

ΧΟΡΟ / *γράφοντας*



Εργαλεία Χορογραφίας για την Αρχιτεκτονική Σύνθεση

ΧΟΡΟ / γράφοντας

Εργαλεία Χορογραφίας για την Αρχιτεκτονική Σύνθεση

Αθανασιάδη Ιρις

Επιβλέπων καθηγητής: Κωσταντίνος - Αλκέτας Ουγγρίνης

Ερευνητική Εργασία

Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πολυτεχνείου Κρήτης

Το παρόν τεύχος είναι ο καρπός μελέτης δύο αντικειμένων που με γοητεύουν, αποτελεί δε μια αφορμή για περαιτέρω αναζήτηση συνδέσεων και σχέσεων μεταξύ τους.

Για την πολύτιμη βοήθειά τους και την επιστημονική καθοδήγηση στην διάρκεια αυτής της εργασίας ευχαριστώ ιδιαίτερα την χορογράφο Σοφία Φαλιέρου, την χορογράφο και αρχιτέκτονα Σοφία Κονδυλιά, την χορολόγο Κάτια Σαβράμη, τον καθηγητή τμήματος χορογραφίας του Trinity Laban Center Tony Thatcher, τους μαθητές του David Kam και Alice P. Jones. Για την βοήθειά τους στην επιμέλεια του χειμένου ευχαριστώ τους δικούς μου ανθρώπους Χριστίνη, Ελλη, Μαρία, Νίκο. Για την παρότρυνσή του να ασχοληθώ με ένα θέμα που με ενδιαφέρει παρά την έμμεση σχέση με το πρακτικό αντικείμενο της σχολής καθώς και για την υπενθύμιση ότι “η ερευνητική είναι ένα δείγμα του ποιος θέλεις να είσαι στο μέλλον” ευχαριστώ τον επιβλέποντα Κωστή Ουγγρίνη.

Χανιά 2016

1. Εισαγωγή	11
2.	
I. Εννοιες και συστατικά στοιχεία: Το τρίπτυχο Χώρος - Σώμα - Χρόνος	
i. Χώρος και χωρική εμπειρία	17
ii. Σώμα: Παρουσία και δράση	23
iii. Χρόνος	35
II. Η σύνθεση του χώρου	39
i. Παράμετροι σύνθεσης	41
ii. Μέθοδοι σύνθεσης μεγάλων χορογράφων σύγχρονου χορού	53
iii. Εργαλεία σχεδιασμού	67
3. Επίλογος	77
4. Παράρτημα Labanotation	83
5. Βιβλιογραφία	93

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ερευνητικό ερώτημα

Ιδια ώρα. Ιδια αίθουσα. Το γνωστό κατώφλι, η βαριά πόρτα, το γυαλιστερό παρκέ. Όλα θυμίζουν το χθεσινό μάθημα και τίποτα δε θα είναι το ίδιο. Οι χορευτές κυλούν αργά στο πάτωμα και ύστερα υψώνουν τα χέρια τους ως την ψευδοροφή - που μοιάζει να μην έχει τέλος. Ο καθρέπτης δείχνει την αλήθεια - ή μια αλήθεια - γιατί ξαφνικά ο χώρος αλλάζει και γίνεται πιο στενός. Και έπειτα πιο μεγάλος. Όσο οι χορευτές το επιτρέπουν...

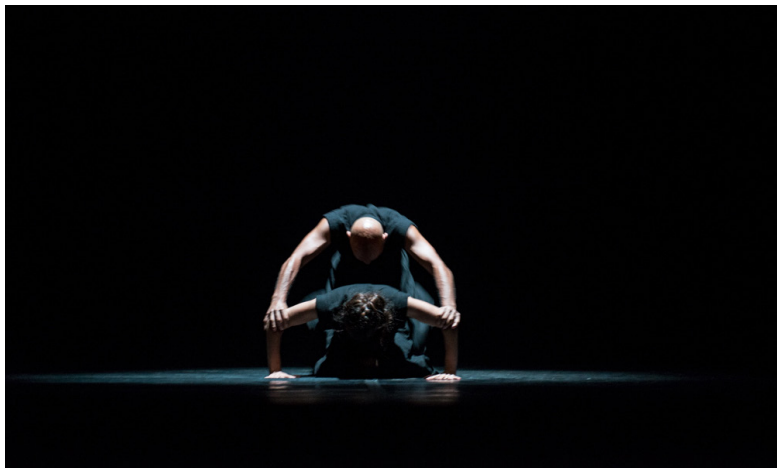
Ο χορός και η αρχιτεκτονική αποτελούν μορφές τέχνης που δημιουργούν χώρο, φυσικό ή νοητό και προτείνουν τρόπους ζωής μέσω αυτού. Η αρχιτεκτονική είναι η κατεξοχήν τέχνη που δημιουργεί χώρο γεωμετρικό και με υλική υπόσταση. Σε δεύτερη ανάγνωση όμως, τα ίχνη που αφήνει ο χορευτής με τα άκρα του τι ορίζουν; “Ο χορός είναι μια ελλειπτική μορφή γλώσσας · κάθε ψυχική λειτουργία αντιστοιχεί σε μία σωματική και αντιστρόφως” θα δηλώσει ο μεγάλος θεωρητικός της τέχνης, François Delsarte^[1].

Η σχέση που συνδέει τον χορό με την αρχιτεκτονική είναι σχέση ουσίας και όχι μορφολογίας. Οι δύο τέχνες επικεντρώνονται σε δύο έννοιες: τον χώρο και το σώμα. Μέσω της αρχιτεκτονικής σύνθεσης και της χορογραφίας μελετούν και ορίζουν την κίνηση του ανθρώπου στον χώρο ενώ παράλληλα εντείνουν τα όρια και τις συμβάσεις σχετικά με την λειτουργικότητα και τελικά τη βιωσιμότητα αυτού.

Τα ερωτήματα στα οποία προσπαθούν να απαντήσουν οι δύο τέχνες με τα εκφραστικά μέσα που διαθέτουν είναι κοινά και λόγω αυτής της ταύτισης δημιουργείται ένα πεδίο συνεχούς ανατροφοδότησης δεδομένων και ιδεών.

Για τον χορευτή, η απόδοση της χορογραφίας ως γραφής στο χώρο πραγματώνεται μέσα από την ανάδειξη των διαστάσεων του χώρου, μέσω των χειρονομιών και των κινήσεων του σώματος ενώ για τον αρχιτέκτονα, ο χώρος είναι το μέσον, μέσα από το οποίο αναδεικνύεται η φόρμα και δομείται η κατοίκηση. Και

[1] Ο François Delsarte (1811- 1871) ήταν Γάλλος μουσικός και δάσκαλος, γνωστός για την ανάπτυξη ενός συστήματος υποκριτικής (μέθοδος Delsarte) που συνέδεε την εσωτερική αισθητηριακή εμπειρία με ένα σύνολο κινήσεων και χειρονομιών βασισμένες στην ανθρώπινη δράση.



“Uncia”, Δανάη Δημητριάδη & Διονύσης Αλαμάνος, αρχείο: Γιώργος Αναστασάκης

για τις δύο τέχνες, ο πρώτος χώρος που βιώνει κανείς είναι ο χώρος του σώματος.

Ο μεγάλος χορογράφος William Forsythe είχε πει ότι «ο Rudolf von Laban^[2] σχεδιάζει τον χώρο με τις χορογραφίες του που είναι δομημένες όσο ένα αρχιτεκτόνημα», ενώ ο ίδιος ο Laban υποστήριζε ότι «ο χώρος κρύβεται πίσω από την κίνηση κι αποκαλύπτεται μέσα από αυτή». Το ανθρώπινο σώμα με την κίνησή του παράγει εικόνα μέσα στην οποία εντάσσεται, αξιοποιώντας τα γεωμετρικά και κοινωνικο-ψυχολογικά χαρακτηριστικά του χώρου. Παρατηρώντας τις δύο τέχνες με κοινή σκοπιά μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ο χορός χρησιμοποιεί το σώμα με πλαίσιο την ύλη και τον χώρο ενώ η αρχιτεκτονική χρησιμοποιεί την ύλη και τον χώρο με πλαίσιο το σώμα και την κίνηση.

Η πολυετής ενασχόλησή μου με τον χορό παράλληλα με τις σπουδές μου στην αρχιτεκτονική έστρεψαν το ενδιαφέρον μου στην αντίληψη και τη σύνθεση του χώρου με νέα μέσα που οι δύο τέχνες θα μοιράζονται. Το ενδιαφέρον αυτό για περαιτέρω έρευνα προέκυψε όταν παρατήρησα ένα νοητό κενό στη συνθετική διαδικασία · ο αρχιτέκτονας συλλαμβάνει μια ιδέα για τον χώρο, τη σχεδιάζει με τα μέσα που διαθέτει και την υλοποιεί χωρίς να λαμβάνει υπόψη όλες τις παραμέτρους που καθιστούν τον χώρο πιο φιλικό προς τον άνθρωπο. Η νέα αντίληψη για τη σύνθεση χώρου προτείνει στους αρχιτέκτονες να υιοθετήσουν την δυναμικότητα και τον ρυθμό ενώ στους χορογράφους το χαώδες και το τυχαίο.

Από πού προήλθε και σε τι αφορά το «κενό» αυτό; Στόχος της παρούσας έρευνας είναι να εμπλουτίσει τους τρόπους με τους οποίους περιγράφουμε και σχεδιάζουμε τη χωρική δομή του δομημένου χώρου σε σχέση με τη χωρική δομή της εν σωματεί εμπειρίας με εργαλεία από την χορογραφία. Ποια είναι η δυνατότητα των υλικών αρχών της αρχιτεκτονικής να δημιουργήσει νέες χωρικές δομές επηρεαζόμενη από την διερεύνηση των χωρικών και δομικών ιδεών της χορογραφίας;

Θα βρούμε νέους τρόπους και μέσα για να
 “Σχεδιάσουμε χορούς” και να “Χορογραφήσουμε κτίρια”;

[2] Ο Rudolf Von Laban (1879-1958) υπήρξε μεγάλος χορογράφος και χορευτής, εκπρόσωπος του σύγχρονου με εκτενές θεωρητικό έργο για τη σχέση του χορού με τον χώρο, τον χρόνο και το σώμα. Ανέπτυξε το πιο ευρέως διαδεδομένο σύστημα καταγραφής της κίνησης γνωστό ως “Labanotation”.

I _ Ε

ΝΝΟΙΕΣ ΚΑΙ ΣΥΣΤΑΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Το τρίπτυχο Χώρος - Σώμα - Χρόνος

i. Χώρος και χωρική εμπειρία

Ο ΧΩΡΟΣ

Χώρος ονομάζεται το περιβάλλον που είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την ιδέα της απόστασης σε τρεις διαστάσεις. Ο χώρος, όπως τον αντιλαμβανόμαστε, έχει τρεις διαστάσεις που συμβολίζονται με τρεις διευθύνσεις κάθετες μεταξύ τους. Επειδή όμως τα πάντα κινούνται όχι μόνο στο χώρο αλλά και στον χρόνο, ο χρόνος θεωρείται τέταρτη διάσταση του χώρου. wikipedia

Κάθε άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον χώρο με διαφορετικό τρόπο βάσει των εμπειριών και της μνήμης που επιδρούν στην προσπάθειά του αυτή. Ο χώρος μπορεί να έχει υλική υπόσταση, να αποτελεί δηλαδή ένα οικοδόμημα που έχει προκύψει από αρχιτεκτονικό σχεδιασμό είτε να δημιουργείται νοητά ως αποτύπωμα κινήσεων και κατευθύνσεων του ανθρώπινου σώματος. Ωστόσο ο άνθρωπος επικαλείται όλες τις αισθήσεις του για να βιώσει έναν κτισμένο χώρο εφόσον [...] συνιστά μια εμπειρία, «προσεγγίζεται, αντιμετωπίζεται, συναντάται, σχετίζεται με το σώμα, διατρέχεται, χρησιμοποιείται ως μια συνθήκη για άλλα πράγματα κλπ.» (Pallasmaa 2006 : 35)

Οι ιδιότητες ενός αρχιτεκτονικού χώρου είναι πολύ πιο περίπλοκες από αυτό που περιγράφουν τα σχέδια ως αποτύπωσή του. Το σχήμα, ο όγκος, η κλίμακα, οι αναλογίες, η υφή και αντίστοιχες χωρικές ιδιότητες εξαρτώνται από τις ιδιότητες του περιβλήματος του χώρου. Με άλλα λόγια ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε το περίγραμμα, την επιφάνεια, και τις ακμές ενός χώρου επηρεάζει άμεσα την αντίληψη για το σχήμα και τη φύση του χώρου.

Το κτισμένο περιβάλλον επηρεάζει βαθιά τον τρόπο που ζούμε, αισθανόμαστε, βιώνουμε καταστάσεις και εμπειρίες καθώς και τον τρόπο με τον οποίο αλληλεπιδρούμε με αυτό και τους γύρω μας. Το δίπολο χώρος – σώμα είναι αλληλένδετο και δρα συνδυαστικά στην προσπάθειά μας να κατανοήσουμε το περιβάλλον μας. Το σώμα μας εμπεριέχει τα συναισθήματα, τις αντιλήψεις, σκέψεις και τις αναμνήσεις μας. Η εμπειρία του σώματος που κινείται μέσα στο χώρο και αλληλεπιδρά με το κτισμένο περιβάλλον σε πολλαπλά επίπεδα ταυτοχρόνως είναι μία από τις κύριες χορογραφικές σπουδές αλλά και αρχιτεκτονικές αναζητήσεις.

Ο Ηράκλειτος πίστευε ότι δεν μπορούμε να συλλάβουμε τίποτα εκτός χωροχρονικών συνθηκών, ενώ ο Δημόκριτος ανέφερε τον χώρο ως “μη ον”. Η θεωρία του Νεύτωνα για τον μηχανικό χώρο και τον διαχωρισμό του από τον χώρο της αισθητηριακής μας εμπειρίας είναι ίσως η πιο καίρια σε ό,τι αφορά την παρούσα έρευνα. Σύμφωνα με εκείνον, οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τον χώρο, τον χρόνο και την κίνηση λόγω της σχέσης αυτών των εννοιών με τα αντικείμενα. Μόνο μέσω αυτών των σχέσεων και συνδέσεων μπορούμε να μιλήσουμε για τον χώρο, να τον διαμορφώσουμε και να τον διαχειριστούμε. Οι χορευτές αποτελούν τα συμβολικά αντικείμενα για τους χορογράφους και θα ήταν σκόπιμο να αναρωτηθούμε ως αρχιτέκτονες πώς θα συντάσαμε τον χώρο αν αντιμετωπίζαμε τον άνθρωπο ως φυσικό και ψυχολογικό αντικείμενο.

Μια πιο λεπτομερή ανάλυση και συμπλήρωση των παραπάνω αποτελεί η ερμηνεία για τον χώρο που δίνει ο Rudolf Laban, μεγάλος χορογράφος και θεωρητικός του χορού του 20^{ου} αιώνα. Για εκείνον είναι απαραίτητο να σκεφτόμαστε τον χώρο με απλούς όρους, υπό την έννοια του χώρου που κατέχει ένα κινούμενο ανθρώπινο σώμα. Η πρακτική μελέτη του αρμονικού χώρου, τα Choreutics^[3], βασίζεται στη διάκριση του χώρου όπως ορίζεται γεωμετρικά ή τοπολογικά και του χώρου ως πεδίο σχέσεων που προκύπτουν από το κινούμενο σώμα. Με βάση αυτή τη θεώρηση, “προσωπικός χώρος” ή κινόςφαιρα είναι ο όγκος που καταλαμβάνει ένα σώμα σε έκταση, η περιοχή που ορίζεται από τα άκρα ενός σώματος σε πλήρη έκταση η οποία όταν προβληθεί σε όλες τις κατευθύνσεις από τον κεντρικό άξονα του σώματος μπορεί να γίνει αντιληπτή ως μια ολότητα της κίνησης ή σφαίρα κίνησης σαν μίας μορφής “αύρα”.

Παράλληλα με την ερμηνεία του για τον χώρο σε συνάρτηση με το σώμα ο Laban εξετάζει τη σχέση του με την κίνηση και τη συμβολή της στο να τον κατανοήσουμε. Η κίνηση δεν είναι παρά μια σειρά από φωτογραφικά στιγμιότυπα που μπορούν να συνταχθούν, να δομηθούν και να μορφοποιηθούν ως μέρος μιας σωματικής δαλέκτου με νόημα και δικό της λεξιλόγιο. Η ακινησία είναι μια ψευδαίσθηση που οφείλεται στη συνθήκη ότι το ανθρώπινο μυαλό μπορεί και συλλαμβάνει μία μεμονωμένη φάση από ένα συνεχές όλο παράγοντας έτσι μία αναπαράσταση της κίνησης στον χώρο και τον χρόνο. Το ίδιο το μυαλό έχει τη δυνατότητα να συνενώνει στιγμιότυπα σαν αυτά με σκοπό να αποδοθεί νόημα στην κίνηση. Υπό αυτό το πρίσμα, ο χώρος δεν είναι μια γενικευμένη έννοια αλλά μια ανθρώπινη απεικόνιση.

[3] Το Choreutics περιέχει όλη την ουσία της σκέψης του Laban σχετικά με την μελέτη της πολυπλοκότητας της ανθρώπινης κίνησης, την οποία βάσισε στην ενότητα του χώρου και της κίνησης. Το βιβλίο αυτό περιέχει τις αρχές της “Αρμονίας του Χώρου” κατά τον Laban καθώς και ένα παράρτημα με γραμματικές και συντακτικές πτυχές της κίνησης ως γλώσσα με την αντίστοιχη σημειογραφία, καθιστώντας το έτσι ένα εργαλείο όχι μόνο για χορευτές, ηθοποιούς, μουσικούς αλλά και για αρχιτέκτονες, σχεδιαστές, γλύπτες..



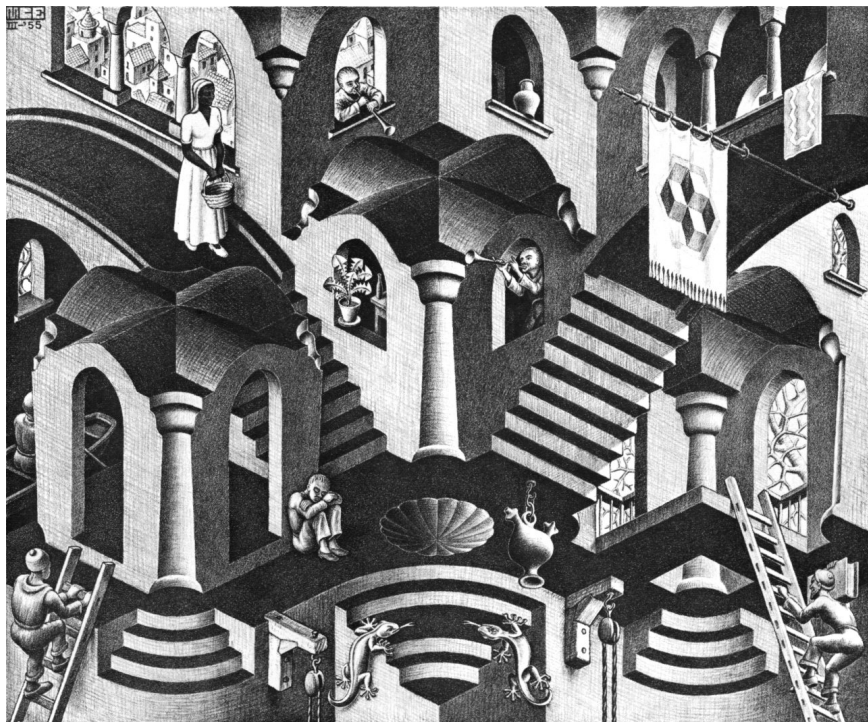
“Betelgez”, *ki omOs kineitai*, αρχείο: Γιώργος Αναστασάκης

Ο χώρος για την τέχνη του χορού είναι τα ίχνη που αφήνει ο χορευτής κινούμενος, τα όρια που θέτει το ίδιο του το σώμα και τα όρια που συνεχώς επαναπροσδιορίζει μέσω της δράσης του σε μια χορογραφία. Ο χορογράφος βρίσκεται αντιμέτωπος με τον σκηνικό χώρο και το δεδομένο σκηνή – θεατές το οποίο καλείται να αξιολογήσει και να απορρίψει αν το έργο του το υποδεικνύει.

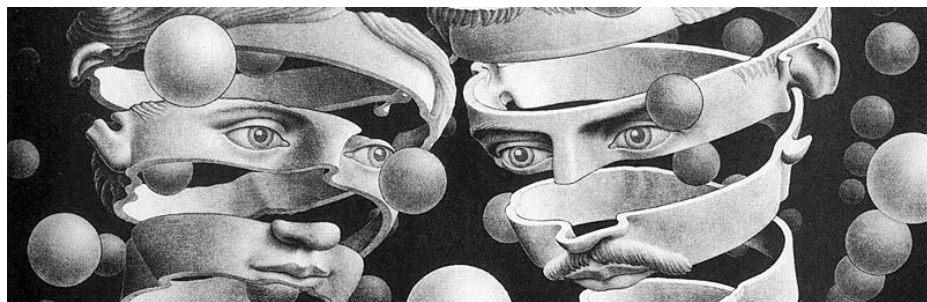
Πέρα από τον σκηνικό χώρο που έχει κατά κύριο λόγο υλική υπόσταση, «ο πρώτος χώρος που βιώνουν οι χορευτές είναι ο χώρος του σώματος» όπως αναφέρει και η χορογράφος Carol Brown. Λόγω της ιδιαίτερης ενασχόλησής τους με την τέχνη της κίνησης έχουν την ικανότητα να αντιλαμβάνονται ταυτόχρονα τις δύο υποστάσεις του χώρου (την υλική και την νοητή) συνθέτοντας ένα σύνολο υπαρκτού και άυλου περιβάλλοντος.



“Undivided divided “, Shen Wei 2011



“Convex and Concave” (1955) λιθογραφία , Μ. C. Escher



“Bond of Union (1956) - λιθογραφία σε χαρτί με πλέξη, Μ. C. Escher

ΧΩΡΙΚΕΣ ΠΟΙΟΤΗΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΤΟΝ ΧΩΡΟ

Ένα τμήμα της φιλοσοφικής μεθόδου της φαινομενολογίας αναφέρεται στην αντίληψη. Σύμφωνα με αυτό, το σώμα είναι μια υπαρκτή ενότητα της άλλοτε θεωρούμενης διαχωρισμένης υπόστασης “σώμα- συνείδηση” και ένα τμήμα της αντικειμενικής κοσμικής πραγματικότητας. Ο χώρος υποδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο το δίτολο “σώμα-συνείδηση” αντιλαμβάνεται και επικοινωνεί με τον κόσμο μέσω της εμπειρικής γνώσης, των αισθήσεων και του υποσυνείδητου. Η ενότητα “σώμα-συνείδηση” εσωκλείει μια αυτόνομη χωρική δομή.

Για την αρχιτεκτονική, ο χώρος καλείται να αποτελέσει την θεατρική σκηνή μιας βιωματικής εμπειρίας που συντίθεται μέσα από μια σειρά αντιληπτικών διαδικασιών, οι οποίες καθοδηγούνται από την παρουσία και κίνηση του ανθρώπινου σώματος. Το σώμα αποτελεί στην περίπτωση αυτή το επίκεντρο του ενδιαφέροντος, τον παράγοντα που θα κρίνει ουσιαστικά τις ποιότητες και τις λειτουργίες του χώρου με τη δράση του, εσωτερική (νοητή) ή εξωτερική.

