



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΨΗΦΙΑΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΕΧΝΗΣ

Ακαδημαϊκά έτη 2018 – 2020

15^{ος} κύκλος σπουδών

Τίτλος θεωρητικής εργασίας:

—**Η γυναίκα με τη βιντεοκάμερα**—

Πάνω στην ορατή και την άορατη πραγματικότητα

Τίτλος καλλιτεχνικού έργου:

—**Η Πολυκατοικία**—

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ελένη Α. Βροντή

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2020

Τριμελής επιτροπή:

Χαρβαλιάς Γεώργιος, Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (επιβλέπων καλλιτεχνικού έργου)

Μπέτσου Βασιλική, Αναπληρώτρια καθηγήτρια Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (επιβλέπουσα καλλιτεχνικού έργου)

Γκινოსάτης Δημήτριος, εντεταλμένος Επίκουρος καθηγητής (Π.Δ. 407/80) (επιβλέπων θεωρητικής εργασίας)

Σύμβουλοι:

Θανάσης Ρεντζής, Σκηνοθέτης, εντεταλμένος καθηγητής ΑΣΚΤ

Ταξιάρχης Διαμαντόπουλος, Ε.ΔΙ.Π, Ηχητική Σύθεση

Περιγραφή: Αυτοβιογραφικό κείμενο, αναστοχαστικός απολογισμός, artist statement για τη δημιουργία της ταινίας «Η πολυκατοικία».

Description: An autobiographical text, a reflective review, an artist statement for the creation of the film “Polykatoikia”.

Λέξεις κλειδιά: Μνήμη, αυτοβιογραφία, τραύμα, γυναικεία αφήγηση, φεμινισμός, υποκειμενικό ντοκιμαντέρ, ναρκισσισμός, πολιτικό σινεμά, βιογραφία, ημερολόγιο, η λειτουργία του κατοικείν, «τοποφιλική έρευνα», κατοικία, πολυκατοικία, Αθήνα, εξευγενισμός, νεορεαλισμός, Αλήθεια, ταυτότητα, άγχος, συναίσθημα, χρόνος, θάνατος, ηθική.

Keywords: Memory, autobiography, intimate diary, women’s narrative, feminism, subjective documentary, narcissism, trauma, political cinema, intersubjective genre, reflection, life writing, biographical space, house, dwelling place, aesthetic and political space, Athens, polykatoikia, gentrification, spatial context, experience of living, allegories, real-life, neorealism, Truth, death, identity, anguish and emotion, images of time, poetry, history, ethics.

Copyright © [ELENH BPONTH]

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας διατριβής χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια της συγγραφέως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας / της διατριβής από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων της συγγραφέως.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|--|----|
| Πρόλογος | 6 |
| Μέρος I | |
| Ιστορικό..... | 11 |
| α) Πώς βρέθηκα στη Σχολή Καλών Τεχνών | 12 |
| β) Είμαι καλλιτέχνης; | 19 |
| γ) Καλαί τέχναι vs Digital Arts | 27 |
| Μέρος II | |
| Περιγραφή έργου | 33 |
| α) Για το πότε και υπό ποιές συνθήκες πραγματοποιείται η προπαραγωγή..... | 34 |
| β) Ποιά κρατάει την κάμερα; | 35 |
| γ) Το συναίσθημα του θανάτου | 35 |
| δ) Το βίντεο-πράγμα | 40 |
| ε) Η τοποφιλική έρευνα για την αθηναϊκή πολυκατοικία | 42 |
| Μέρος III | |
| Μοντάζ, πρακτικές και τρόποι θέασης | 49 |
| α) Το μοντάζ | 50 |
| β) Τακτικές & δημιουργικές πρακτικές | 52 |
| γ) Χρόνος και τόπος προβολής | 55 |
| Ευχαριστίες | 57 |
| Βιβλιογραφία - Φιλμογραφία | 59 |

(κενή σελίδα)

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η σύλληψη ενός ντοκιμαντέρ για την αθηναϊκή πολυκατοικία γεννήθηκε πριν από τις σπουδές μου στην Σχολή Καλών Τεχνών. Όμως, έχει σημασία ότι «ζυμώθηκε» μέσα στο περιβάλλον της Πειραιώς 256. Πριν εξηγήσω το γιατί, ας εξετάσουμε πρώτα πώς μία δημοσιογράφος πολιτιστικών και ντοκυμενταρίστρια (μια πτυχή μου, που πολλοί δεν γνωρίζουν) διάλεξε να ακολουθήσει το πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών «Ψηφιακές Μορφές Τέχνης» της ΑΣΚΤ, και να δούμε τι αποκόμισε από αυτό.

Σεβόμενη την ακαδημαϊκή φόρμα μιας διπλωματικής εργασίας, θέλω ωστόσο να προσδώσω έναν πιο προσωπικό χαρακτήρα στην γραφή. Οφείλω να ζητήσω συγνώμη εκ των προτέρων γι' αυτόν τον κάπως παράτολμο μονοπλευρισμό, αλλά υπάρχουν καλλιτεχνικοί, επιστημολογικοί και ηθικοί¹ λόγοι που χρησιμοποιείται το πρώτο πρόσωπο, τους οποίους θα προσπαθήσω να τους εξηγήσω παρακάτω:

α) Από άποψη γραφής: Οι αρχές του δημοσιογραφικού μου σκέπτεσθαι βασίζονται στη θεωρία και την πρακτική της σχολής του New Journalism. Πρόκειται για ένα είδος δημοσιογραφίας που αναπτύχθηκε στην Αμερική, στις δεκαετίες του 1960 και 1970, και συνέπλεκε την ειδησεογραφία με τη λογοτεχνία. Είχε ως κύριους εκφραστές σοβαρούς λογοτέχνες, όπως τον Tom Wolfe, τον Truman Capote, τον Norman Mailer, την Joan Didion, τον Gay Talese κ.ά. Τα μακροσκελή κείμενα τους, περίτεχνα δουλεμένα σα νουβέλες, δημοσιεύονταν σε περιοδικά κύρους, όπως το New Yorker, το Atlantic ή το Rolling Stone. Το ιδιαίτερο μ' αυτήν τη νέα δημοσιογραφία δεν ήταν μόνο το λογοτεχνικό ύφος, αλλά το γεγονός ότι οι συγγραφείς έδιναν περισσότερη βαρύτητα στην «αλήθεια» παρά στα «δεδομένα» και συχνά ενσωμάτωναν τους εαυτούς τους στο ρεπορτάζ και στην εξιστόρηση των γεγονότων, χρησιμοποιώντας το πρώτο πρόσωπο στη γραφή.

β) Στον τομέα του κινηματογράφου: Την ίδια εποχή που αναπτύσσεται το New Journalism, καθιερώνεται στις ΗΠΑ ένα διακριτό είδος στο ντοκιμαντέρ, ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης, που θεωρείται πιο κοντά στην τέχνη παρά στην τεκμηρίωση. «Ξεκίνησε από μια διττή ανάγκη: καλλιτεχνική και επιστημονική. Το

¹ Με την έννοια των ethics.

πλαίσιο στο οποίο εμφανίστηκε ήταν ακαδημαϊκό και συγκεκριμένα το Πρόγραμμα Εθνογραφικού Κινηματογράφου του Πανεπιστημίου του UCLA, που διήθυνε ο Colin Young, ο θεωρητικός θεμελιωτής της συγκεκριμένης προσέγγισης» γράφει η Εύα Στεφανή στο βιβλίο της με τίτλο *Ντοκιμαντέρ-Το παιχνίδι της παρατήρησης*. Η Εύα Στεφανή, εκτός από μία καταξιωμένη δημιουργός ντοκιμαντέρ, διδάσκει Ιστορία και Θεωρία του Κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, και ήταν μία από τους τρεις καλλιτέχνες που εκπροσώπησαν την Ελλάδα το 2019 στην Μπιενάλε Βενετίας (οι άλλοι δύο της ομάδας ήταν ο Πάνος Χαραλάμπους και ο Ζάφος Ξαγοράρης, καθηγητές στην Σχολή Καλών Τεχνών). Σύμφωνα με την Στεφανή, ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης πατάει πάνω στον ποιητικό κινηματογράφο του Robert Flaherty, στις αρετές του ιταλικού νεορεαλισμού, στις αρχές της αμεσότητας του αμερικανικού Direct Cinema και στην εφεύρεση της κάμερας-καταλύτη του γαλλικού Cinéma Vérité ως εργαλείου ενδοσκόπησης. «Εξίσου σημαντικό είναι να παρατηρεί ο δημιουργός όχι μόνο την πραγματικότητα έξωθεν, αλλά και τον δικό του ψυχισμό. Αυτή η ενδοσκόπηση αποτελεί ένα πολύ σημαντικό κομμάτι της καλλιτεχνικής δημιουργίας», υπογραμμίζει η ελληνίδα συγγραφέας.

δ) Από πλευράς της θεωρίας της επικοινωνίας: Στη δεκαετία του 1960 ανθίζουν και άλλες επιστήμες, πολύ σημαντικές για το μέλλον της ανθρωπότητας, όπως η πληροφορική και η μοριακή βιολογία. Την περίοδο εκείνη, διαμορφώνεται -κάπως στο περιθώριο- η Σχολή του Σαντιάγο. Οι Χιλιανοί βιολόγοι Humberto Maturana και Francisco Varela, αντιμέτωποι με το αίνιγμα της γνώσης, επενδύουν σε ένα ριζοσπαστικό ερευνητικό πρόγραμμα που αναδεικνύει τη σημασία της οξυδέρκειας και της παρατηρητικότητας. «Σήμερα χρειαζόμαστε μια περιγραφή αυτού που περιγράφει ή για να το πούμε διαφορετικά, έχουμε ανάγκη μιας θεωρίας του παρατηρητή. Και εφόσον οι παρατηρητές είναι έμβιοι οργανισμοί, αυτό το καθήκον φαίνεται πως ανήκει στον βιολόγο. Ωστόσο, κι αυτός είναι έμβιος οργανισμός, πράγμα που σημαίνει ότι μέσα στη θεωρία του οφείλει να συνεκτιμά όχι μόνο τον ίδιο του τον εαυτό, αλλά επίσης και το γεγονός ότι διαμορφώνει αυτή τη θεωρία. Η θεωρία των αυτοποιητικών συστημάτων των Maturana και Varela έρχεται να καλύψει το κενό θέτοντας τα θεμέλια μιας τέτοιας επιστημονικής-επιστημολογικής “θεωρίας του παρατηρητή”» γράφει ο Σπύρος Μανουσέλης στην εισαγωγή του βιβλίου *Το Δέντρο της Γνώσης: Οι βιολογικές ρίζες της ανθρώπινης νόησης* των Humberto Maturana και Francisco Varela. Το φαινομενολογικό μοντέλο των Maturana & Varela

υποστηρίζει ότι η επικοινωνία δεν έχει σχέση με το τι μεταδίδεται μεταξύ πομπού και δέκτη αλλά τι συμβαίνει στον ίδιο τον παρατηρητή και το περιβάλλον του. Ανέδειξαν δηλαδή την σημασία εκείνου του υποκειμένου που παρατηρεί τους άλλους παρατηρητές. Ένας παρατηρητής β' βαθμού είναι και ο καλλιτέχνης: Αυτό που βλέπει –το πως προσλαμβάνει την πραγματικότητα– είναι αποτέλεσμα επιλογών.

γ) Στη βιντεο-τέχνη: Μήπως όλα τα παραπάνω είναι προφάσεις; Μήπως η βαθύτερη αιτία που παρατηρώ τι συμβαίνει στον εαυτό μου και στο περίγυρό μου είναι ο ναρκισσισμός; Έστω. Η γνωστή ιστορικός και κριτικός τέχνης Rosalind Krauss γράφει το 1976 το κλασικό δοκίμιό της με τίτλο «Βίντεο: η αισθητική του ναρκισσισμού». Βασιζόμενη σε παραδείγματα έργων όπως το *Centers* (1970) και το *Air Time* (1973) του Vitto Acconci ή το *Now* (1973) της Lynda Benglis, η Ρόζαλιντ Κράους αναφέρει ότι «η ακριβής αντανάκλαση απόλυτης ανατροφοδότησης είναι μια διαδικασία αποκλεισμού του αντικειμένου. Για το λόγο αυτό φαίνεται ανάρμοστο να αναφερόμαστε στο βίντεο ως υλικό μέσο».² Ακολουθεί εκτεταμένο απόσπασμα από το κείμενό της που πιστεύω ωστόσο ότι είναι απαραίτητο να συμπεριλάβω εδώ:³

Με την εικόνα αυτοπροβολής εαυτού, στα έργα βιντεοτέχνης, διαμορφώνεται ένας ναρκισσισμός τόσο ενδημικός, που με κάνει να θέλω να γενικεύσω ότι είναι η συνθήκη ολόκληρου του είδους. Ωστόσο, τι θα σήμαινε να πούμε «το μέσο του βίντεο είναι ο ναρκισσισμός;».

Κατ' αρχάς, αυτή η παρατήρηση προκαλεί ρήξη μεταξύ της φύσης του βίντεο και εκείνης των άλλων εικαστικών τεχνών. Γιατί αυτή η δήλωση περιγράφει περισσότερο μια ψυχολογική κατάσταση παρά σωματική· και, ενώ είμαστε εξοικειωμένοι με το να θεωρούμε τις διάφορες ψυχολογικές καταστάσεις ως το πιθανό θέμα των έργων τέχνης, δεν πιστεύουμε ότι η ψυχολογία συνιστά το μέσο των καλλιτεχνών. Αντιθέτως, η ζωγραφική, η γλυπτική ή ακόμη και η φιλομουργία έχει να κάνει πολύ περισσότερο με τους αντικειμενικούς, υλικούς παράγοντες που συσχετίζονται με τη συγκεκριμένη μορφή του μέσου: το ανάφλυφο του χρώματος στην επιφάνεια του καμβά· η ύλη ενός γλυπτού που επεκτείνεται στον χώρο· το φως που προβάλλεται μέσω ενός κινούμενου κομματιού σελλιόνιτ. Δηλαδή, η έννοια ενός μέσου περιέχει το συγκεκριμένο μίας κατάστασης-αντικειμένου (the context of an object-state), ξεχωριστό από την ύπαρξη του καλλιτέχνη, μέσα από το οποίο πρέπει να περάσουν οι προθέσεις του.

Το βίντεο εξαρτάται –προκειμένου να αισθανθεί κανείς το οτιδήποτε– από ένα σύνολο μηχανισμών και μηχανημάτων. Ίσως θα μας

² Πηγή: H.Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, «Η Τέχνη από το 1900», εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα 2007. Σελ. 562.

³ Δική μου μετάφραση από τα αγγλικά, σε επιμέλεια Δ. Γκιντσάτη.

βόλευε να πούμε ότι το συγκεκριμένο apparatus –μιλώντας, τόσο με την τεχνολογία του παρόντος όσο και εκείνης του μέλλοντος– εξισώνεται με το μέσο της τηλεόρασης, και να σταματήσουμε εκεί. Ωστόσο, η ευκολία να το ορίσουμε από άποψη μηχανικής, δεν φαίνεται να αποτυπώνει με ακρίβεια την ουσία του βίντεο· και η δική μου εμπειρία με το βίντεο συνεχίζει να με ωθεί προς μια ψυχολογική συνθήκη.

Στην καθομιλουμένη, η λέξη medium (μήντιουμ) εμπεριέχει και μια ψυχολογική διάσταση· το έδαφος γι' αυτήν την αρκετά συνηθισμένη χρήση της λέξης είναι ο ασυνήθιστος κόσμος της παραψυχολογίας: η τηλεπάθεια, η ενόραση και η επικοινωνία μετά θάνατου ζωής, είναι μερικές από τις ψυχικές δυνάμεις που πιστεύεται ότι διαθέτουν τα άτομα που αποκαλούνται Μήντιουμ (μάντης, μάντισσα). Ανεξαρτήτως αν πιστεύουμε ή όχι σε παραφυσικές εμπειρίες, κατανοούμε τη γλώσσα που χρησιμοποιείται για τις περιγράφει. Γνωρίζουμε, για παράδειγμα, ότι η παραψυχολογική έννοια της λέξης «medium» είναι η εικόνα ενός ανθρώπινου δέκτη (και αποστολέα) της επικοινωνίας που συμβαίνει με μια αόρατη πηγή. Περαιτέρω, αυτός ο όρος περιέχει την σημασία ότι ο ανθρώπινος αγωγός υπάρχει σε ειδική σχέση με το μήνυμα, το οποίο είναι μία χρονική ομοφωνία (temporal concurrence). Έτσι, όταν ο Φρόιντ μιλά για το φαινόμενο των τηλεπαθητικών ονείρων, ξεκαθαρίζει –στο κοινό του ότι αυτό που επαναλαμβάνεται στις διηγήσεις των ατόμων που έχουν βιώσει παρόμοιες καταστάσεις– ότι τα όνειρα συμβαίνουν *ταυτόχρονα* με το πραγματικό (αλλά αμετάβλητα μακρινό) γεγονός.

Αυτά είναι δύο χαρακτηριστικά της έννοιας του medium («μέσου») που χρησιμοποιούνται στην καθημερινή χρήση της γλώσσας, και που προσφέρονται για τη συζήτηση για το βίντεο: την ταυτόχρονη λήψη και προβολή μιας εικόνας· και η ανθρώπινη ψυχή ως αγωγός. Επειδή, στο μεγαλύτερο μέρος των έργων που έχουν παραχθεί στη σύντομη ιστορία της βιντεο-αρτ, χρησιμοποιείται το ανθρώπινο σώμα ως το κεντρικό της όργανο. Και στην περίπτωση μιας δουλειάς βιντεοσκοπημένης σε κασέτα, αυτό είναι συνήθως το σώμα του καλλιτέχνη-τελεστή. (Rosalind Krauss, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, 1973)

ε) Η φεμινιστική τοποθέτηση: «Το προσωπικό είναι πολιτικό» ήταν ένα από τα ισχυρότερα συνθήματα του γυναικείου κινήματος (που έφερε στον κόσμο σαρωτικές αλλαγές στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και τις αρχές της δεκαετίας του 1970 – εννοείται και στην τέχνη).⁴ Το σύνθημα αναβιώνει στη νέα χιλιετία με το κίνημα του #metoo και το Women's March. Ο φεμινισμός είναι πολύπλοκο θέμα ούτως ή άλλως. Λαμβάνοντας υπόψη τις εχθρικές αντιδράσεις γενικότερα απέναντι στο συγκεκριμένο κοινωνικό κίνημα, θέλω να υπογραμμίσω ότι η φεμινιστική ιστορία και θεωρία της τέχνης αποτελεί τεράστιο τμήμα της ιστορίας της σύγχρονης τέχνης. Είχε δε ιδιαίτερη επίδραση στις πρακτικές του φακού –από την φωτογραφία ως το βίντεο– καθώς και

⁴ Μεταξύ άλλων, υποκίνησε στην τέχνη για πρώτη φορά εμπλοκές της ψυχανάλυσης. (H.Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, «Η Τέχνη από το 1900», σελ 569).

στην θεωρία του κινηματογράφου, με εξαιρετικά πλούσια βιβλιογραφία.⁵ Είναι επομένως συνειδητή επιλογή ο διάλογος βιωματικού-θεωρητικού, καθώς αποτελεί στρατηγική γραφή που διεκδίκησε το δεύτερο κύμα φεμινισμού, η οποία εξελίσσεται ως τις μέρες μας. Στη διατριβή επιδιώκω να πηγαίνω από το μερικό στο ολικό, από το προσωπικό στο κοινωνικό, από το υποκειμενικό στο συλλογικό, κι αντίστροφα.

Βάση λοιπόν όλων των παραπάνω, είναι αναγκαίο να περιγράψω το τι συνέβαινε σε μένα πριν, κατά τη διάρκεια και στο τέλος της παραγωγής του έργου. Αν και υπάρχει κίνδυνος να δυσαρεστήσω ορισμένους, έχει σημασία να εξετάσουμε ποια κρατάει την κάμερα, ποιος είναι ο ψυχισμός της, τι έχει βιώσει, τι βλέπει πίσω από το φακό, τι καδράρει, πως αντιδρά απέναντι στην πραγματικότητα και αν αυτά που παρατηρεί και καταγράφει είναι αποτέλεσμα μιας καλλιτεχνικής διεργασίας.

Κατά κάποιον τρόπο, αυτή η διπλωματική εργασία είναι ένα ντοκιμαντέρ για το ντοκιμαντέρ, ένα ιστορικό για το ιστορικό. Θα μπορούσε επίσης να πάρει τη μορφή ενός μακροσκελούς *artist statement* — ή και μιας αναστοχαστικής απολογίας. Πολλές φορές, τα τελευταία χρόνια, βρέθηκα στη δυσάρεστη θέση να απολογούμαι γιατί σπουδάζω στα 45 μου χρόνια στην Σχολή Καλών Τεχνών και σε τι θα μου φανούν χρήσιμες οι σπουδές πάνω στις «ψηφιακές μορφές τέχνης». Ζούσα και εξακολουθώ να ζω ένα αληθινό δικαστήριο ζωής. Ορκίζομαι, λοιπόν, να πω την αλήθεια, και μόνο την αλήθεια.

