

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Σύνθεση Ανοιχτής Φόρμας και Αυτοσχεδιασμός στην Πειραματική Μουσική
και το Σύγχρονο Χορό μετά το 1950**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

της φοιτήτριας

ΡΑΦΗΛΙΑ ΣΙΣΜΑΝΟΓΛΟΥ

A.E.M.:1801

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: ΔΑΝΑΗ-ΜΑΡΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ, ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2021

Περίληψη

Η εργασία αυτή μελετά τη σχέση και την παράλληλη εξέλιξη της πειραματικής μουσικής και του σύγχρονου χορού στο κομμάτι της σύνθεσης ανοιχτής φόρμας και του αυτοσχεδιασμού. Ιστορική αφετηρία αποτελεί η γέννηση των δύο παραπάνω (δεκαετία του 1950) και αναφέρονται προσεγγίσεις και παραδείγματα που φθάνουν μέχρι και το σήμερα.

Αρχικά εξετάζονται χωριστά οι βασικότερες εξελίξεις που αφορούν τον κάθε κλάδο, θέτοντας με αυτό τον τρόπο τα θεμέλια για μια λεπτομερέστερη διερεύνηση των κοινών τους αισθητικών και τεχνικών χαρακτηριστικών. Εναρκτήρια ερωτήματα όπως «σε τι μορφή εμφανίζεται ο αυτοσχεδιασμός και η σύνθεση ανοιχτής φόρμας σε κάθε τέχνη αντίστοιχα;», «πως επηρεάζουν τη συνθετική διαδικασία, και τους ρόλους των συνθετών/ριων-χορογράφων και εκτελεστών/ριων;», «πως ορίζεται και πως διαρθρώνεται η σχέση των παραπάνω με το χώρο, το χρόνο και το κοινό;», «ποια η σχέση τους και η επιρροή τους από κοινωνικοπολιτικά ζητήματα ή άλλα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής;» συντέλεσαν στην δημιουργία και την ανάπτυξη αυτής της μελέτης.

Μέσω της ανάλυσης των παραπάνω ερωτημάτων προκύπτουν βασικές έννοιες και παράμετροι που χαρακτηρίζουν τις δύο τέχνες στο συγκεκριμένο διάστημα, οι οποίες χρησιμοποιούνται για την συγκριτική ανάλυση τους από τη μεταπολεμική περίοδο μέχρι σήμερα. Μελετώνται επίσης ιστορικά και θεωρητικά κείμενα, όπως επίσης έργα και παραδείγματα όπου τα παραπάνω ζητήματα έρχονται στο προσκήνιο. Τέλος εξετάζεται το διεπιστημονικό πεδίο της χορομουσικολογίας (choreomusicology) ως μια προσέγγιση κοινών σημείων ανάμεσα στις δύο τέχνες και αποτίμησης των εξελίξεων για το συγκεκριμένο τομέα (σύνθεση ανοιχτής φόρμας και αυτοσχεδιασμός) και τη συγκεκριμένη περίοδο(1950-σήμερα), βασισμένη σε ήδη υπάρχουσες έρευνες στον τομέα της χορομουσικολογίας και την αξιοποίηση των συμπερασμάτων της παρούσας έρευνας.

Η μελέτη αυτή φιλοδοξεί να συνεισφέρει σε μια πιο ευρεία κατανόηση της έννοιας του αυτοσχεδιασμού και των ανοιχτών συνθέσεων όχι μόνο στη μουσική και στο χορό αλλά και στην συνύπαρξη τους, ανοίγοντας έτσι το δρόμο για τη διερεύνηση περαιτέρω πτυχών σχετικά με τη σχέση του χορού και της μουσικής, ενδεχομένως σε συνύπαρξη και με άλλες τέχνες.

Ευχαριστίες

Η παρούσα εργασία σηματοδοτεί το τέλος της φοιτητικής μου διαδρομής στο ΤΜΣ, όπου ήρθα σε επαφή με πολλές καινούργιες γνώσεις, ιδέες και εμπειρίες, και αποτελεί για μένα την τομή των ενδιαφερόντων μου τα τελευταία χρόνια. Θα ήθελα λοιπόν να ευχαριστήσω τη καθηγήτρια μου Δανάη-Μαρία Στεφάνου, που μέσα από μάθημα της πειραματικής μουσικής, στο τρίτο έτος, και αργότερα το μουσικό σύνολο "Σ.Π.Α.Μ." ανακάλυψα έναν καινούργιο μουσικό κόσμο ο οποίος μου κέντρισε το ενδιαφέρον και την περιέργεια. Παράλληλα θα ήθελα να ευχαριστήσω την δασκάλα μου Αλίκη Κόντζιου-Γούσα που με αντίστοιχο τρόπο με σύστησε στον κόσμο του χορού. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τον φίλο και συμφοιτητή μου Θάνο Σακελλαρίδη, για τις ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις και συζητήσεις σχετικά με την εργασία μου, όπως επίσης και τον αδερφό μου Πάνο. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω τους γονείς μου και τη νονά μου για τη στήριξη που παρείχαν στις σπουδές μου.

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα	1
Εισαγωγή	3
Κεφάλαιο 1^ο: Πειραματική μουσική	9
1.1 <i>Ιστορικές Αφετηρίες</i>	10
• Σχολή της Νέας Υόρκης	10
• Fluxus.....	15
• Συλλογικότητες.....	16
• Μινιμαλισμός	19
1.2 <i>Προσεγγίσεις, Τεχνικές και Αισθητικά Ζητήματα</i>	20
• Σημειογραφία.....	20
• Απροσδιοριστία	22
• Τυχαίο.....	24
• Τεχνολογία, ηλεκτρονικά συστήματα και θετική χρήση των «σφαλμάτων»	25
• Εφευρίσκοντας.....	27
• Εξερευνώντας.....	28
• Ακρόαση	29
• Θόρυβος	31
• Ζητήματα στον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό.....	32
Κεφάλαιο 2^ο: Σύγχρονος χορός.....	34
2.1 <i>Ιστορικές αφετηρίες</i>	35
• Merce Cunningham- Anna Halprin	35
• Judson Theater	38
• Grand Union	43
• Contact Improvisation	45
2.2 <i>Προσεγγίσεις, Τεχνικές και Αισθητικά Ζητήματα</i>	47
• Σημειογραφία.....	47
• Τυχαίο.....	48
• Περπάτημα και Καθημερινότητα	49
• Μαθηματικά και Γεωμετρία	50
• Δημοφιλείς μορφές τέχνης.....	52
• Ζητούμενα (tasks).....	53
• Αντικείμενα	55
• Ζητήματα Αυτοσχεδιασμού	57
Κεφάλαιο 3^ο:Αλληλεπιδράσεις	58

3.1 John Cage-Merce Cunningham	59
3.2 Robert Dunn και Judson Theater.....	64
3.3 Αυτοσχεδιαστικά Jams	68
3.4 Μινιμαλισμός.....	70
Κεφάλαιο 4^ο: Συμπεράσματα	73
4.1 Καινοτομίες.....	74
• Τέχνη και καθημερινή ζωή	75
• Πολλαπλά και Μεικτά μέσα	79
4.2 Αλλαγές Σχέσεων.....	84
• Συνθέτης/ρια- Χορογράφος και Εκτελεστές/ριες	84
• Κοινό.....	87
4.3 Αναδυόμενες Έννοιες	89
• Σιωπή-Ακίνησια	89
• Σωματικότητα στη Μουσική και Μουσικότητα στο Χορό.....	91
• Χώρος και Χρόνος.....	92
5. Επίλογος: Προς μια χορομουσικολογική προσέγγιση	100
Βιβλιογραφία	105

Εισαγωγή

Η συνεργασία του χορού με τη μουσική είναι κομμάτι που ανήκει σχεδόν σε κάθε περίοδο της Δυτικής ιστορίας της Τέχνης. Παρόλα αυτά η ισότητα δεν χαρακτήριζε την σχέση τους μέχρι και την περίοδο που εξετάζουμε. Η μουσική συνήθιζε να έχει συνοδευτικό ρόλο ο οποίος δεν έπρεπε σε καμία περίπτωση να επισκιάζει τον χορό. Εξετάζοντας την μεταξύ τους σχέση στον Δυτικό πολιτισμό βλέπουμε ότι, μέχρι και τον 19^ο αιώνα ο ρόλος της μουσικής ήταν να δίνει έναν ξεκάθαρο παλμό (tempo) στους χορευτές, καθώς και μια «χορευτική» μελωδία η οποία ρύθμιζε τη ροή της ενέργειας και της εκφραστικότητας (Banes 1994,311).

Λόγω λοιπόν των απαιτήσεων οι οποίες ήταν πολύ συγκεκριμένες, οι συνθέτες/ριες που δημιουργούσαν μουσική για μπαλέτο ήταν συνήθως εξειδικευμένοι/ες στο συγκεκριμένο τρόπο σύνθεσης, και φυσικά δεν είχαν την ίδια υπόσταση που είχαν οι συνθέτες/ριες που συνέθεταν «αυτόνομη» λόγια μουσική, δηλαδή μουσική που προοριζόταν για να εκτελεστεί μόνη της, χωρίς να συνοδεύει κάποια άλλη δραστηριότητα. Το 1877 είναι η πρώτη φορά όπου ο χορογράφος Julius Reisinger χορογράφησε απευθείας πάνω στην μουσική, για το έργο *Η Λίμνη των Κύκνων* του Tchaikovsky, χωρίς να επέμβει στη διαδικασία σύνθεσης αυτής (Banes 1994,311).

Λίγο αργότερα, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα γεννήθηκε ένα κίνημα από την νεότερη γενιά των Ρώσων καλλιτεχνών, οι οποίοι/ες θεωρούσαν ότι οι χορεύτριες/ές, οι μουσικοί και οι εικαστικοί θα πρέπει να συνεργάζονται χωρίς να επισκιάζουν ο/η ένας/μια το έργο του/της άλλου/ης. Αντίστοιχη λογική συμβίωσης των τεχνών παρατηρούμε και στις αρχές του μοντέρνου χορού, σε χορογράφους όπως η Isadora Duncan¹, γνωστή και ως η «μητέρα του μοντέρνου χορού» (Banes 1994, Lori Belilove & The Isadora Duncan Dance Company n.d.).

Στη ιστορία του μοντέρνου χορού παρατηρείται η τάση των χορογράφων να προσπαθούν να απελευθερωθούν από τη «στήριξη» της συμβατικής μουσικής, ή και γενικότερα του ήχου. Στα πλαίσια αυτής της προσπάθειας τις δεκαετίες 1920 και 1930, αρκετές/οι από αυτές/αυτούς, δημιούργησαν έργα στη σιωπή και πρόσθεταν τη μουσική μετά τη διαδικασία της χορογραφίας, ή δεν πρόσθεταν καθόλου μουσική. Συναντάμε και περιπτώσεις όπως αυτή της Mary Wigman², όπου εκτός των χορών της χωρίς ηχητική

¹ Isadora Duncan (1877-1927) Αμερικανίδα χορεύτρια και χορογράφος, σημαντική φιγούρα της ιστορίας του χορού αλλά και γενικότερα της τέχνης, λόγω του ριζοσπαστικού, και προσωπικού τρόπου που χόρευε. Πρέσβευε την ελευθερία του πνεύματος και του σώματος και επηρεάστηκε ιδιαίτερα από την Αρχαία Ελλάδα. Η τέχνη της ήταν στενά συνδεδεμένη με τη φύση και τα γυναικεία δικαιώματα. Απέρριψε τα φανταχτερά ρούχα του μπαλέτου, χόρευε σχεδόν γυμνή, φορώντας αρχαιοελληνικούς χιτώνες, και ξυπόλητη για να έχει μεγαλύτερη επαφή με τη γη, τη φύση και τη βαρύτητα (Lori Belilove & The Isadora Duncan Dance Company n.d.).

² Mary Wigman (1886-1973) Γερμανίδα μοντέρνα χορεύτρια του εξπρεσιονιστικού κινήματος και της χοροθεραπείας (Μπαρμπούση 2004).

συνοδεία, χορογράφησε και με τη χρήση απλών κρουστών και μη δυτικών οργάνων, οπού ο/η μουσικός ακολουθούσε το χορό (Banes 1994, O'Brien 2015).

Στα μέσα της δεκαετίας του 1930 η Martha Graham³, καθώς και άλλες/οι χορογράφοι, επέλεξαν να κάνουν χρήση μουσικής μοντέρνων Αμερικανών συνθετών. Παρόλα αυτά, ο Luis Horst⁴, ο οποίος δίδασκε μουσική στα μαθήματα της Graham, έδινε έμφαση στην έκφραση η οποία βασιζόταν σε μουσικά χαρακτηριστικά (Banes 1994,313). Χρησιμοποιούσε φόρμες και έργα μοντέρνων συνθετών όπως του Béla Bartók, του Zoltán Kodály και του Arnold Schönberg⁵ (Μπαρμπούση 2004, 78).

Το *Happening* του John Cage το 1952 στο Black Mountain College, θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως σημείο αναφοράς για τη σχέση και την αλληλεπίδραση που επακολούθησε μεταξύ της μουσικής, του χορού αλλά και των υπόλοιπων τεχνών. Σε αυτά τα event ξεκινάει και η μακροχρόνια συνεργασία του John Cage με το Merce Cunningham η οποία φαίνεται να διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στη μετέπειτα αλληλεπίδραση και σχέση των δύο τεχνών. Η σχέση αυτή αποτελεί και την εναρκτήρια περίοδο μελέτης στη συγκεκριμένη εργασία, η οποία όμως εστιάζει σε δύο συγκεκριμένα στοιχεία που αφορούν τις δύο τέχνες, τη σύνθεση ανοιχτής φόρμας, και τον αυτοσχεδιασμό.

Όταν αναφερόμαστε σε συνθέσεις ανοιχτής φόρμας εννοούμε έργα οπού δεν είναι όλα τα στοιχεία προκαθορισμένα, ενώ σε πιο ακραίες περιπτώσεις ίσως να μην είναι και κανένα από αυτά. Στις συνθέσεις αυτές δίνεται μεγάλη βαρύτητα στο ρόλο του/της εκτελεστή/ριας, ο/η οποίος/α καλείται συνήθως να πάρει ιδιαίτερα σημαντικές αποφάσεις για την εξέλιξη του κομματιού. Οι αποφάσεις αυτές ποικίλουν και μπορεί να αφορούν μια σειρά από βασικά στοιχεία για ένα μουσικό κομμάτι όπως είναι οι νότες, οι φράσεις, και ο ρυθμός (Grangaard 2004). Αντίστοιχα στο χορό μπορεί να αφορούν τις κινήσεις, την ταχύτητα, τη διάταξη και άλλα στοιχεία τα οποία φυσικά μπορεί να εμπεριέχονται και σε ένα μουσικό κομμάτι αντίστοιχα.

Ο καθορισμός αυτών των στοιχείων, πέρα από τις/τους εκτελέστριες/ες, μπορεί να γίνει και από άλλους παράγοντες οι οποίοι μπορεί να είναι μέσω της μεθόδου της τυχαιότητας, διάφορων παιχνιδιών ή κανόνων, παράγοντες που αφορούν το τόπο ή το χρόνο, ή οποιοδήποτε άλλο τρόπο μπορεί να φανταστεί ή να εφεύρει η/ο δημιουργός. (Nyman 2011, Banes 1994). Όσον αφορά τη σημειογραφία, υπάρχει μεγάλο φάσμα το οποίο καλύπτει

³ Martha Graham(1894-1991) Αμερικανίδα χορεύτρια και χορογράφος του μοντέρνου χορού. Απέρριψε την τεχνική του μπαλέτου, δημιουργώντας την δικιά της αυστηρή τεχνική, βασισμένη στο ίδιο της το σώμα την αναπνοή και την ροή της ενέργειας (Μπαρμπούση 2004). Επηρεάστηκε από τους μοντέρνους εικαστικούς, θρησκευτικές τελετές των γηγενών Αμερικανών και την Ελληνική Μυθολογία(Martha Graham n.d.).

⁴ Luis Horst(1884-1964) Αμερικανός συνθέτης και πιανίστας (Μπαρμπούση 2004).

⁵ Béla Bartók(1881-1945) Ούγγρος συνθέτης, πιανίστα και εθνομουσικολόγος.

Zoltán Kodály(1882-1967) Ούγγρος συνθέτης, μουσικοπαιδαγωγός και εθνομουσικολόγος.

Arnold Schönberg (1874-1951) γεννημένος στην Αυστρία, ανήκει στους συνθέτες της «Δεύτερης Σχολής της Βιέννης».

γραφικές, λεκτικές, συμβατικές παρτιτούρες αλλά και συνδυασμό αυτών και στις δύο τέχνες (Grangaard 2004, Banes 1994).

Ψάχνοντας κανείς/καμία αναφορές θα συναντήσει τον όρο «σύνθεση ανοιχτής φόρμας» κυρίως σε μουσικές βιβλιογραφίες. Παρόλα αυτά, στο χορό συναντάμε έργα που περιλαμβάνουν στοιχεία και χαρακτηριστικά τέτοιων συνθέσεων, αλλά ενδεχομένως δεν τους έχει δοθεί η αντίστοιχη ονομασία ή δεν έχει γίνει η ταύτιση.

Μεγάλο μέρος των πειραματικών μουσικών έργων, αποτελούν συνθέσεις ανοιχτής φόρμας. Τον δρόμο για αυτές τις συνθέσεις χάραξαν μουσικοί όπως ο Karlheinz Stockhausen⁶, ο John Cage, ο Morton Feldman και ο Earle Brown μεταξύ άλλων (Gottschalk 2016, 9-13). Οι πρώτοι χορογράφοι που δημιούργησαν τον αντίστοιχο δρόμο στο χορό ήταν ο Merce Cunningham, ο Robert Dunn (ο οποίος ήταν και μουσικός), ο Steve Paxton, η Yvonne Rainer και η Elaine Summers.

Το άλλο στοιχείο όπου επικεντρώνεται αυτή η εργασία είναι αυτό του αυτοσχεδιασμού. Πρόκειται για μια ευρεία έννοια, που έχει χρησιμοποιηθεί για να χαρακτηρίσει πολλά παραδείγματα στην ιστορία των τεχνών γενικότερα. Πιο συγκεκριμένα και στη μουσική και στο χορό, συναντάμε την έννοια του αυτοσχεδιασμού σε πάρα πολλές παραδόσεις ανά τον κόσμο και ανά τα χρόνια. Τις περισσότερες βέβαια φορές, η έννοια του αυτοσχεδιασμού ταυτίζεται με την εξερεύνηση, το ρίσκο, και τον αυθορμητισμό (Nettl, Wegman, et al. 2001).

Σύμφωνα με το Oxford Music Dictionary ο αυτοσχεδιασμός είναι «η δημιουργία ενός μουσικού έργου, ή της τελικής φόρμας ενός μουσικού έργου όπως αυτό εκτελέστηκε». Μπορεί να περιέχει συνθέσεις που δημιουργούνται επιτόπου από τους/τις εκτελεστές/ριες, καθώς και την προσθήκη ή την προσαρμογή ενός υλικού, ή και τίποτα από αυτά (Nettl, Wegman, et al. 2001).

Η Jennie Gottschalk, αναφέρει ότι ο αυτοσχεδιασμός λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο όπως μια κοινωνική σχέση. Μπορεί λοιπόν να περιλαμβάνει δύο ή και περισσότερα άτομα, τα οποία ίσως γνωρίζονται, ίσως και όχι. Η περιέργεια, οι ομοιότητες και οι διαφορές είναι μέρος αυτής της κατάστασης την οποία οι συμμετέχοντες/ουσες μπορούν να προσεγγίσουν ατομικά, ή συλλογικά. Όπως και σε μία συνομιλία υπάρχουν κάποια αναπόσπαστα στοιχεία (απάντηση, αντίδραση, άρνηση, αναστάτωση, ερώτηση, στήριξη, δύναμη καθώς και πολλά άλλα) έτσι υπάρχουν και σε έναν αυτοσχεδιασμό, και μπορούν να εμφανιστούν μεμονωμένα, τμηματικά, ή και όλα μαζί (Gottschalk 2016, 297-299).

Στη Δυτική μουσική ο όρος συναντάται από τον 15^ο αιώνα, οπότε χαρακτηρίζει ένα τύπο μουσικής εκτέλεσης που δεν εκφράζει την έννοια του σταθερού, καθορισμένου έργου. Μέχρι και τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, ο αυτοσχεδιασμός εμφανίζεται σε συγκεκριμένα παραδείγματα, όπως η φούγκα, και η cadenza. Στις περιπτώσεις αυτές, γίνεται αναφορά σε

⁶ Karlheinz Stockhausen(1928-2007) Γερμανός συνθέτης. Γνωστός για τις καινοτομίες του στην ηλεκτρονική μουσική, το συνδυασμό αλεατορικών μεθόδων με τον σειραϊσμό, και συνθέσεις που επεξεργάζονται το χώρο.

συγκεκριμένα πρότυπα και μοντέλα, πάνω στα οποία βασίζεται ο αυτοσχεδιασμός. Από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, και με τη γέννηση του κινηματογράφου, θεσπίζεται μια ακόμα έννοια του αυτοσχεδιασμού, η οποία αφορά αυτήν της συνοδείας σε βωβές ταινίες και συνδέεται κυρίως με το πιάνο (Nettl, Wegman, et. al. 2001).

Στο δεύτερο πλέον μισό του 20^{ου} αιώνα, ο αυτοσχεδιασμός παύει πλέον να εμφανίζεται με συγκεκριμένα πρότυπα και γίνεται πλέον αναφορά σε γενικότερες τεχνοτροπίες και ήχους οι οποίοι καθοδηγούν έναν πιο ελεύθερο αυτοσχεδιασμό. Ένα από τα πρώτα παραδείγματα αποτελεί το *Imaginary Landscape no. 4 for 12 radios* (1951) του John Cage. Το κομμάτι αυτό περιλαμβάνει ένα σετ οδηγιών σχετικά με την ένταση και την συχνότητα του ήχου που λειτουργούν ως το μοντέλο στο συγκεκριμένο αυτοσχεδιασμό. Ο Cage βέβαια δεν θεωρούσε τα κομμάτια του αυτοσχεδιαστικά, και προσπαθούσε να αποφεύγει τον αυτοσχεδιασμό ως μια αυθόρμητη έκφραση της πρόθεσης, μέσω της χρήσης συγκεκριμένων οδηγιών ή παρτιτούρων (Nettl, Wegman, et al. 2001).

Ο Philip Corner σημειώνει ότι αυτή η στάση του Cage απέναντι στον αυτοσχεδιασμό ήταν κάπως αντιφατική με τη γενικότερη αισθητική του, μιας και ο αυτοσχεδιασμός σχετίζεται με τον αυθορμητισμό, την διορατικότητα, την έρευνα και την εξερεύνηση. Ο Anthony Braxton σχολιάζει πως «ο αλεατορισμός και η απροσδιοριστία είναι λέξεις που επινοήθηκαν... για να παρακαμφθεί η λέξη αυτοσχεδιασμός και μαζί της η επιρροή της μη-λευκής αντίληψης» (Gottschalk 2016, 287).

Η συνεισφορά του παρόλα αυτά ήταν σημαντική, όσον αφορά την εμφάνιση του αυτοσχεδιασμού στη μουσική σύνθεση μετά το 1960, σε συνδυασμό με άλλους παράγοντες, όπως η χρήση της ηλεκτρονικής μουσικής, που συνεπάγεται την εμφάνιση απρόβλεπτων καταστάσεων. Μια ακόμα προσθήκη που συναντάμε σε αυτή τη περίοδο είναι η θετική χρήση της πιθανότητας λάθους και «αποτυχίας» (Nettl, Wegman, και et.el. 2001). Η Maria Chavez, dj, turntablist και sound artist αναφέρει πως μέσω των λαθών, των αλλαγών και των συμπτώσεων ανέπτυξε το λεξιλόγιο της στο πικάπ. Όσο πιο λάθος πηγαίνει κάτι, τόσο πιο πολλά της προσφέρει, καθώς ανακαλύπτει νέους ήχους και τον τρόπο με τον οποίο αυτοί παράγονται (Gottschalk 2016, 22).

Όσον αφορά τον αυτοσχεδιασμό στο χορό, στην κουλτούρα του Δυτικού πολιτισμού ο όρος πριν το 19^ο αιώνα συναντάται πολύ σπάνια. Στις ελάχιστες αυτές περιπτώσεις, αφορά κυρίως έργα μπαλέτου σε πολύ συγκεκριμένα σημεία και ιδιαίτερα διακεκριμένους/ες χορευτές/ριες. Σε αυτά τα παραδείγματα, ο αυτοσχεδιασμός σχετίζεται με στοιχεία που συνδέονται με τη δραματουργική πλευρά της εκτέλεσης, όπου η/ο εκτελέστρια/ης καλείται βάση της προσωπικότητας της/του, να αναδείξει τον χαρακτήρα του έργου. Κάποιες φορές, αφορά επίσης δεξιολογικά ζητήματα. Ο George Balanchine⁷, ο οποίος έφερε πολλές

⁷ George Balanchine(1904-1983) Αμερικανός σύγχρονος χορογράφος μπαλέτου. Συνιδρυτής του «New York City Ballet» και καλλιτεχνικός διευθυντής αυτών για περισσότερα από 35 χρόνια.

καινοτομίες στο χώρο του μπαλέτου, χρησιμοποίησε τον αυτοσχεδιασμό ως τεχνική δημιουργίας βημάτων, σε συνεργασία με τους/τις χορευτές/ριες (Carter 2000).

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η Αμερικανίδα Loïe Fuller, καινοτόμα χορεύτρια, η οποία πειραματίζεται με λεξιλόγιο που οδηγεί στην εγκατάλειψη των «περιοριστικών χορευτικών κινήσεων», ενθαρρύνει τους/τις χορευτές/ριες της να χρησιμοποιούν φυσικές κινήσεις, - όπως τρέξιμο, πηδήματα, στροφές, περπάτημα, παύσεις- οι οποίες εκφράζουν το σώμα τους. Αυτά τα στοιχεία τα οποία θέτει, όπως και πολλά άλλα (μη εκπαιδευμένοι/ες χορευτές/ριες, παραστάσεις σε εξωτερικούς χώρους), θα εξερευνηθούν ξανά στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, την περίοδο δηλαδή όπου ξεκινάει και η συγκεκριμένη μελέτη, σε καινούργιο πλέον χώρο και χρόνο.

Στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα αρκετοί/ες χορογράφοι όπως η Wigman, ο Rudolf von Laban και ο Émile Jacques-Dalcroze⁸, χρησιμοποιούν τον αυτοσχεδιασμό κατά την εκπαίδευση των χορευτριών/ων, ως μέσο ανακάλυψης υλικού προς χρήση στη χορογραφία. Οι προσεγγίσεις όμως που ακολουθούν από το 1960 και μετά, είναι οι πιο ριζοσπαστικές που υπήρξαν ποτέ, όσον αφορά τον αυτοσχεδιασμό στο χορό. Τα θεμέλια για αυτό έχτισαν η Anna Halprin και ο Robert Dunn μέσα από τα εργαστήρια τους (Carter 2000).

Και στις δύο τέχνες η εισβολή του αυτοσχεδιασμού επέφερε σημαντικές αλλαγές. Η συμβολή του δεν αναδύεται μόνο σε καλλιτεχνικό επίπεδο, αλλά και σε μια ποικιλία κοινωνικών θεμάτων που αφορά μοντέλα κοινωνικών σχέσεων, έκφραση πολιτικών ιδεών, αλλά και θεραπευτική λειτουργία (Carter 2000).

Σκοπός αυτής της εργασίας είναι μέσω της μελέτης έργων που σχετίζονται με τις παραπάνω έννοιες, να εξερευνηθούν ομοιότητες και διαφορές μεταξύ των τεχνών. Για να επιτευχθεί ο συγκεκριμένος στόχος η μελέτη έχει χωριστεί σε τέσσερις ενότητες. Στα πρώτα δύο κεφάλαια μελετώνται χωριστά η πειραματική μουσική (κεφάλαιο 1^ο) και ο σύγχρονος χορός (κεφάλαιο 2^ο) ως προς βασικά ιστορικά στοιχεία και τεχνικές-αισθητικές προσεγγίσεις.

Ξεκινώντας λοιπόν με τις ιστορικές αφετηρίες των δύο τεχνών για την περίοδο που εξετάζεται, γίνεται μια ιστορική ανασκόπηση στο πρώτο σκέλος αυτών των δύο κεφαλαίων. Στο δεύτερο σκέλος εξετάζονται διάφορες προσεγγίσεις που εφαρμόζονται από καλλιτέχνες/ιδες των αντίστοιχων πεδίων, από την αρχή (των δύο αυτών πεδίων) μέχρι και τις μέρες μας, που αφορούν τεχνικές και αισθητικά ζητήματα. Στο συγκεκριμένο μέρος των δύο αυτών κεφαλαίων εντοπίζονται ομοιότητες μεταξύ των δύο τεχνών. Ο λόγος που εξετάζονται χωριστά οι δύο τέχνες, είναι έτσι ώστε να τεθεί το έδαφος για τα επόμενα δύο κεφάλαια που τις εξετάζουν συνδυαστικά.

⁸ Rudolf von Laban(1879-1958) Αύστρο- Ούγγρος χορευτής και θεωρητικός του χορού. Ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την ανάλυση της κίνησης και της σημειογραφία της (Μπαρμπούση 2004, 114).

Émile Jacques-Dalcroze(1865-1950) Ελβετός συνθέτης, μουσικός και μουσικοπαιδαγωγός. Έχει δημιουργήσει την τεχνική Dalcroze που αφορά την διδασκαλία μουσικής (Μπαρμπούση 2004, 20).

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζονται, ως ενδεικτικές περιπτώσεις, κάποιες χαρακτηριστικές συνεργασίες που διαδραματίστηκαν μεταξύ των δύο τεχνών. Αναλύονται χαρακτηριστικά έργα, που αφορούν άμεσα την συγκεκριμένη εργασία, δηλαδή τις συνθέσεις ανοιχτής φόρμας και τον αυτοσχεδιασμό. Το τέταρτο κεφάλαιο, συνοψίζει όλα τα ζητήματα που προβλήθηκαν παραπάνω, τα οποία σχετίζονται με τεχνικά και αισθητικά χαρακτηριστικά, καταλήγοντας σε συμπεράσματα για τις αλλαγές που προέκυψαν μέσω αυτών και για κάποιες βασικές έννοιες που φαίνεται να σχετίζονται άμεσα και με τις δύο τέχνες την συγκεκριμένη περίοδο.

Πως μετατοπίζεται ο ρόλος των χορογράφων και των συνθετών/ριων και, αντίστοιχα, αυτός των χορευτών/ριων και ερμηνευτών/ριων; Πώς ορίζεται και πώς διαρθρώνεται η σχέση των παραπάνω με το χώρο, το χρόνο και το κοινό; Πως εισβάλλει η καθημερινή ζωή στην τέχνη και αντίστροφα; Που τελειώνει η μια τέχνη και αρχίζει η άλλη; Αυτά είναι μερικά βασικά ερωτήματα που βοήθησαν στην σύνταξη αυτού του κεφαλαίου.

Τέλος, βάση προηγούμενων ερευνών, που μελετάνε κυρίως παλαιότερες περιόδους, και αξιοποιώντας όλα τα παραπάνω συμπεράσματα εξετάζεται το ενδεχόμενο ύπαρξης του διεπιστημονικού κλάδου της «χορομουσικολογίας» (choreomusicology), για την εποχή που αναφέρεται η συγκεκριμένη εργασία. Όλα τα παραδείγματα που αναφέρονται στην εργασία αυτή αφορούν είτε συνθέσεις ανοιχτής φόρμας, είτε αυτοσχεδιασμού ή και συνδυασμό αυτών.

Κεφάλαιο 1^ο: Πειραματική μουσική

I
TACET
II
TACET
III
TACET

Εικόνα 1 Απόσπασμα από τη παρτιτούρα του *4'33''*(1952), John Cage (Nyman 2011)

1.1 Ιστορικές Αφετηρίες

Ο όρος πειραματική μουσική περιλαμβάνει μια μεγάλη συλλογή από μουσικές πρακτικές που αναδύθηκαν στα μισά του 20 αιώνα. Αναφέρεται στη γενικότερη αισθητική και αντίληψη της μουσικής και χαρακτηρίζεται από τη ριζοσπαστική αντίθεση αλλά και τον προβληματισμό απέναντι στους καθιερωμένους τρόπους σύνθεσης, εκτέλεσης και ακρόασης. Δεν πρόκειται για μια συγκεκριμένη σχολή και σκέψη, αλλά μία αισθητική που ενθαρρύνει τη δεκτικότητα, την έρευνα, την ανακάλυψη και την αβεβαιότητα. Αφορά λοιπόν ένα ευρύ μουσικό πεδίο, που δεν μοιράζεται έναν συγκεκριμένο τρόπο σύνθεσης (Sun 2012, Gottschalk 2016).

• Σχολή της Νέας Υόρκης

Πρόκειται για ένα αρχικά Αμερικάνικο φαινόμενο (Sun 2012). Την εποχή που στην Ευρώπη οι συνθέτες/ριες προσπαθούσαν να βρουν διέξοδο στη μεθοδολογία (απόλυτος σειριασμός), στην άλλη μεριά του Ατλαντικού υπήρξε ένα κίνημα που αντιστάθηκε σε αυτή την προσέγγιση και προσπάθησε να εμπιστευτεί τα ένστικτά του (Nyman 2011). Οι πρώτοι/ες καλλιτέχνες/ιδες που θεωρούνται και οι εμπνευστές αυτού που σήμερα ονομάζουμε πειραματική μουσική, φαίνεται να είχαν ως έδρα την Νέα Υόρκη. Το έναυσμα για πολλούς/ες από αυτούς/ες φαίνεται να ήταν οι εικαστικές τέχνες και μέντορες οι συνθέτες Edgard Varèse και Stefan Wolpe⁹ οι οποίοι είχαν μεταναστεύσει στην Αμερική. Σε συνεργασία λοιπόν με εικαστικούς ξεκίνησε αυτή η αναζήτηση, η οποία αργότερα ονομάστηκε «Σχολή της Νέας Υόρκης» («New York School»)(Nicholls, et al. 2002).

Ο John Cage ήταν ένας από τους βασικούς μουσικούς της Σχολής της Νέας Υόρκης, και για κάποιους ο πατέρας της πειραματικής μουσικής. Αποτέλεσε μαθητής του Schoenberg, την περίοδο που αυτός πρωτοέφτασε στη Νέα Υόρκη, και στις πρώτες τους συνθέσεις επηρεάστηκε ιδιαίτερα από αυτόν και προσπάθησε να επεκτείνει το δωδεκαφθογγισμό. Πολύ σύντομα όμως, ακολούθησε την δικιά του πορεία, απορρίπτοντας τις τεχνικές του δασκάλου του (Pritchett, Kuhn and Hiroshi Garrett 2012). Αρχικά έγινε γνωστός για τα έργα του για κρουστά τα οποία ήταν αρκετά επηρεασμένα από πολιτισμούς της Ανατολής, αλλά και τις καινοτομίες του για προετοιμασμένο πιάνο. Επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τις ιδέες του Ντανταϊστή Marcel Duchamp¹⁰ ο οποίος απέρριψε την άποψη ότι η τέχνη πρέπει να εκφράζει τα συναισθήματα του/της καλλιτέχνη/ιδας και πρότεινε ένα είδος αισθητικής αναισθησίας (Nicholls, Austin Clarkson και et al. 2002).



Εικόνα 2 Founding(1917), Marcel Duchamp (Wikipedia n.d.)

⁹ Edgard Varèse (1883-1965) συνθέτης, γεννημένος στη Γαλλία, αλλά μεγάλο μέρος της καριέρας του έλαβε μέρος στην Αμερική.

Stefan Wolpe (1902-1972) Γερμανό-Αμερικανός συνθέτης.

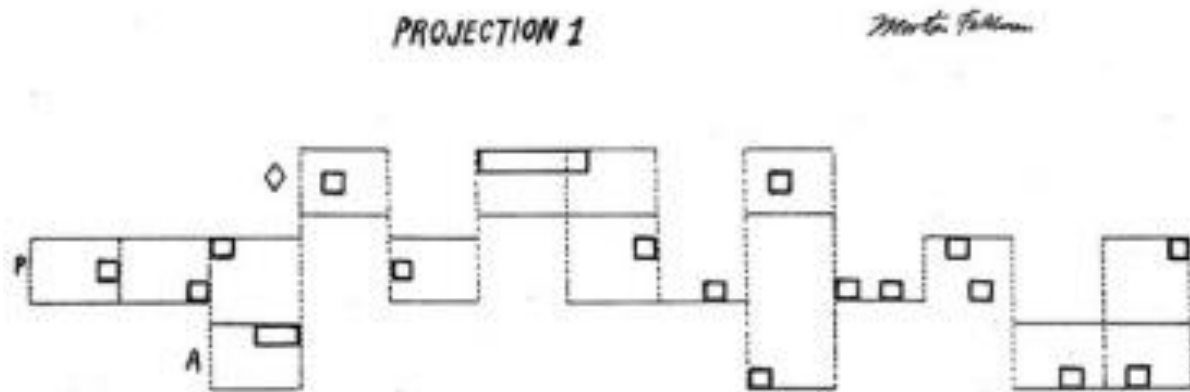
¹⁰ Marcel Duchamp(1887-1968) Γάλλος εικαστικός σχετιζόμενος με το κίνημα του Ντανταϊσμού, του κυβισμού και της εννοιακής Τέχνης. Σημαντική φιγούρα των μεταπολεμικών τεχνών.

Έτσι σε συνδυασμό με το οξυμένο ενδιαφέρον του για τη σιωπή, και τις ιδέες του Duchamp, συνέθεσε και παρουσίασε το 1952 το κομμάτι 4'33". Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι από τα κυριότερα της εναρκτήριας περιόδου της πειραματικής μουσικής. Πρόκειται για μία εντελώς ριζοσπαστική ιδέα όσον αφορά την σύνθεση, την εκτέλεση αλλά και την ακρόαση. Η παρτιτούρα του κομματιού είναι χωρισμένη σε τρία μέρη οπού σε καθένα από αυτά αναγράφεται μόνο η λέξη «TACET»(εικόνα 1). Η λέξη αυτή όταν χρησιμοποιείται στη Δυτική μουσική σημαίνει ότι ο/η εκτελεστής/ρια πρέπει να παραμείνει σιωπηλός/η στο συγκεκριμένο μέρος. Έτσι λοιπόν, ο/η εκτελεστής/ρια καλείται να εκτελέσει ένα έργο στο οποίο θα πρέπει να παραμείνει σιωπηλός/η καθ' όλη τη διάρκεια. Με αυτό τον τρόπο ο συνθέτης προκαλεί τον/την ακροατή/ρια να ακούσει συνειδητά τους ήχους που υπάρχουν γύρω του/της (Nyman 2011, 35).

Ο Cage είναι στενά συνδεδεμένος με τη χρήση της έννοιας του «τυχαίου». Πρώτη φορά έκανε χρήση του στο κονσέρτο για προετοιμασμένο πιάνο και ορχήστρα και στο *Sixteen Dances* το 1951. Το πιο χαρακτηριστικό όμως όλων των έργων του όσον αφορά το αλεατορικό στοιχείο είναι το *Music of Changes* (1951). Στο κομμάτι αυτό κάνει χρήση του *I Ching* (Βιβλίο των αλλαγών), ενός κινέζικου βιβλίου λήψης χρησμών, το οποίο του είχε δώσει ως αντάλλαγμα ο Wolff για τα μαθήματα σύνθεσης. Ο Cage χρησιμοποίησε τις μεθόδους λήψης χρησμών για να ορίσει στοιχεία του κομματιού όπως, ο ρυθμός, η διάρκεια, οι δυναμικές κ.α. (Nyman 2011, Johnson 2002).

Το 1950, ο Cage γνωρίζει τυχαία τον Morton Feldman, οπού μαζί με τον Christian Wolff, τον Earle Brown και τον David Tudor, αποτέλεσαν του πρώτους μουσικούς της σχολής της Νέας Υόρκης. Η συνάντηση του Feldman με τον Cage ήταν καθοριστική για την καριέρα του, καθώς όπως και ο ίδιος αναφέρει δεν ξέρει πως θα ήταν τελικά η μουσική του αν ο Cage δεν τον είχε προτρέψει τόσο έντονα να εμπιστευτεί τα ένστικτα και τις ιδέες του. Ο Feldman ήταν αυτός που εφηύρε τη γραφική παρτιτούρα, μια από τις σημαντικότερες καινοτομίες στην πειραματική μουσική, η οποία συνδέεται και με τις πρώτες χρήσεις της απροσδιοριστίας ως προς την εκτέλεση (Nicholls, et al. 2002, Nyman 2011).

Το πρώτο γραφικό κομμάτι του ήταν το *Projection 1*(1950), οπού μετά ακολούθησε μια σειρά από *Projection 2-3-4-5* μέσα στον επόμενο χρόνο. Η παρτιτούρα του *Projection 1* εμπεριείχε κάποιους συμβολισμούς σχετικούς με το ηχόχρωμα. Διευκρίνιζε δηλαδή πότε θέλει την χρήση αρμονικών (Harmonic \diamond), πιτσικάτο (Pizzicato **P**), ή δοξαριού (Arco **A**). Ο χρόνος και το τέμπο καθορίζονταν από τα κουτιά, καθώς κάθε κουτί ισοδυναμούσε με 4 χτύπους στα 72 beats. Όσον αφορά την τονικότητα, ο συνθέτης χώρισε την έκταση των οργάνων σε τρία κομμάτια (χαμηλή, μεσαία, υψηλή) η οποία συμβολιζόταν από τα μικρότερα κουτάκια που ήταν τοποθετημένα μέσα στα κουτιά του χρόνου. Τα ακριβή όρια όμως κάθε περιοχής επιλέγονταν από τον/την εκτελεστή/ρια, ο/η οποίος/α ήταν ελεύθερος/η να παίξει οποιαδήποτε νότα θέλει μέσα στα όρια που ο/η ίδιος/α είχε θέσει (Nicholls, et al.. 2002, Nyman 2011).



Εικόνα 3 Απόσπασμα από τη παρτιτούρα του *Projection 1* (1950), Morton Feldman (Nyman 2011)

Ο συνθέτης παρόλα αυτά στο μέλλον θα επιστρέψει στην καθιερωμένη σημειογραφία. Ο Cage αναφερόμενος σε αυτό το γεγονός σχολίασε λέγοντας πως «Τα κομμάτια του Feldman γραμμένα στην καθιερωμένη σημειογραφία είναι στην ουσία το πώς ο ίδιος ο Feldman θα εκτελούσε τις γραφικές του παρτιτούρες» (Steven Johnson 2002, 30). Ο ίδιος ο Feldman αναφέρει σχετικά με αυτό, ότι κάθε νότα/ συγχορδία έχει την δική της υπόσταση και σημασία, και δεν έχει κάποια σχέση με την επόμενη ή τις προηγούμενες (Nyman 2011). Ο Feldman είχε ως στόχο να απελευθερώσει τους ήχους μέσω της γραφικής του σημειογραφίας. Σύμφωνα με τον ίδιο “προέκυψαν (οι γραφικές παρτιτούρες) καθώς η μουσική μου γινόταν όλο και πιο περίπλοκη... Και δεν με ενδιέφερε να οργανώνω τα πάντα” (Nicholls, et al. 2002, 193). Αντίθετα ο συνθέτης Earle Brown στόχευε μέσω αυτής, στην απελευθέρωση του/της εκτελεστή/ριας.

Το 1952, ο Brown, γίνεται μέλος της ομάδας και συνθέτει το *December 1952*. Η παρτιτούρα αποτελείται από κάθετες και οριζόντιες γραμμές, με διαφορετικά πάχη και μήκη. Δεν υπάρχει καμία άλλη διευκρίνιση. Μπορεί να παιχτεί από οποιοδήποτε όργανο ή αριθμό οργάνων και να διαβαστεί από οποιαδήποτε μεριά, με οποιοδήποτε τρόπο και διάρκεια. Σε αυτό το κομμάτι λοιπόν, εντοπίζεται έντονα το στοιχείο της απροσδιοριστίας και ως προς την σύνθεση, αλλά και την



Εικόνα 4 Απόσπασμα από τη παρτιτούρα του *December 1952* (1952), Earl Brown (Nyman 2011)

εκτέλεση. Υπάρχει μεγάλη ελευθερία στο πως ο/η μουσικός θα το εκτελέσει, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι μπορεί να κάνει απολύτως ότι θελήσει (Nicholls, et al. 2002).

Ο Brown έτρεφε μεγάλο σεβασμό και επηρεάστηκε ιδιαίτερα από το έργο του Jackson Pollock και του Alexander Calder.¹¹ Συμφωνούσε απόλυτα με τις καλλιτεχνικές αλλά και τις φιλοσοφικές απόψεις τους, ενώ με τον Pollock είχαν επίσης συνεργαστεί. Η επανάσταση που επικρατούσε εκείνη την εποχή στις εικαστικές τέχνες, φαίνεται να επηρέασε ιδιαίτερα τους/τις συνθέτες/ριες της πειραματικής μουσικής. Ο Feldman αναφέρει πως «σκεφτόμενος το παρελθόν, συνειδητοποιώ πόσο πολύ οι μουσικές μου ιδέες το 1951 ήταν σχετικές με τον τρόπο που δούλευε (ο Pollock). Ο Pollock τοποθετούσε τον καμβά του στο πάτωμα και ζωγράφιζε ενώ περπατούσε. Βάζω χαρτιά και γραφικές παρτιτούρες στον τοίχο. Κάθε χαρτί αντικατοπτρίζει την ίδια διάρκεια στον χρόνο, στην ουσία πρόκειται για μια οπτική ρυθμική κατασκευή. Αυτό που θυμίζει Pollock, είναι η «πλήρης» προσέγγιση μου στον καμβά του χρόνου» (John Holzaerfel 2002, 160).

Ο Jackson Pollock δεν ήταν απλά πηγή έμπνευσης για πολλούς από τους συνθέτες της «Σχολής της Νέας Υόρκης», αλλά αποτελούσε μέλος αυτής. Πέρα λοιπόν από μουσικούς, η σχολή περιλάμβανε και αρκετούς εικαστικούς καλλιτέχνες. Οι πιο βασικοί αυτών ήταν ο Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Franz Kline, Philip Guston, William Baziotos.¹² Κάποιοι τους χαρακτηρίζουν και ως αφηρημένους εξπρεσιονιστές (Abstract Expressionists). Σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι πέρα από εικαστικούς και μουσικούς, στην ομάδα φιλοξενήθηκαν ποιητές/ριες και χορευτές/ριες (Nicholls, και et al. 2002,2).

Η περίοδος που ξεπρόβαλε η σχολή αυτή, ήταν μια έντονη περίοδος όσον αφορά τις οικονομικές, ηθικές, πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές. Κοινός στόχος των καλλιτεχνών αυτής της σχολής όπως και του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, είναι η αναγνώριση και οι διόρθωση των πνευματικών και ηθικών πληγών της κοινωνίας. Η τέχνη αποτελούσε το δικό τους μέσο για να εκφράσουν την υποκειμενικότητα τους (Nicholls, et al. 2002,3).

Ο Cage για παράδειγμα παρότρυνε να «αφήσουμε τον ήχο να είναι ο εαυτός του» (Nicholls, et al. 2002,123). Αυτή η μουσική ιδέα, μπορεί αργότερα να μεταφραστεί σε φόρμα κοινωνικής και πολιτικής οργάνωσης. Κάθε ήχος απέχει από του υπόλοιπους, αλλά την ίδια στιγμή αποτελεί και μέρος του συνόλου, διαπερνά και διαπερνάται από όλους τους άλλους. Σε αντιστοιχία λοιπόν με την κοινωνία, ο ήχος αντιπροσωπεύει το άτομο και την μοναδικότητα αυτού. Πέραν όμως των κοινών ιδεών και στόχων, συναντάμε και πολλές ομοιότητες στις ίδιες τις δημιουργίες τους (Nicholls, et al. 2002,125).

¹¹ Jackson Pollock(1912-1956) Αμερικανός ζωγράφος του κινήματος του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Alexander Calder(1898-1976) Αμερικανός γλύπτης, γνωστός για τα κινούμενα γλυπτά του.

¹² Willem de Kooning(1904-1997) Ολλανδό- Αμερικανός εικαστικός, Robert Motherwell(1915-1991) Αμερικανός εικαστικός, Mark Rothko(1903-1970) Λετονό-Αμερικανός ζωγράφος, Barnett Newman(1905-1970) Αμερικανός ζωγράφος, Clyfford Still(1904-1980) Αμερικανός ζωγράφος, Franz Kline(1910-1962) Αμερικανός ζωγράφος, Philip Guston(1913-1980) Καναδό-Αμερικανός ζωγράφος, William Baziotos(1912-1963) Αμερικανός ζωγράφος.

