

**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ  
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ  
ΜΕΣΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ**

**Τα στοιχεία του τυχαίου και της επανάληψης στο έργο του  
Merce Cunningham**

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Κλεοπάτρα Οικονομίδου**

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή:  
Χ. Αυλάμη, Επίκουρη Καθηγήτρια, Επιβλέπουσα  
Γ. Ανδρεάδης, Καθηγητής  
Δ. Καββαθάς, Επίκουρος Καθηγητής

Αθήνα, Ιούνιος 2011



Copyright © Κλεοπάτρα Οικονομίδου, 2011.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τον συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Παντείου Πανεπιστημίου Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

*Στον Ιωάννη Ράπτη*

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Κατά την διάρκεια εκπόνησης της παρούσας εργασίας συνέβησαν διάφορα γεγονότα, τόσο σε προσωπικό επίπεδο όσο και ευρύτερα. Για διαφορετικούς λόγους θα ήθελα να ευχαριστήσω κάποιους ανθρώπους που βρέθηκαν δίπλα μου και με στήριξαν στο έργο αυτό.

Αρχικά, την κ. Μάρω Γρηγορίου, που από την πρώτη στιγμή με βοήθησε σε σχέση με την βιβλιογραφία σχετικά με το θέμα, καθώς και με τον δανεισμό οπτικοακουστικού υλικού από το προσωπικό της αρχείο. Την ευχαριστώ ακόμη για την προθυμία της να με βοηθήσει σε περίπτωση που χρειαζόμουν οτιδήποτε άλλο. Ευχαριστώ, επίσης, την κ. Χρυσάνθη Αυλάμη, η οποία, αν και δεν βρισκόμουν σε επαφή μαζί της για αρκετό καιρό λόγω προσωπικών δυσκολιών, η ίδια, ωστόσο, όταν κατάφερα επιτέλους να συνεχίσω την προσπάθεια, δεν με αποθάρρυνε καθόλου και με τον τρόπο της μου έδωσε το κουράγιο να συνεχίσω ως το τέλος. Την ευχαριστώ επίσης και για τις εύστοχες διορθώσεις της και για την ευρύτητα του τρόπου σκέψης της σχετικά με το θέμα. Ακόμη, ευχαριστώ τον κ. Διονύσιο Καββαθά για την βιβλιογραφική του καθοδήγηση σε σχέση με τον John Cage και για τις καίριες παρατηρήσεις του. Ευχαριστώ, την κ. Μαρία Τσουβαλά για την ανοιχτή συζήτηση – συνέντευξη που είχαμε, η οποία με ακρίβεια και εγκυρότητα απάντησε στις ερωτήσεις μου σχετικά με το εκπαιδευτικό κομμάτι του χορού την εποχή που μελετούμε, αλλά και σήμερα.

Ακόμη θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου που με στήριξε όλον αυτό τον καιρό οικονομικά και ηθικά, καθώς και την Κουμπανάκη Αγγελική, τον Πατρικαλάκη Στέλιο, τον Πατρικαλάκη Παναγιώτη, τον Ρουμπούλια Γιάννη, τον Παπανικολάου Φώτη και την συνάδελφο Πασπαλά Δέσποινα για την ψυχολογική υποστήριξη που μου προσέφεραν. Ιδιαίτερω, ένα μεγάλο ευχαριστώ στον Ράπτη Ιωάννη, που είναι συνεχώς δίπλα μου, ακόμα κι όταν είναι μακριά και που οι προτροπές του έφεραν την αισιοδοξία στην προσπάθειά μου.

Τέλος, ευχαριστώ τους πολιτικούς αρχηγούς και το ελληνικό κράτος, που μου δίνουν άλλον έναν λόγο να παλέψω για το αδύνατο. Αφήνοντας τον ειρωνικό τόνο μου μόνο γι' αυτούς, οφείλω με κάθε σεβασμό να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στους

μη αμειβόμενους διδάσκοντες του Μεταπτυχιακού, που μας παρείχαν τις διδασκαλίες τους αφιλοκεδώς με μόνο κίνητρο το μεράκι τους. Ιδιαίτερως, ευχαριστώ τον κ. Σκαρπέλο για την στήριξή του στο επικοινωνιακό και γραμματειακό κομμάτι του Προγράμματος, όταν οι ανάγκες το επέταξαν.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<u>ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....</u>	<u>4</u>
<u>ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....</u>	<u>6</u>
<u>ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....</u>	<u>7</u>
<u>ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....</u>	<u>8</u>
<u>ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....</u>	<u>10</u>

### I Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ MERCE CUNNINGHAM16

<u>1 Η ΖΩΗ ΤΟΥ MERCE CUNNINGHAM.....</u>	<u>16</u>
<u>2 Η ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΧΡΟΝΟ.....</u>	<u>24</u>
<u>3 Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΤΥΧΑΙΟΥ.....</u>	<u>34</u>
<u>4 Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗΣ.....</u>	<u>41</u>

### II Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ MERCE CUNNINGHAM.....46

<u>1. "VARIATIONS V" 1965.....</u>	<u>46</u>
<u>2. "TORSE" 1976.....</u>	<u>55</u>
<u>3. "DUES" 1980.....</u>	<u>62</u>
<u>4. "POINTS IN SPACE" 1986.....</u>	<u>67</u>
<u>ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....</u>	<u>76</u>
<u>ΠΗΓΕΣ-ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....</u>	<u>80</u>
<u>ABSTRACT.....</u>	<u>83</u>

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία αποτελεί μία μελέτη της περίπτωσης που αφορά στην φιλοσοφική αισθητική του έργου του χορογράφου Merce Cunningham ως προς τα στοιχεία του τυχαίου και της επανάληψης. Το τυχαίο, ως το μη προκαθορισμένο συμβάν, κι η επανάληψη, ως η συνεχής επαναφορά του ίδιου, λειτουργούν ως χορογραφικά δομικά εργαλεία, καθώς και ως φιλοσοφικές αφετηρίες. Ο ρόλος τους εντοπίζεται στην απόδοση απεριόριστων επιλογών και δυνατοτήτων, που στόχο έχουν την ελευθερία του καλλιτέχνη από προσωπικές νόρμες και κλισέ στο πλαίσιο της ασυνέχειας και του μη νοήματος. Η προσέγγιση του θέματος έγινε με σχετική βιβλιογραφία, άρθρα, καθώς κι ένα πλήθος συνεντεύξεων του ίδιου, ενώ μελετώνται και αναλύονται τέσσερα χαρακτηριστικά έργα του. Το παρόν κείμενο αναδεικνύει το ιδεολογικό υπόβαθρο που εντοπίζεται στο έργο του χορογράφου, σε μία εποχή που οι κενές φιλοσοφικών ή θεωρητικών νοημάτων χορευτικές προσπάθειες κατακλύζουν την ελληνική χορευτική πραγματικότητα.

*Λέξεις-Κλειδιά*

*Merce Cunningham, τυχαίο, συμβάν, επανάληψη, πρωτοπορία, χορογραφία, John Cage, ασυνέχεια, μη νόημα, σύγχρονος χορός*



*Εικόνα 1: Merce Cunningham*

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Υπάρχουν πραγματικά ποικίλοι λόγοι για τους οποίους κάποιος θα μπορούσε να γοητευτεί από το έργο και το φιλοσοφικό υπόβαθρο του έργου του Merce Cunningham. Η τέχνη του είναι απολύτως *dance qua dance*, όπου η κίνηση είναι ο πρωταγωνιστής ενώ διακρίνεται ένα πλήθος χαρακτηριστικών που ριζοσπαστικοποιούν την τέχνη του σε σχέση με τον μοντέρνο χορό των προηγούμενων δεκαετιών. Ο χώρος αποκεντρώνεται, η κίνηση διαλύεται και αποδομείται σε κομμάτια ασυνέχειας, όπου τίποτα δεν φαντάζει προβλέψιμο σε ό, τι αφορά στο ρυθμό, την κατεύθυνση και το είδος της κίνησης, αλλά η ποιότητά της είναι πάντα ακριβής και εγγυημένη. Ο χορός χαρακτηρίζεται από διασπορά και απόλυτη καθαρότητα αποκομμένος από προσωπικά στοιχεία, απόκοσμος και αποδοσμένος στην αγνή αποσταγματική ουσία του.

Ο ίδιος δεν διαχωρίζει την ζωή από την κίνηση και την τέχνη, απεναντίας αποτελούν ένα και το αυτό. Η τέχνη δεν είναι ένα αποκομμένο κομμάτι προϊόν της δημιουργίας, αλλά φυσική συνέχεια της ζωής και της ανθρώπινης υπόστασης. Αυτή η θεώρηση που έχει ο χορογράφος για την τέχνη μας επιτρέπει να προχωρήσουμε σε αναφορά στη φιλοσοφία ως προς το έργο του, καθότι η φιλοσοφία αποκαλύπτει ουσιαστικά τον τρόπο που σκέφτεται και πράττει ο άνθρωπος την εκάστοτε εποχή και το αξιακό πλαίσιο που υιοθετεί. Ο ίδιος αποτελεί αίνιγμα ως προς το πού μπορεί κανείς να εντάξει την τέχνη του. Αυτή η μανία της κατηγοριοποίησης και της ονοματολογίας της εποχής μας τον έχει χαρακτηρίσει ενίοτε αφαιρετικό εξπρεσιονιστή, μοντέρνο, μετα-μοντέρνο, νεοκλασικό και πιο πρόσφατα μοντερνιστή και πρωτοπόρο.

Η ιστορικός του χορού Sally Bane σε πρόσφατο άρθρο της<sup>1</sup> επιχείρησε μία προσπάθεια να λύσει το ψευδοδίλημμα που αφορά στο αν ο Cunningham εντάσσεται στο μεταμοντέρνο ρεύμα ή όχι. Η απάντησή της ήταν ότι δεν εντάσσεται σε αυτό αν και στο studio του έγιναν οι περισσότερες, αν όχι όλες, οι δράσεις που τελικά το προετοίμασαν. Βέβαια, ο χορογράφος δεν είναι ούτε μοντέρνος, μιας κι ο ίδιος δημιούργησε την τέχνη του, ώστε να διαφοροποιηθεί από το μοντέρνο της εποχής και κυρίως του συστήματος της Graham. Για να δώσει μια απάντηση στο πού εντάσσεται εν τέλει ο χορογράφος ως καλλιτέχνης, η ίδια, ακριβώς επειδή χρονικά εντοπίζεται μεταξύ

1 Sally Baner and Carrol Noel, 2006, "*Cunningham, Balanchine and Postmodern Dance*", Dance Chronicle, URL: <http://dx.doi.org/10.1080/01472520500538057>



των δύο ρευμάτων (του μοντέρνου και του μεταμοντέρνου), τον εντάσσει στο κίνημα της πρωτοπορίας. Ωστόσο, εδώ πρέπει να κάνουμε έναν διαχωρισμό αυτής της πρωτοπορίας σε τουλάχιστον δύο υποκατηγορίες. Η μία αφορά τους μοντερνιστές, στην οποία ανήκουν καλλιτέχνες όπως ο Matisse, ο Manet, οι κυβιστές, οι αφαιρετικοί εκπρεσσιονιστές, ο George Balanchine και μεταξύ αυτών κι ο Merce Cunningham. Η δεύτερη αφορά στους ολοκληρωτές της πρωτοπορίας (integrationist avant-garde), όπου αφορά στους ντανταϊστές, στους σουρεαλιστές, στην pop-art και στον συνεργάτη του Merce Cunningham τον John Cage. Όσοι του αποδίδουν τον χαρακτηρισμό του νεοκλασικού έχουν υπόψιν τους την αρτιότητα της κίνησης που ορισμένες φορές εγγίζει την δυσκολία και ποιότητα του κλασικού, ωστόσο, μάλλον παραβλέπουν τα ποικίλα μοντερνιστικά στοιχεία στο έργο του και το γεγονός ότι αυτή του η εμμονή ήταν αποτέλεσμα της πίστης του στην τελειοποιησιμότητα των χορευτών και του ανθρώπου γενικά κι όχι στην αντίληψη περί ενός ιδανικού προτύπου.

Ο Cunningham έζησε και δημιούργησε την εποχή εκείνη, με έναν τρόπο εντελώς προσωπικό, που δεν είχε προηγούμενο και από ότι φάνηκε ούτε και επόμενο. Οι ιδέες του για την σημαντικότητα της κίνησης, για τον χορό, για το χώρο, για την τεχνική, για τον άνθρωπο επηρέασαν τις επόμενες γενιές. Η Carolyn Brown, η μακροβιότερη χορεύτρια στην ομάδα του, αναφέρει χαρακτηριστικά: “Ο Merce Cunningham άνοιξε περισσότερες πόρτες για τις επόμενες γενιές από αυτές που κι ο ίδιος ήθελε να διαβεί πραγματικά.”<sup>2</sup> Έτσι, κάποια παιδιά, που βρέθηκαν στο studio του μετουσίωσαν τις ιδέες του και τις μετέτρεψαν σε κάτι καινούργιο, έτσι ακριβώς όπως είχε κάνει ο ίδιος με τους δικούς του δασκάλους. Βασικοί εκπρόσωποι της επόμενης γενιάς και του μετα-μοντέρνου χορού είναι μεταξύ άλλων οι Steve Paxson και Judith Dunm.

2 Roger Copeland, 2004, “Merce Cunningham: The modernizing of the modern dance”, Routledge, New York, σελ. 4

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θέμα της παρούσας εργασίας αρχικά επιλέχθηκε στη βάση της περιέργειας, με την έννοια της διερεύνησης όσων οι αισθήσεις κι η διαίσθηση δεν αποκαλύπτουν με ευκολία, έπειτα της χρησιμότητας των προσπαθειών στην θεωρία, που αφορά στο σύγχρονο χορό και τέλος της εσωτερικής του δομής, δηλαδή της τάξης που ενυπάρχει σε μία πληθώρα στοιχείων που φαινομενικά δείχνουν περίπλοκα και ασύμβατα. Το θέμα, επομένως, επιλέχθηκε λόγω προσωπικής κλίσης και προτίμησης στον σύγχρονο χορό και ειδικά σε ό,τι αφορά στον χορογράφο Merce Cunningham.

Ο μοντέρνος χορός είναι μια παραστατική τέχνη, που ξεπήδησε τον 20ο αιώνα χάρη στην πρωτοποριακή δουλειά χορευτριών, όπως η Isadora Duncan (1877-1927) και η Ruth Saint Dennis (1879-1968). Τα πρώτα χρόνια, όπου ο χορός έπαιρνε σχήμα και μορφή, κυριαρχούσαν, ως επί το πλείστον, η Mairy Wigman (1867-1973) στη Γερμανία, η Doris Humphrey (1895-1958) κι η Martha Graham (1894-1991) στις ΗΠΑ. Ο Merce Cunningham είναι ένας χορογράφος που δημιούργησε από την δεκαετία του '50 και εξής, δηλαδή συγκαταλέγεται στους μεταπολεμικούς καλλιτέχνες και εντάσσεται ιστορικά στο ρεύμα της πρωτοπορίας (*avant-garde*), ενώ στην ελληνική βιβλιογραφία το είδος του χορού που ακολουθεί διαφοροποιείται από εκείνο των προκατόχων του από μοντέρνο σε σύγχρονο χορό.

Τα χαρακτηριστικά που ορίζουν αυτόν τον ιδιαίτερο μοντερνισμό, εκτός από την υποκειμενοποίηση της αφηγηματικής δομής, είναι η αναπτυγμένη αυτοαναφορικότητα, η αυτονομία των «σημαινόντων», η διάρρηξη της χρονολογικής χρονικότητας και η απόρριψη του κλασσικού ιδεώδους του τελειωμένου, ολιστικού, ολοκληρωμένου έργου. Η πρωτοπορία διακρίνεται όχι τόσο από μια επίθεση κατά των παραδοσιακών έργων της τέχνης όσο από μια επίθεση κατά του ιδεώδους των έργων τέχνης καθεαυτών ως κάτι διαχωρισμένου από την πράξη της ζωής, όπως ορίζεται από την αξία της αισθητικής αυτονομίας, που εγκαθιδρύεται με την αστική θέσπιση της τέχνης. Η εφημερότητα, λοιπόν, είναι το αποτέλεσμα της απάρνησης της έννοιας του ολοκληρωμένου έργου τέχνης υπέρ του εξω-αισθητικού αποτελέσματος ως σκοπού.

Ο ίδιος διατηρεί αποστάσεις από τις αντιλήψεις που κυριαρχούσαν σχετικά με την κίνηση ως ρυθμική συμπεριφορά κι από την καθοριστική σημασία που κατά περίπτωση έχουν οι αντίθετες δυνάμεις<sup>3</sup> στη διαμόρφωση της φόρμας της κίνησης. Έτσι, στρεφόμενος προς το Ζεν αντλεί την πίστη στον ίδιο τον άνθρωπο ως αναπόσπαστο κομμάτι ενός όλου, και συγκεκριμένα της φύσης, ενώ διαμορφώνει ένα στυλ χορού απελευθερωμένο από τον εξωτερικό συμβολισμό και τις ψυχολογικές ερμηνείες, που την εποχή εκείνη ήταν πολύ δημοφιλείς, κυρίως χάρη στην δράση της Martha Graham. Η δική του προτεραιότητα ήταν η ποιοτική διερεύνηση της κίνησης και η αναλογία της σε σχέση με τον χώρο και τον χρόνο. Η αφαιρετικότητα θεωρείται εμφανής στο έργο του, αλλά δεν αποτελούσε σκοπό για τον ίδιο. Ο όρος “αφηρημένη τέχνη” αναφέρεται σε μορφές έργων, τα οποία δεν είναι αναπαραστατικά ή μετουσιώνουν ρεαλιστικές φόρμες σε αφηρημένα πρότυπα, τα οποία ο θεατής καλείται να αντιληφθεί βάσει ελεύθερων συσχετισμών. Ο όρος “αφηρημένος εξπρεσιονισμός”, με τον οποίο συχνά χαρακτηρίζεται ο χορός που δημιουργεί ο Cunningham, παραπέμπει στις έμφυτες ποιοτικές δομές της κίνησης και τις αναδεικνύει σε μέσο καθοριστικό κάθε έντεχνης δημιουργίας,<sup>4</sup> σημειωτέον, όμως, ότι πρόκειται για χαρακτηρισμό που ο ίδιος αρνείται.

Η μεταπολεμική διάθεση του πραγματισμού αντανακλάται σε πολλές τέχνες, από τα Happenings που διέθεταν τα εικαστικά περιβάλλοντα μέχρι τον νέο ρεαλισμό (ή pop art) που απέδιδε τις μορφές και τα αντικείμενα με βιομηχανικό ή εμπορικό στυλ. Η οικονομία ήταν σε ακμή και η διοίκηση του Kennedy υποστήριζε τη νεολαία, την τέχνη και τον πολιτισμό. Βέβαια, δεν υπήρχαν επιχορηγήσεις για μεμονωμένους χορευτές, ωστόσο, επικρατούσε ένα κλίμα θέλησης για συμμετοχή, το ενδιαφέρον για την χρήση ανέξοδων υλικών στην δημιουργία, και μια γενναιότητα από εκείνους που

3 Όταν οι χορευτές αναφέρονται σε “αντίθετες δυνάμεις” εννοούν ουσιαστικά την νοητική ή πραγματική ύπαρξη αντίθετων τάσεων κατά την εκτέλεση μιας κίνησης, με σκοπό να την κάνει περισσότερο ποιοτική. Έτσι, για παράδειγμα, σε όρθια θέση με τον κορμό σε κάθετο άξονα σε σχέση με το πάτωμα, όταν το αριστερό χέρι εκτελεί μία κίνηση έκτασης προς την ίδια κατεύθυνση, τότε την ίδια στιγμή η αντίθετη δεξιά πλευρά αντιστέκεται σε αυτήν, ενώ ο κορμός αντιστέκεται προς τα πάνω και το δεξί πόδι πιέζει προς τα κάτω. Επομένως, αντίθετες δυνάμεις επιδρούν συνεχώς μέχρι την στιγμή λύσης της θέσης ισορροπίας και την αντικατάστασή της από μία επόμενη.

4 Η έννοια της αφαιρετικότητας επηρεάζει την Αμερική και την εξέλιξη του μπαλέτου, η αισθητική του οποίου επαναδιαμορφώνεται κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Καθοριστική προς την κατεύθυνση αυτή υπήρξε η συμβολή του George Balanchine. βλ. Richard Kraus, 1980, Ιστορία του Χορού, Νεφέλη, σ. 381-382

ζούσαν στο περιθώριο της κοινωνίας. Στην καλλιτεχνική κοινότητα με τη βοήθεια ενός φίλου μπορούσε κάποιος να βρει κάπου να μείνει φτηνά, να κάνει τέχνη φτηνά και μάλιστα να τα κάνει όλα αυτά καλά.

Το 1952 ο John Cage παρουσίασε ένα happening στο Black Mountain College στην Καρολίνα. Αυτό συμπεριελάμβανε προβολές ταινιών σε διάφορα σημεία του κτιρίου καθώς και στην οροφή, έναν αυτοσχεδιασμό του Cunningham, απαγγελίες, μουσική από τον David Tudor που έπαιζε σε ένα πιάνο, ενώ πίνακες του Robert Rauschenberg κρέμονταν από το ταβάνι. Η ερευνήτρια του σύγχρονου χορού Β. Μπαρμπούση το περιγράφει ως εξής: “Οι θεατές βρίσκονταν στο κέντρο και δέχονταν ένα καταγισμό από happenings. Αυτά τα happenings του Cage στο Black Mountain θα επηρεάσουν την εξέλιξη της τέχνης του χορού και της μουσικής, του θεάτρου και του κινηματογράφου για να επόμενα σαράντα χρόνια και θα αναδείξουν τον Cunningham πρόδρομο του μεταμοντέρνου χορού, που θα γεννηθεί μετά από μία δεκαετία.”<sup>5</sup> Ήταν ένας βομβαρδισμός αισθήσεων μέσα από πολλές εμπειρίες.



*Εικόνα 2: Merce Cunningham at  
Black Mountain*

Ο όρος “Happening” από τον ιστορικό Kraus φαίνεται να ορίζεται ως “οτιδήποτε συμβαίνει σε περισσότερα από ένα άτομα με τρόπο μισοσχεδιασμένο, μισοαυθόρμητο. Είναι μια εμπειρία που μοιράζεται και όπου κάθε μεμονωμένο άτομο παίρνει ό,τι

5 Βάσω Μπαρμπούση, 2004, Ο χορός στον 20ο αιώνα, Καστανιώτης, Αθήνα, σ.140

θέλει. Μερικές φορές υπάρχουν εκτελεστές και ακροατήριο, μερικές φορές το ίδιο το ακροατήριο είναι και οι συμμετέχοντες. Άλλες πάλι υπάρχουν συμμετέχοντες δίχως ακροατήριο. Ένα happening συνήθως αποτελείται από διάφορα γεγονότα που είναι εντελώς άσχετα μεταξύ τους – ένα καλειδοσκόπιο εντυπώσεων. Οι εκτελεστές δεν σκιαγραφούν χαρακτήρες σ' ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, σκιαγραφούν τους εαυτούς τους στο περιβάλλον ακριβώς που διεξάγεται το happening.”<sup>6</sup> Διαφαίνεται, λοιπόν, τόσο το στοιχείο του αυθόρμητου όσο και εκείνο της έκπληξης και του αφηνιασμού σε αυτά, που όμως αποτέλεσαν συμβάντα που επηρέασαν πολύ την μεταμοντέρνα τέχνη και στοιχεία που μέχρι και εκείνη την εποχή ήταν απλώς σε πειραματικό στάδιο· έπειτα αποτέλεσαν τον κανόνα, καθώς και το κεντρικό θέμα του είδους. Ένα παράδειγμα ενός τέτοιου στοιχείου είναι αναμφίβολα η αντίληψη πως κάθε δυνατή ανθρώπινη κίνηση, εν δυνάμει, μπορεί να είναι χορός, που διατυπώθηκε αρχικά από τον Merce Cunningham, αλλά στην κυριολεξία του υιοθετήθηκε από τις επόμενες γενιές, όπου και αποτέλεσε τον κανόνα, καθότι ο ίδιος δεν μπορούσε να δεχτεί ακόμα την κίνηση στο χώρο της τέχνης χωρίς να είναι επενδεδυμένη με την αίγλη της αισθητικής της αξίας και ποιότητας.

Έτσι, η εποχή που έζησε και έδρασε ο χορογράφος, πολυτάραχη κοινωνικο-πολιτικά, με έντονες αντιθέσεις και αντιπαραθέσεις, δίνει το στίγμα για τον τρόπο που δημιούργησε ο ίδιος με τους συνεργάτες του, αλλά και για το πώς χρησιμοποίησε τα φιλοσοφικά και πραγματικά εργαλεία του. Τα στοιχεία του τυχαίου και της επανάληψης ήταν καθοριστικά για την δημιουργία, αλλά και για την καλλιτεχνική αξία του έργου του. Αποτέλεσαν καθοριστικά δομικά και φιλοσοφικά εργαλεία κατά την δημιουργία μιας χορογραφίας, καθώς συσχετίζονται με τον χωροχρόνο. Η χρήση αυτών των δύο κι η αποδοχή τους αποδεικνύουν την πεποίθηση του χορογράφου στην απεριόριστη επέκταση των δυνατοτήτων του ανθρώπου μέσω της κίνησης, που μπορεί εν τέλει να τον οδηγήσουν στην ελευθερία. Αυτή η θεωρητική στοχαστικότητα είναι που λείπει από την ελληνική καλλιτεχνική δημιουργία του σύγχρονου χορού στην χώρα μας, που ακολουθεί πάντα με καθυστέρηση μίας με δύο δεκαετιών τις εξελίξεις σε σχέση με τις ανεπτυγμένες δυτικές χώρες. Η εν λόγω έλλειψη ήταν ίσως και το σημείο κλειδί για να παρθεί τελικά η απόφαση συγγραφής της παρούσας εργασίας, ως

6 Richard Kraus, 1980, Ιστορία του Χορού, Νεφέλη, σ. 383

μία προσπάθεια προβολής ενός επιτυχημένου παραδείγματος καλλιτεχνικής χορευτικής δημιουργίας, που συγκέρασε το παραστατικό αποτέλεσμα με κάποιο ιδεολογικό υπόβαθρο, που με την επιμονή στο μη νόημα παρέδιδε στο κοινό εμπειρίες ποικίλων αναστοχαστικών νοσηματοδοτήσεων.

Η συλλογή των δεδομένων κι η μελέτη τους διεξήχθη συστηματικά, δηλαδή με σαφήνεια και ακρίβεια, αλλά και σκεπτικιστικά, ώστε συχνά να υποβάλλονται τα συμπεράσματα σε πιθανές διαψεύσεις και σε εξονυχιστική εξέταση. Για να επιτευχθεί αυτό συγκεντρώθηκε βιβλιογραφία ικανή να αποδώσει μία πολύπλευρη οπτική για το θέμα. Ιδιαίτερη προσοχή δόθηκε στα δεοντολογικά κριτήρια συγγραφής της, στην τήρηση της ηθικής συνέπειας, που περιφρουρεί τα συγγραφικά δικαιώματα προηγούμενων επιστημόνων με την αναλυτική παράθεση υποσημειώσεων στο τέλος κάθε σελίδας που γίνεται χρήση τους.

Τα δεδομένα που συγκεντρώθηκαν αφορούν σε σχετική βιβλιογραφία τόσο σε ότι αφορά στη φιλοσοφία του έργου του χορογράφου όσο και στη ζωή του και σε κριτικές για το έργο του, επιστημονικά άρθρα, σχετικές συνεντεύξεις του Merce Cunningham και των συνεργατών του, καθώς κι η μελέτη έργων του τόσο μέσα από προσωπική αναζήτηση εκτέλεσής τους κινητικά (καθότι σωματοποιώντας αυτό που οπτικά παρατηρεί κανείς προσλαμβάνει ενδείξεις που αφορούν στη δυσκολία και απαίτηση τεχνικής κατάρτισης) όσο και οπτικά μέσα από σχετικά βίντεο. Η διεπιστημονική, αλλά και πολύπλευρη οπτική που γίνεται προσπάθεια να υιοθετηθεί επιτείνεται περισσότερο από το γεγονός ότι την δεκαετία του '50 τα όρια μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας ήταν ισχνά κι ο Merce Cunningham στις αντιλήψεις του για το χορό δεν αποτέλεσε εξαίρεση ως προς αυτό.

Στο σημείο αυτό είναι χρήσιμο να απαριθμήσουμε τα κεφάλαια και τις ενότητες του κειμένου με μια μικρή περιγραφή του περιεχομένου τους. Το κείμενο χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος που τιτλοφορείται ως *“Η φιλοσοφία της τέχνης του σύγχρονου χορού στο έργο του Merce Cunningham”*, χωρίζεται σε τέσσερις ενότητες. Η πρώτη ενότητα *“Η ζωή του Merce Cunningham”* αφορά στην ζωή του χορογράφου από τα πρώτα του χορευτικά βήματα σε ηλικία 5 ετών έως και τον θάνατό του, στην προσφορά και το έργο του. Η δεύτερη ενότητα *“Η κίνηση στον χώρο και τον χρόνο”* περιέχει μία πυκνή ανάλυση των αντιλήψεων του χορογράφου για την έννοια του

σύγχρονου χορού και της κίνησης γενικότητα, αναφορικά με την τεχνική, αλλά και τον χωροχρόνο. Στην τρίτη ενότητα “Ο ρόλος του τυχαίου” αναλύεται ο τρόπος λειτουργίας του τυχαίου στο έργο του, ο σκοπός του, αλλά αποσαφηνίζεται κι η ίδια η έννοια του “τυχαίου” σε σχέση με την φύση της μέσα στο έργο του χορογράφου. Αντίστοιχα, στην τέταρτη και τελευταία ενότητα του πρώτου μέρους “Ο ρόλος της επανάληψης”, αναλύεται η έννοια της επανάληψης, όπως την χρησιμοποίησε και την συνέλαβε ο χορογράφος στα έργα του.

