Πολυτεχνείο Κρήτης
Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Ακαδημαϊκό Έτος 2013-2014
Επιβλέπων καθηγητής: Ουγγρίνης Κων/νος

Σπανάκη Καλλιόπη

ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΤΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΣΩΜΑ

η σημασία της **κιναίσθησης** ως μέσο αντίληψης του χώρου

Για την Αρχιτεκτονική και το Κινούμενο Σώμα

η σημασία της κιναίσθησης ως μέσο αντίληψης του χώρου

Σπανάκη Καλλιόπη

έτος 2014

Ερευνητική Εργασία
Επιβλέπων καθηγητής: Ουγγρίνης Κων/νος
Διμελής επιτροπή: Γιαννούδης Σωκράτης, Μουτσόπουλος Αθανάσιος

Περιεχόμενα

Εισαγωγή - Μεθοδολογία 7

0/1 ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ [Σώμα - Χώρος - Κίνηση] 10

1.1 Το ανθρώπινο σώμα στο χώρο 11
1.2 Το σώμα σε κίνηση [εξήγηση βιωματικής εμπειρίας] 15
1.3 Ο-πτική ή Α-πτική εμπειρία ; 18

0/2 ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΧΟΡΕΥΤΙΚΟΥ ΓΕΓΟΝΟΤΟΣ [Ερμηνεία κινησιολογικής συμπεριφοράς] 20

2.1 Το νόημα του χορού 22
2.2 Το σώμα στο χορό 25
2.3 Χορός και ψηφιακές τεχνολογίες 34

0/3 ΣΧΕΣΕΙΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΧΟΡΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΛΛΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ [Από την κιναίσθηση και τη φαινομενολογία στο λείο χώρο του νομά] 36

3.1 Κοινές αρχές 38
3.2 Η θέση της φιλοσοφίας για την αρχιτεκτονική και το χορό 39
3.3 Το κινητικό - κιναισθητικό σώμα 46
3.4 Η εν-σώματη γνώση και εμπειρία 50
3.5 Η ερμηνεία του χώρου 56

0/4 ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΣΥΓΚΛΙΣΗΣ [Πως αναπαρίσταται ο χώρος μέσα από τις κρυφές ή μη συνεννοήσεις χορού και αρχιτεκτονικής] 63

4.1 Διαγώνιες και σπειροειδείς μορφές [ενίσχυση δυναμικής] 65
4.2 Αποδόμηση [House in Santa Monica_Frank O. Gehry / Limited States_Shen Wei Dance Arts] 67
4.3 Γεωμετρίες του 'γίγνεσθαι' 71
4.3.1 Δυναμικές δομές [RealSpace in Quick Times Pavillion_UNStudio / Sacred Monsters_Akram Khan+Sylvie Guillem]
4.3.2 Interactive τοπολογικά συστήματα (installations) [Programmable Interior for International Space Station_Kas Oosterhuis / Space Dance in the Tube_Tetsuro Fukuhara]
4.4 Περιπτώσεις συνεργασίας 78
4.4.1 [Silent Collisions _ Thom Mayne + Frederic Flamand]
4.4.2 [Performative Architecture for 'One flat thing, reproduced' _ Ohio State's Knowlton School of Architecture + William Forsythe]

Αποτίμηση 84

Βιβλιογραφία 86

Γλωσσάρι Ονομάτων 90

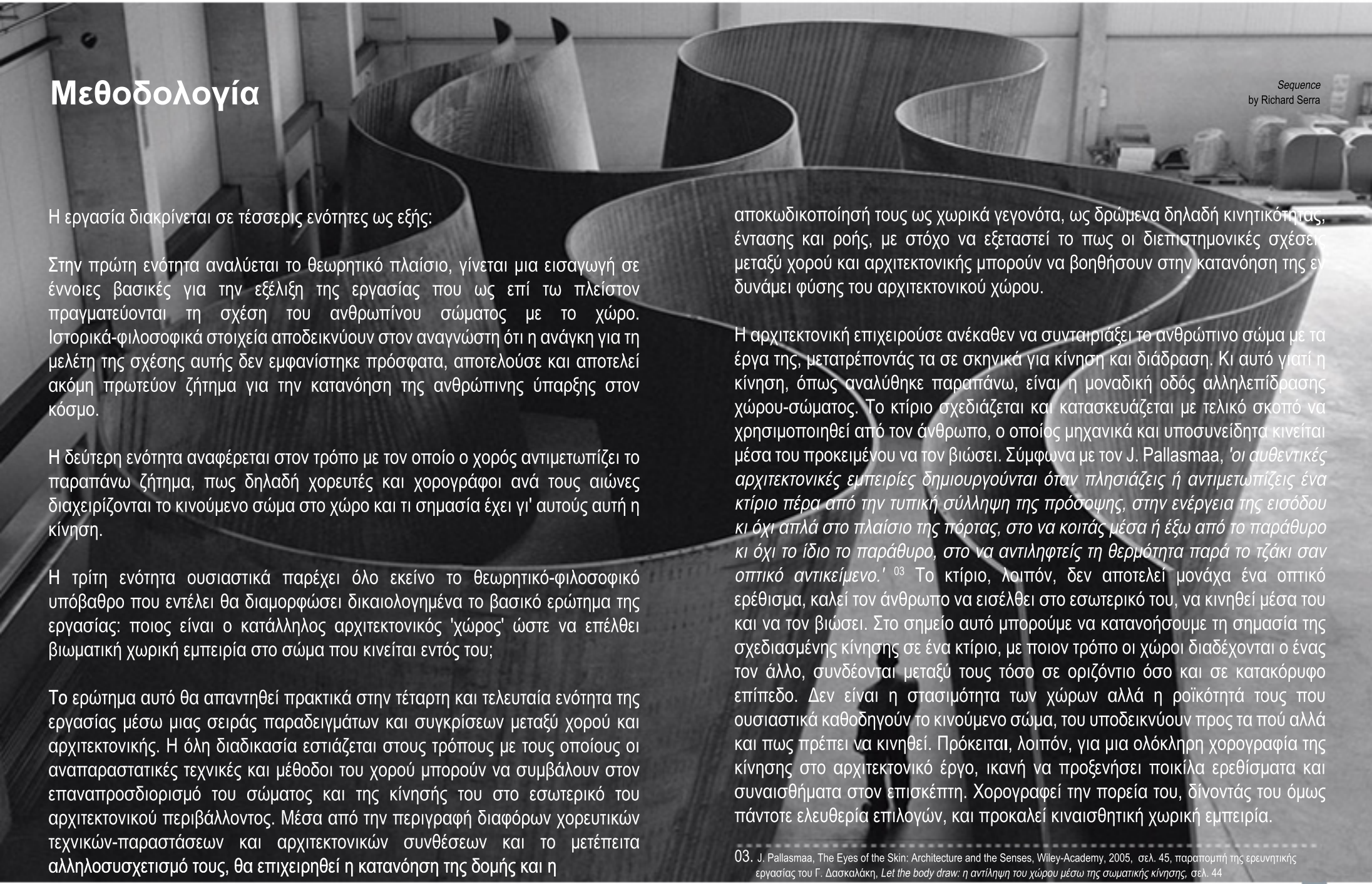
ΕΙΣΑΓΩΓΗ - ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Εισαγωγή

'Ο χορός είναι η μόνη τέχνη της οποίας πρώτη ύλη είμαστε εμείς οι ίδιοι που τον ασκούμε', τονίζει ο Ted Shawn ενώ παράλληλα *'στην αρχιτεκτονική δεν μπορεί να υπάρξει έμπνευση, δημιουργία, υλοποίηση και βιωματική αίσθηση του παραγόμενου χώρου χωρίς την ανθρώπινη ύπαρξη. Ο άνθρωπος είναι η βάση (πρώτη ύλη) μέσω της οποίας θα πάρουν μορφή κάποιες προθέσεις.'* [01] Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό ότι όσες διαφορές κι αν παρουσιάζονται μεταξύ τους, ο κρίκος που άμεσα συνδέει χορό και αρχιτεκτονική δεν παύει να υπάρχει: το ανθρώπινο σώμα και η κίνησή του στο χώρο είναι ο κοινός παρονομαστής που αποδεικνύει ότι οι δύο πρακτικές έχουν όχι μόνο κοινή αφετηρία αλλά μοιράζονται και τον ίδιο στόχο: να εκλογικέψουν και να οργανώσουν την κινητική κατάσταση του ανθρωπίνου σώματος, να παράγουν χώρο μέσω αυτής και να δημιουργήσουν τις κατάλληλες προϋποθέσεις ώστε το σώμα, αφενός να βιώσει κιναισθητικά τον παραγόμενο χώρο και αφετέρου οι χωρικές και βιωματικές αυτές εμπειρίες να πληθύνουν και να γίνουν ισχυρότερες. Πιθανώς κάποιος να αναρωτηθεί γιατί οι σύγχρονοι χορογράφοι και αρχιτέκτονες εστιάζουν τόσο έντονα στη βιωματική εμπειρία του χώρου; Τί είναι αυτό που εντέλει κεντρίζει το ενδιαφέρον; *'Μπορούμε να πούμε ότι ο χώρος γεννιέται μέσα από δράσεις, σειρές γεγονότων, εκφράσεων και σωματικών κινήσεων που εκτελούνται σε συγκεκριμένο χρόνο σε κάποιο περιβάλλον. Ταυτοποιείται από κάποια ανάμνηση, μια ανθρώπινη χρήση'*, [02] ένα βίωμα. Έτσι μόνο ο χώρος υφίσταται στο μυαλό των ανθρώπων, συνδεδεμένος πάντα με κάποιο συναίσθημα ή κάποια σκέψη. Το κινούμενο σώμα στο χώρο είναι, λοιπόν, αυτό που χαράζει πορεία στην παρούσα εργασία. Ας δούμε που μπορούν να μας οδηγήσουν τα ίχνη του, η ίδια του η εμπειρία.