⁵ Ενδεικτικά, βλ. το κεφάλαιο ‘Disrupting the Content: Feminism’ στο Catherine Elwes, *Video Art: A Guided Tour*, I.B. Tauris, Λονδίνο 2005, Annette Kuhn, *Women’s Pictures: Feminism and Cinema*, Verso, Λονδίνο 1994 [1982], Constance Penley, *Feminism and Film Theory*, Routledge, Λονδίνο 1988, Diane Waldman και Janet Walker, επιμ, *Feminism and Documentary*, University of Minnesota Press, Μιννεάπολις 1999, και το πιο πρόσφατο βιβλίο της Laura Mulvey, *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*, Reaktion, Λονδίνο 2020. Πέρα από τα δεκάδες βιβλία υπάρχει και εξαιρετικά πλούσια αρθρογραφία.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Ιστορικό

A. Πώς βρέθηκα στην Σχολή Καλών Τεχνών

Φλέρταρα αρκετά χρόνια με την ιδέα να παρακολουθήσω το πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών «Ψηφιακές Μορφές Τέχνης» στην Σχολή Καλών Τεχνών. Ρωτούσα συχνά γι' αυτό, ελπίζοντας ότι κάποια στιγμή θα μπορούσα να το κάνω παράλληλα με την εργασία μου στην εφημερίδα. Την άνοιξη του 2018 με απολύουν. Ύστερα από λίγο καιρό, βγαίνει η προκήρυξη για το ΠΜΣ ΨΜΤ.⁶ Χωρίς δεύτερη σκέψη, κάνω αίτηση.

Η Επιτροπή Αξιολόγησης και Επιλογής Εισακτέων με καλεί το Σεπτέμβριο του ίδιου χρόνου σε συνέντευξη: σε μια αίθουσα, γύρω από ένα στενόμακρο τραπέζι, κάθονται πολλοί καθηγητές, εικαστικοί και άλλοι ειδικοί, που συνεκτιμούν συνολικά τα προσόντα του/της κάθε υποψήφιου. Με ρωτούν σχετικά με το πορτφόλιό μου. Το τελευταίο μου πρότζεκτ —ένα αυτοβιογραφικό μουσικό βίντεο κλιπ με θέμα ένα κορίτσι που κάποτε έκανε ξέφρενο κλάμπινγκ και που τώρα ασφυκτιούσε στο ρόλο της μητέρας/συζύγου κάτω από την οικογενειακή σκέπη— είχε έτος παραγωγής το 2015. Εξηγώ στους παρευρισκόμενους ότι λόγω μητρότητας και μεγάλου φόρτου εργασίας είχα βάλει την κάμερα και τις καλλιτεχνικές μου ανησυχίες στην άκρη. «Ταυτίζομαι» λέει μια κυρία που κάθεται απέναντί μου, η μόνη εκ της επιτροπής που αντιστοιχεί στο θηλυκό γένος. Εκ των υστέρων μαθαίνω ότι είναι η Βίκη Μπέτσου, βίντεο-καλλιτέχνης ή ίδια και υπεύθυνη του μεταπτυχιακού προγράμματος.

Αργότερα, όσο σπούδαζα, παρατηρούσα ότι στο προαύλιο και τους άλλους κοινόχρηστους χώρους υπήρχαν και άλλες ψυχές σαν και μένα: Το έβρισκα τρομερά ενθαρρυντικό που μια ελληνική σχολή έδινε μια δεύτερη ευκαιρία σε όλες εκείνες που, λόγω κοινωνικών συνθηκών ή έστω, από λάθος προσωπικές επιλογές, δεν είχαν ως τότε τη δυνατότητα να σπουδάσουν αυτό που πραγματικά ήθελαν, δηλαδή τέχνη.

Η απόφασή μου, όμως, να αρχίσω και να συνεχίσω το μεταπτυχιακό ήταν ένας δρόμος δύσβατος, με πολλές λακκούβες. Συνάντησα εμπόδια από το οικείο και το κοινωνικό περιβάλλον, καθώς και από μένα την ίδια: αισθανόμουν τύψεις (μάλλον μου προκαλούνταν) που αντί να εργάζομαι, φοιτούσα – έπρεπε να σκεφτώ πολύ σοβαρά το θέμα της επιβίωσης και του βιοπορισμού.

⁶ Ακρωνύμιο για το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Ψηφιακές Μορφές Τέχνης».

Το μεταπτυχιακό είναι απαιτητικό και δεν αφήνει το περιθώριο για βιοποριστική δουλειά ολικής απασχόλησης, πόσω μάλλον όταν ο φοιτητής ή η φοιτήτρια ηγείται μονογονεϊκής οικογένειας (λόγω χωρισμού, διαζυγίου ή για όποιον άλλο λόγο).⁷ Καθοριστικό ρόλο στην απόφαση μου να συνεχίσω τις σπουδές, έπαιξε το γεγονός ότι το συγκεκριμένο μεταπτυχιακό δεν απαιτούσε δίδακτρα(!).⁸ Όταν έγινα δεκτή στο τμήμα, αποφάσισα να επενδύσω όλα τα χρήματα της αποζημίωσης από την απόλυση, ώστε να μπορέσω απερίσπαστα να αφοσιωθώ στις σπουδές μου. Κοιτώντας τα βιομηχανικά κτίρια του παλαιού εργοστασίου κλωστοϋφαντουργίας του Ταύρου, αισθανόμουν ότι η σχολή ήταν το πεπρωμένο μου. Δεν θα άφηνα τίποτα να με εμποδίσει να σπουδάσω.

Αν το κείμενο ήταν μια ταινία, θα έπρεπε σ' αυτό το σημείο να κάνω ένα φλας μπακ, στο τι συνέβαινε σε μένα πριν από την ακρόαση. Αυτό που δεν γνώριζαν όσοι ήσαν παρόντες στην αξιολόγηση, είναι ότι έτρεχα προηγουμένως σε δικηγορικές υποθέσεις. Στο ραντεβού μου με τους καθηγητές έφτασα λαχανιασμένη και αργοπορημένη. Ο σκηνοθέτης Θανάσης Ρεντζής, ο οποίος καθόταν ακριβώς δίπλα μου (τότε δεν γνώριζα ποιος ήταν, αργότερα έμαθα το «βίος και πολιτεία» του), βλέποντας ότι προσπαθούσα να πάρω μια ανάσα, «μάλωσε» τους υπολοίπους που με βομβάρδιζαν με ερωτήσεις. Δεν ήταν τόσο το άγχος που ένιωθα την ώρα της εξέτασης, όσο η προσπάθεια μου να ηρεμήσω από τα προσωπικά μου προβλήματα. Χώριζα. Και μάλιστα, χώριζα έναν ζωγράφο.

Παρένθεση. Υπάρχουν στιγμές που αναρωτιέμαι τι απέγινε η πρώτη σύζυγος του Πωλ Γκωγκέν. Ενώ ο διάσημος Γάλλος μεταϊμπρεσιονιστής βρήκε τον «παράδεισό»

⁷ Το πρόβλημα που εντοπίζω έχει τονιστεί ιδιαίτερα στο πλαίσιο της Θεωρίας της Κοινωνικής Αναπαραγωγής (Social Reproduction Theory) που αναπτύχθηκε δι-επιστημονικά από φεμινίστριες θεωρητικούς. Ενδεικτικά βλ. Silvia Federici, *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction and Feminist Struggle*, PM Press, Νέα Υόρκη 2012 και, όσον αφορά στην τέχνη, το τεύχος-αφιέρωμα “Social Reproduction and Art” της επιθεώρησης *Third Text* (2017) σε επιμέλεια Angela Dimitrakaki και Kirsten Lloyd, http://thirdtext.org/issues?item_id0=1446&issue_number=Volume%2031,%202017&offset=0

⁸ Βάζω το θαυμαστικό σε παρένθεση γιατί τα μεταπτυχιακά προγράμματα όχι μόνο δεν είναι δωρεάν αλλά κοστίζουν μια περιουσία. Πρόκειται για συνειδητή επιλογή των διδασκόντων.

του στην Πολυνησία, ζώντας ανάμεσα σε ωραίες εξωτικές γυναίκες ⁹ και ζωγραφίζοντας τες, εκείνη έπρεπε να επιστρέψει στο πατρικό της προκειμένου να αναθρέψει τα πέντε παιδιά που απέκτησε από εκείνον. Την έλεγαν Mette-Sophie Gad· ήταν Δανή και όταν χρεοκόπησε ο Γκωγκέν στην επιχειρηματική του δραστηριότητα στην Κοπεγχάγη, αναγκάστηκε εκείνη να συντηρεί την πολύτεκνη οικογένειά της παραδίδοντάς μαθήματα Γαλλικών σε άνδρες του διπλωματικού σώματος. Ο γάμος τους διαλύθηκε επισήμως, ύστερα από 11 χρόνια, όταν ο Πολ αποφάσισε να αφοσιωθεί στη ζωγραφική και να πάει να ζήσει στο Παρίσι.

Θέλω να παρουσιάσω εδώ ένα σπάνιο ντοκουμέντο που αλίευσα από το διαδίκτυο, το οποίο εμφανίζει τον Γκωγκέν να το «διασκεδάζει» στο νησί με ένα φιλαράκι του. Το punctum σ' αυτήν την φωτογραφία, όπως θα έλεγε και ο Roland Barthes, είναι η έκφραση του προσώπου της ιθαγενούς που βρίσκεται στα δεξιά του ζωγράφου.



⁹ Ανήλικες, για την ακρίβεια. Ο Γάλλος ζωγράφος είχε παντρευτεί τρία κορίτσια από την Ταϊτή (ετών δεκατριών, δεκατεσσάρων και δεκατεσσάρων αντιστοίχως), τις κόλλησε σύφιλη και τελικώς πέθανε ο ίδιος από τις επιπτώσεις της νόσου στα 54 του χρόνια στους νήσους Μαρκέζας.

Θα κάνω το αντίθετο με το «Blow Up» του Αντονιόνι. Αντί να μεγεθύνω την φωτογραφία, για να δω το «έγκλημα», θα τη μικρύνω. Ετσι, θα φανεί πολύ καλύτερα η έκφραση αυτής της γυναίκας, που ήταν το σύνηθες θύμα ενός αποικιοκράτη λευκού άντρα: παρατηρώ ότι κάθε άλλο παρά χαμογελά. Φαντάζομαι ότι και η Mette-Sophie Gad θα είχε το ίδιο βλέμμα στη Δανία. Εγώ, πάντως, που βρίσκομαι κάπου ενδιάμεσα γεωγραφικά, και πολύ μεταγενέστερα χρονικά, μπορώ να πω με σιγουριά ότι μέσα στο σπίτι μου είχα μάτια θυμωμένα, φρύδια μονίμως σμιχτά.



Το θέμα μου, όμως, δεν είναι αν πρέπει να βλέπουμε ξέχωρα την τέχνη από τον χαρακτήρα του καλλιτέχνη –αν είναι καλό ή κακό παιδί, αν βιάζει ή όχι κοριτσάκια, αν εκμεταλλεύεται ή όχι την αποικιοκρατία, αν παρατάει τη γυναίκα και τα παιδιά του– αυτό είναι μια άλλη υπόθεση, ενδεχομένως ηθικής υπόστασης, που δεν είναι της παρούσης. Το ζήτημά μου είναι τι βιώνει η σύντροφός του και πόσο καλά μπορεί να κάνει τη δουλειά της, ειδικά αν και αυτή είναι δημιουργός.

Ας υποθέσουμε, ότι δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα για τη Δανή, μπορεί να μην είχε καμιά φιλοδοξία στη ζωή της, να έβρισκε τρομερή ευχαρίστηση να είναι μόνο μητέρα και να μην αγχωνόταν καθόλου με το πώς να θρέψει επτά στόματα. Υπάρχουν, όμως, και περιπτώσεις γυναικών που ήθελαν να πετύχουν στην τέχνη· όπως για παράδειγμα, η Lee Krasner και η Elaine Fried, σύζυγοι αντιστοίχως των ζωγράφων Jackson Pollock και Willem De Kooning, οι οποίες θυσιάσαν τη ζωή, την τέχνη και την καριέρα τους, προκειμένου να αναδειχθούν οι «genius»¹⁰ του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Ο Ντε Κούνιγκ συμβούλευε την Ελαίν ότι «αν πίστευε τόσο πολύ

¹⁰ Χρησιμοποιώ τη λέξη Genius με την ίδια σημασιολογική χροιά που της δίνει η Αμερικανίδα ιστορικός Linda Nochlin (1931-2017) στο γνωστό της δοκίμιο με τίτλο *Why Have There Been No Great Women Artists?*, 1971.

στη δουλειά του θα έπρεπε εκείνη να πιάσει μια έξτρα δουλειά για να φέρνει εισόδημα στο σπίτι». Από την άλλη, ο Πόλοκ όταν άρχισε να γίνεται διάσημος, ερωτεύτηκε μια νεώτερη γυναίκα, την γραμματέα του¹¹ και η Krasner που τον είχε υποστηρίξει όσο τίποτα άλλο καρδιοχτυπημένη πήγε στο Παρίσι να βρει τον χαμένο της εαυτό. Όταν ο Πόλοκ σκοτώθηκε σε τροχαίο, η χήρα πήρε το ατελιέ του και άρχισε να ζωγραφίζει πάλι. Η πρώτη μεγάλης κλίμακας έκθεσή της σε μουσείο πραγματοποιήθηκε όταν έφυγε από τη ζωή. Τί θέλω να πω; Το ταλέντο είναι κάτι που δουλεύεται, δεν είναι μία δύναμη έξωθεν. Για να καλλιεργηθεί και να ευδοκιμήσει πρέπει να δημιουργηθούν οι κατάλληλες υποστηρικτικές πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες.

Ας φέρω στο τραπέζι και παραδείγματα Ελληνίδων που δούλευαν με την κάμερα, μιας και είναι πιο κοντά σε μένα και το αντικείμενό μου, αλλά και τη χώρα που ζω και εργάζομαι. Στο πρώτο εξάμηνο των σπουδών, στο μάθημα του κινηματογράφου, είχα ξεκινήσει να ερευνώ το θέμα των σκηνοθετιδών που έδρασαν στην Ελλάδα από την δεκαετία του 1950 μέχρι σήμερα. Δεν βρήκα πολλά στοιχεία για εκείνες, ούτε είχα πρόσβαση σε πολλές ταινίες τους –γιατί απλούστατα δεν υπήρχε διαθέσιμο υλικό σε βιβλιοθήκες ή ταινιοθήκες! Στήριξα την εργασία μου κυρίως σε μια πηγή: στο τεύχος Νο 17 του περιοδικού ΦΙΛΜ, που ήταν αφιερωμένο στη γυναικεία δημιουργία.¹² «Εσείς οι γυναίκες είστε τριπλά καταπιεσμένες: σαν γυναίκες, σαν πολίτες και σαν δημιουργοί» είχε πει κάποτε ένας άνδρας συνάδελφος στη Λένα Βουδούρη, όπως εκμυστηρεύεται η ίδια η σκηνοθέτις στο ελληνικό κινηματογραφικό περιοδικό.¹³ Δεν θεωρώ ότι έχουν αλλάξει πολλά πράγματα από τότε για τις κινηματογραφίστριες.

Από την ελληνική γυναικεία κινηματογραφική παραγωγή θέλω να ξεχωρίσω την

¹¹ Στο διήγημα του Καζούο Ισιγκούρο «Ο τροβαδούρος της αγάπης» εξηγεί με τόσο ωραίο τρόπο γιατί οι άντρες-καλλιτέχνες παρατάνε τις ώριμες σε ηλικία συζύγους του προκειμένου να νυμφευθούν νεώτερες κοπέλες, που συνήθως είναι και οι γραμματείς τους. Συγκεκριμένα, διαβάστε τις σελίδες 36-37, στο βιβλίο «Νυχτερινά-Πέντε ιστορίες της μουσικής και της νύχτας», εκδ. Καστανιώτη, 2009. Ο Βρετανός συγγραφέας Ιαπωνικής καταγωγής κέρδισε το βραβείο Μπούκερ το 1989.

¹² Τον Ιούλιο του 1979, η Περιοδική Έκδοση Ανάλυσης και Θεώρησης του Κινηματογράφου του Θανάση Ρεντζή κάνει αφιέρωμα στο ελληνικό γυναικείο κινηματογράφο. Το τεύχος επιμελείται η Γκαίη Αγγελή.

¹³ «Δηλώσασα σκηνοθέτις (στο ις με ι, η διάκριση ευανάγνωστη ως προς το φύλο)» δηλώνει η Λένα Βουδούρη στο περιοδικό «Φιλμ», #17.

πρώτη μεγάλου μήκους, ο «Ιωάννης ο Βίαιος», της Τόνιας Μαρκετάκη, που πλησιάζει –χωρίς υπερβολή– σε επίπεδα Χίτσκοκ. Η ταινία –που είναι καθαρά αυτοβιογραφική– μιλά για την καταπίεση που νιώθει μια γυναίκα μπροστά στο θέμα του γάμου, της προίικας, της παρθενιάς, του έρωτα. Ενώ βραβεύεται στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1973, το φιλμ συναντά πιο θερμή υποδοχή στο Βερολίνο. Η Μαρκετάκη, που δυστυχώς πέθανε πρόωρα από έμφραγμα του μυοκαρδίου, είχε εκφράσει δημόσια την πικρία της γι’ αυτό: «Με ελάχιστες εξαιρέσεις δεν πέρασε τίποτα στους Έλληνες κριτικούς, σαν να υπήρχε ένα τείχος ανάμεσά μας, σαν να μη τους αφορούσε. Μου έκανε τεράστια εντύπωση η απήχηση που είχε στους Γερμανούς, μολονότι τα βιώματά τους είναι διαφορετικά».¹⁴

Επομένως δεν μετρά μόνο η αξία ενός έργου, αλλά το βλέμμα του αποδέκτη. Αν ο κριτικός και το κοινό έχουν συνηθίσει να βλέπουν μόνο αντρικές ταινίες, με συγκεκριμένη θεματική και οπτική, δύσκολα αποδέχονται τη γυναικεία προσέγγιση. Αντί λοιπόν, το κράτος, το σύστημα, να ωθήσει αυτή τη σκηνοθέτιδα να κάνει καριέρα στο εξωτερικό, την «θάβει» κυριολεκτικά ζωντανή μέσα στην πατριαρχική ελληνική κοινωνία. Αυτό δεν είναι δίκαιο ούτε καλό.

Όσο περισσότερο σκάβουμε, τόσα πιο πολλά χαμένα κόκκαλα γυναικών-δημιουργών θα βρούμε. Υπήρξαν δυστυχώς πολλές γυναίκες καλλιεργημένες, ενημερωμένες, με κρίση, φαντασία, συναίσθημα και ταλέντο που παραδόθηκαν στη λησμονιά. Το ζήτημά μου δεν είναι απλώς να αποδείξω ότι σε ένα πατριαρχικό σύστημα, ο στραγγαλισμός της καλλιτέχνης είναι αναπόφευκτος, όσο και αόρατος· εκφράζω ανοιχτά την άποψη ότι η απάλειψη της γυναικείας ευφυΐας από την Ιστορία είναι εγκληματική.

Για να δυναμώσω περισσότερο την επιχειρηματολογία μου, θέλω να αναφέρω εδώ την περίπτωση της Asja Lācis, που γεννήθηκε το 1891 στην Ρωσία, τη σημερινή Λετονία. Ποια είναι αυτή; ίσως πολλοί αναρωτηθούν. Αν όμως αναφέρεις ότι υπήρξε η ερωμένη του Βάλτερ Μπένγιαμιν αποκτά άλλες διαστάσεις στα μάτια του αναγνώστη — αρνητικές κατά τη γνώμη μου, γιατί υποσκιάζεται η πολιτιστική της συνεισφορά. Ο κριτικός τέχνης και επιμελητής Andris Brinkmanis, διδάσκων στο

¹⁴ Τόνια Μαρκετάκη, περιοδικό ΦΙΛΜ, Νο 17, σελ. 152-155.

