



ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ:

«Θέατρο και Κοινωνία: Θεωρία, Σκηνική πράξη και Διδακτική»

Ειδίκευση: «Σκηνική πράξη: Διδακτική και Κοινωνικές Εφαρμογές»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Η σχέση μεταξύ σώματος και χώρου στο παραστάσιμο γεγονός»

Φοιτήτρια: Γρηγοριάδη Ηρώ Γλυκερία/ Α.Μ 5052202002006

Υπεύθυνη καθηγήτρια: Τζαρτζάνη Ιωάννα

Επιτροπή: Βελιώτη Γεωργοπούλου Μαρία, Λεοντάρης Ιωάννης

Ναύπλιο, Φεβρουάριος 2022

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θέλω να ευχαριστήσω θερμά για την εμπιστοσύνη και την καθοδήγηση την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Τζαρτζάνη Ιωάννα καθώς και τα μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής Βελιώτη Γεωργοπούλου Μαρία και Λεοντάρη Ιωάννη.

Ευχαριστώ για τις συζητήσεις, την ηθική υποστήριξη και την πρακτική βοήθεια στη δημιουργία αυτής της εργασίας τις-τους: Αβράμπου Φωτεινή, Ανδρικόπουλο Κωνσταντίνο, Αραποστάθη Γαλάνη Άννα Μαρία, Γαρζώνη Έλλη, Δελακούρα Κατερίνα, Δελετζέ Μαρία, Κοσμόπουλο Κοσμά και τη Luna Park, Κουτίτσα Νικολέτα, Κούτσελου Φοίβη, Μανάτο Ναπολέον, Μάργαρη Κωνσταντίνο, Μιχοπούλου Αναστασία, Νιάκα Αλεξάνδρα, Σιαφαρίκα Αιμιλία, Τσουβαλά Μαρία και όλους τους- τις συμμετέχοντες-ουσες στον περίπατο του Ναυπλίου.

## Περίληψη

Στην παρούσα εργασία μελετώ το συνεχή διάλογο μεταξύ του ανθρώπινου σώματος και του περιβάλλοντός του, τόσο στα χορευτικά γεγονότα όσο και στα πλαίσια της καθημερινής ζωής. Αναλύεται θεωρητικά η ιδέα ότι το σώμα είναι συνδεδεμένο τόσο με την προσωπική αίσθηση του εαυτού, όσο και με το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο του οποίου αποτελεί μέρος. Ενσωματώνει στοιχεία του πολιτισμού μέσα από τις καθημερινές πρακτικές και τις προσωπικές επιλογές. Φέροντας αυτές τις εγγραφές το άτομο με την κίνησή του διαμορφώνει τους χώρους κατοίκησής του και ταυτόχρονα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του εκάστοτε χώρου ορίζουν την ατομική και συλλογική του δράση μέσα σε αυτόν.

Παράλληλα με τη θεωρητική έρευνα, πραγματοποιήθηκε και καλλιτεχνική έρευνα που βασίστηκε στην πρακτική του περπατήματος. Σχεδιάσα ένα συμμετοχικό περίπατο με ακουστικές οδηγίες για να εξετάσω εάν αλλάζοντας τον τρόπο που περπατάμε σε ένα συγκεκριμένο δρόμο της πόλης, αλλάζει η εμπειρία μας και ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε αυτόν το συγκεκριμένο χώρο. Σε αυτή τη συνθήκη η καθημερινή κίνηση που πραγματοποιείται στο περιβάλλον της πόλης μπορεί να ιδωθεί (πέρα από τη λειτουργική χρήση της) ως χορευτικό γεγονός και η πόλη ως χορογραφικός χώρος.

Από την καλλιτεχνική δράση του περιπάτου προέκυψαν στους/στις συμμετέχοντες-ουσες νέες σκέψεις, συναισθήματα και συνειδητοποιήσεις. Παρατήρησαν τον εαυτό τους και τον περίγυρο, βρήκαν προσωπικές συνδέσεις με το χώρο και τους συνοδοιπόρους, διερωτήθηκαν σχετικά με τον τρόπο που περπατούν καθημερινά στην πόλη, κατά πόσο ακολουθούν τις ανάγκες και τις επιθυμίες τους ή επηρεάζονται από τις κοινωνικές συμβάσεις. Ο περίπατος λειτούργησε ως μια ενδοσκόπηση που φανέρωσε ποιητικές πτυχές της καθημερινότητας και έθεσε μια νέα, ενσώματη δίοδο παρατήρησης, προβληματισμού και κριτικής σκέψης.

Λέξεις κλειδιά: σωματικότητα, κοινωνικό σώμα, χορογραφικός χώρος, καθημερινή κίνηση, περιπατητική τέχνη, τοποειδική παράσταση

## ABSTRACT

In this dissertation I study the continuous dialogue between the human body and its environment, both in dance events and in the context of everyday life. I theoretically analyze the idea that the body is connected both to a personal sense of self and to the socio-political context of which it is a part. It embodies elements of culture through everyday practices and personal choices. Carrying these inscriptions, an individual shapes his/her spaces of habitation through his/her movement and at the same time the particular characteristics of each space define his/her individual and collective action within it.

Alongside the theoretical research, also artistic research based on the practice of walking was carried out. I designed a participatory walk with audio instructions to investigate whether by changing the way we walk on a particular city street, our experience and the way we perceive that particular space changes. In this condition, the everyday movement that takes place in the city environment can be seen (beyond its functional use) as a dance event and the city as a choreographic space.

The walking experience gave rise to new thoughts, feelings and realizations for the participants. They observed themselves and their surroundings, found personal connections with the space and the fellow walkers, questioned how they walk daily in the city, whether they follow their needs and desires or are influenced by social conventions. The walk served as an introspection that revealed poetic aspects of everyday life and set up a new, embodied channel for observation, reflection and critical thinking.

Key words: corporeality, social body, choreographic space, everyday movement, walking performance, site-specific performance

Βεβαιώνω ότι είμαι συγγραφέας της παρούσας εργασίας και ότι έχω αναφέρει ή παραπέμπει σε αυτή, ρητά και συγκεκριμένα, όλες τις πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών, προτάσεων ή λέξεων, είτε αυτές μεταφέρονται επακριβώς (στο πρωτότυπο ή μεταφρασμένες) είτε παραφρασμένες. Επίσης βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία προετοιμάστηκε από εμένα προσωπικά ειδικά για το συγκεκριμένο μάθημα/σεμινάριο/πρόγραμμα σπουδών. 28/03/2023 Γρηγοριάδη Ηρώ Γλυκερία

## Περιεχόμενα

Περίληψη στα ελληνικά και αγγλικά.....	2-3
<b>Εισαγωγή</b>	
A. Οριοθέτηση του θέματος .....	6
A1. Στόχοι και σχεδιασμός καλλιτεχνικής δράσης .....	7
B. Μεθοδολογία .....	9
B.1. Η καλλιτεχνική πρακτική ως ερευνητική μέθοδος .....	10
B.2 Το περπάτημα ως καλλιτεχνική πρακτική .....	14
B.3 Το περπάτημα ως μέθοδος έρευνας .....	17
B.4 Το περπάτημα ως συμμετοχική χορογραφία .....	17
B.5 Κοινωνική χορογραφία .....	19
B.6 Η χορογραφία ως διαμαρτυρία .....	20
B.7 Χορός, εικαστικά, τοποειδική παράσταση και performance έξω από τον θεατρικό χώρο και τις γκαλερί. Παραδείγματα καλλιτεχνών που χρησιμοποιούν το περπάτημα στην καλλιτεχνική τους δράση .....	22
Γ. Δομή Εργασίας .....	26
<b>Κεφάλαιο 1: Σώμα, τόπος, κοινωνία</b>	
1.1 Η ενσώματη εμπειρία του χώρου .....	28
1.2 Η αίσθηση του τόπου .....	29
1.3 Το κοινωνικό σώμα και η έννοια του habitus .....	31
1.4 Το σώμα ως μέσο ανάγνωσης του χώρου και αλληλεπίδρασης με αυτόν .....	34
1.5 Η έννοια του χρόνου και ο ρόλος της στην κατανόηση του χώρου .....	36
<b>Κεφάλαιο 2: Χορός και χώρος</b>	
2.1 Το σώμα και η εικόνα του στην καλλιτεχνική δημιουργία .....	39

2.2 Η συμβολή του έργου της Ισιδώρας Ντανκαν και του Ρούντολφ Λάμπαν στην αντίληψη του σώματος και της αναπαράστασής του στην τέχνη του χορού .....	41
2.3 Χορογραφικός χώρος .....	45
2.4 Το χορεύον σώμα και η εμπειρία του χώρου .....	48
2.5 Η πόλη στο σώμα και η τέχνη στην πόλη .....	51
2.6 Παράσταση χορού σε ορισμένο χώρο .....	54
2.7 Ο Ρόλος των θεατών στις τοποειδικές (site specific) παραστάσεις .....	56
<b>Κεφάλαιο 3: Σχεδιασμός- υλοποίηση- αποτίμηση καλλιτεχνικού έργου .....</b>	<b>58</b>
3.1 Επιλογή δρόμου και η σημασία του για εμένα .....	58
3.2 Παράμετροι .....	59
3.3 Προετοιμασία .....	59
3.4 Σχεδιασμός με βάση τα παρακάτω ερευνητικά ερωτήματα .....	60
3.5 Πρώτη δράση στο Ναύπλιο – δοκιμή .....	62
3.5.1 Ανατροφοδότηση συμμετεχόντων και δικά μου συμπεράσματα .....	63
3.6 Κυρίως δράση: Οδηγημένος Περίπατος στην οδό Ερμού (promenade) -Περιγραφή δράσης .....	65
3.6.1 Ανατροφοδότηση συμμετεχόντων .....	66
3.7 Αναστοχασμός- Συμπεράσματα .....	67
Βιβλιογραφία .....	69
Παράρτημα .....	74

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### Α.Οριοθέτηση του θέματος

Στο πλαίσιο των προσωπικών και καλλιτεχνικών μου αναζητήσεων με έχει απασχολήσει η παρουσία και η δράση μου στον αστικό δημόσιο χώρο της πόλης, το τι με ελκύει και τι με απωθεί εκεί, το πώς ορίζω και πώς ορίζομαι από τον χώρο. Με απασχολούν οι τρόποι συμβίωσης με τους άλλους, οι συλλογικές δράσεις στο χώρο, το τι κάνουμε όλοι μαζί καθώς και οι τρόποι με τους οποίους συμβιώνει το πραγματιστικό με το ποιητικό στοιχείο στην καθημερινότητα. Συγκεκριμένα, διερωτώμαι ως προς το πώς αυτά τα ερωτήματα διαμορφώνουν τη σκέψη και τη δράση μου στην καθημερινότητα και στο χορό.

Το ταυτόχρονο της σκέψης και της κίνησης στη βίωση κάθε εμπειρίας, στην αντίληψη του χώρου, του χρόνου, του σώματος και των νοημάτων που παράγονται μέσω της κίνησης στον χώρο, στην καθημερινή ζωή και στα χορευτικά γεγονότα, με απασχολεί ως χορεύτρια. Νους και σώμα αλληλοσυμπληρώνονται, ενημερώνουν το ένα το άλλο και ανατροφοδοτούνται αέναα. Μέσα από σωματικές διαδικασίες αντίληψης συναλλασσόμαστε με τον κόσμο, τα φυσικά φαινόμενα, τα αντικείμενα και τους άλλους ανθρώπους. Το σώμα συνδέεται τόσο με την προσωπική αίσθηση του εαυτού όσο και με το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο και συνδιαλέγεται με τη διαρκώς μεταβαλλόμενη πραγματικότητα στην οποία ανήκει<sup>1</sup>.

Η πιο 'πεζή' και παράλληλα ποιητική δραστηριότητα του σκεπτόμενου σώματος στον αστικό ιστό, είναι το περπάτημα. Κατά τη διαδικασία του εγείρονται οντολογικά ζητήματα όπως η προέλευσή της ταυτότητάς μας, η ταυτότητα ως κατάσταση της ύπαρξής μας, και ο προορισμός, το πού θα πάμε<sup>2</sup>. Από το περπάτημα ως απλή μετάβαση έως το περπάτημα ως μεθοδολογία φιλοσοφικού στοχασμού, το περπάτημα του flaneur, το τουριστικό/εξερευνητικό περπάτημα, το περπάτημα ως διαμαρτυρία ή

---

<sup>1</sup> Τσουβαλά Μαρία, *Η φαινομενολογία του χορού, Επιστημονική επετηρίδα της φιλοσοφικής σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, Τόμος ΛΘ', Αθήνα (2008): 406

<sup>2</sup> Ziogas Yannis, *Visual March to Prespes. Walking as a contemplative process*, Walking Art / Walking Aesthetics in Interartive platform, 2021  
[https://www.academia.edu/50941423/20\\_8\\_2021\\_Visual\\_March\\_to\\_Prespes\\_Walking\\_as\\_a\\_contemplative\\_process\\_YANNIS\\_ZIOGAS\\_Walking\\_Art\\_Walking\\_Aesthetics](https://www.academia.edu/50941423/20_8_2021_Visual_March_to_Prespes_Walking_as_a_contemplative_process_YANNIS_ZIOGAS_Walking_Art_Walking_Aesthetics)

καλλιτεχνική δράση, οδηγεί σε συναντήσεις τόπων και ανθρώπων και προκαλεί σκέψεις και συναισθήματα.

Το περπάτημα ως μετάβαση από ένα σημείο του χώρου σε ένα άλλο ενέχει μια πρακτικότητα, μια σωματικότητα, σε όποια μορφή κι αν είναι αυτή. Για την παρούσα εργασία, οικειοποιούμαι λοιπόν την καθημερινή πρακτική του περπατήματος για να ερευνήσω τη σωματική και αντιληπτική δραστηριότητα στο δημόσιο χώρο της πόλης.

Πρόθεση μου είναι μέσω του περιπάτου να διατηρήσουμε την εγρήγορσή μας ως προς την παρατηρητικότητα μας για τον κόσμο γύρω μας και τον εαυτό μας. Να παρατηρήσουμε ενεργά και κριτικά τις μεταβολές του περιβάλλοντος και τις μετατοπίσεις που γίνονται στο σώμα και το πνεύμα. Η δράση του περπατήματος είναι μέρος μιας σειράς συμβάντων που πραγματοποιούνται ταυτόχρονα στους παράλληλους κόσμους της πραγματικότητας. Το περπάτημα είναι ένας τρόπος να κατανοήσουμε την πραγματικότητα και τον πολυσύνθετο χαρακτήρα της. Ο καθένας αντιλαμβάνεται τον κόσμο με τον δικό του τρόπο εννοιολογικά, ψυχικά και συναισθηματικά.

Καθώς το σώμα και το πνεύμα αλληλοενημερώνονται, οδηγήθηκα στη μικτή έρευνα, πρακτική και θεωρητική, για να διερευνήσω τα ερωτήματά μου. Επέλεξα το περπάτημα ως καλλιτεχνική-ερευνητική πρακτική και θεωρητική υπόθεση. Η διπλή αυτή προσέγγιση θεωρώ ότι είναι κατάλληλη για να προσεγγίσω τα ερευνητικά ερωτήματα που θέτω.

## **A1. Στόχοι και σχεδιασμός καλλιτεχνικής δράσης**

Στην πρακτική έρευνα το περπάτημα εμφανίζεται σε μορφή συμμετοχικού, προσχεδιασμένου περιπάτου σε αστικό χώρο. Κατά τη διάρκεια της πορείας οι συμμετέχουσες-οντες ακολουθούν ακουστικές οδηγίες που τις-τους προσκαλούν να ενεργοποιήσουν τις αισθήσεις τους. Κινούν το σώμα τους με διαφορετικούς τρόπους από το συνηθισμένο και καλούνται σε μια συνειδητή εμπειρία περιπάτου.

Το έργο έχει την πρόθεση να συμβάλλει στη συνειδητοποίηση του πώς κινούμαστε, σκεφτόμαστε, παρατηρούμε και συνδιαμορφώνουμε, ατομικά και συλλογικά, τους χώρους στους οποίους κατοικούμε. Η προσχεδιασμένη διαδρομή εφιστά την προσοχή στη συνύπαρξη υλικών και φυσικών σωμάτων μέσα στην πόλη και στο πώς μέσω της



σωματικής επικοινωνίας τα σώματα ανταποκρίνονται το ένα στο άλλο συνειδητά ή μη. Δημιουργούνται νέες σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων και των τόπων καθώς και μεταξύ των ανθρώπων που συναντώνται στη διαδρομή, τόσο τυχαία όσο και από σχεδιασμό<sup>3</sup>. Οι συμμετέχοντες/ουσες εστιάζοντας στη σωματική τους κατάσταση και τον περίγυρο θα βρουν την προσωπική τους σύνδεση με το χώρο και τους συνοδοιπόρους. Πρόκειται για μια συμμετοχική χρονογραφία στο χώρο. Σκοπός είναι να διερευνηθεί το πως νιώθουμε σωματικά και συναισθηματικά όταν αλλάζουν οι συμβάσεις περπατήματος στην πόλη και να ελεγχθεί εάν ένας διαφορετικός τύπος περπατήματος μπορεί να μετασχηματίσει τον χώρο, την αντίληψή μας για αυτόν και την εμπειρία μας.

Παραλλάσσω τόσο το ίδιο το περπάτημα (π.χ περπάτημα όπισθεν, σε ζικ ζακ, σε αργό ρυθμό) όσο και την πρόθεση. Δεν πρόκειται για έναν αυτοματοποιημένο περίπατο, ένα τυχαίο πέρασμα από ένα δρόμο, αλλά για μια διαδρομή ενδοσκοπήσης και παρατήρησης. Πρόκειται για μία πρόσκληση να ιδωθεί και να βιωθεί ένας οικείος τόπος με άλλον τρόπο. Μια εμπειρία ενσώματη που χρησιμοποιείται για να δοθεί αρκετός χρόνος για τη συνειδητή ενεργοποίηση των αισθήσεων. Μια προτροπή για ενεργή παρατήρηση των στοιχείων του χώρου, των υλικών των κτιρίων, των όγκων, των χρωμάτων, της θερμοκρασίας, των μορφών και των στάσεων των περαστικών, της κίνησης, της σιωπής ή των ήχων, της χρονικότητας του τοπίου και των δράσεων. Στους δρόμους της πόλης μπορεί κανείς να εστιάσει την προσοχή του στις ξεχωριστές μονάδες που περπατούν, στέκονται, κινούνται, συνομιλούν έχοντας ο καθένας τις δικές του ατομικές σκέψεις, συναισθήματα, επιθυμίες, ανάγκες και σκοπούς. Η δράση κάθε ατόμου συμπίπτει ή εμπλέκεται με τη δράση κάποιου και ταυτόχρονα πραγματοποιείται σε σχέση με το αστικό περιβάλλον στο οποίο λαμβάνει χώρα. Οι θέσεις και οι τροχιές που σχηματίζονται από τα έμψυχα και άψυχα όντα που συνυπάρχουν, παράγουν ποικίλες εικόνες και ιστορίες, για τις οποίες ο καθένας κάνει τη δική του ανάγνωση είτε σε ατομικό είτε σε συλλογικό επίπεδο.

---

<sup>3</sup> Morris Blake, *The Artistic Medium of Walking (In Defence of Medium Specificity)*.  
<https://walkingart.interartive.org/2018/12/walking-medium-specificity>

## **B. Μεθοδολογία**

Το περπάτημα έχει γίνει μια ευρέως διαδεδομένη σύγχρονη καλλιτεχνική πρακτική. Πολλά κινήματα όπως οι καταστασιακοί, οι ντανταϊστές, οι περφόρμερ, οι καλλιτέχνιδες-ες της περιβαλλοντολογικής τέχνης και της land art σχεδίασαν και σχεδιάζουν δράσεις και παρεμβάσεις στο φυσικό και αστικό τοπίο. Το περπάτημα άλλοτε αποτελεί μέσο δημιουργίας έργων τέχνης που προκύπτουν ύστερα από τη βίωση της εμπειρίας κι άλλοτε λειτουργεί ως ένα ανεξάρτητο και αυτοτελές έργο τέχνης. Η πρακτική του περιπάτου χρησιμοποιείται συχνά από καλλιτέχνες προκειμένου να αποσυνδέσουν την τέχνη από μια αισθητικοποιημένη προσέγγιση και να τη συνδέσουν με την κοινωνία και το πεδίο των ανθρώπινων αλληλεπιδράσεων<sup>4</sup>.

Η συγκεκριμένη έρευνα εστιάζει στο περπάτημα στον αστικό ιστό ως έναν τρόπο εμπλοκής με την πόλη. Τόσο το ίδιο το περπάτημα όσο και έργα περιπατητικής τέχνης έχουν αναλυθεί θεωρητικά με βάση τον πλάνητα του Walter Benjamin, το έργο του Michel De Certeau, τις θέσεις της Καταστασιακής Διεθνούς, αλλά και από επιστήμονες της κοινωνικής ανθρωπολογίας, της γεωγραφίας και της φιλοσοφίας. Ο περίπατος θεωρείται μέσο παραγωγής γνώσης και χρησιμοποιείται ως μεθοδολογία στην καλλιτεχνική έρευνα προσεγγίζοντας θεωρητικά και βιωματικά τα εκάστοτε ζητήματα.

---

<sup>4</sup> Ziogas Yannis, Sylaiou Stella, Mendolicchio Herman Bashiron. *Editor's Note*. Walking Art / Walking Aesthetics in Interartive platform. <https://walkingart.interartive.org/2018/12/walking-editorial>

## B.1. Η καλλιτεχνική πρακτική ως ερευνητική μέθοδος

Η ποικιλομορφία και το εφήμερο των παραστατικών τεχνών έρχονται σε αντίθεση με τα παγιωμένα μοντέλα έρευνας που παρουσιάζουν τη γνώση μετρήσιμη και καταγράψιμη<sup>5</sup>.

Ο Nelson Robin επισημαίνει ότι αν και οι "επιστημονικές μέθοδοι" με την ικανότητα πειραματικού ελέγχου, επαναληψιμότητας και διαψευσιμότητας έχουν αποδειχθεί πολύτιμες, δεν παράγουν πάντα απόλυτες αλήθειες. Σχολιάζει ότι οι επιστήμονες του εικοστού πρώτου αιώνα αποδέχονται ότι η γνώση που παράγουν δεν είναι τόσο "αντικειμενική" όσο υπέθετε ο θετικισμός του δέκατου ένατου αιώνα. Έτσι ο Nelson ισχυρίζεται ότι μια πιο «ρευστή» γνώση, όπως προκύπτει στα πλαίσια της έρευνας μέσω των τεχνών, θα μπορούσε να τοποθετηθεί στο φάσμα μεταξύ των ειδών γνώσης και όχι στην αντίθετη πλευρά ενός αδιαπέραστου δυαδικού συστήματος «γνώσης/μη γνώσης»<sup>6</sup>.

Η ανοδική ενασχόληση με τις σπουδές στις παραστατικές τέχνες, η διάδοσης του ρεύματος της φαινομενολογίας και η εστίαση στην έννοια της ενσωματότητας έστρεψε το ακαδημαϊκό ενδιαφέρον στο «σώμα». Ποικίλες θεωρητικές προσεγγίσεις (όπως π.χ η φεμινιστική, η ψυχαναλυτική) καταλήγουν από κοινού στο ότι όλα τα κοινωνικά υποκείμενα είναι ενσώματα κι επομένως η εμπειρία τους και η κοινωνική τους πραγματικότητα έχει ενσώματο χαρακτήρα<sup>7</sup>.

Η αναγνώριση ότι η ανθρώπινη υποκειμενικότητα εμπλέκεται αναπόφευκτα στην παραγωγή της γνώσης απομάκρυνε την έρευνα από τις ποσοτικές μεθόδους των φυσικών επιστημών που βασίζονται σε δεδομένα και το ενδιαφέρον μετατοπίστηκε σε "πιο ήπιες" μορφές έρευνας όπως αυτές των κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών, των επιστημών της εκπαίδευσης και των τεχνών<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Nelson Robin, *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2013, σελ.4

<sup>6</sup> Nelson, *Practice as Research in the Arts*, σελ.39

<sup>7</sup> Leavy Patricia, *Η καλλιτεχνική δημιουργία ως μέθοδος. Έρευνα μέσω της τέχνης*, Επιμ. Λέτσιου Μαρία. Μτφρ. Γρίβα Άρτεμις, Αθήνα: Gutenberg, 2020, σελ. 242, 245

<sup>8</sup> Nelson, *Practice as Research in the Arts*, σελ.52

Η έννοια της " επιτέλεσης " έχει προσφέρει έναν νέο τρόπο γνώσης σε μια σειρά ακαδημαϊκών κλάδων και η στροφή προς το σώμα συνετέλεσε στην πρόσφατη εισαγωγή του χορού ως μεθοδολογικό εργαλείο στην έρευνα<sup>9</sup>.

Ο Robin Nelson με τον όρο «practice as research» («πρακτική ως μέθοδος έρευνας») αναφέρεται σε ένα ερευνητικό έργο στο οποίο η καλλιτεχνική πρακτική αποτελεί βασική μέθοδο έρευνας κι αυτή η πρακτική (δημιουργική γραφή, χορός, μουσική performance, θέατρο, εικαστική έκθεση, κινηματογράφος ή άλλη πολιτιστική πρακτική) υποβάλλεται εν τέλει ως ουσιαστικό αποδεικτικό στοιχείο/εύρημα της έρευνας<sup>10</sup>. Η εκάστοτε πρακτική δηλαδή είναι το κέντρο της μεθοδολογίας του έργου και παρουσιάζεται ως απόδειξη νέων γνώσεων<sup>11</sup>.

Η κινητική ανάλυση μπορεί να συνδυαστεί ακόμη και με πιο παραδοσιακά μοντέλα ποιοτικής έρευνας, όπως παραδείγματος χάρη στην κοινωνική έρευνα προκειμένου να διερευνηθεί η εξωλεκτική επικοινωνία<sup>12</sup>.

Στο πλαίσιο των θεωριών του «βιωμένου σώματος», όπου το «βιωμένο σώμα» είναι πηγή γνώσης που αποκτάται μέσω των βιωμάτων. Σύμφωνα με τη φιλόσοφο Elisabeth Grosz το σώμα «είναι η συνθήκη και το πλαίσιο μέσω των οποίων τα δρώντα κοινωνικά υποκείμενα διαμορφώνουν σχέσεις με τα αντικείμενα και μέσω των οποίων μεταδίδουν και δέχονται πληροφορία»<sup>13</sup>.

Οι ακαδημαϊκοί Sean Wiebe και Celeste Snowber επίσης αναφέρονται στην ενσώματη γνώση και στην αλληλοσύνδεση σώματος και νου τονίζοντας τον ρόλο των αισθήσεων στην αντίληψη του κόσμου<sup>14</sup>.

