

το μετα-μοντέρνο και η κίνηση per se
στοιχεία για μια γενεαλογία του μετα-μοντέρνου χορού



Πάντειο Πανεπιστήμιο
Πολιτικών και Κοινωνικών Επιστημών



Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
Πολιτιστική Πολιτική, Διοίκηση και Επικοινωνία

*Το μετα-μοντέρνο και η κίνηση per se.
Στοιχεία για μια γενεαλογία του μετα-μοντέρνου χορού.*

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία
Εποπτεύων καθηγητής: Διονύσης Καββαθάς
Ακαδημαϊκό έτος 2005-2006

Μυρτώ Κατσίκη
Α.Μ. 4104Μ013

*you have to love dancing to stick to it,
it gives you nothing back, no manuscripts to store away,
no paintings to show on walls and maybe hang in museums,
no poems to be printed and sold,
nothing but that single fleeting moment when you feel alive*



Edouard Lock, *new demons* (1990)

για να επιμείνεις στο χορό, πρέπει να τον αγαπάς.
δε σου δίνει τίποτα πίσω, ούτε χειρόγραφα για να φυλάξεις,
ούτε πίνακες για να εκτεθούν ή να μπούν ίσως στα μουσεία,
ούτε ποιήματα για να τυπωθούν και να πουληθούν,
τίποτα, εκτός απ' αυτή τη μοναδική φευγαλέα στιγμή κατά την οποία νιώθεις ζωντανός

Merce Cunningham 1968

Περιεχόμενα

Πρόλογος

Εκ-κίνηση

(μετα-) Μοντέρνος Χορός

John Cage-Merce Cunningham
Το *Untitled Event* στο Black Mountain College

Το σεμινάριο του Robert Dunn
A Concert of Dance #1

Μετα- μοντέρνος χορός

Βιβλιογραφία

Κάθε κίνηση [...] έχει ένα κέντρο βάρους· φτάνει να το ελέγξεις, στο εσωτερικό της μαριονέτας, και τα μέλη, που δεν είναι παρά εκκρεμή, υπακούουν μόνα τους μηχανικά, δίχως να τ' αγγίζεις.

Κάθε φορά που το κέντρο βάρους κινείται σε «ευθεία γραμμή», τα μέλη διαγράφουν «καμπύλες» και, συχνά, αρκεί ένα τυχαίο σκίρτημα, για να δώσει στο σύνολο κίνηση ρυθμική, που μοιάζει με χορό.

Και τι πλεονέκτημα θα έχει αυτή η κούκλα ως προς τους ζωντανούς χορευτές; Τι πλεονέκτημα; Κυρίως ένα αρνητικό, καλέ μου φίλε: δεν θα «ακκίζεται». Γιατί, όπως ξέρετε, ο ακκισμός παρουσιάζεται όταν η ψυχή (vis motrix) βρίσκεται σε οποιοδήποτε άλλο σημείο, εκτός από το κέντρο βάρους μιας κινήσεως.

Οι κούκλες χρειάζονται το έδαφος όπως τ' αερικά, για να το «αγγίζουν» και να ξαναζωντανεύουν την ορμή τους πάνω στο στιγμιαίο εμπόδιο· εμείς το έδαφος το χρειαζόμαστε για να πατούμε, να ξαποσταίνουμε απ' την προσπάθεια του χορού: μια στιγμή που ολοφάνερα ο χορός σταματά, εμποδίζεται να ξαναρχίσει, και που θα πρέπει να εξαφανιστεί κατά το δυνατόν.

Heinrich Von Kleist, *Οι Μαριονέτες*

Πρόλογος

The body begins to remember autonomously
Το σώμα αρχίζει να θυμάται αυτόνομα

William Forsythe, 2001

Η κίνηση κατά τον 20^ο αιώνα μετα-κινείται, διατρέχοντας όλους τους αναβαθμούς της κινητικότητας. Αυτή είναι η ιστορία του ορισμού του χορού: η διαρκής μετα-κίνηση της κίνησης από και προς την πρόθεσή της, εντός και εκτός της, μαζί ή χωριστά απ' αυτή. Υπάρχει ωστόσο μια στιγμή, κατά την οποία η κίνηση φαίνεται ότι επέλεξε να απωθήσει την ανάμνηση της δικής της πρόθεσης. Τότε, μαζί με την πρόθεσή της, χάθηκε και η ίδια. Χάθηκε όμως μαζί της και η σκέψη του σώματος. Και όπως μετά την απώθηση έρχεται η ανάκληση, έτσι και η κίνηση ανέσυρε τη μνήμη της πρόθεσής της και μαζί μ' αυτήν εμφανίστηκε ξανά, γιατί το σώμα «θυμάται αυτόνομα»¹ και η περίοδος της *λήθης* είναι μικρής διάρκειας. Η *α-λήθη*-εια του διαρκεί πάντα περισσότερο.

Η κίνηση κατά την πορεία της, καθώς *θυμάται* και *ξεχνάει* την πρόθεσή της, αλλάζει συνεχώς εμφάνιση, υποδυόμενη διαφορετικές σωματι-κότητες. Τί συμβαίνει όμως με το σώμα; Στον κλασικό χορό, το σώμα αποδίδεται στη δημιουργία κινούμενων *tableaux vivants*. Αυτά περιορίζονται στην αναζήτηση μιας ξένης πρόθεσης που βρίσκεται εκτός, την οποία περιγράφουν με καλλιέπεια, έχοντας προηγουμένως απολέσει τη δική τους. Το ιδεώδες της μπαλαρίνας είναι μια κίνηση μαριονέτας από την περιφέρεια προς το κέντρο. Η μπαλαρίνα παραμένει εξαρτημένη από έναν αόρατο μαριονετίστα που κινεί τα νήματα. Στο μοντέρνο χορό, η χορεύτρια εξαντλείται σ' έναν ανοικονόμητο εξπρεσιονισμό, όπου το σώμα οικειοποιείται και πάλι μια πρόθεση ξένη. Ο σύγχρονος χορευτής κατεβάζει το μαριονετίστα μέσα στο σώμα για να εκδιώξει τους εισβολείς της ξένης έκφρασης και να ανασύρει «τα πολλαπλά τους πέπλα που γενούν τα όνειρα του θανάτου»²: του θανάτου δηλαδή της πρόθεσης, η οποία υπάρχει *a priori* εντός της κίνησης και η οποία της ανήκει αποκλειστικά.

Θα μπορούσε κανείς να παρομοιάσει το σύγχρονο χορευτή με τη «danseuse» του Daniel Sibony, η οποία «δεν είναι μόνο το μυστικό αντικείμενο της επιθυμίας ή το

¹ William Forsythe, συνέντευξη στον John Tusa για το BBC Radio 3 (2-2-2003).

² Jacques Derrida, *Έμβολα: Τα ύφη του Νίτσε*, μετ. Γιώργος Φαράκλας, εκδ. Εστία, Αθήνα, 2002, σελ. 32.

πέραςμα της διαφυγής που ανοίγεται στη σάρκα αυτού που απολαμβάνει...αλλά είναι αυτή που *κατεδαφίζει* τον αστό μέσα στον καθένα μας»³. Ο αστός της κάθε σωματικότητας δεν είναι άλλος από την κίνηση που έχει απωθήσει την πρόθεσή της, ενδύομενη μια πρόθεση ξένη. Στο σημείο αυτό, εμφανίζεται ο μετα-μοντέρνος χορός για να επιτελέσει, τοποθετώντας ένα μικροσκοπικό κάτοπτρο στο κέντρο του ορισμού του χορού, μια λειτουργία διαταρακτική, : τη λειτουργία του καθρέφτη. Μια λειτουργία ανα-στοχαστική, απόλυτα νεωτεριστική, διότι ο μετα-μοντέρνος χορός αντιστοιχεί στο μοντερνισμό των άλλων τεχνών και για τούτο, απέχει πολύ από το να εμπλακεί στην ευρύτερη διαμάχη Μοντέρνου και Μετα-μοντέρνου.

Ξαφνικά η κίνηση βλέπει για πρώτη φορά το είδωλό της στον καθρέφτη και διαπιστώνει, ότι είναι μεταμφιεσμένη φορώντας το κοστούμι μιας άλλης πρόθεσης, ενώ το δικό της έχει χαθεί. Ο μετα-μοντέρνος χορός δεν είναι το σώμα που κινείται. Είναι το σώμα που κινείται, ενώ ταυτόχρονα στοχάζεται τον εαυτό του να κινείται, αναζητώντας τη δική του χαμένη πρόθεση. Το *μετα-* του μετα-μοντέρνου χορού είναι ο καθρέφτης. Δηλαδή η απόσταση ανάμεσα σε κάτι διπλό. Η κίνηση, ενωμένη με την πρόθεση, δε δύναται να αντιληφθεί αν αυτή η πρόθεση είναι η δική της ή μια άλλη. Η σκέψη του σώματος ενεργοποιείται μόνον όταν η κίνηση φέρει τη δική της πρόθεση και γι' αυτό προϋποτίθεται η απόσταση, η διατήρηση της απόστασης και η απόσταση της απόστασης. Η σωματικότητα καθίσταται δραστική ως μια δράση εξ αποστάσεως (*actio in distans*⁴). Η διαρκής κίνηση – η μοναδική συνθήκη που θα μπορούσε να διασφαλίσει την επ' αόριστον μετάθεση και αναβολή του τέλους – χρειάζεται χώρο και ο χώρος προϋποθέτει τη διατήρηση της απόστασης. «Η απο-μάκρυνση, μια καταστροφή συγκροτητική του μακρινού ως μακρινού, είναι το καλυμμένο αίγιγμα του προσεγγισμού»⁵, εκεί όπου ο χορός δεν απο-χωρεί, αλλά απο-χωρεί.

Αν ο χορός παράγει την απόσταση – *distanz*⁶, την από(μάκρυνση από τη)σταση – τότε η συνθήκη της μετα-κίνησης, η προϋπόθεση της απόστασης, είναι η ετερότητα μέσα στη σωματικότητα, εκεί όπου η σωματικότητα εγγράφεται ως η ίδια η ετερότητα στην ταυτότητα του καθενός.

Η πρόθεση μιας τέτοιας έρευνας, για μια γενεαλογία δηλαδή του μετα-μοντέρνου χορού και της *καθαρής* κίνησης, της κίνησης *per se*, ανάγεται ακριβώς στην παραπάνω υπόθεση.

³ Daniel Sibony, *Le corps et sa danse*, éditions du Seuil, 1995, σελ. 18.

⁴ Jacques Derrida, *ο.π.*, σελ. 31-32.

⁵ Jacques Derrida, *ο.π.*, σελ. 33.

⁶ Jacques Derrida, *ο.π.*, σελ. 31.

Εκ-κίνηση

«Αυτό που βρίσκουμε στην ιστορική αρχή των πραγμάτων δεν είναι η διαφυλαγμένη ταυτότητα της καταγωγής τους, αλλά η ασυμφωνία με τα άλλα πράγματα: το ετερόκλητο»⁷. Το *μετα-* του *μετα-μοντέρνου* χορού δεν είναι, παρά το ετερόκλητο, εγγεγραμμένο ήδη στον τελευταίο χρονικά πυρήνα του μοντέρνου χορού, εκεί όπου εντοπίζεται η αρχή της άρνησης. «Η καταγωγή βρίσκεται πάντα πριν από την πτώση...»⁸ ή και εντός της, τη στιγμή που το ετερόκλητο προκύπτει μέσα από τον ίδιο πυρήνα μιας διερρηγμένης ταυτότητας. Το ξένο σώμα που αποσπάστηκε υπό το πρόθεμα *μετα-* δηλώνει τη διαφωνία εμμένοντας στην άρνηση, τη στιγμή που η άρνηση προϋποτίθεται της αλλαγής. Όταν η ερώτηση «τί είναι χορός;», ενσωμάτωσε την άρνηση και μεταστράφηκε στην ερώτηση «τί δεν είναι;», συντελέστηκε η διάνοιξη του ορισμού του χορού προς όλες τις πιθανές κατευθύνσεις.

Ο καταγωγικός τόπος της πρόθεσης του προθέματος *μετα-*, εντοπίζεται στην ενεργοποίηση της άρνησης. Ο *μετα-μοντέρνος* χορός προέκυψε από τον ίδιο τον πυρήνα του μοντέρνου χορού, τη στιγμή που τα προτάγματα του μοντερνισμού άγγιξαν και υπερέβησαν το όριο της αυτο-κατάργησης, δηλαδή τη στιγμή, κατά την οποία η άρνηση αρχίζει να μετα-κινείται εντός του συστήματος προς μια περισσότερο ευέλικτη προοπτική. Η αυτοματική δομική τροποποίηση του συστήματος του μοντέρνου χορού, εν είδη ομοιοστατικής λειτουργίας με σκοπό τη διατήρηση της οργανικής ενότητας, κατέληξε στην ανάδυση του νέου είδους. «Η ανάδυση είναι, άρα, η είσοδος επί σκηνης των δυνάμεων- προσδιορίζει την εισόρμησή τους τη στιγμή της μεταπήδησής τους από τα παρασκήνια στη σκηνή του θεάτρου, καθεμιά τους με τη ρώμη και την ακμαιότητα που της προσιδιάζει»⁹. Η οργανική ενότητα του συστήματος διαρρηγνύεται εκ των έσω και «η ανάδυση λαμβάνει χώρα στα διάκενα»¹⁰. «...η ανάδυση προσδιορίζει τον τόπο μιας αντιπαράθεσης»¹¹. Η επικείμενη αποδόμηση του συστήματος ενεργοποιεί τη διαδικασία της τροποποίησης ακριβώς μια στιγμή πριν την πτώση, εκεί όπου εντοπίζεται πάντα η καταγωγή.

⁷ Michel Foucault, *Τρία Κείμενα για τον Νίτσε*, επιμ. Πολυτίμη Γκέκα, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2003, σελ. 45-46.

⁸ Michel Foucault, *ο.π.*, σελ. 13.

⁹ Michel Foucault, *ο.π.*, σελ. 60.

¹⁰ Michel Foucault, *ο.π.*, σελ. 61.

¹¹ Michel Foucault, *ο.π.*, σελ. 61.

Μια ακριβώς στιγμή πριν την πτώση, στα όρια της μετάβασης, ο Merce Cunningham ιδιοποιήθηκε το κανονιστικό πλαίσιο του συστήματος για να το ανατρέψει εκ των έσω. Η καταγωγή του μετα-μοντέρνου χορού εντοπίζεται αρχικά στη δράση του Cunningham εντός του συστήματος. «Το μεγάλο παιχνίδι της ιστορίας συνίσταται στο ποιός θα οικειοποιηθεί τους κανόνες, ποιός θα πάρει τη θέση αυτών που τους χρησιμοποιούν, ποιός θα μεταμφιεστεί για να τους διαστρέψει, να τους χρησιμοποιήσει ανατρέποντας την κατεστημένη ερμηνεία τους και να τους στρέψει εναντίον αυτών που τους είχαν επιβάλλει· τέλος, έχει να κάνει με το ποιός, παρεισδύοντας στο σύμπλοκο μηχανισμό, θα τον κάνει να λειτουργήσει με τρόπο ώστε οι κυρίαρχοι να βρεθούν κυριαρχούμενοι από τους ίδιους τους κανόνες τους. Οι διαφορετικοί τύποι ανάδυσης που μπορεί κανείς να εντοπίσει δεν πρέπει να θεωρηθούν ως οι διαδοχικές μορφές που προσλαμβάνει η ίδια πάντοτε σημασία, αλλά ως απόρροια αλληπάλληλων υποκαταστάσεων, αντικαταστάσεων και μετατοπίσεων, μασκαρεμένων κατακτήσεων, συστηματικών αναστροφών»¹².

Ο Merce Cunningham, προερχόμενος και ο ίδιος από το πλαίσιο του μοντερνισμού – υπήρξε μαθητής της Martha Graham και σολίστας στην ομάδα της – έδρασε στα διάκενα του διερρηγμένου συστήματος, εκεί όπου λαμβάνει χώρα η ανάδυση. Δημιούργησε τις προϋποθέσεις για τη μετάβαση στο μετα-μοντέρνο χορό, χωρίς να βρεθεί ποτέ ο ίδιος στον πυρήνα του. Η δράση του εντοπίζεται στο ενδιάμεσο διάστημα – εκεί όπου έδρασε και ο Manet ακριβώς πριν τον Monet και τον ιμπρεσιονισμό. Αν με το έργο του Manet κατέστησαν εφ' εξής στη ζωγραφική όλα δυνατά, ο Cunningham εγγυήθηκε την ανατροπή όλων των δεδομένων ως προϋπόθεση της επερχόμενης διαφωνίας. Λίγο πριν οι πρώτοι χορογράφοι του μετα-μοντέρνου χορού, στις αρχές της δεκαετίας του 1960, εισάγουν το πρόθεμα μετα-προκειμένου πρωτίστως να διαχωριστούν χρονολογικά από τα όσα είχαν προηγηθεί, ο Cunningham είχε θέσει τις βάσεις όσων επακολούθησαν.

Ο Merce Cunningham αυτονόμησε τη δράση του και απομακρύνθηκε τόσο από την παράδοση του μπαλέτου, η οποία είχε σχεδόν υποχωρήσει από μόνη της, όσο και από το μοντέρνο χορό. «Ο μοντέρνος χορός, ο οποίος δεν είχε κρατήσει τις υποσχέσεις του σχετικά με τη χρήση του σώματος και την κοινωνική και καλλιτεχνική λειτουργία του χορού. Αντί να απελευθερώσει το σώμα και να καταστεί προσιτός ακόμα και στα μικρά παιδιά, αντί να προκαλέσει αλλαγές τόσο κοινωνικές, όσο και πνευματικές, ο μοντέρνος χορός θεσμοποιήθηκε και εξελίχθηκε προς μία φόρμα ερμητικά κλειστής τέχνης μόνο για την ιντελιγκέντσια, αποκομμένη από το ευρύ

¹² Michel Foucault, *ο.π.*, σελ. 64-65.

κοινό ακόμα περισσότερο κι απ' το μπαλέτο»¹³. Αυτή ακριβώς τη στιγμή, κατά την οποία ο μοντέρνος χορός αποδεικνύεται ανενεργός και αναξιόπιστος για την επόμενη γενιά, ο Cunningham απομακρύνεται και εισέρχεται στον ήδη προωθημένο ριζοσπαστικό μοντερνισμό των άλλων τεχνών, υπογράφοντας το πρώτο μέρος της διαφωνίας. Ο μοντερνισμός στις εικαστικές τέχνες και στη μουσική είχε ήδη προτάξει αντιλήψεις, οι οποίες στο χορό εντοπίζονται πολύ αργότερα στον πυρήνα του μεταμοντερνισμού. Η προσπάθεια για αυτονόμηση του μέσου της τέχνης, όπως έγινε παραδείγματος χάριν από τον Kandinsky, το Mondrian και το Malevic στη ζωγραφική κι από τον Cage στη μουσική, συντελέστηκε στο χορό από τον Cunningham. «Η φόρμα πρέπει να εκφράσει κατά τον πιο εκφραστικό τρόπο το περιεχόμενό της», λέει ο Kandinsky, και πραγματοποιείται εντός του μοντερνισμού, το ασύλληπτο πέρασμα από τον εξπρεσιονισμό στην αφαίρεση¹⁴. Η κατάργηση του θέματος, η προώθηση της φόρμας, η αποδόμηση της σύνθεσης και η αφαίρεση έρχονται για πρώτη φορά στο προσκήνιο με τη δράση του Cunningham, εκτός των ορίων του μοντέρνου χορού. Η μεγάλη απόσταση ανάμεσα στο μοντερνισμό των άλλων τεχνών και το μοντερνισμό του χορού μειώνεται από τη δράση του Cunningham για να εξαλειφθεί στη συνέχεια από το κίνημα του μετα-μοντέρνου που ακολουθεί.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, η Yvonne Rainer χρησιμοποίησε για πρώτη φορά τον όρο μετα-μοντέρνο, επιχειρώντας να τονίσει τον πλήρη διαχωρισμό της γενιάς της από ένα είδος αμφίβολης ριζοσπαστικής ταυτότητας. Ο μοντέρνος χορός δεν ήταν πλέον μοντέρνος. «Ο ιστορικά αποκαλούμενος μοντέρνος χορός, δεν υπήρξε ποτέ κατ' ουσίαν νεωτεριστικός»¹⁵, τη στιγμή που οι βασικές αναζητήσεις του μοντερνισμού των άλλων τεχνών σχετικά με τη φόρμα και το περιεχόμενο δεν εμπίπτουν στο πλαίσιο του. «Ζητήματα, τα οποία στις άλλες τέχνες προέκυψαν στο πλαίσιο του μοντερνισμού, στο χορό τοποθετούνται συχνά στον πυρήνα του μεταμοντέρνου: η γνώση του ίδιου του μέσου της τέχνης, η αποκάλυψη της απαραίτητης ποιότητας του χορού ως τέχνης ανάμεσα στις άλλες τέχνες, η απομάκρυνση από κανονιστικά στοιχεία, η αφαίρεση της φόρμας και η εξάλειψη των εξωτερικών αναφορών ως πηγών θεματολογίας. Κατά συνέπεια, από πολλές απόψεις, δεν είναι, παρά ο μετα-μοντέρνος χορός που λειτουργεί εν είδη νεωτεριστικής, ρηξικέλευθης τέχνης»¹⁶. Ο μετα-μοντέρνος χορός αποδεικνύεται μοντέρνος, όσο ακριβώς και αντιμοντέρνος. Αντιμοντέρνος, διότι απλά έπεται του μοντέρνου χορού και η πρόθεσή

¹³ Sally Banes, *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut, 1987, σελ. 15-16.