Νuova Accademia di Belle Arti του Μιλάνου (NABA), υποστηρίζει, σε άρθρο του στο *e-flux*,¹⁵ ότι η Asja Lācis παρότι μια επαναστατική θεατρική σκηνοθέτις και θεωρητικός, «παραμένει μία από τις πιο εντυπωσιακά λησμονημένες σελίδες της πολιτιστικής ιστορίας του 20ου αιώνα».¹⁶ Σύμφωνα με τον Brinkmanis, η Lācis υπήρξε η «γέφυρα» ανάμεσα στον πρωτοποριακό καλλιτεχνικό και πνευματικό κόσμο της επαναστατικής Ρωσίας και της προπολεμικής Γερμανίας, δύο χώρες αλλά και δύο περιόδους, που προσωπικά μ' ενδιαφέρουν πολύ και πιστεύω ότι συσχετίζονται με το έργο της διπλωματικής μου. Μέσω εκείνης της γυναίκας συνδέθηκαν, σαν σε αστερισμό, διάφορες σημαντικές προσωπικότητες του πολιτισμού και της φιλοσοφίας: Βάλτερ Μπένγιαμιν, Τέοντορ Αντόρνο, Ζίγκφριντ Κρακάουερ, Μπέρτολτ Μπρεχτ, Τζίγκα Βερτώφ, Σεργκέι Αϊζενστάιν.

Η Asja Lācis επισκεπτόταν συχνά το Βερολίνο αλλά συναντήθηκε πρώτη φορά με τον Μπένγιαμιν στο Κάπρι, γνωστό θέρετρο της εποχής. Ο Γερμανοεβραίος φιλόσοφος και στυλοβάτης της Σχολής της Φρανκφούρτης συνεπαρμένος από την προσωπικότητα της ρωσίδας διανοούμενης, πήγε να την επισκεφτεί το 1925 στη Ρίγα και τον επόμενο χρόνο στη Μόσχα. Από τα ταξίδια του αυτά προκύπτουν τα αυτοβιογραφικά κείμενα *Moscow, Russian Toys, Moscow Diaries*. Υπάρχει, μάλιστα, η υποψία ότι η Lācis εισήγαγε τον Μπένγιαμιν στον κομμουνισμό.

Γιατί, όμως, ξέρουμε τόσο λίγα πράγματα για εκείνη και γιατί το όνομα της ανασύρεται κυρίως μέσα από τις ιστορίες (histories) των ανδρών συναδέλφων της; Πότε και πώς συνέβη αυτή η εμπρόθετη περιθωριοποίηση, ο ευτελισμός και απαξίωση, και η πατριαρχική ακύρωση της Lācis; Τα ερωτήματα αυτά θέτει στο κείμενό του ο Andris Brinkmanis, ένας άνδρας επιστήμονας. Εκείνος ρίχνει το φταίξιμο στον Τέοντορ Αντόρνο και στο Benjamin Estate. Αν και η έρευνα για την υπόθεση της Λετονής βρίσκεται ακόμη στις απαρχές, άνθρωποι σαν τον Brinkmanis δεν διστάζουν να αναδεικνύουν κάθε πτυχή της, σκοτεινή ή φωτεινή: ο ίδιος συμμετείχε στην documenta 14 με το έργο *Signals from another world-Asja Lacis Archives* (Κάσσελ, 2017) και αυτή την περίοδο εργάζεται πυρετωδώς πάνω στη βιογραφία της.

¹⁵ Andris Brinkmanis, *Constellation Asja*, e-flux journal #110, Ιούνιος 2020.

¹⁶ Ο.π. Brinkmanis: "Lācis remains one of the most fascinating forgotten pages of cultural history of the twentieth century".

Σας το θέτω ωμά: Δεν ήθελα να συμβεί αυτό και σε μένα. Δεν ήθελα να γίνω η γραμματέας του καλλιτέχνη, ούτε η bread-winner ώστε να κάνει καριέρα το αρσενικό, ούτε η μούσα του. Και η μούσα τι είναι; Ένα φάντασμα, κάτι αόρατο, κάτι που βλέπει και ακούει μόνο ο άντρας. «Ακόμη και η μούσα χρειάζεται μια μούσα» λέει η ηρωίδα της κωμωδίας *She's funny that way* του Πίτερ Μπογκντάνοβιτς («13ο Στόχος», *The Last Picture Show*). Η αμερικάνικη ταινία διηγείται την ιστορία μιας ηθοποιού που από call girl μεταμορφώνεται σε πρωταγωνίστρια του Μπρόντγουεϊ. Φυσικά, στην ανέλιξη της αυτή τη βοηθά ένας επιτυχημένος σκηνοθέτης. Πώς; Λέγοντάς της την μαγική φράση - «Κανείς δεν μπορεί να σου πει ποια είναι η θέση σου σ' αυτήν την κοινωνία, η θέση σου είναι εκεί που αισθάνεσαι ευτυχισμένη»- την οποία παρεμπιπτόντως ξεστόμιζε σε κάθε «συνοδό πολυτελείας» που καλούσε για να ικανοποιήσει τις σεξουαλικές του ανάγκες. Και όλες αυτές, δια μαγείας, έβρισκαν τον δρόμο προς την επιτυχία, είτε αυτό ήταν μια επιτυχημένη πορεία στο θέατρο είτε ανοίγοντας μία κερδοφόρα επιχείρηση.

Οι πράξεις, οι σκέψεις και τα συναισθήματα μας καμιά φορά είναι αποτέλεσμα ενός «πρέπει»: οι σπουδές μου στην ΑΣΚΤ ήταν η εσωτερική εντολή για επιβίωση. Αν είναι να γίνω μούσα, σκέφτηκα, προτιμώ να είμαι η μούσα του εαυτού μου. Έτσι από «φάντασμα» αποφάσισα να γίνω «φαντομά» και να βγάλω από τη μέση τον καθένα που στέκεται εμπόδιο στη δική μου ευτυχία.¹⁷

B. Είμαι καλλιτέχνης;

Είμαι «κατασκευάστρια εικόνων», όπως έχει πει στη δεκαετία του '70 η Αμερικανίδα περφόρμερ άρτιστ Καρολί Σνίμαν (γ. 1939). Από την αρχή της σταδιοδρομίας μου εξιστορώ ιστορίες, χρησιμοποιώντας ως μέσο έκφρασης το «στιλό» αλλά και την «κάμερα». ¹⁸ Η πρώτη μου ύλη είναι η *ορατή πραγματικότητα* και έχω σαν στόχο να

¹⁷ Χιούμορ στο κείμενο.

¹⁸ Το 1948 ο Alexandre Astruc γράφει το «Γένεση μιας νέας πρωτοπορίας – Naissance d'une nouvelle avant-garde: la camera-stylo», ένα ρηξικέλευθο δοκίμιο που έθετε τότε τα θεμέλια της Νουβέλ Βαγκ. Ο Γάλλος δημοσιογράφος και μετέπειτα θεωρητικός και σκηνοθέτης, πολεμούσε τον παλιό και παγωμένο ακαδημαϊκό στυλ κινηματογράφησης υποστηρίζοντας την ανάδειξη μιας νέας, πιο προσωπικής, κινηματογραφικής γλώσσας. Ευχόταν από καρδιάς να υπήρχε μια «κάμερα στιλό» (η κατοπινή μικρή φορητή κάμερα) που θα μετέτρεπε το

ανιχνεύω την αλήθεια.¹⁹ Είμαι δημοσιογράφος πολιτιστικών και δημιουργός ντοκιμαντέρ. Σήμερα, όμως, όταν λες «κάνω ντοκιμανταίρ», πολλοί θεωρούν ότι παράγεις δημοσιογραφία ή τελοσπάντων κάτι υποδεέστερο της Έβδομης Τέχνης. Για κάποιο περίεργο λόγο το κινηματογραφικό αυτό είδος δεν συνδέεται με την φαντασία και τη δημιουργικότητα. Ίσως γιατί μετά τη δεκαετία του '60, τα τηλεοπτικά ρεπορτάζ –που χρησιμοποιούν τις ίδιες τεχνικές– έκαναν κατάχρηση του όρου.

Όταν μιλώ για ντοκιμαντέρ έχω στο νου ταινίες σαν τις εξής: *Berlin-Die Symphonie einer Grosstadt* (1927) του Walther Ruttmann, *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (1928) του Dziga Vertov, *Menschen am Sonntag* (1929) των Robert Siodmak και Edgar Ulmer, *Las Hurdes* (1933) του Luis Buñuel, *Man of Aran* (1934) του Robert Flaherty, *Indonesia Calling* (1946) του Joris Ivens, *The Chair* (1963) του Richard Leacock, *Don't Look Back* (1966) του Don Alan Pennebaker, *Titicut Follies* (1967) του Frederik Wiseman, *David Holzman's Diary* (1968) του Jim McBride, *Grey Gardens* (1975) των αδελφών Maysles, *This Is Spinal Tap* (1984) του Rob Reiner, *Shoah* (1985) του Claude Lanzmann, *Sherman's March* (1985) του Ross McElwee, *Aileen Wuornos – The Selling of a Serial Killer* (1993) του Nick Broomfield, *Polustanok - «Σταθμός του τρένου»* (2002) του Sergei Loznitsa, *Nostalgia de la luz* (2010) του Patricio Guzmán κ.ά.

σινεμά σε «μέσο γραφής τόσο λεπτό και εύπλαστο όσο και εκείνο του γραπτού λόγου» (πηγή: Jean Breschand, *Ντοκιμαντέρ: Η άλλη όψη του κινηματογράφου*, μτφρ. Δώρα Θυμιοπούλου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2006). Βέβαια, ο Ζαν-Λυκ Γκοντάρ, αυτός ο μαέστρος της κινούμενης εικόνας και ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της Nouvelle Vague, στην κινηματογραφική του σειρά *Histoire(s) Du Cinéma* υπαινίσσεται ότι ο Astruc πήρε την ιδέα της «κάμερα-στιλό» από τον Γάλλο συγγραφέα και φιλόσοφο Ζαν-Πολ Σαρτρ.

¹⁹ Αντί για τη θεωρία οποιουδήποτε φιλόσοφου, προτιμώ να στηριχθώ στα απλά, σοφά λόγια μιας Αιγύπτιας πόρνης του παλαιού καιρού, της Φριντάους (υπαρκτό πρόσωπο). Αν και είναι δραματική η τοποθέτηση της πάνω στο θέμα της αλήθειας, συγχωρείται γιατί την εκφράζει λίγο πριν την εκτελέσουν. «Λέω την αλήθεια, γιατί η αλήθεια είναι πάντα εύκολη και απλή. Στην απλότητά της κρύβεται η ασχήμια και η τυραννία της. Άγγιξα την αλήθεια μετά από πολλά χρόνια αγώνα. Η κατάκτηση της αλήθειας σημαίνει πως ο άνθρωπος δεν φοβάται πια τον θάνατο. Η αλήθεια όπως και ο θάνατος χρειάζονται μεγάλη τόλμη. Η αλήθεια σκοτώνει, όπως σκοτώνει κι ο θάνατος. Κι έτσι, σκοτώνω με την αλήθεια μου αντί με το μαχαίρι». Την ιστορία της Φριντάους διηγείται σε α' πρόσωπο η συγγραφέας Νουάλ Αλ Σααντάουι στο ομώνυμο βιβλίο «Φριντάους», εκδ. Δώμα, Αθήνα 2019. Μτφρ.: Ελένη Καπετανάκη. «Κι αυτή είναι η αιτία πίσω απ' τον πανικό τους, ο λόγος που θέλουν γρήγορα να μ' εκτελέσουν. Δεν φοβούνται το μαχαίρι. Τους τρομοκρατεί η αλήθεια» εξομολογείται η θανατοποινίτισσα sex-worker. Πάντως, και ο Ζακ Λακάν έχει συνδέσει την έννοια της αλήθειας με τον θάνατο (Jacques Lacan, "La chose freudienne", *Écrits* t. 1, Seuil).

«Οι πρώτες ταινίες δημιουργών ντοκιμαντέρ (Robert Flaherty, Dziga Vertov, Jean Vigo, Joris Ivens) εξέφραζαν μια καλλιτεχνική στόχευση και ανησυχία. Στις μέρες μας, η τροπή που έχει πάρει το ντοκιμαντέρ απέχει πολύ από την πειραματική και ποιητική διάσταση αυτών των πρώτων έργων. Στην καθομιλουμένη, αλλά και σε αρκετά φεστιβάλ του πραγματικού, υπό τον τίτλο ντοκιμαντέρ εμφανίζονται πολιτιστικές εκπομπές, ρεπορτάζ, επίκαιρα, ταξιδιωτικά ημερολόγια, εικονογραφημένες διαλέξεις κ.ά. (...) Μέσα σε αυτή τη σαρωτική εξάπλωση ταινιών ντοκιμαντέρ που αποποιούνται την κινηματογραφική τους φύση, υπάρχουν πάντα εξαιρέσεις δημιουργών, αλλά και προσεγγίσεων, που επιζητούν να συνομιλήσουν με την πραγματικότητα με κινηματογραφικούς όρους, απαλλαγμένοι από τις συμβάσεις της τεκμηρίωσης. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης. (...) Ο σκηνοθέτης αυτού του τρόπου δεν επιχειρεί να περιγράψει, αλλά να αποκαλύψει το ήδη γνωστό. Η εμπειρία αυτής της αποκάλυψης είναι αδύνατη χωρίς την ενδοσκόπηση. Μέσα από την προσπάθεια να δώσει σχήμα σε αυτό που ονομάζει πραγματικό, ο δημιουργός αποσκοπεί στο να συναντήσει κάτι από τον εαυτό του. Σε αυτή την περίπτωση, η πραγματικότητα είναι το μέσο για τη φαντασία» επισημαίνει η Εύα Στεφανή.²⁰

Τα δικά μου κινηματογραφικά βήματα ξεκινούν στα μέσα της δεκαετίας του '90, την ίδια περίπου περίοδο που αρχίζω να δημοσιογραφώ. Η πρώτη μου βιντεοκάμερα ήταν μια Sony Hi-8, την οποία δεν την αγόρασα με σκοπό να καταγράψω οικογενειακές στιγμές, αλλά επί τούτου: για να φτιάχνω «ντοκιμαντέρ».

²⁰ Εύα Στεφανή, *Ντοκιμαντέρ-Το παιχνίδι της παρατήρησης*, εκδ. Πατάκη (Σειρά: Κινηματογραφικές σπουδές), Αθήνα 2016.



Το καινούργιο και το πρωτότυπο με την τεχνολογία της βιντεοκάμερας αυτής της περιόδου ήταν το περιστρεφόμενο σύστημα viewfinder, που ανα-προβάλλει το είδωλο του οπερατέρ/τελεστή με την αμεσότητα του καθρέφτη. Έχω μανία με τα ηλεκτρονικά γκάτζετ, αλλά την πρώτη μου Sony την είχα ερωτευτεί²¹ — την έπαιρνα παντού μαζί και κατέγραφα τα πάντα! Κινηματογραφούσα εμένα, τους φίλους μου, τα πάρτι στα οποία πηγαίναμε. Μετά τις κραιπάλες και τα ξενύχτια καθόμουν και μονολογούσα μπροστά στην κάμερα, μιλώντας για την μονάξια και τη βαρεμάρα που

²¹ Ο Marshall McLuhan στο κείμενο του με τίτλο *The Gadget Lover: Narcissus as Narcosis* συνδέει την αγάπη του ανθρώπου για τα γκάτζετ με τον ναρκισσισμό. Βλέπει τα τεχνικά μέσα ως μια προέκταση του εαυτού του χρήστη και παραλληλίζει τη συστηματική χρήση τους μ' ένα είδος αυτο-ακρωτηριασμού που φέρει το ανθρώπινο νευρικό σύστημα σε ισορροπία. “It is this continuous embrace of our own technology in daily use that puts us in the Narcissus role of subliminal awareness and numbness in the relation to these images of ourselves. By continuously embracing technologies, we relate to them as servo-mechanisms. That is why we must, to use them at all, serve these objects, these extensions of ourselves, as gods or minor religions”. (Marshall McLuhan, *Understanding Media- The extensions of man*).

νώθει μια κοπέλα στην Αθήνα. Αυτός ο τρόπος κινηματογράφησης, που συνήθως έχει τη μορφή βίντεο-ημερολογίου, ήταν σαν ο πρόδρομος της κουλτούρας του selfie.

Το πρώτο μου ντοκιμαντέρ, που περιστρεφόταν θεματολογικά γύρω από τα rave των 90s στην Αθήνα, συμπεριλάμβανε αυτούς τους μονολόγους μου με το viewfinder. Έχει δε τον *ναρκισσιστικό*²² τίτλο: «Εγώ, εγώ, εσύ, αχ αυτοί!». Ήταν πρωτόλεια δουλειά, αλλά πρέπει να έκανε κάποια αίσθηση στους διοργανωτές του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης (2004) ώστε να το εντάξουν στο Διαγωνιστικό τους Τμήμα. Ήταν τότε που γνώρισα πρώτη φορά την Εύα Στεφανή. Πριν από το δικό μου έργο, προβαλλόταν μια μικρού μήκους της, ένα πολύ όμορφο ποιητικό ντοκιμαντέρ με μια γιαγιά, η οποία και βραβεύτηκε στο τέλος του φεστιβάλ. Σ' ένα πάρτι της διοργάνωσης, σε ένα μπαρ της Θεσσαλονίκης, η Εύα με πλησιάζει και με ρωτάει αν θα μπορούσε να προβάλλει την ταινία μου στο πανεπιστήμιο όπου δίδασκε. Αρνήθηκα ευγενικά, θεωρώντας ότι δεν μου αξίζει μια τέτοια τιμή. Ενώ το ντοκιμαντέρ μου διακατεχόταν από μια νεανική φρεσκάδα, θεωρούσα ότι είχε αδυναμίες, με αχίλλειο πτέρνα το γεγονός ότι έγερνε περισσότερο προς την τεκμηρίωση.

Αυτό που ενώνει εμένα και την Στεφανή είναι οι σπουδές ντοκιμαντέρ στην Αγγλία· έχουμε ένα κοινό κινηματογραφικό σύστημα αναφορών. Βρεθήκαμε ξανά, χρόνια αργότερα, στον ίδιο κύκλο φίλων. Της ζήτησα τότε να δει το δεύτερο ντοκιμαντέρ μου με θέμα τον γάτο μου και να μου πει τη γνώμη της. Εξέφρασε τα καλύτερα σχόλια. Γεμάτη ανασφάλειες, νόμιζα ότι τα έλεγε μόνο και μόνο για να με ενθαρρύνει. Ωστόσο, ένα βράδυ που είχαμε βγει παρέα, με ρώτησε αν θα μπορούσε να γράψει μια κριτική για το έργο μου. Έγραψε στο *The Athens Review of Books* αυτό:

Το ντοκιμαντέρ της Σελάνας Βροντή, *Zorro ο γάτος*, που προβλήθηκε στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, δεν έχει στόχο την ενημέρωση. Καταγράφοντας με χιούμορ και λεπτότητα τη ζωή ενός τετράποδου, δημιουργεί μια παράδοση “συμφωνία της πόλης” (...). Το στοιχείο που συναντάμε στην ταινία και απουσιάζει σε μεγάλο βαθμό από το ελληνικό ντοκιμαντέρ είναι η πρακτική της αυτοαναφορικότητας. Στην ταινία *Zorro ο γάτος*, η σκηνοθέτρια επιλέγει να παρωδήσει η ίδια τον εαυτό της, υπονομεύοντας για άλλη μια φορά τη φόρμα του ακαδημαϊκού ντοκιμαντέρ. Καθισμένη σε έναν καναπέ με το σύντροφό της και

²² Εγώ το βλέπω σαν αυτοσαρκασμό.

κοιτώντας μετωπικά τον φακό, μας μιλά με τη δέουσα σοβαρότητα για τον Zorro. Παραπέμποντας σε αμερικάνικο sit com της δεκαετίας του '50, η Βροντή σχολιάζει διακριτικά πρακτικές τηλεοπτικής μυθοπλασίας.

Η ταινία της, ασφαλώς, δεν εντάσσεται σε κανένα κίνημα και σε καμία προσέγγιση ντοκιμαντέρ – ούτε και, κατά τα φαινόμενα, το φιλοδοξεί. Το ιδιότυπο χιούμορ της Βροντή συγγενεύει με περισσότερο με ταινίες του Γούντι Αλεν, παρά με οποιαδήποτε ταινία τεκμηρίωσης. Η απλότητα της αφήγησης, η απουσία κάθε καλλολογικού στοιχείου, ο συνδυασμός αφέλειας και ειρωνείας δημιουργούν ένα εκρηκτικό κράμα ευφυΐας και αθωότητας.²³

Όταν διάβασα την κριτική της, ομολογουμένως κολακεύτηκα. Έπειτα την έθαψα μέσα στο αρχείο μου. Σήμερα που την ξαναδιαβάζω, αναρωτιέμαι αν τα εννοούσα πραγματικά αυτά τα λόγια. Είναι δυνατόν να με τοποθετεί δίπλα στον Βερτώφ και τον Γούντι Άλεν; Κι όμως, μόνο τώρα, που γράφω τούτες τις αράδες, αντιλαμβάνομαι γιατί το έκανε. Η Εύα Στεφανή, κινηματογραφίστρια και η ίδια, γνωρίζει πολύ καλά τη σημασία να γραφεί και δημοσιευτεί στον ελληνικό Τύπο μια κριτική που αφορά το έργο μιας γυναίκας που κάνει καλλιτεχνικά ντοκιμαντέρ. Αυτό όμως που θέλω να απομονώσω από το κείμενό της -και που πραγματικά πιστεύω ότι αφορά τον τρόπο δουλειάς μου- είναι η εξής φράση: «Η ταινία της, ασφαλώς, δεν εντάσσεται σε κανένα κίνημα και σε καμία προσέγγιση ντοκιμαντέρ – ούτε και, κατά τα φαινόμενα, το φιλοδοξεί.»