Τα ερεθίσματα που ο χώρος γεννά και τα οποία εγείρουν τις αισθήσεις είναι δυνατότερα από τον ίδιο το χώρο, από την καθαρή δομή ή το σχήμα του. Η ουσία του χώρου βρίσκεται στον τρόπο με τον οποίο επιτυγχάνει να κεντρίσει τις αισθήσεις και τη συνείδηση και να γεννήσει συναισθήματα και ιδέες.

«Η φαινομενολογία αφορά τη μελέτη της εσωτερικότητας· η αρχιτεκτονική έχει τη δυνατότητα να θέσει την εσωτερικότητα ξανά σε ισχύ. Υφαίνοντας τη μορφή, το χώρο και το φως η αρχιτεκτονική μπορεί να ανυψώσει την εμπειρία της καθημερινής ζωής μέσα από τα ποικίλα φαινόμενα που προκύπτουν από συγκεκριμένες τοποθεσίες, προγράμματα και αρχιτεκτονικές. Από τη μία πλευρά μια ιδέα είναι η δύναμη που οδηγεί την αρχιτεκτονική, από την άλλη η δομή, τα υλικά, ο χώρος, το χρώμα, το φως και η σκιά συμπλέκονται στο αρχιτεκτονικό κατασκεύασμα. Όταν κινούμαστε στο χώρο, με μια στροφή του κεφαλιού μας, αινίγματα από πεδία επικαλυπτόμενων προοπτικών που ξεδιπλώνονται σταδιακά, φορτίζονται από ένα φωτεινό φάσμα- που κυμαίνεται από τις βαθμίδες των σκιών του λαμπερού ήλιου ως την ημιδιαφάνεια του σούρουπου. Μια σειρά από οσμές, ήχους και υλικά- από τη σκληρή πέτρα και το χάλυβα ως τον ελεύθερο κυματισμό του μεταξιού- μας επιστρέφει σε πρωταρχικές εμπειρίες διαμορφώνοντας και εμποτίζοντας την καθημερινή μας ζωή.» (Holl 1996 : 11)

Ο σύγχρονος αρχιτέκτονας βρίσκεται ενώπιον μιας απαιτητικής πρόκλησης · να σχεδιάσει χώρους με βάση τις αισθήσεις. Για να το επιτύχει αυτό καλείται να χρησιμοποιήσει ως βασικό εργαλείο το σχεδιασμό προοπτικών απεικονίσεων και όχι συμβατικών κατασκευαστικών σχεδίων όπως κατόψεις και τομές, καθώς ο στόχος του είναι να αποτυπώσει στο χαρτί πιθανές

και επιθυμητές αισθητηριακές εμπειρίες ή πιο απλά «σενάρια χώρου». Τα αρχιτεκτονικά σχέδια θα πρέπει επομένως να αποτυπώσουν «την αύρα του κτιρίου στην τοποθεσία που προορίζεται γι' αυτό.» (Zumthor 1998 : 17)

Τα έργα του σύγχρονου χορού από την άλλη μεριά είναι αποτέλεσμα μιας διεισδυτικής παρατήρησης της ζωής, αμφισβητούν την αξία που προσδίδουμε στην ύπαρξή μας σε αληθινό χώρο και χρόνο και μας προτρέπουν να αντιμετωπίσουμε και να συνειδητοποιήσουμε την επιθυμία μας να ανακαλέσουμε τους φυσικούς, κοινωνικούς και ψυχολογικούς νόμους που μας διέπουν ώστε να εισέλθουμε στη δράση της «δυναμικής ονειροπόλησης» (Bachelar 1943 : 8) ως ονειροπόλοι της αντίληψής μας.

ii. Σώμα : Παρουσία και δράση

ΤΟ ΣΩΜΑ

“Το σώμα μου είναι ο άξονας του κόσμου: γνωρίζω πως τα αντικείμενα έχουν διάφορες όψεις γιατί μπορώ να κάνω το γύρο τους και να τα επιθεωρήσω· με αυτή την έννοια έχω επίγνωση του κόσμου μέσω του σώματος μου.”

M. Ponty

Το ανθρώπινο σώμα είναι το επίκεντρο σχεδιασμού ενός χώρου και το μέσο επικοινωνίας και συνδιαλλαγής με το περιβάλλον. Η πιο ουσιαστικής και αξιωματικής αντίληψη του τρισδιάστατου στοιχείου αρχίζει από την εμπειρία του σώματος και έτσι μπορεί να αποτελέσει την αφορμή για την κατανόηση της αίσθησης του χώρου.

Ενώ τα πνευματικά και τεχνολογικά επιτεύγματα αυξάνονται όλο και περισσότερο, διαπιστώνεται μία αποστασιοποίηση του σύγχρονου ανθρώπου από το σώμα του. Νιώθουμε όλο και πιο αμήχανοι με τις κινήσεις μας και μεγάλο τμήμα του κινητικού μας λεξιλογίου παραμένει ανεξερεύνητο, γεγονός που περιορίζει τον αυθορμητισμό και την ελευθεριότητα της σωματικής έκφρασής μας. Ο ρόλος του σύγχρονου χορού είναι να επανασυνδέσει τον άνθρωπο με το σώμα του βελτιώνοντας την αντιληπτική του ικανότητα και να προσθέσει νέους τρόπους αλληλεπίδρασης με τους γύρω του καθώς το αντιμετωπίζει ως δυναμικό υποκείμενο. Για να αναφερθούμε εκτενέστερα στην αντιληπτική ικανότητα θα πρέπει πρώτα να ορίσουμε τη συμβολή της φαινομενολογίας στην κατανόησή της.

Σύμφωνα με τον Merleau-Ponty^[4], γάλλο φιλόσοφο του 20^{ου} αιώνα, η φαινομενολογία «...είναι η αναζήτηση μιας φιλοσοφίας που θα είναι «μια αυστηρή επιστήμη» αλλά θα προσφέρει παράλληλα μια καταγραφή “βιωματικού” χώρου, του “βιωματικού” χρόνου, και του “βιωματικού” κόσμου. Προσπαθεί να δώσει μια ευθεία περιγραφή της εμπειρίας, ακριβώς όπως είναι και χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η ψυχολογική της γένεση και η αιτιώδεις ερμηνείες

[4] Ο Maurice Merleau - Ponty (1908-1961) ήταν γάλλος φιλόσοφος με επιρροές από τους Karl Marx, Edmund Husserl και Martin Heidegger. Στο έργο του ασχολήθηκε με τον θεμελιώδη ρόλο της αντίληψης για την κατανόηση του κόσμου εκφράζοντας τις ιδέες του σε γραπτά κείμενα για τις τέχνες και την πολιτική.

τις οποίες ο επιστήμονας, ο ιστορικός ή ο κοινωνιολόγος μπορούν να παρέχουν.»

Ο κυρίαρχος ρόλος της αντίληψης στην κατανόηση του κόσμου και τη συνδιαλαγή με αυτόν είναι η βασική αρχή της φαινομενολογίας. Σύμφωνα με αυτή, κάθε αντικείμενο γίνεται αντιληπτό μέσω μιας διαλεκτικής διαδικασίας με τα υποκείμενα με σκοπό την απόδοση νοήματος. Ο άνθρωπος ως μέρος του κόσμου επιχειρεί να ανακαλύψει την αλήθεια, ή μία αλήθεια μέσα σε αυτόν. Οι σκέψεις και οι αντιλήψεις του δρουν καταλυτικά στην διαδικασία αυτή.

“Η αντίληψη δεν μου δίνει αλήθειες, όπως η γεωμετρία,
αλλά παρουσίες.”

Merleau Ponty



“The architecture of the body”, Naama Sarid-Malet

Το αντιληπτικό αντικείμενο δεν αποτελεί μία απόλυτα ιδεώδη έννοια που συλλαμβάνει ο ανθρώπινος νους όπως οι γεωμετρικές έννοιες αλλά μια ενότητα που επιδέχεται άπειρων ερμηνειών άρα και αντιληπτικών οπτικών που τελικά καθορίζουν τη φύση του αντικειμένου. Ετσι, κάθε αντιληπτικό αντικείμενο χαρακτηρίζεται ως καθολικά πραγματικό και όχι καθολικά αληθές. Αλλωστε, η διαδικασία της αντίληψης υπόκειται στην υποκειμενικότητα και καθορίζεται από το ανθρώπινο σώμα.

Το ανθρώπινο σώμα βιώνει τον χώρο πρωτίστως με την αίσθηση της αφής. Ο άνθρωπος με το σώμα του αγγίζει τα υλικά ενός κτιρίου και αντιλαμβάνεται την υφή τους, μεταβαίνει από το ένα δωμάτιο στο άλλο, από το εξωτερικό στο εσωτερικό βιώνοντας έτσι τις διαφορετικές ποιότητες των χώρων. Κάθε βιωματική εμπειρία επαναφέρει αντίστοιχες στιγμές που έχουν καταγραφεί μέσω της αντιληπτικής διαδικασίας στη μνήμη, προσδίδοντας έτσι μεγαλύτερη αξία στην παρούσα εμπειρία.

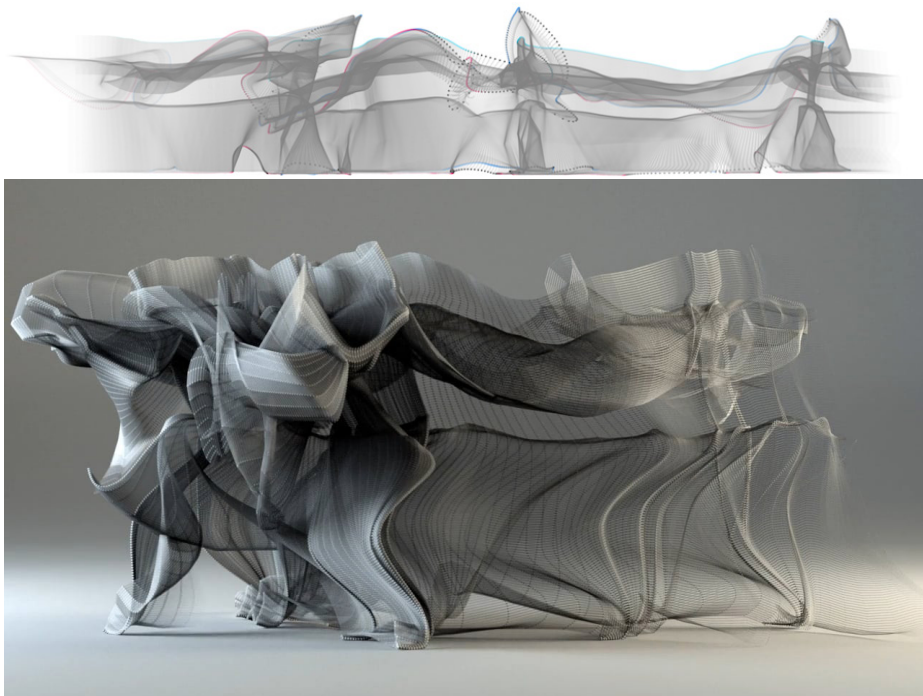
Τα αρχιτεκτονικά οικοδομήματα που προτάσσουν την αισθητηριακή εμπειρία σχετίζονται άμεσα με τη σωματικότητα και την υλική υπόσταση του ανθρώπου υπό αυτό το πρίσμα. Αυτό που έχει σημασία είναι η εντύπωση που προκαλεί το κτήριο αλλά και ο αισθησιασμός που αποπνέει. Η αρχιτεκτονική απευθύνεται σε ανθρώπινα όντα, όπως ακριβώς οι οσμές ή η μουσική. Αποτελεί και αυτή μια αίσθηση.

Για την έγερση όλων των αισθήσεων έχουν χαρακτηριστεί και τα έργα του αρχιτέκτονα Peter Zumthor (1943-). Ειδικότερα, ενώ μερικοί έχουν χαρακτηρίσει την αρχιτεκτονική του “ήσυχη”, τα κτίρια του διεκδικούν την παρουσία τους, ασκούν πολλές από τις αισθήσεις μας, όχι μόνο τα μάτια μας, αλλά και την αφή, την ακοή και την όσφρηση. Ο Zumthor μέσω των έργων του αναπτύσσει και τη δεύτερη θεματική, αυτή της απλότητας. Τα κτίρια του έχουν μια επιβλητική παρουσία, αλλά ταυτόχρονα αποδεικνύουν τη δύναμη της συνετής παρέμβασης. Αποδεικνύει συνεχώς μέσω των έργων του ότι η τολμηρή και συνάμα σεμνή συνθετική προσέγγιση είναι δυνατή και αποτελεσματική. Ο Zumthor έχει μια έντονη ικανότητα να δημιουργεί χώρους που είναι πολύ περισσότερο από ότι ένα απλό κτίριο, χώρους που αποπνέουν ταπεινότητα αλλά και ισχύ. Η αρχιτεκτονική του εκφράζει το σεβασμό προς την υπεροχή του χώρου.

«Παρατηρούμε, αγγίζουμε, ακούμε και μετράμε τον κόσμο με τη σωματική μας υπόσταση ολόκληρη· ο κόσμος της εμπειρίας οργανώνεται και αρθρώνεται γύρω από το κέντρο του σώματος. Η κατοικία μας είναι το καταφύγιο του σώματος, η μνήμη και η ταυτότητα του.» (Pallasmaa 2006 : 35)

Η αντιληπτική διαδικασία για στην τέχνη του χορού αφορά κυρίως στην απόδοση νοήματος στην κίνηση. Κάθε χορογραφικό έργο δεν έχει μία μοναδική ερμηνεία αλλά παρέχει ένα φάσμα από πραγματικά στιγμιότυπα και ψήγματα αλήθειας ώστε να συντεθούν από τους θεατές αλλά και τους χορευτές με βάση την αντίληψη και τις εμπειρίες τους. Η διαδικασία αυτή της σύνθεσης έχει τελικά ως αποτέλεσμα την απόδοση νοήματος στην κίνηση.

«Η έννοια του νοήματος στον χορό είναι απόρροια κιναισθητικών ερεθισμάτων. Για να αναπτυχθεί οποιαδήποτε κιναισθητική αντίληψη του χορευτή αλλά και του θεατή προέχει η εξέλιξη της ποιότητας της κίνησης. Μια κίνηση αποκτά νόημα μόνο όταν συνοδεύεται από την ανάλογη αίσθηση.» (Best 1984:145)



Οπτικοποιήσεις της κίνησης του Kung - Fu, Tobias Gremmler



"Silver Blue", Milan Tomasik & Co, αρχείο: Γιώργος Αναστασάκης

ΣΩΜΑ ΕΝ ΚΙΝΗΣΕΙ

Θεμελιακό ρόλο σε όλο το φάσμα της αντιληπτικής διαδικασίας κατέχει σύμφωνα με τον Merleau - Ponty η έννοια του ενεργού ανθρώπινου σώματος ή αλλιώς του σώματος εν κινήσει.

“[...] Η αλληλεπίδραση μεταξύ του κόσμου των σωμάτων μας και του κόσμου των σπιτιών μας ήταν πάντα ρευστή. Δημιουργούμε χώρους που αποτελούν έκφραση των τυχαίων μας εμπειριών τη στιγμή ακριβώς που αυτές οι εμπειρίες έχουν προκληθεί από τους χώρους που έχουμε ήδη δημιουργήσει. Είτε έχουμε συνείδηση, είτε άγνοια αυτής της διαδικασίας, τα σώματα και οι κινήσεις μας βρίσκονται σε συνεχή διάλογο με τα κτίριά μας.”
Charle Moore & Robert Yudell, Σώμα, Μνήμη και Αρχιτεκτονική 1977

Το σώμα αποτελεί μια αυτοτελή ολότητα η οποία βρίσκεται σε συνεχή συνδιαλλαγή με τον κόσμο, επηρεάζεται και εξελίσσεται μέσα σε αυτόν. Η κίνηση είναι το μέσο για να επιτευχθεί η ζύμωση αυτή και έχει υπόσταση άλλοτε σωματική – υλική και άλλοτε νοητή – πνευματική. Καταλυτικός παράγοντας εμφανίζεται πάλι η αντίληψη η οποία θέτει σε λειτουργία τους κινητήριους μηχανισμούς του σώματος που καθιστούν το σώμα – υποκείμενο συνιστώσα του κόσμου.

Το σώμα κινείται μέσα σε ένα περιβάλλον πλασμένο με γνώμονα το ίδιο. Ενα τέτοιο περιβάλλον καλούνται να οραματιστούν, να συνθέσουν και να δημιουργήσουν οι αρχιτέκτονες σήμερα που θα είναι οικείο και προσφιλές προς το σώμα. Αλλωστε, η αρχιτεκτονική δεν είναι παρά μια με ταφορά του ανθρώπινου σώματος με τις αναλογίες και τα στοιχεία του.

Η αρχιτεκτονική όπως και ο χορός εκφέρουν μέσω των έργων τους άποψη για το σώμα εν κινήσει και τη δράση του. Μέσα από τη σχολαστική μελέτη του αντιλαμβανόμαστε αποτελεσματικότερα τον τρόπο με τον οποίο αυτό υπάρχει στον κόσμο, «κατοικεί» στον χώρο και τον χρόνο. Κάθε κίνησή του είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη συναίσθηση αυτής, επηρεάζει και επιρρεάζεται από το περιβάλλον της. Δεν πρόκειται, λοιπόν, για μια τυχαία δράση αλλά για μια ενέργεια που τρέφεται από την περιοχή της συνείδησης.

«Το υπόβαθρο της κίνησης δεν είναι μια αναπαράσταση που σχετίζεται ή συνδέεται εξωτερικά με την κίνηση αλλά είναι έμφυτο σε αυτή, την εμπνέει και την υποστηρίζει κάθε στιγμή. Η βουτιά στη δράση είναι από την πλευρά του υποκειμένου ένας αρχέτυπος τρόπος ώστε να σχετιστεί με το αντικείμενο, και βρίσκεται αυτή στην ίδια βάση με την αντίληψη. » (Merleau-Ponty 2005 : 127)

Είναι ιδιαίτερα σημαντικό να κατανοήσουμε ότι το σώμα δεν υπάρχει απλώς στον χώρο αλλά τον εμπεριέχει. Ο χώρος δημιουργείται μέσα από το

ανθρώπινο σώμα σε δράση και υπάρχει μέσα σε αυτό. Για τον Laban η κατεύθυνση στον χώρο είναι το πιο σημαντικό στοιχείο της σωματικής κίνησης εφόσον “ο χορός ζει στον χώρο”.

Ο Laban ως μελετητής του σώματος εν κινήσει και της κίνησης ως μέσο εξερεύνησης του χώρου παροτρύνει στους χορευτές να αποκτούν οι ίδιοι την εμπειρία της κίνησης και να μην βασίζονται αποκλειστικά σε εξωτερικές παρατηρήσεις. Ένα χορογραφικό έργο προτείνει τρόπους ανάγνωσης μιας κατάστασης και απόδοσης ενός νοήματος και όχι την μοναδική λύση ή αλήθεια. Οι χορευτές καλούνται να μελετήσουν τις πιθανές πορείες που διαγράφονται μέσω της κίνησης και να συνθέσουν τη δική τους εκδοχή χρησιμοποιώντας την αντίληψη, τις εμπειρίες, τις πρωτοβουλίες που θα καταστήσουν την ερμηνεία τους μοναδική. Είναι, φυσικά, αναγκαίο να γνωρίζουν τα κατάλληλα εργαλεία που θα καταστήσουν εφικτή αυτή τη διαδικασία. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε ότι μια χορευτική φράση περιλαμβάνει υπαρκτά και εικονικά σχήματα (καμπύλες – ευθείες γραμμές) τα οποία υλοποιούνται με το σχεδιασμό με το σώμα (design), με την πορεία που διαγράφει η κίνηση στον χώρο (progression), με την προβολή της κίνησης στον χώρο (projection) και την ένταση της κίνησης στον χώρο (tension). Όσο ο χορευτής ασχολείται με την ποιότητα της κίνησής του, οφείλει να αντιλαμβάνεται την αρχιτεκτονική φόρμα που διαγράφει το σώμα του σε δράση.

Το καίριο ερώτημα που τίθεται στο σημείο αυτό είναι πώς βιώνει ο σύγχρονος άνθρωπος το σώμα του σε δράση και μάλιστα σε σχέση με τα άλλα σώματα. Κάθε κίνηση – αυθόρμητη ή μελετημένη – προκαλεί μία σειρά αντιδράσεων και δημιουργεί έτσι ευκαιρίες αλληλεπίδρασης με το περιβάλλον του. Το πώς διαχειρίζεται τις ευκαιρίες αυτές είναι απόρροια – μεταξύ άλλων – κοινωνικών τάσεων και προσωπικών εμπειριών και ως γενική διαπίστωση η σχέση σώματος – περιβάλλοντος νοσεί.

Κρίνεται επιτακτική ανάγκη να εξετάσουμε και να επαναπροσδιορίσουμε τη θέση του σώματος στη σύγχρονη αστική πόλη, αναγνωρίζοντας πρώτα τις κύριες αντιθέσεις που υπάρχουν σε αυτή: το ιδιωτικό/ δημόσιο, την ταχύτητα/ συμφόρηση, τη ρήξη/ μεταμόρφωση, το αληθινό/εικονικό. Η τέχνη της κίνησης μπορεί να αποτελέσει το μέσο ώστε να δημιουργηθεί μία ποιητική αλληλεπίδραση μεταξύ του σώματος και της πόλης καθώς το σώμα προσδίδει ένα σχήμα σε αυτήν. Μπορούμε, λοιπόν, να μιλήσουμε για την “εφήμερη αρχιτεκτονική” του χορού η οποία προσπαθεί να “απαντήσει” στο πρόβλημα της αποκοπής του ανθρώπου από το σώμα του και από το περιβάλλον στο οποίο ζει.



“Silver Blue”, Milan Tomasik & Co, αρχείο: Γιώργος Αναστασάκης

“Θα σκεφτόταν κανείς ότι η αρχιτεκτονική ως καλή τέχνη δουλεύει μόνο για τα μάτια. Αντίθετα, θα πρέπει να δουλεύει πρωτίστως για την αίσθηση της μηχανικής κίνησης στο ανθρώπινο σώμα.”

J.W. Goethe



“Available Light” Lucinda Childs, σκηνοχά: Frank Gehry

ΚΙΝΗΤΙΚΟ ΛΕΞΙΛΟΓΙΟ

Αφού εξετάσαμε το σώμα εν κινήσει είναι καίριο να παραθέσουμε το λεξιλόγιο που θα χρησιμοποιήσουμε παρακάτω για να μελετήσουμε και να περιγράψουμε την κίνηση ως μέσο έκφρασης, επικοινωνίας και τελικά κατανόησης του κόσμου.

Η κίνηση αποτελεί το κύριο πλαστικό συστατικό του χορού, είναι η “απελευθέρωση δύναμης” και τη στιγμή που εξωτερικεύεται δημιουργεί ποιότητες που περιγράφουν τη “δυναμική της γραμμής” που διαγράφεται στον χώρο. Η κίνησή μας αποτυπώνει την διαδρομή, την περιπλάνηση, την ανισορροπία, την αποφασιστικότητα και άλλες τέτοιου είδους ενέργειες του σώματος και του πνεύματός μας.