¹⁴ Wassily Kandinsky, *Για το Πνευματικό στη Τέχνη*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1981, σελ. 11.

¹⁵ Sally Banes, *ο.π.*, σελ. 14.

¹⁶ Sally Banes, *ο.π.*, σελ. 14-15.

του συνίσταται στο να αυτονομηθεί πλήρως απ' αυτόν και να διαχωρίσει την ταυτότητά του. Προκύπτει μέσα από ένα συμφραζόμενο διαφωνίας και προωθεί με κάθε τρόπο την άρνηση. Μοντέρνος, διότι εξέθεσε τα νεωτεριστικά προτάγματά του και ευθυγραμμίστηκε με τον ήδη προωθημένο ριζοσπαστικό μοντερνισμό των άλλων τεχνών. «Και επειδή, ο μετα-μοντέρνος χορός έπεται χρονολογικά του μοντέρνου (μετα-) – όπως ακριβώς και στις υπόλοιπες τέχνες ο μετα-μοντερνισμός έπεται του μοντερνισμού – υπήρξε και ο ίδιος αντι-μοντέρνος. Αλλά από τη στιγμή που *μοντέρνο* στο χορό δε σημαίνει *νεωτεριστικό*, το να είναι ο μετα-μοντέρνος χορός αντι-μοντέρνος, δε σημαίνει σε καμία περίπτωση, ότι είναι και *αντι-νεωτεριστικός*»¹⁷. Στην ουσία, η ριζοσπαστική λειτουργία του μοντερνισμού στις άλλες τέχνες αντιστοιχεί στο μετα-μοντερνισμό του χορού.

Ο χορός έπεται δηλαδή κατά ένα κίνημα. Η αλλαγή ξεκινάει, τη στιγμή που ο μοντερνισμός των άλλων τεχνών βρίσκεται σχεδόν στο τέλος του. Το μετα-μοντέρνο κίνημα του χορού δεν είναι, παρά μια ριζοσπαστική λειτουργία – απόλυτα *μοντέρνα* – προς μια περισσότερο ευέλικτη προοπτική, τη στιγμή που ο μοντέρνος χορός δεν παρέχει πλέον δρόμους διαφυγής. Αν το μετα-μοντέρνο του Francois Lyotard «αποτελεί οπωσδήποτε κομμάτι του μοντέρνου»¹⁸, το μοντέρνο, ως διαδικασία άρνησης και αλλαγής, αποτελεί οπωσδήποτε κομμάτι του μετα-μοντέρνου χορού. «Οτιδήποτε κληρονομείται έστω κι από το χθες, πρέπει να θεωρείται ύποπτο. Σε ποιο χώρο στρέφεται ενάντια ο Cezanne; Στο χώρο των ιμπρεσιονιστών. Σε ποιο αντικείμενο ο Picasso και ο Braque; Στο αντικείμενο του Cezanne. Με ποιά προκατάληψη έρχεται σε ρήξη ο Duchamp στα 1912; Με αυτή που υπαγορεύει, ότι πρέπει οπωσδήποτε να δημιουργήσεις έναν πίνακα, ας είναι και κυβιστικός. Και ο Buren θέτει σε αμφισβήτηση αυτή την άλλη προκατάληψη, που θεωρεί ότι έμεινε ανέπαφη από το έργο του Duchamp και που αφορά τον τόπο παρουσίασης του έργου τέχνης. Εκπληκτική επιτάχυνση, οι γενιές αλληλοδιαδέχονται η μια την άλλη όλο και πιο γρήγορα. Ένα έργο δεν μπορεί να γίνει μοντέρνο, παρά μόνο αφού υπάρξει προηγουμένως μετα-μοντέρνο»¹⁹. Όπως ακριβώς και στο χορό, ένα έργο δεν μπορεί να γίνει μοντέρνο, εάν δεν υπάρξει κατ' αρχήν μετα-μοντέρνο, αφού ο μοντερνισμός του χορού αντιστοιχεί στη δράση του προθέματος *μετα-*. «Με αυτή τη διευρυμένη έννοια, ο μετα-μοντερνισμός δεν είναι ο μοντερνισμός που βρίσκεται στο τέλος του, αλλά στη στιγμή της γέννησής του και η στιγμή αυτή είναι διαρκής»²⁰. Στο

¹⁷ Sally Banes, *ο.π.*, σελ. 15.

¹⁸ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, éd. Galilée, Paris, 1988, σελ. 28.

¹⁹ Jean-François Lyotard, *ο.π.*, σελ. 28.

²⁰ Jean-François Lyotard, *ο.π.*, σελ. 28.

χορό, η εισαγωγή του παραπλανητικού προθέματος *μετα-*, αντιστοιχεί στην έναρξη του μοντερνισμού και όχι στο τέλος του, και ο συντελεσμένος μέλλοντας που υπαινίσσεται δε συνιστά παρά ένα χρονικό παράδοξο, αφού τη στιγμή της εμφάνισής του, το *ήδη* του συντελεσμένου μέλλοντα εξαφανίζεται. Το *μετα-* του μετα-μοντέρνου χορού δεν προσδιορίζει μόνο μια απλή χρονική διαδοχή, μια νέα κατεύθυνση μετά την προηγούμενη· προσδιορίζει την ίδια «την ιδέα του μοντερνισμού, η οποία είναι στενά συνδεδεμένη με την αρχή της πιθανής και απαραίτητης ρήξης με την παράδοση και της εφαρμογής ενός τρόπου ζωής και σκέψης, απόλυτα νέου»²¹.

Ο πρώιμος μετα-μοντέρνος χορός, δηλώνει τη διαφωνία του προωθώντας με κάθε μέσο την άρνηση και τη ρήξη. Οι πρώτοι μετα-μοντέρνοι χορογράφοι – το κίνημα της Judson Church – η Yvonne Rainer, η Simone Forti και ο Steve Paxton στράφηκαν αρχικά ενάντια στον εξπρεσιονισμό του μοντέρνου χορού και έφεραν στο προσκήνιο το ίδιο το μέσο του χορού, την *καθαρή* κίνηση (*pure movement*), αμφισβητώντας το περιεχόμενο και τη λειτουργία της μεγάλης αφηγηματικής δομής. Κατήργησαν τους κανόνες του μοντέρνου χορού, υπονόμευσαν τις συμβάσεις του και τοποθέτησαν το χορό στη γραμμή της *avant-garde* του ριζοσπαστικού μοντερνισμού των άλλων τεχνών. «Τα έργα των πρώτων μετα-μοντέρνων χορογράφων δεν ήταν απλές αναλύσεις της φόρμας, αλλά μία επείγουσα αναθεώρηση του μέσου του χορού. Η φύση του, η ιστορία του, η λειτουργία του και οι δομές του αποτελούσαν τον πυρήνα της έρευνας του μετα-μοντέρνου χορού»²². Η διαπίστωση του Merce Cunningham, ότι η πρόθεση βρίσκεται στην ίδια την κίνηση²³, δε συνιστά παρά το σημείο όπου εντοπίζεται και η πρόθεση του μετα-μοντέρνου χορού: **η επαναφορά της κίνησης στην κίνηση**. «Η βάση της έκφρασης στην ανθρώπινη κίνηση βρίσκεται μέσα στο σώμα»²⁴. Η δράση του μετα-μοντέρνου χορού προωθεί τη διαρκή μετα-κίνηση. Η κίνηση μετα-κινείται προς τα πίσω, στις αρχικές της μορφές, στο βήμα και στη χειρονομία και επιστρέφει στη δική της πρόθεση. Ο μετα-μοντέρνος χορός επανέφερε την πρόθεση στην κίνηση και την ενεργοποίησε, διασφαλίζοντας την απώλεια της αποκλειστικής ερμηνείας, τη μη ερμηνεία, τον άπειρο δηλαδή πολλαπλασιασμό της σε διαφορετικές κατευθύνσεις τη στιγμή της κατάρτησής της. Ο μετα-μοντέρνος χορός «δε στοχεύει στο να διασφαλίσει το γεγονός, ότι το κοινό θα

²¹ Jean-Francois Lyotard, *ο.π.*, σελ 115.

²² Sally Banes, *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut, 1987, σελ.17.

²³ Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance: M. Cunningham in conversation with Jacqueline Lasschaeve*, Marion Boyars, New York-London, 1991, σελ. 106.

²⁴ Merce Cunningham, *Changes: Notes on Choreography*, edited by Frances Starr, Something Else Press, New York, 1968, σελ. 133.

συνθέσει τα στοιχεία ενός έργου για να πάρει ένα συγκεκριμένο μήνυμα, αλλά στοχεύει περισσότερο στο να παρουσιάσει μια ποικιλία εμπειριών – ακουστικών, οπτικών, κινητικών – τις οποίες ο θεατής είναι ελεύθερος να ερμηνεύσει, να επιλέξει, ή απλά να απορρίψει»²⁵. Η δομή της ερμητικά κλειστής ερμηνείας του μοντέρνου χορού ανοίγει προς όλες τις πιθανές εκδοχές της, τη στιγμή που ο μετα-μοντέρνος χορός την καταργεί στο πλαίσιο μιας ευρύτερης αισθητικής τάσης της δεκαετίας του 1960, όπως τη διατύπωσε το 1966 η Susan Sontag στο δοκίμιό της *Against Interpretation*. «Χρειαζόμαστε μια τέχνη – και μια κριτική – η οποία δε θα σημαίνει, αλλά θα διαφωτίζει και θ' ανοίξει το δρόμο για την εμπειρία. Αυτό που είναι τώρα σημαντικό, είναι να ανακτήσουμε τις αισθήσεις μας. Πρέπει να μάθουμε να βλέπουμε περισσότερο, να ακούμε περισσότερο, να νοιώθουμε περισσότερο. Ο στόχος μας δεν είναι να εντοπίσουμε το μέγιστο δυνατό ποσοστό περιεχομένου σε ένα έργο τέχνης, ούτε και να αποσπάσουμε από το έργο περισσότερο περιεχόμενο από αυτό που ήδη υπάρχει. Ο στόχος μας είναι να μειώσουμε το περιεχόμενο, έτσι ώστε να μπορούμε να δούμε το έργο καθ' αυτό... Η λειτουργία της κριτικής θα έπρεπε να συνίσταται στο να δείχνει πώς είναι αυτό που είναι, ακόμα και ότι είναι αυτό που είναι, παρά στο να δείχνει τί σημαίνει»²⁶. Ο μετα-μοντέρνος χορός μετατοπίζει το ενδιαφέρον από το περιεχόμενο στη δομή, δηλαδή στον τρόπο. Το «τί είναι;» μετατρέπεται σε «πώς είναι;».

Ο καταγωγικός τόπος της πρόθεσης και τα χαρακτηριστικά της κίνησης προσδιορίζουν κάθε φορά τον ορισμό του χορού. Ο μοντέρνος χορός τοποθέτησε την πρόθεση εκτός της κίνησης και προώθησε έναν ορισμό του χορού ερμητικά κλειστό και στατικό, αρνητικό σε οποιαδήποτε αλλαγή και νέα άφιξη. Η ερώτηση του μοντέρνου χορού «τί είναι χορός;» ενώ δεν είναι διατυπωμένη αρνητικά, εμπεριέχει ωστόσο την άρνηση· στο πλαίσιο του μοντερνισμού, δεν ορίζεται ως χορός η οποιαδήποτε κίνηση. Ο μετα-μοντέρνος χορός διαφώνησε με την επίμονη άρνηση του μοντερνισμού μεταστρέφοντας ειρωνικά την ερώτηση σε «τί δεν είναι χορός;». Και ενώ η διατύπωση είναι αρνητική, το συμφραζόμενο που προκύπτει είναι καταφατικό. Η άρνηση της ερώτησης είναι κατ' επίφασιν άρνηση· χορός είναι η κάθε κίνηση. Ο μετα-μοντέρνος χορός επανέφερε την πρόθεση στην κίνηση, επαναφέροντας ταυτόχρονα και τον ορισμό του χορού σε μια περισσότερο ευέλικτη, ανοιχτή προοπτική.

²⁵ Sally Banes, *ο.π.*, σελ. 6.

²⁶ Susan Sontag, "Against Interpretation", *Against Interpretation*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1966, σελ. 14.

Η πορεία του χορού στον 20^ο αιώνα δεν είναι, παρά η μετα-κίνηση της κίνησης και της πρόθεσής της προς διαφορετικές εκδοχές. Στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, λίγο πριν το μοντέρνο χορό, η Loie Fuller και η Isadora Duncan μίλησαν για πρώτη φορά για τη *φυσική* κίνηση (natural movement) εννοώντας χειρονομίες, οι οποίες μιμούνταν ή αναπαριστούσαν φόρμες της φύσης. Κατά τις δεκαετίες του 1920 και του '30, η Martha Graham και η Doris Humphrey αναζητούσαν *φυσικές* κινήσεις βασισμένες στην αναπνοή, καταλήγοντας σε χειρονομίες, οι οποίες αποτελούσαν την έκφραση ψυχολογικών και κοινωνικών αναφορών μέσω της έντασης του σώματος. Για τους μετα-μοντέρνους χορογράφους του 1960 και του '70 ο όρος *φυσική* κίνηση σημαίνει κάτι εντελώς διαφορετικό. Σημαίνει καθαρή κίνηση χωρίς θεματικούς ετεροκαθορισμούς, απαλλαγμένη από κάθε είδους θεατρικότητα, συναισθηματική συμπαραδήλωση, λογοτεχνική αναφορά, χρονική και μουσική επιρροή. Η κάθε κίνηση στην πιο απλή της μορφή εκτελείται την ώρα της παράστασης με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που θα συνέβαινε και κάθε μέρα. Η συνηθισμένη, καθημερινή κίνηση, κατ' επέκταση η κάθε κίνηση, εμπλέκεται στη θεατρική σύμβαση και την υπονομεύει, όπως ακριβώς υπονόμει και τον κλειστό ορισμό του μοντέρνου χορού. Αυτή η νέα έννοια της *πρόχειρης* δράσης που προκύπτει από την καθημερινή ζωή αντανάκλαται στον τρόπο με τον οποίο καλύπτονται τα πόδια, το βασικό εργαλείο του χορού²⁷: η χορεύτρια στη φωτογραφία του εξωφύλλου είναι η Yvonne Rainer· και φοράει αθλητικά παπούτσια, διότι η μούσα του μετα-μοντέρνου χορού φοράει κυρίως παπούτσια αθλητικά. «Εάν το μπαλέτο έντυνε τα πόδια με σατέν παπουτσάκια κρύβοντας την επιφάνεια του σώματος και την τεχνικά δουλεμένη δύναμή του πίσω από ένα κάλυμμα, το οποίο προωθούσε την απαλή και κομψή θηλυκότητα, και εάν ο μοντέρνος χορός αποκάλυψε με θράσος τα πόδια για να διασφαλίσει συμβολικά την επαφή τους με τη γη, η μούσα του μετα-μοντερνισμού φοράει αθλητικά, χωρίς να συμβολίζουν τίποτα, παρέχοντας την ταχύτητα και την ελαφρότητα των pointes, αλλά και άνεση επίσης, διατηρώντας μια εύλογη, ανθρώπινη απόσταση από τη γη, κρατώντας ταυτόχρονα τα πόδια σταθερά στο έδαφος»²⁸.

Η Τερψιχόρη φοράει και σήμερα αθλητικά, διότι ο *βαθμός μηδέν* του χορού εντοπίζεται εκεί, όπου γίνεται πλέον αντιληπτό, ότι η καθημερινή κίνηση είναι χορός και ότι **χορός είναι η κάθε κίνηση**: ο πυρήνας του μετα-μοντέρνου χορού δεν είναι, παρά ο χορός σήμερα.

²⁷ Sally Banes, ο.π., σελ.17.

²⁸ Sally Banes, ο.π., σελ.17.

movement never lies

η κίνηση δε λέει ποτέ ψέματα

Martha Graham, *Blood Memory* 1991



Martha Graham, *Lamentation* (1930)

(μετα-) Μοντέρνος Χορός

Ο μοντέρνος χορός προέκυψε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα μέσα από μια άρνηση. Ο μετα-μοντέρνος χορός δε συνιστά, παρά μια δεύτερη άρνηση, όταν πενήντα χρόνια μετά, η πρώτη κατέστη ανενεργή. Το συμφραζόμενο του μοντέρνου χορού, όπως διαμορφώθηκε λίγο πριν το τέλος του, αποτελεί το επιχείρημα της αναπόφευκτης άφιξης του προθέματος *μετα-*. Ο μοντέρνος χορός είναι η άρνηση της παράδοσης του ακαδημαϊκού μπαλέτου, η οποία διατυπώθηκε για πρώτη φορά από τη Loie Fuller, την Isadora Duncan και τη Ruth St. Denis και ενισχύθηκε αργότερα από τη Martha Graham και τη Doris Humphrey στην Αμερική, μια χώρα χωρίς ισχυρή κλασική παράδοση στο χορό.

Η Loie Fuller (1862-1928) αναζητώντας μια νέα μορφή κινητικής έκφρασης, διαμόρφωσε τη βάση του μοντέρνου χορού: απελευθέρωσε την κίνηση. «Τη στιγμή που προσπαθείς να δώσεις στο χορό τεχνικά στοιχεία, η φυσικότητα εξαφανίζεται...»²⁹ υποστηρίζει, και προωθεί αποφασιστικά τη ρήξη με το μπαλέτο. Η Fuller επινόησε ένα τύπο χορού βασισμένο στην οπτική ψευδαίσθηση, επιδιώκοντας να μιμηθεί και ν' αναπαραστήσει κινητικές φόρμες της φύσης. Χρησιμοποιώντας ειδικά σχεδιασμένα κοστούμια, πολύπλοκους φωτισμούς, καθρέφτες, κάτοπτρα, και σκηνικά αντικείμενα, μεταμορφωνόταν σε «κινούμενα αγάλματα φως και χρώματος»³⁰. Εστιάζοντας το ενδιαφέρον της στο οπτικό αποτέλεσμα, τοποθέτησε την έννοια της εικόνας στο επίκεντρο της χορογραφικής διαδικασίας. Τα έργα της δεν είχαν αφηγηματικό πυρήνα: «το κείμενο της παράστασης ήταν η σωματική δημιουργία μιας αντικειμενικής παρουσίας»³¹. Κριτήριο για την επιλογή της κίνησης αποτελούσε μόνο το οπτικό αποτέλεσμα. Η κίνηση, η οποία θα απέδιδε την επιθυμητή οπτική ψευδαίσθηση, ήταν η σωστή κίνηση³². Συχνά χρησιμοποιούσε μη εκπαιδευμένους χορευτές και διατηρούσε στα ομαδικά κομμάτια τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της προσωπικής κίνησης του καθενός, όσο και της δικής της. Στην ερώτηση «τί είναι χορός;» η Loie Fuller απαντούσε: «χορός είναι η κίνηση, και κίνηση είναι η έκφραση της αίσθησης, και αίσθηση είναι η αντίδραση που παράγεται στο ανθρώπινο σώμα από μια ιδέα ή εντύπωση του πνεύματος...Αγνοώντας τις

²⁹ Walter Sorell, *Dance in its time*, Columbia University Press, New York, 1986, σελ. 305.

³⁰ Sally Banes, *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut, 1987, σελ. 2.

³¹ Sally Banes, *ο.π.*, σελ. 2.

³² Sally Banes, *ο.π.*, σελ. 2.

συμβάσεις και ακολουθώντας απλώς τὸ ένστικτό μου, μπορώ να μεταφράσω αυτό που αισθάνομαι χωρίς καν να υποψιάζομαι, ότι κάτι τέτοιο μπορεί να γίνει ή ότι το κάνω»³³. Στις 5 Δεκεμβρίου 1892 η Loie Fuller παρουσίασε στο Παρίσι μεταξύ άλλων, και το έργο της, *Butterfly*: «αυτή τη νύχτα στο Παρίσι, θα μπορούσε – ίσως λίγο ακραία – να ισχυριστεί κανείς, ότι γεννήθηκε ο χορός του 20^{ου} αιώνα»³⁴.