Οι νευροεπιστήμονες Francisco Varela και οι συνεργάτες του εξηγούν ότι ο όρος ενσωματότητα σχετίζεται με την ιδέα ότι η νόηση εξαρτάται από το είδος της εμπειρίας που προσλαμβάνει ένα σώμα με τις διάφορες αισθητικοκινητικές του ικανότητες, και

---

<sup>9</sup> Nelson, *Practice as Research in the Arts*, σελ.4

<sup>10</sup> Nelson, *Practice as Research in the Arts*, σελ.39  
Nelson, *Practice as Research in the Arts*, σελ.9

<sup>11</sup> Nelson, *Practice as Research in the Arts*, σελ.27

<sup>12</sup> Leavy, *Η καλλιτεχνική δημιουργία ως μέθοδος*, σελ. 243

<sup>13</sup> Leavy, *Η καλλιτεχνική δημιουργία ως μέθοδος*, σελ. 246

<sup>14</sup> Leavy, *Η καλλιτεχνική δημιουργία ως μέθοδος*, σελ. 247

κατόπιν, με το ότι αυτές οι ατομικές αισθητικοκινητικές ικανότητες είναι οι ίδιες ενσωματωμένες σε ένα ευρύτερο βιολογικό, ψυχολογικό και πολιτισμικό πλαίσιο<sup>15</sup>.

Σχετικά με την ενσώματη γνώση ο Alva Nöe (φιλόσοφος) ανέπτυξε την έννοια του Varela για την "ενεργητική αντίληψη"(enactive perception) προτείνοντας ότι για να αντιληφθεί κανείς κάτι σημαίνει ότι αισθητηριακά αντιλαμβάνεται το αποτέλεσμα μιας κίνησης/δράσης<sup>16</sup>.

Οι εξελίξεις στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την ενσωματότητα και τον αισθητικό χαρακτήρα της εμπειρίας, εγείρουν το ερώτημα του πώς θα προσεγγίσουμε την «ένσαρκη» γνώση. Σε αυτό το θεωρητικό πλαίσιο διαμορφώνονται διάφορες πρωτοποριακές μεθοδολογίες, στις οποίες εντάσσεται και ο χορός, ως ενσώματη τέχνη που μπορεί να αποτελέσει πηγή νοηματοδοτήσεων<sup>17</sup>.

Η χρήση της "πρακτικής"(praxis) έχει ως στόχο να δηλώσει τη δυνατότητα παραγωγής σκέψης τόσο στη "θεωρία" όσο και στην "πράξη" μέσα σε μια επαναληπτική διαδικασία "πράττειν και αναστοχασμού"<sup>18</sup>.

Ο Nelson ισχυρίζεται ότι οι εικόνες, οι κινήσεις και οι ήχοι δεν μπορούν να αποδοθούν μέσω της συγγραφής, παρά μόνο μέσω της ίδιας της τέχνης. Υποστηρίζει όμως ότι ο κριτικός αναστοχασμός πάνω σε ένα καλλιτεχνικό έργο αποδίδει γνώσεις, οι οποίες θα μπορούσαν να αρθρωθούν με τον λόγο. Ενισχύει την άποψη ότι η γνώση είναι μια συνεχής διαδικασία διαπραγμάτευσης μεταξύ διαφόρων τρόπων/πρακτικών και υπάρχει η αναγκαιότητα μιας διαλογικής σχέσης μεταξύ της θεωρίας και της πράξης. Θεωρεί ότι ο κριτικός σχολιασμός βοηθά στη διατύπωση του ρόλου των καλλιτεχνικών πρακτικών και στην ερμηνεία τους στο εκάστοτε εννοιολογικό πλαίσιο στο οποίο συναντώνται<sup>19</sup>.

Ο Donald Blumenfeld-Jones στην προσπάθειά του να αναδείξει τις ομοιότητες και να συνδέσει τον χορό με τις παραδοσιακές ερευνητικές μεθόδους εστιάζει στη διεργασία της χορογραφίας και στην πρακτική του αυτοσχεδιασμού. Εξηγεί ότι η χορογραφία περιλαμβάνει τη διερεύνηση ενός θέματος, την επεξεργασία του και εν συνεχεία τη

---

<sup>15</sup> Nelson, *Practice as Research in the Arts*, σελ.43

<sup>16</sup> Nelson, *Practice as Research in the Arts*, σελ.57

<sup>17</sup> Leavy, *Η καλλιτεχνική δημιουργία ως μέθοδος*, σελ. 247

<sup>18</sup> Nelson, *Practice as Research in the Arts*, σελ.32

<sup>19</sup> Nelson, *Practice as Research in the Arts*, σελ.58, 59

σύνθεση κινήσεων. «Ο χορογράφος αναλύει τον αντιληπτό κόσμο, αντιδρά με κινητικό τρόπο κι έπειτα ερμηνεύει και ανασυνθέτει τον κόσμο μέσω της κίνησης». Επίσης, ο χορευτικός αυτοσχεδιασμός είναι ένα είδος πειραματισμού, που συναντάται με διαφορετικό τρόπο και στην κοινωνική έρευνα καθώς μπορεί να οδηγήσει και σε αποκαλύψεις<sup>20</sup>.

Οι κινητικές μέθοδοι μας επιτρέπουν να θέσουμε ερωτήματα, να κατανοήσουμε θεωρητικές έννοιες και να αναπαραστήσουμε ερευνητικά ευρήματα. Σε αυτά τα πλαίσια, με την επίδραση της έννοιας της ενσωματότητας και της φαινομενολογίας, ο εαυτός αναδεικνύεται ως πεδίο διερεύνησης και πηγή γνώσης<sup>21</sup>.

Οι χορευτικές ερευνητικές πρακτικές προσφέρουν ένα είδος σωματικής γνώσης, το οποίο θα ήταν διαφορετικά απροσπέλαστο και ο χορός είναι η μόνη οδός μέσω της οποίας μπορούμε να προσεγγίσουμε αυτήν τη γνώση<sup>22</sup>. Ο χορός ως πράξη διερεύνησης προάγει τη διαλεκτική σχέση μεταξύ δημόσιας και ιδιωτικής ζωής καθώς το σώμα του χορευτή κινείται πάντα μέσα σε ένα περιβάλλον<sup>23</sup>.

Η κίνηση και το χορευτικό υλικό βιώνεται τόσο ως μια εσωτερική κατάσταση επίγνωσης για τον χορευτή όσο και ως μια εξωτερική εικόνα για τον θεατή σε σχέση με το τι κάνουν οι χορευτές με το σώμα τους. Η ιδέα και η αντίληψη του «μέσα-βιώνοντας»/ «έξω-παρατηρώντας» είναι η αλληλεπίδραση μεταξύ της σωματικής εμπειρίας και της αντικειμενικής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Και οι δύο πόλοι της εμπειρίας είναι απαραίτητοι. Είναι αυτή η πολυπλοκότητα που κάνει τη χρήση του χορού για την κοινωνική επιστήμη έρευνα ξεχωριστή<sup>24</sup>.

Η γνώση που αποκτάται μέσω του χορού προκύπτει από τον τρόπο με τον οποίο κανείς αισθάνεται την κίνηση καθώς τη δημιουργεί, την εκτελεί και την παρακολουθεί. Ο Donald Blumenfeld-Jones προτείνει ότι η κιναισθητική ανταπόκριση θα μπορούσε να είναι το επίκεντρο όταν χρησιμοποιούμε το χορό για την έρευνα στις κοινωνικές επιστήμες. Αυτό που έχει να προσφέρει ο χορός στην έρευνα είναι η κατανόηση της

---

<sup>20</sup> Leavy, *Η καλλιτεχνική δημιουργία ως μέθοδος*, σελ. 251

<sup>21</sup> Leavy, *Η καλλιτεχνική δημιουργία ως μέθοδος*, σελ. 251

<sup>22</sup> Leavy, *Η καλλιτεχνική δημιουργία ως μέθοδος*, σελ. 252

<sup>23</sup> Leavy, *Η καλλιτεχνική δημιουργία ως μέθοδος*, σελ. 252

<sup>24</sup> Blumenfeld-Jones Donald, Chapter 15 *Dance, Choreography, and Social Science Research* in the book of Ardra L. Cole and J. Gary Knowles *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*, Thousand Oaks: SAGE Publications, 2008, σελ. 2,3 <https://methods.sagepub.com/book/handbook-of-the-arts-in-qualitative-research>

σημασίας της ανθρώπινης κίνησης ως φαινομενολογική εμπειρία και ως τρόπος να κατανοήσουν οι ερευνητές αυτό που δεν μπορούν να κατανοήσουν με άλλους τρόπους<sup>25</sup>.

## **B.2 Το περπάτημα ως καλλιτεχνική πρακτική**

Το περπάτημα ως μεθοδολογία επιτρέπει τη σύγκλιση μεταξύ θεωρίας και πράξης και αναδεικνύει το διάλογο μεταξύ τέχνης, αρχιτεκτονικής, αστικών σπουδών, αειφορίας, οικολογίας και τεχνολογίας και αποκαλύπτει τις σχέσεις μεταξύ ανθρώπων και τόπων<sup>26</sup>.

Πολλοί στοχαστές και φιλόσοφοι έχουν θεωρήσει το περπάτημα ως βασικό εργαλείο για τη σκέψη. Η στενή σχέση μεταξύ σκέψης και περπατήματος υπογραμμίζεται επίσης από την ιστορικό Solnit, η οποία σημειώνει ότι: "Ο ρυθμός του περπατήματος δημιουργεί ένα είδος ρυθμού σκέψης, και το πέρασμα μέσα από ένα τοπίο απηχεί το πέρασμα μέσα από μια σειρά σκέψεων. Αυτή η διατύπωση υποδηλώνει ότι το μυαλό μπορεί να ιδωθεί ως ένα είδος τοπίου και το περπάτημα είναι ένας τρόπος για να το διασχίσουμε<sup>27</sup>.

Όπως αναφέρει ο ακαδημαϊκός, ερευνητής και επιμελητής σύγχρονης τέχνης ο Herman Bashiron Mendolicchio, αν σκεφτούμε την εξέλιξη και την ιστορία του τρόπου μετακίνησης του ανθρώπου στο χώρο και στο χρόνο, μπορούμε να εντοπίσουμε ότι η πρακτική του περπατήματος δεν άλλαξε ποτέ. Άλλαξαν τα δρομολογία μας, η ανάγκη να περπατάμε, το περιβάλλον, τα χαρακτηριστικά των δρόμων, οι διαδρομές και το σχήμα των παπουτσιών, αλλά ο τρόπος με τον οποίο κινούμαστε, το ένα βήμα μετά το άλλο, παραμένει ο ίδιος<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Blumenfeld-Jones, Chap. 15 *Dance, Choreography, and Social Science Research*, σελ. 5, 6

<sup>26</sup> Mendolicchio Herman Bashiron, *Walking. The creative and mindful space between one step and another*. <https://walkingart.interartive.org/2018/12/hbm-walking>

<sup>27</sup> Mendolicchio, *Walking. The creative and mindful space*.

<sup>28</sup> Mendolicchio, *Walking. The creative and mindful space*.

Το περπάτημα ως καλλιτεχνική πρακτική έχει χρησιμοποιηθεί από πολλούς καλλιτέχνες που προτείνουν νέους τρόπους εμπειρίας στο αστικό περιβάλλον και στην ύπαιθρο.

Καλλιτέχνες όπως η Christina Kubisch και ο Francis Alÿs δημιούργησαν περιπατητικές performance στην πόλη και άλλοι, όπως ο Richard Long και ο Hamish Fulton στην ύπαιθρο.

Οι θεωρητικές προσεγγίσεις του περπατήματος ως καλλιτεχνική πρακτική εστιάζουν στον όρο «πλάνητας» (*flâneur*) που εισήγαγε ο Charles Baudelaire και ανέλυσε ο Walter Benjamin και στον όρο της «περιπλάνησης» (*dérive*), όπως τον περιέγραψαν οι Καταστασιακοί<sup>29</sup>.

Ο πλάνης κάνει απρογραμματίστες διαδρομές χωρίς σκοπό αντλώντας ερεθίσματα από το περιβάλλον της πόλης και επαναανακαλύπτοντάς την. Εστιάζει ιδιαίτερα στο πλήθος των περαστικών, στις βιτρίνες των καταστημάτων και σε ποικίλα εκθέματα του δημόσιου χώρου. Αναδείχθηκε παράλληλα σε ένα λογοτεχνικό τύπο του οποίου οι περιπλανήσεις έδιναν την αφορμή για αφηγηματικές παρουσιάσεις ανθρώπων και εκφάνσεων της αστικής καθημερινότητας<sup>30</sup>.

Ο καλλιτέχνης και ακαδημαϊκός Conor Mc Garrigle, στην ανάλυση του για την προσέγγιση της χρήσης των διαδικτυακών μέσων ως *flânerie* κάνει αναφορά στην «προνομιακή θέση» του *flâneur* ο οποίος έχει την οικονομική δυνατότητα να μείνει αδρανής, και το προνόμιο να απολαμβάνει ανεμπόδιστος και απαρατήρητος μία χαλαρή βόλτα. Πέρα από τον οικονομικό, ταυτόχρονα και ταξικό πολλές φορές, παράγοντα που έχει επίσης αγνοηθεί, σήμερα θα συζητούσαμε για το φύλο, τη φυλή και τη νομιμότητα παραμονής ως ενδεχόμενα συστατικά μιας μη προνομιούχας θέσης στο αστικό τοπίο<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Αυγητίδου Αγγελική, *Το περπάτημα στην πόλη ως πρακτική και ως μεθοδολογία*  
<https://www.teetkm.gr/%CF%84%CE%BF-%CF%80%CE%B5%CF%81%CF%80%CE%AC%CF%84%CE%B7%CE%BC%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CF%80%CF%8C%CE%BB%CE%B7-%CF%89%CF%82-%CF%80%CF%81%CE%B1%CE%BA%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%BA%CE%B1%CE%B9/>

<sup>30</sup> Γεωργία Γκότση. *Ο flâneur: θεωρητικές μεταμορφώσεις μιας παρισινής φιγούρας*,  
[https://www.researchgate.net/publication/313228375\\_O\\_flaneur\\_theoretikes\\_metamorphoseis\\_mias\\_parisines\\_phigouras](https://www.researchgate.net/publication/313228375_O_flaneur_theoretikes_metamorphoseis_mias_parisines_phigouras), σελ.120, 121

<sup>31</sup> Αυγητίδου, *Το περπάτημα στην πόλη*



Στην Ευρώπη οι ιδέες του Guy Debord και η ανάδυση του κινήματος των Καταστασιακών, με την πρακτική του *derivé* ως μέσο εμπλοκής σε διαδικασίες ψυχογεωγραφίας, παρουσίασαν εναλλακτικές προσεγγίσεις για την ενασχόληση με τα αστικά περιβάλλοντα. Σε μια περιπλάνηση ένα ή περισσότερα άτομα κατά τη διάρκεια μιας ορισμένης περιόδου εγκαταλείπουν τις σχέσεις τους, τις εργασιακές και ψυχαγωγικές τους δραστηριότητες και όλα τα άλλα συνήθη κίνητρα κίνησης και δράσης και αφήνονται να παρασυρθούν από τα θέλγητρα του εκάστοτε τόπου και τις συναντήσεις που προκύπτουν εκεί. Η πόλη εμφανίζεται έτσι ως ένας ζωντανός οργανισμός που περπατώντας τον ο καθένας βιώνει τη δική του εμπειρία<sup>32</sup>

Ο Michel De Certeau ως θεωρητικός που ασχολήθηκε με την καθημερινή ζωή και κατ' επέκταση με το περπάτημα, παραλληλίζει τα μεταβαλλόμενα βήματα της πορείας των πεζών με την καθημερινότητα που αποτελείται από "μια αναρίθμητη συλλογή μοναδικότητων". Ο τεράστιος αριθμός των βημάτων και η μεταβλητότητά τους υπερβαίνουν τους συνήθεις τρόπους αναπαράστασης που περιορίζονται σε ένα συγκεκριμένο τόπο, συμπεριλαμβανομένου και του θεάτρου. Ως αισθητική δραστηριότητα η περιπατητική παράσταση παράγει μια συνεχή ακολουθία ιδιομορφιών των οποίων η κίνηση καθιστά δυνατή την αντίληψη καθημερινών φαινομένων που συνήθως αποκλείονται από τη θεατρική αναπαράσταση<sup>33</sup>.

Όπως και η πρακτική της καθημερινής ζωής, έτσι και το περπάτημα ανταποκρίνεται σε μεταβλητές συνθήκες. Ο πεζός ξεκινά, αλλά πάντα διακόπτει, αυτοσχεδιάζοντας στη διαδρομή, έτοιμος να προσαρμοστεί. Προσαρμόζεται στα εμπόδια ή υιοθετεί εντελώς διαφορετική κατεύθυνση. Το περπάτημα είναι μια δραστηριότητα ρουτίνας που απαιτεί αδιάκοπα ανανεωμένη επινοητικότητα<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Mendolicchio, *Walking. The creative and mindful space.*

<sup>33</sup> Platt Ryan, *The Ambulatory Aesthetics of Yvonne Rainer's Trio A*, *Dance Research Journal*, Vol.46 No.1. (2014):.48

<sup>34</sup> Platt, *The Ambulatory Aesthetics*, p.46

### **B.3 Το περπάτημα ως μέθοδος έρευνας**

Το περπάτημα μπορεί να προτείνει νέους τρόπους εμπειρίας και ενεργοποίησης του αστικού περιβάλλοντος<sup>35</sup>.

Ιδιαίτερα στο αργό περπάτημα<sup>36</sup> ο περιπατητής αποκτά καλύτερη συνείδηση εστιάζοντας σε μια φυσική εμπειρία κατά την οποία εισάγεται τόσο στο σώμα του όσο και στο περιβάλλον, του οποίου αποτελεί μέρος, με τρόπο που είναι πολύ πιο έντονος από τον συνηθισμένο. Έχει τη δυνατότητα για προσεκτικότερη παρατήρηση και περισσότερο χρόνο για να λάβει ερεθίσματα και πληροφορίες. Έρχεται αντιμέτωπος με μια πρόκληση που θεωρητικά είναι αρκετά απλή, αλλά στην πράξη σπάνια αποτελεί μέρος του σύγχρονου αισθητηριακού μας κόσμου. Δεν είναι απλώς ένας παθητικός παρατηρητής, αλλά καλείται να συμμετάσχει σε ό,τι συμβαίνει δίπλα του<sup>37</sup>.

Μέσα από τον περίπατο η πόλη εμφανίζεται ως μια δυναμική ζωντανή μορφή σε συνεχή κίνηση όπου οι άνθρωποι συναντιούνται και επικοινωνούν σε διάφορες εκφάνσεις της κοινωνικής ζωής και μας υπενθυμίζει ότι είναι δικαίωμα των ενεργών πολιτών να αποφασίζουν για το περιβάλλον τους.

### **B.4 Το περπάτημα ως συμμετοχική χορογραφία**

Στηριζόμενη στην έννοια της χορογραφίας “ως πλέγμα” (choreography as meshwork) όπως την αναλύει ο Daisuke Muto προσεγγίζω τον περίπατο ως μια συμμετοχική πρακτική κατά την οποία συνυπάρχουν τα διαφορετικά χαρακτηριστικά που φέρει η-ο κάθε συμμετέχουσα-ων.

---

<sup>35</sup> Αυγητίδου, *Το περπάτημα στην πόλη*

<sup>36</sup> Σημείωση: Αντιλαμβάνομαι το περπάτημα ως μια διαδικασία μετακίνησης και μετάβασης με όποιον τρόπο είναι δυνατό για τον καθένα, χωρίς να εστιάζω στην κινησιολογία του. Εδώ το περπάτημα αναφέρεται ως περίπατος ή βόλτα. Χρησιμοποιείται ως μια λειτουργία, μια μετάβαση από ένα σημείο σε ένα άλλο και δεν εξετάζεται κινησιολογικά. Όπως και στο έργο του Steve Paxton *Satisfyin' Lover* (1967) το περπάτημα χρησιμοποιείται για να δώσει προσοχή στις καθημερινές δράσεις και να δώσει έμφαση στην ποικιλομορφία και την πολυπλοκότητα που ενέχουν οι θεμελιώδεις ανθρώπινες ενέργειες ( Dempster Elisabeth (2008) *The Choreography of the Pedestrian, Performance Research*, 13:1, 23-28, σελ27, DOI: 10.1080/13528160802465458 )

<sup>37</sup> *My walking is my dancing*, <http://www.mywalking.be/bruges/en/>

Η χορογραφία ως πλέγμα/ δίκτυο (meshwork) διαμορφώνεται από ένα σύνολο αλληλεπιδράσεων. Δεν είναι μόνο η χορογράφος που ορίζει την πορεία του έργου, αλλά ο κάθε συμμετέχων «συνυφαίνει» το χορογραφικό γεγονός με τον τρόπο του. Η χορογράφος δεν διαμορφώνει πλέον το δικό της έργο, αλλά λειτουργεί μέσα σε ένα πλαίσιο σχέσεων ενυπάρχοντας μέσα στο εν εξελίξει δίκτυο διάδρασης<sup>38</sup>.

Η ιδέα του “πλέγματος” βασίζεται στην ανάλυση του Tim Ingold σύμφωνα με τον οποίο ο κάθε οργανισμός δεν μπορεί να ιδωθεί ως ένα κλεισμένο μέσα σε ένα μοναδικό περίγραμμα και ξεχωριστό από τον εξωτερικό κόσμο. Αντιθέτως, τον βλέπει ως μέρος ενός κινητού κόσμου εν τω γίνεσθαι. Κάθε οργανισμός βρίσκεται σε μια διαδικασία συνεχούς ανάπτυξης ως μέρος του περιβάλλοντος και ως εκ τούτου έχει μια προσωρινή ταυτότητα με νέες πιθανότητες δράσης ανά πάσα στιγμή<sup>39</sup>. Στη συμμετοχική τέχνη (οι επαγγελματίες και μη επαγγελματίες) χρησιμοποιούν τις διαφορετικές δεξιότητες, τη φαντασία και τα ενδιαφέροντά τους για να δημιουργήσουν μαζί κάτι που δεν θα μπορούσαν να δημιουργήσουν μόνοι τους<sup>40</sup>.

Για τον συγκεκριμένο περίπατο προσχεδιάζω μια διαδρομή/δραματουργία η οποία θα πάρει την τελική της μορφή και θα διαμορφωθεί από τις συμμετέχουσες. Θα λειτουργήσω κατά βάση ως συντονίστρια. Καθώς οι συμμετέχοντες-ουσες διανύουν τη πορεία τους, το αποτέλεσμα της δράσης θα είναι σε έναν βαθμό απροσδόκητο. Το έργο είναι ανοιχτό στις πιθανές εξελίξεις και συνευρέσεις.

Οι συμμετέχοντες θα είναι μια ανομοιογενής ομάδα ως προς την ηλικία, το φύλο και το επάγγελμα. Διαβάζοντας ή και ακούοντας το σχεδιάγραμμα μαθαίνουν για τη διαδρομή λίγο πριν τον περίπατο χωρίς να γνωρίζουν ακριβώς τι θα συμβεί. Ανάλογα με την ηλικία, τον τόπο καταγωγής, τις εμπειρίες και την ευαισθησία τους, καλούνται

---

<sup>38</sup> Daisuke Muto, *Choreography as Meshwork: The Production of Motion and the Vernacular in: Choreography and Corporeality. Relay in Motion*, ed. Thomas F. DeFrantz, Philipa Rothfield, London: Palgrave Macmillan, 2016, σελ.39

<sup>39</sup> Daisuke M., *Choreography as Meshwork*, σελ.38

<sup>40</sup> Matarasso François, *A Restless Art. How participation won and why it matters*, London: Calouste Gulbenkian Foundation, 2019, σελ.50

να βρουν περιεχόμενο και νόημα σε αυτό που θα να συναντήσουν. Η δράση δεν μπορεί να υπάρξει ανεξάρτητα από τα συγκεκριμένα σώματα που συμμετέχουν<sup>41</sup>. Ο χώρος βιώνεται εφήμερα καθώς το σώμα κινείται. Η εμπειρία θα είναι στιγμιαία και ο καθένας θα έχει την δική του ανάγνωση.

Ενώ περπατάμε όλοι μαζί, ταυτόχρονα πρόκειται και για μια εξατομικευμένη δράση γιατί στην πορεία ο καθένας κάνει τις δικές του σκέψεις και συνειρμούς και ανακαλεί προσωπικές μνήμες. Μπορεί να είναι τα ίδια ερεθίσματα, αλλά προκαλούν ταυτόχρονα διαφορετικές τυχαίες σκέψεις και συναισθήματα. Κάθε μία έχει το δικό της σωματότυπο, τις δικές της δυνατότητες, εμπειρίες, εγγραφές, προσδοκίες και προθέσεις οπότε μέσω του σώματός της αντιλαμβάνεται, απορροφά και συλλέγει διαφορετικές πληροφορίες και με διαφορετικό τρόπο. Το συμμετοχικό δίνει έμφαση στην πράξη της ένταξης και υπονοεί ότι υπάρχει ήδη κάτι στο οποίο μπορεί κανείς να ενταχθεί<sup>42</sup>.

## **B.5 Κοινωνική χορογραφία**

Στα πλαίσια της διερεύνησης της σχέσης μεταξύ χορού, χώρου και κοινωνίας, αξίζει να αναφέρω τον Andrew Hewitt, ο οποίος αναλύει την έννοια της "κοινωνικής χορογραφίας" και καταδεικνύει πώς η χορογραφία λειτούργησε ως βάση για τη σκέψη και τη διαμόρφωση της σύγχρονης κοινωνικής οργάνωσης.

Η κοινωνική χορογραφία στηρίζεται στην υπόθεση ότι υπάρχει μια αισθητική συνέχεια στη σωματική έκφραση που εκτείνεται από την καθημερινή κίνηση μέχρι το χορό. Αυτό το συνεχές αισθητικό φάσμα πλαισιώνεται αφενός από τη συνειδητή ή ασυνείδητη αισθητηριακή εμπειρία των καθημερινών κινήσεων, των χειρονομιών, των στάσεων και των σχέσεων μεταξύ χρόνου και χώρου, και αφετέρου από την "αισθητική", με την πιο περιορισμένη έννοια, ως μια κοινωνικά επικυρωμένη πλαισίωση του αισθητού, η οποία περιλαμβάνει τις συμβάσεις του χορού και της κοινωνικής συναναστροφής<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Daisuke M., *Choreography as Meshwork*, σελ.32

<sup>42</sup> Matarasso F., *A Restless Art*, σελ.45

<sup>43</sup> Ana Vujanović, Bojana Cvejic, *Public Sphere by Performance*, Berlin: b\_ books, 2015, σελ. 58  
[https://issuu.com/katalogija/docs/public\\_sphere\\_web-single](https://issuu.com/katalogija/docs/public_sphere_web-single)

Αν το σώμα με το οποίο χορεύω και το σώμα με το οποίο εργάζομαι και περπατάω είναι ένα και το αυτό, πρέπει όταν χορεύω, αναγκαστικά να διατηρώ την υποψία ότι όλες οι κινήσεις του σώματος είναι, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, χορογραφημένες. Αυτό μπορεί να ακούγεται σαν τη θέση ότι ο χορός αποκαλύπτει τις ιδεολογικές λειτουργίες του σώματος ως απλό κείμενο. Αλλά μια αισθητική συνέχεια όπως αυτή, δεν είναι μια απλή αλυσίδα αιτίου και αποτελέσματος - αντίθετα, διατρέχει και τις δύο κατευθύνσεις. Ο χορός χρησιμεύει επίσης για να καταδείξει πώς το "κειμενικό" αποκτά σημασία ως κοινωνική χορογραφία μόνο όταν ενσαρκώνεται<sup>44</sup>.