Το δεύτερο μέρος του κειμένου φέρει τον τίτλο “Η ανάλυση χαρακτηριστικών έργων του Merce Cunningham”, όπου επιχειρείται η ξεχωριστή ανάλυση για κάθε μία από τις τέσσερις επιλεγμένες χορογραφίες του καλλιτέχνη ως προς τα δύο βασικά στοιχεία που εξετάζονται, δηλαδή το τυχαίο και την επανάληψη και χωρίζεται επίσης σε τέσσερις ενότητες. Η κάθε ενότητα φέρει αντίστοιχα το όνομα της εκάστοτε χορογραφίας, που αναλύεται και της ημερομηνίας της πρώτης παρουσιάσής της. Οι χορογραφίες επιλέχθηκαν, έτσι ώστε να καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος της χρονικής ενεργής δράση του καλλιτέχνη. Έτσι, η πρώτη ενότητα του δεύτερου μέρους ονομάζεται “*Variations V, 1965*”, η δεύτερη “*Torse, 1976*”, η τρίτη “*Duets, 1980*” και τέλος η τέταρτη “*Points in Space, 1986*” τοποθετημένες κατά χρονολογική σειρά. Ακολουθεί ένας σύντομος επίλογος, όπου συνοψίζονται τα βασικά συμπεράσματα του κειμένου, καθώς αποδίδεται κι η αξία του έργου του χορογράφου στην σημερινή συγκυρία τόσο καλλιτεχνικά όσο και εκπαιδευτικά. Στο τέλος του κειμένου υπάρχει αλφαβητική λίστα της βιβλιογραφίας, των πηγών, των ιστότοπων και των σχετικών video που συγχρονίστηκαν για να συντελεστεί το παρόν αποτέλεσμα.

# Ι Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ MERCE CUNNINGHAM

---

## *1 Η ζωή του Merce Cunningham<sup>7</sup>*

Θεωρείται ο πρόδρομος του μεταμοντέρνου χορού, αλλά κι ένας από τους σημαντικότερους χορογράφους του μοντέρνου αφαιρετικού στυλ<sup>8</sup>. Ο Mercier Philip Cunningham γεννήθηκε στις 16 Απριλίου του 1919 στην Centralia Washington. Ξεκίνησε την καριέρα του ως επαγγελματίας χορευτής σε ηλικία 20 ετών και επί έξι συνεχή χρόνια χόρευε ως soloist στην Martha Graham Dance Company. Αν και εκτιμούσε ιδιαίτερα την ποιότητα της κίνησης της χορογράφου, ωστόσο, είχε έντονες ενστάσεις σε ότι αφορά τον έντονο συναισθηματισμό που παρήγαγε στο έργο της, γεγονός που τον οδήγησε προς αναζήτηση ενός προσωπικού ύφους.

Ο ίδιος δεν θεωρεί ότι έγινε χορευτής με κάποιον τρόπο, έστω και τυχαίο, ή σε κάποια ορισμένη ηλικία, αλλά αναφέρει ότι από παιδί όσο θυμάται τον εαυτό του χόρευε.<sup>9</sup> Βέβαια, η οικογένειά του δεν είχε κάποια σχέση με το χορό ή την τέχνη γενικότερα. Ο πατέρας του Clifford D. Cunningham (1883-1963) ήταν δικηγόρος, το ίδιο και τα άλλα δύο αδέρφια του, ωστόσο, το οικογενειακό του περιβάλλον ήταν αρκετά προοδευτικό κι έτσι δεν υπήρξε οποιαδήποτε ένταση, όταν αποφάσισε να ακολουθήσει μαθήματα χορού σε ηλικία οχτώ ετών. Παρακολούθησε χορό για λίγο καιρό σε κάποιο σχολείο, όμως αυτό έκλεισε και ως εκ τούτου δεν μπορούσε να κάνει μαθήματα μέχρι την ηλικία των 13 ετών, όπου αποφάσισε με την μητέρα του, Mayme Joach Cunningham (1887-1976), να παρακολουθήσει μαθήματα χορού με κλακέτες σε μία σχολή στην Centralia, που την διηύθυνε μία φίλη της μητέρας του, η κυρία Maude Barrett. Μέσα σε

7 Οι πληροφορίες σχετικά με τη ζωή του πάρθηκαν τόσο από τον επίσημο ιστότοπο του Merce Cunningham Dance Company, όσο και από πλήθος συνεντεύξεων που κατά καιρούς έχει δώσει.

8 Αν κι ο ίδιος δεν αποδεχόταν τον όρο της αφαίρεση σε αναφορά με την κίνηση.

9 Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve, 1991, *The dancer and the Dance*, Marion Boyars, Great Britain, Unites States, σ.33



αυτή την σχολή είχε την πρώτη του επαφή με το τι σημαίνει να βρίσκεται κάποιος στην σκηνή μπροστά σε κοινό.

Τελειώνοντας την δευτεροβάθμια εκπαίδευση πήγε για έναν χρόνο στο George Washington University DC, ωστόσο δεν έμεινε ικανοποιημένος από τα μαθήματα χορού εκεί κι έτσι επέστρεψε με το όνειρο να πείσει τους γονείς του να πάει για σπουδές στην Νέα Υόρκη. Οι γονείς του δεν το επέτρεψαν κι έτσι πήγε στο Cornish School for Performing and Visual Arts, στο Seattle. Εκεί τα μαθήματα ήταν πολύ ικανοποιητικά σε σχέση με τον χορό, το θέατρο, το τραγούδι και υπήρχαν ποικίλα θεωρητικά μαθήματα σχετικά με τις παραστατικές τέχνες. Στο Cornish για πρώτη φορά παρακολουθεί μαθήματα μοντέρνου χορού από την Bonnie Bird, που ήταν μέλος στην ομάδα της Martha Graham και δίδασκε το αντίστοιχο σύστημα. Φοίτησε εκεί για δύο χρόνια ακολουθώντας ένα εξαντλητικό πρόγραμμα που ξεκινούσε από τις 8 το πρωί και τελείωνε στις 6 το απόγευμα. Στο δεύτερο έτος γνώρισε τον John Cage ενώ το καλοκαίρι, στο Mills College της Oakland στην Καλιφόρνια, γνώρισε την Martha Graham, η οποία του προτείνει να συμμετέχει το χειμώνα στην ομάδα της και να την ακολουθήσει στην Νέα Υόρκη, πρόταση που ο ίδιος δέχθηκε χωρίς δεύτερη σκέψη.

Το όνειρό του γίνεται πραγματικότητα. Μετακομίζει στην Νέα Υόρκη, συμμετέχει στις παραστάσεις της ομάδας καθώς και σε περιοδείες, όμως πρέπει την ίδια στιγμή να εργάζεται ως δάσκαλος σε ένα σχολείο, καθώς δεν έχει αρκετά χρήματα, αλλά και να παρακολουθεί μαθήματα μπαλέτου στο American Ballet School, όπως η Graham τον είχε προτρέψει. Ωστόσο, συνεργάζεται ήδη με τον John Cage δημιουργώντας κάποια μικρά solo και performances, τα οποία παρουσιάζουν στο Humphrey Weidman Studio και στο Hunter College Playhouse, ενώ παραδέχεται ότι είχε πάρει την απόφαση να φύγει από την ομάδα της Graham, παρότι παρέμεινε για λίγο καιρό ακόμα.<sup>10</sup> Ο τρόπος που αντιλαμβανόταν ο ίδιος την κίνηση και τον χορό δεν είχε κοινά σημεία με το σύστημα της Graham, σύστημα το οποίο και δεν μπορούσε να καταλάβει και του ήταν εξαιρετικά δύσκολο να αποδεχτεί, παρά το γεγονός ότι εκτελούσε τις κινήσεις με ευκολία. Ο μόνος τρόπος για να μπορέσει να εκφραστεί μέσω του χορού ήταν να βρει έναν δικό του δρόμο.

10 Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve, 1991, *The dancer and the Dance*, Marion Boyars, Great Britain, Unites States, σ.39

Αξίζει να κάνουμε μία παύση εδώ και να προσθέσουμε δύο λόγια σχετικά με το σύστημα και τον χορό της Martha Graham, ώστε να γίνουν περισσότερο κατανοητές οι ενστάσεις του Cunningham σχετικά, παρά το γεγονός ότι την θαύμαζε και την σεβόταν απεριόριστα ως χορογράφο και χορεύτρια. Βασικό στοιχείο στον τρόπο που χόρευε η Graham ήταν η εισπνοή κι η εκπνοή ή όπως η ίδια ονόμασε τις αντίστοιχες κινήσεις που εκτελεί ο κορμός κατά την αναπνοή το δίπτυχο contraction – release. Αντιλαμβάνεται κανείς, επομένως, ότι το κέντρο της κίνησης εστιάζεται στον κορμό, ενώ η κίνηση αποτελείται περισσότερο από ίσιες γραμμές παρά καμπύλες και είναι “νευρώδεις όχι χαριτωμένη”<sup>11</sup>. Η ίδια αναφέρει ότι: “Ο χορός μου είναι απλώς χορός. Δεν είναι μία προσπάθεια να ερμηνεύσω τη ζωή με μία κυριολεκτική αίσθηση, είναι μία επιβεβαίωση της ζωής μέσα από την κίνηση”<sup>12</sup>.



Εικόνα 1: Martha Graham

Η έντονη εκφραστικότητα της κίνησης στον χορό της βασιζόταν στην πεποίθηση ότι η κάθε κίνηση μπορεί να εκφράσει κάποιο συναίσθημα ή κάποια ανθρώπινη κατάσταση μέσω των συσπάσεων των σπλάχνων και της λεκάνης. Ίσως αυτό δίνει και μία απάντηση στο γιατί στην ομάδα της συναντούσε κανείς περισσότερο γυναίκες, ενώ ο Cunningham υπήρξε ο δεύτερος άνδρας που χόρευε για την ομάδα, μετά τον Erick Hawkins. Η κριτικός του χορού Anna Kisselgoff αναφέρει σχετικά για την χορογράφο: “Γωνιώδης, κοφτή και εκπληκτικά “κρουστή” η σύσπαση της Graham πάντα πηγάζει

11 Βάσω Μπαρμπούση, Ο χορός στον 20ο αιώνα, Καστανιώτης, 2004, Αθήνα, σ. 78

12 Stodelle E., 1984, Deep Song, The Dance Story of Martha Graham, Shirmer Books, A Division of Macmillan, New York, σ. 52

από εκεί που η ίδια ονομάζει “η έδρα της αλήθειας” την λεκάνη. Ενώ αυτό συχνά δίνει στη χορογραφία της Graham μία σαφή σεξουαλική ένταση, η κίνηση αυτή καθεαυτή έχει ευρύτερους μεταφορικούς υπαινιγμούς”.<sup>13</sup> Η χορογράφος δραματοποίησε τον μοντέρνο χορό<sup>14</sup>, οι κινήσεις της αποτελούσαν συμβολισμούς ενώ το συναίσθημα ήταν ο κύριος μοχλός που τράνταζε και εν τέλει κινούσε ολόκληρο το σώμα. Όλα αυτά ήταν εντελώς εκτός της λογικής του Cunningham σε ότι αφορά την κίνηση, τον χορό και το νόημά του, γεγονός που τον οδήγησε στην θαρραλέα απόφαση να δουλέψει μόνος του και να παράξει έναν προσωπικό τρόπο χορογραφίας και άσκησης βασισμένο στην ίδια την ποιότητα της κίνησης.

Το 1944 παρουσίασε για πρώτη φορά τη δική του χορογραφική δημιουργία και το 1953 σχημάτισε την Merce Cunningham Dance Company, που λειτουργούσε ως ένας τόπος στον οποίο μπορούσε να εφαρμόσει ελεύθερα τις καινοτόμες ιδέες του. Τις ιδέες του σχετικά με τις παραστατικές τέχνες τις μοιραζόταν και με άλλους καλλιτέχνες της εποχής, όπως τους συνθέτες John Cage, Earle Brown, Morton Feldman, Christian Wolff, αλλά και ζωγράφους όπως ο Robert Rauschenberg, Jasper Johns κ.α. Υπήρξε πρωτοπόρος σε κάθε πτυχή της δουλειάς του κάτι που αποδεικνύεται κι από αυτές τις συνεργασίες του με εξαιρετικά προοδευτικούς καλλιτέχνες της μουσικής, των εικαστικών και του χορού, γεγονός που οδήγησε στην διεύρυνση των συνόρων των εν λόγω παραστατικών τεχνών στην Αμερική.



*Εικόνα 2: John Cage, Merce Cunningham & Robert Rauschenberg, by Douglas H. Jeffery*

13 De Mille A., 1992, Martha, The life and work of Martha Graham , Vintage Books, USA, σ. 99

14 Ο John Martin γράφει: Η ουσιαστική ποιότητα της κίνησης της Graham δεν είναι χωρική ούτε μουσική, αλλά δραματική. βλ. Stodelle E., Deep Song, 1984, The Dance Story of Martha Graham, Shirmer Books, A Division of Macmillan, New York, σ. 169

Οι συνεργασίες αυτές παρήγαγαν αυτό που αργότερα θα ονομασθεί ως πρωτοπορία (avant-garde) της εποχής στην Αμερική. Η πρώτη περιοδεία της ομάδας του πραγματοποιήθηκε το 1955 στις ΗΠΑ. Από το 1954-1959 του αναγνωρίζονται υποτροφίες από το John Simon Guggenheim Memorial Foundation της Νέας Υόρκης. Κατά την δεκαετία του '60 είχε κάποιες συμμετοχές σε ταινίες και το 1966 του απονέμεται το Χρυσό Βραβείο Ευρεσιτεχνίας για τις χορογραφίες του στο 4<sup>ο</sup> Διεθνές Φεστιβάλ Χορού στο Παρίσι.

Κατά την μακροχρόνια πορεία του έχει χορογραφήσει πάνω από 150 έργα και έχει συμμετάσχει σε περισσότερα από 800 "Events"<sup>15</sup>, τα οποία αποτελούν δικής του σύλληψης και έμπνευσης συνθέσεις. Αποστολή τόσο του Merce Cunningham όσο και του John Cage ήταν να αλλάξουν τον τρόπο που οι άνθρωποι έβλεπαν και άκουγαν, πράγμα που το προσπαθούσαν με θάρρος και πάθος ασκώντας μεγάλη επιρροή στην αισθητική αντίληψη της Νέας Υόρκης, κι όχι μόνο, προωθώντας τα μοντερνιστικά χαρακτηριστικά της τέχνης. Το 1973 χορογραφεί για το μπαλέτο της Όπερας του Παρισιού το έργο Un jour ou deux σε μουσική του John Cage. Η δουλειά του επίσης παρουσιάζεται από το μπαλέτο της Βοστώνης, της Πενσυλβανία, της Ζυρίχης, της Νέας Υόρκης, το American Ballet Theater, το White Oak Dance Project, το Pacific Northwest και το Rambert Dance Company. Το 1985 γίνεται αποδεκτός από το Kennedy Center of Honors και την ίδια χρονιά έλαβε επίσης το Laurence Olivier Award στο Λονδίνο καθώς και το Mac Arthum Fellowship. Το 1990 τιμάται με το National Medal of Arts. Στην Γαλλία ήδη από το 1982 αναγνωρίζεται ως Commander of Order of Arts και το 1989 είναι πια First Chevalier.

Τόσο κατά την δεκαετία του '80 όσο και το '90 επιχειρεί να δημιουργεί με την χρήση της κάμερας και του βίντεο με τρόπο μοναδικό. Καταφέρνει να εναλλάσσει αρμονικά πολύ κοντινά πλάνα εστιάζοντας σε κάποιο μέλος του σώματος των χορευτών ή στο πρόσωπο με γενικές λήψεις από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Η αγάπη του για οτιδήποτε καινούργιο και πρωτοποριακό έστρεψε το ενδιαφέρον του στην διεύρυνση του χορού μέσω του φιλμ και αργότερα μέσω της αξιοποίησης του

15 Τα events αποτελούνται από αποσπάσματα χορογραφιών που ανασυνθέτονταν τυχαία σε μια νέα χορογραφία. Τα πρώτα events έγιναν σε μουσεία, σε γυμναστήρια, σε πλατείες, όπως η πλατεία του Αγίου Μάρκου στη Βενετία. Η σύλληψη της ιδέας χρονολογείται το 1964 με σκοπό η ομάδα του να κάνει παραστάσεις σε πολλούς διαφορετικούς χώρους.

ηλεκτρονικού υπολογιστή και ειδικών προγραμμάτων, όπως το Dance Forms, με το οποίο μπορεί κανείς να χορογραφήσει με ακρίβεια και ευελιξία, κάτι που διευκόλυνε και τον ίδιο κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του, όταν δεν ήταν σε θέση να δείξει με το σώμα του όσα είχε δημιουργήσει με την φαντασία του.

Η καλλιτεχνική του ζωή είναι τόσο συνυφασμένη με την φιλοσοφική του θεώρηση για τα πράγματα και τις επιστημονικές και τεχνολογικές εξελίξεις της χώρας του, που ο ίδιος αναφερόμενος σε αυτήν την διαχωρίζει σε τέσσερις περιόδους ως εξής: Στην πρώτη περίοδο, όπου οι χορογραφίες κι μουσική συναντώνται για πρώτη φορά επί σκηνής τυχαία, στην δεύτερη περίοδο, όπου όχι μόνο η συνάντηση χορού και μουσικής ήταν τυχαία, αλλά και η ίδιες οι διαδικασίες δημιουργίας τους βασιζόνταν στο τυχαίο, στην τρίτη περίοδο, όπου αρχίζει και χρησιμοποιεί στην δουλειά του την κάμερα και στην τελευταία περίοδο, όπου ο ηλεκτρονικός υπολογιστής και το πρόγραμμα Life Forms, εξέλιξη του οποίου είναι το Dance Forms, αποτελούν τα εργαλεία του για την δημιουργία ενός έργου.<sup>16</sup> Πέρα όμως από το έργο του ως χορογράφος έχει γράψει και δύο βιβλία: το «Changes: Notes on Choreography» και το «The Dancer and the Dance».

Το 1992 χάνει τον συνεργάτη και σύντροφο ζωής John Cage, πράγμα που του στοιχίζει πολύ, τόσο που αποφάσισε να απέχει από την καλλιτεχνική δημιουργία. Κατάφερε να επιστρέψει στο καλλιτεχνικό του έργο μετά από δύο χρόνια και την αμέσως επόμενη χρονιά τιμάται από το πανεπιστήμιο του Οχάιο με το Wexner Prize of the Wexner Center for the Arts, ενώ το 1995 του απονέμεται το Nellie Cornish Arts Achievement Award και το The Golden Lion of Venice Biennale. Η Ρώμη τον τίμησε με το πρώτο διεθνές Gino Tani το 1997 και την ίδια χρονιά ο δήμαρχος της Νέας Υόρκης του παραδίδει το μετάλλιο Handel. Κατέχει επίσης το βραβείο χορού Isadora Duncan από το San Francisco CA για τα επιτεύγματά του στην τέχνη του χορού, καθώς και το κλειδί της πόλη του Montpellier της Γαλλίας.

Σε ηλικία πια 80 ετών αρχίζει να υποφέρει από αρθρίτιδα, επομένως, δεν χορεύει τόσο πολύ, αλλά συνεχίζει να δημιουργεί χορογραφώντας και μάλιστα δίνοντας νέα πνοή στα έργα του τελειοποιώντας τη χρήση του λογισμικού του υπολογιστή για τον χορό. Το 2000 ανεβάζει ένα μεγάλο έργο το Interscape σε μουσική του John Cage και

16 Roger Copeland, 2004, Merce Cunningham: The modernizing of the modern dance, Routledge, New York, σ. 191

σκηνικά και κουστούμια του Robert Rauschenberg. Την ίδια χρονιά του αποδίδεται το ειδικό βραβείο Nijinsky από το Μόναχο, αλλά και ο τίτλος Living Legend από την Νέα Υόρκη. Οι παραστάσεις, οι δημιουργίες κι οι διεθνείς αναγνωρίσεις δεν τελειώνουν ακόμα και μετά το τέλος της ζωής του, μέσα από την ζωντανή κληρονομιά του, που είναι η ομάδα του και η Merce Cunningham Dance Company, όπου επιθυμία του ήταν να λειτουργήσει για έναν ακόμα χρόνο κάνοντας περιοδείες σε όλο τον κόσμο. Η πεποίθησή του, ότι η καλλιτεχνική δημιουργία έχει δυναμικό χαρακτήρα, τον οδήγησε στην απόφαση να τερματιστεί το έργο του με το τέλος της ζωής του, μιας κι η φυσική του παρουσία υπήρξε καθοριστική. Πέθανε σε ηλικία 90 ετών στις 26 Ιουλίου 2009 στην Νέα Υόρκη.

Μερικά χαρακτηριστικά έργα του είναι:

*Root of an Unfocus*, 1944

First Performed: New York, NY; 5 Apr  
1944

Music: John Cage

Design: Merce Cunningham

Dancers: Merce Cunningham

*The Seasons*, 1947

First Performed: New York, NY; 18 May  
1947

(2) New York City Ballet;

New York, NY; 22 Jan 1949

Music: John Cage

Design: Isamu Noguchi

Dancers: Ballet Society with Merce  
Cunningham

*Orestes*, 1948

First Performed: Black Mountain, NC; 20  
Aug 1948

Music: John Cage

Design: Merce Cunningham

Dancers: Merce Cunningham

*Sixteen Dances for Soloist and  
Company of Three*, 1951

First Performed: Millbrook, NY; 17 Jan  
1951

Music: John Cage

Design: Eleanor de Vito, John Cage,  
Remy Charlip, Merce Cunningham

Dancers: Merce Cunningham, Dorothy  
Berea,

Milli Churchill, Anneliese Widman

*Untitled Solo*, 1953

First Performed: Black Mountain, NC; 22  
Aug 1953

Music: Christian Wolff

Design: Merce Cunningham

Dancers: Merce Cunningham

*How to Pass, Kick, Fall and Run*, 1965

@23 minutes

First Performed: Chicago, IL; 24 Nov 1965

Music: John Cage: Stories from Silence,

A Year from Monday,

and elsewhere (1958)

Lighting: Beverly Emmons

Number of Dancers: 9

Number of Musicians: 2 Readers

Specific Requests: 2 Wireless Madonna

Mics for Readers

Dancers: Merce Cunningham Dance  
Company

*Second Hand, 1970*

First Performed: Brooklyn, NY; 8 Jan 1970

Music: John Cage

Design: Jasper Johns

Dancers: Merce Cunningham Dance  
Company

*Changing Steps, 1975*

First Performed: Detroit, MI; 7 Mar 1975

(2) Theatre du Silence; Paris; 17 Apr 1979

(3) Purchase Dance Corps; Purchase, NY;  
2 Apr 1987

(4) Video version directed by Elliot Caplan  
and Merce Cunningham

(5) UREPCO, Minneapolis, MN; 20 Feb  
1993

(6) North Carolina School of the Arts,  
Winston-Salem, NC; 13 May 1993

(7) Ohio State University Dance Co.,  
Columbus, OH; 23 Feb 1995

Music: John Cage

Design: Charles Atlas (Mark Lancaster,  
1978)

Dancers: Merce Cunningham Dance  
Company

*Duets, 1980*

First Performed: New York, NY; 26 Feb  
1980

(2) American Ballet Theater,  
New York, NY; 18 May 1982

Music: John Cage

Design: Mark Lancaster

Dancers: Merce Cunningham Dance  
Company

*Points in Space, 1986*

(videodance directed by  
Elliot Caplan and Merce Cunningham)

First Performed: London, England; May  
1986

(2) Stage Version: New York, NY;  
10 Mar 1987

(3) Paris Opera Ballet, Paris, France;  
6 June 1990

Music: John Cage

Design: William Anastasi

Dancers: Merce Cunningham Dance  
Company

*Inventions, 1989*

First Performed: Berkeley, CA; 23 Sept  
1989

Music: John Cage

Design: Carl Kielblock

Dancers: Merce Cunningham Dance  
Company

*Beach Birds, 1991*

First Performed: Zurich, Switzerland; 20  
June 1991

Music: John Cage

Design: Marsha Skinner

Dancers: Merce Cunningham Dance  
Company

*Ocean*, 1994

First Performed: Brussels, Belgium; 18  
May 1994

Music: Andrew Culver, David Tudor

Design: Marsha Skinner

Dancers: Merce Cunningham Dance  
Company

*Windows*, 1995

First Performed: Montpellier, France; 23  
June 1995

Music: Emmanuel Dimas de Melo Pimenta

Design: After John Cage, Suzanne Gallo,  
Aaron Copp

Dancers: Merce Cunningham Dance  
Company

*Occasion Piece*, 1999

First Performed: New York, NY; 21 July  
1999

Music: John Cage

Design: After Marcel Duchamp

Dancers: Merce Cunningham  
and Mikhail Baryshnikov

**XOVER**, 2007

First Performed: Hanover, NY  
5 October 2007

Music: John Cage

Design: Robert Rauschenberg, Josh  
Johnson

Dancers: Merce Cunningham Dance  
Company



## *2 Η Κίνηση στον χώρο και τον χρόνο*

### *Χορός (κίνηση)*

Ο χορός για τον Merce Cunningham αποτελεί μία “στιγμαία και ζωντανή πράξη ζωής που συμβαίνει από ανθρώπινα κορμιά στον χωροχρόνο με την χρήση δύο στοιχείων: της ισορροπίας του βάρους και της μετακίνησης αυτού του βάρους υπό κάποιον ορισμένο ρυθμό, ο οποίος δίνει το στυλ και το χρωματισμό στον χορό.”<sup>17</sup> Ήδη, ακόμα κι από τον ορισμό που δίνει ο ίδιος στην τέχνη του χορού, παρατηρούμε ότι προσπαθεί να είναι συγκεκριμένος και γενικά δεν συνδέει την τέχνη του με κανένα συναισθηματικό, ψυχολογικό, αναπαραστατικό περιεχόμενο. Η μορφή του χορού είναι μείζων θέμα περισσότερο απ’ ότι το περιεχόμενό του. Ο ίδιος, αναφέρει ότι δημιούργησε τον μη-δραματοποιημένο χορό ισχυριζόμενος ότι ο χορός δεν έχει ανάγκη από ψυχολογικές, φιλοσοφικές ή μυθολογικές αναπαραστάσεις και απεικονίσεις: “Αν ένας χορευτής χορεύει, πράγμα το οποίο δεν είναι το ίδιο με το να θεωρητικολογεί για τον χορό ή να ευχόταν να χορέψει ή να προσπαθεί να χορέψει ή να αναπαράγει το χορό κάποιου άλλου, αλλά αν ο χορευτής χορεύει όλα είναι εκεί. Το νόημα βρίσκεται εκεί.”<sup>18</sup>

Το στοιχείο της μίμησης απομακρύνεται από τον χορό σε ό, τι αφορά στις φιγούρες, στον σκηνικό χώρο και στο ίδιο το σώμα, άποψη που απορρέει από τη μελέτη του Cunningham στη φιλοσοφία του Ζεν, το οποίο λειτουργεί βάση του ασυνειδήτου και προσπαθεί να διευρύνει το συνειδητό μας μέρος πέρα από τα στενά του όρια. Γι’ αυτό πολλοί δάσκαλοι του Ζεν λένε ότι ο μαθητής δεν πρέπει να σκέπτεται με το μυαλό του αν θέλει να καταλάβει το Ζεν. Πρέπει να σκέφτεται με την κοιλιά, με το υπογάστριο, δηλαδή, πρέπει να νιώθει την αλήθεια κι όχι να προσπαθεί να την κατανοήσει. Η μεθοδολογία του Ζεν, περιπλοκότετη μέσα στην φαινομενική της απλότητα, επιτρέπει τη βίωση της Αλήθειας και της Ζωής κι όχι την κατανόησή της. Ζεν σημαίνει ζω,

17 David Vaughan, 2005, *Merce Cunningham Fifty years – Chronicle and commentary*, Melissa Harris, σ. 100-101

18 David Vaughan, 2005, *Merce Cunningham Fifty years – Chronicle and commentary*, Melissa Harris, σ. 100-101



σημαίνει ζωή εδώ και τώρα και αντανακλά αιώνια την κάθε στιγμή. Η εστίαση γίνεται στο παρόν, όπου η ζωή γίνεται τέχνη.

Η φιλοσοφία αυτή, που ήταν αρκετά δημοφιλής την δεκαετία του '50, προωθούσε την αποδοχή των πραγμάτων και των γεγονότων ως έχουν, δίνοντας αξία σε κάθε στιγμή και κάθε δράση ισότιμα και αμερόληπτα και διδάσκουν την διαύγεια και την πλήρη συγκέντρωση τη στιγμή της δράσης.<sup>19</sup> Θα μπορούσε να πει κανείς ότι αυτή η αντίληψη για την ζωή μοιάζει με τον ορισμό του χορού κατά την έννοια της διαρκούς ροής και αφοσίωσης. Ο σύντροφος του Merce Cunningham, ο John Cage είχε παρακολουθήσει διαλέξεις σχετικές με το Ζεν στο Πανεπιστήμιο Columbia από τον καθηγητή D.T. Suzuki επί δύο χρόνια μεταφέροντας αυτήν την εμπειρία και στον ίδιο. Μέσω του Ζεν και της χρήσης του “I Ching” (Το Βιβλίο των αλλαγών) μπορεί κανείς να καταφέρει να άρει τα προσωπικά στοιχεία των συνθέσεών του. Πρέπει να σημειωθεί ότι το Ζεν δεν είναι θρησκεία, αλλά φιλοσοφία και τρόπος ζωής που έγκειται στην απλότητα, την εντιμότητα και την ομορφιά.

