

**EVERY
CINEMA**

EVERY CINEMA

EVERY CINEMA

EVERY CINEMA

EVERY CINEMA

EVERY CINEMA

EVERY CINEMA

EVERY CINEMA

EVERY CINEMA

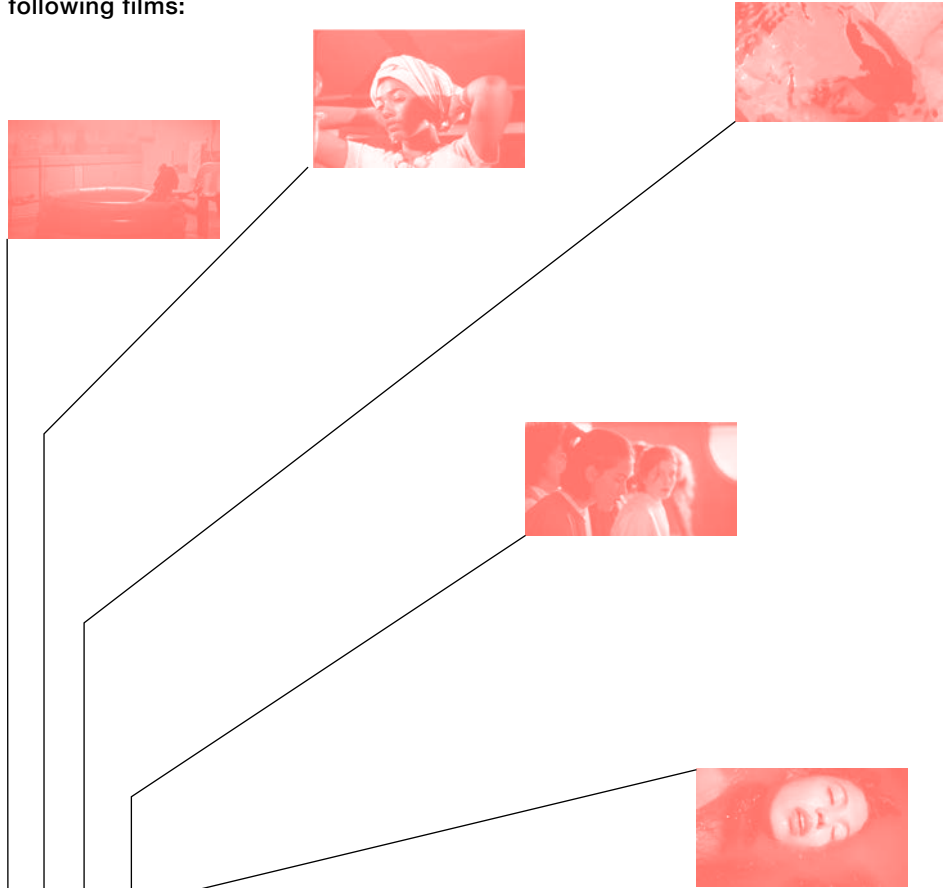
EVERY CINEMA is a curatorial project that unfolds in two parts. The first part, Every Cinema/ Films took place in May 2021 when we launched a series of online screenings implementing film practices that recognise the moving image as a tool for engagement, solidarity, and change. The second part, Every Cinema/ Texts is a collection of original and republished texts by writers who are involved in film and audiovisual media. • It examines how the processes of creation, motherhood, eroticism, and desire can develop beyond these media.

P. 2

This publication is conceived as a flexible research platform that includes poetic and narrative texts, transcribed conversations, and archival material.

Every Cinema/Films

In Every Cinema's first part we selected five films that weave a multi-vocal, hybrid thread where sensuality and desire undermine our preconceived ideas of selfhood, as well as the predetermined interpretations of our bodies. The program encourages the exploration of our bodies' geographies and highlights pleasure as the driving force of resistance, whenever the emotional and sexual facets of our lives are regulated or restricted. The selection includes the following films:



P. 4

Ritual Waves (2019) by Lina Bembe.
A film manifesting the therapeutic powers of sexual synergy.

Desires of the Flesh (2018) by Rafaela Camelo.
A story of sexual attraction between two teenage girls.

Pescados / Fish (2010) by Lucrecia Martel.
A film about some fish that dreamed they were a car.

Split Ends, I Feel Wonderful (2012) by Akosua Adoma Owusu.
A film focusing on African American women's hair, and is made from repurposed found footage of 1970s New York hair salons and hairstyles.

Vinegar Baths (2018) by Amanda Nell Eu.
A film about a tired and overworked maternity nurse who finds joy when she is alone roaming the hospital corridors at night.

P. 5

The process of gaining access to films is still mediated by the classification systems and structures set by film festivals and dominant film institutions. As curators, we constantly face challenges due to the restrictions posed by the media and platforms through which we can connect with up-and-coming women filmmakers. Our goal is to give prominence to all (these) bodies, flows, agencies and production processes that operate in the "periphery".

We are working towards the creation of a common space for research (counteracting other spaces of production and compensation), while our understanding of our subjectivity, as an unfinished process, renders self-evident the need to research and practice. We anticipate the moment when the moving image will be aligned with the current social movements and will work as a support structure for groups and individuals acting beyond institutional frameworks.

Every Cinema/Films examines the possibility to become the starting point from which we can formulate and articulate a revised discourse in the field of the moving image, including aspects of language, expectations, priorities, working conditions, context and content. Consequently, it attempts to investigate the elements missing from the discourse and reasoning used in screening spaces and distribution networks. What sort of synergies can possibly happen, and how can we confront the structural negligence of the film industry?

Every Cinema/Texts

Every Cinema/Texts is an attempt to broaden the dialogue around the political context of contemporary film practices through a feminist perspective. It highlights the distinction between ethics and aesthetics, and the perils in interpreting feminism and politics as genres and categories in lieu of practice. Whereas numerous pleas for gender equality have been made to film festivals – and a short attention wave was directed to films where female characters hold a central place – there is still the need to formulate new working terms and conditions, as well as to propose new, hybrid production, curatorial and educational models in the field.

Every Cinema is a tool for investigating the potential of the moving image to become a practice of social organization, a feminist multidirectional transmission of experience, and a collective form of thought and action. It proposes a mode to produce personal and political experiences for the reconfiguration of the ecosystem of the moving image, as well as an introduction to feminist film practices; it aspires to contribute to the revision of the production framework and affect the choice of subject matter in future filmmaking.

The publication's methodology employs documentation and artistic expression as a means of autotheory, balancing between creative and deeply personal writing. Five authors and a film club researching the moving image make use of the written word to narrate personal stories about their bodies, motherhood, sexuality, creativity and collectivity:

P. 6



Lina Benne is a Berlin-based porn film performer, filmmaker and writer. She has appeared in a wide range of pornographic narratives, spanning from mainstream and feminist to DIY queer post-porn. Alongside porn, Lina writes and curates film programs about feminism, culture and sexuality. In her text titled "[Sheer] Representation Doesn't Matter", she describes her experience from a workshop that took place during Pornfilmfestival Berlin. This workshop brought together different BIPOC performers in order to analyse the issue of representation in the porn sector.¹

Hilda Kaira was born in Sweden and mostly works on subject matters that pertain to issues of class and the historical dimensions of belonging. She is interested in slow creative processes. Hilda contributes with the text "WE'RE FLOATING", which is dedicated to mothers, cinema and whales.

Nikoleta Leousi was born in Athens and studied chemical engineering and film. Her films present narratives that combine storytelling with elements of political documentary film. Her text "Nights When the Numbers Don't Add Up" is a poetic account of the way in which she understands motherhood in relation to filmmaking. Listing the late hours when she wakes up in the middle of the night, the rushes she shot during her nine-month pregnancy, and finally, taking a breath to keep on writing.

Geli Madenli studied journalism and film theory and is writing her dissertation on the notion of crisis in different manifestations of Greek film heritage. In her text titled "How Not to Lose One's Marbles: Takes for the Virtual Life of the Moving Image", she presents some personal narratives on film cultures, marbles, virtuality and the moving image. Narratives written on the foothill of the Acropolis rock or upon arrival at the Athens airport, examples of untranslatable texts, metaphors and metonymies, build an environment inhabited by vulnerable subjectivities.

Sofia Seckin is a Mexico-based woman writer and literature teacher. Her experience in film production made her realize the complexity of being a woman in film – a topic she also negotiates through her writings and audiovisual projects. In her text titled "Work in Progress", she describes her encounter with a woman who had recently become a mother and was planning to shoot a film about motherhood and pregnancy. Sofia collaborated with her in writing a funding proposal, she entered the everyday life of the family, and is now sharing her own perspective on motherhood.

Wuntu Film Club is a film club in Helsinki, founded in 2019 by Alice "Mutoni" Dusabe, Rewina Teklai, and Fiona Musanga. Their goal is to reveal and celebrate Black cinema and to create a community around it. The club has screened films in different venues around Helsinki, followed by conversations and panels. In this publication, we present a transcript of a group discussion during which they introduce themselves and present the club's vision.

Montage On the occasion of Every Cinema's publication, we have digitised the first two issues of "Musidora", the first Greek independent publication on women and film. The first issue was published in the summer of 1984 and the second in the winter of 1984–85. On the publication's back cover, you can find the QR Code which will take you to the archived material.

¹ The acronym BIPOC (Black, Indigenous and Other People of Colour) refers to Black, indigenous, and non-white individuals.

Having as a starting point that the best thinking is happening collectively, the Laboratory for the Urban Commons is an Athens-based group that develops and produces research, artistic practices, urban interventions and education. All four areas are perceived as “tools” to be shared and as “practices” to be developed via sharing. The collective operates by creating a self-testing and self-generating area for research and production, developing methods that initiate, document and expand forms of critical discourse and conjunctural analysis, in parallel to the unfolding of counter-hegemonic, social and artistic practices.

Since 2018, the Laboratory’s base has been a room in the Architecture School at the National Technical University of Athens in Exarchia. In 2020, we started running and performing projects and public moments that examine the potentialities of togetherness in a space we named “Neo Cosmos” in the area of Neos Kosmos in Athens, Greece.

We are artists, mothers, poets, studiers, architects and weirdos, and we are interested in everyday narratives and science-fiction forms. We seek to celebrate together the informal and the everyday, to inhabit together the commons.

P. 8

The Museum of Impossible Forms (m{if}) is a cultural centre located in Kontula, East Helsinki. For us, the Museum is a space in flux – a contested space representing a contact zone, a space of unlearning, formulating identity constructs, norm-critical consciousness and critical thinking, already containing within it the potential for the para-museum, the counter-museum, the anti-museum. “Impossible Forms” are those that facilitate the process of transgressing the boundaries/borders between art, politics, practice, theory, the artist and the spectator.

The Museum of Impossible Forms was founded in spring 2017 by an independent group of artists, curators, philosophers, activists and pedagogists as an antiracist and queer-feminist project, a heterogeneous space, and as an experimental and migrant form of expression. The Museum of Impossible Forms opens up a broad horizon through its political character, its accessibility and openness, its multilingual library, an ongoing archive, and through its projects and events.

Kenno Filmi is a co-operative production house in Helsinki, proposing reconfigurations of film and media art production practices through creative exchanges. It provides a platform from which feminist working practices can bring substantial changes.

Our focus is to activate and share transparent and critical working methods; aiming to challenge and destabilize the discriminative structures of work, and also push for change in the content and the context of creative work. In 2020, we presented our open educational program, in collaboration with the Museum of Impossible Forms, aiming to encourage the interaction and bonding between filmmakers, audiences, individuals and groups from different fields of knowledge. Our program aspires to reconfigure the ecosystem of creative labour, while supporting critical interdisciplinarity, the configuration of new relations and the hybrid expertise on film.

!

EVERY CINEMA

EVERY CINEMA

EVERY CINEMA

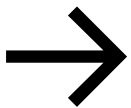
EVERY CINEMA

Laboratory
for the Urban Commons

Museum of Impossible Forms

Every Cinema’s publication is a collaboration between the Laboratory for the Urban Commons, the Museum of Impossible Forms, and Kenno Filmi. It is realised with the financial support of the Hellenic Ministry of Culture and Sports and the Foundation for Arts Initiatives.

HELLENIC REPUBLIC
Ministry of Culture and Sports



P.10

EVERY CINEMA

EVERY CINEMA

P.13

LINNA BEBE

[SHEER]
REPRESENTATION DOESN'T MATTER

I.

In October 2017, two dear colleagues and I put together a workshop that took place during the Pornfilmfestival Berlin. We wanted to bring together a group of Black and Brown performers, to take matters of representation within the porn industry into our hands. Our official invitation read:

We would like to invite you to be part of “Reclaiming my Image” a co-creation project for BPoC’s of all genders and identities in the porn industry and sex work. ... The purpose of “Reclaiming my Image” is to create a safe space to share and discuss our concerns with representation, in relation to our bodies and the industries we are part of. We will brainstorm ideas for a filming session to celebrate other sides of our sexualities and counter traditional stereotypes.

With these objectives in mind, our workshop took place over two days. On the first day, we expressed our concerns and shared our frustrations about the ways in which we felt either invisible or misrepresented within our industries. We brainstormed ideas for the filming session that would take place the next day. We talked about doing rituals and filming interviews. At the end of the day, we didn't have a concrete film plan but were confident that the energy that was built during the first session would help us come up with something good for our film.

On the next day, we arrived at the workshop space. We had a few cameras around, but no assigned roles in terms of filming or performing. We engaged in whatever activities we wanted. Some people decided they wanted to film some statements. At the same time, what started with two or three people wrestling, suddenly became a pile of folks spanking each other, holding each other. Tears followed, personal stories about loneliness and “feeling seen” were shared. The rest of the session went by in successions of meaningful moments of vulnerability and small rituals, in an atmosphere of safety and togetherness.

By the end of the workshop, we had a good amount of footage from different moments during that day. Up to today, all the participants have the right to access it and put together a film at their own discretion. We set a number of rules about the uses of the footage and finished films, to hopefully avoid potential misuses and offer as much safety as possible to everyone involved. However, as of today,

only one film has been made. Regardless of the thoughtful conversations, focused brainstorming, intense moments captured on camera and safe use precautions, something suggests that priorities shifted at some point. P.15

It seems to me that after the lived experiences of the workshop, the idea of a film became secondary. The urge to tell the world how we wanted to be represented didn't matter that much, after feeling seen in the ways we wanted to, by fellow folks who were eager to make space for unfiltered, vulnerable versions of ourselves. That workshop wasn't a space to perform for others. On the contrary, it became a space to perform for ourselves. The most valuable part of that workshop was our presence. Therefore, our representation outside of those confines couldn't compare to what happened on those two days, and what that meant to many of us.

II.

Representation is a common term among porn niches situated outside of what is usually considered “mainstream” pornography. Some of the usual criticisms of the latter genre are its perceived heteronormativity, “artificial” performances and harmful portrayal of racial, gender and marginalized identities. In the case of some “alternative” pornographies (feminist, queer, ethical, etc.), it is usually perceived – among other aspects – that these alternative aesthetics and narratives tend to bring visibility to particular bodies and sexualities they deem worth being seen.

In multiple ways, and in their own specific terms, queer and feminist pornographies are understood both as genres and political discourses. This suggests the potential for transforming the sexual representation of its subjects, challenging dominant narratives about sexuality and power, and hopefully have an impact on how audiences see, talk about and live their own sexualities.

Pornography is one of the few sexually explicit cultural productions out there. Bringing the “unseen” to the front is about placing certain bodies, sexualities and practices considered invisible in concrete spaces, physical or online. This has the potential of providing much-needed validation for specific audiences, breaking senses of isolation, putting certain collectives on the map, educating, or preserving

P.16

the history of marginalized communities. Also, these pornographies can be intentional in stimulating deep, raw, vulnerable, non-normative, celebratory, or even painful conversations about sex that are difficult to have elsewhere. In these contexts, representation can be a powerful process of placing much-needed images and narratives in strategic spaces. Pornographic representations can fulfil an uplifting agenda, reinforce senses of community, and potentially defy, change and diversify sexual imageries.

III.

Representation can be an important process to help shift imageries and narratives of power. However, the process of representation also has some inherent problems.

The classical meaning of the complex process of representation implies a difference between reality and what we think such reality is. The word “representation” as such suggests that there is an intrinsic degree of inaccuracy in the extent to which reality and its plurality of reproductions in the mind fit together. Under this logic, and under the dynamics in which porn performances reach their audiences, representation can be a matter of consumption of images, in a process where the objectification of images and bodies is inescapable. The reception and interpretation of pornographic images will always be highly subjective and on occasions quite contrary to what creators and performers intended to convey.

Pornographic representations can paint an intimate, sometimes visceral picture with the capacity of appealing, or resonating with how audiences live their individual sexualities, sexual fantasies, or aspirations. In consequence, porn films, performers and creators can sometimes be praised or criticized according to the degree to which they “represent” individual consumers. A typical case is the demand for “authenticity” as a requisite for “good” (understood as the opposite to mainstream) porn. I have heard a porn festival attendant complain in a Q&A session about having had to watch one film – from an entire screening – that didn’t comply with the specific queer themes they were expecting to see. (The film was however relevant to the program and presented thoughtful ideas). Similarly, porn performers receive on a

regular basis messages either with the highest admiration or utmost contempt and invalidation, depending on how much a viewer feels “represented” by the body, sexuality or work of a specific performer.

The expectation of representing audiences can thwart the creative and political potential of porn. It paradoxically places new normative demands on niches that emerged with the objective of defying dominant narratives. Creators and performers don’t need to represent anyone. They can do work that entertains, makes audiences think about the cultural and political relevance of this medium, enriches the possibilities of how fucking on camera can look like and so on. All of this without the main goal of representing anyone. As a performer and creator, it would be materially impossible for me to set myself the task of representing a plurality of individuals I don’t know what I have in common with (if anything at all), or the ideas they might have about what they see in me.

IV.

Beyond consumer entitlement logics, a heavy emphasis on representation in porn can in some cases divert attention from other important matters.

Pornographic representation, even within feminist, queer, or so-called “ethical” niches, can also fall into the neoliberal weaponisation of identity politics. Porn creators and performers that embrace “diversity” and “inclusion” as part of a marketing strategy, argue for the need to represent certain bodies and identities to make the case for their “ethical” practices. Sometimes the only point they make is that they portray diverse bodies in “respectful” ways unlike in mainstream porn as if that gesture alone covered the complexity of ethics at a workplace.

Under these dynamics, the emphasis on diversity and irreflexive echoing of “representation matters” can excessively focus the value of performers and creators on their mere political identity traits. I’d argue that this over-emphasis instead devaluates people into diversity currency, and hence, tokenism. A fetishizing of superfluous diversity and inclusion as feel-good, socially conscious markers that can make money. If so-called inclusive ways of representing diversity take pre-eminence as ethical goals, then it’s easy to

brush aside how transparency, adequate working conditions, access to mediation and accountability mechanisms, and a shift of power dynamics behind the scenes, play a massive role in feminism and ethics as porn practices.

As consumers, if feeling identified or represented in one way or another is the only focus, it can be easy to overlook how equally important it is to maintain and support the precarious structures that make porn labour possible. Consumers can also inform themselves about power imbalances within porn, question the economic structures of the porn of their preference, be vigilant of what “diverse” bodies and sexualities are made palatable, and what others are still invisible. All of this is crucial in current times when survival is the norm for plenty of sex workers and the means for labour are scarce, when censorship, policing and surveillance are on the rise, and in environments where anti-sex work legislation and discourses continuously gain terrain.

In sum, representation in porn is important. It’s the act of placing an image in a strategic space with the potential for transforming collective imageries and telling different stories. This can mean a lot for folks and practices who bear the violence of invisibility and marginalization on a regular basis. However, sheer representation – as an end in itself – will not change any power structures on its own, and can indeed turn against us if we don’t pay enough attention. Meaningful representation can only be part of a larger process of collective actions.

V.

Sheer representation doesn’t entail agency. As a performer, having my identity represented in a film doesn’t necessarily mean I had more control of the narratives, means of production, channels of distribution of said film, or that I got paid fairly. I’d argue that agency is about active participation, having power leverage in the different processes. Unlike representation, agency goes beyond the consumption of the multiple interpretations of my image in ways I cannot control.

Porn is a cultural production, a vessel to convey a set of ideas. Porn is a creative medium with high potential for making visible the invisible, but it’s not a space as such.

In this sense, agency can extend beyond the act of filmmaking. It’s a lot about what political spaces can be created from porn. It’s about collectives. It’s the “by and for us” that extends beyond what happens on a screen. Agency is, for example, organizing to provide financial relief and services to porn and sex workers who don’t qualify as diversity currency in glossy porn productions. Organizing to provide the means, mentorship or support for underprivileged creators to realize their films can push for more agency. The organization of independent festivals by and for marginalized collectives can contain multiple senses of agency, as spaces for bringing people together, reinforcing communities and celebrating.

Agency in porn can be a very slippery ideal. At the end of the day, regardless of the porn niche or labour circumstances, this industry is extremely complex, highly affected by censorship, stigma and neoliberal market agendas. Porn labour can be a lot about survival. The attainability of agency demands a good amount of work, resources and resilience, and it can be uncertain and ephemeral.

I really enjoy looking back into our workshop dynamic and how it all began with representation. With our aim of placing an image true to ourselves, with the hopes of being consumed in the ways we intended. I’ll always cherish that effort of contributing towards changing the imagery. But the best part will always be how quickly we forgot about it when we realized we actually created a space to share, be vulnerable, hold each other and bond. That workshop space was ephemeral; the connections and their meaningfulness still remain.

[Sheer]
Representation Doesn’t Matter

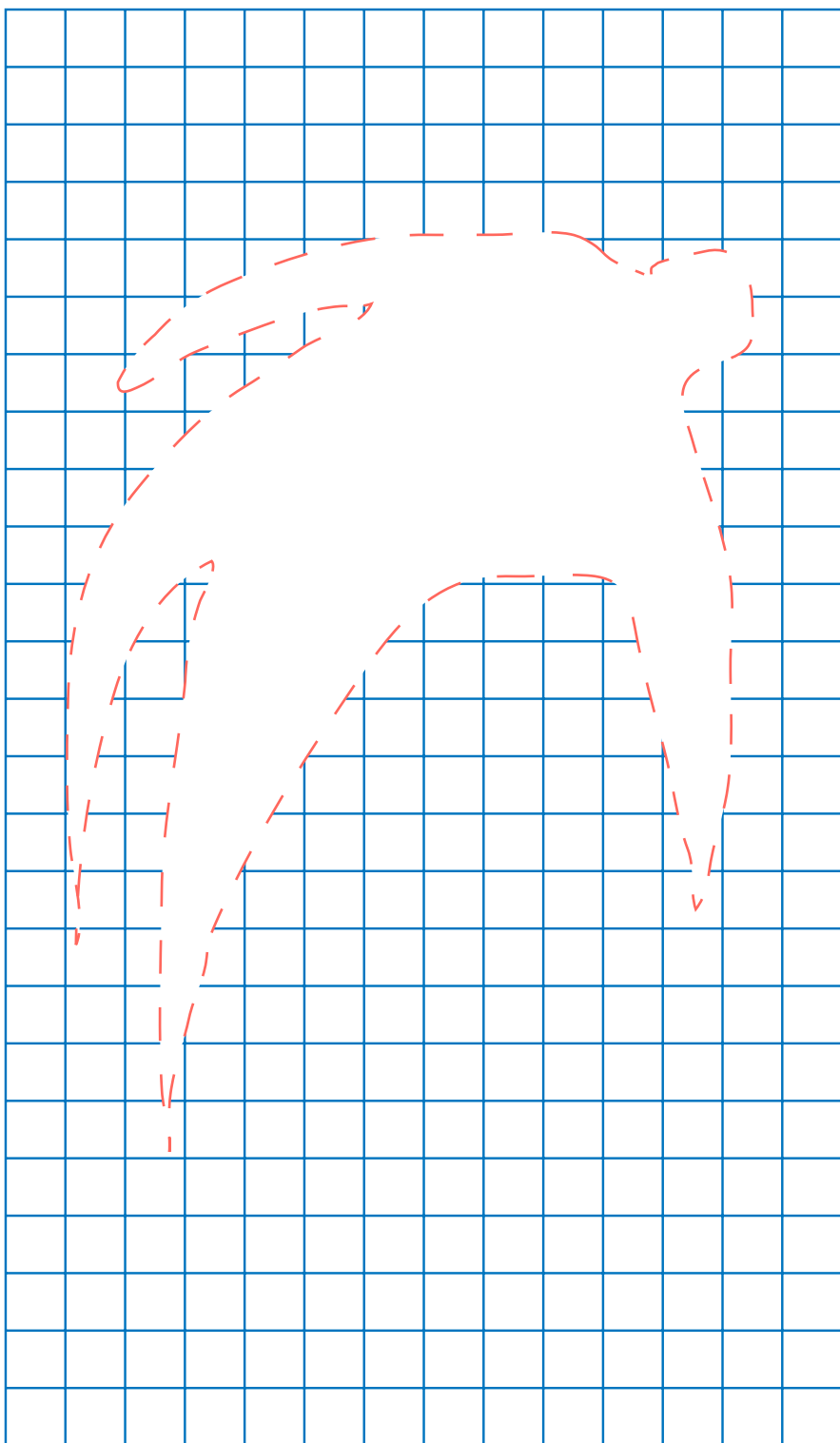
LINA BEMBE

P.21

HILDA KAHRA

///

WE'RE FLOATING



While you press in the cassette, I get myself ready in bed. Lay a pillow beneath my swayback, with a glass of water handy, looking at your back, and feel. Warmth. Your mom came with the VCR and the videotape last week, and soon after, was it already the next day? The “danish poets” arrived in a sealed envelope. I lie in bed as the tape starts its rattle. An intro with a logo in one of the corners.

Left, right. No left. Wait. Upside down left. Grainy colors, high contrasts, flickering pictures of peoples backs. A newscast from 1990-something. “Is it about the EU?” I ask, and you mumble “Currency”. You’re my currency baby. Impulsively I wish to lay my hand in your hair and pull you closer, but I lie still, stare at the backs. You suck on a bonbon and mumble something about disintegrations.

Still. The sound is protracted, perchance it’s those magnetic strip-thingies inside the videotape itself that make the sound start getting a bit skewed, as if the cassette has been damp or untouched for a long enough time. Now there’s blueness in the picture, under the sea, and the sound of crying whales. Upside down it’s the same clump of animals, but the sound transforms them into individuals. A family can hear and communicate with each other from several kilometers away, even though they can’t see each other they can hear. Hear each other.

It’s October, and I’m lying with me feet up against the wall, while you’re reading instructions from your favorite blogger. It’s the third time that we inseminate “danish poets” as we’ve jokingly started calling the sperm. Danish poets, because there’s such beautiful poetry from the sperm country of Denmark, like YAHYA HASSAN who we’ve both read in bed at night. Perhaps that’s where it started, the discussion about kids, when I read aloud and you placed your warm hand over my stomach and something interrupted us both, an impression.

Love is so monumental, pathetic. I think it's embarrassing to be in love. You're the one who wants us to move in together, and you're the one who showily makes holes in my air mattress so that I permanently have to sleep over at yours. It's your mom, a film studies academic, that gives us films as gifts, and secretly I'm jealous of your academic mother, because my own mom has always been long term-unemployed, and I feel ashamed the first time you visit our home and see my mom's checkered oilcloth covered in stains. It takes a while for you to be allowed into my mother's world, my childhood. It's like in a movie, you say after we leave the apartment and while the elevator goes down, I feel the blood rising to my ears.

I know nothing about academia.