Και οι δύο μεριές χρησιμοποίησαν πολλά καινούργια υλικά στα έργα τους. Για παράδειγμα ο Pollock χρησιμοποίησε κλαδιά, φτυάρια, μαχαίρια μεταξύ πολλών άλλων καινούργιων αντικειμένων. Αντίστοιχα ο Feldman στο *Intersection* (1953), που πρόκειται για ένα κομμάτι ορχήστρας, εντάσσει μια ηλεκτρική κιθάρα, δύο ταλαντευτές (oscillator) συχνοτήτων, και έξι κρουστούς/ες με μεγάλη ποικιλία αντικειμένων όπως ξύλα, γυαλιά και μέταλλα. Αντίστοιχα, ο Cage φαίνεται να εμπνεύστηκε το 4'33" από τους άσπρους και μαύρους πίνακες του Robert Rauschenberg (Nicholls, et al. 2002, 195).¹³

Ο Cage ποτέ δεν στήριξε το Abstract Expressionism, ούτε συμφώνησε μαζί τους. Παρόλα αυτά φαίνεται η δουλειά του να συμβαδίζει σε αρκετά σημεία με την δικιά τους. Και οι δύο πλευρές έβλεπαν την δημιουργική διαδικασία ως αποτέλεσμα ασυνείδητων και συνειδητών πράξεων. Επίσης, ο κριτικός και ιστορικός τέχνης Irving Sandler, αναφέρει ότι το έντονο ενδιαφέρον του συνθέτη για τα ως τότε μη-μουσικά στοιχεία, όπως ο θόρυβος και η σιωπή, είναι ανάλογο με αυτό των αφηρημένων εξπρεσιονιστών/ριών στα δικά τους υλικά και όχι σε αυτά που είχαν συνηθίσει να χρησιμοποιούνται ως τότε στη ζωγραφική (Nicholls, et al. 2002,8).

Ο Cage έδωσε μεγάλη σημασία στην θεατρική διάσταση των κομματιών του. Προσπάθησε να σταματήσει τον παράλογο διαχωρισμό που υπάρχει για τους/τις θεατές, ανάμεσα στην ακρόαση και την θέαση. Το 1952 οργανώνει ένα "Happening" χωρίς τίτλο στο Black Mountain College. Πρόκειται για ένα δρώμενο στο οποίο συμμετέχουν ταυτόχρονα πολλοί/πολλές διαφορετικοί/ες καλλιτέχνες/ιδες, όπως μουσικοί, χορευτές/ριες, ζωγράφοι, ποιητές/ριες κ.α. Ο Cage χωρίζει χρονικά πλαίσια μέσα στο οποία δρα κάθε καλλιτέχνης/ίδα ή και συνδυασμός αυτών, ενώ κατά τα άλλα έχουν την ελευθερία να δημιουργήσουν και να πράξουν ότι αυτοί/ες επιλέξουν (Nyman 2011, 117).

Οι καλλιτέχνες/ιδες και τα διαφορετικά δρώμενα ήταν διασκορπισμένα μέσα στο χώρο. Για παράδειγμα στη μια άκρη του χώρου μπορεί να προβάλλονταν μια ταινία, ενώ την ίδια χρονική στιγμή σε μια άλλη γωνία κρέμονταν πίνακες ζωγραφικής και στη μέση του χώρου ένας ποιητής απήγγειλε ποιήματα. Συμμετείχαν πολλοί/ες γνωστοί/ες καλλιτέχνες/ιδες σε αυτό, μεταξύ των οποίων ο χορευτής Merce Cunningham, ο ζωγράφος Robert Rauschenberg, ο πιανίστας David Tudor και οι ποιητές M.C. Richards και Charles Olson. Από εκείνη την περίοδο και μετά ο Cage άρχισε να δίνει μεγάλη έμφαση στο οπτικό κομμάτι στις συνθέσεις του (Nyman 2011, 117).

¹³ Robert Rauschenberg (1925-2008) Αμερικανός εικαστικός της ποπ-αρθ που συνεργάστηκε με αρκετούς μουσικούς και χορογράφους (βλέπε και επόμενα κεφάλαια)

- **Fluxus**

Το 1958 γράφεται ως φοιτητής στην τάξη του Cage ο ζωγράφος George Brecht. Αρνούμενος επίσης τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, φαίνεται να ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για το «τυχαίο» καθώς γράφει μια σειρά από μεθόδους οργάνωσης του. Δίνοντας μεγάλη σημασία στην παρατήρηση της καθημερινότητας, οργανώνει δρώμενα και συνθέτει κομμάτια στα οποία κάνει χρήση καθημερινών αντικειμένων, από παιχνίδια έως αυτοκίνητα, χτένες, κεριά, ραδιόφωνα, χαρτιά και πολλά άλλα. Αποτέλεσε επίσης ένα από τα βασικά μέλη του κινήματος «Fluxus» (Nyman 2011, 120).

Το Fluxus αποτέλεσε ένα κίνημα οπού σύμφωνα με τον Brecht ο συνδετικός κρίκος δεν ήταν κάποιος κοινός στόχος ή κάποια συμφωνία, αλλά κάποιοι κοινοί προβληματισμοί σχετικά με την τέχνη και τα όρια αυτής. Αυτό επιτυγχάνονταν σύμφωνα με τον George Maciunas, το βασικότερο μέλος των Fluxus, μέσω της ανάδειξης φυσικών γεγονότων όπως ένα παιχνίδι ή μία φάρσα. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ενός τέτοιου δρώμενου είναι το *Flute Solo*, οπού ο εκτελεστής/ρια, κατάλληλα προετοιμασμένος/η για την εκτέλεση μιας συναυλίας κλασικής μουσικής, ανεβαίνει στη σκηνή και αποσυναρμολογεί και στη συνέχεια ξανά συναρμολογεί το όργανο του/της (Nyman 2011).

Χαρακτηριστικό κάποιων κομματιών του Brecht ήταν ο τρόπος που γινόταν η χρήση του χρόνου. Μπορούσε να εξαρτηθεί για παράδειγμα από κάποιο χρώμα (*Two durations*), από φυσικά φαινόμενα, όπως η βαρύτητα και η ισορροπία (*Incidental Music*), από τη διάρκεια κεριών που καίγονται (*Candle piece for Radios*) και πολλά άλλα χρονικά συμβάντα τέτοιου είδους. Κάτι ακόμα που χαρακτηρίζει τα κομμάτια του, είναι οδηγίες προστακτικού τύπου «ανακάλυψε» και «φτιάξε» οι οποίες παροτρύνουν το άτομο σε μια κατάσταση παιχνιδιού (Nyman 2011, 122).

Οι συνθήκες που διαμορφώνονται μεταξύ εκτελεστών/ριων και ακροατηρίου είναι κάτι που απασχόλησε έντονα τους Fluxus. Η συμμετοχή του κοινού, πολλές φορές με παράδοξο τρόπο, είναι ένα συχνό φαινόμενο στις παραστάσεις τους. Έτσι ο La Monte Young το 1960 δημιουργεί μια σειρά συνθέσεων που αφορούν το κοινό. Στο *Composition 1960 No.4* το κοινό μπαίνει στην αίθουσα και ενημερώνεται πως τα φώτα θα σβήσουν. Αφού περάσει κάποια ώρα βγαίνει νέα ανακοίνωση (ή και όχι) ότι η σύνθεση ήταν οι δραστηριότητες των θεατών. Στο *No.6* αντιστρέφεται ο ρόλος των εκτελεστών/ριων με των θεατών, καθώς οι εκτελεστές/ριες παρατηρούν το κοινό με την ίδια περιέργεια που αυτό συνήθως τους παρατηρεί. Η διάρκεια αυτών των κομματιών είναι ανοιχτή (Nyman 2011, 128).

Παρόλα αυτά η συμμετοχή του κοινού δεν ήταν πάντα σε τόσο φιλικά πλαίσια. Υπάρχουν πολλές περιπτώσεις οι οποίες θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ακόμα και βίαιες, όπως στο δρώμενο *In homage to John Cage* του Nam Jun Paik, οπού οι εκτελεστές/ριες περνούσαν ανάμεσα στο πλήθος, έκοβαν τις γραβάτες των ανδρών, χαράκωναν τα παλτά τους και έριχναν αφρό ξυρίσματος στα κεφάλια τους. Ένα ακόμα παράδειγμα είναι το

Audience piece του Ben Vautier, οπού κλείδωσε το κοινό μέσα στο θέατρο και το κομμάτι τελείωνε όταν έβρισκαν τον τρόπο να βγούνε έξω (Nyman 2011).

Ο Paik φαίνεται να είναι αυτός που χρησιμοποιεί τη βία πιο έντονα από όλους, μιας και είναι βασικό συστατικό στα περισσότερα έργα του και κυρίως σε αυτά με την τσελίστρια Charlotte Moorman. Οι αντιδράσεις φυσικά δεν έλειψαν, με χαρακτηριστικότερη αυτή το 1967, οπού η Moorman συνελήφθη για προσβολή της δημοσίας αιδούς, καθώς εκτελούσε γυμνόστηθη το *Opera Sextronique (Σεξ-τρονική όπερα)* του Paik το οποίο στόχευε στη «σεξουαλική χειραφέτηση της μουσικής» (Nyman 2011, 135).

Οι οδηγίες των κομματιών φαίνονται συχνά επικίνδυνες και καταστροφικές πέρα από βίαιες. Ο La Monte Young σε μια εκτέλεση του *Dromenon* του Richard Maxfield έβαλε φωτιά στο βιολί, ενώ ταυτόχρονα τα υπόλοιπα όργανα συνέχισαν να παίζουν. Στο *Don't Trade Here* του Paik και τη Moorman σε ένα σημείο η παρτιτούρα ζητάει από τους/τις εκτελεστές/ριες να κάνουν εμετό και να βάλουν τα κλάματα. Μάλιστα διευκρινίζει ότι ο εμετός και τα δάκρυα μπορούν να προκληθούν είτε με μηχανικό τρόπο είτε με χημικό (Nyman 2011, 135).

- **Συλλογικότητες**

«Η σχέση του ανεξάρτητου ατόμου και της συλλογικότητας δεν είναι αντιθετική.

Η αυτονομία του ατόμου επιτυγχάνεται και τελειοποιείται μέσω των υπόλοιπων ατόμων» -- John Tilbury (Gottschalk 2016, 290)

Από τα μισά του προηγούμενου αιώνα μέχρι και το τέλος του, δημιουργήθηκαν αρκετά μουσικά σύνολα αυτοσχεδιασμού και ελεύθερου αυτοσχεδιασμού ανά τον κόσμο. Στα μέσα της δεκαετίας του '60 δημιουργείται το μουσικό αυτοσχεδιαστικό και ηλεκτροακουστικό σχήμα Musica Elettronica Viva (MEV) στην Ρώμη από τους Jon Phetteplace, Rzewski και Allan Bryant (Bryant 2000). Οι επιρροές τους προέρχονται από τον Cage και τον Ευρωπαϊκό Εξπρεσιονισμό, αλλά τρέφουν μεγάλο ενδιαφέρον για την Αφροαμερικάνικη παράδοση στη πειραματική μουσική και τη free jazz, όπως για παράδειγμα τον Ornette Coleman και τον John Coltrane.¹⁴

Χαρακτηριστικό αυτού του σχήματος είναι ο ελευθεριακός και μη ιεραρχικός τρόπος λειτουργίας του, δηλαδή όλα τα μέλη της ομάδας είναι ισότιμα. Δεν υπάρχουν αρχηγοί και ακόλουθοι, μαέστροι, παρτιτούρες, στόχοι, αρχές και τέλη, παρά μόνο η εκτίμηση μιας συλλογικής ροής (Gottschalk 2016, 287). Παρόμοιας ιδιοσυγκρασίας σχήματα ως προς το δημοκρατικό τρόπο λειτουργίας τους είναι το Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, το AMM, το AACM και η Scratch Orchestra.

¹⁴ Ornette Coleman (1930-2015) Αφρό-Αμερικανός τζαζ σαξοφωνίστας και συνθέτης. Από τα βασικά άτομα που εφεύραν την «φρι τζαζ»(free jazz).

John Coltrane(1926-1967) Αφρό-Αμερικανός τζαζ σαξοφωνίστας και συνθέτης.

Το Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza συστάθηκε και αυτό στη Ρώμη το 1964. Τα μέλη του ακολουθούσαν μια σειρά από κανόνες, οι οποίοι ήταν σύμφωνοι από όλους/ες. Οι κανόνες αυτοί έχουν να κάνουν με μουσικούς αυτοματισμούς (τονικό σύστημα, περιοδικός ρυθμός, μοτίβα που μνημονεύονται εύκολα, φόρμες που έχουν ήδη εκτελεστεί) που πρέπει να αποφευχθούν. Με τη λογική των κανόνων λειτουργούν επίσης και οι AMM (Gottschalk 2016, Nyman 2011).

Οι AMM συστάθηκαν το 1965 στο Λονδίνο. Στη δικιά τους περίπτωση όμως οι κανόνες αφορούν κυρίως την επικοινωνία μεταξύ των μελών. Ο βασικότερος κανόνας όλων είναι ότι ποτέ δεν συζητάνε για έναν αυτοσχεδιασμό, ούτε πριν γίνει, ούτε αφότου. Ο Keith Row αναφέρει χαρακτηριστικά ότι, περισσότερα από 36 χρόνια που είναι μέλος του σχήματος δεν έχουν συζητήσει ποτέ για κάποια εκτέλεση. Αυτό συμβαίνει για να έχουν όσο το δυνατόν περισσότερες αυθόρμητες αντιδράσεις, οι οποίες ίσως μειωνόντουσαν αν γινόταν συζήτηση για το τι ήταν καλό και τι όχι μετά από μια εκτέλεση. Ο απώτερος σκοπός είναι μια μουσική απόλυτα αυτοσχεδιαζόμενη. Όλοι οι αυτοσχεδιασμοί ξεκινάνε από το τίποτα, δηλαδή χωρίς καμία συζήτηση, χωρίς παρτιτούρα και χωρίς επίσημο σύστημα (Gottschalk 2016, 289).

Την ίδια χρονιά στο Σικάγο δημιουργήθηκαν οι AACM. Το συγκεκριμένο γκρουπ είναι στενά συνδεδεμένο με το κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα (Civil Rights Movement) και απαρτίζεται κατά κύριο λόγο από Αφροαμερκάνους και μειονότητες. Ο John Sheno Jackson και ο Muhal Richard Abrams, μέλη του σχήματος, αναφέρουν πως «το AACM θέλει να δείξει πως άνθρωποι σε μειονεκτικές θέσεις που στερούνται βασικών δικαιωμάτων, μπορούν να βρεθούν και να οργανώσουν τις δικές τους στρατηγικές για πολιτική και οικονομική ελευθερία, και κατ' αυτόν τον τρόπο να καθορίσουν οι ίδιοι το πεπρωμένο τους» (Gottschalk 2016, 292).

Έτσι κάθε μέλος έχει την δική του/της φωνή και άποψη. Τα μέλη της ομάδας όχι απλά ενθαρρύνονταν να φέρνουν δικές τους δουλειές, αλλά ήταν βασικό ζητούμενο. Ο αυθορμητισμός ήταν βασικό στοιχείο και των διάλογων και των αυτοσχεδιασμών της ομάδας. Ο George Lewis, μέλος των AACM θεωρεί πως το σχήμα αυτό ενσωματώνει την έννοια της ατομικότητας στο σύνολο, όχι μόνο σε μουσικό επίπεδο, αλλά και σε πολιτικής οργάνωσης μιας συλλογικότητας, και μέσω αυτού του τρόπου παρέχει ένα ουτοπικό κοινωνικοπολιτικό σύστημα (Gottschalk 2016, 290).

Η Scratch Orchestra αποτελεί ένα παράδειγμα μουσικού συνόλου στενά συνδεδεμένου με την έννοια της απροσδιοριστίας. Η ορχήστρα αυτή δημιουργήθηκε το 1969 στο Λονδίνο από τους Cornelius Cardew, Michael Parson και Howard Skempton. Αποτελούνταν από άτομα με εμπειρία ή χωρίς εμπειρία στη μουσική. Το ρεπερτόριο τους ήταν ποικίλο, από δημοφιλή κλασική μουσική, σε συνθέσεις των μελών της ή άλλων πειραματικών συνθετών/ριων, μέχρι αυτοσχεδιασμούς (Gottschalk 2016, Nyman 2011).

Πέρα από τη μουσική της δράση, είναι σημαντικό να γίνει αναφορά στο τρόπο που λειτουργούσε η ορχήστρα, όσον αφορά τα μέλη της, τις μεταξύ τους σχέσεις και υποχρεώσεις, αλλά και τις ιδέες της. Όλα αυτά επηρέασαν σημαντικά και τη μουσική της ταυτότητα. Κάθε μέλος της ορχήστρας ήταν ίσο σε όλα τα επίπεδα με όλα τα υπόλοιπα. Ακόμα και οι δημιουργοί της δεν είχαν κανένα παραπάνω λόγο από το μικρότερο ηλικιακά μέλος της ορχήστρας. Λόγω της ισότητας αυτής, κάθε συναυλία μπορεί να ήταν πολύ διαφορετική από κάποια άλλη καθώς οργανώνονταν κάθε φορά από διαφορετικό μέλος της ορχήστρας. Αυτή η ποικιλομορφία οδηγούσε κάθε φορά σε ένα απολύτως απρόβλεπτο αποτέλεσμα (Nyman 2011).

Όλα τα μέλη της ορχήστρας μπορούσαν να προτείνουν ιδέες ή να φέρουν δικιές τους συνθέσεις. Σε πιο αυτοσχεδιαστικά και ελεύθερα κομμάτια όταν κάποιος/α αποφάσιζε να εκτελέσει ένα σόλο, η ορχήστρα έπρεπε να τον/την ακολουθήσει και να τον/την στηρίξει σε αυτό. Το σύνολο αυτό είχε έντονο πολιτικό χαρακτήρα. Στην πραγματικότητα πρόκειται για μια απεικόνιση συγκεκριμένων εκπαιδευτικών, μουσικών, κοινωνικών, και ηθικών αντιλήψεων (Nyman 2011, 135).

Γενικότερα ο αυτοσχεδιασμός έχει έναν ιδιαίτερο κοινωνικό και πολιτικό χαρακτήρα και αυτός προβάλλεται ξεκάθαρα στο έργο της Scratch Orchestra, όπως και των άλλων συλλογικοτήτων. Ο Michael Parson αναφέρει πως στην πραγματικότητα η μουσική είναι μια διαδικασία που βάζει τους ανθρώπους να κάνουν πράγματα μαζί. Ο ίδιος μέσα από την ορχήστρα προσπάθησε να κάνει τον κόσμο να σκεφτεί με έναν διαφορετικό τρόπο απέναντι στη μουσική, και ως επέκταση απέναντι στην κοινωνία. Ο αρπίστας και αυτοσχεδιαστής, Rhodri Davies θεωρεί πως ο αυτοσχεδιασμός δεν είναι μια διαδικασία για να έχουμε απαραιτήτως ένα αποτέλεσμα. Είναι πρωτίστως για να βρούμε έναν τρόπο να είμαστε μαζί και να μοιραζόμαστε ιδέες. Στην πραγματικότητα είναι η ανακάλυψη νέων δρόμων για να συνυπάρχουμε (Gottschalk 2016, 288).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η άποψη του Diego Chamy¹⁵ ο οποίος υποστηρίζει ότι οι σχέσεις εξουσίας είναι αδύνατον να μην υπάρξουν καθώς προέρχονται από την ίδια τη φύση του ανθρώπου. Στην πραγματικότητα, συνεχίζει, η έλλειψη ισορροπίας και ισότητας είναι αυτή που μας οδηγεί να παίζουμε. Η προσέγγιση του Chamy φαίνεται να είναι πιο ρεαλιστική προσέγγιση βάση της πραγματικότητας που ζούμε, σε σχέση με την πιο ιδεαλιστική που εκφράζει μεγάλη μερίδα αυτοσχεδιαστών/ριων, οι οποίοι/ες αναζητούν την πλήρη ισότητα και εξισορρόπηση. Σημειώνει επίσης ότι η αν υπήρχε πλήρης ισορροπία δεν θα υπήρχε νόημα στη μουσική και ότι αυτή η ανισορροπία είναι η δύναμη που μας παρακινεί να παίζουμε (Gottschalk 2016, 298).

¹⁵ Diego Chamy, Ξεκίνησε ως τζαζ ντράμερ, αλλά σύντομα αφιερώθηκε στον αυτοσχεδιασμό. Συνεργάζεται με πολλούς μουσικούς, εικαστικούς και χορευτές (discogs.com n.d.).

- **Μινιμαλισμός**

Από το 1962 και μετά παρατηρήθηκε μια αποχώρηση από κάποιους/ες συνθέτες/ριες από την μουσική της απροσδιοριστίας, οι οποίοι/ες αντιπρότειναν την μουσική του ελάχιστου. Από τους/τις πρωτοστάτες αυτής της πρότασης φαίνεται να είναι ο La Monte Young με τον George Brecht και άλλους/ες Fluxus συνθέτες/ριες, και οι πρώτοι βασικοί ακόλουθοι ο Terry Riley, ο Philip Glass και ο Steve Reich. Απαρχές αυτής της μουσικής βρίσκονται στη στατικότητα, τον σειραϊσμό και σε μη-Δυτικές μουσικές παραδόσεις. Χαρακτηριστικό της μουσικής τους είναι μεγάλες σε χρόνο διάρκειες, κρατημένες νότες, άχρωμες όσον αφορά το ηχόχρωμα, με μικρές αυξομειώσεις στο επίπεδο των δυναμικών καθώς και το στοιχείο της επανάληψης (Nyman 2011).

Το κομμάτι του Philip Glass *Music with Changing Parts*(1971) έχει συνολική διάρκεια μία ώρα και ένα τέταρτο. Στο χρόνο αυτό δόθηκαν στους εκτελεστές/ριες κάποια μουσικά σχήματα, από τα οποία αυτοί/ες αποφάσιζαν ποια θα ντουμπλάρουν. Σε συγκεκριμένα επίσης σημεία της εκτέλεσης είχαν την ελευθερία να προσθέσουν μη προκαθορισμένους φθόγγους παίζοντας ή τραγουδώντας κρατημένες νότες ταυτόχρονα με τους βόμβους που προκύπτουν.

Το 1964 ο Young ίδρυσε το Θέατρο της Αιώνιας Μουσικής (The Theatre of Eternal Music). Το σύνολο αυτό απαρτιζόταν από τέσσερα όργανα, μία βιόλα με επίπεδη γέφυρα –ώστε να έχει τη δυνατότητα να παίζει τέσσερις φωνές ταυτόχρονα-, ένα βιολί, και δύο φωνές. Πριν από κάθε εκτέλεση καθορίζονταν οι συχνότητες που θα παιχτούν και ο συνδυασμός των οργάνων. Η ιδέα του συνόλου αυτού άνηκε στη σύνθεση του *The Tortoise, His Dreams and Journeys*, και αφορούσε την διασφάλιση της μονιμότητας της. Το συγκεκριμένο έργο περιέχει έναν βόμβο και προσεκτικά επιλεγμένες συχνότητες πάνω σε αυτόν (Nyman 2011, 204).

Την ίδια χρονιά ξεκίνησε να δουλεύει το *Well-Tuned Piano* μια ανοιχτή σύνθεση, που μέχρι και σήμερα δεν θεωρείται ολοκληρωμένη καθώς εξελίσσεται σε κάθε εκτέλεση, η οποία αναπτύχθηκε μέσα από τον αυτοσχεδιασμό. Η παρτιτούρα δεν είναι λεπτομερής, και περιέχει θέματα σε διάφορες παραλλαγές, συγχορδιακές περιοχές και διακοσμητικά μοτίβα. Παρόλο που η φόρμα του είναι αυτοσχεδιαστική, από εκτέλεση σε εκτέλεση υπάρχει λεπτομερής προεργασία. Το πιάνο είναι κουρδισμένο με ειδικό τρόπο, που έχει να κάνει με συγκρουόμενες νότες και αρμονικές στήλες, τον οποίο ο Young είχε κρατήσει κρυφό μέχρι το 1993 (Gann 1993).

1.2 Προσεγγίσεις, Τεχνικές και Αισθητικά Ζητήματα

«Το σκέφτομαι ως ότι βοηθάω τους ανθρώπους να καταλάβουν τι θα μπορούσαν να κάνουν όταν είναι ελεύθεροι»
--Christian Wolff (Gottschalk 2016, 300).

Αυτό είχε δηλώσει ο Wolff σχετικά με τις συνθέσεις του ανοιχτής φόρμας. Ίσως αν οι παρτιτούρες του ήταν πιο ανοιχτές να μην είχε το ίδιο αποτέλεσμα. Η διασταύρωση μεταξύ ελευθερίας και περιορισμού προκαλεί μεγαλύτερο προβληματισμό για τη διαφορά μεταξύ αυτών των δύο, από ότι το να είσαι μόνο στη μία ή στην άλλη μεριά. (Gottschalk 2016).

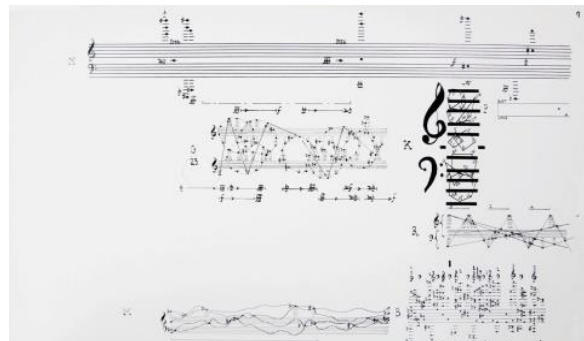
• Σημειογραφία

Χαρακτηριστικό των συνθέσεων ανοιχτής φόρμας είναι η σημειογραφία τους. Θα μπορούσε κάποιος να πει ότι τις περισσότερες φορές δεν συναντάται η «συμβατική» σημειογραφία του πενταγράμμου και ακόμα και όταν αυτό γίνεται συναντώνται αρκετά «παράδοξα» στοιχεία. Παρακάτω θα εξεταστούν μερικά παραδείγματα από κάθε κατηγορία διαφόρων περιόδων της πειραματικής μουσικής. Φυσικά η κάθε κατηγορία δεν εμφανίζεται πάντα μόνη της, συναντάμε και πάρα πολλά έργα με συνδυασμό μεθόδων όσον αφορά τη σημειογραφία.

ο Πεντάγραμμα

Στους/στις πειραματικούς συνθέτες/ριες παρατηρείται μια αποφυγή χρήσης του πενταγράμμου, ή τουλάχιστον της καθιερωμένης χρήσης αυτού. Αυτό συμβαίνει γιατί πλέον εντάσσονται πολλά νέα στοιχεία μέσα στις συνθέσεις, τα οποία δεν μπορούν να απεικονιστούν εύκολα στο πεντάγραμμα.

Στο έργο *Concerto for Piano and Orchestra (1958)* ο Cage δημιουργεί δεκατέσσερα σόλο οπού κάθε πάρτα πιάνου αποτελείται από ένα γιγαντιαίο χαρτί. Σε πολλά από αυτά συναντάμε το παραδοσιακό πεντάγραμμα, αλλά με τη προσθήκη πολλών «ασυνήθιστων» στοιχείων. Κάθε πάρτα μπορεί να εκτελεστεί τμηματικά ή ολόκληρη, για οποιαδήποτε διάρκεια, ως σόλο ή σε συνδυασμό με άλλο σόλο, ή με άλλα κομμάτια που έχει συνθέσει ο συνθέτης (Nyman 2011, 106).



Εικόνα 5 Απόσπασμα από τη παρτιτούρα του *Concerto for Piano and Orchestra (1958)*, John Cage (Nyman 2011)

Πρόκειται για ένα από τα πρώτα έργα της πειραματικής μουσικής στα οποία συναντάμε αυτή τη χρήση του πενταγράμμου. Φυσικά αυτή η παρτιτούρα δεν αφορά έναν παραδοσιακό τρόπο εκτέλεσης. Ο David Tudor ήταν ο πρώτος που εκτέλεσε το έργο και την εκμεταλλεύτηκε πλήρως. Χρησιμοποίησε τα πλήκτρα, το εσωτερικό του πιάνου, το σώμα του οργάνου και βοηθητικούς ήχους, όπως το φύσημα σφυρίχτρας και η δημιουργία ηλεκτρονικών ήχων (Fetterman 1999).

ο Γραφική παρτιτούρα

Στις συγκεκριμένες παρτιτούρες η περιγραφή του μουσικού κειμένου από τον/την συνθέτη/ρια προς τον/την εκτελεστή/ρια γίνεται μέσω σχημάτων και συμβόλων τα οποία μπορεί να έχει σχεδιάσει ο/η ίδιος/α, ή να έχει δανειστεί από κάποια υπάρχουσα εικόνα ή μορφή (Latham 2011). Οι παρτιτούρες αυτές μπορεί να συνοδεύονται από κάποιες διευκρινίσεις για το πώς θα διαβαστούν και θα εκτελεστούν, μπορεί όμως να μην υπάρχει και καμία διευκρίνιση, οπότε ο/η εκτελεστής/ρια είναι ελεύθερος/η να την εκτελέσει όπως επιθυμεί. Το *Projection* του Feldman όπως και το *December 1952* του Brown που αναφέρθηκαν στο κεφάλαιο 1.1, αποτελούν από τα πρώτα ιστορικά παραδείγματα γραφικής παρτιτούρας στην πειραματική μουσική.

Σε ένα αρκετά πιο σύγχρονο παράδειγμα αυτής της σημειογραφίας θα γίνει αναφορά στη σειρά γραφικών παρτιτούρων της Matana Roberts (Roberts, Matana Roberts n.d.). Οι περισσότερες από αυτές είναι κολάζ, που έχει δημιουργήσει η ίδια, και το περιεχόμενο τους είναι πολιτικό και θίγει ζητήματα κρατική βίας, φύλου και φυλετικά σχετικά με τους Αφροαμερικάνους στην Αμερική (Roberts 2017).



Εικόνα 6 Γραφική Παρτιτούρα, Matana Roberts (Robert 2017)

ο Λεκτική παρτιτούρα

Στα παραδείγματα έργων τέτοιου τύπου όλη η περιγραφή του έργου γίνεται μέσω γραπτού κειμένου. Το κείμενο μπορεί να περιέχει πολύ συγκεκριμένες οδηγίες, αλλά και πολύ αφηρημένες. Μεγάλος αριθμός των έργων της Pauline Oliveros αποτελούν παράδειγμα αυτού του είδους σημειογραφίας.

THE AUTOBIOGRAPHY
OF LADY STEINWAY

for Speaking Voice, Steinway Grand Piano, and Lighting Designer

The piano is used only as a prop.

Actor

Describe the piano as if it were you (first person singular). Tell your story as if you were the piano and talk about how you have been tuned and played—the physicality (whose touch you liked the most etc.), journeys, memories and dreams. Use a dialect unfamiliar to your audience.

Sound Technician

Use close microphone technique with the voice of the unseen actor to create the sound of intimacy and to create the illusion of the voice coming from inside the piano. Place the

Εικόνα 7 Απόσπασμα από τη παρτιτούρα του *The Autobiography Of Lady Steinway*(1979), Pauline Oliveros (Oliveros 2013)

Το *The Autobiography of Lady Steinway*, το οποίο συνέθεσε το 1979, αφορά μια φωνή, ένα/μια τεχνικό ήχου, ένα/μια τεχνικό φώτων και ένα Steinway πιάνο, το οποίο όμως χρησιμοποιείται μόνο ως σκηνικό αντικείμενο (prop) (Oliveros 2013). Οι τεχνικοί έχουν μια σειρά από τεχνικές οδηγίες που πρέπει να ακολουθήσουν, ενώ από τη φωνή ζητείται να μιλήσει για το πιάνο, σαν να ήταν ο/η ίδιος/α, δηλαδή σε

πρώτο πρόσωπο. Πρέπει να περιγράψει προσωπικές εμπειρίες όπως συναυλίες, ποιος/α τον/την άγγιξε, πως τον/την άγγιξε, ταξίδια, όνειρα κ.λπ. Μάλιστα όλη αυτή η περιγραφή ζητείται να γίνει σε μια διάλεκτο μη οικεία στο κοινό (Oliveros 2013).

- Προφορική παρτιτούρα

Οι προφορικές παρτιτούρες, όπως μαρτυράει και η ονομασία τους, μεταδίδονται με τον προφορικό λόγο και δεν υπάρχουν αποτυπωμένες σε κάποιο υλικό. Ιδιαιτερότητα αυτής της μορφής σημειογραφίας είναι η σχέση της με το χρόνο, και η αλλαγή που αυτός μπορεί να της προσφέρει από μετάδοση σε μετάδοση. Από τα πρώτα χρονολογικά παραδείγματα χρήσης της προφορικής παρτιτούρας αποτελούν οι Fluxus. Πολλά από τα κομμάτια τους, ιδίως τα πιο διαδραστικά με το κοινό, βασιζόντουσαν σε προφορικές οδηγίες.

Ο Luke Nickel συνθέτει το 2014 το *Factory* του οποίου η παρτιτούρα έχει προφορική μορφή και δόθηκε από τον συνθέτη απευθείας στη βιολονίστρια Mira Benjamin. Ο ίδιος έχει «διαγράψει» την παρτιτούρα από το μυαλό του, και ο μόνος τρόπος για να την βρει κανείς είναι να επικοινωνήσει με την Mira. Ο ίδιος την αποκαλεί «ζωντανό αρχείο» (Gottschalk 2016, 328). Ο Luke της έδωσε την άδεια από συνομιλία σε συνομιλία με κάθε νέο/α μουσικό να «ξεχνάει». Έτσι το κομμάτι βρίσκεται συνέχεια υπό κατασκευή και παίρνει νέα στοιχεία από κάθε διάλογο που κάνει η βιολονίστρια για αυτό. Ο συνθέτης βρίσκει πολύ ενδιαφέρουσα αυτή τη διαδικασία, και πιστεύει ότι το κομμάτι στη πραγματικότητα βασίζεται στην επικοινωνία (Gottschalk 2016, 327-328).

- **Απροσδιοριστία**

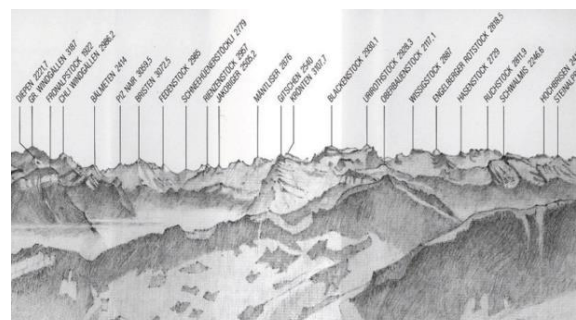
Μια ακόμα βασική έννοια, μεγάλου μέρους των πειραματικών συνθέσεων, η οποία αναφέρθηκε και σε κάποια παραδείγματα παραπάνω, είναι η απροσδιοριστία. Όταν γίνεται αναφορά για μια τέτοια σύνθεση, σημαίνει ότι το αποτέλεσμα της δεν μπορεί να είναι γνωστό μέχρι να πραγματοποιηθεί η εκτέλεση. Υπάρχουν λοιπόν παράγοντες οι οποίοι δεν είναι προκαθορισμένοι, και έτσι το τελικό προϊόν είναι άγνωστο για όλους τους/τις συντελεστές/ριες του έργου (συνθέτης/ρια, εκτελεστής/ρια), όπως και για το κοινό (Gottschalk 2016, Nyman 2011).

Έτσι λοιπόν, ο/η εκτελεστής/ρια κατέχει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο συνήθως. Από συνθέτη/ρια σε συνθέτη/ρια τα καθήκοντα και οι απαιτήσεις που μπορεί να παρέχει σε έναν/μια εκτελεστή/ρια μπορεί να διαφέρουν σημαντικά. Σε απροσδιόριστες συνθέσεις του Cage ή του Wolff οι τεχνικές δυσκολίες μπορεί να είναι ιδιαίτερα αυξημένες, καθώς απαιτούν την κατανόηση αρκετά λεπτών και αφηρημένων μουσικών όρων. Αντίθετα, συνθέτες όπως ο Lucier και ο Bryars γράφουν κομμάτια που θα μπορούσαν να εκτελεστούν σχεδόν από οποια(ον)δήποτε (Nyman 2011).

Ο Wolff δημιούργησε μια συλλογή λεκτικών παρτιτούρων, την οποία ονόμασε *Prose Collection*(1968-1974). Για παράδειγμα το κομμάτι *Play*, μέρος αυτής της συλλογής, είναι μια σειρά από οδηγίες για το πώς να παίξει και να παράξει κανείς/καμία ήχους. Δίνει οδηγίες που αφορούν την ένταση, την διάρκεια, την πυκνότητα και άλλα στοιχεία. Η παρτιτούρα αφορά παραπάνω από έναν/μία παίκτη/ρια και οι οδηγίες έχουν να κάνουν και με την αλληλεπίδραση μεταξύ των παικτών/ριών, καθώς επίσης και την ατομική τους παρουσία (Nyman 2011, 169). Το συγκεκριμένο έργο δεν έχει ιδιαίτερες τεχνικές απαιτήσεις, και μπορεί να παιχτεί και από άτομα χωρίς ιδιαίτερες μουσικές γνώσεις.

Το κομμάτι *Burdock* (1970-71) του ίδιου συνθέτη περιέχει δέκα διαφορετικά κομμάτια τα οποία μπορούν να παιχτούν με οποιαδήποτε σειρά και οποιοδήποτε τρόπο. Οι εκτελέστριες/ες είναι αυτές/οι που θα αποφασίσουν πια τμήματα θα παιχτούν και με ποια διάταξη. Η/Ο κάθε μουσικός έχει ελευθερία σχετικά με το πώς θα εκτελέσει το κάθε κομμάτι αλλά σε συνεννόηση πάντα με τις/τους υπόλοιπες/ους εκτελέστριες/ές. Με αυτόν τον τρόπο ο συνθέτης προσπαθεί να πετύχει μια ισορροπία μεταξύ ατομικότητας και συλλογικότητας στο κομμάτι τη λήψης αποφάσεων (Nyman 2011, 39).

Ο Alvin Lucier στο κομμάτι του *Panorama* (1993) χρησιμοποιεί ως γραφική παρτιτούρα την κορυφογραμμή ενός βουνού στο Zug των Ελβετικών Άλπεων. Ο τρομπονίστας Ronald Dahinden που εκτέλεσε το έργο «γλιστράει» μέσω του τονικού ύψους του τρομπονιού στις κορυφογραμμές. Η παρτιτούρα διαβάζεται δυσδιάστατα. Το ύψος των κορυφογραμμών καθορίζει την συχνότητα, ενώ η απόσταση μεταξύ αυτών των χρόνο (Straebel 2010). Ο Lucier διάλεξε τον συγκεκριμένο εκτελεστή καθώς ήταν σκιέρ, οπότε σκέφτηκε ότι «θα γλιστρήσει πάνω στο βουνό με το τρομπόνι του» (Gottschalk 2016, 153)



Εικόνα 8 Απόσπασμα της παρτιτούρας *Panorama*(1993), Alvin Lucier (Straebel 2010)

Εξετάζοντας πιο σύγχρονες προσεγγίσεις πάνω στην απροσδιοριστία θα αναφερθούμε σε δύο συνθέσεις όπου η εκτέλεση τους είναι κατά βάση αυτοσχεδιαστική. Το πρώτο έργο ανήκει στην Jennifer Walshe και ονομάζεται *Volunteer Chorus* (2015) και αφορά 5 ή παραπάνω εκτελεστές/ριες. Καθένας/μία ανοίγει την αρχική του σελίδα στο Facebook και αρχίζει να την διαβάσει παρατονίζοντας την. Η διάρκεια του κομματιού είναι ανοιχτή, και έχει τύχει να κρατήσει από μισή ώρα μέχρι και επτά ώρες. Η συνθέτρια ανέπτυξε αυτό το έργο μέσα από εργαστήρια ελεύθερου αυτοσχεδιασμού (Walshe n.d.).

Το δεύτερο έργο ξεκίνησε ένα χρόνο αργότερα, το 2016, και πρόκειται για ένα ανοιχτό πρότζεκτ που ακόμα τρέχει. Ονομάζεται *Here and There* και δημιουργήθηκε από τον Aki Onda. Το έργο αυτό περιλαμβάνει ηχογραφήσεις ραδιοφώνων από διάφορες πόλεις και χώρες σε μαγνητοταινίες (κασέτες). Τα ραδιόφωνα που χρησιμοποιούνται είναι διάφορων

μεγεθών. Πάνω σε αυτό το προετοιμασμένο μέρος, ο Aki Onda αυτοσχεδιάζει χρησιμοποιώντας ζωντανές ραδιοφωνικές συχνότητες, θορύβους και συντονισμούς συχνοτήτων. «Το αποτέλεσμα πρόκειται για μια κακοφωνία συχνοτήτων που συνδυάζουν το παρελθόν με το παρόν, το κοντά με το μακριά, και την επέκταση της ηχητικής φαντασίας (Onda 2016-).

• Τυχαίο

Οι συνθέσεις αυτές καθορίζουν με μεθόδους τυχειότητας τα ανοιχτά ενδεχόμενα, που αφορούν το τελικό αποτέλεσμα σε μια σύνθεση. Υπάρχουν πολλοί τρόποι για να καθοριστούν τα ενδεχόμενα αυτά, και ως αποτέλεσμα και η τελική μορφή του έργου. Το *Music of Changes* του Cage (βλ. σελ 14) είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιων περιπτώσεων. Το *Card Piece for Voices* (1959) του George Brecht όπου τα ανακατεμένα φύλλα μιας τράπουλας καθορίζουν τη σύνθεση είναι ένα ακόμα τέτοιο παράδειγμα (Nyman 2011, 37).

Το 1967, ο Christopher Hobbs συνθέτει το *Voicerpiece*, το οποίο περιλαμβάνει μια λεκτική παρτιτούρα. Το κομμάτι είναι γραμμένο για οποιοδήποτε αριθμό φωνών, όχι απαραίτητα επαγγελματίες τραγουδιστές/ριες, και η διάρκεια του δεν είναι προκαθορισμένη. Οι φωνές έχουν την δυνατότητα να είναι ενισχυμένες, και τα ηχεία βρίσκονται διάσπαρτα στον χώρο, όπου το κοινό έχει την ελευθερία να περιπλανιέται (Nyman 2011, 37).

Οι εκτελεστές/ριες καλούνται να ανοίξουν τον τηλεφωνικό κατάλογο σε μια τυχαία σελίδα και να αρχίσουν να διαβάζουν τα νούμερα από πάνω αριστερά. Από κάθε νούμερο κρατάνε μόνο τα τέσσερα τελευταία ψηφία. Στο μεταξύ, ο συνθέτης έχει φτιάξει έναν πίνακα από το μηδέν μέχρι το εννιά, όπου σε κάθε αριθμό έχει δώσει μια οδηγία δράσεων. Έτσι ο/η εκτελεστής/ρια, αφού αναγνωρίσει τους τέσσερις τελευταίους αριθμούς κάθε τηλεφώνου, ανατρέχει στον πίνακα για να δει τι δράση πρέπει να εκτελέσει (Nyman 2011).

Με παρόμοιο τρόπο ο Luiz Henrique Yodo συνθέτει το *On Words* (2000-01). Ο συνθέτης έχει φτιάξει μια μουσική φράση για κάθε γράμμα της αλφάβητου. Ο/Η εκτελεστής/ρια με τη σειρά του/της ανοίγει το λεξικό σε μία τυχαία σελίδα και διαλέγει επίσης τυχαία μια λέξη. Στη συνέχεια εκτελεί τη λέξη βάση των φράσεων που έχει δημιουργήσει ο συνθέτης. Οι ήχοι έχουν κωδικοποιηθεί μέσω του κώδικα Μπράιγ (Gottschalk 2016, 265).

Στο έργο *either/or* (2008-09) του James Saunders το κομμάτι εξαρτάται πάλι από την τυχαία επιλογή του/της εκτελεστή/ριας, που στην πραγματικότητα εξαρτάται από την τυχαία επιλογή ενός/μιας άλλου/ης εκτελεστή/ριας. Πιο συγκεκριμένα, ο συνθέτης έχει δημιουργήσει μια σειρά από κυκλώματα τα οποία καθορίζουν πότε ο/η εκτελεστής/ρια θα παράγει ήχο ή όχι. Κάθε συμμετέχοντας/ουσα, διαλέγει άλλου/ες δύο συμμετέχοντες/ουσες και ακολουθεί μια σειρά από ενδείξεις για το πότε θα παίξει ή όχι. Οι κανόνες αυτοί αλλάζουν κατά τη διάρκεια του κομματιού. Υπάρχει μια ολόκληρη λίστα με

ήχους που μπορούν οι εκτελεστές/ριες να κάνουν, αλλά το πότε θα τους κάνουν εξαρτάται από τις ενέργειες των υπολοίπων.

- **Τεχνολογία, ηλεκτρονικά συστήματα και θετική χρήση των «σφαλμάτων»**

Η πειραματική μουσική γεννήθηκε και αναπτύχθηκε σε μια περίοδο έντονης τεχνολογικής εξέλιξης, γεγονός που δεν την άφησε ανεπηρέαστη. Τεχνολογικά συστήματα χρησιμοποιήθηκαν με διάφορους τρόπους στις πειραματικές συνθέσεις. Η χρήση τεχνολογικών συστημάτων μπορεί να γίνεται άμεσα αλλά και έμμεσα (Nyman 2011).

Στην πρώτη περίπτωση ο/η εκτελεστής/ρια έχει τον έλεγχο, κάνοντας επιλογές οι οποίες επηρεάζουν το ηχητικό αποτέλεσμα. Στην δεύτερη περίπτωση υπάρχει ένα σύστημα το οποίο έχει φτιαχτεί έτσι ώστε να ενεργοποιείτε μέσω άλλων παραμέτρων όπως η κίνηση ή ο φωτισμός. Κάποια παραδείγματα αυτών είναι το *Cartridge Music* (1960) του Cage και το *712-9374* (1969) του Kosugi (Nyman 2011, 47).

Το πρώτο έργο είναι ένα κολάζ μαγνητοταινιών, συνολικής διάρκειας δεκαεπτά λεπτών. Πρόκειται για μια εξελιγμένη εκδοχή του *Fontana Mix* (1958), όπου ήταν επίσης ένα κολάζ μαγνητοταινιών. Το καινούργιο στοιχείο στο *Cartridge Music* είναι ότι δίνεται η δυνατότητα στον εκτελεστή/ρια να επεξεργαστεί την μαγνητοταινία την ώρα της εκτέλεσης. Στο δεύτερο παράδειγμα, ο συνθέτης έχει κρεμάσει ταλαντωτές ραδιοφωνικών συχνοτήτων από λεπτά σύρματα, και τα αφήνει να κινούνται από τον αέρα. Τα σύρματα αντανακλούν στο ήλιο, και έτσι η παραμικρή κίνηση, εκ των οποίων κάποιες δεν είναι καν αντιληπτές από τον άνθρωπο, μεταφράζεται απευθείας στους ταλαντωτές (Nyman 2011, 44-51).

Στα ηλεκτρονικά συστήματα υπάρχει η ιδιαιτερότητα ότι δεν μπορεί κανείς να προβλέψει πάντα τι θα ακολουθήσει, κάτι που συμπίπτει με το στοιχείο της απροσδιοριστίας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο υπάρχουν συνθέσεις οι οποίες αποδέχονται απρόβλεπτα στοιχεία τα οποία υπό άλλες συνθήκες θα θεωρούνταν σφάλματα, όπως για παράδειγμα η ανάδραση (feedback), ή το βουητό των ηχείων. Παραδείγματα τέτοιων συνθέσεων είναι το *Wave Train* (1967) του David Behrman, το *The Wolfman 1964* του Robert Ashley και το *Cartridge Music* του Cage ακόμα και το *Metal Machine Music* (1975) του Lou Reed.

Αξιοσημείωτο παράδειγμα αποδοχής σφαλμάτων και απροσδιοριστίας είναι το *Pendulum Music* (1968) του Steve Reich. Το βασικό ηχητικό στοιχείο αυτής της σύνθεσης είναι η ανάδραση που προκύπτει από μικρόφωνα στραμμένα προς ηχεία. Τα μικρόφωνα είναι κρεμασμένα και αφήνονται ταυτόχρονα να ταλαντευτούν, σαν εκκρεμές, πάνω από αναμμένα ηχεία. Κάθε φορά που κάθε μικρόφωνο περνάει από πάνω τους παράγεται ήχος μέσω ανάδρασης. Το κομμάτι τελειώνει όταν πλέον όλα τα μικρόφωνα έχουν σταματήσει να ταλαντεύονται και βρίσκονται σταθερά και κάθετα πάνω από τα ηχεία παράγοντας έναν συνεχόμενο ήχο. Ο ρυθμός και η διάρκεια εξαρτώνται από μια σειρά παραμέτρων, όπως το πόσο μακρύ είναι το καλώδιο, η ταχύτητα που κινείται, η οποία προκύπτει από το πώς το απελευθέρωσε η/ο εκτελεστής/ης κ.α (Nyman 2011, 45-47).

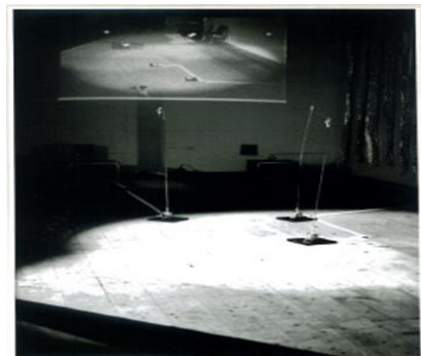


Εικόνα 9 *Pendulum Music* (1968), Steve Reich, εκτέλεση 1968, Εκτελεστές από τα αριστερά προς τα δεξιά: Richard Serra, James Tenney, Steve Reich, Bruce Nauman, and Michael Snow (Nyman 2011)

Τα ηλεκτρονικά συστήματα μπορούν επίσης να χρησιμοποιηθούν και για να καθορίσουν στοιχεία που παραμένουν ανοιχτά σε μια σύνθεση. Χρησιμοποιώντας διαδραστικά συστήματα στις συνθέσεις τους διάφοροι/ες συνθέτες/ριες δημιουργούν κομμάτια που επηρεάζονται από παράγοντες όπως το φως, η κίνηση, η θερμοκρασία κ.α.. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το *Runthrough* (1970) του David Behrman όπου ένα σύστημα με διάφορες γεννήτριες και φωτοκύτταρα χρησιμοποιείται στον αυτοσχεδιασμό τριών ή τεσσάρων εκτελεστών/ριων (Nyman 2011).