Ο στόχος των δύο καλλιτεχνών ήταν να αφήσουν τους ήχους και τις εικόνες να σταθούν ως αυθύπαρκτα στοιχεία και να επιτρέψουν στο κοινό να τα εκλάβει σύμφωνα με την θέλησή του. Στο χορό συνεπώς ένα μεγάλο άλμα είναι απλά ένα άλμα. Αυτή η λογική εξαλείφει την ανάγκη να νιώσουμε ότι το νόημα του χορού βρίσκεται σε οποιονδήποτε άλλο παράγοντα πέρα από τον χορό καθεαυτό και επιπλέον εξαλείφει την έγνοια για το ποια κίνηση θα πρέπει να ακολουθήσει την άλλη, δηλαδή ελευθερώνει κάποιον από τα δεσμά της συνέχειας και δείχνει καθαρά ότι κάθε πράξη είναι αυτόνομη πράγμα που βοηθάει στο σπάσιμο των δεσμών στα οποία συχνά υπόκειται ο χορευτής. Η δουλειά του χορογράφου εδώ αγγίζει κατά μία έννοια την μεταφυσική τόσο μέσα από την οπτική του ίδιου σε σχέση με το Ζεν όσο και με την χρήση του τυχαίου.

Για τον ίδιο ο χορός δεν αποτελεί απλά την έκφραση κάποιου συναισθήματος ούτε το σωματοποιημένο συναίσθημα καθεαυτό, δηλαδή ο χορός δεν είναι θυμός ή πάθος ή κάποιος συναισθηματισμός, αλλά αποτελεί κάτι πιο αρχέγονο από αυτά: “ο χορός”, λέει, “είναι γυμνή ενέργεια, η πηγή από την οποία αντλούν την μορφή τους ο θυμός ή το πάθος”<sup>20</sup>. Ο χορός είναι εκείνος που κινητοποιεί και τροφοδοτεί τις συναισθηματικές συμπεριφορές ως πηγή ενέργειας, όπου η μίξη μυαλού και σώματος

19 Βάσω Μπαρμπούση, Ο χορός στον 20ο αιώνα, Καστανιώτης, 2004, Αθήνα, σ. 136

σε μια δράση τόσο έντονη τα καθιστά για μια στιγμή ένα. “Ο χορευτής γνωρίζει ότι πρέπει να έχει την αίσθηση αυτού που χορεύει. Η σύνθεση αυτή σε μια αγνή καρδιά είναι που προσδίδει στον χορευτή την αντικειμενικότητα και την γαλήνη που τον διέπει.”<sup>21</sup>

Η έκσταση που προσφέρει ο χορός προέρχεται από το πιθανό δώρο της ελευθερίας που υπόσχεται την ύστατη στιγμή η απελευθέρωση αυτής της πρωταρχικής ενέργειας. Προσφέρεται μία ελευθερία που καθιστά τον χορευτή κοινωνό μιας πραγματικής συναίσθησης του κόσμου και ταυτόχρονης απόσπασης από αυτόν. Αναφέρει χαρακτηριστικά: “Σκεφτόμενοι τον σύγχρονο χορό μου έρχεται στο μυαλό ο χορός σε μια συναυλία. Ο συσχετισμός με την αμεσότητα της πράξης, η μοναδικότητα της στιγμής είναι που δίνουν την αίσθηση της πραγματικής ελευθερίας. Η κίνηση ενός σώματος στον χώρο δεν είναι η ελευθερία ενός ανθρώπου, αλλά μπορεί και να είναι. Κι αυτή η πράξη είναι όλες: κι η ελευθερία του ανθρώπου και την ίδια στιγμή η έλλειψη αυτής. Είναι ένας φυσικός δυισμός ενός μεταφυσικού παράδοξου.”<sup>22</sup>

Διαβλέπουμε, λοιπόν, ότι ο ίδιος γίνεται οδηγός αυτού που συμβαίνει, ενώ το έργο αποσυνδέεται από οποιαδήποτε σημασία πέραν από αυτό το οποίο πραγματικά είναι. Αυτό το είναι της κίνησης του, που δεν έχει κάποιο σκοπό, που δεν είναι έκφραση κάποιου γεγονότος ή συναισθήματος ή κατάστασης, στο χορό είναι τελικά κάτι πέρα από το είναι στο βαθμό που ολοκληρώνεται στα μάτια των θεατών, στο βαθμό που καθορίζεται από την τύχη, στο βαθμό που υπάρχει μέσω μιας πολλαπλότητας τεχνών.

### *Χωροχρόνος*

Σε ότι αφορά τον χωροχρόνο ο ίδιος πιστεύει ότι ο χρόνος είναι πιο ευέλικτος από τον χώρο, όμως αυτό δεν πρέπει να απασχολεί τον χορευτή, γιατί έχει τη δυνατότητα να απελευθερωθεί στον χώρο με άλλο τρόπο, εξαλείφοντας την έννοια του μπροστά και αλλάζοντας κατευθύνσεις και μέτωπα, κι έτσι ο χώρος θεωρητικά γίνεται άπειρος. Τα δύο χαρακτηριστικά του χώρου άλλωστε είναι το σημείο από όπου ξεκινά κανείς κι η

20 David Vaughan, 2005, Merce Cunningham Fifty years – Chronicle and commentary, Melissa Harris, σ. 86-87

21 Ομοίως, σ. 86

22 David Vaughan, 2005, Merce Cunningham Fifty years – Chronicle and commentary, Melissa Harris, σ. 86-87

κατεύθυνση την οποία ακολουθεί, που σημαίνει ότι ο χορευτής μπορεί να φαίνεται ότι βρίσκεται σε ένα σημείο, όμως δυνητικά βρίσκεται παντού.

Ένα σώμα γενικά λέμε ότι κινείται, όταν αλλάζει θέση σε σχέση με ένα σύστημα συντεταγμένων, το οποίο θεωρούμε ακίνητο. Η απόσταση ανάμεσα σε δύο σημεία καθώς και το χρονικό διάστημα ανάμεσα σε δύο γεγονότα εξαρτάται από το σύστημα αναφοράς στο οποίο γίνεται η μέτρηση, επομένως οι έννοιες του απόλυτου χώρου και του απόλυτου χρόνου δεν υπάρχουν. Την παραπάνω άποψη υιοθετεί κι ο Merce Cunningham, όπου η έννοια του χρόνου στη χορογραφία του δεν είναι κάτι το περιοριστικό, αλλά προσδίδει φυσικότητα, γιατί ο χρόνος από μόνος του ιδωμένος από μία φυσική οπτική είναι κάτι το σχετικό κι όχι κάτι το δεσμευτικό. Οι προεκτάσεις των παραπάνω παραδοχών σχετικά με τον χώρο και τον χρόνο είναι που οδήγησαν τον χορογράφο στην εφαρμογή της χορογραφίας πιθανοτήτων και στην χρήση του τυχαίου, που θα αναλύσουμε στην επόμενη ενότητα.

Ο χώρος κι ο χρόνος, λοιπόν, αποτελούσαν βασικά στοιχεία για τον ίδιο και τα αντιμετώπιζε με φυσικότητα. Ο χορογράφος ενστερνίζεται τις ανακαλύψεις της επιστήμης σχετικά με την καμπυλότητα του χωροχρόνου από κάθε μεγάλη μάζα και αντιλαμβάνεται την βαρυντική έλξη ως αποτέλεσμα της κίνησης των σωμάτων προς την καμπύλη που δημιουργούν. Έτσι, διαφοροποιεί την θέση του σε σχέση με την αντίληψη του μοντέρνου χορού, που θέλει την κίνηση να την προκαλεί η βαρύτητα που έλκει το σώμα στο κέντρο της γης και που βασίζεται στο δίπολο πτώση και επαναφορά (fall and recovery). Για τον ίδιο (όσο και για τον Αϊνστάιν) τα σώματα κινούνται στις τροχιές του καμπύλου χωροχρόνου. Επειδή είναι δύσκολο να φανταστούμε τέσσερις διαστάσεις, οι φυσικοί συνήθως συνιστούν να σκεφτόμαστε το χωρόχρονο σαν ένα τεντωμένο, επίπεδο, ελαστικό φύλλο. Αν δεν υπάρχουν μεγάλες



*Εικόνα 3: Merce Cunningham & John Cage, 1965 Photo by Jack Mitchell, Courtesy Merce Cunningham Dance Company*

μάζες στην περιοχή το φύλλο αυτό παραμένει επίπεδο και κάθε σώμα που τοποθετείται πάνω σ' αυτό θα κινείται σε ευθεία γραμμή. Αλλά μια μεγάλη μάζα, όπως ο Ήλιος, δημιουργεί μια λακκούβα στο φύλλο αυτό, γιατί στην πραγματικότητα καμπυλώνει τον χωρόχρονο. Κάθε άλλο αντικείμενο με μικρότερη μάζα, όπως π.χ. η Γη, που κινείται στον χωρόχρονο κυλάει μέσα στην λακκούβα καθώς κινείται κοντά στην περιοχή του Ήλιου. Αυτό το φαινόμενο της καμπύλωσης του χωροχρόνου είναι που γεννά τη βαρύτητα. Έτσι, προηγείται η καμπύλωση της βαρυντικής έλξης ενώ οφείλει κανείς να αντιλαμβάνεται την κίνηση ως αποτέλεσμα της πρώτης, παρά της δεύτερης.

Η σημασία που δίνεται στην κίνηση ως προς τον χρόνο και τον χώρο φαίνεται κι από τον σύντομο ορισμό που δίνει ο ίδιος στον χορό: είναι η κίνηση στο χρόνο και στο χώρο και το αντίθετο. Ο χορογράφος παρέδιδε στο κοινό του την σκηνή από κάθε δυνατή οπτική γωνία κι όχι μόνο από την εμπρόσθια όψη και πολλές φορές δινόταν η ευκαιρία στο κοινό να περιεργάζεται το έργο σε όρθια θέση και να περπατά γύρω του ενώ αυτό συμβαίνει. Οι άπειρες επιλογές οπτικής απόλαυσης και εξερεύνησης της τέχνης συνοδεύονται από την αποκέντρωση της σκηνης, γεγονός που δίνει ίδια αξία σε όλα τα σημεία της κι όχι μόνο στο κέντρο ή μπροστά, όπως παραδοσιακά συνέβαινε. Ένα solo στην πίσω δεξιά γωνία της σκηνης ήταν εξίσου σημαντικό με ένα duet μπροστά και στο κέντρο. Αφήνει την επιλογή στον θεατή για το τι θα επιλέξει ο ίδιος να παρακολουθήσει και πόσο, χωρίς να ιεραρχεί ο ίδιος τον χώρο και τους χορευτές. Χαρακτηριστικό είναι ότι η σκηνή φαίνεται πάντα γεμάτη και υπάρχει έντονη διασπορά. Το έργο του "Place", που παρουσιάστηκε το 1967 στη Νέα Υόρκη περιγράφεται ως εξής:

"Το Place μας καθηλώνει σε ένα σημείο και μας δείχνει με ανελέητη σκληρότητα τη συρρίκνωση του κόσμου, μέχρις ότου να μην απομείνει άλλος χώρος. Υπάρχει μόνο αυτός ο μικρός χώρος γης, μέσα στον οποίο οι χορευτές στριμώχνονται. Ο Cunningham τον καταλαμβάνει μερικές φορές μόνος του, αλλά οι χορευτές εισβάλλουν και υποχρεούνται να μαζευτεί σε μία γωνία. Προχωρούν σπιθαμή προς σπιθαμή προς τον κενό χώρο, αλλά ανακαλύπτουν ότι ο χώρος δεν είναι πια ελεύθερος



Εικόνα 3: David Tutor & Gordon Mumma, recording Mesa, Place, 1966

όταν έχουν τα πόδια τους απλωμένα και στον αέρα. Μόνο ο αέρας παραμένει ακόμη δίχως σύνορα και χτυπούν τα χέρια τους, δημιουργώντας μια ψευδαίσθηση ελευθερίας, μέσα στην οποία μπορείς να κινηθείς...”<sup>23</sup>

Ιεραρχία, όπως δεν συναντούμε στον χώρο, έτσι δεν συναντάμε ούτε σε σχέση με τους χορευτές του, που σημαίνει ότι δεν υπάρχει πρώτος χορευτής, πρωταγωνιστής ή οτιδήποτε σχετικό, αλλά όλα τα άτομα είναι εξίσου σημαντικά και πρέπει να είναι τεχνικά άρτια και σε θέση να κάνουν οτιδήποτε τους ζητηθεί. Αυτό δεν σημαίνει ότι ο χορογράφος επαινεί ή δείχνει οποιαδήποτε προτίμηση σε χορευτές που έχουν ιδιαίτερες ευκολίες στο σώμα τους και ιδιαίτερα ταλέντα. Η ισοτιμία είναι καίρια έννοια στο έργο του κάτι που φαίνεται από την αντίληψή του για τις τέχνες, αλλά και μέσα από την διαδικασία της σύνθεσης της χορογραφίας με την χρήση του τυχαίου.

Ένα άλλο πράγμα που κεντρίζει το ενδιαφέρον του χορογράφου είναι ο τρόπος που λειτουργεί η ισορροπία μας. Ο χορός, όπως είπαμε και παραπάνω, έχει δύο βασικά στοιχεία: την ισορροπία του βάρους και την μετακίνηση αυτού του βάρους στον χωρόχρονο. Αυτό μπορεί να συμβεί σε εκτενείς και σε μικρότερες περιοχές και για μεγαλύτερο ή μικρότερο χρονικό διάστημα. Η ποικιλία αυτής της ευελιξίας περιορίζεται μόνο από την φαντασία του χορευτή και είναι φανερό που μπορεί να οδηγήσει αυτό. Η έλλειψη πληρότητας σε μία συγκεκριμένη κίνηση ή η υπερβολή μιας κίνησης έξω από τα συγκεκριμένα όρια της μορφής και του ρυθμού παράγει ύφος. Ομοίως, η ύψιστη εκτέλεση μιας κίνησης με ελάχιστη αναγκαιότητα ορατής ενέργειας και με καθαρότατη ακρίβεια σε κάθε στοιχείο μπορεί πιθανόν να παράγει στυλ. Αλλά επισημαίνει ο ίδιος ότι αν επιτρέπουμε στην κίνηση “να επεκταθεί για κάποιον άλλο λόγο ή επέκταση της πόζας για επίδειξη ή για οποιοδήποτε άλλο καπρίτσιο του εγώ, τότε το πρώτο πράγμα που χάνεται είναι η ηρεμία και πάνω στην προσπάθεια επιδιόρθωσης ο χορευτής μπερδεύεται αν όχι φυσικά τότε εκφραστικά.”<sup>24</sup>

Ακολουθώντας την άποψη του Merce Cunningham, ότι η απόλαυση του χορού δεν βρίσκεται στην ανάλυσή του, αν και κάποιος μπορεί να οδηγηθεί σε αυτήν την αντίληψη, ο χορός είναι μια ζωντανή ανθρώπινη δραστηριότητα, η οποία από την φύση της είναι μέρος όλων μας θεατών και χορευτών το ίδιο. Σαν μαθητής ο χορογράφος,

23 Richard Kraus, 1980, Ιστορία του Χορού, Νεφέλη, σ. 366-367

24 David Vaughan, 2005, Merce Cunningham Fifty years – Chronicle and commentary, Melissa Harris, σ. 100-101

λέει, ότι είχε μια δασκάλα<sup>25</sup>, η οποία “λίγο πριν βγουν στη σκηνή σε μία παράσταση έτρεξε από πίσω από τους μαθητές της, τους κοίταξε, χαμογέλασε και τους είπε: Οκ, παιδιά, δεν έχουμε make-up γι’ αυτό δαγκώστε τα χείλια σας, τσιμπήστε τα μάγουλά σας και είστε έτοιμοι. Αυτό ήταν το είδος της θεατρικής ενέργειας και αφοσίωσης που ακτινοβολούσε. Αυτή ήταν η πίστη στον χορό ως μια στιγμιαία και ζωντανή πράξη ζωής.”<sup>26</sup> Μάλιστα, όλες οι μετέπειτα σχέσεις του ίδιου με τους χορευτές, οι οποίοι αντιμετώπιζαν τον χορό ως το μέσο ενός κοινωνικού μηνύματος ή ως παιδική χαρά ψευτο-ψυχολόγων δεν κατάφεραν να καταστρέψουν το συναίσθημα που η δασκάλα του, η κυρία Barrett, του είχε εμφυσήσει, δηλαδή ότι “ο χορός είναι βαθύτατα συγκεχυμένος με την κάθε στιγμή, όπως αυτή έρχεται και ότι η ζωή, η ζωντανία και η έλξη του βρίσκονται σε αυτή τη μοναδικότητα. Είναι τόσο ακριβής και αέναος, όπως η αναπνοή.”<sup>27</sup>

### *Τεχνική*

Σε ότι αφορά στην ιδεολογία σχετικά με την εξπρεσιονιστική έκφραση του χορού με εμπλοκή εικόνων του συνειδητού και του ασυνειδήτου, ο Merce Cunningham πιστεύει ότι δεν πρέπει να είμαστε επιτηδευμένοι. Αυτές οι αρχέγονες παγανιστικές και αρχέτυπες εικόνες βρίσκονται μέσα μας και θα εμφανιστούν πέρα από τα θέλω μας όταν ο δρόμος είναι ανοιχτός. Είναι απλά θέμα του να επιτρέψουμε να συμβεί. Η πειθαρχία του χορευτή, η καθημερινή του τελετουργία μπορεί να ιδωθεί με αυτό τον τρόπο για να καταστήσει ικανό το πνεύμα του να οδηγηθεί στα άκρα και να υλοποιηθεί στον χώρο με όλη του την ελευθερία και αναγκαιότητα. Το καθημερινό μάθημα χορού δεν πρέπει να γίνεται χωρίς το πνεύμα και το μυαλό και θα πρέπει ο κάθε μαθητής να καθοδηγείται από το ένστικτό του πηγαία κι όλο αυτό εξαρτάται μόνο από τον ίδιο τον χορευτή. Ο ίδιος, λέει χαρακτηριστικά, ότι δεν θεωρεί τον εαυτό του πιο φιλόσοφο από τα πόδια του: “Είναι εμποτισμένα με μια ελευθερία που μπορεί να απελευθερωθεί σε κίνηση (το να φαίνεται κανείς ακίνητος είναι από μόνο του ένα είδος νοθευμένης

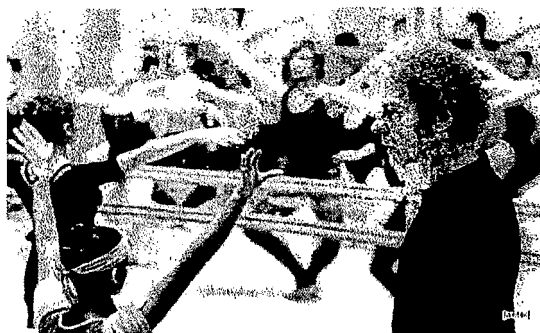
25 Αναφέρεται στην 1η του δασκάλα σε ηλικία 8 ετών την κ. Barrett.

26 David Vaughan, 2005, Merce Cunningham Fifty years – Chronicle and commentary, Melissa Harris, σ. 87

27 David Vaughan, 2005, Merce Cunningham Fifty years – Chronicle and commentary, Melissa Harris, σ. 87

κίνησης) η μορφή της οποίας είναι πέρα από την κατανόηση του μυαλού μου, αλλά είναι εμφανής στα μάτια μου και πλούσια στην φαντασία μου. Με άλλα λόγια ο άνθρωπος είναι ένα δίποδο πλάσμα περισσότερο από όσο είναι οτιδήποτε άλλο. Και τα πόδια μου λένε πολλά περισσότερα από όσα γνωρίζουν.”<sup>28</sup>

Ο χορός του κάθε καλλιτέχνη που χορεύει απλά συμβαίνει, όπως ο εαυτό μας που απλά υπάρχει κάθε στιγμή, όπως η φυλετική μας μνήμη, η ταυτότητά μας, το εγώ μας ή ότι άλλο βρίσκεται και υπάρχει εκεί. Σ’ ένα από τα σόλο έργα του το Untitled Solo χορογράφησε με την χρήση της θεωρίας των πιθανοτήτων, όμως ο αποδιδόμενος χορός φαίνεται να έχει μια αδιαμφισβήτητη δραματική ένταση στα θεμέλιά του. Ωστόσο, απλώς άφησε τα πράγματα να συμβούν χωρίς να προσπαθήσει στο ελάχιστο να δημιουργήσει κάτι επιτηδευμένο. Η άποψή του με έναν τρόπο οδηγεί στη αντίληψη ότι ο χορευτής που διαχωρίζει τον εαυτό του, το είναι του από το σώμα του και που γίνεται εκτελεστικό όργανο της όποιας τεχνικής δεν χορεύει πραγματικά. Για τον ίδιο ο χορευτής είναι το σώμα του (όπως άλλωστε είναι και το μυαλό του, οι εμπειρίες του, το πνεύμα του) και χειρίζεται μια τεχνική.



Εικόνα 4: Merce Cunningham

Ο χορευτής για να χορέψει απερίσπαστα και αδέσμευτα χρειάζεται ηρεμία. Ο ίδιος χρησιμοποιεί μία εικόνα για να αποδώσει αυτήν την αίσθηση λέγοντας πως “ο χορευτής καθιστά τον εαυτό του μια φυσική μαριονέτα με νήματα τον ομφάλιο λώρο ελεγχόμενο από τη μητέρα φύση και τον πατέρα πνεύμα.”<sup>29</sup> Η παραπάνω άποψη

28 Ομοίως, σ. 86

29 David Vaughan, 2005, Merce Cunningham Fifty years – Chronicle and commentary, Melissa Harris, σ. 87



θυμίζει τον Αριστοτέλη όταν επιχειρηματολογούσε σχετικά με την δυνατότητα του πράγματος (παθητική ύλη), που μεταβάλλεται από το πνεύμα (ενεργητική ύλη). Η δύναμη δηλαδή που μεταβάλλει την δυνατότητα σε πραγματικότητα. Ο Merce Cunningham, συνεπώς, θεωρεί ότι τα πράγματα είναι ως έχουν, γιατί εμείς τα αντιλαμβανόμαστε έτσι και γιατί εμείς είμαστε αυτό που είμαστε, οπότε δεν χρειάζεται να ανησυχούμε για το αν θα προσδώσουμε σχέσεις, δομές ή τάξη στα πράγματα. Αυτά τα στοιχεία (σχέσεις, δομές, συνέχεια, τάξη) αποτελούν την φύση των πραγμάτων και αυτά είναι ο εαυτός μας, τα υλικά μας και το περιβάλλον μας.

Επίσης, υποστήριξε ότι η διαδικασία της τέχνης είναι μία δημιουργία του ανθρώπου που απαιτεί πειθαρχία για να επιτύχει την εξέλιξη. Η χρήση της τεχνικής είναι αδιαμφισβήτητα κάτι το αφύσικο, ο διαρκής έλεγχος του σώματος, η επέκταση των μυών, η αύξηση της ευλυγισίας, ωστόσο, το αποτέλεσμα που προκύπτει από την χρήση της τεχνικής, κατά το οποίο το σώμα, το μυαλό και το πνεύμα λειτουργούν σαν μια ολότητα καταλήγει να είναι μια φυσική και αβίαστη δημιουργία. Αυτό σημαίνει ότι ένα απλό περπάτημα μπορεί να έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία συναισθημάτων και εικόνων πολύ πιο σημαντικών και όμορφων από αισθητική και καλλιτεχνική πλευρά σε σύγκριση με το να εκτελεί κάποιος εντυπωσιακά και δύσκολα άλματα ή βήματα με στόχο την επίδειξη. Η τέχνη του χορευτή κατά τον χορογράφο οφείλει να επικεντρώνεται στην αρτιότητα και την καλλιέργεια των σωματικών δυνατοτήτων και δεξιοτήτων, έτσι ώστε να μην αποτελεί κάποιο είδος επίδειξης, αλλά να αποδίδει την τρυφερότητα του ανθρώπινου πνεύματος μέσα από πειθαρχημένες κινήσεις. Η δουλειά του χορευτή βέβαια είναι συνεχής και αδιάκοπη, σαν την αναπνοή και είναι μία δια βίου μάθηση και εξερεύνηση, καθότι οι δυνατότητες και το εύρος της κίνησης δεν έχουν όρια, ενώ η κατανόηση της οργάνωσης της κίνησης είναι το πιο ουσιώδες στο χορό.

Το έργο του Merce Cunningham προκάλεσε και προκαλεί μεγάλη έκπληξη στο κοινό, ωστόσο, ο ίδιος δεν είχε σκοπό να σοκάρει. Η φιλοσοφία που χαρακτηρίζει το έργο του βασίζεται στην γενικότερη αντίληψη που ο ίδιος είχε για την ζωή, τον άνθρωπο και την πραγματικότητα. Οι αντιλήψεις του χορογράφου για τον χορό έρχονται σε αντίθεση με την αναγεννησιακή οπτική τόσο της σκηνης όσο και του ίδιου του έργου, που επικρατούσε κατά κανόνα στον κλασικό χορό και που διατηρήθηκε εν μέρει και στον μοντέρνο χορό. Η γραμμική προσέγγιση του χώρου, το κέντρο της σκηνης, οι μεγάλες πόζες που προκαλούν θαυμασμό στο κοινό, η επίδειξη της τεχνικής

ικανότητας, η μουσική που γράφεται κατά παραγγελία (βλ. κάποιες από τις δημιουργίες του Tschaikofski που γράφονται για τον χορογράφο Petipa, π.χ. “Η λίμνη των Κύκνων”), η εξαρτημένη κίνηση από την μουσική, ο εξπρεσιονισμός αποτελούν στοιχεία που απορρίπτει ο χορογράφος και που δεν τα συναντά κανείς στο έργο του. Στόχος των χορογραφιών του ήταν να αναδειχτεί ο ίδιος ο χορός χωρίς περαιτέρω ετεροπροσδιορισμούς, με την αίσθηση του ρυθμού και του χρόνου να εντοπίζονται μέσα στους χορευτές και να πηγάζει από την ίδια την φύση της κίνησης.

Αξίζει να σημειωθεί ότι κατά την δεκαετία του 1950 οι κριτικές για το έργο του Cunningham δεν ήταν συχνά θετικές. Οι περισσότεροι κριτικοί διαμαρτύρονταν για τον δυσάρεστο ήχο υπό τον οποίο οι χορευτές κινούνται στην σκηνή χωρίς καμία συνοχή μεταξύ τους. Μόνο μετά το 1964, “τότε που η Merce Cunningham Dance Company επέστρεψε από την περιοδεία που είχε στην Ευρώπη, που οι κριτικοί και το κοινό των Ηνωμένων Πολιτειών άρχισαν να λαμβάνουν σοβαρά την τέχνη του.”<sup>30</sup>

### *3 Ο ρόλος του τυχαίου*

Οι φιλοσοφικές επιρροές στο έργο του χορογράφου από τη σκέψη του John Cage είναι έκδηλες όταν κανείς προσπαθήσει να προσεγγίσει την χρήση του τυχαίου. Τι είναι όμως, το “τυχαίο” γι' αυτούς και πώς λειτουργεί για την τέχνη τους; Κατά τον Cage είναι το απροσδόκητο, το μη καθορισμένο (indeterminacy<sup>31</sup>) συμβάν, που προκύπτει από τυχαίες ρίψεις. Ο Cunningham αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Όταν χορογραφώ τυχαία ρίχνοντας νομίσματα, το προϊόν δεν είναι αποτέλεσμα της θέλησής μου, αλλά αποτέλεσμα των κοσμικών ενεργειών και νόμων στους οποίους υπόκειμαι κι εγώ ο ίδιος. Κάποιοι άνθρωποι πιστεύουν ότι είναι μηχανικό και απάνθρωπο να ρίχνεις νομίσματα για τη δημιουργία ενός χορού αντί να ψάχνεις παλιές σημειώσεις και βιβλία, να χτυπάς το κεφάλι σου στον τοίχο ή να τρως τα νύχια σου για να σου έρθει η επιφοίτηση. Το συναίσθημα, όμως, που έχω όταν συνθέτω με τον

30 Roger Copeland, 2004, “Merce Cunningham: The modernizing of the modern dance”, Routledge, New York, σ. 47

31 Όρος που χρησιμοποιεί ο John Cage, βλ. John Cage, 1980, Silence, Marion Boyars, London, σ. 35

τρόπο αυτό είναι ότι γίνομαι ένα με μια φυσική δύναμη κατά πολύ μεγαλύτερη από την εφευρετικότητα μου, πιο πανανθρώπινη από τις συνήθειες της προσωπικής μου τεχνικής και χωρίς να υπόκειται σε κανένα στυλ.»<sup>32</sup> Ο John Cage, αναφερόμενος στο έργο του γράφει σχετικά ότι “Η δομή ως διαίρεση του όλου σε μέρη, η μέθοδος ως η διαδικασία βήμα προς βήμα, η φόρμα ως εκφραστικό περιεχόμενο, η μορφολογία της συνέχειας όλα αυτά είναι προκαθορισμένα. Η διάρκεια και η συχνότητα των υλικών (ήχοι και σιωπές) είναι επίσης προκαθορισμένα. Το τέμπο και το εύρος του υλικού δεν δίνεται και δεν είναι προκαθορισμένα.”<sup>33</sup> Τα χαρακτηριστικά αυτά<sup>34</sup> που δεν είναι προμελετημένα, αλλά απροσδιόριστα προσδίδουν στην δομή την πιθανότητα μιας μοναδικής και αρμονικής δομής και ένα μεγαλύτερο εύρος στην ένταση. Για το χορό αυτά τα στοιχεία είναι ο προσωπικός ρυθμός της κίνησης των χορευτών και το εύρος αυτής της κίνησης, καθώς και μία σειρά τυχαίων συμβάντων που προκύπτουν μέσα από την συνύπαρξη πολλαπλών και ανόμοιων στοιχείων στον ίδιο χώρο και χρόνο.