Put my hand in your hair while the sperm travels inwards, I envision how it climbs upwards, into me. We will build huts under the table. You are so beautiful. A whale in the deep blue, floating around upside down, hard to say really what's the upside down of a whale, it's so round all over, only the eye provides a hint of a top side, and the blowhole of course. I remember Willy from my childhood. One night by the lit pool, Willy saves the orphaned boy Jesse from drowning, but the film's name is "Free Willy" and in the end Jesse's the hero. With my hand in your curly hair I think of it as the bud of poetry, a representation of your way of thinking. Suddenly you say, "It's freakin' Free Willy", and I wish to roll over on my stomach. "What!" I yell. "Is it Free Willy, good goddamn!"

A whole lot of us kids sat tightly entangled after we'd emptied the chips bowl and mom sat right beside with her Saturday-wine box bobbing in between us, which was the same on Wednesdays and at times Fridays. The first time we saw Willy the whole living room felt like a swimming pool, and even if it was

impossible, I wanted to have a similar bike and the same clothes as the main character Jesse. He wasn't cute, but someone you'd like to take after, cool. A boy I'd want to be if I could've been a boy. I said nothing to mom, because we didn't talk about things we wished to have or be. We were already something, in a high-rise building with hand me downs and bikes that clanked half broken. Already at a young age we learned to peddle what we had. Sell what we didn't use, like video games and tight sweaters. In the beginning you used to laugh at my stories, until you came to the realization that they'd formed me and were partially painful.

The videotape rattles, makes a little brake, and the image seems to part into two. Another world breaks into Willy's blue pool. Is it the Currency again? You laugh and say, "you're my currency baby", and I see a cut, and Willy tenses across the screen, upside down Willy, or Keiko, as his name actually was.

Hollywood productions often have a stereotypical poetry that's about longing. I read somewhere that there's only a few things left to cry about, that make you feel, in cinema. Perhaps ten things that any person, regardless of culture, reacts to, often with tears.

You and your mom had several conversation topics in common, like film, poetry, and images. I sat quietly and listened to your ways of speaking that were foreign to me. Not at all like the ways I usually spoke to my mother, with melancholy or somethin'. You had lives, separate lives, that you shared while eating. Respectfully, at a distance.

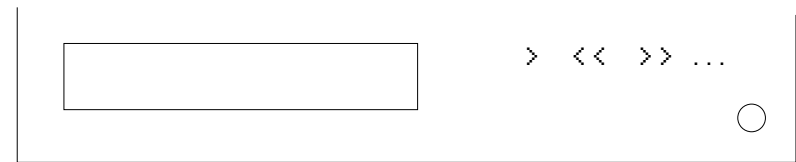
It was your mom who used the term "White trash", one night when she discussed films that had grown popular and were about vulnerable groups. It was especially children's movies about excluded kids, which got made a lot during the early 90's. The target audience was the growing middle class (who could afford VCRs), but also the large, new, dangerous

working class that lived precariously and bought VCRs a few years later, second-hand, from the middle class. Going to the movies was of course an activity for the middle class and this was where the production companies hoped the classes could unite, “white trash with pullovers” as your mom said. As kids we never went to the movies, I whispered forth. Your mom sometimes forgot to be sensitive to class issues. Something I taught you early on through my enormous class contempt for those who can afford to dream in HD.

Willy. You get in under my skin. One’s actually not supposed to think of sad things when one inseminates, and one’s meant to keep oneself warm. Warm and happy. “Like at a tea party or something”, I say the first time we do it. You hold me throughout, but it all feels too theatrical. Today it’s better as you’re nearby on the floor and I can follow your movements. You give yourself a leg massage while Jesse tries to free Willy. It’s during these scenes that I remember my mom sitting and sniffing. I myself feel a knot now, in my stomach that’s not the child, but sorrow. Do members of different classes have different feelings, is the working class more empathic? Perhaps. You don’t seem taken in by the drama at all.

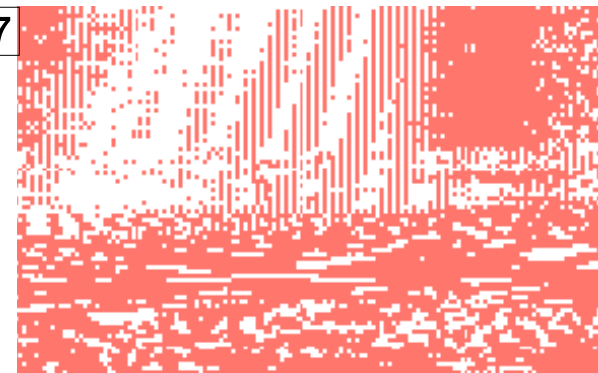
Sometimes it became a class war. That I started. Oh Willy! I feel so strongly for this whale. I must be allowed to cry, I bite my lip and feel the knot running through my body. The sperm! Must think more of the sperm, the warmth. Like the uterus, actually, a pool, right? “Can we rewind to the part where Willy’s in the pool and all that blueness?”.

Will the child have your eyes? No, it’s impossible, you reply. That typical Nordic darkness was all around us and you insisted upon holding hands in the grocery store. Two moms with contrasts. We searched for little cookies, and later I understood what I had meant. I meant gaze. Your gorgeous gaze that I remember from



our first date, when it wandered from the sun via the ground and then over to me. An examiner. Gaze, baby. The child is gonna have your gaze.

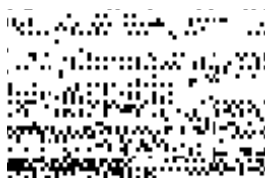
I’m lying upside down with that lump in my throat. There was something about not recognizing the movie, like I was floating, floating around in the pool, safe and sorrowless with Willy. Getting to know the animal. Swim in the pool, get into connection. Orphan Jesse, Willy’s crying mom. The giant leap. You bend forward and press rewind, while I whisper “SWIM HOME.”



HILDA KAHRA



///WE'RE FLOATING



EVERY CINEMA

EVERY CINEMA

EVERY CINEMA

EVERY CINEMA

EVERY CINEMA

EVERY CINEMA

P.29

NIKOLETA LEOUSI

NIGHTS WHEN THE NUMBERS DON'T ADD UP

Another night and the numbers still don't add up. Every night, my mobile's clock lights the screen seven to eight times: as I close the door behind me, entering the bedroom, to put my baby girl to sleep; an hour later, when I fall asleep, while she bursts into tears in the middle of the night, crying for food; lately, I get up a bit earlier and wait for her to wake up; and the time I get up ahead of everyone, if I manage to, so that I can put some words on paper. The numbers 02:00, 03:30, 04:17, 05:39, 06:00, 06:42 enter my drowsy head, which struggles to do the maths and assess them, to figure out whether I have slept five, four or six hours.

The last time anything similar had happened was early 2017, when I would wake up in agony and chain-smoke in the middle of an apartment where I lived alone, contemplating how to make my film.

Now the feeling isn't that ambitious. Having woken up in the middle of the night and having fed a baby on my breast, I feel soothed – and so does she. I surrender to the sweet sound of sucking and the sensation this brings.

As I attempt to write a text on cinema and motherhood, I come across a Word document named "stuff I filmed while pregnant." It contains a long list of takes shot with my handheld camera during those nine months: →

P.32

The back window of a bus moving through the city. It's the old route of line 227; the moment the bus leaves Omonia Square and enters Athinas Street.

The "second-trimester" ultrasound image of my baby, that is on June 7.

The Easter gathering around the table, with my parents, my uncles, and M.'s parents.

My mother picking wildflowers from a meadow and placing them in our car's trunk.

The decorated houses on Poznan's main square.

M. welcoming our "peapod" to the world, on the day we announced to our parents I'm pregnant.

A flower growing through a crack in the pavement.

Possibly the clouds from the aeroplane window on the way to the Netherlands. (I can't tell if I was pregnant at the time.)

A surfer coming out of the water.

The boat's front gate as it hits the harbour of Schinoussa.

A hedgehog sitting still and us touching it.

P.33

A tree left all alone in a parched field.

Myself reflected on M.'s glasses.

The boats in the harbour of Iraklia from above.

A beautiful sunset.

Rays of sunlight falling on dry rocks on the way to Pori beach.

Two girls walking alone on the rocks. Maybe they're sisters.

M. staring at the holes made in the sand by the bees.

A girl learning to slide.

Some reeds, battered by the wind.

A rock, which is the island of Amorgos, the moment the boat moves past it.

Me pointing at some birds on a tree.

A biker dropping his hat.

A seagull eating garbage.

My belly moving.

← This material was recorded in the hope I'd make a film one day – an experimental video diary. I wrote: “Wherever I go, there are two of us. It's so funny to walk on the street and feel in love (shot of a girl who is learning to slide). Everything seems different. I have an idea: shooting a film that will show my view of the world on split-screen – before and after.”

When I became a mother, the number of videos I shot skyrocketed but it's my little daughter that monopolizes their content. It is all about her – blinking, breastfeeding, making her first sounds, taking a bath, dancing, and laughing.

I am a young mother, or rather I recently became a mother, as I am not that young considering the age women tend to have kids. I read somewhere that Virginia Woolf has written that maternity has its own genres; it would be easier to write prose and fiction than to write poetry or a play, as less concentration is required. Virginia Woolf didn't have kids. For me, the lack of concentration started when I got pregnant and continues to this day. When I was pregnant, I was “suffering” from a weird fatigue, which didn't allow me to finish a slightly longer online read, and later forced me to quit films and books after a few minutes had passed. As if my mind was denying to leave the thought of my own reality. My gynaecologist claimed that this was a hormonal change affecting concentration. After giving birth to my daughter, consuming stories got easier but producing stories, on the other hand, is farcical, as my baby child constantly assaults the flow of any given story. I am reading Adrienne Rich and she writes that women who raise very young kids have very slim chances to change things in politics, start a revolution, or shoot a film.

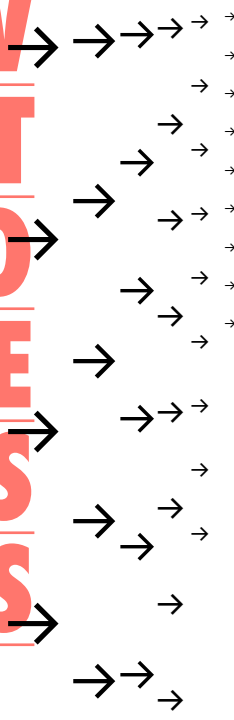
The reason is that, as a mother with a very young kid, you are forced to freeze time, stem the tide of your thoughts around anything else other than your own life, in order to manage to digest all those new things, to give them the time and space to grow inside you. The quarantine was probably helpful in our case.

I still remember a short walk downtown without my baby, when I met a friend who had also recently become a mother herself. Following a familiar stroll in the city centre without our babies who were then only some weeks old, life, traffic, the stores, people around felt like an attack on our senses; they seemed to say: “you don't belong here, you are tourists, this is not your city.”

Little by little, my attempt to work becomes increasingly intense. The need to write gets stronger, arguably because of this enormous change in one's life and in understanding one's self and the world. Every time I let go of my daughter when I'm absorbed in writing, at once I'm interrupted by my thoughts of her. I imagine her learning things while she's away from me, running with her hands up in the air. The moment she pops back into my mind is an impediment yet at the same time an inspiration. I breathe in and keep on writing.



H **O** **W**
N **O** **T**
T **O** **S** **E**
L **O** **S** **E**
O **N** **E** **'** **S**
M **A** **R** **B** **L** **E** **S**
: **P.37**
T **A** **K** **E** **S**
F **O** **R**
T **H** **E**
V **I** **R** **T** **U** **A** **L**
L **I** **F** **E**
O **F** **E**
T **H** **E**
M **O** **V** **I** **N** **G**
I **M** **A** **G** **E**



EXT.	ACROPOLIS ROCK	ATHENS	NIGHT
Establishing Shot			

This text is written under the Acropolis hill, on the night that the monuments on the Rock are illuminated by a new system of lights. Two days prior to the harvest moon – the moon that once helped the farmers collect their crops during the small hours of the night, before electricity was invented – the launch of this complex set of lighting gradients and shades of white did more than enhance the ancient marbles’ texture. From tonight onwards, every future picture of the Parthenon would be granted with a piercing sense of three-dimensionality (as if the still image could unfold in space). Yet what happens in the physical space is all the more interesting: bathed in this new, artificial light, the most photographed ancient Greek ruin emerges self-aware of its photogenic qualities and performs the immense reproducibility of its exterior. As if it was feeding on its digital representations, the Parthenon feels like a successful experiment in (in-camera) white balance: a product of immeasurable mediations. As the avatar of the always-already-new monument tries to find its roots into the Rock, the inauguration ceremony is live-streamed worldwide on multiple platforms. In a dry year for media harvesting, the virtual postcards from the appeasing realm of antiquity are kept for winter storage. Even if the Acropolis didn’t exist, we would have to invent it.

INT.	“ELEFTHERIOS VENIZELOS”	ATHENS	INT’L AIRPORT	NIGHT
Matching Shot				

After their successful landing at Athens airport, a smiling hologram of a woman working for the Greek national carrier welcomes all passengers to the gate. The hologram is set on the very same spot where, ten years ago and amid the 2009 swine flu pandemic, a monitor connected to a thermographic camera displayed the images of those who crossed the sliding doors. Absorbed by the reflection of their near-fluorescent self, the people would at times gather around the monitor (only to be kindly pulled away by the airport’s personnel); but mostly they fashionably bypassed, intuitively aware they would be conned into a hall of mirrors. Today, the smiling hologram may as well be a mirror image – or a mirage in the desert of the real – but the passengers no longer find the encounter uncanny. Holography, we read, is a photographic rendering of a light field; a real-world recording of an interference pattern.

P.38

So meeting holographs is safe in a reality where any sort of interference is threatening, whereas the world feels already recorded following these months of online interactions on screens and monitors. Outdoors, under diffused ambient light, holograms are non-existent. Indoors, in controlled spaces, we, the people, are nothing but holograms – frozen moving subjects interfering with the environment. In this case, the hologram of the smiling woman is not mirroring, but mirrored. I wonder whether she’s scared of our encounter.

P.39

INT.	“ELEFTHERIOS VENIZELOS”	ATHENS	INT’L AIRPORT	NIGHT
Tracking Shot				

I drift through the arrival’s gate, pushing a cart that only carries a small convertible suitcase. Having lived in-between two countries for a short while, I tried to keep my baggage to a minimum, worrying too much about what was once called first-world problems: extra charges in low-cost flights, superfluous commute time, compliance with the “travelling light” doctrine. (Does sharing problems with the cosmopolitan lend you a cosmopolitan status? Does sharing problems with a different class equate everyone in the face of a global crisis?). As I cross this luminous non-place, I stumble across an interactive screen: the fleeting image of a *caryatis* serves as a background to the national campaign for the return of the Parthenon Marbles to Greece – prompting an informal vote for or against the appropriation of the Acropolis antiquities by the British Museum. Similar to the way the six sculpted female figures supported the superstructure of the Temple of Erechtheion, the image of a woman, framed as a binary question (a promise or threat, a presence or an absence) and an object of possession, carries the weight of a holy mission on her shoulder: the campaign reads simultaneously as a plea for putting an end to the colonization of the past or a patriotic quest for a motherland – what an oxymoron – that capitalizes on ancient and modern ruins alike? The virtual status of a representation of a woman gone missing (out of the six statues, only one is kept outside, “away from her family,” as the campaign puts it) is not limited to the online space. In 1978, the five Caryatids were removed from their original location and placed in the controlled environment of the Acropolis Museum, so they could be protected from the dangers of the “real” world outside: air pollution and the intense touristification of Greece after the fall of the Colonels’

Regime. The replicas that replaced them have assimilated the aura of antiquity, but this near-perfect emulation only highlights the tension between the real and the possible. Besides, the formulation of our collective imaginary is a process of negotiation between the copy and its original – wishful thinking for meeting the “real” thing. The Caryatids live in-between two countries for a short while, but can the ban on international travel affect the mobility of the statues? Having lived in-between two countries for a short while, I should have known by now – if only I weren’t too distracted thinking which version of my life is more “real” than the other. I wonder whether the sixth Caryatid thinks the same, as *if* she were my virtual reflection.

P.40

INT.	DIONYSIOU AREOPAGITOU	ATHENS	DAY
Shot	Reverse	Shot	

In my work environment, I share the same desk with a dear friend and colleague. Our trajectories collided several times in the past with this man, a former schoolmate and housemate, who also happens to have a side job as a translator. Oftentimes we talk about films, but all the more often we discuss words, periods and paragraphs, trying to find solutions for untranslatable texts, convinced that there is an element of virtuality inherently lying in the process of moving from one language to the other. We find resort in etymology, digging layers of meaning, the same way archaeologists use their mattock to break up compacted soil and sift through the spoil. In one of his latest endeavours, he picked the Canadian Alden Nowlan, and his poem *Weakness*: “Old mare whose eyes / are like cracked marbles,” he writes in the first verse. My friend translates “cracked marbles” as *spasmena marmara* – the Greek word for the limestone that is found in abundance in the Greek topography, the material that is identified with two contradicting features in the collective imaginary: the texture of weakness and the status of the ruins, but also the glory of the times past and the eye-blinding reflection of the Athenian light. Yet I point out that cracked marbles might just stand for *gyalinous volous* – an ornament or a child’s toy, the small glass balls with the crystalline structure: kids knock one another’s marbles in a game with straightforward rules and a sprawling

arrangement that looks like science graphics – the nucleus of an atom or the dissemination of digital information. In my friend’s eyes, the gaze of a living being can only be informed by its past and the passage of time. In my eyes, it can only exist because of its dynamic quality, its potential to bleed into the future and meet another being. I remind my friend of the short story *A Separation*, written by the Greek author Marios Chakkas, set by the ancient cemetery of Kerameikos: “I observe the veins of the marbles and find consolation in the thought that one day your legs will be full of veins.” The female body carries its own archaeology. If we understand marbles as a metonymy for decay, it can only signify division and decline. If we see marbles as a metaphor for encountering one’s futurity in a playful, spontaneous fashion, there is still a chance for a reality devoid of a constant sense of an ending that feels already prescribed.

VOICE OVER

The rapid social, political and economic developments that followed the widespread of the COVID-19 pandemic prompted all those inhabiting a globalised, highly-mediated public sphere to consider whether they are witnessing in real time a major paradigm shift in all aspects of human activity. Even if narratives of crisis necessarily stem from a condition of rupture, a radical split between what was once normative and what was the state of exception – and the subsequent shift between these two modes of existence – the “translation” of an overriding number of physical activities in the online world triggered a new, profound understanding of this rupture as a binary opposition that resists our ability to get a grip on reality. As this crisis still unravels, we are still struggling with the perception that our online interactions are far from the “real life” that only ties with the sensation of physicality and materiality. Our conviction is not a mere aspect of denial in the face of trauma, but proof of the complex mechanism in which humans experience and reflect on their lives, a system of synaesthesia and intellect, emotions and drives. It is this system that prompts us to resist the thought that the virtual is no less real than the actual, and feeds our perception that what we see today is nothing but the debris of the old world, or the dust raised by the threatening galloping of the future.

P.41

P.42

Nonetheless, the experience of cinema is more than informative in this attempt of humanity to meet its double. Archaeology of cinema and film theory have traditionally rendered the medium a mechanism of duality: an interplay between light and shadow, even in a configuration alluding to Plato's allegory of the cave, so yet another narrative of disillusionment and power. The cinema's *dispositif* emerges as the sum of elements that stand in-between two poles – the projection machine and the screen; the reproducibility of film from the negative to the positive; the digital imprint of the moving image as a combination of ones and zeros; the controversy around cinema as high art or popular entertainment; cinema as the Lacanian mirror, where each viewer can have an experience of oneself outside their bodies, through a process of identification with one's own reflection. At the same time, the history of film abounds with crises: there is a “death of cinema” each time a new technology adds to the virtuality of the medium – in other words with what Gilles Deleuze calls the “transformative potential of the real”: the advent of sound, early experiments with the three-dimensional image (already from the sketches of Sergei Eisenstein), video imaging, television, the rise of home entertainment, digital media, streaming platforms. Having been tested under different conditions, the latter prevailed in the lockdown period, adding to the discussion about the death of the movie theatre and movie-going as a collective experience. As cultural institutions rallied to substitute the cancelled physical events with “open content,” the streamed moving image was now framed to signify absence, loss, vanity. Even if the death of cinema wasn't already foretold, we would have to invent it.

But no matter its manifestations, film, the most modern of all media, does not proliferate binary opposition and separation, but union and transformation. Film cultures are the *marbles* of our times, with their material and intellectual properties repeatedly subjected to narratives of ruinisation and degeneration, of experimentation and regeneration. If the science of archaeology brings to the present the artefacts of the past, only to give them a virtual life and encourage people to discuss the possibilities for the distant past and future (two temporalities impossible for humanity to experience), the

discipline of media archaeology “has always been fascinated with ‘remnants’ of past media cultures – monuments from past media ages” gives us new tools to cope with the aftermath of the pandemic. If we see film as “cracked marbles,” the materialities of both its analogue (the silver emulsion, the slow corrosion of the rushes travelling before the projection lamp) and its digital condition (the elusive, modified qualities of each live screening), makes us confront fragility and uncertainty as inherent attributes of the “real”. If we focus on the “cracked marbles” of film in the configuration of online streaming, we witness how narratives of the past and future are reflected, performed and inscribed in the present, through and beyond technical media.

This text, written on the foothills of an ancient world, by no means aspires to frame the paradigm shift in cinema viewing as a positive turn, nor does it ascribe streaming cultures to theories of evolution and “natural selection” in media. Rather, it aims to see the virtual space of the Web as a laboratory for recognising or imagining new structures of thoughts and feelings in the face of crisis; as an environment where moving images maintain their agency, mobilising the imaginary when actuality is confined. The form of this text hopefully performs this virtuality, as an artefact of in-between. Conceived both as a text and a hyper-text, as a piece to be accommodated on a web- and a printed page, articulated in two distinct parts, juggling between varied sets of discourses, torn between a charged first person singular and a sanitised undetermined third person singular, blending fact and fiction, seeing cinema through a comparative vein, this text is a gesture towards reclaiming the possibilities of critical thinking around the virtual (i.e. the potential) life of the moving image; a text that translates as a *take* against losing one's marbles in the face of a catastrophe that feels already programmed. Even if a crisis didn't exist, we would have to invent it.

P.43

~ Geli Mademli ~
How Not to Lose One's Marbles: Takes for the Virtual Life of the Moving Image



Μουσιδώρα

Μουσιδώρα/Musidora, ψευδώνυμο της Jeanne Roques, γεννήθηκε τό 1889 και αρχίζει καριέρα ήθοποιού στό μουλβάρ. "Όταν κάποτε υπήρξε κορίτσι τών Folies Bergères, τήν πρόσεξαν κι 'έτσι έγινε ήθοποιός στή Γκωμόν όπου γυρίζει από τό 1914 κάτω από τή καθοδήγηση του Feuillade. Τό 1915 ή σειρά τών Βαμπέρ έμελλε νά κάνει τήν Μουσιδώρα μέσα σέ λόγες μόνο βδομάδες "τήν πιό περιεργη και πιό υποβλητική Φιγούρα του γαλλικού βώβου κινηματογράφου"* Εύρωπαϊκή άπά-

ντηση στή άφελή Ξανθιά Pearl White τών ΜΥΣΤΗΡΙΩΝ ΣΤΗ ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ, τό πρόσωπο τής "Ιρμα Βεπ (άνάγραμμα του Βαμπέρ που άργότερα θά γίνει Βάμπ) έρμηνευμένο από τήν μελαχροινή και διαβολική Μουσιδώρα, μέ μαύρο κολάν, θ' άποκτήσει άλλωστε πολύ γρήγορα μιá έξωκινηματογραφική άξία: " Ποτέ μιá βεντέτα τής σκηνής ή τής θόνης δέν έχει παίξει ένα τόσο ούσιαστικό και ταυτόχρονα τόσο παραγνωρισμένο ρόλο στήν πολιτιστική ζωή τής έποχής της"*· Στενή φίλη τής Κολέτ και του Pierre Louys μέ τόν όποιο είχε πικρή άλληλογραφία, ή Μουσιδώρα θά γίνει γρήγορα ή μούσα τών ντανταϊστών και τών σουρρεαλιστών· οι Φιλίπ Σουπώ, Λουί Άραγκόν και Άντρέ Μπρετόν τήν χαιρετίζουν στό Judex· ό Άραγκόν και ό Μπρετόν γράψανε ένα έργο γι' αυτήν-···Ο Θησαυρός τών 'Ιησουϊτών"- που ύλοποιεί κατά κάποιο τρόπο τόν συμβολικό της ρόλο στήν αβάν-γκάρντ.

Άπό τό 1916 ή Μουσιδώρα περνάει στήν σκηνοθεσία διασκευάζοντας τό Μίν η" ή έλευθεριάζουσα ένζενύ" τής Κολέτ, όμως αυτή ή πρώτη προσπάθεια θά μείνει άνοκληρή·ωτη έπειδή δέν υπήρχαν χρήματα, και μόνο όταν έγινε ή ίδια παραγωγός ("Les films Musidora" τό 1919) θά μπορέσει νά σκηνοθετήσει

δικό της σεναριο:Vicenta. Τήν επόμενη χρονιά τή "Κρυφή φωτιά" από μιá σύνοψη τής Κολέτ που θά καταλήξει, όπως και ή Vicenta, σέ μιá οικονομική άποτυχία, πράγμα που δέν θά έμποδίσει τήν παραγωγό/σεναρίστα/σκηνοθέτισα/ήθοποιό νά γυρίσει στήν 'Ισπανία "Γιά Τόν Δόν Κάρλος", που γράφτηκε από τόν Pierre Benoit (τό 1920, διάρκειας τριών ώρων συντομευμένη γιά τήν εκμετάλλευση) και " 'Ηλιος και Σκιά" (1922). Μή μπορώντας νά

συνεχίσει άλλο τίς οικονομικές άποτυχίες, Ξαναγύρισε στήν ήθοποιία(1922: 'Η πιό άξια νέα κοπέλλα τής Γαλλίας" σέ σκηνοθεσία τής Ζερμαίν Ντυλάκ), μετά σιγά-σιγά άπομακρύνθη κε από τόν κινηματογράφο, γράφοντας νουβέλλες(καμιά τριανταριά κείμενα από τό 1914 μέχρι τό 1941), μυθιστορήματα(καθώς και μιá εικονογραφημένη σειρά τό 1928, "Άρλεκίνος και Άραμπέλλα"), ποιήματα, τραγούδια και θεατρικά έργα(άξίζει ν' αναφερθεί ένα έργο πάνω στήν Ζώρζ Σάνντ που γράφτηκε τό 1942 & έρμηνεύτηκε από τήν ίδια τό 1946)...γιά νά γυρίσει τελικά στήν 7η τέχνη δουλεύοντας μέχρι τό θάνατο της τό 1957, στή Σινεματέκ

René PREDAL

*βλέπε τή ταινία που έγινε πάν στήν Μουσιδώρα από τήν Nicole-Lise Bernheim.

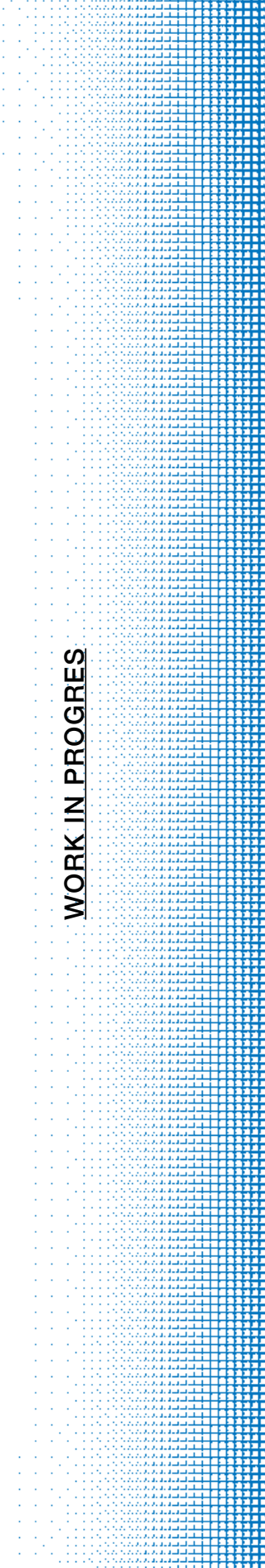
*βλέπε τό έργο του Patrick Cazals, "Musidora" εκδ. Henri Veyrier, 1978.