Σύμφωνα με την Maxine Sheets- Johnstone, φιλόσοφο και χορεύτρια, οι ποιότητες που χαρακτηρίζουν την κίνηση είναι:

- η ένταση, που αναφέρεται στο ποσοστό της προσπάθειας που καταβάλλεται για κάθε κίνηση (δυνατή - μέτρια - αδύναμη)
- η γραμμικότητα, το γεωμετρικοποιημένο σχήμα του σώματος στον χώρο (καμπύλη - περιστροφική - γωνία - διαγώνια - κάθετη)
- η ποιότητα όγκου, η ποικιλία δηλαδή σχήματος και ενέργειας στην κίνηση (διαγραφόμενο σχήμα στο σώμα σε συστολή - σε έκταση / διαγραφόμενο σχήμα στον χώρο εκτατικό - παρατεταμένο)
- η ποιότητα προβολής, που είναι ο τρόπος με τον οποίο προβάλλεται η δύναμη στον χώρο (απότομη - συνεχόμενη - βλητική)

LABANOTATION Ενα σύστημα καταγραφής της κίνησης

Μία ιδιαιτέρως εξέχουσα προσωπικότητα στον κόσμο του σύγχρονου χορού και της θεωρητικής πλευράς του αποτελεί ο Rudolf Laban (1879 - 1958). Ο Laban υπήρξε χορευτής, χορογράφος και θεωρητικός του χορού με σπουδές στην αρχιτεκτονική και κύριο ενδιαφέρον την μελέτη του χώρου που παράγει το σώμα όταν κινείται. Η κίνηση κατά τον ίδιο είναι έμβια αρχιτεκτονική.

Το όνομα του Laban συνδέεται με την εδραίωση του εκφραστικού-δημιουργικού χορού με τον οποίο προσπάθησε να εκφράσει τις ανθρώπινες συγκινήσεις, χρησιμοποιώντας κυρίως την κίνηση όλων των μερών του σώματος και ιδιαίτερα του κορμού. Κατ' αυτόν, «Ο σκοπός του χορού είναι να ανακαλύψει την ίδια την έννοια της ζωής, να χαράξει υποθετικά το άγνωστο μέλλον, να φέρει στο νου τους πόθους εκείνους σε σχέση με τους οποίους οι καθημερινές επιθυμίες αποκτούν σημασία...».

Επηρεασμένος από τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη, τον Πυθαγόρα και το Δαρβίνο, καθώς και από το φιλοσοφικό υπόβαθρο του τεκτονισμού^[5] και των αρχαίων μυστικιστικών πρακτικών της Ανατολής (όπως το σουφισμό και την αρχαία αιγυπτιακή θρησκεία), ανέπτυξε μία ιδιότυπη κινητική, χορογραφική, θεραπευτική και παιδαγωγική μέθοδο. Αυτή, βασίστηκε στην πυθαγόρεια «χρυσή τομή»^[6], τη Μουσική και Συμπαντική Αρμονία^[7] καθώς και τη Γεωμετρία, στον Αριστοτέλειο ηθοπλαστικό χαρακτήρα της μουσικής και του ρυθμού, στις αρχές της φυσικής επιστήμης και στην ψυχαναλυτική θεωρία του Jung^[8].

[5] Ο τεκτονισμός είναι ένα παγκόσμιο σύστημα αδελφοτήτων που εμφανίστηκε κατά τα τέλη του 16ου αιώνα. Οι επιμέρους αδελφότητες έχουν ως κοινά στοιχεία κάποιες εθιμοτυπικές διαδικασίες (χρήση ιεραρχίας, σύμβολα) και την αναγκαιότητα κάθε μέλος να πιστεύει σε κάποια ανώτερη δύναμη ή Θεό.

[6] Στα Μαθηματικά και την τέχνη, δύο ποσότητες έχουν αναλογία χρυσής τομής αν ο λόγος του αθροίσματος τους προς τη μεγαλύτερη ποσότητα είναι ίσος με το λόγο της μεγαλύτερης ποσότητας προς τη μικρότερη. Ο μαθηματικός Adrian Bejan υποστηρίζει ότι η ενστικτώδης προτίμηση του ανθρώπου για σχήματα με τη «Χρυσή αναλογία» οφείλεται στο ότι είναι πιο εύκολο για το ανθρώπινο μάτι και τον εγκέφαλο του ανθρώπου να αποτυπώσουν όλες τις σημαντικές λεπτομέρειες μιας εικόνας με την αναλογία αυτή και όχι με άλλη.

[7] Ο Πυθαγόρας είναι ο πρώτος φιλόσοφος που συνδέει την Αστρονομία με τη Μουσική, υποστηρίζοντας ότι στο αρμονικό και σφαιρικό σύμπαν τα πάντα διέπονται από απλούς νόμους, που μπορούν να εκφρασθούν με τους αριθμούς της «ιερής τετρατύος». Με τη θεωρία της αρμονίας των σφαιρών που συνδυάζει την κοσμική αρμονία με τη μουσική αρμονία, ο μεγάλος φιλόσοφος επιχειρήσε να εξηγήσει τη θέση και την κίνηση των πλανητών στον ουράνιο θόλο. Χρησιμοποιώντας μουσικούς όρους, δηλαδή εύφωνα μουσικά διαστήματα, καθόρισε υπό μορφήν κλίμακας τις μεσοπλανητικές αποστάσεις.

[8] Ο Carl Jung (1875-1961) ήταν Ελβετός ιατρός και ψυχολόγος, εισηγητής της σχολής της αναλυτικής ψυχολογίας. Ανέπτυξε τη δική του ψυχαναλυτική πρακτική, την τεχνική της ενεργητικής [...]

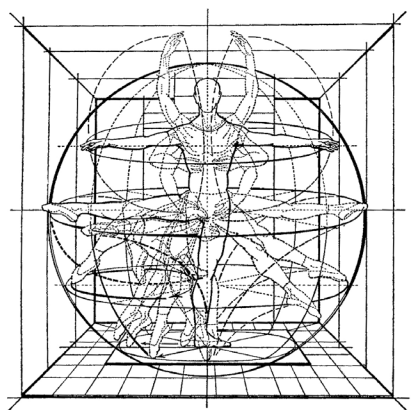
Για τον Laban, η κίνηση δεν αποτελεί απλά το μέσο για τη δημιουργία μιας σειράς κινητικών φράσεων ή αλλιώς χορογραφίας αλλά εξωτερική εκδήλωση ενός εσωτερικού συναισθήματος. Με τις κινήσεις ο άνθρωπος αποκαλύπτει την εσώτερη επιθυμία να φτάσει σε ένα σκοπό. Ο χορός αποτελεί το σημαντικότερο μέσο επίτευξης αυτού του σκοπού, εφόσον η κύρια λειτουργία του είναι να αποκαλύψει μέσω των κινήσεων τα κίνητρα του ανθρώπινου ψυχισμού και της σκέψης. Όπως ο ίδιος αναφέρει, «... η ανθρώπινη κίνηση είναι το αρχέτυπο των εντάσεων, τις οποίες παράγουν οι σκέψεις, τα αισθήματα, η διαίσθηση και οι αισθήσεις [...]. Η στάση του σώματος και οι κινήσεις των μελών του αποτυπώνουν όλες τις ψυχολογικές διεργασίες...».

Ο Laban αναζητά μέσω του έργου του καινούργιες αξίες και νέες εκφραστικές μορφές. Με επίκεντρο τον σύγχρονο άνθρωπο εστιάζει την προσοχή του στην πρωτοβουλία, την δημιουργικότητα και την εκφραστικότητα απαλλαγμένη από τα παγειωμένα πρότυπα των προηγούμενων αιώνων. Ετσι, μας προτρέπει να γίνουμε κύριοι της τύχης μας με απώτερο σκοπό την ανεύρεση της ίδιας της έννοιας της ζωής.

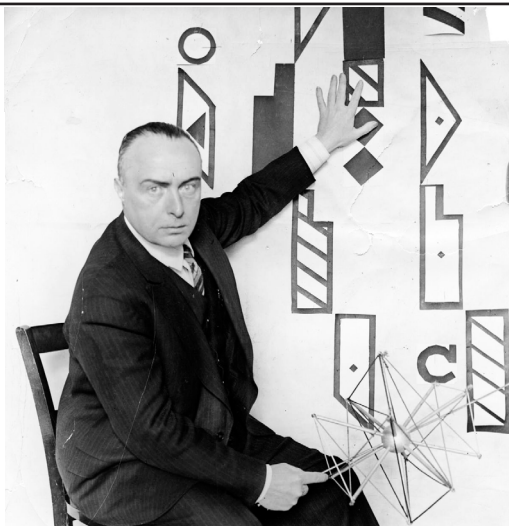
Ο ίδιος κατανόησε την κίνηση ως “παλλόμενη αρχιτεκτονική”. Η θεωρία του βασίζεται στην έννοια της κινόςφαιρας, που ορίζεται ως ο χώρος γύρω από το σώμα του οποίου η περιφέρεια μπορεί να διαγραφεί με προέκταση των άκρων έχοντας το ένα πόδι ως σταθερό σημείο. Όταν ο χορευτής μετακινείται στον χώρο, η κινόςσφαιρα μετακινείται μαζί του σαν μια μορφή αύρας. Οι κατευθύνσεις ενός σώματος που κινείται στον χώρο περιγράφονται αποτελεσματικά με το περίφημο εικοσάεδρο του Laban.

Πέρα από το θεωρητικό πλαίσιο που έθεσε για τον χορό, τον χώρο και το σώμα, παρέδωσε ένα σύστημα καταγραφής της κίνησης γνωστό ως «Labanotation». Ο χορός απέκτησε έτσι ένα εργαλείο αποτύπωσης της δημιουργικής διαδικασίας και των αποτελεσμάτων της κατά αντιστοιχία της παρτιτούρας για την Μουσική και του αρχιτεκτονικού σχεδίου για την Αρχιτεκτονική. Η γεωμετρική αυτή απεικόνιση του σώματος και των κινήσεών του ενθαρρύνει την αρχιτεκτονική φύση της χορογραφίας στα σύγχρονα έργα και λειτουργεί σαν ένα ιδιαίτερο «λεξικό» της γλώσσας του χορού. Διαβάζοντας ένα διάγραμμα με Labanotation μπορεί κανείς να πληροφορηθεί για την κατεύθυνση της κίνησης, το μέλος του σώματος που κινείται, το επίπεδο της κίνησης και τη διάρκειά της στον χρόνο. Με τη μέθοδο αυτή οπτικοποιήθηκε η κίνηση του σώματος και απέκτησε σχηματική αναπαράσταση στον χώρο, κάνοντας τον χειρισμό της αμεσότερο και απλούστερο. Στο τέλος του τεύχους υπάρχει παράρτημα με περισσότερες πληροφορίες και πίνακες.

[...] φαντασίας η οποία απαιτεί συνεδηγητή εμβάθυνση στο ασυνείδητο, παρατήρηση, απεικόνιση και στοχασμό επί των περιεχομένων του. Τα περιεχόμενα ζωγραφίζονται μορφοποιούνται ενόστε χορεύονται, δραματοποιούνται ή καταγράφονται σε μια φανταστική σειρά, ως δράση ή διάλογος με εσωτερικές μορφές.



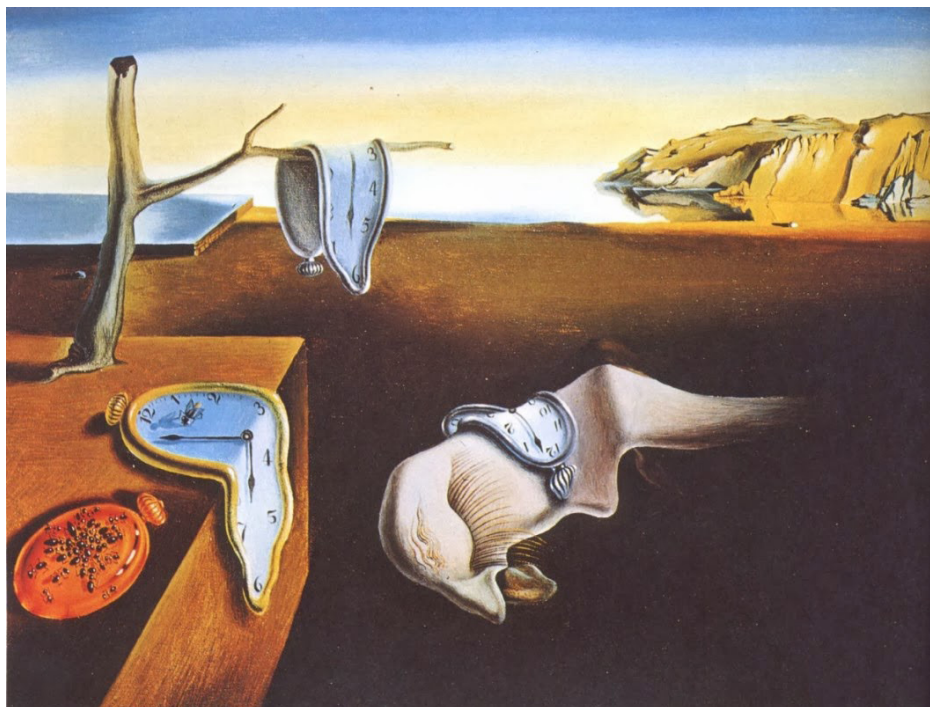
Η Κινόςφαιρα του Laban



Rudolf Von Laban



Οι μαθητές του Laban και το εικοσάεδρο



La persistència de la memòria (The Persistence of Memory), Salvador Dalí 1931

iii. Χρόνος

Το τρίτο στοιχείο στο τρίπτυχο των εννοιών που μελετάμε είναι ο χρόνος. Ο χρόνος είναι “αψηλάφητος”, είναι μια έννοια χωρίς υλική υπόσταση και κατά συνέπεια δύσκολα ορίζεται με συμβατικά μέσα. Μελετώντας τον διαχωρισμό του Henri Bergson^[9] ανάμεσα στον χωροχρόνο και τον καθαρό χρόνο, κατανοούμε ότι “[...]ο χωροχρόνος είναι ο χρόνος των ρολογιών μας, μια υβριδική έννοια που προκύπτει από την εισβολή της ιδέας του χώρου στην επικράτεια της καθαρής συνείδησης. Πρόκειται για την εμπειρία του χρόνου, έτσι όπως την οργανώνει ο άνθρωπος στο χώρο, ως ακολουθία χρονικών μονάδων. Στην πραγματικότητα αυτές οι χρονικές μονάδες δεν υπάρχουν, δεν υπάρχει σταθερό παρόν. Είτε είναι ήδη παρελθόν ή είναι ακόμη μέλλον. Στην πραγματικότητα είμαστε ο χρόνος.”

Η έννοια του χρόνου σχετίζεται με την έννοια της έναρξης. Το παρελθόν σηματοδοτείται με μια έναρξη, λόγω αυτής υπάρχει και αναγνωρίζεται. Καθημερινά γίνεται μια νέα έναρξη μέσα στην περιοδική κίνηση της ημέρας. Βάσει τη σύλληψης του Hermann Gunkel^[10] το σύνολο όλων αυτών των επαναλαμβανόμενων ενάρξεων το αποκαλούμε χρόνο. Ζούμε στο χρόνο και καθημερινά βιώνουμε τη νέα έναρξη σε κάθε έργο που αναλαμβάνουμε να εκπληρώσουμε. Εκείνο που λείπει κατά την άποψή του είναι το γεγονός ότι η ανθρωπότητα δεν κατανοεί το προνόμιο της νέας έναρξης, δηλαδή την αέναη μετάβαση από το παρελθόν στο παρόν.

Μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα πτυχή της έννοιας του χρόνου είναι η

[9] Γάλλος φιλόσοφος (1859–1941) με ιδιαίτερα σημαντικό έργο που επηρέασε μεταξύ άλλων τους Merleau-Ponty, Sartre και Deleuze. Η μεγαλύτερη συνεισφορά του είναι η ιδέα της ‘πολλαπλότητας’ όπως σχολιάζει και ο Deleuze στο βιβλίο του “Bergsonism” (1966). Η θεωρία του αυτή επιχειρεί να ενοποιήσει με συνεπή τρόπο δύο αντιφατικές έννοιες’ την ετερογένεια και τη συνέχεια.

[10] Ο Hermann Gunkel (1862-1932) ανέπτυξε τη μέθοδο του κριτικισμού της φόρμας. Σύμφωνα με τον ίδιο ο κριτικισμός ως αναλυτική μέθοδος δεν αντικατοπτρίζει την αποδοχή της αισθητικής φόρμας στη λογοτεχνία ενώ πρότεινε ότι η ιστορία της λογοτεχνίας πρέπει να συνδέεται με την ιστορία των ανθρώπων στους οποίους αναφέρεται. Ο κριτικισμός της φόρμας αναπτύχθηκε ως μέθοδος μελέτης λογοτεχνικών ειδών που εξέφραζαν θρησκευτικές πεποιθήσεις.

έννοια του “ταυτόχρονου”. Ο Karl Heim που ασχολήθηκε με την επιστημονική θεολογία στον 20^ο αιώνα έθεσε την ιδέα του «ταυτόχρονου» εξηγώντας πως τη στιγμή που βιώνουμε ένα ψήγμα του χρόνου, υπάρχει μια σχέση «ταυτόχρονου», σε σχέση με τις άλλες διαδοχικές χρονικές μονάδες.

Ο χρόνος στην αρχιτεκτονική αναγνωρίζεται από τα αποτελέσματα της δράσης του καθώς αφήνει το αποτύπωμά του στα κτίσματα ως φθορά. Αποτελεί μια έννοια που θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη κατά το σχεδιασμό εφόσον η επίδρασή του είναι αναπόφευκτη αλλά και πολλές φορές απρόβλεπτη.

Για τον χορό, ο χρόνος αποτελεί κυρίαρχο συνθετικό στοιχείο αφού τα έργα εκτυλίσσονται στον χώρο και τον χρόνο. Θα μπορούσαμε να προσδιορίσουμε τον χρόνο με χορογραφικούς όρους με βάση τα τέσσερα χαρακτηριστικά του · τον κτύπο (beat) που αποτελεί βασική μονάδα μέτρησης του χρόνου, την ταχύτητα – συχνότητα του κτύπου (tempo), τη διάρκεια του αριθμού των κτύπων μιας κίνησης (length) και την οργάνωση κινήσεων σε χορογραφικά κομμάτια – φράσεις με ενότητα – αρχή, μέση, τέλος (phrasing).

Εφόσον κατανοήσουμε την έννοια του χρόνου και τα αποτελέσματα που επιφέρει το πέρασμά του, θα μπορούσαμε να τον χειριστούμε έτσι ώστε να παραλάσουμε την κίνηση δημιουργώντας νέους χώρους και ποιότητες. Η έννοια της παύσης, της σκηνικής ακινησίας, έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία αντίθετων σχέσεων καθιστώντας τις έτσι δυναμικές. Ως παράγοντας σύνθεσης αναφέρεται στη διαίσθηση, την λήψη αποφάσεων και σχετίζεται με τη στιγμή (τώρα – όχι τώρα) προσδιορίζοντας τη σωστή στιγμή δράσης.

Όσο ο χώρος, ο χρόνος και οι σχέσεις κατακερματίζονται όλο και περισσότερο στην καθημερινότητα των ανθρώπων, η τέχνη της κίνησης έχει τον καθοριστικό ρόλο της επαναφοράς των ανθρώπων σε άμεση σχέση με το σώμα τους με σκοπό να συνυπάρξουν αρμονικά.

II_H ΣΥΝΘΕΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

Συνθετική διαδικασία

Η σύνθεση ως δημιουργική διαδικασία είναι μια εκφραστική δραστηριότητα που σκοπό έχει να αποδώσει μία αλήθεια, την αλήθεια του δημιουργού. Ο δημιουργός επιλέγει, αποφασίζει, εκφέρει άποψη και στοχεύει στην επίλυση προβλημάτων μέσω αυτής της διαδικασίας.

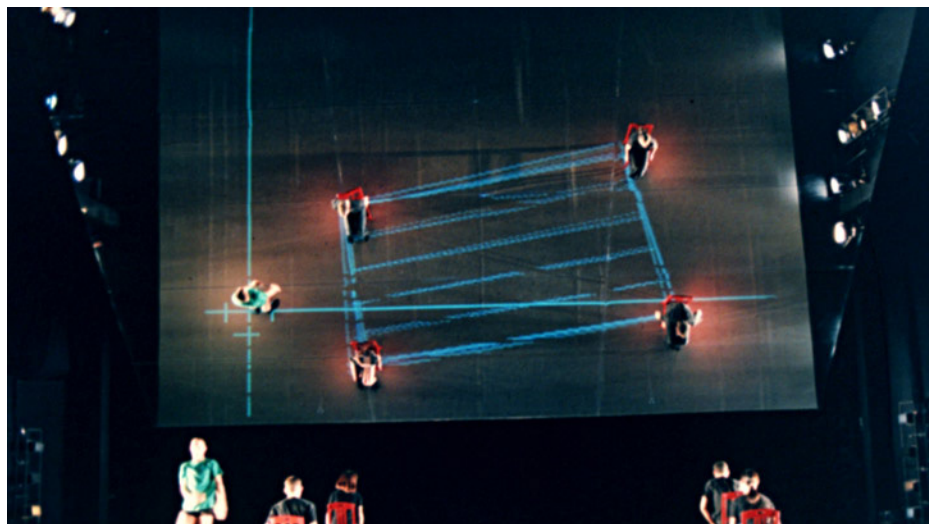
Ο αρχιτέκτονας σχεδιάζει για να επιλύσει ένα υφιστάμενο πρόβλημα ή προνοώντας για κάποιον που θα προκύψει. Σχεδιάζει για να στεγάσει, για να ανακουφίσει, να προστατεύσει και να αναδείξει. Είναι εκείνος που ευθύνεται για την ποιότητα της καθημερινής ζωής του ανθρώπου σε ό,τι αφορά την επαφή του με τον περιβάλλοντα χώρο, το πόσο ευχάριστα ή δυσάρεστα νιώθει αλληλεπιδρώντας με αυτόν. Μια αρχιτεκτονική σύνθεση καλείται κυρίως να δώσει απαντήσεις ή - ακόμη καλύτερα - να εγείρει νέα ερωτήματα.

Ο χορογράφος ως δημιουργός - συνθέτης χρησιμοποιεί τη σωματική σκέψη και την κιναισθητική ευφυΐα μετατρέποντας συνεχώς την ενέργεια σε οπτικοποιημένη πληροφορία και το αντίθετο. Για τον χορογράφο ο χορευτής αποτελεί αρχιτεκτονικό αντικείμενο, απλές γραμμές έτοιμες να πλαστούν και να συντεθούν σε ένα όλο ώστε να αποκτήσουν νόημα και υπόσταση. Αυτή η μορφή νοητής αρχιτεκτονικής λειτουργεί με τη συνθήκη “αν – τότε”.

Τεχνοτροπία ή **ύφος** στην τέχνη θεωρείται “οποιοσδήποτε αναγνωρίσιμος τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται ένα δρώμενο ή αποδίδεται ένα έργο τέχνης” (Sanchez-Golberg 1992). Το ύφος ανιχνεύεται μέσα από την πανομοιότυπη επανάληψη ενός χαρακτηριστικού στη χωροχρονική ροή ενός κομματιού, λειτουργώντας έτσι ως δομικό συστατικό για να προσδιοριστεί το ίδιο σε μέγεθος, χρόνο, βάρος, χώρο και ροή.

Στην πραγματικότητα η καλλιτεχνική σύνθεση ως διαδικασία ενέχει έναν υποβόσκοντα εγωισμό. Ο καλλιτέχνης συνθέτει για να εξωτερικεύσει ένα πρόβλημα που ταλανίζει τον ίδιο, μια ιδέα που πρέπει να μοιραστεί με άλλους, ένα κομμάτι του εαυτού του που επιθυμεί να εκτεθεί. Δημιουργεί γιατί δεν μπορεί να μην δημιουργήσει.

