



ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ

HOMAGES

Yvonne Rainer

Η πολιτική σκέψη ενός
καθημερινού σώματος
The political intellect of
an everyday body



YVONNE RAINER

γ.1934, Σαν Φρανσίσκο, Καλιφόρνια, Ηνωμένες Πολιτείες

της Erin Brannigan

Οι ταινίες μου πάντα είχαν σκοπό να επιφέρουν σύγχυση με κάποιον τρόπο. (Yvonne Rainer)¹

Η χορεύτρια, χορογράφος, περφόρμερ, σκηνοθέτις και συγγραφέας Yvonne Rainer, που ξεκίνησε να κάνει χορογραφίες το 1961 και γύρισε την πρώτη της ταινία το 1967, είναι ηγετική μορφή στην ιστορία της νεοϋορκέζικης αβανγκάρντ από την άποψη και των γραπτών και της πρακτικής της.² Η Rainer παρείχε ένα σχολιασμό των επιρροών που προηγήθηκαν των δικών της αισθητικών στόχων και εξέφρασε το δικό της έργο μέσα από πρακτική και επεξηγηματικό λόγο, καθιερώνοντας τη θέση της ως ζωτικού παράγοντα στην αβανγκάρντ της Νέας Υόρκης από τις αρχές της δεκαετίας του '60 έως τα μέσα της δεκαετίας του '90. Την περίοδο αυτή έκανε δώδεκα ταινίες, περιλαμβανομένων βιβλίων μικρού μήκους ταινιών για περφόρμανς πολυμέσων (τις οποίες εκείνη αποκαλεί «κινηματογραφημένες χορογραφικές ασκήσεις»)³, καθώς και μεγάλου μήκους ταινιών. Σύμφωνα με τη Rainer, το ενδιαφέρον της για το χορό και τον κινηματογράφο εκδηλώθηκε όταν εγκατέλειψε την ηθοποιία στην ηλικία των 25. Είναι αναμφίβολα μια χορογράφος που είχε τόσα κινηματογραφικά σημεία αναφοράς όσα και χορογραφικά, και τούτο καταδεικνύεται από τη χρήση της προβολής στο σκηνοθετικό της έργο και τη λόγια χρήση κινηματογραφικών αναφορών στο σκηνοθετικό της έργο.⁴ Εκείνο που συνδέει το χορευτικό έργο της Rainer με το κινηματογραφικό είναι μια έντονη κριτική των συμβάσεων της τέχνης και μια εις βάθος εξέταση του ρόλου της περφόρμανς. Η περφόρμανς είναι κεντρικής σημασίας για όλες τις πλευρές του έργου της Rainer* η ίδια αναφέρεται στην περφόρμανς ως τη θεματική των ταινιών της και η Peggy Phelan περιγράφει τα γραπτά της ως «ρητορικές περφόρμανς».⁵

Οι γονείς της Rainer ήταν μετανάστες – η μητέρα της Πολωνοεβραία και ο πατέρας της Ιταλός («αναρχικός και ελαιοχρωματιστής στο επάγγελμα») – που εγκαταστάθηκαν στο Σαν Φρανσίσκο. Η Rainer περιγράφει τον εαυτό της ως ένα συνεσταλμένο παιδί που του άρεσε να διαβάσει, την δε παιδική της ηλικία ως «μέσα στην κατάθλιψη».⁶ Γύρω στα 15, άρχισε να πηγαίνει με τον αδελφό της σε συγκεντρώσεις αναρχοσοσιαλιστών όπου έγινε φίλη με κάποιον Νεοϋορκέζο που επισκέπτονταν την πόλη. Στα είκοσί της, η Rainer «βρέθηκε» στη δραματική σχολή στο Theater Arts Colony του Σαν Φρανσίσκο, αλλά ύστερα από μια σειρά απογοητεύσεων μετακόμισε στη Νέα Υόρκη μ' έναν ζωγράφο, τον Al Held. Εκεί άρχισε ν' ασχολείται με το χώρο των εικαστικών τεχνών και συνέχισε να παρακολουθεί μαθήματα υποκριτικής, στη σχολή Herbert Berghof αυτή τη φορά, όπου της είπαν ότι «παραίτηταν διανοουμένη». Η Rainer ξεκίνησε ένα πρόγραμμα εκπαίδευσης στη Σχολή της Martha Graham στα 25 της, και ασχολόταν αποκλειστικά με το χορό με την υποστήριξη των γονιών της. Τον ελεύθερο της χρόνο τον περνούσε στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, παρακολουθώντας κλασικές κινηματογραφικές ταινίες. Συνέχισε την εκπαίδευσή της με την Merce Cunningham και κατόπιν έγινε μέλος μιας ανεπίσημης κολεκτίβας που συναντιόταν στα στούντιο της Cunningham και δούλευαν μαζί και έκαναν περφόρμανς μεταξύ τους.

Η Yvonne Rainer έγινε κεντρική μορφή του αμερικανικού μεταμοντέρνου κινήματος χορού, και ιδιαίτερα της δραστηριότητας που περιέβαλλε το πολιτιστικό κέντρο Judson Church. Ακολουθώντας το παράδειγμα της Merce Cunningham, το Χοροθέατρο Judson δεχόταν καλλιτέχνες που ασχολούνταν με άλλες τέχνες. Η σκηνοθεσία ήταν ιδιαίτερα κυρίαρχη στις εκδηλώσεις του Χοροθέατρου Judson και η Sally Banes περιγράφει το πεδίο αυτό ως μία «βασική παραφυάδα» της ομάδας.⁷ Ένα κινηματογραφικό έργο, της τακτικής συνεργάτριας Elaine Summers και άλλων, άνοιξε την πρώτη περφόρμανς στο Judson και η σειρά των εκδηλώσεων περιελάμβανε και άλλες προβολές, όπως την ταινία Woton's Wake που γύρισε ο Brian De Palma το 1963 (που παρωδεί τη Maya Deren μεταξύ άλλων).⁸ Ο Peter Wollen και η Vicky Allan έχουν γράψει ότι οι πειραματικοί κινηματογραφιστές πάντοτε «ενδιαφέρονταν για τις αναλογίες που υφίστανται ανάμεσα στο χορό και τον κινηματογράφο ως κινητικές τέχνες και άλλες τέχνες που βασίζονται στο χρόνο»,⁹ και στην περίπτωση των δεκαετιών του '60s και του '70, οι στρατηγικές της χορογραφίας και του φιλμ/βίντεο μπορούν να θεωρηθούν συνακόλουθες των δύο τεχνών που τροφοδοτούν και αναπτύσσουν η μία την άλλη. Οστόσο, τελικά, η Rainer δηλώνει ότι οι επιρροές της βρίσκονταν έξω από το χώρο του πειραματικού κινηματογράφου* ότι γνώριζε το έργο της Maya Deren και κινηματογραφιστών όπως οι Stan Brakhage και Kenneth Anger, αλλά ότι «οι ιδέες δεν με συνάρπαζαν με τον τρόπο που με συνάρπαζαν οι ιδέες του [John] Cage για τη μουσική και τις καλλιτεχνικές πρακτικές της δεκαετίας του '60».¹⁰

Η Yvonne Rainer ήταν μία από τις πρώτες επαγγελματίες του χορού που επέστρεψαν συλλήβδην στο «καθημερινό σώμα» ως εναλλακτική απέναντι στο «σώμα του περφόρμερ» που επιδεικνύει επιδεξιότητα και δεξιότητες. Η χορογραφικές καινοτομίες της Rainer συνδύαζαν κινήσεις που παρέκκλιναν εντελώς από το λειτουργικό ή το σκόπιμο μ' έναν τόνο καθημερινής συμπεριφοράς. Αυτό οδήγησε στην ανάπτυξη μιας ομαλής, αντιδραματικής διατύπωσης, η οποία έθετε υπό αμφισβήτηση την παραδοσιακή σκοπιμότητα πίσω από την περφόρμανς, με τον χορευτή να εμφανίζεται ως «ουδέτερος πράττων». Έτσι, η Rainer δημιουργεί μια ένταση ανάμεσα στις ίδιες τις πράξεις (μη μιμητικό, χορογραφημένο περιεχόμενο) και τον τόνο της εκτέλεσής τους (πεζή συμπεριφορά, μη δεξιολογική)* μια ένταση ανάμεσα στο περιεχόμενο και την περφόρμανς. Το ενδιαφέρον αυτό για τη σχέση ανάμεσα στο περιεχόμενο και τις ιδέες περί «περφόρμανς», καθώς και το αντίκτυπο της πάνω σ' αυτό που η Phelan αποκαλεί «τη σχέση ανάμεσα στο θέαμα και τον θεατή»,¹¹ δεν έπαψε να υφίσταται στο κινηματογραφικό έργο της Rainer.

Οι ταινίες της Rainer έχουν αναλυθεί κυρίως μέσα από ένα φεμινιστικό ή πρωτοποριακό πλαίσιο και η καριέρα της έχει θεωρηθεί ως μία γραμμική πρόοδος με «προβλήματα» τα οποία προέκυπταν καθώς ο χορός της δουλεύονταν μέσα από τις ταινίες της. Η θέση της Rainer ως καινοτόμου στην πρακτική του κινηματογράφου μπορεί να ανιχνευτεί στη μετατόπισή της από μια τέχνη στην άλλη κατά την οποία έφερνε ιδέες και στρατηγικές από τον μεταμοντέρνο χορό, τις εικαστικές τέχνες και τη μουσική σύνθεση στο αβανγκάρντ κινηματογραφικό γίνεσθαι της Νέας Υόρκης. Μια από τις πιο πολυσυζητημένες όψεις της μετατόπισης της Rainer από το χορό στον κινηματογράφο στρέφεται γύρω από την αναδιαμόρφωση που επέφερε στη σχέση περφόρμερ-θεατή. Το πρότζεκτ αυτό ξεκίνησε με τη μάχη της Rainer εναντίον ενός ναρκισσιστικού-ηδονοβλεπτικού προτύπου της χορευτικής

YVONNE RAINER

b.1934, San Francisco, California, United States

by Erin Brannigan

My films always were meant to confound in a certain way. (Yvonne Rainer)¹

Dancer, choreographer, performer, filmmaker and writer Yvonne Rainer, who began choreographing in 1961 and made her first film in 1967, is a key figure in the story of the New York avant-garde in terms of both her writing and practice.² Rainer provided a commentary on the influences that preceded her own aesthetic objectives and articulated her own project through practice and explicatory discourse, establishing her position as a key player within the New York avant-garde from the early 1960s through to the mid-nineties. During this period she produced twelve films, including silent short works for multimedia performances (which she calls “filmed choreographic exercises”) as well as features. According to Rainer, her fascination with dance and film emerged simultaneously when she moved on from acting at 25. She is certainly a choreographer who had as many film reference points as choreographic, evidenced in her use of projection in her stage work and her erudite use of cinematic quotation in her film work.⁴ What links Rainer's dance and film work is an intense critique of disciplinary conventions and a profound interrogation of the role of performance. Performance is central to all aspects of Rainer's work; she herself refers to performance as the subject matter in her films and Peggy Phelan describes her writings as “rhetorical performances”.⁵

Rainer's parents were migrants, her mother Polish-Jewish (“a potential stage mother”) and her father Italian (“an anarchist and a house painter”), who settled in San Francisco. Rainer describes herself as a shy child who liked to read and her childhood as “depressed”.⁶ At around 15 she started attending socialist-anarchist meetings with her brother where she made friends with some visiting New Yorkers. At 20 Rainer “fell into” acting school at the Theater Arts Colony in San Francisco, but after some frustrations there she moved to New York with a painter, Al Held. There she became involved in the visual arts scene and continued acting classes, now at the Herbert Berghof school where she was told she was “too intellectual”. Rainer started full-time training at the Martha Graham School at 25 and danced full-time with the support of her parents, spending her spare time at the Museum of Modern Art watching film classics. She moved on to Merce Cunningham's classes and then became part of an informal collective meeting in the Cunningham studios who would work together and perform for each other.

Yvonne Rainer became a central figure in the American postmodern dance movement, specifically the New York activity surrounding the venue, Judson Church. Following Merce Cunningham's lead, Judson Dance Theatre was inclusive of artists working in other disciplines. Filmmaking was particularly predominant at Judson Dance Theatre events and Sally Banes describes this area as a “key outgrowth” of the group.⁷ A film work, by regular contributor Elaine Summers and others, opened the very first Judson performance and within the series there were other screenings including Brian De Palma's 1963 film, Woton's Wake (which parodies Maya Deren among other things).⁸ Peter Wollen and Vicky Allan have written that experimental filmmakers have always been “interested in analogies between dance and film as kinetic and time-based art forms”,⁹ and in the case of the '60s and '70s, choreographic and film/video strategies can be discussed as concomitant with the two disciplines informing and elaborating on each other. Rainer ultimately states, however, that her influences were from outside the experimental film scene; that she was familiar with the work of Maya Deren and filmmakers such as Stan Brakhage and Kenneth Anger, but “the ideas didn't really turn me on the way that [John] Cage's ideas in music and '60s art practices had.”¹⁰

Yvonne Rainer was one of the first dance practitioners to make a wholesale return to the ‘everyday body’ as an alternative to the ‘performing body’ which displays skills and virtuosity. Rainer's choreographic innovations involved combining movements that completely digress from the functional or purposeful with the tone of an everyday attitude. This led to the development of an even, anti-dramatic phrasing, challenging the traditional intentionality behind performance with the dancer appearing as a ‘neutral doer’. Rainer thus set up a tension between the actions themselves (non-mimetic, choreographed content) and the tone of their execution (pedestrian attitude, non-virtuosic); a tension between content and performance. This interest in the relation between content material and notions of ‘performance’, and its impact on what Phelan terms “the relation between spectacle and spectator”,¹¹ continued in Rainer's film work.