P.49

SOFIA SECIN

WORK IN PROGRES



The short film

In March 2018 I was invited to collaborate on the development of a short film directed by Ella, a 27-year-old Italian woman based in Mexico. This short film was Ella's first excursion into the cinematographic field, therefore, she only needed a semi-experienced person to be in charge of building the proposal, applying for funding, and, if possible, producing the actual shooting. I was the perfect candidate for the first two requests (and I was also a woman, which for this project was important), but I'd never worked in a film as a line producer. I told her that on the phone and we agreed we'd solve that later. We'd learn together.

Since she lived in Malinalco, a very small town an hour away from Mexico City, we arranged to have our first meeting at her in-laws, located in one of the finest neighbourhoods around. I arrived at the house on a Friday afternoon and, after confirming a fairly comfortable property, I knocked at a beautifully carved wooden entrance. Ella opened the door. It was there when I found out that making her first film was not her only novice experience but she was also the mother of a five-month-old girl.

At first, I thought that her baby had clashed with her wish of being a film director, but then I knew that as much as it had overlapped with her intentions of being an artist, being a mother was actually what motivated her to make a short film. The script was about giving birth; giving birth outside the standardized sanitary measures that tend to detach the mother from the child by being so excessively assisted during her pregnancy and childbirth. In Ella's words: a pregnancy shaped by patriarchal perspectives of medicine and motherhood. I agreed with most of her ideas although I'd never given them a lot of thought. Never before had I wondered seriously about how and where I would like my children (if I ever had them) to be born.

Ella told me that as soon as she had found out she was pregnant she became part of Malinalco's midwives because she wanted to explore alternative possibilities for her delivery and, in the future, to promote them among other women of the region. She didn't want her baby to be born in a hospital, where mothers are assisted in every possible way, and thus have almost no control over their body during the childbirth effort. She also

wanted her pregnancy to have a closer relationship to nature. She thought that the Malinalco midwives' wisdom would give her what she wanted. When her delivery finally arrived, she gave birth to her baby at home in the foothills of the mountains.

When I finished reading the script I could see perfectly how she was inspired by that experience. The film script contained a powerful idea about how childbirth, despite being a thoroughly feminine experience, had been transformed by a long line of male doctors' perspectives on the female body, combined with (or supported by) modern sanitary measures. It also expressed how childbirth has somehow been detached from women's biological rhythms, and even from women's intuition. Although some of that sounded a little cliché to me, I wanted to know more about her perspective. I also had the sudden urge to build for myself a much more solid idea of motherhood. Or at least to take the time to think about it.

I must admit that as much as I felt excited by Ella's script, I felt more driven by the fact that she had that creative urge at such a demanding moment in her life. I guess that, somehow, I wanted to be witness to somebody who had the impulse and energy to translate her new motherly emotions into a creative process. I wanted to see Ella succeed. But everything was too simultaneous. Soon I knew that the rhythm she talked about in her script would also set the pace for her short film.

The short film and the mother

Our meeting at her in-laws didn't go that well. Her daughter was very ill (apparently she had influenza) and wouldn't stop crying. And so, there were two women in a professional meeting discussing the film script, trying to define discursive strategies, work plans and budgets, counterpointed by a constant feeling of angst, anxiety, or just distraction. Although Ayelen, the baby girl, from time to time managed to feel better and play or just be calm, it was hard for Ella and me not to pay attention to her; she would capture our sight whether through her suffering or by her joyfulness.

At some point, I asked her about her husband, who I thought to be at a film festival presenting his latest film. She told me that indeed he was away but that he'd be back the next

week and would help take care of the baby so that she would be able to work on our most important funding application. The deadline was in three weeks, so we divided the tasks and started working immediately.

Not long after that meeting, Ella presented me to Anne, an elder and more experienced producer that would assist us in defining the most delicate parts of the budget and who would also look through our work from time to time. We met on the phone, well, more precisely, we met through a WhatsApp voice note, which from that moment on became our main mode of communication. Through those phone notes, I learned that Anne was also a new mom of a seven-month-old girl.

For the next few weeks, the three of us communicated several times during the day to catch up and there was not a single message that wasn't accompanied by the sound of a baby. The girls weren't necessarily crying all the time, they were just there, being present. Budget discussions, shooting plans, schedules, administrative strategies, and possible ways to visually represent childbirth and motherhood were accompanied by a baby spectrum, and by a very real experience of being a mother. I was amazed by that, but I was also worried because I felt that Ella was having a hard time keeping up with our schedule.

A few days before the deadline, Ella and I agreed to meet at her place to finish the application and upload the documents online. I drove to Malinalco and arrived at a beautiful house exactly at the slopes of the mountain; a giant and allegedly magic mount of soil. I got out of my car, took my backpack, and walked into an adobe house, encroached by climbing plants, trees, and flowers. There was no bell.

Suddenly I heard what sounded like a male voice moaning. Hesitant, I continued walking inside the house, and soon I could identify that it was Ella's husband complaining about the public reception of his last movie in Latin America. I knew that he had just come back from Mar del Plata International Film Festival and that his movie had been awarded for best male leading performance. "I should just have been a cinematographer. That way, you just care about nothing but your work. But no, I wanted to be a director. That award has nothing to do with me." While silently standing under the threshold, listening to the conversation, I remembered that his film had also been awarded

in the Locarno Film Festival for best original script, for which he was co-writer.

I was about to go back to my car and pretend I'd heard nothing when Ella suddenly appeared with Ayelen in her arms. We hugged each other happily as I also greeted the baby. I told Ella how glad I was to see her daughter so healthy now. A moment later, her husband also appeared in the room. He briefly said hello to me, while he crossed the hallway ranting something about how useless making the film was, especially if one of us was trying to direct it. She looked at me with resignation. "Let him be. He is just angry because he didn't receive what he wanted."

We went to an amazing terrace on the second floor to drink something and relax before starting to work. Ayelen looked so different now that she had recovered from the flu, and Ella seemed calmer. This allowed us to have a long conversation about why she wanted to make a film now and not at another time, maybe before Ayelen was born or maybe in a few years when her daughter was a bit more independent. "I need this now. I need to focus on all these beautiful and also challenging emotions. Sometimes I feel that I'm being diluted."

We returned to the house to work. Ella's husband took Ayelen for a walk, but he came back just half an hour later and returned the baby to her mother's arms. Aside from those brief minutes, the three of us were glued to the living room for hours. Of course, Ella was mad because it was really hard for her to concentrate on both things and the deadline was around the corner. I concluded then that he had not helped her at all in the past weeks.

I recalled the voice notes and the constant presence of both babies. During the night, when I was trying to fall asleep, I remember imagining her husband talking on the phone with his co-workers while carrying a babbling or crying baby in his arms. It was just laughable.

I woke early that next morning and found Ella breastfeeding Ayelen in the living room. I made us something for breakfast and sat near her to continue with the application. We had until 2:00 pm that day to upload it, and there was still a long way to go. While cooking, I wondered: was she too shy to demand that her husband assume his paternal responsibilities? Was he too

blind to realize that she needed him to take care of the baby? Or was he simply too selfish and hypocritical to stop thinking about himself for a second? Not surprisingly, his films attempt to condemn capitalist maelstroms through apparently complex male and female characters, while, in the realm of the private, he impassively keeps reproducing sexist violence.

We managed to complete the application barely on time. Although it wasn't perfect, we had made it and the first opportunity for us to continue with this project had been opened.

The mother

Later that day, Ella had a reunion with other midwives and new mums. She told me that I could join her if I wanted; it was going to take place in a sort of plant nursery that had an outdoor cafeteria. "Maybe you can just rest there. I'm sure you'll love it," she said. On our way, Ella confessed that midwifery was also a way for her to channel what she was experiencing as a mum and taking advantage of it. That led her to tell me that this eagerness to find new disciplines or artistic approaches had probably been inside of her since she was young. She had been a photographer, she had also written poetry before she became a midwife, and now she was trying to make a film.

I told her that I identified with her, but that I sometimes found that versatility to be related to a lack of personal strength; a weakness that arises when someone tries to stick to her real interests and obsessions. She told me that she could understand that, but that she also thought it had something to do with a feminine principle or quality, for good or bad. For some reason, both of us recalled at that moment that we have had very long and intense relationships at very young ages. It was not the first time I related that weakness to the way I presented myself at that time; to how I thought about what loving somebody meant (trusting that he would most likely have a better judgment than you). For a long time now I thought of that as a cause and consequence of this weakness. It sounded nice to me, to see it now also as a positive and utterly creative versatility.

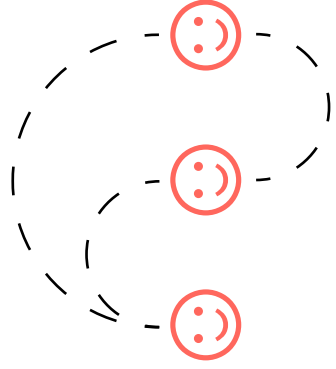
We arrived at the plant nursery. A group of seven women were sitting down around a low wooden table. Some of them were on the floor, others on the couches; all of them were carrying

a baby in their arms, and some of them were breastfeeding their children. Ella introduced me to the women and told me that I could choose any couch to rest on after our crazy few weeks. I walked around the place, admiring the wide variety of plants and pots around until I found a couch that was facing the mountains and lay down on it. As I was falling asleep I thought that some sort of vision or powerful dream was going to reveal the answers to all the questions I had been having for the past weeks. The energy of the mountain and the women might have been able to tell me something. But nothing happened, I just had the most pleasant nap of the year and woke up. A few hours later, I returned to Mexico City with a mixture of images about the women in the nursery, Ella's husband, and a huge sense of empathy for mothers. It was very unusual for me.

Epilogue

Finally, May arrived with the news that the Mexican government had denied Ella's residence permit, which was the main requirement for the national funding we applied for. She said that she couldn't appeal the immigration authority's decision and that, consequently, we would also be out of the competition for the funding. After all that we had been through, and that our difficulties were clearly due to others, this was not the kind of failure I expected.

Some weeks later, other projects came along and made me forget for a while about fully developing the project. Besides, I was only going to receive payment if we won the fund, and I couldn't afford now to invest more time in it. Somehow, after experiencing the difficulties of just applying for the financial funds, I also felt that Ella was kind of relieved that she would no longer have the responsibility of actually directing a movie. I tried to convince myself that maybe this period was just for building the project, seizing the intense and ephemeral emotions of having a baby. I told myself that the project would only take full form afterwards; once being a new mum was not that new, and there was time left for experimenting with other possibilities of creation.



P.57

UBUNTU FILM CLUB

A conversation between
Alice Mutoni, Rewina Teklai and Fiona Musanga

😊 **Rewina Teklai:** We can hold hands like this! Hello!

😊 **Fiona Musanga:** Hello! Did you get my notification that we are recording now?

RT: Yes! Maybe we can start by introducing each other. So, I'm Rewina, I am a student. I'm becoming a youth work and community educator. I am also ...

😊 **Alice Mutoni:** A hairstylist!

RT: A hairstylist, yes, an amateur.

AM: In five years, you will be paying for our trip to Miami! Hi, my name is Alice. What am I? I would describe myself as a producer of many things. I am a social media marketer or social media manager or something like that. I am also very much obsessed with skincare, and I also love Beyoncé.

FM: I am Fiona and I am a visual artist, also a filmmaker and a writer. And 1/3 of Ubuntu film club. We are the Mamas! Hey girls, what are your aspirations for the UFC?

AM: When I think of aspirations, I just keep thinking of saying "my aspiration in life is to be happy!" But we are talking about our aspirations for Ubuntu Film Club. I would love for it to continue to grow, to continue to be a safe place for Black and Brown folks, for all the minorities that maybe don't have this space in other places. I want it to continue to be like this safe haven for everyone, for all the people to just come, be themselves and be able to express themselves as much as they want, and I just want it to continue to be a platform for movies that maybe have been forgotten or for movies that many people couldn't have access to, couldn't afford to see them or didn't even know about them. And hopefully in the future when we get more funding and we get bigger and we have a bigger budget, we'll be able to bring films from lots of other countries and not screen Hollywood movies that you can find on Netflix or anywhere else. I would love for Ubuntu film club to continue to uplift.

RT: Very well said.

AM: How about you Fiona?

FM: I agree. I think it was very well said. I like what you said about the "movies that might have been forgotten". I think that's really important, to make them accessible, to give access to a variety of films and not just "Hollywood films" like you said, films from different countries and cultures and make those accessible to our audience – I think that's a huge aspiration.

RT: I would add to the accessibility to movies, the amount of people that will actually learn about them. Especially for specific events, I am always hoping that the conversation will become deeper and will include as many people as possible. I hope that all the visitors of Ubuntu Film Club will be part of the conversation. My aspiration is that people will learn new things and will get new narratives.

AM: That's actually our motto ...

FM: Yeah, "expanding narratives with a twist of fun!"

AM: Yeah, I think we've been able to keep up our motto. Someone will just make a joke and then we all leave with a smile on our faces. We've been able to learn new things and even though some people may have had to revisit their traumas, depending on the topic of the film, it's been a good place to do that.

FM: I think we could say that not only are we trying to make cinema accessible, but we are also trying to make learning accessible.

AM: You can see it on social media but also with books: they are so difficult to read, there can be a book about feminism and it's full of so many academic words and you have to google them to be able to get through one page. I think this scares a lot of people because they come to believe that they are "not smart enough for that" or that they have not completed this level of education to be able to participate. In Ubuntu, we are able to open those conversations without having to use any academic or difficult words. It makes those things easier and more accessible.

RT: So, what kind of audience does Ubuntu Film Club have? Do we want to expand or are we good the way we are? What do you think about our audience?



AM: I would definitely love to expand it! I think from the very beginning it has been formed by a lot of friends; it has been very fun but not challenging enough. You kinda know already who is coming, you don't have a lot of expectations regarding the audience. Sometimes it happens that new people come and we're like "oh my god! How did you find it?" We are always surprised when someone "new" comes. I want that new people coming to Ubuntu is not only a nice surprise. I want it to become the norm. Then, even when our friends won't be able to come, others will be there, who will have heard about it, even people from other cities.

RT: I think that there are new, random people in each screening that we have, quite consistently. We started in January 2019 and before the pandemic, for one year we had random people in every screening and at least one person had found it through Facebook.

FM: Instagram also!

AM: The screening where we didn't know a lot of people was that of Moonlight. I remember that there were so many new people there!

FM: Also, The Mask You Live In, the one about toxic masculinity. We had a few people there that I didn't recognize.

AM: I think it was the most male dominated one. It was the only time we've ever had that many men at one of our screenings.

RT: Yeah that's true, in our audience there are mostly women.

FM: What do you think our "target audience" is? If we could put that in words.

RT: I would say "young adults". Until now, we've had quite young, even some under eighteen, but mostly I would say it's like eighteen to twenty-five.

AM: Sometimes they are a bit older, but besides the age, it is the nature of the films we screen that determines our audience. The films tend to be "Black films", or films made by Black people, with mostly Black actors etc., so I think that the films themselves attract certain people

and that is something that forms our audience. It's not something that people really discuss, but I think that when you know that the people who organize certain things look like you, then you are more comfortable attending their events because you know that you will gain a certain feeling, like "this was done for me" or like "they had me in mind while organizing this".

FM: I think I would say also that our target audience is young, Black women, young adults. I think it is important that the film club, like Alice said, is for everyone, but I want to emphasize that mostly, it is a safe space for Black cinema fans – at least for me – that's who I think of first and then we can expand it, as we did with the screening at the beach. I think that it was the one with the most different ages and also the one that had more white people than usual which is nice, but again, I want to stress that UFC is a safe space for Black cinema fans, and of course, our aim is to expand and reach out to more audiences.

RT: Expand but maybe in the sense of reaching those within our target audience who aren't yet aware of the club – who don't know us and whom we don't know. That's of course a matter of marketing ... But even in the beach screening that you mentioned, there weren't a lot of people from our target audience – because it was in collaboration with another organization and there were also people who live in that area and because it was an outside beach screening and anyone could attend it, not only for the movie but also for the vibes – but even in that case, it was our thing. It was a safe space for Black people. We did our thing there. We were exactly as we always are during the other screenings. And this audience, that wasn't really our own and those people that maybe didn't really understand what we're doing, were nevertheless seeing us, watching us and learning something new. And they were like, "oh so they have this kind of space!" They didn't change our thing, they just came to our thing. We had claimed it.

FM: We claimed Aurinkolahti; we left our mark!

AM: Even yesterday, I was at Clubhouse and there was this room with lots of Somali young people, and they were asking: "When are we going to have the beach event again? We were supposed to come but we missed it!" Please

tell that to the president so they can open up, give at least the permission for that, give Ubuntu film club the exclusive permission!

RT: Fiona, do you have anything to add on our audience?

FM: No!

P.62

AM: I love our audience!

RT: Me too! Their energy ...

AM: The friendship that has evolved among all those people. When you think about it, it was supposed to be just a film club, a place where people could have a few drinks, watch a film and go home and it ended up being this huge community. Nowadays, it's even impossible to go out without meeting someone who you have met in Ubuntu! That is amazing.

FM: What is our motivation as a collective?

RT: I think it goes to the same box as aspirations. I said my aspiration is for people to learn and expand their narrative, and if I have to work for this one upcoming event and if I don't have the energy and I'm looking for motivation – it is that. We want it to be good, we want it to happen and what do we want to happen? It's the thing we said in the "aspiration" part.

FM: Expanding the audience is also a part of motivation.

AM: What motivates me? Sometimes i'm getting emotional thinking about it – there are times when I think "I'm not good at anything", sometimes you get this feeling – what am I doing with life? What is actually the thing that I have achieved? Our club is the number one thing that comes to my mind. We all did that. It feels too big to say, but it motivates me to live, to stay alive, to continue to live. It has given me purpose, it has given me a sense of worth that I cannot get from any other work that I do. Also, I think another motivation is legacy – what is going to be left behind for the next generation, for them to be, "they did that, so we can do it too."

FM: That's beautiful.

RT: We give each other the good kind of push, encouragement.

FM: I think we hold each other up, like sirkustemppu; they pull each other but they don't fall because of equal weight.

AM: Do you have anything to add in terms of motivation?

FM: No, Alice said it very beautifully.

AM: Goals, I want to be able to work at Ubuntu full-time. I want it to be my number one job. And, you know, a little production company wouldn't hurt. Just imagine at the end of the film it says "Ubuntu Production". It has a ring to it.

FM: I love it too.

AM: Imagine, Black women-owned production house operating in Helsinki, Finland. Can you imagine?

FM+RT: Yes, I can see it.

AM: Second part would be a film festival. To be able to have masterclasses for people who aren't able to afford it. If we could be able to do that, even maybe for free or at a very low price that would be great.

FM: With the festival idea, it would be much easier to dedicate a whole day to just panel discussions. So, we would have a nice balance of screenings but also equal weight to panel discussions that we already do, but weren't able to do as much. One of my goals for us collectively would be to put a lot more weight into panel discussions and "after-digesting of the film".

RT: I can add, first of all with the goals – the concept in general, why we do what we said in the aspirations part. This concept could be actually spread and given to different communities to implement there, because obviously, there are just three of us, and we cannot go everywhere, but we also want people to be educated on different stuff. That would be some kind of a goal for me, and also different collaborations with different organizations, so we could be some kind of "mum organization" for different starting communities.

P.63



FM: And different types of collaborations and collaborators could bring their products and we could be like a host, give them a platform to showcase their art, their merchandise, and we could collaborate that way also.

AM: One of my goals is to be able to do events like this back home, maybe in Rwanda. When you have something already established and you can explain to people “this is what we do” – I think it would be such a sick idea. Go to Accra and do an outside screening; go to Rwanda and do the same thing there. And they have their own existing events and we could collaborate and be able to get to know other people from other countries doing community work. World-wide baby.

FM: Absolutely, expanding, having our events all over the place.

EVERY CINEMA

UBUNTU FILM CLUB

A conversation between Alice Mutoni, Rewina Teklai and Fiona Musanga











EVERY CINEMA

Σ.78

→ Το **EVERY CINEMA** είναι ένα επιμελητικό έργο σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος αποτελεί μία σειρά προβολών που παρουσιάστηκαν διαδικτυακά τον Μάιο του 2021 συμπεριλαμβάνοντας κινηματογραφικές πρακτικές που αντιλαμβάνονται την κινούμενη εικόνα ως εργαλείο συσχέτισης, αλληλεγγύης κι αλλαγής. Η παρούσα έκδοση, μία συλλογή πρωτότυπων και μη κειμένων από συγγραφίσσες και γυναίκες που ασχολούνται με το σινεμά και την κινούμενη εικόνα, αποτελεί το δεύτερο μέρος. Πρόκειται για κείμενα που χρησιμοποιούν ποιητικό και αφηγηματικό λόγο, αλλά και για κείμενα απομαγνητοφωνημένων συζητήσεων που δημιουργούν ένα ευέλικτο πεδίο μελέτης της κινούμενης εικόνας προορισμένο να εξετάσει πώς μπορούν να αναπτυχθούν γύρω και πέρα από τη δημιουργία, τη μητρότητα, τον ερωτισμό και την επιθυμία. **Σ.79**

Στο πρώτο μέρος του Every Cinema, πέντε ταινίες σχηματίζουν ένα πολυφωνικό κι υβριδικό ιστό όπου ο αισθησιασμός και η επιθυμία καλούνται να αντιταχθούν στις προκαθορισμένες έννοιες του εαυτού και στις περιχαρακωμένες ερμηνείες του σώματος. Το Every Cinema/Ταινίες προτείνει την εξερεύνηση της γεωγραφίας των σωμάτων μας με σκοπό να αναδείξει την απόλαυση ως την κινητήρια δύναμη αντίστασης, κάθε φορά που οι συναισθηματικές και οι σεξουαλικές πτυχές της ζωής μας ρυθμίζονται, περιορίζονται ή ενοχοποιούνται. Οι ταινίες που προβλήθηκαν ήταν:



Ritual Waves (2019) της Lina Bembe.
Μια ταινία γύρω από τις θεραπευτικές ευεργεσίες της σεξουαλικής συνέργιας.



Desires of the Flesh (2018) της Rafaela Camelo.
Μια ιστορία για την ερωτική έλξη μεταξύ δύο εφήβων κοριτσιών.



PESCADOS (2010) της Lucrecia Martel.
Κάποια ψάρια, ονειρεύτηκαν ότι υπήρξαν ένα αμάξι.



SPLIT ENDS, I FEEL WONDERFUL (2012) της Akosua Adoma Owusu.
Μια ταινία για τα μαλλιά των Αφροαμερικανών γυναικών με αρχαικό υλικό από νεοϋορκέζικα κομμωτήρια και σαλόνια ομορφιάς των 70ς.



Vinegar Baths (2018) της Amanda Nell Eu.
Μια εξαντλημένη από την δουλειά της νοσοκόμα απολαμβάνει να περιδιαβαίνει τη νύχτα στους διαδρόμους της μαυευτικής πέτρας.

Καθώς η δυνατότητα πρόσβασης σε ταινίες ακόμα διαμεσολαμβάνεται από την ταξινόμηση και τις δομές που καθορίζονται από τα φεστιβάλ και τους καθιερωμένους κινηματογραφικούς θεσμούς, ως επιμελήτριες, αντιμετωπίζουμε συνεχώς προκλήσεις από τους περιορισμούς των μέσων και των πλατφορμών κατά την προσπάθειά μας να συνδεθούμε με τις νέες κινηματογραφίστριες. Στόχος μας είναι να αναδείξουμε όλα τα σώματα, τις ροές, τις λειτουργίες και τις διαδικασίες παραγωγής που τοποθετούνται ακόμα στη «περιφέρεια».

Δουλεύουμε για τη δημιουργία ενός χώρου όπου θα μελετάμε μαζί (αντί για αυτούς τους χώρους παραγωγής και ανταποδοτικότητας) μιας και, ως ημιτελή υποκείμενα, είναι αυτονόητη σε μας η ανάγκη για εξάσκηση και μελέτη. Στόχος μας είναι να ευθυγραμμιστεί η κινούμενη εικόνα με τα τρέχοντα κοινωνικά κινήματα και να λειτουργήσει ως υποδομή υποστήριξης για ομάδες και άτομα που δραστηριοποιούνται εκτός θεσμοθετημένων πλαισίων.

Το Every Cinema/Ταινίες διερευνά το πώς μια προβολή μπορεί να αποτελέσει αφετηρία για την διαμόρφωση ενός αναθεωρημένου λόγου στο τομέα της κινούμενης εικόνας σε σχέση με τη γλώσσα, τις προσδοκίες, τις προτεραιότητες, τις συνθήκες εργασίας, το πλαίσιο και το περιεχόμενο του κινηματογραφικού χώρου. Επιπλέον, επιχειρεί να φέρει στην επιφάνεια ό,τι υπολείπεται από το λεξιλόγιο και γενικότερα την εκφορά του λόγου που είναι έως και σήμερα εγκαθιδρυμένος στους χώρους προβολής και διανομής των ταινιών. Τι είδους συνέργιες μπορούν να προκύψουν και πώς μπορούμε να αντιμετωπίσουμε τη διαρθρωτική ολιγωρία της κινηματογραφικής βιομηχανίας;

Every Cinema / Κείμενα

Το Every Cinema/Κείμενα είναι μια προσπάθεια διεύρυνσης του διαλόγου γύρω από το πολιτικό πλαίσιο των σύγχρονων κινηματογραφικών πρακτικών από μια φεμινιστική οπτική. Τονίζει τη διάκριση μεταξύ ηθικής και αισθητικής και τους κινδύνους ερμηνείας του φεμινισμού και της πολιτικής ως είδη και κατηγορίες αντί για πρακτικές. Ενώ έχουν γίνει εκκλήσεις ευρέως στα φεστιβάλ για την ίση αντιμετώπιση των φύλων και παρόλο που έχει γίνει αισθητό ένα βραχύβιο κύμα προσοχής σε ταινίες που επισημαίνουν την κεντρικότητα των γυναικείων χαρακτήρων, παραμένει η ανάγκη να υπάρξουν νέοι όροι και προϋποθέσεις εργασίας καθώς και να γίνουν προτάσεις για νέα υβριδικά μοντέλα παραγωγής, επιμέλειας και εκπαίδευσης στον τομέα.

Το Every Cinema/Κείμενα είναι ένα εργαλείο διερεύνησης των δυνατοτήτων της κινούμενης εικόνας ως πρακτική κοινωνικής οργάνωσης, μια φεμινιστική πολυκατευθυντική μετάδοση εμπειρίας, μια συλλογική μορφή σκέψης και πράξης. Προτείνει ένα τρόπο παραγωγής προσωπικών και πολιτικών εμπειριών και την εισαγωγή φεμινιστικών πρακτικών για την αναδιάρθρωση του κινηματογραφικού χώρου. Παράλληλα επιδιώκει να συμβάλλει στην αναθεώρηση του πλαισίου παραγωγής των μελλοντικών ταινιών αλλά και του ίδιου του περιεχομένου τους.