Έκτοτε χαθήκαμε με την Εύα. Τη συνάντησα, πάλι, μια τελευταία τελευταία φορά, στο δρόμο. Ήμουν πάνω στο μηχανάκι μου, βιαστική, φουρτουνιασμένη, αλλά σταμάτησα να την χαιρετήσω. Της ανακοίνωσα την είδηση του διαζυγίου μου. Ήμουν έτοιμη να πλαντάξω στο κλάμα, όταν εκείνη με έκανε να γελάσω. «Και δεν χαίρεσαι;», μου είπε.

Η αλήθεια είναι ότι δεν ήμουν ευτυχισμένη στον γάμο μου. Με τον ζωγράφο να λείπει ολημερίς από το σπίτι, -στο ατελιέ, σε εγκαίνια και στα art party-, αισθανόμουν μοναξιά αλλά το κυριότερο: η ζυγαριά με τις οικογενειακές ευθύνες και υποχρεώσεις έγερνε έντονα προς το μέρος μου, μην αφήνοντας σε μένα τον προσωπικό χώρο και χρόνο που αναζητούσα για δημιουργία. Ξεκίνησαν οι διενέξεις μαζί του. Υστερα από κάθε καβγά εισέπραττα την εξής απάντηση: «Είμαι άντρας-καλλιτέχνης!». Δεν

²³ Εύα Στεφανή, «Η αθωότητα της ανατροπής», The Athens Review of Books #6, Απρίλιος 2010.

καταλάβαινα τι εννοούσε τότε, αλλά συνειδητοποιώ ότι ήταν ένας τρόπος να δικαιολογήσει την απουσία του από το domestic chaos. «Μα είμαι και εγώ δημιουργός», ψέλλιζα. «Όχι δεν είσαι. Είσαι δημοσιογράφος», απαντούσε. «Μα, κάνω ντοκιμαντέρ!». Δεν μετρούσε για εκείνον. Ο χωρισμός μου, λοιπόν, δεν είναι μόνο μια υπόθεση «Κράμερ εναντίον Κράμερ», αλλά «Καλλιτέχνη εναντίον Καλλιτέχνηδος»,²⁴ συγκεκριμένα «Καλοτεχνίτη εναντίον Κινηματογραφίστριας».²⁵

Στην δημοσιογραφική μου σταδιοδρομία έχω πάρει συνεντεύξεις από αρκετές εξέχουσες προσωπικότητες του καλλιτεχνικού κόσμου. Ανάμεσα σ' αυτές ήταν και εκείνη της Valie Export, που για μένα ουσιαστικά αποτέλεσε ένα συμπυκνωμένο μάθημα τέχνης. Το μέλος της Βιεννέζικης Ομάδας Δράσης (Aktionism), αυτή η αμαζόνα της φεμινιστικής τέχνης αλλά και φανταστική filmmaker για επιβιώσει σαν καλλιτέχνηδα έπρεπε να πολεμήσει την συντηρητική αυστριακή κοινωνία των δεκαετιών του 1960 και 1970.²⁶ Όταν την ρώτησα «πως νικά κανείς τον συντηρητισμό;» μου απάντησε: «Με το να σκεφτεί τι μπορεί να κάνει και μετά να το πράξει. Το ξέρω, ακούγεται εύκολο όταν το λέω αλλά δεν είναι. Αν νομίζουμε ότι ο συντηρητισμός μας περικυκλώνει, τότε πρέπει να αντιδράσουμε, να κάνουμε μια δήλωση. Με ένα ποίημα, ένα κείμενο, μια φωτογραφία, ένα περφόρμανς, οτιδήποτε. Ο στόχος του συντηρητισμού είναι να χάσεις την ταυτότητά σου, γι' αυτό πρέπει να τον πολεμάς».

Όταν χώριζα με τον άντρα-καλλιτέχνη από αντίδραση έφτιαξα αυτό:

²⁴ Χάρην ευκολίας, χρησιμοποιώ το «καλλιτέχνης».

²⁵ Για χάρη ομοιοκαταληξίας. Ούτως ή άλλως, δεν υπάρχει επισήμως ακόμη ο τίτλος «βιντεογραφίστρια».

²⁶ Ας είμαστε ρεαλιστές, δεν είναι εύκολο να προσφέρεις τα στήθη σου σε οποιονδήποτε θέλει να τα αγγίξει μέσα από τα ανοίγματα ενός κουτιού που ονομάζεται «Κινηματογράφος χτυπήματος και αγγίγματος» ή να ανεβοκατεβαίνεις στους διαδρόμους ενός πορνό σινεμά στο Μόναχο φορώντας ένα παντελόνι δίχως καβάλο αναγκάζοντας τους θεατές να αντικρίσουν σε πραγματικό χρόνο την «αληθινή γυναίκα», σ' αντίθεση μ' αυτό που έβλεπαν στην οθόνη (περφόρμανς «Aktionshose: Genitalpanik»).

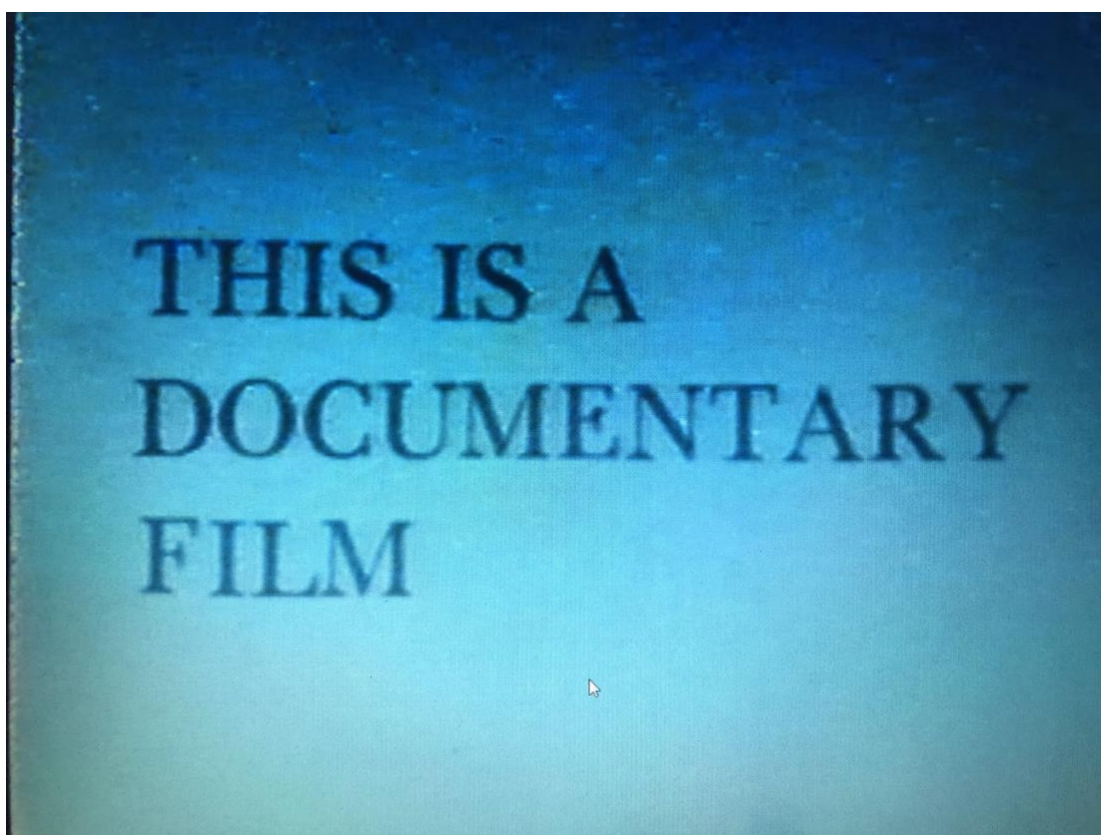


Σήμερα, εκ των υστέρων, καταλαβαίνω ότι δεν έφταιγε αυτός, εγώ είχα απλώς πέσει θύμα του ναρκισσισμού μου: ερωτεύτηκα το είδωλό μου και πνίγηκα.

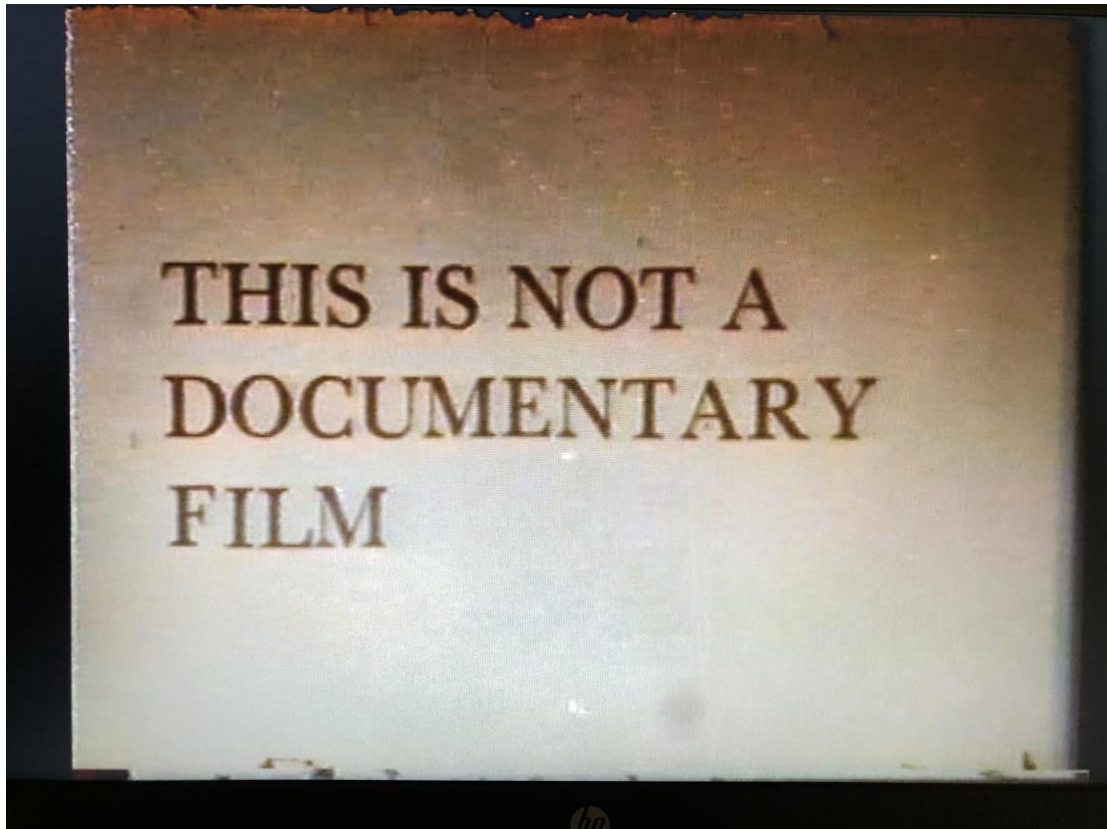
Γ. Καλά τέχνη εναντίον digital arts

Δεν είναι μόνο ο πρώην σύντροφός μου που, αν και καλλιτέχνης ο ίδιος, δεν καταλαβαίνει το καλλιτεχνικό ντοκιμαντέρ. Το πρόβλημα είναι γενικότερο. Η καταξιωμένη βίντεο-εικαστικός Hito Steyerl μιλά ανοιχτά για το θέμα της «αβεβαιότητας» του είδους. Το 2011 δημοσιοποιεί το δοκίμιο της με τίτλο *Documentary Uncertainty*. Παραθέτω εδώ ένα απόσπασμα,²⁷ αρκετά χιουμοριστικό:

Όσο πιο πολύ προσπαθούμε να οριοθετήσουμε το είδος του ντοκιμαντέρ, τόσο λιγότερο το καταλαβαίνουμε. Ο λόγος είναι ότι οι έννοιες που χρησιμοποιούνται για το περιγράψουμε είναι εξίσου αβέβαιες με εκείνες των εικόνων. Ας πάρουμε ένα προφανές παράδειγμα: ο ρόλος του ντοκιμαντέρ στο χώρο της σύγχρονης τέχνης. Το θέμα αυτό είναι από μόνο του πολύπλοκο για δύο λόγους: Πρώτον δεν υπάρχει ένας ακριβής ορισμός για τα «ντοκιμαντέρ». Και δεύτερον, δεν υπάρχουν σαφή ορισμός για τη «τέχνη» ούτε για το «χώρο της σύγχρονης τέχνης». Κι αν ακόμη, εξακολουθούμε να θέλουμε να στοχαστούμε πάνω στη σύνδεση των δύο, οφείλουμε να παραδεχτούμε ότι μετά βίας ξέρουμε για τι πράγμα μιλάμε. (Hito Steyerl, *Documentary Uncertainty*, 2011)



²⁷ Δική μου μετάφραση από τα αγγλικά.



Διάτιτλοι από την ταινία *Visions of Warhol* (1963-1990) των J. Mekas, W. Maas, Marie Menken, R. Nameth. Re: voir, Παρίσι, 2000.

Όσο αθεμελίωτη είναι η θέση των ντοκιμαντέρ μέσα στον χώρο της σύγχρονης τέχνης, άλλο τόσο είναι των ψηφιακών μορφών τέχνης. Ο καταξιωμένος Ιταλός κριτικός τέχνης Domenico Quaranta, ψηφιακός καλλιτέχνης ο ίδιος, μιλά ξεκάθαρα για το πρόβλημα του *segretation* (διαχωρισμό) των ψηφιακών τεχνών από τις υπόλοιπες μορφές της τέχνης:²⁸ Για πολλούς, ακόμη και μέσα στους ευρύτερους κόλπους μιας σχολής, «καλαί τέχνη» εστί σχέδια, μπογιές, καμβάδες, ντιζάιν, γλυπτικές κατασκευές.

Άντε, τώρα να εξηγήσεις στους ανθρώπους τους οικείου περιβάλλοντός σου, γιατί σπουδάζεις ένα «ασαφές αντικείμενο», χρησιμοποιώντας ως μέσο έκφρασης ένα «αβέβαιο είδος», σε μια εποχή αβέβαιη, όπου «τα όρια της σύγχρονης τέχνης καθίστανται ακόμη πιο συγκεχυμένα», απ' ότι στη δεκαετία του '60 και '70, όταν άρχισαν να κυκλοφορούν στην αγορά οι πρώτες φορητές βιντεοκάμερες και να κατασκευάζονται οι πρώτοι ψηφιακοί υπολογιστές.

²⁸ Domenico Quaranta, *Exhibition Strategies for digital Art: Examples And Considerations*.

Ας κάνουμε όμως μια προσπάθεια να καταλάβουμε το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών ΨΜΤ που ιδρύθηκε το 1998 στην ΑΣΚΤ. Στημένο στα πρότυπα και το πνεύμα ενός ΖΚΜ (Zentrum für kunst und medien), του γερμανικού πολιτιστικού κέντρου στην Karlsruhe που ειδικεύεται στα digital arts, έχει ως αποστολή «το πάντρεμα της κλασικής τέχνης με τα νέα μέσα», «την ομαλή μετάβαση των τεχνών στην ψηφιακή εποχή». Όπως αναγράφεται και στο καταστατικό του Π.Μ.Σ, συνειδητοποιούμε ότι δεν ενδιαφέρει τους υπευθύνους μόνο ο καλλιτεχνικός πειραματισμός με τα νέα μέσα, αλλά η προτροπή των φοιτητών στην φιλοσοφική εμβάθυνση «αφενός στη φύση και τον χαρακτήρα αυτών των τεχνικών μέσων και αφετέρου στους τρόπους χρήσης αυτών στον κοινό τόπο τέχνης, τεχνολογίας και επιστήμης».

Με λίγα, λόγια στο τμήμα αυτό γίνεται προσπάθεια για την ανάπτυξη μιας αναστοχαστικής-κριτικής σκέψης πάνω στην ψηφιακή κουλτούρα. Στην πρώτη συνάντηση των εισακτέων του 15ου κύκλου του ΨΜΤ, ο Γιώργος Χαρβαλιάς, διευθυντής του μεταπτυχιακού προγράμματος, υπογράμμισε ότι είναι «συνειδητή επιλογή των διδασκόντων να φτιάχνονται τμήματα από ανθρώπους που προέρχονται από διαφορετικές ειδικότητες και όχι μόνο με αποφοίτους από καλλιτεχνικές σχολές». Μας μίλησε δηλαδή για την αναγκαιότητα της διεπιστημονικότητας στην σημερινή εποχή.

Στη δική μου φουρνιά, εκτός από τρεις, τέσσερις καλοτεχνίτες, υπήρχε ένας μουσικός, ένας αρχιτέκτονας, μία δημοσιογράφος, ένας σχεδιαστής ιστοσελίδων, ένας μηχανικός πληροφορικής. Ήταν και μία συνάδελφος που είχε σπουδάσει κινηματογράφο στη Μόσχα και ένας κοινωνικός ανθρωπολόγος από το Πάντειο Πανεπιστήμιο. Όλοι τους, όμως, είχαν και άλλες δημιουργικές πτυχές. Ήταν ένα ακαδημαϊκό πείραμα να συννευρεθούν καλλιτεχνικά αυτά τα μυαλά. Δεν ξέρω αν πέτυχε το στόχο του, αλλά θεωρώ πολύ σημαντική αυτή την εκπαιδευτική στρατηγική: να συναντιούνται μαζί, στο ίδιο τραπέζι, επιστήμονες και καλλιτέχνες. Θεωρώ ότι είναι ένα καλό βήμα για το μέλλον της τέχνης.

Παρά τις όποιες αδυναμίες του ΨΜΤ, μπορώ σήμερα με σιγουριά να καταθέσω σε τι με ωφέλησαν οι σπουδές των δύο χρόνων:

α) Με ενδυνάμωσαν. Ενώ στην αρχή δεν είχα ούτε το ψυχικό σθένος να σηκώσω την βιντεοκάμερα ή δεν ήξερα πως να συνδέω τον προτζέκτορα με τον υπολογιστή, σήμερα φεύγω από τη σχολή έχοντας μάθει τουλάχιστον αυτό: να μην φοβάμαι την τεχνολογία, φαινόμενο που συχνά παρατηρείται στις γυναίκες.²⁹

β) Συνειδητοποίησα τη νέα ψηφιακή συνθήκη στην οποία ζούμε. Σήμερα με την τεχνολογία της προσομοίωσης ο άνθρωπος δημιουργεί και ζει μέσα σε ψεύτικα περιβάλλοντα, κάνοντάς τον να απομακρύνεται όλο και περισσότερο από το πραγματικό και τη φύση. Ο Πολ Βιρίλιο επισημαίνει ότι έχουμε ξεπεράσει την απλή διαχείριση της πληροφορίας και έχουμε μεταβεί σε ένα νέο κατεστημένο αναπαράστασης, «της εικονικής θεατρικοποίησης του πραγματικού κόσμου».³⁰

Στο πλαίσιο των μαθημάτων της Ιστορίας της Τέχνης, ήρθα σε επαφή με το έργο των Harun Farocki και Hito Steyerl. Οι δυο αυτοί Γερμανοί καλλιτέχνες,³¹ που έχουν κάνει σπουδές κινηματογράφου και προέρχονται από την παράδοση του ντοκιμαντέρ, είναι από τους πλέον οξυδερκείς παρατηρητές της νέας παγκοσμιοποιημένης ψηφιακής συνθήκης: παρακολουθούν στενά τον μηχανισμό κατασκευής εικόνων και πώς αυτός ο μηχανισμός συμβάλλει στην παραγωγή της πολιτικής ιστορίας. Και δεν παύουν μέσα από το έργο τους να υπογραμμίζουν το δυναμικό και σχεδόν βίαιο ρόλο του οπτικού μας πολιτισμού και τις επιπτώσεις που έχει στη ζωή μας.³² Ο Φαρόκι έλεγε ότι «η τεχνολογία πλέον κρέμεται από τα αυτιά μας, τις μύτες μας κτλ», η Στέγιερλ, από την άλλη, επισήμανε: «Πριν, μπορούσαμε να υποκρινόμαστε ότι χρησιμοποιούμε τα μήντια. Τώρα, συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο: έχουμε ενσωματωθεί (embedded) σε αυτά, τα μήντια μας χρησιμοποιούν: δεν είναι κάτι εκτός μας. Τα έξυπνα κινητά, τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης έχουν διεισδύσει στην

²⁹ Τουλάχιστον αυτό υποστηρίζουν οι ειδικοί: η Γερμανίδα καλλιτέχνις Cornelia Sollfrank, από τις πρώτες γυναίκες που χρησιμοποίησαν το διαδίκτυο ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης, μιλά ανοιχτά για το φαινόμενο της ανδροκρατίας στις ψηφιακές μορφές τέχνης.