01. Β. Στασινοπούλου, Ν. Ταμπαθάνη, Μ, Χριστογιάννη, *Μορφή-χορός, Χορός-χώρος, Χωρογραφία της αρχιτεκτονικής*, ερευνητική εργασία, ΕΜΠ, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2008, σελ. 4-5
02. Θ. Τσομπάνη, *Αρχιτεκτονική του χορού*, ερευνητική εργασία, ΕΜΠ, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2012, σελ. 17

Μεθοδολογία



Sequence
by Richard Serra

Η εργασία διακρίνεται σε τέσσερις ενότητες ως εξής:

Στην πρώτη ενότητα αναλύεται το θεωρητικό πλαίσιο, γίνεται μια εισαγωγή σε έννοιες βασικές για την εξέλιξη της εργασίας που ως επί τω πλείστον πραγματεύονται τη σχέση του ανθρωπίνου σώματος με το χώρο. Ιστορικά-φιλοσοφικά στοιχεία αποδεικνύουν στον αναγνώστη ότι η ανάγκη για τη μελέτη της σχέσης αυτής δεν εμφανίστηκε πρόσφατα, αποτελούσε και αποτελεί ακόμη πρωτεύον ζήτημα για την κατανόηση της ανθρώπινης ύπαρξης στον κόσμο.

Η δεύτερη ενότητα αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο ο χορός αντιμετωπίζει το παραπάνω ζήτημα, πως δηλαδή χορευτές και χορογράφοι ανά τους αιώνες διαχειρίζονται το κινούμενο σώμα στο χώρο και τι σημασία έχει γι' αυτούς αυτή η κίνηση.

Η τρίτη ενότητα ουσιαστικά παρέχει όλο εκείνο το θεωρητικό-φιλοσοφικό υπόβαθρο που εντέλει θα διαμορφώσει δικαιολογημένα το βασικό ερώτημα της εργασίας: ποιος είναι ο κατάλληλος αρχιτεκτονικός 'χώρος' ώστε να επέλθει βιωματική χωρική εμπειρία στο σώμα που κινείται εντός του;

Το ερώτημα αυτό θα απαντηθεί πρακτικά στην τέταρτη και τελευταία ενότητα της εργασίας μέσω μιας σειράς παραδειγμάτων και συγκρίσεων μεταξύ χορού και αρχιτεκτονικής. Η όλη διαδικασία εστιάζεται στους τρόπους με τους οποίους οι αναπαραστατικές τεχνικές και μέθοδοι του χορού μπορούν να συμβάλουν στον επαναπροσδιορισμό του σώματος και της κίνησής του στο εσωτερικό του αρχιτεκτονικού περιβάλλοντος. Μέσα από την περιγραφή διαφόρων χορευτικών τεχνικών-παραστάσεων και αρχιτεκτονικών συνθέσεων και το μετέπειτα αλληλοσυσχετισμό τους, θα επιχειρηθεί η κατανόηση της δομής και η αποκωδικοποίησή τους ως χωρικά γεγονότα, ως δρώμενα δηλαδή κινητικότητας, έντασης και ροής, με στόχο να εξεταστεί το πως οι διεπιστημονικές σχέσεις μεταξύ χορού και αρχιτεκτονικής μπορούν να βοηθήσουν στην κατανόηση της εν δυνάμει φύσης του αρχιτεκτονικού χώρου.

Η αρχιτεκτονική επιχειρούσε ανέκαθεν να συνταιριάξει το ανθρώπινο σώμα με τα έργα της, μετατρέποντάς τα σε σκηνικά για κίνηση και διάδραση. Κι αυτό γιατί η κίνηση, όπως αναλύθηκε παραπάνω, είναι η μοναδική οδός αλληλεπίδρασης χώρου-σώματος. Το κτίριο σχεδιάζεται και κατασκευάζεται με τελικό σκοπό να χρησιμοποιηθεί από τον άνθρωπο, ο οποίος μηχανικά και υποσυνείδητα κινείται μέσα του προκειμένου να τον βιώσει. Σύμφωνα με τον J. Pallasmaa, *'οι αυθεντικές αρχιτεκτονικές εμπειρίες δημιουργούνται όταν πλησιάζεις ή αντιμετωπίζεις ένα κτίριο πέρα από την τυπική σύλληψη της πρόσοψης, στην ενέργεια της εισόδου κι όχι απλά στο πλαίσιο της πόρτας, στο να κοιτάς μέσα ή έξω από το παράθυρο κι όχι το ίδιο το παράθυρο, στο να αντιληφτείς τη θερμότητα παρά το τζάκι σαν οπτικό αντικείμενο.'* [03] Το κτίριο, λοιπόν, δεν αποτελεί μονάχα ένα οπτικό ερέθισμα, καλεί τον άνθρωπο να εισέλθει στο εσωτερικό του, να κινηθεί μέσα του και να τον βιώσει. Στο σημείο αυτό μπορούμε να κατανοήσουμε τη σημασία της σχεδιασμένης κίνησης σε ένα κτίριο, με ποιον τρόπο οι χώροι διαδέχονται ο ένας τον άλλο, συνδέονται μεταξύ τους τόσο σε οριζόντιο όσο και σε κατακόρυφο επίπεδο. Δεν είναι η στασιμότητα των χώρων αλλά η ροϊκότητά τους που ουσιαστικά καθοδηγούν το κινούμενο σώμα, του υποδεικνύουν προς τα πού αλλά και πως πρέπει να κινηθεί. Πρόκειται, λοιπόν, για μια ολόκληρη χορογραφία της κίνησης στο αρχιτεκτονικό έργο, ικανή να προξενήσει ποικίλα ερεθίσματα και συναισθήματα στον επισκέπτη. Χορογραφεί την πορεία του, δίνοντάς του όμως πάντοτε ελευθερία επιλογών, και προκαλεί κιναισθητική χωρική εμπειρία.

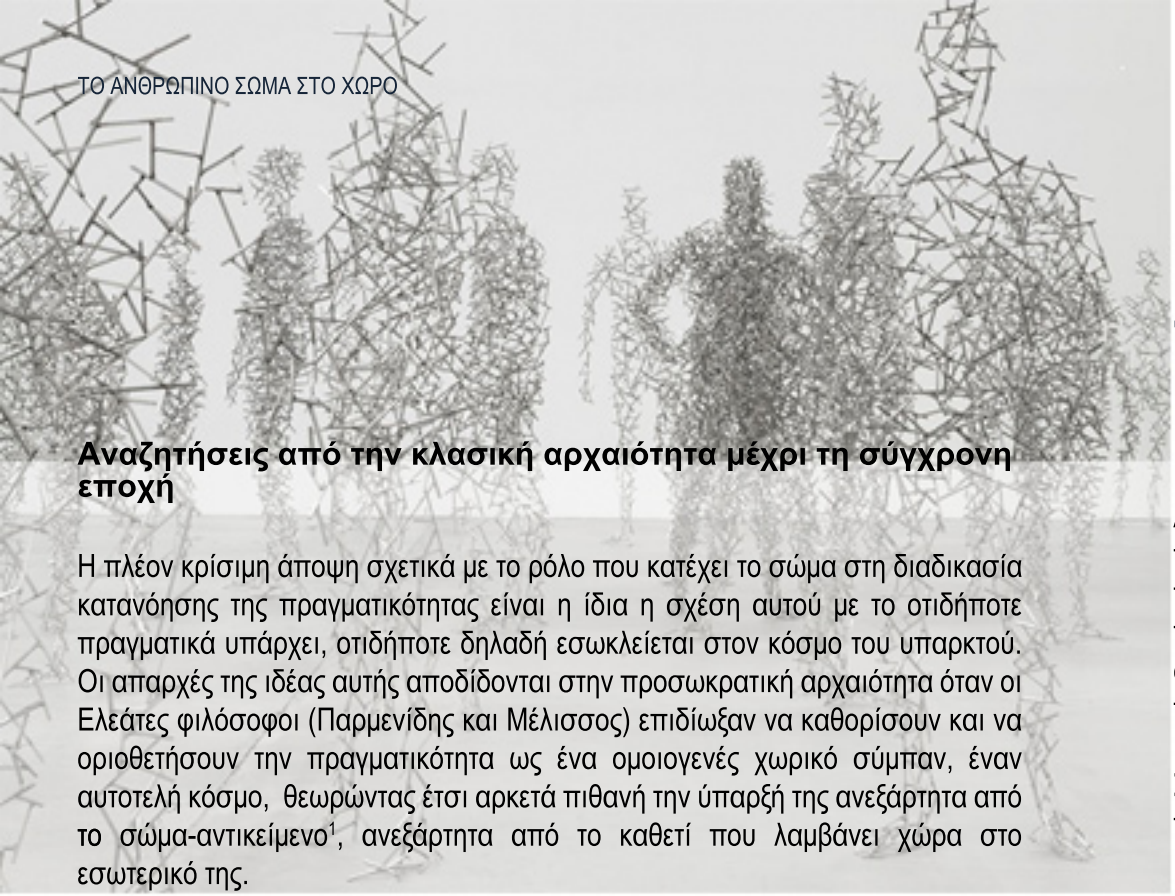
03. J. Pallasmaa, The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses, Wiley-Academy, 2005, σελ. 45, παραπομπή της ερευνητικής εργασίας του Γ. Δασκαλάκη, *Let the body draw: η αντίληψη του χώρου μέσω της σωματικής κίνησης*, σελ. 44