Rainer's films have mainly been analysed from within a feminist or avant-garde framework, and her career has been viewed as a linear progression with ‘problems’ that emerged in her dancing being worked through in her films. Rainer's position as an innovator within film practice, pre-empting major shifts in both feminist discourse and avant-garde film movements, can be traced to her shift across disciplines bringing ideas and strategies from postmodern dance, visual arts and musical composition to the avant-garde film scene in New York. One of the most discussed aspects of Rainer's shift from dance to film has circled around her reconfiguration of the performer/spectator relation. This project began with Rainer's battle against a narcissistic/voyeuristic model of dance performance, a critique that had ideological repercussions for the dance audience. Rainer's choreography was freed from the exclusivity of virtuosic dance; an ‘everybody’ was performing and this thrilled as many people as it shocked. A new relation between performer and spectator was achieved through a suppression of spectacle in the dancer's activity on stage, a kinetic familiarity with the corporeal performance, challenging phrasing that evened out dramatic crescendos and an aversion of the dancer's gaze. Spectatorial ‘reconditioning’ was achieved through the very construction and execution of the dances, was built into the performance, inserting into her work an inherent socio-political challenge.

The continuities between Rainer's performance strategies on stage and on screen are enlightening given the radical break she was making with contemporary trends in avant-garde film. If Rainer's films explore “the ways in which art was undemocratic, ideological, fraught with problems related to power and authority, and decidedly mediated”,¹² she had already undertaken an exploration of such issues within her choreographic work. The sense of continuity within and across Rainer's two bodies of work comes from the continual questioning of meaning construction and presentation through performance, whether on the level of the actions of performers or the total performance comprising of the constituent elements of the work.

της μετατόπισης της Rainer από το χορό στον κινηματογράφο στρέφεται γύρω από την αναδιאμόρφωση που επέφερε στη σχέση περφόρμερ-θεατή. Το πρότζεκτ αυτό ξεκίνησε με τη μάχη της Rainer εναντίον ενός ναρκισιστικού-ηδονοβλεπτικού προτύπου της χορευτικής περφόρμανς, μιας κριτικής που είχε ιδεολογικές επιπτώσεις για το χορευτικό κοινό. Η χορογραφία της Rainer απελευθερώθηκε από την αποκλειστικότητα του δεξιοτεχνικού χορού· στη σκηνή βρισκόταν ο «καθένας», κι αυτό ήταν εξίσου συναρπαστικό όσο και σκανδαλιστικό. Μια νέα σχέση μεταξύ του περφόρμερ και του θεατή επιτεύχθηκε μέσα από μια καταστολή του θαύματος που ενυπήρχε στη δραστηριότητα του χορευτή επί σκηνής, μια κινητική οικειότητα με τη σωματική περφόρμανς, μια προκλητική διατύπωση που ισοπέδωνε τα δραματικά κρεσέντο και μια αποστροφή για το βλέμμα του χορευτή. Η 'αποκατάσταση' των θεατών επιτεύχθηκε μέσα από την ίδια την κατασκευή και την εκτέλεση των χορών, ενσωματώνοντας στην περφόρμανς, εισάγοντας στο έργο της μια εγγενή κοινωνικοπολιτική πρόκληση.

Η συνοχή ανάμεσα στις στρατηγικές της Rainer που αφορούν την περφόρμανς στη σκηνή και στην οθόνη είναι διαφανής, δεδομένης της ριζικής ρήξης στην οποία είχε προβεί με ταυτόχρονες τάσεις του αβανγκάρντ κινηματογράφου. Αν οι ταινίες της Rainer εξερευνούν «τους τρόπους με τους οποίους η τέχνη ήταν αντιδημοκρατική, ιδεολογική, γεμάτη προβλήματα σε σχέση με τη δύναμη και την εξουσία, και αναμφισβήτητα μεσολαβούμενη»,¹² η ίδια είχε ήδη αναλάβει τη διερεύνηση τέτοιων ζητημάτων μέσα από τη χορογραφική της δουλειά. Η αίσθηση της συνοχής μέσα και μεταξύ των δύο έργων [του χορευτικού και του κινηματογραφικού] της Rainer προέρχεται από την αδιάκοπη αμφισβήτηση της δομής και της παρουσίας των νοημάτων μέσα από την περφόρμανς, είτε αυτή γίνεται στο επίπεδο των πράξεων των χορευτών είτε της συνολικής περφόρμανς που αποτελείται από τα συστατικά μέρη του έργου. Η Rainer αποδομεί τη λεία επιφάνεια της κινηματογραφικής δομής και ασκεί κριτική στην πολιτική πλευρά των σχέσεων θεατή-περφόρμερ εξετάζοντας τα βασικά συστατικά της συσκευής, με τον ίδιο τρόπο που είχε αποδομήσει τις συμβάσεις του σύγχρονου χορού σε σχέση με την περφόρμανς, δηλαδή ρυθμίζοντας τον τόνο και τη διατύπωση της χορογραφίας στο επίπεδο της βασικής μονάδας. Οι διάφοροι συνδυασμοί και οι ανιφάνσεις της μορφικής κίνησης, της εικόνας, του ομιλούμενου ή γραπτού κειμένου, του ήχου και της προοπτικής του χώρου, και η σχέση του προβαλλόμενου υλικού με τις προσδοκίες του ακροατηρίου, είναι ένα πεδίο το οποίο οι ταινίες της Rainer διαρκώς εξετάζουν.¹³

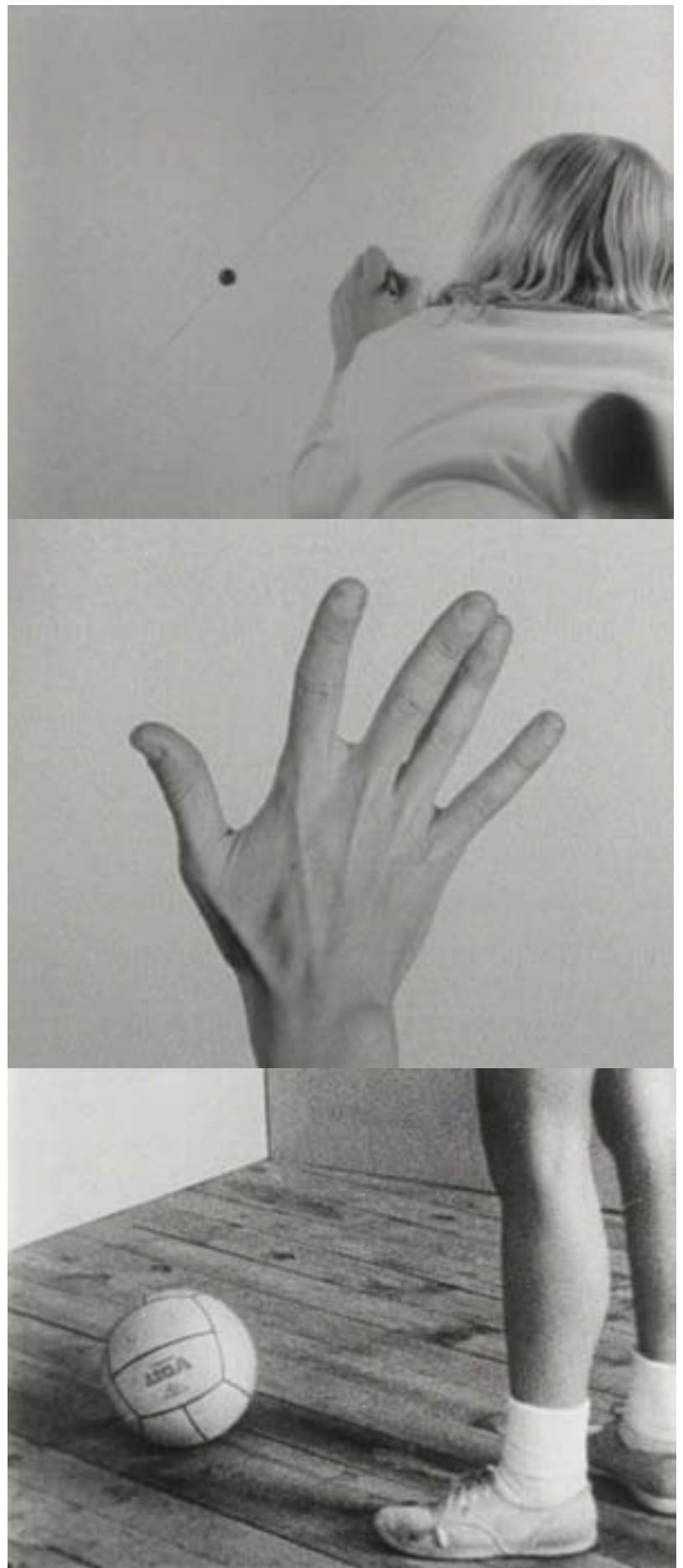
Το ενδιαφέρον της για τη σχέση μεταξύ του περιεχομένου και των ιδεών περί 'περφόρμανς', αυτό που η Peggy Phelan περιγράφει ως «την κυριολεκτική διερεύνηση από πλευράς της Rainer των αποσυνδέσεων μεταξύ της μορφής και του περιεχομένου», μπορεί να ερμηνευτεί σε σχέση με την αφήγηση στις ταινίες της Rainer. Συχνά η Rainer συζητά κάτι το οποίο θα μπορούσαμε να το πούμε ένα παιχνίδι με τη 'μετάδοση' του παραστατικού στο επί της οθόνης έργο της μέσα στο πλαίσιο της εξέτασης των κινηματογραφικών στοιχείων της αφήγησης και του χαρακτήρα. Το 1978, η Rainer μίλησε στο International Forum on Avant-Garde Film, όπου συζήτησε τις απαιτήσεις της αφηγηματικής σκηνοθεσίας και περιέγραψε ένα είδος ταινίας που περιέχει «και αφηγηματικά και μη αφηγηματικά χαρακτηριστικά»:

Για παράδειγμα, μια σειρά γεγονότων που εμπεριέχουν τις απαντήσεις στο πότε, πού, γιατί, ποιον, δίνει τη θέση της σε μια σειρά από εικόνες, ή ίσως και μία μοναδική εικόνα, η οποία, λόγω της εμμονικής επαναληπτικότητας ή της παρατεταμένης της διάρκειας ή της ρυθμικής της προβλεψιμότητας ή ακόμα και της ακνησίας της, αποσυνδέεται από την ιστορία και εισέρχεται σε μια άλλη σφαίρα, ως την πούμε κατάλογο, επίδειξη, λυρισμό, ποιήση ή καθαρή έρευνα. Το έργο τώρα ταξιδεύει ελεύθερο, χωρίς το βάρος της τελικής κορύφωσης, του χαμένου θησαυρού, της εξόφλησης των λογαριασμών, της μελλοντικής αλήθειας· υπάρχει μονάχα στο παρόν. Ή ίσως ένα έργο που ξεκινά ως στοχαστικό, που πραγματεύεται το βάθος, την ψυχική διάθεση... ξαφνικά αλλάζει την πυκνότητά του, οικειοποιούμενο στοιχεία του μελοδράματος.

Η αναδιάταξη που επιφέρει η Rainer στις συμβάσεις της κινηματογραφικής παραγωγής και των προσδοκιών που γεννά, θέτει υπό αμφισβήτηση το είδος του κινηματογράφου της ψευδαίσθησης και του αποκλεισμού βάσει μιας διάταξης της παραγωγής, αυτό που η Rainer αποκαλεί την «τυραννία» της «κυρίαρχης μορφής αφήγησης». Αυτό που περιγράφει η Rainer στην παραπάνω αναφορά, αυτές οι εικόνες που επαναλαμβάνουν, παρατείνουν, δημιουργούν ρυθμό και παγώνουν, οδηγούν σ' έναν εναλλακτικό κινηματογράφο που ποτέ δεν καταργεί εντελώς τις συνδέσεις του με τις αφηγηματικές συμβάσεις. Αυτά τα 'χορογραφικά' στοιχεία που παίζουν με την κίνηση κατά μήκος του χώρου και του χρόνου καταδεικνύουν το ενδιαφέρον της Rainer για την κινηματογραφική κίνηση πέρα από τις κινήσεις της παραγωγής,¹⁴ ενεργοποιούνται όμως μόνον όταν σκοντάφτουν στην αφηγηματικότητα που αποκτά ολόενα και μεγαλύτερη σημασία σ' ολόκληρο το έργο της Rainer. Η Rainer συχνά μνημονεύει στα γραπτά της τον Jean Luc Godard και η επιρροή του γίνεται αναμφίβολα αισθητή σε αυτές τις στρατηγικές που δουλεύουν το χώρο μεταξύ του αφηγηματικού και του μη αφηγηματικού με λεπτομερή και εκλεπτυσμένο τρόπο.

