ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ

Η Dance Performance Art στα Μουσεία

Αγγελική Χελιώτη

ΕΜΠ τμήμα αρχιτεκτόνων, Φεβρουάριος 2021
εισήγηση: κ. Δήμητρα Νικολάου

Ευχαριστώ πολύ

την καθηγήτρια και επιβλέπουσα της διάλεξής μου Δήμητρα Νικολάου για όλη την καθοδήγηση και την παροχή βιβλιογραφικού υλικού, τον καθηγητή μου Εμμανουήλ Μικράκη για την παράδοση του μαθήματος *Ή αρχαία τέχνη στα μουσεία της Αθήνας',* μέσα από το οποίο παρακινήθηκα για το θέμα της εργασίας και τον φίλο μου Ασημάκη Σταυρόπουλο για τις ελεύθερες μεταφράσεις γερμανικών αποσπασμάτων σχετικά με τις παραστάσεις μελέτης.

εξώφυλλο: 'Violin Phase', η χορογράφος Anne Teresa De Keersmaeker δημιουργεί ίχνος της χορευτικής κίνησής της στην άμμο με τα πόδια της, μέρος της σειράς εκθέσεων 'On Line: Drawing Through the Twentieth Century', 1981, MoMA

ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ
Η Dance Performance Art στα Μουσεία

Ερευνητική εργασία

Αγγελική Χελιώτη

Εισήγηση: κ. Δήμητρα Νικολάου

ΕΜΠ ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ , ΤΟΜΕΑΣ ΙΙΙ: ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2021

εισαγωγή

1. ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΗ

1.1 Σκέψεις και εμπειρική προσέγγιση
1.2 Η απαρχή στις πρωτόγονες κοινωνίες
1.3 Η σημασία του χορού στην αρχαία Ελλάδα
1.4 Οι μεταβολές στα ρωμαϊκά και τα βυζαντινά χρόνια
1.5 Το 'άνοιγμα' της Αναγέννησης
1.6 Ο χορός τον 20ο αιώνα έως και τις μέρες μας
1.7 Σχέση χορού και χώρου

2. ΜΟΥΣΕΙΟ- ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ- ΟΡΓΑΝΩΣΗ

2.1 Οι αρχαίοι μουσειακοί τόποι
2.2 Η περιέργεια της Αναγέννησης
2.3 Σχεδιασμός και Ταξινόμηση
2.4 Τυπολογία
2.5 Αναθεωρήσεις και Αντίρροπες τάσεις
2.6 Ετερογένεια- Μοναδικότητα- Εφευρετικότητα
2.7 Χωρική οργάνωση μουσείων: Σημαντικές έννοιες

3. DANCE PERFORMANCE ART

3.1 Ανάγκη για ένα νέο είδος τέχνης
3.2 Αυτοσχεδιασμός και Αλληλεπίδραση
3.3 Σκέψεις γύρω από την Performance art

4. ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΜΕΛΕΤΗΣ

4.1 Neues Museum & Sasha Waltz
4.1.1. Το μουσείο
4.1.2. Η performance
4.2 MAXXI & Sasha Waltz
4.2.1. Το μουσείο
4.2.2. Η performance
4.3 National Gallery of British Art & Tony Adigun
4.3.1 Το μουσείο
4.3.2 Το ζωγραφικό έργο
4.3.2 Η performance
4.4 Συμπεράσματα

επίλογος
πηγές
κατάλογος εικόνων

7

15
16
20
22
24
26
28
36

57
58
60
62
64
67
80
87

91
92
100
104

109

113
120

135
140

155
163
172
189

194
200
204

Η επαφή μου με τον χορό ξεκίνησε στην προσχολική ηλικία και όταν άρχισα να καταλαβαίνω ότι με βοηθάει να εκφράζομαι και να ανακαλύπτω εμένα αλλά και το χώρο γύρω μου, επιθύμησα να ασχοληθώ θεωρητικά με αυτόν. Πριν κατασταλάξω στο θέμα της διερευνητικής εργασίας, για καιρό αναρωτιόμουν τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και το χορό. Όπως κατάλαβα στην πορεία, με ενδιαφέρει να ασχοληθώ με κάτι καινοτόμο σε σχέση με το χορό, που θα είναι διαθέσιμο εύκολα στον καθένα, δίνοντάς του ταυτόχρονα την δυνατότητα να έρθει σε αντίστοιχες ανακαλύψεις με τις δικές μου, χωρίς να χρειάζεται απαραίτητα να βρεθεί σε αίθουσα διδασκαλίας ή θεάματος σχετικού με το χορό.

Αργότερα, και μέσα από το μάθημα '*Ιστορία και Θεωρία 7ου εξαμήνου: Η αρχαία τέχνη στα μουσεία της Αθήνας*', συνειδητοποίησα ότι η μελέτη του χωρικού σχεδιασμού των μουσείων αποτελούσε επιστημονικό θέμα μεγάλου ενδιαφέροντος για εμένα. Με την καθοδήγηση της επιβλέπουσας καθηγήτριας αλλά και της σχολής εν γένει, μέσα από το κατάλληλο βιβλιογραφικό υλικό κατέληξα να διαβάζω το άρθρο της Μαρίας Τσουβαλά[1], '*Χορεύοντας στο Μουσείο/ Dancing in the Museum'*- το οποίο αποτέλεσε την αφορμή της υπόθεσης στην εργασία μου- σχετικά με την **(dance) performance art[2] στα μουσεία**, και στο οποίο γίνεται μια ιστορική αναδρομή και ανάλυση παραδειγμάτων τέτοιων δράσεων.

1 (δίπλα). 'Songs of Ascension', site specific performance στο Tower · Oliver Ranch, χορογραφία από την Meredith Monk

[1] Η Μαρία Τσουβαλά είναι Επίκουρος Καθηγήτρια Κίνησης, Δημιουργικής Έκφρασης και Εκπαίδευσης στο Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.

[2] 'Performance arts' στα αγγλικά σημαίνει γενικότερα οι παραστατικές/ ζωντανές τέχνες. Εδώ αναφερόμαστε στις παραστάσεις χορού που έχουν άμεση σχέση με τον χώρο στον οποίο γίνονται, συνήθως μουσεία. Θα αναφερθούμε αναλυτικά σε αυτό στο τρίτο κεφάλαιο.

Πρόκειται για παραστάσεις/ δράσεις χορού μέσα σε ένα μουσείο με σκοπό τη συσχέτιση της χορευτικής κίνησης και του μουσειακού χώρου, ενίοτε και των εκθεμάτων. Οι μορφές που έχουν πάρει κατά καιρούς αυτές οι δράσεις ποικίλουν, άλλοτε οι χορευτές χορεύουν αυτοσχεδιαστικά σε απρόσμενα σημεία του μουσείου και συνδιαλέγονται με τα αρχιτεκτονικά στοιχεία και τις εκθέσεις, κάποιες φορές παρουσιάζονται έργα σημαντικών χορογράφων με οπτικοακουστικά μέσα, ενώ άλλοτε οι χορευτές παρακινούν τους επισκέπτες να μάθουν μαζί τους τα βήματα κάποιου χορού, όλα αυτά στο πλαίσιο της κανονικής λειτουργίας του μουσείου. Το βασικό στοιχείο των παραστάσεων αυτών είναι ότι οι χορευτές χειρίζονται το χώρο με ανορθόδοξο τρόπο και όχι με αυτόν για τον οποίο σχεδιάστηκε[3].

Όπως παρατηρεί η Τσουβαλά στο άρθρο της, ο αριθμός των χορογράφων που παρουσιάζουν τέτοιου είδους έργα σε μουσεία αυξάνεται συνεχώς. Ταυτόχρονα, όλο και πιο πολλοί καλλιτέχνες ενσωματώνουν στην τέχνη τους τον χορό, την χορογραφία και τους χορευτές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι εκθέσεις 'Move: Choreographing You' στην Hayward Gallery στο Λονδίνο το 2010-2011, 'Dance/ Draw' στο Institute of Contemporary Art στην Βοστώνη το 2011, 'Danser sa vie' στο Κέντρο Pompidou στο Παρίσι το 2012. Επιπλέον, δημοσιεύονται βιβλία στο πλαίσιο των εκθέσεων τα οποία προβάλλουν τη σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες.

Αν και η δράση χορογράφων σε μουσεία δεν θεωρείται πλέον κάτι πρωτοποριακό, ωστόσο το ανανεωμένο ενδιαφέρον που εκφράζεται συνεχώς, φανερώνει την πρόθεση πολλών μουσείων και γκαλερί να επανεξετάσουν τη σχέση του χορού με τις μουσειακές συλλογές και ειδικότερα τις εικαστικές τέχνες. Μέσα από αυτή την διαδικασία

[3] Θα αναφερθούμε περεταίρω στον ορισμό και τη φύση της dance performance art στο τρίτο κεφάλαιο.

ευαισθητοποιείται το κοινό για την τέχνη του χορού, την ιστορία του σώματος και της σχέσης του με το γενικότερο περιβάλλον του.

Η θεωρητικός της Performance Art Peggy Phelan, στο άρθρο της '*Moving Centres'*, το οποίο περιλαμβάνεται στο βιβλίο '*Move: Choreographing you*' (2011), αναφέρει ότι[4] φιλοσοφικά και επιστημονικά **η κίνηση** υπογραμμίζει την ιδεολογική υπόθεση ότι το κέντρο είναι μόνιμο, σταθερό και ασφαλές. Ωστόσο, στη συνέχεια του άρθρου, η Phelan αμφισβητεί το μόνιμο, το σταθερό και το ασφαλές με αναλυτικά παραδείγματα που καταδεικνύουν την πολυπλοκότητα των καλλιτεχνικών αλληλεπιδράσεων. Οι καλλιτέχνες μετακινούνται διαρκώς ανάμεσα στη ζωγραφική, τη γλυπτική και το χορό, με αποτέλεσμα τα όρια της τέχνης να ανανεώνονται ή και να επεκτείνονται κατά τη διαδικασία της δημιουργίας. Οι τέχνες λοιπόν, αποτελούν ένα σώμα και όταν θέλουμε να τις μελετήσουμε σε βάθος δεν μπορούμε να αποφύγουμε την από κοινού και παράλληλη μελέτη τους. Η σχολή Bauhaus (1919-1933) λειτούργησε ακριβώς με αυτόν τον τρόπο, διδάσκοντας όχι μόνο αρχιτεκτονική αλλά και τις υπόλοιπες εικαστικές τέχνες, χορό, θέατρο και τον σχεδιασμό μέχρι το στάδιο της κατασκευής ενός κτηρίου ή αντικειμένου.

Και ενώ στο εξωτερικό έχουν υπάρξει λαμπρά παραδείγματα, τα ελληνικά δεδομένα δε φαίνεται να κινούνται στην ίδια κατεύθυνση. Στο παρελθόν πραγματοποιήθηκαν ορισμένες απόπειρες για την προώθηση της performance art, ωστόσο αυτές ήταν σημαντικά λίγες και δεν συνδέονταν με ένα γενικότερο στρατηγικό σχέδιο. Η επιθυμία πίσω από την εκπόνηση της παρούσας διερεύνησης, είναι να γίνει περισσότερο γνωστό στο ελληνικό κοινό, τους καλλιτέχνες αλλά και τους επιμελητές των μουσείων αυτό το είδος τέχνης.

[4] Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από το άρθρο της Μ. Τσουβαλά, 'Χορεύοντας στο μουσείο'

Κύριο σημείο ενδιαφέροντος αποτελεί η απάντηση στο εάν υπάρχει **σχέση** μεταξύ **χορού** και **αρχιτεκτονικού χώρου**, συγκεκριμένα υπό το πρίσμα της performance art σε μουσειακούς χώρους και η ανάδειξη της σχέσης αυτής.

Η **κίνηση** είναι το εργαλείο με το οποίο δουλεύουν τόσο ο αρχιτέκτονας όσο και ο χορογράφος ώστε να συνθέσουν χωρικές μορφές. Οι δύο τέχνες χειρίζονται βέβαια με αντίθετο τρόπο το εργαλείο αυτό. Από τη μια η αρχιτεκτονική ενδιαφέρεται για τον χώρο ως προς την κίνηση, ενώ ο χορός για την κίνηση ως προς τον χώρο. Επιπλέον, η κίνηση φαίνεται πως είναι ο τρόπος για να κατανοήσει κανείς τον χώρο του σώματός του ή αυτόν στον οποίο βρίσκεται μέσα το σώμα του. Με αυτό λοιπόν ως υπόθεση, η αισθητηριακή αντίληψη του χώρου από το ανθρώπινο σώμα καθίσταται σημαντικό θεωρητικό πεδίο έρευνας που θα απασχολήσει την παρούσα εργασία.

'Ο χορός και η αρχιτεκτονική είναι δύο επιστημονικά κι εκφραστικά πεδία που μελετούν και εκλογικεύουν την κίνηση του ανθρώπου στο χώρο. Όταν αναφερόμαστε είτε στην αρχιτεκτονική είτε στον χορό υπονοείται ένα εύρος σημασιών και δράσεων. Και οι δύο τέχνες επικεντρώνονται στα ίδια θέματα: ***το χώρο και το σώμα****. Και χάρη σε αυτά τα κοινά θέματα η μία τέχνη τρέφει την άλλη, δημιουργώντας μια συνεχή ροή της έμπνευσης. Και για τις δύο τέχνες, ο πρώτος χώρος που βιώνει κανείς είναι ο χώρος του σώματος'.*[5]

2 (δίπλα). 'Bodies in Motion, Bodies in Rest', ο Lemon Ting-Fung Doo, στο Innovation Tower

[5] Ασημένια Ανθή, 'Σύγχρονος Χορός και Αρχιτεκτονική- η πορεία των δύο τεχνών στον 20ο και 21ο αιώνα', ερευνητική εργασία, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Ιούλιος 2014, σελ.5

Ένα σημαντικό στοιχείο που πρέπει να αναφέρουμε πριν ξεκινήσουμε την ανάλυση είναι η ομοιότητα στην διαδικασία κατανόησης των δύο τεχνών που εξετάζουμε. Όπως επισημαίνει η Σ. Κονδυλιά *'και η αρχιτεκτονική και η χορογραφική δημιουργία είναι **χωροχρονικές** αναπτύσσονται, δηλαδή, ταυτόχρονα στον χώρο και στο χρόνο. Η εκτέλεσή τους αφορά τις τρεις διαστάσεις του χώρου, ενώ ο χρόνος αποτελεί μία 'τέταρτη διάσταση', καθώς τόσο η βίωση όσο και η κατανόησή τους γίνεται εν χρόνω'.*[6]

Στόχος λοιπόν, της παρούσας εργασίας είναι να εντοπίσει ποια είναι τα χωρικά χαρακτηριστικά που κάνουν ένα μουσειακό κτήριο ικανό να φιλοξενεί την performance art και να **εμπνεύσει για χορογραφική δημιουργία**, αλλά και να εξάγει συμπεράσματα για την σχέση της χορευτικής κίνησης και με τον αρχιτεκτονημένο χώρο. Μπορούν όλα τα μουσεία να δεχτούν αυτή την τέχνη; Μπορούν όλα τα είδη της performance να συμβούν σε οποιοδήποτε μουσείο; Ποια χωρικά στοιχεία διευκολύνουν ανάλογα την performance; **Πως επηρεάζει ο χώρος ένα χορογραφικό έργο και πως το έργο τον χώρο;**

Η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε στην έρευνα ξεκινά με το πρώτο κεφάλαιο, στο οποίο γίνεται αναφορά στον **χορό** ως φαινόμενο, την ιστορική του εξέλιξη και διάφορες θεωρίες που τον σχετίζουν με τον χώρο, με τη βοήθεια της ερευνητικής εργασίας της Σ. Κονδυλιά, *'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση'*, καθώς και τη σημασία της τέχνης αυτής για τον άνθρωπο. Το δεύτερο κεφάλαιο, το οποίο βασίζεται στο βιβλίο της Καλή Τζώρτζη '*Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων'*, αναφέρεται στο τί αποτέλεσε **μουσείο** ανά τους αιώνες και ορισμένες σημαντικές χωρικές-εκθεσιακές πρακτικές που υιοθετήθηκαν στην ιστορία. Στο τρίτο κεφάλαιο δίνονται στον αναγνώστη σημαντικές πληροφορίες για την **Performance Art** και των ιδιοτήτων της και στο

[6] Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση', ερευνητική εργασία, Ε.Μ.Π. Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.12

τελευταίο κεφάλαιο αναλύονται εκτενώς τρία **παραδείγματα χορευτικών παραστάσεων σε μουσείο** (διατίθεται **οπτικοακουστικό υλικό**), με σκοπό να εξάγουμε στο τέλος συμπεράσματα σχετικά με τα ερωτήματα που τέθηκαν στην αρχή.

'Τόσο ο αρχιτέκτονας, όσο και ο χορευτής σχεδιάζουν χώρους απτούς και μεταφορικούς, καθοδηγούμενοι από την εσωτερική αίσθηση του ρυθμού και της κίνησης, όπως αυτή βιώνεται μέσα τους. (…) Η κίνηση του καλλιτέχνη μεταμορφώνεται ακούσια σε κίνηση μεταφορική που χαράζεται ερήμην του μέσα στη ύλη, αφήνοντας το διακριτό της στίγμα μέσα στην ιδέα, τη δομή και τη μορφοποίηση του έργου και ενεργοποιώντας όχι μόνο το χώρο, αλλά και το ίδιο το έργο'. Δ. Νικολάου

ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΗ

Σκέψεις και εμπειρική προσέγγιση

Αναλογιζόμενοι **τί είναι** ο χορός καταλήγουμε σε διάφορες πιθανές ερμηνείες. Είναι κίνηση, δραστηριότητα, έκφραση, ένστικτο; Ο χορός αποτελεί ένα φαινόμενο που έχει απασχολήσει πλήθος ερευνητών, ώστε να το κατανοήσουν. Το θέμα είναι ευρύ και συνεχώς πυροδοτεί το ενδιαφέρον για νέες έρευνες. Αν κάναμε μια προσπάθεια να ορίσουμε τον χορό θα καταλήγαμε στην ερμηνεία του ως *'μια μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης και ενίοτε αθλητικής, η οποία γενικά αναφέρεται στην κίνηση του σώματος, συνήθως ρυθμική και σύμφωνη με τη μουσική'*[1]. Παράλληλα είναι ένας τρόπος επικοινωνίας μέσω του σώματος και κάνει δυνατή την έκφραση διαφόρων συναισθημάτων. Η ετυμολογία της λέξης είναι άγνωστη και έχουν δοθεί διάφορες ιδέες για την προέλευση όπως οι λέξεις *'χέρι, χώρος και χορονός, δηλαδή κυκλική κίνηση'*[2]. Ο Πλάτωνας θεωρούσε ότι προέρχεται από τη λέξη **χαρά**, που αισθάνεται ο χορευτής καθώς εκτελεί τον χορό του.

'Όταν μιλάμε για τον χορό από μια κοινωνιολογική και θεωρητική σκοπιά κάνουμε στην ουσία λόγο για μια πανανθρώπινη ανάγκη για σωματική έκφραση που σχετίζεται με συναισθήματα και περίπλοκους συμβολισμούς'. Meredith J. Monk[3]

Ο χορός είναι **ένστικτο** με το οποίο γεννιούνται όχι μόνο οι άνθρωποι, αλλά όλα τα έμψυχα πλάσματα της φύσης για επικοινωνία, αναπαραγωγή και εξέλιξη. Το ένστικτο που κρύβουν ορισμένοι αργεντίνικοι χοροί σχετικά με το ζευγάρωμα της γυναίκας και του άνδρα, είναι το ίδιο με αυτό του αρσενικού πτηνού που παρουσιάζει μια

[1] Πηγή: el.wikipedia.org

[2] Πηγή: el.wikipedia.org

[3] Η Meredith Jane Monk είναι Αμερικανίδα συνθέτης, ερμηνεύτρια, σκηνοθέτης, τραγουδίστρια και χορογράφος με μεγάλο έργο γύρω από τις παραστατικές τέχνες, την όπερα και τον κινηματογράφο.

εντυπωσιακή χορογραφία για να προσελκύσει το θηλυκό ή αυτό του χορού της μέλισσας που ειδοποιεί της υπόλοιπες για την εύρεση τροφής.
Ο χορός ως **τέχνη** μπορεί να χαρακτηριστεί ανθρώπινη ιδιότητα, *'όταν η καλλιέργεια και η ανάπτυξη αυτού του ενστίκτου, μέσω της εκπαίδευσης, φτάσει σε ένα υψηλότερο σημείο από το πρωτογενές'.* Θεωρείται εύστοχα η μητέρα των τεχνών, καθώς υπήρξε η πρώτη μορφή τέχνης που δεν απαιτεί για την εκτέλεσή της τη χρήση άλλου μέσου, αρκεί το σώμα για επικοινωνία, έκφραση και δημιουργία. Θα μπορούσε να πει κανείς πως *'εν αρχή είναι ο χορός'*[4]. Είναι επιστημονικά αποδεκτό πως ο χορός είναι ίσως η **πρώτη μορφή έκφρασης** του ανθρώπου, εξετάζοντάς τον είτε ως μέλος της κοινωνίας είτε ως αυτόνομο εξελικτικό ον. Από την αρχή του ο άνθρωπος σε βρεφική ακόμη ηλικία, πριν μιλήσει, μπορεί να κινηθεί στο ρυθμό της μουσικής όπως του επιτρέπει το σώμα του, αλλά και σε επίπεδο κοινωνίας ο πρωτόγονος άνθρωπος φαίνεται να χρησιμοποίησε πρώτα το χορό και ύστερα τη γλώσσα.

3 (προηγ. σελ.). 'Wu Tao', the dancing way'

4. Ένα παιδί μπορεί να χορέψει πριν καν μιλήσει

5 (επομ. σελ. αριστ.). 'Vollmond' (2006), Nazareth Panadero, πρώτη εκπροσώπηση της ομάδας της Pina Bausch, μετά τον θάνατό της

[4] Παφύλα Ζ., 'Χώρος, χρόνος, αρχιτεκτονική: Αρχιτεκτονική και Θέατρο', τόμος 1ος, 1995

'Ο χορός χρησιμοποιείται ως επικοινωνία μεταξύ του σώματος και της ψυχής για να εκφράσει αυτό που βρίσκεται στο βάθος της και δεν υπάρχουν λέξεις για να το περιγράψουν'. Ruth ST. Denis

'Σκοπός του χορού είναι να συνθέσει οπτικές χωροχρονικές διατάξεις συγκεκριμένου νοήματος χρησιμοποιώντας σαν 'δομικό υλικό' το ανθρώπινο σώμα. Οι κινήσεις του σώματος οργανώνονται σε 'κινητικές εικόνες' που φέρουν νοηματικό περιεχόμενο. Αυτές συνθέτουν κινητικό λεξιλόγιο για να δομηθούν κινητικές φράσεις'. Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και χορός, θεωρία, σύνθεση, άσκηση', σελ. 111

6 (πάνω). ‘Dancing close to the edge’ (2007), South East Dance χορογραφία του Siobhan Davies, συνεργασία με τη Sarah Warsop
7 (κάτω). Πρόβα στο έργο ‘Revelations’, American Dance Theater, σε χορογραφία του Alvin Ailey

Η απαρχή στις πρωτόγονες κοινωνίες

Από την πρωτόγονη εποχή οι άνθρωποι χρησιμοποιούν το χορό ως μέσω επικοινωνίας μεταξύ τους αλλά και για να 'συνδεθούν' με τα θεία. Ο χορός αποτελούσε αυθόρμητη έκφραση της κοινοβιακής ζωής στις πρωτόγονες κοινωνίες, καθώς προσέφερε ισορροπία του ατόμου με το περιβάλλον του, αλλά και μια εσωτερική ισορροπία. Στην αρχή ο άνθρωπος χρησιμοποίησε αυθόρμητες κινήσεις κυρίως μιμήσεις των ζώων και του περιβάλλοντος στο οποίο ζούσε.

Η γέννηση λοιπόν των πρώτων πολιτισμών συνεπάγεται και τη γέννηση δρώμενων υπό ποικίλες μορφές. Γνωστοί στην αρχαιολογική επιστημονική κοινότητα είναι ορισμένοι **αρχαίοι πληθυσμοί της Αφρικής,** οι οποίοι συμπεριλάμβαναν στην κουλτούρα τους 'μαγικούς' χορούς από ιερείς που σαν ηθοποιοί έπαιρναν τον ρόλο του Θεού μέσω της μιμητικής, στα πλαίσια μιας μαγικής τελετουργίας, μέσα από τον χορό, αργότερα το τραγούδι και ορισμένες φορές τον λόγο. Ο χορός έτσι οδήγησε στη δημιουργία μαγγανείας, κατά την οποία συνοψίζονταν οι δευτερεύουσες όψεις του κόσμου, σύμφωνα με την κοινότητα. Παρουσιάζεται έτσι ένας μύθος με την σωματική γραφή των χορευτών, διαφορετικός για κάθε πολιτισμό, όσων αφορά τις πεποιθήσεις.

Σε τέτοιου είδους τελετουργικούς χορούς συνέβησαν και οι πρώτες χρήσεις μάσκας και κοστουμιών 'θεόσταλτες'- όπως λένε οι μύθοι από τον ουρανό. Θα έλεγε κανείς πως πρόκειται για την απαρχή του θεάτρου με την τελετουργία να είναι το θεατρικό έργο, ο ιερέας ή μάγος της κοινότητας μέσω της μιμητικής έπαιρνε τη θέση του Θεού και οι κάτοικοι έπαιρναν το ρόλο των θεατών.

Η αντίληψη για το σύμπαν, εκφρασμένη από το μύθο, υλοποιείται πάνω στην 'σκηνή'- **ιερός χώρος** και μπορεί να συνεχίσει τη μαθητεία της στον αρχιτεκτονικό χώρο μέσα από τη διάσταση του 'κάτω' και του 'άνω' κόσμου. Τα στοιχεία αυτά χαρακτηρίζουν τη πίστη και στη συνέχεια, περνούν στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και τη ζωή στους χώρους που αυτός υλοποιεί. Θρησκείες και χορός λοιπόν, είναι συνδεδεμένα εκ βάθρων από τις δομές τους και τις τακτικές των κινήσεων. Αυτά στη συνέχεια επηρεάζουν και επηρεάζονται άμεσα από τον αρχιτεκτονικό χώρο.

Αργότερα, και άλλοι πολιτισμοί της Μεσοποταμίας, της Ινδίας και της Κίνας περιλάμβαναν τελετουργικούς χορούς σε δρώμενα. *'Τα δρώμενα αυτά λάμβαναν χώρα στο δημόσιο κυρίως χώρο σε ναούς, παλάτια ή πλατείες. Σπανιότερα στην Αίγυπτο, έχουμε τη δημιουργία ξύλινων βάθρων που χρησίμευσαν ως σκηνές για την παρουσίαση των χορών.*[5]

[5] Μεγαρίτου Μυρτώ, 'Le théâtre hors les théâtres: όταν το θέατρο εγκαταλείπει τις αίθουσες', ερευνητική εργασία, Ε.Μ.Π. Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Μάρτιος 2014, σελ.5

Η σημασία του χορού στην αρχαία Ελλάδα

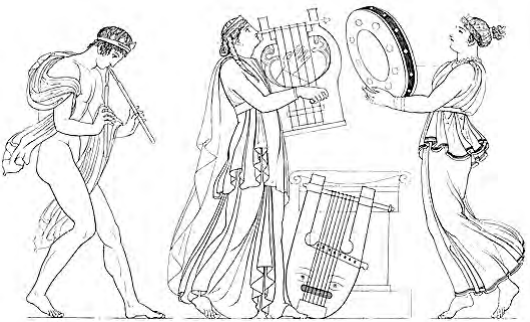
Στην αρχαία Ελλάδα ο χορός θεωρείτο πολύ σημαντικός για την ισορροπία του νου και του σώματος, γιατί συνδύαζε την σωματική άσκηση που χαρίζει ευεξία και ομορφιά με την αγνότητα της ψυχής. Στην έννοια του χορού συμπεριλαμβάνονταν κινήσεις και στάσεις που εκτελούνταν υπό τον ήχο κάποιου μουσικού οργάνου αλλά και διάφοροι ρυθμικοί βηματισμοί σε πομπές και λιτανείες. Στην εκπαίδευση ο χορός ήταν αναπόσπαστο μέρος και διδασκόταν στους νέους από χοροδιδασκάλους. Ο Πλάτωνας θεωρούσε αναγκαία τη διδαχή του αποκλείοντας όμως αγριότητες και ευτράπελα. Χαρακτήριζε τον νέο που δεν είχε εξασκηθεί στον χορό 'Αχόρευτο' (Νόμοι Β 653e) κατηγορώντας τον για την έλλειψη του αυτή. Το άσμα και ο χορός ήταν ο τρόπος να εκδηλώνουν οι Αθηναίοι την ελευθερία τους ως πολίτες, καθώς συνέβαινε 'η μεταμόρφωση του σώματος σε όργανο του πνεύματος'.

Ως προς το θεωρητικό κομμάτι ένα από τα ελάχιστα στοιχεία είναι το κείμενο του Πλούταρχου Ηθικά (IX 15, 747, 2, C), στο οποίο περιγράφει το νόημα του χορού με τρείς λέξεις: την *'φορά'* η οποία είναι οι κινήσεις, τα βήματα και ο τρόπος που χορεύει κάποιος, το *'σχήμα'* δηλαδή τις σχέσεις, τις διαθέσεις και τα συναισθήματα και την *'δείξις'* δηλαδή την χειρονομία ή το δηλωτικό του κάθε χορού. Στην αρχαία Σπάρτη χορός ονομαζόταν και η 'αγορά', καθώς εκεί συνήθιζαν να χορεύουν τις *'γυμνοπαιδίες'*, τον πολεμικό τους χορό. Το στοιχείο αυτό κάνει κατανοητή **τη σημασία του χώρου** για την εκτέλεση του χορού και τη σχέση μεταξύ τους.

Ο χορός είχε θέση σε πολλές δραστηριότητες και όπως και σε άλλους αρχαίους πολιτισμούς η θρησκεία ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με αυτόν. Οι κάτοικοι συνόδευαν πάντα τις τελετουργίες τους με μουσική και χορό, καθώς θεωρούσαν τους Θεούς αρωγούς του χορού. Σύμφωνα με τους θεμελιωτές μυστηρίων, Ορφέα και Μουσαίο, η μιμητική και η όρχηση είναι αναγκαίες.

Οι θρησκευτικοί χοροί γενικά ήταν ήρεμοι και σοβαροί με χαρακτηριστικά παραδείγματα τον *'Παιάν'*, τα *'Άνθεια'* και τη *'Χορεία'*. Μια ιδιαίτερη κατηγορία, ίσως οι πιο γνωστοί θρησκευτικοί χοροί, ήταν οι **διονυσιακοί**[6]. Ο χαρακτήρας τους ήταν οργιαστικός και εκτελούνταν από άντρες και γυναίκες οι οποίοι με τις κινήσεις τους μιμούνταν τις Βάκχες με σκοπό την *'έκσταση'*[7]. Το αρχαίο ελληνικό θέατρο συναντά τον χορό στις απαρχές του και σύμφωνα με τον Αριστοτέλη η προέλευση της τραγωδίας είναι το τυπικό χορικό των τελετουργιών της γονιμότητας, ο **διθύραμβος**. Ο χορός γενικότερα ήταν ο συντονιστής των εθιμικών τυπικών στην κλασική εποχή.

Η διανοητική λειτουργικότητα του χορού μέσα από τα βήματα, τις χειρονομίες, τις μορφές φαίνεται να είναι το ίδιο σημαντική με την πλαστική αλλά και τη συγκινησιακή λειτουργικότητα.



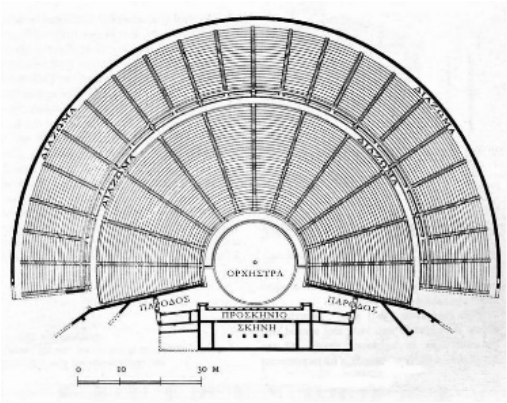
8, 9. Σκίτσα αναπαράστασης αρχαίων Ελλήνων χορευτών/ -τριών

[6] Οι χοροί που αφιερώνονταν στον θεό Διόνυσο, τον θεό της βλάστησης, της γονιμότητας και της χαράς. Οι χοροί είναι: ο Επιλήνιος, ο Ίθυμβος, ο Κυκλικός, η Σίκκινις, η Τυρβασία κ.α.

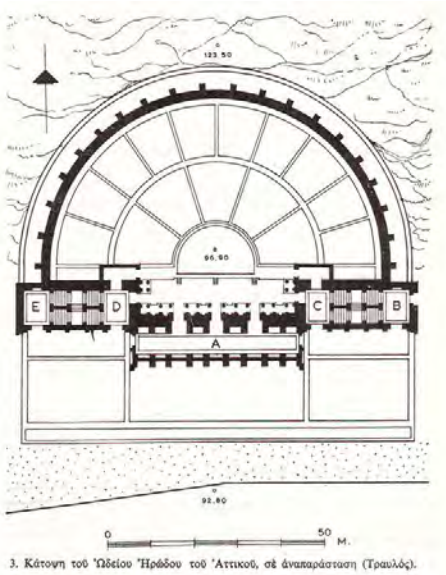
[7] Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από την μεταπτυχιακή διατριβή της Χ. Παπαϊωάννου, 'Ο ρόλος του χορού στα θρησκευτικά δρώμενα της κλασικής αρχαιότητας', Α.Π.Θ. Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Διατμηματικό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών για την Ανθρώπινη Απόδοση και Υγεία, 2009

Οι μεταβολές στα ρωμαϊκά και τα βυζαντινά χρόνια

Ο χορός στα ελληνικά θεατρικά έργα τους κλασικούς χρόνους συνδιαλεγόταν με τον ηθοποιό μέσω του κορυφαίου του χορού και σχολίαζε χωρίς όμως να ενεργεί. Στα ελληνιστικά χρόνια όμως, ο ρόλος του χορού στο θέατρο υποβαθμίστηκε και έγινε καθαρά διαχωρισμένος από την πράξη και τους ηθοποιούς. Παράλληλα, ο κύκλος της ορχήστρας- όπου δρούσε ο χορός- δεν ήταν πια ολόκληρος, η σκηνή πλησίασε εφαπτόμενη στην ορχήστρα με μια κατασκευή σαν πόρτα μνημειώδης και ένωνε στα άκρα τους τις κερκίδες με τη σκηνή[8].



10. Το Θέατρο της αρχαίας Μεσσήνης



3. Κάτοψη τοῦ Ὠδείου Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ, σὲ ἀναπαράσταση (Τραυλός).

11. Θέατρο Ηρώδου Αττκού

[8] Μαρτινίδης Π., 'Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου', εκδόσεις 'ΝΕΦΕΛΗ', Αθήνα 1999

Κατά τη ρωμαϊκή εποχή ο χορός εξαφανίστηκε τελείως από τα θεατρικά έργα και διασπάστηκε σε ένα είδος μιμητικής, την παντομίμα. Αργότερα και μέχρι τον μεσαίωνα το θέατρο αποτελείτο στην ουσία από *'παντόμιμους χορευτές- ηθοποιούς' που ζωντάνευαν με τις κινήσεις τους πολλούς ρόλους με σωματική ευγλωττία συνήθως σε αυτοσχέδιες σκηνές στις πλατείες των πόλεων ή έξω από αυτές'*[9]. Το γεγονός ότι οι Ρωμαίοι διασκέδαζαν με οργιώδη, βάναυσο και αιματηρό τρόπο, συχνά μέσω των σκλάβων, οδήγησε στον 'πρόστυχο' χαρακτήρα του χορού. Η τέχνη του χορού συνδέθηκε με την διοργάνωση τρομακτικών δημόσιων θεαμάτων στα αμφιθέατρα και τις αρένες, χώροι ψυχαγωγίας της μάζας.

Σαν αποτέλεσμα κατά τους βυζαντινούς χρόνους, όταν ο Χριστιανισμός έγινε επίσημος κρατικός θεσμός, η επίσημη θέση της Εκκλησίας ήταν άκρως επιθετική απέναντι στον χορό. Οι 'Πατέρες' της εκκλησίας χαρακτήριζαν τον χορό 'τρέλα ηδονής' και 'υπόθεση διαβόλου' και τους χορευτές 'διαβολικά πνεύματα'. Αυτό οφείλεται και στη γενικότερη πίστη της εκκλησίας στην υπεροχή της ψυχής έναντι του σώματος. Ακόμα και σε συνθήκες εκδίωξης του χορού όμως, ήταν φανερό ότι οι άνθρωποι δεν μπορούσαν να εγκαταλείψουν την αγάπη τους για αυτόν και τη σχέση τους μαζί του. Μίμοι και χορευτές έβρισκαν συχνά ευκαιρίες να πουλήσουν αναψυχή με την τέχνη τους σε διάφορους τόπους και αριστοκρατικές αυλές. Οι βυζαντινοί συνέχιζαν να χορεύουν σε γάμους, γενέθλια και άλλες ιδιωτικές εκδηλώσεις ή σε εορταστικές στιγμές για την αυτοκρατορία. Επομένως, οι ιερείς αναγκάστηκαν να εντάξουν με διακριτικό τρόπο τον χορό στα εκκλησιαστικά δρώμενα, όπως τον χορό του Ησαΐα στους γάμους, ενώ ταυτόχρονα η επίσημη θέση της ήταν ενάντια σε αυτόν.

[9] Μαρτινίδης Π., 'Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου', εκδόσεις 'ΝΕΦΕΛΗ', Αθήνα 1999

Το 'άνοιγμα' της Αναγέννησης

12. Ballet de cour, δεξίωση σε αριστοκρατική αυλή

Κατά τα πρώιμα χρόνια της Αναγέννησης τον 15ο αιώνα κάνει την εμφάνισή του ένα νέο είδος θεάματος, το μπαλέτο και έτσι η θέση του χορού ανάμεσα στις υπόλοιπες τέχνες θα αλλάξει ριζικά. Ο **χώρος** στον οποίο λαμβάνει χώρα είναι κατά πολύ διαφορετικός από τον υπαίθριο χώρο του αρχαίου θεάτρου ή της πλατείας που πιο πολύ είχαν δημόσιο χαρακτήρα. Προέρχεται από τις αριστοκρατικές αυλές της Ιταλίας και είχε μορφή πολυτελούς δεξίωσης όπου συμμετείχαν άντρες και γυναίκες σε ένα δρώμενο που εμπεριείχε μια σύνθεση μουσικής και χορού με αποτέλεσμα ένα περίτεχνο θέαμα. Αργότερα, το μπαλέτο ταξίδεψε στη Γαλλία όπου και αναπτύχθηκε περισσότερο και οδήγησε στη δημιουργία του '*ballet de cour*'[10], που περιλάμβανε χορό, τραγούδι, μουσική, ποίηση αλλά και διακόσμηση. Με αυτόν τον τρόπο ο μονάρχης ο οποίος φιλοξενούσε αυτές τις παραστάσεις αναδείκνυε τον πλούτο και τη δύναμή του εξυπηρετώντας πολιτικά συμφέροντα.

[10] Πηγή πληροφοριών: https://artic.gr

Τον 17 ο αιώνα το μπαλέτο έγινε μια δημοφιλής δραστηριότητα η οποία απαιτούσε επαγγελματική εκπαίδευση και στη συνέχεια αναπτύχθηκε η τεχνική του, κάνοντάς το μια σοβαρή δραματική τέχνη, μαζί με την όπερα. Οι κινήσεις του σώματος έπρεπε να είναι αυστηρά καθορισμένες, αλλά να ταιριάζουν με την πλοκή του έργου και να προκαλούν τη συγκίνηση στο θεατή. Ο 19ος αιώνας και οι μεγάλες κοινωνικές αλλαγές του έφεραν τον ρομαντισμό στο μπαλέτο. Πλέον το θέαμα δεν προοριζόταν μόνο για τους αριστοκράτες, ενώ παράλληλα τα χορογραφικά έργα ήταν ανάλαφρα φωτεινά και αισιόδοξα, με μεγαλύτερη ελευθερία έκφρασης και χορεύονταν σε ειδικά σχεδιασμένες σκηνές θεάματος.

13. Edgar Degas, 'The Dance Classroom', (1873- 1876), Λάδι σε καμβά

Ο χορός τον 20ο αιώνα έως και τις μέρες μας

Στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ου αιώνα μεγάλες κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές αλλαγές επηρέασαν εκτός των άλλων και την τέχνη. Η επίδραση των ποικίλων εφευρέσεων αλλά και της στροφής σε πιο 'οργανικές' μορφές, το εξωτικό στοιχείο των ανατολικών φιλοσοφιών και ο εσωτερικός κόσμος των συναισθημάτων σε αντίθεση με τον υλιστικό κόσμο, ήταν στοιχεία που χαρακτήριζαν τόσο το χορό- τον οποίο και μελετούμε σε αυτήν την ενότητα- όσο και την αρχιτεκτονική της εποχής. Ορισμένοι σπουδαίοι χορευτές/ χορογράφοι και οι πρωτοπορίες του έργου τους είναι: η **Loie Fuller**, η οποία πειραματίστηκε με τα μεγάλα υφάσματα, τον ηλεκτρισμό και το φως επηρεασμένη από τις τότε ανακαλύψεις και εφευρέσεις, όπως του Thomas Edison (1879), η **Ruth St. Denis**, η οποία εμπνεύστηκε από την ανατολική φιλοσοφία της Ινδίας και της Αιγύπτου και προσέγγισε τον χορό ως κάτι πνευματικό και ιερό. Η **Isadora Duncan** σχολείο της οποίας αποτέλεσε η θάλασσα, ο άνεμος και η επαφή της με την Ελλάδα και την ελληνική μυθολογία. Ο χορός της είχε χαρακτήρα αρχέγονο, αυτοενδοσκοπικό και αυτοσχεδιαστικό. Για την ίδια το κέντρο της κίνησης ήταν στο ηλιακό πλέγμα. Επεσήμανε τη σημασία της χρήσης της βαρύτητας στον χορό και πίστευε ότι η κίνηση πηγάζει από το εσωτερικό του σώματος και όχι από τις κινήσεις των εξωτερικών μελών του. Οι κινήσεις που επέλεγε ήταν απλές (τρέξιμο, διάφορα άλματα, ελεύθερη κίνηση των χεριών). Τέλος, η **Martha Graham** συνδύασε την έκφραση των συναισθημάτων με ανατολίτικες τεχνικές, όπως τη γιόγκα. Η τεχνική της βασίστηκε στην αναπνοή, ως πρωταρχική λειτουργία των οργανισμών και επικεντρώθηκε στο κάτω μέρος του κορμού θεωρώντας το, το κέντρο ελέγχου του σώματος. Διαχώρισε τις κινήσεις και την αναπνοή βάσει της μυϊκής ενέργειας που απαιτούν, δηλαδή *'σύσπαση'-'contraction'* για την αναπνοή και *'λύσιμο'-'release'* για την εκπνοή. Θεωρούσε ότι οι χορευτές δεν πρέπει να αντιστέκονται στο έδαφος αλλά να το χρησιμοποιούν πατώντας γερά σε αυτό.

14. Loie Fuller, ‘Serpentine Dance’

15. Isadora Duncan

16. Ruth St Denis

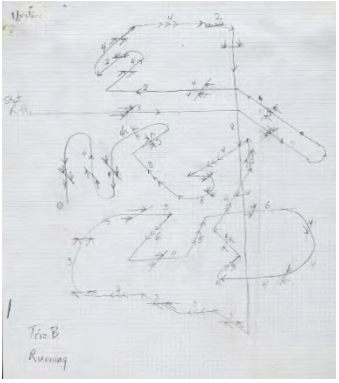
17. Martha Graham, ‘Letters to the world’

Τις δεκαετίες 1910- 1940 ένα από τα βασικά ρεύματα στην τέχνη ήταν ο Εξπρεσιονισμός, όπου ως βασικό ζητούμενο είναι η έκφραση του συναισθήματος και η μείωση του φορμαλισμού, ενώ κατά τον ιταλικό Φουτουρισμό και το γερμανικό **Bauhaus**, κυριαρχούσε η λατρεία των μηχανών και του βιομηχανοποιημένου, στον χορό προτιμώνταν οι μάσκες για να κρύβεται κάθε τι το ανθρώπινο και το φυσικό και καταργήθηκε ο διάκοσμος. Η **Mary Wigman** ασχολήθηκε με τα θεμελιώδη ανθρώπινα συναισθήματα, τις σχέσεις και τις δεισιδαιμονίες. Στην τεχνική της χρησιμοποιούσε εκστατικές περιστροφές και ήχους κρουστών από διάφορα μέρη του κόσμου που συχνά ενάλλασσε αντιθετικά με διαστήματα σιωπής. Ο **Kurt Jooss** χρησιμοποιούσε την αφήγηση σε συνδυασμό με μοντέρνες θεατρικές δομές για να δημιουργήσει χοροθεατρικά έργα. Ενδιαφέρθηκε για πολιτικά και αντιπολεμικά θέματα ή σχετικά με ανθρώπινες τραγωδίες. Οι χορογραφίες του έχουν πλοκή και ακολουθεί ακριβείς χορογραφικές δομές στα έργα του. Επηρεάστηκε από το θεωρητικό έργο του Laban, το οποίο θα αναλύσουμε στη συνέχεια.

