

**ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ**

**ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

**Marina Abramovic: Τα έργα με τίτλο «Rhythm»**

Πτυχιακή εργασία  
της φοιτήτριας Μαργαρίτας Δάκου

Υπεύθυνη Καθηγήτρια: Μαρία Ζουμπούλη

**Άρτα**  
**Ιούνιος 2016**

## Περιεχόμενα

σελ.

Πρόλογος	
Εισαγωγή.....	1
<b>Κεφάλαιο 1: Τα έργα, η καλλιτέχνης, το πλαίσιο</b>	
<b>1.1 Performance art ή (τέχνη της) περφόρμανς.....</b>	<b>3</b>
<b>1.2 Marina Abramovic.....</b>	<b>5</b>
<b>1.3 Τα έργα «Rhythm».....</b>	<b>6</b>
1.3.1 <i>Rhythm 10</i> .....	7
1.3.2 <i>Rhythm 5</i> .....	8
1.3.3 <i>Rhythm 2</i> .....	9
1.3.4 <i>Rhythm 4</i> .....	10
1.3.5 <i>Rhythm 0</i> .....	11
<b>1.4 Ο ρυθμός στην περφόρμανς.....</b>	<b>13</b>
<b>Κεφάλαιο 2: Ρυθμός</b>	
<b>2.1 Ρυθμός.....</b>	<b>15</b>
<b>2.2 Ρυθμός και μουσική θεωρία.....</b>	<b>17</b>
2.2.1 Η κυριαρχία του μέτρου.....	17
<b>2.3 Η εμπειρία του χρόνου.....</b>	<b>20</b>
2.3.1 Χρόνος και μουσική γραφή.....	21
<b>2.4 Μέτρο, ρυθμός και αντίληψη.....</b>	<b>24</b>
2.4.1 Η μουσική εμπειρία.....	25
2.4.2 Εμπειρικά ευρήματα.....	26
<b>2.5 Σώμα, κίνηση, ρυθμός.....</b>	<b>29</b>
2.5.1 «Ανθρώπινα οργανωμένος ήχος».....	30
2.5.2 Ο «ελεύθερος ρυθμός» και η θεωρία του entrainment.....	31
2.5.3 Η δυναμική εμπειρία της κίνησης.....	36
2.5.4 Κοινή λογική ή ο ρυθμός της «άρρητης σχεσιακής γνώσης».....	37
2.5.5 Ρυθμός,«Συμπάθεια» και «Επικοινωνιακή Μουσικότητα».....	39
<b>Κεφάλαιο 3: Ο ρυθμός των «Rhythm»</b>	
<b>3.1 Ο ρυθμός του <i>Rhythm 10</i>.....</b>	<b>42</b>
3.1.1 Ο ρυθμός της βιωμένης εμπειρίας.....	42
3.1.2 Ενσώματα μνήμη και χρόνος.....	45
<b>3.2 Ο ρυθμός του <i>Rhythm 5</i>.....</b>	<b>46</b>

3.2.1 Το αστέρι και ο ζωντανός ρυθμός της μνήμης.....	46
<b>3.3 Ο ρυθμός του <i>Rhythm 2</i></b> .....	<b>48</b>
3.3.1 Η διαταραγμένη κινητική μελωδία.....	49
3.3.2 Ρυθμός και ενσυναίσθηση.....	50
<b>3.4 Ο ρυθμός του <i>Rhythm 4</i></b> .....	<b>53</b>
3.4.1 Ρυθμός και εικονική ζωτικότητα .....	53
<b>3.5 Ο ρυθμός του <i>Rhythm 0</i></b> .....	<b>56</b>
3.5.1 Η αρχική ρύθμιση.....	57
3.5.2 Η «δυναμική ζωτικότητα» των αντικειμένων .....	58
<b>Συμπεράσματα</b> .....	<b>61</b>
<b>Βιβλιογραφία</b> .....	<b>67</b>
<b>Παράρτημα</b>	

## Πρόλογος

Η παρούσα εργασία πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια των προπτυχιακών μου σπουδών στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, υπό την επίβλεψη της κ. Μαρίας Ζουμπούλη, την οποία και ευχαριστώ θερμά για την καθοδήγησή της κατά τη διάρκεια της συγγραφής της, καθώς και για την ευκαιρία που μου έδωσε να ασχοληθώ με τη θεματική του ρυθμού, στην ομώνυμη ενότητα των έργων της Marina Abramovic.

Η πρώτη φορά που ήρθα σε επαφή με το έργο της Abramovic, ήταν μέσα από την προηγούμενη σπουδή μου στο σύγχρονο χορό, όταν σε μία από τις αναζητήσεις μου στον κόσμο των παραστατικών τεχνών, οδηγήθηκα τυχαία στο πρώιμο έργο της. Δε θα ξεχάσω τη γλυκόπικρη ένταση που ένιωσα διαβάζοντας για πρώτη φορά περιγραφές από τις περφόρμανς της, ένταση που έκρυβε μέσα της, εκτός από δέος και θαυμασμό, και μια ειλικρινή ανάγκη για βαθύτερη κατανόηση.

Από εκείνα τα χρόνια μέχρι σήμερα, πολύ περισσότερο γυρίζοντας τον χρόνο προς τα πίσω, προτού η Abramovic αρχίσει σταδιακά να αποκτά ευρεία αποδοχή ως καλλιτέχνης, δεν είναι λίγες οι φορές που κλήθηκα να «υπερασπιστώ» το έργο της σε φιλικές συζητήσεις και πειράγματα, που εξέφραζαν απόψεις του στυλ *«σιγά, κι εγώ μαχαιρώνομαι και το βαφτίζω τέχνη»* ή πιο απλές του τύπου *«αυτά τα πράγματα δεν είναι τέχνη»*. Οφείλω να ομολογήσω, ότι η δουλειά αυτή δεν ήταν πάντοτε εύκολο πράγμα. Γιατί απλούστατα στη ζωή, κάποια πράγματα μπορεί να μας αρέσουν πολύ, χωρίς να μπορούμε να εξηγήσουμε απόλυτα το γιατί.

Σήμερα, έπειτα από την ολοκλήρωση της εργασίας αυτής, αισθάνομαι ότι ήρθα ακόμα πιο κοντά στο έργο της Abramovic και κυρίως κατάλαβα τους λόγους που με έκαναν να το αγαπήσω. Ακόμα όμως πιο πολύ, η εργασία ετούτη με βοήθησε ώστε να καταλάβω και να αποτιμήσω καλύτερα ορισμένα από τα χαρακτηριστικά της μουσικής και των παραστατικών τεχνών, που δεν έπαψαν ποτέ να με συγκινούν.

Θα ήθελα κλείνοντας να ευχαριστήσω τον κ. Γιώργο Κοκκώνη για τα εποικοδομητικά του σχόλια και την πολύτιμη βοήθειά του.

Τέλος, η εργασία αυτή δε θα ήταν εφικτή χωρίς τη στήριξη και παρότρυνση των δύο αγαπημένων μου αδερφών, της Τόνιας και της Λένας, τις οποίες ευχαριστώ και στις οποίες είναι αφιερωμένη.

## Εισαγωγή

Στόχος της παρούσας εργασίας, είναι η προσέγγιση της έννοιας του ρυθμού, ως λειτουργικού φορέα νοήματος και επικοινωνίας, μέσα από τον παραλληλισμό του ζωντανού μουσικού ρυθμού με τον ρυθμό στο καλλιτεχνικό γεγονός της περφόρμανς (performance art). Ο ρυθμός και στις δύο περιπτώσεις, εξετάζεται ως απόρροια της ενσώματης εμπειρίας της δυναμικής ροής του χρόνου, που εκφράζει την κίνηση των δυνάμεων που επενεργούν σ' αυτόν, και οι οποίες βιώνονται απευθείας από τον καλλιτέχνη και τον θεατή-ακροατή, μέσω του σώματος και της δια-σωματικότητας.

Θα αναλυθεί μια ενότητα έργων της Marina Abramovic, υπό τον ομώνυμο τίτλο «Rhythm» (1973 -1975): *Rhythm 10, Rhythm 5, Rhythm 4, Rhythm 2 και Rhythm 0*. Τι ρόλο μπορεί να διαδραματίζει ο ρυθμός στην περφόρμανς και γιατί η Abramovic τον επιλέγει ως γενικό τίτλο μιας ενότητας έργων, στα οποία, με μία και μοναδική εξαίρεση, οι έκδηλες αναφορές του απουσιάζουν; Πρόκειται για μια συμπτωματική επιλογή ή μήπως, μέσω της ανάλυσής του, προκύπτουν εργαλεία για να κατανοήσουμε καλύτερα το βιωματικό κομμάτι του;

Η κυρίαρχη δυτική μουσικολογική σκέψη εξελίχθηκε εστιάζοντας στη συστηματική μελέτη της έμμετρης μουσικής φόρμας, μέσα από το σημειογραφικό κώδικα της παρτιτούρας, συχνά αποσιωπώντας πτυχές του ζωντανού μουσικού φαινομένου. Χρειάστηκε αρκετός καιρός, καθώς και η καθοριστική επιρροή από τους κλάδους της εθνομουσικολογίας και της ψυχολογίας, ώστε το ενδιαφέρον στην ανάλυση του ρυθμού να μετατοπιστεί προς τον τρόπο αντίληψης των χρονικών μουσικών φαινομένων. Τις τελευταίες δεκαετίες, σε συνδυασμό και με την ώθηση που έδωσε η τεχνολογική άνοδος εφαρμογών και συστημάτων ηχογράφησης και επεξεργασίας του ήχου, το διεπιστημονικό πεδίο που αφορά στη μελέτη των ζωντανών μουσικών φαινομένων και του ρυθμού, διευρύνθηκε σημαντικά, δημιουργώντας νέους πυλώνες προβληματισμού.

Ειδικότερα, η προβληματική της παρούσας εργασίας απευθύνεται στους τρόπους με τους οποίους είναι δυνατό να επεκτείνεται η έννοια του ρυθμού (ή και της μουσικότητας), πέρα από την αμιγώς μουσικολογική σκοπιά. Λαμβάνοντας υπόψιν την ικανότητα αντίληψης του ρυθμού από τον άνθρωπο ως πρωταρχική και αναγκαία για την ανάπτυξή του, θα στραφούμε σε εμπειρικές μελέτες που αφορούν στην υποκειμενική διάσταση της αντίληψης των ρυθμικών φαινομένων και θ' αναζητήσουμε τον τρόπο με τον οποίο είναι δυνατό ο ρυθμός να αισθητοποιείται, ως στοιχείο

συνολικά βιώσιμο, που καθιστά δυνατή την επικοινωνία μεταξύ κοινού και καλλιτέχνη, αποδίδοντάς της νόημα.

Για τον λόγο αυτό, επιχειρείται μία επιλεκτική επισκόπηση μελετών, κυριότερα από τους κλάδους της μουσικολογίας και της εθνομουσικολογίας, που λαμβάνουν υπόψιν τους μηχανισμούς αντίληψης του μουσικού ρυθμού από το υποκείμενο, σε συνδυασμό με ψυχολογικές θεωρήσεις, που υιοθετούν τη φιλοσοφική σκοπιά της φαινομενολογίας, σχετικά με τη διαδικασία του «*embodiment*» (*εν-σωμάτωση*) και εξετάζουν την λειτουργική φύση του ρυθμού στην επικοινωνία και τη δι-υποκειμενική σχέση.

Με βάση τις παραπάνω μελέτες, σε τι συμπεράσματα είναι δυνατό να οδηγηθούμε από την ανάλυση των «Rhythm», για τον τρόπο που ο *καλλιτέχνης-υποκείμενο* επικοινωνεί με το *υποκείμενο-κοινό* του ή για τον τρόπο με τον οποίο το δεύτερο κατανοεί το πρώτο και αμφίδρομα; Αντιμετωπίζοντας κοινό και καλλιτέχνη ως ενσώματες υποκειμενικές οντότητες, θα μελετήσουμε τον ρόλο του ρυθμού στη μεταξύ τους σχέση, που πραγματώνεται κατά τη διάρκεια της περφόρμανς. Είναι δυνατό, χωρίς την παρεμβολή εκλογικευμένων διευκρινήσεων, αλλά μέσω του «πανταχού παρόντος» ρυθμού, να (επι-)κοινωνείται το διυποκειμενικό νόημα ανάμεσα στα δύο μέρη;

Θα επιχειρήσουμε τον παραλληλισμό της επικοινωνίας αυτής, με την προγλωσσική επικοινωνία μεταξύ μητέρας και βρέφους, όπου ο ρυθμός αποτελεί οργανικό μέρος της «επικοινωνιακής μουσικότητας» και λειτουργεί ως θεμελιώδες μέσο επικοινωνίας, ως γενεσιουργός δύναμη και ως φορέας του *πρώτου νοήματος*, που καθιστά εφικτό το μοίρασμα της από κοινού εμπειρίας.

Θα πρέπει ωστόσο σ' αυτό το σημείο να διευκρινίσουμε, πως η ανάλυση που επιχειρείται δεν στοχεύει σε μία καθολική θεώρηση, ούτε αποβλέπει σε κάποιου τύπου ορισμό, παρά συνιστά μία πρόταση ενός εν δυνάμει τρόπου αισθητοποίησης του ρυθμού, χωρίς να αποκλείει την παράλληλη ύπαρξη πολλών άλλων ακόμη.

## Κεφάλαιο 1

### Τα έργα, η καλλιτέχνις, το πλαίσιο

#### 1.1 Performance art ή (τέχνη της) περφόρμανς

Η performance art υπήρξε πάντοτε ένα ανοιχτό πεδίο καλλιτεχνικής έρευνας, προβληματισμού και αμφισβήτησης προς τις ήδη υπάρχουσες εικαστικές και παραστατικές μορφές. Όπως την περιγράφει η ιστορικός τέχνης R. Goldberg, η οποία και αποτύπωσε την πορεία της στο χρόνο, η περφόρμανς ήταν πάντοτε το μέσο που χρησιμοποίησαν οι καλλιτέχνες για την αναίρεση των εκάστοτε καλλιτεχνικών ορίων και συμβάσεων. Στη δεκαετία του 1960, μια εποχή που στιγματίζεται ιστορικά από έντονες κοινωνικοπολιτικές αλλαγές και την άνοδο των κοινωνικών κινημάτων, τα έργα της περφόρμανς λαμβάνουν συχνά χαρακτήρα κοινωνικής καταγγελίας.

Αντιπαραβάλλοντας στην παραδοσιακή έννοια της διακοσμητικής τέχνης τα πάθη του ζωντανού σώματος, οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν το σώμα ως πεδίο πειραματισμού και διερεύνησης των κοινωνικών και πολιτισμικών του αντιλήψεων. Σε τούτη την προσπάθεια αναζήτησης του νοήματος αλλά και της αμεσότητας επικοινωνίας του, το καλλιτεχνικό γεγονός «σωματοποιείται», αντλώντας την αξία και το νόημά του μόνο δια μέσου της ζωντανής εμπειρίας του καλλιτέχνη και του θεατή: Οι κοινωνικές εγγραφές του σώματος, οι σχέσεις, οι συμπεριφορές, τα όρια και οι αντοχές του δοκιμάζονται σε πραγματικό χώρο και χρόνο, διανύοντας ένα φάσμα ακραίων και συχνά αστάθμιστων εμπειρικών συνθηκών.

Η περφόρμανς, όπως και τα περισσότερα σύγχρονα κινήματα της τέχνης, από το 1960 και μετά, στρέφεται προς το υποκείμενο, αντλώντας έμπνευση από αναγνώσεις της κοινωνιολογίας και της ψυχολογίας του ασυνείδητου αλλά και από τη φιλοσοφική μελέτη του υποκειμένου. Από φιλοσοφικής σκοπιάς, η φαινομενολογική σχολή έδωσε νέα ώθηση στη μελέτη του υποκειμένου, επηρεάζοντας σε μεγάλο βαθμό την έρευνα και το καλλιτεχνικό ενδιαφέρον. Η φαινομενολογία στην τέχνη στρέφεται προς τη σχέση σώματος-υποκειμένου, διερευνώντας τα όρια και τις παραμέτρους της υποκειμενικότητας. Σύμφωνα με τη φαινομενολογική αντίληψη, ο κόσμος που μας περιβάλλει δεν συνιστά μια αντικειμενική πραγματικότητα αλλά προσλαμβάνεται από τον άνθρωπο ως μία αλληλουχία φαινομένων. Κάθε άτομο αντιλαμβάνεται το νόημα αυτών των φαινομένων του εξωτερικού κόσμου, μέσω της συνείδησής του και μόνο, ενώ το νόημα δεν προϋπάρχει αλλά γεννιέται τη στιγμή που προσλαμβάνεται από το

υποκείμενο. Η σφαίρα της κοινωνικής πραγματικότητας, αναλόγως, δεν θεωρείται δεδομένη αλλά διαμορφώνεται στα πλαίσια της δυποκειμενικότητας, ως συνάρτηση της από κοινού νοηματοδότησης σχέσεων κι εμπειριών από τα υποκείμενα που μετέχουν σ' αυτήν. Η φαινομενολογική σκέψη, δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην αναγκαιότητα σωματοποίησης του εαυτού (*embodiment*), δηλαδή της συνειδητοποίησής του, μέσω της βιωμένης εμπειρίας του ως *ενσώματου νου*, μια εμπειρία που κρίνεται απαραίτητη για ένα φάσμα υποκειμενικών εμπειριών. Η ίδια η έννοια του εαυτού ως υποκειμένου, νοείται από τη στιγμή και μόνο που η ατομική ύπαρξη πραγματώνεται μέσω της εμπειρίας του ενσώματου εαυτού στο *εδώ και τώρα*. Αυτή είναι και η προϋπόθεση για την εκκίνηση οποιασδήποτε δι-υποκειμενικής σχέσης.

Ο ηχηρός αντίκτυπος από το φιλοσοφικό ρεύμα της Φαινομενολογίας, που συστήνεται στην αμερικάνικη καλλιτεχνική σκηνή, ήδη από το 1960 με το κίνημα του Μινιμαλισμού, βρίσκει έκφραση και στο *εδώ και τώρα* της περφόρμανς. Στην περίπτωση μας, σύμφωνα με τον Frazer Ward, στην ενότητα και των πέντε «Rhythm», η Abramovic φαίνεται να λαμβάνει υπόψιν της τις φαινομενολογικές προσεγγίσεις της εποχής, καθώς οι εν λόγω περφόρμανς αποτελούν ένα πεδίο μελέτης όλων των εδραιωμένων απόψεων σχετικά με την αντίληψη της σωματοποιημένης νοητικότητας και των αισθήσεων κυριότητας και ελέγχου του υποκειμένου<sup>1</sup>.

Κλείνοντας, αξίζει επίσης να σημειώσουμε την άρνηση από τους καλλιτέχνες κάθε μέσου οπτικοακουστικής καταγραφής των έργων τους, ιδίως κατά τις δεκαετίες του '60 και του '70. Είναι μία στάση που ενισχύει την αξία του εφήμερου χαρακτήρα της περφόρμανς, οριοθετώντας τη ζωντανή διάρκειά της ως το μοναδικό πεδίο επικοινωνίας του έργου. Στάση, που πέρα από την ερμηνεία της ως πράξη αντίστασης ενάντια στον εμπορικό χαρακτήρα της τέχνης, ως προϊόν της μαζικής κουλτούρας, επιτρέπει παράλληλα σε καλλιτέχνες, όπως η Abramovic, που βρίσκονται υπό τη λογοκρισία των κομμουνιστικών καθεστώτων της εποχής, να δημιουργήσουν έργα, τα οποία δε αφήνουν πίσω τους κανένα ίχνος.

---

1 Frazer, Ward, «Marina Abramovic: approaching zero», στο Anna, Dezeuse (επιμ.), *The 'do it your self' artwork, participation from Fluxus to new media*, Manchester University Press, Manchester 2010, σελ. 132-144, σελ. 132.



## 1.2 Marina Abramovic

Γεννημένη στο Μαυροβούνιο το 1946, η Marina Abramovic απαριθμεί στο ενεργητικό της έναν εξαιρετικά μεγάλο όγκο από περφόρμανς και παραγωγές, που εκτείνονται από τη δεκαετία του 1970 έως και σήμερα.

Απόφοιτος της Ακαδημίας Καλών Τεχνών του Βελιγραδίου, θα συνταχθεί από νωρίς με τους συμφοιτητές της που αναζητούν τα χνάρια της πρωτοπορίας στην εκτός εθνικών συνόρων τέχνη. Το 1975, έχοντας ήδη πραγματοποιήσει μια σειρά από έργα που θα αποτελέσουν ορόσημο στην καριέρα της, εγκαταλείπει την Σερβία και εγκαθίσταται στην Ευρώπη. Με έδρα το Άμστερνταμ, υλοποιεί πλήθος περφόρμανς, ενώ το 1997 ξεκινά να διδάσκει στην ακαδημία τεχνών στο Braunschweig-HBK. Τα τελευταία χρόνια έχει μετακομίσει στη Νέα Υόρκη όπου ζει και εργάζεται μέχρι σήμερα ως ανεξάρτητη καλλιτέχνης, διανύοντας την πέμπτη δεκαετία της καριέρας της.

Έχοντας αποσπάσει πλήθος διεθνώς αναγνωρισμένων τίτλων, όπως τον Χρυσό Λέοντα καλύτερου καλλιτέχνη, στη Μπιενάλε της Βενετίας (1997), και το New Media Bessie award (2003), συγκαταλέγεται ανάμεσα στους πιο παραγωγικούς καλλιτέχνες του χώρου.

Η Abramovic δείχνει από νωρίς προτίμηση, παραμένοντας μέχρι και σήμερα πιστή, στα μεγάλης διάρκειας έργα (*long durational art*), διερευνώντας, υπό τη δικαιοδοσία του χρόνου, τα φυσικά όρια και τις πνευματικές δυνατότητες του σώματος και τη σχέση περφόρμερ-κοινού. Σύμφωνα με την ίδια, η περφόρμανς αποτελεί ένα διαδραστικό πεδίο ικανό να επιδρά στην προσωπικότητα όσων μετέχουν σ' αυτήν, μεταμορφώνοντάς τους αυτοστιγμεί μέσα από τη δύναμη της βιωμένης εμπειρίας.

Παράλληλα, έχοντας θέσει ως αυτοσκοπό την «προάσπιση των δικαιωμάτων» της *performance art*, ως αυτόνομου είδους τέχνης, και τη μεταλαμπάδευση της γνώσης που έχει η ίδια αποκομίσει, έχει δημιουργήσει τα τελευταία χρόνια τη δική της μέθοδο διδασκαλίας, παραδίδει διαλέξεις και σεμινάρια και διοργανώνει περφόρμανς ανά τον κόσμο.

Από το 2010, μέσω του ιδρυτού της MAI, προωθεί τη δημιουργία ενός πρότυπου καλλιτεχνικού κέντρου, που ευελπιστεί να στεγάσει την *performance art* καθώς και άλλες εκφάνσεις της μακράς διάρκειας τέχνης.

### 1.3 Τα έργα «Rhythm»

Όταν, το 1973, παρουσιάζεται στο Εδιμβούργο η πρώτη περφόρμανς της ενότητας «Rhythm», η Abramovic είναι 29 ετών, απόφοιτη της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου του Μαυροβουνίου, και μέλος μιας ομάδας πολύ ενεργών φοιτητών που αποτυπώνουν τις ανησυχίες τους γύρω από την κοινωνία και την τέχνη, στο πρώιμο καλλιτεχνικό τους έργο. Παρά τους αυστηρούς περιορισμούς που επιβάλλει το κομμουνιστικό καθεστώς του Γιόσιπ Μπρος Τίτο, η ενασχόληση με την τέχνη αποτελεί γι' αυτούς μία κάποια διέξοδο, ένα παράθυρο που τους τροφοδοτεί με οξυγόνο καλλιτεχνικής αυτοδιάθεσης και δημιουργικής ελευθερίας. Τα διεθνή ταξίδια, που αποτελούν μέρος της καλλιτεχνικής τους εκπαίδευσης, κι επιπλέον της προώθησης και διακίνησης των έργων τους, τους δίνουν παράλληλα την ευκαιρία να διακινήσουν τις ιδέες τους για την τέχνη και για τον κόσμο, σε μια περίοδο έντονων αλλαγών κι αμφισβητήσεων στην Ευρώπη. Με τη σειρά του, το φοιτητικό πολιτιστικό κέντρο του Βελιγραδίου, το περίφημο SKC, γίνεται πόλος έλξης διεθνούς καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος και καθιερώνεται, ως χώρος καλλιτεχνικής συνεύρεσης ξένων και εγχώριων καλλιτεχνών και ως πεδίο δημιουργικών αναζητήσεων και πολιτικών ζυμώσεων, υπό το παραπέτασμα της τέχνης.

Το πρώτο έργο της σειράς, το *Rhythm 10*, έπεται μιας σειράς έργων βασισμένων σε ηχητικές εγκαταστάσεις, τα οποία παρουσιάστηκαν στο SKC, και επί της ουσίας, σηματοδοτούν την στροφή της Abramovic προς τον ήχο. Ως φυσικό επακόλουθο, το ενδιαφέρον της για τον ήχο αντανακλάται και στην περφόρμανς *Rhythm 10*, που είναι και η μοναδική ανάμεσα στις περφόρμανς που μελετάμε, στην οποία έχουμε ευθείς αναφορές στην ηχητική διάσταση του ρυθμού. Από εκεί και έπειτα, ο ήχος αποσύρεται διακριτικά και βρισκόμαστε πλέον αντιμέτωποι με έναν *ρυθμό*, που παύει πια να «ακούγεται». Θα πρέπει πλέον να τον αναζητήσουμε αποκλειστικά στη δυναμική σχέση του ζωντανού σώματος της Abramovic με τον θεατή, στο χώρο και στο χρόνο της κάθε περφόρμανς.

Έτσι, από τον έκδηλο ηχητικό ρυθμό ως «υλικό» του *Rhythm 10*, περνάμε στην υπόσταση του ρυθμού εν απουσία του ήχου: ο ρυθμός ως βιωμένο σχήμα, στο *Rhythm 5*, ο «μη φυσιολογικός» ρυθμός του σώματος, στο *Rhythm 2*, ο ρυθμός της ζωτικής κινηματογραφικής ροής, στο *Rhythm 4*, και τέλος, ο διαδραστικός ρυθμός του *Rhythm 0*, ανάμεσα στο παθητικό σώμα του καλλιτέχνη και της βούλησης του θεατή.

Πρόκειται για έργα από την πρώτη εποχή της Abramovic, που συντέλεσαν

αποφασιστικά ώστε η περφόρμανς να αποκρυσταλλώσει τα χαρακτηριστικά ενός αυτόνομου είδους τέχνης. Σε κάθε ένα από αυτά, πρώτη και κύρια ύλη παραμένει το σώμα, όχι μόνο του καλλιτέχνη, αλλά και του κοινού. Το κοινό που η ίδια, αφαιρώντας του τον πληθυντικό αριθμό, κατονομάζει στις ομιλίες της ως Him (εκείνος ή εκείνη<sup>2</sup>), ο θεατής, ανεξαρτήτως φύλου και ταυτότητας, τοποθετείται όχι απλά ως δέκτης, αλλά ως *σώμα απέναντι στο σώμα*, ως κοινωνός του νοήματος και, από αυτή την άποψη, συνδημιουργός του, στο «εδώ και τώρα» της περφόρμανς.

Τον δυναμικό ρόλο του ρυθμού, στα πλαίσια του επικοινωνιακού πεδίου, που ορίζει η δια-σωματική σχέση ανάμεσα σε θεατή και καλλιτέχνη, θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε στις παρακάτω περφόρμανς<sup>3</sup>.

### 1.3.1 *Rhythm 10*

{Υλικά περφόρμανς: 2 μαγνητόφωνα, 10 μαχαίρια διαφορετικού μεγέθους<sup>4</sup>, λευκό χοντρό χαρτόνι. Διάρκεια: 60 λεπτά}

Το *Rhythm 10* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Φεστιβάλ του Εδιμβούργου το 1973 και αποτελεί το πρώτο έργο της ενότητας. Πρόκειται για τη μοναδική από τις περφόρμανς «Rhythm», όπου συναντάμε έκδηλα ηχητικά ρυθμολογικά στοιχεία.

---

2 Mary Richards, *Marina Abramovic, Routledge Performance practitioners*, Taylor & Francis e-Library, 2009, σελ. 85.

3 Στην περίπτωση μας η ζωντανή εμπειρία των έργων που τίθενται προς μελέτη απουσιάζει και το οπτικοακουστικό υλικό είναι εξαιρετικά περιορισμένο. Μοιραία, η αναλυτική περιγραφή των έργων της ενότητας *Rhythm*, προκύπτει από παλαιότερες αλλά και πιο σύγχρονες κριτικές αποτιμήσεις τους καθώς και από συνεντεύξεις της ίδιας της Abramovic, ως μια εκ των υστέρων ανασύνθεση διαμέσου γραπτών πηγών και ελάχιστων φωτογραφιών. Εδώ, το πρόβλημα συνίσταται στο ότι από τη μεριά τους οι συντάκτες των κριτικών, τις περισσότερες φορές, δεν έχουν παρευρεθεί οι ίδιοι στις περφόρμανς για τις οποίες μιλούν. Δεν πρόκειται επομένως για «αυτόπτες μάρτυρες», αλλά αντιθέτως αντλούν και οι ίδιοι τα δομικά συστατικά των κειμένων τους από περιγραφικές αποδόσεις τρίτων, συμπεριλαμβανομένης της Abramovic. Επακόλουθα, συναντάμε περιγραφικές ερμηνείες που κάποτε διαφέρουν μεταξύ τους, κάτι που αρχικά δυσχεραίνει το πόνημα της ανασύνθεσης των καλλιτεχνικών γεγονότων, επάνω στα οποία και δομείται η προβληματική της παρούσας εργασίας. Ωστόσο, έχοντας επίγνωση ότι πορευόμαστε με οδηγό τους *απόηχους των Rhythm*, που έχουν ωστόσο αφήσει εντονότατο αποτύπωμα, θα επιχειρήσουμε να «αφουγκραστούμε» τον ρυθμό του κάθε *Rhythm*, δίχως να τον διυλίζουμε με λεπτομέρειες που ίσως καταλήγουν ήσσονος σημασίας, εστιάζοντας στα σημεία εκείνα που πριμοδοτούν το συνολικότερο νόημα των έργων.