Στο Lives of Performers, η πρώτη μεγάλη ταινία της Rainer και αυτή που δείχνει πιο καθαρά τη μετατόπισή της από το χορό στον κινηματογράφο, η απόσταση από τις συμβάσεις του αφηγηματικού κινηματογράφου και η κριτική των παραδοσιακών θεωριών περί θεατή είναι αδιαμφισβήτητη. Η ταινία αυτή, που έχει συχνά θεωρηθεί ως ένα είδος πρώιμου 'σκαριφήματος' μέσα στο έργο της Rainer το οποίο δεν έχει ολοκληρώσει τη μετατόπιση από τη σκηνή στην οθόνη, απογυμνώνει τις θεμελιώδεις στρατηγικές της Rainer οι οποίες στη συνέχεια θα υποστηρίξουν το ολόενα και πιο πολιτικοποιημένο περιεχόμενό της. Στο Lives of Performers δεν υπάρχει κάποια υψηλότερη τάξη ή σκοπός που δομεί τη δράση στην οθόνη και τα στοιχεία και τα μέρη της ταινίας έχουν συρραφεί σαν τις αναλλοίωτες χορευτικές φράσεις· σε κανένα μέρος δεν δίνεται μεγαλύτερη αξία, η μουσική δεν υποτάσσεται στην εικόνα, δεν υπάρχει ένας κεντρικός χαρακτήρας με τον οποίο να ταυτίζομαστε. Η λέει ότι οι δύο ιδέες που πλαισιώνουν το Lives of Performers είναι ο «χορός και η συναισθηματική ζωή», και η ταινία πράγματι στρέφεται γύρω από τις επί και εκτός της σκηνής, φανταστικές και μη φανταστικές δραστηριότητες μιας ομάδας χορευτών-περφόρμερ. Πλάνα από χορευτικές πρόβες, δραματικές αναπαραστάσεις, φωτογραφίες και ταμπλό βιβάν εμφανίζονται με φόντο μια ηχητική μπάνα που σχολάζει και διατρέπει τη δράση.

Όπως λέει και η ίδια, «αν και έρχονται στη επιφάνεια φορτισμένες καταστάσεις», στο Lives of Performers, «δεν μπορείς να παρακολουθήσεις την ιστορία» στην ταινία. Οι καταστάσεις αυτές δημιουργούνται μέσα από μια έκθεση των ιδιωτικών και συναισθηματικών ζώων των χαρακτήρων μέσα από το ομιλούμενο κείμενο και ορισμένες σκηνές και εικόνες. Αλλά



The continuities between Rainer's performance strategies on stage and on screen are enlightening given the radical break she was making with contemporaneous trends in avant-garde film. If Rainer's films explore "the ways in which art was undemocratic, ideological, fraught with problems related to power and authority, and decidedly mediated",¹² she had already undertaken an exploration of such issues within her choreographic work. The sense of continuity within and across Rainer's two bodies of work comes from the continual questioning of meaning construction and presentation through performance, whether on the level of the actions of performers or the total performance comprising of the constituent elements of the work. Rainer deconstructs the smooth surface of cinematic construction and critiques the politics of its spectator/performer relations by interrogating the basic components of the apparatus, just as she had deconstructed the performance conventions of contemporary dance by adjusting the tone and phrasing of the choreography at the level of the basic unit. The various combinations and contradictions of figural movement, image, spoken or printed text, sound and spatial perspective, and the relation of this on-screen material to audience expectation, is an area for constant interrogation in Rainer's films.¹³

An interest in the relation between content and notions of 'performance', what Peggy Phelan

Όπως λέει και η ίδια, «αν και έρχονται στη επιφάνεια φορτισμένες καταστάσεις», στο *Lives of Performers*, «δεν μπορείς να παρακολουθήσεις την ιστορία» στην ταινία. Οι καταστάσεις αυτές δημιουργούνται μέσα από μια έκθεση των ιδιωτικών και συναισθηματικών ζώων των χαρακτήρων μέσα από το ομιλούμενο κείμενο και ορισμένες σκηνές και εικόνες. Αλλά οποιαδήποτε αίσθηση αφήγησης ή μυθοπλασίας ανατρέπεται. Τα αληθινά ονόματα των ερμηνευτών χρησιμοποιούνται και μπλεφάρουν μεταξύ τους, και ο ρεαλισμός της ονομασίας των ερμηνευτών επηρεάζει τις ερωτικές σχέσεις και τα χαρακτηριστικά των προσωπικοτήτων που θα μπορούσαμε να τους θεωρήσουμε υπαρκτά πρόσωπα. Αυθόρμητα, προσωπικά και ρεαλιστικά στοιχεία αντιπαραβάλλονται με τα κατασκευασμένα και θεατρικά ώστε να ανατρέπεται συνεχώς οποιαδήποτε επίμονη αίσθηση μυθοπλασίας. Τα επίπεδα των ερμηνευτών τελικά προκαλούν σύγχυση. Ωστόσο, παρά το παιχνίδι της με την ιδέα του 'χαρακτήρα', η Rainer δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει το μελόδραμα ή την κωμωδία εκεί που θεωρεί ότι αρμόζει. Αλλά οι μελοδραματικές πλευρές της ταινίας – συζητήσεις για τον έρωτα, την επιθυμία και τη σεξουαλική επαφή, σκηνές συναισθηματικής ταύτισης, ερωτικά τρίγωνα – εξσορροπούνται από τη φιλική προσέγγιση που ανατρέπει προσδοκίες ως προς το κινηματογραφικό είδος. Η ανατροπή αυτή είναι ιδιαίτερα έντονη ως προς την απόσταση που δημιουργεί ο σχολιασμός των πράξεων.

Το παρακάτω απόσπασμα υπερθεματίζει τα σχόλια της Rainer σχετικά με τη χρήση υπερβολικών κινηματογραφικών κινήσεων στη μετατόπιση της προόδου της ταινία από το οριζόντιο προς κάτι πιο 'κάθετο':

Όταν η αφήγηση φαίνεται πως παύει να λειτουργεί στις ταινίες μου, είναι απλώς γιατί εκεί έχει υπαχθεί σε άλλους προβληματισμούς, όπως στις απηγήσεις που δημιουργεί η επανάληψη, η σιωπή, ο υπαινιγμός, η παρατεταμένη διάρκεια, ο αποστασιοποιητικός λόγος και το αποστασιοποιητικό καθράκισμα, η 'αμήχανη' κίνηση της κάμερας, κλπ. Παρά να εντάσσονται στην ιστορία, αυτά τα πράγματα καμιά φορά αντικαθιστούν την ιστορία.

Συχνά, οι τάξεις της κινηματογραφικής κίνησης στο *Lives of Performers* όχι μόνο διακόπτουν αλλά καταπνίγουν οποιαδήποτε πιθανότητα οριζόντιας ορμής στην ταινία. Για παράδειγμα, το παρατεταμένο πλάνο της Valda με το όρι αρχιγέν σκίαστρά της ξεπερνά οποιαδήποτε σημασιολογική λειτουργία. Υπάρχουν επίσης μεγάλα διαστήματα ακινησίας στην ταινία, είτε μέσα από το πιάγμα της δράσης είτε από πλάνα ή ραπ της κάμερας πάνω σε φωτογραφίες. Η σκηνοθέτις ξοδεύει πολύτιμο φιλμ κινηματογραφώντας φωτογραφίες, περιλαμβανομένων εικόνων από μια περφόρμανς χορού την οποία είχαν δώσει οι ερμηνευτές λίγο πριν ξεκινήσουν τα γυρίσματα της ταινίας, ενώ οι ανακατασκευές εικονογραφημένων συνθέσεων για την κάμερα είναι παράξενες και ανησυχαστικές. Το *Lives of Performers* τελειώνει με μια σειρά από ταμπλό βιβλίων, που «αναπαριστούν μια σειρά από δημοσιευμένες φωτογραφίες από ένα σενάριο της ταινίας Pandora's Box.» Η κίνηση και η ακινησία υπάρχουν για τις δικές τους χορογραφικές ιδιότητες, ανεξαρτήτως των αφηγηματικών επιπαγών. Μια επιρροή της Rainer σ' αυτές τις πρώιμες ταινίες η οποία δεν έχει ιδιαίτερης προσοχής είναι ο ρόλος της διευθύντριας φωτογραφίας Babette Mangolte, που έχει μόλις φτάσει από τη Νέα Υόρκη και ετοιμάζεται να συνεργαστεί με την Chantal Ackerman.¹⁵ Η Mangolte θα αποτελέσει ένα σύνδεσμο ανάμεσα στη Rainer και την καινοτόμο σκηνοθετιδα της οποίας η προσοχή στην περφόρμανς στην οθόνη και στην αντι-αφηγηματική ταινία κάνουν το έργο της συναφές προς αυτό της Rainer.

Ο χορός ως ένα είδος περφόρμανς αλλά και μια χορογραφική προσέγγιση άλλων τύπων μορφικής και κινηματογραφικής κίνησης αποτελούν στοιχεία του *Lives of Performers*, ενώ οι γνώσεις χορογραφίας της Rainer είναι ίσως πιο εμφανείς παρά ποτέ σ' αυτήν την πρώτη της μεγάλου μήκους ταινία. Η ίδια περιγράφει το σενάριο γι' αυτήν την ταινία ως κάτι σαν χορογραφικές οδηγίες, που σκιαγραφούν «συγκροτήσεις και ανασυγκροτήσεις» και αναφέρεται στο ενδιαφέρον της για τις επενέργειες της κίνησης και της ακινησίας ως συνέπεια της εποχής που χόρευε. Αλλά η Rainer έχει ήδη ολοκληρώσει τη μετατόπιση προς ένα πιο κινηματογραφικό είδος σωματικής περφόρμανς. Σχετικά με αυτή τη ρύθμιση, η Rainer γράφει:

Δεν απέρριπτα απλώς ένα ολόκληρο λεξιλόγιο τυποποιημένης κίνησης και συμπεριφοράς, καταλαβαίνοντας ενστικτωδώς ότι ορισμένες παραχωρήσεις θα έπρεπε να γίνουν για να μοιάζουν τα πράγματα 'σαν ζωντανά'. Ως επί το πλείστον, οι ομιλώντες ερμηνευτές μου έκαναν αυτό που οι άνθρωποι, ή οι χαρακτήρες, κάνουν τόσο συχνά «στο σινεμά»: κάθονταν, έτρωγαν, περπατούσαν στο δρόμο, έκαναν ποδήλατο, κοίταζαν πράγματα, κλπ. Αν χόρευε κάποιος στις πρώτες μου ταινίες, ο λόγος ήταν επειδή του είχα αναθέσει το επάγγελμα του 'χορευτή'.

Κι ενώ υπάρχουν χορευτές που πράγματι χορεύουν στο *Lives of Performers*, εδραιώνεται μια ισορροπία ανάμεσα στις κινήσεις του δράματος και τις κινήσεις που ταυτοποιούνται ως 'χορός'. Διάφορες είσοδοι μιας «πρωταγωνίστριας» (Valda Setterfield) σ' ένα δωμάτιο κατά τη διάρκεια μιας παράστασης πάνω στη σκηνή, μοντάρονται μαζί και εστιάζουν την προσοχή μας στην σωματική περφόρμανς μέσα από την επανάληψη και την παραλλαγή. Η ίδια γυναίκα κάνει ένα 'όλοσ' στο φως ενός προβολέα, σχηματίζοντας σχήματα με τα χέρια της, κι αυτή η συλιζαρισμένη κίνηση έχει τον ίδιο παραστατικό τόνο και την ίδια ανεξήγητη λειτουργία όπως και το προηγούμενο παράδειγμα.

Ο ρόλος της χορογραφίας έμελλε να αλλάξει σ' όλη τη διάρκεια της κινηματογραφικής

An interest in the relation between content and notions of 'performance', what Peggy Phelan terms "Rainer's literal exploration of the disconnections between form and content", can be read in relation to narrative in Rainer's films. Rainer often discusses what could be called a play with the 'transmission' of the performative in her screen work within the context of her interrogation of the cinematic elements of narrative and character. In 1978, Rainer spoke at The International Forum on Avant-Garde Film, discussing the demands of narrative filmmaking and describing a type of film that contains "both narrative and non-narrative characteristics":

For example, a series of events containing answers to when, where, why, whom, gives way to a series of images, or maybe a single image, which, in its obsessive repetitiveness or prolonged duration or rhythmic predictability or even stillness, becomes disengaged from story and enters this other realm, call it catalogue, demonstration, lyricism, poetry or pure research. The work now floats free of ultimate climax, pot of gold, pay-off, future truth, existing solely in the present. Or perhaps a work that starts out being meditative, concerned with resonance, mood... suddenly changes its density by appropriating elements of melodrama.

Rainer's rewiring of the conventions of cinematic production and generic expectation challenge the kind of cinema of illusion and exclusion based on an ordering notion of production, what Rainer calls the "tyranny" of the "predominating form of narrative". What Rainer is describing in the quote above, these images that repeat, prolong, create rhythm, freeze, result in an alternative cinema that never completely gives over its connections with narrative conventions. These 'choreographic' elements that play with movement across space and time demonstrate Rainer's interest in cinematic motion beyond movements of production,¹⁴ but are only 'activated' when they bump up against the narrativity that becomes more and more important across Rainer's oeuvre. Rainer often cites Jean Luc Godard in her writing and his influence is certainly felt in these strategies that work the space between the narrative and non-narrative in a detailed and sophisticated way.