*Εικόνα 5: Merce Cunningham,  
Working on notes for a dance, 1970,  
by James Klosty*

32 Merce Cunningham, 1955, “*The Impermanent Art*,” 7 Arts 3, σ. 71

33 John Cage, 1980, *Silence*, Marion Boyars, London, σ. 35

34 Σε ότι αφορά στον χορό τα αντίστοιχα χαρακτηριστικά είναι ο ρυθμός και το εύρος της κίνησης του κάθε χορευτή, που καθορίζεται από τον εκάστοτε χορευτή και μόνο.

Ακόμα περισσότερο από αυτό, το τυχαίο, για τον John Cage αρχικά, αλλά και για τον Merce Cunningham, αποτελεί μία μέθοδο κατανόησης του τρόπου λειτουργίας της φύσης και ένα μέσον απομάκρυνσης από τις προσωπικές πρακτικές και νόρμες. Έτσι, σε αντίθεση με την λειτουργία του ως μέσον κατάλυσης της δυτικής σκέψης και λογικής από τους ντανταϊστές, που στόχο είχαν την ανατροπή και την αναζήτηση νοήματος, εδώ το τυχαίο συγκλίνει με την έννοια του μη προβλέψιμου, του μη προκαθορισμένου, του απροσδόκητου, όπως αναφέραμε παραπάνω. Η Β. Μπαρμπούση στο βιβλίο της για την ιστορία του χορού στον 20 αιώνα, παρατηρεί ότι “ο Cunningham, καθώς και άλλοι χορογράφοι ασπάστηκε την υπαινικτικότητα της ταοϊστικής σύλληψης του τυχαίου ως αντιδότη στο βαρύ συμβολισμό των δημιουργών του μοντέρνου χορού της προηγούμενης φάσης και στο αυστηρό παιδαγωγικό ύφος στη σύνθεση του χορού”.<sup>35</sup> Το τυχαίο λοιπόν ενσαρκώνει τον μη προκαθορισμένο, αλλά καθοριστικό παράγοντα, που καλείται να δώσει απαντήσεις στα κρίσιμα ερωτήματα που γεννιούνται στη δημιουργία μιας χορογραφίας. Τα ερωτήματα ποικίλουν, από το πόσοι χορευτές θα χορέψουν, πόσες χορευτικές φράσεις/συνδυασμοί κινήσεων θα προκύψουν, πόσες φορές θα επαναληφθούν τα χορευτικά μοτίβα, ποιο μέλος του σώματος θα κινηθεί προς ποια κατεύθυνση, τι κίνηση θα πραγματοποιήσει ο κορμός, κτλ. Όμως, οι διαδικασίες του τυχαίου δεν είναι μυστηριώδεις πηγές των ορθών απαντήσεων στα παραπάνω ερωτήματα, αλλά περισσότερο μία μέθοδος προσδιορισμού ανάμεσα στην πολλαπλότητα απαντήσεων και ταυτόχρονα μια μέθοδος απελευθέρωσης του εγώ από τις προτιμήσεις και την μνήμη του, την έγνοια για κέρδος και δύναμη, σιώπησης του εγώ έτσι ώστε ο υπόλοιπος κόσμος να έχει την ευκαιρία να εισέλθει στην ίδια την εμπειρία του εγώ είτε την εξωτερική είτε την εσωτερική.<sup>36</sup>

Με αυτόν τον τρόπο εγκαταλείπεται η επιθυμία ελέγχου της κίνησης ή της χορογραφικής σύνθεσης εν γένει, που καθορίζεται από την ιδέα του χορού, όπως έχει υπάρξει μέχρι σήμερα. Το μυαλό καθαρίζει και η προσέγγιση είναι φρέσκια και καθάρια από προκαταλήψεις και “πρέπει”, γεγονός που διαμορφώνει μία κίνηση που είναι αυτό που είναι, δηλαδή απλά μια κίνηση. Αυτό σημαίνει ότι η κίνηση

35 Βάσω Μπαρμπούση, 2004, Ο χορός στον 20ο αιώνα, Καστανιώτης, Αθήνα, σ. 137

36 John Cage, 1980, Empty Words Writings 1973-1978, Marion Boyars, New York, London, σ. 5

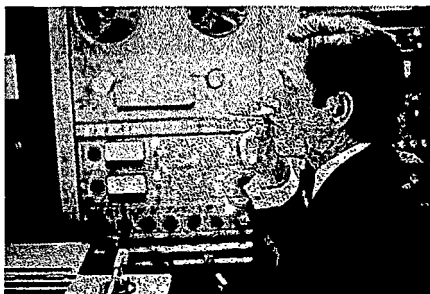
απαλλάσσεται από το βάρος, που την καθιστά φορέα ιδεών και αντιλήψεων, απογυμνώνεται από το σύμβολό του κι ως εκ τούτου είναι σε θέση να υπάρχει ή να μην υπάρχει χωρίς να δημιουργεί κάποιο λογικό κανόνα ή κάποιου είδους αφηρημένου ή συμβολικού συνειρμού. Επομένως, το τυχαίο δεν είναι μέσο κατάλυσης της τέχνης, αλλά αυτό με το οποίο κάποιος μπορεί να κατανοήσει τη λειτουργία της φύσης και να πράξει σύμφωνα με αυτήν.

Σε ένα έργο του με τίτλο “Solo Suite in Time and Space” σημαδάκια ή μικρές ατέλειες φύλλων άσπρου χαρτιού αριθμήθηκαν και από αυτές τις διατάξεις, όπως μπορούσε κανείς να τις δει υπό το έντονο ηλιακό φως προέκυψε ο χώρος κι ο χρόνος της κάθε χορευτικής σύνθεσης. Η πρόθεση της αποδόμισης από νόρμες του παρελθόντος ή του ίδιου του καλλιτέχνη, η αποφενάκιση με άλλα λόγια, η αναζήτηση της διαφοράς και της διαφοροποίησης, κάνουν το τυχαίο ένα χρηστικό όργανο δόμησης του χορού.

Ο Merce Cunningham μέσα από αυτή την σκέψη, οδηγήθηκε στην εφαρμογή της χορογραφίας πιθανοτήτων, ώστε η τύχη να καθορίζει το πού θα υπάρχει για παράδειγμα παύση ή συνέχεια, όπως ακριβώς συμβαίνει και στη ζωή<sup>37</sup>. Η χορογραφία πιθανοτήτων ήταν μια χορογραφία κατ’ αρχήν που δεν είχε ούτε αρχή ούτε τέλος. Δεν συναντά κανείς πλοκή στα έργα του, δεν υπάρχει κάποια κορύφωση ή ανατροπή ή μελετημένες είσοδοι κι έξοδοι των χορευτών. Η χορογραφία πιθανοτήτων αποτελεί ένα κομμάτι της πραγματικότητας που μας παρουσιάζεται εδώ και τώρα και που δεν γνωρίζουμε πότε μπορεί να ξεκινήσει ή πότε και πώς θα τελειώσει. Παρακάμπτεται εντελώς, δηλαδή, η αφηγηματική λειτουργία, που είχε κατά κανόνα ο χορός μέχρι τότε τόσο στο κλασικό μπαλέτο όσο και στον μοντέρνο χορό (π.χ. στη δουλειά της Martha Graham). Καταλύτης στην διαμόρφωση της άποψης ότι το κατάλληλο εργαλείο για την δημιουργία κάποιας χορογραφίας είναι το τυχαίο ήταν ότι απέρριψε την έννοια της ροής (με την σημασία της συνέχειας) ως βασικό δομικό χαρακτηριστικό του χορού. Κι αυτό διότι πίστευε βαθιά ότι απλούστατα η ζωή δεν έχει καμία σταθερή συνέχεια στην πραγματικότητα. Ωστόσο, η χρήση της μεθόδου της τυχαιότητας στην εύρεση συνέχειας για τον χορό δεν ήταν μία θέση την οποία ο Merce Cunningham θα υπερασπιζόταν πάση θυσία, αλλά ήταν μια κατάσταση για την απελευθέρωση της

37 “Δεν υπάρχει άλλη ζωή. Η ζωή είναι μία. Χωρίς αρχή, μέση και νόημα που πηγάζουν από τον εαυτό και τον διαχωρίζουν από όλο το υπόλοιπο σχήμα που λέγεται ζωή.” John Cage, 1980, *Silence*, Marion Boyars, London, σ. 134

φαντασίας του από τα κλισέ και αποτελούσε για τον ίδιο μια μοναδική περιπέτεια.<sup>38</sup> Εκείνο που προσπαθούσε στην πραγματικότητα να κάνει ήταν να υιοθετήσει μια διαφορετική οπτική πέρα από την συνήθεια, την καθημερινότητα, τον ψυχισμό και των συναισθημάτων του. Όπως αναφέρει κι ο Cage “όταν τα υλικά μας είναι απογυμνωμένα από συναισθήματα, τότε δεν υπάρχει κανένας περιορισμός”<sup>39</sup> και το ζητούμενο και για τους δύο ήταν αναμφισβήτητα η ελευθερία. Το τυχαίο αποτέλεσε το εργαλείο που τον βοήθησε να εξελίξει τον σύγχρονο χορό. Διαμόρφωνε πίνακες που περιελάμβαναν όλες τις μεταβλητές του (χώρος, χρόνος, κίνηση, αριθμός χορευτών, κατευθύνσεις, επαναλήψεις κτλ) καθώς και όλες τις πιθανές περιπτώσεις που θα μπορούσαν να προκύψουν. Με μία πρώτη ρίψη επέλεγε το είδος της κίνησης, με μία επόμενη την κατεύθυνση, ακολουθούσε η διάρκεια, ο αριθμός των χορευτών που θα την εκτελούσαν, το πόσες φορές θα επαναληφθεί κι όποια άλλη παράμετρος τον ενδιέφερε την αποφάσιζε με μία ρίψη. Οι αποφάσεις αυτές μπορούσαν να ληφθούν με τη ρίψη ενός ζαριού ή ενός νομίσματος ή ακόμα και με την τυχαία επιλογή καρτών, ανάλογα το μέγεθος ή το ίδιος των επιλογών.



*Εικόνα 6: John Cage*

Αυτή η μέθοδος μπορεί να οδηγήσει κάποιον στο συμπέρασμα ότι ίσως το αποτέλεσμα είναι εξαιρετικά αφηρημένο, γεωμετρικό ή εξωπραγματικό. Αντιθέτως, μας λέει “δεν είναι τόσο γεωμετρικό από όσο το περίγραμμα ενός βουνού, όπως φαίνεται από ένα αεροπλάνο και δεν είναι περισσότερο αφηρημένο από ένα ανθρώπινο ον. Είναι το πράγμα καθαυτό και με αυτήν την έννοια επιτρέπει στον

38 David Vaughan, 2005, Merce Cunningham Fifty years – Chronicle and commentary, Melissa Harris, σ. 87

39 John Cage, 1980, Silence, Marion Boyars, London, σ. 114

χορευτή να είναι όσο ανθρώπινος είναι”.<sup>40</sup> Το αποτέλεσμα της χρήσης του τυχαίου στην χορογραφία του ήταν ότι η πολυπλοκότητα έγινε εφικτή, οι πιθανές επιλογές ήταν σχεδόν απεριόριστες και επομένως, το τυχαίο καθιστούσε την τέχνη του και τον ίδιο ελεύθερους. Την προσδοκία της ελευθερίας συνόδευε με την ίδια λογική κι η έννοια της ισοτιμίας, από τη στιγμή που το τυχαίο αποφάσιζε για οτιδήποτε κι ως εκ τούτου ο δημιουργός απαλλασσόταν από το ρόλο του παντοκράτορα δημιουργού, οι χορευτές είχαν την ελευθερία να εκτελέσουν τις κινήσεις που προέκυπταν από την τύχη, όπως τους επέτρεπε το σώμα τους κι η ιδιοσυγκρασία τους, επιτρέποντάς τους να είναι ο εαυτός τους, ενώ το κοινό αποφάσιζε για το τι ήταν αυτό που βίωνε, χωρίς να υπάρχει κάποια από πριν καθοδήγηση. Έτσι, το κοινό, οι χορευτές κι ο χορογράφος συμμετέχουν σε μία πολυπλοκότητα, που δεν χωρίζεται από τον κόσμο, αλλά επιτρέπει την αλληλοδιείσδυση και τελικά φτάνει να γίνει μέρος του κόσμου.

Κατά την ίδια λογική λειτουργεί η συνύπαρξη της χορογραφίας με τις άλλες τέχνες, που στόχευε γι' ακόμα μία φορά στην ελευθερία και την ισοτιμία μέσα από την πολυπλοκότητα. Ο John Cage δεν πίστευε στην ιδέα ότι η μία τέχνη θα πρέπει να υποστηρίζει ή να βασίζεται στην άλλη. Αντίθετα, ήταν υπέρ της ιδέας που αναφέρεται στην ανεξαρτησία των τεχνών και διερευνούσε τον τρόπο να δουλέψει ξεχωριστά από τον χορογράφο.<sup>41</sup> Ο Cunningham μας πληροφορεί ότι αρχικά έκαναν κάποια μικρά solo και ήταν εξαιρετικά δύσκολο για τον ίδιο να δουλέψει χωρίς μουσική όταν έχει μάθει παραδοσιακά να βασίζεται σε αυτήν.<sup>42</sup> Ως ανεξάρτητες κι αυτόνομες μεταξύ τους κατά τον Merce Cunningham, η κάθε μία επιτελούσε το έργο της για λογαριασμό της, χωρίς ποτέ κάποια εξ αυτών να υπηρετεί την άλλη. Αυτό σημαίνει πρακτικά ότι η χορογραφία δεν διαμορφώνεται βάση της μουσικής και του ρυθμού της ούτε τα σκηνικά αποτελούν παραγγελία για το θέμα της χορογραφίας. Αλλά όλες αυτές οι τέχνες, που έχουν συμφωνήσει να συνεργαστούν για ένα κοινό έργο, δημιουργούν

40 David Vaughan, 2005, Merce Cunningham Fifty years – Chronicle and commentary, Melissa Harris, σ. 87

41 Την παραπάνω άποψη την διατυπώνει σε όλους τους τόνους τόσο μέσα από τις συνεντεύξεις του όσο και στα βιβλία του. Χαρακτηριστικά, όμως στο *Silence* αναφέρει για την μουσική και τον χορό: “Ο χορός δεν πρέπει να αναζητά στήριξη από την μουσική, αλλά από τον ίδιο τον χορευτή και τα πόδια του, του καθενός χορευτή ξεχωριστά.” John Cage, 1980, *Silence*, Marion Boyars, London, σ. 94

42 Merce Cunningham, 2004, “*Four Key Discoveries: Merce Cunningham Dance Company at Fifty*”, Theater 34, σ. 105



ανεξάρτητα η κάθε μία σε minimum βάση (για παράδειγμα τόσο ο μουσικός όσο κι ο χορογράφος θα πρέπει να συμφωνήσουν την διάρκεια του έργου) κι έπειτα οι τέχνες συναντώνται για πρώτη φορά όλες μαζί στην πρεμιέρα.

Ο Merce Cunningham, όμως, εκτός από την εργαλειακή χρήση του τυχαίου, έκανε κάτι πιο σημαντικό από αυτό: έθεσε το τυχαίο σε δράση. Μέσω του τυχαίου η πραγματική διαφορά κι η πραγματική επανάληψη, όπως θα δούμε στην επόμενη ενότητα είναι δυνατόν να συμβούν. Το τυχαίο διαπερνά το όριο της σκέψης που περιχαρακώνεται από το άτομο και επιτρέπει τη δημιουργία αναπάντεχων συμβάντων και συνδυασμών που δομούνται κατά παράδοξο τρόπο. Το γεγονός, ωστόσο, ότι οι χορογραφίες του βασίζονταν στο τυχαίο δεν σημαίνει ότι στερούνταν ένα σύστημα κανόνων της κίνησης, το οποίο μάλιστα δημιούργησε ο ίδιος, μιας και τα ήδη υπάρχοντα δεν τον ικανοποιούσαν.<sup>43</sup> Η συνύπαρξη τυχαίου και συστήματος μοιάζει λοιπόν αναγκαία, γιατί τυχαίο δεν σημαίνει *laissez-faire*<sup>44</sup> : η συστηματική χρήση του τυχαίου έρχεται αντιθέτως να επαναπροσδιορίσει, να προσδώσει μια νέα μορφή στη σχέση ανάμεσα στην ελευθερία και στα όρια της με την αυθαιρεσία της. Το τυχαίο τότε γίνεται ένα παιχνίδι ιδεών προερχόμενο από το ίδιο το χάος και τους κανόνες του.

Το λάθος, το απρόβλεπτο και το άγνωστο δεν είναι μόνον αποδεκτά: αποτελούν επίσης αντικείμενα αναζήτησης: κατά την διαδικασία σύνθεσης της χορογραφίας, όπου η ρίψη του ζαριού δεν αποσκοπεί σε νίκη ή ήττα, αλλά έχει την δύναμη να πάρει την απόφαση για μία από τις πολλές πιθανές επιλογές. Αυτές οι ρίψεις, που οδηγούν σε απροσδόκητες αποφάσεις, συνθέτουν ένα πεδίο στο οποίο εμφανίζονται συχνά προβλήματα, τη λύση των οποίων ενέχει το ίδιο το πεδίο, ενώ το τυχαίο πλέον γίνεται το σημείο εκκίνησης της σκέψης. Πρακτικά αυτό σημαίνει ότι, ενδεχομένως, η ακολουθία μίας κίνησης από κάποια άλλη να είναι ασύμφορη ή και αδύνατον να εκτελεστεί (με βάση την μέχρι τώρα εμπειρία μας), αλλά η λύση αυτής της αγκύλωσης<sup>45</sup> έγκειται καθαρά της δεξιότητας και την οξύνοια του χορογράφου.

43 Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve, 1991, *The dancer and the Dance*, Marion Boyars, Great Britain, Unites States, σ.59

44 Κάτι τέτοιο θα μας οδηγούσε πάλι πίσω στις προσωπικές συνήθειες, προτιμήσεις και νόρμες, αλλά και στις παλιές δομές και φόρμες.

45 Όλη αυτή η προσπάθεια αφορά μάλλον περισσότερο σε αυτό που σημείωσε ο Cage με την φράση: "*There is no getting a-way from life* ." John Cage, 1980, *Silence*, Marion Boyars, London, σ. 135



Ανακαλύπτει, λοιπόν, κανείς ότι η διαδικασία σύνθεσης της χορογραφίας υπερέχει του αποτελέσματος. Το τυχαίο καθιστά την τέχνη ως διαδικασία δημιουργίας, που δεν αποσκοπεί σε κάτι ούτε της προσδίδεται κάποια αισθητική ή άλλη λειτουργία ούτε έχει κάποιο ρόλο να μεταδώσει ένα μήνυμα ή να αναπαραστήσει ένα γεγονός. Έτσι, απομακρύνεται από την έννοια του μέσου, που συνδέει την καλλιτεχνική δημιουργία με την πραγματικότητα και γίνεται η ίδια μέρος αυτής. Η τέχνη μέσω του τυχαίου απο – υποκειμενοποιείται, δεν επικοινωνεί αλλά συζητά, δεν αποβλέπει στην κατανόηση, αλλά στην εμπειρία, ενώ το κοινό δεν φτάνει στον χώρο με κάποια προσδοκία για κάτι, αλλά ως διαθέσιμο σε κάποια εμπειρία. Γράφει ο Cage: “Πρόθεσή μας είναι να επιβεβαιώσουμε αυτήν την ζωή, όχι να προσδώσουμε οργάνωση στο χάος ούτε να προτείνουμε βελτιώσεις στην δημιουργία, αλλά απλά να ξυπνήσουμε στην ίδια την ζωή που ζούμε, η οποία είναι τόσο τέλεια όταν κάποιος θέτει το μυαλό του και τις επιθυμίες του εκτός και την αφήσει να πράξει από μόνη της.”<sup>46</sup>

#### *4 Ο ρόλος της Επανάληψης*

Η επανάληψη χορευτικών μοτίβων και κινήσεων στις χορογραφίες του Merce Cunningham αποτελεί σημαντικό δομικό στοιχείο, δεδομένου ότι ο ίδιος εκτελούσε τυχαίες ρίψεις ζαριών, ώστε να προσδιορίσει τον αριθμό των επαναλήψεων που θα πραγματοποιήσουν οι χορευτές του. Η έννοια της επανάληψης από το λατινικό απαρέμφατο *ritornare*, που σημαίνει γυρίζω πίσω, επιστρέφω, δηλαδή πρόκειται για μία κίνηση που συνεχώς επανέρχεται μέσα στον χρόνο αέναα και επανατοποθετείται. Αυτή η επαναφορά στην χορευτική διαδικασία προκύπτει από την επανάληψη και την επαναληπτική διαδοχή κινήσεων, κατά την οποία ο ρυθμός αποτελεί περισσότερο μία ηχώ, που συνδέεται με ετερόκλιτα στοιχεία μεταμορφώνοντας τα κάθε φορά, αλλά και συσχετίζοντας τα στον χωροχρόνο. Η επανάληψη με την έννοια της επαναφοράς διαστέλλει τον χρόνο μιας και κάθε κίνηση καταλαμβάνει μία ορισμένη μερίδα χρόνου, που επανερχόμενη επιμηκύνεται. Η επανάληψη, επομένως, δεν νοείται εδώ με την έννοια της αναπαραγωγής του ίδιου, γιατί απλώς ποτέ κάτι δεν μπορεί να είναι το

46 John Cage, 1980, *Silence*, Marion Boyars, London, 1980, σ. 95

ίδιο όταν έχει παρέλθει ο χρόνος μεταξύ των επαναλήψεων. Ομοίως, σε ελεύθερη μετάφραση κατά τον Cage “το παρελθόν πέρασε, αυτή την στιγμή μπορεί να επανεμφανιστεί και να μοιάζει ότι είναι ή/και να είναι παρόν. Όμως, είναι αυτό επανάληψη; Μόνο αν νομίζουμε ότι μας ανήκει, αλλά από την στιγμή που δεν μας ανήκει, είναι ελεύθερο, το ίδιο κι εμείς. Πλέον όλοι γνωρίζουν σχετικά με το μέλλον και το πόσο αβέβαιο είναι.”<sup>47</sup>

Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για το μη προκαθορισμένο που επιστρέφει, όπως ακριβώς λειτουργεί ο καιρός στην βάση της ασυνέχειας και του αποπροσανατολισμού. Αυτό σημαίνει ότι ο τρόπος που θα σχηματιστούν οι κινήσεις και που θα επαναληφθούν στην συνέχεια ακολουθεί την χαοτική λογική της διαμόρφωσης του καιρού, του τρόπου σχηματισμού των σύννεφων, της ξαφνικής μπόρας, της ακτίνας του ήλιου που περνά από μέσα τους και για λίγη ώρα φτάνει σε μας. Αργότερα, όμως, η ίδια χάνεται για να ξαναπεράσει κάποια στιγμή πάλι ανάμεσα από τα σύννεφα και να φτάσει στο πρόσωπό μας. Όμως δεν θα πρόκειται για την ίδια ακριβώς ηλιαχτίδα, ούτε τα σύννεφα θα είναι ποτέ τα ίδια που ήταν την προηγούμενη μέρα, ωστόσο, η συννεφιά κι η ηλιοφάνεια συνεχώς θα επανέρχονται και θα διαδέχονται η μία την άλλη χωρίς περιοδικότητα, αλλά περισσότερο στη βάση μιας ασυνέχειας και επανατοποθέτησης.

Όπως συμβαίνει με τον καιρό, έτσι και με την χορογραφία πιθανοτήτων, ο ρυθμός δεν είναι απαραίτητα κανονικός, δηλαδή μετρικός ή αρμονικός, αλλά αντίθετα δεν έχει μέτρο ούτε υπάρχει κάποια αρχή που θέτει τα πράγματα σε κάποιου είδους τάξη. Ο χρόνος όταν γίνεται αντιληπτός στα συστατικά του μέρη γίνεται ρυθμός, όπου ότι είναι όμοιο με κάτι άλλο ή ανόμοιο, ή όπου υπάρχει ένταση προκύπτουν από το τυχαίο. Ο ρυθμός δηλαδή σε αυτό το πλαίσιο αποτελεί στοιχείο ελευθερίας που απελευθερώνει άπειρες επιλογές και δυνατότητες ενώ μέσα την επανάληψη η παραπάνω ελευθερία γίνεται εντονότερη και επιτρέπει την μετακίνηση στον χρόνο. Αυτός ο ρυθμός καθορίζεται από τις παύσεις και τους προσωπικούς ρυθμούς των εκάστοτε χορευτών και ως εκ τούτου κάθε φορά που μία χορογραφία παρουσιάζεται αποτελεί μεμονωμένα, αλλά και ως σύνολο κάτι το διαφορετικό, το μοναδικό. Όπως οι ίνες ενός πράσινου φύλλου είναι μοναδικές και ιδιαίτερες σε κάθε φύλλο, έτσι κι εδώ ο

47 John Cage, 1980, *Silence*, Marion Boyars, London, 1980, σ. 110-111

χρόνος γίνεται αντιληπτός στη βάση του όμοιου και ανόμοιου, καθορίζεται από την επανάληψη και η κίνηση εκφράζει ουσιαστικά την μοναδικότητα του ρυθμού.

Ο John Cage διέκρινε δύο βασικές ιδιότητες στον ρυθμό: την χάρη (grace) και την διαύγεια (clarity), άποψη την οποία ενστερνιζόταν κι ο Merce Cunningham. Η πρώτη ιδιότητα (grace) είναι η αέρινη ιδιότητα του ρυθμού που προσδίδει ύφος ενώ η δεύτερη (clarity) σχετίζεται με τη δομή του ρυθμού.<sup>48</sup> Ο Cage αναφέρεται στον ρυθμό ως απλό πέρασμα του χρόνου, αλλά με την πολλαπλότητα των συμβάντων που συμβαίνουν στον χωροχρόνο, όπως ακριβώς συμβαίνει στην ζωή, όπου όλα επιστρέφουν, όμως με έναν διαφορετικό τρόπο κάθε φορά. Αυτός ήταν κι ένας από τους λόγους που οι καλλιτέχνες (μουσικοί, χορογράφοι, εικαστικοί) δούλευαν ξεχωριστά ο καθένας, έτσι ώστε να έχουν μία συγκεκριμένη αντίληψη για τον χρόνο και τον ρυθμό του έργου τους, αλλά όταν συναντιούνται όλοι στο κοινό performance αυτός ο ίδιος γνωστός ρυθμός και χρόνος μεταλλάσσονταν σε κάτι άλλο, που είναι το ίδιο, αλλά διαφορετικό. Έτσι, η επανάληψη της κίνησης κι η ίδια η κίνηση καθαγιάζεται από την χρονική σκοπιμότητα κάποιου νοήματος ή κάποιας αιτιακής ή άλλης σχέσης και το ενδιαφέρον εστιάζεται στο πέρασμα από την μία κίνηση στην επόμενη, όπως συμβαίνει και στην ζωή, όπως το ένα συμβάν ακολουθείται από κάποιο άλλο, χωρίς καθόλου ο χρόνος να γίνεται αντιληπτός ως στιγμές που συγκεντρώνονται γύρω από ένα κορυφαίο γεγονός που θα συμβεί. Άλλωστε, όπως αναφέρει ο John Cage αν πρόκειται να συμβεί κάποια κορύφωση θα συμβεί έτσι κι αλλιώς με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, αφού η ζωή είναι συνεχείς και αδιάκοπες κορυφώσεις και “δεν υπάρχει άδειος χώρος ή άδειος χρόνος. Πάντα υπάρχει κάτι να δεις ή να ακούσεις”<sup>49</sup>, αρκεί να έχεις τα μάτια και τα αφτιά σου ανοιχτά.

Η οξυδέρκεια της αντιληπτικότητας ως ζητούμενο στο έργο του δεν αφήνει περιθώριο, ακόμα και στο πλαίσιο αυτού του κειμένου, να μην διεισδύσουμε και σ' ένα άλλο στοιχείο. Συχνά στις χορογραφίες του Merce Cunningham συναντά κανείς

48 Πιο συγκεκριμένα η σχέση μεταξύ της διαύγειας και της χάρης είναι όπως το σώμα κι η ψυχή. Ο Cage αναφέρει ακόμα: *Η διαύγεια είναι κρύα, μαθηματική, απάνθρωπη, αλλά βασική και γήινη. Η χάρη είναι ζεστή, απροσδόκητη, ανθρώπινη, αντίθετη της διαύγειας, μοιάζει με τον αέρα. Η χάρη δεν χρησιμοποιείται για να προσδώσει ομορφιά, αλλά για να υποδηλώσει το παιχνίδι με και εναντίον της διαύγειας της ρυθμικής δομής. Τα δύο αυτά είναι συνεχώς παρόντα μαζί στα καλύτερα έργα με βάση τον χρόνο έργα, αδιάκοπα και αντίθετα.*

John Cage, *Silence*, 1980, Lectures and Writings, Marion Boyars, London, σ. 91-92

49 John Cage, *Silence*, 1980, Lectures and Writings, Marion Boyars, London, σ. 8

παύσεις, που επαναλαμβάνονται κατά μήκος στην χρονική διάρκεια της χορογραφίας από μεμονωμένους χορευτές, ενώ άλλες φορές εκτελούνται ταυτόχρονα από περισσότερους του ενός, επομένως, είναι χρήσιμο αρχικά να δούμε τι δεν είναι παύση για τον ίδιο και έπειτα να εξετάσουμε τι συμβαίνει όταν αυτή λαμβάνει χώρα στο έργο του και τι όταν συνεχώς επιστρέφει.

Η παύση, λοιπόν, για τον χορογράφο δεν αποτελεί το αντίθετο της κίνησης, δηλαδή δεν είναι μία μη – κίνηση, αλλά τουναντίον, είναι κι αυτή μία ακόμα κίνηση. Διότι, πραγματικά, όταν κάποιος είναι φαινομενικά ακίνητος, ουσιαστικά εκτελεί μικρές κινήσεις που δεν γίνονται εύκολα αντιληπτές, ωστόσο, συμβαίνουν, όπως η αναπνοή, η οποία κινεί το στέρνο ή το υπογάστριο, ο καρδιακός παλμός που τραντάζει ελαφρά κι ανεπαίσθητα όλο το σώμα, καθώς και πλήθος άλλων κινήσεων που συμβαίνουν εσωτερικά μέσα στο σώμα.<sup>50</sup> Επομένως, μία κινητική παύση δεν συμβολίζει κάποια αντίστοιχη χρονική παύση ούτε το κενό ούτε την ανυπαρξία.