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Σώμα - Χώρος - Κίνηση

0/1

1.1 Το ανθρώπινο σώμα στο χώρο
1.2 Το σώμα σε κίνηση [εξήγηση βιωματικής εμπειρίας]
1.3 Ο-πτική ή Α-πτική εμπειρία ;



Αναζητήσεις από την κλασική αρχαιότητα μέχρι τη σύγχρονη εποχή

Η πλέον κρίσιμη άποψη σχετικά με το ρόλο που κατέχει το σώμα στη διαδικασία κατανόησης της πραγματικότητας είναι η ίδια η σχέση αυτού με το οτιδήποτε πραγματικά υπάρχει, οτιδήποτε δηλαδή εσωκλείεται στον κόσμο του υπαρκτού. Οι απαρχές της ιδέας αυτής αποδίδονται στην προσωκρατική αρχαιότητα όταν οι Ελεάτες φιλόσοφοι (Παρμενίδης και Μέλισσος) επιδίωξαν να καθορίσουν και να οριοθετήσουν την πραγματικότητα ως ένα ομοιογενές χωρικό σύμπαν, έναν αυτοτελή κόσμο, θεωρώντας έτσι αρκετά πιθανή την ύπαρξή της ανεξάρτητα από το σώμα-αντικείμενο[1], ανεξάρτητα από το καθετί που λαμβάνει χώρα στο εσωτερικό της.

Αντίθετα με την παραπάνω άποψη που θέτει το σώμα εκτός, που το απομακρύνει από οποιαδήποτε φιλοσοφική προσέγγιση περί αντίληψης της πραγματικότητας, για τον Πλάτωνα ο 'Χώρος' αποτελεί αφενός μια προϋπάρχουσα ακαθόριστη σφαίρα, η εμπειρία του όμως, (και στο σημείο αυτό διαφοροποιείται από τους προκατόχους του) δημιουργείται μόνο μέσα από τον αλληλοσυσχετιμό αντικειμένων.[2] Είναι, λοιπόν, τα σώματα-αντικείμενα, οι ενέργειες αυτών και η μεταξύ τους αλληλεπίδραση που καθιστούν αντιληπτό το χωρικό περιβάλλον μέσα στο οποίο βρίσκονται. Με άλλα λόγια, ο χώρος ήταν, είναι και θα είναι πάντοτε παρών, ένα αυτάρκες δεδομένο του οποίου, όμως, η βίωση συντελείται μονάχα μέσω των σωμάτων που εσωκλείει και των μεταξύ τους δράσεων.

Στο σημείο αυτό ο πλατωνικός λόγος καταλήγει αναπόφευκτα στη νύξη περί της υλικής υπόστασης του σώματος, της σωματικότητας. Το σώμα, κατά τον

1. *Body and Building, Essays on the Changing Relation of Body and Archtecture,* edited by G.Dodds and R.Tavernor, MIT Press, London UK, 2005, σελ. 29
2. R. Arnheim, *Η Δυναμική της Αρχιτεκτονικής Μορφής,* University Studio Press, 2003, σελ. 26

1.1 Το ανθρώπινο σώμα στο χώρο

Πλάτωνα, δεν μπορεί να θεωρηθεί αποκομμένο από τον περιβάλλοντα χώρο. Αποτελεί καθοριστικό παράγοντα, μετέχει καταλυτικά στη διαδικασία αντίληψης του χώρου, στη διαδικασία χωρικής βιωματικής εμπειρίας, όπως θα δούμε παρακάτω, η οποία δεν ολοκληρώνεται ποτέ, συνεχώς μεταβάλλεται καθώς τίποτα δε μένει στάσιμο. Χώρος και σώμα βρίσκονται σε μια κατάσταση αδιάκοπης ανταλλαγής πληροφοριών, μια σχέση ανοιχτή στις αλλαγές και περαιτέρω βελτιώσεις[3].

Στα πλαίσια παρόμοιας λογικής κινείται η σκέψη ενός ακόμα μεγάλου φιλοσόφου της κλασικής αρχαιότητας, του Αριστοτέλη. Έχοντας υιοθετήσει αρκετές από τις ιδέες του Δασκάλου του, προχωράει ένα βήμα παρακάτω και προσεγγίζει σε μεγαλύτερο βαθμό την έννοια της αμοιβαιότητας που υπάρχει μεταξύ του ανθρώπινου σώματος και του κόσμου, και κατ' επέκταση μεταξύ του ανθρώπινου σώματος και του περιβάλλοντα χώρου. Κατά την Αριστοτελική παράδοση, λοιπόν, το σώμα θεωρείται πάντα άρρηκτα συνδεδεμένο με τον 'τόπο' του, εντός ενοποιημένου κοσμικού πλαισίου. Εξηγεί ότι ένα σώμα-αντικείμενο, θα λέμε ότι 'συμπεριλαμβάνεται' στον περιβάλλοντα χώρο του (τόπος), όχι όταν αδυνατεί να εξεταστεί διαχωρισμένο από αυτό, αλλά ειδικότερα αδιαφοροποίητο από αυτό, όχι δηλαδή όταν ένα σώμα βρίσκεται απλά μέσα στον τόπο του, αλλά κυρίως όταν στις έννοιες σώμα και χώρος αντιστοιχούν χαρακτηριστικά της διαλεκτικής σχέσης μέρος-σύνολο.[4] Γίνεται, λοιπόν, φανερό ότι οι αρχαίοι Έλληνες φιλόσοφοι, με σημαντικότερη τη συνεισφορά του Πλάτωνα και Αριστοτέλη, προσπάθησαν να περιγράψουν το φαινόμενο κατά το οποίο κάθε υλικό όν διαθέτει ένα τόπο, ένα χωρικό περίβλημα γύρω από κάθε σώμα, είναι δηλαδή 'εν τόπω'.[5]

3. *Body and Building, Essays on the Changing Relation of Body and Archtecture,* edited by G.Dodds and R.Tavernor, MIT Press, London UK, 2005, σελ. 29
4. *Ό.π.* σελ. 32
5. Γ. Δασκαλάκης, *Let the body draw: η αντίληψη του χώρου μέσω της σωματικής κίνησης,* Ερευνητική Εργασία, Πολυτεχνείο Κρήτης, 2010, σελ. 61

Κινούμενοι πάντα στον ίδιο άξονα, αυτόν της άμεσης αλληλοσυσχέτισης χώρου-σώματος, αναζητούν την πλέον ουσιώδη έκφανση αυτής της άποψης, την ανθρωποκεντρική. Η σημασία της πρώιμης αυτής έρευνας από τους αρχαίους στοχαστές έγκειται στο συμπέρασμα που εντέλει διεξήχθη, αυτό της a priori σύνδεσης του ανθρώπου και της υλικής υπόστασής του (σώμα) με το χώρο.[6]

Η έννοια όμως του χώρου και με ποιον τρόπο μπορεί να σχετιστεί με το ανθρώπινο σώμα συνεχίζει να απασχολεί τη δυτική στοχαστική κοινότητα. Προς τα τέλη του 17ου αιώνα, ο γερμανός φιλόσοφος Immanuel Kant ακολουθεί ένα διαφορετικό, έως τότε, και ταυτόχρονα καινοτόμο τρόπο σκέψης. Επιδιώκει να συνδέσει το χώρο με τις ανθρώπινες αισθήσεις, να ερμηνεύσει, δηλαδή, τα χωρικά χαρακτηριστικά μέσω των αισθητηριακών μηχανισμών του ανθρώπου. Έως την εποχή εκείνη, η αξιοπιστία των αισθήσεων και το κατά πόσο το νόημα μπορεί να εξαχθεί από την αισθητηριακή αντιληπτική ικανότητα του ανθρώπου και μόνο είχε αμφισβητηθεί σε μεγάλο βαθμό από την πλειοψηφία των φιλοσόφων. Ο ρασιοναλισμός που διακατείχε το πνεύμα της εποχής εκείνης απέρριπτε τις αισθήσεις. Αντίθετα εξυμνούσε τη σκέψη και θεωρούσε τη διανοητική διαδικασία ως μοναδικό πρωταρχικό εργαλείο εξαγωγής συμπερασμάτων και δημιουργίας νοημάτων.

Αμφισβητώντας την αποκλειστικότητα της καθαρής λογικής, ο Kant υποστηρίζει το συνδυασμό των παραπάνω διαδικασιών, αισθητηριακής και διανοητικής. Διευκρινίζει ότι οι αισθήσεις μας μπορούν να παράγουν νόημα μόνο δια της μεσολάβησης διανοητικής κρίσης, την απάντηση δηλαδή στα ερεθίσματα που αυτές προκαλούν. Μ' αυτόν τον τρόπο το δέρμα σταματά πλέον να αποτελεί απαραβίαστο όριο[7]. Ο άνθρωπος 'νιώθει' το χώρο γύρω του και αλληλεπιδρά με αυτόν. Η αλήθεια δεν κρύβεται πια μονάχα στην αντικειμενικότητα της σκέψης αλλά συνοδεύεται από την υποκειμενικότητα των αισθήσεων.