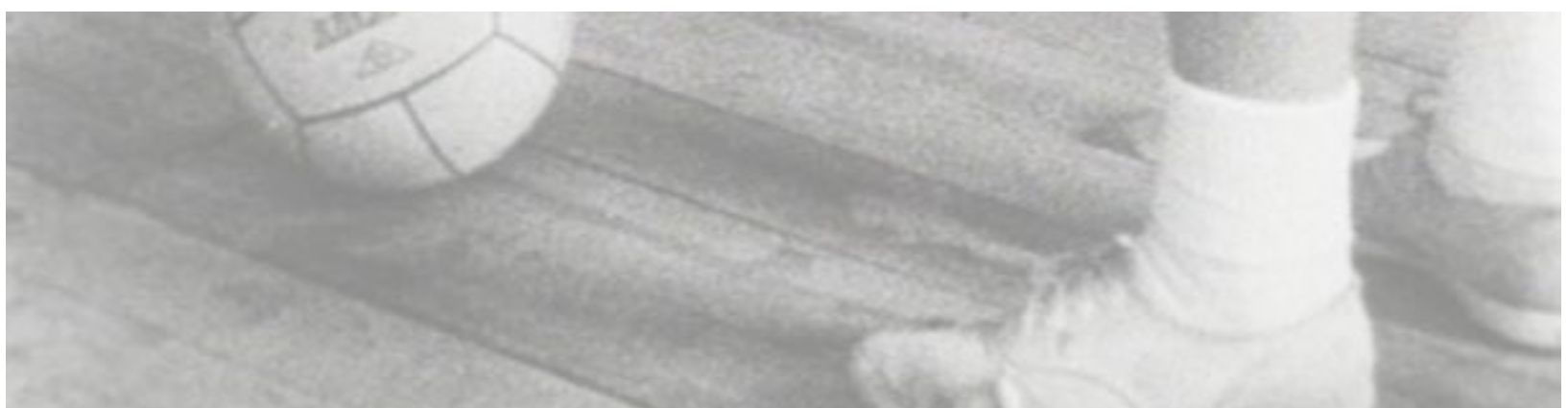
In *Lives of Performers*, Rainer's first full-length film and the one that most clearly demonstrates her shift from dance to film, the distance from narrative cinematic conventions and critique of traditional spectatorial positions is pronounced. Often considered as a kind of early 'sketch' within Rainer's oeuvre that hasn't quite made the shift from stage to screen, this film lays bare Rainer's founding strategies that will go on to support her increasingly political content. In *Lives of Performers* there is no higher order or purpose structuring the action on screen and the elements and sections of the film are strung together like her uninflected dance phrases; no single part is given more value, the score is not subservient to the visuals, there is no central character with whom we identify. Rainer says the two ideas that frame *Lives of Performers* are "dance and emotional life", and the film does revolve around both the on and off-stage, fictional and non-fictional activities of a group of dancer/performers. Footage of dance rehearsals, dramatic enactments, photo stills and tableaux vivants are set against a sound score that comments on and runs across the action.

As Rainer puts it, "although a very loaded set of circumstances begins to emerge" in *Lives of Performers*, "you cannot follow the story" in the film. These circumstances are created through an exposition of the characters' private and emotional lives via the spoken text and certain enacted scenes and images. But any sense of a fictional narrative is thwarted; the performers' real names are used and are consequently mixed around, and the degree of realism in the naming of the cast bleeds into the romantic involvements and character attributes which could be mistaken as real. Spontaneous, intimate and realistic elements are set against the contrived and theatrical to subvert any persistent sense of the fictional; the layering of performances is confounding. Despite this play on notions of 'character', Rainer doesn't balk from the use of melodrama or comedy on screen whenever she sees fit. But the melodramatic aspects of the film – talk of love, desire and sexual contact, scenes of emotional intimacy, love triangles – are countered by the filmic treatment which thwarts genre expectations. This subversion is particularly pointed in the distance that the commentary on the actions creates.

The following quotation reiterates Rainer's comments above regarding the use of excessive cinematic movements in shifting the progression of the film from the horizontal to something more 'vertical':

Where narrative seems to break down in my films is simply where it has been subsumed by other concerns, such as the resonances created by repetition, stillness, allusion, prolonged duration, fragmented speech and framing, 'self-conscious' camera movement, etc. Rather than being integrated into the story, these things at times replace the story.

Often, the orders of cinematic movement in *Lives of Performers* not only interrupt, but overwhelm any possibility of a horizontal drive in the film. For instance, the prolonged shot of Valda in her newly arrived sun visor exceeds any signifying function. There is also a substantial amount of stillness in the film, either through the freezing of action or shots of/pans over photographs. The director spends precious film stock on still photographs including images from a dance performance that the cast were involved in just prior to the film being made, and her reconstructions of pictorial compositions for the camera is strange and disturbing. *Lives of Performers* ends with a series of tableaux vivants, "re-enacting the series of published production stills from a scenario of Pandora's Box." Movement and stillness exist for their own



Ο ρόλος της χορογραφίας έμελλε να αλλάξει σ' όλη τη διάρκεια της κινηματογραφικής καριέρας της Rainer. Σε σχέση με το *Journeys from Berlin/1971*, η Rainer λέει:

Όποτε τα απομεινάρια της χορογραφίας και του χορού στο έργο μου εμφανίζονται μάλλον στο πλαίσιο μιας κάποιας προσοχής προς τη σωματικότητα και έχουν υπαχθεί στην κίνηση της κάμερας, το καθάρισμα και το μοντάζ... Στο *Journeys from Berlin* έκανα πρόβες... για πάνω από εννιά μήνες και κάθε χειρονομία ήταν χορογραφημένη μέχρι και το τελευταίο ανοιγόκλειμα του ματιού.¹⁶

Εν τέλει, υπήρξε μια αυξανόμενη μετατόπιση προς τον διάλογο στο σκηνοθετικό έργο της Rainer, κάτι που εκείνη αποκαλούσε «πες, προσανατολισμένες προς τις γλώσσες, στρατηγικές των ταινιών μου», δίνοντας για παράδειγμα το *Kristina Talking Pictures* (1976), όπου οι χαρακτήρες κάθονται στο κρεβάτι και κυριολεκτικά «μπουρδολογούν για σαράντα λεπτά». Μέχρι να φτάσουμε στο *Journey from Berlin/1971* (1980), ο Noel Carroll κηρύσσει επανάσταση στην αμερικανική αβανγκάρντ κινηματογραφική σκηνή και την εμμονή της με τη δομή, δηλώνοντας πως σ' αυτή την ταινία «η γλώσσα είναι πιο σημαντική από την εικόνα».

Η ανατρεπτικές στρατηγικές της Rainer σε σχέση με την κινηματογραφική μορφή αποτέλεσαν το υπόβαθρο, όχι μόνο για τη δική της φιλοσοφική και φεμινιστική θεματική, αλλά και για ένα ολοένα διευρυνόμενο πεδίο μικρών και μεγάλων κοινωνικοπολιτικών προβληματισμών από την πολιτική διάσταση της αγοράς ακινήτων στη Νέα Υόρκη ως την κλινική δαιμονοποίηση της κλιμακτηρίου. Όπως γράφει ο Adrian Martin, η Rainer πάντα υπήρξε «μια σκληρή, επικριτική, αιώνια σκεπτικιστική πολιτική καλλιτέχνης»,¹⁷ αλλά είναι επίσης κάποια η οποία ποτέ δεν διαπράττει το μέγα αμάρτημα να χάνει την αίσθηση του χιούμορ της. Ο σχολιασμός της Rainer χαρακτηρίζεται πάντα από σκεπτικισμό και ειρωνεία παρά από κυνισμό και απαισιοδοξία: θέλει να προκαλέσει, όχι να αποξενώσει.



ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Yvonne Rainer, *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1999, σ.75.
 - 2 Το πρώτο χορογραφημένο σόλο της Rainer ήταν το *Three Satie Spoons* (1961) και ήταν και η πρώτη της ταινία που γυρίστηκε για περφόρμανς, το *Volleyball* (1967). Το πρώτο της άρθρο δημοσιεύτηκε το 1965 και έχει πάμπολλα άρθρα και κάμποσα βιβλία στο ενεργητικό της.
 - 3 *Work: 1961-73*, New York, New York University Press, 1974, σ.209.
 - 4 Κάποιες από τις πρώτες ταινίες της Rainer, περιλαμβανομένων των *Volleyball* και *Hand Movie* (1968) γυρίστηκαν για να προβληθούν στη διάρκεια περφόρμανς. Η Rainer κάνει αναφορές σε ταινίες όπως τα *Pandora's Box*, *Psycho* και *Caught* στις ταινίες της και κάνει επίδειξη της γνώσης της κινηματογραφικών συμβάσεων και κλισιά, όπως π.χ. όταν χρησιμοποιεί έναν υπερβολικά μελοδραματικό τρόπο ερμηνείας σε ορισμένες σκηνές.
 - 5 Peggy Phelan, "Yvonne Rainer: From Dance to Film", στο Rainer 1999, σ.4
 - 6 Rainer 1999, σ.47-8. Οι βιογραφικές πληροφορίες πάρθηκαν από τη συνέντευξη της Lyn Blumenthal με τη Rainer, "On Art and Artists: Yvonne Rainer", Profile 4:5, Φθινόπωρο 1984, ανατύπωση της Rainer 1999.
 - 7 Sally Banes, *Writing Dancing: in the Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, New England, 1994, σ.224.
 - 8 *Οπ. ττ.* σ.216
 - 9 Peter Wollen και Vicky Allan, "A-Z of Cinema: D-Dance", *Sight and Sound*, τχ. 6, Σεπτ. 1996, σ.30
 - 10 Rainer 1999, σ.71. Η Rainer δεν αναφέρεται στην *Deren* ως επιρροή παρά πολύ αργότερα στην πορεία της καριέρας της, το 1997: Η επιρροή ήταν απολύτως συνειδητή από πλευράς μου. Αν κοιτάξεις σημεία του μοντάζ στο *Kristina Talking Pictures*, είναι παρόμοια με τα *At Land* της *Deren*. Όπως η σκηνή όπου τρέχει στην παραλία και οι κινήσεις της μοιάζουν να είναι συνεχείς αλλά το τοπίο αλλάζει από πλάνο σε πλάνο.
 - 11 Peggy Phelan, "Feminist Theory, Poststructuralism and Performance", *The Drama Review* 32:1, Άνοιξη 1988, σ.111-2.
 - 12 Jonathan Walley, "From Objecthood to Subject Matter: Yvonne Rainer's Transition from Dance to Film", *Senses of Cinema*, #18, Ιαν.-Φεβ. 2002, σ.7.
 - 13 Η Phelan γράφει σχετικά με την πρόθεση της Rainer: «Να ξανασχεδιάσεις τη σχέση ανάμεσα στο Εγώ και στον άλλο, στο υποκείμενο και το αντικείμενο, στον ήχο και τη εικόνα, στον άνδρα και τη γυναίκα, στον θεατή και τον ερμηνευτή, είναι τρομερά δύσκολο». (Phelan 1988, σ.125)
 - 14 Εδώ αντλήω από το μοντέλο του κινηματογράφου παραγωγής του Jean-François Lyotard στο "Acinema", *Wide Angle*, τχ.2 (3), 1978.
 - 15 Ο Mangolte ήταν ο διεύθυντής φωτογραφίας στα *Lives of Performers* και *Film about a Woman Who...* (1974) και συνεργάστηκε με την Chantal Akerman στα *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) και *News from Home* (1976).
 - 16 Rachel Fensham και Jude Walton, "Naming Myself: an interview with Yvonne Rainer", *Writings On Dance* #7, Χειμώνας 1991, σ.17-8.
 - 17 Adrian Martin, *Melbourne Sun Herald*, 5 Αυγούστου, 1990
- ΣΗΜΕΙΩΣΗ: Το άρθρο αυτό εμφανίστηκε με άλλη μορφή στη βάση δεδομένων *Great Directors* στο *Senses of Cinema* www.sensesofcinema.com

Η Erin Brannigan είναι ερευνήτρια στο χώρο του χορού και του φιλμ, και ιδιαίτερα στα σημεία επαφής μεταξύ της θεωρίας του χορού και του κινηματογράφου, στην οποία έκανε και το διδακτορικό της. Είναι επίσης επιμελήτρια του φεστιβάλ ταινιών χορού *ReelDance: International Dance on Screen Festival* και μέλος της συντακτικής ομάδας του περιοδικού *RealTime*.

also a substantial amount of stillness in the film, either through the freezing of action or shots of/pans over photographs. The director spends precious film stock on still photographs including images from a dance performance that the cast were involved in just prior to the film being made, and her reconstructions of pictorial compositions for the camera is strange and disturbing. *Lives of Performers* ends with a series of tableaux vivants, "re-enacting the series of published production stills from a scenario of Pandora's Box." Movement and stillness exist for their own choreographic qualities, independent of narrative demands. One influence on Rainer in these early films that has not received much attention is the role of cinematographer Babette Mangolte, recently arrived to New York and prior to working with Chantal Akerman.¹⁵ Mangolte provides a link between Rainer and the innovative Paris-based film director whose attention to screen performance and anti-narrative film movement makes her work of relevance.

Both dance as a type of performance along with a choreographic approach to other types of figural and filmic movement feature in *Lives of Performers*, and Rainer's choreographic background is perhaps most evident in this her first feature film. She describes the script for this film as being like choreographic directions, outlining "groupings and regroupings" and points to her interest in the effects of movement and stillness as a result of her "dance days". But Rainer has already made the shift toward a more cinematic type of physical performance. On this adjustment Rainer writes:

I was not only jettisoning a whole lexicon of formalized movement and behaviour, realizing instinctively that certain concessions to 'lifelikeness' would have to be made. For the most part my speaking performers would be doing what people, or characters, so often do in 'the movies': sit around, eat, walk down the street, ride bicycles, look at things etc. If they danced in my early films, I gave them good reason assigning them the occupation 'dancer'.⁽⁹³⁾

While dancers do dance in *Lives of Performers*, an equality is established between the movements of drama and movements identified as 'dance'. Various entries by a "protagonist" (Valda Setterfield) into a room during a stage performance are cut together and draw our attention to the physical performance through repetition and variation. The same woman performs a 'solo' in a spotlight, creating shapes with her arms, and this stylised movement has the same performative tone and inexplicable function as the previous example.