Ένα αντίστοιχο παράδειγμα, όπου πέρα από το στοιχείο του ηλεκτρονικού συστήματος εμπεριέχει και αυτό των απρόβλεπτων ενδεχομένων είναι αυτό του Robert Ashley στο κομμάτι *Fancy Free* (1971). Το κομμάτι αυτό που είχε γραφτεί για το Alvin Lucier και την ιδιαιτερότητα στην ομιλία του (τραύλισμα). Ο εκτελεστής πρέπει να επαναλαμβάνει μια συγκεκριμένη φράση που του έχει δοθεί από το συνθέτη- *I am free under a starry sky greyer than a mother's cunt and bitterer-* η οποία ηχογραφείται από τέσσερα κασετόφωνα μέσα στο χώρο, που τα χειρίζονται τέσσερα διαφορετικά άτομα. Κάθε φορά που θα παρατηρηθεί από κάποιον/α χειριστή/ρια μια ατέλεια στο λόγο (τραύλισμα, βράχνιασμα, κόμπιασμα κ.λπ.) υποχρεούται στο τέλος της φράσης να παίξει την συγκεκριμένη ηχογράφιση. Το κομμάτι τελειώνει όταν η φράση θα αρθρωθεί χωρίς καμία ατέλεια (Nyman 2011, 147-148).

Παρόμοια σύνθεση αυτή του Ron Kuivila, *Untitled* (1984) όπου οι ακροατές/ριες κινούνται μέσα σε ένα σύστημα το οποίο επηρεάζεται από την κίνηση τους (Gottschalk 2016). Τέσσερα χρόνια αργότερα, δημιουργεί την εξέλιξη του παραπάνω έργου η οποία ονομάζεται *Dolci Mura* και πρόκειται για ένα διαδραστικό installation. Η κατασκευή αυτή μεταφράζει την κίνηση του κοινού σε μια ηχητική σύνθεση, ενώ ταυτόχρονα το κοινό ελέγχει με την κίνηση του και εικόνες (Kuivila n.d.).



Εικόνα 10 *Dolci-Mura* (1992), Ron Kuivila (Kuivila n.d.).

- **Εφευρίσκοντας**

«Δεν χρειάζεται να ξέρεις τι κάνεις. Η διαδικασία και το αποτέλεσμα έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον όταν προκύπτουν από συμπεριφορές που δεν μπορούμε να κατανοήσουμε πλήρως» --David Behrman (Gottschalk 2016, 94-95)

Ο David Behrman, το 1977, συνθέτει το *Figure in a Clearing* για το kim-1 (πρόδρομος του δεύτερου οικιακού υπολογιστή apple II), ένα «σπιτικό» synthesizer και έναν/μια μουσικό. Η παρτιτούρα του/της μουσικού περιείχε έξι νότες και την μοναδική οδηγία να μην επιταχύνει όταν ο υπολογιστής επιτάχυνε. Ο Behrman δεν διαχώριζε την θέση του/της κατασκευαστή/ριας από αυτή του/της συνθέτη/ριας ή και του/της εκτελεστή/ριας. Θεωρούσε τη διαδικασία της δημιουργίας του οργάνου κοινή με την μουσική διαδικασία. Υποστηρίζει ότι ο καθένας/μια μπορεί να φτιάξει τέτοια κυκλώματα και ο ίδιος προσπαθούσε να αναπαράγει ήχους που το ανθρώπινο αυτί δεν είχε ξανά ακούσει. Ένα άλλο παράδειγμα είναι η καλλιτέχνη Laurie Anderson, οπότε έχει κατασκευάσει το *tape-bow* το οποίο δεν είναι παρά ένα βιολί που αντί για γέφυρα έχει τον μηχανισμό μια μαγνητικής ταινίας και το δοξάρι του αντί για τρίχες έχει την ταινία (Gottschalk 2016, 94).

Έναν πρωτότυπο τρόπο κατασκευής οργάνων, με ήδη υπάρχοντα κυκλώματα, φαίνεται να ανακάλυψε κατά λάθος το 1960 ο Reed Ghazala. Αυτό ονομάστηκε «Circuit-Bending» και έχει να κάνει με την χρήση μικρών και απλών κυκλωμάτων όπως για παράδειγμα από παιδικά παιχνίδια. Ο ίδιος αναφέρει ότι «κανείς/καμία δεν μπορεί να ξέρει το αποτέλεσμα του Circuit-Bending, πρόκειται για ένα ταξίδι σε άγνωστο έδαφος. Το μόνο που μπορείτε να κάνετε είναι να το προσεγγίσετε με καλή διάθεση και εργαλεία για να έχετε τα καλύτερα αποτελέσματα» (Gottschalk 2016, 99).

Μετά από πολλά χρόνια πειραματισμών και ανακαλύψεων, το 2005 γράφει το βιβλίο «Circuit-Bending: Build your own Alien instruments». Η μέθοδος αυτή είναι προσβάσιμη σε όλους, καθώς τα υλικά που χρησιμοποιεί τα συναντάμε σε οποιοδήποτε σπίτι, όπως επίσης σε συσκευές που μπορεί να είναι θεωρητικά «άχρηστες». Η νοοτροπία του βασίζεται στη DIY (Do It Yourself- φτιάξ' το μόνος/η σου) λογική, η οποία δεν απαιτεί συγκεκριμένη εκπαίδευση και οικονομικούς πόρους. Το γεγονός αυτό την καθιστά προσβάσιμη σε όλους/ες.

Με την ίδια λογική λειτουργεί και το Electro-Instrumental Music (STEIM) στο Άμστερνταμ, το οποίο έχει δημιουργήσει μια μεγάλη ποικιλία πειραματικών οργάνων για παιδιά (Gottschalk 2016, 100). Ο οργανισμός αυτός αντιμετώπισε μεγάλες οικονομικές δυσκολίες την χρονιά που πέρασε, και ένα μήνα πριν το τέλος του 2020 ανακοίνωσε το κλείσιμο του, τουλάχιστον με την παρούσα σύσταση, καθώς και ένα κάλεσμα για βοήθεια προς νέες δράσεις και ιδέες (STEIM n.d.).

Σημαντικό είναι να σημειωθεί ότι υπάρχουν κατασκευαστές/ριες και συνθέτες/ριες που ασχολούνται με την κατασκευή οργάνων μόνο με φυσικά υλικά. Μια από αυτές, η Cheryl

Leonard έχει μια σειρά από συνθέσεις με τα δικά της όργανα. Στο *Music for Rocks and Waters*(2007) χρησιμοποιεί ως υλικά βράχους και νερό, ενώ στο *instrument in the trees* (2003) χρησιμοποιεί ξεβρασμένα ξύλα, πευκοβελόνες και κουκουνάρια. (Gottschalk 2016).

Προσεγγίζοντας καθημερινά αντικείμενα με τον ίδιο τρόπο που τα παιδιά εξερευνούν κάτι άγνωστο, χωρίς καμία πρόσθεση ή προκατάληψη συνθέτες/ριες όπως ο James Saunders και ο Tim Parkinson φτιάχνουν μια σειρά από έργα με τέτοια αντικείμενα, όπως τραπέζια, χάρτινα ποτήρια ή κουρδιστά παιχνίδια. Μια τέτοια σύνθεση είναι το *With paper* (2006-2008,2009-) του Saunders όπου το όργανο είναι ένα χαρτί και ο ήχος παράγεται με τη χρήση μολυβιού, ψαλιδιού ή του δαχτύλου (Gottschalk 2016).

Η Alwynne Pritchard, Βρετανίδα συνθέτρια και εκτελέστρια, οργανώνει μια σειρά από workshop που χρησιμοποιεί υλικά όπως χαρτί, αλουμινόχαρτο, πλαστικό σε διάφορες διαστάσεις, μορφές και σχήματα. Σκοπός των εργαστηρίων της είναι οι συμμετέχοντες/ουσες να επεξεργαστούν την διαδικασία της σύνθεσης από την ίδια την κατασκευή του οργάνου, αλλά και να βρουν τρόπους να συνδυάσουν αυτά τα όργανα. Στις εκτελέσεις που ακολουθούν μετά τα εργαστήρια οι συμμετέχοντες/ουσες ακολουθούν μια σειρά από οδηγίες της Pritchard δημιουργώντας έτσι τις δικές τους συνθέσεις και σημειογραφίες (Gottschalk 2016, 143).

• Εξερευνώντας

Σε μία κοντινή λογική στο επίπεδο της ανακάλυψης φαίνεται να κινούνται και οι συνθέτες που ασχολούνται με «κρυμμένους ήχους». Ο Richard Lerman χρησιμοποιεί μικρόφωνα επαφής για να ανακαλύψει αυτού τους ήχους σε πολλά διαφορετικά είδη αντικειμένων, όπως ποδήλατα, αξονικό τομογράφο, κουτί από δημητριακά και πολλά άλλα. Ο David Dunn χρησιμοποιεί υδρόφωνα, ultrasonic boundary microphone, two types of insertion microphone για να ηχογραφήσει μυρμήγκια, υποβρύχια έντομα και νυχτερίδες. Το 2006 δημιουργεί το *The Sound in Light Trees*. Πρόκειται για μια ηχογράφιση σκαθαριών μέσα στα δέντρα. Τα συγκεκριμένα σκαθάρια κατέστρεφαν τα δέντρα στα οποία κατοικούσαν. Έτσι επιστήμονες χρησιμοποίησαν τις ηχογραφήσεις του για να καταλάβουν πια δέντρα ήταν μολυσμένα από τα συγκεκριμένα σκαθάρια (Gottschalk 2016, 103).

Το 2010, ο Emmanuel Holterbach δημιουργεί ένα έργο από ήχους που στην πραγματικότητα βρίσκονται καθημερινά γύρω μας, αλλά δεν γίνονται αντιληπτοί. Αυτοί αφορούν τα ηλεκτρομαγνητικά κύματα που δημιουργούνται από τις ηλεκτρονικές συσκευές σε ένα γραφείο (υπολογιστής, τηλέφωνο, φώτα κ.λπ.). Το έργο αυτό ονομάζεται *Movements dans une Aura Ionique*. Εκατοντάδες άλλοι καλλιτέχνες ηχογραφούν πράγματα που δεν θα φανταζόμασταν ποτέ το πώς ακούγονται όπως λίμνες, ηλεκτρομαγνητικά ή ραδιενεργά κύματα, ηλεκτρονικές και ηλεκτρικές συσκευές, δέντρα φρούτα και λαχανικά, ηφαιστειακές δονήσεις και χιλιάδες άλλα πράγματα. Σημαντικό στοιχείο αυτών των παραδειγμάτων είναι αυτό της παρατήρησης (Gottschalk 2016, bandcamp n.d.).

Φυσικά η εξερεύνηση ήχων δεν αφορά μόνο ήχους που μας περιβάλλουν, αλλά και ήχους που μπορούν να παραχθούν από εμάς τις/τους ίδιες/ίδιους. Η Ami Yoshida και η Joan La Barbara εξερευνούν τις φωνές τους και τους μικροσκοπικούς φυσικούς χώρους του λαιμού με αυτοσχεδιαστικό τρόπο. Η διαδικασία αυτή είναι πολύ λεπτομερείς και απαιτεί ιδιαίτερη εξάσκηση. Έργα που παρουσιάζουν αυτή τη δουλειά είναι το *Tiger Thrush* (2003) της Yoshida και το *Circular Song* (1975) της La Barbara. Τα κομμάτια αυτά θέτουν τον/την ακροατή/ρια σε μια διαδικασία εξερεύνησης της ίδιας του/της της φωνής. Η Joan La Barbara, μια χρονιά αργότερα από το *Circular Song*, δημιουργεί το *Les Oiseaux qui chantent dans ma tête*, στο οποίο προσεγγίζει το κελαϊδισμό και τα τραγούδια των πουλιών (Gottschalk 2016, 251-253).

Ο Gerhard Stabler σε μια προσπάθεια εξερεύνησης της ανθρώπινης φωνής, αλλά και των ανθρώπινων ορίων, στο κομμάτι του *Rachengold* το 1992 καλεί τον/την εκτελεστή/ρια να τραγουδήσει ένα φασέτο, ενώ ταυτόχρονα κάνει γαργάρες. Κατά αυτόν τον τρόπο ο/η εκτελεστής/ρια ελέγχει το φωνητικό του μηχανισμό σε ιδιαίτερες συνθήκες (Gottschalk 2016, 250).

Με έναν διαφορετικό τρόπο εξερευνά η Pauline Oliveiros τη φαντασία των συμμετεχόντων. Το *Sounds From Childhood* (1992) αποτελεί ένα ακόμα τέτοιο έργο γραμμένο σε λεκτική παρτιτούρα. Το ζητούμενο είναι οι συμμετέχοντες/ουσες να γυρίσουν πίσω στην παιδική τους ηλικία και να σκεφτούν τους ήχους που τους άρεσε να κάνουν τότε και στη συνέχεια να τους αναπαράγουν (Oliveros 2013).

- **Ακρόαση**

«Λόγω της Pauline Oliveiros και του *Deep Listening* ξέρω πλέον τι είναι η αρμονία... Είναι η ευχαρίστηση του να φτιάχνεις μουσική»
-- John Cage, 1989 (Pauline Oliveros n.d.)

Σημαντική υπόσταση αποκτά σε πολλά έργα η έννοια της ακρόασης και πιο συγκεκριμένα η διαφορά μεταξύ της ενσυνείδητης και ασυνείδητης ακρόασης. Η Pauline Oliveiros έχει δημιουργήσει μια σειρά συνθέσεων και πρακτικών που σχετίζονται με την παρατήρηση σε ένα βαθύτερο επίπεδο. Η δράση της ξεκινά ταυτόχρονα με πολλών άλλων πειραματικών συνθετών/ριων, από τις αρχές του 1950 (Myers 2002). Η πρακτική που έχει αναπτύξει ονομάζεται *Deep Listening*, και έχει να κάνει με την προσοχή που δίνουμε, όταν ακούμε. Ωθεί τους/τις συμμετέχοντες/ουσες να παρατηρήσουν **τι** και **πως** ακούνε κάτι, και πως το αφομοιώνουν αργότερα (Gottschalk 2016). Βασισμένη σε αυτό το σκεπτικό, δημιουργεί μια σειρά συνθέσεων, η οποία ονομάζεται *Sonic Meditation*.

Ο τρόπος εκτέλεσης αυτών των συνθέσεων διαφέρει ιδιαίτερα από τον παραδοσιακό τρόπο εκτέλεσης. Στην πραγματικότητα πρόκειται για ομαδικές δραστηριότητες. Μπορεί να λάβει μέρος οποιοδήποτε άτομο με ή χωρίς μουσική εμπειρία. Η ίδια πιστεύει ότι

κάποιος/α χωρίς μουσική εκπαίδευση ίσως και να είναι καλύτερα εξοπλισμένος/η για αυτές τις δραστηριότητες, καθώς μπορεί να διαθέτει πολύ λιγότερους φραγμούς από κάποιον/α με μουσική παιδεία (Sun 2012). Έχει γράψει επίσης ένα μικρό εγχειρίδιο με στρατηγικές και ασκήσεις (ζεστάματος, αναπνοής κ.α.) καθώς και λεπτομερείς περιγραφές δραστηριοτήτων (περπάτημα, ηχογράφηση, αλληλεπίδραση κ.α.). Το βιβλίο αυτό ονομάζεται “Deep Listening: A composer Sound Practice” (2005) (Gottschalk 2016, Pauline Oliveros n.d.).

Η συνθέτρια αναφέρει ότι η πρακτική *Deep Listening* επεκτείνει την προσοχή του ατόμου με δύο διαφορετικούς τρόπους. Ο πρώτος είναι αυτός της «επικεντρωμένης προσοχής» (focal attention) η οποία αφορά την παρατήρηση ενός συγκεκριμένου στοιχείου, και απαιτεί μια μόνιμη ανανέωση της συγκέντρωσης. (Gottschalk 2016, 167-168) Παράδειγμα αυτού του τρόπου προσοχής είναι αυτή που δείχνουμε όταν ακούμε μια ομιλία. Ο δεύτερος τρόπος είναι αυτός της «σφαιρικής προσοχής» (global attention) και αφορά την αναγνώριση και κατανόηση οποιουδήποτε ήχου υπάρχει γύρω σου ή μέσα σου (Gottschalk 2016, 167-168).

Μια ακόμα σύνθεση της ίδιας συνθέτριας είναι το *Any piece of Music*(1980). Το κομμάτι θέτει το ερώτημα «άμα μπορούσες να γράψεις ένα μουσικό κομμάτι, τι θα έγραφες;”. Με αυτό τον τρόπο η συνθέτρια θέλει να αφυπνίσει την ακουστική φαντασία του/της συμμετέχοντα/ουσας (Sun 2012). Με την ίδια λογική σχετικά με την ενεργοποίηση της ακουστικής φαντασίας αλλά και μνήμης ο συνθέτης Bill Drummond ζητά από τους/τις συμμετέχοντες/ουσες να σκεφτούν έναν ήχο από το παρελθόν που τους/τις έχει επηρεάσει σημαντικά, και μετά να φανταστούν τον ίδιο ήχο στο μέλλον. Σε παρόμοια λογική κινείται το και το κομμάτι του “SHOW” (2007) όπου ζητά από 100 ντόπιους/ες να θυμηθούν και να περιγράψουν έναν τοπικό ήχο από τον τόπο τους που τους προκαλεί συναισθήματα (Gottschalk 2016, 191-193).

Η ακρόαση παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στον αυτοσχεδιασμό. Κρίνεται σημαντικό να κατανοήσουμε τη διαφορά της παθητικής από της ενεργητικής ακρόασης, και το πόσο σημασία δίνουμε σε κάτι που ακούμε. Έτσι λοιπόν σε έναν συλλογικό αυτοσχεδιασμό οι συμμετέχοντες/ουσες πρέπει να παρατηρούν τι συμβαίνει γύρω τους. Σε αυτό το σημείο ο Lucio Carpece κάνει μια σημαντική παρατήρηση σημειώνοντας ότι το να ακούς τους γύρω σου, δεν σημαίνει ότι πρέπει να συμφωνείς με όλα. Η εναντίωση, η εξαφάνιση, η ακόμα και η υπερκάλυψη είναι στοιχεία που μπορούν να προσδώσουν επίσης ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε έναν αυτοσχεδιασμό (Gottschalk 2016, Sun 2012).

Ένα κομμάτι που εξασκεί ιδιαίτερα την ικανότητα αυτή είναι το *A few silence* (2007) του G. Douglas Barrett. Στο παράδειγμα αυτό οι εκτελεστές/ριες καλούνται να μείνουν σιωπηλοί/ες και να παρατηρήσουν τους ήχους που συμβαίνουν γύρω τους, σημειώνοντας τότε συνέβη ο καθένας. Αφού περάσουν τα πέντε αυτά λεπτά, είναι σειρά τους να μιμηθούν τους ήχους που άκουσαν. Το ζητούμενο δεν είναι να αναπαράγουν ακριβώς τους ίδιους ήχους, αλλά ήχους που λόγω κοινών χαρακτηριστικών θυμίζουν αυτούς που ακούστηκαν (ηχώχρωμα, τονικό ύψος, ρυθμός κ.λπ.). Ενδιαφέρον σε αυτή τη σύνθεση έχει

να παρατηρήσουμε το που εστίασε κάθε εκτελεστής/ρια, και το πώς το κοινό βίωσε αυτή τη σιωπή σε σχέση με αυτούς/ες (Gottschalk 2016, 49).

- **Θόρυβος**

Ο συνθέτης Peter Albinger θέτει έναν διαχωρισμό όσον αφορά τον θόρυβο(noise) και τους θορύβους (noises), θεωρώντας αυτές τις δύο λέξεις οριακά αντίθετες. Στην πρώτη περίπτωση του ενικού, ταυτίζει τη λέξη με το λευκό θόρυβο(White noise), έναν γερμανικό όρο «(Rauschen)», ο οποίος αναφέρεται στην ολότητα των ήχων. Αν το συγκρίναμε με τις εικαστικές τέχνες θα αναφερόμασταν στο άσπρο φως, το οποίο στη πραγματικότητα περιέχει όλα τα χρώματα. Έτσι ο λευκός θόρυβος περιέχει όλες τις συχνότητες, ή αλλιώς όλη τη μουσική και παράγεται θελημένα. Στη δεύτερη περίπτωση, του πληθυντικού, αναφερόμαστε σε πολλά ξεχωριστά αντικείμενα που προκύπτουν από διαφορετικά γεγονότα, τους θορύβους δηλαδή της καθημερινής ζωής (Gottschalk 2016, 236).

Η κουλτούρα γύρω από τους θορύβους (noise) γεννήθηκε μέσα στο αστικό περιβάλλον της αποβιομηχανοποίησης (1960-1990). Μέχρι τα τέλη της περιόδου αυτής, noise καλλιτέχνες και συγκροτήματα είχαν αρχίσει να τραβάνε όλο και μεγαλύτερο κοινό στις εμφανίσεις τους. Στην δεκαετία του '90 «το ρεύμα» της noise κουλτούρας ήταν αρκετά διαδεδομένο και όλο και περισσότεροι καλλιτέχνες διαφόρων ειδών εισήγαγαν noise στοιχεία στον ήχο τους (Toth, 2009).

Η μεταβιομηχανική εποχή που ακολούθησε τα χρόνια της αποβιομηχανοποίησης έχει ως χαρακτηριστικό της στοιχείο την κοινωνία της σιωπής και του θεάματος. Τεράστιες ποσότητες πληροφοριών μεταφέρονται από την μια άκρη στην άλλη με ιλιγγιώδεις ταχύτητες, συσσωρεύονται και αναμασώνται άκριτα μέσα σε ένα βουβό πλαίσιο, μην αφήνοντας περιθώρια αντίδρασης. Η μουσική του θορύβου εμφανίζεται μέσα σε αυτό το πλαίσιο ως μια μορφή αντίδρασης διαφορετική από τις άλλες. Η άρνηση ταυτότητας, η μη εμπορευματοποίηση της, η μη ένταξη της σε κρατικά και ιδρυματοποιημένα πλαίσια καθώς και η αποδόμηση των παραδοσιακών σχέσεων μεταξύ κοινού-εκτελεστή/ριας-μουσικής είναι κάποια από τα στοιχεία που τη διαφοροποιούν από άλλες μουσικές με τον ίδιο σκοπό, όπως η Punk ή η Black Metal (Toth, 2009).

Σε συνδυασμό με οπτικά μέσα (Video, DVD, internet), υπό μορφή performance, καθώς και με την απροσδόκητη ηχητική φύση της, η μουσική αυτή αποσκοπεί στην δημιουργία ενός χάους συναισθημάτων και αισθήσεων. Από το 2000 και μετά υπάρχει μια δεύτερη άνθηση της noise μουσικής και κουλτούρας καθώς όλο και περισσότερος κόσμος έχει την ανάγκη να εναντιωθεί σε όλο το κοινωνικοπολιτικό, φιλοσοφικό και αισθητικό πλαίσιο μιας κοινωνίας η οποία μέσα από τη σιωπή της ευνοεί τις νεοφασιστικές συμπεριφορές και την εκμετάλλευση του κεφαλαίου (Toth, 2009).

- **Ζητήματα στον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό**

Στον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό θεωρητικά ο/η εκτελεστής/ρια είναι ελεύθερος/η να πράξει όπως αυτός/η επιθυμεί. Παρόλα αυτά επειδή η καθημερινότητα του ανθρώπου είναι μια ρουτίνα βασισμένη σε πρότυπα και κανόνες δεν είναι εύκολο κάποιος/α να την αποβάλει από πάνω του/της. Είναι συχνό φαινόμενο όταν ένα άτομο αυτοσχεδιάζει να πέφτει σε καθιερωμένες νόρμες και μοτίβα. Η Pauline Oliveros έχει γράψει το *Triskaidekaphonia* (2013) το οποίο είναι μια σειρά «κανόνων» του αυτοσχεδιασμού (Pauline Oliveros 2013).

Στο γραπτό αυτό κάνει της εξής δεκατρείς υποδείξεις:

Rules for Improvisation

1. Άκου για αρχές
2. Άκου για τέλη
3. Άκου για εναλλακτικές
4. Αποφάσισε να παίξεις
5. Βρες έναν παρτενέρ
6. Αναμείξου με όλη την ομάδα
7. Κάνε ένα ανοίγμα
8. Πάιξε με αντίθετη δυναμική
9. Πάιξε δυναμικά
10. Έχε ποικιλίες στον ρυθμό
11. Έχε ποικιλίες στα ηχοχρώματα
12. Περίμενε
13. Κάν'το!

Thirteen points for improvised music

1. Listen for beginnings
2. Listen for endings
3. Listen for alternatives
4. Decide to play
5. Join a partner
6. Blend with the whole group
7. Make an opening
8. Oppose a dynamic
9. Play dynamically
10. Vary your tempo
11. Vary your timbres
12. Wait
13. Go for it!

Εικόνα 11 Απόσπασμα της λεκτικής παρτιτούρας του *Triskaidekaphonia*(2013), Pauline Oliveros (Oliveros 2013)

Οι οδηγίες αυτές προσφέρουν ένα έδαφος ώστε ο/η εκτελεστής/ρια να αρχίσει να απελευθερώνεται από του φραγμούς του.

Ένα άλλο πρόβλημα που προκύπτει στον αυτοσχεδιασμό, σύμφωνα με το Roscoe Mitchell, βασικό μέλος των AACM, είναι αυτό της μίμησης, όταν δηλαδή κάποιος/α παίζει μια φράση και κάποιος/α άλλος/η την μιμείται. Σε αυτή την περίπτωση, αναφέρει, ο/η δεύτερος/η δεν είναι πραγματικά συγκεντρωμένος/η εκείνη τη στιγμή και παραλληλίζει το γεγονός με το παράδειγμα του/της μουσικού που δεν ξέρει καλά το μέρος του/της, οπότε περιμένει τον/την διπλανό/η του για να ξεκινήσει και αυτός/η. Αν κάποιος/α αυτοσχεδιαστής/ρια είναι μονίμως σε θέση που ακολουθεί κάποιον/α, δημιουργείται μια ιεραρχική δομή με αρχηγό και ακόλουθο και κατά συνέπεια μια ιεραρχικά δομημένη και όχι πολύπλευρη συζήτηση (Gottschalk 2016, 314).

Για τον λόγο αυτό έχει δημιουργήσει ως εξάσκηση το “The Card Catalogue”, μια άσκηση που περιλαμβάνει έξι κάρτες, οι οποίες μοιράζονται σε κάθε παίκτη/ρια. Καθένας/μία έχει το δικαίωμα να τις παίξει με οποιαδήποτε σειρά, σε οποιοδήποτε τέμπο. Έτσι οι ομαδικές πτυχές της εκτέλεσης είναι απροσδιόριστες. Κατά αυτόν τον τρόπο δεν υπάρχει κάποιος που ακολουθεί. Δίνεται περισσότερος χρόνος στους/στις συμμετέχοντες/ουσες να συγκεντρωθούν και να λειτουργήσουν μέσα στον αυτοσχεδιασμό. Τέλος τονίζει ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι κάτι που μαθαίνεται στην πράξη (Gottschalk 2016, bombmagazine 2005).

Συνοψίζοντας λοιπόν, ο αυτοσχεδιασμός αλλά και οι συνθέσεις ανοιχτής φόρμας έχουν ως σκοπό την απελευθέρωση του/της εκτελεστή/ριας από την κυριαρχία του/της συνθέτη/ριας, της φόρμας, και των κανόνων. Παρόλα αυτά η αποβολή μιας γνώριμης και οικείας κατάστασης δεν κρίνεται πάντα εύκολη και θέλει ιδιαίτερη δουλειά σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο για να επιτευχθεί.

Κεφάλαιο 2ο: Σύγχρονος χορός



Εικόνα 12 Yvonne Rainer, *Parts of Some Sextets*, Μάρτιος 1965. Robert Morris, Lucinda Childs, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Deborah Hay, Tony Holder, Sally Gross, Robert Rauschenberg, Judith Dunn, and Joseph Schlichter (artibune 2019).

2.1 Ιστορικές αφετηρίες

Σε ολόκληρο τον 20^ο αιώνα συναντάμε την έννοια της «φυσικής κίνησης», η οποία βέβαια αλλάζει αναλόγως την περίοδο που θα εξετάσουμε. Η Duncan και η Fuller όταν αναφερόντουσαν σε αυτή εννοούσαν κινήσεις από τη φύση (βλ. Fuller: πεταλούδες και λουλούδια, Duncan: δέντρα και κύματα), ενώ για τις/τους μοντέρνες/ους χορεύτριες/ές, όπως η Graham και η Doris Humphrey¹⁶, σήμαινε κινήσεις βασισμένες στην αναπνοή, οι οποίες εκφράζουν την ψυχολογική ή κοινωνική σωματική πίεση. Αντίθετα για τις/τους μετά-μοντέρνες/ους είναι η κίνηση απαλλαγμένη από οποιαδήποτε θεατρικότητα που περιβάλλεται από συναίσθημα, λογοτεχνικές αναφορές ή χειρισμό του χρόνου (Banes 1987,18).

Από τη δεκαετία του '50 και μετά σημειώνονται ριζοσπαστικές αλλαγές στην τέχνη του χορού. Οι χορογράφοι και οι χορευτές/ριες της γενιάς αυτής αναζητούν ένα χορό απελευθερωμένο από την μουσική, τη φόρμα, τη δραματικότητα, την ιεραρχία και την αριστουργηματικότητα. Στοιχεία και έννοιες με τις οποίες το μπαλέτο και ο μοντέρνος χορός φαίνεται να έχουν μια σχέση εξάρτησης. Η δύναμη του «νέου» χορού δεν θα εξαρτάται πλέον από τίποτα άλλο παρά την κίνηση σαν κίνηση και την προσωπικότητα του ατόμου, χωρίς κρυφά νοήματα. (Μπαρμπούση 2004, Banes 1994)

Οι αλλαγές αυτές δεν θα είχαν γίνει χωρίς τη συνεισφορά του μετά-μοντέρνου χορού. Ο όρος μετά-μοντέρνος χορός αναφέρεται στις εξελίξεις που συνέβησαν από το 1950 μέχρι περίπου το 1970 στη τέχνη του χορού, και θεωρείται η εναρκτήρια περίοδος του σύγχρονου χορού. Οι καλλιτέχνες/ίδες που έδρασαν τη συγκεκριμένη περίοδο, δημιούργησαν μια γέφυρα ομαλής μετάβασης μεταξύ του μοντέρνου και του σύγχρονου χορού, ορίζοντας τα θεμέλια για την γέννηση και την ανάπτυξη του σύγχρονου χορού όπως αναγνωρίζεται σήμερα. Καθοριστικό επίσης ρόλο διαδραμάτισαν και οι ιδέες και δομές άλλων τεχνών όπως η μουσική, ο κινηματογράφος, οι εικαστικές τέχνες, η ποίηση και το θέατρο, ειδικότερα τα Happening, Events και οι Fluxus (Banes 1987).

• Merce Cunningham- Anna Halprin

Πρωτοπόροι/ες χορευτές/ριες και χορογράφοι που ξεκίνησαν την χορευτική τους καριέρα ως μέλη σε χορευτικές ομάδες μοντέρνων χορευτών, αρχίζουν και απομακρύνονται από αυτή την αισθητική και πειραματίζονται με νέα στοιχεία όπως ο αυτοσχεδιασμός. Ένας από αυτούς είναι ο Merce Cunningham(1919-2009), ο οποίος έκανε τα πρώτα του χορευτικά βήματα, ως χορευτής στην ομάδα της Martha Graham. Με την αποχώρηση του από την ομάδα, αρνήθηκε την δραματικότητα και τις ιδιαίτερες τεχνικές απαιτήσεις της τεχνικής

¹⁶ Doris Humphrey (1895-1958) Αμερικανίδα χορεύτρια και χορογράφος μοντέρνου χορού (Μπαρμπούση 2004).

«Γκράχαμ» και άρχισε να πειραματίζεται με διαφορετικά εργαλεία δημιουργώντας έτσι κάτι διαφορετικό (Μπαρμπούση 2004, 144).

Μέσω του αυτοσχεδιασμού δημιούργησε τη δική του τεχνική βασισμένη στην κινητική ακεραιότητα του σώματος και απαλλαγμένη από κάθε δέσμευση σχετικά με τη μουσική (ρυθμός, μελωδία, φράση). Η μουσική συνυπήρχε με το χορό, αλλά δεν υπήρχε σχέση εξάρτησης, όπως παλιότερα. Στα έργα του χρησιμοποίησε κυρίως πειραματική μουσική και συνεργάστηκε με πολλούς συνθέτες της εποχής όπως ο David Tudor, David Behrman, Christian Wolff, Pauline Oliveros και La Monte Young. Ενστερνίστηκε τη λογική του Cage για τη μουσική καθώς θεωρούσε ότι ο χορός είναι απλά χορός και οι παραστάσεις του δεν είχαν πλοκή (Μπαρμπούση 2004). Η μακροχρόνια σχέση των δύο αυτών καλλιτεχνών (Cage-Cunningham) χαρακτηρίζεται από μια σταθερή συνεργασία, με πληθώρα έργων και ιδεών.

Καθόριζε πολλά στοιχεία, όπως οι θέσεις ή οι κινήσεις σε μια παράσταση, με αλεατορικές μεθόδους (τράπουλα, νόμισμα, ζάρια κ.α.). Το *Suite by Chance* (1952) αποτελεί το πρώτο του έργο τέτοιου τύπου (Μπαρμπούση 2004). Η χρήση αυτής της τεχνικής πηγάζει από την επιθυμία του να έχει όσο το δυνατόν λιγότερο έλεγχο στο κομμάτι ως χορογράφος. Σε αυτό το πλαίσιο έδινε τη δυνατότητα στους/στις χορευτές/ριες να παίρνουν αποφάσεις σχετικές με τις δοσμένες κινήσεις, ή ακόμα και να εφευρίσκουν κινήσεις. Εντάσσει κατά αυτόν τον τρόπο το στοιχείο των αυθόρμητων αποφάσεων και του αυτοσχεδιασμού (Banes 1994). Παρόλα αυτά δεν έδινε συχνά την ευκαιρία στα μέλη της ομάδας του να αυτοσχεδιάσουν πλήρως (Μπαρμπούση 2004).

Μια από τις βασικές πρωτοπορίες που εισήγαγε ο Cunningham είναι η αποκέντρωση της σκηνής. Δεν υπάρχει κάποιο σημείο της σκηνής που να θεωρείται προνομιακό και η αυτή φαίνεται μονίμως γεμάτη, άσχετα με το πλήθος των χορευτών, καθώς εκμεταλλεύεται εξίσου όλα τα μέρη της. Κατά αυτό τον τρόπο εκδημοκρατίζει το χώρο και παρέχει την ελευθερία στο/στη θεατή να επιλέξει ο/η ίδιος/α που, τότε και για πόσο θα κοιτάξει (Banes 1994). Αντίστοιχα δεν υπάρχουν σχέσεις ιεραρχίας μεταξύ των χορευτών/ριων αλλά και των κινήσεων. Όλα τα μέλη της ομάδας θεωρούνται ίσα και οποια(οσ)δήποτε μπορεί να θεωρηθεί σολίστ/ρια. Οποιαδήποτε κίνηση μπορούσε να αποτελέσει υλικό για χορογραφία, όπως και οποιαδήποτε μέθοδος υλικό για σύνθεση (Μπαρμπούση 2004). Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, κάθε στοιχείο στο χώρο είναι αυτόνομο και εξετάζεται και κατανοείται χωριστά από τα υπόλοιπα (Banes 1994).

Η τεχνική που δημιούργησε απαιτεί σωματική αντοχή και λεπτότητα στη φόρμα. Είναι ιδιαίτερα αέρινη και χαρακτηρίζεται από στοιχεία όπως η μετάλλαξη, η ακρίβεια, η καθαρότητα και η αραιότητα. Παρουσιάζεται η νοημοσύνη του σώματος όπως συμβαίνει γενικότερα στο σύγχρονο χορό. Η ενέργεια ρέει μονίμως μέσα στο/η χορευτή/ρια, αλλά σταματάει στα όρια του σώματος και δεν ξεχύνεται στο χώρο (Banes 1994). Ένα ακόμα χαρακτηριστικό της δουλειάς του Cunningham είναι η χρήση της τεχνολογίας. Χρησιμοποίησε υπολογιστή σε αρκετές δουλείες του από το 1989 και έπειτα. Δημιούργησε

11 χορογραφίες με το λογισμικό *LifeForms*. Επίσης χρησιμοποίησε τεχνολογικά βοηθήματα για την εξερεύνηση της κίνησης (Μπαρμπούση 2004).

Το 1946 ο Cunningham γνωρίζει την Anna Halprin μέσω του Cage, ο οποίος την είδε να χορεύει το *The prophetess and Lonely Ones* στο YMCA Annual Young Choreographers και εντυπωσιάστηκε μαζί της. Η Halprin την ίδια περίπου χρονική περίοδο είχε ήδη αρχίσει να ανοίγει τον δρόμο για τον σύγχρονο χορό στην Δυτική Ακτή (Worth και Roynor 2018).

Η Halprin ήταν ιδιαίτερα επηρεασμένη από τις ιδέες του Walter Gropius(1883-1969)¹⁷, τον Γερμανό αρχιτέκτονα ιδρυτή του Bauhaus, τον οποίο γνώρισε το 1946 όταν μετακόμισε στο Cambridge. Αυτό επηρέασε ιδιαίτερα τον δημοκρατικό χαρακτήρα τον οποίο είχαν τα εργαστήρια της, τα οποία ήταν βασισμένα στην ισότητα μεταξύ όλων των χορευτών/ριων. Όντας και η ίδια εβραϊκής καταγωγής, μεγάλος αριθμός των έργων της έχει αντιρατσιστικό, αντιπολεμικό και γενικότερα πολιτικό πρόσωπο. Έδωσε μεγάλη έμφαση στις/στους χορεύτριες/ες που επέλεγε για τις παραστάσεις της αποφεύγοντας οποιουδήποτε τύπου διάκριση, και προσπαθώντας να δώσει την ευκαιρία σε άτομα και περιθωριοποιημένες κοινωνικές ομάδες, κοινωνικά και πολιτικά (Worth και Roynor 2018,Μπαρμπούση 2004).

Χρησιμοποίησε τον αυτοσχεδιασμό ως βασικό εργαλείο της δουλειάς της. Σε αντίθεση με τους/τις μοντέρνους/ες χορογράφους προσπάθησε να αφήσει κάθε χορευτή/ρια να βρει την δική του/της προσωπική ταυτότητα πάνω στο χορό. Η ίδια ως μέλος σε ένα έργο της Graham το 1955 ανέφερε ότι αυτό που την ενόχλησε είναι ότι όλοι/ες οι χορευτές/ριες ήταν σαν απομιμήσεις της χορογράφου (Worth και Roynor 2018).

Το 1955 ίδρυσε την San Francisco Dance Company η οποία έμεινε ενεργή για παραπάνω από 25 χρόνια. Χαρακτηριστικό της ομάδας αυτής είναι ότι ποτέ δεν δημιούργησε κάποιο ρεπερτόριο. Στα εργαστήρια που έκανε στα πλαίσια της ομάδας άρχισε να εξερευνεί την κίνηση μέσω της ανατομίας. Χρησιμοποίησε την φωνή, τη μουσική, την ενεργητική ακρόαση και τον διάλογο, και κάλεσε πολλούς/ες και διαφορετικούς/ες καλλιτέχνες, όπως μουσικούς, ηθοποιούς και εικαστικούς να πειραματιστούν όλοι/ες μαζί (Worth και Roynor 2018).

Εξερεύνησε την σχέση μεταξύ των εκτελεστριών/ων και των θεατών. Συχνά οι εκτελέστριες/ες μπλέκονταν μέσα στο κοινό. Κάποιες φορές μάλιστα υπήρχαν και οδηγίες για το ίδιο το κοινό. Όπως και σε παραστάσεις του Cunningham έτσι και στις Halprin οι εκτελέστριες/ες άκουγαν την μουσική πρώτη φορά την ώρα της παράστασης. Σε κάποια από τα έργα της, όπως στο



Εικόνα 13 *Parades and Changes*(1965), Anna Halprin, φωτογραφία από εκτέλεση στη Σουηδία το 1965 (Worth και Roynor 2018)

¹⁷ Walter Gropius(1883-1969) Γερμανός αρχιτέκτονας και ιδρυτής του Μπαουχάους (*Bauhaus*)

Parades and Changes (1965-67) πειραματίστηκε με αντικείμενα στο χώρο αλλά και μεταξύ των χορευτών. Πολλές από τις παραστάσεις της πραγματοποιήθηκαν σε μη καθιερωμένους χώρους, κήπους, εστιατόρια κ.α.. (Worth και Roynor 2018,Μπαρμπούση 2004).

Έντονη ήταν επίσης η χρήση του γυμνού στα έργα της, μάλιστα η αλλαγή ρούχων συχνά γινόταν μπροστά στους/στις θεατές. Αυτό δεν είχε καθόλου στόχο τον ερωτισμό, αλλά ήθελε να αναδείξει την φυσικότητα του σώματος. Σε πολλές περιπτώσεις τα έργα της κατακρίθηκαν και απαγορεύτηκε η παρουσίαση τους, με χαρακτηριστικότερη την φορά στη Ρολομα στη Σουηδία όπου συνελήφθηκε από της αρχές. Σε αυτές τις περιπτώσεις, αντί λοιπόν οι χορεύτριες/ες να βγάζουν και να ξανά βάζουν ρούχα απλά έβαζαν επιπλέον και μετά τα έβγαζαν και μένανε με αυτά που ήδη φορούσαν (Worth και Roynor 2018).



Εικόνα 14 *Parades and Changes* (1965), Anna Halprin, φωτογραφία από εκτέλεση το 1970 στο Berkeley (Worth και Roynor 2018)

- **Judson Theater**

Το 1962, και για τα επόμενα δύο χρόνια, στήνεται ένα εργαστήριο σε εβδομαδιαία συχνότητα στην εκκλησία Judson Memorial, στην Washington Square στη Νέα Υόρκη. Στις έξι Ιουλίου του 1962, πραγματοποιήθηκε η πρώτη παράσταση (*Concert I*) αυτών των εργαστηρίων, που οργανώθηκε από τις/τους μαθήτριες/ές χορογραφίας του εργαστηρίου του Robert Dunn, που φιλοξενούταν στο στούντιο του Cunningham. Μεταξύ αυτών ήταν ο Steve Paxton, Yvonne Rainer, Deborah Hay, Elaine Summers, Fred Herko, David Gordon και ο Rudy Perez. Η παράσταση αυτή διήρκεσε τρεις ώρες και προσέλκυσε εκατοντάδες θεατές. Για τις χορογραφίες χρησιμοποιήθηκαν μέθοδοι του αυτοσχεδιασμού και του αυθόρμητου

καθορισμού καθώς και της απροσδιοριστίας. Η απουσία της ιεραρχίας γινόταν ξεκάθαρη, καθώς τα ονόματα των χορογράφων και των χορευτριών/ών ήταν γραμμένα όλα μαζί χωρίς κάποια συγκεκριμένη σειρά (Banes 1994, Μπαρμπούση 2004).

Η εκκλησία αποτέλεσε ένα ανοιχτό χώρο συγκέντρωσης διαφόρων καλλιτεχνών από διάφορα πεδία. Απέπνεε το ίδιο δημοκρατικό και ελεύθερο πνεύμα όπως και πολλοί άλλοι/ες καλλιτέχνες/ιδες της εποχής. Οι παραστάσεις της συνήθως είχαν ελεύθερη είσοδο ή μια μικρή συνεισφορά (Μπαρμπούση 2004, 193). Όσον αφορά τα εργαστήρια χορογραφίας οποια(οσ)δήποτε με ή χωρίς χορευτική παιδεία μπορούσε να συμμετέχει. Για το λόγο αυτό συναντάμε μία μεγάλη ποικιλία καλλιτεχνών/ιδων όπως ο Paxton, η Rainer, η Brown και πολλούς/ες άλλους/ες που έχουν εξασκηθεί σαν χορευτές/ριες, μουσικούς όπως ο Philip Corner και ο Bill Dixon,¹⁸ αλλά και εικαστικούς, μεταξύ αυτών το Robert Rauschenberg, την Carolee Schneemann¹⁹ και το Robert Morris. Η ιδέα της χορογραφίας αποτελούσε ένα ανοιχτό πεδίο προς εξερεύνηση (Banes 1994,217).

Όσον αφορά τις χορογραφικές μεθόδους που χρησιμοποιήθηκαν ποικίλουν ανάλογα με την περίοδο που κανείς/καμία θα εξετάσει. Ο Robert Dunn, ο οποίος στην πραγματικότητα ήταν συνθέτης χαρακτηρίζει το ξεκίνημα της λειτουργίας της Judson. Στα εργαστήρια του μετέφερε ιδέες από τα μαθήματα του Cage που είχε παρακολουθήσει, με μεγάλη έμφαση στις αλεατορικές μεθόδους και την απροσδιοριστία, σε ένα όμως χορευτικό περιβάλλον. Αυτό γινόταν μέσω της χρήσης αντίστοιχων παρτιτούρων ή λεκτικών οδηγιών. Χρησιμοποιούσε επίσης ρυθμικές δομές που δανειζόταν από σύγχρονους συνθέτες όπως ο Cage, ο Boulez και ο Stockhausen (Banes 1994,219).

Μια άλλη μέθοδος που χρησιμοποιήθηκε στην μετέπειτα πορεία της Judson είναι το “Stripping-down”. Στη συγκεκριμένη μέθοδο το υλικό, δηλαδή η κίνηση, «απογυμνώνεται» μέχρι να μείνει μόνο ένα στοιχείο. Χρησιμοποιήθηκε από τον Dunn, αλλά χαρακτηρίζει κυρίως τα έργα του Steve Paxton και της Simon Forti. Η ίδια σχετικά με αυτή τη μέθοδο αναφέρει πως «εκείνη την περίοδο οι χορευτικές δομές έχουν να κάνουν κυρίως με μία συνεχόμενη δραστηριότητα, πολλές φράσεις και περίπλοκους κινητικούς συνδυασμούς». Συνεπώς τίθενται αντίθετοι στο κλίμα εκείνης της περιόδου. Παράδειγμα τέτοιων χορογραφιών είναι αυτό του Paxton όπου κάθεται σε ένα παγκάκι και τρώει ένα σάντουιτς, ή σε μια αντίστοιχη δράση κουβάλησε τα έπιπλα της γραμματείας της σχολή έξω ένα προς ένα (Banes 1994,215). Η προσέγγιση αυτή θυμίζει αυτή των μινιμαλιστών της γλυπτικής, και ενδεχομένως και της μουσικής.

Η Yvonne Rainer, μαζί με τον Steve Paxton, την Elaine Summers και την Trisha Brown, ήταν από τις/τους πρώτες/ους χορογράφους και ομάδες που άρχισαν να κάνουν χρήση του

¹⁸William Robert Bill Dixon(1925-2010) Αμερικανός συνθέτης, αυτοσχεδιαστής χαρακτηριστική φιγούρα της free jazz στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Βασικό του όργανο ήταν η τρομπέτα.

¹⁹Carolee Scheemann (1939-2019) Αμερικανίδα πειραματική εικαστικός, γνωστή για τα έργα της πολλαπλών μέσων που αφορούν το σώμα της σεξουαλικότητα και το φύλλο.

αυτοσχεδιασμού ως δομική μέθοδο. Η Rainer χρησιμοποιώντας μια μέθοδο την οποία ονόμασε «αυθόρμητος καθορισμός» (spontaneous determination) όπου συνδυάζει το τυχαίο με τον αυτοσχεδιασμό, δημιούργησε το *Dance for 3 people and 6 Arms* στην παράσταση Concert 1. Η σύνθεση αυτή απευθύνεται σε ένα τρίο που μπορούν να επιλέξουν τότε να εκτελέσουν μια σειρά από προκαθορισμένες κινήσεις, εκ των οποίων οι περισσότερες έχουν να κάνουν με μοτίβα και κινήσεις των χεριών.

Μία άλλη μέθοδος που χρησιμοποιείται είναι αυτή του κολάζ, δανεισμένη ενδεχομένως από τις εικαστικές τέχνες, με τις ρίζες της στο ντανταϊσμό. Η Carol Scothorn, στο έργο της *Isolation* κάνει χρήση της συγκεκριμένης μεθόδου. Χρησιμοποιεί τη σημειογραφία του Laban προκειμένου να δημιουργήσει την χορογραφία της. Άλλες τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν και αφομοιώθηκαν σε μεγάλο βαθμό στις μελλοντικές δουλειές των μελών της Judson είναι οι κανόνες παιχνιδιών, αλληλεπικαλυπτόμενες οδηγίες για ένα γκρουπ, η μελέτη του χώρου ή της δραστηριότητας άλλων ανθρώπων ως παρτιτούρα, καθώς ακόμα και αντικειμένων που δεν έχουν κατασκευαστεί για αυτή τη χρήση όπως μια παιδική ζωγραφιά (Banes 1994,217).