Αν η Loie Fuller υπέγραψε την αρχή της διαφωνίας με την κλασική παράδοση, η Isadora Duncan (1878-1927) δημιούργησε με τη δράση της τις προϋποθέσεις για το μοντερνισμό του χορού: «η ιδέα για μια γλώσσα της κίνησης, η ένταξη της κίνησης σ' ένα ευρύτερο καλλιτεχνικό σχέδιο, η απελευθέρωση από συμβατικούς κώδικες, οι οποίοι περιορίζουν το σώμα και οι οποίοι δεν εντοπίζονται μόνο στις ήδη υπάρχουσες χορευτικές φόρμες, αλλά και γενικότερα μέσα στην κοινωνία»³⁵. Η Isadora Duncan παρατηρώντας την κίνηση στη φύση – την κίνηση των κυμάτων, των δέντρων, την αλλαγή των εποχών – διαμόρφωσε μια *φυσική* κίνηση έξω από το κανονιστικό πλαίσιο του μπαλέτου και τις περιοριστικές του συμβάσεις. Εντόπισε ως «κέντρο της ανθρώπινης κίνησης και των συναισθημάτων το ηλιακό πλέγμα, μια αρχή, η οποία υπαγόρευε τη χρήση ολόκληρου του σώματος στο χορό από το κέντρο προς τα έξω, σε αντίθεση με την περιφερειακή ανάπτυξη της κίνησης του μπαλέτου»³⁶. Η πρωταρχική πραγματικότητα για τη Duncan εντοπίζεται μέσα στο σώμα, το οποίο αποτελεί την πηγή της γνώσης και των συναισθημάτων. Η κίνησή της εμπνέεται από την παρατήρηση των κινήσεων της φύσης κι από τις παραστάσεις των αρχαίων ελληνικών αγγείων. Δημιουργούσε μικρά χορευτικά κομμάτια, κυρίως solo, με επαναλαμβανόμενες δομές και πολύ απλές κινήσεις, τα οποία ήταν η έκφραση βαθύτερων προσωπικών συναισθημάτων και χρησιμοποίησε για πρώτη φορά μουσικές συνθέσεις διάσημων δημιουργών όπως ο Beethoven, ο Schubert και ο Chopin. Ο θεματική πρόθεση αποδίδεται από τη Duncan αποκλειστικά στον ίδιο το δημιουργό, του οποίου τα έργα αποτελούν υποκειμενικές-προσωπικές συναισθηματικές καταθέσεις. Η Duncan χόρευε με γυμνά πόδια, φορώντας κοστούμια εμπνευσμένα από την αρχαία Ελλάδα. Οι pointes, το κατ'εξοχήν σύμβολο του μπαλέτου, ήταν το πρώτο στοιχείο του άκαμπτου ακαδημαϊκού

³³ J. M. Brown, N. Mindlin, C. H. Woodford (επιμ.), *The Vision of Modern Dance*, Dance Books Ltd, London, 1998, σελ. 18.

³⁴ N. Reynolds-M. McCormick, *No Fixed Points, Dance in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven and London, 2003, σελ. 5.

³⁵ Isabelle Ginot-Marcelle Michel, *La danse au XXe siècle*, LAROUSSE/VUEF, éd. Paris, 2002, σελ. 143.

³⁶ Sally Banes, *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut, 1987, σελ. 2.

κλασικισμού που εισέπραξε την αντίδρασή της. Μια αντίδραση, η οποία δε στόχευε στην πρόκληση μέσω της έκθεσης του σχεδόν γυμνού, για τις αντιλήψεις της εποχής, σώματος, αλλά στην απελευθέρωση της σκέψης και στην επαναφορά της κίνησης σε μια πιο απλή, αρχετυπική, καθαρή, μορφή. «Αφιέρωσα τη ζωή μου στην αναβίωση της χαμένης τέχνης του χορού»³⁷, δήλωσε το 1908 η Isadora Duncan και εγγυήθηκε με τη δράση της το πέρασμα στο μοντέρνο χορό του 20^{ου} αιώνα.

Η Ruth St. Denis (1877-1968), σε μεγάλη απόσταση από το ακαδημαϊκό μπαλέτο, διαμόρφωσε ένα είδος χορού εμπνευσμένο από τις παραδόσεις και τη φιλοσοφία της Ανατολής. Τα έργα της αποτελούσαν τελετουργικές, μυστικιστικές εμπειρίες, αποτέλεσμα του προσωπικού τρόπου, με τον οποίο ερμήνευσε τη θρησκευτική, χορευτική παράδοση της Ανατολής. «Η σοβαρότητα της πνευματικής της προσπάθειας μετέτρεψε τον εξωτισμό σε υψηλή τέχνη»³⁸. Η Ruth St. Denis, παρακάμπτοντας το μπαλέτο, προσέφερε μια εναλλακτική προσέγγιση της κίνησης, τη στιγμή που το απόμακρο και το διαφορετικό, ο εξωτισμός της Ανατολής, είχαν αρχίσει να γοητεύουν τη Δύση και να παρέχουν νέους δρόμους διαφυγής. Αν ο Paul Gauguin κατέφυγε στην Ταϊτή, η Ruth St. Denis μετέφερε την Ανατολή στη Δύση, στο κέντρο του ανθρώπου, στο σώμα του. «Βλέπω το χορό ως μέσο επικοινωνίας ανάμεσα στις ψυχές, ικανό να εκφράζει ό,τι είναι πολύ βαθύ και λεπτό για να εκφραστεί με τις λέξεις. Ο χορός είναι κίνηση, είναι ζωή, ομορφιά, έρωτας και γι' αυτό είναι δύναμη. Το να χορεύει κανείς σημαίνει να ζει μια ζωή με τη λεπτότερη και υψηλότερη δόνηση, μια ζωή αρμονική, εξαγνισμένη, ελεγχόμενη. Το να χορεύει κανείς σημαίνει να αισθάνεται τον εαυτό του ως μέρος του κόσμου. Η λέξη *χορευτής* θα πρέπει να σημαίνει αυτόν που εκφράζει με σωματική κίνηση τη χαρά και τη δύναμη της ύπαρξής του. Στρέφουμε το βλέμμα μας προς τα μέσα μαθαίνοντας να αναζητάμε εκεί τη θεϊκή πηγή του χορού. Η δύναμη του χορού θα ελευθερώσει την ψυχή, που είναι ακόμα θαμμένη κάτω από το βάρος του τεχνητού κόσμου, τον οποίο δημιουργήσαμε για τον εαυτό μας και στον οποίο δεν υπάρχει πια χώρος για να αναστοχαστούμε, ούτε χώρος για να κινηθούμε... Το Αιώνιο Τώρα του χορού περιέχει το παρελθόν και το μέλλον. Για ν' αποκτήσει κανείς σε κάποιο βαθμό την εμπειρία του χώρου, του φωτός και της μουσικής, προϋποτίθεται η αληθινή θυσία. Ας αφήσουμε τον εαυτό μας να βιώσει περισσότερη ομορφιά και αρμονική δράση. Αυτός είναι ο σκοπός του χορού... Το χορό ως εμπειρία ζωής δεν πρέπει να θεωρεί κανείς, ότι τον μαθαίνει κοπιάζοντας και κατακτώντας την εξωτερική φόρμα, ότι μπορεί να

³⁷ N. Reynolds-M. McCormick, *No Fixed Points, Dance in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven and London, 2003, σελ. 5 και Winthrop Palmer, *Theatrical Dancing in America*, South Brunswick, N. J., 1978, σελ. 25.

³⁸ Sally Banes, *ο.π.*, σελ. 3.

τον μιμηθεί. Ο χορός είναι οι φυσιολογικές ρυθμικές κινήσεις του σώματος, οι οποίες έχουν καταπιεστεί και παραμορφωθεί»³⁹. Το 1915 η Ruth St. Denis με το σύζυγό της Ted Shawn ίδρυσαν στην Καλιφόρνια το Denishawn, το πρώτο σχολείο σύγχρονου χορού. Το εκπαιδευτικό πρόγραμμα του Denishawn συνίστατο σε μια «εκλεκτική ανάμιξη βασικής τεχνικής του μπαλέτου, ασκήσεων του συστήματος Delsarte⁴⁰, ινδικών, κινέζικων, ιαπωνικών τεχνικών χορού καθώς επίσης και των *μουσικών απεικονίσεων*⁴¹ της Ruth St. Denis»⁴². Η ιδιαιτερότητα της δράσης του Denishawn αποδεικνύεται καθοριστική: παρείχε στην επόμενη γενιά των χορογράφων του μοντέρνου χορού συστηματική εκπαίδευση σε ένα ευρύ πεδίο τεχνικών, παρείχε τη δυνατότητα επαγγελματικής σκηνικής εμπειρίας μέσω των συνεχών παραστάσεων και διαμόρφωσε μια αισθητική, εξωτική και υπερβολική, ενάντια στην οποία επαναστάτησαν οι μαθητές του στα τέλη της δεκαετίας 1920. Το Denishawn προωθεί τη χορευτική εκπαίδευση παρέχοντας στο τέλος την πλατφόρμα για τη μετάβαση στον πυρήνα του μοντέρνου χορού, όταν η αισθητική του εκλαμβάνεται πλέον από την επόμενη γενιά ως υπερβολικά τεχνητή, επιφανειακή και διακοσμητική – «μια βιτρίνα προσωπικής δεξιοτεχνίας παρά ένας τρόπος σοβαρής έκφρασης»⁴³.

Η Martha Graham (1894-1991) και η Doris Humphrey (1895-1958) απομακρύνθηκαν από την αισθητική του Denishawn και προσέγγισαν την κινητική φόρμα, την τεχνική και το περιεχόμενο μ' έναν τρόπο περισσότερο φορμαλιστικό και

³⁹ J. M. Brown, N. Mindlin, C. H. Woodford (επιμ.), *The Vision of Modern Dance*, Dance Books Ltd, London, 1998, σελ. 22-24.

⁴⁰ Ο Francois Delsarte (1811-1871) υπήρξε ο πρώτος θεωρητικός της κίνησης και του μοντέρνου χορού. Αρχικά ήταν τραγουδιστής, οι φωνητικές δυσκολίες όμως που αντιμετώπισε στη συνέχεια και η απώλεια της φωνής του στο τέλος, τον οδήγησαν στη συστηματική έρευνα των σχέσεων χειρονομίας-φωνής. Μελέτησε την καθημερινή κινητική συμπεριφορά των ανθρώπων στο δρόμο, των ασθενών σε ψυχιατρικά ιδρύματα, παρακολούθησε μαθήματα ανατομίας και παρευρέθηκε σε νεκροτομές. Διαμόρφωσε και δίδαξε μια θεωρία στην οποία κωδικοποίησε τις σχέσεις κίνησης-συναίσθηματος. Το σύστημά του αποτελείται από τρεις ενότητες, τη στατική, τη δυναμική και τη σημειωτική και περιλαμβάνει στοιχεία της διδασκαλία του Αγίου Αυγουστίνου, της σκέψης του μεσαιωνικού σχολαστικισμού και του νεοπλατωνισμού. Εντάσσεται στη χριστιανική παράδοση της Αγίας Τριάδας, και αναζητά μια φωνή, η οποία θα επανασυνδέσει τον άνθρωπο με το Δημιουργό του μέσα από μια διαδικασία συνεχών αλληλεπιδράσεων με αφετηρία την κεντρική ενότητα, την τριαδικότητα. Προσδιόρισε ταυτόχρονα τρεις διαφορετικές γλώσσες: τη συναισθηματική γλώσσα, της οποίας το μέσο έκφρασης είναι η φωνή, την ελλειπτική γλώσσα, η οποία εκφράζεται με τη χειρονομία και τη φιλοσοφική γλώσσα, η οποία μεταφράζεται με τον αρθρωμένο λόγο.

⁴¹ Οι *μουσικές απεικονίσεις* (music visualizations) της Ruth St. Denis ήταν χορογραφίες βασισμένες στη δομή μουσικών συνθέσεων. Αντανακλούσαν τη ύφος της μουσικής και αντέγραφαν τον τρόπο της σύνθεσης των μουσικών φράσεων.

⁴² Sally Banes, *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut, 1987, σελ. 3.

⁴³ Sally Banes, *ο.π.*, σελ. 3.

παραστατικό⁴⁴. Η Graham παρότρυνε τους δημιουργούς της γενιάς της να αντλήσουν το περιεχόμενο των έργων τους από τη σύγχρονη ζωή της αμερικανικής κοινωνίας και να επιστρέψουν από τους μακρινούς προορισμούς της Ανατολής στην κουλτούρα της Δύσης και την επικαιρότητά της. Επανέφερε την πρόθεση της κίνησης στον άνθρωπο και τη δική του εσωτερική πραγματικότητα. «Ακόμα κι όταν οι ηρωίδες των έργων της ήταν μυθολογικές, ήταν ηρωίδες του εικοστού αιώνα»⁴⁵. Η Graham, επηρεασμένη από τις θεωρίες του Carl Jung, συνέθεσε το μεγαλύτερο μέρος του έργου της υπό μια προσέγγιση ψυχαναλυτική. Η ιδέα του συλλογικού ασυνειδήτου της παρείχε διπλή διαφυγή: κατ' αρχήν ως μια έγκυρη επεξήγηση και ανάλυση της δικής της προσωπικής κινητικής εμπειρίας, η οποία λειτουργούσε υπό τους νόμους των παρορμήσεων και της επιθυμίας και στη συνέχεια ως ένας τρόπος για να υποστηρίξει την άποψή της, ότι ο χορός οφείλει να προωθήσει την ενεργοποίηση και την ανάδυση των αναμνήσεων. «Η κίνηση δε λέει ποτέ ψέματα. Είναι το βαρόμετρο της ψυχής και δείχνει τον καιρό της σ' αυτόν που είναι ικανός να τον δει. Αυτό θα μπορούσε να ονομαστεί ο νόμος της ζωής του χορευτή... Αισθάνομαι ότι η ουσία του χορού είναι η έκφραση του ανθρώπου – το τοπίο της ψυχής του. Ελπίζω, ότι το κάθε έργο που κάνω, αποκαλύπτει κάτι από τον εαυτό μου ή κάποιο θαυμάσιο πράγμα, το οποίο μπορεί να είναι ένα ανθρώπινο πλάσμα. Είναι το άγνωστο – είτε πρόκειται για τους μύθους και τους θρύλους, είτε για τις τελετουργίες, αυτό που μας δίνει τις αναμνήσεις μας. Είναι ο εσωτερικός παλμός της ζωής, η απόλυτη επιθυμία»⁴⁶.

Η Doris Humphrey σε αντίθεση με τη Martha Graham αναζήτησε ένα είδος καθαρής κίνησης, εκτός του πλαισίου της προσωπικής εσωτερικής της δομής, σε σχέση με τη χρήση της βαρύτητας και τους νόμους που διέπουν τη φύση και το σύμπαν. Ανέλυσε την αρχιτεκτονική των δομών της φύσης και χρησιμοποίησε τη βαρύτητα ως αφετηρία για την παραγωγή κινητικού υλικού. «Στην αντίσταση κατά της βαρύτητας βρίσκονται τα σπέρματα του χορού. Η συγκίνηση και το δράμα προκύπτουν από την πρόκληση της βαρύτητας κατά τη στιγμή της αιώρησης, οπότε το σώμα ελευθερώνεται από τους φυσικούς περιορισμούς»⁴⁷. Τόσο η Graham όσο και η Humphrey εκμεταλλεύτηκαν τη βαρύτητα, υπονομεύοντας τη βασική επιδίωξη και συγχρόνως αυταπάτη του μπαλέτου: την κατάργησή της. Αν το μπαλέτο υπήρξε

⁴⁴ Sally Banes, *ο.π.*, σελ. 3.

⁴⁵ Jill Johnston, "The New American Modern Dance", *The New American Arts*, edited by Richard Kostelanetz, Collier Books, New York, 1967, σελ. 166.

⁴⁶ Martha Graham, "I am a dancer", *The Routledge Dance Studies Reader*, edited by Alexandra Carter, Routledge, London and New York, 1998, σελ. 66-67.

⁴⁷ Agnes de Mille, *Martha, the life and work of Martha Graham*, Vintage Books, USA, 1992, σελ. 78.

η προσπάθεια της απαλλαγής του σώματος από τη βαρύτητα με σκοπό την αιώρησή του, ο μοντέρνος χορός δεν είναι, παρά η επαναφορά της δύναμης του βάρους στο σώμα, η επαναφορά του σώματος στη γη. Και η Graham και η Humphrey προχώρησαν στην αφαίρεση ή την παραμόρφωση του φυσικού κύκλου της αναπνοής πάνω στον οποίο δημιούργησαν πολύπλοκες υπερ-δομές κινητικού λεξιλογίου και συντακτικού⁴⁸. Η Graham διαμόρφωσε την τεχνική της με βάση τη σύσπαση (contraction) και τη χαλάρωση (release) που προκαλούν στο σώμα η εκπνοή και η εισπνοή αντίστοιχα και τοποθέτησε το κέντρο της κίνησης στη λεκάνη. «Το σώμα μπορεί να κάνει δύο πράγματα, να εισπνεύσει και να εκπνεύσει, και σ' αυτό εμπλέκεται όλο το σώμα και ειδικά η λεκάνη και τα σπλάχνα»⁴⁹. Η Humphrey χρησιμοποίησε της αναπνοή και τη βαρύτητα για να απομακρύνει το σώμα από δύο πιθανούς κινητικούς και συμβολικούς θανάτους, υπονοώντας τις δύο στατικές θέσεις του σώματος, την κάθετη-όρθια θέση και την οριζόντια. Με την πτώση (fall) και την επαναφορά (recovery) δημιούργησε ένα ασύμμετρο τόξο, ο συμβολικός θρίαμβος του ανθρώπου επί της αδράνειας και της ακινησίας. Επεδίωκε τον κινητικό κίνδυνο της συνεχούς πτώσης και επαναφοράς στην ισορροπία και στον άξονα, διαμορφώνοντας κινητικούς συνδυασμούς, οι οποίοι αντιστοιχούσαν μεταφορικά στην αβεβαιότητα και την πολυπλοκότητα της σύγχρονης ζωής⁵⁰. Η Humphrey εστίαζε το ενδιαφέρον της στη δομή και τη σύνθεσή της, στο σχεδιασμό ενός κομματιού και στην αποδόμηση των συστατικών του στοιχείων, προκειμένου ο συνδυασμός τους να έχει ως αποτέλεσμα την ασυμμετρία. Για τη Humphrey, το μεγαλύτερο λάθος ενός δημιουργού ήταν η συμμετρία. «Η συμμετρία είναι νεκρή. Ο συμμετρικός σχεδιασμός προκαλεί τη στασιμότητα, την ηρεμία, μια κατάσταση χωρίς ενέργεια, η συνθήκη δηλαδή πριν αρχίσουν να επιδρούν η θέληση και η επιθυμία ή η συνθήκη, αμέσως μετά την υποχώρησή τους»⁵¹. Τόσο η Doris Humphrey όσο και η Martha Graham διαμόρφωσαν και κωδικοποίησαν ένα συγκεκριμένο κινητικό λεξιλόγιο, βασισμένο κυρίως στις προσωπικές τους σωματικές τεχνικές και εκφραστικές δυνατότητες. Ένα κινησιολόγιο καθαρά προσωπικό, στο οποίο η κάθε ιδέα, η κάθε αντίληψη είχε τη φόρμα της και την κινητική της απόδοση. Ειδικά στην περίπτωση της Graham δημιουργήθηκε ένα αυστηρά συγκεκριμένο κινητικό λεξιλόγιο: ο συνδυασμός της ρυθμικής δομής με τις συμβολικές, δραματικές και ψυχαναλυτικές συνδηλώσεις των θεματικών αναφορών των έργων της και με την

⁴⁸ Sally Banes, *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut, 1987, σελ. 4.

⁴⁹ Agnes de Mille, *ο.π.*, σελ. 99.

⁵⁰ Sally Banes, *ο.π.*, σελ. 4.

⁵¹ Doris Humphrey, *The Art of Making Dances*, Grove Press, New York, 1959, σελ. 159.

κινητική έκφραση της κάθε ψυχικής διάθεσης κατέληξαν σε ένα κωδικοποιημένο, τυποποιημένο σύστημα, μια γραμματική της τεχνικής Graham.

Ο μοντέρνος χορός κινήθηκε στη γραμμή της καθαρά προσωπικής έκφρασης των δημιουργών του. Προέκυψε από τις προσωπικές αναζητήσεις του καθενός σχετικά με την κίνηση, τη φόρμα της, την πρόθεσή της και τη λειτουργία της και κατέληξε στην τυποποίηση συγκεκριμένων κινητικών τεχνικών, οι οποίες βασίζονται στα ιδιαίτερα σωματικά χαρακτηριστικά των δημιουργών τους. Δεν ήταν, παρά η έκφραση σε απόλυτο βαθμό του σωματικού, ψυχικού και πνευματικού υποκειμενισμού γι' αυτό και «κάθε μικρή αλλαγή στην τεχνική ή τη θεωρία από το δάσκαλο στο μαθητή, δεν αποτελούσε περαιτέρω βελτίωση του συστήματος, αλλά περαιτέρω εξέγερση. Η ιστορία του μοντέρνου χορού είναι επιταχυνόμενα και απότομα κυκλική: επανάσταση και θεσμός, επανάσταση και θεσμός. Οι επιλογές για κάθε γενιά ήταν είτε να εισέλθουν στη νέα ακαδημία (αλλά αναπόφευκτα, εισερχόμενοι, να νοθεύσουν και να υπονομεύσουν το σύστημά της) είτε να δημιουργήσουν ένα νέο θεσμό. Σε αυτό το σύστημα, η υπεροχή του χορογράφου έναντι του χορευτή είναι προφανής»⁵². Ο μοντέρνος χορός παρουσίαζε λίγο πριν το τέλος του το βασικό χαρακτηριστικό του μπαλέτου: ακαδημαϊσμός. Έντονο κανονιστικό πλαίσιο, αυστηρή ιεραρχία στις ομάδες, καθορισμένη τεχνική εκπαίδευση, κωδικοποιημένο και τυποποιημένο κινησιολόγιο, συγκεκριμένες θεματικές αναφορές, ελάχιστα περιθώρια προσωπικής έκφρασης για το χορευτή. Η αντίδραση της αρχής του μοντερνισμού, αντιστοιχεί με την απόλυτη συναίνεση στο τέλος του. Ένα καταφατικό πλαίσιο με ασφαλείς και ελεγχόμενες συμβάσεις. Η αρχική άρνηση του ακαδημαϊσμού προώθησε τελικά έναν ισχυρότερο ακαδημαϊσμό: «ο μοντέρνος χορός θεσμοποιήθηκε και εξελίχθηκε προς μία φόρμα ερμητικά κλειστής τέχνης μόνο για την ιντελιγκέντσια, αποκομμένη από το ευρύ κοινό ακόμα περισσότερο κι απ' το μπαλέτο»⁵³. Το επιχείρημα μέσα από το οποίο προέκυψε ο μοντέρνος χορός, αποτελεί και το επιχείρημα για την υποχώρησή του. Ο συμπαγής ορισμός του δεν παρείχε πλέον περιθώρια διαφυγής και οι πιθανότητες μετα-κίνησης προς έναν περισσότερο ελαστικό και ανοιχτό ορισμό του χορού περιορίστηκαν στο ελάχιστο. Αν ο μοντέρνος χορός προέκυψε προβάλλοντας την έντονη κινητικότητα του στη στασιμότητα του ακαδημαϊσμού του μπαλέτου, άγγιξε λίγο πριν το τέλος του την αδράνεια και την ακινησία. Ένα νέο συμφραζόμενο άρνησης διαμορφώθηκε, μέσα από το οποίο εξήλθε στη συνέχεια το πρόθεμα *μετα-*. Ο μοντέρνος χορός, μια

⁵² Sally Banes, *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut, 1987, σελ. 5.

