as colour, the transmission of a specific quality or vibration, before (or beyond) its actualisation in characters and narrative events. Primary colours become manifestations of elemental forces, brute instincts. This is one reason why the flimsiness of the plot and the characters is easily overlooked in his best films: the plot and characters are insubstantial in contrast to the impulse itself.

The reader might ask here whether the appearance of impulse-images in Bava is simply a consequence of the genres in which he primarily worked (gothic horror, giallo thrillers). Yet, we should not overlook that it was Bava himself who chose to transform a story by Gogol into Black Sunday or that it was Bava who initiates the giallo thriller. So, rather than say that the impulse-image is a consequence of the genre and not the auteur, I would argue the reverse: Bava's inclination for impulse-images is what leads him to such genres (in fact, leads him – in the case of the giallo – to create a new one). It is the genre trappings which give Bava free rein to explore the various facets of the impulse-image.

By the time we get to his late masterwork Rabid Dogs (Cani arrabbiati, 1974), Bava no longer even needs the generic trappings. Rabid Dogs is neither horror nor giallo, yet it is pure impulse-image. "Bava presents for the viewer a vision of the 'real world' more horrific and brutal than any of his stylized giallo films" (12). The hijacked vehicle, travelling down a highway on the outskirts of Rome with three criminals and three hostages, becomes the ultimate manifestation of the originary world and elementary impulses. The trailer for the film neatly summarises this as well, informing us that the film is about "Hunting ... Robbing ... Humiliating ... Killing", before announcing, "The destination is death."

Bava's directorial career can be roughly divided into two periods. During his first six years as a filmmaker, Bava directed over a dozen films and it is during this initial burst of activity that he made many of his best films. 1966 was a year marked by personal and professional misfortune: the death of his beloved father; the death of Mario Serendrei, his film

editor (who also worked with Luchino Visconti); the end of Bava's collaboration with cameraman Ubaldo Terzano, who began working as Bava's camera operator in the early 1950s and became his director of photography with Black Sabbath. Although his title was believed to be purely nominal (since Bava took on most of the responsibilities associated with a DP), there is a striking difference between the works Bava made with Terzano and the ones he made, beginning in 1965, with Antonio Rinaldi and others. The Bava–Terzano films are distinguished by the remarkable motility of the camera, even more remarkable when you consider that, with the exception of Black Sunday, they never had the budget to rent professional cranes and dollies.

Look, for example, at the intricate use of camera movement during the opening minutes of "The Telephone". There are multiple long takes here in which the camera executes five or six movements within a single shot. What Bava and Terzano convey so vividly with these movements — as well as the use of several startling 180° reverse cuts — is the terror of being "exposed" in one's own home. The continuous variation of angles and points-of-view remind us that, even within the interior of one's abode, there is always some other corner to explore, some other perspective yet unknown. In Blood and Black Lace, the camera laterally tracks back and forth across the dressing rooms of Christiana Haute Couture allowing us to view, in a continuous take, a series of models (and future victims) in various states of dress and emotional distress. These movements allow us to experience firsthand the turbulence into which these characters' lives swiftly descend.

After the termination of the Bava–Terzano partnership, Bava's films become increasingly more static. (Considering his background as cinematographer it is not surprising that the division in Bava's œuvre would express itself, first and foremost, in visual terms.) The physical, sensual qualities of the tracking shot are replaced by the faux-movement of the zoom lens. Of course, the zoom lens can produce its own thematic resonance and one effect which particularly appeals to Bava is the way a zoom-in flattens space, momentarily abstracting the characters from their surroundings, like cut-out figures, so that we see them both within a specific milieu as well as abstracted from it. But whereas the use of the zoom lens in a film like Hatchet for the Honeymoon (Il rosso segno della follia, 1968) has a sense of experimentation about it — Bava researching its expressive potential — the overuse of zoom shots in the works to follow signal (or seem to signal) the director's indifference to the material at hand. (The more static nature of Bava's later works, I might add, is not as evident in the first Bava–Rinaldi collaborations, such as the wonderful sci-fi horror film Planet of the Vampires or Kill, Baby, Kill! [Operazione paura, 1966], whose most dazzling sequence involves a young girl drawn

to a metal protuberance like a moth to the flame, her "attraction" communicated by the complex movements of the camera).

What differentiates the two periods as well is the use of colour. The early colour works were shot or processed in Technicolor. The later were made using inferior colour film processes. The vibrant, saturated colours which give such Bava films as Hercules in the Haunted World and Whip and the Body a hallucinatory beauty gives way in the later works to poor contrast and pallid colours, as though the world itself had become impoverished, had lost its allure – its threat (13). (The increased emphasis on location shooting will also restrict Bava's use of expressive lighting effects.)

Bava would experience the adversities of commercial filmmaking in Italy with growing intimacy. Somehow, as his body of work expanded, the scripts became increasingly more threadbare, the budgets and production circumstances more precarious. Bava and the cast of Kill, Baby, Kill! agreed to complete the film gratis after the producers ran out of money two weeks into production. (Despite this, it is a wonderful mood piece. At the premiere, it is said that Visconti gave the film a standing ovation.) Bava agreed to step-in and salvage the Viking film Knives of the Avenger (I coltelli del vendicatore, 1966) by reworking the script and reshooting almost the entire film in six days. Bava began shooting Five Dolls for an August Moon forty-eight hours after signing a contract to make the film. He then agreed, in postproduction, to edit the movie himself because the producers had no money left to hire a film editor. These mishaps would continue to the end. Unable to secure a distributor, the producer Alfred Leone (under the pseudonym Mickey Lion) shot new footage and transformed Lisa and the Devil into an Exorcist knock-off entitled House of Exorcism (La casa dell'esorcismo, 1975) (14). To add insult to injury, Bava's last theatrical release Shock (All 33 di Via Orologio fa sempre freddo, 1977) was marketed in the US as a sequel to another Exorcist retread, Ovidio G. Assonitis's Beyond the Door (1975). Worse, though, was the fate of Rabid Dogs. The producer declared bankruptcy while the film was in the final stages of production and his property (including the workprint of Rabid Dogs) was seized and impounded. It would not see the light of day for twenty-three years (seventeen years too late for Bava, who died in 1980). Yet, despite these professional difficulties, Bava's final trio of films can now be seen for what they are: a marvellous return to form. Lisa and the Devil was Bava's reward, by producer Leone, for the commercial success of Baron Blood (Gli orrori del castello di Norimberga, 1972) and it is his most daring film, an oneiric narrative with tender volleys of absurdist humour. As Lucas writes, it is "an extraordinary combination of horror film, art film and personal testament. Based on Bava's memories of growing up among his father's sculptures, dialogue borrowed from Dostoevski's I Diavoli, and an unre-

alized project about real-life necrophile Viktor Ardisson, Lise e il diavolo unfolds like a waking dream" (15). Although it doesn't quite sustain the invention and charm of the opening hour, Lisa and the Devil is clearly a labour of love, a beautifully crafted puzzle box replete with secret compartments.

Shot on location with little or no artificial lighting and set for almost its entirety in a moving car there is nothing dream-like about Rabid Dogs. Three robbers on the run from the police with three hostages: a man, a woman and a child. That's it. It is as brutally precise as any film Bava has ever made. The film starts at a fevered pitch (a robbery gone awry) and never lets up. Rabid Dogs consists primarily of a series of remarkable close-ups of the human face in crisis. No matter what emotion is expressed – joy or terror – the one quality which unites all these human countenances is their nakedness. Bava's study of the human face is a perverse variation on the "symphony of faces" found in Carl Dreyer's Passion of Joan of Arc (1928). Whereas the face in Dreyer is both flesh and spirit (made of flesh, but turned toward the spiritual), the face in Bava is nothing but flesh, pure and simple.

Working with a script written by his son Lamberto Bava, in collaboration with Francesco Barbieri, Paola Briganti and Dardano Sacchetti, Shock has a gravitas missing from Bava's middle-period films. The flippant tone of such works as Bay of Blood (Ecologia del delitto or Reazione a catena, 1971) is replaced here by a real sense of pain and anguish. The house that the heroine returns to live in with her family is haunted through and through. The denouement is a worthy finale to Bava's film career: a mother, pushed to the brink of madness and despair, slits her throat in the basement of her house while, outside, her little son "plays" with the ghost of his father (he serves imaginary tea to a man who isn't there). Earlier in the film the mother explained to her son that "Death is a part of life, and we must learn from it", but even she could not have realised what these words would come to mean – for her son or for the viewer.

In his final series of works, Bava manages to reaffirm his belief in the alchemic properties of film, its ability to convert "almost nothing" into images of terror and beauty. The cinema is a magician's forge and Mario Bava is one of its master sorcerers.

Endnotes

1. For more information on the Italian film industry in the '60s, see Christopher Wagstaff, "A Forkful of Westerns: Industry, Audiences and the Italian Western" in Richard Dyer and Ginette Vincendeau (eds), Popular European Cinema, London and New York, Routledge, 1992, pp. 245–61.
2. Quoted in "Bava Talks".

3. Tim Lucas, audio commentary, Black Sunday DVD, Image Entertainment.
4. Some recent filmographies have credited Bava for his directorial work on several movies he worked on (as DP) in the late '50s, such as Riccardo Freda's I vampiri (1956) and Caltiki, the Immortal Monster (Caltiki – il mostro imortale, 1959), and Jacques Tourneur's Giant of Marathon (La Battaglia di Maratona, 1960). However, Black Sunday was his first directorial assignment and should be treated as such.
5. Quoted in Jean-Pierre Geuens, Film Production Theory, New York, State University of New York Press, 2000, p. 159.
6. Andrew Mangravite, "Once Upon a Time in the Crypt", Film Comment, vol. 29, no. 1, January–February 1993, p. 60.
7. Lucas, audio commentary, Black Sunday. Barbara Steele tells Lucas that she never saw a complete script for the film. She was given the scenes she would play and her dialogue on a day-to-day basis.
8. Tim Lucas, audio commentary, Whip and the Body DVD, VCI Home Video.
9. The shocking nature of the material can be partly credited to the screenwriter Ernesto Gastaldi. Gastaldi is responsible for writing another classic Italo horror of the period, Horrible Dr. Hichcock (L'orrible segreto del Dr. Hichcock, dir: Riccardo Freda, 1962). In this film, the title character is a necrophile. He is "haunted" by his desire to commune with the dead.
10. Ronald Bogue, Deleuze on Cinema, New York and London: Routledge, 2003, p. 82.
11. Gilles Deleuze, Cinema 1: The Movement-Image, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 125. Deleuze, admittedly, only makes a passing reference to Bava in his chapter on the impulse-image, which is primarily focused on the works of Buñuel, Losey and Stroheim. However, I would point out that even this passing reference is twice as much commentary as Bava usually generates.
12. Alain Silver and James Ursini, "Mario Bava: The Illusion of Reality" in Silver and Ursini (eds), Horror Film Reader, New York: Limelight, 2000, p. 105.
13. The fade-proof quality of Technicolor has allowed a film like Whip and the Body to be rediscovered (on DVD) in all its visual splendour.
14. Undeniably wretched, House of Exorcism nevertheless contains one remarkable insight. The events of Lisa and the Devil are reconfigured as a cosmic form of repetition-compulsion, each of the inhabitants forced to reenact through eternity some long-forgotten trauma. In House of Exorcism, it is this repetition that needs to be exorcised. It is this repetition that is hell.
15. Tim Lucas, "A Short Biography of Mario Bava"

[Επιμελητικό κείμενο και μεταφράσεις προγράμματος Giallo: Χριστιάνα Ιωάννου]
[Curatorial text and translations of Giallo programme: Christiana Ioannou]

Άννα Καννάβα –
Γαντζωμένη στη μαγεία της ζωής

Συνεπιμέλεια Δώρος Δημητρίου & Bill Mousoulis

Anna Kannava –
Hooked on the magic of life

Co-curated by Doros Demetriou & Bill Mousoulis

Η **Άννα Καννάβα** γεννήθηκε στην Κύπρο το 1959 και μετανάστευσε στην Αυστραλία το 1974 μαζί με τη μητέρα και τους δύο αδελφούς της. Εκεί σπούδασε θέατρο, καλές τέχνες, φωτογραφία και κινηματογράφο, ενώ εργάστηκε ως ηθοποιός, συγγραφέας και σκηνοθέτιδα.

Παρόλες τις δυσκολίες που αντιμετώπισε στη ζωή της, μεταξύ των οποίων και σοβαρά θέματα υγείας, κατάφερε να γυρίσει μια σειρά από άκρως προσωπικές και ποιητικές ταινίες. Έγραψε, επίσης, το μυθιστόρημα *Stefanos of Limassol*, το οποίο εκδόθηκε μετά τον θάνατό της «προς τιμήν της άσβεστης της δίψας για ζωή και δημιουργία».

Μετά από μια δεκάμηνη μάχη με τον καρκίνο, η Άννα έφυγε από τη ζωή στις 5 Μαΐου του 2011 σε ηλικία 51 χρονών. Τον πρόωρο θάνατό της ακολούθησαν αρκετές προβολές του έργου της, κυρίως στην Αυστραλία όπου είχε αγαπηθεί ιδιαίτερα και είναι έκδηλο το ότι η φυγή της έχει αφήσει ένα δυσαναπλήρωτο κενό.

Βλέποντας κανείς τις ταινίες της συνειδητοποιεί ότι πρόκειται για έργα μιας ιδιαίτερης δημιουργού: Η προσωπική, σχεδόν ενδόμυχη φωνή, είναι ευδιάκριτη και σε αυτήν κατοικούν ταυτόχρονα το χιούμορ και η μελαγχολία, η ευθραυστότητα και η δύναμη, τα μικρά και τα μεγάλα ζητήματα της ζωής. Της ζωής που ως θεατές νιώθουμε να αγκαλιάζει με ενθουσιασμό, να γαντζώνεται σε αυτήν και να μας παρουσιάζει το κινηματογραφικό αποτέλεσμα με αξιοθαύμαστη συνοχή.

Στο έργο της Άννας Καννάβα συνυπάρχουν αρμονικά το ντοκιμαντέρ και το δοκίμιο μαζί με τη μυθοπλασία, η αφήγηση και η αναπαράσταση μαζί με τον περιγραφικό λόγο. Και όλα είναι χρωματισμένα με τα προσωπικά της βιώματα και ανησυχίες. Η φυγή και η εγκατάλειψη, η

επιστροφή, η αγάπη για τον άνθρωπο και ο έρωτας για τη ζωή και την Τέχνη, αλληλεπιδρούν και πολλές φορές επαναπροσδιορίζονται σε ένα οικείο, αλλά και ταυτόχρονα πολύπλοκο σύμπαν.

Η περιγραφή του κινηματογραφικού έργου της Άννας Καννάβα είναι δύσκολη. Η θέαση των ταινιών της είναι μια εμπειρία στην οποία ανακαλεί κανείς πολλά στοιχεία της δικής του ύπαρξης, είναι μια εμπειρία σχεδόν ψυχαναλυτική.

Στο φετινό μας Φεστιβάλ θα δούμε τρεις ταινίες μικρού μήκους: Την πειραματική φεμινιστική *Kannava You Can'av'er* με τον ξέφρενο και παιγνιδιάρικο ρυθμό της, το αυτοβιογραφικό ντοκιμαντέρ *Ten Years After ... Ten Years Older*, που γυρίστηκε στην Κύπρο και την κωμωδία *Vanilla Essence*, στην οποία η Άννα δείχνει την ιδιαίτερη ικανότητά της στην εναλλακτική μυθοπλασία. Θα δούμε, επίσης, το άκρως προσωπικό μεγάλου (ή μεσαίου) μήκους ντοκιμαντέρ *The Butler*, στο οποίο πρωταγωνιστής είναι ο αδερφός της.

Σπάνια βλέπουμε στις οθόνες μας μια τόσο γλυκιά απεικόνιση της καθημερινής και οικογενειακής ζωής που συνδυάζεται λειτουργικά με κινηματογραφική φορμαλιστική τόλμη. Το παιχνίδι στο οποίο μας προσκαλεί η Καννάβα εμπλέκει την καθημερινότητα με τη φαντασία. Και μας μεταφέρει σε έναν ξεχωριστά δικό της ονειρικό κόσμο.

Δώρος Δημητρίου

ΥΓ: Θερμές ευχαριστίες στον Έλληνοαυστραλό σκηνοθέτη, κριτικό και επιμελητή Bill Mousoulis, προσωπικό φίλο της Άννας Καννάβα, για την τεράστια του βοήθεια στην πραγματοποίηση αυτού του αφιερώματος.

Anna Kannava was born in Cyprus in 1959, and migrated to Australia in 1974 with her mother and two brothers. There, she studied theatre, fine arts, photography and cinema, whilst she also worked as an actress, writer and filmmaker.

Despite the challenges she encountered in life, including serious health problems, she managed to create a series of utterly personal and exceptionally poetic films. She also wrote the novel *Stefanos of Limassol*, which was published after her death "honouring her unquenchable thirst for life and creativity".

Following a 10-month battle with cancer, Anna died on the 5th of May 2011 at the age of 51. Her premature death was followed by a number of screenings of her work, mainly in Australia where she was dearly loved, and where her absence has left an incredible void.

When watching her films, one cannot help but realise that these have been created by a distinctive directorial voice: a personal, almost intimate one, where humour, melancholy, fragility and power co-exist, where the smallest and greatest questions of life are being addressed. As viewers, we sense that she embraced this very life with enthusiasm, that she was hooked on its magic, presenting the cinematic result with exceptional cohesion.

The work of Anna Kannava seamlessly blends documentary with essay, as well as fiction, storytelling and representation with voice-over. The entire work has been coloured with her own experience and concerns. The fleeing, the abandonment, the return, love for man, and love for life and art are interacting and being redefined in a familiar, yet complex, universe.

Her cinematic work is hard to be described. Watching her films becomes an experience during which the viewers themselves inevitably reflect on aspects of their own existence; an experience that becomes almost psychoanalytic.

In this year's IVAC edition, we will watch three short films directed by Anna Kannava: the experimental feminist *Kannava You Can'av'er* in a frenzy, playful rhythm; the autobiographical documentary *Ten Years After ... Ten Years Older*, which was shot in Cyprus; and the comedy *Vanilla Essence*, which clearly demonstrates Anna's exquisite skills in alternative fiction storytelling. Lastly, the audience will have a unique opportunity to watch the very personal feature (or rather mid-length) documentary *The Butler*, a portrait of her own brother.

Rarely do we watch on the big screen such a sweet depicting of the daily and family life, harmonically combined with the courage of cinematic formalism. The game to which Kannava invites us, combines daily life with imagination. And she manages to transport us to her very own and unique dreamful world.

Doros Demetriou

P.S.: Many thanks to Greek-Australian director, critic and curator Bill Mousoulis, a friend of Anna Kannava, for his enormous help in organizing and hosting this tribute.

[English Translation: Diamanto Stylianou]

Η **Άννα Καννάβα** αποτελεί ξεχωριστή φιγούρα στο κινηματογραφικό τοπίο της Αυστραλίας, παρά τη σύντομη καριέρα και ζωή της. Γεννήθηκε στην Κύπρο το 1959 και μετανάστευσε στην Αυστραλία το 1974. Έμαθε Αγγλικά στο γυμνάσιο και, αργότερα, βρήκε την κλίση της, ως φοιτήτρια πια, σπουδάζοντας κινηματογράφο, υποκριτική και καλές τέχνες. Κατέληξε, τελικά, στη σκηνοθεσία, δημιουργώντας τη δεκαετία του '80–'90 έργα μικρού και μεσαίου μήκους: τόσο ταινίες μικρού μήκους σπάνιας ιδιοσυγκρασίας, όσο και πολύ προσωπικά, ευρηματικά ντοκιμαντέρ. Τη δεκαετία του 2000 ακολούθησαν δύο μεγάλου μήκους ταινίες, το *Dreams for Life* (2004) και το *Kissing Paris* (2008), μέχρι που το νήμα της ζωής της κόπηκε σε ηλικία μόλις 51 ετών το 2011. Παλεύοντας με μία σοβαρή ασθένεια (σκληρόδερμα) τα τελευταία 20 χρόνια της ζωής της, το 2010 διαγνώστηκε και με καρκίνο, με αποτέλεσμα το σώμα της να μην μπορεί να αντέξει το διπλό αυτό κτύπημα. Αυτό που θα μείνει για πάντα χαραγμένο στη μνήμη όσων την γνώριζαν, είναι το πάθος, η αποφασιστικότητα και η αντισυμβατική, αλλά γενναιόδωρη, προσωπικότητά της. Η Άννα Κανναβά δημιούργησε ταινίες σπάνιας ομορφιάς που σφύζουν από ζωή, από ευτυχία αλλά και πόνο.

Το αφιέρωμα αυτό θέτει στο προσκήνιο το έργο της Αυστραλοκύπριας ανεξάρτητης σκηνοθέτιδας, και κυρίως τα πρώιμα έργα της με έμφαση στα προσωπικά ντοκιμαντέρ *Ten Years After ... Ten Years Older* (1986) και *The Butler* (1991). Έχοντας πλήρη ενσυναίσθηση, αλλά και επίγνωση της μετανάστευσης και του ξεριζωμού, η Κανναβά λάτρευε τη γιαγιά της, η οποία επέλεξε να παραμείνει στο παραδοσιακό τους σπίτι στη Λεμεσό, παρά να μεταναστεύσει μαζί τους στην Αυστραλία. Το *Ten Years After ... Ten Years Older* καταγράφει την επιστροφή της Άννας στη γενέτειρά της έπειτα από 10 χρόνια, την επανασύνδεση αυτή που αποτελούσε μια γλυκόπικρη εμπειρία για την ίδια. Στο *The Butler* η Άννα έχει πια εγκατασταθεί για τα καλά στην Αυστραλία, με την ταινία να επικεντρώνεται στον αδελφό της, Νίνο, και στην ξεχωριστή τους σχέση. Αποτελεί ένα εξαίρετο αυτοπορτρέτο ολόκληρης της ζωής και οικογένειας της Άννας, αλλά και της επιδείνωσης της υγείας της. Οι δύο αυτές ταινίες αποτελούν κάθαρση για την Άννα, η οποία στην πορεία δημιούργησε πιο παραδοσιακές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους. Τη γιαγιά της, αλλά και τη Λεμεσό, τις συνάντησε πολλές φορές έκτοτε. Ήταν, επίσης, φιλοευρωπαία, με μία από τις μεγάλου μήκους της να είναι γυρισμένη στη Γαλλία. Η γιαγιά της, όπως αποδείχθηκε, έζησε περισσότερο από την ίδια την Άννα, σχεδόν τα διπλάσια χρόνια από τα 51 της στον πλανήτη. Μπορεί να έζησε μισή ζωή, αλλά ζωή γεμάτη.

– Bill Mousoulis (συνεπιμελητής), Ελληνοαυστραλός σκηνοθέτης, κριτικός και επιμελητής

[Μετάφραση στα Ελληνικά: Διαμάντω Στυλιανού]

Anna Kannava was a distinctive figure in the Australian film landscape in her all-too-brief career and life. Born in Cyprus in 1959, she migrated to Australia in 1974, and, learning the English language at high school, she then found her niche as a university student studying film, acting, and fine art. She settled on directing films, and made a number of short and medium-length works in the '80s and '90s, quirky shorts but also personal and inventive documentaries. Two features followed in the '00s, *Dreams for Life* in 2004 and *Kissing Paris* in 2008, but her life was tragically cut short at the age of 51 in 2011. She battled with a health condition (scleroderma) for the last 20 years of her life, and when she developed cancer in 2010, it was too much for her body. But what will be remembered forever, by those who knew her, was her passion, determination and her penetrating but generous personality. And she made exquisitely beautiful films, brimming with life (both joy and pain).

For our spotlight on this Cypriot-Australian independent filmmaker, we highlight her early work, especially the personal documentaries *Ten Years After ... Ten Years Older* (1986) and *The Butler* (1991). Ever-conscious of her migration and displacement, Kannava had a deep love for her grandmother, who chose to remain in her traditional house in Limassol in Cyprus rather than also emigrate to Australia. *Ten Years After* charts Anna's return to her homeland after 10 years away, and it is both a re-connection and a bittersweet sadness for Anna. *The Butler* has Anna more settled in Australia, and focuses on her brother Nino, and the special relationship they had. It is a magnificent auto-portrait, of Anna's entire life and family, and also her own failing health. These two films were a catharsis for Anna, who then went on to make more traditional narrative feature films. And, yes, she saw Limassol and her grandmother again – many times in fact, and she also became a Europhile (one of her features is set in France). Her grandmother, as it turned out, outlived Anna, almost doubling Anna's 51 years on the planet. A half-life perhaps, but Anna got all she could out of it – a life well-lived!

– Bill Mousoulis (co-curator), Greek-Australian filmmaker, programmer and critic.

ΣΥΝΟΨΕΙΣ ΤΑΙΝΙΩΝ
FILM SYNOPSES



Kannava You Can'av'er
2', 1980, 16mm, Αυστραλία, πειραματική / Australia, experimental

Μία συλλογή εικόνων της Άννας Καννάβα ως νεαρής γυναίκας: ποζάρει, παίζει, συλλογίζεται τη ζωή της που αλλάζει. Όλα αυτά με την επένδυση ενός εκλεκτού μουσικού θέματος.

Η πρώτη αυτή ταινία της Καννάβα, ως εικοσάχρονης φοιτήτριας, είναι ένα πειραματικό κολλάζ που αντανακλά τους προβληματισμούς της για το είδος του ντοκιμαντέρ και τις γκονταρικές φορμαλιστικές αναζητήσεις της.

A collection of images of Anna Kannava as a young woman, posing, playing, and reflecting on her changing life, all set to an eclectic soundtrack.

Kannava's first film, as a 20-year-old student, is an experimental collage, reflecting both documentary concerns and Godardian formalism.



Ten Years After ... Ten Years Older
35', 1986, 16mm, Κύπρος, Αυστραλία, ντοκιμαντέρ / documentary Cyprus, Australia

Η Καννάβα, 10 χρόνια μετά τη μετανάστευσή της στην Αυστραλία ως 15άχρονη έφηβη το 1974, επιστρέφει στη γενέτειρά της τη Λεμεσό για να επανασυνδεθεί με τη λατρεμένη της γιαγιά.

Η προσωπική οδύσσεια της Καννάβα –η επιστροφή της στην Κύπρο– ενσωματώνει στο ντοκιμαντέρ μία δραματική εκπροσώπηση των πτυχών της καθημερινής ζωής στη Λεμεσό. Εξαίσιος ρυθμός, αφήγηση σε εναλλαγή με φυσικούς ήχους, μνήμες της παιδικής ζωής της που επιστρέφουν, πυροδοτώντας συναισθήματα χαράς, αλλά και μεγάλης λύπης.

Kannava, 10 years after migrating to Australia as a 15-year-old in 1974, returns to her home city of Limassol in Cyprus, to reconnect with her beloved grandmother.

Kannava's personal odyssey about returning back to Cyprus incorporates dramatic representations among the perceptive documentary fragments of everyday life in Limassol. The rhythm is exquisite, voice-over alternating with natural sounds, as memories of Kannava's childhood come back to her, causing her joy, and also great sadness.



Vanilla Essence
17', 1989, 16mm, Αυστραλία, μυθοπλασία / Australia, narrative

Μία νεαρή γυναίκα βρίσκεται στο σπίτι της και αποφασίζει να φτιάξει ένα κέικ, σύντομα όμως συνειδητοποιεί ότι της λείπει ένα συστατικό: εκχύλισμα βανίλιας. Ενώ δεν έχει βγει ποτέ από το σπίτι της στο παρελθόν, αποφασίζει τελικά να βγει για να αγοράσει εκχύλισμα βανίλιας. Ο έξω κόσμος είναι αλλόκοτος και συνάμα αξιοθαύμαστος.

Μία ξεχωριστή ταινία στη φιλμογραφία της Καννάβα, ένας φόρος-τιμής στην κωμωδία του βωβού κινηματογράφου, μία γυναικεία φιγούρα που θυμίζει Τσάρλι Τσάπλιν και Μπάστερ Κίτον. Εξωπραγματική και πειραματική ταυτόχρονα, η ταινία είναι συγκινητική και ειλικρινής, όπως το σύνολο του έργου της Καννάβα.

A young woman in her home begins to bake a cake but finds that she doesn't have any vanilla essence. Never having stepped outside her house before, she decides to go out to find some vanilla essence, and she finds the external world strange but also surprisingly rewarding.

A unique film in Kannava's oeuvre, a homage to silent-cinema comedy, the female figure echoing Chaplin and Keaton. Surreal and experimental at times, the film is still heartfelt and touching, like all of Kannava's work.



The Butler
58', 1997, 16mm, Αυστραλία, ντοκιμαντέρ / Australia, documentary

Μία ταινία ντοκιμαντέρ που ενσωματώνει σκηνές μυθοπλασίας, το *The Butler* σκιαγραφεί τον ιδιαίτερο δεσμό ανάμεσα στη σκηνοθέτιδα και τον αδελφό της, Νίνο, στη Μελβούρνη της Αυστραλίας. Η Καννάβα, έχοντας διαγνωστεί με μία χρόνια ασθένεια (σκληρόδερμα) στην ηλικία των 30 ετών, προσπαθεί να αποκαταστήσει τη ζωή της με τη στήριξη και τη φροντίδα του αδελφού της. Εκείνος με τη σειρά του, απολαμβάνει την παρέα της μετριάζοντας τη μοναξιά του.

Πρόκειται για το αριστούργημα της Άννας Καννάβα, ένα αυτοπορτρέτο μεγάλης ακρίβειας, ειλικρίνειας και καινοτομίας. Ο συνδυασμός των στοιχείων είναι εκπληκτικός: ντοκιμαντέρ βεριτέ, δραματοποιημένες σκηνές του παρελθόντος, ένα κολλάζ φωτογραφιών και ταινιών από το παρελθόν που θυμίζει δοκίμιο. Αναμφίβολα μία ταινία-κάθαρση για την ίδια την Καννάβα, και ένα εξαίσιο πορτρέτο ολόκληρης της οικογένειάς της βασισμένο στον ξεριζωμό που υπέστη και την αναγέννησή της στη νέα γη, την Αυστραλία.

A documentary film with some acted sequences sprinkled throughout, *The Butler* is about the special bond between the director and her brother Nino, in Melbourne, Australia. Kannava, re-establishing her life after developing a chronic health condition (scleroderma) at the age of 30, is assisted by her brother to live her life, and she, in turns, provides company and support to him, as he attempts to alleviate his loneliness.

This film is Anna Kannava's masterpiece, an auto-portrait of great precision, honesty and innovation. The mix of elements is impressive: verite documentary, dramatised representations of the past, essay-like collage of photos and past films. No doubt a catharsis for Kannava personally, the film is also a great portrait of her entire family, the displacement they have suffered, and the regeneration they have encountered, in the new land of Australia.

[Μετάφραση συνόψεων στα Ελληνικά: Διαμάντω Στυλιανού]

ΦΟΡΟΣ ΤΙΜΗΣ ΣΤΗΝ ANNA KANNABA
QUOTES AND TRIBUTES TO ANNA KANNAVA

«Μπήκα στο Κολλέγιο Ράσντεν που σήμερα ονομάζεται Πανεπιστήμιο Ντίκιν. Μέσω οντισιόν. Αν δεν πετύχαινα τις εξετάσεις, δεν θα μπορούσα να σπουδάσω σε πανεπιστήμιο. Ήταν πλέον γεγονός: ήμουν και φοιτήτρια στη δραματική σχολή. Έπρεπε να διαλέξω επιπλέον μαθήματα, έτσι επέλεξα να ακολουθήσω σπουδές στα Μέσα, δηλαδή τηλεόραση, γραφικό σχεδιασμό, κινηματογράφο και φωτογραφία. Είχα ξάφνου ερωτευτεί. Ήξερα ότι ήταν αληθινό αυτό που ζούσα. Είχα ανακαλύψει τη Σκηνοθεσία» – Από τη Βιογραφία της Άννας Καννάβα.

"I got into Rusden College, now called Deakin University. I got in through an Audition. Had I not made it, I would have not gone into Higher Education. It was official: I was a double Drama student. I had to pick up extra subjects however, so I chose Media Studies which included TV, Graphics, Film and Photography. Suddenly I had fallen in love. I knew it was for real. I had discovered Filmmaking." – From the Anna Kannava Biography

–

«Για όσους γνώριζαν την ίδια ή το έργο της, η Άννα πέρασε από τη γη με χάρη, με μια ευρωπαϊκή αισθητική γεράτη αυτοπεποίθηση, με πάθος για τη λογοτεχνική και οπτική ομορφιά, αφήνοντας ευδιάκριτο το προσωπικό της αποτύπωμα στο αυστραλέζικο και ευρωπαϊκό κινηματογραφικό τοπίο.» – Βραβεία ATOM 2011, 21 Οκτωβρίου 2011, Βραβείο Καλύτερου Ντοκιμαντέρ εις μνήμη Άννας Καννάβα.

"For all who knew her or knew of her work, Anna touched the earth gracefully with a self-assured European aesthetic and passion for literary and visual beauty, leaving a conspicuous mark on both Australian and European cinematic landscapes". – ATOM Awards 2011, 21 October 2011, Best Documentary General Award presented in Memory of Anna Kannava

–

Η έννοια της ταυτότητας που η Άννα διερευνά με συγκλονιστικό τρόπο στις ταινίες της, κατάφερε να εγείρει ερωτήματα για τη δική μου προσωπική ταυτότητα και ιστορία. Παρακολουθώντας το διαχρονικό της έργο, την κληρονομιά της φιλμογραφίας της, στάθηκε αδύνατο να μη διερωτηθώ κι εγώ η ίδια: «Τι θα αφήσω πίσω μου;» «Πώς θα με θυμούνται όταν δεν θα είμαι πια εδώ;» – Jennifer Chamberlain-Salaun

The concept of identity that Anna captivatingly explored in the films, prompted questions about my own identity and history. Watching the age-

less legacy of Anna's films, I could not help but question what I will leave behind and how I will be remembered when I am no longer here. – Jennifer Chamberlain-Salaun

–

Δεν την ένοιαζε η προώθηση ή το μάρκετινγκ ή το να κτίσει μια περσόνα. Οι ταινίες της είναι εκείνη. Αυθεντικές, αληθινές, ειλικρινείς. Ευάλωτες όσο και τρυφερές. Προσέφερε τον εαυτό της για να μας διδάξει για τη μετανάστευση, τη λαχτάρα, τον ξεριζωμό, την οικογένεια, την αγάπη και την απώλεια. Παρακολουθώντας τις ταινίες της τις προάλλες στην προβολή, δεν μπορούσα παρά να σκεφτώ πως ο φεμινισμός σήμερα έχει πολλά να μάθει από το έργο της Άννας. Γι' αυτό ακριβώς υπάρχει επιτακτική ανάγκη έργα σαν της Άννας να προβληθούν και να γίνουν γνωστά στο ευρύ κοινό. Φοβάμαι πολύ για το τι μαθαίνουν οι κόρες μας σήμερα για τον φεμινισμό. Αλήθεια φοβάμαι. – Κοραλία Δημητριάδη.

She just didn't care about promotion or marketing or putting a persona out there. Her films are her. Authentic and real and honest and so vulnerable and tender, she offers herself up to make her mark, to teach us about migration, longing, displacement, family, love and loss... Watching her films the other night at the screening all I could think is feminism today has so so much to learn from Anna. This is why works like Anna's need to be urgently and desperately pushed out and seen by the mainstream, because I really fear for what our daughters are learning about feminism, I really do. – Koraly Dimitriadis

–

Οικογένεια. Χιούμορ. Ενσωμάτωση. Φιλία. Προοπτικές. Ενέργεια. Να ορισμένες σκέψεις που μου έρχονται στο μυαλό παρακολουθώντας τις ταινίες της Άννας. Το έργο της μιλάει από μόνο του. – Anthony Frajman

Family. Humour. Integration. Friendship. Perspectives. Energy. Those are a few thoughts, that spring to mind, watching Anna's films. Anna's work seems to speak for itself. – Anthony Frajman

–

Οι ταινίες της Άννας Καννάβα ανοίγουν ένα παράθυρο σε έναν προσωπικό κόσμο. Το ποιος και το γιατί αποκτούν πρωταγωνιστικό ρόλο στην ταινία Ten Years After... Ten Years Older (1986) που χαρτογραφεί τη μνήμη, ενώ το The Butler (1991) προσφέρει μία στοργική απεικόνιση της σχέσης της με τον λατρεμένο αδελφό της, Νίνο, και τη μάχη της με τα προβλήματα υγείας της. Άλλοτε ημερολόγιο ταξιδιού, άλλοτε οικογενειακή ταινία, κι άλλοτε ένα ιμπρεσιονιστικό αυτοπορτρέτο, οι ταινίες της Άννας

Καννάβα διερευνούν τη μετανάστευση, τον τόπο, την ταυτότητα, την οικογένεια, με προσωπικούς αλλά και παιχνιδιάρικους όρους. – Nicholas Godfrey

Anna Kannava's films open a window onto a private world... The who and the why play out as Ten Years After... Ten Years Older (1986) maps the territory of memory, while The Butler (1997) provides an endearing sketch of Anna's relationship with her beloved brother Nino, and her own struggle with declining health... Part travelogue, part home movie, part impressionistic self-portrait, Anna Kannava's films explore migration, place, identity and family, in personal, yet playful, terms. – Nicholas Godfrey

–

Το Vanilla Essence (1989, 16') αναδεικνύει την υπέροχη αίσθηση χιούμορ της Άννας. Την αντισυμβατική, απρόσμενη και πρωτότυπη προσέγγισή της στη σκηνοθεσία. Το The Butler (1997, 58') προτάθηκε για βραβείο καλύτερου ντοκιμαντέρ το 1997 στα βραβεία AFI, γεγονός που αποδεικνύει τη δεξιοτεχνία της Άννας Καννάβα, αλλά και την εκτίμηση της κινηματογραφικής κοινότητας για το έργο της. – Rosemary Mangiamele

Vanilla Essence (1989, 16 mins) highlighted for me Anna's wonderful sense of humour, and unconventional, unpredictable and original approach to filmmaking. The Butler (1997, 58 mins) was nominated for the best documentary in the 1997 AFI awards, which indicates the level of competence and appreciation by the film community of Anna Kannava's skills. – Rosemary Mangiamele

[Μετάφραση μαρτυριών στα Ελληνικά: Διαμάντω Στυλιανού]

A Trip to the Moon

by George Kouvaros

The truth of our placement, when film works as art, is a continuous sense of drawing nearer to a place we seek, with some last vital task or piece of business not yet accounted for. Any moment, perhaps, things will be sorted out, and we can finally set our bags down. But until then, let us keep ourselves in a fine pitch of readiness. The house lives, as we do in relation to it, as the imagination's movement between the visible and invisible. It all looks very familiar, but we're sure we've never been there. (George Toles)

I

For a long time, the strongest memory that I had of my family home in Cyprus was of a set of large green double doors. The doors were nothing fancy. Each had a vertical glass panel at the top that was protected by an ornate metal grate. The handle and lock were on the right hand door. I'm not sure why these details stuck. Thinking about it now, I'm guessing that these doors came to stand-in for my memory of the house. That so much of what occurred inside the house had been forgotten is not surprising. In the scheme of things, we were here only for a moment. We returned from England in December 1962. Four years later, we left once again. In my grandmother's eyes, this was barely enough time to unpack our suit-cases. Under such circumstances, if memory is to survive it must reside in things that seem inconsequential: a piece of furniture, the texture of a fabric, the fine cracks on a cement floor, the handle of a door as its turned. My recollection made more sense after I returned to Cyprus. As I approached the house, I knew that these doors were my doors. I had retained a memory of their shape and dimension just for this moment when a threshold had to be crossed. We like to think that our memories are there for a reason. Even if we don't know what this reason is, we remain hopeful that, in time, it will reveal itself. The house had changed very little since we left. Hence, I was constantly being prompted into recollection by simple, everyday activities. As the days grew hotter and I became less and less inclined to leave the village, my time in the house became dominated by a sense of lethargy perfectly suited to the task of daydreaming and tracing threads of memory.

The final couple of days of my stay were a blur of people visiting, kisses and unrealistic promises to return in the following year. By the end of all this attention, I was keen to get on my way. A taxi had been called to take me down to the town. From there I would catch a bus to Larnaca airport, about a hundred and fifty kilometres along the coast. I said goodbye to my grandfather inside the house. When he rose from his chair, he started to cry. But in the wake of his stroke, this was nothing unusual. His constant

tears marked his condition more deeply than the paralysis that affected his left arm and leg. My grandmother followed me out to the car. She was upset, as well; but she was more in control of her emotions. I remember her shaking her head, in the way that she did at the end of one of her stories, usually to indicate her incomprehension as to why somebody did what they did. In this instance, what she couldn't comprehend was why I was leaving. On one level, she knew exactly why. But this did not stop her from responding the way she did. Over time, it became a habit that she adopted every time my mother came to stay. As the time approached when she needed to prepare for her return to Australia, my grandmother would start her lament: "Why don't you stay in one place, kori?" "Why are you are leaving your home?" "This is your house. Not mine. You should be looking after it. Not me. I'm too old." I knew that a version of this lament was going through her head. As the taxi pulled away, I turned to watch the house recede into the distance. The memory I had retained of the double green doors was the result of countless moments when I had approached the house, keen to get out of the heat, as well as moments of departure. The story that this memory belonged to was not about returning, or at least not just about returning, but also about departure; it was about the impossibility of considering one without the other.

II

The details of our departures and arrivals are entirely our own; but they also link our history to the histories of others. In 1985, the Greek–Australian filmmaker Anna Kannava returned to Cyprus. Ten years had passed since her mother made the decision to leave the island. They left in the autumn of 1974. A few months earlier, rightist forces in the military, supported and led by the military junta in Greece, overthrew the democratically elected government of Archbishop Makarios. Five days later, the Turkish army launched an invasion of the island. According to the Turkish government, the purpose of this action was to protect the Turkish–Cypriot minority on the island. But by the time a meaningful cease-fire was negotiated, a third of the island had come under Turkish control, hundreds of thousands of Cypriots — Greeks and Turks — had been displaced from their homes and thousands of others had either been killed or listed as 'missing.' The long lead up to this terrible event is the essential background to so many tales of migration that affected the lives of Cypriot families in the post-war period. What future could there be in a country that had lost so much of its territory and whose fate was so clearly determined by the strategic interests of much more powerful neighbors?