Όταν ο Dunn σταμάτησε τα εργαστήρια του, ανέλαβαν πλέον οι μαθητές/ριες του και πρώτοι/ες από αυτούς/τες ο Paxton με την Rainer. Σκοπός των συναντήσεων έγινε η ανάλυση, η ανατροφοδότηση, ο σχολιασμός και η κριτική χορών που παρουσιαζόντουσαν και όχι η έρευνα με σκοπό την δημιουργία νέων χορών. Αποτέλεσμα αυτών των συναντήσεων ήταν μια σειρά από παραστάσεις (Concert 2- Concert 13), στις οποίες δόθηκε μεγάλη έμφαση στην έννοια και την προσέγγιση του χώρου. Οι παραστάσεις αυτές έλαβαν μέρος σε διάφορους και αρκετά διαφορετικούς χώρους εκ των οποίων κάποιοι ήταν έξω από τα πρότυπα. Μερικοί από αυτούς του χώρους ήταν το Woodstock (Concert 2), μια πίστα για roller-skating (concert 5), ένα δάσος στο New Jersey (concert 13) (Banes 1994).

Το 1966 οργανώνεται μια παράσταση-αναβίωση της λειτουργίας της Judson, ονομαζόμενο ως «hits», με τη συμμετοχή και την παρουσίαση έργων των χορευτριών/ών των προηγούμενων χρόνων αλλά και με τη συμμετοχή μια δεύτερης γενιάς χορευτριών/ών μεταξύ των οποίων και η Meredith Monk, ο Kenneth King και η Phoebe Neville. Σε αυτή τη περίοδο δημιουργείται ένα εντονότερο κλίμα απαλοιφής των ορίων μεταξύ των τεχνών και διευρυμένη χρήση επιπλέον μέσων στις χορογραφίες και πολλαπλών μέσων (mixed-media), μεταξύ των οποίων κινηματογράφος, μουσική αλλά και εικαστικές τέχνες (Banes 1994).

Ένα από τα πρώτα έργα τέτοιου χαρακτήρα που παρουσιάστηκαν στην Judson είναι το *the season* της Beverly Schmidt. Το κομμάτι αυτό εμπειρείχε προβολή του φιλμ «blossom», η οποία συνέβαινε ταυτόχρονα με τη χορογραφία όπου κινούνταν άλλες φορές αντιστικτικά, άλλες αντιθετικά και άλλες σε συμφωνία. Περιείχε επίσης ζωντανή μουσική του Philip Corner και του Malcom Coldstein καθώς και ηχογραφημένη μουσική του Purcell. Ο χορός ήταν χωρισμένος σε τέσσερα μέρη, και από εκεί προέκυψε και το όνομα. Κάθε μέρος είχε ιδιαίτερα κουστούμια, χρώματα και ποιότητα κίνησης (Banes 1994,225).

Οι χορευτές/ριες της Judson δημιούργησαν και αυτόνομα έργα εκτός της εκκλησίας. Η Lucinda Childs το 1964 δημιουργεί το *Carnation*, το οποίο έχει ιδιαίτερα πολιτικό χαρακτήρα. Η χορεύτρια του έργου δέχεται επίθεση από οικιακά αντικείμενα (σφουγγάρι, σουρωτήρι, σακούλες σκουπιδιών κ.α.) τα οποία χρησιμοποιεί για να δημιουργήσει κινήσεις. Παρόλο που το έργο αποτελεί κριτική για την υπερπληθώρα αντικειμένων στην ανθρώπινη ζωή, τα αντικείμενα δεν χρησιμοποιούνται για τη διήγηση μιας ιστορίας, αλλά μόνο ως μέθοδος εξερεύνησης και γέννησης της κίνησης (L. Childs 2020). Η χρονιά που χορογραφήθηκε το *Carnation* ανήκει σε μια προ-φεμινιστική περίοδο κατά την οποία η γυναίκα χορεύτρια είχε μια πολύ δυναμική παρουσία, χαράζοντας έτσι ένα δρόμο για το έργο που οι ίδιες παράγουν και για την υπόληψη των γυναικών καλλιτεχνών που προδιαγράφει τα αιτήματα των φεμινιστριών τη δεκαετία του 1970 (Banes 1994,223).

Προτεινόμενο βίντεο: Lucinda Childs- Carnation (1964)

https://www.youtube.com/watch?v=ukbGiRyB8n4&ab_channel=PavlosKountouriotis



Εικόνα 15 *Carnation*(1965), Lucinda Childs, φωτογραφία από εκτέλεση στο Λονδίνο το 1990 από την ίδια τη χορογράφο (YouTube n.d.)

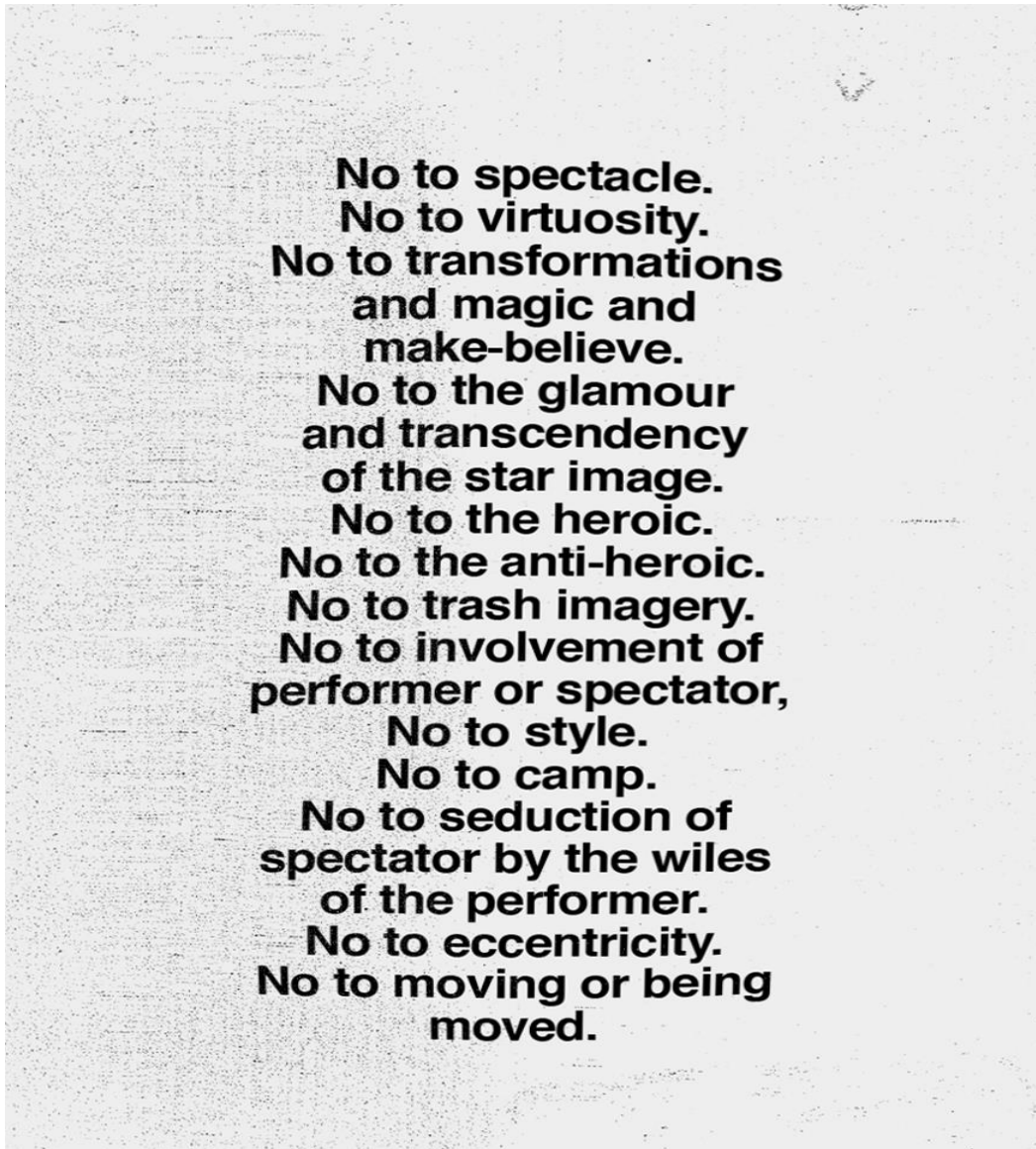


Εικόνα 16 *Carnation*(1965) , Lucinda Childs, εκτέλεση το 2019 από τη Ruth Childs (Museo Reina Sofía 2019)

Οι χορογράφοι των δύο αυτών δεκαετιών αλλά μία μικρή μερίδα των επόμενων, κινήθηκαν σε ένα πιο προγραμματιστικό πνεύμα. Εστίασαν στην εξερεύνηση της κίνησης και την ένταξη της καθημερινότητας μέσα στο χορό προσπαθώντας έτσι να αναδείξουν την αυθεντικότητα του χορού, η οποία δεν έχει ανάγκη από την συνοδεία κάποιας άλλης τέχνης. Επαναστάτησαν στην παλιομοδίτικη κατάσταση όπου ο χορός θεωρούταν θετό παιδί του θεάτρου και εξαρτώμενο μέλος της μουσικής καθιστώντας την έτσι μια αυτόνομη τέχνη, ίσως και για πρώτη φορά στην ιστορία του Δυτικού πολιτισμού (Banes 1994). Μέσα από τα έργα τους έθιξαν πολλά κοινωνικοπολιτικά ζητήματα εκείνων των ημερών. Βασικό τους μέλημα η αντικειμενικότητα της κίνησης.

Σχετικά με αυτό η Yvonne Rainer το 1965 γράφει το *No Manifesto (Μανιφέστο του Όχι)*:

«Όχι στο θέαμα, όχι στη δεξιοτεχνία, όχι στη μεταμόρφωση και τα μαγικά και τα φτιαχτά πιστεύω, όχι στο φαντασμαγορικό στη θεοποίηση των αστέρων, όχι στο ηρωικό ή στο μη-ηρωικό, όχι στους ανόητους συμβολισμούς, όχι στην εμπλοκή του/της εκτελεστής/ριας ή του θεατή, όχι στο στιλ, όχι στο επιτηδευμένο, όχι στο να πείθεις τον θεατή με κόλπα, όχι στην εκκεντρικότητα, όχι στο να κινείσαι ή να σε κινούν» (Banes1987, 43).



Εικόνα 17 *No Manifesto* (1965), Yvonne Rainer (Banes 1987)

- **Grand Union**

Το 1970 δημιουργείται η “Grand Union”, μια ομάδα χορογράφων και χορευτριών/ων που ασχολείται με τη φύση του χορού μέσω του αυτοσχεδιασμού, αγκαλιάζοντας τον χορό και το θέατρο. Ζητήματα που απασχόλησαν τους/τις μεταμοντέρνους όπως η μονιμότητα, διαφορές μεταξύ των χορογράφων και των εκτελεστών/ριων και η χρήση της γλώσσας μαζί με την κίνηση οξύνθηκαν ακόμα περισσότερο. Μεταξύ των πρώτων χορευτών/ριων και χορογράφων της ομάδας ήταν η Trisha Brown, η Barbara Dilley, ο Douglas Dunn, ο David Gordon, η Nancy Lewis, ο Steve Paxton και η Yvonne Rainer (Μπαρμπούση 2004, Baner 1987).

Μελετώντας το κομμάτι της Yvonne Rainer *Continuous Project-Altered Daily*, το οποίο αποτέλεσε τη αφορμή για τη δημιουργία της ομάδας, μπορούμε να καταλάβουμε μερικές βασικές ιδέες της ομάδας. Η χορογράφος επιθυμούσε το κομμάτι αυτό να αλλάζει συνεχώς, όχι μόνο από εκτέλεση σε εκτέλεση, αλλά και κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης. Για την επίτευξη αυτού χρησιμοποίησε διάφορες μεθόδους δημιουργίας μια χορογραφίας, όπως η εκμάθηση, η πρόβα, τα μαρκαρίσματα, και η μελέτη υλικού. Μέσα από αυτές τις διαδικασίες προκύπτουν δύο ειδών συμπεριφορές, οι αυθόρμητες και οι «χορογραφημένες». Στην εκτέλεση χρησιμοποιούσε και τις δύο με σκοπό να δείξει την αντίθεση μεταξύ της «επαγγελματικής» χορευτικής συμπεριφοράς και της «ερασιτεχνικής-καθημερινής» στάσης και κινήσεων (Baner 1987,203).

Σύμφωνα με την χορογράφο, κατά αυτό τον τρόπο προκύπτουν τρία επίπεδα εκτελεστικής πραγματικότητας, που αφορούν τον εκτελεστή και το υλικό. Τα πρώτα δυο επίπεδα περιλαμβάνουν: το δοσμένο από τη/το χορογράφο υλικό και μια πιο αναγνωριστική προσέγγιση από τον/την εκτελεστή/ρια, ή την εκτέλεση υλικού κάποιας/ου άλλης/ου και τα δύο φιλτράρονται και παρουσιάζονται με βάση τη προσωπικότητα του/της εκτελεστή/ριας. Στο τρίτο επίπεδο το περιεχόμενο και το προσωπικό στιλ δεν είναι συγχρονισμένα, άρα πρόκειται για μια συνειδητή «δεύτερη κακία εκτέλεση» (Baner 1987,204).

Το *Continuous Project-Altered Daily* περιείχε σόλο, ντουέτα και ομαδικά μέρη. Η σειρά όλων αυτών καθοριζόταν από τις εκτελέστριες/ες. Μέρος του υλικού ήταν ήδη μελετημένο, άλλο απλώς μαρκαρισμένο και άλλο προέκυπτε εκείνη την ώρα. Η στιγμή της εκτέλεσης έμοιαζε με πρόβα. Αυτό συνέβαινε καθώς υπήρχε συζήτηση πάνω στη σκηνή η οποία αφορούσε μεταξύ άλλων και πρακτικά ζητήματα όπως το πιο θα είναι το επόμενο μέρος. Έτσι λοιπόν, ένας τρόπος για να ξεκινήσει το επόμενο μέρος, ήταν απλά να αναφερθεί το όνομα του. Ένας άλλος τρόπος ήταν φέρνοντας πάνω στη σκηνή τα απαραίτητα props ή βάζοντας την κατάλληλη μουσική (Baner 1987,204).

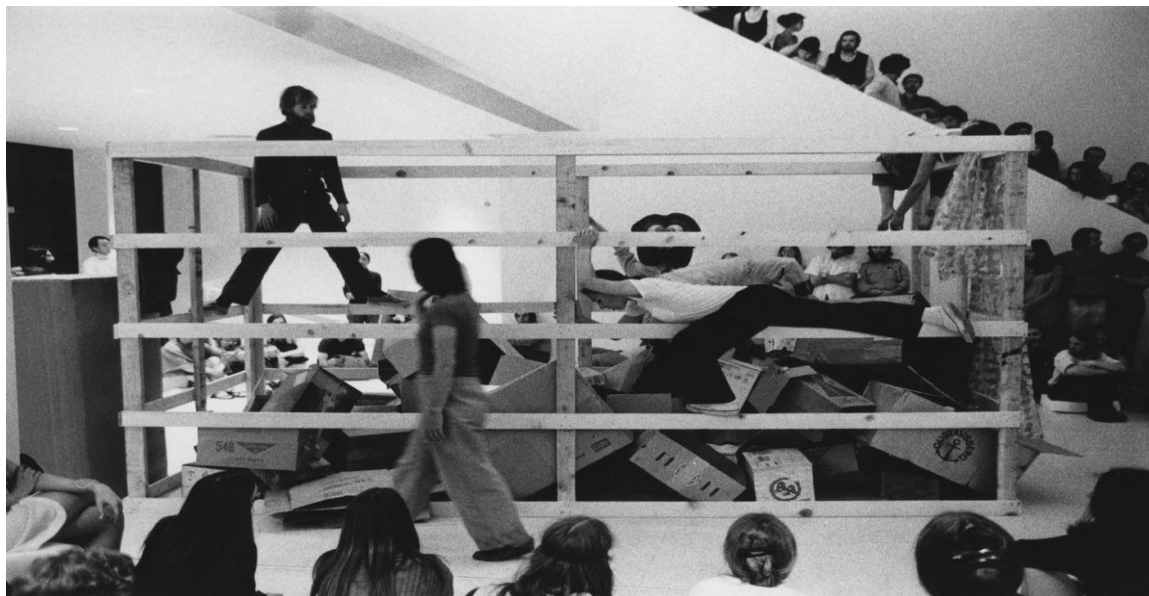
Πολύ σύντομα εγκαταλείφθηκε η εργασία πάνω σε συγκεκριμένα κομμάτια, και η ομάδα δούλεψε αποκλειστικά αυτοσχεδιαστικά, όπως πολλές από τις μουσικές συλλογικότητες που αναφέρθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο. Η Grand Union δημιούργησε από τα πιο προκλητικά πειράματα με μεγάλη επιρροή στον αυτοσχεδιασμό της δεκαετίας του 1970 και

μετέπειτα. Οι εκτελέσεις της περιείχαν λεκτικά και κινητικά στοιχεία, συχνά με πολιτικό χαρακτήρα και χιούμορ, και όλες οι παραστάσεις συνέβαιναν χωρίς καμιά πρόβα. Τα μέλη της ήταν ελεύθερα να προτείνουν οποιοδήποτε υλικό και μέσο μπορούσε να αναπτυχθεί μέσω της αλληλεπίδρασης με την ομάδα (Carter 2000).

Οι μέθοδοι της Grand Union συνδέονται με το γενικότερο κοινωνικοπολιτικό κλίμα που ενδιέφερε πολύ κόσμο εκείνη την εποχή, το οποίο αφορούσε την συλλογικότητα, την ισότητα και τον αυθορμητισμό, στοιχεία που την καθιστούσαν αντισυμβατική σε σχέση με άλλες ομάδες χορού της εποχής και προηγούμενων χρόνων (Μπαρμπούση 2004, 220). Η ομάδα έδινε φωνή στην εφεύρεση, στο σχολιασμό, στη διδασκαλία, την επανάληψη, τη μίμηση και οποιαδήποτε άλλη πιθανότητα σχετικά με τη διαχείριση του υλικού (Banes 1987).

Παρόλα αυτά, αξίζει να σημειωθεί ότι αν και τα περισσότερα μέλη της είχαν υπάρξει στη Judson Church, και οι ιδέες της ταυτιζόντουσαν με άλλων χορογράφων, ομάδων ή κινημάτων, καλλιτεχνικών και μη της εποχής, η ομάδα αυτή σεβάστηκε σε πολύ μεγάλο βαθμό τα «παραδοσιακά» όρια μεταξύ του/της εκτελεστή/ριας και του κοινού, σε αντίθεση με άλλους/ες καλλιτέχνες. Επίσης δεν έδωσε παραστάσεις στον δρόμο, αλλά χρησιμοποίησε την έννοια της καθημερινής ζωής, μέσω της χρήσης οποιουδήποτε αντικειμένου υπήρχε πάνω στην σκηνή όπου εκτελούσαν (Banes 1987,206).

Προτεινόμενο βίντεο: Grand Union- “bowing sequence” at the Guthrie Theater 5 Οκτωβρίου 1975
<https://player.vimeo.com/video/384547261> (Perron 2020)



Εικόνα 18 Grand Union παράσταση το 1971 στο Walker Art Center, από τα αριστερά: Douglas Dunn, Yvonne Rainer, Becky Arnold (Μπαρμπούση 2004)

- **Contact Improvisation**

Ο Steve Paxton πέρα από την σημαντική του επιρροή στην Grand Union, άφησε και τη δικιά του, μοναδική πινελιά στο κομμάτι του αυτοσχεδιασμού στο σύγχρονο χορό μέσω της μεθόδου του «contact improvisation». Η μέθοδος αυτή ξεκίνησε το 1972 και έχει να κάνει, όπως φανερώνει και το όνομα, με τον αυτοσχεδιασμό με επαφή (Μπαρμπούση 2004). Αφορά ένα ντουέτο που αυτοσχεδιάζει ελεύθερα αλλά αμοιβαία. Είναι ένα σύστημα που συνδυάζει την ενεργητικότητα (Active), την παθητικότητα (Passive), την απαίτηση (Demand) και την απόκριση (Response). Η βαρύτητα, το άγγιγμα και η ισορροπία είναι επίσης έννοιες που σχετίζονται απόλυτα με την συγκεκριμένη μέθοδο (Paxton 1975).

Ο Paxton αναφέρει ότι ήδη από την ηλικία του σχολείου εκπαιδευόμαστε στο πώς να καθόμαστε ώρες ακίνητοι/ες σε ένα θρανίο, και είμαστε γεμάτοι/ες περιορισμούς και ταμπού σχετικά με το άγγιγμα και την επαφή. Αντίστοιχα στην κοινωνία κάθε άτομο είναι απομονωμένο στο δικό του οικόπεδο. Η ίδια εκπαίδευση παρατηρείται και στο χορό, καθώς κάθε άτομο έχει το δικό του χώρο στον οποίο απομονώνεται. Ο συνωστισμός και οι κοντινές αποστάσεις τρομάζουν τον κόσμο κυρίως λόγω της πιθανότητας επαφής. Αντιθέτως το «contact improvisation» χτίζει ολόκληρη την εκτέλεση, και την σχέση των δύο ή και περισσότερων χορευτών/ριων πάνω στην επαφή (Turner 2010).

Η επαφή και η ισορροπία είναι δύο λέξεις κλειδιά για το C.I.. Οι πληροφορίες για την κατάσταση του κάθε σώματος μεταφέρονται από την επαφή, και αντίστοιχα κάθε άτομο νιώθει την βαρύτητα από την επαφή του με το πάτωμα. Μόνος κανόνας ότι η επαφή δεν θα πρέπει να γίνεται με τα χέρια, και πιο συγκεκριμένα με τις παλάμες, δηλαδή να μην κρατιέται ο/η ένας/μία από τον άλλον/άλλη. Για να λειτουργήσει αυτό το σύστημα το σώμα πρέπει να είναι χαλαρό. Η διάρκεια δεν είναι καθορισμένη, καθώς οι εκτελέστριες/ες δεν συγκεντρώνονται στο χρόνο, αλλά σε αυτό που συμβαίνει (Banes 1987,65).

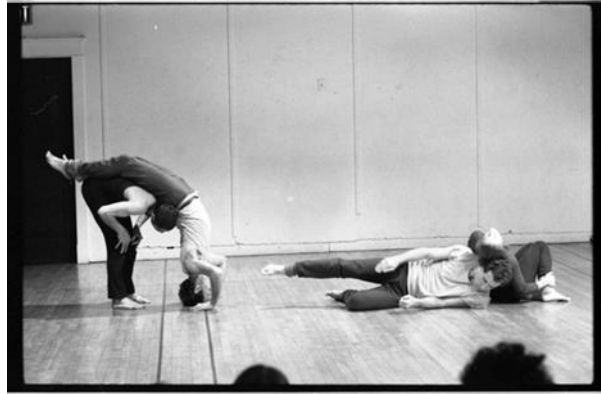
Πρόκειται για μία σωματική και ταυτόχρονα ψυχική δραστηριότητα. Κάθε εκτελεστής/ρια την ώρα του αυτοσχεδιασμού αφουγκράζεται με την ίδια ευαισθησία τον/την χορευτή/ρια που χορεύουν μαζί, αλλά και τον ίδιο του/της τον εαυτό. Αναιρεί οποιαδήποτε ιεραρχική σχέση μεταξύ των χορευτριών/ων, αλλά και των χορευτριών/ων με την/τον χορογράφο. Αναδεικνύει την προσωπική αισθητική και την ατομικότητα αφήνοντας πλήρη ελευθερία στους συμμετέχοντες/ουσες, θέτοντας τους όμως την ευθύνη να μην καταπιέσουν ή περιορίσουν κανέναν/καμία λόγω των επιλογών τους. Το Contact Improvisation αποτελεί την πρακτική «της ελευθερίας της αλληλεπίδρασης στον κοινωνικό σύνολο» (Turner 2010, 15).

Το φύλο, η ηλικία, ο σωματότυπος δεν επηρεάζει με κανέναν τρόπο τη δυνατότητα συμμετοχής στο χορό αυτό και τις σχέσεις που δημιουργούνται μεταξύ των συμμετεχόντων/ουσών. Φυσικά η σχέση δεν περιορίζεται μόνο μεταξύ δύο ατόμων. Συναντάμε αυτοσχεδιασμούς με διάφορους αριθμούς χορευτών/ριων, που όμως τηρούν

όλα όσα ειπώθηκαν παραπάνω σχετικά με την επικοινωνία. Τέλος σε μια παράσταση C.I. οποια(οσ)δήποτε βρίσκεται στο χώρο μπορεί να συμμετέχει.

Προτεινόμενο βίντεο: Steve Paxton - Contact at 10th and 2nd (1983)

https://www.youtube.com/watch?v=7JbUz0hsKMg&ab_channel=QuentinRoosevelt



Εικόνα 19 Steve Paxton, Peter Bingham, Peter Ryan and Helen Clarke ,1983, Contact Improvisation Jam (Turner 2010)



Εικόνα 20 Steve Paxton, Peter Bingham, Peter Ryan and Helen Clarke ,1983, Contact Improvisation Jam (Turner 2010)



Εικόνα 15 Nancy Stark και Steve Paxton 1984, Contact Improvisation Jam (Turner 2010)

2.2 Προσεγγίσεις, Τεχνικές και Αισθητικά Ζητήματα

«Χορός μπορεί να είναι οτιδήποτε, αλλά βασικά είναι οι κινήσεις του ανθρώπινου σώματος με το πρώτο περπάτημα» (Banes 1980) (Μπαρμπούση 2004, 135).

• Σημειογραφία

Όσον αφορά τη σημειογραφία στις συνθέσεις ανοιχτής φόρμας στο χορό συναντάμε διάφορα παραδείγματα μεταξύ των οποίων γραφικές ή λεκτικές παρτιτούρες, καθώς και προφορικές οδηγίες και κανόνες. Παρόλα αυτά η χρήση παρτιτούρας στο χορό δεν είναι τόσο διαδεδομένη όσο στη μουσική. Ο Robert Dunn αναφέρει ότι «με το να σχεδιάζεις τον χορό με γραπτό ή σχεδιασμένο τρόπο, έχεις μια ξεκάθαρη οπτική του χορού και των πιθανοτήτων του». Αναφερόμενος επίσης στη μέθοδο του Laban λέει ότι «Η γραφική σημειογραφία είναι ένας τρόπος να δημιουργείς χορό» (Banes 1994,213).

Ο Dunn έκανε χρήση παρτιτούρας λόγω της επιρροής του από τους σύγχρονους/ες συνθέτες/ριες και την ανάγκη για εφεύρεση νέων μεθόδων σημειογραφίας προκειμένου να προσαρμόσουν τις νέες ιδέες και μεθόδους σύνθεσης και εκτέλεσης. Υπήρχε βέβαια και ένα πρακτικός λόγος που έγινε η χρήση της παρτιτούρας στα εργαστήρια του, καθώς οι μαθητές/ριες έπρεπε να προετοιμάσουν χορογραφίες από το ένα μάθημα στο άλλο, αλλά οι ίδιοι/ες δεν είχαν τον απαιτούμενο χώρο, οπότε διατύπωναν τις ιδέες τους γραπτά (Banes 1994,213).

Στο κομμάτι *Proxy*(1961) ο Paxton δημιουργεί μια γραφική παρτιτούρα από τυχαίες φωτογραφίες (άνθρωποι και καρτούν σε διάφορες δραστηριότητες) κολλημένα με τυχαίο τρόπο. Η/Ο εκτελέστρια/ης είναι ελεύθερη/ος να διαλέξει πως θα διαβάσει τη παρτιτούρα, από πού θα αρχίσει, αν θα τη διαβάσει γραμμικά ή κυκλικά και πόσες επαναλήψεις θα κάνει (Banes 1994,218). Στο πρώτο μέρος ο/η χορευτής/ρια καλείται με το προσωπικό του/της στίλ και μεγάλη ακρίβεια να αναπαραστήσει κάθε πόζα και να βρει μεταβάσεις από τη μία πόζα στην άλλη. Στα υπόλοιπα μέρη καλείται να κάνει συγκεκριμένα πράγματα, όπως το να φάει ένα αχλάδι, να πιεί νερό, να σταθεί πάνω σε μια μπάλα η οποία βρίσκεται μέσα σε μια πλαστική λεκάνη και να περπατήσει (Banes 1987,55).

Αντίστοιχα στην πρώτη παράσταση(concert 1) της Judson στο έργο *The Daily Wake* της Elaine Summers, έχει χρησιμοποιήσει τις εικόνες και τις λέξεις του πρωτοσέλιδου μιας εφημερίδας (Banes 1994,216). Η ίδια δημιούργησε μια σειρά από κινήσεις βασισμένες στην εφημερίδα και έδωσε γραπτές οδηγίες στις/στους χορεύτριες/χορευτές. Χρησιμοποίησε επίσης τις φωτογραφίες που περιείχε για να δημιουργήσει πόζες τις οποίες η ίδια τις/τους δίδαξε. Η χορογράφος αναφέρει πως τα γεγονότα που γράφονται σε μια εφημερίδα έχουν ήδη συμβεί, οπότε είναι σαν να τους ξανά δίνει ζωή. Οι κινήσεις προέκυψαν από λεπτομερή παρατήρηση του πρωτοσέλιδου και λεπτομέρειες όπως για παράδειγμα το πόσες παραγράφους έχει (Banes 1982).

Ο Paxton θεωρεί τη παρτιτούρα ένα μεσάζοντα μεταξύ του/της χορογράφου και του/της εκτελεστή/ριας, οπού μεγαλώνει την απόσταση από το πώς αντιλαμβάνεται ο/η χορευτής/ρια την κίνηση από το χορογράφο (Banes 1994). Αυτή του η άποψη είναι άμεσα συνδεδεμένη με την εναντίωση του απέναντι στο star system που συναντούσε στις ομάδες χορού. Αναζητεί την ελευθερία και την ισότητα που αναζητούσαν η Duncan και η Fuller στις οποίες φτάνουν οι βαθύτερες ρίζες του σύγχρονου χορού (Banes 1987,61). Έτσι χρησιμοποίησε τις παρτιτούρες ως ένα μέσο μείωσης της ιεράρχησης μεταξύ του/της χορογράφου και του/της εκτελεστή/ριας.

• Τυχαίο

Το «τυχαίο» στα πλαίσια του χορού χρησιμοποιήθηκε σε αντιστοιχία με την πειραματική μουσική. Ο Dunn, όντας και μαθητής του Cage και διδάσκοντας στο στούντιο του Cunningham επηρεάστηκε από τις μεθόδους τους και έκανε και ο ίδιος χρήση αλεατορικών τεχνικών στα εργαστήρια του. Στην πρώτη παράσταση της Judson, η Ruth Emerson παρουσίασε το έργο της *Timepiece*, το οποίο είναι βασισμένο στην τυχειότητα. Δημιούργησε διαγράμματα τα οποία αφορούσαν την ποιότητα της κίνησης (κοφτή, συνεχόμενη), την ταχύτητα (σε κλίμακα από 1 μέχρι το 6), χρονικά όρια και περιόδους, το υλικό της κίνησης (πήδημα, περπάτημα, αντικείμενα κ.α.), τον χώρο, τις τέσσερις κατευθύνσεις του τετραγώνου και τις τέσσερις διαγώνιους, καθώς και επίπεδα στο χώρο (ψηλό, μεσαίο χαμηλό). Συνήθως τα στοιχεία σε κάθε λίστα επιλογών ήταν έξι, οπότε επιλεγόντουσαν με την χρήση ζαριών (Banes 1994,216).

Στην ίδια παράσταση η Elaine Summers παρουσιάζει το *Instant Chance*, οπού χρησιμοποιεί τρεις μεγάλους κύβους από φελιζόλ. Οι χορεύτριες/ες καλούνται να πετάξουν τους κύβους στον αέρα και ανάλογα από το χρώμα, το σχήμα και το νούμερο της μεριάς που προσγειώθηκε ο κάθε κύβος καθορίζονται οι κινήσεις που θα κάνουν (Banes 1994).

Μια από τις μαθήτριες των εργαστηρίων του Dunn, η Marni Mahaffay αναφέρει ότι «το φαινόμενο του τυχαίου είναι εντυπωσιακό γιατί φαίνεται να δημιουργεί ατελείωτες πιθανότητες. Το να εγκαταλείψεις τα κλισέ σου, τις δικές σου κινήσεις, που ήσουν τόσο εξαρτημένος/η είναι πολύ ενδιαφέρον. Καταλήγεις να χρησιμοποιείς τις κινήσεις σε μια σειρά που δεν είναι προτιμώμενη ή προφανής» (Banes 1987, 214). Η Ruth Emerson μιλώντας για το ίδιο θέμα, είχε εκφράσει την άποψη ότι προσφέρεται μια έξοδος από την κυριαρχία της ιεραρχίας. Αυτό συμβαίνει γιατί πλέον δεν δουλεύεις με κάποιον/α που θεωρείται αυθεντία και δεν πρόκειται να σου πει ότι κάνεις κάτι λάθος (Banes 1994).

Ο Paxton μιλώντας για τις τυχαίες τεχνικές του Cunningham και του Cage αναφέρει πως: «Η αίσθηση μου... ήταν ότι χρειαζόνταν να προχωρήσουν ένα βήμα παραπέρα, δηλαδή του καθορισμού της ίδιας της κίνησης τυχαία. Αυτή η επιλογή, της δημιουργίας της κίνησης, πάντα εμπόδιζε τη λογική μου... γιατί δεν μπορούσε να είναι όλο τυχαίο;» (Banes 1994, 218). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι μέσω του «Contact Improvisation» το έχει επιτύχει αυτό σε μεγάλο βαθμό. Από την στιγμή που χορεύεις με τυχαία άτομα, σε μια τεχνική

βασισμένη στην προσωπικότητα του ατόμου είναι πιο εύκολο από ότι συνήθως να αποφύγεις τις κοινοτυπίες. Έτσι προκύπτουν τυχαία πολλές καινούργιες κινήσεις οι οποίες δεν προκαθορίστηκαν από κάποιο άτομο.

• **Περπάτημα και Καθημερινότητα**

Μια από τις βασικότερες αρχές του σύγχρονου χορού είναι αυτή της μεταφοράς βάρους, το πώς δηλαδή το άτομο μεταφέρει το βάρος του μέσα στο σώμα του αλλά και στο χώρο. Το περπάτημα είναι ο πιο απλός τρόπος για να εξετάσουμε τη συγκεκριμένη ιδέα καθώς πρόκειται για απλή μεταφορά του βάρους μας από το ένα πόδι στο άλλο και μετέπειτα στο χώρο. Πέρα από αυτό, η χρήση του μέσα στο χορό ανοίγει μια γκάμα μη χορευτικών κινήσεων και μη ιεραρχικών δομών, δημιουργώντας έτσι μια εκτέλεση που μπορεί να είναι ταυτόχρονα χαλαρή αλλά και επιτακτική. Αποτελεί επίσης μια γέφυρα μεταξύ των εκτελεστριών/ων και του κοινού (Banes 1987,60).

Ο Steve Paxton δημιούργησε το 1967 το έργο *Satisfying Lover*, το οποίο αποτελεί την αποθέωση του περπατήματος καθώς περιέχει μόνο περπάτημα και παύσεις, στις οποίες οι εκτελέστριες/ες απλά στέκονται. Το έργο αυτό είναι φτιαγμένο για μεγάλη ομάδα που περιέχει 30 έως 84 χορευτές/ριες οι οποίοι/ες περπατάνε από τα δεξιά στα αριστερά της σκηνής οδηγούμενοι από μια γραπτή παρτιτούρα. Έχει δημιουργήσει και άλλα έργα στα οποία κάνει χρήση του περπατήματος στη φυσική του μορφή, όπως και στο *Satisfying Lover*. Το περπάτημα που χρησιμοποιεί πρόκειται για το απλό καθημερινό περπάτημα που έχουμε όλες/οι στο μυαλό μας, και όχι για περπάτημα με περίπλοκους ρυθμούς όπως συνηθίζονταν στο μοντέρνο χορό και στο μπαλέτο (Banes 1987,61).

Πέρα από το περπάτημα χρησιμοποιήθηκαν και άλλες καθημερινές συνήθειες και κινήσεις οι οποίες έφεραν την τέχνη του χορού ακόμα πιο κοντά στη καθημερινότητα. Οι Grand Union στις παραστάσεις τους συνήθιζαν να συμπεριλαμβάνουν την ώρα της εκτέλεσης συμπεριφορές που συνέβαιναν στην καθημερινότητα τους όπως το μουρμούρισμα, το φαγητό, η εγκατάλειψη μιας ομαδικής δραστηριότητας, ή η επεξήγηση του τι συμβαίνει στο κοινό (Banes 1987,203).

Ένας άλλος τρόπος χρήσης της έννοιας τη καθημερινότητας είναι μέσω της έννοιας του «καθημερινού σώματος». Είναι μια προσέγγιση που απασχόλησε επίσης μετά-μοντέρνους/ες και σύγχρονους/ες χορευτές/ριες, απλά με διαφορετική οπτική. Καθένας/μία το αντιμετώπισε από τα δεδομένα της αντίστοιχης εποχής. Στη δεκαετία του 1960 αναδείχθηκε η φυσική ομορφιά του σώματος και η απελευθέρωση του, κάτι που οδήγησε τους/τις χορευτές/ριες εκείνης της περιόδου να εξερευνήσουν την κίνηση μέσω της ανατομίας και πιο συγκεκριμένα του σκελετικού συστήματος. Όσο προχωράνε όμως τα χρόνια το «καθημερινό σώμα» αρχίζει να αλλάζει μορφή (Banes 1994,43).

Ο υγιεινός τρόπος ζωής και η γυμναστική εντάσσονται όλο και περισσότερο στη καθημερινή ζωή, οπότε ο μέσος άνθρωπος γίνεται πιο δυνατός και κατά κάποιο τρόπο θεωρείται πλέον

αθλητής. Αποκτά μεγάλη διάδοση το Body-building και τα μηχανήματα εκγύμνασης και δίνεται μεγάλη βαρύτητα στην κατασκευή της εμφάνισης, στα «φουσκωμένα» και καλοσηματισμένα σώματα, στο βάψιμο και το κούρεμα. Αντίστοιχα παρατηρούμε μια αύξηση των μυϊκών απαιτήσεων και του οπτικού ενδιαφέροντος στο χορό, για παράδειγμα μέσω της ένταξης ακροβατικών (Banes 1987, Banes 1994).

Η Deborah Jowitt, κριτικός, συγγραφέας και χορογράφος, στο *Time and the Dancing Image* (1988) ξεκινά την υπόθεση ότι ο χορός αντικατοπτρίζει την κοινωνία και τις τάσεις κάθε εποχής. Αναφέρει πως «η εικόνα του/της χορευτής/ριας έχει περάσει από πολλές αλλαγές τον 19^ο και 20^ο αιώνα, επηρεασμένη από τις αμέτρητες κοινωνικές, πολιτικές, επιστημονικές και τεχνολογικές αναταραχές που χαρακτηρίζουν κάθε περίοδο. Το να προσπαθήσεις να δεις τους/τις χορευτές/ριες ως προϊόν της εποχής τους είναι μια πρόκληση». Για την ίδια, ο χορός και οι χορευτές/ριες δεν παράγουν πολιτισμό αλλά είναι το αποτέλεσμα αυτού.

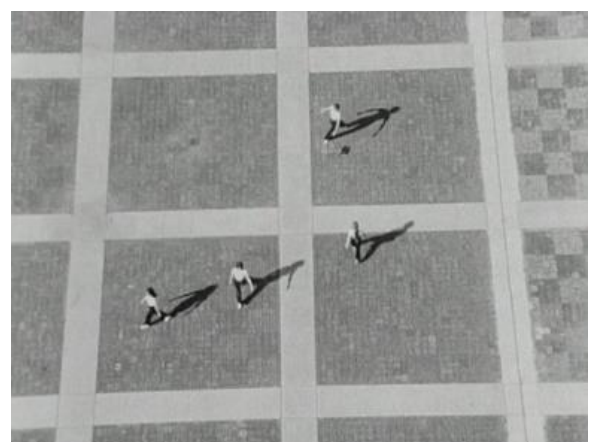
Η Banes όσον αφορά το «φυσικό σώμα» στη δεκαετία του 1980 στην Αμερική πιστεύει ότι αντικατοπτρίζει ένα κοινωνικοπολιτικό σώμα. Πέρα όμως από την προβολή καταστάσεων πάνω στα χορευτικά σώματα, θεωρεί ότι τα ίδια σώματα έχουν την δυνατότητα να επιφέρουν αλλαγές (Banes 1994,44).

• Μαθηματικά και Γεωμετρία

Σε ένα γενικότερο κλίμα, οι χορογράφοι αντί να δανείζονται μουσικά στοιχεία όπως έκαναν την δεκαετία του '60, πλέον κάνουν χρήση επιστημονικών μοντέλων, τεχνική που θυμίζει αυτή των μινιμαλιστών στη μουσική. Η Lucinda Childs στο *Calico Mingling*(1973) χρησιμοποιεί γεωμετρικές φόρμες, ή η Trisha Brown στο *Accumulation Pieces* (1971) χρησιμοποιεί μαθηματικά συστήματα. Η κινησιολογία της πρώτης χορογραφίας της Childs είναι απολύτως οργανική και βασίζεται στο περπάτημα και στα περίπλοκα γεωμετρικά μοτίβα τα οποία είναι καταγεγραμμένα σε γραφική παρτιτούρα. Η χορογραφία έχει διάρκεια δέκα λεπτών και βιντεοσκοπήθηκε από τον πειραματικό σκηνοθέτη Babette Mangolte (Van Straaten 2013).



Εικόνα 22 Απόσπασμα από τη παρτιτούρα του *Calico Mingling*(1973), Lucinda Childs (Van Straaten 2013)



Εικόνα 21 Φωτογραφία από την εκτέλεση *Calico Mingling*(1973), Lucinda Childs, 1973 (Van Straaten 2013)

Το δεύτερο παράδειγμα της Brown βασίζεται σε μια μαθηματική ακολουθία. Ξεκινάει με ένα μοτίβο το οποίο επαναλαμβάνεται κάποιες φορές. Στη συνέχεια μια ακόμα κίνηση προστίθεται σε αυτό το μοτίβο δημιουργώντας ένα νέο το οποίο επαναλαμβάνεται μέχρι να προστεθεί μια τρίτη κίνηση και πάει λέγοντας, μέχρι το κιναισθητικό σύστημα της να μην μπορεί να υποστηρίξει άλλες προσθήκες. Όσον αφορά το συνδυασμό του με τη μουσική, τα πρώτα τέσσερα μοτίβα συμπίπτουν με τους τέσσερις χτύπους του μουσικού μέτρου. Μετά το πέρασμα του τέταρτου μοτίβου συμπιέζονται όλα μέσα στο πέρασμα ενός μέτρου. Στο έργο αυτό φυσικά χρησιμοποιείται και η μέθοδος της επανάληψης (Brown 1971).

Η Anna Teresa de Keersmaecker μια δεκαετία αργότερα δημιουργεί την ομάδα Rosas στο Βέλγιο το 1983. Η ομάδα αυτή ασχολείται με τη δημιουργική και σχολαστική εξερεύνηση της σχέσης μεταξύ μουσικής και χορού. Αυτό συμβαίνει με αρκετά μαθηματικό τρόπο, εξετάζοντας τη γεωμετρία και αριθμητικά μοτίβα προσπαθώντας να δώσει μια αυθεντική προοπτική σε σχέση με την άρθρωση του σώματος στο χώρο και το χρόνο. Η ομάδα συστάθηκε με το έργο *Rosas danst Rosas* (Rosas n.d.). Η χορογραφία του κομματιού αυτού δημιουργήθηκε ταυτόχρονα με τη μουσική του, από τον συνθέτη Thierry De Mey και το Peter Vermeersch. Το 1997 το έργο βιντεοσκοπείται και σκηνοθετείται από το μουσικό Thierry De Mey (Maple 2014).

Το έργο περιλαμβάνει τέσσερα μέρη και εκτελείτε από τέσσερις γυναίκες. Στο φιλμ τα κοστούμια που φοράνε μοιάζουν σαν να είναι είτε εργάτριες σε κάποιο εργοστάσιο, είτε φυλακισμένες. Οι κινήσεις ιδιαίτερα στα πρώτα δύο μέρη είναι μηχανικές και επαναλαμβανόμενες μέσω διαφόρων αριθμητικών μοτίβων, προδίδοντας έτσι αγανάκτηση και κούραση, ενώ έμμεσα θίγεται το θέμα της θηλυκότητας και της σεξουαλικής καταπίεσης μέσω των κινήσεων τους. Τέτοιες ιδέες συναντάμε πολύ συχνά στα πρώτα έργα της συγκεκριμένης χορογράφου (Maple 2014).

Προτεινόμενο βίντεο: Rosas-Rosas Danst Rosas (1997)

https://www.youtube.com/watch?v=oQCTbCcSxis&t=75s&ab_channel=Kaaitheater



Εικόνα 23 *Rosas danst Rosas* (1983), Rosas, Φωτογραφία από το φιλμ του έργου το 1997 (Rosas n.d.)

- **Δημοφιλείς μορφές τέχνης**

Νεότεροι/ες μεταμοντέρνοι/ες χορευτές/ριες εμπνέονται από πιο δημοφιλή θεάματα, και κοινωνικούς χορούς, τη βιομηχανία της μόδας, τον κόσμο της τέχνης, φανταχτερά χρώματα, ήχους πανκ, ροκ, new wave και freestyle. Η Karole Armitage, παλιότερο μέλος της ομάδας του Cunningham επηρεάζεται από πιο underground μουσικά είδη της εποχής όπως η Punk και το New Wave. Το 1981 σε συνεργασία με τον συνθέτη Rhys Chatham και την New wave μπάντα του, παρουσιάζει το *Drastic-Classicism* που περιλαμβάνει έξι χορευτές/ριες και πέντε μουσικούς. Η ένταση της μουσικής ήταν σε πολύ υψηλό, οριακά βίαιο επίπεδο και οι κινήσεις των χορευτών/ριων ήταν βίαιες απότομες και γρήγορες. Οι μουσικοί βρίσκονταν επίσης πάνω στη σκηνή γεγονός που το έκανε να μοιάζει πιο πολύ ως μια ροκ συναυλία παρά ως παράσταση χορού (Banes 1994,255).

Παρόμοιας δυναμικής ήταν το έργο της $-P=dh/dq$. Το έργο αυτό αποτελεί μια κριτική στη γνωστή φόρμα για ντουέτα του μπαλέτου, pas de deux, μόνο που η Armitage αντί για πουέντ φοράει ψηλοτάκουνα και ο παρτενέρ της Joseph Lennon φοράει μια δερμάτινη φούστα. Το κομμάτι χορογραφήθηκε βάση των παρτιτούρων του David Linton, ντράμερ του Rhys Chatham. Η μουσική, αποτελούταν από ηχογραφημένα κομμάτια (μεταξύ των οποίων και κλασσικής μουσικής) και ζωντανά κρουστά. Η ένταση της μουσικής ήταν τόσο υψηλή, που δόθηκε βαμβάκι στο κοινό για να προστατέψει τη ακοή του (Banes 1994, Anderson 1985).

Ο Σκοτσέζος χορογράφος Michael Clark, συνεργάστηκε στενά τα πρώτα χρόνια της καριέρας του με την Karole Armitage, οπού γνωριστήκαν στα εργαστήρια του Cunningham και του Cage. Και οι δύο χορευτές/ριες είχαν ξεκινήσει την χορευτική τους πορεία ως χορευτές/ριες μπαλέτου, κάτι το οποίο εγκατέλειψαν. Σε πολλά από τα κοινά τους έργα, αλλά και τα προσωπικά του αργότερα, το φύλο και οι σεξουαλικές ταυτότητες είναι επίκεντρο. Το ενδιαφέρον τους σε αυτό ξεκινάει από την μπαλετική τους παιδεία στην οποία όπως σημειώνει η Armitage ενώ οι σταρ του μπαλέτου ήταν γυναίκες, οι δεξιότητες, οι σκηνοθέτες και οι διευθυντές ήταν πάντοτε άντρες (Banes 1994,298).

Ντύνει τις/τους χορεύτριες/ες του με ρούχα που στερεοτυπικά ανήκουν στο αντίθετο φύλο, αντικείμενα που μοιάζουν με φαλλούς, και φαντασμαγορικά κουστούμια που αφήνουν ακάλυπτα επίμαχα σημεία του σώματος, συνήθως τα οπίσθια. Ασκεί πολιτική κριτική τοποθετώντας στα σκηνικά του φασιστικά σύμβολα πασπαλισμένα με γκλίτερ. Ένας Βρετανός κριτικός αναφερόμενος στο έργο *No Fire Escape in Hell* σχολιάζει πως πρόκειται για μια «δυναμική ματιά μιας βίαιης κοινωνίας που μοιάζει να απέχει μόνο μια εκλογή» (Banes 1987, 300).

Προτεινόμενο βίντεο: *Drastic-Classicism* (1981, revised 2009)

https://www.youtube.com/watch?v=yP-0bDaGGvI&ab_channel=ArmitageGoneDance

- **Ζητούμενα (tasks)**

Μια ακόμα μέθοδος που χρησιμοποιήθηκε στις συνθέσεις ανοιχτής φόρμας στο χορό είναι μέσω «ζητούμενων» (tasks) και «ζητούμενων συμπεριφορών» (tasks behaviors). Ο Robert Morris αναφέρει ότι η χρήση αντικειμένων και τα task behaviors ήταν δύο μέθοδοι που χρησιμοποιούνταν προκειμένου να αποφθεχθεί ο χορός της εκφραστικότητας και να βρεθούν νέοι τρόποι κίνησης του σώματος (Banes 1987).