⁵³ Sally Banes, *ο.π.*, σελ. 16.

στιγμή πριν την υποχώρησή του, δεν αποδείχθηκε αρκετά ευέλικτος ώστε να απορροφήσει και να ενσωματώσει την αλλαγή. Τη στιγμή που ο μοντερνισμός προσπάθησε να ανακόψει την πορεία της, η αλλαγή, που βρισκόταν ήδη σε κίνηση, άλλαξε κατεύθυνση, συναντήθηκε με τον Merce Cunningham και λίγο αργότερα εντόπισε το πρόθεμα *μετα-*.

*to obtain the value of a sound, a movement,
measure from zero (pay attention to what it is, just as it is)*

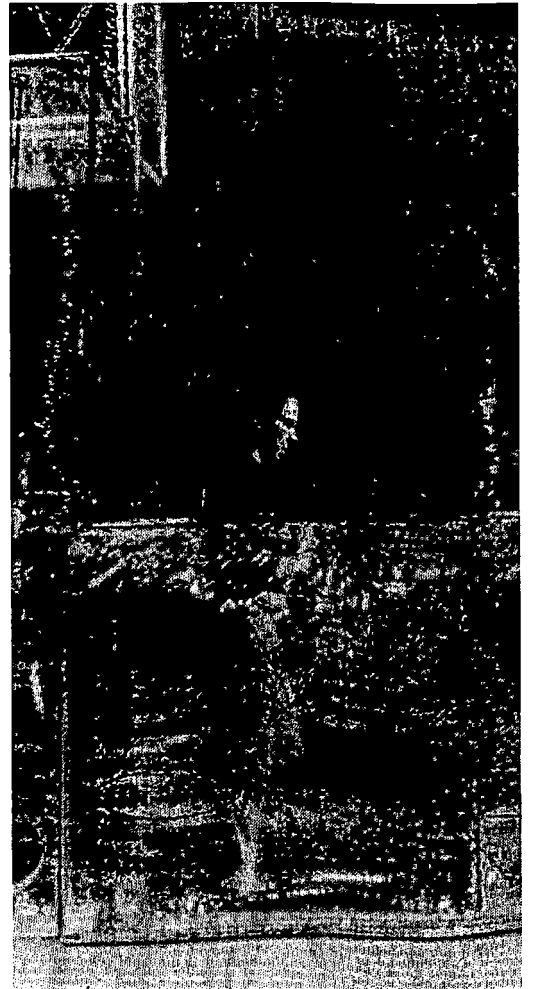
*για ν' αποκτήσεις την αξία ενός ήχου, μιας κίνησης,
μέτρα από το μηδέν(εστίασε σ' αυτό που είναι, όπως ακριβώς είναι)*

john cage 1957

*I always felt that movement itself is expressive,
beyond intention*

*πάντα ένιωθα, ότι η ίδια η κίνηση είναι εκφραστική,
πέρα από κάθε πρόθεση*

merce cunningham 1952



Merce Cunningham, Walkaround Time (1968)

John Cage – Merce Cunningham

«Ο Merce Cunningham (1919-) είναι μια φιγούρα στο όριο, ανάμεσα στο μοντέρνο και το μετα-μοντέρνο χορό»⁵⁴. Εγγυήθηκε με τη δράση του την αλλαγή και δημιούργησε τις προϋποθέσεις για τη μετάβαση. Τη στιγμή που ο μοντέρνος χορός αποκλείει κάθε περιθώριο για πειραματισμό, ο Cunningham αρχίζει να μετα-κινείται αναζητώντας νέες πιθανότητες. Το 1945 αποχωρεί από την ομάδα της Martha Graham, στην οποία χόρευε ως σολίστας από το 1939 και απομακρύνεται από τη δραματική και αφηγηματική της αισθητική. Ο John Cage (1912-1992) έχει ήδη προωθήσει τη διάνοιξη του ορισμού της μουσικής προτείνοντας την ιδέα της ταύτισης της μουσικής με κάθε ήχο. Την ίδια στιγμή ο Cunningham διαπιστώνει, ότι η κάθε κίνηση μπορεί να είναι χορός και αυτομάτως εισέρχεται στον ήδη προωθημένο ριζοσπαστικό μοντερνισμό των άλλων τεχνών.

Ο Merce Cunningham γνώρισε το John Cage το 1942 και η συνάντησή τους δεν ήταν, παρά η βασικότερη προϋπόθεση για τη ριζική αλλαγή του ορισμού του χορού. «Η συνεργασία τους, υπό τη συνθήκη ανοιχτών παρεμβάσεων, αποτέλεσε τον ακρογωνιαίο λίθο του μετα-μοντέρνου χορού»⁵⁵. Οι θεωρίες του Cage για τη μουσική και τη σύνθεση κρύβουν τις απαντήσεις, για τις ερωτήσεις που είχε μόλις απευθύνει ο Cunningham στο πλαίσιο του μοντερνισμού. Στην ουσία, ο πυρήνας του μετα-μοντέρνου χορού εντοπίζεται στον ανοιχτό ορισμό του Cage για τη μουσική: όπως ακριβώς ο Cage ανακάλυψε τη μουσική στους καθημερινούς ήχους του περιβάλλοντός του, έτσι και ο Cunningham πρότεινε, ότι η στάση, το περπάτημα και ένα ολόκληρο πεδίο φυσικών κινητικών δυνατοτήτων θα μπορούσαν να εκληφθούν ως χορός. «Μου φάνηκε, ότι οι χορευτές θα μπορούσαν να εκτελέσουν συνηθισμένες κινήσεις που πραγματοποιούσαν καθημερινά. Οι κινήσεις αυτές ήταν αποδεκτές ως κινήσεις στην καθημερινή ζωή, γιατί όχι και πάνω στη σκηνή;»⁵⁶ Ο Cunningham αντικαθιστώντας στις θεωρίες του Cage τη λέξη «ήχος» με τη λέξη «κίνηση» διαμόρφωσε μια νέα θεωρία για το χορό.

Ο John Cage, μαθητής του Arnold Schoenberg, διατύπωσε το 1937 τις απόψεις του για τη μουσική με ένα μανιφέστο υπό τον τίτλο *The Future of Music (To*

⁵⁴ Sally Banes, *ο.π.*, σελ. 16.

⁵⁵ N. Reynolds-M. McCormick, *No Fixed Points, Dance in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven and London, 2003, σελ. 355.

⁵⁶ Rose Lee Goldberg, *Performance Art, From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London, 2001, σελ. 124.

Μέλλον της Μουσικής). Η βασική ιδέα του Cage απορρέει από το γεγονός, ότι «όπου κι αν βρισκόμαστε, αυτό που ακούμε είναι κυρίως θόρυβος...Είτε πρόκειται για τον ήχο ενός φορτηγού που τρέχει με 50 χιλιόμετρα την ώρα, είτε για τη βροχή, είτε για το στατικό ηλεκτρισμό ανάμεσα σε δύο ραδιοφωνικούς σταθμούς, βρίσκουμε το θόρυβο συναρπαστικό»⁵⁷. Η πρόθεση του Cage ήταν να αιχμαλωτίσει και να ελέγξει αυτούς τους ήχους για να τους χρησιμοποιήσει στη συνέχεια, όχι ως απλές ηχητικές επενδύσεις, αλλά ως βασικό υλικό στη δημιουργία μουσικών συνθέσεων. Η *βιβλιοθήκη των ήχων* του συμπεριλάμβανε επίσης ηχητικά εφέ από κινηματογραφικές ταινίες, τα οποία θα τον διευκόλυναν να «συνθέσει και να εκτελέσει παραδείγματα χάριν ένα κουαρτέτο για αναμμένη μηχανή, άνεμο, χτύπο καρδιάς και κατολίσθηση»⁵⁸. Υποστήριζε ότι η μουσική είναι δυνατόν να προκύψει από οτιδήποτε «πάνω στο οποίο μπορούμε να απλώσουμε τα χέρια μας»⁵⁹. Οι άνθρωποι το ονομάζουν θόρυβο – Αυτός το αποκαλεί μουσική, ήταν το 1942 ο τίτλος ενός άρθρου του κριτικού μουσικής της εφημερίδας *Chicago Daily News*, ενδεικτικός της άποψης του Cage για τον ορισμό της μουσικής, αλλά και των αντιδράσεων του κοινού σ' αυτή τη ριζικά νέα προσέγγιση του ήχου.

Ο Cage, βαθιά επηρεασμένος από τη βουδιστική φιλοσοφία του Zen και τη θεωρία του κινέζου φιλοσόφου Huang-po για την έννοια της μη-αξιολόγησης, προσπάθησε να μειώσει στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό όλα τα στοιχεία που θα μπορούσαν να ετεροκατευθύνουν τη διαδικασία της σύνθεσης ξεκινώντας από τον προσωπικό-εσωτερικό υποβολέα του ίδιου του δημιουργού και καταλήγοντας στο οποιοδήποτε δυνητικό στοιχείο επιρροής. Η θεωρία του Zen για το κενό, τον διευρυμένο χώρο, τη σιωπή και την απουσία σκέψης, η ιδέα της διαφυγής από τη λογική συνειρμική διαδοχή, αποτέλεσαν για τον Cage την πλατφόρμα για «την απόδραση του δημιουργού από τον δικό του τρόπο»⁶⁰. Ο Cage συμφωνεί με τον Nietzsche: «δεν υπάρχει στη ροή της καθημερινότητας τίποτα, το οποίο να μας αποτρέψει από το να εκλαμβάνουμε το περιβάλλον μας και τις μεταστροφές της ζωής ως διαδικασίες παραγωγής αισθητικής... το μόνο ίσως συγκεκριμένο νόημα που μπορεί να έχει η ζωή»⁶¹. Ιδανικά, σ' αυτή την ανάμιξη της τέχνης με τη φύση, όλα στο σύμπαν θα μπορούσαν να εκληφθούν ως τέχνη: οι άνθρωποι θα μπορούσαν να ζουν σε μια κατάσταση συνεχούς έμπνευσης, όντας απλά και μόνο γνώστες αυτής της

⁵⁷ Rose Lee Goldberg, *ο.π.*, σελ. 123.

⁵⁸ Rose Lee Goldberg, *ο.π.*, σελ. 123.

⁵⁹ Rose Lee Goldberg, *ο.π.*, σελ. 123.

⁶⁰ N. Reynolds-M. McCormick, *ο.π.*, σελ. 356.

⁶¹ N. Reynolds-M. McCormick, *ο.π.*, σελ. 356.

πιθανότητας⁶². Ο Cage εντόπισε την πρόθεση στη μονάδα της μουσικής, στον πυρήνα του κάθε ήχου. Προσπαθώντας να εκμηδενίσει τον κίνδυνο του προθεσιακού ετεροπροσδιορισμού, έλυσε το πρόβλημα της σύνθεσης χρησιμοποιώντας τις μεθόδους του τυχαίου από το *I – Ching*. Το αρχαίο κινέζικο κείμενο του *I – Ching*, (*Βιβλίο των Αλλαγών*) πρότεινε την εισαγωγή της έννοιας του τυχαίου και την εφαρμογή ανάλογων διαδικασιών με τη ρήψη νομισμάτων για την επεξήγηση των γεγονότων του παρόντος και περιελάμβανε χάρτες και συνδυασμούς διαγραμμάτων για τον προσδιορισμό του μέλλοντος. Η ιδέα του τυχαίου ήταν για τον Cage ο ιδανικότερος τρόπος για την απαλλαγή της σύνθεσης από εξωτερικές προθέσεις: «Ο υψηλότερος σκοπός, είναι η απουσία σκοπού. Αυτό φέρνει το δημιουργό σε συμφωνία με τη φύση και τον τρόπο της λειτουργίας της. Η πορεία στον πυρήνα της μουσικής, οδηγεί στην αυτογνωσία μέσω της αυτο-κατάργησης... Η ευθύνη του καλλιτέχνη συνίσταται στη βελτίωση της δουλειάς του, έτσι ώστε να γίνει ελκυστικά μη-ενδιαφέρουσα»⁶³. Ο Cage επέμεινε στη σύνθεση *μη-προκαθορισμένων έργων*. «Ένα μη-προκαθορισμένο έργο, ακόμα κι αν ακούγεται σαν απόλυτα καθορισμένο, έχει δημιουργηθεί στην ουσία χωρίς καμία πρόθεση, έτσι ώστε, σε αντίθεση με τη μουσική του αποτελέσματος, αν εκτελεστεί δύο φορές να είναι διαφορετικό»⁶⁴. Ο Cage κατέληξε σε ένα ριζικά νέο αποτέλεσμα. Τα έργα του παρουσίαζαν ιδιότητες, οι οποίες διαμορφώθηκαν για πρώτη φορά στην τέχνη του 20^{ου} αιώνα: σε μια κατάσταση διαρκούς κινητικότητας, ήταν ευέλικτα και ευμετάβλητα, με άπειρες δυνάμει εκδοχές και ερμηνείες, τη στιγμή που κανένα αποτέλεσμα δεν προϋποτίθεται και καμία εκτέλεση δεν είναι ποτέ ίδια με την προηγούμενη. «Η μη-προθεσιακή μουσική», υποστήριζε, «θα κάνει τον ακροατή να καταλάβει με σαφήνεια, ότι η ακρόαση του έργου είναι δική του δράση, ότι απλά η μουσική είναι περισσότερο δική του, παρά του συνθέτη της»⁶⁵. Με τον Cage καταργείται η πρόθεση του δημιουργού. Η μονάδα της σύνθεσης φέρει τη δική της πρόθεση. Ο μεγεθυντικός φακός του John Cage εστιάζει στη μονάδα: «κάθε μικρή μονάδα μιας ευρύτερης σύνθεσης αντανακλά, σαν ένας μικρόκοσμος, τα χαρακτηριστικά του συνόλου»⁶⁶. Η δομή της μονάδας φέρει τη δομή του συνόλου, προωθώντας την αντιστροφή των όρων: το συνολικό εμπεριέχεται στο μερικό. Η κάθε μονάδα μετατρέπεται σε αυτοδύναμο

⁶² Arturo B. Fallico, *Art and Existentialism*, 1962.

⁶³ John Cage, *Silence*, Middletown Connecticut, Wesleyan University Press, 1961, σελ. 62, 64, 155.

⁶⁴ Rose Lee Goldberg, *Performance Art, From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London, 2001, σελ. 124.

⁶⁵ Rose Lee Goldberg, *ο.π.*, σελ. 124.

⁶⁶ Rose Lee Goldberg, *ο.π.*, σελ. 124.

σύστημα, συμπυκνώνοντας τα δομικά χαρακτηριστικά του συνόλου. Ο όρος *fractal* χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1975. Ο John Cage, στα μέσα της δεκαετίας του 1950, είχε εντοπίσει τη δραστικότητα του *αυτονομημένου αποσπάσματος*, το οποίο διαψεύδει κατά το ήμισυ το χαρακτηρισμό του ως *από-σπασμα*, τη στιγμή που η δομή του συνόλου είναι ήδη εγγεγραμμένη εντός του. Η κάθε μονάδα δεν είναι, παρά το αποτύπωμα της δομής του συνόλου. Το σύνολο φέρει στην ουσία εντός του μονάδες που λειτουργούν ως κάτοπτρα. Βλέπει το είδωλό του πολλαπλασιασμένο άπειρες δυνάμει φορές, μέχρι που εξαφανίζεται.

Ο Cage μετέτρεψε τη μονάδα στο ισχυρότερο, δομικά και εκφραστικά, μέσο. Το 1952 κατέθεσε την πιο ριζοσπαστική του πρόταση σε απόλυτη συνέπεια με τη θεωρία του για την *μη-προθεσιακή* μουσική και την αυτοδυναμία της ηχητικής μονάδας: το έργο 4' 33" δεν αντιστοιχεί, παρά στην απόλυτη σιωπή, τη στιγμή που η σιωπή είναι ήχος, δηλαδή μουσική. «Το 4' 33" είναι ένα κομμάτι σε τρεις κινήσεις, κατά τη διάρκεια του οποίου – εκ προθέσεως – δεν παράγεται κανένας ήχος»⁶⁷. Ο Cage μαζί με τη δική του πρόθεση, κατάφερε να καταργήσει και την παρέμβαση του εκτελεστή. Ο πιανίστας David Tudor κάθισε στο πιάνο για τέσσερα λεπτά και τριάντα τρία δευτερόλεπτα μετακινώντας τα χέρια του στη σιωπή τρεις φορές. Αυτό που άκουγαν οι θεατές ήταν *μουσική*. «Το αγαπημένο μου έργο», λέει ο Cage «είναι αυτό που ακούμε όλη την ώρα όταν είμαστε σιωπηροί»⁶⁸.

Το *Untitled Event* στο Black Mountain College

«Η τέχνη αφορά στο ΠΩΣ και όχι στο ΤΙ. Δεν ενδιαφέρεται για το μεταφορικό περιεχόμενο, αλλά για την παρουσίαση του περιεχομένου του γεγονότος της παράστασης αυτού καθ' αυτού. Η ίδια η παράσταση – ο τρόπος με τον οποίο γίνεται – αυτό είναι το περιεχόμενο της τέχνης»⁶⁹. Ο Joseph Albers, μέλος του Bauhaus μέχρι την κατάληψή του από τους Ναζί, μετέθεσε το ενδιαφέρον από το αποτέλεσμα στη διαδικασία. Η διδασκαλία του διαμόρφωσε το σύνολο της θεωρίας του Black Mountain College. Το Black Mountain College⁷⁰ υπήρξε ένας μικρός πυρήνας

⁶⁷ Rose Lee Goldberg, *ο.π.*, σελ. 126.

⁶⁸ Rose Lee Goldberg, *ο.π.*, σελ. 126.

⁶⁹ Rose Lee Goldberg, *ο.π.*, σελ. 121.

⁷⁰ Το Black Mountain College δημιουργήθηκε το 1933 από είκοσι δύο φοιτητές και εννέα καθηγητές, οι οποίοι εγκατέλειψαν το πανεπιστήμιο της Καρολίνα και μετακόμισαν σε ένα μεγάλης κλίμακας, σύμπλεγμα λευκών κτιρίων στα βόρεια προάστια της περιοχής. Εκεί συγκεντρώθηκαν πολλοί δημιουργοί, συγγραφείς, εικαστικοί καλλιτέχνες, μουσικοί και χορευτές με πρόθεση τον πειραματισμό και την εφαρμογή νέων ιδεών και θεωριών.

πειραματισμού και προώθησης εναλλακτικών ιδεών υπό τη διεύθυνση του John Rice, εκεί όπου ο John Cage σε συνεργασία με το Merce Cunningham και άλλους δημιουργούς παρουσίασε το 1952 το *Untitled Event*, αφετηρία για τη διαμόρφωση της αισθητικής των επόμενων είκοσι ετών.