The role of choreography would change throughout Rainer's film career. In relation to *Journeys from Berlin/1971*, Rainer says:

So I guess the remnants of choreography and dance in my work manifest themselves in a certain kind of attention to physicality and have been subsumed by movement of the camera, framing and montage... In *Journeys from Berlin* I rehearsed... for over nine months and every gesture was choreographed down to the blink of an eye.¹⁶

Ultimately there was an increasing shift toward dialogue in Rainer's film work, what she called "the language-oriented strategies of my films" and giving the example of *Kristina Talking Pictures* (1976) where characters sit up in bed and literally "yap for forty minutes". By the time we get to *Journey from Berlin/1971* (1980), Noel Carroll declares a revolution in the structurally obsessed American avant-garde film scene, stating that in this film "language is more important than image".

Rainer's subversive strategies regarding film form have provided the groundwork for, not only her philosophical and feminist subject matter, but an ever-broadening field of socio-political concerns both large and small; from the politics of New York real estate to the clinical demonising of menopause. As Adrian Martin writes, Rainer has always been "a tough, critical, ever sceptical political artist",¹⁷ but she is also one who never commits the cardinal sin of losing her sense of humour. Rainer's commentary is always characterised by scepticism and irony rather than cynicism or pessimism; she wants to provoke, not alienate.

enlightening given the radical break she was making with contemporaneous trends in avant-garde film. If Rainer's films explore "the ways in which art was undermined, ideological, fraught with problems related to power and authority, and decidedly mediated",¹² she had already undertaken an exploration of such issues within her choreographic work. The sense of

NOTES

- 1 Yvonne Rainer, *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1999, p.75.
- 2 Rainer's first choreographed solo was *Three Satie Spoons* (1961) and her first film made for a performance, *Volleyball* (1967). Her first article was published in 1965 and she has numerous articles and several books to her credit.
- 3 *Work: 1961-73*, New York, New York University Press, 1974, p.209.
- 4 Some of Rainer's early films, including *Volleyball* and *Hand Movie* (1968) were made to be projected during performance. Rainer references films such as *Pandora's Box*, *Psycho* and *Caught* in her films and flaunts her fluency in cinematic conventions and clichés, for example, employing a self-consciously melodramatic mode of performance in some scenes.
- 5 Peggy Phelan, "Yvonne Rainer: From Dance to Film", in Rainer 1999, p.4
- 6 Rainer 1999, pp.47/8. Biographical information is taken from Lyn Blumenthal's interview with Rainer, "On Art and Artists: Yvonne Rainer", Profile 4:5, Fall 1984, reproduced in Rainer 1999.
- 7 Sally Banes, *Writing Dancing: in the Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, New England, 1994, p.224.
- 8 *Ibid*, p.216
- 9 Peter Wollen and Vicky Allan, "A-Z of Cinema: D-Dance", *Sight and Sound*, Vol 6, Sept 1996, p.30
- 10 Rainer 1999, p.71. Rainer does refer to *Deren* as an influence much later in her career, in 1997:

The influence was quite conscious on my part. If you look at some of the editing in *Kristina Talking Pictures*, it's right out of *Deren's At Land*. Like the scene where she is running on the beach, and her movements seem to be continuous but the landscape changes from shot of shot.(260)

- 11 Peggy Phelan, "Feminist Theory, Poststructuralism and Performance", *The Drama Review* 32:1, Spring 1988, p.111/2.
 - 12 Jonathan Walley, "From Objecthood to Subject Matter: Yvonne Rainer's Transition from Dance to Film", *Senses of Cinema*, #18, Jan/Feb 2002, p.7.
 - 13 Phelan writes of Rainer's task; "Redesigning the relation between self and other, subject and object, sound and image, man and woman, spectator and performer, is enormously difficult" (Phelan 1988, p.125)
 - 14 Here I am drawing on Jean-François Lyotard's model of the cinema of production in, "Acinema", *Wide Angle*, Vol.2 (3), 1978.
 - 15 Mangolte was the cinematographer for *Lives of Performers* and *Film about a Woman Who...* (1974) and worked with Chantal Akerman on *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) and *News from Home* (1976).
 - 16 Rachel Fensham and Jude Walton, "Naming Myself: an interview with Yvonne Rainer", *Writings On Dance* #7, Winter 1991, pp.17/8.
 - 17 Adrian Martin, *Melbourne Sun Herald*, August 5, 1990
- NOTE: This article appeared in a different form in the *Great Directors* database at *Senses of Cinema* www.sensesofcinema.com

Erin Brannigan's research area is dance and film, in particular, the points of contact between dance and film theory in which she did her PhD. She is also the curator of *ReelDance: International Dance on Screen Festival* and is on the *RealTime* editorial team.

films

Five Easy Pieces

(48' συνολική διάρκεια/total running time)

Μια συλλογή πέντε πρώιμων μικρού μήκους ταινιών που γυρίστηκαν από το 1966 έως το 1969.

A compilation of five early short films made between 1966 and 1969.

Hand Movie

Σκηνοθεσία / Direction: Yvonne Rainer

Κάμερα / Camerawork: William Davis

ΗΠΑ 1966, 8mm, ασπρόμαυρη, βωβή, 5' / USA 1966, 8mm, b&w, silent, 5'

Κοντινό πλάνο ενός χεριού, του οποίου τα δάχτυλα χορεύουν έναν αισθησιακό χορό.

Close-up of a hand, the fingers of which enact a sensuous dance.

Volleyball (Foot Film)

Σκηνοθεσία / Direction: Yvonne Rainer

Κάμερα / Camerawork: Bud Wirtschafter

ΗΠΑ 1967, 16mm, ασπρόμαυρη, βωβή, 10' / USA 1967, 16mm, b&w, silent, 10'

Μια μπάλα του βόλεϊ κυλά μέσα στο κάδρο και σταματά. Δυο πόδια με αθλητικά παπούτσια, που τα βλέπουμε από τα γόνατα και κάτω, μπαίνουν στο κάδρο και στέκονται δίπλα στη μπάλα. Το ίδιο πλάνο επαναλαμβάνεται από διαφορετική γωνία λήψης.

A volleyball ball is rolled into the frame and comes to rest. Two legs in sneakers, seen from the knees down, enter the frame and stand beside it. Cut to new angle, same characters and actions.

Rhode Island Red

Σκηνοθεσία / Direction: Yvonne Rainer

Κάμερα / Camerawork: Roy Levin

ΗΠΑ 1968, 16mm, ασπρόμαυρη, βωβή, 10' / USA 1968, 16mm, b&w, silent, 10'

Δέκα λεπτά μέσα σ' ένα τεράστιο κοτέτσι. Ten minutes in an enormous chicken coop.

Trio Film

Σκηνοθεσία/Direction: Yvonne Rainer

Κάμερα/Camerawork: Phill Niblock

ΗΠΑ, 1968, 16mm, ασπρόμαυρη, βωβή, 13'/USA 1968, 16mm, b&w, silent, 13'

Με τους / With: Steve Paxton, Becky Arnold

Ένας γυμνός άνδρας και μία γυμνή γυναίκα αλληλεπιδρούν μεταξύ τους και μ' ένα μεγάλο άσπρο μπαλόνι μέσα σ' ένα λευκό σαλόνι.

Two nudes, a man and a woman, interact with each other and a large balloon in a white living room.

Line

Σκηνοθεσία / Direction: Yvonne Rainer

Κάμερα / Camerawork: Phill Niblock

ΗΠΑ, 1969, 16mm, ασπρόμαυρη, βωβή, 10'/USA, 1969, 16mm, b&w, silent, 10'

Μια ξανθιά (Susan Marshall) με άσπρο παντελόνι και πουκάμισο αλληλεπιδρά μ' ένα κινούμενο στρογγυλό αντικείμενο και την κάμερα.

A blond woman (Susan Marshall) in white pants and shirt interacts with a moving round object and the camera.

+

Trio A

ΗΠΑ, 1978, 16mm, ασπρόμαυρη, βωβή, 10'30"

USA, 1978, 16mm, b&w, silent, 10'30"

Η ελικοειδής ιστορία μιας χορογραφίας-ορόσημου.

«Δούλεψα το Trio A μόνη μου για έξι μήνες το 1965. Ο χορός αποτελείτο αρχικά από μια πεντάλεπτη σεκάνς κίνησης που παρουσιάστηκε τελικά με τον τίτλο The Mind Is a Muscle, Part I στην Judson Church στις 10 Ιανουαρίου 1966. Εκεί το ερμηνεύσαμε εγώ, ο David Gordon και ο Steve Paxton ταυτόχρονα αλλά όχι συγχρονισμένα. Μια μεταβατική εκδοχή του The Mind Is a Muscle (Judson Church, 22 Μαΐου, 1966) ερμηνεύτηκε από τους William Davis, David Gordon και Steve Paxton. Στο τελευταίο τμήμα, που λεγόταν Lecture, ο Peter Saul εκτέλεσε μια μπαλεπική σόλο βερσιόν, δηλαδή με πιρουέτες και άλματα. Στην τελική βερσιόν (Anderson Theater, 11 Απριλίου 1968), το Trio A το ερμήνευσα εγώ με κλακέτες στην αρχική του εκδοχή στο τέλος της βραδιάς, ενώ οι Paxton, Gordon και Davis το ερμήνευσαν ως τρίο στην αρχή της.

Οι ατομικές σεκάνς διαρκούν από 4' έως 5', ανάλογα με τη σωματική διάθεση του κάθε χορευτή. Δύο πρωτεύοντα χαρακτηριστικά του χορού είναι η συνοχή του χωρίς μεταβολές στον τόνο και η επαγγή του σε ό,τι αφορά το βλέμμα. Τα μάτια πάντα αποφεύγουν να κοιτάζουν κατ' ευθείαν το κοινό μέσα από την ανεξάρτητη κίνηση που κεφαλιού ή το κλείσιμο των ματιών ή απλώς χαμηλώνοντας το βλέμμα. Αφότου ολοκληρώθηκε, το Trio A έχει υποστεί πολλές μετεναρκώσεις. Το 1967 το ερμήνευσα σόλο, ως έναν Convalescent Dance – αναρρωτικό χορό – (Angry Arts Week, Hunter Playhouse) [...]. Το 1970 εγώ και ορισμένα μέλη του Grand Union – οι Lincoln Scott, Steve Paxton, David Gordon, Nancy Green και Barbara Dilley – το ερμηνεύσαμε γυμνοί στην Judson Church, με αμερικανικές σημαίες του ενάμιση μέτρου δεμένες γύρω από τους λαιμούς μας, στα εγκαίνια του People's Flag Show (που οργανώθηκε από τους Jon Hendricks, Faith Ringgold και Jean Toche ως διαμαρτυρία για τη σύλληψη διαφόρων ανθρώπων που κατηγορήθηκαν για τη «βεβήλωση» της αμερικανικής σημαίας. Ανάμεσά τους ήταν και ο γκαλερίστας Stephen Radich, ο οποίος είχε εκθέσει το 1967 το έργο του γλύπτη Mark Morrel που «μίανε τη σημαία» και του οποίου η υπόθεση έφτασε μέχρι το Ανώτατο Δικαστήριο, που την απέρριψε λόγω μιας διαδικαστικής παρατυπίας). [...] Το 1971 η Pat Catterson το ερμήνευσε αντίστροφα (φορώντας όλα της τα ρούχα) σε μια βραδιά έργων της στο στούντιο της Merce Cunningham: αργότερα την ίδια χρονιά, εκείνη και μια ομάδα σπουδαστών της το ερμήνευσαν στο πεζοδρόμιο έξω από το δωμάτιο του νοσοκομείου όπου βρισκόμουν. Το 1972 ο Steve Paxton ερμήνευσε το Trio A για μια ώρα στη γκαλερί L'Attico της Ρώμης. Το 1973 το ενσωμάτωσα στην αφήγηση του multi-media έργου μου This is the story of a woman who. . . . Το 1978, πέντε χρόνια αφού έπαμα να δίνω παραστάσεις, το ερμήνευσα στο στούντιο της Merce Cunningham για μια ταινία 16mm (με παραγωγή την Sally Banes).

Η ζωή του Trio A για τα επόμενα 11 χρόνια μου διαφεύγει. [...] Στις 4 Οκτωβρίου 1999, το Trio A ερμήνευσαν στην Judson Church οι Pat Catterson, Y.R., Douglas Dunn, Steve Paxton και Colin Beatty ως Trio A Pressured. Η Pat Catterson το χόρευε αντίστροφα: οι Rainer, Dunn και Paxton ως τρίο: οι Y.R. και Beatty ως ντουέτο στο οποίο οι κινήσεις εκείνου βασίζονταν στο ότι έπρεπε να φαίνεται διαρκώς το πρόσωπό εκείνης: οι Catterson και Y.R. ως ντουέτο με τη συνοδεία του τραγουδιού In the Midnight Hour των Chambers Brothers.

Στις 3 Αυγούστου 2000, το Trio A Pressured #3 παρουσιάστηκε από μέλη του White Oak Dance Project στο πλαίσιο του προγράμματος PAST/forward, ενώ το φθινόπωρο του 2002 περιλήφθηκε στην περιοδεία ευρωπαϊκών πόλεων του White Oak. [...]"

Yvonne Rainer

The winding story of a landmark choreography.