Με το πέρασμα στη δεκαετία του 1950 παρατηρούμε πιο ανάλαφρα στοιχεία την αφαίρεση, την εκφραστική ειλικρίνεια, τη σύγκρουση με την κλασική σχηματοποίηση και την ανανεωτική κινησιογραφία. Το **χορόδραμα,** η μετεξέλιξη του μπαλέτου με την έντονη συναισθηματική έκφραση, διαδίδεται σε πολλές χώρες. Τη δεκαετία του 1960 ο χορός βρισκόταν στα πλαίσια της καθημερινής και φυσικής κίνησης, χωρίς να ενδιαφέρεται για τη δεξιοτεχνία. Η σχέση θεατρικής και χορευτικής εκτέλεσης τονίστηκε με το **χοροθέατρο**, χορογραφίες δηλαδή με πλήρη θεατρική υπόθεση, στο οποίο δρούσαν οι καλλιτέχνες της αφηρημένης τέχνης και οι ειδικοί στα θέματα κινητισμού. Στο τέλος της δεκαετίας του ‘60 και στις αρχές του ’70 επικρατεί πολιτική αναταραχή στην Αμερική αλλά και αλλού στον κόσμο. Αρκετοί χορογράφοι επηρεάζονται και κάνουν πολιτικές αναφορές στα έργα τους. Ορισμένοι από τους σημαντικότερους είναι η Yvonne Rainer, η Trisha Brown, ο Steve Paxton κ.α.

Η προσέγγισή της **Yvonne Rainer** στο χορό ήθελε το σώμα περισσότερο ως πηγή μιας ποικιλίας κινήσεων παρά ως δημιουργό του συναισθήματος. Πολλά από τα στοιχεία που χρησιμοποιεί, όπως η επανάληψη, αργότερα έγιναν κύρια χαρακτηριστικά του σύγχρονου χορού. Χρησιμοποίησε ήχους (θρήνοι, γρυλίσματα, μουρμουρητά, τριξίματα και κραυγές) και εμπνεύστηκε από την τακτική του τυχαίου, συνδυάζοντας κλασσικά χορευτικά βήματα και καθημερινές κινήσεις των πεζών ανθρώπων. Οι έρευνες της **Trisha Brown** πάνω στην κίνηση, εστιάστηκαν στο καθημερινό αμφισβητώντας τις μέχρι τότε αντιλήψεις περί τη σύσταση μιας παράστασης. Μαζί με τους ομοϊδεάτες καλλιτέχνες, έσπρωξε τα όρια της χορογραφίας αλλάζοντας έτσι για πάντα το σύγχρονο χορό. Εισήγαγε την έννοια του καθημερινού όχι μόνο στην κίνηση, αλλά και στο χώρο όπου παρουσίαζε τα έργα της. Δημιούργησε εναλλακτικές χορογραφίες οι οποίες παρουσιάζονταν σε ταράτσες και τοίχους, αψηφώντας τη βαρύτητα, χρησιμοποιώντας σκοινιά και ιμάντες για να μπορούν να κρεμιούνται και να αιωρούνται οι χορευτές.[11]

18. Yvonne Rainer στην πρόβα του 'Parts of Some Sextets' (1965)



19. Σκίτσο για την παράσταση: 'Trio B Running' από το 'The Mind Is a Muscle' (1966–68), Yvonne Rainer

[11] Με τις δύο χορογράφους θα ασχοληθούμε εκτενέστερα στο τρίτο κεφάλαιο, για το έργο τους στην performance art.

Για τις δεκαετίες 1970- 1990, ο χορός συνεχίζει να ενδιαφέρεται για το απλό, το οποίο, όμως, εμπεριέχει περισσή δεξιοτεχνία και συναίσθημα. Δόθηκε έμφαση στις έννοιες της αποδόμησης και του ελεγμένου χάους, αλλά και της performance, τόσο στον χορό όσο και στην αρχιτεκτονική. Μία από τις σημαντικότερες χορογράφους της εποχής είναι η **Pina Bausch**, η οποία επικεντρώθηκε στον εξπρεσιονισμό της κίνησης, απορρίπτοντας την αισθητική ενός φαινομενικά αρμονικού χορού. Στα έργα της, συνήθως, παρουσιάζει ένα γενικό και ομαδικό χάος, που κυριεύεται από κάποιους κανόνες οργάνωσης. Ο αυτοσχεδιασμός, η επανάκληση της μνήμης προσωπικών εμπειριών και η επανάληψη είναι κύρια χαρακτηριστικά του έργου της. Μέσα από την αποδόμηση, την επανασύνδεση και την επανάληψη, τα έργα της εκθέτουν και εξερευνούν τη σχέση του χορού με το θέατρο σε αισθητικό, ψυχολογικό και κοινωνικό επίπεδο.

20. ‘Café Muller’, Pina Bausch

Σε σχέση με το παρελθόν, ο χορός είναι πλέον πιο εξελιγμένος, τόσο στην τεχνική όσο και στα μέσα της τεχνολογίας. Σπουδαίοι χορογράφοι είναι ο Ohad Naharin, ο Shen Wei, ο Sidi Labri Cherkaoui, η Sasha Waltz, ο William Forsythe και πολλοί άλλοι. Παρατηρείται έντονη ενασχόληση με τη λογική του χοροθεάτρου, της μίξης, δηλαδή, χορού και κειμένου, ενώ δεν είναι ξεκάθαρη κάποια χορογραφική λογική. Οι επιλογές και οι θεματικές είναι διάφορες και εξαρτώνται και από τον **τόπο της χορευτικής σύνθεσης**, καθώς και από τις **εμπειρίες του εκάστοτε χορογράφου**.

Η απλότητα στην κίνηση είναι στοιχείο της τεχνικής του **Ohad Naharin**. Χρησιμοποιεί μια σειρά από λέξεις που δηλώνουν ιδιαίτερους τρόπους να επέλθει η κίνηση και η έκφραση του συναισθήματος, στην οποία συνεργούν όλα τα μέρη του σώματος, ώστε να δημιουργηθεί μια ροή σε ολόκληρο το σώμα η οποία επιτρέπει την πλήρη ρευστότητα ασχέτως από πού μπορεί να προέρχεται η κίνηση.

Με τη λογική της έκφρασης κάποιων ανθρωπιστικών και όχι μόνο μηνυμάτων χορογραφεί και ο **Sidi Larbi Cherkaoui**. Μεταξύ των άλλων στα έργα του διερευνά το θέμα της πίστης, της μισαλλοδοξίας και της ανοχής της διαφορετικότητας και τη μεικτή πολιτιστική ταυτότητα. Συνδυάζει με ευκολία διαφορετικές τεχνικές και γεφυρώνει με ευαισθησία τις αποκλίνουσες πολιτιστικές καταβολές του ίδιου και των συνεργατών του.

Ο **William Forsythe** με την ομάδα του, 'The Forsythe Company' συνεχίζει ακόμη την έρευνα στην αναμόρφωση του κινητικού λεξιλογίου του σύγχρονου χορού μέσω του οποίου αναδεικνύεται η δυνατότητα μιας νέας δραματουργίας, με σαφείς κοινωνικοπολιτικές αναφορές, που εκθέτει και σε σκηνές εκτός θεάτρων, με performance σε εγκαταστάσεις σε δημόσιους χώρους και μουσεία. Έχει συμβάλει στα πιο σημαντικά σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα: από την performance art και τις εικαστικές τέχνες ως την αρχιτεκτονική και τα διαδραστικά πολυμέσα.

21 (επομ. σελ.). 'Sutra' (2008) στο Φεστιβάλ Torinodanza (2019) σε χορογραφία του Sidi Larbi Cherkaoui

Σχέση χορού και χώρου

Από τα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ου αιώνα, όπως αναφέραμε, η ποικιλία στους τρόπους και τις τάσεις στον χορό άρχισε να μεγαλώνει ολοένα και ένα στοιχείο που συνέβαλε σε αυτό το γεγονός είναι οι σημαντικές μελέτες που πραγματοποιήθηκαν για την **ανάλυση της κίνησης του ανθρώπινου σώματος** αλλά και της **σχέση της χορευτικής κίνησης με τον χώρο** και κατ' επέκταση με την αρχιτεκτονική- ως της επιστήμης αλλά και της τέχνης που σχεδιάζει και παράγει χώρους με στόχο το *κατοικείν.*

Ο **C. Norberg- Schulz** αναφέρει ότι ορίζουμε τον **υπαρξιακό χώρο** '*ως ένα σχετικώς σταθερό σύστημα αντιληπτικών σχημάτων, ή την εικόνα του περιβάλλοντος'*[12] και εξηγεί ότι *'ο υπαρξιακός χώρος είναι μια ψυχολογική έννοια, που υποδηλώνει τα σχήματα που αναπτύσσει ο άνθρωπος, στην αλληλεπίδρασή του με το περιβάλλον, προκειμένου να ταιριάζει με αυτό ικανοποιητικά'*[13]. Ορίζει τον **αρχιτεκτονικό χώρο** ως την υλοποίηση του υπαρξιακού και αναφέρει ότι δίνεται 'έτοιμος' στο άτομο, είναι επομένως '*η δημιουργία άλλων και αντικατοπτρίζει τους δικούς τους υπαρξιακούς χώρους'*[14].

[12] C. Norberg- Schulz, 'Existence Space and Architecture', 'Littlehampton Book Services Ltd', 1971, σελ.17

[13] C. Norberg- Schulz, 'Existence Space and Architecture', 'Littlehampton Book Services Ltd', 1971, σελ.37

[14] C. Norberg- Schulz, 'Existence Space and Architecture', 'Littlehampton Book Services Ltd', 1971, σελ.37

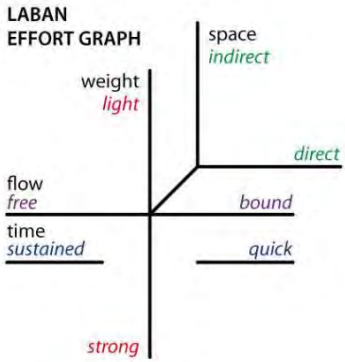
Οι Bloom και Chaplin λένε χαρακτηριστικά: *'Ένα σώμα υπάρχει στον χώρο... κινείται στον χώρο... περιέχεται από τον χώρο. Η θέση ενός χορευτή και ο χώρος που σχεδιάζει, η κατεύθυνση και το επίπεδο μέσα στο οποίο αυτός κινείται, και η στάση/το ύφος σε σχέση με το τον χώρο, όλα βοηθούν στον καθορισμό της εικόνας που δημιουργεί'*[15].

Το αποτέλεσμα του χώρου που σχηματίζει ο χορευτής με την κίνησή του είναι αναπόσπαστο μέρος του (συνολικού) χώρου. Θεωρούν λοιπόν ότι *'ο χώρος είναι ο τρισδιάστατος καμβάς μέσα στον οποίο ο χορευτής δημιουργεί μια δυναμική εικόνα. Η διάσπασή της εικόνας αυτής σε συστατικά μέρη φέρνει πληθώρα δυνατοτήτων για εξερεύνηση κίνησης'*[16]. Η κίνηση μπορεί να κάνει έναν κενό, νεκρό χώρο σε έναν δραματικό, παλλόμενο χώρο. Επισημαίνουν όμως, ότι **οι άνθρωποι διαφέρουν όχι μόνο στο πώς βλέπουν το χώρο, αλλά και στις σχέσεις τους με τον χώρο.**

[15] L.A. Bloom, Chaplin T., 'The Intimate Act of Choreography', Dance Books, Cecil Court, 'Yale University Press', 1977, σελ.31

[16] L.A. Bloom, Chaplin T., 'The Intimate Act of Choreography', Dance Books, Cecil Court, 'Yale University Press', 1977, σελ.31

Ο **Rudolf von Laban**[17] στο θέμα της ανάλυσης της κίνησης είχε μια **γεωμετρική προσέγγιση**. Μελέτησε τις ποιότητες της ανθρώπινης κίνησης στον χώρο και δημιούργησε το 1920 ένα ολοκληρωμένο, θεωρητικό έργο, το οποίο ονομάζεται *'Choreutics'*. Το έργο του εμπνέεται και επηρεάζεται από τις κοινωνικές αλλαγές της εποχής, όπου κυριαρχούσε η τάση για εξωτερίκευση των συναισθημάτων, εγκαταλείποντας τα στερεοτυπικά κινητικά πρότυπα και δίνοντας στο σώμα ελευθερία. Ο ίδιος επινόησε ένα σύστημα καταγραφής των κινήσεων του χορού, το '*Labanotation*'[18] και υποστήριξε ότι η διενέργεια οποιασδήποτε δράσης προϋποθέτει μια εσωτερική ώθηση, την οποία ονομάζει *'Effort-Πηγαία προσπάθεια'* και πως σε κάθε ανθρώπινη κίνηση επιδρούν τέσσερις κινητικοί παράγοντες που αφορούν *το 'Βάρος- Weight', το 'Χώρο- Space', το 'Χρόνο- Time' και τη 'Ροή- Flow'*[19].



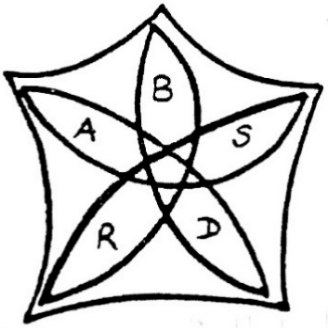
22.Διάγραμμα απεικόνισης των τεσσάρων κινητικών παραγόντων για τη διενέργεια της 'Πηγαίας Προσπάθειας'- 'Effort'

[17] Ο Rudolf von Laban σπούδασε αρχιτεκτονική, ζωγραφική και χορό. Το έργο του είναι κυρίως χορογραφικό και θεωρητικό και τέθηκε ως βάση για την εξέλιξη του σύγχρονου χορού μέχρι την εμφάνιση του σημερινού χοροθεάτρου.

[18] Το 'Labantation' ή 'Κινησιογραφία του Laban' είναι ένα σύστημα καταγραφής των κινήσεων όπου σε τέσσερις στήλες καταγράφονται: η κατεύθυνση της κίνησης στο χώρο, η διάρκειά της, το μέρος του σώματος που κινείται και το επίπεδο στο οποίο εκτελείται η κίνηση.

[19] Bartenieff I., Lewis D., 'Body Movement: Coping with the Environment', Routledge, 'Gordon and Breach Science Publishers', New York, 2002, σελ.51-55

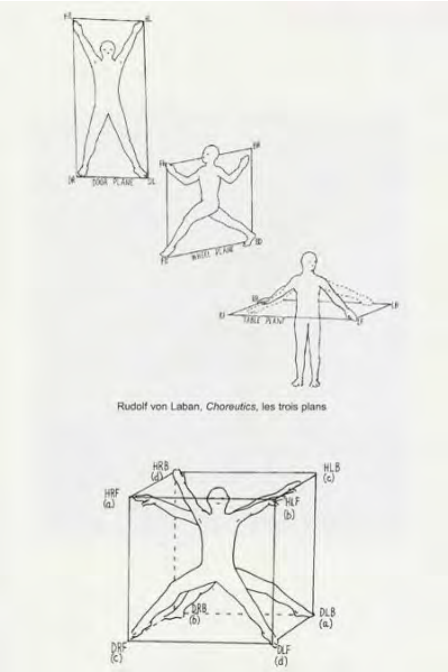
Παράλληλα, περιγράφει οχτώ δράσεις βασικής πρόθεσης: *'Float–Επιπλέω' 'Glide-Γλιστρώ', 'Wring–Στρίβω', 'Flick-Τινάζω', 'Punch–Χτυπώ', 'Slash–Σχίζω', 'Dab–Επιθέτω', ' Press–Πιέζω',*[20]. Οι δράσεις αυτές προσδιορίζονται από τους κινητικούς παράγοντες: *'Βάρος', 'Χρόνος', 'Χώρος'* και χαρακτηρίζονται από τη 'Ροή', που διαφέρει σε κάθε χορευτή ανάλογα τη διαχείριση της ενέργειας του σώματός του. Για να παραχθεί κίνηση πρέπει να ληφθούν υπόψη τα εξής πέντε στοιχεία: το *'Σώμα'*, ως μέσο επικοινωνίας, ο *'Χώρος'*, ως ο τόπος στον οποίο συμβαίνει η κίνηση, η *'Δυναμική'* που καθορίζει την ποιότητα της κίνησης, η *'Ενέργεια'*, ως πράξη (action) που υποδεικνύει το νόημα της κίνησης και η *'Σχέση'*, η αλληλεπίδραση δηλαδή του χορευτή με άλλους χορευτές, με το θεατή και με το περιβάλλον του. Ο Laban καταγράφει σχηματικά αυτά τα στοιχεία με ένα **'αστέρι'** το οποίο περιγράφει την **ανάλυση της δομής της κίνησης**. Ο Laban μίλησε για την ενότητα ψυχής και σώματος και για την αποτύπωσή της σε κάθε κίνηση.



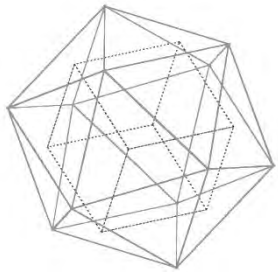
23. Το 'αστέρι' είναι το διάγραμμα απεικόνισης των πέντε στοιχείων μέσω των οποίων δομείται η χορευτική κίνηση

[20] Bartenieff I., Lewis D., 'Body Movement: Coping with the Environment', Routledge, 'Gordon and Breach Science Publishers', New York, 2002, σελ.58

Ο Laban πρότεινε την ***'kineshpere- κινόσφαιρα'***, που ορίζεται ως ο μέγιστος χώρος που μπορούν να καλύψουν τα μέλη του χορευτή, έχοντας ένα σταθερό σημείο, το ένα πόδι που δεν μετακινείται στο χώρο. Η κινόσφαιρα αγκαλιάζει το χώρο γύρω από το χορευτή και όταν μετακινείται στο χώρο εκείνος, ταξιδεύει κι αυτή γύρω του σαν μια μορφή αύρας. Με σκοπό να περιγράψει τις κατευθύνσεις που αγγίζουν τα μέλη του ανθρώπινου σώματος στο χώρο, έχοντας μια σταθερή βάση, κατέληξε στο κανονικό εικοσάεδρο[21].



24. 'Ανάλυση των μορφών σε κίνηση', τα τρία επίπεδα διεξαγωγής κινήσεων, των οποίων η συνένωση οδηγεί στο κανονικό εικοσάεδορο

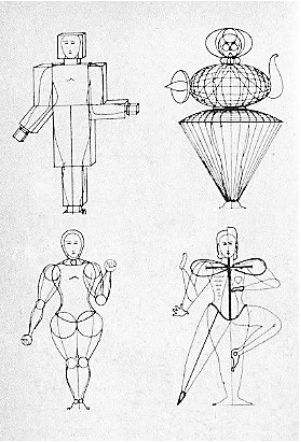


25. Το εικοσάεδρο

[21] Το κανονικό εικοσάεδρο ανήκει στα 'Πλατωνικά στερεά' τα οποία έχουν χαρακτηρισθεί ως αρμονικά από μαθηματικούς θεωρητικούς και αισθητικούς.

Άλλη μία σημαντική προσφορά στη μελέτη της κίνησης σε σχέση με το χώρο, προήλθε από τη σχολή **Bauhause**, στην οποία δημιουργήθηκε ένα εργαστήρι χορού και θεάτρου υπό την καθοδήγηση του **O. Schlemmer**. Ο ίδιος προσέγγισε το θέμα της ανθρώπινης μορφής και κίνησης αφαιρετικά και βασίστηκε στον ορθολογισμό και τα ζωγραφικά ρεύματα της εποχής. Οι δημιουργίες του είχαν έντονο το στοιχείο της σκηνογραφίας και οι κινήσεις έμοιαζαν με παντομίμα. Το έργο του ταλαντευόταν ανάμεσα σε δύο πόλους, το 'μπαλέτο των αντικειμένων' και τον 'μηχανισμό του ανθρώπου'.

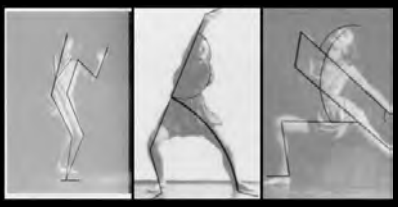
Στη θεωρία για τα **κοστούμια** που ανέπτυξε, το ανθρώπινο σώμα αντιμετωπίζεται ως **μηχανή** μέσα από την εικόνα των στερεών, υπολογίζοντας όμως τη μηχανική λειτουργία του: οι αρθρώσεις υπολογίζονταν ως κόμβοι και τα μέλη ως κινούμενες προεκτάσεις. Παρουσίασε τέσσερα διαφορετικά κοστούμια που αντιστοιχούν σε τέσσερα διαφορετικά είδη κίνησης. Για τα κοστούμια χρησιμοποίησε μεταλλικά αντικείμενα με αποτέλεσμα να γινόταν ένα 'παιχνίδι' με το φως και τις αντανακλάσεις και οι χορευτές να φαίνονται σαν οπτασίες. Άλλοτε οι χορευτές φορούσαν κράνη και στολές που έμοιαζαν με τις στολές των δυτών. Οι χορογραφίες του Schlemmer ασχολήθηκαν με τη μάζα και τον όγκο και περιλάμβαναν, κυρίως, μετακινήσεις από σημείο σε σημείο. **Με τον τρόπο αυτό, τόνιζε τα σχήματα και τις θέσεις και όχι τη ροή και τη δυναμική.**

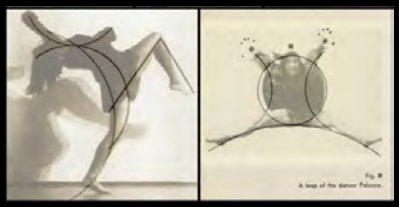


26. κοστούμια για τα τέσσερα είδη κίνησης, O. Schlemmer

27. Τα κοστούμια του O. Schlemmer ανάλογα την επιθυμητή κίνηση

‘Ο χορευτής υπακούει στους νόμους του Σώματος, όσο και στους νόμους του Χώρου’ O.Schlemmer





28-29 *‘Όλο το σώμα του χορευτή μέχρι την άκρη των δαχτύλων κάθε στιγμή αποτελεί μια αδιάκοπη γραμμική σύνθεση’*[22], γράφει ο W. Kandinsky, επιχειρώντας γραφικές αναπαραστάσεις της κίνησης της χορεύτριας Palucca. Kandinsky W., ‘Σημείο- Γραμμή- Επίπεδο’, εκδόσεις ‘Δωδώνη’, 1996, σελ.47

30. Richard Alston Dance Company, Φωτογράφιση τη στιγμή περιστροφής, Nicholas Bodych. Αξιοσημείωτη είναι η ομοιότητα με το αντίστοιχο κοστούμι του O. Schlemmer (δίπλα, 2η σειρά, 3η εικόνα).

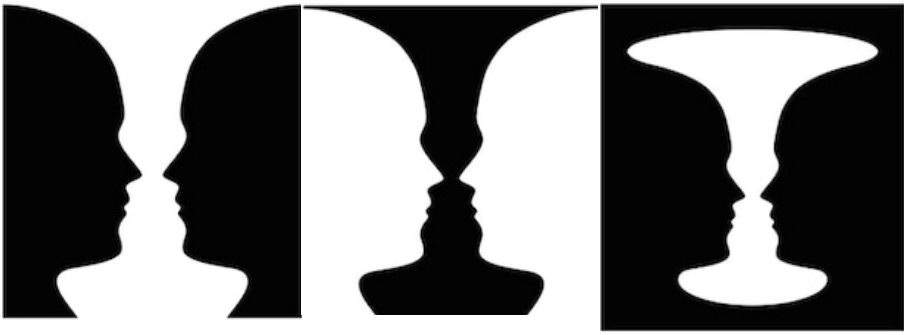
Παράλληλα με την μελέτη της κίνησης και της σχέσης της με τον χώρο, προέκυψε, όπως προαναφέραμε, το ζήτημα της **αντίληψης του χώρου** από τον άνθρωπο, με αποτέλεσμα πολλοί ερευνητές να ασχοληθούν με τα αντιληπτικά όργανα και τις αντίστοιχες αισθήσεις του ανθρώπινου σώματος. Επομένως, στο υπόλοιπο κεφάλαιο θα αναφερθούμε σε ορισμένες **θεωρίες για την αντιληπτική ικανότητα** του ανθρώπινου εγκεφάλου σχετικά με την κίνησή του και τον χώρο που τον περιβάλλει.

Η **θεωρία της Gestalt** διατυπώθηκε το 1910 από Γερμανούς ψυχολόγους και θεωρητικούς[23] και αναλύει την **οπτική αντίληψη** με τρόπο **φαινομενολογικό**, δηλαδή επιχειρεί την ανάλυση των σωματικών λειτουργιών ώστε να φτάσει σε αντικειμενικά αποτελέσματα. Ήδη από τον 17ο αιώνα ο **R. Descartes** μίλησε για την **αίσθηση της όρασης** και πως αυτή έχει την αποκλειστικότητα ολόκληρου του αντιληπτικού γεγονότος. Υποστήριξε ότι κατά την αντιληπτική εμπειρία σώμα και πνεύμα συντονίζονται μέσω της αίσθησης αυτής. Με βάση λοιπόν αυτό, οι γκεσταλτικοί οδηγήθηκαν στη διατύπωση του '**Νόμου του Ισομορφισμού**', κατά τον οποίο αποδεικνύεται ότι ο ανθρώπινος εγκέφαλος δημιουργεί *'δομική αντιστοιχία μεταξύ του νοήματος και της απτής διάταξης, δηλαδή λειτουργίας και μορφής.* Επίσης περιγράφουν σε διάφορες μελέτες τους ότι οι μορφές γίνονται οπτικά αντιληπτές σαν να βρίσκονται μπροστά από ένα φόντο- έδαφος. Ονομάζουν το φαινόμενο αυτό **'Μορφή/ Φόντο'** (εικ.31). Οι θεωρητικοί αυτοί διατύπωσαν κάποιες **αρχές** για την οπτική οργάνωση των αντικειμένων, με βάση δύο νόμους, τον **'Νόμο της Καλής μορφής'** και τον **'Νόμο της Ομαδοποίησης'.** οργάνωση των αντικειμένων, με βάση δύο νόμους, τον **'Νόμο της Καλής μορφής'** και τον **'Νόμο της Ομαδοποίησης'.**

[23] Θεμελιωτές της θεωρίας Gestalt θεωρούνται οι M.Wertheimer, W.Kohler, K.Koffka, G.Koenig και K.Lewin. Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από την διάλεξη της Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση', ερευνητική εργασία ΕΜΠ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.43-45

‘Νόμος της Καλής Μορφής’: μπορούμε να αντιληφθούμε μία οπτική διαμόρφωση μέσα από ένα ελάχιστο ποσοστό πληροφοριών ή ερεθισμάτων. Ο κάθε άνθρωπος οργανώνει το αντιληπτικό του περιβάλλον έτσι ώστε αυτό να είναι όσο το δυνατόν απλό και τακτικό. Οι ‘Καλές μορφές’ χαρακτηρίζονται από ισορροπία, συμμετρία και είναι εύκολο να απομνημονευτούν. Οι αρχές που απορρέουν από αυτόν είναι:
‘Αρχή Τελείωσης ή Συμπλήρωσης’: η τάση της αντίληψης να ολοκληρώνει τα κενά ή τα διαστήματα που υπάρχουν σε μια διάταξη οπτικών στοιχείων.
‘Αρχή της Οικειότητας ή Συγγένειας’: η τάση της αντίληψης να αναπαριστά μορφές ‘άγνωστες’, με ήδη γνώριμες/ συγγενικές.

‘Νόμος της Ομαδοποίησης’: αναφέρεται στην τάση του εγκεφάλου να ομαδοποιεί τα οπτικά στοιχεία σαν να ανήκουν σε μια ενότητα ή σε κάποια ευρύτερη δομή. Οι αρχές που απορρέουν από αυτόν είναι:
‘Αρχή της Γειτνίασης’: όσα οπτικά στοιχεία βρίσκονται κοντά μεταξύ τους, φαίνονται να ‘ανήκουν’ το ένα στο άλλο.
‘Αρχή της Ομοιότητας’: η τάση να ομαδοποιούνται τα παρόμοια μεταξύ τους πράγματα και να αποκλείονται τα ανόμοια.
‘Αρχή της Συνέχειας’: τα οπτικά στοιχεία τείνουν να γίνονται αντιληπτά ως μέρος μίας ομάδας, όταν ‘προχωρούν’ ακολουθώντας τη χαρακτηριστική κατεύθυνση εκείνων με τα οποία συνορεύουν.
‘Αρχή της Φαινομενικής Κίνησης’: πρόκειται για την ψευδαίσθηση της κίνησης των αντικειμένων στο χώρο, όταν αυτά εμφανίζονται διαδοχικά σύμφωνα με συγκεκριμένη χρονική σειρά.



31. Σχέδια των γκεσταλτικών θεωρητικών όπου υπάρχει ισάξια αντιληπτική αντιμετώπιση της μορφής και του φόντου. Τα θετικά και τα αρνητικά σχήματα δημιουργούν οπτική ψευδαίσθηση, γιατί μπορούν να γίνουν αντιληπτά τόσο ως **μορφές**, όσο και ως **φόντο**.

Σε αντίθεση με την προσέγγιση των γκεσταλτικών έρχονται άλλες θεωρίες όπως αυτή του **Σωματικού Σχήματος** και της **Ενσυναίσθησης,** οι οποίες προσέγγισαν την αντίληψη μέσω του τρόπου με τον οποίο ο ίδιος ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον εαυτό και το σώμα του. Οι φιλόσοφοι της σωματοποίησης και της φαινομενολογίας, εντόπισαν την έδρα της αντίληψης στις αισθήσεις και το ανθρώπινο σώμα. Ο **Husserl** στα τέλη του 19ου αιώνα διατύπωσε τη θεωρία του σωματικού σχήματος και μίλησε αρχικά για ενότητα της σωματικής εμπειρίας: *'Η σάρκα μου παραμένει ίδια σε όλες τις κινήσεις και τις συνήθεις τροποποιήσεις της μία ενότητα πρωταρχικά παρούσα για εμένα'*[24]. Ονόμασε την ενότητα αυτή **'korper schema- σωματικό σχήμα' ή 'body image- εικόνα του σώματος'**. Ο **P.Schilder** παρατήρησε ότι η μορφή του σωματικού σχήματος προκύπτει από την τάση για εκτέλεση έργου. Θεωρεί επομένως ότι η εικόνα του σώματος δεν μπορεί να ειπωθεί στο χώρο σαν θέση γεωμετρική αλλά μόνο σαν θέση δυναμική, η οποία δηλώνει *'σωματική κατάσταση'* και εκφράζει συγκεκριμένη λειτουργία[25]. **Το σωματικό σχήμα επομένως γίνεται αντιληπτό μέσω της κίνησης ως στιγμιότυπο αυτής και εμπεριέχει την έννοια της χωρικότητας και της χρονικότητας**[26]. Η εικόνα του σώματος συντονίζεται με τη χωρική διάρθρωση με μοναδικό τρόπο που εξαρτάται από τις εμπειρίες που το σώμα έχει βιώσει στο παρελθόν. Αυτό μας παραπέμπει στον ισχυρισμό του **E.S.Casey** πως η χωρητικότητα της συνολικής μας μνήμης θα ήταν μικρότερη χωρίς την ύπαρξη της

[24] Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση', ερευνητική εργασία ΕΜΠ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.49, (Κονταράτος Σ., 1983, σελ.31)

[25] Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση', ερευνητική εργασία ΕΜΠ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.49, (Κονταράτος Σ., 1983, σελ.31)

[26] Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση', ερευνητική εργασία ΕΜΠ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.50, (Κονταράτος Σ., 1983, σελ.35)

‘σωματικής μνήμης’[27]. Η έννοια αυτή στηρίζεται από πολλές επιστημονικές μελέτες που καταλήγουν στο ότι όλο το σώμα κάθε κύτταρο θυμάται κάθε βίωμα, συναισθηματικό, τραυματικό ή ευχάριστο που του έχει συμβεί και μπορεί να το αναβιώσει απευθείας μέσω της κίνησης.

32. Το σώμα σαν ‘οικοδομική μονάδα’, ‘Korper’, site specific performance, χορογραφία από την Sasha Waltz, 2000

[27] Βλ. σχετικά: S.E., ‘Remembering- a phenomenological study’, ‘Indiana University Press’, USA, 2000

Ο **Shilder** ανέφερε το **'εύρος ακτινοβολίας'** ως τον '*ψυχολογικό χώρο που περιβάλλει την εικόνα του σώματος* και *μπορεί, είτε να πλησιάσει τα αντικείμενα στο σώμα, είτε να πλησιάσει το σώμα στα αντικείμενα. Είναι ο συγκινησιακός σχηματισμός που προσδιορίζει τις αποστάσεις ανάμεσα στα αντικείμενα και το σώμα'.*[28] Επισημαίνει ότι ο περιβάλλον αυτός χώρος μας βοηθά στην αντίληψη της χωρικότητάς μας, επειδή καθορίζει τη σχέση μας με το 'εύρος ακτινοβολίας' άλλων σωμάτων και βοηθά στην επικοινωνία με τον κόσμο. *'Προσδίδει έτσι στη χωρικότητα του σώματος ένα χαρακτήρα **κοινωνικό**, δηλαδή **εκφραστικό**'.*[29]

33 (πάνω). Επαγκελματικό ανοιχτό μάθημα χορού από την ομάδα Sasha Waltz & Guests με την Milla Koistinen, 25 - 29 January 2016
34 (δίπλα). Joe McNally & Bill Wadman - Αργή έκθεση/ κίνηση των φιγούρων
35 (επομ.σελ.). 'Floating Point Waves', LEIMAY: Shige Moriya + Ximena Garnica

[28] Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση', ερευνητική εργασία ΕΜΠ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.54, (Κονταράτος Σ., 1983, σελ.37)
[29] Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση', ερευνητική εργασία ΕΜΠ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.54, (Κονταράτος Σ., 1983, σελ.40)

Στο έργο του, ο **M.Merleau-Ponty**, το 1945, εξηγεί ότι η εμπειρία του κόσμου βρίσκει ανταπόκριση εντός του σώματός μας μέσα από τις αισθήσεις και τα συναισθήματα. Με ακριβή λόγια, το σώμα *'συναισθάνεται τα άλλα σώματα ως 'ενσαρκωμένη' υποκειμενικότητα σε συνδιαλλαγή με άλλες ενσαρκωμένες υποκειμενικότητες'*[30]. Ο άνθρωπος επομένως για να καταλάβει, προσπαθεί να αισθανθεί, καθώς αντιλαμβάνεται τον εσωτερικό κόσμο των άλλων καθ' ομοίωση του δικού του εσωτερικού κόσμου.

Η θεωρία της **Ενσυναίσθησης '(Einfuhlung')**, που έρχεται μέσα από την θέση του Ponty, διατυπώθηκε στα τέλη του 20ου αιώνα από Γερμανούς ψυχολόγους και φιλοσόφους. Είχε σαφώς επιδράσεις από τις φροϋδικές θεωρίες και εξηγεί ψυχολογικά το αντιληπτικό φαινόμενο. Ετυμολογικά η λέξη *'ενσυναίσθηση' σημαίνει 'εν(μέσα) + συν(μαζί) + αίσθηση'* δηλαδή '*βαθιά επικοινωνία με τον άλλον μέσω της συναισθηματικής ταύτισης ή κατανόησης'*.[31] Η θεωρία αυτή επεκτείνεται από τους υποστηρικτές της και στη σχέση του σώματος με τα αντικείμενα, καθώς εκείνα αποκτούν *'εκφραστικότητα όταν γίνονται φορείς δικών μας ψυχολογικών* εμβιώσεων *[…]'*[32]. Το σώμα δηλαδή κάνει μια υποκειμενική **'προβολή'** πάνω στα αντικείμενα, '*ώστε να συμμορφωθεί στη χωρική και χρονική οργάνωσή τους'*.[33]

[30] Πολυχρονιάδου Χ., 'Κιναισθησία: η σύνδεση του θεατή με το φαινόμενο το χορού', 'Η τέχνη του χορού σήμερα: εκπαίδευση- παραγωγή- παράσταση', πρακτικά συνεδρίου, 9&10 Νοεμβρίου 200, Σύνδεσμος Υποτρόφων Κοινωφελούς Ιδρύματος Α.Ωνάση, σελ.27

[31] el.wikipedia.org

[32] Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση', ερευνητική εργασία ΕΜΠ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.55, (Κονταράτος Σ., 1983, σελ.52)

[33] Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση', ερευνητική εργασία ΕΜΠ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.55, (Κονταράτος Σ., 1983, σελ.53)

Η εξήγηση της **αισθητηριακής αντίληψης** ως **σωματικό** και **πνευματικό** ταυτόχρονα γεγονός δεν απασχόλησε μόνο τον προηγούμενο αιώνα, αλλά αποτελεί ανά τους αιώνες αντικείμενο μελέτης. Ο **Αριστοτέλης** δίνει πέντε περιγραφές για την αίσθηση της αφής, την οποία δεν μπορούσε να αντιστοιχίσει σαφώς με κάποιο όργανο, όπως την όραση, την ακοή ή την όσφρηση. Αυτές είναι πόνος, κρύο, ζέστη, πίεση και **κιναισθησία**, η αίσθηση με την οποία αντιλαμβανόμαστε την κίνηση.

Ο R.Amheim εντοπίζει το κέντρο της αντίληψης πραγματικής ή ψευδαίσθησης αυτής, στον εγκέφαλο. Ο **Bastian** προτείνει τον όρο κιναισθησία το 1988 για να αναφερθεί στις **αισθήσεις που προέρχονται/ προκαλούνται από την κίνηση**[34]. Ετυμολογικά ο όρος σχετίζεται με την 'κίνηση' και την 'αίσθηση'. Σημαίνει η αίσθηση με την οποία αντιλαμβανόμαστε την κίνηση ή η αίσθηση της κίνησης της ίδιας. Ενώ άλλοι όπως ο **Gibson**, το 1966, ταυτίζει την κιναισθησία με την σύλληψη της κίνησης στον άνθρωπο, την οποία ονομάζει '*haptic sensing'*[35].

Ο **J.Scott** δίνει μία περισσότερο αναλυτική ερμηνεία για την κιναισθησία: *'η κιναισθησία προέρχεται από την ενεργοποίηση των αισθήσεων μέσω δεκτών στους μύες, τένοντες, αρθρώσεις, δέρμα, μάτια, αυτιά, και από μια εσωτερική γνώση των κινητικών εντολών που δίνει ο εγκέφαλος. Το σύνολο αυτών των ενεργοποιήσεων των αισθητήρων από όλο το σώμα συνάγουν την αντιληπτική ιδιότητα της ισορροπίας, στάσης, κίνησης και θέσης των άκρων, την ένταση και την άσκηση δύναμης'.*[36]

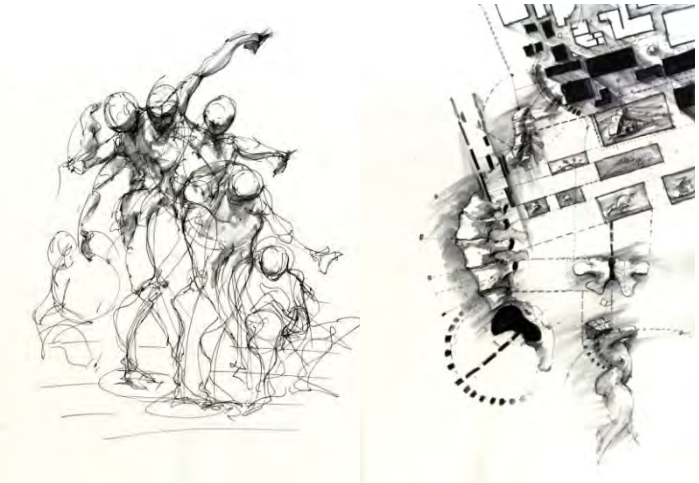
[34] Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση', ερευνητική εργασία ΕΜΠ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.60

[35] Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση', ερευνητική εργασία ΕΜΠ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.60 (Bloomer K.C. & Moore C.W.,1977, σελ.33-36)

36 Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση', ερευνητική εργασία ΕΜΠ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.58 (Scott J., 1977, σελ.34)

Ο **K.Boomer** και ο **C.Moore** λένε ότι *'η αρχιτεκτονική εμπειρία φέρνει τον κόσμο στην πιο στενή επικοινωνία με το σώμα'.*[37]

Σύμφωνα με την **M.Todd** η κιναισθησία είναι η αίσθηση με την οποία αντιλαμβανόμαστε το σώμα εκ των έσω. Η ίδια θεωρεί ότι η κιναισθησία είναι η αίσθηση της κίνησης και του βάρους, αίσθηση που μας δίνει πληροφορίες μέσω των οποίων έχουμε την ικανότητα να προκαλέσουμε καλύτερη ισορροπία και συντονισμό. Η κιναισθησία είναι η μία εκ των τριών ιδιοδεκτικών (ή οργανικών) αισθήσεων και συνδέεται με την αίσθηση της κίνησης μέσα από μυϊκές και σκελετικές δομές. Και για την Todd όμως, η κιναισθησία δεν λειτουργεί μόνο μέσα από τον όγκο και την δύναμη των μυών αλλά μέσα από μία βαθύτερη σχέση με το σώμα μας, που είναι αποτέλεσμα ενός συνδυασμού ανακλαστικών.



36. 'Ανατομία και Αρχιτεκτονική', Η σπονδυλική στήλη. Εξέταση του σκελετού και της σχέσης με την κίνηση.

[37] *'Architectural experience brings the world into a most intimate contact with the body'*, Bloomer K.C. & Moore C.W., σελ.60

Η κιναισθησία φαίνεται λοιπόν πως είναι πολύτιμη για τους χορευτές γιατί *'μέσω αυτής το σώμα συντονίζεται προκειμένου να εκτελέσει ένα πολύ πιο τεχνικό είδος κίνησης από την καθημερινή'*[38]. Ο χορός δεν αποτελεί αποκλειστικά εγκεφαλικό ή σωματικό συμβάν αντίθετα χρειάζεται την αρμονική συνεργασία μυαλού και σώματος την κατάλληλη χρονική στιγμή. Η δυσκολία της χορευτικής διαδικασίας, 'καλεί' τους χορευτές να αναπτύξουν ιδιαίτερα την κιναισθησία τους. Παράλληλα *'μέσω της κιναισθησίας επιτυγχάνεται η σύνδεση του χορευτή με τον θεατή, αλλά και η κατανόηση της χορευτικής μορφής'*[39]. Και σύμφωνα με την ενσυναίσθηση, ο θεατής 'ταυτίζεται' με τον χορευτή, συναισθανόμενος την κίνησή του, κατανοώντας έτσι την ποιότητα του έργου, ανεξάρτητα με την δική του χορευτική κατάρτιση.

Κατά τη διαδικασία του χορού ενεργοποιούνται και συνδυάζονται η ακουστική, η οπτική και η κινησιολογική αντίληψη και όταν ο χορός σχετίζεται με τον αρχιτεκτονημένο χώρο πραγματοποιείται μια συνθετική διεργασία, η δημιουργία 'νέου χώρου'.

37. Οι πέντε αισθήσεις που αντιστοιχούν σε κάποιο όργανο και συνδυάζονται για την 'έκτη' αίσθηση, την κιναισθησία

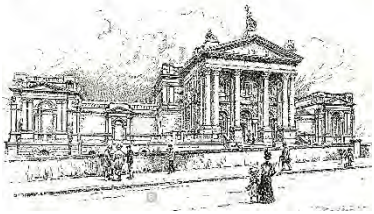
[38] Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση', ερευνητική εργασία ΕΜΠ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.60

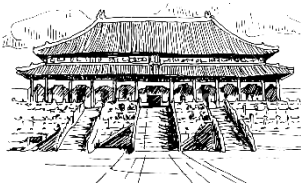
[39] Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση', ερευνητική εργασία ΕΜΠ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.60

Στο πρώτο κεφάλαιο επικεντρωθήκαμε στην ερμηνεία του φαινομένου του χορού και στη σημασία του για τον άνθρωπο και τις κοινωνίες στο πέρασμα των εποχών. Δείξαμε ότι ο χορός είναι αναπόσπαστο μέρος της ζωής των ανθρώπινων όντων από τις πρώτες στιγμές της δημιουργίας τους και σπουδαίος τρόπος εκτόνωσης και έκφρασης. Η ιστορική πορεία της σχέσης των κοινωνιών με τον χορό ακολουθεί το μοτίβο: **εξύμνηση- εκδίωξη- εξύμνηση**. Οι κοινωνίες σταδιακά: στον αρχαίο κόσμο εξυμνούσαν τον χορό, θεωρώντας τον μέσω για την πνευματική πραγμάτωση και συνδέοντάς τον με το θείο και το ιερό, στη συνέχεια ο χορός ως κάτι άμεσα σχετικό με τη σώμα, τη σάρκα, και το φθαρτό εκδιώχθηκε από επίσημες θέσεις θρησκευτικών φορέων και των ιερέων, ενώ τέλος στη σύγχρονη ιστορία σημειώνεται μια επιστροφή στην αγάπη και την προώθηση του χορού, ως κάτι θεραπευτικό και αναγκαίο. Είναι πλέον σαφές ότι η επιλογή του θέματος βρίσκει λόγο στην σπουδαιότητα του χορού, αλλά και στην επικαιρότητά του στις ανθρώπινες σχέσεις και τον χώρο της τέχνης.