Το *Untitled Event*, θεωρήθηκε αργότερα το πρωτότυπο δείγμα για τα Happenings που ακολούθησαν στις δεκαετίες του 1960 και '70. Ήταν το αποτέλεσμα ταυτόχρονων συνδυασμένων δράσεων, διάρκειας σαράντα πέντε λεπτών, υπό τον ειρωνικό τίτλο *Χωρίς Τίτλο*, ενδεικτικό της πρόθεσης του Cage για την απουσία σκοπού. Οι θέσεις του κοινού ήταν τοποθετημένες στο κέντρο της αίθουσας ενώ λευκοί πίνακες του Robert Rauschenberg ήταν κρεμασμένοι από το ταβάνι. Ο Cage με μαύρο κοστούμι και γραβάτα, ανεβασμένος σε μια σκάλα, διάβαζε ένα κείμενο για τη σχέση της μουσικής με το Βουδισμό Zen και αποσπάσματα από έργα του Meister Eckhart. Στη συνέχεια εκτέλεσε μία *σύνθεση* με ένα ράδιο ενώ ταυτόχρονα ο Robert Rauschenberg έπαιζε παλιούς δίσκους σε ένα χειροκίνητο γραμμόφωνο και ο David Tudor ένα κομμάτι στο πιάνο. Αργότερα ο Tudor πήρε δύο κανάτες και άδειαζε το νερό από τη μία στην άλλη, τη στιγμή που ο Charles Olsen και η Mary Caroline Richard διάβαζαν ποίηση καθισμένοι ανάμεσα στο κοινό. Ο Cunningham χόρευε σε όλο το χώρο μαζί με άλλους χορευτές και ο Rauschenberg πρόβαλλε στον τοίχο αφηρημένες εικόνες φτιαγμένες από χρωματιστές ζελατίνες ανάμεσα σε κομμάτια γυαλιού, συνεχίζοντας με την προβολή μικρών ταινιών από την οροφή του κτιρίου προς τους τοίχους. Σε μια γωνία ο συνθέτης Jay Watt έπαιζε μουσική με εξωτικά μουσικά όργανα. Ο Cage είχε δημιουργήσει «ένα αναρχικό event, χωρίς σκοπό, υπό την έννοια ότι δεν ξέραμε τι θα συνέβαινε στο τέλος»⁷¹, παρατηρεί ο Robert Rauschenberg.

Ο Cage είχε μόλις καταργήσει όλες τις συμβάσεις. Με αφετηρία το *Untitled Event*, ο Cunningham εισέρχεται στο ριζοσπαστικό μοντερνισμό των άλλων τεχνών και προωθεί εντός του χορού τα προτάγματα της *avant-garde* της μουσικής. Ο Cunningham εστίασε στο ίδιο το μέσο του χορού, στην καθαρή κίνηση (*pure movement*), όπως ακριβώς είχε κάνει ο Cage με τον ήχο στη μουσική. Εκλαμβάνοντας ως χορό την οποιαδήποτε κίνηση και διευρύνοντας έτσι ριζοσπαστικά το πεδίο του ορισμού της, προσπάθησε να την αυτονομήσει ως αυτοτελή εκφραστική μονάδα. «Πιστεύω βαθιά, ότι η κίνηση αυτή καθ' αυτή είναι εκφραστική πέρα από κάθε πρόθεση»⁷². Υποστηρίζοντας ότι ο χορός αποτελείται

⁷¹ Rose Lee Goldberg, *ο.π.*, σελ. 126.

⁷² Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance: M. Cunningham in conversation with Jacqueline Lasschaeve*, Marion Boyars, New York-London, 1991, σελ. 106.

αποκλειστικά και μόνο από καθαρή κίνηση, απέρριψε τη σύμβαση της αφηγηματικής δομής, υπό το καθεστώς της οποίας το μπαλέτο και ο μοντέρνος χορός *όφειλαν* οπωσδήποτε να αφηγηθούν πάντα κάτι. Τη στιγμή που ο Artaud είχε ήδη διαφωνήσει με τη σύμβαση της αφήγησης και ο Kandinsky, προχωρώντας στην αφαίρεση, απάλλαξε τη ζωγραφική από την αναπαράσταση, τη στιγμή που ο Malevic κατέληξε στο λευκό πίνακα, ο Cunningham έφτασε στον μη-αφηγηματικό χορό. Αυτονόμησε τη χορογραφική διαδικασία τόσο από την έννοια της μεγάλης, δομημένης αφήγησης του κλασσικού χορού, όσο και από την επιτακτική, στα πλαίσια του μοντερνισμού, χρήση θεματικού πυρήνα, με ψυχαναλυτικές, μυθολογικές και συμβολικές συνήθως προεκτάσεις. «Όσον αφορά στην τρέχουσα άποψη σύμφωνα με την οποία ο χορός πρέπει να εκφράζει κάτι σε σχέση με τις βαθύτερες εικόνες της συνείδησής μας και του ασυνειδήτου μας, η εντύπωσή μου είναι, ότι θα ήταν άχρηστο να τις προκαλέσουμε. Εάν αυτές οι πρωταρχικές, παγανιστικές ή κατά κάποιον τρόπο αρχετυπικές εικόνες είναι εγγεγραμμένες βαθιά μέσα μας, τότε θα εμφανιστούν ανεξάρτητα από το τι μας αρέσει και τι όχι, από τη στιγμή που ο δρόμος θα είναι ανοιχτός»⁷³. Για τον Cunningham, η κίνηση από μόνη της αποτελεί τον πυρήνα της χορογραφικής διαδικασίας. Κάθε κίνηση φέρει τη δική της πρόθεση: «Η βάση της έκφρασης στην ανθρώπινη κίνηση βρίσκεται μέσα στο σώμα και προκύπτει από το γεγονός, ότι ο καθένας περπατάει διαφορετικά. Δε χρειάζονται εξωτερικά εκφραστικά χαρακτηριστικά για να δημιουργήσουν νόημα σε ένα έργο, τη στιγμή που η κίνηση φέρει ήδη εγγενώς το νόημά της»⁷⁴.

Ο Cunningham εμμένοντας στην αυτονόμηση της κινητικής πρόθεσης από θεματικούς ετεροκαθορισμούς, αντιμετώπισε κριτικά τη σχέση του χορού με τη μουσική, καταλήγοντας στην πλήρη αποδέσμευσή τους. Τη στιγμή που οι χορογράφοι του μπαλέτου και του μοντέρνου χορού τοποθετούν τη χορογραφική διαδικασία σε μια σχέση εξάρτησης μουσικής και κίνησης, ο Cunningham παρατηρεί, ότι τίποτα δε συνδέει τη μια γλώσσα με την άλλη: «Είναι δύσκολο για πολλούς να δεχτούν ότι ο χορός δεν έχει τίποτα κοινό με τη μουσική, εκτός ίσως από το στοιχείο του χρόνου και της διαίρεσής του»⁷⁵. Πάνω σ' αυτή τη διαπίστωση θεμελιώνεται η μακροχρόνια συνεργασία του με τον John Cage, κατά τη διάρκεια της οποίας, ήταν πολλές οι φορές, όπου ο Cunningham με τη χορογραφία και ο Cage με τη μουσική

⁷³ Merce Cunningham, "L' art impermanent", *7Arts*, 1955.

⁷⁴ Merce Cunningham, *Changes: Notes on Choreography*, επιμ. Frances Starr, Something Else Press, New York, 1968, σελ. 133.

⁷⁵ Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance: M. Cunningham in conversation with Jacqueline Lasschaeve*, Marion Boyars, New York-London, 1991, σελ. 106.

συναντήθηκαν μια μέρα πριν την πρεμιέρα, έχοντας απλώς προηγουμένως συμφωνήσει τη διάρκεια του έργου. Το *Rain Forest* (1968), ήταν μια τέτοια *τυχαία συνάντηση* επί σκηνής, της χορογραφίας του Merce Cunningham, της μουσικής του John Cage και των σκηνικών του Andy Warhol. Η αντίληψή τους για την εκφραστική αυτοδυναμία του μέσου της κάθε τέχνης, εφαρμόστηκε πρακτικά μέσω της απόλυτης δημιουργικής αυτονομίας κατά τη συνεργασία τους. Ο Cunningham απέφυγε τη συναισθηματική υποβολή της μουσικής, κάτι το οποίο αποτελούσε έναν από τους κανόνες του μοντέρνου χορού: η κίνηση ακολουθεί και περιγράφει τη μουσική και η μουσική γράφεται για να περιγράψει και να ενισχύσει την κίνηση. Λίγο αργότερα, οι πρώτοι μετα-μοντέρνοι χορογράφοι θα συμφωνήσουν με τον Cunningham: «...ο μετα-μοντέρνος χορός απορρίπτει τη μουσικότητα υπό την έννοια της επιρροής και της υποβολής συγκεκριμένης ατμόσφαιρας και ψυχικής διάθεσης και χρησιμοποιεί τα κοστούμια, το φωτισμό και τα σκηνικά με καθαρά λειτουργικούς τρόπους»⁷⁶. Ο Cunningham υποχρεώνοντας τους χορευτές του να εξελίσσουν την εκτέλεση της κίνησης χωρίς εξωτερική ρυθμική υποστήριξη, ενθάρρυνε την προσωπική αίσθηση του χρόνου και την εσωτερική ρυθμική αντίληψη του καθενός. Η κίνηση φέρει τη δική της πρόθεση και ο χορευτής τον προσωπικό του ρυθμό σε μια αυτόνομη, ισότιμη συνύπαρξη με τη μουσική.

Πρωθώντας ακόμα περισσότερο την εκφραστική αυτονομία του μέσου, ο Cunningham άρχισε να εφαρμόζει στη χορογραφική διαδικασία μεθόδους βασισμένες στην έννοια και στις πρακτικές του τυχαίου, όπως είχε κάνει πρώτος ο Cage για να λύσει το πρόβλημα της σύνθεσης. Τόσο ο Cage, όσο και Cunningham προσπάθησαν να μειώσουν στο ελάχιστο τα στοιχεία δυναμικής επιρροής, ενισχύοντας την καθαρή πρόθεση του ίδιου του μέσου. Τη στιγμή που ο μοντέρνος χορός δε συνίσταται παρά στην προσωπική έκφραση του δημιουργού – η οποία και προέχει, ο Cage εφαρμόζοντας τις μεθόδους του τυχαίου ανοίγει ένα τεράστιο πεδίο πιθανοτήτων, υποστηρίζοντας ότι δεν πρόκειται απλά για «προσωπική έκφραση, αλλά για συνεχή προσωπική αλλαγή»⁷⁷. Ο Cunningham, χρησιμοποιεί αρχικά το τυχαίο με αποδέκτη το σώμα του για να διευρύνει τις δικές του χορευτικές δυνατότητες, διαρρηγνύοντας το περιορισμένο και κατεστημένο κινησιολόγιο του μοντέρνου χορού. Στη συνέχεια, το εφαρμόζει σε όλα τα επίπεδα της χορογραφικής διαδικασίας: στην παραγωγή και στη σύνθεση της κίνησης, στη χρήση του χώρου, στην επιλογή των επιπέδων και

⁷⁶ Sally Banes, *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut, 1987, σελ.14.

⁷⁷ Richard Francis, "If Art is not Art, then what is it?", *Dancers on a plane – Cage. Cunningham. Johns*, Anthony d' Offay Gallery, Londres, 1989.

1	2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15	32
33	34	35	37	39	41	43	45
46	48	49	50	79	79	80	80
59	69	79	89	90	100	110	120
130	140	150	160	170	180	190	200
210	220	230	240	250	260	270	280
290	300	310	320	330	340	350	360

arte aléatoire, 1953 Merce Cunningham

των κατευθύνσεων και στον προσδιορισμό της διάρκειας. Ο Cunningham εισέρχεται με τις μεθόδους του τυχαίου – όπως έκαναν οι ντανταϊστές με την αυτοματική γραφή, προκειμένου να παρακάμψουν τον έλεγχο της λογικής, σ' ένα νέο διευρυμένο πεδίο απεριόριστων πιθανοτήτων, όπου όλοι οι συνδυασμοί είναι πιθανοί και εφικτοί: «Είτε με τον έναν, είτε με τον άλλο τρόπο, αυτό που πιστεύουμε ότι είναι αδύνατο, είναι απόλυτα δυνατό, αρκεί μόνο να μην παρεμβληθεί η σκέψη»⁷⁸. Το τυχαίο ανατρέπει τις κινησιολογικές συνήθειες και παράγει τη δομή άπειρων πιθανών συνδυασμών, διασφαλίζοντας ταυτόχρονα την καθαρότητα της κινητικής πρόθεσης. Με την εφαρμογή των μεθόδων του τυχαίου ο Cunningham βρέθηκε μπροστά σε τεράστιες ποσότητες και συνδυασμούς κινητικού υλικού, διευρύνοντας τον πυρήνα της χορογραφικής διαδικασίας στη βάση του, ενώ από το 1989, άρχισε να πειραματίζεται με την ψηφιακή τεχνολογία, χρησιμοποιώντας τις μεθόδους του τυχαίου μέσα από το λογισμικό *Lifeforms*. Το *Lifeforms* ήταν ένα πρόγραμμα προσομοίωσης της κίνησης, το οποίο αναπαριστούσε το σώμα του χορευτή ως αλληλουχία ομόκεντρων κύκλων. «Αναζητώντας νέες κινήσεις θα διερευνούσα άγνωστες έως τότε δυνατότητες για μένα. Το *Lifeforms* είναι απλώς ένα εργαλείο. Οι δυνατότητες μεταβάλλονται και πολλαπλασιάζονται, αλλά το αποτέλεσμα θα προκύπτει πάντα από την περιέργεια του δημιουργού»⁷⁹. Το 1991 ο Cunningham παρουσίασε το *Trackers*, το πρώτο έργο που δημιουργήθηκε με τη χρήση του λογισμικού *Lifeforms*. Επέμενε στην ανακάλυψη νέων κινητικών δυνατοτήτων, εισάγοντας στο πρόγραμμα δεδομένα και χρησιμοποιώντας τους άπειρους συνδυασμούς που προέκυπταν από την επεξεργασία τους, συνδυασμοί, τους οποίους δεν μπορούσε να σκεφτεί ο ίδιος και οι οποίοι ήταν παρ' όλα αυτά πιθανοί και κατ' επέκτασιν εφικτοί. «Νομίζω ότι αυτή η τεχνολογία μπορεί σε αυτή τη συγκεκριμένη περίπτωση να μας ωθήσει να κοιτάξουμε το χορό με άλλο τρόπο, με έναν τρόπο που θα ζωντανέψει και θα διεγείρει όλο το φάσμα του χορού»⁸⁰.

Με τη χρήση του τυχαίου ο Cunningham προώθησε και εφάρμοσε μια νέα αντίληψη για την έννοια του σκηνικού χώρου. Τη στιγμή που η ζωγραφική στον πυρήνα του μοντερνισμού είχε ήδη από καιρό καταργήσει τους κανόνες της κλασσικής προοπτικής, το μπαλέτο και ο μοντέρνος χορός διατηρούσαν την εφαρμογή τους. Η σκηνική συμμετρία του κλασσικού χορού της Αναγέννησης, η ιταλική σκηνή και η χρήση του κέντρου της σκηνής ως αποκλειστικά

⁷⁸ Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance: M. Cunningham in conversation with Jacqueline Lasschaeve*, Marion Boyars, New York-London, 1991, σελ. 78.

⁷⁹ Th. Schiphorst, "Merce Cunningham: Making Dances with the Computer" στο *Choreography and Dance*, τεύχος 4, 1997, σελ. 82.

⁸⁰ Th. Schiphorst, *ο.π.*, σελ. 88.

πρωταγωνιστικού σημείου, παρέμεναν οι βασικές αρχές και στο πλαίσιο του μοντέρνου χορού. Ο Cunningham επηρεασμένος από τον Einstein και τη θεωρία της σχετικότητας, σύμφωνα με την οποία δεν υπάρχουν συγκεκριμένα σημεία στο χώρο, προσπέρασε τις ισχύουσες αντιλήψεις και αποκέντρωσε τη σκηνή. «Επέλεξα ν' ανοίξω το χώρο εκλαμβάνοντας όλα τα σημεία ως ισότιμα. Κάθε σημείο, είτε βρίσκεται κάποιος εκεί, είτε όχι, αποδεικνύεται εξίσου σημαντικό με οποιοδήποτε άλλο»⁸¹. Ο Cunningham άρχισε να χρησιμοποιεί όλες τις κατευθύνσεις σε όλους τους πιθανούς συνδυασμούς, επεκτείνοντας τη χορογραφία σε ολόκληρο το χώρο. Κατήργησε την ιδιότητα του κέντρου της σκηνής ως σημείου αναφοράς και αποκέντρωσε τη δράση στα όρια της περιφέρειας. Ταυτόχρονα άλλαξε ο τρόπος με τον οποίο το κοινό παρακολουθεί ένα έργο. Η δράση εκτείνεται παντού, ακόμα και στο πίσω μέρος της σκηνής, και καθένας επιλέγει πού θα εστιάσει. «Ο κόσμος βρίσκεται γύρω μας, όχι μόνο μπροστά μας. Ο κάθε άνθρωπος συνιστά ένα κέντρο και αυτό δημιουργεί μια ελεύθερη κατάσταση όπου όλα αλλάζουν διαρκώς. Είναι όπως στο δρόμο. Βλέπουμε περισσότερα από ένα πράγματα και πρέπει συνεχώς να αλλάζουμε την κατεύθυνση του βλέμματός μας»⁸². Δεν υπάρχουν περισσότερο ή λιγότερο προνομιακά σημεία πάνω σκηνή. Τη στιγμή που στο μπαλέτο και στο μοντέρνο χορό ο σολίστας κατέχει πάντα το κέντρο της σκηνής και κινείται κυρίως στο μπροστινό μέρος, στο μετα-μοντέρνο χορό το σημείο του σκηνικού χώρου δεν προσδιορίζει τη σημαντικότητα του χορευτή.

Ο Cunningham, δρώντας στην άκρη των τελευταίων ορίων του μοντέρνου χορού, υπερβαίνοντας τα προτάγματά του, έφερε τους θεατές αντιμέτωπους μ' ένα είδος χορού εντελώς νέο, μη αφηγηματικό και χωρίς καμία εμφανή σύνδεση με τη μουσική. Πρότεινε ένα διαφορετικό τρόπο ανάγνωσης της σκηνικής δράσης. Στην ουσία, δημιούργησε τις προϋποθέσεις για την εναλλακτική προοπτική της επιλογής, καταλήγοντας σε ένα αποτέλεσμα ευέλικτο, ευμετάβλητο και ανοιχτό σε άπειρες δυνάμει ερμηνείες. Τα έργα του μεταθέτουν τη δράση της ανάγνωσης στο θεατή και τον καθιστούν συνένοχο της τελικής εκδοχής τους. Η πρόθεση, εγγεγραμμένη εξ αρχής στον πυρήνα της κίνησης, προσπερνάει το δημιουργό και καταλήγει στο θεατή με τη μορφή επιστολής: το κείμενο είναι ανυπόγραφο, διότι η τελική εκδοχή του υπογράφεται μόνον από τον αναγνώστη. Ο ορισμός του χορού του Merce Cunningham δε συνιστά, παρά μια εκδοχή της ιδέας του Michel Foucault για το *θάνατο του συγγραφέα*.

⁸¹ Merce Cunningham, *ο.π.*

⁸² Συνέντευξη στον Marcelle Michel στην εφημερίδα *Le Monde*, 12-8-1976.

Ο Cunningham υπονομεύει όλες τις συμβάσεις του μοντέρνου χορού και εισέρχεται σε ένα νέο πεδίο άπειρων πιθανοτήτων. Εφ' εξής καθίστανται όλα εφικτά και κανένα αποτέλεσμα δεν προϋποτίθεται. Αναστρέφοντας την πορεία της κίνησης, την επανέφερε στο σημείο της εκκίνησής της. Στο σημείο όπου η κίνηση επιστρέφει στην κίνηση και εντοπίζει εγγεγραμμένη στη δομή της, τη δική της πρόθεση. Ο Cunningham καταργεί στην ουσία τον ίδιο τον ορισμό του χορού – τη στιγμή που η λειτουργία του προϋποθέτει αξιολογικά κριτήρια – τοποθετώντας στον πυρήνα του την κάθε κίνηση: «ο χορός αποτελείται αποκλειστικά και μόνον από κίνηση»⁸³, από την κάθε κίνηση, και η κίνηση υπάρχει στην πιο απλή της μορφή πριν από οποιαδήποτε κριτήρια διάκρισής της.

Ο μοντέρνος χορός, λίγο πριν το τέλος του, δεν πληρούσε μια βασική προϋπόθεση: τη λειτουργία του μοντερνισμού καθεαυτή· όχι μόνο τη συναίνεση στην αλλαγή, αλλά και την ίδια τη συνθήκη της αλλαγής, τη σκηνή δηλαδή της επικείμενης αντιπαράθεσης. Ο Cunningham ήταν αυτός που ενεργοποίησε και προώθησε την αντιπαράθεση που συντελέστηκε στα διάκενα του διερρηγμένου συστήματος του μοντερνισμού. Ο καταγωγικός τόπος της ευρύτερης αισθητικής του χορού σήμερα ανιχνεύεται στη δράση του Cunningham, εκεί όπου εντοπίζεται και το σημείο εκκίνησης του μετα-μοντέρνου χορού. Ο Cunningham τοποθέτησε το χορό στη γραμμή της *avant-garde* του ριζοσπαστικού μοντερνισμού των άλλων τεχνών της εποχής. Το 1994 έγραψε ένα σύντομο δοκίμιο με τον τίτλο *Four Events That Have Led To Large Discoveries (Τέσσερα Γεγονότα Που Οδήγησαν σε Μεγάλες Ανακαλύψεις)*, συμπυκνώνοντας και παραθέτοντας χρονολογικά τα βασικά σημεία της δράσης του, τα οποία δε συνιστούν παρά τα όρια του ορισμού του χορού σήμερα: «κατ' αρχήν, η απόφασή μου να διαχωρίσω το χορό από τη μουσική, στη συνέχεια, η απόφασή μου να χρησιμοποιήσω τις μεθόδους του τυχαίου στη διαδικασία της σύνθεσης, τρίτον, η δουλειά που κάναμε με τη χρήση video και κινηματογραφικού φιλμ και τέλος, η χρήση του λογισμικού *Lifeforms*»⁸⁴. Αντλώντας από το περιεχόμενο του μοντέρνου χορού, παρακάμπτοντας, υπονομεύοντας, μετατρέποντας και καταργώντας στοιχεία του συστήματος τη στιγμή της πτώσης του, ο Cunningham πρότεινε μια νέα προσέγγιση της κίνησης και της χορογραφικής διαδικασίας. «Η ιστορία του χορού κατά τον 20^ο αιώνα χωρίζεται στην κυριολεξία σε δύο περιόδους: πριν και μετά τον Cunningham»⁸⁵. Πριν και μετά τη μεγάλη αφήγηση.