"I worked on Trio A alone for six months in 1965. The dance consisted initially of a 5-minute sequence of movement that would eventually be presented as The Mind is a Muscle, Part I at Judson Church on January 10, 1966. There it was performed by me, David Gordon, and Steve Paxton simultaneously but not in unison. In an interim version of The Mind is a Muscle (Judson Church, May 22, 1966), it was performed by William Davis, David Gordon, and Steve Paxton. In the final section, called Lecture, Peter Saul executed a balletic solo version, i.e. with pirouettes and jumps. In the final version (Anderson Theater, April 11, 1968), Trio A was performed by me in tap shoes in its original version at the end of the evening, while Paxton, Gordon, and Davis performed it as a trio at the beginning.

The individual sequences last from 4' to 5', depending on each performer's physical inclination. Two primary characteristics of the dance are its unmodulated continuity and its imperative involving the gaze. The eyes are always averted from direct confrontation with the audience via independent movement of the head or closure of the eyes or simple casting down of the gaze.

Since its completion Trio A has undergone many incarnations. In 1967 I performed it solo as a Convalescent Dance (Angry Arts Week, Hunter Playhouse) [...]. In 1970 I and some members of the Grand Union – Lincoln Scott, Steve Paxton, David Gordon, Nancy Green, and Barbara Dilley – performed it in the nude at Judson Church with five-foot American flags tied around our necks during the opening of the People's Flag Show (organized by Jon Hendricks, Faith Ringgold, and Jean Toche as a protest against the arrest of various people accused of 'desecrating' the American flag, including gallery owner Stephen Radich, who had shown the 'flag-defiling' work of sculptor Mark Morrel in 1967 and whose case traveled all the way to the Supreme Court, where it was thrown out on a technicality). [...] In 1971 Pat Catterson performed it in reverse (now fully clothed) during her own evening of work at Merce Cunningham's studio; later that year she and a group of her students performed it on the sidewalk outside my hospital window. In 1972 Steve Paxton Performed Trio A for one hour at L'Attico Gallery in Rome. In 1973 I incorporated it into the narrative of my multi-media This is the story of a woman who. . . . In 1978, five years after I had stopped performing, I performed it in Merce Cunningham's studio for a 16mm film shoot (produced by Sally Banes).

The life of Trio A for the next eleven years eludes me. [...] On October 4, 1999, Trio A was performed at Judson Church by Pat Catterson, Y.R., Douglas Dunn, Steve Paxton, and Colin Beatty as Trio A Pressured. Pat Catterson danced it backwards; Rainer, Dunn, and Paxton as a trio; Y.R. and Beatty as a duet in which his movements were predicated on keeping her face in view; Catterson and Y.R. as a duet accompanied by The Chambers Brothers' In the Midnight Hour.

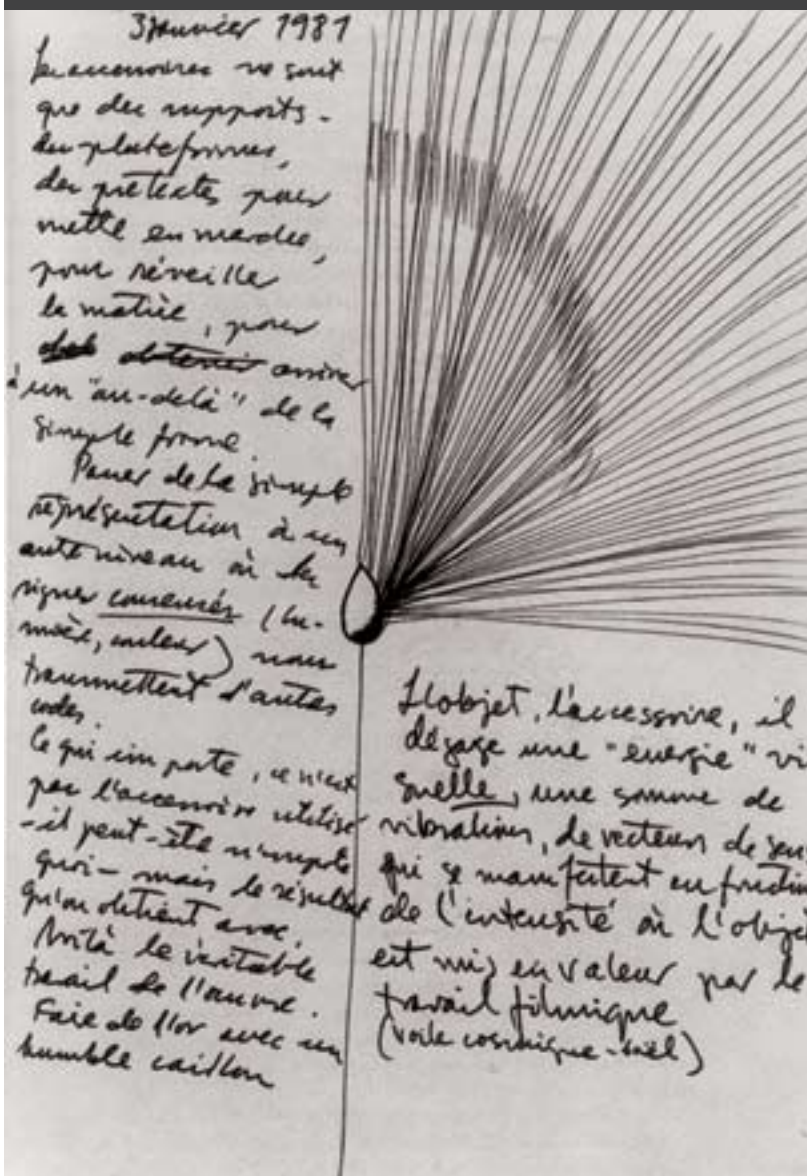
On August 3, 2000, Trio A Pressured #3 was performed by members of the White Oak Dance Project as part of the program PAST/forward and in the fall of 2002 it was included in a White Oak tour of European cities.

[...]"

Yvonne Rainer

Téo Hernandez

”Το φιλμ είναι ένα αίνιγμα”
“Film is an enigma”



Η αρχιτεκτονική του ονείρου ή το φιλμ είναι ένα αίνιγμα

Ναι, είναι εκατομμύρια αστέρια.

Κι εκατομμύρια αστέρια είναι δύο μάτια που τα κοιτούν.¹

Antonio Porchia

Κείμενο: **Κίνε**

Ο Τέο Hernandez διέτρεξε ταχύτατα το υπόγειο στερέωμα της γαλλικής κινηματογραφίας, αφήνοντας πίσω του ένα σγκώδες έργο –πάνω από εκατό ταινίες, γυρισμένες κυρίως σε Super 8, τριανταένα σημειωματάρια στοχασμών, δίχως να υπολογίζονται τα σενάρια, τα προσχέδια και τα απομεινάρια² των ταινιών του–, το οποίο παραμένει ακόμη απροσπέλαστο στο θεατή καθώς σταγιά προβάλλεται.

Ακολουθώντας την πρακτική του κινηματογραφιστή ως απόλυτου δημιουργού που αναλαμβάνει ολόκληρη τη διαδικασία συντέλεσης μιας ταινίας ως την τελική της μορφή, ο Hernandez συνθέτει ένα πολυσχιδές έργο που άλλοτε ακροπατεί στον απόλυτο παροξυσμό κι άλλοτε συμπτκνώνεται στην ιερατική στωικότητα, διαπερνώντας σαν ευθεία τα βασικά σημεία του σύμπαντός του: το χριστοπαθές ανδρικό σώμα, την αισθητική του μπαρόκ,³ την καθημερινότητα ως τελετουργία, για να καταλήξει στο θάνατο ως γιορτή μεταμόρφωσης.⁴

Γεννημένος στο Μεξικό το 1939, ο Hernandez σπουδάζει αρχιτεκτονική. Έρχεται σε επαφή με τον κινηματογράφο το 1959, αφενός μέσω της ίδρυσης μιας ομάδας, μαζί με το φίλο του Antonio Campomanes, με σκοπό τη δημιουργία ενός ανεξάρτητου κινηματογράφου στο Μεξικό, αφετέρου μέσω των προβολών στο Γαλλικό Ινστιτούτο της Λατινικής Αμερικής (I.F.A.L.) όπου διαμορφώνεται το κινηματογραφικό του αισθητήριο.

Το 1968 γυρίζει την πρώτη του ταινία κατά τη διάρκεια μιας σύντομης παραμονής στο Λονδίνο, το 14, Bina Gardens (9'), ενώ ακολουθεί ένα χρόνο αργότερα το Un film provocado por... (26'), γυρισμένο στο Παρίσι, όπου κι έχει εγκατασταθεί από το 1966. Στην πρώτη περίοδο της φιλμογραφίας του κινηματογραφεί μια σειρά ταινιών σε 8 mm στην Ταγγέρη και το Νότιο Μαρόκο, όπου ταξιδεύουν μαζί με τον Michel Nedjar, γλύπτη και κινηματογραφιστή, συνοδοιπόρο μέχρι το τέλος της ζωής του. Στα Images du bord de la mer (1969, 34'), Estrellas de ayer (1969, 7'), Michel là-bas (1970, 21') διακρίνονται ήδη οι θεματικές που επίμονα ανακυκλώνει στο έργο του: το κινηματογραφικό ημερολόγιο⁵, το πορτρέτο, η αγάπη για τη λογοτεχνία, το ταξίδι, η μυθολογία. «2ο σημειωματάριο, 19/12/81. Μετρό, 22:30. [...] Με τις ταινίες μου αναμινύω την ισπανική αυστηρότητα και τη βαρβαρότητα των Αζτέκων [...]».⁶

Το 1975, επιστρέφοντας από την εξάχρονη περιπλάνησή του με τον Nedjar στην Ανατολή και τη Λατινική Αμερική, ο Hernandez εγκαθίσταται πλέον μόνιμα στο Παρίσι, όπου, ένα χρόνο αργότερα, κινηματογραφεί την πρώτη του ταινία σε Super 8, την εμβληματική Salomé (1976, 70'), «έργο τελετουργικό, ιερατικό κι αγνό, χαρακτηριστικό της πρώτης του τεχνοτροπίας»⁷, παραισθητική παραλλαγή της χριστιανικής παράδοσης, μέσα από το πρίσμα του ομίπτυλου θεατρικού έργου, γραμμένου στα γαλλικά από τον Oscar Wilde την περίοδο 1891-1892. Είναι η εποχή που προβάλλει ο ίδιος τις ταινίες του σε αργή ταχύτητα χρησιμοποιώντας μια μικρή μηχανή προβολής, κομίζοντας στις εικόνες του μια ονερική αχλύ: «26ο σημειωματάριο, 07/04/83. Οδός Entrepôts, 14:20. [...] Το τελετουργικό της κινηματογραφικής προβολής είναι μία επανάληψη του καθημερινού τελετουργικού, του ύπνου και του ονείρου».⁸

Εκείνη την περίοδο, ο Hernandez συστειρώνεται μαζί με τους Stéphane Marti, Maria Klonaris, Katerina Thomadaki, Jakoboïs, Lionel Soukaz σε μία ομάδα κινηματογραφιστών, τη Σχολή του σώματος⁹ που –υπό την επίδραση των καλλιτεχνών της σωματικής τέχνης Gina Pane και Michel Journiac– εστιάζει στην αντίληψη του ανθρώπινου σώματος μέσα από την κινηματογραφική πράξη ως τελετουργία, αξιοποιώντας τις δυνατότητες που προσφέρει ο ελαφρύς εξοπλισμός του Super 8.¹⁰ «21ο σημειωματάριο, 08/04/90. Η όραση είναι μία φυσική προσπάθεια που εκδηλώνεται μέσω της ορμής ολόκληρου του σώματος».¹¹

Στην τετραλογία Le Corps de la Passion που αποτελείται από τις ταινίες Cristo (1977, 65'), Cristaux (1978, 70'), Lacrime Christi (1979-1980, 127'), Graal (1980, 77'), ο Τέο Hernandez εξετάζει τα πάθη του Ιησού ως αρχετυπική ιστορία που ερμηνεύει τη δυτική ηθική και κοσμοαντίληψη. «Αυτές οι τέσσερις ταινίες οικοδομούνται στη βάση ενός συνόλου αναφορών στο χριστιανικό μύθο ο οποίος γίνεται αντιληπτός όχι ως εικονογράφηση αλλά ως εξερεύνηση του οράματος του κόσμου [...]».¹² Σταδιακά, ο κινηματογράφος του Hernandez εππαχύνεται, η εικονολημία του απελευθερώνεται, αποκτώντας μια χρωματική ρευστότητα μέσα από τη νευρώδη χρήση της κάμερας και του γρήγορου μοντάζ –Corps abolì (1978, 24'), Maya (1978-1979, 95')–, τεχνική που αναπτύσσεται στις επόμενες ταινίες του ως χορογραφία της κινηματογραφικής μηχανής γύρω από το αντικείμενο που κινηματογραφείται: «18ο σημειωματάριο, 10/02/88. [...] Όταν κινηματογραφώ, [...] θέτω το σώμα μου σε ανισορροπία, στηριγμένος στο ένα πόδι. Λες και η επικίνδυνη αυτή ισορροπία μοιάζει να είναι απαραίτητη για την κινηματογραφική πράξη [...]».¹³

The architecture of the dream or film is an enigma

Yes, there are millions of stars.

And a million stars are two eyes looking at them.¹

Antonio Porchia

Text: **Kine**

Téo Hernandez shot across the subterranean firmament of French cinema, leaving behind him a voluminous oeuvre – over one hundred films, mostly in Super 8, thirty-one notebooks of meditations, and countless scripts, drafts and rushes² of his films – which still remains largely inaccessible to the viewer since it is so rarely screened.