Στο κεφάλαιο αυτό θα μελετήσουμε τις μεθόδους σύνθεσης των σημαντικότερων χορογράφων του σύγχρονου χορού με σκοπό να αντλήσουμε στοιχεία και τρόπους που θα εμπλουτίσουν την αρχιτεκτονική σύνθεση και έκφραση.



Στιγμιότυπα από το *Moving Target* του Frédéric Flamand, Ballet National de Marseille 1996

ι. Παράμετροι σύνθεσης

ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΚΛΙΜΑΚΑ

Η κατανόηση της κλίμακας ενός αντικειμένου προϋποθέτει τη σύγκριση του με ένα σταθερό μέτρο. Όταν η διαδικασία εντάσσεται στα πλαίσια μιας βιωματικής εμπειρίας στην οποία εμπλέκεται το ανθρώπινο σώμα γίνεται εκείνο αβίαστα και ασυναίσθητα ίσως, το μέτρο που απαιτείται προβάλλοντας τις διαστάσεις του σε εκείνες του αντικειμένου προς παρατήρηση.

Η έννοια της κλίμακας διαδραματίζει κυρίαρχο ρόλο στην αρχιτεκτονική σύνθεση. Στο βάθος του χρόνου οι αναλογίες ενός έργου και το πόσο αυτές συγκλίνουν ή αποκλίνουν από τις ανθρώπινες διαστάσεις απέκτησαν άμεσο αντίκτυπο στη λειτουργία του χώρου και στον τρόπο με τον οποίο τον βιώνουμε. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το μεγάλο εσωτερικό ύψος των θρησκευτικών χώρων που αναφέρεται στην έννοια του “υψηλού”, του απόκοσμου και της τάσης προς τον ουρανό σε αντίθεση με τα παραδοσιακά κτίσματα που χρησιμοποιούν τα υλικά και τις διαστάσεις σε άμεση συνάφεια με την ανθρώπινη κλίμακα και το φυσικό περιβάλλον.

“Μπορεί να ρωτήσετε, αντιλαμβάνεται στ’ αλήθεια ο επισκέπτης αυτές τις αναλογίες; Η απάντηση είναι ναι – όχι τις ακριβείς διαστάσεις αλλά τη βασική ιδέα πίσω από αυτές. Σου δημιουργείται η εντύπωση μιας ευγενικής, σταθερά συγκροτημένης σύνθεσης στην οποία κάθε δωμάτιο αποτελεί ένα ιδανικό σχήμα μέσα σε ένα ευρύτερο σύνολο. [...] Τίποτα δεν είναι ασήμαντο – όλα είναι σημαντικά και ολοκληρωμένα.”

Steen Eiler Rasmussen μιλώντας για την βίλα Foscari στο “Βιώνοντας την Αρχιτεκτονική” 1962

Εκτός από τις συνήθειες αρχιτεκτονικές και αισθητικές ερμηνείες της κλίμακας ως μέτρο ενός αρχιτεκτονικού έργου, κτιρίου ή αντικειμένου σε συνάρτηση με το ανθρώπινο σώμα και πνεύμα, η αρχιτεκτονική κλίμακα αποτελεί και “ένα διαβαθμισμένο σύστημα αξιολόγησης του πραγματικού χώρου που θεμελιώνεται σε μία ιεραρχημένη δομή σχέσεων ανάμεσα σε έννοιες και αξίες.” (Δρ. Νικολάου-Ιωάννα Τερζόγλου). Επιπλέον, όπως υποστηρίζει ο Philippe Boudon (αρχιτέκτονας αστικής κλίμακας), “η κλίμακα ενσωματώνεται οργανικά στην

αρχιτεκτονική σκέψη από την αρχή του σχεδιασμού και αποτελεί το καθοριστικό στοιχείο διαφοροποίησης του αρχιτεκτονικού από τον γεωμετρικό χώρο”.

Το κύριο σταθερό μέτρο το οποίο λαμβάνει κανείς υπόψη κατά τη διερεύνηση της κλίμακας ενός αντικειμένου είναι το ανθρώπινο σώμα. Το ίδιο το σώμα αποτελεί ταυτόχρονα και το βασικό χορογραφικό εύρημα, έτσι χειδιαίτερο ενδιαφέρον να μελετήσουμε πώς οι χορογράφοι διαχειρίζονται τις αναλογίες του σε σχέση με τις αναλογίες του χώρου που χρησιμοποιούν ή δημιουργούν.

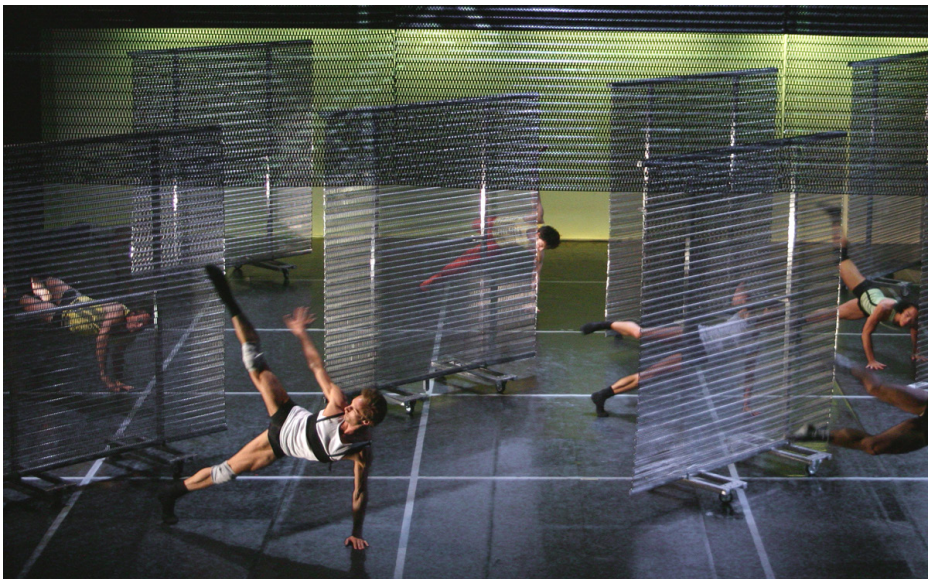
Ο Βέλγος χορογράφος Frédéric Flamand από το 1996 έχει συνεργαστεί με σημαντικούς αρχιτέκτονες - Elizabeth Diller και Ricardo Scofidio, Zaha Hadid, Jean Nouvel, Thom Mayne και Dominic Perrault. Στα έργα του αυτά διερευνεί τη σχέση των σωμάτων με το περιβάλλον και ειδικότερα της πόλης σαν περιβάλλον και δοκιμάζει τα όρια ενός πιο περιορισμένου αλλά σαφώς ορισμένου χώρου, της παραδοσιακής θεατρικής σκηνής. “Αρχισα να ενδιαφέρομαι για την αρχιτεκτονική με σκοπό να αμφισβητήσω την καθιερωμένη δομή του ιταλικού θεάτρου^[11]” σημειώνει ο Flamand.

Η έννοια της αναλογίας και της χρήσης της κλίμακας αποτελεί το κύριο χορογραφικό εργαλείο του Frederic Flamand στο έργο του Moving Target (1996). Στο έργο αυτό εξέχουσα θέση κατέχει ένας ορθογώνιος καθρέπτης - οθόνη προβολής που επιτρέπει στους θεατές να βλέπουν την αντανάκλαση της σκηνής και των χορευτών από πάνω. Όταν προβάλλεται προκαταγεγραμμένο υλικό των χορευτών ο καθρέπτης μετατρέπεται σε ένα εικονικό περιβάλλον με τους χορευτές να κινούνται μέσα σε αυτό αψηφώντας τη βαρύτητα (όλο το θέαμα επαναπροσανατολίζεται κατά 90 μοίρες). Το έργο αυτό παρατηρεί και προσπαθεί να αποκωδικοποιήσει τις σύγχρονες έννοιες γύρω από το σώμα - το αληθινό σώμα, το εικονικό σώμα, το απόν σώμα, το παθολογικό σώμα. Αποπροσανατολίζοντας το κοινό μεταξύ ζωντανού και προκαταγεγραμμένου θεάματος, ο Flamand δημιουργεί νέους χώρους και νέα αίσθηση του χρόνου. Η σκηνή και η οθόνη προβολής-καθρέπτης είναι ένα νέο περιβάλλον με ρευστά όρια.

[11] Η ιταλική σκηνή είναι μετωπική και αποτελείται από μια υπερυψωμένη σκηνή και μια πλατεία για το κοινό. Το κάδρο που περιβάλλει τη σκηνή του παραδοσιακού θεάτρου είναι κατασκευή για να κρύβει τους πολύπλοκους μηχανισμούς σκηνής για τις ιταλικές όπερες.

La Cité Radieuse

Στο έργο αυτό ο Flamand συνεργάστηκε με τον γάλλο αρχιτέκτονα Dominique Perrault. Ο Perrault τονίζει ότι είναι λάτρης της γεωμετρίας και πως ήθελε να δημιουργήσει “μια μηχανή για τον χορό, μια μηχανή για την χορογραφία με βάση τις αναλογίες, τη γεωμετρία και τους περιορισμούς των μελών που συμμετέχουν.” Στο La Cité Radieuse χρησιμοποίησαν το σύστημα αναλογιών του Le Corbusier, το Modulor – το 2 m και 26 cm τετράγωνο που βασίζεται στο χώρο που καταλαμβάνει ένας άνθρωπος με εκτεταμένα χέρια – και το επανεφήρμοσαν έξυπνα στην ανθρώπινη φιγούρα. Ο Perrault δημιούργησε μία σειρά από οθόνες μεγέθους Modulor, φτιαγμένες απ’το αγαπημένο του μεταλλικό πλέγμα, (το οποίο βλέπουμε παντού στα συστήματα σκίασης και σχαρών της Bibliothèque National στο Παρίσι). Και στην Μασσαλία επί σκηνής οι χορευτές δημιούργησαν κινητούς διαδρόμους και κλωβούς με αυτές τις οθόνες. Γιά άλλη μία φορά εικόνες προεβλήθηκαν πάνω σ’αυτές τις οθόνες. Ο Flamand το συγκρίνει με “ένα ηλεκτρονικό δέρμα ... όταν βλέπεις μία πόλη, όπως τη Σανγκάη, τη Νέα Υόρκη ή το Λονδίνο, μπορείς να μιλάς γιά κάποιο είδος ηλεκτρονικού δέρματος που εισβάλλει στη πόλη όλο και περισσότερο”.



La cité radieuse Frédéric Flamand, Ballet National de Marseille 2005

Το έργο αντανακλά επίσης μια όψη της πόλης ως ένα ανθρώπινο τεστ αντοχής: ένα περιβάλλον που καθορίζεται όλο και περισσότερο από την τεχνολογία, που επηρεάζει τη συμπεριφορά μας, και μας αναγκάζει να προσαρμοστούμε σε αυτό. Ο Flamande είναι τόσο γοητευμένος από αυτή την κατάσταση, και όπως πολλοί σύγχρονοι χορογράφοι που δημιουργούν αυστηρά έργα (όπως ο William Forsythe και η Yvonne Rainer). “Είναι μια αντιπαράθεση. Δεν είμαι τεχνοφοβικός ούτε τεχνοφιλικός. Πρέπει να εργαστούμε μαζί με το μηχάνημα που έχουμε δημιουργήσει, οπότε αν θέλουμε να δημιουργήσουμε μια ορισμένη ανθρωπότητα, θα πρέπει να παλέψουμε με αυτό.” Από τα έργα του Flamand παρατηρούμε ότι η χρήση της κλίμακας δεν περιορίζεται σε διαστάσεις και αναλογίες μαθηματικής φύσης. Η κλίμακα είναι ένα μέσο αντιστοίχισης και αναφοράς σε στοιχεία πιο οικεία ώστε να νιώθει ο εκάστοτε χρήστης ότι «ανήκει». Όσο καλλιεργείται αυτή η αίσθηση, τόσο περισσότερο ενθαρρύνεται η αλληλεπίδρασή του με το εκάστοτε περιβάλλον. Αντιλαμβανόμενοι τους ανθρώπους ως σώματα εν κινήσει μπορούμε να οικοδομήσουμε πόλεις και αστικά τοπία βιώσιμα που αναφέρονται σε αυτούς και τους αφήνουν χώρο και χρόνο για δράση.

“Ο χορός είναι ένα πολύ δυνατό μέσο για να μιλήσει κανείς
για τον κόσμο σήμερα.”
Frédéric Flamand

ΦΩΣ

“Ίσως το φως νά ναι μια νέα τυραννία.
Ποιος ξέρει τι καινούργια πράγματα θα δείξει.”
Κωνσταντίνος Καβάφης, 1868-1933

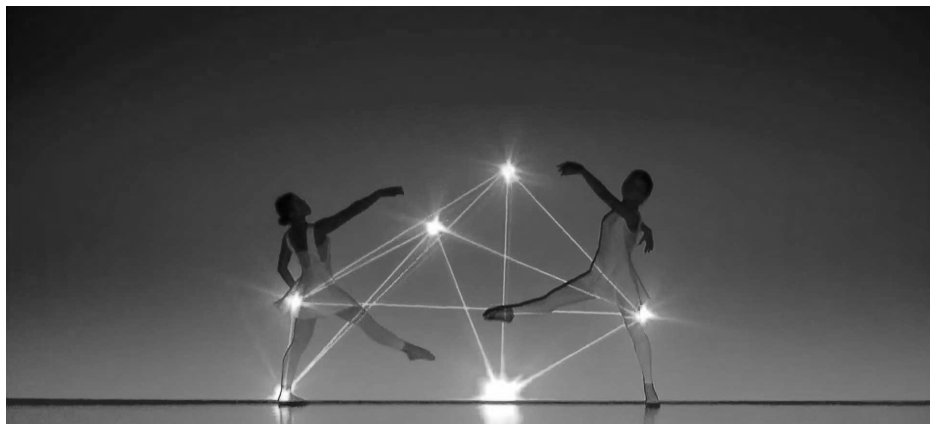
Φως είναι το αίτιο της όρασης ως το αντιληπτό φάσμα της ηλεκτρομαγνητικής ακτινοβολίας. Ο ορισμός ωστόσο και η έννοια αυτή ξεπερνά τα επιστημονικά πλαίσια και επεκτείνεται στον κόσμο της τέχνης, της παράδοσης και της θρησκείας. Το φως αντιπροσωπεύει στην συλλογική ανθρώπινη συνείδηση σημαντικές ιδέες όπως το καλό, την αλήθεια, την αρετή, την ίδια τη ζωή.

Πολλοί καλλιτέχνες και δημιουργοί έχουν επιχειρήσει τον χειρισμό του φωτός (φυσικού ή τεχνητού) στα έργα τους αντιμετωπίζοντάς το όχι μόνο ως παράγοντα σύνθεσης αλλά και ως συνθετικό εύρημα. Το φυσικό φως “ζεσταίνει”, αποκαλύπτει αλλά και ξεγυμνώνει τις μορφές και τα υλικά ενώ το τεχνητό φως ως απόλυτα ελέγξιμο υποκύπτει στη συνθετική δεινότητα του εκάστοτε δημιουργού. Με την ένταση και τη διάχυση η φωτεινή ενέργεια μπορεί να αποσαφηνίσει τη μορφή ενός χώρου ή να την διαστρεβλώσει. Οι σύγχρονοι χορογράφοι χρησιμοποιούν το φως και την ψηφιακή προβολή σε συνδυασμό με τους χορευτές για να υπονοήσουν τρισδιάστατο γεωμετρικό χώρο. Αυτό που με ανοιχτό διακόπτη δεν είναι παρά ένα τετράγωνο πανί γίνεται - με το κλείσιμό του - ένας χώρος με προοπτική, βάθος και μεταβαλλόμενες διαστάσεις.

Η ιαπωνική ομάδα “Enra” (2012) δημιουργεί τέτοιους χώρους χρησιμοποιώντας ψηφιακές προβολές συνδυαστικά με την φυσική performance. Ο Hanabusa, ο καλλιτεχνικός διευθυντής της Enra, επηρεάζεται από το επαγγελματικό του υπόβαθρο στον χώρο των ψηφιακών μέσων και δημιουργεί κινούμενα γραφικά που αποτελούν μέρος της χορογραφίας της performance. Ο ίδιος συνθέτει επίσης το μεγαλύτερο ποσοστό της μουσικής των έργων της ομάδας και έτσι όλα αυτά τα εκφραστικά μέσα παρουσιάζονται ως ένα σύνολο ψηφιακής και φυσικής παράστασης δημιουργώντας έναν νέο κόσμο.

Είναι σημαντικό να γνωστοποιήσουμε ότι ο Hanabusa δημιουργεί τις χορογραφίες και συνθέτει τη σκηνοθεσία των φώτων ταυτόχρονα. Αυτό σημαίνει ότι αντιμετωπίζει τις δέσμες του φωτός ως χορογραφικό αντικείμενο, με άλλα λόγια «χορογραφεί το φως». Αυτή του η μέθοδος έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός γεωμετρικού χώρου από άυλα στοιχεία ταράσσοντας έτσι την αντίληψή μας περί δομής, υλικών και άλλων συστατικών που ορίζουν

έναν υπαρκτό χώρο. Οι χορευτές κινούνται μέσα, μπροστά και μεταξύ του χώρου αυτού που έχει φύση ευφήμερη και μεταβαλλόμενη. Ένας άνθρωπος που έχει την καθολική επιμέλεια της σύνθεσης μας αποδεικνύει πόσο δημιουργικός και συνάμα απελευθερωτικός είναι αυτός ο τρόπος σκέψης και πώς ο νους μας πλάθει τον χώρο χωρίς υλικά, με μόνο μέσο τις δυνατότητές του.

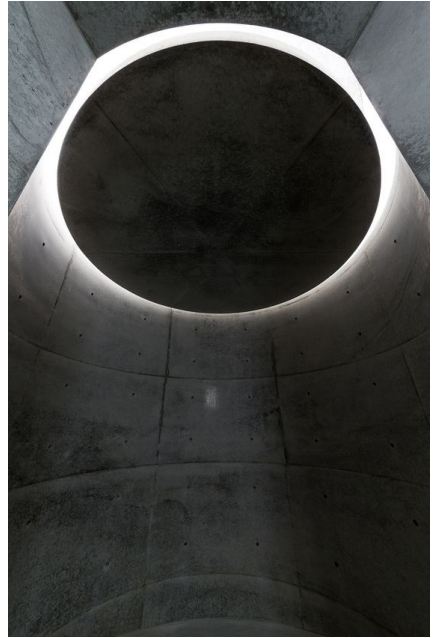


Στιγμιότυπο από το έργο "Pleiades" της Ιαπωνικής ομάδας Enra

Οι αρχιτέκτονες από την άλλη μεριά είναι οι "μαέστροι" του φυσικού φωτός. Σχεδιάζουν με βάση την πορεία του ήλιου στη διάρκεια της ημέρας και το χειρίζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να προσδίδει στο εκάστοτε κτίσμα ποιοτικά χαρακτηριστικά. Το φως σε αυτή την περίπτωση αποκαλύπτει, προκαλεί δραματική ένταση, φανερώνει κρυφές πτυχές της σύνθεσης και πολλές φορές ορίζει χώρο ως διαχωριστικό όριο και ζώνη αναφοράς. Αποτελεί, δε, ιδιαίτερα σημαντική παράμετρο για τον τρόπο με τον οποίο βιώνει ο άνθρωπος τον χώρο καθώς επιδρά στην ψυχολογία του. Επομένως, ο χειρισμός του φωτός – φυσικού ή τεχνητού – θεωρείται εργαλείο στα χέρια του εκάστοτε συνθέτη και έτσι είναι συνεπές να αναφέρουμε την τάση που υποστηρίζει ότι ο φωτισμός αποτελεί τη τέταρτη διάσταση της αρχιτεκτονικής.

“Η αρχιτεκτονική είναι το σοφό, σωστό και καταπληκτικό παιχνίδι των μορφών κάτω από το φως.”

Le Corbusier, 1887-1965



Saint Ignatius , Steven holl 1997 (πάνω αριστερά) / Church of the Light,Tadao Ando 1989

ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ & ΕΝΤΑΞΗ
site-specific performance

Μια καινοτόμα πλευρά του χορού έχει έρθει στο φως τα τελευταία χρόνια με το όνομα “site specific performance”. Όπως υπαγορεύει το όνομά της πρόκειται για μια κατηγορία από χορογραφικά έργα με εικαστικό χαρακτήρα που παρουσιάζονται σε συγκεκριμένους χώρους (εκτός θεάτρου). Οι χώροι αυτοί έχουν έντονα αρχιτεκτονικά στοιχεία που προσφέρονται ως συνθετικά ερεθίσματα και εργαλεία για τον χορογράφο. Στόχος των παραστάσεων αυτών είναι να αναδειχθούν οι εν λόγω χώροι – εσωτερικοί ή και υπαίθριοι – μέσα από την κίνηση των χορευτών.

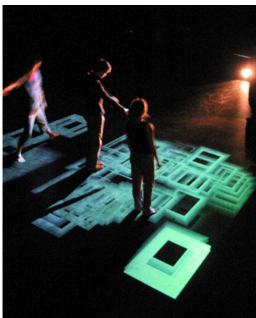
Είναι σημαντικό να γίνει κατανοητό ότι οι χορογραφίες που δημιουργούνται για αυτούς τους χώρους χρησιμοποιούν τα στοιχεία τους με μη συμβατικό ως προς τη λειτουργία τους τρόπο, προσδίδοντας έτσι νέες αξίες και συμβολισμούς σε αυτά. Με αυτό το είδος performance αναιρείται το δίπολο σκηνή – θεατές και γίνεται ένα νέο σύνολο που περιέχει όλη τη δράση. Οι χορευτές μέσω της κίνησής τους προτείνουν τρόπους αλληλεπίδρασης με τον χώρο αλλά και με τους υπόλοιπους ανθρώπους, προσθέτουν νέα εργαλεία στην παλέτα της αντίληψής μας και δημιουργούν έναν νοητό χώρο μέσα στον χώρο με ευφήμερο χαρακτήρα. Η αρχιτεκτονική των σωμάτων τους και η αρχιτεκτονική της κίνησής τους είναι τα υλικά και ο σκελετός του προσωρινού αυτού οικοδομήματος που αποκτά νόημα μόνο κατά την δημιουργία του. Η «site – specific performance» είναι ίσως ο αμεσότερος συσχετισμός χορού και αρχιτεκτονικής καθώς οι δύο τέχνες μοιράζονται εναύσματα, υλικά, συνθετικά αντικείμενα και περιβάλλον. Όλα «κατοικούν» στο ορισμένο χωροχρονικό πλαίσιο.

Dancing in the Streets

Ενα σχετικό παράδειγμα σύγχρονου έργου που ταλαντεύεται μεταξύ χορού και εικαστικής performance είναι το έργο «Dancing in the Streets» του συνόλου ‘Renaissance Illuminating York’. Το έργο αυτό δημιουργήθηκε για να φέρει στην επιφάνεια προβλήματα της τοπικής κοινωνίας σε σχέση με τον δημόσιο χώρο και να προσφέρει μέσω της αλληλεπίδρασής του με αυτόν ουσιαστικές λύσεις. Πιο συγκεκριμένα, οι στόχοι ήταν να ενθαρρύνει την κυκλοφορία στην πόλη τις βραδινές ώρες, να ενισχύσει τις εμπειρίες των κατοίκων αλλά και των επισκεπτών σε σχέση με αυτή και να εξαλείψει το αίσθημα του φόβου στην σκοτεινή πόλη. Το Dancing in the Streets παρουσιάστηκε πρώτη φορά στις 11 Μαρτίου 2005 με μία παράσταση των φοιτητών χορού του πανεπιστημίου

του Leeds η οποία εγκαινίασε ταυτόχρονα την εν λόγω εγκατάσταση και το φεστιβάλ επιστήμης και τεχνολογίας του York. Η εγκατάσταση πήρε τη μορφή ενός γλυπτού από φώς σε κίνηση καθώς συγχρονιζόταν και ακολουθούσε συνεχώς τις κινήσεις των σωμάτων στο χώρο. Το πεζοδρόμιο έγινε ο καμβάς αυτής της αστικής σκηνογραφίας, η οποία ωθούσε τους περαστικούς σε μία εφεξής εγκαταλελειμμένη πλατεία δίπλα στη Davygate στο κέντρο του York. Η θερμότητα των σωμάτων των συμμετεχόντων διαβαζόταν από μηχανή θερμικής απεικόνισης που προμήθευε το υλικό για ψηφιακές εικόνες που προβάλλονταν από ψηλά προς το πεζοδρόμιο.