Παράλληλα, αναφέραμε σημαντικές έρευνες χορευτών, αρχιτεκτόνων και φιλοσόφων σχετικά με την **επίδραση του χώρου στον χορό, αλλά και το αντίστροφο, επιβεβαιώνοντας την υπόθεσή μας ότι αυτά τα δύο σχετίζονται άμεσα**. Θα μπορέσουμε επομένως, εφοδιασμένοι πια, να μελετήσουμε τη φύση της performance art και τη σχέση της με το χώρο.

Πρώτα όμως θα ασχοληθούμε συνοπτικά με τον θεσμό του μουσείου, τις τάσεις στο θέμα του σχεδιασμού των μουσείων και της οργάνωσης της έκθεσης, αλλά και της σχέσης των ανθρώπων με τα μουσεία.





ΜΟΥΣΕΙΟ- ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ- ΟΡΓΑΝΩΣΗ

Οι αρχαίοι μουσειακοί τόποι

Όταν γίνεται αναφορά στον όρο του μουσείου από ετυμολογική σκοπιά γίνεται λόγος για *'τον ιερό χώρο που ήταν αφιερωμένος στις Μούσες, θεότητες και προστάτιδες των τεχνών'*.[1] Στην αρχαία Ελλάδα οι χώροι που φιλοξενούσαν συλλογές αντικειμένων με θρησκευτική, αισθητική κα ιστορική σημασία και υποστήριζαν τις λειτουργίες ενός μουσείου (συλλογή, έκθεση και προστασία) ήταν **υπαίθριοι δημόσιοι χώροι**, τα αρχαία ελληνικά ιερά όπου συγκεντρωνόταν το κοινό και θαύμαζε τα αντικείμενα αξίας. Σημαντικοί ήταν και οι **θησαυροί**, μικρά οικοδομήματα σε σχήμα ναού που κατασκευάζονταν στα μεγάλα πανελλήνια θρησκευτικά κέντρα όπως των Δελφών, στα οποία φυλάσσονταν τα πολύτιμα αναθήματα της πόλης προς τους θεούς. Γνωστές είναι τέλος, οι **πινακοθήκες** όπου φυλάσσονταν ζωγραφικοί πίνακες στερεωμένοι σε τοίχους ή σε ξύλινα υποστηρίγματα.

Το Μουσείο της Αλεξάνδρειας στην Αίγυπτο το οποίο ιδρύθηκε από τον Πτολεμαίο Α' τον σωτήρα, τον 3ο αιώνα π.Χ., αποτελούσε το μεγαλύτερο πολιτιστικό κέντρο του ελληνιστικού κόσμου. Περιλάμβανε την περίφημη βιβλιοθήκη, βοτανικό και ζωολογικό κήπο, αίθουσα ανατομίας και εγκαταστάσεις παρατήρησης των άστρων. Αποτελεί τον πρόδρομο του μουσείου με τη σημερινή έννοια αν και έμοιαζε περισσότερο σε μια φιλοσοφική ακαδημία ή πανεπιστήμιο.

Κατά τους Ρωμαϊκούς χρόνους συνεχίστηκε η συνήθεια των δημόσιων χώρων και πλέον πέρα από γλυπτά και πίνακες εκθέτονταν λάφυρα από πολέμους. Επιπλέον, προστίθενται και ορισμένοι ιδιωτικού χαρακτήρα χώροι, επαύλεις πλούσιων Ρωμαίων στρατηγών και πατρικίων. Αυτοί οι χώροι αποτέλεσαν προοικονομία της μετάβασης από τους δημόσιους

[1] Τζώρτζη Κ., 'Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων', εκδόσεις 'Καλειδοσκόπιο', Αθήνα 2010, σελ.21

χώρους στους ιδιωτικούς που σημειώθηκε την περίοδο της Αναγέννησης (16ος αιώνας) στις πόλεις και τις βασιλικές αυλές της Ιταλίας, όπου πρωτοεμφανίστηκαν διάφοροι συλλέκτες, εύποροι και λόγιοι ουμανιστές. Πρόκειται για χώρους της ιδιωτικής κατοικίας των συλλεκτών, οι οποίες λειτουργούσαν συνδυαστικά ως τόπος διαμονής και έκθεσης, ανοιχτός σε επιλεγμένους καλεσμένους. Ο πρώτος ειδικά σχεδιασμένος χώρος για έκθεση αρχαίων γλυπτών, ίσως το πρώτο υπαίθριο μουσείο, είναι το Cortile del Statue, για την παπική συλλογή του Ιουλίου Β' από τον Donato Brammante. Στο εσωτερικό του κτηρίου της έπαυλης του Paolo Giovio, στο Κόμο συναντούμε την αναγραφή της λέξης '*μουσείο*'. Αξιοσημείωτο τέλος, είναι το μέγαρο Palazzo Medici στη Φλωρεντία.

38-43 (προηγ. σελ.). Μουσεία: Guggenheim Museum (New York), Guggenheim Museum (Bilbao), National Gallery of British Art, Bode Museum, Denver Art Museum, The Palace Museum

44 (πάνω). Ο Θησαυρός των Σιφνίων στους Δελφούς, 530-525 π.Χ. (σχεδιαστική αναπαράσταση).

Η περιέργεια της Αναγέννησης

Τον 16ο αιώνα παρατηρείται η συνήθεια να δημιουργούνται ειδικοί χώροι έκθεσης στα **ιδιωτικά** μέγαρα των ηγεμόνων και λόγιων, ιατρών και φυσιοδιφών. Στεγάζονταν συλλογές με εγκυκλοπαιδικό χαρακτήρα, σχετικές με την ανακάλυψη του *'Νέου Κόσμου'* και την περιέργεια που χαρακτήριζε την εποχή. Ο χώρος έκθεσης αυτών των συλλογών είναι γνωστός ως ***'Δωμάτιο με αξιοπερίεργα αντικείμενα'*** ή ***'Αίθουσα του κόσμου'*** και συνηθίζονταν δύο είδη τέτοιων αιθουσών.

Η αίθουσα Wunderkammer ήταν για συλλογές που επικεντρώνονταν στο αντικείμενο που ήταν έξω από το συνηθισμένο. Ένα μικρό δωμάτιο, χωρίς παράθυρα, με κλειστά ερμάρια και συμβολικές διακοσμήσεις. Είχε περισσότερο πνευματικό παρά κοινωνικό χαρακτήρα και το σημείο ενδιαφέροντος ήταν η δυνατότητα να δει κανείς απλώς τα αντικείμενα και όχι η διαδικασία της έκθεσης, λόγου χάριν το studiolo του Φραγκίσκου Α'. Η αίθουσα Kunstkammer ήταν για συλλογές που πλησίαζαν περισσότερο τη σημερινή έννοια του μουσείου. Αποτελούσε χώρο συνάντησης της ανώτερης τάξης που κατελάμβανε ολόκληρο όροφο ή και δύο από το ανάκτορο. Στα τέλη του 17ου και στις αρχές του 18ου αιώνα αυτός ο τύπος του μακρόστενου χώρου για την έκθεση έργων τέχνης γίνεται τυπικό χαρακτηριστικό στο κτηριολογικό πρόγραμμα των ανακτόρων, ώστε να καταλήγει να χρησιμοποιείται ως συνώνυμο του μουσείου και αποδεικνύεται αρχέτυπο για το σχεδιασμό του μουσείου μέχρι και το τέλος του 19ου αιώνα.

Διάφορα **αντικείμενα αξίας** και όντα από τη φύση εκτίθενται μαζί. Επιλέγονταν και διατάσσονταν με βάση σχέσεις ομοιότητας ή/και αντιστοιχίας μεταξύ τους ενώ σημαντικό είναι πως **καταλάμβαναν όλους τους χώρους του δωματίου**, συνιστώντας *'εικόνες μνήμης'*[2], ώστε ο θεατής να μπορεί να τα αγκαλιάσει με το βλέμμα του και να εμπεδώσει τη **γνώση**.

45. Χαρακτικό που απεικονίζει το cabinet de curiosité του 'φαρμακοποιού' Ferrante Imperato (Νάπολη 1599)

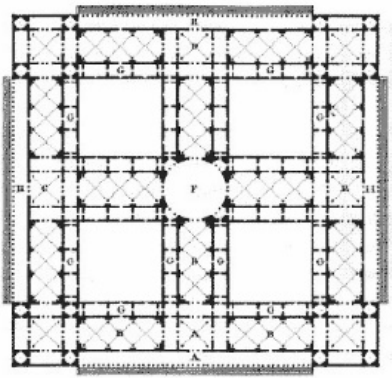
[2] Τζώρτζη Κ., ΄Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων', εκδόσεις 'Καλειδοσκόπιο', Αθήνα 2010, σελ.55

Σχεδιασμός και Ταξινόμηση

Στο τέλος του 17ου αιώνα και τον 18ο αιώνα έρχεται στο προσκήνιο η ιδέα του **δημόσιου** μουσείου. Πανεπιστήμια ή ακαδημίες σχεδίου αλλά και δημαρχεία, εκκλησίες ή μοναστήρια χρησιμοποιήθηκαν ως μουσεία και μάλιστα οι συλλογές ήταν διαθέσιμες στο ευρύ κοινό. Οι ιδιωτικές συλλογές με αξιοπερίεργα κληροδοτήθηκαν από τους ιδιώτες στις πόλεις, ενώ σε άλλες περιπτώσεις πανεπιστήμια σε συνεργασία με δημοτικά συμβούλια τις αγόραζαν. Αυτές οι εκθέσεις συνδέονταν με τη χρήση βιβλιοθήκης. Γνωστό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του Μουσείου Ashmolean του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης, 1683, ενός από τα πρώτα μουσεία που λειτούργησε ως δημόσιο ίδρυμα, με όρους δωρεάς, από τον John Tradescant.

Κατά τον 18ο αιώνα **το μουσειακό κτήριο γίνεται αντικείμενο μελέτης** και **συνειδητού αρχιτεκτονικού σχεδιασμού**. Καθιερώνεται ο σχεδιασμός κτηρίων με τη σαφή πρόθεση να στεγάσουν συλλογές που χάνουν σταδιακά την εγκυκλοπαιδική τους διάσταση και εξειδικεύονται, είτε πρόκειται για σχέδια που υλοποιούνται είτε όχι. Την μεγαλύτερη επιρροή την είχε το σχέδιο του θεωρητικού Jean- Nicolas- Louis Durand και αποτέλεσε σημείο αναφοράς ολόκληρο τον επόμενο αιώνα. Η κάτοψη ήταν σταυροειδής, εγγεγραμμένη σε τετράγωνο, με ροτόντα στο κέντρο του σταυρού. Είχε τέσσερις πτέρυγες με ξεχωριστή είσοδο και συλλογή που στέγαζε η κάθε μία- ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική και η τέταρτη ήταν αφιερωμένη στις προσωρινές εκθέσεις[3].

[3] Δύο σημαντικά παραδείγματα αποτελούν το Μουσείο Fridericianum στο Kassel της Γερμανίας και το Μουσείο Pio- Clementino στο Βατικανό. Το πρώτο ήταν αυτόνομο κτίσμα στον τύπο του ανακτόρου με μορφή αρχαίου ελληνικού ναού στον άξονα της πρόσθιας όψης, εξάστυλο πρόπυλο με αέτωμα. Αντικείμενα έκθεσης ήταν αρχαία γλυπτά, νομίσματα, είδη φυσικού κόσμου, εργαλεία και μουσικά όργανα. Στον όροφο υπήρχε βιβλιοθήκη και χώρος μελέτης του ηγεμόνα- ιδρυτή Φρειδερίκου Β’. Το δεύτερο



47. David Teniers (II), The Gallery of Archduke Leopold in Brussels

Στον τρόπο έκθεσης χωρίστηκαν τα καλλιτεχνικά έργα από τα αντικείμενα φυσικής ιστορίας. Το ενδιαφέρον περνάει στις ειδικευμένες και **ολοκληρωμένες συλλογές** με στόχο την **σύγκριση** και την **ταξινόμηση**. Οι ζωγραφικοί πίνακες την εποχή εκείνη στην αρχή εκτίθενται με κάποια συμμετρία και με σαφής αποστάσεις. Στην πορεία όμως όπου πλήθαινε ο αριθμός των έργων, όλος ο τοίχος κατέληγε καλυμμένος με πίνακες διαφόρων μεγεθών, συνήθως με τους μικρούς χαμηλά για να φαίνονται καλύτερα. Άλλες φορές χρησιμοποιούσαν τυποποιημένες κορνίζες οπότε δε δίσταζαν να κόβουν ή να επεκτείνουν τους πίνακες για να χωρούν στις διαστάσεις και να καλύπτουν τις αποστάσεις.

αποτελούσε μια προσθήκη του Βατικανού και εισήγαγε δύο αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά: τη μνημειώδη κλίμακα και την θολωτή ροτόντα- αναφορά στο Πάνθεον της Ρώμης. Η ροτόντα είχε λειτουργικό ρόλο, τη διαχείριση κυκλοφορίας αλλά και συμβολικό, καθώς εκεί εκτίθενται τα αγάλματα των σημαντικότερων θεών.

Τυπολογία

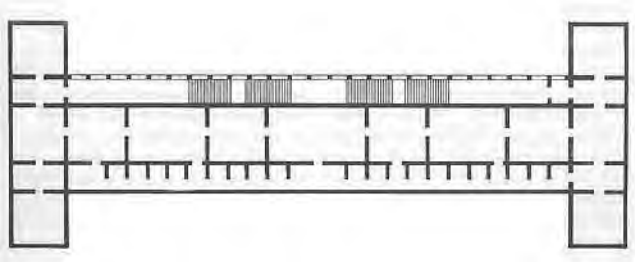
Όπως επισημαίνει και η Κ. Τζώρτζη, τον 19ο αιώνα καθιερώθηκε μια αρχιτεκτονική τυπολογία που είχε ως πρότυπο τα τρία πρώτα μεγάλα μνημειακά κτίσματα μουσείων. Η **Glyptotek** του Leo von Klenze για τη συλλογή του βασιλιά της Βαυαρίας όπου εμπεριέχονταν και τα γλυπτά των αετωμάτων του ναού της Αφαίας Αθηνάς στην Αίγινα. Σε συμφωνία με αυτά ήταν η πρόσοψη του κτηρίου με πρόπυλο και ιωνικούς κίονες και αετωματικά γλυπτά. Είχε τετράγωνη κάτοψη με τις τέσσερις πλευρές που μορφοποιούσαν μια **γραμμική πορεία**, ακολουθούσε σε ορισμένα σημεία το σχέδιο του Durand, αλλά είχε καταργήσει τον εγγεγραμμένο σταυρό και τη ροτόντα στο κέντρο. Στο εσωτερικό ήταν **έντονη** η **διακόσμηση** με **διδακτικό χαρακτήρα** που ταίριαζε με τα μουσειακά αντικείμενα.

48. Glyptotek

Το **Altes Museum** στο Βερολίνο του Kalr Friedrich Schinkel είναι ένα κτήριο στα χνάρια του σχεδίου του Durand με **μνημειώδεις διαστάσεις**, κτισμένο σε πόδιον, με ροτόντα στον **άξονα συμμετρίας** που πλαισιώνεται από δύο αίθρια και περιμετρικά αυτών από διάταξη επιμηκών αιθουσών. Μία από τις σημαντικότερες μεταβολές που επέβαλε ο αρχιτέκτονας ήταν η ανάπτυξη του μουσείου σε δύο ορόφους. Στο ισόγειο στεγαζόταν η συλλογή των αρχαίων γλυπτών και στο όροφο ζωγραφικοί πίνακες.

Η **Altes Pinakothek** στο Μόναχο από τον Klenze, ήταν το τρίτο κτήριο εκείνης της περιόδου με την μεγαλύτερη ίσως επιρροή από την άποψη της αρχιτεκτονικής. Πρόκειται για ένα διώροφο επίμηκες κτήριο με ελαφρά διαπλάτυνση στα δύο άκρα και στέγαζε βιβλιοθήκη και χώρους αποθήκευσης στο ισόγειο και εκθεσιακούς χώρους στον άνω όροφο. Η **κάτοψη οργανωνόταν σε τρία παράλληλα τμήματα**: το κεντρικό με τις μεγαλύτερες αίθουσες, το οποίο πλαισιωνόταν από το βόρειο, που διαμορφωνόταν από μια σειρά μικρότερων δωματίων φωτιζόμενων από πλαϊνά παράθυρα, και από το νότιο, ένα στενό διάδρομο που συνέδεε τις αίθουσες μεταξύ τους, παρέχοντας για πρώτη φορά στον επισκέπτη τη **δυνατότητα επιλογής πορείας**.

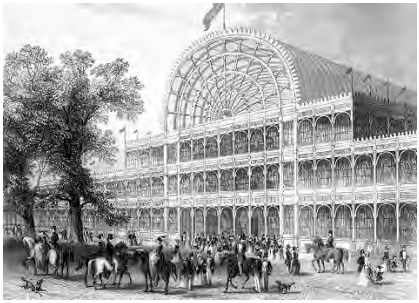
49. Altes Museum, Βερολίνο



50. Κάτοψη ισογείου Altes Pinakothek, Μόναχο

Κατά το δεύτερο μισό του 19ου έως τις αρχές του 20ου αιώνα εμφανίζεται ένας νέος τύπος μουσείου, αντίθετος με την ιδέα του **μουσείου- 'ναού της τέχνης'** που προηγήθηκε. Την περίοδο εκείνη διεξάγονταν διεθνείς εκθέσεις όπου παρουσιαζόταν η πρόοδος στην βιομηχανία, στις τέχνες και τις τεχνικές. Το ενδιαφέρον στράφηκε σε μια αρχιτεκτονική χρηστική- και όχι διακοσμητική- από μέταλλο και γυαλί, με κύρια χαρακτηριστικά την ευελιξία, τη διαφάνεια και την ουδετερότητα. Ένας νέος ρόλος του μουσείου πρόβαλε, εκείνος δηλαδή του **χώρου προστασίας του παρελθόντος και ταυτόχρονα παραγωγής προόδου**. Σχεδιάστηκαν μουσεία φυσικής ιστορίας και τα πρώτα τεχνικά μουσεία. Χαρακτηριστικά του σχεδιασμού είναι οι ελεύθερες κατόψεις, τα κινητά προκατασκευασμένα στοιχεία αλλά και η οργάνωση γύρω από μεγάλα γυάλινα αίθρια. Παράδειγμα αποτελεί το **Crystal Palace** και το Victoria and Albert Museum που ιδρύθηκαν το 1851 και 1852 αντίστοιχα, στο Λονδίνο.

Την περίοδο εκείνη, το ενδιαφέρον βρισκόταν στη γνώση της **ιστορίας/ εξέλιξης της τέχνης** και τα έργα παρουσιάζονταν κατά '***εθνικές σχολές'***[4] και με '***χρονολογική οργάνωση'***. Η διάταξη των αντικειμένων και η οργάνωση των χώρων άρχισαν να αντανακλούν ένα προκαθορισμένο ιδεολογικό πρόγραμμα ή συγκεκριμένες αρχές της ιστορίας της τέχνης.

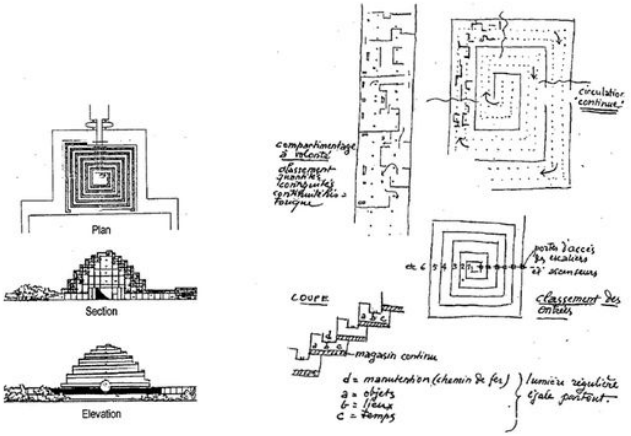


51. Crystal Palace, Λονδίνο

[4] Στα συμφραζόμενα της εποχής σχολή σήμαινε περίπου χώρα. Τζώρτζη Κ., ΄Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων', εκδόσεις 'Καλειδοσκόπιο', Αθήνα 2010, σελ.55

Αναθεωρήσεις και Αντίρροπες τάσεις

Τα πρώτα χρόνια του 20ου αιώνα και πιο συγκεκριμένα τη δεκαετία του 1930 άρχισε να εμφανίζεται μια τάση αναθεώρησης των καθιερωμένων χαρακτηριστικών της μουσειακής αρχιτεκτονικής. Το 1929, ο August Perret σχεδίασε ένα μουσείο καλών τεχνών που είχε ως ιδιαίτερο στοιχείο την συμμετρική κάτοψη που οργανωνόταν γύρω από έναν κεντρικό πυρήνα, έναν **ανοιχτό χώρο** γιορτασμού και τους εκθεσιακούς χώρους διατεταγμένους έτσι ώστε *'ο επισκέπτης να μπορεί με μια σύντομη διαδρομή να δει όλα τα έργα'*. Παράλληλα, Ο LeCorbusier πρότεινε, ως τμήμα ενός παγκόσμιου πνευματικού κέντρου, το **Musee Mondial**. Μια βαθμιδωτή πυραμίδα τεραστίων διαστάσεων διαμόρφωνε μια πορεία- ***'ταξίδι γνώσης'***- που είχε ως αφετηρία την κορυφή της πυραμίδας και κατέληγε στη μικρή piazza, εκφράζοντας έτσι την άποψή του ότι ένα μουσείο πρέπει να περιλαμβάνει τα πάντα και να παρέχει πληροφορίες για αντικείμενα πολύ διαφορετικών εποχών.

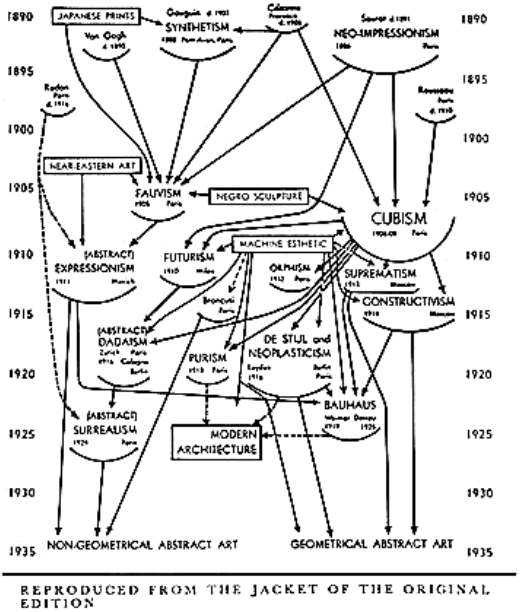


52. Σκίτσα του Musee Mondial, LeCorbusier Mundaneum, Musée mondial, Geneva, Switzerland, 1929

53. Άποψη από την έκθεση Art in Our Time, 1939, MoMA

Την εποχή, ιδρύθηκε στην **Νέα Υόρκη** το **Museum of Modern Art (MoMA)** με κάθετη οργάνωση κι όχι οριζόντια όπως ίσχυε τον 19^{ο} αιώνα, διάφανη πρόσοψη, είσοδο στο επίπεδο του δρόμου και εκθεσιακούς χώρους με **ελεύθερη κάτοψη**. Οι πρωτοπορίες που εισήγαγε είναι το ότι **αφιερώνεται στην μοντέρνα τέχνη** αλλά και η συγκρότηση συλλογών **αρχιτεκτονικής**, **φωτογραφίας** και **design**. Το μουσείο οργανωνόταν με βάση μια συγκεκριμένη **θεωρία τέχνης,** συμπεριφορά που υιοθετήθηκε και από τα άλλα μουσεία έκτοτε. Πιο συγκεκριμένα, το 1930 εισήγαγε την αισθητική του ***'λευκού κύβου'*** έναν χώρο ουδέτερο, στιλιστικά λευκό και λιτό με τα αντικείμενα να τοποθετούνται στους τοίχους, στο ύψος των ματιών με αποστάσεις μελετημένες μεταξύ τους. Ο χειρισμός αυτός δίνει τη δυνατότητα στον θεατή να αντιληφθεί ξεχωριστά το κάθε έργο, μειώνοντας τις πιθανότητες απόσπασης της προσοχής του. Σε αυτήν τη θεωρία **η τέχνη αντιμετωπίζεται αντικειμενικά και η εκθεσιακή οργάνωση δεν γίνεται μέσο κριτικής παρουσίασης του περιεχομένου του μουσείου**, θεώρηση που αμφισβητήθηκε έντονα στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα.

Παράλληλα εισήγαγε την παρουσίαση των έργων ***'κατά κινήματα',*** και βασίστηκε στην αντίληψη της μοντέρνας τέχνης *'ως μιας ακολουθίας κινημάτων που το ένα εξελίχθηκε από το άλλο'*[5]. Την άποψη αυτή διατύπωσε πρώτος ο Alfred H. Barr, Jr, πρώτος διευθυντής του μουσείου και αποτύπωσε στο διάγραμμά του τη σχέση των κινημάτων της μοντέρνας τέχνης (εικ.54). Τα βέλη δείχνουν πώς προήλθε το ένα κίνημα μέσα από το άλλο από το 1890 έως το 1935. Σύμφωνα με την Κ. Τζώρτζη, η θεωρία αυτή αντανακλάται άμεσα στην οργάνωση και τη διάταξη των εκθεσιακών χώρων, με παράδειγμα την έκθεση *'Art in Our Time'* (1939) στο MoMA όπου η διάταξη των χώρων οργάνωνε μια σαφώς **προκαθορισμένη κύρια πορεία**, η οποία επέβαλε τη σειρά θέασης των έργων (εικ.53).



54. Το 'διάγραμμά ροής' για τη σχέση των κινημάτων της μοντέρνας τέχνης, Alfred H. Barr, Jr, 1936

[5] Τζώρτζη Κ., ΄Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων', εκδόσεις 'Καλειδοσκόπιο', Αθήνα 2010, σελ.59, (Grunenberg, 1999)

Γενικότερα, την εποχή εκείνη τα έργα οργανώνονταν σε μια σειρά ανάρτησης, η ταπετσαρία στους τοίχους, που κυριαρχούσε τον 19ο αιώνα, καταργήθηκε και τη θέση της πήρε ένα ουδέτερο χρώμα για φόντο. Μειώθηκε ο αριθμός των έργων και απλοποιήθηκε ο εκθεσιακός σχεδιασμός και η παρουσίαση. Σημαντική ήταν η ***'απόλαυση της θέασης ενός έργου και όχι η διάλεξη'*** [6]. Οι μουσειακοί χώροι είχαν μια *'αναπαραγωγική'* λειτουργία: χρησιμοποιούνταν για να εκφραστεί μια **συγκεκριμένη ιδεολογία** και να υποστηριχθεί μια **προκαθορισμένη αφήγηση**, επιβάλλοντας έναν **συγκεκριμένο τρόπο θέασης των έργων.**

Παράλληλα με αυτές τις τάσεις, άλλες αντίρροπες κέρδιζαν επίσης έδαφος στον εκθεσιακό σχεδιασμό και την παρουσίαση έργων τέχνης. Μια ομάδα καλλιτεχνών, σχεδιαστών και αρχιτεκτόνων, όπως οι El Lissitzky, Frederick Kiesler και Herbert Bayer, οι οποίοι ανήκαν στα πρωτοποριακά κινήματα του πρώτου μισού του 20ου αιώνα[7], ασχολήθηκαν με την έρευνα γύρω από τον εκθεσιακό χώρο. Κεντρική ιδέα στις προτάσεις τους ήταν πως *'**ο χώρος** δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται απλά ως το φόντο των έργων, αλλά το συνεκτικό τους στοιχείο, **κάτι εξίσου σημαντικό με τα εκθέματα**'* [8]. Επομένως στις εκθέσεις τους δημιουργούσαν μια ***'οργανική ενότητα'***[9], ένα ενιαίο σύνολο κτηρίου και έκθεσης. Για τον Kiesler η αφαίρεση της κορνίζας σε ένα ζωγραφικό έργο έδινε στον πίνακα ένα πιο *'δυναμικό'* πλαίσιο, την ίδια την *'αρχιτεκτονική της αίθουσας'*. Μεγάλο μέρος έρευνας συνέβη γύρω από τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής προσλαμβάνει **οπτικές εικόνες** στο χώρο των εκθεμάτων και μέσα από την κίνηση που καλείται

[6] Τζώρτζη Κ., 'Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων', εκδόσεις 'Καλειδοσκόπιο', Αθήνα 2010, σελ.59, (McClellan, 2008)

[7] Κινήματα όπως ο ντανταϊσμός, ο σουρεαλισμός, το ντε στιλ, Μπαοχάους κ.α.

[8] Τζώρτζη Κ., 'Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων', εκδόσεις 'Καλειδοσκόπιο', Αθήνα 2010, σελ.61-62

[9] Όρος τον οποίο χρησιμοποίησε ο Germano Celant, 1996

να κάνει, εμπλέκεται σωματικά ο ίδιος με αυτά. Ο Bayer πρότεινε τρόπους διεύρυνσης του οπτικού πεδίου του θεατή, ώστε να μην περιορίζεται μόνο στις επιφάνειες του τοίχου, αλλά να επεκτείνεται σε όλες τις διαστάσεις του χώρου, καθιερώνοντας *'ένα είδος σφαιρικής αντίληψης'*[10]. Έτσι, το **ενδιαφέρον στράφηκε από την έκθεση στον θεατή**[11]. Μία άλλη τάση, που προώθησαν οι σουρεαλιστές καλλιτέχνες, όπως ο Marcel Duchamp, ήταν να δημιουργούν στο χώρο μια ονειρική και παράλογη αίσθηση, καθώς έδιναν έμφαση στη φαντασία και τις αισθήσεις του θεατή. Έκτοτε, δίνεται μεγάλη σημασία στη **χωρική εμπειρία**, στην **κίνηση του θεατή** σε σχέση με το έργο, στη **διάταξη των αντικειμένων** αλλά και στον θεατή τον ίδιο.

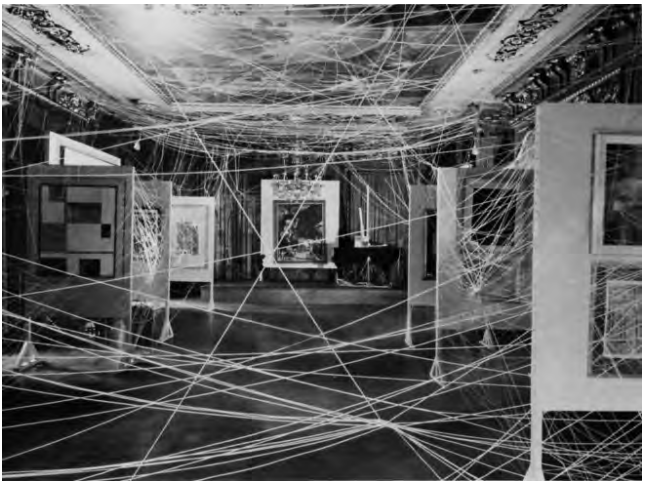
55. Ο πρωτοποριακός εκθεσιακός σχεδιασμός του Bayer, 1930

56. Βέλη οδηγούν τον επισκέπτη στην έκθεση 'Bauhaus', 1919-38, σχεδίασε ο Bayer, MoMA

[10] Τζώρτζη Κ., 'Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων', εκδόσεις 'Καλειδοσκόπιο', Αθήνα 2010, σελ.63, (Celant, 1996, σελ.378)

[11] Τζώρτζη Κ., 'Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων', εκδόσεις 'Καλειδοσκόπιο', Αθήνα 2010, σελ.63, (Cohen, 1984)

57. Άποψη της Σουρεαλιστικής Πινακοθήκης στην Τέχνη αυτού του αιώνα, Νέα Υόρκη, 1942 έκθεση του Peggy Guggenheim, σχεδιασμός οθόνης από τον Frederick Kiesler.



58. 'Mile of String', του Marcel Duchamp, 1942

Το **Guggenheim στη Νέα Υόρκη** από τον Fran Lloyd Right το 1959, έφερε μια δυναμική αντίληψη για το μουσείο, μια αρχιτεκτονική που πρότεινε την **πλαστική μορφή** στο κέλυφος και καθιέρωσε μια νέα σχέση μεταξύ θεατή, αρχιτεκτονικής και ζωγραφικής. Εκφράζει την ιδέα **του μουσείου ως μοντέρνου μνημείου**, εμβλήματος της πόλης που παίρνει μια αντιτυπολογική μορφή. Μια σπειροειδής ράμπα αποτελεί τον χώρο όπου οργανώνεται η έκθεση, σε διαφορετικά επίπεδα. Στο μουσείο δίνεται η αίσθηση ότι η διαδρομή ξεδιπλώνεται από το επίπεδο του δρόμου και ακολουθεί μια συνέχεια από το εξωτερικό στο εσωτερικό. Η **διαδρομή** γίνεται **το θέμα του μουσείου**. Η ράμπα περιβάλλει έναν 'ανοιχτό' χώρο που θυμίζει το Πάνθεον και δίνει μια **σκηνογραφική αίσθηση** στις κινήσεις και τις θεάσεις. Στους χώρους του μουσείου παρουσίασε η Meredith Monk και οι χορευτές της μια παράσταση χορού, που αποτέλεσε σταθμό στην ιστορία της performance art.

Τέλος, η συνεισφορά του Mies van der Rohe είναι η πρότασή του για το 'Μουσείο για μια μικρή πόλη που 'εκφράζει την ιδέα του ότι το μουσείο θα πρέπει να λειτουργεί *'ως ένας χώρος καλλιτεχνικής απόλαυσης και όχι ως χώρος απομόνωσης των έργων τέχνης'*. Πρόκειται για έναν ενιαίο χώρο με διαφανείς τοίχους επιτρέποντας άμεση επαφή του μέσα με το έξω. **Καταργεί τον τοίχο ως ουδέτερο φόντο των έργων** και αφήνει να παίξει αυτόν τον ρόλο **η θεά του εξωτερικού χώρου**. Η εφαρμογή της πρότασης συνέβη στη **Neue Nationalgalerie** η οποία βρίσκεται στο **Βερολίνο** και χαρακτηρίζεται από τα παραπάνω σχεδιαστικά στοιχεία. Με τετράγωνη κάτοψη και επίπεδη οροφή, κατασκευασμένη από ατσάλι και γυαλί, οργανώνεται σε δύο επίπεδα. Στο ισόγειο εκτίθενται οι περιοδικές εκθέσεις και στο υπόγειο οι μόνιμες συλλογές.

Αυτά τα δύο κτήρια φέρνουν στην επιφάνεια ένα δίλλημα *'μεταξύ της αρχιτεκτονικής που αποτελεί ουδέτερο πλαίσιο για τις συλλογές που φιλοξενεί και της αρχιτεκτονικής που αναλαμβάνει τον κεντρικό ρόλο επιδιώκοντας να τραβήξει την προσοχή'.* (Τζώρτζη Κ., σελ.35)

ART OF AN
OTHER KIND

Όπως προαναφέραμε, η εμπειρία του χώρου με ποικίλους και πρωτότυπους τρόπους, ήταν μέλημα ορισμένων σχεδιαστών του 20ου αιώνα, κορυφώθηκε όμως από το 1945, με την ***Ιταλική Σχολή.*** Η ομάδα αυτή αποτελείτο από αρχιτέκτονες, όπως οι Ignazio Gardella, Carlo Scarpa και Franco Albini κ.α., οι οποίοι ασχολήθηκαν ειδικά με τον εκθεσιακό σχεδιασμό. Σχεδίαζαν χώρους ειδικά για τα συγκεκριμένα αντικείμενα που φιλοξενούσαν, μια προσέγγιση που χαρακτηρίστηκε ως ***'κριτική παρουσίαση'*** ή ***'οπτική κριτική'***. Στόχος ήταν η δημιουργία ενός περιβάλλοντος το οποίο **αναδεικνύει τις ιδιότητες και το νόημα των εκθεμάτων**. Με άλλα λόγια, χώρος και έκθεση αντιμετωπίζονται ως ένα αδιάσπαστο σύνολο. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Μουσείο του **Castelvecchio** στη Βερόνα, όπου ο Scarpa τοποθέτησε με ιδιαίτερο και μοναδικό τρόπο τα έργα. Τα καβαλέτα αναρτώνται από το ταβάνι σε διάφορες θέσεις μέσα στον χώρο και όχι μόνο πάνω στους τοίχους, τα αγάλματα διαθέτουν ειδικά σχεδιασμένες από τον ίδιο βάσεις και τοποθετούνται μέσα στον χώρο σαν περιπλανώμενες μορφές. Επομένως, ο θεατής μπορεί με την είσοδό του σε μια αίθουσα να αντικρύζει την πίσω πλευρά ενός πίνακα ή να πρέπει να ελιχθεί και να στρίψει προκειμένου να αποφύγει ή να πλησιάσει κάποιο άγαλμα. Σαν αποτέλεσμα, αναγκάζεται να κάνει ποικίλες και ασυνήθιστες (για τον μέχρι τότε μουσειακό χώρο) κινήσεις για να περιεργαστεί τα εκθέματα, **μεταβάλλεται ο αρχικός χώρος** και δίνεται προσοχή και στα αντικείμενα, αλλά και στις **αναπάντεχες συναντήσεις των επισκεπτών**.

59 (προηγ. σελ. αριστ.). Guggenheim, Νέα Υόρκη
60 (προηγ. σελ. δεξιά). Neue Nationalgalerie, Βερολίνο
61. (δίπλα) Μουσείο του Castelvecchio, Βερόνα

Μια τάση που εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1950 είναι η **μετατροπή ιστορικών κτηρίων** σε μουσεία κυρίως στην Ιταλία, πράγμα που οδηγεί στον επαναπροσδιορισμό της ιδέας του μουσείου ως συνολικής δημιουργίας, η οποία συνενώνει σε ένα αδιάσπαστο σύνολο κτηριακή κατασκευή, εκθεσιακό σχεδιασμό και αντικείμενα. Παρά την συνέχιση παραδειγμάτων που αποτελούν επιστροφή στα μεγάλα οικοδομήματα του προηγούμενου αιώνα, η αρχιτεκτονική των μουσείων πλέον αποτελεί **ελεύθερη σχεδιαστική έκφραση**, όπως το Yale Center for British Art και το Kimbell Art Museum που έχει χαρακτήρα 'ανοιχτό' και ανεπίσημο και εκφράζει την άποψη του αρχιτέκτονα L. Kahn πως κάθε μουσείο έχει ανάγκη από ένα **πάρκο**, δίνοντας την επιλογή στον περιπατητή να μπει στο μουσείο ή όχι. Έκτοτε, σιγά- σιγά υιοθετήθηκε η άποψη πως το μουσείο λειτουργεί και **ως χώρος ψυχαγωγίας**, δίνεται σημασία στην **ένταξή του στον πολεοδομικό ιστό** και **περιλαμβάνει σύνθετο λειτουργικό πρόγραμμα** με ποικίλους **δημόσιους χώρους**.

62. Κέντρο Pombidou, Παρίσι 'ανοιχτό' προς την πόλη

Το **κέντρο Pombidou** σχεδιάστηκε από τους Richard Rogers και Renzo Piano και άνοιξε το 1977, περιλαμβάνει το Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Κέντρο Βιομηχανικής Δημιουργίας, μια Δημόσια Βιβλιοθήκη και

ένα Μουσικό Κέντρο. Έχει ως βασικά χαρακτηριστικά τη διαφάνεια, το **'άνοιγμα' στο αστικό περιβάλλον** και την **ευελιξία**. Το κτήριο **ενώνει το μέσα με το έξω** στον χώρο υποδοχής ισογείου, σε συμβολισμό διάδοσης του πολιτισμού και μπορεί να αλλάζει διαρρύθμιση λόγω της ελεύθερης κάτοψής του, ενώ οι κλίμακες και οι ανελκυστήρες είναι εμφανείς.

Στο τέλος του προηγούμενου αιώνα επιστρέφει η **ιδέα του μουσείου ως οποιουδήποτε κτηρίου** με διαφορετική αρχική λειτουργία. Παραδείγματα είναι το Central Montemartini, θερμοηλεκτρικός σταθμός παραγωγής ενέργειας στη Ρώμη, όπου φιλοξενούνται γλυπτά της συλλογής των μουσείων του Καπιτωλίου και συσχετίζει τους θεούς της αρχαιότητας με τις μηχανές ως θεούς. Επίσης, η Tate Modern στο Λονδίνο εργοστάσιο παραγωγής ηλεκτρικής ενέργειας αλλά και το Μουσείο Μπενάκη στην οδό Πειραιώς, στην Αθήνα. Ακόμα σταθμοί τρένου, νοσοκομεία ή φυλακές όπως το Musikmuseum στη Βασιλεία αλλά και μουσουλμανικά τεμένη όπως το μουσείο Καστελόριζου. Παρατηρούμε πως **το σύγχρονο μουσείο απομακρύνεται από το ιδεώδες κτηριακό πρότυπο του 19ου αιώνα** και τα πρότυπα των προηγούμενων αιώνων.

63. Tate Modern, Λονδίνο

64. Centrale Montemartini, Ρώμη

Ετερογένεια- Μοναδικότητα- Εφευρετικότητα

Σήμερα ένα μουσείο μπορεί να σχεδιαστεί από έναν ή και περισσότερους αρχιτέκτονες, όπως είναι το Groninger Museum στην Ολλανδία το οποίο αποτελείται από ένα σύμπλεγμα ετερόκλητων κτηρίων. Είναι επίσης δυνατόν να επιλέξει τον αρχιτέκτονα ο καλλιτέχνης στον οποίο είναι αφιερωμένο το μουσείο όπως είναι το Tinguely του Mario Botta ή να κατασκευαστεί από τον ίδιο τον καλλιτέχνη '*σε αναζήτηση μιας πρωτότυπης ή δραματικής έκφρασης της σχέσης τέχνης και αρχιτεκτονικής*'[12], όπως το Ίδρυμα Chinati, στη Marfa στο Τέξας. Είναι εμφανής η σημαντικότητα της **αρχιτεκτονικής έκφρασης του μουσείου**, καθώς συναντούμε πολλούς αρχιτέκτονες που δίνουν στα μουσεία στοιχεία της αρχιτεκτονικής τους, ώστε να έχουν την υπογραφή τους και να αναγνωρίζει εύκολα κανείς ποιος είναι ο σχεδιαστής του κτηρίου, λόγου χάριν ο Richard Meir και ο Frank Gehry.

65. Guggenheim Museum, Bilbao, έργο του Frank Gehry

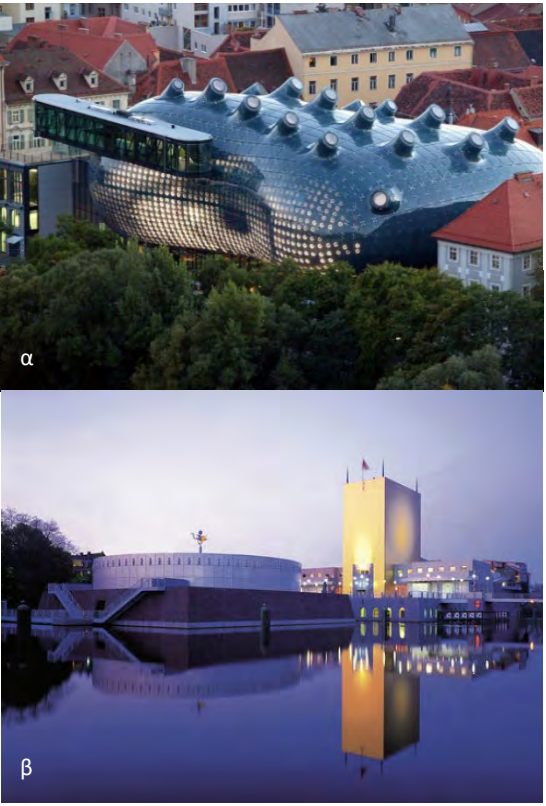
[12] Τζώρτζη Κ., ΄Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων', εκδόσεις 'Καλειδοσκόπιο', Αθήνα 2010, σελ.41

Παράλληλα, η οπτική εικόνα του μουσείου λειτουργεί ως **έκφραση ενός νοήματος**. Η τέχνη πλέον είναι προσανατολισμένη στο μουσείο και πολλές φορές είναι τα κτήρια που 'τραβούν' το ενδιαφέρον έναντι των συλλογών και το εάν η αρχιτεκτονική είναι εκείνη που εκφράζει το νόημα που θέλει να δώσει το μουσείο παρά οι συλλογές όπως το **Εβραϊκό Μουσείο** στο Βερολίνο, όπου η αρχιτεκτονική μορφή αποτελεί *'καθαρό σύμβολο και γίνεται φορέας του μηνύματος'*[13] φέρνοντας στη μνήμη το Ολοκαύτωμα. Μερικές φορές το κτήριο είναι σαν να **σχολιάζει το περιεχόμενων των συλλογών**[14], όπως το Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών του Αλέξανδρου Τομπάζη. Σήμερα προβάλλεται ο ρόλος του μουσείου ως χώρου **ψυχαγωγίας** και μέσου επικοινωνίας με το κοινό. Ο κτηριακός σχεδιασμός του μουσείου μπορεί να δίνει έμφαση στη στενή **σχέση με την πόλη**, όπως το Groninger Museum, όπου ένας δρόμος διασχίζει το μουσείο και ενώνει δύο ομώνυμα τμήματα της πόλης, αλλά να συμβαίνει και το αντίθετο, το μουσείο να απομονώνεται από την πόλη όπως το Musee du Quai Branly και το Μουσείο Μπενάκη της οδού Πειραιώς, με εμφανή τρόπο- γυάλινα παραπετάσματα το ένα και με τον εσωστρεφή χαρακτήρα του το άλλο.