Following the practice of the filmmaker as absolute creator who undertakes the entire process of making a film from its beginning to its final form, Hernandez produced a multifarious oeuvre, at times tiptoeing into pure paroxysm, at times being compressed into hieratic stoicism, piercing like a straight line the main points of its universe: the Christopathic male body, baroque aesthetics,³ the everyday as ritual, and ending up in death as a celebration of transformation.⁴ Born in Mexico in 1939, Hernandez studied architecture. He came in contact with film in 1959, on the one hand through the founding of a group, together with his friend Antonio Campomanes, with an aim to create independent cinema in Mexico, and on the other, through the screenings at the French Institute of Latin America (I.F.A.L.) which helped to develop his feel of cinema.

In 1968 he made his first film, 14, Bina Gardens (9'), during a brief sojourn in London. This was followed a year later by Un film provocado por... (26'), shot in Paris, where he had been living since 1966. During the first period of his filmography, he made a series of 8mm films in Tangiers and Southern Morocco, where he traveled with Michel Nedjar, a sculptor and filmmaker and Hernandez's companion to the end of his life. In Images du bord de la mer (1969, 34'), Estrellas de ayer (1969, 7'), and Michel là-bas (1970, 21'), one can already discern the themes that he persistently recycled in his oeuvre: the cinematic journal,⁵ the portrait, love of literature, the journey, mythology. "2nd notebook, 19/12/81. Metro, 22:30. [...] With my films I blend Hispanic austerity and the barbarity of the Aztecs [...]".⁶

In 1975, upon returning from his six-year wanderings with Nedjar through the East and Latin America, Hernandez settled permanently in Paris, where, one year later, he filmed his first film in Super 8, the emblematic Salomé (1976, 70'), "a ritualistic, hieratic and slow work, it is typical of his early style."⁷ Salomé was a hallucinatory variation of Christian tradition as seen through the prism of the play by the same title, written in French by Oscar Wilde between 1891-1892. This was the time when Hernandez screened his films himself, at slow speed, using a small projector and bringing to his images a dreamlike haze: "26th notebook, 07/04/83. Rue des Entrepôts, 14:20. [...] The ritual of the film screening is a repetition of the daily ritual, of sleeping and dreaming."⁸

During that period, Hernandez rallied together with Stéphane Marti, Maria Klonaris, Katerina Thomadaki, Jakoboïs, and Lionel Soukaz to form Une école du corps⁹ (A School of the Body) filmmakers' group, which – under the influence of the Body Art artists Gina Pane and Michel Journiac – focused on the perception of the human body through the cinematic act as a ritual, taking full advantage of the possibilities offered by the light equipment of Super 8. "21st notebook, 08/04/90. Vision is a natural effort expressed through the drive of the entire body."¹¹ In the Le Corps de la Passion tetralogy – consisting of the films Cristo (1977, 65'), Cristaux (1978, 70'), Lacrime Christi (1979-1980, 127'), and Graal (1980, 77') – Téo Hernandez examined the Passion of Christ as an archetypal story that interprets the West's morality and world view. "These four films are built at the base of a set of references to the Christian myth which is perceived not as an illustration but as an exploration of the vision of the world [...]".¹² Gradually, Hernandez's cinema speeds up and his photography becomes more free. The result is a color fluidity through the vigorous use of the camera and the fast-paced editing – Corps abolì (1978, 24'), Maya (1978-1979, 95'). In his subsequent films, this technique evolved into the choreography of the camera around the object which is being filmed: "18th notebook, 10/02/88. [...] When I'm filming, [...] I put my body in a state of imbalance, standing on one leg. It is as if this dangerous balance is necessary for the cinematic act [...]".¹³

Together with his friends and collaborators – Michel Nedjar, Jakoboïs, and Gaël Badaud – Hernandez set up the MétroBarbèsRochechou Art group, a name inspired by the metro station at Barbès, a district in the north of Paris where exoticism and the West converge. As a collective, they shot 4 à 4 MétroBarbèsRochechou Art (1980-1983, 65') and Grappe d'yeux (1982-1983, 13'), in which they filmed each other in a homosexual act carried out in a spirit of absolute freedom. Hernandez



Μαζί με τους φίλους και συνεργάτες του Michel Nedjar, Jakobois και Gaël Badaud, σχηματίζουν την ομάδα MétroBarbèsRochechou Art, όνομα εμπνευσμένο από τη στάση του μετρό που βρίσκεται στη Barbès, συνοικία στο βόρειο Παρίσι, όπου ο εξωτισμός και η Δύση συγκλίνουν. Ολοκληρώνουν συλλογικά τις ταινίες 4 à 4 MétroBarbèsRochechou Art (1980-1983, 65') και Grappe d'yeux (1982-1983, 13'), όπου θα κινηματογραφήσουν ο ένας τον άλλον σε μία πράξη ομοφυλοφιλίας, συντελεσμένης μέσα σε πνεύμα απόλυτης ελευθερίας. Ο Hernandez διασχίζει μαζί τους το Παρίσι, αποτυπώνοντάς το σε μία σειρά ηλεκτρικών καρτ ποστάλ: ¹⁴ Nuestra Señora de Paris (1981-1982, 22'), Parvis Beaubourg (1981-1982, 52'), L'eau de la Seine (1982-1983, 18').

Παράλληλα, συνεχίζει να διαμορφώνει μεθοδικά ¹⁵ ένα έργο άμεσα αυτοβιογραφικό, βασισμένο στο προσωπικό του τρίπτυχο παρατήρηση-ερμηγεία-μεταμόρφωση: ¹⁶ Tables d'hiver (1978-1979, 39'), Souvenirs / Florence (1981, 19'), Trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne (1983, 16'), 30 films brefs (1977-1984, 42'). «10ο σημειωματάριο, 21/04/84. Οδός Entrepôts, 22:53. Συχνά κάνω το εξής λάθος: σημειώνοντας στη φιλμογραφία μου την ταχύτητα προβολής, γράφω τ' όνομά μου στη θέση του αριθμού. Ταχύτητα προβολής: Téo Hernandez. [...] Έχοντας συνείδηση της ανάπτυξης των δυνατοτήτων που ενυπάρχουν στη σύνθεση 30 films brefs, ένας άλλος τίτλος θα μπορούσε να είναι: 25 χρόνια κινηματογράφου (αναφερόμενος στα επόμενα 25 χρόνια που θα γυρίζω ταινίες). Και το σύνολο των ταινιών μου θα μπορούσε να περιλάβει όλες τις πτυχές της ζωής μου και του κινηματογραφικού μου έργου: σαν προσωπικό περιοδικό όπου πατριδα, οικογένεια, παιδική ηλικία, εφηβεία, ταξίδια, άνθρωποι, αναπαριστώνται κι επανέρχονται σε σχέση με όλα: την παράνοια, το φύλο, τη μοναξιά, τη μισογυνία, τη νυμφομανία, το χρώμα, το φως, το μοντάζ [...].» ¹⁷ Το 1985 ο Hernandez γυρίζει το VITRIOL (1985, 17'), ταινία που σηματοδοτεί την έναρξη της συνεργασίας του με το studio dm των χορευτών-χορογράφων Bernardo Montet και Catherine Diverès, στρέφοντας το βλέμμα του στην κινηματογράφηση του χορού, ως αναπόφευκτη εξέλιξη της μακρόχρονης έρευνάς του πάνω στη σαμιακότητα του κινηματογράφου: Pas de ciel (1987, 28'), Création de «Concertino» (1990, 29'), Déjeuner sur l'herbe (1991) ¹⁸, η σειρά ταινιών Tauride (1992) ¹⁹. «18ο σημειωματάριο, 18/04/88. Αγορά Malik, 13:40. [...] Βλέποντας τους χορευτές να χορεύουν, αναφωνούμε συχνά: θα πεθάνουν! Και πράγματι το έργο τους, ο χορός τους, συνίσταται σ' αυτό: ν' αδειάσουν το χώρο από το θάνατό τους, να σμιλεύσουν το κενό ώστε να φανεί καλύτερα ο θάνατός τους. [...] Ν' αδειάσουν την αίθουσα από κάθε αντανάκλαση [...].» ²⁰ Στις 19 Ιουνίου 1992 ο Téo Hernandez γράφει, για τελευταία φορά, στο σημειωματάριο του: «να κρεμαστείς στο κενό, στο χώρο [...] να κλωστήσεις το αόρατο, να κινηγήσεις τις υποχθόνιες δυνάμεις – να κάνεις το σώμα να πάλλεται» ²¹. Πεθαίνει λίγους μήνες αργότερα στο Παρίσι.

Από το 2001 οι Κίνε θέτουν ερωτήματα σχετικά με τα όρια του κινηματογράφου και την (μη) υλικότητα του φιλμ. Με μία σειρά προβολών που αναπτύσσεται, δίχως τάξη, σε ετερόκλητους χώρους, φανερώνεται η σύσταση του πυρήνα τους: η ελευθερία του πειραματισμού, η κινηματογράφηση σε Super 8, το ενδιαφέρον για έναν κύκλο δημιουργών που διαρκώς διευρύνεται.

Υποσημειώσεις

- 1 Antonio Porchia, Φωνές, μτφρ. Βασίλης Λαλιώτης, εκδόσεις Ίνδικτος, Αθήνα 2004, σ. 36.
- 2 Δίπλα σε κάθε ταινία του Hernandez εμφανίζονται σαν εκτόπλασμα τα Chutes (απομεινάρια ή υπόλοιπα), σειρά ταινιών που καθεμία τους αποτελείται από την ένωση του υλικού που δεν χρησιμοποιήθηκε στο τελικό μοντάζ κι αντιστοιχούν στις ταινίες της βασικής φιλμογραφίας του. Π.χ. Salomé / Chutes de Salomé, Nuestra Señora de Paris / Chutes de Nuestra Señora de Paris. «4ο σημειωματάριο, 01/08/82. Οδός Entrepôts. [...] Κι αν συγκέντρωνα όλα τα απομεινάρια (chutes) των ταινιών μου δημιουργώντας ένα "είδωλο" για κάθε ταινία μου; Το σύνολο θα ονομαζόταν Η άλλη φιλμογραφία». Téo Hernandez, Trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1997, σ. 39.
- 3 «1ο σημειωματάριο, 25/11/81. Μπιστρό, οδός Ponthieu. Το αληθινό μπαρόκ δεν είναι υπερβολή αλλά αυστηρότητα, εσωτερική απαίτηση. Είναι διαρκής έλεγχος του πάθους. Το μπαρόκ είναι μία δοκιμασία κατά την οποία το ον έρχεται αντιμέτωπο με το χάος του κόσμου [...].» Téo Hernandez, σ. 35.
- 4 «7ο σημειωματάριο, 17/12/83. Ο θάνατος στο Μεξικό είναι το άνθος του δέρματος» Téo Hernandez, ό.π., σ. 11.
- 5 «01/01/80. Αυτή τη νύχτα, τοποθέτησα την κινηματογραφική μου μηχανή σ' ένα τρίποδο μπροστά από το ανοιχτό παρθέριο που βλέπει προς την Ανατολή και την έθεσα σε λειτουργία ούτως ώστε να κινηματογραφεί ανά τακτά χρονικά διαστήματα καθ' όλη τη διάρκεια της νύχτας. Ο στόχος μου: να κινηματογραφήσω το πέρασμα από το ένα έτος στο επόμενο, από τη μία δεκαετία στην επόμενη [...].»
- 6 Xochitl Cambolor-Macherel, Journal de Téo Hernandez στο le je filmé, Éditions du Centre Pompidou / Scratch Projection, Paris 1995, σ. 1935.
- 7 Téo Hernandez, ό.π., σ. 66.
- 8 Dominique Noguez, Téo Hernandez στο L'art du mouvement, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1997, σ. 198.
- 9 Téo Hernandez, ό.π., σ. 107.
- 10 Όπως θα χαρακτηριστεί από το γάλλο θεωρητικό του κινηματογράφου Dominique Noguez στο ομότιμο άρθρο του Une école du corps?, Politique hebdo, τχ. 287, 31/10-6/11/1977, όπως αναφέρεται στο Jeune, dure et pure!, Éditions Cinéma-thèque Française, Paris 2001 / Edizioni Gabriele Mazzola, Milano 2001, σ. 393.
- 11 «6ο σημειωματάριο, 21/07/83, 17:45. Buttes-Chaumont. Το Super 8 είναι ένα άγριο όργανο-μέσο που επιτρέπει κάθε είδους ασέβεια στην ορθοδοξία του κινηματογράφου». Téo Hernandez, ό.π., σ. 118.
- 12 Téo Hernandez, ό.π., σ. 24.
- 13 Téo Hernandez, ό.π., σ. 43-44.
- 14 Dominique Noguez, Éloge du cinéma expérimental, Éditions Paris Expérimental, Paris 1999, σ. 241.
- 15 Ο Hernandez οργανώνει ένα τμήμα της φιλμογραφίας του σε ενότητες, σειρές όπως τις ονομάζει ο ίδιος: série Portraits, série Paris saga, série Souvenirs.
- 16 Όπως αναφέρεται στο Téo Hernandez, ό.π., σ. 90.
- 17 Téo Hernandez, ό.π., σ. 125.
- 18 Δεν αναφέρεται η διάρκεια.
- 19 1000 μέτρα περίπου κινηματογραφικό φιλμ Super 8.
- 20 Téo Hernandez, ό.π., σ. 47.
- 21 Téo Hernandez, ό.π., σ. 29.