For Anna Kannava's mother, the decision to migrate to Australia was also motivated by something more personal: the breakup of her marriage. The journey to Australia carried with it the promise of a better

future. But it was also burdened with a heavy sense of loss. "I left my place of birth when I was fifteen," the filmmaker tells us near the start of *Ten Years After . . . Ten Years Older* (1986), the film made of her return to Cyprus. "Young enough to have been happy, but old enough to remember. And even if there were two or three more years left to make my childhood compete, I feel I have been cheated of so many more memories." I remember other fifteen-year-olds who arrived in Australia from Cyprus during the mid-'70s, some of whom had lost their homes during the fighting, while others, like the director's family, left because they saw little future on the island. I remember listening to stories from a boy whose home was in Kyrenia describing how his trip to the beach had been cut short by the Turkish jets strafing the coastline. I remember being envious of this experience. But most of all I remember feeling how hard it would be for him to fit in. At fifteen, the desires, impulses and intense feelings of adolescence have already started. At fifteen, one is too old, yet also still too young to make sense of these feelings. When I first saw *Ten Years After . . . Ten Years Older* I was reminded of this boy and what became of his adolescence. He spoke English with the same strong Cypriot accent that characterizes the director's voice-over in the film, the accent of someone not from here, someone who, because of her age when she arrived, will never be from here.

Where then does she belong? This is the question that motivates the filmmaker's decision to return — this, as well as the desire to find out what has become of the people and places left behind. The first image of this return reminded me of the complicity that links so many stories of arrivals and departures: the image of a door handle seen from up close. Rather than showing us the door opening, the next shot takes a few steps back to reveal the entire doorway and front steps of the house. The double doors are just like those at the front of my grandmother's house, except that these are a faded cream colour. In the shot that follows, the camera moves further away still: now, we are across the road, looking back at the entire house. The camera's relocations suggest a sense of uncertainty: what is the right way to return? How can we best apprehend what it is we have returned to?

Ten Years After . . . Ten Years Older

The house is her grandmother's house, the house that, as is the custom in Cypriot culture, is passed down from mother to daughter, thereby ensuring continuity of female ownership. It is her grandmother's house. It is her mother's house. It is her house. Struggling to deal with a new language and way of life, the filmmaker remembers returning to this house in her sleep. The house is bricks and mortar and thus also a dream house. The director's efforts to maintain both these ways of viewing the

house lend the film a poetic quality. When the film commences, we seem to be dealing with 'two Annas': the Anna that we hear in the voice-over talking about her history and the history of her family and the Anna that appears on screen as a young girl of six or seven playing hopscotch in the courtyard of her grandmother's house. It is this younger Anna that reaches up to the knocker, bangs twice and when there is no answer walks with her bag to the side gate. As she walks down the side of the house, she calls out: "Yiá Yiá." Rather than following, the camera pauses at the gate. It's here that an important change occurs. The figure that will guide us into the house will not be young Anna, who has disappeared behind the house, but the grown woman who takes up her fictional embodiment's call: "Grandma . . . Yiá Yiá."

The next shot needs to be described as precisely as possible. It shows the filmmaker's grandmother sitting in a chair in the parlor. Her hands are clasped together and she gazes down at the floor, lost in thought. The camera is observing the grandmother, but it is also slowly moving toward her. On the soundtrack, we can hear a continuation of the footsteps that guided us into the house. The element that gives this shot its dream-like quality is the way Anna's grandmother remains oblivious to the approaching figure. Her eyes are fixed on the floor. It is only when the camera is directly beside her and the unseen figure calls out for a third time, "Yiá Yiá," that the old woman turns her head and looks at the camera, her expression unchanged. The image then freezes. This extraordinary sequence ends with the freeze frame slowly fading to black.

The sight of the grandmother lost in thought suggests that the filmmaker has returned to the house as a ghost, or in the guise of someone dreaming her way back to a place that can only register her presence as a memory. Ten years later, Anna has returned to the beloved house. But the breach initiated by the departure can never be covered over. It has become an essential part of how the house is imagined. For the one who returns and is lucky enough to find the house still standing and the person who serves as its caretaker still alive, the pain of returning involves both of these realities: familiarity and alienation. This is why, at the crucial moment when she enters the house and approaches her grandmother, the director aligns her presence with the vision of the camera. It is as if we are seeing the grandmother from two points of view at once: the point of view of Anna, the one whose memories and yearnings have brought her back to this place, and the point of view of the camera, an apparatus that has no memory of this or any place. In *Ten Years After . . . Ten Years Older* it is the superimposition of these two viewpoints that defines the moment of return.

III

In Marcel Proust's *Remembrance of Things Past*, we encounter a similar superimposition of viewpoints. After a long absence in the town of Doncières visiting his friend Robert de Saint-Loup, the narrator returns to the family apartment in Paris. The reason for his return is his anxiety about his grandmother's failing health. He finds her reading in the drawing room: 'I was in the room, or rather I was not yet in the room since she was not aware of my presence.' (141) He compares his position at this point to that of a 'witness' or 'observer, in travelling coat and hat, the stranger who does not belong to the house, the photographer who has called to take a photograph of places which one will never see again.' The sight that confronts the narrator has all the potentially alienating qualities of a photograph:

We never see the people who are dear to us save in the animated system, the perpetual motion of our incessant love for them, which, before allowing the images that their faces present to reach us, seizes them in its vortex and flings them back upon the idea that we have always had of them, makes them adhere to it, coincide with it. How, since into the forehead and the cheeks of my grandmother I had been accustomed to read all the most delicate, the most permanent qualities of her mind, how, since every habitual glance is an act of necromancy, each face that we love a mirror of the past, how could I have failed to overlook what had become dulled and changed in her . . . . I, for whom my grandmother was still myself, I who had never seen her save in my own soul, always in the same place in the past, through the transparency of contiguous and overlapping memories, suddenly, in our drawing-room which formed part of a new world, that of time . . . saw, sitting on the sofa beneath the lamp, red-faced, heavy and vulgar, sick, vacant, letting her slightly crazed eyes wander over a book, a dejected old woman whom I did not know. (142-143)

The world that the narrator enters on his return is that of time or ageing. The now unmistakable signs of physical dissolution transform his beloved grandmother into 'a dejected old woman' that he is unable to recognize. But it is not as if he is completely unprepared for this disturbing vision. Even before he entered the room, the narrator had premonitions of his grandmother's decline. During a telephone call from the post office in Doncières, he hears in her voice a familiar sweetness as well as a worrying fragility: "Fragile by reason of its delicacy, it seemed constantly on the verge of breaking, of expiring in a pure flow of tears; then, too, having it alone beside me, seen without the mask of her face, I noticed in it for the first time the sorrows that had cracked it in the course of a lifetime." (136) When the line cuts out, the narrator is thrown into a state of panic. He compares his anguish at this point to that he was to later feel 'on the day when we speak to those who can no longer reply

and when we long for them at least to hear all the things we never said to them, and our assurance that we are not unhappy.' (137) The call and its abrupt termination transform his grandmother into a phantom or 'beloved ghost' that he has allowed to slip back into the underworld. He rushes back to Paris in the hope that seeing his grandmother will free him of this terrible phantom. "Alas, it was this phantom that I saw when, entering the drawing-room before my grandmother had been told of my return, I found her there reading." (141)

We can now make an important clarification. The disturbance that the narrator experiences bears the hallmarks not of a one-time visitor but that of someone whose view is already laden with a sense of loss. The time he had spent away from Paris had unsettled 'the animated system' that enclosed his perceptions of the people close to him. This opens the door to feelings of belatedness and self-estrangement. He becomes conscious of a transformation that he had kept hidden from himself.

Like Proust's narrator, the filmmaker in *Ten Years After . . . Ten Years Older* finds herself on the threshold – between the past and the present, between the lingering expectations that shaped one's childhood and the struggle to adapt to a new way of life. The moment when Anna approaches her grandmother as she sits in the parlor conveys the self-estrangement that is associated with such threshold moments. The same can be said of those instances when the image freezes or an action is rendered in slow motion. At these moments, the camera becomes a way to superimpose the viewpoint of the lover, the one who overlooks the ravages of time, with the viewpoint of a stranger.

These two ways of seeing are also present in the film's engagement with the ebb and flow of Cypriot life. I'm thinking of those long periods when the camera observes the pageantry of marketplace conversations or the quiet industry of the grandmother's dressmaking. At these moments, the film is no longer simply about the pain of returning to a home that can only be experienced as lost, but also about documenting a type of sociality that resists the shifts of big picture history. We need to remember the role that big picture history played in the filmmaker's migration. In the wake of the catastrophe of 1974, the director's hometown of Limassol had become the home for many thousands of Greek refugees from the north of Cyprus. The need to accommodate this influx of people as well as the city's new role as the hub for much of the tourism and trade that had been based in the occupied towns in the north transformed the city's architecture and way of life. In so many ways, the city that the filmmaker returned to was vastly different from the city that she left. Under these circumstances, no wonder she seeks things that mark the continuation of the past. The film's distinctive tone lies in the way it moves between two sentiments or

creative impulses: on the one hand, giving voice to melancholy feelings of loss and, on the other, celebrating what remains.

A key instrument in this task is the director's voiceover. Its account of the filmmaker's family history and descriptions of the activities revealed by the camera establish a rapport with our own experiences. At the same time, its separation or distance from the images makes us conscious of the difference between then and now. The external viewpoint of the camera is tempered by the fragile inwardness of a voice articulating a sense of time as lost or taken away. "I thought if I returned to Cyprus I would be able to return to my childhood," she tells us. "It was as if the plane was a time machine. I was disappointed because time didn't wait for me. It was the feeling of being too late and the only time machine there was was my memory." The beautiful boys walking through the Old Town of Limassol, the sight of the candles being gathered up and extinguished by the church worker at Easter, the parade of high school students, the young children in the playground: these sights and sounds convey a strong sense of place and evoke a feeling of loss or what might have been. The interaction of voiceover and image make us conscious of a sense of distance that pertains not only to space but also to time. It turns the boys strolling through the Old Town into beautiful ghosts. They are absolutely alive and past. *Ten Years After . . . Ten Years Older* is about reconciling one's self to the complex after-life of people, places and expectations.

Ten Years After . . . Ten Years Older

IV

Moments of return allow us to take stock of what has been gained and what has been lost. But these moments are distinct from the everyday process of getting on and getting by in a new place. In this guise, migration is defined, not by singular moments of departure and return, but rather a series of gradual transformations, negotiations and adaptations, often understood only in hindsight. In *The Butler* (1996) Anna Kannava returns to the story told in *Ten Years After . . . Ten Years Older* concerning the break-up of her parent's marriage and the decision by her mother to migrate to Australia. But she also fills in the details of this story by recounting some of the key events in her family's history since their arrival in Australia. The starting point for the film is her brother Nino's decision to take on the role of her live-in butler. *The Butler* is both a loving portrait of Nino and an attempt by the filmmaker to understand the impact of her family's migration to Australia.

The morning after Nino's unexpected arrival, the director is awoken by the sound that encapsulates her brother's new occupation: a vase

smashing on the floor. "The next morning it hit me," she recalls. "My life wasn't going to be the same, ever again." The reenactment of Nino's arrival and his mishaps with vases displays a comic sensibility that is more overt in the director's earlier short film, Vanilla Essence (1989). On another level, it signals the film's commitment to a style of autobiographical filmmaking that combines moments of performance with traditional documentary filming. As in *Ten Years After . . . Ten Years Older*, the filmmaker uses actors to dramatise events and experiences from her past. The purpose of these dramatisations is to convey how the experience of migration was negotiated at the time, in other words, the games and rituals devised by the director and her siblings to combat their sense of isolation.

A touchstone for these games and rituals were the Greek melodramas screened at the Astor cinema in St Kilda on the two evenings a week when Anna's mother worked in the box office. The black and white melodramas offered the director a connection to the language and culture of her former life and a way to make sense of her feelings of displacement. The exemplar is Errikos Thalassinos' *Orphan Girl in Alien Hands* (1962). Anna's voice-over outlines its typical story about a young girl from a poor family who falls in love with a boy from a rich family. Knowing she is pregnant and unable to cope with the disapproval of her lover's family, the young girl contemplates killing herself. Dissuaded from this action, she runs away and has the child in another town. Believing that she has run away with another man, the heartbroken young man goes overseas. Ten years later, he returns with his fiancé. By chance, he keeps bumping into a small girl: the daughter of his first love: his daughter. In one of the scenes from Thalassinos' film that appears in *The Butler*, we see the girl selling flowers at a restaurant. She approaches the table where the man and his fiancé are seated. The man asks her what her father does for a living. "I don't have a father," she responds. Overseeing this moment of painful misrecognition is the girl's mother who is working at the restaurant.

Clearly, the filmmaker's interest in Orphan Girl in Alien Hands lies in the way its overwrought plot connects with her own feelings of abandonment: the plight of the small girl echoes the filmmaker's separation from her own father, who remained back in Cyprus. But the lure of the scene in the restaurant also lies in the way it exemplifies a fundamental aspect of cinema's appeal. In The World Viewed, Stanley Cavell asks: "How do movies reproduce the world magically? Not by literally presenting us with the world, but by permitting us to view it unseen." This way of viewing forms the basis of the medium's connection to modernity. "In viewing films, the sense of invisibility is an expression of modern privacy or anonymity," Cavell explains. "It is as though the world's pro-

jection explains our forms of unknownness and of our inability to know. The explanation is not so much that the world is passing us by, as that we are displaced from our natural habitation within it, placed at a distance from it." (40–41) In the scene at the restaurant, we are encouraged to identify with all three of the key participants: the young girl selling flowers, the father who is unable to recognize his daughter and, most of all, the sad mother whose position as knowing observer best approximates our own position as spectator. The heartbroken young woman watches the interaction between her former lover and his daughter unseen and from a distance. Like many of the Greek films watched by Anna and her brothers, Orphan Girl in Alien Hands turns the modern tension between private fantasy and public anonymity into an occasion for tears and music, knowing full well the appeal that these externalisations of distance have for a Greek audience that is displaced across different cultures and countries.

Back at their flat in the suburb of Ripponlea, Anna and her brothers perform their own version of the song that sums up the young woman's feelings of despair: Vasilis Tsitsanis' popular classic, 'Cloudy Sunday.' As time passes and they move out of their flat to a house in Chadstone, the production of home movies and the taking of photographs replace the reenactment of musical performances. In 1980 the filmmaker's brother George makes Anything But The Empire Strikes Back, a film in which Anna plays the role of a nagging wife and Nino the gentle husband who makes a rocket to take them to space after they miss the bus. Anna describes the film's motivations: "At Chadstone there was nowhere to run. There was no sea or gardens. There was only the freeway they were extending. The amount of soil they transferred there was unthinkable, and the machines created a landscape not unlike the moon. That's where you run to when you wanted to get away from it all. Perhaps in the hope the run away would eventually lead you to somewhere else." The filmmaker's description of her situation in Chadstone goes to the heart of the feeling of belatedness that runs throughout her work, the feeling of arriving too late, of missing the bus. George's film translates this feeling into a scenario that is as old as cinema itself.

Anything But The Empire Strikes Back

Translating, re-interpretating and pretending: these are ways of making sense of the feeling of finding one self at the end of the world. The Super 8 home movie and George's still photographs of Nino dressed in a variety of different costumes are ways of re-staging the feeling of self-estrangement; to borrow a phrase used by Proust, they enable the siblings to become "spectator[s] of [their] own absence". (141) Cavell claims that the reason why movies seem more natural than reality is not

because they allow us to escape into fantasy, "but because they are reliefs from private fantasy and its responsibilities; from the fact that the world is already drawn by fantasy. And not because they are dreams, but because they permit the self to be wakened, so that we may stop withdrawing our longings further inside ourselves". (102) This is the gift that Nino bestows on his sister after he moves in to her house. His delight in pretending is not a withdrawal into private fantasy, but rather a way of bringing fantasy out into the open. Nino will never be a pilot, or a chauffeur, or a psychiatrist, but he can play at being all of these things. During one of their games, Anna confesses to Nino-the-psychiatrist that she is worried about her brother's pretending. "There's nothing wrong with pretending," he replies. "Everybody dreams. I do it all the time." The reason why her brother does these things, he explains, is "because maybe he feels that he can't achieve those goals. So he dreams them."

"When my boyfriend moved out," the filmmaker tells us at the start of *The Butler*, "Nino walked back into my life and gave me back my story." This story is about migration – its consequences and effects. It is also about the media that help us to make sense of these effects by making the experience of watching at a distance an automatic part of how the world is viewed. "He cleans and he breaks the place," the filmmaker says of her beloved brother. "He's here with his sense of fun, his special world and his Greek music. He's making us a rocket to take us to space because we missed the bus."

V

The Butler is a loving portrait of the way Nino copes with the demands of a confusing world. In the second half of the film, the director recounts her own attempts to cope with the discovery that the acute pain in her bones and the swelling of her hands were caused not by rheumatoid arthritis but the onset of scleroderma. She describes the terrible impact of this condition: "The skin became so hard and tight; it was as if I was wearing skin three sizes too small for my body." In the same reflection, she recalls the moment, shortly after her boyfriend told her he wanted to break up, when she looked in a mirror and realized that her face had gone: "The stretching was happening there too and I never noticed. That's what hurt me the most. The loss of it." As the filmmaker's voiceover recounts the gradual discovery of her condition, we watch her retrieve from a rack of clothes a summer dress covered in a red and green floral print; a conversation with Nino reveals that the dress was made by her grandmother for her mother. After undertaking some repairs of the garment, the director stands in front of the camera and, slowly, pulls the straps of the dress over her shoulders. The next shot shows the director rising from her bed in order to view how the dress looks in a mirror. When the camera shifts to a position closer to the director, she looks down at

her swollen hands, places her right hand just above her heart and looks directly at her image in the mirror.

Earlier in the film, the actor playing the role of young Anna performs the same gesture in front of the bathroom mirror at the Astor cinema: a tribute to the over wrought pathos of the Greek melodramas that the filmmaker and her brothers watched at the cinema. Its repetition at the climax of Anna's story about her terrible circumstances is a heartfelt appropriation of this pathos and a moment of subtle distancing. Like Nino, Anna is using theatre and performance to mediate the circumstances determining the present. She is looking to transform her story from being simply about loss –the loss of her face, the loss of her boyfriend, the loss of her dreams for a family – to also being about those yearnings and experiences that connect her story to that of others. Her actions in front of the mirror are thus a way of reconnecting the present to the past, of ensuring that this past has a place in the present.

The Butler

There is another way in which past and present are brought together in *The Butler*. I'm thinking of the correspondence between the scene in which the filmmaker recounts the history of her condition and the scene in *Ten Years After . . . Ten Years Older* when Anna's grandmother shares with us the story about her own past: how she wasn't able to have children, her reluctant agreement to adopt a child and the sudden death of her husband just two years later. As she describes her feelings of joy when Anna was born, we watch her quietly working on a dress that she gives to Anna to try on. Here, too, the work of needle and thread coincides with the work of telling a story about loss and recovery. The repetition between the actions of the two women spanning different generations of the one family suggests that Anna's story can be read as a retelling of her grandmother's story. It also marks the continuation of a way of understanding the place and value of storytelling itself. Sewing a dress, telling a story, playing at being something that one knows is un-achievable, making a film about a trip to space: these activities are ways of repairing the breaks and ruptures that are part of history as well as making room in the present for the future.

The need to imagine a future also inspires the journeys that take us away from home. "A trip, an adventure, a country with a future": in *Ten Years After . . . Ten Years Older* this is how the filmmaker describes what migration to Australia meant at the time. She then adds: "I wonder if I would have decided the same had I known what I know now." This is the impossible question that shadows so many tales of migration. Faced with the impossibility of retracing time, we visit the places that we left,

searching for memories that branch off in multiple directions like cracks on a concrete floor. We daydream about things that may or may not have happened. We listen to stories told many times previously and fall asleep to the staccato whirr of a sewing machine being put to good use. Eventually, out of all of this, we find a way to convert the daydreams, memories and stories into a story that is entirely our own and the point of connection to others. After we left Cyprus in 1966, my uncle who had just turned seventeen told my grandmother that, because my sisters and I were so young, it was inevitable that we would lose our language. We would grow up in another country, he told her, and it would be the language of this new country that would become our language.
He was right. But the thing he was unable to predict, at least until he too left Cyprus a few years after us, was the compulsion to return that is embedded in each memory of departure.

Works Cited

Stanley Cavell, The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film, enlarged edition, (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979).

Marcel Proust, Remembrance of Things Past, vol. 2, 'The Guermantes Way, Cities of the Plain,' trans. C. K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin (London: Penguin Books, 1981).

About the Author

George Kouvaros
George Kouvaros is Professor of Film Studies in the School of the Arts and Media, UNSW. His most recent book is Awakening the Eye: Robert Frank's American Cinema (Minnesota UP, 2015).

ARTICLE FIRST PUBLISHED ON: www.screeningthepast.com

Elsewhere: Anna Kannava (1959–2011)

By Adrian Martin

Watching the very moving presentation of Anna Kannava's work at Artist Film Workshop in Melbourne on 22 November 2018, I was struck by the absolute coherence of her relatively small but impressive and enduring output. The themes and concerns, the stylistic experimentation, the comic touch, the drift between fairy tale and melancholia, the steadfast autobiographical thread, the focus on female experience. In fact, everything is already there in her first, Rusden-made short from 1980, *Kannava You Can'av'er* (reproduced in its entirety in her best film, *The Butler* [1997]), in which we hear (under heavy reverb!) Anna speak this haunting refrain: "A woman is a woman is a woman. A woman is a clown".

It is fortunate for all of us, today, that Anna's talent, even at that early stage, was evident enough to attract faithful friends, mentors and collaborators such as John Cruthers, Annie Duncan, Graeme Cutts and Brian McKenzie (and, in later years, Natalie Vella, Bill Mousoulis and Chris Luscri) who helped some of her many projects come into being and stay in circulation.

The passage of years can help rack a particular historical context into focus. Today, I see clearly how Anna's work participated in a certain loose "family" of Australian women filmmakers across several decades (some coming out of the same Rusden experience), freely mixing narrative, fantasy motifs, live action, silent cinema references, and animation (Virginia Murray's The Lead Dress [1984] and Liz Hughes' Cat's Cradle [1991] also partake of this moment, as does the feature work of Sarah Watts). But Anna's cinema is powered by a special tension that draws all its facets together.

Her vision, her sensibility, is one of eternal, nagging restlessness – always longing for an elsewhere, wherever she is situated. The very first shot of Kannava You Can'av'er shows the (at that moment incomplete) far-suburban highway that – as she comments in The Butler – she would eventually take in order to move far from home. Overseas travel (of which she did much, using that experience as the basis for both *Ten Years After ... Ten Years Older* [1986] and her final film work, *Kissing Paris* [2008]) answers to the same yearning for escape, an escape from the various overlapping "scripts" laid down on her by gender, history, expectations, ethnic background, social status.

Home, family role models and prescribed destinies, siblings, national cultures, romantic relationships: all of them register for Anna, at some

point or another, as stifling, suffocating prisons. Salvation and paradise loom elsewhere: in the past of origins and grandmotherly care in Cyprus; in the memory of one's own pre-diseased face and body in the mirror; in an erotic, sexual love possible in some other, exotic place.

And yet – here is the tension – what could be more comforting or more fulfilling than the everyday pleasures of deep family ties, lasting friendships, maternal love, familiar vistas, and domestic routines?

It is all expressed so beautifully in the ending of *The Butler*, one of the greatest finales that Australian cinema has given us. Anna's beloved brother Nino is hanging out the just-washed clothes while it rains, because – even if it means they won't dry quickly – "they're already wet", anyway. The gesture is exasperating, funny, crazy and poetic all at once. Life, for Anna, is where you're stuck – and what you're stuck with. She dreamed of leaving it all behind; but always returned to scrutinise its unique magic.

##

Postscript, 6 days later (on the publication of the above as part of a collective tribute to Anna published by Bill Mousoulis at \ http://www.pureshitauscinema.com/features/kannava_tribute.html):

Just as Bill's original idea for Senses of Cinema in 1999 once had the salutary effect of letting the cinephile globe at large know that Australia actually existed and had a thriving film culture of thinking, writing, speaking and creative people beyond a handful of official feature movies, I can only hope that his latest online publication adventure helps alert the fortresses of so-called World Cinema to the existence of Anna Kannava's magnificent work.

We've all seen the amazing activism in recent times around women's filmmaking and cine-feminism. Yet – and it's not their fault – the cosmopolitan editors of MAI, Cléo and Another Gaze have probably never heard of Anna. It's absolutely important to keep excavating the work of Chantal Akerman, Věra Chytilová, Barbara Loden, Agnès Varda, Kathryn Bigelow, Sarah Maldoror, Elaine May, Kira Muratova, and all the other greats. But Anna Kannava – and literally hundreds like her around the world, in small countries, neglected formats and disrespected genres (such as short, documentary and experimental cinema) – need attention too, just as much. Thank you, Bill, for being part of the devoted gang that keeps Anna's flame alive.

© Adrian Martin 24 & 30 November 2018
PUBLISHED ON www.filmcritic.com.au

Η ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ ΚΑΝΝΑΒΑ
ANNA KANNAVA FILMOGRAPHY

Kannava You Can'av'er (1980, 1 min, 16mm)
The Wedding of Venus (co-directed with Annie Duncan, 1981, 14 mins, 16mm)
Tightrope Water (co-directed with Annie Duncan, 1982, 12 mins, 16mm)
Ten Years After ... Ten Years Older (1986, 35 mins, 16mm)
Vanilla Essence (1989, 16 mins, 16mm)
The Butler (1991, 58 mins, 16mm)
Dreams for Life (2004, 76 mins, Super 16/35mm)
Kissing Paris (2008, 90 mins, HDV)



Οραματιζόμενη το Αόρατο: το Queer Βλέμμα της Barbara Hammer

Σε επιμέλεια Christopher Zimmerman & Χριστιάνας Ιωάννου

Envisioning the Invisible— Barbara Hammer's Queer Gaze

Curated by Christopher Zimmerman & Christiana Ioannou

Καλύπτοντας μία περίοδο πέντε δεκαετιών, η **Barbara Hammer** κατάφερε να «σφυρηλατήσει» ένα καινοτόμο σύνολο ανατρεπτικών, αλλά άκρως εύστοχων, πειραματικών έργων που έθεσαν τις βάσεις του queer σινεμά. Αδιάκοπα πειραματιζόμενη με πληθώρα κινηματογραφικών μορφών και ειδών, η Barbara Hammer, μέσα από τα πρωτοπόρα βίντεο και τις ταινίες της, συνυφαίνει δημιουργικότητα και ριζοσπαστικό φεμινισμό, συνθέτοντας μία απτή ταπισερί από λεσβιακά σώματα και ιστορίες. Όπως η ίδια αναφέρει: «Το έργο μου καθιστά ορατά τα αόρατα αυτά σώματα και τις ιστορίες τους. Ως λεσβία καλλιτέχνης, αισθάνθηκα να υπάρχει ελάχιστη εκπροσώπηση, γι' αυτό και τοποθέτησα τη λεσβιακή ζωή στο επίκεντρο της οθόνης, αφήνοντας ένα πολιτιστικό αρχείο για τις επόμενες γενιές». Λίγα χρόνια μετά τον θάνατο της Barbara Hammer το 2019, το IVAC παρουσιάζει μία μίνι ρετροσπεκτίβα που εξυμνεί το όραμά της για τον Κινηματογράφο και τη Χειραφέτηση.

Over the last five decades, **Barbara Hammer** forged a groundbreaking body of subversive yet subtle experimental work that established the foundations of queer cinema. Incessantly experimenting with a multitude of filmmaking modes and forms, Barbara Hammer's pioneering films and videos weave fierce creativity and radical feminism into a tactile tapestry of lesbian bodies and histories. She states that, "My work makes these invisible bodies and histories visible. As a lesbian artist, I found little existing representation, so I put lesbian life on this blank screen, leaving a cultural record for future generations." In the wake of Barbara Hammer's death in 2019, IVAC presents a mini-retrospective celebrating the power of her cinematic and emancipatory vision.

Αφιέρωση
A Dedication

Το *Evidentiary Bodies* είναι το τελευταίο έργο της Barbara Hammer, ένας συγκινητικός στοχασμός γύρω από το σινεμά και την ευαλωτότητα του φωτός και της ίδιας της ζωής. Είναι ποίηση εν κινήσει. Απόψε, η ταινία αφιερώνεται στη μνήμη της Juliette Dickstein, καλλιτέχνιδας και ακτιβίστριας. Συνεργαστήκαμε πολύ στενά και παλέψαμε μαζί για την κατοχύρωση των ανθρώπινων δικαιωμάτων και για έναν κόσμο απαλλαγμένο από την εκμετάλλευση των εργαζομένων και τη σωματεμπορία. Η Juliette κι εγώ γνωριστήκαμε στην Κύπρο το 2012 – 2013 όταν εγώ παρέδιδα μαθήματα σε εργαστήρια που διοργάνωνε η ίδια ως υπεύθυνη στο Προξενείο των ΗΠΑ. Η σύζυγός μου, Barbara Hammer, είχε έρθει μαζί μου τη δεύτερη φορά που επισκέφθηκα το νησί και δημιούργησε έναν πολύ ισχυρό δεσμό μαζί της, βασισμένο στην αγάπη για τον πολιτισμό, τη λογοτεχνία, την ποίηση και την τέχνη. Η Juliette κι εγώ κρατήσαμε επαφή μέχρι που πέθανε από καρκίνο το 2016. Ο θάνατός της άφησε ένα δυσαναπλήρωτο κενό στην οικογένεια, τους φίλους, τους συνεργάτες και όσους γνώρισαν τη σπουδαία αυτή. Η Barbara πέθανε, επίσης, από καρκίνο το 2019 αφήνοντας πίσω της μία τεράστια κληρονομιά δημιουργίας, περιπέτειας και τέχνης. Απόψε τιμώ και τις δύο. Η Barbara είχε περιγράψει το *Evidentiary Bodies* ως εξής: «Το έργο βιώνεται και γίνεται αντιληπτό μέσω του σώματος του περφόρμερ καθώς ανασαίνουμε μαζί, και θυμόμαστε ότι ο καρκίνος δεν είναι «μάχη», είναι ασθένεια».

Florrie Burke, Σύζυγος και Διαχειρίστρια του ιδρύματος Barbara Hammer Estate

Evidentiary Bodies is Barbara Hammer's final work and is a moving meditation on film and the fragility of light and life. It is poetry in motion. Tonight, this film is dedicated to the memory of Juliette Dickstein, artist and activist. We were colleagues in our pursuit of human rights and for a world free of worker exploitation and human trafficking. Juliette and I met in Cyprus in 2012 and 2013 while I was conducting workshops that she had organized through the U.S. Consulate there. My spouse, Barbara Hammer, joined me on the second trip and made a strong connection with Juliette through their shared love of culture, literature, poetry, and art. Juliette and I stayed in touch until she died of cancer in 2016. Her passing was an enormous loss to her family, friends, colleagues, and all who were touched by her brilliance. Barbara also died of cancer in 2019 and left a legacy of creativity, adventure, and art. I honor both of them tonight. Barbara described *Evidentiary Bodies* in this way: "The work is experienced and perceived through the performer's body as we breathe together remembering that cancer is not a 'battle,' cancer is a disease."

Florrie Burke, Spouse and Executor of Estate of Barbara Hammer

Κάνοντας το Αόρατο, Ορατό: Η Αφοσιωμένη Ματιά της Barbara Hammer

της Χριστιάνας Ιωάννου

Η πρώτη σκέψη για ένα αφιέρωμα στην Barbara Hammer γεννήθηκε τον Μάιο του 2020 όταν η σκηνοθέτιδα Lynne Sachs με την ταινία της *A Month of Single Frames* (2019) κέρδισε το οικουμενικό βραβείο στο 66ο Διεθνές Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους του Oberhausen. Η ταινία ταξιδεύει τον θεατή πίσω στο 1998, όταν η Barbara Hammer πήρε μέρος σε μια καλλιτεχνική φιλοξενία ενός μήνα στο Cape Cod της Μασσαχουσέττης, μένοντας σε μια καλύβα χωρίς νερό ή ηλεκτρισμό, όπου γύρισε φιλμ με την Beaulieu κάμερα της, ηχογράφησε ήχους με το κασετόφωνο της και κράτησε ημερολόγιο. Το 2018 πολεμώντας ήδη τον καρκίνο για πάνω από 12 χρόνια αποφασίζει να δώσει όλο αυτό το υλικό στην Lynne Sachs για να το μετατρέψει σε ένα καινούργιο φιλμ.

Το 2019 αφότου έχουν περάσει μόνο κάποιοι μήνες απο τον θάνατο της Hammer, ευρωπαϊκά και αμερικάνικα στούντιο διανομής, κέντρα πειραματικού κινηματογράφου, σινεμά και ταινιοθήκες ξεκινούν να διοργανώνουν θεματικές προβολές αφιερωμένες στην δουλειάς της δείχνοντας έμπρακτα την θλίψη τους για τον χαμό μιας τόσο αγαπημένης σκηνοθέτιδας, μιας ταλαντούχας και πανέξυπνης γυναίκας που υπηρέτησε όλη της την ζωή με αφοσίωση την κινούμενη εικόνα. Πρωτοπόρος και ασυμβίβαστη πότε δεν διαχώρισε την σεξουαλικότητα από την τέχνη της, ο κινηματογράφος της ήταν και η ζωή της.

Μαζί με τον Christopher Zimmerman προσπαθήσαμε να στήσουμε ένα ποικίλο πρόγραμμα που να κοιτάζει αναδρομικά την δουλειά της Hammer μέσα από αρκετές δεκαετίες προσφέροντας την ματιά της απλόχερα στο κοινό του φεστιβάλ μας.

Barbara Hammer's Tactile Visions

by Christopher Zimmerman

> "We do not experience any movie only through our eyes. We see and comprehend films with our entire bodily being, informed by the full history and carnal knowledge of our acculturated sensorium."
>
> **Vivian Sobchack**

Over the last five decades, Barbara Hammer forged a groundbreaking body of subversive yet subtle experimental work that established the

foundations of queer cinema. Incessantly experimenting with a multitude of filmmaking modes and forms, Barbara Hammer's pioneering films and videos weave fierce creativity and radical feminism into a tactile tapestry of lesbian bodies and histories. In the wake of Barbara Hammer's death in 2019, IVAC presents a mini-retrospective celebrating the power of her cinematic and emancipatory vision.

Envisioning the Invisible

Counter-acting the double exclusion of lesbian representation in film, Barbara Hammer's vision foregrounds herself, as a lesbian artist, enmeshed in the dominant system of hetero-patriarchy. Indeed, Hammer's work is an intimately personal, subjective cinema of the embodied self. Yet, the self who emerges from her densely layered work is not the fetishized, solitary individual of neo-liberalism. Rather, the triumph of Hammer's work is her ability to demonstrate the inherently political nature of the personal. The individual only emerges in relation to otherness. This is to say that, for Hammer, the individual has meaning only in the context of a group, of a movement, of sociality, of collective action. The self is inter-subjective.

Hammer's work from the early 1970s emerges directly out of the Women's Movement, and much of this work, like Sisters! in this screening program, constitutes important documentation of this vital period of feminist organizing. Films made by women, for women, with women, of women opened an alternative space from which patriarchy and the male gaze could be critiqued and circumvented. From the beginning, Hammer's work is shaped by collaboration, by a sociality invested in challenging the dominant sexist system of power, by inter-subjectivity.

Adopting the pseudonym 'Agressa' in these early works, Hammer grew increasingly frustrated by the exclusions within feminist film. She states that, "My work makes these invisible bodies and histories visible. As a lesbian artist, I found little existing representation, so I put lesbian life on this blank screen, leaving a cultural record for future generations."

Responding to the lack of lesbian representation in the archive, Hammer sets out to represent lesbian life on screen, thus bringing what had been invisible, owing to repression and exclusion, into the visible. Hammer's 'cultural record for future generations', however, operates not simply on the level of representation. Rather, its power derives from the fact that, through an exploration of form—weaving and layering—and experimentation with a multitude of filmmaking modes, Hammer's vision is about the experience of touch. To avoid the impasse of positioning

representation as the sole focus of politics, Hammer provides the basis for a 'new cinema'—a queering of the gaze.

Queering the Ocular-centric Gaze

Synch Touch from 1981 can be seen as encapsulating Barbara Hammer's project of 'queering the gaze' that runs through her entire body of work. The film opens with a scientific 'expert' explaining touch and erogenous zones. The expert operates on the level of knowledge, rather than experience, and Hammer's camera undermines the 'objectivity' of expert discourse with extreme close-ups of a woman's face and body. Hammer explains that Synch Touch is 'A lesbian/feminist aesthetic proposing the connection between touch and sight to be the basis for a "new cinema".' Exploring the connection between sexuality and filmmaking, this work obliterates the distance of the analytical and voyeiristic gaze and replaces it with intimate proximity.

Of the five senses, sight takes precedence. Our world is ordered visually, requiring a certain distance between the object perceived and the perceiving subject. Ocular-centric paradigms, prioritizing approaches focusing on vision, have prevailed in film theory. From the psychoanalytically inflected work of Christian Metz, Jean-Louis Baudry's Apparatus Theory, as well as the feminist response of Laura Mulvey's deconstruction of the male gaze, film theory was caught within and by the gaze, thus strengthening the ideology of film-viewing as a disembodied and de-contextualized activity. The focus on the eye, on visual perception, has ignored the significance of the spectator's body.

The disavowal of the embodiment of perception ignores the fact that the film-viewer's body is itself a perceptive surface and serves as the organizing principle for temporal and spatial orientation. Barbara Hammer's body of work can be seen as a return to the body and the interplay of embodied perception in all of its complexity. Whereas vision is predicated on a certain distance, Hammer reduces that distance to conceptualize and perform a cinema of contact and encounter with the other. Her camera touches and caresses lesbian bodies in the act of touching and caressing. Her work touches bodies touching bodies, in a kind of tactile vision that touches us as viewers by mobilizing proximity to activate the emotions and memory. A kind of touching touching...

Haptic Visuality

Henri Bergson proclaimed that, 'the body is the site of action'. It is through the body that we take in perceptions. It is through the body that

we communicate inner states. It is with the body that we move through space and interact with others. If the body both separates us from and anchors us to reality, then we can say that the skin is the symbolic interface between the self and the external world. As the surface or membrane that separates our bodies from the outside world, skin constantly negotiates the relation between inside and outside.

In her The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses (2000), Laura U. Marks develops the concept of 'haptic visuality'. She writes that the skin of film 'offers a metaphor to emphasize the way film signifies through its materiality, through a contact between perceiver and object represented. It also suggests the way vision itself can be tactile, as though one were touching a film with one's eyes: I term this haptic visuality.' The act of viewing a film is a matter of touching it with one's eyes. Vision is not passive reception but an active reaching out into the world.

For Marks, the surface of film calls forth memories that were present but only in a virtual state. Cinema has the potential to actualize memories embedded virtually in the psyche. But, memories are not simply internal events that unfold in the mind, rather, memory is a process involving the entire perceptual apparatus. Reminiscent of Proust's mémoire involontaire, in which the senses are intricately intertwined in the evocation and experience of memory, memory itself, like perception, is embodied.

For Marks, the metaphor of the skin of film extends beyond the mere materiality of film and its representation. It also conceptualizes a different form of spectator contact than the standardized reception of mainstream movies. Marks is particularly interested in the essay film as a special kind of encounter between the self and the public. The essay film sets out to depict the process of thinking around a given subject, and, like its literary model, this thinking is highly personal with its hesitations, insights, and shifting messiness. With its subjective and openly rhetorical forms, it represents another kind of contact that demands that we get into the skin of the film itself in order more actively to inscribe our act of reception. This is to say that the essay film balances upon a reciprocal process of encounter between the film and spectator.

Tactile Visions

It is precisely this encounter that Barbara Hammer's work re-situates along the contours of the sense of touch. Her tactile cinematic vision can be seen as haptic visuality avant la letter. Making films from within lesbian culture, Hammer's cinema of proximity reduces the distance of the

gaze so desperately needed by the scopophilic voyeur thus deconstructing the objectification of women. But Hammer's art is not only critical; it is constructive.

For groups constituted by historical exclusion, the past is a contentious site. Just as in Marks's haptic visuality, in which the 'skin of film' calls forth the process of memory, Hammer's art calls forth the trauma of the past and engages with the fragmentation and atomization deployed by homophobia and hetero-patriarchy in order to open the possibility of a queer future. Hammer's work attempts to construct a counter-history out of the fragmented lesbian past to re-constitute the solidarity of a shared sense of having agency in the world. In addition to making a number of feature-length documentaries about closeted lesbian artists (Willa Cather, Elizabeth Bishop...), her artistic output can be seen within an autobiographical trajectory in which touch and touching, literally and metaphorically, serve as the social bond of community.

In the program note for her final work, Evidentiary Bodies (2018), Hammer writes:

I still long for that most intimate of sharing and although I can't crawl inside my lover's skin and experience her from the inside out, I can practice an empathetic listening, repeating back what I have heard and learned, sympathetically embracing "otherness" and difference. Through this "domestic" practice I extend these tools to the audience through performance in film. This places the work and the viewer in a new relationship in which the spatial field of the screen is expanded through exhalation and collapsed through inhalation. The work is experienced and perceived through the performer's body as we breathe together...

Indeed, Barbara Hammer's tactile visions, her queering of the gaze through vision as touching, emerges from and further opens a liminal space of inter-subjectivity, of bodies in relation to other bodies, of an encounter with the other, with the past, between artist and film and between film and viewer. This in-between-ness that Hammer's art carves out and inhabits is precisely the space of community. In essence, Barbara Hammer's is a cinema of empathy.