Για να εξετάσει κανείς την χορογραφία είναι απαραίτητο να ακολουθήσει δύο κατευθύνσεις. Πρώτα να εντοπίσει τους τρόπους με τους οποίους η καθημερινή εμπειρία αισθητικοποιείται και δεύτερον, να εντοπίσει τους τρόπους με τους οποίους η αισθητική είναι διαχωρισμένη και οριοθετημένη ως ξεχωριστή σφαίρα εμπειρίας<sup>45</sup>.

Η εικόνα επικαλείται τόσο "μια παράδοση σκέψης σχετικά με την κοινωνική τάξη που αντλεί το ιδανικό της από την αισθητική σφαίρα", όσο και τις επαναλαμβανόμενες ανησυχίες του σύγχρονου χορού για την επίτευξη μιας αρμονικής σχέσης μεταξύ του ατόμου και της συλλογικότητας. Το αισθητικό και κοινωνικό ιδεώδες της αγγλικής αίθουσας χορού για τον Φρίντριχ Σίλλερ είναι ένα αρμονικό παιχνίδι κινήσεων μεταξύ των χορευτών, το οποίο πρέπει να δούμε ως πρότυπο της κοινωνικής συναναστροφής των πολιτών της εποχής του<sup>46</sup>.

## **B.6 Η χορογραφία ως διαμαρτυρία**

Η Leigh Foster στο άρθρο της *Choreographies of protest* τονίζει τον κεντρικό ρόλο που παίζει η σωματικότητα στην κατασκευή τόσο της ατομικής όσο και της κοινωνικής δράσης και αναδεικνύει τη δυνατότητα του φυσικού σώματος να διαμαρτύρεται. Στηρίζεται στην ανάλυση του ειρηνιστή Gene Sharp ο οποίος προσδιορίζει ποικίλες μορφές παρέμβασης που δημιουργούνται από τα φυσικά σώματα των ανθρώπων, όπως

---

<sup>44</sup> Vujanović, Cvejic. *Public Sphere by Performance*, σελ. 58

<sup>45</sup> Vujanović, Cvejic. *Public Sphere by Performance*, σελ. 59

<sup>46</sup> Vujanović, Cvejic. *Public Sphere by Performance*, σελ. 56

είναι οι καθιστικές διαμαρτυρίες, οι περιπατητικές διαμαρτυρίες, οι προσευχές και οι καταλήψεις. Υπό αυτό το πρίσμα το σώμα νοείται ως μέσο που φέρει σημασίες και σύμβολα και θεωρείται ικανό να πείσει.

Μέσα από παραδείγματα μη βίαιων διαδηλώσεων στις ΗΠΑ η Leigh Foster περιγράφει πώς τα ανθρώπινα όντα με την ενσώματη παρουσία τους συνεργάζονται για την κοινωνική βελτίωση. Η πρακτική της μη βίας των διαδηλωτών, που ενσαρκώθηκε διαφορετικά σε κάθε πολιτικό περιβάλλον, δημιούργησε ένα δίκτυο αντίστασης. Φέρουν την αδικία στη δημόσια προσοχή μέσω ευρηματικών, μη βίαιων διαδηλώσεων που προβάλλουν την ανάλυσή τους.

Κατά τη διάρκεια των καθιστικών διαμαρτυριών το 1960 στη Βόρεια Καρολίνα, τα έγχρωμα σώματα, που χαρακτηρίστηκαν εκείνη τη στιγμή στην ιστορία ως παράλογα, πρωτόγονα, εγγενώς βίαια, κάθισαν ακίνητα, καταρρίπτοντας έτσι με την πράξη της διαμαρτυρίας τα στερεότυπα στα οποία εκλογικεύονταν οι προκαταλήψεις εναντίον τους.

Όταν τα άτομα επιλέγουν να συμμετέχουν σε τέτοιου είδους πολιτικές διαδηλώσεις, δεσμεύονται στη φυσική δράση, όποια μορφή και αν έχει αυτή. Η εμπλοκή με το σώμα προσδίδει μια βαθύτερη αίσθηση προσωπικής δράσης. Το σώμα δεν λειτουργεί ως απλό μέσο έκφρασης. Η διαδικασία της δημιουργίας πολιτικής παρέμβασης απαιτεί μια οξυδερκή ανταπόκριση του σώματος. Καθώς διαισθάνονται την αδικία, οργανώνονται για να διαμαρτυρηθούν, διαμορφώνουν μια τακτική και συμμετέχουν σε μια δράση. Αυτά τα σώματα «διαβάζουν» τι συμβαίνει και αρθρώνουν τη φανταστική τους αντίκρουση, μια χορογραφία ως εναλλακτική λύση<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Βλ. Susan Leigh Foster, *Choreographies of Protest*, Published by *The Johns Hopkins University Press*, *Theatre Journal*, Vol. 55, No. 3 Dance (Oct.,2003): P. 395-412

## **B.7 Χορός, εικαστικά, τοποειδική παράσταση και performance έξω από τον θεατρικό χώρο και τις γκαλερί. Παραδείγματα καλλιτεχνών που χρησιμοποιούν το περπάτημα στην καλλιτεχνική τους δράση.**

Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα στην Αμερική καλλιτέχνες του χορού όπως η Isadora Duncan και η Ruth St Denis ασχολήθηκαν με την υπαίθρια χορευτική παράσταση και παρουσίασαν έργα τους σε μη θεατρικούς χώρους. Εξερεύνησαν τις έννοιες της φύσης και της ομορφιάς και τη σύνδεση μεταξύ σώματος και περιβάλλοντος<sup>48</sup>.

Στην Ευρώπη ο Rudolph Laban, ο Jacques Dalcroze και Mary Wigman εκτελούσαν παραστάσεις στην ύπαιθρο, αναδεικνύοντας ένα ήθος που εξυμνούσε τη ζωτική ενέργεια του φυσικού κόσμου.

Στα πλαίσια της ζωντανής τέχνης (live art) από τη δεκαετία του 1960 και τις αρχές της δεκαετίας του 1970 οι καλλιτέχνες επανεξέτασαν το πού μπορεί να τοποθετηθεί και να εκτελεστεί η τέχνη. Οι πειραματισμοί του Judson Memorial Church group με το χορό σε μη θεατρικές τοποθεσίες επηρέασαν την εξέλιξη του σύγχρονου χορού και εισήγαγαν εναλλακτικούς τρόπους παρουσίασης της χορευτικής παράστασης<sup>49</sup>.

Τα πρώιμα έργα της Trisha Brown περιελάμβαναν περπάτημα σε τοίχους, παραστάσεις σε ταράτσες και δρώμενα σε ιδιωτικά διαμερίσματα. Το έργο της Lucinda Child «Street Dance» (1964) αναφέρεται συχνά ως παράδειγμα πρώιμης παράστασης χορού σε συγκεκριμένη τοποθεσία (site specific) καθώς η χορογράφος αμφισβητεί την ανθρώπινη εμπλοκή με το κτισμένο περιβάλλον<sup>50</sup>.

Η Υβόν Ράινερ είχε ενσωματώσει το λεξιλόγιο της καθημερινής κίνησης σε παραστάσεις χορού. Με αυτόν τον τρόπο θέλησε να απογυμνώσει τον χορό από κάθε εκφραστικό ή δραματικό νόημα και το σώμα έγινε ένα ουδέτερο αντικείμενο για

---

<sup>48</sup> Hunter Victoria, Introduction in *Moving Sites: Transformation and relocation in site-specific dance performance*, ed. Hunter Victoria, London and New York: Routledge, 2015, σελ.5

<sup>49</sup> Hunter Victoria, Introduction in *Moving Sites*, [https://books.google.gr/books?hl=en&lr=&id=XpesBwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=info:6UFO2iBtexYJ:scholar.google.com&ots=v5sc6MKZp3&sig=\\_1Y4fvIrvjasJlbimQee\\_nYOTXM&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.gr/books?hl=en&lr=&id=XpesBwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=info:6UFO2iBtexYJ:scholar.google.com&ots=v5sc6MKZp3&sig=_1Y4fvIrvjasJlbimQee_nYOTXM&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false), σελ.4

<sup>50</sup> Hunter Victoria, Introduction in *Moving Sites*, σελ.8

πειραματισμό όσον αφορά την ταχύτητα, τη σταθερότητα, τη βαρύτητα, τον ρυθμό<sup>51</sup>. Δημιούργησε ένα έργο μόνο με περπάτημα το 1963 , το ονομαζόμενο *We Shall Run*.

Αυτά τα έργα και πολλά άλλα που δημιουργήθηκαν από μεταμοντέρνους χορογράφους όπως η Simone Forti, ο Douglas Dunn και η Meredith Monk, απέφευγαν συμβατικούς τρόπους παρουσίασης του χορού και ενσωμάτωναν συχνά καθημερινές δραστηριότητες και κινήσεις. Άλλοι επαγγελματίες του κινήματος, όπως η Deborah Hay, ο Steve Paxton και η Anna Halprin προσέγγισαν τον χορό μέσω του χορευτικού αυτοσχεδιασμού και πραγματοποίησαν παραστάσεις σε ανοιχτό χώρο. Ενώ αυτά τα έργα δεν χαρακτηρίστηκαν ως "site-specific" εκείνη την εποχή, αντανakλούν τις ιδέες των σημερινών παραστάσεων χορού σε συγκεκριμένο τόπο (site specific dance performance)<sup>52</sup>.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές της δεκαετίας του 1970 αντί για τις γκαλερί και τα θέατρα, η τέχνη εκτίθεται σε χώρους όπου η παρουσία του θεατή είναι απαραίτητη για τη λειτουργία του έργου. Στο αναδυόμενο είδος του site specific το κοινό γίνεται αναπόσπαστο μέρος της δημιουργικής διαδικασίας. Ο θεατής θα πρέπει αντί να κοιτάζει το έργο, να το κατοικεί όπως κατοικεί τον κόσμο<sup>53</sup>.

Η εμφάνιση των πρακτικών land art αφορούσε καλλιτέχνες όπως ο Robert Smithson και ο Dennis Oppenheim στην ανάπτυξη έργων μεγάλης κλίμακας που δημιουργούσαν καλλιτεχνικές παρεμβάσεις μέσα σε ένα ποικιλόμορφο φάσμα τοπίων<sup>54</sup>.

Σύγχρονες παραστάσεις χορού σε συγκεκριμένη τοποθεσία παρουσιάζονται σε διάφορες μορφές καθώς το είδος συνεχίζει να εξελίσσεται και ενσωματώνει μεγάλη ποικιλία στοιχείων από το τσίρκο, την πρακτική του περπατήματος, τις περφορμανς μεγάλης διάρκειας κ.ά<sup>55</sup>.

Τα περισσότερα έργα τέχνης που δημιούργησε ο Richard Long σχετίζονται με το περπάτημα και συνδέουν την περφορμανς με την γλυπτική. Ο ίδιος ισχυρίζεται ότι

---

<sup>51</sup> Hunter Victoria, Introduction in *Moving Sites*, σελ.9

<sup>52</sup> Hunter Victoria, Introduction in *Moving Sites*, σελ.9

<sup>53</sup> Hunter Victoria, Introduction in *Moving Sites*, σελ.6

<sup>54</sup> Hunter Victoria, Introduction in *Moving Sites*, σελ.6

<sup>55</sup> Hunter Victoria, Introduction in *Moving Sites*, σελ.11, 12



μέσω του περπατήματος εξερευνά τις σχέσεις μεταξύ του χρόνου και της απόστασης και η σωματική του παρουσία εκδηλώνεται μέσω της δράσης του περπατήματος<sup>56</sup>.

Ένας άλλος Βρετανός καλλιτέχνης που ανήκει στην ίδια γενιά με τον Long, είναι ο land artist και εικαστικός Hamish Fulton, ο οποίος αυτοπροσδιορίζεται ως «περιπατητικός καλλιτέχνης». Από το 1973 έχει δημιουργήσει έργα βασισμένα αποκλειστικά στην πρακτική του περπατήματος εστιάζοντας στην ίδια την εμπειρία και αποφεύγει να αφήσει ίχνη στο τοπίο που περπατά<sup>57</sup>.

Το περπάτημα χρησιμοποιείται συχνά ως μεθοδολογία για την ευαισθητοποίηση σχετικά με την οικολογική κατάσταση του πλανήτη. Η Jess Allen χρησιμοποιεί την τέχνη του περπατήματος ως μια οικολογική ακτιβιστική παράσταση σε αγροτικά τοπία<sup>58</sup>.

Το περπάτημα στον υπαίθριο χώρο είναι μια πρακτική που χρησιμοποιείται συχνά και από τον Simon Pore. Η φύση, η οικολογία και η συμμετοχική διαδικασία είναι κεντρικά χαρακτηριστικά του έργου του που αναπτύχθηκε γύρω από τη δημιουργική πρακτική του περπατήματος<sup>59</sup>.

Ο Francis Alÿs είναι Βέλγος καλλιτέχνης που από τη δεκαετία του ογδόντα, χρησιμοποιεί συχνά το περπάτημα ως εργαλείο για να θέσει προβληματισμούς σχετικά με πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα. Ισχυρίζεται ότι «Το περπάτημα δεν είναι μέσο, είναι στάση. Ευνοεί την έμπνευση, την ανάπτυξη ιδεών και είναι επίσης ιδιαίτερα προσιτό»<sup>60</sup>.

Η παράσταση The Encounter, που διοργάνωσε ο Αλβανός καλλιτέχνης Adrian Paci έλαβε χώρα στην Σικελία, έναν τόπο- πέρασμα για διαφορετικούς ανθρώπους και

---

<sup>56</sup> Mendolicchio, Walking. The creative and mindful space.

<sup>57</sup> Mendolicchio, Walking. The creative and mindful space.

<sup>58</sup> Mendolicchio, Walking. The creative and mindful space.

<sup>59</sup> Mendolicchio, Walking. The creative and mindful space.

<sup>60</sup> Mendolicchio, Walking. The creative and mindful space.

πολιτισμούς. Η παράσταση εστιάζει στη συνύπαρξη διαφορετικών ταυτοτήτων που μοιράζονται μια νέα συνάντηση<sup>61</sup>.

Η ομάδα *Wrights and Sites* αποτελείται από τέσσερις Βρετανούς καλλιτέχνες (Stephen Hodge, Simon Persighetti, Phil Smith and Cathy Turner) οι οποίοι από το 1997 χρησιμοποιούν εργαλεία από την sitespecific τέχνη και το περπάτημα για να εξερευνήσουν τη σχέση των ανθρώπων με τον τόπο, το τοπίο και την πόλη. Μας καλούν με αυτό τον τρόπο να δούμε διαφορετικά καθημερινές δραστηριότητες και καταστάσεις στην πόλη: για παράδειγμα τα ψώνια ως flânerie και τα οδικά έργα ως αποκάλυψη ιστορικών και αρχαιολογικών στρωμάτων<sup>62</sup>.

Η Eva-Marichalar-Freixa χρησιμοποιεί στην έρευνά της το περπάτημα. Στην έρευνα αυτή συμπεριλαμβάνεται το ομαδικό περπάτημα και η ομαδική συζήτηση που έχει στοιχεία περιπλάνησης καθώς δεν είναι προκαθορισμένος ο στόχος και η δομή. Μέσω της ομάδας Deriva Mussol οργανώνει περιπάτους σε χωριά και πόλεις<sup>63</sup>.

Την Andrea Haenggi την ενδιαφέρει η εμπειρία της πόλης μέσω της φυτικής ζωής. Ερευνά τα περιθωριοποιημένα φυτά και εξετάζει τη δική της θέση δίπλα σε αυτά θεωρώντας πως τα φυτά προσφέρουν νέες προοπτικές για να κατανοήσουμε την αστική οικολογία<sup>64</sup>.

Άλλοι καλλιτέχνες έχουν εισάγει τη χρήση της τεχνολογίας στην ανάπτυξη έργων τέχνης περιπάτου. Η οπτικοακουστική διάσταση, όπως χρησιμοποιείται σε πολλά έργα των Janet Cardiff και George Bures Miller, ανοίγει παράλληλες πραγματικότητες που συμπληρώνουν τη φυσική εμπειρία του περπατήματος<sup>65</sup>.

Ένα άλλο έργο είναι το «Electrical Walks» της Christina Kubisch που ξεκίνησε το 2004. Είναι ένας δημόσιος περίπατος με ειδικά ακουστικά. Μέσα από πειράματα με τον ήχο, τη μουσική και τους αστικούς θορύβους μπορεί κανείς να εξερευνήσει τις πόλεις και να γνωρίσει κρυφές γωνιές τους<sup>66</sup>.

---

<sup>61</sup> Mendolicchio, Walking. The creative and mindful space.

<sup>62</sup> Αυγητίδου Αγγελική, *Το περπάτημα στην πόλη*

<sup>63</sup> Αυγητίδου, *Το περπάτημα στην πόλη*

<sup>64</sup> Αυγητίδου, *Το περπάτημα στην πόλη*

<sup>65</sup> Αυγητίδου, *Το περπάτημα στην πόλη*

<sup>66</sup> Αυγητίδου, *Το περπάτημα στην πόλη*

Η χορογράφος Anne Teresa De Keersmaeker ξεκίνησε το 2016 μια περιπατητική περφόρμανς που επαναλήφθηκε το 2018 και 2019. Πρόκειται για έναν αργό περίπατο που προσκαλεί τους συμμετέχοντες να κάνουν μια παύση να αναλογιστούν την πόλη και να προσπαθήσουν να την προσεγγίσουν μέσω της πιο βασικής μορφής κίνησης: το περπάτημα. Η Keersmaeker θέλει να αποδείξει ότι το περπάτημα είναι χορός και ότι όλοι έχουν την ικανότητα να χορεύουν οποτεδήποτε και οπουδήποτε. Είναι μια ευκαιρία να αναδειχθεί ο χορός ως μέσο που μπορεί να φέρει τους ανθρώπους κοντά στον δημόσιο χώρο με προσιτό τρόπο και μπορεί να συμβάλει στην αλλαγή της αντίληψής μας για αυτόν τον χώρο<sup>67</sup>.

Η παρούσα εργασία εντάσσεται στα πλαίσια της μεθοδολογίας «η καλλιτεχνική πρακτική ως μέθοδος έρευνας (*practice as research*)». Για τη συγγραφή της δούλεψα παράλληλα τη θεωρητική και την πρακτική έρευνα. Οι βιβλιογραφικές αναφορές αποτέλεσαν τη βάση για τις πρακτικές δοκιμές και αντίστοιχα η πρακτική εμπειρία ενημερώνει τη θεωρητική αναζήτηση και τον αναστοχασμό.

### **Γ. Δομή Εργασίας**

Με σημείο εκκίνησης το αδιαχώριστο μεταξύ του ανθρώπινου σώματος και του περιβάλλοντα χώρου του, η εργασία εξετάζει τη σχέση αυτή τόσο στα πλαίσια της καθημερινής ζωής όσο και στα χορευτικά γεγονότα.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας γίνεται θεωρητική έρευνα στο πεδίο της φαινομενολογίας, της ανθρωπολογίας, της αρχιτεκτονικής, της κοινωνιολογίας, της ιστορίας της τέχνης και της θεωρίας του χορού προκειμένου να αναλυθεί η άμεση σύνδεση του σώματος με το νου στη βίωση εμπειριών, στη πρόσβαση στη γνώση και στη διαμόρφωση ταυτοτήτων.

Δίνεται έμφαση στην καθημερινή ζωή στην πόλη όπου οι πολιτισμικές πρακτικές της καθημερινότητας επηρεάζουν καθοριστικά τον τρόπο κίνησης και δράσης των πολιτών και ταυτόχρονα η καθημερινή συμπεριφορά των πολιτών επιδρά με τη σειρά της στα χαρακτηριστικά της πόλης και στον τρόπο ύπαρξης μέσα σε αυτή.

---

<sup>67</sup> *My walking is my dancing*, <http://www.mywalking.be/bruges/en/>

Με αφορμή αυτή τη διαπίστωση προτείνεται η ιδέα να ιδωθεί η καθημερινή κίνηση ως χορός και η πόλη ως χορογραφικό σκορ. Πιο συγκεκριμένα, εξετάζεται η χορευτική παράσταση που δημιουργείται σε μια συγκεκριμένη τοποθεσία (site specific dance performance) στην πόλη με σκοπό να ιδωθεί μια αστική τοποθεσία με διαφορετικό τρόπο.

Με βάση τις θεωρητικές αναφορές που έχουν προηγηθεί, στο δεύτερο μέρος της εργασίας παρουσιάζεται το καλλιτεχνικό έργο *Πεζό* που χρησιμοποιεί ως μέθοδο της καλλιτεχνικής έρευνας το περπάτημα. Πρόκειται για μια περιπλάνηση σε κεντρικό εμπορικό δρόμο της πόλης των Αθηνών που εστιάζει στην αισθητηριακή εμπειρία του πεζού και αποτελεί εναλλακτική προσέγγιση στην καθημερινή καταναλωτική λειτουργία του δρόμου αυτού.

## Κεφάλαιο 1

### 1. ΣΩΜΑ, ΤΟΠΟΣ, ΚΟΙΝΩΝΙΑ

#### 1.1 Η ενσώματη εμπειρία του χώρου

Στα πλαίσια της συζήτησης για τη σχέση μεταξύ νου, σώματος και χώρου, οι αρχιτέκτονες Arakawa και Gins μιλούν για το ανθρώπινο σώμα σε συνδυασμό με το άμεσο περιβάλλον του. Υποστηρίζουν την ιδέα του Gregory Bateson ότι η βασική μονάδα της ζωής αποτελείται από έναν οργανισμό και το περιβάλλον του καταλήγοντας στο αδιαχώριστο μεταξύ του σώματος και του περιβάλλοντος και στο ότι δεν υπάρχει απομονωμένο σώμα ή χώρος αφού υπάρχει μια συνεχής επιρροή αναμεταξύ τους<sup>68</sup>.

Το σώμα σύμφωνα με τη φαινομενολογία της αντίληψης του Merleau-Ponty, δεν είναι αντικείμενο, αλλά συνθήκη και πλαίσιο μέσω του οποίου βιώνουμε, συλλέγουμε εμπειρίες και γνώσεις, αντιλαμβανόμαστε και δεχόμαστε πληροφορίες από τον έξω κόσμο και τους προσδίδουμε σημασίες. Μέσω του σώματος τοποθετούμαστε στο χώρο<sup>69</sup>.

Η ανθρωπολόγος Nancy D. Munn (που ασχολήθηκε με την έννοια του χώρου και του χρόνου), ξεκινώντας από την ιδέα ότι ένα άτομο δημιουργεί χώρο με το να κινείται μέσα σε αυτόν, κατέληξε στο ότι ένας χώρος δεν δηλώνει μόνο μια φυσική τοποθεσία, αλλά μπορεί να βρίσκεται ταυτόχρονα στο μυαλό των ανθρώπων, στα έθιμα και στις σωματικές πρακτικές. Ο χώρος δηλαδή μπορεί να είναι είτε μια πραγματική είτε μια φανταστική ύπαρξη<sup>70</sup>.

Κάθε κίνηση μπορεί να ιδωθεί ως μια ατομική μεταβολή στη διαμόρφωση του σώματος, όπου τα άκρα, ο κορμός και η ίδια η πρόθεση της δράσης, σωματοποιούν

---

<sup>68</sup> Kovar Zuzana, *Architecture in Abjection. Bodies, Spaces and its relations*, London, New York: I.B Tauris, 2018, σ.34,35

<sup>69</sup> Μακρυνιώτη Δήμητρα επιμ., «Εισαγωγή» στο *Τα όρια του σώματος*. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις. μτφ Αθανασίου Κώστας, Καψαμπέλη Κική, Κονδύλη Μαριάννα, Παρασκευόπουλος Θόδωρος, από τη σειρά Υλικά 11, Αθήνα: Νήσος, 2004. σ.18

<sup>70</sup> Low M. Seth, *Embodied space(s): Anthropological theories of body, space, and culture, Space and Culture*, Vol.6, No1, Sage Publications: (2003), p. 14  
<https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/1206331202238959>

συλλογικά ένα γεγονός στο χώρο . Έτσι, αφού η κίνηση λαμβάνει χώρα στο σώμα, μπορούμε να πούμε ότι ο τόπος βρίσκεται στο ανθρώπινο σώμα<sup>71</sup>.

Από τη μια πλευρά, ο χώρος νοείται ως μια απεριόριστη, τρισδιάστατη αφηρημένη έννοια μέσα στην οποία συν-υπάρχουν σύνολα αλληλένδετων γεγονότων ή αντικειμένων. Η ανθρωπολόγος Setha Low, από την άλλη πλευρά, μιλά για τον «ενσώματο χώρο» (*embodied space*) και τον ορίζει ως έναν τόπο όπου η ανθρώπινη εμπειρία και συνείδηση παίρνουν υλική και χωρική μορφή μέσω του σώματος<sup>72</sup>. Η *σωματοποίηση* (*embodiment*) είναι δηλαδή η απόδοση μιας αφηρημένης ιδέας σε μια σωματική και απτή μορφή. Με βάση αυτή την έννοια προκύπτει και η ιδέα της «ενσώματης διαμόρφωσης του χώρου» (*embodied place making*). Ο *ενσώματος χώρος*, ως μια μορφή έκφρασης, δηλώνει ότι η σωματική κίνηση είναι ένα ζωτικής σημασίας μέσο για τη γνώση του χώρου και τη διαμόρφωσή του (*placemaking*)<sup>73</sup>.

## 1.2 Η αίσθηση του τόπου

Ο τόπος (*place*) είναι μια έννοια που μπορεί να πάρει πολλά νοήματα. Ένας μη ουδέτερος τόπος στον οποίο εισέρχονται τα ανθρώπινα όντα με τις τρέχουσες εμπειρίες τους καθώς και με αναμνήσεις γεγονότων του παρελθόντος. Όλα αυτά πλαισιώνουν τον τρόπο με τον οποίο κατανοούμε και αναπαράγουμε την έννοια του τόπου. Αυτός ο συναισθηματικός δεσμός μεταξύ των ανθρώπων και του τόπου είναι γνωστός ως «αίσθηση του τόπου» (*place*)<sup>74</sup>. Λόγω της ευμετάβλητης διαμόρφωσης των εμπειριών, οι οποίες μπορούν επίσης να προέρχονται από ένα εκτεταμένο φάσμα παραγόντων εντός ενός προσωπικού, πολιτιστικού, ιστορικού, κοινωνικού, οικονομικού και πολιτικού πλαισίου, η αίσθηση του τόπου δεν είναι ποτέ μοναδική, δημιουργώντας συνεχώς την εκ νέου επανερμηνεία και την επαναταξινόμηση του εκάστοτε τόπου.