Η παύση ακόμη, εξετάζοντάς την ως παράλληλο της σιωπής στο έργο του Cage δεν επιχειρείται με σκοπό να δραματοποιήσει την στιγμή ή να προκαλέσει συγκίνηση ούτε για να προσδώσει οποιοδήποτε άλλο νόημα. Ο Cage μιλώντας για την σιωπή στην μουσική του αναφέρει δύο βασικές λειτουργίες της: Η σιωπή ως αρνητικός χώρος<sup>51</sup> (βλ. αρχιτεκτονική) και η σιωπή με βάση την ιδιική αισθητική ως αταραξία στο κέντρο των εννέα βασικών συναισθημάτων<sup>52</sup>, στην ανεμπόδιση και αμοιβαία διεύθυνσή της με τον ήχο (βλ. Zen). Έτσι η παύση λειτουργεί, αντίστοιχα, και στον χορό, είναι δηλαδή μία στιγμή ηρεμίας που καθορίζεται κι αυτή από το τυχαίο, χωρίς

50 Αυτό ακριβώς μας θυμίζει την περιγραφή που κάνει ο John Cage όταν βρισκόταν σε κάποιο δωμάτιο με απόλυτη μόνωση (anechoic chamber) στο Πανεπιστήμιο του Harvard, όπου παρότι δεν ακουγόταν κανένας ήχος ο ίδιος άκουγε τελικά έναν υψηλό κι έναν χαμηλό. Ο χαμηλός ήταν οι χτύποι της καρδιάς του κι ο υψηλός η λειτουργία του νευρικού του συστήματος. βλ. John Cage, 1980, *Silence, Lectures and Writings*, Marion Boyars, London, σ. 8

51 Όπως ακριβώς λειτουργεί στο έργο του John Cage 4'33", όπου το μουσικό κομμάτι σιωπής αντιστοιχεί στον αρνητικό χώρο που δύναται να γεμίσει από τους ήχους που πραγματοποιούνται έτσι κι αλλιώς από το εξωτερικό περιβάλλον, το κοινό ή και τους μουσικούς σε μία προσπάθεια να γίνει αντιληπτό ότι η σιωπή, με την μουσική έννοια, δεν υπάρχει στην πραγματικότητα, αλλά και ως άσκηση ακοής του κοινού στους ήχους.

52 Τα συναισθήματα χωρίζονται σε 4 λευκά (ηρωικό, ερωτικό, χαρωπό και θαυμάσιο) και 4 μαύρα (φόβος, απέχθεια, λύπη και θυμός) ενώ ανάμεσά τους βρίσκεται η σιωπή. Διαφορετικά αντιπροσωπεύεται από την εποχή του χειμώνα που συμβολίζει την ακινησία έναντι της άνοιξης που αφορά στην δημιουργία, του καλοκαιριού που συμβολίζει την διατήρηση και του φθινοπώρου που αφορά στην καταστροφή.

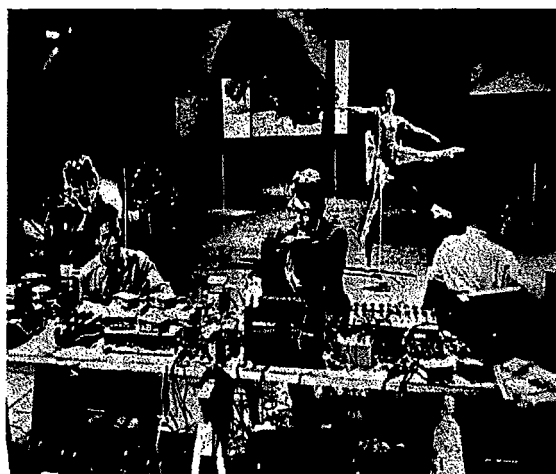
να επιτελεί κάποιο προκαθορισμένο σκοπό. Η παύση δεν αποβλέπει σε κάποια προσδοκία για κάτι, δεν είναι μια στιγμή αναμονής για κάτι που θα έρθει αργότερα ή από στιγμή σε στιγμή ούτε είναι μία συμβολική απεικόνιση του τίποτα, αλλά είναι μία κίνηση, όπως όλες στο έργο του χορογράφου, απογυμνωμένη από συμβολισμούς και σημασίες. Η παύση σε συνδυασμό με την υψηλή συγκέντρωση του χορευτή που την εκτελεί δίνει την αίσθηση ότι πρόκειται περισσότερο για μία θέση ετοιμότητας για ένα απροσδιόριστο κάτι ή ακόμα φαντάζει πως αυτή η ετοιμότητα που θα διασπάσει την ηρεμία κάποια στιγμή από κάποιο απροσδιόριστο κάτι την διασπά συνεχώς αν και αμετακίνητη. Έτσι, η παύση ενέχει τόσο την ιδιότητα της ηρεμίας όσο και εκείνη της συνεχούς επαναφοράς και επομένως, μπορεί να νοηθεί ως αέναη επιστροφή, αέναη επανάληψη, έστω και νοητική, που σηματοδοτεί και επαναφέρει την αναπόφευκτη αλλαγή.

## II Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ MERCE CUNNINGHAM

---

### 1. *“Variations V”* 1965

Το “Variations V” είναι ένα διαδραστικό χορευτικό έργο του Merce Cunningham με τους John Cage, Billy Klüver, Nam June Paik και τον Stan VanDerBeek, που προβλήθηκε πρώτη φορά τις 23 Ιουλίου 1965 στην Νέα Υόρκη<sup>53</sup> και αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα των ανοιχτά δομημένων παραστάσεων με χρήση των τεχνολογιών των μέσων. Το μουσικό κομμάτι προέκυψε από φωτοηλεκτρικούς αισθητήρες και μικρόφωνα που είχαν τοποθετηθεί στον χώρο και παρήγαγαν ήχο καθώς ανταποκρίνονταν στην κίνηση των χορευτών. Τα κύρια στοιχεία του έργου είναι ο χορός, η προβαλλόμενη εικόνα, το κινηματογραφικό υλικό και ο ήχος.



Εικόνα 7: *Variations V*

Το αποτέλεσμα, το οποίο ρύθμιζε την αλληλεπίδραση των μέσων, αποφασίστηκε με την ρίψη ενός κέρματος. Συνολικά σημειώθηκαν 37 παρατηρήσεις που αφορούν στη δομή, τα συστατικά και τη μεθοδολογία. Αυτά, ωστόσο, καταγράφηκαν μετά το

<sup>53</sup> Έλαβε χώρα στο Lincoln Center ως ανάθεση από τον Lukas Foss και το French American Festival, ενώ η αντίστοιχη ταινία γυρίστηκε στην Γερμανία το 1966. βλ. Merce Cunningham, 1991, Jacqueline Lesschaeve, “The Dancer and the Dance”, Marion Boyars, London and New York, σ. 101

πέρας της πρώτης παράστασης, ως ένα πρωτόκολλο της δράσης περισσότερο, παρά ως οδηγίες. Το έργο δημιουργήθηκε με βάση την ιδέα του κολάζ, όπως άλλωστε αυτή συναντάται και σε άλλα έργα του Merce Cunningham, ο οποίος παρότι σημειώνει ότι ο χορός κι η μουσική έχουν μία “μη-σχέση”, σε αυτό το έργο η μουσική κι ο χορός δεν είναι διαχωρισμένα, αλλά αλληλεπιδρούν, διατηρώντας πάντα, το απροσδόκητο στην μεταξύ τους σχέση. Η παραγωγή του live ήχου από τον μουσικό είναι το στοιχείο εκείνο που διατηρεί ουσιαστικά την σχέση της εικόνας και του ήχου, παρόλο που άλλοτε μοιάζει αυθαίρετη κι άλλοτε με “happy chaos”<sup>54</sup>, όπως θα έλεγε ο Cage. Συμβαίνουν διάφορες αλλαγές στον ήχο ανάλογες διαφόρων τεχνικών ρυθμίσεων σε μαγνητόφωνα, ραδιοφωνικά προγράμματα, κεραίες, ταλαντωτές.

Ο Cage μαζί με τον David Tudor ανέπτυξαν ένα σύστημα, το οποίο επιτρέπει στην κίνηση να επηρεάζει τον ήχο σε δύο επίπεδα: τα φωτοκύτταρα διαχέονται στον χώρο με κατεύθυνση τον φωτισμό της σκηνής, ο οποίος λειτουργεί ως εμπόδιο φωτός. Οι ήχοι προκύπτουν όταν οι χορευτές διασχίζουν αυτά τα εμπόδια. Ένα παρόμοιο δίκτυο υπάρχει πάνω από την σκηνή φτιαγμένο από κεραίες. Οι κεραίες αυτές ελέγχουν τους ήχους όταν οι χορευτές πλησιάζουν στα 1,2 μέτρα. Επιπλέον, σε όλη την σκηνή τοποθετούνται στοιχεία όπως ένα τραπέζι, καρέκλες, ένα ποδήλατο, ένα φυτό, τα οποία όμως είναι ηλεκτρονικά δικτυωμένα και αντιδρούν ηχητικά σε κάθε ενεργοποίηση από τους χορευτές. Οι χορευτές διακόπτουν την κίνησή τους αρκετά συχνά σε συγκεκριμένες πόζες και ενσωματώνουν μία αφηρημένη ακολουθία χορού καθώς και καθημερινές ακολουθίες κινήσεων και χειρονομιών, που μοιάζουν με γυμναστικές ή ακροβατικές ασκήσεις.

Οι επτά χορευτές φορούν απλά καθημερινά ρούχα, ενώ τόσο πάνω τους, όσο και τους τοίχους και σε οθόνες, προβάλλεται οπτικό υλικό. Οι εικόνες που προβάλλονται διατάσσονται επίσης με την λογική του κολάζ από τον Stan VanDerBeek και τον Nam June Paik. Αποτελούν υλικό από διαφημίσεις, διαστρεβλωμένες ακολουθίες καρτούν, σκηνές από ταινίες μεγάλου μήκους, ντοκιμαντέρ (όπως η προσγείωση των Αμερικανών στο Φεγγάρι) και είναι επηρεασμένο από τις αισθητικές της κίνησης. Όπως και σε άλλα επίπεδα χρησιμοποιούνται οι επικαλύψεις και οι παύσεις. Ο χορός

54 Roger Copeland, 2004, Merce Cunningham: The modernizing of modern dance , Routledge, New York, 2004, σ. 41

χειρίζεται όλα τα στοιχεία του περιβάλλοντος, του ήχου, δηλαδή όλου του οπτικοακουστικού χώρου.

Τόσο ο John Cage όσο κι ο Merce Cunningham υποστήριζαν την ανεξαρτησία των τεχνών, αλλά μέσα σε ένα πλαίσιο αμεσότητας, όπου είναι δυνατόν να διερευνηθεί μια εναλλακτική προσέγγιση της τέχνη από το δίπολο τέχνη = ζωή. Στο Black Mountain College στην Βόρεια Καρολίνα οι δυο τους μαζί με τον Robert Rauschenberg προσπαθούσαν να αναπτύξουν μια διαρκής και παραγωγική συνεργασία. Η συνεργασία τους δεν αφορούσε στην ολιστική “συγχώνευση” των τεχνών, αλλά αντίθετα, σύμφωνα με τα λόγια του Lawrence Alloway, ήταν μια αισθητική της ετερογένειας με στόχο την ελευθερία. Όμως, “η αληθινή ελευθερία για τον Cunningham, τον Cage, τον Rauschenberg και τον Johns έχει να κάνει περισσότερο με την όραση, την ακοή και την σκέψη με καθαρό τρόπο, παρά με την αίσθηση μίας φυσικής, οργανικής ή ελεύθερης κίνησης.”<sup>55</sup> Ως εκ τούτου, σημείο αναφοράς της δημιουργίας τους ήταν η πίστη στην πιθανότητα ότι κάτι που δεν μπορεί να επιτευχθεί εκούσια θα αποκαλυφθεί μέσα από τον συνδυασμό των τυχαίων γεγονότων που θα προκύψουν απελευθερωτικά και ασυνείδητα. Αν κάποιος θα ήθελε να δώσει κάποιο θέμα στο Variations V, αυτό δεν θα μπορούσε να ήταν άλλο από την ετερογένεια και την πολλαπλότητα του ενός, ως ένα ανοιχτό σύστημα από πιθανές επιλογές.

Η πολλαπλότητα που επιδιώκεται εδώ προκύπτει από συμβάντα, σχέσεις και την ύπαρξη ρυθμού που διαχέεται εγκάρσια μεταξύ των ετερογενών στοιχείων. Ο ρυθμός εδώ ποικίλει και βρίσκεται ανάμεσα σε διαφορετικά μέσα (περιοχές, τέχνες, χορευτές, αντικείμενα) ενώ ταυτόχρονα αναδύεται από αυτά. Η ανεξάρτητη σχέση χορού, μουσικής και φόρμας ως μία πολλαπλότητα συμβάντων στον χώρο και τον χρόνο, όπου η τύχη αποκαλύπτει αυτό που δεν θα μπορούσε κανείς να σχεδιάσει από πριν, αποκαλύπτει τον ρυθμό με τον οποίο λειτουργούν τα εκάστοτε στοιχεία. Αυτός ο ρυθμός δεν είναι αποτέλεσμα κάποιας συμφωνίας μεταξύ των τεχνών μέσω της χρήση κάποιου beat ή της δομής, αλλά μία τυχαία σύμπτωση.

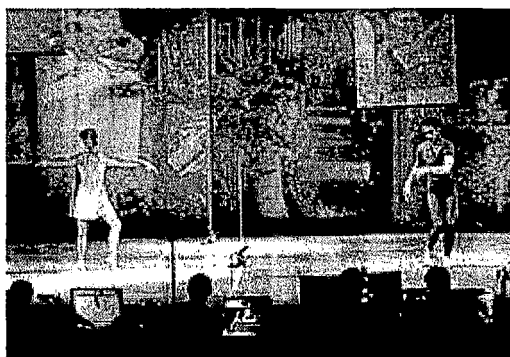
Όλα τα αντικείμενα, η κίνηση, η μουσική, οι εικόνες αλληλεπιδρούν το ένα με το άλλο, χωρίς όμως να βασίζονται το ένα στο άλλο (Zen). Η μουσική απλώνεται στον αέρα, ο χορός στον χώρο, η εικόνα καλύπτει τους τοίχους, αλλά ταυτόχρονα συμβαίνει

55 Roger Copeland, 2004, “Merce Cunningham: The modernizing of the modern dance”, Routledge, New York, σ. 117



εικόνες των μουσικών και χορευτών από πρόβες να προβάλλονται στους τοίχους, εικόνες να παράγονται πάνω στα σώματα των χορευτών, μουσική να παράγεται από τον χορό, οπότε ανακαλύπτει κανείς ένα περίπλοκο και συνεκτικό δίκτυο σχέσεων. Επομένως, από εντελώς διαφορετικά πράγματα που ταυτόχρονα συνυπάρχουν προκύπτει κάτι νέο, ένα όλον, το οποίο είναι και Ένα. Ο John Cage έλεγε: “We are dealing with the number 1, not the 2”, δηλαδή εξερευνούμε τις απεριόριστες δυνατότητες ενός πράγματος και την πολλαπλότητά του, γιατί το 1 προκύπτει από τη συσσώρευση διαφόρων που ερμηνεύουν το ένα το άλλο ανεξάρτητα και οι πολλαπλές τους αναγνώσεις είναι που το κάνουν περίπλοκο και παράδοξο.

Η προβολή ξεκινάει με την εικόνα των μουσικών και των συσκευών που χειρίζονται και με μια γρήγορη στροφή της κάμερας βλέπουμε τον Merce Cunningham να μπαίνει στον χώρο περπατώντας και κρατώντας ένα φυτό, το οποίο και αφήνει σε μία άκρη. Στο μεταξύ μία χορεύτρια σε όρθια θέση κι ένα χορευτής που κάθεται στο πάτωμα κινούνται με καθημερινές απλές ακολουθίες κινήσεων. Η κοπέλα στρώνει το φόρεμα που φοράει ενώ ο χορευτής της δίνει μία πετσέτα, την οποία και τοποθετεί στο κεφάλι της για να στηριχθεί σε αυτό αμέσως μετά. Να σημειώσουμε εδώ ότι όλα τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται είναι καλωδιωμένα και μπορούν να παράγουν ήχο ανάλογα με την κίνηση που πραγματοποιείται κοντά τους ή πάνω τους. Σε λίγο ο Merce Cunningham επιστρέφει πάλι περπατώντας και παίζει κυριολεκτικά με τον ήχο. Εναλλάσσει τα γόνατά του με ταχύτητα, ώστε να προκαλούν ηχητικό τρέμουλο, το αποτέλεσμα του οποίου κάνει τον Cage να χαμογελά. Γυρίζει πλάτη, υπενθυμίζοντας μας ότι το “μπροστά” είναι σχετικό, όπως κι ο χώρος άλλωστε, επαναλαμβάνοντας ένα μοτίβο με τα χέρια και τα πόδια του σε όρθια στάση στατικά. Αυτή η κινητική επανάληψη που γεννά ηχητική επανάληψη μεγεθύνει την ίδια την κίνηση, μιας και η



Εικόνα 8: *Variations V*

επιμονή της προσδίδει το πλεονέκτημα να την ξαναδεί κανείς εκ νέου, αλλά μέσα από την ηχητική απόδοσή της αποκτά περισσότερες διαστάσεις, πολλαπλασιάζεται στο χώρο. Έτσι, πρόκειται για πολλαπλή και πολυδιάστατη επανάληψη του ίδιου, που ποτέ δεν είναι το ίδιο ακριβώς, αλλά κάθε φορά μοιάζει με κάτι νέο, που επεκτείνεται. Η κίνηση παράγοντας ήχο αναπαράγει τον εαυτό της στον χώρο και επεκτείνεται στις διαστάσεις. Η επανάληψη εδώ δομεί τον χρόνο και σηματοδοτεί ότι κάτι πραγματικά συμβαίνει. Οι επαναλήψεις δεν είναι απλά σημεία, αλλά είναι στίγματα των χορευτών, τα οποία μετράνε κατά μία έννοια τον χρόνο για μας.

Στη συνέχεια ο Merce Cunningham αρχίζει να αλλάζει κατευθύνσεις απότομα και κοφτά διατρέχει όλο τον χώρο καταλήγοντας πάλι στο ίδιο σημείο, με μέτωπο στην κάμερα αυτή την φορά, για να επιστρέψει στο γρήγορο και απροσδιόριστο ταξίδι του στον χώρο το ίδιο δυναμικά και απρόβλεπτα με πριν, φτάνοντας τελικά να υιοθετεί έναν αργό και προσεκτικό ρυθμό τη στιγμή που πραγματοποιεί κάποια βήματα προς τα πίσω, αλλάζοντας εντελώς δυναμική σε σχέση με πριν ενώ ακολουθεί μία μεγάλη παύση. Στο μεταξύ, μία χορεύτρια με έναν κουβά περνά μπροστά από τον ίδιο. Σύντομα, όμως αφήνει τον κουβά και επιστρέφει για να σταθεί μπροστά στον Cunningham και να χορέψουν μαζί. Διαβαίνουν όλο τον χώρο γύρω από τις συσκευές με μια αίσθηση ανεμελιάς και χαράς της δημιουργίας, γιατί προφανώς ακούνε κι οι ίδιοι πρώτη φορά τον ήχο που παράγουν στο διάβα τους. Αναπαράγουν την κίνηση τους και τον εαυτό τους ηχητικά. Εναλλάσσουν δυναμικές συνεχώς οι δυο τους τόσο μεταξύ τους όσο και ο καθένας ξεχωριστά. Η κοπέλα, που είναι η Carolyn Brown, μένει μόνη στον χώρο και εκτελεί ένα solo που χαρακτηρίζεται από ταχύτητα, λεπτότητα και ακρίβεια. Η ίδια χειρίζεται υψηλή τεχνική της κίνησης που αποδίδεται με έναν τρόπο ψυχρό και αέρινο χωρίς να χάνει ποτέ από την αμεσότητα και την ευθύτητά της. Τις στροφικές κινήσεις, που αλλάζουν διαρκώς κατευθύνσεις, διαδέχονται σύντομες παύσεις, ενώ εικόνες από τα μηχανήματα και τα αντικείμενα καθώς και από τον προβολέα περνούν διαμέσου της παρουσίας της. Το κάθε στοιχείο διαπερνά και ακουμπά το άλλο, αλλά ποτέ δεν ενώνεται με αυτό με την έννοια κάποιας όσμωσης. Όλα παραμένουν αυτόνομα, μοναδικά και ξεχωριστά που ευρισκόμενα μαζί στον ίδιο χώρο και χρόνο διαμορφώνουν κάτι που δεν είναι το άθροισμά τους ούτε η συγχώνευσή τους, αλλά μάλλον πρόκειται για ένα οικοσύστημα. Η μη – συνοχή των στοιχείων κι η εμπειρία αυτού που συμβαίνει έναντι της σημασίας

τους επιτρέπει στα στοιχεία να λειτουργούν εγκάρσια εκφράζοντας την ετερογένεια τους.

Έπειτα, μπαίνουν στο χώρο ακόμα τρεις χορευτές, οι οποίοι εκτελούν κινήσεις στο πάτωμα που μοιάζουν με ασκήσεις γυμναστικής. Το ενδιαφέρον εδώ έγκειται στον ήχο που παράγεται από την εκτέλεση αυτών των απλών κινήσεων που μπορεί να πραγματοποιούν κάθε μέρα χιλιάδες άνθρωποι στον κόσμο. Βεβαίως, ακόμα κι εδώ ο Merce Cunningham δεν τις αφήνει να γίνουν βαρετές, αλλά συμβαίνουν με συνεχείς εναλλαγές κατευθύνσεων και ρυθμικών παλμών. Μπορεί κανείς να ακούσει εντελώς καθαρά πώς ακούγεται ηχητικά ένα απλό άνοιγμα των ποδιών, μέσα από τις συσκευές των μουσικών. Χωρίς να γίνει συνειδητά αντιληπτό όλοι οι χορευτές βρίσκονται στον χώρο, δημιουργούν ντουέτα, εκτελούν αργές κινήσεις που διακόπτονται από ενεργητικά και δυναμικά άλματα, τα οποία επαναλαμβάνονται από όλα τα ζευγάρια. Ο Merce Cunningham, που είναι ο έβδομος του χορευτικού σχήματος δεν έχει ζευγάρι, αλλά ασχολείται επιμελώς με το φυτό που λίγο νωρίτερα έφερε ο ίδιος στον χώρο. Στη συνέχεια αποχωρούν τα ζευγάρια και μένουν στον χώρο ένα χορευτής κι ο Merce Cunningham που αφήνει το φυτό και έρχεται για να εκτελέσει ένα μοτίβο με μικρά άλματα χωρίς καμία χρήση των χεριών ή του κορμού. Το γεγονός μοιάζει μονοδιάστατο με σχέση με τον προηγούμενο τρόπο, τόσο του ίδιου όσο και των χορευτών του και πρόκειται μάλλον για μία νότα ειρωνείας και αστεϊσμού απέναντι στο στυλ του μπαλέτου, όπου εκτελούνται περίπλοκοι συνδυασμοί με τα πόδια ενώ ο κορμός παραμένει στον κατακόρυφο άξονα και τα χέρια συνήθως σταθερά σε συγκεκριμένες θέσεις.

Μετά το υπονοούμενο του Merce Cunningham επιστρέφουν στον χώρο ένας-ένας οι χορευτές εκτελώντας αυτόνομα κινήσεις ο καθένας ξεχωριστά από τον άλλο, αλλά με πλήρη συναισθησία και συγκέντρωση αυτού που συμβαίνει. Οι κινήσεις και πάλι επαναλαμβάνονται ή ακολουθούνται από παύσεις, αλλάζουν μέτωπα και χωρίς καμία αιτία κάποιοι αποχωρούν και κάποιοι επανέρχονται πάλι στον χώρο, το ίδιο φυσικά, το ίδιο αναίτια, όπως συγκεντρώνονται και διαλύονται τα σύννεφα στον ουρανό. Ξαφνικές εκτάσεις, δονήσεις και συσπάσεις καθώς και προσωπικές χειρονομίες δεν συνοδεύονται καθόλου από μούτες ή άλλες συναισθηματικές ενδείξεις. Στο πρόσωπο των χορευτών υπάρχει μόνο το πρόσωπο ενός σκεπτόμενου και πλήρους συγκεντρωμένου ατόμου, που έχει απόλυτη συνείδηση του χώρου, του χρόνου, της

μοναδικότητάς του και εκτελεί αυτό που ξέρει αβίαστα και απερίσπαστα. Η διαύγεια κι η χάρη είναι πάντα παρούσες.

Κάθε solo επιμηκώνεται νοητικά στον χρόνο και τον χώρο μέσω της επανάληψης διαφόρων στοιχείων κίνησης. Η επανάληψη μοτίβων επεκτείνει την κίνηση καθεαυτή κι οι εναλλαγές τους με παύσεις (που όπως είδαμε μπορούν να ειδοθούν ως αέναη επανάληψη) οδηγεί στην ιδέα της συνεχούς αλλαγής. Αυτό που αλλάζει και αλλάζουμε κι εμείς μαζί του μέσω της μη προκαθορισμένης κίνησης που λειτουργεί ισότιμα οδηγεί στην ιδέα της ελευθερίας. Ένα τρίο πέρασε κι έφυγε χωρίς καλά καλά να το δούμε, ένα solo συνεχίζει να εκτελείται ακόμα, να επαναλαμβάνει, να σταματά, να αλλάζει και να γίνεται ντουέτο, που κι αυτό αποχωρεί πριν προλάβει να κάνει το οτιδήποτε μετά από ένα σήκωμα. Το ίδιο άξαφνα εμφανίζεται ο Merce Cunningham με ένα ποδήλατο, το οποίο τσουλάει δίπλα του ενώ ο ίδιος περπατά, όμως και πάλι περνά και φεύγει.

Τώρα στον χώρο βρίσκονται τέσσερις χορευτές που επαναλαμβάνουν το ίδιο άλμα προς τα μπρος με αλλαγές κατεύθυνσης σχεδόν σε κανόνα και στη συνέχεια εκτελούν διάφορα άλματα κάθε είδους ευρισκόμενοι όλοι στον χώρο με αναπάντεχες εισόδους και εξόδους. Ακολουθεί ένα ντουέτο υψηλής δυσκολίας του χορογράφου με μία από τις χορεύτριες, όπου ορισμένα σηκώματα πραγματοποιούνται με κίνηση του κορμού από την μεριά της κοπέλας και την ίδια στιγμή η Brown ασχολείται με το φυτό, όπου αποφασίζει να το μεταφυτεύσει. Το ντουέτο συνεχίζεται σε αργό ρυθμό και αποχωρεί με άλματα εντελώς απότομα. Δύο άλλα ζευγάρια τώρα διαδέχονται το προηγούμενο εκτελώντας πολύ αργές κινήσεις σώμα με σώμα. Τελευταίος μπαίνει μέσα πάλι ο χορογράφος, ο οποίος ξαπλωμένος σε ένα στρώμα εκτελεί απλές γυμναστικές κινήσεις και άλματα με βαθιά plie. Στη συνέχεια, ο ήχος αμυδρά γίνεται αντιληπτός, καθώς έχουν απομακρυνθεί οι χορευτές από τα αντικείμενα και οι κινήσεις τους είναι πολύ αργές κοντά στις κεραίες και τα φωτοκώτταρα. Είναι μοναδικό το γεγονός ότι η μουσική σε αυτή την χορογραφία επηρεάζεται από το χορό και δεν είναι εντελώς ανεξάρτητη από αυτόν, αλλά πρόκειται για ένα πείραμα των συνεργαζομένων.

Το τρίο που αποχώρισε νωρίτερα πριν καν το δούμε επιστρέφει και διατρέχει όλο τον χώρο με άλματα και αλλαγές επιπέδων και κατευθύνσεων, ενώ η επαφή τους γίνεται κατά το ελάχιστο δυνατό για την πραγματοποίηση των σηκωμάτων. Ο Merce Cunningham μόλις έχει καθίσει και παρακολουθεί ενώ μία κοπέλα παίρνει μοδιστρικά

μέτρα σε μία άλλη, χωρίς καμία αναπαραστατική διάθεση, αλλά ακριβώς επειδή το μέτρο που κρατά παράγει ήχο και θέλουμε να τον ακούσουμε. Αργότερα ένα σχοινί θα ανοίξει και θα περάσει από όλες τις κεραίες για τον ίδιο λόγο.