Ενα εύρος από εικόνες διατίθονταν για διαδραστική χρήση απ'τους επισκέπτες, συμπεριλαμβανομένων σμηνών πεταλούδων που συγκεντρώνονταν και φαινόταν να έλκονται από άτομα, αποτυπώματα που ακολουθούσαν τον κόσμο γύρω στη πλατεία και πιά αφηρημένες διευθετήσεις σχημάτων όπως γραμμές και κορδέλλες που ένωναν ανθρώπους στο χώρο. Ο χάρτης του 1750 απ'το York του Pierre Chassereau χρησίμευε επίσης για να μπορούν οι επισκέπτες να αποκαλύπτουν στιγμιαία πτυχές της ιστορικής πόλης με το να αφήνουν ίχνη φωτός στο πάτωμα. Ενα παιχνίδι "ποδοσφαίρου" με φωτεινές μπάλες ανεδείχθη σε κύριο σημείο ενδιαφέροντος της εγκατάστασης και ενθάρρυνε στοιχεία ανταγωνιστικού ομαδικού παιχνιδιού. Λόγω της επιτυχίας της εγκατάστασης οι προγραμματισμένες τρεις εβδομάδες διάρκεια επεκτάθηκαν ούτως ώστε να μπορέσουν οι κάτοικοι και επισκέπτες του York να ανακαλύψουν και ξανα-επισκεφθούν την εγκατάσταση έως τα μέσα Ιουνίου 2005. Κόσμος που περπατούσε κατά μήκος του Davygate και κοιτούσε προς τη πλατεία έβλεπε άτομα και ομάδες κυριολεκτικά να φαίνονται να χορεύουν στο δρόμο καθώς λούζονταν από τις φωτεινές εικόνες στα σώματά τους και γύρω από τα πόδια τους.



Τα λευκά τετράγωνα



Παιχνίδι ποδοσφαίρου σε εξέλιξη στον θεατρικό χώρο, Photo: Scott Palmer

Το χορογραφικό έργο σε αυτή την περίπτωση γίνεται το μέσο που ενώνει τον χώρο με τον άνθρωπο. Αποτελεί τη «χαμένη γλώσσα», το επικοινωνιακό «κανάλι» που μεταφέρει αξίες, συμβολισμούς, αισθητηριακές εμπειρίες από το περιβάλλον στον άνθρωπο και από τον δημιουργό στον δέκτη. Η συνεισφορά αυτού του είδους performance είναι μεγάλη όσον αφορά τη σχέση μας με τον περιβάλλοντα χώρο καθώς δίνει τη δυνατότητα να επαναχαρακτηρίσουμε, να αφουγγραστούμε, να αναδείξουμε και να μεταφράσουμε τα στοιχεία και τον ρόλο του.

Η αντιστοιχία του είδους αυτού στην αρχιτεκτονική σύνθεση δε θα μπορούσε να είναι άλλη από την «ένταξη». Η έννοια της ένταξης συχνά εμφανίζεται και ως εναρμόνιση με το περιβάλλον προσδιορίζοντας έτσι τη λειτουργία της στα πλαίσια της σύνθεσης. Λέμε ότι ένα οικοδόμημα εντάσσεται στο περιβάλλον του όταν προκύπτει και ορίζεται από αυτό δίνοντας την αίσθηση ότι «υπήρχε από πάντα εκεί». Το κτίσμα, όπως τα σώματα των χορευτών σε κίνηση, αποτελεί τον προθάλαμο επαφής του ανθρώπου με το περιβάλλον και είναι το υπόβαθρο εκείνο που ενθαρύνει και εκμαιεύει τις καθημερινές κινήσεις του.



Στιγμιότυπα από το έργο "Tongues of Stone" της Carol Brown, Perth 2011

“Είναι ξεκάθαρο ότι η γνώση περί χώρου προσφέρει πολλές επιστημονικές διεξόδους ως χρήσιμο εργαλείο, μια αφορμή για σκέψη, έναν τρόπο συλλογής πληροφοριών, σχηματοποίησης των προβλημάτων ή τελικά τον μοναδικό τρόπο επίλυσης αυτών.”

Howard Gardner
Frames of Mind: The theory of multiple intelligences

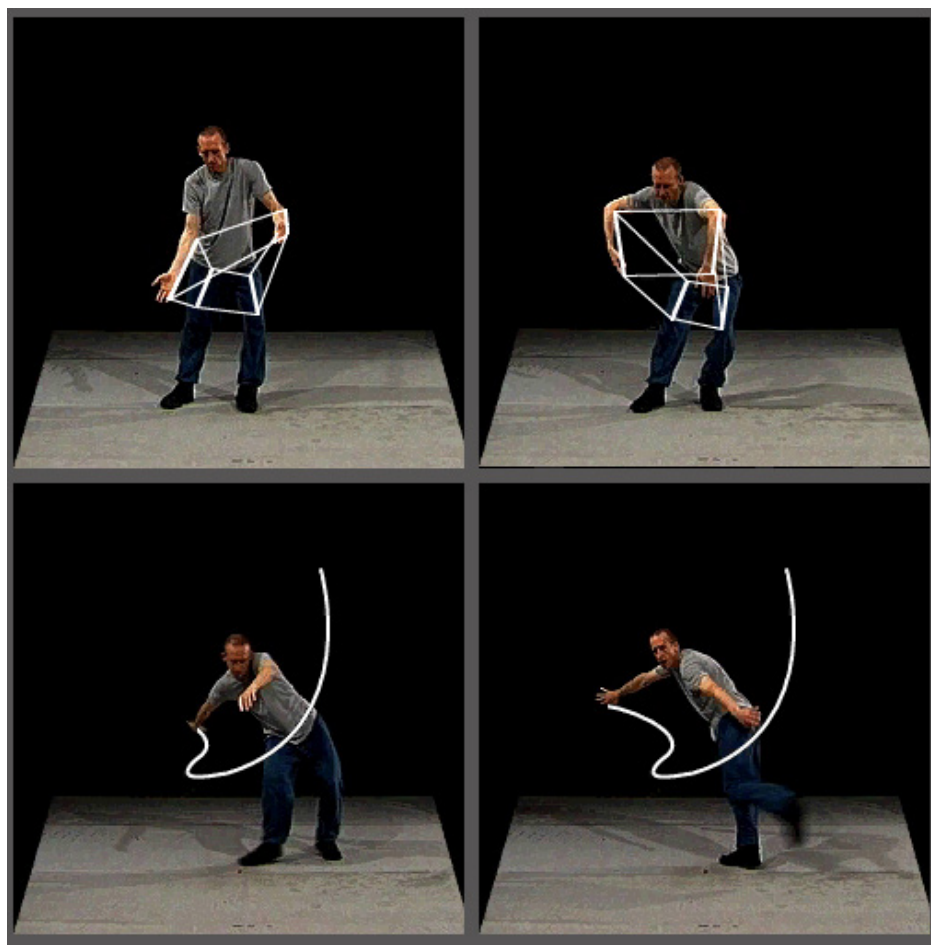
ii. Μέθοδοι σύνθεσης

Η δημιουργία μιας χορογραφίας είναι αποτέλεσμα μιας σειράς επιλογών. Οι χορογράφοι και οι χορευτές εξετάζουν την ρυθμική διάσταση της κίνησης συνδυάζοντας ‘φράσεις’ και δημιουργώντας έτσι την αίσθηση μιας φόρμας. Καθοριστικές αποφάσεις για τη σύνθεση είναι επίσης η επανάληψη, η αρμονία, η μελωδία και η αντίθεση στον ρυθμό της μουσικής. Η πρόσβαση στην μουσική ευφυΐα είναι σημαντικός παράγοντας κατά τη δημιουργία μιας χορογραφίας, ακόμη και σε περίπτωση απουσίας μουσικής επένδυσης. Τα βήματα λαμβάνουν χώρα σε συγκεκριμένο χρόνο με καθορισμένη διάρκεια και ρυθμό. Η μουσική ευφυΐα επιτρέπει στους χορευτές να κινούνται με βάση τον εσωτερικό τους ρυθμό, το δικό τους μουσικό κομμάτι.

Η χωρική ευφυΐα είναι επίσης καθοριστικό στοιχείο στη σύνθεση χορογραφίας καθώς διευκολύνει την ικανότητα του χορευτή να αντιληφθεί, να μετα-μορφώσει και να αναπαράξει στοιχεία της κίνησης. Ο χορογράφος και ο χορευτής συλλαμβάνουν και μεταδίδουν ιδέες μέσω της οπτικοποίησης της κίνησης σε χωρικές διαστάσεις δημιουργώντας ένα χωρικό πεδίο. Μέσα στο πεδίο αυτό η κίνηση χαρακτηρίζεται από επίπεδα, μεγέθη, μορφή, βάθος, κατεύθυνση, υφή ενώ έχει τη δυνατότητα να μεταβάλλεται μέσα στο χώρο. Μέσω της χωρικής ευφυΐας οι χορευτές ερμηνεύουν νοητές οπτικές εικόνες σε κίνηση του σώματος σε σχέση με τον χώρο αλλά και με τους υπόλοιπους χορευτές. Η νοητή αυτή διεργασία μεταφράζεται σε γραμμές, μοίρες, γωνίες του σώματος στην ολότητα της κινόςφαιρας.

“Η χωρική ευφυΐα αναφέρεται στην ικανότητά μας να αναπαριστάμε τον κόσμο ως προς τον χώρο εσωτερικά στο μυαλό μας” (Baum, Viens, and Slatin 16)

Οι τέσσερις επιλεγμένοι χορογράφοι του 20^{ου} αιώνα που παρουσιάζουμε παρακάτω ξεχώρισαν ως δημιουργοί όχι μόνο για τις καινοτόμες αντιλήψεις τους σε ό,τι αφορά την τέχνη της κίνησης αλλά κυρίως για την αρχιτεκτονική «ματιά» στις συνθέσεις τους. Ο τρόπος σκέψης τους ήταν απαλλαγμένος από τις φόρμες και τα δεδομένα που ίσχυαν ως τότε, δίνοντάς τους τη δυνατότητα να προσεγγίσουν τον χορό πιο ολιστικά. Οι μέθοδοί τους παρουσιάζουν κοινό πεδίο αναφοράς με αυτό της αρχιτεκτονικής σύνθεσης και για τον λόγο αυτό η μελέτη τους είναι εξαιρετικά ενδιαφέροντα και οφέλιμα.



“Lines avoidance” - Improvisation Technologies, William Forsythe 2008

WILLIAM FORSYTHE
Κίνηση εκτός άξονα / Replacement

Ο William Forsythe γεννήθηκε στο Long Island το 1949. Κλασικός χορευτής στα Μπαλέτα Joffrey και χορογράφος με πάνω από εβδομήντα έργα στο ενεργητικό του, ο Forsythe αντιμετωπίζει τον χορό σαν γλώσσα την οποία προσπαθεί να αποδομήσει και ανασυντάξει. Για τον ίδιο ο χορός σαν γλώσσα - άρα επικοινωνιακό μέσο - δίνει τη δυνατότητα δημιουργίας συνδυασμών με σκοπό την απόδοση νοήματος. Τα έργα του είναι εμφανώς επηρεασμένα από τα έργα του Balanchine^[12] με τα οποία επιδιώκουν να “συνομιλήσουν”. Ο Forsythe δημιουργεί έναν εικαστικό χώρο και αντιλαμβάνεται το τρίπτυχο σκηνή - χορευτές - θεατές σαν ένα σύνολο που συμβάλλει στο τελικό αποτέλεσμα.

Οι έννοιες που τονίζει ο Forsythe και χρησιμοποιεί κατά τη δημιουργία των έργων του είναι ο πολλαπλασιασμός, η αντίστιξη, ο λογοτεχνικός μηχανισμός, η διαύγεια, η κατάσταση έκστασης, η εξαφάνιση και η φαινομενολογία.

“Ο χορός συνιστά μια ζωντανή εμπειρία, μια εφήμερη τέχνη που βασίζεται στις ποιοτικές σχέσεις των συντελεστών μιας παράστασης.”

Τα έργα του Forsythe είναι μη αφηγηματικά και για το λόγο αυτό επιλέγει αφηρημένη σκηνογραφία. Στα μέσα της δεκαετίας του 1980 συνεργάζεται με τον Daniel Libeskind, ο οποίος κατασκευάζει αρχιτεκτονικά γλυπτά που τροποποιούν την προοπτική του θεάτρου δημιουργώντας έναν διαφορούμενο χώρο. Το σκηνικό δεν αποτελεί απλά διακόσμηση αλλά κατέχει ενεργό ρόλο στη σύνθεση του έργου. Στην προσπάθεια οργάνωσης του ολικού θεατρικού περιεχομένου ο Forsythe με τον συνθέτη Thom Willems δημιουργούν παράλληλες δυναμικές γραμμές μέσα από διαφορετικά όργανα, διαγράφοντας έτσι την χρονική ροή του χορού. Η σιωπή, οι βιομηχανικοί ήχοι και η μουσική αντίστιξη (η μουσική στιγμή κόντρα στη στιγμή που δημιουργεί πυκνά μουσικά θέματα) είναι κύρια συστατικά των συνθέσεών του.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως χορογραφικός χειρισμός αποτελεί και η χρήση του κέντρου βάρους του σώματος εκτός άξονα μαζί με “την αντίστιξη της

[12] Ρώσος χορευτής και χορογράφος (1904-1983), συνιδρυτής του περίφημου New York City Ballet και δημιουργός του “νεοκλασικού στυλ”. Η τεχνική Balanchine επιτρέπει στους χορευτές να χρησιμοποιούν περισσότερο χώρο σε λιγότερο χρόνο, με κύρια γνωρίσματα την ταχύτητα και το βαθύ plié, την έμφαση στις γραμμές του σώματος και τη χρήση αντισυμβατικών, αφηρημένων και μη συμμετρικών θέσεων των χεριών και την αθλητική ποιότητα στον χορό.

κίνησης σε σχέση με τη μουσική και τον χώρο, τον πολλαπλασιασμό των στοιχείων ή των μοτίβων, τη χρήση του κέντρου βάρους του σώματος εκτός άξονα, την καθαρότητα στην κίνηση και την απόδοσή της με τέτοια ταχύτητα που να μοιάζει με φλας φωτός, την πολυδιάστατη κίνηση (τόσο στον μικρό και στον μεγάλο προσωπικό χώρο όσο και στον γενικό χώρο), τη δημιουργία τόσο του πραγματικού όσο και του εικονικού χώρου μέσω του σώματος και την ανάδειξη της σωματικότητας μέσω της εξαιρετικά απαιτητικής τεχνικής δεξιότητας. Η ισοδυναμία στη χρήση των στοιχείων του μέσου του χορού, δηλαδή του χορευτή, της κίνησης, του ήχου, του χώρου και των πολυμέσων, η αρχιτεκτονική προσέγγιση του σώματος σε σχέση με τον χώρο και τα διαδραστικά πολυμέσα συνιστούν τρόπους σύνθεσης του Forsythe.” (Σαβράμη 2010: 80)

Ο ίδιος αναρωτιέται αν μόνο το σώμα μπορεί να θεωρηθεί χορογραφικό αντικείμενο, με άλλα λόγια αν μπορούμε να χορογραφήσουμε υλικά αντικείμενα. Στο έργο του μάλιστα χρησιμοποιεί διάφορα τέτοια ευρήματα που βοηθούν στη σύνθεση και αναδιάρθρωση του σκηνικού χώρου. Στο έργο του Limb’s Theorem (1990), ο Forsythe δημιουργεί έναν χώρο που ανασχηματίζεται συνεχώς από τους χορευτές, κατά τη διάρκεια της χορογραφίας με τη βοήθεια συγκεκριμένων αντικειμένων: ενός σχοινιού, ενός τεράστιου κεκλιμένου τετράγωνου επιπέδου, μιας κυματιστής ξύλινης κατασκευής, που θυμίζει παραβάν και ενός προβολέα τον οποίο μετατοπίζει ένας χορευτής επί σκηνής. Η κατασκευή κινούμενων, αιωρούμενων αντικειμένων που αλλάζουν την προοπτική του θεατρικού χώρου ανατέθηκε στον Daniel Libeskind, με αποτέλεσμα την αλλαγή της προοπτικής του σώματος στον χώρο. Αυτό που επιτυγχάνεται είναι «οι διαστάσεις του θεατρικού χώρου [να] μοιάζουν αχανείς και ο χορευτής [να] μικραίνει δίνοντας την εντύπωση ότι κινείται στο κενό, ενώ αυτή η μετατροπή προτρέπει τον θεατή να φανταστεί έναν γενικότερο χώρο έξω από τον περιορισμένο θεατρικό χώρο» (Λαμπρινού 2000 : 125)

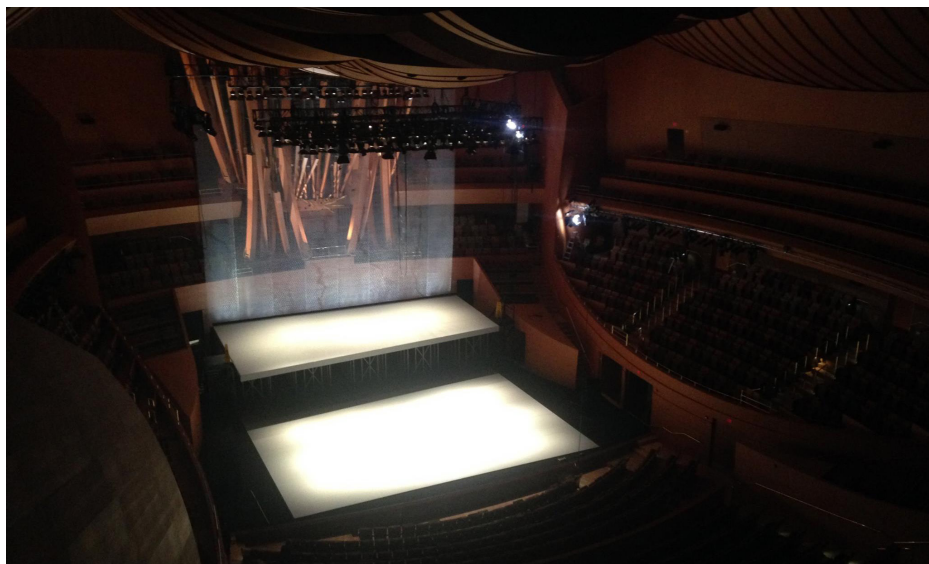
Την κίνηση του σώματος εκτός άξονα ως μέθοδο σύνθεσης μπορεί να την αντιπαραθέσει κανείς με τους συνθετικούς χειρισμούς του Frank Ghery και το πώς εκείνος αντιλαμβάνονταν τον σκηνικό χώρο. Ο Ghery, γνωστός για τις εντυπωσιακές καμπύλες όψεις, τις μεταλλικές επιφάνειες και τις σχεδόν χαοτικές συνθέσεις όγκων στα κτίριά του, συνεργάστηκε με την χορογράφο Lucinda Childs στο έργο – σταθμό “Available Light”. Το έργο αυτό ανέβηκε το 1983 και γι’ αυτό ο Ghery δημιούργησε ένα σκηνικό από βιομηχανικές πλατφόρμες και αλυσίδες περίφραξης που διαρθρώνονται σε δύο διαφορετικά επίπεδα, ενώ το κοινό καθόταν σε κεκλιμένες κερκίδες πάνω στη σκηνή.



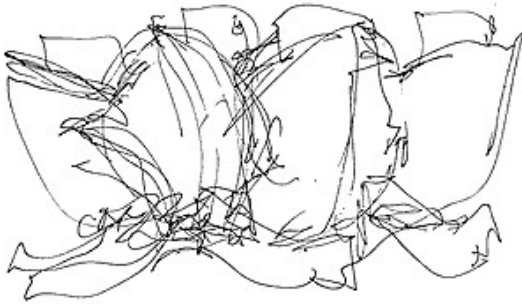
Η κεκλιμένη πλατφόρμα και τα σχοινιά στο έργο 'Limb's Theorem, W. Forsythe, 1990



Κίνηση εκτός άξονα : στιγμιότυπο από το έργο 'Frame of mind', Rafael Bonachela and William Forsythe, Sydney Dance Company, 2015



Το σκηνικό του 'Available Light' από τον F. Gehry, 1983



Ογκοί με μετατοπισμένο κεντρικό άξονα, σκίτσο του F. Gehry για το Walt Disney Concert Hall (1987 - 2002) Los Angeles, California

“Πολλοί άνθρωποι δεν το αντιλαμβάνονται, αλλά εγώ σχεδιάζω από μέσα προς τα έξω, έτσι ώστε το τελικό προϊόν να μοιάζει αναπόφευκτο με κάποιο τρόπο.

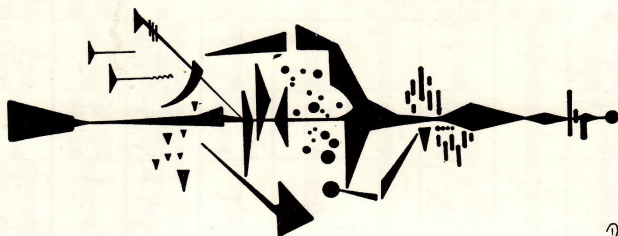
Νομίζω ότι είναι σημαντικό να δημιουργήσουμε χώρους που οι άνθρωποι θα ήθελαν να είναι μέσα, οι οποίοι θα είναι ανθρωποκεντρικοί.”

Frank Gehry

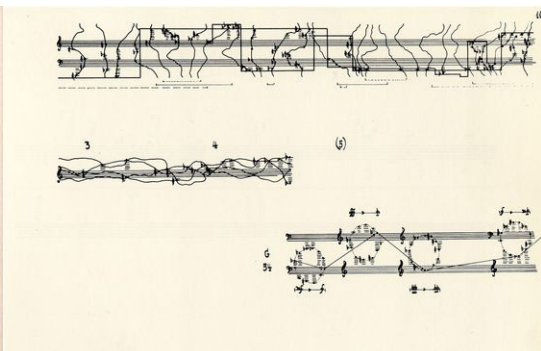
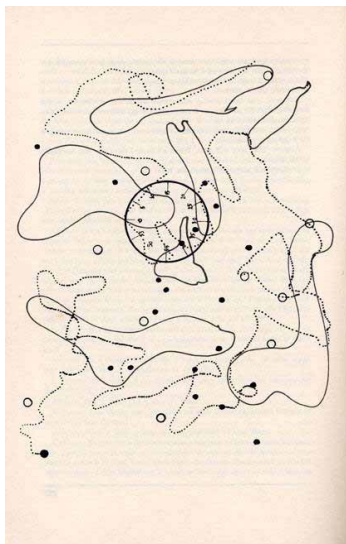
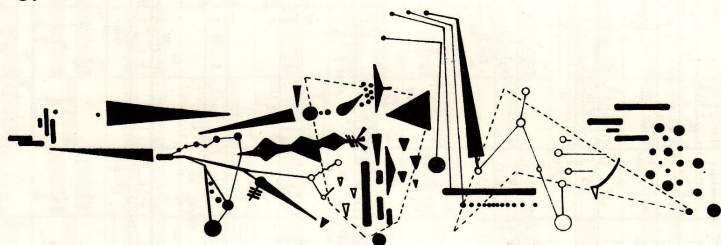


Καμπύλες όψεις, άξονες μετατοπισμένοι, Guggenheim, Frank O. Gehry, Bilbao

2.



