

LABORATORY
OF DILEMMAS
GEORGE DRIVAS

57th International Art Exhibition
La Biennale di Venezia

Greek Pavilion

Μέγας Χορηγός / Grand Sponsor



**ONASSIS
FOUNDATION**

Principal Partner

EFA VENTURES

European Finance & Aerospace Ventures S.A.

Χορηγός / Sponsor



Υποστηρικτές / Supporters

NEON



MEGARON
THE ATHENS CONCERT HALL

SKINOS®
Mastiha Spirit



Χορηγός Επικοινωνίας / Media Sponsor

ERT (Hellenic Broadcasting Corporation)

ERT

www.ert.gr

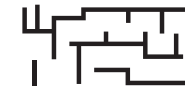
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΔΙΛΗΜΜΑΤΩΝ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΡΙΒΑΣ

Επιμέλεια Ορέστης Ανδρεαδάκης

57η Διεθνής Έκθεση Τέχνης
La Biennale di Venezia

Ελληνικό Περίπτερο



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού

ΕΜΕΤ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ & ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

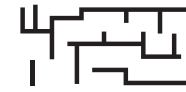
LABORATORY OF DILEMMAS

GEORGE DRIVAS

Curator Orestis Andreadakis

57th International Art Exhibition
La Biennale di Venezia

Greek Pavilion



HELLENIC REPUBLIC
Ministry of Culture and Sports

ENST MINISTRY OF CULTURE AND SPORTS
NATIONAL MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

11	ΛΥΔΙΑ ΚΟΝΙΟΡΔΟΥ
	<i>Πρόλογος</i>
15	ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΟΣΚΙΝΑ
	<i>Οι συνθήκες εργαστηρίου ως φυτώριο διλημάτων</i>
29	ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΡΙΒΑΣ / ΟΡΕΣΤΗΣ ΑΝΔΡΕΑΔΑΚΗΣ
	<i>Αλληλογραφία εν εξελίξει</i>
47	ΕΥΓΕΝΙΑ ΓΙΑΝΝΟΥΡΗ
	<i>Εργαστήριο κριτικού «αναλογισμού»: το πραγματικό στο μικροσκόπιο της σύγχρονης τέχνης</i>
73	ΠΕΤΡΟΣ ΜΠΑΜΠΑΣΙΚΑΣ
	<i>Μία διακλάδωση, ένα μονοπάτι, μία ταινία</i>
91	ΝΙΚΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ
	<i>Ο σκοταδισμός των φώτων</i>
101	ΔΑΦΝΗ ΒΙΤΑΛΗ
	<i>Σε αναζήτηση μιας αφήγησης, μεταξύ στατικής και κινούμενης εικόνας</i>
115	ΚΡΙΣΤΙΑΝ ΧΑΤΖΗΜΗΝΑΣ
	<i>Η επιστήμη χωρίς τέχνη είναι επικίνδυνη; Μία απαραίτητη ώσμωση</i>
117	<i>Βιογραφικά</i>
121	<i>Ευχαριστίες</i>

10	LYDIA KONIORDOU
	<i>Foreword</i>
23	KATERINA KOSKINA
	<i>Laboratory Conditions as a seedbed of dilemmas</i>
39	GEORGE DRIVAS / ORESTIS ANDREADAKIS
	<i>Mail in Progress</i>
59	EVGENIA GIANNOURI
	<i>Laboratory of Critical "Analogism": The Real Under the Microscope of Contemporary Art</i>
83	PETROS BABASIKAS
	<i>A Fork, a Path, a Film</i>
97	NIKOS PANAYOTPOULOS
	<i>The Obscurantism of the Lights</i>
109	DAPHNE VITALI
	<i>In Search of a Narrative: Between Stillness and the Moving Image</i>
114	CHRISTIAN HADJIMINAS
	<i>Science Without Art? A Necessary Osmosis</i>
117	<i>Biographies</i>
121	<i>Acknowledgements</i>

Foreword

Greece participates in the 57th International Art Exhibition La Biennale di Venezia with a bold and innovative adaptation of an emblematic piece of classical Greek theater: *The Suppliants* by Aeschylus. Aeschylus was the first author in the history of literature to pose a question of colossal significance: How are we supposed to treat the foreigner, the refugee, the hobo, the vagabond? What is our duty towards the persecuted, to those who unwillingly flee their home and seek protection in ours?

In *Laboratory of Dilemmas*, George Drivas elaborates on Aeschylus's question through a work combining animated image, sound and visual composition, without yet offering easy and ready-made solutions. The *Laboratory of Dilemmas* is exactly what its title suggests: A laboratory impregnated with the dilemmas faced by *The Suppliant's* protagonist, the King of Argos, when fifty Egyptian maidens seek asylum in his city.

What shall we do then? Perhaps the answer lies in Pelasgus's decision, who asked the opinion of his citizens and highlighted the values of hospitality, humanism and solidarity. And, indeed, the people of Argos agreed to protect the fugitives, by surmounting their fear, standing tall in the face of danger and overcoming prejudices.

Thus, the dilemma posed in the *Laboratory of Dilemmas* is our own dilemma; a dilemma which each of us must answer on their own. I am confident that we, also, can take the right decisions today. But, first, we have to prevail over fear and disregard prejudices; to prove ourselves bold and act in solidarity. Let us therefore listen carefully to the dilemma posed by the work of the Greek delegation and may our answers be bold.

Lydia Koniordou
Minister of Culture and Sports

Πρόλογος

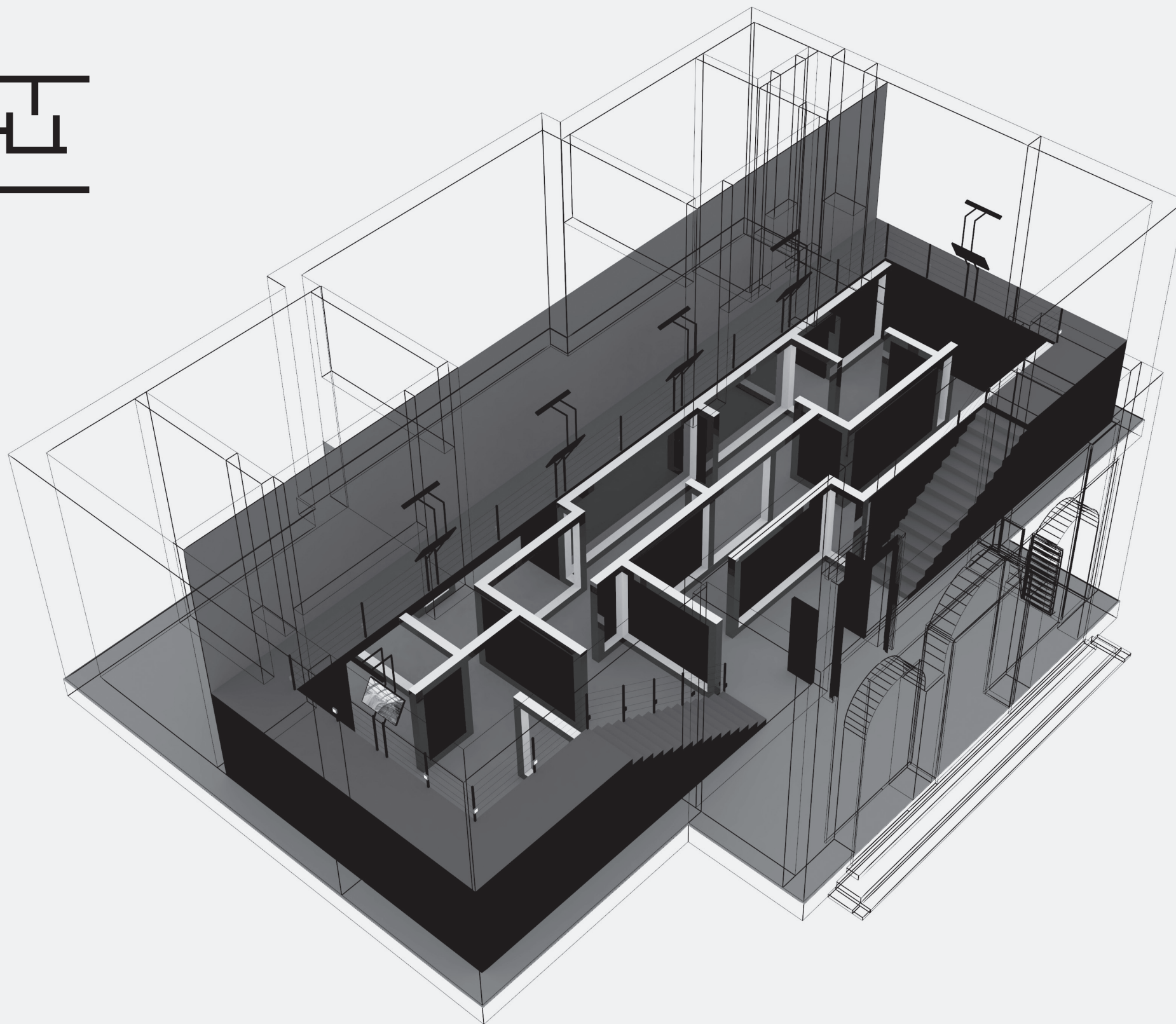
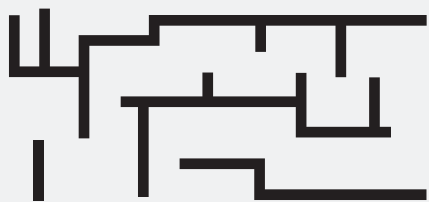
Η Ελλάδα συμμετέχει στην 57η Διεθνή Έκθεση Εικαστικών La Biennale di Venezia με μια τολμηρή και πρωτοποριακή διασκευή ενός εμβληματικού έργου του κλασικού ελληνικού θεάτρου: των *Ικέτιδων* του Αισχύλου. Ο Αισχύλος έθεσε για πρώτη φορά στην ιστορία της λογοτεχνίας ένα κολοσσιαίο ερώτημα: Πώς οφείλουμε να συμπεριφερθούμε στον ξένο, στον πρόσφυγα, στον ανέστιο, στον πλάνητα; Ποιο είναι το χρέος μας απέναντι στον διωκόμενο, σε αυτόν που εγκαταλείπει άθελά του το σπίτι του και ζητάει προστασία στο δικό μας σπίτι;

Ο Γιώργος Δρίβας με το *Εργαστήριο διλημάτων* επεξεργάζεται το ερώτημα του Αισχύλου με ένα έργο που συνδυάζει την κινούμενη εικόνα, τον ήχο και την εικαστική σύνθεση, αλλά δεν προσφέρει έτοιμες και εύκολες απαντήσεις. Το *Εργαστήριο διλημάτων* είναι αυτό ακριβώς που λέει ο τίτλος του: ένα εργαστήριο μέσα στο οποίο κυοφορούνται τα διλήμματα που αντιμετώπισε ο πρωταγωνιστής των *Ικέτιδων*, ο βασιλιάς του Άργους Πελασγός, όταν πενήντα γυναίκες από την Αίγυπτο ζήτησαν άσυλο στην πόλη του.

Τι πρέπει λοιπόν να κάνουμε κι εμείς; Ίσως αυτό που έκανε ο Πελασγός, ο οποίος ζήτησε τη γνώμη των πολιτών κι ανέδειξε τις αξίες της φιλοξενίας, του ανθρωπισμού, της αλληλεγγύης. Και οι πολίτες συμφώνησαν και ξεπέρασαν τον φόβο τους και στάθηκαν όρθιοι απέναντι στους κινδύνους, παραμερίζοντας τη μισαλλοδοξία.

Το δίλημμα λοιπόν του *Εργαστηρίου διλημάτων* είναι ένα δικό μας δίλημμα. Ένα δίλημμα στο οποίο πρέπει να απαντήσουμε ο καθένας ξεχωριστά. Είμαι σίγουρη ότι μπορούμε κι εμείς σήμερα να πάρουμε τις σωστές αποφάσεις. Αφού όμως κι εμείς παραμερίσουμε τον φόβο, αδιαφορήσουμε για τη μισαλλοδοξία, ίσως φανούμε τολμηροί και αλληλέγγυοι. Ας ακούσουμε κι εμείς όλοι τα διλήμματα που θέτει το έργο της ελληνικής συμμετοχής και ας δώσουμε τολμηρές απαντήσεις.

Λυδία Κονιόρδου
Υπουργός Πολιτισμού και Αθλητισμού



ΟΙ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΟΣ ΦΥΤΟΡΡΙΟ ΔΙΛΗΜΜΑΤΩΝ

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΟΞΚΙΝΑ

ΙΣΤΟΡΙΚΟΣ ΤΕΧΝΗΣ, ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ ΕΜΣΤ

Ο Γιώργος Δρίβας έχει εδώ και χρόνια επικεντρώσει την εικαστική έρευνά του στη μελέτη της σχέσης φωτογραφίας, κινηματογράφου και κειμένου, πειραματιζόμενος συνεχώς και εξελίσσοντας την προσωπική του γραφή. Η πρώτη ύλη των έργων του είναι ασπρόμαυρες φωτογραφίες, κινούμενη εικόνα, ήχος και κείμενο σε μορφή διάτιτλων. Ορμώμενος από μια βαθιά ανάγκη να κατανοήσει επί της ουσίας τον κόσμο γύρω του και όχι απλώς να τον αναπαραστήσει, και διαπνεόμενος από μια έντονη ανησυχία για τη δυσλειτουργία των ανθρώπινων σχέσεων και την αφομοίωση του σύγχρονου ανθρώπου από κοινωνικά στερεότυπα, επέλεξε ως τεχνική το εγγενώς υβριδικό μέσο του ψηφιακού βίντεο, για να δημιουργήσει κινηματογραφικές αφηγήσεις που ακροβατούν μεταξύ πραγματικότητας, μυθοπλασίας και επιτέλεσης. Οδηγήθηκε στη διαμόρφωση του δικού του καλλιτεχνικού ιδιώματος, με τη μορφή αφηγηματικών κινηματογραφικών εγκαταστάσεων, σύνθετων εννοιολογικά και συνάμα λακωνικών σκηνοθετικά.

Παρόλο που για δεκαετίες η τέχνη του βίντεο προσπαθούσε να αποστασιοποιηθεί από τον κινηματογράφο, υιοθετώντας πρακτικές άλλων μέσων (όπως η φωτογραφία, η performance, ακόμα και η ζωγραφική), τις τελευταίες δεκαετίες καθώς διευρύνονται τα όρια και συγκλίνουν τα

νέα μέσα και πλέον φιλμ και βίντεο είναι διαφορετικές ονομασίες του ίδιου ψηφιακού μέσου, συγχωνεύονται και οι παραδοσιακές μέθοδοι με τις νέες. Video artists κάνουν πλέον έντονη χρήση κινηματογραφικών μεθόδων και συμβάσεων, τόσο στην παραγωγή (σκηνοθεσία, σκηνογραφία, σενάριο/αφήγηση, μοντάζ κ.ά.), όσο και στην παρουσίαση (μεγάλες επιφάνειες προβολής, σκοτεινά δωμάτια κ.ά.). Η Chrissie Iles αναφέρθηκε σε αυτό ως «νέα κινηματογραφική αισθητική στο βίντεο» γράφοντας: «Ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο, το βίντεο μιμείται τώρα τις ιδιότητες οι οποίες πάντα αφορούσαν αποκλειστικά την κινηματογραφική ταινία. Η χρήση της λέξης βίντεο ως καθοριστικού όρου για μια συγκεκριμένη περιοχή της σύγχρονης τέχνης δεν φαίνεται πλέον ούτε αναγκαία αλλά ούτε και σχετική».¹

Οι ταινίες του Γιώργου Δρίβα χαρακτηρίζονται από δομική αυστηρότητα, σκηνογραφική οικονομία και κρατούν σε απόσταση το πεζά καθημερινό, προς όφελος μιας ιδεαλιστικής προσέγγισης διαχρονικών ζητημάτων. Η θεματολογία τους αντανάκλα εξαρχής τον βαθύτερο προβληματισμό του έναντι της επιφανειακής επικοινωνίας, της απομόνωσης, του φόβου και της παρορμητικής ή κατευθυνόμενης τοποθέτησης των σύγχρονων ανθρώπων απέναντι σε νέα ή και παλιά διλήμματα που παραμένουν καίρια. Μέσα σε χώρους ηθελημένα απροσδιόριστους επαναφέρει ζητήματα που απασχόλησαν την ανθρωπότητα από την αρχή της κοινωνικής της συγκρότησης, τα εξισορροπεί μεταξύ ιστορίας και μυθοπλασίας και διεκδικεί τη συμμετοχή μας. Η ατμόσφαιρα παραπέμπει σε φιλμ νουάρ και ντοκιμαντέρ και αφήνει την αίσθηση ενός κλίματος αντικειμενικότητας, αλλά και μυστηρίου, λόγω της ασάφειας ως προς τον χρόνο και τον τόπο που εκτυλίσσεται η ιστορία. Κοινός παρονομαστής των ταινιών είναι η ουδέτερη, ψυχρή προσέγγιση του θέματος, καθώς τα πλάνα φαίνεται να έχουν τραβηχτεί από κάποιον ουδέτερο παρατηρητή, που στοχεύει αποκλειστικά στην αποκάλυψη της ουσίας του διλήμματος και που, μάλλον για αυτόν τον λόγο, έχει αντικαταστήσει την πολύχρωμη συναισθηματικότητα της καθημερινότητας με συνθήκες εργαστηρίου. Η μουσική και το κείμενο, προσωπικό, λογοτεχνικό ή της κλασικής γραμματείας, επηρεάζουν καθοριστικά την πλοκή του έργου και την εμπλοκή του θεατή.

Οι ήρωες του Γιώργου Δρίβα, μέσα από την περιορισμένη δράση τους, το δωρικό και απρόσωπο στιλ τους και την απουσία χρώματος, λαμβάνουν διάσταση γλωσσικού κώδικα. Θα μπορούσαν να παρομοιαστούν με τις μαύρες νότες μιας σύνθεσης σε μια παρτιτούρα, τα γράμματα μιας γραφομηχανής σε μια λευκή σελίδα χαρτί, τα ασπρόμαυρα πιόνια μιας παρτίδας σκακιού. Απρόσωποι, συναισθηματικά μονωμένοι, μοιάζουν με «ανδρείκελα» που κινούνται σε «συνθήκες εργαστηρίου», σε ένα σκηνικό άχρονο και δυστοπικό, παρατηρητές και παρατηρούμενοι, ενώ αντιμετωπίζουν θέματα κρίσιμα και ζωτικής σημασίας.

Ο θεατής έχει ταυτοχρόνως θέση συμμετέχοντος, εφόσον πρόκειται για τέχνη θεάματος, και παρατηρητή/επιτηρητή, αφού καλείται ακούσια και μοιραία να αντιμετωπίσει ένα ή περισσότερα ερωτήματα ή διλήμματα, μην μπορώντας ούτε να αγνοήσει την αληθοφάνεια της κινηματογραφικής πραγματικότητας ούτε όμως και να απολέσει την υποκειμενικότητα της υπόστασής του, που τον προτρέπει σε συναισθηματική εμπλοκή. Καλείται σε συνθήκες και χρόνο ακαθόριστους, από όπου απουσιάζει κάθε προσδιοριστικό στοιχείο που θα «χρωμάτιζε» συναισθηματικά ή θα πλαισιώνει ιστορικά το δίλημά του, να το επεξεργαστεί αντιπαρτιθέμενος, ενδεχομένως, με τα βιώματα και τις προσλαμβάνουσές του. Όσο πιο ελεγχόμενοι, μυστήριοι και ψυχροί μοιάζουν οι χαρακτήρες στα έργα του Γιώργου Δρίβα, τόσο αυξάνει και ο βαθμός δυσκολίας ταύτισης του θεατή με αυτούς. Παράλληλα, επειδή συνειδητοποιεί ότι δεν δύναται να λειτουργεί ανεπηρέαστος από τα δικά του βιώματα και υποκειμενικά κριτήρια σε θέματα ηθικής τάξης και αρχών, το δίλημά του μεγαλώνει, καθώς δεν είναι βέβαιος ότι του έχει αποκαλυφθεί όλη η αλήθεια, αν δεν πρόκειται αποκλειστικά για αληθοφανή μυθοπλασία. Όμως, όταν πρόκειται για προσομοίωση ζωής, τα διλήμματα τίθενται ανεξάρτητα από την αλήθεια και κινητοποιούν μηχανισμούς ενδοσκοπήσης, ψυχικούς και νοητικούς, που αναζητούν απαντήσεις.

Ο ορισμός της τραγωδίας αναφέρεται στη μίμηση μιας «πράξεως σπουδαίας και τελείας...» μεταθέτοντας την «πράξη» έξω από τα καθημερινά και τοποθετώντας την, μέσα από μηχανισμούς νοητικούς, ψυχικούς και τεχνικούς, στη σφαίρα της τελειότητας με την έννοια της απόλυτης ολοκλήρωσης.²

Οι αρχαίοι τραγωδοί έθεταν συχνά διλήμματα στο κοινό και άφηναν απάντητα ερωτήματα. Δεν δίσταζαν δε και να αναδείξουν ευθέως ανήθικες ή και αποτρόπαιες πράξεις των ομοεθνών τους, όπως τη θυσία της Ιφιγένειας από τον Αγαμέμνονα, τη δολοφονία του ανήλικου Αστυάνακτα στην Τροία ή την τιμωρία της Αντιγόνης και παράλληλα να εξάρουν «βαρβάρους» που είχαν ήθος και σεβασμό απέναντι στο διαφορετικό, το «ξένο», όπως τον Αιγύπτιο Πρωτέα που παρείχε προστασία στην Ελένη ή τον Δαρείο που έψεξε τον γιο του γιατί δεν σεβάστηκε τους ναούς των Ελλήνων. Η βαρβαρότητα στην Αρχαία Ελλάδα δεν συνδεόταν με την ετερότητα. Είχε αρνητικό πρόσημο αλλά αποδιδόταν εξίσου σε Έλληνες και

1 Chrissie Iles, "Issues in the New Cinematic Aesthetic in Video", στο *Saving the Image: Art after Film* [επιμ. T. Leighton και P. Buchler], Γλασκώβη-Μάντσεστερ, 2003, σ. 140.

2 «Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστω τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαινόνσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν» (Αριστοτέλους, *Περὶ Ποιητικῆς*).



ξένους ως υποτιμητικός χαρακτηρισμός.³ Δεν είναι κατά συνέπεια τυχαίο ότι ο Αισχύλος, μέσω της αναφοράς του στον γεννήτορα Δαναό, ανατρέπει στη σχέση των «ξένων» *Δαναΐδων* με τους Έλληνες, υπογραμμίζοντας με αυτόν τον τρόπο την κοινή προέλευση, ισονομία και μοίρα των ανθρώπων.

Το έργο *Εργαστήριο διλημάτων*, που θα αποτελέσει την ελληνική εθνική συμμετοχή στην 57η Μπιενάλε της Βενετίας, επαναφέρει ένα δίλημμα που τέθηκε για πρώτη φορά με την τραγωδία *Ικέτιδες* του Αισχύλου. Αφορά την παροχή ή όχι ασύλου στις *Δαναΐδες* κατόπιν απόφασης των αρχών και του Δήμου. Το δίλημμα συνίσταται στην επιλογή μεταξύ της σωτηρίας του «ξένου», που έρχεται να ζητήσει καταφύγιο, ή της «θυσίας» του για τη διατήρηση της επαπειλούμενης από αυτόν ασφάλειας του «εγχώριου».

Οι παραλληλισμοί με τη σύγχρονη ιστορική συγκυρία, λόγω του μεταναστευτικού και του προσφυγικού ζητήματος, με τη σκληρή στάση αρκετών ευρωπαϊκών λαών, με τη διαχείριση ενός ουμανιστικού ζητήματος –κυριολεκτικά ζωής ή θανάτου– με αποκλειστικά οικονομικούς όρους, είναι προφανείς. Όπως σαφή απάντηση στο δίλημμα αποτελεί και η διαφορετική αντιμετώπιση που βρήκαν κάποιοι «ξένοι» σε ελληνικά νησιά από αυτόχθονες, παρά την οικονομική δυσπραγία και ανέχειά τους.

Η ξеноφοβία δεν είναι έμφυτη. Η άρνηση υποδοχής του «ξένου», του διαφορετικού, προκύπτει από τον φόβο του μοιράσματος των υλικών κεκτημένων, ανεξάρτητα αν είναι προτιμητέο και πιο ευγενές να αποδίδεται σε αντίδραση στις επαπειλούμενες με αλλοίωση ταυτότητας και διεκδίκηση ηθικών αγαθών. Ο άνθρωπος υπερηφανεύεται και θεωρείται ήρωας όταν αγωνίζεται για την προστασία της εθνικής του ταυτότητας και της πολιτιστικής του παράδοσης, καθώς αυτό τον εξυψώνει στα μάτια των «αδελφών» του και τον κατατάσσει στους υπερασπιστές της πατρίδας, ενώ η αρνητική ή και βίαιη στάση του απέναντι στους «άλλους» δικαιολογείται ως άμυνα. Κανείς δεν του μαθαίνει ότι η ταυτότητα δεν ενισχύεται από την καταπολέμηση της ετερότητας και ότι, αντίθετα, η επίγνωση της ταυτότητάς μας ενδυναμώνεται από τον συγχρωτισμό με τον άλλον, που διαφέρει από μας. Κανείς δεν του διδάσκει ότι το γνωστικό πεδίο μας για τον κόσμο και την ύπαρξή μας διευρύνεται με την παρουσία του «ξένου». Οι ρητορικές περί «εθνικής καθαρότητας», «ανακατάληψης των πόλεων από τους μετανάστες» και «θρησκευτικής και πολιτιστικής αλλοίωσης» δεν είναι παρά προφάσεις για να μην παραδεχτούμε την αλήθεια: ότι η γη είναι κοινός τόπος και αναφορά και ότι οι θεωρίες περί «ξένου» έχουν να κάνουν κυρίως, αν όχι αποκλειστικά, με την παιδεία, την έξαρση του ατομισμού και την προστασία ιδίων συμφερόντων. Ο ρατσισμός δεν υπάρχει όσο ο άλλος παραμένει Άλλος, όσο ο «ξένος» παραμένει ξένος. Ξεκινά όταν αρχίζει να μας μοιάζει επικίνδυνα.

3 Albrecht Dihle, *Οι Έλληνες και οι ξένοι* [μτφρ. Τ. Σιέτη], Αθήνα: Οδυσσέας, 1998.

Ανεξάρτητα από τον χαρακτηρισμό που θα προσidiaζε περισσότερο στον καλλιτέχνη, την ανακοίνωση της συμμετοχής του Γιώργου Δρίβα στην 57η Μπιενάλε της Βενετίας σε επιμέλεια του Ορέστη Ανδρεαδάκη, κριτικού κινηματογράφου, ακολούθησαν ήπιες αντιδράσεις εικαστικών καλλιτεχνών και κριτικών τέχνης. Ο λόγος ήταν η δυσπιστία έναντι επαγγελματιών από τον χώρο του κινηματογράφου να ανταπεξέλθουν στη σημαντικότερη διετή διεθνή διοργάνωση εικαστικών τεχνών. Το συμπέρασμα είναι ότι, παρά τις συγχωνεύσεις και τα δάνεια στον χώρο της τέχνης, ο διαχωρισμός καλλιτεχνικών παραδόσεων και συμβάσεων θέασης παραμένει μάλλον ισχυρότερος από το καλλιτεχνικό μέσο. Με αυτόν τον τρόπο η υποδοχή της πρότασης του έργου, προτού καν παρουσιαστεί, συνδέθηκε με το θέμα του.

Ο Γιώργος Δρίβας με το *Εργαστήριο διλημάτων* συνδέει την αισχύλεια τραγωδία με τη φανταστική ιστορία ενός βιολογικού πειράματος, όπου μια ομάδα επιστημόνων καλείται να αποφασίσει αν θα αποδεχτεί έναν αριθμό ευάλωτων κυττάρων σε ένα εργαστηριακό βιοσύστημα προκειμένου να τα σώσει. Το δίλημμα έρχεται με τη μορφή απειλής καταστροφής του «ξενιστή». Στο συγκεκριμένο έργο η ταινία και τα παρελκόμενα «τεκμήρια» της υπόθεσης, συμπληρώνονται από μια σύνθετη κατασκευή που παραπέμπει σε λαβύρινθο, πυροδοτώντας συνειρμούς. Η περιήγηση των θεατών στον χώρο του ελληνικού περιπτέρου, τους μετατρέπει σε παρατηρητές της δημόσιας εκφοράς της σκέψης κάποιων ανθρώπων, οι οποίοι αντιμετώπιζαν με το δίλημμα αποδοχής ή της απόρριψης του άλλου, καλούνται να τοποθετηθούν, έχοντας συναίσθηση των πιθανών επιπτώσεων. Το δίλημά τους, μέσω εσωτερικών διεργασιών μεταφέρεται στο κοινό. Το ερώτημα πόσο έτοιμοι είμαστε να αποδεχτούμε στο πολιτικό και κοινωνικό μας σύστημα κάποιον που έξω από αυτό κινδυνεύει με αφανισμό, παραμένει μετέωρο. Όπως εκκρεμεί και η απάντηση στην ερώτηση αν πρέπει και με ποιον κίνδυνο να τον διασώσουμε.

Τα ερωτήματα εδώ, όπως και στην αρχαία τραγωδία, μένουν, σκοπίμως, αναπάντητα, προσφέροντας τροφή για σκέψη και προβληματισμό, αλλά και αφήνοντάς μας ως είδος, εκτεθειμένο – όχι μόνον απέναντι στους άλλους, τους ξένους, αλλά, κυρίως, απέναντι στον ίδιο μας τον εαυτό, τον αντι-κείμενο κριτή.



Lazaros Georgakopoulos

LABORATORY CONDITIONS AS A SEEDBED OF DILEMMAS

KATERINA KOSKINA
ART HISTORIAN, DIRECTOR EMST

For years George Drivas has been focusing his artistic research on the relationship between photography, cinema and text, constantly experimenting and evolving his own personal style. The raw material of his works consists of black-and-white photos, moving pictures, sound and text in the form of captions. Led by a profound need to understand the world and guided by a deep-seated unease for the perplexities of human relationships and the categorization of human beings according to social stereotypes, he chose to employ the inherently hybrid medium of digital video in order to create cinematic narratives that oscillate between reality, fiction and performance. As such, he configured his own artistic idiom, in the form of narrative cinematic installations, which are conceptually complex and aesthetically minimal.

Historically, video art dissociated itself from cinema by adopting established practices from other art-forms (e.g. photography, performance or even painting); however, innovative and traditional methods have merged in recent decades, as boundaries expanded and new media converged, to the extent that terms such as “film” and “video” are now used interchangeably to designate the same digital medium. Thus, contemporary video artists consistently use cinematographic techniques, both in producing (scenography, direction, script/narration, montage etc.) and in exhibiting their works (large projection screens, dark rooms etc.). This “new cinematic aesthetic in video” has been described by Chrissie Iles as follows: “In form and content, video is now mimicking the qualities that had always pertained exclusively to film. The use of the word video as a defining term for a particular

area of contemporary art no longer appears to be either necessary or relevant”.¹

George Drivas's films are defined by structural rigor, minimal scenography and take a distance from the banalities of everyday life as they put forward an idealistic approach to issues of diachronic significance pertaining to mankind. Their themes reflect the artist's sincere concern with superficial communication, isolation, fear and with people's spontaneous or directed decisions in response to new or old yet timely dilemmas. In deliberately abstract spaces, George Drivas reinstates questions that preoccupy humanity ever since the birth of society and, by maintaining a balance between history and fiction, he demands our involvement. Their atmosphere bear a resemblance to film noir and documentary, impregnated with a sense of scientific objectivity but also mystery, due to an ambiguity regarding the space and time in which their story unfolds. What they all share in common is a neutral approach to their subject-matter, as the shots seem to have been filmed by a detached observer whose exclusive aim is to disclose the essence of the dilemma, thus replacing the colorful sentimentality of everyday life with laboratory observation conditions. The music and the text – personal, fictional or classic – are of decisive importance for the development of the plot and the spectator's involvement.

George Drivas's protagonists, through their confined action, their simplistic and impersonal behavior, acquire properties of a linguistic code. One could liken them to black notes on a musical score, letters printed by a typewriter on a white sheet, the black and white pawns in a game of chess. Detached, emotionally disengaged, they look like puppets in laboratory conditions, in a dystopian and out-of-time setting, observing and being observed, as they are confronted with issues of critical and vital importance.

The viewer is simultaneously a spectator/surveyor, since this is a visual art piece, but also an active participant, as he is confronted with one or more questions and dilemmas, without being able to ignore the verisimilitude of cinematic reality nor dismiss his own existential subjectivity, urging him to become emotionally engaged. Under quasi-laboratory conditions and in undefined time, lacking any indication that could simplify or historically contextualize their dilemma, they are called to reflect upon it, according to their own experiences and perceptions. The more restrained, strange and detached the film characters appear, the more difficult it is for the spectators to identify with them. At the same time, as the latter realize that it is impossible to proceed without invoking their subjective moral criteria, their dilemma grows even further, since they cannot be certain that the whole truth has been revealed to them nor whether this narrative is entirely fictional. However, in a situation simulating life itself, these dilemmas activate our psychological and mental introspective mechanisms, seeking for an answer.

The definition of tragedy refers to an imitation of an “action that is serious and complete”; an action, which is displaced from domain of everyday life and, through mental, psychological and technical mechanisms, is inserted in the sphere of perfection defined as absolute completion.²

1 Chrissie Iles, “Issues in the New Cinematic Aesthetic in Video”, in *Saving the Image: Art after Film*, T. Leighton and P. Buchler (eds.), (CCA: Glasgow 2003) 140.

2 “A tragedy, then, is the imitation of an action that is serious and also, as having magnitude, complete in itself; in language with pleasurable accessories, each kind brought in separately in the parts of the work; in a dramatic, not in a narrative form; with incidents arousing pity and fear, wherewith to accomplish its catharsis of such emotions.” (Aristotle, *Poetics*)

Ancient Greek tragedians often posed dilemmas to the audience and left questions unanswered. They were not hesitant to highlight and condemn immoral or despicable acts of their fellow countrymen, such as Iphigenia's sacrifice by Agamemnon, the murder of juvenile Astyanax in Troy or Antigone's punishment, while exalting virtuous “barbarians” for being respectful of the “foreign”, such as Proteus of Egypt who protected Helen or Darius who denounced his son for having destroyed Greek temples. Barbarism was not associated with otherness; as a term, it bore a negative connotation, but it was attributed equally to Greek and non-Greeks.³ It is not by accident therefore that Aeschylus, through his reference to Danaus, traces the relationship between the “foreign” Danaids and the Greeks, in order to underlie the common origin, isonomy and fate of human beings.

The *Laboratory of Dilemmas*, representing Greece at the 57th Venice Art Biennale, reinstates a dilemma which was placed for the first time in Aeschylus's tragedy *The Suppliant Woman* and concerned whether the King and the people of Argos should grant asylum to the Danaids; whether they should save the “Foreigners” who asked for shelter, or “sacrifice” them to protect what's “Native” from the danger they might pose.

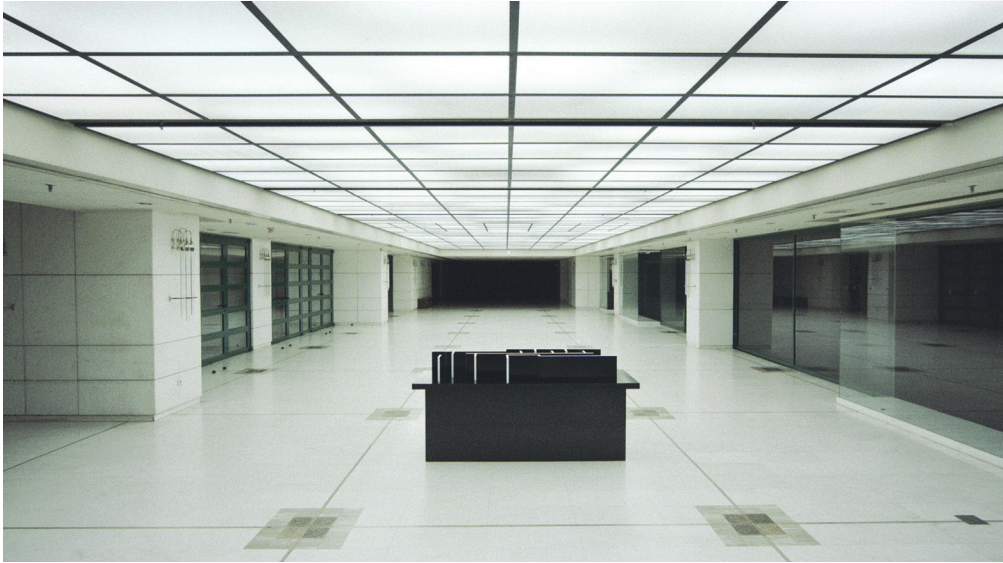
The parallels drawn between this dilemma and the concurrent historical conjuncture are clear, given the immigrant and refugee issue, the harsh opposition against asylum seekers by several Europeans, the financial cost-benefit calculations on a matter of life and death, but also the welcoming reception and the spirit of solidarity exhibited by local residents of Greek islands, in spite of the economic recession and deprivation.