Together with his friends and collaborators – Michel Nedjar, Jakobois, and Gaël Badaud – Hernandez set up the MétroBarbèsRochechou Art group, a name inspired by the metro station at Barbès, a district in the north of Paris where exoticism and the West converge. As a collective, they shot 4 à 4 MétroBarbèsRochechou Art (1980-1983, 65') and Grappe d'yeux (1982-1983, 13'), in which they filmed each other in a homosexual act carried out in a spirit of absolute freedom. Hernandez traversed Paris with them, recording the city on a series of electrical postcards: ¹⁴ Nuestra Señora de Paris (1981-1982, 22'), Parvis Beaubourg (1981-1982, 52'), L'eau de la Seine (1982-1983, 18').

At the same time, he continued to methodically ¹⁵ give shape to an oeuvre that was directly autobiographical, based on his personal triptych of observation-interpretation-transformation: ¹⁶ Tables d'hiver (1978-1979, 39'), Souvenirs / Florence (1981, 19'), Trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne (1983, 16'), 30 films brefs (1977-1984, 42'). "10th notebook, 21/04/84. Rue des Entrepôts, 22:53. I often make the following mistake: when noting the frame rate in my filmography, I write down my name instead of the number. Frame rate: Téo Hernandez. [...] Conscious of the increased possibilities existing in the synthesis of 30 films brefs, another title could be: 25 years of cinema (referring to the next 25 years during which I will be making films). And the sum of my films could include all the aspects of my life and my cinematic oeuvre: like a personal magazine in which homeland, family, childhood, adolescence, travels, people, are all represented and recalled in relation to everything: paranoia, gender, solitude, misogyny, nymphomania, color, light, editing [...]." ¹⁷ In 1985 Hernandez made VITRIOL (1985, 17'), the film that marked the beginning of his collaboration with studio dm, owned by the dancers/choreographers Bernardo Montet and Catherine Diverès, and the turning of his gaze to the filming of dance as an inescapable evolution of his longtime research into the corporeality of cinema: Pas de ciel (1987, 28'), Création de "Concertino" (1990, 29'), Déjeuner sur l'herbe (1991),¹⁸ and the Tauride film series (1992).¹⁹ "18th notebook, 18/04/88. Malik Market, 13:40. [...] Watching the dancers dancing, we often cry out: they will die! And indeed, their work, their dance consists precisely in this: to empty space of their death; to carve the void in order for their death to better appear. [...] To empty the room of every reflection [...]." ²⁰ On 19 June 1992 Hernandez wrote in his notebook for the last time: "to be suspended in the void, in space [...] to kick away the invisible, to chase after subterranean powers – to make the body pulsate." ²¹ He died a few months later in Paris.

Since 2001 Kine have been posing questions concerning the limits of cinema and the (non) materiality of film. Through a series of projections that develops, with no order, in miscellaneous spaces, the composition of their nucleus is revealed: the freedom to experiment, filming in Super 8, and the interest in a circle of creators which is constantly broadening.

Notes

- 1 Antonio Porchia, Voces, translated from the Spanish from <http://www.revista.agulha.nom.br/bh32porchia.htm>
- 2 Next to each film by Hernandez appear like ectoplasms the Chutes (rushes), a series of films, each one consisting of a joining together of the clips not used in the final cut and corresponding to the main titles of his filmography. For example, Salomé / Chutes de Salomé, Nuestra Señora de Paris / Chutes de Nuestra Señora de Paris. "4th notebook, 01/08/82. Rue des Entrepôts. [...] What if I gathered together all the rushes (chutes) of my films and created a 'reflection' for each of my films? The whole would be called The Other Filmography." Téo Hernandez, Trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1997, p. 39.
- 3 "1st notebook, 25/11/81. Bistrot, Rue Ponthieu. True baroque is not exaggeration but austerity, an inner demand. It is a constant control over passion. Baroque is a trial in which the being comes face to face with the chaos of the world [...]." Téo Hernandez, p. 35.
- 4 "7th notebook, 17/12/83. Death in Mexico is the flower of the skin" Téo Hernandez, *ibid.*, p. 11.
- 5 "01/01/80. Tonight, I have placed my camera on a tripod in front of the open window that looks to the East and I have started it rolling so that it will be filming at regular intervals throughout the night. My aim: to film the passage from one year to the next; from one decade to the next [...]." Xochitl Cambolor-Macherel, Journal de Téo Hernandez in le je filmé, Éditions du Centre Pompidou / Scratch Projection, Paris 1995, p. 1935.
- 6 Téo Hernandez, *ibid.*, p. 66.
- 7 Dominique Noguez, Téo Hernandez in L'art du mouvement, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1997, p. 198.
- 8 Téo Hernandez, *ibid.*, p. 107.
- 9 As it would be described by the French film theorist Dominique Noguez in his article by the same title Une école du corps?, Politique hebdo, no. 287, 31/10-6/11/1977, as mentioned in Jeune, dure et pure!, Éditions Cinéma-thèque Française, Paris 2001 / Edizioni Gabriele Mazzola, Milano 2001, p. 393.
- 10 "6th notebook, 21/07/83, 17:45. Buttes-Chaumont. Super 8 is a savage organ/medium that allows all manner of irreverence against the orthodoxy of cinema." Téo Hernandez, *ibid.*, p. 118.
- 11 Téo Hernandez, *ibid.*, p. 24.
- 12 Téo Hernandez, *ibid.*, p. 43-44.
- 13 Téo Hernandez, *ibid.*, p. 42-43.
- 14 Dominique Noguez, Éloge du cinéma expérimental, Éditions Paris Expérimental, Paris 1999, p. 241.
- 15 Hernandez organized part of his filmography into sections or series, as he called them: série Portraits, série Paris saga, série Souvenirs.
- 16 As mentioned in Téo Hernandez, *ibid.*, p. 90.
- 17 Téo Hernandez, *ibid.*, p. 125.
- 18 The running time is not mentioned.
- 19 Approximately 1000 meters of Super 8 film.
- 20 Téo Hernandez, *ibid.*, p. 47.
- 21 Téo Hernandez, *ibid.*, p. 29.

Salomé

1976 / Super 8 (1982 / μεγέθυνση στα 16mm / blown up to 16mm)
Σκηνοθεσία/direction , θέμα/ subject, κάμερα/ camerawork, μοντάζ/
editing, σκηνικά/ sets, κοστούμια/ costumes, φωτισμοί/ lighting,
ηχητική μπάντα/ soundtrack, ζενερίκ/ credits, παραγωγή/ produc-
tion: Téo Hernandez
Μουσική/ Music: Agustin Lara, Elvira Rios, Mahalia Jackson, Sophie
Tucker
Με τους/ With: Monica Carpiaux, Mona Thomas, Carlos Palacio,
Michel Nedjar
Έγχρωμο/ Color, ηχητικό/ sound, 65'
Ταχύτητα προβολής/ Frame rate: 24 καρέ ανά δευτερόλεπτο/ 24
frames per second

«Η ταινία αυτή δεν αποτελεί την εικονογράφηση μίας ιστορικής αφήγησης ή ενός λογοτεχνικού κειμένου, αλλά δομεί το σώμα της μέσω της ενέργειας που παράγει η δυναμική της, καθώς και μέσω των τριών βασικών στοιχείων: του φωτός, του χρώματος και της ταχύτητας προβολής [σημ: η πρωτότυπη εκδοχή της ταινίας σε Super 8 προβαλλόταν σε 4 διαφορετικές ταχύτητες και διαρκούσε 70']. [...] Η ταινία προτείνει μία εμπειρία αντίληψης: αρνούμενη τη χρήση στοιχείων εξωτερικής ανάλυσης (ψυχολογικής, ηθικής, κοινωνικής, κτλ.) ούτως ώστε να δικαιολογήσει την αφετηρία της, δημιουργεί το ίδιο της το σώμα, ανιχνεύσιμο μόνο μέσα από τη μεταμόρφωση του βλέμματος του θεατή, διακυβεύοντας την αντίληψή του. Προσφέρει στο θεατή ένα όραμα, θολό και διαφορετικό, [...] που κινείται, μετατοπίζεται και κοπάζει όχι μόνο το φως αλλά και το σκοτάδι• τα χρώματα δεν λειτουργούν με τους όρους του συνηθισμένου ρεαλισμού, αλλά ως οπτικές εντυπώσεις και συμβολικές φορτίσεις. [...] Η ταχύτητα προβολής διασπά την έννοια του χρόνου όπως αυτή επιβάλλεται από τον κινηματογράφο. Η μουσική δεν εικονογραφεί την ταινία αλλά προτείνει μία αντίσφιξη με την εικόνα, αναπτύσσοντας μία παράλληλη διαδρομή που συναντά κατά διαστήματα τα σημεία συρραφής-αποκρυσταλλώσεις αλυσίδων που προκαλούν και φανερώνουν την ατελείωτη δυνατότητα ερμηνείας της εικόνας». (ΤΗ, Ιούλιος 1978)

Nuestra Señora de Paris

1981-1982 / Super 8 (μεγέθυνση στα 16mm / blown up to 16mm)
Σκηνοθεσία/direction , θέμα/ subject, κάμερα/ camerawork, μοντάζ/
editing, ζενερίκ/ credits, παραγωγή/ production:
Téo Hernandez
Από μία ιδέα τού/ Based on an idea by Juan Blanco
Ηχητική μπάντα / Soundtrack: Jakobois
Με τον/ With Gaël Badaud
Έγχρωμο/ Color, ηχητικό/ sound, 22'
Ταχύτητα προβολής/ Frame rate: 18 καρέ ανά δευτερόλεπτο/ 18
frames per second

Ο Τέο Hernandez αναπλάθει κινηματογραφικά τον καθεδρικό ναό της Παναγίας των Παρισίων, κατασκευάζοντας από τα επιμέρους στοιχεία του ναού (όψεις, εσωτερικό, βιτρό) μία χρωματική δίνη μέσα από τεχνικές μεθόδους που έχει ήδη εξερευνήσει στις προηγούμενες ταινίες του: η χορογραφημένη κίνηση της κινηματογραφικής μηχανής Super 8 σε συνδυασμό με το γρήγορο μοντάζ συντελούν σε μια θραυσματική εικονοποιία. Στην ηχητική μπάντα της ταινίας, η αντίσφιξη θρησκευτικών τραγουδιών και θορύβων (κομπρεσέρ), επεξεργασμένων από τον κινηματογραφιστή και φίλο του Jakobois, ενισχύει την αίσθηση μυσταγωγίας που αναπτύσσουν οι εικόνες. «4ο σημειωματάριο, 08/12/82. Έβλεπα τον καθεδρικό ναό σαν μία Σφίγγα, ένα σπήλαιο, μία πυραμίδα των Αζτέκων». (ΤΗ)

Salomé

1976 / Super 8 (1982 / μεγέθυνση στα 16mm / blown up to 16mm)
Σκηνοθεσία/direction , θέμα/ subject, κάμερα/ camerawork, μοντάζ/
editing, σκηνικά/ sets, κοστούμια/ costumes, φωτισμοί/ lighting,
ηχητική μπάντα/ soundtrack, ζενερίκ/ credits, παραγωγή/ produc-
tion: Téo Hernandez
Μουσική/ Music: Agustin Lara, Elvira Rios, Mahalia Jackson, Sophie
Tucker
Με τους/ With: Monica Carpiaux, Mona Thomas, Carlos Palacio,
Michel Nedjar
Έγχρωμο/ Color, ηχητικό/ sound, 65'
Ταχύτητα προβολής/ Frame rate: 24 καρέ ανά δευτερόλεπτο/ 24
frames per second

"This film does not constitute the illustration of a historical narrative or a literary text, but rather constructs its body through the energy produced by its dynamic, as well as through the three basic elements: light, color and frame rate [n.b.: the film's original Super 8 version was screened at 4 different frame rates and ran to 70']. [...] The film proposes a perception experience: by denying the use of elements of external analysis (psychological, moral, social, etc.) in order to justify its starting point, it creates its own body, which can only be traced through the transformation of the viewer's gaze, thus endangering his perception. The film offers the viewer a vision, blurred and different, [...] which moves, shifts and looks not only at the light but also at the darkness; the colors do not function in terms of ordinary realism, but as visual impressions and symbolic tensions. [...] The frame rate splits the concept of time as it is imposed by cinema. The music does not illustrate the film but rather proposes a counterpoint to the image, charting a parallel course which, at intervals, meets the linkage points/crystallizations of chains that provoke and reveal the endless interpretational possibilities of the image." (ΤΗ, July 1978)

Nuestra Señora de Paris

1981-1982 / Super 8 (μεγέθυνση στα 16mm / blown up to 16mm)
Σκηνοθεσία/direction , θέμα/ subject, κάμερα/ camerawork, μοντάζ/
editing, ζενερίκ/ credits, παραγωγή/ production:
Téo Hernandez
Από μία ιδέα τού/ Based on an idea by Juan Blanco
Ηχητική μπάντα / Soundtrack: Jakobois
Με τον/ With Gaël Badaud
Έγχρωμο/ Color, ηχητικό/ sound, 22'
Ταχύτητα προβολής/ Frame rate: 18 καρέ ανά δευτερόλεπτο/ 18
frames per second

Téo Hernandez attempts a filmic recreation of Notre-Dame de Paris, using the cathedral's separate sections (external views, the interior, the stained glass windows) to create a colorful whirlpool. This is achieved through the techniques he has already explored in his earlier films: the choreographed movement of the Super 8 camera combined with fast-paced editing result in a splintered iconopoeia. In the film's soundtrack, the counterpoint of religious songs and noises (power drills), processed by Jakobois, filmmaker and friend of Hernandez, reinforces the sense of the mystical experience created by the images. "4th notebook, 08/12/82. I saw the cathedral as a Sphinx, a cave, an Aztec pyramid." (ΤΗ)
Κίνε