Η μεθοδολογία του εντύπου χρησιμοποιεί την καταγραφή και την καλλιτεχνική έκφραση ως μέσα αυτο-θεωρίας, ακροβατώντας μεταξύ δημιουργικού και πολύ προσωπικού λόγου. Πέντε γυναίκες και μια ομάδα που μελετούν την κινούμενη εικόνα, αξιοποιούν το γραπτό λόγο για να μας αφηγηθούν προσωπικές ιστορίες για τα σώματά τους, τη μητρότητα, τον ερωτισμό, τη δημιουργικότητα και τη συλλογικότητα.

☺ Η **Lina Bembe** είναι ερμηνεύτρια πορνό ταινιών, σκηνοθέτιδα και συγγράφισσα με έδρα το Βερολίνο. Έχει εμφανιστεί σε ένα ευρύ φάσμα πορνογραφικών αφηγήσεων, από εμπορικές και φεμινιστικές μέχρι και σε DIY queer post-porn. Επίσης η Lina γράφει και επιμελείται προβολές για τον φεμινισμό, τον πολιτισμό και τη σεξουαλικότητα. Στο κείμενο με τίτλο '[Sheer] Representation Doesn't Matter', περιγράφει την εμπειρία της από ένα εργαστήριο που πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια του Porn Film Festival στο Βερολίνο. Στο εργαστήριο συγκεντρώθηκαν ομάδες BIPOC ερμηνευτών, για να αναλύσουν το ζήτημα της εκπροσώπησης στον κλάδο της πορνογραφίας.¹

☺ Η **Hilda Kahra** γεννήθηκε στη Σουηδία και εργάζεται κυρίως με θεματικές που σχετίζονται με το ταξικό ζήτημα και την ιστορική διάσταση της αίσθησης του ανήκειν. Την ενδιαφέρουν οι βραδείες διαδικασίες δημιουργίας. Η Hilda συμμετέχει με το κείμενο 'We're floating' το οποίο είναι αφιερωμένο στις μητέρες, τον κινηματογράφο και τις φάλαινες.

☺ Η **Νικολέτα Λεούση** γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε χημική μηχανική και κινηματογράφο. Οι ταινίες της είναι ιστορίες που συνδυάζουν αφηγήσεις με χαρακτηριστικά πολιτικού κινηματογραφικού ντοκιμαντέρ. Συμμετέχει στο Every Cinema/Κείμενα με το κείμενο της 'Βραδείς που δε βγαίνουν τα νούμερα', μια ποιητική περιγραφή του πως βιώνει τη μητρότητα σε σχέση με την κινηματογράφηση. Μία λίστα με τις ώρες που ξυπνά μέσα στο βράδυ, μία λίστα με τα πλάνα που τραβούσε κατά τη διάρκεια των εννιά μηνών κύησης και τέλος, μια ανάσα για να συνεχίσει το γράψιμο.

☺ Η **Γκέλυ Μαδεμλή** σπούδασε δημοσιογραφία και θεωρία κινηματογράφου και ερευνά τις εννοιολογήσεις της κρίσης μέσα από διαφορετικές εκφράσεις της κινηματογραφικής κληρονομιάς στην Ελλάδα. Στο κείμενο με τίτλο 'How not to Lose One's Marbles: Takes for the virtual life of the moving image', παραθέτει τις προσωπικές της αφηγήσεις σε σχέση με τη κουλτούρα του κινηματογράφου, τα μάρμαρα, την εικονική πραγματικότητα και την κινούμενη εικόνα. Αφηγήσεις γραμμένες κάτω από το βράχο της ακρόπολης για το αεροδρόμιο Ελευθέριος Βενιζέλος, παραδείγματα αμετάφραστων κειμένων και λεξιλογικών μεταφορών και εντάσεις που δίνονται με αφορμή τον ιό, συνθέτουν ένα περιβάλλον με πρωταγωνίστριες τις γυναίκες.

☺ Η **Sofía Secín** είναι συγγράφισσα και καθηγήτρια λογοτεχνίας με έδρα το Μεξικό. Η εμπειρία της στην παραγωγή ταινιών την έκανε να αντιληφθεί την πολυπλοκότητα του να είσαι γυναίκα στον χώρο του κινηματογράφου, το οποίο και διαπραγματεύεται μέσω της γραφής και των οπτικοακουστικών έργων. Στο κείμενο της με τίτλο 'Work in Progress', περιγράφει τη γνωριμία της με μία γυναίκα που πρόσφατα έγινε μητέρα και σκόπευε να γυρίσει μια ταινία σχετικά με τη μητρότητα και τη διαδικασία της κύησης. Η Sofía συνεργάστηκε μαζί της για τη σύνταξη της πρότασης χρηματοδότησης της ταινίας της και συμμετείχε στην καθημερινότητα της οικογένειας κάτι που της επέτρεψε να μεταφέρει το δικό της βίωμα σε σχέση με τη μητρότητα.

☺☺☺ Το **Ubuntu Film Club** είναι μία κινηματογραφική λέσχη στο Ελσίνκι που ιδρύθηκε το 2019 από την Alice 'Mutoni' Dusabe, τη Rewina Teklai και τη Fiona Musanga. Στοχεύουν στην ανάδειξη και τον εορτασμό του μαύρου κινηματογράφου αλλά και στην δημιουργία μιας κοινότητας γύρω από αυτόν. Προβάλλουν ταινίες σε διάφορους χώρους στο Ελσίνκι, που συνοδεύονται από συζητήσεις και πάνελ. Στην παρούσα έκδοση παραθέτουμε απομαγνητοφωνημένη μια συζήτησή τους κατά την οποία συστήνονται και παρουσιάζουν το όραμα της ομάδας τους.

Για την έκδοση Every Cinema έχουμε επιπλέον ψηφιοποιήσει τα δύο τεύχη του "Μουσιδώρα", του πρώτου αυτόνομου, ελληνικού εντύπου για τη γυναίκα και τον κινηματογράφο. Το πρώτο τεύχος εκδόθηκε το καλοκαίρι 1984 και το δεύτερο το χειμώνα του έτους 1984-1985. Στο οπισθόφυλλο της έκδοσης θα βρείτε το QR Code που μπορείτε να σκανάρετε για να μεταβείτε στα αντίστοιχα αρχεία.

¹ Το ακρωνύμιο BIPOC (Black, indigenous and other people of color) αναφέρεται σε μαύρα, ιθαγενή και μη λευκά άτομα.

Εργαστήριο για τα Αστικά Κοινά

Έχοντας ως αφετηρία ότι η δημιουργική σκέψη και η παραγωγή ιδεών προκύπτει συλλογικά, το Εργαστήριο για τα Αστικά Κοινά είναι μια ομάδα που αναπτύσσει και παράγει έρευνα, καλλιτεχνικές πρακτικές, αστικές παρεμβάσεις και εκπαίδευση. Και τα τέσσερα πεδία δράσης αντιμετωπίζονται εξίσου ως «εργαλεία» και ως «πρακτικές» που πρέπει να αναπτυχθούν μέσω της κοινής χρήσης. Η ομάδα λειτουργεί δημιουργώντας έναν αυτο-αναλυτικό και αυτο-αναπαραγωγικό χώρο για έρευνα και παραγωγή και αναπτύσσει μεθόδους που ξεκινούν, τεκμηριώνουν και επεκτείνουν μορφές κριτικής συζήτησης και «συγκυριακής» ανάλυσης παράλληλα με τις εξελισσόμενες αντιγερμονικές, κοινωνικές και καλλιτεχνικές πρακτικές.

Από το 2018, η βάση του Εργαστηρίου είναι ένα δωμάτιο στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου στα Εξάρχεια. Το 2020, ξεκινήσαμε να δημιουργούμε έργα και δημόσιες στιγμές που εξετάζουν τις δυνατότητες του μαζί, σε ένα καινούργιο χώρο στη γειτονιά του Νέου Κόσμου με το όνομα Neo Cosmos.

Είμαστε καλλιτέχνες, μητέρες, ποιήτριες, φοιτήτριες, αρχιτεκτόνισσες και εκπαιδευτικοί και συλλέγουμε ό,τι παράξενο και όμορφο μπορεί να διευρύνει τον κόσμο μας. Μας ενδιαφέρουν τόσο οι καθημερινές αφηγήσεις όσο και οι μορφές της φαντασίας (επιστημονικής ή μη) που αναπτύσσουν την πραγματικότητα και την υπερβαίνουν. Επιδιώκουμε να γιορτάσουμε μαζί το άτυπο, το ανεπίσημο και το καθημερινό: να κατοικήσουμε μαζί τα κοινά.

Museum of Impossible Forms

Το Museum of Impossible Forms (m{if}) είναι ένα πολιτιστικό κέντρο που βρίσκεται στο Ανατολικό Ελσίνκι. Για εμάς, η έννοια του μουσείου είναι ρευστή και αμφισβητούμενη. Αντιπροσωπεύει ένα σημείο επαφής και ένα χώρο απο-μάθησης και αυτο-μάθησης, επαναδιατύπωσης ταυτοτήτων, κριτικής συνείδησης και κριτικής σκέψης, που συνηγορεί με την έννοια του παρα-μουσείου και του αντι-μουσείου. «Αδύνατες μορφές» θεωρούμε αυτές που διευκολύνουν την υπέρβαση των ορίων και των συνόρων μεταξύ της τέχνης, της πολιτικής, της πρακτικής, της θεωρίας, του καλλιτέχνη και του θεατή.

Το Museum of Impossible Forms ιδρύθηκε την άνοιξη του 2017 από μια ανεξάρτητη ομάδα καλλιτεχνών, επιμελητών, φιλοσόφων, ακτιβιστών και παιδαγωγών ως ένας αντιρατσιστικός, queer-φεμινιστικός, ετερογενής χώρος, ως μια πειραματική και μεταβαλλόμενη μορφή έκφρασης. Το Museum of Impossible Forms προτείνει ένα ευρύ πλαίσιο δραστηριοτήτων μέσα από τον πολιτικό χαρακτήρα του, την προσβασιμότητα και την ανοικτότητά του, την πολυγλωσσική βιβλιοθήκη που παρέχει, τα εργαστήρια και τις συζητήσεις που φιλοξενεί και την συνεχή παραγωγή αρχειακού υλικού.

Kenno Fimi

Η “Kenno Filmi” είναι μια συνεργατική εταιρεία παραγωγής ταινιών και ψηφιακών τεχνών με έδρα το Ελσίνκι. Προτείνει τον επαναπροσδιορισμό των πρακτικών παραγωγής και διανομής της κινούμενης εικόνας μέσω διαθεματικών διαλόγων και συνεργιών. Αποτελεί μια πλατφόρμα μέσω της οποίας φεμινιστικές μέθοδοι συνεργασίας είναι ελεύθερες να συνηγορήσουν στη δημιουργία μεταβολών.

Στόχος μας είναι να ενεργοποιήσουμε και να μοιραστούμε κριτικούς τρόπους (συν-)εργασίας με σκοπό την αμφισβήτηση και την αποσταθεροποίηση των μεροληπτικών υπάρχοντων δομών και την επαναδιαπραγμάτευση του πλαισίου και του περιεχομένου της δημιουργικής εργασίας. Το 2020, παρουσιάσαμε ένα ανοιχτό εκπαιδευτικό πρόγραμμα σε συνεργασία με το Museum of Impossible Forms για να ενισχύσουμε την αλληλεπιδράσεις και τις συνδέσεις μεταξύ κινηματογραφιστών και ακροατηρίων και ατόμων και ομάδων από ποικίλα γνωστικά πεδία. Το πρόγραμμά μας αποσκοπεί στην αναθεώρηση του οικοσυστήματος της δημιουργικής εργασίας, υποστηρίζοντας παράλληλα την κριτική διαθεματικότητα, τη διαμόρφωση νέων σχέσεων και την υβριδική εμπειρογνωμοσύνη στον κινηματογράφο.

EVERY CINEMA

EVERY CINEMA

EVERY CINEMA

Laboratory for the Urban Commons

Η έκδοση Every Cinema είναι ένα συνεργατικό/κοινό έργο μεταξύ του Εργαστηρίου για τα Αστικά Κοινά, του Museum of Impossible Forms και της Kenno Fimi, και πραγματοποιείται με την υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού και του Foundation for Arts Initiatives.

m{if}

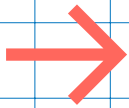
Museum of Impossible Forms

KENNO
FILMI

FAI



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού



[Μόνο]
Η αναπαράσταση δεν έχει σημασία



LINA BEMBE

ENG→P.14

I.

Τον Οκτώβριο του 2017 διοργανώσαμε μαζί με δύο αγαπημένους μου συναδέλφους ένα εργαστήριο που πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια του Porn Film Festival στο Βερολίνο. Θέλαμε να συγκεντρώσουμε μια ομάδα από περφόρμερ με μαύρη ή σκούρα επιδερμίδα, με στόχο να πάρουμε στα χέρια μας ζητήματα αναπαράστασης στη βιομηχανία του πορνό. Η επίσημη πρόσκλησή μας είχε ως εξής:

Θα θέλαμε να σας προσκαλέσουμε να γίνετε μέρος του «Επαναδιεκδικώντας την εικόνα μου», ένα συνεργατικό πρότζεκτ για μη λευκούς συμμετέχοντες κάθε φύλου και ταυτότητας που δραστηριοποιούνται στη βιομηχανία του πορνό και της σεξεργασίας... Στόχος του «Επαναδιεκδικώντας την εικόνα μου» είναι να δημιουργήσει έναν ασφαλή χώρο για να μοιραστούμε και να συζητήσουμε τις ανησυχίες μας για την αναπαράσταση σε σχέση με τα σώματά μας και τις βιομηχανίες στις οποίες συμμετέχουμε. Θα πάρουμε μέρος σ' έναν καταϊγισμό ιδεών σχετικά με μια κινηματογράφηση, ώστε να τιμήσουμε διαφορετικές πτυχές της σεξουαλικότητάς μας και να αναμετρηθούμε με τα παραδοσιακά στερεότυπα.

Μ' αυτούς τους στόχους κατά νου, το εργαστήριό μας διήρκεσε δύο μέρες. Την πρώτη μέρα εκφράσαμε τις ανησυχίες μας και μοιραστήκαμε την απογοήτευση για το ότι νιώθαμε είτε αόρατα είτε υποεκπροσωπούμενα στις βιομηχανίες μας. Συνεισφέραμε ιδέες για την κινηματογράφηση που θα γινόταν την επόμενη μέρα. Μιλήσαμε για τις τελετουργίες και για τον τρόπο που καταγράφουμε συνεντεύξεις. Τελικά δεν καταλήξαμε σ' ένα συγκεκριμένο σχέδιο για την κινηματογράφηση, αλλά είχαμε τη βεβαιότητα πως η ενέργεια που χτίστηκε, κατά τη διάρκεια της πρώτης συνάντησης, θα μας βοηθούσε να καταλήξουμε σε κάτι καλό για την ταινία μας.

Την επόμενη μέρα στον χώρο του εργαστηρίου είχαμε γύρω μας μερικές κάμερες, αλλά δεν είχαμε μοιράσει ρόλους για τη σκηνοθεσία ή την ίδια την περφόρμανς. Καταπιαστήκαμε με όποια δραστηριότητα θέλαμε. Κάποιοι αποφάσισαν πως ήθελαν να κινηματογραφήσουν κάποιες δηλώσεις. Παράλληλα, κάτι που έμοιαζε με πάλη ανάμεσα σε δύο ή τρία άτομα εξελίχθηκε ξαφνικά σ' έναν σωρό ανθρώπους που μπάτσιζαν ο ένας τα οπίσθια του άλλου ή κρατιόντουσαν χεράκι χεράκι. Ακολούθησαν κλάματα, τα παρευρισκόμενα άτομα μοιράστηκαν προσωπικές ιστορίες για τη μοναξιά και για το να νιώθεις εκτεθειμένο. Η υπόλοιπη συνάντηση συνεχίστηκε μ' ευαίσθητες στιγμές γεμάτες νόημα, αλλά και μικρές τελετουργίες, σε μια ατμόσφαιρα ασφάλειας και συντροφικότητας.

Μέχρι να τελειώσει το εργαστήριο είχαμε αρκετά εκτενή πλάνα από διαφορετικές στιγμές εκείνης της ημέρας. Μέχρι σήμερα τα άτομα που συμμετείχαν διατηρούν το δικαίωμα πρόσβασης σ' αυτό το υλικό, σε περίπτωση που θέλουν να φτιάξουν μια ταινία της επιλογής τους. Θέσαμε μια σειρά κανόνων για τη χρήση αυτών των αμοντάριστων πλάνων και το τελικό μοντάζ,

προσπαθώντας να αποφύγουμε στο μέτρο του εφικτού την πιθανή κακή χρήση και για να προσφέρουμε όσο το δυνατόν περισσότερη ασφάλεια στα άτομα που εμπλέκονταν. Ωστόσο, μέχρι σήμερα έχει ολοκληρωθεί μόνο μία ταινία. Παρά τις στοχαστικές συζητήσεις, τη συντονισμένη ανταλλαγή ιδεών, τις έντονες στιγμές που απαντάει η κάμερα και τη χρήση μέτρων προφύλαξης, κάτι υπονοεί πως οι προτεραιότητες άλλαξαν κάποια στιγμή.

Γνώμη μου είναι πως, μετά από τις εμπειρίες που αποκτήσαμε στο εργαστήριο, η ιδέα της δημιουργίας μιας ταινίας μήκε σε δεύτερη μοίρα. Η σφοδρή επιθυμία μας να πούμε στον κόσμο πως θα θέλαμε να είναι η αναπαράστασή μας δεν είχε τόση σημασία, όταν νιώσαμε πως το βλέμμα πάνω μας ήταν αυτό που επιθυμούσαμε, και μάλιστα ανήκε σε φιλικά μας άτομα που ήταν πρόθυμα ν' αφήσουν χώρο για την αφιλόρηστη, ευάλωτη πλευρά του εαυτού μας. Αυτό το εργαστήριο δεν ήταν ένα περιβάλλον όπου θα δίναμε μια περφόρμανς για άλλους. Το πιο πολύτιμο μέρος του εργαστηρίου ήταν η παρουσία μας. Έτσι, η αναπαράστασή μας πέρα από αυτούς τους περιορισμούς δεν θα μπορούσε να συγκριθεί με τα όσα συνέβησαν εκείνες τις δύο ημέρες και με το τι σήμαιναν για πολλά από εμάς.

II.

Η αναπαράσταση (που στα αγγλικά μεταφράζεται επίσης και ως αντιπροσώπευση) είναι ένας μάλλον συνηθισμένος όρος στην πορνογραφία που απευθύνεται σ' ένα εξειδικευμένο κοινό και βρίσκεται μακριά απ' ό,τι θεωρείται κανόνας του mainstream. Οι πιο συνηθισμένες αντιδράσεις στο mainstream αφορούν την ετεροκανονικότητα της πρόσληψής του, την έλλειψη φυσικότητας στις περφόρμανς και τα επιζήμια πορτρέτα των φυλετικών, έμφυλων και περιθωριοποιημένων ταυτοτήτων. Στην περίπτωση κάποιων «εναλλακτικών» πορνογραφιών (φεμινιστικών, queer, ηθικών, κ.ά.), ακούγεται συχνά –μεταξύ άλλων– ότι αυτή η εναλλακτική αισθητική και τα εναλλακτικά αφηγήματα αποσκοπούν στο να καταστήσουν ορατά τα συγκεκριμένα σώματα και τις σεξουαλικότητες που αξίζει να ιδωθούν.

Με πολλούς τρόπους και με τους δικούς τους συγκεκριμένους όρους, οι queer και φεμινιστικές πορνογραφίες γίνονται αντιληπτές τόσο ως είδη όσο και ως πολιτικά είδη λόγου. Αυτό το φαινόμενο υπαινίσσεται τη δυναμική της μεταμόρφωσης της σεξουαλικής αναπαράστασης των υποκειμένων που συμμετέχουν σε αυτές, και της αμφισβήτησης των κυρίαρχων αφηγήσεων για τη σεξουαλικότητα και τη δύναμη, ενώ, καθώς εχόντων των πραγμάτων, μπορεί να επηρεάσει το πώς το κοινό βλέπει, συζητά και βιώνει τη δική του σεξουαλικότητα.

Η πορνογραφία είναι ένα από τα λίγα αμιγώς σεξουαλικά πολιτισμικά προϊόντα που υπάρχουν εκεί έξω. Το να φέρνεις στο προσκήνιο το «αθέατο» αφορά την τοποθέτηση ορισμένων σωμάτων, εκδοχών της σεξουαλικότητας και πρακτικών που θεωρούνται αόρατες σε συγκεκριμένους –φυσικούς ή διαδικτυακούς– χώρους. Αυτό με τη σειρά του έχει την προοπτική να προσφέρει σε μια μερίδα του κοινού την πολυπόθητη επιβεβαίωση, να σπάσει την αίσθηση της απομόνωσης, να βάλει στον χάρτη ορισμένες συλλογικότητες, να εκπαιδεύσει ή να διατηρήσει ζωντανή την ιστορία των περιθωριοποιημένων κοινοτήτων. Επίσης, αυτές οι πορνογραφίες

ENG→P.15

μπορεί σκόπιμα να ενεργοποιούν ενδόμυχες, ευαίσθητες, μη κανονιστικές, πανηγυρικές ή κι επώδυνες συζητήσεις για το σεξ, οι οποίες είναι δύσκολο να γίνουν οπουδήποτε αλλού. Σ' αυτό το πλαίσιο, η αναπαράσταση μπορεί να είναι μια ισχυρή διαδικασία τοποθέτησης πολυπόθητων εικόνων και αφηγημάτων σε στρατηγικές θέσεις. Οι πορνογραφικές αναπαραστάσεις μπορεί ν' ανταποκριθούν σε μια ατζέντα με καλές προθέσεις, να ενισχύσουν την αίσθηση της κοινότητας και, ενδεχομένως, ν' αφήσουν, ν' αλλάξουν και να διαφοροποιήσουν το σεξουαλικό φαντασιακό.

III.

Η αναπαράσταση μπορεί να αποτελέσει μια σημαντική διαδικασία, συμβάλλοντας στην αναπροσαρμογή του φαντασιακού και των εξουσιαστικών αφηγημάτων. Ωστόσο, η διαδικασία της αναπαράστασης μπορεί επίσης να φέρει εγγενώς κάποια προβλήματα.

Το συμβατικό νόημα της σύνθετης διαδικασίας της αναπαράστασης αφήνει να εννοηθεί πως υπάρχει μια διαφορά ανάμεσα στην πραγματικότητα και στο τι θεωρούμε εμείς πραγματικότητα. Η ίδια η λέξη υπονοεί πως υπάρχει ενδογενώς ένας βαθμός «ανακρίβειας» στο μέτρο που η πραγματικότητα συμπίπτει με την πληθώρα των νοερών αναπαραγωγών της. Υπ' αυτό το πρίσμα, και βάσει της δυναμικής με την οποία οι πορνογραφικές περφόρμανς βρίσκουν το κοινό τους, η αναπαράσταση είναι ζήτημα κατανάλωσης εικόνων, σε μια διαδικασία όπου είναι αναπόδραστη η αντικειμενοποίηση των εικόνων και των σωμάτων. Η υποδοχή και η ερμηνεία των πορνογραφικών εικόνων θα παραμένουν για πάντα εξαιρετικά υποκειμενικές και, υπό συνθήκες, θα έρχονται σε αντίθεση με τα όσα προτίθενται να μεταδώσουν οι δημιουργοί και οι περφόρμερ.

Οι πορνογραφικές αναπαραστάσεις μπορούν να συνθέσουν μια τρυφερή, συχνά ανάγλυφη εικόνα, η οποία έχει τη δυνατότητα να προσελκύσει ή να συντονιστεί με τον τρόπο που το κοινό βιώνει τη σεξουαλικότητά του, τις φαντασιώσεις του ή τις προσδοκίες του. Κατά συνέπεια, οι πορνογραφικές ταινίες, οι περφόρμερ και οι δημιουργοί μπορεί μερικές φορές να επαινούνται ή να κριτικάρονται, ανάλογα με τον βαθμό που θεωρούνται «αντιπροσωπευτικοί» από συγκεκριμένους καταναλωτές. Μια ενδεικτική περίπτωση είναι το αίτημα για «αυθεντικότητα», που είναι προσπειτούμενη για το «καλό» πορνό (το οποίο γίνεται κατανοητό ως το αντίθετο του mainstream). Θυμάμαι κάποιο μέλος του κοινού σ' ένα φεστιβάλ πορνό να παραπονιέται στη συζήτηση μετά την προβολή για το ότι έπρεπε να δει μια ολόκληρη ταινία –από το σύνολο ενός προγράμματος προβολών– που δεν συμβάδιζε με τη συγκεκριμένη queer θεματολογία που περίμενε να δει. (Πάντως η ταινία ήταν οπωσδήποτε συναφής με το πρόγραμμα και παρουσίαζε εμπεριστατωμένες σκέψεις.) Ομοίως, οι περφόρμερ του πορνό δέχονται σε καθημερινή βάση μηνύματα που είτε εκφράζουν απόλυτο θαυμασμό είτε απόλυτη περιφρόνηση και εκμηδενισμό, ανάλογα με το κατά πόσο ένας θεατής νιώθει αντιπροσωπευτική την αναπαράσταση του σώματος, της σεξουαλικότητας ή της δουλειάς ενός συγκεκριμένου δημιουργού.

Η προσδοκία της «αντιπροσωπευτικής» αναπαράστασης του κοινού μπορεί να συντρίψει τη δημιουργική και πολιτική δυναμική του πορνό. Με παράδοξο τρόπο, τοποθετεί νέες κανονιστικές

ENG→P.16

ENG→P.17

προσδοκίες σε εξειδικευμένα είδη που αναδύονται με στόχο να αντικρούσουν τα κυρίαρχα αφηγήματα. Οι δημιουργοί και οι περφόρμερ δεν χρειάζεται να αναπαριστούν ή κατ' επέκταση να εκπροσωπούν κανέναν. Μπορούν να κάνουν καλή δουλειά που θα ψυχαγωγεί, θα παρακινεί το κοινό να σκεφτεί τις πολιτισμικές και πολιτικές προεκτάσεις αυτού του μέσου, θα παρουσιάζει μια ποικιλία από ενδεχόμενα για το πώς μπορεί να φαίνεται ένα γαμήσι στην κάμερα, και θα μπορεί να ολοκληρωθεί χωρίς να αναπαριστά ή να αντιπροσωπεύει κανένα άτομο. Μιλώντας ως περφόρμερ και δημιουργός, θα μου ήταν πρακτικά αδύνατο να αναλάβω το καθήκον της εκπροσώπησης μιας ομάδας ατόμων χωρίς να ξέρω αν μοιραζόμαστε κοινά χαρακτηριστικά (ή οτιδήποτε άλλο) ή τις σκέψεις που μπορεί να έχουν για τα όσα βλέπουν σε μένα.

IV.

Πέρα από τη λογική του δικαιώματος του καταναλωτή, η ιδιαίτερη έμφαση που δίνεται στον τομέα της αναπαράστασης στο πορνό μπορεί σε ορισμένες περιπτώσεις να μας αποσπάσει την προσοχή από άλλα σημαντικά ζητήματα.

Η πορνογραφική αναπαράσταση, ακόμα και μέσα στα φεμινιστικά, queer ή «ηθικά» εξειδικευμένα είδη, μπορεί επίσης να υποπέσει στη νεοφιλελεύθερη εργαλειοποίηση της πολιτικής της ταυτότητας. Οι δημιουργοί και οι περφόρμερ που ασπάζονται τη «διαφορετικότητα» και την «ενσωμάτωση» ως μέρος μιας στρατηγικής μάρκετινγκ υποστηρίζουν την ανάγκη τού να «εκπροσωπούν» ορισμένα σώματα και ορισμένες ταυτότητες, ώστε να εγείρουν το ζήτημα της «ηθικής» τους πρακτικής. Μερικές φορές το μόνο που ισχυρίζονται είναι πως παρουσιάζουν διαφορετικά σώματα με «σεβασμό», αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στο mainstream πορνό, σαν αυτή η χειρονομία να καλύπτει από μόνη της τη σύνθετη φύση της ηθικής στον εργασιακό χώρο.