4 Η περφόρμανς επαναλήφθηκε το 1973 στο Museo d'Arte Contemporanea, στη Ρώμη, με 20 μαχαίρια.

### Περιγραφή

Επάνω σε ένα λευκό χαρτόνι, που βρίσκεται απλωμένο στο πάτωμα, η Abramovic τοποθετεί την αριστερή της παλάμη. Στο άλλο της χέρι κρατά ένα μαχαίρι το οποίο περνάει με γρήγορες, κοφτές κινήσεις πάνω από τα ανοιχτά της δάχτυλα, στοχεύοντας στα κενά ανάμεσά τους. Κάθε φορά που αστοχεί πληγώνοντας κάποιο δάχτυλο, τοποθετεί το ματωμένο μαχαίρι πίσω στην αρχική του θέση και το αντικαθιστά με ένα άλλο, καθαρό. Η παραπάνω διαδικασία, καταγράφεται από ένα χειροκίνητο μαγνητόφωνο, το οποίο η ίδια έχει θέσει σε λειτουργία πριν από την έναρξή της, και αποτελεί το πρώτο μέρος της περφόρμανς, που ολοκληρώνεται, έπειτα από τη χρήση και των δέκα μαχαιριών. Έπειτα η Abramovic γυρίζει την κασέτα προς τα πίσω κι ακούει προσεκτικά ολόκληρο το μαγνητοφωνημένο υλικό. Στο δεύτερο μέρος της περφόρμανς, βάζει την κασέτα να παίζει πάλι και, ηχογραφώντας αυτή τη φορά με ένα δεύτερο μαγνητόφωνο, επαναλαμβάνει την ίδια διαδικασία με τα μαχαίρια. Στόχος της, να επαναλάβει ακριβώς το ίδιο, ώστε τα χτυπήματα και οι αλλαγές των μαχαιριών να συμπέσουν ηχητικά με αυτά του πρώτου μέρους. Μετά την χρήση και των δέκα μαχαιριών, γυρίζει τη δεύτερη κασέτα και τέλος, αφήνει το ηχογραφημένο ηχητικό υλικό της να παίζει, καθώς η ίδια αποχωρεί.

### **1.3.2 *Rhythm 5***

{Υλικά περφόρμανς: 10 ξύλινες, μακριές βέργες και 10 κοντύτερες, ροκανίδι εμποτισμένο σε 100 λίτρα βενζίνη. Διάρκεια: 90 λεπτά}

Το *Rhythm 5* παρουσιάστηκε το 1974, στον προαύλιο χώρο του Students Cultural Center (SKC), στο Βελιγράδι, και αποτελεί το δεύτερο, κατά σειρά παρουσίασης, έργο της ενότητας. Η περφόρμανς παίρνει απρόβλεπτη τροπή τη στιγμή που η Abramovic, ξαπλωμένη καταμεσής ενός φλεγόμενου αστεριού, χάνει τις αισθήσεις της λόγω έλλειψης οξυγόνου. Το έργο τελικά διακόπτεται, έπειτα από την εσπευσμένη διαμεσολάβηση του κοινού.

### Περιγραφή

Η Abramovic σχηματίζει στο δάπεδο τον σκελετό ενός επίπεδου πεντάγωνου αστεριού, χρησιμοποιώντας μακρύτερες ξύλινες βέργες για το εξωτερικό του περίγραμμα και κοντύτερες για το εσωτερικό του. Γεμίζει το χώρο ανάμεσα στα δύο αυτά περιγράμματα με ροκανίδι, το οποίο έχει προηγουμένως εμποτίσει σε βενζίνη, και του ανάβει φωτιά. Καθώς το αστέρι φλέγεται περπατάει γύρω του, κόβει τούφες από τα

μαλλιά της με ένα ψαλίδι και τις πετάει σε καθεμιά από τις πέντε γωνίες του. Ύστερα κόβει και πετάει, επίσης εκεί, τα νύχια των ποδιών της. Όταν η φλόγα έχει χαμηλώσει εισχωρεί στον κενό εσωτερικό χώρο του αστεριού και στέκεται όρθια στο κέντρο του κρατώντας ανοιχτά τα χέρια και τα πόδια σε πλαϊνή έκταση, έπειτα ξαπλώνει στη μέση του διατηρώντας πάντα την ίδια στάση στο σώμα, ώστε το κεφάλι και τα τέσσερα άκρα να δείχνουν προς τις πέντε κορυφές του αστεριού. Λίγη ώρα αργότερα η περφόρμανς διακόπτεται απροσδόκητα με τη μεσολάβησή ορισμένων θεατών, που, έχοντας συνειδητοποιήσει πως η Abramovic δεν αντιδρά στις φλόγες που την προσεγγίζουν επικίνδυνα, την μεταφέρουν λιπόθυμη έξω από το αστέρι.

### 1.3.3 *Rhythm 2*

{Υλικά περφόρμανς: ένα χάπι για πάσχοντες από κατατονία και ένα για πάσχοντες από σχιζοφρένεια, τραπέζι, καρέκλα, δύο ποτήρια νερό. Διάρκεια: 6 ώρες}

Το *Rhythm 2* παρουσιάστηκε στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του Ζάγκρεμπ τον Οκτώβριο 1974 και είναι το τρίτο κατά σειρά έργο της ενότητας. Μετά την ανεξέλεγκτη τροπή του *Rhythm 5*, το *Rhythm 2* ανταποκρίνεται στην πρόθεση της Abramovic να δημιουργήσει μία περφόρμανς βασισμένη, αυτή τη φορά, στην προμελετημένη, και επομένως ελεγχόμενη, απώλεια των αισθήσεών της.

#### Περιγραφή

Στο *Rhythm 2*, η Abramovic λαμβάνει ενώπιον του κοινού δύο ψυχοτρόπα φάρμακα που προορίζονται για την αντιμετώπιση σχετικών με τη σχιζοφρένεια ψυχιατρικών διαταραχών. Στο πρώτο μέρος της περφόρμανς, που διαρκεί περίπου 50 λεπτά, δοκιμάζει το πρώτο χάπι, ειδικό για την αντιμετώπιση της κατατονίας. Όταν λίγο αργότερα το χάπι αρχίζει να ενεργεί, το σώμα της αρχίζει να κάνει σπασμωδικές κινήσεις που η ίδια δεν είναι σε θέση να ελέγξει. Αργότερα, η ίδια θα περιγράψει πως αντιλαμβανόταν όλα όσα συνέβαιναν στο πρώτο μέρος, χωρίς όμως να είναι σε θέση να αντιδράσει. Μεσολαβεί παύση δέκα λεπτών, κατά τη διάρκεια της οποίας η Abramovic ανοίγει το ραδιόφωνο σε τυχαίο σταθμό που παίζει σλάβικα, παραδοσιακά τραγούδια. Έπειτα ακολουθεί το δεύτερο μέρος, το οποίο διαρκεί όσο θα διαρκέσει και η επίρεια του δεύτερου χαπιού, περίπου πέντε ώρες. Στο διάστημα αυτού η Abramovic, δοκιμάζει το δεύτερο χάπι που κατατάσσεται στην φαρμακευτική αγωγή ασθενών που πάσχουν από σχιζοφρένεια και αντιμετωπίζουν προβλήματα συμπεριφοράς με βίαια ξεσπάσματα. Η εν λόγω φαρμακευτική αγωγή την οδηγεί και πάλι σε απώλεια του

σωματικού της ελέγχου. Όπως η ίδια περιγράφει, κατά τη διάρκεια του δεύτερου μέρους του *Rhythm 2*, βίωσε την απόλυτη αίσθηση απώλειας του εαυτού και της ταυτότητάς της.

#### 1.3.4. *Rhythm 4*

{Υλικά περφόρμανς: (ένας κάμεραμαν με) κάμερα, ανεμιστήρας υψηλής ισχύος, κινηματογραφική οθόνη. Διάρκεια: 45 λεπτά}

Το *Rhythm 4*, που παρουσιάζεται επίσης το 1974 στη *Galeria Diagramma* στο Μιλάνο, αποτελεί την τέταρτη περφόρμανς της ενότητας *Rhythms* και είναι το μοναδικό έργο όπου το κοινό δεν βρίσκεται σε απευθείας επαφή με την καλλιτέχνη. Το ερώτημα του εάν και κατά πόσο η περφόρμανς μπορεί να συνεχίζεται ακόμα και έξω από τα όρια της συνείδησης του καλλιτέχνη, παραμένει, από πλευράς της, και εδώ. Σύμφωνα με την Abramovic, η προηγούμενη εμπειρία της απρόσμενης διακοπής του *Rhythm 5* από το κοινό, συνεπάγεται την επιθυμία της να εμποδίσει στο *Rhythm 4* οποιαδήποτε παρεμβολή από μεριάς του, περιορίζοντάς το σε διαφορετικό, αυτή τη φορά, δωμάτιο. Ωστόσο, το *Rhythm 4* θα διακοπεί απρόσμενα με την παρεμβολή του κάμεραμαν, ο οποίος, λίγα λεπτά αφότου η Abramovic χάσει τις αισθήσεις της λόγω υπεροξυγόνωσης, διακόπτει την περφόρμανς, παρακούοντας την αρχική της εντολή που αξίωνε να συνεχίσει τη λήψη, ακόμη και σε περίπτωση που η ίδια θα είχε χάσει τις αισθήσεις της.

#### Περιγραφή

Η Abramovic βρίσκεται σε ένα μικρό δωμάτιο μαζί με τον κάμεραμαν, στον οποίο έχει δώσει σκηνοθετικές οδηγίες ώστε να τραβάει σε γκρο πλαν αποκλειστικά και μόνο το πρόσωπό της, χωρίς να φαίνεται ο ανεμιστήρας. Γονατίζει γυμνή μπροστά σε έναν επιδαπέδιο ανεμιστήρα ισχυρής τάσης και με αργές κινήσεις, έχοντας στραμμένο το πρόσωπό της προς την έξοδο του αέρα, παίρνει βαθιές αναπνοές, προσπαθώντας να εισπνεύσει όσο γίνεται μεγαλύτερη ποσότητα αέρα. Σε παράλληλο χρόνο, οι θεατές είναι τοποθετημένοι σε διπλανό δωμάτιο και παρακολουθούν μέσω μιας οθόνης τα όσα η κάμερα καταγράφει στο δωμάτιο. Έπειτα από μικρό χρονικό διάστημα, η Abramovic χάνει τις αισθήσεις της, αλλά οι θεατές δεν είναι σε θέση να το αντιληφθούν, αφού ο ανεμιστήρας εξακολουθεί να αλλοιώνει τα χαρακτηριστικά του προσώπου της, προσδίδοντάς τους κίνηση. Λίγα λεπτά αργότερα (τρία κατά την ίδια), η περφόρμανς διακόπτεται με τον κάμεραμαν να σταματάει τη λήψη και να καλεί σε βοήθεια το

προσωπικό της γκαλερί.

### 1.3.5 *Rhythm 0*

{Υλικά περφόρμανς: ένα τραπέζι με 72 αντικείμενα (όπλο, σφαίρα, μπλε μπογιά, χτένα, κουδούνι, μαστίγιο, κραγιόν, σουγιάς, πιρούνι, άρωμα, κουτάλι, βαμβάκι, λουλούδια, σπέρτα, τριαντάφυλλο, κερι, νερό, κασκόλ, καθρέφτης, ποτήρι, κάμερα rolaoid, φτερό, αλυσίδες, καρφιά, βελόνα, παραμάννα, φουρκέτα, βούρτσα, επίδεσμος, κόκκινη μπογιά, λευκή μπογιά, ψαλίδι, στυλό, βιβλίο, καπέλο, μαντήλι, λευκή σελίδα χαρτιού, μαχαίρι κουζίνας, σφυρί, πριόνι, κομμάτι ξύλου, τσεκούρι, βέργα, οστό αρνιού, εφημερίδα, ψωμί, κρασί, μέλι, αλάτι, ζάχαρη, σαπούνι, κέικ, μεταλλικός σωλήνας, χειρουργικό νυστέρι, μεταλλικό δόρυ, κουτί με ξυραφάκια, πιάτο, φλογέρα, επίδεσμος, αλκοόλ, μετάλλιο, παλτό, παπούτσια, καρέκλα, δερμάτινα λουριά, νήμα, σύρμα, θείο, σταφύλια, ελαιόλαδο, κλαδί δεντρολίβανου, μήλο<sup>5</sup>). Διάρκεια: 6 ώρες (8μ.μ.-2π.μ.)}

Το *Rhythm 0* είναι η τελευταία περφόρμανς της ενότητας «Rhythms». Παρουσιάζεται το 1974, στη γκαλερί Morra Arte Studio, στη Νάπολη, και αποτελεί έργο ορόσημο στην καριέρα της Abramovic, με το οποίο επί της ουσίας «συστήνεται» ως περφόρμερ και γίνεται ευρύτερα γνωστή στην καλλιτεχνική κοινότητα. Στο *Rhythm 0*, κυρίαρχο υλικό παραμένει το σώμα της Abramovic. Ένα σώμα που από φορέας υποκειμενικής φύσης αποζητά να εκληφθεί ως αντικείμενο, παραμένοντας εκουσίως άεργο, εκχωρώντας ολοκληρωτικά τη δράση της περφόρμανς στην δικαιοδοσία του κοινού. Οι διαθέσεις του κοινού εγγράφονται επάνω στο ακίνητο σώμα, ως επιλογές που τροποποιούν τη φόρμα του, αποδίδοντας παράλληλα μορφή στο ίδιο το καλλιτεχνικό γεγονός της περφόρμανς. Κατά τη διάρκεια του *Rhythm 0*, απειλείται εκ νέου η ζωή της Abramovic, με πρωτοβουλία του κοινού αυτή τη φορά: η παράσταση διακόπτεται βίαια, κάτω από αδιευκρίνιστες συνθήκες, όταν ένα όπλο, εκ των αντικειμένων της περφόρμανς, οπλίζεται και τοποθετείται στο χέρι της, με την κάννη του στραμμένη στον κρόταφό της<sup>6</sup>.

---

5 Biesenbach, Klaus, Abramovic, Marina, *Marina Abramovic: The Artist Is Present*, The Museum of Modern Art, New York 2010, σελ. 74.

6 Θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ πως σύμφωνα με την αίσθηση που αφήνουν οι περιγραφές του *Rhythm 0*, είναι πιθανό σχεδόν κανένας από τους κριτικούς που γράφουν μετέπειτα να μην ήταν παρών τη βραδιά της περφόρμανς. Τα περισσότερα απ' όσα έχουν γραφτεί για το *Rhythm 0* βασίζονται σε συνεντεύξεις και στις περιγραφές που έκανε αρκετά χρόνια μετά η Abramovic σε μία έκθεση αφιερωμένη στο έργο της, η οποία συγκέντρωνε ένα πλούσιο φωτογραφικό υλικό σχετικό με

### Περιγραφή

Η Abramovic στέκεται όρθια, δίπλα σε ένα τραπέζι με λευκό τραπεζομάντιλο, όπου βρίσκεται τοποθετημένο πλήθος ετερόκλητων αντικειμένων. Στο κοινό γνωστοποιείται ότι μπορεί να χρησιμοποιήσει κατά βούληση τα αντικείμενα αυτά πάνω στην καλλιτέχνη, η οποία θα σταθεί εκεί ακίνητη για 6 ώρες, αναλαμβάνοντας πλήρως την ευθύνη για ο,τιδήποτε συμβεί<sup>7</sup>. Από φωτογραφικά ντοκουμέντα [βλ. Εικ. 8-9] και από μεταγενέστερες μαρτυρίες της ίδιας, σκιαγραφείται ένα κοινό που αρχικά διατηρεί επιφυλακτική στάση, π.χ. κάποιος την πλησιάζει διστακτικά και της προσφέρει ένα τριαντάφυλλο. Όσο όμως περνά η ώρα, αναθαρρεύει και γίνεται ολοένα και πιο επιθετικό: της σκίζει τα ρούχα αφήνοντας το σώμα της εκτεθειμένο από τη μέση και πάνω, τρυπάει το δέρμα της με τα αγκάθια, κολλάει ροδοπέταλα στο στήθος της, γράφει επάνω στο γυμνό της σώμα και, τέλος, επιδίδεται σε μια καθόλα βίαιη χρήση των αντικειμένων, με πιο χαρακτηριστική απ' όλες τη στιγμή που στο χέρι της Abramovic και κόντρα στον κρόταφό της τοποθετείται ένα οπλισμένο πιστόλι, στιγμή καταλυτική, που σηματοδοτεί και το τέλος της περφόρμανς<sup>8</sup>.

---

τα Rhythms από το προσωπικό αρχείο της. Δίπλα σε κάθε φωτογραφία του, υπήρχε μία σύντομη, μινιμαλιστικού τύπου περιγραφή της κάθε περφόρμανς γραμμένη από την ίδια, (βλ. Westcott, James, *When Marina Abramovic Dies: A Biography*, Mit Press, Cambridge 2014, σελ. 234). Κάπως έτσι δικαιολογείται μία αίσθηση ασάφειας, καθώς πολλές φορές οι περιγραφές αποκλίνουν λιγότερο ή περισσότερο μεταξύ τους.

- 7 Demaria, Cristina, «The performative body of Marina Abramovic. Rerelating (in) time and space», στο *European Journal of Women's Studies*, Vol.11(3), Sage, 2004, σελ. 295–307, σελ. 296: «On the table there are 72 objects that you can use on me at your will. I take total responsibility for 6 hours. Some of these objects give pleasure, some give pain».
- 8 Σχετικά με το τέλος της περφόρμανς συναντάμε διαφορετικές ερμηνείες. Αλλού λέγεται πως διακόπηκε με την παρέμβαση των υπευθύνων της γκαλερί, αλλού ότι το κοινό διαπληκτίζεται και τελικά κάποιος πετάει το όπλο έξω από το παράθυρο [βλ. Frazer, Ward, «Marina Abramovic: approaching zero», σελ. 136]. Σε κάθε περίπτωση, γίνεται σαφές πως η στιγμή που το όπλο στρέφεται εναντίον της είναι και η τελευταία του *Rhythm 0*, γεγονός που συνάδει και με τις μαρτυρίες της Abramovic.



## 1.4 Ο ρυθμός στην περφόρμανς

Όταν αναφερόμαστε στον ρυθμό στην περφόρμανς, εστιάζουμε συνήθως στον τρόπο με τον οποίο οργανώνεται χρονικά το παραστατικό γεγονός, κατά τη διάρκεια μιας περφόρμανς. Στις παραστατικές τέχνες, η έννοια του ρυθμού συνυφάινεται με την αίσθηση της δυναμικής ροής του χρόνου. Εδώ, όπως είναι φυσικό, όταν μιλάμε για χρόνο δεν εννοούμε τα λεπτά και τις ώρες μετρημένα με τους λεπτοδείκτες του ρολογιού, αλλά εκείνον, τον *χρόνο-έξω-απ' τον χρόνο*, που «για όποιον αγαπά και καταλαβαίνει τη μουσική που ακούει, τον πίνακα που κοιτά» όπως τον περιγράφει ο Κ. Καστοριάδης, «ο συνηθισμένος χρόνος και η καθημερινότητα διακόπτονται».

Είναι ξεκάθαρο, πως όταν μιλάμε για ρυθμό στην περφόρμανς δεν εστιάζουμε σε ό,τι γίνεται αντιληπτό μέσω της ακουστικής οδού, όπως θα συνέβαινε ενδεχομένως, αν αναλύαμε τον ρυθμό υπό το πρίσμα μιας μουσικολογικής έρευνας. Ιδιαίτερα αν αναλογιστούμε την ποικιλία των καλλιτεχνικών μέσων που μπορεί να συνδυάζει, κάτι τέτοιο θα είχε μηδαμινό νόημα, με δεδομένο ότι στην περφόρμανς είναι δυνατό να εγκολπώνονται ελεύθερα στοιχεία από το θέατρο, την εννοιολογική τέχνη, το βίντεο και μια σειρά από ετερόκλητες καλλιτεχνικές μορφές. Για να κατανοήσουμε τη φύση του ρυθμού στην περφόρμανς, χρειάζεται ν' «αφουγκραστούμε» τη δυναμική της πορείας της στο χρόνο. Να στρέψουμε την προσοχή, όχι σε κάποια μαθηματικού τύπου, αυστηρή μετρική θεώρηση του ρυθμού, αλλά σε αντιλήψεις που αφορούν τη μοναδική σταθερά της περφόρμανς, το ίδιο το σώμα, και που εξετάζουν το ρυθμό *από και σε σχέση* με την ζωντανή μορφή, οι οποίες και θα μας χρησιμεύσουν ώστε να προσεγγίσουμε, ουσιαστικά, το φαινόμενο του ρυθμού στο ζωντανό παραστατικό γεγονός.

Ειδικότερα, εκείνη η πτυχή του ρυθμού που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην περφόρμανς, είναι ο βιωματικός τρόπος μέσω του οποίου αισθητοποιείται στον θεατή, τρόπος που απορρέει από την λειτουργική, επικοινωνιακή του ιδιότητα. Μακριά από την εκλογίκευση, αλλά μέσα από την (επι-)κοινωνία της ενσώματης εμπειρίας του χρόνου, ανάμεσα σε καλλιτέχνη και θεατή, αναδύεται στην επιφάνεια ο βιωμένος ρυθμός της εμπειρίας, που σχετίζεται με τα πρότυπα της αντίληψης και της συμπεριφοράς. Ο ρυθμός της περφόρμανς, συγκροτείται σε πραγματικό χρόνο και λειτουργεί, όπως θα δούμε παρακάτω, ως αναγκαία για την επικοινωνία του νοήματός της συνθήκη. Είναι εκείνος που, ενώ, υπό φυσιολογικές συνθήκες, συμπορεύεται με τη «λογική» τάξη των πραγμάτων, εδώ «απορρυθμίζεται», ώστε η ανάγκη που οδηγεί στη

ζωντανή διαδικασία ανασυγκρότησής του, να ξεσκεπάσει όψεις από τα άφατα νοήματα της καθημερινότητας.

Στην περφόρμανς, η απόσταση στο δίπολο ζωής και τέχνης μικραίνει και η έννοια του πραγματικού θολώνει. Η ζωή αντικατοπτρίζεται στην τέχνη, προβάλλοντας ανερυθρίαστα τα ωμά της πλάνα, πέρα από λεπτεπίλεπτα αισθητικά πρότυπα και νόρμες. Αυτό, επιτάσσει την ανάγκη μελέτης του ρυθμού, ως βιωματικού στοιχείου, που συνέχει ολόκληρο το φάσμα της ανθρώπινης δραστηριότητας και που ξεπηδώντας από την ίδια τη ζωή «τρυπώνει», μοιραία, σε κάθε τέχνη, ενώ μπορεί να κρύβεται ακόμα και πίσω από τη φαινομενική του ανυπαρξία, στη σιωπή ή την ακινησία, εκεί δηλαδή που εκ πρώτης όψεως απουσιάζει.

Ο ρυθμός της περφόρμανς, ενσωματώνει το στοιχείο του απρόβλεπτου. Εδώ, δεν υπάρχει παρτιτούρα, χορογραφία ή σενάριο, παρά κάποιου είδους, εντελώς υποτυπώδες, αφηγηματικό σπάραγμα. Η έμφαση, στην περφόρμανς, μετατοπίζεται από το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα στη δημιουργική διαδικασία και η δύναμή της έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι η *κίνησή* της, η ροή και ο ρυθμός της, προπορεύονται του σχεδιασμού της. Αυτό επιδρά στο ρόλο του θεατή που καλείται, ως δυναμικός δέκτης, να ανασύρει από μέσα του τα «υλικά» για τη δόμηση του νοήματος. Όπως στην ποίηση, όταν κάποτε οι νόρμες του λόγου και η σύνταξη εξοβελίζονται και οι λέξεις αντλούν νόημα από την απορρέουσα μουσικότητα της συναρμογής τους, έτσι κι εδώ, με μόνη διαφορά ότι καλλιτέχνης-ποιητής και κοινό συγκροτούν τη «δρώσα μάζα» της περφόρμανς, που σμιλεύει ρυθμό στο βιωμένο χρόνο της, γυρεύοντας, με οδηγό την ενσυναίσθηση, τα μονοπάτια που οδηγούν στο ξέφωτο του νοήματός της.

## Κεφάλαιο 2

### Ο ρυθμός

#### 2.1 Ρυθμός

Αναφορές στην έννοια του ρυθμού συναντάμε σε όλα τα πεδία, από τη φιλοσοφία και τις τέχνες στην ιατρική και τις κοινωνικές επιστήμες. Στα κοινά λεξικά, συνήθως η έμφαση δίνεται στη διάρκεια, την επανάληψη, την περιοδικότητα και το δυναμικό φάσμα ενός φαινομένου, συχνά μέσω κάποιας εναλλαγής αντιθετικών μερών. Στη μουσικολογία ειδικότερα, που αποτέλεσε παραδοσιακά το ευρύτερο πεδίο συστηματικής μελέτης του ρυθμού, εμπλέκεται το στοιχείο του μετρικού τονισμού, ως μιας κυρίαρχης αντίληψης περί της σχέσης ισχυρού και ασθενούς παλμού, στα πλαίσια μιας ιεραρχίας, που αφορά στη δομή της μουσικής φράσης. Η ιεραρχία αυτή, ταυτίζεται, στην πιο διαδεδομένη της εκδοχή, με τη διάρθρωση του μουσικού χρόνου μέσα στο μέτρο και αφορά στη διαδοχή ισχυρών και ασθενέστερων μερών, έτσι όπως αποτυπώνονται σημειογραφικά στον μουσικό κώδικα της παρτιτούρας.

Φιλόσοφοι, επιστήμονες, και θεωρητικοί της τέχνης έχουν καταπιαστεί, ουκ ολίγες φορές, με το πολυσύνθετο ζήτημα του ρυθμού, αναζητώντας τα μέσα για την πληρέστερη κατανόηση και ερμηνεία του, συχνά επιδιώκοντας έναν κάποιον ορισμό του. Πράγματι, η δυσκολία της μελέτης του έγκειται ακριβώς στο γεγονός, ότι ο ρυθμός απαντάται παντού στη φύση ως δυναμικό στοιχείο, χωρίς να είναι εύκολο να απομονωθεί ή και να διακριθεί από τα μέσα εκφοράς του. Κάθε άλλο, ο ρυθμός παραμένει στενά, λειτουργικά δεμένος με αυτά, καθώς βρίσκεται πανταχού παρών, σύμφυτος θα λέγαμε με την ίδια τη ζωή σε ολόκληρο το φάσμα της ανθρώπινης εμπειρίας πάνω στη γη.

Ο ρυθμός σχετίζεται με τη δυναμική ροή του χρόνου και με την αντίληψή της από τον άνθρωπο. Η αίσθηση του χρόνου, δεν μπορεί να νοηθεί ξέχωρα από την πιο στοιχειώδη ιδιότητα της ζωής, την κίνηση και τη διαρκή μεταβολή, από τις καταστάσεις δηλαδή και τα φαινόμενα που αλλάζουν με το πέρασμά του. Κάθε τι από αυτά, φέρει το ρυθμικό αποτύπωμα της δυναμικής του κίνησης, βάση της αντίληψης του οποίου, ο άνθρωπος, μπορεί να εξερευνά, να οργανώνει και να ελέγχει τα ερεθίσματα ενός διαρκώς μεταβαλλόμενου κόσμου, να βρίσκει τις σταθερές του και να εντοπίζεται μέσα σ' αυτόν.

«Ρυθμιστής» της αέναης κίνησης του κόσμου, ο ρυθμός συνυφαίνεται με την

διαρκή κίνηση, που δεν είναι αποκομμένη και ξέχωρη, αλλά κίνηση που βιώνεται από το ανθρώπινο σώμα ως «χρονισμένη» σε σχέση με τα νοήματα του κόσμου. Η αντίληψη του ρυθμού, όπως και τα νοήματα, εκπορεύονται από το σώμα. Η έλλογη φύση του ανθρώπινου σώματος έχει, όπως θα δούμε παρακάτω, την ιδιότητα να αντιλαμβάνεται τις ποιότητες του ρυθμού και να κατηγοριοποιεί τα φαινόμενά του, βάση αυθόρμητων λογικών (και ψυχο-λογικών) συσχετίσεων. Έχοντας από νωρίς καλλιεργήσει τον σπόρο της επικοινωνιακής του δυναμικής, στη σχέση του με τα άλλα σώματα, έχει την τάση να αποζητά το βίωμά του ακόμα κι εκεί, όπου τα διακριτικά του απουσιάζουν, στη φαινομενική στατικότητα των πραγμάτων, αποδίδοντάς τους τις δυναμικές ποιότητες του ζωντανού, μέσω της κίνησης που «ενσαρκώνεται» στα νοερά μονοπάτια της εμπειρίας και της μνήμης. Εκεί, ακόμα και στις περιπτώσεις που ο ρυθμός φωλιάζει σε κάποιου είδους ακινησία, και πάλι οι αισθήσεις γυρεύουν να τον ξετρυπώσουν, όπως για παράδειγμα στη θέα μιας απαράλλαχτης εικόνας ή αρχιτεκτονικής δομής, όπου με τους κινούμενους φάρους, τα μάτια του, ο άνθρωπος ανιχνεύει ενστικτωδώς τους τόπους όπου προηγήθηκε ή έπεται η δυναμική ποιότητα της κίνησης, εμφυσώντας ζωτική εμπειρία στη στατικότητα της ύλης.