3.



Σημειογραφία και γραφήματα του συνθέτη John Cage

MERCE CUNNINGHAM

Η ιδέα της “ευκαιριακής δράσης” / ο παράγοντας τύχη

“Ο χορός είναι η τέχνη στον χώρο και τον χρόνο”

Merce Cunningham

Η πορεία του αμερικανού χορογράφου Merce Cunningham (1919-2009) ξεχωρίζει όχι μόνο για τη σημαντική συμβολή του στο σύγχρονο χορό αλλά και για τις ποικίλες συνεργασίες του με μεγάλους καλλιτέχνες, σχεδιαστές και συνθέτες. Με τον συνθέτη John Cage^[13] εξερεύνησαν το “συμβάν της κίνησης” και το “συμβάν του ήχου” απαλλαγμένα από μια αφηγηματική τάση που χαρακτήριζε άλλα έργα σύγχρονων τους.

Η ιδέα ότι το ενδιαφέρον ενός έργου τέχνης προκύπτει από το ίδιο το μέσο της τέχνης, αντί από οποιοδήποτε μήνυμα ή ιδέα που μεταφέρεται μέσω αυτού διαφαίνεται στις καινοτομίες που χαρακτηρίζουν το έργο του Cunningham ως χορευτής και χορογράφος. Ο Cunningham και ο Cage, επηρεασμένοι από τις φιλοσοφικές αναζητήσεις τους για το ζεν, εφάρμοζαν μεθόδους ακαθόριστης σύνθεσης και αναπαράστασης, όπου το τυχαίο και το αυθόρμητο μπορούσαν να καθορίσουν την ροή των γεγονότων και την εξέλιξη της χορογραφίας. Ετσι, ανέδειξαν τον αυτοσχεδιασμό σε κατεξοχήν χορογραφικό εργαλείο. Τα έργα του Cunningham δεν έχουν πλοκή, δεν εξιστορούν κάποιο γεγονός ούτε αναφέρονται σε ψυχικές καταστάσεις ή αδιέξοδα. Ο ίδιος δουλεύει μέσω του σώματος και όχι με εικόνες και ιδέες. Ετσι, ο θεατής είναι ελεύθερος να ερμηνεύσει αυτό που βλέπει με οποιονδήποτε τρόπο.

Fabrications (1987)

Το έργο του «Fabrications» παρουσιάστηκε πρώτη φορά στη Μινεσότα το 1987. Ο τίτλος επιδέχεται δύο ερμηνείες · το συνδυασμό μελών με σκοπό να σχηματίσουν ένα σύνολο και το να επινοείς, ακόμη και να ψεύδεσαι (ερμηνεία από την αγγλική γλώσσα). Η χορογραφία του Cunningham για το έργο αυτό βασίζεται στον τυχαίο συνδυασμό εξήντα τεσσάρων φράσεων που αντιπροσωπεύουν τα εξήντα τέσσερα εξάγραμμα στο I Ching – το βιβλίο των Αλλαγών^[14]. Το αποτέλεσμα ήταν ένα ιδιαίτερα δραματικό έργο με βαθιές σχέσεις μεταξύ των χορευτών που αποκαλύπτονταν κατά τη διάρκεια της παράστασης. Η μουσική ήταν του Emanuel Dimas de Melo Pimenta ενώ τα κοστούμια – φορέματα για τις γυναίκες, πουκάμισα και παντελόνια για τους άνδρες – και το σκηνικό – ένα πανί με

μαθηματικά και ιατρικά διαγράμματα – ήταν της Dove Bradshaw. Οι συνεργάτες του Cunningham «αγκάλιασαν» την ιδεολογία του και απέδωσαν το έργο τους απαλλαγμένο από τον χρόνο και τις συνθήκες στις οποίες διαδραματίζεται.

Ο χαρισματικός αυτός χορευτής και χορογράφος προέτρεψε τους δημιουργούς να αφεθούν στο τυχαίο και το αυθόρμητο κατά τη διαδικασία της σύνθεσης. Αυτή η μέθοδος ενώ με το πρώτο άκουσμα φαντάζει επιπόλαιη, ακόμη και φυγόπονη προσφέρει ένα βασικό πλεονέκτημα · την απελευθέρωση του νου από κάθε κοινωνικό και πνευματικό «τύπο». Με τον τρόπο αυτό, το μόνο όριο στη σύνθεση είναι η φαντασία του ανθρώπου.

Ο αυτοσχεδιασμός στην αρχιτεκτονική σύνθεση μπορεί να εφαρμοστεί σε επίπεδο αρχικής ιδέας – σύλληψης του κτιρίου αλλά και στη διαμόρφωση της τελικής του όψης. Εφόσον παραμένει μια τέχνη της οποίας τα έργα παράγονται ύστερα από πολύ σκέψη και μελέτη, τον παράγοντα τύχη τον συναντάμε σχεδόν αποκλειστικά στα εξπρεσιονιστικού τύπου σκίτσα ιδέας. Θα ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρον, ωστόσο, να αποκτούσε όλη η συνθετική διαδικασία αυτό τον χαρακτήρα τηρώντας τα πλαίσια και τους κανονισμούς ασφαλείας.



“Fabrications”, Merce Cunningham 1987

PINA BAUSCH
γερμανικός εξπρεσιονισμός

“Η τέχνη είναι ένα όχημα για κοινωνική κριτική.
Ποτέ δεν πρέπει να γίνει μέσο εξωραϊσμού της πραγματικής ζωής”
Pina Bausch

Η Pina Bausch, μια από τις σημαντικότερες χορογράφους του 20ου αιώνα, επικεντρώθηκε στον εξπρεσιονισμό της κίνησης, απορρίπτοντας την αισθητική ενός φαινομενικά αρμονικού χορού. Η συνεισφορά της ήταν τόσο καθοριστική ώστε να μιλάμε για προ-Bausch και μετά-Bausch εποχή στον σύγχρονο χορό. Μέσα από την αποδόμηση, την επανασύνδεση και την επανάληψη τα έργα της Bausch εκθέτουν και εξερευνούν τον χορό και το θέατρο σε αισθητικό, ψυχολογικό και κοινωνικό επίπεδο. 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. Ο αντισυμβατικός τρόπος με τον οποίο συνέθετε αλλά και παρουσίαζε τις δημιουργίες της έδινε τόπο για να εμφανιστούν πολέμιοι της τέχνης της που αμφισβητούσαν και αποδοκίμαζαν την ποιότητά της.

Η Bausch ανέπτυξε διάλογο με τους χορευτές της κατά τη σύνθεση ενός έργου. «Δεν ενδιαφέρομαι πώς κινούνται οι χορευτές, αλλά τι τους κινεί», θα δηλώσει. Οι απαντήσεις σε αυτό το ερώτημα έρχονταν φωνητικά ή σωματικά με τη μορφή κινητικών φράσεων προσφέροντας τη δυνατότητα να συνδιαμορφώσουν το τελικό περιεχόμενο μιας παράστασης. Επειδή την ενδιέφερε η αίσθηση που θα προκαλούσε η επαφή του έργου με το κοινό είχε την τάση να μην κατευθύνει τον θεατή στο δικό της νόημα αλλά να τον αφήνει ελεύθερο να ερμηνεύσει εκείνος αυτό που βλέπει. Υπό αυτή την έννοια, η μέθοδος σύνθεσης και παρουσίασης των έργων της είναι ένας «μελετημένος αυτοσχεδιασμός» με έμφαση στην αντιληπτική ικανότητα του θεατή αλλά και τις εμπειρίες και τη μνήμη του. Η απαλλαγή από το «φαίνεσθαι», το αισθητικά ικανοποιητικό και το γενικώς αρεστό ήταν τα στοιχεία που προσέδωσαν στο έργο της Bausch ένα χαρακτήρα ανθρώπινο, ριζοσπαστικό και πάνω από όλα αληθινό.

“Όταν δημιουργείτε ένα νέο έργο, το σημείο εκκίνησης πρέπει να είναι η
σύγχρονη ζωή – όχι οι υπάρχουσες μορφές χορού”

Αυτή η προσέγγιση της σύνθεσης ενός έργου αλλά και της τέχνης του χορού γενικότερα μπορεί να προσφέρει πολλά στην αρχιτεκτονική σκέψη. Οι χώροι που σχεδιάζουμε ως αρχιτέκτονες προτείνουν τρόπους βίωσης και χρήσης μέσα σε ένα καθορισμένο πλαίσιο. Ο ζητούμενος «αυτοσχεδιασμός» από την μεριά του χρήστη έγγειται στην παλέτα των επιλογών που έχουμε συνειδητά ή ασυνείδητα ορίσει κατά τη σύνθεσή μας. Την πλησιέστερη αντιστοιχία μπορούμε να θεωρήσουμε ότι διεκδικούν οι μεταβαλλόμενοι χώροι που επιτρέπουν την περεταίρω επεξεργασία τους από τον άνθρωπο, πάλι όμως μέσα από ένα φάσμα σεναρίων χρήσης. Το καίριο ερώτημα είναι αν είμαστε σε θέση να δημιουργήσουμε χώρους σε διαρκή και ουσιαστικό διάλογο με το κοινό στο οποίο απευθύνονται αποτάσσοντας κάθε δεδομένο ή συνθήκη λειτουργίας και επανευφρύνοντας έτσι τη σχέση του χώρου με τον άνθρωπο.



Le Sacre du printemps (The Rite of Spring), Pina Bausch 1975

TRISHA BROWN
η έννοια του καθημερινού

Η Trisha Brown (1936, Aberdeen Washington) είναι μία από τις σημαντικότερες χορογράφους του 20ου αιώνα που καθόρισε με τα έργα της και την τεχνική της την εξέλιξη του μοντέρνου χορού. Οι έρευνές της σχετικά με την κίνηση εστιάστηκαν στο καθημερινό αμφισβητώντας τις μέχρι τότε αντιλήψεις για το τι συνιστά μια παράσταση. Η Brown επέκτεινε τα όρια της χορογραφίας καθώς εισήγαγε την έννοια του καθημερινού όχι μόνο στην κίνηση, αλλά και στο χώρο όπου παρουσιάζετα έργα της. Οι εναλλακτικές της χορογραφίες μπορούσαν να παρουσιαστούν σε ταρατσες και τοίχους αψηφώντας τη βαρύτητα με τη χρήση ιμάντων για να μπορούν να κρεμιούνται και να αιωρούνται οι χορευτές. Υιοθέτησε το γεωμετρικό στυλ στη χωροθέτηση των χορευτών στη σκηνή, στις κινήσεις της και στα σκηνικά της, τα οποία επιμελούταν τις περισσότερες φορές η ίδια. Η Brown συνέχισε να διερευνά τη φύση της κίνησης και να χορογραφεί χορούς που βασίζονται σε καθημερινές κινήσεις πέρα από τις χορευτικές. Το ύφος της χαρακτηρίζεται από προσεκτικά δομημένες, επαναλαμβανόμενες κινήσεις υπό τη μορφή μοτίβων που συνεχίζονται και παραλλάσσονται στον χρόνο.

Η ίδια τόλμησε τη μετάβαση από τον συνήθη “προστατευτικό κλοιό” των χορευτών και των έργων του χορού στο χαώδες περιβάλλον της καθημερινότητας με ο,τι αυτό συνεπάγεται. Η τέχνη του χορού εμπεριέχει τις έννοιες της ερμηνείας, της τεχνικής, της συνεχούς υπέρβασης των δυνατοτήτων και κατά μία οπτική την προσπάθεια κατάκτησης του “τέλειου”, του ιδανικού. Θέτοντας καθημερινές κινήσεις σε συνδυασμούς σε αυτό το πλαίσιο, πώς επηρεάζεται αυτή η συνθήκη και πώς κρίνεται το αν το αποτέλεσμα είναι έρχο τέχνης του χορού;

Σε κάθε περίπτωση η Brown χρησιμοποίησε ένα λεξιλόγιο κοινό ως βάση για να εκτυλίζει τα έργα της με τρόπο αμεσότερο από τις μέχρι τότε προσεγγίσεις, χωρίς ωστόσο να ευτελίζει το περιεχόμενό τους. Ο συσχετισμός των δημιουργιών μας με τον κόσμο της καθημερινότητας χωρίς να στερούνται νοήματος ή τεχνικής είναι ίσως η μεγαλύτερη πρόκληση που καλούμαστε να αντιμετωπίσουμε σήμερα.

Η τέχνη της αρχιτεκτονικής αναφέρεται στον τρόπο ζωής των ανθρώπων και άρα βρίσκεται σε άμεση επαφή με την καθημερινότητά τους. Αφουγγαζόμενοι όλα αυτά τα στοιχεία που την συνθέτουν θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε το λεξιλόγιο της αρχιτεκτονικής με τρόπο που μας υποδεικνύουν οι κινήσεις των ανθρώπων. Ο σχεδιασμός των δημοσίων χώρων, των αστικών τοπίων αλλά και των χώρων κατοίκησης θα ήταν ενδιαφέρον να βασίζεται στην ροή της κίνησης του πλήθους ως μια υποκατηγορία κυκλοφορίας. Η κυκλοφορία ως έννοια μας προτρέπει να δημιουργήσουμε

Εργαλεία χορογραφίας για την Αρχιτεκτονική σύνθεση

χώρους “δυναμικούς και όχι στατικούς” που ανταποκρίνονται στο σώμα εν κινήσει, στις δράσεις και τις απαιτήσεις του σύγχρονου ανθρώπου.



“Man walking down the side of a building”, Trisha Brown, performer: Amelia Rudolph

iii. Εργαλεία σχεδιασμού

ΔΟΜΗ

“Μόνο σύγχυση μπορεί να προκύψει, όταν η τάξη θεωρηθεί μια ιδιότητα εξίσου αποδεκτή ή εγκαταλειμμένη, κάτι που χάθηκε και αντικαταστήθηκε από κάτι άλλο. Η τάξη πρέπει να γίνει αντιληπτή ως απαραίτητη στη λειτουργία οποιουδήποτε οργανωμένου συστήματος, είτε η λειτουργία αυτή είναι σωματική, είτε διανοητική. [...] Αλλά αν δεν υπάρχει τάξη, δεν υπάρχει τρόπος να περιγράψουμε τι προσπαθεί να εκφράσει το έργο”.

Rudolf Arnheim, Η Δυναμική της Αρχιτεκτονικής Φόρμας, 1977

Η διάρθρωση ενός συνόλου καθώς και το σύνολο που χαρακτηρίζεται από μία τέτοια διάρθρωση ορίζεται ως δομή. Στην αρχιτεκτονική, η δομή είναι ο τρόπος οργάνωσης της κίνησης στον χώρο αλλά και τα συνθετικά χαρακτηριστικά που προσδίδουν στο κτίριο μια αντιληπτή από τον άνθρωπο μορφή. Ακόμη, είναι η οργάνωση των γεωμετρικών στερεών από τα οποία αποτελείται ένα κτίσμα με τέτοιο τρόπο ώστε η σύνθεσή τους να αποκτά νόημα. Συχνά ταυτίζουμε τη δομή ενός κτιρίου με τον σκελετό του, το σύνολο δηλαδή που υποστηρίζει και συνδέει όλα αυτά τα συνθετικά μέλη.

Όσον αφορά την τέχνη του χορού, η έννοια της δομής περιέχεται σε δύο στοιχεία. Εσωτερικά, στο βασικό μέσο της χορογραφίας που είναι το ανθρώπινο σώμα με τη μορφή της σπονδυλικής στήλης. Τα κύρια μέλη του σώματος συγκρατούνται από τη δομή αυτή και όλες οι κινήσεις στον χώρο ενεργοποιούνται από αυτή.

Εκτός από τη δομή του σώματος αναγνωρίζουμε και τη δομή ενός χορογραφικού έργου. Ο συνδυασμός των κινητικών φράσεων και η διευθέτησή τους σε μία χωροχρονική σειρά ώστε να προσφέρουν κάποιο νόημα στον θεατή αλλά και τον χορευτή είναι μια επιτυχημένη χορογραφική δομή.

Μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι υπάρχουν ορισμένες συνήθειες βασικές δομές στην οργάνωση των κινητικών φράσεων. Αν για παράδειγμα έχουμε τις φράσεις Α, Β, Γ, Δ τότε αυτές μπορούν να συνδιαστούν ως εξής: (όπως παρατίθεται στο Κονδυλιά, 2011 : 126)

- στροφική (strophic) : AA'A – διαδοχική επανάληψη της φράσης A ίσως με κάποια παραλλαγή της
- δυαδική (binary) : AB – αντιπαράθεση των θεμάτων A και B
- τριμερής (ternary) : ABA – το θέμα B διαδέχεται το A και επιστρέφει σε αυτό
- κυκλική (rondo) : ABAΓAΔA – το θέμα A που είναι το κύριο αντιπαραβάλλεται στις φράσεις B, Γ, Δ
- αφηγηματική (narrative) – το έργο εξελίσσεται σειριακά στον χρόνο με τρόπο αφηγηματικό (χωρίς επαναλήψεις)
- θέμα και παραλλαγές (theme and variations) – εμφανίζεται το βασικό θέμα με τους μετασχηματισμούς του



Διαδραστική εγκατάσταση από τον Butch Roan

Η ύπαρξη της δομής σε μια δημιουργία κάθε είδους είναι ιδιαίτερα σημαντική. Οι συνθέτες καλούνται να ακολουθήσουν τους κανόνες αυτούς ώστε να έχει το έργο τους ειρμό και νόημα αλλά και να τους αμφισβητίσουν όταν και εφόσον το θεωρήσουν καίριο, με στόχο να ταραξουν, να ξαφνιάσουν και να προβληματίσουν τον θεατή – αποδέκτη.

“Αυτός που ανατρέπει φαινομενικά τους μέχρι στιγμής ισχύοντες κώδικες και έτσι μας αιφνιδιάζει προς στιγμήν, δίνει την εντύπωση ότι κατέκτησε μια νέα ελευθερία” (Κουρούπη 1999 : 77)

ΡΥΘΜΟΣ

Οποιαδήποτε τακτική επαναλαμβανόμενη κίνηση, οποιαδήποτε κίνηση που χαρακτηρίζεται από την οργανωμένη διαδοχή ισχυρών και αδύναμων στοιχείων μπορεί να οριστεί ως ρυθμός. Στις τέχνες όπως η μουσική, η ποίηση, ο χορός ο ρυθμός εκφράζει την οργανωμένη διαδοχή των γεγονότων που χρησιμοποιούνται στην έκαστη τέχνη: των ήχων και σιωπών στη μουσική, τα βήματα και οι κινήσεις των χορευτών στον χορό, η οργάνωση λέξεων και προτάσεων στην ποίηση. Ο ρυθμός ως έννοια, μπορεί επίσης να παραπέμψει στον τρόπο με τον οποίο είναι οργανωμένα διάφορα οπτικά γεγονότα, ως «χρονομετρημένη κίνηση μέσα στον χώρο».

“Ο ρυθμός είναι αδιάσπαστο στοιχείο του χρόνου.” (Newlove, Dalby, 2004 : 117)

Ο Laban σημειώνει για τον ρυθμό πως “[...] είναι ο άνομος νόμος που μας διέπει όλους ανεξαιρέτως. Μόνο λίγοι είναι εξοικωμένοι με αυτόν παρόλο που υπάρχει πάντα γύρω μας και μέσα μας.”

Συνδέουμε συχνά την έννοια του ρυθμού με την τέχνη της μουσικής αλλά στην πραγματικότητα υπάρχει ακόμη και στον παλμό, την αναπνοή και τον βηματισμό μας. Μπορούμε να αντιληφθούμε τον ρυθμό μέσω της ακοής μας, της όρασής μας αλλά και μέσω της κίνησης του σώματός μας. Σε ένα επόμενο στάδιο, μπορούμε ακόμη και να συνθέσουμε κινητικά μοτίβα βασιζόμενοι αποκλειστικά στην ιδέα του ρυθμού της αναπνοής, του παλμού. Αναγνωρίζουμε επομένως τον ρυθμό αυτών των μοτίβων παρατηρώντας ποιες κινήσεις αντιστοιχούν στην “εισπνοή” και ποιες στην “εκπνοή”, προσδίδοντας έτσι ένα βιωματικό και ενστικτώδη χαρακτήρα στη σύνθεση.

Ρυθμός στην αρχιτεκτονική θα μπορούσε να θεωρηθεί ένας κάρναβος ειδικμένος στον χώρο και τον χρόνο. Τα αναγνωρίσιμα εκείνα στοιχεία που επαναλαμβάνονται τακτικά σε χωρικά πλαίσια ακόμη και με παραλλαγές ως προς τις διαστάσεις συνθέτουν ένα οργανωμένο περιβάλλον που δύναται να προτείνει τρόπους λειτουργίας και χρήσης.

Οι αρχιτέκτονες συχνά νιώθουν ότι τα κτίσματά τους αποτυπώνουν τον ρυθμό ζωής των ανθρώπων. Οι συνθέσεις τους επιχειρούν να ακολουθήσουν τη ροή της “κοινωνικής χορογραφίας”, του τρόπου δηλαδή με τον οποίο οι άνθρωποι αναπνέουν, κινούνται, αλληλεπιδρούν καθώς όλες αυτές οι ενέργειες συμβαίνουν σε συγκεκριμένους χώρους. Όσο πιο αποτελεσματικά αφοσυγκραστεί ο εκάστοτε αρχιτέκτονας – συνθέτης τον παλμό της κοινωνίας, τόσο πιο οικείοι και ουσιαστικοί θα είναι οι χώροι που αυτός δημιουργεί.



Gallaratese II Housing, Aldo Rosii (1967-74)

“Η αρχιτεκτονική είναι μια μεταφορά του ανθρωπίνου σώματος με τις αναλογίες και τα στοιχεία του.”

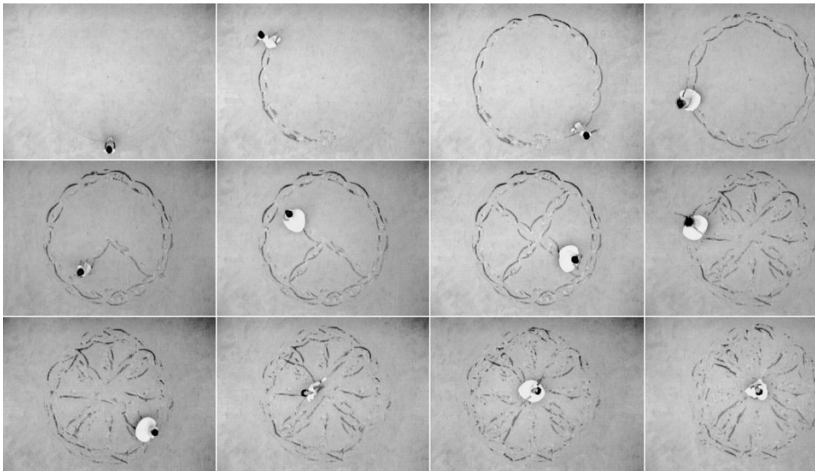
Mr Scofidio

ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ

Η επανάληψη ως συνθετικό εργαλείο περιέχει την έννοια του ρυθμού που αναλύσαμε προηγουμένως, ωστόσο χρήζει ιδιαίτερης αναφοράς ως μηχανισμός οργάνωσης της μορφής και του χώρου αλλά και της κίνησης.