Xenophobia is not an inherently human characteristic. The rejection of the “foreigner”, of those who are different, comes as a consequence

of a threat on private economic interests and is due to a fear of sharing. Men are proud and treated as heroes when they protect their national identity and cultural heritage, as this apparently elevates them in the eyes of their “brothers” and ranks them among the guardians of the motherland, while their dismissive or even violent stance against the “other” is justified as defensive. No one teaches them that our identity is not reinforced by fighting against the otherness; that our very own identity is actually enhanced when we intermingle with the Other; that our world and existence is broadened by the presence of the “foreigner”. “National purity”, “cities occupied by immigrants” and “religious and cultural degeneration” are just pretexts concealing a fundamental truth: that the earth is our common home and frame of reference, and that xenophobic theories of the “other” are mainly, if not exclusively, due to a lack of education, the rising tide of individualism and the protection of vested interests. Racism does not exist when the other remains the Other, and the foreigner remains a Foreigner. It exists when the he begins to dangerously look like us.

No matter how we may artistically define George Drivas oeuvre, the announcement of his participation in the 57th Biennale of Venice, curated by Orestis Andreadakis, a film critic, was met with some reactions by visual artists and art critics, who doubted whether cinema professionals could meet the expectations of the most prestigious, international biennial of visual arts. In conclusion, it appears that, in spite of interdisciplinary approaches, the divisions between artistic traditions and visual conventions still prevail over the artistic medium. As such, the reception of the work itself, before it was even presented, already validated its theme.

3 Albrecht Dihle, *Die Griechen und die Fremden*, (C.H. Beck: Munich 1998).



In *Laboratory of Dilemmas* George Drivas connects Aeschylus's tragedy with a fictional story of a biological experiment in which a team of scientists is called to decide whether it will save the vulnerable new cells that unexpectedly appeared and constitute a potential threat to the laboratory's cell culture. The film and the relevant "documents" are complemented by complex construction which resembles a labyrinth, allowing for numerous thoughts and associations. As the spectators wander in the Greek pavilion, they become witnesses of a discussion among individuals who are confronted with the dilemma

of accepting or rejecting the "other" and, as such, through a series of reflections, the dilemma is transferred to the audience. Whether we are ready to accept – and at what cost – an outsider who faces the danger of extinction is something that remains to be seen.

As in Aeschylus's tragedy, these questions in George Drivas's work are deliberately open-ended, offering food for thought and reflection, but also leave us, as a species, exposed – not only towards the "foreigners", but especially against our very own opposing and critical self.



ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΡΙΒΑΣ ΟΡΕΣΤΗΣ ΑΝΔΡΕΑΔΑΚΗΣ ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ ΕΝ ΕΞΕΛΙΞΕΙ

Τον Απρίλιο του 2017, λίγο πριν ολοκληρωθεί το Εργαστήριο διλημάτων, ο επιμελητής του έργου Ορέστης Ανδρεάδης προσκάλεσε τον καλλιτέχνη Γιώργο Δρίβα σε μια ηλεκτρονική αλληλογραφία με στόχο την αποτύπωση όλων των θεμάτων που τους απασχόλησαν κατά τη διάρκεια της συνεργασίας τους. Ένα μέρος της δημοσιεύεται παρακάτω.

Ο.Α. Αγαπητέ Γιώργο, έχουν περάσει σχεδόν δύο χρόνια από τότε που συζητήσαμε πρώτη φορά για τις *Ικέτιδες* του Αισχύλου. Θυμάμαι τα πάντα από κείνη την ανοιξιάτικη κουβέντα στην Αθήνα του 2015. Τα πάντα, εκτός από τον κόσμο που ήταν γύρω μας. Έχω την αίσθηση ότι όλος εκείνος ο κόσμος ήταν ένας άλλος κόσμος. Την ίδια αίσθηση βέβαια την έχω διαρκώς. Κάθε χρόνο ο «περσινός κόσμος» μοιάζει εντελώς διαφορετικός από τον «φετινό κόσμο». Σκεφτόμουν σήμερα, καθώς διανύουμε την τελευταία εβδομάδα της προετοιμασίας μας, να σου στείλω αυτό το μείλ για να βάλω σε μια τάξη όλα όσα κάναμε τα δύο τελευταία χρόνια. Στην πραγματικότητα όμως αυτό ακριβώς ήταν που δεν θα ήθελα: την τάξη. Μου πάει πιο πολύ η αταξία. Αυτά τα δύο χρόνια οι *Ικέτιδες* μας υπέβαλαν σε πολλές δοκιμασίες – «δοκιμασίες αταξίας» θα τις ονόμαζα, αφού μας ανάγκασαν να αναστρέψουμε τη ροή της βεβαιότητάς μας.

Ήταν σαν να βρεθήκαμε σε ένα ναρκοπέδιο ιδεών και για να το διασχίσουμε επιλέξαμε τις εκρήξεις και τους διαμελισμούς και όχι την ασφαλή διέλευση. Θέλω να πω ότι το *Εργαστήριο διλημάτων* μας ξεβόλεψε, και πιο πολύ εσένα. Σε υποχρέωσε να ξαναδείς όλα τα μέχρι τώρα έργα σου, να βάλεις συνδετικούς κρίκους και να εντοπίσεις τις μεταξύ τους αιρετικές συγγένειες.

Γ.Δ. Έχεις δίκιο, Ορέστη: ανεπαίσθητα σχεδόν, άρχισα να επαναπροσδιορίζω τη δουλειά μου, προσθέτοντας και αφαιρώντας κομμάτια. Τώρα πια συνειδητοποιώ πόσο το *Εργαστήριο διλημάτων* συνομιλεί με παλιές μου δουλειές και ταυτόχρονα με ώθησε να αξιοποιήσω τεχνικές και μέσα, τα οποία είχα αρνηθεί απολύτως συνειδητά να χρησιμοποιήσω στα έργα μου τα προηγούμενα χρόνια – όπως η κατασκευή ή τα πολλαπλά μόνιτορ. Ακόμα και το ίδιο το γεγονός της έμπνευσής μου από ένα αρχαίο κείμενο είναι κάτι καινούριο. Θα τολμούσα να πω ότι, περισσότερο ή λιγότερο συνειδητά, εξέθεσα τον εαυτό μου σε ένα αρκετά ξένο έδαφος, οικείο από μια άποψη κι απάτητο από μια άλλη. Ακριβώς όπως και οι *Ικέτιδες* της τραγωδίας. Δεν ξέρω βέβαια, σε αντίθεση με αυτές, τι ακριβώς ήταν αυτό που με κυνηγούσε.

Ο.Α. Τις *Ικέτιδες* πάντως τις κυνηγούσαν τα ξαδέρφια τους που ήθελαν να τις παντρευτούν με το ζόρι κι εκείνες αυτοεξορίστηκαν και ζήτησαν άσυλο. Όταν οι πενήντα *Δαναΐδες* φτάνουν από την Αίγυπτο στην Ελλάδα, στο Άργος, επικαλούνται πρώτα απ' όλα τον *άφικτορ Δία* – τον ικέσιο, τον προστάτη των ικετών. Και κατά κάποιον τρόπο είναι τυχερές μες στην τραγωδία τους, διότι τότε είχαν τουλάχιστον αυτόν τον θεό να επικαλεστούν. Σήμερα ποιος είναι ο *άφικτωρ* του «ξένου», του διαφορετικού –όχι μόνο του μετανάστη και του πρόσφυγα–, αλλά και εκείνου που έχει σωματοποιήσει το αδιέξοδο της «προβληματικής» –για τους υπόλοιπους– ξενότητάς του. Ο «ξένος» ήταν ανέκαθεν η πιο επικίνδυνη φιγούρα κάθε κοινωνικής συνοχής, ήταν αυτός ο οποίος έθετε σε αμφισβήτηση τη θεσμοθετημένη κανονικότητα, το επίσημο πολιτειακό αφήγημα, την αυταπάτη του οριοθετημένου εαυτού. Σήμερα όμως ο «ξένος» επανέρχεται σαν μια πραγματική απειλή.

Γ.Δ. Ναι, ο «ξένος» σήμερα, ως απειλή ή έστω ως πρόβλημα, γίνεται για άλλη μια φορά ο παράγοντας που χρησιμοποιείται για να επουλώσει με επιφανειακό και απατηλό τρόπο τα χαμένα ευρωπαϊκά –και όχι μόνο– οράματα. Σε μια εποχή που λείπουν οι μεγάλες αφηγήσεις καθώς ίσως και οι μεγάλοι κοινοί στόχοι, αυτό που φαίνεται να ενώνει δυστυχώς διάφορους λαούς είναι η περιχαράκωση απέναντι στο(ν) «ξένο». Η γενικότερη κοινωνικοπολιτική αστάθεια ενθαρρύνει την επαναφορά σε απολύτως οπισθοδρομικά-υπεραπλουστευτικά σχήματα όπως ο θρησκευτικός φανατισμός, ο εθνικισμός, η ξενοφοβία, η ομοφοβία. Σύνορα, τείχη, φύλακες, έλεγχοι και τρομοκρατικές ενέργειες μας θυμίζουν πολύ παλιές εποχές φανατισμού αλλά και απομόνωσης, τότε που τα πράγματα ήταν δύσκαμπτα, δυσπρόσιτα και απολύτως οριοθετημένα. Με αυτά τα δεδομένα περνάμε σε μια νεομεσαιωνική εποχή απαγορεύσεων, διάχυτου φόβου για τον οποιονδήποτε «άλλο» και αυτοεγκλωβισμού. Το κάθε «ξένο» είναι ο απόλυτος κίνδυνος.

Ο.Α. Γι' αυτό ο Αισχύλος αναδεικνύεται σπαρακτικά επίκαιρος με τον τρόπο που δικαιολογεί την έλευση των πενήντα *Δαναΐδων* στο Άργος. Στο πρώτο κίολας Επεισόδιο της τραγωδίας του βάζει τις «ξένες» να ξεδιπλώνουν

στον βασιλιά Πελασγό το γενεαλογικό τους δέντρο. «Καυχιόμαστε ότι η γενιά μας κρατάει από το Άργος» (*Άργεΐαι γένος έξευχόμεσθα*), του λένε και αποδεικνύουν, ανατρέχοντας στη μυθολογία, ότι κατάγονται από μια Αργίτισσα, την ιέρεια Ιώ, ερωμένη του Δία. Δηλαδή ο Αισχύλος επιχειρεί να θεωρητικοποιήσει μια οικουμενική κοσμογονία για την «κοινή πατρίδα». Μέσα σε αυτή την κοσμογονία ο εννοιολογικός πυρήνας του «ξένου» ταυτίζεται με τον αντίστοιχο πυρήνα του οικείου.

Για τον Αισχύλο, οι *Δαναΐδες* δεν «εισβάλλουν» σε μια ξένη γη' αυτές πόλη, αλλά «επιστρέφουν» στην πόλη καταγωγής τους –επιστρέφουν στο παρελθόν τους για να κερδίσουν το μέλλον τους. «Ταξιδεύεις για να ξαναζήσεις το παρελθόν σου; Ταξιδεύεις για να ξαναβρείς το μέλλον σου;» ρωτάει ο Μεγάλος Χαν τον Μάρκο Πόλο στις *Αόρατες πόλεις* του Ίταλο Καλβίνο. Κι εκείνος του απαντάει: «Το αλλού είναι ένας αντίστροφος καθρέφτης. Ο ταξιδιώτης αναγνωρίζει το λίγο που είναι δικό του, ανακαλύπτοντας το πολύ που ποτέ δεν είχε και που ποτέ δεν θα έχει».¹ Αυτό το «αλλού» λοιπόν, αυτός ο «αντίστροφος καθρέφτης», είναι το σκηνικό της τραγωδίας των «ξένων» και σήμερα.

Γ.Δ. Όχι μόνο των προσφύγων, οι οποίοι φυσικά δεν ταξιδεύουν από επιλογή, αλλά και κάθε «ξένου» που εξωθείται σε μια βίαιη μετακίνηση της ύπαρξής του, μια υποχρεωτική «διόρθωση» που διαγράφεται αναπόφευκτη και που, κατά τη γνώμη μου, δεν μπορεί ποτέ να αναπληρώσει τη χαμένη θέση, το προηγούμενο Είναι. Αυτό που νομίζω ότι λέει ο Αισχύλος, θίγοντας ίσως την πιο καίρια και ανθρωποκεντρική διάσταση του φαινομένου, είναι πως ο «ξένος» μπορεί να είναι συγγενής. Και υπ' αυτή την έννοια συνδεόμαστε όλοι μεταξύ μας, κάτι που εκφράζει βέβαια από την πλευρά του συγγραφέα έναν ουμανισμό.

Ο.Α. Είναι ο ίδιος ουμανισμός που θα συναντήσουμε πολλούς αιώνες αργότερα σε ένα εκπληκτικό διήγημα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, τον «Ξεπεσμένο δερβίση»,² στο οποίο αφηγείται την περιπλάνηση ενός άλλου «ικέτη», ενός μουσουλμάνου άστεγου μουσικού στην Αθήνα του 1896. Αυτός δεν ζητάει βέβαια άσυλο, αλλά περιφέρει την ανωνυμία του και τελικά αποδεικνύει με την αξιοπρέπεια και κυρίως με τη μουσική του ότι είναι συγγενής με τους ντόπιους.

Γ.Δ. Μα και βέβαια. Αφού ο «ξένος» ή το «ξένο» είναι μέρος του οικείου κι έτσι δεν μπορεί παρά να γίνει αποδεκτό. Όπως λέει κι ένας χαρακτήρας στην τελευταία σκηνή του *Εργαστηρίου διλημάτων*, «εφόσον το ξένο είναι

1 Ίταλο Καλβίνο, *Οι αόρατες πόλεις*, μτφρ. Α. Χρυσοστομίδης, Καστανιώτης, Αθήνα 2004.

2 Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, «Ξεπεσμένος δερβίσης», *Άπαντα*, τόμ. 3, Δόμος, Αθήνα 1989.



συγγενές, τότε θα ήταν αφύσικο το να μην το δεχτούμε». Και εδώ είναι που προκαλείται το δίλημμα στον βασιλιά του Άργους. Παρά τον κίνδυνο που διατρέχει αν δεχτεί τις *Ικέτιδες*, δεν μπορεί να μην τις δεχτεί. Οτιδήποτε άλλο θα ήταν ενάντια στις αρχές της κοινωνίας και τις επιταγές των θεών.

Ο.Α. Η παράδοση της θεοφύλακτης φιλοξενίας έχει τεράστια σημασία και εδώ, αφού είναι γνωστό ότι ο Αισχύλος θεολογεί σε όλα του τα έργα. Και είναι πράγματι τραγικό να σκεφτεί κανείς ότι σήμερα μερικές από τις πλέον μισαλλόδοξες απόψεις ακούγονται από ιερωμένους ή από πολιτικούς σχηματισμούς που έχουν συμπεριλάβει τον χριστιανισμό στο καταστατικό τους. Αρκεί όμως να ανατρέξει κανείς σε ένα ορθόδοξο τροπάριο του Μεγάλου Σαββάτου για να ακυρώσει οποιαδήποτε ξενοφοβία. Στο τροπάριο αυτό ο Ιωσήφ εμφανίζεται στον Πιλάτο και ζητάει το Σώμα του Ιησού λέγοντάς του: *Δός μοι τοῦτον τὸν ξένον, τὸν ἐκ βρέφους ὡς ξένον ξενωθέντα ἐν κόσμῳ· δός μοι τοῦτον τὸν ξένον, ὃν ὁμόφυλοι μισοῦντες θανατοῦσιν ὡς ξένον· [...] δός μοι τοῦτον τὸν ξένον, ὅστις οἶδε ξενίζειν τοὺς πτωχοὺς καὶ τοὺς ξένους· [...] δός μοι τοῦτον τὸν ξένον, ἵνα κρύψω ἐν τάφῳ, ὃς ὡς ξένος οὐκ ἔχει τὴν κεφαλὴν ποῦ κλίνει.*

Γ.Δ. Κατά τη γνώμη μου, είναι ένα δίλημμα μεταξύ ενός ψυχρού ρεαλισμού και μιας ανώτερης ηθικής, μεταξύ μιας τεχνοκρατικής αντίληψης της κοινωνίας και ενός μεγάλου οράματος, μιας αρχής. Κι αυτό είναι που λείπει νομίζω σήμερα. Υπάρχει άραγε κάποια κοινή ηθική στις κοινωνίες μας; Αυτό είναι και το θέμα του *Εργαστηρίου διλημάτων*. Σε τι πιστεύουμε; Αυτός είναι και ο λόγος φυσικά που το δίλημμα μεταφέρεται από την τραγωδία σε ένα τελείως διαφορετικό πλαίσιο. Δεν έχει να κάνει πια μόνο με το(ν) ξένο, αλλά με αφορμή αυτό έχει να κάνει τελικά με το πώς χειριζόμαστε την πραγματικότητά μας. Το έργο λέει: «Αν συζητούσαμε για τη λειτουργία και το μέλλον του κόσμου, με τι κριτήρια θα τον φανταζόμασταν; Με τι κριτήρια θα τον σχεδιάζαμε;». Οι βιολόγοι-ερευνητές του πειράματος στο *Εργαστήριο διλημάτων* διαφωνούν όχι μόνο για το τι να κάνουν σε σχέση με το πείραμά τους –αν θα αποδεχτούν δηλαδή τα «νέα κύτταρα»–, αλλά και με τι επιχειρήματα πρέπει να πάρουν την τελική απόφασή τους.

Υπάρχουν φυσικά κι άλλοι συσχετισμοί με την τραγωδία του Αισχύλου. Χαμένα αποσπάσματα ενός έργου, ένας άνθρωπος που βρίσκεται μπροστά σε ένα παρόμοιο δίλημμα, η επιλογή του να ρωτήσει τους συνεργάτες του όπως ο Βασιλιάς της τραγωδίας ρωτάει τον λαό του πριν πάρει μια απόφαση. Κι όλο αυτό μεταφέρεται κάπου στο παρελθόν σε ένα μυθικό συμβάν. Όπως και η ίδια η τραγωδία βέβαια, που μιλάει για ένα μυθικό συμβάν.

Ο.Α. Για την ακρίβεια, το *Εργαστήριο διλημάτων* αναφέρεται σε δύο μυθικά συμβάντα: το ξεχασμένο επιστημονικό πείραμα της δεκαετίας του '60 και το χαμένο ντοκιμαντέρ που το κατέγραψε. Και τα δύο αυτά συμβάντα σχηματοποιούν μια ολόκληρη μυθολογία, στον πυρήνα της οποίας

κρύβονται τα διλήμματα της μυθολογίας των *Ικέτιδων*. Πρόκειται για μια συμπληρωματική μυθολογία –θα μπορούσα να την ονομάσω «παλίμψηστη»–, η οποία αποκτά την αυτοτέλειά της.

Γ.Δ. Ναι, το *Εργαστήριο διλημάτων* είναι ένα έργο το οποίο αναφέρεται σε ένα άλλο έργο –ένα παλιό ντοκιμαντέρ–, το οποίο με τη σειρά του αναφερόταν σε ένα άλλο έργο που είναι το ίδιο το πείραμα. Ένα επιστημονικό πείραμα της δεκαετίας του '60, κατά τη διάρκεια του οποίου οι ερευνητές αντιμετώπισαν ένα δίλημμα παρόμοιο με αυτό που αντιμετωπίζουν οι πρωταγωνιστές των *Ικέτιδων* σε μια ιδιόμορφη «ζωντανή διασκευή» του έργου του Αισχύλου. Τα επίπεδα εννοιών και ερμηνειών διαδέχονται το ένα το άλλο για να δείξουν αφενός μια διαχρονική πολυπλοκότητα και σύνθεση, η οποία ταυτόχρονα γίνεται και απολύτως σαφής. Είναι σαν να τραβάει μια γραμμή από την εποχή του Αισχύλου προς το σήμερα και να τονίζει ότι κάποια θέματα, καλώς ή κακώς, θα απασχολούν πάντοτε την ανθρωπότητα.

Ο.Α. Έχουμε να κάνουμε λοιπόν με την αναπαράσταση ενός «έργου» που κινδύνευσε να εξαφανιστεί. Χωρίς τον κίνδυνο της εξαφάνισης του πειράματος ίσως να μην υπήρχε η ανάγκη να το αναπαραστήσουμε σήμερα επιβεβαιώνοντας την ύπαρξή του, όπως θα έλεγε ο Τζον Μπέρτζερ: «Η ζωγραφική είναι η επιβεβαίωση του ορατού που μας περιβάλλει και που συνέχεια εμφανίζεται και εξαφανίζεται. Χωρίς την εξαφάνιση ίσως να μην υπήρχε κίνητρο να ζωγραφίσει κανείς».³ Η αναπαράσταση στο *Εργαστήριο διλημάτων*, ωστόσο, βάζει και ένα δεύτερο θέμα: το θέμα της ίδιας της κινηματογραφικής αφήγησης.

Ο Ζιλ Ντελέζ στο δίτομο έργο του Κινηματογράφος Ι. Η εικόνα-κίνηση και Κινηματογράφος ΙΙ. Η χρονοεικόνα⁴ ασχολείται, μεταξύ άλλων, με τους τρόπους που ο κινηματογράφος «μπορεί να αποδώσει πολλαπλά και αντιθετικά διαστήματα χρόνου». Έχω την αίσθηση ότι η δομή του *Εργαστηρίου διλημάτων* εξυπηρετεί την απόδοση αυτών ακριβώς των «διαστημάτων χρόνου» Για τον Ντελέζ, ο ρεαλισμός δεν αναφέρεται πλέον «στη μιμητική, αναλογική εξίσωση σημείου και αντικειμένου αναφοράς» όπως ακριβώς συμβαίνει με τον ρεαλισμό –ή αν προτιμάς τον υποτιθέμενο ρεαλισμό– των κινηματογραφημένων αποσπασμάτων που βρίσκονται διάσπαρτα μέσα στην εγκατάσταση του ελληνικού περιπτέρου. Και τα οποία, υπ' αυτό το πρίσμα, «δεν αναπαριστούν το πραγματικό, αλλά το αποκαθιστούν». Ο Ντελέζ μίλησε για το «ένστικτο της βιωμένης διάρκειας» και το «ασταθές

3 John Berger, «Βήματα προς μια μικρή θεωρία του ορατού», στο *Θύλακες αντίστασης*, μτφρ. Μιχάλης Παναγιωτάκης, Αντίλογος, Αθήνα 2007.

4 Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος Ι. Η εικόνα-κίνηση* [μτφρ. Μιχάλης Μάτσας], Νήσος, Αθήνα 2009· *Κινηματογράφος ΙΙ. Η χρονοεικόνα* [μτφρ. Μιχάλης Μάτσας], Νήσος, Αθήνα 2010.

κάδρο» μέσα από όρια του οποίου ο χρόνος μπορεί να διαρρέει με τον ίδιο τρόπο που διαρρέει μέσα από όρια των έξι κάδρων και των πέντε ηχητικών αποσπασμάτων της εγκατάστασης. Πιστεύω ότι τα κάδρα και τα αποσπάσματα αυτά θα μπορούσαν να ιδωθούν σαν ένα ενιαίο κάδρο με «ρωγμές χρόνου». Ξεκινώντας λοιπόν από την «κίνηση-εικόνα» και το ορθολογιστικό μοντάζ του εμπορικού σινεμά και περνώντας στη «χρονοεικόνα» που βασίζεται στην ασυνέχεια, τα «λάθος ρακόρ» και την αποσπασματική αφήγηση, μπορούμε πια να πάμε σε ένα τρίτο είδος μοντάζ που εξελίσσεται μπροστά μας καθώς περπατάμε.

Γ.Δ. Ναι, πρόκειται ουσιαστικά για μια ταινία που εξελίσσεται μπροστά στα μάτια του θεατή, όχι σαν μια σειρά από σκηνές κινούμενης εικόνας που διαδέχονται η μία την άλλη μπροστά του, αλλά σαν μια σειρά από διαφορετικά υλικά και τρόπους προσέγγισης της ιστορίας τα οποία αυτός ανακαλύπτει μέσω της περιπατητικής δραστηριότητας. Το *Εργαστήριο διλημάτων* είναι ένα πάρκο οπτικοακουστικών εμπειριών, τις οποίες ο θεατής θα βιώσει καθώς περπατάει και ταυτόχρονα συλλέγει τα διαφορετικά αποσπάσματα-προσεγγίσεις της ιστορίας. Στην αρχή παρακολουθεί μια διαμεσολαβημένη και εν μέρει σκηνοθετημένη οπτικοακουστική καταγραφή ενός πειράματος μέσα από τα αποσπάσματα ενός ντοκιμαντέρ που έγινε επιτούτου, στη συνέχεια ακούει τα αυθεντικά και καθοριστικής σημασίας αποσπάσματα ενός αμοντάριστου ήχου, και στο τέλος γίνεται κοινωνός μιας μεταφοράς, της δραματοποιημένης αναπαράστασης μιας ιστορίας. Η αφηγηματική εμπειρία απαιτεί τη δραστηριοποίηση του θεατή.

Ο.Α. Το *Εργαστήριο διλημάτων* είναι τοποθετημένο μέσα σε έναν λαβύρινθο. Τι είναι όμως ακριβώς ένας λαβύρινθος; Προσωπικά με εντυπωσίασε ο τρόπος που ενσωμάτωσες στο έργο μια θεωρία του Παναγιώτη Λεκατσά από το βιβλίο του *Ο λαβύρινθος. Καταγωγή και εξέλιξη ενός τύπου ποιητικής μυθολογίας*⁵ – το οποίο σου είχα δώσει σε μια από τις πρώτες μας συναντήσεις. Εκεί ο Λεκατσάς ισχυρίζεται ότι ο λαβύρινθος του Παλατιού της Κνωσού δεν ήταν «μια φυλακή καμωμένη από διαδρόμους που γυρίζουνε και ξαναγυρίζουνε σ' αδιάκοπο αδιέξοδο» αλλά ίσως κι ένας «λαβυρινθικός χορός». Ένας τελετουργικός χορός που «παράσταينه την περιπλάνηση» του Θησέα και των συντρόφων του μέσα στον λαβύρινθο. Ο γενάρχης της ελληνικής εθνολογίας ανατρέχει στον Όμηρο και τον Πλούταρχο, στους τραγικούς ποιητές και τη δημοτική ποίηση και μελετάει παραστάσεις σε αγγεία και νομίματα για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι ο «λαβύρινθος της Κνωσού ήταν στην πραγματικότητα ένα χοροστάσι με λαβυρινθικό σχέδιο για να ορίζει την κίνηση ενός ανάλογου χορού». Έτσι και ο λαβύρινθος του *Εργαστηρίου διλημάτων* δεν είναι ένα απλό σκηνικό, αλλά μια

5 Παναγής Λεκατσάς, *Ο λαβύρινθος. Καταγωγή και εξέλιξη ενός τύπου ποιητικής μυθολογίας*, Αθήνα 1973.



Lazaros Georgakopoulos

ολόκληρη «χορευτική διαδικασία». Ένας τρόπος περιήγησης μέσα σε μια κινηματογραφική προβολή και ένας χάρτης που σε βοηθάει να υπερβείς τα αδιέξόδά της.

Γ.Δ. Ακριβώς. Ο λόγος που έχω χρησιμοποιήσει τον λαβύρινθο δεν είναι για να κάνω τον επισκέπτη να χαθεί εκεί μέσα, αλλά αντιθέτως για να τον καθοδηγήσω. Το «να χαθεί» ο θεατής μέσα σε έναν λαβύρινθο αφηγήσεων και πληροφοριών είναι η αναγκαία και απαραίτητη συνθήκη για να φτάσει στην έξοδο. Η οποία έξοδος μπορεί να είναι η κάθαρση, με την έννοια της καθαρότερης αντίληψης. Ο λαβύρινθος είναι ταυτόχρονα το εργαστήριο του καθηγητή στο ντοκιμαντέρ που παρουσιάζεται. Έτσι κι αυτός, σχεδιάζει το εργαστήριό του σαν λαβύρινθο, μια που και ο ίδιος πιστεύει στη δύναμη του λαβυρίνθου ως πρόκλησης για υπέρβαση. Ο θεατής μέσα στο ελληνικό περιβάλλον μοιράζεται την αγωνία του πρωταγωνιστή της ιστορίας. Πρέπει να χαθούμε στα δεδομένα, πρέπει να εκτεθούμε στην πρόκληση για να βρούμε τη λύση και να βγούμε σοφότεροι, όπως λέει κι ο πρωταγωνιστής του έργου. Ο λαβύρινθος είναι η πρόκληση που οφείλουμε να δεχτούμε, ο χρόνος και η ενέργεια που οφείλουμε να επενδύσουμε, η δουλειά που πρέπει να κάνουμε. Ως άτομα, αλλά και ως κοινωνίες ολόκληρες.

Ο.Α. Η τελική σκηνή που προβάλλεται στο *Δωμάτιο προβολής* και αναπαριστά τη συζήτηση των επιστημόνων του εργαστηρίου δεν έχει τέλος. Δεν ξέρουμε δηλαδή τι απόφαση πήραν. Αποδέχτηκαν τα νέα κύτταρα ή τα άφησαν στην τύχη τους; Στις *Ικέτιδες* βέβαια ξέρουμε ότι ο λαός του Άργους δέχτηκε την πρόταση του βασιλιά και έδωσε άσυλο στις *Δαναΐδες*. Εσύ πιστεύεις ότι η απόφαση των επιστημόνων ήταν θετική ή αρνητική;

Γ.Δ. Η τελευταία σκηνή του *Εργαστηρίου διλημάτων* κινείται ανάμεσα σε αυτό που θα θέλαμε –ή θα ήθελα– να ισχύει και σε αυτό που γίνεται τελικά. Με την άνοδο των εθνικισμών στην Ευρώπη, τη συντηρητική στροφή των ΗΠΑ και την πρώτη έξοδο ενός μέλους από την Ευρωπαϊκή Ένωση, δυστυχώς η απόφαση που πιστεύω ότι θα υπερίσχυε σήμερα θα ήταν αυτή του αποκλεισμού και της περιχαράκωσης απέναντι στα νέα κύτταρα. Η εν λόγω άποψη φαίνεται να κερδίζει σήμερα σε παγκόσμιο επίπεδο και λυπάμαι γι' αυτό. Στις *Ικέτιδες*, ο βασιλιάς της τραγωδίας βρίσκεται μπροστά στο δίλημμα μεταξύ ενός πραγματισμού και μιας βαθύτερης ηθικής προσταγής, την οποία τελικά επιλέγει να ακολουθήσει.

Ποια είναι άραγε η δική μας κοινωνική ηθική σήμερα; Τι είδους κοινωνία θέλουμε να έχουμε και ποιο είναι το τίμημα για να την δημιουργήσουμε; Πού θέλουμε να είμαστε σε είκοσι χρόνια; Με αφορμή ίσως την τέχνη, ας ξεκινήσουμε καταρχήν να συζητάμε. Ας βάλουμε τις εναλλακτικές μας στον χάρτη και ας δημιουργήσουμε ένα νέο όραμα. Το τέλος μιας ταινίας αλλάζει σχετικά εύκολα. Δυστυχώς, λιγότερο εύκολα μπορεί να αλλάξει το μέλλον μας.



GEORGE DRIVAS ORESTIS ANDREADAKIS MAIL IN PROGRESS

In April of 2017, just before the Laboratory of Dilemmas had come to an end, the curator of the exhibition Orestis Andreadakis invited the artist Giorgos Drivas to a correspondence, through e-mail, with the aim to illustrate all the topics by which they were taken up during their co-operation. One part of it is published below.

O.A. Dear George, it's been almost two years since we first discussed Aeschylus's *Suppliants Women*. I remember everything from that conversation, on a spring day of 2015 in Athens; everything but the world surrounding us. I feel as if the world was different back then. In fact, I always feel as such. "Yesterday's world" seems to be completely different from "today's world". Since we're in the last week of our preparation, I decided to write you this email, to reflect on everything we did in the last couple of years and put them in some order. And yet, this is exactly what I wanted to avoid: order. Disorder suits me better.

During these years, the *Suppliant Women* put us through many trials – "trials of disorder" as I like to call them, since they compelled us to disrupt our stream of certainty. It was as if we suddenly found ourselves in a minefield of ideas, but instead

of choosing in the safe way out, we decided to move right into it.

What I'm mean to say is that the *Laboratory of Dilemmas* took us out of our comfort zone; both of us, but mostly you. It forced you to revisit all your past works, find links between them and discover their heretic affinities.

G.D. You're right, Orestis. Almost subconsciously, I began to redefine my work, by adding and subtracting pieces. Only now I come to realize to what extent the *Laboratory of Dilemmas* is actually in dialogue with my previous works. Simultaneously, it created a set of complete new conditions which led me to utilize media and practices that I purposely refused to incorporate in my past works – e.g. a construction or multiple monitor screens.

Even drawing inspiration from an ancient text is something quite new to me. Just like the *Suppliant Women* in Aeschylus's tragedy, I more or less purposely exposed myself to a quite alien territory, which was in a sense familiar and yet untrodden. Unlike the Danaids, however, I don't know exactly what was hunting me.

O.A. The *uppliant Women* fled Egypt in an attempt to escape a forced marriage to their cousins and asked King Pelasgus for his protection. When the fifty daughters of Danaus fled to Argos, Greece, crying with "pain on their tender face", they appeal first and foremost to Zeus – the "guard of suppliants". In a sense, they're lucky, for at least they had this god to appeal to back then. But who protects the "foreigner", him or her who is "different", not only the immigrant or the refugee, but anyone who embodies the deadlocks of foreignness, today?

The "foreigner" has always been a most perilous figure for social cohesion; it was he who put under question the instituted normality, the official narrative of the state, the illusion of the bounded self. Today, however, the "foreigner" returns as a real threat.

G.D. Indeed, the "foreigner" today is designated as a threat, or at least as an issue of social concern, and becomes the scapegoat for all the woes of the Western world.

Sadly, in an age lacking grand narratives and common aspirations, the peoples of different nations are united in their retrenchment against the "foreigner". Widespread socio-political instability has revitalized reactionary and overly simplistic doctrines and practices, such religious fundamentalism, nationalism, xenophobia and homophobia. Borders, walls, prisons, controls and terrorist acts bring to mind long forgotten ages of fanaticism and isolation, when things were rigid, remote and completely demarcated. We're

witnessing the advent of a neo-medieval era of prohibitions, omnipresent fear for the "other" and self-confinement. Anything "foreign" is absolutely dangerous.

O.A. This is why Aeschylus's defense of the Danaids is distressingly timely. Already in the tragedy's first episode, the "foreigners" unfold their genealogical tree to King Pelasgus. "Argives we claim to be by birth", they assert and demonstrate, through a recourse to mythology, that they are descendants of an Argive priestess and lover of Zeus, Io.

As such, Aeschylus attempts to formulate a universal cosmogony and conceptualize a "common homeland", in which the "foreign" and the "intimate" are in fact identical. For Aeschylus, the daughters of Danaus don't "invade" a city which is foreign to them, because they actually "return" to their city of origin; they return to their past to claim their future. "Journeys to relive your past? ... Journeys to recover your future?" was Great Khan's question to Marco Polo in Italo Calvino's *Invisible Cities*.¹ And Marco's answer was: "Elsewhere is a negative mirror. The traveler recognizes the little that is his, discovering the much he has not had and will never have". This "elsewhere", this "negative mirror", is also the setting of the tragedy experienced by the "foreigner" today.

G.D. Not just by the refugee, who obviously doesn't travel by choice, but by every "foreigner" who's forced to violently relocate his or her existence, to make a compulsory "correction" which appears inevitable and, in my opinion, can never replace what was lost, the Being-that-was. I think what Aeschylus suggests, addressing perhaps the most crucial and anthropocentric dimension of this phenomenon, is that the

1 Italo Calvino, *Invisible Cities*, trns. William Weaver (Vintage: London 1997), 25.

"foreign" can be our fellow. In this sense, we're all connected to each other – an assertion of humanism on the part of the author.

O.A. We encounter this exact humanism again, centuries later, in Alexandros Papadiamantis's remarkable short-story *The Decadent Dervish*. The author recounts the story of another "suppliant", a homeless Muslim musician meandering through the streets of Athens in 1896. Although he's obviously not an asylum seeker, he's wandering anonymously and eventually proves his affinity to the locals, through his dignity and especially through his music.