Η χρήση αυτών των χορών ξεκίνησε της δεκαετία του 1960. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιων έργων αποτελούν τα *Equipment Pieces* της Trisha Brown. Στα έργα αυτά χρησιμοποιεί εξοπλισμό για να αντιμετωπίσει προβλήματα όπως η βαρύτητα, ο χώρος και η οπτική του κοινού. Θέτει στον εαυτό της ως χορογράφο, αλλά και τις/τους εκτελέστριες/ες, συγκεκριμένα ερωτήματα όπως «Πως μπορείς να περπατήσεις σε ένα τοίχο;», «Πως μπορείς να μοιάζεις σαν να κάνεις ελεύθερη πτώση;», «Πως μπορείς να κινηθείς παράλληλα στο πάτωμα;» (Sommer 1972, Banes 1987).

Ένα από τα έργα αυτής της συλλογής είναι το *Man Walking Down the Side of a Building*(1969) το οποίο αρχίζει με έναν άνθρωπο, ντυμένο με καθημερινά ρούχα, που μοιάζει σαν να πέφτει πολύ αργά με το πρόσωπο από τον έβδομο όροφο ενός κτηρίου. Όταν ήταν πλέον κάθετος στην πρόσοψη του κτηρίου, άρχισε να περπατάει προς τα κάτω, δηλαδή προς την αυλή του κτηρίου όπου βρισκόταν επίσης το κοινό. Αντίστοιχα στο *Walking on a wall* (1971), το οποίο παρουσιάστηκε στο Whitney Museum of America, χρησιμοποιεί δύο τοίχους οι οποίοι σχηματίζουν ορθή γωνία μεταξύ τους. Στην κορυφή αυτών, ήταν δεμένα καλώδια τα οποία κρατούσαν τις/τους εκτελέστριες/ες σε κάθετη θέση ως προς τον τοίχο και παράλληλη ως προς το πάτωμα, ενώ αυτοί περπατούσαν, έτρεχαν και στεκότουσαν σε διαφορετικές κατευθύνσεις ταυτόχρονα (Sommer 1972).

Την ίδια χρονιά παρουσιάζει το *Leaning Duets* όπου οι χορεύτριες/ες ήταν χωρισμένες/οι σε ζευγάρια, και τα μέλη κάθε ζευγαριού ενώνονταν μεταξύ τους με ένα σχοινί στο ύψος της λεκάνης. Κάθε χορευτής έχει γωνία 45 μοιρών σε σχέση με το πάτωμα και μπορούσε να αλλάξει μέτωπο. Η χορογράφος αναφέρει: «Μοτίβα ισορροπίας, να προσπαθείς να κρατήσεις το σώμα ίσιο ενώ γέρνεις, οι διορθώσεις που συμβαίνουν όταν πέφτεις ή πας να πέσεις, ήταν τόσο όμορφες. Κάθε φορά που αναπνέεις αλλάζει η ισορροπία. Έτσι αναπτύξαμε μια γλώσσα με “προτάσεις τριών-λέξεων” όπως “δώσε μου λίγο βάρος”, “δώσε μου πολύ βάρος”, “πάρε περισσότερο”. Ήταν πολύ δύσκολο και ευαίσθητο ζητούμενο να αναγνωρίσεις πια είναι η κατάσταση του βάρους σου και να επικοινωνήσεις πριν να είναι αργά» (Sommer 1972, 141).

Αντίστοιχο έργο είναι το *Dance Construction: “Slant board”* (1961) της Simone Forti. Πρόκειται για ένα κεκλιμένο σανίδι, σε γωνία 45 μοιρών, στου οποίου την κορυφή είναι δεμένα σχοινιά με κόμπους και οι εκτελεστές/ριες σκαρφαλώνουν σε αυτό (Banes 1994,14).



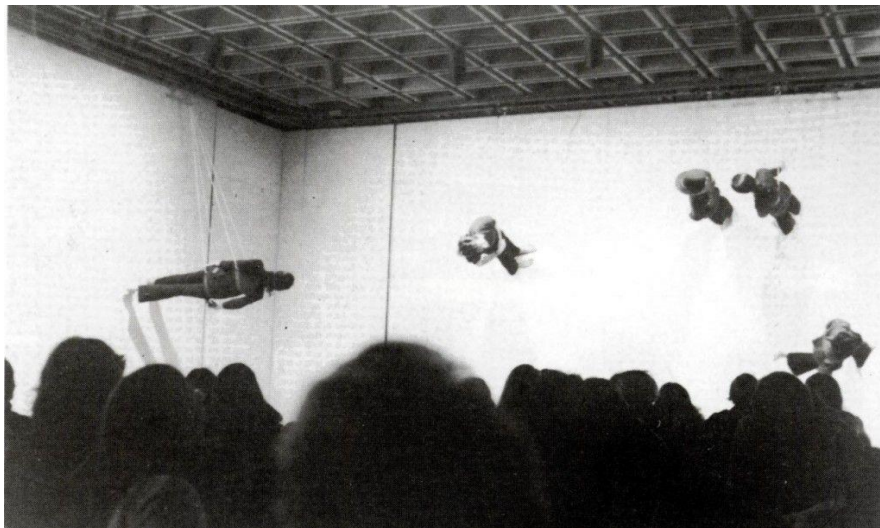
Εικόνα 25 *Man Walking Down the Slide of a Building* (1969), Trisha Brown (Sommer 1972)



Εικόνα 24 *Dance Construction: «Slant Board»* (1969), Simone Forti (Banes 1994)



Εικόνα 26 *Leaning Duets Two* (1971), Trisha Brown (Sommer 1972)



Εικόνα 27 *Walking on the Wall* (1971), Trisha Brown (Sommer 1972)

Το 1994 ο Bill T. Jones δημιουργεί το *Still/Here* μέσα από τα εργαστήρια του με κόσμο που πάσχει από ανίατες ασθένειες. Ζήτησε από τους/τις συμμετέχοντες/ουσες να σκεφτούνε καλές και κακές στιγμές της ζωής τους και να φανταστούνε τον θάνατο τους. Έπειτα σωματοποίησαν τα συναισθήματα τους μέσω της κίνησης. Οι κινήσεις συνοδεύονται από αφηγήσεις των συμμετεχόντων (Moyers 1997).

Ο ίδιος ο χορογράφος είναι ένας από αυτούς του ανθρώπους καθώς έχει διαγνωστεί με HIV, από το οποίο έχει χάσει και τον σύντροφο του και χορευτή Arnie Zane. Ο T. Jones έχει μια queer μίνιμαλ αισθητική με έντονο πολιτικό περιεχόμενο. Το *Last Supper at uncle Tom's Cabin/ The promised Land* (1990) αφορά την καταπίεση, το ρατσισμό και τη σεξουαλική ελευθερία. Περιλαμβάνει 52 γυμνά σώματα, διαφόρων σωματοτύπων, μεγεθών, εθνοκητήτων, ηλικιών και φύλων. Οι χορογραφίες συνοδεύονται επίσης από αφηγήσεις και τη μουσική του Julius Hemphill (Jones 1990).

Προτεινόμενα βίντεο: Man Walking Down The Side of a Building (1970) Trisha Brown

https://www.youtube.com/watch?v=sKkBXZSljHk&ab_channel=ManuelPidal%C3%81ngeles

REINA SOFÍA - SIMONE FORTI - DANCE CONSTRUCTIONS

https://www.youtube.com/watch?v=cYoVOEb0LG4&ab_channel=IribarrenDelaRiva

• Αντικείμενα

Η χρήση αντικειμένων στον αυτοσχεδιασμό χρησιμοποιήθηκε ιδιαίτερα και από τους/τις μετά-μοντέρνους αλλά και τους/τις σύγχρονους χορευτές/ριες. Μέσω της χρήσης αντικειμένων ο/η χορευτής/ρια εντάσσει καθημερινές κινήσεις στο λεξιλόγιο του, αλλά ανακαλύπτει και νέες. Το *Carnation* της Childs για το οποίο έγινε αναφορά σε προηγούμενη ενότητα, είναι ένα από τα πρώτα παραδείγματα τέτοιων έργων. Ένα ακόμα παράδειγμα τέτοιου έργου αποτελεί το *Part of some Sextets*(1965) της



Εικόνα 28 *Part of some Sextets* (1965), Yvonne Rainer (Banes 1994)

Yvonne Rainer, όπου εκτός των δέκα χορευτών/ριων, περιέχει μια ποικιλία αντικειμένων όπως γρανάζια, κορδόνια, στρώματα, σχοινιά και πανιά.

Η Βραζιλιάνη χορογράφος Marcela Levi στα πρώτα έργα της έκανε επίσης χρήση αντικειμένων. Στο *Imagen*(2002) σε συνεργασία με τη φωτογράφο Claudia Garcia αναφέρεται σε ένα σώμα το οποίο δεν μπορεί να αιχμαλωτιστεί. Η εκτέλεση είναι σαν ένα παιχνίδι όπου η δράση που συμβαίνει είναι να βγαίνεις και να μπαίνεις σε δύο κομμάτια ρούχων. Λίγα χρόνια αργότερα στο *In-Organic*(2007) χρησιμοποιεί ένα κολιέ μαργαριταριών με μήκος εικοσιπέντε μέτρα, ένα βαλσαμωμένο κεφάλι ταύρου, φουρκέτες και ένας φως ποδηλάτου, όχι μόνο ως αντικείμενα αλλά και ως θέματα. Η ιδέα είναι ότι όταν το αντικείμενο δεν χρησιμοποιείται με τον καθιερωμένο τρόπο, καθίσταται μη-λειτουργικό.

Εξερευνά την συνάντηση του σώματος με το αντικείμενο ως γεννήτρια μιας άλλης αίσθησης, όπως μπορεί να είναι η έξαρση (Levi 2020).



Εικόνα 29 *In-Organic* (2007), Marcela Levi (Levi 2020)

Με διαφορετικό τρόπο προσεγγίζει την έννοια του αντικειμένου ο χορογράφος Trajal Harrell στα έργα τους *Showpony*(2007) και *Tickle the Sleeping Giant #9* (2009). Το πρώτο έργο διαδραματίζεται σε μια μία άδεια πασαρέλα, όπου το κοινό κάθεται σε δύο παράλληλες γραμμές στα δεξιά και αριστερά του. Ο Harrell περπατάει στην πασαρέλα και αργά και μεθοδικά κάθεται στα πόδια ενός-ενός τους κοινού και περνάει στον επόμενο. Από μια χιουμοριστική σκοπιά θα μπορούσαμε να πούμε ότι επαναπροσδιορίζει το *Lap Dance*. Ο χορευτής φέρνει το κοινό σε αμήχανη θέση, καθιστώντας το στην πραγματικότητα από υποκείμενο σε αντικείμενο. Λόγω του ότι ο ίδιος είναι έγχρωμος το αποτέλεσμα αυτής της πράξης επεκτείνεται συμβολικά στην ιστορία του δουλεμπορίου των Αφρικανών, της σκλαβιάς και του καπιταλισμού, όπου ολόκληροι πληθυσμοί μετατράπηκαν και μετατρέπονται σε εμπορεύματα, μηχανήματα και εργαλεία (Lepceki 2012).

Στο δεύτερο έργο, και *Tickle the Sleeping Giant #9*, μετατρέπει το ίδιο το σώμα του/της χορευτή/ριας σε αντικείμενο. Για να το πετύχει αυτό του δίνει την υπνωτική ουσία *Ambien* (Ζολπιδέμη). Κατά αυτό τον τρόπο ο ίδιος δεν έχει κανένα χορογραφικό έλεγχο πάνω στο έργο, και κατά κάποιο τρόπο ούτε οι ίδιοι/ες οι χορευτές/ριες. Η χορογραφία εξελίσσεται με βάση τη μεταβολική αντίδραση του κάθε σώματος στο *Ambient*. Οι χορευτές/ριες βρίσκονται



Εικόνα 30 *Tickle the Sleeping Giant #9* (2009), Trajal Harrell (Lepceki 2012)

ξαπλωμένοι/ες στο πάτωμα και το κοινό ελεύθερο στο χώρο τριγύρω τους. Το κομμάτι διήρκεσε περίπου οχτώ ώρες, όσο δηλαδή χρόνο δρα και η συγκεκριμένη ουσία (Lepceki 2012).

Το έργο *Shorttplatz*(2010) του Thomas Lehmen, πρόκειται για μια πιο σύγχρονη προσέγγιση σχετικά με την χρήση αντικειμένων. Στα πενήντα λεπτά τα οποία λαμβάνει μέρος το συγκεκριμένο σόλο, ο/η εκτελεστής/ρια αλληλεπιδρά με μια λάμπα, μια καρέκλα, ένα μικρόφωνο, ένα σφυρί και μια εφημερίδα μεταξύ άλλων αντικειμένων, προσπαθώντας να εξηγήσει στο κάθε αντικείμενο τη λειτουργία και τη φύση των υπολοίπων (Lepceki 2012).

Προτεινόμενεο βίντεο: IN-ORGANIC της Marcela Levi

https://www.youtube.com/watch?v=Q8HzSuijolg&ab_channel=MarcelaLevi

- **Ζητήματα Αυτοσχεδιασμού**

«Πιστεύω ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι επιστήμη. Πιστεύω επίσης ότι αργά ή γρήγορα η χορογραφία όπως την ξέρουμε θα είναι περιττή. Βλέπεις, μπορούμε να κινηθούμε γρηγορότερα απ' ότι νομίζουμε, οπότε γιατί να σκεφτόμαστε πως πρέπει να κινούμαστε! Γιατί να προσπαθούμε και να προκαθορίζουμε κάτι που είναι ήδη αυθόρμητο και απροσδιόριστο;... Η χορογραφία τελείωσε. Αυτό δεν σημαίνει ότι πρέπει να σταματήσουμε να το κάνουμε. Ακριβώς το αντίθετο. Προσπαθούμε να δούμε τις επιλογές.» --Kenneth King, 1975 (Banes 1987, 177)

Στο χορό του θεάτρου μπορεί κανείς να συναντήσει τρεις βασικές περιπτώσεις του αυτοσχεδιασμού. Η πρώτη είναι για την προσθήκη λεπτομερειών σε μια υπάρχουσα χορογραφία. Η δεύτερη αφορά μια διαδικασία αυθόρμητης και ελεύθερης κίνησης για την εφεύρεση αυθεντικής κίνησης η οποία θα χρησιμοποιηθεί σε χορογραφία. Η τρίτη αφορά τον αυτοσχεδιασμό ως αυτοσκοπό. Σημαντική λεπτομέρεια στον αυτοσχεδιασμό στο χορό σε σχέση με τις άλλες τέχνες είναι η σωματικότητα που αυτός περιλαμβάνει απαλλαγμένη από προκαταλήψεις και πλαίσια (Carter 2000).

Η Halprin έκανε χρήση του αυτοσχεδιασμού ως μια εναλλακτική προκαθορισμού της χορογραφίας. Ενθάρρυνε μέσα από αυτό τη προσωπική ανάπτυξη και τις δημιουργικές συνεργασίες. Το ενδιαφέρον της ως προς την συνεργασία έφτανε κάποιες φορές ως τους/τις θεατές, του/τις οποίους προέτρεπε να συμμετάσχουν επίσης. Σκοπός της ήταν μέσω του αυτοσχεδιασμού να σπάσει τα όρια που υπάρχουν μεταξύ εκτελεστών-θεατών και να κάνει το χορό πιο προσβάσιμο σε όλους/ες (Carter 2000).

Η Rainer μιλώντας για τον αυτοσχεδιασμό επισημαίνει ότι «το τι κάνει ο/η εκτελεστής/ρια είναι πλέον πιο σημαντικό από το να προβάλλει ένα χαρακτήρα και μια διάθεση. Επίσης η επίδειξη της δεξιοτεχνίας και της τεχνικής των χορευτών όπως και συγκεκριμένων σωμάτων και σωματοτύπων δεν υφίσταται πια» (Carter 2000, 7). Έτσι δεν έχουμε πλέον ένα χορό βασισμένο σε οικίες συμβάσεις φράσεων όπου η ενέργεια ακολουθεί μια πορεία κλιμάκωσης, όπου ακλουθούν στιγμές ηρεμίας και που το υλικό αναπτύσσεται βάση παραλλαγών πάνω στο θέμα ή με την έμφαση σε απίστευτη δεξιοτεχνία. Αντιθέτως εξερευνούνται νέοι τρόποι χρήσης της καθημερινής κίνησης για ανθρώπους χωρίς χορευτική εκπαίδευση, απαλλαγμένοι από συγκεκριμένες δεξιότητες, με μια μινιμαλιστική ενέργεια και διάθεση (Carter 2000).

Κεφάλαιο 3ο: Αλληλεπιδράσεις



Εικόνα 31 *Variations V* (1965), John Cage. Carolyn Brown, Barbara Lloyd, Merce Cunningham, David Tudor, Gordon Muma (Nyman 2011)

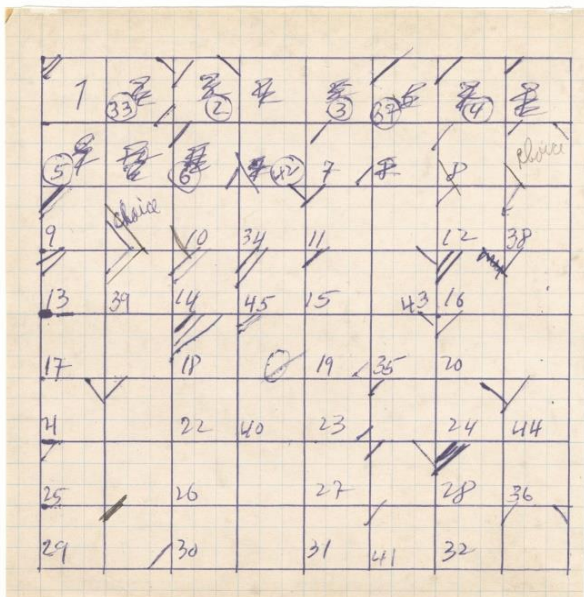
3.1 John Cage-Merce Cunningham

Η μακροχρόνια συνεργασία του John Cage με τον Merce Cunningham έχει το σημείο αφετηρίας της τη δεκαετία του 1940. Απορρίπτουν την ιδέα ότι ο ήχος και η κίνηση αντίστοιχα πρέπει να μεταφέρουν κάποιο μήνυμα, και μέσω της ανεξαρτησίας της κάθε τέχνης, αναδεικνύουν και για τις δύο αντίστοιχα την δύναμη, την υπόσταση, την δυναμική και τις δυνατότητες που έχουν (Μπαρμπούση 2004, 153). Στα κοινά τους έργα ο χορός και η μουσική εξετάζονται μεμονωμένα καθώς στην πραγματικότητα είναι ασύνδετα και ασυγχρόνιστα. Όταν αυτά φαίνεται να συμπίπτουν πρόκειται για ένα ξεκάθαρα τυχαίο γεγονός (Banes 1994,111).

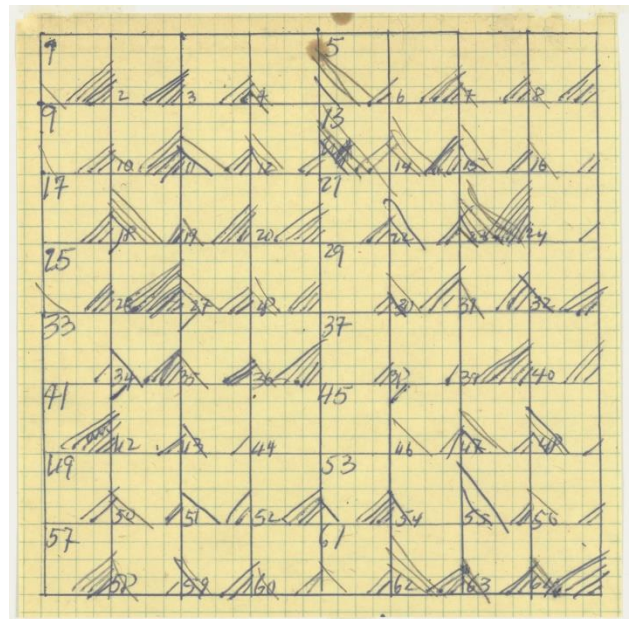
Στα προγράμματα των παραστάσεων τους ο Cage έγραφε: «Δεν θέλουμε να πούμε τίποτα για αυτή τη μουσική και τις χορογραφίες. Αν θέλαμε να πούμε κάτι θα χρησιμοποιούσαμε λέξεις. Εμείς κάνουμε κάτι. Το μήνυμα αυτού που κάνουμε καθορίζεται από τον κάθε άνθρωπο που το βλέπει και το ακούει. Θα μπορούσα να προσθέσω ότι δεν υπάρχουν ιστορίες και ψυχολογικά προβλήματα. Είναι απλώς μια δραστηριότητα κίνησης ήχου και φωτός» (Μπαρμπούση 2004, 137).

Και οι δύο τρέφουν μεγάλο ενδιαφέρον για το ζεν και άλλες ασιατικές φιλοσοφίες. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 χρησιμοποίησαν αλεατορικές μεθόδους και το *I Ching* στις συνθέσεις τους (Fetterman 1999). Ο Cunningham συσχέτιζε άμεσα τις τυχαίες διαδικασίες με το *I Ching*. «Στο *I Ching* κάνεις ρίψη για να δεις την μοίρα σου, και αποδέχεσαι την μοίρα σου εκείνη τη στιγμή σε εκείνο το μέρος. Το επόμενο δευτερόλεπτο μπορεί να είναι διαφορετική... Εντάξει, οπότε κάνω ρίψη για μια κίνηση σε μια συγκεκριμένη στιγμή και τοποθεσία, και αυτό είναι. Εντάξει; Αυτή πάει και τελείωσε. Μετά κάνω ρίψη για να δω την επόμενη, και την επόμενη. Μετά, φυσικά, πρέπει να τις τοποθετήσω μαζί, κάπως να βρω “πως πας από τη μία στην άλλη;”... αλλά αυτό είναι. Συναρμολογείς προσεκτικά- ή εγώ συναρμολογώ. Πρέπει να βρω για τι θα κάνω ρίψη: το υλικό για τον/την κάθε χορευτή/ρια, κάτι για το χρόνο και κάτι για το χώρο. Και μετά μέσω της τυχαίας διαδικασίας θα καθοριστεί ποια είναι η κίνηση, για πόσο χρόνο και σε ποιο σημείο του χώρου» (Cunningham 1988).

Το έργο *Suite by Chance* αποτελεί το πρώτο έργο του Cunningham που όλα καθορίζονται με αλεατορικές μεθόδους και παρουσιάστηκε την ίδια χρονιά με το 4'.33" του Cage. Όπως αναφέρει και ο ίδιος η σουίτα είναι ακριβώς αυτό που περιγράφει ο τίτλος, «σουίτα κατά τύχη». Η γκάμα των κινήσεων, η διάρκεια, ο αριθμός των χορευτών/ριων σε κάθε μέρος και οι θέσεις και κατευθύνσεις στο χώρο δεν ήταν προκαθορισμένες. Όλα αυτά τα στοιχεία καθορίστηκαν με τυχαίο τρόπο βάση ενός διαγράμματος που ο χορογράφος κατασκεύαζε επί μήνες. Ο ίδιος αναφέρει πως μέσω αυτού του τρόπου «επετράπη σε κάθε χορευτή/ρια να αναδείξει την προσωπική του/της ποιότητα, απογυμνωμένα, δυναμικά και χωρίς ντροπή» (Cunningham 1953, Cunningham 1952, Μπαρμπούση 2004).



Εικόνα 32 Suite by Chance(1952), Merce Cunningham, απόσπασμα από το διάγραμμα της κίνησης(Cunningham 1988)



Εικόνα 33 Suite by Chance(1952), Merce Cunningham, απόσπασμα από το διάγραμμα χώρου (Cunningham 1988)

Στο έργο αυτό παρατηρούμε ομοιότητες με το έργο του John Cage *Music of Changes* που παρουσιάστηκε την προηγούμενη χρονιά. Το έργο αυτό απαρτίζεται από τέσσερα μέρη. Σε αυτό το παράδειγμα ο συνθέτης χρησιμοποίησε το I Ching συνδυαστικά με μεθόδους τυχαιότητας για να δημιουργήσει διαγράμματα που αφορούν τον ρυθμό, τις δυναμικές, του ήχους και τις παύσεις, τη διάρκεια και τους συνδυασμούς αυτών. Μέσα από αυτά τα διαγράμματα δημιούργησε παρτιτούρες με πιο συμβατική σημειογραφία. Στο μέρος του πιάνου χρησιμοποιείται και το εσωτερικό του πέρα από τα πλήκτρα, και όλα τα ηχητικά και τεχνικά ζητήματα είναι σημειωμένα λεπτομερώς στην παρτιτούρα.



Εικόνα 34 Music of Changes(1951), John Cage, απόσπασμα από τη παρτιτούρα του τέταρτου μέρους (Cage n.d.)

Η τακτική του τυχαίου είχε ως αντίκτυπο κάθε παράσταση να έχει διαφορετικό αποτέλεσμα από τις υπόλοιπες. Όλοι οι παράγοντες του έργου (χορεύτριες/ες, μουσικοί, φωτιστές κ.λπ.) δεν γνώριζαν αντίστοιχα πιο θα είναι το τελικό αποτέλεσμα, καθώς οι τυχαίες επιλογές γινόντουσαν πριν από κάθε παράσταση, οπότε δεν υπήρχε περιθώριο πρόβας του καινούργιου συνδυασμού. Πρώτα παραδείγματα τέτοιων έργων του Cunningham αποτελούν *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*(1951)(μουσική: Cage) το *Rune* (1959)(μουσική: Wolff) και το *Dime a dance* (1953)(μουσική: Tudor) (Μπαρμπούση 2004).

Στα δυο τελευταία έργα ο Cunningham είχε χορογραφήσει 13 διαφορετικές χορογραφίες, αλλά οι χορεύτριες/ες θα παρουσίαζαν μόνο τις εφτά. Το ποιες θα ήταν αυτές οι εφτά και με πια σειρά, αποφασιζόταν με αλεατορικές μεθόδους (Μπαρμπούση 2004). Στο *Rune* κάνει χρήση του χώρου σε επίπεδα, χρησιμοποιώντας όλο το εύρος της σκηνής με παράλληλες δράσεις να συμβαίνουν, αφήνοντας τον/την θεατή να επιλέξει τι θα παρακολουθήσει. Η πρώτη μουσική που χρησιμοποιήθηκε ήταν το *For six or Seven Players* του Christian Wolff (M. C. Company n.d.).

Το κομμάτι ήταν χειρόγραφο από το Cage. Ο συνθέτης είχε γράψει το κομμάτι το 1958 ενώ υπηρετούσε στον Αμερικάνικο στρατό και το ταχυδρόμησε στο Cage χωρίς να κρατήσει ο ίδιος αντίγραφο. Το συγκεκριμένο έργο είχε δυσκολίες και αργότερα ο Cage μαζί με τον Tudor αποφάσισαν να χρησιμοποιήσουν το *Duo for pianists I & II* του ίδιου συνθέτη. Στη συγκεκριμένη σύνθεση έχει μεγάλη σημασία ο ένας/μια πιανίστας/ρια να ακούει τον/την άλλο/η. Σε κάθε μέτρο είναι γραμμένες κάποιες νότες οι οποίες μπορούν να παιχτούν ελεύθερα. Πριν όμως προχωρήσει ο/η ένας εκτελεστής/ρια στο επόμενο μέτρο πρέπει να περιμένει και τον/την άλλο/η να παίξει (Vriezen 2013). Συναντάμε δηλαδή εδώ μια πιο ελεύθερη έννοια του χρόνου, η οποία εξαρτάται από τους/τις εκτελεστές/ριες.

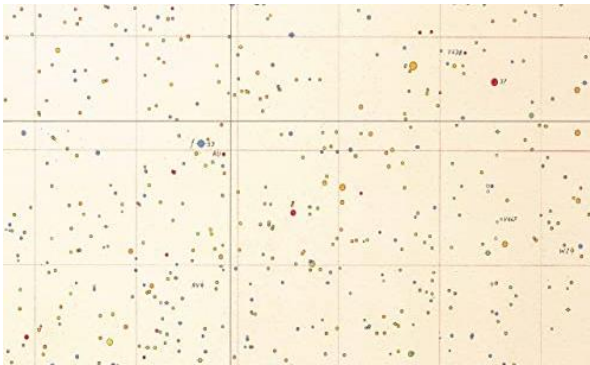
Το 1952 ο Cage διοργάνωσε στο Black Mountain College το πρώτο Happening. Όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο (σελ. 18), πρόκειται για πολλές ταυτόχρονες δραστηριότητες, διαφορετικών τεχνών αλλά και καλλιτεχνών. Ο Cage είχε καθορίσει μόνο τη ρυθμική δομή με τυχαίες διαδικασίες, δηλαδή κάποια χρονικά πλαίσια στα οποία ήταν ελεύθεροι/ες οι εκτελεστές/ριες να παρουσιάσουν οτιδήποτε θελήσουν. Εκείνη τη μέρα ο συνθέτης σε συνεργασία με τον Cunningham και τον Rauschenberg και άλλους/ες καλλιτέχνες/ιδες παρουσίασαν το *Theater Piece No. 1*. Στη διάρκεια αυτού του έργου ο Tudor έπαιζε πιάνο ενώ ο Cunningham μαζί με άλλους/ες χορευτές/ριες και ένα σκύλο κινούνταν γύρω του και ταυτόχρονα ο Rauschenberg έπαιζε ένα παλιό χειροκίνητο γραμμόφωνο (Nyman 2011, Merce Cunningham Trust n.d.).

Στο χώρο υπήρχαν επίσης κρεμασμένοι άσπροι πίνακες του Rauschenberg, ενώ ο Cage ανεβασμένος σε μια σκάλα παρέδιδε μια διάλεξη, απέναντι σε μια άλλη σκάλα στην οποία ήταν ανεβασμένοι οι ποιητές M.C. Richards και Charles Olson οπού απήγγειλαν σε διαφορετικούς χρόνους. Το κοινό καθόταν διασκορπισμένο στο χώρο, ελεύθερο να επιλέξει ποια δραστηριότητα θα ήθελε να παρακολουθήσει, ενώ οι καρέκλες ήταν παρατεταγμένες σε διαγώνιο (Nyman 2011, Merce Cunningham Trust n.d.).

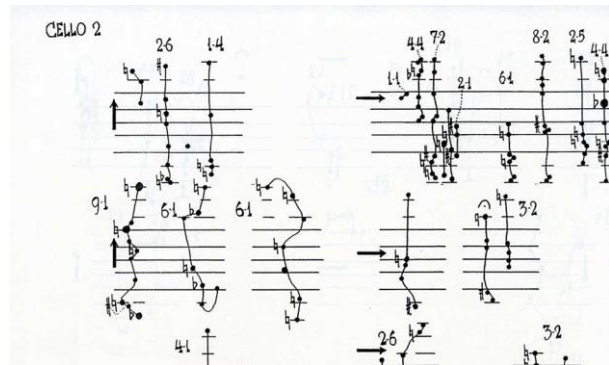
Το 1961 οι τρεις αυτοί καλλιτέχνες (Cage, Cunningham, Rauschenberg) παρουσιάζουν το *Aeon*, πρόκειται για ένα έργο ανοιχτής φόρμας. Ο αριθμός των μουσικών και των χορευτών/ριων ήταν ανοιχτός και άλλαζε από παρουσίαση σε παρουσίαση. Ο Cage χρησιμοποίησε συνδυαστικά δύο κομμάτια του, το *Winter Music* (1957) με το *Atlas Eclipticalis* (1961) προσθέτοντας και ηλεκτρονικά στοιχεία. Και στα δύο κομμάτια ο αριθμός των εκτελεστών/ριων ήταν ανοιχτός. Το *Winter Music* αφορούσε πιανίστες/ριες ενώ το

Atlas Eclipticalis αφορούσε μια ποικιλία οργάνων μεταξύ των οποίων ξύλινα και χάλκινα πνευστά, κρουστά και έγχορδα. Και στα δύο κομμάτια υπήρχε η οδηγία ότι μπορούν να παιχτούν τμηματικά ή ολόκληρα, όπως επίσης ότι μπορούν να παιχτούν συνδυαστικά μεταξύ τους (Cage n.d.).

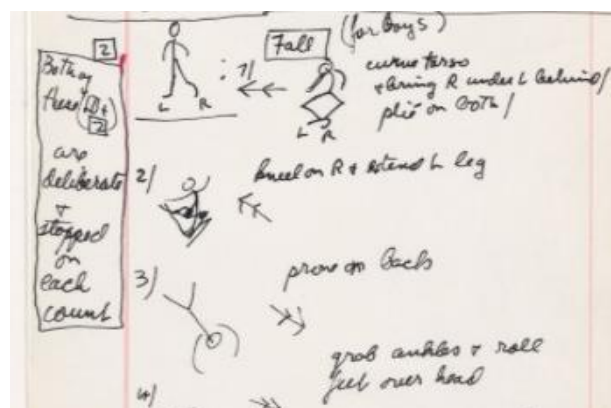
Και για τη μουσική όπως και για το χορό είχαν δημιουργηθεί παρτιτούρες οι οποίες ήταν κατά κύριο λόγο γραφικές. Οι μουσικές παρτιτούρες παρουσίαζαν σε αρκετά σημεία στοιχεία παραδοσιακής σημειογραφίας (νότες, πεντάγραμμο) ενώ οι χορευτικές είχαν επίσης αρκετές γραπτές οδηγίες. Ο Cunningham, επίσης, δεν είχε προκαθορίσει τη σειρά των ενοτήτων κίνησης και υπήρχε η δυνατότητα κάποιες από αυτές να παραβλεφθούν τελείως.



Εικόνα 35 *Atlas Eclipticalis* (1961), John Cage, απόσπασμα παρτιτούρας (de Singel n.d.)



Εικόνα 36 *Atlas Eclipticalis* (1961), John Cage, απόσπασμα παρτιτούρας από το μέρος του τσέλου (de Singel n.d.)



Εικόνα 37 *Aeon* (1961), Merce Cunningham, απόσπασμα από τη παρτιτούρα (MoMA n.d.)

Τα κουστούμια που σχεδίασε ο Rauschenberg βασίστηκαν πάνω σε ένα μπλε κορμάκι στο οποίο πρόσθετε διαφορετικά αντικείμενα και αξεσουάρ, όπως για παράδειγμα ζώνες, σε κάθε σκηνή. Συχνά αυτά τα αξεσουάρ εξυπηρετούσαν και τη χορογραφία. Όσον αφορά τα σκηνικά χρησιμοποίησε διάφορα αντικείμενα, καπνό και φώτα. Δημιούργησε επίσης ένα

μηχάνημα, το οποίο ονόμασε «Aeon machine» και κινούνταν πολύ αργά στη σκηνή την ώρα που οι χορευτές/ριες ήταν βυθισμένοι/ες στο σκοτάδι.



Εικόνα 38 "Aeon Machine", Robert Rauschenberg, κατασκευή για την παράσταση *Aeon*(1961) του Cunningham (Sebaly 2015)

Όπως ήδη αναφέρθηκε λόγω των τυχαίων διαδικασιών που συχνά χρησιμοποιούσαν οι δύο καλλιτέχνες, ήταν αρκετά σύνηθες τα δομικά στοιχεία της παράστασης να παρουσιάζονται στους χορευτές/ριες την ημέρα της πρεμιέρας έτσι ώστε να μην έχουν την δυνατότητα να προκαθορίσουν τίποτα (Μπαρμπούση 2004, 141). Το *Story* (1963) του Cunningham αποτελεί ένα τέτοιο παράδειγμα. Το συγκεκριμένο έργο έκανε περιοδεία στην οποία από τόπο σε τόπο τα στοιχεία της ανακαθορίζονταν πριν ακριβώς από κάθε εκτέλεση και τοιχοκολλούνταν στα παρασκήνια. Υπήρχε μια συγκεκριμένη γκάμα κινήσεων, θέσεων που μέσω των τυχαίων μεθόδων αποφαιζόταν κάθε φορά πως θα παρουσιαστούν. Πέρα από τα χορευτικά στοιχεία της παράστασης άλλαζαν και όλα τα υπόλοιπα, όπως η μουσική, τα φώτα, τα σκηνικά και τα κουστούμια (Banes 1994,112).

Ο Rauschenberg ήταν αυτός που επιμελούταν τα τρία τελευταία. Σε κάθε μέρος που πηγαίνανε συνέλλεγε διάφορα αντικείμενα που έβρισκε εκεί και με αυτά δημιουργούσε τα σκηνικά και τα κουστούμια. Πέρα από ένα κίτρινο κορμάκι, έδινε την ελευθερία στον κάθε χορευτή να επιλέξει τι θα φορέσει από τα υλικά και ρούχα που τους παρείχε. Υπήρξε επίσης παράσταση που ζωγράφιζε τα σκηνικά την ώρα της εκτέλεσης. Ο ίδιος αναφέρει ότι δεν ήταν λίγες οι φορές που οι φωτιστές του θεάτρου δεν του επέτρεπαν να χειριστεί τα φώτα και του ζητούσαν το σχέδιο με τα φώτα της παράστασης για να το κάνουν οι ίδιοι. Τους ήταν δύσκολο να καταλάβουν ότι στην πραγματικότητα ούτε ο ίδιος γνώριζε ποιες θα είναι οι θέσεις της παράστασης (Banes 1994,312).

Φυσικά δεν δημιούργησαν μόνο αλεατορικά έργα. Οι νέες τεχνολογικές εξελίξεις ήταν ένα πεδίο που κέντρισε το ενδιαφέρον και των δύο καλλιτεχνών. Στο *Variations V*(1965) (εικόνα 31) δημιούργησε ένα ηχοσύστημα που εξαρτάται από τη κίνηση του χορού και το χειρισμό των μουσικών. Το μηχάνημα αυτό περιλαμβάνει φωτοκύτταρα, οπού όταν οι χορευτές/ριες

κινούνται μπλοκάρουν το φως που περνάει. Πέρα από τα φωτοκύτταρα περιλαμβάνει πυκνωτικές συσκευές που αντιδρούν στην απόσταση των χορευτών/ριων μεταξύ τους και στον αριθμό αυτών. Τα μηνύματα αυτά μέσω ηλεκτρικών κυμάτων μεταφράζονται σε ηλεκτρονικούς ήχους. Οι μουσικοί από την άλλη χειρίζονται μια ποικιλία αντικειμένων όπως μαγνητόφωνα, πικάπ και ραδιοφωνικούς δέκτες που περιέχουν ηχητικά υλικά συνθέσεων του Cage (Nyman 2011, 149).

Το 2012 ο χορογράφος Bill T. Jones κατασκευάζει το έργο *“Story/Time”*, στο οποίο είναι ξεκάθαρη η επιρροή και ο θαυμασμός του στους δύο αυτούς καλλιτέχνες. Πρόκειται για μια έμπνευση από το έργο του Cage το 1958-και αφιέρωση στον συνθέτη αυτόν- όπου περιλάμβανε ενενήντα ιστορίες του ενός λεπτού, που διακόπτονταν από μουσικές αλεατορικές παρτιτούρες. Έτσι λοιπόν δημιουργεί ένα κολάζ από εβδομήντα μικρές ιστορίες, μουσική και χορό. Πριν από κάθε εκτέλεση η σειρά αυτών διαλέγεται μέσω διαδικασιών τυχαίου καθορισμού. Οι ιστορίες που αφηγείται προέρχονται όλες από την ζωή του. Συνεργάστηκε με τον συνθέτη Ted Coffey, οπού συνέθεσε και εκτέλεσε ακουστικές και ηλεκτρονικές παρτιτούρες, οι οποίες για τα πλαίσια της παράστασης σχεδιάστηκαν με αλεατορικές μεθόδους και διαδραστικά συστήματα (Jones 2012).

Προτεινόμενα βίντεο: Variations V (1966) - Merce Cunningham Dance Company

https://www.youtube.com/watch?v=yOAagU6cfBw&ab_channel=MerceCunninghamTrust,

Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company: Story/Time (Trailer)

https://www.youtube.com/watch?v=2O_6RVNQLvQ&t=144s&ab_channel=BillT.JonesArnieZaneCompany

3.2 Robert Dunn και Judson Theater

Στα χρόνια της Judson υπήρξε επίσης πολύ έντονη αλληλεπίδραση των δύο τεχνών. Αρχικά η βασική ιδιότητα του Robert Dunn που δίδαξε στα πρώτα εργαστήρια της Judson δεν ήταν αυτή του χορογράφου, αλλά του συνθέτη. Ήταν μαθητής του Cage και ενστερνίστηκε τις ιδέες του για μια πιο εκτεταμένη οπτική όσον αφορά τη μουσική, η οποία περιλαμβάνει στοιχεία θεάτρου και performance art. Μετέφερε αυτήν την άποψη με αντίστοιχο τρόπο και στο χορό (Banes 1994,314).

Μουσικά ζητήματα που απασχόλησαν τους/τις πειραματικούς μουσικούς, όπως για παράδειγμα η παρτιτούρα, αποτέλεσαν υλικό για τα εργαστήρια του, και για τα ζητούμενα που έθετε στους/στις μαθητές/ριες. Μέσω αυτών των μεθόδων, έβαζε τους/τις χορευτές/ριες σε μια χορογραφική συνθήκη απελευθερωμένη από την μιμητική διάθεση ως προς τη μουσική. Συχνά έκανε χρήση μουσικών κομματιών ως ιδέα (concept) για μια χορογραφία, χωρίς απαραίτητα να κάνει χρήση του κομματιού αυτού στο τελικό αποτέλεσμα (Banes 1994,315). Οι σπουδαστές/ριες είχαν απεριόριστη ελευθερία όσον αφορά τα υλικά και τις δομές. Όπως και ο Cage στα μαθήματα του, έτσι και ο Dunn συζητούσε με τους φοιτητές του για τις αποφάσεις που πήραν (Μπαρμπούση 2004, 167).

Η Trisha Brown αναφέρει για τον Dunn και τα εργαστήρια του ότι «δεν αναζητούσε σωστές απαντήσεις, αλλά ενδιαφερόταν για οποιαδήποτε ατομική λύση έβρισκαν οι σπουδαστές/ριες του» (Μπαρμπούση 2004, 186). Αντίστοιχη και η παρατήρηση της Rainer που σημειώνει πως «Τα μαθήματα του Dunn δεν έμοιαζαν με τα τυπικά μαθήματα χορογραφίας. Ο ίδιος αντιμετώπιζε όλες τις καταστάσεις με λεπτότητα και ευαισθησία. Ενδιαφερόταν για τα πάντα. Σε ότι και αν συνέβαινε θα έβρισκε στοιχεία για να τονίσει τη μοναδικότητα τους» (Μπαρμπούση 2004, 181).

Να σημειωθεί επίσης ότι μεταξύ πολλών διάφορων καλλιτεχνών, στα χορογραφικά εργαστήρια της Judson συμμετείχαν, ή απλά παρακολουθούσαν και μουσικοί (Banes 1994). Στην πρώτη παράσταση της Judson υπήρχε μεγάλη ποικιλομορφία σχετικά με τον τρόπο χρήσης της μουσικής στις χορογραφίες. Το έργο *Like Most People- for Soren*(1962) που παρουσιάστηκε εκείνο το απόγευμα, πρόκειται για μια αυτοσχεδιαστική συνεργασία μεταξύ του Fred Herko και του jazz πιανίστα Cecil Taylor. Σε άλλα κομμάτια έγινε χρήση της φωνής από τις/τους χορεύτριες/ες (Banes 1994).

Στο *Mannequin Dance* του David Gordon οι εκτελεστές/ριες τραγουδούσαν, ενώ στο *Dance for 3 people and 6 arms* της Yvonne Rainer τσίριζαν. Στο πρώτο παράδειγμα του David Gordon, ενεργός ήταν και ο ρόλος του κοινού στο ηχητικό κομμάτι, καθώς έπρεπε να φουσκώσουν μπαλόνια και να τα αφήσουν να ξεφουσκώσουν αργά-αργά. Ταυτόχρονα ο ίδιος φορώντας μια στολή βιολόγου έπεφτε σιγά-σιγά στο πάτωμα τραγουδώντας και χτυπώντας τα δάχτυλά του. Μεταξύ των συνθετών που χρησιμοποιήθηκε η μουσική τους ήταν ο Erik Satie(Fred Herko-*Once or Twice a week I put on Sneakers to go Uptown*), και ο John Cage(Carol Schotho-*Isolations*, και Ruth Emerson-*Shoulder*). Τέλος, μεγάλος ήταν ο αριθμός των έργων που εκτελέστηκαν σιωπηλά (Banes 1994,217).

Αρχίζει τότε μια περίοδος που η χρήση μουσικής συνθετών του 20^{ου} αιώνα πριν τον Cage γίνεται εξαιρετικά σπάνια, καθώς θεωρείται ξεπερασμένη. Σε αυτά τα χρόνια οι συνεργασίες μεταξύ χορευτών/ριων και μουσικών μέσα ή και έξω από τα πλαίσια της Judson δεν είναι λίγες. Μετά την πρώτη παράσταση ακόμα περισσότεροι/ες μουσικοί αρχίζουν να συμμετέχουν στα εργαστήρια, μεταξύ αυτών ο Philip Corner, James Tenney και ο Malcom Goldstein.²⁰ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσέγγιση κατά την οποία η μουσική σύνθεση παρουσιαζόταν ως το βασικό περιεχόμενο της παράστασης χορού. Κατά αυτό τον τρόπο ο/η συνθέτης/ρια προσπαθούσε να ενθαρρύνει τους/τις ακροατές/ριες να σκεφτούν την μουσική ως κίνηση και χορό. Παράδειγμα τέτοιου έργου είναι το *Keyboard Dances*(1964) του Philip Corner (Banes 1994,315).

²⁰ James Tenney(1934-2006) Αμερικανός συνθέτης και θεωρητικός της μουσικής, οπού μαζί με τον Malcolm Goldstein (1936-) επίσης Αμερικανός συνθέτη, βιολονίστα, και αυτοσχεδιαστή και τον Philip Corner, δημιούργησαν το Toner Roads Ensemble και συμμετείχαν στον εγχείρημα της Judson Theater.

Αντίστοιχα υπήρξαν έργα χορευτών/ριων που κύριο εργαλείο τους ήταν ο ήχος και η δημιουργία μουσικής. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί το *Music for Word Words* (1963) του Steve Paxton. Το έργο αυτό αποτελούταν από το φούσκωμα και το ξεφούσκωμα ενός πλαστικού κύβου με χέρια και πόδια, με τη χρήση ηλεκτρικής σκούπας, που έπειτα χρησιμοποιήθηκε ως κουστούμι (Banes 1994).



Εικόνα 39 *Music for Word Words*(1963), Steve Paxton (Banes 1994)

Η Simone Forti ήταν επίσης μια χορογράφος που έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο μουσικό κομμάτι μιας χορογραφίας. Ένταξε στα έργα της τραγούδι, ομιλία, τσιριχτά, απαγγελίες, γέλια και άλλους απλούς ήχους που παράγονται από τους/τις χορευτές/ριες. Στα πρώτα της έργα επηρεάζεται ιδιαίτερα από το La Monte Young και τους κρατημένους ήχους που χρησιμοποιεί. Έτσι λοιπόν το 1961 δημιούργησε το *Accompaniment for La Monte's "2 sounds"*. Στο κομμάτι αυτό οι ρόλοι της μουσικής και του χορού αντιστράφηκαν εντελώς από τον στερεοτυπικό τρόπο που συνηθίζονταν, καθώς ο χορός έρχεται πλήρως ως συνοδεία στη μουσική του συνθέτη (Banes 1994,315). Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί μια σύνθεση ανοιχτής φόρμας.

Το κινητικό κομμάτι περιλαμβάνει δύο εκτελεστές/ριες. Ο/Η ένας/μια κάθετε όρθιος στο κόμπο ενός σχοινού που κρέμεται από το ταβάνι ενώ ο άλλος/άλλη τον/την γυρνάει μέχρι το σχοινί να σφίξει και ύστερα τον αφήνει και ξετυλίγεται. Όλο αυτό συμβαίνει ταυτόχρονα με τη μουσική του La Monte Young που διαρκεί δώδεκα λεπτά. Όταν το σχοινί σταματήσει ο/η εκτελεστής/ρια απλά κάθεται και ακούει το υπόλοιπο του κομματιού μέχρι να ολοκληρωθεί (Banes 1987,27).



Εικόνα 40 *Accompaniment for La Monte's "2 sounds"*(1961), Simone Forti-La Monte Young (Tannenbaum 2015)

Όσον αφορά το μουσικό μέρος αποτελείται από δύο ήχους. Ο πρώτος ήχος είναι το γδάρισμα μιας μεταλλικής κονσέρβας σε ένα γυαλί, ενώ ο δεύτερος είναι το τρίψιμο ενός γκονγκ με μια μπαγκέτα κρουστών. Ο Cornelius Cardew γράφει για τη σύνθεση πως «Όταν ο πρώτος ήχος ξεκινάει, δεν μπορείς να φανταστείς ότι υπάρχει χειρότερος ήχος σε ολόκληρο τον κόσμο. Μετά έρχεται ο δεύτερος ήχος και πρέπει να παραδεχτείς ότι έκανες λάθος». Το κομμάτι χορογραφήθηκε επίσης το 1964 και από τον Cunningham (Tannenbaum 2015).