Ακόμα ένας φιλόσοφος που ασχολήθηκε με τη σχέση χώρου-ανθρώπινου σώματος είναι ο Martin Heidegger. Η σκέψη του συνείσφερε στην ανάπτυξη ποικίλων τομέων όπως η φαινομενολογία, ο υπαρξισμός και η ψυχολογία. Την κριτική που άσκησε στην παραδοσιακή μεταφυσική και την αντιθετική στάση που κράτησε απέναντι στο θετικισμό και την κυριαρχία του τεχνολογικού κόσμου,

6. Γ. Δασκαλάκης, *Let the body draw: η αντίληψη του χώρου μέσω της σωματικής κίνησης,* Ερευνητική εργασία, Πολυτεχνείο Κρήτης, 2010, σελ. 2
7. Όπως παρ. σελ. 61

ασπάστηκαν οι μεγαλύτεροι θεωρητικοί του 20ου αιώνα, όπως οι Derridà, Foucault και Lyotard.[8] Παρόμοια αντιφατική στάση διατήρησε και στο εξεταζόμενο θέμα. Απέρριψε όχι μόνο την καντιανή άποψη περί υποκειμενικότητας του χώρου αλλά και τη θεωρία των Φυσικών Επιστημών περί μιας αντικειμενικά υπαρκτής έκτασης ισοδύναμων διαστάσεων. Αντίθετα, η απάντηση που δίνει ο Heidegger είναι αυτή της υπαρξιακής σχέσης μεταξύ χώρου-ανθρώπινου σώματος. Εξηγεί ότι κανένα από τα δύο σκέλη της σχέσης δεν συγκαταλέγεται στο άλλο, κανένα δεν είναι μέρος του άλλου. *'Ούτε ο χώρος είναι μες στο υποκείμενο ούτε ο κόσμος είναι μες στο χώρο.'*[9] Μιλάει δηλαδή για συνύπαρξη των δύο παραπάνω, για μια αλληλοσυμπλήρωση όπου κανένα δεν μπορεί να υπάρξει δίχως την παρουσία του άλλου.

Στην αναζήτηση ενός νέου όρου ικανού να συμπεριλάβει εννοιολογικά και φιλοσοφικά την άποψή του και το ανθρώπινο Είναι, ανακαλύπτει τον όρο 'Dasein'. Σε κοινή καθημερινή χρήση, ο όρος αυτός σημαίνει 'ύπαρξη' ή 'ζωή'. Ο Heidegger όμως, σπάει τη λέξη στα συνθετικά της μέρη 'Da' /θέση και 'Sein' /ανακάλυψη και της δίνει ένα ιδιαίτερο νόημα σχετικό με την απάντηση που δίνει στο ερώτημα σε ποιον ανήκει το ανθρώπινο Είναι.[10] Συνδέει την ερώτηση αυτή με το ζήτημα του Είναι και καταλήγει ότι το Dasein είμαστε εμείς οι ίδιοι, υπό το πρίσμα μιας περισσότερο οντολογικής προσέγγισης. Συνοψίζει την ιδέα του αναφερόμενος στη 'χωρικότητα' του ανθρώπινου Είναι, στο γεγονός, δηλαδή, ότι αυτό 'συγκροτείται και από χώρο'.[11] Στο σημείο αυτό, λοιπόν, γίνεται εμφανές ότι ο γερμανός διανοητής έχει συνδέσει υπαρξιακά το ανθρώπινο Είναι με το χώρο

8. www.iep.utm.edu
9. M. Heidegger, *Είναι και Χρόνος*, Δωδώνη, Αθήνα / Γιάννενα, 1978-1985, σελ. 11, παραπομπή της ερευνητικής εργασίας του Γ. Δασκαλάκη, *Let the body draw: η αντίληψη του χώρου μέσω της σωματικής κίνησης,* σελ. 62
10. www.iep.utm.edu
11. Γ. Τζαβάρας (μετάφραση και εισαγωγή) στο βιβλίο του M. Heidegger, Η Τέχνη και ο Χώρος, Ίνδικτος, Αθήνα, 2006, σελ. 9, παραπομπή της ερευνητικής εργασίας του Γ. Δασκαλάκη, *Let the body draw: η αντίληψη του χώρου μέσω της σωματικής κίνησης,* σελ. 64

KEEP CALM AND TRUST YOUR BODY

και κατ' επέκταση το ανθρώπινο σώμα με τον εσωτερικό χώρο που το ίδιο καταλαμβάνει ειδικότερα, αλλά και τον εξωτερικό χώρο που το περιβάλλει γενικότερα.

Περιβάλλων και Σωματικός Χώρος

Ο Heidegger, όπως είδαμε στην προηγούμενη ενότητα, ήταν από τους πρώτους θεωρητικούς που απέδωσε στο σώμα μια όψη χωρική, αδιαφοροποίητο από το περιβάλλον του, υπονοώντας έτσι ένα χώρο (σωματικό) σε αμοιβαία συνύπαρξη με έναν άλλον (περιβάλλοντα).

Η χωρικότητα του σώματος αναφέρεται σ' έναν εσωτερικό κόσμο ο οποίος όχι μόνο δεν παρουσιάζεται διαχωρισμένος από τον εξωτερικό αλλά μάλιστα ορίζεται από αυτόν, αντλεί πληροφορίες από τις σωματικές εμπειρίες και αναμνήσεις που αντανακλούν μια ολόκληρη ζωή από γεγονότα βιωμένα εκτός του φυσικού σωματικού ορίου.[12] Παρόλο που ο άνθρωπος δεν μπορεί να δει το εσωτερικό του σώματός του, αναπτύσσει αναμνήσεις αυτού, οι οποίες περιλαμβάνουν ένα πανόραμα εμπειριών που εγχαράχτηκαν στα συναισθήματά του. Ο άνθρωπος νιώθει, βιώνει το χώρο γύρω του και είναι αυτή ακριβώς η διαδικασία που τροφοδοτεί το εσωτερικό Είναι του. Άτομα, τόποι και γεγονότα που βιώνει μια δεδομένη στιγμή από τον έξω κόσμο συνθέτουν τον έσω, το σύνολο των οποίων συνδυάζει με τα συγκεκριμένα συναισθήματα που του προκάλεσαν. Κατ' αυτόν τον τρόπο, τα βιώματα ζωής του ανθρώπου συνεργάζονται με την αιώνια φύση του έξω κόσμου.[13]

Μπορούμε, λοιπόν, να καταλήξουμε στο ότι ο σωματικός χώρος του ανθρώπου επηρεάζεται και κυρίως προσδιορίζεται από τον περιβάλλοντα χώρο. Το σώμα συνδέεται άμεσα με την εμπειρία εξωτερικών από αυτό αντικειμένων δημιουργώντας συναισθηματικούς δεσμούς με αυτά. Ο όρος 'ενσυναίσθηση' που εισήχθη από το φιλόσοφο Robert Vischer το 1872, ερμηνεύει αυτό ακριβώς το φαινόμενο. Λίγο αργότερα, ο Theodor Lipps χρησιμοποιεί τον ίδιο όρο (Einfüblung) και προτείνει μια σχέση μεταξύ του σχήματος ενός αντικειμένου ή της δραστηριότητας ενός ατόμου και της σωματικής αντίδρασης του υποδοχέα. Σύμφωνα με αυτόν, κάθε άτομο αναγνωρίζει την προσωπική του ταυτότητα στις δραστηριότητες άλλων ατόμων ή σε σχήματα αντικειμένων.[14] Στα πλαίσια μιας ψυχιατρικής-ψυχολογικής αντιμετώπισης, ο Lipps ανάγει το φαινόμενο της ενσυναίσθησης στο 'φυσικό ένστικτο' και την 'ενδόμυχη μίμηση' /inner imitation[15] του ανθρώπου, την ανάγκη να επανα-βιώσει, να μιμηθεί καταγεγραμμένα συναισθήματα και να βρει αντίστοιχά τους σε άλλες προσωπικότητες ή αντικείμενα.

Το ίδιο φαινόμενο μπορεί να συμβεί και με το χώρο. Το άτομο αναγνωρίζει χωρικά χαρακτηριστικά του δικού του προσωπικού, εσωτερικού χώρου (προερχόμενα από παρελθοντικές σωματικές αναμνήσεις και χωρικές εμπειρίες που έχουν εντυπωθεί στη μνήμη του) σε άλλους χώρους εξωτερικούς. Συγκρίνει, με λίγα λόγια, νέους χώρους με παλαιότερους ήδη βιωμένους. Σε επόμενο κεφάλαιο της εργασίας θα δούμε πώς το φαινόμενο της 'χωρικής ενσυναίσθησης' μπορεί να προσφέρει στοιχεία για το μηχανισμό της αντιληπτικής διαδικασίας και άρα, την εξήγηση της βιωματικής εμπειρίας στην αρχιτεκτονική.

Ένα ακόμα θέμα που καλείται να αναλυθεί είναι αυτό των ψυχο-σωματικών συντεταγμένων, ένα γεωμετρικό προσανατολιστικό σύστημα του σώματος που αποτελείται από τις κατευθύνσεις πάνω/κάτω, εμπρός/πίσω, δεξιά/αριστερά και το αίσθημα του κέντρου.[16] Η σημασία του έγκειται στο γεγονός ότι το σύστημα αυτό αναπαριστά την πρωταρχική προβολή του ανθρώπου στο σύμπαν, όντας το κοσμικό του πλαίσιο, ο τόπος διαμονής του. Οδήγησε στο σχηματισμό των τεσσάρων πολικών συντεταγμένων, βορρά, νότου, ανατολής και δύσης, βάσει των οποίων το άτομο τοποθετεί το σώμα του στον κόσμο και προσδιορίζει γεωμετρικά τη θέση του. Παρατηρείται, λοιπόν, πως ο άνθρωπος αρχικά συνειδητοποιεί τη χωρικότητά του ενώ στη συνέχεια προβαίνει στη μαθηματική και γεωμετρική έκφρασή της.