Σε κάθε περίπτωση, ο τρόπος προσέγγισης της έννοιας του ρυθμού αντανakλά τα επιστημονικά και τεχνολογικά επιτεύγματα, καθώς και τις φιλοσοφικές και αισθητικές αντιλήψεις της κάθε εποχής. Έτσι, μέχρι σήμερα, δεν έχει επικρατήσει ένας και μόνο ορισμός ή κάποια ενοποιητική θεωρία περί ρυθμού, γεγονός που φυσικά αιτιολογείται από την συνύπαρξη πληθώρας αντιλήψεων γύρω από τον χρόνο, το σώμα και την ίδια τη ζωή<sup>9</sup>.

Η μελέτη του ρυθμού στη μουσική υπήρξε, κατά μία έννοια, ανέκαθεν εμπειρική. Η μεθοδολογία όμως, μέσω της οποίας η εμπειρία αυτή, κάθε φορά, συστηματοποιήθηκε κι ενσωματώθηκε στη θεωρητική σκέψη, δεν είναι ανεξάρτητη από την ιστορική συγκυρία και τον τρόπο που κάθε εποχή αναπτύσσει πτυχές του μουσικού, διεπιστημονικού διάλογου. Στις ενότητες που ακολουθούν, επιχειρείται μια σύντομη διαδρομή στα μονοπάτια της μελέτης του ρυθμού στη μουσική, που προοδευτικά εστιάζουν σε όψεις του μουσικού ρυθμικού φαινομένου στην ζωντανή του έκφραση και επικοινωνία.

---

9 You, Haili, «Defining Rhythm, Aspects of an Anthropology of Rhythm, Culture», στο *Medicine and Psychiatry*, 1994, 18(3), σελ. 361-384, σελ. 361.

## 2.2 Ρυθμός και μουσική θεωρία

Η μελέτη του ρυθμού, ως στοιχείο της μουσικής, υπήρξε περισσότερο συστηματική από ό,τι σε οποιαδήποτε άλλη τέχνη. Η μελέτη αυτή, έχοντας κεντρικό της πυλώνα την δυτική μουσικολογική παράδοση, αποτέλεσε για πολλούς αιώνες, ένα «στρυφνό» πεδίο θεωρητικής έρευνας. Εύκολα μπορεί κανείς να διαπιστώσει τη δυσκολία αυτή, από τις αντικρουόμενες απόψεις που συναντά διατρέχοντας τη σχετική βιβλιογραφία<sup>10</sup>, απόψεις που αφορούν κατά κύριο λόγο την σημειογραφία και εστιάζουν στην ανάγκη ενός ακριβούς προσδιορισμού του ρυθμού, σε συνάρτηση με το μουσικό μέτρο. Κάτι τέτοιο, φυσικά, δεν αποτελεί έκπληξη, αν αναλογιστεί κανείς το γεγονός ότι η μουσική, κυρίως από τον 17ο αιώνα και μετά, άρχισε να αποκτά έναν σημειογραφικό κώδικα, που εμπλουτιζόταν ολοένα με περισσότερα και πυκνότερα νοήματα, επιτρέποντας την εφαρμογή (ή έστω την ψευδαίσθησή της) μιας θετικιστικού τύπου προσέγγισης, σε θέματα που αφορούν στον μουσικό χρόνο.

Συνακόλουθα, ένα μεγάλο κομμάτι της μουσικής θεωρίας, αναζητώντας το «μετρήσιμο» και «επαληθεύσιμο», επιδόθηκε σε μια λογική επαλήθευση του μουσικού κώδικα, παραγκωνίζοντας, συνήθως, το ζήτημα του ζωντανού μουσικού χρόνου. Ομοίως, παραμελήθηκε σε μεγάλο βαθμό η χρονική διάσταση της μουσικής, από την οποία εκπορεύεται η φύση του ρυθμικού φαινομένου<sup>11</sup>, γεγονός που εύκολα διαπιστώνει κανείς, μέσα από θεωρητικές προσεγγίσεις του ρυθμού, που συναντά μέχρι σήμερα σε μια πληθώρα μουσικών εγχειριδίων.

### 2.2.1 Η κυριαρχία του μέτρου

Ένα πολύ μεγάλο κομμάτι της θεωρίας του ρυθμού στη μουσική, συμπορεύτηκε με την ιστορία της λόγιας δυτικής μουσικής σημειογραφίας. Η άνθηση της λόγιας δυτικής μουσικής και η αναζήτηση νέων τρόπων μουσικής σύνθεσης και καταγραφής, ιδιαίτερα από τον 17ο αιώνα και μετά, οδήγησαν στην περαιτέρω ανάπτυξη της μουσικής σημειογραφίας. Ως φυσικό επακόλουθο, όσο η παρτιτούρα σταδιακά γίνεται πιο σύνθετη και με μεγαλύτερη λεπτομέρεια, προσελκύει ολοένα και περισσότερο το βλέμμα των θεωρητικών της εποχής, οι οποίοι γυρεύουν στο μουσικό της αποτύπωμα

10 Βλ. Ενδεικτικά, London, Justin, *Rhythm, Fundamental concepts & terminology*. Στο *Grove Music Online*, Oxford university Press, Deane Root (επιμ.), <http://www.oxfordmusiconline.com>.

11 Kramer, Jonathan, *The time of music*, Schirmer Books, New York, 1988, σελ. 2.

τις δικές τους απαντήσεις, γύρω από τα αινιγματικά ερωτήματα του ρυθμού. Ο ρυθμός, μέσα από μία γενικότερη ανάγκη θεμελίωσης του θεωρητικού υπόβαθρου των νέων μουσικών ιδιωμάτων που ενσωματώνονται στο μουσικό ρεπερτόριο, υποβάλλεται στο μέτρο της επιστημονικής ακρίβειας, με αναλύσεις που συσχετίζουν τη φύση και τη λειτουργία του συχνά με κάποιο περίπλοκο κανονιστικό ζήτημα.

Κατά τον 18ο και 19ο αιώνα, εποχή κατά την οποία αναπτύσσεται και θεμελιώνεται σταδιακά το δυτικό σύστημα μουσικής σημειογραφίας, όπως το γνωρίζουμε σήμερα, βρίσκει έκφραση μία εξολοκλήρου μοντέρνα, για την εποχή, ρυθμική θεώρηση που αφορά στο μουσικό μέτρο. Την περίοδο αυτή συναντάμε πλήθος πολύπλοκων και συχνά αντικρουόμενων θεωρητικών αναλύσεων περί ρυθμού, που αφορούν στη σημειογραφία και καταπιάνονται διεξοδικώς με την ανάλυση της παρτιτούρας. Οι αναλύσεις αυτές περιστρέφονται, κυρίως, γύρω από την ρυθμική οργάνωση του μέτρου και ξεπροβάλλουν συνήθως ως αναγκαιότητα για την επίλυση ζητημάτων που προκύπτουν από τους νεοτερισμούς και τις κατά τόπους αλλαγές, που εισάγουν οι νέες μουσικές τάσεις, στον τρόπο σύνθεσης και μουσικής γραφής.

Έτσι, σταδιακά, αναδύεται η προβληματική του μετρικού τονισμού, η οποία πυροδοτώντας συχνά αδιέξοδες συζητήσεις, θα μονοπωλήσει το θεωρητικό ενδιαφέρον και η οποία θα αποτελέσει τη βάση των περισσότερων θεωρητικών συζητήσεων και των πρώτων συστηματικών ερευνών περί ρυθμού, κατά τον 19ο αιώνα. Οι μελέτες αυτές, που θα συνεχίσουν να κινούνται προς αυτή την κατεύθυνση για περισσότερο από έναν αιώνα ακόμα, θα διαμορφώσουν σε μεγάλο βαθμό τη μουσικολογική σκέψη, επικεντρώνοντας σε μία ποσοτικής φύσης ανάλυση του ρυθμού, εξαντλώντας συνήθως την προβληματική του στην ανεύρεση ερμηνευτικών εργαλείων, ικανών να οδηγήσουν στον ακριβέστερο μετρικό ορισμό του<sup>12</sup>.

Ο Justin London, στο βιβλίο του «Hearing in Time»<sup>13</sup>, μας δίνει την εικόνα αυτή, περιγράφοντας πως υπήρξαν μουσικολόγοι της εποχής, που ήρθαν για πολύ καιρό σε αντιπαράθεση σε σχέση με τη μετρική θεωρία. Η αντιπαράθεση αυτή, έφτασε στο σημείο να περιστρέφεται γύρω από μία κατηγοριοποίηση που αφορά σε μέτρα που θεωρούνται επιθυμητά στη μουσική σύνθεση και μέτρα που θεωρούνται ανεπιθύμητα.

---

12 Caplin, William, «Theories of Musical Rhythm in the Eighteenth and Nineteenth Centuries», στο *The Cambridge History of Western Music Theory*, Christensen Thomas (επιμ.): 657–94, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

13 London, Justin, *Hearing in Time: psychological aspects of musical time*, Oxford University Press, New York, 2010.

Για παράδειγμα, υπήρξαν θεωρητικοί (όπως οι Kimberger, Fétis, και Hauptmann) που συμβούλευαν τους μαθητές τους πως τα πεντάσημα, ή και επτάσημα μέτρα, στην καλύτερη περίπτωση θα πρέπει να αποφεύγονται και στη χειρότερη πως η ύπαρξή τους θεωρείται αδύνατη. Οι θεωρήσεις αυτές είχαν αφετηρία σε μια γκάμα απόψεων, όπως λόγου χάρη, σε μία γενική παραδοχή της φυσικής τάσης για συμμετρία και δυαδικές σχέσεις, που συχνά αποδίδεται στην αναπνοή ή την «αρχή της διαστολής και συστολής», ή ακόμα και σε ζητήματα αισθητικής, όπως η άποψη του θεωρητικού Weber, ότι τα πεντάσημα μέτρα είναι «πολύ λιγότερο ευχάριστα στο αυτί μας»<sup>14</sup>.

Ως φυσικό επακόλουθο, η θεωρία του ρυθμού σ' αυτό το κομμάτι της μουσικολογικής σκέψης, μας δίνει ελάχιστες πληροφορίες σχετικά με τη δυναμική ποιότητα του ρυθμού στη ζωντανή μουσική εμπειρία, όπως κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με τη γραμματική μιας γλώσσας, από την οποία δεν μπορούμε να εκμαιεύσουμε παρά ελάχιστες πληροφορίες, σχετικά με την εκφραστική μουσικότητα του λόγου. Έτσι, ανάλογα, και με εκείνες τις μουσικολογικές αναλύσεις, που τείνουν να ξεχνούν πως ο ρυθμός εκπορεύεται από τη ζωντανή μουσική έκφραση, η οποία και δίνει στον κώδικα την πραγματική του αξία.

---

14 Στο ίδιο, σελ. 69.

### 2.3 Η εμπειρία του χρόνου

Η δυναμική πορεία του χρόνου αντανακλά σε κάθε εποχή και τις αντιλήψεις γύρω από αυτόν, που δεν παραμένουν ανέπαφες, παρά κι αυτές αλλάζουν και μορφοποιούνται με το πέρασμά του, ανάλογα με τις προβολές της κάθε κοινωνίας που τις γεννά. Ο Jonathan Kramer στο βιβλίο του «The Time of Music»<sup>15</sup>, επιχειρεί μία διεξοδική ανάλυση σχετικά με τον μουσικό χρόνο. Ο ίδιος θεωρεί πως εκείνο που αλλάζει σε κάθε εποχή και πολιτισμό, δεν είναι μόνο η μουσική τεχνοτροπία, αλλά η ίδια η αίσθηση της χρονικότητας της μουσικής, η οποία και εκφράζει τις αξίες της κοινωνίας που τη γεννά.

Ενισχύοντας την ίδια άποψη, αναφέρει τα λόγια του ιστορικού τέχνης Arnold Hauser, ο οποίος, για να τονίσει τη διαφορά αυτή, αντιπαραβάλλει τον άνθρωπο του Διαφωτισμού, για τον οποίο, κατά τον ίδιο, ο χρόνος λογίζεται ως μία διαρκής προβολή προς τα εμπρός, με τον σύγχρονο άνθρωπο, που προσανατολίζει τον χρόνο του στο «τώρα», εκφράζοντας μια διαρκή ανάγκη για συνειδητοποίηση του παρόντος<sup>16</sup>. Αν αναλογιστούμε τη διαφορά αυτή, μπορούμε, ίσως, να κατανοήσουμε καλύτερα και την εξέλιξη της δυτικής μουσικολογίας. Οι θεωρητικοί της πρώιμης μουσικολογικής σκέψης, έχουν ανάγκη να δουν αυτοτελή την εικόνα, αυτό που έχει ήδη γίνει, με τη λαχτάρα να προχωρήσουν παρακάτω. Θέλουν και προσπαθούν να ανακαλύψουν τα μυστικά του χρόνου της παρτιτούρας, εφαρμόζοντας όλο και μεγαλύτερη επιστημονική δεξιοτεχνία, προσβλέποντας σ' αυτήν το όχημα, που οδηγεί στα άφατα μυστήρια της μουσικής.

Από την άλλη, η εμπειρία του χρόνου στο σύγχρονο κόσμο βιώνεται, σύμφωνα πάλι με τον Hauser, ως κάτι ενιαίο, και συνάμα ασυμβίβαστο. Τα τεχνολογικά μέσα, καταργούν τη γραμμικότητα και πολλαπλασιάζουν τις όψεις της πραγματικότητας στο χρόνο. Δεδομένου ότι τα γεγονότα που ο άνθρωπος βιώνει στο τώρα, είναι γεγονότα που συμβαίνουν ταυτόχρονα σε τόσα διαφορετικά μέρη, δημιουργείται μέσα του μια εντελώς καινούρια αντίληψη για τον χρόνο, η οποία αντικατοπτρίζεται στην ολοένα και μεγαλύτερη ανάγκη του για συνειδητοποίηση του βιώματος της παρούσας στιγμής. Η νέα αυτή χρονική αντίληψη, κατά τον Hauser, αποτυπώνεται στον «απροσδόκητο τρόπο με τον οποίο η σύγχρονη τέχνη περιγράφει τα χρονικά φαινόμενα»<sup>17</sup>.

---

15 Kramer, Jonathan, *The time of music*, Schirmer Books, New York, 1988.

16 Στο ίδιο, σελ.17.

17 Στο ίδιο, σελ. 18.



### 2.3.1 Χρόνος και μουσική γραφή

Η εμπειρία της μετατόπισης του ενδιαφέροντος από την «προς τα εμπρός πορεία» και ο εντοπισμός στη στιγμή του ενσυνείδητα βιωμένου χρόνου, επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο μουσικής έκφρασης και γραφής τον 20ο αιώνα, διαμορφώνοντας παράλληλα τον τρόπο προσέγγισης του μουσικού χρόνου και κατ' επέκταση των ρυθμικών φαινομένων.

Ο Kramer καταπιάνεται διεξοδικά με τον τρόπο που η μουσική αντλεί το νόημά της από τον χρόνο, διαμέσου του οποίου θεωρεί πως «η μουσική κάνει τη βαθύτερή της επαφή με το ανθρώπινο πνεύμα»<sup>18</sup>. Κατά τον ίδιο η μουσική έχει την ιδιότητα να δημιουργεί χρόνο αλλά και να περιγράφει τα φαινόμενα του συμβατικού χρόνου. Μέσα από τη σχέση αυτών των δύο, γεννάται η αίσθηση της χρονικότητάς της στον ακροατή, για την οποία, με σκοπό να την περιγράψει με μεγαλύτερη ακρίβεια, προτείνει μια σειρά από διαφορετικές κατηγορίες μουσικού χρόνου, οι οποίες προκύπτουν πάντα σε συνάρτηση με το μουσικό έργο των συνθετών.

Μεταξύ άλλων, ο Kramer αναλύει τον «γραμμικό» (*linear*) και τον «κάθετο» (*vertical*) χρόνο. Ο γραμμικός χρόνος είναι, για τον ίδιο, συνώνυμο του δυτικού πολιτισμού, που υποδηλώνει την διαρκή του τάση για στοχοπροσήλωση, επαλήθευση και εξέλιξη, σε όλους τους τομείς (τουλάχιστον από την εποχή του Ουμανισμού μέχρι και τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο). Όσον αφορά, δε, στη μουσική, το τονικό μουσικό σύστημα αποτελεί «την πεμπτούσια της έκφρασης της γραμμικότητας»<sup>19</sup> που σχετίζεται άμεσα με το βίωμα του χρόνου, από πολιτισμικής πλευράς. Απεναντίας, ο Kramer αναφέρεται σε μουσικές παραδόσεις, στις οποίες η μουσική, ως απότοκο μη γραμμικών πολιτισμικών διαδικασιών που σχετίζονται με τον χρόνο, δεν βιώνεται ως γραμμικότητα, όπως για παράδειγμα στο Μπάλι, όπου το ημερολόγιο οργανώνεται σε ταυτόχρονους κύκλους διαφορετικής βαρύτητας, καθώς και σε άλλες παραδόσεις ινδιάνικων πολιτισμών και φυλών της Αφρικής<sup>20</sup>.

Στις αρχές του 20ου αιώνα, συντελείται το μεγαλύτερο ρήγμα στη δυτική διατονικότητα και, ταυτόχρονα, στη γραμμικότητα των χρονικών της φαινομένων. Μία μερίδα συνθετών, ανάμεσα στους οποίους και ο Bartok, ο Debussy και ο Stravinsky, επηρεάστηκε έντονα από τις μουσικοχορευτικές παραδόσεις της υπαίθρου, είτε

---

18 Στο ίδιο, σελ. 2.

19 Στο ίδιο, σελ. 23.

20 Στο ίδιο, σελ. 24.

ενσωματώνοντας απευθείας ρυθμικά και μελωδικά στοιχεία στις συνθέσεις τους, είτε αντλώντας από αυτές έμπνευση σχετικά με την μελωδική τους τροπικότητα και την διαφορετική οργάνωση του μουσικού τους χρόνου.

Είναι, λόγου χάρη, περίφημος ο αντίκτυπος του Debussy, στο άκουσμα μιας ινδονησιακής ορχήστρας Γκαμελάν, που βρήκε έκφραση στο συνθετικό του έργο. Για πρώτη φορά στα δεδομένα της δυτικής μουσικής, ξεπροβάλουν, κατά τον Kramer, «παρατεταμένες στιγμές αμιγούς ηχηρότητας» που μοιάζει να διαδραματίζουν περισσότερο έναν αυτοεκπληρούμενο ρόλο, παρά να εξυπηρετούν κάποιου τύπου «γραμμική εξέλιξη»<sup>21</sup>. Με τη σειρά του, ο Stravinsky, ενσωματώνοντας προφορικές παραδόσεις της πατρίδας του σε μία εντελώς μοντέρνα γραφή, λαμβάνει ιδιαίτερα υπόψιν του την οργάνωση του μουσικού χρόνου. Σε μια φιλοσοφικού χαρακτήρα αναφορά στο έργο του, περιγράφει ως ανώτερο σκοπό της μουσικής, την εγκαθίδρυση μιας ορισμένης «τάξης στα πράγματα», που περιλαμβάνει ειδικότερα το «συντονισμό μεταξύ ανθρώπου και χρόνου»<sup>22</sup>. Σύμφωνα πάλι με τον Kramer, μέσα από το έργο των δύο αυτών συνθετών, ερχόμαστε για πρώτη φορά σε επαφή με μια «αρμονική στάση» (*harmonic stasis*), που ισοδυναμεί με ένα «πάγωμα διαφορετικών παραμέτρων» που τις κάνει να μοιάζουν με «αιωνιότητες σε μικρογραφία»<sup>23</sup>.

Ο Bartok στράφηκε και αυτός προς την τροπικότητα της προφορικής μουσικής. Παράλληλα, ήταν από τους πρώτους που ανέλαβε το μουσικολογικό έργο της καταγραφής των μελωδικών και ρυθμικών ιδιωμάτων των βαλκανικών παραδόσεων<sup>24</sup>, αφιερώνοντας μεγάλο μέρος της ζωής του στην προσεχτική μελέτη τους.

Το ενδιαφέρον για την αναζήτηση νέων τρόπων μουσικής οργάνωσης, μεταγγίστηκε ως ένα βαθμό και στην επόμενη γενιά συνθετών, σταδιακά απαλλαγμένο, από το «εξωτικό» στοιχείο, που υπήρξε χαρακτηριστικό των εθνικών σχολών των αρχών του αιώνα. Πολλοί από αυτούς, ακολουθώντας τα χνάρια των δασκάλων τους, αναζήτησαν έναν πιο σύγχρονο τρόπο μουσικής έκφρασης, ενώ ορισμένοι ασχολήθηκαν, επίσης, με την διεξοδική ανάλυση των χρονικών φαινομένων στο μουσικό τους έργο.

---

21 Στο ίδιο, σελ. 44.

22 Blacking John, *How musical is man*, University of Washington Press, Seattle and London, 1974, σελ. 26.

23 Kramer, Jonathan, *The time of music*, ό.π., σελ. 44.

24 Clayton, Martin, «Free rhythm: ethnomusicology and the study of music without meter», *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 1996, 59(2), σελ.323-332, σελ. 326.

Σύνηθες χαρακτηριστικό των φαινομένων αυτών, από τα μέσα του 20ου αιώνα και μετά, είναι, για τον Kramer, το γεγονός ότι η χρονική γραμμικότητα της μουσικής φράσης καταργείται. Συχνά, η οργάνωση του μουσικού υλικού επιτυγχάνεται από τους συνθέτες, σύμφωνα με αυτό που ο ίδιος αποκαλεί «κάθετο χρόνο». Στον κάθετο χρόνο, παρελθόν παρόν και μέλλον, εμφανίζονται ταυτόχρονα σε μία στιγμή, που μοιάζει να προεκτείνεται επ' αόριστον. Η μουσική φράση δεν αποτελεί πια το αναγκαίο συστατικό της μουσικής δομής, ο χρόνος της οποίας μοιάζει με ένα διευρυμένο και εν δυνάμει ατέρμονο «τώρα», που συντίθεται από «ταυτόχρονα στρώματα ήχου»<sup>25</sup>.

Περαιτέρω, σημαντικοί συνθέτες όπως ο Messiaen, ο Stockhausen και ο Xenakis πραγματοποίησαν, ο καθένας σύμφωνα με τη δική του συνθετική πρακτική, μια εκτενή μελέτη γύρω από τον ρυθμό, και την εκδήλωση των χρονικών φαινομένων στις συνθέσεις τους. Στους τελευταίους οφείλουμε ορισμένες αξιοσημείωτες προσπάθειες για μια αναλυτική προσέγγιση των σύγχρονων ρυθμικών φαινομένων, με βάση πάντα το αποτύπωμά τους στη μουσική γραφή.

Ενδεικτικά, στο έργο του «The technique of my musical language»<sup>26</sup>(1944), ο Messiaen αναλύει διεξοδικά τον πλούσιο τρόπο μουσικής γραφής του, που περιλαμβάνει πολύπλοκες ρυθμικές τεχνικές, οι οποίες βασίζονται, κυρίως, σε ένα μείγμα ρυθμικών προτύπων *talas* της κλασικής ινδικής μουσικής και αρχαίων ελληνικών μετρικών προτύπων. Ο Stockhausen, ο οποίος επηρεάστηκε επίσης από το εξωδυτικό μουσικό στοιχείο, αναλύει στο έργο του «How time passes»<sup>27</sup>, (1957) με μεγάλη λεπτομέρεια τον τρόπο με τον οποίο προεκτείνει τη θεωρία των αρμονικών αλυσίδων στο ρυθμό, δηλαδή στο χρονικό κομμάτι της σύνθεσης, ενώ ο Xenakis, στο έργο του «Formalised music: thought and mathematics in composition»<sup>28</sup> (1963), που αποτελεί ένα σύνολο στοχασμών γύρω από τα φαινόμενα της μουσικής, επιδίδεται, μεταξύ άλλων, σε μια ανάλυση του μοντέρνου ρυθμού ως αρχιτεκτονική δομή του χρόνου.

---

25 Kramer, Jonathan, *The time of music*, ό.π., σελ. 55.

26 Messiaen, Olivier, *The technique of my musical language* (μτφ. J. Satterfield ) Leduc, Paris 1956.

27 Stockhausen, Karlheinz, *...How time passes...* στο *Die Reihe musical journal* (αγγλική έκδοση), Universal Edition, Vienna, 1959.

28 Xenakis, Iannis, *Formalised music: thought and mathematics in composition* (μτφ. στα αγγλικά), Pendragon Press, Νέα Υόρκη, 1992.

## 2.4 Μέτρο, ρυθμός και αντίληψη

Όπως ο Kramer επισημαίνει, από τον 20ο αιώνα και μετά, η χαρακτηριστική βαρύτητα της μετρικής κανονικότητας στη λόγια δυτική μουσική εξασθενεί. Οι συνθέτες, γοητευμένοι από την αναδυόμενη μοντέρνα χρονικότητα, χρησιμοποιώντας την ενδεχομένως «ως αντίδοτο ή αντίδραση στον ολοένα και επιταχυνόμενο ρυθμό ζωής», επιλέγουν όλο και συχνότερα τη *στάση*, η οποία αλλάζει τα μουσικά δεδομένα, αντανακλώνοντας τη χωρική διάσταση του χρόνου<sup>29</sup>. Κατά τον Simon Frith, οι μοντερνιστές και αργότερα μεταμοντερνιστές συνθέτες, εκφραστές της αβάν-γκάρντ, βλέπουν τη μουσική ως μέσο, ώστε «να αποκτήσουν τον έλεγχο του χρόνου στο παρών» και ώστε να οξύνουν την αντίληψη του τρόπου, με τον οποίο αυτός ο χρόνος κυλάει. Η μουσική χάνει τον τελεολογικό χαρακτήρα της εποχής του κλασικισμού και του ρομαντισμού και γίνεται ένα πεδίο πειραματισμού σε σχέση με τον χρόνο: εδώ περνάμε πια στην εμπειρία του χρόνου σαν «μουσική δράση» (όπως για παράδειγμα στα έργα του Stockhausen) και στο χρόνο ως «μουσική διαδικασία», (όπως με τις μεθόδους τυχαίας σύνθεσης του Cage<sup>30</sup>).

Συνακόλουθα, ο αυξανόμενος εμπλουτισμός της μουσικής με νέα μουσικά ιδιώματα που διαρρηγνύουν τη μετρική οργάνωση και τη γραμμικότητα του χρόνου, αντλώντας μέρος της αξίας τους από την αντιμετώπιση του μουσικού φαινομένου ως εμπειρία, δημιουργεί προς τα τέλη του αιώνα, την ανάγκη για μια νέα θεώρηση του μουσικού χρόνου και κατ' επέκταση μια ανάλυση των ρυθμικών φαινομένων, που να λαμβάνει πιο σοβαρά υπόψιν της τη ζωντανή μουσική εμπειρία και τις διαδικασίες αντίληψης του υποκειμένου. Καθοριστικός ως προς την προσέγγιση των φαινομένων αυτών, ήταν ο ρόλος της τεχνολογικής εξέλιξης της πληροφορικής και των ηλεκτρονικών συστημάτων ηχογράφησης και επεξεργασίας ήχου, η οποία έδωσε μεγάλη ώθηση στην εμπειρική έρευνα, εγκαινιάζοντας το πεδίο της αντίληψης του μουσικού χρόνου και επιτρέποντας την εφαρμογή νέων πειραματικών μεθόδων σχετικά με την μελέτη του ρυθμού<sup>31</sup>.

---

29 Kramer, Jonathan, *The time of music*, ό.π., σελ. 17.

30 Frith, Simon, «Rhythm: Time, Sex, and the Mind», στο, Frith Simon, *Performing Rites*, Oxford University Press, 1996, σελ. 145-157, σελ. 153.

31 Honing, Henkjan: «Structure and Interpretation of Rhythm in Music», στο *The psychology of Music*, Deutsch, Diana (επιμ.), Academic Press, (3rd edition) 2013, σελ. 369-404, σελ. 369.