Το 1963 μετά την πρώτη παράσταση της Judson ο Philip Corner ο οποίος πλέον παρακολουθούσε τα εργαστήρια του Dunn συνθέτει το *Certain Distilling Process*. Στο

συγκεκριμένο κομμάτι η κίνηση των χορευτριών/ων αποτελεί μια ζωντανή παρτιτούρα για τους/τις μουσικούς ώστε να αλληλεπιδράσουν. Πιο συγκεκριμένα συμμετείχαν τέσσερις χορεύτριες/ες οπού χορογράφούσαν σύντομα σόλο βασισμένα σε μια παρτιτούρα που είχε δοθεί από τον συνθέτη. Αντίστοιχα οι δεκαεφτά μουσικοί που έπαιρναν μέρος και η μια τραγουδίστρια ακολουθούσαν ο/η καθένας/μια από έναν/μια χορευτή/ρια και μετέφραζαν τις κινήσεις τους σε ήχο (Banes 1994).

Μέχρι και την αρχή της λειτουργίας της Judson ο αυτοσχεδιασμός χρησιμοποιήθηκε από τους μεταμοντέρνους χορογράφους αλλά όχι με τη μορφή που φανταζόμαστε σήμερα. Η χρήση του γινόταν με σκοπό την εξερεύνηση κινητικών πιθανοτήτων ή άλλων παραμέτρων του χορού (Banes 1994). Αντίστοιχα οι πρώτοι/ες πειραματικοί συνθέτες/ριες δεν έκαναν χρήση του αυτοσχεδιασμού με τη σημερινή μορφή, αλλά κυρίως ως ένα εργαλείο για την εξερεύνηση των ήχων (Nyman 2011).

Η Yvonne Rainer, από τις πρώτες χορεύτριες που έκαναν χρήση του αυτοσχεδιασμού-στα πλαίσια της Judson και των εργαστηρίων του Dunn- ως δομική μέθοδο της χορογραφίας πολύ συχνά συμπεριλαμβάνει στα έργα της και φωνή. Στη 14η παράσταση της Judson (Concert 14) παρουσίασε το *Some thoughts on Improvisation*. Στο έργο αυτό η μόνο χορογραφική μέθοδος που χρησιμοποιεί είναι ο αυτοσχεδιασμός. Συμπεριλαμβάνει επίσης ηχογραφημένο κείμενο, το οποίο χρησιμοποιεί ως μουσική συνοδεία. Η φωνή είναι ένας περιγραφικός μονόλογος ο οποίος περιγράφει καθ' όλη τη διάρκεια τη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού, των σκέψεων και της εμπειρίας (Banes 1994,224).

Η Rainer δημιουργεί μια λίστα τριών επιλογών: 1.Παρόρμηση 2.Μη-Παρόρμηση 3.Ιδέες. Η δράση μπορεί να έρθει από καθένα από αυτά τα στοιχεία, συμπεριλαμβανομένου και της απόφασης να μην ακολουθήσεις την παρόρμηση. Το τελικό στάδιο, έχει να κάνει με το ένστικτο του/της εκτελεστή/ριας, το σωματικό και ψυχικό έλεγχο όπως και τη διαχείριση του άγχους (Banes 1994,224).

Προτεινόμενα βίντεο: Simone Forti-Dance Constructions 4/5 εκτέλεση στο Box in Chinatown, 8/18/2011

https://www.youtube.com/watch?v=pDjl4bhF-6w&ab_channel=AdamOverton

3.3 Αυτοσχεδιαστικά Jams

«Ξεκινάς να ανακαλύπτεις τον μικρό σου χορό
πρώτη κίνηση, η καλύτερη κίνηση
ο καλύτερος τρόπος, ο μόνος τρόπος
ο μόνος τρόπος, ο μοναδικός τρόπος
και μουσική
ή χωρίς μουσική
ή χωρίς μουσική
με μουσική
αποκλείεται, κανένας τρόπος
πρώτη κίνηση, η καλύτερη κίνηση»

---Απόσπασμα από το ποίημα «Small Dance Poem» της Terrie Yaffe²¹
(Lisa Nelson και Nancy Stark Smith 1997)

Όπως ήδη αναφέρθηκε το «Contact Improvisation» είναι μια αυτοσχεδιαστική φόρμα χορού στην οποία μπορεί να συμμετάσχει οποια(οσ)δήποτε βρίσκεται στο χώρο. Η συχνότητα του και η διάρκεια δεν είναι ποτέ καθορισμένη. Δεν περιέχει κάποιον/α αρχηγό ή οδηγό που καθοδηγεί τους/τις συμμετέχοντες/ουσες για το τι πρέπει να κάνουν, αλλά οι ίδιοι/ες κρίνουν και αποφασίζουν (bodyresearch n.d.). Πολύ συχνό φαινόμενο είναι πέρα από χορευτές/ριες να συμμετέχουν και μουσικοί. Πολλές φορές βέβαια οι μουσικοί είναι οι ίδιοι/ες οι χορευτές/ριες οπου παράγουν από μόνοι τους ήχους είτε με τη φωνή, είτε με το σώμα τους και το χώρο.

Το ACI (Association de Contact Improvisation) με έδρα το Montreal έχει δημιουργήσει έναν οδηγό για άτομα που δεν έχουν εμπειρία σε αυτό το είδος αυτοσχεδιασμού και θα ήθελαν να συμμετέχουν. Ο οδηγός περιλαμβάνει δύο λίστες, μία για χορευτές/ριες και μία για μουσικούς. Να διευκρινίσουμε ότι δεν χρειάζεται να είσαι επαγγελματίας ή να έχεις εμπειρία σε μια από τις δύο τέχνες, απλά επιλέγεις απλώς ποιόν ρόλο θες να ακολουθήσεις, τον οποίο φυσικά μπορείς να αλλάξεις κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού.

Όσον αφορά τους/τις χορευτές/ριες η πρώτη οδηγία αφορά τη συγκέντρωση του ατόμου στο ίδιο του το σώμα, ώστε αργότερα να μπορέσει να εισπράξει από κάποιο άλλο άτομο και να δώσει αρμονικά σε αυτό. Ύστερα αρχίζεις και αφουγκράζεσαι το χώρο και τα άτομα γύρω σου και αφού επιβεβαιώσεις με κάποιο βλέμμα, χαμόγελο, ενέργεια, κίνηση, το ενδιαφέρον κάποιου άλλου, έρχεστε σε επαφή. Αν το άλλο άτομο δεν επιθυμεί να χορέψετε μαζί ή αποφασίσει να φύγει, δεν το πιέζεις για το αντίθετο, συνεχίζεις να αφουγκράζεσαι το χώρο, μέχρι να βρεθεί κάποιο άλλο άτομο (contactimpro n.d.).

Όλη η τεχνική βασίζεται στη ανταλλαγή βαρύτητας, την επαφή και την επικοινωνία. Όταν πλέον δύο άτομα βρίσκονται σε επαφή, είναι πολύ σημαντικό να υπάρχει ισορροπία μεταξύ

²¹ Terrie Yaffe δίδασκε αυτοσχεδιαστικό θέατρο, κείμενο και χορό στο Seattle στην Ουάσιγκτον. Το ποίημα παρουσιάστηκε από τις χορεύτριες Karen Nelson και Nancy Stark στο Breitenbush Jam το 1986.

τους, δηλαδή πρέπει να ελέγχουν πόσο βάρος δίνουν στο άλλο άτομο και πόσο παίρνουν. Υπάρχει σεβασμός από κάθε χορευτή/ρια στον προσωπικό χώρο του ατόμου που χορεύει μαζί, αλλά και των υπολοίπων στο χώρο. Συβάζεται τον ρυθμό του/της συγχορευτή/ριας του/της και προσπαθεί να επικοινωνήσει για τις επιθυμίες του, αλλά με όσο το δυνατόν λιγότερο χρήση ομιλίας (contactimpro n.d.).

Οι μουσικοί που βρίσκονται στο χώρο, νιώθουν σαν να είναι χορευτές/ριες, δηλαδή δεν διαφοροποιούνται από τους/τις υπόλοιπους/ες μέσα στο χώρο και πρέπει μουσικά να τηρούν ότι οι χορεύτριες/ες τηρούν στο χορό τους. Οι ίδιοι πρέπει να παρακολουθούν τους/τις χορευτές/ριες και να αλληλεπιδρούν μαζί τους, και όχι να προσπαθούν να επιβάλουν την μουσική τους. Το ίδιο ισχύει και μεταξύ τους. Η σιωπή κρίνεται επίσης πολύ σημαντική για να μπορέσουν οι συμμετέχοντες/ουσες να ακούσουν ο/η ένας/μία τον/την άλλον/άλλη(contactimpro n.d.). Σε τέτοιου είδους περιστάσεις συνήθως η ένταση της μουσικής παραμένει σε χαμηλά επίπεδα, και κορυφώνεται ανάλογα με τη δράση.

Φυσικά η επικοινωνία μουσικών-χορευτών/ριων δεν είναι μονόπλευρη. Οι χορεύτριες/ες παρακολουθούν επίσης τις/τους μουσικούς. Ο λόγος που γίνονται αυτές οι διευκρινίσεις δεν είναι επειδή μόνο οι μουσικοί πρέπει να παρακολουθούν τις/τους χορεύτριες/ες, αλλά επειδή όλα αυτά τα χρόνια η σχέση μουσικής- χορού ήταν εξουσιαστική. Ο χορός πάντα ακολουθούσε τη μουσική. Οπότε είναι φυσικό μία/ένας μουσικός να μην έχει σκεφτεί ότι μπορεί και η/ο ίδια/ος να ακολουθήσει τον χορό.

Ο Κωνσταντίνος Μίχος που οργάνωσε τα πρώτα Contact Improvisation jam στην Αθήνα το 1990 έχει γράψει ένα κείμενο με δώδεκα παρατηρήσεις για το τι είναι «jam». Η έβδομη παρατήρηση σχετικά με τη μουσική αναφέρει «Η μουσική σε ένα jam δεν είναι για να προσθέτει ρυθμικό σκηνικό και να δικαιολογηθείτε εσείς για την έλλειψη ρυθμού, επικοινωνίας με τον/την άλλον/η, πνευματικού και σωματικού χαλβαδιάσματος. Κλείστε τα αυτιά στο έθνικ χαλί που πολλές φορές ακούγεται σε jam σε όλες τις χώρες, σε αυτό στρώνετε μόνο τον κινητικό κομφορμισμό σας. Η μουσική στο jam μας είναι ελεύθερη αυτοσχεδιαστική, για να ενθαρρυνθείτε να τροχίσετε την αρμονία και τις συνήθειες σας», ενώ στην εντεκάτη που αναφέρεται στους θεατές λέει πως «Αισθανθείτε συμπάθεια για αυτούς/ες που έρχονται καθυστερημένοι/ες και ζητάνε να κάτσουν και μόνο να κοιτάνε αλλά μην τους τραβάτε να χορέψουν, ζητείστε τους μόνο να μπουν μέσα αλλά στην άκρη, αφήστε τους/τις να ακούσουν το κάλεσμα του πατώματος και των σωμάτων. Κλοτσήστε απαλά αυτούς/ες που ξαπλώνουν και διαλογίζονται στην μέση του χώρου, εσείς δεν πήγατε να χορέψετε στο κρεβάτι τους» (Μίχος n.d.)

Η τομή της μουσικής και του χορού σε ένα jam είναι η συνειδητότητα. Σε προηγούμενο κεφάλαιο έγινε αναφορά στη διαφορά της συνειδητής-ενεργητικής ακρόασης από την παθητική και τη σημαντικότητα της στη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού. Αντίστοιχα, και πολύ πιο φανερά λόγω του οπτικού ερεθίσματος, πρέπει να υπάρχει ενεργητική στάση και στο contact improvisation. Όταν κάποιος/α βρίσκεται σε μια κατάσταση που «παίρνει» το

βάρος ενός άλλου ατόμου, δεν μπορεί να είναι παθητικός γιατί πολύ απλά θα πέσουν. Καθένας/μια πρέπει να είναι απόλυτα συγκεντρωμένος/η για να υποστηρίξει το άλλο άτομα, και αντίστροφα να μπορεί να καταλάβει πόσο βάρος θα πρέπει να του δώσει.

Η Αλίκη Κοντζιου-Γούσα, που παρακολούθησε και χόρεψε στα εργαστήρια του Steve Paxton όταν αυτός επισκέφθηκε την Ελλάδα, όταν διδάσκει contact improvisation αναφέρει πως η σχέση που χτίζεται μεταξύ των ατόμων δεν διαφέρει από μια προσωπική σχέση, τονίζοντας έτσι τον κοινωνικοπολιτικό του χαρακτήρα. «Πρέπει πάντα να μοιράζεσαι, αλλά την ίδια στιγμή πρέπει να είσαι θέση αν ο/η άλλος/η σε εγκαταλείψει να κρατήσεις το βάρος σου για να μην πέσεις». Τονίζεται λοιπόν σε αυτό το σημείο η σημασία της ατομικότητας μέσα στη συλλογικότητα. Στον μουσικό αυτοσχεδιασμό ενδεχόμενος η μη συνειδητή ακρόαση δεν θα επηρεάσει με τον ίδιο άμεσο τρόπο, όπως στο C.I..

Όταν λοιπόν κάποιος/α αυτοσχεδιάζει σε έναν συλλογικό αυτοσχεδιασμό, σε ένα Jam, αναγκάζεται να κάνει κάποιες επιλογές, και αργότερα βλέπει πως οι επιλογές του/της λειτούργησαν για τον/την ίδιο/α αλλά και για τα υπόλοιπα άτομα γύρω του. Μαθαίνει έτσι πώς να δουλεύει σε μια ομάδα με άλλα άτομα, και πώς να τα ακούει. Αυτή είναι η πολιτική του αυτοσχεδιασμού.

3.4 Μινιμαλισμός

Η μινιμαλιστική προσέγγιση συναντήθηκε στο σύγχρονο χορό και τη πειραματική μουσική. Κοινά τους χαρακτηριστικά αποτέλεσαν η στατικότητα, οι αργές κινήσεις του σώματος και της μουσικής, οι επαναλήψεις και η αποφυγή έντονων διακυμάνσεων στις δυναμικές και τις ποιότητες. Αυτά τα στοιχεία συναντώνται και στα έργα που εξετάζονται στη συγκεκριμένη ενότητα.

Παρόλο που τα μινιμαλιστικά έργα προέκυψαν από μια σειρά πειραματισμών, εξερευνήσεων και αυτοσχεδιασμών, το τελικό τους αποτέλεσμα οδεύει συνήθως σε μια πιο κλειστή φόρμα έργων, τάση που παρατηρείται εντονότερα από την εποχή του μινιμαλισμού και ύστερα. Οι δημιουργοί όμως των έργων αυτών ήταν λίγο-πολύ οι ίδιοι άνθρωποι που τις προηγούμενες χρονιές πειραματίστηκαν με ανοιχτές φόρμες και συλλογικούς αυτοσχεδιασμούς. Για ιστορικούς και κριτικούς λοιπόν λόγους ως προς την εξέλιξη των δύο τεχνών κρίθηκε απαραίτητη η αναφορά σε μινιμαλιστικά παραδείγματα.

Το 1976, η Lucinda Childs χορογραφεί την όπερα *Einstein on the Beach* του Philip Glass, σε σκηνοθεσία Robert Wilson. Παρόλο που φέρει την ιδιότητα της όπερας, το κομμάτι αυτό διαφέρει σε πολλά στοιχεία από αυτό που κανείς φαντάζεται, με βασικότερο αυτών την έλλειψη επονομαζόμενων χαρακτήρων και αναγνωρίσιμης πλοκής. Η διάρκεια της παράστασης είναι πέντε ώρες χωρίς διάλειμμα, και οι θεατές είναι ελεύθεροι να μπαίνουν και να βγαίνουν από το θέατρο (Coventry 2014).

Ο σκηνοθέτης κάνει χρήση όλης της σκηνής, καθώς κάθε σκηνή διαδραματίζεται σε διαφορετική θέση πάνω στο χώρο. Όσον αφορά τη μουσική, αποτελείται από μεγάλες ενότητες, που συνθέτονται από μικρότερες ρυθμικές και αρμονικές δομές. Χρησιμοποιεί διαδικασία πρόσθεσης πάνω σε κυκλική δομή. Αυτό σημαίνει ότι έχουμε για παράδειγμα ένα γκρουπ νωτών που επαναλαμβάνονται κάποιες φορές, στη συνέχεια προστίθεται μια καινούργια νότα σε αυτό το γκρουπ και επαναλαμβάνεται το νέο μοτίβο μέχρι να προστεθεί άλλη μια νότα και το μοτίβο να ξανά αλλάξει. Η ίδια διαδικασία χρησιμοποιείται και αφαιρετικά. Αποτέλεσμα αυτής είναι να δημιουργούνται συνεχώς καινούργιοι ρυθμικοί χώροι (Coventry 2014).

Στο χορευτικό κομμάτι, υπάρχει συνδυασμός με τα μουσικά μοτίβα. Στο σόλο της, *Character on three Diagonals* η Childs έχει δημιουργήσει τρία οπτικά θέματα, που το καθένα εμφανίζεται τρεις φορές, σε συνδυασμό με τρία μουσικά μοτίβα. Κινείται σχηματικά στο χώρο, σε διαφορετικές διαγώνιους που είναι χωριστές η μια από την άλλη, κάνοντας gestures με τα χέρια με αντιστικτικό τρόπο σε σχέση με το ρυθμό (Banes 1987).



Εικόνα 41 *Einstein on the Beach* (1976), Robert Wilson, Lucinda Childs, Philip Glass (Coventry 2014)

Η Teresa de Keersmaecker έχει συνεργαστεί αρκετές φορές με τον μινιμαλιστή συνθέτη Steve Reich. Το 1998 χορογραφεί το κομμάτι του *Drumming*(1971) δίνοντας του τον ίδιο τίτλο (Keersmaecker 1999). Όσον αφορά το μουσικό κομμάτι, έχει ξεκάθαρες επιρροές από έξω-Δυτικούς πολιτισμούς, πιο συγκεκριμένα από Αφρικάνικους. Χρησιμοποιεί ως βασικές τεχνικές την επανάληψη και την διαφορά φάσης. Εντάσσει επίσης ως τεχνοτροπίες, την βαθμιαία αντικατάσταση των νωτών από παύσεις και αντίστροφα, την βαθμιαία αλλαγή ηχοχρώματος κρατώντας σταθερό ρυθμό και τονικό ύψος, ταυτόχρονο συνδυασμό οργάνων με διαφορετικό ηχόχρωμα και χρήση της φωνής ως ντουμπλάρισμα των οργάνων (Momeni 2001).

Το κομμάτι έχει τέσσερα μέρη και χρησιμοποιεί κόγκας, μαρίμπες, γκλόγκενσπιλς και γυναικείες φωνές. Τα όργανα μπαίνουν σταδιακά και στο τέλος παίζουν όλα μαζί

ταυτόχρονα (Momeni 2001). Η χορογράφος αναφέρει ότι ο Reich συνδυάζει με περιεκτικό λεξιλόγιο πολύ αυστηρές και λογικές διαδικασίες. Η ίδια δεν αντιμετώπισε το κομμάτι σε μέρη όπως ο συνθέτης. Η μουσική λειτούργησε ως καμβάς για τον χορό, και έχει δικιά της λογική και δομή, η οποία σε πολλά σημεία συμπίπτει με τη μουσική ενώ σε άλλα είναι μετακινήμενη σε φάσεις. Χρησιμοποιεί επίσης την τεχνική της φάσης και της επανάληψης (keermaeker 1999).

Τα γεωμετρικά μοτίβα είναι ιδιαίτερα έντονα και στο ηχητικό και στο οπτικό κομμάτι. Αυτά είναι διασκορπισμένα μέσα στο χώρο, πολλά και διαφορετικά που ενώνονται και διαλύονται σε νέα κομμάτια. Στο συγκεκριμένο έργο συνεργάστηκε με το μουσικό σύνολο Ictus όπως επίσης και το έργο *Rain*(2001) πάλι σε μουσική του Steve Reich. Και στα δύο αυτά έργα κάνει χρήση περίπλοκων γεωμετρικών δομών, είτε σε απόλυτη σχέση, είτε αντιστικτικά σε σχέση με την μινιμαλιστική μοτιβική μουσική του Reich (Rosas n.d.).

Βάση των στοιχείων που παρατέθηκαν και σε προηγούμενες ενότητες, γίνεται κατανοητό ότι οι τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν για τα παραπάνω έργα, έχουν τις απαρχές τους στις ιδέες του αυτοσχεδιασμού και της εξερεύνησης. Οι λόγοι που κάποιοι/ες καλλιτέχνες/ιδες από εκείνη την περίοδο και μετά ξανά στρέφονται σε πιο κλειστές φόρμες είναι διάφοροι, και ενδεχομένως απορρέουν από το γενικότερο κοινωνικοπολιτικό κλίμα εκείνης της περιόδου που δίνει την κατεύθυνση της αιτιότητας και της εξειδίκευσης. Με την επαναφορά αυτών των αντιλήψεων, επανέρχονται στο προσκήνιο και μια σειρά από ιδέες που είχαν απορριφθεί τα προηγούμενα χρόνια όπως αυτή της αυθεντίας και των αστέρων.



Εικόνα 42 *Drumming*(1971), Anne Teresa De Keersmaeker και Steve Reich από παράσταση το 2012, Λουξεμβούργο (Rosas n.d.)

Προτεινόμενα βίντεο: Einstein on the beach-11.11.12 Palacio de Bellas Artes Mexico city
https://www.youtube.com/watch?v=sMb2f-m7iM&ab_channel=St%C3%A9phaneTsacas,
Drumming-Rosas
https://www.youtube.com/watch?v=vZEcwHBBQhI&ab_channel=communicationrosas

Κεφάλαιο 4^ο: Συμπεράσματα



Εικόνα 43 *16 Millimeter Earrings* (1966), Meredith Monk, φωτογραφία από το βίντεο της εκτέλεσης (Monk n.d.)

4.1 Καινοτομίες

Η πειραματική μουσική και ο σύγχρονος χορός εκπνέουν ειλικρίνεια, αμεσότητα και εκτιμούν αυτό που για πολλούς/ες θα περνούσε «αδιάφορο» ή θα χαρακτηριζόταν ως «αφηρημένο». Πρόκειται για μια σειρά από αξίες που αφορούν παράλληλα την τέχνη και την κοινωνία. Η ελευθερία, η δημοκρατία, ο πλουραλισμός, η συμμετρία, η ευχαρίστηση του απελευθερωμένου σώματος συγκροτούν μερικές από τις κοινές τους αρχές. Χρησιμοποιούν τα αντικείμενα και τις δραστηριότητες στην πρωταρχική τους μορφή, και όχι προσπαθώντας να τους δώσουν κρυφά νοήματα. Τα έργα που προκύπτουν χαρακτηρίζονται από έλλειψη αιτιότητας. Βασικό ζητούμενο είναι ένα είδος «αντικειμενικότητας» στην τέχνη.

Η Yvonne Rainer αναφέρει: «χορεύω για πράγματα που με επηρεάζουν με πολύ άμεσο τρόπο. Αυτά τα πράγματα ποικίλουν από συμπεριφορές φίλων, στην έκφραση μιας κυρίας με παραισθήσεις στο μετρό, ή από ένα καμπούρη άντρα με καρκίνο, σε εικόνες παραμυθιών, παιδικά παιχνίδια και σίγουρα η παρόρμηση που δημιουργεί το σώμα μου σε διάφορες καταστάσεις στην τάξη, στο στούντιο, ή μεθυσμένη σε ένα πάρτι. Εξερευνώ επίσης απελευθερωμένα το «ξεκάρφωτο» και μια ευρεία γκάμα δράσεων του ανθρώπου και των ζώων όπως η ομιλία, ουρλιαχτά, μούγκρισμα, πτώση, γαύγισμα, κοίταγμα, πηδήματα, χορός. Ένα ή και πολλά από αυτά μπορεί να υπάρχουν σε ένα χορό, εξαρτάται από το τι διαβάζω, βλέπω και ακούω εκείνη την περίοδο. Κανένας χορός δεν είναι για κανενός την ιδέα ή την ιστορία, αλλά για μια ποικιλία πραγμάτων που στην εκτέλεση ενώνονται μαζί και αποφασίζουν την φύση της όλης εμπειρίας» (Banes 1994, 214-215).

Αντίστοιχα ο Cage εντάσσει την βασική ιδέα ότι ο ήχος είναι απλά ήχος-και κατά αντιστοιχία η κίνηση είναι απλά κίνηση- σε διάφορα κοινωνικοπολιτικά πλαίσια και αναφέρει πως:

«Αφού η συμβατική μουσική είναι ένα σύνολο νόμων που ασχολούνται αποκλειστικά με μουσικούς ήχους, και δεν έχουν τίποτα να πουν για την φασαρία, είναι ξεκάθαρο ότι αυτό που χρειάζεται είναι μια μουσική βασισμένη στη φασαρία, σε μια άνομη φασαρία. Έχοντας φτιάξει μια τόσο αναρχική μουσική, θα μπορούμε να συμπεριλάβουμε σε κάθε εκτέλεση ακόμα και μουσικούς ήχους.

Το επόμενο βήμα είναι κοινωνικό, και είναι ακόμα σε εξέλιξη. Χρειαζόμαστε πρώτα από όλα μια μουσική όπου όχι μόνο οι ήχοι είναι απλά ήχοι, αλλά και οι άνθρωποι είναι απλά άνθρωποι, όχι αντικείμενα, με νόμους που δεν καθορίζονται από κανέναν/καμία ακόμα και αν είναι ο συνθέτης/ρια ή ο μαέστρος. Τέλος (μέχρι όσο μπορώ να δω στο παρόν), χρειαζόμαστε μια μουσική που δεν θα γίνεται καν συζήτηση για την συμμετοχή του κοινού, γιατί ο διαχωρισμός εκτελεστή και κοινού δεν θα υπάρχει: η μουσική θα φτιάχεται από όλους» (Cage 1973)

Και το 1974 συμπληρώνει:

«Λιγότερο αναρχικά ήδη μουσικής δίνουν το παράδειγμα λιγότερο αναρχικών κοινωνιών. Τα αριστουργήματα της Δυτικής μουσικής αποτελούν παράδειγμα μοναρχίας και δικτατορίας. Συνθέτης και μαέστρος: Βασιλιάς και Πρωθυπουργός. Φτιάχνοντας μουσικές καταστάσεις οι οποίες είναι ανάλογες με θεμιτές κοινωνικές συνθήκες, τις οποίες δεν έχουμε ακόμα, φτιάχνουμε μια μουσική που υπονοεί και είναι συναφής με σοβαρά ερωτήματα που αντικρίζει το ανθρώπινο είδος.» (Cage 1981).

Ταυτόχρονα μέσα στο πρίσμα της αυτονομίας υπάρχει μια έντονη τάση διαχωρισμού των τεχνών. Ακόμη περισσότεροι χορογράφοι, χορογραφούν πλέον σιωπηλά ή δημιουργούν τη μουσική ως ένα κομμάτι της χορογραφίας τους. Μεταξύ του 1968-1970 η Yvonne Rainer χορογραφεί μια σειρά από κομμάτια βασισμένα σε μια φόρμα που η ίδια δημιούργησε και ονόμασε «Performance Demonstration». Σε αυτή τη φόρμα συνδυάζει πολλαπλά μέσα με την κίνηση όπως ομιλία, προβολές και ήχοι (MoMA 2015).

Στα πλαίσια αυτής της φόρμας το 1968 παρουσιάζει ένα κομμάτι που περιλαμβάνει σε κάποια σημεία του μουσική συνοδεία, όπως επίσης και την ομιλία της ίδιας. Πρόκειται για ένα ειρωνικό ξέσπασμα, καθώς τα λόγια της αναφέρονται στην αντίθεση της σχετικά με την χρήση μουσικής. Σε ένα μέρος του μονολόγου της αναφέρει:

“Το να βάλεις χορό και μουσική ταυτόχρονα είναι για να προσδώσει μια εντυπωσιακή εικόνα «υψηλής τέχνης». Αντίστοιχα η χρήση προγραμματικής μουσικής, ή pop, ή rock είναι για να δημιουργηθεί ένας ενθουσιασμός και να δοθεί ένα χρώμα που ο χορός από μόνος του δεν θα έδινε. Διαλέγω να είμαι αντίθετη γιατί αγαπώ τον χορό και δεν θέλω να καταπατάτε από καμία άλλη μορφή τέχνης. Οι πίνακες σε μια γκαλερί συνοδεύονται από μουσική; Δεν θέλω κανενός την υψηλή τέχνη τριγύρω μου... Δεν συνεργάζομαι. Δίνομαι ολόκληρη σε ένα μέσο τη φορά” (Banes 1994, 318)

Πρόκειται για μια εξαιρετικά μελετημένη κριτική, που έθετε τον θεατή να σκεφτεί τις διάφορες πιθανότητες της επικοινωνίας μεταξύ του χορού και της μουσικής (Banes 1994).

• Τέχνη και καθημερινή ζωή

Σε πολλά έργα της πειραματικής μουσικής όπως και του σύγχρονου χορού παρατηρείται ότι τα όρια μεταξύ της τέχνης και της καθημερινής ζωής έρχονται πολύ κοντά ή ακόμα και εξαλείφονται. Ένας από τους λόγους που αυτό συμβαίνει είναι η απόρριψη της ελιτίστικης προσέγγισης απέναντι στην τέχνη. Η τέχνη δεν θεωρείται πλέον ένα προνόμιο για λίγους

καθώς γίνεται πιο προσβάσιμη στον καθημερινό άνθρωπο. Οι καλλιτέχνες γοητεύτηκαν από την απλότητα και το οικείο και η εξερεύνηση της καθημερινότητας ήταν ένα καινούργιο πεδίο που άνοιξε λόγω αυτού.

Αυτό επιτυγχάνεται με διάφορους τρόπους, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονται: η χρήση καθημερινών αντικειμένων στις εκτελέσεις, οι εκτελέσεις να γίνονται σε χώρους που σχετίζονται με την καθημερινή ζωή και τη παρατήρηση αυτής, ή ακόμα και από άποψη τόπου αλλά και χώρου η εκτέλεση να μπλέκεται ή και να επεμβαίνει στην καθημερινή ζωή. Το γεγονός επίσης ότι οι συνθέσεις δεν αφορούν μόνο ειδικευμένους/ες εκτελεστές/ριες αλλά και απλούς καθημερινούς ανθρώπους, είναι μια ακόμα ένδειξη απόρριψης της ελιτίστικης προσέγγισης και συσχέτισης της τέχνης με την καθημερινή ζωή.

Ο Steve Paxton, μεταξύ άλλων, προσεγγίζει την καθημερινότητα εντάσσοντας οικίες σε όλους/ες δραστηριότητες και κινήσεις στα έργα του. Στο *Flat* (1964) έχει δημιουργήσει ένα φωτογραφικό κατάλογο για παρτιτούρα, ο οποίος εκτελείτε με μη-προκαθορισμένη σειρά. Η παρτιτούρα συνδυάζεται με μια σειρά δραστηριοτήτων: Γύρε στο τοίχο, κυκλικό περπάτημα, βγάλε τα παπούτσια, το μπουφάν, τη μπλούζα και το παντελόνι. Κρέμασε τα ρούχα σε πέντε κρεμάστρες που είναι κολλημένες στο σώμα. Μετά από αυτό ο/η εκτελεστής/ρια ξανά ντύνεται και φεύγει (Banes 1994,215).

Λόγω της απλότητας των κινήσεων, και το γεγονός ότι οι περισσότεροι άνθρωποι τις κάνουν σε καθημερινή βάση, πρόκειται για ένα έργο που θα μπορούσε να εκτελέσει οποιοσδήποτε και οποιαδήποτε, γεγονός φέρνει την τέχνη ένα βήμα πιο κοντά στο καθημερινό άνθρωπο. Αντίστοιχο παράδειγμα είναι αυτό της συνθέτριας Lucia Dlugoszewski η οποία έκανε μια ολόκληρη αυτοσχεδιαστική συναυλία στην κουζίνα, χρησιμοποιώντας ως μουσικά όργανα τα κουζινικά σκεύη. Ένα τέτοιο παράδειγμα μπορεί να προτρέψει τον/την θεατή σε αντίστοιχους πειραματισμούς ακόμα και μέσα στην κουζίνα του ίδιου του/της του σπιτιού, ενδεχομένως σε αναπάντεχες στιγμές της μέρας όπως αυτή της μαγειρικής.

Παραδείγματα σαν τα δύο προηγούμενα θέτουν τον θεατή σε μια κατάσταση εξερεύνησης. Γεννώντας ερωτήματα και περιέργεια για καθημερινές κίνησης, ήχους, δραστηριότητες ή αντικείμενα, θέτοντας τον/την (θεατή) ενδεχομένως σε μια κατάσταση επαναπροσδιορισμού αυτών, μέσα από δημιουργικές διαδικασίες.

Εξάλλου ακόμα και για τους/τις ίδιους/ες τους/τις δημιουργούς-καλλιτέχνες αυτές οι προσεγγίσεις προέκυψαν από ιδιαίτερα απλούς συλλογισμούς όπως το «Τι γίνεται άμα αφαιρέσουμε την μπάλα από έναν αγώνα μπίιζμπολ;», μπορούμε άραγε τότε να μιλάμε για χορογραφία και χορό σε μια τέτοια περίπτωση (Banes 1994,277); Αντίστοιχα αν απομονώσουμε τους ήχους σε έναν αγώνα μπίιζμπολ μπορούμε να μιλήσουμε για μουσική; Τι γίνεται όμως στην περίπτωση που αφήσουμε τον αγώνα ως έχει και δώσουμε σημασία μόνο στην κίνηση ή τον ήχο; Έχουμε τότε μετατρέψει τον αγώνα σε παράσταση;

Απάντηση σε αυτό το ερώτημα έρχεται να δώσει το έργο *Lanificio Bonotto*(1995) του Philip Corner το οποίο λαμβάνει μέρος σε ένα εργοστάσιο υφασμάτων. Οι εκτελεστές/ριες είναι οι εργάτες/ριες που χειρίζονται τις μηχανές. Οι ακροατές περπατάνε μέσα στο χώρο. Σε αυτή τη περίπτωση θα μπορούσαμε να πούμε ότι η σύνθεση, είναι η κατάσταση που θέτει ο συνθέτης τους/τις ακροατές/ριες. Δηλαδή να ακούσουν και να αφουγκραστούν ένα χώρο, παρατηρώντας τα άτομα, τις θέσεις τους και τις κινήσεις τους μέσα σε αυτόν, με έναν διαφορετικό τρόπο από τον συνηθισμένο και καθημερινό (Gottschalk 2016, 371). Στο συγκεκριμένο παράδειγμα έρχεται κοντά στη λογική του 4'.33'', παρατήρησης δηλαδή του χώρου, χωρίς όμως να υπάρχει παρέμβαση σε αυτόν.

Ένα παρόμοιο παράδειγμα όπου η εκτέλεση συμβαίνει στα πλαίσια της καθημερινής ζωής, αλλά ταυτόχρονα επεμβαίνει και όλες σε αυτή, είναι το *Willkommen zu hause*(1996) του συνθέτη, Christian Kesten. Δύο βιολονίστες/ριες είναι τοποθετημένοι/ες στις δύο εισόδους του σταθμού τρένων Nordbahnhof στο Βερολίνο και παίζουν μεταγραφές βασισμένες στον ήχο που κάνουν οι πόρτες του σταθμού. Αντίστοιχο έργο του είναι και το *Bahnhof zoo*(1997), όπως και το *Hauptbahnhof* (2010) όπου οι μουσικοί βρίσκονται διάσπαρτοι μέσα στο χώρο και αλληλεπιδρούν τόσο με το χώρο όσο και μεταξύ τους. Στα έργα αυτά γίνεται χρήση καθημερινών ήχων ως μουσικό υλικό. Οι ακροατές/ριες είναι ο καθημερινός κόσμος που βρίσκεται καθημερινά στο σταθμό και κινείται κανονικά ανάμεσα στους/στις μουσικούς (Gottschalk 2016, 369).

Αντίστοιχες παρεμβάσεις, εστιάζοντας στο οπτικό κομμάτι, κάνει ο Willi Dorner στο έργο *Bodies in Urban Spaces* (2014-) σε μια σειρά διαφορετικών εκτελέσεων (εικόνα 44 & 45). Αυτό που βλέπουν στην πραγματικότητα οι θεατές είναι η ένταξη και εναρμόνιση του ανθρώπινου σώματος, μέσω της αλληλεπίδρασης του με το καθημερινό αστικό τοπίο. Οι εκτελέσεις μετακινούνται μέσα στα τοπία και τους χώρους, και θυμίζουν βόλτα. Ξαφνικά όπως περπατάς στην πόλη συναντάς κάτι ασυνήθιστο, ανθρώπους να έχουν εφαρμόσει τέλεια στην εσοχή μιας πόρτας. Καθώς προχωράς αυτοί/ες σε προλαβαίνουν και χώνονται ή σκαρφαλώνουν σε ένα άλλο σημείο. Πολλές φορές ο κόσμος επιλέγει να αλληλεπιδράσει μαζί τους. Το έργο αυτό έχει πραγματοποιηθεί σε περισσότερες από ογδόντα πόλεις σε ολόκληρο τον κόσμο (Onassis Stegi 2016).

Παρεμφερές είναι το δρώμενο της Carolyn Chen, *Super Market Music*(2010-2014), όπου κάνει κάλεσμα και σε άλλους/ες μουσικούς να γράψουν τις παρτιτούρες τους για αυτό. Το δρώμενο διαδραματίζεται μέσα σε ένα σούπερ μάρκετ όπου οι εκτελεστές/ριες κινούνται μέσα σε αυτό χρησιμοποιώντας τα ράφια και τα προϊόντα τους για την παραγωγή ήχου, ή διαβάζουν τις ταμπέλες, ή κουρδίζουν πάνω σε ήχους του χώρου όπως το βούισμα των ψυγείων. Η παρουσία τους παρόλα αυτά μέσα στο χώρο είναι αυτή του/της καθημερινού/ης πελάτη/ισσας. Φυσικά πέρα από τις ηχητικές τους παρεμβάσεις, η κινητική τους ύπαρξη μέσα στο χώρο, ταυτίζεται με τις απλές καθημερινές κινήσεις που θα εκτελούσε κάποιος/α όταν απλά θα πήγαινε για ψώνια (Gottschalk 2016, 367).

Στα παραπάνω λοιπόν δύο παραδείγματα, η εκτέλεση μπλέκεται με την καθημερινή ζωή των ακροατών/ριων σε σημείο που μπορεί να μην αντιληφτούν συνειδητά περί τίνος πρόκειται, και να είναι για αυτούς μερικοί ακόμα ήχοι και εικόνες που αντιλαμβάνονται ασυνείδητα. Αυτό επιφέρει μια γενικότερη αλλαγή στην ολότητα των έργων η οποία σχετίζεται όχι μόνο με το χώρο και το χρόνο, αλλά και με τα άτομα που παρακολουθούν. Το κοινό δεν επισκέπτεται ένα καθορισμένο μέρος για να παρακολουθήσει μια εκτέλεση, αλλά τη συναντά απρόσμενα μπροστά του ως μια παρέμβαση στην ενδεχομένως καθημερινή του ρουτίνα.

Προτεινόμενα βίντεο: Philip Corner. Posso passeggiare ascoltando il mondo come un concerto-1995 https://www.youtube.com/watch?v=dt6SeBPq8v0&feature=youtu.be&ab_channel=archiviobonotto,

Willi Dorner: Bodies in Urban Spaces

https://www.youtube.com/watch?v=DaMk8q0aJyE&ab_channel=VernissageTV,

Event for supermarket 11 Φεβρουάριου. 2010

https://www.youtube.com/watch?v=Y3MdPIOnuW8&t=515s&ab_channel=CarolynChen



Εικόνα 44 *Bodies in Urban Spaces*(2014-), Willi Dorner (Onassis Stegi 2016)



Εικόνα 45 *Bodies in Urban Spaces*(2014-), Willi Dorner (Onassis Stegi 2016)

- **Πολλαπλά και Μεικτά μέσα**

Πέρα από τις συνεργασίες μεταξύ μουσικών και χορευτριών/ων, παρατηρούνται μεμονωμένοι/ες καλλιτέχνες/ιδες που εντάσσουν και τις δύο τέχνες στα έργα τους. Πολύ συχνά μάλιστα εμπλέκουν και άλλες μορφές τέχνης πέρα από αυτές τις δύο, όπως ο κινηματογράφος, η φωτογραφία, το θέατρο κ.α.. Γίνεται λοιπόν αναφορά σε έργα πολλαπλών και μεικτών μέσων. Η ιδέα που επικρατούσε τα προηγούμενα χρόνια για απαλοιφή των ορίων μεταξύ των τεχνών, αρχίζει μετά τα μέσα τις δεκαετίας του 1960 να υλοποιείται και να χαράζει ένα καινούργιο δρόμο. Αυτές οι δράσεις προκύπτουν από την επιθυμία των καλλιτεχνών για συνδυασμό ενεργοποίησης διαφόρων αισθήσεων μέσα από ένα έργο.

Το *The season* της Beverly Schmidt (σελ. 40) που αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα, είναι ένα από τα πρώτα έργα της Judson που άνοιξαν αυτόν το δρόμο. Την επόμενη χρονιά η Meredith Monk παρουσιάζει το *Sixteen Millimeter Earrings*(1966)(εικόνα 43). Η ίδια είχε αναλάβει τη σκηνοθεσία, τη μουσική, τα κουστούμια, τα αντικείμενα, καθώς και την εκτέλεση του έργου. Πρόκειται για ένα έργο που περιλαμβάνει ζωντανή εκτέλεση, φιλμ, φωνητική και οργανική μουσική, κίνηση, κείμενο, ηχογραφημένους και ζωντανούς ήχους και φώτα (Monk n.d, Baner 1987).

Το έργο πραγματεύεται την προβολή εννοιών που μπορεί να είναι και αντιφατικές μεταξύ τους, όπως το ανθρώπινο σώμα, ο ερωτισμός και το συναίσθημα μέσω του γυαλιού και του καθρέφτη (Monk n.d.). Όσον αφορά το ηχητικό κομμάτι, συναντάμε επίπεδα (layers ήχων), ηχογραφημένων και ζωντανών-μεταξύ των οποίων η Monk τραγουδάει το *Greensleeves*-πλήθος που συνομιλεί, καθώς και ηχογραφημένη περιγραφή του οργασμού, του Wilhelm Reich²² από το *The Function of the Orgasm*. Στο οπτικό κομμάτι εμπεριέχει δράσεις από χορεύτριες και διάφορα films (Baner 1987,153).



Εικόνα 47 *16 Millimeter Earrings*(1966), Meredith Monk (Monk n.d.)



Εικόνα 46 *16 Millimeter Earrings*(1966), Meredith Monk (Monk n.d.)

²² Wilhelm Reich (1897-1957) Αυστριακός Ψυχαναλυτής, από τις ριζοσπαστικές προσωπικότητες στην ιστορία της ψυχιατρικής.

Ένα από αυτά τα films πρόβαλε το πρόσωπο της σε μια μεγάλη σφαίρα η οποία ήταν τοποθετημένη γύρω από το κεφάλι της. Ένα άλλο φιλμ έδειχνε μια κούκλα που καιγόταν. Μετά από αυτό, η Monk εμφανίζεται γυμνή μπροστά από τον προτζέκτορα και η προβολή αλλάζει σε φλόγες που προβάλλονταν πάνω στο σώμα της. Όλη αυτή η διαστρέβλωση της εικόνας και ιδιαίτερα του σώματος μας θυμίζει αυτή των σουρεαλιστών (Banes 1987). Η ενεργοποίηση λοιπόν πολλαπλών αισθήσεων, έρχεται μέσα από μια σειρά πολλαπλών ερεθισμάτων, που σκοπεύουν σε διαφορετικές αισθήσεις. Παρέχει δηλαδή παραπάνω από ένα ερέθισμα για κάθε αίσθηση.

Η Meredith Monk ανήκει σε μια ομάδα καλλιτεχνών, που στη πορεία της καριέρας τους χρησιμοποιούν το χορό ως μέρος μιας Gesamtkunstwerk²³ που περιέχει επίσης χειρονομίες, κινήσεις, μουσική, λόγο, φώτα και κάποιες φορές μυρωδιές και γεύσεις. Οι παραστάσεις της ενεργοποιούν την όραση, την ακοή, τη μνήμη, και κάποιες φορές και την καλλιτεχνική δημιουργία. Διαλέγει μονότονες καθημερινές τελετουργίες και τους δίνει μια πιο βαθιά διάσταση που μπορεί να αφορά τη δημιουργία αλλά και την διάλυση κοινωνικών συνόλων, την αγάπη, τη διδασκαλία και την εκμάθηση. Χρησιμοποιεί επίσης λόγο και φωνή στους αυτοσχεδιασμούς του, δημιουργώντας λογοπαίγνια και γρίφους που θέτουν ερωτήματα για το μυστήριο της ζωής σε διάφορα επίπεδα (Banes 1994,318).

Το 1973, παρουσιάζεται το έργο της Elaine Summer *Energy Changes* στο κήπο του MoMA. Το έργο αυτό περιέχει μουσικούς, χορευτές και προβολές (projections) πάνω σε δέντρα, σιντριβάνια, και γλυπτά. Οι θεατές περπατούσαν ελεύθερα ανάμεσα τους και τους είχαν δοθεί gong και κουδούνια για να συμμετέχουν και αυτοί/ες αυτοσχεδιαστικά (Bishop 2014). Το έργο παρουσιάστηκε δύο φορές και η μοναδική διαφορά μεταξύ των δύο παραστάσεων ήταν στο μουσικό κομμάτι (Summers 1973).



Εικόνα 48 *Energy Changes* (1966), Elaine Summer, από την εκτέλεση στο κήπο του MoMA (Summers 1973)

Στη πρώτη παράσταση η μουσική είχε δημιουργηθεί, ειδικά για αυτό το έργο, από τον Philip Corner και περιλάμβανε τέσσερις μουσικούς (τρομπόνι, τρομπέτα και φλάουτο). Υπήρχαν επίσης οδηγίες για τους θεατές, για το παίξιμο των οργάνων που τους είχαν δοθεί, τοποθετημένες διάσπαρτα στο χώρο. Στη δεύτερη παράσταση τη μουσική δημιούργησε ο

²³ Gesamtkunstwerk, Γερμανικός αισθητικός όρος που χρησιμοποιήθηκε για την περιγραφή ενός «ολοκληρωμένου έργου τέχνης», από την άποψη ότι το έργο αξιοποιεί συνεκτικά όλες τις μορφές τέχνης, ή προσπαθεί να το κάνει. Ο όρος πρώτο-χρησιμοποιήθηκε από τον Γερμανό φιλόσοφο K. F. E. Trahndorff το 1827. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1849, ο Wagner χρησιμοποιεί ξανά τον όρο σε δύο κείμενα του εδραιώνοντας τη χρήση του στην όπερα και θέτοντας την αφετηρία για ποικίλες μορφές πολυμεσικής έκφρασης κατά τον 20ο αιώνα.

Carman Moore²⁴, επίσης ειδικά για αυτό το έργο. Το δικό του κομμάτι περιλάμβανε δέκα μουσικούς, sound tape, Arp Synthesizer, αφρικάνικο ξυλόφωνο, κρουστά, άρπες και διάφορα ξύλινα πνευστά (Summers 1973).

Όσον αφορά το χορό, υπάρχει ποικιλία χορευτικών δομών, όπου είναι κατά βάση αυτοσχεδιαστικές, επηρεασμένες από την μουσική και τα πειραματικά φιλμ (Summers 1973). Κατά την είσοδο των θεατών στο χώρο, υπήρχαν δύο εκτελέστριες/ες που τους καλωσόριζαν και τους ενθάρρυναν να περπατάνε τριγύρω στο δρώμενο. Ένα από τα φιλμ που προβάλλονταν περιλαμβάνανε κόσμο που περπατούσε τυχαία στο δρόμο, ενώ ένα άλλο έκανε κοντινά σε χορευτές σε διάφορα μέρη του σώματος. Όλα τα φιλμ είχαν υποστεί editing σαν να είναι χορογραφίες, οπότε καταλήγουν να είναι ένα κολάζ κινητικών εικόνων (Summers 1973).

Η Trisha Brown είναι από τις χορογράφους της πρώτης γενιάς της Judson που ακολούθησαν επίσης αυτό τον δρόμο, της ανάμειξης του χορού με τις υπόλοιπες τέχνες δουλεύοντας όμως και με άλλους/ες καλλιτέχνες/ιδες. Συνεργάστηκε με πολλούς/ες πειραματικούς/ες συνθέτες/ριες για την δημιουργία έργων. Το 1981 μαζί με τον συνθέτη Robert Ashley δημιούργησαν το *Son of Gone Fishin'* με τη χρήση της μουσικής του από το *Atlanta (Acts of God)*. Έκανε επίσης χρήση από κινούμενες χρωματικές στάλες του Donald Judd και η συνολική διάρκεια του κομματιού ήταν 25 λεπτά (Banes 1994, Trisha Brown Company n.d.). Το 1983 παρουσιάζει μια αντίστοιχη συνεργασία, *Set and Reset* με τον Rauschenberg και τη Laurie Anderson στο Brooklyn Academy of Music (Banes 1994, 321).



Εικόνα 49 *Set and Reset* (1981), Trisha Brown (Trisha Brown Company n.d.)

²⁴ Carman Moore, Αμερικανός συνθέτης, μαέστρος συγγραφέας και κριτικός μουσικής, ιδιαίτερα γνωστός για τα μουσικά του έργα για χορό.