© 2022 Christopher Zimmerman

ΣΥΝΟΨΕΙΣ ΤΑΙΝΙΩΝ
FILM SYNOPSES



Sisters!
8:25, 1973, α/μ και έγχρωμο, ήχος, 16 mm σε HD / b&w and color, sound, 16 mm film on HD video

Συνδυάζοντας το μοναδικό ίσως αρχειακό υλικό που διασώζεται σήμερα από την πρώτη πορεία της Διεθνούς Ημέρας της Γυναίκας στο Σαν Φρανσίσκο με σπάνιο υλικό από το 2ο Εθνικό Συμπόσιο Λεσβιών στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια (UCLA), η ταινία Sisters! αποτελεί ένα ευχάριστο, αλλά κρίσιμο σημείο–σταθμό στο φεμινιστικό, queer και λεσβιακό σινεμά. Στους τίτλους τέλους που βρίσκονται αποτυπωμένοι στο σελιλόιντ, αναγράφεται το όνομα «Agressa», το ψευδώνυμο δηλαδή με το οποίο η Barbara Hammer υπέγραφε τη σκηνοθεσία ορισμένων από των πρώτων της ταινιών.

> «Μία ταινία για τις γυναίκες που κατακτούν τον κόσμο: γυναίκες που οδηγούν φορτηγά, που αλλάζουν μηχανές σε αυτοκίνητα Volkswagen, που καθοδηγούν την αστυνομική δύναμη σε νέες επαναστάσεις! Με γυμνόστηθες γυναίκες που χορεύουν και ιδρώνουν, κουβαλώντας στις πλάτες τα βρέφη τους. Η ταινία είναι επενδεδυμένη με τη μουσική της μπάντας «Family of Woman» στο 2ο Εθνικό Συμπόσιο Λεσβιών που έλαβε χώρα στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια κατά το οποίο απηύθυναν ομιλία οι Audre Lorde και Kate Millett».
>
> — Barbara Hammer

Ψηφιοποίηση αρχείου: BB Optics και Academy Film Archive. Η διατήρηση της ταινίας σε ψηφιακή μορφή έγινε με τη χρηματοδότηση του Γυναικείου Ταμείου Διατήρησης Ταινιών.

Combining perhaps the only footage from the first Women's International Day march in San Francisco and rare footage of the second National Lesbian Conference at UCLA, *Sisters!* is a joyous and vital landmark in feminist, queer, and lesbian filmmaking. Its end credit, scratched into the emulsion of the film, attributes Sisters! to "Agressa," the pseudonym under which Barbara Hammer made some of her earliest films.

> "It's about women taking over the world: women driving trucks, changing Volkswagen engines, and leading the police in new revolutions! It also has footage of women topless, dancing, sweating – with babies on their shoulders! – to the music of the Family of Woman band at the second National Lesbian Conference that took place at UCLA, where Audre Lorde and Kate Millett spoke."
> — Barbara Hammer

Preserved by BB Optics and the Academy Film Archive. Preservation of this film was made possible by a grant from The Women's Film Preservation Fund.



Psychosynthesis
6:05, 1975, έγχρωμο, ήχος, 16 mm σε HD / color, sound, 16 mm film on HD video

> «Οι υποπροσωπικότητές μου ως ρωρό, αθλήτρια, μάγισσα και καλλιτέχνης συνυφαίνονται σε μια ταινία υπερθέσεων, εντάσεων και διαφορετικών χρωματικών στρωμάτων που αναδεικνύονται μέσα από τη δύναμη του οπτικοακουστικού μέσου».
> — Barbara Hammer

Ψηφιοποίηση αρχείου: Electronic Arts Intermix και Academy Film Archive μέσω του προγράμματος χρηματοδότησης του Εθνικού Ιδρύματος Ψηφιοποίησης Ταινιών (National Film Preservation Foundation – Avant-Garde Masters Grant) και του The Film Foundation. Χρηματοδότηση: George Lucas Family Foundation.

"The sub-personalities of me as baby, athlete, witch, and artist are synthesized in this film of superimpositions, intensities, and color layers coming together through the powers of film."
— Barbara Hammer

This film was preserved by Electronic Arts Intermix and the Academy Film Archive through the National Film Preservation Foundation's Avant-Garde Masters Grant program and The Film Foundation. Funding provided by the George Lucas Family Foundation.



Synch Touch
10:07, 1981, ήχος, 16 mm σε βίντεο / sound, 16 mm film on video

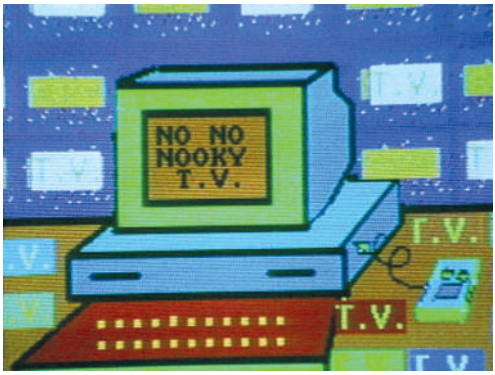
«Μία λεσβιακή/φεμινιστική αισθητική που προτείνει ως βάση του «νέου σινεμά» τη σύνδεση ανάμεσα στην αφή και την όραση». Η ταινία εξερευνά την απτική φύση του παιδιού μέσα από τη γυναίκα-σκηνοθέτιδα, τη σύνδεση μεταξύ σεξουαλικότητας και σκηνοθεσίας, καθώς και την επιστημονική ανάλυση της αίσθησης της αφής.»
— Barbara Hammer

«Στην αρχή ακούμε μία «εμπειρογνώμονα» να μιλάει. Κάποιαν που γνωρίζει καλά περί αφής και ερωτογενών ζωνών. Η έμφαση, ωστόσο, δίδεται στη «γνώση» της, στο τι γνωρίζει «περί» τούτου, παρά στις «εμπειρίες» της. Η Hammer «υπονομεύει» αυτόν τον μονόλογο με έντονα κοντινά πλάνα που αποτυπώνουν τις περιοχές του προσώπου, του λαιμού, των δοντιών, των χειλιών και των αυτιών της γυναίκας. Ο θεατής προσηλώνεται αναπόφευκτα στις λεπτομέρειες αυτής της εγγύτητας, της εγγύτητας ενός εραστή που βλέπει το πρόσωπο της συντρόφου του, οι λέξεις χάνονται στο συναίσθημα και βιώνουν την ίδια την εγγύτητα.

Κάνει τον θεατή να θέλει να αγγίξει, να συμμετάσχει σε αυτή τη διαδικασία, όπως λέει η ομιλήτρια, με τον ίδιο τρόπο που η αφή σε ένα νεογέννητο προέχει της όρασης, και η όραση γίνεται η σύνδεση μεταξύ του αγγίγματος και της κατανόησης αυτού.»
— Cath Dunsford, Alternative Cinema

"A lesbian/feminist aesthetic proposing the connection between touch and sight to be the basis for a 'new cinema.' The film explores the tactile child nature within the adult woman filmmaker, the connection between sexuality and filmmaking, and the scientific analysis of the sense of touch."
— Barbara Hammer

"At the opening we are listening to an 'expert' speaking – someone who knows about touch and erogenous zones, about the erotic – yet the emphasis is on her 'knowing' and what she knows 'about' rather than on her 'experiencing.' Hammer undercuts the monologue with intense and extraordinary close-ups of areas of the woman's face and neck, her teeth and lips, her ears. The viewer becomes so absorbed in the details of this closeness, the closeness of a lover seeing the face of her friend, that the words become lost in feeling and experiencing the closeness itself. The other way this works is to make the viewer want to touch, to become involved for, as the speaker says, touch precedes sight in the new-born child, and sight becomes a connection between the actual touch and understanding what it means."
— Cath Dunsford, Alternative Cinema



No No Nooky T.V.
11:52, 1987, έγχρωμο, ήχος, 16 mm σε HD / color, sound, 16 mm film on HD video

Χρησιμοποιώντας μία κάμερα Bolex 16mm και έναν αναλογικό υπολογιστή Amiga, η Hammer δημιούργησε το ευφυέστατο αυτό φιλμ γύρω από το πώς οι γυναίκες βλέπουν τη σεξουαλικότητά τους σε αντίθεση με το πώς οι ίδιες γίνονται αντιληπτές μέσα από το ανδρικό βλέμμα. Ο αντίκτυπος που έχει η τεχνολογία επάνω στη σεξουαλικότητα και το συναίσθημα, καθώς και ο αισθησιακός εαυτός εξερευνώνται μέσα από τη γλώσσα του υπολογιστή και έρχονται σε αντιπαράθεση με την «καθομιλουμένη» του σεξ. Το *No No Nooky T.V.* αναδεικνύει τη φεμινιστική διαμάχη γύρω από τη σεξουαλικότητα μέσα από την ηλεκτρονική γλώσσα, τα πίξελ και τη διεπαφή. Ακόμη και το μόνιτορ «ερωτικοποιείται» σε αυτό το υβριδικό βίντεο/φιλμ που περιγελά το φλερτ, τη σεξουαλικότητα και τον έρωτα στη μεταβιομηχανική εποχή μας.

Ψηφιοποίηση αρχείου: Electronic Arts Intermix και Academy Film Archive μέσω του προγράμματος χρηματοδότησης του Εθνικού Ιδρύματος Ψηφιοποίησης Ταινιών (National Film Preservation Foundation – Avant-Garde Masters Grant) και του The Film Foundation. Χρηματοδότηση: George Lucas Family Foundation.

Using a 16mm Bolex and Amiga computer, Hammer creates a witty and stunning film about how women view their sexuality versus the way male images of women and sex are perceived. The impact of technology on sexuality and emotion and the sensual self is explored through computer language juxtaposed with everyday colloquial language of sex. *No No Nooky T.V.* confronts the feminist controversy around sexuality with elec-

tronic language, pixels, and interface. Even the monitor is eroticized in this film/video hybrid that pokes fun at romance, sexuality, and love in our post-industrial age.

This film was preserved by Electronic Arts Intermix and the Academy Film Archive through the National Film Preservation Foundation's Avant-Garde Masters Grant program and The Film Foundation. Funding provided by the George Lucas Family Foundation.



Still Point
9:14, 1989, έγχρωμο, ήχος, 16 mm σε HD / color, sound, 16 mm film on HD video

Το *Still Point* περιστρέφεται γύρω από ένα συγκεκριμένο ακίνητο και σταθερό σημείο, καθώς τέσσερις οθόνες που απεικονίζουν τη στέγη και την αστεγία, τα ταξίδια και τον καιρό, την αρχιτεκτονική και τα σπορ υποδηλώνουν τη διαρκή κίνηση και τη βιασύνη που βασιλεύουν στη ζωή κατά τα τέλη του 20ού αιώνα. «Στο «ακίνητο σημείο» ενός κόσμου εν κινήσει, εκεί ακριβώς βρίσκεται ο χορός», γράφει ο Τ.Σ. Έλιοτ στο πρώτο ποίημα (*Burnt Norton*) του έργου *Τα Τέσσερα Κουαρτέτα*. Η Hammer αναζητά ένα σημείο ηρεμίας από το οποίο όλα τα υπόλοιπα μετακινούνται παροδικά.

Still Point whirls around a point of centeredness as four screens of home and homelessness, travel and weather, architecture and sports signify the constant movement and haste of late twentieth century life. "At the still point of the turning world, that's where the dance is," wrote T.S. Eliot in "Burnt Norton," the first poem of *Four Quartets*. Hammer seeks a point of quiet from which all else transiently moves.



Lesbian Whale
6:35, 2015, έγχρωμο, ήχος, HD / color, sound, HD video

«Το *Lesbian Whale* είναι ένα animation φτιαγμένο από τα πρώτα σχέδια της Hammer στο σημειωματάριό της, το οποίο ντύνουν ηχητικά σχόλια και δηλώσεις από φίλους και γνωστούς της. Το σενάριο αποτελείται από αποσπάσματα και σκόρπιες σκέψεις όπως «ως φεμινίστρια, είμαι πολύ σκεπτικιστική», «όχι απαραίτητα σωματικός χρόνος, αλλά συναισθηματικός χρόνος», ενώ δεν είναι εμφανές κατά πόσο οι δηλώσεις αυτές είναι αυθόρμητες, προγραμματισμένες, κατά πόσο τις έχουν σκεφτεί οι ίδιοι οι ομιλητές ή εάν αποτελούν αναγνώσματα από τις σημειώσεις της Hammer. Εάν η καλλιτεχνική επιρροή της έχει αρχειοθετηθεί επαρκώς, αυτό το κολλάζ από φωνές, συγγραφείς και εικόνες συνιστά το ίδιο το ήθος και τη συνεργατικότητα της Hammer: τη σημαντικότερη κληρονομιά της.»
— Andrew Kachel, *Artforum*

"*Lesbian Whale* ... is a video animation of Hammer's early notebook drawings set to a soundtrack of commentary by the artist's friends and peers. The script is composed of fragments and stray thoughts – 'as a feminist I'm very skeptical'; 'not necessarily physical time but emotional time' – and it's not quite clear whether it's spontaneous, planned, composed by the speakers, or read from Hammer's notebooks. If Hammer's artistic influence is well documented, this slippage between

voices, authors, and images suggests an ethos of collaboration and conviviality that may prove to be her greatest legacy."
— Andrew Kachel, *Artforum*

Σκηνοθεσία, Drawer, Σχεδιασμός Ήχου / Director, Drawer, Sound Designer Barbara Hammer
Εφέ / After Effects JiYe Kim
Post-Production Valery Estabrook
Φωνές / Voice Participants A.K. Burns, Heather Cassils, Myrel Chernick, Janlori Goldman, Holly Hughes, Daniel Alexander Jones, Reena Katz, Bradford Nordeen, Liz Rosenfeld, Julia Steinmatz



Evidentiary Bodies

9:30', 2018, έγχρωμο, ήχος, τρικαναλικό βίντεο HD /color, sound, three-channel HD video

«Η απόδειξη, υπό την ευρεία ερμηνεία της, είναι οτιδήποτε προβάλλεται προς υποστήριξη ενός ισχυρισμού».

«Σε αυτούς τους φριχτούς καιρούς, όπου το ψέμα προβάλλεται με κραυγαλέο τρόπο ως αλήθεια, όπου ο φόβος μάς κάνει να απομακρυνόμαστε ο ένας από τον άλλον, όπου το διαφορετικό προκαλεί ξενοφοβία, και όπου φρικαλεότητες διαπράττονται στο όνομα του θεάματος, οφείλουμε να εντοπίζουμε και να εξασκούμε έναν ήρεμο τρόπο συμπόνιας, κατανόησης και γενναιοδωρίας μέσα από την ενσυναίσθηση».

«Ως παιδί και ως έφηβη, χρόνια πριν το πανεπιστήμιο, ήμουν πεπεισμένη πως θα υπήρχε ένας τρόπος να αντιληφθεί κανείς τον άλλον εξ ολοκλήρου. Κάποιος τρόπος θα υπήρχε να μπεις στη θέση του άλλου και να αισθανθείς όπως εκείνος, να σκεφτείς όπως εκείνος, να γνωρίσεις όπως εκείνος. Πίστευα ότι θα υπήρχε ένας ιατρικός τρόπος ανταλλαγής των σπλάχνων μας. Πού ακριβώς βρίσκεται το συναίσθημα στο σώμα; Βρίσκεται στην καρδιά και στο στομάχι, ή μάλλον στο μυαλό; Μας μαθαίνουν να «ανοίγουμε την καρδιά μας». Το μυαλό μας δεν θα έπρεπε να ανοίξουμε καλύτερα;»

«Σε κάθε περίπτωση, ό,τι κι αν ανοίξουμε, δεν κατάφερα ποτέ να βρω έναν τρόπο να καταλάβω τον άλλον ή να με καταλάβει αυτός. Κατέφυγα στο σινεμά, την κινούμενη εικόνα και τον ήχο ως το καλύτερο μονοπάτι για να ανοίξω τον εαυτό μου, να γίνω ευάλωτη, γενναιόδωρη και, ναι, μοναδική στους φίλους και συνεργάτες–σκηνοθέτες, στους φίλους καλλιτέχνες και σε όσους αγαπούν και εκτιμούν τη δημιουργική και πειραματική τέχνη ανά τον κόσμο».

«Λαχταρώ ακόμη εκείνο το ενδόμυχο συναίσθημα του να μοιράζεσαι. Αν και δεν μπορώ να εισβάλω κάτω από το πετσί της συντρόφου μου και να την βιώσω εκ των έσω, μπορώ να γίνω μία ακροάτρια γεμάτη ενσυναίσθηση. Να επαναλάβω αυτά που άκουσα και έμαθα, να αγκαλιάσω την ετερότητά της, τη διαφορετικότητά της. Μέσα από αυτή την «οικιστική» πρακτική, διευρύνω τα εργαλεία αυτά στο κοινό μέσω της περφόρμανς στον κινηματογράφο. Αυτό τοποθετεί το έργο και τον θεατή σε μία νέα σχέση όπου το χωρικό πεδίο της οθόνης διευρύνεται μέσα από την εκπνοή και αποσυντίθεται μέσα από την εισπνοή. Το έργο το βιώνει και το αντιλαμβάνεται κανείς μέσα από το σώμα του περφόρμερ καθώς αναπνέουμε μαζί, καθώς θυμόμαστε ότι ο καρκίνος δεν είναι «μάχη» αλλά ασθένεια. Υπάρχουν ανώμαλα κύτταρα, όχι «θανάσιμοι εχθροί». Ο ασθενής δεν είναι «μαχητής» και «γενναίος», αλλά ζει με καρκίνο. Δεν θα «χάσει» ή θα «κερδίσει» τη μάχη. Δεν είναι «επιζών», αλλά ζει με καρκίνο. Δεν υπάρχει κανένας «πόλεμος» με τον καρκίνο. Αλλά εξειδικευμένη έρευνα γύρω από αυτόν».

«Αυτό ίσως να σημαίνει ενσυναίσθηση».
— Barbara Hammer

"Evidence, broadly construed, is anything presented in support of an assertion."

"In these horrific times when lies are blatantly exclaimed as truths, when fear makes us withdraw from each other, when difference is maligned as xenophobia, and when atrocities are committed in the name of spectacle, we must find and practice a quiet way of compassion, sympathy, and generosity through empathy.

"As a child and teenager in the years before going to college, I thought there must be some way we could understand the other person completely. Some way we could go inside our neighbor and feel as she feels, think as he thinks, know as they know. I thought there might be some medical hookup where fluids, innards could be exchanged. Where was feeling located anyway? We speak of the heart, the stomach, but isn't it the brain? We are instructed to 'open our hearts' but shouldn't we 'open our brains'?

"In any case, no matter what we open, I have found no way to completely understand the 'other' or be understood by another. I have resorted to film, moving images, and sound as the best path for me to make myself open, vulnerable, giving, sharing, and, yes, unique to my friends and fellow filmmakers, my artist colleagues, and those who love and appreciate creative and experimental making the world over.

"I still long for that most intimate of sharing and although I can't crawl inside my lover's skin and experience her from the inside out, I can practice an empathetic listening, repeating back what I have heard and learned, sympathetically embracing 'otherness' and difference. Through this 'domestic' practice I extend these tools to the audience through performance in film. This places the work and the viewer in a new relationship in which the spatial field of the screen is expanded through exhalation and collapsed through inhalation. The work is experienced and perceived through the performer's body as we breathe together remembering that cancer is not a 'battle,' cancer is a disease. There are aberrant cells not 'deadly foes.' She is not 'combative' and 'brave,' she is living with cancer. She is not going to win or lose her 'battle.' She is not a 'survivor,' she is living with cancer. There is not a 'war' on cancer; there is concentrated research.

"This could be empathy."
— Barbara Hammer

Παραγωγή, σκηνοθεσία, μοντάζ / Producer, Director, Editor
Barbara Hammer
Φωτογραφία / Cinematography Angel Favorite
Μουσική / Music Norman Scott Johnson
Επεξεργασία ήχου / Sound Processing David Lawrence Goldman
Μοντάζ/σύνθεση ήχου / Sound Editing/Composition
Barbara Hammer
Τελικό μοντάζ, μιξάζ ήχου / Final Edit/Sound Mix Paul Hill
Ευχαριστίες / Thanks to The Wexner Center for the Arts, Artist Residency

ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ
ARTIST'S STATEMENT

«Ως εικαστικός που χρησιμοποιεί κυρίως το φιλμ και το βίντεο στο πειραματικό, μη γραμμικό έργο μου βασισμένο στον χρόνο, η πρακτική μου συνδυάζει περφόρμανς, εγκατάσταση και ψηφιακή φωτογραφία. Ενθαρρύνοντας τη συμμετοχικότητα, εφαρμόζω πρακτικές που διακατέχονται από μία κριτική περιπλοκότητα. Από θεματικής άποψης, το έργο μου αποδομεί το σινεμά που αντικειμενοποιεί ή περιθωριοποιεί τις γυναίκες. Οι ταινίες μου καθιστούν ορατά τα αόρατα σώματα και τις ιστορίες τους. Ως λεσβία καλλιτέχνης, αισθάνθηκα να υπάρχει ελάχιστη εκπροσώπηση, γι' αυτό και τοποθέτησα τη λεσβιακή ζωή στο επίκεντρο της οθόνης, αφήνοντας ένα πολιτιστικό αρχείο για τις επόμενες γενιές.

Διανύοντας μία πορεία σαράντα ετών, το περιεχόμενο και η έννοια του έργου μου έχουν εξελιχθεί κατά την περίοδο αυτή. Τη δεκαετία του '70, δημιούργησα μία αισθητική βασισμένη στον συνδυασμό όρασης και αφής. «Απτές» εικόνες κάνουν τον θεατή να συμμετέχει σωματικά στο έργο καθώς βλέπει την ταινία, ενθαρρύνοντας έτσι τη συμμετοχικότητα (Dyketactics). Στην περφόρμανς, ενέταξα τον προτζέκτορα, προσκαλώντας έτσι το κοινό να μετακινηθεί για να «δει» την ταινία (Available Space), με την ελπίδα ότι μόλις ο θεατής έβλεπε και αισθανόταν με αυτόν τον «νέο» τρόπο, θα μπορούσε να συμμετάσχει ενεργά στο πολιτικό τοπίο, τόσο σε τοπικό, όσο και σε εθνικό και παγκόσμιο επίπεδο.

Τη δεκαετία του '80, συνειδητοποίησα ότι τα πρώτα έργα μου με θέμα την εκπροσώπηση των λεσβιών, δεν αναγνωρίζονταν ως τέχνη. Έτσι, ξεκίνησα να δημιουργώ μία σειρά με πιο φορμαλιστικές μεθόδους σε εκτυπωμένα φιλμ με θεματικές όπως η ευαλωτότητα του φωτός, η ζωή και το ίδιο το φιλμ (*Sanctus*). Η στρατηγική αυτή δούλεψε και έτσι το έργο μου συμμετείχε σε μπιενάλε και εκθέσεις (*Whitney Biennials, MoMA Cineprobes*).

Τη δεκαετία του '90, επέστρεψα εκ νέου σε θεματικές όπως η πολιτική της ταυτότητας εμπλουτίζοντας το έργο μου με τις ίδιες ανησυχίες που είχα κατά την προηγούμενη δεκαετία. Δημιούργησα μία σειρά από ντοκιμαντέρ–δοκίμια, ένα είδος που έχει ως θεματική μία ιδέα παρά ένα πρόσωπο ή ένα γεγονός. Διατήρησα τη συμμετοχικότητα του κοινού μου κρατώντας το ενεργό, δίνοντάς του τον ρόλο του ιστορικού ή του αρχαιολόγου στο έργο μου, το οποίο αποτελεί συνήθως ένα πυκνό κολλάζ. Αυτά τα μεγάλου μήκους ντοκιμαντέρ μου έθεταν ερωτήματα όπως: Ποιος γράφει ιστορία; Ποιος περιθωριοποιείται σε αυτήν; Είναι η αυτοβιογραφία αλήθεια ή μυθοπλασία; Πώς μπορεί μία λανθασμένη πολιτισμική εκπροσώπηση να διεκδικείται εκ νέου; (*Nitrate Kisses, Tender Fictions, History Lessons*). Ο στόχος μου να κινητοποιήσω το

κοινό ώστε να λάβει δράση, παρέμεινε σταθερός.

Αυτή την περίοδο με ανησυχούν βαθύτατα οι πόλεμοι στον κόσμο, τα προβλήματα υγείας μου και το γεγονός ότι γερνάω. Τι μπορεί άραγε να κάνει ένας καλλιτέχνης σε περίοδο πολέμου (Resisting Paradise); Ο εγγονός του Matisse ορίζει την παρακμή των ελευθεριών του ανθρώπου ως τη λεωφόρο προς την αντίσταση. Το έργο μου κινείται σε παρόμοιους δρόμους. Σε όλη τη φιλμογραφία μου, η φόρμα δεν προκαθορίζεται, αλλά εξελίσσεται θεματικά.

Το 2006, διαγνώστηκα με καρκίνο των ωοθηκών, γεγονός που άλλαξε τον κόσμο μου. Αναγκάστηκα να επιβιώσω, κάτι που εν τέλει κατάφερα, καθώς εδώ και τρία χρόνια βρίσκομαι σε μία μόνιμη κατάσταση, αυτό που αποκαλούμε «χρόνια ασθένεια». Ήθελα να κάνω ορατή αυτή τη φριχτή ασθένεια που τόσο συχνά δεν διαγιγνώσκεται στις γυναίκες, εφόσον τα ιατρικά επαγγέλματα παραγνωρίζουν και παραβλέπουν γενικότερα τις ανησυχίες των γυναικών. Επέστρεψα στις πειραματικές μου ρίζες θέλοντας να δημιουργήσω ένα προσωπικό φιλμ που θα με συνόδευε στο ταξίδι μου της χημειοθεραπείας και θα μου άνοιγε τον δρόμο προς τη Δύση. Θέλησα να φροντίσω ώστε να διατηρηθεί το αρχείο μου, να μην γίνει αόρατη η δική μου ιστορία. Έτσι, έκανα μία αρχειοθέτηση του έργου μου, το οποίο ταξινόμησα σε κιβώτια ανά δεκαετία.

Θα ήθελα να ψηφιοποιήσω ορισμένα από τα πρώτα μου φιλμ που δεν βρίσκονται σε καλή κατάσταση, και να δημιουργήσω μία βάση δεδομένων για το καθένα από αυτά σε έντυπη μορφή. Το αρχείο μου είναι πλούσιο σε ιστορίες γυναικών και σε πειραματικές ταινίες. Πρέπει να οργανωθεί και να γίνει προσβάσιμο στο κοινό.

Διατηρώντας την αφοσίωση και τη δέσμευσή μου προς τους νεότερους καλλιτέχνες, αυτή την περίοδο δημιουργώ ένα νέο πειραματικό φιλμ γύρω από το πώς καθοδηγεί κανείς και κληροδοτεί την παράδοση της προσωπικής, πειραματικής σκηνοθεσίας σε ένα κατά πολύ νεαρότερο καλλιτέχνη (Generations). Αισθάνομαι πολύ τυχερή που είμαι ακόμη ενεργή καλλιτέχνης!»

Barbara Hammer, 2010

"As a visual artist who primarily uses film and video in experimental, nonlinear, time-based work, my practice includes performance, installation, and digital photography. I embrace critical and formal complexity while promoting an active and engaged audience. Thematically, my work deconstructs a cinema that often objectifies or limits women. My work makes these invisible bodies and histories visible. As a lesbian artist, I found little existing representation, so I put lesbian life on this blank screen, leaving a cultural record for future generations.

The content and meaning of my work have evolved through forty years of work. In the seventies, I created an aesthetic based on connecting sight and touch. Tactile imagery would make viewers physically involved while watching film and lead to greater involvement in the world *(Dyketactics)*. In performance, I mobilized the projector and made the audience move to 'see' the film *(Available Space)*. I hoped that once an audience saw and felt in a 'new' way, they would become active in a local, national and global politic.

In the eighties, I found my earlier films with themes of lesbian representation had not been recognized as fine art. I began a series of more formal work in optically printed films on themes of fragility of light, life, and film itself *(Sanctus)*. This strategy worked and my work was included in several Whitney Biennials and MoMA Cineprobes.

In the nineties, I returned to identity politics, but enriched by the formal concerns I mastered in the eighties. I made essay documentaries, a genre whose subject is an idea rather than a person or event. I kept my audience active, giving them the role of historian or archeologist of my densely collaged cinema. These feature documentaries asked questions such as: who makes history and who is left out, is autobiography truth or fiction, and how can a false cultural representation be re-appropriated *(Nitrate Kisses, Tender Fictions, History Lessons)*. My goal of motivating the audience to take action remained the same.

Presently, I am increasingly concerned with global wars and my own ageing and health issues. I ask what can an artist do during a time of war *(Resisting Paradise)*? Matisse's grandson defines the slow decline of civil liberties as the avenue to resistance, and my film builds in a similar way. In all my work, form is not predetermined but grows from the thematic material.

In 2006, a diagnosis of ovarian cancer changed my world. I had to survive and that I have, as I am currently three years into remission of what is now called a chronic illness. I needed to make visible this horrific disease that is so often misdiagnosed as women's concerns are ignored by the medical profession. I returned to my experimental roots to make a personal film that travels with me through chemotherapy treatments into the great open spaces of the West. I needed to attend to my archive so that my own history would not become invisible. I checked the condition of original film elements and organized their containers. I loosely grouped papers into boxes by decades.

I need to reprint some early films that are deteriorating and make a database for each piece of material in the paper archive. My archive is

rich in women's histories and experimental film. It needs to be organized and made accessible to others.

In my commitment to passing on my inspiration and skills to younger artists, I am in the process of making a new experimental film on mentoring and collaboration with a much younger filmmaker *(Generations)*. How alive and lucky I am to be a practicing artist!"

Barbara Hammer, 2010

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ
DIRECTOR'S BIOGRAPHY

Ως παιδί, «ήθελα να είμαι αντάξια του ονόματός μου» λέει η Barbara Hammer. Ως ενήλικας τη δεκαετία του '70, η ηχηρή φωνή της αντηχούσε πια σε πρωτοποριακά φιλμ που εξυμνούσαν τη γυναικεία σεξουαλικότητα σε μία εποχή που η ίδια ανακάλυπτε τη δικιά της: τη δεκαετία που η ίδια χαρακτήρισε ως «την ένδοξη εποχή των φεμινιστικών ιδανικών και του λεσβιακού ζευγαρώματος». Κατά τα 40 χρόνια που ακολούθησαν, δημιούργησε πάνω από 100 ταινίες καλύπτοντας μία ευρεία θεματική. Πέθανε στη Νέα Υόρκη στις 16 Μαρτίου 2019 σε ηλικία 79 ετών. Η σύντροφός της, με την οποία συμβίωσε για 31 χρόνια, Florrie Burke, επιβεβαίωσε τον θάνατό της από καρκίνο των ωοθηκών.

Η Hammer πρωτοδιαγνώστηκε με καρκίνο το 2006, ωστόσο οι γιατροί της, που της είχαν δώσει τότε λίγες ελπίδες ζωής, παρέλειψαν να λάβουν υπόψη την ενέργειά της, τη δίψα της για ζωή, την περιέργεια και το πηγαίο πάθος της για δημιουργία. Κατά τα 13 χρόνια που ακολούθησαν την αρχική διάγνωση, η Hammer σκηνοθέτησε εφτά νέες ταινίες, εξέδωσε την αυτοβιογραφία της με τίτλο *Hammer!* Making Movies Out of Sex and Life, ταξίδεψε σε πάνω από 20 χώρες, δημιούργησε δύο προγράμματα βράβευσης για queer σκηνοθέτες, ενώ το έργο της αποτέλεσε αντικείμενο ρετροσπεκτίβων στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (Museum of Modern Art), στην Tate Modern, στο Jeu de Paume στο Παρίσι και στο Μουσείο Hammer στο Λος Άντζελες. Το φθινόπωρο του 2017, το Μουσείο Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art στη Νέα Υόρκη τίμησε το έργο της παρουσιάζοντας μία ρετροσπεκτίβα που περιλάμβανε κινηματογραφικά και φωτογραφικά έργα της, σχέδια και γλυπτά, μία έκθεση που χαρακτηρίστηκε από τον κριτικό τέχνης της *New York Times* Holland Cotter ως «μία από τις σπουδαιότερες εκθέσεις της χρονιάς».

Το τελευταίο έργο της, με τίτλο *Evidentiary Bodies*, είναι ένα τρικαναλικό φιλμ-εγκατάσταση επενδεδυμένο με μία παρτιτούρα, το οποίο έκανε πρεμιέρα το 2019 στο Κέντρο Τεχνών του Οχάιο Wexner Center for the Arts. «Το έργο της Barbara είναι αξιέπαινο όχι μόνο για τη ριζοσπαστική και πρωτοπόρα προσέγγισή της όσον αφορά στην εκπροσώπηση, αλλά και για το γεγονός ότι θα παραμείνει σημείο-σταθμός στην ενδυνάμωση των σωμάτων και των κοινοτήτων μας, ακόμη και σε περιόδους ευαλωτότητας, θλίψης και πόνου», λέει ο Stuart Comer, επιμελητής του Τμήματος Media & Performance του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης.

Η Barbara Hammer γεννήθηκε στις 15 Μαΐου 1939 στο Χόλιγουντ της Καλιφόρνια και μυήθηκε στον κινηματογράφο σε νεαρή ηλικία. Η μητέρα της ήλπιζε ότι η «Barbie Jean» (που ήδη σε ηλικία τριών ετών είχε εκδηλώσει την αλλιώτικη, αέρινη αυτοπεποίθηση που εν τέλει χαρακτήριζε τη ζωή της ολόκληρη) θα γινόταν μια σταρ, σαν την Σίρλεϊ Τεμπλ. Το όνειρο, όμως, έσβησε καθώς η οικογένεια δεν είχε την οικονομική άνεση να της παρέχει επαγγελματικά μαθήματα υποκριτικής.

Μία μέρα μετά την αποφοίτησή της από το Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια με πτυχίο στην Ψυχολογία το 1961 (σημειώνεται ότι αργότερα απέκτησε και δύο μεταπτυχιακά), η Hammer παντρεύτηκε τον Clayton Ward, την πρόταση του οποίου αποδέχτηκε μόνο υπό τον όρο ότι θα ταξίδευαν μαζί ανά τον κόσμο. Εκείνος τήρησε την υπόσχεσή του: για 12 μήνες ταξίδεψαν με ένα μηχανάκι 150cc Lambretta από την Ιταλία μέχρι το Χονγκ Κονγκ. Το πάθος της για τα ταξίδια αποτέλεσε πηγή έμπνευση πολλών ταινιών της, συγκεκριμένα του *Traveling* (1970), που κατέγραφε πτυχές ενός ταξιδιού με μηχανή ανά την Ευρώπη και την Αφρική, και του *Diving Women of Jeju-do* (2001), κατά το οποίο έκανε κατάδυση με κορεάτισσες γυναίκες που μάζευαν οστρακοειδή από τον βυθό της θάλασσας χωρίς οξυγόνο.

Επιστρέφοντας στην Καλιφόρνια μετά από αυτό το ταξίδι ανά τον κόσμο, αναζητώντας τον δικό της δρόμο, η Hammer ακολούθησε την ασίγαστη επιθυμία της να γίνει καλλιτέχνης: παρακολούθησε μαθήματα ζωγραφικής με τον εξπρεσιονιστή William Morehouse, ο οποίος αναγνώρισε το ταλέντο της ενθαρρύνοντάς την να πειραματιστεί με το φιλμ.

Χρησιμοποιώντας μία κάμερα Super 8 με διεστιακό φακό, η Hammer δημιούργησε την πρώτη της ταινία με τίτλο *Schizy*, που αποτύπωνε τα τότε συναισθήματά της. «Ήμουν κυριολεκτικά μία γυναίκα που ζούσε σε έναν κόσμο ανδρικό». Η ταινία έλαβε ειδική μνεία στο φεστιβάλ Sonoma State Super 8 Film Festival, και έτσι η Barbara Hammer γύρισε νέα σελίδα στη ζωή της: ως σκηνοθέτης, ανύπαντρη γυναίκα και λεσβία, μία λέξη που δεν είχε ακούσει ποτέ πριν κλείσει τριάντα.

«Όταν έκανα έρωτα για πρώτη φορά με γυναίκα, άλλαξε ολάκερος ο κόσμος μου», λέει η Hammer. «Εκτός από τις αισθησιακές απολαύσεις, είχε αλλάξει πια και το κοινωνικό μου δίκτυο. Με είχε συνεπάρει η ενέργεια και το όνειρο μιας φεμινιστικής επανάστασης». Η Hammer δημιούργησε 29 ταινίες τη δεκαετία του '70, πολλές από τις οποίες αντικατοπτρίζουν το πάθος της για διερεύνηση της σεξουαλικότητας και της ταυτότητας.

Η κριτικός Rachel Churner γράφει ότι οι ταινίες της Hammer διακατέχονται από έναν «φαινομενικά απεριόριστο ενθουσιασμό για εξερεύνηση νέων σωμάτων και νέων μέσων. Ένα αξιέπαινο εγχείρημα να αποτυπώσει οπτικά την αίσθηση του να αγγίζεις μια άλλη γυναίκα. [...] μα πάνω από όλα, εκπροσωπούν μία ριζοσπαστική γενναιοδωρία και εξωστρέφεια με τους συνεργάτες της, αλλά και με το ίδιο το κοινό της». Το γενναιόδωρο πνεύμα της οδήγησε την Hammer στο να θεσμοθετήσει δύο βραβεία για νεαρούς σκηνοθέτες: το «Queer Film-making Award» που απονέμεται ετησίως σε φοιτητή του Queer Institute του Πανεπιστημίου του Σαν Φρανσίσκο, και το «Barbara Hammer Lesbian Experimental Filmmaking Grant» που απονέμει το ίδρυμα Queer|Art στη Νέα Υόρκη.

«Η Barbara ήταν μια λαμπερή παρουσία, της οποίας το έργο, το πνεύμα και το χάρισμα της ειλικρίνειας και του χιούμορ αποτελούσαν αντίδοτο στην προσποίηση για την οποία «φημίζεται» συχνά ο κόσμος της τέχνης», δηλώνει ο σκηνοθέτης Daniel Eisenberg, καθηγητής κινηματογράφου στη Σχολή Τεχνών του Σικάγο. «Ήταν γενναιόδωρη με τον πιο ανθρώπινο, τον πιο πηγαίο τρόπο – αλλά και πάντοτε αυθεντικά ο εαυτός της».

Κατά τις δεκαετίες του '80 και '90, την εποχή του Ρίγκαν, του AIDS και του ακτιβισμού ΛΟΑΤ, οι ταινίες της Hammer συνδύαζαν φεμινιστική πολιτική, λεσβιακό ερωτισμό και κοινωνικό σχολιασμό. Η πρώτη της μεγάλου μήκους ταινία με τίτλο *Nitrate Kisses* (1992), πάντρευε ιστορικές εικόνες, συνεντεύξεις με γκέι ζευγάρια και σκηνές από το *Lot in Sodom* (1933) των James Sibley Watson και Melville Webber συνθέτοντας ένα πορτρέτο της περιθωριοποίησης των ΛΟΑΤ κατά τον 20ο αιώνα. Η ταινία προτάθηκε για το Μεγάλο Βραβείο Κριτικής Επιτροπής στο Φεστιβάλ του Sundance, και απέσπασε το βραβείο «Polar Bear Award» στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Βερολίνου. Δεξιές οργανώσεις που αντιτάχθηκαν σθεναρά στη χρηματοδότηση της Hammer μέσω του προγράμματος NEA, χαρακτήρισαν το φιλμ ως μία «ομοερωτική ερετική ταινία».

Η αμέσως επόμενη ταινία της *Hammer Tender Fictions* (1995), διερευνούσε τη φύση της αλήθειας στη βιογραφία και την αυτοβιογραφία, συμπεριλαμβάνοντας εικόνες της συντρόφου της, Florrie Burke,

την οποία η Hammer γνώρισε στο φεστιβάλ μουσικής West Coast Women's Music Festival, κοντά στο Γιοσέριτι, το 1986. Η Burke ήταν ψυχοθεραπεύτρια και διευθύντρια της κλινικής του UCSF όταν γνωρίστηκαν. Αργότερα, δούλεψε με περιθωριοποιημένες ομάδες του πληθυσμού όπως μετανάστες, πρόσφυγες και θύματα σωματεμπορίας κατά της διάρκεια της προεδρίας Ομπάμα. Η σχέση τους, που διήρκεσε 31 χρόνια, ήταν βαθιά ριζωμένη στο χιούμορ, στο κοινό τους πάθος για τα ταξίδια, αλλά και στον απόλυτο σεβασμό προς τη δουλειά η μία της άλλης. «Εγώ φτιάχνω ταινίες, αλλά η Florrie κυριολεκτικά σώζει ζωές», είχε πει κάποτε η Hammer. Μετά από πολλές εφήμερες σχέσεις, η ίδια γράφει στην αυτοβιογραφία της: «Δεν έχω ιδέα πώς στάθηκα τόσο τυχερή. Να απολαμβάνω την ευφυία, την εξυπνάδα, το πάθος και τη σταθερότητα μίας μόνο γυναίκας».

«Η Barbara ήταν η επιτομή της ασυγκράτητης χαράς για όσα έβρισκαν τη θέση τους στη ζωή της: ορειβασία, κολύμβηση, ψάρεμα, συγκομιδή βατόμουρων, στοχασμός γύρω από ένα ποίημα, σκάψιμο στο χώμα, συζητήσεις με φίλους, σκηνοθεσία, απέραντη αγάπη για τη σύντροφό της Florrie», λέει ο ποιητής Janlori Goldman, στενός φίλος της. «Η Barbara έφερνε σε κάθε μας στιγμή το παιχνίδι, το βάθος και μια τέταρτη διάσταση. Εμείς, οι φίλοι της, αλλά και οι κοινότητες που κατάφερε να αγγίξει με τη ζωντάνια της, έχουμε αλλάξει προς το καλύτερο χάρη σε εκείνην».