12. K.C. Bloomer, C.W. Moore, *Body, Memory and Architecture,* Yale University Press, UK, 1977, σελ. 45
13. Ό.π. σελ.. 51
14. Γ. Δασκαλάκης, *Let the body draw: η αντίληψη του χώρου μέσω της σωματικής κίνησης,* Ερευνητική Εργασία, Πολυτεχνείο Κρήτης, 2010, σελ. 16
15. C. Montag, J. Gallinat, A. Heinz, *Theodor Lipps and the concept of empathy: 1851-1914,* άρθεο στο περιοδικό 'The American Journal of Psychiatry, τεύχος Οκτωβρίου, 2008
16. K.C. Bloomer, C.W. Moore, *Body, Memory and Architecture,* Yale University Press, UK, 1977, σελ. 40

Σωματική εικόνα

Τι εννοούμε όμως όταν λέμε ότι το άτομο συνειδητοποιεί τη χωρικότητά του; Αν μπορούσαμε να καταλάβουμε καλύτερα πως αποκτά και μετασχηματίζει την ψυχική χωρική εικόνα του εαυτού του θα ήμασταν πιο κοντά στο να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται τα αντικείμενα και το εκάστοτε σκηνικό όπου τοποθετείται.

Από τα πρώτα κιόλας χρόνια της ζωής του ο άνθρωπος μετράει και διευθετεί το έξω περιβάλλον με βάση την επίγνωση του δικού του εσωτερικού κόσμου, του σώματός του, γεγονός που πραγματοποιείται σταδιακά, παράλληλα με την ανάπτυξή του. Το νεογέννητο, λόγου χάρη, δεν έχει συνείδηση ενός ξεκάθαρα οριοθετημένου σωματικού ορίου, με αποτέλεσμα να βιώνει έναν κόσμο στον οποίο σώμα και περιβάλλον συγχέονται χωρικά. Πολύ πριν φτάσει στο σημείο να αρθρώνει σαφείς λεκτικές εκφράσεις και να δέχεται απολύτως κατανοητά οπτικά ερεθίσματα, η διαδικασία διαμόρφωσης ενός σωματικού ορίου περισσότερο συγκεκριμένου έχει ήδη φτάσει σε ικανοποιητικό επίπεδο. Τα δύο αυτά περιβάλλοντα, το έξω και το μέσα, ουσιαστικά ανακαλύπτονται ταυτόχρονα μέσω μιας διαδικασίας επιτυχών και μη συνδιαλλαγών μεταξύ σώματος και περιβάλλοντος, κατά τη διάρκεια της οποίας το παιδί εντοπίζει και απαντάει σε ερεθίσματα εντός και εκτός του σώματός του. Το σύνολο αυτών των ερεθισμάτων αναπτύσσουν αργότερα τη συνείδηση περί ατομικότητας, καθιστώντας το άτομο ξεχωριστή μονάδα στον κόσμο. Η διαφορά μεταξύ 'αυτού' και του 'υπολοίπου κόσμου' γίνεται πλέον πιο αισθητή.[17]

Η σωματική εικόνα, επίσης, πλάθεται βαθμιαία και υποσυνείδητα από κάθε άνθρωπο. Η εικόνα όμως αυτή, όταν είναι ευκρινής, ναι μεν συγκεκριμενοποιεί το τρισδιάστατο σωματικό όριο εντός του οποίου το άτομο οργανώνει τον προσωπικό του χώρο, από την άλλη όμως η ίδια δεν εμφανίζεται ποτέ πάγια, ποτέ αμετάβλητη. Εξελίσσεται ανάλογα με το είδος των πληροφοριών που λαμβάνει καθημερινά το άτομο από έξω. Μια ροϊκή διαδικασία που, σε συνεργασία με το είδος των πρώτων καταλυτικών βιωμάτων αλλά και με τον τρόπο που αυτά βιώθηκαν, προσφέρει στοιχεία για το πώς αντιλαμβάνεται το άτομο την τρι-διαστατικότητα και επομένως την αρχιτεκτονική φόρμα.

17. K.C. Bloomer, C.W. Moore, *Body, Memory and Architecture,* Yale University Press, UK, 1977, σελ. 38

1.2 Το σώμα σε κίνηση [εξήγηση βιωματικής εμπειρίας]

Στην προηγούμενη ενότητα έγινε εμφανές ότι το ανθρώπινο σώμα αυτοπροσδιορίζεται μέσω της δράσης του με το χώρο. Σώμα και χώρος, λοιπόν, υποκείμενα μια σχέσης διπλής συνεπαγωγής. Ποιος είναι όμως ο κρίκος που τα συνδέει;

Το κινούμενο σώμα και μόνο είναι αυτό που αλληλεπιδρά με το χώρο. Ένα σώμα στάσιμο, κινητικά νεκρό αδυνατεί να επικοινωνήσει με το χώρο, να λάβει πληροφορίες για τη δομή και τη σύστασή του. Είναι, συνεπώς, η κίνηση το μέσο αλληλεπίδρασης, αυτή που παίζει το ρόλο του διαμεσολαβητή. Μόνο όταν το σώμα κινείται, όταν μεταβάλει την εκάστοτε κινητική του κατάσταση, όταν κάθε επόμενη κίνησή του έχει σημείο αναφοράς την προηγούμενη, μόνο τότε διατίθεται να αντιληφτεί το χώρο και τα γεγονότα εντός του.

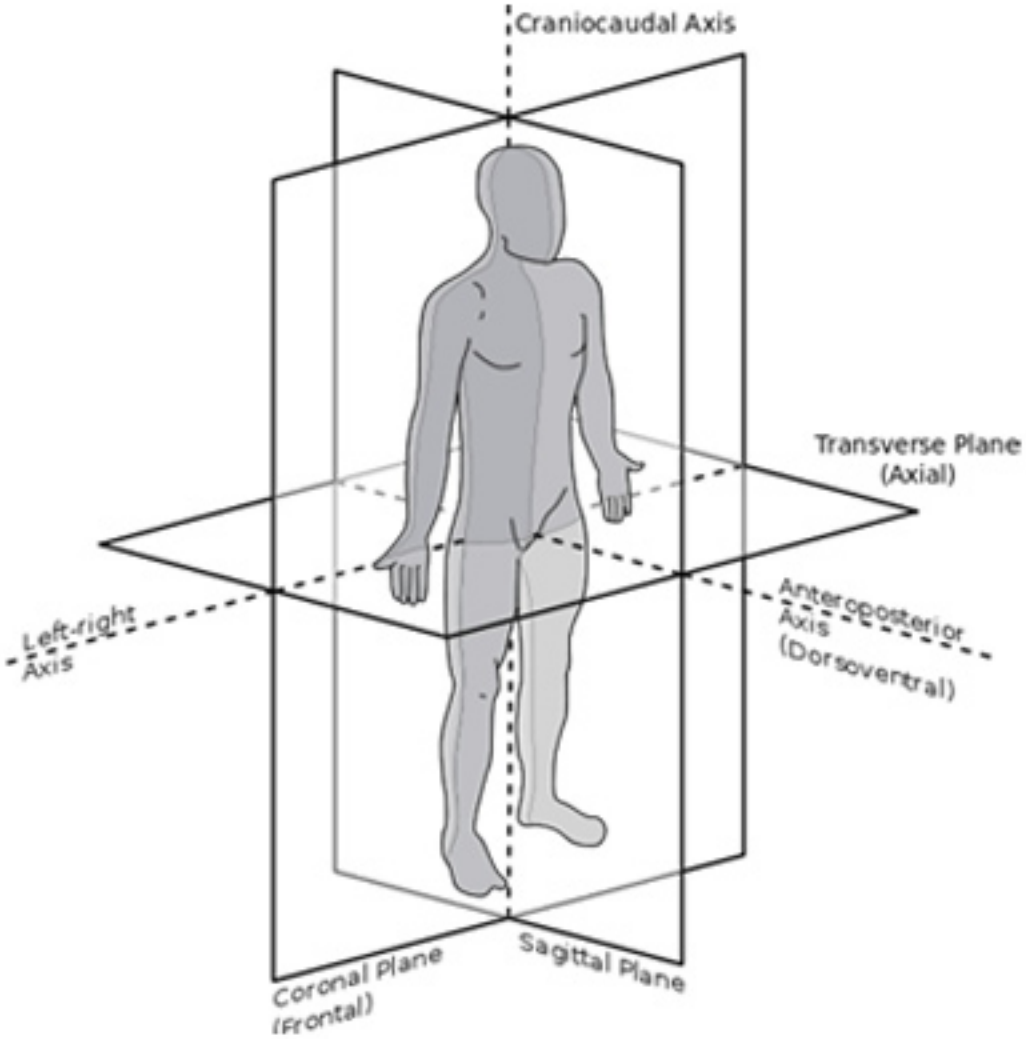
Η εμπειρία, λοιπόν, του χώρου προϋποθέτει την κίνηση του παρατηρητή και κατ' επέκταση την ενεργοποίηση του συνόλου των αισθητηριακών του ικανοτήτων, κι όχι μέρους αυτών. Μόνο μέσω της ολομερής αφύπνισης των αισθήσεων μπορεί το άτομο να αποκτήσει ολοκληρωμένη χωρική αντίληψη, να προβεί δηλαδή, στην πλήρη καταγραφή των χωρικών χαρακτηριστικών μέσω των αισθήσεων.