### 2.4.1 Η μουσική εμπειρία

Ο πραγματικός χρόνος της μουσικής, βιώνεται κατά την εμπειρία της ζωντανής της διάρκειας<sup>32</sup>. Η ζωντανή μουσική επιτέλεση από τον μουσικό, καθώς και ο τρόπος πρόσληψης των χρονικών της φαινομένων από τον ακροατή, άρχισαν να αναδύονται έντονα στην επιφάνεια ως νησίδες ενδιαφέροντος, κυρίως από το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα<sup>33</sup>. Πρωταρχικής σημασίας ώθηση προς την κατεύθυνση αυτή, έδωσε η εθνομουσικολογική έρευνα που, ήδη από τις αρχές του αιώνα, εστίασε σε προφορικές μουσικές και χορευτικές παραδόσεις, στις οποίες η λειτουργικότητα του ρυθμού ήταν ανέκαθεν ζωτικής σημασίας. Πέρα όμως από την επιρροή που άσκησε η εθνομουσικολογική, καθώς και η σύγχρονη ανθρωπολογική ματιά στη μουσικολογική μελέτη, η στροφή προς την ανάλυση που αφορά στο ζωντανό κομμάτι της μουσικής ενδυναμώθηκε και από το έντονο ενδιαφέρον που εκδήλωσε ο κλάδος της μουσικολογίας για την ψυχολογία και τα ευρήματα της γνωσιακής επιστήμης, αλλά και αντίστροφα, η ψυχολογία για το μουσικολογικό πεδίο.

Στο άρθρο του «Empirical methods in the study of performance»<sup>34</sup> ο Eric Clarke εξηγεί το σχετικά αργοπορημένο ενδιαφέρον για τη μελέτη της ζωντανής επιτέλεσης, ως φυσική απόρροια του εφήμερου στοιχείου της μουσικής, το οποίο και άρχισε να προσφέρεται προς αναλυτική μελέτη, μόνο έπειτα από την εμφάνιση εξελιγμένων τεχνολογικών μέσων ηχογράφησης, βιντεοσκόπησης και ανάλυσης του ήχου<sup>35</sup>. Σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη αυτή, έπαιξε, σύμφωνα με τον Clarke, το ολοένα και μεγαλύτερο ενδιαφέρον των ψυχολόγων για τη μουσική επιτέλεση, η οποία και αντιπροσωπεύει, για τους ίδιους, ένα πεδίο σύνθετων κινητικών δεξιοτήτων και δεξιοτήτων που σχετίζονται με τη γλώσσα και ιδιαίτερα με τη μη λεκτική επικοινωνία, οι οποίες, παραδοσιακά, προσέλκυαν το ενδιαφέρον τους. Σύμφωνα πάντα με τον ίδιο, η μελέτη του ρυθμού και χρονικών μουσικών φαινομένων σε σχέση με την αντίληψη και το γεγονός ότι αυτά αποτελούν ένα «παράθυρο» προς τις γνωστικές διαδικασίες,

---

32 Kramer, Jonathan, *The time of music*, ό.π,σελ. 2.

33 Ενδεικτικά, βλ. Clarke Eric, «Empirical methods in the study of performance» στο Clarke Eric, Nicholas, Cook (επιμ.) *Empirical musicology: aims, methods, prospects*, Oxford university Press, New York, 2004, σελ. 72-102, σελ.77 και Honing Henkjan, *Structure and Interpretation of Rhythm and Timing*, Tijdschrift voor muziektheorie, 2002, Vol. 7, No 3, σελ. 227-232, σελ. 227.

34 Clarke Eric, «Empirical methods in the study of performance», ό.π. σελ. 77-102.

35 Στο ίδιο, σελ. 77.

καθώς και άλλα συγκλίνοντα ενδιαφέροντα μεταξύ μουσικολόγων και ψυχολόγων, ευθύνονται για το γεγονός ότι, σήμερα, η έρευνα γύρω από την μουσική επιτέλεση, αποτελεί έναν από τους πιο ανεπτυγμένους μουσικολογικούς κλάδους<sup>36</sup>.

Έτσι, ένας πλούσιος διάλογος άρχισε να αναπτύσσεται, ανοίγοντας νέες δυνατότητες στην μουσικολογική έρευνα, μέσα από τη διεύρυνση του διεπιστημονικού πεδίου. Ένας διάλογος που προσβλέπει στην ενίσχυση της μουσικής θεωρίας με τη νέα γνώση, που προκύπτει από την διεξοδική εμπειρική μελέτη των ζωντανών μουσικών φαινομένων. Ίσως το πιο καίριο κι ελπιδοφόρο χαρακτηριστικό του διαλόγου αυτού, είναι ότι βλέπει, πιο καθαρά από ποτέ, τη μουσική σε σχέση με την ενσώματη αντίληψη του υποκειμένου, αποδίδοντας τα κυριαρχικά της δικαιώματα, πίσω στο ζωντανό σώμα. Η μουσική εξετάζεται ως ένα ευρύ, σχεσιακό φάσμα ενσώματης εμπειρίας, τα νοήματα της οποίας εκπορεύονται από το υποκείμενο και αφορούν τη ζωτική του σχέση μαζί της.

Τους τρόπους με τους οποίους το διευρυνόμενο αυτό πεδίο μουσικολογικής μελέτης προσεγγίζει την αντίληψη και τη δημιουργία του ρυθμικού μουσικού φαινομένου, θα εξετάσουμε πιο αναλυτικά, στις παρακάτω ενότητες.

#### **2.4.2 Εμπειρικά ευρήματα**

Η Carol Krumhansl κάνει μία εκτενή βιβλιογραφική επισκόπηση γύρω από την εμπειρική μελέτη του ρυθμού, κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Ένα από τα χαρακτηριστικά ζητούμενα της μελέτης αυτής είναι η αναζήτηση του προσδιορισμού της σχέσης ανάμεσα στον ρυθμό και την ταχύτητα. Πρόκειται στο μεγαλύτερο μέρος της για έρευνα που στέφεται στην εμπειρία του ήχου, χρησιμοποιώντας απλά ηχητικά ερεθίσματα (π.χ. διαδοχικούς ηχητικούς τόνους) και όχι στην πραγματικότητα ζωντανή μουσική. Ωστόσο, εκφράζει αυτή την καίριας σημασίας μεταστροφή προς το βιωματικό κομμάτι της μουσικής εμπειρίας, τα ευρήματα της οποίας συντέλεσαν αποφασιστικά, ώστε να αποκτήσει ακόμα μεγαλύτερη ώθηση.

Ένα από τα αξιοσημείωτα συμπεράσματα της έρευνας αυτής, αποτελεί το γεγονός ότι η πρόσληψη ενός ορισμένου ρυθμού δεν εξαρτάται από αυτή καθ' αυτήν την διάρκεια των ηχητικών ερεθισμάτων, παρά από τη διάρκεια του χρόνου σιωπής που

---

36 Στο ίδιο, σελ. 78.

μεσολαβεί ανάμεσά τους <sup>37</sup>. Η μουσικολόγος Jessica Wiskus δίνει εύστοχα το παραπάνω φαινόμενο στη μουσική πράξη. Σκιαγραφώντας την άποψη του ρυθμού, μέσα από την εμπειρία του μουσικού, υποστηρίζει πως ο ρυθμός για τον ίδιο τον μουσικό συνίσταται, όχι σ' αυτόν καθ' εαυτόν τον ήχο αλλά «στο διάστημα *ανάμεσα* στους ήχους που διαρθρώνονται» στη μουσική φράση. Αποδίδει, δηλαδή, την απαρχή του ρυθμού, στον ήχο που αρθρώνεται «σε σχέση» με τον ήχο που μόλις προηγήθηκε και για να τον περιγράψει καλύτερα μας δίνει το παράδειγμα του μαέστρου της ορχήστρας: ο μαέστρος δεν εισάγει ποτέ τους μουσικούς στη μουσική φράση από την πρώτη νότα, η οποία πάντα ακολουθεί κάποιο νεύμα ή έστω μια αναπνοή, που είναι και η απαραίτητη προϋπόθεση ώστε να γεννηθεί ο ρυθμός της. Ο ρυθμός δεν μπορεί να προκύψει από την πλήρη ακινησία, αλλά έχει προαπαιτούμενό του αυτή τη σχέση. Η κίνηση αυτή, πριν από την έναρξη του ήχου, είναι το θεμέλιο της σχέσης από την οποία γεννιέται ο μουσικός ρυθμός, που σύμφωνα με την Wiskus «μπορεί να συγκροτείται μόνο αναδρομικά» σταθμίζοντας την κίνηση σε σχέση με ένα πλαίσιο δυναμικών χρονικών συσχετισμών στο τώρα το πριν και το μετά<sup>38</sup>.

Στην επιστημονική στήριξη τέτοιου είδους συμπερασμάτων, όπως το παραπάνω, έπαιξε σπουδαίο ρόλο το μακροσκελές κομμάτι της εμπειρικής έρευνας του Γάλλου ψυχολόγου Paul Fraisse, γύρω από την ψυχολογία του χρόνου, το οποίο η Krumhansl παραθέτει. Ο Fraisse, επικεντρώνοντας τη μελέτη του στην ψυχολογία της αντίληψης του χρόνου, μελέτησε εκτενώς το φαινόμενο του ρυθμού στη μουσική. Κεντρικός άξονας της μελέτης αυτής, είναι η ύπαρξη ενός θεμελιώδους περιοδικού παλμού επάνω στον οποίο δομούνται αμφοτέρως, η φυσική δραστηριότητα και η αντίληψη<sup>39</sup>. Ο Fraisse επιχείρησε να συσχετίσει την περιοδικότητα που εμφανίζουν τα θεμελιώδη γεγονότα της φυσικής δραστηριότητας του ανθρώπου, όπως η αναπνοή, ο χτύπος της καρδιάς, οι βρεφικές κινήσεις του θηλασμού και το περπάτημα, με τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε ένα δεδομένο τέμπο, ως πιο αργό ή πιο γρήγορο απ' το «κανονικό». Η εμπειρία της κίνησης, σύμφωνα με τον Fraisse, επιδρά στην αντίληψη της χρονικής διάρκειας του ήχου, βάση της οποίας γεννιέται μέσα μας η αίσθηση μιας εσωτερικής ρυθμικής κανονικότητας, που σύμφωνα με τον ίδιο εκπορεύεται από την ίδια τη φύση

---

37 Krumhansl, Carol, «Rhythm and Pitch in Music Cognition», *Psychological Bulletin*, 2000, Vol. 126, No. 1: 159-179, DOI: 10.1037//0033-2909.126.1.159, σελ. 160.

38 Wiskus, Jessica. *The rhythm of thought, Art, Literature and Music after Merleau-Ponty*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2013, σελ. 9.

39 Krumhansl, Carol, «Rhythm and Pitch in Music Cognition», *ό.π.*, σελ. 160.

της ανθρώπινης συμπεριφοράς που είναι κατά βάση «ρυθμική»<sup>40</sup>.

Μία από τις σπουδαιότερες εμπειρικές μελέτες του Fraisse, που επηρέασε τον τρόπο προσέγγισης του ζητήματος του ρυθμού, ήταν εκείνη που οδήγησε στη διαπίστωση πως όταν ο ακροατής έρχεται αντιμέτωπος με το ερέθισμα ενός απaráλλαχτου επαναλαμβανόμενου ηχητικού τόνου, στο οποίο δεν προϋπάρχει κανένας απολύτως τονισμός, άρα και καμία ρυθμικού τύπου οργάνωση, έχει την τάση να τοποθετεί νοερά τονισμούς, οργανώνοντας αυθόρμητα τους ήχους σε ομάδες των δύο, τριών ή των τεσσάρων. Ακόμα κι εκεί δηλαδή, στη φαινομενική ουδετερότητα και ομοιομορφία, έχει την τάση ο άνθρωπος, να οργανώνει την ηχητική πληροφορία σε ρυθμό. Αυτό το φαινόμενο, που είναι γνωστό στους μελετητές ως «υποκειμενική ρύθμιση» (subjective rhythmization) ή αλλιώς «μετρική ρύθμιση»<sup>41</sup>, έπαιξε καθοριστικό ρόλο ώστε σταδιακά να κερδίσει σε βάρος η άποψη της αντιληπτικής φύσης των φαινομένων του μουσικού χρόνου, ανοίγοντας νέα μονοπάτια στοχασμού στην εμπειρική μελέτη του ρυθμού.

---

40 Στο ίδιο, σελ. 161.

41 Johansson Mats, «What is musical meter?», *Musikk og Tradisjon*, 2010, 24, σελ. 46.



## 2.5 Σώμα, Κίνηση, Ρυθμός

Ο London στο βιβλίο του «Hearing in Time»<sup>42</sup>, στο οποίο καταπιάνεται διεξοδικά με το εγχείρημα μιας πιο εμπλουτισμένης και σύγχρονης άποψης του μουσικού μέτρου, που λαμβάνοντας υπόψη τα νέα δεδομένα της ψυχολογίας της μουσικής, αναφέρει την άποψη της Langer, σύμφωνα με την οποία ο παρόλο που ο μουσικός ρυθμός υποδηλώνει κίνηση, οι μουσικές συχνότητες ωστόσο παραμένουν στη θέση τους κι εμείς ακούμε «ένα είδος εικονικής κίνησης, σε έναν εικονικό, ακουστικό χώρο»<sup>43</sup>. Αμέσως από κάτω, συνεχίζει με δικά του λόγια ενισχύοντας την ίδια άποψη, ότι, δηλαδή, ακριβώς για το λόγο ότι η μουσική μας αντίληψή είναι «παρασιτική» σε άλλου είδους πραγματικές εμπειρίες κίνησης, τις οποίες έχουμε στο παρελθόν δια της ακοής εκλάβει, αυτή είναι και η αιτία που «ακούμε κίνηση στο ρυθμικό μοτίβο». Αναφερόμενος στο τονικό μουσικό σύστημα ο Kramer υποστηρίζει επίσης πως η κίνηση αποτελεί μια «μεταφορά» και πως «τίποτα επί της ουσίας δεν κινείται στη μουσική, πέρα από τα παλλόμενα μέρη των οργάνων και τα μόρια του αέρα που προσκρούουν το ακουστικό μας τύμπανο»<sup>44</sup>.

Από την άλλη, στο βιβλίο «Ways of Listening»<sup>45</sup> του Eric Clarke, διαβάζουμε την άποψη των Shove και Repp, οι οποίοι υπογραμμίζοντας τη δυσκολία που αντιμετώπισαν διαχρονικά οι θεωρητικοί, ώστε να ανακαλύψουν εκείνη την πηγή από την οποία προέρχεται η μουσική κίνηση, κάτι που τελικά τους οδήγησε σε μία παραπλανητική αντίληψη περί «αφηρημένης» ή «εικονικής» κίνησης, αναρωτιούνται πώς είναι δυνατόν να αγνοήθηκε συστηματικά από αυτούς η προφανέστερη πηγή της μουσικής κίνησης: Το ανθρώπινο σώμα του μουσικού<sup>46</sup>.

Οφείλουμε ωστόσο να επανέλθουμε στη Langer, που ασχολήθηκε εκτενώς, από φιλοσοφικής σκοπιάς, με το ζήτημα του ρυθμού, αναγνωρίζοντάς της το γεγονός, που και από πλευράς του ο Clarke αναφέρει, ότι προσέγγισε ως ένα βαθμό τη σωματική

---

42 London Justin, *Hearing in Time: psychological aspects of musical time*, ό.π.( βλ.υποσημείωση 5).

43 Στο ίδιο, σελ. 6.

44 Kramer, Jonathan, *The time of music*, Schirmer Books, ό.π., σελ. 25.

45 Clarke, Eric, *Ways of Listening: an ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford University Press, New York, 2005.

46 Στο ίδιο, σελ. 65, [αναφορά σε Shove, P., and Repp, B. (1995) Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives. In J. Rink, ed., *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation* University Press, Cambridge].

διάσταση της μουσικής, μέσα από την πεποίθησή ότι το νόημα της μουσικής, φέρει επάνω του τα νοήματα της χειρονομίας και της κίνησης<sup>47</sup>. Σύμφωνα πάλι με την ίδια, «η πιο χαρακτηριστική αρχή της ζωτικής δραστηριότητας είναι ο ρυθμός»<sup>48</sup>.

Πράγματι, ο μουσικός ρυθμός εκπορεύεται από το σώμα, κουβαλάει τα χαρακτηριστικά νοήματα του ζωντανού σώματος και προσλαμβάνεται πάλι από την «ενσώματη», όπως θα δούμε παρακάτω, αντίληψη του ακροατή. Μπορεί να μοιάζει το πιο άυλο στοιχείο της μουσικής, εκείνο που σταθμίζει στη διάρκεια των σιωπών της τη δυναμική της ποιότητα, εξακολουθεί ωστόσο να συγγενεύει στενά τη με γήινη ύλη του σώματος.

### 2.5.1 «Ανθρώπινα οργανωμένος» ήχος

Στο κομμάτι της πιο σύγχρονης ιστορίας της, η εθνομουσικολογία, κατάφερε ως ένα βαθμό να πλησιάσει με διαφορετικό τρόπο, όχι στενά το μερίδιο που αφορά στο μουσικό ρυθμό, αλλά το ζωντανό μουσικό γεγονός σε σχέση με την ταυτότητα και το σχεσιακό περιβάλλον του υποκειμένου, λαμβάνοντας πάντα υπόψη το πολιτισμικό συγκείμενο μέσα στο οποίο συντελείται η μουσική δημιουργία και έκφραση. Η επιτόπια μουσικολογική έρευνα δε συλλέγει απλά στοιχεία, τα οποία αφορούν στη μουσική επιτέλεση, αλλά κυρίως προσβλέπει ώστε να το κάνει μέσα από τα μάτια του σώματος, τόσο του μουσικού όσο και του ακροατή, της συμπεριφοράς και της μεταξύ τους σχέσης (συχνά και του ίδιου του ερευνητή, ο οποίος καλείται να ενταχθεί στην κοινότητα και να μετέχει σε κάποιο βαθμό στο ζωντανό κομμάτι της μουσικής της, ώστε να βιώσει τα νοήματά της, και να είναι σε θέση να μιλήσει καλύτερα γι αυτά<sup>49</sup>).

Το βιβλίο του J. Blacking «How musical is man»<sup>50</sup>, κυκλοφόρησε τη δεκαετία του '70 και αφορά σε εκείνο που ο ίδιος ονομάζει «ανθρώπινα οργανωμένο ήχο» (humanly organised sound). Στις σελίδες του, αναλύεται η θέση ότι «κάθε πολιτισμός

---

47 Στο ίδιο, σελ. 74 [αναφορά σε Langer, Susanne *Philosophy in a New Key*. Cambridge, Harvard University Press, 1942].

48 Langer, Susanne, *Feeling and form: a Theory of Art*, Charles Scribner's sons, New York, 1953, σελ. 126.

49 Ενδεικτικά, Clarke Eric, Nicholas, Cook (επιμ.) *Empirical musicology: aims, methods, prospects*, Oxford university, Press, New York, 2004.

50 Blacking John, *How musical is man*, University of Washington Press, Seattle and London, 1974.

έχει το δικό του ρυθμό»<sup>51</sup>, από την άποψη ότι ο ρυθμός προαπαιτεί έναν τρόπο οργάνωσης του ήχου, σύμφωνα πάντα με τον τρόπο που κάθε πολιτισμός αντιλαμβάνεται τον ήχο. Η άποψη αυτή ανοίγει, ήδη, το δρόμο, ώστε η μουσικολογική μελέτη να στρέψει το βλέμμα στην υποκειμενική διάσταση της αντίληψης και του σώματος. Για να καταλάβουμε τι είναι η μουσική και πώς βρίσκει την έκφρασή της στον άνθρωπο θα πρέπει πρώτα να διερωτηθούμε ποιος είναι εκείνος που παίζει και ποιος ακούει τη μουσική, λαμβάνοντας υπόψη και την περίσταση, στην οποία αυτό συμβαίνει<sup>52</sup>. Για τον Blacking, η μουσική είναι μία σύνθεση από αντιληπτικές διαδικασίες οι οποίες εντοπίζονται στο ανθρώπινο σώμα σε σχέση με τις πολιτισμικές του εγγραφές. Ακριβώς επειδή η μουσική αποτελεί ήχο οργανωμένο από τον άνθρωπο, εκφράζει κοινωνικές πτυχές της δραστηριότητας και της εμπειρίας του ατόμου σε σχέση με το περιβάλλον του<sup>53</sup>.

Ως προς το κομμάτι του ρυθμού, παρόλο που δεν κατέστη εύκολο να βρεθούν τα μεθοδολογικά εργαλεία για τη διεξοδική ανάλυση των ρυθμικών φαινομένων, λόγω και του ότι το εθνομουσικολογικό πεδίο αγκαλιάζει το προφορικό κομμάτι της μουσικής, του οποίου οι κώδικες δε συστηματοποιούνται μέσω της γραφής, παρόλα αυτά όμως μία μερίδα εθνομουσικολόγων όπως ο Blacking, προσέγγισε τα ρυθμικά φαινόμενα, γυρεύοντας να ακούσει το βαθύτερο νόημά τους, ως προς τις αξίες και τη λειτουργία που τους αποδίδει η κάθε κοινότητα, συσχετίζοντάς τα άμεσα με την αντίληψη.

### **2.5.2 Ο «ελεύθερος ρυθμός» και η θεωρία του *entrainment***

Από το ίδιο μετερίζι της εθνομουσικολογικής σχολής, ο Clayton στο άρθρο του «Free rhythm: ethnomusicology and the study of music without metre»<sup>54</sup>, υποστηρίζει την άποψη, ότι έστω κι αν ένα σημαντικό κομμάτι των μουσικών παραδόσεων του κόσμου χρησιμοποιεί φόρμες που δεν διαθέτουν κάποια μετρική περιοδικότητα, και επομένως δεν μπορούν να παραλληλιστούν με το δυτικό μέτρο, ο ρυθμός τους, εφόσον δε στάθηκε δυνατό να αναλυθεί με τα γνώριμα σταθμά της μουσικολογίας,

---

51 <sup>□</sup> Στο ίδιο, σελ. 26.

52 Στο ίδιο, σελ. 32.

53 Στο ίδιο, σελ. 89.

54 Clayton, Martin, «Free rhythm: Ethnomusicology and the study of music without metre», *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 1996, 59(2), σελ. 323–332.

συστηματικά παραμελήθηκε από τους μουσικολόγους. Για να αναφερθεί στα ρυθμικά φαινόμενα της μουσικής αυτής, ο Clayton χρησιμοποιεί τον όρο «ελεύθερος ρυθμός»<sup>55</sup>, όρος που παραδοσιακά χρησιμοποιήθηκε, κατά τον ίδιο, από τους μελετητές. Ο «ελεύθερος ρυθμός», αφορά κυρίως μουσικές φόρμες αυτοσχεδιασμού της προφορικής μουσικής παράδοσης, που απαντώνται στη θρησκευτική και τελετουργική μουσική αλλά και στην λαϊκή μουσική της υπαίθρου, όπως είναι το *ταζίμι*, που αποτελεί μία από της πιο γνωστές φόρμες της.

Μία από τις προτάσεις του Clayton, για την περαιτέρω μελέτη και κατανόηση του ρυθμού στο πεδίο (αλλά και όχι μόνο) που αφορά στις μουσικές αυτές φόρμες, είναι η διερεύνηση του φαινομένου του «*entrainment*» (*συγχρονισμός, συν-παράσυρση*) στη μουσική και η ανεύρεση τρόπων για την ενσωμάτωση του εννοιολογικού του πλαισίου, στην εθνομουσικολογική ανάλυση.

Η πρώτη παρατήρηση του φαινομένου έχει καταβολές στα μέσα του 17ου αιώνα, όταν ο φυσικός Christian Huygens μελετώντας ένα σύστημα από δύο εκκρεμή ρολόγια στερεωμένα σε μία κοινή βάση, διαπίστωσε την τάση τους να συγχρονίζονται έπειτα από κάποια ώρα. Στο άρθρο του «What is entrainment? Definition and Applications in musical research»<sup>56</sup> ο Clayton αναλύει τη θεωρία του *entrainment*, η οποία αφορά στη διαδικασία της αλληλεπίδρασης ανεξάρτητων<sup>57</sup> ρυθμικών συστημάτων, τα οποία υποπίπτουν σε κάποια διαδικασία κοινής ταλάντωσης. Για να λάβει χώρα η παραπάνω διαδικασία θα πρέπει να προϋπάρχει κάποιο είδος σύζευξης μεταξύ δύο συστημάτων, που μπορεί να συμβεί με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Αυτή η διαδικασία αλληλεπίδρασης είναι δυνατό να προκαλέσει το συγχρονισμό των συστημάτων αυτών, υπό την κοινή έννοια της φυσικής, που αφορά στην ευθυγράμμιση της φάσης και της περιόδου, αλλά επί της ουσίας το *entrainment*, μπορεί να οδηγήσει και σε μία ευρεία γκάμα διαφορετικών συμπεριφορών και εκδηλώσεων<sup>58</sup>.

---

55 Προφανώς εδώ εννοείται πως η όποια «ελευθερία» αφορά το μέτρο και όχι τον ρυθμό, και πως ο Clayton έχοντας την επίγνωση αυτή, επιλέγει τον όρο που παραδοσιακά χρησιμοποιήθηκε, ως μέσο κριτικής του τρόπου με τον οποίο έγινε αυτό στο παρελθόν, από μια μερίδα μουσικολόγων.

56 Clayton, Martin, «What is entrainment? Definition and Applications in musical research», *Empirical Musicology Review*, Vol. 7, No. 1-2, 2012, σελ. 49-56.

57 Ανεξάρτητα συστήματα, υπό την έννοια ότι τα συστήματα που αλληλεπιδρούν είναι «αυτοτροφοδοτούμενα», δηλαδή μπορούν να τροφοδοτούνται και εκτός του *entrainment*: ενδεικτικά, ο Clayton αναφέρει το παράδειγμα της συμπαθητικής δόνησης του ηχείου του βιολιού, όταν οι χορδές του πάλλονται, το οποίο και δεν ανήκει στα φαινόμενα του *entrainment*.

58 Στο ίδιο, σελ. 49.

Η ιδιότητα του ανθρώπου για *entrainment* στην ομιλία το χορό, και τη μουσική αφορά τη σχεσιακή διάσταση του ρυθμού στην ανθρώπινη δραστηριότητα, μέσα από την τάση του να προσαρμόζει τους κινητικούς και ηχητικούς ρυθμούς του σώματός του, σε σχέση και σε συγχρονισμό με τους άλλους και με τα εξωτερικά ηχητικά ερεθίσματα. Σε διαπροσωπικό επίπεδο, ο Clayton παραθέτει μια σειρά από πειραματικές μελέτες, οι οποίες καταλήγουν στο συμπέρασμα πως όταν δύο άτομα βρεθούν στο ίδιο πεδίο κοινωνικής αλληλεπίδρασης, λόγου χάρη όταν συμμετέχουν από κοινού σε έναν διάλογο, τα ρυθμικά μοντέλα που παράγονται από τις κινήσεις των σωμάτων και της φωνής τους, έχουν την τάση να «παρασύρονται» σε έναν ενιαίο συγχρονισμό, να υπόκεινται δηλαδή σε μία διαδικασία *entrainment*<sup>59</sup>. Ωστόσο, δεν αρκεί τα άτομα αυτά να βρίσκονται απλά στον ίδιο χώρο, αλλά βασική προϋπόθεση θεωρείται η αμοιβαία τους προσοχή στην αλληλεπίδραση.

Η δυναμική διαδικασία που αφορά την περιοδικότητα της προσοχής, φαίνεται να σχετίζεται, σύμφωνα πάντα με τον Clayton, με στοιχειώδεις ανθρώπινες λειτουργίες, όπως η χρήση της γλώσσας και της μουσικής, και είναι εκείνη που επιτρέπει στα άτομα, ιδιαίτερα όταν βρίσκονται σε περιβάλλοντα όπου υπάρχουν ηχητικές πληροφορίες, ένα ευρύ φάσμα συντονισμένων συμπεριφορών. Αντίθετα, παρόλο που φαινόμενα τύπου *entrainment* έχουν παρατηρηθεί σε πολλά άλλα ζώα, το χαρακτηριστικό που τα διαφοροποιεί από εκείνα που απαντώνται «μέσα και ανάμεσα στους ανθρώπους», είναι η ικανότητά του ατόμου να συντονίζει τις δράσεις του σε σχέση με ένα εξωτερικό περιοδικό ακουστικό ερέθισμα<sup>60</sup>.

Ο Clayton προβαίνει σε μία εξαιρετικά αναλυτικού τύπου προσέγγιση της θεωρίας του *entrainment* στη μουσική, υπογραμμίζοντας ωστόσο πως η ευρύτερή του θεώρηση δεν αφορά σε ένα μόνο συγκεκριμένο πεδίο, αλλά αποτελεί μάλλον μια αφαιρετική προσέγγιση που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να δια φωτίσει πολλά και διαφορετικά φαινόμενα. Ωστόσο, έστω και αν η εφαρμογή της στη μουσική μοιράζεται έναν «κοινό τόπο» με άλλα πεδία, ωστόσο η εκδήλωση ορισμένων φαινομένων συγχρονισμού, αποτελούν πιθανότατα μονοπώλιο της ανθρώπινης μουσικής συμπεριφοράς<sup>61</sup>.

Ο Clayton διακρίνει τρεις κατηγορίες μουσικού *entrainment*:

α. το «ενδο-ατομικό» (*intra-individual*), που αφορά στο συντονισμό που

---

59 Στο ίδιο, σελ. 50.

60 Στο ίδιο, σελ. 51.

61 Στο ίδιο.