Στο πλαίσιο αυτής της δυναμικής, η έμφαση στη «διαφορετικότητα» και την αστόχαστη επανάληψη της «σημασίας της αναπαράστασης» μπορεί να στρέψει την αξία των περφόρμερ και των δημιουργών αποκλειστικά στα απλά χαρακτηριστικά της πολιτικής της ταυτότητας. Θα υποστήριζα πως, αντίθετως, αυτή η υπερβολική έμφαση απαξιώνει τους ανθρώπους, θεωρώντας τους ένα είδος «συναλλάγματος διαφορετικότητας» και, ως εκ τούτου, τεκμήριο για την προσχηματική υποστήριξη των μειονοτήτων. Πρόκειται για έναν φετιχισμό της υπερφίαλης διαφορετικότητας και της ενσωμάτωσης – δυο λέξεις με feel-good τόνο που δηλώνουν κοινωνική συνείδηση, αλλά μπορούν να αποφέρουν κέρδος. Αν οι λεγόμενοι συμπεριληπτικοί τρόποι της αναπαράστασης υπερέχουν ηθικά ως στόχοι, τότε είναι εύκολο να παραγκωνιστεί από τη συζήτηση το πώς η διαφάνεια, η επάρκεια των εργασιακών συνθηκών, η πρόσβαση στους μηχανισμούς διαμεσολάβησης και ανάληψης ευθυνών και η μετατόπιση της δυναμικής της εξουσίας στον χώρο των γυρισμάτων διαμορφώνουν δραστικά τον φεμινισμό και την ηθική ως πρακτικές της πορνογραφίας.

Αν η προτεραιότητά μας ως καταναλωτές είναι να νιώσουμε ταύτιση ή αντιπροσώπευση, μπορεί εύκολα να παραβλέψουμε την εξίσου μεγάλη σημασία της διατήρησης και της υποστήριξης των επισφαλών υποδομών που καθιστούν δυνατή την πορνογραφική

ENG→P.17

ENG→P.18

εργασία. Οι καταναλωτές μπορούν επίσης να πληροφορούνται για τις εξουσιαστικές δομές μέσα στην πορνογραφία, να αμφισβητούν τις οικονομικές δομές της πορνογραφίας της προτίμησής τους, να βρίσκονται σε εγρήγορση για το ποια «διαφορετικά» σώματα και σεξουαλικότητες γίνονται ευπρόσδεκτα και για το ποια παραμένουν αόρατα. Όλα αυτά είναι ζητήματα ζωτικής σημασίας στην εποχή μας –στην οποία ο αγώνας για επιβίωση είναι η νόρμα για πολλούς σεξεργάτες και σεξεργάτριες, τα μέσα εργασίας είναι πενιχρά, η λογοκρισία, η αστυνόμευση και η επιτήρηση καλπάζουν– και σε περιβάλλοντα στα οποία η νομοθεσία και τα είδη λόγου ενάντια στη σεξεργασία κερδίζουν διαρκώς έδαφος.

Συνοψίζοντας, η αναπαράσταση είναι σημαντική στην πορνογραφία. Είναι η πράξη της τοποθέτησης μιας εικόνας σ' ένα στρατηγικό σημείο, από το οποίο έχει τη δυναμική να μεταμορφώσει το συλλογικό φαντασιακό και ν' αφηγηθεί διαφορετικές ιστορίες. Αυτό μπορεί να σημαίνει πολλά για τα άτομα και τις πρακτικές που κουβαλάνε πάνω τους σε καθημερινή βάση τη βία τού να είναι αόρατα και περιθωριοποιημένα. Ωστόσο, η αμιγής αναπαράσταση – ως αυτοσκοπός– δεν θ' αλλάξει από μόνη της καμία εξουσιαστική δομή, ενώ μπορεί πράγματι να στραφεί εναντίον μας αν δεν της δώσουμε αρκετή σημασία. Η ουσιαστική αναπαράσταση δεν μπορεί παρά να αποτελεί ένα μόνο μέρος μιας ευρύτερης διαδικασίας συλλογικών πράξεων.

V.

Η αναπαράσταση και μόνο δεν προϋποθέτει την αυτενέργεια. Ως περφόρμερ, η αντιπροσώπευση της ταυτότητάς μου σε μια ταινία δεν συνεπάγεται απαραίτητα τον μεγαλύτερο έλεγχο των αφηγημάτων μου, των μέσων παραγωγής, των καναλιών διανομής της εν λόγω ταινίας, ενώ δεν μπορεί να επιβεβαιώσει το ότι πληρώθηκα καλά. Θα έλεγα πως η αυτενέργεια αφορά την ενεργή συμμετοχή, το να μπορείς να ασκείς επιρροή σε διαφορετικές διαδικασίες. Αντίθετα από την αντιπροσώπευση μέσα από την αναπαράσταση, η αυτενέργεια προχωρά πέρα από την κατανάλωση των πολλαπλών αναγνώσεων της εικόνας μου, με τρόπους που δεν μπορώ να ελέγξω.

Το πορνό είναι πολιτισμικό προϊόν, είναι ένα όχημα που μεταφέρει ένα σύνολο ιδεών. Το πορνό είναι ένα δημιουργικό μέσο με μεγάλη πιθανότητα να κάνει το αόρατο ορατό, αλλά δεν είναι από μόνο του ένας χώρος.

Υπό αυτή την έννοια, η αυτενέργεια επεκτείνεται πέρα από την πράξη της κινηματογράφησης, αφορά ιδιαίτερα το τι είδους πολιτικοί χώροι μπορεί να προκύψουν μέσα από το πορνό. Έχει να κάνει με τις συλλογικότητες. Είναι το «από εμάς και για μας» που εκτείνεται πέρα από αυτό που συμβαίνει στην οθόνη. Ως αυτενέργεια ορίζεται, για παράδειγμα, η οργάνωση με σκοπό να βρεθεί οικονομική ενίσχυση για τους εργάτες και τις εργάτριες του πορνό και του σεξ, που δεν λογίζονται ως «συνάλλαγμα διαφορετικότητας» στις λουστραρισμένες πορνογραφικές παραγωγές. Η οργάνωση για να βρεθούν τα μέσα, η καθοδήγηση ή η υποστήριξη των μη προνομιούχων δημιουργών για να κάνουν ταινίες που θα μπορούσαν να διεκδικήσουν περισσότερη αυτενέργεια. Η διοργάνωση ανεξάρτητων φεστιβάλ που ξεκινούν από τις περιθωριοποιημένες κοινότητες και απευθύνονται σε

ENG→P.18

ENG→P.19

αυτές, και μπορεί να περικλείουν πολλαπλές έννοιες της αυτενέργειας ως χώροι που μπορούν να φέρουν τους ανθρώπους κοντά, ενισχύοντας και τιμώντας τις κοινότητες.

Η αυτενέργεια στο πορνό μπορεί να είναι ένα ιδιαίτερα φευγαλέο ιδανικό. Σε τελική ανάλυση, πέρα από τα εξειδικευμένα είδη πορνογραφίας ή τις εργασιακές συνθήκες, αυτή η βιομηχανία είναι εξαιρετικά σύνθετη, επηρεάζεται ιδιαίτερα από τη λογοκρισία, το στίγμα και τις φιλελεύθερες ατζέντες της αγοράς. Η βιομηχανία του πορνό μπορεί να έχει να κάνει πολύ με την επιβίωση. Η επίτευξη της αυτενέργειας απαιτεί πολλή δουλειά, πόρους και αντοχή, ενώ μπορεί να είναι αβέβαιη και εφήμερη.

Θυμάμαι με χαρά τη δυναμική του εργαστηρίου μας, ανακαλώντας το ότι όλα ξεκίνησαν από την αναπαράσταση· με στόχο την τοποθέτηση μιας εικόνας πίστης στον εαυτό μας, με την ελπίδα πως η εικόνα θα καταναλωνόταν με τον τρόπο που επιθυμούσαμε. Θα έχω πάντα στην καρδιά μου αυτή την προσπάθεια να συμβάλουμε στην αλλαγή της εικονογραφίας. Αλλά το καλύτερο ήταν το πόσο γρήγορα ξεχάσαμε την αρχική μας σκέψη όταν συνειδητοποιήσαμε πως στην πραγματικότητα δημιουργήσαμε έναν χώρο για να μοιραστούμε, να νιώσουμε ευάλωτες κι ευάλωτοι, να κρατήσουμε το ένα το άλλο και να δεθούμε. Εκείνος ο χώρος του εργαστηρίου ήταν εφήμερος. Οι συνδέσεις και η σημασία του εργαστηρίου είναι ακόμα ζωντανές.

ENG→P.19

Σ.92

//// Όταν επιπλέουμε



HILDA KAHRA

Όσο εσύ βάζεις την κασέτα, εγώ παίρνω θέση στο κρεβάτι. Βάζω ένα μαξιλάρι κάτω από την καμπύλη της μέσης, φέρνω δίπλα μου ένα ποτήρι νερό, κοιτάζω την πλάτη σου και νιώθω. Ζεστασιά. Την περασμένη εβδομάδα ήρθε η μαμά σου με το βίντεο και την κασέτα, και αμέσως μετά –να 'ταν κιόλας την επόμενη μέρα;– έφτασαν οι «Δανοί ποιητές» σε σφραγισμένο φάκελο. Ξαπλώνω στο κρεβάτι και η κασέτα αρχίζει το κροτάλισμά της. Εισαγωγή μ' ένα λογότυπο σε κάποια γωνία.

Αριστερά... Δεξιά. Δεν υπάρχει αριστερά. Μισό λεπτό. Πρώτα ανάποδα, μετά αριστερά. Χρώματα με κόκκο, υψηλό κοντράστ, εικόνες που τρεμοπαίζουν δείχνοντας τις πλάτες κάποιων ανθρώπων. Ένα δελτίο ειδήσεων από τις αρχές της δεκαετίας του '90. «Για την ΕΕ λέει;» ρωτώ, κι εσύ μουρμουρίζεις «νόμισμα». Εσύ είσαι το μόνο μου νόμισμα, μωρό μου. Ενστικτωδώς θέλω ν' απλώσω το χέρι μου στα μαλλιά σου και να σε τραβήξω κοντά μου, αλλά στέκομαι ακίνητη, χαζεύοντας τις πλάτες. Πιπιλίζεις ένα σοκολατάκι και μουρμουρίζεις κάτι για αποσυνθέσεις.

Ακίνητη. Ο ήχος έχει καθυστέρηση, ενδεχομένως να φταίνει αυτές οι μαγνητικές ταινίες μέσα στην ίδια τη βιντεοκασέτα, που κάνουν τον ήχο να ακούγεται κάπως στρεβλός, σαν να έπιασε υγρασία η κασέτα ή σαν να έχει καιρό να χρησιμοποιηθεί. Τώρα στην εικόνα έχει μόνο γαλάζιο, υποβρύχια, και ακούγεται ο ήχος από φάλαινες που κλαίει. Ανάποδα φαίνεται η ίδια ομάδα ζώων, αλλά ο ήχος τα μεταμορφώνει σε άτομα. Τα μέλη μιας οικογένειας μπορούν να ακούσουν και να επικοινωνήσουν το ένα με το άλλο από χιλιόμετρα. Ακόμα κι αν δεν βλέπουν το ένα το άλλο, μπορούν να ακούσουν. Ν' ακούσουν το ένα το άλλο.

Είναι Οκτώβρης και εγώ ξαπλώνω με τα πόδια κόντρα στον τοίχο, ενώ εσύ διαβάζεις οδηγίες στο αγαπημένο σου μπλογκ. Είναι η τρίτη φορά που δοκιμάζουμε την έγχυση «Δανών ποιητών», όπως έχουμε αρχίσει ν' αποκαλούμε το σπέρμα για πλάκα. Δανοί ποιητές, γιατί στη χώρα του σπέρματος, τη Δανία, φτιάχνονται τόσο όμορφα ποιήματα, σαν του YAHYA HASSAN, που διαβάζουμε κι οι δυο στο κρεβάτι τη νύχτα. Ίσως έτσι να ξεκίνησε κι η κουβέντα για παιδιά, όταν διάβαζα φωναχτά και εσύ έβαλες το ζεστό σου χέρι στην κοιλιά μου, ώπου κάτι μας διέκοψε και τις δύο, μια εντύπωση.

Ο έρωτας είναι τόσο μεγαλειώδης, τόσο αξιοθρήνητος. Νομίζω πως είναι ντροπιαστικό να είσαι ερωτευμένος. Εσύ είσαι που θέλεις να ζήσουμε μαζί στο δικό μας σπίτι, εσύ είσαι πάλι που τρυπάς επιδεικτικά το φουσκωτό μου στρώμα ώστε να πρέπει συνέχεια να κοιμάμαι σε σένα. Όσο για τη μαμά σου, που είναι ακαδημαϊκός του κινηματογράφου, αυτή μας στέλνει ταινίες για δώρα, κι έτσι στα κρυφά ζηλεύω τη μητέρα σου, που είναι ακαδημαϊκός, γιατί η δική μου μαμά είναι άνεργη εδώ και χρόνια, κι ένιωσα ντροπή την πρώτη φορά που ήρθες σπίτι μας και είδες το καρό τραπεζομάντηλο της μαμάς μου, που ήταν γεμάτο λεκέδες – αν και αλέκιστο. Θα πρέπει να περάσει λίγος χρόνος για να σου επιτραπεί η πρόσβαση στον κόσμο της μητέρας μου, στα παιδικά μου χρόνια. «Είναι όπως στις ταινίες» λες καθώς φεύγουμε από το διαμέρισμα, κι ενώ το ασανσέρ κατεβαίνει, μου ανεβαίνει το αίμα στους κροτάφους.

ENG→P.24

Σ.93

Δεν ξέρω τίποτα για την Ακαδημία.

Χτενίζω με τα δάχτυλά μου τα μαλλιά σου, καθώς το σπέρμα ταξιθεύει προς τα μέσα, φαντάζομαι πώς αναρριχάται προς τα πάνω, στο εσωτερικό μου. Θα χτίσουμε καλύβες κάτω από το τραπέζι. Είσαι τόσο όμορφη. Μια θάλασσα στο βαθύ γαλάζιο αιωρείται τριγύρω και πάνω κάτω, είναι στ' αλήθεια δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς την ανάποδη όψη μιας φάλαινας, η φάλαινα είναι τόσο στρογγυλή, που μόνο το μάτι της, όπως φυσικά και η οπή απ' όπου πετάνε νερό, δίνουν μια ένδειξη για το ποιο είναι το πάνω μέρος της. Θυμάμαι τον Γουίλι από τα παιδικά μου χρόνια. Κάποιο βράδυ, δίπλα στη φωτισμένη πισίνα, ο Γουίλι σώζει ένα ορφανό αγόρι με το όνομα Τζέσι από βέβαιο πνιγμό, αλλά ο τίτλος της ταινίας είναι Ελευθερώστε τον Γουίλι, κι έτσι στο τέλος ο Τζέσι γίνεται ήρωας. Με το χέρι μου στα αγκυρά σου μαλλιά, τα σκέφτομαι ως το απάνθισμα της ποίησης, την αναπαράσταση του τρόπου που σκέφτεσαι. Ξαφνικά λες «Είναι το Ελευθερώστε τον Γουίλι», κι εγώ θέλω να γυρίσω μπρούμυτα. «Τι;», φωνάζω. «Είναι το Ελευθερώστε τον Γουίλι, διάολε!».

Πολλά παιδιά καθόμασταν ο ένας πάνω στον άλλο, αφότου αδειάζαμε το μολ με τα πατατάκια και με τη μαμά να κάθεται παραδίπλα και ν' ανεβοκατεβάζει το σαββατιάτικο κρασί της – που ήταν το ίδιο με αυτό της Τετάρτης ή πού και πού της Παρασκευής. Την πρώτη φορά που είδαμε τον Γουίλι, όλο το σαλόνι έμοιαζε με πισίνα και, όσο απίθανο κι αν ήταν, ήθελα να έχω ένα παρόμοιο ποδήλατο και τα ίδια ρούχα με τον κεντρικό χαρακτήρα, τον Τζέσι. Δεν ήταν χαριτωμένος, αλλά, εντάξει, ήταν κάποιος που ήθελες να πάρεις υπό την προστασία σου. Θα ήθελα να 'μουν σαν κι αυτό το αγόρι, αν μπορούσα να είμαι αγόρι. Δεν είπα τίποτα στη μαμά, γιατί δεν συζητούσαμε για τα πράγματα που θα θέλαμε να έχουμε ή να είμαστε. Ήμασταν ήδη κάτι, σ' ένα πολυώροφο κτίριο με πράγματα από δεύτερο χέρι και μισοδιαλυμένα ποδήλατα που έκαναν θόρυβο. Ήδη από νεαρή ηλικία μαθαίναμε να πουλάμε τα υπάρχοντά μας. Να πουλάμε ό,τι δεν χρησιμοποιούσαμε, όπως τα βιντεοπαιχνίδια και τις στενές μπλούζες. Στην αρχή γελούσες με τις ιστορίες μου, ώπου συνειδητοποιήσες πως αυτές διαμόρφωσαν τον χαρακτήρα μου και σε κάποιο βαθμό ήταν οδυνηρές.

Η βιντεοκασέτα βρυχάται, κάνει μια μικρή παύση και η εικόνα μοιάζει να κόβεται στα δύο. Ένας άλλος κόσμος βουτάει μέσα στη γαλάζια πισίνα του Γουίλι. Είναι πάλι για το νόμισμα; Γελάς και λες «Εσύ είσαι το μόνο μου νόμισμα, μωρό μου», βλέπω ένα cut κι ο Γουίλι τεντώνεται κατά μήκος της οθόνης, ο ανάποδος Γουίλι – ή ο Κέικο, όπως ήταν το πραγματικό του όνομα.

Οι παραγωγές του Χόλιγουντ έχουν συχνά μια στερεότυπη ποιητικότητα που έχει να κάνει με τη λαχτάρα. Διαβάζω κάπου πως πλέον είναι λίγα τα πράγματα στο σινεμά που σου φέρνουν δάκρυα στα μάτια, που σου ξυπνούν συναισθήματα. Ίσως να είναι δέκα πράγματα στα οποία όλοι μας μπορούμε ν' αντιδράσουμε με κλάμα, ανεξάρτητα από την κουλτούρα μας.

Με τη μαμά σου έχετε πολλά κοινά θέματα συζήτησης, όπως για παράδειγμα το σινεμά, την ποίηση ή τις εικόνες. Καθόμουν και άκουγα σωπηλά τους τρόπους σας να μιλάτε, τρόποι που μου ήταν ξένοι. Δεν έμοιαζαν καθόλου με τους τρόπους που μιλούσα εγώ συνήθως με τη μητέρα μου, τους όλο μελαγχολία ή κάτι τέτοιο. Είχατε ζωές, ξεχωριστές ζωές, που μοιραζόσασταν την ώρα του φαγητού. Με σεβασμό κι από απόσταση.

ENG→P.24

ENG→P.25

ENG→P.25

ENG→P.26

ENG→P.27

Η μαμά σου ήταν που χρησιμοποίησε τον όρο «λευκά σκουπίδια», κάποια νύχτα που μιλούσε για τις ταινίες που είχαν γίνει δημοφιλείς και αφορούσαν ευπαθείς ομάδες. Πιο συγκεκριμένα, οι ταινίες που είχαν μεγαλύτερη απήχηση ήταν παιδικές ταινίες για αποκλεισμένα παιδιά. Το κοινό-στόχος ήταν η μεσαία τάξη που τότε βρισκόταν υπό ανάπτυξη –τα μέλη της οποίας είχαν την πολυτέλεια ν' αγοράσουν βίντεο–, αλλά και η μεγάλη, νέα, επικίνδυνη εργατική τάξη που ζούσε με επισφάλεια και αγόρασε βίντεο λίγα χρόνια αργότερα, μεταχειρισμένο, από τη μεσαία τάξη. Η έξοδος για σινεμά ήταν ασφαλώς μια δραστηριότητα για τη μεσαία τάξη, κι έτσι οι εταιρείες παραγωγής ήλπιζαν πως οι τάξεις θα μπορούσαν να έρθουν κοντά με αυτή την αφορμή, «λευκά σκουπίδια με πουλόβερ», όπως είπε η μαμά σου. Όταν ήμασταν παιδιά δεν πηγαίναμε ποτέ σινεμά, ψιθύρισα αμέσως. Η μαμά σου ξεχνούσε καμιά φορά να δείχνει ευαισθησία σε ταξικά ζητήματα. Κάτι που σου έμαθα από νωρίς, μέσα από την τερράσια ταξική μου περιφρόνηση γι' αυτούς που έχουν την πολυτέλεια να κάνουν όνειρα υψηλής ευκρίνειας.

Γουίλι. Τρυπώνεις κάτω απ' το δέρμα μου. Υποτίθεται πως δεν πρέπει να σκέφτεσαι δυσάρεστα πράγματα κατά τη διάρκεια της έγχυσης, υποτίθεται πως πρέπει να φροντίσεις να είσαι στα ζεστά. Κάπου ζεστά και ευχάριστα. «Σαν να πηγαίνεις επίσκεψη σε σπίτι φίλου για καφέ», είπα την πρώτη φορά που το κάναμε. Με αγκαλιάζεις όσο κρατά η διαδικασία, αλλά είναι σαν να παίζουμε θέατρο. Σήμερα είναι καλύτερα, μιας που είσαι κοντά μου στο πάτωμα κι εγώ μπορώ να ακολουθήσω τις κινήσεις σου. Κάνεις μασάζ στο πόδι σου, καθώς ο Τζέσι προσπαθεί ν' απελευθερώσει τον Γουίλι. Σ' αυτές τις σκηνές είναι που θυμάμαι τη μαμά μου να κάθεται και να μυξοκλαίει. Τώρα νιώθω κι εγώ έναν κόμπο στο στομάχι, δεν είναι το παιδί, αλλά η θλίψη. Άραγε τα μέλη διαφορετικών τάξεων νιώθουν διαφορετικά συναισθήματα, άραγε τα μέλη της εργατικής τάξης δείχνουν μεγαλύτερη συμπόνια; Μπορεί. Καθόλου δεν φαίνεται να σε παρασέρνει το δράμα.

Πού και πού έπαιρνε τον χαρακτήρα ταξικού πολέμου που είχα ξεκινήσει εγώ. Αχ, Γουίλι! Πόσο κοντά νιώθω σ' αυτή τη φάλαινα. Θα πρέπει να μου επιτρέπεται να κλάψω, δαγκώνω το κάτω χείλος και νιώθω τον κόμπο να κυλά σ' όλο μου το σώμα. Το σπέρμα! Να σκέφτομαι περισσότερο το σπέρμα, τη ζεστασιά. Όπως η μητέρα, που άλλωστε είναι μια πισίνα, σωστά; «Να το γυρίσουμε εκεί που είναι ο Γουίλι, στην πισίνα με όλο αυτό το γαλάζιο;».

Θα έχει το παιδί τα μάτια σου; Όχι, αποκλείεται, απαντάς. Παντού γύρω μας ήταν αυτό το χαρακτηριστικό σκανδιναβικό σκοτάδι, κι εσύ επέμενες να κρατιόμαστε απ' το χέρι στο παντοπωλείο. Δύο μητέρες όλο αντιθέσεις. Ψάξαμε για μπισκοτάκια, κι αργότερα κατάλαβα τι εννοούσα. Εννοούσα το βλέμμα. Το υπέροχο βλέμμα σου, που θυμάμαι από το πρώτο μας ραντεβού, όταν περιπλανιόταν από τον ήλιο στο έδαφος και μετά κατά πάνω μου. Εξεταστικό. Το βλέμμα, μωρό μου. Το παιδί θα έχει το βλέμμα σου.

Ξαπλώνω ανάσκελα μ' αυτό το καρούμπαλο στο λαιμό μου. Σαν να μην αναγνώριζα την ταινία, ένωθα να επιπλέω, να επιπλέω στο νερό της πισίνας, ασφαλώς και ξέγνοιαστη με τον Γουίλι. Να γνωρίζω σιγά σιγά το ζώο. Να κολυμπώ στην πισίνα, να αποκτώ επαφή. Ο Τζέσι που είναι ορφανός, η μαμά του Γουίλι που κλαίει. Το μεγάλο άλμα. Γέρνεις προς τα μπρος και πατάς το rewind, καθώς ψιθυρίζω «ΚΟΛΥΜΠΑ ΣΠΙΤΙ».



Βραδιές που δε βγαίνουν τα νούμερα

ΝΙΚΟΛΕΤΑ ΛΕΟΥΣΗ

Άλλη μια βραδιά που δεν βγαίνουν τα νούμερα. Το ρολόι του κινητού μου φωτίζει επτά με οχτώ φορές κάθε βράδυ: την ώρα που κλείνω την πόρτα και βάζω τη μικρή για ύπνο, την ώρα που μπαίνω στην κρεβατοκάμαρα. Για να κοιμηθώ, μια ώρα αργότερα. Την ώρα που η μικρή κλαίει στη μέση της νύχτας γιατί πεινάει. Τελευταία σηκώνομαι λίγο νωρίτερα και την περιμένω να ξυπνήσει. Και αν μου βγει, τη στιγμή που θα σηκωθώ προσπαθώντας να είναι μια ώρα νωρίτερα από όλους, για να γράψω. Τα νούμερα 02:00, 03:30, 04:17, 05:39, 06:00, 06:42 εισβάλλουν στο κοιμισμένο μου κεφάλι, που προσπαθεί μέσα από προσθαφαϊρέσεις να τα αξιολογήσει και να καταλάβει αν έχω κοιμηθεί πέντε ή τέσσερις ή έξι ώρες.

Η τελευταία περίοδος που κάτι παρόμοιο ήταν τους πρώτους μήνες του 2017, στο σπίτι όπου ζούσα μόνη μου, όταν ξυπνούσα από αγωνία και κάπνιζα σκεπτόμενη πώς θα κάνω την ταινία μου.

Τώρα το συναίσθημα δεν είναι το ίδιο φιλόδοξο. Έχοντας ξυπνήσει στη μέση της νύχτας και έχοντας ταΐσει ένα μωρό στο στήθος μου, ηρεμώ. Το ίδιο κι εκείνο. Παραδίνομαι στον γλυκό ήχο του ρουφήγματος και στην αίσθηση που μου δημιουργεί.

Προσπαθώντας να γράψω ένα κείμενο με θέμα το σινεμά και τη μητρότητα, πέφτω πάνω σ' ένα αρχείο Word με όνομα: «πράγματα που τράβηξα όσο ήμουν έγκυος». Περιλαμβάνει μια μεγάλη λίστα με τα πλάνα που τραβούσα με τη μικρή μου κάμερα εκείνους τους εννέα μήνες:

Το πίσω παράθυρο ενός λεωφορείου σε κίνηση, του παλιού 227 την ώρα που στρίβει από Ομόνοια και μπαίνει στην Αθηνάς.

Τον υπέρηχο που δείχνει το μωρό μου στη «Β' επιπέδου», δηλαδή στις 7 Ιουνίου.

Το πασχαλινό τραπέζι με τους γονείς μου, τους θείους μου και τους γονείς του Μ.

Τη μητέρα μου να μαζεύει ανεμώνες από ένα χωράφι και να τις βάζει στο πορτομαγκάζ του αυτοκινήτου μας.

Τα στολισμένα σπίτια στην κεντρική πλατεία του Πόζναν.