G.D. Indeed, the "foreign" is part of the "intimate" and, as such, it cannot but be accepted. To quote a character from the "Laboratory of Dilemmas" final scene: "Since the foreign is intimate, it wouldn't make much sense to reject it". This is where the dilemma for the King of Argos lies. Even though it's dangerous for his city to grant asylum to the *Suppliant Women*, he cannot but accept them. Anything else would run against the principles of society and the gods' imperatives.

O.A. The divinely protected tradition of hospitality is of enormous significance here, since Aeschylus's engagement with religious matters is evident in all his works. And it's truly disturbing that some of the most intolerant views today are being voiced by priests or political parties who claim to be Christian. A simple reference to the Great and Holy Friday Orthodox Troparion would suffice to demolish their xenophobic argumentation. Accordingly, Joseph approached Pilate and asked for Jesus' body by saying the following words: "Give me this foreigner, who from his youth hath wandered like a foreigner. Give me this foreigner, whom his kinsmen killed in hatred like a foreigner ... Give me this foreigner who knoweth how to take in the poor and foreigners ... Give me this foreigner that I may bury him in a

tomb, who being a foreigner hath no place whereon to lay his head".

G.D. In my opinion, it's a dilemma between a crude realism and a higher morality, between a technocratic understanding of society and a grander vision, a new beginning – which, I think, is missing today. Are there common moral principles in contemporary societies? What do we believe in? These are the fundamental questions raised in the *Laboratory of Dilemmas*. As such, the dilemma in Aeschylus's tragedy is now reframed in a totally different context. It doesn't concern only the fate of the foreigner, but also the way in which we may manage our very own reality. The work asks: "If we were to imagine and design the way in which our world will operate in the future, what would our criteria be?" Besides accepting or rejecting the "new cells", the issue of disagreement between the laboratory's researchers regards the basis upon which they shall reach their final decision.

Of course, there are more connections with the *Suppliant Women*: lost fragments, a man who faces a similar dilemma, his decision to ask his associates, thus resembling the King of Argos who asked his people for a final verdict... and all these take place somewhere in the past, during a mythical event; just like in Aeschylus's work.

O.A. Actually, the *Laboratory of Dilemmas* refers to two mythical events: a scientific experiment that was carried out during the 60s and a lost documentary which recorded the laboratory's proceeding. Both events articulate a whole mythology, at the core of which are the dilemmas present in the mythology of *The Suppliant Women*. As such, the *Laboratory of Dilemmas* becomes a complementary and yet self-contained mythology – a palimpsest in a sense.

G.D. Yes, the *Laboratory of Dilemmas* is a work that refers to another work – a documentary



of a scientific experiment – which, in turn, refers to another work: the experiment itself. In a peculiar “live adaptation” of the *Suppliant Women*, the researchers of the experiment and the protagonists in Aeschylus’s work were confronted with the same dilemmas.

In this context, different levels of concepts and interpretation succeed one another to make evident a diachronic complexity and composition. It’s as if the work draws a connection between the age of Aeschylus and the world today, claiming that some issues will always remain relevant to the human race.

O.A. Hence, we’re dealing with the reenactment of a lost “work”. If this wasn’t the case, then perhaps we wouldn’t need to reenact it today in order to prove its existence. As John Berger suggested in a different context: “Painting is, first, an affirmation of the visible which surrounds us and which continually appears and disappears. Without the disappearing, there would perhaps be no impulse to paint [...]”²

However, this particular reenactment seems to raise another issue: that of cinematic narration. Gilles Deleuze explored the ways in which cinema can “convey multiple and contradictory sheets of time”³. I think that representing these “sheets of time” is central to the “Laboratory of Dilemmas” structure. For Deleuze, realism is no longer a “mimetic analogical adequation between a sign and referent”, as is the case in the superficially “realistic” video excerpts projected in the Greek pavilion – which, in this sense, “don’t represent the real, but restore it”. Deleuze also wrote about the “instinct of lived duration” and the “unstable frame” which allows time to flow through its boundaries, in the same way it flows through the installation’s six video frames and five audio excerpts. I believe that these frames and excerpts could be seen as a single frame with “time breaches”.

Thus, beginning with “movement-image” and the rational montage of commercial cinema, moving to “time-image” which is based on discontinuity, “faux raccords” and fragmentary narration, we now reach a third type of montage which develops as we walk.

G.D. Yes, the *Laboratory of Dilemmas* is a park of audio-visual experiences; it is a movie that unfolds in front of the spectator, not as a series of successive moving pictures, but as a sequence of different narrative materials, fragments and approaches, that are being discovered by the audience through a peripatetic act. First, the spectators watch a mediated and partially directed audio-visual material of an experiment through the excerpts of a documentary that was filmed in the laboratory; next, they listen to a number of original and unedited audio excerpts which are crucial for the narrative’s development; finally, they partake in an adaptation, a dramatized reenactment of a story. Therefore, this particular narrative experience demands an active stance on the part of audience.

O.A. The *Laboratory of Dilemmas* takes places in its entirety within a labyrinth. But what exactly is a labyrinth? I was impressed by the way in which you incorporated in your work Panagis Lekatsas’ theory from the *The Labyrinth: Origins and Evolution of a Form of Poetic Mythology* – which I gave you on one of our first meetings. In this study, the author suggests that the labyrinth in Knossos Palace “was not a prison made of endless looping corridors leading to dead-ends”

2 John Berger, *Steps Toward a Small Theory of the Visible, The Shape of a Pocket* (Penguin Random House: New York 2003).

3 Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Athlone Press London and *Cinema 2: The Time-Image* trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. University of Minnesota Press.



but perhaps a “labyrinth dance” – a ritualistic dance which “reenacted the wandering” of Theseus and his comrades” within the maze.

Lekatsas, the founder of Greek social anthropology, refers back to Homer and Plutarch, to the tragic and folk poetry, and studies painting on antique Greek vases and coins, concludes that “Knossos’ labyrinth was in reality a dancefloor designed as a maze, so as to direct the movement of a similar dance”.

Likewise, the labyrinth in the *Laboratory of Dilemmas* is not a simply a decorative element but a whole “dance process”; a form of wandering within a cinematic projection and map for overcoming its narrative deadlocks and obstacles.

G.D. Exactly. The reason I’m using a labyrinth is not to disorient the audience, but to guide them. In this case, “getting lost” in a maze of narratives and information is the necessary condition for the spectators to reach the exit, which can serve as a catharsis, in the sense that it may offer a clearer perspective. Moreover, the Professor’s laboratory in the documentary is also a labyrinth; he designed his lab as such, because he believes that a maze stimulates our willingness to transgress our limits.

In the Greek pavilion, the spectator and the story’s protagonist share the same agony. We have to get lost in its data, we have to expose ourselves, in order to find a solution and become wiser, in the words of the protagonist. The labyrinth is a challenge we have to undertake, it is the time and energy we have to invest, the work we must do, as individuals and as societies.

O.A. The final scene screened in the Screening Room – a reenactment of the debate between the laboratory’s scientists – is left unfinished. We never find out what their final decision was. Did they accept to include the new cells in the culture? In Aeschylus’s *Suppliant Women* we know that the Argive people decided in favor of the Danaids. What do you think the decision of the scientists would have been? Positive or negative?

G.D. The ending of the final scene in the *Laboratory of Dilemmas* follows the contrast between what we or, at least, I wish and what actually happens. Given the rise of nationalism in Europe, the conservative turn in the USA and the first exit of a member-country from the European Union, I’m afraid that scientists today would have decided against the protection of the new cells. Sadly, such views seem to prevail globally these days.

In the *Suppliant Women*, the King of Argos faces a dilemma between being “realistic” or following a deeper moral imperative; eventually he chooses the latter.

But what is our social morality today? In what society do we want to live in and what sacrifices does it take to create it? Where do we want to be in twenty years from now? Perhaps, through art, we may begin to discuss these questions.

Let’s put down the alternatives and articulate a new vision.

We can easily change the ending of a film; unfortunately, it’s less easy to change our future.



ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΚΡΙΤΙΚΟΥ «ΑΝΔΛΟΓΙΣΜΟΥ» ΤΟ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟ ΣΤΟ ΜΙΚΡΟΣΚΟΠΙΟ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΕΥΓΕΝΙΑ ΓΙΑΝΝΟΥΡΗ

ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΣΤΟ ΤΜΗΜΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3

Όταν το 1870 ο Γάλλος φυσιολόγος Ετιέν-Ζιλ Μαρέ¹ στρέφει την προσοχή του από τη μελέτη της κυκλοφορίας του αίματος και της καρδιακής παλμικής συχνότητας στη μελέτη της φυσιολογίας της ανθρώπινης και της ζωικής κίνησης, κανείς δεν μπορεί να προβλέψει τον αντίκτυπο που θα έχουν τα πειράματα αυτά, λίγα χρόνια αργότερα, στον τομέα της τέχνης. Ο Μαρέ δεν ήταν καλλιτέχνης. Η ακριβής ανάλυση της κίνησης ανθρώπων και ζώων μέσα από τη χρήση ειδικών τεχνικών καταγραφής δεν τον ενδιαφέρει στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής έκφρασης και δημιουργίας αλλά από την πλευρά του επιστήμονα. Τα ερωτήματα που θέτει είναι αυτά του πειραματικού ερευνητή. Γι' αυτό και προβαίνει συστηματικά στην εφεύρεση και κατασκευή νέων μηχανισμών και τεχνικών μηχανικής εγγραφής του οπτικού, ικανών να ανταποκριθούν στις ανάγκες των επιστημονικών πειραμάτων που διεξάγει καθώς και στο είδος των ερωτημάτων που θέτει. Μέχρι το 1878, τα πειράματα του Μαρέ, ιδιαίτερα όσον αφορά τη

¹ Ο Ετιέν-Ζιλ Μαρέ (1830-1904) ξεκινάει την έρευνα πάνω στην ανθρώπινη και τη ζωική κίνηση στις αρχές του 1870 παράλληλα με την έρευνα που διεξάγει ο φοιτητής του Γκαστόν Καρλέ με θέμα την «Πειραματική μελέτη της ανθρώπινης βάδισης» (*Essai expérimental sur la locomotion humaine: Étude de la marche*, 1872).

μέτρηση της αρτηριακής πίεσης και την καταγραφή του σφυγμικού ίχνους, βασίζονται σε γραφικές μεθόδους. Ο σφυγμογράφος, παραδείγματος χάρη, που παρουσιάζει το 1860 στη Γαλλική Ακαδημία Επιστημών βελτιώνει τις υπάρχουσες συσκευές καταγραφής του παλμού κάνοντας τον μηχανισμό φορητό και με την καταγραφή του ίχνους να γίνεται πλέον σε μια λωρίδα χαρτί. Οσοτόσο το 1878 μία ξεχωριστή εμπειρία θα αλλάξει ριζικά τον τρόπο που συλλαμβάνει ο Μαρέ και εννοχηστρώνει τα πειράματά του. Στις 18 Ιουνίου 1878, στο Πάλο Άλτο της Καλιφόρνιας, ο Βρετανός φωτογράφος Ίντγουερντ Μάιμπριτζ καταφέρνει να αποσυνθέσει τον καλπασμό ενός αγωνιστικού αλόγου και να απεικονίσει τις διαδοχικές φάσεις της κίνησής του, χρησιμοποιώντας μια μέθοδο διαδοχικής φωτογράφησης.² Απέδειξε έτσι ότι κατά τη διάρκεια του γρήγορου καλπασμού ενός αλόγου υπάρχουν στιγμές που κανένα από τα τέσσερα πόδια του ζώου δεν έχει επαφή με το έδαφος. Το άλογο βρίσκεται εξ ολοκλήρου στον αέρα.

Οι δυνατότητες της φωτογραφίας στην ανάλυση και την πιστή αποτύπωση τις κίνησης συναρπάζουν τον Μαρέ. Στο εξής εγκαταλείπει τη γραφική μέθοδο. Θέλοντας να κατανοήσει και να αναλύσει τους αόρατους στο ανθρώπινο μάτι μηχανισμούς που διέπουν τη ζωή, στρέφεται στη φωτογραφία ως βασική μέθοδο της διεξαγωγής των πειραμάτων του. Αυτό που ο Μάιμπριτζ κατάφερε το 1878 με τη βοήθεια μιας συστοιχίας πολλαπλών φωτογραφικών μηχανών, ο Μαρέ το πετυχαίνει τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1882, χρησιμοποιώντας μόνο μία. Τα φωτογραφικά στιγμιότυπα που έπονται το ένα του άλλου πάνω σε μία πλάκα ή σε μία λωρίδα χαρτί αποτυπώνουν τις διαδοχικές χρονικές φάσεις της πτήσης ενός πουλιού ή της ανθρώπινης βάδισης. Άνθρωποι και ζώα κινούνται στον χώρο και στον χρόνο. Από τη φωτογραφική ανάλυση της χρονικής διαδοχής των Μαρέ και Μάιμπριτζ στην κινηματογραφική ανασύνθεση της κίνησης και της μεταβαλλόμενης πραγματικότητας το βήμα που έπεται να γίνει είναι μικρό. Θα πραγματοποιηθεί μέσα στα δέκα επόμενα χρόνια οδηγώντας έτσι αυτό που ξεκίνησε ως μια επιστημονική προσπάθεια φωτογραφικού τεμαχισμού της κίνησης να καταλήξει στη δημιουργία μιας νέας τέχνης, του κινηματογράφου.

Η οπτικοακουστική εγκατάσταση του Γιώργου Δρίβα *Εργαστήριο διλημάτων* (επίσημη ελληνική συμμετοχή στην 57η Διεθνή Καλλιτεχνική Έκθεση της Μπιενάλε Βενετίας, 2017) παίζει με τα όρια της επιστήμης και της τέχνης, της αλήθειας και του ψέματος, της πιστής αναπαραγωγής του πραγματικού και της αφηγηματικής ανακατασκευής του. Η εγκατάσταση

2 Η επινόηση της μεθόδου του υγρού κολλοδίου το 1851 οδηγεί στην αισθητή μείωση των χρόνων έκθεσης (στην αρχή της ιστορίας της φωτογραφίας, μια μοναδική εικόνα απαιτεί ώρες έκθεσης). Τη δεκαετία του 1870, η ελαχιστοποίηση του χρόνου έκθεσης δίνει τη δυνατότητα λήψης φωτογραφιών σε γρήγορη αλληλουχία, γεγονός που επιτρέπει στον Μάιμπριτζ να συλλάβει και να πραγματοποιήσει το πείραμά του.

βασίζεται στην τραγωδία του Αισχύλου *Ικέτιδες*: για να αποφύγουν τον γάμο με τα πρώτα ξαδέρφια τους, οι *Ικέτιδες* φεύγουν από την Αίγυπτο με προορισμό το Άργος όπου ζητούν άσυλο από τον βασιλιά της πόλης. Αν τις βοηθήσει, ο ίδιος κινδυνεύει να προκαλέσει αλλοίωση της εθνικής, κοινωνικής και θρησκευτικής φυσιογνωμίας των κατοίκων της πόλης, καθώς και πόλεμο με τους Αιγυπτίους. Αν δεν τις βοηθήσει, παραβαίνει τους νόμους της φιλοξενίας και τις αρχές του δικαίου και του ανθρωπισμού. Η εγκατάσταση του Γιώργου Δρίβα επιχειρεί τη μετατόπιση αυτού του προβληματισμού: «Αν οι *Ικέτιδες* δεν ήταν άνθρωποι αλλά ένας μικρός απειροελάχιστος οργανισμός του σύμπαντος που κινδύνευε με αφανισμό. Αν ο λαός του Άργους ήταν μία επιστημονική κοινότητα, που έπρεπε να επιτρέψει ή όχι την τοποθέτηση αυτού του οργανισμού σε ένα υπάρχον ασφαλές εργαστηριακό περιβάλλον, πώς θα απαντούσε η επιστήμη στο ερώτημα που θέτει η τραγωδία;».³

Η μετατόπιση του διλημματικού χαρακτήρα της τραγωδίας του Αισχύλου από τη σφαίρα του κοινωνικοπολιτικού στη σφαίρα ενός κοσμολογικού γίνεσθαι, που πραγματεύεται τη σχέση επιστήμης και ηθικής, αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία στηρίζεται το αφηγηματικό οικοδόμημα της εγκατάστασης. Η μεταφορά από το ένα στο άλλο δικαιολογείται από την αντανakλαστική σχέση που προκύπτει ανάμεσά τους. Ο Γιώργος Δρίβας δημιουργεί ένα συμμετρικό ανάλογο της διλημματικής κατάστασης στην οποία βρίσκεται η κοινωνία του Άργους μεταξύ σωτηρίας του «ξένου» και διατήρησης του «εγχώριου». Ένα συμμετρικό ανάλογο που αντικατοπτρίζει και μεταθέτει τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του ερωτήματος που θέτει ο Αισχύλος, με απώτερο στόχο βέβαια να καταδείξει τα χαρακτηριστικά που συνθέτουν τη σύγχρονη παγκοσμιοποιημένη πραγματικότητα και τις αλλαγές που επιφέρει αυτή στο διεθνές γεωπολιτικό τοπίο.

Πιο συγκεκριμένα, η εγκατάσταση συνδυάζει τρεις χωροχρονικές ενότητες (διαστάσεις):

1. *Κεντρική Ευρώπη*, 1960: διεξαγωγή ενός επιστημονικού πειράματος για την αντιμετώπιση της ηπατίτιδας. Την εργαστηριακή έρευνα διευθύνει ένας Έλληνας καθηγητής κυτταρολογίας σε ένα εργαστήριο διαμορφωμένο από τον ίδιο ως λαβύρινθο.
2. *Μπουένος Άιρες*, 2016: ανακάλυψη στην ταινιοθήκη του Μπουένος Άιρες μιας σειράς αποσπασμάτων και αμοντάριστου υλικού ενός ντοκιμαντέρ που καταγράφει το παραπάνω πείραμα.
3. *Εδώ, σήμερα (χώρος και χρόνος αδιευκρίνιστος)*: με βάση τις σημειώσεις που άφησε ο σκηνοθέτης του ντοκιμαντέρ (το όνομα του οποίου παραμένει άγνωστο), παρακολουθούμε την κινηματογραφημένη αναπαράσταση της τελευταίας συνεδρίασης των επιστημόνων.

3 Οι πληροφορίες έχουν αντληθεί μετά την ευγενή παραχώρηση υλικού από τον καλλιτέχνη.



Όσον αφορά την εσωτερική διαρρύθμιση της εγκατάστασης, αυτή διαμορφώνεται στη βάση ενός αντίστοιχου τριαδικού συστήματος. Περιλαμβάνει το Άνω Επίπεδο, το Κάτω Επίπεδο-Λαβύρινθο και το Κλειστό Δωμάτιο. Και τα τρία μέρη παρουσιάζουν τμηματικά σε οθόνες και ηχεία αυθεντικό ή ανακατασκευασμένο υλικό από το ντοκιμαντέρ που ανακαλύφθηκε στην Αργεντινή.⁴

Ο Γιώργος Δρίβας σμίγει και συγγέει συνειδητά τις αφηγηματικές πίστεις καθώς και τις διαφορετικές χωροχρονικές ενότητες. Προκύπτει μία σύνθετη αφηγηματική και αρχιτεκτονική δομή που, μέσα από το μοντέλο του λαβύρινθου και της διαστρωμάτωσης (εποχές, πληροφορίες κ.λπ.), επικαιροποιεί το αρχαίο δίλημμα των *Ikétiδων*, ενώ ταυτόχρονα προτείνει ένα σύγχρονο σχόλιο για τον κόσμο στον οποίο ζούμε σήμερα. Η διαστρωμάτωση και η επαναλαμβανόμενη ανασυγκρότηση του «ιδιού» στο «διαφορετικό» γίνονται ο τρόπος για να αντιληφθούμε πώς φαινομενικά ασύνδετα μεταξύ τους πράγματα συνδέονται και αλληλοεπιδρούν στο διασπασμένο, αποσπασματικό, συνεχές που συνθέτει τη σύγχρονη πραγματικότητα. Η «διαστρωμάτωση» και ο «λαβύρινθος» προτείνονται ως μοντέλα σκέψης, ένα είδος πολυσκοπικής όρασης και συνεκτικής αντίληψης των πολλαπλοτήτων, ικανών να αναδείξουν την αναλογική σχέση που διέπει τα πράγματα και τα βιώματα. Θα επανέλθω όμως στην έννοια του «αναλογισμού» λίγο αργότερα.

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να δώσω μεγαλύτερη προσοχή στο θέμα του διλήμματος. Πρόκειται για τη βάση της μετάθεσης από τη ρητορική του Αισχύλου σε αυτήν του Γιώργου Δρίβα, το κοινό σημείο αναφοράς που συγκροτεί και συνδέει τις δύο αφηγήσεις μεταξύ τους. Πρόκειται όμως ταυτόχρονα και γι' αυτό που ωθεί τον θεατή να συσχετίσει τα τεκταινόμενα στις δύο ιστορίες με την ιστορική πραγματικότητα μέσα στην οποία ζει. Ο θεατής καλείται να ενεργοποιήσει τα βιώματά του ως πολίτης ενός κόσμου σημαδεμένου από «τη ρήξη ανάμεσα στον άνθρωπο και την πατρίδα του, την αποξένωση και τον αποχωρισμό από το οικογενειακό σπίτι, και την ανυπέρβλητη θλίψη που αυτά συνεπάγονται».⁵ Στο δίλημμα και τη σύγχυση που αποτελούν το περιεχόμενο των αφηγήσεων, ο Γιώργος Δρίβας προσθέτει ένα επιπλέον δίλημμα, αυτό της μορφής. Η αβεβαιότητα σε σχέση με αυτό που βλέπουμε και ακούμε καθορίζει την εμπειρία μας ως θεατών. Πρόκειται για πραγματικά γεγονότα; Για την αναπαράστασή τους; Για καθαρή μυθοπλασία; Πού είναι το όριο ανάμεσα στο ντοκουμέντο και την

⁴ Οι πληροφορίες έχουν αντληθεί μετά την ευγενή παραχώρηση υλικού από τον καλλιτέχνη.

⁵ «L'exil, s'il constitue étrangement un sujet de réflexion fascinant, est terrible à vivre. C'est la fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer, et la tristesse qu'il implique n'est pas surmontable», στο Edward W. Said, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Actes Sud, Παρίσι 2008, σ. 241.

προσομοίωσή του; Ποιος είναι ο συντελεστής γνησιότητας καθενός από τα στάδια της αφήγησης και τα επίπεδα της εγκατάστασης; Πώς στοιχειοθετείται η εξαπάτηση, αν υπάρχει; Μέσα σε αυτό το πλαίσιο σύγχυσης, ο θεατής βρίσκεται αντιμέτωπος με το δίλημμα των εικόνων και των λεκτικών μαρτυριών. Δίλημμα που αφορά το κινηματογραφικό/λογοτεχνικό είδος με το οποίο το οπτικοακουστικό υλικό του έργου συντάσσεται, του φάσματος, για να είμαστε πιο ακριβείς, των ειδών που ενεργοποιεί η εγκατάσταση, από το ντοκουμέντο στην επιστημονική φαντασία και από τη μυθοπλασία στον πειραματισμό. Πώς τελικά η ελεύθερη χρήση του γλωσσικού ιδιώματος καθενός από τα κινηματογραφικά είδη που επικαλείται η εγκατάσταση (ντοκιμαντέρ, μυθοπλασία, επιστημονική φαντασία) καθιστά το σύνορο μεταξύ τους διαπερατό και την απαίτηση ταυτοποίησης ή κατηγοριοποίησης των εικόνων παρωχημένη.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Γιώργος Δρίβας «παίζει» με τη σχέση πραγματικού και μη πραγματικού εγγράφεται σε μια γενικότερη τάση της σύγχρονης τέχνης. Πολλοί είναι οι καλλιτέχνες, ιδιαίτερα όσοι εργάζονται με την κινούμενη εικόνα, οι οποίοι στο κάλεσμα του επείγοντος χαρακτήρα του σύγχρονου κόσμου απαντούν με έργα που επικαλούνται τις μεθόδους και τη λειτουργία του ντοκιμαντέρ. Χρησιμοποιούν, ωστόσο, το ντοκιμαντέρ με τρόπο που ξεπερνάει τον αυστηρό ορισμό του ως κινηματογραφικού είδους. Πιο συγκεκριμένα, το αποδομούν τόσο από αισθητική άποψη όσο και από μεθοδολογική. Η πολυπλοκότητα των μορφών, η ποικιλία των καλλιτεχνικών τάσεων που ενσωματώνουν (τέχνη του βίντεο, πειραματικός κινηματογράφος, εννοιολογική τέχνη κ.λπ.), η πολυφωνία των πρωτοκόλλων δημιουργίας που θέτουν σε εφαρμογή, πάνω απ' όλα η πληθώρα των μεθόδων έρευνας που επικαλούνται για την προσέγγιση και την ανάλυση του πραγματικού (κοινωνιολογία, γεωγραφία, ανθρωπολογία, οικολογία) έχει επιτρέψει τα τελευταία χρόνια να επικρατήσουν οι εκφράσεις «διευρυμένο ντοκιμαντέρ» και «στροφή προς το ντοκιμαντέρ».⁶ Το κύριο χαρακτηριστικό αυτής της «στροφής» είναι το πάντρεμα του τεχνάσματος με την αυθεντικότητα, του αισθητικού ύφους με το πολιτικό ήθος. (Το πρόβλημα της αισθητικοποίησης του πολιτικού, έτσι όπως έχει διατυπωθεί από τον Βάλτερ Μπένγιαμιν, αποτελεί ένα κύριο ζήτημα που, δυστυχώς, στο πλαίσιο της παρούσας δημοσίευσης δεν έχουμε τη δυνατότητα να εξετάσουμε περαιτέρω.)

Το καλλιτεχνικό γεγονός που σηματοδότησε τη μετάβαση σε μια γενικευμένη αντίληψη της χρήσης του ντοκιμαντέρ είναι η ενδέκατη έκδοση της

6 Σχετικά με τη «Στροφή προς το ντοκιμαντέρ» (The Documentary Turn) παραπέμπω εδώ στο άρθρο μου «No Man's Land, Every Man's Home: Clemens von Wedemeyer's Documentary Aporia», στο Erika Balsom και Hila Peleg (επιμ.), *Documentary Across Disciplines*, The MIT Press & Haus der Kulturen der Welt (HKW), Κέμπριτζ, 2016, σ. 216-237.

Documenta το 2002. Ο καλλιτεχνικός διευθυντής της Όκου Ενγούέζορ, με τη συνεργασία μιας ομάδας διεθνών επιμελητών, επέλεξε έργα με σαφείς αναφορές στην κριτική των επιπτώσεων της παγκοσμιοποίησης και της κυριαρχίας της δυτικής (ευρωπαϊκής/αμερικανικής) κουλτούρας. Φιλοδοξία του ήταν να δημιουργήσει μία συγκυρία όπου το πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας θα μπορούσε να συναντήσει την πολιτική σκέψη και δράση. Μια διευρυμένη χρήση του ντοκιμαντέρ θα μπορούσε, υπ' αυτές τις συνθήκες, να διαδραματίσει έναν σημαντικό ρόλο. Όχι ως «ατόφια αλήθεια» (η αναπαράσταση εξάλλου του πραγματικού στην τέχνη συνοδεύεται, φύσει και θέσει, από την ένταση που εκφράζει η διχοτομία μεταξύ φορμαλισμού και ρεαλισμού, υποκειμενικότητας και αντικειμενικότητας), αλλά ως μία «αίσθηση αλήθειας»,⁷ που χρησιμοποιεί τα εργαλεία του ντοκιμαντέρ για να εκφράσει «κάτι αληθινό για τη ζωή», σε σχέση κυρίως με το αίσθημα σύγχυσης και αδυναμίας κατανόησης του κόσμου στο πλαίσιο της νέας παγκόσμιας ανακατάταξης.

Στο βιβλίο της *Dispositifs Critiques: le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, η θεωρητικός της τέχνης Αλίν Καγιέ⁸ εξηγεί ότι οι διευρυμένες μορφές του ντοκιμαντέρ στον χώρο των εικαστικών τεχνών, όπως επίσης στο θέατρο και τον χορό, έχουν την τάση να λειτουργούν ως «συστήματα» (dispositif⁹) διύλισης (ανάλυση, έρευνα, σχολιασμός) των φαινομένων του πραγματικού και των γεγονότων που λαμβάνουν χώρα στις σύγχρονες κοινωνίες. Αποτελούν ενσαρκώσεις μιας κριτικής στάσης απέναντι στις δομές του σύγχρονου κόσμου.

Πιο συγκεκριμένα, η θεωρητικός διατυπώνει την ιδέα ότι οι διευρυμένες μορφές του ντοκιμαντέρ αποτελούν «κριτικές ενότητες» τόσο παράθεσης, όσο και εκτέλεσης του πραγματικού (αναδιατύπωσή του). Με άλλα λόγια, εκφράζουν το πραγματικό, όχι μόνο μέσα από το περιεχόμενο που στοιχειοθετούν (την άμεση αναπαράσταση), αλλά ταυτόχρονα μέσα από τον τρόπο που ενσωματώνουν τις δομές του πραγματικού (ή την αμφιβολία ως προς την κατανόηση και την ταυτοποίησή τους), στο εσωτερικό του έργου, στη σύλληψή του, στη δομή εκτέλεσής του, καθώς και στην οργάνωση του περιεχομένου του.

7 «A Sense of Truthfulness», βλ. Okwui Enwesor, «Documentary/Vérité: Bio-politics, Human Rights, and the Figure of 'Truth' in Contemporary Art», στο Maria Lind και Hito Steyerl (επιμ.), *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, Berlin, Annandale-on-Hudson, Sternberg Press & Center for Curatorial Studies, Bard College, 2008, σ. 62-102.

8 Aline Caillat, *Dispositifs critiques: le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Presses universitaires de Rennes, Pev 2014.

9 Βλ. Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Μιλάνο 2006. Επίσης, Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Gallimard, Παρίσι 1971· επίσης, του ιδίου, *Surveiller et punir*, Gallimard, Παρίσι 1975.



Το *Εργαστήριο διλημάτων* θέτει το παρακάτω ερώτημα: το ντοκιμαντέρ που παρουσιάζεται τμηματικά στα τρία επίπεδα της εγκατάστασης είναι υπαρκτό; Το πείραμα στο οποίο αναφέρεται το ντοκιμαντέρ έχει συμβεί; Τι από το έργο του Γιώργου Δρίβα παραπέμπει σε πραγματικά γεγονότα; Αν και φέρει εμφανή τα σημάδια της φθοράς και της παλαιότητας, το οπτικο-ακουστικό υλικό παρουσιάζει με αμεσότητα τις μαρτυρίες του επικεφαλής του πειράματος. Ο επιστήμονας απευθύνει τον λόγο στην ομάδα του εκφράζοντας τη σημασία του ρίσκου στην αναζήτηση του καινούριου. Άλλοτε πάλι μιλάει απευθείας στην κάμερα εξηγώντας στο κοινό το υψίστης σημασίας έργο που επιτελείται στο εργαστήριο. Η κλινική καθαρότητα, ακρίβεια και διαφάνεια που χαρακτηρίζουν τις εικόνες του Γιώργου Δρίβα (στοιχεία που παραπέμπουν στην εξάλειψη του εξατομικευμένου και του οργανικού προς όφελος μιας μορφής αντικειμενοποίησης και μηχανιστικής αποξένωσης) δίνουν εδώ τη θέση τους σε μια μορφή επιμελημένης μη αναγνωσιμότητας. Παρατίθεται μια σειρά από λάθη στην απόδοση του ήχου και της εικόνας (κυρίως διακοπές της ομαλής ροής), αλλοιώσεις συγγενείς, θα έλεγα, του όρου «glitch» που παραπέμπει στα αιφνίδια σφάλματα ενός συστήματος, τα οποία όμως έχουν τη δυνατότητα να διορθώνονται αυτόματα. Αν και η γεωμετρική διάταξη στον χώρο (μέσω της διαγώνιας λήψης) όπως επίσης και το στοιχείο της συμμετρίας στη σύνθεση (μέσω των μετωπικών πλάνων) εξασφαλίζουν τη μεγαλύτερη δυνατή απόδοση αντικειμενικότητας, ο λόγος του επιστήμονα και ο βαθμός προσωπικής εμπλοκής του στο έργο υπογραμμίζουν ένα αίσθημα συγκρατημένου ενθουσιασμού και ψυχικής ανάτασης. Με δεδομένη παρ' όλα αυτά την αμφιβολία ως προς την αυθεντικότητα του οπτικοακουστικού υλικού και τις προθέσεις του δημιουργού του, το έργο στο σύνολό του παραμένει άρρηκτα συνδεδεμένο με το πραγματικό. Όποια κι αν είναι η σχέση του ντοκιμαντέρ με την αλήθεια, κάτι από την αλήθεια του σύγχρονου κοινωνικού γίγνεσθαι διεισδύει σαν επιτακτική ανάγκη ανάμεσα στις λέξεις και τις εικόνες της εγκατάστασης. Αν όχι απαραίτητα με τη μορφή της μεταφοράς και της αλληγορίας, όπως θα μπορούσε να υποθέσει κανείς, ίσως με αυτήν της αναλογίας.

Στο βιβλίο *Par-delà nature et culture*,¹⁰ ο ανθρωπολόγος Φιλίπ Ντεσκολά προτείνει τέσσερα βασικά μοντέλα δεσμών και συσχέτισης των στοιχείων του κόσμου (όντα, πράγματα, σχήματα, ουσίες κ.λπ.), τέσσερα συστήματα οντολογικής ταυτοποίησης και καθορισμού των ετεροτήτων. Ανάμεσά τους, ο «αναλογισμός» (analogisme)¹¹ ορίζεται ως ο τρόπος κατανομής και σύνδεσης των διαφορετικότητων. Αφορά την περίπτωση όπου τόσο η εσωτερικότητα όσο και η σωματικότητα ενός στοιχείου, ανθρώπου ή μη, ορίζονται ως διαφορετικές από την εσωτερικότητα και τη σωματικότητα ενός άλλου

10 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Παρίσι 2005. Πιο συγκεκριμένα, κεφ. «Η ζάλη της αναλογίας» (Les Vertiges de l'analogie), σ. 280-320.

11 Τα άλλα τρία μοντέλα είναι ο «τοτεμισμός», ο «ανιμισμός» και ο «νατουραλισμός».

στοιχείου. Ο Ντεσκολά θεωρεί τον «αναλογισμό» ένα όνειρο πληρότητας και συνέχειας του κόσμου, που απαντά στη γενική κατάσταση και ασυνέχεια των στοιχείων του. Το *Εργαστήριο διλημάτων* του Γιώργου Δρίβα είναι ένα τέτοιο εργαστήριο συσχέτισης διαφορετικότητων και δημιουργίας αναλογιών. Ανάμεσα στο έργο του Αισχύλου, τα δρώμενα στο εργαστήριο και την πραγματικότητα του κόσμου στον οποίο ζούμε, ο δημιουργός διαμορφώνει στοιχειώδεις δομές συγγένειας που μετράζουν το βάρος του σχίσματος ανάμεσα στο πραγματικό και το μη πραγματικό. Χωρίς να πρόκειται για ερμηνευτικό υπερθεματισμό (το μη πραγματικό στην υπηρεσία του πραγματικού), αλλά ούτε για ακύρωση του πραγματικού (όπως στην περίπτωση της «μετα-αλήθειας»¹²), το έργο συνδυάζει και συσχετίζει πράγματα ανόμοια μεταξύ τους. Αν η αντίθεση αποτελεί τη συνήθη κατάσταση του κόσμου, ο κριτικός «αναλογισμός» (και όχι η εξομίωση ούτε η στεία ταύτιση) έρχεται να ικανοποιήσει το όνειρο πληρότητας και συνέχειας του κόσμου και, ως εκ τούτου, να κάνει αυτή την ίδια τη διαφορετικότητα λίγο λιγότερο διαφορετική.

Μία πιθανή απάντηση του Γιώργου Δρίβα στο δίλημμα των *Ικέτιδων* καθώς και στο ψευδοδίλημμα των κοινωνιών του σύγχρονου δυτικού κόσμου, το οποίο αντιπαράθετεί στην εγγενή ανάγκη των κοινωνιών και των πολιτισμών για διαφορετικότητα το δημαγωγικό αντιεπιχείρημα της αλλοίωσης του εγχωρίου, είναι το ίδιο το έργο, η σύνθετη φύση του, η συγχώνευση των ετεροκλήτων που πρεσβεύει και πραγματώνει. Το πάντρεμα των ετεροκλήτων, του παιχνιδιού και του εργαστηριακού πειραματισμού, ήταν αυτό που έδωσε τη ζωή στον κινηματογράφο, που κατοχύρωσε τη γέννησή του στο σταυροδρόμι της αλήθειας και της μαγείας, του ορατού και του αοράτου. Η σύγχυση ως προς την ταυτότητα του οπτικοακουστικού υλικού του Γιώργου Δρίβα ανανεώνει τη θεμελιώδη τάση των πρώτων κινούμενων εικόνων, στα σπλάχνα των οποίων η υπόσχεση του πραγματικού μπόλιασε το όνειρο της ίδιας του της υπέρβασης.