πραγματοποιείται στα δίκτυα νευρωνικών ταλαντώσεων και ο οποίος επιτρέπει τον συγχρονισμό των ανθρώπινων μελών, ενώ φαίνεται πως είναι υπεύθυνο επίσης για την μουσική μετρική αντίληψη<sup>62</sup>. Με άλλα λόγια ο ενδοατομικός συγχρονισμός μας επιτρέπει «να αντιλαμβανόμαστε τις μετρικές δομές στα μουσικά ερεθίσματα και να συντονίζουμε τη δράση μας μαζί τους». Χωρίς την ύπαρξή του θα ήταν αδύνατο να κρατήσουμε με το πόδι μας «το ρυθμό», ή να χρονίσουμε το παίξιμό και τον χορό μας σε σχέση με τη μουσική.

β. το «δια-προσωπικό»/«ενδο-ομαδικό» (*inter-individual / intra-group*), που αφορά στο συγχρονισμό των δράσεων μεταξύ ατόμων, χωρίς τον οποίο δεν θα ήταν δυνατό να παίζουμε μουσική μαζί με άλλους<sup>63</sup>.

γ. και το «δια-ομαδικό» (*inter-group*), που αφορά στον συλλογικό συγχρονισμό ανάμεσα σε διαφορετικές ομάδες.

Επιπρόσθετα, μία ακόμα σημαντική διάκριση που παραθέτει ο Clayton, αφορά το γεγονός ότι ο μουσικός συγχρονισμός μπορεί να είναι είτε «συμμετρικός», είτε «ασύμμετρος», είτε «σχετικά συμμετρικός»<sup>64</sup>. Συμμετρικός είναι ο συγχρονισμός που, όμοια με τα ρολόγια του Huygens, προκύπτει ανάμεσα σε δύο ή περισσότερα μέρη, όπως για παράδειγμα ανάμεσα σε μια παρέα φίλων που παίζουν μουσική. Ασύμμετρος, από την άλλη, είναι εκείνος που συμβαίνει όταν το ένα κομμάτι του μένει απaráλλαχτο, όπως λόγου χάρι όταν παίζουμε ή χορεύουμε πάνω σε μια ηχογραφημένη μουσική. Τέλος, ο *σχετικά* συμμετρικός συντονισμός αφορά τις ιεραρχικές σχέσεις μεταξύ των ατόμων που συντονίζονται (όπως π.χ. ο μαέστρος και ο σολίστας μιας ορχήστρας, που δρουν από θέσεις ισχύος σε σχέση με τα υπόλοιπα μέλη).

Όσον αφορά στο εθνομουσικολογικό πεδίο, που αποτελεί και το κατεξοχήν πεδίο έρευνας του Clayton, παρόλο που, σύμφωνα με τον ίδιο, ο όρος *entrainment*, είναι πολύ πρόσφατος, έχουμε στη διάθεσή μας ένα κομμάτι από το προγενέστερο έργο ορισμένων ερευνητών, το οποίο περιστρέφεται γύρω από συναφή φαινόμενα. Ανάμεσα

---

62 Βλ. και London, Justin, *Hearing in Time: psychological aspects of musical time* ό.π. (υποσημείωση 32), όπου επιχειρεί την ανάλυση του μουσικού μέτρου ως μορφής *entrainment*.

63 Ο Clayton τον θεωρεί εξέχουσας σημασίας για την ομαδική μουσική επιτέλεση, αναγνωρίζοντας φυσικά τον σημαντικό ρόλο και των υπόλοιπων αισθήσεων, ιδιαίτερα της όρασης.

64 Clayton, Martin, «What is entrainment? Definition and Applications in musical research», ό.π. σελ. 52.

σ' αυτούς, ο Clayton μνημονεύει το έργο του Lomax, ο οποίος, έστω και επηρεασμένος από τη σκοπιά της συγκριτικής μουσικολογίας, αναζητά τις ρίζες του μουσικού ρυθμού στη σωματική κίνηση. Σύμφωνα με τον Lomax, ο ρυθμός «συνδέει τους ανθρώπους, παρέχοντάς τους ένα κοινό πλαίσιο αναγνώρισης» και συνιστά μια κοινωνική κινητήρια δύναμη, που παίζει σημαντικό ρόλο στο συντονισμό της συλλογικής συμπεριφοράς, έτσι ώστε να μπορούμε «να δούμε τις ρυθμικές πτυχές της επικοινωνίας, ως εκ φύσεως κοινωνικές εκφάνσεις -ένα σύστημα που δεσμεύει τα άτομα μαζί σε αποτελεσματικές ομάδες και συνδέει τις ομάδες σε κοινότητες και πολιτείες». Παρόλο που ο γενικευμένος τρόπος με τον οποίο εκφράζεται η παραπάνω πεποίθηση, την κάνει να μοιάζει περισσότερο με εικασία, ο ίδιος ο Lomax έχοντας την επίγνωση, ότι επιχειρεί ν' «ανοίξει ένα σύνθετο θέμα» διερωτάται σχετικά με το «πόσο φως μπορεί να ρίξει στο μουσικό ρυθμό, η μελέτη της σωματικής του βάσης»<sup>65</sup>.

Η διαδικασία του *entrainment* είναι επίσης συναφής, για τον Clayton, με τον τρόπο που οι Charles Keil και Steven Felds περιγράφουν τον «τονισμένο μουσικό χρονισμό» ή κοινώς το «γκρουβάρισμα» (*groove*), ως μια εμπειρία του «μαζί» που μοιάζει με «κούρδισμα με την αίσθηση του χρόνου κάποιου άλλου»<sup>66</sup>.

Για να επιστρέψουμε στο ζήτημα από το οποίο ξεκινήσαμε, αυτό του «ελεύθερου» ρυθμού, που η μεθοδολογική του μελέτη στάθηκε, σύμφωνα με τον Clayton, παραδοσιακά δύσκολη, ο ίδιος, ως προς αυτό το πεδίο, προτείνει την εφαρμογή της θεωρίας του *entrainment*. Ειδικότερα, αναλύει μια σειρά από εργαλεία για τη συστηματοποίηση της μελέτης των διαφορετικών εκφάνσεων του συγχρονισμού στα ζωντανά μουσικά φαινόμενα, ενθαρρύνοντας πάντα την απαραίτητη για τον ίδιο συνοδεία της πληροφορικής, μέσω της χρήσης και δημιουργίας κατάλληλων προγραμμάτων επεξεργασίας.

Περαιτέρω και σε γενικότερες γραμμές, η μελέτη αυτή θα μπορούσε, σύμφωνα με τον ίδιο, να παίζει αποφασιστικό ρόλο στη διαρκή μετατόπιση εκείνης της εθνομουσικολογικής ματιάς, που έχει την ανάγκη να βλέπει το μουσικό φαινόμενο, όλο και περισσότερο, ως «ενσώματη, διαδραστική, επικοινωνιακή συμπεριφορά»<sup>67</sup>.

---

65 Clayton, Martin, Sager, Rebecca & Will, Udo, «In time with the music : the concept of entrainment and its significance for ethnomusicology», *ESEM CounterPoint*, Vol.1, 2004, σελ. 19.

66 Στο ίδιο, σελ. 20.

67 Στο ίδιο, σελ. 22.

### 2.5.3 Η δυναμική εμπειρία της κίνησης

Ένα μεγάλο μέρος της επιστημονικής έρευνας της ψυχολογίας και της αντίληψης στράφηκε προς την αισθητική πρόσληψη των χρονικών φαινομένων της τέχνης και ιδιαίτερα της μουσικής, ως έμφυτης και απαραίτητης για την ανάπτυξη ικανότητας κάθε ανθρώπου.

Σύμφωνα με τον αναπτυξιακό ψυχολόγο Daniel Stern, το κυρίαρχο γνώρισμα της μουσικής, όπως και των άλλων παραστατικών τεχνών είναι η κίνηση. Όλες οι παραπάνω τέχνες, αντλούν τη δυναμική μορφή τους από την χαρακτηριστική αίσθηση της ζωντανής ροής της κίνησης που αφήνουν, η οποία ενεργοποιεί στο θεατή, την ίδια την εμπειρία της ζωτικότητας. Οι «δυναμικές μορφές ζωτικότητας» αποτελούν την «εσπεράντο» γλώσσα την οποία μοιράζονται όλες οι τέχνες που βασίζονται στο χρόνο<sup>68</sup>. Για το Stern, οι «δυναμικές ζωτικότητας» (*vitality dynamics*) δημιουργούν την αισθητική εμπειρία των παραστατικών τεχνών, η δυναμική των οποίων ξετυλίγεται στο χρόνο. Πρόκειται για υποκειμενικά φαινόμενα που θεμελιώνονται στην αρχή της κίνησης και λαμβάνονται ως μια αντανάκλαση της βιωμένης αλληλεπίδρασης του υποκειμένου με τον έξω κόσμο. Η κίνησή τους, έχει το χαρακτηριστικό γνώρισμα να γίνεται αντιληπτή, σαν να αλλάζει μέσα στο χρόνο, από την επίδραση κάποιας αόρατης δύναμης, που πηγάζει απευθείας από το ζωτικό φαινόμενο της ύπαρξης.

Ενστερνιζόμενος τη θεωρία του «ενσώματου νου» (*embodied mind*), όπου το μυαλό λαμβάνεται ως σώμα, και το σώμα ως μυαλό, ο Stern αναφέρεται στην κίνηση ως εμπειρία που δεν αφορά μόνο την φυσική κίνηση αλλά και τη νοητική. Ο νους σκέφτεται σαν σώμα περιδιαβάζοντας τα μονοπάτια της νόησης ως ενσώματος νους. Όχι μόνο η κίνηση του φυσικού σώματος, αλλά και οποιαδήποτε αίσθηση δυναμικής κίνησης στο χώρο και στο χρόνο, που εκφράζεται με ορισμένη πρόθεση ή κατεύθυνση, γίνεται αντιληπτή σε σχέση με τις εγγραφές της βιωμένης ενσώματης εμπειρίας. Ο ανθρώπινος νους εφαρμόζει αυθόρμητα τους νόμους τις βιωμένης σωματικής κίνησης, ακόμα κι όταν αυτό δε συνεπάγεται αποδέσμευση κινητικής ενέργειας από το φυσικό σώμα. Οι δυναμικές ζωτικότητας εκφράζουν τον τρόπο, με τον οποίο τα επεισόδια της κίνησης ενσωματώνονται στη μνήμη του σώματος, ως εμπειρία που φέρει τις ζωτικές ποιότητές του, και που μπορεί να ανακαλείται και να εκφράζεται νοερά ως σώμα, κατά

---

68 Stern, Daniel, *Forms of Vitality, Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and the Development*, Oxford University Press, New York, 2010, σελ. 21.



την αισθητική εμπειρία της μουσικής και κάθε ζωντανής τέχνης.

Η λόγια δυτική μουσική διαθέτει, σύμφωνα με τον Stern, ένα από τα πιο εξελιγμένα συστήματα κωδικοποίησης όλων εκείνων των στοιχείων που της προσδίδουν την εκφραστική ζωτικότητα της κίνησης, κατά την επιτέλεση. Αναφερόμενος στον γραπτό μουσικό κώδικα της παρτιτούρας, ερμηνεύει τα σύμβολά της, ακριβώς ως μία προσπάθεια απεικόνισης της δυναμικής ζωτικότητας της μουσικής. Με τον καιρό, η παρτιτούρα διανθίστηκε από ένα πλήθος κωδικοποιημένων οδηγιών, που αφορούν στην απόδοση των δυναμικών της φαινομένων. Στοιχεία όπως η ένταση (π.χ. *f=forte*, *ff=fortissimo*, *p=piano*, *pp=pianissimo*) και οι μεταβολές της (π.χ. *crescendo*, *decrescendo*) κι ακόμα οι τονισμοί (π.χ. *sforzando*, *staccato*), απεικονίζονται ώστε να καθοδηγήσουν τη ζωτική δύναμη της επιτέλεσης. Ο χρόνος (π.χ. *adagio*, *andante*, *allegro*) και οι δυναμικές του αλλαγές (π.χ. *accelerando*, *ritardando*), συμβολίζονται επίσης στην παρτιτούρα, ως κωδικοποιημένες συμβάσεις, οι οποίες στοχεύουν στην καθοδήγηση της έκφραση της δυναμικής της μορφής<sup>69</sup>.

Σύμφωνα με τον Stern, ο λόγος που οι τέχνες αποτέλεσαν παραδοσιακά τους πρωτοπόρους στην εξερεύνηση της «δυναμικής διάστασης της ανθρώπινης εμπειρίας», έχει να κάνει και με το γεγονός ότι οι μορφές ζωτικότητας, περιγράφονται δύσκολα μέσω του λόγου ή οποιουδήποτε μαθηματικού τύπου κωδικοποίησης, ενώ όταν συμβαίνει να αναλύονται σε υπερθετικό βαθμό, συχνά χάνουν μεγάλο μέρος του νοήματός τους<sup>70</sup>.

#### 2.5.4 Κοινή λογική ή ο ρυθμός της «άρρητης σχεσιακής γνώσης»

Ο Thomas Fuchs, ερευνητής επίσης της ψυχολογίας, το έργο του οποίου χαρακτηρίζεται από μία διαπεραστική φιλοσοφική ματιά, εξετάζει την κοινωνική διάσταση του ρυθμού, θεωρώντας πως εξασκούμαστε από πολύ νωρίς στις ποιότητες του σώματος και της φωνής, μέσα από τη σχέση μας με τους άλλους. Σύμφωνα με τον ίδιο, μέσω του οικείου ρυθμού της κίνησης και του ζευγαρώματός της με τα νοήματα της επικοινωνίας, ενσωματώνουμε και σταδιακά εμπλουτίζουμε την άρρητη γνώση μας για τον κόσμο. Η αντίληψή μας περνάει απευθείας μέσα από το σώμα, είναι ενσώματη, και πέραν του ότι δεν υπάρχει κανένας διαχωρισμός μεταξύ σώματος και νου, η ίδια η

---

69 Στο ίδιο, σελ. 82-83.

70 Στο ίδιο, σελ. 98.

έννοια της κοινής λογικής εκπορεύεται από το σώμα και έχει μουσικό χαρακτήρα.

Κατά τον ίδιο, η ικανότητα να κατανοούμε αυθόρμητα τις εκφράσεις του σώματος και του προσώπου των άλλων, χωρίς να χρειάζεται να τις εκλογικεύσουμε ή να τις αναλύσουμε, έχει να κάνει με το ότι νιώθουμε πως ο τρόπος αντίληψης του σώματός μας, μοιάζει με τον τρόπο που αντιλαμβάνονται το σώμα τους οι άλλοι. Έτσι, αναπτύσσουμε την ενσώματη φύση μας ως υποκείμενα, σε μία σφαίρα κατανόησης και «αμοιβαίου συντονισμού», που μοιραζόμαστε με τους γύρω μας και που πηγάζει από την αίσθηση της κοινής μας αντίληψης για το σώμα<sup>71</sup>.

Αναζητώντας, τα χνάρια της κοινής λογικής στο χρόνο, ο Fuchs παραθέτει την «κοινή αίσθηση» του Αριστοτέλη, που περιγράφεται ως ένα κεντρικό αισθητήριο όργανο, το οποίο συνθέτει και συντονίζει τη λειτουργία των πέντε αισθήσεων. Από την πρώτη αυτή αναφορά, έως και τις αναλύσεις της φυσιολογίας και ψυχιατρικής του 19ου αιώνα, η έννοια της κοινής λογικής εξακολούθησε να διατηρεί τις ρίζες της στο σώμα, σε μία αντίληψη περί «ενότητας των σωματικών αισθήσεων».

Έκτοτε, οι σύγχρονες μελέτες της βρεφικής ηλικίας, καταπιάστηκαν εκ νέου με το ζήτημα, αναζητώντας τις ρίζες της κοινής αυτής αντίληψης. Οι εκ βαθέων αναλύσεις της πρώτο-επικοινωνίας μεταξύ μητέρας και βρέφους, μας βοήθησαν να κατανοήσουμε καλύτερα την ουσία αυτής της άρρητης, σχεσιακής γνώσης. Μέσα από τις μιμητικές διαδικασίες, το βρέφος βιώνει την εμπειρία της έκφρασης του άλλου σώματος, στο δικό του σώμα. Το μοίρασμα των εκφράσεων του προσώπου, του σχήματος και των ήχων του σώματος, ενσωματώνονται ως διαδραστικά επεισόδια εμπειρίας, που νοηματοδοτούν τη σχέση του σώματός του με το άλλο σώμα. Ο ρυθμός και οι μελωδίες της κίνησης που σμίγουν με τα νοήματα της πρώτης αυτής δια-σωματικής επικοινωνίας, εγγράφονται στην ενσώματη μνήμη του βρέφους, ως μία «σιωπηρή» ή «άρρητη σχεσιακή γνώση».

Χαρακτηριστικό αυτής της σιωπηρής γνώσης είναι το γεγονός ότι δεν μπορεί να αναλυθεί στα στοιχεία της, ούτε και να εκφραστεί απόλυτα με λόγια. Είναι μια γνώση που προκύπτει «μόνο σε σχέση με τους άλλους» και οργανώνεται προσωρινά «σαν ένα αίσθημα για τον ρυθμό της δράσης και αντίδρασης», ανάλογα με το χαρακτήρα της κάθε σχέσης. «Η σιωπηρή σχεσιακή γνώση είναι μία μουσική μνήμη – πρέπει κανείς να είναι ικανός να ακούσει τις μπάσες συχνότητες, τη μουσική που παίζει σιωπηρά κατά

---

71 Fuchs, Thomas, «The Tacit Dimension», *Philosophy, Psychiatry, & Psychology*, 2001, Vol. 8 No. 4, σελ.323-326.

την αλληλεπίδραση με τον άλλον»<sup>72</sup>. Στη μνήμη αυτή έχει τις ρίζες της η κοινή λογική, που είναι, για τον Fuchs, μία μνήμη μουσική, η οποία ενσωματώνει αυτό το σύνολο της «υπονοούμενης γνώσης για τις σχέσεις» μας με τους άλλους. Αναλύοντας περαιτέρω την κοινή λογική ως άρρητη σχεσιακή γνώση, ο Fuchs δίνει επίσης το παράδειγμα του *τακτ*. Ομοίως με την κοινή λογική, η αίσθηση του *τακτ* στις κοινωνικές μας σχέσεις είναι συναφής με τον χρονισμό της επικοινωνίας, κατά λέξη «με την συνάφεια του ρυθμού και του συγχρονισμού» που προκύπτει στα πλαίσια της δια-σωματικής αλληλεπίδρασης<sup>73</sup>.

### 2.5.5 Ρυθμός, «Συμπάθεια» και «Επικοινωνιακή Μουσικότητα»

Κάθε σχέση αξιώνει κατανόηση. Ο άνθρωπος, είδος κατ' εξοχήν κοινωνικό, δημιούργησε τη γλώσσα για να μπορεί να κατανοεί καλύτερα αυτό με το οποίο σχετίζεται και να το επικοινωνεί με τους άλλους. Η γλώσσα, οι τονισμοί και ο πλούσιος εκφραστικός ρυθμός της, προέκυψε ως αναγκαιότητα και ως φυσική συνέπεια του σχετίζεσθαι.

Ιχνηλατώντας της απαρχές της επικοινωνίας, πολλοί μελετητές στρέφονται στην λειτουργία του ρυθμού στους πρώτους «διαλόγους» ανάμεσα στη μητέρα και το βρέφος. Ο ρυθμός επιστρατεύεται ως θεμελιώδης πλατφόρμα επικοινωνίας μέσα από ρυθμικά παιχνίδια, τραγούδια, γκριμάτσες, χειρονομίες και φωνητικές αποδόσεις που προκαλούν το ενδιαφέρον του βρέφους, το οποίο σχεδόν αμέσως μετά τη γέννηση λαχταρά να κατανοήσει τα νοήματά τους και να συμμετέχει στο επικοινωνιακό σωματικό παιχνίδι και το μοίρασμα των συναισθημάτων. Για τον Colwyn Trevarthen, ήδη κατά τις πρώτες μέρες αυτής της σχέσης, εκφράζεται η έμφυτη ικανότητα του βρέφους για «συμπάθεια»<sup>74</sup> (sympathy), ως μια επιθυμία να βιώνει και να μοιράζεται τις συγκινήσεις, τις προθέσεις, τις ιδέες και τις προσδοκίες των άλλων. Η συμπάθεια στοχεύει στα νοήματα της διυποκειμενικής σχέσης και πραγματώνεται μέσα σε ένα αφηγηματικό πλαίσιο που περιλαμβάνει ρυθμικές αλληλουχίες κινητικών και φωνητικών μοτίβων. Μέσα από τον ρυθμικό συντονισμό εκφράζονται, αναπτύσσονται

---

72 Στο ίδιο, σελ. 323.

73 Στο ίδιο, σελ. 324.

74 Trevarthen, Colwyn, «Επικοινωνιακή Μουσικότητα, πώς αναπτύσσεται το νόημα στον ρυθμό και στη συμπάθεια», *Συμπαντική Αρμονία, Μουσική και Επιστήμη*, Κουγιουμτζάκης Γιάννης (επιμ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007, σελ. 353-410, σελ. 355.

και μοιράζονται με τη μητέρα τα κίνητρα του βρέφους για συντροφικότητα, καθώς δημιουργούνται τα νοήματα της πρώτης επικοινωνίας, που έχει κατεξοχήν μουσικό χαρακτήρα.

Ο Trevarthen, μαζί με τον Stephen Malloch, μουσικό και ερευνητή της ψυχοακουστικής, έχει εντυπώσει στην ανάλυση του χαρακτήρα της δυποκειμενικής επικοινωνίας μητέρας και βρέφους, καταλήγοντας από κοινού, στη θεωρία της «επικοινωνιακής μουσικότητας»<sup>75</sup> (*communicative musicality*). Η επικοινωνιακή μουσικότητα αφορά στο μοίρασμα των νοημάτων της από κοινού αφήγησης, μέσα από τη συντονισμένη κίνηση των σωμάτων και της φωνής τους στο χρόνο. Σ' αυτήν περιλαμβάνονται οι ρυθμικές εκφραστικές ποιότητες που απορρέουν από το σώμα, όπως η δημιουργία αφηγήσεων μέσω κινητικών διαλόγων, που επιτρέπουν την αναγνώριση της «ροής» του χρόνου και της ενέργειας στο σώμα, ως εκδηλώσεις της «εκφραστικής ζωτικότητας» (*expressing vitality*) του άλλου.

Στο βάπτισμα της σχέσης του ανθρώπου με τον άλλον άνθρωπο, η εκφραστική ζωτική κίνηση οργανώνεται αυθόρμητα σε ρυθμό. Οι πρώτες αυτές βιωματικές εγγραφές, αποτελούν τα θεμέλια για την κατανόηση, την ανάπτυξη και την οργάνωση της σκέψης και της ομιλίας, για την ίδια την αντίληψη του εαυτού ως υποκειμενικότητας. Και εξακολουθούν να παραμένουν ενεργές στην ενήλικη ζωή, ακόμα κι όταν δεν γίνονται άμεσα αντιληπτές. Χαρακτηριστικό είναι το καθημερινό παράδειγμα της ζωντανής επικοινωνίας της ομιλίας. Φανταζόμαστε συχνά, πως το προτέρημα της επικοινωνίας ανήκει κυριαρχικά στη γλώσσα, που την καθιστά δυνατή με τα πυκνά της νοήματα, όμως όλα δείχνουν πως, πέρα από την σημειολογία των λέξεων, εξακολουθούμε αυθόρμητα να επικοινωνούμε σε διαπροσωπικό επίπεδο, μέσω ενός φάσματος εκφράσεων, χειρονομιών και χρωματισμών της φωνής που καθορίζουν το νόημα της επικοινωνίας. Κάθε λεκτικό επικοινωνιακό γεγονός, συνοδεύεται και από έναν εξωγλωσσικό τρόπο έκφρασης. Αν μπορούσαμε να τον φανταστούμε σαν μια παρτιτούρα, θα διαβάζαμε της εντάσεις και τις λύσεις, τις συμφωνίες και διαφωνίες των διαστημάτων της, τους τονισμούς και την εναλλαγή των δυναμικών της αποχρώσεων, κι όλα αυτά ως συνιστώσες μιας ενσώματης ρυθμικής αλληλουχίας, κατά την οποία οι κινήσεις των σωμάτων και της φωνής συντονίζονται, δημιουργώντας μια, επικοινωνιακή πολυ-ρυθμία.

---

<sup>75</sup> Malloch, Stephen, Trevarthen Colwyn, «Musicality: Communicating the vitality and the interest of life». Στο, *Communicative Musicality, exploring the basis of human companionship*, Oxford University Press, New York, 2009, σελ. 1-17.

Είναι ετούτη η έκφραση της «ροής» της ζωτικής ενέργειας της κίνησης, που πηγάζει από το σώμα και, μέσω της μουσικότητας του εκφραστικού ρυθμού του, μορφοποιεί το νόημα της επικοινωνίας, διευκολύνοντας το μοίρασμα και την βαθύτερη κατανόηση των σκέψεων, των συναισθημάτων, των επιθυμιών και των διαθέσεων των άλλων

## **Κεφάλαιο 3**

### **Ο ρυθμός των «Rhythm»**

#### **3.1 Ο ρυθμός του *Rhythm 10***

Δεν είναι λίγα τα στοιχεία του *Rhythm 10*, που οδηγούν τον συλλογισμό απευθείας στον τίτλο του έργου: δέκα δάχτυλα των χεριών ως «πρωταγωνιστές», δέκα μαχαίρια (η Abramonic τα κατονομάζει αργότερα ως «10 διαφορετικούς ρυθμούς»), ρυθμικοί χτύποι και μοτίβα που επαναλαμβάνονται στο χρόνο και χνάρια αίματος, το τελικό οπτικό τους αποτύπωμα επάνω στο λευκό χαρτόνι.

Σε προεξέχοντα ρόλο, ο διακεκομμένος ρυθμικός ήχος των μαχαιριών. Όλα τους μαχαίρια διαφορετικά σε σχήμα και μέγεθος, η ανομοιογένειά των οποίων οδηγεί σε ελαφρώς διαφορετικό χειρισμό και ηχητικό αποτύπωμα της κρούσης τους. Τον ρυθμό τους διαδέχονται κάθε τόσο τα επιφωνήματα της Abramonic κάθε που αστοχεί τραυματίζοντας τα δάχτυλά της κι ακολουθούν μικρές ανάπαυλες για την αλλαγή μαχαιριού. Εν είδη ιντερλούδιου, ο μηχανικός ήχος ενός μαγνητοφώνου που γυρίζει προς τα πίσω κι ύστερα αναπαράγει όλους τους ήχους από την αρχή. Έπειτα το μαγνητόφωνο γυρίζει πάλι κι ακολουθούν ξανά οι ζωντανοί ήχοι των μαχαιριών, δριμύτεροι αυτή τη φορά, αφού πατούν πάνω στους ήχους της κασέτας που παίζει ξανά το πρώτο μέρος. Από την Abramonic πληροφορούμαστε ότι ο ρυθμός των μαχαιριών, κατά διαστήματα συντονίζεται με τον ρυθμό της κασέτας. Ένα δεύτερο μαγνητόφωνο γυρίζει προς τα πίσω κι έπειτα ακούγονται πάλι οι ήχοι της πρώτης μαγνητοφώνησης, μαζί με τους χτύπους των μαχαιριών και τα διάσπαρτα επιφωνήματα του δεύτερου μέρους, όλα ομογενοποιημένα αυτή τη φορά από την ηχητική πηγή του δεύτερου μαγνητοφώνου.

Ο έκδηλος ηχητικός ρυθμός του *Rhythm 10* και η αποτύπωσή του ως ηχητικού και οπτικού ρυθμού, σταθμίζουν την δράση της περφόρμανς και μας παραπέμπουν απευθείας στον ρυθμό, ως μέσο οργάνωσης της εμπειρίας στο χρόνο όπως θα αναλύσουμε παρακάτω.

##### **3.1.1 Ο ρυθμός της βιωμένης εμπειρίας**

Το *Rhythm 10*, στρέφεται στον ρυθμό εξετάζοντάς τον όχι απλά ως στοιχείο του ήχου, αλλά ως σταθμιστή της δράσης και ως μέσο οργάνωσης της βιωμένης εμπειρίας

στο χρόνο, που τοποθετείται σε κυρίαρχη θέση. Κεντρική δράση της περφόρμανς η επαναλαμβανόμενη, ρυθμική πρόσκρουση των μαχαιριών επάνω στο λευκό φόντο, στο κενό περιθώριο των απλωμένων δαχτύλων. Δράση με ηχητικό αποτύπωμα, που «απαθανατίζεται» μέσω ενός μαγνητοφώνου κι έπειτα αξιοποιείται ως πρότυπο για νέα δράση. Μέσω της επανάληψής της -αλλά και της εν δυνάμει επανάληψής της, καθώς η ηχογράφηση επενεργεί στο εφήμερο του χρόνου- δημιουργούνται επάλληλες χρονικές ενότητες, που παραπέμπουν στο θεμελιώδες τρίπτυχο παρελθόν-παρόν-μέλλον, δίχως την αντίληψη του οποίου δεν θα ήταν δυνατό να εντοπιζόμαστε στο χρόνο.