Τον Μ. να καλωσορίζει το «φασολάκι» στον κόσμο, την ημέρα που πήγαμε να ανακοινώσουμε την εγκυμοσύνη στους γονείς μας.

Ένα λουλούδι που άνθισε σε μια σχισμή του πεζοδρομίου.

Ίσως τα σύννεφα από το αεροπλάνο ταξιδεύοντας στην Ολλανδία (δεν είμαι βέβαιη αν ήμουν ήδη έγκυος). Έναν σέρφερ να βγαίνει από τη θάλασσα.

EVERY CINEMA

Βραδιές που δε βγαίνουν τα νούμερα

ENG→P.32

Την μπουκαπόρτα του караβιού καθώς προσαράζει στη Σχοινούσα.

Έναν σκαντζόχοιρο που κάθεσαι ακίνητος κι εμάς να τον ακουμπάμε.

Ένα δέντρο ολομόναχο σ' ένα κατάξερο χωράφι.

Τον εαυτό μου μέσα στα γυαλιά του Μ.

Τις βάρκες στο λιμάνι της Ηρακλειάς από ψηλά.

Ένα όμορφο δειλινό.

Τον ήλιο στα ξερά βράχια, στο δρόμο για το Πορί.

Δuo κορίτσια που περπατάνε μόνα τους στα βράχια. Ίσως να είναι αδερφές.

Τον Μ. που χαζεύει τις τρύπες που κάνουν οι μέλισσες στην άμμο.

Ένα κορίτσι που μαθαίνει να κάνει τσουλήθρα.

Καλάμια που τα χτυπά ο αέρας.

Τον βράχο που είναι η Αμοργός, τη στιγμή που το καράβι περνάει σιμά του.

Εμένα να δείχνω κάτι πουλιά πάνω σ' ένα δέντρο.

Έναν ποδηλάτη που του πέφτει το καπέλο του.

Έναν γλάρο που τρώει απ' τα σκουπίδια.

Την κοιλιά μου να κουνιέται.

ENG→P.33

Αυτό το υλικό το κατέγραψα με την ελπίδα να κάνω κάποτε μια ταινία, ένα πειραματικό video diary. Έγραφα: «Όπου πάω είμαι δύο άτομα. Έχει πολλή πλάκα που περπατάω στο δρόμο και νιώθω ερωτευμένη (πλάνο από κορίτσι που μαθαίνει να κάνει τσουλήθρα). Όλα μου φαίνονται διαφορετικά. Έχω μια ιδέα: να κάνω μια ταινία που δείχνει σε split screen πώς βλέπω τον κόσμο τώρα και πώς τον έβλεπα πριν».

Ο αριθμός των βίντεο που τραβάω αυξήθηκε κατακόρυφα όταν έγινα μητέρα, αλλά το περιεχόμενό τους μονοπωλεί η μικρή μου κόρη. Το άνοιγμα των ματιών της, ο θηλασμός, οι πρώτοι της ήχοι, το μπάνιο, το φαγητό της, οι χοροί της και το γέλιο της.

Είμαι μητέρα εδώ και λίγο καιρό. Διάβασα κάπου ότι η μητρότητα έχει τα δικά της λογοτεχνικά είδη: το μυθιστόρημα και τη δοκιμιογραφία, και όχι τα θεατρικά και τα ποιήματα, γιατί τα πρώτα απαιτούν λιγότερη συγκέντρωση.

Για μένα η έλλειψη συγκέντρωσης ξεκίνησε από την εγκυμοσύνη και συνεχίζεται έως και σήμερα. Στην εγκυμοσύνη «έπασχα» από μια περίεργη κούραση που με έκανε να μην μπορώ να διαβάσω

ENG→P.31

ENG→P.34

μέχρι το τέλος ένα ελαφρώς μεγάλο άρθρο στον υπολογιστή και στη συνέχεια να παρατάω ταινίες και βιβλία μετά από λίγα λεπτά. Σαν να αρνιόταν το μυαλό μου να φύγει από τη σκέψη της δικής μου πραγματικότητας. Ο γυναικολόγος υποστήριξε ότι επρόκειτο για ορμονική αλλαγή που επηρεάζει τη συγκέντρωση. Μετά τη γέννηση της κόρης μου η κατανάλωση ιστοριών μου είναι ευκολότερη, η παραγωγή ιστοριών, όμως, είναι εφικτή μόνο σε ανεκδοτολογικό επίπεδο λόγω της συνεχούς επίθεσης που εξαπολύει το μωρό-παιδί εναντίον της ροής οποιασδήποτε ιστορίας. Όπως διάβασα στην Adrienne Rich, οι γυναίκες που μεγαλώνουν πολύ μικρά παιδιά έχουν εξαιρετικά μικρές πιθανότητες να αλλάξουν τα πράγματα στην πολιτική, να ξεκινήσουν μια επανάσταση ή να γυρίσουν μια ταινία.

Γιατί ως μητέρα με πολύ μικρό παιδί αναγκάζεσαι να παγώσεις τον χρόνο, να σταματήσεις τις σκέψεις για καθετί έξω από τη δική σου ζωή, για να μπορέσεις να χωνέψεις όλα εκείνα τα καινούργια πράγματα, για να τους δώσεις χώρο και χρόνο να μεγαλώσουν και να ανθίσουν μέσα σου. Η καραντίνα ίσως να βοήθησε στην περίπτωση μας.

Θυμάμαι ακόμα μια μικρή βόλτα στο κέντρο χωρίς μωρό και τη συνάντηση με μια φίλη που είχε γίνει πρόσφατα κι αυτή μητέρα. Περπατώντας σε μια γνωστή μας διαδρομή χωρίς τα λίγων εβδομάδων τότε μωρά μας, αντιλαμβανόμασταν τη ζωή, την κίνηση, τα μαγαζιά, τον κόσμο σαν επίθεση στις αισθήσεις μας, σαν πράγματα που μας ελεγαν «δεν ανήκετε εδώ, είστε τουρίστριες, αυτή δεν είναι η πόλη σας».

Σιγά σιγά η προσπάθεια για δουλειά γίνεται ακόμα πιο εντατική, η ανάγκη για γράψιμο μεγαλώνει, μπορεί και εξαιτίας αυτής της τεράστιας αλλαγής στη ζωή και στην αντίληψη του εαυτού και του κόσμου. Οι φορές που ξεχνώ την κόρη μου λόγω της απορρόφησης στο γράψιμο διακόπτονται αυτόματα από τη σκέψη της. Τη φαντάζομαι όσο είναι μακριά μου να μαθαίνει πράγματα, να τρέχει με τα χέρια σηκωμένα στον αέρα. Η στιγμή που μου ξανάρχεται στο μυαλό γίνεται εμπόδιο, αλλά ταυτόχρονα και έμπνευση. Παίρνω μια ανάσα και συνεχίζω το γράψιμο.

Σ.98

ENG→P.34

ENG→P.35

ENG→P.38

ENG→P.39

Για τα μάρμαρα που χάνονται:
Ιστορίες για τη δυνητική ζωή της κινούμενης εικόνας



ΓΚΕΛΥ ΜΑΔΕΜΛΗ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ – ΑΚΡΟΠΟΛΗ – ΝΥΧΤΑ
Γενικό πλάνο

Αυτό το κείμενο γράφεται στη σκιά της Ακρόπολης, το βράδυ που εγκαινιάζεται ένα νέο σύστημα φωτισμού για τα μνημεία του Ιερού Βράχου. Δύο μέρες πριν από την Πανσέληνο του Θερισμού –του φεγγαριού που κάποτε, προτού την έλευση του ηλεκτρικού ρεύματος, βοηθούσε τους γεωργούς να μαζέψουν τα σπαρτά τις μικρές ώρες της νύχτας– έγινε η επίσημη παρουσίαση ενός σύνθετου μοντέλου φωτοσκιάσεων και διαβαθμίσεων του λευκού· ενός συστήματος που μπορεί να είχε στόχο να αναδείξει την υφή των αρχαίων μαρμάρων, αλλά τελικά έφερε πολλά περισσότερα στοιχεία στην επιφάνεια. Ήταν σαφές, για παράδειγμα, πως κάθε μελλοντική εικόνα του Παρθενώνα θα πριμοδοτούνταν με μια διαπεραστική αίσθηση του τρισδιάστατου (σαν να μπορούσε η κινούμενη εικόνα να ξεδιπλωθεί στον χώρο προς κάθε κατεύθυνση). Αντιστρόφως, αυτό που εκτυλίσσεται στο εξής στον φυσικό χώρο είναι ακόμα πιο ενδιαφέρον: λουσμένο σ’ αυτό το νέο τεχνητό φως, το πιο πολυφωτογραφημένο μνημείο της ελληνικής αρχαιότητας αναδύεται από τον βράχο με συνειδητή φωτογένεια, επιτελώντας την ακραία αναπαραγωγιμότητα της εξωτερικής του όψης. Σαν να συντηρούνταν όλους αυτούς τους αιώνες χάρη στις ψηφιακές του αναπαραστάσεις, ο Παρθενώνας μοιάζει με επιτυχημένο πείραμα πάνω στην εξισορρόπηση του λευκού στον φακό της κάμερας: ακόμα και στη φυσική του παρουσία, μοιάζει με προϊόν απροσμέτρητων διαμεσολαβήσεων. Καθώς το άβαταρ αυτού του αειθαλούς μνημείου πασχίζει να ριζώσει στον Βράχο, η τελετή των εγκαινίων αναμεταδίδεται ζωντανά σε πολλές πλατφόρμες μέσω της τεχνολογίας του live-streaming. Σ’ ένα έτος ανομβρίας για τα μέσα ενημέρωσης, οι ψηφιακές καρτ ποστάλ από το καθησυχαστικό βασίλειο της αρχαιότητας φυλάσσονται στο κελάρι για τον χειμώνα. Ακόμα και αν η Ακρόπολη δεν υπήρχε, θα έπρεπε να την επινοήσουμε.

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ – ΔΙΕΘΝΗΣ ΑΕΡΟΛΙΜΕΝΑΣ ΑΘΗΝΩΝ «ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ» – ΝΥΧΤΑ
Ρακόρ

Σε κάποια από τις πύλες των αφίξεων του αεροδρομίου της Αθήνας, ένα ολόγραμμα μιας χαμογελαστής γυναίκας που εργάζεται για τον εθνικό αερομεταφορέα, καλωσορίζει τους επιβάτες μιας πτήσης μετά την επιτυχημένη προσγείωση του αεροσκάφους. Το ολόγραμμα ξεπροβάλλει στο ίδιο σημείο όπου δέκα χρόνια νωρίτερα, και εν μέσω της πανδημίας της γρίπης των χοίρων, ήταν στημένη μια οθόνη που είχε συνδεθεί μια θερμική κάμερα, για να προβάλλει τις εικόνες όσων διέσχιζαν τις αυτόματες συρόμενες πόρτες. Απορροφημένοι από την αντανάκλαση της μορφής τους, ενός σχεδόν φωσφορίζε αυτοειδώλου, οι άνθρωποι κάποιες φορές μαζεύονταν γύρω από την οθόνη (ώσπου να τους ζητήσει ευγενικά το προσωπικό του αεροδρομίου να απομακρυνθούν), αλλά συνήθως θα την προσπερνούσαν επιδεικτικά, με ένα προαισθημα πως θα ξεγελιούνταν για να μπουν στην αίθουσα με τους καθρέφτες. Σήμερα το ολόγραμμα μπορεί να είναι και αυτό καθρέφτισμα –ή ένας αντικατοπτρισμός στην έρημο του πραγματικού–, αλλά τους ταξιδιώτες δεν τους ξενίζει πια μια τέτοια συνάντηση. Όπως διαβάζουμε στο διαδίκτυο, η ολογραφία είναι η φωτογραφική απόδοση ενός φωτεινού πεδίου, μια καταγραφή ενός μοτίβου παρεμβολών στον «πραγματικό» κόσμο. Επομένως, κάθε συνάντησή μας με τα ολογράμματα παραμένει ασφαλής, ακόμα και αν συντελείται σε μια πραγματικότητα που καθιστά απειλητική κάθε είδους παρεμβολή· ακόμα και αν ο κόσμος μοιάζει ήδη καταγεγραμμένος, μετά την πάροδο τόσων μηνών διαδικτυακής αλληλεπίδρασης μέσα από οθόνες

και μόνιτορ. Σε εξωτερικούς χώρους, υπό το διάχυτο φως του περιβάλλοντος, τα ολογράμματα είναι ανύπαρκτα. Σε εσωτερικούς, ελεγχόμενους χώρους, εμείς οι άνθρωποι που ταξιδεύουμε, δεν είμαστε παρά ολογράμματα –ακίνητοποιημένα κινούμενα υποκείμενα που παρεμβαίνουν στο περιβάλλον. Σε αυτήν την περίπτωση, το ολόγραμμα της χαμογελαστής γυναίκας δεν αντικατοπτρίζει, αλλά αντικατοπτρίζεται. Αναρωτιέμαι αν φοβάται τη συνάντησή μας.

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ – ΔΙΕΘΝΗΣ ΑΕΡΟΛΙΜΕΝΑΣ ΑΘΗΝΩΝ «ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ» – ΝΥΧΤΑ

[Τράβελινγκ](#)

Περνάω αφηρημένη την πύλη αφίξεων, σπρώχνοντας ένα καρότσι που δεν μεταφέρει παρά μόνο μια μικρή πτυσσόμενη βαλίτσα. Έχοντας ζήσει για λίγο καιρό μεταξύ δύο χωρών, προσπάθησα να περιορίσω τις αποσκευές μου στο ελάχιστο, ανησυχώντας υπερβολικά για κάποια «προβλήματα του Πρώτου Κόσμου», όπως λέγονταν κάποτε: επιπλέον χρεώσεις σε πτήσεις χαμηλού κόστους, περιττός χρόνος μετακίνησης, συμμόρφωση με το δόγμα του «travelling light» και την αρχή της ευκινησίας. (Άραγε τα κοινά προβλήματα που έχεις με τους κοσμοπολίτες σου προσδίδουν έναν αέρα κοσμοπολιτισμού; Άραγε τα προβλήματα που έχουν από κοινού άνθρωποι διαφορετικών τάξεων τους εξισώνει ενώπιον μιας παγκόσμιας κρίσης;) Καθώς διασχίζω αυτόν τον λαμπερό μη-τόπο, κοντοστέκομαι σε μια διαδραστική οθόνη που συναντώ τυχαία μπροστά μου: η φευγαλέα εικόνα μιας Καρυάτιδας λειτουργεί ως φόντο της εθνικής καμπάνιας για την επιστροφή των μαρμάρων του Παρθενώνα στην Ελλάδα – που προτρέπει σε μια άτυπη ψήφο υπέρ ή κατά της ιδιοποίησης των αρχαιοτήτων της Ακρόπολης από το Βρετανικό Μουσείο. Όπως οι έξι σμιλευμένες γυναικείες μορφές υποστηρίζουν την οροφή της νότιας πρόστασης του Ερεχθείου, έτσι και η εικόνα μιας γυναίκας, που τίθεται ως δυαδικό ερώτημα (υπόσχεση ή απειλή, παρουσία ή απουσία) και ως αντικείμενο ιδιοκτησίας, φέρει στους ώμους της το βάρος μιας ιερής αποστολής: η καμπάνια μπορεί να διαβαστεί ταυτόχρονα ως έκκληση για να μπει ένα τέλος στον αποικισμό του παρελθόντος ή ως πατριωτική εκστρατεία για τη μητέρα πατρίδα –πόσο οξύμωρη φράση!–, η οποία καπηλεύεται τόσο τα αρχαία όσο και τα σύγχρονα ερείπια. Η δυνητική αναπαράσταση μιας γυναίκας που αγνοείται (από τα έξι αγάλματα, μόνο ένα βρίσκεται εκτός, «μακριά από την οικογένειά της», όπως το θέτει η καμπάνια) δεν περιορίζεται στον διαδιδυακό χώρο. Το 1978 οι πέντε Καρυάτιδες μετακινήθηκαν από το σημείο όπου στέκονταν αρχικά και τοποθετήθηκαν στο ελεγχόμενο περιβάλλον του Μουσείου της Ακρόπολης, ώστε να μπορούν να προστατευτούν από τους κινδύνους του «πραγματικού» έξω κόσμου: την ατμοσφαιρική ρύπανση και τη ραγδαία τουριστικοποίηση της Ελλάδας μετά την πτώση της Χούντας των Συνταγματαρχών. Τα ακριβή αντίγραφα που τις αντικατέστησαν έχουν αφομοιώσει την αύρα της αρχαιότητας, αλλά αυτή η σχεδόν άψογη προσομοίωση απλώς τονίζει την ένταση ανάμεσα στο πραγματικό και το δυνητικό. Άλλωστε, η διαμόρφωση του συλλογικού φαντασιακού μας δεν είναι παρά μια διαδικασία διαπραγμάτευσης ανάμεσα στο αντίγραφο και το πρωτότυπο του – ένας ευσεβής πόθος να συναντήσουμε το «αυθεντικό». Οι Καρυάτιδες ζουν μεταξύ δύο χωρών εδώ και καιρό. Θα μπορούσε άραγε, όμως, το απαγορευτικό στις διεθνείς μετακινήσεις να επηρεάσει την κινητικότητα των αγαλμάτων; Έχοντας ζήσει μεταξύ δύο χωρών για λίγο καιρό, θα έπρεπε πλέον να ξέρω – αν δεν ήμουν τόσο απορροφημένη προσπαθώντας να σκεφτώ ποια εκδοχή της ζωής μου είναι πιο «πραγματική» από την άλλη. Αναρωτιέμαι αν και η έκτη Καρυάτιδα σκέφτεται το ίδιο, σαν να ήταν η δυνητική μου αντανάκλαση.

ENG→P.39

ENG→P.40

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ – ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΑΡΕΟΠΑΓΙΤΟΥ, ΑΘΗΝΑ – ΜΕΡΑ
[Shot Reverse Shot](#)

Στον χώρο της εργασίας μου μοιράζομαι το ίδιο γραφείο μ' έναν φίλο και συνάδελφο. Οι δρόμοι μας έχουν διασταυρωθεί πολλές φορές στο παρελθόν με αυτόν τον άνθρωπο, τον παλιό συμφοιτητή και πρώην συγκάτοικο, που συμπωματικά έχει και αυτός (όπως και εγώ) τη μετάφραση ως πάρεργο. Μιλάμε συχνά για ταινίες, αλλά ακόμα συχνότερα για κείμενα, ορμώμενοι από την πεποίθηση πως κατά τη μετάβαση από τη μια γλώσσα στην άλλη αλλάζεις δυνητικά πραγματικότητα. Βρίσκουμε καταφύγιο στην ετυμολογία, ανασκάπτοντας τις λέξεις και μελετώντας νοηματικές διαστρωματώσεις, όπως δουλεύει ένας αρχαιολόγος με το χάρμα, κάνοντας χρήση της σκαπάνης για μπει όλο και πιο βαθιά στο έδαφος. Σε μια πρόσφατη δοκιμή του στην ποίηση (ένα είδος καταδικασμένο να παραμένει αμετάφραστο), επιλέγει τον Καναδό Όλντεν Νόουλαν και το ποίημα Weakness (Αδυναμία): «Old mare whose eyes / are like cracked marbles» λένε οι πρώτοι στίχοι, και ο φίλος μου μεταφράζει το «cracked marbles» ως «ραγισμένα μάρμαρα» – αναφερόμενος σε μια πρώτη ύλη που αφθονεί στο ελληνικό τοπίο, σ' ένα υλικό που για το συλλογικό φαντασιακό είναι ταυτισμένο με δύο διαμετρικά αντίθετα χαρακτηριστικά: με την υφή της αδυναμίας και την εικόνα των ερειπίων, αλλά και με το κλέος του ένδοξου παρελθόντος και την εκτυφλωτική αντανάκλαση του αττικού φωτός. Επισημαίνω στον φίλο μου πως η ίδια φράση μπορεί να παραπέμψει στους βόλους – σε αυτό το παραδοσιακό παιχνίδι με τις γυαλινες σφαίρες: τα παιδιά χτυπούν το ένα τα «γκαζάκια» του άλλου, παίζοντας με αυστηρούς κανόνες, χαράσσοντας στο έδαφος νοητά σχήματα που θυμίζουν επιστημονικά γραφήματα, σαν τον πυρήνα του ατόμου ή σαν το μόντελο διασποράς της ψηφιακής πληροφορίας. Στα μάτια του φίλου μου, το βλέμμα των ζωντανών καθορίζεται μόνο από το παρελθόν και από το πέρασμα του χρόνου. Στα δικά μου μάτια, το βλέμμα των ζωντανών μπορεί να υπάρχει μόνο χάρη στη δυναμική του φύση, στη δυνατότητά του να ξεχειλίζει στο μέλλον για να συναντήσει κάποιον ή κάτι άλλο. Θυμίζω στον φίλο μου το διήγημα «Ενας χωρισμός» του Μάριου Χάκκα, που εκτυλίσσεται δίπλα στη νεκρόπολη του Κεραμεικού: «Πα-ρα-τη-ρω τις φλέ-βες των μαρ-μά-ρων κι ά-γάλ-λομαι στη σκέ-ψη πώς κά-ποι-α μέ-ρα θα γε-μί-σου-νε τὰ πό-δια σου μι-κρὲς φλε-βίτσες.» (Άλλωστε το γυναικείο σώμα κουβαλά τη δική του αρχαιολογία.) Σκέφτομαι την πολυσημία της αγγλικής λέξης «marbles», και ιδιαίτερα τον ιδιωτισμό «losing my marbles», που σημαίνει «χάνω τα λογικά μου» ή «αδυνατώ να σκεφτώ καθαρά». Αν σκεφτούμε τα μάρμαρα ως μετωνυμία για τη φθορά, τότε αυτά δεν μπορούν παρά να μας οδηγούν συνειρμικά στη διαίρεση και στον μαρασμό. Αν δούμε τα μάρμαρα ως μεταφορά για τη συνάντησή μας με κάποιον είδους μελλοντικότητα, με τρόπο ευφάνταστο, αυθόρμητο και παιγνιώδη, διατηρούμε την πιθανότητα της εμπειρίας μιας πραγματικότητας χωρίς τη διαρκή αίσθηση του τέλους, ενός ήδη προαναγγελθέντος θανάτου.

ENG→P.40

ENG→P.41

VOICE OVER

Οι ραγδαίες κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές εξελίξεις που ακολούθησαν την εξάπλωση της πανδημίας του Covid-19 ώθησαν όσους ενδημούν σε μια παγκοσμιοποιημένη, πολλαπλώς διαμεσολαβημένη δημόσια σφαίρα να συλλογιστούν αν είναι μάρτυρες μιας αλλαγής παραδείγματος σε όλες τις πτυχές της ανθρώπινης δραστηριότητας, σε πραγματικό χρόνο. Ακόμα και αν οι αφηγήσεις των κρίσεων προκύπτουν αναγκαστικά από μια συνθηκική ρήξη, μια ριζική τομή ανάμεσα σε αυτό που ήταν κάποτε κανονικό και σε αυτό που ήταν κατάσταση εξαίρεσης –και την επακόλουθη μετατόπιση ανάμεσα σε αυτούς τους δύο τρόπους ύπαρξης–, η «μετάφραση» ενός ευρύτερου αριθμού σωματικών δραστηριοτήτων στον διαδιδυακό κόσμο προκάλεσε μια νέα, εις βάθος κατανόηση αυτής της ρήξης ως μιας

δυσδικής αντίθεσης που προβάλλει αντιστάσεις στην ικανότητά μας να προσεγγίζουμε την πραγματικότητα. Καθώς αυτή η κρίση συνεχίζει να εξελίσσεται, εξακολουθούμε να παλεύουμε με την αντίληψη ότι οι διαδικτυακές μας αλληλεπιδράσεις απέχουν από την «πραγματική ζωή» που συνδέεται αποκλειστικά με την αίσθηση της σωματικότητας και της υλικότητας. Η πεποίθησή μας δεν είναι απλώς ένα στοιχείο άρνησης απέναντι στο τραύμα, αλλά απόδειξη του σύνθετου μηχανισμού με τον οποίο οι άνθρωποι βιώνουν και αναστοχάζονται τις ζωές τους, ένα σύστημα συναισθησίας και νόησης, αισθημάτων και ορμών. Αυτό είναι το σύστημα που μας ωθεί να αντισταθούμε στη σκέψη ότι το δυνητικό δεν είναι λιγότερο αληθινό από το πραγματικό, και τροφοδοτεί την αντίληψή μας πως αυτό που βλέπουμε σήμερα δεν είναι τίποτα παρά τα συντρίμια του παλιού κόσμου, ή η σκόνη που σηκώθηκε από τον απειλητικό καλπασμό του μέλλοντος.

Ωστόσο, η εμπειρία του κινηματογράφου είναι το λιγότερο κατατοπιστική σε αυτή την προσπάθεια της ανθρωπότητας να γνωρίσει το είδωλό της. Η αρχαιολογία του σινεμά και η θεωρία του φιλμ έχουν παραδοσιακά αποδώσει στο μέσο έναν μηχανισμό δυαδικότητας: μια αλληλεπίδραση μεταξύ φωτός και σκιάς, ακόμα και σε έναν σχηματισμό που παραπέμπει στην αλληγορία του σπηλαίου του Πλάτωνα, δηλαδή σε μια ακόμη αφήγηση απομάγευσης και εξουσίας. Το λεγόμενο *dispositif* του κινηματογράφου, η «σκευή» του σινεμά, προκύπτει ως σύνολο στοιχείων που στέκονται ανάμεσα σε δύο πόλους – τη μηχανή προβολής και την οθόνη· την αναπαραγωγικότητα του φιλμ από το νεγκατίφ στο ποζιτίφ· το ψηφιακό αποτύπωμα της κινούμενης εικόνας ως συνδυασμού μονάδων και μηδενικών· την αντιπαράθεση γύρω από τον κινηματογράφο ως υψηλή τέχνη ή λαϊκή διασκέδαση· τον κινηματογράφο ως λακανικό καθρέφτη, όπου κάθε θεατής μπορεί να βιώσει μια εμπειρία του εαυτού του έξω από το σώμα του, μέσα από μια διαδικασια ταύτισης με τον ίδιο του τον αντικατοπτρισμό. Την ίδια στιγμή, η ιστορία του φιλμ βρίθκει κρίσεων: ένας νέος «θάνατος του κινηματογράφου» ανακοινώνεται κάθε φορά που μια νέα τεχνολογία προσθέτει τον οβολό της στη δυνητική ζωή του μέσου – με άλλα λόγια, σε αυτό που ο Ζιλ Ντελέζ αποκαλεί «μεταμορφωτική δυνατότητα του πραγματικού»: την έλευση του ήχου, τους πρώιμους πειραματισμούς με την τρισδιάστατη εικόνα (ήδη από τα σχέδια του Σεργκέι Αϊζενσταϊν), την τεχνολογία του βίντεο, την τηλεόραση, την άνοδο της οικιακής ψυχαγωγίας, τα ψηφιακά μέσα, τις πλατφόρμες streaming. Οι τελευταίες, έχοντας δοκιμαστεί υπό διαφορετικές συνθήκες, επικράτησαν κατά την περίοδο του εγκλεισμού, προσθέτοντας νέες διαστάσεις στη συζήτηση για τον θάνατο της κινηματογραφικής αίθουσας και της «εξόδου για σινεμά» ως συλλογικής εμπειρίας. Καθώς οι πολιτισμικοί θεσμοί σπεύδουν να υποκαταστήσουν με «ανοιχτό περιεχόμενο» τις διά ζώσης εκδηλώσεις που ακυρώθηκαν, η κινούμενη εικόνα σε streaming πλασιώνεται πια με τα συμφραζόμενα της απουσίας, της απώλειας, της ματαιότητας. Ακόμα και αν ο θάνατος του κινηματογράφου δεν είχε ήδη προαναγγελθεί, θα έπρεπε να τον επινοήσουμε.