Αλλαγές στην ιδεολογική προσέγγιση για το ρόλο του αισθητηριακού μηχανισμού: το σώμα στο κέντρο της αντιληπτικής διαδικασίας

Κατά τη διάρκεια των χρόνων του Διαφωτισμού αλλά και μέχρι το 19ο αιώνα, η γνώμη περί 5 βασικών αισθήσεων φαίνεται να είναι γενικώς αποδεκτή. Παρ' όλα αυτά, σύγχυση εντοπίζεται στη διαδικασία αντιστοίχισης των διάφορων σωματικών οργάνων προς το είδος των αισθητηριακών πληροφοριών που προσλαμβάνονται. Προσπάθειες να αναγνωρίσουν και να κατηγοριοποιήσουν τους ποικίλους αισθητήρες του σώματος δεν απέδωσαν καρπούς. Η αίσθηση της αφής και γενικότερα η συμβολή του δέρματος ως αισθητηριακό όργανο δεν εισπράττει την αναγκαία προσοχή.

Την περίοδο κατά την οποία το μοντέρνο κίνημα στην αρχιτεκτονική είχε κάνει πλέον έντονη την παρουσία του, ο Αμερικάνος ψυχολόγος J.J. Gibson ερευνώντας το ζήτημα της κατανομής των αισθήσεων κατάφερε να συνεισφέρει σε μεγάλο βαθμό λύνοντας το αίνιγμα της παραγκωνισμένης έως τότε αίσθησης της αφής. Η στρατηγική του επικεντρώθηκε στο να παρομοιάσει τις αισθήσεις με ενεργητικές μηχανές αναζήτησης, αδιάκοπης ανίχνευσης πληροφοριών από το περιβάλλον. Γι' αυτόν, οι αισθήσεις δεν είναι παθητικοί υποδοχείς ερεθισμάτων, αλλά αντίθετα τις ορίζει ως αυτόνομα αντιληπτικά 'συστήματα' ικανά να αφομοιώνουν εξωτερικά δεδομένα και μάλιστα δίχως την παρέμβαση διανοητικής επεξεργασίας.[18]

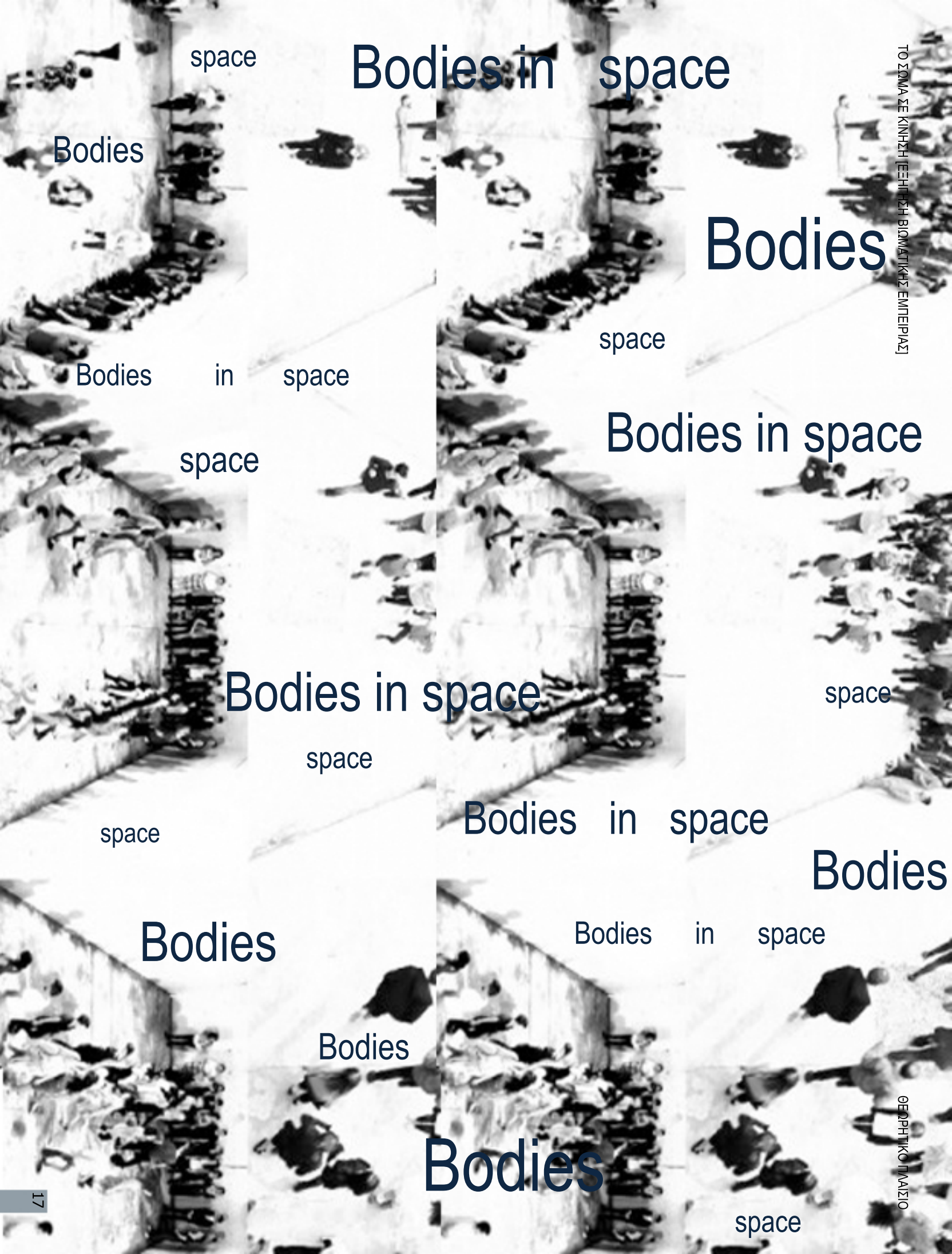
18. K.C. Bloomer, C.W. Moore, *Body, Memory and Architecture*, Yale University Press, UK, 1977, σελ. 33



Μεγαλύτερο ενδιαφέρον ιδιαίτερα στον τομέα της αρχιτεκτονικής εμπειρίας, παρουσιάζει η εισήγησή του για δύο νέα αντιληπτικά συστήματα, το βασικό προσανατολιστικό και απτικό σύστημα. Το πρώτο αναφέρεται στην αίσθηση του 'πάνω-κάτω' αλλά και στη γενικότερη μετάθεση του σώματος ως προς τις ψυχο-φυσικές συντεταγμένες. Το δεύτερο αποτελεί ουσιαστικά μετονομασία της αίσθησης της αφής με ειδοποιό διαφορά όμως ότι θέτει ολόκληρο το σώμα στο κέντρο της αντιληπτικής διαδικασίας κι όχι συγκεκριμένα άκρα του, όπως τα χέρια. Το απτικό σύστημα συμπεριλαμβάνει όλες τις επιμέρους αισθήσεις που παραδοσιακά είχαν συνδεθεί με την αφή, όπως η πίεση, ζέστη, κρύο, πόνος και η κιναίσθηση. Η τελευταία ιδιότητα είναι αυτή που στην ουσία επιτρέπει στο σώμα να αισθανθεί απτικά την κίνηση εντοπίζοντάς την στις αρθρώσεις, τους μύες καθώς και σε οποιοδήποτε άλλο όργανο που συμμετέχει στη λειτουργία της κίνησης.

Κινούμενο, λοιπόν, ένα σώμα είναι πάντα σε θέση να νιώσει απτικά το χώρο. Όσον αφορά στην αρχιτεκτονική εμπειρία, αυτό που εντέλει βιώνει το υποκείμενο είναι κατά πόσο το κτισμένο περιβάλλον του προσφέρει ικανοποίηση. Όταν κάποιος μπαίνει σε ένα κτίριο, το αίσθημα που πρώτο περιμένει να εκδηλωθεί είναι αυτό της ευχαρίστησης, το αίσθημα του 'οικείου', κάτι που άμεσα μας παραπέμπει στην έννοια της 'χωρικής ενσυναίσθησης' που αναλύθηκε παραπάνω. Το άτομο μπαίνει αυτόματα στη διαδικασία να συγκρίνει το νέο χώρο και τα ερεθίσματα που του προκαλεί με άλλους ήδη βιωμένους. Αν βρει κοινές αναλογίες και αντιστοιχίες με παλαιότερα βιώματα, με αποτέλεσμα να 'κατακτήσει' το χώρο, να τον θεωρήσει κτήμα του, ικανοποιημένος κατοικώντας τον, τότε μπορούμε πλέον να κάνουμε λόγο για βιωματική αρχιτεκτονική εμπειρία. Προσπαθώντας να χαρακτηρίσει την αρχιτεκτονική του μέλλοντος, ο Friedrich Nietzsche δήλωσε κάποτε ότι αυτό που ενδόμυχα ψάχνουμε είναι 'να δούμε τους εαυτούς μας μεταφρασμένους σε πέτρα και πράσινο, να περπατήσουμε μέσα μας όταν περιπλανιόμαστε σε αυτά τα κτίρια και τους κήπους.'[19]

19. K. Jormakka, *Flying Dutchmen: motion in Architecture*, Birkhauser, 2002, σελ. 75


space
Bodies in space
Bodies
Bodies
space
Bodies in space
Bodies in space
space
Bodies in space
space
space
Bodies in space
Bodies
Bodies
Bodies in space
Bodies
Bodies
space

1.3 Ο-πτική ή Α-πτική εμπειρία ;

Σε πολλά όμως από αυτά που υποσχόταν το σώμα δεν τους δόθηκε ακόμα η ευκαιρία να παίξουν το ρόλο τους στο παιχνίδι των αισθήσεων και της απτικής εμπειρίας.