⁸³ Isabelle Ginot-Marcelle Michel, *La danse au XXe siècle*, ed. LAROUSSE/VUEF 2002, σελ. 129.

⁸⁴ Roger Copeland, *Merce Cunningham and The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, London, 2004, σελ. 184.

⁸⁵ Isabelle Ginot-Marcelle Michel, *ο.π.*, σελ. 138.

Στο τέλος του εξπρεσιονισμού και στην αρχή του φορμαλισμού, εκεί όπου διατυπώνεται για πρώτη φορά η ερώτηση «γιατί όχι;». Ο Cunningham νομιμοποιεί την κάθε κίνηση και την κάθε διαδικασία σύνθεσης. Ο ορισμός του χορού αρχίζει να μετακινείται και να μεταβάλλεται διαρκώς καταλύοντας σε περιοχές όπου πριν δεν εντοπιζόταν, παρά μόνον η άρνησή του. Η αλλαγή τίθεται σε κίνηση χωρίς ενδιάμεσους σταθμούς.

Ο Cunningham προώθησε τη μετάβαση, στο μέσον της οποίας, η γενιά των πρώτων χορογράφων του μετα-μοντέρνου χορού επαναπροσδιόρισε τη σχέση της με τις αντιλήψεις του σε ό,τι αφορά στην προσέγγιση του χορού που λίγο αργότερα θα ονομαζόταν μετα-μοντέρνος. Στο σημείο λίγο πριν την ολοκλήρωση της μετάβασης και τον απόλυτο διαχωρισμό από ό,τι έχει προηγηθεί, στο όριο για το πέρασμα στο νέο είδος που εισάγει το διακριτικό πρόθεμα του διαχωρισμού *μετα-*, εμφανίζεται μια γενιά χορευτών και χορογράφων με έντονη συνείδηση της συμμετοχής της στην ιστορία του χορού και στην επικείμενη αλλαγή. Οι πρώτοι χορογράφοι του μετα-μοντέρνου χορού, αν και προέρχονται από τη διδασκαλία του Cunningham, η σχέση τους ωστόσο μαζί του είναι περισσότερο πολύπλοκη και είναι αυτή που προώθησε τη μετάβαση. Η δράση του Cunningham προκαλεί δύο εκ διαμέτρου αντίθετες αντιδράσεις: συναίνεση και άρνηση. Όλοι αναγνώριζαν ως καταλυτική την ελευθερία που είχε προωθήσει στο χορό· η εμμονή όμως του Cunningham στην τεχνική δεξιοτεχνία, η οποία απομάκρυνε το χορό από το σώμα των μη-χορευτών και η οποία υπέβαλλε κατ' επέκτασιν ένα είδος διάκρισης, υπήρξε ένα από τα σημεία της ουσιαστικής κριτικής διαφοροποίησής τους από το σύνολο των αντιλήψεών του. Τη στιγμή που οι μετα-μοντέρνοι χορογράφοι προωθούν επιτακτικά το τέλος της πρόσβασης στο μοντερνισμό και την αρχή της διαφωνίας, αντιμετωπίζουν έντονα κριτικά τις επιλογές του Cunningham, ο οποίος άντλησε, αφομοίωσε και εκμεταλλεύτηκε στοιχεία της παράδοσης του κλασσικού και του μοντέρνου χορού. Ο ριζοσπαστικός ωστόσο τρόπος με τον οποίο προσέγγισε ο Cunningham τη διαδικασία της σύνθεσης διατηρείται και στον πυρήνα του πρώιμου μετα-μοντέρνου χορού. Η γενιά που ακολούθησε τον Cunningham οικειοποιήθηκε το αποτέλεσμα της κριτικής του δράσης, απορρίπτοντας τους τελευταίους εναπομείναντες υπομνηματισμούς του μοντέρνου χορού.

Trisha Brown-Steve Paxton, *Lightfall* (1963)

Judson Memorial Church



Το σεμινάριο του Robert Dunn

Ο πρώτος πυρήνας των μετα-μοντέρνων χορογράφων φέρει τα διακριτικά της ανατρεπτικής δράσης του Merce Cunningham αλλά και τη σφραγίδα της επιρροής των κινημάτων και των τάσεων της *avant-garde* των άλλων τεχνών της δεκαετία του 1960. Η νέα μουσική του John Cage, ο κινηματογράφος, οι εικαστικές τέχνες, η ποίηση, το θέατρο και ιδιαίτερα τα *Happenings*, τα *Events* και το *Fluxus* δανείζουν στο χορό δομές και τρόπους παρουσίασης της δράσης, όπου οι διαχωριστικές γραμμές μεταξύ των τεχνών έχουν εξαφανιστεί και στη θέση τους έχουν προκύψει νέες στρατηγικές σύνθεσης και απόδοσης της φόρμας και του περιεχομένου. Η επανάληψη, οι αλογικές δομές, η ταυτόχρονη δράση, η υπεροχή της εικόνας στο θέατρο, ο θόρυβος στη μουσική, τα *ready-mades* και η εμπλοκή της καθημερινότητας στην τέχνη, γεγονός που αποτελούσε και τον πυρήνα των *happenings*, ήταν υλικό που μπορούσε να μεταφραστεί με τους όρους της κίνησης και να τροφοδοτήσει τον διευρυμένο πλέον ορισμό του χορού. Η προτροπή του Ezra Pound για μια ριζική ανανέωση αποτελεί τη μεγαλύτερη πρόκληση για τους πρώτους μετα-μοντέρνους χορογράφους που επιδιώκουν ακριβώς αυτό: τη δημιουργία μιας νέας συνθήκης όχι μόνο για το χορό και την κίνηση αλλά και για το σώμα. Ο Maurice Merleau-Ponty έχει μόλις δώσει την περιγραφή ενός νέου σώματος: «...ένα σώμα-εξερευνητής, προορισμένο για τα πράγματα και για τον κόσμο, ευαίσθητο έως το πιο κρυφό σημείο μέσα μου· ένα σώμα, το οποίο με μετα-κινεί αμέσως από την ποιότητα στο χώρο, από το χώρο στο αντικείμενο και από το αντικείμενο στον ορίζοντα των αντικειμένων, δηλαδή σε έναν κόσμο που είναι ήδη εκεί· ένα σώμα, το οποίο συνάπτει τη σχέση μου με την ύπαρξη»⁸⁶. Το νέο σώμα του Merleau-Ponty, έχει διανοίξει τις υποδοχές του προς όλες τις κατευθύνσεις και βρίσκεται σε διαρκή κινητικότητα. Όταν όλες οι συμβάσεις έχουν καταργηθεί, η αλλαγή μπορεί να προκύψει ανά πάσα στιγμή από οτιδήποτε, και η συνάντησή μαζί της προϋποθέτει ένα σώμα δεκτικό και ευέλικτο, ένα σώμα ευφυές, σε εγρήγορση, σε κατάσταση απόλυτης διάνοιξης και κινητικότητας.

Ο μετα-μοντέρνος χορός αναζητά ένα τέτοιο σώμα. Οι πρώτοι μετα-μοντέρνοι χορογράφοι, προήλθαν από το σεμινάριο του Robert Dunn και είχαν ήδη από καιρό υποψιαστεί την αλλαγή των όρων της σωματικότητας, την αλλαγή δηλαδή της συνθήκης της κίνησης και της πρόθεσής της και κατ' επέκτασιν την αλλαγή του ορισμού του χορού. Ο Robert Dunn, τον οποίο είχε καλέσει ο Cunningham για να διδάξει χορογραφική σύνθεση στη σχολή του, υπήρξε μαθητής του John Cage στο

⁸⁶ Maurice Merleau-Ponty, απόσπασμα διάλεξης που δόθηκε το 1951 στο Collège de France.

New School. Η διδασκαλία του βασιζόταν στο μάθημα που ο Cage αποκαλούσε «Σύνθεση Πειραματικής Μουσικής» και στο σεμινάριό του στη σχολή του Cunningham δίδασκε, στην ουσία, τις θεωρίες του Cage για τη μουσική και ιδιαίτερα εκείνες, οι οποίες είχαν σχέση με την εφαρμογή των μεθόδων του τυχαίου στη διαδικασία της σύνθεσης. Ανέλυε επίσης τις επαναληπτικές ρυθμικές δομές έργων του Erik Satie, του Stockhausen και του Boulez ως παραδείγματα σύνθεσης και ενθάρρυνε τη χρήση τους στη χορογραφία. Η Simone Forti, ο Steve Paxton και η Yvonne Rainer υπήρξαν ορισμένοι από τους πρώτους μαθητές του Robert Dunn. Το σεμινάριο ξεκίνησε το 1960 και σε συνδυασμό με τη διδασκαλία του Merce Cunningham αποτέλεσε την πλατφόρμα για την άφιξη του μετα-μοντέρνου χορού.

Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει, ότι ο Robert Dunn διαμόρφωσε τις προϋποθέσεις για τη δράση του μετα-μοντερνισμού με μια και μόνο καταλυτική, ίσως την πιο καταλυτική για το χορό του 20^{ου} αιώνα, κίνηση: κατήργησε ένα προς ένα όλα τα αξιολογικά κριτήρια. Η αξιολόγηση υπό τους όρους *καλό – κακό* ή *αποδεκτό – μη-αποδεκτό* αντικαταστάθηκε από την ανάλυση της κάθε δράσης. Ο Dunn νομιμοποίησε στην ουσία όλες τις επιλογές και αυτομάτως ο ορισμός του χορού απομακρύνθηκε από τον ορίζοντα των όποιων δυνητικών διακρίσεων. Η απουσία συγκεκριμένου τρόπου σύνθεσης ισοδυναμεί με την απουσία σωστού και λάθους. Όλοι οι τρόποι είναι αποδεκτοί, όλοι οι τρόποι είναι δυνητικά εξίσου λάθος και εξίσου σωστοί. Ο κάθε χορογράφος μπορεί να επιλέξει εφ' εξής τον οποιοδήποτε τρόπο χορογραφικής σύνθεσης, αρκεί να είναι σε θέση να ελέγχει και να κατανοεί τη διαδικασία σε όλα τα στάδιά της, προκειμένου να είναι στο τέλος ικανός να την αναλύσει και να την αποδομήσει. Η απόλυτη ελευθερία που προώθησε ο Dunn στη σύνθεση, μια ελευθερία χωρίς προηγούμενο για τους περισσότερους μαθητές του, καθίσταται εφικτή μόνον υπό την προϋπόθεση του απόλυτου ελέγχου της διαδικασίας. Η γνώση του τρόπου της σύνθεσης κατοχυρώνει την ελευθερία της επιλογής του, τη στιγμή που ο τρόπος αυτός μπορεί να αναλυθεί και άρα να επαναληφθεί. «Ο Robert Dunn έθετε ερωτήματα, τα οποία προέκυπταν από τα πιο βασικά στοιχεία – τη δομή, τη μέθοδο, το υλικό. Η αξιολόγηση με τη χρήση των όρων *καλό* ή *κακό*, *αποδεκτό* ή *μη-αποδεκτό* είχε εκλείψει από τη συζήτηση και είχε αντικατασταθεί από την ανάλυση. (Τί είδες, τί έκανες, τί συνέβη, τί έκανες για να συνθέσεις τη δομή. Ποιά είναι τα υλικά, πού τα βρήκες και πώς τα χρησιμοποίησες...). Δε υπήρχε κανένας συγκεκριμένος τρόπος. Αρχικά, αυτό δημιουργούσε άγχος. Αυτό που ζητούσε ο Dunn, ήταν να ενεργοποιηθεί η

ευρηματικότητα και να συνεχίζει να παράγεται το χορογραφικό υλικό οικονομικά και πρακτικά»⁸⁷.

Η ελευθερία στον τρόπο της σύνθεσης μεταφράζεται με γενικότερους όρους σε *δικαίωμα επιλογής*, μιας επιλογής που εμφανίζεται ως εναλλακτική προοπτική, για πρώτη φορά στην ιστορία του χορού. Μια επιλογή που διευρύνεται προς όλες τις κατευθύνσεις και ταυτόχρονα νομιμοποιεί τον ορισμό του χορού σε όλες τις εκδοχές του, αμφισβητώντας την ίδια στιγμή όλα τα κριτήρια και υπονομεύοντας όλες τις διακρίσεις. Σε αυτό ακριβώς το σημείο, η καθημερινή κίνηση εμπλέκεται στη θεατρική σύμβαση. Ο ορισμός του χορού προσεγγίζει την κίνηση σε όλες τις εκδοχές της, τη συμπεριλαμβάνει και τη νομιμοποιεί. Δεν επιλέγει ο ορισμός την κίνηση, αλλά η κάθε κίνηση επιλέγει τον ορισμό της ως χορό. Και μάλλον δεν πρόκειται για διεκδίκηση, αλλά περισσότερο για την αποδοχή μιας αντικειμενικότητας που υπήρχε ήδη εκεί και θα υπάρχει πάντα, αφού η κίνηση, πριν από οτιδήποτε, προϋποτίθεται της κάθε δράσης. Και η κίνηση χόρευε, πολύ πριν διατυπωθεί ο οποιοσδήποτε ορισμός του χορού. Διότι και η κίνηση προϋποθέτει τη δική της κίνηση, στο βαθμό που η κινητικότητα συνιστά τη μοναδική ένδειξη της ύπαρξης. Δεν υπάρχει κανένας άλλος τρόπος για να διαπιστώσει κανείς, ότι κάτι όντως υφίσταται, παρά μόνον η ένδειξη έστω και ενός ελάχιστου βαθμού κινητικότητας. Οι πρώτοι μετα-μοντέρνοι χορογράφοι μετακινούν την κίνηση προς τα πίσω, εκεί όπου δεν υπάρχει τίποτε άλλο παρά μόνο κίνηση σε διαρκή κίνηση. Η δράση του μετα-μοντέρνου χορού θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια προσπάθεια έντονου υπομνηματισμού του πιο βασικού επιχειρήματος: ο άνθρωπος συγκροτείται οργανικά από κίνηση. Δεν πρόκειται, παρά για την πιο απλή, αλλά ταυτόχρονα καθόλου αυτονόητη παρατήρηση. Διότι η κίνηση που βρίσκεται στο σημείο εκ-κίνησης της κάθε δράσης είναι συνήθως κρυμμένη πίσω από την ακινησία. Όλα τα σημεία εκ-κίνησης της δράσης, ενώ παρουσιάζονται ως σταθερά σημεία αναφοράς και αφητηρίας, την ίδια στιγμή περιέχουν τις μεγαλύτερες ποσότητες κινητικότητας, εκεί όπου η πρόθεση ισοδυναμεί με κίνηση και η κίνηση προκαλεί την πρόθεση· ή, η κίνηση βρίσκεται μέσα στην πρόθεση και η πρόθεση μέσα στην κίνηση. Δηλαδή, ό,τι ακριβώς έχει μόλις υποδείξει ο Cunningham: «Πιστεύω βαθιά, ότι η κίνηση αυτή καθ' αυτή είναι εκφραστική πέρα από κάθε πρόθεση»⁸⁸. Ο Cunningham είχε απαλλάξει την κίνηση από τον παραδοσιακό συμβολισμό. Το νέο ανοιχτό κινητικό λεξιλόγιο νομιμοποιεί

⁸⁷ Judith Dunn, "My work and Judson's", *Ballet Review*, vol. 1, no 6, σελ. 24.

⁸⁸ Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance: M. Cunningham in conversation with Jacqueline Lasschaevé*, Marion Boyars, New York-London, 1991, σελ. 106.

αυτή ακριβώς την κίνηση, η οποία δεν συμπεριλαμβανόταν ποτέ στα λεξικά του χορού, ως κενή θεατρικού περιεχομένου. Ο Cunningham όμως, συνέχιζε να προωθεί επίμονα την τεχνική δεξιότητα, και το κινητικό λεξιλόγιο του περιελάμβανε πολλά τεχνητά, επιτηδευμένα στοιχεία. Αυτό ακριβώς το σημείο συνιστά την ανακολουθία, η οποία τοποθετεί τελικά τον Cunningham, όχι εκτός, αλλά στο περιθώριο του διευρυμένου ορισμού του χορού, τον οποίο αρχικά είχε ο ίδιος προωθήσει. Η εμμονή του στη δεξιότητα απομάκρυνε συστηματικά το χορό από το σώμα των μη χορευτών. Η απάντηση στην ερώτηση «τι είναι χορός;» δεν προκύπτει, παρά μέσα από μια δεύτερη ερώτηση: «και τι δεν είναι;». Το επίρρημα της άρνησης δεν κυριολεκτεί: από τη δράση του προκύπτει η κατάφαση, αλλά ταυτόχρονα προκύπτει αναπόφευκτα και μια δεύτερη ερώτηση, έτοιμη ωστόσο κι αυτή να μεταλλαχθεί. «Ποιος είναι χορευτής;». Η απάντηση κρύβεται για δεύτερη φορά, μέσα σε μια δεύτερη ερώτηση: «ποιος δεν είναι;». Ο μετα-μοντέρνος χορός, λίγο πριν την πρώτη επίσημη εμφάνισή του, έχει δημιουργήσει τη συνθήκη του βαθμού μηδέν του χορού: χορός είναι η κάθε κίνηση· ο κάθε άνθρωπος κινείται, άρα ο κάθε άνθρωπος μπορεί να χορέψει. Ο performer εγκαθίσταται στη βάση του μετα-μοντέρνου χορού υπονομεύοντας όλες τις συμβάσεις. Η διάκριση μεταξύ του δυναμικού ή μη χορευτή καταργείται. Το σημείο εκ-κίνησης της κίνησης ισοδυναμεί για τους χορογράφους του πρώιμου μετα-μοντέρνου χορού με τη δυνατότητα επαναπροσδιορισμού της λειτουργίας μιας κινητικής γλώσσας, η οποία δε βασίζεται σε καμία προϋπάρχουσα τεχνική. Εκείνης της κινητικής γλώσσας, η οποία υπήρχε ούτως ή άλλως πριν από οποιαδήποτε τεχνική και πριν από οποιαδήποτε άλλη γλώσσα, και της οποίας όμως η λειτουργία διαστράφηκε όταν η πρόθεσή της εκδιώχθηκε από μια δεύτερη, ξένη πρόθεση. Η απεμπλοκή της κίνησης από την τεχνική προωθεί την επιστροφή της κίνησης στην πιο απλή της μορφή και ισοδυναμεί με την επιστροφή της πρόθεσης στην κίνηση, δηλαδή με την επαν-ενεργοποίηση της κινητικής γλώσσας. Στο σημείο αυτό, θα μπορούσε κανείς, με όλες ωστόσο τις επιφυλάξεις να διερωτηθεί, μήπως τελικά η πρόθεση της κινητικής γλώσσας, δηλαδή η πρόθεση του σώματος, είναι μια πρόθεση περισσότερο *ακριβής* και περισσότερο *καθαρή* από την πρόθεση της γλώσσας. Ο όρος *καθαρή πρόθεση* θα μπορούσε να περιγράψει μια πρόθεση του σώματος, η οποία είναι περισσότερο κοντά σ' αυτό που κανείς δεν μπορεί να προσδιορίσει και να ορίσει, και που όμως υπάρχει μέσα στο σώμα και γίνεται μάλλον αντιληπτό από την ενέργεια που εκλύει.

Η παρατήρηση που έρχεται να συνοψίσει όλα τα παραπάνω συνίσταται στην πρόταση, ότι ο μετα-μοντέρνος χορός πρόκειται λίγο αργότερα με τη δράση του να καταστήσει και πάλι καταλυτικά ενεργή τη σωματική γλώσσα. Η διδασκαλία του Robert Dunn προωθεί ακριβώς αυτή την επαναδραστηριοποίηση της κινητικής

γλώσσας και διασφαλίζει την αποδοχή όλων των πιθανοτήτων, τοποθετώντας στον πυρήνα της χορογραφικής σύνθεσης, δηλαδή της αντίληψης για το σώμα, ή της σκέψης του ίδιου του σώματος, την πιο δραστική ερώτηση: «γιατί όχι;». Τα πάντα αποτελούν υλικό πειραματισμού και όλα επιτρέπονται, τη στιγμή που όλα τίθενται υπό αμφισβήτηση.