Ο ρυθμός με τον οποίο δημιουργούσε ταινίες τη δεκαετία του 2000 άρχισε να επιβραδύνει, καθώς η Hammer άρχισε να επικεντρώνεται σε μία σειρά μεγαλύτερων σε διάρκεια ταινιών όπως *My Babushka* (2001) και *Resisting Paradise* (2003), που αγγίζουν θέματα ελευθερίας του ατόμου και αντίστασης. Κατά τη διάρκεια της θεραπείας της κατά του καρκίνου, κατέγραψε τη δική της «αντίσταση» στο *A Horse Is Not a Metaphor* (2008), «συναντώντας έτσι την ομορφιά στις ηλιαχτίδες που διαπερνούν το παράθυρο και στη σακούλα χημειοθεραπείας», αλλά και στην ελπίδα ότι θα επέστρεφε στο Νιού Μέξικο και το Γουαϊόμινγκ για ιππασία μόλις η θεραπεία ολοκληρωνόταν. «Επιβίωση δεν είναι η σωστή λέξη για να περιγράψει πώς ένιωθα», γράφει η Hammer. «Αλλά ευδοκιμία!»

Η έκθεση της Hammer το 2017 με τίτλο *Truant* στην Company Gallery περιλάμβανε ενδόμυχες φωτογραφίες από τη δεκαετία του '70 και στιγμιότυπα από τα γυρίσματα των ταινιών της. Γράφοντας για το διαδικτυακό περιοδικό τέχνης Hyperallergic, η Susan Silas σημειώνει ότι η Hammer «θέτει ενώπιόν μας γυναίκες που αισθάνονται άνετα στο πετσί τους, που έχουν τη δική τους ιδιότητα και χαρακτήρα, γυναίκες που, όπως η ίδια η Hammer, αρνούνται τη χειραγώγηση».

Η τελευταία έκθεση της Barbara Hammer έλαβε χώρα τον Σεπτέμβριο 2018 στην γκαλερί KOW της Μαδρίτης. Με τίτλο *Συμβολή στο Φως*, η έκθεση παρουσίαζε τα πρώτα της κινηματογραφικά έργα, τα περισσότερα από τα οποία δεν είχαν παρουσιασθεί ποτέ προηγουμένως στο ευρύ κοινό. Το έργο της αποτελεί μέρος μόνιμων συλλογών σε μουσεία όπως MOMA στη Νέα Υόρκη, Centre Pompidou στο Παρίσι, Whitney Museum of American Art, Australian Center for the Moving Image στη Μελβούρνη. Ο πλήρης κατάλογος ταινιών της σε 16mm και 8mm, καθώς και σε Super 8, βρίσκεται στη συλλογή του Μουσείου της Ακαδημίας Κινηματογραφικών Τεχνών και Επιστημών των ΗΠΑ στο Λος Άντζελες. Τα γραφόμενά της είναι διαθέσιμα στις βιβλιοθήκες Beinecke Rare Book του Πανεπιστημίου του Γέιλ, και στη Manuscript Library στο Νιού Χέιβεν.

Εκτός από την Florrie Burke, η Barbara Hammer άφησε πίσω της την αδελφή της, Marcia Ebert, τον ανιψιό της, Demian Ebert και τη σύζυγό του Sheila Ryan, τον ανιψιό της Justin Ebert και τη σύζυγό του, Michelle, και τα παιδιά τους, Anthony, Dominic και Sophia Ebert.

Andrew Durbin και Susan Champlin

As a child, Barbara Hammer "always wanted to live up to my name." As an adult in the 1970s, she got her wish: her striking voice rang out in groundbreaking films that celebrated female sexuality just as she was discovering her own, during the decade she called "that glorious time of feminist ideals and lesbian bed-hopping." Hammer, who created more than 100 films on widely diverse topics over the next 40 years, died in New York, March 16, 2019 at age 79. Hammer's partner of 31 years, Florrie Burke, confirmed Hammer's death from endometrioid ovarian cancer.

Hammer was first diagnosed with the disease in 2006, but doctors who offered grim statistics neglected to account for Hammer's preternatural energy, curiosity, and passion to create: in the 13 years following her initial diagnosis, Hammer made seven new films, published an autobiography, *Hammer! Making Movies Out of Sex and Life*, traveled to more than 20 countries, created two award programs for queer filmmakers, and had retrospectives at the Museum of Modern Art, the Tate Modern, the Jeu de Paume in Paris, and the Hammer Museum in Los Angeles. In the fall of 2017, the Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art in New York mounted a retrospective of her film, photography, drawings, and sculpture, which New York Times art critic Holland Cotter named one of the best exhibitions of that year.

Hammer's final work, *Evidentiary Bodies*, a three-channel film and installation with accompanying score, premiered in 2019 at the Wexner Center for the Arts in Columbus, Ohio. "Barbara's work is remarkable

not only for the radical approach to representation it pioneered in the time that it was made, but because it will persist as a crucial blueprint for empowering our bodies and communities, even in times of fragility and pain," said Stuart Comer, Chief Curator of the Department of Media and Performance at the Museum of Modern Art.

Born on May 15, 1939 in Hollywood, California, Hammer brushed up against film early on. Hammer's mother hoped that "Barbie Jean"—who at age three displayed the breezy confidence that characterized her entire life—might become a star like Shirley Temple. That dream died when the family could not afford professional acting lessons.

One day after graduating from UCLA with a B.A. in psychology in 1961 (she later added two masters' degrees), Hammer married Clayton Ward, whose proposal she'd accepted on the condition that he take her around the world. He did; they spent 12 months riding from Italy to Hong Kong on a 150Occ Lambretta motor scooter. Her passion for travel would later inspire several films, from the aptly titled *Traveling* (1970), which recorded aspects of a motorcycle trip through Europe and Africa, to *Diving Women of Jeju-do* (2001), for which she dove with Korean women who harvest shellfish from the sea floor without oxygen tanks.

Back in California after the round-the-world ride and searching for her path, Hammer followed an inchoate desire to be an artist: she enrolled in a painting course taught by abstract expressionist William Morehouse, who saw such movement in Hammer's paintings that he encouraged her to experiment with film.

Using a Super 8 camera with a bifocal lens, Hammer made her first film, *Schizy*, which captured her feelings at the time. "I was *literally* a woman living in a man's world." The film earned an honorable mention at the Sonoma State Super 8 Film Festival, and Hammer launched her new life: as filmmaker, single woman, and lesbian—a word she'd never heard until the age of 30.

"When I made love with a woman for the first time my entire worldview shifted," Hammer said. "In addition to the sensual pleasures, my social network completely changed; I was swept up with the energies and dreams of a feminist revolution." Hammer made 29 films in the 1970s, many of which reflected her exploration of sex and identity.

Critic Rachel Churner wrote that Hammer's films possess "a seemingly unlimited enthusiasm for exploring new bodies and new mediums; an earnest attempt to capture visually what it feels like to touch another woman; ... and, above all, a radical openness and generosity with her

collaborators on-screen—and with her audience." This generous spirit led Hammer to sponsor two awards for young filmmakers: The Queer Filmmaking Award, given yearly to a student by the Queer Institute at San Francisco State University, and the Barbara Hammer Lesbian Experimental Filmmaking Grant, given by Queer|Art in New York.

"Barbara was a buoyant presence whose work, spirit, and unique gift of tenacity and humor was an antidote to the useless posturing that the art world is famous for," said filmmaker Daniel Eisenberg, a professor of film at the School of the Art Institute of Chicago. "She was generous in the most basic, human way—and she was always authentically herself."

Throughout the 1980s and 1990s, the time of Reagan, AIDS, and heightened LGBT activism, Hammer's films blended feminist politics, lesbian erotica, and social comment. Her first feature-length film, *Nitrate Kisses* (1992), spliced together historical images, interviews with gay couples, and scenes from James Sibley Watson and Melville Webber's *Lot in Sodom* (1933) to create a portrait of the marginalization of LGBT people in the 20th century. The film was nominated for the Grand Jury Prize at the 1993 Sundance Festival and received the Polar Bear Award at the Berlin International Film Festival—and was labeled a "homoerotic film abomination" by right-wing organizations protesting the NEA grant Hammer had received to make the film.

Hammer's following film, *Tender Fictions* (1995), examined the nature of truth in biography and autobiography, and featured images of Hammer's life partner, Florrie Burke, who Hammer met at the West Coast Women's Music Festival near Yosemite in 1986. Burke was a psychotherapist and Clinic Director at UCSF when they met; she later began working with marginalized populations of immigrants, refugees, and trafficked persons, and was the first recipient of the Presidential Award for extraordinary efforts to combat trafficking in persons during the Obama administration. Hammer and Burke's 31-year relationship was rooted in humor, a shared passion for travel, and deep mutual respect for the other's work. "I make films, but Florrie literally saves lives," Hammer once said. After years of short-term relationships, Hammer wrote in her autobiography, "I had no idea that I would be so lucky as to be embraced by the wit, intelligence, passion, and steadfastness in one woman."

"Barbara was the epitome of irrepressible joy and zest for all things alive in her life—hiking, swimming, fishing, blueberry picking, mediating on a poem, digging in the dirt, talking deeply with a friend, making a film, and loving her sweetheart Florrie," said poet Janlori Goldman, a longtime friend. "Barbara brought play, depth, and a fourth dimension to every moment. We, her friends, and the larger communities she touched, are

enlivened and changed for the better for her place in the universe."

Hammer's output slowed in the 2000s as she focused on a series of longer films, several of which, including *My Babushka* (2001) and *Resisting Paradise* (2003), touched on themes of civil liberties and resistance. When Hammer was undergoing treatment for ovarian cancer, she chronicled her own "resistance" in *A Horse Is Not a Metaphor* (2008), as she "found beauty in the light rays coming through the window and the chemo bag" and in riding horseback in New Mexico and Wyoming once chemo was over. "Surviving wasn't the word for how I felt," Hammer wrote. "I was thriving!"

Hammer's 2017 gallery exhibition, "Truant" at Company Gallery featured intimate photographs from the 1970s and production stills from her film shoots. Writing for the online arts journal *Hyperallergic*, Susan Silas noted that Hammer "gives us women who are comfortable in their own skins; who have their own agency and who, like Hammer herself, have refused to be managed."

The final gallery exhibition during her lifetime was held in September 2018 at KOW–Madrid. "Contribution to Light" featured Hammer's earliest film work, most of which had never been seen in public. Hammer's work is held in several permanent collections, including the Museum of Modern Art in New York, the Centre Pompidou in Paris, the Whitney Museum of American Art, and the Australian Center for the Moving Image in Melbourne. Her complete catalogue of 16mm and 8mm film, as well as Super 8, is in the collection of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences Film Archive in Los Angeles, and her papers are available for review at Yale University's Beinecke Rare Book and Manuscript Library in New Haven.

In addition to Ms. Burke, Hammer is survived by her sister, Marcia Ebert, her nephew Demian Ebert and his wife, Sheila Ryan, nephew Justin Ebert and his wife, Michelle, and their children, Anthony, Dominic, and Sophia Ebert.

Andrew Durbin and Susan Champlin

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ
FILMOGRAPHY

2018 **Evidentiary Bodies,** three-channel HD video, Color/Sound, 9:30 min.

2015 **Welcome To This House,** HD video, BW & Color/Sound by Joan La Barbara, 19 min.
Lesbian Whale, HD, BW & Color, 1 min.

2011 **Maya Deren's Sink,** HD video, BW & Color/Sound by Meredith Monk, 30 min.

2010 **Generations,** 16 mm film, BW & Color/Sound, 30.5 min

2008 **A Horse Is Not A Metaphor,** DVD, BW & Color/Sound Meredith Monk, 30 min.

2007 **Diving Women of Jeju-do,** Video/DVD, BW & Color/Sound, 30 min.

2006 **Lover/Other,** Video, BW & Color/Sound, 55 min.

2003 **Resisting Paradise,** 16mm film, BW & Color/Sound, 80 min.

2001 **My Babushka: Searching Ukrainian Identities,** Video, 53 min.

2000 **History Lessons,** 16mm film, Color/Sound, 66 min.
Devotion, A Film about Ogawa Productions, Video, 84 min.
Dyketactics x 2, 1974/2001, 16mm, Color/Sound, 8 min.

1998 **The Female Closet,** 1998, Video, Color/Sound, 58 min.
Blue Film No. 6: Love Is Where You Find It, 8 mm film, Color/Silent, 3 min.

1995 **Tender Fictions,** 16mm film, BW & Color/Sound, 60 min.

1994 **Out in South Africa,** Video, Color/Sound, 51 min.

1993 **Shirley Temple and Me,** Video, Color/Sound, 3 min. (First Computer Film)
Save Sex, Video, Color/Sound, 1 min.

1992 **Nitrate Kisses,** 16 mm film, B&W/Sound, 67 min.

1991 **Vital Signs,** 16mm film, Color & B/W, Sound, 10 min.
Dr. Watson's X-Rays, Video, Color/Sound, 22 min. (Often screened/Sanctus).

1990 **Sanctus,** 16mm film, B/W & Color, Sound by Neil B. Rolnick, 18.5 min.

1989 **Still Point,** 16 mm film, Color/Sound, 9 min.

1988 **Endangered,** 16 mm film, Color/Sound by Helen Thorington, 11.5 min.
Drive, She Said, 16mm, Color/Silent (24fps), 3.5 min.
Two Bad Daughters, Video, Color & B&W/Sound, 12 min. (Made with Paula Levine)
T.V. Tart, Video, Color, Sound, 12 min. (Performance & Film)
History of the World According to a Lesbian, Video, Color/Sound, 22 min.
Bedtime Stories, I, II, III, Video, Color/Sound, 33 min.

1987 **Place Mattes,** 16 mm Film, Color/Sound by Terry Setter, 8 min, 1978/2018.
No No Nooky T.V., 16mm Film, Color/Sound, 12 min.

1986 **Snow Job: The Media Hysteria of Aids,** Video, Color/Sound, 9 min.

1985 **Optic Nerve,** 16mm film, Color/Sound by Helen Thorington, 16min.
Hot Flash, Video, Color/Sound, 11 min.
Would You Like To Meet Your Neighbor? A New York Subway Tape, Video, Color/Sound, 13 min.

1984 **Doll House,** 16 mm film, Color/Sound, 4 min.
Tourist, 16mm film, Color/Sound, 3 min.
Parisian Blinds, 16mm film, BW & Color/Silent (24fps), 6 min.
Pearl Diver, 16mm film, Color/Sound, 5 min.
Bent Time, 16mm film, Color/Sound by Pauline Oliveros, 22 min.

1983 **Audience,** 16mm, BW/Sound, 32 min.
Bamboo Xerox, 16mm film, B&W/Silent (24fps), 8.5 min. (Instal lation & Film)
Stone Circles, 16 mm film, BW & Color/Sound, 11 min.
New York Loft, 16 mm film, Color & B&W/Sound, 8 min.
See What You Hear What You See, 16 mm film, B&W/Sound, 3 min. (Installation and Projection)

1982 **Pond and Waterfall,** 16mm film, Color/Silent (24fps), 15 min.
Audience [First Version], 16mm film, B&W, Sound, 32 min.

1981 **Sync Touch,** 16mm film, Color/Sound, 10 min.
Pools, 16mm film, Color/Sound, 5.5 min. Made with Barbara Klutinis.
Pictures for Barbara, 16mm film, Color/Sound, 8 min.
The Lesbos Film, 16mm film, Color/Sound, 21 min.
Machu Picchu, 16mm film, Color/Silent, 6 min.

1980 **Our Trip,** 16mm film, Color & B&W/Sound, 4.5 min.
Arequipa, 16mm, BW & Color/Silent (24fps), 8 min.

1979 **Available Space,** 1978–79, 16mm film, Color/Sound, 11 min
Dream Age, 16mm film, Color/Sound, 12 min.
Natura Erotica, 16mm, Color/Silent (24 fps), 5 min.
Take Back the Night March on Broadway 1979, 16mm, Color/Sound, 3 min.

1978 **Double Strength,** 16mm film, BW & Color/Sound, 15 min.
Haircut, 16mm film, Color/Silent (24fps), 4.5 min.
Sappho, 16 mm film, Color/Sound, 7 min. (Made with 6 students at the Women's Building in L.A.)
Home, 16mm film, Color/Sound, 13 min.

1977 **Eggs,** 16mm film, Color/Sound, 10 min.
Multiple Orgasm, 16 mm film, Color/Silent, 5.5 min.
The Great Goddess, 16mm film, B&W/Sound, 25 min.

1976 **Women I Love,** 16mm film, Color/Sound, 22.5 min.
Stress Scars & Pleasure Wrinkles, Video, Color/Sound, 20 min.
Moon Goddess, 16mm film, Color/Sound, 14 min. Made with Gloria Churchman.
Superdyke Meets Madame X, 1/2" video, 16mm, B & W/Sd, Sound, 19.5 Made with Max Almy.

1975 **Psychosynthesis,** 16mm film, Color/Sound, 6 min.
"X", 16mm film, Color/Sound, 8 min.
Superdyke, 16mm film, Color/Sound, 18 min.
Truth is the Daughter of Time [Women's Rites], 16mm, color/Sound, 8 min.
San Diego Women's Music Festival, 16mm, Color/Silent (24fps), 6 min.
Guatemala Weave, 16mm, Color/Silent (24fps), 13 min.

1974 **Dyketactics,** 16mm film, Color/Sound, 4 min.
Menses, 16mm film, Color/Sound, 4 min.
Sisters!, 16 mm, Color/Sound, 8 min.
Jane Brakhage, 16mm film, Color/Sound 10 min.

1973 **A Gay Day,** 16mm film, Color/Sound, 3 min.
X, 16mm, color, sound, 8 min.
I Was/I Am, 16m film, B&W/Sound, (first 16mm film), 7 min.

1972 **A Brakhage Song,** 8 mm, Color/Silent (18fps), 3 min.
Yellow Hammer, S 8 mm film, Color/Silent, 3 min.

Song of the Klinking Kup, S 8mm film, Color/Silent, 3 min.

1970 **White Cassandra,** color, silent (24 fps), 4:08 min.
Traveling, S 8mm film, Color/Silent (18fps), 25.5 min.
Marie and Me, 8 mm film, Color/Silent (18fps), 11.5 min.
Elegy, S 8mm, Color/Silent (18fps), 4 min.
Play or 'Yes,' 'Yes,' 'Yes', b&w and color, silent (18fps), 11:16 min.

1969 **Death of a Marriage,** color, silent (24fps), 3:09 min
Cleansed II, color, silent (24fps), 1:43 min
Aldebaran Sees, color, silent (24fps), 3.5 min
Clay I Love You II, color, silent (24fps), 5.5 min.

1968 **Contribution to Light,** color, silent (original 18fps / 2018 version is 24fps), 3.5 min.
The Baptism, color, silent (18fps), 9.5 min.
Barbara Ward Will Never Die, S 8 mm film, Color/Silent (18fps), 3.5 min.
Schizy, S 8 mm film, Color/Silent (24 fps), 4 min. (First Film.)

Ευχαριστίες
Credits

Το Φεστιβάλ επιθυμεί να ευχαριστήσει τους: Florrie Burke (διαχειρίστρια του ιδρύματος Barbara Hammer Estate), Karl McCool και Jooyoung Friedman-Buchanan του ινστιτούτου Electronic Arts Intermix της Νέας Υόρκης για τη βοήθειά τους στην υλοποίηση αυτού του προγράμματος.
Συνόψεις ταινιών: Electronic Arts Intermix
Σημείωμα καλλιτέχνη, βιογραφικό και φιλμογραφία: The Estate of Barbara Hammer

[Μεταφράσεις κειμένων του προγράμματος 'Barbara Hammer' στα Ελληνικά: Διαράντω Στυλιανού]

IVAC thanks Florrie Burke (executor of the Barbara Hammer Estate) and Karl McCool and Jooyoung Friedman-Buchanan at Electronic Arts Intermix in New York City for helping to make this program possible.

Film Synopses were provided by Electronic Arts Intermix.
Barbara Hammer's artist statement, biography, and filmography were provided by The Estate of Barbara Hammer.

Μικρή Κατάβασις: Το έργο της Νεφέλης Κεντώνη

Σε επιμέλεια Ευαγόρα Βανέζη

Katabasis Minor: the work of Nefeli Kentoni

Curated by Evagoras Vanezis

Εαυτότητα και Καταβατική Φαντασία: για το έργο *Κατάβασις* της Νεφέλης Κεντώνη
του Ευαγόρα Βανέζη

Η περφόρμανς *Κατάβασις*, σε σενάριο και σκηνοθεσία της Νεφέλης Κεντώνη, αποτελεί «έναν στοχασμό γύρω από την ανθρώπινη παροδικότητα [και ένα] εγχείρημα αντιστάθμισης του βάρους του κόσμου μέσα από την ελαφρότητα.[1] Η Κεντώνη (γεν. 1998, Κύπρος) είναι καλλιτέχνης και συγγραφέας, το έργο της οποίας αγγίζει το σημείο όπου τέμνονται διαφορετικά επιστημονικά πεδία: εκεί όπου συναντώνται η σκηνογραφία με τη φιλοσοφία, η αισθητική θεωρία με το θέατρο, η σκηνοθεσία με την ποίηση. Η θεατρική και κινηματογραφική φόρμα αποτελούν τις πλατφόρμες μέσω των οποίων διαπραγματεύεται και πειραματίζεται με τα κενά ανάμεσα στη γλώσσα και την εικόνα, τις σιωπηρές προϋποθέσεις που διατηρούν τη σχέση περφόρμερ–θεατή, αλλά και την επιτελεστικότητα του χώρου.[2]

Το σημείο εκκίνησης για τη δημιουργία αυτής της περφόρμανς υπήρξε η ίδια η εξερεύνηση του θεάτρου από μέρους της σκηνοθέτιδας ως εργαλείου προσωπικής και κοινωνικής αλλαγής: μία πολιτική αρένα όπου «γεννιέται η ευθύνη. Όταν δημιουργώ πρέπει να έχω πάντοτε επίγνωση του κόσμου, της ταυτότητας, της θέσης και της πρόθεσής μου[3]». Η αρένα αυτή είναι ένας «ελαστικός χώρος» με «ελευθερία κινήσεων[4]», ένας χώρος όπου τα σώματα και οι εσωτερικές κινήσεις

[1] Προσωπική αλληλογραφία
[2] Σημείωμα καλλιτέχνη, https://www.nefelikentoni.com/about. Πρόσβαση 6 Ιουνίου 2022.
[3] Προσωπική αλληλογραφία
[4] Αναφορά στο μανιφέστο του Frederick Kiesler «Το Θέατρο έχει πεθάνει», για την Διεθνή Έκθεση Θεάτρου στη Νέα Υόρκη (1926).

ύπαρξης περιφέρονται με απρόσμενους τρόπους. Στην περίπτωση αυτή, η ελευθερία παρέχει τη δυνατότητα διασύνδεσης του θεάτρου με τις ανησυχίες ενός εξουθενωμένου, αλλά γεράτου ενθουσιασμό, σύγχρονου σώματος. Η Κεντώνη ασχολείται με την παράδοση των καταβατικών αφηγήσεων, μέσα από την οποία φαίνεται να προτείνει ότι «εξακολουθεί να μας κυριεύει μία «καταβατική φαντασία», μία άποψη του κόσμου που αντιλαμβάνεται την εαυτότητα ως την αφηγηματική διαδικασία του ταξιδιού προς την κόλαση και του γυρισμού από αυτήν[5]».

> «Η «κατάβασις» στην αρχαία ελληνική περιγράφει την ιστορία της καθόδου ενός ήρωα στον κάτω κόσμο. Ετυμολογικά, η «κατάβαση» μπορεί να αναφέρεται σε ένα μέρος από το οποίο πραγματοποιούνται κάθοδοι όπως το στόμιο μιας σπηλιάς, ή, ακόμη, μία στρατιωτική άσκηση που προϋποθέτει κάθοδο. Μεταφορικά, ωστόσο, η κατάβαση στην κόλαση (ή στα Λατινικά descensus ad inferos) χρησιμοποιούνταν από τους Έλληνες ως αναφορά στην ιστορία ενός ζωντανού ανθρώπου που επισκέφθηκε τη γη των Νεκρών και επιστρέφει λίγο–πολύ αλώβητος.[6]»

Το έργο *Κατάβασις* της Κεντώνη συνδέεται ποικιλοτρόπως με την ιδέα αυτή, προτείνοντας ένα καταβατικό αφήγημα χωρίς να υπονοεί ξεκάθαρα την επιστροφή στα εγκόσμια. Η ιστορία διαδραματίζεται σε ένα κοσμικό σύμπαν «όπου οι θεοί έχουν πέσει από τον ουρανό». Συνδέεται περισσότερο με το καταβατικό αφήγημα του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα, που διακατέχεται από μια αφηγηματική ειρμονή με την παρουσίαση τόσο του άνω όσο και του κάτω κόσμου ως εξίσου (εξω)πραγματικούς.

Αν το βάρος του κόσμου υποδηλώνει το σωματικό, πνευματικό και συναισθηματικό βάρος που προκύπτει από μία αυξημένη αντίληψη των τρόπων μέσω των οποίων βρισκόμαστε ήδη σε μία κόλαση, ανήμποροι να αποδράσουμε από τους περιορισμούς της δυτικοκεντρικής, παγκοσμιοποιημένης τραγωδίας, τότε η *Κατάβασις* φαίνεται να χαρτογραφεί ενεργά νέα εδάφη που σχηματίζονται από τα θραύσματα της ελπίδας και του ονείρου, τα οποία έχουν χαθεί και παραμένουν ανήμπορα να αποδείξουν τη θέση τους στην προοδευτική πορεία που μας οδήγησε εδώ – αλαφροπάτητα ως είναι από τη φύση τους.

Κάθε μέρος της περφόρμανς καλεί το κοινό να αναγνωρίσει δραματοποιήσεις της έννοιας του «γίγνεσθαι», οι οποίες γίνονται αντιληπτές ως γεγονότα όπου η αέναη ασώματη εικονικότητα συναντά το εξατομικευμένο σώμα[1], εκείνο δηλαδή που επεκτείνεται στον κόσμο και

[5] Falconer, R., 2005, Hell in Contemporary Literature, Edinburgh: Edinburgh University Press, σελ.2
[6] ibid
[1] Συζήτηση γύρω από την έννοια του «γίγνεσθαι» ως δραματοποίηση, βλέπε Bankston, S. (2017). Εισαγωγή. In Deleuze and Becoming (σελ. 1–12). London: Bloomsbury Academic. Πρόσβαση: 6 Ιουνίου 2022, από http://dx.doi.org/10.5040/9781474233583.0005

δρα παίρνοντας νέα μορφή. Οι μορφοποιήσεις αυτές φαίνεται να τηρούν την υπόσχεση ενός άλλου μέλλοντος, οδηγώντας σε ένα νέο σώμα που δεν εξοπλίζει απλώς την έντασή του με εργαλεία κατευνασμού, για να απορροφά τον πόνο της επίγνωσης της δικής του παροδικότητας. Χρησιμοποιώντας μεταφορικούς τρόπους μίας καταβατικής φαντασίας, η Κεντώνη παρουσιάζει επί σκηνής σώματα σε πομπές που ακολουθούν έναν ψυχοπομπό, περνώντας από τα πέντε ποτάμια του Άδη. Σε κάθε ποτάμι, ενεργοποιείται ένα άλλο, διαφορετικό «γίγνεσθαι».

Ωστόσο, προτού φθάσουμε στις ακτές των ποταμών αυτών, εξακολουθούμε να βρισκόμαστε στον άνω κόσμο, ζωντανοί. Η περφόρμανς ανοίγει με μία άμορφη μάζα που κινείται γρήγορα, και μια φωνή που δηλώνει ότι «ένα βουνό εμφανίζεται επί σκηνής», αν και αμφισβητείται η δική του χωροχρονική θέση. Πριν από λίγο, δεν ήταν καν βουνό. Κι όμως, ένα σώμα εμφανίζεται στη σκηνή, το οποίο το αναγνωρίζει και αναστέλλει τη μεταμόρφωσή του: στο σημείο αυτό, η άμορφη μάζα γίνεται «ένα αιώνιο βουνό», αν και, «υπενθυμίζουμε ότι το 'αιώνιο' δεν υφίσταται στη σκηνή». Το σώμα, το οποίο μάλλον αδυνατεί να ακούσει το μέρος αυτό της αφήγησης, αρχίζει να εκφράζει τη ζήλια του προς το αιώνιο αυτό βουνό, εφόσον επιθυμεί να το απορρίψει. Επιθυμεί να απορρίψει και την ίδια τη σκηνή. Με ένα φτυάρι, αρχίζει να σκάβει μέχρι που βλέπει ένα σημείο στη γη το οποίο δεν είχε δει ποτέ προηγουμένως. Αβάσταχτο! Το σώμα ενορχηστρώνει μία έκρηξη.

Ως αποτέλεσμα, το σώμα διασπάται σε άλλα βαριά σώματα: κατεβαίνουν όλα μαζί, φθάνοντας στη Στύγα όπου ο ψυχοπομπός οδηγεί την πρώτη πομπή.

Περνώντας από τον Κωκυτό, βλέπουμε μία γυναίκα να κλαίει για άγνωστους λόγους. Φανταζόμαστε τα δάκρυά της να κυλάνε στα μάγουλά της και από εκεί στην άμμο, και να αφανίζονται ξάφνου, η βαρύτητά τους να σχηματίζει ένα μονοπάτι που το σώμα ακολουθεί από τα παρασκήνια. Η αναφορά αυτή στα παρασκήνια εξυπηρετεί ως μία ακόμη υπενθύμιση: παράλληλα με την καθετότητα του αρχαίου κάτω–άνω κόσμου, η αφηγηματοποιημένη έννοια του σύγχρονου εαυτού, που αναγνωρίζει συνειδητά τη θέση του ως «αναγνώστη» της περφόρμανς, και που εμπλέκεται στη διακειμενικότητά της, έχει συνηθίσει στο μοντέλο ενός οριζόντιου προσκήνιου–παρασκήνιου. Το σώμα που εμφανίζεται φιλάει τα μάτια της γυναίκας: εκείνη είναι ανήμπορη να συγκρατήσει τα δάκρυά της, και η σκηνή επαναλαμβάνεται. Άλλα σώματα πλησιάζουν για να τη στηρίξουν, αλλά εκείνη αποσυντίθεται σταδιακά, μέχρι που ένα δέντρο αρχίζει να φυτρώνει ανάμεσα στα πόδια της. Η γυναίκα γίνεται δέντρο. Ο ψυχοπομπός εμφανίζεται κουβαλώντας κι άλλα σώματα. Σε έναν άλλο ποταμό του Κάτω Κόσμου, τον Φλεγέθωνα, η σκηνή διαλύεται, αφανίζεται, γίνεται ένα καμένο δάσος ή ένα πεδίο μάχης όπου οι δύο

τελευταίοι επιζώντες μονομαχούν, εφόσον δεν υπάρχει περιθώριο στην Ιστορία για παραπάνω από έναν επιζώντα. Καθώς παλεύουν, τα κορμιά τους ερπλέκονται σε μία κίνηση που θα μπορούσε να εκληφθεί ως χορός. Παρά ταύτα, γίνονται τέρατα. Ο ένας μετατρέπεται σε λείψανο κι ο άλλος επιβιώνει.

Στη Λήθη, η Μνήμη ξεχνιέται επί σκηνής (από έναν ηθοποιό ή, ίσως, έναν θεατή). Σκόνη απλώνεται επάνω στη μνήμη και την καλύπτει. Κι ενώ η πομπή εγκαταλείπει, η Μνήμη ικετεύει το κοινό να μην την ξεχάσει/να την αγαπήσει. Η φωνή που αφηγείται μάς θυμίζει ότι η σκηνή δεν είναι μια άδεια θέση, αλλά ένας χώρος όπου οι μνήμες και οι φωνές ζητούν απεγνωσμένα να μην τις ξεχάσουμε. Και στον Αχέρωνα, το σώμα είναι πια άπραγο, συλλογίζεται κατά πόσο έχει έρθει η στιγμή της εξόδου. Το σώμα ευχαριστεί τον εαυτό του που κουβάλησε το βάρος, αλλά και τα άλλα σώματα (που βρίσκονται πλέον στο παρασκήνιο) που αλάφρυναν την παράσταση. Μετά το χειροκρότημα, το σώμα φεύγει, και επιστρέφει με την επιθυμία να οργανώσει τον κόσμο/τη σκηνή, τον ίδιο τον χρόνο, που περνάει ξανά και ξανά, και χρειάζεται μια κάποια μορφή περισπασμού, μια αναδιάταξη του κόσμου σε νέα εδάφη, να δει εκ νέου τον κόσμο. Η οργάνωση αυτή προκαλεί συναισθήματα θαυμασμού αλλά και ταπεινότητας, καθώς το σώμα συλλογίζεται πώς να γίνει αβαρές, πώς να απελευθερωθεί από το βάρος του κόσμου.

Εμφανίζονται τότε κι άλλα σώματα, χωρίς πομπή, χωρίς τον ψυχοπομπό. Επιθυμούν να κάνουν ένα άλμα προς τα εμπρός, να απελευθερωθούν από τη βαρύτητα, να «γίνουν αδυναμία και να πηδάνε προς κάθε δυνατή κατεύθυνση», σε «ένα αέναο γίγνεσθαι που δεν μπορεί ποτέ να ολοκληρωθεί», «δείχνοντας ότι χάρη σε όλη αυτή τη βαρύτητα, έχουν το μυστικό της ελαφρότητας». Το κοινό γίνεται θάλασσα και τα σώματα τρέχουν σε αυτήν. Εμφανίζεται τότε ο ψυχοπομπός, στέκοντας μονάχος στη μέση της σκηνής. Πίσω από εκείνον, διαβάζουμε το μήνυμα: «Εδώ βλέπετε το τέλος του κόσμου. Ή ίσως την αρχή. Δεν είμαι σίγουρος». Επέστρεψαν άραγε τα σώματα στον άνω κόσμο; Ή μήπως η εκούσια αδυναμία τους αγκάλιασε την οριζόντια δύναμη των εγκαταλελειμμένων αντιφάσεων;

Σε κάθε περίπτωση, δεν υπάρχουν πια σκηνοθετικές οδηγίες στη σκηνή. Ήδη από την πρώτη σεκάνς, η Κεντώνη χρησιμοποιεί τη σύμβαση της σκηνοθεσίας για να στρέψει την προσοχή του κοινού στη σχέση μεταξύ «είναι» και «γίγνεσθαι», και για να καθορίσει τη σκηνή ως έναν χώρο όπου η αλλαγή διερευνάται ως κάτι το άτακτο, το απείθαρχο. Η σκηνή ως σώμα, κι έπειτα ως χώρος αναπαράστασης. Η σκηνή ούτε διηγείται ούτε υποδεικνύει, αλλά αντιθέτως μεταφράζει, καθώς οδεύουμε προς το τέλος. Αυτό που μεταφράζει στην *Κατάβαση* είναι, μεταξύ άλλων, την ένταση ανάμεσα στο «γίγνεσθαι» και στο σώμα ως

όριο υπό την ντελεζική έννοια των ορίων, τα οποία είναι «ταυτόχρονα σημεία περάσματος ή αφετηρίας και δείκτες βιωσιμότητας[8]».

Το ζήτημα του γίγνεσθαι (υπό δραματουργικούς όρους, το να μην ακολουθεί κανείς τον εύκολο δρόμο της δημιουργίας ενός συγκρουσιακού άλλου) είναι εξ αρχής εμφανές στο έργο ως βασική θεματική. Αν αναλογισθεί κανείς τις έννοιες της υποκειμενικότητας και του σώματος, η Κεντώνη φέρνει το κοινό αντιμέτωπο με έναν συλλογισμό γύρω από την ταυτότητα και το γίγνεσθαι. Ο συλλογισμός αυτός φιλοδοξεί να αντισταθμίσει το βάρος του κόσμου με μία ελαφρότητα που μας επιτρέπει να επιπλέουμε, να δρούμε με μία πολύ πρακτική και πολιτική παρόρμηση που «κινητοποιεί τη συναισθηματικότητα του ατόμου και ενεργοποιεί την επιθυμία του για εκ βάθους μεταμόρφωση στο καθεστώς του υποκειμένου που έχουμε γίνει[9]».

[Μετάφραση επιμελητικού κειμένου στα Ελληνικά: Διαμάντω Στυλιανού]

Συντελεστές περφόρμανς

Σενάριο/Σκηνοθεσία: Νεφέλη Κεντώνη
Σχεδιασμός κοστουμιών: Ting Huang
Σκηνογραφία: Νεφέλη Κεντώνη & Βερόνικα Χατζηστεφάνου
Σχεδιασμός μάλλινων: Βερόνικα Χατζηστεφάνου
Μουσική σύνθεση: Μάνος Στρατής
Σχεδιασμός και μιξάζ ήχου: Ευαγόρας Μπεκιάρης
Βοηθός σκηνοθέτη: Σέτα Αστραίου Καρίδη

Το έργο Μικρή Κατάβασις είναι μία τροποποιημένη εκδοχή του έργου Κατάβασις που έκανε πρεμιέρα στο Platform Theatre, Central Saint Martins τον Μάιο 2022.

[8] Braindotti, R., The Ethics of Becoming Imperceptible, Deleuze and Philosophy, ed. Constantin Boundas, Edinburgh University Press: Edinburgh, 2006, pp. 133–159. Διαδικτυακή πρόσβαση https://delashuidas.net/wp/wp-content/uploads/2020/10/Ethics-of-becoming-imperceptible_Rosi-Bairotti.pdf
[9] ibid.

Selfhood and Katabatic Imagination: On Nefeli Kentonis' Katabasis

by Evagoras Vanezis

Written and directed by Nefeli Kentoni, the performance *Katabasis* is "a meditation of human transience [and an] attempt to counter the weight of the world through lightness".[1] Kentoni (b. 1998, Cyprus) is an artist and writer, working at the intersections between different disciplines: at the spaces where scenography and philosophy, aesthetics and theatre, filmmaking and poetry meet. The theatrical and cinematic form have been the platforms through which she negotiates and experiments with the gaps between language and image, the implicit conditions that sustain the performer-viewer relationship, and the performativity of space.[2]

The starting point for the creation of the performance was the directors' exploration of theatre as a tool for personal and social change; as a political arena where a "responsibility was born; when creating to always be aware of the world, my identity, position and intend".[3] This arena is an "elastic space", with "freedom to move"[4], a space where bodies and the inner movements of existence roam in unexpected ways. In this case, with freedom to try out ways of linking theatre to the concerns of the fatigued yet excited contemporary body. In working within the tradition of katabatic narratives, Kentoni seems to suggest that "we are still very much governed by a 'katabatic imagination', that is a world-view which conceives of selfhood as the narrative construct of an infernal journey and return".[5]

> "Katabasis' is the ancient Greek term for the story of a hero's descent to the underworld, which means literally `a going down'. Etymologically, 'katabasis' could refer to a place from which descents are made, such as a cave mouth, or to a military manoeuvre involving a descent. But metaphorically, katabasis (or in Latin, descensus ad inferos) was used by the Greeks more particularly to refer to a story about a living person who visits the land of the Dead and returns more or less unscathed."[6].

[1] Personal correspondence
[2] Artist's Statement, https://www.nefelikentoni.com/about . Retrieved June 6, 2022.
[3] Personal correspondence
[4] Reference to Frederick Kiesler's 'The Theatre is Dead', a manifesto for the 'International Theatre Exposition' in New York (1926).
[5] Falconer, R., 2005, Hell in Contemporary Literature, Edinburgh: Edinburgh University Press, p.2
[6] ibid

Kentonis' *Katabasis* in many ways muddles with this idea, proposing a katabatic narrative without a clear return to the overworld. This story is set in a secular world, where "the gods have fallen from the sky". It is linked more to the katabatic narratives of the second half of the 20th century, characterized as they are by their insistence to present both over and underworld as equally (un)real.

If by the weight of the world we denote the physical, mental, and emotional toll arising from a heightened perception of the ways in which we are already in an inferno, unable to escape the confines of a western-centric, globalized tragedy, then *Katabasis* seems to site with the option of actively mapping out new territories from the fragments of hopes and dreams, which have been discarded and remain, in their weakness to attest to their position in the 'progressive march' that led us here, light on their feet, as it were.

Each part of the performance invites the audience to recognize dramatizations of the concept of becoming, understood as events where the unnerving ceaselessness of incorporeal virtuality meets individuated bodies,[1] that is, bodies that extend the world and act as they morph into new assemblages. These morphings seem to hold the promise of another future, they could lead to a new body that does more than equipping its intensity with tools of appeasement, that only numbs the pain of the awareness of its own transience. By utilizing tropes of katabatic imagination, Kentoni brings to the stage bodies within processions, following a tourguide (the psychopomp), passing through the five rivers of Hades. In each river, a different becoming is set in motion.

Before we reach their shores, however, we are still overground, alive. The performance opens with an amorphous mass that moves quickly, and a voice that declares that "a mountain appears on stage", although its own temporal and spatial standing is put into question. A moment ago, it was not yet a mountain; but then a body appears on stage, which identifies it and halts its becoming: at this point, the amorphous mass has become "forever a mountain". Although, "reminder: forever does not exist on stage". The body, perhaps failing to hear this part of the narration, starts to enact its jealousy towards this forever-mountain, as it wants to reject it. It wants to reject the stage too. With a shovel, it starts digging until it sees a part of the earth it has never seen before. This is unbearable, and the body orchestrates an explosion. As a consequence of it, the body is fragmented

[1] For a discussion on the concept of becoming as dramatization, see Bankston, S. (2017). Introduction. In Deleuze and Becoming (pp. 1–12). London: Bloomsbury Academic. Retrieved June 6, 2022, from http://dx.doi.org/10.5040/9781474233583.0005

into a number of other weighty bodies: they all descent and reach Styx, where the psychopomp leads the first procession.