Αλλά ανεξάρτητα από τις όποιες εκφάνσεις του, το φιλμ, το πιο μοντέρνο από όλα τα μέσα, δεν επιτείνει τη δυαδική αντίθεση και τη διάκριση, αλλά την ένωση και τη μεταμόρφωση. Οι κουλτούρες του φιλμ είναι τα μάρμαρα των καιρών μας, με τις υλικές και διανοητικές ιδιότητές τους να υπόκεινται κατ' επανάληψη σε αφηγήσεις ερείπωσης και εκφυλισμού, πειραματισμού και αναγέννησης. Η επιστήμη της αρχαιολογίας φέρνει στο παρόν τα τέχνηρα του παρελθόντος, απλώς για να τους δώσει μια δυνητική ζωή και να ενθαρρύνει τους ανθρώπους να συζητήσουν τις δυνατότητες του μακρινού παρελθόντος και μέλλοντος (δύο χρονικότητες που είναι αδύνατον να βιώσει η ανθρωπότητα)· κατ' επέκταση, ο κλάδος της αρχαιολογίας των μέσων «έβρισκε ανέκαθεν συναρπαστικά τα απομεινάρια των πολιτισμών των μέσων του παρελθόντος – μνημεία από περασμένες εποχές των μέσων» μας δίνει νέα εργαλεία για να ανταπεξέλθουμε στις συνέπειες της

πανδημίας. Αν δούμε το φιλμ ως «ραγισμένο μάρμαρο», η υλικότητα τόσο των αναλογικών φορμά (η πατίνα από μείγμα αργύρου, η αργή διάβρωση των λωρίδων που τρέχουν μπροστά από τη λάμπα της μηχανής προβολής) όσο και της ψηφιακής συνθήκης (οι φευγαλέες, τροποποιημένες ποιότητες κάθε ζωντανής προβολής) μας ωθούν να αντιμετωπίσουμε την εύθραυστη φύση και την αβεβαιότητα ως εγγενή στοιχείο του «πραγματικού». Αν εστιάσουμε στα «ραγισμένα μάρμαρα» του φιλμ στη συνθήκη του διαδικτυακού streaming, παρακολουθούμε το πώς οι αφηγήσεις του παρελθόντος και του μέλλοντος αντικατοπτρίζονται, επιτελούνται και εγγράφονται στο παρόν μέσω της τεχνολογίας, αλλά και πέρα από αυτήν.

Αυτό το κείμενο, γραμμένο στους πρόποδες ενός αρχαίου κόσμου, δεν φιλοδοξεί επουδενί να προσδιορίσει την αλλαγή παραδείγματος στην κινηματογραφική θέαση ως μια θετική εξέλιξη, ούτε να συσχετίσει την κουλτούρα του streaming με θεωρίες περί εξέλιξης και «φυσικής επιλογής» των μέσων. Περισσότερο αποσκοπεί στο να δει τον δυνητικό χώρο του Διαδικτύου ως ένα εργαστήριο αναγνώρισης και επινόησης νέων δομών σκέψης και συναισθημάτων ενώπιον της κρίσης· ως ένα περιβάλλον όπου οι κινούμενες εικόνες διατηρούν την αυτενέργειά τους, κινητοποιώντας το φαντασιακό όταν η πραγματικότητα περιορίζεται. Η φόρμα του κειμένου, ας ελπίσουμε, επιτελεί αυτή τη δυνητικότητα, ως ένα τέχνηρα του ενδιαμέσου. Αυτό είναι ένα άρθρο που γράφτηκε για να φιλοξενηθεί ταυτόχρονα σε διαδικτυακή και έντυπη έκδοση (λειτουργώντας δηλαδή βάσει προδιαγραφής ως υπερ-κείμενο): διαρθρώνεται σε δύο ξεχωριστά μέρη, ακροβατεί ανάμεσα σε διάφορα είδη λόγου, παραμένει διχασμένο ανάμεσα σε μια φορτισμένη πρωτοπρόσωπη αφήγηση και σε έναν αποστειρωμένο, απροσδιόριστο τρίτο ενικό, συνδυάζει την πραγματικότητα με τη μυθοπλασία, βλέπει τον κινηματογράφο μέσα από μια συγκριτική ανάγνωση. Αυτό το κείμενο είναι μια χειρονομία για την ανάκτηση των δυνατοτήτων της κριτικής σκέψης γύρω από τη δυνητική (και όχι την εικονική) ζωή της κινούμενης εικόνας· ένα κείμενο που μεταφράζεται ως μια λήψη για «τα μάρμαρα που χάνονται» στις διαστρωματώσεις της σκέψης, ενώπιον μιας καταστροφής που μοιάζει ήδη προγραμματισμένη. Ακόμα και αν η κρίση δεν υπήρχε, θα έπρεπε να την επινοήσουμε.

	Έργο σε εξέλιξη
SOFIA SECIN	

Η ταινία μικρού μήκους

Τον Μάρτιο του 2018 έλαβα μια πρόσκληση για να συμμετάσχω στην ανάπτυξη μιας ταινίας μικρού μήκους που θα σκηνοθετούσε η Έλλα, μια 27χρονη Ιταλίδα που είχε τη βάση της στο Μεξικό. Αυτή η ταινία ήταν η πρώτη εξόρμηση της Έλλα στο χώρο του κινηματογράφου, επομένως χρειαζόταν ένα άτομο με σχετική εμπειρία για να αναλάβει τη συγκρότηση της πρότασης, τις αιτήσεις για χρηματοδότηση και, ει δυνατόν, την παραγωγή των γυρισμάτων. Ήμουν η κατάλληλη υποψήφια για τα πρώτα δύο καθήκοντα (και το ότι είμαι γυναίκα ήταν σημαντικό γι' αυτό το πρότζεκτ), αλλά δεν είχα δουλέψει ποτέ σε γυρίσματα ως line producer. Της το είπα αυτό στο τηλέφωνο, αλλά συμφωνήσαμε πως θα το βλέπαμε στην πορεία. Τελικά θα μαθαίναμε μαζί.

Ζούσε στο Μαλινάλκο, μια πολύ μικρή πόλη μια ώρα δρόμος από την Πόλη του Μεξικού. Συμφωνήσαμε να κάνουμε την πρώτη μας συνάντηση στα πεθερικά της, που έμεναν σε μια από τις καλύτερες γειτονιές της περιοχής. Έφτασα στο σπίτι τους ένα απόγευμα Παρασκευής· αμέσως κατάλαβα πως θα επισκεπτόμουν ένα αρκετά πολυτελές ακίνητο. Χτύπησα το κουδούνι μιας πολύ όμορφης Ξυλόγλυπτης εισόδου. Η Έλλα άνοιξε την πόρτα. Τότε συνειδητοποίησα πως δεν της ήταν πρωτόγνωρη μόνο η εμπειρία της δημιουργίας μιας ταινίας: Ήταν και μητέρα ενός κοριτσιού πέντε μηνών.

Στην αρχή σκέφτηκα πως το μωρό θα είχε σταθεί εμπόδιο στην επιθυμία της να γίνει σκηνοθέτις, αλλά ήξερα παράλληλα πως – αν και συνυπήρχε με την πρόθεσή της ν' ασχοληθεί με την τέχνη– η μητρότητα ήταν που την παρακίνησε να κάνει μια ταινία μικρού μήκους. Το σενάριο αφορούσε τη γέννα· τη γέννα μακριά από τα τυποποιημένα υγειονομικά μέτρα που τείνουν να οδηγούν στον αποχωρισμό της μητέρας από το παιδί της, παρέχοντας υπερβολικά εκτενείς υπηρεσίες κατά τη διάρκεια της εγκυμοσύνης και του τοκετού. Σύμφωνα με την ίδια, η εγκυμοσύνη διαμορφώνεται από τις πατριαρχικές αντιλήψεις για την ιατρική και τη μητρότητα. Οι περισσότερες ιδέες της με έβρισκαν σύμφωνη, αν και ποτέ στο παρελθόν δεν τις είχα πολυσκεφτεί. Ποτέ στο παρελθόν δεν είχα διερωτηθεί σοβαρά για το πώς και πού θα ήθελα να γεννηθούν τα παιδιά μου (αν ποτέ αποκτούσα).

Η Έλλα μου είπε πως με το που έμαθε ότι ήταν έγκυος, έγινε μέλος της κοινότητας των μαιών του Μαλινάλκο, γιατί ήθελε να εξερευνήσει εναλλακτικές πρακτικές για τον τοκετό και να τις προωθήσει στο μέλλον σε άλλες γυναίκες στην περιοχή. Δεν ήθελε το μωρό της να γεννηθεί σε νοσοκομείο, όπου οι μητέρες υποβοηθούνται κατά τη διάρκεια των ωδίνων της γέννας με κάθε δυνατό τρόπο, ώσπου δεν έχουν σχεδόν κανέναν έλεγχο του σώματός τους. Ήθελε επίσης η εγκυμοσύνη της να έχει στενότερη επαφή με τη φύση. Πίστευε πως η σοφία των μαιών του Μαλινάλκο θα της πρόσφερε αυτό που ήθελε. Όταν τελικά ήρθε η ώρα του τοκετού, γεννήσε στο σπίτι, που ήταν στους πρόποδες του βουνού.

Όταν διάβασα το σενάριο, είδα ξεκάθαρα πόσο πολύ την ενέπνευσε αυτή η εμπειρία. Το σενάριο περιείχε μια δυνατή ιδέα για το πώς η γέννα, παρότι εγγενώς γυναικεία εμπειρία, είχε παραμορφωθεί μέσα από μια μεγάλη αλυσίδα διαφορετικών ανδρικών βλεμμάτων στο γυναικείο σώμα, σε συνδυασμό με τα σύγχρονα υγειονομικά μέτρα – ή με την υποστήριξή τους. Περιέγραφε επίσης τον τρόπο με τον οποίο η γέννα είχε απομακρυνθεί από τους βιολογικούς ρυθμούς της γυναίκας ή ακόμη κι από τα ενστικτά της. Αν και κάποια πράγματα μου φαίνονταν στερεοτυπικά, ήθελα να μάθω περισσότερα για την οπτική της. Είχα επίσης την ξαφνική επιθυμία να συγκροτήσω κι εγώ η ίδια μια πιο ολοκληρωμένη αντίληψη για τη μητρότητα. Ή τουλάχιστον να αφιερώσω λίγο χρόνο για να το σκεφτώ.

Οφείλω να παραδεχτώ πως όσο κι αν ένιωθα ενθουσιασμένη με το σενάριο της Έλλα, με κινητοποιούσε περισσότερο το γεγονός πως είχε τέτοια δημιουργική ορμή σε μια τόσο απαιτητική στιγμή της ζωής της. Υποθέτω πως ήθελα με κάποιο τρόπο να γίνω μάρτυρας της δουλειάς κάποιας που είχε τον αυθορμητισμό και την ενέργεια να μεταφράσει τα νέα, μητρικά της αισθήματα μέσα από μια δημιουργική διαδικασία. Ήθελα να δω την Έλλα να πετυχαίνει. Αλλά όλα παραήταν αυθόρμητα. Σύντομα συνειδητοποίησα πως ο ρυθμός για τον οποίο μιλούσε στο σενάριό της ήταν αυτός που έδινε τον ρυθμό και στη μικρού μήκους ταινία της.

Η ταινία μικρού μήκους και η μητέρα

Η συνάντησή μας στα πεθερικά της δεν πήγε και τόσο καλά. Η κόρη της ήταν πολύ άρρωστη (προφανώς είχε γρίπη) και δεν σταμάτησε να κλαίει. Και να λοιπόν που βρισκόμασταν εκεί, δύο γυναίκες σε επαγγελματική συνάντηση, να συζητάμε το σενάριο, να προσπαθούμε να ορίσουμε στρατηγικές διαλόγου, πλάνα εργασίας και προϋπολογισμούς, έχοντας για αντίβαρο ένα διαρκές αίσθημα οργής και αγωνίας ή απλά διάσπαση προσοχής. Αν και η Αγιελέν, το κοριτσάκι της, κατάφερνε πού και πού να νιώσει καλύτερα και να παίξει ή απλώς να μείνει ήρεμο, ήταν δύσκολο τόσο για την Έλλα όσο και για μένα να μην της δίνουμε σημασία. Θα τραβούσε τελικά την προσοχή μας είτε με την τλαιπωρία της είτε με τη ζωηράδα της.

Σε κάποια φάση τη ρώτησα για τον σύζυγό της, που νόμιζα πως ήταν σε κάποιο κινηματογραφικό φεστιβάλ για να παρουσιάσει την τελευταία του ταινία. Μου είπε πως πράγματι ήταν μακριά, αλλά θα γύριζε την επόμενη εβδομάδα και θα τη βοηθούσε με τη φροντίδα του μωρού, ώστε αυτή να μπορέσει να δουλέψει για την πιο σημαντική μας πρόταση για χρηματοδότηση. Η προθεσμία της αίτησης ήταν σε τρεις εβδομάδες, κι έτσι μοιράσαμε τις εργασίες και πιάσαμε αμέσως δουλειά.

Όχι πολύ αργότερα, η Έλλα μού σύστησε την Αν, μια μεγαλύτερη και πιο έμπειρη παραγωγή, η οποία θα μας βοηθούσε να προσδιορίσουμε τα πιο ευαίσθητα σημεία του προϋπολογισμού και θα παρακολουθούσε τη δουλειά μας ανά διαστήματα. Γνωριστήκαμε μέσω τηλεφώνου. Μάλλον, για την ακρίβεια, γνωριστήκαμε μέσω ενός ηχητικού μηνύματος στο WhatsApp, που έγινε από τότε και το βασικό μέσο επικοινωνίας μας. Μέσα από αυτά τα φωνητικά μηνύματα έμαθα πως και η Αν ήταν νέα μητέρα, ενός κοριτσιού επτά μηνών.

ENG→P.51

ENG→P.50

ENG→P.52

ENG→P.51

Μες στις επόμενες εβδομάδες οι τρεις μας επικοινωνούσαμε αρκετές φορές κατά τη διάρκεια της ημέρας για να πούμε τα νέα μας· δεν έλειπε από κανένα μήνυμα ο ήχος ενός μωρού. Δεν ήταν πως τα κορίτσια έκλαιγαν όλη την ώρα, απλώς ήταν εκεί, ήταν παρόντα. Οι συζητήσεις για τον προϋπολογισμό, τα πλάνα για τα γυρίσματα, τα χρονοδιαγράμματα, οι στρατηγικές διαχείρισης και οι πιθανοί τρόποι να αναπαραστήσουμε οπτικά τη γέννα και τη μητρότητα συνοδεύονταν από μια μωρουδιακή αύρα και από την πολύ πραγματική εμπειρία τού να είσαι μητέρα. Ήμουν συνεπαρμένη από αυτό, αλλά ταυτόχρονα ανησυχούσα γιατί ένιωθα πως η Έλλα δυσκολευόταν να ακολουθήσει το πρόγραμμά μας.

Λίγες ημέρες πριν από την προθεσμία, η Έλλα κι εγώ συμφωνήσαμε να συναντηθούμε στο σπίτι της για να τελειώσουμε την αίτηση και ν' ανεβάσουμε τα αρχεία online. Οδήγησα ως το Μαλινάλκο ώσπου έφτασα σ' ένα πανέμορφο σπίτι, ακριβώς πάνω στην πλαγιά του βουνού: ένα γιγαντιαίο και υποτιθέμενα μαγικό ύψωμα από χρώμα. Κατέβηκα απ' το αμάξι, πήρα το σακίδιό μου και μπήκα σ' ένα σπίτι φτιαγμένο από πλίνθους, πνιγμένο στα αναρριχόμενα φυτά, στα δέντρα και στα λουλούδια. Δεν υπήρχε κουδούνι.

Ξαφνικά άκουσα κάτι που θύμιζε ανδρική φωνή να μουγκρίζει. Προχώρησα διστακτικά στα ενδότερα, ώσπου αναγνώρισα τον σύζυγο της Έλλα να παραπονιέται για την υποδοχή της τελευταίας ταινίας του στη Λατινική Αμερική. Ήξερα πως μόλις είχε γυρίσει από το Φεστιβάλ Mar del Plata και πως η ταινία του είχε αποσπάσει το βραβείο πρώτου ανδρικού ρόλου. «θα έπρεπε να είχα γίνει διευθυντής φωτογραφίας. Έτσι, δεν θα νοιαζόμουν για τίποτε άλλο παρά για τη δουλειά μου. Αλλά, όχι, ήθελα να γίνω σκηνοθέτης. Αυτό το βραβείο δεν έχει καμία σχέση με μένα». Καθώς στεκόμουν σιωπηλά στο κατώφλι ακούγοντας τη συζήτηση, θυμήθηκα πως η ταινία, της οποίας ήταν και συν-σεναριογράφος, είχε διακριθεί και με βραβείο καλύτερου σεναρίου στο Φεστιβάλ του Λοκάρνο.

Ήμουν έτοιμη να γυρίσω στο αμάξι και να προσποιηθώ πως δεν είχα ακούσει τίποτα, όταν η Έλλα εμφανίστηκε ξαφνικά κρατώντας την Αγιελέν. Αγκαλιαστήκαμε με χαρά και χαιρέτησα και το μωρό. Είπα στην Έλλα πόσο χαιρόμουν που πλέον έβλεπα την κόρη της υγιή. Την επόμενη κιόλας στιγμή ο άντρας της εμφανίστηκε στο δωμάτιο. Είπε ένα γρήγορο γεια, ενώ διέσχισε το δωμάτιο γκρινιάζοντας για το πόσο ανώφελο ήταν να κάνουμε την ταινία, ειδικά αν μία από εμάς επρόκειτο να τη σκηνοθετήσει. Η Έλλα με κοίταξε με συγκατάβαση. «Άστον να λέει. Είναι απλώς θυμωμένος γιατί δεν πήρε αυτό που ήθελε».

Βγήκαμε σε μια απίθανη βεράντα στον δεύτερο όροφο, για να πιούμε κάτι και να χαλαρώσουμε προτού πιάσουμε δουλειά. Τώρα που είχε αναρρώσει, η Αγιελέν έμοιαζε τελείως διαφορετική και η Έλλα πιο ήρεμη. Αυτό μας επέτρεψε να κάνουμε μια μεγάλη συζήτηση για το γιατί ήθελε να κάνει μια ταινία τώρα και όχι σε κάποια άλλη στιγμή, ίσως προτού γεννηθεί η Αγιελέν ή λίγα χρόνια αργότερα, όταν η κόρη της θα ήταν λίγο πιο ανεξάρτητη. «Το χρειάζομαι τώρα... Χρειάζομαι να συγκεντρωθώ σ' όλα αυτά τα όμορφα, αλλά και απαιτητικά συναισθήματα. Μερικές φορές νιώθω εξασθενημένη».

ENG→P.52

ENG→P.53

Ξαναπήκαμε στο σπίτι για να δουλέψουμε. Ο σύζυγος της Έλλα είχε πάρει την Αγιελέν για μια βόλτα, αλλά επέστρεψε μετά από ένα μισάωρο, ξαναφέροντας το μωρό στην αγκαλιά της μητέρας του. Εκτός από εκείνα τα λίγα λεπτά, οι τρεις μας ήμασταν κολλημένες για ώρες στο σαλόνι. Ασφαλώς η Έλλα ήταν έξαλλη, γιατί ήταν εξαιρετικά δύσκολο γι' αυτή να συγκεντρωθεί σε δύο πράγματα και η προθεσμία πλησίαζε επικίνδυνα. Τότε συμπεράνα πως ο άντρας της δεν την είχε βοηθήσει καθόλου τις προηγούμενες εβδομάδες.

Ανακάλεσα τα φωνητικά μηνύματα και τη διαρκή παρουσία των δύο μωρών. Κατά τη διάρκεια της νύχτας, όταν προσπαθούσα να κοιμηθώ, θυμάμαι να φαντάζομαι τον σύζυγό της να μιλάει στο τηλέφωνο με τους συναδέλφους του μ' ένα μωρό που θα έκλαιγε στην αγκαλιά του. Ήταν απλώς για γέλια.

Ξύπνησα νωρίς το επόμενο πρωί και βρήκα την Έλλα να θηλάζει την Αγιελέν στο σαλόνι. Μας έφτιαξα κάτι για πρωινό κι έκατσα κοντά της για να συνεχίσουμε την αίτηση. Έπρεπε να την ανεβάσουμε ως τις δύο το μεσημέρι την ίδια μέρα, αλλά είχαμε ακόμη πολλά να κάνουμε. Καθώς μαγειρεύα, διερωτήθηκα: άραγε ντρεπόταν να ζητήσει από τον άντρα της ν' αναλάβει τις υποχρεώσεις του ως πατέρας; Όσο γι αυτόν, άραγε ήταν τυφλός και δεν έβλεπε πως η Έλλα περίμενε από εκείνον να φροντίσει το μωρό; Ή απλώς ήταν τόσο εγωιστής και υποκριτής που δεν σταματούσε λεπτό να σκέφτεται τον εαυτό του; Δεν προξενούσε έκπληξη το ότι οι ταινίες του επιχειρούν μεν να καταδικάσουν τη δίνη του καπιταλισμού μέσα από σύνθετους ανδρικούς και γυναικείους χαρακτήρες, αλλά στη σφαίρα του ιδιωτικού ο ίδιος συνέχιζε να αναπαράγει με απάθεια τη σεξιστική βία.

Καταφέραμε να ολοκληρώσουμε την αίτηση την τελευταία στιγμή. Αν και δεν ήταν τέλεια, τα είχαμε καταφέρει και μόλις είχε δημιουργηθεί για μας μια πρώτη ευκαιρία να συνεχίσουμε με αυτό το πρότζεκτ.

Η μητέρα

Αργότερα την ίδια μέρα η Έλλα είχε, μετά από καιρό, μια συνάντηση με άλλες μαίες και νέες μητέρες. Μου είπε πως μπορούσα να πάω μαζί της, αν ήθελα. Θα γινόταν σε κάποιου είδους πτέρυγα μαιευτηρίου με υπαίθρια καφετέρια. Ίσως μπορούσα να ξεκουραστώ εκεί. Ήταν σίγουρη πως θα το λάτρευα. Καθ' οδόν η Έλλα μού εξομολογήθηκε πως η μαιευτική ήταν γι' αυτήν άλλος ένας τρόπος να εκφράσει και να εκμεταλλευτεί ό,τι αισθανόταν ως μητέρα. Αυτό την οδήγησε να μου πει πως ο ζήλος της ν' ανακαλύψει νέες πρακτικές ή καλλιτεχνικές προσεγγίσεις μάλλον βρισκόταν μέσα της ήδη από νεαρότερη ηλικία. Ήταν φωτογράφος και έγραφε ποίηση προτού γίνει μαία, ενώ τώρα προσπαθούσε να κάνει μια ταινία.

Της είπα πως ένιωθα μια ταύτιση μαζί της, αλλά πως πολύ συχνά αισθανόμουν πως αυτή η ευελιξία οφειλόταν σε έλλειψη προσωπικού σθένους· σε μια αδυναμία που δημιουργείται τη στιγμή που κάποια προσπαθεί να σταθεί στα αληθινά της ενδιαφέροντα και στις εμμονές της. Μου είπε πως το καταλάβαινε αυτό, αλλά και ότι πίστευε επίσης πως –καλώς ή κακώς– αυτό είχε να κάνει με μια γυναικεία αρχή ή ποιότητα. Για κάποιο λόγο και οι δυο μας ανακαλέσαμε εκείνη τη στιγμή πως είχαμε μακροχρόνιες,

ENG→P.53

ENG→P.54

έντονες σχέσεις σε/από πολύ νεαρή ηλικία. Δεν ήταν η πρώτη φορά που έκανα τη σύνδεση ανάμεσα σε αυτή την αδυναμία και στον τρόπο με τον οποίο έδινα τότε όλο μου τον εαυτό· με αυτό που τότε πίστευα πως σήμαινε η αγάπη (νιώθοντας πως κατά πάσα πιθανότητα αυτός θα είχε καλύτερη κρίση από μένα). Εδώ και πολύ καιρό σκεφτόμουν πως αυτή ήταν η αιτία και η συνέπεια αυτής της αδυναμίας. Μου φάνηκε ωραία η προσέγγισή της ως θετικής και άκρως δημιουργικής ευελιξίας.

Φτάσαμε στο μαιευτήριο. Μια ομάδα επτά γυναικών καθόταν γύρω από ένα χαμηλό ξύλινο τραπέζι. Κάποιες από αυτές βρίσκονταν στο πάτωμα, άλλες στους καναπέδες, όλες κουβαλούσαν ένα παιδί στην αγκαλιά, ενώ κάποιες θήλαζαν τα παιδιά τους. Η Έλλα με σύστησε στις γυναίκες και μου είπε πως μπορούσα να διαλέξω όποιο καναπέ ήθελα για να ξεκουραστώ μετά από την τρέλα των τελευταίων εβδομάδων. Περπατούσα γύρω γύρω σε αυτό το μέρος, θαυμάζοντας τη μεγάλη ποικιλία των φυτών και των γλαστρών, ώσπου βρήκα έναν καναπέ με θέα στο βουνό και ξάπλωσα πάνω του. Καθώς μ' έπαιρνε ο ύπνος, σκέφτηκα πως κάποιου είδους όραμα ή έντονο όνειρο θα μου αποκάλυπτε όλες τις απαντήσεις στα ερωτήματα που με βασάνιζαν τις προηγούμενες εβδομάδες. Η ενέργεια του βουνού και των γυναικών θα έπρεπε να μπορούσε να μου πει κάτι. Αλλά τίποτα δεν συνέβη – είχα απλώς τον πιο ευχάριστο ύπνο της χρονιάς και μετά ξύπνησα. Λίγες ώρες αργότερα επέστρεψα στην Πόλη του Μεξικού με ανάμεικτες εικόνες από τις γυναίκες στο μαιευτήριο και τον άντρα της Έλλα, και με μια πελώρια αίσθηση κατανόησης για τις μητέρες. Κάτι ιδιαίτερα ασυνήθιστο για μένα.

Επίλογος

Ο Μάιος μας έφερε τα νέα πως η κυβέρνηση του Μεξικού είχε απορρίψει την αίτηση της Έλλα για άδεια παραμονής, που ήταν και το προαπαιτούμενο για την κρατική χρηματοδότηση για την οποία κάναμε την αίτηση. Η Έλλα είπε πως δεν μπορούσε να ασκήσει έφεση στην απόφαση της Διεύθυνσης Αλλοδαπών και Μετανάστευσης, επομένως θα βρισκόμασταν εκτός του διαγωνισμού. Μετά απ' όλα αυτά που περάσαμε, κι ενώ οι δικές μας δυσκολίες ήταν άλλης, εντελώς διαφορετικής φύσης, δεν περίμενα μια τέτοια αποτυχημένη έκβαση.

Λίγες εβδομάδες αργότερα προέκυψαν άλλες προτάσεις που μ' έκαναν να ξεχάσω για λίγο την εξέλιξη του πρότζεκτ. Άλλωστε, θα πληρωνόμουν μόνο αν παίρναμε τη χρηματοδότηση και δεν είχα το περιθώριο να επενδύσω κι άλλο χρόνο σε αυτό. Κατά κάποιο τρόπο ένιωθα ότι η Έλλα ήταν κάπως ανακουφισμένη που δεν είχε τώρα την ευθύνη τού να γυρίσει μια ταινία στην πραγματικότητα, μετά από τις δυσκολίες που είχε ήδη από το στάδιο της αίτησης για ανεύρεση πόρων. Προσπάθησα να πείσω τον εαυτό μου πως αυτή η περίοδος δεν ήταν παρά προκαταρκτική για τη δημιουργία του πρότζεκτ, καθώς αντλούσε από τα έντονα και εφήμερα συναισθήματα τού να κάνεις ένα παιδί. Έλεγα στον εαυτό μου πως το πρότζεκτ θα διαμορφωνόταν στην ολότητά του στην πορεία, όταν η νέα εμπειρία του να γίνεσαι μητέρα για πρώτη φορά κάποια στιγμή θα τελείωνε και θα υπήρχε χρόνος για πειραματισμό με άλλες εκδοχές της δημιουργίας.