A Concert of Dance #1

Το *Concert of Dance #1* προέκυψε ακριβώς από αυτή τη δράση της ερώτησης «γιατί όχι;». Το πρώτο δείγμα του μετα-μοντέρνου χορού είναι το αποτέλεσμα του σεμιναρίου του Robert Dunn, το οποίο διήρκεσε δύο χρόνια και ολοκληρώθηκε την άνοιξη του 1962. Ο μετα-μοντερνισμός του χορού πραγματοποιεί την πρώτη του επίσημη – σε ένα καθ' όλα ανεπίσημο συμφραζόμενο – εμφάνιση με το *Concert of Dance #1*, αποφεύγοντας χαρακτηριστικά τον όρο *παράσταση*, αλλά και τη συνθήκη της θεατρικής σύμβασης με την οποία αυτός ο όρος ήταν αναπόφευκτα συνδεδεμένος. Ο Robert Dunn επέλεξε τον τίτλο *Concert of Dance* (*Κονσέρτο Χορού*) και όχι *Παράσταση Χορού* προκειμένου να δηλώσει εκ των προτέρων την πλήρη απουσία της αφηγηματικής θεατρικής σύμβασης. Ο συγκεκριμένος τίτλος δεν είναι, παρά ενδεικτικός της πιο βασικής θέσης του μετα-μοντέρνου χορού σχετικά με την υπεροχή της δράσης επί του αποτελέσματος και την απουσία αφηγηματικού πυρήνα: το περιεχόμενο του έργου είναι το γεγονός της ίδιας της δράσης της παράστασης.

Το *Concert of Dance #1* παρουσιάστηκε στις 6 Ιουλίου 1962 σε ένα χώρο επίσης ενδεικτικό της πρόθεσης του μετα-μοντέρνου χορού να απεμπλακεί από τη θεατρική σύμβαση: στο ιερό της εκκλησίας Judson. Η εκκλησία Judson ήταν ένας χώρος με έντονη δυναμική, υπό τη διεύθυνση του Al Carmines, σε διάλογο με τα κοινωνικά, πολιτικά, αλλά και καλλιτεχνικά αιτήματα της δεκαετίας του 1960. Ο Carmines είχε ανοίξει το χώρο της εκκλησίας, ακόμα και το ιερό της, σε εναλλακτικές, πειραματικές προτάσεις, μειώνοντας στο ελάχιστο τη λογοκρισία και αποφεύγοντας κάθε είδους θρησκευτικές συνδηλώσεις. Στην Judson Church είχαν ήδη παρουσιαστεί εικαστικές εκθέσεις, είχαν οργανωθεί βραδιές ποίησης και λογοτεχνίας, happenings και άλλες δράσεις των κινημάτων της *avant-garde* της δεκαετίας του 1960. Η απουσία τεχνικής υποδομής στο χώρο της εκκλησίας και η έλλειψη οικονομικών πόρων ήταν κατ' επιφασιν μειονεκτήματα. Στην ουσία βρισκόταν σε απόλυτη συμφωνία με την απλή-καθημερινή αισθητική που προωθούσε ο μετα-

μοντέρνος χορός και ενίσχυαν ακόμα περισσότερο την αποστροφή των μεταμοντέρνων χορογράφων προς τη χρήση των τεχνικών μέσων του θεάτρου.

Το *Concert of Dance #1* ήταν μια αλυσίδα δράσεων με βασικό κινητικό υλικό την καθημερινή κίνηση: περπάτημα, τρέξιμο, παύσεις, συνηθισμένες χειρονομίες, ομιλία και αυθόρμητες ενεργειακές αυξομειώσεις. Η δομή των έργων προέκυπτε από τη χρήση των μεθόδων του τυχαίου και η διαδικασία στο σύνολό της ήταν κυρίως αποτέλεσμα αυτοσχεδιασμού και στιγμιαίων αποφάσεων. Αυτό που συνέβαινε μέσα στο ιερό της Judson Church ανήκε σ' εκείνη και μόνο τη στιγμή και εξελισσόταν μέσα από την αλληλόδραση σε όλα τα επίπεδα όλων των παραγόντων του συγκεκριμένου χωροχρόνου. Το αποτέλεσμα δεν θα μπορούσε να επαναληφθεί ποτέ με τον ίδιο τρόπο, όπως και η καθημερινή κίνηση δεν επαναλαμβάνεται ποτέ με τον ίδιο τρόπο και δεν έχει σχεδόν ποτέ το ίδιο αποτέλεσμα, έστω κι αν η διαφορά είναι ελάχιστα διακριτή. Το πρόγραμμα ξεκινούσε με την προβολή μιας μικρής διάρκειας ταινίας του Robert Dunn, το οποίο δεν ήταν τίποτα άλλο παρά η τυχαία διαδοχή εικόνων και δράσεων. Ο Allen Hughes, ο νέος κριτικός χορού της εφημερίδας *Times* που παρακολούθησε την παράσταση, χαρακτήρισε αυτό το κινηματογραφικό εύρημα της έναρξης ως το «κλειδί της επιτυχίας της βραδιάς, διότι μέσα από την τυχαία αντιπαράθεση ασύνδετων θεμάτων το κοινό μεταφέρθηκε γρήγορα έξω από τη σύμβαση της αντικειμενικότητας, όπου τα γεγονότα υποτίθεται ότι κυριαρχούνται από τη λογική»⁸⁹. Κατά τη διάρκεια των τελευταίων λεπτών της ταινίας, πέντε χορευτές μπήκαν στο χώρο και άρχισαν να κινούνται, έτσι ώστε τη στιγμή που άναψαν τα φώτα η δράση βρισκόταν ήδη σε εξέλιξη. Ακολούθησαν είκοσι τρία κομμάτια και το πρόγραμμα τελείωσε με τα φώτα να σβήνουν, ενώ οι χορευτές συνέχιζαν ακόμα να κινούνται. Η σύμβαση της διάκρισης της αρχή και του τέλους είχε καταργηθεί σε επίπεδο δράσης και η λειτουργία της είχε παραμείνει μόνο ως ένας τυπικός υπομνηματισμός της χρονικής οριοθέτησης της βραδιάς, ενδεικτικής για την άφιξη και την αναχώρηση του κοινού. Αυτή είναι η στιγμή, κατά την οποία η Yvonne Rainer συμμετέχοντας στο *Concert of Dance #1*, μέσα απ' αυτό ακριβώς το συμφραζόμενο, χρησιμοποίησε για πρώτη φορά τον όρο μετα-μοντέρνο, αφού ο χορός μετά το μοντερνισμό είχε μόλις ολοκληρώσει μία στροφή εκατόν ογδόντα μοιρών. «Το πρώτο κονσέρτο χορού εξελίχθηκε σε έναν τρίωρο μαραθώνιο, με τριακόσιους περίπου θεατές να βρίσκονται υπό σαράντα βαθμούς σε έναν χώρο χωρίς κλιματισμό...θυμάμαι τον Fred Herko με πατίνια· θυμάμαι τον John Herbert McDowell με μια κόκκινη κάλτσα κι έναν καθρέφτη· θυμάμαι την Deborah Hey να κυκλοφορεί στο χώρο κουτσαίνοντας με κάτι δεμένο γύρω από το γόνατό της· με θυμάμαι να

⁸⁹ Allen Hughes, κριτική για το *Concert of Dance #1* στην εφημερίδα *New York Times*, 7-7-1962.

κάνω το δικό μου *Ordinary Dance*: θυμάμαι να χορεύω στο *Proxy* του Steve Paxton. Στο τέλος ήμασταν όλοι πολύ εκστατικοί, και με καλή δικαιολογία. Εκτός από τον ενθουσιασμό του κοινού, η εκκλησία έδειχνε να είναι μια θετική εναλλακτική για παραστάσεις, αντί της ενοικίασης θεάτρου μια φορά το χρόνο, του τρόπου δηλαδή, ο οποίος οδήγησε σε αδιέξοδο το μοντέρνο χορό. Εδώ μπορούσαμε να παρουσιάζουμε τη δουλειά μας πιο συχνά, πιο ανεπίσημα και πιο φθηνά – και το πιο σημαντικό απ' όλα – μέσα από περισσότερη συνεργασία»⁹⁰.

Η πεποίθηση της Jill Johnston, κριτικού χορού της εφημερίδας *Village Voice*, ότι «το σύνολο της αισθητικής που αποκρυσταλλώνεται στα σεμινάρια του Dunn θα είναι το κύμα του μέλλοντος για το χορό»⁹¹, αποδείχθηκε προφητική. Το σεμινάριο του Robert Dunn είχε μόλις δώσει το πρώτο δείγμα μετα-μοντέρνου χορού. Το *Concert of Dance #1* ήταν η αρχική ένδειξη της αλλαγής και διαμόρφωσε μια ολόκληρη τάση – το κίνημα της Judson Church, την *avant-garde* του μετα-μοντέρνου χορού. «Τα πειράματα και οι περιπέτειες του Judson Dance Theatre έθεσαν τη βάση για μια μετα-μοντέρνα αισθητική στο χορό, η οποία διεύρυνε και συχνά επιδοκίμασε τους σκοπούς, το υλικό, τα κίνητρα, τις δομές και το ύφος του χορού. Πρόκειται για μια αισθητική, η οποία συνεχίζει να τροφοδοτεί τις πιο ενδιαφέρουσες προτάσεις του χορού σήμερα»⁹². Η νέα προσέγγιση του χορού και της λειτουργίας του, συμπυκνώνεται στη δράση του Judson Dance Theatre: εξίσωση και αυτονόμηση όλων των παραγόντων που συντελούν στο αποτέλεσμα του χορού, έμφαση στη διαδικασία, κατάργηση της μεγάλης αφήγησης, διαμόρφωση ενός ανοικτού κινητικού λεξιλογίου. Θα μπορούσε να το περιγράψει κανείς ως μια νέα αμεσότητα. Ο εκδημοκρατισμός του χώρου, όπως είχε προωθηθεί από τον Cunningham και η απροϋπόθετη αποδοχή της κάθε κίνησης και του κάθε σώματος απομυθοποίησαν το χορό. Η Jill Johnston περιέγραψε το σύνολο της δράσης του Judson Dance Theatre ως «...μια μεγάλη, εύπλαστη, ατελή μήτρα, αυτόνομης και πρωτότυπης δράσης, η οποία γνωρίζει τον εαυτό της, την ίδια στιγμή που τον αναζητά...μια φάλαγγα σε ελεύθερη τροχιά, η οποία είναι υπέρ επαρκής για να καλύψει αυτό το κενό αμηχανίας που άφησε πίσω της, γύρω στο 1945, η παρακμή του πρώτου μοντέρνου χορού»⁹³.

Ο μετα-μοντέρνος χορός αρχίζει να δρα χρησιμοποιώντας χρόνο ενεστώτα.

⁹⁰ Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design - New York, The New York University Press, 1974, σελ. 8.

⁹¹ N. Reynolds-M. McCormick, *No Fixed Points, Dance in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven and London, 2003, σελ. 400.

⁹² Sally Banes, *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut, 1987, σελ.15.

⁹³ Jill Johnston, απόσπασμα κριτικής στην εφημερίδα *Village Voice*, 28-2-1963.

Το επίκεντρο της δράσης του μετατοπίζεται στον παροντικό χρόνο, εκεί όπου η καθημερινή κίνηση εμπίπτει στον ορισμό του χορού, γεγονός που ακυρώνει την παρεμβατική εισβολή του παρελθόντος στην ιδιοκτησία της επικαιρότητας. Και ακριβώς υπ' αυτή την έννοια, ο μετα-μοντέρνος χορός, απορρίπτοντας τους τελευταίους εναπομείναντες υπομνηματισμούς του μοντερνισμού, αποδεικνύεται για άλλη μια φορά περισσότερο δραστήσιος και περισσότερο μοντέρνος. Η κίνηση σε όλες τις εκδοχές της, έτσι όπως εμφανίζεται στην οποιαδήποτε καθημερινή δραστηριότητα αποτελεί το υλικό του χορού, στο σημείο που ο ορισμός του έχει ενσωματώσει την ενέργεια και τη δράση της στιγμής. Ο μοντερνισμός του χορού, στο πιο σημαντικό του σημείο, εκεί όπου ο χορός εντοπίζεται σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής, προκύπτει και πάλι από τη δράση του προθέματος *μετα-*. Και τότε, ο μετα-μοντέρνος χορός – εύλογα θα ισχυριζόταν κανείς, ότι δεν απέχει πολύ από το να συνιστά μια εκδοχή της *modernité*⁹⁴ του Charles Baudelaire, στο βαθμό που η *modernité* του Baudelaire δεν είναι, παρά ένα στοιχείο μεταβατικό, φευγαλέο, εφήμερο, προσωρινό, ενδεχόμενο και ευμετάβλητο· η περιγραφή δηλαδή της κίνησης. Ο Baudelaire, περιγράφοντας τη *modernité* του, δίνει την πιο ακριβή ίσως περιγραφή της κίνησης και κατ' επέκτασιν και του μετα-μοντέρνου χορού, ο οποίος επέλεξε αυτή την κίνηση: την καθαρή κίνηση, την κίνηση στην πιο απλή της μορφή, στην αρχική της κατάσταση, εκεί όπου διακρίνεται μέσα στη δομή της αποκλειστικά και μόνον η δική της πρόθεση. Το πρώτο δείγμα του μετα-μοντέρνου χορού, «ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο τοπίο διαφορετικών ιδεών και στρατηγικών»⁹⁵, φέρει ακριβώς αυτή την κίνηση.

Το *Concert of Dance #1* ήταν ένα ευέλικτο, διαρκώς μεταλλασσόμενο συμφραζόμενο δράσης, με ανοιχτές υποδοχές, έτοιμο να αλλάξει κατεύθυνση ανά πάσα στιγμή και να αντιδράσει σε κάθε είδους ερέθισμα. Και σίγουρα θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, ότι το *Concert of Dance #1* ήταν κάτι περισσότερο από μια απλή παρουσίαση ορισμένων χορογραφικών συνθέσεων· ήταν ένα ολόκληρο σύστημα σε κατάσταση αναμονής με την ενέργεια να ανακυκλώνεται συνεχώς, ο τρόπος λειτουργίας του οποίου, αντανakλούσε την ίδια τη δομή του πυρήνα του μετα-μοντέρνου χορού. Ένα σύστημα ανοιχτό σε κάθε ανατροπή, και άρα ευέλικτο, εύκαμπτο, με αυξημένη ικανότητα προσαρμογής σε όλες τις συνθήκες και πολλές δικλίδες ασφαλείας. Ένα σύστημα δηλαδή τόσο ευκίνητο, σχεδόν συνώνυμο της αλλαγής, αρχική συνθήκη της οποίας είναι η διαρκής κίνηση, η μοναδική

⁹⁴ Charles Baudelaire, *Αισθητικά Δοκίμια*, μετ. Μαρία Ρέγγου, εκδ. Printa, Αθήνα, 1995, σελ. 149-150.

⁹⁵ N. Reynolds-M. McCormick, *ο.π.*, σελ. 401.

προϋπόθεση που θα μπορούσε να διασφαλίσει την επ' αόριστον μετάθεση και αναβολή του τέλους.

Μέσα από αυτή την πρόθεση και με αυτή ακριβώς την προοπτική *εκ-κινεί* η δράση του μετα-μοντέρνου χορού στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Ο μεταμοντερνισμός φέρνει το χορό αντιμέτωπο με τον εαυτό του, τοποθετώντας στον πυρήνα του ορισμού του ένα κάτοπτρο. Η κίνηση βλέπει για πρώτη φορά το είδωλό της στον καθρέφτη. Υπ' αυτή την έννοια, θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς, ότι ο μετα-μοντέρνος χορός εμφανίστηκε αρχικά σαν μια επιθετική αναστοχαστική λειτουργία: ο διπλασιασμός της κίνησης αντιστοιχεί στην αυτόματη αποδόμησή της, τη στιγμή κατά την οποία όλα τα ερωτηματικά τοποθετούνται στη βάση της καταγωγής, της δομής, της πρόθεσης και της λειτουργίας της. Ο μετα-μοντέρνος χορός ανακαλύπτει το νέο σώμα του Merleau-Ponty μέσα από τη δράση του καθρέφτη. Στην ουσία, ο επαναπροσδιορισμός του ορισμού του χορού αντιστοιχεί σε μια νέα συνθήκη για τη σωματικότητα, για τον τρόπο με τον οποίο γίνεται αντιληπτό το σώμα, αλλά κυρίως για τον τρόπο, με τον οποίο το ίδιο το σώμα προσλαμβάνει τη σωματικότητά του. Ο μετα-μοντέρνος χορός κατέστησε και πάλι ενεργή την κινητική γλώσσα, **μετατρέποντας την ίδια τη σωματικότητα σε σκέψη**. Είναι το σώμα που σκέφτεται και το σώμα που δρα. Αν η πρόθεση του μετα-μοντέρνου χορού συνίσταται στην επαναφορά της κίνησης στην κίνηση, τότε αυτή ακριβώς είναι η στιγμή κατά την οποία **ο χορός επιστρέφει στον προορισμό του**, δηλαδή στην κίνηση και τη δική της πρόθεση. Ο μετα-μοντέρνος χορός, μεταθέτοντας το ενδιαφέρον στο ίδιο το μέσο του χορού, δηλαδή στην κίνηση, εστίασε αναπόφευκτα στο σώμα, δηλαδή στο μέσο της κίνησης. Ο ορισμός του χορού, όπως διαμορφώθηκε από τη δράση του προθέματος *μετα-*, αντιστοιχεί στο ουσιαστικότερο πρόταγμα του μετα-μοντέρνου χορού: στη διεκδίκηση της προτεραιότητας του σώματος ως της πιο ζωτικής περιοχής της εμπειρίας, της σκέψης, της μνήμης και της αντίληψης. Ο μοντέρνος χορός είχε επικαλύψει την κίνηση με τόσες ξένες προθέσεις και παράπλευρες συνδηλώσεις, ώστε η κίνηση, λίγο πριν το τέλος του μοντερνισμού, μόλις που διακρινόταν. Μαζί με την κίνηση όμως είχε χαθεί και το σώμα, η σκέψη του και η πρόθεσή του. Οι πρώτοι μετα-μοντέρνοι χορογράφοι προσπάθησαν να βρουν ξανά το σώμα και να ανακαλύψουν τρόπους, ώστε η κίνηση να προκύπτει απ' αυτό και το νόημά της να ισοδυναμεί με τη δική της πρόθεση. «...η ανεξάντλητη λεπτομερής έρευνα του βιολογικού σώματος, καθώς οι χορογράφοι του μετα-μοντέρνου χορού ασχολήθηκαν σχεδόν με κάθε πιθανή κίνηση και στάση, ισοδυναμεί με την πρόταση, ότι πρέπει να ζούμε ενεργά και να παρατηρούμε εντατικά για να

βρούμε το *Υψηλό* στις πιο κοινότερες δράσεις, στο κάθε μικρό γεγονός που δεν θα ήταν, παρά ο πιο απίθανος υποψήφιος για αισθητική απόλαυση»⁹⁶.

⁹⁶ Sally Banes, "Earthly Bodies: Judson Dance Theatre", *Judson Dance Theatre, 1962-1966* (exh.cat., Bennington, Vt., 1981), σελ. 19.

Trisha Brown, *Man Walking down the Side of a Building* (1970)



Μετα- μοντέρνος χορός

- Περπατάει σα να βρίσκεται στο δρόμο!⁹⁷
Το κοινό στις παραστάσεις της Yvonne Rainer

Η Yvonne Rainer θυμάται, ότι αυτή ήταν η αντίδραση του κοινού που παρακολούθησε τις παραστάσεις της στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Το κοινό του χορού έβρισκε την κίνησή της περίεργη και εκνευριστικά όμοια με τη συνηθισμένη κίνηση της καθημερινής ζωής. «Εκείνη την εποχή, αν περπατούσες σαν χορευτής, περπατούσες σαν να ήσουν βασίλισσα ή αριστοκράτης ή τέλος πάντων κάτι το ιδιαίτερο – κάποιος, ο οποίος ήταν κάτι *περισσότερο* από συνηθισμένος, *περισσότερο* από ανθρώπινος»⁹⁸. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, στις αρχές της δεκαετίας του 1960, η Yvonne Rainer εισήγαγε τον όρο μετα-μοντέρνο για να υποδηλώσει την άφιξη της αλλαγής. Ο χορός δεν μπορούσε, παρά να επιστρέψει στον πυρήνα της ζωής, εκεί δηλαδή όπου βρισκόταν πάντα.

Η αλλαγή ενεργοποιήθηκε από την αδράνεια του μοντέρνου χορού, μετακινήθηκε και συναντήθηκε με το πρόθεμα *μετα-*. Ο μετα-μοντέρνος χορός εκδηλώθηκε αρχικά ως αντίδραση στον εξπρεσιονισμό του μοντερνισμού. Οι πρώτοι μετα-μοντέρνοι χορογράφοι αναζητώντας το σημείο εκ-κίνησης της κίνησης και τη δική της πρόθεση, αντιμετώπισαν την επίθεση της ερώτησης «πώς θα μπορούσε να είναι ο χορός;». Η ερώτηση αυτή προσδίδει στον μετα-μοντέρνο χορό όλα τα χαρακτηριστικά ενός προωθημένου μοντερνισμού: η φύση, η ιστορία, η λειτουργία και οι δομές του χορού τίθενται υπό αμφισβήτηση. Η δράση του προθέματος μετα-συνοψίζεται στην αυτονόμηση του μέσου του χορού, στην αφαίρεση της φόρμας, στην κατάργηση της αφήγησης, στην αποδόμηση της σύνθεσης για να καταλήξει στη διάνοιξη του ορισμού του χορού, εκεί όπου η διαχωριστική γραμμή μεταξύ τέχνης και ζωής δεν διακρίνεται.