---

<sup>71</sup> Kam Kia Wei David, *Dance as an art of embodied placemaking. An autotopographical approach to movement as orchestrative negotiations of the performative body with(in) space* (MA diss., Trinity Laban Conservatoire, 2015), σ.11

<sup>72</sup> Low M.S., *Embodied space(s)*, 2003, σ.9

<sup>73</sup> Kam, *Dance as an art of embodied placemaking*, σ.10

<sup>74</sup> Kam, *Dance as an art of embodied placemaking*, σ.11

Ο χώρος<sup>75</sup> που παράγεται από την κίνηση είναι αντιληπτός σαν τη χροιά του χώρου, τη συναισθηματική ατμόσφαιρα που διαποτίζει και περιβάλλει την ποιότητα της κίνησης (φιλόσοφος και κοινωνιολόγος Massumi Brian 2011, σ. 112). Ο συναισθηματικός χώρος παράγεται από όλα τα είδη κίνησης που συμβαίνουν μέσα σε έναν υλικό χώρο, και όχι μόνο από την χορευτική κίνηση<sup>76</sup>.

Ο εκάστοτε χώρος εκλαμβάνεται από ένα άτομο, σε βιωματικό επίπεδο, με βάση τις προηγούμενες εμπειρίες του, από προσωπικές ιστορίες, αναμνήσεις, συνειρμούς και τις κοινωνικοπολιτισμικές αντιλήψεις. Έτσι, σε κάθε συνύπαρξη με τον χώρο διαμορφώνεται για τον καθένα ένας προσωρινός αλλά και συνάμα ιδιαίτερα εξατομικευμένος συναισθηματικός χώρος (Doreen Massey-κοινωνική επιστήμων και γεωγράφος, 2005), ο οποίος συνυπάρχει με οποιονδήποτε αριθμό άλλων προσωπικών συναισθηματικών χώρων, οι οποίοι διαπνέονται όλοι από διαφορετικές ιδέες, συνθήκες και αντιλήψεις. Ο παραγόμενος χώρος δεν είναι επομένως μόνο προσωπικός, αλλά και κοινός<sup>77</sup>.

Μέσω των συνηθισμένων, επαναλαμβανόμενων και ενσώματων μοτίβων κίνησης, οι καθημερινές αλληλεπιδράσεις μας με την καθημερινή υλικότητα, τη γεωγραφία και τη χωρική ροή των αστικών τοπίων αναπτύσσονται με την πάροδο του χρόνου. Προοδευτικά, καλλιεργείται μια ενσώματη αίσθηση της χαρτογραφίας του τόπου που ζούμε. Μέσω της βιωμένης εμπειρίας συντονιζόμαστε μέσα σε συγκεκριμένα αστικά τοπία, δημιουργώντας μια αίσθηση σύνδεσης μεταξύ εαυτού και τόπου, στην οποία

---

<sup>75</sup> Σημείωση: “Ο αφηρημένος χώρος μετουσιώθηκε σε τόπο, σε περιοχή με ταυτότητα και μοναδικά χαρακτηριστικά που διαφέρουν από περιοχή σε περιοχή και συγκροτούν την φυσιογνωμία του. Για αυτό και κάθε περιοχή φέρει ένα μοναδικό όνομα, που είναι και πυκνωτής της φυσιογνωμίας της. Και ενώ ο χώρος είναι υλικός και εύκολα κατανοητός, καθώς είναι απτός και μετρήσιμος, ο τόπος είναι ταυτόχρονα και άυλος. Ξεκινώντας από την απλή εγγραφή του ονόματος, αλλά και τα άυλα συναισθήματα που συγκροτούν ένα τόπο, μια χώρα.” (Ε. Γ. Λινάκη, Κ. Σερράος, Ι.Στεφάνου, *Η μνήμη και ο τόπος ως υπόβαθρα πολιτισμού, Εισήγηση στο 2ο Συνέδριο του ΤΕΕ/ΤΚΜ “Δημόσιος Χώρος”*, 2019, <https://www.teetkm.gr/%CE%B7-%CE%BC%CE%BD%CE%AE%CE%BC%CE%B7-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%BF-%CF%84%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%82-%CF%89%CF%82-%CF%85%CF%80%CF%8C%CE%B2%CE%B1%CE%B8%CF%81%CE%B1-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83/> )

<sup>76</sup> Rubidge Sarah, *On Choreographic Space in Spaces: Practices of Movement*, ed. Susanne Ravn & Leena Rouhiainen. Odense : University of Southern Denmark , 2012, σελ. 8

<sup>77</sup> Rubidge, *On Choreographic Space*, σελ. 10

ενσωματώνονται αστικά ορόσημα, προτιμώμενες διαδρομές, αναμνήσεις και συνειρμοί<sup>78</sup>.

Αυτή η προοπτική δείχνει πώς οι συγκεκριμένοι χώροι που έχουν καθοριστεί από τους πολεοδομους και ρυθμίζονται από τα αστικά και κοινωνικά συστήματα μπορούν να ερμηνευτούν και να κατανοηθούν με μυριάδες τρόπους και να χρησιμοποιηθούν ανάλογα με τις ατομικές επιθυμίες και ανάγκες<sup>79</sup>.

Κάθε τόπος μπορεί να φέρει για κάθε άτομο διαφορετικές σημασίες, μνήμες, συνδέσεις με πρόσωπα, καταστάσεις και γεγονότα διαμορφώνοντας έναν προσωπικό δεσμό με τον τόπο αυτό. Παράλληλα με την ατομική εμπειρία, ο τόπος βιώνεται και συλλογικά όταν μια ομάδα ανθρώπων αλληλεπιδρά με έναν τόπο και δημιουργεί σχέσεις, συνήθειες και συναισθήματα που αφορούν το συλλογικό βίωμα. Όπως αναφέρει και ο Σταύρος Σταυρίδης στο βιβλίο του *Μετέωροι χώροι της ετερότητας* : “Μαθαίνουμε ζώντας σε ορισμένες κοινωνικές συνθήκες. Οι διαδρομές που διανύουν τα άτομα σε μια κοινωνία τα χαρακτηρίζουν. Αυτές όμως οι διαδρομές φτιάχνονται με τους περιορισμούς και τα υλικά που παρέχει η κοινωνία ως συγκροτημένο πεδίο σχέσεων και δυνατοτήτων”<sup>80</sup>.

### 1.3 Το κοινωνικό σώμα και η έννοια του habitus

Το σώμα διαπλάθεται από τον πολιτισμό και ένα άτομο μέσα από το σώμα του γνωρίζει και ζει σε έναν πολιτισμό. Ως εκ τούτου το φυσικό σώμα είναι πάντα κοινωνικό σώμα. Ενώ έχει μια υλική παρουσία, ερμηνεύεται πολιτισμικά<sup>81</sup>.

---

<sup>78</sup> Hunter Victoria, Vernacular mapping, Choreographic practices (journal), Vol10. No.1 (2019): 1 [https://scholar.google.com/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=en&user=Mf61QScAAAAJ&citation\\_for\\_view=Mf61QScAAAAJ:gxL8FJ1GzNcC](https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=Mf61QScAAAAJ&citation_for_view=Mf61QScAAAAJ:gxL8FJ1GzNcC)

<sup>79</sup> Hunter, Vernacular mapping, σελ.1

<sup>80</sup> Σταυρίδης Σταύρος, *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2010, σελ.87

<sup>81</sup> Μακρυνιώτη Δήμητρα, επιμ., «Εισαγωγή» στο *Τα όρια του σώματος. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, μτφ. Αθανασίου Κώστας, Καψαμπέλη Κική, Κονδύλη Μαριάννα, Παρασκευόπουλος Θόδωρος, από τη σειρά Υλικά 11, μτφ. Αθήνα: Νήσος, 2004, σ.31



Ο Pierre Bourdieu εισάγει την έννοια του habitus και με αυτή αναφέρεται στις πτυχές του πολιτισμού που ενυπάρχουν μες στο σώμα μας. Τα πολιτισμικά αυτά στοιχεία εγκαθιδρύονται στο σώμα μας μέσα από καθημερινές πρακτικές που ενσωματώνουν στοιχεία της κουλτούρας στην οποία εντασσόμαστε<sup>82</sup>. Η σωματοποίηση αυτή δεν έχει να κάνει μόνο με τις εγγραφές που προέρχονται από τη σχέση μας με τον εξωτερικό κόσμο, αλλά είναι και αποτέλεσμα των προσωπικών μας επιλογών.

Τεχνικές όπως το τρέξιμο, ο τρόπος βαδίσματος, η θέση των χεριών κατά το περπάτημα κλπ συγκροτούν κοινωνικούς κώδικες που αποσκοπούν στην ένταξη και τοποθέτηση του σώματος στην εκάστοτε κοινωνία<sup>83</sup>.

Πρόκειται δηλαδή για ένα επίκτητο σχήμα προδιαθέσεων που παράγονται κοινωνικά μέσω, για παράδειγμα, του αθλητισμού, του φαγητού και της εθιμοτυπίας (Norbert Elias).

Το habitus αποτυπώνει το βίωμα των εμπειριών του παρελθόντος, και με βάση αυτό διαμορφώνει τις αντιλήψεις και τις δράσεις των ατόμων για το παρόν και το μέλλον. Διαμορφώνει επίσης τις κοινωνικές πρακτικές μέσω της συνήθειας που αναπαράγει και θεμελιώνει αυτές τις κοινωνικές δομές<sup>84</sup>.

Σύμφωνα με τη Susan Bordo «.. μέσα από την οργάνωση και τη ρύθμιση του χώρου, του χρόνου και των κινήσεων της καθημερινής ζωής τα σώματά μας εκπαιδεύονται , διαμορφώνονται και σφραγίζονται με τη βούλα των κυρίαρχων ιστορικά μορφών της αίσθησης του εαυτού»<sup>85</sup>.

Το habitus παράγει ατομικές και συλλογικές πρακτικές και επομένως ιστορία. Επειδή η βιογραφία κάθε ατόμου είναι πάντα διαφορετική, ο καθένας έχει ένα μοναδικό habitus. Ωστόσο κάθε ατομικό habitus φέρει και τη σφραγίδα της συλλογικής ιστορίας

---

<sup>82</sup> Wainwright Steven P., Williams Clare and Turner Bryan S, *Varieties of habitus and the embodiment of ballet*. Qualitative Research, vol.6 (2006): 536.  
[https://www.researchgate.net/publication/249730966\\_Varieties\\_of\\_habitus\\_and\\_the\\_embodiment\\_of\\_ballet](https://www.researchgate.net/publication/249730966_Varieties_of_habitus_and_the_embodiment_of_ballet)

<sup>83</sup> Μακρυνιώτη, «Εισαγωγή» στο *Τα όρια του σώματος*, σ.31

<sup>84</sup> Wainwright, Williams and Turner, *Varieties of habitus and the embodiment of ballet*. Qualitative Research, vol.6 (2006): 536, 537

<sup>85</sup> Μακρυνιώτη, «Εισαγωγή» στο *Τα όρια του σώματος*, σ.31

μιας ομάδας που αποτυπώνεται όχι μόνο νοητικά, αλλά και σωματικά. Το σώμα είναι αποθήκη ριζωμένων προδιαθέσεων κι αυτή η ενσωμάτωση της ιστορίας μας καταδεικνύεται, για παράδειγμα, στις διαφορές στη στάση του σώματος που υιοθετούν οι άνδρες και οι γυναίκες<sup>86</sup>.

Ο Thomas J.Csordas (ανθρωπολόγος) υποστηρίζει ότι η σωματοποίηση είναι μια συνθήκη απαραίτητη για να αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα. Αφορά τον πολιτισμό και την εμπειρία, στο βαθμό που μπορούν να γίνουν κατανοητά μέσω ενός σωματικού τρόπου να είναι κανείς στον κόσμο<sup>87</sup>.

Ο Csordas υπογραμμίζει ότι η έννοια της σωματοποίησης παραπέμπει στην πολλαπλότητα των πολιτισμικών σημασιών στις οποίες είμαστε αναπόφευκτα εμπλεκόμενοι και τονίζει τη διάκριση μεταξύ σώματος και σωματοποίησης. Το σώμα δηλώνει βιολογική- υλική οντότητα και η σωματοποίηση ένα ακαθόριστο πεδίο που ορίζεται από την αντιληπτική εμπειρία και τον τρόπο παρουσίας και εμπλοκής στον κόσμο. Η σωματοποίηση δεν αφορά ούτε συμπεριφορά ούτε ουσία αλλά την εμπειρία και την υποκειμενικότητα<sup>88</sup>.

Οι ανθρωπολόγοι Stathern και Lambeck συνοψίζουν ότι η σωματοποίηση αφορά τη διείσδυση του βιολογικού και του πολιτισμικού στο πεδίο των βιωμένων εμπειριών και ότι η μνήμη εγγράφεται και κωδικοποιείται σε σωματικές και σωματοποιημένες μορφές σύμφωνα και με τον Bourdieu. Τέλος, τονίζουν ότι αφορά ένα δρών υποκείμενο, το οποίο επιτελεί εσκεμμένα σωματικές δράσεις και δεν εκπληρώνει ρόλους με παθητικό τρόπο<sup>89</sup>.

Η σωματοποίηση συνδέει την υλικότητα του σώματος τόσο με το πεδίο των βιωμένων εμπειριών όσο και με τις συνέπειες της κοινωνικής σφαίρας πάνω στο ανθρώπινο σώμα και προσεγγίζει τη σχέση του σώματος με το νου ως διαδικασία και ως αποτέλεσμα συνεχούς αλληλόδρασης<sup>90</sup>.

---

<sup>86</sup> Wainwright, Williams and Turner, *Varieties of habitus and the embodiment of ballet*. Qualitative Research, vol.6 (2006): 537  
[https://www.researchgate.net/publication/249730966\\_Varieties\\_of\\_habitus\\_and\\_the\\_embodiment\\_of\\_ballet](https://www.researchgate.net/publication/249730966_Varieties_of_habitus_and_the_embodiment_of_ballet)

<sup>87</sup> Μακρυνιώτη, «Εισαγωγή» στο *Τα όρια του σώματος*, σ.18

<sup>88</sup> Μακρυνιώτη, «Εισαγωγή» στο *Τα όρια του σώματος*, σ.19

<sup>89</sup> Μακρυνιώτη, «Εισαγωγή» στο *Τα όρια του σώματος*, σ.19

<sup>90</sup> Μακρυνιώτη, «Εισαγωγή» στο *Τα όρια του σώματος*, σ.19

#### 1.4 Το σώμα ως μέσο ανάγνωσης του χώρου και αλληλεπίδρασης με αυτόν

Η σχέση με τον χώρο ενός ατόμου που είναι μέλος μιας ομάδας ή μιας κοινωνίας υπονοεί τη σχέση που αναπτύσσει το σώμα του με τον συγκεκριμένο χώρο και αντίστροφα. Στην προσπάθεια κατανόησης του κοινωνικού χώρου ο φιλόσοφος Henri Lefebvre υποστηρίζει ότι βοηθά το να εξετάσουμε το σώμα. Κοιτώντας συνολικά την κοινωνική πρακτική βλέπουμε ότι προϋποθέτει τη χρήση του σώματος προκειμένου να προσεγγιστεί εμπράκτως ο εξωτερικός κόσμος<sup>91</sup>. Το άτομο προσεγγίζει το χώρο μέσα από το σώμα και τις αισθήσεις του: την όσφρηση, τη γεύση, την ακοή, την όραση και την αφή. Έτσι ο χώρος γίνεται αντιληπτός, κατοικείται και παράγεται<sup>92</sup>.

Υποστηρίζει ότι το σώμα το οποίο καθορίζεται από τον χώρο και ταυτόχρονα παράγει χώρο ονομάζεται *χωρικό σώμα* και υπόκειται στις βασικές συνιστώσες του χώρου : συμμετρίες, άξονες, επίπεδα, κέντρα και περιφέρειες και συγκεκριμένες χωροχρονικές αντιθέσεις. Η υλικότητα του χωρικού σώματος προέρχεται από τον ίδιο το χώρο, από την ενέργεια που αναπτύσσεται και χρησιμοποιείται εκεί<sup>93</sup>.

Ο χώρος λοιπόν σύμφωνα με τον Lefebvre παράγεται καθώς τον ενοικούν οι άνθρωποι με τα σώματά τους και χαρακτηρίζεται από το εκάστοτε αστικό περιβάλλον<sup>94</sup>. Παράγεται πριν αναγνωριστεί και οριστεί με έναν συγκεκριμένο τρόπο και η δραστηριότητα εκεί περιορίζεται από τα χαρακτηριστικά του ίδιου. Ο χώρος αποφασίζει ποια δραστηριότητα μπορεί να συμβεί, αλλά ακόμη κι αυτή η απόφαση έχει όρια. Ο χώρος δίνει εντολές στα σώματα να κάνουν ή να αποφύγουν συγκεκριμένες χειρονομίες, τους επιβάλλει να καλύψουν διαδρομές και αποστάσεις<sup>95</sup>.

Ο Σταύρος Σταυρίδης στο βιβλίο του «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή» αναλύει πως ο χώρος υποδεικνύει τις δραστηριότητες που μπορούν να λάβουν χώρα σε αυτόν και ταυτόχρονα διαμορφώνει και την ταυτότητα των δραστών. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει πως κάθε ανθρώπινη συμπεριφορά που συμβαίνει «χωρο-ποιεί», ανάγει δηλαδή κινήσεις, δράσεις και εκφράσεις στην ακίνητη εικόνα τους που είναι πάντα το έκτυπο μιας διάταξης σωμάτων στο χώρο<sup>96</sup>. Αυτή η τοποθέτηση των σωμάτων στο

---

<sup>91</sup> Lefebvre Henri, *The production of Space*, trans. Nicholson Smith Donald, (UK: Blackwell Publishing, 1991, σ. 40

<sup>92</sup> Lefebvre, *The production of Space*, 1991, σ. 162

<sup>93</sup> Lefebvre, *The production of Space*, σ. 195

<sup>94</sup> Lefebvre, *The production of Space*, σ. 143

<sup>95</sup> Lefebvre, *The production of Space*, σ. 143

<sup>96</sup> Σταυρίδης Σταύρος, *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2009, σ.77

χώρο προβάλλει το δίκτυο των χωρικών σχέσεων που υλοποιούνται στο κατοικημένο περιβάλλον, τις κοινωνικές ταυτότητες.

Ο χώρος λοιπόν δεν είναι ένα προϊόν που προϋπάρχει της χρήσης του, αλλά είναι σαν ζωντανός οργανισμός που διαμορφώνεται από τις πρακτικές και τα υποκείμενα, μια ενεργός μορφή κοινωνικών σχέσεων<sup>97</sup>. Ο χώρος λοιπόν ως μια δυναμική μορφή κοινωνικών σχέσεων αποτελεί ένα δομημένο σύστημα σχέσεων και με βάση αυτόν μπορεί κανείς να αναγνωρίσει εκεί τις εκάστοτε αξίες και ιδέες της εποχής του. Είναι σημαντικό το πόσο κοντά ή μακριά βρίσκονται οι άνθρωποι, πώς ερμηνεύουν τις αποστάσεις και πώς συμβολοποιούν διάφορα επίπεδα και μορφές εγγύτητας διότι ο χώρος ως σύστημα σχέσεων ανάμεσα σε θέσεις είναι εν τέλει το πιο διαδεδομένο μέσο όχι μόνο για να εκφράσει κανείς κοινωνικές σχέσεις, αλλά και για να τις κάνει να συμβούν<sup>98</sup>.

Σε κάθε περίπτωση, ο κατοικημένος χώρος είναι πηγή εικόνων, στις οποίες οι κάτοικοι μπορούν να αναφέρονται, να τις κατασκευάζουν και να τις αναγνωρίζουν από κοινού. Είναι μέσο εκμάθησης κοινωνικών ρόλων και συμπεριφορών οι οποίες όταν παγιώνονται γίνονται μέρος της εμπειρίας<sup>99</sup>.

Το σώμα, με την ικανότητά του για δράση δημιουργεί χώρο, "κατασκευάζει" τη χωρικότητα. Υπάρχει άμεση σχέση μεταξύ της ανάπτυξης του σώματος στο χώρο και της κατοχής αυτού του χώρου. Πρόκειται για μια πραγματικά αξιολημείωτη σχέση: το ζωντανό σώμα με τις ενέργειες που διαθέτει, δημιουργεί ή παράγει τον δικό του χώρο. Αντίστροφα οι νόμοι του χώρου, διέπουν το ζωντανό σώμα και την ανάπτυξη των ενεργειών του<sup>100</sup>.

Οι ευκαιρίες για συναντήσεις και καθημερινές δραστηριότητες στους δημόσιους χώρους μιας πόλης ή κατοικημένης περιοχής επιτρέπουν στα άτομα να συνυπάρχουν με άλλους, να βλέπουν και να ακούνε άλλους ανθρώπους και με έναν τρόπο να συμβιώνουν σε διάφορες καταστάσεις. Αυτές οι επαφές πρέπει να ιδωθούν ως μέρος ολόκληρου του φάσματος των κοινωνικών δραστηριοτήτων, είτε στα πλαίσια απλών

---

<sup>97</sup> Σταυρίδης Σταύρος, *Κοινός Χώρος. Η πόλη ως τόπος των κοινών*, μτφ. Παπαδάτος-Αναγνωστόπουλος Δ., Αθήνα: Angelus Novus, 2018, σ. 229

<sup>98</sup> Σταυρίδης, *Κοινός Χώρος*, σ. 330

<sup>99</sup> Σταυρίδης, *Κοινός Χώρος*, σ. 277

<sup>100</sup> Lefebvre, *The production of Space*, σ.170

επαφών είτε σε σχέση με πιο πολύπλοκες δραστηριότητες και συναισθηματικές διασυνδέσεις<sup>101</sup>.

### 1.5 Η έννοια του χρόνου και ο ρόλος της στην κατανόηση του χώρου

Στα πλαίσια της σχέσης σώματος και χώρου, τόσο σε θεωρητικό όσο και πρακτικό επίπεδο, η παράμετρος του χρόνου έχει κεντρικό ρόλο στη συνδιαμόρφωση αυτής της σχέσης.

Κάθε ρυθμός υπονοεί μια σχέση ενός χρόνου με ένα χώρο, λέει ο Λεφέβρ. Ο χώρος, λοιπόν, ως χρόνος ανθρώπινος και κατοικημένος, είναι χώρος που ορίζεται από χωρικές και χρονικές σχέσεις. Δεν έχει κάθε χώρος το χρόνο του, με την έννοια ότι αντιστοιχεί σε μια εποχή. Τη στιγμή που ο χώρος καθίσταται πεδίο κατοίκησης μπορεί να φέρει μνήμες από διαφορετικές εποχές, όμως η χρονικότητά του ορίζεται από ρυθμικότητες<sup>102</sup>. Η κατοίκηση του χώρου μέσα από την εκδήλωση των συνηθειών αναγνωρίζει ουσιαστικά στο χώρο ρυθμούς, μορφές δηλαδή επανάληψης του παρελθόντος που αναγκαστικά εμπεριέχουν διαφοροποιήσεις και επανεκκινήσεις.

Ο Lefevre επίσης αναλύει εκτενώς την έννοια του χρόνου σε σχέση με την ανθρώπινη δράση και κατοίκηση. Με τον όρο ρυθμοανάλυση αναφέρεται στους διάφορους ρυθμούς και τις χωρικές ενέργειες που συμβαίνουν μέσα σε ένα αστικό περιβάλλον. Η συνειδητοποίηση της ύπαρξης αυτών των ρυθμών οδηγεί στην κατανόηση της επίδρασης αυτών των στοιχείων στην ατομική εμπειρία και συμβάλλει στην αίσθηση της εμπύθισης μας μέσα σε ένα συγκεκριμένο ρυθμικό σύστημα. Η ρυθμοανάλυση βρίσκεται τόσο μέσα στο σώμα όσο και στον ευρύτερο κόσμο στον οποίο το σώμα/άτομο δραστηριοποιείται<sup>103</sup>.

Ο Σταυρίδης επισημαίνει ότι αν το σώμα είναι η ίδια η πηγή των ρυθμών, τότε η κατοίκηση ως πολυρυθμία δεν είναι παρά μια διαρκής προσπάθεια σύνθεσης των ρυθμών που έχουν χαρακτηρίσει το κάθε σώμα ως εκείνη τη στιγμή με τους ρυθμούς του περιβάλλοντός του. Η προσαρμογή δεν είναι παρά ένας προσωρινά επιτυχής

---

<sup>101</sup>Gehl Jan, *Life between Buildings. Using Public Space*, trans. by Koch Jo, Washington: Island Press, 2011, σ. 15

<sup>102</sup> Σταυρίδης, *Μετέωροι χώροι*, σελ. 136

<sup>103</sup> Hunter, *Vernacular mapping*, σελ. 6

συντονισμός ρυθμών, οι οποίοι έτσι κι αλλιώς , τελούμενοι εκτίθενται σε διαφοροποιήσεις και διακοπές<sup>104</sup>.

Ο Μιχαήλ Μπαχτίν, στοχαστής της γλώσσας και της λογοτεχνίας, μιλά για τον χρονότοπο ως κάτι που εκφράζει τη μη διαχωρισιμότητα του χώρου και του χρόνου. Τον ορίζει ως την «ουσιαστική αλληλεξάρτηση των χρονικών και χωρικών σχέσεων που εκφράζονται καλλιτεχνικά στη λογοτεχνία»<sup>105</sup>. Ο Γιώργος Πινακούλας (φιλόλογος και κοινωνιολόγος) αναφέρει για τον Μπαχτίν ότι δεν υπάρχουν γεγονότα που θα μπορούσαν να συμβούν οπουδήποτε ή πουθενά. «*Τα πάντα σε αυτό τον κόσμο είναι ένας χωροχρόνος , ένας αληθινός χρονότοπος.*»<sup>106</sup> Με τον χρονότοπο δηλαδή προσλαμβάνουμε ως ενιαίο σύνολο το χρόνο κατά τον οποίο διαδραματίζεται ένα γεγονός και τον τόπο στον οποίο λαμβάνει χώρα<sup>107</sup>.