Η ρυθμική περιοδικότητα ή απλούστερα ο παλμός υπάρχει όπως ήδη αναφέραμε σε πολλές λειτουργίες του οργανισμού μας γι αυτό και ο,τιδήποτε σχετίζεται με αυτόν ή τον ακολουθεί μας φαίνεται οικείο και φυσικό. Ο χτύπος της καρδιάς, τα κύματα του εγκεφάλου, η αναπνοή μας είναι μερικές από τις ρυθμικές αυτές λειτουργίες που επαναλαμβάνονται σε συγκεκριμένα χρονικά διαστήματα. Πρόκειται για ένα σύνολο εσωτερικών παλμών που οργανώνουν την καθημερινή μας δράση. “Ο παλμός δεν είναι κάτι έξω από εμάς, αλλά εμείς οι ίδιοι” (Κουρούπη 1999 : 61)

Επόμενο στάδιο από τον εσωτερικό παλμό είναι η επανάληψη στην κίνηση. Μια κινητική φράση που επαναλαμβάνεται αυτούσια σε διαφορετικά χρονικά διαστήματα θα την καλούμε “μοτίβο”. Τα κινητικά μοτίβα αποτελούν κατεξοχήν εργαλείο για τους χορογράφους κατά τη δημιουργία κινητικών φράσεων καθώς αλλάζοντας την παράμετρο του χρόνου ή την ποιότητά τους (δυναμική) προσφέρουν πολλούς πιθανούς συνδυασμούς. Η φράση που επαναλαμβάνεται με την πάροδο του χρόνου γίνεται κτήμα μας, “συμφιλιώνεται” με το σώμα μας αντί να το πολεμά και ενώ είναι επίκτητη φαίνεται σαν να προήλθε από δική του πρωτοβουλία.



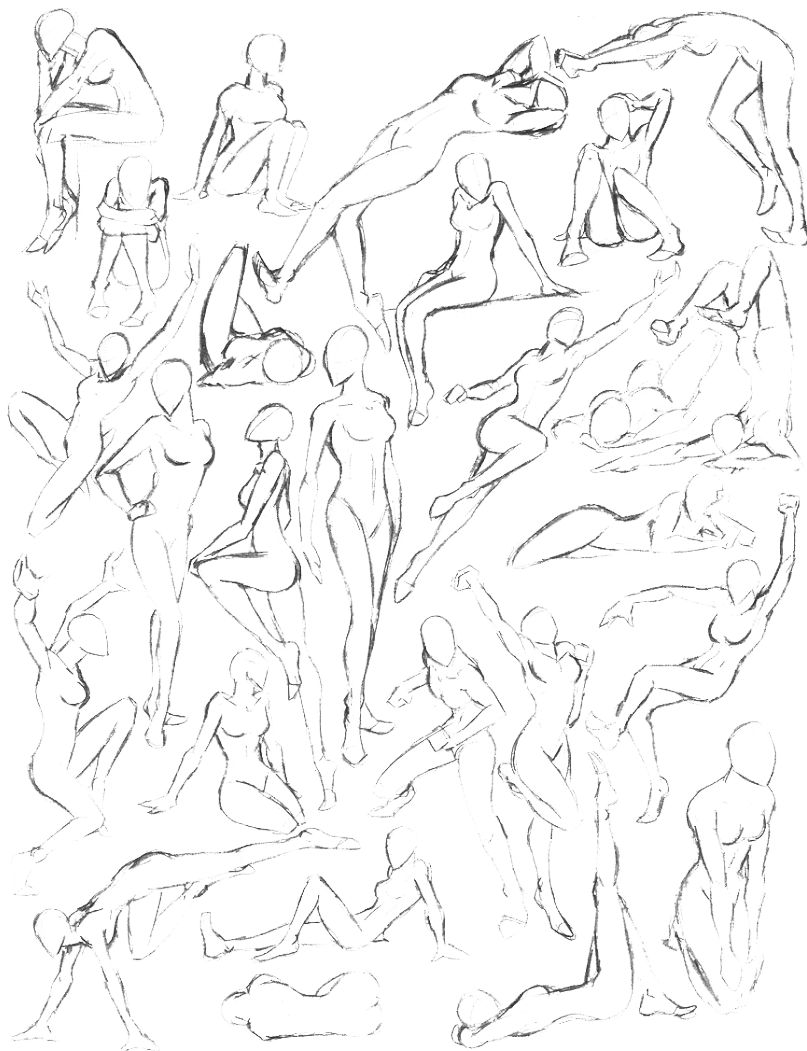
Στιγμιότυπα από το “On Line” , Anne Teresa de Keersmaecker 2011

Αυτοματοποιημένες κινήσεις

Το αποτέλεσμα της επανάληψης

Η διαδοχή των κινήσεων του σώματος είναι αποτέλεσμα μυϊκής ενέργειας και του τρόπου που αυτή κατανέμεται στον χώρο και τον χρόνο. Δεδομένου ότι μελετάμε το σώμα εν κινήσει με σκοπό να σχεδιάσουμε χώρους στους οποίους θα δρα και θα υπάρχει αρμονικά, θα μπορούσαμε πέρα από τα μοτίβα που συνθέτουμε με σκοπό την χορογραφημένη κίνηση να αναζητήσουμε την “αυτοματοποιημένη” κίνηση ή αλλιώς τα κινητικά μοτίβα που χρησιμοποιούμε καθημερινά.

Η “αυτοματοποίηση” αυτή επέρχεται μέσω της επανάληψης που αποτελεί καθημερινή εξάσκηση για το σώμα. Το νευρικό σύστημα αποκτά ένα κωδικοποιημένο σύνολο κανόνων που καθορίζεται από το περιβάλλον αλλά και τις ικανότητες του ατόμου που του επιτρέπουν να δρα χωρίς “μαθαίνει” κάθε φορά την ίδια κίνηση. Τα μοτίβα αυτά που δε διαφέρουν ιδιαίτερα σε πρωταρχικό επίπεδο από άνθρωπο σε άνθρωπο, θα μπορούσαν να αποτελέσουν ένα λεξιλόγιο σύνθεσης με βάση την κίνηση καθιστώντας την έννοια της επανάληψης ουσιαστικό εργαλείο δημιουργίας και όχι απλή αναπαραγωγή στοιχείων σε παράθεση. Ενδεικτικά αναφέρουμε ορισμένες από τις καθημερινές κινήσεις που θα μπορούσαν να αποτελέσουν μέρος αυτού του λεξιλογίου σύνθεσης · το βήμα, το κάθισμα, η ανάταση, το πλάγιασμα, η προσπέραση αλλά και πιο σύνθετες κινητικές φράσεις όπως η συνάντηση και η στάση (παύση).



Σκίτσο με καθημερινές κινήσεις των οποίων η ένωση μας δίνει τα κινητικά μοτίβα της επανάληψης

ΕΠΙΛΟΓΟΣ



Μήδεια /2, Δημήτρης Πατσαϊωάννου 2011ης (Σκύλος), Ευαγγελία Ραντου (Μήδεια) και Φοίβος Παπαδόπουλος (Ηλίας)
© René Habermacher

“Το να δημιουργείς είναι σαν να ζεις δυο φορές.”

Albert Camus

Η δημιουργία είναι μια διαδικασία επίπονη, απαιτητική αλλά ταυτόχρονα λυτρωτική. Στον άνθρωπο προσφέρει εκφραστικές διεξόδους και πάνω από όλα την αίσθηση ότι συμβάλει και παρεμβαίνει στην εξέλιξη του περιβάλλοντός του. Όλοι έχουμε τόση ανασφάλεια για την ευφήμερη ζωή που ζούμε και η ψευδαίσθηση ότι κάποιο έργο μας θα κουβαλά το αποτύπωμά μας «για πάντα» καθιστά την διαδικασία της σύνθεσης τόσο αναγκαία.

Οι δύο τέχνες που επιχειρήσαμε να αναγνώσουμε με κοινή ματιά στην παρούσα έρευνα παρουσιάζουν ομοιότητες ως προς τα αντικείμενα μελέτης και ενασχόλησης που δεν είναι άλλα από το σώμα, την κίνηση και τον χώρο. Μελετάμε με ζήλο το περιβάλλον που μας περικλύει, διαμορφώνουμε τον κόσμο γύρω μας με επιστημονική ακρίβεια και ασχολούμαστε με την ποιότητα που το ίδιο μας προσφέρει στην καθημερινότητά μας. Το γεγονός ότι οι χορογράφοι διενεργούν την έρευνα για τον χώρο σε τόσο μεγάλη έκταση μέσω των έργων τους θα πρέπει να μας κινητοποιήσει ως αρχιτέκτονες. Αυτή η στροφή του ενδιαφέροντος στο ανθρώπινο σώμα και τη δράση του μέσα στον χώρο εγείρει αρχικά το ερώτημα του πώς προέκυψε. Μέσα σε έναν αιώνα αναταράξεων, συνεχών αλλαγών και επιστημονικο-τεχνολογικών επιτευγμάτων, οι χορογράφοι στράφηκαν στη φυσική κίνηση και στο “πρωτόγονο” ως μια έκφραση των συγκινησιακών μας αντιδράσεων.

Όσο οι δημιουργοί εμπιστεύονταν τυφλά τις πεπατημένες του παρελθόντος, τόσο γιγαντωνόταν το χάσμα μεταξύ των έργων τους και της κοινωνίας καθώς τα πρώτα αποτύγχαναν συνεχώς να αναφερθούν σε σύγχρονες καταστάσεις και να εκφέρουν άποψη για αυτές. Οι αρχιτεκτονικές μορφές και οι χώροι αποκτούν συνειρμικές αξίες και συμβολικό περιεχόμενο που υπόκεινται σε υποκειμενικές ερμηνίες ανάλογα με την αντίληψή μας. Ο συνδυασμός της μορφής και του χώρου σε ένα σύνολο προσδίδει νόημα στην ύπαρξή μας, στις αντιδράσεις και δράσεις του σώματός μας σε σχέση με το περιβάλλον.

Καλούμαστε να αντιληφθούμε το σώμα ως ένα σύμπλεγμα πεδίου δυνάμεων το οποίο επηρεάζει το περιβάλλον του μέσω της δράσης του σε αυτό. Με βάση αυτή τη διαπίστωση, θεωρούμε εσφαλμένο το συμπέρασμα ότι αν μεταφέρουμε μοτίβα άκριτα από το σώμα στην αρχιτεκτονική σύνθεση, αυτή θα γίνει πιο «ανθρώπινη». Αντιθέτως, μέσω της Αρχιτεκτονικής θα πρέπει να αναζητούμε τρόπους ώστε να συμμετέχει όλο το συναισθηματικο-λειτουργικό φάσμα του σώματος και όχι να στοχεύουμε απλά σε έναν αφηρημένο ανασχηματισμό των γραμμών του.

“Για να θεωρηθεί δική μας τέχνη πρέπει να γεννηθεί από μας τους ίδιους, από τις συγκινήσεις μας και τη ζωή της εποχής μας[...]”

Isadora Duncan

Η έννοια του σώματος απομονωμένη από τη δράση του δεν παρουσιάζει ενδιαφέρον, αποκτά όμως σημασία όταν ενεργοποιείται από τα εξωτερικά ερεθίσματα και αντιδρά σε αυτά. Η αντίληψη του πώς το σώμα μπορεί να δρα ως μια προέκταση του χώρου και πώς ο χώρος ως προέκταση της δράσης του σώματος – και όχι της απλής αναπαράστασής του – προσφέρει πολλές δυνατότητες ανάγνωσης του χώρου από τον άυλο κόσμο στο χτισμένο περιβάλλον. Ετσι, ο χώρος γίνεται από απλό κουτί που περιέχει το σώμα, ένα στοιχείο του συμβάντος που περιλαμβάνει το σώμα.

Ο χορός δεν είναι πια μια σειρά από βήματα όπως η αρχιτεκτονική δεν είναι μια ακολουθία από στατικούς χώρους. Και οι δύο αυτές τέχνες «ζωντανεύουν» μέσα από τη συνεχή ροή της κίνησης και είναι σαφές ότι οφείλουμε να αμφισβητίσουμε και να επανεφεύρουμε το σύστημα της αισθητικής αξιολόγησης των έργων τους απαλλαγμένοι από τις «ορθόδοξες» φόρμες περί αναλογιών, αρμονίας και τάξης. Είναι, πλέον, καίρια ανάγκη να καταρρίψουμε τις παγειωμένες τακτικές του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και να στοχεύσουμε στην ενθάρρυνση ενός διαλόγου μεταξύ του χτισμένου και του φυσικού, του στατικού και του δυναμικού.



“Demo crazy- how to peel an onion without crying” , cieLaroque/Helene Weinzierl
αρχείο: Γιώργος Αναστασάκης

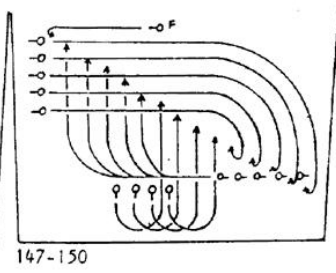
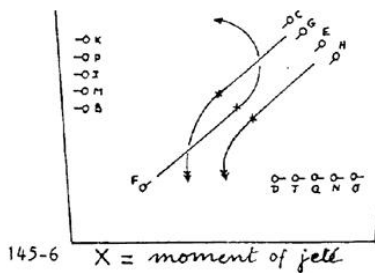
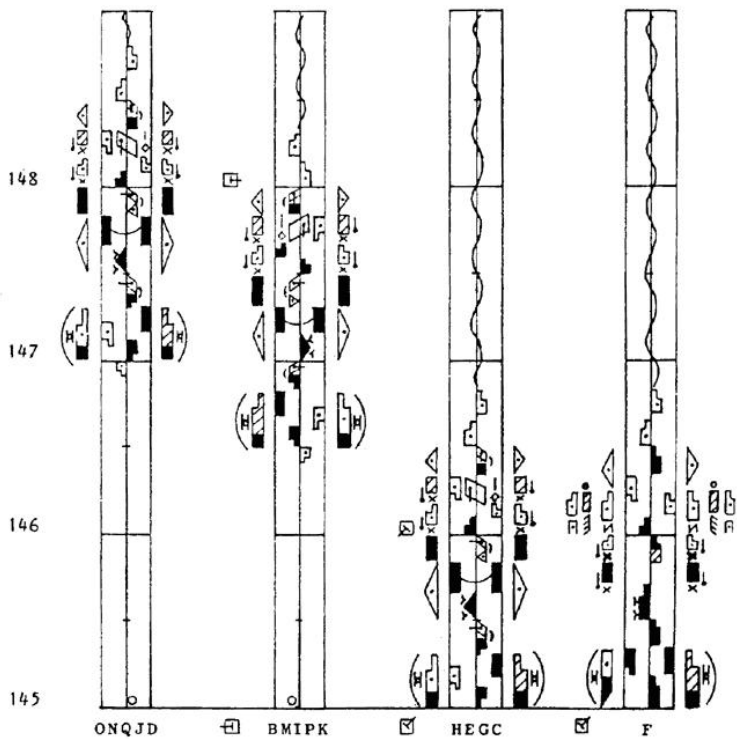
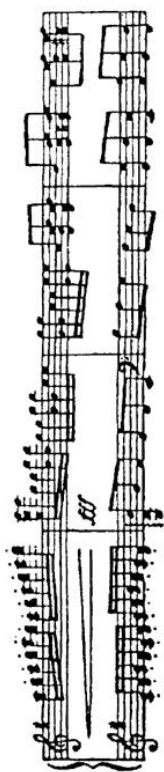
“[...] Είναι η γλώσσα της Αρχιτεκτονικής. Με τη χρήση ακατέργαστων υλικών και ξεκινώντας από συνθήκες περισσότερο ή λιγότερο ωφελιμιστικές, επέβαλες ορισμένες σχέσεις που ξύπνησαν τα αισθήματά μου.

Αυτό είναι Αρχιτεκτονική.”

Le Corbusier, Vers une Architecture 1927

Η αρχιτεκτονική δε συνιστά πια αποκλειστικά την τέχνη κατασκευής κτισμάτων όπως ο χορός δε συνιστά πια την τέχνη δημιουργίας χορογραφιών. Οι νέες τάσεις θέτουν τους χορευτές σε ρόλο διερευνητικό σε ό,τι αφορά τη διαχείριση του χώρου, ενώ τους αρχιτέκτονες σε ρόλο διαχειριστών της κίνησης. Αυτές οι αρχές προσφέρουν ένα κοινό πεδίο δράσης και εξέλιξης των δύο τεχνών με την προϋπόθεση ότι οι αρχιτέκτονες θα ενστερνιστούν την κινητική εμπειρία στις συνθέσεις τους και οι χορογράφοι θα αποκτήσουν αρχιτεκτονική ματιά, ελλατώνοντας όλο και περισσότερο το κενό μεταξύ σκέψης, σύνθεσης και εκτέλεσης.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

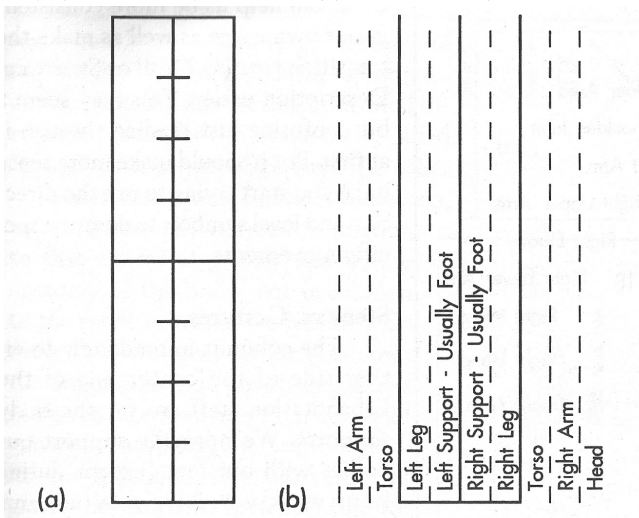


Παράδειγμα διαγράμματος Labanotation με βάση τη μουσική παρτιτούρα

Labanotation

To Labanotation (Kinetography Laban) είναι ένα σύστημα σημειογραφίας καταγραφής και ανάλυσης της ανθρώπινης κίνησης, η ανάπτυξη του οποίου προήλθε από τη δημοσίευση του χορογράφου Rudolf Laban στο βιβλίο “Schrifttanz” (Καταγεγραμμένος Χορός) το 1928. Από το 1930 μέχρι τις αρχές του 1990 το σύστημα αυτό εξελίχθηκε σε παγκόσμιο επίπεδο και χρησιμοποιήθηκε από επαγγελματίες ερευνητές σε Ευρώπη και Αμερική.

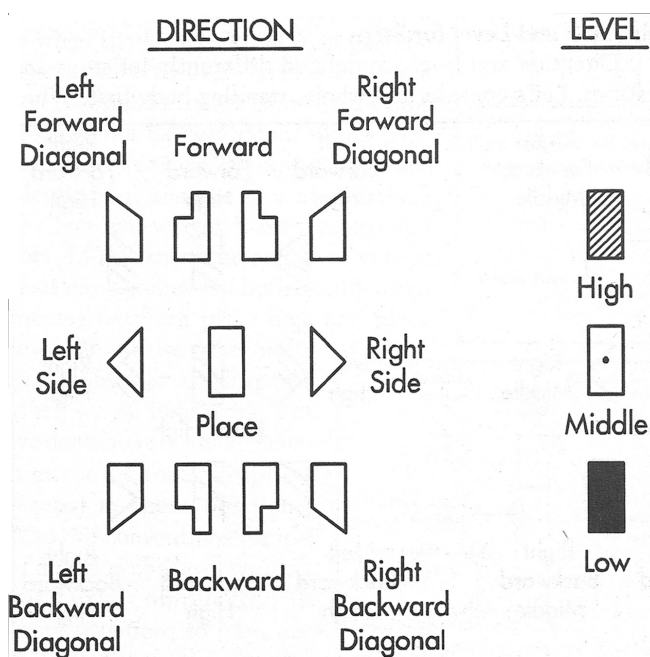
Το σύστημα του Laban αποτελεί μια αλφάβητο της οποίας τα σύμβολα αντιπροσωπεύουν συνιστώσες της κίνησης μέσω των οποίων διατυπώνεται κάθε μοτίβο. Σε ένα διάγραμμα Labanotation ένας κάθετος στύλος με τρεις γραμμές αναπαριστά τον ερμηνευτή. Η κεντρική γραμμή χωρίζει τον στύλο σε δεξιά και αριστερά στήλες, οι οποίες αντιπροσωπεύουν τα κύρια μέρη του σώματος. Το διάγραμμα, που διαβάζεται από κάτω προς τα πάνω, είναι γραμμένη από την οπτική γωνία του ερμηνευτή. Κάθε σύμβολο κατεύθυνσης βασίζεται σε ένα ορθογώνιο και υποδεικνύει τέσσερις κινητικούς παράγοντες: το σχήμα του δείχνει την κατεύθυνση της κίνησης, η σκιάσή του υποδεικνύει το επίπεδο, το μήκος του αντιπροσωπεύει τη διάρκεια της κίνησης (όσο μικρότερο, τόσο πιο γρήγορη και το αντίθετο) και η τοποθέτηση της επί του στύλου υποδεικνύει το μέρος του σώματος που βρίσκεται σε δράση.



Οι στύλοι στο διάγραμμα

Κατεύθυνση και επίπεδο της κίνησης

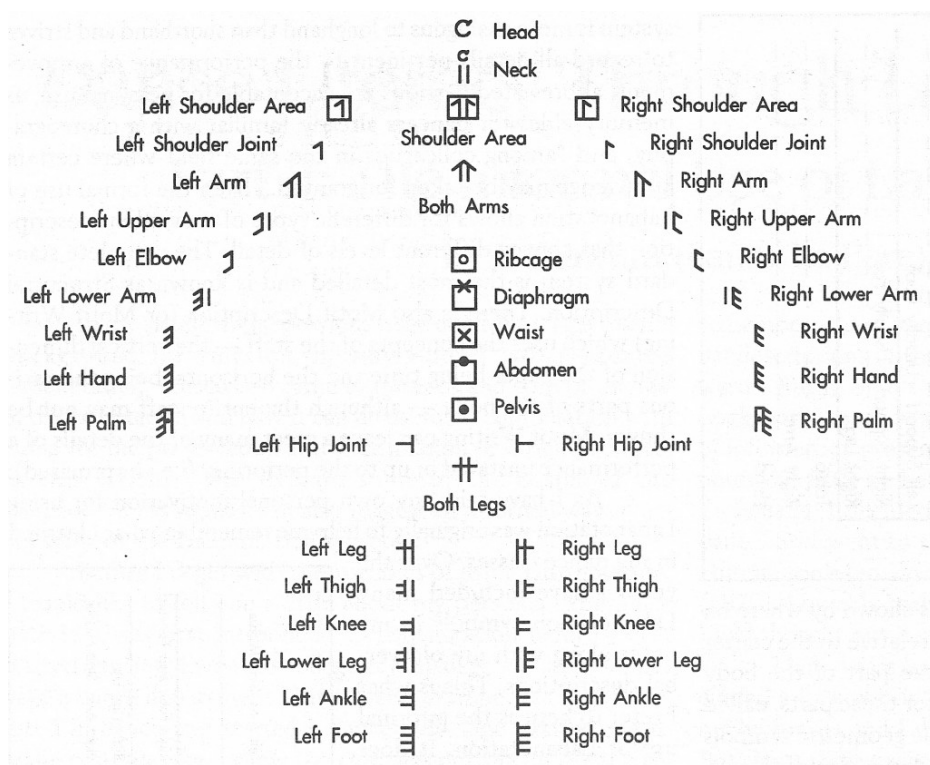
Τα σχήματα των συμβόλων κατεύθυνσης υποδεικνύουν εννέα διαφορετικές κατευθύνσεις στον χώρο ενώ η σκίαση του συμβόλου καθορίζει το επίπεδο της κίνησης. Κάθε “σύμβολο κατεύθυνσης” υποδεικνύει τον προσανατολισμό μιας γραμμής μεταξύ των εγγύς και μακρινών σημείων ενός μέρους του σώματος ή ενός άκρου. Με άλλα λόγια, «τα σύμβολα κατεύθυνσης δείχνουν την κατεύθυνση προς την οποία τα άκρα πρέπει να κλίνουν». Τα σύμβολα κατεύθυνσης είναι οργανωμένα ως τρία επίπεδα: υψηλό(high), μεσαία (middle) και χαμηλή/βαθιά (low/deep):



Σύμβολα κατεύθυνσης (direction) και επιπέδων (levels)

Μέρος του σώματος εν κινήσει

Τα σύμβολα τοποθετούνται σε ένα κατακόρυφο στύλο, η οριζόντια διάσταση της οποίας αντιπροσωπεύει την συμμετρία του σώματος ενώ η κατακόρυφη διάσταση αντιπροσωπεύει τον χρόνο καθώς περνάει. Η τοποθεσία ενός συμβόλου στον στύλο καθορίζει το μέρος του σώματος που αντιπροσωπεύει. Η κεντρική γραμμή του στύλου αντιπροσωπεύει τον κεντρικό άξονα του σώματος, τα σύμβολα στη δεξιά στήλη την δεξιά πλευρά του σώματος και τα σύμβολα στα αριστερά, την αριστερή πλευρά.