Ο μετα-μοντέρνος χορός, ενσωματώνοντας την κριτική δράση του Merce Cunningham, εκ-κινεί από το *Concert of Dance #1* στην Judson Church ως μια επείγουσα και επιθετική αναθεώρηση του μέσου του χορού. Η περίοδος από τις

⁹⁷ Sally Banes, "Gulliver's Hamburger, Defamiliarization and the Ordinary in the 1960s Avant-Garde", *Reinventing dance in the 1960s, Everything was possible*, edited by Sally Banes, The University of Wisconsin Press, 2003, σελ 3.

⁹⁸ Sally Banes, *ο.π.*, σελ. 3 – Συνέντευξη της Yvonne Rainer για το ντοκιμαντέρ *Beyond the Mainstream* (σκηνοθεσία Merrill Brockway) της σειράς *Dance in America*, παραγωγή WNET-TV, New York, 21 Μαΐου 1980.

αρχές της δεκαετίας του 1960 έως το 1973, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η *avant-garde* του μετα-μοντέρνου χορού (*Breakaway Post-Modern Dance*)⁹⁹, η δράση της οποίας προτείνει μια εναλλακτική χρήση του χώρου, του χρόνου, της μουσικής και του σώματος και κυρίως εστιάζει στην προβληματική του επαναπροσδιορισμού του ορισμού του χορού στο σύνολό του. Το σώμα αποδεσμεύτηκε από τη μεταφορική εκφραστική λειτουργία του μοντερνισμού και μετατράπηκε στο βασικό αντικείμενο του χορού. Οι πρώτοι μετα-μοντέρνοι χορογράφοι υποστήριξαν ότι «ο χορός είναι χορός, όχι εξαιτίας του περιεχομένου του, αλλά εξαιτίας του ίδιου του συμφραζομένου του, απλά δηλαδή, επειδή παρουσιάζεται ως χορός»¹⁰⁰. Μέχρι το 1973 είχαν τεθεί όλες οι κρίσιμες ερωτήσεις σχετικά με την *εγκυρότητα* ενός ορισμού του χορού, όπως αυτός είχε προκύψει από το πλαίσιο του μοντερνισμού. Ο μετα-μοντέρνος χορός προχωρώντας στην αφαίρεση έφτασε στην καθαρή κίνηση, ενίσχυσε την υπεροχή της διαδικασίας επί του αποτελέσματος και εστίασε το ενδιαφέρον του στη δομή της χορογραφικής σύνθεσης.

Ο αναλυτικός μετα-μοντέρνος χορός (*Analytic Post-Modern Dance*) των αρχών της δεκαετίας του 1970 επιχείρησε με ένα αυστηρά προγραμματικό τρόπο να αλλάξει τον ορίζοντα αναμονής του κοινού σε μια παράσταση χορού, δημιουργώντας έργα στα οποία η δομή και η κίνηση καθ' αυτή αποτελούσαν τον αποκλειστικό θεματικό πυρήνα. Η κίνηση αποδεσμεύτηκε από την προσωπική έκφραση του δημιουργού και έγινε περισσότερο *αντικειμενική*. Ο αναλυτικός μετα-μοντέρνος χορός αρνείται επίμονα την αποπλάνηση της δεξιοτεχνίας και έχοντας διανοίξει τον ορισμό του προς όλες τις κατευθύνσεις, αντλεί υλικό από την καθημερινή δράση διατηρώντας το τεχνικά ανέπαφο. Η τεχνική δεξιοτεχνία απομυθοποιείται μέσα από έργα τα οποία προβάλλουν την ίδια τη διαδικασία και τη δομή της κατασκευής τους. Ο μετα-μοντέρνος χορός προσπερνάει την τεχνική απλοποιώντας δραστικά τη χορογραφία. Εστιάζει στη μικρότερη μονάδα της κίνησης και μεταθέτει την έμφαση από το σύνολο στο βήμα και στη χειρονομία, προσδιορίζοντας ένα νέο είδος *δεξιοτεχνίας* – «τον ηρωισμό του κοινότοπου»¹⁰¹. Οι χορευτές περπατούν, μιλάνε,

⁹⁹ Η Sally Banes, στο βιβλίο της *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (1987), προχωράει σε διάκριση των φάσεων της εξέλιξης του μετα-μοντέρνου χορού στην Αμερική. Ξεκινώντας από την *Avant-Garde* του Μετα-Μοντέρνου Χορού κατά τη δεκαετία του 1960 (*Breakaway Post-Modern Dance*), χαρακτηρίζει τις αρχές της δεκαετίας του 1970 ως Αναλυτικό Μετα-Μοντέρνο Χορό (*Analytic Post-Modern Dance*), συνδέει τις δεκαετίες του 1970 και του 1980 με την Αναγέννηση του Περιεχομένου (*Rebirth of Content*), καταλήγοντας στην τελευταία φάση του μετα-μοντέρνου χορού, την οποία περιγράφει ως μια *coda* καλλιτεχνικής δράσης (*coda-Outside New York*), η οποία εντοπιζόταν πλέον και εκτός Νέας Υόρκης.

¹⁰⁰ Sally Banes, *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut, 1987, σελ.19.

¹⁰¹ Sally Banes, *ο.π.*, σελ. 22.

χτενίζουν τα μαλλιά τους, ξυρίζονται, παίζουν χαρτιά, ανταλλάσσουν χειραψίες, τρέχουν, διαβάζουν εφημερίδα, βήχουν, ντύνονται και ξεντύνονται – *πάνω στη σκηνή*. Η συνηθισμένη καθημερινή κίνηση είναι το κατ' εξοχήν υλικό του μετα-μοντέρνου χορού και η προαναφερθείσα παρατήρηση του κοινού για το υπέρ το δέον *καθημερινό*, δηλαδή καθ' όλα κανονικό περπάτημα της Yvonne Rainer πάνω στη σκηνή, επαναλαμβάνεται συνεχώς μέχρι να την εξαφανίσει η ολοκλήρωση της αλλαγής. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο ο μετα-μοντέρνος χορός αντανακλά την καταλυτική επιρροή της δράσης του Merce Cunningham, ο οποίος πρώτος εξέλαβε την καθημερινή κίνηση ως χορογραφικό υλικό: «Μου φάνηκε, ότι οι χορευτές θα μπορούσαν να εκτελέσουν συνηθισμένες κινήσεις που πραγματοποιούσαν καθημερινά. Οι κινήσεις αυτές ήταν αποδεκτές ως κινήσεις στην καθημερινή ζωή, γιατί όχι και πάνω στη σκηνή;»¹⁰². Το κοινό της Yvonne Rainer απορεί, όχι επειδή αντί να *χορεύει*, περπατάει, αλλά επειδή περπατάει *πάνω στη σκηνή*. Ο μετα-μοντέρνος χορός αλλάζει όλα τα δεδομένα: η κάθε κίνηση εκλαμβάνεται ως χορός, ο κάθε χώρος ως δυναμικός χώρος παράστασης και ο κάθε άνθρωπος ως δυναμικός χορευτής. Η ίδια η κίνηση και η χορογραφική δομή, η διαδικασία της σύνθεσης είναι το περιεχόμενο των έργων του αναλυτικού μετα-μοντέρνου χορού. Η ερώτηση τί σημαίνει να δημιουργεί κάποιος ένα χορογραφικό έργο, προκαλεί την ίδια τη χορογραφία. Η ίδια η διαδικασία της σύνθεσης συνιστά χορογραφική πράξη; «Στο μετα-μοντέρνο χορό, ο χορογράφος γίνεται ταυτόχρονα και κριτικός, προτείνοντας στο θεατή διαφορετικούς τρόπους για να διαβάσει ένα χορογραφικό έργο, προκαλώντας και υπονομεύοντας τις προσδοκίες του κοινού, απομονώνοντας και προβάλλοντας τμήματα του συνόλου για λεπτομερέστερη παρακολούθηση και σχολιάζοντας το ίδιο το έργο κατά τη διαδικασία της εξέλιξής του»¹⁰³. Ο μετα-μοντέρνος χορός έχει στην ουσία αντικαταστήσει τον εξπρεσιονισμό με το φορμαλισμό.

Το 1975, το περιοδικό *The Drama Review* εκδίδει ένα τεύχος αφιερωμένο στο μετα-μοντέρνο χορό, όπου για μια από τις πρώτες φορές χρησιμοποιείται ο όρος *μετα-μοντέρνο* σε σχέση με το χορό και όπου ο Michael Kirby προτείνει έναν ορισμό του νέου είδους: «Σύμφωνα με τη θεωρία του μετα-μοντέρνου χορού, ο χορογράφος δε χρησιμοποιεί στο έργο του στοιχεία, τα οποία εξυπηρετούν την οπτική προσέγγιση-αίσθηση. Η προσέγγιση είναι εσωτερική: η κίνηση δεν επιλέγεται για τα τεχνικά της χαρακτηριστικά αλλά απορρέει ως αποτέλεσμα συγκεκριμένων

¹⁰² Rose Lee Goldberg, *Performance Art, From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London, 2001, σελ. 124.

¹⁰³ Sally Banes, *ο.π.*, σελ.19.

αποφάσεων, στόχων, σχεδίων, κανόνων, αντιλήψεων ή προβλημάτων. Οποιοδήποτε κινητικό υλικό προκύψει κατά τη διάρκεια της παράστασης είναι αποδεκτό, αρκεί να συνάδει με τα όρια και τους κανόνες που έχουν τεθεί»¹⁰⁴. Ο ορισμός του Kirby περιγράφει κυρίως τα χαρακτηριστικά των δύο πρώτων φάσεων του μετα-μοντέρνου χορού (avant-garde και αναλυτικός μετα-μοντέρνος χορός) και πρόκειται σύντομα να χάσει την εγκυρότητά του, διότι σε αυτό ακριβώς το σημείο, ο μετα-μοντέρνος χορός ανοίγει ξανά τη συζήτηση γύρω από την έννοια και τη λειτουργία του περιεχομένου. Ο αναλυτικός μετα-μοντέρνος χορός λίγο πριν το τέλος του ενσωματώνει μεταφορικά εκφραστικά στοιχεία και αντλεί υλικό τόσο από χορευτικές παραδόσεις εξω-δυτικής προέλευσης, όσο και από τις πολεμικές τέχνες.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1980, ο φορμαλισμός που έχει προωθήσει ο αναλυτικός μετα-μοντέρνος χορός εκλαμβάνεται ως υπερβολικά κενό νοήματος. Στα περισσότερα έργα η απουσία νοήματος είναι τόσο έντονη σε βαθμό που η δραστηριότητα του χορού αγγίζει και ξεπερνάει το όριο της αυτο-κατάργησης. Η δεκαετία του 1980 χαρακτηρίζεται από μια προσπάθεια επαν-εγκατάστασης του περιεχομένου στον πυρήνα του χορού (Rebirth of Content). Η ερώτηση «τί σημαίνει;» καθίσταται ξανά ενεργή και η αφήγηση επιστρέφει – αυτή τη φορά όμως με διαφορετικούς όρους. Η αφήγηση ευθυγραμμίζεται με τα προτάγματα της avant-garde του μετα-μοντερνισμού και λειτουργεί μέσα στο καθεστώς της αφαίρεσης. Ο νέος εξπρεσιονισμός φέρει μια αφήγηση αποστασιοποιημένη, η οποία έχει ενσωματώσει το αποτέλεσμα της κριτικής δράσης των τεχνικών της αφαίρεσης. Ο χορός, ενσωματώνοντας και πάλι το περιεχόμενο, δεν επιστρέφει σε καμία περίπτωση στο ανενεργό πλαίσιο του μοντερνισμού, αντίθετα, προεκτείνει τη δράση του προθέματος μετά- προς μια νέα κατεύθυνση. Σ' αυτό το σημείο, ο μετα-μοντερνισμός του χορού αρχίζει να εμφανίζει σε ορισμένα σημεία ομοιότητες με το μετα-μοντερνισμό των άλλων τεχνών, στο βαθμό που αντλεί και επεξεργάζεται στοιχεία του παρελθόντος και προωθεί τη μίξη των ειδών.

Αν η πορεία του μοντέρνου χορού υπήρξε κυκλική, ο μετα-μοντέρνος χορός κινείται γραμμικά – μ' έναν τρόπο όμως ιδιαίτερο: κινείται γραμμικά διατηρώντας ταυτόχρονα πολλές παράπλευρες, δυναμικές διαδρομές, οι οποίες τον καθιστούν εύκαμπτο, ανοιχτό σε κάθε νέα πιθανότητα. Το πρόθεμα μετα-, αν και προέκυψε μέσα από την έντονη διαφωνία του με το μοντέρνο χορό, αποδείχθηκε ωστόσο αρκετά ευέλικτο ώστε να μην εγκλωβιστεί στο μηχανισμό της άρνησης. «Αν πρόκειται για ένα νέο θεσμό, ο μετα-μοντέρνος χορός είναι τόσο πλουραλιστικός, ώστε εγκαινιάζει τελικά ένα διαφορετικό τύπο θεσμού: ένα θεσμό, ο οποίος δέχεται τους

¹⁰⁴ Michael Kirby, "Introduction", *The Drama Review*, τ. 19, March 1975, σελ. 3.

νεωτερισμούς και καλωσορίζει την αλλαγή»¹⁰⁵. Ο μετα-μοντερνισμός του χορού παραμένει δραστικός ακριβώς επειδή ο πυρήνας του δομείται πάνω σε μια διπλή λειτουργία: στη συνεχή μετατροπή της διαφοράς σε συναίνεση και της συναίνεσης σε διαφορά, στο βαθμό που η διαφορά και η συναίνεση, η άρνηση και η κατάφαση δεν παρετάχθησαν ποτέ γραμμικά· η διαφορά βρίσκεται εντός της συναίνεσης, όσο και η συναίνεση εντός της διαφοράς. Όσο η συναίνεση αυξάνεται, τόσο μεταπίπτει σε διαφορά κι αυτό δεν είναι, παρά το αποτέλεσμα της δράσης του καθρέφτη. Η κίνηση επαναπροσδιορίζει συνεχώς τον εαυτό της μέσα από το είδωλό της, μέσα δηλαδή από την ορατότητα της απόστασης. Αυτή είναι η συνθήκη, κατά την οποία η σωματικότητα μετατρέπεται σε δραστική ετερότητα μέσα στον καθένα – στο βαθμό που η σωματικότητα, ως μη ταυτότητα, ως κάτι δηλαδή που μετα-κινείται διαρκώς, επειδή ακριβώς συγκροτείται μόνον κινητικά, «είναι η άβυσσος της απόστασης, η αποστασίωση της απόστασης, η τομή του διάκενου, η απόσταση η ίδια»¹⁰⁶. Ο χορός από-χορεί αποκλίνοντας. Το μυστικό που κρύβει η σωματικότητα «υπάρχει μόνο από μοιραία απόκλιση»¹⁰⁷. Γι' αυτό η Τερψιχόρη φοράει και σήμερα αθλητικά: για να κινείται στην περιφέρεια αυτής της απόκλισης με ταχύτητα, εκεί όπου η απόκλιση διασφαλίζει το μυστικό. «Το μυστικό δεν πρέπει να αρθεί, γιατί αλλιώς η ιστορία θα γίνει κοινότοπη»¹⁰⁸.

Αν μετά το πρόθεμα *μετα-*, το σώμα ισοδυναμεί με τη απόσταση και μετατρέπεται σ' έναν παράξενο ελκυστή¹⁰⁹, τότε το σώμα «είναι αυτό που μου επιτρέπει να μην επαναλαμβάνομαι επ' άπειρον»¹¹⁰.

¹⁰⁵ Sally Banes, *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut, 1987, σελ.19.

¹⁰⁶ Jacques Derrida, *Έμβολα: Τα ύφη του Νίτσε*, μετ. Γιώργος Φαράκλας, Εστία, Αθήνα, 2002, σελ. 32-33.

¹⁰⁷ Jean Baudrillard, *Η Διαφάνεια του Κακού: Δοκίμιο πάνω στα ακραία φαινόμενα*, μετ. Ζήσης Σαρίκας, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 1996, σελ. 179.

¹⁰⁸ Jean Baudrillard, *ο.π.*, σελ. 172.

¹⁰⁹ Jean Baudrillard, *ο.π.*, σελ. 187-189.

¹¹⁰ Jean Baudrillard, *ο.π.*, σελ. 189.

> so come on in
it ain't no sin
take of you skin
and dance around your bones

Tom Waits, *the black rider* 1993



Wim Vandekeybus, *Scratching the Inner Fields* (2001)

Βιβλιογραφία

Banes Sally: *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut, 1987.

—: "Earthly Bodies: Judson Dance Theatre", *Judson Dance Theatre, 1962-1966* (exh.cat., Bennington, Vt., 1981).

—: "Gulliver's Hamburger, Defamiliarization and the Ordinary in the 1960s Avant-Garde", *Reinventing dance in the 1960s: Everything was possible*, edited by Sally Banes, The University of Wisconsin Press, 2003.

Baudelaire Charles: *Αισθητικά Δοκίμια*, μετ. Μαρία Ρέγγου, εκδ. Printa, Αθήνα, 1995.

Baudrillard Jean: *Η Διαφάνεια του Κακού: Δοκίμιο πάνω στα ακραία φαινόμενα*, μετ. Ζήσης Σαρίκας, εκδ. Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 1996.

Βέλτσος Γιώργος (επιμ.): *Η Διαμάχη: Κείμενα για την Νεοτερικότητα*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 1990.

Brown J. M., Mindlin N., Woodford C. H.: *The Vision of Modern Dance*, Dance Books Ltd, London, 1998.

Cage John: *Silence*, Middletown Connecticut, Wesleyan University Press, 1961.

Copeland Roger: *Merce Cunningham and The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, London, 2004.

Cunningham Merce: "L' art impermanent", *7 Arts*, 1955.

—: *The Dancer and the Dance: M. Cunningham in conversation with Jacqueline Lasschaeve*, Marion Boyars, New York-London, 1991.

—: *Changes: Notes on Choreography*, edited by Frances Starr, Something Else Press, New York, 1968.

De Mille Agnes: *Martha, the life and work of Martha Graham*, Vintage Books, USA, 1992.

Derrida Jacques: *Έμβολα: Τα ύφη του Νίτσε*, μετ. Γιώργος Φαράκλας, εκδ. Εστία, Αθήνα, 2002.

Dunn Judith: "My work and Judson's", *Ballet Review*, vol. 1, no 6.

Foucault Michel: *Τρία Κείμενα για τον Νίτσε*, επιμ. Πολυτίμη Γκέκα, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2003.

Fallico B. Arturo: *Art and Existentialism*, 1962.

Francis Richard: "If Art is not Art, then what is it?", *Dancers on a plane – Cage. Cunningham. Johns*, Anthony d' Offay Gallery, Londres, 1989.

Ginot Isabelle - Michel Marcelle: *La danse au XXe siècle*, éd. LAROUSSE/UEF, Paris, 2002.

Goldberg Rose Lee: *Performance Art, From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London, 2001.

Graham Martha, "I am a dancer" *The Routledge Dance Studies Reader*, edited by Alexandra Carter, Routledge, London and New York, 1998.

Humphrey Doris: *The Art of Making Dances*, Grove Press, New York, 1959.

- Huxley Michael-Witts Noel: *The Twentieth Century Performance Reader*, Routledge, London, 2002.
- Johnston Jill: "The New American Modern Dance", *The New American Arts*, edited by Richard Kostelanetz, Collier Books, New York, 1967.
- Kandinsky Wassily: *Για το Πνευματικό στη Τέχνη*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1981.
- Kirby Michael: "Introduction", *The Drama Review*, vol. 19, March 1975.
- Kleist Von Heinrich: *Οι Μαριονέτες*, μετ. Τζένη Μαστοράκη, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 1982.
- Liotard Jean-François: *Le Postmoderne expliqué aux enfants*,  d. Galilée, Paris, 1988.
- : *Η Μεταμοντέρνα Κατάσταση*, μετ. Κωστής Παπαγιώργης, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1993.
- Merleau-Ponty Maurice: *Phenomenologie de la Perception*,  d. Tel Gallimard, 1945.
- Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο* (εισηγήσεις και παρεμβάσεις που  γιναν στο συμπόσιο Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο, 26-28 Φεβρουαρίου 1988), εκδ. Σμίλη, Αθήνα, 1988.
- Rainer Yvonne: *Work 1961-73*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design - New York, The New York University Press, 1974.
- Reynolds N. - McCormick M.: *No Fixed Points, Dance in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven and London, 2003.
- Schiphorst Th.: "Merce Cunningham: Making Dances with the Computer", *Choreography and Dance*, vol. 4, 1997.
- Sibony Daniel: *Le corps et sa danse*,  ditions du Seuil, 1995.
- Sontag Susan: "Against Interpretation", *Against Interpretation*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1966.
- Sorell Walter: *Dance in its time*, Columbia University Press, New York, 1986.



ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Τηλ. 210 - 92 01 001

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ

5 ΔΕΚ. 2011
10 ΙΟΥΝ. 2014