Και ο De Certeau για να ορίσει τον χώρο αναφέρεται στον χρόνο. Επισημαίνει ότι χώρος υπάρχει όταν λάβουμε υπόψη μας την έννοια της κατεύθυνσης, της ταχύτητας και τη μεταβλητή του χρόνου. Ο χώρος δηλαδή είναι διασταύρωση κινητών πραγμάτων και παράγεται από το σύνολο των κινήσεων που εκτυλίσσονται στα όριά του. Ο χώρος διαμορφώνεται από δράσεις που καθορίζουν τον προσανατολισμό, τις περιστάσεις και τον τοποθετούν στον χρόνο<sup>108</sup>.

Ο Tim Ingold αναφέρεται στον άξονα του χρόνου και τον συνδέει με τις ανθρώπινες δραστηριότητες και τις σχέσεις που αναπτύσσουμε με τη φύση και τον χώρο. Λέει πως οι ρυθμοί των ανθρώπινων δραστηριοτήτων συντονίζονται με ένα ολόκληρο πλήθος

---

<sup>104</sup> Σταυρίδης Σταύρος, *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2010, σελ. 136

<sup>105</sup> Bakhtin Mikhail M., *The dialogic imagination. Four essays by M. M. Bakhtin*, Ed. Holquist Michael, Transl. Caryl Emerson, Holquist Michael. Austin: University of Texas Press, 1982, σελ.84

<sup>106</sup> Πινακούλας Γιώργος, *Η έννοια του μπαχτινικού χρονότοπου. Από τον «μεγάλο» στον «μικρό» χρονότοπο*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 6η Συνάντηση Εργασίας Μεταπτυχιακών Φοιτητών του Τμήματος Φιλολογίας, 13-15 Μαΐου 2011, σελ.263  
<https://www.academia.edu/10958026/%CE%97%CE%AD%CE%BD%CE%BD%CE%BF%CE%B9%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%85%CE%BC%CF%80%CE%B1%CF%87%CF%84%CE%B9%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CF%8C%CF%84%CE%BF%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%91%CF%80%CF%8C%CF%84%CE%BF%CE%BD%CE%BC%CE%B5%CE%B3%CE%AC%CE%BB%CE%BF%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD%CE%BC%CE%B9%CE%BA%CF%81%CF%8C%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CF%8C%CF%84%CE%BF%CF%80%CE%BF>

<sup>107</sup> Πινακούλας, *Η έννοια του μπαχτινικού χρονότοπου*, σελ.264

<sup>108</sup> Ντε Σερτώ Μισέλ, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, μτφρ. Καψαμπέλη Κική, Αθήνα: Σμίλη, 2010, σελ. 286

άλλων ρυθμικών φαινομένων όπως είναι οι κύκλοι της ημέρας, της νύχτας και των εποχών, της παλίρροιας, και ούτω καθεξής<sup>109</sup>. Οι άνθρωποι δημιουργούν τις ιστορίες τους μαζί με τους κύκλους της ζωής των φυτών και των ζώων, στην υφή της ίδιας της επιφάνειας της φύσης<sup>110</sup>.

Ο Ingold υπογραμμίζει ότι οι πράξεις μας δεν μεταμορφώνουν τον κόσμο, αλλά αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα της ίδιας της μεταμόρφωσής του κι αυτό σηματοδοτεί ότι ανήκουν στο χρόνο<sup>111</sup>.

---

<sup>109</sup> Ingold Tim, *Η αντίληψη του περιβάλλοντος. Δοκίμια για τη διαβίωση, την κατοίκηση και τις δεξιότητες*, μτφ Βρεττού Αγγελική, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2016, σελ. 185

<sup>110</sup> Ingold, *Η αντίληψη του περιβάλλοντος*, σελ. 183

<sup>111</sup> Ingold, *Η αντίληψη του περιβάλλοντος*, σελ. 186

## Κεφάλαιο 2

### 2. ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ

#### 2.1 Το σώμα και η εικόνα του στην καλλιτεχνική δημιουργία

Στην ιστορία των εικαστικών τεχνών το σώμα αναπαρίσταται με διαφορετικό τρόπο ανάλογα με τα ιδεώδη και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά κάθε εποχής προκειμένου να εκφραστούν ιδέες και προβληματισμοί πάνω σε θέματα τόσο προσωπικά όσο και κοινωνικοπολιτικά.

Μέχρι τις αρχές του 1900 οι καλλιτέχνιδες-ες παρουσιάζουν μέσω του σώματος θέματα από την καθημερινή ζωή προσδιορίζοντας τις προσωπικές και δημόσιες ταυτότητες. Το ανθρώπινο σώμα στη ζωγραφική και τη γλυπτική αναπαριστά τα πρότυπα ομορφιάς της εποχής. Έως τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> , οι καλλιτέχνιδες-ες πίστευαν ότι το σώμα έπρεπε να αναπαρασταθεί ως αντικείμενο νεκρής φύσης. Τα κοινωνικά πρότυπα απαιτούσαν από τους δημιουργούς να συμμορφωθούν, εκδηλώνοντας ηθικές απεικονίσεις γυναικών και ανδρών στη θέση που τους αρμόζει, συχνά επηρεαζόμενες από τη φυλή, το φύλο, την ηλικία και την τάξη. Κατά την περίοδο του μοντερνισμού (1860-1970) υποστηρίχθηκαν οι δραστηριότητες καλλιτεχνών-ιδών που ένιωθαν ότι το κοινωνικό σώμα και ο τρόπος ζωής είχαν γίνει ξεπερασμένες στα νέα κοινωνικά και πολιτικά περιβάλλοντα<sup>112</sup>. Σταδιακά προβλήθηκαν νέες ιδέες για το σώμα, που παρουσιάζεται πια κατακερματισμένο . Η ανθρώπινη φιγούρα άρχισε να λειτουργεί τόσο οπτικά όσο και συμβολικά, αντί να θεωρείται ως ένα ιδανικό για τον θεατή που προσπαθεί να το αποκτήσει. Οι μορφές των έργων δηλώνουν τον κατακερματισμό που χαρακτηρίζει τις σύγχρονες συνθήκες ζωής και είναι εμφανές ότι το σώμα συνδέει άρρηκτα το υποκείμενο με το κοινωνικό του περιβάλλον.

---

<sup>112</sup> Βλ. Amy Dewar, *The body in Art, Is the 'traditional' image of the body lost in contemporary art practice?*, in *Muse Art Magazine*, 2013 <https://museartmagazine.wordpress.com/2013/09/30/is-the-traditional-image-of-the-body-lost-in-contemporary-art-practice-amy-dewar/>



Ήδη πριν από το 1950 το σώμα επαναπροσδιορίζεται και κατανοείται ως κάτι που δεν είναι άψογο. Οι καλλιτέχνες-ιδες απελευθερώνονται από τη δημιουργία έργων τέχνης που φαινομενικά εντάσσονται σε κοινωνικούς κανόνες. Με το φεμινιστικό κίνημα στην τέχνη τη δεκαετία του 1970 αρθρώνονται ευρέως οι ήδη διαδεδομένες ιδέες που καθιστούν το σώμα από αντικείμενο σε συνειδητό υποκείμενο ανακτώντας την κυριαρχία επί το σώματος και θέτοντας το ζήτημα του ανήκειν. Το σώμα αποτέλεσε σημείο αναφοράς για να δομηθούν νέοι κοινωνικοί κώδικες και αναγνωρίστηκε ως πεδίο πολιτικής δράσης και οικοδόμησης της ταυτότητας. Οι καλλιτέχνιδες-ες ασχολούνται περισσότερο με τα θέματα του φύλου, της ταυτότητας, του ιδανικού, της ψυχολογίας, των σχέσεων του χώρου, του εαυτού και των υλικών. Το σώμα χρησιμοποιείται ως μέσο από μόνο του. Παραδείγματος χάρη, ο ζωγράφος Jackson Pollock χρησιμοποιεί την ορμή του σώματός του για να εφαρμόσει την μπογιά στον καμβά και ο Yves Klein παρουσιάζει γυμνά γυναικεία σώματα καλυμμένα με χρώμα τα οποία αφήνουν σε χαρτί ή σε τοίχο το αποτύπωμά τους παίρνοντας το ρόλο πινέλου. Αυτή είναι μια σημαντική αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες-ιδες αντιλαμβάνονται το σώμα που δεν χρησιμοποιείται απλώς ως περιεχόμενο των έργων τους, αλλά χρησιμοποιείται ως καμβάς και ως μέσο δημιουργίας. Στην τέχνη της περφόρμανς έχει κεντρικό ρόλο η εξερεύνηση του σώματος, οι αλληλεπιδράσεις του με άλλα σώματα, οι αλληλεπιδράσεις με μέσα όπως ο ήχος και το βίντεο και οι εννοιολογήσεις/ εννοιες που μπορεί αυτό να εκφράσει<sup>113</sup>.

Οι σύγχρονες αναπαραστάσεις του σώματος έχουν υποστεί δραστικές αλλαγές, οι οποίες κατά καιρούς εκφράζουν την ατομική ταυτότητα και άλλες αντιπροσωπεύουν μια κοινή πολιτισμική ταυτότητα. Οι καλλιτέχνιδες-ες εξακολουθούν να γοητεύονται από το θέμα του σώματος είτε χρησιμοποιείται ως μέσο, ως αντικείμενο ή ως υποκείμενο.

---

<sup>113</sup> Βλ. Amy Dewar , *Is the 'traditional' image of the body lost in contemporary art practice?*, 2013

## 2.2 Η συμβολή του έργου της Ισιδώρας Ντανκαν και του Ρούντολφ Λάμπαν στην αντίληψη του σώματος και της αναπαράστασής του στην τέχνη του χορού

Στην ιστορία του χορού παρατηρούνται επίσης μετατοπίσεις στην αναπαράσταση του σώματος που είναι φορέας των αντιλήψεων και των πεποιθήσεων κάθε πολιτισμού και κοινωνικοπολιτικού πλαισίου. Το σώμα και ο χορός επικοινωνούν σκέψεις και ιδέες που σε κάθε εποχή εκφράζονται διαφορετικά μέσα από τις επιλογές στις χορευτικές κινήσεις, το ρουχισμό, τη σκηνογραφία, το σκηνικό χώρο, τους θεατές στους οποίους απευθύνονται, τα νοήματα και τους συμβολισμούς που επιθυμούν να φέρουν σε διάλογο με την κοινωνία. Το έργο της χορεύτριας Ισιδώρας Ντάνκαν και του χορογράφου-αρχιτέκτονα-θεωρητικού Ρούντολφ Λάμπαν ήταν καθοριστικό για την εξέλιξη του χορού σε σχέση τόσο με την ίδια την έννοια της τέχνης όσο και με τη διαμόρφωση της χορευτικής φόρμας, την αντίληψη του χώρου και την επιλογή του χώρου των χορευτικών παραστάσεων. Άνοιξαν το δρόμο για χορευτικό πειραματισμό που πρότεινε μια πιο ελεύθερη έκφραση του σώματος και του εαυτού με νέο κινητικό λεξιλόγιο και εναλλακτικούς χώρους παραστάσεων. Η προσέγγισή τους προσέφερε έναν άλλο τρόπο κατανόησης και θέασης του σώματος που επηρέασε τις επόμενες γενιές χορευτριών-ών, χορογράφων και άλλων καλλιτεχνών-ιδών.

Η χορεύτρια Ισιδώρα Ντάνκαν (1877–1927) είναι πρωτοπόρος στην τέχνη του χορού και με το έργο της πρότεινε μια νέα προσέγγιση τόσο ως προς την εικόνα του σώματος όσο και για το εννοιολογικό περιεχόμενο της τέχνης της. Το ιδεώδες της για μια χορεύτρια/έναν χορευτή ήταν να ζει σε αρμονία με τη Φύση, την Ψυχή και τον Κόσμο. Η πρόθεση της ήταν να ορίσει τον χορό ως υψηλή τέχνη που εκφράζει τον ανθρώπινο ψυχισμό και το πνεύμα<sup>114</sup>. Δεν είναι απλώς χορεύτρια, αλλά και επαναστάτρια και θεωρητικός του χορού που κρατά κριτική στάση απέναντι στην κοινωνία, την κουλτούρα και την εκπαίδευση. Αγωνίζεται για τα δικαιώματα της γυναίκας και την κοινωνική απελευθέρωση<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> Yushkova Elena, *Dance and word in the art of Isadora Duncan in the Papers of the international conference by the Faculty of Psychology, Faculty of Arts and Faculty Of Philology of the Moscow State University, Moscow, 2011*

[https://www.academia.edu/37612986/Dance\\_and\\_word\\_in\\_the\\_art\\_of\\_Isadora\\_Duncan](https://www.academia.edu/37612986/Dance_and_word_in_the_art_of_Isadora_Duncan)

<sup>115</sup> Βλ. Μπαρμπούση Βάσω, *Ο χορός στον 20ό αιώνα: μια άλλη ανάγνωση στο Πρακτικά Ημερίδας: Χορός και Αφηγηματικότητα*, επιμ. Σαβράμη Κάτια, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Πατρών, Πανεπιστήμιο Πατρών-Τμήμα Θεατρικών σπουδών, 2009

Άλλαξε τη συμβατική αίσθηση του «ωραίου» και έπαιξε σημαντικό ρόλο στη μετατόπιση του χορού από τους κλειστούς χώρους σε εναλλακτικούς εξωτερικούς χώρους παραστάσεων. Ό,τι παρουσιάζει είναι αντίθετο με τις χορογραφίες του 19ου αιώνα που βασιζόνταν στις πόζες. Μελέτησε τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, την τέχνη της ζωγραφικής και της γλυπτικής και ενσωμάτωσε τα ερεθίσματα αυτά στο χορό της. Χόρευε φορώντας κοστούμι εμπνευσμένο από την αρχαία ελληνική τέχνη και η κίνησή της διακρινόταν από ελευθερία έκφρασης. Ο χορός της βασίστηκε σε απλές καθημερινές κινήσεις και οι χορογραφίες της ήταν λιτές ως προς τα μέσα που χρησιμοποίησε (θεματολογία, σκηνικά, κοστούμια). Η κίνησή της ήταν ελεύθερη χωρίς να περιορίζεται από φόρμες τεχνικής όπως η δεξιοτεχνία του μπαλέτου που κυριαρχούσε τον προηγούμενο αιώνα. Χορεύει με τη μουσική σπουδαίων συνθετών (Μπετόβεν, Τσαϊκόφσκι, Βάγκνερ κ.ά) και τα έργα της επικεντρώνονται στη σύνδεση του ανθρώπου με τη φύση, το πρωτόγονο, και τον εαυτό<sup>116</sup>. Στις αρχές του 20ού αιώνα η Ισιδώρα Ντάνκαν συνδύασε το χορό με τη ζωντανή ορχηστρική μουσική, τον σκηνικό διάκοσμο και δικές της ομιλίες, μέσα και έξω από τον σκηνικό χώρο. Συνδυάζοντας στοιχεία από διάφορες τέχνες δημιούργησε καινοτόμες υβριδικές παραστάσεις που απομακρύνονται από την επικρατούσα αισθητική στην τέχνη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Σημαντική είναι η εικόνα του γυναικείου σώματος που προώθησε -ως ελεύθερο από κοινωνικές συμβάσεις, το σώμα -υποκείμενο με βούληση, δικαιώματα κλπ (Daly).

Ο χορογράφος, θεωρητικός και αρχιτέκτων Rudolf von Laban (1879- 1958) δούλεψε πάνω στην αρμονία του χώρου (Choreutics) και σε άλλες σημαντικές θεωρίες, όπως η ποιότητα της κίνησης (Eukinetics, Effort) και ανέπτυξε την ανάλυση και καταγραφή της ανθρώπινης κίνησης, την ονομαζόμενη “κινήσιογραφία” (Labanotation”) που εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1928<sup>117</sup>.

---

<sup>116</sup> Βλ. Μπαρμπούση Βάσω, *Ο χορός στον 20ό αιώνα*, 2009

<sup>117</sup> Βλ. Vera Maletic, *Body-Space-Expression. The Semiotics*, Berlin, New York, Amsterdam: Mouton De Gruyter, 1987

Υποστήριξε ότι καμία εφήμερη τέχνη δεν μπορεί να αναπτυχθεί πλήρως αν δεν καταγραφεί, ώστε να μπορέσει να διαφυλάξει και έπειτα να περιεργαστεί τις εφήμερες δημιουργίες της. Ο Λάμπαν ανέπτυξε μία από τις πιο ολοκληρωμένες γλώσσες για την ανάλυση της τέχνης της κίνησης. Στόχος του ήταν ο-η χορευτής-τρια να είναι σε θέση να αναλύσει το χορό του-της, να εμβαθύνει την κατανόησή του για το σώμα, να πειραματιστεί με τα δικά του μοτίβα κίνησης και να καλλιεργήσει τη σωματική του έκφραση . Θεώρησε τη χορευτική εκπαίδευση απαραίτητη για την εξερεύνηση των προσωπικών κλίσεων καθενός και ενθάρρυνε τον πειραματισμό σε πεδία που δεν ήταν οικεία στον ασκούμενο. Δεν ενδιαφερόταν για την απόκτηση μηχανικής κίνησης και την εκτέλεση της κίνησης αυτής καθαυτής. Έδωσε βαρύτητα στην βαθύτερη μελέτη και κατανόηση των κινήσεών του σώματος που εξυπηρετούσε πρωτίστως την εκφραστικότητα που προκύπτει από την εσωτερική παρόρμηση<sup>118</sup>.

Στη θεωρία του, το κινούμενο σώμα είναι συνδεδεμένο με συγκεκριμένες χωρικές σχέσεις και ορίζεται σε σχέση με τη θέση του στο χώρο, τις κατευθύνσεις που ακολουθεί (μπρος, πίσω, πλάγια), τα επίπεδα (χαμηλό, μεσαίο, ψηλό) στα οποία κινείται και τα μοτίβα διαδρομών που σχηματίζει (καμπύλη, ευθεία, ζιγκ ζαγκ). Τα «ίχνη» που αφήνει στο χώρο καθώς κινείται σχηματίζουν τον ονομαζόμενο «γλυπτικό χώρο», το φανερό δηλαδή χώρο της χορογραφίας. Προτείνει λοιπόν μια πρακτική εξερεύνηση που μελετά τις σχέσεις του σώματος με άλλα σώματα και αντικείμενα, τις σχέσεις που δημιουργούνται καθώς αυτό κινείται, τις φόρμες που παίρνει, την αλληλεπίδρασή του με τον χώρο και την προσπάθεια που κάθε φορά αυτό καταβάλλει για την πραγματοποίηση μιας κίνησης .Βάσισε τη θεωρία του στα ερωτήματα Τι; Πού; Με ποιόν; Πώς; που αντιστοιχούν σε τέσσερις αρχές: Σώμα, Χώρος, Σχέσεις, Προσπάθεια. Η πρώτη κατηγορία αναφέρεται στα μέρη του σώματος που ενεργοποιούνται για την εκτέλεση μιας κίνησης. Η δεύτερη επικεντρώνεται στον περιβάλλοντα χώρο όπου πραγματοποιείται η κίνηση, η τρίτη αφορά στην κίνηση σε σχέση με την κίνηση ενός άλλου ατόμου ή αντικειμένου και η τελευταία, αναλύει το πώς διαμορφώνεται η ποιότητα και η δυναμική της κίνησης . Για να απαντήσει στο τελευταίο ερώτημα όρισε τέσσερις παράγοντες: το βάρος, το χρόνο, το χώρο και τη ροή, τους οποίους ονόμασε συνολικά *Προσπάθεια* και ο εκάστοτε συνδυασμός τους φανερώνει τον τρόπο που γίνεται μια κίνηση, τη δυναμική και την ποιότητά της<sup>119</sup>.

Η ανάλυση της κίνησης που ανέπτυξε βοηθά στην ποιοτική και ποσοτική περιγραφή της κίνησης και είναι εφαρμόσιμη σε οποιαδήποτε μέθοδο έρευνας της κίνησης του σώματος. Η ανάλυση του Λάμπαν επηρέασε τους-τις μεταγενέστερους καλλιτέχνες-ιδες στο πως βλέπουν και κατανοούν το σώμα. Η στάση και η θέση του στο χώρο είναι μια δήλωση και προσφέρει συγκεκριμένες νοηματοδοτήσεις.

Η τοποθέτηση του σώματος στο χώρο απασχόλησε χορευτές και χορογράφους που άρχισαν να αμφισβητούν τις συμβάσεις χωρικής οργάνωσης που προτεινόταν μέχρι πρότινος. Ήδη από τη δεκαετία του 1950, ο χορευτής και χορογράφος Merce Cunningham(1919-2009) θεώρησε ότι το κινούμενο σώμα είναι από μόνο του εξαιρετικά ενδιαφέρον και δεν χρειάζεται να αναπαριστά κάτι άλλο π.χ. χαρακτήρα, ιδέα, ιστορία κλπ κι άρχισε για πρώτη φορά να αναδιαμορφώνει το θεατρικό σκηνικό χώρο εγκαταλείποντας τις συμβάσεις που συνεπάγεται η μετωπική εστίαση της σκηνής, δημιούργησε χορογραφίες με περίπλοκη διάταξη και σύνθετες χωρικές σχέσεις μεταξύ των χορευτών. Χρησιμοποίησε δημόσιους χώρους για τις παραστάσεις του και τις αποκάλεσε "events". Κι άλλοι χορογράφοι εκείνης της περιόδου, επηρεασμένοι από τις εξελίξεις, απομακρύνονται από τα θέατρα, όπως ο Alan Karrow με τα 'Happenings' και αρχίζουν να εξερευνούν μια ευρύτερη αντίληψη της χορογραφίας. Σε αυτούς περιλαμβάνονται χορογράφοι από το Judson Church Dance Theater που έκαναν παραστάσεις στην πόλη και διεύρυναν ριζικά τις έννοιες των βιώσιμων χώρων για τη χορογραφία. Ταυτόχρονα η υιοθέτηση της καθημερινής κίνησης ως βασικό κινητικό λεξιλόγιο ( π.χ Lucinda Childs, Trisha Brown.) αποτελούν παραδείγματα αυτής της νέας πρακτικής<sup>120</sup>.

---

<sup>120</sup> Rubidge, *On Choreographic Space*, σελ. 5,6

Οι προκλήσεις για την έννοια του "χορογραφικού" χώρου συνεχίστηκαν καθ' όλη τη διάρκεια των δεκαετιών του 1980 και 1990, με χορογράφους που ειδικεύονται στο site-specific χορό, τοποθετώντας τις χορογραφικές τους πρακτικές σε δημόσιο χώρο, ή τουλάχιστον μη θεατρικούς, χώρους. Ακόμη, η συλλογική κίνηση των ανθρώπων σε ένα δρόμο ή ένα σταθμό κατανοείται ως χορογραφικό γεγονός που δημιουργείται με την ακούσια συλλογική χωροχρονική διαμόρφωση των ατόμων που κινούνται μέσα σε ένα περιβάλλον. Ο χώρος της χορογραφίας έχει διευρυνθεί και από την τέχνη του videodance όπου ο "βιντεοχώρος" γίνεται ένας τόπος χορογραφίας όπως στα έργα εγκατάστασης (installation) που οι καλλιτέχνες-ιδες εργάστηκαν με ψηφιακά μέσα, βίντεο και κινηματογράφο. Δημιουργούνται χορευτικά περιβάλλοντα ακόμη και σε ψηφιακά επαυξημένους χώρους μέσω της αλληλεπίδρασης<sup>121</sup>.

### 2.3. Χορογραφικός χώρος

Ο καρτεσιανός χώρος αποτελείται από σημεία μέσω των οποίων είμαστε σε θέση να καταγράψουμε τις θέσεις που καταλαμβάνουν τα αντικείμενα σε μια δεδομένη χρονική στιγμή, και μέσω των οποίων μπορούμε να μετρήσουμε διαστάσεις και αποστάσεις μεταξύ οντοτήτων<sup>122</sup>.

Ο εντατικός χώρος είναι χώρος ποιοτικός, μη μετρήσιμος, ρευστός που επιτυγχάνεται μέσω μιας συνεχούς αλληλεπίδρασης μεταξύ διανυσμάτων, κατευθύνσεων, στοιχείων και μεταβαλλόμενων όγκων και υφών. Βιώνεται περισσότερο απτικά, κιναισθητικά, παρά οπτικά<sup>123</sup>.

Οι χώροι αυτοί και οι νοηματοδοτήσεις τους διαπλέκονται και η συνύπαρξή τους είναι εμφανής και στα χορευτικά γεγονότα. Ο δομημένος χώρος εντός του οποίου λαμβάνει χώρα η κίνηση δεν αλλάζει το σχήμα ή τις διαστάσεις του χώρου, ωστόσο αλλάζει ως προς τη μορφή που παίρνει στην αντιληπτική μας εμπειρία<sup>124</sup>. Στο βιβλίο *On*

---

<sup>121</sup> Rubidge, *On Choreographic Space*, σελ. 5-7

<sup>122</sup> Rubidge, *On Choreographic Space*, σελ. 7

<sup>123</sup> Rubidge, *On Choreographic Space*, σελ. 7

<sup>124</sup> Rubidge, *On Choreographic Space*, σελ. 16, 17

*Choreographic space* της ακαδημαϊκού και καλλιτέχνιδος Sarah Rubidge σημειώνεται ότι καθώς οι χορευτές κινούνται οι σχέσεις μεταξύ των κινητών και των "στατικών" χαρακτηριστικών του χώρου αλλάζουν. Ο-Η θεατής αντιλαμβάνεται τον χώρο με έναν άλλο τρόπο, δημιουργώντας μια διαφορετική εμπειρία του περιβάλλοντος στο οποίο είναι παρών-ούσα<sup>125</sup>.

Στα χορογραφικά έργα που λαμβάνουν χώρα σε αστικούς ή φυσικούς χώρους, βιώνουμε τον χώρο της παράστασης με δύο διαφορετικούς τρόπους συγχρόνως. Εκτός από αστικό ή φυσικό τοπίο η χορογραφία μετατρέπει τον χώρο σε αισθητό χορογραφικό χώρο<sup>126</sup>. Το ίδιο μπορεί να ισχύει και για την εμπειρία του χώρου όπως την βιώνουν οι άνθρωποι στην καθημερινή τους ζωή.

Στον χορογραφικό χώρο υπάρχει αμοιβαία αλληλεπίδραση μεταξύ κίνησης και υλικού περιβάλλοντος. Ο δυναμικός χώρος εμπλέκεται με τον υλικό. Οι εντάσεις και οι δυναμικές αλλάζουν τα χαρακτηριστικά του χώρου και μεταβάλλουν τις αντιληπτικές διαστάσεις του χώρου με αποτέλεσμα οι θεατές/οι παρευρισκόμενοι να έχουν μια διαφορετική εμπειρία του περιβάλλοντος<sup>127</sup>.