ENG→P.54

ENG→P.55

ENG→P.58

ENG→P.59

Μια συζήτηση ανάμεσα
στην Alice Mutoni, τη Rewina Teklai
και τη Fiona Musanga



UBUNTU FILM CLUB

- Rewina Teklai:** Μπορούμε να κρατιόμαστε και χεράκι χεράκι, κάπως έτσι! Γεια σας!
- Fiona Musanga:** Γεια σας! Λάβατε την ειδοποίησή μου πως τώρα η συνομιλία μας καταγράφεται;
- © RT: Ναι! Μπορούμε να ξεκινήσουμε κάνοντας τις απαραίτητες συστάσεις. Λοιπόν, είμαι η Ρεγουίνα και είμαι φοιτήτρια, θα γίνω εκπαιδεύτρια σε ζητήματα νεανικής εργασίας και κοινότητας. Είμαι επίσης...
- Alice Mutoni:** Στυλίστρια κομώσεων!
- © RT: Ακριβώς, ασχολούμαι ερασιτεχνικά.
- © AM: Σε πέντε χρόνια θα μας κάνεις τα εισιτήρια για Μαϊάμι! Γεια σας, εγώ ονομάζομαι Άλις. Όσο για το ποια είμαι; Θα περιέγραφα τον εαυτό μου ως παραγωγό πολλών πραγμάτων, ασχολούμαι με το social media μάρκετινγκ ή με το μανατζερλίκι τους ή κάτι τέτοιο. Έχω επίσης φοβερή εμμονή με τη φροντίδα του δέρματος και λατρεύω την Μπιγιονσέ.
- © FM: Εγώ είμαι η Φιόνα, είμαι εικαστική καλλιτέχνις, κινηματογραφίστρια και συγγραφέας. Και το ένα τρίτο των Ubuntu Film Club (UFC). Είμαστε οι «Μάμας»! Κορίτσια, τι φιλοδοξίες έχετε για το UFC?
- © AM: Όταν γίνεται λόγος για φιλοδοξίες, σκέφτομαι πάντα τη φράση «η φιλοδοξία μου στη ζωή είναι να είμαι χαρούμενη!» Αλλά τώρα μιλάμε για φιλοδοξίες σε σχέση με το UFC... Θα ήθελα λοιπόν να συνεχίσει να μεγαλώνει, να συνεχίσει να είναι ένα ασφαλές καταφύγιο για ανθρώπους με διαφορετικό χρώμα δέρματος, για όλες αυτές τις μειονότητες στις οποίες μπορεί να μη δίνεται χώρος σε άλλα μέρη. Θέλω να συνεχίσει να είναι για όλους αυτό το ασφαλές λιμάνι, να έρχονται οι άνθρωποι και να είναι ο εαυτός τους και να συνεχίσουν να εκφράζονται όσο ανοιχτά θέλουν· και θέλω να συνεχίσει να είναι μια πλατφόρμα για ταινίες που μπορεί να έχουν ξεχαστεί ή για ταινίες στις οποίες πολλοί άνθρωποι δεν έχουν πρόσβαση, είτε γιατί δεν μπορούν να πληρώσουν το εισιτήριο για να τις δουν είτε γιατί δεν ξέρουν γι' αυτές. Και όταν στο μέλλον, αν όλα πάνε κατ' ευχήν, μεγαλώσουμε κι αποκτήσουμε μεγαλύτερο μπάτζετ, θα είμαστε σε θέση να φέρνουμε ταινίες από πολλές άλλες χώρες και να μη δειχνουμε ταινίες που μπορείς να δεις στο Netflix ή κάπου αλλού. Θα ήθελα το UFC να συνεχίσει να ξεσηκώνει.
- © RT: Το έθεσες πολύ σωστά.
- © AM: Κι εσύ, Φιόνα;
- © FM: Συμφωνώ, διατυπώθηκε πολύ καλά. Μου άρεσε αυτό που είπες για «τις ταινίες που μπορεί να έχουν ξεχαστεί». Νομίζω πως αυτό είναι πολύ σημαντικό, το να δώσεις πρόσβαση σε πολλές ταινίες και όχι μόνο σε «χολιγουντιανές ταινίες», όπως είπες, ταινίες από διαφορετικές χώρες και κουλτούρες, για να τις κάνουν προσβάσιμες στο κοινό μας – νομίζω πως αυτή η φιλοδοξία έχει τεράστιες προεκτάσεις.
- © RT: Σχετικά με την προσβασιμότητα, θα ήθελα να προσθέσω πως θα πρέπει να μεγαλώσει ο αριθμός των ανθρώπων που θα μάθουν στην ουσία γι' αυτές. Ειδικά για συγκεκριμένα γεγονότα, πάντα ελπίζω πως η συζήτηση θα γίνει σε μεγαλύτερο βάθος και θα συμπεριλάβει όσο το δυνατόν περισσότερους ανθρώπους. Ελπίζω πως οι «επισκέπτες» του UFC θα μπουκ στη συζήτηση. Φιλοδοξία μου είναι οι άνθρωποι να μάθουν νέα πράγματα και να εισπράξουν νέα αφηγήματα.

- AM: Αλήθεια, αυτό είναι το μότο μας.
- FM: Ναι, «διευρύνοντας τα αφηγήματα με μια δόση κεφιού».
- AM: Ναι, νομίζω πως έχουμε καταφέρει να μείνουμε πιστές στο μότο μας. Μπορεί κάποιος να κάνει ένα αστειό και μετά να μείνουμε μ' ένα χαμόγελο στα χείλη. Έχουμε καταφέρει να μάθουμε νέα πράγματα και, ακόμα κι όταν κάποιοι άνθρωποι χρειάστηκε να αναλογιστούν τα τραύματά τους, ανάλογα με τη θεματική της εκάστοτε ταινίας, βρισκόνταν στο κατάλληλο μέρος για να το κάνουν αυτό.
- FM: Νομίζω πως μπορούμε να πούμε πως δεν προσπαθούμε να κάνουμε προσβάσιμο μόνο το σινεμά, αλλά και τη μάθηση.
- AM: Το βλέπουμε στα social media, αλλά και στα βιβλία: είναι τόσο δύσκολα στην ανάγνωση, μπορεί να υπάρχει ένα βιβλίο για τον φεμινισμό και να είναι γεμάτο από ακαδημαϊκούς όρους και να πρέπει συνέχεια να γκουγκλάρεις για να βγάλεις μια σελίδα. Νομίζω πως αυτό τρομάζει πολλούς ανθρώπους, οι οποίοι τείνουν να πιστέψουν πως «δεν είναι αρκετά έξυπνοι για να το κάνουν αυτό» ή «δεν έχουν ολοκληρώσει την απαραίτητη εκπαίδευση για να μπορούν να συμμετάσχουν». Στο UFC μπορούμε να ανοίξουμε τέτοιες συζητήσεις χωρίς να αναγκάζομαστε να χρησιμοποιούμε ακαδημαϊκές ή δύσκολες λέξεις. Αυτό κάνει τα πράγματα πιο απλά και προσβάσιμα.
- RT: Οπότε τι είδους κοινό έχει το UFC; Θα πρέπει να το διευρύνουμε ή είναι καλά τα πράγματα ως έχουν; Τι πιστεύεις για το κοινό μας;
- AM: Θα ήθελα οπωσδήποτε ν' ανοίξουμε σ' ένα μεγαλύτερο κοινό! Σκέφτομαι πως ήδη από το ξεκίνημά μας μήκαν πολλοί φίλοι στο εγχείρημα: είχε πολλή πλάκα, αλλά δεν έθεσε καμία πρόκληση. Ξέραμε από την αρχή ποιος θα ερχόταν, δεν είχαμε ιδιαιτερες προσδοκίες σε ό,τι αφορά το κοινό. Πού και πού έρχονται νέοι άνθρωποι και το πρώτο πράγμα που λέμε είναι: «ω, θεέ μου, πώς έμαθες για μας;». Ανέκαθεν μας εξέπληττε η παρουσία «νέων» ανθρώπων. Δεν θέλω λοιπόν να αποτελεί έκπληξη η παρουσία αυτών των νέων ανθρώπων στο UFC, θέλω αυτό να γίνει η νόρμα. Έτσι, ακόμα κι αν οι φίλοι μας δεν καταφέρουν να έρθουν, θα είναι άλλοι εκεί, θα έχουν έρθει όλοι αυτοί που έμαθαν τι κάνουμε, ακόμη και άνθρωποι από άλλες πόλεις...
- RT: Νομίζω πως έχουμε πολλούς και διάφορους νέους ανθρώπους σε κάθε προβολή, οι οποίοι εμφανίζονται συστηματικά. Ξεκινήσαμε τον Ιανουάριο του 2019 και για έναν χρόνο προτού ξεσπάσει η πανδημία είχαμε πολλούς ανθρώπους σε κάθε προβολή και τουλάχιστον ένα άτομο που είχε έρθει μέσω του Facebook.
- FM: Ή μέσω του Instagram!
- AM: Κάναμε μια προβολή στην οποία δεν ξέραμε και πολλούς από το κοινό, ήταν αυτή του *Moonlight*. Θυμάμαι πως εκεί υπήρχαν πολλά νέα πρόσωπα!
- FM: Όπως επίσης και στο *The Mask You Live In*, μια ταινία για την τοξική αρρενωπότητα. Υπήρχαν κάποιοι άνθρωποι που εγώ προσωπικά δεν αναγνώρισα.
- AM: Αν δεν κάνω λάθος, αυτή ήταν η πιο «αρσενική» μας προβολή, είχαμε τους περισσότερους άντρες.
- RT: Ναι, πράγματι, το κοινό μας αποτελείται κυρίως από γυναίκες.
- FM: Ποιο νομίζεις πως είναι το «στοχευμένο» μας κοινό; Αν μπορούμε δηλαδή να μιλήσουμε γι' αυτό.
- RT: Θα έλεγα πως είναι οι «νέοι ενήλικες». Μέχρι στιγμής είχαμε πολύ νέους θεατές, ακόμα και κάτω των 18 ετών, αλλά περισσότερο θα λέγαμε πως είναι μεταξύ 18 και 25.
- AM: Μερικές φορές είναι λίγο μεγαλύτεροι, αλλά, πέρα από την ηλικία, αυτό που καθορίζει το κοινό μας είναι η θεματική

ENG→P.59

ENG→P.60

ENG→P.60

ENG→P.61

ENG→P.62

- των ταινιών που προβάλλουμε. Στην πλειονότητά τους πρόκειται για «μαύρες ταινίες» ή ταινίες που έχουν γυρίσει μαύροι συντελεστές, ως επί το πλείστον με μαύρους ηθοποιούς και πάει λέγοντας. Επομένως, νομίζω πως οι ίδιες οι ταινίες προσελκύουν συγκεκριμένους ανθρώπους, κι αυτό είναι κάτι που διαμορφώνει το κοινό μας. Δεν είναι κάτι που οι άνθρωποι συζητούν πραγματικά, αλλά νομίζω πως όταν γνωρίζεις πως οι άνθρωποι που διοργανώνουν διάφορες δράσεις σου μοιάζουν, νιώθεις πιο άνετα να παρευρεθείς σ' αυτές, ακριβώς επειδή ξέρεις πως θα νιώσεις κάτι συγκεκριμένο, κάτι του τύπου «αυτό φτιάχτηκε για μένα» ή «είχαν εμένα κατά νου όταν το διοργάνωναν αυτό».
- FM: Θα έλεγα κι εγώ πως το στοχευμένο κοινό μας είναι νεανικό, είναι οι μαύρες γυναίκες, οι νέοι ενήλικες. Νομίζω πως είναι σημαντικό αυτό που είπε και η AM, το ότι αυτή η κινηματογραφική λέσχη είναι για όλους, αλλά θα ήθελα να τονίσω πως κυρίως είναι ένας ασφαλής χώρος για τους φαν του μαύρου κινηματογράφου – τουλάχιστον για μένα, που είμαι μία από αυτούς–, αυτούς λοιπόν θα σκεφτώ αρχικά, προτού μπορέσουμε να επεκταθούμε όπως κάναμε με την προβολή στην παραλία. Νομίζω η συγκεκριμένη προβολή είχε περισσότερους λευκούς απ' ό,τι συνήθως, κάτι που είναι ωραίο· αλλά θα ήθελα να τονίσω και πάλι πως το UFC είναι ένας ασφαλής χώρος για τους φαν του μαύρου κινηματογράφου και φυσικά έχουμε στόχο τη διεύρυνση.
- RT: Να διευρυνθούμε, αλλά με την έννοια της επαφής με τα μέλη του κοινού που δεν είχαν υπόψιν τους το UFC – που δεν μας ξέρουν και δεν τους ξέρουμε. Αυτό φυσικά είναι ζήτημα μάρκετινγκ... Αλλά ακόμα και στην προβολή στην παραλία που ανέφερες, ακόμα κι εκεί δεν υπήρχαν πολλά μέλη από το κοινό μας – ίσως επειδή τη διοργανώσαμε σε συνεργασία μ' έναν άλλο φορέα και εμφανίστηκαν άνθρωποι που ζούσαν στην περιοχή, ίσως επειδή ήταν μια υπαίθρια προβολή που μπορούσε ο καθένας να παρακολουθήσει, όχι μόνο για να δει την ταινία, αλλά για να απολαύσει την ατμόσφαιρα. Ωστόσο, ακόμα και σε αυτή την περίπτωση, ήταν κάτι δικό μας. Κάναμε τη φάση μας. Όλα ήταν ακριβώς όπως και στις υπόλοιπες προβολές μας. Ακόμα κι αν αυτό το κοινό δεν ήταν στ' αλήθεια το «δικό μας», ακόμα κι αν αυτοί οι άνθρωποι δεν έπιασαν τι ήταν αυτό που κάναμε, παρά ταύτα μας έβλεπαν, μας παρακολουθούσαν και μάθαιναν κάτι καινούργιο. Μάλλον θα έλεγαν: «α, ώστε έχουν τέτοιου είδους χώρο!». Δεν άλλαζαν τη φάση μας, έρχονταν στη φάση μας. Είχαμε τις δικές μας αξιώσεις για τον χώρο.
- FM: Είχαμε κατακτήσει όλη την περιοχή Aurinkolahti, αφήσαμε το στίγμα μας!
- AM: Ακόμα και χτες που ήμουν στο Clubhouse, μια αίθουσα ήταν γεμάτη Σομαλούς νέους που ρωτούσαν: «πότε θα ξαναγίνει κάποια δράση στην παραλία; Σκοπεύαμε να έρθουμε, αλλά το χάσαμε!». Πείτε το σας παρακαλώ στον πρόεδρο για ν' ανοίξουμε, να επιτρέψει αυτό τουλάχιστον, να παραχωρήσει στο UFC μια αποκλειστική άδεια!
- RT: Φιόνα, έχεις να προσθέσεις κάτι άλλο για το κοινό μας;
- FM: Όχι!
- AM: Αγαπώ το κοινό μας!
- RT: Κι εγώ το ίδιο! Αυτή η ενέργεια...
- AM: Η φιλία που έχει αναπτυχθεί μεταξύ όλων αυτών των ανθρώπων... Αν το καλοσκεφτείς, υποτίθεται πως δεν πρόκειται παρά για μια κινηματογραφική λέσχη, ένα μέρος όπου οι άνθρωποι μπορούν να πιουν μερικά ποτά, να δουν μια ταινία και μετά να γυρίσουν σπίτι, αλλά να που κατέληξε να γίνει αυτή η τεράστια κοινότητα! Σήμερα είναι πια απίθανο να βγεις χωρίς να πέσεις πάνω σε κάποιον που γνώρισες στο UFC! Αυτό είναι υπέροχο.

Μετά από 21 λεπτά:

- ⊗ FM: Τι κίνητρο έχουμε ως κολεκτίβα;
- ⊗ RT: Νομίζω αυτό μπαίνει στην ίδια κατηγορία με τις φιλοδοξίες. Είπα πως για μένα φιλοδοξία είναι οι άνθρωποι να μαθαίνουν και να διευρύνουν το αφήγημά τους. Έτσι, όταν θα πρέπει να δουλέψω για μια επερχόμενη δράση αλλά νιώθω καταβεβλημένη κι αναζητώ κίνητρο, θα σκέφτομαι αυτό ακριβώς. Θέλουμε να βγει κάτι καλό, θέλουμε να συμβεί – αλλά τι είναι αυτό που θέλουμε να συμβεί; Είναι αυτά που λέγαμε συζητώντας για φιλοδοξίες.
- ⊗ FM: Η διεύρυνση του κοινού είναι κι αυτή ένα κίνητρο.
- ⊗ AM: Μερικές φορές με παρακινεί αυτός ο συλλογισμός για το τι κάνουμε σε αυτή τη ζωή. Συγκινούμαι κάθε φορά που το σκέφτομαι – υπάρχουν φορές που καταλήγω πως «δεν είμαι καλή σε τίποτα», κάποιες άλλες διερωτώμαι «τι κάνω σε αυτή τη ζωή; Τι έχω καταφέρει πραγματικά;». Όλοι το κάνουμε αυτό. Το πρώτο πράγμα που μου έρχεται στο μυαλό είναι η λέξη μας. Μπορεί ν' ακούγεται μεγαλόσχημο, αλλά εμένα με παρακινεί, με παρακινεί να μείνω στη ζωή, να συνεχίσω να ζω, να μείνω ζωντανή. Μου έχει δώσει την αίσθηση πως έχω έναν σκοπό, μου έχει δώσει μια αίσθηση πως αξίζω, ένα συναίσθημα που δεν αντλώ από καμία άλλη δουλειά μου – γιατί τίποτε άλλο δεν με κάνει να νιώθω πως κάνω τα πάντα. Επίσης, με ωθεί και η έννοια της κληρονομιάς: αυτό που θα μείνει στην επόμενη γενιά, για να μπορέσουν οι επόμενοι να πουν «αφού το έκαναν αυτές, άρα κι εμείς μπορούμε να το κάνουμε».
- ⊗ FM: Αυτό είναι υπέροχο.
- ⊗ RT: Δίνουμε η μία στην άλλη ένα καλό σπρώξιμο, προσφέρουμε ενθάρρυνση.
- ⊗ FM: Νομίζω πως στηρίζουμε η μία την άλλη όπως κάνουν οι ακροβάτες σ' ένα νούμερο στο τσίρκο: ο ένας τραβάει τον άλλο, κι όμως κανείς δεν πέφτει γιατί το βάρος έχει μοιραστεί ισομερώς.
- ⊗ AM: Έχετε κάτι να προσθέσετε ως προς τα κίνητρα;
- ⊗ FM: Όχι, η Άλις το έθεσε πολύ ωραία.
- ⊗ AM: Αλλά σε ό,τι αφορά τους στόχους, θέλω να είμαι σε θέση να δουλεύω στο UFC με πλήρη απασχόληση. Θέλω αυτή να είναι η βασική μου δουλειά. Και, ξέρετε, δεν θα ήταν κακή ιδέα η ίδρυση μιας μικρής εταιρείας παραγωγής. Φανταστείτε στο τέλος της ταινίας να εμφανίζεται στους τίτλους η φράση «Ubuntu Production». Αυτή η προοπτική μου φαίνεται πολύ ελκυστική.
- ⊗ FM: Μου αρέσει πολύ κι εμένα.
- ⊗ AM: Για φανταστείτε: «εταιρεία παραγωγής με έδρα το Ελσίνκι της Φινλανδίας, η οποία ανήκει σε μαύρες γυναίκες». Μπορείτε να το διανοηθείτε;
- ⊗ FM & RT: Ναι, μπορούμε ήδη να σχηματίσουμε την εικόνα.
- ⊗ AM: Το δεύτερο σκέλος της ιδέας είναι ένα φεστιβάλ ταινιών. Να μπορούμε να οργανώνουμε εργαστήρια που απευθύνονται σε ανθρώπους που δεν έχουν οικονομική άνεση. Θα ήταν πολύ σημαντικό να το κάνουμε αυτό, είτε δωρεάν είτε έναντι ενός συμβολικού ποσού.
- ⊗ FM: Σχετικά με την ιδέα του φεστιβάλ, θα ήταν πολύ πιο εύκολο να αφιερώσουμε μια ολόκληρη μέρα σε πάνελ με συζητήσεις. Έτσι θα κρατούσαμε μια ωραία ισορροπία ανάμεσα στις προβολές, δίνοντας όμως την ίδια βαρύτητα στις συζητήσεις – κάτι που κάνουμε ήδη, αλλά όχι όσο θα θέλαμε. Ένας από τους στόχους μου για μας ως ομάδα είναι να δώσουμε όσο το δυνατόν μεγαλύτερη έμφαση στις συζητήσεις αυτές και στην επίγειαση της ταινίας, η οποία αναδύεται όταν πια την έχουμε χωνέψει.
- ⊗ RT: Να προσθέσω κάτι, πρώτα απ' όλα σχετικά με τους στόχους – σχετικά με τη συλλογιστική μας και το γιατί κάνουμε ό,τι κάνουμε, που το καλύψαμε στη συζήτηση για τις φιλοδοξίες. Αυτή η συλλογιστική θα μπορούσε να εξαπλωθεί και να περάσει σε άλλες

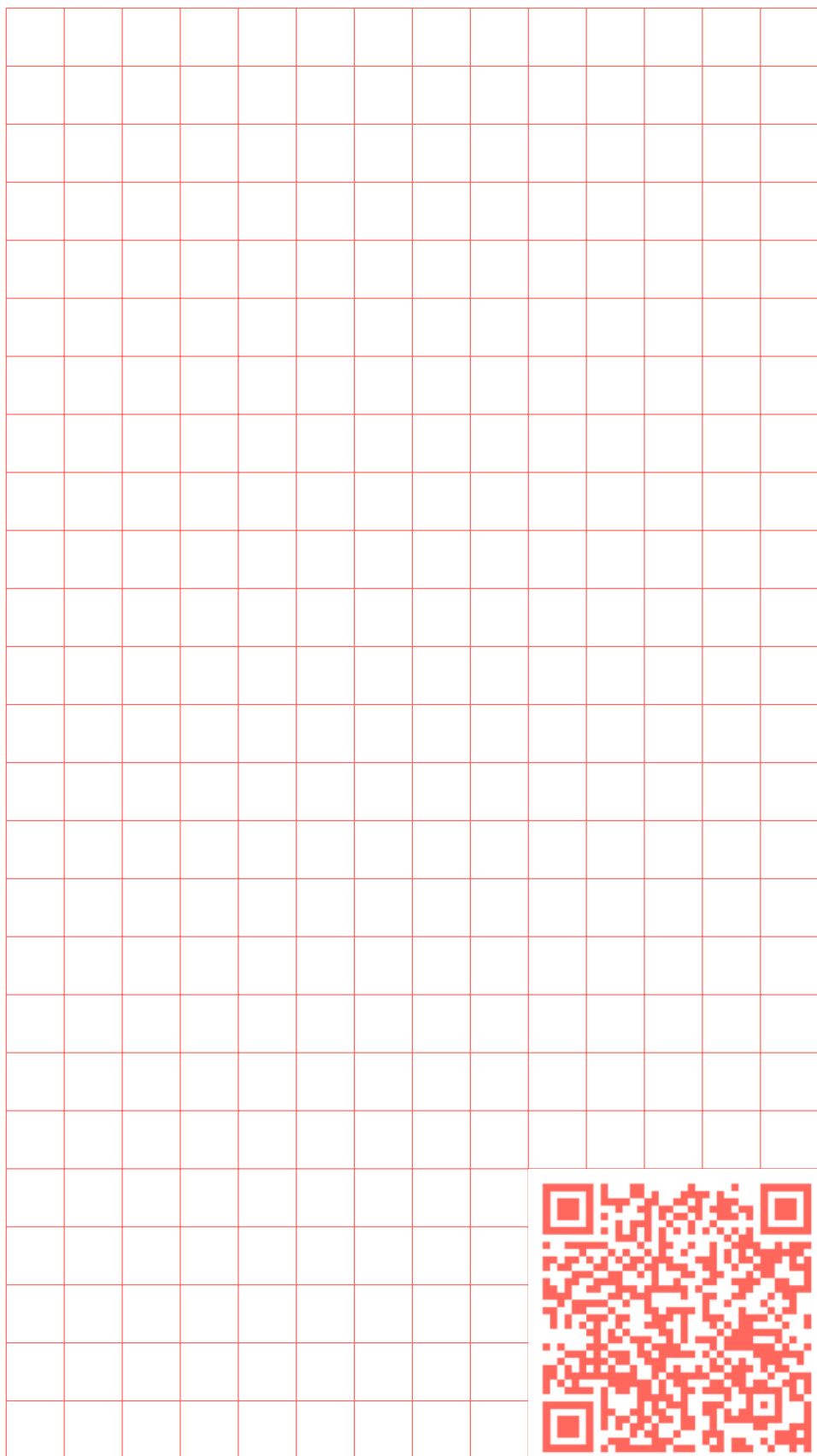
ENG→P.62

ENG→P.63

ENG→P.63

ENG→P.64

- κοινότητες για να την εφαρμόσουν, γιατί προφανώς εμείς είμαστε μόνο τρεις και δεν μπορούμε να βρισκόμαστε παντού, αλλά θα θέλαμε επίσης να εκπαιδευτεί ο κόσμος σε πολλά και διάφορα ζητήματα. Αυτό θα ήταν ένα είδος στόχου για μένα, μαζί με τις διαφορετικές συνεργασίες με τις διαφορετικές οργανώσεις, ώπου να γίνουμε ένα είδος «μητέρας οργάνωσης» για πολλές ανερχόμενες κοινότητες.
- ⊗ FM: Και η εναλλαγή στα είδη των συνεργασιών και των συνεργατών θα μπορούσε να αναδείξει τη δουλειά τους, μιας που εμείς θα είμαστε ένα είδος ξενιστή που θα τους προσφέρει μια πλατφόρμα για να παρουσιάσουν την τέχνη τους, τα προϊόντα τους, θα μπορούσαμε να δουλέψουμε μαζί και με αυτόν τον τρόπο δηλαδή.
- ⊗ AM: Ένας από τους στόχους μου είναι να μπορέσουμε κάποια στιγμή να κάνουμε τέτοιου είδους δράσεις και στο σπίτι μας, ίσως στη Ρουάντα. Όταν θα έχουμε πια εδραιώσει κάτι για να καταφέρουμε να εξηγήσουμε στους ανθρώπους «αυτό κάνουμε» – νομίζω πως μια τέτοια ιδέα θα τα 'σπαγε. Να πηγαίναμε στην Άκρα και να κάναμε μια υπαίθρια προβολή· να πηγαίναμε στη Ρουάντα και να κάναμε το ίδιο και εκεί. Καθώς εκεί έχουν ήδη τις δικές τους δράσεις, θα μπορούσαμε να συνεργαστούμε και να γνωρίσουμε ανθρώπους από άλλες χώρες που κάνουν δουλειά με την κοινότητα. Φίλη, μιλάμε για όλη την υφήλιο.
- ⊗ FM: Εντελώς. Να μεγαλώνουμε συνέχεια, να κάνουμε δράσεις σ' όλο τον κόσμο.



ISBN: 978-618-85684-0-2

EVERY CINEMA



Μουσιδώρα