Ο Rauschenberg δημιούργησε τα σκηνικά και τα κοστούμια. Δημιούργησε ένα γλυπτό αντικείμενο που ονόμασε «ελαστικό μεταφορέα»(elastic carrier) το οποίο κρεμόταν πάνω από τους/τις χορευτές/ριες. Ήταν τεντωμένο με ένα είδος πανιού έτσι ώστε να είναι δυνατό να γίνονται προβολές πάνω του (Archives 1983). *Long Time no See* ονομάζεται το κομμάτι της Anderson που χρησιμοποιήθηκε σε αυτό το έργο. Η διάρκεια του είναι περίπου είκοσι λεπτά και περιλαμβάνει ένα μεταλλικό κουδούνι συναγερμού φωτιάς και δεκαεπτάμιση χτύπους σε λούπα για κρουστά. Αυτά ενισχύονται με περιστασιακά μπάσα και θορύβους από σπασίματα, κουδούνια, βουητά, σφυρίγματα, μελωδίες από διαφορετικά synthesizer καθώς και την παραμορφωμένη φωνή της Anderson (Fogelsanger 2005).

Η Brown δημιούργησε τη χορογραφία μέσα από τους αυτοσχεδιασμούς των χορευτών/ριων της, εκτός από τις αντιπαραθέσεις και του συνδυασμούς του βασικού της υλικού. Η ίδια εξηγεί «Έφτιαξα μια πολύ μακριά φράση που κάνει το γύρω των άκρων της σκηνής, και εξυπηρετεί ως ιμάντας μεταφοράς που φέρνει ντουέτα, τρίο, και σόλο στο κέντρο της σκηνής. Όλες/οι οι χορεύτριες/ες διδάχτηκαν τη φράση και τους δόθηκαν οι εξής πέντε οδηγίες: Κράτα το απλό... Παίξε με το ορατό και το αόρατο... Άμα δεν ξέρεις τι να κάνεις, μπες σε μια γραμμή... Μείνε στις άκρες της σκηνής... Δράσε ενστικτωδώς» (Fogelsanger 2005, 39). Η διάρκεια των σόλο, ντουέτων, τρίο ακόμα και σεξτέτων μπορεί να διαρκούσε από μερικά δευτερόλεπτα μέχρι και αρκετά λεπτά (Fogelsanger 2005).

Συναντάμε λοιπόν πολλά κοινά μεταξύ της μουσικής και της χορευτικής δομής. Και στις δύο συναντάμε αντιθέσεις μεταξύ της ποσότητας του περιεχομένου. Δηλαδή, στο χορό υπάρχουν σόλο αλλά και σεξτέτα, ενώ η μουσική αντίστοιχα περιέχει σημεία με μικρό όγκο πληροφοριών που ακούγονται πιο άδεια, αλλά και σημεία με μεγάλο όγκο που ακούγονται πολύ γεμάτα. Επίσης και στα δύο παρατηρούμε δράσεις και στοιχεία που έχουν πολύ μεγάλη διάρκεια, ή υπερβολικά μικρή (Fogelsanger 2005).

Ο Βρετανός Julyen Hamilton είναι ένας καλλιτέχνης που από το 1990 μέχρι σήμερα έχει δημιουργήσει εκατοντάδες σόλο χρησιμοποιώντας ως βασικό εργαλείο τον αυτοσχεδιασμό, κινητικά, λεκτικά και με τη χρήση αντικειμένων. Το έργο του θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η επιτομή του χορού, της μουσικής και του θεάτρου λόγω του συνδυασμού μέσων από την κάθε τέχνη. Δουλεύει αυτοσχεδιαστικά και στις πρόβες, όπως και στις εκτελέσεις του. Κάθε παράσταση ετοιμάζεται ειδικά για το χώρο και τον τόπο που πρόκειται να πραγματοποιηθεί, ανάλογα με τα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά, τα αντικείμενα του και το περιβάλλον. Η φωνή προκύπτει με φυσικό τρόπο από το κινούμενο σώμα (Hamilton n.d.). Χρησιμοποιεί τα αντικείμενα ως props για τη κίνηση, ή αλληλεπιδρά κινητικά μαζί τους, αλλά και για την παραγωγή ήχου.

Η συνύπαρξη λοιπόν πολλαπλών μέσων προκύπτει από το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών για την πολλαπλή ενεργοποίηση των αισθήσεων. Σε αρκετά παραδείγματα ένας/μια καλλιτέχνης/ίδα αναλαμβάνει την πλήρη δημιουργία του έργου, άρα και όλων των μέσων, ενώ σε άλλα αυτή προκύπτει από την συνεργασία καλλιτεχνών από διαφορετικά πεδία της

τέχνης. Σημαντική παρατήρηση κρίνεται ότι στα έργα αυτής της κατηγορίας δεν υπάρχει ιεραρχική κατανομή μεταξύ των τεχνών. Δηλαδή κάποιες μορφές τέχνης δεν κρίνονται συνοδευτικές σε κάποιες άλλες, όπως συνέβαινε στο μπαλέτο ή την όπερα. Ο σκοπός λοιπόν δεν είναι η ανάδειξη μιας τέχνης με την βοήθεια και υποστήριξη των υπολοίπων, αλλά η συνεργασία μεταξύ αυτών για ένα συλλογικό αποτέλεσμα.

Προτεινόμενα βίντεο: Excerpt from 16 Millimeter Earrings by Meredith Monk,
https://www.youtube.com/watch?v=kT7Zg0uAthI&t=177s&ab_channel=KaylaSylte
Set and Reset (2013) - Trisha Brown,
https://www.youtube.com/watch?v=zHNxNKOgQzM&ab_channel=ShawnBrush
'Landscape Portrait' Julyen Hamilton
https://www.youtube.com/watch?v=kTYkUbPKOX8&ab_channel=JulyenHamilton



Εικόνα 50 *Landscape Portrait*, Julyen Hamilton (Hamilton n.d.).

4.2 Αλλαγές Σχέσεων

• Συνθέτης/ρια- Χορογράφος και Εκτελεστές/ριες

Οι καινοτομίες που ήρθαν στο χορό και τη μουσική από τα μισά του 20^{ου} αιώνα και ύστερα επηρέασαν και έφεραν αλλαγές στον ρόλο του/της συνθέτη/ριας με του/της χορογράφου. Όλα τα προηγούμενα χρόνια το αποτέλεσμα του έργου είχε προκαθοριστεί και επιλεγεί από τον/την συνθέτη/ρια και τον/την χορογράφο αντίστοιχα. Το άνοιγμα της φόρμας και ο αυτοσχεδιασμός δίνει ακόμα περισσότερες επιλογές στους/στις εκτελεστές/ριες σε σημείο που μας κάνει να αναρωτιόμαστε, ποιος είναι τελικά ο/η δημιουργός του έργου. Με αυτόν τον τρόπο αποδομείται η ιεραρχική σχέση που υπάρχει μεταξύ του συνθέτη/ριας-χορογράφου και εκτελεστή/ριας.

Ο Wolff, μεταξύ άλλων συνθετών/ριων και χορογράφων, δεν έδινε ποτέ οδηγίες ή έκανε διορθώσεις στις πρόβες του, παρά ακολουθούσε την ευελιξία και την ασάφεια που οι παρτιτούρες του παρείχαν. Θεωρούσε την πρόβα μια κοινωνική διαδικασία και δεν ήθελε να επιδεικνύει εξουσία ως συνθέτης, διότι αν αυτό συνέβαινε θα χανόταν το δημοκρατικό πνεύμα σε επίπεδο συνομιλίας, διαφωνίας και συμβιβασμού. Ένας από τους εκτελεστές/ριες των έργων του, ο Philip Thomas, αναφέρει ότι «η σημειογραφία πολλές φορές με έναν πρακτικό τρόπο ενεργεί καταλυτικά για τη συζήτηση και σιωπηλά προκαλεί τις ιεραρχικές δομές που υπάρχουν στο γκρουπ» (Gottschalk 2016, 302-303).

Το έργο της Yvonne Rainer *We shall Run* (1963) αποτελεί μια χορογραφία όπου η χορογράφος έχει κάνει κάποιες επιλογές όπως η μουσική (Berlioz) και έχει βάλει τους/τις εκτελεστές/ριες να περπατάνε με σταθερό βηματισμό. Από εκεί και πέρα αυτοί/αυτές διαλύονται και ομαδοποιούνται όποτε κάποιος/α το επιλέξει. Καθένας/μία μπορεί να πάρει τον ρόλο τους/της αρχηγού και να οργανώσει την ομάδα. Το τελικό αποτέλεσμα σαφώς διαφέρει από εκτέλεση σε εκτέλεση και εξαρτάται σε σημαντικό βαθμό από την προσωπικότητα των εκτελεστών/ριων η οποία επηρεάζει τις επιλογές τους. Οι χορευτές/ριες που είχε επιλέξει η χορογράφος ποίκιλαν όσον αφορά το σωματότυπο, το χρώμα και το φύλλο. Η συνολική εικόνα του έργου θυμίζει ένα ουτοπικό όραμα μιας δημοκρατικής κοινωνίας (Banes 1994,306).



Εικόνα 52 *We Shall Run* (1963), Yvonne Rainer (Banes 1994)

Το 2001 ο χορογράφος Jerome Bel δημιουργεί το έργο *The show must go on*, όπου περιλαμβάνει είκοσι εκτελεστές/ριες, επαγγελματίες και μη. Πρόκειται για μια performance που αποτελείται από αρκετά μέρη, όπου πολλά από αυτά βασίζονται στον αυτοσχεδιασμό. Πιο χαρακτηριστικό αυτών, είναι η σκηνή στην οποία οι εκτελεστές/ριες βρίσκονται όλοι/ες

πάνω στη σκηνή και ο/η καθένας/μία έχει μια συσκευή και ένα ζευγάρι ακουστικά και ακούει γνωστά ποπ κομμάτια (Bishop 2014).

Η οδηγία εδώ είναι ότι χορεύουν ελεύθερα βάσει του κομματιού που ακούν, και όποτε θέλουν μπορούν να τραγουδήσουν δυνατά κάποιο σημείο του κομματιού. Ενώ λοιπόν τα αποσπάσματα που θα ακουστούν είναι γνώριμες μελωδίες για τον περισσότερο κόσμο, όταν καθεμία/ένας τυχαία επιλέγει να τραγουδήσει ένα απόσπασμα, χωρίς να ακούει τους γύρω του/της, με την τεχνική του κολάζ δημιουργείται ένα εντελώς καινούργιο ηχητικό αποτέλεσμα. Αντίστοιχα υπάρχει ένα πλούσιο κινητικό θέαμα αφού ο καθένας κινείται σε διαφορετικό ρυθμό και διάθεση (Bishop 2014).

Στην τελευταία παρουσίαση του έργου, τον Οκτώβριο του 2018 στη Volksbuhne, οι εκτελεστές ήταν μέλη του προσωπικού του Berlin Theater. Το έργο αυτό δεν έχει δημιουργηθεί για να προβληθεί η προσωπικότητα του χορογράφου, αλλά των εκτελεστριών/ων. Ο ίδιος χορογράφος αναφέρει πως δεν υπάρχει νόημα, διάρκεια, ιδέα και κατεύθυνση. Υπάρχει απλά θέατρο-άνθρωποι που κοιτάνε άλλους ανθρώπους όπως οπουδήποτε αλλού (May 2018).

Αντίστοιχο μουσικό παράδειγμα μπορεί να θεωρηθεί το *Sonic Genome*(2007) του Anthony Braxton. Ο ίδιος παρομοιάζει αυτή τη σύνθεση με ένα «κύτταρο που διαιρείται και μεταμορφώνεται σε έναν νέο οργανισμό» (Gottschalk 2016, 303-304). Η σύνθεση επηρεάζεται αυθόρμητα από κάθε συμμετέχοντα/ουσα. Στο κομμάτι συμμετέχουν πενήντα άτομα. Η δομή θυμίζει αυτή μιας χώρας που χωρίζεται σε πολιτείες (15-20 άτομα), οι οποίες χωρίζονται σε πόλεις (3-5) άτομα. Τα μεμονωμένα άτομα είναι ελεύθερα να κινούνται μεταξύ των πόλεων και των πολιτειών. Υπάρχει παρτιτούρα για το κομμάτι, αλλά οι εκτελεστές/ριες επιλέγουν πότε και με ποιον/α θα παίξουν. Επίσης ο/η ακροατής/ρια ενθαρρύνεται να «περπατήσει» μέσα στη μουσική (Gottschalk 2016, 303).

Ο κριτικός Steve Smith αναφέρει πως «πρόκειται λιγότερο για μια μουσική σύνθεση, και περισσότερο για ένα ουτοπικό μοντέλο κοινωνίας» (Gottschalk 2016, 303-304). Παρατηρούμε λοιπόν ότι και στα δύο αυτά παραδείγματα της Rainer και του Braxton, ο/η εκτελεστής είναι αυτός/η που στην πραγματικότητα καθορίζει το κομμάτι. Κάθε διαφορετικό άτομο στην πραγματικότητα μπορεί να προσφέρει και ένα διαφορετικό αποτέλεσμα. Με αυτόν τον τρόπο προβάλλεται η ποικιλομορφία των ατόμων και απορρίπτεται κατά κάποιο τρόπο η αυθεντία του/της συνθέτη/ριας και της χορογράφου. Παρατηρούμε λοιπόν ότι οι αλλαγές που έχουν επέλθει, αντικατοπτρίζουν άμεσα κοινωνικά πρότυπα.

Ο James Saunders δημιουργεί το 2014 μια σειρά συνθέσεων, όπου οι σχέσεις μεταξύ των εκτελεστριών/ων αντικατοπτρίζουν μοντέλα κοινωνικών σχέσεων. Στο *I decided what it is I am going to do*, κάθε συμμετέχουσα/οντας ανακοινώνει τι θα κάνει πριν το κάνει. Στο *I will tell you what to do*, που περιέχει μια πιο δικτατορική δομή, κάθε άτομο διευθύνει

τουλάχιστον τέσσερα άτομα. Αντίστοιχο και το *You say what to do*, όπου δημιουργείται μια σειρά επιτροπών που αποφασίζει ποια/ος θα ακολουθήσει τις οδηγίες. Ίσως η πιο ρεαλιστική προσέγγιση, η οποία θυμίζει αυτή της κοινοβουλευτικής Δημοκρατίας, είναι αυτή του *Choose who tells you what to do*, όπου κάθε εκτελέστρια/ης μοιράζει οδηγίες και διαλέγει ποιες οδηγίες θα ακολουθήσει, καθώς έχει επίσης τα δικαιώματα να αλλάξει οποιαδήποτε στιγμή το ποια/ον ακολουθεί (Gottschalk 2016, 306).

Αντίστοιχα όπως αναφέρθηκε και στην ενότητα 4.2 σχετικά με την καθημερινή ζωή μπορεί ακόμα και κάποιος/α χωρίς μουσικές γνώσεις ή εμπειρία να γίνει εκτελεστής/ρια αν θελήσει. Συναντάμε ακόμα και παρτιτούρες όπου μπορεί να συμμετέχει οποιοσδήποτε και οποιαδήποτε βρίσκεται μέσα στο δωμάτιο όπως για παράδειγμα στη σειρά κομματιών «Sonic Meditation» της Pauline Oliveros (βλ σελ.31) (Sun 2012). Καταλύεται έτσι η έννοια ότι ο/η εκτελεστής/ρια πρέπει να είναι «αυθεντία» πάνω σε κάποιο αντικείμενο, και δίνεται η ελευθερία σε οποιοδήποτε άτομο από οποιοδήποτε κοινωνικό παρελθόν και με οποιοδήποτε γνώσεις να λάβει μέρος, να χρωματίσει ακόμα και να επηρεάσει καθοριστικά το τελικό αποτέλεσμα.

Όλα τα παραπάνω παραδείγματα παρουσιάζουν κοινά και διαφορές στον τρόπο με τον οποίο ελευθερώνουν τον/την εκτελεστή/ρια από την κυριαρχία του/της δημιουργού. Ο/Η συνθέτης/ρια-χορογράφος προετοιμάζει το αρχικό υλικό και το δίνει στους/στις εκτελεστές/ριες για να το επεξεργαστούν. Όσο πιο προκαθορισμένο με οδηγίες και κανόνες είναι αυτό το υλικό, τόσο λιγότερη ελευθερία παρέχεται στους/στις εκτελεστές/ριες, με αποτέλεσμα η συμβολή του δημιουργού στο τελικό αποτέλεσμα να είναι μεγαλύτερη.

Οι εκτελεστές/ριες μπορεί να έχουν την ελευθερία να αποφασίζουν ατομικά ή συλλογικά για το κομμάτι, καθώς και οι αποφάσεις ενός/μιας εκτελεστή/ρια να επηρεάζουν των υπολοίπων με έμμεσο τρόπο. Με τους παραπάνω τρόπους, πέρα από τις σχέσεις εξουσίας μεταξύ χορογράφου-συνθέτη/ριας και εκτελεστής/ριας διευρύνονται και τα όρια μέσα από τα οποία αντιλαμβανόμαστε την έννοια του/της δημιουργού, την έννοια του/της εκτελεστή/ριας ακόμα και την έννοια του ίδιου του «έργου».

Οι ελευθερίες που δίνονται στους/στις εκτελεστές/ριες μέσω του αυτοσχεδιασμού και των συνθέσεων ανοιχτής φόρμας, επηρεάζουν αδιαμφισβήτητα την πορεία του έργου. Έτσι λοιπόν πέρα από τη σχέση δημιουργού-εκτελεστή/ριας της οποίας η απόσταση, όσον αφορά το κομμάτι της ισότητας, μικραίνει, αλλάζει και η παγιωμένη έννοια του έργου, αφού κάθε εκτέλεση είναι διαφορετική.

Προτεινόμενα βίντεο: Jérôme Bel - The show must go on (2001) - trailer

https://www.youtube.com/watch?v=3v69hrtufDw&t=345s&ab_channel=J%C3%A9r%C3%B4meBel

- **Κοινό**

Ο ρόλος του κοινού δέχεται σημαντικές αλλαγές στον τομέα και την περίοδο αυτής της μελέτης. Οι αλλαγές αυτές κυμαίνονται σε μια μεγάλη γκάμα, και πολύ συχνά συνδυάζονται μεταξύ τους. Η πιο πρωτοφανής αυτών είναι σίγουρα η συμμετοχικότητα του κοινού στην παράσταση. Η συμμετοχικότητα αυτή μπορεί να επιτυγχάνεται με διάφορους τρόπους. Το κοινό μπορεί να συμμετέχει έμμεσα, άμεσα, εν γνώσει του, ή εν αγνοία του.

Στην παραδοσιακή Δυτική μουσική, υπάρχουν κάποια όρια σχετικά με το τι αντιλαμβάνεται το κοινό σε μια εκτέλεση. Θα εξετάσουμε πρώτα δύο παραδείγματα περιπτώσεων που κλείνουν σε δύο διαφορετικές κατευθύνσεις, στην πρώτη περίπτωση μια αρνητική, οπού δηλαδή συμβαίνουν πράγματα στη σκηνή που το κοινό δεν αντιλαμβάνεται και η δεύτερη θετική, οπού το κοινό πληροφορείται για πολλά πράγματα που κανονικά δεν θα ενημερωνόταν.

Η χρήση κρυφών συστημάτων, που ανήκει στην πρώτη κατηγορία, είναι κάτι που συναντάμε σε πολλές περιπτώσεις. Μια χαρακτηριστική περίπτωση είναι αυτή του Βρετανού πειραματικού συνθέτη Gavin Bryars. Κάνοντας ταυτόχρονη χρήση ηλεκτρονικών μέσων, χρησιμοποιεί συστήματα τα οποία είναι αρκετά δύσκολο έως απίθανο κάποιες φορές να γίνουν αντιληπτά από το κοινό.

Ένα παράδειγμα είναι το κομμάτι του *Serenely Beaming and Learning on a Five-barred Gate*(1970). Σε αυτό το κομμάτι οι εκτελεστές/ριες κάθονται σε σειρές στοιχισμένες η μια μπροστά από την άλλη. Η τελευταία σειρά έχει 64 εκτελεστές, η μπροστινή της 32, μετά 16 και πάει λέγοντας μέχρι την πρώτη σειρά στην οποία υπάρχει μόνο ένας/μια εκτελεστής/ρια. Στην τελευταία σειρά κάθε εκτελεστής/ρια είναι εξοπλισμένος/η με μαγνητόφωνα και στερεοφωνικά ακουστικά. Καθήκον του είναι να μεταφέρει αυτό που ακούει περιγραφικά (λέξεις, τονικό ύψος κ.λπ.) στο αυτί του/της μπροστινού/ης εκτελεστή/ριας μέσω μικροφώνου. Έτσι ο/η μπροστινός/η εκτελεστής/ρια λαμβάνει δύο διαφορετικούς ήχους, έναν σε κάθε αυτί, από τους/τις δύο εκτελεστές/ριες που βρίσκονται από πίσω του/της. Αυτό όμως που θα ακούσει το κοινό είναι μόνο ο/η εκτελεστής/ρια στην πρώτη σειρά. Πρόκειται λοιπόν για ένα κρυφό σύστημα δόμησης του ήχου το οποίο δεν γίνεται αντιληπτό από τους/τις ακροατές/ριες κατά τη διάρκεια της παράστασης (Nyman 2011, 144).

Στην πραγματικότητα ο αλεατορισμός φέρνει πολύ συχνά το κοινό σε καταστάσεις που ούτε γνωρίζει ούτε μπορεί να προβλέψει. Για παράδειγμα ένας/μια έμπειρος/η ακροατής/ρια ακούγοντας ένα έργο Δυτικής Μουσικής πολύ συχνά μπορεί να μεταφράσει βάση της λογικής πράγματα που συμβαίνουν, να κατανοήσει γιατί συμβαίνουν, και να κάνει εικασίες για το τι πρόκειται να συμβεί αργότερα. Όταν όμως γίνεται αναφορά σε συνθέσεις οπού τα στοιχεία καθορίζονται τυχαία, αυτά τα ενδεχόμενα απορρίπτονται. Λίγο-πολύ με παρόμοιο τρόπο λειτουργούν τα πράγματα σε μια αλεατορική παράσταση χορού, σε σχέση με μια μπαλέτου.

Σε αντίθετη λογική κινούνται τα αυτοσχεδιαστικά έργα της Grand Union, όπου όπως έχει αναφερθεί συνήθιζαν να ενημερώνουν λεπτομερώς το κοινό για το τι γινόταν, όπως έκανε και η Yvonne Rainer στο κομμάτι της *Some thoughts on Improvisation* (βλ. σελ 68). Αντίστοιχα η Simone Forti στο έργο της *Crawling*(1975-78) διηγείται στους/στις θεατές με τη φωνή της ιστορίες για μύγες που έρχονται αντιμέτωπες με μέλισσες, την κίνηση του αλόγου και ιστορίες άλλων ζώων, ενώ ταυτόχρονα σέρνεται στο πάτωμα. Το σύρσιμο αποτελεί τη βάση τη χορογραφίας, μέσα από αυτό προκύπτουν οι υπόλοιπες κινήσεις, οι οποίες μπορεί να ανταποκρίνονται στη λεκτική περιγραφή, μπορεί όμως και όχι. Ακόμα όμως και όταν η αναπαράσταση δεν ανταποκρίνεται πλήρως στην περιγραφή, σχετίζεται με τον μηχανισμό κίνησης του κάθε ζώου (Banes 1987,43).

Μια ακόμη σημαντική αλλαγή, είναι ο ενεργός ρόλος που αποκτά πλέον το κοινό. Στο *Yellowbelly*(1969) η Trisha Brown ζήτησε από το κοινό να την ενοχλεί αποκαλώντας την *Yellowbelly*, ενώ αυτή απαντούσε αυτοσχεδιαστικά στα καλέσματα τους. Η ίδια αναφέρει πως στην αρχή το κοινό ήταν πολύ γλυκό οπότε σταμάτησε και τους ζήτησε να γίνουν πιο τολμηροί. Όταν σταμάτησε για να υποκλιθεί, κάποιος/α την φώναξε ξανά, οπότε αυτή συνέχισε να αυτοσχεδιάζει μέχρι να υπάρξει αμοιβαίο τέλος (Banes 1987,44).

Ο ρόλος των θεατών σε αυτό το κομμάτι ήταν καθοριστικός για το αποτέλεσμα του έργου. Η συνθέτρια δημιούργησε έναν «αλγόριθμο» ο οποίος δεν επρόκειτο να τεθεί σε λειτουργία χωρίς την συμμετοχή του κοινού. Η λειτουργία του επίσης ήταν πλήρως εξαρτώμενη από αυτό (το κοινό), όπως επίσης και το τέλος του έργου. Πρόκειται λοιπόν για άμεση συμμετοχή των θεατών στο έργο.

Την ίδια εποχή στα έργα των Fluxus παρατηρείται ένα άλλο φαινόμενο όπου το κοινό εν αγνοία του μετατρέπεται σε εκτελεστής/ρια. Τέτοιο παράδειγμα αποτελεί ένα από τα *Audience Pieces* του Ben Vautier όπου το κοινό κλειδώνεται μέσα στην αίθουσα και το κομμάτι τελειώνει όταν βρει τρόπο να βγει (Nyman 2011, 132). Σε συγκεκριμένα έργα, όπως το τελευταίο παράδειγμα που το κοινό δεν γνωρίζει ότι συμμετέχει στο έργο, ο ρόλος του είναι άμεσος και καθοριστικός.

Για να εξεταστούν έργα όπου το κοινό έχει έμμεσο ρόλο στη λειτουργία του έργου, είναι πιο εύκολο να σκεφτούμε έργα όπου φαινομενικά το κοινό με τον/την εκτελεστή/ρια έχουν την τυπική θέση και απόσταση που ορίζει η λόγια δυτική μουσική. Το 4'.33'' είναι ένα τρανταχτό παράδειγμα. Οι θεατές βρίσκονται στο χώρο πιστεύοντας ότι θα παρακολουθήσουν μια «κλασική» συναυλία. Εν αγνοία τους όμως και με έμμεσο τρόπο καθορίζουν το τελικό αποτέλεσμα αυτής της συναυλίας, μέρος του οποίου είναι οι φυσικές δραστηριότητες και ήχοι που οι ίδιοι/ες παράγαν.

Παρατηρείται λοιπόν ότι η γενικότερη καινοτομία όσον αφορά το κοινό, είναι ο ενεργός ρόλος του σε διάφορα επίπεδα, ο οποίος επιτυγχάνεται μέσω διαφόρων τρόπων. Να διευκρινιστεί ότι όταν γίνεται αναφορά στον ενεργό ρόλο του κοινού δεν σημαίνει ότι

πρέπει να υπάρχει απαραίτητως παρέμβαση του μέσα στο έργο, αρκεί μερικές φορές να είναι πιο ενεργό όσον αφορά την ακρόαση και την παρατήρηση. Σε αυτές τις περιπτώσεις ο/η ακροατής/ρια θέτει τον εαυτό του σε αυτή τη κατάσταση ύστερα από σχετική παρότρυνση του δημιουργού, των εκτελεστών/ριων ή του έργου.

4.3 Αναδυόμενες Έννοιες

- **Σιωπή-Ακινήσια**

«Όσο και να προσπαθούμε να δημιουργήσουμε σιωπή, δεν μπορούμε...

Μέχρι να πεθάνω θα υπάρχουν ήχοι.

Και θα συνεχίσουν και μετά το θάνατο μου.

Δεν χρειάζεται να φοβόμαστε για το μέλλον της μουσικής»

--John Cage 1961 (Cage 1961)

Η έννοια της σιωπής είναι κάτι που απασχόλησε αρκετούς πειραματικούς/ες συνθέτες/ριες και μη. Ερωτήματα όπως το τι είναι η σιωπή στη μουσική, και ποιος ή τι είναι τελικά αυτό που είναι σιωπηλό έρχονται στο προσκήνιο. Στην πραγματικότητα η σιωπή, όπως και η ακινήσια είναι δύο έννοιες οι οποίες έρχονται σε αντίθεση με την φύση του ανθρώπου, καθώς θα παρεμπόδιζαν βασικές βιολογικές διαδικασίες όπως η αυτή της αναπνοής και του χτύπου της καρδιάς (Banes 1994,8). Παρόλα αυτά μπορούμε να προσεγγίσουμε την σιωπή και την ακινήσια με διάφορους τρόπους, μέσα από διαφορετικές ποιότητες και παράγοντες. Αυτοί μπορεί να είναι η διάρκεια της, ο-η ήχος-κίνηση πριν και μετά από αυτή, η φύση της φυσικής παρουσίας των εκτελεστών/ριων και το πολιτισμικό πλαίσιο. Σε τι ακριβώς αναφερόμαστε όταν λέμε ότι υπάρχει σιωπή/ακινήσια; Ποίος ή τι είναι ακίνητο/σιωπηλό (Gottschalk 2016, 53-58);

Ο Cage μιλώντας για την σιωπή, στην πραγματικότητα θέλει να τονίσει ότι η μουσική είναι κατασκευασμένη από ήχους και παύσεις (σιωπή). Όταν λοιπόν κάποιος/α συνθέτει, βρίσκει τον τρόπο να αρθρώσει αυτά τα δύο στοιχεία. Ο ήχος περιλαμβάνει τέσσερα στοιχεία, τονικό ύψος, ένταση, ηχόχρωμα, και διάρκεια. Η σιωπή περιλαμβάνει μόνο την διάρκεια. Βασισμένος λοιπόν σε αυτό, καταλήγει ότι η μουσική δεν πρέπει πλέον να βασίζεται στην αρμονία, την τονικότητα, ή τον δωδεκαφθογγισμό. Πρέπει να βασίζεται στον ρυθμό, στις ρίζες των ήχων και της σιωπής, τη διάρκεια του χρόνου (Cobussen n.d.).

Ο Douglas Dunn προσπαθεί να κάνει ξεκάθαρη αυτή τη σκέψη στο έργο *101*(1974). Χρησιμοποιεί την ακινήσια εστιάζοντας στο γεγονός ότι δεν υπάρχει στιγμή που τα σώματα, με οποιονδήποτε τρόπο δεν βρίσκονται σε κάποιου είδους κίνηση, όπως για παράδειγμα, ο χτύπος της καρδιάς, η ροή του αίματος και οι σκέψεις που τρέχουν (Banes 1987,192).

Δημιούργησε λαβυρίνθους στο διαμέρισμά του, χρησιμοποιώντας κύβους φτιαγμένους από ακατέργαστο ξύλο, όπου κάλυπταν όλη τη σοφίτα του. Επί δύο μήνες, για τέσσερις ώρες την ημέρα, έξι ημέρες την εβδομάδα, το στούντιο του ήταν ανοιχτό στο κοινό να μπει και να περιπλανηθεί-εξερευνήσει. Οι επισκέπτες/ριες, θα συναντούσαν τον Dunn ξαπλωμένο

πάνω στα κουτιά, σε κατάσταση ύπνωσης, με τα μάτια κλειστά. Το αποτέλεσμα που εισπράττει ο/η κάθε θεατής, εξαρτάται αποκλειστικά από τον/την ίδιο/α και το πώς το βιώνει.

Στη/Στον καθεμία/ένα δημιουργούνται πολλά ερωτήματα, χωρίς να υπάρχει μόνο μια σωστή απάντηση (Banes 1987,193). Πρόκειται για ένα έργο εννοιιακής τέχνης (conceptual art), όπου η ιδέα αποτελεί το καλλιτεχνικό μέσο και το κύριο ζητούμενο του έργου.

Ένα ενδιαφέρον παράδειγμα προς συζήτηση στην συγκεκριμένη ενότητα είναι το έργο του Schnebel *Nostalgie* (1962). Το συγκεκριμένο έργο φαινομενικά δεν περιέχει κάποιο μουσικό, ή τουλάχιστον ηχητικό περιεχόμενο. Στην πραγματικότητα από τη μεριά του/της εκτελεστή/ριας υπάρχει σιωπή, αλλά όχι ακινησία. Η/Ο εκτελέστρια/ης στέκεται μπροστά από κάποια αναλόγια με διαφορετικές παρτιτούρες, και κοιτώντας τον κοινό διευθύνει τα κείμενα που έχει μπροστά της/του σαν να ήταν μαέστρος. Αν κάποιος παρατηρήσει προσεκτικά τις κινήσεις της/του μπορεί να φανταστεί ενδεχόμενους ήχους. Έτσι λοιπόν, ενώ στην πραγματικότητα υπάρχει σιωπή, η κίνηση σε συνδυασμό με τη φαντασία της/του ακροατήριας/η είναι η γεννήτρια του ήχου.

Είναι όμως δυνατόν μέσω ενός ήχου να δημιουργηθεί η ακινησία, ή τουλάχιστον η ψευδαίσθηση αυτής; Στο έργο του Αυστριακού συνθέτη Klaus Lang *einfa. Stille*. (1999) υπάρχουν μεγάλης διάρκειας επαναλαμβανόμενες νότες που αν κανείς τις μετέτρεπε σε εικόνα, λογικά θα ήταν μια σκηνή ακινησίας. Η αίσθηση αυτή γίνεται εντονότερα αντιληπτή όταν υπάρχει η οποιαδήποτε ελάχιστη κινητικότητα στις νότες, η οποία οδηγεί τον/την ακροατή/ρια σε νέες καταστάσεις (Grangaard 2004). Ακούγοντας αυτό το κομμάτι, θα μπορούσε κανείς/μία να αναρωτηθεί, η έλλειψη κινητικότητας θα μπορούσε να μας δώσει την αίσθηση ή την ψευδαίσθηση της σιωπής;

Ο συνθέτης Sam Ashley στο έργο του *Listening for Bats* (2002) κατασκευάζει ένα πολύ ήπιο και ήρεμο ηχητικό περιβάλλον, όπου ο/η ακροατής/ρια μπορεί να χάσει την αίσθηση σχετικά με το πότε όντως ακούει και πότε νομίζει ότι ακούει το έργο. Αυτό τους/τις φέρνει αντιμέτωπους/ες με το εξής ερώτημα «Αν καταβάλεις μεγάλη προσπάθεια για να ακούσεις κάτι μπορείς να ακούσεις πράγματα που δεν είναι στην πραγματικότητα εκεί;» (Gottschalk 2016, 39)

Ο Cage μετά την επίσκεψη του το 1951 σε ανηχοϊκό δωμάτιο, η οποία αποτέλεσε έμπνευση για το 4'33'', επισημαίνει ότι η πλήρης σιωπή δεν υπάρχει. Ακόμα και όταν στεκόταν εντελώς ακίνητος άκουγε δύο ήχους. Ο ένας ήταν ένας πολύ ψηλός που προερχόταν από το νευρικό του σύστημα, και ο δεύτερος πολύ χαμηλός που προερχόταν από τους χτύπους της καρδιάς του. Δυο ήχοι που προκύπτουν από διεργασίες του σώματος που παράγονται μέσω της κίνησης που συμβαίνει στο εσωτερικό αυτού (Cage 1971).

Η σχέση λοιπόν της σιωπής με την ακινησία είναι αλληλένδετη. Ο ήχος προϋποθέτει κίνηση ενώ η σιωπή ακινησία. Με διάφορους τρόπους υπάρχει η δυνατότητα δημιουργίας

ψευδαίσθησης της ακινησίας-κίνησης και του ήχου-σιωπής, όπου φυσικά κάθε άτομο βιώνει με μοναδικό τρόπο.

Προτεινόμενα βίντεο: Schnebel : Nostalgie (1962) by Motoharu Kawashima,

https://www.youtube.com/watch?v=wsQUvjR8vQ&t=7s&ab_channel=MotoharuKawashima

Klaus Lang: einfalt. stille. (1999)

https://www.youtube.com/watch?v=4w6K06zkJic&t=429s&ab_channel=grinblat

- **Σωματικότητα στη Μουσική και Μουσικότητα στο Χορό**

Το σκεπτικό για να κατανοήσει κανείς τη σωματικότητα που υπάρχει ως κομμάτι στη μουσική, ή τη μουσικότητα που υπάρχει ως μέρος στο χορό, είναι αρκετά παρόμοιο με αυτό που χρησιμοποιήθηκε στη προηγούμενη ενότητα για να εξεταστούν οι έννοιες της σιωπής και της ακινησίας.

Αν παρατηρήσει κανείς τα έργα των Fluxus θα διακρίνει ότι τα περισσότερα από αυτά περιέχουν έντονη σωματικότητα. Κάποιες φορές μάλιστα επικεντρώνονται περισσότερο στο κινησιολογικό κομμάτι απ' ό,τι στο ηχητικό. Το *ANIMA 2*(1964) για παράδειγμα έχει την εξής λεκτική παρτιτούρα «Μπες μέσα σε ένα χώρο που έχει παράθυρα. Κλείσε όλα τα παράθυρα και τις πόρτες. Βάλε κάθε μέλος του σώματος σου σε διαφορετικό παράθυρο. Βγες έξω από το χώρο. Ο χώρος μπορεί να είναι φτιαγμένος από μια μεγάλη σακούλα για ρούχα με πόρτα και παράθυρα φτιαγμένα από φερμουάρ» (Nyman 2011, 127). Την ίδια χρονιά δημιουργεί επίσης το *THEATER MUSIC*, η παρτιτούρα του οποίου περιείχε ένα σχήμα και τη φράση «Συνέχισε να περπατάς προσεχτικά» (Nyman 2011, 127).



Εικόνα 53 *THEATER MUSIC*(1964), Takehisa Kosugi, απόσπασμα από την παρτιτούρα (Nyman 2011).

Παρόμοια είναι η σύνθεση του Michael Parson *Walk*(1969). Το κομμάτι αυτό ανοιχτής φόρμας, αποτυπωμένο σε λεκτική παρτιτούρα, αφορά οποιοδήποτε αριθμό ατόμων και ένα μεγάλο ανοιχτό χώρο. Κάθε εκτελεστής/ρια καλείται να επιλέξει κάποια σημεία στο χώρο περίπου ίσης απόστασης μεταξύ τους και περπατάει από το ένα σημείο στο άλλο επιλέγοντας ζεύγη τυχαία επιλεγμένων αριθμών τα οποία καθορίζουν την ταχύτητα τους βαδίσματος και τη διάρκεια που θα παραμείνει ακίνητος/η στο σημείο που φτάνει (Nyman 2011). Πρόκειται λοιπόν για δύο συνθέσεις όπου η δραστηριότητα του/της εκτελεστή/ριας βασίζεται κατά κύριο λόγο στην παραγωγή κίνησης χωρίς αυτή να έχει απαραίτητα ως άμεσο στόχο τη δημιουργία ήχου.

Στο *This is why people O.D. on pills/ and jump from the Golden Gate Bridge*(2004), η συνθέτρια Jeniniffer Walshe δίνει κάποιες οδηγίες στους/στις εκτελεστές/ριες για το πώς θα κάνουν skate. Στην συνέχεια του ζητάει να φανταστούν μια διαδρομή που θα έκαναν με αυτό, στην οποία θα μπορούσαν να κάνουν κόλπα και να είναι περίπλοκοι/ες και

στιλάτοι/ες. Έπειτα διαλέγουν μια νότα, και ακολουθούν την ίδια διαδρομή μουσικά. Όλα τα μουσικά στοιχεία, ρυθμός, ένταση, τονικός ύψος, χρώμα κ.α. πρέπει να ανταποκρίνονται απόλυτα στη διαδρομή που ακολούθησαν με το skate (Gottschalk 2016, 157). Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, η σωματικότητα εντοπίζεται με διαφορετικό τρόπο απ' ότι στα παραπάνω. Δεν μπορούμε να την δούμε και να την αναγνωρίσουμε με αισθητηριακό τρόπο όπως για παράδειγμα μέσω της όρασης, αλλά οι ήχοι που ακούμε αποτελούν αποτέλεσμα αυτής.

Το *Raft Piece*(1974) της Trisha Brown, αποτελεί ένα από τα κομμάτια της που έχουν χορογραφηθεί σιωπηλά. Πρόκειται για μια πρώιμη ομαδική εκδοχή του *Accumulation Piece*. Ένα έργο για τέσσερις εκτελέστριες/ες τοποθετημένες/ους σε σχεδίες πάνω στο νερό, που εκτελούν ένα μοτίβο κινήσεων το οποίο περιστρέφεται το χώρο. Σε αυτό το έργο όπως και στο *Accumulation* οι κινήσεις λόγω της μοτιβικής τους φόρμας προβάλλουν μια έντονη μουσικότητα. Βλέποντας τες κάποιος/α αντιλαμβάνεται έναν παλμό, ο οποίος τον/την οδηγεί να φανταστεί την μουσική συνοδεία αυτού του έργου (Brown, Trisha Brown 1971). Θα μπορούσε λοιπόν το έργο της Brown να θεωρηθεί παρόμοιο με αυτό του Schnebel (*Nostalgie*), που αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα (βλ. σελ 90) ως προς την ενεργοποίηση της ηχητικής φαντασίας του ακροατή.

Γίνεται λοιπόν αντιληπτή, όπως και στην ενότητα της σιωπής-ακινησίας, η αλληλένδετη σχέση του ήχου με την κίνηση. Μέσω της σωματικότητας καθίσταται δυνατή η δημιουργία μουσικής χωρίς την χρήση ήχων, και αντίστοιχα μέσω των ήχων κρίνεται αναγκαία η κίνηση, ή απλώς γίνεται αντιληπτή.

- **Χώρος και Χρόνος**

Ο «καμβάς» της μουσικής συνήθιζε να είναι ο χρόνος, ενώ του χορού ο χώρος. Οι μουσικοί προηγούμενων γενιών δεν έδιναν ιδιαίτερη σημασία στα στοιχεία του χώρου, ενώ αντίστοιχα οι χορευτές/ριες βασιζόντουσαν πλήρως στο παλμό του χρόνου της μουσικής, χωρίς να εξερευνούν περαιτέρω διαστάσεις του.

Η έννοια του χώρου και του χρόνου έχει απασχολήσει αντίστοιχα και τις δύο τέχνες, είτε σαν παράμετρος ή ακόμα και σαν εργαλείο από το 1950 και έπειτα. Συνδέονται λοιπόν οι δύο αυτές έννοιες με το πώς τις αντιλαμβανόμαστε, είτε σαν εκτελεστές/ριες είτε σαν θεατές, ηχητικά και κινητικά, και πώς επηρεάζουν το τελικό προϊόν που εισπράτουμε.

Χώρος

Όπως γίνεται φανερό και στις παραπάνω ενότητες οι χώροι που πραγματοποιούνται πλέον οι παραστάσεις και οι συναυλίες δεν είναι απαραίτητα θέατρα ή συναυλιακοί χώροι. Αντίθετα μπορεί να είναι εξωτερικοί χώροι όπως πάρκα, βουνά, χώροι στάθμευσης, όπως επίσης εκκλησίες, γκαλερί και διάφορες άλλες τοποθεσίες, γίνονται εν δυνάμει μέρη που πραγματοποιούνται συναυλίες και παραστάσεις. Μεγάλη επιρροή στο γεγονός ότι άρχισαν να γίνονται παραστάσεις και σε άλλους χώρους πέρα από θέατρα άσκησαν οι εικαστικοί

καλλιτέχνες/ιδες. Αυτοί ήταν που άρχισαν να φτιάχνουν performances και video installations αντί για αντικείμενα απλά στερεωμένα στον τοίχο ή το πάτωμα. Έτσι συναντάμε πλέον έργα που συμβαίνουν σε καθόλου αναμενόμενους χώρους, όπως το *Afternoon*(1963) του Steve Paxton, που έλαβε χώρο σε μια φάρμα (Banes 1987,61).

Ο David Dunn συνθέτει το *Skydrift*(1976-78), το οποίο αφορά ένα υπαίθριο και απέραντο μέρος, με χαμηλό επίπεδο περιβαλλοντικών ήχων. Πρόκειται δηλαδή για ένα έργο το οποίο εξαρτάται από την τοποθεσία που θα εκτελεστεί(site specific). Καλεί μια μεγάλη ομάδα μουσικών τους/τις οποίους/ες στήνει με έναν ιδιαίτερο τρόπο στο χώρο. Πρώτα έχουμε δέκα φωνές οι οποίες κάθονται σε κύκλο, ενώ γύρω τους σε έναν μεγαλύτερο κύκλο κάθονται δεκαέξι οργανοπαίκτες/ριες(φλάουτο, κλαρινέτο, τρομπέτα, τρομπόνι, τέσσερις εκτελεστές/ριες ανά κάθε όργανο). Ενδιάμεσα σε αυτούς του δύο κύκλους υπάρχει ένας ακόμα που περιλαμβάνει τέσσερα ηχεία, για τετρακάναλη ταινία (four-channel tape). Η διάρκεια του έργου είναι τριάντα λεπτά, κατά τα οποία οι εκτελεστές/ριες κινούνται πάνω στον κύκλο που ανήκουν πολύ αργά (Gottschalk 2016, 343).

Κάθε συμμετέχοντας/ουσα ακούει ένα διαφορετικό κομμάτι, ανάλογα με την θέση, κατεύθυνση, και κίνηση του στο χώρο, και ενδεχομένως και άλλους υποκειμενικούς παράγοντες. Ένας από τους εκτελεστές ο David Dickey, στην εκτέλεση που έγινε το 1977 ανέφερε ότι ένιωσε μια στιγμή πως σταμάτησε να αλληλεπιδρά με τους/τις υπόλοιπους/ες μουσικούς, και αλληλεπιδρούσε με το περιβάλλον (Gottschalk 2016, 346). Στο συγκεκριμένο κομμάτι πέρα από την σημαντικότητα της τοποθεσίας, παρατηρείται ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί τον χώρο και ως τεχνικό κομμάτι του έργου, μέσω της διαδικασίας του στησίματος των εκτελεστών/ριων σε αυτό. Η χωροταξία δηλαδή των συμμετεχόντων/ουσών επηρεάζει άμεσα και το τελικό προϊόν. Πρόκειται δηλαδή για διπλή χρήση του χώρου, με δύο διαφορετικούς τρόπους.

Παρόμοιας λογικής είναι και το έργο του James Tenney *In a large, open space*(1994) όπου όπως μαρτυράει και ο τίτλος πρέπει να εκτελεστεί σε έναν μεγάλο και ανοιχτό χώρο, απευθύνεται σε δώδεκα εκτελέστριες/ες. Η οδηγία λέει ότι πρέπει να μοιραστούν ομοιόμορφα στο χώρο και να παίζουν κρατημένους τόνους από μια αρμονική σειρά που τις/τους δόθηκε. Ενεργό ρόλο σε αυτή τη σύνθεση έχει η/ο ακροάτρια/της που καλείται να περπατήσει ελεύθερα στο χώρο ανάμεσα στις/στους εκτελέστριες/ες, επιλέγοντας το μονοπάτι του σε αυτό το ηχοτοπίο (Gottschalk 2016, 184-185).

Προφανώς σε κάθε διαφορετική θέση στο χώρο που διαλέγει η/ο θεατής το ηχητικό αποτέλεσμα που δέχεται είναι διαφορετικό. Θα μπορούσαμε να πούμε, ότι στην πραγματικότητα το κοινό καθορίζει μόνο του το τελικό αποτέλεσμα που θα εισπράξει. Και στα δύο προηγούμενα έργα παρατηρούμε μια έντονη σωματικότητα και κινητικότητα. Στο πρώτο έργο του Dunn, αυτή συμβαίνει από τους/τις εκτελεστές/ριες και του ήχους, ενώ στο δεύτερο του Tenney από το κοινό. Επίσης παρατηρούμε και ένα θόλωμα στα όρια μεταξύ εκτελεστών/ριων και ακροατών/ριων καθώς στο πρώτο έργο οι εκτελεστές/ριες έχουν και

ρόλο ακροατών/ριων, ενώ στο δεύτερο έργο οι ακροατές/ριες έχουν κατά κάποιο τρόπο ρόλο εκτελεστών/ριων αφού συμβάλλουν και οι ίδιοι στο αποτέλεσμα που εισπράττουν.

Η έννοια του χώρου όμως εξετάζεται και με πιο αφηρημένους τρόπους. Αρκετοί/ες δημιουργοί προσπαθούν να εξερευνήσουν την δυνατότητα επεξεργασίας του ίδιου του χώρου, μετατρέποντας τον κατά κάποιο τρόπο σε αντικείμενο. Ο Alvin Lucier στο *Attaché Case* (1988) ηχογραφεί κασέτες από μεγάλους χώρους (αίθουσες συναυλιών, καθεδρικοί ναοί, σταθμοί τρένων) και αργότερα τις παίζει μέσα σε υπερβολικά μικρούς χώρους (τσαγιερό, δαχτυλήθρες, βαλίτσες) (Gottschalk 2016, 135). Εξετάζεται λοιπόν έτσι τι αλλαγές μπορεί να επιφέρει στο ηχητικό υλικό σε αυτή η συρρίκνωση του χώρου. Ειρωνικό επίσης είναι η τοποθέτηση του ήχου ενός τρένου μέσα σε μια βαλίτσα, που αποτελεί βασικό στοιχείο του ίδιου του τρένου.

Στο έργο της Meredith Monk *Juice: A theatre cantata in three installments*(1969) συνδυάζονται οι δύο προσεγγίσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω σχετικά με το χώρο. Πρόκειται δηλαδή για ένα έργο πλήρως εξαρτημένο από την τοποθεσία, αλλά ταυτόχρονο ο χώρος μεταφέρεται με τους εξής δύο τρόπους: κυριολεκτικά στο χρόνο, και μεταφορικά σε έναν άλλο χώρο. Πρόκειται για ένα έργο-διάλογο για το πώς ο χώρος επηρεάζει την εικόνα και το χρόνο.