Άλματα, εκπληκτικές ταχύτητες και ποιότητες με ακρίβεια και χάρη επιστρέφουν σε έναν καταιγισμό από κίνηση. Οι χορευτές εκτελούν εισόδους και εξόδους από όλες τις κατευθύνσεις<sup>56</sup> και επιστρέφουν ξανά και ξανά, που δίνεται η εντύπωση ότι δεν σταματούν ποτέ ούτε όταν υπάρχει παύση. Το έργο θα το τελειώσει ο χορογράφος με ένα solo ακολουθώντας τις ίδιες γνωστές ποιότητες κίνησης και απόδοσής της, ανεβαίνοντας πάνω στο ποδήλατο και μετά από μερικές βόλτες αποχωρώντας με ένα χαμόγελο. Κατά τον Don McDonagh: “Με το ποδήλατο ήθελε να δείξει με χιούμορ ότι κι άλλες μορφές κίνησης, που μπορούν να λειτουργήσουν ισοδύναμα και αρμονικά είναι αποδεκτές.”<sup>57</sup>”

Η μη γραμμική ροή του έργου που δεν έχει πλοκή, αρχή και τέλος κι οι λειτουργίες του μη προ-καθορισμένου και της επανάληψης κατακερματίζει το όλον αποδίδοντας ισότητα και αυτονομία στα μέρη του. Έτσι, η πίστη στην φευγαλέα στιγμή και στην τυχαία σύνθεση ισοδύναμων στοιχείων, που κινούνται ελεύθερα στον χωροχρόνο σημαίνει την επικράτηση των νοητικών έναντι των αισθητηριακών διεργασιών και των λειτουργιών του νου απαλλαγμένου από τους αισθητηριακούς νόμους. Το θέμα του έργου, όπως ειπώθηκε και παραπάνω είναι για τους περισσότερους το κολάζ των ανόμοιων στοιχείων που συνυπάρχουν ως οικοσύστημα ετεροτήτων που λειτουργούν ισότιμα και ελεύθερα. Αναμφίβολα, το Variations V ενέχει αυτά τα χαρακτηριστικά, αλλά είναι πραγματικά αυτό το κεντρικό σημείο του; Το μοναδικό και ιδιαίτερο στοιχείο εδώ είναι η σχέση του ήχου με τον χορό, που για μοναδική φορά στην συνεργασία των δημιουργών χορός και μουσική δεν είναι εντελώς ανεξάρτητα. Γιατί, λοιπόν, οι υπερασπιστές της ισότητας των τεχνών και της ελεύθερης και ανεμπόδιστης έκφρασής τους να θέτουν τις τέχνες τους σε αυτή τη δοκιμασία; Γιατί οι συσκευές να “κλέβουν” τον χώρο στον οποίο θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί η κίνηση και αντίστοιχα γιατί η μουσική να περιμένει τον χορευτή ώστε να παραχθεί;

56 Ο χορογράφος αναφέρει σχετικά με τις κατευθύνσεις: “Χρησιμοποιώ 8 κατευθύνσεις για να διανοίξω τον χώρο γύρω μου.” βλ. Merce Cunningham, 1991, Jacqueline Lesschaeve, “The dancer and the dance”, Marion Boyars, New York & London, σ.62

57 Richard Kostelanetz, 1998, Merce Cunningham Dance in Space and Time, Da Capo Press, New York, σ. 10

Η απάντηση σε αυτά τα ερωτήματα βρίσκεται στη λειτουργία του τυχαίου και της επανάληψης. Η ίδια η χορογραφία αποτελεί μία διαδικασία που βασίζεται στο τυχαίο· η χρήση της επανάληψης επεκτείνει τις δυνατότητες των στοιχείων που κινούνται με μη προκαθορισμένο τρόπο, ώστε η ετερογένεια τους να αποκαλύπτεται μέσα από την ίδια την κίνηση και τις σχέσεις που οικοδομεί. Η παραγωγή του ήχου από την κίνηση των χορευτών αναδιπλώνει την ίδια την πραγματικότητα της κίνησης καταλαμβάνοντας περισσότερο χώρο και κινητοποιώντας περισσότερες αισθήσεις στον θεατή. Το ζητούμενο εδώ είναι η ποικιλομορφία και η συνύπαρξη των ετεροτήτων να αποδοθεί πέρα από τις συμβάσεις του χωροχρόνου και των αισθητηριακών προσλήψεων. Αυτό που συμβαίνει είναι η τυχαία κίνηση και συνάντηση των στοιχείων να επιτείνει την παρουσία των χορευτών μέσα από την επανάληψη, αλλά και τις παύσεις, που σηματοδοτούν την αέναη επιστροφή τους στα σημεία, κι έτσι να αποδίδεται το έργο στην πραγματικότητα πέρα από το περιοριστικό πλαίσιο της σκηνής ή της τέχνης. “Ο στόχος είναι η αντιληπτική διαύγεια, όχι η αίσθηση της ροής για να φτάσει κανείς στην ελευθερία”<sup>58</sup> και για να αποδοθεί πιο αποτελεσματικά αυτή η διαύγεια χρησιμοποιείται η επανάληψη ως μεγεθυντικός φακός, ενώ τα μέρη του σώματος κινούνται σε διαφορετικές κατευθύνσεις και επίπεδα με άνεση και ευχέρεια, τόσο που συχνά νομίζει κανείς ότι το χέρι του χορευτή είναι κάποιου άλλου σε σχέση με την δράση των ποδιών. Αυτό το γεγονός μας εισάγει στην κυβιστική οπτική του σώματος διανοίγοντας επιπλέον οπτικές και διαστάσεις σχετικά με την οπτική που υιοθετεί κανείς. Πέραν από την απομόνωση των μερών που επιτυγχάνει ο χορογράφος, η ιδέα παραγωγής ήχου μέσω της κίνησης επιμηκύνει το σώμα και τις σχέσεις που αποκτά στο περιβάλλον του και στους θεατές τόσο που το σωματικό στοιχείο τελικά πολλαπλασιάζεται χωροχρονικά και αισθητηριακά αποκαλύπτοντας τις δυνατότητές του.

58 Roger Copeland, 2004, “Merce Cunningham: The modernizing of the modern dance”, Routledge, New York, σ. 119

## 2. “Torse” 1976

Το Torse, προβλήθηκε για πρώτη φορά τις 15 Ιανουαρίου του 1976 ενώ το αντίστοιχο βίντεο κινηματογραφήθηκε από τις 24 ως τις 26 Αυγούστου του 1977 στο Meany Hall στο Πανεπιστήμιο της Washington στο Seattle από την The Jerome Archive The dance collection, για την δημόσια βιβλιοθήκη της Νέας Υόρκης. Η χορογραφία είναι του Merce Cunningham σε μουσική της Maryanne Amacher (μετά από πρόταση του John Cage), σκηνοθεσία Charles Atlas και κοστούμια του Mark Lancaster ενώ χορεύουν οι χορευτές της Merce Cunningham Dance Company<sup>59</sup>. Ο Merce Cunningham σημειώνει ότι: “Από πολλούς το Torse θεωρείται ένα κλασικό έργο, αλλά δεν είναι καθόλου κλασικό. Οι κινήσεις έχουν μία έμφαση στην γραμμή, αλλά δεν πρόκειται καθόλου για την γραμμή του μπαλέτου.<sup>60</sup>”

Αν θα μπορούσαμε να πούμε ότι το συγκεκριμένο έργο έχει κάποιο στόχο τότε αυτός θα ήταν οι δυνατότητες του ανθρώπινου σώματος ως προς την κίνηση με κύριο χαρακτηριστικό εκείνο του κορμού. Η συγκεκριμένη χορογραφία είναι μία αναζήτηση των διαφόρων πιθανών κινήσεων και το εύρος τους στο ανθρώπινο είδος. Ο Merce Cunningham αναφέρει ότι: “Δεν υπάρχει κάποιο αισθητικό ερώτημα, απλά είναι τι μπορεί να κάνει το σώμα μας.<sup>61</sup>” Η ιδέα για κάτι τέτοιο βρίσκεται στην αντίληψή του χορογράφου ότι ο κορμός είναι εξίσου σημαντικός σε ένα σώμα όσο τα άκρα του και δεν δεχόταν την μονοδιάστατη καθετότητά του στο μπαλέτο, αλλά ούτε και την συναισθηματική του χρήση στο μοντέρνο χορό της Graham. Αντίθετα με αυτά, “εκείνο που βλέπει κανείς είναι σκεπτόμενα σώματα σε μία δουλειά, όπου συνέχεια αλλάζουν γνώμη – ίσως ακόμα και σε αντίθεση με τους εαυτούς τους – το ακριβώς αντίθετο δηλαδή από την ελεύθερη ροή<sup>62</sup>, που μπορεί να απορρέει από το συναίσθημα ή την

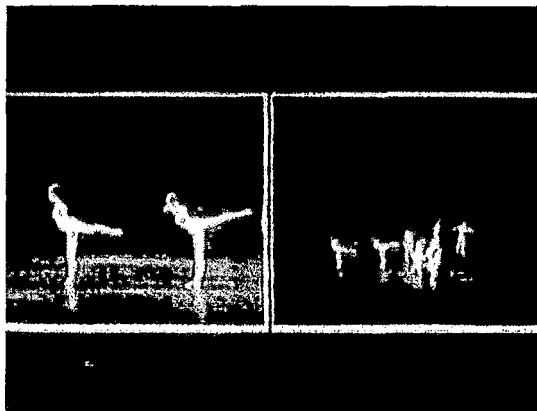
59 Χορεύουν: Karole Armitage, Louise Burns, Ellen Cornfield, Morgan Ensminger, Lisa Fox, Meg Harper, Robert Kovich, Julie Roess – Smith και Jim Self

60 Merce Cunningham, 1991, Jacqueline Lesschaeve, “The dancer and the dance”, Marion Boyars, New York & London, σ. 20

61 Ομοίως, σ. 64

62 Roger Copeland, 2004, “Merce Cunningham: The modernizing of the modern dance”, Routledge, New York, σ. 114

ελεύθερη έκφραση. Από το *emotion* στην κίνηση, επομένως, περνάμε στο *motion*, δηλαδή στην ίδια την κίνηση, μιας και οι απροσδόκητες σχέσεις που δημιουργούνται μεταξύ των κινήσεων επηρεάζουν το κοινό ανεπαίσθητα και αδιόρατα, χωρίς να χρειάζεται να επιβαρύνονται από την ερμηνεία κάποιου προκαθορισμένου συναισθήματος για κάποιο σκοπό.



*Εικόνα 9: Torse*

Έτσι, ο ίδιος διαμορφώνοντας ένα νέο σύστημα έδωσε στην κίνηση της σπονδυλικής στήλης την θέση που της άξιζε<sup>63</sup>, ώστε να συνοδεύει την κίνηση των άκρων με κάθε δυνατό συνδυασμό, ακόμα και στον αέρα. Επίσης, η κινητικότητα της σπονδυλικής στήλης διαλύει την ιεραρχία του σώματος χωρίζοντάς το σε μέρη, τα οποία επανασυνδέονται τυχαία με νέους τρόπους. Επισημαίνει ο χορογράφος ότι: “Αν η κίνηση είναι βαθύτερη και προέρχεται από τον κορμό κι όχι απλά από τους ώμους, τότε έχεις την δυνατότητα να μετακινείς το ίδιο γρήγορα την πλάτη και τα πόδια ταυτόχρονα. Αυτό είναι το στοιχείο που προέκυψε μετά το *Torse*.”<sup>64</sup>

Το σώμα είναι το ανατομικό σώμα, χωρίς καθόλου συναισθηματικούς προσδιορισμούς, πάθη και μυστήρια, κι ο χορογράφος απλά προβαίνει σε καινοτόμες συνδέσεις των μερών του και των κινήσεων που μπορεί να εκτελέσει. Τα στοιχεία που

63 Επισημαίνοντας και χρησιμοποιώντας κατά κόρον τις πιθανές θέσεις που μπορεί να βρεθεί ο κορμός: upright, curve, arch, twist και tilt, βλ. Merce Cunningham, 1991, Jacqueline Lesschaeve, “The dancer and the dance”, Marion Boyars, New York & London, σ. 22

64 Merce Cunningham, 1991, Jacqueline Lesschaeve, “The dancer and the dance”, Marion Boyars, New York & London, σ. 62

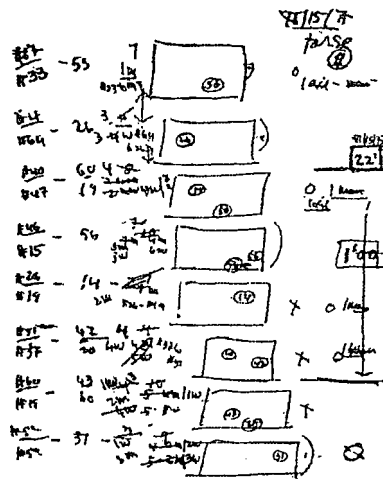


οικοδομούν το Torse είναι οι αλλαγές κατευθύνσεων κυρίως των ποδιών σε διαφορετικές ταχύτητες, ρυθμούς και μοτίβα ενώ ο κορμός αλλάζει σταθερά θέσεις μαζί ή ενάντια στα πόδια. Αυτό γίνεται επίσης στον αέρα, πηδώντας και αλλάζοντας κατευθύνσεις ή και θέσεις στον κορμό. Η επανασύνδεση των μερών του σώματος κατά αυτόν τον τρόπο οδηγεί σε σχεδόν απεριόριστο αριθμό μη γραμμικών συνδυασμών, κάτι που εναντιώνεται στον φορμαλισμό και καταλήγει στην διαμόρφωση ενός κυβιστικού σώματος που κινείται ταυτόχρονα προς όλες τις κατευθύνσεις (γιατί κάθε σώμα αποτελεί κι ένα ξεχωριστό και μοναδικό κέντρο) και εκτείνεται σε περισσότερες των τριών διαστάσεις. Το χορευτικό σώμα του Merce Cunningham είναι εκείνο που είναι ανοιχτό σε όλες τις πιθανότητες, που συνδυάζει ό,τι μπορεί να συνδυαστεί και που αλλάζει τις συνδέσεις που μόλις εμφάνισε. Η απελευθέρωση των δυνατοτήτων του σώματος είναι το ζητούμενο στο έργο του χορογράφου και ειδικά το Torse είναι μία σπουδή πάνω σε αυτό. Αποδομώντας το σώμα το καθιστά υπερβατικό μέσα από την απομόνωση των μερών του (isolation) κι όχι του αποκλεισμού αυτών (exclusion). Αναφέρει ο Cunningham: “Ο χορευτής κατοχυρώνει την σχέση μεταξύ των ποδιών και της σπονδυλικής στήλης, περισσότερο, παρά δουλεύει τα δύο αυτά χωριστά.”<sup>65</sup>

Το έργο παρουσιάζεται σε διχοτομημένη οθόνη, όπου στο ένα μισό προβάλλεται η σκηνή από απόσταση, ώστε να φαίνεται ολόκληρη και στο άλλο μόνο οι χορευτές από κοντινή απόσταση. Άλλες φορές στο ένα μισό παρακολουθούμε κάποιο δρώμενο στην μία μεριά της σκηνής και στο άλλο μισό ένα άλλο δρώμενο στην άλλη μεριά της σκηνής. Αυτός ο τρόπος προβολής, που θυμίζει κολάζ στοχεύει στην πρόθεση του χορογράφου να δοθεί έμφαση “στην ασύμμετρη προσέγγιση του χώρου καθώς και στη μη αποδοχή της ιδέας ότι υπάρχει μόνο μία, ιδανική πλεονεκτική θέση από όποιον κάποιος μπορεί να δει το έργο Torse.”<sup>66</sup> Κάποιες στιγμές οι δύο οθόνες παρουσιάζουν το ίδιο ακριβώς πράγμα πολλαπλασιάζοντάς το ώστε να μεγεθυνθεί, να επεκταθεί χωροχρονικά κι άλλες φορές η μία οθόνη μένει κενή υπενθυμίζοντάς μας το μηδέν από το οποίο ξεκινά πάντα την δημιουργία του ο Cunningham, όπου σαν σε *tabula rasa* θα εγγράφει από την αρχή ό,τι του υπαγορεύσει η τύχη.

65 Merce Cunningham, 1991, Jacqueline Lesschaeve, “The dancer and the dance”, Marion Boyars, New York & London, σ. 60

66 Roger Copeland, 2004, “Merce Cunningham: The modernizing of the modern dance”, Routledge, New York, σ. 177



*Merce Cunningham*

Εικόνα 10: Merce Cunningham, Torse

Ήδη από τα πρώτα δευτερόλεπτα της χορογραφίας διαφαίνεται η αντίληψη του χορογράφου για τον χώρο, αλλά και για τους χορευτές του. Κάθε σημείο του χώρου έχει ίση αξία με κάθε άλλο, συγκεντρώνει το ίδιο ενδιαφέρον και έχει το ίδιο ενδεχόμενο αλλαγής με οποιοδήποτε άλλο. Σε λιγότερο από 2 λεπτά οι χορευτές έχουν περιεργαστεί όλα σχεδόν τα σημεία του χώρου σε ομάδες ή μεμονωμένα. Ο χώρος μοιάζει αυθαίρετος, μεγάλος και μεταβλητός, ενώ αντιλαμβάνεται κανείς ότι υπάρχει μία ρέουσα οπτική ως προς την διάρθρωσή του, η οποία του προσδίδει πλαστικότητα. Άμεσο αποτέλεσμα της υιοθέτησης αυτής της οπτικής είναι η επαύξηση των επιλογών του χορογράφου σε σχέση με τον χώρο. Ο χώρος στο Torse χωρίζεται σε 64 τετράγωνα, όσα και τα εξάγραμμα στο I Ching, σε διάταξη 8 επί 8. Οι χορευτές κινούνται σε αυτόν με περίπλοκο και αναπάντεχο τρόπο, όπου οι αλλαγές κατευθύνσεων και οι διαφορετικές κινήσεις έχουν ως αποτέλεσμα κάτι το οποίο φαίνεται περίπλοκο και αναπάντεχο (και όταν μιλάμε ειδικά για το Torse είναι οπωσδήποτε και τα δύο). Αγαπημένη ιστορία του χορογράφου αναφορικά με την δυσκολία της εν λόγω χορογραφίας είναι η εξής: “Κάποια μέρα μία χορεύτρια που ήταν στην ομάδα και τώρα πια είναι παντρεμένη και έχει ένα παιδί τον επισκέφτηκε. Είπε, λοιπόν, ότι η γέννα της ήταν πιο επίπονη από το να μάθει άλλο ένα χορευτικό

του, αλλά όχι τόσο επίπονη όσο ήταν το Torse.<sup>67</sup> Κάθε χορευτής απαιτείται να εκτελεί διαφορετικά πράγματα πάνω στην σκηνή, να ακολουθεί διαφορετικές διαδρομές και να έχει προσωπικό ρυθμό. Το γεγονός αυτό, που προέκυψε από τυχαίες ρίψεις δημιουργεί καινούργιες πιθανότητες κινήσεων και επιλογών.

Το Torse είναι μία χορογραφία με δεκάδες χορευτικές φράσεις, που καθορίστηκαν από τον χορογράφο πριν ακόμα αρχίσει να δουλεύει με τους χορευτές του. Αυτές οι χορευτικές φράσεις, το πλήθος των οποίων κατά παρόμοιο τρόπο με εκείνο των τετραγώνων του χώρου ανέρχεται σε 64, αποτελούν αποτέλεσμα τυχαίων ρίψεων από τον χορογράφο, ο οποίος όταν ανακάλυπτε την εκάστοτε χορευτική φράση την βιντεοσκοπούσε, ώστε να μπορεί να την ανακαλέσει αυτούσια όταν έρθει η ώρα να την διδάξει στους χορευτές του. Οι φράσεις αυτές δημιουργήθηκαν με βάση τον αριθμό που έφερε η κάθε μία, δηλαδή η φράση με το νούμερο 1 είχε 1 μέρος, η φράση νούμερο δύο είχε 2 μέρη, ενώ η φράση 64 είχε 64 ολόκληρα μέρη, χωρίς όμως να γίνονται ποτέ μετρικές ή ρυθμικές.

Ας πάρουμε για παράδειγμα την 2η φράση. Η φράση βασίστηκε στην αλλαγή του βάρους, που σημαίνει ότι η στάση στο ένα πόδι είναι μία θέση του βάρους, ενώ το λύγισμα του γονάτου του ίδιου ποδιού είναι μία άλλη θέση του βάρους, που αλλάζει επίπεδο και μπορεί να εκτελεστεί σε οποιαδήποτε ταχύτητα. Στην 64η φράση επομένως, συναντάμε ισάριθμες αλλαγές του βάρους. Κάποιες φράσεις βέβαια δεν κατάφεραν να γίνουν ή δεν έφτασε ο χρόνος να προετοιμαστούν μέχρι την πρεμιέρα κι έτσι, η 36η φράση, για παράδειγμα, έγινε 9 φορές την 4η φράση ή 6 φορές την 6η φράση. Έτσι, βλέπουμε την επανάληψη, εδώ, να δίνει λύση στο πρόβλημα της οικονομίας του χρόνου και επίσης να αποτελεί ακόμα ένα στοιχείο δομής στο έργο του.

Με την χρήση του I Ching υπάρχει μεγάλη πιθανότητα το τυχαίο αποτέλεσμα να είναι διπλό και γι' αυτό βλέπουμε συχνά στην χορογραφία να εκτελούνται ταυτόχρονα δύο διαφορετικές φράσεις, όπως η 13η κι η 15η. Έπειτα, αποφασίζεται πόσοι θα χορέψουν την κάθε φράση κι αν θα είναι μόνο άνδρες, μόνο γυναίκες ή ανάμικτα. Οι χορευτές που φέρουν κι εκείνοι έναν αριθμό όταν καλούνται να εκτελέσουν μία φράση θα πρέπει να έχουν ολοκληρώσει την προηγούμενη στο τετράγωνο που έχει τον ίδιο

67 Roger Copeland, 2004, "Merce Cunningham: The modernizing of the modern dance", Routledge, New York, σ.108

αριθμό με τους ίδιους. Αν για παράδειγμα ο χορευτής με τον αριθμό 7 ετοιμάζεται να εκτελέσει την χορευτική φράση με τον αριθμό 49, τότε θα πρέπει να ξεκινήσει από το 7ο τετράγωνο και να εκτελέσει την 49η φράση με κατεύθυνση προς το 49ο τετράγωνο. Με επιπλέον ρίψεις διαμορφώνονται τα ντουέτα και τρίο, αλλά και καθορίζονται οι είσοδοι και έξοδοι των χορευτών από την σκηνή κι οι αλλαγές προσαυξάνονται τόσο που ακόμα κι ο αριθμός των χορευτών μοιάζει να πολλαπλασιάζεται.

Στο Torse δεν λείπουν οι παύσεις, τόσο μεμονωμένων χορευτών όσο και ολόκληρων ομάδων επί σκηνης. Η παύση ποικίλει σε διάρκεια, ωστόσο, κοινό στοιχείο όλων είναι το γεγονός ότι συμβαίνει ξαφνικά, αλλά και λύεται το ίδιο απρόσμενα. Οι χορευτές καλούνται να εκτελέσουν κινήσεις που είναι ασυνήθιστες, σύνθετες, αλλά εφικτές με προσωπικό ρυθμό, γεγονός που αποτυπώνεται καλύτερα όταν κινούμενοι σε σύνολα με αργή ταχύτητα οι ρυθμοί του κάθε σώματος είναι διαφορετικοί και διατηρούνται ως τέτοιοι χωρίς καμία προσπάθεια ομοιογένειας χάριν συγχρονισμού. Φαίνεται ότι ο συγχρονισμός όταν επιτυγχάνεται είναι αποτέλεσμα περισσότερο της ανάγκης της ομάδας των χορευτών που κινούνται ώστε να μην προκληθεί κάποιο ατύχημα ή να μην διακοπεί η κίνηση κάποιου από κάποιον άλλον και γι' αυτό φαίνεται ότι υπάρχει κάποιου είδους συγχρονισμός κυρίως όταν η κίνηση αποκτά ταχύτητα και καταλαμβάνει χώρο. Ο χορογράφος αναφέρει για τους χορευτές του ότι έχουν “απόλυτη αίσθηση του χρόνου και του χώρου, σαν την γάτα που δεν χρειάζεται να γυρίσει το κεφάλι της και να δει. Ξέρει.”<sup>68</sup>

Ο Cage παρατηρεί ότι: “Η τεχνική του χορού του Merce Cunningham δεν είναι πάγια. Είναι μία συνεχής ανακάλυψη του τι μπορεί να κάνει το ανθρώπινο σώμα όταν κινείται στον χώρο και τον χρόνο. Κάποιες φορές παρουσιάζεται σαν κάποιος που έχει μία ακόρεστη όρεξη για χορό και άλλες φορές μοιάζει να είναι σκλάβος του χορού.”<sup>69</sup> Η τεχνική που απαιτείται για την εκτέλεση των κινήσεων της χορογραφίας, ωστόσο, είναι υψηλή και ακριβής, γεγονός που παραπέμπει για άλλη μία φορά στην διαύγεια και την χάρη. Ο κάθε χορευτής είναι εξίσου ικανός και ίσος με κάποιον άλλον και ως εκ τούτου όλοι είναι soloist που κατά συνθήκη συναντώνται με άλλους, συνεχίζουν

68 Merce Cunningham, 1991, Jacqueline Lesschaeve, “The dancer and the dance”, Marion Boyars, New York & London, σ. 23

69 John Cage, 1980, Empty Words Writings 73-78, Marion Boyars, New York & London, 1980, σ. 185

την πορεία τους ή ενώνονται με κάποιο σύνολο, αποχωρούν το ίδιο αναίτια, όπως ακριβώς εντάχθηκαν σε αυτό, πιάνονται από το χέρι και πάνε μαζί για λίγα βήματα και μετά δεν ξανασυναντιούνται. Ανάλογα συμβαίνει και στη ζωή. Υπάρχει συνεχής αλλαγή μέσα από κινητικές σχέσεις ελευθερίας και ανεμελιάς<sup>70</sup>, που υπόκεινται κατά τα άλλα σε κανόνες δομής και τεχνικής. Η εκτέλεση διαφορετικών κινήσεων από κάθε χορευτή στην σκηνή δεν είναι θέμα πολυπλοκότητας, αλλά “ένας καινούργιος δρόμος που ανοίγεται από καινούργιες ανεξερεύνητες πιθανότητες.”<sup>71</sup> Ο χωρισμός του χώρου σε τετράγωνα ή οι περαιτέρω αποφάσεις αφετηρίας των χορευτών και αρίθμησης των χορευτικών φράσεων δεν φαίνονται κατά την εκτέλεση του έργου, το αντίθετο μάλιστα, θα παρατηρούσε κανείς ότι οι θέσεις, οι κατευθύνσεις, οι κινήσεις καθώς κι οι παύσεις ή οι επανάληψεις κινήσεων είναι εντελώς αυθαίρετες.

Το τυχαίο κι η επανάληψη αποτελούν τα δομικά στοιχεία με βάση τα οποία υπάρχει και λειτουργεί η χορογραφία. Όλες οι κινήσεις, η επανάληψη φράσεων και παύσεων αποτελούν επιγένεση της τύχης. Η εναλλαγή δυναμικών στην κίνηση την μεγεθύνει κι αυτό γιατί μία απλή κίνηση χρειάζεται κάποιο ποσοστό ενέργειας για να συμβεί, αλλά αν ακολουθείται ή έπεται κάποια κίνηση που ενέχει διαφορετική δυναμική από αυτήν τότε κι ίδια αυτή, απλή ίσως κίνηση, απαιτεί μεγαλύτερο ποσοστό ενέργειας για να εκτελεστεί και επομένως, ενισχύεται και μεγεθύνεται. Η επέκταση του εύρους της κίνησης μέσα από την προσπάθεια που απαιτείται από τον χορευτή για την επίτευξη της εναλλαγής δυναμικών είναι ένα μοναδικό στοιχείο στο έργο σε σύνοδο με την λειτουργία της επανάληψης, της παύσης και του τυχαίου για τον ίδιο ακριβώς σκοπό.

Το μη νόημα για την χορογραφία και τον χορογράφο είναι εμφανής σε όλο το μήκος του έργου από τη στιγμή που δεν αφορά σε αφήγηση ή κάποιου είδους αναπαράσταση ούτε εμπεριέχει πλοκή ή/και κορύφωση. Γράφοντας ο Cage για τον Cunningham: “Όπως αυτό το ποίημα δεν ξέρεις πού άρχισε και πού τελείωσε ή αν τελικά έχει κάποιο νόημα ή κανένα νόημα έτσι είναι κι οι χορογραφίες του Merce”<sup>72</sup>. Ειδικά για

70 Όπως αναφέρει κι ο Cage: “Η αλλαγή δεν είναι αποδιοργανωτική. Είναι χαρούμενη.” John Cage, 1980, *Empty Words Writings* 73-78, Marion Boyars, New York & London, σ. 187

71 Merce Cunningham, 1991, Jacqueline Lesschaeve, “The dancer and the dance”, Marion Boyars, New York & London, σ.17

72 John Cage, 1983, *X Writings '79-'82*, Wesleyan University Press, USA, σ. 117

τις κορυφώσεις ο Merce Cunningham αναφέρει ότι αν κανείς θέλει να θεωρεί κάθε πνοή του ανέμου ως κορύφωση (την οποία ο ίδιος βλέπει ως τέτοια), τότε, αν ισχύει αυτό, αυτόματα αναιρείται η ίδια η κορύφωση από τον κορεσμό. Επομένως, κάθε στιγμή στο έργο του είναι μοναδική και σημαντική, καμία δεν προετοιμάζει την επόμενη ούτε το κοινό περιμένει για κάποια ανατροπή ή λύση. Η χορογραφία ξεκίνησε και τελείωσε εντελώς απρόοπτα. Μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι δεν αποτελεί το συνολικό έργο, αλλά μόνο ένα απόσπασμα ενός έργου που κάποτε ξεκίνησε και κάποια στιγμή θα τελειώσει ακόμα και μετά το σβήσιμο των φώτων. Τα χωροχρονικά όρια μεταξύ του έργου και της πραγματικότητας είναι τόσο ρευστά που η έμφαση αφορά στην διαδικασία για την απόδοση του έργου κι όχι στην καθεαυτό χορογραφία. Ο Cage γράφει: “Η δομή είναι σαν έπιπλο, τη στιγμή που η διαδικασία είναι σαν τον καιρό. Στην περίπτωση ενός τραπεζιού η αρχή και το τέλος του όλου και των μερών του είναι γνωστά. Στην περίπτωση του καιρού, αν και παρατηρούμε αλλαγές σε αυτόν, δεν έχουν ακριβής γνώσης του πότε άρχισε και πότε θα τελειώσει. Σε μία συγκεκριμένη στιγμή είμαστε όποτε είμαστε. Η στιγμή τώρα.”<sup>73</sup>

### 3. “Dues” 1980

Το “Duets” είναι μία πιο σύντομη χορογραφία (περίπου 20') σε αντίθεση με τις δύο προηγούμενες, που έφταναν σχεδόν την μία ώρα έκαστος, ωστόσο δεν στερείται ποιότητας και πολλαπλότητας. Αρχικά, δημιουργήθηκε ένα αυτόνομο ντουέτο για την Susan Emery και την Rob Remley με σκοπό να συμπεριληφθεί στο “Events”. Μετά το τέλος αυτού του ντουέτο ο Cunningham αποφάσισε να φτιάξει κι ένα δεύτερο και μετά ένα τρίτο και τελικά δημιούργησε έξι ντουέτα και συμπεριέλαβε όλους τους χορευτές της ομάδας του. Μετά την ολοκλήρωσή τους ο ίδιος αποφάσισε ότι θα μπορούσαν να αποτελέσουν ένα ολοκληρωμένο έργο όλα μαζί βασισμένο στην καθαρή και χωριστή κίνηση του καθενός, αλλά που χαρακτηρίζεται από την αμεσότητα της σχέσης τους,<sup>74</sup>

73 John Cage, *Empty Words Writings 73-78*, Marion Boyars, New York & London, 1980, σ. 178

74 Αναφέρεται σχετικά με την δημιουργία του Duets ο χορογράφος στο Merce Cunningham, Jacqueline Lesschaeve, 1991, “The dancer and the dance”, Marion Boyars, New York & London, σ.156

και το αποτέλεσμα αυτής της συνένωσης ήταν τελικά το “Duets”. Οι μόνες προσθήκες που έκανε αφορούσαν την είσοδο και έξοδο του κάθε ντουέτο, ενώ στο τέλος εκτελούνται μικρές φράσεις και παύσεις, όπου μετά την τρίτη παύση γίνεται blackout. Οι κινήσεις θυμίζουν ως προς την τεχνική τους μπαλέτο, αλλά σε καμία περίπτωση την Λίμνη των Κύκνων ή έστω κάποιο αφαιρετικό έργο του George Balanchine<sup>75</sup>.