12 Ralph Keyes, *The Post-truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*, St. Martin's Press, Νέα Υόρκη 2004.



Lazaros Georgakopoulos

LABORATORY OF CRITICAL ANALOGISM THE REAL UNDER THE MICROSCOPE OF CONTEMPORARY ART

EVGENIA GIANNOURI

SENIOR LECTURER, DEPARTMENT OF FILM AND AUDIOVISUAL STUDIES

UNIVERSITY OF PARIS 3 – SORBONNE NOUVELLE

When in 1870 the French physiologist Étienne-Jules Marey¹ turned his attention from the study of blood circulation and heart pulse frequency to the physiology of human and animal motion, no one could predict the impact that these experiments would have a few years later in the field of art. Marey was not an artist. The exact analysis of the locomotion of humans and animals through the use of special recording techniques did not interest him as artistic expression and creation but from the perspective of a scientist. The questions he posed were those of an experimental researcher. This is why he systematically proceeded to invent and construct new mechanisms and techniques for the mechanical recording of the visual so as to meet the needs of the scientific experiments he carried out and the type of questions he posed. Until 1878, Marey's experiments, particularly

with regard to the measurement of blood pressure and the recording of the pulse's trace, were based on graphic methods. The sphygmograph, for example, which he presented in 1860 to the French Academy of Sciences, was an improvement of the existing pulse recording apparatuses, by making the mechanism portable and with the recording of the trace appearing now on a paper strip. However, in 1878 a unique experience radically changed the way in which Marey conceived and orchestrated his experiments. On 18 June 1878, in Palo Alto,

1 Étienne-Jules Marey (1830-1904) began his research on human and animal locomotion in early 1870 in parallel with the research being carried out by his student, Gaston Carlet, author of "Experimental essay on human locomotion: Study of the walk" (*Essai expérimental sur la locomotion humaine: Étude de la marche*, 1872).

California, the British photographer Eadweard Muybridge managed to break down the gallop of a race horse and depict the successive phases of its movement using a method of sequential photography.² He thus proved that during the rapid gallop of a horse there are times when none of the four legs of the animal is touching the ground. The horse is entirely in the air.

The potential of photography in analyzing and faithfully capturing movement fascinated Marey. From then on he abandoned the graphic method. Wishing to understand and analyze the mechanisms which govern life and which are invisible to the human eye, he turned to photography as the main method for conducting his experiments. What Muybridge succeeded in doing in 1878 with the help of a multi-camera apparatus, Marey achieved four years later, in 1882, using only one. The camera shots which follow one another on a plate or on a strip of paper illustrate the successive time phases of the flight of a bird or of the human gait: people and animals moving in space and time. From the photographic analysis of the successive phases of movement achieved by Marey and Muybridge, to the cinematic reconstruction of movement and its changing reality, there is only one small step to be made. This was to take place over the next ten years, leading what began as a scientific endeavor to photographically break down movement to the creation of a new art, cinema.

George Drivas' audiovisual installation *Laboratory of Dilemmas* (the official Greek participation in the 57th International Art Exhibition of the Venice Biennale, 2017) investigates the limits of science and art; truth and lie; the faithful reproduction of the real and its narrative reconstruction. The installation is based on Aeschylus's tragedy *Suppliant Women*: to avoid marrying their first cousins, the *Suppliant Women* leave Egypt for Argos where they seek asylum from the king of the city. If he helps them,

he risks altering the national, social and religious character of the city, in addition to provoking war with the Egyptians. If he does not help them, he will be violating the tacit laws of hospitality as well as the principles of humanity and the rule of law. George Drivas' installation attempts to shift this quandary: "What if the *Suppliant Women* were not humans but an infinitesimal organism in the universe threatened with extinction? What if the people of Argos were a scientific community asked whether or not to allow the organism to be placed in the safe environment of the laboratory? How would science answer the question posed by the tragedy?"³

The shift of the initial dilemma from the sphere of the socio-political to that of the cosmological dealing with the relationship between science and ethics is the foundation upon which the narrative structure of the installation rests. The transfer from one to the other is justified by the reflective relationship that arises between them. George Drivas creates a symmetrical "analogon" of the dilemma facing the society of Argos: embrace the "foreign" or maintain the "domestic"? A symmetrical "analogon" which transposes the qualitative features of the question raised by Aeschylus, and aims ultimately at outlining the current situation of the world and issues related to the changes brought to the international geopolitical landscape.

The installation combines three time-space units (dimensions):

1. *Central Europe, 1960*: A scientific experiment is
2. At the beginning of the history of photography a single image required hours of exposure. The invention of the liquid collodion process in 1851 led to a significant reduction in exposure time which later enabled photographs to be taken in rapid succession, and Muybridge to conceive and realize his experiment.
3. The text and the information have been drawn from material kindly provided by the artist.

being conducted in order to find a treatment for hepatitis. The laboratory research is headed by a Greek professor of cytology in a laboratory set up by him in the form of a maze.

2. *Buenos Aires, 2016*: Unedited footage of a documentary film about this experiment is discovered in the Buenos Aires cinémathèque.

3. *Here, today (space and time undetermined)*: based on the notes left by the filmmaker of the documentary (whose name remains unknown), the viewer watches a cinematic reenactment of the last meeting held by the scientists.

The installation reproduces this triadic division. It is conceived and staged on the basis of a similar tripartite stratification. It includes an Upper Level, a Lower Level-Maze and a Closed Room. In all these three parts, screens and speakers present original or reenacted material from the documentary which was discovered in Argentina.⁴

George Drivas mingles consciously the narrative tracks with the different time-space units. The outcome is a complex narrative and architectural structure using models such as the labyrinth and the superimposition of strata (historical times, information, etc.) in order to present a revised version of the ancient dilemma of the *Suppliant Women* while at the same time commenting on the world we live in today. The stratification and the repeated reconstruction of the "known" into the "different" help us perceive how things that seem disconnected are indeed connected; furthermore, how they manage to interact in the fractured, fragmented continuum which makes up contemporary reality. "Layering" and the "labyrinth" stand for thought models, a kind of polyscopic vision and cohesive perception of pluralities, capable of enhancing the proportional relationship which governs things and experiences. I will return to the concept of

proportionality and more specifically to that of "analogism" a little later.

At this point I would like to pay greater attention to the very essence of the dilemma. This marks the shift from the rhetoric of Aeschylus to that of George Drivas. It is at the same time the common reference point which constitutes and connects the two stories together. This dilemma is also what urges the viewers to relate what is happening in both stories to the historical now. The viewers are invited to activate their experiences as citizens of a world scarred by what Edward Said calls "the rift forced between man and his homeland".⁵ To the dilemma and confusion that make up the content of the narratives, George Drivas adds an additional variable – that of form. The uncertainty regarding what we see and hear determines our experience as viewers. Are we witnessing actual facts or rather their representation? Are we confronted with mere fiction? Where is the border line between the document and its simulation? What is the coefficient of authenticity of each stage of the story as well as of the installation? How is the deception carried out, if deception exists? Within such a context of confusion, the viewer is continuously led to interrogate what is seen and heard. He/she is led to question the nature of the cinematic or literary genre with which the audiovisual material is associated; to be more precise, the spectrum of genres activated by the installation, namely from documentary film to science fiction and from mere fiction to experimental film. Eventually, the way in which the project chooses to freely navigate through different genres and their respective morphological features (documentary, fiction, science fiction) renders the border between

4 The information has been drawn from material kindly provided by the artist.

5 See Edward W. Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2008, p. 137.



them permeable and the very requirement for identification and classification, totally obsolete.

In fact, George Drivas explores the borders between the real and the non-real in a way frequently encountered in contemporary art nowadays. Many artists, especially those working with the moving image, choose to respond to the urgent call of the present day world by producing a body of work that explicitly invokes the methods and function of the documentary. However, the use they make of it goes beyond its strict definition as a cinematic genre, deconstructing it both aesthetically and methodologically. The complexity of the forms they produce, the variety of artistic styles they incorporate (video art, experimental cinema, conceptual art, etc.), the plurality of the protocols of creation they apply, and above all the abundance of research methods they invoke in order to approach and analyze the real (sociology, geography, anthropology, ecology), has allowed in recent years for the expressions “Expanded Documentary” and “The Documentary Turn” to become established.⁶ What mainly characterizes this “Turn” is the merging of ruse and authenticity, of aesthetic style and political ethos. (The problem of the aestheticization of politics, as formulated by Walter Benjamin, is a key issue here, but unfortunately, we cannot explore it any further in the framework of this essay.)

The artistic event which marked the transition to a generalized perception of the use of the documentary was the eleventh edition of Documenta in 2002. Its artistic director, Okwui Enwezor, collaborating with a team of international curators, selected works with clear references to criticism of the effects of globalization and the domination of Western (Euro-American) culture. He aspired to create a situation in which the field of artistic creation could meet political thought and action. An expanded use of the documentary could, under

these circumstances, play a significant role. Not as “pure truth” (after all, the representation of the real in art is, by name and by nature, accompanied by the tension arising from the dichotomy between formalism and realism, subjectivity and objectivity), but as a “sense of truthfulness”.⁷ The tools of the documentary are hence employed in order to express “something true about life”, notably in relation to the feeling of confusion and the inability to understand the world in the current context of new global realignments.

In her book *Dispositifs Critiques: le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, art theorist Aline Caillet⁸ explains that the expanded forms of the documentary in the visual arts as well as in theater and dance, tend to act as “systems” (dispositifs⁹) aiming to unravel and scrutinize the phenomena of the real and the events that take place in contemporary societies. They are incarnations of a critical attitude with regard to the structures of the contemporary world. Specifically, the theorist puts forth the

6 Regarding the documentary turn, see my article “No Man’s Land, Every Man’s Home: Clemens von Wedemeyer’s Documentary Aporia”, in Erika Balsom and Hila Peleg (eds.), *Documentary Across Disciplines*, The MIT Press & Haus der Kulturen der Welt (HKW), Cambridge Mass./London/Berlin 2016, pp. 216-237.

7 “A Sense of Truthfulness”, see Okwui Enwezor, “Documentary/Vérité: Bio-politics, Human Rights, and the Figure of ‘Truth’ in Contemporary Art”, in Maria Lind and Hito Steyerl (eds.), *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, Berlin, Annandale-on-Hudson, Sternberg Press & Center for Curatorial Studies, Bard College, 2008, pp. 62-102.

8 Aline Caillet, *Dispositifs critiques: le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2014.

9 See Giorgio Agamben, *Che cos’è un dispositivo?*, Nottetempo, Milan 2006. Also, Michel Foucault, *L’Ordre du discours*, Gallimard, Paris 1971; also by Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris 1975.

idea that the expanded forms of the documentary are “critical units” providing information on how the real is both represented and reconfigured (or rearticulated) by way of artistic form. In other words, the expanded forms of the documentary are supposed to convey the real not only through the image of the world they provide, but also through the way they manage to incorporate (recast) the world’s structures and problematic issues inside their own mode of conceiving, organizing and performing the audiovisual material.

The *Laboratory of Dilemmas* poses a number of questions: does the documentary presented in the three sections of the installation actually exist? Has the experiment to which the documentary refers actually taken place? How much of George Drivas’ work relates to real events? The audiovisual material displays evident signs of wear and tear. Still, the head of the experiment is clearly seen addressing the members of his team as he stresses the significance of risk lurking in every form of quest for the new. Then there are times when he speaks directly to the camera, explaining the project’s upmost importance, the significant implications of what is being carried out in the laboratory. The purity, clinical accuracy and transparency that usually characterize George Drivas’ image-making (namely whatever in his work tends to eliminate the individual and the organic to the benefit of a form of objectification and mechanistic alienation), give way here to an intermittent indistinctness, a kind of, dare I say, elaborate non-readability. In fact, a series of errors disrupt the flow of the film both on the sound and image track. These are distortions which may be described as “glitches”, a term that commonly refers to the sudden appearance of defects in a system, yet having the possibility of automatically correcting themselves. In terms of visual composition, the film favors the geometrical environments arranged either diagonally or symmetrically by means of carefully constructed

frontal takes. Whenever the latter occur, a sense of objectivity is enhanced in the image. Nevertheless, the way the scientist addresses his audience and his apparent attachment to the task, introduce a sense of enthusiasm, certainly retained, but enhanced by personal exaltation. Given the doubt as to the authenticity of the audiovisual material and the intentions of its creator, it is striking that the work still remains inextricably linked to the real. Whatever its factual relation to the truth, something of the true becoming of the world invades the space between the words and images of the installation with a sense of compelling urgency; if not necessarily, as one might assume, in the form of a metaphor or an allegory, perhaps in that of an analogy.

In his book *Par-delà nature et culture*,¹⁰ the anthropologist Philippe Descola proposes four basic models aspiring to draw connections and parallels between the elements of the world (namely beings, things, shapes, substances, etc.); four systems of ontological identification and definition of Otherness. Among them, “analogism” (analogisme¹¹) is defined as a method of connecting diversities. It concerns the case wherein both the interiority and the physicality of an element, whether human or non-human, are defined as different from the interiority and physicality of another element. Descola considers that “analogism” accomplishes a dream of completeness and continuity. He calls attention to the fact that it reflects an operation likely to counterbalance the inherent dispersion of the world as well as the discontinuous and fragmented

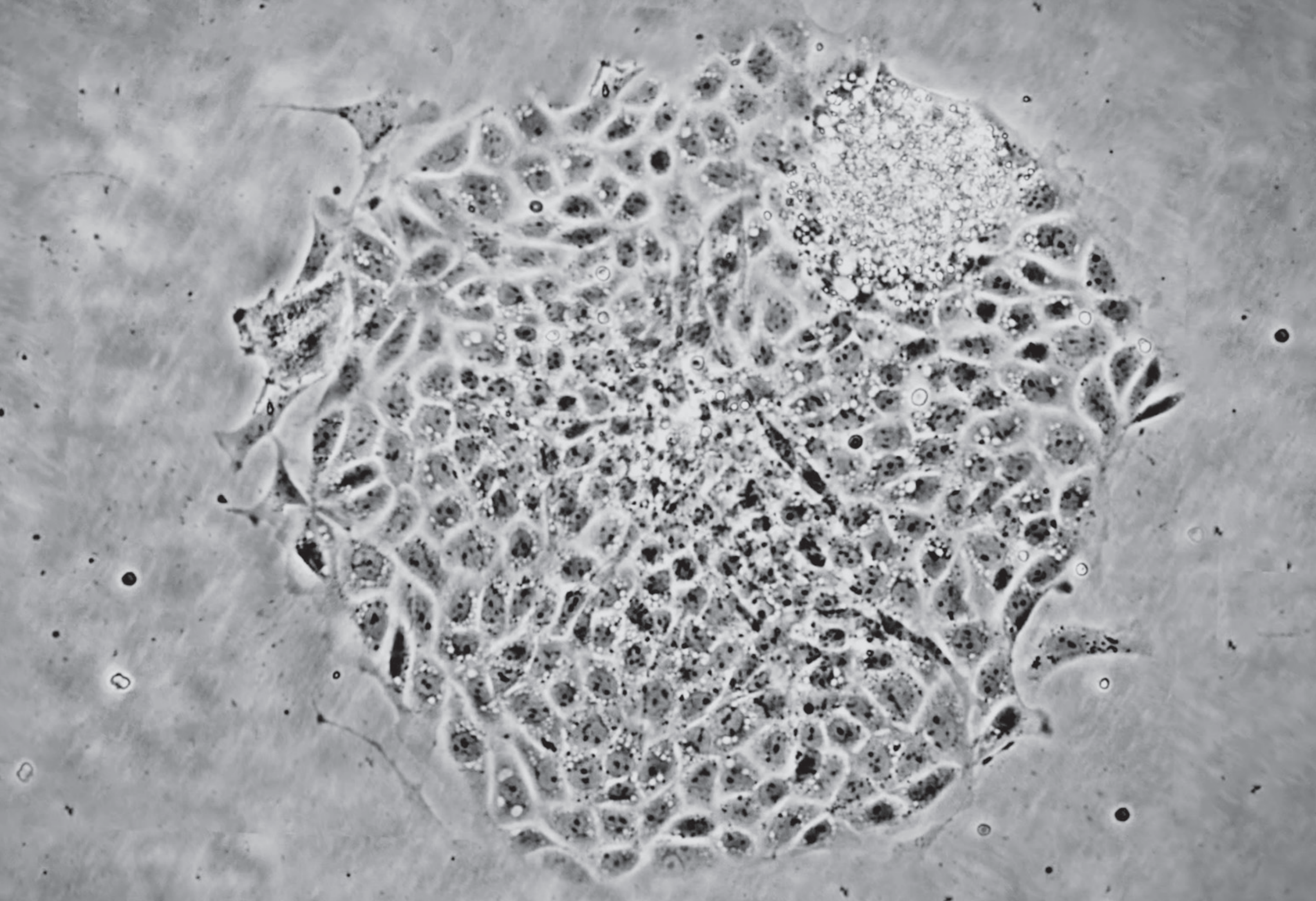
10 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris 2005. See specifically the chapter under the title “Les Vertiges de l’analogie”, pp. 280-320.

11 The other three models are “totemism”, “animism” and “naturalism”.

12 See for example Ralph Keyes, *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*, St. Martin’s Press, New York 2004.

arrangement of its elements. George Drivas’ *Laboratory of Dilemmas* is one such laboratory for the correlation of diversities and the creation of analogies. By combining the ancient tragedy, the scientific experiment and the reality of the world we live in, the artist shapes elementary kinship structures that eventually moderate the schism between the real and the non-real. The project combines and correlates disparate things, yet not in a process of unsustainable assimilation and over-interpretation (using the non-real in order to metonymically deal with the real), nor in order to empty the real from the reality of its events (as in the case of “Post-Truth”¹²). If contrast and diversity are indeed the normal states of the world, then critical “analogism” proceeds to realize the dream of completeness and continuity, therefore making its very difference a little less differing.

George Drivas suggests a possible answer to the dilemma aroused by both the *Suppliant Women* and contemporary Western societies; the latter being in fact a false dilemma juxtaposing the inherent need of peoples and cultures for diversity to the demagogic counter-argument which advocates the preservation of the domestic. Such a possible answer is the work itself, its complex nature, the merging of the disparate elements it promotes and accomplishes. Bringing together the disparate gave birth to cinema in the first place, at the crossroads of entertainment and science (the play and the search), truth and magic, the visible and the invisible. The confusion as to the identity of George Drivas’ audiovisual material renews the fundamental trend of the first moving images, in the bowels of which the promise of the real instilled the dream of its own transcendence.



Αισχύλος, *Ικέτιδες*
Πάροδος, στίχοι 1-10

Χορός Δαναΐδων
Ζεὺς μὲν ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως
στόλον ἡμέτερον νάϊον ἀρθέντ'
ἀπὸ προστομίων λεπτοψαμάθων
Νείλου· Δίαν δὲ λιποῦσαι
χθόνα σύγχορτον Συρία φεύγομεν,
οὔτιν' ἔφ' αἵματι δημηλασίαν
ψήφῳ πόλεως γνωσθεῖσαι,
ἀλλ' αὐτογενῇ φυξανορίαν,
γάμον Αἰγύπτου παίδων ἀσεβῇ τ'
ὀνοταζόμεναι.

Ο αφίκτωρ ο Ζευς, των ικετών ο προστάτης,
τη σπλαχνική του ας ρίξει ματιά
στα καράβια μας που σηκώσαν πανιά
για να φύγουν απ' του Νείλου το στόμα.
Τη γη μας, στις Συρίας τα σύνορα πλάι, αφήσαμε πίσω
όχι γιατί ο λαός την εξορία μας ψήφισε για φόνο φριχτό
μ' από μίσος ανδρών συγγενών
από φόβο γι' ανόσιο γάμο
με τους γιους του Αιγύπτου.
μτφρ. Ορ. Α.

Aeschylus, *The Suppliant Women*
Parodos, 1-10

Chorus of Danaids
May Zeus, the Eternal Suppliant, smile
In mercy on this suppliant band
Sea-lifted from the slender sand
That masks the mouths of Nile;
Outcast from that diviner land,
By Syrian gardens fringed, we fly
In exile, not with tainted hand
Nor by our city doomed to die:
A shrinking of the flesh inborn
From man's touch, from the lust and scorn
Of dark Aegyptus' sons, to shame
Hath cast us.

trans. Murray, George Gilbert Aimé

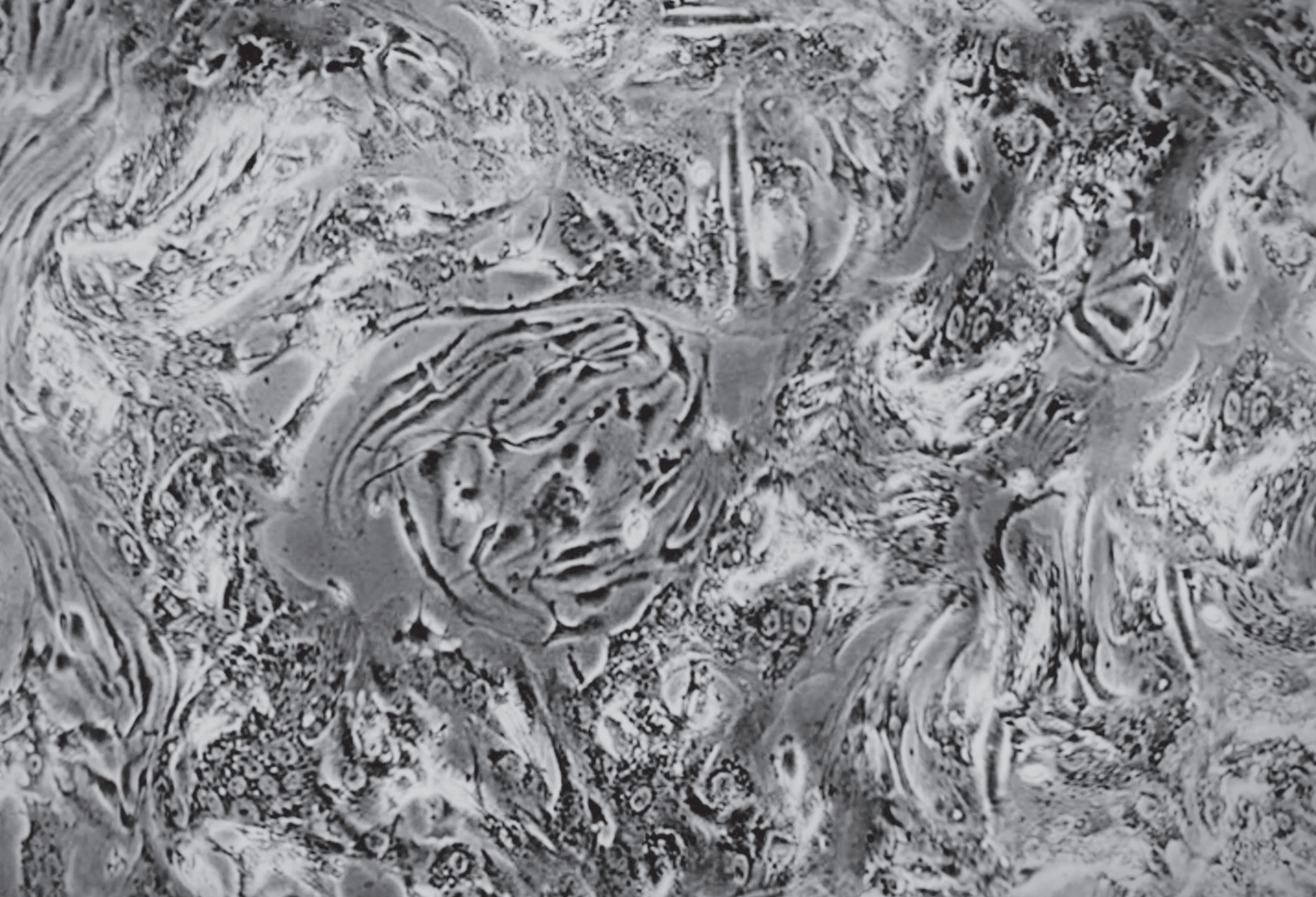
Αισχύλος, *Ικέτιδες*
Επεισόδιο Α', στίχοι 378-380

Βασιλεύς
ὕμῖν δ' ἀρήγειν οὐκ ἔχω βλάβης ἄτερ·
οὐδ' αὖ τόδ' εὖφρον, τάσδ' ἀτιμάσαι λιτάς.
ἀμηχανῶ δὲ καὶ φόβος μ' ἔχει φρένας
δρᾶσαι τε μὴ δρᾶσαι τε, καὶ τύχην ἐλεῖν.

Από τη μια, αν σας βοηθήσω, θα κινδυνεύσω
από την άλλη, δεν μπορώ να παραβλέψω τις ικεσίες σας.
Η ψυχή μου είναι σφιγμένη από φόβο.
Βρίσκομαι σε μεγάλο δίλημμα:
Να το κάνω, να μην το κάνω
ή όλα στην τύχη να τ' αφήσω;
μτφρ. Ελένη Μερκενίδου

Aeschylus, *The Suppliant Women*
Episode 1, 378-380

King
On one side, if I help you, I will be in danger.
On the other, I cannot ignore your supplications.
My soul is clenched by fear.
I am in a big dilemma:
To do it, not do it, or to leave everything to chance?





ΜΙΑ ΔΙΑΚΛΑΔΩΣΗ ΕΝΑ ΜΟΝΟΠΑΤΙ ΜΙΑ ΤΔΙΝΙΔ

ΠΕΤΡΟΣ ΜΠΑΜΠΑΣΙΚΑΣ
ΛΕΚΤΟΡΑΣ ΣΤΟ ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΑΣ

Για τα διακλαδωτά μονοπάτια

Η διακλάδωση είναι μια διχοτόμηση, μια επιλογή εναλλακτικών ή ένα δίλημμα.¹ Υπονοεί μια κατεύθυνση· ένα μονοπάτι με αρχή και τέλος· την πιθανότητα προηγούμενων ή επόμενων διακλαδώσεων. Όπως κι εμείς, η διακλάδωση υπάρχει στον χώρο και, καθώς τη διασχίζουμε, στον χρόνο. Περισσότερο από απλώς μια επιλογή απαιτεί μια απόφαση, μια ενέργεια χωρίς επιστροφή, η οποία φανερώνεται τη στιγμή που διαλέγουμε ένα μονοπάτι. Αποτελεί συνεπώς ένα σημείο καμπής, μια κρίσιμη στιγμή της ιστορίας, ορατή στο σχέδιό της, ένα πρόβλημα και συνάμα τη λύση του.

Τη διακλάδωση την αντιλαμβάνονται εξίσου το κοινό και οι πρωταγωνιστές. Εκεί αμφοτέρωθεν συναντιούνται, όπως ακριβώς και ο χρόνος της πραγματικότητας με αυτόν της αφήγησης. Ριζωμένη σε διάφορα μέσα, η διακλάδωση διαρρηγνύει την πραγματικότητα με τη μυθοπλασία.

¹ Οι ορισμοί βασίζονται στο *Oxford English Dictionary*· βλ. Perla Sasson-Henry, *Borges 2.0: From Text to Virtual Worlds*, Peter Lang, Νέα Υόρκη 2007, σ. 29.

Ο κήπος με τα διακλαδωτά μονοπάτια του Χόρχε Λουίς Μπόρχες είναι ένα πρωτεϊκό κατασκεύασμα – μια ιστορία που περιέχει πολλαπλά, αλλά όχι απεριόριστα γεγονότα: «μια ατελής, όχι όμως και εσφαλμένη εικόνα του σύμπαντος [όπου] ... επιλέγονται ταυτόχρονα όλες οι εναλλακτικές, δημιουργούνται άφθονα μέλλοντα, άφθονοι χρόνοι, που κι αυτοί πληθαίνουν και διακλαδώνονται».² Το έργο αυτό είναι συγχρόνως μυθιστόρημα, λαβύρινθος, αλλά και τίποτε από τα δύο· είναι επίσης έπιπλο από φίλντισι, κήπος, καθώς και το διήγημα που αφηγείται όλες τις παραπάνω δυνατότητες. Για να ανοίξει ο αναγνώστης τις άφθονες αλλά πεπερασμένες αφηγήσεις του κήπου χρειάζεται να αναπηδήσει από κεφάλαιο σε κεφάλαιο ή να περπατήσει τα μονοπάτια του με διαφορετική σειρά.³ Οι ήρωες του Μπόρχες διαισθάνονται την παρουσία μας καθώς εμείς συναρμολογούμε τη δική τους, με μια αίσθηση ρίγους, όπου «ο υγρός κήπος που έζωνε το σπίτι ήταν επ' άπειρον διαποτισμένος με αόρατους ανθρώπους».⁴ Μέσα στις παραλλαγές της πλοκής, στην υπόθεση της καταγραφής, στις προσωπικές τροχιές που ενυπάρχουν σε ένα μεγάλο γεγονός, αντιμετωπίζουμε την προκατάληψη των μέσων και της Ιστορίας, που τελικά δεν είναι ούτε γραμμική ούτε πλήρης.⁵

Οι τρεις διαφορετικοί χώροι που παρουσιάζουν τις τρεις πράξεις του *Εργαστηρίου διλημάτων* του Γιώργου Δρίβα περιέχουν μια σειρά από διακλαδωτά μονοπάτια αντίστοιχα με τις κατασκευές του Μπόρχες. Μια διαδρομή με οθόνες, ένας λαβύρινθος και μια αίθουσα προβολής συναρμολογούν μια ανοιχτή αφήγηση. Περιέχουν θραύσματα σωσμένα από τα ερείπια της ανθρώπινης γνώσης: το πρωτότυπο υλικό από την καταγραφή ενός επιστημονικού πειράματος, ηχογραφήσεις από τα πρακτικά του και την αναπαραστήση της συνεδρίασης ενός διοικητικού συμβουλίου. Οι ιστορίες τους βασίζονται σε αποσπάσματα των *Ικέτιδων* του Αισχύλου, από την ελλιπή τριλογία των *Δαναϊδων*, και σκιαγραφούν τη χαμένη, τραγική κατάληξη του αρχαίου δράματος. Η εξιστόρησή τους είναι σαφώς μη γραμμική: περιέχει παράλληλα, πολλαπλά, πεπερασμένα γεγονότα. Η επιστημονική αισθητική και το

2 Χόρχε Λουίς Μπόρχες, «Ο κήπος με τα διακλαδωτά μονοπάτια», *Άπαντα τα πεζά* [μτφρ. Αχιλλέας Κυριακίδης], Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σ. 164.

3 Ο κόσμος του Μπόρχες είναι λόγιος: περιέχει αγαθά τέρατα, αρχετυπικούς χώρους και ευμετάβλητες παραπομπές. Οι ιστορίες του αποτελούν θραύσματα διασωσμένα από τα ανεξιχνίαστα ερείπια της ανθρώπινης γνώσης. Οι ήρωές του κατοικούν σε λαβύρινθους, βιβλιοθήκες, εγκυκλοπαίδειες και ιστορίες-μέσα-σε-ιστορίες.

4 Μπόρχες, ό.π., σ. 162.

5 Το διακειμενικό εγχείρημα του Μπόρχες συνεχίζει το αντίστοιχο του Αντόλφο Μπιόι Κασάρες στην *Εφεύρεση του Μορέλ*, καθώς και του Τζέιμς Τζόις στο δίκτυο των σύνθετων παραπομπών του *Οδυσσέα*. Η ανατροπή της πραγματικότητας και της γραμμικής αφήγησης συνεχίζεται, είκοσι χρόνια αργότερα, από τον Χούλιο Κορτάσαρ με το *Κουτσό*, ένα μυθιστόρημα που διαβάζεται με διαφορετικές ακολουθίες κεφαλαίων.

ύφος παραπέμπουν στο έργο ενός άλλου δεξιότηχτη των διακλαδώσεων, των κυκλικών αφηγήσεων και του σασπένς, οι λαβύρινθοι του οποίου είναι γεμάτοι με δραματικά, κομψά και απειλητικά τεχνο-φαντάσματα, και τα ψυχρά του πλάνα αποτελούν κλασικές συνθέσεις: του Στάνλεϊ Κιούμπρικ.

Σε αυτήν τη σύνθεση διαδρομής, λαβυρίνθου και προβολής, ο επισκέπτης συχνά συνδέεται και ενίοτε «κατοικεί» τις αποφάσεις των ηρώων. Τα διλήμματά τους γίνονται ορατά στην κάτοψη της εγκατάστασης, όπως ακριβώς σε έναν κήπο, ένα χαλί ή έναν λαβύρινθο. Καταλαμβάνουμε ταυτόχρονα τη θέση των χαρακτήρων και του σεναριογράφου. Κινούμαστε από κεφάλαιο σε κεφάλαιο ανακαλύπτοντας τα κενά της ιστορίας, εναλλάσσοντας τη σκοπιά του επισκέπτη με του επιστήμονα, του καλλιτέχνη, του βασιλιά ή του συμβουλίου. Η ακολουθία μένει ανολοκλήρωτη, καταλήγοντας σε μια ατέρμονη επανάληψη. Ο τελικός χώρος μάς μεταφέρει από την αφήγηση και τα χαμένα έργα του Αισχύλου στην Ιστορία εν τω γίνεσθαι. Στους ορατούς κόμβους της, στα βιωμένα προβλήματα και στις μάταιες λύσεις τους, το *Εργαστήριο διλημάτων* διαπλέκει την πραγματικότητα με τη μυθοπλασία. Το πείραμα είναι σχεδόν έτοιμο.

Για έναν περιπατητικό κινηματογράφο

Το *Εργαστήριο διλημάτων* του Γιώργου Δρίβα εξιστορεί ένα ουτοπικό πείραμα όπου κυριαρχεί ο μεταπολεμικός επιστημονικός ιδεαλισμός. Οι αγνές πεποιθήσεις των πρωταγωνιστών –η σκληρή ομαδική δουλειά, η υπέρβαση των εμποδίων και η άφοβη ανάληψη ρίσκων– μοιάζουν να εγγυώνται την επιτυχία του. Βρισκόμαστε στην επικράτεια της αισιοδοξίας και της προόδου· εδώ το μέλλον είναι πάντα καλύτερο από το παρελθόν. Πολλαπλά αλλά πεπερασμένα βιολογικά συμβάντα έχουν παραγάγει διαφορετικούς συνδυασμούς κυττάρων, ξενιστών και ιών, τα οποία μάχονται σε δοκιμαστικούς σωλήνες. Σε έναν από αυτούς προβλέπεται ότι θα αποκαλυφθεί η θεραπεία της ηπατίτιδας. Ανεβαίνουμε σε έναν υπερυψωμένο διάδρομο – στην πρώτη πράξη της εγκατάστασης– όπου αντικρίζουμε μια ακολουθία μαγνητοσκοπημένων αρχείων μικρού μήκους, τα οποία προβάλλονται σε έξι οθόνες. Πρόκειται για καταγραφές από την πορεία των πειραμάτων. Η ματιά του σκηνοθέτη είναι αμερόληπτη· τα βίντεο είναι γυρισμένα από σταθερό σημείο, με απότομο μοντάζ, ενώ η ροή τους έχει διαλείψεις. Η περιπλάνησή μας ανάμεσα στις οθόνες συμπληρώνει τα κενά, καθοδηγεί την πλοκή και μας βοηθά να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη της ιστορίας.

Έπειτα από μια γενική εισαγωγή στο πρώτο βίντεο, ακολουθεί η παρουσίαση της μακέτας ενός λαβύρινθου –του πειράματος και του εργαστηρίου– που είναι πανομοιότυπος με αυτόν επάνω στον οποίο βρισκόμαστε, εποπτεύοντας τους επισκέπτες-πειραματόζωα. Ο ανοικτόμυαλος, ιδεαλιστής, τολμηρός διευθυντής του εργαστηρίου αντικρίζει τον λαβύρινθο



Charlotte Rampling, Panis Kalofolias, David Rawstrom

εξυμνώντας τα απρόσμενα οφέλη του αποπροσανατολισμού. Τα αποσπάσματα συνεχίζουν να προβάλλονται, εστιάζοντας σε επιστημονικές λεπτομέρειες και στην εικόνα ενός βιολογικού συμβάντος μέσα από το μικροσκόπιο, προτρέποντάς μας να ενστερνιστούμε το απροσδόκητο. Στο πέμπτο βίντεο ανακοινώνονται τα πρώτα θετικά αποτελέσματα, τα οποία επιβεβαιώνουν την απарέγκλιτη πρόοδο του εγχειρήματος. Την ίδια στιγμή, μια αίσθηση αμηχανίας αναδίδεται από τις μαγνητοσκοπήσεις. Οι ανοίξεις, σιωπηλοί, θεατρικοί και γεμάτοι σασπένς χώροι θυμίζουν σκηνές του Κιούμπρικ, ενώ ο χαμηλής ανάλυσης ήχος, το απότομο μοντάζ και η απόκοσμη εκφορά του λόγου, παραπέμπουν στον Άρθουρ Κλαρκ ή τον Μπάκμινστερ Φούλερ.