Διατρέχουμε την εποχή της ψηφιοποίησης, της ηλεκτρονικής πληροφορίας όπου τα πάντα κινούνται γύρω από την οπτική επικοινωνία. Η ηγεμονία της εικόνας, έχει μετατρέψει τον κόσμο από τρισδιάστατο σε δυσδιάστατο, όπου η γνώση και η αλήθεια της πραγματικότητας είναι αποτέλεσμα μονομερούς οπτικής επεξεργασίας. Αν όμως ερευνήσουμε διεξοδικότερα το θέμα, θα συνειδητοποιήσουμε ότι η οπτικοκεντρική αυτή στάση δεν αποτελεί παρά συνέχεια μιας πολιτικής αποκλεισμού του σώματος από οποιαδήποτε φιλοσοφική συζήτηση περί αντιληπτικών μηχανισμών.

Η σύγχυση που έχει προκαλέσει ο διαχωρισμός μεταξύ αίσθησης και νόησης, η αφελής πίστη στην ικανότητα της όρασης να 'δει' τον κόσμο και να τον κατανοήσει δίχως τη μεσολάβηση των αισθήσεων, χρονολογείται ακόμα μια φορά από την κλασική αρχαιότητα όταν ο Πλάτωνας και Αριστοτέλης δίδασκαν ότι η γνώση και η αντίληψη του κόσμου προέρχεται μόνο μέσω νοητικών διαδικασιών. Ο ίδιος ο Πλάτωνας, ανέδειξε ως περισσότερο σημαντική την αίσθηση της όρασης, θυσιάζοντας και υποβαθμίζοντας όλες τις άλλες σωματικές αισθήσεις.[21] Το σώμα συνεχίζει να υποσκιάζεται από τη νόηση και μετά το 17ο αιώνα. Από τον Descartes, τον Hume μέχρι και τα πειραματικά αποτελέσματα της Γερμανικής Σχολής Ψυχολογίας Gestalt, (οι υποστηρικτές της οποίας αργότερα αποφάνθηκαν ότι βιάστηκαν να τα ασπαστούν με αποτέλεσμα να τα παρερμηνεύσουν) επικρατούσε ομόφωνα η άποψη ότι το νόημα παράγεται, εξάγεται, σε καμία περίπτωση δε 'νιώθεται'.

21. K.C. Bloomer, C.W. Moore, *Body, Memory and Architecture*, Yale University Press, UK, 1977, σελ. 32

Έτσι, ακόμα και σήμερα όλες εκείνες οι εμπειρίες που βιώθηκαν απτικά από το σώμα αποτελούν ζητήματα παραμεληένα από τα γραφικά και γεωμετρικά πρότυπα. Το τεράστιο αυτό ψυχολογικό μεγαλείο των εσώτερων συναισθημάτων του ανθρώπου, που περισσότερο από κάθε άλλο επηρεάζει την κατανόηση του περιβάλλοντος, βρίσκεται ακόμα στην αφάνεια. Η υπερβολική δόση προσοχής που δόθηκε στην όραση ως η πρώτη εκ των αισθητηριακών ικανοτήτων αναπόφευκτα επηρέασε και την αρχιτεκτονική, με συνέπεια την απομάκρυνσή της από το σώμα. Επακόλουθη είναι η δημιουργία ενός ανισόρροπου αρχιτεκτονικού μοντέλου που δεν υπηρετεί τον άνθρωπο και τις ανάγκες του. Γι' αυτόν, ο προσωπικός κόσμος του σώματός του μοιάζει με οχυρό, έναν τόπο που συνδέεται μαζί του με κεντρομόλους δυνάμεις. Αν αυτός ο κόσμος κατασταλεί ή 'αδειάσει' από νοήματα και χωρικές αναμνήσεις, πώς θα μπορέσει ο άνθρωπος να αντιδράσει αποτελεσματικά σε εξωτερικά ερεθίσματα; Η μείωση της σπουδαιότητας των εσωτερικών αξιών του σώματος παραπέμπει στις όλο και λιγότερες ευκαιρίες που απομένουν στον άνθρωπο να δώσει απαντήσεις που του θυμίζουν την προσωπική του ταυτότητα.

Αυτό, λοιπόν, που η αρχιτεκτονική και γενικότερα οι χωρικές σχεδιαστικές διαδικασίες έχουν καθήκον να κάνουν, είναι να επαναφέρουν το ρόλο του σώματος και, χρησιμοποιώντας το, να αναδείξουν το πόσο σημαντική μπορεί να γίνει η χωρική σύνθεση από το ανθρώπινο σώμα για το ανθρώπινο σώμα. Στα επόμενα κεφάλαια θα εξεταστεί κατά πόσο αυτό είναι δυνατό μέσα από την πρακτική του χορού, τα εργαλεία που χρησιμοποιεί αλλά και τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει το κινούμενο σώμα στο χώρο.

New York Times Square

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΧΟΡΕΥΤΙΚΟΥ ΓΕΓΟΝΟΤΟΣ

Ερμηνεία κινησιολογικής συμπεριφοράς

0/2

2.1 Το νόημα του χορού
2.2 Το σώμα στο χορό
2.3 Χορός και ψηφιακές τεχνολογίες

Τι είναι όμως αυτό που έχει ο χορός που τον κάνει τόσο σημαντικό στοιχείο της συγκεκριμένης μελέτης ; Θα απαντήσουμε θέτοντας μια δεύτερη ερώτηση: γιατί είναι αναγκαία η μετάβαση στο πεδίο του χορού στα πλαίσια μιας ερευνητικής εργασίας αρχιτεκτονικών σπουδών;

Η απάντηση στα δύο παραπάνω ερωτήματα βρίσκεται στην ίδια την έννοια του χώρου και του σώματος. Η αρχιτεκτονική είναι η κατεξοχήν τέχνη (για κάποιους) ή επιστήμη (για κάποιους άλλους) που σχεδιάζει και παράγει χώρους μέσα στους οποίους θα κινηθεί και τους οποίους καλείται να βιώσει το ανθρώπινο σώμα. Μέλημα των αρχιτεκτόνων είναι πάντα να καταλάβουν οι ίδιοι τι σημαίνει χώρος, τι είναι τελικά αυτό που σχεδιάζουν και τροποποιούν. Ιδιαίτερα σήμερα, λόγω της ψηφιακής πραγματικότητας και της επικράτησης της εικονικής τεχνολογίας, η έννοια του χώρου αλλάζει, γίνεται πολυδιάστατη με καινοφανή χαρακτηριστικά και ιδιότητες. *'Η τεχνολογία διαφοροποιεί τη μορφή, την ύλη, το φυσικό περιβάλλον, την αντίληψη και τη μνήμη. Έτσι, ακόμα και τα βιώματα κι οι εμπειρίες καταγράφονται στις αισθήσεις υπό νέους όρους και ανάλογα επηρεάζονται οι δημιουργίες του ανθρώπου.'* [22] Συνεπώς, η προσωρινή μετακίνηση σε κάποιο άλλο πεδίο έρευνας το οποίο εξίσου πραγματεύεται, διαμορφώνει και μεταπλάθει το χώρο συνίσταται αναγκαία, προκειμένου να χαραχτούν νέες πορείες και να εξαχθούν συμπεράσματα. Ποιο άλλο πεδίο θα μπορούσε να αποτελέσει καταλληλότερη λύση αν όχι ο χορός, η πρώτη από τις κιναισθητικές τέχνες που μοιράζεται με την αρχιτεκτονική κοινή πηγή ύπαρξης και δημιουργικότητας, δηλαδή το χώρο και τον άνθρωπο μέσα σ' αυτόν.

22. Μ. Αγγελίδου, Μ. Παπαδοπούλου, *Αναζητώντας τον χ ο/ω ρο*, Ερευνητική εργασία, ΕΜΠ, 2012, σελ. 12

2.1 Το νόημα του χορού

Όπως έχει ήδη ειπωθεί, αυτό που συνδέει τον άνθρωπο με το χώρο είναι η κίνηση. Οι κινήσεις του σώματός μας είναι αυτές που μας καθιστούν ικανούς να αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο γύρω μας και να εκφράζουμε τον κόσμο εντός μας. Στην παρούσα φάση, λοιπόν, θα εστιάσουμε αφενός στο χορό, ως ένα γεγονός έντονης κινητικότητας με κυρίαρχη αναφορά στο χώρο, και αφετέρου στη χορογραφία, ως μια μορφή οργάνωσης της κινητικής κατάστασης αλλά και των ίδιων των σωμάτων με σκοπό τη δημιουργία χώρου, προκειμένου να ορίσουμε καλύτερα την έννοια της κιναίσθησης και της εν-σώματης εμπειρίας.