Ο χορογραφικός χώρος διαπλέκει τις δυναμικές υφές του ποιοτικού χώρου και τα σταθερά χαρακτηριστικά του υλικού χώρου μέσα σε μια διαδικασία αναδιαμόρφωσης του συναισθηματικού περιγράμματος του τελευταίου. Αν και η έννοια του χορογραφικού χώρου είναι ανοιχτή και σαφώς επεκτείνεται πλέον πέρα από τη πρακτική του χορού, στη γενική ορολογία αναφέρεται συχνά απλά στους χώρους μέσα στους οποίους λαμβάνει χώρα η χορογραφία: θεατρικοί χώροι, χώροι εγκαταστάσεων, αστικός χώρος, οικιακοί χώροι, ο "φυσικός" χώρος των αγροτικών τοπίων κλπ<sup>128</sup>.

Ωστόσο (πέρα από το τοπολογικό) μπορεί επίσης να αναφέρεται στον πιο δυναμικό χωροχρονικό χώρο που είναι εγγενής σε κάθε χορογραφικό σχέδιο και δημιουργείται από τη δραστηριότητα των χορευτών καθώς εκτελούν ένα χορογραφικό έργο ή από τους ανθρώπους καθώς ασχολούνται με την καθημερινή κίνηση σε δημόσιους χώρους<sup>129</sup>.

---

<sup>125</sup> Rubidge, *On Choreographic Space*, σελ. 11,12

<sup>126</sup> Rubidge, *On Choreographic Space*, σελ. 18

<sup>127</sup> Rubidge, *On Choreographic Space*, σελ. 2

<sup>128</sup> Rubidge, *On Choreographic Space*, σελ. 1,2

<sup>129</sup> Rubidge, *On Choreographic Space*, σελ. 5

Ο "χορογραφικός χώρος" δηλαδή μπορεί να έχει δύο πτυχές. Η πρώτη είναι απλώς ότι πρόκειται για έναν χώρο για χορογραφία. Η δεύτερη είναι ότι η ίδια η δράση μέσα σε ένα χώρο μπορεί να τον καταστήσει "χορογραφικό". Να στρέψει δηλαδή την προσοχή μας μακριά από οποιουδήποτε πρωταρχικούς λειτουργικούς σκοπούς του χώρου, και να εστιάσει στην κίνηση που ήδη συμβαίνει (ο χώρος χορογραφείται)<sup>130</sup>.

Ο χορός βασίζεται στην καθημερινή κίνηση. Ακόμη και οι εξαιρετικά σύνθετες χορευτικές κινήσεις βασίζονται στις φυσικές ικανότητες του ανθρώπινου σώματος να κινείται με ορισμένους τρόπους. Οι δεξιότεχνικές κινήσεις ενός χορευτή επιτυγχάνονται είτε λόγω των φυσικών ικανοτήτων του, που δεν απαντώνται σε όλους τους ανθρώπους, είτε επειδή έχει καλλιεργήσει τις φυσικές του ικανότητες μέσω επίπονης εργασίας. Και στις δύο περιπτώσεις, ο χορευτής καθιστά ορατό αυτό που είναι δυνητικά δυνατό. Δεξιότεχνικές κινήσεις στο μπαλέτο ή σε άλλους χορούς δεν διαφέρουν από έναν περιστασιακό περίπατο στο δρόμο, αν κατά τη διάρκεια της βόλτας, ο περιπατητής δίνει προσοχή στην κίνηση στο χρόνο, στο χώρο, στο σχήμα του σώματος και στην ενέργεια που χρησιμοποιείται. Δηλαδή, ο χορός δεν έχει να κάνει με εξειδικευμένη κίνηση, αλλά έχει να κάνει με την εστίαση της προσοχής στην κίνηση σε σχέση με τον χώρο, χρόνο, σχήμα και κίνηση<sup>131</sup>.

Ο χρόνος δεν είναι τίποτα περισσότερο από τη διάρκεια που χρειάζεται για την εκτέλεση μιας συγκεκριμένης ενέργειας. Οι χορευτές δίνουν προσοχή σε αυτή τη διάρκεια, είτε σε ένα μουσικό περιβάλλον είτε στη σιωπή. Ο χρόνος μπορεί να βιωθεί ρυθμικά ως αργή ή γρήγορη κίνηση. Τόσο ο θεατής όσο και ο χορευτής ζουν στο ίδιο χρονικό πλαίσιο, αλλά αντιλαμβάνονται το χρόνο διαφορετικά. Οι χορευτές τηρούν όλες τις αναλογίες της ταχύτητας των κινήσεων ενώ οι άνθρωποι που παρατηρούν τις κινήσεις ζουν και παρατηρούν με διαφορετική ταχύτητα.<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> Rubidge, *On Choreographic Space*, σελ. 5

<sup>131</sup> Blumenfeld-Jones, Chap. 15 *Dance, Choreography, and Social Science Research*, σελ. 4

<sup>132</sup> Blumenfeld-Jones, Chap. 15 *Dance, Choreography, and Social Science Research*, σελ. 4



## 2.4. Το χορεύον σώμα και η εμπειρία του χώρου

Η Adrienne Kaeppler στο κείμενό της με τον τίτλο “Dance in Anthropological Perspective” (1978) αναφέρεται στη θεμελίωση της ανθρωπολογίας του χορού, που ξεκινά από τη δεκαετία του 1960, καθώς και την ερευνητική και μεθοδολογική της πρακτική. Η ίδια έχει ορίσει τον χορό: «...ως μία πολιτισμική μορφή που δημιουργείται από το ανθρώπινο σώμα το οποίο κινείται στο χώρο και το χρόνο. Η πολιτισμική μορφή που δημιουργείται, αν και εφήμερη, έχει δομημένο περιεχόμενο, είναι μια οπτική εκδήλωση των κοινωνικών σχέσεων και μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο ενός περίπλοκου αισθητικού συστήματος»<sup>133</sup>.

Το χορευτικό σώμα είναι ένα βιωμένο αρχείο. Η συνήθεια του σώματος να κινείται με έναν ορισμένο τρόπο είναι "κάτι περισσότερο από εντοπισμένους μηχανισμούς που συντονίζουν τα άκρα τους". Καθώς ο χορευτής εξερευνά νέους τρόπους και διευρύνει τους χάρτες του σώματός του, διαμορφώνει μια αμοιβαία σχέση με την αίσθηση του εαυτού του<sup>134</sup>.

Το σώμα είναι το «σπίτι» για διαφορετικούς τρόπους και μνήμες τόπων, αποδεικνύοντας ότι όχι μόνο η μνήμη είναι αναπόσπαστο μέρος της οικοδόμησης μιας αίσθησης του χώρου, αλλά και το σώμα ως χώρος χρησιμεύει ως ένα είδος συστήματος αρχειοθέτησης για την αποθήκευση και την πρόσβαση στις αναμνήσεις. Με βάση αυτή την ιδέα θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο χορευτής είναι "ένα ζωντανό αρχείο, αρχειοθέτης του δικού του αρχείου, και με κάθε χορό του ερμηνεύει αυτό το αρχείο"<sup>135</sup>.

Ο χορευτής/τρια ως κάτοικος μιας χορογραφίας βλέπει ότι το σώμα του/της συνεχώς τον/την τοποθετεί σε μια θέση και ταυτόχρονα γίνεται μάρτυρας της ύπαρξης του/της σε αυτή τη θέση και τον χώρο. Ως εκ τούτου, ο χορευτής βιώνει το σώμα και ως υλικό και ως δημιουργό. Σε αυτή την αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο ρόλων, αξίζει να

---

<sup>133</sup> Kaeppler Adrienne L., *Dance in Anthropological Perspective, Annual Review of Anthropology (journal), Vol.7 (1978): 32*

<sup>134</sup> Roche Jennifer, *Multiplicity, embodiment and the contemporary dancer: Moving identities*, London, England: Palgrave Macmillan, 2015, p.116

<sup>135</sup> Groh, Jennifer, *Making space: how the brain knows where things are*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2014, p.189

τονιστεί η αναγνώριση του σώματος ως μορφοποιού δραστηριότητας παρά ως ένας παθητικός δέκτης<sup>136</sup>.

Η άμεση σχέση ενός χορευτή με τη χορογραφική παρτιτούρα έρχεται στο προσκήνιο με την εστίαση στις εμπειρίες του χορευτή κατά τη διάρκεια της ενσάρκωσης μιας χορογραφικής κατοικίας, αντιμετωπίζοντας τη δυαδικότητα του ρόλου του σώματος ως δημιουργού και υλικού. Αυτό χρησιμεύει για να υπενθυμίσει ότι ένα χορευτικό σώμα είναι αυτοαναπαραστατικό και δεν πρέπει να μειώνεται ως παθητικό δοχείο κίνησης που ενεργεί πάνω στο ενσώματο μυαλό των χορογράφων<sup>137</sup>.

Το σώμα εκλαμβάνεται ως κάτι που υπάρχει και βιώνεται, συγκροτείται και ανασυγκροτείται μέσω διαρκών τροποποιήσεων και επαναπροσδιορισμών άμεσα συνυφασμένων με τη διαρκή αναζήτηση μιας έστω και εφήμερης ταυτότητας<sup>138</sup>.

Σε μια παράσταση χορού απαιτείται από τους χορευτές η συνειδητή εστίαση της προσοχής τους στην παρατήρηση του σώματος και στο συντονισμό του, ενώ ταυτόχρονα αναπτύσσουν και την αισθητηριακή επίγνωση των υλικών στοιχείων του χώρου<sup>139</sup>.

Οι στιγμές αυξημένης, ενσώματης προσοχής μπορούν δυνητικά να διαπεράσουν τους συνήθεις τρόπους ενασχόλησής μας με τον κόσμο και να μας καλέσουν να προσέξουμε κι άλλες πτυχές του. Αυτές οι στιγμές φέρνουν στο επίκεντρο την εμπειρία του να βιώνεις μια οξεία αίσθηση της παρουσίας του εαυτού σου και της επίγνωσης ότι βρίσκεσαι στην παρούσα στιγμή, τοποθετημένος και βυθισμένος στην ενδο-δράση σώματος-τοπίου<sup>140</sup>.

Η ερευνήτρια και χορογράφος Preston-Dunlop αναφέρεται στους χορευτές ως δημιουργούς τόπων, λέγοντας ότι τα σώματά τους λειτουργούν ως γλύπτες που πλάθουν τη χορογραφία καθώς εισέρχονται και κινούνται μέσα σε έναν χώρο μετατρέποντας το κενό σε τόπο. Ο-η χορευτής-τρια, λοιπόν, πρέπει να μεταμορφώσει

---

<sup>136</sup> Kam, *Dance as an art of embodied placemaking*, σ.28,29

<sup>137</sup> Kam, *Dance as an art of embodied placemaking*, σ.30

<sup>138</sup> Μακρυγιώτη, «Εισαγωγή» στο *Τα όρια του σώματος*, σ.15

<sup>139</sup> Hunter Victoria, *Site, Dance and Body. Movement, Materials and Corporeal Engagement*, Chichester: Palgrave Macmillan, 2021, σελ. 35,36

<sup>140</sup> Hunter, *Site, Dance and Body*, σελ. 232

τη σκηνή, για το κοινό και για τον εαυτό του, σε ένα αυτόνομο, ολοκληρωμένο, εικονικό πεδίο, και να καταστήσει ορατές όλες τις κινήσεις. Η ευθύνη των χορευτών να καταστήσουν ορατό ένα άυλο πεδίο για τους θεατές πιστεύεται ότι είναι αυτό που ουσιαστικά διακρίνει τους χορευτές ως καλλιτέχνες από αθλητές που εκτελούν κινήσεις<sup>141</sup>.

Το σώμα αναδεικνύεται σε βασικό συστατικό της ταυτότητας και της αίσθησης του εαυτού.

Ένα άτομο, μέσα από τη συνεχή συνδιαλλαγή του σώματός του με τον χώρο, διαμορφώνει την αίσθηση του εαυτού του, η οποία με τη σειρά της επηρεάζει τον αντίστοιχο χώρο. Αυτό φέρνει στο φως τη συμβιωτική σχέση μεταξύ της αίσθησης του εαυτού και της αίσθησης του τόπου, με το καθένα να αποτελεί υποσύνολο του άλλου. Το σώμα ενός χορευτή μπορεί έτσι να γίνει αντιληπτό ως ένας φυσικός φορέας νοήματος, αλλά και ως μια δια-υποκειμενική ταυτότητα εν εξελίξει<sup>142</sup>.

Στις συνθήκες της ύστερης νεωτερικότητας, λόγω του διαρκώς μεταβαλλόμενου κοινωνικού περιγύρου, η ταυτότητα του υποκειμένου χάνει τον ενιαίο και σταθερό χαρακτήρα που απολάμβανε στις προνεωτερικές κοινωνίες και οι αλλαγές σχετικά με αυτή δεν είναι πλέον αναμενόμενες και προβλέψιμες. Η αίσθηση της ταυτότητας και του εαυτού γίνεται ρευστή, ασταθής και ατελής. Η νεωτερική ταυτότητα διευρύνεται και οικοδομείται ως μέρος μιας αναστοχαστικής διαδικασίας η οποία συνδέει την προσωπική με την κοινωνική αλλαγή. Το σώμα έτσι γίνεται αντικείμενο ανασχηματισμού και επαναπροσδιορισμού με τη ενεργητική παρέμβαση του κατόχου του<sup>143</sup>.

Ο τόπος (place) στο πλαίσιο του χορού, είναι μια μορφή γνώσης που διαμορφώνεται και μαθαίνεται μέσω της πρόβας και της παράστασης. Η μορφή εμπλοκής ενός χορευτή με τον τόπο μπορεί να είναι προϊόν προσωπικών συνηθειών και χορογραφημένων σωματικών πρακτικών που υπογραμμίζουν το χρόνο ως έναν εργαλειακό παράγοντα πίσω από τη δημιουργία του τόπου. Μέσω της επανάληψης, οι χορευτές διατηρούν την

---

<sup>141</sup> Kam, *Dance as an art of embodied placemaking*, σ.22

<sup>142</sup> Kam, *Dance as an art of embodied placemaking*, σ.28

<sup>143</sup> Kam, *Dance as an art of embodied placemaking*, σ.27

εμπειρία της κίνησης, παράγοντας εικόνες, ιδέες και σχέσεις με τόπους με τους οποίους συνδέθηκαν με συγκεκριμένες χειρονομίες ή ακολουθίες κινήσεων<sup>144</sup>.

Οι ανθρωπολόγοι έχουν αναδείξει την κίνηση ως καθοριστικό παράγοντα για τη δημιουργία του τόπου, θεωρώντας ότι "ο χώρος είναι κίνηση και όχι δοχείο. Ο "τόπος ως κατοικία" γίνεται επομένως μια συνθήκη που ενεργοποιείται μέσω της κίνησης, αφήνοντας στον ερμηνευτή να κινητοποιήσει και να κάνει ορατές τις χορογραφικές κατοικίες που διαφορετικά θα κατοικούσαν αδρανώς μέσα στο σώμα<sup>145</sup>.

## 2.5 Η πόλη στο σώμα και η τέχνη στην πόλη

Στο δημόσιο χώρο η αλληλεπίδραση μεταξύ των ατόμων απηχεί την κοινωνική και χωρική τους σχέση. Αυτή η αλληλεπίδραση δημιουργεί χωροχρονικά διανύσματα ενέργειας και έντασης μεταξύ των ανθρώπων, και μεταξύ αυτών και των υλικών χαρακτηριστικών και διαστάσεων του χώρου εντός του οποίου κινούνται<sup>146</sup>.

Τα σώματα παράγουν και παράγονται από την πόλη. Κι ενώ οι πόλεις προφανώς περιέχουν σώματα, τα σώματα περιέχουν επίσης τις πόλεις. Στην πραγματικότητα, η ίδια η πόλη λειτουργεί ως ένα σώμα που διευκολύνει την κυκλοφορία συγκεκριμένων κοινωνικοοικονομικών και πολιτισμικών λόγων, ενώ ταυτόχρονα τους οριοθετεί<sup>147</sup>. Με άλλα λόγια, οι πρακτικές της πόλης εγκαθιστούν ουσιώδεις επιδράσεις και συμπεριφορές στο σώμα των πολιτών της που με τη σειρά τους εγκαθιστούν σιωπηρά ορισμένους τρόπους ύπαρξης στην πόλη.

Στο άρθρο Vernacular mapping γίνεται λόγος για την ενσώματη "χαρτογράφηση" του αστικού χώρου που δημιουργείται μέσα από καθημερινές χορογραφίες. Οι χορογραφίες

---

<sup>144</sup> Schiller, G. & Rubidge, S. ed., *Choreographic dwellings : Practising place*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, p.11,  
<https://books.google.co.uk/books?hl=en&lr=&id=PTpvBAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR1&ots=vl4EFP4xLN&sig=Sr3DtOBIY5nODDDktlQx7BYxjl8#v=onepage&q&f=false>

<sup>145</sup> Low M.S., *Embodied space(s)*, 2003, σ.14

<sup>146</sup> Rubidge, *On Choreographic Space*, σελ. 8,9

<sup>147</sup> Whybrow Nicolas, *Art and the city*, London and New York: I.B Tauris, 2011 , σελ. 8

αυτές αποτελούνται από επαναλαμβανόμενα μοτίβα κίνησης και μονοπάτια που διαμορφώνουν ουσιαστικά τις αντιλήψεις του αστικού τοπίου. Όπως γράφει η χορογράφος και αστική περιπατητής Megan Nicely<sup>148</sup>:

«...η πόλη παρουσιάζει δομικούς περιορισμούς που επικαλούνται ένα πλήθος μικρών επιλογών, ανακατευθύνσεων, χειρισμών, διαφοροποιήσεων και ενίοτε μια αίσθηση απελευθέρωσης. Το συνολικό περιβάλλον μέσα από το οποίο τα μονοπάτια μου διαγράφουν έναν μοναδικό χάρτη είναι μια χορογραφία όχι μόνο μέσα από την πόλη, αλλά μια διαδικασία με την οποία τόσο το σώμα μου όσο και αυτό της πόλης παίρνουν προσωρινά μορφή. Η υλικότητα του φυσικού σώματος και η αρχιτεκτονική της πόλης συνεργάζονται για να συγκρατήσουν, να κατανοήσουν και να σκεφτούν πέρα από αυτό που είναι αρχικά εμφανές».

Η κοινωνική κατασκευή του χώρου μπορεί να θεωρηθεί ότι αναπτύσσεται μέσα από συσχετισμούς και συνειρμούς που αποδίδονται σε συγκεκριμένα περιβάλλοντα και χώρους. Μέσω της κοινής χρήσης οι συσχετισμοί αυτοί γίνονται μέρος του κοινού ψυχισμού των πολιτών. Έτσι, οι πόλεις, οι χώροι και τα περιβάλλοντα μπορούν να θεωρηθούν ότι είναι "κατασκευασμένα" και επηρεάζονται από ιδεολογικές αναφορές<sup>149</sup>.

Τα εικαστικά έργα τέχνης που είναι τοποθετημένα στην πόλη παίζουν κάποιο ρόλο στην κουλτούρα της και συμβάλλουν κατ' ουσίαν στην ύπαρξή της. Η πόλη αποκτά την έννοια της επιτελεστικής οντότητας όπως συμβαίνει και όταν πραγματοποιείται μια παράσταση χορού στους δρόμους της<sup>150</sup>.

---

<sup>148</sup> Hunter, Vernacular mapping, σελ. 1

<sup>149</sup> Hunter Victoria, chap. 1, *Experiencing Space: The Implications for Site-Specific Dance Performances* in *Moving Sites: Transformation and relocation in site-specific dance performance*, ed. Hunter Victoria, London and New York: Routledge, 2015, σελ. 4  
[https://scholar.google.co.uk/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=en&user=Mf61OScAAAAJ&citation\\_for\\_view=Mf61OScAAAAJ:Y0pCki6q\\_DkC](https://scholar.google.co.uk/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=Mf61OScAAAAJ&citation_for_view=Mf61OScAAAAJ:Y0pCki6q_DkC)

<sup>150</sup> Whybrow Nicolas, *Art and the city*, London and New York: I.B Tauris, 2011, σελ. 22

Η ιστορικός τέχνης Rosalyn Deutsche στη μελέτη της για τη σχέση μεταξύ πόλης και τέχνης ισχυρίζεται ότι η εμπειρία της πόλης, επηρεάζει το θέμα και τη μορφή των έργων τέχνης του δημόσιου χώρου<sup>151</sup>.

Η επιμελήτρια και ιστορικός τέχνης Kwon Míwon υποστηρίζει ότι η σχέση μεταξύ του έργου τέχνης και του τόπου όπου λαμβάνει χώρα, προϋποθέτει "την αναγνώριση της σταθερής παροδικότητάς του, που βιώνεται ως μια ανεπανάληπτη και φευγαλέα κατάσταση"<sup>152</sup>.

Για τη Kwon, η κατανόηση του τόπου έχει εκτραπεί από μια σταθερή, φυσική τοποθεσία σε ένα μέρος που συγκροτείται μέσω των κοινωνικών, οικονομικών, πολιτιστικών και πολιτικών διαδικασιών. Ο τόπος λοιπόν δεν είναι μόνο χώρος. Το να είσαι τοποθετημένος μπορεί να σημαίνει να είσαι εκτοπισμένος στην πραγματικότητα. Η νέα συνθήκη της ύπαρξης (being) είναι μια μορφή του "ανήκειν-στη-μεταβατικότητα". Η πράξη της μετακίνησης μέσα σε τόπους ή τοποθετημένα έργα τέχνης, πόλεις ή κοινωνικά συμφραζόμενα, χρησιμεύει ως ένα παράδειγμα, για το πώς εμπλεκόμαστε σε διαρκώς εξελισσόμενες διαδικασίες ταυτοποίησης<sup>153</sup>.

Η πόλη έχει την τάση να εξελίσσεται όλο και περισσότερο μακριά από μια κατασταλαγμένη συγκρότηση, και οδηγείται προς την κατεύθυνση των υπερ-αστικών δικτύων που εξαρτώνται από την κίνηση και τη δράση μέσα σε αυτή. Ο Andreas Ruby προτείνει στο TransUrbanism ότι : "Η αστικότητα μετασχηματίζεται σε μια ατμοσφαιρική κατάσταση η οποία δεν είναι πλέον αναγκαστικά συνδεδεμένη με τον τόπο ή τον χώρο [. . .] Σίγουρα δεν μπορεί πλέον να προγραμματιστεί, οπότε εμφανίζεται μόνο αν την ασκήσουμε.(στο Brouwer 2002: 28) Τέτοια δίκτυα λαμβάνουν υπόψη τόσο τις μεταναστεύσεις ή τις μετατοπίσεις των λαών όσο και την πρόοδο των ψηφιακών τεχνολογιών επικοινωνίας σε παγκόσμια κλίμακα. Το ερώτημα, λοιπόν, του πού βρίσκεστε - του ποιες είναι οι παγκόσμιες συντεταγμένες σας - έχει αποκτήσει μια παράδοξη ρευστότητα ή πολλαπλότητα δυνατοτήτων<sup>154</sup>.

---

<sup>151</sup> Whybrow, Art and the city, σελ 22

<sup>152</sup> Whybrow, Art and the city, σελ 23

<sup>153</sup> Whybrow, Art and the city, σελ 30,31

<sup>154</sup> Whybrow, Art and the city, σελ. 31

## 2.6 Παράσταση χορού σε ορισμένο χώρο

Η τοποειδική παράσταση χορού (site-specific dance performance) φανερώνει τον τρόπο με τον οποίο ένας χορογράφος συνδέει και δημιουργεί το έργο του με βάση μια συγκεκριμένη τοποθεσία. Αυτή η τοποθεσία φέρει αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά, ιστορικές πληροφορίες και πρακτικές λεπτομέρειες για τη χρήση της<sup>155</sup>.

Τα κτίρια, οι πόλεις και οι κωμοπόλεις είναι κατασκευασμένα περιβάλλοντα και, ως τέτοια, μας υπαγορεύουν και επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο τα βιώνουμε και τελικά τα ερμηνεύουμε. Η κυρίαρχη ιδεολογία κάθε κοινωνίας αποδίδει ετικέτες νοήματος σε συγκεκριμένα κτίρια και περιβάλλοντα. Αυτές οι σημασίες συχνά κατασκευάζονται εξωτερικά μέσω αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και εσωτερικά μέσω των συμβάσεων χρήσης<sup>156</sup>.

Ο καλλιτέχνης Stephan Koplowitz παρατηρεί ότι όταν ένας χορογράφος δημιουργεί μια χορευτική παράσταση για μια συγκεκριμένη τοποθεσία, το τελικό αποτέλεσμα είναι μια αντανάκλαση τόσο του χώρου και της αρχιτεκτονικής του, όσο και της προσωπικής και καλλιτεχνικής ανταπόκρισης του χορογράφου στον χώρο αυτό<sup>157</sup>.

Η εμπειρία του χορογράφου μέσω των αισθήσεων με τις οποίες αντιλαμβάνεται τον χώρο συμβάλλει στη δημιουργική διαδικασία παρέχοντας ερεθίσματα τόσο συνειδητά όσο και υποσυνειδητά για το περιεχόμενο και την δημιουργία της κίνησης. Η διαδικασία αυτή εξαρτάται από τις μεθόδους εργασίας και την εμπειρία του χορογράφου. Η λειτουργία ή ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός ενός χώρου μπορούν να εμπνεύσουν έναν χορογράφο, στοιχεία του χώρου μπορεί να αποτελέσουν τμήματα ενός χορευτικού έργου, ή να αποτελέσουν αφετηρία για μια θεματική για έναν αυτοσχεδιασμό<sup>158</sup>.

---

<sup>155</sup> Hunter Victoria, chap. 1, *Experiencing Space: The Implications for Site-Specific Dance Performances* in *Moving Sites: Transformation and relocation in site-specific dance performance*, ed. Hunter Victoria, London and New York: Routledge, 2015, σελ. 1  
[https://scholar.google.co.uk/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=en&user=Mf61OScAAAAJ&citation\\_for\\_view=Mf61OScAAAAJ:Y0pCki6q\\_DkC](https://scholar.google.co.uk/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=Mf61OScAAAAJ&citation_for_view=Mf61OScAAAAJ:Y0pCki6q_DkC)

<sup>156</sup> Hunter, *Experiencing Space*, σελ. 3, 6

<sup>157</sup> Hunter, *Experiencing Space*, σελ. 17

<sup>158</sup> Hunter, *Experiencing Space*, σελ. 17

Εκτός από τα τυπικά και δομικά στοιχεία που σχετίζονται με τον χώρο, η κιναισθητική αντίληψη του ατόμου επηρεάζει το δυναμικό περιεχόμενο της χορογραφίας. Ο συνδυασμός των υλικών χαρακτηριστικών του χώρου με άλλες αισθητηριακές επιρροές συμβάλλουν στη διαμόρφωση της "αίσθησης" ενός έργου<sup>159</sup>

Θεωρώντας τη σχέση μεταξύ χώρου και χορογράφου ως μια σχέση που συνδυάζει έναν κοινωνικά κατασκευασμένο χώρο με έναν προσωπικά κατασκευασμένο, μπορούμε να αρχίσουμε να βλέπουμε πώς η παράσταση χορού μπορεί να χρησιμεύσει για την "επανεγγραφή" του χώρου (Briginshaw 2001: 57), αμφισβητώντας έτσι την κυρίαρχη ιδεολογία και την αντίληψη για έναν συγκεκριμένο χώρο<sup>160</sup>.