Στο πρώτο μέρος, η ρυθμική επαναλαμβανόμενη δράση οδηγεί σε *λάθη*. Ως λάθος λογίζεται εδώ, κάθε που το μαχαίρι αστοχεί και πληγώνει ένα από τα δάχτυλά της Abramovic. Τα λάθη λειτουργούν και ως μονάδα μέτρησης του χρόνου χρήσης κάθε μαχαιριού: σε κάθε μαχαίρι αντιστοιχεί ο «ενδιάμεσος σε δύο λάθη» χρόνος. Τα λάθη λειτουργούν, εν προκειμένω, ως σημεία στίξης που διαρρηγνύουν το χρονικό συνεχές της δράσης, οργανώνοντας τα επαναλαμβανόμενα χτυπήματα των μαχαιριών σε εύληπτες ρυθμικές ενότητες. Οι ενότητες αυτές που έχουν δημιουργηθεί σε διαφορετική χρονική στιγμή και με διαφορετικό μαχαίρι η καθεμία, φέρουν ένα διακριτικό ηχητικό αποτύπωμα. Ο «ενδιάμεσος σε δύο λάθη» χρόνος της κάθε ενότητας, εμπεδώνεται ηχητικά μέσω ενός διακριτού ρυθμού. Έτσι ο ρυθμός εδώ, δεν λειτουργεί ως η ενσάρκωση απλά κι αόριστα μιας επανάληψης, αλλά εκείνου του βιώματος που επανέρχεται σε διαφορετικές αποχρώσεις, που όμως εκβάλλει στο ίδιο χρωματικό φάσμα της εμπειρίας, πυκνώνοντας τη συνολική αίσθηση του χρόνου.

Στο δεύτερο μέρος, ο ρυθμός που έχει προκύψει από την εμπειρία του λάθους, κυριαρχεί ως γενεσιουργός δύναμη του μέλλοντος, σμιλεύοντας «κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσιν» τα επόμενα λάθη. Η Abramovic, έχοντας μαγνητοφωνήσει το ιδιόρρυθμο ηχητικό περιβάλλον του πρώτου μέρους, το ακούει με σκοπό να το εμπεδώσει κι έπειτα προσπαθεί να επαναλάβει ακριβώς τα ίδια λάθη, σημαδεύοντας εκ νέου με τα μαχαίρια επάνω στα νωπά ίχνη του πρώτου μέρους. Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε πως δεν είναι μόνο ο ήχος της κασέτας που μαρτυράει την ήδη βιωμένη εμπειρία, αλλά και τα σημάδια αίματος επάνω στο λευκό χαρτί μαζί με τα λεκιασμένα μαχαίρια, το σύνολο δηλαδή των «εργαλείων» της περφόρμανς που δεν φέρουν πια «καθαρό μητρώο». Όλα τους μάρτυρες και συνάμα προσομοιωτές μιας παρελθούσας εμπειρίας που πρόκειται να επανέλθει.

Η κεντρική ιδέα της περφόρμανς, αφορά, σύμφωνα με την Abramovic, στην ιστορία του λάθους και τη σχέση της με το παρόν. Η ίδια ισχυρίζεται ότι «τα λάθη του

παρελθόντος και του παρόντος συγχρονίζονται»<sup>76</sup>, ότι δηλαδή επιτυγχάνεται η ρυθμολογική ταύτιση πρώτου και δεύτερου μέρους. Μέσω της διαδικασίας αυτής δημιουργούνται οι συνθήκες ενός, θα λέγαμε, ρυθμολογικού αναπόδραστου, όπου το παρόν εξομοιώνεται με το παρελθόν και το μέλλον: ο ρυθμός του παρόντος (πρώτο μέρος) χρησιμοποιείται έπειτα ως βιωμένη εμπειρία του παρελθόντος, για να υπαγορεύσει τα λάθη-αστοχίες του μέλλοντος (δ δεύτερο μέρος). Κι εδώ δεν πρόκειται για κάποια νοηματική συμπίκνωση του χρόνου γύρω από την έννοια του ρυθμού σε θεωρητική βάση, αλλά για μια έμπρακτη απόδειξή της, κατά την οποία ο βιωμένος χρόνος μετατρέπεται μέσω του ρυθμού σε ανεξίτηλη, δυναμικά επ' αόριστον επαναλαμβανόμενη εμπειρία. Ο μαγνητοφωνημένος ρυθμός μετατρέπεται σε πρότυπο που θέτει υπό την κυριαρχία του κάθε νέο παρόν, προοικονομώντας ένα πανομοιότυπο μέλλον.

Μέσω της καταλυτικής δράσης και επίδρασης του ρυθμού, τίθεται υπό αμφισβήτηση η θέαση του χρόνου ως γραμμικότητας, με παρελθόν, παρόν και μέλλον, και εξετάζεται το πλαίσιο μιας (δια-)χρονικότητας που αφορά την αίσθηση του χρόνου ως βίωμα, την χρονικότητα ως μνήμη, που ενυπάρχει στο υποκείμενο σε δυναμική κατάσταση, πάντοτε σε συνάρτηση με τα το αισθητηριακό αποτύπωμα της κάθε του εμπειρίας.

Ο χρόνος, που χωνεύει μέσα του μια πανομοιότυπη επανάληψη και που μοιάζει διαρκώς να κινείται μένοντας ταυτόχρονα προσκολλημένος στο ίδιο «παρών», συνάδει με την περιγραφή του Kramer σχετικά με τον «κάθετο χρόνο»<sup>77</sup>, που απαντάται στη σύγχρονη μουσική γραφή. Αν τολμούσαμε έναν συσχετισμό ανάμεσα στο *Rhythm 10* και τον εν λόγω χρόνο του Kramer, θα μπορούσε η όλη διαδικασία μέχρι το τελικό ηχητικό απόσπασμα, λίγο προτού η Abramovic εγκαταλείψει τη σκηνή, να νοηθεί για την ακρίβεια, ως μια ζωντανή «ανατομία της κάθετης χρονικότητας» κι ενδεχομένως, ως σχόλιο του τρόπου αισθητοποίησής της στη ζωή και την τέχνη<sup>78</sup>.

---

75 Abramovic, Marina, *Artist Body: Performances 1969-1998*, Charta, Milan 1998, σελ. 56 : «the mistakes of time past and time present are synchronised».

77 Kramer, Jonathan, *The time of music*, Schirmer Books, ό.π., [βλ. Κεφάλαιο 2.3.1].

78 Παρόλο που δεν έχουμε πρόσβαση στο ηχητικό υλικό της περφόρμανς, θα μπορούσαμε, φερ' ειπείν, να φανταστούμε έναν παραλληλισμό με το έργο του Xenakis, *Bohor I* (1962), το οποίο μοιάζει με ένα «τοπίο» πανομοιότυπων κρουστών ηχητικών όγκων, που διαρκώς επανέρχονται, γεννώντας στον ακροατή τη χαρακτηριστική αίσθηση κάθετης χρονικότητας. Το έργο, απαντάται στα παραδείγματα που δίνει ο Kramer για τον «κάθετο χρόνο», Στο ίδιο, σελ. 55.



### 3.1.2 Ενσώματη μνήμη και χρόνος

Η αφηγηματικότητα του «χορού των μαχαιριών» καθιλώνεται σε ένα παρόν, σε μία αέναη αρχή, που εμπεριέχει μέσα της τη μέση και το τέλος. Σε χρόνο ενσώματης μνήμης, η ιδιότητα του παρελθόντος ως πεπερασμένου δεν αναγνωρίζεται: οι χρονικές βαθμίδες τοποθετούνται σε ένα δυναμικό πεδίο, το οποίο μπορούν να διατρέχουν αμφίδρομα, επενεργώντας η μία στην άλλη.

Τα τραυματικά λάθη του παρελθόντος χαράσσονται στη μνήμη του σώματος, παραμένουν ενεργά και έχουν τη δύναμη να υποβάλλουν στο ρυθμό τους όποια νέα έκφραση παρεμφερούς εμπειρίας. Τα χνάρια τους, που ίσως θα περίμενε κανείς στο πέρασμα του χρόνου να εξασθενούν, παραμένουν κάθε άλλο δυναμικά ανεξίτηλα στο χρόνο με το τραυματικό τους αποτύπωμα (ένταση του ήχου) να ενδυναμώνεται κάθε φορά που ο ζωντανός ρυθμός του παρόντος συμπίπτει με τον παρελθοντικό ρυθμό της πρώτης εμπειρίας (ηχογραφημένο υλικό). Εν προκειμένω, ο ρυθμός δεν είναι μόνο φορέας του λάθους, άρα και της εμπειρίας του τραύματος, αλλά και κομιστής της ίδιας της μνήμης ως εμπειρίας. Μέσω της επανάληψής του ως ηχογραφημένου ρυθμού, που καθιστά δυνατή την αναβίωσή του στο μέλλον και τη δυναμική του σύν-κρουση με κάθε νέο παρόν, ο ρυθμός αναδεικνύεται σε κυρίαρχο μέσο ταξινόμησης και διαχείρισης της εμπειρίας.

### 3.2 Ο ρυθμός του *Rhythm 5*

Εδώ ο ηχητικός ρυθμός απουσιάζει κι επομένως απομακρυνόμαστε ακόμα πιο πολύ από τον ρυθμό ως στοιχείο με τη στενή έννοια ακροάσιμο. Στο *Rhythm 5*, έχουμε σε πρώτο πλάνο ένα πεντάγωνο αστέρι, μία γεωμετρική κατασκευή γύρω και μέσα στην οποία λαμβάνουν χώρα όλες οι δράσεις της Abramonic, έως την πλήρη ακινησία. Το αστέρι ως κυρίαρχο σύμβολο της περφόρμανς και οι τελετουργικού χαρακτήρα δράσεις της περφόρμερ σε αναφορά με αυτό, δημιουργούν ένα αλληγορικό περιβάλλον.

Εδώ τα όρια του «που» και «πότε» της αφήγησης ρευστοποιούνται και αποκρυσταλλώνονται σε ένα «πώς», σε μία δράση στο «εδώ και τώρα» της περφόρμανς, που διαρρηγνύει την αίσθηση της σκηνικής χρονικής γραμμικότητας. Από τη μία, ο ρυθμός της δυναμικής κίνησης της στίλβης του αστεριού, που διαρθρώνεται σε *χρόνο μνήμης*, βιωμένης, δηλαδή, εμπειρίας, κι από την άλλη ο γεωμετρικός ρυθμός του σταθερού, ογκώδες περιγράμματος και η επιβλητική του *στάση* στο χώρο και τον χρόνο: *στάση* που πραγματώνεται μέσω της κίνησης (φωτιά, ενσώματα μνήμη) και κίνηση που πυροδοτείται από τη *στάση* (*στάση* του αστεριού στο χώρο και την ιστορία).

Στο φλεγόμενο αυτό περιβάλλον του *Rhythm 5*, η φυσική τάξη των πραγμάτων διασαλεύεται και σαν ένα πλάσμα νιόφερτο ο θεατής, γυρεύει, με τη «συμπάθεια» του βρέφους, να νιώσει και να καταλάβει τα νοήματά του. Οι αισθήσεις του βρίσκονται σε εγρήγορση, η ματιά του διερευνά τις σχέσεις ανάμεσα στο σώμα της Abramonic, τη φωτιά και το σχήμα του αστεριού, καθώς ο κόσμος των σημασιών ρευστοποιείται μέσα του ανακινώντας συνειρμούς ή δημιουργώντας εξολοκλήρου νέες συνάψεις. Ο θεατής συνδέεται με το περιβάλλον της περφόρμανς ως *ενσώματος-νους*, βιώνοντάς το νοητικά και κιναισθητικά, αποζητώντας αυθόρμητα να συναρμόσει σημασίες, σύμβολα και σύνολα σχέσεων, έτσι που να βγάζουν νόημα.

#### 3.2.1 Το αστέρι και ο ζωντανός ρυθμός της μνήμης

Το αστέρι του *Rhythm 5* ανακινεί το ζωντανό ρυθμό της μνήμης. Όπως η ερμηνεία της μουσικής από τον Blacking, ως «ανθρώπινα οργανωμένος ήχος»<sup>79</sup>, που εκφράζει την κοινωνική δραστηριότητα και εμπειρία του ατόμου σε σχέση με το

---

79 Blacking, John, *How musical is man*, ό.π., [βλ. Κεφάλαιο 2.5.2].

περιβάλλον του, έτσι και ο ρυθμός του *Rhythm 5*, δεν μπορεί παρά να μελετηθεί ως «ανθρώπινα οργανωμένος». Ως βιωμένη δηλαδή εμπειρία της Abramovic σε σχέση με ένα κοινωνικό-ιστορικό περιβάλλον, αλλά και ως περιβάλλον που απορρέει και ανασύρεται από τη μνήμη της υποκειμενικής εμπειρίας.

Η Langer, αναγνωρίζει στο διακοσμητικό σχέδιο (decorative design) την ύπαρξη ρυθμού μέσω μιας «δυναμικής στατικότητας» και αποδίδει στα εκάστοτε σχήματά του μία «άμεση προβολή του ζωτικού συναισθήματος»<sup>80</sup>. Ακόμα δηλαδή και σε κάτι που φαντάζει εντελώς στατικό, όπως το αστέρι του *Rhythm 5*, ο ρυθμός, σύμφυτος της ροής και της κίνησης, εξακολουθεί να υπάρχει. Μα αντλεί πράγματι σ' αυτήν την περίπτωση την υπόστασή του από την στατικότητα; Ή μήπως πρόκειται για μία φαινομενική και μόνο ακινησία; Η Langer μας δίνει το παράδειγμα του καταρράχτη που τον βλέπουμε από μακρινή απόσταση. Από μακριά φαντάζει σαν μια ακίνητη εικόνα με τα άσπρα κύματά του σαν σταματημένα στο χρόνο. Έστω κι έτσι όμως, δε θα μπορούσαμε ποτέ στην αντίληψή μας να τον συγκρίνουμε με ένα βουνό. Ξέρουμε πως αν κάνουμε να πλησιάσουμε τα κύματα θα ζωντανέψουνε πάλι, θ' ακούσουμε τον ήχο του και θα τον αισθανθούμε να κυλάει. Γιατί, έστω κι αν φαίνεται σταματημένος από μακριά στην πραγματικότητα δεν είναι. Αν φανταστούμε το αστέρι του *Rhythm 5* ως τον καταρράχτη, που μπορεί από μία άποψη να μοιάζει στατικός, μέσα του όμως *κυματίζουν φλεγόμενες οι σημαίες της ιστορίας*, το αστέρι φέρει τη ζωντανή δυναμική ενός καταρράχτη που σαρώνει και καταπίνει ό,τι βρίσκεται μέσα του. Είναι το κομμουνιστικό σύμβολο που *ρυθμίζει* μια ολόκληρη εποχή, και που εξαιτίας του η Abramovic αισθάνεται περιορισμένη μέχρι θανάτου. Μαζί με το αστέρι της επανάστασης απανθρακώνεται και το εθνικό αφήγημα της Γιουγκοσλαβίας του Τίτο, που την στιγματίζει βαθιά. Η Abramovic, του ανάβει φωτιά και «θυσιάζει» μέσα του τούφες από τα μαλλιά και τα κομμένα νύχια της, σύμβολα του ζωντανού και του αέναου (χαμένου ίσως) χρόνου. Έπειτα ξαπλώνει μέσα στο αστέρι και γίνεται ένα μαζί του, σκοπεύοντας κατά πάσα πιθανότητα να αναγεννηθεί από της στάχτες του, ριψοκινδυνεύοντας ωστόσο να πέσει πάλι θύμα της δυναμικής του, πεθαίνοντας μαζί του.

---

80 Tosaki, Eiichi «Rhythm as Composition: Looking for a Common Ground», *Performance International Conference*, Monash University, Clayton 2010.

### 3.3 Ο ρυθμός του *Rhythm 2*

Η θεματική της ασθένειας και της ίασης σχετίζεται με το ζήτημα της αντίληψης της ροής του χρόνου από το υποκείμενο, και πόσο μάλλον όταν αφορά στην εμπειρία της ψυχικής νόσου, η οποία ορισμένες φορές κλονίζει τις λεπτές νευρικές λειτουργίες που ρυθμίζουν αυτήν καθεαυτήν την αντίληψη. Ο Kramer, ανάμεσα στα εργαλεία που χρησιμοποιεί για να εξηγήσει τα χρονικά φαινόμενα της μουσικής από τον 20ο αιώνα και μετά, χρησιμοποιεί τα λόγια που αποδίδονται σε κάποιον ασθενή του ψυχιάτρου Federick Melges, ο οποίος πάσχει από σχιζοφρένεια: «ο χρόνος σταμάτησε, δε υπάρχει χρόνος... Το παρελθόν και το παρόν έχουν καταρρεύσει στο παρόν, και δε μπορώ πια να τα διαχωρίσω»<sup>81</sup>. Ο Kramer πάλι, συνεχίζει ερμηνεύοντας τον «κάθετο χρόνο» της μουσικής, ως μία έκφραση που «δίνει φωνή στη σχιζοφρένεια της σύγχρονης δυτικής κουλτούρας»<sup>82</sup>. Θα μπορούσαμε να πούμε, πως η Abramovic φαίνεται σαν να επιχειρεί κάποιου είδους κυριολεκτικής «σωματοποίησης» της παραπάνω ερμηνείας

Στο *Rhythm 2*, το σώμα γίνεται φορέας μιας ιδιάζουσας ρυθμολογίας η οποία προκαλείται τεχνητά από τη λήψη των δύο ψυχοτρόπων φαρμάκων. Ο ρυθμός του προηγουμένως υγιούς σώματος αναιρείται από ένα σώμα, οι κινήσεις του οποίου στρεβλώνουν το οικείο νόημα. Οι σύντομες αφηγήσεις της Abramovic αρκούν για να ζωντανέψουν τις φωτογραφίες του *Rhythm 2*: Φανταζόμαστε τα μέλη του σώματός της να αναπτύσσουν μια ανεξέλεγκτη ρυθμική, απότομων και ασύνδετων κινήσεων, δεδομένης της χαρακτηριστικής αντίδρασης ενός υγιούς οργανισμού σε τέτοιες ουσίες. Τα ψυχοτρόπα επιδρούν στη βιολογική και ψυχική σφαίρα του ατόμου, προξενώντας του, εν προκειμένω, την εκδήλωση μιας κινησιολογίας που δεν εγγράφεται στην καθημερινότητα του υγιούς, καθώς δεν εναρμονίζεται με την έμφυτη ικανότητά του για έλεγχο και βούληση.

Ο ρυθμός του *Rhythm 2* διαρθρώνεται εν μέσω ακραία αντιφατικών καταστάσεων. Σε ατομικό επίπεδο, ο έλεγχος, η βούληση και η συνείδηση της ενσώματης φύσης του υποκειμένου, υποκαθίστανται από την απώλεια της συναίσθησης του εαυτού. Αντικειμενικά, έχουμε να κάνουμε με μία η καθολική στρέβλωση:

---

81 Kramer, Jonathan, *The time of music*, ό.π., σελ. 375.

82 Στο ίδιο, σελ. 393. Κατά τον Kramer, η μοντέρνα τέχνη από τις αρχές του 20ου αιώνα και έπειτα, ενσωμάτωσε αναγνώσεις από την ψυχαναλυτική ερμηνεία του Φρόυντ σχετικά με το ασυνείδητο, μέσα από τον πειραματισμό της με το στοιχείο του παραλόγου, γενεσιουργός του οποίου θεωρείται το ασυνείδητο του υποκειμένου.

Φάρμακα που, υπό φυσιολογικές συνθήκες, λαμβάνονται από ψυχικά ασθενείς ώστε να μπορέσουν να «ρυθμίσουν» τον οργανισμό τους, σαν για να προσχωρήσουν θα λέγαμε σε μία «ρυθμολογία του υγιούς», τώρα τα δοκιμάζει κάποιος και εξ αιτίας τους, ολόκληρη η ψυχοσωματική του φύση αποδιαρθρώνεται. Το ενδιαφέρον αναπόφευκτα στρέφεται σ' εκείνους τους μηχανισμούς του ατόμου που ρυθμίζουν την αίσθηση του εαυτού και της χρονικότητας. Οι απότομες αλλοιώσεις που βιώνει η Abramovic σε ψυχοδιανοητικό επίπεδο, δεν διασαλεύουν μόνο το νόημα των πραγμάτων και την αντίληψη του κόσμου από την ίδια, ως υποκειμένο, αλλά και *την ίδια την αίσθησή της ως τέτοιο*. Πλήττουν μεμιάς το πεδίο της ενσώματης αίσθησης του εαυτού, που αφορά στην εμπειρία της, ως ενσυνείδητου, ενσώματου υποκειμένου.

### 3.3.1 Η διαταραγμένη κινητική μελωδία

Ο Fuchs περιγράφει τη σχιζοφρένεια ως μια παθολογική κατάσταση, όπου οι δράσεις του σώματος αποδιαρθρώνονται, καθώς οι κινήσεις και οι ήχοι συχνά χάνουν τη νοηματική τους συνοχή. Μια κατάσταση, που περιγράφεται από τους ασθενείς ως ένας διαχωρισμός ανάμεσα στο μυαλό και το σώμα, όπου το σώμα βιώνεται ως απόμακρο και οι κινήσεις του χάνουν το συντονισμό και τον αυθορμητισμό τους<sup>83</sup>.

Η φύση της σχιζοφρένειας είναι τέτοια, που μπορεί να προξενεί διαταραχές στην έμφυτη ικανότητα αίσθησης του εαυτού. Ασθένεια που συχνά περιγράφεται ως μία κατάσταση «αποσωματοποίησης»<sup>84</sup> (*disembodiment*), είναι δυνατό να θολώνει τα όρια αντίληψής του εαυτού και να καθιστά δυσθεώρητη για τον ασθενή τη θεμελιώδη διάκριση ανάμεσα στο «εγώ» και «οι άλλοι». Ειδικότερα, μία από της πιο συχνές διαταραχές που βιώνει ο ασθενής αφορά σε μία αποσταθεροποίηση της *αίσθησης ιδιοκτησίας ή κυριότητας του σώματός (sense of ownership)* σε σχέση με την *αίσθηση της ατομικής βούλησης (sense of agency)*: Οι κινήσεις ή σκέψεις βιώνονται ως οικείες από τον ίδιο, δηλαδή ως δικές του, αλλά όχι ως συνειδητά παραγόμενες από τον ίδιο, με τη δική του βούληση<sup>85</sup>.

Η Abramovic δοκιμάζει τα φάρμακά της σχιζοφρένειας, επιχειρώντας μία

---

83 Fuchs, Thomas. «The Tacit Dimension» *ό.π.* σελ. 324-325.

84 Gallese, Vittorio & Ferri, Francesca «Jaspers, The Body, and Schizophrenia: The Bodily Self» *Psychopathology*, 46(5), Unit of Physiology, Department of Neuroscience, University of Parma, Parma, Italy 2013, σελ. 330-6., σελ. 334.

85 Στο ίδιο.

εσκεμμένη απορύθμιση των λεπτών νευροχημικών διαδικασιών εκείνων των βιολογικών περιοχών, που ρυθμίζουν την θεμελιώδη αντιληπτική ικανότητα του ατόμου. Μέσω της απορρύθμισης του πεδίου της συνειδητής βούλησης, βγαίνει για λίγο από τα μονοπάτια του φυσιολογικού ρυθμού, διερευνώντας τις παραμέτρους της υποκειμενικότητας και κατ' επέκταση, της διυποκειμενικής σχέσης ανάμεσα στην ίδια και τον θεατή.

### 3.3.2 Ρυθμός και ενσυναίσθηση

Με δεδομένο ότι, κοινό και καλλιτέχνης δε βιώνουν τη δυναμική ροή της εμπειρίας με τον ίδιο τρόπο, πού θα πρέπει να στραφούμε για να καταλάβουμε τις διεργασίες οι οποίες νοηματοδοτούν τη μεταξύ τους σχέση; Σε επίπεδο που άπτεται της σχέσης αυτής, από τη στιγμή που διασαλεύεται το πεδίο συνειδητότητας του ενός από τα δύο μέρη της, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως διασαλεύεται και η σχέση καθεαυτή, καθώς κλονίζεται η, υποτυπώδης έστω, αναλογία που θα απαιτούσε μία αμοιβαία κατανόηση. Αν φανταστούμε τη σχέση ανάμεσά τους, ως μια επικοινωνία που αξιώνει μία, έστω στοιχειώδη, βάση κοινής αντίληψης, καταλαβαίνουμε πως εδώ έχουμε να κάνουμε με μία κάπως ανορθόδοξη συνθήκη. Μένει να δούμε αν τίθεται επομένως η επικοινωνία ανάμεσα σε καλλιτέχνη και κοινό υπό αμφισβήτηση.

Ίσως ο μοναδικός τρόπος που απομένει στον θεατή ώστε να σχετιστεί με το *Rhythm 2*, από τη θέση του ενεργού παρατηρητή, είναι μέσω της ικανότητάς του για ενσυναίσθηση, με το να νιώσει δηλαδή, το βίωμα εκείνου που το βιώνει. Κι αυτό δεν εναπόκειται σε κάποια συνειδητή απόφαση από μεριάς του, παρά όπως στην έμφυτη ιδιότητα κάθε ανθρώπου να σχετίζεται με τις εμπειρίες των άλλων.

Ρίχνοντας μια γρήγορη ματιά στις φωτογραφίες του *Rhythm 2*. [βλ.Εικ. 4-5], αναγνωρίζει κανείς ευθύς αμέσως ετούτη την έλλειψη συνοχής και συνειδητού ελέγχου στο σώμα της Abramovic. Κοιτάζοντας τη στάση του σώματός της και το βλέμμα, καταλαβαίνει πως κάτι μέσα της αλλάζει ριζικά την αίσθηση της ροής του χρόνου, και επιστρέφουμε πίσω στο ερώτημα, τι είναι εκείνο που μας κάνει να αντιλαμβανόμαστε τις αλλαγές στη χροιά της χρονικότητας αυτής, σε διαπροσωπικό επίπεδο.

Φαίνεται πως έχουμε, ανά πάσα στιγμή, πρόσβαση σε έναν είδους ενσωματωμένο μέσα μας κατάλογο, βάση του οποίου μπορούμε να ταυτοποιούμε τις κινητικές μελωδίες άλλων σωμάτων, όταν ανταποκρίνονται σε γνώριμά μας βιώματα όπως της χαράς, της λύπης του πόνου ή της ευχαρίστησης. Μπορούμε να φανταστούμε

τους σωματικούς αυτούς *μελωδιότυπους*, σαν ο καθένας να φέρει μία ταυτότητα, που διαθέτει ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό αποτύπωμα. Είμαστε θα λέγαμε σε θέση, να ανιχνεύουμε τα κινητικά αυτά πρότυπα στα πρόσωπα και τα σώματα των άλλων και ανάλογα με το ρυθμικό τους αποτύπωμα, το οποίο αποκωδικοποιούμε αυτοστιγμεί κι αυθόρμητα, να συναισθανόμαστε κιναισθητικά, τα βίωμα και τις προθέσεις τους, ακόμα κι όταν εκείνα δεν εκφράζονται λεκτικά.

Τις τελευταίες δύο δεκαετίες, οι σύγχρονες μελέτες της νευροεπιστήμης έχουν αποδείξει επιστημονικά την σημασία των επονομαζόμενων «κατοπτρικών νευρώνων» (*mirror neurons*) στο φαινόμενο της κιναισθητικής ενσυναίσθησης, που αφορά στην ανθρώπινη μη λεκτική επικοινωνία<sup>86</sup>. Οι «κατοπτρικοί νευρώνες» ή «νευρώνες καθρέπτες» του εγκεφάλου ενεργοποιούνται, όχι μόνο κάθε φορά που εκτελούμε μία κίνηση, αλλά και κάθε φορά που απλώς παρακολουθούμε κάποιον άλλον να εκτελεί την κίνηση αυτή. Το ίδιο, επίσης, συμβαίνει κι όταν βλέπουμε κάποιον να βρίσκεται σε μία κατάσταση ή να βιώνει ένα συναίσθημα που μας είναι γνώριμο.

Η ενεργοποίηση ολόκληρων εγκεφαλικών κατοπτρικών συστημάτων είναι η ανταπόκριση που σωματοποιεί αυτόματα το ερώτημα 'πώς νιώθω όταν...' ακόμα κι όταν βρισκόμαστε σε φαινομενική αδράνεια. Φαίνεται πως διαθέτουμε κάποια σπουδαία ικανότητα μη λεκτικής ανάγνωσης και επικοινωνίας, που μας επιτρέπει ν' αναγνωρίζουμε ευθύς αμέσως τις ποιότητες της κίνησης, που αποτυπώνονται στον δυναμικό ρυθμό των σωμάτων. Παράλληλα, μας επιτρέπει να αναγνωρίζουμε κι εκείνους τους «παράταιρους» σωματικούς ρυθμούς, που παραπέμπουν ενδεχομένως σε διακυμάνσεις των «πέραν του φυσιολογικού» φαινομένων, εκείνων δηλαδή που αποκλίνουν από την κοινή ανθρώπινη εμπειρία ή λογική.

Η έμφυτη αυτή ικανότητα μη λεκτικής ανάγνωσης και επικοινωνίας, μας κάνει ν' αναγνωρίζουμε αυτό που μοιάζει κανονικό ή αρμονικό, ή που μοιάζει να διαθέτει κάποιον φυσιολογικό ρυθμό, από κείνο το άρρυθμο, το δυσαρμονικό ή ακατάστατο. Γι' αυτό και κοιτάζοντας απλά και μόνο τις φωτογραφίες, πλάι στην περιγραφή της περφόρμανς, είναι σαν να μπορούμε να νιώσουμε κάτι από την αποδιάρθρωση που συντελείται στο πεδίο συνειδητού ελέγχου της Abramovic. Η εναλλαγή σωματικών τόνων και κινήσεων που απαθανατίζουν, μας κάνει να αισθανθούμε αυτή τη μετάλλαξη, θα λέγαμε, του φυσιολογικού κινητικού ρυθμού, μεταδίδοντάς μας κάτι από την

---

86 Vittorio Gallese & Francesca Ferri, «Jaspers, The Body, and Schizophrenia: The Bodily Self», *ό.π.*,σελ.331.

εμπειρία του *Rhythm 2*.