Στην τελευταία οθόνη της ακολουθίας γινόμαστε μάρτυρες υπεράσπισης του ιδεαλισμού. Ο διευθυντής υποστηρίζει ότι αυτό που έχει πραγματικά σημασία είναι να αγωνιζόμαστε για να υλοποιήσουμε οράματα, να κατακτήσουμε ουτοπίες και ανέφικτους στόχους. Είναι περήφανος, αγαστός, αλαζόνας και αφελής. Μια ανάσα πριν τη μεγάλη ανακάλυψη θεωρεί ότι μπορεί να προβλέψει το μέλλον. Τότε καταφθάνει η βοηθός του· υπάρχουν καλά αλλά και κακά νέα. Σε έναν δοκιμαστικό σωλήνα, ένα ανθρώπινο κύτταρο αντιστέκεται στην ηπατίτιδα. Παράλληλα όμως, στον ίδιο σωλήνα, αναπτύσσεται μια επικίνδυνη μετάλλαξη. Ο διευθυντής πρέπει να αποφασίσει: Θα επιτρέψει τη συνέχεια του πρωτοποριακού πειράματος ρισκάροντας μια πανδημία; Ή θα κλείσει την πόρτα, προτιμώντας την ασφάλεια απέναντι σε όλα τα πιθανά ενδεχόμενα; Το βάρος της απόφασης τον κάνει να διστάζει. Η αφοσίωσή του φθίνει.

Στη δεύτερη πράξη της περιπατητικής ταινίας του Γιώργου Δρίβα μπαίνουμε στον λαβύρινθο. Έχουμε αφήσει πίσω μας τις διάφορες παραλλαγές του πειράματος καθώς και την επικράτεια της αισιοδοξίας, της προόδου και της επιστημονικής αιτιοκρατίας. Εδώ είμαστε συγχρόνως ήρωες και δημιουργοί της πλοκής, σχεδιαστές και ερευνητές που συναρμολογούν τα κομμάτια μιας χαμένης ιστορίας: πέντε ηχογραφήσεις από τα πρακτικά του πειράματος. Η περιπλάνησή μας ανάμεσα στα ηχητικά ντοκουμέντα καταδεικνύει τα υπόλοιπα κενά της ιστορίας, η οποία αντηχεί την τραγωδία του Αισχύλου. Κάτι πήγε στραβά. Η αδιάπτωτη, γεμάτη βεβαιότητα φωνή του επιστήμονα έχει πνιγεί. Οι άψογες εργαστηριακές εγκαταστάσεις δεν υφίστανται πλέον. Μην μπορώντας να αντέξει το βάρος της απόφασης, ο ήρωας τη μεταθέτει στο συμβούλιο. Περνάμε στην τρίτη πράξη. Το πλαίσιο αλλάζει, όμως δεν έχουμε προχωρήσει. Η διακλάδωση βρίσκεται ακόμη μπροστά μας.

Για τις κινούμενες εικόνες

Ο περίπατος, ως αισθητική πρακτική, προηγείται της απεικόνισης.⁶ Οι ανοικτές αφηγήσεις που εκπέμπει η αρχιτεκτονική ενεργοποιούνται από

την ανθρώπινη κίνηση ανάμεσα σε αρχιτεκτονικά στοιχεία, γλυπτά και κτήρια στον δημόσιο χώρο. Στις αρχές του 20ού αιώνα ο κινηματογράφος την αντικαθιστά ως κυρίαρχο μέσο επικοινωνίας. Ο Σεργκέι Άιζενσταϊν περιγράφει αυτόν τον μετασχηματισμό ως μια αλλαγή παραδείγματος που αναδιαρθρώνει τον κόσμο: ένας στατικός παρατηρητής, καθισμένος σε μια σκοτεινή αίθουσα προβολής, παρακολουθεί ιστορίες μέσα από τις κινούμενες εικόνες που περνούν μπροστά του, χωρίς πια να βρίσκεται ο ίδιος σε κίνηση ανάμεσα σε σταθερές αναπαραστάσεις.⁷ Η εξέλιξη του σινεμά μεταμορφώνει, μέσα από το θέαμα και το μοντάζ, τον τόπο και τον τρόπο που συναντούμε την πραγματικότητα, καθώς μεταλλάσσει τη μνήμη και τη φαντασία μας απλώνοντας μια νέα, απορροφητική στοιβάδα προσομοίωσης επάνω στον φυσικό χώρο. Ο Αντόλφο Μπιόι Κασάρες περιγράφει αυτήν τη μετατόπιση στην *Εφεύρεση του Μορέλ*,⁸ κατασκευάζοντας μια θαυμαστή και καταστροφική μηχανή παράλληλων πραγματικοτήτων, όπου πολλαπλές πλοκές επαναλαμβάνονται ατέρμονα απέναντι στις στέρρες προβολές τους. Οι υπερ-μυθοπλαστικές δυνατότητες του κινηματογραφικού μέσου περιλαμβάνουν, κάπου στο εγγύς μέλλον, τους αμνησιακούς εαυτούς μας, παγωμένους σε έναν περίπατο ατελείωτων κύκλων στο ίδιο μονοπάτι, περικυκλωμένους από τα ακατάληπτα ερείπια της ανθρώπινης γνώσης.

- 6 Η ιστορία της περιπλάνησης του κόσμου είναι, σύμφωνα με τον Βιλέμ Φλούσερ προγενέστερη της αναπαράστασής του μέσω εικόνων και παλαιότερη από την ιστορία της γραφής. Μεταξύ αυτών των εποχών, οι οποίες καλύπτουν εκατομμύρια χρόνια, τελείται μια σειρά ιστορικών μετατοπίσεων που αλλάζουν την ιδέα της πραγματικότητας και τα μονοπάτια που επιλέγουμε να διανύσουμε για να την περιηγηθούμε (βλ. Προς το σύμπαν των τεχνικών εικόνων [μτφρ. Γιώργος Ηλιόπουλος], Σμίλη, Αθήνα 2008, σ. 14-21). Ο Φραντσέσκο Καρέρι εισάγει την έννοια του περιπατητικού τοπίου (walkscape), ενός εδάφους που νοηματοδοτείται από τον περίπατο στην ομόνυμη γενεαλογία των νομαδικών μετακινήσεων και καλλιτεχνικών περιπλανήσεων (*Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*, Barcelona, 2002: Gustavo Gili).
- 7 Sergei Eisenstein, “Montage and Architecture” [μτφρ. Yve-Alain Bois, Michael Gleny], *Assemblage*, τχ. 10 (Δεκέμβριος 1989), σ. 110-131. Στο δοκίμιό του, ο Άιζενσταϊν αναλύει το αρχιτεκτονικό μοντάζ δύο σημαντικών μνημείων: της Ακρόπολης των Αθηνών (διαβάζοντας το κτηριακό συγκρότημα ως μια ακολουθία χτισμένων κινηματογραφικών κάρδων που αφηγούνται διασυνδεδεμένες ιστορίες) και του Βαπτιστηρίου του Αγίου Πέτρου στο Βατικανό (αποκαλύπτοντας μια ανθρώπινη, βλάσφημη ιστορία αγάπης στα ανάγλυφα της βάσης του). Ο Άιζενσταϊν φανερώνει τη σχέση του αρχιτεκτονικού περιπάτου – της αφηγηματικής, αισθητικής πρακτικής της περιδιάβασης, θέασης και συνομιλίας στον χώρο – και της κινηματογραφικής οεκάνας.
- 8 Adolfo Bioy Casares, *The Invention of Morel* [μτφρ. Susanne Jill Levine], NYRB Classics, Νέα Υόρκη 2003. Ο Κασάρες, συνεργάτης του Μπόρχες, γράφει τη νουβέλα αυτή για να λύσει το εξής παράδοξο: έχει ερωτευτεί την προβολή της Λουίζ Μπρουκς, μιας διάσημης ηθοποιού τη δεκαετία του '30, χωρίς να έχει συναντήσει ποτέ την ίδια. Ο Μπόρχες γράφει την εισαγωγή στο βιβλίο.

Οι αποτυχημένοι ήρωες και οι παράξενοι προσκεκλημένοι του *Εργαστηρίου διλημάτων* του Γιώργου Δρίβα μοιάζουν να βρίσκονται σε έναν τέτοιο κυκλικό περίπατο. Περιπλανώμενοι μέσα σε ένα εργαστήριο –μέχρι πρότινος διαποτισμένο με προοδευτικό πνεύμα και αισιοδοξία, αλλά τώρα κατακλυσμένο από την εντροπία και την καταστροφή–, περισυλλέγοντας οπτικοακουστικά θραύσματα από την ιστορία του μεταπολεμικού σινεμά και αντηχήσεις της αρχαίας γραμματείας, επανέρχονται συνεχώς στο ίδιο δίλημμα: θα αφήσουμε το ξένο κύτταρο να αναπτυχθεί, ωθώντας τα όρια της επιστήμης, θέτοντας όμως σε κίνδυνο την ύπαρξή μας; Θα προσφέρουμε καταφύγιο στις *Ικέτιδες*, εκπληρώνοντας τους όρκους μας, ερχόμενοι όμως αντιμέτωποι με το ενδεχόμενο του αφανισμού μας; Ή θα διακόψουμε το πείραμα και θα σφαλίσουμε τις πόρτες, προδίδοντας τους πρόσφυγες; Μπορούμε να επαναλάβουμε τη διαδρομή του πειράματος και της εννοούμενης αποτυχίας του; Μπορούμε να διδαχθούμε από τη χαμένη τραγωδία και να σπάσουμε τον φαύλο κύκλο; Το περιπατητικό τοπίο του Δρίβα δίνει μια λύση στο αδιέξοδο: η περιδιάβαση μπορεί να μας βοηθήσει να θυμηθούμε τι συνέβη στο εργαστήριο. Στον υγρό κήπο έξω από τον λαβύρινθο, στην άκρη της Βενετίας, νιώθουμε το ρίγος των διακλαδωτών μονοπατιών, το ρήγμα της μυθοπλασίας στην πραγματικότητα.

Για τις ανέφικτες αποφάσεις

Η τελευταία πράξη του *Εργαστηρίου διλημάτων* είναι μια αναπαράσταση της συνεδρίασης του διοικητικού συμβουλίου του εργαστηρίου, η οποία έχει ήδη σφραγίσει τη μοίρα του πειράματος. Πρόκειται για μια ασυνήθιστη σκηνή. Η αντίστοιχη λαϊκή ψήφος στις *Ικέτιδες* συμβαίνει εκτός σκηνής. Εδώ μας δίνεται πρόσβαση σε έναν παρασκηνιακό χώρο της εξουσίας. Βρισκόμαστε σε μια αίθουσα προβολής. Δεν παρακολουθούμε ντοκιμαντέρ αλλά μια ανακατασκευή. Η αληθοφάνειά της δεν έχει σημασία: το τέχνασμα της σύνθεσης είναι προφανές. Μετατιθέμενο στο συμβούλιο, το δίλημμα του διευθυντή διαμερίζεται και αναλύεται. Το διακύβευμα είναι υψηλό. Η προϊστάμενη της συνεδρίασης είναι πραγματίστρια παρά ιδεαλίστρια. Απαιτεί ένα ναι ή ένα όχι από όλους τους συμμετέχοντες. Παρακολουθούμε, μετά τα γεγονότα, τη διαδικασία λήψης αποφάσεων που τα νομιμοποίησε, όχι όμως και το αποτέλεσμα της: η ταινία τελειώνει πριν την τελική ψηφοφορία. Μένουμε με τις τελευταίες σκέψεις του κάθε συμμετέχοντα. Ξαναβρισκόμαστε μπροστά (και πίσω) από την ίδια διακλάδωση. Η ιστορία ξεκινάει από την αρχή έχοντας παραλείψει την κλιμάκωσή της. Ποιος και γιατί όρισε να γίνει αυτή η παράξενη ταινία, αυτή η ιστορία-μετά-την-ιστορία; Για ποιον λόγο ξαναβρίσκουμε, στον καθένα από τους τρεις χώρους, διαφορετικές εκδοχές του ίδιου ερωτήματος; Μια κρίσιμη απόφαση που θα επηρεάσει τη μοίρα ενός κράτους (ή της ανθρωπότητας) λαμβάνεται πίσω από κλειστές πόρτες. Το κίνητρο του κάθε μέλους του συμβουλίου είναι φανερό και απλό. Ο καθένας θα επιλέξει το ναι ή το όχι σύμφωνα



με την ηθική του: το ύφασμα των πεποιθήσεων, εμπειριών, συναισθημάτων, του κοινωνικού πλαισίου και της αίσθησης της Ιστορίας που τον διακατέχουν. Η απόφαση, παρ' όλες τις προσπάθειες, δεν θα είναι πραγματιστική, ακριβώς επειδή είναι σημαντική. Όμως ούτε αυτό δεν έχει σημασία. Η πορεία της Ιστορίας έχει ήδη αποφασιστεί – στο τέλος της πρώτης πράξης.

Ανάμεσα σε όλα τα θραύσματα του *Εργαστήριο διλημάτων*, αυτό –το πιο εμφανώς κατασκευασμένο– ανατρέπει τη δυνατότητα μιας εναλλακτικής πορείας και συνάμα φωτίζει το γεγονός ότι η κρίσιμη στιγμή της ιστορίας ήταν εκείνη όπου το δίλημμα πρωτοεκδηλώθηκε: η στιγμή κατά την οποία απαιτήθηκε μια αρνητική ή καταφατική απάντηση και ο βασιλιάς/διευθυντής αποφάσισε να μη διαλέξει κανένα μονοπάτι. Αντιλαμβανόμενος την πιθανότητα της επικείμενης κατάρρευσης μετέθεσε την ευθύνη στο συμβούλιό του. Άραγε απέφυγε έτσι να απαντήσει ένα παράλογο ερώτημα ή εξουσιοδότησε τον Δήμο; Τα διακλαδωτά μονοπάτια της ιστορίας είναι πολλά, ακόμη κι αν το αποτέλεσμά τους μοιάζει σταθερό. Η εγκατάσταση του Δρίβα δεν δίνει σαφή απάντηση στο δίλημμα, αλλά μας ζητάει να το λογαριάσουμε σαν δικό μας. Ίσως και να είναι ένας προθάλαμος της βίας που ήδη ξέρουμε ότι θα ακολουθήσει: μια ανοικτή πόρτα στην ξεχασμένη τραγωδία που κρύβεται στο ίχνος της εγκατάστασης.

Στους Κήπους της Βενετίας, κοντά στην άκρη της λιμνοθάλασσας, μετά τον ιδεαλισμό, την πρόοδο και την εποχή όπου τα πράγματα είχαν αίσιο τέλος, η επιστημονική μυθοπλασία του Δρίβα παρεμβάλλεται σε μια πραγματικότητα παράλογων δημοψηφισμάτων, προσφυγικών κρίσεων και παρασκηναίων αποφάσεων. Πέρα από τα ερείπια της γνώσης και τα κινηματογραφικά θραύσματα του εργαστηρίου, αυτή η περιπατητική ταϊνιά ίσως μπορέσει να επαναφέρει κάποια κομμάτια της μνήμης μας μέσα από τη θεμελιώδη πράξη του περιπάτου.⁹ Ένα άλλο πρωτεύον έργο τέχνης αντηχεί στην εμφανή δομή και στην ατέρμονη λούπα ετούτου του εργαστηρίου: το “La Jetée” του Κρις Μαρκέρ. Από την οθόνη ως τον κήπο κρατάμε το δίλημμα: θα επιλέξουμε την ασφάλεια και τα κλειστά σύνορα ή θα αποδεχθούμε το ρίσκο της καταστροφής και μαζί την υπόσχεση της ανανέωσης και της καινοτομίας; Θα πράξουμε σύμφωνα με την υποχρέωσή μας απέναντι στον ξένο αντιμετωπίζοντας συγχρόνως τον αφανισμό; Θα αψηφήσουμε τις αξίες μας ή τις απαιτήσεις της εξουσίας; Δεν υπάρχουν εύκολες απαντήσεις σε αυτά τα ερωτήματα, παρά μόνο ο αγώνας μας να θυμηθούμε το παρελθόν, ώστε, ίσως, να μην το επαναλάβουμε.

⁹ Η πραγματεία της Φράνσις Γέιτς, *Η τέχνη της μνήμης* (μτφρ. Άρης Μπερλής, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2014) αποτελεί μια κομβική μελέτη της αρχαίας μνημοτεχνικής: μιας μεθόδου νοητικής χαρτογράφησης, αρχειοθέτησης και σημειογραφίας που χρησιμοποιεί έναν φανταστικό περίπατο σε αρχιτεκτονικούς χώρους, ώστε να κατασκευάσει και να δώσει πρόσβαση σε ένα σύνολο πληροφοριών, ιδεών και νοητικών εικόνων.



Charlotte Rampling, Panis Kalofolias

Δ FORK Δ PATH Δ FILM

PETROS BABASIKAS
LECTURER AT THE UNIVERSITY OF PATRAS
DEPARTMENT OF ARCHITECTURE

On Forking Paths

A fork is a dichotomy; a choice of alternatives; a dilemma.¹ It implies movement in a given direction; a path with a beginning and an end; the likelihood of other forks before or after it. A fork exists in space as much as we do, and in time inasmuch as we cross it. More than choice, it necessitates decision, an act of no return, first seen then manifested by ‘taking’ a path. It is thus a key place and moment in a story, visible in its design, a problem and solution perceived by audience and protagonists alike, because in its split they connect, as do story time and real time. Present in many different media, the fork breaches fiction with reality.

Jorge Luis Borges’ *Garden of Forking Paths* is a protean artifact containing multiple (yet not

endless) events in its story: “an incomplete, but not false, image of the universe [where] ... all possible outcomes occur, each one the point of departure of other forkings.”² This artifact is simultaneously a novel, a labyrinth, and none of the above; also, an ivory piece of furniture, a garden, and the short story where all these possibilities are narrated. To unlock the garden’s multiple yet finite narratives, the reader must jump from chapter to chapter or walk its paths in different sequences.³ Borges’ characters sense our presence as we piece together theirs, in “a

- 1 OED, in Perla Sasson-Henry, *Borges 2.0: From Text to Virtual Worlds*, New York, 2007: Peter Lang, p. 29.
- 2 Jorge Luis Borges, trans. Donald Yates, *The Garden of Forking Paths*, *Ficciones*, New York, 1962: Grove Press, p. 47.
- 3 Borges’ world is a bookish one, containing kind monsters, archetypal spaces and mercurial annotations.

swarming sensation” where “the humid garden that surrounds the house [is] infinitely saturated with invisible persons.”⁴ In the variations of a plot, the premise of the documentary, the individual arcs of a great event, we confront the biases of History and media, which are neither linear nor wholesome.⁵

The three distinct spaces presenting the respective acts of George Drivas’ *Laboratory of Dilemmas* write their forking paths much like Borges’ artifacts. A walkway of screens, a labyrinth and a projection room, they piece together an open-ended narrative. They contain fragments saved from the ruins of human knowledge: original documentary footage of a lost scientific experiment, a reenactment of a council’s deliberations, and audio from experimental proceedings. These stories-within-stories are based on excerpts from Aeschylus’ *Suppliants*, a piece of the lost Danaid Tetralogy, tracing its missing, tragic conclusion. Their history is decidedly not linear, containing simultaneous, multiple yet finite events. Their tone and visual style are scientific. They give homage to another master of forks, loops and suspense, whose labyrinths swarm with groomed, sinister, thespian, technological ghosts, and whose cold-blooded frames are classical compositions: Stanley Kubrick.

In this assemblage of walkway, labyrinth and projection, the visitor often connects with and occasionally inhabits the characters’ decisions. Much like in a garden, a carpet or a labyrinth, the characters’ dilemmas are visible in the installation’s plan: we occupy both their position and that of the weaver of their plot. We move from chapter to chapter, discovering the story’s gaps and missing pieces, switching the viewpoints of the visitor, scientist, artist, king or council. The sequence ends inconclusively, in an endless loop. The final space projects us from the story and lost plays of Aeschylus’s *Suppliants*

to History-in-the-making. In its visible nodes, inhabited problems and manifest non-solutions, Drivas’ *Laboratory of Dilemmas* blurs fiction with reality. An experiment is imminent.

On a Peripatetic Cinema

The visionary experiment chronicled in the *Laboratory of Dilemmas* is steeped in post-war scientific idealism. Driven by collective hard work, overcoming obstacles, and intrepid risk-taking, its success seems guaranteed by the purity of its convictions. We are in a future always better than the past, the realm of progress and optimism. The story’s multiple yet finite biological events produce combinations of cells, hosts and viruses battling in test dishes. One of them shall reveal the cure for hepatitis. Ascending to an elevated walkway – the first act of Drivas’ film-installation – we are confronted with six screens showing a sequence of short videos, documenting different events during the course of the experiment. Shot from a stationary point of view, jump-cut, objective, disinterested, the films are discontinuous. Our walk along the screens connects their dots, drives the plot and makes the story legible.

In the films, an introduction is followed by the presentation of a labyrinth – a model for both the experiment and the lab – identical to the one we are standing over, watching visitors like test subjects. An idealistic, intrepid, open-minded director confronts the labyrinth. He waxes lyrical about the benefits of getting lost.

4 Borges, *op. cit.*, p. 50.

5 The hypertextual project of Borges is a continuation of Adolfo Bioy Casares’ *The Invention of Morel*, and also of the precisely mapped cross-references of Joyce’s *Ulysses*. The same project of challenging reality and linear history is picked up, twenty years later, by Julio Cortázar in *Hopscotch*, a novel that can be read in different chapter sequences.

The fragments continue, offering us scientific details, a microscope view of a biological event, urging us to embrace the unexpected. Later, positive signs in the study’s first results reaffirm its ineluctable progress. At the same time a feeling of unease emerges from the recordings. Their alien, theatrical, suspenseful, silent spaces reflect Kubrick; their lo-fi sound, jump-cuts and eerie intonations echo Arthur Clarke, or Bucky Fuller.

In the sequence’s final screen we witness a defense of idealism. The director makes his case: what is there to strive for if not visions, utopias, unattainable goals? He is admirable and proud, arrogant, naïve. With the great discovery at hand, he thinks he can predict the future. An assistant arrives with mixed news: in a single dish, a human cell seems to be resisting hepatitis. But in the same dish grows a dangerous mutation. The director must decide: will he allow the trailblazing experiment to continue, risking an outbreak? Or will he safely shut the door to all possible outcomes? The weight of the decision makes him hesitate. His commitment wanes.

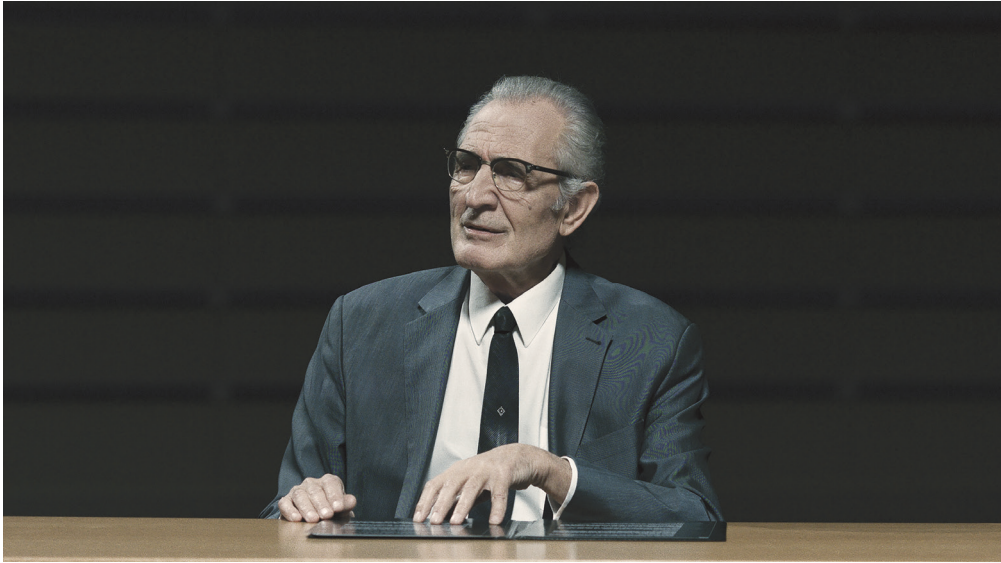
In the second act of Drivas’ peripatetic film we enter the labyrinth. The experiment’s multiple iterations are behind us – and so are progress, optimism, scientific determinism. We are plot-weavers and heroes, designers and researchers sorting through the pieces of a lost story: five audio recordings of the director monitoring of the experiment. Our movement along the present audio points to the other, missing pieces of the story – and echoes Aeschylus’ play. Something has gone wrong. The unfaltering, enthusiastic voice of Buckminster Fuller has been muted. The Lab’s meticulous installations are gone. Unable to bear the weight of his decision the hero defers it to his council. We move to the third act. The context changes but no progress has been made. The fork is still ahead of us.

On Moving Images

Walking as an aesthetic practice historically precedes image making.⁶ The mass medium of architecture, broadcasting open-ended stories actuated by human movement along architectural elements, sculptures and buildings in public space is superseded, in the early 20th Century, by cinema. Sergei Eisenstein describes this as a paradigm shift that restructures our world: a static observer, sitting in a dark projection room, no longer mobile along static images, watches the stories of moving images.⁷ The evolution of cinema changes, via montage and spectacle, our connection to reality. It mutates our collective memory and imagination and lays a new, consuming layer of simulation

6 The history of wandering the world is, according to Vilém Flusser, much older than that of presenting it through images, and even more than the history of writing. A series of paradigm shifts in self-awareness and representation occur among these eras, from millions to millennia (*Into the Universe of Technical Images [Electronic Meditations]*, Minneapolis, 2011: University of Minnesota Press, pp. 5–13). These alter our concept of reality and our ‘taking’ paths within it. Francesco Careri introduces the concept of a walkscape – a landscape made meaningful by the act of walking – in his genealogy of nomadic movements and artistic walks of the same title (*Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*, Barcelona, 2002: Gustavo Gili).

7 Sergei Eisenstein, trans. Yve-Alain Bois, Michael Gleny, *Montage and Architecture, Assemblage*, No.10 (December 1989), pp. 110–131. In this essay Eisenstein analyzes the architectural montage of two major monuments: the Acropolis of Athens (its building assembly as a series of cinematic frames set in stone in order to narrate interconnected stories) and St. Peter’s Throne in the Vatican (revealing a human, blasphemous love story sculpted at its base). He illuminates the connection between the architectural promenade – the narrative, aesthetic practice of walking, looking and talking – and the cinematic sequence.



Yorgos Kotanidis

over physical space. Adolfo Bioy Casares' *Invention of Morel*⁸ describes this shift by imagining a wondrous and catastrophic reality machine, endlessly looping multiple plots against their solid projections. Somewhere in the future of the cinematic medium, its hyperfictional possibilities include us getting stuck in a motionless promenade, endlessly looping around the same path, surrounded by the unreadable ruins of human knowledge, having lost our memories.

The failed heroes and curious guests of George Drivas' *Laboratory of Dilemmas* find themselves in such a loop. Wandering in a progressive, optimistic lab beset by entropy and catastrophe, picking up audiovisual fragments from the history of post-war cinema and echoes of classical drama, they keep returning to the same dilemma: do we allow the stranger cell to grow, pushing the limits of science but risking catastrophe? Do we give refuge to the Suppliants, doing good by our gods, facing annihilation? Do we shut down the experiment and bolt our gates, betraying the refugees? Can we retrace the path of the experiment and its implicit failure? Can we learn from the missing tragedy and break its vicious circle? Drivas' walkscape offers a solution to this quandary: our walk may help us remember what took place in this lab. In the humid gardens outside the labyrinth, at the eastern end of Venice, we experience the swarming sensation of the forking paths, of fiction breaching reality.

On Impossible Decisions

The final act of George Drivas' *Laboratory of Dilemmas* is a re-enactment of the board room meeting that has already sealed the fate of the experiment. This is an unusual scene. In Aeschylus' *Suppliants* the popular vote takes place off-stage. Here we are given an inside to a back room of power. We stand in a large

projection room. This is not a documentary but a reconstruction. Its veracity is irrelevant; the artifice of the assemblage is laid bare. Transferred to this council, the director's dilemma is taken to pieces. The stakes are high. The meeting's moderator is pragmatic rather than idealist. She demands a yes or no answer from everyone. We watch, after the events, the decision process that legitimized them, but not its result: the film ends before the final vote. We are left with each person's last thoughts. We stand before (and after) the same fork. The story loops back to the beginning, having skipped its climax.

Who has commissioned this strange piece of cinema, this story-after-the-story, and why? Why do we keep encountering, in each of the three spaces, different iterations of the same question? A tremendous decision that will affect the fate of a nation (or humanity) happens behind closed doors. The motives of each actor are plain and readable. Each will choose based on their morality – the fabric of their beliefs, experiences, sentiments, society and sense of History. The board's decision, despite its efforts, will not be pragmatic, precisely because it is important. But this too, is irrelevant. The course of History has already been decided, at the end of the first act.

Among all the fragments of the *Laboratory of Dilemmas* it is this one, the most obviously fabricated, that subverts the possibility of an alternate course, and in so doing, illuminates the fact that the story's tipping point is the moment the dilemma manifests itself, the moment a yes/no answer is requested and the director/

8 Adolfo Bioy Casares, trans. Susanne Jill Levine, *The Invention of Morel*, New York: NYRB Classics, 2003. Casares, a friend and close collaborator of Borges, writes this novella to resolve a paradox: he seems to have fallen in love with the projection of Louise Brooks, a famous actress of the 1930's whom he has never met. Borges writes the introduction to this book.



Polydoros Vogiatzis, David Rawstrom

king decides not to take a path. He realizes the possibility of the imminent collapse and transfers responsibility to the people: does he bail out of a senseless question, or does he empower democracy? The story's forking paths are multiple, even if the result feels constant. Drivas' installation gives no clear answer to the dilemma, but asks us to consider it as our own. Perhaps it is an anteroom to the violence that we already know will follow – an open door to the forgotten tragedy that is the blueprint of the installation.

In the Giardini di Venice, near the edge of the lagoon, after progress, idealism and the age of happy endings, Drivas' science fiction breaches a reality of senseless referenda, refugee crises and decisions made behind closed doors. Beyond the

ruins of knowledge and the cinematic fragments of the lab, this peripatetic film may recover pieces of our memories through the basic act of walking.⁹ Another protean artwork echoes in the exposed structure and endless loop of this laboratory: Chris Marker's "La Jetée." We carry the dilemma from the cinema screen into the garden: do we opt for security and closed borders, or accept the risk of disaster but also the promise of innovation and renewal? Do we act according to our responsibility to take in a stranger and face annihilation? Do we defy our principles or the demands of power?

There are no answers to those questions, only our constant effort to remember the past, so that, perhaps, we do not repeat it.

9 Frances Yates' treatise on *The Art of Memory* (London, 2001; Pimlico) is a seminal reference on the ancient practice of Mnemotechnics, a method of mental mapping, archiving and notation using walking in imaginary spaces as a practice for accessing a cachet of information and ideas and activating memory.



Ο ΣΚΟΤΑΔΙΣΜΟΣ ΤΟΝ ΦΩΤΟΝ

ΝΙΚΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ
ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ ΣΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

Όποιος θέλει να πολεμήσει την ψευτιά και την αμάθεια και να γράψει την αλήθεια έχει να ξεπεράσει το λιγότερο πέντε δυσκολίες. Πρέπει να έχει το θάρρος να γράψει την αλήθεια παρόλο που παντού την καταπνίγουν, την εξυπνάδα να την αναγνωρίσει παρόλο που τη σκεπάζουν παντού, την τέχνη να την κάνει ευκολομεταχειρίσιμη σαν όπλο, την κρίση να διαλέξει εκείνους που στα χέρια τους η αλήθεια θ' αποκτήσει δύναμη, την πονηριά να τη διαδώσει ανάμεσά τους.¹

Μπέρτολτ Μπρεχτ

Ξένος, μετανάστης, πρόσφυγας... πολύς θόρυβος γύρω από αυτές τις μορφές κοινωνικής υπόστασης. Θόρυβος ο οποίος καλύπτει μια ένοχη, εκκωφαντική σιωπή. Αυτή τη σιωπή διαρρηγνύει το έργο του Γιώργου Δρίβα, επιτρέποντας, μέσω της εργασίας της μορφικής αναζήτησης που επιτελεί, την επαναφορά ενός τεράστιου απωθημένου του ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Πράγματι, από το *Εργαστήριο διλημάτων*, από αυτό το καφκικό σύμπαν όπου το υπέρτατο διακύβευμα της ζωής και του θανάτου του «ξένου σώματος» τίθεται, υπό όρους μιας πολύ έντονης ανασφάλειας, από μία εξουσία ικανή να είναι απόλυτη, αναδύεται ένα βαθυστόχαστο ερώτημα που απευθύνεται στον δυτικό ψευδοοικουμενισμό, σε αυτό που ο Πιερ Μπουρντιέ ονόμαζε «ιμπεριαλισμό του οικουμενικού»² –η αντίσταση στον οποίο αποτέλεσε πολλές φορές απλώς τη μάσκα μιας επιστροφής στη σκοταδιστική βία– και του οποίου η Ευρώπη υπήρξε η κατεξοχήν ενσάρκωση: αυτή η «ανορθολογική» κατάσταση, όπως χαρακτηρίζεται συχνά το προσφυγικό ζήτημα σήμερα,

¹ Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Πέντε δυσκολίες για να γράψει κανείς την αλήθεια* (1935), Στοχαστής, Αθήνα 2010, σ. 15.

² Pierre Bourdieu, *Αντεπίθεση πυρών* [μτφρ. Κ. Διαμαντάκου], Πατάκης, 1998, σ. 36-37.

δεν είναι εν μέρει το «προϊόν» του δικού μας ορθολογισμού, ενός ορθολογισμού ιμπεριαλιστικού, δεσποτικού και κατακτητικού ή συμβιβαστικού, προστατευτικού και κατασταλτικού, ανάλογα με τους τόπους και τις εποχές; Η αμηχανία, η ανεπάρκεια, η βιαιότητα, οι αντιφάσεις που χαρακτηρίζουν τις σημερινές διαδικασίες κατανόησης και διαχείρισης αυτού δε του «προϊόντος» προδίδουν το γεγονός ότι σε ορισμένες περιπτώσεις ο οικουμενισμός δεν ήταν και δεν είναι τελικά παρά ένας εθνικισμός, ο οποίος προκειμένου να επιβληθεί επικαλείται το οικουμενικό, όπως λ.χ. τα δικαιώματα του ανθρώπου; Η δομική συλλογική υποκρισία την οποία ενδύονται σήμερα οι λόγοι περί του «ξένου» και η απλή αντιστροφή αιτίων (αποικιοκρατισμός και νεοαποικιοκρατισμός, το νέο καθεστώς του παγκόσμιου οικονομικού πεδίου και η παγκοσμιοποίηση των χρηματαγορών, οι νέες μορφές διεθνών σχέσεων κυριαρχίας και ο δυτικός στρατιωτικός παρεμβατισμός...) και αιτιατών, μέσω της οποίας οδηγούμαστε συχνά στο να «κατηγορούμε το θύμα», καταλογίζοντας στη «φύση» του την ευθύνη για τα δεινά που υφίσταται, οδηγεί στην εξής προφανή απόδειξη: ο σημερινός κυρίαρχος αφηρημένος οικουμενισμός μέσω του οποίου διαχειριζόμαστε τη θέση και το μέλλον του «ξένου» συμβάλλει στη νομιμοποίηση της κατεστημένης τάξης, της ισχύουσας κατανομής εξουσιών και προνομίων, στην αναπαραγωγή της παραγνώρισης του ιστορικού χαρακτήρα της ύπαρξης του «ξένου», στη διαιώνιση της παράβλεψης των διακριτικών ιδιοτήτων του ως απόρροια μιας συλλογικής και ατομικής ιστορίας που σφραγίζεται από μια σχέση κυριαρχίας μεταξύ κρατών.