66. Εβραϊκό Μουσείο, Βερολίνο

[13] Τζώρτζη Κ., 'Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων', εκδόσεις 'Καλειδοσκόπιο', Αθήνα 2010, σελ.44

[14] Τζώρτζη Κ., 'Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων', εκδόσεις 'Καλειδοσκόπιο', Αθήνα 2010, σελ.44



67. (α) Kunsthaus Graz, Austria (β) Groninger Museum, Ολλανδία, τα επιμέρους τμήματα που σχεδίασαν οι A. Mendini, M. De Lucchi, Ph. Starck, CoopHimmeb (I)au

68. (α) 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa (β) Μουσείο Tinguely

Τα σημερινά κτήρια μουσείων μας εκπλήσσουν με την ετερογένεια και την αυξανόμενη πρωτοτυπία τους. Συναντούμε όλο και λιγότερο επανάληψη κάποιου τύπου καθώς υπάρχει η τάση κάθε μουσείο να είναι κάθε φορά **νέο**, **μοναδικό** και **διαφορετικό** όπως το Kunsthaus στο Graz της Αυστρίας και το 21st Century Museum of Contemporary Art στην Kanazawa της Ιαπωνίας.

Σχετικά με την οργάνωση της έκθεσης, το ουδέτερο- εξιδανικευμένο φόντο, η τάση του λευκού κύβου, αν και έχει απορριφθεί ευρέως από τον καλλιτεχνικό χώρο, συνεχίζει να αποτελεί μία από τις κυρίαρχες πρακτικές. Παρ' όλα αυτά πιο πολύ από ποτέ παρατηρούνται ποικίλοι τρόποι παρουσίασης εκθεμάτων, όπως έντονα χρώματα στους τοίχους, τοποθέτηση έργων ζωγραφικής σε απρόσμενες θέσεις ή σε ασυνήθιστες διατάξεις. Πολλές φορές μάλιστα συνυπάρχουν στο ίδιο μουσείο διαφορετικοί τρόποι παρουσίασης, όπως το Μουσείο Boijmans van Beuningen στο Ρότερνταμ.

Η '***Α-ιστορική οργάνωση'***[15], δηλαδή η αντιπαράθεση έργων καλλιτεχνών από διαφορετικές χρονικές περιόδους και η ***'μονογραφική'***[16] παρουσίαση, δηλαδή η σε βάθος παρουσίαση του έργου ενός συγκεκριμένου καλλιτέχνη, είναι άλλες δύο πρακτικές που ακολουθούνται πλέον από τα μουσεία. Με αυτόν τον τρόπο περνάμε όπως υποστηρίζει η Krauss (1990), από το '*εγκυκλοπαιδικό'* στο '*συγχρονικό*' μουσείο. Θέτεται όμως το δίλλημα ανάμεσα στην **οπτική** και **χωρική εμπειρία** και την **ερμηνεία των έργων**.

Παρατηρείται επίσης, πως ο ίδιος ο καλλιτέχνης πλέον έχει πιο στενή σχέση με το μουσείο αφού του ανατίθεται πολλές φορές να δημιουργήσει ένα έργο για μια συγκεκριμένη αίθουσα του μουσείου, όπως το *'Φίδι'*, του R. Serra, ενώ άλλες ο λόγος ίδρυσης ενός μουσείου είναι ένα συγκεκριμένο έργο. Άλλες φορές του δίνεται η δυνατότητα να ελέγξει τον τρόπο παρουσίασης των έργων του, ενώ συχνό είναι και το φαινόμενο του καλλιτέχνη- επιμελητή.

---

[15] Τζώρτζη Κ., 'Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων', εκδόσεις 'Καλειδοσκόπιο', Αθήνα 2010, σελ.68

[16] Τζώρτζη Κ., 'Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων', εκδόσεις 'Καλειδοσκόπιο', Αθήνα 2010, σελ.68

69. Musee du Quai Branly, Παρίσι, κρατάει απόσταση από την πόλη με τα γυάλινα παραπετάματα της όψης

70. Arken Museum of Modern Kunst, Δανία, η μορφή μέσα και έξω θυμίζει καράβι, χαρακτηριστικό στοιχείο του τόπου

71. Διαφορετικοί τρόποι εκθεσιακής παρουσίασης στο ίδιο μουσείο, Boijmans van Beuningen, Ρότερνταμ

72. Έργο που δημιουργείται για ένα μουσείο: 'Φίδι' του R. Serra, Guggenheim Museum, Bilbao

73. Μουσείο που δημιουργείται για ένα έργο, Musee de l' Orangerie για τη σειρά έργων του C.Monet, '*Νούφαρα*'

Μία ακόμη τάση που κυριαρχεί είναι η **επανέκθεση** μόνιμων συλλογών ανά τακτά χρονικά διαστήματα με διαφορετική παρουσίαση, με τη **μορφή προσωρινών εκθέσεων**. Ορισμένοι μελετητές ερμηνεύουν αυτό το φαινόμενο ως απόρροια ενός πολιτισμού που βασίζεται στο θέαμα, ενώ άλλοι ανησυχούν για **περιορισμό της παρουσίας της αρχιτεκτονικής στον χώρο**. Σε άλλες περιπτώσεις έργα που δεν εκτίθενται είναι διαθέσιμα εν μέρει στο κοινό, όπως στην Pontus Hulten Study Gallery, όπου μέσα από κινητές επιφάνειες τοίχου και μέσω ηλεκτρονικού υπολογιστή ο επισκέπτης μπορεί να επιλέξει και να θαυμάσει όποιο έργο επιθυμεί.

Πολύ σύντομα λοιπόν, θα λέγαμε ότι ο θεσμικός ρόλος του μουσείου δεν περιορίζεται πλέον στη συλλογή και έκθεση έργων τέχνης και άλλων υλικών και άυλων στοιχείων της πολιτισμικής κληρονομιάς, αλλά επεκτείνεται και στην παραγωγή σύγχρονων μορφών έκφρασης, δίνει έμφαση στην χωρική εμπειρία, την ποικιλία και παίζει ρόλο σε πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα[17].

Τέλος, αναφερόμαστε και στην τάση που αφορά το θέμα της εργασίας και την οποία θα αναλύσουμε εκτενώς στο επόμενο κεφάλαιο. Οι **παραστατικές τέχνες σε μουσειακούς χώρους** είναι μια τάση που άρχισε να σημειώνεται τις δεκαετίες 1950- 1960 με διάφορα μουσεία όπως το MoMA και το Μουσείο Whitney στη Νέα Υόρκη. Πλέον, όλο και περισσότεροι εκθεσιακοί χώροι περιλαμβάνουν στις εκθέσεις τους αυτού του είδους την εφήμερη τέχνη, και στο επόμενο κεφάλαιο θα αναφέρουμε τις αιτίες εμφάνισης αυτής της τάσης.

[17] Παράδειγμα πολιτικού ζητήματος αποτελούν περιπτώσεις μουσείων που διεκδικούν έργα τέχνης τα οποία κανονικά θα στέγαζαν- λόγω του ότι τα έργα αυτά δημιουργήθηκαν και βρέθηκαν στην χώρα του μουσείου, αλλά κατέληξαν σε μουσεία ξένων χωρών. Επίσης, αναφέρουμε ότι τα μουσεία αποτελούν μεγάλο πόλο έλξης τουριστών και άρα έχουν αντίκτυπο στην οικονομία των κρατών.

74. Έντονα χρώματα στους τοίχους, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Αθήνα

75. Έντονα χρώματα στους τοίχους, Adelaide Biennial of Australian Art

Χωρική οργάνωση μουσείων: Σημαντικές έννοιες

Πριν προχωρήσουμε στο τρίτο κεφάλαιο κρίνεται σκόπιμο να αναφέρουμε ορισμένες έννοιες που θα προσφέρουν ένα υπόβαθρο στον αναγνώστη και θα τον εισάγουν καλύτερα στην τέταρτη ενότητα, τις περιπτώσεις μελέτης.

Ένα θέμα που απασχόλησε τους ειδικούς των μουσείων είναι η αναγνωσιμότητα της οργάνωσης των χωρικών διατάξεων από τον επισκέπτη, ώστε αυτή να γίνεται κατανοητή και έτσι εκείνος να προσανατολίζεται εύκολα μέσα στο μουσείο. Ο Hulten και ο Brawne παραλληλίζουν τα μουσεία με τις πόλεις, με την έννοια ότι **και τα δύο τα αντιλαμβάνεται κανείς μέσω της κίνησης.** Ο Brawne προσπάθησε να εφαρμόσει τη θεωρία του Lynch για την πόλη (1960) στο πεδίο της κτηριακής αρχιτεκτονικής. Υποστήριξε ότι τα εργαλεία προσανατολισμού του κινούμενου θεατή σε ένα αστικό περιβάλλον μπορούν να αποβούν εξίσου χρήσιμα για τον προσανατολισμό του επισκέπτη στο μουσείο. Οι ***'περιοχές' ('districts')*** αναφέρονται στα τμήματα του κτηρίου που είναι δυνατό να 'διαβάσει' κανείς ως διακριτές, χωρικές ή οπτικές ενότητες και επομένως μπορούν να λειτουργήσουν ως υποδιαιρέσεις τις οποίες εύκολα αντιλαμβάνεται, τα ***'όρια' ('edges')*** αναφέρονται στα γραμμικά χωρικά στοιχεία που μπορούν να παίξουν τον ρόλο των συνόρων μεταξύ των διαφορετικών τμημάτων ενός κτηρίου, κάνοντας σαφή το διαχωρισμό του ενός από το άλλο, ενώ ταυτόχρονα συνδέουν τα επιμέρους τμήματα σε ένα συνεκτικό σύνολο. Τέλος, τα οπτικά στοιχεία που παίζουν το ρόλο των σημείων αναφοράς όπως για παράδειγμα μια εξωτερική θέα- χαρακτηρίζονται ως ***'ορόσημα' ('landmarks')*** [18].

[18] Η παράγραφος ήταν αυτούσιο το κείμενο από το βιβλίο της Τζώρτζη Κ. 'Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων', εκδόσεις 'Καλειδοσκόπιο', Αθήνα 2010, σελ.91

Η οργάνωση κυκλοφορίας σε ένα μουσείο γίνεται ανάλογα την χωρική διάταξη που το διέπει. Γενικά οι χωρικές διατάξεις[19] που συναντούμε είναι τέσσερεις. Η **γραμμική διάταξη**, όπου άσχετα με τη γεωμετρία των χώρων το αποτέλεσμα είναι μία συγκεκριμένη σειρά θέασης των έργων και συνδέεται με την *'κατά σχολές'* και *'με χρονολογική σειρά'* παρουσίαση των έργων. Οι **παραλλαγές της γραμμικής διάταξης**[20] παρέχουν ως ένα βαθμό τη δυνατότητα επιλογής πορείας. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση οι αίθουσες πρέπει να είναι αυτόνομες και αφιερωμένες η κάθε μια σε μια διαφορετική σχολή, εύκολα προσβάσιμες από έναν κεντρικό χώρο (διάδρομο ή κλίμακα), ώστε ο επισκέπτης να μην αναγκάζεται να περάσει από άλλες προκειμένου να φτάσει σε αυτήν που τον ενδιαφέρει. Η **πλεγματική διάταξη** δίνει τη δυνατότητα κίνησης από τον έναν χώρο στον άλλο, το σχήμα των αιθουσών όμως και οι σχέσεις μεταξύ τους ακολουθούν έναν κάναβο. Η **ελεύθερη κάτοψη** εκφράζει την ιδέα του δημοκρατικού μουσείου και την απόρριψη του διδακτισμού, προσφέρει πλήθος δυνατόν διαδρομών ομοιάζοντας με τη σύγχρονη πόλη με στενά δρομάκια, απρόσμενες συναντήσεις ή αδιέξοδα, 'πλατείες' κ.τ.λ.

Σπουδαίοι μελετητές που υιοθέτησαν αρχιτεκτονικά κριτήρια για να συγκρίνουν μουσειακά κτήρια προτείνουν τη διάκριση των μουσείων σε δύο κατηγορίες με κριτήριο την οργάνωση του χώρου: **το μουσείο με τις παραδοσιακές γραμμικές διαδοχές χώρων** και **το ανοιχτό μουσείο**. Σε αυτές προσθέτουν ακόμη δύο κατηγορίες ως προς τα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά: **το μουσείο ως μνημείο σε επανάχρηση** και **το μουσείο ως πλαστική μορφή**.

[19] Τζώρτζη Κ., 'Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων', εκδόσεις 'Καλειδοσκόπιο', Αθήνα 2010, σελ.89- 90

[20] Έναρξη αυτής της τάσης αποτελεί, το μουσείο Altes Pinakothek, του Klenze, βλ. σελ.59

Συμπερασματικά, διαπιστώσαμε ότι ο θεσμός του μουσείου έχει τις ρίζες του στον αρχαίο κόσμο και συνδέθηκε ανά τους αιώνες με υψηλές αξίες, την αισθητική, τη λατρεία των θεών, τη μνήμη που ενώνει μια ομάδα ανθρώπων, τη μόρφωση αλλά και την έρευνα. Παρατηρήσαμε μια τρίπτυχη ροή με τη μορφή **δημόσιο- ιδιωτικό- δημόσιο** σχετικά με την έκθεση των αντικειμένων και την πρόσβαση του κοινού σε αυτήν. Αναφέραμε πολλές θεωρίες γύρω από α) τη μορφή του κτηρίου και της σχέσης του με την πόλη- ανοιχτό, αξιοπερίεργο, τυπολογικό ή μη, απόμακρο, κόμβος συναντήσεων κτλ. β) το ιδανικό πλαίσιο που πρέπει να περιβάλλει μια μουσειακή συλλογή- διακοσμητικά στοιχεία, λευκό/ ουδέτερο, έντονα χρωματιστό ή και καθόλου φόντο και εντοπίσαμε ότι απασχόλησε αρχιτέκτονες, καλλιτέχνες και ειδικούς των μουσείων ο τρόπος οργάνωσης του χώρου.

Παράλληλα μελετήσαμε **ποιες ήταν οι τάσεις στην οργάνωση του εκθεσιακού χώρου, από το μακρινό παρελθόν έως σήμερα,** όπου η χωρική εμπειρία του επισκέπτη φαίνεται να συγκεντρώνει το κύριο ενδιαφέρον. Σημαντική είναι η τάση των εκθεσιακών χώρων να κινούνται από την *'αναπαραγωγή'* του παρελθόντος στην *'παραγωγή νοήματος'*, από την πληροφόρηση στην παρουσίαση, από το προκαθορισμένο στο αναπάντεχο και καινούριο. Έμφαση δίνεται στη μεταφορά ενός μηνύματος και την ανεπανάληπτη δημιουργικότητα μέσα από πειραματικούς συνδυασμούς απλών κινήσεων και δημόσιων χώρων, στην προκειμένη μουσείων. Η τάση αυτή συνδέεται άμεσα με το σχεδιασμό και την οργάνωση των μουσείων σήμερα, αλλά και την **είσοδο της performance art** στους χώρους αυτούς.

DANCE PERFORMANCE ART

Ανάγκη για ένα νέο είδος τέχνης

Το ξεκίνημα της παρουσίασης **Performance Art σε μουσειακούς χώρους** βρίσκεται στη δεκαετία του 1960, όταν '*το Μουσείο Whitney στη Νέα Υόρκη συμπεριέλαβε στις εκθέσεις του μουσική, χορό, θέατρο και πολυμέσα, για να υποστηρίξει τους νέους Αμερικανούς καλλιτέχνες, αλλά και τις νέες μορφές τέχνης, όπως ήταν τότε η Performance art'*[1]. Αυτής της καλλιτεχνικής τάσης προηγήθηκαν πολλά ρεύματα, μερικά από τα οποία είναι ο Φουτουρισμός, ο Ντανταϊσμός, το Bauhaus, η Art Nouveau και η Ρωσική Πρωτοπορία. Οι καλλιτέχνες αυτών των ρευμάτων αναζητώντας νέα μέσα έκφρασης, άρχισαν να ασχολούνται με το **ανθρώπινο σώμα, ενώ σημαντικές ήταν οι ανακαλύψεις της εποχής και η πληθώρα ερευνών γύρω από την κίνηση στο χώρο**. Ιστορική στιγμή αποτελεί, στις αρχές του 20ου αιώνα η πρωτοβουλία του Sergel Diaghilev να ιδρύσει την ομάδα Les Ballet Russes (Τα Ρωσικά Μπαλέτα), στο πλαίσιο της οποίας ζωγράφοι όπως οι Leon Bakst, Alexander Benols, Joan Miro, Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Henri Matisse αλλά και η Coco Chanel σχεδίασαν σκηνικά και κοστούμια για τα έργα των σπουδαίων χορευτών Nijinsky, Leonid Massine και της Bronislava Nijinska, γεγονός που άλλαξε τον κόσμο του χορού, της μουσικής, του θεάτρου, των εικαστικών τεχνών αλλά και της μόδας.

77. 'Το απομεσήμερο ενός φαύνου', 29 Μαΐου 1912, Παρίσι, η πρώτη χορογραφική δουλειά του Nijinsky. Ο ίδιος κυριαρχούσε στο στερέωμα του χορού στις αρχές του 20ου αιώνα. Μουσική από τον Claude Debussy: 'Prélude à l'après-midi d'un faune', τα σκηνικά και τα κοστούμια υπέγραψε ο Ρώσσος ζωγράφος Leon Bakst.

78. 'Dance of the Veils', Pablo Picasso, 1907

[1] Τσουβαλά Μ., 'Χορεύοντας στο μουσείο'

Οι απαρχές της performance art στις Ηνωμένες Πολιτείες συνδέονται με το **Black Mountain College**[2], το οποίο ιδρύθηκε το 1933 στην Βόρεια Καρολίνα, με βάση τις προοδευτικές ιδέες του John Dewey για την ένταξη των τεχνών στην εκπαίδευση[3]. Το 1948, ο **John Cage** και ο **Merce Cunningham**[4] παρουσίασαν στο Black Mountain College μια διασκευή του έργου του Erik Satie *'The Ruse of Medusa'*, σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Buckminster Fuller, την Elaine και τον Willem de Kooning. Το 1952, ο Cage και ο Cunningham επέστρεψαν στο Black Mountain College με ένα έργο που είχαν δημιουργήσει με τον David Tudor και τον Robert Rauschenberg, *'An untitled event'* (γνωστό σήμερα ως Theatre Piece no.1). Το έργο αποτελούσε μια σειρά από **μη αφηγηματικές δράσεις** που δεν συνδέονταν μεταξύ τους με κάποια αιτιώδη σχέση. '*Η ενσωμάτωση του **τυχαίου** στην καλλιτεχνική δημιουργία, που οδήγησε στην καθιέρωση του **αυτοσχεδιασμού**, η αυτόνομη συνύπαρξη του χορού, της μουσικής, του ντεκόρ, η ανταλλαγή των ιδεών ανάμεσα στους καλλιτέχνες, σηματοδοτεί τη μετάβαση από τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό στην Performance art και τον Μεταμοντέρνο χορό'*.[5]

Την δεκαετία του 1960, μια περίοδο επαναστατικών αλλαγών στις τέχνες, την κοινωνία και την πολιτική, εμφανίζεται στη Νέα Υόρκη ο μεταμοντέρνος χορός. Το ρεύμα αυτό δημιουργήθηκε από την ομάδα που

[2] Σημαντικοί καλλιτέχνες του Bauhaus, όπως ο Walter Gropius και ο László Moholy-Nagy, που κατέφυγαν στις Ηνωμένες Πολιτείες λόγω της ναζιστικής εξουσίας στη Γερμανία και της οικειοποίησης του έργου τους από την ναζιστική προπαγάνδα, συνέχισαν εκεί την πειραματική σύνδεση των εικαστικών και των παραστατικών τεχνών.

[3] Τσουβαλά Μ., 'Χορεύοντας στο μουσείο'

[4] Ο Mercier Philip 'Merce' Cunningham ήταν Αμερικανός χορευτής και χορογράφος του αμερικανικού σύγχρονου χορού για περισσότερα από πενήντα χρόνια. Ήταν αξιοσημείωτος για τη συχνή συνεργασία με καλλιτέχνες άλλων επιστημονικών κλάδων, όπως των μουσικών John Cage, David Tudor, Brian Eno, των γραφικών καλλιτεχνών Robert Rauschenberg, Bruce Nauman, Roy Lichtenstein, Frank Stella και Jasper Johns και τον σχεδιαστή μόδας Rei Kawakubo.

[5] Τσουβαλά Μ., 'Χορεύοντας στο μουσείο'

αναφέραμε στο πρώτο κεφάλαιο, **Judson Dance Group / Judson Dance Theater**, μια κολεκτίβα από χορευτές και εικαστικούς καλλιτέχνες. Το 1961 ο Robert Ellis Dunn, ο οποίος είχε, μεταξύ άλλων, σπουδάσει μουσική σύνθεση στο New School με τον J. Cage, δίδαξε ένα σεμινάριο σύνθεσης στο στούντιο του Cunnigham με πρωτοβουλία του χορογράφου. Στα μαθήματα συμμετείχαν εικαστικοί και χορευτές, όπως η Simone Forti, ο Steve Paxton, η Trisha Brown, η Meredith Monk, η Lucinda Childs. Τον Ιούλιο του 1962, οι καλλιτέχνες παρουσίασαν στην Judson Memorial Church την παράσταση, *'A Concert of Dance'*, με την οποία έθεσαν τις βάσεις για μια **μεταμοντέρνα αισθητική στον χορό**.

Η Y. Rainer και η T. Brown αποτέλεσαν δύο από τις σημαντικότερες μορφές της performance art, βασικά στοιχεία του χορού τους αναλύθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο. Ενάμισι χρόνο περίπου μετά το Woodstock, η **Y. Rainer** παρουσίασε μια παραλλαγή του έργου της '*Trio A'* στην εκδήλωση 'The People's Flag Show' στην Judson Memorial Church. Οι χορευτές ήταν γυμνοί και στο λαιμό τους ήταν περασμένη η αστερόεσσα, που έφτανε μέχρι το έδαφος. Το έργο αποτελούσε μια διαμαρτυρία για την ελευθερία του λόγου στις τέχνες. Γενικότερα οι καλλιτέχνες της εποχής και της ομάδας Judson, αντιδρούσαν στην συντηρητική πολιτική των ΗΠΑ και βασικά στοιχεία των χορογραφιών τους ήταν το σώμα και η κίνηση, η απογύμνωση του χορού από το δράμα και το συναίσθημα και η έμφαση στην ουσία του.

Η **T. Brown** το 1970 στο έργο της '*Man Walking Down the Side of a Building'* τοποθέτησε έναν άνδρα δεμένο από ένα ορατό σκοινί, ο οποίος στάθηκε στην άκρη της στέγης ενός επταώροφου κτηρίου στο Soho της Νέας Υόρκης και στη συνέχεια περπάτησε στον τοίχο με το σώμα του απόλυτα παράλληλο με το έδαφος. Η χορογράφος έθεσε επομένως θεμελιώδη ερωτήματα: τι σημαίνει ότι χορός μπορεί να είναι οποιαδήποτε κίνηση που εκτελείται από οποιονδήποτε, οπουδήποτε; Εξακολουθεί να είναι χορός; Με αυτά *'αμφισβήτησε τη σχέση του σώματος με την βαρύτητα, και*

μετατόπισε το ενδιαφέρον της παρουσίασης του χορού από το οριζόντιο επίπεδο στο κάθετο, από το θέατρο στο μουσείο και από την δεξιοτεχνία της κίνησης στην κιναισθητική αίσθηση'[6].

79. 'Trio A', Y. Rainer

80. 'Variations V', Merce Cunningham Dance Company, (1966)

81. 'Man Walking Down the Side of a Building', T. Brown

[6] Τσουβαλά Μ., 'Χορεύοντας στο μουσείο'

Η ‘***Site- Specific Dance Performance’***[7] είναι μία παράσταση χορού που διαδραματίζεται σε συγκεκριμένο χώρο, άλλον εκτός του θεάτρου. Είναι δυνατόν ο χώρος να μην είναι μόνο εσωτερικός αλλά και υπαίθριος αρκεί όμως να απαρτίζεται από αρχιτεκτονικά στοιχεία. Αυτό που την διακρίνει είναι ότι το χορογραφικό έργο δεν μπορεί να παρουσιαστεί αλλού καθώς έχει άμεση σχέση με τον εκάστοτε χώρο- ‘γεννιέται’ από αυτόν. Έχει ορισμένη διάρκεια, ενώ η χρήση του δοσμένου, τεχνητού χώρου από τους χορευτές είναι ανορθόδοξη σε σχέση με εκείνη για την οποία προορίζεται. Όπως επισημαίνει η Σ. Κονδυλιά, ο χορογράφος και οι χορευτές αντιμετωπίζουν τα στοιχεία του χώρου *‘σαν σταθερές χωρικές διαμορφώσεις, με τις οποίες το σώμα αλληλοεπιδρά ελεύθερα, χωρίς να είναι απαραίτητη η συσχέτιση της κίνησης με το λειτουργικό τους νόημα’*[8]. Ο σκοπός αυτού του δρώμενου είναι η δημιουργία ενός ***‘νέου χώρου’***, ο οποίος προκύπτει από το **διάλογο** που ανοίγεται μέσω του χορού και της αρχιτεκτονικής, ενώ παράλληλα οι χορευτικές κινήσεις μεταφράζουν τα αρχιτεκτονικά στοιχεία σε κάτι *‘άλλο’* και τα κάνουν *‘συμβολικές μορφές αμιγώς εικαστικού χαρακτήρα’*.

Η performance art αμφισβήτησε τα όρια ανάμεσα στις τέχνες, ανάμεσα στα δύο φύλα, στο ιδιωτικό και το δημόσιο, στην καθημερινότητα και την τέχνη, ανατρέποντας τα συμβατικά κοινωνικά ήθη και τις καλλιτεχνικές αξίες του παρελθόντος. Το σώμα είναι το υποκείμενο στην dance performance art.

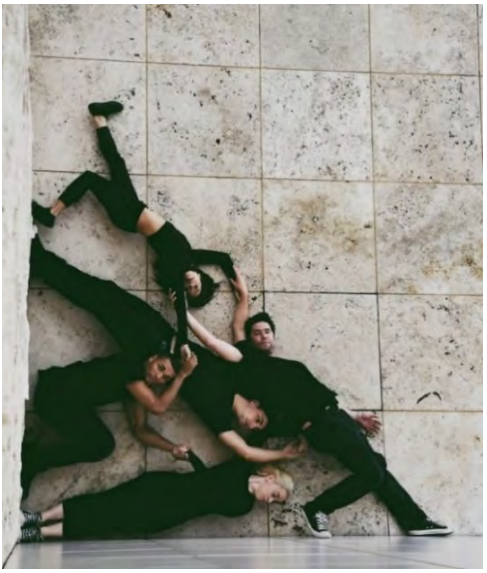
---

[7] Σοφία Κονδυλιά, ‘Αρχιτεκτονική και χορός, θεωρία, σύνθεση, άσκηση’, Ε.Μ.Π. Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.98, ‘*Από την δεκαετία του 1970, ο όρος περιλαμβάνει μια πληθώρα εκδηλώσεων, όπως: happenings, events, fluxus, actions, action painting, situations, installations, body art, video art, μεταμοντέρνο και εννοιολογικό χορό, και site specific/ χωρικά προσδιορισμένες παραστάσεις χορού’* (Rush, 1999).

[8] Κονδυλιά Σ., ‘Αρχιτεκτονική και χορός, θεωρία, σύνθεση, άσκηση’, Ε.Μ.Π. Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.99

82. ‘Juice’, Μουσείο Solomon R. Guggenheim, Νέα Υόρκη, (1969), χορογραφία- μουσική- παραγωγή από τη Meredith Monk

‘Η ουσία της performance ήταν πάντα αναρχική. Από τη φύση της, η performance δεν μπορεί να οριστεί επακριβώς ή δεν είναι εύκολο να οριστεί, πέρα από το ότι είναι η ζωντανή τέχνη των καλλιτεχνών. Ένας πιο ακριβής ορισμός θα αναιρούσε τις πολλαπλές δυνατότητες της ίδιας της performance’[9]



83. Jacob Jonas the company, #CamerasandDancers

[9] Τσουβαλά Μ., ‘Χορεύοντας στο μουσείο’, (Goldberg R.L., 2001, σελ.9)

Γιατί όμως ο καλλιτεχνικός χώρος χρειαζόταν ένα νέο είδος τέχνης; Και γιατί επέλεξε το χορό ως πυρήνα αυτού του είδους;

Ο André Lepecki[10] στο βιβλίο του *Dance: Documents of Contemporary Art* (2012), εξετάζει στην Εισαγωγή τον καθοριστικό ρόλο του χορού στην ανάπτυξη της σύγχρονης τέχνης, μέσα από τις έννοιες *"σωματοποίηση"*, '*σωματικότητα'* και '*χοροπολιτική*' ('*choreopolitics*'), σε σχέση με το νόημα του χορού. Σύμφωνα με τον ίδιο, οι λόγοι για την δυναμική παρουσία του χορού στις τέχνες οφείλεται ενδεχομένως στις συστατικές του ιδιότητες. Πρώτον, η **εφήμερη φύση** του χορού, το γεγονός ότι μετά από μια παράσταση δεν μένει κάτι απτό, δείχνει τη δυνατότητα δημιουργίας έργων τέχνης έξω από τα καθεστώτα της εμπορευματοποίησης και του φετιχισμού των υλικών αντικειμένων. Η **σωματικότητα**, δίνει στους χορευτές τη δυνατότητα να σωματοποιούν, να από-σωματοποιούν και να επανα-σωματοποιούν άπειρα υποκειμενικά νοήματα, τα οποία προσλαμβάνουν οι θεατές. Η **αστάθεια** – η οποία σε σωματικό επίπεδο αποκαλύπτει το συνεχές παιχνίδι του χορού με τις φυσικές δυνάμεις και σε κοινωνικό επίπεδο την υποδεέστερη θέση του χορού στην οικονομία των τεχνών– υπογραμμίζει την αβεβαιότητα της ζωής λόγω της νεοφιλελεύθερης καπιταλιστικής παγκοσμιοποίησης. Η **χορογραφική πρακτική** συνδέει τον χορό με την εννοιολογική τέχνη, γιατί, παράλληλα με την κίνηση, η χρήση του λόγου συμβάλλει στην κατανόηση των κινητικών δράσεων. Τέλος, η **επιτελεστικότητα** υποδεικνύει ότι ο χορός εμπερικλείει τον κριτικό στοχασμό και τον διάλογο, στοιχεία που χαρακτηρίζουν γενικότερα την σύγχρονη τέχνη.

84. (δίπλα) Jacob Jonas the company, #CamerasandDancers

[10] Ο André Lepecki είναι αναπληρωτής καθηγητής στο Τμήμα Παραστατικών Τεχνών του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης, συγγραφέας και επιμελητής μουσείων. Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από το άρθρο της Μ. Τσουβαλά 'Χορεύοντας στο μουσείο'.

Αυτοσχεδιασμός & Αλληλεπίδραση

Ένα από τα θέλγητρα μιας μη συμβατικής αίθουσας χορού είναι ότι ενώνει τους θεατές με τους χορευτές σε μια κοινή περιπέτεια εξερεύνησης του χώρου. Οι θεατές πλέον, πρόθυμα επιχειρούν να παρακολουθήσουν παραστάσεις στα πιο απομακρυσμένα και ασυνήθιστα μέρη για να συμμετάσχουν στο παραστατικό γεγονός και το μουσείο αποτελεί ένα τέτοιο μέρος. Βασικό στοιχείο σε τέτοιου είδους παραστάσεις είναι ότι συνήθως το κτήριο χρησιμοποιείται σαν ένας ευέλικτος χώρος δράσης, χωρίς σταθερό σημείο όρασης. Οι θεατές μπορεί να βρεθούν για μια στιγμή σε πολύ μικρή απόσταση από τους ερμηνευτές-χορευτές και την επόμενη στιγμή να είναι μακριά. Οι ερμηνευτές δεν αποτελούν 'χορευτές της σκηνής', αλλά 'άτομα στο χώρο' και μαζί με τους επισκέπτες μπορούν να κάνουν την παράσταση να ξεφύγει από τα όριά της και να γίνει μια πράξη αλληλεπίδρασης χωρίς ένα ενεργητικό μέλος και ένα παθητικό.

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της performance στα μουσεία είναι η **'απουσία σκηνής'**, προσκηνίου ή επιπλέον σκηνικού. Αυξάνεται λοιπόν το ποσοστό συμμετοχής του θεατή στο δρώμενο, καθώς, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ο χορευτής τον αντιμετωπίζει σαν κινητό χωρικό στοιχείο και αλληλοεπιδρά με αυτόν. Έτσι, ο θεατής συνδέεται άμεσα με τον χορευτή και το αρχιτεκτόνημα και κατανοεί βαθύτερα το έργο και το μήνυμά του. Η performance αποτελεί μια '**εφήμερη τέχνη**', καθώς αυτός ο 'νέος χώρος' ο οποίος δημιουργεί, μετά το πέρας της παράστασης παύει να υπάρχει, και αφήνε το ίχνος της μόνο στο μυαλό μας.

Και η αρχιτεκτονική και ο χορός, όπως αναφέραμε και στην εισαγωγή, αποτελούν χωροχρονικές εμπειρίες, οι οποίες συνίστανται από την διαδοχή αντιληπτικών (χωρικών) ερεθισμάτων στο πέρας του χρόνου. Ο χορευτής χρησιμοποιεί τις **'χωροχρονικές εμπειρίες'** που του παρέχει το εκάστοτε περιβάλλον και κινείται με αυτό ως αφετηρία. Μέσω της ανορθόδοξης κίνησης σχηματίζει μια σφαιρική αντίληψη για το χώρο και

αλληλεπιδρά με τις γεωμετρικές μορφές με το σώμα του, με τη βοήθεια ακροβατικών. Επιδιώκει δηλαδή να βρεθεί σε μία **'σχετική θέση/ κίνηση**' στο χώρο προκειμένου να επιτύχει μία '**σχετική θέασή του**'[11] από τους επισκέπτες. Ο θεατής τη στιγμή που βιώνει την εμφάνιση χωρικών θέσεων και χρονικών στιγμών 'θυμάται' την εξαφάνιση των προηγούμενων και 'μαντεύει' τη διαδοχή των επόμενων. Η ***'βραχυπρόθεσμη μνήμη'*** όπως εξηγεί ο Σ. Κονταράτος φαίνεται να είναι σημαντική *'αφού πιθανότατα ο οργανισμός βρίσκεται κάθε φορά ως προς μια ιδιαίτερη ιδιότητα του ερεθίσματος σε μια ορισμένη στάθμη προσαρμογής που εξαρτάται από τα ερεθίσματα που έχει δει στο παρελθόν'*[12]*. Η **μνήμη** επομένως αναλαμβάνει να 'συντηρεί' τις 'χαμένες στιγμές' ενώ η **φαντασία** να 'κατευθύνει' τον θεατή στις επόμενες ολοκληρώνοντας το νόημα των πραγμάτων τη στιγμή της βίωσής τους'.*[13] Μεγάλο μέρος της κατανόησης της χορευτικής κίνησης ο θεατής το οφείλει στην **αναβίωση παρόμοιων σωματικών εμπειριών** εξαιτίας της **σωματικής** του **μνήμης**[14]. Έτσι είναι σε θέση να τις αναγνωρίζει μέσω της **κιναισθησίας** και να τις συγκρίνει με τη βοήθεια της **ενσυναίσθησης**.

85. (επομ. σελ.) Σκηνές από τις performances που πραγματοποιήθηκαν σε μουσείο και χώρο γραφείων στα πλαίσια της κινηματογραφικής ταινίας 'Step Up- Revolution', μία ταινία με κεντρικό θέμα τον χορό που προσφεύγει στην μεγάλη τάση της εποχής, την παρουσίαση χορογραφιών που συνδέονται με έναν συγκεκριμένο χώρο και παρουσιάζονται ξαφνικά στον επισκέπτη.

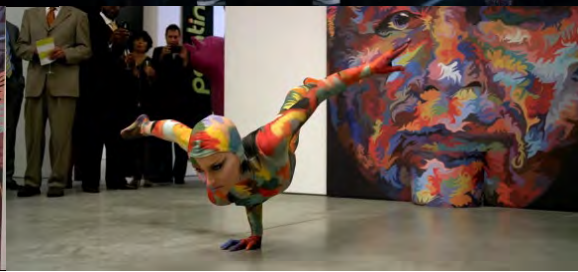
[11] Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και χορός, θεωρία, σύνθεση, άσκηση', Ε.Μ.Π. Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.100

[12] Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση', ερευνητική εργασία ΕΜΠ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.96, (Κονταράτος Σ., σελ.13)

[13] Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και χορός, θεωρία, σύνθεση, άσκηση', Ε.Μ.Π Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.96

[14] βλ. κεφ.1

multimedia room



Σκέψεις γύρω από την Performance art

Τόσο η αρχιτεκτονική όσο και ο χορός επειδή προσεγγίζονται βιωματικά αποκτούν 'ζωντανή' σχέση με το ευρύτερο χωρικό τους περιβάλλον οπότε θίγουν εξίσου τα ζητήματα της **κλίμακας**[15] και της **ένταξης**[16]. Στον χορό η **ένταση** και η δυναμική των κινήσεων είναι πολύ μεγαλύτερη από αυτή των καθημερινών. Αν σκεφτούμε τη θεωρία του *'σωματικού σχήματος'* και το *'εύρος ακτινοβολίας'*[17] συμπεραίνουμε ότι η δυναμική των κινήσεων επεκτείνεται και στο χώρο γύρω από το σώμα. Ανάλογα την 'κλίμακα της δυναμικής' των κινούμενων σωμάτων απαιτείται συγκεκριμένο μέγεθος σκηνικού χώρου.[18] Επακόλουθο αυτού είναι ότι τα κτήρια που φιλοξενούν χορό σχεδιάζονται με πολύ διαφορετικές αναλογίες από αυτά που φιλοξενούν καθημερινή κίνηση. Τα μουσεία όμως δεν προορίζονται για χορευτικές κινήσεις αλλά καθημερινές και κάπως προκαθορισμένες, η κλίμακά τους επομένως αντίστοιχα δεν ακολουθεί αυτή την κατεύθυνση.

Ο Σ. Κονταράτος παρατηρεί ότι ο δυναμικός χαρακτήρας της σωματικής εικόνας μας έρχεται σε αντίθεση με την ακαμψία του αρχιτεκτονικού χώρου, αλλά συντονίζεται με την ακαμψία αυτή στο μέτρο που οικειώνεται αισθητά τη γεωμετρία του. *'Το σώμα υποχρεώνεται να μπει σε*

[15] Η μετρική σχέση ανάμεσα σε δύο μεγέθη. Αναφερόμαστε στη σχέση ανθρώπινου σώματος και κτηρίου.

[16] Η προθήκη ενός στοιχείου σε ένα υπάρχον σύνολο υιοθετώντας βασικά χαρακτηριστικά ώστε να γίνει ομαλή ενσωμάτωση, χωρίς να χάσει την αυτονομία του. Αναφερόμαστε στην ποιοτική συσχέτιση της χορευτικής σύνθεσης/ χορευτών με τον υφιστάμενο χώρο/ κτήριο μουσείου.

[17] βλ. σχετικά σελ.42-43

[18] Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και χορός, θεωρία, σύνθεση, άσκηση', Ε.Μ.Π. Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.96σελ.82-83

διάλογο *με τον αρχιτεκτονημένο χώρο για να 'κερδίσει ξανά την ελευθερία του', την οποία του 'στερεί' το συγκεκριμένο χωρικό πλαίσιο'.*[19]

Για τον χορογράφο μιας παράστασης σε μουσείο, η χρήση του χώρου σημαίνει αφ' ενός τη δημιουργία ενός εσωτερικού δραματικού τοπίου και αφ' ετέρου την αξιοποίηση της εξωτερικής αρχιτεκτονικής δομής. Αν και η εκάστοτε δεδομένη τοποθεσία- μουσείο, μπορεί να είναι της επιλογής του καλλιτέχνη, δεν παύει να είναι συγκεκριμένη και με δοσμένα τα 'σκηνογραφικά' στοιχεία- φωτισμός, χρώμα, επίπλωση, πόρτες, κολώνες κ.α.. Με άλλα λόγια ο χώρος αποτελεί μέρος του σκηνογραφικού λεξιλογίου. Άραγε, το κτήριο στο οποίο πραγματοποιείται ο χορός, καθορίζει το **ύφος** και την **αισθητική** του χορογραφικού έργου; Το χορογραφικό έργο επηρεάζεται από **την κλίμακα, τη γεωμετρία, το ρυθμό των στοιχείων, τη σχέσης του εσωτερικού χώρου με τον εξωτερικό, των στοιχείων που συνιστούν τη δυναμική του- το μήκος, το ύψος, το πλάτος, το βάθος αλλά και τους οριζόντιους, τους κάθετους και τους διαγώνιους άξονες; Οι συμβολισμοί στο χώρο αλλά και οι ψυχολογικοί συνειρμοί που προκαλούν τα χρώματα, τα υλικά και ο τρόπος φωτισμού παίζουν κάποιο ρόλο στο τελικό αποτέλεσμα;**

[19] Κονδυλιά Σ., 'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση', ερευνητική εργασία ΕΜΠ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.100, (Κονταράτος Σ., 1983, σελ.70), (Βλ. και σελ. 42-43)

86. Χορογραφία βασισμένη στη διεπιστημονική έρευνα 'Αρχιτεκτονική + Χορός'_Human Constractions από τους Σ. Κονδυλιά, Η. Καουκάκη, Ε. Καμπούρη, Σ. Μπενέτας, Κ. Καρμίρη, Ε. Χολή, στα πλαίσια του μαθήματος 'Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός' 7ου εξαμήνου, 19/12/2016, στην εσωτερική αυλή του κτηρίου Αβέρωφ (ΕΜΠ). Μια αναζήτηση καλλιτεχνικής δημιουργίας, δημιουργίας χώρων μέσα από την ανίχνευση της (εσωτερικής) κίνησης των σωμάτων. Παρουσίαση διάφορων τρόπων κατανόησης του ανθρώπινου σώματος, μέσω χορευτικών κινήσεων, χρησιμοποιώντας διάφορα μέσα, σκιαγραφώντας τα όρια του ανθρώπινου σώματος και τους χώρους που κάθε κίνηση δημιουργεί..

Σύμφωνα με τις σκέψεις που έγιναν γύρω από το φαινόμενο της performance art, αλλά και όσα αναφέρθηκαν στο κεφαλαίου σχετικά με τον σχεδιασμό των μουσείων οδηγούμαστε σε μια σειρά από **ερωτήματα** που φαίνονται υψίστης σημασίας.