Εν κατακλείδι, στο *Rhythm 2* ο θεατής σχετίζεται με την Abramonic, ακόμα κι όταν η ίδια φαίνεται να «αδειάζει από εαυτό», φιλτράροντας ακούσια την ποιότητα της εμπειρίας της μέσα από το δικό του σώμα. Ακόμα κι όταν ο έλεγχος και η υποκειμενική βούληση κλονίζονται από πλευράς της, ο δυναμικός ρυθμός της κίνησης, εξακολουθεί να επικοινωνεί το νόημα της εμπειρίας απευθείας από το σώμα της, στο σώμα του θεατή.



### 3.4 Ο ρυθμός του *Rhythm 4*

Στο *Rhythm 4*, η Abramovic πειραματίζεται με τον φυσικό ρυθμό που αφορά στα βιολογικά όρια του σώματος, μέσα από τον τεχνητό του αντίκτυπο στην κινηματογραφική εικόνα. Ποια είναι τα φυσικά όρια των πνευμόνων στην εισροή του αέρα και τι γίνεται αν διαταραχθεί ο ρυθμός πρόσληψης οξυγόνου; Σε πραγματικό χρόνο, εκείνα μπορεί να υποκύπτουν πράγματι λόγω της υπεροξυγόνωσης, αλλά πώς εγγράφεται το ίδιο γεγονός στο χρόνο της ζωντανής εικόνας; Είναι δυνατόν οι δύο αυτές όψεις του παρόντος να διαφέρουν; Έχει, με άλλα λόγια, τη δύναμη η εικόνα να δημιουργεί έναν *ψευδή ρυθμό*, μία φανταστική χωροχρονική αναπαράσταση; Και μπορεί, ταυτόχρονα, να συντονίζει τη χρονικότητα τούτης της ψευδαίσθησης μαζί με τη ζωντανή χρονικότητα του *τώρα*;

Την ίδια στιγμή που η Abramovic χάνει τις αισθήσεις της αφήνοντας το φυσικό της σώμα να περιδιαβάζει τα σκοτεινά μονοπάτια της α-συνειδητότητας, την ίδια αυτή στιγμή, το κοινό εξακολουθεί να την παρακολουθεί να διανύει το ίδιο χωροχρονικό συνεχές με πριν, που κρίνοντας από τις φωτογραφίες, την κάνει να μοιάζει, θα λέγαμε, σαν να πετάει, ή σαν να καταδύεται μες στο νερό. Το ενδιαφέρον εδώ στρέφεται στα χαρακτηριστικά της εικονικής αντανάκλασης της πραγματικότητας (ή του σώματος), ως διαμεσολαβούμενης επικοινωνίας. Εύλογα, γεννιέται το ερώτημα, κατά πόσο συναφής με το ρυθμό θα μπορούσε να είναι η πρόσληψή της.

#### 3.4.1 Ρυθμός και εικονική ζωτικότητα

Στο *Rhythm 4*, η κινηματογραφική εικόνα είναι το παράθυρο επικοινωνίας μεταξύ καλλιτέχνη και θεατή. Πρόκειται ωστόσο για μια εικόνα ζωντανή, που τρέχει σε πραγματικό χρόνο.

Για τον Tarkovsky, ο ρυθμός είναι ο «κυρίαρχος, παντοδύναμος παράγοντας της κινηματογραφικής εικόνας» μέσω του οποίου εκφράζεται «η πορεία του χρόνου στο κάδρο»<sup>87</sup>. Ο χρόνος εδώ δεν νοείται ως ποσότητα αλλά ως εμπειρία. Ο ρυθμός, κατ' αναλογία, δεν επαφίεται στο μήκος των σκηνών ή στη διάρκειά τους, αλλά στη συμπυκνωμένη αίσθηση του χρόνου που διατρέχει τα πλάνα. Σε μία προσπάθεια να αποδώσουμε αυτή την *αίσθηση του χρόνου* σε κάποιο υποκείμενο, θα μπορούσαμε να

---

87 Tarkovsky, Andrei, *Σμιλεύοντας τον χρόνο*, Νεφέλη, Αθήνα 1987, σελ.156.

πούμε πως η ποιότητά της αφορά κατά κύριο λόγο στον θεατή, που προσλαμβάνει αισθητικά την ταινία, φιλτράροντας στα πλάνα της, τις εσωτερικές του προσλαμβάνουσες που διατρέχουν τη θάλασσα της προσωπικής του εμπειρίας.

Η ζωντανή εικόνα του *Rhythm 4* μοιάζει με ένα χωροχρονικό «χαλί», που εκτείνεται αόριστα, δίνοντας την αίσθηση ενός αέναου συνεχούς. Με το κάδρο, απροσδιόριστα τοποθετημένο σε χώρο και χρόνο και μέσω ενός συνεχούς λεγμάτο της εικόνας, που προκύπτει από την κίνηση που προκαλεί η συνεχής παροχή αέρα από τον ανεμιστήρα, χωρίς τονισμούς και μεταπτώσεις της έντασης, δημιουργείται ένας οπτικοποιημένος χρόνος που αλλοιώνει την αίσθηση του πραγματικού. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο θεατής εισάγεται σε μία φαντασιακή χρονικότητα, που τρέχει σε πραγματικό χρόνο, παράλληλα με αυτήν του σώματος της Abramovic.

Μπορούμε εδώ να παραλληλίσουμε τον χρόνο της εικόνας, με τον τρόπο περιγράφει ο Kramer το σύγχρονο μουσικό φαινόμενο της *στάσης*, η οποία ωστόσο βιώνεται μέσα από τη διαρκή κίνηση του ήχου, και αποτελεί εν δυνάμει στοιχείο μουσικών συνθέσεων που ακολουθούν την κάθετη μουσική οργάνωση (βλ. «κάθετος χρόνος»). Συγκεκριμένα, η *στάση* δημιουργεί μια αίσθηση χωρικής στατικότητας, που στην περίπτωση της μουσικής αφορά σε ένα ηχητικό περιβάλλον, το οποίο παρόλο που μοιάζει να «είναι διαρκώς σε κίνηση» και με έναν «αδιάκοπο ρυθμό», παραμένει σταθερά αναλλοίωτο<sup>88</sup>.

Ο κινηματογραφικός χώρος εδώ, ταυτίζεται με το πρόσωπό της Abramovic. Πρόκειται επίσης για έναν χώρο κινούμενος, που μεταβάλλεται κάθε στιγμή αλλά ταυτόχρονα παραμένει ο ίδιος. Μέσω της αδιάκοπης κίνησης, δημιουργείται η ψευδαίσθηση της ροής της εμπειρίας, που λειτουργεί κατευναστικά για τον θεατή. Όπως μπροστά στη θέα ενός ποταμού που κυλά, χωρίς να περιμένουμε τίποτα στη ροή των νερών του να μας ξαφνιάσει. Ωστόσο, τους δύο τόπους της εμπειρίας, αυτό της εμπειρίας της Abramovic και αυτό της κινηματογραφικής εμπειρίας των θεατών, τους χωρίζει ένας τοίχος που δεν επιτρέπει την επικοινωνία του ενός με τον άλλον. Αυτός ο τοίχος είναι το κάδρο, η ίδια η εικόνα, που έχει τη δύναμη να διαχωρίζει τον χρόνο και την εμπειρία εκείνου που βρίσκεται πίσω της κι εκείνου που βρίσκεται μπροστά της, ακόμα και στην περίπτωση που αυτά τα δύο συμβαίνουν θεωρητικά ταυτόχρονα.

Η εμπειρία του ρυθμού του *Rhythm 4*, θα μπορούσαμε να πούμε πως διαρθρώνεται σε τέσσερα διαφορετικά επίπεδα: στον ρυθμό ως υποκειμενική αίσθηση

---

88 Kramer, Jonathan, *The time of music*, ό.π, σελ. 57.

του βιωμένης εμπειρίας της περφόρμανς από την Abramovic, στην παράλληλη διαμεσολαβούμενη εμπειρία του μέσα από την κάμερα από τον κάμεραμαν, στην διαμεσολαβούμενη αποτύπωσή της που συνιστά τον «αντικειμενικό» ρυθμό της εικόνας που προβάλλεται στην οθόνη και τέλος, στον ρυθμό πρόσληψής της από τον θεατή.

Είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια πως μέσω του ζωντανού ρυθμού του σώματος επικοινωνεί το πρωτογενές νόημα των πραγμάτων σε διαπροσωπικό επίπεδο. Ο ρυθμός της κίνησης, είναι ο καταλύτης στην αντίληψη και την επικοινωνία όλων όσων συμβαίνουν στην πραγματικότητα. Στην προκειμένη περίπτωση, ο κάμεραμαν γίνεται μέτοχος του ζωντανού ρυθμού του σώματος της Abramovic, στο δωμάτιο που επιτελείται η περφόρμανς, ενώ το κοινό, της απευθείας εικονικής του αναπαράστασης, στην διπλανή αίθουσα προβολής. Δε θέλει μεγάλη προσπάθεια για να φανταστεί κανείς την ακαριαία μεταβολή που προκαλεί η μετάβαση από την ενεργή συνειδητότητα στην απάθεια του λιπόθυμου σώματος, όσον αφορά στην εκφορά του κινητικού του ρυθμού. Μία μεταβολή, την οποία ο καμεραμάν αντιλαμβάνεται και στην οποία αντιδρά, διακόπτοντας την περφόρμανς και καλώντας σε βοήθεια.

Για το κοινό όμως, που δεν έχει πρόσβαση παρά μόνο στην καδραρισμένη εικόνα του προσώπου της Abramovic, το χαρακτηριστικό της κίνησης, από την αόρατη δύναμη του ανεμιστήρα, αρκεί για να υπερνικήσει την αδράνεια, προσδίδοντας στο πρόσωπο τα ζωτικά συμφραζόμενα του εν κινήσει σώματος, ή αλλιώς εκείνον το συνδυασμό δυνάμεων που γίνονται αντιληπτές, κατά τον Stern, ως «δυναμικές μορφές ζωτικότητας». Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με μία βιωμένη πραγματικότητα. Ακόμα και αν, από πλευράς κοινού, η εικόνα αποστασιοποιείται από την πραγματικότητα, από τη στιγμή που είναι η μοναδική στην οποία έχει πρόσβαση ο θεατής, κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει ότι εντυπώνεται στην αντίληψη του ως τέτοια.

Συνεπώς, ο καμεραμάν, ως αυτόπτης μάρτυρας, βιώνει δραματικά το γεγονός, απ' τη στιγμή που αντιλαμβάνεται πως ο ρυθμός του σώματος της Abramovic «εκτρέπεται» επικίνδυνα, καθώς έρχεται σε ανακολουθία με τον ζωντανό ρυθμό του σώματος. Αντίθετα για τον θεατή, στα μάτια του οποίου το στοιχείο αυτής της παρέκκλισης εντέχνως αποκρύπτεται, ο χρόνος εξακολουθεί να κυλάει απερίσπαστος, εφόσον τίποτα δεν αμφισβητεί την ρυθμική συνοχή του σώματος: ο ρυθμός της κίνησης του προσώπου ταυτοποιεί την (ψευδή) ροή της ενέργειας, ακόμα και για μερικά λεπτά αφότου η Abramovic έχει χάσει τις αισθήσεις της, έως και την οριστική λήξη της περφόρμανς.

### 3.5 Ο ρυθμός του *Rhythm 0*

Για την Abramovic, το *Rhythm 0* επισφραγίζει την προσωπική της «έρευνα επάνω στο σώμα, σε κατάσταση συνειδητότητας και μη συνειδητότητας»<sup>89</sup>. Ωστόσο, για έναν εξωτερικό παρατηρητή, το *Rhythm 0* μοιάζει περισσότερο με ένα κοινωνικό πείραμα που εξετάζει το συγχρονισμό και τη διάδραση ανάμεσα σε υποκείμενα και ομάδες, σύμφωνα με ένα σύνολο από ρητούς και άγραφους κανόνες ή περιορισμούς, που ρυθμίζουν την ελευθερία του υποκειμένου, υποδεικνύοντάς του μία ορισμένη συμπεριφορά και ηθική.

Ο ρυθμός του *Rhythm 0*, θα μπορούσε να είναι, σύμφωνα με την άποψη που μπορούμε να σχηματίσουμε από τις λιγοστές (και συχνά αντικρουόμενες) μαρτυρίες από τους κριτικούς, ένα περίπλοκο και πολύ ενδιαφέρον σχήμα *entrainment*<sup>90</sup> που αφορά κυρίως στο ρυθμό της συντονισμένης συλλογικής δράσης και αντίδρασης. Χωρίς να έχουμε πρόσβαση στα πραγματικά γεγονότα της περφόρμανς, τα οποία ίσως μας οδηγούσαν σε ένα πιο ολοκληρωμένο συμπέρασμα, συναντάμε ωστόσο σπαράγματα, τα οποία συνηγορούν ως προς τη συντονισμένη δράση ανάμεσα σε διαφορετικές ομάδες του κοινού.

Στα λιγοστά παραδείγματα συγκαταλέγεται η μαρτυρία της Chrissie Ples, που επικαλείται τα λόγια της ίδιας της Abramovic, η οποία θεωρεί πως «λειτουργήσε ως καθρέφτης, επάνω στον οποίο το κοινό προέβαλε τον εαυτό του» και πως οι τρεις βασικοί ρόλοι που το κοινό «κατασκεύασε» για την ίδια ήταν «ο ρόλος της Παναγίας, της μητέρας και της πόρνης»<sup>91</sup>. Από μία ακόμη μαρτυρία προκύπτει, επίσης, εξαιρετικό ενδιαφέρον σε σχέση με έναν «δια-ομαδικό» συγχρονισμό (*inter-group entrainment*) ο οποίος και ενδέχεται να διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο, ως προς την τροπή και τελικά το φινάλε της περφόρμανς με το οπλισμένο όπλο στο χέρι της Abramovic: σύμφωνα με τον Thomas McEvilley, υπήρξαν δύο ομάδες θεατών που ακολούθησαν εκ διαμέτρου αντίθετες πρακτικές. Μία από τις δύο, η πιο «βίαιη», που δημιουργήθηκε από μια τυχαία επιλογή ατόμων έξω στο δρόμο της γκαλερί, ήρθε σε αντιδιαστολή με μία δεύτερη, πιο φιλειρηνική ομάδα από ένα φιλότεχνο και καλά ενημερωμένο κοινό, η οποία υπερασπίστηκε και προσπάθησε να προστατέψει την καλλιτέχνη<sup>92</sup>.

---

89 Frazer, Ward, «Marina Abramovic: approaching zero», *ό.π.* [Κεφάλαιο 1.1], σελ. 135.

90 Βλ. κεφάλαιο 2.5.2.

91 Frazer, Ward, «Marina Abramovic: approaching zero», *ό.π.*, σελ. 140.

92 Στο ίδιο, σελ. 137.

Από τα παραπάνω παραδείγματα, κρίνοντας, επίσης, και από τις διαφορετικές εκδοχές που συναντά κανείς σχετικά με το φινάλε του *Rhythm 0*<sup>93</sup>, υποθέτουμε πως τα διαδραστικά σχήματα και ο συγχρονισμός που δημιουργήθηκε ανάμεσα στα μέλη του κοινού, αφορά σε μία «πολυρρυθμία» δράσεων με πλούσιο νόημα, της οποίας μία και μόνο πολύ περιορισμένη πτυχή μπορούμε και θα επιχειρήσουμε να μελετήσουμε.

### 3.5.1 Η αρχική ρύθμιση

Ο συνδυασμός της αρχικής οδηγίας που απευθύνεται στο κοινό, μαζί με το ήδη διαμορφωμένο σκηνικό που αποτελείται από το τραπέζι με τα ετερόκλητα αντικείμενα και το ακίνητο σώμα της Abramovic, είναι σαφές πως θέτουν το όριο μέσα στο οποίο θα κινηθεί οποιαδήποτε δράση κατά τη διάρκεια της περφόρμανς. Λίγο πριν από την έναρξή της, σκιαγραφείται από την ίδια ένα δυναμικό πλαίσιο που οριοθετεί τον «χώρο» μέσα στον οποίο θα πραγματοποιηθεί κάθε αλληλεπίδραση μεταξύ των συμμετεχόντων.

Το χαρτογραφημένο αυτό περιβάλλον από το οποίο εκκινεί η περφόρμανς δεν είναι σε καμία περίπτωση ουδέτερο. Η αρχική οδηγία υπαγορεύεται εκ των άνω, από την ίδια την Abramovic, που την έχει επιλέξει ώστε να «ρυθμίσει» θα λέγαμε τους συμμετέχοντες σε μία δεδομένη συνθήκη, ο αντιφατικός χαρακτήρας της οποίας θεμελιώνει μία δραματικής φύσης ένταση. Κι αυτό, γιατί ο αρχικός αυτός χώρος φορτίζεται εξ αρχής από ένα έκδηλο στοιχείο αντινομίας. Είναι, δηλαδή, σαν η Abramovic να λέει από τη μία στο κοινό, «χρησιμοποιήστε με σαν αντικείμενο» κι από την άλλη, «εγώ όμως αντικείμενο δεν είμαι», αφού, στην πράξη, είναι αδύνατο να θέσει κανείς εαυτόν σε προσωρινή παύση καθηκόντων, εννοώντας να σταματήσει να έχει αντίληψη της υπόστασής του ως υποκειμένου και όχι ως πράγματος –π.χ. καρέκλας ή τραπεζιού– αλλά και να παύσει εθελούσια να αισθάνεται όλα όσα τον κάνουν να νιώθει δυσάρεστα ή που του προκαλούν πόνο. Μπορεί βέβαια να το προσπαθήσει ή να το προσποιηθεί, αλλά η αντινομία δεν παύει, εφόσον, η οδηγία αποτελεί αφενός προϊόν ελεύθερης βούλησης, αφετέρου, η προτροπή της έρχεται σε αντίθεση με την ίδια τη φύση της βούλησης, που καταφανώς δεν συνάδει με τον κόσμο των αντικειμένων.

Έχει ενδιαφέρον αν προσπαθήσουμε να αναλύσουμε τη συνθήκη του *Rhythm 0*

---

93 Frazer, Ward, «Marina Abramovic: approaching zero», ό.π, σελ. 136.

με όρους *entrainment*<sup>94</sup>, συγκεκριμένα σύμφωνα με τον τρόπο που περιγράφει ο Clayton το συγχρονισμό σε διαπροσωπικό επίπεδο (όσο κι αν εδώ μπορούμε να ισχυριστούμε πως θα ήταν άτοπο, εφόσον για *entrainment* το συγχρονισμό απαιτείται αμοιβαία προσοχή στην αλληλεπίδραση<sup>95</sup> και εδώ η προσοχή της Abramonic θεωρητικά «δεν υφίσταται», ωστόσο θεωρούμε δεδομένο πως ενστικτωδώς και εντελώς αναπόφευκτα, η προσοχή της είναι και παραμένει μέχρι τέλους, στραμμένη προς τα υπόλοιπα μέλη της περφόρμανς). Καταλαβαίνουμε τότε, πως έχουμε να κάνουμε, από τη μία, με τους κανόνες ενός «ασύμμετρου» *entrainment*, που η Abramonic φέρεται πως επιθυμεί να εγκαθιδρύσει, κι από την άλλη, με ένα «σχετικά συμμετρικό» *entrainment*, σύμφωνα με την ιεραρχική βάση στην οποία δομείται η σχέση της με το θεατή (η Abramonic είναι η *αρχή* που επιβάλλει τους κανόνες). Ως φυσικό επακόλουθο, η παραπάνω αντινομία μας αναγκάζει τελικά να υιοθετήσουμε τον αυτοσχέδιο και κάπως υπερβατικό ορισμό ενός «σχετικά ασύμμετρου *entrainment*», σύμφωνα με το οποίο ο θεατής ως συμμετοχός και (συν-)δημιουργός της περφόρμανς θα (συν-)χρονίσει τη δράση του.

Στο σημείο αυτό βρισκόμαστε μπροστά σε μια θεμελιώδη αντίφαση, η οποία στοχεύει το θυμικό του θεατή, καθώς αποδομεί την εύλογη τάξη των πραγμάτων. Η αντίφαση αυτή, συνιστά θα λέγαμε την κοσμογονία του *Rhythm 0*, μέσα από την οποία θα γεννηθεί κάθε μετέπειτα συνθήκη από τους συμμετέχοντες, ως απόπειρα οργάνωσης των «υλικών» του αρχικού του χώρου και ανασύνθεσης του νοήματος από εκείνο, που εκ πρώτης όψεως μοιάζει ακατάληπτο.

### 3.5.2 Η «δυναμική ζωτικότητα» των αντικειμένων

Θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε το τραπέζι του *Rhythm 0* με μία μουσική παρτιτούρα όπου τα δομικά της συστατικά, τα 72 αντικείμενα, δημιουργούν ρυθμολογικές αλληλουχίες ισχυρών και ασθενέστερων μερών. Μία παρτιτούρα-οδηγός, που προσφέρεται στο κοινό προς δημιουργική επιτέλεση, ώστε η «μελωδία» της να ζωντανέψει στον πραγματικό χρόνο της περφόρμανς.

Πράγματι ρίχνοντας μια ματιά στο ιδιότυπα στρωμένο τραπέζι του *Rhythm 0*, αντιλαμβανόμαστε πως πρόκειται για ένα δυναμικό πλαίσιο που βρίθει αμφισημιών και αντιθέσεων. Έχουμε μπροστά μας καθημερινά αντικείμενα μεν, αλλά με ρευστότητα

---

94 Βλ. κεφάλαιο 2.5.2.

95 Στο ίδιο κεφάλαιο, σελ. 34

νοήματος, αφού μπορούμε να διακρίνουμε επάνω τους πολλαπλούς εννοιολογικούς αντικατοπτρισμούς, καθώς καθρεφτίζονται το ένα δίπλα στο άλλο. Αυτές οι σχετικές με την πιθανή χρηστικότητα τους εικόνες που γεννιούνται στο φαντασιακό του θεατή, απορρέουν ξεκάθαρα από το γεγονός ότι πρόκειται αντικείμενα που βρίσκονται εκτεθειμένα στο χώρο μιας γκαλερί και προορίζονται άμεσα για κίνηση, για χρήση και μάλιστα από τον ίδιο τον θεατή.

Σύμφωνα με την Abramovic, τα αντικείμενα του τραπέζιού δεν είναι ουδέτερα αλλά θετικά ή αρνητικά φορτισμένα: «ορισμένα από αυτά τα αντικείμενα προκαλούν ευχαρίστηση, ορισμένα προκαλούν πόνο»<sup>96</sup>. Ο θεατής από την άλλη καλείται να τα χρησιμοποιήσει επάνω σε ένα σώμα, που ως μοναδική του βούληση εκφράζει την επιθυμία να του φερθούν επίσης ως αντικείμενο. Προκύπτει, επομένως, πάλι το θεμελιώδες αντιφατικό ερώτημα: εφόσον το υποκείμενο απουσιάζει, ποιος θα νιώσει την ευχαρίστηση ή τον πόνο που αυτά προκαλούν;

Για την Kristen Renzi, τα αντικείμενα του *Rhythm 0* «κινούνται σε μια γκάμα από αβλαβή (βιβλίο, καπέλο, βαμβάκι) σε προκλητικά (μαστίγιο, κραγιόν, τριαντάφυλλο) και από καλλιτεχνικά (κόκκινη μπογιά, φωτογραφική κάμερα Polaroid) σε επικίνδυνα (πριόνι, νυστέρι, όπλο, σφαίρα)»<sup>97</sup>. Πρόκειται για μία ταξινόμηση με βάση την πιθανή τους χρήση ανάλογα με τα ερεθίσματα ή τις φυσικές μεταβολές που μπορούν να προκαλέσουν. Σε κάθε περίπτωση πάντως, η καθοριστική χρηστική αξία των αντικειμένων, επαφίεται στις προθέσεις εκείνου που θα επιλέξει να τα χρησιμοποιήσει με κάποιον συγκεκριμένο τρόπο επάνω στην Abramovic. Αυτός ο αρχικός χώρος του *Rhythm 0*, δεν είναι στατικός, αλλά σκόπιμα φτιαγμένος ώστε να παρακινεί αυτές τις προθέσεις, που εκκινούν αρχικά από τα εσωτερικά μονοπάτια του νου και της ενσώματης διανοητικής κίνησης, για να μεταφραστούν μετέπειτα φυσική κίνηση και σε δράση.

Τα αντικείμενα του *Rhythm 0*, δεν είναι διακοσμητικά, είναι αντικείμενα προς

---

96 Frazer, Ward, «Marina Abramovic: approaching zero», *ό.π.*, σελ. 136.

97 Renzi, Kristen «Safety in Objects: Discourses of Violence and Value—The Rokeby Venus and Rhythm» 0 στο *Substance*, Vol. 42 (1), University of Wisconsin Press, 2013, σελ. 120-145, σελ. 132: «Of course, these categorizations are provisional at best; many of the objects on the table had the potential to be used for either danger or pleasure. The rose, for instance, could be a thing of beauty kindly given, or, if pressed along the stem with force into the flesh, an insidious weapon. As the inclusion of a bullet separated from the gun most poignantly points out, the props themselves signify ambivalently, and it is only through the intervention of a human subject—and this subject's will—that these props could, and indeed did, become a potential threat to Abramovic's object body».

χρήση που παραπέμπουν έντονα στη χρονικότητα της δράσης που προκύπτει από τη χρήση τους. Παρ' όλη την άψυχη υλική τους ιδιότητα, επάνω τους, ο θεατής μπορεί να αναγνωρίσει τις «δυναμικές ζωτικότητας» του Stern<sup>98</sup>, όπως ακριβώς ένας μουσικός μπορεί να δώσει ζωή σε μια παρτιτούρα, ερμηνεύοντάς την νοερά. Ο Stern υποστηρίζει, πως ομοίως με την εμπειρία της φυσικής κίνησης, έτσι και η διαδικασία της νόησης δεν είναι στατική. Κάθε διανοητική κίνηση, καθώς διαρθρώνεται στο χρόνο, ιχνηλατεί μια διαδρομή που έχει άνοδο και πτώση, είναι ένα μικρό ταξίδι με αρχή, μέση και τέλος, όπως και κάθε φυσική κίνηση. Αυτή η εσωτερική διαδρομή της διανοητικής κίνησης εκφράζει τη δυναμική της ζωτικότητας<sup>99</sup>.

Ο ρυθμός της νοεράς αυτής κίνησης στην περίπτωση του *Rhythm 0*, αρχίζει να ενσαρκώνεται στο φαντασιακό του θεατή, πριν ακόμα αποκρυσταλλωθεί και εκδηλωθεί σε εξωτερική κίνηση και δράση, που συνεπάγεται τη χρήση των αντικειμένων (και της Abramonic). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η τελική απόφαση του θεατή για τη μία ή την άλλη δράση, λαμβάνεται ή καλύτερα προκαλείται σε σχέση με το νοηματικό αποτύπωμα που αφήνει ο ρυθμός αυτής της αρχικής νοεράς διαδρομής (η οποία βεβαίως και λαμβάνει πρωταρχικά υπόψιν της το ακίνητο σώμα της Abramonic, συσχετίζοντας τα αντικείμενα μαζί του).

Θα μπορούσαμε, ίσως, να θεωρήσουμε την παραπάνω ανάλυση περισσότερο ως μια ανάλυση του τρόπου οργάνωσης ενός εσωτερικής φύσης ρυθμού, που διασταυρώνει τα εξωτερικά ερεθίσματα, με τα εσωτερικά μονοπάτια της σκέψης, ως ενσώματης μνήμης και εμπειρικής γνώσης του υποκειμένου, χωρίς απαραίτητα η νοερά αυτή διαδικασία να εκδηλώνεται άμεσα προς τα έξω, και για έναν εξωτερικό ρυθμό, που εκφράζεται ενώπιον ενός συνόλου, σε ένα, θα λέγαμε, δυναμικό κοινωνικό «παρών», το οποίο και συνθέτει τον «αντικειμενικό» ρυθμό της περφόρμανς ή, εν πάση περιπτώσει, εκείνον που αφορά στη διάρθρωση των αντικειμενικών γεγονότων, που εγγράφονται στο χρόνο της (και στον οποίο δυστυχώς δεν έχουμε καμία πρόσβαση).

---

98 Βλ. κεφάλαιο 2.5.3. [απόσπασμα από σελ. 37. Οι «δυναμικές ζωτικότητας» είναι υποκειμενικά φαινόμενα που θεμελιώνονται στην αρχή της κίνησης και λαμβάνονται ως μια αντανάκλαση της βιωμένης αλληλεπίδρασης του υποκειμένου με τον έξω κόσμο. Η κίνησή τους, έχει το χαρακτηριστικό γνώρισμα να γίνεται αντιληπτή, σαν να αλλάζει μέσα στο χρόνο, από την επίδραση κάποιας αόρατης δύναμης, που πηγάζει απευθείας από το ζωτικό φαινόμενο της ύπαρξης.]