Το *Εργαστήριο διλημάτων* μετατρέπεται σε εργαστήριο αναζήτησης του σημείου θέασης των σημείων θέασης αυτού του ζητήματος. Επιχειρώντας να αναδείξει όλες τις διαστάσεις της ύπαρξης του «ξένου σώματος», όπως θα έλεγε ο Πιερ Μπουρντιέ, αυτού του άτοπου, του εκτοπισμένου και του αταξινόμητου, αυτού που δεν είναι ούτε εκεί που θέλει ούτε εκεί που αναγκάζεται να θέλει ούτε ακριβώς μαζί με τους Ομοίους ούτε με τους Άλλους, αυτού που είναι απών-«παρών» στον τόπο καταγωγής και παρών-«απών» στον τόπο υποδοχής, αυτού που βρίσκεται σε εκείνο το «νόθο» σημείο για το οποίο κάνει λόγο ο Πλάτωνας, στο σύνορο ανάμεσα στο κοινωνικό είναι και το μη είναι, στη θέση του εκτοπισμένου με την έννοια του παράταιρου, του μη αποδεκτού και του απόπεμπτου, ο Γιώργος Δρίβας μας οδηγεί σ' έναν αναστοχασμό που μας αποσταθεροποιεί: μας υποχρεώνει να ξανασκεφτούμε εξ ολοκλήρου το ζήτημα των νόμιμων θεμελίων της ιδιότητας του πολίτη και της σχέσης ανάμεσα στον πολίτη και το κράτος, το έθνος ή την εθνικότητα, μας οδηγεί να διερωτηθούμε ως προς τις αντιδράσεις απόρριψης και αποκλεισμού οι οποίες, θεωρώντας το κράτος έκφραση του έθνους, νομιμοποιούνται επικαλούμενες το επιχείρημα ότι θεμελιώνουν την ιδιότητα του πολίτη πάνω στην κοινότητα γλώσσας και κουλτούρας. Το επιστημονικό πείραμα που χρησιμοποιεί το *Εργαστήριο διλημάτων* του Γιώργου Δρίβα, και ειδικότερα οι λόγοι που δομούν τη βασική επιχειρηματολογία και τα διλήμματα του επιστημονικού συμβουλίου που έχει επωμιστεί την ευθύνη της απόφασης για τη ζωή

ή τον θάνατο του «ξένου σώματος», μας επιτρέπουν να αναγνωρίσουμε τα «κρατικοποιημένα» σώματα και τις «κρατικοποιημένες» σκέψεις, όπως λέει ο Τόμας Μπέρνχαρντ, τα οποία, παρόλο που μας προσκαλούν στην ουμανιστική πίστη, πολύ συχνά μας υποχρεώνουν να μην αναγνωρίζουμε και να μη σεβόμαστε όλες τις μορφές της ανθρώπινης ύπαρξης.³

Κατ' επέκταση, το εργαστήριο του Γιώργου Δρίβα μας μετατρέπει σε κοινωνούς μιας ευρύτερης εμπειρίας, εκείνης που αφορά όλες αυτές τις υπάρξεις με πεπρωμένο την απουσία μέλλοντος, που αφορά όλους όσους είναι υποχρεωμένοι πάντα για τα πάντα να περιμένουν τους άλλους, τους κατόχους της εξουσίας πάνω στο παιχνίδι της ζωής και πάνω στην αντικειμενική και υποκειμενική προδοκία κερδών που μπορεί αυτό να προσφέρει, όλους όσοι γνωρίζουν την απόλυτη αυθαιρεσία αυτής της εξουσίας που καθιστά τον κόσμο αυθαίρετο, απρόβλεπτο, παράλογο, όλους όσοι βιώνουν την απόλυτη αναμονή που εμπεριέχει την απόλυτη υποταγή, αυτή που τους κάνει να αισθάνονται ότι κρέμονται από μια απόφαση, «από μια κλωστή», όλους όσοι αναμένουν να τους πουν ότι καλώς υπάρχουν έτσι όπως υπάρχουν, εκεί που υπάρχουν, όλους όσοι βρίσκονται ανυπεράσπιστοι στις πιο βάνανυες μορφές χειραγώγησης των φόβων και των προσδοκιών, ετεροπροσδιορισμένοι, στερημένοι από τη δυνατότητα να δίνουν νόημα και κατεύθυνση στη ζωή τους, να αποφασίζουν για τη σημασία και το περιεχόμενο των προσδοκιών τους, καταδικασμένοι να ζουν σε έναν χρόνο απόλυτα προσδιορισμένο από τους άλλους, απόλυτα αλλοτριωμένοι.

Ωστόσο, σε μια εποχή που, όπως έλεγε ο Αισχύλος, «για τους πρόσφυγες με τρόπο / προμαντεύω ενάντιες μπόρες, / σκληρούς πόνους κι αιματόβρεχτους πολέμους»,⁴ το έργο του Γιώργου Δρίβα δεν τονίζει μόνο την αναγκαιότητα να επανεξεταστεί το ζήτημα της κοινωνικής θέσης του «ξένου» μέσα στις σύγχρονες δημοκρατίες, να κατανοηθούν τα φυσικά και ηθικά μαρτύρια που υφίστανται οι σημερινοί ικέτες, αυτοί που με έναν τρόπο αναπαριστούν αυτό που ο Χάιντεγκερ ονόμαζε «δυνατότητα της αδυνατότητας». Η αναφορά στην τραγωδία του Αισχύλου *Ικέτιδες* θέτει, εξ αντικειμένου, και το ζήτημα των όρων για τη δυνατότητα συνοχής της Ευρωπαϊκής Ένωσης και του μέλλοντός της. Η σημερινή Ελλάδα, όπως το αρχαίο Άργος στο οποίο οι *Δαναΐδες* Ικέτιδες παρουσιάζονται μετέωρες, πρόσφυγες που ζητούν άσυλο και εξαρτώνται από το περί δικαίου αίσθημα των πολιτών και του βασιλιά του Άργους, είναι μεταξύ αυτών των χωρών που καλούνται να διαχειριστούν ένα πρόβλημα για τη δημιουργία του οποίου δεν ευθύνονται. Και ο ρόλος του Πιλάτου που φαίνεται να υιοθετούν τα κυρίαρχα

3 Pierre Bourdieu, "Preface", στο: Abdelmalek Sayad, *The Suffering of the Immigrant* [μτφρ. David Macey], Cambridge: Polity Press 2004, σ. xiv.

4 Αισχύλου, *Ικέτιδες*, στο *Οι τραγωδίες του Αισχύλου* [μτφρ. Ι. Ν. Γρυπάρης], Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1999, στ. 1043-1444.



ευρωπαϊκά κράτη σε σχέση με το σύγχρονο προσφυγικό ζήτημα που πλήττει την Ευρωπαϊκή Ένωση καταδεικνύει άλλη μια φορά την απουσία αλληλεγγύης και συνοχής στο εσωτερικό της. Οι συγκρούσεις στο εσωτερικό της αναφορικά με το μείζον ζήτημα της απόφασης για το μέλλον του «ξένου σώματος» και τον τρόπο διαχείρισής του καταδεικνύουν πως η Ευρωπαϊκή Ένωση κινδυνεύει όχι μόνο να πάψει να είναι ευρωπαϊκή, αλλά και να αυτοκαταργηθεί όσο χτίζεται πάνω σε συσχετισμούς δυνάμεων και απομακρύνεται όλο και περισσότερο από ό,τι πιο ευρωπαϊκό υπάρχει μέσα στον ευρωπαϊκό πολιτισμό, δηλαδή από τον κριτικό, δημιουργικό και ουτοπικό του χαρακτήρα. Και πως μόνο αν διατηρήσει, μεταξύ άλλων, τον κοσμοπολιτισμό του αιώνα του Διαφωτισμού, τον αυστηρό ορθολογισμό των τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα, τη φιλοδοξία χειραφέτησης των πρώτων δεκαετιών του 19ου αιώνα και αν, την ίδια στιγμή, απαλλαγεί από τον δογματισμό και τον φανατισμό του 20ού αιώνα, ο ευρωπαϊκός πολιτισμός θα προσφέρει στις ευρωπαϊκές κοινωνίες τη δυνατότητα να επιβάλουν οριστικά τόσο στο οικουμενικό να ορίζεται την ίδια τη στιγμή της αμφισβήτησής του, σύμφωνα με την Τζούντιθ Μπάτλερ, όσο και στον δημοκρατικό διάλογο να διενεργείται στη βάση του «a priori Άλλου», όπως θα έλεγε ο Ζιλ Ντελέζ. Υπ' αυτή την έννοια, η πρόσκληση σε έναν οργανωμένο και συστηματικό συλλογικό αναστοχασμό, η οποία απορρέει από το *Εργαστήριο διλημάτων* του Γιώργου Δρίβα, δεν αποτελεί μόνο μια εξαιρετική συμβολή στην ανάλυση των πιο σκοτεινών περιοχών του «ευρωπαϊκού ασυνειδήτου»· συμβάλλει, σε τελική ανάλυση, στη σχεδίαση ενός ανοιχτού προβληματισμού για το ερώτημα-κλειδί του σημερινού κοινωνικού μας κόσμου: σε ποιες κοινωνίες θέλουμε να ζούμε;

Αυτό το κρίσιμο ερώτημα ήταν πάντοτε, και παραμένει, δυσεπίλυτο. Οι κοινωνικές σχέσεις μεταξύ των ομάδων, οι οποίες δομούν τον κοινωνικό κόσμο, αποτελούν πολύ συχνά σχέσεις ελέγχου, ανταγωνισμού και κυριαρχίας και, συνεπώς, προκαλούν, εξ ορισμού, συγκρούσεις και εντάσεις με αντικείμενο το μέλλον τους και τη νόμιμη παράσταση γι' αυτό. Παρ' όλα αυτά, από τη στιγμή που επιμένουμε να μιλάμε για δημοκρατία, τα διλήμματα που απορρέουν από αυτό το ερώτημα τείνουν να αποδομηθούν και οι στόχοι τίθενται με σαφήνεια: ένας διαρκής Aufklärung του Aufklärung που θα αντιπαλεύει τόσο τον σημερινό τεχνοκρατικό πεφωτισμένο σκοταδισμό που τείνει να επιβληθεί όσο και τον ανορθολογικό και αντιδραστικό λαϊκισμό που τείνει να αναγνωρισθεί, και μια ριζοσπαστικότερη και καθολικότερη ρήξη με μια κοντόφθαλμη, οπισθοδρομική, οχρωμένη, προστατευτική, συντηρητική, ξενόφοβη κοινωνία, μπορούν να συμβάλουν στο να θεθούν οι όροι τόσο για τη δημιουργία οικουμενικών, αλληλέγγυων, προοδευτικών, διεθνιστικών κοινωνιών απελευθερωμένων από κάθε είδους ιμπεριαλισμό και εθνικισμό οι οποίοι εμποδίζουν τη συσσώρευση, την ανάπτυξη και τη διάχυση ό,τι πιο οικουμενικού υπάρχει στην παράδοση κάθε κοινωνίας, όσο και για την οικουμενικοποίηση των όρων πρόσβασης στο οικουμενικό.



THE OBSCURANTISM OF THE LIGHTS

NIKOS PANAYOTOPOULOS

PROFESSOR OF SOCIOLOGY, UNIVERSITY OF ATHENS

Nowadays, anyone who wishes to combat lies and ignorance and to write the truth must overcome at least five difficulties. He must have the courage to write the truth when truth is everywhere opposed; the keenness to recognize it, although it is everywhere concealed; the skill to manipulate it as a weapon; the judgment to select those in whose hands it will be effective; and the cunning to spread the truth among such persons.¹

Bertold Brecht

Foreigner, immigrant, refugee... There has been much commotion over these forms of social existence; a commotion which cloaks a guilty, deafening silence. It is exactly this silence that is being broken by George Drivas's work, allowing us, through the formal searching it effects, to disclose a major repressed aspect of European culture.

Indeed, from the *Laboratory of Dilemmas* – from this Kafkaesque universe in which the life and death of the *foreign body* is perilously determined by a power capable of being absolute – there emerges a profound question addressing the false universalism of the West or, in Pierre Bourdieu's words, the “imperialism of the universal” (of which Europe has been the quintessential incarnation): isn't this “irrationalism”, as the refugee issue is often depicted nowadays,

partly the “product” of our own rationalism, a rationalism which is imperialist, despotic and conquering or compromising, protective and repressive, depending on the place and time? In fact, the perplexity, inadequacy, violence and contradictions that characterize today's processes of understanding and managing this “product” betray the fact that, in certain cases, universalism was and is nothing more than a form of nationalism, which invokes the universal (human rights etc.) in order to impose itself and disregard any resistance as a return to obscurantist violence.² The structural collective hypocrisy of

1 Bertolt Brecht, *Galileo*, trans. Charles Laughton (New York: Grove Press, 1966), 131.

2 Pierre Bourdieu, *Acts of Resistance Against the Tyranny of the Market*, trans. Richard Nice (New York: The New York Press 1998), 19.

concurrent discourses on the *Foreigner* and the simple reversal of causes and effects often lead us to “blame the victims”, by imputing to their “nature” the responsibility for the hardships they endure. As such, today’s dominant abstract universalism, through which we manage the status and future of the *Foreigner*, contributes to the legitimization of the established order, reinforces the existing distribution of powers and privileges, and fails to identify the *Foreigner*’s distinctive properties as the result of a collective and individual history marked by a relationship of domination between states.

Hence, the *Laboratory of Dilemmas* is transformed into a laboratory in search of the viewpoint of viewpoints on this matter. According to Pierre Bourdieu, the immigrant is *atopos*, displaced and unclassifiable; neither where he wants to be nor where he is forced to want to be; not truly on the side of the Same nor really on the side of the Other; he is absent-“present” in his place of origin and present-“absent” in his place of arrival; he exists within that “bastard” place, of which Plato speaks, on the frontier between social being and non-being; displaced, in the sense of the incongruous and inopportune, he is a source of embarrassment. George Drivas, in an effort to thoroughly highlight these dimensions of the *foreign body*, leads us to a destabilizing reflection: he forces us to rethink completely the question of the legitimate foundations of citizenship and the relations between citizen and state, nation or nationality; to rethink the instinctive rejection and exclusion which, by being founded on a perception of the state as an expression of the nation, justify themselves by claiming to base citizenship on a linguistic and cultural community. The scientific experiment used in George Drivas’s *Laboratory of Dilemmas*, and especially the discourse that structures the fundamental argumentation of the scientific council deciding on the life or death of the *foreign body*, enable us to identify what Thomas Bernard

calls the “state-controlled” thoughts and bodies that, despite all the humanist professions of faith, very often prevent us from recognizing and respecting all forms of the human condition.³

By extension, George Drivas’s laboratory allows us to partake in a broader experience involving all these beings whose destiny is the absence of a future; who are constantly obliged, for everything they need, to wait for those who hold power over the game of life and over the objective and subjective expectation of profits that it may offer; all those who face the absolute arbitrariness of this power, which renders the world unpredictable and irrational; all those left in an absolute limbo that entails absolute submission, waiting for a decision, hanging by a thread; all those who expect to be told that deservedly they exist as they do, where they do; all those who stand defenseless against the most cruel manipulation of fears and expectations, defined by others, bereft of the ability to give meaning and direction to their lives, to decide on the significance and content of their expectations; condemned to live, totally alienated, in a time which is totally determined by others.

However, in a time when, as Aeschylus said, “but for the fugitives I have boding fears of blasts of harm and cruel distress and bloody wars”,⁴ George Drivas’s work does not only highlight the necessity to reconsider the *Foreigner*’s social status in modern democracies and understand the physical and moral sufferings that today’s supplicants undergo – representing, as it were, what Heidegger calls the “possibility of impossibility”. The reference to Aeschylus’s

3 Pierre Bourdieu, “Preface” in: Abdelmalek Sayad, *The Suffering of the Immigrant*, trans. David Macey (Cambridge: Polity Press 2004), xiv.

4 Aeschylus, *Suppliant Women*, trans. Herbert Weir Smyth, l. 1043-1444, accessed on April 8, 2017, <http://www.perseus.tufts.edu/>

tragedy *Suppliant Women* also brings into question the extent to which European Union’s cohesion and future is possible and under which conditions. Like ancient Argos, in which the *Danaid Suppliant Women* are presented as refugees seeking asylum and dependent on the citizens’ and the king’s sense of justice, modern-day Greece is among those countries that are asked to manage a problem they did not create. The role of Pontius Pilate assumed by dominant European states in this context demonstrates once again the lack of solidarity and cohesion within the Union itself. Its internal conflicts regarding the future of the *foreign body* and its management indicate that the European Union is in danger not only of ceasing to be European, but also of abolishing itself, as long as it continues to be built on power relations and to move further away from what is specifically European within European culture, i.e. its critical, creative and utopian spirit. Only if European culture maintains, inter alia, the cosmopolitanism of the Enlightenment, the rigorous rationalism of the late 19th century, the emancipatory aspirations of the early 19th century and rids itself of the dogmatism and fatalism of the 20th century, will it be able to offer European societies the possibility to articulate a universalism that is being created through the contestation of its already existing formulation, as Judith Butler would say, and hold a democratic dialogue on the basis of the “a priori Other”, in the words of Gilles Deleuze.

In this sense, George Drivas’s *Laboratory of Dilemmas* is not only an outstanding analysis and a call for a systematic and collective reflection on the darkest regions of the “European unconscious”, but it also contributes to an open debate on the key issue of our current social world: what kind of societies do we want to live in?

This crucial question has always been and still remains intractable. Social relations among groups are often relations of control, competition and domination which, by definition, cause conflicts and tensions regarding their future and its legitimate representation. Nevertheless, since we insist on talking about democracy, the dilemmas arising from this question tend to be deconstructed and our objectives are clearly set. A constant *Aufklärung* of the *Aufklärung* – which will combat the technocratic enlightened obscurantism and the irrational and reactionary populism – and a more radical and total break with the short-sighted, backward, fortified, protective, conservative and xenophobic parts of society, can contribute to the universalization of the conditions of access to the universal and to the creation of mutually supportive, progressive and internationalist communities liberated from all kinds of imperialisms and nationalisms, which prevent the accumulation, development and diffusion of that which is most universal in the tradition of each society.



Kepler, 2014, Greece/Georgia. Single Channel HD Video, 15 min

ΣΕ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΜΙΑΣ ΔΩΗΓΗΣΗΣ ΜΕΤΔΕΥ ΣΤΑΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΚΙΝΟΥΜΕΝΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

ΔΑΦΝΗ ΒΙΤΑΛΗ
ΙΣΤΟΡΙΚΟΣ ΤΕΧΝΗΣ, ΕΠΙΜΕΛΗΤΡΙΑ
ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Μια ανασκόπηση στο έργο του Γιώργου Δρίβα

Η στατική και η κινούμενη εικόνα αποτελούν ένα από τα βασικά ζητήματα που έχει απασχολήσει τους θεωρητικούς του κινηματογράφου ήδη από τις απαρχές του. Οι ταινίες γεννιούνται και αναπτύσσονται μέσα από τη φωτογραφία. Όπως έχει επισημάνει ο θεωρητικός του κινηματογράφου Ζίγκφριντ Κρακάουερ, «η ταινία είναι εγγενώς φωτογραφική παρά τις οποιεσδήποτε άλλες τεχνικές ιδιότητες μπορεί να κατέχει, ενώ η πραγματική κινηματογραφική ταινία είναι εκείνη που παραμένει πιστή στη φωτογραφική της φύση».¹

Στηριζόμενος στην αισθητική της στατικής φωτογραφίας και χρησιμοποιώντας συχνά παγωμένα καρέ αντί για διαρκή κίνηση, τα κινηματογραφικά πλάνα του Γιώργου Δρίβα είναι βασισμένα στην ακινησία, ενώ στα περισσότερα έργα του χρησιμοποιεί μια τεχνική αλληλουχίας φωτογραφικών εικόπων που εναλλάσσονται ρυθμικά. Όπως αναφέρει ο ίδιος: «Η ακίνητη εικόνα είναι η πρώτη ύλη για τη δημιουργία της κινούμενης εικόνας και έτσι ακριβώς τη χρησιμοποιώ. Υπονοώ την κίνηση χωρίς να θεωρώ ότι πρέπει

¹ David Campany (επιμ.), *The Cinematic. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel and MIT Press, Λονδίνο/Κέμπριτζ 2007, σ. 115.

οπωσδήποτε να την αναπαραγάγω. Δεν χρησιμοποιώ τη φωτογραφία παρά μόνο ως αποκομμένο κομμάτι ενός φιλμ, ως κινηματογραφικό καρέ».² Σε αντίθεση με το κινηματογραφικό «παρόν» της κινούμενης εικόνας –όπως έχει υποστηριχτεί συχνά–, η στατική φωτογραφική εικόνα παραπέμπει σε κάτι το οποίο έχει καταγραφεί και ανήκει πλέον στο παρελθόν. «Από τη μια πλευρά υπάρχει η κίνηση, το παρόν, η παρουσία, κι από την άλλη, η ακινησία, το παρελθόν, κάποιο είδος απουσίας», παρατηρεί ο Ρεϊμόν Μπελούρ.³ Ωστόσο, η Λόρα Μάλβει και ο Ρεϊμόν Μπελούρ έχουν επισημάνει ότι η στατική εικόνα είναι εκείνη που προσφέρει ένα πεδίο για συλλογισμό και πως η ακινησία μέσα στην κινούμενη εικόνα δημιουργεί έναν «σκεπτόμενο θεατή».⁴ Εξετάζοντας το κινηματογραφικό έργο του Γιώργου Δρίβα θα υποστηρίξουμε ότι ο θεατής καλείται να αναλάβει έναν τέτοιο ρόλο, ο οποίος, παρατηρώντας τα στατικά κινηματογραφικά καρέ, συλλογίζεται γύρω από αυτά ολοκληρώνοντας ο ίδιος το έργο. Με τα λόγια του καλλιτέχνη: «Ο θεατής καλείται να συμπληρώσει τα χαμένα καρέ της ταινίας που εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια του. Η χρησιμοποίηση της απουσίας αυτής, η αφαίρεση και η «κενότητα» που δημιουργείται με βάση τη χρησιμοποίηση ενός καρέ και όχι μιας διαρκώς κινούμενης εικόνας αφήνει ακριβώς τον αναγκαίο χώρο αλλά και τον χρόνο στον θεατή για να προβάλει τις δικές του σκέψεις πάνω στην ιστορία που παρακολουθεί».⁵ Από την άλλη μεριά, οι στατικές φωτογραφίες δεν μπορούν από μόνες τους να αποτελέσουν αφηγήματα, αλλά μπορούν να ιδωθούν ως αποσπάσματα μιας αφήγησης. Όπως έχει επισημάνει άλλωστε η επιμελήτρια νέων μέσων Κριστίν βαν Ας, η ιστορία εξελίσσεται στην κινούμενη εικόνα. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν ότι ο Δρίβας στα πιο πρόσφατα έργα του, θέλοντας να δώσει μεγαλύτερη έμφαση στην πλοκή και την αφήγηση, στρέφεται προς την κίνηση.

Επιχειρώντας μια αναδρομή στο κινηματογραφικό έργο του Δρίβα θα υποστηρίξουμε ότι *η έρευνά του*, εδώ και δεκαπέντε χρόνια περίπου, *αφορά έναν πειραματισμό με βάση την κινούμενη ή μη αφηγηματική εικόνα* και την αναζήτηση μιας γλώσσας αφαίρεσης σε επίπεδο αφήγησης αλλά και φόρμας. Στις παλαιότερες μικρού μήκους ταινίες του, η πλοκή δεν έχει κυρίαρχη σημασία και τα γεγονότα είναι μικρά επεισόδια τα οποία εξελίσσονται με έναν σταθερό ρυθμό.

Η αλληλουχία των φωτογραφικών εικόνων σε συνδυασμό με το ηλεκτρονικό ηχόχρωμα ενισχύουν τη ρυθμικότητα, ενώ τα ασπρόμαυρα κινηματογραφικά

2 <http://fixit-emst.blogspot.gr/2009/07/un-documented-conversation-between-g.html>

3 Raymond Bellour, «The Pensive Spectator» (1984), στο D. Campany (επιμ.), *The Cinematic. Documents of Contemporary Art*, ό.π., σ. 119.

4 Laura Mulvey, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, Reaktion books, Λονδίνο 2006, σ. 181-196.

5 <http://fixit-emst.blogspot.gr/2009/07/un-documented-conversation-between-g.html>

του πλάνα υποβάλλουν τον θεατή. Στα μεταγενέστερα έργα του, καθώς η ιστορία αποκτά μεγαλύτερη σημασία, η εικόνα γίνεται κινούμενη και έγχρωμη, όπως παρατηρούμε για πρώτη φορά το 2011 στο *Sequence Error*. Στο νέο του έργο, με το οποίο ο Δρίβας εκπροσωπεί την Ελλάδα στην 57η Μπιενάλε της Βενετίας, η αφήγηση είναι ιδιαίτερα πολυεπίπεδη, καθώς –όπως θα δούμε αναλυτικά αργότερα– διαφορετικές ιστορίες, μυθολογίες και πραγματικότητες συνυφαίνονται μεταξύ τους.

Οι ταινίες του Δρίβα θα μπορούσαν να διαδραματίζονται σε χρόνους παρελθοντικούς ή μελλοντικούς καθώς μεταφέρουν μια διάθεση φουτουριστική αλλά και ρετρό. Ο ρόλος των κτιρίων και των αρχιτεκτονικών στοιχείων είναι ιδιαίτερα σημαντικός, καθώς αυτά ορίζουν και το στυλιζαρισμένο κάδρο του. Όψεις κτιρίων, σκάλες, διάδρομοι, ψηλά κτίρια, λόμπι, βιβλιοθήκες, σιδηροδρομικοί σταθμοί, μουσεία, θέατρα, εργαστήρια κ.ά., χρησιμοποιούνται από τον καλλιτέχνη για να πλαισιώσουν τις εικόνες του. Τα πλάνα των ψυχρών μοντερνιστικών κτιρίων που συλλαμβάνει ο φακός του προβάλλουν μια ατμόσφαιρα μελαγχολίας και αποξένωσης, ενώ το αστικό τοπίο αποτελεί το πεδίο δράσης όπου αναδύονται τα βασικά θέματα που πραγματεύεται: ανθρώπινες σχέσεις, έλλειψη επικοινωνίας, ανεκδήλωτα συναισθήματα και ανεκπλήρωτες ερωτικές επιθυμίες.

Στο παρόν κείμενο θα αναφερθούμε σε ορισμένα από τα παλαιότερα έργα του καλλιτέχνη ώστε να μελετηθεί η εξέλιξη της εικαστικής του έρευνας αισθητικά και αφηγηματικά. Το έργο *Case Study* (2007), το οποίο αποτελεί το δεύτερο μέρος της τριλογίας *Social Software*, διαδραματίζεται στα περίχωρα του Βερολίνου που οικοδομήθηκαν τις δεκαετίες του 1960 και του 1970 και εκφράζουν το μοντερνιστικό ουτοπικό όραμα. Μέσα από την ψυχρότητα της μοντερνιστικής αρχιτεκτονικής και των ποιητικών άδειων χώρων που αποτυπώνονται, οι ήρωες αντανakλούν μια αβεβαιότητα και μια προσπάθεια αυτοκαθορισμού και επικοινωνίας μέσα στο σύγχρονο αστικό κέντρο.

Οι λιγοςτοί και συχνά ανώνυμοι χαρακτήρες των έργων του κινούνται σε δημόσιους χώρους και κτίρια, ενώ δίνεται η εντύπωση ότι παρακολουθούνται, καθώς οι κινήσεις τους καταγράφονται. Οι πρωταγωνιστές μοιάζουν να έχουν αναλάβει μια αποστολή, να δοκιμάζουν ένα πρόγραμμα ή να παίζουν ένα παιχνίδι ρόλων. Στο πρώτο μέρος της τριλογίας που έχει τίτλο *Beta Test* (2006), το οποίο έχει επίσης γυριστεί στο Βερολίνο, συναντάμε εμφανώς τις προαναφερόμενες αναζητήσεις του καλλιτέχνη. Για την ταινία αυτή ο καλλιτέχνης σημειώνει:

Το Βήτα είναι το δεύτερο γράμμα του ελληνικού αλφαβήτου. Το *Beta Test* είναι η ιστορία μιας πόλης. Η έκδοση beta είναι η δοκιμαστική έκδοση λογισμικού πριν την επίσημη εμπορική κυκλοφορία του. Το *Beta Test* έχει να κάνει με το μέλλον μας. Πραγματεύεται την επιτήρηση, το αστικό τοπίο,

την επικοινωνία, την αίσθηση της ανυπαρξίας. Το *Beta Test* είναι μια ιστορία αγάπης. Μπορεί να συμβεί στον καθένα. Οι ταινίες του Δρίβα μοιάζουν να είναι όλες ένα beta test, μια εργαστηριακή διαδικασία, λίγο πριν βγει το πρόγραμμα στην αγορά, ενώ οι χαρακτήρες των έργων φαίνεται να μη ζουν στην πραγματική ζωή: είναι απολύτως χειραγωγούμενοι και ακολουθούν τις οδηγίες που τους δίνονται στις συνθήκες παρατήρησης και ελέγχου στις οποίες βρίσκονται. Όσο προχωρεί η ιστορία, αποκτούν δική τους βούληση και προσπαθούν να ξεφύγουν από την προκαθορισμένη πορεία.

Στο έργο *Empirical Data* (2009), το οποίο έχει γυριστεί στην Ελλάδα, ο πρωταγωνιστής είναι ένας μετανάστης που βρίσκεται στη χώρα μας, ο οποίος σε μια προσπάθεια να γίνει κοινωνικά αποδεκτός και να ενταχθεί στο νέο του περιβάλλον, επιχειρεί να αλλάξει. Ωστόσο η αλλαγή αυτή φαίνεται να μην είναι αποδεκτή από το σύστημα. Η αφήγηση στο κείμενο των διατίτλων της ταινίας είναι χαρακτηριστική. Αναφέρουμε ενδεικτικά: Η αίτηση επανεξετάζεται, δίνονται νέες οδηγίες, υπό συνεχή παρατήρηση, διαδικασία αξιολόγησης, η διαδικασία ενσωμάτωσης θα επανεξεταστεί, απρόβλεπτη διανοητική εγρήγορση, αποτυχία τήρησης της προβλεπόμενης διαδικασίας.

Ολόκληρο το κινηματογραφικό έργο του Δρίβα αφορά τη διαχείριση της κρίσης, του λάθους και του σφάλματος ενός συστήματος. Λειτουργικές δυσκολίες στην τριλογία *Social Software* γίνονται καταστάσεις εκτάκτου ανάγκης σε πιο πρόσφατα έργα του, ενώ η έννοια της κρίσης αρχίζει να αποκτά τη μορφή κοινωνικοπολιτικών προβλημάτων. «Το σύστημα βρίσκεται στο χείλος της κατάρρευσης», αναφέρει η αφηγήτρια στο έργο *Sequence Error* (2011) και καλείται να προχωρήσει σε απολύσεις εργαζομένων. Στο έργο αυτό, οι άνθρωποι απολύονται και διαγράφονται από το σύστημα με μια ευκολία σαν να πρόκειται για ψηφιακά αρχεία ενός προγράμματος. Όπως σε όλα τα έργα του Δρίβα, έτσι και εδώ η συγκεκριμένη ακολουθία γεγονότων που θα έπρεπε να τηρείται για τη διατήρηση της ομαλής λειτουργίας του συστήματος φαίνεται να ανατρέπεται. Το *Sequence Error* είναι ένα έργο με κοινωνικοπολιτικό χαρακτήρα, καθώς ο καλλιτέχνης πραγματεύεται σύγχρονα ζητήματα που σχετίζονται με την κρίση που βιώνει η Ελλάδα σήμερα.

Παρόλο που το νέο έργο του Δρίβα, με τίτλο *Εργαστήριο διλημάτων* (2017), δανείζεται πολλά στοιχεία από την παλαιότερη κινηματογραφική του γλώσσα, είναι γεγονός ότι εδώ παρατηρείται μια σημαντική στροφή ως προς το περιεχόμενο, αλλά και τη φόρμα της δουλειάς του. Το *Εργαστήριο διλημάτων* είναι ένα έργο με πολλά επίπεδα ανάγνωσης εννοιολογικά και αισθητικά. Είναι καταρχήν μια πολύπλοκη, πολυκάναλη οπτικοακουστική εγκατάσταση που επιχειρεί ο καλλιτέχνης για πρώτη φορά. Πρόκειται για μια αφηγηματική εγκατάσταση, βασισμένη στην τραγωδία του Αισχύλου *Ικέτιδες*—το μοναδικό μέρος που σώζεται από τη χαμένη τριλογία *Δαναΐδες*—,

η οποία φέρνει τον θεατή αντιμέτωπο με ένα δίλημμα: τη σωτηρία του «ξένου» ή τη διατήρηση της ασφάλειας του «εγχώριου». Στο έργο του Δρίβα το δίλημμα παίρνει τη μορφή μιας επιστημονικής απόφασης ανάμεσα στην ένωση ή μη δύο κυτταρικών πληθυσμών για τις ανάγκες ενός βιολογικού πειράματος που μελετά την αντιμετώπιση μιας ασθένειας. Τη στιγμή της κρίσης, οι επιστήμονες καλούνται να πάρουν μια απόφαση. Το έργο βασίζεται σε μια ανολοκλήρωτη επιστημονική ταινία τεκμηρίωσης, το υλικό της οποίας έχει χαθεί σε μεγάλο βαθμό. Όπως η τριλογία του Αισχύλου που δεν σώζεται ολόκληρη, το *Εργαστήριο διλημάτων* αναφέρεται στην υποτιθέμενη χαμένη ταινία που κατέγραφε τις φάσεις του πειράματος που έλαβε χώρα σε ένα βιοχημικό εργαστήριο της Ευρώπης με επικεφαλής έναν Έλληνα βιολόγο τη δεκαετία του 1960.

Η εγκατάσταση είναι χωρισμένη σε τρία μέρη: στο πρώτο μέρος ο θεατής παρατηρεί έξι μικρής διάρκειας βίντεο όπου παρουσιάζονται οι φάσεις της έρευνας και του πειράματος από την ταινία τεκμηρίωσης. Στο δεύτερο μέρος, ο θεατής περιφέρεται σε έναν λαβυρινθώδη χώρο—που αποτελεί την κάτοψη του ίδιου του εργαστηρίου—, όπου ακούγονται ηχητικά αποσπάσματα από την αυθεντική ιστορική συζήτηση των επιστημόνων όταν προκύπτει το πρόβλημα. Στα αποσπάσματα αυτά, ο Δρίβας μεταφέρει ολόκληρα χωρία από την τραγωδία του Αισχύλου στην επιστημονική συζήτηση. Η δράση της τραγωδίας μεταφέρεται από το Άργος στο βιοχημικό εργαστήριο, ενώ στη θέση των *Ικέτιδων* που εκλιπαρούν για άσυλο βρίσκονται τα νέα κύτταρα τα οποία για να επιβιώσουν θα πρέπει να ενσωματωθούν μαζί με κάποια άλλα στο υπάρχον βιοσύστημα. Η συνένωση αυτή εμπεριέχει το ρίσκο να καταστραφεί το σημαντικό αυτό και μέχρι στιγμής επιτυχημένο πείραμα. Στο τελευταίο μέρος της εγκατάστασης παρουσιάζεται η μυθοπλαστική ανακατασκευή της συνεδρίασης των επιστημόνων που έχει ως σκοπό τη λήψη της απόφασης.