- Επηρεάζει η κλίμακα και η χωρητικότητα των εκθεσιακών αιθουσών την performance art;
- Άραγε, η δομή του κτηρίου επηρεάζει σε κάτι τη site specific χορογραφία που λαμβάνει χώρα μέσα σε αυτό; Και αν ναι, με ποιον τρόπο;
- Επηρεάζουν τα στοιχεία του χώρου και η οργάνωση των αιθουσών μεταξύ τους το έργο του χορογράφου και σε ποια σημεία;
- Πως αλληλεπιδρά ο κάθε θεατής με το δρώμενο, αφού παίζουν ρόλο η φαντασία, η μνήμη αλλά και οι προηγούμενες εμπειρίες του; Διαφέρουν οι αντιδράσεις των θεατών;

Στο επόμενο κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε να 'ρίξουμε φως' σε αυτά τα ερωτήματα σε μια προσπάθεια να κατανοήσουμε **τί συμβαίνει τελικά κατά τη διεκπεραίωση μιας χορευτικής παράστασης σε ένα μουσείο και ποια είναι η σχέση της με τον χώρο.**

ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΜΕΛΕΤΗΣ

Για να κατανοήσουμε το φαινόμενο της **performance art στα μουσεία** θα μελετήσουμε σε αυτό το κεφάλαιο τρία διαφορετικά παραδείγματα, τα οποία εμφανίζουν ορισμένες ομοιότητες αλλά και σημαντικές διαφορές. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται περισσότερη ποικιλία στο δείγμα μελέτης και έτσι μεγαλύτερη κάλυψη του θέματος, όσο είναι δυνατόν στα πλαίσια αυτής της εργασίας. Τα μουσεία τα οποία συμμετέχουν στην έρευνα είναι το **Neues Museum** στο Βερολίνο, το **MAXII- National Museum of 21st Century Art** στη Ρώμη και η **National Gallery of British Art** στο Λονδίνο. Η επιλογή ήταν συνειδητή και σκόπιμη λόγω των διαφορών των τριών μουσείων. Το πρώτο αποτελεί την πολύ ιδιαίτερη περίπτωση ένταξης σε υπάρχον κέλυφος και αποκατάστασης μνημείου. Το δεύτερο είναι ένα μεταμοντέρνο μουσείο, με την έννοια που δίνει η Κ. Τζώρτζη, ότι δηλαδή '*οι εσωτερικοί χώροι (συνήθως κλασικοί και κομψοί) έρχονται σε ρήξη με τους εξωτερικούς (συνήθως ακανόνιστου σχήματος και με βιομηχανικό χαρακτήρα), υπάρχουν πλούσιες οπτικές διασυνδέσεις και ποικιλία χώρων ως προς το σχήμα και το μέγεθος'*[1]. Το τελευταίο μουσείο αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του 19ου αιώνα.

Σε καθένα από τα παραδείγματα του δείγματος θα ακολουθηθεί η ίδια μεθοδολογία. Αρχικά, θα παρατίθενται ορισμένα γενικά στοιχειά για το μουσείο και θα σχολιάζεται ο σχεδιασμός και το μήνυμά του. Έπειτα, θα προχωρήσουμε σε μια γενική περιγραφή της παράστασης και στη συνέχεια σε εντατικότερη **μελέτη επιλεγμένων χαρακτηριστικών στιγμιότυπων**. Ταυτόχρονα με την ανάλυση της χορογραφίας θα αναλύουμε και τη **χωρική οργάνωση** των αιθουσών που θα μας απασχολήσουν, με σκοπό να συγκρίνουμε αυτά τα δύο και να εξάγουμε στο τέλος συμπεράσματα για τη σχέση τους.

[1] Τζώρτζη Κ., ΄Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων', εκδόσεις 'Καλειδοσκόπιο', Αθήνα 2010, σελ.88

Κρίνεται απαραίτητο ο αναγνώστης να παρακολουθήσει τις βιντεοσκοπημένες παραστάσεις στα links που δίνονται στο κάτω μέρος της σελίδας, κάθε φορά που ξεκινάει η ανάλυση της εκάστοτε παράστασης (λ.χ. σελ.120) . Θα γίνει έτσι πιο κατανοητό το δρώμενο και η ανάλυση του.

87 (επομ. σελ. αριστ.). Neues Museum, βορειοδυτική γωνία, μετά την αποκατάσταση

Neues Museum & Sasha Waltz

Το μουσείο

Το **Neues Museum** βρίσκεται στο 'Νησί των Μουσείων' του Βερολίνου (Museumsinsel)[2] μαζί με το Bode Museum, το Μουσείο της Περγάμου, την Alte Nationalgalerie (Παλιά Εθνική Πινακοθήκη) και το Altes Museum. Αρχικά σχεδιάστηκε από τον Friedrich August Stüler και υλοποιήθηκε μεταξύ 1841 και 1859. Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου υπέστη εκτεταμένους βομβαρδισμούς με αποτέλεσμα ολόκληρα τμήματα να λείπουν εντελώς και άλλα να υποστούν σοβαρές ζημιές. Λίγες προσπάθειες επισκευής έγιναν μετά τον πόλεμο αλλά τελικά η δομή αφέθηκε εκτεθειμένη στη φύση. Το 1997, το γραφείο David Chipperfield Architects κέρδισε τον διεθνή διαγωνισμό για την ανοικοδόμησή του σε συνεργασία με τον Julian Harrap. Το σωζόμενο κτήριο αποκαταστάθηκε και επισκευάστηκε με βασικό στόχο **τα νέα υλικά και οι μορφές να αντανακλούν το χαμένο μέρος, χωρίς όμως να το αντιγράφουν.** Το κτήριο στεγάζει αίθουσες Γκαλερί, το Αιγυπτιακό Μουσείο με τη Συλλογή Παπύρων, το Μουσείο Προ και Πρώιμης Ιστορίας, και αντικείμενα από τη Συλλογή Κλασικών Αρχαιοτήτων.

88. Η βορειοδυτική γωνία του κτηρίου κατέρρευσε μετά τον βομβαρδισμό

[2] 'Νησί των Μουσείων' του Βερολίνου (Museumsinsel) ονομάζεται το βόρειο κομμάτι του νησιού που βρίσκεται μεταξύ των ποταμών Spree και Kupfergraben και φιλοξενεί πέντε από τα κορυφαία μουσεία της πόλης. Έχει ανακηρυχτεί από την UNESCO ως μνημείο παγκόσμιας πολιτισμικής κληρονομιάς.

Η αρχική σύνθεση της πρόσοψης με τα παράθυρα του τετραώροφου κτηρίου διατηρείται, αποπνέοντας την κλασική ηρεμία και την κομψότητά του. Σε πολλές από τις νέες αίθουσες εκθέσεων κυριαρχούν τα προκατασκευασμένα στοιχεία από σκυρόδεμα μεγάλου μεγέθους, αποτελούμενα από λευκό τσιμέντο, άμμο και μαρμάρινα 'τσιπς', όπως στην κύρια αίθουσα σκάλας και τους τοίχους που περιβάλλουν τα κλιμακοστάσια. Η αρχική ακολουθία δωματίων αποκαταστάθηκε με νέα τμήματα που δημιουργούν συνέχεια με την υπάρχουσα κατασκευή. Η νέα κεντρική σκάλα επαναφέρει την εικόνα της πρωτότυπης χωρίς όμως να την μιμείται ακριβώς, ενώ βρίσκεται σε μια μεγαλοπρεπή αίθουσα από τούβλα, η οποία διατηρεί μόνο τον αρχικό της όγκο και όχι την αλλοτινή διακόσμηση. Νέα τμήματα όπως η βορειοδυτική πτέρυγα, με την αιγυπτιακή αυλή και το Apollo risalit, η αψίδα στην ελληνική αυλή και ο Νότιος Θόλος, είναι κατασκευασμένα από ανακυκλωμένα χειροποίητα τούβλα, συμπληρώνοντας τα διατηρημένα τμήματα. Η ελληνική αυλή, στην ανατολική πλευρά του μουσείου, έχει παραμείνει άθικτη και όπως η αιγυπτιακή αυλή, δέχεται φως της ημέρας από μια εκτεταμένη γυάλινη και ατσάλινη στέγη. Με την αποκατάσταση και ολοκλήρωση της κυρίως διατηρημένης κιονοστοιχίας στην ανατολική και νότια πλευρά του μουσείου, αποκαταστάθηκε η προπολεμική αστική εικόνα.

89. Stair Hall, η κεντρική αίθουσα κλιμακοστασίου πριν την καταστροφή του κτηρίου

90. Stair Hall, η κεντρική αίθουσα κλιμακοστασίου μετά την αποκατάσταση του κτηρίου

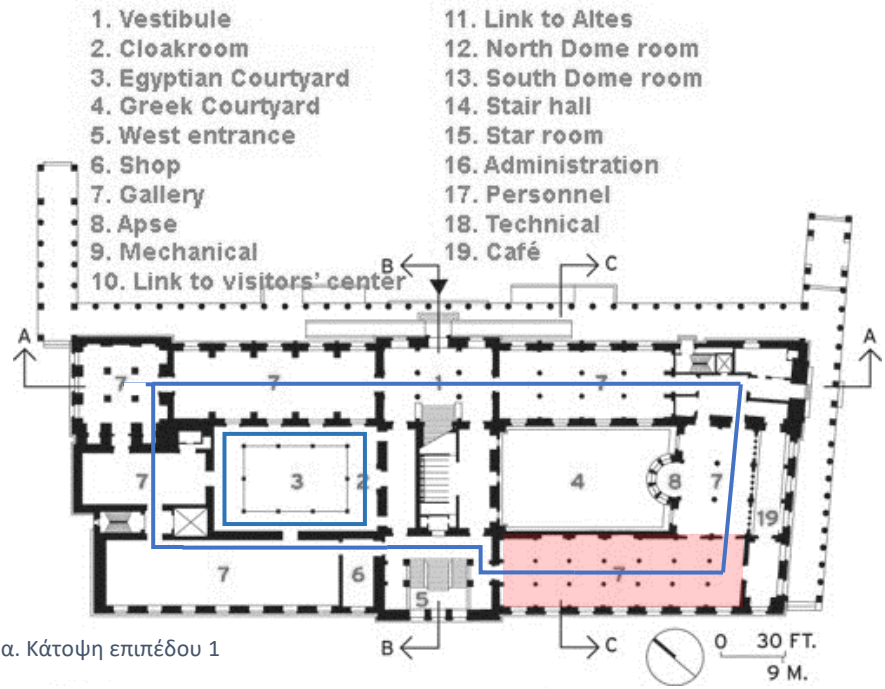
Το **όραμά** του Chipperfield ήταν **να προστατεύσει το ερείπιο του μουσείου, παγώνοντας την ιστορία του σε μια χρονική στιγμή, ως απόδειξη και ενθύμηση** *'όχι μόνο της καταστροφής του πολέμου αλλά και της φυσικής διάβρωσης των τελευταίων εξήντα ετών'*[3]. Σε ορισμένα δωμάτια η διακόσμηση ήταν επιφανειακά ανέπαφη, ενώ σε άλλα είχαν απομείνει μόνο μερικά υπολείμματα. Παρά τις δυσκολίες και τις προκλήσεις, κάθε δωμάτιο αντιμετωπίστηκε **σύμφωνα με το σχεδιασμό και τη διακόσμηση του**, όπως όταν χτίστηκε για πρώτη φορά στα μέσα του 19ου αιώνα. Η ίδια φιλοσοφία χρησιμοποιείται και στον εξωτερικό σχεδιασμό. Η κλασική λεπτομέρεια έχει αξιολογηθεί μεμονωμένα και χρησιμοποιείται μόνο ελάχιστη παρέμβαση όπου είναι απαραίτητο για την παροχή *'φυσικής και συντηρητικής υποστήριξης'*[4] με προτεραιότητα πάντα το υπάρχον υλικό.

Η χωρική στρατηγική, η σύνθεση και το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο ακολουθούν το ίδιο φιλοσοφικό όραμα. Χωρίς να αναλύσουμε τις ευρηματικές οικοδομικές λύσεις θα αναφέρουμε μόνο ότι ο Chipperfield διατήρησε την αρχική κάτοψη, όπου ήταν δυνατόν, αλλά προσθέτοντας ενσωματωμένα σύγχρονα στοιχεία. Συγκεκριμένα, το βεστιάριο, η αίθουσα εκπαίδευσης και το καφενείο είναι όλες σύγχρονες παρεμβάσεις, αλλά γίνονται με την ίδια προσοχή στη λεπτομέρεια σύμφωνα με το υπόλοιπο κτήριο, ώστε σχεδόν να μην παρατηρεί ο επισκέπτης ότι μπαίνει σε ένα νεόκτιστο τμήμα.

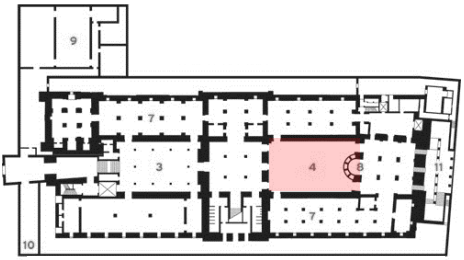
Θα έλεγε λοιπόν κανείς πως το **μήνυμα** που κρύβεται πίσω από αυτήν την προσπάθεια είναι η προστασία της τέχνης, η διατήρηση και επισκευή των διατηρητέων κτηρίων- μνημείων που προάγουν τον πολιτισμό αλλά και η μνήμη του πολέμου και όσων αυτός καταστρέφει στο πέρασμά του.

[3] Chipperfield, 2009 b, σελ. 11

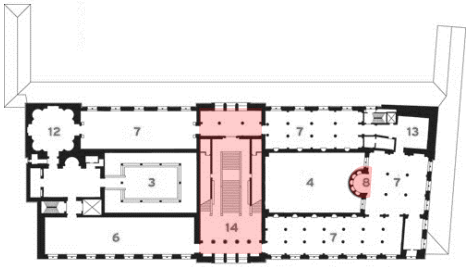
[4] Harrap, 2009b, σελ. 124



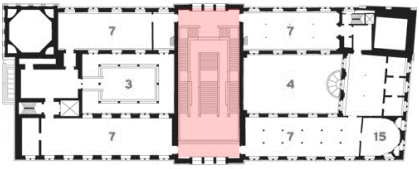
α. Κάτοψη επιπέδου 1



β. Κάτοψη επιπέδου 0



γ. Κάτοψη επιπέδου 2



δ. Κάτοψη επιπέδου 3

ε. Κάτοψη επιπέδου 4

91. (α)- (ε) Κατόψεις όλων των επιπέδων και (δίπλα, στ) Διαμήκης Τομή

Ως προς τη **χωρική οργάνωση**, πρόκειται για την κλασική τυπολογία του 19ου αιώνα[5], με τη θεώρηση ότι ο επισκέπτης πρέπει να έχει δυνατότητα επιλογής στα δωμάτια έκθεσης. Το μεγαλύτερο ***'ορόσημο'***[6], ο κεντρικός χώρος κλιμακοστασίου, ο οποίος διατηρείται σε όλους τους ορόφους και χωρίζει **συμμετρικά** το μουσείο στη μέση βοηθά στον προσανατολισμό και κατανέμει την κίνηση στις αίθουσες, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται δύο ***'περιοχές'*** σε κάθε επίπεδο, εκατέρωθεν αυτού. Η κάτοψη οργανώνεται συμμετρικά ως προς το κέντρο, όπως οι γκαλερί (-7) που περιβάλλουν τις δύο αυλές (ελληνική- 4 και αιγυπτιακή- 3) δεξιά και αριστερά. Όλες οι αίθουσες συνδέονται από ένα ή και παραπάνω ανοίγματα με τις γειτονικές τους δίνοντας τη δυνατότητα στον επισκέπτη να μην επιστρέφει στις αίθουσες που μόλις πέρασε. Δημιουργείται έτσι μια περιμετρική κίνηση γύρω από το κέντρο (μπλε γραμμή στην κάτοψη). Τα δωμάτια αποτελούν **κατακερματισμένους χώρους**, αφού κατά κύριο λόγο χαρακτηρίζονται από 'κλειστότητα', τα '***όρια***' με άλλα λόγια είναι σκληρά, με περιορισμένο τρόπο διάτρητα και μάλιστα έχουν **σχέσεις επαλληλίας και επανάληψης**. Η έντονη **αξονικότητα** προσδίδει ευκολία στον προσανατολισμό, ένας εγκάρσιος άξονας διαπερνά την αίθουσα κλιμακοστασίου και δύο κάθετοι σε αυτόν διατρέχουν το μήκος του κτηρίου. Οι μακρινές θεάσεις συμβαίνουν στον επισκέπτη μόνο όταν αυτός βρεθεί μπροστά από κάποιο άνοιγμα, το οποίο προοπτικά 'καδράρει' το άνοιγμα του αμέσως επόμενου δωματίου.

[5] βλ.σελ.57
[6] βλ.σελ.79

Η performance[7]

Το 2009, η Sasha Waltz δημιούργησε την τριλογία ***'Architectural Dialogues'***, μια ταινία που κινηματογραφήθηκε στους αντισυμβατικούς σκηνικά χώρους τριών μουσείων: το Neues Museum στο Βερολίνο, το National Museum of the 21st Century of Arts/ MAXII στη Ρώμη και το Jewish Museum στο Βερολίνο. Το έργο της ***'Dialogue 09'***, μέρος της τριλογίας, που παρουσιάστηκε στο Neues Museum, με την υποστήριξη του Ernst Schering Foundation, γυρίστηκε με το μουσείο άδειο από επισκέπτες. Η ίδια χορογραφία αποτέλεσε ζωντανή παράσταση στα εγκαίνια του μουσείου (χωρίς να βρίσκονται τα εκθέματα στο χώρο), από τις 18 Μαρτίου έως τις 30 Μαρτίου, 2009. Όπως θα παρατηρήσουμε οι παραστάσεις της S. Waltz σχετίζονται σε μεγαλύτερο βαθμό με το χώρο και την αρχιτεκτονική και λιγότερο με αντικείμενα, εκθέματα ή συλλογές. Παρ' όλα αυτά θεωρούμε ότι η θεματολογία του μουσείου ή ακόμα και το μήνυμά του αποτελούν σαφώς στοιχεία έμπνευσης.

Το έργο της S. Waltz **αμφισβητεί την έννοια της σκηνής, του ερμηνευτή και του κοινού.** Η ίδια επέλεξε ως συνεργάτες χορευτές από την ομάδα της **'**Sasha Waltz & Guest', καθώς και από το 'Vocalconsort Berlin', το 'Solistenensemble Kaleidoskop' αλλά και συναδέλφους από το θέατρο. Τοποθετημένοι σε 20 αίθουσες του μουσείου, 35 χορευτές και 30 μουσικοί και τραγουδιστές κλήθηκαν να εξερευνήσουν τους χώρους, αυτοσχεδιάζοντας.

[7] Neues Museum Berlin - YouTube
https://www.youtube.com/watch?v=2ZH38QOaFBY
https://www.youtube.com/watch?v=WZVGv3xIYM0
https://www.youtube.com/watch?v=BAdpvbPwUKw
https://www.youtube.com/watch?v=uV3EXM6C_4M

Στους χορευτές δόθηκε αρχικά **ελευθερία να αφουγκραστούν το χώρο** και **να τον ερμηνεύσουν μέσω των σωμάτων τους**. Σαφώς, υπήρχαν δοσμένες χορογραφικές οδηγίες πάνω στις οποίες όμως κάθε χορευτής κινήθηκε ελεύθερα. Οι ακολουθίες κινήσεων που εκτελούνται από τους χορευτές ποικίλλουν μεταξύ των ερμηνευτικών χορών και των παραμορφωτικών θέσεων που αλλάζουν την αντίληψη σχετικά με τη χρήση των χώρων του μουσείου.

Η S. Waltz δηλώνει[8] ότι αποτέλεσε πρόκληση για εκείνη, *'(…) Το κτήριο είναι πολύ στατικό και 'σκληρό' και δεν εμπνέει εύκολα διαφορετικές κινήσεις (…) Προσπάθησα να αναπτύξω μια διαφορετική δυναμική σε αυτήν τη χορογραφία γιατί εδώ το κύριο ζητούμενο είναι το μουσείο (…)'.*

Μια χορεύτρια που ερμηνεύει την αιγυπτιακή αυλή αισθάνεται ότι *'ο χώρος δίνει τόση πολλή ενέργεια που δε χρειάζεται να κάνεις πολλά. Σε κυριεύει κατά κάποιο τρόπο. Όλοι μπορούν με τον δικό τους τρόπο να εξερευνήσουν το μουσείο. Ακόμα και οι μουσικοί και οι τραγουδιστές είναι μέρος της χορογραφίας, με την οποία πολλές φορές έχουν μια απροσδόκητη σύνδεση',* ενώ εξηγεί πως πριν κατά την εκτέλεση του εγχειρήματος μελέτησαν την ιστορία του χώρου.

Οι χορευτές χόρεψαν σε είκοσι αίθουσες, στην παρούσα εργασία όμως θα ασχοληθούμε ενδεικτικά με τα επεισόδια που συνέβησαν σε τέσσερεις, οι οποίες έχουν τους αριθμούς 8, 4, 7 και 14 στα σχέδια (εικ.91).

92 (προηγ. σελ. αριστ.). Οπτική γωνία από την κεντρική αίθουσα κλιμακοστασίου
93 (προηγ. σελ. δεξιά). Προτομή της βασίλισσας Νεφερτίτη στο δωμάτιο 'Νεφερτίτη' (Βόρειος Θόλος)

[8] Ελεύθερη μετάφραση από την μικρή συνέντευξη που έδωσε η χορευτική ομάδα σε μέσο ενημέρωσης: https://youtube.com/watch?v=BOGruiYwWlQ&feature=share

Στο σημείο της κάτοψης με τον αριθμό **8**, στην **'Αψίδα'** του δεύτερου επιπέδου, στην αρχή μία και στη συνέχεια περισσότεροι χορευτές προσπαθούν να ερμηνεύσουν το χώρο. Η κοπέλα δημιουργεί **καμπύλες** με το σώμα της ώστε να μπορέσει να καταλάβει περισσότερο χώρο μέσα στην κόγχη ανοίγοντας τα χέρια και τα πόδια. Ασκεί δύναμη μέσω της **πίεσης** με τα πόδια στα τοιχώματα για να καταφέρει να κρατηθεί στη θέση της, αφήνοντας τα χέρια ελεύθερα να δημιουργήσουν **όγκους**. Κρεμιέται από τα χέρια μιμούμενη το σχήμα των πεσσών δίπλα της, στρίβει ή ξαπλώνει ακουμπώντας με την πλάτη τον τοίχο μιμούμενη τη γεωμετρία της αψίδας. Σκαρφαλώνει και περνάει τα διαχωριστικά υποστυλώματα προσαρμόζοντας το σώμα της. Με άλλα λόγια προσπαθεί να βρει τρόπο **να κινηθεί ελεύθερα** παρά τα εμπόδια και τα ανορθόδοξα σημεία που επιλέγει. Έτσι, αλλάζει **ποικιλία κινήσεων** μέσα σε έναν φαινομενικά πολύ περιορισμένο χώρο.

94. Στιγμιότυπα από τον χορό στον χώρο στη 'Αψίδα'

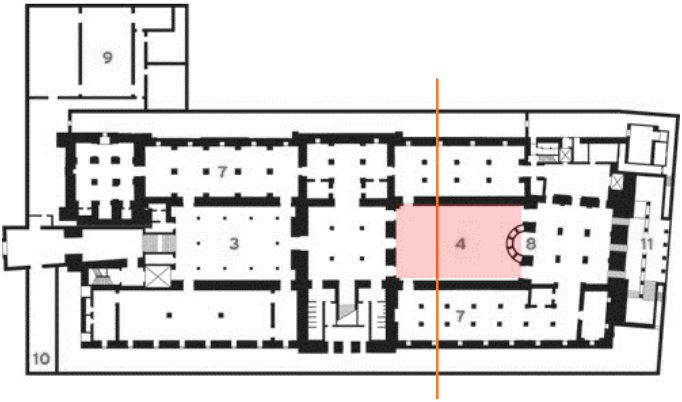
Η ‘Αψίδα’ είναι ένα σημείο του μουσείου, το οποίο, επειδή δεν περιλαμβάνει κάποιο έκθεμα αλλά και λόγω της διακριτικής γεωμετρίας και θέσης του στην αίθουσα, θα περνούσε μάλλον απαρατήρητο από τους *‘βιαστικούς’* επισκέπτες όσοι δηλαδή, συνήθως κάνουν ένα γρήγορο πέρασμα από όσες περισσότερες αίθουσες μπορούν για να έχουν μια γενική εικόνα του μουσείου. Τώρα όμως με την επιλογή των χορευτών να κινηθούν εκεί, **‘μαγνητίζουν’ το βλέμμα σαν να είναι οι ίδιοι τα εκθέματα, αναδεικνύοντας το χώρο.**

91. (δ) Κάτοψη επιπέδου 2

95 (από κάτω). Στιγμιότυπο από τον χορό στον τοίχο στην 'Ελληνική Αυλή'
96 (από πάνω). Δυτικό αέτωμα του Παρθενώνα, Βρετανικό Μουσείο

Ένα ακόμη σημείο δράσης των χορευτών είναι η **αίθουσα 4,** η **'Ελληνική αυλή'**, η οποία βρίσκεται στο **υπόγειο**. Είναι αξιοπρόσεχτο το γεγονός ότι οι χορευτές κλήθηκαν να χορέψουν όχι μόνο στον ελεύθερο χώρο της αίθουσας, αλλά και να σκαρφαλώσουν πάνω στον **τοίχο περιμετρικά του δωματίου**. Οι χορευτές ανέβηκαν στον τοίχο μέσω σκάλας και με τις κινήσεις τους είναι σαν να έδωσαν ζωή στα αετωματικά γλυπτά κάποιου αρχαίου ελληνικού ναού. Οι ολόγλυφες μορφές τους αγγίζουν τον τοίχο και η κίνησή τους είναι **αργή**, **φορμαλιστική** αλλά και **διαισθητική**, καθώς άλλοτε κρατούν αποστάσεις κάνοντας ο καθένας κινήσεις που αισθάνεται και άλλοτε αγγίζοντας ο ένας τον άλλον, συμπληρώνουν τα κενά ανάμεσα στα σώματά τους. Ο χώρος αποτελεί **εσωτερικό αίθριο** και λόγω της θέσης του στην κάτοψη, του παρέχεται ένα **περιμετρικό 'αγκάλιασμα βλεμμάτων'** από τους υπόλοιπους κλειστούς χώρους, μέσα από παράθυρα τα οποία φαίνονται στην οψοτομή (εικ.98). Με κόκκινο συμβολίζεται όλο το εσωτερικό αίθριο στο οποίο έχει αντίκρισμα η χορογραφία στους τοίχους. Με μπλε συμβολίζεται ο μέγιστος χώρος δράσης των χορευτών και με κίτρινο τα ανοίγματα από τους περιμετρικούς χώρους με θέα στην εσωτερική αυλή. Η ορχήστρα τοποθετήθηκε χαμηλότερα και κάποτε όταν οι χορευτές κατέβηκαν και κινήθηκαν μπροστά τους, ήρθαν σε σχετική αλληλεπίδραση/ διάλογο.

97. Στιγμιότυπο από τον χορό στον τοίχο στην 'Ελληνική Αυλή'



91. (β) Κάτοψη επιπέδου 0

3. Egyptian Courtyard
4. Greek Courtyard
5. West entrance
6. Shop
7. Gallery
8. Apse
9. Mechanical
10. Link to visitors' center
11. Link to Altes

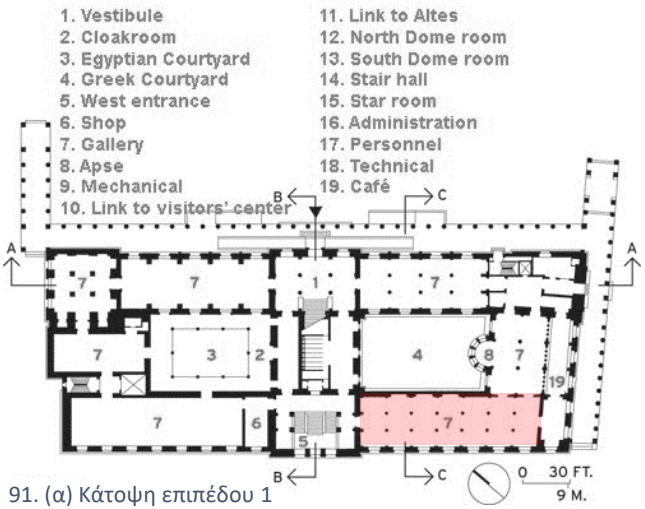
98. Εγκάρσια Τομή στην εσωτερική αυλή

4. Greek Courtyard
7. Gallery

99. Στιγμιότυπο από τον χορό στον τοίχο στην 'Ελληνική Αυλή'

'Και η αρχιτεκτονική και ο χορός αποκαλύπτονται στον αποδέκτη τους σταδιακά, ενεργοποιώντας την αντίληψη του σε διπλό επίπεδο, παράλληλα σε αυτό της αίσθησης, όπου τοποθετούμε κάθε κιναισθητικό ερέθισμα που αντιλαμβάνεται ή αναβιώνει το σώμα, και σε αυτό της νόησης, όπου κάθε χρονική στιγμή, εμπειρία, μνήμη, φαντασία συλλειτουργούν και οργανώνουν τις χωροχρονικές εντυπώσεις σύμφωνα με τη δομή του έργου'. Σ. Κονδυλιά, 'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση', σελ.97

Είναι σαφές ότι η χορογράφος επέλεξε τον συγκεκριμένο χώρο λόγω της **θεατρικής** φύσης του σχεδιασμού του καθώς αποτελεί ***'ορόσημο'*** για το υπόλοιπο μουσείο. Τοποθετώντας εκεί τους χορευτές, δίνει τη δυνατότητα σε όσους κοιτάξουν από υψηλότερα επίπεδα, να ενδιαφερθούν και να κατέβουν στο υπόγειο, **εξερευνώντας** έτσι **τους χώρους του μουσείου**. Η χορογράφος επιλέγει τον χώρο, αλλά και ο χώρος είναι ιδανικός για την χορογραφία. Το ένα τροφοδοτεί και αναδεικνύει το άλλο.



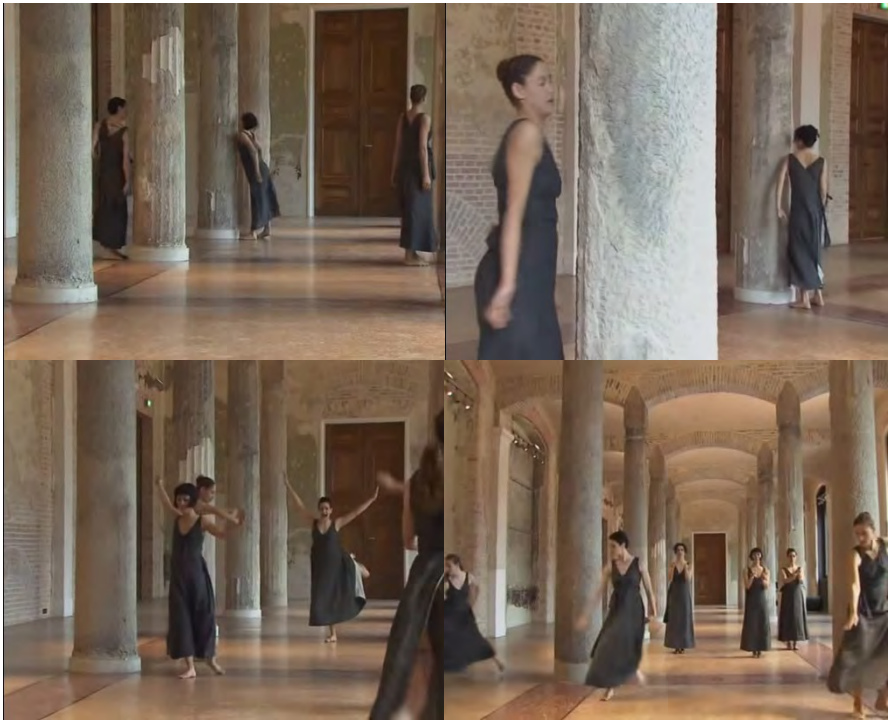
91. (α) Κάτοψη επιπέδου 1

Σε αντίθεση με τα όσα συμβαίνουν στην αίθουσα 4 έρχεται η χορογραφία **έξι χορευτριών** στην **αίθουσα 7**, μία **Γκαλερί**, στο επίπεδο 1 (εικ.91.α). Η αίθουσα οργανώνεται σε τρία κλίτη με δύο σειρές έξι κολώνων. Ο χώρος χαρακτηρίζεται από **αξονικότητα** και **συμμετρία**. Στις δύο μικρές πλευρές του δωματίου, υπάρχει από μία πόρτα στον ίδιο άξονα κίνησης. Η μια οδηγεί στο κεντρικό κλιμακοστάσιο και η άλλη στο καφέ, ενώ δύο ακόμα ανοίγματα οδηγούν σε μια ακόμη αίθουσα 'Gallery' ανατολικά.

Η χορογραφία στο σύνολό της έχει μυσταγωγικό χαρακτήρα και οι χορεύτριες μοιάζουν με ιέρειες. Αυτό ίσως να οφείλεται στο γεγονός ότι ο χώρος, η κίνηση αλλά και η μουσική έχουν ένα **αρχέγονο ύφος**. Την ίδια στιγμή θα λέγαμε ότι αναφέρεται στον πόλεμο και τα δεινά του, λόγω των **αγωνιωδών κινήσεων** και των **ουρλιαχτών** που χαρακτηρίζουν την χορογραφία, αλλά και της μουσικής υπόκρουσης.

Η παράσταση έχει διάφορα στάδια και χειρίζεται τον χώρο με πληθώρα τρόπων. Αρχικά, οι χορεύτριές εκτελούν μάλλον αυτοσχεδιαστικές κινήσεις η κάθε μια ξεχωριστά στραμμένη σε μία **κολώνα**. Τρέμουλο, τραντάγματα, τεντώματα, περιστροφές, λικνίσματα, καμπύλες κινήσεις των χεριών γύρω από τα υποστυλώματα αλλά και κυλίσματα στο πάτωμα από το ένα στο άλλο, αλλάζουν με γρήγορη ταχύτητα.

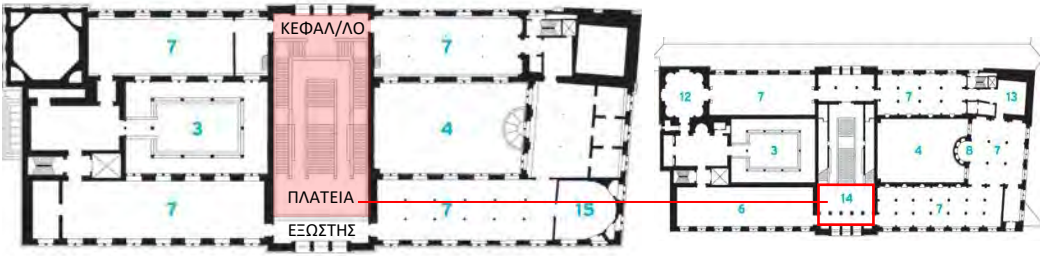
Αργότερα, ξεκινούν τον ομαδικό τους χορό, όπου κινούνται ελεύθερα στον χώρο. Τρεξίματα, ουρλιαχτά και άξαφνα σταματήματα διαδέχονται το ένα το άλλο. Οι κινήσεις τους είναι ζωηρές καθώς διασχίζουν τον κενό χώρο ανάμεσα στα αρχιτεκτονικά στοιχεία και τα υπόλοιπα σώματα και κατά κύριο λόγο κινούνται στον μεγάλο άξονα, κατά μήκος της αίθουσας.



100. Στιγμιότυπα από τον χορό στην Γκαλερί στο ισόγειο, στην άδεια από κοινό αίθουσα

Οι θεατές κινούνται ανάμεσά στις χορεύτριες ή στέκονται ελεύθερα στο χώρο και έχουν άμεση οπτική επαφή μαζί τους, αναγκάζοντάς τες να αλλάξουν τις κινήσεις τους, σε σχέση με αυτές που θα εκτελούσαν αν το δωμάτιο ήταν άδειο από κόσμο, αυξάνοντας το επίπεδο του **αυτοσχεδιασμού** και της **τυχαιότητας**. Άλλη στιγμή στέκονται περιμετρικά, στις άκρες της αίθουσας, πίσω από τις λωρίδες που υπάρχουν στο δάπεδο, οι οποίες ακολουθούν το **ρυθμό** του **φέροντος οργανισμού**, αφήνοντας τις χορεύτριες να κινούνται κυρίως στο μεσαίο κλίτος και άλλοτε να περνούν δίπλα τους και σχεδόν να τους αγγίζουν.

101. Στιγμιότυπα από τον χορό στην Γκαλερί στο ισόγειο, με επισκέπτες

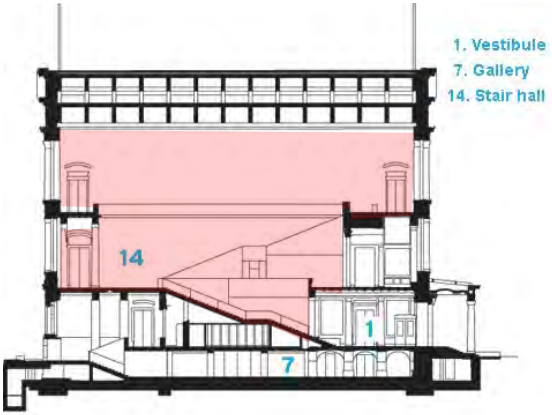


91. Κατόψεις επιπέδου 3 και επιπέδου 2

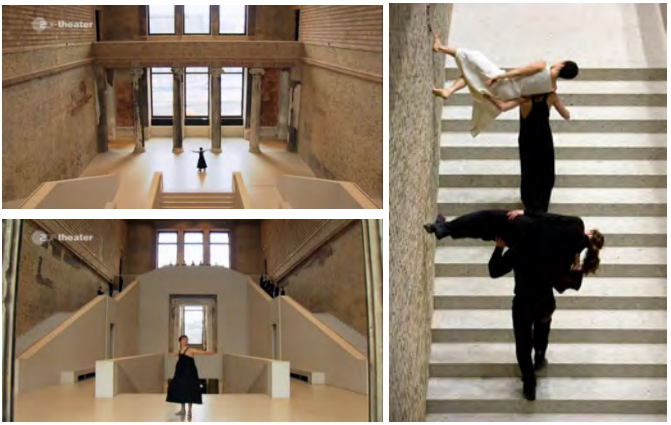
Η **αίθουσα 14**, **'Αίθουσα της κλίμακας'** είναι το κέντρο της κάτοψης όχι μόνο σε επίπεδο ορόφου αλλά και καθ' ύψος και παίζει το ρόλο του φυσικού χώρου συνάθροισης και περιδιάβασης. Η θέα στο επίπεδο της πλατείας (επίπεδο 2) έρχεται από τρία διαφορετικά σημεία, τον εξώστη στη νότια πλευρά, το κεφαλόσκαλο στο οποίο οδηγούν οι σκάλες στη βόρεια πλευρά, αλλά και από το κλιμακοστάσιο που ανεβαίνει από το επίπεδο 1. Είναι λοιπόν, ένας πλήρως **θεατρικός χώρος** όσων αφορά τα βλέμματα και παρέχει μεγάλη εποπτεία. Στοιχεία όπως οι 'πλαστικές' μορφές των τοίχων που περιβάλλουν τα κλιμακοστάσια ή ακόμα και το πέρασμα στο κέντρο του τοίχου κάτω από το πλατύσκαλο, προσδίδουν στην αίθουσα μια **σκηνογραφική διάθεση**.

Διάφορα επεισόδια συμβαίνουν στην κεντρική αίθουσα. Σε ένα από αυτά μια χορεύτρια τοποθετείται μόνη της στο κέντρο της πλατείας, ενώ οι τραγουδιστές στα σκαλιά δημιουργώντας την μουσική υπόκρουση του χορού της. Η θεατρικότητα, το μεγάλο ύψος αλλά το μεγάλο εύρος του χώρου δίνουν το έναυσμα στη χορεύτρια να κινηθεί **περιστροφικά,** αλλάζοντας της κινήσεις των χεριών, παραμένοντας όσο μπορεί στο κέντρο, χωρίς όμως να την απασχολεί αν θα παραπατήσει, καθώς κανένα εμπόδιο δε βρίσκεται κοντά της. Άλλωστε η κίνηση αυτή, που μοιάζει με το 'σούφικο' στροβίλισμα, είναι μια κίνηση που ταιριάζει σε έναν χώρο όπου η θέαση γίνεται σχεδόν από κάθε σημείο γύρω από τον χορευτή

και η χορεύτρια αφήνεται μέσω του στροβιλίσματος να καταλάβει με την ενέργειά της όλο τον χώρο που ξεδιπλώνεται γύρω της. Το κτήριο και το σώμα είναι μορφές δυναμικές που ενεργοποιούν τον χώρο γύρω τους και χρειάζονται χώρο για να αναπτυχθούν επαρκώς μέσα στην αντίληψή μας.



102. Εγκάρσια Τομή στην αίθουσα της σκάλας (με κόκκινο χρώμα φαίνεται το μεγάλο εύρος της αίθουσας και οι θεάσεις από διαφορετικά σημεία και επίπεδα



103. Στιγμιότυπα από τον χορό στην αίθουσα κλιμακοστασίου, χωρίς κοινό

104. Στιγμιότυπα από τον χορό στην αίθουσα του κλιμακοστασίου

Οι χορευτές αξιοποιούν όσο μπορούν τα αρχιτεκτονικά μέλη και τη χωρική οργάνωση του δωματίου. Τρέχουν πάνω στους **λευκούς τοίχους** γύρω από τη σκάλα, ανεβαίνουν και κατεβαίνουν τα δύο κλιμακοστάσια και κάνουν συγκεκριμένες κινήσεις εκεί στρεφόμενοι προς την πλατεία. Έπειτα, αλλάζουν σχηματισμό και κινούνται στην κλίμακα σαν σε διάδρομο (κίνησης) δεξιά- αριστερά, ο καθένας στο δικό του σκαλοπάτι ξεχωριστά. Ξαφνικά, και καθώς οι θεατές οι οποίοι στέκονται στο πλατύσκαλο παρατηρούν απέναντί το δρώμενο, εμφανίζονται δίπλα τους πάνω στα **στηθαία**, δύο χορευτές οι οποίοι εκτελούν τις δικές τους κινήσεις. Τέλος, οι χορευτές εκτελούν το γνωστό **περπάτημα πάνω στους τοίχους**[9] της αίθουσας, όπως έκανε η Trisha Brown, με τη διαφορά ότι αντί να κρατιούνται από σχοινιά, ένας άλλος χορευτής τους κρατάει στους ώμους του, καθώς ανεβαίνει τη σκάλα. Τα **κλιμακοστάσια** χρησιμοποιούνται από τους επισκέπτες ως **κερκίδες** ώστε να μπορούν να καθίσουν και να παρακολουθήσουν τα δρώμενα στο κέντρο της πλατείας.

'Η κίνηση είναι 'απελευθέρωση δύναμης' και, τη στιγμή που εξωτερικεύεται, δημιουργεί ποιότητες, που περιγράφουν τη 'δυναμική της γραμμής' που διαγράφεται στο χώρο'. Ασημένια Ανθή, 'Σύγχρονος Χορός και Αρχιτεκτονική- η πορεία των δύο τεχνών στον 20ο και 21ο αιώνα', σελ.5

Σύμφωνα με όσα έχουμε αναφέρει, οι χορευτές εξερευνούν τις δυνατότητες που τους δίνει το σώμα τους και μέσα από συνειδητή γνώση της τεχνικής, αλλά και ενστικτώδη προσέγγιση κάθε κιναισθητικού ερεθίσματος, ενεργούν αυθόρμητα και ταυτόχρονα μελετημένα. Το **ένστικτο** των χορευτών καθοδηγείται από δύο πράγματα: από τη γνώση του ιστορικού της **έρευνας** και από την αισθητική απόσταση που εξαναγκάζεται μέσω της **μνήμης** και της **φαντασίας** του να πάρει από τον ίδιο του τον εαυτό.

[9] βλ. σελ.86- 87

MAXXI- National Museum of 21st Century Art & Sasha Waltz

Το μουσείο

Ο σχεδιασμός του Maxxi είναι αποτέλεσμα ενός διεθνούς διαγωνισμού ο οποίος έλαβε χώρα το 1998 στη Ρώμη για να στεγάσει το πρώτο μουσείο μοντέρνας τέχνης της χώρας. Το αρχιτεκτονικό γραφείο της Zaha Hadid κέρδισε το πρώτο βραβείο. Το μουσείο άρχισε να κτίζεται το 1999 και ολοκληρώθηκε το 2009, ενώ οι πόρτες για το κοινό άνοιξαν τον Μάιο του 2010.

Ως προς το **πρόγραμμα** και τους **στόχους**, το μουσείο στεγάζει δύο ιδρύματα: το Maxxi Arte και το Maxxi Architecture. Στο λειτουργικό του πρόγραμμα περιλαμβάνει χώρους οι οποίοι φιλοξενούν μόνιμες και προσωρινές εκθέσεις, ένα αμφιθέατρο, βιβλιοθήκη, εργαστήρια, βιβλιοπωλείο, καφετέρια και πλήθος υπαίθριων δημόσιων χώρων. Για τις δραστηριότητές του, το μουσείο, συνεργάζεται με άλλα ιδρύματα στα πλαίσια ενός ενιαίου πολιτιστικού προγράμματος. Στόχος αυτής της προσπάθειας είναι η **διεύρυνση των ορίων και οι διασταυρώσεις της αρχιτεκτονικής με άλλα δημιουργικά πεδία**. Αυτό επιτυγχάνεται καθώς παρουσιάζονται στο κοινό νέα ιδιώματα, σε πληθώρα θεμάτων και σε άμεση σχέση με τις τάσεις που χαρακτηρίζουν την τρέχουσα εθνική και διεθνή έρευνα, μία εκ των οποίων είναι και η site specific dance performance. Λίγο πριν την εκκίνηση της κανονικής λειτουργίας του μουσείου, τον Νοέμβριο του 2009, η χορογράφος Sasha Waltz και η ομάδα της 'Sasha Waltz and Guests' παρουσίασαν ακόμη ένα μέρος από την τριλογία του έργου ***'Dialogue09'***, σε χώρους άδειους από εκθέματα.