Το έργο παρουσιάστηκε στη διάρκεια ενός μήνα, σε τρεις διαφορετικές τοποθεσίες. Ιδιαιτερότητα του είναι ότι σε κάθε παράσταση αναδιαμορφώνεται η σχέση μεταξύ του κοινού και των εκτελεστών. Η παρουσίαση του πρώτου μέρους έγινε στο Solomon R. Guggenheim Museum στην Νέα Υόρκη το Νοέμβριου του 1969. Περιείχε μια γυναίκα πάνω σε ένα άλογο, εβδομηνταπέντε τραγουδίστριες/ες- χορεύτριες/ες ντυμένες/ους στα λευκά με κόκκινες σφιχτές μπότες καθώς και ένα γκρουπ τεσσάρων βασικών εκτελεστών/ριων ντυμένων στα κόκκινα, όπου οι μπότες τους ήταν συνδεδεμένες μεταξύ τους, οπότε κινιόντουσαν όλοι/ες μαζί. Στο χώρο υπήρχε επίσης έκθεση με τα έργα του Roy Lichtenstein (Monk n.d.).

Το δεύτερο μέρος παρουσιάστηκε στο Barnard College's Minor Latham Play House. Περιείχε τα στοιχεία της πρώτης εκτέλεσης, αλλά σε μικρότερη κλίμακα. Δηλαδή αντί για άλογο, υπήρχε ένα κουνιστό αλογάκι, μια αφίσα από ένα έργο του Lichtenstein που υπήρχε και στο μουσείο, και μόνο οι τέσσερις εκτελεστές/ριες οι οποίοι/ες ήταν διαχωρισμένοι/ες μεταξύ τους. Το τρίτο μέρος πραγματοποιήθηκε στη σοφίτα της Meredith Monk στο Manhatan. Σε αυτή την παράσταση το κοινό περπάτησε μεταξύ των αντικειμένων που χρησιμοποιήθηκαν στα δύο προηγούμενα μέρη. Οι τέσσερις βασικοί χαρακτήρες φαινόντουσαν σε μια βιντεοκασέτα (Monk n.d.). Από παράσταση σε παράσταση λοιπόν «συρρικνώνεται» η αρχική εικόνα και μεταφέρεται στο χώρο και το χρόνο.



Εικόνα 54 Meredith Monk *Juice: A theatre cantata in three installments*(1969), Meredith Monk, Στιγμιότυπα και από τις τρεις παραστάσεις (Monk n.d.).

Φυσικά οι προσεγγίσεις όσον αφορά τον ήχο και την κίνηση στο χώρο δεν εξαντλούνται στις παραπάνω. Η συνθέτρια Mary Jane Leach, μεταξύ άλλων, προσεγγίζει την έννοια του χώρου, ως προς το πώς μπορεί ο ήχος να κινηθεί μέσα σε αυτόν, χωρίς όμως να μετακινούνται οι ηχητικές πηγές. Για να το πετύχει αυτό χρησιμοποιεί συγκρουόμενα μοτίβα συχνότητας (*beating patterns*). Συχνότητες δηλαδή οι οποίες είναι αρκετά κοντινές, με αποτέλεσμα να «συγκρούονται» και να διαχέονται στο χώρο σε διάφορες κατευθύνσεις.

Η συνθέτρια χρησιμοποιεί ίδια ή παρόμοια όργανα και διαμορφώνει του ήχους σε τόπο, χρόνο και συχνότητα έτσι ώστε να τοποθετήσει την/τον ακροάτρια/η, ανάμεσα σε αυτά τα μοτίβα. Το *Trio for Duo*(1981) αποτελεί ένα τέτοιο παράδειγμα (Gottschalk 2016, 189). Πρόκειται για μια σύνθεση για δύο άλτο φλάουτα και δύο φωνές όπου εκτελούν κρατημένες συχνότητες που θυμίζουν την εικόνα μιας ίσιας γραμμής. Οι νότες αλλάζουν πολύ αργά, σε πολύ κοντινές συχνότητες, σχέσεις ημιτονίων, με γκλισάντο δημιουργώντας έτσι αυτά τα συγκρουόμενα μοτίβα, τα οποία δίνουν την αίσθηση ότι ο ήχος ταξιδεύει μέσα στο χώρο (Leach 2011).

Σε αυτά λοιπόν τα παραδείγματα του Lucier και της Leach το ενδιαφέρον στρέφεται στη κίνηση του ήχου μέσα στο χώρο, σαν κινούμενη μάζα. Μέσω των τεχνικών που χρησιμοποιούν δίνουν την ελευθερία στον ήχο να κινείται στο χώρο, χωρίς ενδεχομένως να μπορούν να προβλέψουν προς τα πού αυτός θα κινηθεί. Εξάλλου, η διαδρομή που διαγράφει ο ήχος στο χώρο είναι διαφορετική για κάθε ακροατή/ρια, ανάλογα με τη προσωπική του/της θέση σε αυτόν.

Το 2013 η Anna Teresa de Keersmaecker χορογραφεί το *Vortex Temporum* για τη φασματική μουσική με ομώνυμο τίτλο του συνθέτη Gerard Grisey, που τη συνέθεσε το 1996. Σε αυτό το έργο συναντάμε υψηλά επίπεδα πολυπλοκότητας ως προς την δημιουργία κίνησης σε σχέση με το μουσικό κομμάτι και στη σημαντικότητα που προσδίδει η χορογράφος στην κίνηση αυτών των δύο μέσα στο χώρο. Η χορογράφος έχει θέσει μια αναλογία ένα προς ένα μεταξύ των μουσικών και των χορευτριών/ων, φέρνοντας τους σε σχολαστικό διάλογο μέσα στο χώρο. Η διάρκεια του έργου ήταν μία ώρα και χορεύτριες/ες και μουσικοί κινούνταν πάνω στη σκηνή (Rosas 2020).

Το 2017 δημιουργεί το “*Work/Travail/Arbeid*” όπου πρόκειται για μια διασκευή του *Vortex Temporum*. Πέρα από τη διάρκεια που πλέον γίνεται εννέα ώρες, αλλάζει και ο χώρος. Το αρχικό κομμάτι είχε φτιαχτεί για να παρουσιαστεί σε black box, ενώ η καινούργια εκτέλεση αφορά το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (MoMA) της Νέας Υόρκης. Τα πράγματα είναι πιο ρευστά στο χρόνο και στο χώρο, όπως επίσης και η κίνηση γίνεται πιο ρευστή. Η μουσική είναι σχεδιασμένη σε επίπεδα και ο ρυθμός είναι επίσης ρευστός. Τέλος, ο χώρος έχει ιδιαίτερη σημασία καθώς η χορογραφία χτίστηκε μέσα σε αυτόν. Το κοινό μπορεί να αλλάξει θέση και να επιλέξει να δει την εκτέλεση από κάποια άλλη γωνία (Keersmaecker 2017).



Εικόνα 55 *Work/Travail/Arbeid* (2017), Anne Teresa De Keersmaecker, από την παράσταση του 2017 στο MoMA (Keersmaecker 2017)

Συνοψίζοντας λοιπόν, συναντάμε διάφορους τρόπους και μεγάλη ποικιλία προσέγγισης του χώρου τη περίοδο αυτή. Μερικούς από αυτούς αφορούν την πραγματική του διάσταση, δηλαδή την τοποθεσία και τη χωροταξία. Άλλοι αφορούν μια πιο αφηρημένη έννοια αυτού η οποία μπορεί να ερμηνευτεί όπως είδαμε με πολλούς διαφορετικούς τρόπους.

Προτεινόμενα βίντεο: James Tenney - In a Large Open Space (Montreal - June 3, 2016)

https://www.youtube.com/watch?v=GM9PV0Gd_Nw&ab_channel=nova7media,

Mary Jane Leach -- Trio for Duo

https://www.youtube.com/watch?v=SwC_UBuUys0&ab_channel=MaryJaneLeach,

Anne Teresa De Keersmaecker: Work/Travail/Arbeid MoMA 2017

https://www.youtube.com/watch?v=utCIm-TQJil&t=6s&ab_channel=TheMuseumofModernArt

Χρόνος

«Για πολλά χρόνια η μουσική ασχολήθηκε με τη δημιουργία μιας δομής στο χρόνο. Από τον Cage και έπειτα μας έχει δοθεί η δυνατότητα να δούμε το χρόνο με τη δική του δομή (του χρόνου) και όχι σαν κάτι που επιβάλλεται εκτός της μουσικής, αλλά σαν κάτι που ήδη υπάρχει παράλληλα με τη μουσική. Ο πραγματικός χρόνος είναι αυτός που βιώνει το σώμα, χρόνος δομημένος από την επανάληψη, από την ροή, από την κόπωση και την καινοτομία. Ο χρόνος γίνεται αισθητός μόνο σε στιγμές μετάβασης και η διάρκεια του υπολογίζεται μόνο εκ των υστέρων: αυτός είναι ο χρόνος που ξέρουμε, σε αντίθεση με αυτόν που μας λένε» (Gottschalk 2016, 209-210).

«Θέλω να δω το χρόνο σε μια μη δομημένη ύπαρξη. Όπως θα ήθελα να δω ένα άγριο ζώο πως ζει στη ζούγκλα και όχι στο ζωολογικό κήπο, έτσι θέλω να δω και το χρόνο πως είναι πριν βάλουμε τα χέρια μας, το μυαλό μας και τη φαντασία μας σε αυτόν» -- Morton Feldman (Gottschalk 2016, 207).

Ίσως η πιο σημαντική αλλαγή που συνέβη αυτή τη περίοδο όσον αφορά το χορό, τη μουσική αλλά και το κοινό τους έργο είναι η ρεαλιστική προσέγγιση του χρόνου. Αν παρατηρήσει κανείς/καμία, στο μπαλέτο, την όπερα, ακόμα και σε παραστάσεις μοντέρνου χορού, όπου υπήρχε ακόμα η έννοια της αφηγηματικότητας, μέσα σε μία ή δύο ώρες που διαρκούσε περίπου μια παράσταση, είχε εξελιχτεί ενδεχομένως μια ιστορία ολόκληρων χρόνων. Με την απόρριψη της αφηγηματικότητας που ακολούθησε από το 1950 και μετά αυτό σταματά να υφίσταται. Τα έργα πλέον αφορούν τη ροή του χρόνου που βιώνουμε καθημερινά.

Πέρα από αυτό διάφοροι/ες μουσικοί, αλλά και αρκετοί χορογράφοι προσέγγισαν με διάφορους τρόπους την έννοια του χρόνου. Θέτουν ερωτήματα σχετικά με το τι γίνεται όταν ο χρόνος παρουσιάζεται σαν να κυλάει πιο αργά ή ακόμα και να διακόπτεται κάποιες στιγμές. Δημιουργούν έργα που μας υπενθυμίζουν ότι ο τρόπος που βιώνουμε το χρόνο δεν είναι τόσο λογικός, και φυσικώς όπως θα υποθέταμε στην καθημερινή μας ζωή. Μας

κάνουν να βιώνουμε τον χρόνο όπως όταν ήμασταν παιδιά, που ακόμα δεν είχαμε μάθει πώς πρέπει να τον βιώνουμε, και οτιδήποτε θα μπορούσε να συμβεί μέσα σε μια ημέρα (Gottschalk 2016, 206-208).

Ο Robert Dunn δούλεψε μεταξύ άλλων και την έννοια του χρόνου στα εργαστήρια του. Οι ιδέες του πάνω σε αυτόν ήταν ιδιαίτερα επηρεασμένες από των Cunningham ο οποίος δεν αντιμετώπιζε το χρόνο βάση της ρυθμικής δομής της μουσικής (Mason 2012). Τους/Τις ανέθετε να δημιουργήσουν συνθέσεις ανοιχτής φόρμας και αυτοσχεδιασμού με χρονικούς περιορισμούς. Για παράδειγμα μπορεί να ζητούσε να φτιάξουν ένα πεντάλεπτο χορό σε μισή ώρα. Το πώς θα αντιληφθεί ο/η κάθε χορευτής/ρια αυτή την οδηγία είναι ελεύθερο. Η Brown αναφέρει πως «Οι οδηγίες ήταν εντελώς ξεκάθαρες πέρα από την διάρκεια. Αυτή η ασάφεια προκαλεί μέρες ολόκληρες να εξερευνείς πιθανότητες, προσπαθώντας να ξεκαθαρίσεις τι σημαίνει ο χρόνος, πως τον σταματάς, και γιατί, ποια είναι η σχέση του χρόνου με την κίνηση και πάει λέγοντας» (Banes 1994, 213).

Μεταξύ 1973-1976 η Trisha Brown δημιουργεί το έργο *Mistified (5" Clacker)*, το οποίο αποτελείται από μια πολύ απλή κίνηση, το περπάτημα που σταδιακά εξελίσσεται σε τρέξιμο. Ο ήχος, από τον οποίο θα μπορούσαμε να πούμε πως υπάρχει εξάρτηση της κίνησης, είναι ένα ξυλάκι που χτυπάει πάνω σε ένα γυαλί κάθε 5 δευτερόλεπτα. Η οδηγία είναι, ότι στο πρώτο κενό της μουσικής, η/ο εκτελέστρια/ης κάνει ένα βήμα και μετά πρέπει να επιστρέψει στην αρχική της/του θέση. Στο δεύτερο κενό κάνει δύο βήματα, στο τρίτο τρία και πάει λέγοντας (Banes 1987,87).

Πρόκειται για έναν αγώνα κόντρα στο χρόνο, στον οποίο η/ο εκτελέστρια/ης πρέπει να βρει τρόπους να επιστρέψει πιο γρήγορα στην αρχική θέση. Ένα από αυτούς είναι να μικρύνει το βήμα του, κάνοντας με αυτόν τον τρόπο το χρόνο να έχει άμεση εξάρτηση από το χώρο. Το κομμάτι ολοκληρώνεται, όταν πλέον η/ο εκτελέστρια/ης δεν μπορεί να πάει πιο γρήγορα (Banes 1987,87). Φυσικά το τελικό αποτέλεσμα εξαρτάται από υποκειμενικούς παράγοντες που αφορούν τη/το χορεύτρια/η όπως το πόσο γρήγορη/ος μπορεί να είναι, το σωματότυπο και την ευελιξία της/του. Ενδεχομένως άλλοι παράγοντες που επηρεάζουν σχετίζονται με τα χαρακτηριστικά του χώρου, όπως το υλικό του πατώματος, η θερμοκρασία κ.λπ.

Ο Michael Pisaro χρησιμοποιεί στο *Seventy-five-minute mind is moving*(1996) παρατεταμένες παύσεις και παίζει έτσι με το πώς ο/η ακροατής/ρια αντιλαμβάνεται το χρόνο. Αυτά τα διαστήματα κάνουν το κοινό να εισχωρήσει πιο βαθιά στο χώρο και χρόνο της εκτέλεσης. Ένας άλλος τρόπος που χρησιμοποιεί για να πετύχει αυτό το αποτέλεσμα είναι ο κορεσμός. Συναντάμε αυτόν τον τρόπο στο έργο του *Rice Fall* στο οποίο οι εκτελεστές αδειάζουν σε όλη την διάρκεια ρύζι μέσα σε μπολ. Γενικότερα στα έργα του προσπαθεί να μην προκαθορίσει τον χρόνο, αλλά να αφήσει τον/την ακροατή/ρια να βρει το δικό του (Gottschalk 2016, 356-358).

Μέσα λοιπόν από τα παραδείγματα των έργων του παρατηρείται η σχετικότητα της έννοιας του χρόνου και της υποκειμενικότητας του. Καθίσταται ξεκάθαρο ότι πρόκειται για μια ανθρώπινη κατασκευή η οποία από άτομο σε άτομο και βάση των διαφορετικών συνθηκών μπορεί να γίνει αντιληπτή με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά.

Η διεπιστημονική καλλιτέχνηδα Yolande Harris δημιουργεί το μουσικοκινητικό έργο *Displace Sound Walks*(2010-) στο οποίο εξετάζεται η μεταφορά του χρόνου στο χώρο. Στο έργο αυτό η/ο εκτελέστρια/ης κάνει μια βόλτα φορώντας ακουστικά και ηχογραφώντας. Ύστερα ξανά κάνει την ίδια διαδρομή, διαφορετική ώρα, ακούγοντας όμως την ηχογράφιση της προηγούμενης διαδρομής (Gottschalk 2016, 359). Ο χώρος λοιπόν παραμένει ως ένα σημείο, αυτό της τοποθεσίας σταθερός. Ο χρόνος, μέσω της ηχογράφησης, μετατρέπεται κατά κάποιο τρόπο σε αντικείμενο και ταξιδεύει στο χώρο. Πρόκειται για ένα ακόμα παράδειγμα που γίνεται ξεκάθαρη η εξάρτηση των δύο εννοιών, του χώρου και του χρόνου.

Συνοψίζοντας, η έννοια του χρόνου αλλάζει με διάφορους τρόπους και εξετάζεται με αρκετές νέες προσεγγίσεις. Η βασικότερη αυτών έχει να κάνει με την ρεαλιστικότητα του και την έννοια του «πραγματικού» χρόνου. Επισημάνεται επίσης ότι στις περισσότερες περιπτώσεις ο χώρος και ο χρόνος έχουν αλληλένδετη σχέση.

5. Επίλογος: Προς μια χορομουσικολογική προσέγγιση



Εικόνα 56 Φωτογραφία από συλλογικό αυτοσχεδιασμό μουσικών και χορευτών/ριων στην πλατεία Ναυαρίνου στη Θεσσαλονίκη, Νοέμβριος 2017

Στις περισσότερες κουλτούρες και εποχές, σπάνια ο χορός εμφανίζεται χωρίς τη μουσική συνοδεία. Απ' όλες τις μορφές τέχνης, η μουσική είναι η πιο άμεσα συνδεδεμένη με το χορό, χωρίς όμως να συμβαίνει το αντίθετο. Και οι δύο τέχνες, ήταν από τις πρώτες που εξελίχθηκαν στην ιστορία της ανθρωπότητας και είναι συνδεδεμένες σχεδόν από την εμφάνιση τους. Η χορομουσικολογία είναι ένας διεπιστημονικός κλάδος που μελετά τη σχέση του ήχου με της κίνησης σε οποιοδήποτε είδος εκτέλεσης, παρέχοντας στους/στις συνθέτες/ριες και τους/τις χορογράφους εποικοδομητικούς τρόπους να σκεφτούν την ενοποίηση της μουσικής και του χορού (Mason 2012). Συνεπώς η συγκεκριμένη εργασία ανήκει αδιαμφισβήτητα στο κλάδο της χορομουσικολογίας.

Μια πρώτη αφορμή για την εμφάνιση αυτού του κλάδου θα μπορούσε να θεωρηθεί το τέλος του 19^{ου} αιώνα και η αρχή του 20^{ου} αιώνα, όπου πολλοί/ες καλλιτέχνες/ιδες (Wagner, Kadinsky), αντί να ασχολούνται με την ανάπτυξη του καλλιτεχνικού τους μέσου στο μέγιστο, ασχολούνται με το να συνδυάσουν πολλά μέσα και να δημιουργήσουν νέες ολότητες, κάτι το οποίο εξελίχθηκε ακόμα περισσότερο με τη βοήθεια της τεχνολογίας (Mason 2012).

Ο εθνομουσικολόγος John Blacking περιγράφει τη μουσική ως «ανθρώπινα οργανωμένοι ήχοι», και κατά αντιστοιχία θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο χορός είναι «ανθρώπινα οργανωμένες κινήσεις». Σημειώνει επίσης ότι οι δύο αυτές τέχνες πρέπει να προσδιορίζονται ως «η συνέχεια της ανθρώπινης επικοινωνίας από τη μη-λεκτική στη λεκτική μορφή» (Mason 2012).

Προηγούμενες χορομουσικολογικές έρευνες όπως αυτή του Paul H.Mason το 2012 και της Stephanie Jordan το 2011 έχουν επισημάνει ότι υπάρχουν συγκεκριμένοι τρόποι που οι δύο τέχνες συναντιούνται. Πιο συγκεκριμένα, η μουσική μπορεί να συνυπάρχει με το χορό χωρίς να υπάρχει σύνδεση μεταξύ τους, αλλά και ως συνυφασμένα μέσα, ως συνεργάτες που σχετίζονται αλλά εξακολουθούν να διατηρούν δύο διαφορετικές μορφές. Η πρώτη περίπτωση μπορεί να αναφέρεται σε παραδείγματα όπως του Cunningham-Cage, όπου οι δύο τέχνες συνυπάρχουν στο χώρο και το χρόνο, χωρίς όμως να έχουν κάποια άλλη σύνδεση. Στη δεύτερη περίπτωση, θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στο μπαλέτο, όπου οι δύο τέχνες εξακολουθούν να είναι διαχωρισμένες, αλλά η μία ήταν απαραίτητη για την δημιουργία της άλλης.

Υπάρχει και μια τρίτη περίπτωση, που συμπίπτει με πολλά από τα παραδείγματα που μελετήθηκαν στη συγκεκριμένη έρευνα. Η περίπτωση αυτή αφορά την ιδέα ότι «ο ήχος είναι κίνηση και η κίνηση είναι ήχος». Αναφερόμαστε δηλαδή σε μια βαθύτερη σκέψη η οποία βασίζεται στην απλή λογική ότι για να παραχθεί ήχος απαιτείται κάποια κίνηση, και αντίστοιχα τις περισσότερες φορές που παράγεται μια κίνηση παράγεται μαζί και κάποιος ήχος, ακόμα και αν αυτός δεν είναι διακριτός. Να σημειώσουμε βέβαια εδώ ότι η εξέλιξη της τεχνολογίας έχει δημιουργήσει μια απόσταση μεταξύ αυτών των δύο εννοιών (Mason 2012, Jordan 2011).

Ενώ λοιπόν φαινομενικά ο χορός φαίνεται να είναι εξαρτημένος από τη μουσική για ολόκληρους αιώνες, συνειδητοποιούμε πλέον ότι η μουσική είναι η σκιά της κίνησης. Για να φθάσουμε σε αυτό το συμπέρασμα φτάνει μόνο να απομονώσουμε τις κινητικές διαδικασίες παραγωγής ήχου, μια μέθοδο που απ' ότι φάνηκε σε παραδείγματα που μελετήθηκαν παραπάνω εφάρμοσαν πολλοί/ες από τους/τις μετά-μοντέρνους/ες και σύγχρονους/ες χορευτές/ριες. Αντίστοιχα πολλοί/ες συνθέτες/ριες και μουσικοί εστίασαν στην κίνηση μέσα στα έργα τους με διάφορους τρόπους, δίνοντας κυρίως έμφαση στο πώς η κίνηση των εκτελεστών/ριων επηρεάζει την παραγωγή του ήχου, ή στην ίδια τη κίνηση του ήχου μέσα στο χώρο και το χρόνο.

Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε, ότι πέρα από το χορομουσικολογικό ενδιαφέρον πάνω στη συγκεκριμένη περίοδο, από την πλευρά ενός εξωτερικού παρατηρητή, η ίδια η περίοδος, οι ερωτήσεις και ενδεχομένως οι απαντήσεις, οι εξερευνήσεις και οι προβληματισμοί που τέθηκαν και πραγματοποιήθηκαν από τις/τους καλλιτέχνιδες/ες σε αυτό το χρονικό διάστημα, ήταν από μόνες τους μια συνδρομή στη εξέλιξη του τομέα της χορομουσικολογίας.

Ο παρακάτω πίνακας (πίνακας 1) προέκυψε ως μια σύνοψη όλων των προηγούμενων κεφαλαίων. Παρουσιάζει επιγραμματικά και για τις δύο τέχνες, του σύγχρονου χορού και της πειραματικής μουσικής, από το 1950 μέχρι και σήμερα τα βασικά στοιχεία και καινοτομίες που τις συνθέτουν και χαρακτηρίζουν. Ο πίνακας αυτός παρέχει μια συνοπτική και περιεκτική παρουσίαση όσων παρατέθηκαν συνολικά στην συγκεκριμένη έρευνα.

Φυσικά κρίνεται αναγκαίο να σημειωθεί ότι τα στοιχεία που παρουσιάζονται παρακάτω προτείνεται να μελετηθούν ως αλληλένδετες έννοιες καθώς όπως φάνηκε στα προγουμενά κεφάλαια σπάνια παρουσιάζονται μεμονωμένα, και συνήθως αποτελούν αποτέλεσμα μιας άλλης πράξης. Σκοπός είναι να αποτελέσει υλικό για μετέπειτα έρευνας που σκοπεύουν σε επιπλέον εξερεύνηση της συγκεκριμένης περιόδου.

Να σημειωθεί πως στον παρακάτω πίνακα οι έννοιες όσον αφορά την πειραματική μουσική και το σύγχρονο χορό προβάλλονται οριζόντια χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι υπάρχει απαραίτητα κάποια υπόνοια ταύτισης αυτών.

Συνθέσεις ανοιχτής φόρμας και αυτοσχεδιασμός	Πειραματική Μουσική	Σύγχρονος Χορός
Σημειογραφία	-Πεντάγραμμα -Γραφικές Παρτιτούρες -Λεκτικές Παρτιτούρες -Προφορικές Παρτιτούρες	-Γραφικές Παρτιτούρες -Λεκτικές Παρτιτούρες -Προφορικές Οδηγίες

Μέθοδοι και Τεχνικές	<ul style="list-style-type: none"> -Τυχαίο -Απροσδιοριστία -Αντικειμενικότητα του ήχου -Επανάληψη -Παιδικά παιχνίδια/ Κανόνες -Κολάζ -Χειρισμός αντικειμένων -Βάση του χώρου και/ ή του χρόνου -Ζητούμενα/ Tasks 	<ul style="list-style-type: none"> -Τυχαίο -Απροσδιοριστία -Αντικειμενικότητα της κίνησης -Επανάληψη -Παιδικά παιχνίδια/ Κανόνες -Κολάζ -Χειρισμός Αντικειμένων -Βάση του χώρου και/ ή του χρόνου -Ζητούμενα/Tasks
Νέα στοιχεία	<ul style="list-style-type: none"> -Σιωπή -Αυθορμητισμός -Σάτιρα -Μεικτά και πολλαπλά μέσα -Τεχνολογία -Αμήχανες καταστάσεις -Άσκηση κριτικής -Κοινωνικοπολιτική διάσταση -Θετική χρήση απρόβλεπτων καταστάσεων -Κίνηση συντελεστών/ριών -Βία 	<ul style="list-style-type: none"> -Ακινήσια -Αυθορμητισμός -Σάτιρα -Μεικτά και πολλαπλά μέσα -Τεχνολογία -Αμήχανες καταστάσεις -Άσκηση κριτικής -Κοινωνικοπολιτική διάσταση -Περπάτημα -Προφορικός Λόγος -Δημοφιλείς Θεάματα -Χρήση γυμνού
Κοινωνικοπολιτικά Ζητήματα	<ul style="list-style-type: none"> -Δημοκρατία, εκδημοκρατισμός σχέσεων -Ελευθερία λόγου -Ισότητα -Συλλογικότητα και ατομικότητα 	<ul style="list-style-type: none"> -Δημοκρατία, εκδημοκρατισμός σχέσεων -Ελευθερία λόγου -Ισότητα -Συλλογικότητα και ατομικότητα
Αλλαγές σχέσεων	<ul style="list-style-type: none"> -Συλλογικότητες -Μετακίνηση/Κατάρριψη ορίων δημιουργού- εκτελέστριας/η -Ενεργός ρόλος κοινού 	<ul style="list-style-type: none"> -Συλλογικότητες -Μετακίνηση/Κατάρριψη ορίων δημιουργού- εκτελέστριας/η -Ενεργός ρόλος κοινού
Καθημερινότητα	<ul style="list-style-type: none"> -Καθημερινοί χώροι -Καθημερινοί ήχοι και ηχοτοπία -Καθημερινά αντικείμενα -Εμπλοκή στην καθημερινή ζωή -Ρεαλιστική χρήση του χρόνου 	<ul style="list-style-type: none"> -Καθημερινοί Χώροι -Καθημερινές κινήσεις και δραστηριότητες -Καθημερινά αντικείμενα -Εμπλοκή στην καθημερινή ζωή -Καθημερινή ενδυμασία -Ρεαλιστική χρήση του χρόνου

Πίνακας 1 Συνοπτική παρουσίαση παραμέτρων και εννοιών της εργασίας

Στη συγκεκριμένη εργασία δόθηκε μεγαλύτερη βαρύτητα σε έργα που αφορούσαν τις ιστορικές αφετηρίες μέχρι και την προηγούμενη δεκαετία. Αυτό συνέβη καθώς όπως αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο 3 στην ενότητα του μινιμαλισμού, από τη συγκεκριμένη περίοδο και μετά οι προσεγγίσεις πληθαίνουν και πολλές από αυτές δεν ακολουθούν τις ιδέες της ανοιχτής φόρμας ή του αυτοσχεδιασμού. Οπότε και η συγκεκριμένη εργασία μέσα από το περιεχόμενο των παραδειγμάτων της προσπάθησε να αναδείξει την συγκεκριμένη αναλογία.

Μετάπειτα έρευνες θα μπορούσαν να βασιστούν στο συγκεκριμένο υλικό και να εξερευνήσουν τα έργα που πραγματοποιούνται στην εποχή που διανύουμε, ενδεχομένως σε σύνδεση με τις εξελίξεις που ακολούθησαν από την περίοδο του μινιμαλισμού και ύστερα. Επίσης οι πληροφορίες που αντλήθηκαν θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν σε μελέτες που αφορούν το μουσικό θέατρο, τομέα ιδιαίτερα σχετικό με την κίνηση και τον ήχο, που ενδεχομένως θα μπορούσε να είχε συμπεριληφθεί και στην συγκεκριμένη έρευνα καθώς μερικά από τα παραδείγματα που χρησιμοποιήθηκαν εντάσσονται σε αυτόν.

Η έρευνα αυτή εστιάζει σε δύο πολύ συγκεκριμένους όρους, αυτο της ανοιχτής φόρμας και του αυτοσχεδιασμού, παρέχοντας όμως υλικό και αφετηρία για μελέτες που αφορούν άλλες φόρμες ή τη γενικότερη σχέση των δύο τεχνών. Μια έννοια στην οποία έγινε αναφορά, χωρίς όμως να αναπτυχθεί λεπτομερώς, η οποία επηρεάζεται επίσης αυτή τη περίοδο είναι αυτή του έργου. Το υλικό που παρουσιάζεται στη συγκεκριμένη εργασία παρέχει ένα πρόσφορο έδαφος για τη λεπτομερή εξερεύνηση και ανάλυση της έννοιας του έργου τη συγκεκριμένη περίοδο.

Βιβλιογραφία

- Anderson, Jack. NY Times. 1985. "Dance; Lucinda Childs Moves to a European Beat" Accessed December 15, 2020. <https://www.nytimes.com/>
- Ballantine, Christopher. 1977. "Towards an Aesthetic of Experimental Music." *The Musical Quarterly* 63, no. 2: 224-46. Accessed December 25, 2020. <http://www.jstor.org/stable/741368>.
- Banes, Sally. 1987. *Terpsichore in Sneakers*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Banes, Sally. 1962. "The Birth of the Judson Dance Theatre: "A Concert of Dance" at Judson Church, *Dance Chronicle* 5, no. 2 (1982): 167-212. Accessed December 25, 2020. <http://www.jstor.org/stable/1567516>.
- Banes, Sally. 1994. *Writing dancing in the age of postmodernism*. Hanover and London: Wesleyan University Press.
- Bishop, Claire. 2014. "The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney." *Dance Research Journal* 46, no. 3 : 63–76. Accessed July 15, 2020. doi:10.1017/S0149767714000497.
- Cage, John. 1975. *M: Writings '67-72*. New York: Wesleyan University Press.
- Cage, John. 1979. *Empty Words '73-'78*. New York: Wesleyan University Press.
- Cage, John. 2009. *Silence: lectures and writings*. London and New York: Marion Boyars.
- Carter, Curtis L. 2000. "Improvisation in Dance." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58, no. 2: 181-90. Accessed December 25, 2020. doi:10.2307/432097.
- Childs, Barney, Christopher Hobbs, Larry Austin, Eddie Prevost, Keith Rowe, Derek Bailey, Harold Budd, Lee Kaplan, Vinny Golea, Elliott Schwartz, Larry Solomon, Malcolm Goldstein, John Silber, Davey Williams, and Pauline Oliveros. 1982. "Forum: Improvisation." *Perspectives of New Music* 21, no. 1/2: 26-111. Accessed December 26, 2020. doi:10.2307/832868.
- Clarke, Eric F., and Mark Doffman, eds. 2017. *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. Oxford University Press, 2017. Oxford Scholarship Online, doi: 10.1093/oso/9780199355914.001.0001.
- Coventry, Chelsea M. 2014. «Einstein on the Beach: A global Analysis.» *Master Thesis*, University of Nebraska,
- Csaba Toth. 2009. «Noise Theory» in Mattin & Anthony Iles (eds.). 2009. *Noise and Capitalism*, Donostia - San Sebastián: Arteleku Audiolab, σ. 24-37. Accessed October 15, 2020. <URL:http://journals.openedition.org/volume/1115;DOI:https://doi.org/10.4000/volume.1115>
- Cunningham, Merce. 1988. «The I Ching and Me: Merce Cunningham in Conversation.» interview by Nancy Vreeland Dalva, *Dance Magazine*, March,

- Dance Rebels: A Story of Modern Dance. Σκηνοθεσία: Bernadette O'Brien. 2015.
- Fetterman, William. 1999. Merce Cunningham and John Cage: Choreographic cross-currents, *Contemporary Music Review*, 18:1, 121-142, DOI:10.1080/07494469900640131
- Fogelsanger, Allen. 2005. «On the Edges of Music: Trisha Brown's Set and Reset and Twelve TonRose.» *Sound Moves: An International Conference on Music and Dance*. London: Roehampton University, 39-47
- Fortunato, Flaminia. 2019. «Ricostruire una Performane. Yvonne Rainer a New York» *artibune*. Accessed January 11, 2021. <https://www.artibune.com/arti-performative/teatro-danza/2019/12/yvonne-rainer-performa-new-york/>
- Fraleigh, Sondra Horton. 1987. *Dance And Lived Body*. Pittsburgh, Pennsylvania: University of Pittsburgh Press. Accessed December 26, 2020. doi:10.2307/j.ctt5hrjj.
- Gann, Kyle. 2021. "La Monte Young's The Well-Tuned Piano." *Perspectives of New Music* 31, no. 1 (1993): 134-62. Accessed January 10. doi:10.2307/833045.
- Gay, Morris. 1996. *Moving words : re-writing dance*. London and New York: Routledge.
- Gottschalk, Jennie. 2016. *Experimental Music Since 1970*. New York and London: Bloomsbury.
- Grangaard, Lars. 2004. «Open and Closed form in interactive music.», *Lecture Notes in Computer Science*: 149-157. Accessed April 24, 2020. https://www.academia.edu/474507/Open_and_Closed_Form_in_Interactive_Music
- Johnson, Steven. 2002. *The New York schools of music and visual arts : John Cage, Morton Feldman, Edgard Varese, Willem De Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg*. New York: Routledge,
- Jordan, Stephanie. 2011. "Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge." *Dance Research Journal* 43, no. 1: 43-64. Accessed December 26, 2020. <http://www.jstor.org/stable/23266825>
- Kaltenbrunner, Thomas. 1998. *Contact Improvisation - Bewegen, tanzen und sich begegnen*. Translation: Nick Procyk. Oxford: Meyer ft Meyer.
- Keermaeker, Anne Teresa De. 1999.«Anne Teresa De keersmaeker in conversation with Philip Bither» interview by Philip Bither.
- Latham, Alison. 2011. *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press,
- Lepecki, Andre. 2012."Moving as Thing: Choreographic Critiques of the Object." *October* 140: 75-90. Accessed December 26, 2020. <http://www.jstor.org/stable/41684267>
- Lynne, Anne. 1988. *The moment of movement: dance improvisation*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

- Maple, Emily. 2014. «Story/Time: Bill T. Jones on John Cage», *Walker Art*. Accessed December 16, 2020. <https://walkerart.org/magazine/storytime-bill-t-jones-on-john-cage>
- Maple, Emily. 2014. «Thinking and Rethinking Rosas danst Rosas», *Walker Art*, Accessed November 17, 2020. <https://walkerart.org/magazine/thinking-and-rethinking-rosas-danst-rosas>
- May, Emily. 2018. «Review: The genius of “The Show Must Go On” is its ability to take the audience from laughing out loud to sombre reflection.» *The wonderful Word of Dance*). Accessed November 5, 2020. <https://www.thewonderfulworldofdance.com/review-jerome-bel-show-must-go>
- Mason, Paul H. 2012. «Music, dance and the total art work: choreomusicology in theory and practice.» *Research in Dance Education*: 5-24. Accessed June, 2020. 10.1080/14647893.2011.651116
- Mattin & Anthony Iles (eds.). 2009. *Noise and Capitalism*, Donostia - San Sebastián: Arteleku Audiolab.
- Miller, Leta E. 2001. "Cage, Cunningham, and Collaborators: The Odyssey of "Variations V"." *The Musical Quarterly* 85, no. 3: 545-67. Accessed December 26, 2020. <http://www.jstor.org/stable/3600996>
- Mitchell, Roscoe. 2005. «BOMB» interview by Anthony Coleman.
- Momeni, Ali. 2001. «African Plyrhythms and Steve Reich's Drumming: Separate but related Worlds .» *Ali Momeni*, Accessed 5 November, 2020. https://alimomeni.net/files/documents/momeni_Reich-African-Polyrhythms.pdf
- Myers, Dana L. Reason. 2002. *The myth of absence: representation, reception and the music of experimental women improvisers*. San Diego: ProQuest Information and Learning Compan,
- Nelson, Lisa and Stark Smith, Nancy. 1997. *Contact Improvisation Sourcebook*. USA: Contact Quarterly's.
- Nettle, Bruno, Rob C. Wegman, Imogene Horsley, Michael Collins, Stewart A. Carter, Greer Garden, Robert E. Seletsky, Robert D. Levin, Will Crutchfield, John Rink, Paul Griffiths, and Barry Kernfeld. 2001. "Improvisation." *Grove Music Online*. Accessed 27 Oct. 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013738>
- Nicholls, David, et al. 2002 *The New York Schools of Music and Visual Arts*. Edited: Steven Johnson. New York.
- Nyman, Michael. 2011. *Πειραματική μουσική*. Μετάφραση: Δανάη Στεφάνου. Εκδόσεις Οκτώ.
- Oliveros, Pauline. 2013. *Anthology of Text Scores*. Νέα Υόρκη : Deep Listening Publications.

- Paxton, Steve. 1975. "Contact Improvisation." *The Drama Review: TDR* 19, no. 1: 40-42. Accessed December 26, 2019. doi:10.2307/1144967.
- Perron, Wendy. 2020 "How Grand Union Found a Home Outside of SoHo at the Walker," in *Side by Side: Collaborative Artistic Practices in the United States, 1960s–1980s*, eds. Vol. III of the *Living Collections Catalogue*. Minneapolis: Walker Art Center, 2020). <https://walkerart.org/collections/publications/side-by-side/how-grand-union-found-a-home-outside-of-soho-at-the-walker>
- Perloff, Marjorie. «Difference and Discipline The Cage Cunningham Aesthetic Revisited.» *Contemporary Music Review* , 2012: 13-35. Accessed March, 2020. <https://www.tandfonline.com/doi/citedby/10.1080/07494467.2012.712281?scroll=top&needAccess=true>
- Peters, Gary. 2017. *Improvising Improvisation: From Out of Philosophy, Music, Dance, and Literature*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Piekut, Benjamin. 2014 «Indeterminacy, Free Improvisation, and the Mixed Avant-Garde:: Experimental Music in.» *University of California Press on behalf of the American Musicological*: 769-824.
- Prevost, Eddie. 1995. *No sound is innocent: AMM and the practice of self-invention, meta-musical narratives, essays*. Essex: Copula.
- Pritchett, James, Laura Kuhn, and Charles Hiroshi Garrett. 2012. "Cage, John." *Grove Music Online*. Accessed 10 Jan. 2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002223954>
- Predock-Linnell , Larry Lavender , και Jennifer Predock-Linnell. 2017. «From Improvisation to Choreography: The critical bridge.» *Research in Dance Education*, 2001: 195-209.
- Roberts, Matana, n.d. «An Interview with Matana Roberts» interview by Cam Scott. September
- Sebaly, Abigail. 2015. «Between Performance and the present: Robert Rauschenberg's Belt for Merce Cunningham's Aeon». *Walker Art Center*. Accessed January 4, 2021. <http://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/between-performance-and-the-present/>
- Sansom, Matthew. 2001. «Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation» *Leonardo Music Journal*: 29-34
- Sommer, Sally. 1972. «Equipment Dances: Trisha Brown» *The Drama Review: TDR*, Vol. 16, No. 3, The "Puppet" Issue, pp. 135-141 Accessed April 29,2020. <https://www.jstor.org/stable/1144780>
- Stover, Chris. 2013. "Review: The Philosophy of Improvisation." *Music Theory Spectrum* 35, no. 2: 261-67. Accessed December 27, 2020. doi:10.1525/mts.2013.35.2.261.

- Straebel, Volker. 2010. «The sonification metaphor in instrumental music and sonification's romantic implications» *Proceedings of the 16th International Conference on Auditory Display*. Accessed December 31, 2020. https://www.straebel.com/files/Straebel%202010_Sonification%20Metaphor.pdf
- Sun, Cecilia. 2012. "Experimental music." *Grove Music Online*. Accessed 21 Oct. 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.0001.0001/omo-9781561592630-e-1002224296>.
- Tannenbaum, Rob. 2015. «Your La Monte Young Listening Guide.» *Vulture*. Accessed October 19, 2020. <https://www.vulture.com/2015/07/your-la-monte-young-listening-guide.html>
- Turner, Robert. 2010 «Steve Paxton's "Interior Techniques": Contact Improvisation and Political Power» *TDR/ The Drama Review*: 123-135 https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00007
- Van Straaten, Nicola. 2013. «Lucinda Childs: Calico Mingling» *People are dancing*. Accessed December 1, 2020. <https://peoplearedancing.wordpress.com/2013/08/22/lucinda-childs-calico-mingling/>
- Vriezen, Samue. 2013. « Action Time». Accessed October 3, 2020. <http://earreader.nl/wp-content/uploads/2014/01/Action-Time-pdf1.pdf>
- Wolff, Christian. (2009). Experimental Music around 1950 and Some Consequences and Causes (Social-Political and Musical). *American Music*, 27(4), 424-440. Retrieved December 27, 2020, from <http://www.istor.org/stable/25652228>
- Worth, Libby, and Helen. Poynor. 2004. *Anna Halprin / Libby Worth and Helen Poynor*. London: Routledge.
- Μπαρμπούση, Βάσω. 2004. *Ο χορός στον 20ό αιώνα : σταθμοί και πρόσωπα*. Αθήνα: Καστανιώτη.

Ιστοσελίδες

- Aki Onda. n.d. «Here and There (2016 - on going) », Accessed November 23, 2020. <https://akionda.net/Here-and-There>
- Association Contact Improvisation. n.d. «Guidelines during the jams for Dancers and Musicians», Accessed April 19, 2020. [Guidelines during the jams for Dancers and Musicians - Association for Contact Improvisation](https://www.contactimprovisation.org/guidelines-during-the-jams-for-dancers-and-musicians)
- Bandcamp. n.d. «emmanuel holterbach». Accessed December 16, 2021. <https://emmanuelholterbach.bandcamp.com/>
- Body Research, n.d. «Contact Jams», Accessed May 4, 2020. <https://www.bodyresearch.org/contact-improvisation/contact-jams/>
- Chicago Reader. n.d. « Last Supper at Uncle Tom's Cabin/The Promised Land, Bill T. Jones/Arnie Zane & Co.» Accessed November 25, 2020.

<https://www.chicagoreader.com/chicago/last-supper-at-uncle-toms-cabinthe-promised-land/Content?oid=879366>

- Dancing School. n.d. «Κωνσταντίνος Μίχος 12 απαντήσεις για το τι είναι Jam», Accessed March 3, 2020. <https://www.dancingschool.gr/%CE%BA%CF%89%CE%BD%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B9%CE%BD%CE%BF%CF%83-%CE%BC%CE%B9%CF%87%CE%BF%CF%83-12-%CE%B1%CF%80%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%AE%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%BF/>
- Deconstruction in Music. n.d. «Silence and/in Music», Accessed December 4, 2020. <http://www.deconstruction-in-music.com/john-cage/silence-and-in-music/311>
- De Singel.2010. «Joëlle Tuerlinckx & B'Rock, Atlas Eclipticalis», Accessed January 1, 2021. <https://desingel.be/en/programme/music/joelle-tuerlinckx-brock-atlas-eclipticalis>
- Discogs. n.d. «Diego Chamy», Accessed November 9, 2020. <https://www.discogs.com/artist/413351-Diego-Chamy>
- John Cage Archive. n.d. «Atlas Eclipticalis» Accessed September 5, 2020. https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=31
- John Cage Archive. n.d. « Winter Music» Accessed September 5, 2021. https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=247
- John Cage Archive. n.d. «Music of Chagces», Accessed May 1, 2020. https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=134
- Julyen Hamilton. n.d. «The solos», Accessed December 6, 2020. https://www.julyenhamilton.com/the_solos.html
- Lori Belilove & The Isadora Duncan Dance Company. n.d. «Isadora Duncan», Accessed December 15, 2020. <https://isadoraduncan.org/foundation/isadora-duncan/>
- Lovely. n.d. «Album Notes, Alvin Lucier, Still and Moving Lines of Silence in Families of Hyperbolas», Accessed November 14, 2020. <http://www.lovely.com/albumnotes/notes1015.html>
- Marcela Levi. n.d. «Criações», Accessed December 3, 2020. <http://marcelalevi.com/wr/criacoes/>
- Matana Roberts. n.d. «Graphic score experts», Accessed December 4, 2020. <http://www.matanaroberts.com/archive/graphic-score-excerpts/>
- Mattress Factory. n.d. «Akio Suzuki», Accessed 1 November, 2020. <https://www.mattress.org/archive/index.php/Detail/Collections/151>
- Merce Cunningham Trust. n.d. «Aeon», Accessed September 5, 2020. <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/aeon/>
- Merce Cunningham Trust. n.d. «Rune», Accessed November 13, 2020. <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/rune/>

- Merce Cunningham Trust. n.d. «Suit by Chance», Accessed November 16, 2020. <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/suite-by-chance/>
- Meredith Monk. n.d. «16 Millimeter Earrings (1966) », Accessed May 15, 2020. <https://www.meredithmonk.org/repertory/16-millimeter-earrings/>
- Milker Corporation. n.d. «Archive», Accessed December 3, 2020. <http://milker.org/grpat>
- MoMA. n.d. «Dance Inventions: Elaine Summers Company of twelve performers audience participates on bells and gongs two original scores heard in Combination of Art, Music, Dance, Film in Museum Sculpture Garden», Accessed September 12, 2020. https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5037/releases/MOMA_1973_0108_73B.pdf
- MoMA. n.d. «Elaine Summers Dance and film com. at Summergarden», Accessed September 15, 2020. https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5035/releases/MOMA_1973_0106_73.pdf
- MoMA. n.d. «Lucinda Childs American, born 1940», Accessed December 3, 2020. <https://www.moma.org/artists/6811>
- MoMA. n.d. «Merce Cunningham», Accessed 13 October, 2020. <https://www.moma.org/collection/works/95749>
- MoMA. 2015 «Yvonne Rainer: The Concept of Dust, or How do you look when there's nothing left to move?», Accessed 15 January, 2021.
- MoMA. n.d. «Trisha Brown, choreography; Robert Rauschenberg, set and costumes; Laurie Anderson, score. Set and Reset. 1983», Accessed October 15, 2020. <https://www.moma.org/audio/playlist/40/662>
- Moyers on Democracy. n.d. «Bill T. Jones: Still / Here», Accessed December 1, 2020. <https://billmoyers.com/content/bill-t-jones-still-here-with-bill-moyers/>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2019 «Lucinda Childs' Solos Performed by Ruth Childs», Accessed January 13, 2021. <https://www.museoreinasofia.es/en/activities/lucinda-childs-solos>
- Onassis Stegi, 2016 «Bodies in Urban Spaces». Accessed December 25, 2020. <https://www.onassis.org/el/whats-on/dancing-athens/bodies-urban-spaces>
- Pauline Oliveros. n.d. «Archive», Accessed October 3, 2020. <https://paulineoliveros.us/activities.html>
- Rosas. n.d. «Rosas», Accessed November 5, 2020. <https://www.rosas.be/en/324-rosas>
- Rosas. n.d. «Work/Travail/Arbeid», Accessed September 16, 2020. <https://www.rosas.be/en/publications/649-worktravailarbeid>
- STEIM. n.d. «The Future of STEIM», Accessed January 19, 2021. <https://steim.org/2020/11/the-future-of-steim/>

- Trisha Brown Dance Company. n.d. «The Archive: About the Trisha Brown Archive», Accessed November 16, 2020. <https://trishabrowncompany.org/archive/about-the-trisha-brown-archive.html>
- Trisha Brown Dance Company. n.d. «Repertory», Accessed November 17, 2020. <https://trishabrowncompany.org/active-repertory/>
- V2_. n.d. «Archive», Accessed 14 December, 2020. <https://v2.nl/>
- Wayback Machine. n.d. «Ohm- The Early Gurus of Electronic Music, Allan Bryant – MEV (April 2000)», Accessed April 14, 2020. <https://web.archive.org/web/20081209073810/http://www.furious.com/perfect/ohm/mev.html>
- YouTube. 2014. «John Cage, a visit to the anechoic chamber», Accessed December 5, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=jS9ZOIFB-kl&ab_channel=brooklynstreaming
- YouTube. 2013 «Mary Jane Leach -- Trio for Duo», Accessed December 22, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=SwC_UBuUys0&ab_channel=MaryJaneLeach
- Wikipedia. n.d. «Marcel Duchamp», Accessed January 5, 2021. https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp