



Ένας κοινός τόπος

Isabelle Ginot

► To cite this version:

| Isabelle Ginot. Ένας κοινός τόπος. 2019. <hal-02292385>

HAL Id: hal-02292385

<https://univ-paris8.hal.science/hal-02292385>

Submitted on 28 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ΕΝΑΣ
ΚΟΙΝΟΣ
ΤΟΠΟΣ

Isabelle GINOT

Repères. Cahier de danse, α. 11, Biennale
nationale de danse du Val-de-Marne,
Μάρτιος 2003.

ΕΝΑΣ ΚΟΙΝΟΣ ΤΟΠΟΣ

Isabelle GINOT

Repères. Cahier de danse, α. 11, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, Μάρτιος 2003.

«Ποιο είναι σήμερα το βλέμμα σου σε σχέση με τη σύγχρονη δημιουργία;» Αυτή η ερώτηση, μια πρόσκληση γραφής στην ουσία, μου απευθύνθηκε πριν από μερικούς μήνες από τον Michel Caserta – προγραμματιστή και διευθυντή της Εθνικής Μπιενάλε Χορού του Val-de-Marne– σε συνέχεια της πρώτης μας συνεργασίας, η οποία είχε ήδη αποτελέσει την αφορμή ενός κειμένου¹. Παρά το εύρος της θεματικής της, η ερώτηση δεν ήταν καθόλου προφανής σε μια περίοδο που η «σύγχρονη δημιουργία», όπως και η κριτική (και κατά συνέπεια «το βλέμμα μου») είχαν υποστεί σημαντικές αναδιαρθρώσεις. Η «σύγχρονη δημιουργία», που πρόκειται να με απασχολήσει στη συνέχεια του παρόντος κειμένου, δεν αποτελεί παρά ένα τμήμα, και μάλιστα περιορισμένο, του συνόλου του σύγχρονου χορογραφικού πεδίου. Ωστόσο –και γι’ αυτόν ακριβώς το λόγο με ενδιαφέρει εδώ– αυτό το κομμάτι είναι σήμερα ιδιαίτερα ορατό, αν και ίσως λιγότερο ορατό για το υπόλοιπο πεδίο της δημιουργίας: πρόκειται γι’ αυτήν την περιοχή η οποία έχει, μάλλον άστοχα, οριοθετηθεί από τον όρο «νέες μορφές» [nouvelles formes], όπως μπορούμε να τις δούμε σε συγκεκριμένους χώρους, εναλλακτικούς, μεταβατικούς κ.λπ.

Αυτό το κίνημα χαρακτηρίζεται, καταρχάς, από μια παραγωγή κριτικής, στο διπλό βαθμό που συνδιαλέγεται τόσο με την κληρονομιά του χορού, όσο και με το λόγο «για» το χορό [discours sur la danse]· και είναι ξεκάθαρο ότι η αισθητική και η κριτική σκέψη συνδέονται στενά και ότι δεν θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στη μια χωρίς να αγγίξουμε τα όρια της άλλης. Είναι ήδη γνωστό, ότι το τέλος της δεκαετίας του 1990 σημαδεύτηκε από μια κρίση όλων των χαρακτηριστικών αξιών της χορογραφικής δημιουργίας της δεκαετίας του 1980. Μια νέα γενιά χορευτών, χορογράφων, περφόρμερ προτείνει σήμερα μια ανάλυση και μια αντίδραση στο σύνολο ενός συστήματος του οποίου το βασικότερο μειονέκτημα υπήρξε η ασφυκτική ομοιογένεια. Ένα από τα χαρακτηριστικά αυτής της κριτικής κίνησης είναι η επίθεση στο σύνολο του συστήματος: να καταδείξει δηλαδή συγχρόνως την αισθητική του

¹ «Vingt ans...à venir ?», 20 ans, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne (για την επέτειο συμπλήρωσης είκοσι χρόνων), 1999.

λειτουργία (ποιες αισθητικές τάσεις κυριαρχούν εφεξής;), την πολιτική (ποιοι συσχετισμοί εξουσίας οργανώνουν τις σχέσεις ανάμεσα στους καλλιτέχνες, τους καλλιτέχνες και τους προγραμματιστές, τους θεατές και τους χορευτές κ.λπ.) και την οικονομική του λειτουργία (με ποιον τρόπο η δημιουργία μιας αγοράς του θεάματος συνδέεται άρρηκτα με τη διαμόρφωση μιας αισθητικής;). Και καθώς αυτή η αγορά υπήρξε ήδη κορεσμένη, αποκλείοντας την είσοδο σε νέους δημιουργούς, αυτή η περίοδος της θεωρητικοποίησης συνοδεύεται επίσης από πολιτικές δράσεις: οι καλλιτέχνες αναλαμβάνουν οι ίδιοι τη διαχείριση των νέων χώρων και των νέων τρόπων παραγωγής.

Είδαμε λοιπόν να αναδύεται κάτι σαν μια νέα κοινότητα του χορού, σε συνύπαρξη με την προηγούμενη γενιά, επικαλύπτοντας ταυτόχρονα ορισμένα σημεία της. Αν η δεκαετία του 1980 έφερε στο φως το «νέο χορό» [nouvelle danse] μέσα από θεσμικούς χώρους (εθνικές σκηνές, φεστιβάλ κ.λπ.), οι πρωτοπορίες της αλλαγής του αιώνα επενδύουν, καταρχάς, σε χώρους εναλλακτικούς (που σύντομα ονομάστηκαν «μεταβατικοί»), τη στιγμή που οι επίσημες δομές αρχίζουν να αντιλαμβάνονται αυτή την αλλαγή και σταδιακά να την ενσωματώνουν.

Ένας «βαθμός μηδέν του χορού» ως κληρονομιά;

Από τη στιγμή που η Yvonne Rainer έγινε η κεντρική αναφορά για τους περισσότερους από τους νέους καλλιτέχνες, θα μπορούσαμε να την παραφράσουμε για να συνοψίσουμε τα βασικά προτάγματα αυτού του κινήματος: όχι στο θέαμα, όχι στη χορογραφία, όχι στην ερμηνεία, όχι στον εντυπωσιασμό, όχι στο δράμα²... Έτσι, στη *Ménagerrie de Verre*, σε διάφορους ανεκμετάλλετους βιομηχανικούς χώρους, σε στούντιο κ.λπ., βλέπουμε να πολλαπλασιάζονται τα αντι-θέαματα: η Myriam Gourfink σε σόλο ή σε ομαδικά έργα³, ακολουθώντας τον κώδικα μιας παράξενης παρτιτούρας που προκύπτει από ένα ψηφιακό λογισμικό σε συνδυασμό με κινήσεις της yoga, μετακινείται τόσο αργά ώστε η κίνησή της γίνεται σχεδόν αόρατη. Ο Jérôme Bel εκθέτει στο έργο *Jérôme Bel* (1995) την ανομολόγητη χυδαιότητα των γυμνών, παραμορφωμένων σωμάτων: πληγές, σημάδια, εκκρίσεις... Στο *Distribution en cours* (2000), η Emmanuelle Huynh γεμίζει τη σκηνή μ' ένα απίθανο συνονθύλευμα αντικειμένων που έχει συγκεντρώσει ο συνεργάτης της Christian Rizzo, ο οποίος με τη σειρά του, στο έργο *Et pourquoi pas : «bodymakers», «fal-balas», «bazaar», etc., etc... ?* (2001), μεταμορφώνει τη σκηνή του θεάτρου και τα σώματα των χορευτών σε βιτρίνες καταστημάτων. Μεγάλος αριθμός μη-χορευτών ανεβαίνει στη σκηνή, εκθέτοντας μ' αυτό τον τρόπο μια συνθήκη μη-δεξιολογίας, προβάλλοντας όμως, την ίδια στιγμή, διανοητικές, τεχνικές ή άλλες ικανότητες (το 2001, η Laurence Louppe, κριτικός και ιστορικός του χορού, συμμετέχει στο έργο *Dispositifs* του Alain Buffard, η ψυχαναλύτρια Sabine Prokhoris εμφανίζεται στο *Boissy 2* της Cécile Proust σε ρόλο χαρτορίχτρας, ενώ η Isabelle Launay και ο Hubert Godard «παρουσιάζουν» στο *Faculté* του Boris Charmatz μια θεωρία για την ιστορία του χορού...). Έτσι, μέσα από μια έντονη δυναμική μανιφέστων,

² «ΟΧΙ στο θέαμα, όχι στη δεξιολογία, όχι στις μεταμορφώσεις και στη μαγεία και στην προσποίηση, όχι στην έλξη και στην υπεροχή της εικόνας του σταρ, όχι στον ηρωισμό, όχι στον αντι-ηρωισμό, όχι στα οπτικά σκουπίδια, όχι στην εμπλοκή του περφόρμερ ή του θεατή, όχι στο στυλ, όχι στο κιτς, όχι στην αποπλάνηση του θεατή από τα τεχνάσματα του χορευτή, όχι στην εκκεντρικότητα, όχι στη συγκίνηση ή στη δημιουργία συγκίνησης», Yvonne Rainer όπως παρατίθεται από την Sally Banes στο *Terpsicore in sneakers. Post-modern dance*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1987, σ. 43.

³ Σόλο: *Waw* (1997), *Glossolalie* (1999), *Taire* (1999), *Too Generate* (2000). Ομαδικά έργα: *Übenregelheit* (1999), *L'Écarlate* (2001).

συνεργασιών, κειμένων και παραστάσεων, ανατρέπονται τα παραδοσιακά όρια ανάμεσα σ' εκείνους που παρακολουθούν και σ' εκείνους που χορεύουν. Χορευτές και μη-χορευτές (κυρίως κριτικοί) μοιράζονται τη σκηνή και συμμετέχουν από κοινού στην επινόηση νέων τρόπων παραγωγής και παρουσίασης των έργων. Και θα ήταν μάλλον περιττό να διευκρινίσει κανείς ότι τα παραδοσιακά όρια ανάμεσα στα είδη των τεχνών (χορός, θέατρο, εικαστικές τέχνες κ.λπ.) καταλύονται για άλλη μια φορά: στα έργα του Mark Tompkins, ένα παράδειγμα μεταξύ άλλων, συνεργάζονται χορευτές, εικαστικοί καλλιτέχνες, ηθοποιοί, άνθρωποι του τσίρκου...

Αυτά τα έργα οφείλουν πολλά σε ό,τι εσφαλμένα είχαμε θεωρήσει ως «τα κεκτημένα» (και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο αποσύραμε το ενδιαφέρον μας) της δεκαετίας του 1970. Η νέα γενιά των γάλλων δημιουργών επιλέγει τους ήρωές της ανάμεσα στις κεντρικές φιγούρες της νεοϋορκέζικης πρωτοπορίας των δεκαετιών 1960 και 1970: η Laurence Louppe, θεωρητικός του αμερικάνικου μετα-μοντέρνου χορού στη Γαλλία, έγινε η κεντρική αναφορά για το νέο κίνημα, η Yvonne Rainer επέστρεψε στο χορό μέσα από την πρωτοβουλία του Quatuor Knust για την αναβίωση, το 1996, του έργου της *Continuous Project Altered Daily* καθώς και του *Satisfyin' Lover* του Steve Paxton. Ένα ταξίδι στην Anna Halprin, μυθική φιγούρα των απαρχών του αμερικάνικου μετα-μοντέρνου χορού, αποκτά για τον Alain Buffard (χορευτής παλιότερα των «μεγάλων γαλλικών ομάδων») θεμελιώδη αξία.

Απομένει να επιχειρήσουμε μια ιστορική και αισθητική προσέγγιση για να αναλύσουμε τα αποτελέσματα αυτής της γειτνίασης ανάμεσα σε δύο εποχές και δύο κινήματα, επισημαίνοντας, στο σημείο αυτό, ορισμένα στοιχεία που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον: καταρχήν, η θεωρητική τάση των νέων καλλιτεχνών και των δύο περιόδων. Ο χορός εξέρχεται από την υποτιθέμενα απαραίτητη σιωπή του («οι χορευτές επιλέγουν τη σιωπή, η δική τους γλώσσα βρίσκεται στο σώμα και όχι στις λέξεις...») και οι δημιουργοί του αναλαμβάνουν τη θεωρητικοποίηση της δουλειάς τους μέσα από μια συστηματική κριτική της αισθητικής και της οικονομίας των προηγούμενων χορογραφικών προτάσεων. Από εκεί αντιλαμβάνεται κανείς ότι η «δημιουργία» (ή η καλλιτεχνική δουλειά) νοείται ταυτόχρονα ως διανοητική και αισθητηριακή διεργασία και οργανώνεται, τόσο σε εννοιολογικό και διαλεκτικό επίπεδο, όσο και στο επίπεδο της κίνησης. Ένα άλλο κοινό χαρακτηριστικό, που με ενδιαφέρει ιδιαίτερα για τη συνέχεια του παρόντος κειμένου, εντοπίζεται στη διάθεση για συλλογικότητα: ο μύθος της «κολεκτίβας» του Judson τροφοδοτεί σε σημαντικό βαθμό τα έργα της νέας γενιάς και η δεκαετία του 1990 χαρακτηρίζεται από την επανεμφάνιση ενός μεγάλου αριθμού από ομάδες, και κυρίως ομάδες με πολιτικούς στόχους: «οι συναντήσεις του Pelleport», οι «Signataires du 20 août», το Espace commun, το Prodanse συγκεντρώνουν καλλιτέχνες, προγραμματιστές, θεωρητικούς... Κυρίως, όμως, παρατηρούμε αυτό το φαινόμενο που ο Christophe Wavelet αποκάλεσε «έκτακτους συνασπισμούς⁴»: από τη στιγμή που το δίπολο χορογράφος/ερμηνευτής ακυρώνεται από το απλό γεγονός ότι «τα έργα» παράγονται με τρόπους όπου ο διαχωρισμός ανάμεσα σ' αυτές τις δυο λειτουργίες φαίνεται να χάνει κάθε σημασία, συγγραφείς και ερμηνευτές δουλεύουν εναλλάσσοντας τους ρόλους οι μεν «για» και «μαζί με» τους δε. Έτσι, ο Christian Rizzo μπορεί να είναι την ίδια στιγμή «χορευτής» και «ενδυματολόγος» για την Emma-nuelle Huynh, να συμμετέχει σε ένα project του Rachid Ouramdane, στη συνέχεια να χορογραφεί «για» τον Rachid Ouramdane το σόλο *Skull*cult* (2002), δημιουργώντας ταυτόχρονα τα δικά του έργα τα οποία

⁴ «Ici et maintenant, coalitions temporaires», *Mouvement*, αρ. 2, Σεπτέμβριος / Νοέμβριος 1998.

συγκεντρώνουν, κατά τον ίδιο τρόπο, συναδέλφους, φίλους και συνεργάτες. Στο έργο *Morceau* «του» Loïc Touzé, «σε σύλληψη και χορογραφία» των Jennifer Lacey, Latifa Laâbissi, Yves-Noël Genod και Loïc Touzé», συναντιούνται τέσσερις περφόρμερ, που έχουν υπογράψει ο καθένας παλιότερα τα δικά του έργα, και καταθέτουν σ' αυτή την πρόταση «του» Loïc Touzé, όχι μόνο το προσωπικό τους υλικό αλλά, χωρίς αμφιβολία, και τις κοινές τους αισθητικές αναζητήσεις. Και θα μπορούσαμε να πολλαπλασιάσουμε τα παραδείγματα επ' άπειρον: διαμορφώνεται έτσι ένα πυκνό δίκτυο που δίνει μια αίσθηση οικογένειας σε πολλές καλλιτεχνικές ομάδες. Αυτό το φαινόμενο συνδέεται στενά με την κατάλυση της ιεραρχίας ανάμεσα στο χορογράφο και το χορευτή (ιεραρχία, η οποία έχει πιθανότατα αντικατασταθεί από άλλες που σύντομα θ' αρχίσουν να γίνονται ορατές...) Και σ' αυτό, θα έπρεπε ίσως να προσθέσουμε, ότι πρόκειται για τα ίδια πρόσωπα, τα ίδια ονόματα που συναντάει κανείς ανάμεσα στο κοινό, όταν δεν βρίσκονται πάνω στη σκηνή. Η συνθήκη που περιγράφει η Trisha Brown, όταν μιλάει για τα πρώτα της έργα, διατηρεί εδώ όλη της τη σημασία: «Οι άνθρωποι που παρακολουθούσαν τη δουλειά μου εκείνη την εποχή ήταν οι συνάδελφοί μου και αποτελούσαν ένα κοινό ιδιαίτερα έξυπνο»⁵.

Αυτή η «νέα κοινότητα» του χορού συσπειρώνεται λοιπόν γύρω από ένα είδος κοινού σχεδίου, με την έννοια του έργου να αποτελεί έναν από τους βασικούς του στόχους. Στην ουσία, ό,τι είχε αποτελέσει τα βασικά χαρακτηριστικά μιας «καλής χορογραφίας» κατά τη δεκαετία του 1980, φαίνεται να χάνει κάθε εφαρμογή σε σχέση με τα πρόσφατα έργα: η χορογραφική σύνθεση αντικαθίσταται από το «μηχανισμό» (*Bord* της Emmanuelle Huynh, 2001) και το έτοιμο κινητικό υλικό από οδηγίες αυτοσχεδιασμού (*Algo Sera* της Nathalie Collantes, 2001). Η συνθήκη που οριοθετεί «ένα έργο» αλλάζει, όπως ακριβώς είχε αλλάξει με τη χρήση των μεθόδων του τυχαίου από τον Cunningham, τις βαρυτικές περιπέτειες της Trisha Brown κ.λπ. Ταυτόχρονα, μεταβάλλεται η φύση του βλέμματος και μαζί της η συνθήκη του θεατή, του κριτικού, του προγραμματιστή ή του χορηγού. Οι δυο τελευταίοι γίνονται άλλωστε ιδιαίτερα συχνά αντικείμενο κριτικής: ενώ καλούνται να συνεισφέρουν οικονομικά, την ίδια στιγμή αποδοκιμάζονται («ποτέ αρκετά και πάντα με τρόπο ύποπτο») και χαρακτηρίζονται ως αυταρχικά απόλυτοι, όταν αρνούνται να χρηματοδοτήσουν και πρόδηλα εκμεταλλευτές, όταν το κάνουν. Όσο για τον κριτικό, η λειτουργία του έχει κατά κάποιον τρόπο καταλυθεί μαζί με τα όρια που τον διαχώριζαν από τον καλλιτέχνη, ο οποίος παράγει ταυτόχρονα με το έργο και το λόγο για το έργο, όταν ο λόγος αυτός δεν συνιστά το ίδιο το έργο.

Υπό αυτές τις συνθήκες, η ερώτηση για «το δικό μου βλέμμα ως προς τη σύγχρονη δημιουργία» ακυρώνεται: έλλειψη βλέμματος, έλλειψη κριτικής και έλλειψη δημιουργίας, τουλάχιστον με την έννοια που αποδίδεται παραδοσιακά σ' αυτούς τους όρους. Παρόλα αυτά, σημαντικός αριθμός άλλων ερωτήσεων παραμένει ανοιχτός. Και καταρχάς, ίσως, η ερώτηση σχετικά με τα έργα (τα οποία θα έπρεπε, χωρίς αμφιβολία, να ονομάσουμε εφεξής «μηχανισμούς» ή «διαδικασίες» προκειμένου να μην τα συγχέουμε με τα προηγούμενα «έργα» προς τα οποία απευθύνεται η κριτική τους). Επιπλέον, αυτή η νέα περίοδος μας εκπλήσσει με μια υπερβολική παραγωγή έργων και λόγων για τα έργα. Και γι' αυτό ακριβώς, εύκολα θα μπορούσε να υποκύψει κανείς σε μια γενική περιγραφή του συνόλου της σύγχρονης δημιουργίας, όπως επιχείρησα να το κάνω, χωρίς να επισημανθούν οι ιδιαίτερες λεπτομέρειες συγκεκριμένων έργων.

⁵ «Entretien avec Trisha Brown : en ce temps-là l'utopie...», in *Danse et utopie*, ap. 1, συλ. Arts 8, L'Harmattan, 1999, σ. 109. Ο Ramsay Burt σχολίασε το αποτέλεσμα αυτού του φαινομένου στην εισήγησή του με τίτλο «Politique, communauté et la relation entre le public et les interprètes dans *Trio A* d'Yvonne Rainer et *Roof Piece* de Trisha Brown», στο πλαίσιο του συνεδρίου «Pratiques, figures et mythes de la communauté en danse depuis le XXe siècle» που διοργάνωσε το Centre national de la danse (4, 5, και 6 Οκτωβρίου 2002, Théâtre de la Cité internationale de Paris).

Στη συνέχεια, αυτά τα έργα που βασίζονται στην κριτική ή την αποδόμηση των προγενέστερων μοντέλων παραμένουν σε μεγάλο βαθμό εξαρτημένα από αυτά ακριβώς τα μοντέλα. Έτσι, πολλές παραστάσεις που επιχειρούν να επινοήσουν εκ νέου το «ορατό» (αυτό που παρουσιάζεται στη σκηνή), ανθίστανται την ίδια στιγμή στον επαναπροσδιορισμό της συνθήκης του βλέμματος και εκθέτουν στο μετωπικό κάδρο της κλασικής σκηνής ένα υλικό που εμφανώς ανήκει σε μια άλλη κατασκευή του χώρου. Κατά τον ίδιο τρόπο, η αυστηρή κριτική που στρέφεται ενάντια στα αποτελέσματα της αισθητικής της αγοράς του θεάματος (σύστημα επιχορηγήσεων, παραγωγής, διανομής), δεν αποτελεί εμπόδιο στην παρουσίαση των έργων σε χώρους τόσο ισχυρούς συμβολικά και οικονομικά όσο το Théâtre de la Ville. Τα παράδοξα αποτελέσματα αυτών των τρόπων παρουσίασης δεν θα ήταν το ίδιο επιζήμια και για τα «παλιά» έργα της δεκαετίας του 1980, ενώ η χορογραφική παραγωγή του 2000 θα παρέμενε ανέπαφη και απρόσβλητη από την επιρροή της αγοράς; Έτσι, προκύπτει η αίσθηση μιας κυκλικής εμπειρίας και της αιώνιας επιστροφής των ίδιων αιτίων και των ίδιων αποτελεσμάτων. Θα μπορούσαμε, ωστόσο, να επιχειρήσουμε να παρατηρήσουμε διαφορετικά αυτά τα «φαινόμενα του χώρου» και να τα προσεγγίσουμε μ' έναν τρόπο περισσότερο παραγωγικό;

Η μη-πρωτοτυπία της μη-πρωτοπορίας;⁶

Μέσα σε ένα πνεύμα «πολύ μετα-μοντέρνο» αυτός ο χώρος (νοούμενος εδώ, τόσο με την έννοια του «επαγγελματικού χώρου», όσο και με την έννοια του οικοσυστήματος, με τους δικούς του νόμους, τρόπους ανταλλαγής και διακίνησης, κατανάλωσης και ανταμοιβής...), αφιερώνει μια επίμονη λατρεία στην αποδόμηση των εννοιών του αυθεντικού, του πρωτότυπου, του συγγραφέα-δημιουργού υπέρ του αντιγράφου, του ομοιώματος, του ersatz, υιοθετώντας για άλλη μια φορά στο σημείο αυτό τα προτάγματα της δεκαετίας του 1970. Ένα από τα παράδοξα αυτού του φαινομένου εντοπίζεται, κατά τη γνώμη μου, στην αποκρυστάλλωση αντιφατικών θέσεων σε σχέση μ' αυτές ακριβώς τις αξίες. Τι θα μπορούσε να σκεφτεί κανείς για την αμφισβήτηση της λειτουργίας του χορογράφου και του ερμηνευτή (Xavier Le Roy «σε σύλληψη του Jérôme Bel και σύνθεση του Xavier Le Roy») όπως προκύπτει σε ένα έργο το οποίο «κυκλοφορεί» στο παραδοσιακό δίκτυο της διανομής και παρουσιάζεται με τον συμβατικό τρόπο μπροστά σε ένα κοινό που βρίσκεται εκεί ακριβώς για να επιτελέσει τη λειτουργία του κοινού, ενώ ταυτόχρονα δυσκολεύεται κανείς να διακρίνει τον τρόπο με τον οποίο η «κατηγορία» του κοινού θα μπορούσε να αντισταθεί στην κατάλυση των κατηγοριών του χορογράφου και του ερμηνευτή; Με ποιον τρόπο θα μπορούσαν να υπάρξουν αυτά τα έργα χωρίς να ανασταλεί η ανατρεπτική τους ιδιότητα και πως θα μπορούσαν να παρουσιαστούν σε έναν συγκεκριμένο θεατρικό και σκηνικό χώρο χωρίς να οριοθετηθεί εκ νέου το όραμά τους; Κατά τον ίδιο τρόπο, ο λόγος της κριτικής αναγκάζεται να συνοδεύσει (και να αναδιπλασιάσει, εφόσον πλέον οι ίδιοι οι δημιουργοί παράγουν τον δικό τους κριτικό λόγο) αυτήν την κίνηση. Αλλά πως θα μπορούσε να την ακολουθήσει χωρίς να παραγάγει μια «λειτουργία συγγραφέα» η οποία ενυπάρχει στις κατηγορίες του κριτικού, του δημιουργού, του έργου; Νοούμενη κατ' αυτόν τον τρόπο, η διατήρηση των παραδοσιακών θέσεων του δημιουργού, του κριτικού, του προγραμματιστή, οδηγεί σε ένα είδος «στεγανοποίησης» ή μη-νοήματος στη δυναμική των σχέσεων ανάμεσα σ' αυτές τις

⁶ Hommage στο κείμενο της Rosalind Krauss, «L'originalité de l'avant-garde: une répétition moderniste», *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, γαλλ. μτφρ. Jean-Pierre Criqui, Macula, 1993.

διαφορετικές λειτουργίες: παράγοντας έργα τα οποία είναι την ίδια στιγμή «έργα» και «λόγος για το έργο», και κάνοντας «κριτική μεταξύ τους» (ο Jérôme Bel ζητάει από τον Alain Buffard και τον Xavier Le Roy να σχολιάσουν τη δουλειά του⁷, και ο Christophe Wavelet αναλύει τη δουλειά του Alain Buffard⁸) αυτοί οι καλλιτέχνες ουδετεροποιούν την παραδοσιακή λειτουργία της κριτικής και οικειοποιούνται την εξουσία που προοριζόταν μέχρι τότε γι' αυτή. Και ίσως, ακριβώς επειδή πρόκειται για την οικειοποίηση αυτής της εξουσίας, υιοθετούν κατά περίπτωση τις ευνοϊκές προτάσεις της πλέον συμβατικής κριτικής (κρίσεις, κανόνες, εξαγγελίες οπλισμένες με ένα εξειδικευμένο λεξιλόγιο που αγγίζει τη γλώσσα της σχέτας...) Μ' αυτόν τον τρόπο, ενισχύουν ένα είδος απόλυτα ομοιόμορφου λόγου, αποκλείοντας εκ των προτέρων κάθε εναλλακτική προσέγγιση που θα μπορούσε να «επινοηθεί» σε σχέση μ' αυτά τα έργα. Μήπως αυτή η νέα ριζοσπαστικότητα δεν οδηγεί σε κάτι άλλο παρά στην ανάδυση μιας «νέας γενιάς» δημιουργών (που θα αποφεύγαμε, ωστόσο, να ονομάσουμε χορογράφους) και συγγραφέων (παρά τις ενστάσεις τους) μιας σειράς έργων τα οποία παράγονται με τη σημαντική ενίσχυση επιχορηγήσεων, συμπαγωγών και επικοινωνίας; Από την πλευρά της η κριτική δεν έχει πλέον άλλη επιλογή από το να μιμηθεί το λόγο των ίδιων των δημιουργών για τα έργα τους (αγιογραφική θέση) ή να τα υποβαθμίσει (αρνητική θέση, προς επίρρωση ωστόσο της άποψης των καλλιτεχνών για αναγκαιότητα παραγωγής της δικής τους κριτικής). Παρά την εμφανή κατάλυση όλων των ορίων (ανάμεσα στα είδη των τεχνών, τις λειτουργίες, το λόγο και τη δημιουργία...) διατηρούνται άλλες διαχωριστικές γραμμές, λιγότερο ορατές, ανάμεσα σε διαφορετικές, αλληλεπικαλυπτόμενες χρονικότητες της διαμόρφωσης και της χρήσης των εννοιών. Με άλλα λόγια, η καταγγελία των αισθητικών, πολιτικών και οικονομικών μοντέλων που πραγματοποιείται από μια νέα γενιά δημιουργών, ανταποκρίνεται χωρίς αμφιβολία σε μια ζωτική ανάγκη του χορογραφικού χώρου. Παρόλα αυτά, όμως, αυτή η «νέα εποχή» προστίθεται σε μια σκέψη η οποία εκλαμβάνεται πάντα μέσα στο χρόνο των προγενέστερων μοντέλων, ακόμα κι αν τα πρόσωπα έχουν αλλάξει. Όποιοι κι αν είναι οι «καλλιτέχνες» στους οποίους ανήκει σήμερα το μεγαλύτερο μέρος του λόγου που νομιμοποιεί άλλους καλλιτέχνες ή και τους ίδιους, το ερώτημα που τίθεται είναι κατά πόσο αλλάζει κάτι στη λειτουργία του κριτικού λόγου, και αν αυτός ο λόγος θα μπορούσε να λειτουργεί μάλλον *νομοθετικά* παρά *νομιμοποιητικά*; Η εμφάνιση αυτών των νέων μοντέλων (η επαν-εμφάνιση των προηγούμενων μοντέλων) διανοίγει έναν άλλο ορίζοντα εκτός απ' αυτόν της αναγνώρισης ενός ορισμένου αριθμού καλλιτεχνών, εις βάρος εκείνων που δεν βγαίνουν νικητές από το hit-parade των πρωτοποριών; Έχει τη δυνατότητα να θέσει άλλα προτάγματα, πέρα από τη διαμόρφωση ενός νέου «χώρου», ενός νέου δανδισμού, ακριβώς όπως ο προηγούμενος, που στηρίζεται σε ένα αισθητικό consensus και σε σημεία αναγνώρισης που επιτρέπουν τη διάκριση ανάμεσα σ' εκείνους «που είναι» και σ' εκείνους που «δεν είναι», προτάγματα που θα αφορούν τόσο τους δημιουργούς, όσο και το κοινό, αλλά και το σύνολο του πεδίου του χορού;

Αυτή η ιδιαίτερη, *αιωρούμενη* κατηγορία διανοούμενων και το αυξανόμενο αίσθημα της εισβολής από μια «τυποποιημένη γλώσσα», όπως παράγεται απ' αυτές τις νέες μορφές, γλώσσα που συνιστά την ίδια στιγμή τα έργα αλλά και την επικοινωνία γύρω απ' αυτά, με ωθούν, τη στιγμή της συγγραφής αυτού του κειμένου, να προσπαθήσω να κατανοήσω, όχι «τι δεν λειτουργεί μέσα στο σύστημα», αλλά μάλλον «τι δεν λειτουργεί στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε το σύστημα». Και με ποιον τρόπο θα μπορούσε να σκεφτεί κανείς αυτό το φαινόμενο της «τυποποιημένης γλώσσας»; Στην εποχή του διπλού,

⁷ «Dialogue sur et pour Jérôme Bel», *Mouvement*, αρ. 5, Ιούνιος / Σεπτέμβριος 1999.

⁸ «Appropriations singulières», *Mouvement*, αρ. 6, Οκτώβριος / Δεκέμβριος 1999.

του αντιγράφου, της καταστροφής κάθε στοιχείου που αιωρείται γύρω από την έννοια της καταγωγής, θα επιθυμούσα η κριτική μου να μην είναι πλέον καταδικασμένη (από την ίδια της τη συνθήκη, από τα αρχέτυπα της σκέψης...) να επιχειρηματολογεί για τα έργα, την εγκυρότητά τους, την «πρωτοτυπία» τους, ούτε να εκλαμβάνει ως δεδομένη τη δική της «πρωτοτυπία», κατακλυσμένη, όπως το αισθάνομαι, από το λόγο «όλων των άλλων». Και από τη θέση του εκπαιδευτικού, θα προτιμούσα να μπορώ να καταθέσω τα όπλα σ' αυτόν τον αγώνα ενάντια στις συμβάσεις, τα στερεότυπα και τις «έτοιμες ιδέες», αγώνας που αποτελεί την ουσία της διδασκαλίας μου στο χορό.

Ο χορός ως δόξα και η δόξα ως φάκελος

Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, προσπαθώ σήμερα να μετακινήσω το βλέμμα μου σε σχέση με τη «σύγχρονη δημιουργία» και να μην την παρατηρώ πλέον με αφετηρία τα υποκείμενα (χορογράφοι, ερμηνευτές, προγραμματιστές) και τα αντικείμενά της (έργα), αλλά περισσότερο ως δόξα. Η δόξα συνιστά, όπως υπενθυμίζει η Anne Cauquelin⁹, έναν τρόπο αυτόνομης γνώσης, όχι μια γνώση εσφαλμένη ή μια γνώση χαμηλού επιπέδου, αλλά ένα συγκεκριμένο καθεστώς γνώσης. Έναν «κοινό τόπο» δηλαδή, έναν τόπο στον οποίο μπορούμε να είμαστε μαζί, μια κοινή σκέψη. Ή ακόμα, συνεχίζει η Cauquelin, ένα φάκελο: αυτό που μας περιβάλλει, ένας διάχυτος, ρευστός λόγος-γνώση που διαποτίζει, και κυρίως ενεργοποιεί το σύνολο των δράσεων και των αντιλήψεών μας. Η δόξα είναι επίσης αυτό που μεταδίδεται προφορικά, που είναι συνεχές και την ίδια στιγμή αποσπασματικό, ετερογενές, αντιφατικό και κυρίως σε διαρκή κίνηση. Ένας φάκελος λοιπόν, και η Cauquelin παρατηρεί, ότι αυτό που οι πρόσφατες διαμάχες αποκάλεσαν «το τέλος της τέχνης» είναι μάλλον η εξάλειψη της διαφοράς ανάμεσα στο περιέχον και το περιεχόμενο. Ανάμεσα στο έργο και την έκθεσή του, τη δημιουργία και την επικοινωνία κ.λπ. Τι είναι η σύγχρονη τέχνη; Μια δόξα, υποστηρίζει, και ακολουθούν πολυάριθμα παραδείγματα: κατάλογοι, λίστες με ψώνια, σχολιασμοί έργων στη θέση και στο χώρο των έργων, εκθέσεις ως έργα...

Η πραγματική θέση της avant-garde θα ήταν λοιπόν η παραδοχή, ότι ο λόγος για το έργο είναι επίσης το έργο. Ότι ο φάκελος και το περιεχόμενο έχουν από καιρό διεισδύσει το ένα εντός του άλλου και ότι δεν υπάρχει, στην ουσία, παρά μόνο «φάκελος», όχι εν είδει κενού περιέχοντος αλλά περισσότερο ως ένας συνδεδετικός ιστός. Η σύγχρονη τέχνη εξάλειψε τις φιγούρες του δημιουργού και του έργου μετατρέποντας τον κόσμο της τέχνης σε ένα είδος «δικτυωτού πλέγματος»: «στα ολοένα και μικρότερα κενά του βρίσκονται στριμωγμένα έργα, δημιουργοί, προγραμματιστές αλλά και θεατές-δυναμικοί αγοραστές, κατά τέτοιον τρόπο ώστε αυτό το πλέγμα να ταυτίζεται τελικά με το σύνολο της τέχνης. Η τέχνη δεν είναι τίποτα άλλο από αυτό το δίκτυο, το οποίο δεν μπορεί να υπάρξει, παρά μόνον αν εκπληρώσει τη λειτουργία του ως δίκτυο, δηλαδή να συντίθεται, να αποσυντίθεται και να ανασυντίθεται κάθε στιγμή»¹⁰.

Στην περίπτωση του σύγχρονου χορού, θα μπορούσαμε να ανιχνεύσουμε την ιστορία ορισμένων από τις εσωτερικές κινήσεις της δόξας (η Anne Cauquelin περιγράφει, με τη σειρά της, «το φυσικό», «το λογικό» και «το αισθητικό» της δόξας) και να τις παρατηρήσουμε περισσότερο ως τέτοιες, παρά να καταγγέλλουμε (κάτι που είναι, εδώ και καιρό, «κοινός τόπος») τα καταστροφικά αποτελέσματα

⁹ *L'art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Seuil, Παρίσι, 1999.

¹⁰ *Ο.π.*, σ. 190.

των τάσεων «της μόδας», ιδιαίτερα ενεργά στο χορό. Θα μπορούσαμε να περιγράψουμε με ποιον τρόπο «ο σύγχρονος χορός της δεκαετίας του 1980» διαμορφώθηκε πάνω σ' έναν κοινό λόγο (ένα φάκελο), όπου καλλιτέχνες, κριτικοί, προγραμματιστές και θεατές μοιράζονται έναν ορισμένο τρόπο σκέψης ή αποκλείονται από αυτόν. Θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε *μετεωρολογικά* –σύμφωνα πάντα με την Cauquelin– την κατεύθυνση των ρευμάτων, την αλλαγή των μορφών, που οδηγούν στη συνέχεια σε άλλους σημασιολογικούς και αισθητικούς αστερισμούς (ή νεφελώσεις) κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990. Θα μπορούσαμε επίσης να συντάξουμε έναν κατάλογο, εκ των πραγμάτων αποσπασματικό, που να συγκεντρώνει τις «έννοιες κλειδιά» και κυρίως το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται κατά τη μετάδοση της δόξας (η «ριζοσπαστικότητα», παραδείγματος χάριν, φαίνεται να διαδραματίζει ένα ρόλο επιλογής στη μετάβαση από τις μορφές της χορογραφικής δόξας της δεκαετίας του 1980 στις μορφές της δεκαετίας του 1990). Το παρόν κείμενο, ωστόσο, στοχεύει κυρίως σε μια προσπάθεια εντοπισμού των αποτελεσμάτων που παράγονται απ' αυτή τη «νέα μορφοποίηση»: ο σύγχρονος χορός ως κοινός τόπος. Δεν είναι βέβαιο ότι αυτές οι παρατηρήσεις που προέρχονται από το χώρο της σύγχρονης τέχνης θα μπορούσαν απλά να μεταφερθούν στο πεδίο του σύγχρονου χορού. Και κυρίως, όπως ήδη διαπιστώσαμε, η διάλυση των συμπαγών «σημείων» που αποτελούσαν μέσα σ' ένα τέτοιο δίκτυο ο δημιουργός και το έργο, απέχει πολύ από αυτό που συμβαίνει τελικά. Εξάλλου, το χορογραφικό πεδίο, με τον τρόπο που αυτό το κείμενο επιχειρεί να του αποδώσει «μια άλλη αφήγηση», ίσως και να μην ανταποκρίνεται απόλυτα σ' αυτό το ομοιογενές και ρευστό δίκτυο που περιγράφει η Cauquelin, αλλά να περιλαμβάνει επίσης αιχμηρά σημεία, σκληρούς κόμπους, αντίθετα ρεύματα και μολυσμένες δεξαμενές. Πέρα όμως απ' αυτές τις λεπτομέρειες ως προς τη δομή, που ενδεχομένως να παραμένουν αρκετά αφηρημένες για τον αναγνώστη, με ποιον τρόπο θα μπορούσε αυτή η οπτική του χορογραφικού πεδίου ως δόξα να αλλάξει κάτι στην παρούσα κατάσταση; Το να παρατηρεί κανείς το σύνολο της δράσης των θεατών, των δημιουργών, των κριτικών, των πολιτικών, των προγραμματιστών, ως τις διαφορετικές πλευρές του ίδιου πράγματος ή τις πολλαπλές όψεις μιας ταινίας του Möbius, δεν είναι σαν να επαναλαμβάνει (ακόμα μια από τις πονηριές της δόξας) ακριβώς αυτό που καλλιτέχνες και κριτικοί δεν σταματούν να επιβεβαιώνουν: ότι δεν υπάρχει ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τους άλλους ανθρώπους, ανάμεσα στα έργα και τα αντικείμενα του κόσμου.

Αυτό που με ενδιαφέρει κυρίως εδώ είναι να παρατηρήσουμε με ποιον τρόπο θα μας επέτρεπε ο εντοπισμός των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της δόξας, αυτού του παράξενου σώματος στο οποίο ανήκουμε όλοι, να ενεργοποιήσουμε διαφορετικούς όρους βλέμματος και λόγου. Να μην παρατηρούμε τα υποκείμενα που εμπλέκονται στη δράση (καλλιτέχνες και κριτικοί που παρατηρούν και σχολιάζουν οι μεν το έργο των δε, επιλογές των προγραμματιστών που έχουν ένα συγκεκριμένο αποτέλεσμα στην πορεία και τη δυνατότητα ενός καλλιτέχνη...), αλλά κυρίως τις ίδιες τις δράσεις και τα αποτελέσματά τους. Αν καλλιτεχνικές κινήσεις, λόγοι, δράσεις και κείμενα νοούνται εφεξής ως οι διαφορετικές πλευρές του ίδιου ιστού γνώσης –ο κοινός τόπος– η αντιδιαστολή ενός συγκεκριμένου τρόπου κριτικής σκέψης σε μια συγκεκριμένη αισθητική επιλογή κάποιου καλλιτέχνη δεν διατηρεί πλέον κανένα νόημα. Υπό το πρίσμα μιας τέτοιας οπτικής, η συνθήκη του υποκειμένου (καλλιτέχνης, προγραμματιστής, θεατής) αρχίζει σταδιακά να ξεθωριάζει. Έτσι, το διάβημα για την κριτική δεν θα ήταν πλέον να «παραγάγει ένα λόγο» για ένα δημιουργό ή ένα έργο, αλλά μάλλον να εξετάζει το είδος και τους συσχετισμούς των δυνάμεων που το οργανώνουν και το ενεργοποιούν. Να εντοπίσει το κοινό σχέδιο και την κοινή τάση, στην οποία εγγράφονται ως δύο από τις πλευρές της ο προγραμματισμός ενός θεάτρου και η δημιουργία ενός έργου. Να διακρίνει, τέλος, τις κινήσεις που επενεργούν σ' αυτόν το χώρο, όπως καθίστανται ορατές

σε συγκεκριμένες στιγμές της δημιουργίας και της πρόσληψης...

Όροι δυνατότητας: τι καθιστά δυνατό ένα έργο; / τι καθιστά ένα έργο δυνατό;

Το να σκεφτούμε το σύνολο της χορογραφικής δράσης με τους όρους της «κίνησης των πραγμάτων» θα επέτρεπε επίσης να «λύσουμε» τις αιτιακές σχέσεις που οργανώνουν και ιεραρχούν τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την τέχνη και να θέσουμε εκ νέου το ερώτημα της ηθικής (γιατί, για ποιον υπάρχει η τέχνη;), καταλυτικό σε ένα πεδίο όπου αισθητική και πολιτική βρίσκονται σε στενή σχέση με την κρατική λειτουργία. Να σκεφτούμε σε ποιο βαθμό οι επιλογές ως προς τον προγραμματισμό και την παραγωγή, οι μηχανισμοί χρηματοδότησης, η αρχιτεκτονική των χώρων των παραστάσεων κ.λπ. διευκολύνουν ή παρεμποδίζουν τη γέννηση των έργων της «σύγχρονης δημιουργίας» –ο ιερός σκοπός γύρω από τον οποίο οργανώνεται το σύνολο της δράσης του δικτύου των επαγγελματιών. Η πρόταση, όμως, θα μπορούσε να τεθεί και αντίστροφα: τι καθιστά δυνατό ένα έργο; Από ποιο είδος δυνατότητας αναδύθηκε και ποια δυνατότητα διανοίγει με τη σειρά του¹¹; Αυτή η ερώτηση θα μας επέτρεπε να επαναδιανείμουμε όχι μόνο τις αρχές της αιτιότητας και τις σχέσεις τους με το ιερό Υποκείμενο (δημιουργός, συγγραφέας κ.λπ.) αλλά και τα ερωτήματα ως προς την ευθύνη, και κατά συνέπεια ως προς την ηθική.

Στο πλαίσιο της σύγχρονης δημιουργίας, ένα μεγάλο σύνολο λόγων (κυρίως οι λόγοι που ανήκουν στους δημιουργούς) επιχειρεί να τοποθετήσει τη χορογραφική συνθήκη σε ένα κριτικό καθεστώς: σε σχέση με προηγούμενες περιόδους και έργα, σε σχέση με συγκεκριμένες αισθητικές συμβάσεις ή πολιτικές και οικονομικές θέσεις. Αυτοί οι λόγοι, διαμορφωμένοι με τον τρόπο του καθρέφτη, χρησιμεύουν στον αναστοχασμό άλλων έργων, άλλων λόγων, άλλων κινήσεων, αλλά μ' αυτό τον τρόπο μεταστρέφουν το βλέμμα των ίδιων των έργων ή μετακινούν σημαντικά το επίκεντρό του. Η αλλαγή της οπτικής που προτείνεται εδώ έχει σαν στόχο την ενεργοποίηση άλλων τρόπων, άλλων «δυνατοτήτων» της χορογραφικής τέχνης, όχι για να αντικαταστήσουμε αυτό το κριτικό καθεστώς, αλλά κυρίως για να δημιουργήσουμε τη δυνατότητα μιας εναλλακτικής προσέγγισης. Αν η σκέψη και οι πρακτικές του χορού αποτελούν μια μορφή δόξας θα μπορούσαμε, τότε, να εστιάσουμε περισσότερο στη διερεύνηση των κινήσεων της, παρά των αντικειμένων της. Και κυρίως, σ' αυτό που θα ονόμαζα εδώ ροές: ροές της κίνησης, ροές της οικονομίας, σημειωτικές ροές (σε σχέση με αυτές τις τελευταίες, το φαινόμενο της τυποποιημένης γλώσσας, θα μπορούσε πολύ εύστοχα, νομίζω, να περιγραφεί με τον όρο «επιδημιολογία της δόξας», που προτείνει επίσης η Cauquelin: πώς εξαπλώνονται οι λέξεις και οι έννοιες, πώς περνούν από το κείμενο στον προφορικό λόγο και γίνονται οι κοινοί και, την ίδια στιγμή, υποχρεωτικοί τόποι της σκέψης του χορού). Για παράδειγμα το στοιχείο της ταχύτητας φαίνεται να είναι ιδιαίτερα επίκαιρο (ο Jérôme Bel μιλάει για τα «ακίνητα χρόνια του»¹²) και πολλά έργα θα μπορούσαν να εξετασθούν από την οπτική της επιβράδυνσης που παράγουν. Επιβράδυνση της ίδιας της κίνησης, αλλά και επιβράδυνση, ίσως, δηλαδή ακινησία, της σημειωτικής ή της οικονομικής δραστηριότητας των οποίων τα έργα υπήρξαν

¹¹ Αυτή η προβληματική αποτελεί απευθείας δάνειο από την κινέζικη σκέψη με τον τρόπο που την θεωρητικοποιεί ο François Jullien στο *La Propension des choses*, Seuil, Παρίσι, 1992.

¹² «Les délices de Jérôme Bel», *Mouvement*, αρ. 5, Ιούνιος / Σεπτέμβριος 1999, σ. 27.

ανέκαθεν οι κινητήριοι μοχλοί (σκέφτομαι, στο σημείο αυτό, τη δραστηριότητα που ενεργοποιείται από κάθε σχέδιο παραγωγής και στη συνέχεια από το ίδιο το έργο: παρουσίαση, συγκέντρωση θεατών, οικονομία της παράστασης, διανομή, σχόλια για το έργο...)

Έτσι λοιπόν φτάνω στο σόλο *Une mystérieuse chose, a dit e.e. cummings* (1996), της Πορτογαλίδας χορογράφου Vera Mantero. Από πολλές απόψεις, το έργο αυτό εγγράφεται στην παραδοσιακή οικονομία του θεάματος. Παρουσιάζεται συστηματικά σε πολλές χώρες και μ' αυτόν τον τρόπο προκαλεί μια οικονομική δραστηριότητα απόλυτα κλασική. Εκ των υστέρων, ωστόσο, θα μπορούσε να το προσεγγίσει κανείς ως μια στιγμή μετατόπισης και επανασύνθεσης των αισθητικών και πολιτικών διαβημάτων που πρόκειται να βρεθούν στον πυρήνα των περισσότερων έργων της περιόδου που θα ακολουθήσει (άρνηση του χορού, αμφισβήτηση της συνθήκης του σώματος της χορεύτριας) και υπ' αυτήν την έννοια, το συγκεκριμένο σόλο έγινε ένα έργο «αναφοράς». Παρόλα αυτά, αν και φορτισμένο με πολλαπλές στρώσεις σημαίνοντων (κοστούμια, μακιγιάζ, κείμενο, αναφορές στο πρόγραμμα της παράστασης...), αυτό το έργο παράγει, κατά τη γνώμη μου, ένα είδος επιβράδυνσης, μια στάση σ' αυτό που θα αποκαλέσω σημειωτικές ροές –παραγωγή λόγου και σκέψης γύρω από το έργο– επειδή, πολύ απλά, ανθίσταται στην ερμηνεία. Παρακολουθώντας το, η σκέψη ακινητοποιείται και αρνείται να επανεκκινήσει για να το επικαλύψει με μια διαλεκτική ροή, της οποίας η δυνατότητα συνεχίζει πάντα να υφίσταται. Όπως η Vera Mantero παραλύει μέσα στα ξύλινα σαμπό της που θέτουν σε κίνδυνο το σύνολο της ισορροπίας της και συντάσσουν μια μακρά λίστα από αδυναμίες («θλίψη, μελαγχολία, πτώση, απουσία»...), κάθε ερμηνευτική δυνατότητα βρίσκεται ήδη ακινητοποιημένη στην αφετηρία της. Πρόκειται λοιπόν για μια ακινησία, όχι τόσο ως απουσία κίνησης, αλλά μάλλον ως διακοπή της κίνησης: ψήγματα κίνησης που διακόπτονται και προσχέδια νοήματος που ακυρώνονται. Έτσι, αντιλαμβάνομαι αυτό το σόλο σαν μια στάση, μια διακοπή στην οικονομία του νοήματος. Ένα έργο που δεν εισέρχεται στο δίκτυο της ανάλυσης, της ερμηνείας, της εμπορευματοποίησης του νοήματος. Μπορούμε σίγουρα να εντοπίσουμε σ' αυτό (και το είδαμε) μια κριτική της οικονομίας του θεάματος και του χορογραφικού πεδίου. Ή ακόμα, το σύμπτωμα μιας κρίσης της ίδιας της δημιουργού κάτω από την κυριαρχία μιας «αδυναμίας» του χορού. Μια στιγμή παύσης και αντίστασης (με τη φυσική έννοια του όρου) στην κίνηση, νοούμενη όχι πλέον ως «ιδανικό» ελευθερίας, αλλά μάλλον ως «κατεύθυνση υποχρεωτικής πορείας»: η στάση, σαν μια στιγμή ακινησίας και αντίστασης στην οικονομία των ροών¹³. Κάθε προσπάθεια αποκατάστασης της συνοχής μιας ερμηνευτικής αφήγησης σε σχέση μ' αυτό το σόλο, μου δημιουργεί την εντύπωση μιας προσπάθειας που θα μείωνε τη *δύναμή* του¹⁴, που θα γινόταν εμπόδιο στη δυνατότητα ή, σύμφωνα με τον François Jullien, στη «ροπή του» ή, αλλιώς, στο «αποτέλεσμα της έντασης [που απορρέει από το έργο]»¹⁵.

Θα μπορούσε να θεωρήσει κανείς παράδοξη την επιλογή ενός παραδείγματος που φέρει το χαρακτηριστικό της ακινησίας και της στάσης για να περιγράψει αυτή την έννοια της «κίνησης των πραγμάτων». Ο χορευτές γνωρίζουν καλά τον πρώτο λόγο αυτής της επιλογής: η ακινησία είναι μια από τις καταστάσεις της κίνησης (ένας «μικρός χορός», θα έλεγε ο Steve Paxton ή μια ένταση, λιγότερο ή

¹³ Η ανάγνωση του σόλο της Vera Mantero ως *στάση* είναι επηρεασμένη από την ανάλυση που προτείνει ο André Lepecki για ένα προγενέστερο σόλο της με τίτλο *Dança do existir*. Ο André Lepecki δανείζεται από την ανθρωπολόγο Nadia Seremetakis την έννοια της «ακίνητης δράσης»: «για την Seremetakis, οι *still acts*, αντιπροσωπεύουν αυτές τις στιγμές παύσης και στάσης κατά τις οποίες το υποκείμενο –παράγοντας, φυσικά, μια ρήξη στο χρόνο– συνδιαλέγεται με αυτό που ονομάζει *historical dust*», «Le Miroir éclaté», *Protée, Danse et Alterité*, τ. 29, αρ. 2, Φθινόπωρο 2001, σ. 68.

¹⁴ Isabelle Ginot, «Dis-identifying», *Discourses in Dance*, Άνοιξη 2003.

¹⁵ *La propension des choses*, ο.π.

περισσότερο ισχυρή, αλλά ισορροπημένη, ανάμεσα σε δύο κατευθύνσεις της κίνησης). Ένας δεύτερος λόγος, πιο άμεσα περιγραφικός, είναι ο πολλαπλασιασμός, στα πρόσφατα έργα, των παραδειγμάτων που αφορούν στην ακινησία ή σε μια ακραία βραδύτητα (μπορούμε να σκεφτούμε, μεταξύ άλλων, τη δουλειά του Jérôme Bel και της Myriam Gourfink). Τέλος, νομίζω ότι αυτές οι κινήσεις επιβράδυνσης ή αυτές οι «ακίνητες δράσεις» αντιστοιχούν σε μια «κίνηση των πραγμάτων» που η ισχύουσα τάξη θα ήθελε ηγεμονικά «ελεύθερη»: ελεύθερη ανταλλαγή, διαχείριση των ροών, παγκοσμιοποίηση δεν παύουν να ενεργοποιούν το φάντασμα μιας ελεύθερης ροής χωρίς εμπόδια (χωρίς αντιστάσεις) που κινείται με μεγάλη ταχύτητα, χωρίς εντάσεις κ.λπ. Η στάση λοιπόν, ως μια ανεπαίσθητη δράση, που έρχεται ωστόσο να διαταράξει το νόμο της κυκλοφορίας...

Και εφόσον αυτή η μακρά ονειροπόληση απαντάει σε μια πρόσκληση της Μπιενάλε του Val-de-Marne, θα μπορούσαμε ίσως να ονειρευτούμε «το χώρο»¹⁶ (και το σύνολο των δικτύων που τον διατρέχουν: χρηματοδότηση, πολιτικός σχεδιασμός, αρχιτεκτονική, λειτουργίες, προσέλευση του κοινού...) με αφετηρία την ίδια ερώτηση: σε ποια «τάση» και σε ποια δυναμική εγγράφεται ο χώρος ως αποτέλεσμα και ροπή; Ποιο θα ήταν το αποτέλεσμα, σε επίπεδο πολιτιστικής πολιτικής, αν σκεφτούμε ένα χώρο «για το χορό» ο οποίος δεν θα νοείται με τους όρους των δυνατοτήτων παραγωγής (υποδοχή και παραγωγή έργων, παρουσίαση, παιδαγωγικές δράσεις κ.λπ.) αλλά περισσότερο με όρους δράσης και διαδικασίας; Θα μπορούσαμε να σκεφτούμε ένα χώρο με αφετηρία το στοιχείο της ταχύτητας; Από τη στιγμή που ο χώρος ως «αποδέκτης», έτοιμος να φιλοξενήσει «κάθε έργο» (επανεμφάνιση των διάσημων πολυχώρων της δεκαετίας του 1970) αποτελεί μια ψευδαίσθηση, αντί να συνεχίσουμε να την αγνοούμε, θα μπορούσαμε να σκεφτούμε «το χώρο του χορού» ως μια διαδικασία, η οποία, στον ίδιο βαθμό με τα έργα, αποκρυσταλλώνει ή καταδεικνύει συγκεκριμένες τάσεις και δυναμικές; Θα έπρεπε, ενδεχομένως, με αφετηρία αυτό το δεδομένο να ξανασκεφτούμε το χώρο όχι ως τόπο (ο «αδιάβροχος» φάκελος του θεάτρου στην πόρτα του οποίου το έργο αρχίζει ή/και τελειώνει), αλλά ως στιγμές, ένας χώρος ο οποίος θα ήταν «ενεργοποιήσιμος» και όχι μόνιμος... Ένας χώρος, περισσότερο ως διαδικασία και κίνηση, παρά ως κτίριο;

Μετάφραση: Μυρτώ Κατσίκη

Isabelle GINOT

MUSIDANSE (E.A. 1572)
Équipe « Danse, geste et corporéité »
Université Paris 8 Saint-Denis



Για να παραπέμψετε από το παρόν κείμενο: Isabelle Ginot, «Ένας κοινός τόπος», [ηλεκτρονική έκδοση], Paris 8 Danse. www.danse.univ-paris8.fr, 2019 [2003]. Μετάφραση στα ελληνικά Μυρτώ Κατσίκη: « Un lieu commun », *Repères. Cahier de danse*, n° 11, mars 2003, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne. Η μετάφραση πραγματοποιήθηκε χάρη στην υποστήριξη του ICI-Centre chorégraphique national του Montpellier Occitanie, καλλιτεχνική διεύθυνση Christian Rizzo.

¹⁶ Βλ. σχετικά το άρθρο του Philippe Varrièle με τίτλο «2003», *Repères*, αρ. 11, Μάρτιος 2003.