105 (δίπλα). MAXXI, άποψη από ψηλά, φαίνεται η ιδέα της αρχιτεκτόνισσας να ενώσει μέσω της χάραξης του κτηρίου τους δύο παράλληλους δρόμους/περιοχές της πόλης

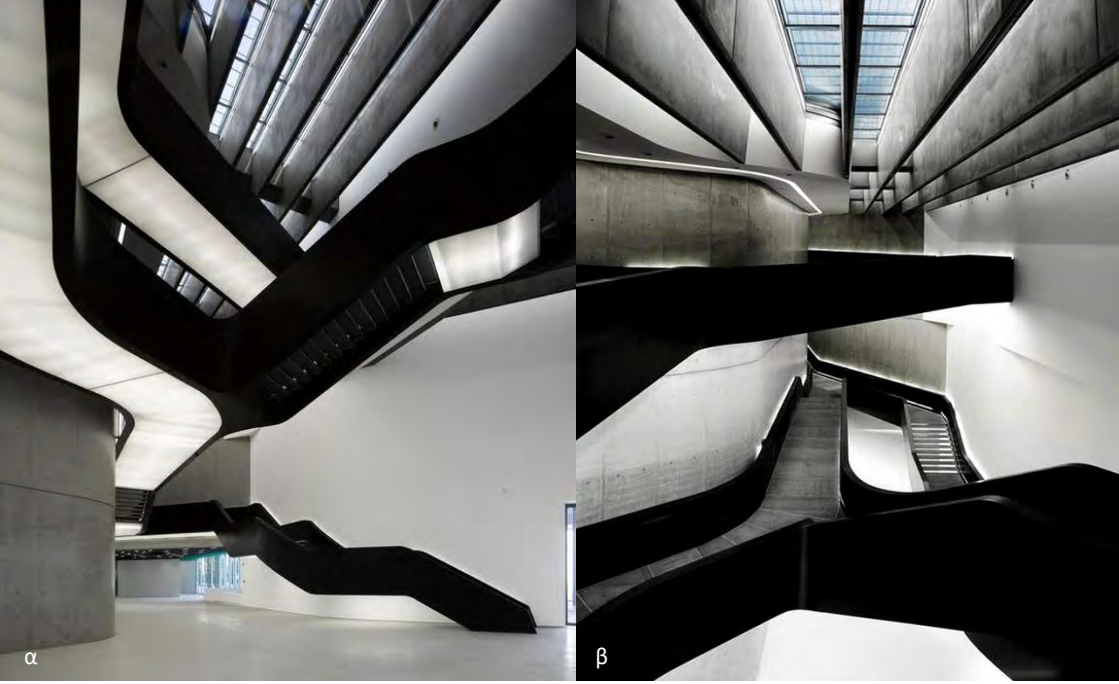
Ως προς τη **μορφή** του, μια γρήγορη ματιά αποκαλύπτει μια 'τυχαιότητα' στις χαράξεις, η οποία όμως οφείλεται σε *'μία ανάμειξη ανορθόδοξων γωνιών και ρευστών καμπυλών'*[10]. Η εναλλαγή της ευθείας και της καμπύλης προσδίδει κίνηση στον όγκο και κάνει το κτήριο να αποκτά ένα εύκαμπτο περίβλημα. Σύμφωνα με την Z. Hadid σκοπός του σχεδιασμού ήταν να δημιουργηθεί η **αίσθηση του περίπατου, όπως αυτός συμβαίνει στην πόλη**. Το σκοπό αυτό ικανοποιεί το δίκτυο κίνησης το οποίο ξεκινάει από τον χώρο υποδοχής και οδηγεί στα τρία επίπεδα εκθεσιακών χώρων. Αποτελείται από ένα σύμπλεγμα από μαύρες μεταλλικές σκάλες, ράμπες, γέφυρες και διακλαδώσεις, το οποίο *'μοιάζει σαν να είναι ένα μαύρο γλυπτό που ξετυλίγεται πάνω από τον επισκέπτη σε μια πανδαισία κίνησης'*[11].

Το μουσείο ανήκει στην κατηγορία των ανοιχτών μουσείων. Κάθε επίπεδο παρουσιάζει διαφορετική ελεύθερη κάτοψη ελαχιστοποιώντας **το στοιχείο της επανάληψης**. Στόχος είναι να μην εγκλωβιστούν οι κινήσεις σε ένα κατακόρυφο πυρήνα αλλά να δημιουργηθεί **ένα πολύπλοκο χωρικό δίκτυο εναλλακτικών διαδρομών** το οποίο αποδίδει μία έντονα ενεργητική και κινητική κατάσταση. Κάθε επίπεδο, κάθε εκθεσιακός χώρος, κάθε διαδρομή προσφέρει διαφορετικές ποιότητες κίνησης.[12] Χωρίς ενδείξεις πορείας, ο κάθε επισκέπτης επιλέγει μόνος του πώς θα κινηθεί, εξερευνώντας σιγά- σιγά το μουσείο. Πολλές φορές αυτό αγγίζει

[10] Λήδα Μπαρού, 'Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους- η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό', σελ.163, Ιούνιος 2013, πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

[11] Λήδα Μπαρού, 'Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους- η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό', σελ.165, Ιούνιος 2013, πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

[12] Λήδα Μπαρού, 'Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους- η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό', σελ.165, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Ιούνιος 2013



106. Δαιδαλώδεις γέφυρες, σκάλες και ράμπες δημιουργούν αλλεπάλληλα μονοπάτια

τα όρια της χωρικής σύγχυσης, καθώς ο επισκέπτης είναι πιθανό να χάσει τον προσανατολισμό του. Ωστόσο, σύμφωνα με τη Hadid, αυτό ήταν ζητούμενο, καθώς θέλησε να απορρίψει την ιδέα του προσανατολισμένου χώρου έκθεσης και η κίνηση *'προβάλλει σαν αρχιτεκτονικό μοτίβο αλλά επίσης και σαν ένας τρόπος να ταξιδέψεις πειραματικά μέσα στο μουσείο'*[13]. Ο Aaron Betskyss[14] λέει:

'Η Zaha Hadid είναι μια καταπληκτική κινηματογραφίστρια. Κινείται στο χώρο όπως ο φακός μιας κάμερας. Παρατηρεί σε αργή κίνηση, κάνει πανοραμικές λήψεις, σαρώνει όλη την πόλη, επικεντρώνεται και συγχρόνως διηγείται με αφηγηματικούς ρυθμούς ό,τι έχει καταγράψει'.

---

[13] Λήδα Μπαρού, 'Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους- η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό', σελ.163, Ιούνιος 2013, πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών (Luis Roho de Castro, συζήτηση με τη Zaha Hadid, El Croquis αρ. 103 2001)

[14] Ο Aaron Betsky είναι αρχιτέκτονας, κριτικός, curator και εκπαιδευτικός ενώ ταυτόχρονα γράφει άρθρα για την αρχιτεκτονική και το design. Από τον Αύγουστο του 2006 είναι διευθυντής του Cincinnati Art Museum, το οποίο έχει σχεδιάσει η Hadid.

‘Στο σημείο της υποδοχής το μουσείο προσφέρει μια συναρπαστική χωρική εμπειρία, είναι σαν να κινείσαι σε ανεμοστρόβιλο. Οι στροφές του σώματος είναι απροσδόκητες, το ίδιο και οι διακλαδώσεις οι οποίες αναγκάζουν τον επισκέπτη να κάνει μια επιλογή δίχως να γνωρίζει πού θα οδηγηθεί στη συνέχεια’.

Λήδα Μπαρού,

‘Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους- η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό’, σελ.165

Χαρακτηριστικό της χωρικής οργάνωσης αποτελεί το ότι **δεν γίνεται σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στους εκθεσιακός χώρος και τους χώρος κίνησης.** Υπάρχει ένα πλήθος χώρων οι οποίοι αν και θεωρητικά ανήκουν στο τμήμα της κίνησης, πρακτικά λειτουργούν και αυτοί ως εκθεσιακοί. Σύμφωνα με αυτή τη σχεδιαστική αρχή, **ολόκληρο το μουσείο μπορεί να αξιοποιηθεί για την έκθεση της τέχνης**, δίνοντας έτσι την ελευθερία στους επιμελητές να δημιουργήσουν πρωτότυπες και μοναδικές εκθέσεις.

107 (δίπλα). MAXXI, αίθουσα εισόδου

108. Οι διάδρομοι κυκλοφορίας λειτουργούν ως εκθεσιακοί χώροι

109. Κάτοψη ισογείου

Η performance[15]

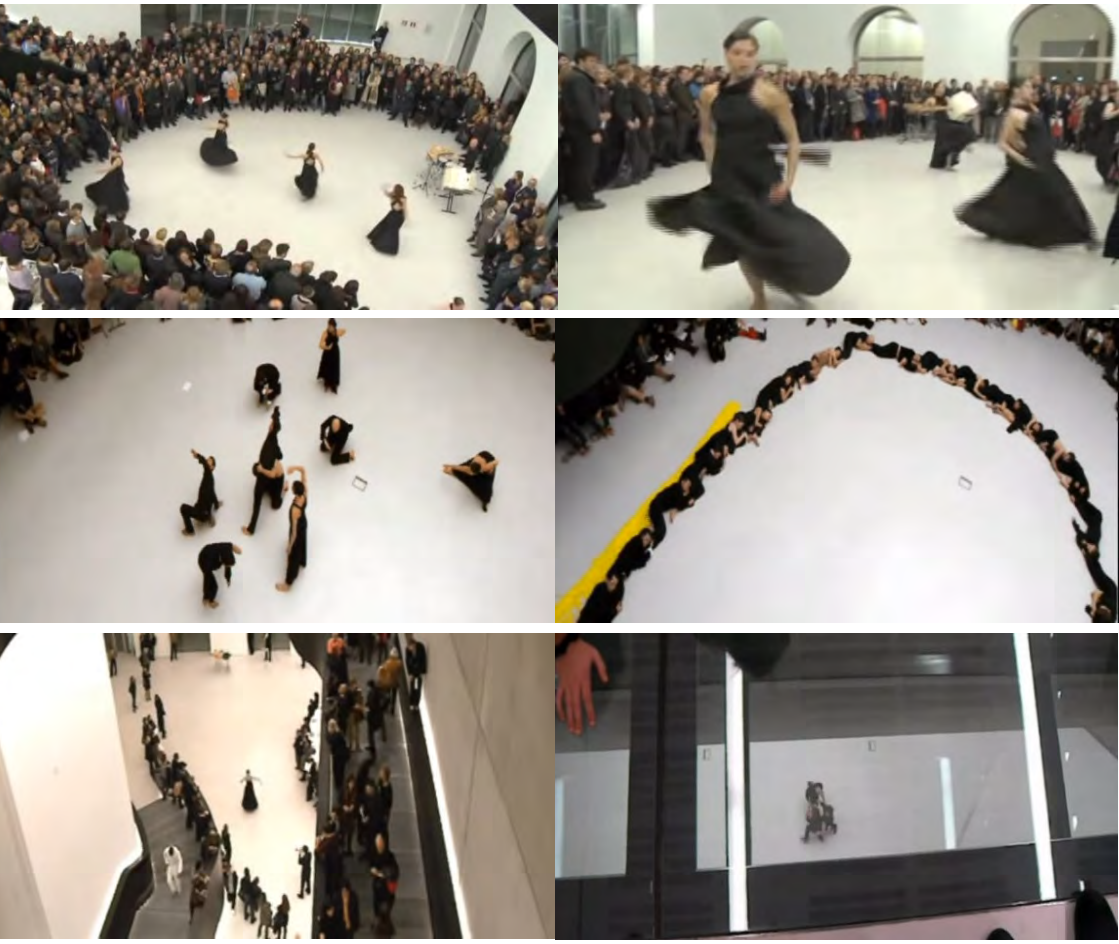
Παρατηρώντας τις βιντεοσκοπημένες παραστάσεις διαπιστώνουμε πως η χορογραφία κινούνταν στο ίδιο επίπεδο με αυτή του Neues Museum. Μάλιστα πολλά επεισόδια επαναλήφθηκαν, άλλοτε ίδια και άλλοτε με μικρές διαφοροποιήσεις, άλλα αφαιρέθηκαν ενώ πολλά βεβαίως προστέθηκαν.

Η Z. Hadid συνέθεσε μια ολόκληρη χορογραφία συναντήσεων και βλεμμάτων και η S. Waltz αξιοποίησε αυτό το γεγονός για να συνθέσει με τους χορευτές της τις χορογραφίες στις διάφορες αίθουσες. Μέσω του ύφους αλλά και της αισθητικής του χορού, τα υφάσματα, τα χρώματα και άλλα σκηνογραφικά αντικείμενα, όπως δοχεία λαδιού, ανεμιστήρες, μακριές κορδέλες κ.α., δημιουργεί μια **διαλεκτική** σχέση με το κτήριο, ώστε αρχιτεκτονική και χορός γίνονται ένα 'ποίημα' με κοινό μήνυμα και λεξιλόγιο.

Μέσα στο MAXXI υπάρχουν σημεία στα οποία οι επισκέπτες νιώθουν τα βλέμματα από το εξωτερικό περιβάλλον και δημιουργείται έτσι η αίσθηση πως οι ίδιοι είναι το έκθεμα. Τα μεγάλα εσωτερικά ανοίγματα δημιουργούν **αλληλεπικαλυπτόμενα πεδία οράσεως** ανάμεσα στα άτομα διαφορετικών χώρων, εντάσσοντάς τα ομαλά στους χώρους όπου απευθύνεται το βλέμμα. Σε πολλές από τις αίθουσες της παράστασης τα βλέμματα των επισκεπτών εστιάζουν στο δρώμενο μέσα από τις περιελίξεις των ραμπών και των γεφυρών ή από κάποιο μπαλκόνι σε θέση εποπτείας.

[15] PERFORMANCE | Sasha Waltz & Guests, Dialoge 09 - YouTube
https://www.youtube.com/watch?v=e4J9HQnTCow&t=71s
https://www.youtube.com/watch?v=ytpJuwby2yM
https://www.youtube.com/watch?v=ampI3rHQxSs
https://www.youtube.com/watch?v=XWY-31EBRIE

110. Στιγμιότυπα από την παράσταση, η αισθητική της χορογραφίας ‘δένει’ αρμονικά με αυτή του κτηρίου



111. (α) Στιγμιότυπα από διάφορα επεισόδια που συνέβησαν σε αίθουσες με υψηλή θέαση

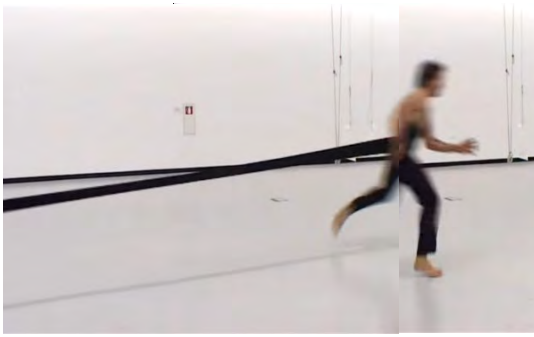
Ο στροβιλισμός που είδαμε και στο Neues Museum, μια χορογραφία σύγχρονου χορού από εννέα άτομα, μια παράσταση με κίτρινες σημάνσεις στο δάπεδο- σύμφωνα με τις οποίες μεγάλος αριθμός χορευτών δημιουργούσαν σχηματισμούς με τα σώματά τους κ.α., έλαβαν χώρα σε τέτοιου είδους αίθουσες. Έτσι, οι επισκέπτες στέκονται όρθιοι ή κάθονται στο δάπεδο κυκλικά γύρω από το σημείο δράσης των χορευτών, ή σταματούν την πορεία τους αν βρίσκονται σε υψηλότερο σημείο. Το μουσείο συνεχώς τους προκαλεί να πάρουν την απόφαση εάν θα σταματήσουν σε μια αίθουσα ή εάν θα πρέπει να παραβλέψουν κάποιο επεισόδιο για να συνεχίζουν την περιπλάνησή τους. Γίνεται λοιπόν έντονο το δίπολο **στάση- κίνηση** ή τουλάχιστον η σκέψη για αυτό.

111. (β) Επεισόδιο που γίνεται αντιληπτό από υψηλότερο επίπεδο μέσα από το γυάλινο δάπεδο

Στο Maxxi υποβόσκει μια κινηματογραφική αφήγηση του χώρου. Ο χώρος δεν είναι ποτέ ξεκάθαρος, υπάρχει μονίμως η αίσθηση της αναγνώρισης κάποιου γνώριμου στοιχείου και της ανακάλυψης κάποιου νέου. Ο επισκέπτης αναγνωρίζει σταδιακά, ότι κύριο ζητούμενο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης είναι η **ανάδειξη του χώρου** και η χορογραφία υποστηρίζει αυτή την τάση. Οι ερμηνευτές βρίσκονται σε όλους τους πιθανούς χώρους και γίνονται ορατοί με ποικίλους τρόπους. Ορισμένες φορές οι θεατές αντικρύζουν το δρώμενο από ψηλότερο επίπεδο, μέσα από το γυάλινο δάπεδο ή από γέφυρες που εκτείνονται έως και δύο επίπεδα πάνω από το επίπεδο δράσης. Κάποτε βρίσκονται ξαφνικά σε μια αίθουσα που μοιάζει με πλατεία, ενώ άλλες φορές ξεδιπλώνεται το θέαμα μαζί με το κτήριο, καρέ- καρέ, σε στροφές που μοιάζουν με μονοπάτια της πόλης ή σε αναπάντεχα ανοίγματα που προκαλούν τον επισκέπτη να τα διαβεί. Τέλος, η χορογράφος αξιοποιεί τους διαφορετικούς σε σχήμα και μέγεθος χώρους, βάζοντας τους χορευτές να τρέχουν στις μακρόστενες αίθουσες και να χορεύουν σε ντουέτο στις μικρότερες τετράγωνες.

112. (α) Ντουέτο στις μικρές- τετράγωνες αίθουσες (πάνω)
(β) Τρέξιμο στις μακρόστενες αίθουσες (κάτω)

113 (επομ. σελ. αριστ.). Στιγμιότυπα από τα διάφορα επεισόδια στην αίθουσα 6 του ισογείου



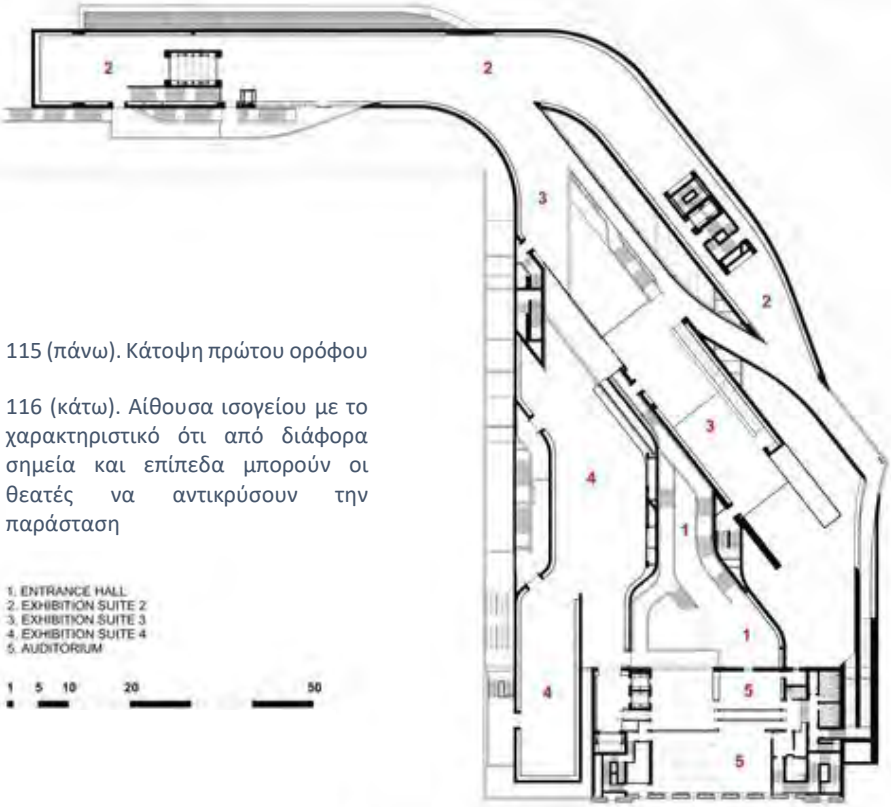
Στην αίθουσα 6 του ισογείου (εικ.115) τοποθετήθηκαν μεγάλοι ανεμιστήρες ελέυθερα στον χώρο και συνέβησαν διαφορετικά επεισόδια με έντονη **αλληλεπίδραση του κοινού με τους χορευτές αλλά και με τον εξοπλισμό**. Σε ένα από αυτά, το μαύρο φόρεμα με μακριά ουρά το οπίο φοράει η χορεύτρια, φαίνεται να είναι εμπνευσμένο από τα κλιμακοστάσια και τις ράμπες του κτηρίου. Εκείνη προχωράει προς τον ανεμιστήρα με απαλές κινήσεις, πότε αντιστέκεται και πότε αφήνεται να την μετακινήσει ο αέρας, δίνοντας την αίσθηση της αβεβαιότητας για το επόμενο βήμα. Όταν μπροστά στην κίνησή της βρίσκονται δυο παιδιά, τα οποία παίζουν με τον ανεμιστήρα, τότε εκείνα μιμούνται την πόζα της αιφνιδιασμένα αλλά διασκεδάζοντας με το ότι της τράβηξαν την προσοχή.

Πέντε χορεύτριες με τα χέρια προτεταμένα στο ύψος των ώμων διασχίζουν την μακρόστενη αίθουσα κατά μήκος με πλάγια βήματα.

Σε άλλη στιγμή κρατούν κάρβουνο και στοιχισμένες η μία πίσω από την άλλη διαγράφουν γραμμές στον τοίχο έχοντας σηκωμένο το χέρι στο ύψος του ώμου, καθώς κινούνται. Στη συνέχεια χωρίς να αλλάξουν τη θέση τους, διαγράφουν **κύκλο και σταυρό**. Όλη η κίνηση μοιάζει με εκείνη του **διαβήτη** και ταυτόχρονα φαίνεται να σχολιάζει τις **αναλογίες των σωμάτων** τους. Οι γυναίκες είναι σχεδόν γυμνές με ένα ιδιαίτερο αξεσουάρ το οποίο κρέμεται από το κεφάλι μέχρι τα γόνατα.

Χαρακτηριστική είναι η εικόνα της θέας του σκίτσου που έχουν αφήσει στον τοίχο, αφού έχουν όμως εγκαταλείψει τον χώρο, θυμίζοντάς μας την εφήμερη φύση της performance art.

114. Στιγμιότυπα από την χορογραφία με το κάρβουνο

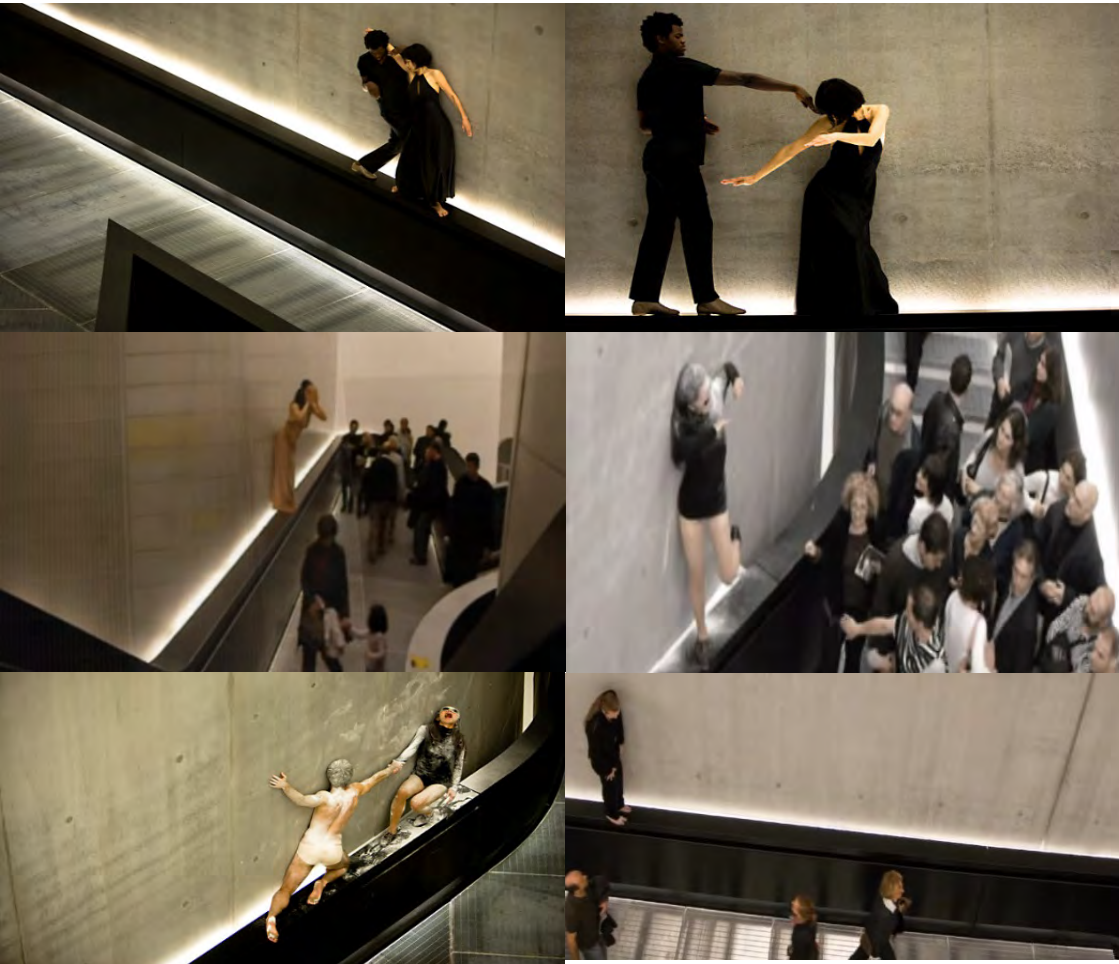


115 (πάνω). Κάτοψη πρώτου ορόφου

116 (κάτω). Αίθουσα ισογείου με το χαρακτηριστικό ότι από διάφορα σημεία και επίπεδα μπορούν οι θεατές να αντικρύσουν την παράσταση

Όπως αναφέραμε, για να μεταβείς από έναν εκθεσιακό χώρο σε έναν άλλο πρέπει να διανύσεις μια αρκετά μεγάλη απόσταση η οποία ορίζεται συνήθως μέσα από διαδρόμους και δαιδαλώδεις ράμπες**.** Οι χορευτές δεν αρκούνται στις μεγάλου ποσοστού θέασης αίθουσες. Αποφασίζουν να χορέψουν πάνω στους διαδρόμους **κίνησης** του μουσείου, στα **στηθαία** που βρίσκοτται **μπροστά από την επιφάνεια των τοίχων**. Οι επισκέπτες δε διστάζουν να σταμτήσουν την πορεία τους και να παρατηρήσουν τους ερμηνευτές, ακόμα και αν ο διαδρόμος είναι στενός και δυσχεραίνουν το πέρασμα των υπόλοιπων.

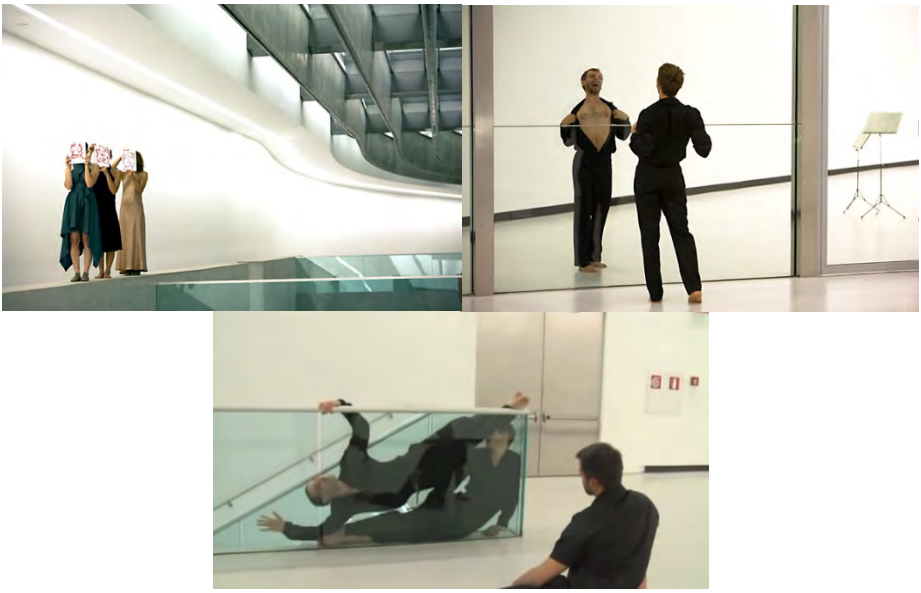
117. Χορευτές στους διαδρόμους του μουσείου έλκουν τα βλέμματα των επισκεπτών



118. Χορευτές αναρτώνται από το ταβάνι, οι επισκέπτες κινούνται ανάμεσά τους σαν να επρόκειτο για εκθέματα

Άντρες κρέμονται από το ταβάνι, διάσπαρτα στο χώρο με τα κεφάλια τους να βρίσκονται μόλις λίγο πάνω από το δάπεδο. Οι επισκέπτες αντικρίζουν το συμβάν ξαφνικά, καθώς προχωρούν στην στροφή του κτηρίου στην μακρόστενη αίθουσα. Κινούνται ανάμεσα στους χορευτές σαν να αποτελούσαν οι ίδιοι τα εκθέματα της αίθουσας. Αιωρούμενοι χορευτές υπάρχουν και σε άλλες αίθουσες οι οποίοι όμως στέκονται πάνω από τα κεφάλια των θεατών και φαίνονται σαν να πετούν. Η ανάρτηση είναι ένας τρόπος που οδηγεί τα βλέμματα των επισκεπτών στην οροφή και το φωτισμό που υπάρχει εκεί και τους επιτρέπει να τον παρατηρήσουν.

Τα σώματα των χορευτών είναι **αυτοσυνείδητα**, συνειδητοποιούν τις λεπτομέρειες του χώρου στον οποίο βρίσκονται και τον τρόπο που το σώμα τους μπορεί να αλληλοεπιδράσει με αυτό. Βρίσκουν ρωγμές και γωνίες ή στενά σημεία για να χωρέσουν τα σώματά τους και να προτείνουν απροσδόκητους τρόπους λειτουργίας αυτών των χώρων. Δημιουργούν διάλογο με την αρχιτεκτονική μέσα από την κατάλληλη διαχείριση του σώματος, όπως γίνεται με δύο άντρες που εισχωρούν μέσα στα γυάλινα κιγκλιδώματα της σκάλας ή άλλων που αξιοποιούν τους καθρέφτες των δωματίων για μια ενδιαφέρουσα ερμηνεία που μοιάζει περισσότερο με στιγμή διαλείμματος κατά τη διάρκεια της πρόβας.



119. (α) Στιγμιότυπα με διάφορους τρόπους χρήσης των χώρων του μουσείου από τους ερμηνευτές

Τέλος, αναφέρουμε ότι δεν λείπει η άμεση αλληλεπίδραση των χορευτών με το κοινό. Οι πρώτοι μιλούν απευθείας σε ορισμένους επισκέπτες, τους κρατούν από τα χέρια, ή τους ακολουθούν κρατώντας μεγάφωνα, όσο οι δεύτεροι απολαμβάνουν να αφήνονται να τους συνεπάρει η performance.

119. (β) Στιγμιότυπα από την άμεση αλληλεπίδραση των χορευτών με τους επισκέπτες

Πριν περάσουμε στο επόμενο και τελευταίο παράδειγμα σκόπιμο κρίνεται να επισημάνουμε μια λεπτομέρεια. Παρόλο που τα δύο παραδείγματα παρουσίασαν επαναλήψεις σε ορισμένα επεισόδια, δόθηκε έμφαση στην ανάδειξη και τον σχολιασμό διαφορετικών κυρίως επεισοδίων των δύο παραστάσεων. Μέσα όμως από τη γενικότερη έρευνα που έγινε γύρω από το έργο της χορογράφου, διαπιστώθηκε ότι, η S.Waltz χρησιμοποίησε επεισόδια τα οποία έχει επαναλάβει όχι μόνο από το ένα μουσείο στο άλλο αλλά και στο θέατρο σε άλλα έργα της, καθώς μελετά εν γένει τη σχέση του χορού με τον χώρο. Η ίδια θέτει τα ερωτήματα:

_'Πως φτιάχνει κανείς χώρο για το σώμα;'
_'Ποιοι είμαστε και τι πιθανότητες έχουν τα σώματά μας;'
_'Τι είναι αυτή η ενέργεια που φέρνει ζωή;'
_'Ποια είναι η πηγή της κίνησης;'
_'Πότε η κίνηση είναι ασυνείδητη και πότε γινόμαστε συνειδητοί και ξεκινάμε να την ελέγχουμε;'

120 (πάνω και δίπλα). Στιγμιότυπα τα οποία παίχτηκαν στο MAXII, αλλά και στην παράσταση Korper (Bodies), στο θέατρο στα πλαίσια του Next Wave Festival (2002)

Αντλήθηκε λοιπόν, ένα νέο στοιχείο ότι δηλαδή, **είναι πιθανόν μια performance να δανείζεται στοιχεία από ήδη υπάρχουσες χορογραφίες,** πέρα φυσικά από το κινητικό λεξιλόγιο του χορογράφου το οποίο είναι λογικό να παραμένει ίδιο.

National Gallery of British Art & Tony Adigun

Το μουσείο

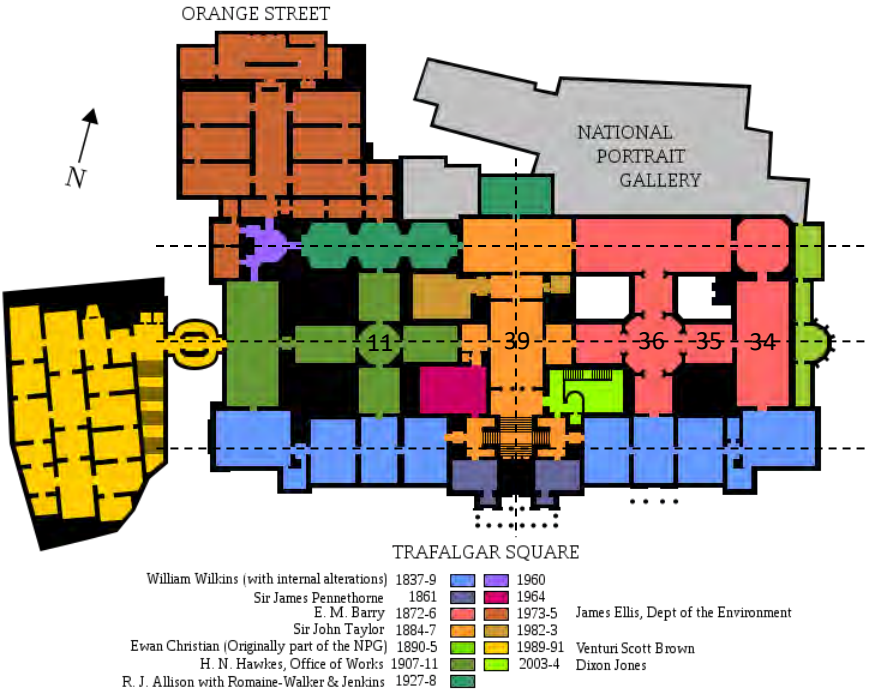
Το Δεκέμβριο του 2019 η National Gallery του Λονδίνου συνεργάστηκε με τον βραβευμένο χορογράφο Tony Adigun σε μια προσπάθεια να δημιουργήσουν μία παράσταση χοροθεάτρου στις αίθουσες του μουσείου υπό τη μουσική σύνθεση του Seymour Milton, τις οποίες βιντεοσκόπησαν με την τεχνολογία VR180, με τρισδιάστατη δηλαδή απεικόνιση.

Η Εθνική Πινακοθήκη, στο Λονδίνο σχεδιάστηκε από τον William Wilkins και άνοιξε τις πύλες του το 1838. Έκτοτε, συνεχώς προστίθενται τμήματα από διάφορους αρχιτέκτονες ώστε να φιλοξενήσουν περισσότερα έργα διαφορετικών σχολών. Τα στάδια ανοικοδόμησης και η σημερινή του μορφή φαίνονται στην κάτοψη που ακολουθεί (εικ.123). Το μουσείο εκθέτει τα έργα του με *διδακτικό-ιστορικό* τρόπο, σύμφωνα με την αρχή παρουσίασης '***κατά σχολές'*** και '***κατά χρονολογική σειρά***' εξέλιξης. Οι τοίχοι των αιθουσών καλύπτονται με ταπετσαρίες έντονων χρωμάτων και οι πίνακες παραδοσιακά κρέμονται στους τοίχους περιμετρικά, άλλοτε με εύλογες αποστάσεις και άλλοτε πιο κοντά ο ένας στον άλλο, ανάλογα συνήθως με το μέγεθός τους ή τη γεωμετρία των δωματίων.

121 (δίπλα). National Gallery, Λονδίνο
122 (πάνω). Αίθουσες του μουσείου με έντονα χρώματα στους τοίχους και τον παραδοσιακό τρόπο παρουσίασης των έργων

Ως προς τη **χωρική οργάνωση**, οι προσθήκες στο κτήριο οδήγησαν στη δημιουργία μικρότερων ομάδων αιθουσών (***'περιοχές')*** οι οποίες οργανώνονται με δικούς τους κανόνες προσπαθώντας όμως να ακολουθούν και το σύνολο. Για παράδειγμα οι αίθουσες από την επέμβαση του E. M. Barry (εικ.123 ροζ χρώμα) οργανώνονται σύμφωνα με το κυκλικό δωμάτιο 36 αλλά ακολουθούν και τους γενικούς άξονες που διέπουν το κτήριο. Το μουσείο λοιπόν αποτελείται από διαφόρων μεγεθών αίθουσες (μακρόστενες, κυκλικές και σχεδόν τετράγωνες) που όμως επαναλαμβάνονται μέσα από **σχέσεις συμμετρίας και ιεραρχίας χώρων** (λ.χ. το μέγεθος της αίθουσας 34, που φιλοξενεί ένα από τα αριστουργήματα της χώρας είναι μεγαλύτερο από την 35 η οποία έχει το ίδιο μέγεθος και σχήμα με όλες όσες συνορεύουν με την κυκλική αίθουσα 36). Το κτήριο χαρακτηρίζεται από **αξονικότητα** με τον βασικό άξονα να ξεκινάει από την είσοδο στην πλατεία Trafalgar και να διασχίζει το Central Hall αλλά και κάθετους σε αυτόν άξονες που εκτίνοντα κατά μήκος του κτηρίου. Φτάνοντας στην αίθουσα της εισόδου εμφανίζεται ένα κλιμακοστάσιο το οποίο προσκαλεί τον επισκέπτη να το ανέβει και από εκεί διαμοιράζονται η κίνηση στους χώρους. Η σχέση μεταξύ των δωματίων είναι 'αυστηρή' στην θεώρηση της **γραμμικής διάταξης**[16], αν και είναι δυνατή η επιλογή της πορείας σε αίθουσες όπως η 36 και η 11. Οπτικά, οι μεγάλες αίθουσες συνδέονται μόνο από τα ανοίγματα μέσω των οποίων μεταβαίνει κανείς από τη μία στην άλλη. Τα **οπτικά πεδία** είναι **περιορισμένα** ανάμεσα στα δωμάτια και οι θεάσεις μοιάζουν να έχουν 'παγώσει' οπότε είναι '***πληροφορικά σταθερές***'. Αυτό δίνει ορισμένες φορές την εντύπωση κατακερματισμένων και αποσυνδεδεμένων χώρων μεταξύ τους. Σημαντική είναι η χρήση της **προοπτικής,** σύμφωνα με την οποία τα περάσματα ανάμεσα στις αίθουσες είναι συνευθειακά και πολλές φορές 'καδράρεται' μια πόρτα ή ακόμη και ένα ζωγραφικό έργο.

[16] βλ. σελ.80



123. Κάτοψη του μουσείου με όλες τις φάσεις ανοικοδόμησης

124. Αίθουσα 36 (κυκλική με ροζ χρώμα στην κάτοψη), δίνει επιλογές προσανατολισμού

125. Προοπτικές οπτικές θεάσεις ανάμεσα στις αίθουσες

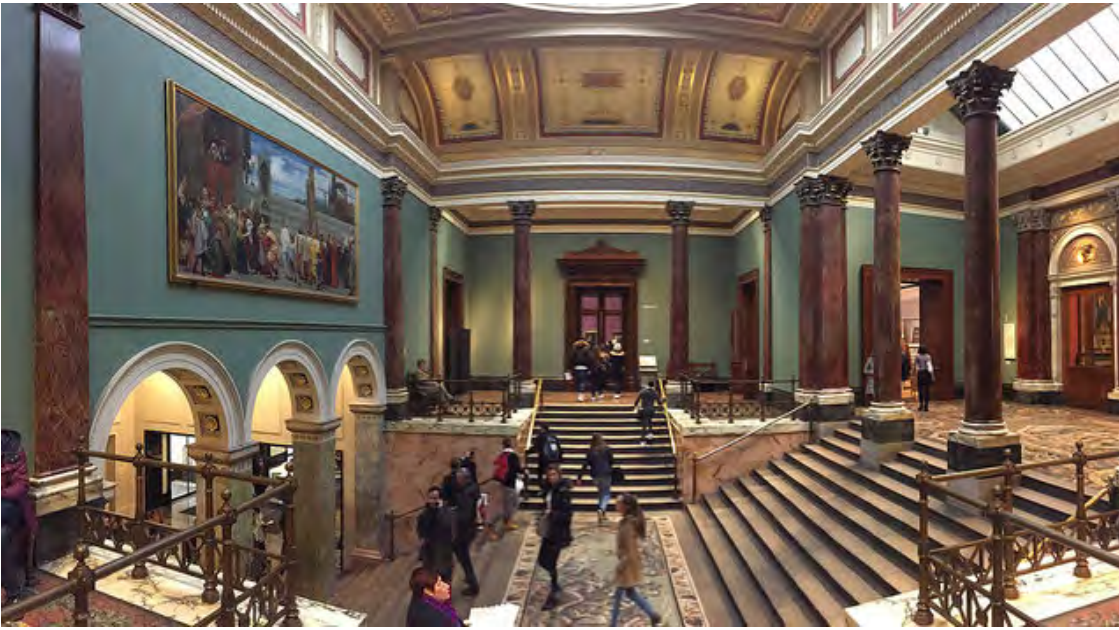
Γενικά στις χορογραφίες του Tony Adigun[17], παίζει μεγάλο ρόλο η μουσική υπόκρουση η οποία συνήθως συνδυάζει ακούσματα hip-hop και σύγχρονου χορού. Η ιδιαίτερη ματιά του τον βοηθά να συνδυάζει μουσική και φόρμα, δημιουργώντας ένα μοναδικό χορευτικό λεξιλόγιο. Στα έργα του δίνει μεγάλη σημασία στην ταυτότητα που έχει ο καθένας από τους χορευτές του και προσπαθεί βγάλει το καλύτερο δυνατόν μέσα από τον καθένα, γι' αυτό και το έργο του χαρακτηρίζεται 'μετασχηματιστικό'.

Έμπνευση για τις χορογραφίες στην Πινακοθήκη, ήταν ο πίνακας του **Joseph Wright, Derby's**, **'An Experiment on a Bird in the Air Pump'**[18] αλλά και **ο υπόστυλος χώρος της εισόδου του μουσείου**. Μερικά από τα ερωτήματα που απασχόλησαν τους δημιουργούς της παράστασης στο πλαίσιο του προγράμματος VR Creator Lab του YouTube είναι:

_'Πώς μπορεί η κίνηση να ζωντανέψει τον χώρο και την τέχνη και να μας βοηθήσει να δούμε και τα δύο με νέους τρόπους';
_'Πώς μπορεί ο χορός να ερμηνεύσει και να ανταποκριθεί στους πίνακες ζωγραφικής και την αρχιτεκτονική';
_'Πώς μπορούμε να μοιραστούμε την εμπειρία της παρακολούθησης μιας ζωντανής παράστασης χορού στην Πινακοθήκη με ανθρώπους που ζουν μακριά';

[17] Ο T. Adigun είναι ιδρυτής και καλλιτεχνικός διευθυντής της ομάδας, 'Avant Garde Dance' και εργάζεται ως σκηνοθέτης, χορογράφος, χορευτής, εκπαιδευτικός και μέντορας.
[18] 'Ένα πείραμα με ένα πτηνό μέσα σε μια φιάλη αέρος'

'Η δυναμική μίας ακίνητης καλλιτεχνικής μορφής περιέχει την αντιθετική σχέση κίνησης και ακινησίας (…) όλη η έλξη που ασκούν οι δυναμικές μορφές στην αρχιτεκτονική προέρχονται από αυτή την κεκτημένη ταχύτητα που παρουσιάζει η εσωτερική τους διάρθρωση'[19].