Η μουσική είναι του John Cage με τίτλο “Improvisation 3”, το υλικό για την δημιουργία της προήλθε από ηχογραφήσεις σε κασέτα Ιρλανδικών παραδοσιακών τυμπανισμών του Paedar και του Mel Mercier, τα οποία ο Cage αλλοίωσε ηλεκτρονικά κάνοντάς τα να μοιάζουν με τον καλπασμό αλόγων. Τα κοστούμια είναι σχεδιασμένα από τον Marc Lancaster, ο οποίος έβαλε στις γυναίκες κοντές φούστες και κάθε χορευτής φορούσε ένα χρώμα, το οποίο υπήρχε στο κοστούμι ενός άλλου χορευτή από κάποιο άλλο ζευγάρι. Το “Duets” είναι μία περίπτωση Event, γι' αυτό είναι χρήσιμο, πριν περάσουμε στην χορογραφία, να πούμε δύο λόγια για το τι είναι ένα Event.

Τα Events αποτελούν συνθέσεις νέων χορογραφιών από ήδη υπάρχουσες χορογραφίες, τις οποίες ο χορογράφος διασπούσε σε χορευτικές φράσεις και έπαιρνε τυχαία κάποιες εξ αυτών, ώστε με τυχαία σειρά να δημιουργήσει κάτι καινούργιο με τα ίδια υλικά. Θυμίζει την τεχνική του κολάζ συνδυασμένη με την ιδέα της ανακύκλωσης. Διασπούσε την συνέχεια της κίνησης, έτσι όπως την είχε αρχικά δομήσει και την επανέωνε, όπως του υποδείκνυε η τύχη. Η αποδόμηση της χορογραφίας, η διάσπασή της στα πρωτογενή υλικά της συστατικά προϋποθέτει την αυθυπαρξία της κάθε κίνησης, τόσο σε σχέση με τις άλλες προηγούμενες και επόμενες, όσο και σε σχέση με το σύνολο του έργου. Μία κίνηση δηλαδή δεν έχει κανενός είδους σχέση με κάποια άλλη κίνηση ούτε αιτιακή ούτε χρονική κι επομένως είναι απολύτως ελεύθερη να εκτελεστεί οποτεδήποτε. Ομοίως, το Event, που αποτελείται ακριβώς από κινήσεις ανεξάρτητες και αυθύπαρκτες, είναι κι αυτό στην ουσία του ανεξάρτητο από αιτίες ή αποτελέσματα και εξίσου αυθύπαρκτο. Ο Merce Cunningham δημιούργησε και συμμετείχε σε περισσότερα από 800 Events.

<sup>75</sup> George Balanchine ή αλλιώς George Melitonovich Balanchivadze, γεννήθηκε στην Αγ. Πετρούπολη στις 22 Ιανουαρίου του 1904. Ήταν μεγαλοφυής χορογράφος και από το 1934 και εξής ταξιδεύοντας στην Ν. Υόρκη (όπου και πέθανε το 1983) δημιούργησε το αμερικανικό κλασικό μπαλέτο που χαρακτηρίζεται από αφαιρετικότητα, μαζί με τον συνεργάτη του Lincoln Kirstein.

Η ιδέα για την δημιουργία των Events προήλθε από την επιθυμία του χορογράφου να μπορέσουν με την ομάδα του να χορέψουν σε χώρους, που δεν συνηθίζονταν να φιλοξενούν χορευτικά δρώμενα. Ο ίδιος σημειώνει ότι από την στιγμή που τα όρια μεταξύ της τέχνης και της ζωής καταρρέουν και το θέατρο είναι μέρος της πραγματικότητας ακολουθώντας την ίδια λογική κι “αν αυτό είναι αλήθεια, τότε κάθε χώρος μπορεί να είναι θέατρο, κι έτσι δεν μας σταματά η ιδέα ενός συγκεκριμένου χώρου”<sup>76</sup> για να παρουσιάσουμε την τέχνη μας. Χωρίς να έχει κάποιο σκοπό, κάποιο νόημα ή σημασία, ένα Event<sup>77</sup> δεν είναι τίποτα περισσότερο από αυτό που είναι, μια αισθητική μεταβολή κίνησης, ποτέ επιτηδευμένη ή εξπρεσιονιστική, που συμβαίνει στο χώρο και τον χρόνο. Η όποια προσπάθεια ερμηνείας έγκειται στην προσέγγιση του θεατή που πλησιάζει το έργο και που το τελευταίο τελικά ολοκληρώνεται μέσα από τα μάτια του θεατή που το παρακολουθεί. Ο καθένας που το παρακολουθεί και που, ενδεχομένως, αντιληφθεί κάποιο νόημα σε αυτό ή κάποιο μήνυμα ή του διεγείρει κάποιο συναίσθημα, αυτό συμβαίνει μόνο στον ίδιο τον θεατή, αλλά δεν υπάρχει από πριν κάποια οργανωμένη πρόθεση για κάτι τέτοιο.<sup>78</sup> Γίνεται αντιληπτό, λοιπόν, ότι ο χορογράφος βλέπει τον θεατή ως ένα μοναδικό υποκείμενο με προσωπικές εμπειρίες, σκέψεις και συναισθήματα (κι όχι ως κοινό, ως σύνολο) που έρχεται να μοιραστεί μαζί του ένα συμβάν.

Το “Duets”, λοιπόν, ως Event, αποτελείται από ανόμοια συστατικά, παρμένα από διαφορετικά χορευτικά στοιχεία, τα οποία δεν έχουν καμιά λογική ή άλλη ακολουθία μεταξύ τους και συνενώνονται σε νέους συνδυασμούς και ρυθμικές επιλογές τυχαία και απρόσμενα. Για τον χορογράφο το αποτέλεσμα είναι ένα ακόμη ολοκληρωμένο έργο, παρά το γεγονός ότι τα υλικά του είναι ανακυκλώσιμα μέρη ενός παλαιότερου έργου. Τα παλιά υλικά, που στηρίζαν ένα έργο, τώρα συνδυάζονται εκ νέου από το μηδέν σε νέες συνδέσεις, για να διαμορφώσουν ένα καινούργιο έργο. Έτσι, η χρήση ιδίων μοτίβων και στοιχείων ξανά σε κάτι νέο κι η επανάληψή τους σε νέες συνδέσεις αυξάνει την χρηστική αξία της ίδιας της κίνησης, η οποία δεν κορεννύεται όταν έχει

76 Merce Cunningham, 1991, Jacqueline Lesschaeve, “The dancer and the dance”, Marion Boyars, New York & London, σ.169

77 Όπως κάθε άλλη χορογραφία του άλλωστε.

78 Αναλυτικότερα υπάρχει σχετική ερώτηση στο: Merce Cunningham, Jacqueline Lesschaeve, 1991, “The dancer and the dance”, Marion Boyars, New York & London, σ.171



χρησιμοποιηθεί με έναν συγκεκριμένο τρόπο σε κάποια παλαιότερη χορογραφία, αλλά μπορεί να επαναληφθεί με τον ίδιο τρόπο εκ νέου σε κάποιο Event με τη μορφή κολάζ ως ανακυκλώσιμο υλικό. Η δε ενέργεια του ανθρώπινου σώματος που απαιτείται προσανυξάνεται καθώς ζητείται από τον χορευτή να επανεκτελέσει το ίδιο, αλλά μέσα σε διαφορετική ακολουθία κινήσεων, που σημαίνει διαφορά δυναμικών και ρυθμών, κάτι που μεγεθύνει την κίνηση ακόμη περισσότερο.



*Εικόνα 11: Duets*

Με το Duets, όταν παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο City Center, ο χορογράφος απέδειξε ότι δύο άτομα μπορεί να είναι μία πολύ ευχάριστη και δόκιμη ομάδα. Το ντουέτο στην τέχνη του καθρεφτίζει ακριβώς την ίδια τη ζωή του σε σχέση με την σχέση του με τον John Cage. Μιλώντας για την συνεργασία του με τον μουσικό συνήθιζε να λέει ότι είναι μία ομάδα, που βασίζεται στην ισοτιμία της σχέσης σε ότι αφορά στην τέχνη τους. Η μία τέχνη δεν υπηρετούσε την άλλη, χωρίς αυτό να αποκλείει την αμεσότητα και τη γόνιμη συνύπαρξη των δύο στο χώρο. Σε αυτό το έργο, διαβλέπει κανείς όλα τα γνώριμα χαρακτηριστικά, που τονίσαμε και στα προηγούμενα έργα, τα οποία δεν θεωρώ σκόπιμο να επαναλάβω, ωστόσο, θα επιμείνουμε σε γενικές παρατηρήσεις σε σχέση με αυτό, που θα ολοκληρώσουν, πιστεύω, την εικόνα σχετικά με την δουλειά του και την σχέση αυτής με το τυχαίο και την επανάληψη.

Κάθε ντουέτο εμφανίζεται ξεχωριστά στον χώρο. Κατά την διάρκεια που το κάθε ζευγάρι βρίσκεται στην σκηνή ένα άλλο τυχαίο ζευγάρι περνά την ίδια στιγμή πίσω του εκτελώντας ένα μοτίβο χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου ντουέτου. Αυτό

λειτουργεί αρχικά ως υπαινιγμός για το τι θα ακολουθήσει αργότερα, ως επανάληψη αυτού που προηγήθηκε και επανέρχεται, αλλά κυρίως λειτουργεί ως ταυτότητα του εκάστοτε ζευγαριού. Η αίσθηση που δίνεται από τα ντουέτα, που το ένα διαδέχεται το άλλο με φυσικότητα και ροή, είναι μία χαρούμενη και χαλαρή ατμόσφαιρα που, ωστόσο, συγκεντρώνει όλη την αφοσίωση και την προσπάθεια του χορευτή (για ακόμη μία φορά η χάρη κι η διαύγεια της κίνησης είναι και πάλι παρούσες στο έργο του, όπως πάντα). Η επανάληψη τριών με τεσσάρων ακολουθιών κινήσεων εντός του κάθε ντουέτου κατά δύο με τρεις φορές έκαστος, πέραν από την δομική της λειτουργία έχει και μία ακόμη. Η επανάληψη συνδυαζόμενη με την ανάλαφρη και χαρούμενη διάθεση της χορογραφίας, που σε κάποια σημεία της γίνεται σχεδόν παιχιδιάρικη, προσδίδει την εντύπωση πως το ντουέτο παρουσιάζει αυτό που είναι τα μέλη του στην καθημερινότητά τους. Όλες οι ποιότητες κι οι ηθικές αξίες που χαρακτηρίζουν το έργο του Cunningham σε αναφορά στις μη ιεραρχημένες σχέσεις, στην ισότητα, στην ελευθερία, στην συνεργασία και στον σεβασμό απέναντι στον άλλον, όλα είναι εδώ και αποτυπώνονται σε αυτήν την πυρηνική ομάδα των δύο.

Στο πρώτο ντουέτο η Susan Emery κι ο Rob Remley κινούνται με άλματα στο μπροστινό μέρος και διαγώνια και μετά οπισθοχωρούν μέχρι να βγουν από το οπτικό πεδίο με χαρακτηριστικό στοιχείο τα lifts με έντονη μεταφορά στον χώρο. Το ντουέτο του Alan Good και της Susan Quinn εμφανίζεται μέσα από ένα τρέξιμο στη σκηνή και βασίζεται στις περιστροφές με ποικίλους τρόπους, που συνοδεύονται από αιχμηρές εναλλαγές ταχύτητας και δυναμικής. Ο Cunningham με την Catherine Kerr κατευθύνονται με σταθερά βήματα στο κέντρο και εκτελούν σταθερά ισορροπίες, που διακόπτονται από ταχύτητες κινήσεις και μικρά άλματα. Να σημειώσουμε εδώ, ότι τόσο τα ζευγάρια που προηγήθηκαν όσο και εκείνα που θα ακολουθήσουν δεν έχουν καμία απολύτως συσχέτιση και θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι ακόμη και τα άτομα που αποτελούν ένα ζευγάρι, είναι τόσο ανεξάρτητα και αυτόνομα μεταξύ τους, παρά το γεγονός ότι πολλές φορές εκτελούν τις ίδιες κινήσεις. Η Judy Lazaroff κι ο Chris Komar είναι το επόμενο ζευγάρι και έχουν ένα ντουέτο που μοιάζει με παιχνίδι, χαρακτηρίζεται από ζωνράδα και αποτελείται κυρίως από άλματα, τρέξιμο και ισορροπίες. Ακολουθούν οι Lise Friedman και Joseph Lennon, που δημιουργούν φασαρία στον χώρο με kicks σε γρήγορο τέμπο, αλλά αυτό εναλλάσσεται σε αργές και καθαρές ισορροπίες. Τέλος, η Louise Burns κι ο Neil Greenberg εστιάζονται σε μεγάλα

άλματα και κατάληψη του χώρου με εναλλαγές κατευθύνσεων. Η χορογραφία ολοκληρώνεται με την εμφάνιση όλων των ζευγαριών επί σκηνής να εκτελούν το καθένα το μοτίβο, που χαρακτηρίζει τον χορό του, η διασπορά τους στο χώρο είναι έκδηλη. Τα φώτα σβήνουν μετά την τρίτη παύση των ζευγαριών, ενώ ακόμη βρίσκονται διάσπαρτα στην σκηνή.

Ο Merce Cunningham χρησιμοποιεί το τυχαίο για να βρει τα υλικά του, να συνθέσει κάτι παλιό σε κάτι νέο, να χρησιμοποιήσει αυτό που ήδη έχει βρει και έχει κινηθεί με καινοτόμο τρόπο, ακόμα πιο απρόσμενα και αναπάντεχα. Αναζητά την έκπληξη των επανασυνδέσεων, των προοπτικών της κίνησης και μέσα από τα Events αντιλαμβάνεται τον σχεδόν απεριόριστο τρόπο, που μπορεί ένα μοτίβο να υπάρξει. Ανακαλύπτει το νέο μέσα από το παλιό, που κάποτε ήταν νέο και καινοτόμο, αλλά τώρα πάλιωσε. Με τα Events ο Cunningham έγινε ο παλιατζής των ίδιων των έργων του, που φυλάσσοντάς τα στην μνήμη του (ίσως και σε κάποιο video) ήταν σα να άνοιγε το μπαούλο με τις κινήσεις και τα μοτίβα του και να ανέσυρε από εκεί ότι κομμάτια του υπαγόρευε η τύχη, ώστε να τα συνδυάσει εκ νέου. Μάλιστα, τα επαναλαμβάνει κιόλας, χωρίς κανέναν δισταγμό ότι θα χαρακτηριστεί από κάποιον βαρετός και μονότονος. Αυτό που ανακαλύφθηκε μέσα από την τύχη και υπήρξε κινητικά στο κοντινό παρελθόν θα επαναληφθεί τώρα μέσα από νέες τυχαίες συνδέσεις και μάλιστα όχι μόνο μία φορά, αλλά τουλάχιστον δύο με τρεις φορές. Και αναφορικά με το “Duets” το αποτέλεσμα μόνο βαρετό και μονότονο δεν είναι, το αντίθετο, είναι ανάλαφρο και φρέσκο, σαν ένα πρωινό, που ξεκινούν την μέρα τους τα ζευγάρια, το καθένα στην μοναδικότητά του και δεν ξέρουμε που θα φτάσουν ή τι θα κάνουν μέχρι το τέλος της ημέρας.

#### **4. “Points in Space” 1986**

Ο τίτλος του έργου είναι μία από τις αγαπημένες φράσεις του χορογράφου, η οποία σχετίζεται με την διάσημη φράση του Albert Einstein “δεν υπάρχουν καθορισμένα σημεία στον χώρο”. Ο τίτλος αναφέρεται ακόμη και στην παρουσίαση της φύσης του χώρου από τον Cunningham σε video, ο οποίος θεωρεί ότι το video προσφέρει την

δυνατότητα για πολυπλευρικότητα. Ήδη από την επιλογή του τίτλου αντιλαμβάνεται κανείς αυτή την λατρεία που είχε ο χορογράφος προς τον σωστό τρόπο, ακόμα και στην αντίληψη του χώρου, προς την επιστημονική τεκμηρίωση και προσέγγιση. Το ίδιο πάθος ήταν που τον ωθούσε στην επιλογή της χορογραφίας πιθανοτήτων, ώστε να έχει αμερόληπτα αποτελέσματα και στην αυστηρή χρήση της τεχνικής στους χορευτές του. Στο *Points in Space*, που δημιουργήθηκε για να βιντεοσκοπηθεί, λαμβάνει μέρος η ομάδα του και ο ίδιος σε σκηνοθεσία του Elliot Carlan και του ίδιου, σε σκηνικά του William Anastasi και σε μουσική του John Cage. Η προετοιμασία κι ο σχεδιασμός του έργου έγινε στην Νέα Υόρκη και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Westbeth Studio κι έπειτα μεταφέρθηκε στο Λονδίνο και μαγνητοσκοπήθηκε σε στούντιο του BBC.

Η συγκεκριμένη χορογραφία είναι χαρακτηριστική σε ό,τι αφορά τα περάσματα στον χώρο και την διασπορά των χορευτών μέσα σε αυτόν. Συγκεντρώνονται σύνολα και διασπώνται, διαμορφώνονται ντουέτα που εναλλάσσονται με solo αβίαστα και γαλήνια από πλευράς χορευτικότητας, χωρίς κόπο ή πανικό. Οι χορευτές αλλάζουν συνεχώς κατευθύνσεις, συνενώσεις και ρυθμούς.

Η μουσική που συνοδεύει το έργο από τον Cage ονομάζεται “Voiceless Essay” δημιουργήθηκε στο Center for Computer στο City University της Νέας Υόρκης με το Synesthetics Inc. Διαλεγμένες λέξεις από το κείμενο του Henry David Thoreau “Το καθήκον της αστικής ανυπακοής” και ένα τμήμα από την διάλεξή του “Η πρώτη συνάντηση της κορεσμένης κοινωνίας” ηχογραφημένες από τον ίδιο τον Cage στο studio υποβλήθηκαν σε επεξεργασία σε υπολογιστή, ώστε να διατηρηθούν μόνο τα σύμφωνα αυτών των λέξεων. Καθένας από τους μουσικούς της ομάδας έπαιξε μια κασέτα από αυτές τις ηχογραφήσεις πνίγοντας τον ήχο κατά τη διάρκεια της παράστασης σε διάρκεια από τριάντα δευτέρα ως δύο λεπτά έκαστος. Οι ήχοι που προέκυψαν ομοιάζουν με απόκοσμες άναρθρες φωνές, που προσπαθούν να αρθρώσουν λόγο, αλλά αποτυγχάνουν ή με αιθέρα ή κύμα που έρχεται από μακριά.

Τα σκηνικά του Anastasi είναι δημιουργίες του από το 1970 σε αφαιρετικό στυλ με πινελιές που μοιάζουν μάλλον τυχαίες. Τα χρώματα είναι ουδέτερα με κανένα ίχνος επιθετικότητας εντείνοντας την ταυτόχρονη αίσθηση του κενού και της υλικής παρουσίας. Τα κουστούμια από τον Dove Bradshaw αποτελούν ολόσωμες κολάν φόρμες, ώστε να διαφαίνεται η κίνηση, που έτσι κι αλλιώς πρωταγωνιστεί.

Χρησιμοποιήθηκαν διάφορα χρώματα σε έντονους τόνους είτε σε οριζόντια διάταξη είτε με στην τεχνοτροπία που χρησιμοποιεί το σφουγγάρι για να επιτευχθεί ένα νεοϊμπρεσιονιστικό εφέ σε αντίθεση με καθαρές περιοχές που ήταν καλυμμένες με ταινία κατά την εφαρμογή.

Στο *Points in Space* ήδη από την έναρξη της χορογραφίας διακρίνει κανείς τόσο τις παύσεις όσο και την κίνηση, που αλλάζει κατευθύνσεις και μέτωπα, αλλά και ρυθμό. Το σύνολο διασπάται σταδιακά ενώ στο βάθος υπάρχει ένα solo που είναι επιλογή του θεατή αν θα το παρακολουθήσει ή αν θα επιλέξει να εστιάσει στο δρώμενο ακριβώς μπροστά του. Στη διάσπαση τόσο του χώρου όσο και της κίνησης είναι προφανής η εφημερότητα κι η ασυνέχεια.



*Εικόνα 12: Points In Space*

Ένας χορευτής μένει μόνος του, αλλάζει μέτωπα, έρχεται προς τα μπροστά, αλλά και οπισθοχωρεί, αναδιπλώνει την κίνησή του στο χώρο και μόλις όταν τον βρίσκει το καινούργιο σύνολο εντάσσεται σ' αυτό. Η αναδίπλωση συνεχίζεται και από τους τρεις άνδρες, οι οποίοι μοιάζουν να αναζητούν κάτι, αλλά σε διαφορετικές κατευθύνσεις, επιστρέφοντας πάντα στην ομάδα με κάτι κοινό. Το μοτίβο της μονάδας στο βάθος επαναλαμβάνεται, εκτελείται σε αργές κινήσεις και παύσεις παράλληλα με τη σύνθεση του συνόλου, το οποίο επαναλαμβάνει μοτίβα ισορροπίας και αρμάτων μέχρι που αφήνει εκείνον τον χώρο και περνά προς τα αριστερά σε έναν άλλο. Η κινήσεις είναι απλές και ξεκάθαρες χωρίς ποτέ να γίνονται απλοϊκές ή δυσνόητες. Φαίνεται να

παρουσιάζεται ακριβώς μπροστά στα μάτια των θεατών όλο το συντακτικό κι η γραμματική της κίνησης σε πλήρη ανάλυση.

Ο χώρος με αυτά τα σκηνικά και τις διάσπαρτες θέσεις των χορευτών πραγματικά φαντάζει άπειρος, τόσο όσο κι ο χρόνος με την λειτουργία των παύσεων και των εναλλασσόμενων ατόμων. Η αλλαγή της θέσης της κάμερας στη συνέχεια αποκαλύπτει χαρακτηριστικά το γεγονός ότι η δράση δεν εστιάζεται κάπου (εκεί δηλαδή που η κάμερα στεκόταν και απαθανάτιζε πριν) μιας και ακολουθώντας το τρέξιμο των χορευτών διαπιστώνουμε ότι μία χορεύτρια υπήρχε ήδη εκεί από πριν. Η κίνηση, λοιπόν, για ακόμη μία φορά μας δηλώνει τον πρωταγωνιστικό της ρόλο και μας υπενθυμίζει ότι η ίδια αποτελεί θέμα και περιεχόμενο μαζί, που θα συμβεί και θα υπάρχει είτε ο θεατής προλάβει να την παρακολουθήσει είτε όχι.

Η κίνηση είναι αυθύπαρκτη, δεν περιμένει το οπτικό όργανο του παρατηρητή να την ανακαλύψει για να αποκτήσει κάποιο νόημα, αλλά η ίδια έχει έτσι κι αλλιώς ουσία και νόημα, που απορρέει απλά από την ύπαρξή της. Αυτός είναι κι ένας ακόμη λόγος που οι χορευτές αυτονομούνται πολύ συχνά, εκτελώντας εντελώς διαφορετικές κινήσεις. Ο θεατής επιλέγει την εστίασή του ενώ διαβλέπει κανείς ότι δεν διακρίνεται κάποιος εκ των δύο χορευτών ως σημαντικότερος του άλλου ή πρωταγωνιστής του στιγμιότυπου. Στην πραγματικότητα κανείς τους δεν υπερέρχει του άλλου ούτε βρίσκεται στο επίκεντρο, γιατί είναι αδιάφορο το ποιος θα κινηθεί. Αυτό που και πάλι ενδιαφέρει είναι τι θα κινηθεί, πώς, προς τα πού και προς τι;

Στη συνέχεια ένας χορευτής πραγματοποιεί μία περιστροφή στον κάθετο άξονα με εστίαση διαγώνια πίσω, που όμως ξεκινάει από μία θέση που βρίσκεται σε χαμηλότερο επίπεδο, με την θέση του κορμού σε πλάγια κάμψη χωρίς καμία προετοιμασία. Με όρους μπαλέτου πρόκειται για μία *en dehors pirouette* από θέση *grant plie* χωρίς *preparation*. Για κάποιον που γνωρίζει αυτό φαντάζει και είναι εξαιρετικά δύσκολο και απαιτεί πολύ ακριβή τεχνική για να πραγματοποιηθεί. Η αναφορά, ωστόσο, σε αυτό δεν έχει στόχο την σημείωση της επιδεξιότητας και ακρίβειας του χορευτή, αλλά της αποτύπωσης του τυχαίου αποτελέσματος στο έργο του χορογράφου. Η τυχαία επιλογή κινήσεων και ακολουθίας αυτών δίνει αυτό το αποτέλεσμα και ο χορευτή καλείται να το εκτελέσει πέραν των οποιονδήποτε

συμβάσεων, όπως για παράδειγμα ότι πριν από μία τέτοια περιστροφή πρέπει να υπάρχει μία προετοιμασία.

Αυτό είναι μόνο ένα από τα πολλά σημεία στο έργο του, που αποτυπώνεται η ιδέα περί των άπειρων δυνατοτήτων της κίνησης, αλλά και η πεποίθηση που θέλει τον χορευτή να διακατέχεται από σύνεση και τεχνική, ώστε να αντιμετωπίσει το στιδίοτε. Παρατηρώντας καλύτερα θα διακρίνετε την ηρεμία και γαλήνη στο πρόσωπο του χορευτή όταν προβαίνει σε αυτό το δύσκολο τυχαίο διάβημα. Σε αυτό το σημείο υπάρχει η ουσία της αρχής της ύπαρξης και δράσης στο παρόν εδώ και τώρα. Η κίνηση, που είναι αυτό που είναι και τίποτε περισσότερο ή λιγότερο από αυτό, κατευθύνεται προς την τελείωση.

Ο χορογράφος υψώνει το παρόν σε καθολικής σημασίας χρόνο για τον άνθρωπο, που απώτερος στόχος του είναι η γειωμένη ελευθερία μέσα από την αλήθεια της πραγματικότητας. Γι' αυτό ο σεβασμός στην αλήθεια του σώματος των χορευτών που οι δυνατότητές τους είναι περιορισμένες, ωστόσο, μπορούν να χορέψουν σωστά και άρτια στα πλαίσια που τους επιτρέπει η φύση, χωρίς να επιλέγονται από τον χορογράφο χορευτές εργοστασιακής κατασκευής<sup>79</sup>. Αυτό είναι η μεγαλύτερη εκδήλωση ισότητας στο έργο του χορογράφου. Φυσικά, συντελεί προς την ίδια κατεύθυνση ο εξοβελισμός της όποιας ιεράρχησης των ατόμων, η διάκριση μεταξύ των δύο φύλων ακόμη κι η διάκριση μεταξύ ανώτερων και κατώτερων μερών του σώματος.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα γειωμένης ελευθερίας και ισότητας υπάρχει προς το τέλος της χορογραφίας, όπου οι χορευτές κινούνται ο καθένας κατά πως "θέλει". Δεν επιβάλλεται η ομοιογένεια ή η ρυθμική σύμπνοια. Η κίνηση του καθενός αποτυπώνεται με τις σχέσεις που διαμορφώνονται μεταξύ των χορευτών που

<sup>79</sup> Με τον χαρακτηρισμό της εργοστασιακής κατασκευής των χορευτών επιδιώκω ένα προσωπικό σχόλιο στις μεγάλες ακαδημίες κυρίως του μπαλέτου, που εκπαιδεύουν από πολύ μικρές ηλικίες τους μελλοντικούς χορευτές, ώστε να γίνουν μόνο αυτό μεγαλώνοντας. Η επιλογή τους γίνεται με ανατομικά κριτήρια, αλλά και με την παρουσία των γονέων, ώστε να υπάρχει μια ένδειξη της μελλοντικής τους φυσικής παρουσίας. Ο υποσιτισμός και τα εξαντλητικά μαθήματα που συνήθως συνοδεύονται από προσβολές και συμβολικές χειρονομίες βίας απαρτίζουν την καθημερινότητά τους. Όσα από αυτά τα παιδιά μεγαλώνοντας καταφέρουν να τελειώσουν την ακαδημία είναι πραγματικά χάρμα οφθαμών, με εξαιρετική ευλυγισία, σταθερότητα, ακρίβεια και εκτέλεση δύσκολων αλμάτων και περιστροφών. Αυτό το αποτέλεσμα, τόσο ως διαδικασία όσο κι ως σκηνική παρουσία είναι κάτι σαν (ας μου επιτραπεί με κάθε επιφύλαξη) εντατικοποιημένη μαζική παραγωγή χορευτών και μάλιστα ριζοσπαστικοποιημένη, με μαρξιστικούς όρους, που σκοπό έχει να γεμίσει τις Όπερες της Ευρώπης, και πολύ απέχει από αυτό που θα ονόμαζε κανείς τέχνη.