As they pass through Cocytus, a woman is crying in a desert for reasons unknown. We can imagine her tears falling on her cheeks and from there on the sand, instantly dissipating, their heaviness creating a trail which a body follows from backstage. This reference to the backstage already serves as another reminder: parallel to the verticality of the ancient underworld – overworld, the narrativized sense of the contemporary self, which self-consciously recognizes its position as a 'reader' of the performance, enmeshed in its intertextuality, is more accustomed to the horizontal backstage – frontstage model. The body that appears kisses the eyes of the woman; the woman cannot stop crying, and the scene is repeated. Other bodies come to support her as she gradually decomposes, until a tree starts growing between her thighs. She is becoming-tree. The psychopomp appears with still more bodies. In Phlegethon, the stage becomes a staged ruin, a burned forest or a battlefield in which the last two survivors fight, as there is no space in History for more than one last survivor. As they fight, their bodies enmesh in what could be a dance – nonetheless, they become beasts: one of them becomes a relic, the other, the survivor.

In Lethe, a Memory is forgotten on the stage (by an actor, or perhaps an audience member). The dust is settling on the memory, and as it is abandoned by the procession, it begs of the audience not to forget it/to love it. The narrative voice asks of us to remember that the stage is not an empty placeholder, but a space where memories and voices ask not to be forgotten. And in Acheron, the body, left without a script, with nothing to do, deliberates on whether it is time exit. It thanks itself for carrying the weight, and it thanks the other bodies (now backstage) for lightening the performance. Following applause, it leaves, only to return with a desire to organize the world/the stage, as time itself, that passes again and again, needs a form of distraction – a rearrangement of the world into new territories, to see the world anew. This organization induces feelings of both admiration and humiliation, as the body deliberates on how to become weightless, how to free itself from the weight of the world.

Other bodies appear, without a procession, without the psychopomp. They want to leap upwards, to liberate themselves from gravity, to "become weakness and leap in every possible direction", in "an unceasing becoming that can never be completed", "showing that with all the gravity [they], you have the secret of lightness". The audience becomes the sea, and the bodies run to the sea. The psychopomp appears, standing alone in the middle of the stage. Behind him we read: "here you can see the end of the world. Or maybe the beginning. I am not sure". Have the bodies

returned to the overworld again? Or have they, in a feat of willed weakness, embraced the horizontality of deserted dichotomies?

Either way, there are no more stage directions. Already from the opening sequence, Kentoni used the convention of stage directions to turn the audience's attention to the relationship between being and becoming, and to establish the stage as space where change can be explored as messy and unruly: the stage as a body first, and then as a space of representation. The stage neither tells nor shows; it translates, as we head towards the end. What it translates in *Katabasis* is –among other things– the tension between becoming and the body as a limit in the Deleuzean sense of limits that are "simultaneously points of passage or threshold and markers of sustainability"[8].

The issue of becoming (in dramaturgical terms, of not taking the easy way of constructing or positing a wholly other) is from the beginning made apparent as a main theme. Looking at notions of subjecthood and the body, Kentoni confronts the audience with a mediation on identity and becoming. This mediation aims to counter the descent into the weight of the world with a lightness that allows us to stay afloat to deal with a very practical and political impulse, which "mobilizes one's affectivity and enacts the desire for in-depth transformations in the status of the kind of subjects we have become"[9].

Performance Credits

Written and directed by Nefeli Kentoni
Costume Designer: Ting Huang
Scenography: Nefeli Kentoni & Veronika Hadjistefanou
Knit design: Veronika Hadjistefanou
Music composition: Manos Stratis
Sound Design & Mixing: Evagoras Bekiaris
Assistant Director: Seta Astreou Karides

Katavasis Minor is a modified version of the performance Katabasis, which premiered at Platform Theatre, Central Saint Martins, in May 2022.

[8] Braindotti, R., The Ethics of Becoming Imperceptible, In Deleuze and Philosophy, ed. Constantin Boundas, Edinburgh University Press: Edinburgh, 2006, pp. 133–159. Accessed online. https://delashuidas.net/wp/wp-content/uploads/2020/10/Ethics-of-becoming-imperceptible_Rosi-Bairotti.pdf
[9] Ibid

Εναλλακτικοί Χρονότοποι

Σε επιμέλεια Δώρου Δημητρίου

Alternative Chronotopes

Curated by Doros Demetriou

Από τότε που δημιουργήθηκε το Σινεμά, είχε άμεση σχέση με τον πειραματισμό. Άλλωστε η ανακάλυψη του Cinématographe από τους Lumière το 1895 ήταν η κορύφωση πολλών πειραματισμών ανά τον κόσμο που αφορούσαν στην καταγραφή και προβολή της κινούμενης εικόνας. Στα πρώτα χρόνια της ύπαρξης του δε, ο κινηματογράφος δεν ήταν τίποτε άλλο παρά μια σειρά από πειραματισμούς που έδειξαν τον δρόμο και συμπλήρωσαν το παζλ για να οριοθετηθεί και να καθοριστεί το μέσο, να συγκεκριμενοποιηθεί στη μορφή που επικράτησε και κυριαρχεί μέχρι σήμερα. Το συμβατικό σινεμά έχει επικρατήσει στη συλλογική μας εμπειρία ως θεατές. Πλέον, οποιεσδήποτε εναλλακτικές κινηματογραφικές φόρμες έχουν ως σημείο αναφοράς το mainstream cinema.

Από τον καιρό που καθιερώθηκε –κυρίως στο Χόλιγουντ– ο κλασικός εμπορικός κινηματογράφος, υπήρξαν αρκετές τάσεις αμφισβήτησης από δημιουργούς, κυρίως στην ίδια τη Ν. Αμερική αλλά και την Ευρώπη. Σε άλλες περιοχές του κόσμου δε (Ασία, Αφρική, Ν. Αμερική), αναπτύχθηκαν κινηματογράφοι με διαφορετικές προσεγγίσεις και χαρακτηριστικά.

Τη δεκαετία του ‘50 είχαμε την εκρηκτική εξάπλωση του κινηματογράφου σε όλες σχεδόν τις περιοχές του πλανήτη. Πιο καθοριστικοί παράγοντες για αυτό ήταν η ανάπτυξη της τεχνολογίας και οι πολιτικές εξελίξεις.

Ήταν φυσιολογικό και αναμενόμενο να αναπτυχθούν ταυτόχρονα και οι εναλλακτικές κινηματογραφικές τάσεις. Κυρίαρχο ρεύμα φυσικά ήταν το Γαλλικό Νέο Κύμα στα τέλη της δεκαετίας του ’50 και τις αρχές του ’60, που έθεσε μια βόμβα στα θεμέλια του μέχρι τότε γνωστού και κυρίαρχου εμπορικού αφηγηματικού κινηματογράφου. Καθοριστική στη γέννηση του

Nouvelle Vague ήταν και η ίδρυση κινηματογραφικών λεσχών στο Παρίσι. Παρόμοια φαινόμενα είχαμε και σε αρκετές άλλες περιοχές της Ευρώπης.

Μια εξαιρετικά σημαντική, αλλά και σχετικά παραμελημένη, περιοχή του avant-garde κινηματογράφου αποτελεί το «κύμα» ταινιών που εμφανίστηκε στις χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας. Υπάρχουν βέβαια οι μεγάλοι δημιουργοί που απασχόλησαν μελετητές, αλλά και κινηματογραφιστές και κοινό. Αναφέρομαι κυρίως στον Dušan Makavejev (τον οποίο παρουσιάσαμε και στο IVAC το 2020, λίγο πριν την έλευση της πανδημίας), αλλά και στους Karpo Godina και Želimir Žilnik που είχαν δώσει το δικό τους στίγμα. Αυτοί οι καλλιτέχνες, όμως, είναι απλώς η κορυφή του παγόβουνου, αντιπροσωπεύοντας ένα πειραματικό κινηματογραφικό κίνημα εκπληκτικού πλούτου, που το διακρίνει η εφευρετικότητα, αλλά και η ύπαρξη πολιτικών προεκτάσεων.

Σήμερα, κάποιοι σημαντικοί θεσμοί και οργανισμοί εργάζονται ηρωικά (μπροστά σε τρομακτικά εμπόδια) για να διατηρήσουν τον πρωτοποριακό κινηματογράφο της πρώην Γιουγκοσλαβίας: η Cinematheque της Σλοβενίας, η Croatian Film Association, και το Academic Film Center στο Βελιγράδι κρατούν ψηλά τη σημαία και βοηθούν στη διαμόρφωση της αντίληψης του κοινού για τον πειραματικό κινηματογράφο του 20ού και 21ου αιώνα.

Εμείς επικεντρωνόμαστε στο **Ακαδημαϊκό Κέντρο Κινηματογράφου Βελιγραδίου (AFC – Akademski filmski Centar)** που ιδρύθηκε το 1958 ως ερασιτεχνικός κινηματογράφος, στη σοσιαλιστική Γιουγκοσλαβία, με την επωνυμία «Ακαδημαϊκή Κινηματογραφική Λέσχη» (Academic Cine Club / Akademski Kino Klub). Τα κινηματογραφικά κλαμπ ήταν τότε χρηματοδοτούμενα από το κράτος. Για μεγάλο χρονικό διάστημα μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, οι κινηματογραφικές λέσχες ήταν το μόνο μέρος όπου μπορούσε κανείς να αποκτήσει γνώσεις για το σινεμά, τη σκηνοθεσία, το μοντάζ, τον ήχο και άλλα τεχνικά στοιχεία της δημιουργίας ενός φιλμ. Αυτά τα τμήματα δεν υπήρχαν τότε στις δραματικές σχολές. Προσέφεραν, επίσης, τον μόνο τρόπο για να αποκτήσει κανείς εξοπλισμό και να γυρίσει ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού εκτός των κύριων, επαγγελματικών και άκρως ανταγωνιστικών κρατικών κινηματογραφικών εταιρειών.

Η **Ακαδημαϊκή Κινηματογραφική Λέσχη** δημιουργήθηκε μετά την αποχώρηση των Živojin Pavlović, Kokan Rakonjac, Aleksandar Petković και άλλων νέων κινηματογραφιστών από το πιο γνωστό Kino Klub Beograd (Κινηματογραφική Λέσχη Βελιγραδίου) στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Από τότε πέρασε διάφορες φάσεις και επηρεάστηκε από το πολιτικό και κοινωνικό περιβάλλον και από τις καλλιτεχνικές τάσεις στη χώρα και το εξωτερικό. Φυσικά, κύριοι εκφραστές ήταν οι δημιουργοί, κυρίως νεαροί κινηματογραφιστές με ανησυχίες και οράματα.

Η λεγόμενη Πρώτη Γενιά είχε ως κύριους εκπρόσωπους τους Živojin Pavlović, Kokan Rakonjac, και Aleksandar Petković. Στο αφιέρωμά μας επιλέξαμε από εκείνη την περίοδο και θα προβάλουμε το *The Wall* (1960) του Kokan Rakonjac. Η ταινία είναι ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της επιθυμίας των σημαντικότερων κινηματογραφιστών της Πρώτης Γενιάς να δημιουργήσουν μια μεταφορά χρησιμοποιώντας μεταφυσικά στοιχεία, βασιζόμενη κυρίως στον χώρο και τον χρόνο εκτός συγκεκριμένου πλαισίου. Η ταινία του Kokan Rakonjac, όπως υποδηλώνει ο τίτλος της, και όπως γράφει ο συνεργάτης μας σε αυτό το αφιέρωμα Ivan Velisavljević, επιμελητής στο Alternative Film Archive του Βελιγραδίου «είναι μια έρευνα του συμβολισμού του τείχους και του κοριτσιού που έχει παγιδευτεί μέσα στο φρούριο, θέτοντας τα καφκικά ερωτήματα των συνόρων, της πραγματικής ελευθερίας και των προσωπικών περιορισμών».

Από τις φοιτητικές ταραχές του 1968 έως το 1976 έχουμε τη Δεύτερη Γενιά δημιουργών στην Ακαδημαϊκή Κινηματογραφική Λέσχη. Αυτή είναι ίσως η πιο σημαντική περίοδος για τη μελλοντική ανάπτυξη αφού αυτή η γενιά απέρριψε τους κανόνες του κινηματογραφικού ερασιτεχνισμού και αφοσιώθηκε σε πιο στιβαρές εναλλακτικές και πειραματικές προσεγγίσεις κινηματογραφικής δημιουργίας, επηρεασμένη φυσικά και από τα πρώτα και διαμορφωτικά χρόνια της φορμαλιστικής θεωρίας του κινηματογράφου και ακολουθώντας τις τάσεις στις καλλιτεχνικές πρακτικές στη Γιουγκοσλαβία. Η Δεύτερη Γενιά είναι, με άλλα λόγια, μια περίοδος επαναπροσδιορισμού του πειραματικού κινηματογράφου και είχε τεράστια επιρροή στην περαιτέρω εξέλιξη των γιουγκοσλαβικών ριζοσπαστικών κινηματογραφικών κινημάτων, όπως το «Μαύρο Κύμα» («Black Wave»).

Σημαντική επίδραση ήταν και η εμφάνιση ριζοσπαστικών πρακτικών στο Φεστιβάλ GEFF του Ζάγκρεμπ στις αρχές της δεκαετίας του 1960, αλλά και των ταινιών και της προσωπικότητας του Tom Gotovac, ενός κορυφαίου σκηνοθέτη και εικαστικού που εργάστηκε ταυτόχρονα στο Ζάγκρεμπ και στο Βελιγράδι. Ως απάντηση στις αντικινηματογραφικές θεωρίες του Γιουγκοσλάβου πρωτοπόρου πειραματιστή του κινηματογράφου Mihovil Pansini, το Academic Cine-Club έγινε κόμβος για κινηματογραφιστές και καλλιτέχνες από διαφορετικές γιουγκοσλαβικές πόλεις που ήθελαν να πειραματιστούν ριζικά με τη φόρμα του κινηματογράφου, όπως οι Vjekoslav Nakić, Miodrag Mišošević, Ivko Šeši. , Miodrag Tarana, Ivan Obrenov. Ήταν μια πλούσια και παραγωγική περίοδος και επιλέξαμε τρεις ταινίες από αυτήν για το πρόγραμμά μας: *Journey* (1972), *Country Road* (1972) και *Vowels* (1973).

Σχετικά με αυτές τις ταινίες γράφει ο Velisavljević: «Όλα τεντώνονται, παραμορφώνονται, διευρύνουν ή αλλάζουν την τυπική μας κατανόηση

του χώρου που καταγράφουν και του χρόνου που χρησιμοποιούν. Στο *The Journey (Το ταξίδι)* βλέπουμε ένα ασανσέρ να γίνεται όχημα για διάφορους συσχετισμούς και ιδέες για το τι σημαίνει «το ταξίδι». Το *Country Road (Αγροτικός δρόμος)* χρησιμοποιεί έναν συνηθισμένο δρόμο στη χώρα και επιταχύνει τον χρόνο ενώ μας δείχνει, στο βάθος, μια σχεδόν χιουμοριστική προσπάθεια εκσυγχρονισμού ενός τυπικού σερβικού χωριού έξω από τις κύριες διαδρομές. Στο *Samoglasnici* τα φωνήεντα μεταμορφώνουν το δυναμικό αστικό τοπίο, τους δρόμους, τα κτίρια και τους κατοίκους του, από τη συναισθησία του Ρεμπώ στην cin-esthesia, ένας εξέχων όρος στη σερβική κινηματογραφική θεωρία που έγινε παγκοσμίως γνωστός από τον Slavko Vorkapić.»

Το 1976 το Academic Cine-club μετονομάστηκε σε **Academic Film Center (AFC)** αφού έγινε μέρος του Student's City Cultural Center, ενός δημόσιου φορέα για τον φοιτητικό πολιτισμό, που χρηματοδοτείται από την κυβέρνηση. Κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του '70 και του '80 η παραγωγή πειραματικών έργων αυξήθηκε, ειδικά με την ίδρυση το 1982 του Alternative Film Video Festival (Φεστιβάλ Εναλλακτικών Ταινιών και Βίντεο) και του Αρχείου Εναλλακτικών Ταινιών (Alternative Film Archive). Έγινε, επίσης, ένα από τα πρώτα κινηματογραφικά κλαμπ στα οποία συμμετείχαν ομαδικά και μαζικά γυναίκες κινηματογραφίστριες όπως οι Bojana Vujanović, Jasmina Tešanović, Zorica Kijevčanin, Julijana Terek και άλλες. Σε αυτήν την περίοδο, το AFC έγινε ο πιο σημαντικός περιφερειακός θεσμός για εναλλακτικό πολιτισμό, όχι μόνο ταινίες, αλλά και μουσική, εικαστικές τέχνες, θέατρο και περφόρμανς. Η Video Art άνθισε στα τέλη της δεκαετίας του '80 και η Τρίτη Γενιά παρήγαγε ταινίες και βίντεο που ασχολούνται με τα μέσα ενημέρωσης, την ποπ κουλτούρα και τον πολιτικό συμβολισμό (κύριοι εκπρόσωποι ήταν δημιουργοί όπως ο Igor Toholj, ο DV Nikt, ο Petar Milić, ο Nikola Šindik, ο Olivera Ognjanović Kwaya κ.ά.). Από εκείνη την περίοδο επιλέξαμε την ταινία Lennon που συμπυκνώνει αυτά τα αισθητικά στοιχεία σε μια λαμπρή τρίλεπτη ταινία για ένα από τα είδωλα του 20ου αιώνα: «Ο χρόνος της ιστορίας είναι σύντομος και ο χώρος απλός – το πάτωμα του δωματίου. Αλλά σε αυτό το μειωμένο χρονοτόπιο, χρησιμοποιώντας μια απλή επανάληψη, ο Bojan Jovanović ανοίγει ολόκληρο τον νέο χώρο εναλλακτικής ερμηνείας της εικόνας του Lennon: η γραμμή τίποτα δεν είναι αληθινό από το «Strawberry Fields Forever» έχει πλέον εντελώς διαφορετικό νόημα.» (Ivan Velisavljević).

Στη δεκαετία του 2000, η συλλογή του Alternative Film Archive αυξήθηκε σε περισσότερες από 600 ταινίες και βίντεο παραγωγής AFC και σε μεγάλο αριθμό ταινιών και βίντεο avant-garde άλλων σκηνοθετών. Οι κύριες δραστηριότητες του AFC από τότε έως σήμερα περιλαμβάνουν εργαστήρια ταινιών, διαλέξεις και παραγωγή ταινιών, αλλά και παροχή δωρεάν εξοπλισμού για φοιτητές και νέους συγγραφείς

και οργανωτική υποστήριξη για τη χρηματοδότηση των ταινιών τους. Ως ημιεπαγγελματικός οργανισμός, το AFC χρησιμοποιεί αυτήν την υβριδική του υπόσταση και θέση προς όφελός του και διευρύνει το πεδίο του με ταινίες ντοκιμαντέρ, μυθοπλασίας, πειραματικές και κινουμένων σχεδίων: οι ταινίες μικρού μήκους που παράγονται από το AFC προβλήθηκαν σε σημαντικά φεστιβάλ κινηματογράφου σε όλο τον κόσμο, από την Berlinale στο Hot Docs του Τορόντο.

Από αυτή την περίοδο επιλέξαμε μια όμορφη ταινία, το *Time of Intimacy (Ώρα οικειότητας)* που χρησιμοποιεί έναν παραλληλισμό τοποθεσιών, αλλά και της ηλικίας των χαρακτήρων για να δημιουργήσει μια συναισθηματική ιστορία – σχεδόν χωρίς διαλόγους.

Με το αφιέρωμά μας φιλοδοξούμε να διευρύνουμε με ενδιαφέρουσες και οπτικά και αισθητικά ευχάριστες ταινίες το φάσμα του εναλλακτικού σινεμά με το οποίο έχουμε την ευκαιρία να «γνωριστούμε», και να δείξουμε μια ακόμα κριτική ματιά στο καθιερωμένο σινεμά. Θα ήταν φυσικά μεγάλη παράλειψη να μην τονιστεί η συμβολή του Επιμελητή του AFC Ivan Velisavljević στη δημιουργία αυτού του αφιερώματος, αλλά και στα συνοδευτικά κείμενα. Ελπίζουμε να απολαύσετε τους «Εναλλακτικούς Χρονότοπους» μας.

Δώρος Δημητρίου

Ever since its invention, Cinema has been intrinsically related to experimentation. Besides, the development and design of the Cinématographe camera by the Lumière Brothers in 1895 was the result of multiple experimentations across the world related to the recording and projection of the moving image. During its first years, Cinema was nothing more than a series of experimentations that paved the way towards defining the medium and determining the form that prevailed back then and predominates to this date. Conventional cinema has a dominant position in our collective experience as viewers. After all, any alternative cinematic form has mainstream cinema as its point of reference.

Since the establishment of classic commercial cinema, especially in Hollywood, various filmmakers across the world expressed a tendency to question it, notably in South America and Europe. Cinemas with diverging approaches and alternative characteristics appeared in other parts of the world as well (Asia, Africa, South America).

The '50s were marked by an explosive growth of Cinema in almost every corner of the planet. The evolution of technology and the political developments were key factors contributing to this growth.

As it was natural and expected, alternative film trends began to emerge at this time. The prevailing stream was, without doubt, the French New Wave, which appeared at the end of the '50s–early '60s, and rocked the very foundation of the then mainstream and dominant commercial narrative cinema. The appearance of cine clubs in Paris was fundamental to the establishment of Nouvelle Vague. Similar phenomena occurred in other parts of Europe too.

A critically important, yet relatively neglected, realm of avant-garde cinema, was the wave of films that emerged in the countries of ex-Yugoslavia. The work of several filmmakers was explored by scholars, film directors and the audience itself, such as Dušan Makavejev (whose work was presented at IVAC in 2020 just before the pandemic), as well as Karpo Godina and Želimir Žilnik who left their own mark. These artists are merely the tip of the iceberg representing an exceptionally rich experimental film movement characterized by inventiveness and political engagement.

Today, several institutions and organisations are heroically working, despite the tremendous obstacles, to preserve the avant-garde cinema of ex-Yugoslavia: the Slovenian Cinematheque, the Croatian Film Association and the Academic Film Center in Belgrade are holding high the banner of avant-garde cinema, contributing to the formation of the audience's perception with regard to the experimental cinema of the 20th and 21st century.

Our programme focuses on the **Academic Film Center Belgrade (AFC – Akademski filmski Centar)**, which was established in 1958 as an amateur cine-club in socialist Yugoslavia under the name Academic Cine Club / Akademski Kino Klub. Back then, cine-clubs were funded by the state. For a long period of time after the Second World War, cine-clubs used to be the only places where one could become film educated, acquire knowledge about film directing, editing, sound, cinematography and other technical aspects of filmmaking, since these departments did not exist in drama schools back then. They also provided the only way of getting access to film equipment and producing low-budget films outside of the main professional and highly competitive state film production companies, unavailable to young or outsider filmgoers.

The **Academic Cine Club** was established after Živojin Pavlović, Kokan Rakonjac, Aleksandar Petković and other prominent young filmmakers left the more famous Kino Klub Beograd in the early '60s. Ever since, the club went through various phases and was influenced by the political and social sphere of the time, as well as by the local and international artistic trends. Naturally, its foremost exponents were film directors, and especially young filmmakers, with concerns and visions.

The main representatives of the so-called First Generation were filmmakers Živojin Pavlović, Kokan Rakonjac, and Aleksandar Petković. In our tribute, we selected from that period the film *The Wall* (1960) by Kokan Rakonjac. The film shows the aspiration of the most important authors of the First Generation to create a metaphor with metaphysical elements, relying mostly on space and time outside of a specific context. As implied by the title, and as mentioned by our collaborator Ivan Velisavljević, curator at Alternative Film Archive, the film is "a research of the symbolism of the wall and the girl trapped inside the fortress, raising the Kafkaesque questions of borders, real freedom and personal limitations".

The Second Generation of Academic cine-club was active during the student riots of 1968 until 1976. This is perhaps the most important period for the future development of the cine-club since this generation rejected the rules of film amateurism and devoted itself to alternative and experimental approaches to filmmaking, clearly influenced by the first years of the formalist film theory, whilst following the artistic trends in Yugoslavia. In other words, this Second Generation is a period for re-defining experimental cinema, which significantly affected the evolution of radical Yugoslav film movements such as the "Black Wave".

The influence of radical practices seen at Zagreb's GEFF (Genre Film Festival) in the early '60s, was of paramount importance, just like the films and personal charisma of Tom Gotovac, a leading filmmaker, visual artist and performer who worked simultaneously in Zagreb and Belgrade. In response to anti-film theories of Yugoslav pioneering film experimentalist Mihovil Pansini, Academic cine-club became a hub for filmmakers and artists from different Yugoslav cities that wanted to radically experiment with the film form, such as Vjekoslav Nakić, Miodrag Milošević, Ivko Šešić, Miodrag Tarana, Ivan Obrenov. This was a rich and productive period of which we selected three films for our programme: *Journey* (1972), *Country Road* (1972) and *Vowels* (1973).

Velisavljević states about these films: "All of them stretch, deform, widen or change our typical understanding of the space they present and the time they use. In The Journey we see an elevator in a 2-minute-long film that becomes a vehicle for various associations and insights about what "the journey" means. Country Road uses an ordinary road in the country and speeds up the time while it shows us, in the background, an almost humorous effort to modernize a typical Serbian village outside of the main routes. Vowels transforms the dynamic cityscape, its streets, buildings and habitants, from Rimbaud's synesthesia to *cinesthesia*, a prominent term in Serbian film theory made famous worldwide by Slavko Vorkapić."

In 1976 the Academic cine-club changed its name to **Academic Film Center (AFC)** since it became part of the Student's City Cultural Center, a public institution for student culture, funded by the government. Throughout the '70s and '80s, its production of experimental works grew, especially with the Alternative Film Video festival and Alternative Film Archive being founded in 1982. It also became one of the first cine-clubs with a number of female filmmakers such as Bojana Vujanović, Jasmina Tešanović, Zorica Kijevčanin, Julijana Terek... In this period, AFC became the most important regional institution for alternative culture, not only films, but also music, visual arts, theater and performance. Video-art flourished at the end of the '80s and the Third Generation produced films and videos that deal with media, pop-culture and political symbolism (authors such as Igor Toholj, DV Nikt, Petar Milić, Nikola Šindik, Olivera Ognjanović Kwaya etc). From that period, we chose the film Lennon that condenses these aesthetic elements in a brilliant three-minute film about one of the pop-icons of the 20th century: "The time of the story is short and the place is simple – the floor of the room. But in this reduced chronotope, using just a simple repetition, Bojan Jovanović opens up a whole new space of alternative interpretation of Lennon's image: the line nothing is real from "Strawberry Fields Forever" now has a completely different meaning."

In the 2000s, the Alternative Film Archive collection grew to over 600 films and videos produced by AFC and a large number of avant-garde films and videos by other authors. The main activities of AFC from then to now include film workshops, lectures and film production – offering free equipment for students and young authors, and the organizational support for getting the funding for their films. Half-professional and half-amateur, AFC uses this hybrid position to its advantage and to widen the approach to documentary, fiction, experimental and animated movies: short films produced by AFC made it to prestigious film festivals around the world, from Berlinale to Hot Docs, Toronto.

From this period, we chose to screen an elegant film Time of Intimacy that uses a parallelism of spaces and the age of the characters (young and old) to create an emotional story almost without dialogue.

With this tribute, we aspire to expand the spectrum of alternative cinema via a series of interesting films, both visually and aesthetically; this gives us the opportunity to "meet" each other and to critically look at mainstream cinema. We would be remiss not to highlight the contribution of AFC curator Ivan Velisavljević in the making of this tribute, as well as in the curatorial texts. We hope you will enjoy our "Alternative Chrono-topes".

Doros Demetriou



The Wall (Zid), Vojislav Kokan Rakonjac
10'51', 1960, α/μ, ψηφιοποιημένο 16mm / b&w, 16mm transferred to Digital video

Ένα κορίτσι βρίσκεται παγιδευμένο σε ένα φρούριο και παρατηρεί διάφορους ανθρώπους να βγαίνουν από το φρούριο μέσω του τείχους του, χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια. Προετοιμάζεται και η ίδια για τη μεγάλη έξοδο, όμως το τείχος παραείναι αληθινό για εκείνην.

A girl trapped in the fortress watches various people effortlessly exit to freedom through the wall. She prepares to do it as well – but the wall seems too real for her.

Ο **Vojislav Kokan Rakonjac** είναι ένας από τους ιδρυτές του Academic Cine Club. Κατά τη διάρκεια της οκταετούς καριέρας του, δημιούργησε τέσσερις ταινίες μικρού μήκους και έξι ταινίες μεγάλου μήκους. Έφυγε από τη ζωή απρόσμενα, σε νεαρή ηλικία, το 1969.

Vojislav Kokan Rakonjac is one of the founders of the Academic Cine Club. During his eight-year long career, he made four shorts, as well as six features. He died unexpectedly and very young in 1969.



Journey (Putovanje), Bojana Vujanović
2', 1972, α/μ & έγχρωμο, ψηφιοποιημένο 16mm /b&w/color, 16mm transferred to Digital video

Η δομική ταινία *Journey* προκύπτει μέσα από την ελικοειδή κίνηση της κάμερας που ακολουθεί την ηρωίδα μέσα σε ένα ασανσέρ. Σε δύο μόνο λεπτά, η Vujanović αφήνει περιθώρια ερμηνείας της ταινίας της ως «το ταξίδι μιας γυναίκας» μέσα από έναν πρωτότυπο συνδυασμό ψυχοδράματος και ερμονικής ταινίας.

Structural film the *Journey* is made out of the spiraling movement of a camera filming the heroine in an elevator. Vujanović is opening up the space for the interpretation of her film as "the journey of a woman" in the original combination of psychodrama and "fixation film" in just two intense minutes.

Η **Bojana Vujanović** γεννήθηκε στο Βελιγράδι. Αποφοίτησε από το Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου του Βελιγραδίου και, ακολούθως, σπούδασε στη Σχολή Κινηματογράφου του Royal College of Art στο Λονδίνο. Επιστρέφοντας στη Γιουγκοσλαβία, δεν της δόθηκε η ευκαιρία να ασχοληθεί με τη σκηνοθεσία, ωστόσο εργάστηκε ως δημοσιογράφος, μεταφράστρια, κριτικός ταινιών, φωτογράφος και καθηγήτρια. Σκηνοθέτησε την πρώτη της ταινία το 1963, ενώ το 1968 έγινε μέλος του ACC μέσω του οποίου δημιούργησε πάνω από 10 ταινίες σε 8 και 16mm.

Bojana Vujanović was born in Belgrade. She graduated from the Faculty of Philology in Belgrade, and then studied at the Film School of the Royal College of Art in London. Upon her return to Yugoslavia, she did not have the opportunity to work as a film director, but worked as a journalist, translator, film critic, photographer, teacher. She made her first film in 1963, and has been a member of the Academic Cine Club since 1968, where she made a dozen films on 8 and 16 mm film.

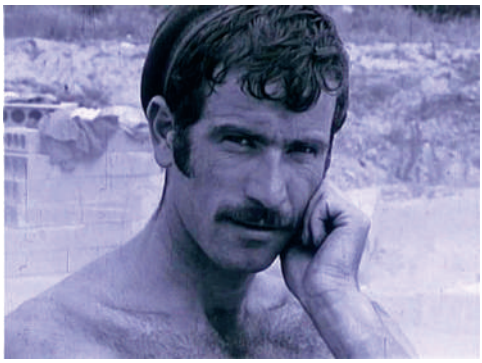


Country Road (Seoski put), Nikola Đurić
4'29'', 1972, έγχρωμο, ψηφιοποιημένο 16mm / color, 16mm transferred to Digital video

Το καλοκαίρι του 1971, το Academic Cine Club διοργάνωσε μία ομαδική εκδρομή σε ένα χωριό στα δυτικά της Σερβίας. Ανακαλώντας τους Γάλλους ιμπρεσιονιστές, η δημιουργία της ταινίας αυτής άνοιξε αργότερα τον δρόμο για εργαστήρια, καλλιτεχνικές κοινότητες κλπ. Ο Nikola Đurić σκηνοθέτησε το Country Road δηλώνοντας, αργότερα, για τη διαδικασία: «Κρέμασα την κάμερα γύρω από τον λαιμό και περπάτησα έναν αγροτικό δρόμο για μερικά χιλιόμετρα, τραβώντας μία εικόνα τη φορά. Το αποτέλεσμα της κίνησης του φωτός μέσα από τον χώρο: 24 βήματα ανά δευτερόλεπτο».

In the summer of 1971, Academic Cine Club organized a group visit to the village in western Serbia. It was in the manner of Impressionist painters in France and was a forerunner of later workshops, colonies and the like. Nikola Đurić made Country Road then and later said about the process: "I put the camera on my chest and walked a country road a few miles long and snapped one picture at a time. The effect of lightning movement of

the camera through space was obtained: 24 steps in one second."
να ασχοληθεί με τη σκηνοθεσία, ωστόσο εργάστηκε ως δημοσιογράφος, μεταφράστρια, κριτικός ταινιών, φωτογράφος και καθηγήτρια. Σκηνοθέτησε την πρώτη της ταινία το 1963, ενώ το 1968 έγινε μέλος του ACC μέσω του οποίου δημιούργησε πάνω από 10 ταινίες σε 8 και 16mm.



Vowels (Samoglasnici), Nikola Đurić
7' 44", 1973, α/μ, ψηφιοποιημένο 16mm / b&w, 16mm transferred to Digital video

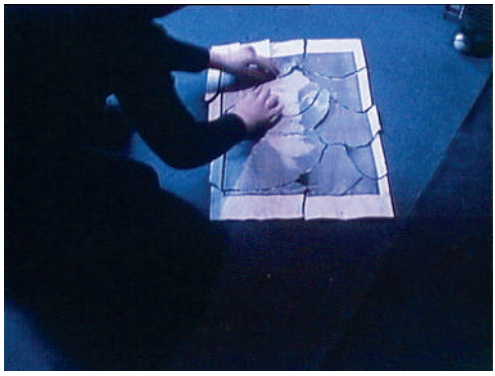
Στο δομικό αυτό φιλμ με τίτλο *Vowels*, ο Nikola Đurić εμπνέεται από την ομώνυμη σονάτα του Αρθούρου Ρεμπώ, στην οποία ο Γάλλος ποιητής επιχειρεί να επιτύχει τη «συναισθησία», συνδέοντας κάθε φωνήεν με ένα χρώμα, μία οπτική εικόνα, έναν ήχο ή/και μία μυρωδιά. Σε αντίθεση με αυτό που επιχειρεί ο ποιητής, ο Đurić θέτει όλα τα φωνήεντα με αλφαβητική σειρά στο πρώτο μέρος της ταινίας, στερώντας τους τα χρώματα και τις έννοιες του Ρεμπώ (εφόσον η ταινία είναι γυρισμένη ασπρόμαυρη). Αντιθέτως, ο Đurić τα συνδέει με στοιχεία της κινηματογραφικής γλώσσας: κινήσεις της κάμερας, δυναμικές εντός πλαισίου, μοντάζ κλπ.» (Diana Nenadić)

"In making his structuralist film *Vowels*, Nikola Đurić was inspired by Arthur Rimbaud's sonnet of the same name in which the French poet, striving to achieve the effect of synesthesia, associated each vowel with a particular color, visual impression, sound, and/or scent. In contrast to the poet, Đurić lists all the vowels in alphabetical order in the first section

of the film, 'depriving' them of Rimbaud's colors and meanings (the film was shot in black and white). Instead, Đurić associates them with certain elements of cinematographic language: camera movements, dynamics within the frame, editing, and the like." (Diana Nenadić)

Ο **Nikola Đurić** (Πράγα, Τσεχοσλοβακία, 1949) είναι κινηματογραφιστής τηλεόρασης και κινηματογράφου, και δημιουργός πολλών πειραματικών και εναλλακτικών ταινιών. Σπούδασε Ιστορία της Τέχνης στη Σχολή Φιλοσοφίας του Βελιγραδίου και Κινηματογράφο στη Σχολή Δραματικών Τεχνών του Βελιγραδίου. Η πρώτη του επαφή με τον κινηματογράφο ήταν το 1968 στο Academic Cine Club. Σε συνεργασία με τους Ivko Šešić και Milorad Glušić, αναδιοργάνωσε τη λέσχη δημιουργώντας σημαντικές ταινίες όπως: Raven, Vowels, Material 1. Έπειτα από 25 χρόνια επαγγελματικής πορείας, εγκατέλειψε την τηλεόραση το 2011 και σήμερα υπηρετεί ως επικεφαλής το Alternative Film Archive στο Student City Cultural Center. Εκεί, ασχολήθηκε με την ψηφιοποίηση ταινιών και κινηματογραφικού υλικού, ολοκληρώνοντας, επίσης, την ταινία *Nocturne* (1974–2014).

Nikola Đurić (Prague, Czechoslovakia, 1949) is a film and television cameraman and the author of many experimental and alternative films. He graduated in Art History from the Faculty of Philosophy, and also in Camera from the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. He made his first contact with film in 1968 at the Academic Cine Club. Together with Ivko Šešić and Milorad Glušić, he reorganized the cine-club and made important films there: Raven, Vowels, Material 1. After 25 years of professional career, he left television in 2011 and moved to the Student City Cultural Center as the chief of the Alternative Film Archive. There he worked on the digitization of films and film materials and completed the film *Nocturne* (1974–2014).



Lennon (Lenon)*, Bojan Jovanović
3'20'', 1981, έγχρωμο / color, 16mm

«Στην ταινία αυτή βλέπουμε ένα αγόρι στο πάτωμα να σκίζει και να συνθέτει εκ νέου μία αφίσα του Τζον Λένον. Η «αρχέγονη» αυτή διαδικασία συναρμολόγησης και αποσυναρμολόγησης της εικόνας γίνεται μέσα από ένα μονοπλάνο, το οποίο υπογραμμίζει την αξιοπιστία του ίδιου του γεγονότος, τη δεξιοτεχνία και την ταχύτητα με την οποία επιτελείται αυτή η εργασία. Ωστόσο (...) η ειρωνεία είναι ότι στην εικόνα αυτή δεν υπάρχει τίποτα το ξεχωριστό ή το πρωτότυπο. Η εικόνα που βλέπουμε είναι μία από τις άπειρες πανομοιότυπες φωτογραφίες του Τζον Λένον που κυκλοφορούν ανά τον κόσμο, και καταγράφεται στο «παγκόσμιο σινεμά» της συλλογικής μας φαντασίας». (Pavle Levi)

"In the film, we see a boy on the floor who is tearing apart and then re-assembling a poster of John Lennon. This 'primitive' manual de-montage and re-montage of the image was made in a single uninterrupted shot, with which highlighted are the credibility of the event itself, the skill and speed with which the task was performed. However (...) the irony is that in this image there is nothing special or authentic. The image that we see is just one of endless identical photographs of Lennon that are in circu-

*Η ταινία *Lennon* είναι μία παραγωγή του Studio for Alternative Film, Niš. Παραγωγή όλων των υπόλοιπων ταινιών: Academic Film Center/The Academic Cine-Club, Βελιγράδι.
*The film *Lennon* was produced in the Studio for Alternative Film, Niš. The remainder of the films were produced in the Academic Film Center/The Academic Cine-Club, Belgrade.

lation around the world, and here it is inscribed in the 'global cinema' of our collective imagination." (Pavle Levi)

Ο **Bojan Jovanović** (1950) κατέχει διδακτορικό στην Εθνολογία. Έχει εργαστεί ως επιστημονικός σύμβουλος του Ινστιτούτου Βαλκανικών Σπουδών της Ακαδημίας Επιστημών και Τεχνών της Σερβίας. Ως ποιητής, έχει εκδώσει πάνω από δέκα ποιητικές συλλογές. Έχει σκηνοθετήσει 45 ταινίες και είναι ένας από τους πιο παραγωγικούς και σημαντικούς δημιουργούς του σερβικού και γιουγκοσλαβικού εναλλακτικού σινεμά. Το σύνολο του έργου του παρουσιάζεται στο βιβλίο *The Celluloid Bites of Bojan Jovanović* (2008, στη σερβική γλώσσα) του Branislav Miltojević, καθώς και σε ένα από τα κεφάλαια του βιβλίου *Jolted Images* (2017, στην αγγλική γλώσσα) του Pavle Levi.

Bojan Jovanović (1950) holds a PhD in Ethnology and has worked as a scientific advisor at the Institute for Balkan Studies of the Serbian Academy of Science and Arts. Bojan Jovanović is an author of many scientific papers and fourteen anthropological studies. He has been active as a poet and published a dozen books of poetry. Having made 45 movies, Bojan Jovanović is one of the most productive and important authors of the Serbian and Yugoslav alternative cinema. The relevance of his opus is presented in the book *The Celluloid Bites of Bojan Jovanović* (2008, in Serbian) by Branislav Miltojević and one of the chapters of Pavle Levi's book *Jolted Images* (2017, in English).



House (Kuća), Radoslav Vladić
8'', 1977, έγχρωμο, ψηφιοποιημένο 16mm / color, 16mm transferred to Digital video

«Η ταινία *House* διαδραματίζεται εξ ολοκλήρου σε έναν κλειστό οικιακό χώρο, καταγράφοντας τα διάφορα δωμάτια στα οποία ζει η οικογένεια του σκηνοθέτη. Η ταινία αυτή έχει μία ξεχωριστή πολιτισμική αξία (που οι ακαδημαϊκοί θα αποκαλούσαν «οικιακή εθνογραφία»), καθώς ο θεατής γίνεται μάρτυρας του πώς μοιάζει η ζωή μίας οικογένειας, με άμεσο και ενδόμυχο τρόπο, τη δεκαετία του '70 στη Γιουγκοσλαβία.» (Greg de Cuir Jr.)

"*House* takes place entirely in a closed domestic space, charting the various rooms that the director's family occupies. There is a distinctive cultural value to this film – similar to what academics would call 'domestic ethnography' – as we witness what life looked like on a very immediate and intimate level in Yugoslavia of the 1970s." (Greg de Cuir Jr.)

Ο **Radoslav Vladić** σκηνοθέτησε πάνω από 10 πειραματικές και εναλλακτικές ταινίες σε ερασιτεχνικές λέσχες της δεκαετίας του '70, προτού ασχοληθεί επαγγελματικά με τον κινηματογράφο. Έγινε ένας από τους σημαντικότερους διευθυντές φωτογραφίας σκηνοθετώντας πληθώρα γιουγκοσλαβικών/σερβικών ταινιών μεγάλου μήκους, τόσο μυθοπλασίας όσο και ντοκιμαντέρ, από τη δεκαετία του '70 μέχρι σήμερα.

Radoslav Vladić made more than a dozen of experimental and alternative films in amateur cine-clubs of the 1970s before starting a rich professional career. Vladić became one of the most prominent directors of

photography shooting a number of important Yugoslav/Serbian features films, both fiction and documentary, from the 1970s to present time.

Σημειώσεις για τους τίτλους της ταινίας
Notes for the titles of the film

Τα δωμάτια είναι: / The rooms are:

Είσοδος / Entrance
Το δωμάτιο της μαμάς / Mother's room
Το μεγάλο δωμάτιο (σαλόνι) / The big room
Το δωμάτιό μας / Our room
Η αποθήκη / Storage room
Η τραπεζαρία / Dining room

Στο τέλος της ταινίας εμφανίζεται το ποίημα:
The poem at the end of the film:

Κλείσε το χώρο / Close the space
Κλείσε το μάρσιπό σου / Close your pouch
Είναι ζεστά εκεί μέσα / It's warm in there
– Maurice Blanchard

Μετάφραση τίτλων / Translation of titles:
Δώρος Δημητρίου / Doros Demetriou



Time of Intimacy (Vreme bliskosti), Miloš Milošević
1'43'', 2012, ψηφιακό βίντεο / digital video

Η ιστορία της πρώτης και τελευταίας σεξουαλικής εμπειρίας.

The story of the first and last sexual experience.

Ο **Miloš Milošević** (1980) είναι απόφοιτος Ψυχολογίας, κάτοχος διδακτορικού (PhD) με σπουδές στη Σχολή Δραματικών Τεχνών του Βελιγραδίου. Έχει σκηνοθετήσει πληθώρα ταινιών μικρού μήκους και ένα ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους με τίτλο *Who killed Santa Claus?* (2010). Πρόσφατα, ξεκίνησε να ασχολείται με εμπορικές ταινίες και τηλεοπτικές διαφημίσεις.

Miloš Milošević (1980) graduated in Psychology and holds a PhD from the Faculty of Dramatic Arts, Belgrade. He is the author of several shorts and a feature length documentary *Who killed Santa Claus?* (2010). His recent focuses are industry films and commercials.

Συνόψεις ταινιών και βιογραφικά σκηνοθετών / Film synopses and biographies: Ivan Velisavljević

[Μεταφράσεις συνόψεων & βιογραφικών στα Ελληνικά: Διαμάντω Στυλιανού]

Academic Film Center Belgrade (AFC – Akademski filmski centar) was founded in 1958 as an amateur cine-club, in socialist Yugoslavia, under the name of Academic Cine Club (Akademski kino klub). Cine-clubs were part of Narodna tehnika (People's Technology), a publicly funded network of amateur film, photo and radio clubs with an aim to democratize technology and educate people about it. For a long period of time after WWII, cine-clubs were the only place where one could learn film directing, editing, sound design and cinematography, since these departments didn't exist in drama schools at the time. They also offered the only way to get film equipment and produce low-budget films outside of the main, professional and highly competitive state film companies, unavailable to young or outsider filmgoers.

Academic cine-club was formed after Živojin Pavlović, Kokan Rakonjac, Aleksandar Petković and other young filmmakers left the more famous Kino klub Beograd (Cine-club Belgrade) in the early 1960s. From that period of the so-called First Generation we selected *The Wall* (1960) by Kokan Rakonjac. The film shows the typical aspiration of the most important authors of the First Generation to create a metaphor with certain metaphysical points, relying mostly on space and time outside of specific context. Kokan Rakonjac's film, as its title suggests, is a research of the symbolism of the wall and the girl trapped inside the fortress, raising the Kafkaesque questions of borders, real freedom and personal limitations.

From student riots of 1968 until 1976, the Second Generation of Academic cine-club was active. This is probably the most important period for the future development of the cine-club since this generation rejected the rules of film amateurism under the guidance of UNICA and devoted itself to alternative and experimental approaches to filmmaking. Under the influence of radical practices seen at Zagreb's GEFF (Genre Film Festival) in the early 1960s, the films and personal charisma of Tom Gotovac, a leading filmmaker, visual artist and performer who worked simultaneously in Zagreb, Croatia, and Belgrade, Serbia, and in response to anti-film theories of Yugoslav pioneering film experimentalist Mihovil Pansini, Academic cine-club became a hub for filmmakers and artists from different Yugoslav cities that wanted to radically experiment with film form, such as Vjekoslav Nakić, Miodrag Milošević, Ivko Šešić, Miodrag Tarana, Ivan Obrenov... This was a rich and productive period and we selected three films from it for our program: *Journey* (1972), *Country Road* (1972) and *Vowels* (1973). All of them stretch, deform, widen or change our typical understanding of the space they present and the time they use. In The Journey we see an elevator in a 2 minute long film that becomes a vehicle for various associations and insights about what "the journey" means. *Country Road* uses an ordinary road in the country and speeds-up the time while it shows us, in the background, an almost humorous effort to modernize a typical Serbian village

outside of the main routes. Vowels transform the dynamic cityscape, its streets, buildings and habitants, from Rimbaud's synesthesia to cinesthesia, a prominent term in Serbian film theory made famous worldwide by Slavko Vorkapić.

In 1976 Academic cine-club changed its name to Academic Film Center (AFC) since it became part of the Student's City Cultural Center, a public institution for student culture, funded by the government. Throughout the 1970s and 1980s its production of experimental works grew, especially with the Alternative Film Video festival and Alternative Film Archive being founded in 1982. It also became one of the first cine-clubs with a number of women filmmakers such as Bojana Vujanović, Jasmina Tešanović, Zorica Kijevčanin, Julijana Terek... In this period, AFC became the most important regional institution for alternative culture, not only films, but also music, visual arts, theater and performance... Video-art flourished at the end of the 1980s and the Third Generation produced films and videos that deal with media, pop-culture and political symbolism (authors such as Igor Toholj, DV Nikt, Petar Milić, Nikola Šindik, Olivera Ognjanović Kwaya etc). From that period we chose the film *Lennon* that condenses these aesthetic elements in a brilliant three-minute film about one of the pop-icons of the 20th century: the time of the story is short and the place is simple – the floor of the room. But in this reduced chronotope, using just a simple repetition, Bojan Jovanović opens-up the whole new space of alternative interpretation of Lennon's image: the line nothing is real from "Strawbery Fields Forever" now has a completely different meaning.

In the 2000s, the Alternative Film Archive collection grew to over 600 films and videos produced by AFC and a large number of avant-garde films and videos by other authors. The main activities of AFC from then to now include film workshops, lectures and film production – offering free equipment for students and young authors and the organizational support for getting the funding for their films. Half-professional and half-amateur, AFC use this hybrid position to its advantage and widen the approach to documentary, fiction, experimental and animated movies: short-films produced by AFC made it to prestigious film festivals around the world, from Berinale to Hot Docs, Toronto. From this period we chose an elegant film Time of Intimacy that uses parallelism of spaces and age of the characters (young and old) to create an emotional story almost without dialogue.

Ivan Velisavljević, AFC Alternative Film Archive Curator

Forensic Architecture: Αναζητώντας την αλήθεια

Σε επιμέλεια Δημήτρη Μπάμπα

Forensic Architecture: Looking for the truth

Curated by Dimitris Bampas

Αφηγήσεις ενός σκοτεινού αιώνα
του Δημήτρη Μπάμπα

> ***Forensic**, επίθετο: ανήκουν, χρησιμοποιούνται ή είναι κατάλληλα για δικαστήρια ή για δημόσια συζήτηση και αντιπαράθεση.*
> ***Forensic**, adjective: belonging to, used in, or suitable to courts of judicature or to public discussion and debate.*
>
> **Architecture**, ουσιαστικό: σχηματισμός ή κατασκευή που προκύπτει από ή σαν από μια συνειδητή πράξη.
> **Architecture**, noun: formation or construction resulting from or as if from a conscious act.
>
> (πηγή/source: merriam-webster.com)

Το 1969 ο εγκατεστημένος στη Γαλλία Έλληνας σκηνοθέτης Κώστας Γαβράς γύρισε την ταινία Ζ βασισμένη στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Βασίλη Βασιλικού, το οποίο κατέγραφε μια πολιτική δολοφονία που συντάραξε την Ελλάδα της εποχής: ήταν η δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη, τον Μάιο του 1963 στη Θεσσαλονίκη, από παρακρατικούς. Το μυθιστόρημα βασιζόταν στην προανακριτική διαδικασία της δολοφονίας και ήταν ακριβώς αυτό που προσέδιδε στην ταινία έναν «αέρα του πραγματικού», την αίσθηση στον θεατή πως ό,τι βλέπει συνέβη στην πραγματικότητα και δεν συνιστούσε μια μυθοπλαστική κατασκευή. 50 χρόνια μετά, στις 18 Σεπτεμβρίου του 2013, στο Κερατσίνι μια άλλη δολοφονία που συνταράσσει την Ελλάδα, αυτή του ράπερ

Παύλου Φύσσα από το μέλος της νεοναζιστικής Χρυσής Αυγής, γίνεται η αφορμή για μια άλλη συνταρακτική καταγραφή. Το ντοκιμαντέρ της ερευνητικής ομάδας **Forensic Architecture**[1] που κατέγραφε ό,τι προηγήθηκε και ό,τι ακολούθησε τη δολοφονία, μέσα από την επεξεργασία ηχητικών και οπτικών καταγραφών από τις επικοινωνίες της αστυνομίας και κάμερες ασφαλείας, δεν απετέλεσε μόνο αντικείμενο της θέασης για τους φιλοπερίεργους (ή μη) περιηγητές του διαδικτύου, αλλά και μέρος στην ακροαματική διαδικασία της δίκης[2].

Τεκμήριο της δολοφονίας συγκλονιστικό, αλλά και ένα ερευνητικό στη φύση του ντοκιμαντέρ. Απρόοπτα καινοτόμο, αφού προτείνει τρόπους χρήσης των εικόνων και των ήχων όχι και τόσο προφανείς. Απροσδόκητος συνεχιστής παραδόσεων τόσο ανόμοιων και ετερόκλιτων, όπως το χολιγουντιανό είδος των courtroom drama και των ταινιών «based on real events» ή όπως οι ταινίες του Harun Farocki.

Ψαρεύοντας στους ωκεανούς των εικόνων:
Οι επιχειρησιακές και άλλες εικόνες

> *«Αυτές είναι οι εικόνες που δεν αντιπροσωπεύουν ένα αντικείμενο αλλά μάλλον αποτελούν μέρος μιας επιχείρησης»*
> *"[T]hese are images that do not represent an object, but rather are part of an operation"*
>
> **Harun Farocki** [3]

Το βίντεο για τον Παύλο Φύσσα υπήρξε μάλλον το πιο αποτελεσματικό από όσα η ομάδα δημιούργησε: πέραν της επιτυχούς του προβολής στις πλατφόρμες βίντεο υπήρξε και μέρος της δικογραφίας αφού προβλήθηκε

[1]Οι Forensic Architecture είναι ερευνητική ομάδα που δημιουργήθηκε το 2010, εδρεύει στο Goldsmiths, Πανεπιστήμιο του Λονδίνου και διευθύνεται από τον Eyal Weizman, βρετανο-ισραηλινό αρχιτέκτονα, καθηγητή στο επιστημονικό πεδίο των Spatial and Visual Cultures. Ο επίσημος ιστότοπος της ομάδας βρίσκεται στη διεύθυνση ‹ https://forensic-architecture.org/ ›. Όλα τα βίντεο της βρίσκονται αναρτημένα στους επίσημους λογαριασμούς της ομάδας στις πλατφόρμες YouTube ‹https://www.youtube.com/channel/UCEeyMdTjYEYESf_8HyiCRAg › και Vimeo ‹https://vimeo.com/forensicarchitecture› (πρόσβαση 15/ 05/2022).

[2] Η ταινία The Murder of Pavlos Fyssas στη διαρκείας 31' αγγλική εκδοχή βρίσκεται αναρτημένη στις πλατφόρμες προβολής βίντεο Youtube ‹ https://www.youtube.com/watch?v=Gb1kV3HHZTk › με 9500 προβολές και Vimeo ‹ https://vimeo.com/290485066 › με 9400 προβολές. Η διάρκειας 43' ελληνική εκδοχή στο Youtube είναι στη διεύθυνση ‹https://www.youtube.com/watch?v=Gb1kV3HHZTk › με 230000 προβολές και στο Vimeo ‹https://vimeo.com/293615713 › με 13000 προβολές (πρόσβαση 15/ 05/2022).

[3]Farocki, H, '*Phantom Images*', Public, vol. 29, 2004, διαθέσιμο στη διεύθυνση ‹https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30354› (πρόσβαση 18/5/2022)

στη διάρκεια της δίκης που οδήγησε στην καταδίκη της νεοναζιστικής οργάνωσης Χρυσή Αυγή. Αποτελεί επιπλέον και τυπικό των δημιουργικών διαδικασιών που η ομάδα ακολουθεί.

Η πρώτη ύλη του, δηλαδή οι εικόνες και οι ήχοι που το συγκροτούν, δεν αποτελούν μέρος της δημιουργικής διαδικασίας της ομάδας, δεν καταγράφηκαν από τις κάμερες και τα μικρόφωνα των μελών της. Αποτελούν ηχητικές καταγραφές των εσωτερικών επικοινωνιών της αστυνομίας και του ΕΚΑΒ, που βρέθηκαν στη «σκηνή του εγκλήματος», και υλικό από τις κάμερες ασφαλείας της περιοχής της δολοφονίας. Συνιστούν δηλαδή ό,τι ο Harun Farocki περιέγραψε με τον όρο «*operative image*» (επιχειρησιακές εικόνες)[4], δηλαδή εικόνες και ήχους που δεν δημιουργήθηκαν από ένα δημιουργό με σκοπό να καταγράψουν μια εμπειρία και να πληροφορήσουν, ή να αφηγηθούν και να δραματοποιήσουν μια ιστορία. Είναι εικόνες και ήχοι που δημιουργήθηκαν από αυτόματες μηχανές καταγραφής ως μέρος μιας επιχειρησιακής λειτουργίας.

Τα ντοκιμαντέρ βίντεο των Forensic Architecture βρίθουν από τέτοιες «επιχειρησιακές» εικόνες και ήχους (...και όχι μόνο). Η πρώτη ύλη σ' αυτά, ό,τι η ομάδα επεξεργάζεται, συνίσταται από υλικό που ανασύρεται από τον τεράστιο ωκεανό των εικόνων και ήχων που κατακλύζει τη σύγχρονη ψηφιακή ζωή. Έναν ωκεανό εικόνων και ήχων που δεν δημιουργούνται μόνο από τις ολοένα αυξανόμενες αυτόματες μηχανές καταγραφής–κάμερες CCTV, drones, δορυφορικές καταγραφές της επιφάνειας της γης (Google Earth)–, αλλά και από τους ίδιους τους ανθρώπους με τις ψηφιακές μηχανές καταγραφής που ελέγχουν (κινητά τηλέφωνα, τάμπλετ κ.α.). Αυτές οι εικόνες δημοσιοποιούνται συνήθως στα πλαίσια μιας ψηφιακής κοινωνικής δραστηριότητας, είναι δηλαδή εικόνες «*κοινωνικές*» (social), φωτογραφίες, και βίντεο που αναρτώνται σε λογαριασμούς κοινωνικών δικτύων (Facebook, Twitter, You Tube κ.α.) και οι οποίες είτε προσφέρονται στην ομάδα από τους ίδιους χρήστες, είτε «εξορύσσονται» από τις πλατφόρμες μέσω ειδικών λογισμικών (data mining).

Είναι, επιπλέον, και εικόνες «τεχνητές» και ψηφιακά επεξεργασμένες, που αναπαριστούν όψεις της πραγματικότητας και οι οποίες παράγονται μέσα από τα σύγχρονα και διαδικτυωμένα υπολογιστικά συστήματα (Google Earth), ή από την επεξεργασία των Μεγάλων Δεδομένων (big data) με την χρήση καινοτόμων μεθόδων επεξεργασίας όπως η Μηχανική Μάθηση (machine learning), ή από λογισμικά τρισδιάστατης μοντελοποίησης (3D modelling) και επαυξημένης πραγματικότητας (augmented reality).

[4] ο. π.

Τέλος, μικρό μόνο μέρος του αρχικού υλικού αποτελούν εικόνες που δημιουργήθηκαν επί τούτου, συνήθως με τη χρήση κινητών τηλεφώνων, συνεισφορά ακτιβιστών για τη δημιουργία της ταινίας.

Οργανώνοντας το υλικό για μια αναπαράσταση (ή μια δικανική ρητορική)

«Δεν υπάρχουν εικόνες που δεν στοχεύουν στο ανθρώπινο μάτι»
"There are no pictures that do not aim at the human eye"

Harun Farocki [5]

Αυτό το εν πολλοίς ετερόκλιτο πρωτογενές υλικό οι Forensic Architecture το επεξεργάζονται, το αναλύουν[6] και εν τέλει το οργανώνουν συνήθως γύρω από ένα κεντρικό πόλο, μια «προνομιακή» στιγμή στη γραμμή του χρόνου, έναν «προνομιούχο» τόπο: Είναι η «σκηνή εγκλήματος» (crime scene) και ο «χρόνος εγκλήματος», ο χώρος και η χρονική στιγμή που συνέβη το γεγονός. Η αναπαράσταση μιας σκηνής εγκλήματος είναι εν τέλει το θέμα του κάθε ντοκιμαντέρ: ένας βομβαρδισμός, ένας θάνατος, ένα ναυάγιο, μια πυρκαγιά, βασανιστήρια.

Ο (προσδι)ορισμός του χώρου και του χρόνου του γεγονότος αποτελεί το προαπαιτούμενο μέρος της αφηγηματικής διαδικασίας. Είναι ο συγχρονισμός όλων αυτών των διαφορετικών στην προέλευση τους εικόνων, η ένταξή τους σ' ένα νέο πλαίσιο, ο μεταξύ τους χωρικός και χρονικός συσχετισμός, ό,τι προηγείται της αφήγησης[7].

Μ' αυτόν τον τρόπο οι «επιχειρησιακές» εικόνες (και ήχοι) αλλά και οι «κοινωνικές» εικόνες βγαίνουν από το πλαίσιο στο οποίο δημιουργήθηκαν και εντάσσονται σ' ένα καινούριο πλαίσιο, αυτό μιας αναλυτικής και αφηγηματικής διαδικασίας. Μέσα από την επεξεργασία τους, την ανάλυσή τους, το συσχετισμό τους, την οργάνωσή τους σε αφήγηση, αλλά κυρίως την επικάλυψή τους από τη φωνή του αφηγητή, οποίος επισημαίνει και καθοδηγεί[8], οι εικόνες αυτές αποκτούν άλλη υπόσταση και υφή. Αναλύονται και γίνονται μέρος μιας αποδεικτικής διαδικασίας, αποτελούν τα επιχειρήματα μιας δικανικής ρητορικής. Τέλος,

[5] ο. π.

[6] Η ανάλυση και η επεξεργασία των εικόνων γίνεται με βάση μια ή περισσότερες μεθοδολογίες. Η ομάδα αναφέρει τις παρακάτω: 3D Modelling, Audio Analysis, Cartographic Regression, Data Mining, Fieldwork, Fluid Dynamics, Geolocation, Ground Truth, Image Complex Software Development, Machine Learning, Osint, Pattern Analysis Photogrammetry, Reenactment Remote Sensing, Shadow Analysis, Situated Testimony, Synchronisation, Virtual Reality.

[7] Στην ταινία *Blow out* (Brian DePalma, 1981) αλλά και στη ταινία *JFK* (Oliver Stone, 1991) που αναφέρεται στη δολοφονία του προέδρου Κένεντι μπορούμε να βρούμε προοικονομίες αυτών αναλυτικών συσχετισμών εικόνων και ήχων..

αποτυπώνουν, όχι ό,τι η μηχανή κατέγραψε ή ό,τι ο αυτόπτης μάρτυρας είδε, αλλά την ανθρώπινη εμπειρία από τη οπτική του θύματος, όπως την αφηγείται η ομάδα των Forensic Architecture.

Το γεγονός γύρω από το οποίο οργανώνεται η αφήγηση, δηλαδή ό,τι συμβαίνει στη «σκηνή εγκλήματος», δεν είναι παρά μία από τις άπειρες εκδοχές της βίας, ένα από τα πολλά σκοτεινά συμβάντα του ερεβώδους 21ου αιώνα: εν ψυχρώ δολοφονίες[9], πόλεμοι και πολιτιστικές γενοκτονίες[10], οι πράξεις, οι πρακτικές, οι συσκοτίσεις μιας ασύδοτης πολιτικής- οικονομικής εξουσίας[11]. Αυτές οι εκδοχές της κρατικής ή παρακρατικής βίας αποκρύπτονται και παραποιούνται, υφίστανται μια διαχείριση εντασσόμενες σε αφηγήσεις που είτε συσκοτίζουν τα πραγματικά γεγονότα, είτε τα συγκαλύπτουν, γίνονται η «μετά-αλήθεια». Και ό,τι οι ολιγόλεπτες ταινίες των Forensic Architecture επιχειρούν να κάνουν δεν είναι παρά η αναζήτηση της Αλήθειας, η κάθαρση και αποκατάσταση του πραγματικού, μια απάντηση στο «Ποίος το έκανε;» .

Η βία στο μεταίχμιο της ανιχνευσιμότητας[12]: δραματικές πλοκές και αφηγήσεις

«Ο κινηματογράφος έχει οριστεί ως μια σειρά από εικόνες του χώρου που είναι διατεταγμένες στο χρόνο»
"Film has been defined as a series of images of space that are arranged in time."

(εγκυκλοπαίδεια Brittanica)

Απέναντι στις πολλές πλαστές ή υποκειμενικές εκδοχές ενός γεγονότος, απέναντι στις πολλές διαφορετικές και εντέλει εν θερμώ αφηγήσεις, όπου τελικά αυτή που επικρατεί είναι η κυρίαρχη «αφήγηση» της

[8] Η αφήγηση voice-over βρίσκεται σε κάθε ντοκιμαντέρ της ομάδας και είναι καθοριστική για το τελικό αποτέλεσμα. Ο λόγος στις περισσότερες των περιπτώσεων είναι τα συμπεράσματα της αναλυτικής έρευνας και επεξεργασίας που έχει γίνει. Κάποιες φορές και πάντα στο τέλος εκφράζονται πολιτικές απόψεις.

[9] Μια επιλογή είναι η παρακάτω:*The Killing of Mark Duggan* (2020), *The Killing of Harith Augustus* (2019), *The Battle of Ilovaisk* (2019), *The Killing of Zak Koustopolous* (2019), *The Killing of Rouzan al-Najja* (2019), *The Murder of Pavlos Fyssas* (2018), *Killing in Umm al-Hiran* (2018), *The Murder of Halit Yozgat* (2017), *The Killing of Nadeem Nawara* and *Mohammed Abu Dahe* (2015).

[10] Μια επιλογή είναι η παρακάτω: *Living Archaeology* (2022), *The Battle of Ilovaisk* (2019), *The Destruction of Yazidi Heritage* (2018), *Genocide in the Ixil Triangle* (2014).

[11] Μια επιλογή είναι η παρακάτω: *If toxic air is a monument to slavery, how do we take it down?* (2021), *Digital Violence: How the NSO Group Enables State Terror* (2021), *Oil and Gas Pollution in Vaca Muerta* (2019), *Triple-Chaser* (2019).

[12] Τίτλος του βιβλίου του επικεφαλής της ομάδας Eyal Weizman. Στην ελληνική του μετάφραση στις εκδόσεις νήσος, 2021.

εξουσίας και του οικονομικά δυνατού, απέναντι στη «μετά-αλήθεια», οι Forensic Architecture αντιπαραθέτουν την εμμονή της επιστημονικής ανάλυσης, τη νηφαλιότητα της παρατήρησης και μια ρητορική επιστημονικών επιχειρημάτων. Αποκαθαίροντας τις εικόνες από τις κυρίαρχες αφηγήσεις που τις συνοδεύουν, οδηγούνται σιγά —σιγά στη συγκρότηση μιας νέας αφήγησης από την οπτική του αδύνατου.

Η δραματική πλοκή λοιπόν στις περισσότερες των περιπτώσεων συγκροτείται ως ένα παραδοσιακό "whodunnit", ο αφηγηματικός λόγος είναι στον πυρήνα του αυτός ενός "courtroom drama", ένας δικανικός λόγος υπέρ του αδυνάτου και της αλήθειας που απευθύνεται μέσω του διαδικτύου στο ακροατήριο. Και σε κάποιες περιπτώσεις και προς τη δικαστική αρχή.

Αν το σινεμά είναι η τέχνη του χώρου και του χρόνου, τότε η απάντηση στο ερώτημα εάν τα ντοκιμαντέρ των Forensic Architecture «είναι σινεμά;» είναι καταφατική. Δεν είναι μόνο πως ό,τι παρακολουθούμε σ' αυτά τα δικανικά ντοκιμαντέρ, διαθέτει μια «αφήγηση», «δραματική πλοκή» και «χαρακτήρες»[13] αλλά και ότι κυρίως είναι εμμονικά εστιασμένο στην αναπαράσταση του χώρου και του χρόνου του δράματος.

Είναι ένας μετα-κινηματογράφος, ένα σινεμά του 21ου αιώνα, χειροποίητο, όπου η αναπαράσταση συμβαίνει μέσα από πρακτικές κολάζ, με εικόνες δημιουργημένες για άλλους λόγους και σκοπούς, που τοποθετούνται η μια δίπλα στην άλλη, συσχετίζονται και δημιουργούν μια άλλη νέα εικόνα. Ένας μετα-κινηματογράφος που δημιουργείται επιτόπου, στο εργαστήριο αλλά και στα φόρουμ, στρατευμένος στην αποκάλυψη της αλήθειας που συσκοτίζεται από μια «σκοτεινή επιστημολογία» και τη συνειδητή παραπλάνηση, από τις πολλαπλές εκδοχές μιας «μετά-αλήθειας». Εντέλει ένας κινηματογράφος στρατευμένος, στην υπεράσπιση του όπου γης αδύναμου...

Και η ανθρώπινη εμπειρία;
Σε κάποια από τις επικοινωνίες που καταγράφονται στο ντοκιμαντέρ *The Murder of Pavlos Fyssas (2018)*, μεταξύ αστυνομίας που βρίσκεται στη «σκηνή εγκλήματος» και του επιχειρησιακού κέντρου των ασθενοφόρων, ακούγεται στο βάθος για λίγα δευτερόλεπτα η αγωνιώδης επίκληση για βοήθεια μιας νεαρής γυναίκας: Είναι η φίλη του Παύλου Φύσσα που αντικρίζει το τραυματισμένο φίλο της αιμόφυρτο να φεύγει από τη ζωή. Αυτή είναι η τραγική κορύφωση του *ντοκιμαντέρ. Όμως εδώ δεν*

[13] Ίσως το πιο τυπικό παράδειγμα της κινηματογραφικότητας να αποτελεί η ταινία *The enforced disappearance of the 43 Ayotzinapa Students* (2017), όπου παρακολουθούμε την εξαφάνιση μιας ομάδας σπουδαστών σε μια μεξικανική πόλη.

υπάρχει κάποιου είδους ταύτιση του θεατή με τα πρόσωπα του δράματος: οι ταινίες των Forensic Architecture δεν διαθέτουν τους κλασικούς μηχανισμούς ταύτισης. Ωστόσο παρόλα αυτά αυτή είναι και η προνομιούχα στιγμή για τον θεατή της ταινίας: γίνεται μάρτυρας αυτήκοος της ανθρώπινης αγωνίας. Όχι μια αναπαράστασή της, διαμεσολαβούμενη από τους μηχανισμούς παραγωγής του κινηματογράφου, αλλά η ανθρώπινη εμπειρία στην πιο άμεση και καθαρή της έκφραση στο σκοτεινό 21ο αιώνα...

Δημήτρης Μπάμπας
Θεσσαλονίκη, Μάιος 2022

Eyal Weizman[14]: Δικανική αρχιτεκτονική και η αισθητική
(αποσπάσματα από συνεντεύξεις)

Η δικανική αρχιτεκτονική είναι ένα σύστημα γνώσεων, ένας τρόπος διερεύνησης και εξέτασης του κόσμου μέσω υλοποιήσεων του χώρου, η οποία μπορεί να φέρει μια μοναδική οπτική στις αναγνώσεις μας για την πολιτική και την ιστορία.

(...)

Εργαζόμαστε αντιλαμβανόμενοι την αισθητική ως μια πολυεπίπεδη έννοια που ξεκινά από τη σημασία του όρου στα αρχαία ελληνικά: αυτό που καθίσταται αισθητό, που περιλαμβάνει την ικανότητα του ανθρώπου να αισθάνεται, να καταγράφει, να θυράται (και να διαγράφει) ένα «ίχνος» και μετά κοινοποιεί αυτό το ίχνος σε άλλους. Αυτή η επικοινωνία, και η ανάγνωσή της, γίνεται μέσω των μέσων που τη μεταφέρουν. Είτε το μέσο είναι φωνή, φιλμ, φωτοευαίσθητοι αισθητήρες ή μια υλική επιφάνεια όπως φυτά, χαρτί ή σιλικόνη, τελικά τα ίχνη που μεταφέρονται, εντυπώνονται στο μυαλό μας. Τι είδους γεγονότα αφήνουν ισχυρότερο ίχνος; Αυτά με μεγαλύτερη αισθητική δύναμη. Μια δικανική χωρίς αισθητική θα ήταν μια αντίφαση: τίποτα δεν θα καταγραφόταν ή θα συντηρούνταν χωρίς αισθητική. Η δικανική, λοιπόν, είναι μια αισθητική πρακτική.

(...)

Ενώ οι διαμάχες στους τομείς της φωτογραφίας και της οπτικής κουλτούρας στις περασμένες δεκαετίες αφορούσαν τη σχέση των

[14]Ο βρετανο-ισραηλινό αρχιτέκτονας Eyal Weizman (1970) είναι ο ιδρυτής και ο επικεφαλής της ομάδας. Είναι καθηγητής στο Goldsmiths του Πανεπιστημίου του Λονδίνου στο επιστημονικό πεδίο των Spatial and Visual Cultures (Χωρικών και Εικαστικών Πολιτισμών). Είναι επίσης και ιδρυτικός διευθυντής εκεί του Κέντρου Ερευνητικής Αρχιτεκτονικής στο τμήμα Visual Cultures.

θεατών με μεμονωμένες εικόνες και τις φωτογραφίες– τρόπαια των φωτορεπορτάζ, με ερωτήματα σχετικά με την ικανότητα της εικόνας να αποτυπώνει «τον πόνο των άλλων», σήμερα, ο τεράστιος αριθμός των εικόνων και των βίντεο που δημιουργούνται γύρω από περιστατικά σημαίνει ότι το να δεις εικόνες απαιτεί πρώτα να κατανοήσεις τη μεταξύ τους σχέση. Εξετάζουμε τις φωτογραφίες όχι μόνο για λεπτομέρειες που αποτυπώνονται στις λεπτομέρειές τους, αλλά ως πόρτες προς άλλες φωτογραφίες: δηλαδή κοιτάζουμε τις εικόνες μέσα από εικόνες.

(...)

Αυτό που θέλεις από έναν καλλιτέχνη – μια μοναδική, υποκειμενική οπτική – είναι ακριβώς αυτό που δεν θέλεις από έναν επιστήμονα, ο οποίος προσφέρει μια μορφή οπτικής από το πουθενά. Υπάρχει ένα παράδοξο εδώ, γιατί ο οποιοσδήποτε δικαστικός πραγματογνώμονας θα σας πει ότι η αισθητική είναι απολύτως απαραίτητη για το ερευνητικό έργο και για την παρουσίασή του. Όσον αφορά την παρουσίαση, όλοι γνωρίζουν ότι η ρητορική ικανότητα ενός δικηγόρου εξαρτάται από κάτι περισσότερο από τα απλά γεγονότα: είναι ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται με δικαστικές πραγματογνωμοσύνες, αντικείμενα, εικόνες, κάτι που περιλαμβάνει όλες τις μορφές αισθητικών αποφάσεων σχετικών με το χρώμα, τον τόνο, τη σκιά, την περικοπή και ούτω καθεξής. Αυτό δείχνει κάτι που όλοι γνωρίζουν, αλλά κανείς στα σχετικά με τη δικαστική πραγματογνωμοσύνη δεν μιλά. Βασιζόμαστε στην αισθητική – είμαστε ασκούμενοι της αισθητικής – όμως πρέπει να μείνουμε μακριά από αυτή τη συσχέτιση.

(...)

Ένας τρόπος κατασκευής γεγονότων είναι αισθητικός: κοιτάμε προσεκτικά τι είναι εγγεγραμμένο και καταγεγραμμένο σε εικόνες και προσπαθούμε να ανασυνθέσουμε τη σκηνή γύρω τους. Χτίζουμε αφηγήσεις, όχι μόνο αποδομώντας τις κρατικές αφηγήσεις, αλλά διασταυρώνοντας διάφορα είδη αισθητικών προϊόντων όπως εικόνες, ταινίες, απτική υλικότητα, μνήμη, γλώσσα και μαρτυρία.

Ο τρόπος που βλέπουμε τις εικόνες είναι να φανταζόμαστε τη σκηνή που βρίσκεται έξω από το κάδρο, ερμηνεύοντας προσεκτικά τις πληροφορίες που βρίσκονται μέσα σε αυτό. Μερικές φορές , για παράδειγμα, εξετάζουμε το επίπεδο ενός απλού κόκκου άλατος αργύρου που συνθέτει το αρνητικό φιλμ για να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε τη χημεία με την οποία ένα αντικείμενο στο έδαφος αποτυπώνεται σε μια αεροφωτογραφία. Ή κατανοώντας την μετατροπή μιας εικόνας σε φωτεινές κουκίδες (pixilation). Συγκρίνουμε και βαθμονομούμε, διαμετρούμε (calibrate) αυτές τις εικόνες σε σχέση με αυτό που

μπορούμε να μελετήσουμε στο πεδίο, επιτόπου, αν μπορούμε να το επισκεφτούμε, σε μια διαδικασία που αναφέρεται ως «αλήθεια του εδάφους».

Κάθε κάμερα καταγράφει και από τα δύο άκρα: ό,τι καταγράφει μέσω του φακού και τη θέση και την κίνηση του ατόμου που την χειρίζεται, που κάνει την τεκμηρίωση. Τότε η αρχιτεκτονική γίνεται για εμάς το πιο σημαντικό οπτικό εργαλείο. Οικοδομούμε και μπαίνουμε σ' ένα χώρο και αυτό μας επιτρέπει να μετακινούμαστε από τη μια εικόνα στην άλλη, από το ένα καρέ στο άλλο, να συνθέσουμε κάτι από αυτό και να το συγκρίνουμε με τη αποδιοργάνωση ή τη διακοπή που βρίσκουμε μέσα στην εικόνα ή στη ροή των εικόνων ή των δεδομένων. Αυτό το ονομάζουμε «Σύμπλεγμα Αρχιτεκτονικής Εικόνας».

(αποσπάσματα από συνεντεύξεις–συζητήσεις του Eyal Weizman στους ιστότοπους frieze.com, bombmagazine.org , από τον κατάλογο της εκδήλωσης For Ever More Images?, Ίδρυμα Ωνάσση, 2019 και την έκδοση Violence at the Threshold of Detect–ability, 2017)

Eyal Weizman[15] on Forensic Architecture

Forensic architecture is a system of knowledge, a way of interrogating the world through spatial materialization that can bring a unique per–spective to bear upon our readings of politics and history.

While debates in the fields of photography and visual culture over the past decades were concerned with the spectators' relation to single images and photojournalistic trophy shots, with questions regarding the image's ability to capture 'the pain of others', today, the sheer number of images and videos generated around incidents means that to view images requires understanding the relation between them. We look at photographs not only for details captured in their details but as doorways to other photographs; that is to say, we look at images through images.[16]

Forensic Architecture uses architecture to investigate human rights violations by nation states or corporations. I started it in 2010 in response to a number of political and technological challenges. Politically, the rise of the popular right is now increasingly made distinct in attacking not only facts, but also the means of verification and the possibility of ascer–taining facts.

[15] Eyal Weizman MBE FBA (born 1970) is a British Israeli architect. He is the director of the research agency Forensic Architecture at Goldsmiths, University of London where he is Professor of Spatial and Visual Cultures and a founding director there of the Centre for Research Architecture at the department of Visual Cultures.
[16] Weizman Eyal, *Violence at the Threshold of Detectability*, Zone Books, 2017.

[...] We need to remember that this supposedly new reality of post-truth is a constant feature of warfare that I first encountered in relation to the Israeli colonization of Palestine. Denial and negation were always part of military violence, violence is aimed at people and things and at the 'measuring devices' – so to speak – that could record those violations

This reality makes it essential for a group of critical scholars, architects, lawyers and artists to do something that could be considered counter-intuitive only a few years ago: to fight for facts, verification and establishing truths in the face of denial. The very idea of creative practitioners establishing a forensic institute could seem strange but the aim was becoming a counter-forensic unit, inverting the forensic gaze and directing our analysis at states. Counter-forensics encompasses two types of actions: understanding the means by which we are surveilled and subverting them or camouflaging from them, and then turning the lens around and investigating the crimes of states or corporations.

[...]

One mode of constructing facts is aesthetic: we look carefully at what is inscribed and registered in images and try to reconstruct the scene around them. We are building narratives, not only dismantling state ones, by cross-referencing different kinds of aesthetic products such as images, films, haptic materiality, memory, language and testimony.

Our way of looking at images is to imagine the scene that lies outside the frame by interpreting carefully the information that is inside it. We are sometimes looking at the level of the single silver salt grain that composes a negative, for example, to try to understand the chemistry by which an object on the ground is captured in an aerial photograph. Or understanding the pixelation of an image. We compare and calibrate these images in relation to what we can study on the ground, if we can visit it, in a process referred to as 'ground truth'.

Every camera records from both ends: what it captures through the lens, and the location and movement of the person who is documenting. Architecture then becomes the most important optical device for us. We build and enter into a space and that allows us to move from one image to the next, from one time frame to the next, to compose something from it and compare it to the disruption or interruption we find within the image or the flow of images or data. We call it 'the architectural image complex'.[11]

[11] Excerpts from an interview at frieze.com. Retrieved from ‹https://www.frieze.com/article/id-rather-lose-prizes-and-win-cases-interview-eyal-weizman-turner-prize-nominated-forensic›

What you want from an artist—a singular, subjective perspective—is precisely what you do not want from a scientist, who offers a kind of view from nowhere. There is a paradox here, because any forensics specialist will tell you that aesthetics is absolutely essential for the investigative work and for its presentation. In terms of presentation, everybody knows that the rhetorical ability of a lawyer hinges on more than facts; it's the way they are presented with forensics, objects, images, which involves all kinds of aesthetic decisions like color, tone, shade, crop, and so on. This illustrates something that everybody knows, yet nobody would speak about in forensic work. We depend on aesthetics—we are aesthetic practitioners— but we need to keep away from that association.

[...]

Every project that is undertaken as an investigation rather than critique is a collective project that binds together different communities. You have the people at the forefront of a struggle as well as people in solidarity with them, volunteers, lawyers, broadcasters, maybe even curators, artists, and filmmakers. It's a very strange coalition that assembles around a particular problem of construction. What you get is an epistemic or aesthetic commons.[18]

We work with an understanding of aesthetics as a multi-layered concept that starts with the meaning of the term in ancient Greek: that which renders itself perceptible, which includes the capacity of the human to sense, register, remember, (and erase) 'trace' and then communicate that trace to others. This communication, and its reading, occurs via the media that carry it. Whether the medium is voice, film, photo-sensitive sensors, or a material surface like plants, paper, or silicon, the traces that are conveyed then ultimately impress themselves on our minds.

What kind of events leave a stronger trace? Ones with greater aesthetic power. A forensics without aesthetics is a contradiction; nothing would register or be conserved without aesthetics. Forensics, then, is an aesthetic practice.[19]

[18] Excerpts from an interview at bombmagazine.org. Retrieved from ‹https://bombmagazine.org/articles/eyal-weizman-interviewed/›

[19] Excerpts from an interview that was published in the catalogue of the "For Ever More Images?" exhibition, Onassis Foundation 2019. Retrieved from ‹https://issuu.com/stegi.onassis.cultural.centre/docs/an_interview_with_forensic_architecture_on_the_cas›

ΣΥΝΟΨΕΙΣ ΤΑΙΝΙΩΝ
FILM SYNOPSES



Ο βίαιος θάνατος του Ζακ Κωστόπουλου: Ο άνδρας με το κίτρινο μπλουζάκι / Killing of Zak Kostopoulos: the Man in the Yellow Shirt, Forensic Architecture
7', 2019

Την Παρασκευή 21 Σεπτεμβρίου 2018, ο Ζακ Κωστόπουλος, ένας νεαρός ακτιβιστής της ΛΟΑΤΚΙ κοινότητας, ξυλοκοπήθηκε βάναυσα μέχρι θανάτου, το μεσημέρι, στην οδό Γλάδστωνος κοντά στην πλατεία Ομονοίας, στο κέντρο της Αθήνας. Μάρτυρες του ξυλοδαρμού υπήρξαν δεκάδες περαστικοί που είδαν δύο άνδρες να επιτίθενται βίαια στον Κωστόπουλο. Για άγνωστους ακόμη λόγους ο Κωστόπουλος είχε βρεθεί παγιδευμένος μέσα σ' ένα κοσμηματοπωλείο που ανήκε σε έναν από τους δράστες του ξυλοδαρμού. Όταν κλήθηκε η αστυνομία στο σημείο, ο Κωστόπουλος, ήδη βαριά τραυματισμένος, συνελήφθη και ακινητοποιήθηκε στο έδαφος από εννέα αστυνομικούς ενώ ξυλοκοπήθηκε πάλι. Ο Κωστόπουλος έφτασε στο νοσοκομείο με χειροπέδες και νεκρός.