126. Η αίθουσα εισόδου της National Gallery

[19] Κονδυλιά Σοφία, 'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση', ερευνητική εργασία Ε.Μ.Π, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.66

'Ο εικαστικός χώρος, εκτός από χώρος των ζωγραφικών συμβάντων, ορίζεται και σαν χώρος δράσης προς το μάτι που παρακολουθεί τα διαδραματιζόμενα. Βλέποντας ένα εικαστικό έργο, ο θεατής παρακολουθεί κινήσεις γραφής, θέσεις μορφών, τάσεις σύνθεσης, ωθήσεις χρώματος. Κάνει νοερά τις ίδιες κινήσεις που και αυτές υπόκεινται στις δυνάμεις του χώρου και στις κατευθύνσεις του σώματος κατά τις διαστάσεις του χώρου. Επομένως συνδέει το οπτικό φαινόμενο με αντιστοιχίες δικών του κινήσεων από τις οποίες έχει, σε κοινό βασικό στάδιο, σωματική εμπειρία'[20].

127 (προηγ. σελ.). 'An Experiment on a Bird in the Air Pump', του Joseph Wright, Derby's, 1768

[20] Μπαρού Λ., 'Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους- η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό', (Βακαλό Ε., 1989 σελ.64 77)

Το ζωγραφικό έργο

Το έργο είναι ζωγραφισμένο με λάδι σε καμβα, με διαστάσεις: 183 επί 244 εκατοστά και αποτελεί έναν από τους πολλούς πίνακές του Wright με επιστημονικό[21] θέμα. Η εικόνα ανήκει στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου από το 1863 και θεωρείται αριστούργημα της βρετανικής τέχνης. Για την πλήρη κατανόηση του ζωγραφικού έργου και του ιστορικού του πλαισίου, προτείνεται η ανάγνωση των σχετικών αναφορών.

Σε αυτόν τον πίνακα του Wright λαμβάνουν χώρα διάφορα γεγονότα την ίδια ακριβώς στιγμή. Είναι σαφές ότι πρόκειται για την αφήγηση μιας ιστορίας, ενώ υπάρχουν διάφορες ερμηνείες για το ποιο είναι το μήνυμα που θέλει να μεταφέρει ο ζωγράφος. Πρόκειται για την επίδειξη ενός πειράματος σχετικά με μια αντλία αέρος με την οποία ο κεντρικός ήρωας, ένας 'φυσικός φιλόσοφος', πρόδρομος του σύγχρονου επιστήμονα, αφαιρεί τον αέρα από ένα δοχείο όπου μέσα υπάρχει ένα σπάνιο πτηνό, ένα γκρι κοκατίλ, με αποτέλεσμα αυτό να πεθαίνει σιγά- σιγά από ασφυξία.

[21] Ο λόγος της επιλογής της επιστήμης ως περιεχόμενο απαντά στο ότι με τα έργα του ο ζωγράφος απευθυνόταν στους πλούσιους επιστημονικούς κύκλους στους οποίους εισήχθησε εκείνη την περίοδο. Αν και ποτέ δεν ήταν μέλος ο ίδιος, είχε ισχυρές σχέσεις με τη Σεληνιακή Εταιρεία: ήταν φίλος με τα μέλη John Whitehurst και Erasmus Darwin, καθώς και Josiah Odgwood. Τα μέλη ήταν κυρίως ερευνητές και φιλόσοφοι, βιολόγοι και αλχημιστές, για παράδειγμα ο Charles James Watt, ο Joseph Priestly κ.α. Τα μέλη της ομάδας αυτής κανόνιζαν συναντήσεις στα σπίτια τους για να ανταλλάσσουν ιδέες και να διεξάγουν πειράματα. Οι συναντήσεις αυτές γίνονταν κάθε μήνα, το βράδυ, υπό το φως της πανσελήνου, ώστε να φωτίζεται ο δρόμος τους στη διαδρομή. Παράλληλα, ο Wright συμμετείχε στενά στην απεικόνιση της Βιομηχανικής Επανάστασης και της επιστημονικής προόδου του Διαφωτισμού. Ενώ οι πίνακές του αναγνωρίστηκαν ως εξαιρετικοί από τους συγχρόνους του, η επαρχιακή θέση του και η επιλογή των θεμάτων σήμαιναν ότι το ύφος δεν μιμήθηκε ποτέ ευρέως.

Το θέμα είναι εμπνευσμένο από τη δράση του Robert Boyle, με τα σχέδια του οποίου, κατασκευάστηκαν αντλίες σαν αυτές που φαίνονται στον πίνακα. Είναι γνωστές οι πολυάριθμες δοκιμές, αλλά και οι επιδείξεις που έκανε τοποθετώντας πτηνά, τρωκτικά και έντομα για να καταγράψει τις επιδόσεις της μηχανής, αλλά και να κατανοήσει τον τρόπο λειτουργίας των οργανισμών. Είχε δημοσιεύσει ένα βιβλίο με σκίτσα και περιγραφές για την κατασκευή, γεγονός που εμπεριέχει όλη την ιδέα του **Διαφωτισμού**, τη γνώση δηλαδή που μεταφέρεται εύκολα σε όλους. Ο ζωγράφος επομένως, μας καλεί να γνωρίσουμε την **ανάγκη που υπήρχε για γνώση και το μοίρασμα αυτής**, στην εποχή του[22].

Παρατηρώντας τα αρχιτεκτονικά και χωρικά στοιχεία που εμφανίζονται στο φόντο της ζωγραφιάς, όπως η παλιά, ξύλινη πόρτα και το παράθυρο με θέα τον εξοχικό βραδινό ουρανό, γίνεται σαφές ότι το πείραμα γίνεται μέσα σε ένα σπίτι επαρχιώτικης πόλης. Πιθανή επιρροή αποτελεί το μέρος καταγωγής του ζωγράφου.[23] Οι ανθρώπινες μορφές που παρακολουθούν

[22] Τον 18ο αιώνα ξεκινούσε να ανατέλει το φως του Διαφωτιμού. Ήταν η στιγμή όπου οι άνθρωποι επιθυμούσαν να βγουν από το σκοτάδι και την άγνοια του Μεσαίωνα. Ιδίως στην Αγγλια ήταν πολλοί εκείνοι που προσπαθούσαν να καταλάβουν τί κρύβεται πίσω από τα φαινόμενα της φύσης, καθώς δεν τους αρκούσε η συνήθης απάντηση περί της 'επιθμίας του Θεού'.

[23] Ο Joseph Wright γεννήθηκε στο Derby, μια επαρχιώτικη πόλη της Αγγλίας. Όταν ήταν δεκαέξι ετών, έφτασε στο Λονδίνο για να παρακολουθήσει μαθήματα ζωγραφικής από τον Thomas Hudson, έναν πολύ φημισμένο ζωγράφο της εποχής. Ο ίδιος τόνιζε καθώς παρουσιαζόταν το μέρος από το οποίο καταγώταν ('of Derby'), το οποίο φανερώνει την υπερηφάνια του. Η πόλη του εκείνα τα χρόνια, αποτελούσε κέντρο επιστημονικό και ερευνητικό. Οι άνθρωποι του τόπου έψαχναν μέσω της επιστήμης να βρουν επαναστατικούς τρόπους να κερδίζουν χρήματα. Ο ενθουσιασμός τους επομένως για την επιστήμη δεν σχετιζόταν τόσο με την αγνή πρόθεση να 'γνωρίσουν τον κόσμο', αλλά επιδίωκαν μέσω των εφευρέσεων και των θεαμάτων που διεξήγαγαν να δημιουργήσουν μια επιχείρηση για χρηματικό όφελος.

την διαδικασία και οι αντιδράσεις τους ποικίλουν. Δεν είναι σίγουρο ποια είναι η σχέση μεταξύ τους, αν υπάρχει συγγένεια ή είναι απλώς γνωστοί. Σκόπιμες όμως είναι οι υποθέσεις στις οποίες καταλήγουν ιστορικοί τέχνης που μελέτησαν το έργο αλλά και οι ξεναγοί των μουσείων.

Η αποστροφή, η θλίψη και ο διδακτισμός

Σε όλο τον πίνακα που αναφέρεται στην 'βάρβαρη' εποχή του 18ου αιώνα, οι μόνες ενδείξεις ότι αυτή η συμπεριφορά αντιμετωπίζεται ως αποτρόπαια, βρίσκονται στις αντιδράσεις των δύο νεαρών κοριτσιών στο κέντρο του πίνακα. Ο ζωγράφος δίνει σκοπίμως έμφαση σε αυτές τις δύο μορφές, τοποθετώντας τες στο κέντρο, δίπλα ακριβώς από ένα κερί[24] στο τραπέζι, την πηγή που δίνει φως στην εικόνα, έτσι σχεδόν αμέσως αυτό που κοιτάζει ο θεατής είναι οι αντιδράσεις τους.

Το μεγαλύτερο από τα δύο κορίτσια κλείνει τα μάτια της και αποστρέφει το πρόσωπό της, ώστε να μην αντικρίζει αυτό που συμβαίνει, δίνοντας την αίσθηση πως είναι πλήρως αποκαρδιωμένη. Παρατηρώντας το μικρό κορίτσι γίνεται αντιληπτός ο **φόβος** και η **θλίψη** που αισθάνεται, καθώς κοιτάζει το άτυχο πουλί μέσα στη γυάλα, να φτερουγίζει γεμάτο **πανικό** καθώς χάνεται ο αέρας και πλησιάζει η τελευταία του πνοή. Την ίδια στιγμή κρατάει το φόρεμα της μεγαλύτερης (μάλλον) αδερφής της, ένδειξη ότι συμμερίζονται η μία τα συναισθήματα της άλλης. Ορισμένοι μελετητές υποστηρίζουν ότι θα μπορούσε το πτηνό να ήταν κατοικίδιο στην κατοικία

[24] Αυτή η τεχνική, όπου ολόκληρος ο πίνακας φωτίζεται από μια πηγή συνήθως κερί, ονομάζεται στα ιταλικά '*chiaroscur*'. Με αυτήν, ο ζωγράφος μπορεί να φωτίσει άμεσα και περισσότερο από άλλες μορφές, τα πρόσωπα εκείνα που θεωρεί σημαντικά, κρατώντας τους υπόλοιπους στο μισοσκόταδο. Το ίδιο ακριβώς δηλαδή με αυτό που συμβαίνει στο θέατρο, όταν κάποιος πάνω στη σκηνή φωτίζεται απευθείας και τα υπόλοιπα πρόσωπα ή αντικείμενα μένουν στο σκοτεινό φόντο.

τους, υπόθεση που προσδίδει άκρως **δραματικό** χαρακτήρα. Ο Ντέιβιντ Σόλκιν προτείνει ότι το θέμα αυτό προσπαθεί να δείξει την απαθή αποκόλληση της εξελισσόμενης επιστήμης από την πιο 'ανθρώπινη' πτυχή της κοινωνίας.

127. Η θλίψη και ο πόνος που μπαίνουν σε δεύτερη μοίρα όταν υπάρχει επιθυμία για γνώση

Ο άντρας ο οποίος βρίσκεται πίσω τους, φαίνεται, σύμφωνα με την παραπάνω υπόθεση, να αποτελεί την **πατρική φιγούρα**, αφού κρατάει από τον ώμο απαλά και στοργικά τη μεγαλύτερη κοπέλα. Χαρακτηριστικό όμως είναι και το δάχτυλο που υψώνει, σε μια προσπάθεια να την πείσει πως η διαδικασία γίνεται για **διδακτικούς σκοπούς** προτρέποντάς την να αντικρίσει το δρώμενο, καθώς '*μπορεί να εισπράξει γνώση για τον κόσμο και για τη λειτουργία του αναπνευστικού συστήματος*'.[25]

[25] Ελεύθερη μετάφραση του λόγου ενός ξεναγού τη στιγμή που παρουσιάζει την ανάλυση του πίνακα σε επισκέπτες του μουσείου, πηγή: επίσημη ιστοσελίδα του μουσείου: https://www.nationalgallery.org.uk

Δευτερεύουσες αντιδράσεις

Στην άλλη πλευρά του πίνακα συμβαίνει κάτι εντελώς διαφορετικό. Ένας άντρας και μια γυναίκα κοιτάζονται στα μάτια γεμάτοι τρυφερότητα και ρομαντισμό, στοιχεία που υποδηλώνουν για ορισμένους μελετητές, ότι είναι ερωτευμένοι. Αυτό γίνεται ακόμα πιο έντονο από το ότι και οι δύο **αδιαφορούν** για όλα όσα συμβαίνουν στο πείραμμα. **Ένα μήνυμα του καλλιτέχνη πως όσο υπάρχει η ζωή, υπάρχει και ο θάνατος και πως και τα δύο είναι μέρος της πραγματικότητας που συνεχίζουν να συμβαίνουν.**

127. Διαφορετικές αντιδράσεις ως προς το συμβάν

Κοντά τους βρίσκεται ένα μικρό αγόρι το οποίο έχει μια ακόμα διαφορετική αντίδραση, καθώς δείχνει ιδιαίτερο **ενδιαφέρον** και **ανυπομονησία**, σαν να θέλει να συνεχιστεί μέχρι τέλους η επίδειξη, ώστε να αντικρίσει το θάνατο του πτηνού. Ο άντρας που κάθεται μπροστά από το αγόρι δείχνει να έχει τη συμπεριφορά που θα περίμενε κανείς από έναν ασυγκίνητο άντρα της εποχής, **απαθής**, χωρίς κάποιο συναίσθημα αγωνίας για το πτηνό είναι προσηλωμένος στην εξέλιξη του πειράματος. Κρατώντας το ρολόι του, μάλλον μετράει πόσο λεπτά αντέχει το ζώο χωρίς αέρα ή σε πόσο χρόνο αφαιρείται εντελώς ο αέρας από την φιάλη μέσω της αντλίας.

Η έντονη τραγικότητα

Ο Wright ζωγράφισε με τέτοιον τρόπο τον πίνακα, ώστε **ο θεατής να μην είναι απλώς παρατηρητής του γεγονότος, αλλά μέλος του κύκλου** που έχει δημιουργηθεί γύρω από το τραπέζι. Και σε συνδυασμό με το **έντονο** και **απευθείας στραμμένο προς τα έξω βλέμμα της κεντρικής φιγούρας** του έργου, κάνει έντονη την ανάγκη να πάρει θέση ο θεατής, να κρίνει εάν η άντληση πρέπει να συνεχιστεί, σκοτώνοντας το πουλί, ή εάν ο αέρας πρέπει να αντικατασταθεί και το κοκτίηλ να σωθεί. Αυτή η **ουδέτερη στάση** του σαφώς δημιουργεί έναν 'ηλεκτρισμό' και 'ένταση' στη στιγμή, κάνοντάς την τραγική. Το αγόρι που βρίσκεται στην δεξιά άκρη του πίνακα και φαίνεται σαν να μην είναι μέρος της παρέας, κρατάει ένα σχοινί που μάλλον ρυθμίζει το ύψος του κλουβιού. Δεν γίνεται όμως σαφές εάν χαμηλώνει το κλουβί, ώστε να επιστρέψει το πουλί παραμένοντας ζωντανό ή εάν το ανεβάζει, βέβαιος για το θάνατο του. Αυτή η **αβεβαιότητα στις προθέσεις** του αγοριού προσδίδει ακόμα περισσότερο δράμα[26].

Το κοκατίλ θεωρείτο ένα *'σπάνιο πουλί, του οποίου η ζωή στην πραγματικότητα ποτέ δεν θα διακινδυνεύοταν σε ένα πείραμα όπως αυτό'*[27]. *'Επιλέγοντας μια τέτοια σπανιότητα για αυτήν την επιστημονική θυσία, ο Wright όχι μόνο επέλεξε ένα πιο δραματικό θέμα* (βάζωντας ένα ζωντανό πλάσμα στην δοκιμή, αντί για πνεύμονες όπως αυτός που

[26] Έχει επίσης προταθεί ότι μπορεί να κλείνει τις κουρτίνες για να εμποδίσει το φως του φεγγαριού να μπει το δωμάτιο. Η πανσέληνος στην εικόνα είναι σημαντικός υπαινιγμός, στις συναντήσεις του Σεληνιακού Κύκλου/ Κοινωνίας.

[27] Πηγή: el.wikipedia.org (Egerton, 1998, σελ.340)
Το είδος αυτό δεν έγινε γνωστό παρά μόνο αφού εμφανίστηκε σε εικονογραφήσεις στους λογαριασμούς των ταξιδιών του βρετανού καπετάνιου James Cook, τη δεκαετία του 1770. Πριν από το ταξίδι του Cook, τα κοκατίλ είχαν εισαχθεί μόνο σε μικρούς αριθμούς ως εξωτικά πουλιά για κατοικίδια.

βρίσκεται στο γυάλινο δοχείο), *αλλά ίσως έκανε μια δήλωση σχετικά με τις αξίες της κοινωνίας στην εποχή του Διαφωτισμού'*[28].

Η συσχέτιση με θρησκευτικά θέματα

Οι λεπτομέρειες του πίνακα αποδεικνύουν μια έντονη επιρροή από τον 'ευλαβικό τρόπο' ζωγραφικής που παλαιότερα χρησιμοποιείτο αποκλειστικά για σκηνές ιστορικής ή θρησκευτικής σημασίας. Η χειρονομία του κεντρικού ήρωα θυμίζει αυτή της ευλογίας και τα μακριά μαλλιά του παραπέμπουν σε κάποιο πρόσωπο της Βίβλου, ενώ το κοκατίλ φέρνει στο μυαλό ορισμένων αναλυτών το Άγιο Πνεύμα. Μάλλον ο ζωγράφος σχολιάζει το γεγονός ότι ο άνθρωπος- ο φυσικός φιλόσοφος εδώ- έχει πάρει τη θέση του Θεού. *'Μια ομοιότητα έχει επισημανθεί μεταξύ της ομάδας του πουλιού και των δύο πλησιέστερων μορφών και ενός τύπου απεικόνισης της Αγίας Τριάδας που βρέθηκε στην Πρώιμη Ολλανδική ζωγραφική, όπου το Άγιο Πνεύμα αντιπροσωπεύεται από ένα περιστέρι, στο οποίο ο Θεός- Πατέρας (ο φιλόσοφος στον πίνακα) επισημαίνει, ενώ ο Χριστός (ο πατέρας στον πίνακα) χειρονομεί ευλογία στον θεατή'*.[29]

[28] Πηγή: el.wikipedia.org (Baird, 2003)

[29] Πηγή: el.wikipedia.org (Αναφέρθηκε για πρώτη φορά στο Busch, 1986, στο κεφάλαιο 'Wright und sein Rekurs auf die christliche Bildtradition', σελ. 29-49, Egerton 1998, σελ.340).

127. Η τεχνική που αποδίδεται συνήθως σε θρησκευτικά θέματα (χέρια, μαλλιά) και η συσχέτιση με την Αγία Τριάδα (τοποθέτηση των ηρώων)

Ο σκεπτικισμός για το μέλλον

Ο ηλικιωμένος κύριος που κάθεται δίπλα από τα κορίτσια κοιτάζοντας το κερί φαίνεται να είναι ο σκεπτικός σοφός της παρέας. Η πιθανότερη υπόθεση είναι πως δεν σκέφτεται γύρω από την έκβαση του πειράματος, αλλά με βάση αυτό, αναλογίζεται το πώς αισθάνεται για το συμβάν, τί έχει συμβεί στον άνθρωπο και πώς οδηγήθηκε ως εδώ προκειμένου να κερδίσει χρήματα, να μάθει όλα όσα του είναι άγνωστα και προκαλούν το ενδιαφέρον του. Φαίνεται να τον προβληματίζει η σκέψη σχετικά με το **πού αλλού μπορεί να φτάσει ο ανθρώπινους νους στο μέλλον και κυρίως στο χώρο της επιστήμης**. Η φιγούρα του κάνει αμέσως τον θεατή να αναρωτηθεί για το ποια είναι η θέση του σε τέτοια ηθικά διλήμματα και ποια είναι η γνώμη του για την επίδραση της εξέλιξης της επιστήμης και της τεχνολογίας στη ζωή του ανθρώπου. **Ο Wright με αυτόν τον τρόπο προβληματίζει τον θεατή για το ότι η επιστήμη δεν μας μιλάει μόνο για τον κόσμο, αλλά επεμβαίνει με τις μεθόδους της σε αυτόν**, κάτι που αφορά άμεσα τον άνθρωπο του 21^{ου} αιώνα.

Αποκαλυπτικές λεπτομέρειες

Στο τραπέζι υπάρχουν μερικά αντικείμενα που αποτελούσαν τον εξοπλισμό για την επίδειξη. Ένα κομμάτι φελλού, ένα θερμόμετρο και ένα ζευγάρι ημισφαίρια Magdeburg[30], τα οποία μάλλον θα χρησιμοποιήθηκαν με την αντλία αέρος, για να δει το κοινό τί συμβαίνει όταν ένας κλειστός χώρος αδειάζει από αέρα. Το πιο ιδιαίτερο από όλα είναι το γυάλινο βάζο με αυτό το αμφιβόλου ταυτότητας περιεχόμενο, πίσω από το οποίο βρίσκεται το κερί. Το βάζο είναι γεμάτο με ένα υγρό και το αντικείμενο το οποίο βρίσκεται μέσα ορισμένοι υποστηρίζουν ότι είναι ανθρώπινο κρανίο με καρκίνωμα. Άλλοι υποθέτουν ότι είναι πνεύμονας κάποιου ζώου, υπόθεση η οποία φαίνεται να είναι πιο κοντά στην πραγματικότητα, καθώς σε συζητήσεις των ερευνητών που έκαναν τις επιδείξεις ο λέκτορας James Ferguson είχε προτείνει να χρησιμοποιείται αυτή η μέθοδος του πνεύμονα και να παρατηρούν την αλλοίωση που του συμβαίνει όταν δεν υπάρχει αέρας, καθώς η χρήση ενός ζωντανού πλάσματος αποδεικνυόταν πολύ σκληρή για τους περισσότερους θεατές. Ο William Schupbach προτείνει ότι με το φωτισμό του γυάλινου μπολ από πίσω λόγω του κεριού, *'σχηματίζεται ένα vanitas - το δύο σύμβολα θνησιμότητας που αντικατοπτρίζουν τον αγώνα του πτηνού για ζωή'*[31]. Ορισμένοι υποστηρίζουν ότι το περιεχόμενο είναι δείγμα ενασχόλησης με την αλχημεία[32], η οποία είναι πρόδρομος της σημερινής χημείας.

[30] Όταν δημιουργείται κενό αέρος στα ημισφαίρια, τότε σφραγίζουν και είναι αδύνατον αυτά να διαχωριστούν.

[31] Πηγή: el.wikipedia.org (Egerton 1990, σελ 58–61)

[32] Οι αλχημιστές έκαιγαν με διάφορους τρόπους ένα αντικείμενο ή ουσία για να μετατραπεί σε κάτι άλλο και το αντικείμενο μέσα στο βάζο δείχνει τόσο μαύρο σαν να έχει καεί.

H performance[33]

Και το τρίτο παράδειγμα χορογραφίας σημειώνουμε ότι πρώτα έγινε ταινία μικρού μήκους με άδειες τις αίθουσες του μουσείου και ύστερα παρουσιάστηκε ζωντανά στο κοινό. Σε αυτή την ταινία αλλά και στην ζωντανή παρουσίαση πολύ σημαντικό για τους δημιουργούς ήταν το **βλέμμα** (gaze) των χορευτών. Εμπνευσμένος από τον κεντρικό ήρωα του πίνακα ο οποίος κοιτάζει έντονα προς τα έξω- τον θεατή- ο χορογράφος έβαλε τους χορευτές του να κοιτάζουν απευθείας την κάμερα ή τους επισκέπτες του μουσείου, ένα πρώτο **στοιχείο άμεσης συσχέτισης με το ζωγραφικό έργο**. Ο ίδιος ο χορογράφος δηλώνει:

'*Με ενδιέφερε η ευαίσθητη ισορροπία μεταξύ ζωής και θανάτου και οι ποικίλες αντιδράσεις των μορφών της σκηνής, σε αυτό που ξεδιπλώνεται μπροστά τους. Μου άρεσε ο τρόπος που **ο κεντρικός χαρακτήρας κοιτάζει τον θεατή, προκαλώντας τον να κοιτάξει**. Το βλέμμα ήταν μια λέξη που εμφανιζόταν ξανά και ξανά καθώς εξερευνούσαμε τη χορογραφία για αυτήν τη νέα μορφή VR180. Μάθαμε γρήγορα ότι η δημιουργία σύνδεσης μεταξύ του **χορευτή και του θεατή μέσω άμεσης επαφής με τα μάτια έγινε για την καλύτερη εμπειρία θέασης.** Αυτή η διαδικασία διαφοροποιείται από την παρακολούθηση μιας ταινίας χορού ή μιας θεατρικής παράστασης όπου οι χορευτές δεν σπάνε ποτέ αυτόν τον 'τέταρτο τοίχο' μεταξύ χορευτή και κοινού'*[34].

[33] https://www.youtube.com/watch?v=yTyb32Nmzbs

[34] Ελεύθερη μετάφραση από την συνέντευξη στην επίσημη σελίδα του μουσείου: https://www.nationalgallery.org.uk

Είναι σαφές ότι ο πίνακας αποτελεί την **αφήγηση μιας ιστορίας** και αυτό ακριβώς έδωσε τη λύση στη χορογραφία του Adigun, που αποτελεί και η ίδια μια ιστορία. Έχει δηλαδή ροή, αρχή, μέση και τέλος και εκτυλίσσεται σε έξι δωμάτια. Προτάθηκε λοιπόν στους θεατές να παρακολουθήσουν ολόκληρη την παράσταση για να την κατανοήσουν, με τη βοήθεια του προσωπικού του μουσείου που τους καθοδηγούσε από δωμάτιο σε δωμάτιο. Η χορογραφία αποτελείται από τρία επεισόδια και δύο ενδιάμεσα μεταβατικά μέρη.

Το **πρώτο επεισόδιο** ξεκινά στο **δωμάτιο 34** όπου βρίσκεται ο πίνακας έμπνευσης του χορογράφου. Ένας άντρας κοιτάζει τον πίνακα καθισμένος στον καναπέ. Μια γυναίκα τον πλησιάζει, ερχόμενη μέσα από το κοινό και αφού κοιταχτούν, κάθεται στον καναπέ με την πλάτη προς το μέρος του. Οι χορευτές εκτελούν κινήσεις οι οποίες συνοδεύονται από μια απαλή, αργή σε ρυθμό αλλά με έντονο το ηρωικό στοιχείο μουσική. Αν και διατηρείται μια ήρεμη ατμόσφαιρα, θα έκρινε κανείς τις κινήσεις του άντρα γρήγορες, κοφτές και σπασμωδικές. Η γυναίκα από την άλλη ακολουθεί ορισμένες φορές την δική του ταχύτητα, αλλά οι δικές της κινήσεις δεν εκπέμπουν την αγωνία του συγχορευτή της. Έντονα είναι τα βλέμματά τους, τα οποία στρέφονται προς το κοινό.

Οι δύο χορευτές φαίνεται να μην διατηρούν έναν συγκεκριμένο ρόλο ο καθένας αλλά να **εναλλάσσουν τη σχέση μεταξύ τους και τους ρόλους τους**. Το ερωτευμένο ζευγάρι, το φοβισμένο κορίτσι που κλείνει τα μάτια του, το αγόρι που ανεβοκατεβάζει το κλουβί, ο κεντρικός ήρωας που κρατάει τη γυάλα, το πουλί με το αγωνιώδες τιτίβισμά του, ο προβληματισμός του πιο ηλικιωμένου ήρωα, όλα αυτά αποκτούν κίνηση μπροστά στα μάτια των επισκεπτών. Η χορογραφία αποκαλύπτει την **τραγικότητα** και το μπέρδεμα στο οποίο μπορεί να βρεθεί ο άνθρωπος, ειδικά σε στιγμές στις οποίες η σχέση ζωής και θανάτου πολώνεται.

128. Στιγμιότυπα από το πρώτο επεισόδιο της χορογραφίας. Φαίνονται οι σαφείς επιρροές από τον πίνακα: το τράβηγμα του σχοινιού, το κορίτσι που δεν κοιτάζει από τη φρίκη, η κίνηση του χορευτή θυμίζει το τιτίβισμα του πουλιού η κίνηση της χορεύτριας παραπέμπει στο κράτημα της γυάλας, το ερωτευμένο ζευγάρι και το γλίστρημα στον καναπέ.

Ακόμα και η επιλογή μονάχα **δύο χορευτών**, **διαφορετικού φύλου**, παραπέμπει στο **δίπολο ζωή- θάνατος**, το ένα δεν μπορεί να συμβεί χωρίς το άλλο. Τα χρώματα των ρούχων εντείνουν τη σχέση αυτή, άσπρο- μαύρο, άντρας- γυναίκα, Γιν- Γιανγκ, ζωή- θάνατος και γενικότερα τη δυαδικότητα που διέπει τα πράγματα.

Έχουμε επομένως, μία σαφή σχέση μεταξύ της χορογραφίας και της πηγής έμπνευσης, τον πίνακα του Wright. Η επίδραση αυτή φαίνεται κυρίως στις κινήσεις και στην ποιότητά τους.

Η **'μορφή'** ή **'φόρμα'** εκφράζει οπτικά το νόημα του έργου. Οι χορευτές επινοούν τη μορφή για να ενσαρκώσει τη σκεψη τους στα μάτια των θεατών. Οι **εκφράσεις** του προσώπου, οι **συμβολισμοί**, το **ύφος της κίνησης** είναι στοιχεία κοινώς αποδεκτά από τα κοινωνικά όντα και δίνουν στο θεατή τη δυνατότητα να καταλάβει, μέσω της **ενσυναίσθησης** και της **κιναισθησίας**, τη συσχέτιση με τον πίνακα ή με το χώρο ή να πιάσει το κρυφό μήνυμα του χορευτή. Γίνεται κατανοητό πλέον πώς η **μνήμη** και η **φαντασία** συνιστούν δύο σημαντικά εργαλεία, μέσω των οποίων επιτυγχάνεται η κατανόηση του έργου, καθώς αυτά αναπροσαρμόζονται κάθε φορά στον παρόντα χρόνο. Βοηθούν και τους χορευτές να κινηθούν αλλά και τους θεατές να κάνουν συσχετίσεις με τον έκθεμα.

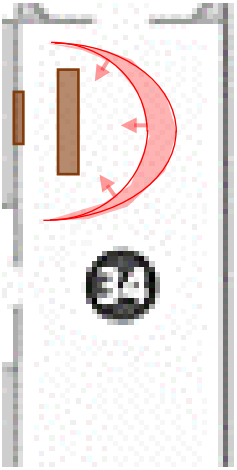
Το πρώτο επεισόδιο λοιπόν, έχει να κάνει με την αφήγηση μιας ιστορίας πέρα από τα χωρικά όρια της αίθουσας, μιας σκέψης που προϋπάρχει. Για τη διετέλεσης της όμως χρησιμοποιεί άμεσα τον χώρο και τα αντικείμενα μέσα σε αυτόν. Στο συγκεκριμένο μέρος της performance οι χορευτές δεν κατακτούν μεγάλη έκταση του **χώρου**, παρά βρίσκονται καθ' όλη τη διάρκεια **μπροστά από τον πίνακα, αφού χρειάζεται να τον κοιτούν ανά τακτά χρονικά διαστήματα**, βοηθώντας τους επισκέπτες- θεατές να καταλάβουν τη σύνδεση, αλλά και να αναλλογιστούν και οι ίδιοι για το μήνυμα του ζωγράφου.

129. Ο χορευτής άξαφνα σταματά τη ροή της χορογραφίας και κοιτάζει έντονα τον πίνακα για λίγες στιγμές

130. Η πράξη ολοκηρώνεται με την αντιστροφή των θέσεων των χορευτών και με τον άντρα να κίτεται στο πάτωμα (υπαινιγμός θανάτου)

Τα **μόνιμα στοιχεία εξοπλισμού** του μουσείου χρησιμοποιούνται σαν σκηνογραφικά στοιχεία για την εκτέλεση του χορού, ο **μεγάλος καναπές στις κινήσεις** και ο **πίνακάς ως σημείο αναφοράς**. Καθ΄ όπως φαίνεται τα δύο αυτά στοιχεία καθορίζουν τις κινήσεις των χορευτών, όταν κάθονται στον καναπέ, αφήνουν τα σώματά τους να 'γλιστρήσουν' σε αυτόν ή όταν σταματούν την ροή της κίνησης για να στραφούν με έμφαση στο ζωγραφικό έργο. Ο χορός τους, ολοκληρώνεται, όταν βρεθούν με τις αντίστροφες θέσεις από αυτές που είχαν στην αρχή, καθισμένοι στον καναπέ. Η γυναίκα τώρα κοιτάζει τον πίνακα, ενώ ο άντρας το κοινό και αφήνει το σώμα του να 'γλιστρίσει', παραμένοντας ακίνητος σε αυτή τη θέση.

Όπως είπαμε μια performance δημιουργεί **'νέο χώρο'**, ο οποίος παύει να υπάρχει όταν σταματήσει ο χορός. Έτσι και εδώ, αν και και οι χορευτές δεν συνομιλούν άμεσα με το κτήριο, αναγκάζουν τους επισκέπτες- θεατές να πάρουν ορισμένες θέσεις που δίνουν σαν αποτέλεσμα έναν συγκεκριμένο σχηματισμό.



131. Ο 'νέος χώρος' που δημιουργείται λόγω της διάταξης των θεατών (κόκκινο) κοιτάζοντας προς τον καναπέ και τον πίνακα (καφέ)

Ένα αρχετυπικό ημικύκλιο σχηματίζεται, το οποίο θυμίζει τη διατάξη αρχαίου ελληνικού θεάτρου, όπου οι θεατές 'αγκαλιάζουν' την περιοχή δράσης του χορού και το ρόλο του σκηνικού παίρνει ο τοίχος με το ζωγραφικό έργο.

Του δεύτερου επεισοδίου προηγείται ένα μεταβατικό μέρος, στο οποίο μια τρίτη χορεύτρια εμφανίζεται και οδηγεί την ντυμένη στα λευκά γυναίκα στο δωμάτιο 35, αφήνοντας τον άντρα να 'κείτεται' στο πάτωμα. Ένα νέο μουσικό κομμάτι παίζεται τώρα με χωροδιακά ακούσματα και αναμειγνύεται με τους απόκοσμους **ήχους**, τα **βογκητά** και τα **χαχανητά** της τρίτης χορεύτριας.

Παρατηρούμε πως αμέσως αυτή η συμπεριφορά **προσκαλεί** τους θεατές να ακολουθήσουν στο επόμενο δωμάτιο, οργανωμένα κατευθυνόμενοι από τις υποδείξεις των ανθρώπων του μουσείου. Σε αυτό το στάδιο η χορεύτρια με τα σκούρα ρούχα, σε μια χορογραφία διαφορετική από την προηγούμενη σε ύφος και μουσική, κινείται με 'αλλοπρόσαλλες' κινήσεις, υποδυόμενη 'ένα παράφρων και αθώο χαρακτήρα' και αφού 'αφουγκράζεται' την λευκοντυμένη, γρήγορα απομακρύνεται από αυτήν με ύφος που φανερώνει θυμό (μάλλον με την εξέλιξη της ιστορίας που προηγήθηκε στο προηγούμενο δωμάτιο).

Το πιο σημαντικό σε αυτό το σημείο είναι η **αλληλεπίδραση κοινού-χορευτή**. Η χορεύτρια πλησιάζει παραπάνω από το αναμενόμενο τους θεατές και ένας άντρας απομακρύνεται από την πορεία της, είτε γιατί ήθελε να αποφύγει την επαφή, ή επειδή θεώρησε πως εμποδίζει το δρώμενο. Όμως εκείνη δεν χάνει την ευκαιρία να πλησιάσει μια κυρία από το κοινό και να ξαπλώσει το κεφάλι στον ώμο της όσο 'θρηνεί', ενώ η επισκέπτρια φαίνεται να το διασκεδάζει που συμμετέχει στην παράσταση. Γενικότερα, η χορεύτρια έχει άμεση οπτική επαφή με τους θεατες και φαίνεται να τους 'μιλάει' μέσω των ήχων και των κινήσεων της.

Ας μην ξεχνάμε πως στην ταινία που βιντεοσκοπήθηκε σε άδειες αίθουσες, κάτι τέτοιο δεν θα μπορούσε να συμβεί. Επιβεβαιώνονται λοιπόν τα στοιχεία του **τυχαίου** και του **αυτοσχεδιασμού** που απασχολούν την performance art αλλά και του **πειραματισμού** σε κοινωνικό επίπεδο και ως προς την εξατομικευμένη, χωρική εμπειρία του επισκέπτη.

Το **δεύτερο επεισόδιο** εκτυλίσσεται στο δωμάτιο 36 και μερικώς στο δωμάτιο 38. Πρόκειται για τον χορό τριών χορευτριών. Ο χορός τους έχει τελετουργικό χαρακτήρα και οι μορφές των σωμάτων τους εκπέμπουν το **αίσθημα** του **μυστηρίου** και του **απόκοσμου**. Σαν σε **'έκσταση'** και οι τρεις χορεύουν ομαδικά αλλά ταυτόχρονα η κάθε μία σε μια δική της 'ατομική σφαίρα', με έντονες σχεδόν οργιαστικές κινήσεις, ακολουθώντας το ύφος της μουσικής, που τώρα έχει αλλάξει. Το στοιχείο αυτό εντείνεται από το **κυκλικό σχήμα της κάτοψης** του δωματίου, αφού μας παραπέμπει σε αρχαίους χορούς σε τελετουργίες σχετικές αφιερωμένες σε θεούς ή έστω σε παραδοσιακούς χορούς όπου οι χορευτές περιγράφουν έναν κύκλο, ένδειξη ότι χορεύουν για κάτι κοινό.

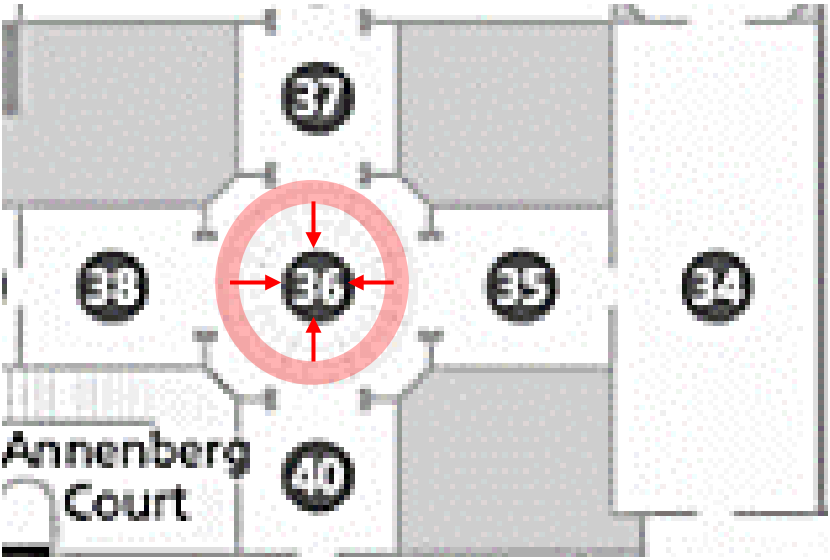
Η **κυκλική επιφάνεια** αποτελείται από την περιφέρεια του κύκλου, το κέντρο του και όλα τα ενδιάμεσα σημεία. Λόγω του σχήματος η **θεατρικότητα** του χώρου είναι μεγάλη και βοηθά στη συγκέντρωση στο δρώμενο, βάζοντάς το στο κέντρο της παρατήρησης αφήνοντας απ' έξω τα ζωγραφικά έργα στους τοίχους αφού αυτή τη στιγμή δεν συμμετέχουν στο χορό. Σημαντικό εδώ είναι ότι ο κύκλος ενισχύει τα βλέμματα των θεατών να διασχίσουν το κέντρο και να κοιτάξουν απέναντι, τους συν-επισκέπτες τους. Αυτό οδηγεί υποσυνείδητα να συμπεριλάβουν τον εαυτό τους και τους άλλους σε μια ομάδα, καθώς ανακαλύπτουν ότι όλοι τους έχουν επισκεφθεί το μουσείο για τους ίδιους λόγους, το ενδιαφέρον για την τέχνη, αλλά και την παράσταση η οποία ήταν προγραμματισμένη. Με τα βλέμματα να μπορούν να προσπεράσουν το δρώμενο, αλλά να παραμείνουν σαφώς στα όρια του κύκλου, δίνεται η δυνατότητα στον θεατή να **'συνειδητοποιήσει το παρόν'** και να δει το δρώμενο ταυτόχρονα και σαν να συμμετέχει, αλλά και με την αίσθηση ότι αυτός βρίσκεται 'έξω', συμπεριλαμβάνοντας στην αντίληψή του όλη την ατμόσφαιρα αυτού που πραγματικά συμβαίνει μέσα στο μουσείο.

132. Στιγμιότυπα από το δεύτερο επεισόδιο της χορογραφίας

Πριν το τρίτο επεισόδιο παρεμβάλλεται ένα ακόμα μεταβατικό στάδιο, στο οποίο η χορεύτρια με τα σκούρα ρούχα, αφήνει την αίθουσα 38 και διασχίζει την 39 και το Central Hall **τραγουδώντας** ακαπέλα, στοιχείο που μαζί με τα προαναφερθέντα, μας οδηγεί να φανταστούμε ότι ίσως παρειστάνει το πτηνό του πίνακα. Κινείται αυτοσχεδιαστικά αλλά με συγκεκριμένη πορεία στο χώρο και γίνεται πλέον αντιληπτή και από άτομα τα οποία δεν παρακολουθούσαν εξ' αρχής την παράσταση. Ο χορευτής με τα μαύρα έχει τώρα βρεθεί στο Central Hall στην ίδια πόζα με την οποία τον άφησαν στο πρώτο μέρος. Η χορεύτρια τον προσπερνάει, καταλήγοντας στον υπόστυλο χώρο με τα κλιμακοστάσια, στην είσοδο του μουσείου. Οδηγεί έτσι για ακόμα μια φορά το κοινό στην τελευταία αίθουσα της παράστασης. Συνεχίζει την άμεση οπτική επαφή και την κοντινή απόσταση, ενώ αγγίζει τις κολώνες και διάφορα στοιχεία.

133. Η χορεύτρια προσπερνά τον άντρα στο Cental Hall

134. Η χορεύτρια αγγίζει με τα χέρια της το υποστηλώμα έχοντας 'καρφωμένο' το βλέμμα στον επισκέπτη που σκέτεται δίπλα της



135. Η νεα διάταξη σε σχεση με το δρώμενο, άλλος ένα αρχετυπικός σχηματισμός παρακολούθησης. Με κόκκινο φαίνεται η διάταξη του κοινού (κυκλική) και με τα βέλη το κέντρο εστιάσης. Οι επισκέπτες στρέφονται προς το εσωτερικο του κύκλου στο κέντρο του οποίου συμβαίνει ο χορός.

Είναι σαφές και πάλι ότι ο χώρος δίνει στοιχεία στο χορό οδηγώντας τον να περιοριστεί σε κυκλικές κινήσεις και τροχιές. Και ο χορός όμως καθορίζει τον 'νέο χώρο' που δημιουργείται στην αίθουσα αυτή, καθώς αντί τα βλέμματα να είναι στραμμένα προς τους τοίχος, είναι στραμμένα προς το κέντρο της αίθουσας, δίνοντας μία τελείως διαφορετική εμπειρία του δωματίου από αυτήν για την προορίζεται.

Στο πιο ψηλό τμήμα της κλίμακας εμφανίζονται δύο έγχρωμοι χορευτές από τα πλάγια της αίθουσας και το **τρίτο επεισόδιο** ξεκινά. Το δώματιο αυτό αποτελέι 'ορόσημο' αφού κατανέμει μέρος της κίνησης στους χώρους του μουσείου αλλά και λόγω της κεντρικής θέσης του στην κάτοψη. Η ιδέα των δημιουργών συνδυάζει αντιφατικά στοιχεία, hip hop με σύγχρονο χορό και αντίστοιχα την λιγότερο ντυμένη, κοντά στο φυσικό, γεροδεμένη όψη των χορευτών με τον νεοκλασικό, πλήρως διακοσμημένο και επίσημο χώρο της υπόστυλης αίθουσας. Ο χορός είναι άμεσα συνδεδεμένος με τον **αρχιτεκτονημένο χώρο** που τους περιβάλλει. Η κίνησή τους είναι εναρμονισμένη με τη μουσική, ο ένας χορεύει ακολουθώντας περισσότερο τους hip-hop ήχους, ενώ ο άλλος με κινήσεις σύγχρονου χορού, τις ρομαντικές μελωδίες. Ο χορογράφος επισημαίνει σχετικά με την ιδέα του:

'Ήθελα να ανταποκριθώ στη θεατρικότητα και το μεγαλείο του 'Portico[35]' και στην ανάμειξη της σκληρής και απαλής δύναμης στην αρχιτεκτονική του (…) ήθελα να αντιπαραθέσω μια ισχυρή κίνηση από μαύρους χορευτές με έναν χώρο που έχει μια αυτοκρατορική αίσθηση'[36]

Η κίνησή μας μέσα στον χώρο ορίζεται από τις συνεχείς αντιδράσεις του σώματός μας με τα εκάστοτε οπτικά και χωρικά ερεθίσματα. Για παράδειγμα τα υποστυλώματα, η σκάλα και οι εξώστες λειτουργούν ως οπτικά ερεθίσματα που δέχονται τα μάτια όταν τη βλέπουν, και ως κιναισθητικά ερέθισμα για το σώμα, το οποίο μορφοποιεί κατάλληλα το σχήμα του για να σχετιστεί με αυτά μέσω της κίνησης (λ.χ. να ανέβει την σκάλα με ισορροπία).