διαπνέονται από αμεσότητα και σεβασμό. Μέσα από τις αυτόνομες κινήσεις των χορευτών που είναι τυχαίες όπως κι οι κατευθύνσεις και υπαγορεύονται μόνο από τον εσωτερικό ρυθμό του εκάστοτε χορευτή διακρίνει κανείς μια ισορροπία και αρμονία που την συναντά κανείς, όπως μας λέει ο χορογράφος, στη φύση. Η πίστη του στην ύπαρξη κάποιας δύναμης που τον υπερβαίνει είναι απόλυτα ταυτισμένη με το ακατανόητο των νόμων της φύσης. Για μία φορά ακόμα, η τέχνη του ταυτίζεται με την ζωή, αλλά ταυτόχρονα διαχωρίζεται άρρηκτα από τις πράξεις ή έξεις του ανθρώπου. Αναζητά το είναι της κίνησης ως καθάρια (purist avant-garde), την ουσία της που εμπερικλείεται μέσα της και που την υπερβαίνει.

Η αυτονομία αυτής της αναζήτησης όμως δεν καταλήγει ποτέ στην απομόνωση ή στην αυτοαπασχόληση, αλλά ο χορευτής που βρισκόταν σε ένα μοναχικό solo μόλις μία χορεύτρια εμφανίστηκε κοντά του, ο ίδιος αλληλεπιδρά μαζί της. Έχει τα μάτια του ανοιχτά στον γύρο χώρο, δεν κοιτάει απλώς, βλέπει και συμμετέχει άμεσα. Οι δε συνεχείς περιστροφές και κυκλικές κινήσεις μέσω των αλλαγών κατευθύνσεων παραπέμπουν στην καμπυλότητα του χώρου, που γνωρίζει ότι υπάρχει και συμμορφώνεται μαζί της, ως πιστός ακόλουθος της επιστήμης.

Για να κατανοήσει κανείς πόσο μεγάλη βαρύτερα τοποθετείται πάντα στην κίνηση και πόσο κεντρικής σημασίας είναι στο έργο του ακόμα κι ο ίδιος ο χρόνος επιταχύνεται ή επιβραδύνεται κατά πώς το απαιτεί η ίδια η κίνηση. Έτσι, όπου η κίνηση επιτάσσει βραδύτητα που σε όρους μπαλέτου θα μιλούσαμε για *adajio*, έτσι και γίνεται. Κάποιες αλλαγές θέσεων, μάλιστα, γίνονται τόσο ακαριαία που μόλις που τις αντιλαμβάνεται κανείς, για να επανέλθει πάλι το αργό μοτίβο που υπήρχε λίγο πριν.

Να σημειωθεί εδώ ότι γενικότερα αποφεύγεται από τον ίδιο να περιγραφεί η κίνηση των χορευτών με οποιονδήποτε επίσημο όρο λεξιλογίου του μοντέρνου χορού ή του μπαλέτου κι ο ίδιος ο χορογράφος το απέφευγε στις διδασκαλίες του. Χαρακτηριστικά καθοδηγούσε τους χορευτές του με αυτόν τον τρόπο “τώρα το χέρι έρχεται έτσι και το πόδι σηκώνεται κάπως έτσι ενώ ο κορμός ακολουθεί την κίνηση έτσι,” που σήμερα παλιοί μαθητές του περιγράφουν με χιούμορ ως τρόπο του “like this and like that”.

Ο ίδιος φυσικά δεν έκανε έτσι τις περιγραφές του από άγνοια ή σνομπισμό προς το επίσημο λεξιλόγιο, αλλά για να απογυμνώσει ακόμη κι από την φρασεολογία του το



σύστημά του από τις καθιερωμένες νόρμες και φόρμες άλλων συστημάτων. Γιατί πράγματι το πόδι που βρίσκεται σηκωμένο στον αέρα πίσω από τον χορευτή τεντωμένο μπορεί να αναγνωριστεί από κάποιον που δεν γνωρίζει τους χορευτικούς όρους ως απλά ένα σηκωμένο στον αέρα πόδι τεντωμένο πίσω από τον χορευτή. Με όρους μπαλέτου όμως αυτό είναι μία πόζα *arabesque*, όρος ο οποίος όμως δεν είναι σε καμία περίπτωση αποκομμένος από το πλαίσιο στο οποίο θεσπίστηκε και που παραπέμπει αυτόματα στο αντίστοιχο ύφος και στην φόρμα που πρωτοδιαμορφώθηκε στο παλάτι του Λουδοβίκου του XIV<sup>80</sup>. Επειδή ο χορογράφος, λοιπόν, γνώριζε ότι απευθύνεται σε χορευτές που γνωρίζουν πολύ καλά τι σημαίνει *arabesque* και αν έλεγε ό,τι θα ήθελε η αμέσως επόμενη κίνηση να είναι αυτή, αμέσως θα έπαιρνε την σωστή θέση αλλά με μεγάλο κόστος, το κόστος της πραγματικότητας του XIV αιώνα αναπαραγόμενο ακριβώς μπροστά του κάτι που φυσικά θα του κατέστρεφε όλη την προσπάθεια για συγχρονικότητα στο εδώ και τώρα και θα ματαίωνε οποιαδήποτε θεώρηση μοντερνισμού. Έτσι, προτιμούσε τον δρόμο του “Like this....and then like that...” που μπορεί να είχε την δυσκολία της εξήγησης και της κατανόησης, αλλά τουλάχιστον είχε αλήθεια και έτσι κι αλλιώς απέδιδε απόλυτα αυτό που ήθελε να αποδοθεί.

Ο χρόνος, συνεχίζοντας, στο σημείο αυτό της χορογραφία επιβραδύνεται, επικρατεί ηρεμία ενώ οι χορευτές κινούνται σε δύο ντουέτα που αλληλεπιδρούν με αμεσότητα και αλληλοϋποστήριξη. Η κίνηση είναι ελεγχόμενη και ακριβής, αλλά ποτέ δεν φτάνει να αποδώσει επιτήδευση στο ύφος. Αποδίδουν μια απολλώνια αίσθηση και την σωματοποιημένη έννοια του μέτρου. Τα ζευγάρια εδώ αποτελούνται από δύο γυναίκες και δύο άνδρες εναλλάξ, ωστόσο, το φύλο τους φαίνεται να περνά αδιάφορο, δηλαδή δεν αποτυπώνεται οποιαδήποτε υποψία διάκρισης. Τόσο η γυναίκες όσο κι οι άνδρες λειτουργούν εξίσου, οι άνδρες δεν γίνονται παρτενέρ της ντάμας, που την ανασηκώνει κάποιος και την αναδεικνύει ή άλλοτε την σώζει από την αδυναμία της με την ρώμη και την ανδρεία του, αλλά συνυπάρχουν σε μια ισότιμη και με σεβασμό σχέση.

80 “Ο Λουδοβίκος ο XIV επονομάστηκε βασιλιάς Ήλιος από την πρώτη του εμφάνιση στο αυλικό μπαλέτο. Τα μπαλέτα αυτά ήταν μια δήλωση της ταυτότητας του μονάρχη και η πολιτική τους σημασία ήταν τέτοια που οι αριστοκράτες και οι ευγενείς που παρακολουθούσαν κατανοούσαν απόλυτα την όψη του βασιλικού προσώπου που ήθελαν να προβάλλουν οι χοροί.”, Mary Clarke & Clement Crisp, 1987, Ο Χορευτής, ο άνδρας κι ο χορός, Φυκίρης, σ. 13

Οι στιγμές που κάποιος από τους χορευτές του βρίσκεται στο πάτωμα είναι μετρημένες στα δάχτυλά του ενός χεριού κι αυτό γιατί ο ίδιος προτιμά την όρθια θέση του κορμού όχι μόνο για τις χορευτικές του δημιουργίες, αλλά και για την εξάσκηση. Η όρθια θέση είναι η φυσική θέση του ανθρώπου με την οποία δραστηριοποιείται στη ζωή. Μόνο σε όρθια στάση μπορεί να δράσει μέσα στην κοινωνία και να ζήσει πραγματικά, που σημαίνει για τον χορογράφο, ο οποίος ταυτίζει την ζωή με την κίνηση, να κινηθεί πραγματικά. Η επιμονή του σε αυτό είναι θεμελιώδης για την αντίληψή του για τον χορό, την ιστορία και τη ζωή γενικότερα. Η όρθια θέση δηλώνει στάση, ετοιμότητα, ευθύνη, ενέργεια και συμμετοχή στην ίδια τη ζωή.

Η αντίληψη του χορογράφου σχετικά με το γεγονός ότι οποιαδήποτε κίνηση θα μπορούσε να είναι χορός διαφαίνεται ελάχιστα στο σύνολο του έργου του, μιας κι αυτό είναι το βασικό στοιχείο που τον διαφοροποίησε τελικά από την μετά-μοντέρνα γενιά που ακολούθησε από αυτόν. Ωστόσο, στα solo που χορεύει ο ίδιος, όπως εδώ, διαφαίνεται αυτή του η πρόθεση, ακόμη κι αν δεν έγινε τελικά ο κανόνας στην τέχνη του. Εδώ, διαγράφει μικρότερες και μεγαλύτερες κινήσεις περισσότερο με τα χέρια και λιγότερο με τα πόδια, που μοιάζουν κάπως παράξενες σε σχέση με τις απολλώνιες προηγούμενες. Σημειωτέον ότι σε αυτό το απόσπασμα ο ίδιος βρίσκεται σε ηλικία 60 ετών.

Χρησιμοποιεί την επανάληψη μοτίβων τόσο στην κίνηση των ποδιών όσο και σε εκείνη των χεριών, την αλλαγή των κατευθύνσεων και αφαιρετική φόρμα. Η κίνησή του έχει χαρακτήρα και υφή και παρά το γεγονός ότι δεν εκφράζει κανένα συναισθηματισμό με το πρόσωπό του ή κάποια εξπρεσιονιστικού περιεχομένου φόρμα, ωστόσο, η ίδια η κίνησή του αποδιδόμενη με τον προσωπικό του εσωτερικό ρυθμό προκαλεί το συναίσθημα και την ένταση στον θεατή. Το δε βλέμμα του χορευτή είναι πρωταρχικό για τον Cunningham πράγμα που το αναφέρω μόλις τώρα, για το λόγο ότι ο ίδιος το χρησιμοποιεί εντονότερα από τους χορευτές του. Το βλέμμα είναι αυτό που δίνει την αίσθηση που ενυπάρχει στην κίνηση. Το βλέμμα αποδίδει την ευθύνη του χορευτή, την αλήθεια του, την ύπαρξή του και το είναι του, που βρίσκεται ακριβώς σε αυτό που κάνει εδώ και τώρα, δεν αποσπάται από το κοινό του ούτε αυτοαπασχολείται με την προσωπική του καταξίωση μέσα από την επιβαλλόμενη εκφραστικότητα και τεχνική ούτε χάνεται σε μια κινητική ψυχανάλυση. Ο χορευτής είναι ολοκληρωτικά εκεί την ώρα που συμβαίνει η κίνηση του χορού, η ολότητά του

υπάρχει και είναι παρούσα χωρίς να έχει ανάγκη για κάποιο νόημα, ή κάποιο σκοπό. Όλα, και το νόημα και ο σκοπός, βρίσκονται στην ίδια την κίνησή του στο παρόν του την ώρα εκείνη. Όταν έρχονται κάποιοι χορευτές κοντά του γυρίζει και τους βλέπει με την κίνηση του κεφαλιού του πραγματικά. Το έργο κλείνει τόσο απρόσμενα και ξαφνικά όπως ακριβώς άρχισε, υπονοώντας ότι αυτό ήταν ένα απόσπασμα από κάτι που συνέβαινε πριν βρεθούμε εμείς εκεί και που θα συνεχίζει ενδεχομένως να συμβαίνει και μετά χωρίς σαφή χωροχρονικά όρια και καθορισμούς. Ήταν μήπως κι αυτή η χορογραφία ένα συμβάν, χωρίς αιτία ή συνέπεια, σκοπό ή πρόθεση, που κανείς δεν μπορούσε να προβλέψει την έκβασή του ή ακόμη και την ύπαρξή του εξ αρχής; Το πιθανότερο.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Φτάνοντας στο τέλος αυτής της εργασίας, μέσα από την τυχαία κονστρουκτιβιστική δομή των χορογραφιών του Cunningham, αντιλαμβάνεται κανείς τη σημασία της ποικιλίας, της πολλαπλότητας, αλλά και των παραλλαγών. Μέσα από αντιστροφές, επαναλήψεις, φαινομενικές παύσεις και ακινησίες, ο χορογράφος επιδιώκει την απελευθέρωση των ορίων του χώρου και του χρόνου μέσα από την κίνηση.

Ο Merce Cunningham, με τον τρόπο που δημιουργεί και που μιλά για το έργο του, ως καλλιτέχνης κι ως άνθρωπος ενδιαφέρεται για το ίδιο το έργο ως μία πραγματικότητα, χωρίς περαιτέρω ετεροπροσδιορισμούς. Κάθε προσπάθεια εντοπισμού κάποιου κεντρικού σκοπού ή κάποιο νόηματος ή σημασίας, είναι μάταιη, γιατί το έργο δεν είναι τίποτα περισσότερο από αυτό που είναι, μια αισθητική κίνηση, ποτέ επιτηδευμένη ή εξπρεσιονιστική που συμβαίνει στο χώρο και τον χρόνο. Η όποια ερμηνευτική έγκειται στην προσέγγιση του θεατή που πλησιάζει το έργο και που το τελευταίο τελικά ολοκληρώνεται μέσα από τα μάτια του θεατή που το παρακολουθεί. Η εναλλαγή επιτυγχάνεται από τον εσωτερικό ρυθμό, τις παύσεις, τα διαφορετικά επίπεδα, τα άτομα, την διασπορά στο χώρο, την απότομη εναλλαγή της κατεύθυνσης. Το έργο του δεν έχει σκηνές ή πράξεις, κορύφωση ή φινάλε, δεν αποτελεί εξιστόρηση ή αναπαράσταση, διαμαρτυρία ή καταγγελία. Ίσως να συμβεί κάτι από αυτά, αλλά αυτό θα γίνει από την ίδια την σύνθεση ως επιγένημα κι όχι ως αυτοσκοπός.

Μία χορογραφία του Merce Cunningham, απλώς συμβαίνει εδώ και τώρα ακριβώς την ώρα που συμβαίνει, όπως συμβαίνουν όλα τα άλλα ανθρώπινα πράγματα της ζωής. Το έργο του δομείται με τυχαίο τρόπο, ώστε να αποφευχθεί το προσωπικό στοιχείο της συνήθειας ή της προσωπικής προτίμησης, ωστόσο, ο τρόπος που εκτελούνται οι κινήσεις και διαμορφώνονται τα πράγματα είναι ελεγχόμενος από τον ίδιο και τους χορευτές του. Επομένως, το τυχαίο καθαγιάζει το πλαίσιο στο οποίο θα βρεθεί η κίνηση, που με τη σειρά της καθαγιάζεται από την αρτιότητα της τεχνικής εκτέλεσής της. Ο ίδιος δηλαδή αντιμετωπίζει το τυχαίο πλαίσιο με σύνεση και ευθύνη και καθόλου με τυχειότητα. Καθιστά με έναν τρόπο υπεύθυνους και ενεργούς τους θεατές του όταν τους παραδίδει ένα συμβάν, χωρίς θέμα, νόημα, πλοκή απλά ένα γεγονός τέχνης που υπάρχει και συμβαίνει εδώ και τώρα. Οι θεατές του είχαν τη δυνατότητα να ζήσουν αυτή την εμπειρία που τους παραδίδεται, να παρακολουθήσουν το έργο όρθιοι ή καθιστοί, να το περιεργαστούν κατά τη διάρκειά του από όποια οπτική γωνία

θέλουν περπατώντας γύρω του ακόμα και να επιλέξουν ποιο δρώμενο θα παρακολουθήσουν στην αποκεντρωμένη και με έντονη διασπορά σκηνή του και τελικά να είναι ενεργοί σε αυτό που γίνεται.

Επομένως, το τυχαίο συμβάν δεν αποτελεί την δικαιολογία των συμμετεχόντων σε αυτό στη βάση του αιφνιδιασμού, την ανικανότητας πρόβλεψης και αντίδρασης σε αυτό, αντίθετα, για τον χορογράφο το τυχαίο είναι φυσικό στοιχείο της διαδικασίας που δεν πρέπει να μας ξαφνιάζει, αλλά που οφείλουμε να το αντιμετωπίσουμε με ευθύνη και αντρεία αποδεχόμενοι την πρόκληση και την περιπέτειά του, μαθαίνοντας ό,τι μπορούμε από αυτό και βρισκόμενοι σε ετοιμότητα κατά την εμφάνισή του στο παρόν.

Όπως διαφαίνεται οι αντιλήψεις του χορογράφου για την τέχνη του είναι προέκταση των αντιλήψεών του για την ζωή, γεγονός που αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό των μοντερνιστών της εποχής. Ο Merce Cunningham ήταν πριν απ' όλα ερευνητής του χορού, γιατί πάντοτε αναρωτιόταν δύο πράγματα: «But...» και «What if...?». Ο χορός του κι οι δημιουργίες του ήταν πάντοτε μία προσπάθεια ανακάλυψης της κυτταρικής σύνθεσης της κίνησης και της ανασύνθεσής της σε μοριακούς σχηματισμούς.

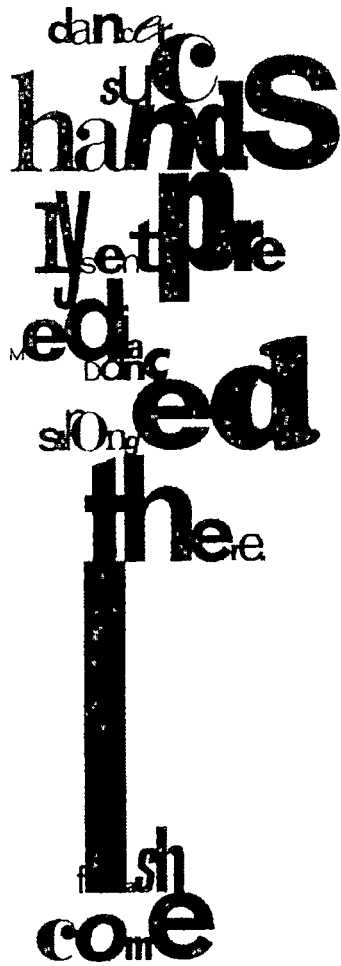
Ο σύγχρονος χορός στην χώρα μας έχει ανάγκη από την σύμπνοια και την υποστήριξη ενός θεωρητικού πλαισίου κατά την καλλιτεχνική δημιουργία είτε όπως αυτό που προτείνει ο χορογράφος είτε οποιοδήποτε άλλο. Αυτό το στοιχείο συνήθως απουσιάζει από τις καλλιτεχνικές προσπάθειες των χορογράφων και χορευτών για τον λόγο ότι το ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα δεν έχει ακόμα Πανεπιστημιακό Τμήμα ειδικά για σπουδές χορού, την στιγμή που στα Πανεπιστήμια της Κεντρικής Ευρώπης και της Αμερικής, ολοένα και αυξάνονται τα αντίστοιχα τμήματα, εξειδικεύονται και εκπονούν έρευνες. Η ιστορία του χορού στην Ελλάδα αριθμεί μόλις 80 χρόνια, όπου ήδη από το 1950 και μετά εισέρχονται στην εκπαίδευση του χορού η τεχνική του κλασικού μπαλέτου και τα διάφορα συστήματα του μοντέρνου χορού, αποσπασματικά και εντελώς φορμαλιστικά. Η κ. Μαρία Τσουβαλά<sup>81</sup> μας πληροφορεί ότι παρά τις

81 Χορογράφος, καθηγήτρια χορού και ακαδημαϊκός. Μου παραχωρήθηκε μία ανοιχτή συνέντευξη - συζήτηση σχετικά με το θέμα, ωστόσο, η ίδια δεν θέλησε να μαγνητοσκοπηθεί κι έτσι οι αναφορές σχετικά περιορίζονται σε προσωπικές σημειώσεις που καταγράφηκαν επί τόπου. Το παρόν κείμενο, έχει γνωστοποιηθεί στην ίδια και έχει εγκριθεί ως προς την εγκυρότητά του.

αλληπάλληλες μεταρρυθμίσεις, η εκπαίδευση του χορού στην Ελλάδα παραμένει στον ιδιωτικό τομέα, σε επίπεδο σχολής, η νομοθεσία παραμένει η ίδια από το 1981 και οποιαδήποτε καινοτομία ή ανανέωση συμβαίνει μόνο μέσω της βούλησης των σχολαρχών και εκτός του νομικού πλαισίου. Ασχολούμενη, με την παρούσα εργασία ήρθα αντιμέτωπη με την ελληνική πραγματικότητα για τον χορό, όπου δεν υπάρχει έρευνα ή σχετική ελληνική βιβλιογραφία, παρά μόνο κάποιες προσωπικές αφηγήσεις ή αναμνήσεις, που περιορίζονται σε προσωπικότητες, το πλαίσιο είναι περιορισμένο, αποσπασματικό και καθόλου κριτικό ή αναστοχαστικό.

Ως εκ τούτου, οι καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνται στην χώρα ως επί τον πλείστον χαρακτηρίζονται από θεωρητική και φιλοσοφική αναπηρία σε σχέση με την αρτιμέλεια των σωμάτων τους, που επιδίδονται στην τεχνική κατάρτιση, γεγονός που αποδίδεται κυρίως στην απουσία κατάλληλης ακαδημαϊκής εκπαίδευσης και εξειδίκευσης στο πεδίο του χορού. Η κ. Τσουβαλά, μάλιστα, μέσα από την πολυετή πείρα της ως εκπαιδευτικός του χορού, τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο, επισημαίνει σχετικά ότι τα παιδιά αντιλαμβάνονται την τεχνική ως μέσω έκφρασης, κι όχι τον ίδιο τον χορό, εμμένοντας σε στερεότυπες εκφράσεις του, με κάποιες εξαιρέσεις βέβαια, οι οποίες συνήθως είναι παιδιά τα οποία είναι σπουδαστές χορού, αλλά ταυτόχρονα σπουδάζουν και κάποια άλλη επιστήμη.

Μέσα από την παρούσα εργασία επιδιώκεται με έναν τρόπο μία προσπάθεια εμπλουτισμού της ελληνικής βιβλιογραφίας, ώστε νέοι σπουδαστές και ερευνητές του χορού να μπορέσουν με κάποια ευκολία να γνωρίσουν το έργο και την ιστορική και καλλιτεχνική σημασία του Cunningham, καθώς επίσης και να αποκτήσουν ίσως μία περισσότερο υποψιασμένη σκοπιά σε σχέση με την αισθητική φιλοσοφία του χορού. Το παράδειγμα του χορογράφου είναι ενδεικτικό, καθοριστικό και άμεσο σε ότι αφορά στον σκοπό αυτό.



*Εικόνα 13: John Cage, "M,  
Writings '67-'72", Wesleyan  
University Press, New England,  
1969, σ. 130*

## ΠΗΓΕΣ-ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Βιβλία & Επιστημονικά Περιοδικά

- Βάσω Μπαρμπούση, “Ο χορός στον 20ο αιώνα”, Καστανιώτης, Αθήνα, 2004
- David Vaughan, “*Merce Cunningham Fifty years – Chronicle and commentary*” Melissa Harris, 2005
- De Mille A., Martha, “*The life and work of Martha Graham*”, Vintage Books, USA, 1992
- John Cage, “*M, Writings '67-'72*”, Wesleyan University Press, New England, 1969
- John Cage, “*Empty Words Writings '73-'78*”, Marion Boyars, New York & London, 1980
- John Cage, “*Silence, Lectures and Writings*”, Marion Boyars, London, 1980
- John Cage, “*X Writings '79-'82*”, Wesleyan University Press, USA. 1983
- Mary Clarke & Clement Crisp, “*Ο χορευτής, ο άνδρας και ο χορός*”, Φυκίρης, 1987
- Merce Cunningham, “*The Impermanent Art*,” 7 Arts 3, 1955
- Merce Cunningham, Jacqueline Lesschaeve, “*The dancer and the dance*”, Marion Boyars, New York & London, 1991
- Merce Cunningham, “*Four Key Discoveries: Merce Cunningham Dance Company at Fifty*”, Theater 34, 2004
- Richard Kostelanetz, “*Merce Cunningham Dance in Space and Time*”, Da Capo Press, New York, 1998
- Richard Kraus, “*Ιστορία του Χορού*”, Νεφέλη, 1980
- Roger Copeland, “*Merce Cunningham: The modernizing of the modern dance*”, Routledge, New York, 2004
- Sally Banes and Carrol Noel, “*Cunningham, Balanchine and Postmodern Dance*”, Dance Chronicle, 2006, URL: <http://dx.doi.org/10.1080/0147252050053805>
- Stodelle E., Deep Song, “*The Dance Story of Martha Graham*”, Shirmer Books, A Division of Macmillan, New York, 1984



### Διαδικτυακοί Τόποι

<http://www.scribd.com>

<http://library.panteion.gr>

<http://www.google.com>

[http://www.batuhan-yapi.com/Dance\\_criticism](http://www.batuhan-yapi.com/Dance_criticism)

<http://orion.lib.teithe.gr/index.php?page=bib-elot>

<http://www.merce.org/>

<http://www.jstor.org>

<http://dx.doi.org>

[http://www.historylink.org/index.cfm?displaypage=output.cfm&file\\_id=9042](http://www.historylink.org/index.cfm?displaypage=output.cfm&file_id=9042)

<http://vodpod.com/watch/3261364-merce-cunningham-points-in-space-1986>

### Video Συνεντεύξεων

[vimeo.com/227214377](https://vimeo.com/227214377), Merce Cunningham, “Space, Movement, Silences”

[vimeo.com/23723835](https://vimeo.com/23723835), Merce Cunningham, 1962

[vimeo.com/1696140](https://vimeo.com/1696140), Merce Cunningham, for BBC

[vimeo.com/7731103](https://vimeo.com/7731103), Merce Cunningham, 2000

[vimeo.com/7738816](https://vimeo.com/7738816), Robert Swinston 2009

[http://www.youtube.com/watch?v=ZNGpjXZovgk&feature=channel\\_video\\_title](http://www.youtube.com/watch?v=ZNGpjXZovgk&feature=channel_video_title)

Chance Conversations: An Interview with Merce Cunningham and John Cage

<http://www.youtube.com/watch?v=VPKZ-aD69ec&feature=relmfu> Talking Dance with Merce Cunningham

[http://www.youtube.com/watch?v=4t9xgk1frvk&feature=channel\\_video\\_title](http://www.youtube.com/watch?v=4t9xgk1frvk&feature=channel_video_title) About the Arts: Merce Cunningham

<http://www.youtube.com/watch?v=2hLljFBQBN0> Merce Cunningham, At 90

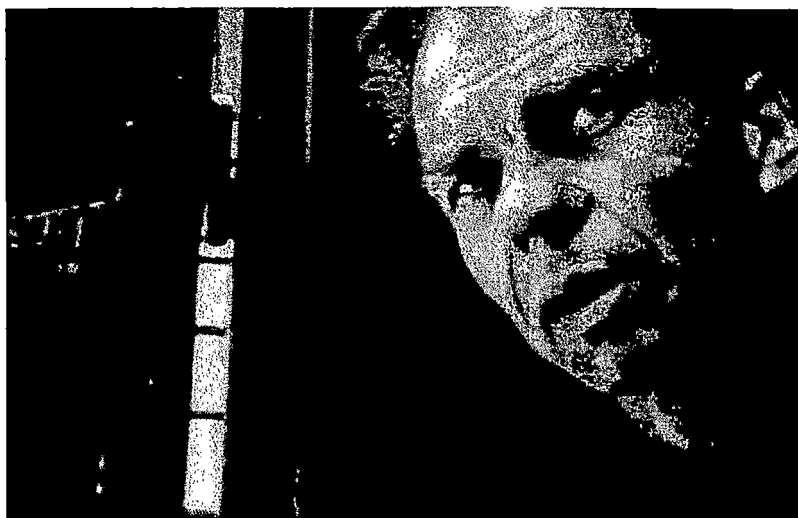
Cleopatra Oikonomidou

### ABSTRACT

This thesis is a case study about the philosophical aesthetics towards the elements of randomness and repetition in the work of the choreographer Merce Cunningham. Randomness, the not predetermined event, and Repetition, the continuous repetition of a pattern, are not only used as a choreographic tool but also as the basic elements of his philosophy. Their role is identified on the expression of unlimited choices and possibilities which in their turn free the artist from his personal norms and cliché in the field of non continuity and non meaning. Relevant bibliography, articles and a variety of interviews from Cunningham himself are used to approach the subject of this thesis while four of his most important choreographies are analyzed. This assignment illustrates the ideological background existing in the choreographer's work opposing today's Greek dancing reality which is striped of philosophical and theoretical meanings.

#### *Keywords*

*Merce Cunningham, randomness, Event, repetition, avant garde, choreography, John Cage, non-meaning, contemporary dance, discontinuity*





ΠΑΝΤΕΙΟ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ



002000099031