Μέσω της επανάληψης, της εξάσκησης και της τελειοποίησης, οι διαδρομές μας μέσα και γύρω από τους τόπους συχνά διαπνέονται από τον καταναγκασμό της αποτελεσματικότητας, του ταχύτερου δρόμου προς..., της συντομότερης διαδρομής..., της συντομότερης παράκαμψης. Έτσι, ανάλογα με το πλαίσιο, η δράση/ κίνησή μας στον χώρο μπορεί να είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με καπιταλιστικές χωρικές πρακτικές και ηγεμονικές αντιλήψεις του χρόνου που απαιτούν την παρουσία μας σε ένα συγκεκριμένο μέρος σε μια συγκεκριμένη ώρα<sup>161</sup>.

Η πρακτική του χορού σε έναν συγκεκριμένο χώρο θα μπορούσε να είναι μια εναλλακτική προσέγγιση του αστικού τοπίου, το οποίο μας παρωθεί στην συνεχή παραγωγικότητα και τον καταναλωτισμό. Αντ' αυτού μπορούμε να επιμείνουμε στην ιδέα της περιπλάνησης μέσα στην πόλη ή στην παραμονή μας σε μια τοποθεσία ή σε ένα σημείο θέασης<sup>162</sup>.

Ο χορός με βάση τον τόπο μπορεί να θεωρηθεί ως ένας τρόπος ανάπτυξης υποκειμενικών συνδέσεων με αστικές τοποθεσίες, καθώς οι οικείοι χάρτες

---

<sup>159</sup> Hunter, *Experiencing Space*, σελ. 18

<sup>160</sup> Hunter, *Experiencing Space*, σελ. 19

<sup>161</sup> Hunter, *Vernacular mapping*, σελ. 6

<sup>162</sup> Hunter Victoria, Kloetzel Melanie, Barbour Karen, *Dancing urbanisms, Choreographic practices* (journal), Vol10. no.1 (2010): 4

<https://researchcommons.waikato.ac.nz/bitstream/handle/10289/12949/Editorial%20%E2%80%93%20Hunter%2C%20Kloetzel%20%26%20Barbour%202019%20pre%20copyedit.pdf?sequence=13&isAllowed=y>



επανεγγράφονται, αντικαθίστανται με νέες εντυπώσεις και συνειρμούς, οι οποίοι προκύπτουν από μια ενσώματη αίσθηση του "να είσαι εδώ" με διαφορετικό τρόπο<sup>163</sup>.

## 2.7 Ο Ρόλος των θεατών στις τοποειδικές (site-specific) παραστάσεις

Στα site-specific έργα η φύση και ο ορισμός του ίδιου του χώρου της παράστασης αμφισβητείται και μετασχηματίζεται. Με την έλλειψη καθισμάτων αμφιθεάτρου, ενθαρρύνεται ενεργά η συμμετοχή του κοινού τόσο στον τόπο όσο και στην παράσταση. Το κοινό συμμετέχει ενεργά στην κατασκευή νοημάτων και ερμηνειών, έχει αίσθηση συμμετοχής και ιδιοκτησίας επί της παράστασης, καθώς οι θεατές είναι συχνά υπεύθυνοι για τη φυσική τους τοποθέτηση στο χώρο ως παρατηρητές<sup>164</sup>.

Η αλληλεπίδραση μεταξύ τόπου, παράστασης και παρατηρητή έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός νέου "χώρου", του εννοιολογικού χώρου της παράστασης, που υπάρχει μόνο προσωρινά και φέρνει μια νέα διάσταση στην αρχιτεκτονική τοποθεσία.

Οι θεατές καλούνται να είναι πιο ενεργητικοί στην ερμηνεία του έργου, καθώς οι συμβάσεις του παραδοσιακού θεατρικού χώρου εγκαταλείπονται, αφήνοντας τον παρατηρητή να ανταποκριθεί στο έργο ανεξάρτητα. Προκύπτει ένα πλήθος από διαφορετικές οπτικές γωνίες, που ουσιαστικά "αποκεντροποιεί" τον χώρο της παράστασης και αμφισβητεί την έννοια της θέασης (spectatorship)<sup>165</sup>.

Ο χορογράφος μπαίνει σε έναν "διάλογο" με τον χώρο και η παράσταση πραγματοποιείται σε αρμονικό συνδυασμό με τον χώρο και δεν επιβάλλεται σε αυτόν. Η έννοια και ο ορισμός του χορού και του χώρου μεταβάλλονται συνεχώς, αποτελώντας μια ρευστή οντότητα χωρίς "σταθερό" χαρακτήρα. Κατά τη διάρκεια της site-specific χορευτικής παράστασης, τόσο ο χώρος όσο και η παράσταση υπάρχουν σε μια κατάσταση "εν τω γίνεσθαι"- και οι αναγνώσεις τους δεν είναι ποτέ σταθερές<sup>166</sup>.

Κάθε παράσταση χορού προσπαθεί να αναδημιουργήσει τη δημιουργία της μπροστά στο κοινό. "Η κίνηση που κάνει ο χορευτής ανάμεσα στο σώμα-μνήμη του και στο

---

<sup>163</sup> Hunter, *Vernacular mapping*, σελ. 12

<sup>164</sup> Hunter, *Experiencing Space*, σελ. 20

<sup>165</sup> Hunter, *Experiencing Space*, σελ. 21

<sup>166</sup> Hunter, *Experiencing Space*, σελ. 21

παρόν του σώμα είναι μια "έκκληση" προς τον θεατή να κάνει το ίδιο, δηλαδή βλέποντας ή αισθανόμενος την παρούσα δράση, να θυμηθεί το παρελθόν του, την προέλευσή του, το νόημά του" (Cools, 2006, para. 13). Μπαίνοντας σε αυτό το πεδίο του "εδώ" και του "τώρα", ο χορός γίνεται κατανοητός περισσότερο ως συμμετοχικό γεγονός παρά ως αντικείμενο τέχνης (Preston-Dunlop & Sanchez-Colberg, 2002, p. 10)<sup>167</sup>.

Σύμφωνα με τον Lefebvre τα ανθρώπινα όντα εν γένει δεν σχετίζονται με το χώρο ως εικόνα, αλλά μάλλον "γνωρίζουν ότι έχουν έναν χώρο, και ότι βρίσκονται σε αυτόν τον χώρο...". (Lefebvre 1991, σ. 94, δική μου πλάγια γραφή). Ακριβώς όπως όταν βρισκόμαστε σε έναν δημόσιο/οικιακό/εργασιακό χώρο τοποθετούμε τους εαυτούς μας εκεί ως ενεργούς συμμετέχοντες, αντί να εξετάζουμε απλώς τον χώρο ως κάτι που πρέπει να δούμε από μακριά. Το ίδιο κάνουν και τα μέλη του κοινού σε site-specific παραστάσεις καθώς τοποθετούνται ως ενεργοί συμμετέχοντες σε ένα σιωπηρά χορογραφικό γεγονός<sup>168</sup>.

Όταν βλέπουμε ένα έργο χορού στην σκηνή ως εικόνα στον υλικό χώρο η βιωμένη οπτική μας φαίνεται να αλλάζει. Καθώς αντιλαμβανόμαστε τα ρεύματα ενέργειας που δημιουργούνται από την κίνηση των κατοίκων του, τις μεταξύ τους σχέσεις και τους μεταβαλλόμενες χωροχρονικούς ρυθμούς και ταχύτητες, 12 οι παραγόμενες εντάσεις διαπερνούν το χώρο, διαμορφώνοντας την αισθητή μας εμπειρία για τον χώρο της παράστασης/επιτέλεσης<sup>169</sup>.

---

<sup>167</sup> Kam, *Dance as an art of embodied placemaking*, σ.37

<sup>168</sup> Rubidge, *On Choreographic Space*, σελ. 11

<sup>169</sup> Rubidge, *On Choreographic Space*, σελ. 11,12

### **Κεφάλαιο 3**

#### **3. Σχεδιασμός- υλοποίηση- αποτίμηση καλλιτεχνικού έργου**

Με βάση αυτές τις ιδέες για τον μετασχηματισμό του δημόσιου χώρου απ' το κινούμενο σώμα, αλλά και της βιωματικής εμπειρίας του κινούμενου/ παραστατικού σώματος μέσω της αλληλεπίδρασης με τον αστικό τόπο και της συνεχόμενης αναπροσαρμογής του σε αυτόν επέλεξα την καλλιτεχνική δράση που σχεδιάστηκε παράλληλα με τη βιβλιογραφική έρευνα, προκειμένου να διερευνήσει (και) ενσώματα τα αρχικά ερευνητικά ερωτήματα, ενημερώνοντας τις αρχικές θεωρητικές προσεγγίσεις, αλλά και λαμβάνοντας πληροφορίες από αυτές με σκοπό να ελέγξω αν τα συμπεράσματα επαληθεύουν ή προσδίδουν νέα στοιχεία στη θεωρία.

#### **3.1 Επιλογή δρόμου και η σημασία του για εμένα**

Επέλεξα την οδό Ερμού, έναν πολυσύχναστο κεντρικό δρόμο, που είναι συνήθως επισκέψιμος για αγορές ρούχων και υποδημάτων, για να προτείνω μια διαφορετική δράση. Η ευρύτερη περιοχή του Συντάγματος και ο δρόμος της Ερμού είναι ένα πολύ γνώριμο μέρος της πόλης για εμένα. Μεγαλώνοντας στην Αθήνα έχω μνήμες από το δρόμο αυτό ως τόπο για αγορές και βόλτες. Γνωρίζω λίγα μικρά καταστήματα από παλιά που εξειδικεύονται σε κάποια είδη προϊόντων και πολλές αλυσίδες καταστημάτων που παρακολουθώ τις μικροαλλαγές στις βιτρίνες και τις επιγραφές τους. Τα τελευταία χρόνια διασχίζω την Ερμού κυρίως πηγαίνοντας κάπου άλλου, λειτουργεί δηλαδή για μένα ως πέρασμα για τη μετάβασή μου σε μια άλλη περιοχή του κέντρου (π.χ Πλάκα, Μοναστηράκι). Τις περισσότερες φορές περνά από εκεί τις πρωινές ώρες, με γρήγορο ρυθμό, προσπαθώντας να αποφύγω το συνωστισμό. Κοιτάζω συνήθως ευθεία μπροστά προς την κατεύθυνση του προορισμού. Με την περιφερειακή μου όραση εντοπίζω τους άλλους περαστικούς, τα έντονα φώτα των καταστημάτων και τα τραπεζοκαθίσματα στα κάθετα στενά. Προτιμώ πολλές φορές να στρίβω στις στοές και τους μικρότερους δρόμους που προσφέρουν εναλλακτικές διαδρομές και να ανακαλύπτω τα σημεία επανασύνδεσης με τον κεντρικό δρόμο. Θα ήθελα να περάσω περισσότερο χρόνο στην Ερμού, επιβραδύνοντας το ρυθμό του

περιπάτου μου για να αφουγκραστώ με λεπτομέρεια τη δράση και τη ζωή αυτού του δρόμου.

Η οδός Ερμού ήταν από τους πρώτους δρόμους που σχεδιάστηκαν στην Αθήνα και βασικός οδικός άξονας της πόλης. Έχει τη δική της ξεχωριστή ιστορία που αντικατοπτρίζει τις ιστορικές εξελίξεις και τη διάπλαση της μικρομεσαίας κυρίως κοινωνικής τάξης. Είναι μια οδός, όπου στεγάζονται σχεδόν αποκλειστικά εμπορικές επιχειρήσεις και σήμερα κατακλύζεται κυρίως από ξένες επωνυμίες καταστημάτων. Τοπογραφικά βρίσκεται βορείως του Λόφου της Ακρόπολης συνδέοντας τα Παλαιά Ανάκτορα με τον ηλεκτρικό σιδηρόδρομο στο Θησείο και την Πλατεία Ασωμάτων. Αξιοσημείωτο τοπόσημο αποτελεί ο βυζαντινός Ναός της Καπνικαρέας. Χιλιάδες άνθρωποι τη διασχίζουν καθημερινά και αποτελεί σημείο συνάντησης κατοίκων και τουριστών<sup>170</sup>.

### **3.2 Παράμετροι**

Επιλέγω η επίσκεψη να πραγματοποιηθεί απογευματινή ώρα και ημέρα που τα καταστήματα είναι ανοιχτά, ώστε να υπάρχει η συνήθης έντονη κίνηση του εμπορικού αυτού δρόμου, που είναι και η συνήθης χρήση του. Επιλέγω δε απόγευμα, ώστε ο ήλιος να μην ενοχλεί στην παρατήρηση.

### **3.3 Προετοιμασία**

Η διαδικασία εξερεύνησης του δρόμου και σχεδιασμού της δράσης ξεκίνησε από μία δική μου ενσώματη χαρτογράφηση του χώρου, παρατηρώντας χωρικές ιδιότητες, μετρήσεις, σωματικές διαστάσεις και εικόνες που μου τραβούσαν την προσοχή. Η διαδικασία της παρατήρησης, οι σημειώσεις-καταγραφές μου και οι δοκιμές διαδρομών και δράσεων οδήγησαν σε μια προσχεδιασμένη διαδρομή με κιναισθητικές δράσεις, η οποία προσφέρθηκε ως ανοιχτό κείμενο στους συμμετέχοντες, οι οποίοι/ες

---

<sup>170</sup> ΕΛΙΑ (Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο), επιμ. Μπόρα Σοφία, *Οδός Ερμού στο Τα παλιά ξενοδοχεία της Αθήνας από το 1830 έως το 1940*, <http://www.elia.org.gr/research-tools/hotels/streets/ermou/>

πρόσθεσαν με την εμπειρία τους τις δικές τους αφηγήσεις. Στην αρχική μου περιπλάνηση δηλαδή θα προστεθούν οι ερμηνείες των συμμετεχόντων (που μπορεί να είναι συμβατές με την αρχική μου πρόθεση ή και όχι) συνθέτοντας ένα πολυφωνικό τοπίο συλλογικής πλέον εμπειρίας, που θα ενημερώσει την αρχική αφήγηση.

Αρχικά παρατήρησα τον περίγυρό μου και κατέγραψα τις αντιδράσεις μου στα ερεθίσματα. Παρατήρησα τα κτίρια, τις βιτρίνες, το πλακόστρωτο, τους περαστικούς, καλλιτέχνες του δρόμου, καθαριστές του δήμου, αγοραστές, εργαζομένους, τουρίστες. Παρατήρησα τις κινήσεις και τις δράσεις τους: περπάτημα, ομιλίες, στάσεις, ψώνια, ξεκούραση, χρώματα, ήχοι, υλικά, ουρανός, εργασία . . . Κατέγραψα βήματα, αποστάσεις, κατευθύνσεις, σκέψεις και συναισθήματα.

Ο σχεδιασμός απαιτούσε πολύ λεπτομερή και επαναλαμβανόμενη παρατήρηση προκειμένου να βρω έναν ρυθμό και μια διαδρομή που έκρινα κατάλληλη και αρμονική με βάση τις δικές μου αισθήσεις. Κάθε οδηγία προέκυψε με βάση την προηγούμενη παρατήρησή μου σε σημεία της διαδρομής. Π.χ η οδηγία του περπατήματος σε ζικ ζακ επέλεξα να γίνει στο κομμάτι του δρόμου που είναι πιο φαρδύ ώστε να μπορεί να αποδοθεί αυτή η χωρική επιλογή, ή για τα βήματα όπισθεν χρησιμοποίησα τα σημεία του δρόμου που το πλακόστρωτο δεν έχει λακκούβες και η κλίση του δρόμου δεν είναι τόσο ανηφορική. Ήθελα να υπάρχουν στιγμές ξεκούρασης που κάποιος μπορεί να καθίσει ή να σταματήσει παροδικά ώστε να αποφύγω την πιθανή εξόντωση. Έψαχνα να βάλω τις κινητικές οδηγίες σε μια σειρά που να μην δημιουργεί μονοτονία, αλλά να υπάρχουν εναλλαγές στο χρόνο και στο χώρο και να αναδεικνύονται ορισμένες οπτικές γωνίες που θεώρησα ότι θα κινήσουν το ενδιαφέρον και την περιέργεια των συμμετεχόντων.

### **3.4 Σχεδιασμός με βάση τα παρακάτω ερευνητικά ερωτήματα**

Οι οδηγίες- δράσεις του περιπάτου στοχεύουν στη διερεύνηση του πώς κινούμαστε και διαμορφώνουμε το χώρο στον οποίο ζούμε. Εστιάζουν στην παρατήρηση της διασταύρωσης των προσωπικών μας εμπειριών με το συλλογικό βίωμα. Πώς το καθημερινό-παραστατικό σώμα ενός ατόμου ή μιας ομάδας ατόμων κινείται, πλάθει το περιβάλλον γύρω του-της και πώς οι κοινωνικά μαθημένες έξεις ορίζουν το σώμα

και το οδηγούν σε συγκεκριμένες δράσεις και καταναγκασμούς; Μέσω της όξυνσης των αισθήσεων προτείνεται η συγκέντρωση στην ατομική αίσθηση του σώματος και της κίνησης ,στην παρατήρηση των συνηθειών, των αναμνήσεων και των επιλογών. Πώς η συνειδητοποίηση ότι είμαστε μέρος ενός διαρκώς μεταβαλλόμενου περιβάλλοντος όπου συνυπάρχουν τα φυσικά και υλικά σώματα της πόλης επηρεάζει την κίνηση και τη σκέψη μας;

Τι είναι δυνατόν να επικοινωνηθεί στον χώρο;

Μπορώ να διατηρήσω τον προσωπικό μου ρυθμό;

Πόσο κοντά μου αντέχω τους άλλους;

Πώς είναι το σώμα μου όταν περπατώ;

Πώς στέκομαι;

Τι/ποιον κοιτάω;

Τι κινήσεις κάνω;

Τι τραβάει την προσοχή μου;

Τι προτείνω με το σώμα μου;

Πού και πώς τοποθετούμαι στον χώρο;

Τι διαδρομές επιλέγω να ακολουθήσω;

Πόσο κοντά στα κτίρια περπατάω;

Αναγκάζομαι σε συγκεκριμένες διαδρομές/ παύσεις/ βηματισμούς;

Τι μου υπαγορεύει η κίνηση των άλλων;

Τι μου επιτρέπεται/ δεν μου επιτρέπεται; ( τι υπαγορεύει /απαγορεύει ο συγκεκριμένος χώρος: νομικό πλαίσιο, κοινωνικές συμβάσεις κλπ)

Πώς αλλάζει η αντίληψή μου για τον χώρο όταν αλλάζω ταχύτητα;

Τι πληροφορίες μου δίνουν οι ήχοι του περιγύρου;

Τι ίχνη αφήνουνε στον χώρο;

Τι αποτυπώματα αφήνει ο χώρος στο σώμα μας;

### 3.5 Πρώτη δράση στο Ναύπλιο - δοκιμή

Κατά την περίοδο προετοιμασίας του περιπάτου για την Ερμού έμαθα για το 1ο φεστιβάλ θεάτρου δρόμου στο Ναύπλιο *Όλη η πόλη μια σκηνή* (21-23 Οκτωβρίου 2022) και εκτίμησα ότι είναι μια ευκαιρία να ερευνήσω την ίδια ιδέα με διαφορετικό τρόπο, καθώς δεν υπήρχε και ο απαραίτητος χρόνος προετοιμασίας. Οι οδηγίες δηλαδή δεν ήταν αυστηρά σχεδιασμένες για ένα συγκεκριμένο σημείο της διαδρομής, αλλά μπορούσαν να εκτελεστούν πιο ελεύθερα στον χώρο και τον χρόνο αφήνοντας το περιθώριο να παρατηρήσουμε τι τελικά επιλέγουμε, πώς το κάνουμε, πού και γιατί.

Επέλεξα μια διαδρομή στο ιστορικό κέντρο της πόλης όπου συνήθως έχει αρκετή κίνηση από περαστικούς τουρίστες και κατοίκους της πόλης που πηγαίνουν για ψώνια ή φαγητό. Απευθύνθηκα στους φοιτητές του τμήματος θεατρικών σπουδών και ευρύτερα στους κατοίκους και επισκέπτες της πόλης.

Ο περίπατος είχε αφετηρία την Πλατεία Τριών Ναυάρχων και συνέχιζε στους δρόμους: Βασ. Κωνσταντίνου, Τερζάκη, Σταϊκοπούλου, Παπαλεξοπούλου με σημείο τερματισμού την πλατεία Συντάγματος.

Μοίρασα γραπτές οδηγίες με δυνατότητα επιλογής κινήσεων/ δράσεων:

Περπατώ με το δικό μου ρυθμό παρατηρώντας τα χρώματα των κτιρίων

Περπατώ με εξαιρετικά αργό βηματισμό.

Περπατώ σε γρήγορο ρυθμό περνώντας ανάμεσα από άλλους περαστικούς χωρίς να τους ακουμπήσω

Περπατώ ζικ ζακ, από τη μια πλευρά του δρόμου στην απέναντι

Προχωρώ γρήγορα και σταματώ απότομα

Κάνω περιστροφές γύρω από τον εαυτό μου

Κλείνω τα μάτια και αφουγκράζομαι τους ήχους

Εντοπίζω και αγγίζω διαφορετικά υλικά.

Ακολουθώ για λίγο κάποιον περαστικό (ακολουθώ τον ρυθμό του)

Παρατηρώ το διάκοσμο της οθωμανικής κρήνης

Περπάτησα μαζί με τους συμμετέχοντες παρατηρώντας τη συνολική δράση.

Στο τέλος του περιπάτου ακολούθησε συζήτηση ανατροφοδότησης.

### **3.5.1 Ανατροφοδότηση συμμετεχόντων και δικά μου συμπεράσματα**

Στη συζήτηση που ακολούθησε μετά το τέλος της διαδρομής εκφράστηκε το αίσθημα της αμηχανίας από τα βλέμματα των άλλων περαστικών.

Η έκθεση, το ζήτημα του «πώς φαίνομαι» στους άλλους ήταν κεντρικό στη συζήτηση και προβληματίσε ακόμη και τα άτομα που ήταν καλλιτέχνες παραστατικών τεχνών. Μάλιστα οι τελευταίοι, ένιωσαν ότι μπήκαν σε ρόλο ηθοποιού.

Κάποιοι-ες επέλεξαν οδηγίες που τους ήταν πιο εύκολες ή οικείες κι έδειχναν λιγότερο αλλόκοτες. Όταν ένιωθαν άβολα ακολουθούσαν την οδηγία για μια μικρή μόνο διαδρομή.

Κάποιοι-ες άλλοι-ες για να κάνουν μια κίνηση δημιουργούσαν άλλοθι και προσπαθούσαν να το δικαιολογήσουν (π.χ περπατάω ζικ ζακ για να πλησιάσω μια βιτρίνα).

Αν και δίστασαν ή ένιωσαν ανασφάλεια με κάποιες δράσεις όταν τελικά τις έκαναν ένιωσαν ικανοποίηση.

Προέκυψε το ζήτημα του πως βιώσαμε τον περίπατο ανάλογα με το επάγγελμά μας, αν είμαστε εξοικειωμένοι με την έκθεση ή όχι, αν είμαστε κάτοικοι ή επισκέπτες σε αυτό τον τόπο κλπ.

Ταυτόχρονα τέθηκε το ερώτημα του πώς οι περαστικοί βλέπουν τη δράση κι αν πραγματικά συνειδητοποιούν κάτι διαφορετικό να συμβαίνει γύρω τους.

Εκφράστηκε και το δίλημμα του πώς να ακολουθήσω κάποιο άλλο πρόσωπο, πόσο κοντά ή μακριά, πού είναι τα όρια εγγύτητας.

Από τα δέκα άτομα που συμμετείχαν (τρεις άντρες και επτά γυναίκες) οι περισσότεροι ήταν καλλιτέχνες παραστατικών τεχνών ή σε ένα βαθμό εξοικειωμένοι με αυτές και πέρα από ένα άτομο κανείς δεν ήταν μόνιμος κάτοικος της πόλης.



Αν και οι συμμετέχοντες εξέφρασαν το ότι βρήκαν στιγμές συγκέντρωσης και αισθητηριακής παρατήρησης, νομίζω ότι στη συνολική εμπειρία υπερτερούσε το ζήτημα του πώς φαίνονται οι ίδιοι, πώς θα βρουν λόγο ύπαρξης στις κινήσεις τους και τι σκέφτονται οι άλλοι για εκείνους. Πρόκειται για καίρια ερωτήματα που προκύπτουν όταν κανείς εκτίθεται στο δημόσιο χώρο και είναι άξια προσοχής και αναστοχασμού . Αυτή η εντύπωση όμως παρεκκλίνει αρκετά από τον αρχικό μου στόχο που ήταν μια πιο προσωπική, ενδοσκοπική διαδρομή που εστιάζει κυρίως στην εμπειρία και όχι στην παραστατικότητα της δράσης.

Από την αρχή της διαδρομής κατάλαβα ότι ο ρυθμός κίνησης ήταν πολύ γρηγορότερος από τον επιθυμητό και κάποιοι συμμετέχοντες μπήκαν σε διάλογο αναμεταξύ τους. Επίσης η δυνατότητα επιλογής των κινήσεων εξαιρούσε κάποιες αισθήσεις.

Καταλαβαίνω λοιπόν ότι ο σχεδιασμός του περιπάτου χρειάζεται κάποιες αλλαγές ή διευκρινίσεις ώστε να κατευθύνεται περισσότερο στον στόχο μου.

Για όλη τη διάρκεια του περιπάτου χρειάζεται μεγαλύτερη συγκέντρωση. Η συγκέντρωση θα μπορούσε να ενισχυθεί με κάποια προετοιμασία πριν το ξεκίνημα για την εστίαση στον εαυτό. (π.χ αναπνοές, κλείσιμο ματιών). Θα βοηθούσε επίσης η διαδρομή να είναι μεγαλύτερη ή να διευκρινίζεται ότι μπορεί κανείς να πάει μπροσπίσω όσες φορές θέλει. Με αυτό τον τρόπο θα υπήρχε ίσως και περισσότερος χρόνος για τον πειραματισμό με κάθε κίνηση/ δράση.

Θα ήταν πιο αποτελεσματικό οι οδηγίες να είναι ηχητικές για να απομονώνεται κανείς/καμιά από τον περίγυρο και να συγκεντρώνεται στις οδηγίες που ακούει.

Θα ήθελα στο επόμενο κάλεσμα για συμμετοχή να μην απευθυνθώ αποκλειστικά σε άτομα που προέρχονται από τις παραστατικές τέχνες καθώς η έρευνά μου δεν εστιάζει σε αυτή τη συγκεκριμένη ομάδα, αλλά να είναι άτομα από ανομοιογενείς επαγγελματικούς χώρους.