³⁰ Πηγή: Bob Hanke, *Mcluhan, Virilio and Electric Speed in the Age of Digital Reproduction*, York University, Toronto, 2003.

³¹ Ο Harun Farocki γεννήθηκε το 1944 στην Τσεχία, αλλά έδρασε κυρίως στην Γερμανία. Απεβίωσε το 2014 στο Βερολίνο, σε ηλικία 70 ετών.

³² Ο Χαρόν Φαρόκι, που υπήρξε μέντορας της Χίτο Στέγιερλ, είναι ο δημιουργός του εμβληματικού *Videogramms of a Revolution* (1992), ενός επαναστατικού ντοκιμαντέρ που μιλάει για την πτώση του ρουμανού δικτάτορα Νικολάε Τσαουσέσκου, το 1989, καθώς και για το ρόλο που έπαιξε η τηλεόραση στην αλλαγή καθεστώτος στην Ρουμανία.

καθημερινή μας ζωή. Δεν μπορούμε να τα ανοίγουμε και να τα κλείνουμε όποτε θέλουμε».³³

Αυτό που καταθέτει η Στέγιερλ στην συνέντευξη της στην πλατφόρμα ArtSlant, συμπυκνώνεται σε μερικά δευτερόλεπτα στα βίντεο-έργα της με τίτλο STRIKE I & II. Μ' ένα κλείσιμο του ματιού στην «Απεργία» του Σεργκεϊ Αϊζενστάιν, το STRIKE II, ειδικά, αποτελεί ένα μικρό εικαστικό θρίλερ: παρουσιάζει την καλλιτέχνη μαζί με την κόρη της, να στέκονται όρθιες, φοβισμένες σε γωνία του υπνοδωματίου, κρατώντας σφυριά. Σε λίγο τα δύο θηλυκά πλησιάζουν την κάμερα και τη διαλύουν (βλ. παρακάτω εικόνα).



Πάντως, μου κάνει μεγάλη εντύπωση που η Χίτο Στέγιερλ διστάζει να χαρακτηρίζει δημοσίως τον εαυτό της «καλλιτέχνη», γιατί όπως λέει η ίδια «δεν έχει κάνει κλασικές καλλιτεχνικές σπουδές». Ναι μεν έχει σπουδάσει στην Ακαδημία Τέχνης της Βιέννης (Akademie der bildenden Künste Wien), αλλά αντί για εικαστικά έκανε ένα διδακτορικό στην φιλοσοφία με θέμα διατριβής *Το χρώμα της αλήθειας: Το*

³³ Edo Dijksterhuis, *Interview with Hito Steyerl*: “The medium is an information filter”, *ArtSlant*, Amsterdam, April 2015. Δική μου μετάφραση από τα αγγλικά.

ντοκυμαντέρ στο καλλιτεχνικό πεδίο (*The Color of Truth: Documentarism in the Artistic Field*, 2008).

Παρόλα αυτά, ήταν η πρώτη γυναίκα που βρέθηκε το 2017 στην κορυφή της λίστας «Power 100» (Most influential people in the contemporary artworld) του έγκυρου βρετανικού περιοδικού τέχνης *ArtReview*. Την ίδια χρονιά, έγραφαν για εκείνη στην *New York Times* ότι «αντιπροσωπεύει ένα νέο τύπο καλλιτέχνη, όχι εκείνου της μοναχικής ιδιοφυΐας αλλά του δικτυωμένου στοχαστή (networked thinker)».³⁴

Μήπως λοιπόν έφτασε η στιγμή να σκεφτούμε διαφορετικά την έννοια του/της εικαστικού των ψηφιακών μορφών τέχνης;

³⁴ Kimberly Bradley, *Hito Steyerl Is an Artist With Power. She Uses It for Change*, *New York Times*, Dec. 15, 2017. Δική μου μετάφραση από τα αγγλικά.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Περιγραφή έργου

A. Για το πότε και υπό ποιες συνθήκες πραγματοποιείται η προπαραγωγή

Φαινομενικά, η «Πολυκατοικία» είναι ένα ντοκιμαντέρ για το ιδιαίτερο αυτό ελληνικό αρχιτεκτονικό μοντέλο που έχει σφραγίσει τον χαρακτήρα των πόλεων μας. Όμως, στην ουσία δεν πρόκειται για κάτι τέτοιο, και ούτε θα πρέπει. Δεν είναι το προφίλ μιας οποιασδήποτε αθηναϊκής πολυκατοικίας, αλλά της δικής μου. Είναι το μέρος που κατοικώ, εκεί βρίσκεται το *σπίτι μου*. Κι από εκεί ξεκινάει η ιστορία.

Μετακομίζω στη Βεΐκου 12, στο Κουκάκι, το 2012, μεσούσης της οικονομικής κρίσης. Η πολυκατοικία έχει κάτι που με έλκει. Έναν ιδιαίτερο *χαρακτήρα* που μάλλον σχετίζεται με την εποχή που χτίστηκε (δεκαετία του 1960), το αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, την αύρα της, και τις προσωπικότητες των ιδιοκτητών. Αρχίζω να την παρατηρώ τόσο αρχιτεκτονικά όσο και ανθρωπολογικά. Περνώ χρόνο με τους γείτονές μου. Στο διπλανό διαμέρισμα από το δικό μου, ζούσε η κα Νίτσα η οποία θα ήταν ένα από τα κεντρικά πρόσωπα της ταινίας, όμως πέθανε πριν ξεκινήσουν τα γυρίσματα. Ευγενική, δυναμική, αυτή η κομψή κυρία της Μακρυγιάννη, υπήρξε κάποτε αντάρτισσα, που γλίτωσε παρά τρίχα το εκτελεστικό απόσπασμα των Γερμανών. Όταν συζητούσαμε για τη δεινή κατάσταση της Ελλάδας, μου έλεγε: «Δεν καταλαβαίνω γιατί οι νέοι σήμερα δεν αντιδρούν. Εμείς στα νειάτα μας κατεβαίναμε σε πορείες!».

Στην πολυκατοικία αυτή, φέρνω στον κόσμο το δεύτερό μου παιδί, ένα κορίτσι, που την λένε Αθηνά. Έχει το όνομα της γιαγιάς της, αλλά και της πόλης. Όπως ο «Ζορρό ο γάτος», έτσι και η «Πολυκατοικία» αποτελεί μια ιδιότυπη «συμφωνία της μεγαλούπολης». Μόνο που εδώ φαίνονται πιο έντονα τα σημάδια της κρίσης. Οι κάτοικοι της πρωτεύουσας –ανάμεσα τους κι εγώ– ζουν στην ανασφάλεια και τον φόβο· χάνουν τις δουλειές τους, αυξάνεται η ανεργία. Πολλοί στρέφονται στον τουρισμό για να ζήσουν. Στο Κουκάκι γεμίζουν οι κάδοι με τα μπάζα από τις ανακαινίσεις των διαμερισμάτων για το Air BNB ή από τις μεταπωλήσεις των ακινήτων σε ξένους. Οι τραπεζοειδείς σιδερένιοι κάδοι έχουν γεωμετρία και όμορφα χρώματα — αν τους τοποθετήσεις στη σειρά σχηματίζουν ένα ουράνιο τόξο. Μια οπτική ψευδαίσθηση δηλαδή.

B. Ποια κρατάει την βιντεοκάμερα;

Μια μητέρα, δύο ανήλικων παιδιών, που διανύει την τέταρτη δεκαετία της ζωής της, χωρισμένη και άνεργη. Τον Μάρτιο του 2019, την εποχή που με απολύουν από τη εφημερίδα που εργαζόμουν, η Ελλάδα είχε ποσοστό ανεργίας 18,5%. Ήταν τα υψηλότερα επίπεδα ποτέ στην Ευρωπαϊκή Ένωση, σύμφωνα με τα τότε στοιχεία της Ευρωπαϊκής Στατιστικής Υπηρεσίας (Eurostat). Ακολουθούσε η Ισπανία με 14% και η Ιταλία με 10,2%. Και για μαντέψτε, ποιο ήταν το θύμα αυτής της μαζικής ανεργίας; Η γυναίκα!³⁵

Η καμεραγούμαν της «Πολυκατοικίας», λοιπόν, ένα νούμερο στατιστικών, έχει ζήσει την πιο ανελέητη μορφή ανεργίας στον 21^ο αιώνα, την *αόρατη*: Ένας από τους κλάδους που επλήγη περισσότερο στην κρίση είναι ο δημοσιογραφικός. Πολλά ΜΜΕ αναγκάζονται να κλείσουν και γίνονται μαζικές απολύσεις. Σε πολλές περιπτώσεις, όπως και στη δική μου, οι απολύσεις γίνονται πίσω από κλειστές πόρτες. Δεν παίρνουν δημοσιότητα, ούτε εκτάσεις στα μήντια. Ποιος άλλωστε θα γράψει την «είδηση»; Ένας/μία δημοσιογράφος που φοβάται ότι θα χάσει τη δουλειά του; Την είδηση της απόλυσης την έγραψα τελικά εγώ στα σόσιαλ μήντια, κι ας ήξερα ότι με την πράξη μου αυτή έκλεινα πολλές πόρτες. Αλλά, όπως σας είπα και στον πρόλογο, δεν φοβάμαι να λέω την αλήθεια. Ίσα ίσα που την κυνηγώ.

Γ. Το συναίσθημα του θανάτου

Η ταινία μου δεν είναι αυτοβιογραφική, αλλά υπαινίσσεται κάτι το προσωπικό. Στην πολυκατοικία που διέμενα δεν έζησα μόνο τον χωρισμό και την απόλυση. Αρρωσταίνει το ένα μου παιδί μου με μια σπάνια νόσο στα νεφρά.³⁶ Βίωσα δηλαδή τρεις μικρούς «θανάτους» στη σειρά, τον έναν μετά τον άλλο.

³⁵ Την πληροφορία άντλησα από μια ειδική επιτροπή που συγκροτήθηκε για το θέμα αυτό στην Βουλή το 2019.

³⁶ Νεφρωσικό σύνδρομο: η νόσος εκτός από άγνωστη, είναι και αόρατη. Δεν φαίνονται τα συμπτώματα στο σώμα του ασθενή. Τη στιγμή που γράφω τούτο το κείμενο, ο γιος μου δεν έχει ξεπεράσει εντελώς τον κίνδυνο της υγείας του.



Δεν είναι μόνο ότι διαλύονταν όλα μέσα μου, αλλά και έξω μου. Η ίδια η πολυκατοικία μεταμορφωνόταν μπρόστα στα μάτια μου σ' ένα ερείπιο. Οι παλιοί ιδιοκτήτες απεβίωναν, τα διαμερίσματα καταστρέφονταν προκειμένου να ανακαινιστούν, τα παράθυρα και τα ξύλινα πατώματα στυλ Βιεννέζικου ψαροκόκκαλου πετάγονταν στα σκουπίδια. Οι ξεχαρβαλωμένες πόρτες, δίπλα από τους κάδους του Δήμου Αθηναίων, αρχίζουν να μου μοιάζουν πλέον σαν καπάκια φέρετρου.

Παρατηρούσα το θάνατο των συνθηκών ζωής. Όλα γύρω μου πέθαιναν, μέχρι και η γειτονιά: Το Κουκάκι έζησε κι αυτό, το λεγόμενο gentrification³⁷ και ίσως την πιο ακραία μορφή τουριστικοποίησης.³⁸ Μην ξεχνάμε ότι η περιοχή βρίσκεται στους πρόποδες της Ακρόπολης. Στην πολυκατοικία μαινοβγαίνουν πολλοί τουρίστες

³⁷ Οι Έλληνες αρχιτέκτονες και πολεοδόμοι χρησιμοποιούν τη ελληνική λέξη «εξευγενισμός». Τι παράξενος χαρακτηρισμός για την προφανή καταστροφή της αισθητικής και του γούστου.

³⁸ Σ' αντίθεση με άλλες περιοχές μεγαλουπόλεων του εξωτερικού, στην Ελλάδα σπανίως εφαρμόζονται οι κανόνες της αρχιτεκτονικής, της πολεοδομίας, υγιεινής κτλ. Εχουμε δει επίσης, τι συνέβη σε νησιά, όπως η Ρόδος και η Κρήτη, που αναπτύχθηκαν απότομα με τον τουρισμό στη δεκαετία του '80.

λόγω του Air bnb. Και όχι μόνο: Λίγους μήνες μετά το θάνατο της κας Νίτσας, της γειτόνισσας μου, της πρώην κομμουνίστριας, εμφανίζεται στη θέση της στον καναπέ, ένας άλλος κομμουνιστής, καινούργιας κοπής, ένας Κινέζος, ο οποίος έχει μόλις αγοράσει το διαμέρισμά της. Όσο ο νέος ιδιοκτήτης έστελνε μηνύματα στο κινητό προφανώς χαρούμενος με την αγορά του, εγώ παρατηρούσα τα αντικείμενα, τα ρούχα, το κρεβάτι και τα επίπλα της νεκρής που ήταν ακόμη εκεί, άθικτα, στο διαμέρισμα. Καλοσωρίσατε στο real (e)state της παγκοσμιοποίησης.

Έλληνες αρχιτέκτονες ισχυρίζονται ότι η αθηναϊκή πολυκατοικία, η πολυκατοικία της αντιπαροχής, είναι μια μικρογραφία της ελληνικής κοινωνίας. Εγώ πιστεύω ότι είναι ο καθρέφτης του κόσμου ολάκερου.

Η «Πολυκατοικία» αποκτά στα μάτια μου τη λειτουργία ενός *memento mori*, σαν τους πίνακες *vanitas* που άνθισαν στην Ολλανδία στις αρχές του 17ου αιώνα. Ο Richard Rutherford Johnston, στο διδακτορικό του για το Χάρβαντ με τίτλο «Ρομαντισμός και η συνείδηση της θνητότητας», γράφει ότι «η συνείδηση της θνητότητας οδηγεί στην κοινωνική και πολιτική μας αφύπνιση». Πιστεύω ότι η πολιτική ωρίμανση διακινείται από την ενόρμηση του θανάτου, αυτό το τερατώδες που απωθεί η κοινωνία. Ομως, οι σύγχρονοι άνθρωποι έχουν εξοβελίσει το τραγικό από μέσα τους. Ίσως είναι καιρός να το επαναφέρουμε.

«Πρέπει να παρατηρούμε τον θάνατο», λέει ο Richard Rutherford Johnston, «όχι από κάποια περιέργεια για το νοσηρό. Έχει σημασία το πως βλέπουμε τη ζωή και πως επιλέγουμε να ζούμε σήμερα σε ένα κόσμο, που είναι σφραγισμένος από την ανισότητα, την αδικία και την ανθρώπινη δυστυχία».³⁹ Και συνεχίζει: «Τι φταίνε τα παιδιά μου να ζήσουν σε ένα τέτοιο κόσμο; Αυτό δεν είναι προσωπικό παράπονο - είναι κοινωνικό και πολιτικό πένθος». Και καταλήγει στον συλλογισμό: «Η επανάσταση δεν πρέπει να είναι μόνο πολιτική ή κοινωνική, αλλά και καλλιτεχνική. Ποια είναι η θέση της τέχνης σε έναν κόσμο που υποφέρει;» αναρωτιέται ο συγγραφέας.

³⁹ Richard Rutherford Johnston, *Romanticism and Mortal Consciousness*. Διδακτορική διατριβή για το Harvard University, 2013. Η μελέτη του στηρίχθηκε στην ποίηση του Αγγλικού ρομαντισμού, συγκεκριμένα σε ποιήματα του Λόρδου Βύρωνα, του Τζον Κητς και της Σάρλοτ Σμιθ. Δική μου μετάφραση από τα αγγλικά.

Ενδεχομένως θα ήταν καλό οι καλλιτέχνες να επιδιώκουν τη συνεργασία με άλλους επιστήμονες και να έχουν πιο ενεργή στάση απέναντι στα προβλήματα της κοινωνίας· να μην «αφήνουν το έργο να μιλάει από μόνο του», γιατί όπως έχουμε παρατηρήσει σπανίως μιλάει στον θεατή — ελάχιστος κόσμος πηγαίνει πια στις εκθέσεις, πέρα από το γνωστό καλοντυμένο art crowd.

Αυτό προσπαθούσαν να πετύχουν με τη δουλειά τους τόσο ο Τζίγκα Βερτώφ και όσο ο Μπέρτολτ Μπρέχτ, δύο άνθρωποι που ανήκουν στην ίδια γενιά μεν αλλά σε διαφορετικές πατρίδες δε – ο ένας γεννήθηκε το 1896 στην Ρωσική Αυτοκρατορία, ο άλλος δύο χρόνια αργότερα στην Γερμανία. Δεν τους ενδιέφερε μόνο αναδείξουν τα πολιτικά και οικονομικά προβλήματα της εποχής τους, αλλά και πως θα ενεργοποιήσουν τη πολιτική σκέψη του θεατή, πως θα μετατρέψουν τον άνθρωπο σε ένα σκεπτόμενο πολιτικό ον που όμως πράττει. Ο πρώτος επιδίωκε το «ενεργητικό βλέπειν» μέσα από τις διδαχές του ντοκιμαντέρ και του ιδεολογικού μοντάζ, ο δεύτερος προσπαθούσε να βρει έξυπνους τρόπους δραματοουργίας των σύνθετων προβλημάτων του καπιταλισμού. «Ο Μπρεχτ ήθελε το κοινό του να υιοθετήσει μια κριτική ματιά, να έχει την ικανότητα να αναγνωρίζει την κοινωνική αδικία και εκμετάλλευση, έτσι ώστε βγαίνοντας από το θέατρο να αφυπνιστεί πολιτικά και να φέρει αλλαγές στην κοινωνία. Ήλπιζε να επικοινωνήσει το θέμα ότι η πραγματικότητα του κοινού είναι κατασκευασμένη και ως εκ τούτου μεταβλητή».⁴⁰

Και ποιος είπαμε ότι είναι ο «αόρατος κρίκος» της τότε γερμανικής και ρωσικής αβαντ-γκάρντ; Ποια έφερε σε επαφή τον Μπρεχτ με τον Βερτώφ; Η Asja Lācis! Η Lācis δεν ήταν απλώς μία χαρισματική match-maker. Συμμετείχε ενεργά κι εκείνη στο δημιουργικό μοντέλο της εποχής, που δεν ήταν άλλο από το «επικό θέαμα».⁴¹ Μαζί με τον θεατρικό σκηνοθέτη, Erwin Piscator, η Asja Lācis συμβάλλει στη δημιουργία της βωβής ταινίας *Revolt of the fisherman* (1932). Δεν έχω δει το φιλμ,⁴² αλλά φαντάζομαι ότι θεματολογικά θα προσιδιάζει με το *La terra trema* (1948) του Luchino Visconti, ένα από τα κλασικά έργα του Ιταλικού Νεορεαλισμού.

⁴⁰ Wikipedia. Δική μου μετάφραση από τα αγγλικά.

⁴¹ Είτε μέσω του θεάτρου είτε μέσω του κινηματογράφου, να δίνεται έμφαση στο κοινωνικο-πολιτικό νόημα τους δράματος.

⁴² Δεν την βρήκα στο Ίντερνετ, ούτε έχω πρόσβαση σε γερμανική ταινιοθήκη.

Θέλω να σημειώσω, ότι από την αρχή των σπουδών μου, μελετώ βωβές ταινίες, κυρίως ρωσικές και γερμανικές. Ανάμεσα σ' αυτά που ανακάλυψα ήταν κάποια φιλμ που είχε υπογράψει ο Μπέρτολτ Μπρέχτ. Μαζί με τον Slatan Dudow, δημιούργησαν το *Kuhle Wampe* (1932), ένα ασπρόμαυρο έργο που ξεκινά με τον διάτιτλο «Ένας άνεργος λιγότερος». Μερικά λεπτά αργότερα βλέπουμε τον «μην έχων εργασία» να πηδά από το παράθυρο! Παρότι έχουν περάσει σχεδόν εκατό χρόνια από τότε, και σ' αυτό το μεσοδιάστημα ο άνθρωπος έχει δει πολλή βία στην μεγάλη και τη μικρή οθόνη, δεν θα κρύψω ότι σοκαρίστηκα με την ωμότητα και την αμεσότητα της σκηνης.