[35] Με τον όρο '*Portico*' εννοείται το πρόπυλο στην είσοδο του μουσείου αλλά και γενικότερα η υπόστυλη αίθουσα υποδοχής.

[36] Ελεύθερη μετάφραση από την συνέντευξη στην επίσημη σελίδα του μουσείου: https://www.nationalgallery.org.uk

136. Στιγμιότυπα από το τρίτο επεισόδιο της χορογραφίας

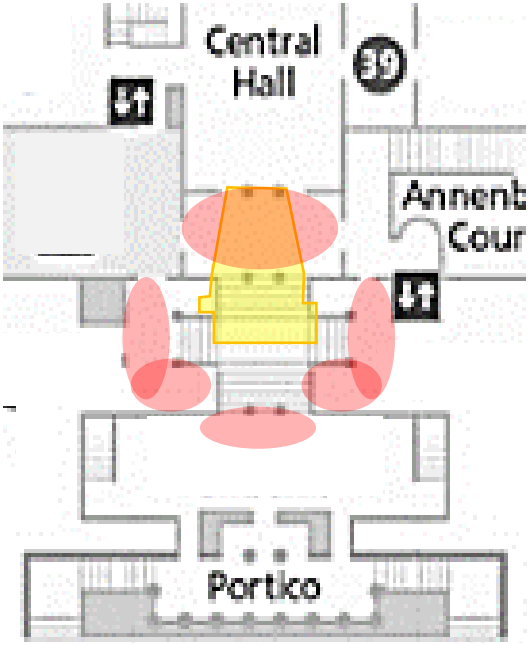
Τα **υποστυλώματα** επηρεάζουν δραστικά την κίνηση των χορευτών. Αυτό φαίνεται από την κούρμπα που παίρνει το σώμα τους καθώς αγκαλιάζει το υποστύλωμα αλλά και την τάση να στηριχθούν σε αυτό για μια κίνηση που ξεφεύγει από τον άξονα περιστροφής γύρω από το κέντρο βάρους τους. Φαίνεται πως ακόμη και υποσυνείδητα με την χειρονομία του αυτή υποδηλώνει και τη λειτουργία του δομικού στοιχείου, να στηρίζει δηλαδή και να μεταφέρει τα φορτία με ασφάλεια στη γη.

Τα **σκαλοπάτια** με το χαμηλό ρίχτι κάνουν τους χορευτές να κινούνται γρήγορα και με μικρά βήματα καθώς ανεβαίνουν ή κατεβαίνουν. Οι χορευτές κάποτε στηρίζονται στα σκαλοπάτια με τη βοήθεια των χεριών, όταν σκύβουν ή πέφτουν μπρούμητα και άλλοτε κινούνται σε καθένα σκαλοπάτι αντιμετωπίζοντάς το σαν διάδρομο κίνησης. Η επαναληψιμότητα των σκαλιών οδηγεί στην επανάληψη ορισμένων κινήσεων (κατά την ανάβαση) προσθέτοντας συγκεκριμένες αλλαγές που έχουν να κάνουν και με τη μουσική υπόκρουση. Τέλος, λόγω τις κεκλιμένης δομής της η σκάλα δίνει ενδιαφέρουσες εικόνες στην οπτική των θεατών, όταν ο ένας χορευτής στέκεται πιο πίσω από τον άλλον καταφέρνει να μην κρύβεται για όσους βρίσκονται χαμηλότερα, αλλά φαίνεται με εντελώς διαφορετικό τρόπο για όσους βρίσκονται στο ψηλότερο σημείο, προσθέτοντας επιπλέον θεάσεις και νοήματα στην χορογραφία. Ας σημειώσουμε εδώ ότι στον σύγχρονο χορό οι χορευτές κινούνται με έντονη πλαστικότητα σαν να τους περιβάλλει από παντού το κοινό τους και όχι σαν να βρίσκεται αντικρυστά τους (όπως συνηθίζεται με το μπαλέτο).

Οι **εξώστες** δίνουν ποικιλία στο οπτικό αποτέλεσμα και στην κινησιολογία, καθώς οι χορευτές με ένα εύκολο άλμα σκαρφαλώνουν εκεί όπου κανονικά δεν προορίζεται για κίνηση ή στάση, και φωτίζονται από τον φωτισμό που υπάρχει εκεί σε κόκκινο χρώμα, εντείνοντας την αίσθηση θεατρικού θεάματος. Η στιγμή όπου ο χορευτής στηρίζεται στο διακριτικό κιγκλίδωμα που υπάρχει στον εξώστη σε μια εκτίναξή του, αλλά και η

αποχώρησή τους από την πόρτα, στο τέλος, είναι στιγμές που κάνουν τους επισκέπτες να αντικρίζουν μέλη του κτηρίου, δίνοντας αφορμή να τα περιεργαστούν με το βλέμμα τους και να αναλογιστούν το συμβάν το οποίο μόλις ολοκληρώθηκε.

Ως προς τη γενική οργάνωση του χώρου, θεωρούμε ότι δεν είναι τυχαία η επιλογή του χώρου εισόδου. Όλη η αίθουσα θα μπορούσε να παρομοιαστεί με αίθριο λόγω του διπλού ύψος, του σχήματος αλλά και της οργάνωσης των βλεμμάτων. Τα άτομα που κινούνται στην κεντρική σκάλα μπορούν να αισθανθούν επίκεντρο της προσοχής των άλλων που βρίσκονται σε σημεία περιμετρικά και ψηλότερα των τεσσάρων κλιμακοστασίων, ένδειξη ότι ο **χώρος έχει θεατρικό χαρακτήρα**, κάνοντάς τον 'γόνιμο' για παραστάσεις.



137. Με το κόκκινο χρώμα φαίνεται η διάταξη που πήρε το κοινό γύρω από τον χώρο δράσης των χορευτών- κίτρινο χρώμα

Παρατηρούμε ότι η συμμετρία της κάτοψης έχεις ως επακόλουθο την κίνηση των χορευτών κατά κύριο λόγο στο κέντρο της αίθουσας. Οι σκάλες είναι μέρος του σκηνικού ενώ οι εξώστες γύρω- γύρω λειτουργούν όπως στα θέατρα. Η γειτονική σχέση των κλιμακοστασίων - που δημιουργεί 'Γ' και η τοποθέτηση των σωμάτων τους με τον ίδιο τρόπο εμπνέει τους χορευτές για τις κινήσεις 'αιτίας- αιτιατού' μεταξύ τους, η κίνηση δηλαδή που εκτελεί ο ένας επηρεάζει την κίνηση του άλλου αποτελώντας 'ζευγάρι κινήσεων' (εικ.136). Όπως φαίνεται στην κάτοψη η αλληλουχία των δωματίων ενέπνευσε μια χορογραφία με διαδοχικά επεισόδια, που το ένα ακολουθεί το άλλο. Η αρχιτεκτονική του χώρου ξεδιπλώνεται μαζί με το χορογραφικό έργο, καθώς οι χορευτές μεταφέρονται από την μια αίθουσα στην άλλη.

138. Η ακολουθία των δωματίων στις οποίες εκτυλίχθηκε η χορογραφία. Η σειρά των αιθουσών και η αλληλουχία τους οδηγεί σε μια σειρά από χορευτικά επεισόδια που το ένα διαδέχεται το άλλο.

139. Σκίτσα του A. Degaine, 'Histoire du théâtre dessinée', Η εξέλιξη παρακολούθησης παραστατικών δρώμενων (8ος αιων. π.Χ. – 5ος αιων. π.Χ.)

Συμπεράσματα

Συγκρίνοντας τις περιπτώσεις μελέτης που ερευνήσαμε διαπιστώνουμε ότι η 'ικανότητα' ενός μουσείου να φιλοξενήσει χορογραφικά έργα, δεν εξαρτάται από την θεματολογία του, δηλαδή το είδος της τέχνης που στεγάζει (αρχαία, σύγχρονη, τέχνη, γλυπτική, ζωγραφική κ.α.), αλλά ούτε και από το ύφος, τα χρώματα, την υλικότητα των αιθουσών, αλλά κυρίως από τις χωρικές ιδιότητες, την χωρική οργάνωση των μουσείων, τόσο σε κάτοψη όσο και στην τομή .

Αυτά τα χαρακτηριστικά καθορίζουν το είδος και την δυνατότητα εκτέλεσης μιας συγκεκριμένης χορογραφικής προσέγγισης σε σχέση με κάποια άλλη.

Από την ανάλυση των παραδειγμάτων που παρουσιάστηκαν οι διαστάσεις του χώρου, το ύψος, οι αναλογίες, η σχέση των χωρικών ενοτήτων και ο τρόπος σύνδεσης τους, αν και ίσως προφανή στοιχεία, παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο, που επηρεάζουν το είδος και την δυνατότητα εκτέλεσης μιας χορογραφίας.

Σημαντική παράμετρο επιλογής μιας χορογραφικής προσέγγισης, αποτελεί, η **σχέση της πλοκής της χορογραφίας με τον τρόπο που γίνεται οπτικά αντιληπτός ο χώρος.**

Για παράδειγμα η χωρική οργάνωση στο Μουσείο MAXXI παρουσιάζει μια ροηκότητα στους χώρους και πολλαπλές δυνατότητες θεάσεων από όλους τους χώρους του μουσείου και ως εκ τούτου η χορογραφία μπορεί να εκτελείται στο σύνολο των χώρων του μουσείου, σε αντίθεση με τα μουσεία με κεντροβαρή οργάνωση χώρων, όπου διαθέτουν μεγάλα, με διπλό ή και μεγαλύτερο ύψος δωμάτια, χώρους 'ορόσημα', που αποτελούν ενοποιητικούς πυρήνες των αιθουσών των μουσείων και εκεί εκτελούνται τα σημαντικά επεισόδια της χορογραφίας.

Σε κάθε περίπτωση **η θεατρικότητα του χώρου και η εναλλαγή πολλαπλών 'θεατρικών' και 'κινηματογραφικών' θεάσεων δημιουργούν έναν 'σκηνογραφικό χαρακτήρα'** που όπως είδαμε, ενισχύει μια χωρικά προσδιορισμένη παράσταση χορού.

Διαπιστώσαμε ότι υπάρχουν παραπάνω από ένα είδος χορογραφικών έργων που μπορούν να λάβουν χώρα σε ένα μουσείο, τα οποία κατανέμουμε σε τρεις γενικές κατηγορίες ως **προς το στοιχείο με το οποίο συμβαίνει η διαλεκτική σχέση** χώρου -χορογραφίας.

Στην πρώτη βρίσκονται οι χορογραφίες που συνδιαλέγονται μόνο με τα αρχιτεκτονικά στοιχεία και τον χώρο του μουσείου, ή αλλιώς οι **'άμεσα σχετιζόμενες με τον χώρο'** χορογραφίες- πρώτη και δεύτερη περίπτωση μελέτης. Στη δεύτερη κατηγορία συναντάμε τις χορογραφίες που ως σημείο αναφοράς και έμπνευσης έχουν κάποιο έκθεμα ή συλλογή του μουσείου, αλλιώς οι **'άμεσα σχετιζόμενες με τα εκθέματα'** χορογραφίες. Στην τρίτη, συγκαταλέγονται χορογραφίες που σε κάποια μέρη σχετίζονται κυρίως με εκθέματα και σε άλλα μέρη αποκλειστικά με τον χώρο, αποτελούν δηλαδή **συνδυασμό των δύο προηγούμενων κατηγοριών**- τρίτη περίπτωση μελέτης.

Στις **περιπτώσεις** όπου η χορογραφία σχετίζεται με κάποιο έκθεμα, μια πιθανή αντιμετώπιση, την οποία μας 'υπέδειξε' η χορογραφία του Tony Adigun στο δωμάτιο 34, είναι η παραμονή στο ίδιο σημείο του χώρου και σε άμεση οπτική σχέση με το έργο (δηλαδή χωρίς να κινούνται οι χορευτές σε άλλα δωμάτια πέραν του εκθέματος ή να απομακρύνονται από αυτό σε βαθμό που να χάνεται η δυνατότητα για οπτική επαφή). Παράλληλα, η τοποθέτηση των χορευτών στο χώρο είναι τέτοια, ώστε να διευκολύνεται η αλληλοεπικάλυψη του **εύρους ακτινοβολίας** των σωμάτων των χορευτών με το εύρος ακτινοβολίας του εκθέματος.

Στις **περιπτώσεις** της **πρώτης κατηγορίας** είδαμε διάφορους τρόπους δημιουργίας από την πλευρά των χορογράφων. Η προσέγγιση της Sasha

Waltz αντιμετωπίζει όλο το μουσείο, σχεδόν κάθε σπιθαμή[37] του ως περιβάλλον για να συνδιαλλαγεί ο χορευτής.

Στο Neues Museum, όπως είδαμε, οι χώροι διέπονται από έντονη αξονικότητα, τονίζοντας τη σημασία της κεντρικής αίθουσας (Stairs Hall), το κεντρικό σημείο αναφοράς του μουσείου. Οι βασικοί άξονες του κτηρίου παρέχουν πληροφορία που φτάνει σχεδόν πάντα έως στην περιφέρεια του μουσείου, μέσω μιας **χωρικής διαφάνειας** .

Τα 'δωμάτια' αναπτύσσονται συμμετρικά γύρω από το κέντρο (Stairs Hall), ακολουθώντας μια επαλληλία και διαδοχικότητα στην οργάνωση τους, πολλές φορές με διαφορετικό ύφος και λεξιλόγιο (λόγω του διαφορετικού θέματος των συλλογών), αλλά τα σχήματα των αιθουσών είναι συγκεκριμένα και επαναλαμβανόμενα.

Από την άλλη, στο MAXXI οι χώροι είναι ενιαίοι, δημιουργούν μια ροηκότητα στην κίνηση και πολλαπλές δυνατότητες θεάσεων από όλους τους χώρους του μουσείου, δεν έχουν σχέσεις επανάληψης και επαλληλίας και δημιουργούν το αίσθημα αναπάντεχου και απρόσμενου. Στην ουσία δεν υπάρχουν σαφή δωμάτια, καθώς δεν υπάρχουν σαφή όρια ανάμεσα στους χώρους. Από ένα σημείο, τα επίκεντρα προσοχής κατά την παράσταση, μπορεί να είναι πολλά, οδηγώντας σε σύνθετες χωρικές εμπειρίες, ανεξάρτητες από οποιοδήποτε (χωρικό) κέντρο ή ιεραρχία.

Σε αντίθεση με τα στοιχεία του Neues Museum, οι ανοιχτές χωρικές σχέσεις (θεατρικοί χώροι) με την ταυτόχρονη ύπαρξη πολλών 'κρυφών' σημείων (κινηματογραφικοί χώροι- καρέ-καρέ), δημιουργούν αίσθηση ενότητας, αλληλοεπικάλυψη οπτικών πεδίων αλλά ταυτόχρονα μεγαλύτερη αίσθηση ανακάλυψης στον επισκέπτη και αναπάντεχες, μεμονωμένες οπτικές θεάσεις.

[37] Εννοείται όλοι οι χώροι που προορίζονται για εκθέσεις και όχι οι βοηθητικοί.

Αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα πως **το MAXXI είναι περισσότερο δεκτικό για την προσέγγιση της S. Waltz, καθώς τονίζει τον κοινωνικό και χωρικό χαρακτήρα του συμβάντος**.

Η χορογραφία του T. Adigun από την άλλη δεν διασκορπίζεται στους χώρους του μουσείου. Η χωρική οργάνωση με τους διαδοχικούς, αποσπασματικούς χώρους της Πινακοθήκης, τον οδήγησε στη **δημιουργία ενός σεναρίου- μιας ιστορίας**, οδηγώντας σε ένα τελείως διαφορετικό αποτέλεσμα από αυτό της Waltz. Η χορογραφία έχει αρχή, μέση και τέλος αντίστοιχα με τα τρία επεισόδια που εκτελούνται σε δωμάτια με σαφή όρια και προσπέλαση, πολύ πιο σαφή χρονικά όρια και διάρκεια πολύ μικρότερη από αυτή της Waltz. Οι επισκέπτες από τη στιγμή που ξεκίνησαν να παρακολουθούν την παράσταση οδηγούνταν από το προσωπικό του μουσείου στις αίθουσες εκτέλεσης της χορογραφίας και κατευθύνονται ως έναν βαθμό στο πού να σταθούν. **Η ανακάλυψη της συνέχειας της ιστορίας, συνέβαινε με την ταυτόχρονη ανακάλυψη ενός νέου δωματίου**. Το κάθε επεισόδιο χαρακτηρίζεται από ένα επίκεντρο προσοχής, αποκλείοντας την οπτική επαφή με άλλους χώρους/ δωμάτια. Αυτό βοηθά στην προσήλωση στον χορό μέχρι το τρίτο επεισόδιο, όπου λόγω και της θεατρικότητας του χώρου, το δρώμενο αποκτά διαστάσεις χωρικού φαινομένου. Φαίνεται λοιπόν πως η προσέγγιση του Adigun ταιριάζει καλύτερα σε μουσεία με τη χωρική οργάνωση των δωματίων της National Gallery.

Ο Tony Adigun συνέθεσε μια χορογραφία εξ' αρχής, εξαρτώμενη από τα στοιχεία έμπνευσής του. Η Sasha Waltz όμως, εφάρμοσε επεισόδια που έχει εκτελέσει όχι μόνο σε παραπάνω από ένα μουσεία, αλλά και στις παραστάσεις της στο θέατρο[38]. Αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι υπάρχουν τουλάχιστον δύο κατηγορίες χορογραφιών **ως προς την**

[38] Στοιχείο που δόθηκε από την γενικότερη μελέτη του έργου της χορογράφου. Βλ. σελ.152

εφαρμογή. Από τη μια, οι χορογραφίες οι ***'γεννημένες από το χώρο του μουσείου,*** δηλαδή τα επεισόδιά τους δεν έχουν παιχτεί και ούτε πρόκειται σε άλλο τόπο, και οι χορογραφίες που προϋπάρχουν του μουσείου, ή τουλάχιστον μερικά επεισόδια αυτών, και επομένως ***'ακολουθούν το χώρο του μουσείου',*** προσπαθούν δηλαδή να ενταχθούν με τον καλύτερο τρόπο στα κατάλληλα σημεία του.

Ένα άλλο στοιχείο που θα μπορούσαμε να σχολιάσουμε είναι ότι **το ύφος των αιθουσών, τα χρώματα και το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο επηρέασαν σημαντικά όλες τις χορογραφίες.** Αν και χωρίς εκθέματα μέσα στο Neues Museum, παρατηρούμε πολλά και διαφορετικά χρώματα, σχέδια και μορφές στα ρούχα των χορευτών, επηρεασμένα ίσως από την διαφορετικότητα των δωματίων και των εκθεμάτων που φιλοξενεί. Στο MAXXI, όπου κυριαρχεί το μαύρο και το άσπρο, βλέπουμε χορευτές με λευκά/ μπεζ και κυρίως μαύρα ρούχα, ενώ μερικά κίτρινα και κόκκινα έχουν προστεθεί σκοπίμως για να υποδηλωθεί κάποια αντίθεση και ένταση στο οπτικό αποτέλεσμα. Στη National Gallery όπως αναφέραμε το άσπρο- μαύρο στα ρούχα των δύο χορευτών στο πρώτο επεισόδιο, είναι εμπνευσμένο από το δίπολο ζωή- θάνατος (κεντρικό θέμα του εκθέματος). Στο δεύτερο επεισόδιο τα χρώματα των ρούχων ακολουθούν τους χρωματισμούς των τοίχων, κόκκινο, γκρι και μαύρο. Επίσης, ο 'κλειστός', 'βαρύς' ρουχισμός, με τα πολλά επίπεδα υφάσματος ακολουθεί τον διακοσμητικό χαρακτήρα της μουσειακής αρχιτεκτονικής του 19^{ου} αιώνα. Στο τελευταίο επεισόδιο τα μαύρα ιδιαίτερα παντελόνια, αφήνουν μια ουδέτερη αίσθηση σε σχέση με τα πολύχρωμα υλικά της αίθουσας, ενώ η επιλογή να είναι γυμνοί από την μέση και πάνω οι έγχρωμοι γεροδεμένοι χορευτές, φαίνεται να γίνεται από τον χορογράφο για να δημιουργήσει μια αντίθεση με τον πλούσιο διάκοσμο και την επισημότητα του χώρου.

Αναλογιζόμενη την εκτέλεση των παραστατικών τεχνών μέσα σε ένα μουσείο σκέφτομαι το βιβλίο της Pamela Howard, *'Τι είναι η σκηνογραφία;'*[1]. Η διαδρομή προς την οργάνωση του έργου αρχίζει με την κατανόηση της δυναμικής του άδειου σκηνικού **χώρου**. Στη συνέχεια όπως συμβαίνει με το κείμενο στα θεατρικά έργα, εδώ παίζει ρόλο η **έκθεση και οι χώροι του μουσείου**, με την οποία θα συνδιαλλαγεί η χορογραφία, ή **η ιδέα- το μήνυμα** που μεταφέρει το μουσείο (ο αρχιτέκτονας). Σε συνάρτηση με τις απαιτήσεις του μηνύματος ακολουθεί η **έρευνα** του φυσικού πλαισίου της παράστασης προκειμένου να επιλεχθούν τα κατάλληλα ρούχα ή αντικείμενα, τα χρώματα, ο αριθμός των χορευτών, για να λειτουργήσουν από κοινού σε μια χωροταξική **σύνθεση**, που θα εμφυσήσει νέα πνοή στον χώρο αλλά και στην έκθεση. Η έρευνα μπορεί να είναι χωρική και ενίοτε ιστορική, κοινωνική κ.τ.λ.. Όλος ο αρχιτεκτονικός χώρος του μουσείου γίνεται η σκηνή και τα στοιχεία του εσωτερικού, τα εκθέματα και η διακόσμηση αποτελούν το **σκηνογραφικό** φόντο που δίνει τις κατάλληλες κατευθύνσεις. Το ρόλο του **σκηνοθέτη** παίρνει ο χορογράφος, σε ορισμένες περιπτώσεις και ο διευθυντής του μουσείου ή ο επιμελητής της έκθεσης. Ο **χορογράφος** έχει ρόλο διαμεσολαβητικό και όχι ηγετικό καθώς δίνει μια συγκεκριμένη κατεύθυνση στους χορευτές και έπειτα ξεκινά η έρευνα με αφετηρία την υποκειμενική αισθητηριακή προσέγγιση του καθενός. Οι **χορευτές** και οι κινητικές τους δυνατότητες, το ζωντανό στοιχείο της σκηνικής εικόνας, επίσης παίζουν υψίστης σημασίας ρόλο, καθώς θα αφηγηθούν μια ιστορία δίνοντας ζωή με τις χορευτικές κινήσεις τους στις αίθουσες του μουσείου. Ο χώρος διαμορφώνεται και μεταβάλλεται από τους χορευτές καθώς εξελίσσεται η performance. Το τελευταίο στοιχείο που ολοκληρώνει τη διαδικασία είναι οι **θεατές- επισκέπτες** που καταλαμβάνουν το δικό τους

[1] Το κείμενο που ακολουθεί είναι βασισμένο στα λόγια της συγγραφέως/ σκηνογράφου για την διαδρομή προς την οργάνωση της θεατρικής διαδικασίας, Howard P., 'Τι είναι η σκηνογραφία;', εκδόσεις 'Επίκεντρο', εισαγωγή σελ.31

μερίδιο χώρου μέσα στον θεατρικό χώρο- μουσείο και αποτελούν το λόγο για τον οποίο δημιουργείται η παράσταση.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι μέσω της διαδικασίας της performance στην πραγματικότητα γίνεται **αναπροσαρμογή** του αρχικού χώρου προς έναν υπαινικτικό και συνδεδεμένο με το άμεσο και δραματικό παρόν. **Σκοπός είναι η ανάδειξη της ανθρώπινης παρουσίας, του αρχιτεκτονημένου χώρου αλλά και των εκθέσεων**. Αυτό επιτυγχάνεται με τις φόρμες των σωμάτων των χορευτών σε σχέση με το κτήριο, αλλά και των νέων διατάξεων που παίρνει το κοινό στους χώρους του. Πρόκειται για ένα **ζωντανό είδος τέχνης** και μπορεί να συμπαρασύρει τον επισκέπτη στη δράση να τον κάνει κομμάτι του θεάματος. Δεν υπάρχει παθητικότητα ή στασιμότητα, αλλά **κινητικότητα**, και συνεχώς **διαφορετικές οπτικές θέασης**.

Ο χορογράφος εξαναγκάζεται να προσεγγίσει την τέχνη του μέσα στη σφαίρα της πραγματικότητας, ενώ εξακολουθεί να επιδιώκει μια υπερβατική προσέγγιση μέσα στα πλαίσια της έρευνας. Ο χαρακτήρας του μουσείου αλλά και το περιεχόμενό του πρέπει να ληφθούν εξ' αρχής υπόψιν. Η ατμόσφαιρα, η ποιότητα, οι νοητές χαράξεις του χώρου επηρεάζουν βαθιά τους χορευτές και τους επισκέπτες. Οι υλικότητες, τα χρώματα, ο φωτισμός και τα καλλιτεχνικά έργα του μουσείου είναι σημαντικά. Το χρώμα και οι φόρμες αποτελούν το οπτικό περίβλημα της παράστασης. Η προσεκτική επιλογή των χρωμάτων στα κοστούμια οδηγεί τη ματιά του θεατή στον πυρήνα και το νόημα της σύνθεσης. Το χρώμα μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να συνοψίσει τον συναισθηματικό κόσμο της χορογραφίας αλλά και του κρυφού νοήματος πίσω από τις εκθέσεις.

Επομένως, η **dance performance art έχει σχέση, 'δούναι και λαβείν' με το χώρο του μουσείου**, το ένα αναδεικνύει το άλλο, ο χορός εμπλουτίζει τον χώρο και ο χώρος στον οποίο εκτυλίσσεται 'ορίζει' περιορισμούς αλλά και προκλήσεις στον χορευτή οδηγώντας τον σε μια πολυποίκιλη κινησιολογία. Κατά την performance δημιουργείται και εξελίσσεται συνεχώς μια **δυαδική**, **αμφίδρομη σχέση** ανάμεσα στον χορό του χορευτή και τον χώρο του κτηρίου, η οποία μας αναγκάζει και σαν ερευνητές και σαν επισκέπτες να μην μπορούμε να τα δούμε ξεχωριστά αλλά μόνο μαζί, το ένα σε συνάρτηση με το άλλο. Μέσα από τα παραδείγματα είδαμε ότι ο χορευτής με την κίνηση και την πόζα του σε διάφορα σημεία αναδεικνύει το μουσείου τραβώντας το βλέμμα του θεατή σε αυτά, και ταυτόχρονα τα ίδια τα στοιχεία του χώρου εξυπηρετούν και υποστηρίζουν την κίνηση του χορευτή, ώστε σε μερικές στιγμές αυτή να μην υπήρχε καν αν ο χώρος δεν ήταν διαμορφωμένος με τον εκάστοτε τρόπο.

Η διαδικασία κατανόησης του χώρου και της κίνησης μέσα σε αυτόν από τον χορευτή είναι διαισθητική και αντιληπτική. Το ίδιο όμως συμβαίνει και με τη διαδικασία θέασης και κατανόησης του έργου και του χώρου από τον θεατή. Τελικά, και οι δύο συνεισφέρουν και εισπράττουν από τον χώρο μέσα στον οποίο γίνεται ο χορός. Ο χορευτής δηλαδή κάνει πάντα ένα διάλογο- πέρα από τον χώρο του μουσείου- με τον θεατή, στοιχείο που δίνει **κοινωνικό χαρακτήρα** στην τέχνη αυτή.

Η dance performance είναι τελικά ένα έκθεμα, με εναλλακτικό χαρακτήρα. Αποτελεί καλλιτεχνικό έργο το οποίο αποτελείται από τον συγκερασμό τεχνών (αρχιτεκτονική, χορός, εικαστικές τέχνες, μουσική) και το οποίο παρουσιάζεται στους επισκέπτες του μουσείου ως χωρικό αποτέλεσμα, για λίγες μόνο στιγμές και έπειτα χάνεται.

Ο χώρος όμως τελικά γίνεται αντιληπτός με μοναδικό τρόπο[2] από κάθε άτομο και φαίνεται δύσκολο να περιγράψουμε με μονοδιάστατο τρόπο την σχέση του ατόμου με την χορευτική κίνηση στον χώρο, είτε έχει το ρόλο του χορευτή είτε αυτόν του θεατή. Οι παράγοντες που επηρεάζουν την αντίληψη είναι κοινωνικοί, αισθητηριακοί, ψυχολογικοί και ιδιοσυγκρασιακοί. Με την ανάλυση μιας performance και την ανάγνωσή της, ο επισκέπτης πληροφορείται πολλά για τον χώρο και τον κατανοεί περισσότερο απ' ότι αν βασιζόταν μόνο στην έκθεση. Η χορογραφία τον βοηθάει να αντιληφθεί το είδος του χώρου και πώς αυτός επιδρά στο βλέμμα, στην κίνηση και στην σκέψη του. Ουσιαστικά, η παράμετρος που διευκολύνει την κατανόηση του αρχιτεκτονικού ή άλλου έργου, είναι η ίδια η **κίνηση** μέσα στον χώρο. Και εδώ τίθεται ένα ζήτημα προς διερεύνηση. Σαφώς και μόνο η θέαση του χορευτή βοηθάει στην μεγαλύτερη κατανόηση του αρχιτεκτονημένου χώρου. Θα μπορούσε όμως η dance performance art να διευρυνθεί σε βαθμό τέτοιο που να περιλαμβάνει τη δράση του κοινού; Δηλαδή να είναι οι ίδιοι οι επισκέπτες που προσπαθούν με το σώμα τους να καταλάβουν τον χώρο…

140 (επομ. σελ. δεξιά). Χορευτές δημιουργούν μια σύνθεση με τα σώματά τους, η οποία εγγράφεται μέσα στην έλικα της χρυσής τομής

[2] βλ. θεωρίες αντίληψης του χώρου σελ.44-54

Ο χορός είναι μια δημιουργική διαδικασία, και ως τέτοια αποτελεί ένα ταξίδι αναζήτησης του εαυτού. Τη στιγμή της δημιουργίας μια εσωτερική κίνηση μας προτρέπει να κάνουμε το ταξίδι της συνάντησης με εμάς τους ίδιους. Το σώμα συνεχίζει να κινείται στον έξω-χώρο, ενώ ***'εμείς'*** κινούμαστε προς τον μέσα-χώρο.

'Στη βασική του μορφή, ο χώρος είναι ένα κενό - σιωπηλό, στείρο, αθώο - πριν από τη συνείδηση, πριν από τη ζωή. Ένας χορογράφος πρέπει να γεμίσει και να διαμορφώσει αυτό το κενό'. Murray Louis

Την στιγμή που ο άνθρωπος χορεύει αυτό που έχει αισθητική αξία και χαρίζει συγκίνηση είναι η ενέργεια που διαχέεται από το σώμα καθώς αυτό κατακτά το χώρο. Η αξιοποίηση δηλαδή του κενού είναι το θέμα που μας απασχολεί εδώ, και η αρχιτεκτονική σύνθεση είναι αυτή που ορίζει ποιο θα είναι το κενό που θα αφήσει το πλήρες... Φανταστείτε ένα σπίτι το οποίο αποτελείται από διάφορα στοιχεία όπως τοίχους, πλάκες και κολώνες, έπιπλα και αντικείμενα. Αυτό το οποίο τελικά κατοικείται και αποκτά ζωή δεν είναι τα στοιχεία αυτά, αλλά ο ελεύθερος χώρος- το κενό που αφήνουν μεταξύ τους. Το ίδιο συμβαίνει με το πνευματικό κενό που ενυπάρχει στον πυρήνα κάθε ανθρώπινου όντος- το κενό που αφήνει ακάλυπτο το υλικό σώμα. Ο χορευτής, έστω και ασυνείδητα, κατά τη γνώμη μου επιθυμεί να έρθει σε επαφή με αυτόν τον κενό χώρο, ο οποίος μόνο άδειος δεν είναι. Είναι γεμάτος ζωντάνια...

Βιβλία και Επιστημονικές Εργασίες

- Άννα Κερτένη, 'Θεωρία αποκατάστασης και ένταξης κτηρίων σε ιστορικό περιβάλλον. Μελέτη περίπτωσης του Neues Museum στο Βερολίνο', ερευνητική εργασία, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Μάρτιος 2020

- Ασημένια Ανθή, 'Σύγχρονος Χορός και Αρχιτεκτονική- η πορεία των δύο τεχνών στον 20ο και 21ο αιώνα', ερευνητική εργασία, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Ιούλιος 2014

- Barndt K., 'The Germanic Review: Literature, Culture, Theory- Working through Ruins: Berlin's Neues Museum', University of Michigan, δημοσιεύθηκε στις 08 Δεκ. 2011

- Bartenieff I., Lewis D., 'Body Movement: Coping with the Environment', Routledge, 'Gordon and Breach Science Publishers', New York, 2002

- Bloom L.A. Chaplin T., 'The Intimate Act of Choreography', Dance Books, Cecil Court, 'Yale University Press', 1977

- Corbusier L., 'Για μια αρχιτεκτονική', εκδόσεις 'Εκκρεμές', 2005

- Howard P., 'Τι είναι η σκηνογραφία;', εκδόσεις 'Επίκεντρο ', Θεσσαλονίκη, 2005

- Kandinsky W., 'Σημείο- Γραμμή- Επίπεδο', εκδόσεις 'Δωδώνη', 1996

- Κονδυλιά Σοφία, 'Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση', ερευνητική εργασία Ε.Μ.Π, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011

- Μαρτινίδης Π., 'Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου', εκδόσεις 'Νεφέλη', Αθήνα, 1999

- Μεγαρίτου Μυρτώ, 'Le théâtre hors les théâtres: όταν το θέατρο εγκαταλείπει τις αίθουσες', ερευνητική εργασία, Ε.Μ.Π. Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Μάρτιος 2011

- Μπαρού Λήδα, 'Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους- η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό', Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Ιούνιος 2013

- Norberg- Schulz C., 'Existence Space and Architecture', 'Littlehampton Book Services Ltd', 1971

- Νικοπούλου Π., 'Η επίδραση των σωματοποιημένων πρακτικών (somatics) στην ποιότητα της κίνησης των χορευτών και στην εμπειρία της ροής', μεταπτυχιακή διατριβή Ε.Κ.Π.Α., Τμήμα Επιστημονικής Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Μάιος 2009

- Παφύλα Ζωής, 'Χώρος, χρόνος, αρχιτεκτονική. Θέατρο και Αρχιτεκτονική'

- Πεπονής Γ., 'Χωρογραφίες- Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος', εκδόσεις 'Αλεξάνδρεια', 2003

- Πολυχρονιάδου Χ., 'Κιναισθησία: η σύνδεση του θεατή με το φαινόμενο το χορού', 'Η τέχνη του χορού σήμερα: εκπαίδευση- παραγωγή- παράσταση', πρακτικά συνεδρίου, 9&10 Νοεμβρίου 200, Σύνδεσμος Υποτρόφων Κοινωφελούς Ιδρύματος Α.Ωνάση

- Τζώρτζη Κ., 'Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων', εκδόσεις 'Καλειδοσκόπιο', Αθήνα 2010

- Χ. Παπαϊωάννου, 'Ο ρόλος του χορού στα θρησκευτικά δρώμενα της κλασικής αρχαιότητας', μεταπτυχιακή διατριβή, Α.Π.Θ. Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Διατμηματικό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών για την Ανθρώπινη Απόδοση και Υγεία, 2009

Διαδίκτυο

- https://sparmatseto.gr/2019/02/07/shmasia-xorou-klasikh-epoxh/
- https://sparmatseto.gr/2019/02/19/o-xoros-sto-byzantio/
- https://artic.gr/istoria-tou-mpaletou/

Neues Museum & Sasha Waltz

- http://www.kaleidoskopmusik.de
- https://paustgroup.wordpress.com
- https://davidchipperfield.com
- https://www.archdaily.com
- https://www.sashawaltz.de
- https://interlabresearch.wordpress.com
- https://www.architectural-review.com

MAXXI- National Museum of 21st Century Art & Sasha Waltz

- https://www.maxxi.art/en/progetto-architettonico
- PERFORMANCE | Sasha Waltz & Guests, Dialoge 09 - YouTube
- https://www.youtube.com/watch?v=e4J9HQnTCow&t=71s
- https://www.youtube.com/watch?v=ytpJuwby2yM
- https://www.youtube.com/watch?v=ampI3rHQxSs
- https://www.youtube.com/watch?v=XWY-31EBRlE

National Gallery & Tony Adigun

- https://www.nationalgallery.org.uk
- https://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/virtual-reality-dance-in-the-gallery
- http://www.avantgardedance.com/tony-adigun
- https://www.youtube.com/watch?v=yTyb32Nmzbshttps://www.nationalgallery.org.uk/visiting/floorplans/sainsbury-wing
- https://tube2.me/v/cMHkoQxSkfM.html
- https://tube2.me/v/nuQcOBPCZtw.html
- https://www.youtube.com/watch?v=cMHkoQxSkfM
- https://www.youtube.com/watch?v=K0KK_7_xq6M

εξώφυλλο: https://gr.pinterest.com

1. https://www.mprnews.org
2. https://www.bodiesinmotion.com.hk
3. https://wutaodance.com
4. http://lifeandstyle.alexandalexa.com
5. http://arirossner.photoshelter.com
6. http://www.rawpixel.com
7. http://kids.britannica.com
8. http://www.hellenicaworld.com
9. http://www.hellenicaworld.com
10. https://doukasschoolprojecttheatro.files.wordpress.com
11. https://slideplayer.gr
12. https://artic.gr
13. https://www.metmuseum.org
14. http://www.apollo-magazine.com
15. http://www.movingvisionsdance.com
16. http://www.enciclopediadelledonne.it
17. http://www.hilobrow.com
18. http://www.getty.edu
19. http://www.getty.edu
20. https://annawloch.com
21. https://www.rumorscena.com
22. https://commons.wikimedia.org
23. Κονδυλιά Σοφία, ‘Αρχιτεκτονική και Χορός- θεωρία, σύνθεση, άσκηση’, ερευνητική εργασία Ε.Μ.Π, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Φεβρουάριος 2011, σελ.35
24. http://microcities.net
25. https://www.thingiverse.com
26. http://noendtodesign.blogspot.com
27. http://www.didatticarte.it
28. https://floresenelatico.tumblr.com
29. https://floresenelatico.tumblr.com
30. https://www.buzzfeed.com

31. https://www.shutterstock.com
32. https://www.monopol-magazin.de
33. https://twitter.com (@SashaWaltzGuest)
34. http://sjl-photography.blogspot.com
35. https://www.flickr.com
36. https://apkconcepts.wordpress.com
37. Μπαρού Λήδα, 'Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους- η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό', Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Ιούνιος 2013, σελ.74
38. https://www.flickr.com
39. https://www.deviantart.com
40. https://www.alamy.com
41. https://www.denverartmuseum.org
42. https://twitter.com (@abidaker)
43. https://www.123rf.com
44. https://www.greek-language.gr
45. http://archive.eclass.uth.gr
46. https://www.archaiologia.gr
47. https://de.m.wikipedia.org
48. http://archive.eclass.uth.gr
49. https://www.ariadne-berlin.de
50. https://www.pinakothek.de/en
51. https://www.archdaily.com
52. https://architexturez.net
53. https://www.moma.org
54. https://www.moma.org
55. https://www.flickr.com
56. https://www.moma.org
57. https://curatorialexperiments.wordpress.com
58. https://curatorialexperiments.wordpress.com
59. https://www.flickr.com
60. https://archsy.tumblr.com

61. https://www.alamy.com
https://thelongroadtovenice.com
62. https://www.dwell.com
63. https://www.tate.org.uk
64. www.cool-cities.de
65. https://www.spanishcontemporaryart.gallery
66. https://www.inexhibit.com
67. (α) http://ttnotes.com (β) http://architectuul.com
68. (α) https://simple.wikipedia.org (β) http://www.japan-photo.de
69. http://www.quaibranly.fr
70. https://berloga-workshop.com
71. (α) http://www.jongeriuslab.com (β) https://cboisvert-nl.tumblr.com
72. https://www.spanishcontemporaryart.gallery
73. https://www.la-croix.com
74. https://www.athinorama.gr
75. https://www.abc.net.au
76. https://gr.pinterest.com
77. https://www.newyorker.com
78. https://www.wikiart.org
79. https://www.youtube.com (YVONNE RAINER. Raum, Körper, Sprache)
80. https://www.youtube.com (Variations V (1966) - Merce Cunningham Dance Company)
81. https://www.researchgate.net
82. https://www.meredithmonk.org
83. https://mymodernmet.com
84. https://mymodernmet.com
85. https://www.youtube.com (Step Up Revolution (3/7) Movie CLIP - Art Show (2012) HD)
86. Αρχείο Δ. Νικολάου
87. https://davidchipperfield.com
88. https://davidchipperfield.com
89. https://davidchipperfield.com
90. https://davidchipperfield.com

91. (α)-(ε)https://interlabresearch.wordpress.com
    (στ)https://www.royalacademy.org.uk
92. https://archello.com
93. https://fabforgottennobility.tumblr.com
94. Neues Museum Berlin - YouTube
95. https://i.pinimg.com
96. http://users.sch.gr
97. http://www.kaleidoskopmusik.de
98. https://interlabresearch.wordpress.com
99. https://www.faz.net
100. Neues Museum Chor Sasha Waltz - YouTube
101. ARCHITECTURAL DIALOGUES—NEUES MUSEUM BERLIN.m4v - YouTube
102. https://interlabresearch.wordpress.com
103. https://gazette-ic.com
104. ARCHITECTURAL DIALOGUES—NEUES MUSEUM BERLIN.m4v - YouTube Sasha Waltz - Neues Museum -Dialoge09 - Trailer - YouTube
105. https://www.fastcompany.com
106. (α) https://archello.com (β) https://www.arcstreet.com
107. https://gr.pinterest.com
108. Μπαρού Λήδα, 'Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους- η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό', Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Ιούνιος 2013, σελ.166
109. https://www.archdaily.com
110. http://www.bernd-uhlig-fotografie.com
111. (α) ARCHITECTURAL DIALOGUES—MAXXI.m4v - YouTube
    (β) http://www.bernd-uhlig-fotografie.com
112. (α) https://www.youtube.com/watch?v=yX-MFDhx-ow
    (β) https://www.youtube.com/watch?v=XWY-31EBRlE
113. http://www.bernd-uhlig-fotografie.com
    MAXXI - Zaha Hadid - Sasha Waltz - YouTube
114. ARCHITECTURAL DIALOGUES—MAXXI.m4v - YouTube
115. https://www.archdaily.com
116. https://www.archdaily.com

117. https://www.youtube.com/watch?v=ampI3rHQxSs
http://www.bernd-uhlig-fotografie.com
118. http://www.bernd-uhlig-fotografie.com
119. http://www.bernd-uhlig-fotografie.com
ARCHITECTURAL DIALOGUES—MAXXI.m4v - YouTube
120. ARCHITECTURAL DIALOGUES—MAXXI.m4v - YouTube
121. https://www.mediastorehouse.com
122. https://foursquare.com
https://www.youtube.com/watch?v=I6R5fG3gqtk
123. https://upload.wikimedia.org
124. https://www.artrabbit.com
125. https://www.artrabbit.com
126. https://unconventionaltravelstory.com
127. https://en.wikipedia.org
128. https://www.youtube.com/watch?v=yTyb32Nmzbs.
129. https://www.youtube.com/watch?v=yTyb32Nmzbs.
130. https://www.youtube.com/watch?v=yTyb32Nmzbs.
131. https://www.nationalgallery.org.uk
132. https://www.youtube.com/watch?v=yTyb32Nmzbs.
133. https://www.youtube.com/watch?v=yTyb32Nmzbs.
134. https://www.nationalgallery.org.uk
135. https://www.youtube.com/watch?v=yTyb32Nmzbs.
136. https://www.nationalgallery.org.uk
137. https://www.nationalgallery.org.uk
138. https://www.nationalgallery.org.uk
139. Μεγαρίτου Μυρτώ, ‘Le théâtre hors les théâtres: όταν το θέατρο εγκαταλείπει τις αίθουσες’, ερευνητική εργασία, Ε.Μ.Π. Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Μάρτιος 2014, σελ.6
140. https://www.pinterest.ru