Οι οδηγίες θα ήθελα να εστιάζουν ακόμη περισσότερο στην αισθητηριακή αντίληψη και χωρίς να είναι καταπιεστικές να προτρέπουν στη συμμετοχή.

### **3.6 Κυρίως δράση: Οδηγημένος Περίπατος στην οδό Ερμού (promenade)**

#### **Περιγραφή δράσης**

Βάσει της προηγούμενης εμπειρίας, η δράση αυτή σχεδιάστηκε έτσι ώστε η διάρκεια της πορείας να είναι αρκετή για την γνωριμία με τον τόπο και την πραγματοποίηση των δράσεων. Οι οδηγίες ήταν ηχητικές ώστε να βοηθήσουν στη συγκέντρωση και παρατήρηση του εαυτού και του περιβάλλοντος. Έστειλα τις ηχητικές οδηγίες στον-στην κάθε συμμετέχοντα-ουσα πριν την έναρξη της διαδρομής και ο καθένας-καθεμία τις άκουσε με ακουστικά από το κινητό του-της τηλέφωνο.

Οι συμμετέχοντες ήταν μια ομάδα έντεκα ατόμων, κάτοικοι Αθηνών, από διαφορετικούς επαγγελματικούς κλάδους, επτά γυναίκες και τέσσερις άντρες, και ηλικίες μεταξύ 30 και 40 ετών.

Κάποιες δράσεις που προτάθηκαν εστίαζαν στην προσωπική κίνηση και αυτοπαρατήρηση, όπως είναι η λειτουργία της αναπνοής, η κίνηση σε αργό και γρήγορο ρυθμό και ο ιδιαίτερος βηματισμός σε ζικ ζακ, όπισθεν, με διάταση χεριών και ακινησία. Προσπάθησα να οξύνω όσες περισσότερες αισθήσεις μπορούσα με το άγγιγμα ενός δέντρου και μιας μεταλλικής κολώνας, με την αντίχνευση οσμών στην πλατεία Συντάγματος, με την αίσθηση της υφής του οδοστρώματος στο πέλμα και με την ακουστική παρατήρηση. Ένα άλλο μέρος των οδηγιών αφορούσε τα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά του χώρου, το πώς βιώνουμε αυτούς τους χώρους κατά το πέρασμά μας στο δρόμο και τη λεπτομερή παρατήρησή τους όπως π.χ το κτιρίο με τις ασίδες, το έδαφος, το συντριβάνι με το γλυπτό και το τρεχούμενο νερό, η εκκλησία και η στοά. Άλλες παρατηρήσεις και κινητικές οδηγίες ήταν σε σχέση με τους άλλους παρευρισκομένους στην οδό Ερμού: παρατήρηση των περαστικών και της βλεμματικής επαφής, πέρασμα ανάμεσα από δύο άλλα άτομα.

### 3.6.1 Ανατροφοδότηση συμμετεχόντων

Ο περίπατος έκλεισε με μια ανοιχτή συζήτηση όπου οι συμμετέχοντες εξέφρασαν σκέψεις και συναισθήματα για την εμπειρία τους. Αναφέρθηκαν στη σωματική τους κατάσταση, στις αισθήσεις, στα υλικά και φυσικά σώματα που συνάντησαν στη διαδρομή.

Οι ηχογραφημένες οδηγίες βοήθησαν τους συμμετέχοντες να συγκεντρώσουν την προσοχή τους στις δικές τους κινήσεις και στην πρακτική της παρατήρησης. Η εντολή-οδηγία διευκόλυνε τη συμμετοχή στη δράση και τον πειραματισμό καθώς ειπώθηκε ότι διαφορετικά δεν θα δοκίμαζαν κάτι παρεμφερές με προσωπική πρωτοβουλία. Παρόλο που θεώρησαν τις οδηγίες απλές και προχώρησαν τις περισσότερες φορές και στην εκτέλεσή τους, ένιωθαν άβολα διότι η κίνησή τους διέφερε από αυτή των άλλων παρευρισκομένων.

Συνειδητοποίησαν ότι καθημερινά ακολουθούν έναν σχεδόν κοινό ρυθμό και τρόπο κίνησης στην πόλη με τους άλλους ανθρώπους, κι αυτό τους αποτρέπει από κάποιες επιλογές που πιθανά να είχαν περισσότερο νόημα για τους ίδιους.

Παράλληλα εκτίμησαν ότι ενώ οι ίδιοι εντόπισαν το διαφορετικό ρυθμό και τρόπο περπατήματος που ακολουθούσαν σε σχέση με του άλλους, αυτό δεν ήταν αμοιβαία αντιληπτό και από τα γύρω άτομα με αποτέλεσμα να πέφτουν πάνω τους ή να τους σκουντούν.

Πρόσεξαν για πρώτη φορά με έκπληξη κάποια στοιχεία του χώρου (κτίριο με καμάρες, στοά, γλυπτό..) και σχολίασαν ότι έχουν να βιώσουν έναν χώρο με όλες τους τις αισθήσεις από παιδιά. Τους έκαναν εντύπωση οι μυρωδιές, οι ήχοι, τα διαφορετικά υλικά των κτιρίων και τα φυτά του δρόμου.

Εξέφρασαν την επιθυμία και την περιέργεια να επαναλάβουν τη δράση σε διαφορετική ώρα της ημέρας.

Τέθηκε το ζήτημα της έκθεσής τους κάνοντας κάτι διαφορετικό απ' ότι συνήθως στο δημόσιο χώρο. Από τη μια ένιωθαν αμήχανα εκτελώντας κάποιες κινήσεις κι από την άλλη χαρά καθώς επέτρεψαν στον εαυτό τους να πάρουν περισσότερο χώρο απ' ότι συνήθως.

### 3.7 Αναστοχασμός- Συμπεράσματα

Αρχιτέκτονες, κοινωνιολόγοι, ανθρωπολόγοι και καλλιτέχνες ισχυρίζονται το αδιαχώριστο μεταξύ σώματος και περιβάλλοντος και τη συνεχή συνδιαλλαγή αναμεταξύ τους. Η αλληλένδετη αυτή σχέση είναι έκδηλη και στα πλαίσια της καθημερινής ζωής όπου η δράση του σώματος ορίζεται από τον πολιτισμό και τις καθιερωμένες κοινωνικές πρακτικές και παράλληλα η ενσώματη δράση επηρεάζει και διαμορφώνει τους χώρους κατοίκησης. Το άτομο σχετίζεται σε προσωπικό επίπεδο συναισθηματικά και πρακτικά με έναν τόπο ανάλογα με τα βιώματά του, αλλά και συλλογικά όντας μέρος ενός συνόλου που βιώνει από κοινού εμπειρίες τοποθετημένες στον χώρο.

**Οι απόψεις αυτές επαληθεύτηκαν κατά την πρακτική έρευνα- περιπατητική δράση. Στόχος ήταν να ερευνηθεί αν ένας καθοδηγούμενος περίπατος επιφέρει αλλαγές στην αίσθηση του σώματος, στις σκέψεις και τα συναισθήματα των περιπατητών.**

Η διαφορετική κίνηση προκαλεί ακούσια σκέψεις και συναισθήματα (ντροπή, ενόχληση, χαρά, έκπληξη) σχετικά με την εμπειρία που βιώνει κανείς στιγμιαία αλλά εγείρει και ερωτήματα για το παρελθόν και το μέλλον. Οι περιπατητές συγκεντρώθηκαν στην προσωπική τους αίσθηση και κίνηση και διαπίστωσαν ότι είμαστε συνηθισμένοι να κινούμαστε με έναν πολύ συγκεκριμένο τρόπο που έχει οριστεί κοινωνικά και εκδήλωσαν την επιθυμία τους πλέον για μια ουσιαστικότερη σχέση σώματος και τόπου που θα αξιοποιεί τις δυνατότητες και επιλογές που προσφέρει ο εκάστοτε χώρος.

Η σχέση με το χώρο άλλαξε διότι άλλαξε ο τρόπος προσέγγισής του. Δόθηκε η δυνατότητα να παρατηρήσουν τη σχέση σώματος και χώρου και να τη βιώσουν ενσώματα αυξάνοντας την αυτογνωσία και διευρύνοντας την αντιληπτική και συναισθηματική τους ικανότητα. Η επίγνωση της σωματικότητας και των κινήσεων τη στιγμή της παρατήρησης άλλαξε την εικόνα του εαυτού και έγινε πιο συνειδητή. Η διαθεσιμότητα του χρόνου, ο αργός ρυθμός και οι ηχητικές οδηγίες βοήθησαν τις-τους συμμετέχουσες-οντες να παραμείνουν συγκεντρωμένοι στον εαυτό τους και να παρατηρήσουν πιο συνειδητά και σχολαστικά τις κινήσεις τους, τους άλλους ανθρώπους και το χώρο. Βίωσαν μια προσωπική εμπειρία αυτοπαρατήρησης και

ταυτόχρονα είχαν συνειδητή επαφή με το υπόλοιπο περιβάλλον. Νέα αντίληψη του εαυτού, νέες σκέψεις και συναισθήματα προέκυψαν από την εκτέλεση μιας σειράς κινήσεων διαφορετικών από τις συνήθειες στην καθημερινή τους ζωή.

Όταν μια τυχαία ή μια λειτουργική κίνηση συνδεθεί συνειδητά με τη χωροχρονική διάσταση και τα παρευρισκόμενα άτομα, μεταμορφώνεται σε χορευτική/χορογραφημένη κίνηση τόσο για το άτομο που την εκτελεί όσο και για τον (τυχαίο) θεατή, ανοίγοντας το δρόμο για το φαντασιακό. Αυτός ο περίπατος έδωσε έμφαση σε όσα παρατηρώ τόσο στην καθημερινότητά μου όσο και στο χορό. Παρατήρησα ατομικές και συλλογικές μορφές να κινούνται στο χώρο δημιουργώντας χορογραφίες. Σχέσεις μεταξύ σωμάτων, μεταξύ σωμάτων και χωρικών στοιχείων που δημιουργούνται και χάνονται την κάθε στιγμή.

Στη συνθήκη αυτού του περιπάτου έγινε άμεσα εμφανής η ευθύνη που έχουμε στον τρόπο που συμπορευόμαστε με τον εαυτό μας και με το περιβάλλον του οποίου είμαστε μέρος. Μπορεί όχι μόνο να βελτιώσει την αυτογνωσία μας, αλλά και να μας βοηθήσει να αντιληφθούμε ότι είμαστε μέρος ενός συνόλου, μιας κοινότητας, ενός οικοσυστήματος, και να συμβάλλει σε μια πιο αρμονική, συλλογική συμβίωση με αλληλεγγύη και σεβασμό προς τους άλλους και το περιβάλλον. Μια ώθηση στο να οικειοποιηθούμε, να διεκδικήσουμε, να δράσουμε στο δημόσιο χώρο.

Ως καλλιτεχνική και θεωρητική συνέχεια της παρούσας εργασίας που εστιάζει στην κριτική παρατήρηση και αναγνώριση του εαυτού και του περιβάλλοντός -σε προσωπικό κυρίως επίπεδο- θα ήθελα να αναπτύξω μια συλλογική δράση. Μία συλλογική διαδικασία που θα προκύψει από τη διασταύρωση των ατομικών σκέψεων και ιδεών και θα διαμορφωθεί από τις κοινές ανάγκες και επιθυμίες προχωρώντας ενδεχομένως σε κάποια μορφή καλλιτεχνικής παρέμβασης στο δημόσιο χώρο της πόλης.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### *Ελληνόγλωσση*

#### *Βιβλία*

Κούπερ Όλμπρατ Άνν. *Χορογραφώντας τη διαφορά. Το σώμα και η ταυτότητα στον σύγχρονο χορό*. Επιμ. Μπαρμπούση Βάσω. Μτφ. Μιχαλοπούλου Ελένη. Από τη σειρά Τέχνες II, Αθήνα: Νήσος, 2016

Μακρυνιώτη Δήμητρα. Επιμ. «Εισαγωγή». Στο Τα όρια του σώματος. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις. Μετάφραση Αθανασίου Κώστας, Καψαμπέλη Κική, Κονδύλη Μαριάννα, Παρασκευόπουλος Θόδωρος. Από τη σειρά Υλικά 11. Αθήνα: Νήσος, 2004.

Μπαρμπούση Βάσω. *Ο χορός στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Σταθμοί και Πρόσωπα*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2004

Ντε Σερτώ Μισέλ. *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*. Μτφρ. Καψαμπέλη Κική. Αθήνα: Σμίλη, 2010

Σταυρίδης Σταύρος. *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2009

Σταυρίδης Σταύρος. *Κοινός Χώρος. Η πόλη ως τόπος των κοινών*. μτφ. Παπαδάτος-Αναγνωστόπουλος Δ. Αθήνα: Angelus Novus, 2018

Σταυρίδης Σταύρος. *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2010

Ingold Tim. *Η αντίληψη του περιβάλλοντος. Δοκίμια για τη διαβίωση, την κατοίκηση και τις δεξιότητες*. Μτφ Βρεττού Αγγελική. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2016.

Leavy Patricia. *Η καλλιτεχνική δημιουργία ως μέθοδος. Έρευνα μέσω της τέχνης*. Επιμέλεια Λέτσιου Μαρία. Μετάφραση Γρίβα Άρτεμις. Αθήνα: Gutenberg, 2020

Peterson-Royce Anya. *Η ανθρωπολογία του χορού*. Αθήνα: Νήσος, 2005

#### **Άρθρα από το διαδίκτυο**

Αυγητίδου Αγγελική. *Το περπάτημα στην πόλη ως πρακτική και ως μεθοδολογία*. <https://www.teetkm.gr/%CF%84%CE%BF-%CF%80%CE%B5%CF%81%CF%80%CE%AC%CF%84%CE%B7%CE%BC%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CF%80%CF%8C%CE%BB%CE%B7-%CF%89%CF%82-%CF%80%CF%81%CE%B1%CE%BA%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%BA%CE%B1%CE%B9/>

Γεωργία Γκότση. *Ο flâneur: θεωρητικές μεταμορφώσεις μιας παρισινής φιγούρας*. [https://www.researchgate.net/publication/313228375\\_O\\_flaneur\\_theoretikes\\_metamorphoseis\\_mias\\_parisines\\_phigouras](https://www.researchgate.net/publication/313228375_O_flaneur_theoretikes_metamorphoseis_mias_parisines_phigouras)

ΕΛΙΑ (Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο). Επιμέλεια Μπόρα Σοφία, *Οδός Ερμού στο Τα παλιά ξενοδοχεία της Αθήνας από το 1830 έως το 1940* <http://www.elia.org.gr/research-tools/hotels/streets/ermou/>

Λινάκη Ε. Γ., Σερράος Κ., Στεφάνου Ι. *Η μνήμη και ο τόπος ως υπόβαθρα πολιτισμού. Εισήγηση στο 2ο Συνέδριο του ΤΕΕ/ΤΚΜ “Δημόσιος Χώρος”*, 2019 <https://www.teetkm.gr/%CE%B7-%CE%BC%CE%BD%CE%AE%CE%BC%CE%B7-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%BF-%CF%84%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%82-%CF%89%CF%82-%CF%85%CF%80%CF%8C%CE%B2%CE%B1%CE%B8%CF%81%CE%B1-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83/>

Μπαρμπούση Βάσω. *Ο χορός στον 20ό αιώνα: μια άλλη ανάγνωση στο Πρακτικά Ημερίδας: Χορός και Αφηγηματικότητα*. Επιμέλεια Σαβράμη Κάτια, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Πατρών, Πανεπιστήμιο Πατρών-Τμήμα θεατρικών σπουδών. 2009 <https://savrami.gr/wp-content/uploads/2021/01/praktikaHmeridas.pdf>

Πινακούλας Γιώργος. *Η έννοια του μπαχτινικού χρονότοπου. Από τον «μεγάλο» στον «μικρό» χρονότοπο*. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. 6η Συνάντηση Εργασίας Μεταπτυχιακών Φοιτητών του Τμήματος Φιλολογίας, 13-15 Μαΐου 2011. [https://www.academia.edu/10958026/%CE%97\\_%CE%AD%CE%BD%CE%BD%CE%BF%CE%B9%CE%B1\\_%CF%84%CE%BF%CF%85\\_%CE%BC%CF%80%CE%B1%CF%87%CF%84%CE%B9%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D\\_%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CF%8C%CF%84%CE%BF%CF%80%CE%BF%CF%85\\_%CE%91%CF%80%CF%8C\\_%CF%84%CE%BF%CE%BD\\_%CE%BC%CE%B5%CE%B3%CE%AC%CE%BB%CE%BF\\_%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD\\_%CE%BC%CE%B9%CE%BA%CF%81%CF%8C\\_%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CF%8C%CF%84%CE%BF%CF%80%CE%BF](https://www.academia.edu/10958026/%CE%97_%CE%AD%CE%BD%CE%BD%CE%BF%CE%B9%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%BC%CF%80%CE%B1%CF%87%CF%84%CE%B9%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D_%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CF%8C%CF%84%CE%BF%CF%80%CE%BF%CF%85_%CE%91%CF%80%CF%8C_%CF%84%CE%BF%CE%BD_%CE%BC%CE%B5%CE%B3%CE%AC%CE%BB%CE%BF_%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD_%CE%BC%CE%B9%CE%BA%CF%81%CF%8C_%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CF%8C%CF%84%CE%BF%CF%80%CE%BF)

Τσουβαλά Μαρία. *Η φαινομενολογία του χορού. Επιστημονική επετηρίδα της φιλοσοφικής σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*. Τόμος ΛΘ'. Αθήνα (2008): 405-417

## **Ξενόγλωσση**

### **Βιβλία**

Daisuke Muto. *Choreography as Meshwork: The Production of Motion and the Vernacular in: Choreography and Corporeality. Relay in Motion*. Edited by Thomas F. DeFrantz, Philipa Rothfield. London: Palgrave Macmillan, 2016

Gehl Jan. *Life between Buildings. Using Public Space*. Translated by Koch Jo. Washington: Island Press, 2011

Groh, Jennifer. *Making space: how the brain knows where things are*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2014

Kovar Zuzana. *Architecture in Abjection. Bodies, Spaces and its relations*. London, New York: I.B Tauris, 2018

Lefebvre Henri. *The production of Space*. Translated by Nicholson Smith Donald. UK: Blackwell Publishing, 1991

Hunter Victoria. *Site, Dance and Body. Movement, Materials and Corporeal Engagement*. Chichester: Palgrave Macmillan, 2021

Matarasso François. *A Restless Art. How participation won and why it matters*. London: Calouste Gulbenkian Foundation, 2019

Maletic Vera. *Body-Space-Expression. The Semiotics*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton De Gruyter. 1987

Nelson Robin. *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2013

Roche Jennifer. *Multiplicity, embodiment and the contemporary dancer: Moving identities*. London, England: Palgrave Macmillan, 2015

Schiller, G. & Rubidge, S. editors. *Choreographic dwellings : Practising place*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

Whybrow Nicolas. *Art and the city*. London and New York: I.B Tauris, 2011

### **Ξενόγλωσσα βιβλία από το διαδίκτυο**

Ana Vujanović, Bojana Cvejic. *Public Sphere by Performance*. Berlin: b\_ books, 2015  
[https://issuu.com/katalogija/docs/public\\_sphere\\_web-single](https://issuu.com/katalogija/docs/public_sphere_web-single)

Bakhtin Mikhail M.. *The dialogic imagination. Four essays by M. M. Bakhtin*. Edited by Holquist Michael. Translated by Caryl Emerson and Holquist Michael. Austin: University of Texas Press, 1981

[https://issuu.com/fernandalima4/docs/bakhtin\\_m\\_-\\_dialogic\\_imagination](https://issuu.com/fernandalima4/docs/bakhtin_m_-_dialogic_imagination)

Blumenfeld-Jones Donald. Chapter 15 *Dance, Choreography, and Social Science Research*. In the book of Ardra L. Cole and J. Gary Knowles *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2008, p.176-185 DOI: <http://dx.doi.org/10.4135/9781452226545.n15> ή <https://methods.sagepub.com/book/handbook-of-the-arts-in-qualitative-research>

Daly Ann. *Done into Dance. Isadora Duncan in America*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002

Hunter Victoria. Chapter 1. *Experiencing Space: The Implications for Site-Specific Dance Performances* in the book *Moving Sites: Transformation and relocation in site-specific dance performance*, edited by Hunter Victoria. 1-27 .London and New York: Routledge, 2015



[https://scholar.google.co.uk/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=en&user=Mf61OScAAAAJ&citation\\_for\\_view=Mf61OScAAAAJ:Y0pCki6q\\_DkC](https://scholar.google.co.uk/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=Mf61OScAAAAJ&citation_for_view=Mf61OScAAAAJ:Y0pCki6q_DkC)

Hunter Victoria. Chapter 25. *Moving Sites: Transformation and relocation in site-specific dance performance* Performance in the book *Moving Sites: Transformation and relocation in site-specific dance performance*, edited by Hunter Victoria. 1-20. London and New York: Routledge,2015

[https://scholar.google.co.uk/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=en&user=Mf61OScAAAAJ&citation\\_for\\_view=Mf61OScAAAAJ:YsMSGLbcyi4C](https://scholar.google.co.uk/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=Mf61OScAAAAJ&citation_for_view=Mf61OScAAAAJ:YsMSGLbcyi4C)

Rubidge Sarah. *On Choreographic Space*. In the book: *Dance Spaces: Pratices of Movement*, edited by Susanne Ravn & Leena Rouhiainen. Odense : University of Southern Denmark , 2012  
[https://www.researchgate.net/publication/315380110\\_On\\_Choreographic\\_Space](https://www.researchgate.net/publication/315380110_On_Choreographic_Space)

## Άρθρα

Dempster Elisabeth . *The Choreography of the Pedestrian. Performance Research*. Vol.3 No.1,(2008): 23-28, DOI: 10.1080/13528160802465458

Kaepler Adrienne L..*Dance in Anthropological Perspective. Annual Review of Anthropology* (journal). Vol.7 (1978): 31-49

Platt Ryan. *The Ambulatory Aesthetics of Yvonne Rainer's Trio A. Dance Research Journal*. Vol.46 No.1. (2014): 41-46

Susan Leigh Foster. *Choreographies of Protest*. Published by *The Johns Hopkins University Press, Theatre Journal* , Vol. 55, No. 3 Dance (Oct.,2003): P. 395-412

## Άρθρα από το διαδίκτυο

Dewar Amy , *Is the 'traditional' image of the body lost in contemporary art practice?*, in *Muse Art Magazine*, 2013 <https://museartmagazine.wordpress.com/2013/09/30/is-the-traditional-image-of-the-body-lost-in-contemporary-art-practice-amy-dewar/>

Hunter Victoria, Kloetzel Melanie, Barbour Karen. *Dancing urbanisms. Choreographic practices* (journal), Vol10. no.1 (2010)  
<https://researchcommons.waikato.ac.nz/bitstream/handle/10289/12949/Editorial%20%E2%80%93%20Hunter%2C%20Kloetzel%20%26%20Barbour%202019%20pre%20copyedit.pdf?sequence=13&isAllowed=y>

Hunter Victoria. Vernacular mapping. *Choreographic practices* (journal), Vol10. No.1 (2019): 1-15  
[https://scholar.google.com/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=en&user=Mf61OScAAAAJ&citation\\_for\\_view=Mf61OScAAAAJ:qxL8FJ1GzNcC](https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=Mf61OScAAAAJ&citation_for_view=Mf61OScAAAAJ:qxL8FJ1GzNcC)

Knust Albrecht, *An Introduction to Kinetography(Labanotation)*, *Journal of the International Folk Music Council*, Vol.11(1959):73, <https://www.jstor.org/stable/834865?seq=1>

Low M. Seth. *Embodied space(s): Anthropological theories of body, space, and culture. Space and Culture*. Sage Publications. Vol.6, No.1 (2003): 9-18 <https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/1206331202238959>

Mendolicchio Herman Bashiron. *Walking. The creative and mindful space between one step and another*. <https://walkingart.interartive.org/2018/12/hbm-walking>

Miller Ray, Wood Jessica. *Merce Cunningham and Black Mountain: No Fixed Points*. *Appalachian Journal*. Vol. 44/45, Vol. 44, no. 3-4/Vol. 45, no. 1-2 (2017/2018): 494-511. <https://www.jstor.org/stable/45124303>

Morris Blake. *The Artistic Medium of Walking (In Defence of Medium Specificity)*. <https://walkingart.interartive.org/2018/12/walking-medium-specificity>

Wainwright Steven P., Williams Clare and Turner Bryan S. *Varieties of habitus and the embodiment of ballet*. *Qualitative Research*. Sage Publications. vol.6 (2006): 536-537. [https://www.researchgate.net/publication/249730966\\_Varieties\\_of\\_habitus\\_and\\_the\\_embodiment\\_of\\_ballet](https://www.researchgate.net/publication/249730966_Varieties_of_habitus_and_the_embodiment_of_ballet)

Yushkova Elena, *Dance and word in the art of Isadora Duncan* in the *Papers of the international conference by the Faculty of Psychology, Faculty of Arts and Faculty Of Philology of the Moscow State University, Moscow, 2011* [https://www.academia.edu/37612986/Dance\\_and\\_word\\_in\\_the\\_art\\_of\\_Isadora\\_Duncan](https://www.academia.edu/37612986/Dance_and_word_in_the_art_of_Isadora_Duncan)

Ziogas Yannis. *Visual March to Prespes. Walking as a contemplative process*. *Walking Art / Walking Aesthetics in Interartive platform*, 2021 [https://www.academia.edu/50941423/20\\_8\\_2021\\_Visual\\_March\\_to\\_Prespes\\_Walking\\_as\\_a\\_contemplative\\_process\\_YANNIS\\_ZIOGAS\\_Walking\\_Art\\_Walking\\_Aesthetics](https://www.academia.edu/50941423/20_8_2021_Visual_March_to_Prespes_Walking_as_a_contemplative_process_YANNIS_ZIOGAS_Walking_Art_Walking_Aesthetics)

Ziogas Yannis, Sylaiou Stella, Mendolicchio Herman Bashiron. *Editor's Note*. *Walking Art / Walking Aesthetics in Interartive platform*. <https://walkingart.interartive.org/2018/12/walking-editorial>

### **Πτυχιакές εργασίες, Διδακτορικές διατριβές**

Calvano Jenn. *The Written Body: A Study of Movement-Based Actor Training Language & Pedagogy*. Ph.D thesis. University of Colorado, 2016

Kam Kia Wei David. *Dance as an art of embodied placemaking. An autotopographical approach to movement as orchestrative negotiations of the performative body with(in) space*. MA diss., Trinity Laban Conservatoire, 2015.

## Παράρτημα

*Πρώτη δράση- Περίπατος στο Ναύπλιο*





*Οδηγημένος περίπατος στην οδό Ερμού*