Το βίντεο μου (ή ακόμη και τούτο το κείμενο), δεν είναι απλά μια αντανάκλαση του εαυτού μου. Δεν είναι σκέτος ναρκισσισμός, αν μπορεί να ισχυριστεί κανείς κάτι τέτοιο. Υπάρχει ένα «υποκείμενο» που ενδιαφέρεται για το «υποκείμενο» των άλλων, αυτό της κοινωνίας. Υπάρχει αυτό το κάτι που λέγεται «συλλογικό ασυνείδητο». Συνήθως αυτά τα «εγώ» που χρησιμοποιούν ως μέσο έκφρασης την κινηματογραφική κάμερα λέγονται σκηνοθέτες του πολιτικού σινεμά. Στη γραμμή που χάραξε ο Μπέρτολτ Μπρέχτ και ο Ζαν-Λυκ Γκοντάρ, έρχεται να προστεθεί και ο Χαρούν Φαρόκι, ο οποίος δημιούργησε από το 1966 μέχρι το 2014 περισσότερα από 120 φιλμ και εικαστικές εγκαταστάσεις, και παράλληλα έγραφε πληθώρα κειμένων με θέμα το σινεμά και τα μήντια. Λίγο πριν πεθάνει, ξεκινά να γράφει ένα δοκίμιο με τίτλο *On the Documentary* (*Über das Dokumentarische*). Δεν πρόλαβε να το ολοκληρώσει· ένα μέρος του δημοσιεύτηκε πρώτη φορά το 2015 στο ηλεκτρονικό περιοδικό *e-flux*. Ο Γερμανός κινηματογραφιστής λέει στο τέλος του κειμένου:⁴³ «Όταν μου ζητούσαν να ξεχωρίσω μια ταινία μυθοπλασίας από ένα ντοκυμαντέρ, συνήθως τους έλεγα ότι τουλάχιστον μπορώ να εντοπίσω τη διαφορά ανάμεσα στους σκηνοθέτες του κάθε genre: ο ένας μπορεί να αποκτήσει πίσινα με τη δουλειά του, και ο άλλος όχι.

⁴³ Harun Farocki, *On the Documentary*, *e-flux journal* 56th Venice Biennale, 2015.

<http://supercommunity.e-flux.com/texts/on-the-documentary/>

Δική μου μετάφραση από τα αγγλικά.

Σύντομα έπρεπε να παραδεχτώ ότι και ο Michael Moore μπορούσε να έχει πωσίνες με τις ταινίες του». ⁴⁴

Όμως, θέλω να σταθώ σε κάτι άλλο, που βρίσκω τρομερά ενδιαφέρον, στο γραπτό του αυτό: τις «μαντικές» ικανότητες των ντοκυμενταριστών! «Ο οπερατέρ Ingo Kratisch, με τον οποίο συνεργαζόμαστε για πολλά χρόνια, υπερηφανευόμαστε στα μυστικά ότι μπορούμε να προβλέψουμε τη σειρά των γεγονότων (...) Το ερώτημα που διακυβεύεται είναι γιατί ο ντοκυμενταρίστας έχει σα στόχο να παρουσιάσει μια ολοκληρωμένη πρόταση ή κίνηση, και γιατί θέλει να αποδείξει τις προβλέψεις του». ⁴⁵

Σ' αυτό το σημείο θέλω να θυμηθούμε τη Ρόζαλιντ Κράους (βλ. πρόλογο) που συνδέει το βίντεο με την ενόραση. Δεν θα πω ότι είμαι μάντισσα ⁴⁶, γιατί θα με κάψουν στην ακαδημαϊκή πυρά, αλλά νιώθοντας στα γυρίσματα την πίεση που ασκεί πάνω μου τόσο ο δυτικός και όσο και ο ανατολίτικος καπιταλισμός και κάνοντας όλες τις λογικές επαγωγές, μπόρεσα και πρόβλεψα το τέλος της ταινίας μου: την (άτυπη; αόρατη;) έξωση και το τέλος μιας ζωής στην πολυκατοικία.

Δ. Το βίντεο-πράγμα

Τι είναι η «Πολυκατοικία»; Βίντεο-αρτ; Καλλιτεχνικό ντοκιμαντέρ; Ένα οπτικό δοκίμιο; Κινηματογράφος της Παρατήρησης; Πολιτικό σινεμά; Υπάρχουν πολλοί τρόποι να περιγράψεις ένα *assemblage* εικόνων της ορατής πραγματικότητας. Επειδή η ταινία δεν κατηγοριοποιείται εύκολα, θα προτιμήσω το «βίντεο-πράγμα» κατά το *Film-Thing* του Τζίγκα Βερτώφ, έναν όρο που επινόησε ο ίδιος για να τον βοηθήσει να περιγράψει τα ντοκιμαντέρ που κατασκεύαζε. ⁴⁷ Ο Βερτώφ «δεν ενδιαφερόταν για την αληθινή καταγραφή της πραγματικότητας ως αυτοσκοπό. Επέμεινε ότι το

⁴⁴ Οι πρώτες ταινίες του Moore είχαν ριζοσπαστικό χαρακτήρα και αποτελούν σημαντικό κομμάτι της Ιστορίας του ντοκιμαντέρ. Αλλά προφανώς εδώ ο Φαρόκι θέλει να τονίσει το γεγονός ότι τα ντοκιμαντέρ (του) εμπορικοποιήθηκαν.

⁴⁵ Δική μου μετάφραση από τα αγγλικά.

⁴⁶ Στο δοκίμιο της «Βίντεο: η αισθητική του ναρκισσισμού», η Ρόζαλιντ Κράους, η οποία τοποθετεί το μέσο του βίντεο δίπλα δίπλα με την παραγνωχολογία (βλ. Πρόλογο, μέρος γ).

⁴⁷ Vlada Petric, *Dziga Vertov as a Theorist*, 1978. Δική μου μετάφραση από τα αγγλικά, σε επιμέλεια Δ. Γκινοσάτη.

αυθεντικό υλικό του φιλμ («βίο-γεγονότα») ⁴⁸ πρέπει να αναδιοργανωθεί σε κινηματογραφικές στροκτούρες («κινηματο-πράγματα»), ⁴⁹ σε μια νέα οντότητα δηλαδή φορτισμένη με ιδιαίτερο ιδεολογικό νόημα. Η μέθοδός του, την οποία είχε βαφτίσει Κινηματογράφος-Μάτι (*Film-Eye*), «προσφέρει την ευκαιρία να κάνεις το αόρατο-ορατό, το ασαφές-σαφές, το κρυφό-δημόσιο, το σκηνοθετημένο-μη σκηνοθετημένο, και το ψεύτικο-αληθινό». (Η έννοια του Κινηματογράφου-Αλήθεια αυτή καθεαυτή απουσιάζει από τα γραπτά του Βερτώφ μέχρι το 1940).⁵⁰

Ο Κινηματογράφος Βερτώφ ήταν μια οικογενειακή υπόθεση. Η ομάδα του –οι Κίνοκς– αποτελούνταν από τον αδελφό του, τον οπερατέρ Μικαέλ Κάουφμαν και τη σύζυγο του Elizaveta Svilova. Όμως, η Svilova, όπως πολλές άλλες «ράφτρες»⁵¹ της εποχής, παραμένει –τι παράξενο– εντελώς άγνωστη. Για να μην παραγραφεί άλλη μια σελίδα από την Ιστορία του πολιτισμού, οφείλω σ’ αυτό να κάνω το σημείο να κάνω μια διακοπή και να αναφερθώ σ’ εκείνη: Προερχόμενη από μια φτωχή εργατική οικογένεια, μπήκε στην κινηματογραφικό χώρο στην ηλικία των 12 ετών. Το 1922 άρχισε να εργάζεται στο στούντιο Goskino,⁵² στο τμήμα του μοντάζ. Εκεί, γνώρισε τον μελλοντικό της σύζυγο. Σύμφωνα με την Lilya Kaganovsky, καθηγήτρια κινηματογραφικών σπουδών στο Πανεπιστήμιο Ιλινόις, η Ελισαβέτα ξεκίνησε τη σταδιοδρομία της από τη μονταζιέρα αλλά κατέληξε να σκηνοθετεί ταινίες η ίδια.⁵³ Και μάλλον θα έπαιξε σημαντικό ρόλο στην δημιουργία του αριστουργήματος «Ανθρώπος με την κινηματογραφική μηχανή» (1929). Σε εικόνες αρχείου φαίνεται πως ήταν παρούσα και στα γυρίσματα, αφήνοντας υπόνοιες για δημιουργική ανάμειξη. Υπάρχει κιόλας μια φωτογραφία με εκείνη και τον άντρα της, σκυμμένοι πάνω από τα κομματάκια του φιλμ, πράγμα που αποκαλύπτει τη δυναμική του ζευγαριού. «Ήταν κόμμα με τον Βερτώφ» έλεγε ο αδελφός Μικαέλ Κάουφμαν. Εξάλλου και ο ίδιος ο Βερτώφ «στο ημερολόγιό του, εκφράζει ανοιχτά τη δυσaráσκεια του προς το σοβιετικό σύστημα το οποίο αντιμετώπιζε τη ανάμειξη της

⁴⁸ Ελεύθερη μετάφραση: “Life facts” (Δ. Γκινοςάτης).

⁴⁹ Ελεύθερη μετάφραση: “Film things” (Δ. Γκινοςάτης).

⁵⁰ Πηγή: Jean Breschand, *Ντοκιμαντέρ: Η άλλη όψη του κινηματογράφου*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2006.

⁵¹ Έτσι αποκαλούνταν οι γυναίκες που έκαναν έκοβαν και έραβαν το φιλμ.

⁵² Τα δύο πιο γνωστά κινηματογραφικά στούντιο της ΕΣΣΔ ήταν το Sovkino και το Goskino.

⁵³ Lilya Kaganovsky, ομιλία με τίτλο «Film Editing as Women’s Work: Esfir Shub, Elizaveta Svilova, and the Culture of Soviet Montage», 2018. Η Kaganovsky είναι καθηγήτρια Σλαβικής, Συγκριτικής Λογοτεχνίας και Κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο του Ιλινόις.

συζύγου του στην δημιουργική διαδικασία σαν ένα δευτερεύων γεγονός» (Kaganovsky). Μετά το θάνατο του Ρώσου σκηνοθέτη, η Σβίλοβα προτίμησε να αφιερώσει τη ζωή της στη διαφύλαξη του αρχείου του αντρός της (Kaganovsky).

Ο κινηματογράφος της «οικογενείας» Βερτώφ άνοιξε το δρόμο στην έρευνα και τον πειραματισμό. Το όραμα ήταν η σύλληψη θραυσμάτων της πραγματικότητας τα οποία, όταν οργανώνονταν μαζί, να δείχνουν μια βαθύτερη αλήθεια που δεν μπορούσε να ειπωθεί εύκολα με το γυμνό μάτι. Τα άρθρα του Τζίγκα Βερτώφ θα βρουν έδαφος σαράντα χρόνια αργότερα στην Γαλλία. «Όταν, μέσα στην ορμή του Μάη του 1968, μια ομάδα κινηματογραφιστών θα αυτοονομαστεί Τζίγκα Βερτώφ, αυτή ακριβώς τη φλόγα προσπαθεί να ξαναανάψει» γράφει ο Γάλλος συγγραφέας Jean Breschand.⁵⁴ Την φλόγα της επανάστασης και της ποίησης.

Ε. Η τοποφιλική έρευνα για την αθηναϊκή πολυκατοικία

Το δικό μου «βίντεο-πράγμα», το συγκεκριμένο πρότζεκτ για την πολυκατοικία, προσιδιάζει περισσότερο –και λόγω θέματος- στην «τοποφιλική έρευνα», έτσι όπως την ορίζει ο Gaston Bachelard στην «Ποιητική του Χώρου» (1957). Θα υποστηρίξω αυτό το μέρος της διπλωματικής μου εργασίας –και μάλλον το σημαντικότερο– με φράσεις παρμένες από το βιβλίο του Γάλλου φιλόσοφου και υποστηρικτή της φαινομενολογίας. Στην εισαγωγή του, ο συγγραφέας εξηγεί στον αναγνώστη γιατί επιχειρεί να φιλοσοφήσει πάνω στην ποίηση και αναλύει πως παράγεται μία ποιητική εικόνα.

Η ποιητική εικόνα είναι ένα αιφνίδιο ανάγλυφο του ψυχισμού (...) Για να διευκρινίσουμε με φιλοσοφικό τρόπο το πρόβλημα της ποιητικής εικόνας θα πρέπει να επανέλθουμε σε μια φαινομενολογία της φαντασίας. Μ' αυτό εννοούμε μία μελέτη του φαινομένου της ποιητικής εικόνας όταν η εικόνα αυτή αναδύεται μέσα στη συνείδηση σαν άμεσος καρπός της καρδιάς, της ψυχής, της ύπαρξης του ανθρώπου στη δεδομένη στιγμή.

⁵⁴ Jean Breschand, *Ντοκιμαντέρ: Η άλλη όψη του κινηματογράφου*.

Ο Μπασελάρ λέει με τόση απλότητα, και χάρη, αυτό που δεν μπορώ εγώ να περιγράψω με λέξεις. Την ώρα που κινηματογραφώ, εργάζομαι και σαν ποιήτρια.⁵⁵ Όταν κατασκευάζω εικόνες, νιώθω ότι όλη μου η ψυχική ενέργεια περνά μέσα από το φακό και αποτυπώνεται σε αυτό που βλέπω. Ζητώ από τον θεατή, επομένως, «να μην εκλάβει μία εικόνα σαν ένα αντικείμενο, ακόμη λιγότερο σαν ένα υποκατάστατο αντικειμένου, αλλά να τη συλλάβει στην ιδιαίτερη της πραγματικότητα».

Η εικόνα, μέσα στην απλότητά της, δεν έχει ανάγκη από μία γνώση. Είναι το αγαθό μίας απλοϊκής συνείδησης. Στην έκφρασή της, είναι μία νέα γλώσσα.

Η ανθρώπινη γλώσσα, στην συμβατική της έκφραση, έχει στόχο την κατανόηση ενός πράγματος, τη σύλληψη ενός νοήματος. Κι αυτό είναι κάτι που κάνει θαυμάσια ο Μπασελάρ: με απλότητα στη γραφή και με τη μαθηματική του σκέψη, παίρνει τον αναγνώστη από το χέρι, τον οδηγεί βήμα-βήμα καθώς εμβαθύνει στο φιλοσοφικό του θέμα, που δεν είναι άλλο από την ένωση της έννοιας της ποίησης με εκείνης του χώρου. Κι εκεί, κάπου, εισάγει τον όρο «τοπο-ανάλυση», η οποία δεν είναι παρά μια «συστηματική ψυχολογική μελέτη των τοποθεσιών του ενδόμυχου βίου μας». Και τι πιο βιωμένο από την οικία μας; Η «Ποιητική του Χώρου» είναι μια μελέτη πάνω στο «σπίτι» και τη διαδικασία του «κατοικείν».

Ο στόχος μας έχει γίνει πια φανερός: θα πρέπει να αποδείξουμε ότι το σπίτι είναι μία από τις ισχυρότερες δυνάμεις ολοκλήρωσης για τις σκέψεις, τις αναμνήσεις και τα όνειρα του ανθρώπου.

«Η πολυκατοικία», όπως ανέφερα παραπάνω, δεν είναι ένα οποιοδήποτε συγκρότημα κατοικιών, είναι το μέρος που εγώ ζω· είναι ένας βιωμένος χώρος. Για να κάνουμε την τοποφιλική έρευνα, υπογραμμίζει ο Μπασελάρ, θα πρέπει πρώτα να «διαβάσουμε» την «πολλαπλό σπίτι» και ν' αναζητήσουμε μέσα σ' αυτό τα «κέντρα απλότητας». Με την απλοϊκή μου συνείδηση, αυτό έκανα κι εγώ: Αρχισα να «διαβάζω» το δωμάτιο, το διαμέρισμα, το άλλο διαμέρισμα, την είσοδο, το υπόγειο,

⁵⁵ «Ο ποιητής χρησιμοποιείται με την έννοια που είχε η λέξη στην αρχαιότητα (του κατασκευαστή), δηλαδή, ενός ανθρώπου που θέτει όλες τις πηγές της ιδιοφυΐας του και τις εφευρετικότητες των χεριών του στη διάθεση του πνεύματος» γράφει ο Αντρέ Φρενιώ σε μια συζήτηση που είχε με τον δημιουργό Ζαν Κοκτώ για τον κινηματογράφο και την ποίηση. Πηγή: Ζαν Κοκτώ- Αντρέ Φρενιώ, «Κινηματογράφος και Ποίηση», εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1986.

τις σκάλες, τον ακάλυπτο, την ταράτσα, τους «σκοτεινούς διαδρόμους». Παραδόθηκα στην «ελκτική δύναμη όλων των περιοχών».

Θα πρέπει λοιπόν να πούμε με ποιο τρόπο κατοικούμε το ζωτικό χώρο μας σε αρμονία με όλες τις διαλεκτικές γύρω από τη ζωή, με ποιό τρόπο ριζωνόμαστε, μέρα με την ημέρα, σε μια «γωνιά του κόσμου». Γιατί το σπίτι είναι η γωνιά μας μέσα στον κόσμο. Είναι ένας κόσμος στην κυριολεξία του όρου.

Αυτό που μου κεντρίζει το ενδιαφέρον στη «Ποιητική του Χώρου», είναι το σημείο όπου ο Γάλλος φιλόσοφος μελετά το σπίτι σαν μια «κατακόρυφη οντότητα» («Ποιητική του Χώρου», σελ. 44-54). Χωρίς να το έχω πολυσκεφτεί, κάνω ακριβώς αυτό που ζητάει ο Μπασελάρ: ανεβοκατεβαίνω μέσα στο οικοδόμημα και προσπαθώ να εγγράψω, να καταγράψω «το διάγραμμα των λειτουργιών του κατοικείν». «Είναι ένα από τα καλέσματα στη συνείδησή μας προς το κατακόρυφο», σημειώνει ο Γάλλος φιλόσοφος.

Το κατακόρυφο βιώνεται από την πολικότητα υπόγειου και σοφίτας. Τα σημάδια αυτής της πολικότητας είναι τόσο βαθιά που κατά κάποιον τρόπο ανοίγουν δύο τελείως διαφορετικούς άξονες για μια φαινομενολογία της φαντασίας.

Η στέγη προστατεύει: «καλύπτει τον άνθρωπο από την βροχή κι από τον ήλιο». Το κατώγι, πέρα από τη χρησιμότητά του, συμβολίζει «το σκοτεινό είναι του σπιτιού» είναι το μέρος που «εναρμονιζόμαστε με τον παραλογισμό των ερεβών». Στην δική μου περίπτωση, συμβαίνει το αντίστροφο: η ταράτσα συμβολίζει τον φόβο, την ανασφάλεια και την έλλειψη πραγματικής επικοινωνίας, ενώ στα θεμέλια νιώθω σαν να μην κινδυνεύω. Όπως όταν γίνεται πόλεμος ή έρχεται τυφώνας, βρίσκω καταφύγιο στη βάση του οικοδομήματος.

Ο ονειροπόλος αναδύεται από τα άδυτα της γης για να μπει στις περιπέτειες του ύψους. Ο γεμάτος πάθος κάτοικος του σπιτιού δεν σταματά να το σκάβει, να το σκάβει όλο και πιο βαθιά, να δραστηριοποιείται το βάθος του.

Να σημειώσω ότι ο Γκαστόν Μπασελάρ αποφεύγει να αναλύσει σε βάθος τα διαμερίσματα της πόλης («Στο Παρίσι δεν υπάρχουν σπίτια. Οι κάτοικοι της

μεγαλούπολης ζουν σε κλουβιά τοποθετημένα το ένα πάνω στο άλλο».⁵⁶ Εντοπίζει το πρόβλημα στην απουσία φύσης.

Στην έλλειψη αξιών οικειότητας που οφείλεται στην έλλειψη της αίσθησης του κατακόρυφου θα πρέπει να προστεθεί και η έλλειψη της κοσμικής διάστασης των σπιτιών των μεγαλουπόλεων. Τα σπίτια σ' αυτές δεν βρίσκονται πια μέσα στη φύση. Οι σχέσεις κατοικίας και χώρου γίνονται πλασματικές.

Εκτός των άλλων, θεωρεί ότι οι «θόρυβοι» της πόλης εμποδίζουν την ονειροπόληση και τη διαδικασία του «φιλοσοφείν».

Αν το σπίτι του ανθρώπου που ονειροπολεί βρίσκεται μέσα στην πόλη, δεν είναι σπάνιο να ονειρεύεται ότι εξουσιάζει, μέσω του βάρους, τα γύρω υπόγεια. Το πεπωμένο, η μοίρα. Αυτό το ρίγος της φρίκης το νιώθουμε καλά. Δεν είναι πια ένας ανθρώπινος φόβος, είναι ένας κοσμικός φόβος που αντηχεί το μεγάλο θρύλο του ανθρώπου που ζαναγυρίζει πίσω σε πρωτόγονες καταστάσεις.