Ο καλλιτέχνης εκθέτει την αγωνία και τον προβληματισμό ατόμων και κοινωνικών ομάδων όταν καλούνται να διαχειριστούν και να αποφασίσουν για ένα σημαντικό ζήτημα. Πόσο έτοιμοι είμαστε να προστατεύσουμε κάποιον που απειλείται όταν αυτό συνεπάγεται ότι διακινδυνεύουμε την ασφάλειά μας; Τι είναι επιστημονικά σωστό και τι ηθικά αποδεκτό; Με αφορμή το πρώτο λογοτεχνικό κείμενο της ιστορίας της ανθρωπότητας που θέτει το αίτημα ασύλου, ο Δρίβας πραγματεύεται επίκαιρα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα. Οι κοινωνικοί και πολιτικοί προβληματισμοί της αρχαίας τραγωδίας μοιάζουν να συνδέονται με τα διλήμματα που αντιμετωπίζει σήμερα η Ελλάδα και η Ευρώπη όχι μόνο με τη μεταναστευτική κρίση, αλλά κυρίως με την υποδοχή και την αποδοχή των «διαφορετικών» και των «ξένων» μέσα στις υπάρχουσες κοινωνικές δομές. Στην παρούσα συνθήκη, το έργο μάς υπενθυμίζει ότι το ηθικό ζήτημα που αντιμετωπίζουμε δεν αποτελεί ένα νέο πρόβλημα της τρέχουσας κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας αλλά



Empirical Data, 2009, Greece. Single Channel HD Video, 34 min

ένα διαχρονικό δίλημμα. Ωστόσο το *Εργαστήριο διλημάτων* δεν είναι το πρώτο έργο του Δρίβα που πραγματεύεται το θέμα της μετανάστευσης και της ενσωμάτωσης του «ξένου σώματος» σε ένα νέο περιβάλλον. Η ιστορία στο έργο *Empirical Data* που προαναφέραμε βασίζεται στην προσωπική εμπειρία του ηθοποιού γεωργιανής καταγωγής ως μετανάστη στην Ελλάδα και αφορά την πορεία του από την είσοδο στη χώρα μέχρι την ενσωμάτωσή του στην ελληνική κοινωνία. Όσον αφορά το αισθητικό μέρος του έργου, παρατηρούμε ορισμένες μεταβολές από την προγενέστερη κινηματογραφική δουλειά του Δρίβα τις οποίες μπορούμε να επισημάνουμε. Ήδη από το 2011, όπως είδαμε, ο Δρίβας απομακρύνεται από την καθαρά στατική εικόνα και την αλληλουχία των φωτογραφικών στιγμιότυπων που συνθέταν τα έργα του. Ενώ η κίνηση πλέον καταγράφεται στον κινηματογραφικό φακό, τα πλάνα του παρ' όλα αυτά είναι σταθερά και η κινούμενη εικόνα φλερτάρει με την παγωμένη. Η επιλογή αυτή δεν είναι τυχαία. Ο Δρίβας ανακατασκευάζει την ταινία τεκμηρίωσης και για τον λόγο αυτό, τα βίντεο αποσπάσματα που δημιουργεί παραπέμπουν στην τότε κινηματογραφική αισθητική. Επομένως, τα αποχρωματισμένα πλάνα, το αμοντάριστο υλικό και τα jump cuts που παρατηρούμε στο έργο, διαφέρουν κατά πολύ από τα στιλιζαρισμένα ασπρόμαυρα πλάνα της προηγούμενης δουλειάς. Επιπλέον, ενώ τα προγενέστερα έργα του πρόβαλλαν μια φουτουριστική διάθεση, το έργο αυτό υιοθετεί μια ρετρό αισθητική, η οποία τονίζεται ιδιαίτερα με τη χρήση του αποχρωματισμού. Πηγή έμπνευσης της αισθητικής αυτής αποτέλεσαν τα ντοκιμαντέρ του BBC της δεκαετίας του 1960, όπου επιστήμονες όπως ο Άγγλος συγγραφέας επιστημονικής φαντασίας Άρθουρ Τσαρλς

Κλαρκ και ο Αμερικανός οραματιστής Ρίτσαρντ Μπάκμινστερ Φούλερ, από τους σημαντικότερους νεωτεριστές του 20ού αιώνα, μιλάνε για το μέλλον και για το έργο τους. Το έργο του Δρίβα μπορεί να ιδωθεί ως μια ελεγεία στον φουτουριστικό ρομαντισμό της δεκαετίας του 1960 και αποτελεί ένα σχόλιο για το ουτοπικό όραμα του μοντερνισμού που, όπως είδαμε, έχει απασχολήσει τον καλλιτέχνη ήδη από τα έργα της τριλογίας *Social Software*.

Η τελική απόφαση της συνεδρίασης του συμβουλίου δεν γίνεται γνωστή στον θεατή και, όπως στα περισσότερα έργα του Δρίβα, το τέλος παραμένει ανοιχτό. Ωστόσο ο τρόπος που λαμβάνονται οι αποφάσεις στην τραγωδία αλλά και στο εργαστήριο είναι παρεμφερής. Ο καλλιτέχνης συσχετίζει τον υποδειγματικό δημοκρατικό τρόπο διακυβέρνησης του βασιλιά Πελασγού στις *Ικέτιδες*, ο οποίος δείχνει μεγάλο ενδιαφέρον για την άποψη των πολιτών, με τη διαδικασία που επιλέγει ο Έλληνας επιστήμονας, καλώντας ολόκληρο το συμβούλιο σε συνάντηση. Επίσης, ο τρόπος που πραγματοποιείται η συνέλευση στο έργο, κεκλεισμένων των θυρών, αποτελεί ένα σχόλιο για τον τρόπο που λαμβάνονται οι αποφάσεις σήμερα για την αντιμετώπιση σύγχρονων ζητημάτων. Το δίπολο εξουσιαζομένου και εξουσιαστή και το ερώτημα που φαίνεται να θέτει ο Δρίβας σχετικά με το ποιος είναι ποιος – το οποίο ενυπάρχει στο σύνολο του εικαστικού του έργου και έχει αναφορές στην προβληματική του Μισέλ Φουκό για τη σχεσιακή αντίληψη της εξουσίας – εμφανίζεται και στο έργο αυτό. Και εάν στα παλαιότερα έργα του το ερώτημα συχνά ήταν ποιος παρακολουθεί και ποιον παρακολουθεί; Το ερώτημα εδώ φαίνεται να διαμορφώνεται ως εξής: Ποιος κάνει το πείραμα και ποιος είναι το πειραματόζωο; Στο έργο του Δρίβα το επιστημονικό πρόβλημα που ανακύπτει αποκτά μια ηθική διάσταση και στη συνέχεια μετατρέπεται σε κοινωνικό, πολιτικό αλλά και υπαρξιακό.

Όπως διαπιστώσαμε, το κινηματογραφικό έργο του Δρίβα εξελίχθηκε σημαντικά σε αισθητικό, αφηγηματικό και μορφολογικό επίπεδο. Η πολυπλοκότητα της αφήγησης με τους συμβολισμούς, τις αλληγορίες και τα πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσης είναι ένα νέο στοιχείο στην έρευνα του καλλιτέχνη. Μορφολογικά, το *Εργαστήριο διλημάτων* αποτελεί μια σύνθετη οπτικοακουστική εγκατάσταση με βίντεο αποσπάσματα που παρουσιάζονται σε μόνιτορ, προβολές και ηχητικά κομμάτια που συνθέτουν ένα παιδαλώδες έργο, το οποίο – όπως αναφέρει ο ίδιος – παραπέμπει στον περιπατητικό κινηματογράφο. Ωστόσο, η ιδέα της ολοκλήρωσης του έργου από τον θεατή δεν αποτελεί αποκλειστικό χαρακτηριστικό της προηγούμενης δουλειάς του. Ενώ στα προγενέστερα έργα ο θεατής καλούνταν να συμπληρώσει τα εσκεμμένα κενά της διήγησης, τα «χαμένα» καρέ της αλληλουχίας των στατικών εικόνων, στο έργο αυτό καλείται να ανασυνθέσει τα διαφορετικά στοιχεία του έργου. Ο Δρίβας εξακολουθεί να αναζητά έναν «σκεπτόμενο θεατή», ο οποίος θα συμπληρώσει τα χαμένα κομμάτια της ταινίας τεκμηρίωσης και θα ολοκληρώσει την ανοιχτή αφήγηση του έργου.



Sequence Error, 2011, Greece. Single Channel HD Video, 11 min

IN SEARCH OF NARRATIVE BETWEEN STILLNESS AND THE MOVING IMAGE

DAPHNE VITALI

ART HISTORIAN, CURATOR

NATIONAL MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, ATHENS

A Survey of George Drivas's Work

The still and moving image have been among the paramount concerns of film theorists since its earliest inception. Films are born and evolve out of photography. As noted by the film theorist Siegfried Kracauer, “[a film] is intrinsically photographic in spite of any other technical properties that it may possess, while the truly cinematic film is the one that remains truest to its photographic nature.”¹ Relying on the aesthetics of the still image and often using freeze-frames, rather than continuous motion, George Drivas's filming is grounded on stillness, whereas in most of his works he uses a technique of rhythmically alternating image sequences. As the artist points out: “The still image is the building block for the moving image, and that's precisely how I use it. I evoke motion without feeling obliged to reproduce it. I only use photography as a slice of a film, a film frame.”²

As has often been argued, unlike the cinematic “presence” of the moving image, the still photographic image refers to something recorded, which belongs to the past. “On one side, there is movement, the present, presence; on the other, immobility, the past, a certain absent,” notes Raymond Belour.³ However, Laura Mulvey and Raymond Belour have observed that it is the still image that offers room for reflection, and that stillness within the moving image engenders a

1 David Company (ed.), *The Cinematic. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel and MIT Press, London/Cambridge 2007, p. 115.

2 <http://fixit-emst.blogspot.gr/2009/07/un-documented-conversation-between-g.html>

3 Raymond Belour, “The Pensive Spectator” (1984), in D. Company (ed.), *The Cinematic. Documents of Contemporary Art*, ibid., p. 119.



Beta Test, 2005–06, Germany. Single Channel HD Video, 12.40 min

“pensive spectator.”⁴ Looking at George Drivas’s film work, we could argue that the spectator is invited to assume such a role, of observing the film’s still frames, pondering on them, thus providing the completion of the artwork. In the artist’s words: “The viewer is invited to fill in the missing frames of the film unfolding before their eyes. The use of this absence, the abstraction and ‘emptiness’ created by using a frame, rather than a constantly moving image, is precisely what provides the space and time required for the viewer to project their own thoughts on to the story unfolding before their eyes.”⁵ On the other hand, still images cannot by themselves constitute narratives; yet, they can be regarded as excerpts of a narrative. Moreover, as highlighted by the new-media curator Christine Van Ash, the story unfolds in moving image. It is no coincidence that, seeking to emphasise plot and narrative in his most recent works, Drivas turns to motion.

Attempting a survey of Drivas’s body of films, we might argue that his investigation for some fifteen years now involves experimentation on the moving, or non-narrative, image and a quest for an abstract language as regards both narrative and form. In his earlier short films, the plot is of

secondary importance, and the events consist of brief episodes unfolding at a steady pace.

The sequence of photographic images combined with the electronic sonic textures enhance the rhythmic quality, while his black and white footage is most evocative. In his later works, as the plot gains in importance, the image acquires both motion and colour, first introduced in *Sequence Error*, in 2011. In his latest work, with which Drivas represents Greece at the 57th Venice Biennale, the narrative is subtly layered and – as will be shown in detail below – different stories, mythologies and realities intertwine.

Drivas’s films could be set in future or past times, as they convey both a futuristic and a retro mood. Buildings and architectural elements play a very prominent role, shaping his stylised frames. Building facades, staircases, corridors, high-rise buildings, lobbies, libraries, railway stations, museums, theatres, laboratories, and

4 Laura Mulvey, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London 2006, p. 181–196.

5 <http://fixit-emst.blogspot.gr/2009/07/un-documented-conversation-between-g.html>

other edifices, all feature in his images. The images of the cold modernist buildings captured by his camera project an ambiance of melancholy and alienation, while the urban landscape sets the stage for the key issues addressed: human relationships, lack of communication, feelings left unexpressed, sexual desires left unfulfilled.

In this essay, some of the artist’s earlier works will also be discussed so as to trace the evolution of his visual investigation both in aesthetic and narrative terms. Set in the outskirts of Berlin, in districts built in the 1960s and 1970s, *Case Study* (2007), the second part of the *Social Software* trilogy, reflects on the utopian modernist vision. Through the coolness of modernist architecture and the poetry of the empty spaces captured, the characters reflect the uncertainty and struggle towards self-determination and communication within the contemporary urban centre.

The small number of, often anonymous, characters in Drivas’s films move across public places and buildings, giving the impression of being watched, their movements recorded. The protagonists seem to be on a mission – to test a software programme, or play a role-playing game. In the first part of the *Beta Test* trilogy (2006), also filmed in Berlin, these artist’s concerns are evident. With regard to this film, the artist noted:

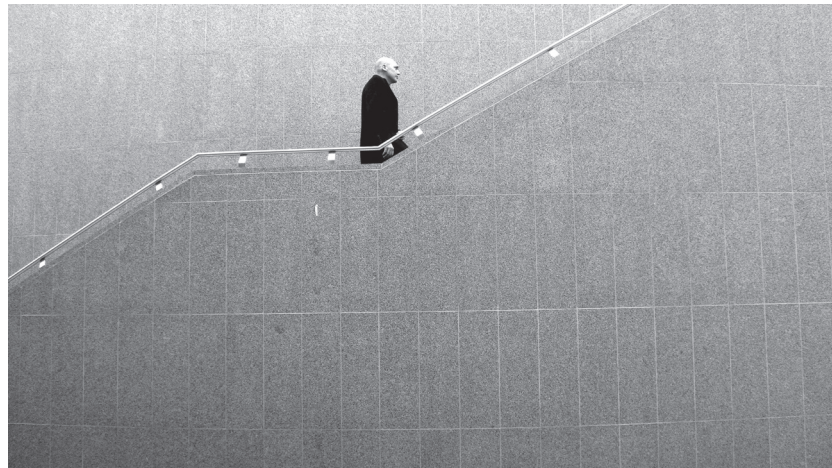
Beta (B) is the second letter of the Greek alphabet. *Beta Test* is the story of a city. Beta is a pre-release, test version of software. *Beta Test* is about our future. It is about surveillance, urbanity, communication and the sense of non-existence. *Beta Test* is a love story. It could happen to anyone.

All Drivas’s films seem to be in beta – a process before a software programme becomes available for sale; the characters seem not to exist in the real world: They are totally manipulated, and follow the instructions given under control and observation conditions. As the story progresses,

they acquire a will of their own and try to escape their predetermined course. In *Empirical Data* (2009), filmed in Greece, the protagonist is an immigrant who tries to change, in his effort to become socially accepted and integrated into his new environment. However, this change appears to be unauthorised by the system. The film subtitles are characteristic: *Application reconsidered, new guidelines given, under constant observation, evaluation process, integration progress to be reconsidered, unpredictable intellectual vigilance, failure to follow the standard procedure.*

Drivas’s entire body of films concerns the management of a crisis, of a mistake, of a system error. The operational difficulties of his *Social Software* trilogy turn into emergencies in his more recent works, while the notion of a crisis begins to take tangible form in the guise of sociopolitical problems. “The system is on the verge of collapse,” says the narrator in *Sequence Error* (2011), who is tasked with laying employees off. In this film, people are made redundant, deleted from the system as casually as if they were digital files. Here, as in all Drivas’s films, the specified sequence of events to be followed so as to keep the system functioning smoothly seems to be upset. *Sequence Error* is a sociopolitical film, as the artist deals with topical issues relevant to the crisis Greece is facing today. Although Drivas’s latest work, *Laboratory of Dilemmas* (2017), borrows many elements from the cinematic language of his earlier films, in fact a major shift in content as well as form is evident here. Conceptually and aesthetically, *Laboratory of Dilemmas* is a multi-layered film. First, it is a complex, multi-channel audiovisual installation – which the artist is attempting for the first time.

It is a narrative installation, based on Aeschylus’s tragedy *Suppliant Women*, the only surviving part of the lost *Danaids*, trilogy which confronts the viewer with a dilemma: saving the Foreign,



Case Study, 2007, Germany. Single Channel HD Video, 18 min

or preserving the Local. In Drivas's work, this dilemma takes the form of a scientific decision between bringing, or not, two cell populations together for the requirements of biology research into some disease. At the critical moment, the scientists are asked to reach a decision. This installation is based on an incomplete science documentary film, whose material has been largely lost. Reminiscent of Aeschylus's trilogy, which does not survive intact, *Laboratory of Dilemmas* refers to an imaginary lost film documenting the phases of an experiment that took place in a biochemical laboratory in Europe, headed by a Greek biologist in the 1960s.

The installation is in three parts: The first part comprises six short videos from the research and experiment phases of the documentary. In the second part, the viewer wanders into a maze-like structure – actually, the floor plan of the lab – listening to audio excerpts from the original discussion of the scientists at the moment when the problem arises. In these excerpts, Drivas cites entire passages from Aeschylus's tragedy coupled to the scientists' debate. Rather than in *Argos*, the tragedy is set in a biochemical laboratory, while

the place of the women seeking asylum is taken by new cells, which need to integrate with others in the existing bio-system, if they are to survive. This chemical bond threatens to compromise this important, so far successful experiment. The last part of the installation comprises the fictional re-enactment of the scientists' meeting to reach a decision.

The artist conveys the anxiety and concern of individuals and social groups when called upon to deal with and decide on an important issue. How ready are we to protect someone in danger when that entails putting our own security at risk? What is scientifically valid and morally just? Inspired by the earliest literary work in the history of humanity to probe the issue of seeking asylum, Drivas deals with topical social and political issues. The concerns of the Greek tragedy seem to parallel the dilemmas now facing Greece and Europe, not only with respect to the refugee crisis, but above all involving the reception and acceptance of the "different" and the "foreign" within existing social structures. In the current condition, this project reminds us that the ethical issue that we are facing is not a new problem in

the context of our sociopolitical reality, but an age-old dilemma. Still, *Laboratory of Dilemmas* is not Drivas's first project to deal with the issue of migration and integration of a foreign body into a new environment. The story in *Empirical Data* is based on the personal experience of a Georgian actor who is an immigrant in Greece, following him from entering the country through to his integration into the Greek society. Regarding the aesthetic aspects of this work, certain changes from Drivas's earlier film work can be identified. Already in 2011, as we have seen, Drivas moved away from a purely still image and a sequence of photographic snapshots as the basis of his works. While motion is now captured by the camera, his shots are nevertheless static, and the moving image flirts with freeze-frames. This is a deliberate choice.

Drivas reconstructs the documentary, and for this reason the video clips he produces reflect the contemporary film style of its time. Therefore, the faded shots, raw footage and jump cuts abundant in the film are very different from the stylised black and white footage of his previous film. Moreover, while his earlier works conveyed a futuristic mood, this one adopts a retro feeling, intensified by the use of discolouration. This stylistic approach is inspired by the 1960s BBC documentaries in which scientists such as the British science-fiction writer Arthur C. Clarke and the American visionary Richard Buckminster Fuller, one of the greatest 20th-century innovators, talked about their work and the future. An elegy to 1960s futuristic romanticism, Drivas's work is a commentary on the utopian vision of modernism, which, as we have seen, preoccupied the artist as early as in his *Social Software* trilogy.

The final decision of the scientists' meeting is not revealed to the viewer and, as in most of Drivas's works, the end remains open. However, the way decisions are made in both the tragedy and the

laboratory is similar. The artist draws a parallel between the exemplary democratic governance of King Pelasgus in *Suppliant Women*, who gives a lot of consideration for the citizens' views, and the procedure adopted by the Greek scientist, who called an assembly meeting. Moreover, the way the meeting is held – behind closed doors – in the film is a comment on how decisions on topical issues are made today. The ruler-ruled dipole and the question that Drivas seems to pose regarding who is who – ever-present in the artist's visual work and referencing Michel Foucault's problematique on the relational perception of power – are also evident in this project. If in his earlier works the question often was who is watching whom, here the question seems to be: Who is running the experiment, and who is the experiment subject? In Drivas's work, the epistemological issue that arises has ethical repercussions, expanding into a social, political and existential issue.

In conclusion, Drivas's work in film has evolved significantly in aesthetic, narrative and stylistic terms. The complexity of the narrative, with its symbolism, allegories and proliferation of meaning, is a new element in the artist's investigation. Regarding the media used, *Laboratory of Dilemmas* is a complex audiovisual installation, with video clips on monitor displays, film projections and audio clips, which compose an intricate work, suggesting – according to the artist – an itinerant cinema. Yet, the concept of the viewer completing the work is not an exclusive feature of his earlier work. While in previous projects the viewer was invited to fill in the deliberate gaps in the narrative – the "missing" frames of the still-image sequences – in this project they are called upon to reconstruct the distinct elements whose synthesis makes up the project. Drivas is still looking for a "pensive spectator", who will supply the missing pieces in the documentary film and complete the project's open-ended narrative.

Science Without Art? A Necessary Osmosis

Our everyday life is dominated by science. Even our most personal moments are mediated and shared through technology. There's nothing wrong with this; it's our choice.

However, what's truly missing is a harmonious coexistence with art. Art can be a balancing force in life. As it guides us towards our inner self and fosters our individuality, it allows us to observe and apprehend our surrounding world. Through its influence on the human mind and psyche, art can bring science closer to the interests of humanity and, as such, a substantial interaction between art and science can bring our lives closer to human ideals. In this sense, we may irrefutably suggest that science without art is dangerous.

Moreover, art can become a stimulus for science, as it leads our internal senses and reflections towards new directions. Today's scientific observations – which constitute a set of knowledges, new conclusions and inventions – tend to be in need of artistic intuition and instinct. Concurrent scientific claims, in order to form a database beneficial to humanity, should transcend the laws of thought and logic; they have to unfold within a game of emotions, which bridges the mind and the heart, to acquire a prominent place in our collective memory. We remember something because we associate it with something else; for example, a scientific event with an emotional image from our childhood.

Thus, art does not oppose but in fact respects science. Art and science must therefore coexist and interact to produce an Osmosis. It is exactly this Osmosis that is being realized by the *Laboratory of Dilemmas*, an artwork which incorporates the data of a scientific experiment in order to thoroughly examine the assimilating processes being triggered when a society becomes the receiver of new ideas from different cultures; a process which opens up new possibilities and turns life into an existentially intense experience. The scientific and artistic achievements, bringing together people on a global scale, indicate that creative games of memory and remembrance stimulate our senses and generate thoughts of a radically new orientation; an orientation charted jointly by art and science.

Christian Hadjiminas
President of Efa Ventures

Η επιστήμη χωρίς τέχνη είναι επικίνδυνη; Μια απαραίτητη ώσμωση

Στην προσπάθειά μας να αντισταθούμε στη λήθη και στην καταστροφή, επενδύουμε χρόνο και χρήμα στην τέχνη και στην επιστήμη. Οι επιστημονικές και καλλιτεχνικές κατακτήσεις, που συσπειρώνουν ομάδες σε παγκόσμια κλίμακα, αποτελούν ενδείξεις, από την πλευρά της δημιουργίας, ότι τα παιχνίδια της μνήμης και της ανάμνησης διεγείρουν τις εσωτερικές μας αισθήσεις και γεννούν σκέψεις προς νέες κατευθύνσεις. Αυτές τις κατευθύνσεις που χαράσσουν την κοινή πορεία Τέχνης και Επιστήμης.

Η αρμονική συνύπαρξη τέχνης και επιστήμης μόνο ισορροπία μπορεί να φέρει στις ζωές μας. Καθώς η τέχνη δείχνει τον τρόπο για την εσωτερική μας συγκέντρωση και ευνοεί την καλύτερη οργάνωση της ατομικότητάς μας, μας βοηθάει διαρκώς να παρατηρούμε και να καταλαβαίνουμε αυτόν τον κόσμο που μας περιβάλλει. Μέσα από την επίδρασή της, τόσο στην ανθρώπινη ψυχή όσο και στον νου, η Τέχνη είναι που κάνει τη χρήση της Επιστήμης πιο προσιτή στα ενδιαφέροντα της ανθρωπότητας.

Κατά συνέπεια, μέσα από την έντονη αλληλεπίδραση τέχνης και επιστήμης, οι ζωές μας έρχονται πιο κοντά στις ανθρώπινες αξίες. Οι σημερινές επιστημονικές παρατηρήσεις, οι οποίες απαρτίζουν ένα σύνολο γνώσεων, νέων συμπερασμάτων και μοντέρνων εφευρέσεων, τείνουν να αναζητούν την καλλιτεχνική διαίσθηση και το ένστικτο. Προκειμένου να καταγραφούν και να οργανωθούν σε μια ωφέλιμη, για την ανθρωπότητα, βάση δεδομένων, αυτές οι επιστημονικές αξιώσεις οφείλουν να ξεπεράσουν τους νόμους της σκέψης και της λογικής. Χρειάζεται να εκτυλιχθούν μέσα στο παιχνίδι των συναισθημάτων, που συναρθρώνει νου και καρδιά, για να εγγραφούν στη συλλογική μνήμη και να λάβουν περίοπτη θέση στις αναμνήσεις μας. Θυμόμαστε επειδή έχουμε συνδέσει αυτό με το άλλο, ενώ το «αυτό» είναι, λόγου χάρη, μια επιστημονική είδηση και το «άλλο» μια συναισθηματική εικόνα της παιδικής μας ηλικίας.

Υπό αυτήν την έννοια, μπορούμε αδιάψευστα να ισχυριστούμε ότι η Επιστήμη χωρίς την Τέχνη θα ήταν επικίνδυνη. Σε έναν κόσμο, όπου η Επιστήμη θα τραβούσε ξέχωρη πορεία από εκείνη της Τέχνης, δεν θα υπήρχε παρά μόνο η στείρα κυριαρχία των επιστημονικών επιτευγμάτων. Και το σημαντικότερο, δεν θα μπορούσαμε να νιώσουμε και πάλι παιδιά. Η Τέχνη μπορεί ακόμα να αποτελέσει την αρχή δημιουργίας Επιστήμης, διεγείροντάς μας. Σε καμία περίπτωση δεν είναι αντίθετη με την Επιστήμη. Αντίθετα, την σέβεται. Η Τέχνη και η Επιστήμη πρέπει να συνυπάρχουν και να παράγουν Ώσμωση. Ομοίως, είναι ακριβώς αυτή η Ώσμωση που επιδεικνύεται από το *Εργαστήριο διλημάτων*, ένα καλλιτεχνικό έργο το οποίο χρησιμοποιεί το δεδομένο ενός επιστημονικού πειράματος, ώστε να κοιτάξει βαθύτερα στην Ώσμωση. Όταν η κοινωνία δέχεται νέες ιδέες από διαφορετικές κουλτούρες, τότε η Ώσμωση διανοίγει τις δυνατότητες της πραγματικότητας, κάνοντας τη ζωή άξια βιωματική εμπειρία.

Κρίστιαν Χατζημηνάς
Πρόεδρος Efa Ventures

ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΡΙΒΑΣ

Ο Γιώργος Δρίβας γεννήθηκε στην Αθήνα. Είναι απόφοιτος του τμήματος Πολιτικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Αθηνών και του τμήματος ΜΜΕ και Φιλμ του Freie Universität του Βερολίνου. Έχει υπάρξει αποδέκτης πολλών βραβείων και διακρίσεων ανάμεσα στα οποία και των εξής: Εύφημος Μνεία στο Φεστιβάλ Πειραματικού Κινηματογράφου «Παράξενη Οθόνη», Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2009, Δεύτερο Βραβείο Καλύτερης Ταινίας στο τμήμα πειραματικών ταινιών Media Art Forum του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Μόσχας, 2006 και στο Διεθνές Φεστιβάλ Ποιητικού Κινηματογράφου του Βερολίνου (Zebra Poetry Film Festival, 2002).

Το έργο του Γιώργου Δρίβα παρουσιάζεται ως ατομική έκθεση στην Galeria Nazionale στη Ρώμη, 2017 και στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Αθήνας, 2009, ως ειδικό αφιέρωμα σε αυτόν στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Αθήνας «Νύχτες Πρεμιέρας», 2014, καθώς και σε ομαδικές εκθέσεις και Φεστιβάλ στην Ελλάδα και διεθνώς όπως ενδεικτικά στα εξής: Documenta 14, Κάσσελ, Γερμανία 2017, «As Rights Go By», Q21 International, MuseumsQuartier Βιέννη, Αυστρία 2016, «Kino der Kunst», Μόναχο, Γερμανία 2015, Festival du nouveau cinéma, Μοντρεάλ Καναδάς 2015, «future past – past future», Φεστιβάλ Transmediale, Βερολίνο, Γερμανία 2014, «Depression Era», Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2014, «Art Projections», Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 4η Biennale Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης, 2013, «Hybrid Stories», Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα 2013, «Melancholy in Progress», Ομαδική έκθεση Video Art, Ghong-Gah Museum, Taipei City, Τάιβαν 2012, «FILE», Electronic Language International Festival, FIESP Cultural Center, Sao Paulo, Βραζιλία 2012, «Annual Exhibition», Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Σιάτλ, ΗΠΑ 2012, «Les Rencontres Internationales: New Cinema and Contemporary Art», Centre Pompidou, 2011, «Πολυγλωσσία», Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Ίδρυμα Ωνάση, 2011, «ECU», European Independent Film Festival, 2010, «Digital Wave», Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2009, «Transexperiences Greece», Ομαδική έκθεση, Space 798, Πεκίνο 2008, «Νέοι Έλληνες Καλλιτέχνες – Σε Ενεστώτα Χρόνο», Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα 2007-2008, «Les Jeunes Cinéastes D'aujourd'hui» – Centre Pompidou, 2007, Media Art Forum – Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Μόσχας, 2006, «Synch Cinema», Synch Digital Arts

GEORGE DRIVAS

George Drivas was born in Athens, Greece. He studied Political Science at the National and Kapodistrian University of Athens and then he completed his MA in Film and Media studies at the Freie Universitaet in Berlin. He is the recipient of numerous awards namely among others, Special Mention at "Strange Screen", Experimental Film and Video Festival, Macedonian Museum of Contemporary Art, Thessaloniki, Greece, 2009, 2nd prize at VII Media Art Forum, XXVII Moscow International Film Festival, Moscow, Russia, 2006 and 2nd prize at Zebra International Poetry Film Festival, Berlin, Germany, 2002.

George Drivas's work is featured as a solo show in Galeria Nazionale, Rome, Italy, 2017 and at the National Museum of Contemporary Art, Athens, Greece, 2009, as a Tribute to him at the Athens's International Film Festival, 2014, and as part of a group exhibition or festival among others in "Documenta 14", Kassel, Germany, 2017; "As Rights Go By", Q21 International, MuseumsQuartier Vienna, Austria, 2016; Festival du nouveau cinéma, Montreal, Canada, 2015; "future past – past future", Transmediale Festival, Berlin, Germany, 2014; «Depression Era», Benaki Museum, Athens, Greece, 2014; "Art Projections", Thessaloniki Biennale of Contemporary Art, 2013; "Hybrid Stories", National Museum of Contemporary Art, Athens, Greece, 2013; "Melancholy in Progress", Hong-Gah Museum, Taipei City, Taiwan, 2012; "FILE", Electronic Language International Festival, FIESP Cultural Center, Sao Paulo, Brazil, 2012; "Annual Exhibition", Center on Contemporary Art, Seattle, USA, 2012; "Les Rencontres Internationales: New Cinema and Contemporary Art", Centre Pompidou, Paris, France; "Polyglossia", Onassis Cultural Centre, Athens, Greece, 2011; "ECU", European Independent Film Festival, Paris, France, 2010; "Digital Wave", Thessaloniki International Film Festival, Thessaloniki, Greece, 2009; "Transexperiences Greece", Space 798, Beijing, China, 2008; "Young Greek Artists – In Present Tense", National Museum of Contemporary Art, Athens, Greece, 2007-2008; "Les Jeunes Cinéastes D'aujourd'hui", Centre Pompidou, Paris, France, 2007; Media Art Forum, XXVII Moscow International Film Festival, Moscow, Russia, 2006; "Synch Cinema", Synch Digital Arts Festival, Athens, Greece, 2005; "Machinista – International Arts and Technology Festival", Glasgow, U.K., 2004; Poetry International Festival, Rotterdam,

Festival, Αθήνα 2005, «Machinista – International Arts and Technology Festival», Γλασκώβη, Ηνωμένο Βασίλειο 2004, «Poetry International Film Festival», Ρότερνταμ 2003, «Zebra International Poetry Film Festival», 2002.

Έργα του Γιώργου Δρίβα αποτελούν μέρος της μόνιμης συλλογής του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης της Ελλάδας. Ζει στην Αθήνα.
www.drivas.com

ΟΡΕΣΤΗΣ ΑΝΔΡΕΑΔΑΚΗΣ

Ο Ορέστης Ανδρεαδάκης είναι διοργανωτής φεστιβάλ, ανεξάρτητος επιμελητής, συγγραφέας και κριτικός κινηματογράφου. Το 2016 διορίστηκε Καλλιτεχνικός Διευθυντής του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης.

Γεννήθηκε στο Ηράκλειο Κρήτης, σπούδασε κινηματογράφο και ιστορία της τέχνης σε Αθήνα και Παρίσι. Το 1995 συνίδρυσε το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Αθήνας και το 2011 το Athens Open Air Film Festival, τα οποία και διηύθυνε μέχρι το 2016. Έχει σχεδιάσει, επιμεληθεί και παρουσιάζει μια σειρά εκθέσεων και εγκαταστάσεων όπως: «Space Story» (πολυμορφική εγκατάσταση, 2009), «Τρύπα» (ένα πρότζεκτ θεματικής έρευνας που περιελάμβανε 16 συμμετοχές από αθηναϊκά μουσεία, 2010-2011), «Kafka Zone» [ειδικό αφιέρωμα στον Φραντς Κάφκα, 2011], «Rêv(e)olution» [αφηγηματική εγκατάσταση, 2012], «Ματιές στη σύγχρονη ελληνική σκηνή» (Γενεύη 2013), «Frame – Light – Motion» [πολυμορφική εγκατάσταση για την καταγωγή και το μέλλον του κινηματογράφου, 2014], «Το Μυστικό» (2015), «Τζον Μπέρτζερ: ένας ριζοσπάστης ουμανιστής» (2017). Έχει τιμηθεί με τον τίτλο Ιππότη του Τάγματος των Γραμμάτων και των Τεχνών της Γαλλίας.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΟΣΚΙΝΑ

Η Κατερίνα Κοσκινά είναι Ιστορικός Τέχνης-Μουσειολόγος και Επιμελήτρια εκθέσεων. Είναι Διευθύντρια του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ) από το 2014.

Γεννημένη στην Κέρκυρα, σπούδασε Γαλλική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών καθώς και Ιστορία και Φιλοσοφία της Τέχνης στο Paris I- Πανεπιστήμιο της Σορβόννης. Επιπρόσθετα, σπούδασε Μουσειολογία στο École du Louvre. Είναι κάτοχος διδακτορικού στην Ιστορία της Τέχνης. Εργάστηκε από το 1988 μέχρι το 1992 στο Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών ως Ειδική Σύμβουλος στις

Netherlands, 2003; and “Zebra International Poetry Film Festival”, 2002.

George Drivas’s work is part of Greece’s National Museum of Contemporary Art collection. He lives in Athens.
www.drivas.com

ORESTIS ANDREADAKIS

Orestis Andreadakis is festival organizer, independent curator, writer and film critic. In 2016 he was appointed Artistic Director of the Thessaloniki International Film Festival and Thessaloniki Documentary Festival.

He was born in Heraklion, Crete, studied cinema and art history in Athens and Paris. In 1995 he co-founded the Athens International Film Festival and in 2011 the Athens Open Air Film Festival and directed them until 2016. He has designed, curated and presented a number of exhibitions and installations such as: “Space Story” (a polymorphic installation, 2009), “Hole” (a thematic research project which included 16 participating Athenian museums, 2010-2011), “Kafka Zone” (a special tribute to Franz Kafka, 2011) “Rêv(e)olution” (a narrative installation, 2012), “Regards sur la scène grecque contemporaine” (Geneva 2013), “Frame– Light – Motion” (a polymorphic installation on the origins and the future of film, 2014), “The Secret” (2015), “John Berger: A Radical Humanist” (2017). He has been decorated as Chevalier dans l’Ordre des Arts et des Lettres (France).

KATERINA KOSKINA

Katerina Koskina is and Art Historian-Museologist and Curator of exhibitions. She is the Director of the National Museum of Contemporary Art, Athens, since 2014.

Born in Corfu, she studied French Literature at the University of Athens, as well as History and Philosophy of Art at Paris I-Sorbonne University. In addition, she studied Museology at the Ecole du Louvre. She has a PhD in Art History. She worked from 1988 to 1992 at the European Cultural Centre of Delphi as a Special Advisor for visual arts. She was the Greek Commissioner at the 23rd Biennale of Sao Paulo in 1996 and at the 51st Venice Biennale in 2005, and the Director of the 3rd, 4th and the 5th Thessaloniki Biennale of Contemporary Art (2011-2015). From 1992 to October 2014 she was

Οπτικές Τέχνες. Υπήρξε Ελληνίδα Επίτροπος στην 23η Μπιενάλε του Σάο Πάολο το 1996 και στην 51η Μπιενάλε της Βενετίας το 2005 και Διευθύντρια στην 3η, 4η και 5η Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης της Θεσσαλονίκης (2011-2015). Από το 1992 έως τον Οκτώβριο του 2014 υπήρξε Επιμελήτρια της Συλλογής Τέχνης της Alpha Bank. Έχει υπάρξει Καλλιτεχνική Διευθύντρια του Ιδρύματος Κωστόπουλου, στην Αθήνα, μέχρι το τέλος του 2014 (1992-2014), Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου του Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στη Θεσσαλονίκη, από τον Δεκέμβριο του 2008 μέχρι τον Ιανουάριο του 2015, μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Αθηναϊκού Μετρό από το 1998 έως το 2011, και Καλλιτεχνική Σύμβουλος της Οργανωτικής Επιτροπής για τους Ολυμπιακούς Αγώνες / Αθήνα 2004 Α.Ε. από το 2000 έως το 2004. Είναι μέλος του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων και του Ελληνικού Τμήματος της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Τέχνης. Έχει οργανώσει, διευθύνει, επιμεληθεί και/ή συνεπιμεληθεί ομαδικές και ατομικές εκθέσεις, ενώ δοκίμια της υπάρχουν σε αρκετά βιβλία και εκθεσιακούς καταλόγους, όπως επίσης και άρθρα της σε εφημερίδες και περιοδικά τέχνης. Έχει τιμηθεί με τον τίτλο Cavaliere dell’Ordine della Stella d’Italia και του Ιππότη της Λεγεώνας της Τιμής της Γαλλίας.