On Friday 21 September 2018, Zak Kostopoulos, a young LGBTQ activist, was brutally beaten to death, in broad daylight, on a busy pedestrian street near Omonia square, in central Athens. Dozens of passers-by paused to observe a group of men violently attacking Kostopoulos, who, for reasons still unknown, found himself trapped inside a jewellery shop that was owned by one of the attackers. When the police were called to the scene, Kostopoulos, already seriously injured, was violently apprehended, pinned him to the ground by nine police officers, and beaten

again. Kostopoulos arrived at the hospital handcuffed, and dead. Police made little effort to investigate Kostopoulos' death. They did not collect sufficient testimony, or footage from the numerous mobile phones and CCTV cameras that captured the scene. [...] Forensic Architecture was asked by the Kostopoulos family, and their legal representatives to investigate the killing.

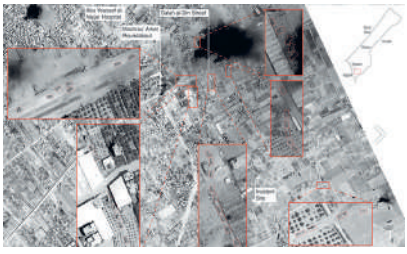


Η δολοφονία του Παύλου Φύσσα / The Murder of Pavlos Fyssas, Forensic Architecture
38', 2018

Λίγο μετά τα μεσάνυχτα της 18ης Σεπτεμβρίου 2013, ο Παύλος Φύσσας, ένας νεαρός αντιφασίστας ράπερ, δολοφονήθηκε στην Αθήνα, στη γειτονιά του στο Κερατσίνι. Τόσο ο δολοφόνος όσο και όσοι συμμετείχαν στην εναντίον του επίθεση ήταν μέλη της νεοναζιστικής οργάνωσης Χρυσή Αυγή. Η Χρυσή Αυγή έχει διαπράξει βίαιες επιθέσεις κατά μεταναστών και πολιτικών της αντιπάλων από τη σύστασή της στη δεκαετία του 1980, ωστόσο τα περισσότερα εγκλήματά είχαν μείνει ατιμώρητα. Η οικογένεια του Παύλου Φύσσα και η νομική της εκπροσώπηση ανέθεσαν στην ομάδα Forensic Architecture να ανασυνθέσει τα γεγονότα της νύχτας από το ηχητικό υλικό και τα βίντεο που υπήρχαν στη διάθεση του δικαστηρίου.

Shortly after midnight on 18 September 2013, Pavlos Fyssas, a young Greek anti-fascist rapper, was murdered in his home neighbourhood of Keratsini, Athens. The killer and others who participated in the attack were members of the neo-Nazi organisation Golden Dawn. Golden Dawn have brutally attacked migrants and political opponents ever since their

formation in the late '80s, with most of their crimes going unpunished through the silent support of the Greek police aligned to their nationalist cause. Following the murder of Fyssas, a Greek citizen, the government was finally forced to make a series of arrests. Sixty-nine members of Golden Dawn, including all of their fifteen parliamentarians, were brought to trial. Charges in the trial, relating to events as far back as 2008, allege that even while holding seats in the Greek parliament, Golden Dawn operated as a criminal organisation. [...] Forensic Architecture was commissioned by the Fyssas family and their legal representatives to re-construct the events of the night from the audio and video material made available to the court. The resulting video investigation and accompanying report, presented to the Athens courtroom on 10 and 11 September 2018, brings together CCTV footage, recordings of communications between police and emergency services, and witness testimony.



Ο βομβαρδισμός της Ράφα / Rafah al Tannur Neighbourhood Strike Methodology, Forensic Architecture
9', 2015

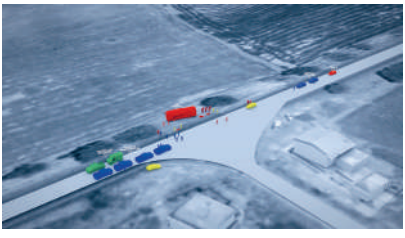
Η απαγωγή ενός Ισραηλινού στρατιώτη από τη Χαμάς κατά τη διάρκεια της σύγκρουσης στη Γάζα το 2014 οδήγησε σε βομβαρδισμούς τεσσάρων ημερών, κατά τους οποίους καταστράφηκαν πάνω από δύο χιλιάδες σπίτια.

Η απαγωγή του υπολοχαγού Hadar Goldin οδήγησε την ισραηλινή στρατιωτική ηγεσία να εφαρμόσει αυτό που ήταν γνωστό ως οδηγία Hannibal, μια διαβαθμισμένη στρατιωτική διαταγή η οποία προβλέπει, σε περίπτωση σύλληψης Ισραηλινού στρατιωτικού από εχθρικές δυνάμεις, τη στοχοποίηση του αιχμάλωτου και των απαγωγέων του, με τη μέγιστη διαθέσιμη δύναμη πυρός ανεξάρτητα από τον κίνδυνο για τη ζωή του αιχμάλωτου. Ο βομβαρδισμός της Ράφα, της νοτιότερης πόλη της Λωρίδας της Γάζας, την 1η Αυγούστου 2014 σκοπό είχε να καταστρέψει τις σήραγγες κάτω από την πόλη στην οποία είχε οδηγηθεί ο στρατιώτης. Η έρευνα για τον βομβαρδισμό της Ράφα βασίστηκε σε χιλιάδες εικόνες

και βίντεο που κοινοποιήθηκαν στο Διαδίκτυο ή στάλθηκαν απευθείας στην ομάδα Forensic Architecture από πολίτες και δημοσιογράφους.
The kidnapping of an Israeli soldier by Hamas during the 2014 Gaza conflict resulted in four days of bombardment, in which over two thousand homes were destroyed.

Lt. Hadar Goldin's abduction led Israeli military leadership to implement what was known as the Hannibal Directive, a classified military order that is understood to permit Israeli soldiers, in the event of a fellow soldier's capture by enemy forces, to target the captive and his captors with maximum available firepower, regardless of the risk to the captive soldier's life. The bombardment of Rafah on 1 August was intended to destroy the tunnels under the city into which the soldier had been taken. [...] It aims to provide a detailed reconstruction of the events in Rafah, Gaza, from 1–4 August 2014, based primarily on material found on social media. [...] Forensic Architecture developed a number of techniques aimed to reconstruct the events from hundreds of images and videos recorded by professional and citizen journalists. The images were there-after located in a 3D model of Rafah.

Forensic Architecture has also located witness testimonies, delivered after the war, within this 3D model and corroborated the reported events with other audio-visual material.



Η βίαιη εξαφάνιση 43 σπουδαστών από την Αγιοτζινάπα /
The enforced disappearance of the 43 Ayotzinapa Students, Forensic Architecture
16', 2017

Το βράδυ της 26ης προς 27η Σεπτεμβρίου 2014, μια ομάδα σπουδαστών από το Αγροτικό Διδασκαλείο της Αγιοτζινάπα η οποία κατευθυνόταν στην πόλη του Μεξικού για να συμμετέχουν στις ετήσιες διαμαρτυρίες για τη σφαγή στο Tlatelolco το 1968, δέχτηκε επίθεση στην πόλη Ιγκουάλα, στο Γκερέρο, στο Μεξικό. Οι επιτιθέμενοί τους ήταν μέλη της τοπικής

αστυνομίας, σε συνεννόηση με εγκληματικές οργανώσεις, και άλλους κλάδους των μεξικανικών δυνάμεων ασφαλείας, συμπεριλαμβανομένης της πολιτειακής και ομοσπονδιακής αστυνομίας και του στρατού. Τελική κατάληξη των γεγονότων: έξι σπουδαστές σκοτώθηκαν, σαράντα τραυματίστηκαν και σαράντα τρεις εξαφανίστηκαν βίαια. Η τοποθεσία που οδηγήθηκαν και η τύχη που τους επιφυλάχτηκε παραμένουν άγνωστα. Αντί να αποδώσει δικαιοσύνη για τις οικογένειες των θυμάτων, το μεξικανικό κράτος κατασκεύασε μια δόλια και προφανώς γεμάτη κενά αφήγηση των γεγονότων εκείνης της νύχτας.

On the night of the 26–27 September 2014, a group of students and activists from the Rural Normal School of Ayotzinapa were attacked in the town of Iguala, Guerrero, Mexico. The students had commandeered buses to take them to a political protest in Mexico City. The attacks were committed by local police in collusion with criminal organisations and other branches of the Mexican security apparatus, including state and federal police and the military. Six people were murdered, 40 wounded, and 43 students were forcibly disappeared.



Η μάχη του Ιλοβάισκ: Επαληθεύοντας τη ρώσικη στρατιωτική παρουσία στην ανατολική Ουκρανία / The Battle of Ilovaisk – Verifying Russian Military Presence in Eastern Ukraine, Forensic Architecture
9', 2018

Στα τέλη του καλοκαιριού του 2014, οι ουκρανικές Ένοπλες Δυνάμεις μαχόταν τους φιλορώσους αυτονομιστές για τον έλεγχο της πόλης Ilovaisk, στη συνοριακή περιοχή του Ντόνετσκ, στην ανατολική Ουκρανία. Μέχρι τον Σεπτέμβριο, οι αυτονομιστές είχαν νικήσει, κατατροπώνοντας τον ουκρανικό στρατό που υποχωρούσε. Ωστόσο, και ενώ οι μάχες συνεχιζόταν, υπήρχαν ισχυρισμοί από την ουκρανική πλευρά ότι τακτικές μονάδες του ρωσικού στρατού συμμετείχαν στις συγκρούσεις στο πλευρό των αυτονομιστών, ανατρέποντας την ισορροπία αποφασιστικά υπέρ τους. Η Ρωσία αρνήθηκε τις κατηγορίες. Ως αποτέλεσμα της έρευνας που διεξήγαγε η ομάδα Forensic Architecture συγκεντρώθηκαν στοιχεία

που τεκμηρίωναν την παρουσία σχεδόν 300 ρώσικων στρατιωτικών οχημάτων στις περιοχές γύρω από το Ilovaisk και την παρακείμενη πόλη του Luhansk.

The struggle for control of the city of Ilovaisk, Eastern Ukraine, was a defining moment in the 2014 Ukraine conflict. The Ukrainian Armed Forces, who had held the upper hand against pro-Russian separatists in the region, were resoundingly defeated. Ukrainian soldiers reported encountering regular units of the Russian army during the battle; Russia denied the charge. But open source investigators gathered substantial evidence to support their claims. Using machine learning and computer vision, and building on the work of dozens of open source investigators, reporters and media outlets, Forensic Architecture gathered together the most comprehensive collection of evidence for the presence of Russian military personnel and hardware throughout the battlefield.



Triple-Chaser, Forensic Architecture & Praxis Films
11', 2019

Όταν το Νοέμβριο του 2018, συνοριακοί φρουροί των ΗΠΑ εκτόξευσαν δακρυγόνα εναντίον αμάχων, οι φωτογραφίες έδειξαν ότι πολλά από αυτά κατασκευάζονταν από την Safariland Group, έναν από τους μεγαλύτερους κατασκευαστές στον κόσμο των λεγόμενων «λιγότερο θανατηφόρων πυρομαχικών». Ο Όμιλος Safariland ανήκει στον Warren B. Kanders, τον αντιπρόεδρο του διοικητικού συμβουλίου του Μουσείου Αμερικανικής Τέχνης Whitney. Ενώ οι εξαγωγές στρατιωτικού εξοπλισμού στις ΗΠΑ είναι θέμα δημόσιας συζήτησης, οι πωλήσεις

και η εξαγωγές δακρυγόνων δεν είναι. Μόνο όταν εμφανίζονται στο διαδίκτυο εικόνες δακρυγόνων μπορεί κάποιος να διαπιστώσει πού έχουν πουληθεί και ποιος τα χρησιμοποιεί. Η ομάδα Forensic Architecture χρησιμοποίησε λογισμικά που ανιχνεύουν μεταξύ εκατομμυρίων εικόνων που κοινοποιήθηκαν στο διαδίκτυο όσες περιέχουν δακρυγόνα της εταιρείας Safariland. Ως πρότυπο χρησιμοποιήθηκε μια χειροβομβίδα γνωστή ως Triple-Chaser.

When US border agents fired tear gas grenades at civilians in November 2018, photographs showed that many of those grenades were manufactured by the Safariland Group, one of the world's major manufacturers of so-called 'less-lethal munitions'. The Safariland Group is owned by Warren B. Kanders, the vice chair of the board of trustees of the Whitney Museum of American Art. Whereas the export of military equipment from the US is a matter of public record, the sale and export of tear gas is not. As a result, it is only when images of tear gas canisters appear online that monitoring organizations and the public can know where they have been sold, and who is using them. But this kind of manual research is laborious, and time-consuming. Automating any part of that process could be hugely beneficial to human rights monitors, and the pursuit of corporate accountability in the global arms trade.

In response to our invitation to the 2019 Whitney Biennial, and the controversy of Warren B. Kanders' association with the institution, Forensic Architecture began a project to train 'computer vision' classifiers to detect Safariland tear gas canisters among the millions of images shared online.

(Sources Forensic Architecture official website, Forensic Architecture YouTube channel, Forensic Architecture Vimeo Channel)

Forensic Architecture (FA) is a research agency based at Goldsmiths, University of London, consisting of architects, artists, filmmakers, journalist, software developers, scientists, lawyers, and an extended network of collaborators from a wide variety of fields and disciplines. Founded in 2010 by Prof. Eyal Weizman, FA is committed to the development and dissemination of new evidentiary techniques and undertakes advanced architectural and media investigations on behalf of international prosecutors, human rights and civil society groups, as well as political and environmental justice organisations, including Amnesty International, Human Rights Watch, B'tselem, Bureau of Investigative Journalism, and the UN, among others.

Remains to Be Seen: The Video Work of Forensic Architecture
Emerson Goo (11 May 2021)

(...) It is perhaps easiest to describe FA's films by comparison, and if there is anyone who might lay claim to establishing a "forensic" style of documentary, it's Harun Farocki. His films are made from the countless images which perform as much as they photograph, traces of the industrial processes of imaging that undergird regimes of surveillance, warfare, and state violence. In Images of the World and the Inscription of War (1988), aerial photos of Auschwitz concentration camp appear on screen. At first glance, they look impossibly abstract: grainy black splotches on a white background. Are they buildings, paved lots, fences, or holes in the landscape? Farocki is making a point: we do not know what we are looking at, because we do not yet know what we are looking for. It follows that there are things we can be trained to see or not see, and patterns which require forensic analysis to uncover. Aerial imagery is used in many of FA's films to the same effect. Destruction and Return in al-Araqib (2017) pans and zooms across historical and present-day aerial surveys of the Naqab desert to find evidence of Bedouin settlement and cultivation. As in Farocki's film, scale and resolution are key determinants of what is visible. The research team is filmed launching their own makeshift balloon satellites, which take photos that are stitched together into a detailed photogrammetric map of the region. For all their ambiguity, these high-flying images confer an authoritative, militarized viewpoint over the earth below. Relationships of figure and ground undetectable at eye level become apparent, even as they are flattened onto one surface. The land becomes a canvas or palimpsest of scars fathomable only from this disembodied vantage, offered up to be read, dissected, and targeted. It possesses a strange familiarity, hovering between abstraction and figuration.

Ultimately, Farocki's goal is only to instruct and inform, and this is where he and FA's goals diverge. Farocki's films do not bear the scrutiny of judicial interpretation, but FA's investigations do. Their research must

be admissible in court, where it is designed to intervene on behalf of their clients, often NGOs, or individual parties seeking relief. And outside of it, their films must convince their audience of its legal effectiveness. It is not enough, for example, to simply narrate or label scenes of aerial imagery, they must be organized in a way that spatially and temporally reconstructs what "really happened," beyond doubt. It is an architecture of film that they are after, best represented by a common structuring device: the timeline. In The Murder of Pavlos Fyssas (2018), the timeline is the master frame to which video and audio files from different sources are synchronized, not unlike what Terry constructs in [Brian De Palma's] Blow Out. The film argues that police failed to adequately intervene at the scene of a murder where a young Greek citizen was attacked by members of the neo-Nazi organization Golden Dawn. Whereas a true crime documentary would editorialize, mixing and matching audio and video tracks, FA has to reconstruct and choreograph the attack, as seen through pixelated CCTV footage, and the ensuing police response. The viewer is placed in the seat of the film editor, who literally arranges clips on their own timeline the way we see it on screen. That such a correspondence with reality exists between the film and the event in question is meant to provide an objective and legally defensible account of it.

(Excerpts from an article that was published at Mubi Notebook. Retrieved from ‹https://mubi.com/pt/notebook/posts/remains-to-be-seen-the-video-work-of-forensic-architecture›)

[Επιμελητικό κείμενο και μεταφράσεις προγράμματος Forensic Architecture: Δημήτρης Μπάμπας / Curatorial text and translations of Forensic Architecture programme: Dimitris Bampas]

Για την Απελευθέρωση των Μαύρων

Σε επιμέλεια Christopher Zimmerman

Black Liberation Movies

Curated by Christopher Zimmerman

Με το παγκόσμιο κίνημα «Black Lives Matter» να αντιπαλεύει τον συστημικό ρατσισμό και τη βία που βρίσκονται στο επίκεντρο της σύγχρονης αμερικανικής κοινωνίας, το φεστιβάλ «Εικόνες και Όψεις του Εναλλακτικού Κινηματογράφου» εξερευνά το αφροαμερικανικό πειραματικό σινεμά παρατηρώντας με κριτική ματιά το σύνθετο σύμπλεγμα φυλής, εξουσίας και εκπροσώπησης σε συνάρτηση με την τέχνη του κινηματογράφου. Αντιπαραθέτοντας το σκληρό «νεορεαλιστικό» *Killer of Sheep* (1978) του Charles Burnett με ταινίες μικρού μήκους από σύγχρονους Αφροαμερικανούς δημιουργούς του πειραματικού είδους, το πρόγραμμα «Για την Απελευθέρωση των Μαύρων» επιχειρεί μία εκ νέου μελέτη του –συχνά παραγνωρισμένου– έργου σκηνοθετών της αφρικανικής διασποράς στις ΗΠΑ: ένας επίκαιρος και πάντοτε αναγκαίος κινηματογραφικός στοχασμός.

As the Black Lives Matter movement confronts the systemic racism and violence at the core of American society, IVAC presents an exploration of African-American experimental film that critically navigates the fraught nexus of race, power, representation, and the art of film. By juxtaposing Charles Burnett's stark 'neo-realist' *Killer of Sheep* (1978) and short films by a diverse group of contemporary African-American experimental filmmakers, 'Black Liberation Movies' offers a re-examination of the often overlooked African diasporic filmmaking in the US: a timely and necessary cinematic meditation.

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΗΣ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗΣ
THE RESISTING GAZE

Charles Burnett, Killer of Sheep 1978, 80:00

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΗΣ ΑΝΤΙΠΟΛΙΤΕΥΣΗΣ
THE OPPOSITIONAL GAZE

Christopher Harris, Reckless Eyeballing 2004, 13:00
Cauleen Smith, Chronicles of a Lying Spirit (by Kelly Gabron) 1992, 6:00
Deanna Bowen, sum of the parts: what can be named 2010, 18:00
Ephraim Asili, Fluid Frontiers 2017. 23:00

Two-ness, Resistance, Opposition

By Christopher Zimmerman

'After the Egyptian and Indian, the Greek and Roman, the Teuton and Mongolian, the Negro is a sort of seventh son, born with a veil, and gifted with second-sight in this American world,—a world which yields him no true self-consciousness, but only lets him see himself through the revelation of the other world. It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness,—an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder.'

W.E.B. Du Bois The Souls of Black Folk (1903)

Viral Pathogenesis

One salient consequence of the Covid pandemic was the re-emergence of older infections that have been lurking just below the epidermis of the body politic. The lock-downs, social distancing, isolation brought the global machinery to an idle. The frenetic pace of contemporary life is slowed, and the viral antagonisms that were already there, but repressed, surge forth. In the US, the virus of racism, once again, bubbled to the surface, particularly in the summer of 2020 with numerous Black Lives Matter responses to the violence—another virus—perpetuated on the African-American community by the white establishment's police force. What had been simmering below the surface erupted onto the streets of a host of American cities. We are aware of the pendulum only when, with Walter Benjamin, the dialectic comes to a standstill.

Besides the obvious death, public health crisis, and realization of the virtual fantasy of connectedness through distancing, the significance of the pandemic was felt in the shifting social fabric as the flow of capital stalled, thus allowing latent antagonisms (of race, class, patriarchy) to bubble to the surface. As the Black Lives Matter movement and 'Critical Race Theory' confront the systemic racism and violence at the core of American society, IVAC presents an exploration of African-American experimental film that critically navigates the fraught nexus of race, power, representation, and the art of film. This screening program—'**B**lack **L**iberation **M**ovies'—opens a timely and necessary cinematic meditation for these tumultuous times.

Doubling

The African-American is condemned to 'two-ness'. This 'two-ness', this split consciousness, is determined through the eyes of others, thus rendering individual agency and autonomy inactive, if not impotent. It is imposed, fraught with psychic danger, and yet, this 'two-ness' is a gift. In his groundbreaking *The Souls of Black Folk* from 1903, W.E.B. Du Bois articulates this concept of double-consciousness. For Du Bois, as articulated in the above quotation, double-consciousness refers to an inward 'two-ness' experienced by African-Americans owing to their racialized oppression and devaluation in a white-dominated society.

With double-consciousness, we have two forces in unreconciled confrontation, in which the African-American sees herself through the contemptuous eyes of white society. Consciousness itself has been colonized; racism infects the psyche. Du Bois identifies this two-ness as a persistent 'sensation' that is part of a complex of disparate and competing thoughts, strivings, and ideals. It is a socio-cultural construct, rather than biologically inherent, that is ascribed to 'the Negro... in this American world'. Subject to the controlling gaze of the other, engaged critique and resistance to the dominant culture are the only paths out of the deadlock of racism.

Doubling the Double

Film itself is an art of doubling; cinema's very indexicality doubles reality. It would seem that African-American cinema is also condemned to 'two-ness'. On the one hand, it is superficially, and erroneously, categorized as a genre, thus 'ghettoizing' it, pushing it to the margins. On the other hand, Black film is expected to reflect black experience according to a conception of authenticity imposed by the dominant system. Like DuBois' 'double consciousness', Black film has the surplus expectation that it represents the reality of black experience and, at the same time, offers solutions to social issues. Black film seems to be caught between over-simplification and authenticity, both of which are imposed by racialized hierarchies of power.

Michael Boyce Gillespie, in his powerful *Film Blackness: American Cinema and the Idea of Black Film* (2016), opens a way out of this impasse. Gillespie's concept of 'Film Blackness' turns the tables by transforming what had been oppressive into the very coordinates of cinematic creation and critique.
He argues that, '...as art and discourse, black film operates as a visual negotiation, if not tension, between film as art and race as a constitutive, cultural fiction.' [1]

[1] Gillespie, Michael Boyce; Film Blackness: American Cinema and the Idea of Black Film; Duke University Press; Durham, NC; 2016; page 2.

In his re-evaluation of African-American cinema, Gillespie attempts to position 'film blackness' outside of or beyond the terrain of identity politics and their fantasies and in relation to the larger constellation of black expressive culture. For Gillespie, black film is not a product or category whose purpose is to represent an imagined reality and fixed authenticity. Film blackness, rather, is an interpretive practice that conceptualizes black film as an art as well as a discourse that re-negotiates the coordinates of identity, untethering it from its racist ideological moorings, and unleashing the critical potential of black visuality.

Remember for Du Bois, the African-American is condemned to 'two-ness'; she is 'born with a veil', and yet double consciousness is, at the same time, a gift. It is the gift of 'second-sight'. This is to say that double consciousness, in its very infiltration of the psychic level, has the potential to break out of this forced duality by using that very duality as material for critique. This is to say that double-consciousness contains emancipatory potential within its own split, and it is within this split that film blackness, fully aware of its own project, critically operates.

How have Black filmmakers, using the art of doubling, confronted double-consciousness? What is film blackness in practice? In the remainder of this essay, I would like to indicate two ways in which double-consciousness is critically mobilized in African-American experimental film.

The Resisting Gaze

To develop further this notion of two-ness, we can see that Hollywood has treated Black experience with a double strategy: either Blacks are represented on screen in a series of negative stereotypes in the figures of Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks, or Blacks are omitted entirely. Critically taking up Laura Mulvey's famous analysis of the male gaze, in which women are passive exhibitionists made up according to the coordinates of male desire, Manthia Diawara develops the notion of the 'Black Spectator', which he also refers to as the 'resisting spectator'. In his essay 'Black Spectatorship: Problems of Identification & Resistance', Diawara reassesses theories of spectatorship shaped by psychoanalytic theory. In pointing out the exclusions perpetrated by the 'color-blindness' of this prevailing body of theory, Diawara demonstrates how Black spectators can circumvent identification and resist the racial representations of dominant cinema.

The dominant cinema situates black characters primarily for the pleasure of white spectators. Like in Laura Mulvey's analysis of the woman, black male characters are made less threatening to whites either by white domestication of black culture—a process of deracination and isolation—or by stories in which blacks are depicted playing by the rules

of white society and losing. The resisting spectator rejects this double strategy and refuses to suspend her disbelief and to identify with the images of blackness portrayed on the screen. For Diawara, the resisting spectator transforms the problem of passive identification into active criticism.

Cinema of the Real

It is the group of African-American filmmakers at UCLA in the 1970s, who forged a black independent film movement referred to as the L.A. Rebellion, that takes up the task of interrogating double-consciousness and demands this transformation into the critical resisting spectator. Manthia Diawara explains that:

> *The development of black independent productions has sharpened the Afro-American spectator's critical attitude towards Hollywood films. Black directors such as Charles Burnett, Billie Woodbury, and Warrington Hudlin practice a "cinema of the real" in which there is no manipulation of the look to bring the spectator to a passive state of uncritical identification.'* [2]

Indeed, Charles Burnett's stark, neo-realist masterpiece *Killer of Sheep* (1978) presents a reality stripped of its phantasmatic support. Filmed on-location in the L.A. 'ghetto' of Watts, Killer of Sheep portrays its protagonist's existence enmeshed in the demoralizing conditions of working in a slaughterhouse and the adverse conditions of living in a ghetto. The film is structured around the complex intricacies of Stan's family as they persist through oppression and resistance to oppression. It is the family rooted in childhood that sustains and offers some warmth in this otherwise cold and cruel environment. Through a series of poetic images, *Killer of Sheep* dispenses with any sense of sentimentality or heroic posturing as it reveals small, subtle moments of triumph over hostile conditions.

The Oppositional Gaze

In December of 2021, the world lost bell hooks: one of the most significant critical theorists of our time, who explored the 'intersectionality' of race, gender, capitalism, and cinema in a career of provocative and powerful texts. In her essay 'The Oppositional Gaze: Black Female Spectators', hooks critiques and radicalizes Laura Mulvey's analysis of the male gaze as well as Manthia Diawara's resisting spectator by pointing out the exclusions of taking the gaze of the white woman as represen-

[2] Diawara, Manthia; "Black Spectatorship: Problems of Identification & Resistance" in Black American Cinema, ed. by Manthia Diawara; Routledge; New York; 1993; page 219.

tative of feminism and of taking the black male gaze as representative of black spectatorship. bell hooks asks where do we find the black woman spectator within these assumptions? Her absence necessitates the conceptualization of the 'Oppositional Gaze'.

Opening her essay by recalling her childhood in which she was punished for staring, hooks immediately recognizes that looks were seen as confrontational and thus imbued with power and danger. Indeed, slaves were punished for looking, for returning the gaze of the master; Emmett Till was lynched for purportedly looking at a white woman. With racialized power relations, African-Americans have been denied the right to gaze. Nevertheless, the repression of the gaze for blacks triggers spectatorial desire. The prohibition against looking strengthened the curiosity to see, and attempts to repress African-Americans' right to gaze produced an overwhelming desire to look. For these reasons, hooks recognizes that the gaze has always been political.

But, if the gaze is used as a mechanism of control to maintain the alienation of double consciousness, the gaze can also be mobilized to confront and challenge white, hetero-patriarchy. By re-appropriating the power to look, the autonomy and agency denied by double consciousness is made available. Hooks writes that, 'Even in the worse circumstances of domination, the ability to manipulate one's gaze in the face of structures of domination that would contain it, opens the possibility of agency.'[3] Like the gift of double-consciousness, the very system of control produces the possibility of its resistance. Indeed, the gaze has been a site of resistance for colonized Black people globally.

For hooks, the situation is such that most black people are fully aware that the mass media, as a system of knowledge and power, reproduces and maintains White supremacy. Being subject to the dominant system and the internalization of double consciousness, black looks are interrogating gazes about contestation and confrontation, rather than visual pleasure. The oppositional gaze emerges as spaces of agency are carved out for such interrogation. bell hooks argues for constructing critical Black female spectatorship that constructs a theory of looking in which cinematic pleasure is the pleasure of interrogation and confrontation. hooks unleashes the critical and emancipatory potential of the oppositional gaze; she concludes her essay with: 'Looking and looking back, Black women involve ourselves in a process whereby we see our history as counter-memory, and use it as a way to know the present and invent the future.'[4]

[3] hooks, bell; "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators"; in Black American Cinema, ed. by Manthia Diawara; Routledge; New York; 1993; page 289.
[4] Ibid.; page 302

Looking and Looking Back: Counter-memory

If Charles Burnett's cinema presupposes the resisting spectator, the four short films selected for this program each put into practice the theoretical concerns running through bell hooks' oppositional gaze. Christopher Harris's provocative *Reckless Eyeballing* (2004) uses found-footage of Pam Grier—the heroine of Blaxploitation cinema—juxtaposed with images of Angela Davis to probe dialectically the racial dimensions disavowed in Laura Mulvey's theory of sexual difference in her analysis of cinema's exchange of looks.

The process outlined by bell hooks in which black women see their history as counter-memory is taken up literally in Cauleen Smith's performative autobiography, *Chronicles of a Lying Spirit (by Kelly Gabron)* (1992), in which she uses an alter ego to construct a personal history of her emergence as an artist out of white patriarchy. The interweaving of image, text, and voice is repeated twice thus forcing the spectator to re-evaluate one's first reading and to call into question the mediation of Black history.

A performed oral history, Deanna Bowen's sum of the parts: *what can be named* (2010) recounts the previously lost or 'disremembered' journey of the artist's family from Georgia around 1815 to the present day in Canada. As Marshall McLuhan proclaimed 'the medium is the message', and it is highly significant that Bowen's work is woven into the fabric of oral tradition and performativity, which is, in important respects, at the center of African and African diasporic cultures.

Fluid Frontiers (2017) is the fifth and final film in Ephraim Asili's *The Diaspora Suite*, in which the filmmaker explores his personal relationship to the African Diaspora. Through a series of readings of poems from the original Broadside Press given by local residents of Detroit, Asili explores the concepts of resistance, liberation, and artistic creation found within Black expressive culture. Film Blackness in full effect...

The program Black Liberation Movies presents a sampling of experimental film by African-American filmmakers that unearth and reveal the racial hierarchy, exclusion, and control built into the dominant racist ideology. These films probe the exclusions woven into our history and attempt to demystify the system of racial difference by offering counter-histories that question the 'official' history as an ideological construct that masks exploitation and domination. Michael Boyce Gillespie captures the power of film blackness when he writes:

> film blackness matters because it offers a critical range of potentialities for understanding blackness as multiaccentual and

multidisciplinary. Film blackness renews the idea of black film as a highly variable and unfinalizable braiding of art, culture, and history. There is a rigorous pleasure and politics to this strategy that requires a consideration of what desires inform our conceptions of black visuality and the need to distinguish this pleasure from the dilemma of antiblack racism. This requires engaging with a film as art on the grounds of what it does and as opposed to what it has been recursively predetermined to do as of the *black experience*.[5]

Film blackness... two-ness inverted and re-doubled... the gaze resists in becoming-oppositional...

© 2022 Christopher Zimmerman

[5] Gillespie, Michael Boyce; Film Blackness: American Cinema and the Idea of Black Film; Duke University Press; Durham, NC; 2016; page 6.

ΣΥΝΟΨΕΙΣ ΤΑΙΝΙΩΝ
FILM SYNOPSES



Charles Burnett, Killer of Sheep
80:00, 1978

Ο σεναριογράφος και σκηνοθέτης **Charles Burnett** υπέβαλε την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, Killer of Sheep, ως τη μεταπτυχιακή του διατριβή κατά την ολοκλήρωση των σπουδών του στον Κινηματογράφο, στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια (UCLA). Το *Killer of Sheep* διερευνά το γκέτο Watts των Μαύρων στο Λος Άντζελες στα μέσα της δεκαετίας του ‘70, μέσα από τα μάτια του Σταν, ενός ευαίσθητου και ονειροπόλου άντρα, ο οποίος αισθάνεται παγιδευμένος ψυχικά λόγω της σκληρής δουλειάς του σε σφαγείο. Όντας σε δυσχερή οικονομική κατάσταση, ο πρωταγωνιστής βρίσκει γαλήνη σε στιγμές απλής ομορφιάς: στο ζεστό φλιτζάνι καφέ που ακουμπάει στο μάγουλό του, στον αισθησιακό χορό με τη γυναίκα του στο σαλόνι, στην αγκαλιά της κόρης του. Η ταινία δεν προσφέρει καμία λύση: παρουσιάζει απλώς τη ζωή, άλλοτε βασανιστικά ζοφερή κι άλλοτε γεμάτη ευτυχία και χιούμορ.

Το *Killer of Sheep* γυρίστηκε κοντά στο σπίτι της οικογένειας του σκηνοθέτη στο Watts επί σειρά Σαββατοκύριακων, με προϋπολογισμό κάτω των $10,000, τα περισσότερα εκ των οποίων προέρχονταν από χρηματοδότηση. Με ένα κατά βάση ερασιτεχνικό καστ (που αποτελούνταν από φίλους και γνωστούς του Burnett), με κάμερα χειρός, σποραδική αφήγηση και κινηματογράφηση σε στυλ ντοκιμαντέρ, οι κριτικοί κινηματογράφου παρομοίασαν το *Killer of Sheep* με ιταλικές νεορεαλιστικές ταινίες όπως *The Bicycle Thief* (Vittorio De Sica) και *Paisan* (Roberto Rossellini). Ο ίδιος, όμως, ο Burnett αναφέρει ως πηγές

έμπνευσής του τις ταινίες *Song of Ceylon* και *Night Mail* (Basil Wright), αλλά και το *The Southerner* του Jean Renoir.

Μετά την ολοκλήρωση της ταινίας το 1977, ακολούθησαν αρκετές προβολές, ωστόσο η φήμη της άρχισε να εδραιώνεται σταδιακά όταν τιμήθηκε με το Βραβείο Κριτικών Κινηματογράφου στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Βερολίνου το 1981. Το 1990, η Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου κήρυξε την ταινία «εθνικό θησαυρό» συμπεριλαμβάνοντάς την στις πρώτες 50 ταινίες υψηλής ιστορικής σημασίας του Εθνικού Αρχείου Κινηματογράφου. Το 2002 η Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου (National Society of Film Critics) χαρακτήρισε το *Killer of Sheep* ως «μία από τις 100 σημαντικότερες ταινίες όλων των εποχών».

Writer/Director **Charles Burnett** submitted his first feature, *Killer of Sheep*, as his thesis for his MFA in film at UCLA. *Killer of Sheep* examines the black Los Angeles ghetto of Watts in the mid-1970s through the eyes of Stan, a sensitive dreamer who is growing detached and numb from the psychic toll of working at a slaughterhouse. Frustrated by money problems, he finds respite in moments of simple beauty: the warmth of a coffee cup against his cheek, slow dancing with his wife in the living room, holding his daughter. The film offers no solutions; it merely presents life — sometimes hauntingly bleak, sometimes filled with transcendent joy and gentle humor.

Killer of Sheep was shot on location near his family's home in Watts in a series of weekends on a budget of less than $10,000, most of which was grant money. With a mostly amateur cast (consisting of Burnett's friends and acquaintances), much handheld camera work, episodic narrative, and gritty documentary-style cinematography, *Killer of Sheep* has been compared by film critics and scholars to Italian neorealist films like Vittorio De Sica's *The Bicycle Thief* and Roberto Rossellini's *Paisan*. However, Burnett cites Basil Wright's *Song of Ceylon and Night Mail* and Jean Renoir's *The Southerner* as his main influences.

Finished in 1977 and shown sporadically, its reputation grew and grew until it received the Critics' Award at the Berlin International Film Festival in 1981. In 1990, the Library of Congress declared it a national treasure and placed it among the first 50 films entered in the National Film Registry for its historical significance. In 2002, the National Society of Film Critics selected the film as one of the 100 Essential Films of all time.



Christopher Harris, Reckless Eyeballing
13:00, 2004

«Το *Reckless Eyeballing* του Christopher Harris είναι ένα προκλητικό φιλμ που επεξεργάζεται με τρυφερότητα σπάνιο αρχειακό υλικό. Κυρίαρχο μοτίβο στην ταινία είναι η εικόνα της Pam Grier από την περίοδο του κινήματος αφροαμερικανικών ταινιών Blaxploitation, να ανταλλάζει με τον θεατή ασυνήθιστες ματιές: με εκείνη να κοιτάζει εμάς, και τους άντρες στο περιβάλλον της να κοιτάνε εκείνη. Ο Harris εξερευνά ανοικτά και με ευθύτητα τις φυλετικές διαστάσεις που η Laura Mulvey είχε αφήσει απλώς να νοηθούν (για να το θέσουμε ευγενικά) εντός του Ανδρικού Βλέμματος, με την εμφάνιση της Foxy Brown σε ταινία να αποτελεί κάποιου είδους πείραμα. Μπορεί άραγε να κοιτάξει πίσω; Ή θα καρφωθεί από το βλέμμα; Υπάρχει χώρος για την αφροαμερικανίδα θεατή ως ενεργό υποκείμενο εντός της οπτικής κουλτούρας;

Ο Harris αντιπαραθέτει εικόνες της Angela Davis (με αφίσες «Καταζητείται») με υλικό της Grier, δημιουργώντας μία διαλεκτική φαντασίας/πραγματικότητας, καθορίζοντας επακριβώς τον τρόπο με τον οποίο η πολιτισμική κουλτούρα του σινεμά συνδυάζει τον πόθο για τις Αφροαμερικανίδες με τον κίνδυνο. Ο τίτλος της ταινίας «παράτολμο φλερτ με το βλέμμα» αναφέρεται στην έκφραση που επικρατούσε κατά την περίοδο προ των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου, όταν ένας μαύρος κοιτούσε με λαγνεία μία λευκή γυναίκα. (Η έκφραση είναι διαδεδομένη, με τον Ishmael Reed να δημοσιεύει το 1986 ομώνυμο μυθιστόρημα). Το διακύβευμα είναι σαφές: Ματιές και βλέμματα, πότε «τσεκάρεις» με μια ματιά και πότε «καρφώνεις» το βλέμμα στο έδαφος; Τα ερωτήματα αυτά είναι υψηλής ιστορικής σημασίας για τους Αφροαμερικανούς, και θα αναγκάσουν τον θεατή να αναλογισθεί, αργά ή γρήγορα, την ιστορία τους (Michael Sicinski, Cinema Scope Magazine).

"Harris' *Reckless Eyeballing*, [is] a fairly direct provocation that also functions as a loving treatment of all-too-rarely engaged found-footage material. *Eyeballing*'s dominant motif is the image of Pam Grier from her Blaxploitation apex, with an unusual exchange of gazes – hers out at us, and the men in surrounding footage back at her. Harris is quite explicitly exploring the racial dimensions that Laura Mulvey left implicit (to put it kindly) within the Male Gaze question, sending Foxy Brown into the cinematic apparatus as a kind of test case. Can she look back, or will she too be pinned and mounted by the gaze? Or, is there a place for an African-American female spectatorship, an active subject position inside visual culture?

"Within the film, Harris juxtaposes images of Angela Davis (including "wanted" posters) with the Grier footage, generating a fantasy/reality dialectic, and articulating precisely how cinema's cultural image bank conflates African-American women's desirability with danger. The film's title, 'reckless eyeballing,' is of course pre-Civil Rights Era cracker-talk for when black men allegedly looked lustfully at white women. (It's a well-known expression: Ishmael Reed published a 1986 novel by the same name.) So, the stakes are clear: looks and gazes, when to scope out and when to stare differentially at the ground, are matters of grave historical importance for African-Americans, and all truly rigorous formal considerations should return us to historical thinking sooner or later."

(Michael Sicinski, *Cinema Scope Magazine*)



Cauleen Smith, Chronicles of a Lying Spirit (by Kelly Gabron)
6:00, 1992

«Το έργο *Chronicles of a Lying Spirit (by Kelly Gabron)* είναι λιγότερο μία απεικόνιση της «πραγματικότητας» παρά μία εξερεύνηση της εκπροσώπησης της ιστορίας των Μαύρων στον κινηματογράφο, την τηλεόραση, τα περιοδικά και τις εφημερίδες. Χρησιμοποιώντας το έτερον «εγώ» της, την Kelly Gabron, η Smith κατασκευάζει μία προσωπική ιστορία γύρω από την ανάδυσή της ως καλλιτέχνη από την λευκή ανδροκρατούμενη αμερικανική ιστορία (και κατ' επέκταση την αμερικανική ιστορία του κινηματογράφου). Η Smith φτιάχνει ένα κολλάζ από εικόνες και λέξεις ενός λευκώματος με τίτλο «Kelly Gabron» που είχε συμπληρώσει πριν γυριστεί η ταινία. Παρέχει μία γυναικεία αφήγηση από την Kelly Gabron, η οποία αργά αλλά σταθερά επικρατεί της ανδρικής φωνής που αφηγείται την ιστορία στη δεύτερη εκδοχή (με τον Chris Brown να συμμετέχει ως η ανδρική φωνή). Αυτός ο καταιγισμός εικόνων, κειμένου και φωνής επαναλαμβάνεται διπλά και ακολουθείται από ένα κόντα (επίλογο). Το γεγονός ότι οι περισσότεροι θεατές βλέπουν τη δεύτερη παρουσίαση των εικόνων με διαφορετικό τρόπο από την πρώτη, υπογραμμίζει το πρόβλημα εμπιστοσύνης στην εκπροσώπηση μέσα από τα ΜΜΕ.»