Σύμφωνα με τον Μπασελάρ, το σπίτι αντιστοιχεί σε μια «κατάσταση της ψυχής». Την περίοδο που σκηνοθετώ το ντοκιμαντέρ, η ψυχική μου κατάσταση δεν διόλου καλή. Χρησιμοποιώ εδώ πάλι ως αναφορά μια ανάλαφρη αμερικανική κωμωδία, το *Jack and Jill* (2011) του Dennis Dugan. Σ' αυτήν, παίζει ο Αλ Πατσίνο, ο οποίος υποδύεται ένα διάσημο ηθοποιό που έχει καταντήσει να παίζει σε λαϊκά θεάματα – δηλαδή τον εαυτό του. Σε κάποια σκηνή του έργου φωνάζει σε κατάσταση πανικού: “I’m lost. I end up talking to lemon trees”. Το ίδιο μου συνέβη και σε μένα: Ένωθα τόσο χαμένη, που κατέληξα να «συνομιλώ» με τις λεμονιές στον ακάλυπτο της πολυκατοικίας. Και γιατί το έκανα αυτό; Γιατί υποσυνείδητα επέστρεφα στα παιδικά μου χρόνια: Στην αυλή του σπιτιού μου, στην Αυστραλία, είχαμε μια λεμονιά. Το πατρικό μας δίνει μια «ψευδαίσθηση σταθερότητας».

Όταν ονειρευόμαστε το πατρικό σπίτι, μέσα στα πιο μακρινά βάθη της ονειροπόλησης μας σε κείνη την πρώτη ζεστασιά, συμμετέχουμε σε κείνη την αρμονικά θερμασμένη ύλη του υλικού παραδείσου. Μέσα σ' αυτή την ατμόσφαιρα ζούνε τα όντα προστάτες. (...) Το σπίτι όπου γεννηθήκαμε είναι κάτι περισσότερο από ένα σώμα κατοικίας, είναι ένα σώμα ονείρων.

⁵⁶ Ο.π., σελ 54.



Πάνω: Το πατρικό μου (google maps πριν από μερικά χρόνια). Οι νέοι ιδιοκτήτες έκοψαν τρία ψηλά κυπαρρίσια στην μπροστινή αυλή και κι άφησαν το γκαζόν να ξεραθεί. Ηθελα να φυλάξω αυτήν την εικόνα-ανάμνηση στο αρχείο μου, γιατί νομίζω ότι το σπίτι δεν υπάρχει πια στην αρχική του μορφή. Κάτω: Kodak στιγμιότυπο, στην πίσω αυλή, με την σκύλα μας τη Laika.⁵⁷ Στο βάθος διακρίνεται η λεμονιά— η σχέση μας με τα δέντρα είναι μια υπόθεση μνήμης.

⁵⁷ Laika (1954 –1957). Το αδέσποτο της Μόσχας ήταν το πρώτο ζώο που πέταξε στο Διάστημα. Εγινε ο πιλότος του Sputnik 2, που εκτοξεύτηκε από τη Γη στις 3 Νοεμβρίου του 1957. Το όνομα διάλεξε ο πατέρας μου ένας παλαιοκομμουνιστής από τη Λέσβο.

Ως τοπο-αναλύτρια της αθηναϊκής πολυκατοικίας, αγωνιώ. Διερωτώμαι: Γιατί «το σπίτι δεν αγωνίζεται»; Γιατί παραδίδεται άνευ μάχης στις στροβιλιστικές δυνάμεις του καπιταλισμού; Γιατί αφήνεται να γίνει ένα ερείπιο;

Από ένστικτο, ο συγγραφέας γνωρίζει ότι κάθε επιθετικότητα, είτε προέρχεται από τον άνθρωπο είτε από τον κόσμο, είναι ζωώδης.

Από ένστικτο, αρχίζω να κινηματογραφώ τους εργάτες και τη δουλειά που κάνουν μέσα στην πολυκατοικία. Παρατηρώ ότι αντί να χτίζουν, γκρεμίζουν. Αντί να δημιουργούν, καταστρέφουν. Τα χέρια των μαστόρων έχουν γίνει μαλακά, έχουν ατονήσει, σχεδόν αχρηστευθεί. Οι εργάτες δεν αισθάνονται πια παραγωγικοί, δεν δημιουργούν. Κάποτε το εργατικό χέρι ήταν σύμβολο της επανάστασης, σήμερα απλώς συντηρεί το θάνατο. Τα «μαλακά χέρια» έχουν τόσο πολύ αποπροσανατολιστεί, που ούτε το σφυροδρέπανο δεν μπορούν να σηκώσουν. Και τότε για μένα, το πατρικό σπίτι μετρατρέπεται σε μητρικό («Ποιητική του Χώρου», σελ.73).

Ετσι, μπροστά στην εχθρικήτητα, μπρός στις ζωώδεις μορφές της καταγίδας και του τυφώνα, οι αξίες προστασίας κι αντίστασης του σπιτιού μετατρέπονται σε αξίες ανθρώπινες. Το σπίτι παίρνει τις φυσικές και ηθικές ενέργειες ενός ανθρώπινου σώματος. Κυρτώνει τη ράχη κάτω από την νεροποντή, συσπειρώνεται για να αμυνθεί. (...) Ένα τέτοιο σπίτι καλεί τον άνθρωπο σε ηρωισμούς κοσμικού επιπέδου. Είναι ένα εργαλείο για αντιμετωπίσει τον κόσμο. (...) Το σπίτι μας βοηθάει να πούμε: θα είμαι πάντα ένας κάτοικος του κόσμου, παρά τον κόσμο. Το πρόβλημα δεν είναι μόνο πρόβλημα ύπαρξης, είναι ένα πρόβλημα ενέργειας, δράσης, και συνεπώς ένα πρόβλημα αντίδρασης.⁵⁸

Με την αίσθηση του κινδύνου, πηγαίνω σε μία γωνία, και μεταμορφώνομαι σε μια υπερ-γυναίκα, σε μια «γυναίκα με την κινηματογραφική μηχανή». Με όπλο την μικροσκοπική μου βιντεοκάμερα, προσπαθώ να πολεμήσω τις κακές δυνάμεις που απειλούν το σπίτι, αναδεικνύοντας διάφορες αλήθειες. Η σκηνοθέτις της «Πολυκατοικίας» έχει «χωνέψει» πια ότι η αντίληψη που έχουμε για τα ιστορικά και πολιτικά γεγονότα είναι καθορισμένα σε μεγάλο βαθμό από τις εικόνες (κινηματογράφος, τηλεοπτικές σειρές, ειδήσεις κτλ).

⁵⁸ Δική μου υπογράμμιση.

Στο τέλος της ταινίας μου, μπαίνω σ' ένα δίλημμα. Όταν πεθαίνω -μεταφορικά μιλώντας-, κατεβαίνω τη σκάλα προς το υπόγειο. «Τη σκάλα που πάει στο υπόγειο πάντα την κατεβαίνουμε» λέει ο Μπασελάρ. Στην κάτω πύλη, πρέπει να διαλέξω αν θα πάρω το δρόμο προς τον Παράδεισο ή την οδό Κολάσεως. Να πάω έξω στον ακάλυπτο, εκεί που είναι φυτεμένες οι λεμονιές ή να χωθώ στα θεμέλια για να προφυλαχθώ από την α-στεγία; Ο Παρατηρητής-Θεός,⁵⁹ δεν μου λέει ποια κατεύθυνση να πάρω. Καταλήγω στις λεμονιές. Διαλέγω τη Φύση, το σπίτι, το «ευτυχισμένο χώρο».⁶⁰

Και πάντα, μέσα στις ονειροπολήσεις μας, το σπίτι είναι ένα μεγάλο λίκνο.

Μετά την ολοκλήρωση των γυρισμάτων της «Πολυκατοικίας», μετακομίζω σε άλλη γειτονιά, πιο ανθρώπινη, σε μια μονοκατοικία αυτή τη φορά. Στην αυλή, στον κρυφό κήπο, υπάρχει μια πανέμορφη πελώρια λεμονιά. Εκεί, στο μπράτσο της, τοποθετώ μια ξύλινη κούνια για τα παιδιά μου.

⁵⁹ Κάθε παρατηρητής έχει ένα τυφλό σημείο, εκτός από τον Θεό-Παρατηρητή (Διονύσης Καββαθάς, σημειώσεις από τις παραδόσεις των μαθημάτων του).

⁶⁰ Σελ. 23. Gaston Bachelard, «Η Ποιητική του Χώρου», εκδ. Χατζηνικολή, 1982.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Μοντάζ, πρακτικές και τρόποι θέασης

A. Το μοντάζ

Στη δεκαετία του '60, οι ντοκουμενταρίστες –που συνήθως τραβούν πολλές ώρες υλικού– είναι από τους πρώτους που αναγνωρίζουν την αξία και τις μεγάλες δυνατότητες της μονταζιέρας.⁶¹ Πριν από αυτούς όμως υπήρξαν οι Ρώσοι κονστρουκτιβιστές, οι μαιτρ της σύνθεσης εικόνων. Ο προπάτωρ ήταν ο Λεβ Κουλέσωφ. Υπήρχαν όμως και οι μαθητές του, Βσέβολοντ Πουντόβκιν και Σεργκέι Αϊζενστάιν. Και φυσικά, στην πορεία, προστίθεται ο Τζίγκα Βερτώφ.

Ο Τζίγκα τοποθετεί τον κινηματογράφο πλάι πλάι με την αρχιτεκτονική — παρομοιάζει το μοντάζ με το χτίσιμο ενός σπιτιού! «Ο Κινηματογράφος-Αλήθεια είναι φτιαγμένος από υλικά, όπως ένα σπίτι είναι φτιαγμένο από τούβλα. Χρησιμοποιώντας τούβλα, μπορεί κανείς να χτίσει ένα φούρνο, τον τείχο του Κρεμλίνου, και πολλά άλλα πράγματα. Από το υλικό του φιλμ, μπορεί κανείς να κατασκευάσει διάφορα έργα. Όπως κάποιος χρειάζεται καλά τούβλα για να χτίσει ένα γερό σπίτι, έτσι κι ο κινηματογραφιστής χρειάζεται καλό φιλμικό υλικό για να οργανώσει ένα ποιοτικό φιλμ».⁶²

Δεν είναι διόλου εύκολο να βάζεις αυτά τα κινηματογραφικά «τούβλα» μαζί, το ένα πάνω στο άλλο, και σε μια σειρά. Ειδικά όταν δεν υπάρχει σενάριο, όπως συμβαίνει στην μυθοπλασία. Μπορεί στο μυαλό σου να έχεις ένα παλάτι, αλλά να σου βγει μια καλύβα. Και το αντίστροφο. Πως λοιπόν προσεγγίζει κανείς την ορατή πραγματικότητα δημιουργικά; Πώς αποτυπώνει την αλήθεια στην οθόνη; Πώς συναρμολογεί τα πραγματικά δεδομένα σε ένα έργο χωρίς αυτό να έχει χαρακτήρα στράτευσης και μια πρόθεση διδακτική; Και, το κυριότερο, που φοβάται κάθε δημιουργός, πως αποφεύγεις να σου πετάξει πίσω, κάποιος από το κοινό, ένα από αυτά τα τούβλα; Είναι μερικά από τα ερωτήματα που με βασάνιζαν κατά τη δημιουργική διαδικασία.

⁶¹ Vlada Petric, *Dziga Vertov as a Theorist*, 1978. Δική μου μετάφραση από τα αγγλικά.

⁶² Τη σχέση κινηματογράφου και αρχιτεκτονικής αποτυπώνει με μαεστρία ο Michelangelo Antonioni στο *L' Eclisse* (1962) – το κέντρο βάρους της ταινίας του μοιάζει να είναι μια οικοδομή, στη γωνία του δρόμου.

Τα δικά μου «βίντεο-δεδομένα» έχουν να κάνουν με θέματα δύσκολα, όπως η ανεργία, η στέγαση, ο τουρισμός, η παγκοσμιοποίηση, η πόλη, η ανθρώπινη εργασία (labour), η θρησκεία και ο καπιταλισμός, η φύση, κ.ά. Κατά τη διάρκεια του ντεκουπάζ,⁶³ συνάντησα πολλά σταυροδρόμια- ήταν μια επίπονη διαδικασία. Σε πολλά σημεία, δεν ήξερα, αν για το σωστό δρόμο του μοντάζ, πρέπει να στρίψω δεξιά ή αριστερά ή να πάω ευθεία. «Να μοντάρεις ένα φιλμ σημαίνει την πρόσκληση μιας καλλιτεχνικής δουλειάς που συνίσταται, σε πρώτη φάση, στην ανακάλυψη του φιλμ, την αναζήτηση της δομής του, στην απελευθέρωση της κίνησης και του ρυθμού του» γράφει ο Vincent Pinel στο βιβλίο του «Το μοντάζ», αναφερόμενος στην τεχνική ενός άλλου Ρώσου μάστορα, του Αντρέι Ταρκόφσκι. Ο ίδιος ο Ταρκόφσκι περιγράφει –σ’ ένα από τα γνωστότερα κείμενά του με τίτλο «Από την εικόνα στο σινεμά»– τις δυσκολίες που αντιμετώπισε όταν μόνταρε τον «Καθρέφτη» (1974):

Το μοντάζ του *Καθρέφτη*, για παράδειγμα, ήταν ένα κολοσσιαίο έργο, με πάνω από είκοσι διαφορετικές εκδοχές. Και λέγοντας “εκδοχή”, δεν εννοώ κάποιες μετατροπές στη σειρά διαδοχής ορισμένων πλάνων, αλλά ουσιαστικές αλλαγές στη δομή και και τη σύνδεση των σκηνών. Ορισμένες φορές, είχα την αίσθηση ότι η ταινία δεν θα μπορούσε ποτέ να μονταριστεί και ότι είχαν γίνει ασυγχώρητα λάθη στο γύρισμα. Δεν στεκόταν στα πόδια της, ήταν σκόρπια μπροστά στα μάτια μας, χωρίς ενότητα και εσωτερική σύνδεση, χωρίς λογική. Κι έπειτα, μια ωραία ημέρα, καθώς ετοίμαζα απελπισμένος άλλη μια εκδοχή, η ταινία εμφανίστηκε, το υλικό της άρχισε να ζει, με τα διάφορα μέρη της να λειτουργούν μαζί, σαν να τα ένωνε ένα αρτηριακό σύστημα. (Αντρέι Ταρκόφσκι, «Σμιλεύοντας τον χρόνο», εκδ. Νεφέλη, 1987. Μτφ. Σεραφείμ Βελέντζας, από την αγγλική έκδοση: *Sculting in time*, 1986)⁶⁴

⁶³ «Σωστό θα ήταν να διαχωρίσουμε εξαρχής το ΝΤΕΚΟΥΠΑΖ από το μοντάζ: το πρώτο είναι μια αναλυτική εργασία που πραγματοποιείται πριν ή συγχρόνως με το γύρισμα, προσχεδιασμένη ή αυτοσχεδιαστική· το δεύτερο είναι μια συνθετική εργασία που πραγματοποιείται κατά τη διάρκεια της τελικής επεξεργασίας της ταινίας, και οργανώνεται με βάση τους ήχους και τις εικόνες που αποτελούν το υλικό. Το ντεκουπάζ προβλέπει τη μορφική οργάνωση της ταινίας, τεμαχίζοντας τη συνέχειά της σε κινηματογραφικές ενότητες χώρου και χρόνου, δηλαδή στα πλάνα. Αυτός ο τεμαχισμός προετοιμάζει το έδαφος για το μοντάζ. Ωστόσο, θα ήταν άδικο να πιστεύουμε ότι η σχέση ανάμεσα στο ντεκουπάζ και το μοντάζ είναι απλώς μηχανική. Το ντεκουπάζ είναι να συλλαμβάνεις πλάνο προς πλάνο, κάδρο προς κάδρο αυτό που θα δείξεις και αυτό που δεν θα δείξεις, αυτό που θα δει ο θεατής και αυτό που δεν θα δει, αυτό που θα ακούσει αλλά και αυτό που δεν θα ακούσει. Εκτός από το να προβλέπει τις λεπτομέρειες του μοντάζ, το ντεκουπάζ αναζητά πρώτα απ’ όλα να καθορίσει τη στρατηγική του φιλμ, με το να φαντάζεται πως θα είναι τα πλάνα –η κλίμακά τους, το περιεχόμενό τους... –, και οργανώνοντας την ακολουθία τους. Όμως το μούρασμα αυτών των δύο δραστηριοτήτων είναι πάντα άνισο» (Vincent Pinel, «Το μοντάζ», εκδ. Πατάκη, 2006. Μτφρ. Αναστασία Μπαλτά).

⁶⁴ Πηγή: Vincent Pinel, *Το μοντάζ*, μτφρ. Αναστασία Μπαλτά, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2006.

B. Τακτικές & δημιουργικές πρακτικές

Σκοπός της εργασίας δεν είναι να σας συγκινήσω με μια προσωπική μου ιστορία. Επιδιώκω να σας πείσω με καθαρά διανοητικά επιχειρήματα για την αξία των νοημάτων που θίγω. «Η τέχνη (δεν) είναι η άμεση, προσωπική έκφραση της ατομικής συναισθηματικής εμπειρίας», γράφει η σπουδαία Αμερικανίδα ιστορικός τέχνης Linda Nochlin (1931-2017) στο περίφημο φεμινιστικό δοκίμιό της «Γιατί δεν υπήρξαν σπουδαίες καλλιτέχνιδες;». Ακολουθεί το σχετικό απόσπασμα:

Το πρόβλημα δεν έγκειται τόσο στην θεωρία που έχουν αναπτύξει ορισμένες φεμινίστριες για την έννοια της θηλυκότητας, αλλά μάλλον με την εσφαλμένη αντίληψή τους – την οποία μοιράζεται και το ευρύ κοινό – του τι εστί τέχνη: με την αφελής ιδέα ότι η τέχνη είναι η άμεση, προσωπική έκφραση της ατομικής συναισθηματικής εμπειρίας, μια μετάφραση της προσωπικής ζωής σε οπτικούς όρους. Η τέχνη δεν είναι σχεδόν ποτέ αυτό, η Υψηλή Τέχνη δεν είναι ποτέ αυτό. Η καλλιτεχνία βασίζεται σε μια συμπαγή γλώσσα, που εξαρτάται λίγο ή πολύ από τη μορφή, ή την ελεύθερη φόρμα, σε δεδομένα χρονικά καθορισμένων συμβάσεων, σχημάτων ή συστημάτων συμβολισμών, τα οποία πρέπει να τα μάθουν οι καλλιτέχνες ή να τα επεξεργαστούν, είτε μέσω της διδασκαλίας, της μαθητείας, ή μιας μακράς περιόδου ατομικού πειραματισμού. Η γλώσσα της τέχνης, υλικά μιλώντας, ενσωματώνεται στο χρώμα και τη γραμμή πάνω σε καμβά ή το χαρτί, σε πέτρα ή πηλό ή μέταλλο — δεν είναι ούτε μια μελό ιστορία ούτε μια εξομολόγηση (...) Ένα πράγμα, ωστόσο, είναι ξεκάθαρο: για να κάνει μια γυναίκα καριέρα, οποιαδήποτε καριέρα, πόσω μάλλον στην τέχνη, θα πρέπει να διαθέτει δυνατή προσωπικότητα: ασχέτως ή όχι αν η καλλιτέχνις επαναστατεί ή βρίσκει δύναμη στη στάση που κρατάει η οικογένειά της απέναντί της, πρέπει να έχει μέσα της μια γερή δόση επαναστατικότητας για να τα καταφέρει στον κόσμο της τέχνης, αντί να υποτάσσεται στο κοινωνικά αποδεκτό ρόλο της συζύγου και της μητέρας, ο μόνος ρόλος που κάθε κοινωνικός θεσμός της αποδίδει αυτόματα. (Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, 1971).

Επιγραμματικά αναφέρω εδώ τον τρόπο που εργάστηκα για την ταινία:

- Η δουλειά μου στηρίζεται στην παρατήρηση και την έρευνα. Παρατηρούσα την πολυκατοικία από το έτος 2012, ενώ μελέτησα σε βάθος την Ιστορία του Κουκακίου, το θέμα της «πολυκατοικίας της αντιπαροχής» και το φαινόμενο

Air bnb - για όλα αυτά τα θέματα έχω συγγράψει άρθρα για την εφημερίδα «Καθημερινή».