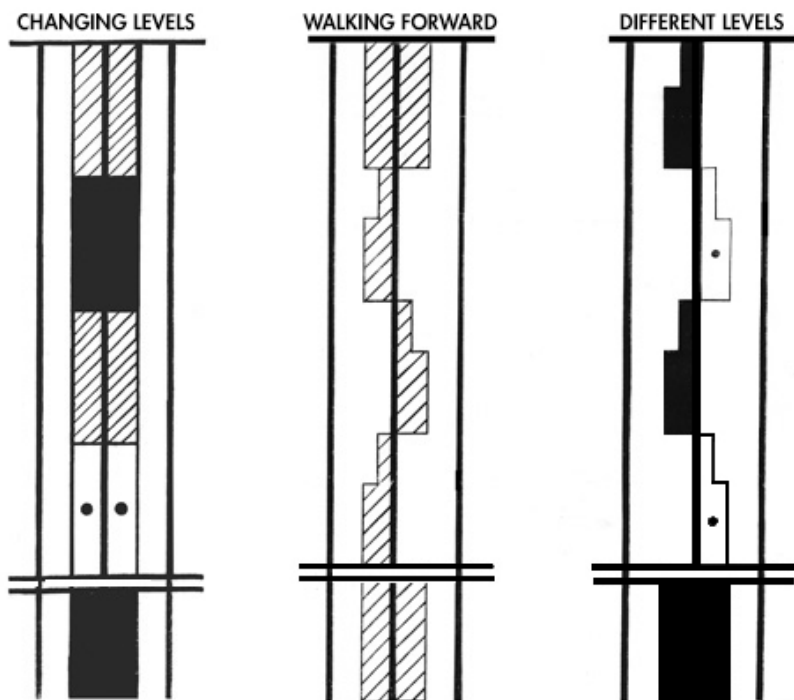


Σύμβολα μερών του σώματος που βρίσκονται σε κίνηση

Διάρκεια της κίνησης

Ο στύλος όπως προείπαμε διαβάζεται από κάτω προς τα πάνω και το μήκος ενός συμβόλου ορίζει τη διάρκεια της κίνησης. Αντλώντας στοιχεία από τη δυτική μουσική σημειογραφία, το Labanotation χρησιμοποιεί κάθετες γραμμές (bar lines) για να σηματοδοτήσει τα μέτρα και διπλές κάθετες γραμμές στην αρχή και στο τέλος της “παρτιτούρας” της κίνησης. Η αρχική θέση του χορευτή μπορεί να δοθεί πριν από τις διπλές γραμμές στην αρχή της παρτιτούρας.

Η κίνηση υποδεικνύεται ως «η μετάβαση από το ένα σημείο στο άλλο», δηλαδή από έναν «κατευθυνόμενο προορισμό» στον επόμενο. Η χωρική απόσταση, οι χωρικές σχέσεις, η μεταβίβαση του βάρους, το κέντρο βάρους, οι στροφές, τα μέρη του σώματος, τα μονοπάτια, και η “κάτοψη” της κινητικής δράσης μπορούν να καταγραφούν με συγκεκριμένα σύμβολα. Τα άλματα υποδεικνύεται από την απουσία οποιουδήποτε συμβόλου στη στήλη στήριξης, που δείχνει ότι κανένα μέρος του σώματος αγγίζει το πάτωμα.



Παραδείγματα διαγράμματος Labanotation καθημερινών κινήσεων με διάρκεια στον χρόνο

Δυναμικές ποιότητες της κίνησης

Οι δυναμικές της κίνησης συχνά υποδεικνύονται μέσω της χρήσης των ενδείξεων “πηγαίας προσπάθειας” (effort signs). Οι τέσσερις κατηγορίες “προσπάθειας” είναι:

- _Space: Direct / Indirect
- _Weight: Strong / Light
- _Time: Sudden / Sustained
- _Flow: Bound / Free

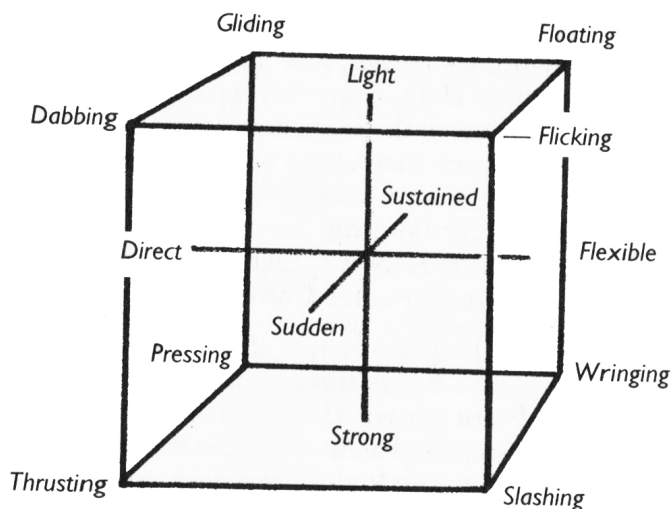
Πιο συγκεκριμένα:

_Η πηγαία προσπάθεια του κινητικού παράγοντα του χώρου αφορά στην αμεσότητα ή μη της κίνησης σε αυτόν και ποικίλει μεταξύ άμεσης και ευέλικτης

_Η πηγαία προσπάθεια του κινητικού παράγοντα του βάρους αφορά στην χρησιμοποίηση του σωματικού βάρους σε σχέση με την βαρύτητα και ποικίλει από ανάλαφρη (ελαφρύ) ως έντονη (βαρύ)

_Η πηγαία προσπάθεια του κινητικού παράγοντα του χρόνου αφορά στην ικανότητα ελέγχου της διάρκειας της κίνησης και ποικίλει από ξαφνική (στιγμιαία) ως παρατεταμένη

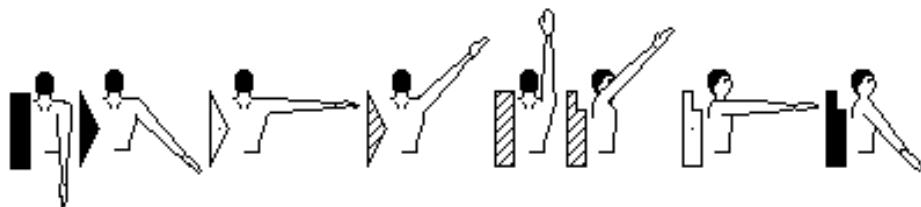
_Ο κινητικός παράγοντας της ροής αναφέρεται στην ικανότητα ελέγχου της ίδιας της κίνησης και κυμαίνεται μεταξύ ελεύθερης και συγκρατημένης



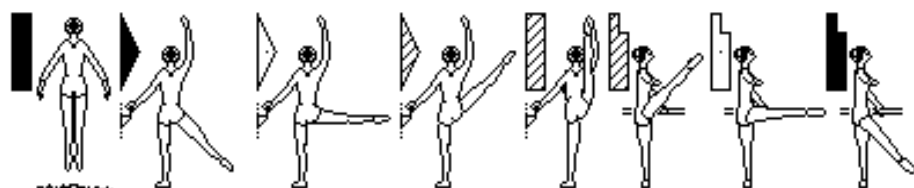
Τα βασικά είδη πηγαίας προσπάθειας και ο κύβος

Επιμέρους σύμβολα

Θέσεις των άκρων



Θέσεις χεριών



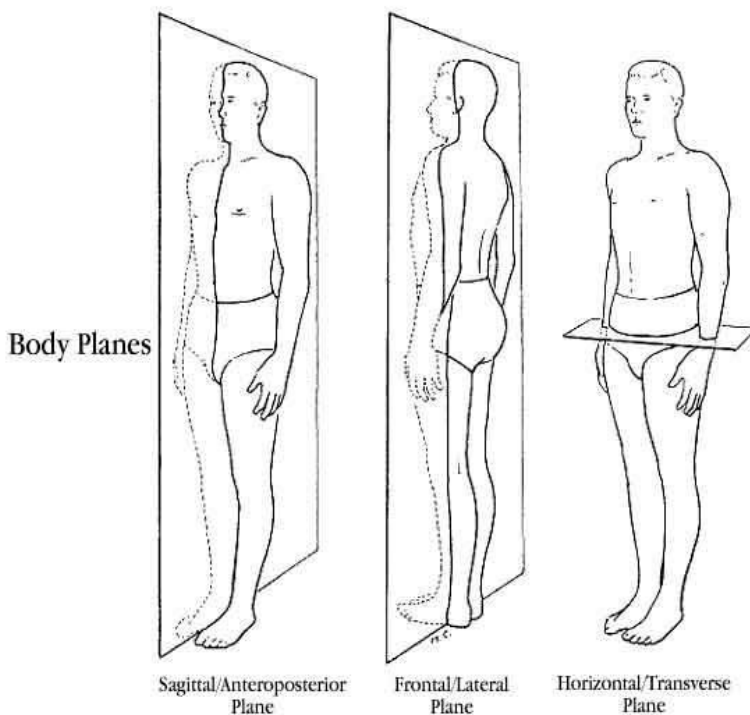
Θέσεις ποδιών

Labanalysis

Θεμελιώδη στοιχεία εκτέλεσης της ανθρώπινης κίνησης

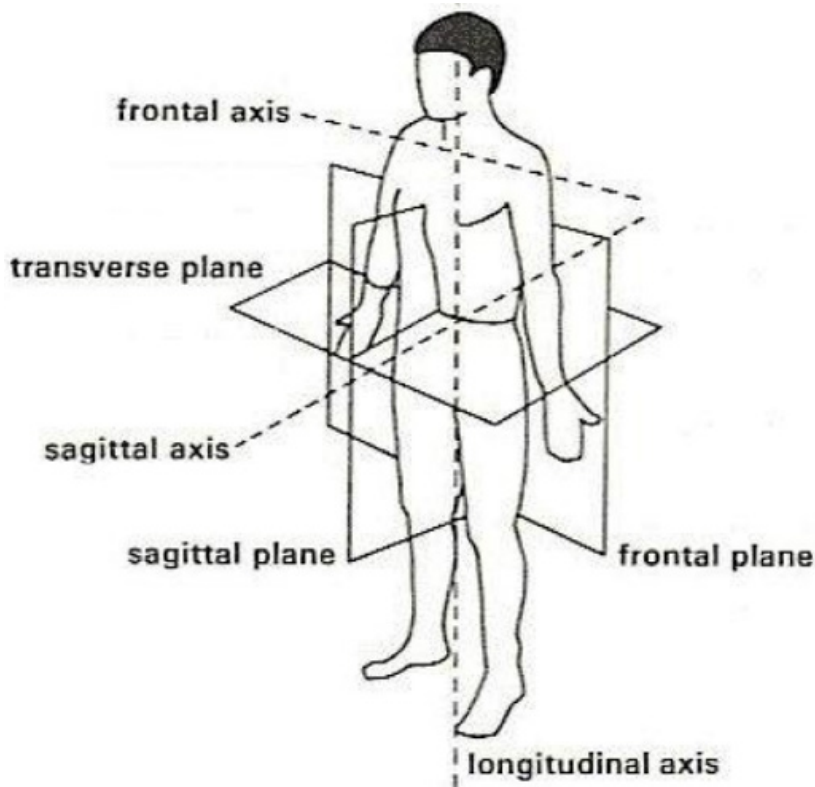
Με βάση την ανατομία του σώματος και τη μηχανική των κινήσεων, το ανθρώπινο σώμα εκτελεί κινήσεις σε τρία επίπεδα:

- _ Το επίμηκες ή προσθιοπίσθιο ή οβελιαίο επίπεδο (sagittal plane) που χωρίζει το σώμα σε δεξί και αριστερό μέρος
- _ Το στεφανιαίο ή μετωπιαίο ή πλάγιο επίπεδο (frontal plane) που χωρίζει το σώμα σε πρόσθιο και οπίσθιο μέρος
- _ Το εγκάρσιο ή οριζόντιο επίπεδο (transverse plane) που χωρίζει το σώμα σε άνω και κάτω μέρος



Τα τρία βασικά επίπεδα κίνησης τέμνονται από τους άξονες κίνησης γύρω από τους οποίους περιστρέφεται το σώμα. Οι άξονες είναι:

- _ο κατακόρυφος ή επιμήκης άξονας που διαπερνά κάθετα το σώμα
- _ο εγκάρσιος που διαπερνά οριζόντια από δεξιά προς τα αριστερά
- _ο οβελιαίος ή προσθιοπίσθιος που διαπερνά το σώμα από εμπρός προς τα πίσω



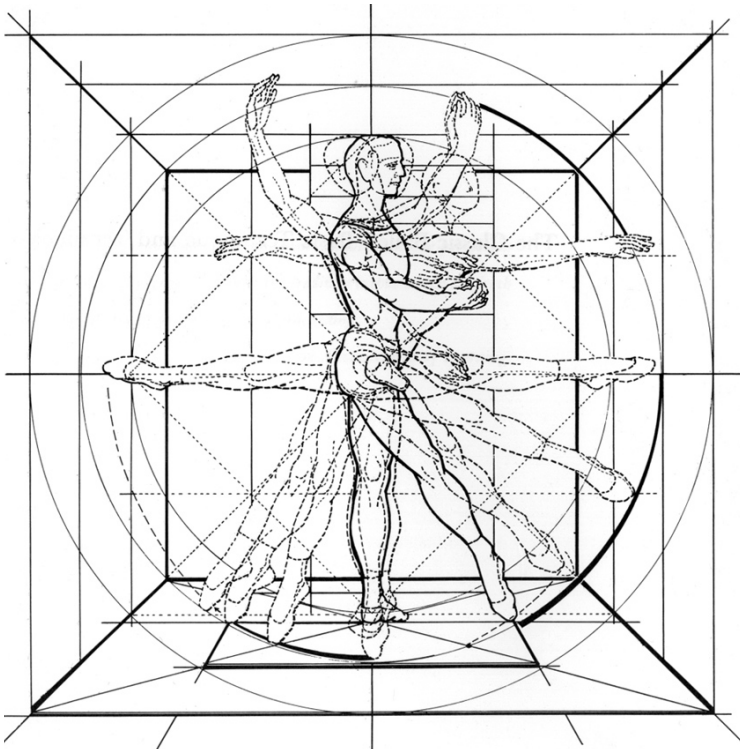
Διάγραμμα των αξόνων και των επιπέδων του σώματος

Καθένας από τους άξονες κίνησης βρίσκεται σε ορθή γωνία με τους άλλους δύο. Εάν θεωρήσουμε ότι οι άξονες κίνησης έχουν το ίδιο μήκος, τότε το γεωμετρικό σχήμα που προκύπτει είναι ο κύβος. Εάν στη συνέχεια θεωρήσουμε τους άξονες κίνησης ως διαμέτρους, τότε προκύπτει η σφαίρα της κίνησης του ανθρώπινου σώματος. Ο Laban διέκρινε τη σφαίρα αυτή της κίνησης σε κινόςφαιρα και δυναμόσφαιρα.

Η **κινόςφαιρα** είναι ο χώρος γύρω από το σώμα, του οποίου την περιφέρεια μπορούμε να προσεγγίσουμε εκτείνοντας τα μέλη του σώματος και κρατώντας ένα σημείο στήριξης σταθερό, μέσα στον οποίο λαμβάνουν χώρα οι ανθρώπινες κινήσεις οι οποίες είναι εφικτές με βάση την ανατομία και την μηχανική του σώματος.

Η **δυναμόσφαιρα** καλείται και πάλι ο χώρος γύρω από το σώμα, του οποίου την περιφέρεια μπορούμε να προσεγγίσουμε εκτείνοντας τα μέλη του σώματος και κρατώντας ένα σημείο στήριξης σταθερό, μέσα στον οποίο λαμβάνουν χώρα οι ανθρώπινες κινήσεις οι οποίες όμως στην περίπτωση αυτή χαρακτηρίζονται από την δυναμική τους.

Η κινόςφαιρα σχετίζεται με το σύστημα καταγραφής της δομικής πλευράς της κίνησης (Labanotation), ενώ η δυναμόσφαιρα με το σύστημα καταγραφής της ποιοτικής πλευράς της χορευτικής κίνησης (Effort).



Η κινόςφαιρα του Laban

Βιβλία

- _ Arnheim R., 'Η δυναμική της αρχιτεκτονικής μορφής', μετάφραση: Ιάκωβος Ποταμιάνος, εκδόσεις 'University Studio Press', Θεσσαλονίκη, 2003
- _ Αμαραντίδης Α., 'Το τονικό μουσικό σύστημα - Η θεωρία της μουσικής', Μουσικός εκδοτικός οίκος 'Κ.Παπαγρηγορίου - Χ.Νάκας', 1990
- _ Bachelor G., 'Η ποιητική του χώρου', μετάφραση: Βέλτσου Ελένη, εκδόσεις Χατζηνικολή, Φεβρουάριος 2014
- _ Ching F., "Αρχιτεκτονική: Μορφή, Χώρος και Διάταξη", Επιμέλεια Β. Γεωργιάδης, εκδόσεις Ιων (2η έκδοση)
- _ Hitchcock H. -R., 'Architecture: Nineteenth and twentieth centuries', εκδ. Penguin Books, University of Michigan, 1958
- _ Kandinsky W., 'Σημείο - Γραμμή - Επίπεδο', μετάφραση: Εφη Μαλάκη Σταθάκη, εκδόσεις 'Δωδώνη', 1996
- _ Κολλιοπούλου Μ., Κουτσούμπα Μ., Δαριώτη Ξ., Βαφειάδου Μ., Λαμπρινού Α., Μητροπούλου Τ., Σαβράμη Κ., 'Πολιτισμός και τέχνη- Επτά δοκίμια για το χορό', εκδόσεις 'Προπομπός', Σεπτέμβριος 2000
- _ Κουρούπη Ε., "Χορός, σώμα, κίνηση. Πτυχές της χορευτικής τέχνης", εκδόσεις Νεφέλη, Νοέμβριος 1999
- _ Κουτσούμπα Μ., "Σημειογραφία της χορευτικής κίνησης", εκδόσεις Προπομπός, Νοέμβριος 2005
- _ Κωνσταντίνιδης Α., 'Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής - ημερολογιακά σημειώματα', εκδόσεις 'Άγρα', Αθήνα, 1992
- _ Merleau-Ponty M., 'Προοίμιο στη Φαινομενολογία της αντίληψης', μετάφραση Καλλίας Φ., Μυλωνά Μαρία, εκδόσεις 'Έρασμος', 2007
- _ Μπαρμπούση, Βάσω. Ο Χορός στον 20ό Αιώνα: Σταθμοί και Πρόσωπα. Αθήνα: Καστανιώτης, 2004
- _ Ξενάκης Ι., 'Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής', Εκδ. Ψυχογιός, 2001
- _ Pallasmaa J., 'The Eyes of the Skin - Architecture and the Senses', 'Wiley' press, 2005
- _ Rossi A., 'The Architecture of the city', εκδ. MIT Press, 1982
- _ Συλλογικό έργο/ Τάσος Μπίρης, Κωνσταντίνα Δεμίρη, Σοφία Τσιράκη, Γιάννης

Αθανασόπουλος, Αγγελος Αγγέλου, ‘Μουσικές και αρχιτεκτονικές συμπορεύσεις - Η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης’, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2011

_Φατούρος Δ., ‘Ένα συντακτικό της Αρχιτεκτονικής Σύνθεσης’, Εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα 2006

_Χασιώτη Ν., “Μεγάλοι χορογράφοι : Συνεντεύξεις”, Αθήνα, 2013

Αρθρα

_Brooks M. L., “Harmony in Space: A perspective on the work of Rudolf Laban”, Journal of Aesthetic Education, Vol. 27, No. 2, 1993

_Κλειδωνάς Α., “Είμαστε όλοι αρχιτέκτονες / Από τον σχεδιασμό στον αυτοσχεδιασμό”, Εισήγηση στο 11ο Πανελλήνιο Αρχιτεκτονικό Συνέδριο “Επάγγελμα Αρχιτέκτων”, Αθήνα, Μάρτιος 2011

_Κονδυλιά Σ., “Αρχιτεκτονική και Χορός. Θεωρία - Σύνθεση - Άσκηση”, Ερευνητική εργασία, Ε.Μ.Π., Φεβρουάριος 2011

_Λάμπρου Ζ., Μωρούτ Π., ‘Χωρογραφώντας’, διάλεξη ΕΜΠ τμήμα Αρχιτεκτόνων, επιβλέπουσα διδάσκουσα: Ειρήνη Εφεσίου, σπουδ. έτος 2005-2006

_Perez de Vega E., “Choreographed environments. A performative approach to Architecture”, New York, December 2007

_Πρακτικά συνεδρίου ‘Η τέχνη του χορού σήμερα – εκπαίδευση, παραγωγή, παράσταση’, Αθήνα 9&10 Νοεμβρίου 2002

_Σαβράμη Κ., “Yes, we can’t: Ο λόγος του χορού και η συλλογική μνήμη”, Περιοδικό Ουτοπία, Αρ. Τεύχους 89, Μάρτιος – Απρίλιος 2010

_Στασινοπούλου Β., Ταμπαθάνη Ν., Χριστογιάννη Μ., ‘ΜΟΡΦΗ-ΧΟΡΟΣ - ΧΟΡΟΣ-ΧΩΡΟΣ, χωρογραφία της αρχιτεκτονικής’, διάλεξη ΕΜΠ τμήμα Αρχιτεκτόνων, επιβλέπων διδάσκων: Σ.Γυφτόπουλος, σύμβουλος: Μηλένη Παναγιωτοπούλου, σπουδ. έτος 2008-2009

_Sterken S., “Music as an Art of Space: Interaction between Music and Architecture in the work of Iannis Xenakis”

_Thiriou A. G., “Space and relationship – An exploration of and a reflection on Laban’s spatial concepts in current dance practice”, Special Diploma in Choreological Studies, Year 3: Living Architecture written assignment Sutil Salazar N., “Rudolf Laban and Topological Movement: A videographic analysis”