– Scott MacDonald

"*Chronicles of a Lying Spirit (by Kelly Gabron)* is less a depiction of 'reality' than an exploration of the implications of the mediation of Black history by film, television, magazines and newspapers. Using her alter

ego, Kelly Gabron, Smith fabricates a personal history of her emergence as an artist from white-male-dominated American history (and American film history). Smith collages images and bits of text from a scrapbook by 'Kelly Gabron' that had been completed before the film was begun, and provides female narration by 'Kelly Gabron' that, slowly but surely, makes itself felt over the male narration about Kelly Gabron (Chris Brown is the male voice). The film's barrage of image, text and voice is repeated twice, and is followed by a coda. That most viewers see the second presentation of the imagery differently from the original presentation demonstrates one problem with trusting any media representation."

– Scott MacDonald

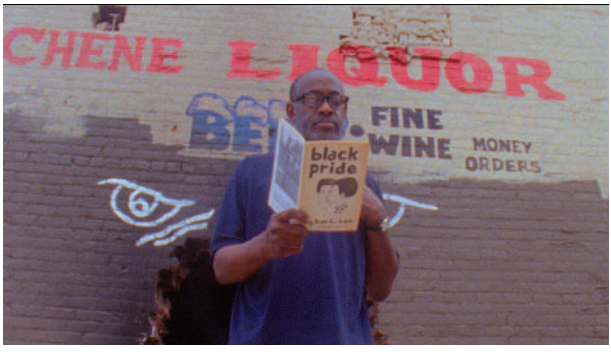


Deanna Bowen, sum of the parts: what can be named
18:00, 2010

Στην ταινία *sum of the parts: what can be named* επιτελείται μία προφορική ιστορία σε ανάθεση της VTape. Το 18άλεπτο βίντεο διηγείται το ξεχασμένο ταξίδι της οικογένειας Bowen από τις πρώιμες μέρες της στο Κλίντον, Τζόουνς Κάουντι, της Τζώρτζια το 1815, σε αφήγηση της ίδιας της σκηνοθέτιδας.της ανδρικής φωνής που αφηγείται την ιστορία στη δεύτερη εκδοχή (με τον Chris Brown να συμμετέχει ως η ανδρική φωνή). Αυτός ο καταιγισμός εικόνων, κειμένου και φωνής επαναλαμβάνεται διπλά και ακολουθείται από ένα κόντα (επίλογο). Το γεγονός ότι οι περισσότεροι θεατές βλέπουν τη δεύτερη παρουσίαση των εικόνων με διαφορετικό τρόπο από την πρώτη, υπογραμμίζει το πρόβλημα εμπιστοσύνης στην εκπροσώπηση μέσα από τα ΜΜΕ.»

sum of the parts: what can be named is a performed oral history specially commissioned by VTape. The eighteen-minute video recounts the 'dis-remembered' journey of the Bowen family from its earliest documented history in Clinton, Jones County, Georgia in 1815, as told by Bowen herself.

Σκηνοθεσία, Παραγωγή, Αφήγηση, Έρευνα / Director, Producer, Narration, Research Deanna Bowen
Συμπαραγωγή / Co-Producer Scott McLaren
Βιντεογράφηση / Videography Christopher Behnisch
Μοντάζ / Editor Paul Hili
Βοηθός μοντέρ / Assistant Editor Kailey Birk, John Verhaeven
Βοηθός παραγωγής / Production Assistant Annie Cheung
Αποκατάσταση ήχου / Sound Restoration Josh Vamos
Post-Production Fearless Films Post Production
Ανάθεση και διανομή / Commissioned and Distributed by VTape



Ephraim Asili, Fluid Frontiers
23:00, 2017

Το *Fluid Frontiers* είναι η πέμπτη και τελευταία ταινία στη σειρά με τίτλο *The Diaspora Suite*, και διερευνά την προσωπική σχέση του Asili με την Αφρικανική Διασπορά. Η ταινία γυρίστηκε κατά μήκος του ποταμού Ντιτρόιτ και διερευνά τη σχέση ανάμεσα στις έννοιες της αντίστασης και της απελευθέρωσης μέσα από τα παραδείγματα του Υπόγειου Σιδηρόδρομου (ΣτΜ: κρυφό δίκτυο διαφυγής των αφροαμερικανών δούλων από τις δουλεμπορικές πολιτείες), της εφημερίδας των μαύρων

«Broadside Press», καθώς και έργων τέχνης από ντόπιους καλλιτέχνες του Ντιτρόιτ. Η ανάγνωση όλων των ποιημάτων, τα οποία διαβάζουν ντόπιοι από την περιοχή του Ντιτρόιτ/Γουίντσορ από πρωτότυπες δημοσιεύσεις στην εφημερίδα Broadside Press, έγινε χωρίς πρόβα.

Fluid Frontiers is the fifth and final film in the series entitled *The Diaspora Suite*, exploring Asili's personal relationship to the African Diaspora. Shot along the Detroit River, Fluid Frontiers explores the relationship between concepts of resistance and liberation, exemplified by the Underground Railroad, Broadside Press, and artworks of local Detroit Artists. All of the poems are read from original copies of Broadside Press publications by natives of the Detroit/Windsor region, and were shot without rehearsal. ανδρική φωνή). Αυτός ο καταιγισμός εικόνων, κειμένου και φωνής επαναλαμβάνεται διπλά και ακολουθείται από ένα κόντα (επίλογο). Το γεγονός ότι οι περισσότεροι θεατές βλέπουν τη δεύτερη παρουσίαση των εικόνων με διαφορετικό τρόπο από την πρώτη, υπογραμμίζει το πρόβλημα εμπιστοσύνης στην εκπροσώπηση μέσα από τα ΜΜΕ.»

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ
DIRECTORS' BIOGRAPHIES

Ο **Ephraim Asili** είναι σκηνοθέτης, DJ και ταξιδιώτης, το έργο του οποίου επικεντρώνεται στην αφρικανική διασπορά ως πολιτισμική κινητήρια δύναμη. Έργα του έχουν παρουσιαστεί σε φεστιβάλ και διοργανώσεις ανά τον κόσμο, όπως στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Νέας Υόρκης, στο Διεθνές Φεστιβάλ Ταινιών του Τορόντο, στα Φεστιβάλ Ann Arbor, Σαν Φρανσίσκο, Μιλάνο, Ρότερνταμ, MoMA, LAMOCA, Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης και Μουσείο Whitney της Νέας Υόρκης. Ως DJ, παίζει μουσική στη ραδιοφωνική εκπομπή του *In The Cut* (WGXC), αλλά και ζωντανά στο μηνιαίο πάρτι που διοργανώνει, το «Botanica». Σήμερα ζει στο Χάντσον της Νέας Υόρκης και είναι Καθηγητής Κινηματογράφου και Ηλεκτρονικών Τεχνών στο Πανεπιστήμιο Bard College.

Ephraim Asili is a filmmaker, DJ, and traveler whose work focuses on the African diaspora as a cultural force. His films have screened in festivals and venues all over the world, including the New York Film Festival, NY; Toronto International Film Festival, Canada; Ann Arbor Film Festival, MI; San Francisco International Film Festival, CA; Milano Film Festival, Italy; International Film Festival Rotterdam, Netherlands; MoMA PS1, NY; LAMOCA, CA; Museum of Fine Arts, Boston, MA; and the Whitney Museum, NY. As a DJ, Asili can be heard on his radio program *In The Cut* on WGXC, or live at his monthly dance party Botanica. Asili currently resides in Hudson, NY, and is a Professor in the Film and Electronic Arts Department at Bard College.

—

Η **Deanna Bowen** (γεν. 1969, Όουκλαντ, σήμερα ζει στο Τορόντο) είναι απόγονος δύο οικογενειών σκλάβων από την Αλαμπάμα και το Κεντάκι, με καταγωγή από το Έιρπερ Βάλεϊ και το Κάρπσι, Αλμπέρτα. Η οικογενειακή ιστορία της σκηνοθέτιδας αποτελεί κεντρικό άξονα στο αυτοεθνογραφικό, διεπιστημονικό έργο της που τοποθετείται ήδη στις αρχές της δεκαετίας του '90. Χρησιμοποιεί ένα ρεπερτόριο καλλιτεχνικών πρακτικών που στόχο έχουν να καθορίσουν το μαύρο σώμα, την παρουσία και κίνησή του στον χρόνο και τον χώρο. Πρόσφατα, ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την ιστορία μετανάστευσης της δικής της οικογένειας και τις διασυνδέσεις της με δύο πόλεις της Οκλαχόμα που κατοικούνταν αποκλειστικά από Μαύρους (Hogan's Alley & Black Strathcona), καθώς και με τη μετανάστευση των «Exodusters» (ΣτΜ των Αφροαμερικανών που μετακινήθηκαν από τις πολιτείες του ποταμού Μισισιπή προς το Κάνσας), αλλά και με τις ρατσιστικές οργανώσεις της Κου Κλουξ Κλαν στον Καναδά και τις ΗΠΑ.

Το 2020 έλαβε το βραβείο οπτικοακουστικών τεχνών «Governor General Award for Visual and Media Arts», το 2018 έλαβε χρηματοδότηση από το Συμβούλιο Έρευνας και Δημιουργίας του Καναδά, το 2017 έλαβε χρηματοδότηση από το Συμβούλιο Τεχνών του Οντάριο, το 2016 υποτροφία από το ίδρυμα John Simon Guggenheim Memorial Foundation, και το 2014 έλαβε το βραβείο William H. Johnson. Το δημιουργικό και συγγραφικό της έργο, καθώς και οι συνεντεύξεις της έχουν δημοσιευθεί στα περιοδικά *Canadian Art, The Capilano Review, The Black Prairie Archives* και *Transition Magazine*. Η Bowen είναι επιμελήτρια της έκδοσης *Other Places: Reflections on Media Arts in Canada (2019)*.

Deanna Bowen (b. 1969, Oakland; lives in Toronto) is a descendant of two Alabama and Kentucky born Black Prairie pioneer families from Amber Valley and Campsie, Alberta. Bowen's family history has been the central pivot of her auto-ethnographic interdisciplinary works since the early 1990s. She makes use of a repertoire of artistic gestures in order to define the Black body and trace its presence and movement in place and time. In recent years, her work has involved close examination of her family's migration and their connections to Vancouver's Hogan's Alley and Black Strathcona, the "All-Black" towns of Oklahoma, the Kansas Exoduster migrations, and the Ku Klux Klan in Canada and the US.

She is a recipient of a 2020 Governor General Award for Visual and Media Arts Award, a 2018 Canada Council Research and Creation Grant, an Ontario Arts Council Media Arts Grant in 2017, a 2016 John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship, and the 2014 William H. Johnson Prize. Her writing, interviews and artworks have been published in *Canadian Art, The Capilano Review, The Black Prairie Archives,* and *Transition Magazine*. Bowen is editor of the 2019 publication *Other Places: Reflections on Media Arts in Canada.*

—

Ο **Charles Burnett** γεννήθηκε στην πόλη Βίξμπεργκ του Μισισιπή στις 13 Απριλίου 1944 και εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στο Λος Άντζελες σε νεαρή ηλικία. Περιγράφει το Watts, όπου μεγάλωσε, ως μία κοινότητα με έντονη μυθική σύνδεση με τον Νότο χάρη στους πολλούς έποικους από τον Νότο που εγκαταστάθηκαν εκεί, γεγονός που απασχόλησε ιδιαίτερα το έργο του. Φοίτησε στο λύκειο John C. Fremont όπου έκανε στίβο. Ως μέλος της λέσχης ηλεκτρονικών, ο Burnett έκανε παρέα με άλλους ομοϊδεάτες, καθώς και με το «κρυφό ταλέντο», τον ηθοποιό Charles Bracy (*The Million Dollar Rip-off*, 1976), που αργότερα συμμετείχε σε ταινίες του Burnett όπως στο Killer of Sheep. Οι δυο τους αποφοίτησαν από την ίδια τάξη και σπούδασαν ηλεκτρολόγοι στο Los

Angeles City College. Ο Bracy εγκατέλειψε τις σπουδές του νωρίτερα για να δουλέψει, ενώ ο Burnett έχασε σύντομα το ενδιαφέρον του να γίνει επαγγελματίας ηλεκτρολόγος.

Ο Burnett αποφάσισε να ακολουθήσει μεταπτυχιακές σπουδές (MFA) στη Σκηνοθεσία, στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια όπου επηρεάστηκε σημαντικά από τους καθηγητές του, τον Basil Wright, σκηνοθέτη των ξακουστών ταινιών ντοκιμαντέρ *Night Mail* και *Song of Ceylon*, και τον Elyseo Taylor, εμπνευστή του προγράμματος «Εθνογραφία της Επικοινωνίας» και καθηγητή του Κινηματογράφου του Τρίτου Κόσμου. Πηγή έμπνευσης για τον Burnett, όπως ο ίδιος αναφέρει, αποτέλεσε το έργο των Jean Renoir, Satyajit Ray, Federico Fellini και Sidney Lumet.

Ο Burnett δούλεψε και σπούδασε στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια (UCLA) μαζί με τους Julie Dash, Haile Gerima, Billy Woodbury, Larry Clark, και Jamaa Fanaka (τότε γνωστός ως Walter Gordon). Όπως ο ίδιος είχε αναφέρει «η σχολή κινηματογράφου του UCLA είναι ένα αντιχολιγουντιανό περιβάλλον με μια κάπως αναρχική γεύση». Οι σκηνοθέτες του UCLA περιφρονούσαν το κύμα του Blaxploitation, ενώ εξέφραζαν την προτίμησή τους για ένα είδος σκηνοθεσίας που «ήταν επίκαιρο ή εξαιρετικά καλοφτιαγμένο, πρωτότυπο». Ο Clyde Taylor από το Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης χαρακτήρισε αυτή την ομάδα ριζοσπαστικών μαύρων σκηνοθετών ως τους «Επαναστάτες του Λ.Α.» Παρόλο που δεν πάρθηκε συνειδητά η απόφαση από τους σκηνοθέτες αυτούς να αυτοορισθούν ως «επαναστάτες», υπήρχε αναμφίβολα ανάμεσά τους κάποιου είδους συντροφικότητα και ανάγκη για ανταλλαγή ιδεών. Ο Burnett ανέλαβε ως διευθυντής φωτογραφίας του *Bush Mama* (1979) σε σκηνοθεσία H. Gerima, ενώ δούλεψε παράλληλα ως μέλος του συνεργείου, στο μοντάζ και την κάμερα του *Illusions* (1982) σε σκηνοθεσία της Julie Dash. Παράλληλα, υπέγραψε το σενάριο και τη διεύθυνση φωτογραφίας του *Bless Their Little Hearts* (1984) σε σκηνοθεσία B. Woodbury.

Ο Burnett και οι σύντροφοί του δεν αποφοίτησαν αμέσως από το UCLA: παρέμειναν στο πρόγραμμα όσο περισσότερο μπορούσαν για να έχουν πρόσβαση σε δωρεάν εξοπλισμό, και να μπορούν να σκηνοθετούν τη μία ταινία μετά την άλλη. Κατά την περίοδο αυτή, ο Burnett δημιούργησε μία σειρά εμβληματικών ταινιών με χαρακτηριστικό το *Killer of Sheep*, τη σπουδαστική του ταινία και πρώτη μεγάλου μήκους του. Πριν από αυτήν, προηγήθηκε το *Several Friends* (1969), που προοριζόταν για μεγάλου μήκους, αλλά κατέληξε να έχει μικρή διάρκεια. Η τελευταία αποτελεί μία σειρά από βινιέτες σε στυλ ντοκιμαντέρ που εικονογραφούν τις ζωές διαφόρων χαρακτήρων τους οποίους υποδύονται κυρίως ερασιτέχνες (φίλοι του ίδιου του σκηνοθέτη) που ζούνε στο Watts. Το μεγαλύτερο μέρος του θέματος και της αισθητικής της ταινίας αυτής

(αλλά και πολλοί από τους ηθοποιούς της) κατέληξαν και στο *Killer of Sheep*.

Ένα παραγνωρισμένο διαμάντι του ανεξάρτητου σινεμά, το *My Brother's Wedding*, ξεκίνησε να γυρίζεται το 1983. Ο Burnett έγραψε, σκηνοθέτησε και ανέλαβε την παραγωγή αυτής της χαμηλού προϋπολογισμού ανεξάρτητης ταινίας που διερευνά τις οικογενειακές σχέσεις και τις προσωπικές υποχρεώσεις του Πιέρ, ενός νεαρού άντρα που προσπαθεί να αποτρέψει τον κολλητό του από το να καταλήξει εκ νέου στη φυλακή, ενώ παράλληλα ασχολείται και με τον επικείμενο γάμο του αδελφού του και την ένταξή του σε μία αριστοκρατική οικογένεια μαύρων. Το *My Brother's Wedding* συνδυάζει κωμωδία και τραγωδία για να εξερευνήσει τον τρόπο που η τάξη ενσωματώνεται στην εμπειρία των Μαύρων Αμερικανών.

Το 1990, ο Burnett έγραψε και σκηνοθέτησε μία τρομακτική μαύρη κωμωδία, ένα οικογενειακό δράμα με τίτλο *To Sleep With Anger*. Ο Danny Glover έπειτα από την πρόσφατη επιτυχία του στο *Lethal Weapon* κατάφερε να εξασφαλίσει χρηματοδότηση, αναλαμβάνοντας ως συμπαραγωγός αλλά και πρωταγωνιστής στον ρόλο του Χάρι, ενός γοητευτικού, αλλά και παμπόνηρου τύπου από τον Νότο, οικογενειακού φίλου. Καταφέρνοντας να διεισδύσει στο σπίτι μίας εύπορης οικογένειας, ο Χάρι, γνήσιος γόης, απειλεί να κλονίσει τον παράδεισό της. Για την ταινία αυτή, ο Burnett έλαβε βραβεία και διακρίσεις στην Αμερική και τον υπόλοιπο κόσμο. Το 1991, το *To Sleep With Anger* έλαβε Βραβείο Καλύτερης Σκηνοθεσίας και Καλύτερου Σεναρίου (Burnett), καθώς και Καλύτερου Ηθοποιού (Glover) στα Βραβεία Ανεξάρτητου Κινηματογράφου – Independent Spirit Awards. Η Βιβλιοθήκη του Κονγκρέσου συμπεριέλαβε αργότερα την ταινία στον κατάλογό της (επιπλέον του *Killer of Sheep*), ενώ η Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου τίμησε τον Burnett για το σενάριο της ταινίας *To Sleep With Anger*, καθιστώντας τον τον πρώτο μαύρο σκηνοθέτη που κέρδισε βραβείο στην κατηγορία αυτή στα 25 χρόνια ιστορίας της Ένωσης. Η ίδια ταινία έλαβε επίσης Ειδικό Βραβείο Κριτικής Επιτροπής στο Φεστιβάλ του Sundance (1990) από την Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου του Λος Άντζελες. Τόσο ο Burnett όσο και ο Glover προτάθηκαν για βραβεία της Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου της Νέας Υόρκης.

Η επόμενη ταινία του, με τίτλο *The Glass Shield*, (1994, με πρωταγωνιστές τους Lori Petty, Michael Boatman και Ice Cube) είναι ένα αστυνομικό δράμα βασισμένο σε μία αληθινή ιστορία διαφθοράς και ρατσισμού στο αστυνομικό σώμα του Λος Άντζελες. Παρόλο που η ταινία απέσπασε θετικές κριτικές, δεν γνώρισε εμπορική επιτυχία. Τη μεγάλου μήκους ταινία ακολούθησε μία μικρού μήκους με τίτλο *When It Rains* (1995). Ακολούθως, συνεργάστηκε με τους αστέρες James Earl Jones και

Lynn Redgrave στη σκηνοθεσία της σουρεαλιστικής ρομαντικής κομεντί *The Annihilation of Fish* (1999), που απέσπασε βραβεία στα φεστιβάλ Newport Beach, Sarasota και Worldfest Houston. Ο Burnett ταξίδεψε, επίσης, στην Αφρική όπου σκηνοθέτησε το *Namibia: The Struggle for Liberation* (2007), μία ισχυρή, επική βιογραφία του Sam Nujoma, του ηγέτη του Λαϊκού Κινήματος Νοτιοδυτικής Αφρικής και πρώτου προέδρου της χώρας. Η ταινία είναι βασισμένη στις μνήμες του Nujoma, και πρωταγωνιστούν οι Carl Lumbly και Danny Glover.

Κατά τη διάρκεια της καριέρας του, ο Burnett πειραματίστηκε, επίσης, με το ντοκιμαντέρ καθώς πολλές από τις πρώτες του ταινίες αγγίζουν το σύνορο μεταξύ μυθοπλασίας και μη. Το 1991 σκηνοθέτησε ένα ντοκιμαντέρ για τη μετανάστευση στις ΗΠΑ, με τίτλο *America Becoming; Dr. Endesha Ida Mae Holland* (1998), το πορτρέτο ενός ακτιβιστή των δικαιωμάτων του ανθρώπου, συγγραφέα θεατρικών έργων και δασκάλου, καθώς και το *Nat Turner: A Troublesome Property* (2003) με θέμα τον ηγέτη μίας επανάστασης σκλάβων.

Ο Burnett έκανε το τηλεοπτικό του ντεμπούτο με τη γνωστή ταινία *Nightjohn* το 1996 σε παραγωγή Disney Channel, βασισμένη στο μυθιστόρημα του Gary Paulsen που διηγείται την ιστορία μίας παράτολμης προσπάθειας ενός σκλάβου να διδάξει ανάγνωση και γραφή σε ένα ορφανό κορίτσι, θυγατέρα σκλάβων. Η τηλεοπτική αυτή ταινία έλαβε το 1997 ειδικό βραβείο από την Εθνική Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου «για μία ταινία της οποίας η εξαίρετη ποιότητα και καταγωγή κλονίζουν τα θεμέλια της αγοράς ταινιών».

Το τηλεοπτικό του έργο περιλαμβάνει ακόμη τη μίνι σειρά δύο επεισοδίων σε παραγωγή ABC: το *Oprah Winfrey Presents: The Wedding*, με πρωταγωνιστές τις Halle Barry και Lynn Whitfield και το *Selma, Lord, Selma* (1999), για την αιματηρή πορεία υπέρ των δικαιωμάτων του ανθρώπου στη γέφυρα Edmund Pettus. Σκηνοθέτησε, επίσης, το *Finding Buck McHenry* (2000) για μία ομάδα μπέιζμπολ μαύρων, το *Relative Stranger* (2009) ένα δράμα για μία επώδυνη οικογενειακή συγκέντρωση, το *Warming By the Devil's Fire* (2003), ένα επεισόδιο για τη σειρά έξι επεισοδίων του Martin Scorsese *The Blues* για το PBS. Ο Burnett δούλεψε επίσης στη μίνι σειρά *American Family: The Journey of Dreams* που ξεκίνησε το 2002.

Το 1997 η Κινηματογραφική Λέσχη του Lincoln Center και το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου για τα Ανθρώπινα Δικαιώματα τίμησε τον Burnett διοργανώνοντας μία ρετροσπεκτίβα με τίτλο *Witnessing For Everyday Heroes*, η οποία παρουσιάστηκε στο θέατρο Walter Reade. Ο σκηνοθέτης έλαβε υποτροφία από το Ίδρυμα Γκούγκενχαϊμ, το Ίδρυμα Ρόκφελερ, Εθνικό Κληροδότημα για τις Τέχνες, υποτροφία από το Ίδρυμα

J.P.Getty, καθώς και υποτροφία του Ιδρύματος John D. & Catherine T. MacArthur.

Ο Burnett έχει επίσης τιμηθεί με το Βραβείο Maya Deren του Αμερικανικού Ινστιτούτου Κινηματογράφου, και είναι ένας από τους λίγους ανθρώπους που τιμήθηκαν με το βραβείο Paul Robeson του Πανεπιστημίου του Χόουαρντ για τη συμβολή του στο σινεμά. Ο Charles Burnett ζει στο Λος Άντζελες. Έχει δύο γιους, τον Τζόναθαν και τον Στίβεν, καθώς και δύο εγγόνια, τις Μάιλα και Λέιλα.

Born in Vicksburg, Mississippi on April 13, 1944, **Charles Burnett** moved with his family to Los Angeles at an early age.He describes Watts, the community he grew up in, as having a strong mythical connection with the South thanks to the many Southern transplants who settled there — an atmosphere that has informed much of Burnett's work.He attended John C. Fremont High School, where he ran track.As a member of the electronics club, Burnett befriended fellow electronics enthusiast and secretly aspiring actor Charles Bracy (*The Million Dollar Rip-off*, 1976), who would later work on and act in a number of Burnett's films, including *Killer of Sheep*.Burnett and Bracy graduated in the same class and both went on to study as electricians at Los Angeles City College.Bracy left school early to take a full-time job and Burnett soon lost interest with the idea of being a professional electrician.

Burnett decided to pursue a Master of Fine Arts in filmmaking at UCLA, where he was greatly influenced by his professors Basil Wright, the English documentary filmmaker famous for *Night Mail* and *Song of Ceylon*, and Elyseo Taylor, creator of the Ethno-Communications program and professor of Third World cinema.Burnett cites Jean Renoir, Satyajit Ray, Federico Fellini, and Sidney Lumet as other important cinematic influences.

Burnett worked and studied at UCLA alongside Julie Dash, Haile Gerima, Billy Woodbury, Larry Clark, and Jamaa Fanaka (then known as Walter Gordon).He describes the UCLA film school as an "anti-Hollywood" environment with a "kind of anarchistic flavor to it."The UCLA filmmakers shared a disdain for the Blaxploitation vogue of the day and a propensity toward filmmaking that was "relevant or extremely well done, original." Clyde Taylor of New York University would later label this group of radical black film contemporaries the "L.A. Rebellion." Although there was no conscious impetus among these filmmakers to declare themselves part of a "rebellion," there was much camaraderie and exchange of ideas and labor between them. Burnett was the cinematographer for Gerima's *Bush Mama* (1979), worked crew and camera and edited *Dash's Illusions* (1982) and was the screenwriter and cinematographer for Woodbury's *Bless Their Little Hearts* (1984).

Burnett and his contemporaries took their time at UCLA, staying in the program as long as they could in order to take advantage of the free film equipment and making film after film. Burnett made a number of seminal films at this time, the most notably his thesis film and first feature, *Killer of Sheep*. The precursor to *Killer of Sheep*, *Several Friends* (1969), was originally planned as a feature but ended up a short. *Several Friends* was a series of loose, documentary-style vignettes sketching the lives of a handful of characters, mostly played by amateurs (Burnett's friends) living in Watts. Much of the film's theme and aesthetic (and many of its actors) ended up in *Killer of Sheep*.

A long-neglected landmark of independent cinema, *My Brother's Wedding* began production in 1983. Burnett wrote, directed, and produced this low budget independent film that examines the family connections and personal obligations facing Pierce, a young man trying to keep his best friend from going back to jail while dealing with his older brother's approaching marriage into a bourgeois black family. *My Brother's Wedding* uses both comedy and tragedy to explore the way that class figures into the American black experience.

In 1990, Burnett wrote and directed the haunting, malicious, and darkly funny family drama, *To Sleep With Anger*. Danny Glover, parlaying his recent stardom in *Lethal Weapon* to get funding, co-produced and starred in this critically lauded film as Harry, a charming, mischievous, and possibly supernatural Southern family friend. As he insinuates himself into the home of a prosperous black family, Harry, like another snaky charmer, threatens to spoil their domestic paradise. Burnett received acclaim in America and abroad for the film. In 1991, *To Sleep With Anger* won Independent Spirit Awards for Best Director and Best Screenplay for Burnett and Best Actor for Glover. The Library of Congress later selected this film (in addition to *Killer of Sheep*) for its prestigious National Film Registry. The National Society of Film Critics honored Burnett for best screenplay for *To Sleep With Anger*, making him the first black filmmaker to win in this category in the group's 25-year history. The film also received a Special Jury Recognition Award at the 1990 Sundance Film Festival and a Special Award from the Los Angeles Film Critics Association. Both Burnett and Glover were nominated for New York Film Critics Circle Awards.

Burnett's next film, *The Glass Shield*, (1994, starring Lori Petty, Michael Boatman, and Ice Cube) was a police drama based on a true story of corruption and racism within the Los Angeles police force. While the film went over well with critics, it was not a commercial success. Burnett followed this feature with the short, *When It Rains* (1995). Working with movie stars James Earl Jones and Lynn Redgrave,

Burnett directed the surreal interracial romantic comedy *The Annihilation of Fish* (1999), which won awards at the Newport Beach, Sarasota, and Worldfest Houston Film Festivals. Burnett traveled to Africa to make *Namibia: The Struggle for Liberation* (2007), a powerful, epic biography of Sam Nujoma, the leader of the South West Africa People's Movement and the nation's first president. Based on Nujoma's memoirs, the film stars Carl Lumbly and Danny Glover.

Throughout his career, Burnett has also embraced the documentary form — many of his earliest film efforts walk the line between fiction and nonfiction cinema. He directed the 1991 documentary about U.S. immigration, *America Becoming; Dr. Endesha Ida Mae Holland* (1998), a portrait of a civil rights activist, playwright, and teacher; and Nat Turner: *A Troublesome Property* (2003) about the leader of an important slave rebellion.

Burnett made his television debut directing his acclaimed 1996 Disney Channel film, *Nightjohn*. Based on the Gary Paulsen's novel, the film tells the story of a slave's risky attempt to teach an orphaned slave girl to read and write. The TV film received a 1997 Special Citation Award from the National Society of Film Critics "for a film whose exceptional quality and origin challenge strictures of the movie marketplace."

Burnett's television work also includes the 1998 ABC two-part miniseries *Oprah Winfrey Presents: The Wedding*, starring Halle Barry and Lynn Whitfield; *Selma, Lord, Selma* (1999), about the infamous 1965 "Bloody Sunday" civil rights march across the Edmund Pettus Bridge; a film about Negro League Baseball, *Finding Buck McHenry* (2000); *Relative Stranger* (2009), a drama about a painful family reunion; and *Warming By the Devil's Fire* (2003), an episode in Martin Scorsese's six-part documentary The Blues for PBS. Burnett also worked on the PBS miniseries *American Family: The Journey of Dreams*, which debuted in 2002.

In 1997, the Film Society of Lincoln Center and the Human Rights Watch International Film Festival honored Burnett with a retrospective, Witnessing For Everyday Heroes, presented at New York's Walter Reade Theater of Lincoln Center. Burnett has been awarded grants from the Guggenheim Foundation, the Rockefeller Foundation, the National Endowment for the Arts, and the J. P. Getty Foundation, as well as a John D. and Catherine T. MacArthur Fellowship (a.k.a. "the genius grant").

Burnett is also the winner of the American Film Institute's Maya Deren Award, and one of the very few people ever to be honored with Howard

University's Paul Robeson Award for achievement in cinema. Charles Burnett lives Los Angeles. He is the father of two sons, Jonathan and Steven, and the grandfather of Malia and Leila Burnett.

—

Ο **Christopher Harris** σκηνοθετεί ταινίες και δημιουργεί βίντεο-εγκαταστάσεις που «διαβάζουν» την αφροαμερικανική ιστοριογραφία μέσα από την ποιητική και αισθητική ματιά του πειραματικού σινεμά. Το έργο του ενσωματώνει κινούμενες εικόνες που έχουν διαφοροποιηθεί φωτοχημικά, καθώς και σκηνοθετημένες αναπαραστάσεις σπάνιου αρχειακού υλικού, αμφισβητώντας παράλληλα τις συμβατικές μορφές ντοκιμαντέρ. Σήμερα ασχολείται με μία σειρά οπτικο-εκτυπωμένων πειραματικών ταινιών σε 16mm που συνομιλούν με λογοτεχνικά έργα αφροαμερικανών συγγραφέων.

Στις διεθνείς εκθέσεις του περιλαμβάνεται μία ρετροσπεκτίβα του συνολικού του έργου στο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Belo Horizonte (Βραζιλία), σόλο προβολές στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, στο Φεστιβάλ του Λοκάρνο (Ελβετία), στο φεστιβάλ Encontro de Cinema Negro (Ρίο ντε Τζανέιρο), στο Ινστιτούτο Arsenal Κινηματογράφου και Βίντεο (Βερολίνο), και μία σόλο περφόρμανς στο Φεστιβάλ 'Essay Film Festival' (Λονδίνο). Άλλες εκθέσεις του περιλαμβάνουν σόλο προβολές στις εξής διοργανώσεις: True/False Film Fest (Κολούμπια), Brakhage Center Symposium (Μπόλντερ), Gene Siskel Film Center (Σικάγο), μία σόλο έκθεση στο κέντρο τεχνών Wexner Center for the Arts (Κολόμπους), προβολές για δύο άτομα στο Εθνικό Μουσείο Αφροαμερικανικής Ιστορίας και Πολιτισμού (Ουάσιγκτον) και UnionDocs (Μπρούκλιν), καθώς και ομαδικές εκθέσεις: Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Νέας Υόρκης (2021), Μουσείο Whitney Αμερικανικής Τέχνης, Κέντρο Τεχνών Wexner Center for the Arts, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Σαν Φρανσίσκο, Ινστιτούτο Τεχνών του Σικάγο, Μπιενάλε Κινηματογράφου – Ινστιτούτο Σύγχρονων Τεχνών (Λονδίνο), ΔΦΚ Ann Arbor, ΔΦΚ Ρότερνταμ, Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Βιέννης BIENNALE και Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Εδιμβούργου μεταξύ άλλων.

Τον Μάιο 2022, ο Harris έλαβε το δεύτερο ετήσιο βραβείο της Prismatic Ground «Ground Glass Award» για την εξαίρετη συμβολή του στα πειραματικά μέσα. Έχει επίσης τιμηθεί με το βραβείο Radcliffe-Film Study Center Fellow/David (2020-21), και με υποτροφία «Roberta Logie Fellow» στο Ινστιτούτο Radcliffe του Πανεπιστημίου του Χάρβαρντ. Το 2020 έλαβε χρηματοδότηση για το καλλιτεχνικό του έργο από το ινστιτούτο Los Angeles Filmforum, υποτροφία Chrysalis από το φεστιβάλ Media City Film Festival, απέσπασε το βραβείο Φιλοξενούμενου Καλλιτέχνη το 2019-20 από το κέντρο τεχνών Wexner Center, ενώ

το 2018 συμμετείχε στο σεμινάριο Flaherty ως φιλοξενούμενος καλλιτέχνης. Το 2017 έλαβε την υποτροφία Alpert/MacDowell και το 2015 χρηματοδότηση από τον οργανισμό Creative Capital. Άρθρα για το έργο του έχουν δημοσιευθεί σε περιοδικά και βιβλία όπως *Art in America, Cinema Scope Magazine και Millennium Film Journal*. Ο Harris είναι Αναπληρωτής Καθηγητής του ιδρύματος F. Wendell Miller, και Επικεφαλής του Τμήματος Κινηματογράφου και Βίντεο στο Πανεπιστήμιο της Άϊοβα.

Christopher Harris makes films and video installations that read African American historiography through the poetics and aesthetics of experimental cinema.His work employs manually and photo-chemically altered appropriated moving images, staged re-enactments of archival artifacts and interrogations of documentary conventions. His current project is a series of optically-printed 16mm experimental films in conversation with canonical works of African-American literature.

His international exhibitions include a career retrospective at the Belo Horizonte International Short Film Festival (Brazil), solo screenings at the Museum of Modern Art, Locarno Film Festival (Switzerland), Images Festival (Toronto), Encontro de Cinema Negro (Rio de Janeiro), Arsenal-Institute for Film and Video (Berlin) and a solo performance at the Essay Film Festival (London); additional exhibitions include solo screenings at the True/False Film Fest (Columbia, MO), the Brakhage Center Symposium (Boulder, CO) and the Gene Siskel Film Center (Chicago, IL); a solo exhibition at the Wexner Center for the Arts (Columbus, OH); two-person screenings at the National Museum of African American History and Culture (Washington, D.C.) and UnionDocs (Brooklyn); and group screenings at the 2021 New York Film Festival, the Whitney Museum of American Art, the Wexner Center for the Arts, the San Francisco Museum of Modern Art, the Art Institute of Chicago, the Artists' Film Biennial at the Institute of Contemporary Arts (London), the Ann Arbor Film Festival, the International Film Festival Rotterdam, the VIENNALE-Vienna International Film Festival and the Edinburgh International Film Festival, among many others.

In May of 2022, Harris received Prismatic Ground's second annual Ground Glass Award for outstanding contribution in the field of experimental media. He also received the 2020-2021 Radcliffe-Film Study Center Fellow/David and Roberta Logie Fellow at Harvard University's Radcliffe Institute for Advanced Study, and a 2020 Artist Project Grant from Los Angeles Filmforum, Media City Film Festival's 2020 Chrysalis Fellowship, the2019-20 Artist Residency Award from the Wexner Center for the Arts and was a featured artist at the 2018 Flaherty Seminar; the recipient of a 2017 Alpert/MacDowell Fellowship and the

recipient of a 2015 Creative Capital grant. Writing about his work has appeared in *Art in America, Cinema Scope Magazine and Millennium Film Journal*, and numerous books and periodicals. Interviews with Harris have appeared in Film Comment, Mubi.com, BOMB Magazine, and Film Quarterly among other print and online journals. Harris is the F. Wendell Miller Associate Professor and Head of Film and Video Production at the University of Iowa.

—

Η **Cauleen Smith** είναι διεπιστημονική καλλιτέχνης, το έργο της οποίας καταπιάνεται με τις καθημερινές δυνατότητες της φαντασίας. Ενσωματώνοντας στο έργο της πληθώρα υλικών, η Smith ασχολείται κυρίως με τον λόγο στο πειραματικό σινεμά στα μέσα του 20ού αιώνα. Από τον δομισμό (ή στρουκτουραλισμό), στο σινεμά του τρίτου κόσμου και την επιστημονική φαντασία, το έργο της Smith ενσωματώνει τις πρακτικές αυτών των πεδίων προσφέροντας μία φαινομενολογική εμπειρία σε θεατές και συμμετέχοντες. Οι ταινίες, τα αντικείμενα και οι εγκαταστάσεις που έχει δημιουργήσει έχουν συμμετάσχει σε εκθέσεις ανά τον κόσμο (Studio Museum of Harlem, Houston Contemporary Art Museum, Yerba Buena Center for the Arts – Σαν Φρανσίσκο, New Museum – Νέα Υόρκη, Decad – Βερολίνο). Η Smith αποφοίτησε από το Πανεπιστήμιο του Σαν Φρανσίσκο (BA) και από τη Σχολή Θεάτρου, Κινηματογράφου και Τηλεόρασης του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια (MFA). Σήμερα ζει στο Σικάγο και διδάσκει στη Σχολή Καλών Τεχνών του Βερμόντ (Vermont College of Fine Arts).

Cauleen Smith is an interdisciplinary artist whose work reflects upon the everyday possibilities of the imagination. Though operating in multiple materials and arenas, Smith roots her work firmly within the discourse of mid-twentieth century experimental film. Drawing from structuralism, third world cinema, and science fiction, Smith makes things that deploy the tactics of these disciplines while offering a phenomenological experience for spectators and participants. Her films, objects, and installations have been featured in exhibitions at the Studio Museum of Harlem; Houston Contemporary Art Museum; Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco; the New Museum, New York; and Decad, Berlin. Smith earned a BA from San Francisco State University and an MFA from the UCLA School of Theater Film and Television, and currently lives in Chicago while teaching at the Vermont College of Fine Arts.

[Μεταφράσεις συνόψεων & βιογραφικών στα Ελληνικά: Διαμάντω Στυλιανού]

Διοργάνωση / Organization
Υπουργείο Παιδείας, Πολιτισμού, Αθλητισμού και Νεολαίας της Κύπρου /
Ministry of Education, Culture, Sports and Youth & Brave New Culture

Επιλογή Προγράμματος, Συντονισμός / Program Selection, Coordination
Έλενα Χριστοδουλίδου (Ανώτερη Μορφωτική Λειτουργός),
Γιάγκος Χατζηγιάννης (Brave New Culture) /
Elena Christodoulidou (Senior Cultural Officer),
Yiangos Hadjiyiannis (Brave New Culture)

Επιμελητές Προγραμμάτων, Έρευνα, Επιμελητικά Κείμενα /
Program Curators, Research, Curatorial texts
Christopher Zimmerman, Δώρος Δημητρίου, Δημήτρης Μπάμπας, Χριστιάνα Ιωάννου,
Ευαγόρας Βανέζης /
Christopher Zimmerman, Doros Demetriou, Dimitris Bampas, Christiana Ioannou,
Evagoras Vanezis

Μεταφράσεις Κειμένων / Catalogue Translations
Διαμάντω Στυλιανού, Δώρος Δημητρίου, Δημήτρης Μπάμπας, Χριστιάνα Ιωάννου /
Diamanto Stylianou, Doros Demetriou, Dimitris Bampas, Christiana Ioannou

Μέσα και Επικοινωνία / Media and Communication
Δανάη Στυλιανού / Danae Stylianou

Σχεδιασμός Αφίσας και Καταλόγου / Design of Poster and Catalogue
POP snacks: Χρύσω Κοσμά, Δέσποινα Ράγκου /
POP snacks: Chrysso Cosmas, Despina Rangou

Υποστήριξη Παραγωγής / Production Support
Γιάννης Ιωαννίδης / Yiannis Ioannides

Εκτύπωση / Printing
Kailas Printers & Lithographers Ltd

Θερμές ευχαριστίες / We would like to thank
Δημοτικό Μουσείο Χαρακτικής Χαμπή / Hambis Municipal Museum of Printmaking
Γιώργος Τσαγγάρης / Yiorgos Tsangaris