- Δεν χρησιμοποιώ συνεργείο. Την βιντεοκάμερα κρατάω εγώ, και μόνο εγώ. Σε τέτοιου είδους ταινίες, οπερατέρ και ηχολήπτης γίνεται ένα πρόσωπο. Δεν θέλεις να τραβάς την προσοχή πάνω σου, ούτε έχεις την πολυτέλεια χρόνου να πάρεις τηλέφωνο κάποιον οπερατέρ, γιατί μέχρι να φτάσει στο σπίτι σου, το πουλί θα έχει πετάξει. Μιλώ κυριολεκτικά. Στην ταινία μου υπάρχουν σκηνές με περιστέρια. Είμαι κυνηγός, όπως έλεγε και ο Φαρόκι για τους ντοκουμενταρίστες. Μόλις βλέπω το στόχο μου, βγάζω την κάμερα και τραβάω βίντεο.
- Η ιδέα του αναστοχασμού. Πως σκέφτεται μαζί μας η κάμερα για το ίδιο το μέσο αλλά και για το «αβέβαιο» αυτό καλλιτεχνικό είδος που ονομάζουμε «ντοκιμαντέρ».
- Δεν τραβώ πολύ υλικό, ανεξέλεγκτα. Βιντεοσκοπώ στοχευμένα και οργανωμένα.
- Η κάμερα παραμένει σταθερή. Χρησιμοποιώ τρίποδο συνειδητά, γιατί θέλω να σπάσω το ντοκουμενταρίστικο στυλ της κινούμενης εικόνας, με την κάμερα στο χέρι, που τα τελευταία χρόνια έχει γίνει πολύ της μόδας. Η μόνη στιγμή που πιάνω την βιντεοκάμερα είναι όταν βρίσκομαι στο διαμέρισμά μου ή όταν «κατεβαίνω τα σκαλιά» προς το υπόγειο. Γιατί θέλω να τονίσω τον παραγμένο (shacky) ψυχισμό μου.
- Επειδή το δικό μου εγχείρημα τοποθετείται σε μια μεγαλούπολη, οι ήχοι είναι εκείνοι –που όσο εκνευριστικοί κι αν είναι– δίνουν τον τόνο· είναι η ραχοκοκκαλιά της ταινίας: ο βόμβος από τα τουριστικά πούλμαν, οι χαρμόσυνες και πένθιμες καμπάνες της εκκλησίας,⁶⁵ η σειρήνα (το δοκιμαστικό τεστ που κάνουν στα σχολεία σε περίπτωση κινδύνου), τα ατελείωτα μπλακ εν ντέκερ, τα κελαηδίσματα από τα πουλιά στα κλουβιά του μανάβη και το κόψιμο των νυχιών στον ακάλυπτο, τα γαβγίσματα των σκυλιών που είναι κλεισμένα στα διαμερίσματα, οι φωνές και οι τσακωμοί των γειτόνων, τα κινέζικα που ακούγονται από τον φωταγωγό.
- Η απλότητα, και ο σεβασμός προς τον θεατή. Μ' ενδιαφέρει πολύ τα έργα να γίνονται κατανοητά ακόμη και από κάποιον που δεν έχει μελετήσει

⁶⁵ Κάποτε οι καμπάνες ήταν μέθοδος επικοινωνίας με τους κατοίκους του χωριού.

φιλοσοφία. Η γλώσσα που επιλέγω να χρησιμοποιήσω είναι απλή, χωρίς πολλά ...κοσμητικά επίθετα.

- Για τον παραπάνω λόγο χρησιμοποιώ τη γραμμική αφήγηση. Στην σύγχρονη εποχή, με τα εκατό παράθυρα να είναι ταυτόχρονα ανοιχτά στο κομπιούτερ, κάνουμε χωρο-χρονικές μεταπηδήσεις, μέσα σε ελάχιστα δευτερόλεπτα, τα οποία μας δημιουργούν σύγχυση. Προτιμώ να παίρνω την ιστορία με τη σειρά.
- Η παρουσία της ίδιας της δημιουργού στο βίντεο: Η εμφάνιση του υποκειμένου που κινηματογραφεί, διακόπτει την αφήγηση και βάζει τον θεατή σε σκέψη. Μ' ενδιαφέρει πως κάποιιοι κινηματογραφιστές, και οι χαρακτήρες τους σαν άνθρωποι, διαπερνούν το έργο τους.
- Το χιούμορ⁶⁶ και τα πολλά επίπεδα μεταφορών. Πιστεύω ότι βοηθούν στην κατανόηση της τέχνης. «Δεν είναι πάντα εύκολο να χρησιμοποιείς χιούμορ, αλλά είναι απαραίτητο ειδικά όταν έχεις να διαχειριστείς πιο σοβαρά ζητήματα. Κάνει τη ζωή πιο ωραία. Αυτό είναι κάτι που οι άνθρωποι στον καλλιτεχνικό χώρο δεν εκτιμούν ιδιαίτερα, θεωρώ» λέει σχετικά η καλλιτέχνης Hito Steyerl.
- Αγγίζω το ζήτημα της ανθρώπινης εργασίας. Από τον Αϊζενστάιν και τον Μπρεχτ μέχρι τον Φαρόκι και την Στέγκερλ, αυτοί δηλαδή που κάνουν πολιτικό σινεμά, καταπιάνονται συχνά με τα θέματα της εργασίας, της μαζικής ανεργίας, της απεργίας. Ο Φαρόκι έχει κατασκευάσει έργα σαν το *Workers Leaving the Factory* (2006), όπου παρουσιάζονται σε πολλές οθόνες τηλεόρασης κινηματογραφημένες σκηνές με εργάτες την ώρα που σχολούν από το εργοστάσιο (ανάμεσα σε αυτές, φυσικά, είναι το γνωστό επίκαιρο των αδελφών Λυμιέρ, που θεωρείται η απαρχή του κινηματογράφου και του ντοκυμαντέρ).
- Σημαντική θέση έχει και η ίδια η εργασία του/της σκηνοθέτη: «Η φιλομορφία είναι μια χειρωνακτική τέχνη, είναι δουλειά τεχνίτη» λέει ο Ζαν Κοκτώ.⁶⁷
- Αλλά και το σώμα της δημιουργού: κάνω χρήση επιτελεστικής τέχνης. Στο τέλος του έργου, μεταμορφώνομαι σε ένα πράσινο οπτικό γλυπτό με φόντο το μπλε χρώμα. Είναι μια πράξη ακτιβιστικής αισθητικής πρακτικής που

⁶⁶ Η δική μου αίσθηση γέρνει προς τον κυνισμό.

⁶⁷ Ζαν Κοκτώ-Αντρέ Φρενιό, «Κινηματογράφος και Ποίηση», εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1986.

παραπέμπει στην «κοινωνική γλυπτική» του Γιόζεφ Μπούς (1921-1986). Αντί για τσόχα όμως, χρησιμοποιώ συνθετικό ύφασμα, μια πράσινη κουβέρτα που βρήκα πεταμένη στα σκουπίδια του Κουκακίου (*objet trouvé*). Η παράστασή μου στα υπόγεια αντανακλά το πρόβλημα της α-στεγιάς: από το ζήτημα των αστέγων, τις εξώσεις μέχρι το παγκόσμιο φαινόμενο της μετανάστευσης. Θέλω να διατυπώσω το δυνατό συναίσθημα του *homecoming*: Στα ελληνικά θα μεταφράζαμε τη λέξη ως «παλιννόστηση», αλλά δεν ενπεριέχει την έννοια του «σπιτιού». Πιστεύω ότι οι σύγχρονοι άνθρωποι, σήμερα, περισσότερο από ποτέ, βρίσκονται σε μια αέναη αναζήτηση μιας στέγης, ενός μέρους που θα αισθάνονται «σαν το σπίτι τους», ενός τόπου που θα νιώθουν ότι *ανήκουν* και θα είναι *ασφαλείς*. Δεν ξέρω όμως αν υπάρχουν σπίτια πια, με την παλιά έννοια του όρου. Της σταθερότητας. Θεωρώ ότι μπαίνουμε σε νομαδική φάση. Κι αυτό έχει αρνητικά αλλά και τα θετικά του (βλ. Pascal, Bruce Chatwin, Werner Herzog).

- Ιδεολογικό και συνειρμικό μοντάζ.⁶⁸ Ο Βερτόφ επαναλάμβανε ότι η αποκρυπτογράφη της ζωής μέσω του σινεμά «πρέπει να γίνει σύμφωνα με την κομμουνιστική ματιά του κόσμου».⁶⁹ Τέλος, μοντάρω με βάση το χρώμα, το φώς και τον ήχο.

Γ. Χρόνος και τόπος προβολής

Το έργο, όπως έχουμε διδαχθεί στο πανεπιστήμιο, δεν ολοκληρώνεται με την τελευταία πινελιά στον καμβά ή το μιξάζ και τη διόρθωση χρωμάτων στο βίντεο. Σημαντικό ρόλο παίζει η διαδικασία πρόσληψης και ο τόπος προβολής.

Υπογραμμίζω την αναγκαιότητα πολιτικοποίησης του μηχανισμού θέασης. Θα επιθυμούσα η πρώτη προβολή της «Πολυκατοικίας» να γίνει στην ΑΣΚΤ. Τα έργα των φοιτητών των ψηφιακών μορφών τέχνης πρέπει να γίνονται ορατά μέσα στους θεσμούς της Σχολής Καλών Τεχνών. Για την πρεμιέρα έχω βάλει ως στόχο τον

⁶⁸ Η συσχετιστικό μοντάζ. Η πρακτική που ανέπτυξε ο Πουντόβκιν για την αλληλεπίδραση μεταξύ των πλάνων: πρόκειται για νέους τρόπους συνάψεων, που στηρίζονταν στην αντίθεση, τον παραλληλισμό, τον συμβολισμό, το ταυτόχρονο και το leitmotif.

⁶⁹ Vlada Petric, *Dziga Vertov as a Theorist*, 1978. Δική μου μετάφραση από τα αγγλικά.

«Μικρόκοσμο» στο Φιξ. Οι λόγοι είναι πολιτικοί, πολιτιστικοί και ...γεωστρατηγικοί:

α) το σινεμά βρίσκεται στο Κουκάκι, ο ιδιοκτήτης του μάλιστα είναι Κουκακιώτης. Το βίντεο πρέπει να επιστρέψει στον τόπο που γεννήθηκε και στους ανθρώπους που συνέβαλαν στη δημιουργία του. Θέλω να τονίσω τη σημασία της κοινότητας. β) Μου αρέσει κιόλας το όνομα του κινηματογράφου: και η πολυκατοικία ένας μικρόκοσμος είναι. γ) Η κινηματογραφική αυτή αίθουσα βρίσκεται διαγώνια απέναντι από το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ). Επιθυμώ να δημιουργήσω ένα νοητό διάλογο μεταξύ ενός μουσείου κι ενός σινεμά. Μέσα από την ταινία μου προβάλλονται έμμεσα οι ανησυχίες μου για το θάνατο του κινηματογράφου και του cinema-going. Ο Harun Farocki το θέτει πολύ ωραία, σε μια από τις τελευταίες συζητήσεις που είχε με το κοινό: «Χίλια μουσεία έχουν ανοίξει τα τελευταία τριάντα χρόνια, πόσα σινεμά έχουν κλείσει;». ⁷⁰ δ) Παρακάμπτω συνειδητά τα κινηματογραφικά φεστιβάλ. Δεν πιστεύω πια στην αξία αυτών των θεσμών με τον τρόπο που λειτουργούν σήμερα.

⁷⁰ Και η Hito Steyerl έχει μιλήσει για τον εξοστρακισμό του πειραματικού κινηματογράφου. Στο ανατρεπτικό κείμενό της με τίτλο *Poor Image* (2009) γράφει: «Πριν από είκοσι ή και τριάντα χρόνια, η νεοφιλελεύθερη αναδιάρθρωση της μηντιακών μέσων παραγωγής άρχισε σιγά σιγά να αποκρύπτει τις μη εμπορικές εικόνες, σε τέτοιο σημείο που ο πειραματικός και δοκιμακός κινηματογράφος έγινε σχεδόν άρατος» (Δική μου μετάφραση από τα αγγλικά). Έτσι, τα καλλιτεχνικά ντοκιμαντέρ και τα πειραματικά βίντεο βρήκαν στέγη στα μουσεία και τα πολιτιστικά ιδρύματα. Αυτό έχει τα αρνητικά και τα θετικά του: «Δεν γράφονται πια κριτικές για τις ταινίες» (Φαρόκι) αλλά «δημιουργείται ένα νέου είδους υποδοχής, ένα διαφορετικό τύπο διαλόγου» (Στέγιερλ).

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Στον Δημήτρη Γκινოსάτη που δέχθηκε να αναλάβει την επίβλεψη της θεωρητικής εργασίας, μαζί με εκείνες των άλλων συναδέλφων μου. Ο Δημήτρης ήταν εκεί, σε όλες τις παρουσιάσεις των έργων μας. Ακούραστος, υπομονετικός, άκουγε, έβλεπε, σχολίαζε. Ακόμη και αν διαφωνούσαμε σε σημεία – οι δημιουργικές διαφωνίες είναι οι καλύτερες, γιατί σε βοηθούν να εξελιχθείς– με βοήθησε να «ξεμπλοκάρω» φιλοσοφικά. Ήταν αυτός που μου μίλησε για το *memento mori*, που επέμενε να στηρίξω την εργασία μου στην *Ποιητική του Χώρου* του Gaston Bachelard και το κυριότερο, που με ώθησε να «γράψω ελεύθερα». Η γραφή τούτου του κειμένου στάθηκε για μένα μια λυτρωτική διαδικασία που με βοήθησε να κατανοήσω αλλά και να εξελίξω τον τρόπο εργασίας μου· με πηγαίνει ένα βήμα παρακάτω.

Ευχαριστώ επίσης θερμά την Βίκη Μπέτσου και τον Γιώργο Χαρβαλιά που ανέλαβαν την επίβλεψη του καλλιτεχνικού έργου μου. Είναι οι άνθρωποι που όταν έβλεπαν ότι «ξεστράτιζα» καλλιτεχνικά, με έβαζαν πίσω στον ορθό δρόμο. Ο λόγος και η σιωπή, μαζί.

Τον Ταξιάρχη Διαμαντόπουλο που με παρότρυνε να «γράψω» τη μουσική. Χωρίς αυτόν η ταινία θα ήταν κάτι άλλο.

Τον κύριο Θανάση Ρεντζή που με καθοδήγησε κινηματογραφικά και όχι μόνο. Που είχε τον χρόνο πάντα, εκεί στο γραφείο του, να συζητήσουμε οποιαδήποτε ανησυχία μου, και να μου λύσει οποιαδήποτε κινηματογραφική, καλλιτεχνική ή φιλοσοφική απορία. Ακόμη και όταν αρρώστησε και βρισκόταν στο νοσοκομείο, ανταλλάζαμε μεταξύ μας μείλ.

Ευχαριστώ πολύ την συγγραφέα και ιστορικό Τέχνης, Άντζελα Δημητρακάκη που πρώτον μου «σύστησε» την Asja Lācis, δεύτερον δέχθηκε να επιμεληθεί το κείμενό μου παρότι είχε μεγάλο φόρτο εργασίας και τρίτον μου ανέδειξε τη σημασία της φεμινιστικής ιστορίας και θεωρίας της τέχνης στην Ιστορία της Τέχνης, της οποίας η ίδια αποτελεί και κομμάτι της.

Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω ξεχωριστά τον Νίκο Αρβανίτη. Ξέρει εκείνος γιατί.

Και, φυσικά όλους τους διδάσκοντες του προγράμματος μεταπτυχιακών σπουδών ΨΜΤ της ΑΣΚΤ, γιατί ο καθένας/καθεμία έβαλαν ένα λιθαράκι σ' αυτό που είμαι σήμερα. Χάρη σ' αυτούς ανακάλυψα «τον χώρο μου», τη θέση μου «σ' αυτή τη γωνιά του κόσμου».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ-ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Βιβλία

Gaston Bachelard, *Η Ποιητική του Χώρου*, 7^η έκδοση, μτφρ. Ελένη Βέλτσου-Ιωάννα Δ. Χατζηνικολή, εκδ. Χατζηνικολή, 1982

Jean Breschand, *Ντοκιμαντέρ: Η άλλη όψη του κινηματογράφου*, μτφρ. Δώρα Θυμιοπούλου, εκδ. Πατάκη (Σειρά: Κινηματογραφικές σπουδές | Επιστημονική επιμέλεια: Εύα Στεφανή), Αθήνα 2006

Andris Brinkmanis, *Constellation Asja*, e-flux Journal #110, June 2020

Άντζελα Δημητρακάκη, *Τέχνη και Παγκοσμιοποίηση: Από το Μεταμοντέρνο Σημείο στη Βιοπολιτική Αρένα*, εκδ. Εστία, Αθήνα 2013

Angela Dimitraki, *Gender, artWork and the global imperative*, Manchester University Press, 2013

Harun Farocki, *On the Documentary*, e-flux Journal 56th Venice Biennale, 2015 (Trafic no. 93, 2015)

Ζαν Κοκτώ-Αντρέ Φρενιό, *Κινηματογράφος και Ποίηση*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1986

Bob Hanke, *Mcluhan, Virilio and Electric Speed in the Age of Digital Reproduction*, York University, Toronto, 2003.

Samantha Rose Hill, “Walter Benjamin’s Last Work”, Los Angeles Review of Books, 2019

Richard Rutherford Johnston, *Romanticism and Mortal Consciousness*, Harvard University, 2013

Lilya Kaganovsky, “Film Editing as Women’s Work: Esfir Shub, Elizaveta Svilova, and the Culture of Soviet Montage”, Apparatus No 6, 2018.

Rosalind Krauss, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, October, Vol. 1. (Spring, 1976), pp 50-64. Πηγή: JSTOR

Σπύρος Μανουσέλης, εισαγωγή στην ελληνική έκδοση «Το Δέντρο της Γνώσης: Οι βιολογικές ρίζες της ανθρώπινης νόησης» των Humberto Maturana και Francisco Varela, εκδ. Κάτοπτρο, 1992

Marshall McLuhan, *The Gadget Lover: Narcissus as Narcosis (Understanding Media- The extensions of man, κεφ.4)*, The MIT Press, 1994

Meredith Mendelsohn, “Why Is the Art World Divided over Gauguin’s Legacy?”, Artsy, 2017

Vincent Pinel, *Το μοντάζ*, μτφρ. Αναστασία Μπαλτά, εκδ. Πατάκη (Σειρά: Κινηματογραφικές σπουδές | Επιστημονική επιμέλεια: Εύα Στεφανή), Αθήνα, 2006

V.I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, translated and edited by Ivor Montagu, Vision Press Limited, London, 1974

Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, 1971

Vlada Petrić, *Dziga Vertov as a Theorist*, 1978

Domenico Quaranta, *Exhibition Strategies for digital Art: Examples And Considerations*. Δημοσιεύτηκε στο: Lorenzo Giusti –Nicola Ricciardi (Eds.), *Museums At The Post-Digital Turn*, Amaci — OGR — Mousse Publishing, Milan 2019, σελ 177-198.

Ναουάλ Αλ Σααντάουι, *Φριντάους*, μτφρ.: Ελένη Καπετανάκη, εκδ. Δώμα, Αθήνα 2019

Εύα Στεφανή, *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης*, εκδ. Πατάκη (Σειρά: Κινηματογραφικές σπουδές), Αθήνα, 2016

Hito Steyerl, *Politics of Truth, Documentarism in the Art Field*, 2003

Hito Steyerl, *Documentarism as Politics of Truth*, 2003.

Hito Steyerl, *In Defense of the Poor Image*, 2009

Hito Steyerl, *Documentary uncertainty*, 2011.

Βιβλία με επιμελητές αντί για συγγραφείς

ΦΙΑΜ Νο 17, «Γυναίκες και Κινηματογράφος. Κινηματογράφος και Γυναίκες», επιμέλεια Γκαίη Αγγελή, εκδ. Καστανιώτης, Ιούλιος 1979

Η Τέχνη από το 1900, H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα, 2007. Μελέτη των δεκαετιών του 1960 και του 1970, σελ. 432-583

Φίλμ

Storm over Asia (1928) | Vsevolod Pudovkin

Kuhle Wampe (1932) | Slatan Dudow & Bertolt Brecht

Roma città aperta («Ρώμη ανοχύρωτη πόλη», 1945) | Roberto Rossellini

La terra trema (1948) | Luchino Visconti

Viaggio in Italia (1954) | Roberto Rossellini

Nuit et Brouillard (1956) | Alain Resnais

Hiroshima mon amour (1959) | Alain Resnais

L'Avventura (1960) | Michelangelo Antonioni

La Notte (1961) | Michelangelo Antonioni

Il Posto (1961) | Ermanno Olmi

L' Eclisse (1962) | Michelangelo Antonioni

Blowup (1966) | Michelangelo Antonioni

Weekend (1967) | Jean-Luc Godard

Ευδοκία (1971) | Αλέξης Δαμιανός

Ιωάννης ο Βίαιος (1973) | Τόνια Μαρκετάκη

Daguerréotypes (1975) | Agnès Varda

Visions of Warhol (1963-1967) | J. Mekas, W. Maas, Marie Menken, R. Nameth. Re: voir, Παρίσι, 2000.

Lost, Lost, Lost (1976) | Jonas Mekas

Histoire(s) du Cinéma (1989) | Jean-Luc Godard

Videogramms of a Revolution (1992) | Harun Farocki

Strike I & II (2010, 2012) | Hito Steyerl