ΕΥΓΕΝΙΑ ΓΙΑΝΝΟΥΡΗ

Η Ευγενία Γιαννουρή είναι αναπληρώτρια καθηγήτρια στο τμήμα Κινηματογραφικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Sorbonne Nouvelle Paris 3. Ενώ η πρότερη έρευνά της αφορούσε την κατανόηση των μεταλλάξεων και διασταυρώσεων μεταξύ κινηματογράφου και σύγχρονης τέχνης, οι τρέχουσες εργασίες της αφορούν ειδικότερα ζητήματα που σχετίζονται με τη «Στροφή προς το ντοκιμαντέρ». Πρόσφατα, έχει αναπτύξει ένα ισχυρό ενδιαφέρον για το πεδίο ανάλυσης που σχετίζεται με την έννοια του «ανοίκιου», καθώς και για την απεικόνιση του «οίκου» στον σύγχρονο κινηματογράφο και την οπτικοακουστική τέχνη. Εργάζεται ταυτόχρονα πάνω στην οργάνωση μιας ημερίδας με θέμα τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Οι δημοσιεύσεις της περιλαμβάνουν κεφάλαια βιβλίων και άρθρα για καλλιτέχνες και σκηνοθέτες όπως οι Victor Burgin, S.M. Eisenstein, Robert Smithson, Bernard Tschumi, Zachary Formwalt, Béla Tarr, Martin Scorsese, Samuel F. B. Morse, Clemens Von Wedemeyer. Έχει σκηνοθετήσει δύο ταινίες μικρού μήκους.

ΠΕΤΡΟΣ ΜΠΑΜΠΑΣΙΚΑΣ

Ο Πέτρος Μπαμπασίκας είναι αρχιτέκτων και συγγραφέας. Ζει και εργάζεται στην Αθήνα. Το έργο του διερευνά

Curator of the Alpha Bank Art Collection. She has been Artistic Director of the J. F. Costopoulos Foundation, Athens, till the end of 2014 (1992-2014). She has been President of the Board of Trustees of the State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki, from December 2008 till January 2015, member of the Artistic Committee of the Athens METRO from 1998 to 2011, and Artistic Consultant to the Organizing Committee for the Olympic Games / Athens 2004 S.A. from 2000 to 2004. She is a member of ICOM (International Council of Museums), and of AICA Hellas (International Association of Art Critics). She has organized, directed, curated and/or co-curated group and one-man shows and contributed essays to several books and exhibition catalogues, as well as articles in newspapers and art magazines. She has been decorated as Cavaliere dell’Ordine della Stella d’Italia and Chevalier dans l’ Ordre national de la Legion d’ Honneur (France).

EVGENIA GIANNOURI

Evgenia Giannouri is senior lecturer in Film Studies at the University of Sorbonne Nouvelle Paris 3. Whereas her earlier research sought to understand mutations between cinema and contemporary visual art, her current work is more specifically concerned with the question of the “Documentary Turn”. More recently, she has developed a strong research interest in the theory of the “Unhomely” and the figure of the “House” (Oikos) in contemporary film and audiovisual art practice. She also has an emerging interest in Greek cinema. Her publications include book chapters and articles on artists and filmmakers such as Victor Burgin, S.M. Eisenstein, Robert Smithson, Bernard Tschumi, Zachary Formwalt, Béla Tarr, Martin Scorsese, Samuel F.B. Morse, Clemens Von Wedemeyer. She has directed two short films.

PETROS BABASIKAS

Petros Babasikas is an architect and writer based in Athens. His work explores the connections among architecture, storytelling, media and public space. He is a founding partner of Drifting City studio, co-curator and –coordinator of the “Depression Era Project” and Lecturer at the University of Patras, where he teaches theory and design. His design projects include “Catch the Light”, a public space project for the Athens Olympics; Kapnergati Square Area & Park in Kavala; ELIKA gallery; “Drip”, a pavilion that grows as it self-destructs; “Rock”, a sonic garden for the Santozeum Museum;

τις σχέσεις μεταξύ της αρχιτεκτονικής, της αφήγησης, των media και του δημόσιου χώρου. Είναι ιδρυτής του γραφείου Drifting City, συν-επιμελητής και -συντονιστής της κολεκτίβας «Depression Era» και λέκτορας στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Πατρών, όπου διδάσκει σχεδιασμό και θεωρία. Το υλοποιημένο έργο του περιλαμβάνει το πρόγραμμα δημόσιου χώρου «Άδραξε το φως» (Αθήνα 2004), τη βραβευμένη μελέτη ανάπλασης της περιοχής Πλατείας Καπνεργάτη στην Καβάλα, την γκαλερί ΕΛΙΚΑ, το «Dirip», ένα περίπτερο που μεγαλώνει καθώς αυτοκαταστρέφεται, το «Rock», έναν ηχητικό κήπο για το Μουσείο Santezeum, και τη βραβευμένη με Webby ιστοσελίδα/διαδραστικό κήπο dreamgrove.org. Κείμενα και έργα του έχουν εκδοθεί και εκτεθεί διεθνώς. Είναι αντεπιστέλλων μέλος της Διεθνούς Ακαδημίας Ψηφιακών Τεχνών και Επιστημών. Σπούδασε Αρχιτεκτονική και Συγκριτική Φιλολογία στα Πανεπιστήμια Columbia και Princeton.

ΝΙΚΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

Ο Νίκος Παναγιωτόπουλος είναι Καθηγητής Κοινωνιολογίας του Τμήματος Επικοινωνίας και Μ.Μ.Ε. του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, επιστημονικός συνεργάτης ερευνητικών κέντρων και πανεπιστημίων της Ελλάδας και του εξωτερικού, Αντιπρόεδρος του Ιδρύματος Bourdieu (Ελβετία), μέλος συντακτικών επιτροπών διεθνών επιστημονικών περιοδικών και επιθεωρήσεων, και διευθυντής της ετήσιας τρίγλωσσης επιθεώρησης κοινωνικών ερευνών «Κοινωνικές Επιστήμες».

ΔΑΦΝΗ ΒΙΤΑΛΗ

Η Δάφνη Βιτάλη είναι ιστορικός τέχνης και επιμελήτρια. Σπούδασε ιστορία της τέχνης στο Camberwell College of Arts και θεωρία της τέχνης στο Goldsmiths College στο Λονδίνο. Από το 2006 εργάζεται ως επιμελήτρια στο Τμήμα Συλλογών του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, όπου έχει επιμεληθεί πολυάριθμες ατομικές και ομαδικές εκθέσεις Ελλήνων και διεθνών καλλιτεχνών. Έχει δημοσιεύσει άρθρα της για τη σύγχρονη τέχνη σε ποικίλες εκδόσεις και διεθνή περιοδικά όπως το «Kunstforum International», «Mousse» και «Artpulse» και έχει συγγράψει και επιμεληθεί πολλούς καταλόγους καλλιτεχνών.

and the Webby Award-winning webpage and interactive garden dreamgrove.org. Petros' texts and works have been published and exhibited internationally. He is an associate member of IADAS. He studied Architecture and Comparative Literature at Columbia University and received his MArch from Princeton University.

ΝΙΚΟΣ ΠΑΝΑΥΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

Nikos Panayotopoulos is Professor of Sociology in the Department of Communication and Media Studies at the National and Kapodistrian University of Athens, scientific associate of research centres and universities in Greece and abroad, Vice President of the Bourdieu Foundation (Switzerland), a member of the editorial board for international scientific journals and reviews, and director of the annual trilingual review of social research "Social Studies".

DAHPNE VITALI

Daphne Vitali is an art historian and curator based in Athens. She studied History of Art at Camberwell College of Arts and Contemporary Art Theory at Goldsmiths College in London. Since 2006 she works as a curator in the Collections Department of the National Museum of Contemporary Art, Athens (EMST), where she has curated numerous group and solo exhibitions of Greek and international artists. She has published essays on contemporary art in various publications and international art magazines such as "Kunstforum International", "Mousse" and "Artpulse" and has authored and edited many artists' catalogues.

Ευχαριστίες

Για την πραγματοποίηση του έργου «Εργαστήριο διλημάτων» συνέβαλαν καθοριστικά πολλοί φορείς και άνθρωποι οι οποίοι προσέφεραν την υποστήριξη, τις ιδέες, τη γνώση και την εμπειρία τους, μας έδωσαν κουράγιο, δύναμη και λύσεις σε δύσκολα προβλήματα, και εργάστηκαν ακούραστα ή εθελοντικά επί πολλούς μήνες. Χωρίς αυτούς δεν θα είχε ολοκληρωθεί το έργο και τους ευχαριστούμε θερμά:

Την Υπουργό Πολιτισμού και Αθλητισμού κ. Λυδία Κονιόρδου. Τον πρώην Υπουργό Πολιτισμού και Αθλητισμού κ. Αριστείδη Μπαλτά.

Την Δρ. Μαρία Ανδρεαδάκη-Βλαζάκη, Γενική Γραμματέα του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού, τον κ. Ευάγγελο Πολίτη, Διευθυντή του Γραφείου Υπουργού Πολιτισμού και Αθλητισμού, τον κ. Ανδρέα Μαράτο, Σύμβουλο του πρώην Υπουργού Πολιτισμού και Αθλητισμού, κου Μπαλτά, τον κ. Μάριο Κωστάκη, Προϊστάμενο της Γενικής Διεύθυνσης Σύγχρονης Πολιτισμού, την κ. Τίνα Πισχιτζή, Προϊσταμένη της Διεύθυνσης Εφαρμογής Πολιτιστικής Πολιτικής, την κ. Βασιλική Παπακωστοπούλου, Προϊσταμένη της Διεύθυνσης Εποπτείας και Δράσεων, την κ. Παρασκευή Βασιλάκη, Προϊσταμένη του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών, Αρχιτεκτονικής, Φωτογραφίας και Σχεδίου / Διεύθυνση Εφαρμογής Πολιτιστικής Πολιτικής, την κ. Ελένη Τουμπανάκη, Προϊσταμένη του Τμήματος Υποστήριξης Δράσεων / Διεύθυνση Εποπτείας και Δράσεων και τον κ. Σπύρο Μάκκα, Στέλεχος του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών, Αρχιτεκτονικής, Φωτογραφίας και Σχεδίου / Διεύθυνση Εφαρμογής Πολιτιστικής Πολιτικής.

Το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και ιδιαίτερα το Δ.Σ., τον Πρόεδρο κ. Γεώργιο Παπαναστασίου, τον Αντιπρόεδρο κ. Άγγελο Αντωνόπουλο, τα Μέλη κ.κ. Βικτωρία Ευθυμιάδου, Άνθεια Κώση, Εμμανουήλ Μαυρομμάτη, Δημήτριο Μπουμπουρή, Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, Μιχάλη Παπαδόκη, Ευθυμία-Άννα Στρούζα καθώς και την κ. Δάφνη Βιτάλη (Επιμελήτρια), την κ. Ελισάβετ Ιωαννίδη (Επιμελήτρια), την κ. Κασσιανή Μπένου (Γραφείο τύπου και επικοινωνίας), την κ. Δέσποινα Μπαρμπούτη (Γραφείο Τύπου και Επικοινωνίας), τον κ. Κωνσταντίνο Κοντογιάννη (Στέλεχος διοικητικών υπηρεσιών), τον κ. Χρήστο Πράνταλο (Λογιστήριο), την κ. Δέσποινα Παγώνη (Λογιστήριο), την κ. Άννα Μυκονιάτη (Επιστημονική συνεργάτιδα - Επιμελήτρια), την κ. Δέσποινα Κωνσταντινίδου (Γραμματεία) και τον κ. Δημήτρη Καννά (Εικαστικό).

Acknowledgements

"Laboratory of Dilemmas" would not have been possible without the help of institutions and people who have offered their support, knowledge and experience, gave us courage and strength, provided solutions to difficult problems, and worked tirelessly and even voluntarily for many months. Without them, this work would have never been completed and we would like to thank them warmly:

Mrs. Lydia Koniordou, Minister of Culture and Sports. Mr. Aristides Baltas, Former Minister of Culture and Sports.

Dr. Maria Andreadaki-Vlazaki, Secretary General of the Hellenic Ministry of Culture and Sports, Mr. Vangelis Politis, Director of the Minister's of Culture and Sports Office, Mr. Andreas Maratos, Advisor to the Former Minister of Culture and Sports, Mr. A. Baltas, Mr. Marios Kostakis, Head of the General Directorate of Contemporary Culture, Mrs. Tina Pischitzi, Head of the Directorate of Cultural Policy Implementation, Mrs. Vassiliki Papakostopoulou, Head of the Directorate of Supervision and Action, Mrs. Paraskevi Vasilaki, Head of the Department of Visual Arts, Architecture, Photography and Design / Directorate of Cultural Policy Implementation, Mrs. Eleni Toumpanaki, Head of the Department of Actions Support / Directorate of Supervision and Action), Mr. Spyros Makkas, Executive of the Department of Visual Arts, Architecture, Photography and Design / Directorate of Cultural Policy Implementation.

The National Museum of Contemporary Art, Athens (EMST), and especially, Mr. George Papanastasiou, President, Mr. Angelos Antonopoulos, Vice President and the Members of the Administrative Board Mrs. Victoria Efthymiadou, Mrs. Anthia Kotsi, Mr. Emmanouil Mavrommatis, Mr. Dimitrios Mpoumpouris, Mrs. Olga Mentzafou – Polyzoou, Mr. Michalis Papadakis and Ms. Efthimia – Anna Strouza as well as Mrs. Daphne Vitali (Curator), Mrs. Elisabeth Ioannides (Curator), Mrs. Kassiani Benou (Press Office and Communication), Mrs. Despoina Barabouti (Press Office and Communication), Mr. Konstantinos Kontogiannis (Administration Services), Mr. Christos Prantalos (Accounting Department), Mrs. Despina Pagoni (Accounting Department), Mrs. Anna Mykoniati (Scientific Associate – Curator), Mrs. Despina Konstantinidou (Secretariat) and Mr. Dimitris Kannas (Artist).

Την Πρεσβεία της Ελλάδας στη Ρώμη και ειδικότερα τον Πρέσβη της Ελλάδας στη Ρώμη κ. Θεμιστοκλή Δεμίρη και τον Μορφωτικό ακόλουθο κ. Αλέξη Κατσαρέα.

Το Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών και ειδικότερα τον Πρόεδρο κ. Γιώργο Πλουμίδη και τον κ. Παναγιώτη Μπασάνο.

Το Ίδρυμα Ονάση και ιδιαίτερα τον Δρ Αντώνη Παπαδημητρίου, Πρόεδρο του Διοικητικού Συμβουλίου, την κ. Αφροδίτη Παναγιωτάκου, Αναπληρώτρια Γενική Διευθύντρια της Στέγης του Ιδρύματος Ονάση και Διευθύντρια Επικοινωνίας Ιδρύματος Ονάση και την κ. Έφη Τσιότσιου, Εκτελεστική Διευθύντρια του Ιδρύματος Ονάση.

Την EFA VENTURES και ιδιαίτερα τον Πρόεδρο κ. Κρίστιαν Χατζημηνά.

Την Polyeco Contemporary Art Initiative και ιδιαίτερα τον Πρόεδρο κ. Αθανάσιο Πολυχρονόπουλο και την κ. Λωραίνη Αλιμαντίρη, Διευθύντρια.

Τον Οργανισμό Πολιτισμού και Ανάπτυξης NEON και ιδιαίτερα τον κ. Δημήτρη Δασκαλόπουλο, Ιδρυτή, την κ. Ελίνα Κουντούρη, Διευθύντρια και την κ. Άλκηστη Δημάκη, Grants and Projects Coordinator.

Την Aegean Airlines και ιδιαίτερα την κ. Σταυρούλα Σαλούτση, Διευθύντρια Δημοσίων Σχέσεων & Τύπου και την κ. Όλγα Βαλασάκη, Υπεύθυνη Δημοσίων Σχέσεων & Τύπου.

Το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και ιδιαίτερα τον κ. Νικόλαο Ι. Θεοχαράκη, Πρόεδρο, τον κ. Μίλτο Λογιάδη, Καλλιτεχνικό Διευθυντή, τον κ. Κώστα Χαραλαμπίδη (Τεχνική Διεύθυνση), την κ. Ελένη Σταυρακάκη, τον κ. Γιώργο Χατζηθανάση και τον κ. Βασίλη Σπηλιώτη.

Το Γεωπονικό Πανεπιστήμιο Αθηνών και ιδιαίτερα την κ. Μαρία Καψοκεφάλου, Αν. Πρύτανη, την κ. Βιολέττα Κωνσταντίνου, τον Καθηγητή κ. Πασχάλη Χαριζάνη, τον κ. Χαράλαμπο Κανάκη και τον κ. Γεώργιο Τριλιβά.

Το ξενοδοχείο Saint George Lycabettus και ιδιαίτερα την κ. Φαίη Πέτροβα και την κ. Μανουέλα Λαιμού.

Την EPT A.E. (Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση) και ιδιαίτερα τον κ. Διονύση Τσακνή, Πρόεδρο Δ.Σ. και τον κ. Λάμπη Ταγματάρχη, Διευθύνοντα Σύμβουλο.

The Greek Embassy in Rome and especially the Ambassador of Greece in Rome, Mr. Themistoklis Demiris, and the Cultural Attaché, Mr. Alexis Katsareas.

The Hellenic Institute for Byzantine and Post-Byzantine Studies and especially the President, Mr. George Ploumidis and Mr. Panagiotis Bassanos.

Onassis Foundation and especially Dr Antonis Papadimitriou, President, Mrs. Afroditi Panagiotakou, Deputy General Manager of the Onassis Cultural Centre and Communication Director of the Onassis Foundation and Mrs. Effie Tsiotsiou, Executive Director of the Onassis Foundation.

EFA VENTURES and especially the President, Mr. Christian Hadjiminis.

Polyeco Contemporary Art Initiative and especially Mr. Athanasios Polychronopoulos, President and Mrs. Loraini Alimantiri, Director.

NEON Organization for Culture and Development and especially Mr. Dimitris Daskalopoulos, Founder, Mrs. Elina Kountouri, Director and Mrs. Alkistis Dimaki, Grants and Projects Coordinator.

Aegean Airlines and especially Mrs. Stavroula Saloutsi, Director of Public Relations and Press and Mrs. Olga Valasaki, Public Relations and Press Coordinator.

The Athens Concert Hall (Megaron) and especially Mr. Nicholas J. Theocarakis, President, Mr. Miltos Logiadis, Artistic Director, Mr. Costas Charalampidis, Technical Director, Mrs. Eleni Stavrakaki, Mr. Giorgos Chatzithanasis and Mr. Vassilis Spiliotis.

The Agricultural University of Athens and especially Mrs. Maria Kapsokefalou, Deputy Rector, Mrs. Violetta Constantinou, Mr. Paschalis C. Harizanis, Professor, Mr. Charalabos Kanakis and Mr. Georgios Trilivas.

Hotel Saint George Lycabettus and especially Mrs. Faye Petrova and Mrs. Mannouela Laimou.

ERT S.A. (Hellenic Broadcasting Corporation) and especially Mr. Dionysis Tsaknis, President and Mr. Lambis Tagmatarchis, Managing Director.

Την Skinos και ιδιαίτερα τον κ. Δημήτρη Σταϊνχάουερ, Ιδρυτή και Διευθύνοντα Σύμβουλο.

Τον κ. Σωτήρη Τσαφούλια.

Τον κ. Ολιβιέ Γκλουζμάν, Διευθύνοντα Σύμβουλο της Les Visiteurs du Soir, Παρίσι.

Την εταιρία Shop & Trade.

Επίσης, θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε και τους: κ.κ. Σταύρο Μπένο, Στέφανο Τσιβόπουλο, Μαρία Παπαδημητρίου, Αλέξανδρο Βασταρδή, Έφη Γούση, Αντώνη Τσούλο, Δρ. Σαράντη Γκάγκο, Γιώργο Νούνεση, Τάσο Λάγγη, Εμμανουήλ Δαμίγο, Beate Tembridis, Αλέξανδρο Γιαννή, Ιωάννη Σ. Παπανικολάου, Θοδωρή Μπένο, Φωτεινή Παπαχριστοπούλου, Σεβαστιάννα Αναγνωστοπούλου, Στάθη Ηλιάδη, Κωνσταντίνα Σουλιώτη, Φοίβο Σκαλή, Χριστίνα Τσιαγκλή, Κωσταντίνα Βούλγαρη, Σωτηρία Μαρίνη, Μάκη Γαζή, Δώρα Μασκλαβάνου, Γιάννη Σακαρίδη, Μαρία Σινανίδου, Διονύση Μαρώτη, Κατερίνα Κακλαμάνη, Θανάση Καστανιώτη, Έφη Μπίρμπα, Δάφνη Δημοπούλου, Νίκη Ξένου, Κλειώ Γκιεζλή, Χρυσούλα Παπαϊωάννου, Θέμιδα Μπαζάκα, Ευτυχία Ιωσηφίδου, Αντιγόνη Κατσαδήμα, Χρήστο Πολίτη, Ελένη Σαρόγλου, Χρήστο Λιάλιο και Κατερίνα Βαζούρα.

Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και ιδιαίτερα τα Μέλη του Δ.Σ., την Γενική Διευθύντρια κ. Ελίζ Ζαλαντό και την κ. Στέλλα Καραγιαννίδου.

Τους κ.κ. Παναγιώτη, Διονύση και Δέσποινα Μαυροσκότη.

Τους κ.κ. Pia, Daniel and Sofia Forsberg.

Τους κ.κ. Αλέκο, Ανθούλα, Μαρία και Χλόη Ανδρεαδάκη, Κάτια Μπέρτζερ- Ανδρεαδάκη, Άνια Μπέρτζερ- Ζίσερμαν και Βέβαια τον Τζον Μπέρτζερ (1926-2017).

Κατερίνα Κοσκίνα, Ορέστης Ανδρεαδάκης, Γιώργος Δρίβας Απρίλιος 2017.

Skinos and especially Mr. Dimitris Stainhauer, Founder and CEO.

Mr. Sotiris Tsafoulis.

Mr. Olivier Gluzman, CEO of Les Visiteurs du Soir, Paris.

The company Shop & Trade.

We would also like to thank: Mr. & Mrs. Stavros Benos, Stefanos Tsivopoulos, Maria Papadimitriou, Alexandros Vastardis, Efi Gousi, Antonis Tsoulos, Dr. Sarantis Gagos, Yorgos Nounesis, Tassos Langis, Emmanuel Damigos, Beate Tembridis, Alexandros Yannis, Ioannis S. Papanikolaou, Theo Benos, Fotini Papachristopoulou, Sevastianna Anagnostopoulou, Stathis Iliadis, Konstantina Soulioti, Foivos Sakalis, Christina Tsiagklis, Konstantina Voulgari, Sotiria Marini, Makis Gazis, Dora Masklavanou, Yannis Sakaridis, Maria Sinanidou, Dionisis Marotis, Katerina Kaklamani, Thanasis Kastaniotis, Efi Birba, Dafni Dimopoulou, Niki Xenou, Chrisoula Papaioannou, Themis Bazaka, Kleio Gizeli, Eftichia Iossifidou, Antigoni Katsadima, Christos Politis, Eleni Saroglou, Christos Lialios and Katerina Vazoura.

Thessaloniki International Film Festival and especially the Board of Directors, the General Director Mrs. Elise Jalladeau and Mrs. Stella Karagiannidou.

Mr. & Mrs. Panagiotis, Dionisis and Despina Mavroskoti.

Mr. & Mrs. Pia, Daniel and Sofia Forsberg.

Mr. & Mrs. Alekos, Anthoula, Maria and Chloe Andreadakis, Katya Berger-Andreadakis, Anya Berger-Zissermann and of course John Berger (1926-2017).

Katerina Koskina, Orestis Andreadakis, George Drivas April 2017.

EΚΘΕΣΗ

Επίτροπος: Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ), Διευθύντρια Κατερίνα Κοσκινά

Επιμελητής: Ορέστης Ανδρεαδάκης

Καλλιτέχνης: Γιώργος Δρίβας

Παραγωγή: Φένια Κοσοβίτσα, Ηλίας Λεδάκης
Production Designer: Ηλίας Λεδάκης
Συντονισμός: Δάφνη Βιτάλη (επιμελήτρια ΕΜΣΤ), Ελισάβετ Ιωαννίδη (επιμελήτρια ΕΜΣΤ)
Νομική Σύμβουλος: Ζωή Μαυροσκότη
Τύπος & Επικοινωνία: Κασσιανή Μπένου (ΕΜΣΤ), Δέσποινα Μπαρμπούτη (ΕΜΣΤ), Έλι Ντέιβιντσον, Κλαίρ Όουεν, Μελίισσα Έμερυ (SUTTON, London)

Κατασκευές Εκθεσιακού Χώρου: Στέλιος Λαμπαδάριος
Υπεύθυνη Εποπτείας και Λειτουργίας Έργου: Ειρήνη Σάπκα

Σχεδιασμός Ιστοσελίδας: Γιάννης Αναγνώστου
Διαδικτυακή Επικοινωνία: Ιφιγένεια Κωνσταντινίδου

Λογιστήριο: Χρήστος Πράνταλος, Δέσποινα Παγώνη

Παραγωγή: BLONDE A.E.

ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ

Ηθοποιοί
Διευθύντρια: Σαρλότ Ράμπλινγκ
Έλληνας Καθηγητής (αναπαράσταση): Γιώργος Κοτανίδης
Έλληνας Καθηγητής (ντοκιμαντέρ): Λάζαρος Γεωργακόπουλος
Συντονίστρια Συμβουλίου: Κόρα Καρβούνη
Επικεφαλής των Οικονομικών: Πολύδωρος Βογιατζής
Νέα Επιστήμονας: Ρένα Κυπριώτη
Νέος Επιστήμονας: Πάνης Καλοφωλιάς

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Γιώργος Δρίβας
Επιμελητής: Ορέστης Ανδρεαδάκης

Παραγωγοί: Φένια Κοσοβίτσα- Ηλίας Λεδάκης
Production Designer: Ηλίας Λεδάκης
Οργάνωση & Διεύθυνση Παραγωγής: Τάνια Ξύγκου

EXHIBITION

Commissioner: National Museum of Contemporary Art, Athens (EMST), Director Katerina Koskina

Curator: Orestis Andreadakis

Artist: George Drivas

Production: Fenia Cossovitsa, Elias Ledakis
Production Designer: Elias Ledakis
Coordinators: Daphne Vitali (curator EMST), Elisabeth Ioannides (curator EMST)
Legal Advisor: Zoi Mavroskoti
Press & Communication: Kassiani Benou (EMST), Despoina Barabouti (EMST), Ellie Davidson, Claire Owen, Melissa Emery (SUTTON, London)

Construction: Stelios Labadarios
Operations Supervisor of the Greek Participation: Eirini Sapka

Website Design: Yannis Anagnostou
Social Media: Ifigeneia Konstantinidou

Accounting Dpt: Christos Prandalos, Despina Pagoni

Production: BLONDE S.A.

AUDIOVISUAL PART OF THE INSTALLATION

Actors
Director: Charlotte Rampling
Greek Professor[re-enactment]: George Kotanidis
Greek Professor (documentary): Lazaros Georgakopoulos
Moderator: Kora Karvouni
CFO: Podydoros Vogiatzis
Young Scientist: Rena Kyrioti
Young Scientist: Panis Kalofolias

Writer-Director: George Drivas
Curator: Orestis Andreadakis

Producers: Fenia Cossovitsa, Elias Ledakis
Production Designer: Elias Ledakis
Production Manager: Tania Xigou

Επιστημονική Επιμέλεια: Άννα Αγαπάκη
Ερευνητικοί και Επιστημονικοί Σύμβουλοι:

Θοδωρής Μπένος, Δήμητρα Μιχαήλ
Ορσαλία Αγαπάκη, Δήμητρα Ζάγουρα
Βαγγέλης Βάσσος, Χριστίνα Μπουντούρη
Δρ. Νίκος Κυρπίδης, Δρ. Ελένη Κοντογιάννη

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Κλαούντιο Μπολιβάρ G.S.C.
Μοντέρ: Χρήστος Γάκης
Ενδυματολόγος: Εύα Νάθενα
Ηχολήπτης: Γιάννης Αντύπας
Σχεδιασμός Ήχου-Μιξάζ: Γιώργος Ραμαντάνης / DNA Lab,
Λέανδρος Ντούνης
Συνεργάτης Παραγωγός: Νίκη Εδιπίδη
Additional Casting: Σταύρος Ράπτης
Key Make-up Artist: Γιάννης Παμούκης
Key Hairstylist: Χρόνης Τζίμος

Βοηθός Σκηνοθέτη: Χάρης Σταθόπουλος
Σκριπτ & Β΄ Βοηθός Σκηνοθέτη: Σπύρος Παπασπύρου
Α΄ Βοηθός Δ. Φωτογραφίας: Ιβάν Βουντίδης
Β΄ Βοηθός Δ. Φωτογραφίας: Αλέξης Ιωσφιδής
Φροντιστής: Αλέξανδρος Δημητρίου
Βοηθός Δ. Παραγωγής: Δημήτρης Τσαντίλας
Βοηθός Παραγωγής: Νικόλας Παπαδημητρίου
Αλέξης Σταθόπουλος
Φωτογράφοι Πλατώ: Stephie Grapes, Μαρία Τζούμπα
Ηλεκτρολόγοι: Πέτρος Τρέκας, Γιώργος Σατολιάς
3D Artist: Βασίλης Κασάρας
Βοηθοί Ενδυματολόγου: Δάφνη Κολυβά, Εβελίνα Δαρζέντα,
Μαριάννα Ζαχαριάδου
Βοηθός της κας Ράμπλινγκ: Σόνια Λίζα Κέντερμαν
Κατασκευαστής: Στέλιος Λαμπαδάριος
Catering: ΜΑΓΕΙΡΕΜΑΤΑ –Μαρία Σταμπολίδου
Camera & Φακοί: Rent PhotoVideo
Κοστούμια: ΒΕΣΤΙΑΡΙΟ
Παραγωγή: BLONDE A.E.

Στην ταινία συμμετείχαν:

Ηλικιωμένο Μέλος Συμβουλίου: Stuart Evans
Ηλικιωμένο Μέλος Συμβουλίου: David Rawstrom
Ηλικιωμένο Μέλος Συμβουλίου: Phillip Barry
Μέλος Συμβουλίου: Παναγιώτης Μπεκιάρης
Μέλος Συμβουλίου: Αλέξανδρος Βαρουξής
Μέλος Συμβουλίου: Κώστας Καλογιάννης

Scientific Supervision: Anna Agapaki
Research and Scientific Advisors:
Theo Benos, Dimitra Michael
Orsalia Agapaki, Dimitra Zagoura
Evangelos Vassos, Christina Boudouri
Dr. Nikos Kyrpides, Dr. Eleni Kontogianni

Director of Photography: Claudio Bolivar G.S.C.
Editor: Christos Gakis
Costume Designer: Eva Nathena
Sound Engineer: Yannis Antipas
Sound Design-Mixing: George Ramantanis / DNA Lab,
Leandrow Dounis
Associate Producer: Niki Edipidi
Additional Casting: Stavros Raptis
Key Make-up Artist: Yannis Pamoukis
Key Hairstylist: Chronis Tzimos

Assistant Director: Haris Stathopoulos
Script & 2nd Assistant Director: Spiros Papaspirou
1st Assistant DOP: Ivan Vountidis
2nd Assistant DOP: Alexis Iosifidis
Props Manager: Alexandros Dimitriou
Assistant Pr. Manager: Dimitris Tsantilas
Assistant Production: Nikolas Papadimitriou,
Alexis Stathopoulos
Still Photographers: Stephie Grapes, Maria Tzoumba
Electricians: Petros Trechas, George Satolias
3D Artist: Vasilis Katsaras
Assistant Costume Designer: Daphne Koliva,
Evelyn Darzenta, Marianna Zachariadou
Assistant to Ms. Rambling: Sonia Liza Kenterman
Constructor: Stelios Labadarios
Catering: ΜΑΓΕΙΡΕΜΑΤΑ –Μαρία Stabolidou
Camera Lenses: Rent PhotoVideo
Costumes: VESTIARIO
Production: BLONDE S.A.

Also Appearing:

Elder Board Member: Stuart Evans
Elder Board Member: David Rawstrom
Elder Board Member: Phillip Barry
Board Member: Panagiotis Mpekiaris
Board Member: Alexandros Varouxis
Board Member: Costas Kalogiannis

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

Επιμέλεια: Γιώργος Δρίβας, Ορέστης Ανδρεαδάκης

Επιμέλεια Έκδοσης: Ελένη Σαρόγλου
(Cube Art Editions)
Σχεδιασμός: Studio Christos Lialios
Κείμενα: Κατερίνα Κοσκινά, Ορέστης Ανδρεαδάκης,
Γιώργος Δρίβας, Ευγενία Γιαννουρή, Πέτρος Μπαμπασίκας,
Νίκος Παναγιωτόπουλος, Δάφνη Βιτάλη
Κρίστιαν Χατζημηνάς
Μεταφράσεις:
Κώστας Κωνσταντίνου
σελίδες 10, 23-27, 39-45, 83-89, 97-99
Δημήτρης Σαλαμπαλάς
σελίδες 109-113
Μαίρη Κιτροέφ
σελίδες 59-65
Γλωσσική Επιμέλεια: Αρετή Μπουκάλα
Διορθώσεις: Ελευθερία Κοψιδά
Εκτύπωση: Colorprint, Αθήνα
Βιβλιοδεσία: Androvic Djordje, Αθήνα

© 2017 Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ)
© ο καλλιτέχνης για το έργο
© οι συγγραφείς για τα κείμενα

Γνωμοδοτική επιτροπή για την επιλογή των συντελεστών
της ελληνικής συμμετοχής.
Νικόλαος Τρανός, Καθηγητής του Τμήματος Εικαστικών
Τεχνών ΑΣΚΤ. Γεώργιος Διβάρης, Καθηγητής, Πρόεδρος
του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών ΑΠΘ.
Κατερίνα Κοσκινά, Διευθύντρια του ΕΜΣΤ. Συραγώ Τσιάρα,
Διευθύντρια του Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης του Κρατικού
Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης. Ευάγγελος Δημητρέας,
Ομότιμος Καθηγητής ΑΠΘ, ζωγράφος, εκπρόσωπος ΕΕΤΕ.
Εμμανουήλ Μαυρομάτης, Ομότιμος Καθηγητής ΑΠΘ,
Πρόεδρος ΕΚΤ ΑΙCΑ HELLAS. Μάριος Κωστάκης.
Προϊστάμενος της Γενικής Διεύθυνσης Σύγχρονου
Πολιτισμού του ΥΠΠΟΑ.

CATALOGUE

Editors: George Drivas, Orestis Andreadakis

Publication Editor: Eleni Saroglou
(Cube Art Editions)
Design: Studio Christos Lialios
Texts: Katerina Koskina, Orestis Andreadakis,
George Drivas, Evgenia Giannouri, Petros Babasikas,
Nikos Panayotopoulos, Daphne Vitali,
Christian Hadjiminias
Translations:
Kostas Konstantinou
pages 10, 23-27, 39-45, 83-89, 97-99
Dimitris Saltabassis
pages 109-113
Mary Kitroeff
pages 59-65
Copy Editing: Areti Mpoukala
Proofreading: Eleftheria Kopsida
Printing: Colorprint, Athens
Binding: Androvic Djordje, Athens

© 2017 National Museum of Contemporary Art, Athens (EMST)
© the artist of the work
© the authors of the texts

Advisory Committee for the Selection of Greece's National
Participation.
Nikos Tranos, Professor of the Athens School of Fine
Arts. Georgios Divaris, Chair of the School of Visual and
Applied Arts, Aristotle University of Thessaloniki. Katerina
Koskina, Director of EMST. Syrago Tsiara, Director of the
Thessaloniki Center of Contemporary Arts - State Museum
of Contemporary Art. Vangelis Dimitreas, Professor of the
School of Fine Arts of Aristotle University of Thessaloniki,
painter, representative CFA Greece. Emmanouil
Mavrommatis, Professor of the School of Fine Arts of
Aristotle University of Thessaloniki, President of the Greek
Section of the International Association of Art Critics. Marios
Kostakis, Head of the General Directorate of Contemporary
Culture, Hellenic Ministry of Culture and Sports.



HELLENIC REPUBLIC
Ministry of Culture and Sports

EMST MINISTRY OF CULTURE AND SPORTS
NATIONAL MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

ISBN: 978-960-8349-81-0

la Biennale di Venezia

**57. Esposizione
Internazionale
d'Arte**

Partecipazioni Nazionali