99 Stern, Daniel, *Forms of Vitality, Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and the Development*, ό.π., σελ. 21.



## Συμπεράσματα

Στα προηγούμενα κεφάλαια, είδαμε αντιλήψεις που αφορούν στο ρυθμό, ως δομικό στοιχείο της μουσικής, καθώς και θεωρήσεις που στρέφονται προς τις λειτουργικές εκφάνσεις του ρυθμού, που βιώνεται ως αποτύπωμα της ροής της εμπειρίας και μέσω του οποίου αισθητοποιείται η δυναμική της ζωτικής ποιότητας στον άνθρωπο. Στην πρώτη περίπτωση, το ενδιαφέρον παραδοσιακά εστιάζεται στη φόρμα ή τη δομή, με διεξοδικές αναλύσεις που τείνουν να διαχωρίζουν τη μουσική στα συστατικά της (λ.χ. μελωδία, αρμονία, ρυθμός) με σκοπό την εις βάθος μελέτη των φαινομένων της. Στη δεύτερη περίπτωση, εξετάζεται η συνολική διάσταση της μουσικής σε συνάρτηση με το κοινωνικό περιβάλλον και το υποκείμενο που τη γεννά. Εδώ, η έμφαση δίνεται στη λειτουργικότητα του ρυθμικού φαινομένου και αφορά στον τρόπο με τον οποίο ο ρυθμός «ενσαρκώνεται» ως ιδιότητα εγγενής και αναγκαία για κάθε άνθρωπο.

Ο τρόπος με τον οποίο ο ρυθμός αγκαλιάζει την ανθρώπινη εμπειρία, παραπέμπει σε έναν πλούτο νοήματος, που δεν μπορεί παρά να παρερμηνεύεται όταν η θεώρησή του περιορίζεται σε κάποιο μετρικό αντιθετικό σχήμα. Πράγματι ολόκληρη η ζωή μας είναι γεμάτη από αντιθέσεις και επαναλαμβανόμενα μοτίβα, χωρίς όμως κανένα τους να εμφανίζεται ξέχωρο και απομονωμένο. Όλα βιώνονται και ιεραρχούνται μέσα στο ζωτικό, σχεσιακό περιβάλλον του υποκειμενικού μας κόσμου, γι' αυτό και το νόημα των πραγμάτων συχνά μας δίνει την αίσθηση πως ρέει ταυτόχρονα σε διαφορετικά επίπεδα και προς διαφορετικές κατευθύνσεις, ανάλογα με το πώς λειτουργεί η ενσώματη αντίληψή μας, σε σχέση με τη δυναμική κίνηση του κόσμου που μας περιβάλλει.

Ο ρυθμός στη μουσική, όπως και στη ζωή, δημιουργείται πάντα εν κινήσει. Η αντίληψη του ρυθμού απορρέει απευθείας από τους, θεμελιώδεις για τη ζωή του ανθρώπου, μηχανισμούς αντίληψης του χρόνου και της δυναμικής ροής της κίνησης. Κατ' αναλογία με τη ρίζα της λέξης, που σχετίζεται ετυμολογικά με τη λέξη *ροή* (ρυθμός < αρχ. ῥυθμός < ῥέω), ο ρυθμός, αποτελεί το συμφοραζόμενο της κίνησης, εκείνο που σταθμίζεται από το υποκείμενο σε σχέση με το δυναμικό χαρακτήρα της ροής της.

Ο ρυθμός είναι η συνισταμένη των δυναμικών ζωτικότητας της μουσικής αφήγησης στο χρόνο. Η εμπειρία του στις εκφάνσεις της ζωής και της επικοινωνίας, είναι εκείνη που επιτρέπει στον μουσικό, τη δυναμική, εκφραστική ανασύνθεση του

κώδικα της παρτιτούρας στην επιτέλεση. Το νόημα της μουσικής, συμβαδίζει με την αίσθηση χρονικότητας που δημιουργεί η ζωντάνια του ρυθμού της στον ακροατή. Η χρονικότητα αυτή, όσο κι αν μοιάζει άυλη (άλλοτε έως και μεταφυσική), εκπορεύεται από τη γήινη σάρκα και είναι αδύνατο να κατανοηθεί αποκομμένη από τα συμφραζόμενα του σώματος.

Συνυφασμένη με τη ζωτική εμπειρία της ύπαρξης η μουσική, αποτέλεσε θεμελιώδες πεδίο ανάπτυξης και εξέλιξης του ανθρώπου, γι' αυτό και απαντάται ανά τον κόσμο, σε κάθε εποχή και πολιτισμό. Μέσω της μουσικότητας, το κύτταρο της οποίας ενσωματώνει μέσα του ήδη από τη στιγμή της γέννησης, ο άνθρωπος, γνωρίζει τον κόσμο εξερευνώντας και επικοινωνώντας τα νοήματά του. Η πρώτη επικοινωνία μεταξύ μητέρας και βρέφους, αποτελεί τον πρωταρχικό χώρο, μέσα στον οποίο γεννιέται η αίσθηση της μουσικότητας και η αξία του μουσικού ρυθμού ως γενεσιουργού δύναμης εξωγλωσσικών νοημάτων. Στα πλαίσια αυτού του διαλόγου από ηχητικές και κινητικές μελωδίες, ο ρυθμός επιστρατεύεται για να χτίσει τα πρώτα κοινά νοήματα. Οι δυναμικές ακολουθίες κινήσεων, μορφασμών, ήχων και χειρονομιών δεν είναι τυχαίες, χωρίς νόημα και συνοχή, αλλά εκφράζουν ανάγκες και συναισθήματα, ζευγαρώνοντας στη ρυθμική τους άρθρωση, την κίνηση με τα επιμέρους νοήματα της ζωής και της επικοινωνίας.

Όπως στη ζωή, έτσι και στη μουσική, ο ρυθμός φανερώνει θα λέγαμε όχι τόσο μία ποσότητα, αλλά μία ποιότητα, έναν τρόπο. Ο άνθρωπος, έτσι φτιαγμένος ώστε να αναπτύσσει, «ψηλαφώντας» μέσω της μουσικότητας, τις δυνατότητες της επικοινωνίας, μαθαίνει τον ρυθμό ως ένδειξη και ως έκφραση της ζωτικής ποιότητας, που ζευγαρώνει την αέναη κίνηση του κόσμου με τα επιμέρους νοήματα. Μέσω του ρυθμού και της μουσικότητας γίνεται η πρώτη επαφή του με τα νοήματα της επικοινωνίας, τα οποία εγγράφονται στο σώμα του ως θεμελιώδη γεγονότα που υποδεικνύουν έναν τρόπο οργάνωσης του κόσμου. Ο τρόπος με τον οποίο αρθρώνονται από τη μητέρα τα λόγια και τα πρώτα ταχταρίσματα, δεν διαθέτουν απλά ρυθμό αλλά περικλείουν στο σύμφυτο ρυθμό τους, τη σχεσιακή δυναμική ποιότητα του νοήματος. Ο ρυθμός αυτός, που από την άλλη, προκαλεί το ενδιαφέρον του βρέφους, στοχεύει και από τις δύο πλευρές στα νοήματα. Γίνεται, θα λέγαμε, ο λειτουργικός φορέας της ποιότητας και της ενσώματης έκφρασής τους.

Τα παραπάνω θεμελιώδη φαινόμενα του ρυθμού, που έχουν βιωθεί από το υποκείμενο ως ζωντανά επεισόδια της ενσώματης εμπειρίας της επικοινωνίας, μας δίνουν, όπως είδαμε, σημαντικές πληροφορίες για τη φύση της υποκειμενικής

αντίληψης, αλλά και για τον τρόπο σύστασης της άρρητης συλλογικής μας γνώσης για τον κόσμο. Η μελέτη του ρυθμού ως θεμελιώδους στοιχείου έκφρασης και επικοινωνίας, μας αποκαλύπτει όχι μόνο τον τρόπο με τον οποίο εγγράφεται στο υποκείμενο η εμπειρία ως μνήμη, αλλά και τον τρόπο που τα πρώιμα κινητικά επεισόδια της μνήμης επενεργούν σ' αυτό, ως βιωματικός πλοηγός που αποκρυσταλλώνει μέσα του τα «δεδομένα» της κοινής λογικής ή της άρρητης, σχεσιακής του γνώσης για τον κόσμο.

Το πεδίο της κοινής αυτής λογικής, είναι εκείνο που συνδέει την προβληματική γύρω από τη λειτουργική φύση του ρυθμού, η οποία εξετάζεται στην παρούσα εργασία, με το καλλιτεχνικό γεγονός της περφόρμανς. Κι αυτό γιατί η περφόρμανς, ως καλλιτεχνική μορφή, στοχεύει συνήθως στην βάση επάνω στην οποία θεμελιώνεται η άρρητη αυτή γνώση και λογική και στην αποδόμηση μιας δεδομένης ή κοινής θα λέγαμε ματιάς του ανθρώπου για τον κόσμο.

Έτσι ανάλογα και στα έργα με τίτλο «Rhythm», όπου η ανατροπή μιας δεδομένης πραγματικότητας, εν προκειμένω του ελέγχου και της βούλησης, που εκπορεύεται υπό φυσιολογικές συνθήκες από το υγιές σώμα, γίνεται αφορμή για καλλιτεχνική έκφραση και επικοινωνία. Στην περίπτωσή μας, η αναφορικότητα του τίτλου τους απευθείας στο ρυθμό και η ανάγκη αναζήτησης του νοήματος της επιλογής του, αποτέλεσε μια πρώτης τάξεως ευκαιρία, η οποία μας αποκάλυψε πιο καθαρά ορισμένες από τις πιο άφατες, γι αυτό και παραμελημένες (ή ίσως παραμελημένες γι' αυτό και άφατες) όψεις του ρυθμού, ως λειτουργικού φορέα νοήματος και επικοινωνίας.

Δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι Abramovic όταν μιλά για το κοινό της το κατονομάζει ως «him» (εκείνος/εκείνη), το αντιμετωπίζει δηλαδή ως μια ολότητα, έναν οργανισμό ή ακριβέστερα ένα σώμα, που αυτο-πραγματώνεται τη στιγμή της περφόρμανς, μέσα από τη σχέση με το δικό της σώμα. Η αντιμετώπιση αυτή, έρχεται σε συμφωνία με την ίδια τη βάση της διυποκειμενικότητας, που είναι κατά πρώτο λόγο δια-σωματική, υπό την έννοια ότι εμπεδώνεται μέσω της πρωταρχικής διάκρισης ανάμεσα στο δικό μου σώμα και το σώμα του «άλλου»<sup>100</sup>. Στη βάση αυτής της διυποκειμενικής σχέσης, όπως είδαμε, λειτουργεί ο ρυθμός, ως πρωταρχικό μέσο έκφρασης, κατανόησης και μοιράσματος των διαθέσεων ή των προθέσεων του άλλου

---

100 Gallese, Vittorio & Ferri, Francesca , «Jaspers, The Body, and Schizophrenia: The Bodily Self», *Psychopathology*, 46(5): 330-6, Unit of Physiology, Department of Neuroscience, University of Parma, Parma, Italy 2013, σελ. 334.

και τελικά ως θεμελιώδης φορέας του νοήματός της.

Εδώ, το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από το «Τι» και το «Γιατί» στο « Πώς», όχι δηλαδή σε αυτά καθεαυτά τα γεγονότα, αλλά στον τρόπο που οι ποιότητές τους βιώνονται από τα δύο μέρη. Αυτό, αποτυπώνεται και στα λόγια της Abramovic, η οποία, παρόλο που όταν πραγματοποιεί την πρώτη περφόρμανς, δεν έχει απόλυτα ξεκάθαρο μέσα της το ζητούμενο των έργων «Rhythm», παρ' όλα αυτά, αναφερόμενη έπειτα στο *Rhythm 10* και στην ποιότητα της εμπειρίας του, εστιάζει το ενδιαφέρον της σ' αυτόν τον άρρητο τρόπο, με τον οποίο καλλιτέχνης και θεατής επι-κοινωνούν με τα παρακάτω λόγια: «Δεν ήταν σίγουρος πια, ήταν ασταθής και αυτό δημιούργησε μέσα του ένα κενό. Και έπρεπε να μείνει εκεί. (Εγώ) δεν του έδωσα τίποτα»<sup>101</sup>.

Ο ρυθμός των «Rhythm» είναι επικοινωνιακός και διυποκειμενικός. Έχει να κάνει με τα νοήματα που προκύπτουν από το συγχρωτισμό της Abramovic με το υποκείμενο-κοινό της, νοήματα που δεν προϋπάρχουν αλλά γεννιούνται κάθε φορά, μέσα από την πηγαία διάθεση του θεατή να επικοινωνήσει τον κόσμο της περφόρμανς, ανάγκη που μοιάζει με τη «συμπάθεια» και εκείνη τη λαχτάρα του βρέφους να γνωρίσει έναν ολότελα καινούριο κόσμο, να κατανοήσει και να μοιραστεί τα νοήματά του. Ο θεατής καλείται να συνθέσει το νόημα μέσω της εμπειρίας της ενσυναίσθησης, που προκύπτει από την παρατήρηση ενός τρόπου δράσης, μιας κατάστασης ή μιας ποιότητας στο σώμα της Abramovic. Ανάλογα, η ίδια αναλαμβάνει τον ρόλο του ενορχηστρωτή, σαν τη μητέρα που προσπαθεί να κεντρίσει το ενδιαφέρον του βρέφους, ενώ ταυτόχρονα αποποιείται τον ρόλο του παντογνώστη, θέτοντας ισότιμα τον εαυτό της στο «ανήκειν» της περφόρμανς και στην υπηρεσία νοηματοδότησης της σχέσης που προκύπτει ανάμεσα σ' αυτήν και τον/την «him» θεατή.

Τα γεγονότα των «Rhythm» διαρθρώνονται σε πραγματικό χρόνο, σε αναλογία με τον ρυθμό μετάδοσης και επίδρασης ποικίλων ερεθισμάτων που προκύπτουν από τη δια-σωματική σχέση του καλλιτέχνη με το κοινό, και τον πειραματισμό του με τα φυσικά όρια του σώματος. Ο ρυθμός της περφόρμανς αποκρυσταλώνει ετούτο το πλέγμα συσχετισμών στο σύνολό του, γίνεται, ο φορέας των δυναμικών τους, διαδραματίζοντας κυρίαρχο ρόλο στη νοηματοδότησή της. Ως υποκειμενικός, αισθητηριακός, πλοηγός του εννοιολογικού της κόσμου, ο ρυθμός της περφόρμανς ενσαρκώνει τον λειτουργικό φορέα του νοήματός της προς τον θεατή.

---

101 Richards, Mary, *Marina Abramovic, Routledge Performance practitioners*, Taylor & Francis e-Library, 2009, σελ. 85: «He wasn't sure anymore, he was unbalanced and this made a void in him. And he had to stay in this void. I didn't give him anything».

Στην καθημερινή ζωή, μέσω της ενεργοποίησης των μηχανισμών της ενσυναίσθησης, μπορούμε κατά το συγχρωτισμό μας με τα άλλα σώματα, να κατανοήσουμε ή και να προβλέψουμε σε γενικές γραμμές τον δυναμικό ρυθμό της κίνησής τους, που μας φανερώνει τη διάθεση και τις προθέσεις τους. Αντίθετα στη διασωματική εμπειρία της περφόρμανς, κλονίζονται ή και κατεδαφίζονται εντελώς τα δεδομένα της βιωμένης διασωματικότητας, μαζί και ο ρυθμός που λειτουργούσε πριν ως ο κυρίαρχος συνεκτικός ιστός της. Τα νοήματά της, αυτή η αναγκαία για τη συμβίωση αίσθηση της «κοινής λογικής» καταργείται, και η σχεσιακή γνώση του θεατή για τον κόσμο κατακρημνίζεται.

Ως φυσικό επακόλουθο, δεν απομένει τίποτα άλλο στον, άδειο από αρθρωμένο νόημα, χρόνο της περφόρμανς, παρά το σώμα το οποίο γίνεται ταυτόχρονα και τόπος αναδόμησης του νοήματος. Σε έναν κόσμο που τα νοήματα του κατεδαφίζονται, ο θεατής στρέφεται αυθόρμητα, στην άρρητη διασωματική επικοινωνία με το σώμα του καλλιτέχνη, αναζητώντας κάτι από την ασφάλεια του βιώματος μιας κοινής ανάγνωσης. Η έμφυτη ανάγκη για κατανόηση και επικοινωνία, τον οδηγεί στο βίωμα του «άλλου» σώματος. Ο ρυθμός κατά τη διάρκεια της επικοινωνίας αυτής, που είναι χωρίς προδιαγεγραμμένη αρχή μέση και τέλος, συμβαδίζει με το κατακερματισμένο νόημα. Από την α-συνέχεια του νοήματος, το στοίχημα που παίζεται στο «εδώ και τώρα» της περφόρμανς, είναι το αν τελικά ο ρυθμός θα μπορέσει να ανασυσταθεί και πάλι, επουλώνοντας τις συνάψεις του. Και αν, μέσα από τη σχέση και την επικοινωνία του σώματος με το άλλο σώμα, θα σταθεί κι αυτή τη φορά δυνατό να μορφοποιήσει εκ νέου τις κατευθύνσεις του, ώστε να κυλήσει και πάλι στο αυλάκι της ροής του νοήματος.

Όπως είδαμε και μέσα από την περιγραφή της κίνησης του μαέστρου στη ζωντανή μουσική επιτέλεση, αυτό που κρύβεται πίσω από την πρώτη νότα της μουσικής, τη στιγμή πριν από την «επίσημη» έναρξη της μουσικής φράσης, δεν είναι σιωπή, αλλά *σχέση*. Είναι δυναμική κίνηση, αναπνοή και σώμα, που ζευγαρώνει με τον ήχο και πάνω εκεί θεμελιώνεται ο ρυθμός, ώστε ν' αρχίσει να οργανώνεται στο χρόνο το νόημα της μουσικής.

Εν κατακλείδι, η μουσική, ως γνήσια έκφραση του ζωντανού, δημιουργεί κίνηση μέσα στο χρόνο, κίνηση που αποκρυσταλλώνεται στο ρυθμό της. Ο ζωντανός ρυθμός της μουσικής, όμοια με αυτόν της περφόρμανς, δημιουργείται εν κινήσει, σε σχέση με το σώμα και την ενσώματη αντίληψη του ακροατή. Είναι ρυθμός, του οποίου το μέτρο σταθμίζεται από την ανθρώπινη εμπειρία, από τον ίδιο τον ακροατή που έχει την ιδιότητα να το ανιχνεύει, εν τη γενέσει του ήχου.

Η κίνηση της μουσικής, αυτή η αίσθηση του ζωντανού που μας μεταδίδει το άκουσμά της, είναι το απαύγασμα της δυναμικής ζωτικότητας του ανθρώπου που την γεννά, αλλά και στον οποίο απευθύνεται. Ομοίως, η δυναμική οργάνωση της κίνησης αυτής σε ρυθμό, γεννιέται μέσα από τα ζωτικά συμφραζόμενα του σώματος, πηγάζει από το σώμα και επιστρέφει πάλι σ' αυτό, ενεργοποιώντας στον ακροατή, ήδη βιωμένες όψεις της ζωτικότητας.

Ο ενεργός ακροατής, εκφράζοντας την ίδια ανάγκη με τη «συμπάθεια» του βρέφους, γυρεύει να κοινωνήσει τα νοήματα του κόσμου της μουσικής, οργανώνοντας, βιωματικά, το χρόνο της σε ρυθμό. Από την αυθόρμητη οργάνωση της χρονικότητας αυτής, προκύπτει ο δυναμικός ρυθμός της, που συγχωνεύει μέσα του την κίνηση, τις προθέσεις και τα διαχρονικά νοήματα διαφορετικών «κόσμων», οι οποίοι διατρέχουν ο ένας τον άλλο: ο κόσμος του ερμηνευτή (ή του ερμηνευτικού σώματος) που ζωντανεύει τον κόσμο του συνθέτη, για να σμίξουν μαζί στον κόσμο του ακροατή.

Η μουσική υπήρξε ανέκαθεν η πανανθρώπινη πυξίδα, που οδηγεί στα άρρητα νοήματα ενός από κοινού κόσμου. Ως θεμελιώδης ικανότητα για ζωντανή, επικοινωνιακή δημιουργία, είναι το «άυλο» οικουμενικό απάγκιο, μέσα στο οποίο ο άνθρωπος έρχεται σε επαφή με τα εξωγλωσσικά, συλλογικά νοήματα της ύπαρξης.

Στο ζωντανό ρυθμό της μουσικής, ο άνθρωπος κοινωνεί το νόημα του «κόσμου που μοιράζεται».

## Βιβλιογραφία

1. Abramovic, Marina. *Artists' Body: Performances 1969-1998*, Charta, Milan 1998
2. Biesenbach, Klaus & Abramovic, Marina. *Marina Abramovic: The Artist Is Present*, The Museum of Modern Art, New York 2010
3. Blacking, John, *How musical is man*, University of Washington Press, Seattle and London, 1974
4. Caplin William, *Theories of Musical Rhythm in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Στο *The Cambridge History of Western Music Theory*, Christensen Thomas (επιμ.), 657–94 Cambridge University Press, Cambridge 2002
5. Clarke, Eric, «Empirical methods in the study of performance» στο Clarke Eric, Nicholas, Cook (επιμ.) *Empirical musicology: aims, methods, prospects*, Oxford university Press, New York, 2004, σελ. 72-102
6. Clarke, Eric, *Ways of Listening: an ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford University Press, New York, 2005
7. Clayton, Martin, *Free rhythm: Ethnomusicology and the study of music without metre*, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 1996, 59(2): 323–332
8. Clayton, Martin, Sager, Rebecca & Will, Udo, «In time with the music : the concept of entrainment and its significance for ethnomusicology», *ESEM CounterPoint*, Vol.1, 2004
9. Clayton, Martin, «What is entrainment? Definition and Applications in musical research», *Empirical Musicology Review*, Vol. 7, No. 1-2, 2012, σελ. 49-56
10. Demaria, Cristina. *The performative body of Marina Abramovic. Rerelating (in) time and space*, *European Journal of Women's Studies*, Vol. 11(3): 295–307, Sage, 2004
11. Fischer-Lichte, Erika. *The transformative Power of Performance*, Routledge 2008
12. Frith, Simon, «Rhythm: Time, Sex, and the Mind», στο, Frith Simon, *Performing Rites*, Oxford University Press, 1996, σελ. 145-157
13. Fuchs, Thomas: The phenomenology of body memory. Στο *Body Memory, Metaphor and Movement*, Koch C., Sabine & Fuchs, Thomas & Summa, Michela & Müller, Cornelia (επιμ.), John Benjamins Publishing, Philadelphia

2012, σελ. 9-22

14. Fuchs, Thomas. *The Tacit Dimension*, Philosophy, Psychiatry, & Psychology, 2001, Vol. 8 No. 4: 323-326
15. Gallese, Vittorio & Ferri, Francesca. *Jaspers, The Body, and Schizophrenia: The Bodily Self*, Psychopathology, Psychopathology DOI: 10.1159/000353258, 2013
16. Gallese, Vittorio: *Mirror Neurons and Art*. Στο *Bacci, Francesca & Melcher, David (επιμ.), Art & the senses*, Oxford University Press, 2011, σελ. 455-464
17. Goldberg, RoseLee. *Performance, Live Art 1909 to the Present*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1979
18. Honing Henkjan: *Structure and Interpretation of Rhythm in Music*. Στο *The psychology of Music*, Deutsch, Diana (επιμ.), Academic Press, (3rd edition)2013, σελ. 369-404
19. Honing, Henkjan, *Structure and Interpretation of Rhythm and Timing*, Tijdschrift voor muziektheorie, 2002, Vol. 7, No 3: 227- 232
20. Johansson, Mats, *What is musical meter?*, Musikk og Tradisjon, 2010, 24: 41-59
21. Kramer, Jonathan, *The time of music*, Schirmer Books, New York, 1988
22. Krumhansl, Carol, *Rhythm and Pitch in Music Cognition*, Psychological Bulletin,2000, Vol. 126, No. 1: 159-179, DOI: 10.1037//0033-2909.126.1.159
23. Langer, Susanne, *Feeling and form:a Theory of Art*, Charles Scribner's sons, New York, 1953
24. London, Justin, *Hearing in Time: psychological aspects of musical time*, Oxford University Press, New York, 2010
25. Malloch, Stephen, Trevarthen Colwyn, «Musicality: Communicating the vitality and the interest of life». Στο, *Communicative Musicality, exploring the basis of human companionship*, Oxford University Press, New York, 2009, σελ. 1-17
26. Mead, Andrew. *Bodily Hearing: Physiological Metaphors and Musical Understanding*, Journal of Music Theory 43/1: 1-19
27. Nelson, Peter. *Cohabiting in Time: Towards an ecology of rhythm*. Organised Sound, 16, σελ. 109-114 doi:10.1017/ S1355771811000045, 2011
28. Nelson, Peter. *Towards a Social Theory of Rhythm*, J.-L. Leroy (ed.), Actualités des Universaux en Musique / Topics in Universals in Music. Paris, France: Edition des Archives Contemporaines, 2012 (in press)
29. Osborne, Nigel: *Towards a chronobiology of musical rhythm*. Στο *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship*,



- Stephen Malloch, Colwyn Trevarthen, Oxford University Press, 2009, σελ. 545-564
30. Renzi, Kristen. *Safety in Objects: Discourses of Violence and Value—The Rokeby Venus and Rhythm 0*, University of Wisconsin Press, Vol. 42 (1): 120-145
31. Richards, Mary. *Marina Abramovic, Routledge Performance practitioners*, Taylor & Francis e-Library, 2009
32. Stern, Daniel N. *Forms of Vitality, Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and the Development*, Oxford University Press, New York, 2010
33. Tarkovsky Andrei. *Σμιλεύοντας τον χρόνο*, Νεφέλη, Αθήνα 1987
34. Tosaki, Eiichi. *Rhythm as Composition: Looking for a Common Ground*, Performance International Conference, Monash University, Clayton 2010
35. Trevarthen, Colwyn & Delafield-Butt, Jonathan & Schögler, Benjamin: Psychobiology of Musical Gesture: Innate Rhythm, Harmony and Melody in Movements of Narration. Στο *New Perspectives on Music and Gesture*, Anthony Gritten, Elaine King (επιμ.), Ashgate Publishing Limited, England 2011, σελ. 11-43
36. Trevarthen, Colwyn: Επικοινωνιακή Μουσικότητα, πώς αναπτύσσεται το νόημα στον ρυθμό και στη συμπάθεια. Στο *Συμπαντική Αρμονία, Μουσική και Επιστήμη*, Κουγιουμτζάκης Γιάννης (επιμ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007, σελ. 353-410
37. Westcott, James. *When Marina Abramovic Dies: A Biography*, Mit Press, Cambridge 2014
38. Wiskus, Jessica. *The rhythm of thought, Art, Literature and Music after Merleau-Ponty*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2013
39. You, Haili: *Defining Rhythm, Aspects of an Anthropology of Rhythm*, Culture, Medicine and Psychiatry, 1994, 18(3): 361-384

Παράρτημα



Εικόνα 1. *Rhythm 10*, Museo d'Arte Contemporanea, Ρώμη, 1973



**Εικόνα 2.** *Rhythm 5, Students Cultural Center (SKC), Βελιγράδι, 1974*



**Εικόνα 3.** *Rhythm 5, Students Cultural Center (SKC), Βελιγράδι, 1974*



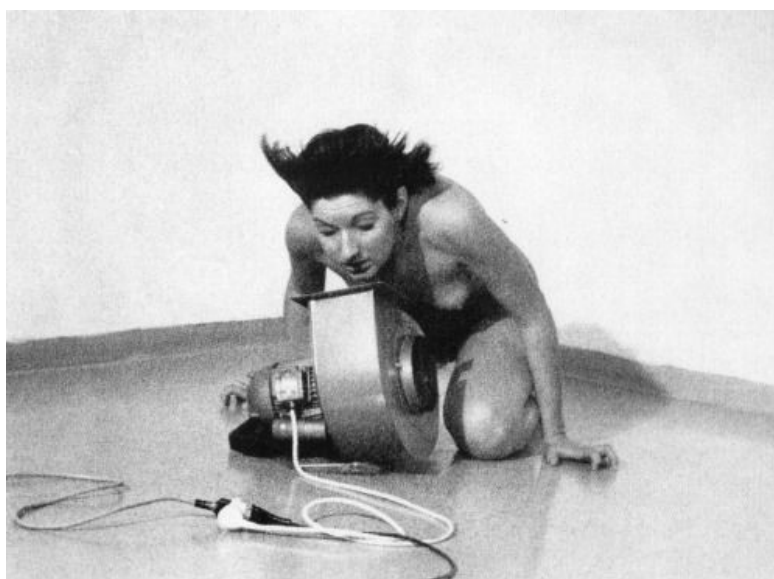
Εικόνα 4. *Rhythm 2*, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Ζάγκρεμπ, 1974



Εικόνα 5. *Rhythm 2*, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Ζάγκρεμπ, 1974



**Εικόνα 6.** *Rhythm 4*, Galeria Diagramma, Μιλάνο, 1974



**Εικόνα 7,** *Rhythm 4*, Galeria Diagramma, Μιλάνο, 1974



Εικόνα 8. *Rhythm 0*, Morra Arte Studio, Νάπολη, 1974



Εικόνα 9. *Rhythm 0*, Morra Arte Studio, Νάπολη, 1974