Embodiment

Σήμερα, το να εκπαιδεύεται κάποιος ως χορευτής ισοδυναμεί με το εγχείρημα ένταξής του στον κόσμο των νοημάτων και των κινήσεων. Η πεμπτουσία της χορευτικής εμπειρίας φέρει την έννοια του 'γίγνεσθαι' στον παροντικό χώρο και χρόνο, ένα συναίσθημα μέσω του οποίου κάποιος μπορεί να αντιληφθεί τη σχέση του με την κίνηση, μπορεί να τοποθετήσει το σώμα στον τρισδιάστατο χώρο και να νιώσει τη συμφωνία του με το χρόνο[23]. Έτσι, ο χορός προσφέρει το ιδανικό μέσο για την έρευνα της εν-σώματης εμπειρίας /embodiment. Με τον όρο αυτό εννοούμε ότι ο χορός είναι μια πρακτική που εμπλέκει το σύνολο των αντιληπτικών μέσων, υπονοώντας ότι η διανοητική διαδικασία εξαρτάται όχι μόνο από το νου αλλά και από το ίδιο το σώμα μέσα στο οποίο βρίσκονται τα αισθητήρια όργανα της κιναίσθησης. Ο Edward C. Warburton, καθηγητής χορού του Πανεπιστημίου της California σε ένα από τα άρθρα του υποστήριξε ότι η χορευτική εμπειρία γεννάται από τη συνεχή ροή εκτυλισσόμενου συναισθήματος, νοητικής επεξεργασίας, σωματικής συναίσθησης και ψυχο-κινητικών ικανοτήτων, όταν όλα μαζί συνδέονται στο χωροχρόνο για να δημιουργήσουν δεσμούς μεταξύ ανθρώπων και ιδεών. [24]

Ο χορός, λοιπόν, ήταν και είναι σημαντικός ακριβώς διότι εμπλέκει όλες τις πλευρές του νου, του σώματος και του μυαλού. Δύο μελετητές της ανθρωπολογίας του χορού, η Selma Jeanne Cohen και ο Jack Anderson, εστιάζοντας στην κιναισθητική ιδιότητα του χορού, ισχυρίζονται ότι η δύναμή του έγκειται στην ενασχόληση με όσα αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος μέσω των αισθήσεων.[25] Η διαφορά ανάμεσα στο χορό και τις άλλες παραστατικές τέχνες εντοπίζεται σε αυτό ακριβώς το σημείο. Ο χορός επικοινωνεί με το κοινό, οι κιναισθητικές του ποιότητες προξενούν αντιδράσεις μέθεξης στους θεατές είτε μεταφέροντας κάποιο μήνυμα είτε εκφράζοντας απλώς μια ψυχική διάθεση.

Bologna 's street

23. E. C. Warburton, *Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition*, άρθρο στο περιοδικό 'Dance Research Journal', 2011, Vol. 43, No. 2

24. E. C. Warburton, *Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition*, άρθρο στο περιοδικό 'Dance Research Journal', 2011, Vol. 43, No. 2

25 A. Peterson Royce, *Η Ανθρωπολογία του Χορού*, εκδόσεις Νήσος, 2005, σελ. 186

Από τον κινησιολογικό συντονισμό στην ενσυναισθητική ανταπόκριση

Ο Richard Waterman, καθηγητής Πολιτικών Επιστημών στο Πανεπιστήμιο του Kentucky, στο άρθρο του για το ρόλο του χορού στην ανθρώπινη κοινωνία, τονίζει ότι όλα τα χορευτικά πρότυπα έχουν κάποιο νόημα, είτε είναι κωδικοποιημένα και μεταφέρουν μηνύματα, είτε επικοινωνούν μ' έναν απλούστερο και πιο άμεσο τρόπο, στέλνοντας συγκινησιακά μηνύματα μέσω των κινήσεων του σώματος που προκαλούν διάθεση συμμετοχής στο θεατή. Άρα λοιπόν σύμφωνα με τον Waterman, ο χορός έχει την ικανότητα να μεταφέρει μηνύματα με δύο τρόπους, τον 'δηλωτικό' και μέσω της 'εκφραστικής υποσυνείδητης επικοινωνίας' αντίστοιχα. Ο τελευταίος είναι αυτός που δίνει υπεροχή στο χορό σε σχέση με κάθε άλλη ανθρώπινη επικοινωνιακή δραστηριότητα. Απαντά, δηλαδή, στην ερώτηση 'ποια λειτουργία λαμβάνει χώρα κατά τη διάρκεια του χορευτικού γεγονότος, τόσο σημαντική και άμεση ώστε να δίνει στο χορό το προβάδισμα σε σχέση με άλλες μορφές επικοινωνίας – μετάδοσης εσώτερων μηνυμάτων του ανθρώπου;' Η λειτουργία αυτή δε θα μπορούσε να είναι άλλη από αυτή που ο Theodor Lipps ονόμασε 'Einfüblung', όπως ήδη έχουμε αναλύσει στο πρώτο κεφάλαιο. Εμπλέκοντας τον όρο 'ενσυναίσθηση' με τη χορευτική διαδικασία συμπεραίνουμε ότι κάθε χορός απαιτεί τη συμμετοχή σε επίπεδο κιναίσθησης και νόησης: ακόμα

Woman dancing while a 'picador' (horseman bullfighter) is clapping hands
Picasso

και σαν θέαμα δεν τον 'παρακολουθούμε' μονάχα με τα μάτια, αλλά και με κινήσεις, έστω και υποτυπώδεις, του δικού μας σώματος. Ο χορός κατά κάποιο τρόπο θέτει σε ενέργεια μια έκτη αίσθηση, με την οποία συνειδητοποιούμε τη θέση και την ένταση των μυών μας. Με το φαινόμενο αυτό της μυϊκής συνήχησης, η έκτη αυτή αίσθηση καθιστά δυνατή την επαφή ανάμεσα στο χορευτή και το συμμετέχοντα θεατή. Μια επαφή άμεση που προκαλεί συγκίνηση μέσω της σχέσης -πρώτον- μιας κίνησης του σώματος που έχει πραγματικά συντελεστεί στο μάξιμουμ της έντασής της και -δεύτερον- μιας άλλης κίνησης του σώματος που μόλις και γίνεται αισθητή, μιας κίνησης υπό γένεση ή ακόμα και σε υπολανθάνουσα μορφή.[26] Αυτή η άμεση μετάδοση μηνυμάτων, η επικοινωνία δηλαδή που γίνεται άμεσα ενσυναισθητικά και μας κάνει να ξαναζούμε τα συναισθήματα που εκφράζει ο καλλιτέχνης-χορευτής σαν να ταυτιζόμαστε μ' αυτόν, είναι ένα από τα υψηλότερα διδάγματα που προσφέρει ο χορός ώστε να αλλάξουμε την προσωπική μας εμπειρία και να πλουτίσουμε την ίδια μας τη ζωή από τη δημιουργία των άλλων Δεν αποδεικνύει μονάχα ότι κάθε κίνηση του σώματος αντιστοιχεί σε μια κίνηση της ψυχής, ή καλύτερα, ότι το πνευματικό και το φυσικό δεν είναι δύο τομείς ξεχωριστοί, αλλά ότι είναι δύο διαφορετικές όψεις της ίδιας πραγματικότητας που, καθώς έλεγε ο Paul Klee, μάχεται να καταστήσει ορατό το αόρατο.

26. R. Garaudy, *Ο χορός στη ζωή*, εκδόσεις Ηριδανός, 2008, σελ. 23

Seminario Cuerpo Sonoro

Wylliams - Henry Contemporary Dance Company

Μέσα επικοινωνίας

Με ποια όμως μέσα επικοινωνεί ο χορός; Το ανθρώπινο σώμα καθώς κινείται στο χωροχρόνο χρησιμοποιεί ποικίλους διαύλους επικοινωνίας εκ των οποίων ο πλέον σημαντικότερος είναι ο κιναισθητικός δίαυλος στον οποίο και οφείλει το συναίσθημα συμμετοχής του θεατή στο χορό. Ο δεύτερος βασικός δίαυλος για τη μετάδοση πληροφοριών στο χορό είναι ο οπτικός. Εξάλλου είναι οι σχηματισμοί του ανθρωπίνου σώματος στο χώρο που χαρακτηρίζουν το χορό. Επίσης, ο χορός στέλνει μηνύματα και μέσω των ήχων όπως, για παράδειγμα, ο κτύπος των ποδιών στο έδαφος ή στη σκηνή, η αναπνοή των χορευτών ή ακόμα και το θρόισμα των ρούχων. Χωρίς την ηχητική διάσταση καμία χορευτική μορφή δε θα ήταν πλήρης. Άλλος ένας δίαυλος στην εκφραστική δομή του χορού είναι η επαφή. Ειδικότερα, το χτύπημα που κυριαρχεί σε χορευτικά γεγονότα εκστατικού χαρακτήρα, υποδηλώνει έναν οικουμενικό τρόπο έκφρασης της έννοιας της επαφής με το φαινομενικό κόσμο. Εξίσου σημαντικό με το χτύπημα είναι η επαφή με την έννοια της απτικής αλληλεπίδρασης μεταξύ των χορευτών. Στο σύγχρονο χορό και ιδιαίτερα στην τεχνική του ‘contact’, η συνεχής επαφή των σωμάτων συνιστά πρωτεύων στόχο και διαρκή αναζήτηση των χορευτών. Μάλιστα, η προσπάθεια για αδιάκοπη σωματική διάδραση είναι που προσφέρει στους χορευτές πλήρη αντίληψη όχι μόνο της ίδιας τους της σωματικής χωρικότητας αλλά και του άλλου. Τέλος, ο χορός επικοινωνεί και μέσω του διαύλου της όσφρησης, εκείνων των χαρακτηριστικών οσμών των ανθρώπων που εμπλέκονται στη φυσική δραστηριότητα του χορού. Με δεδομένο τον αριθμό των ποικίλων διαύλων, γίνεται κατανοητό ότι η ικανότητα για επικοινωνία είναι αρκετά ισχυρή. Στην περίπτωση που όλοι οι δίαυλοι μεταφέρουν το ίδιο μήνυμα, η επίδραση πενταπλασιάζεται. Ενδεχομένως, η ικανότητα αυτή της ταυτόχρονης ενεργοποίησης όλων των αισθήσεων είναι που προσδίδει στο χορό εκφραστικό χαρακτήρα υψηλού βαθμού.[27]

27. A. Peterson Royce, Η Ανθρωπολογία του χορού, εκδόσεις Νήσος, 2005, σελ. 189-191

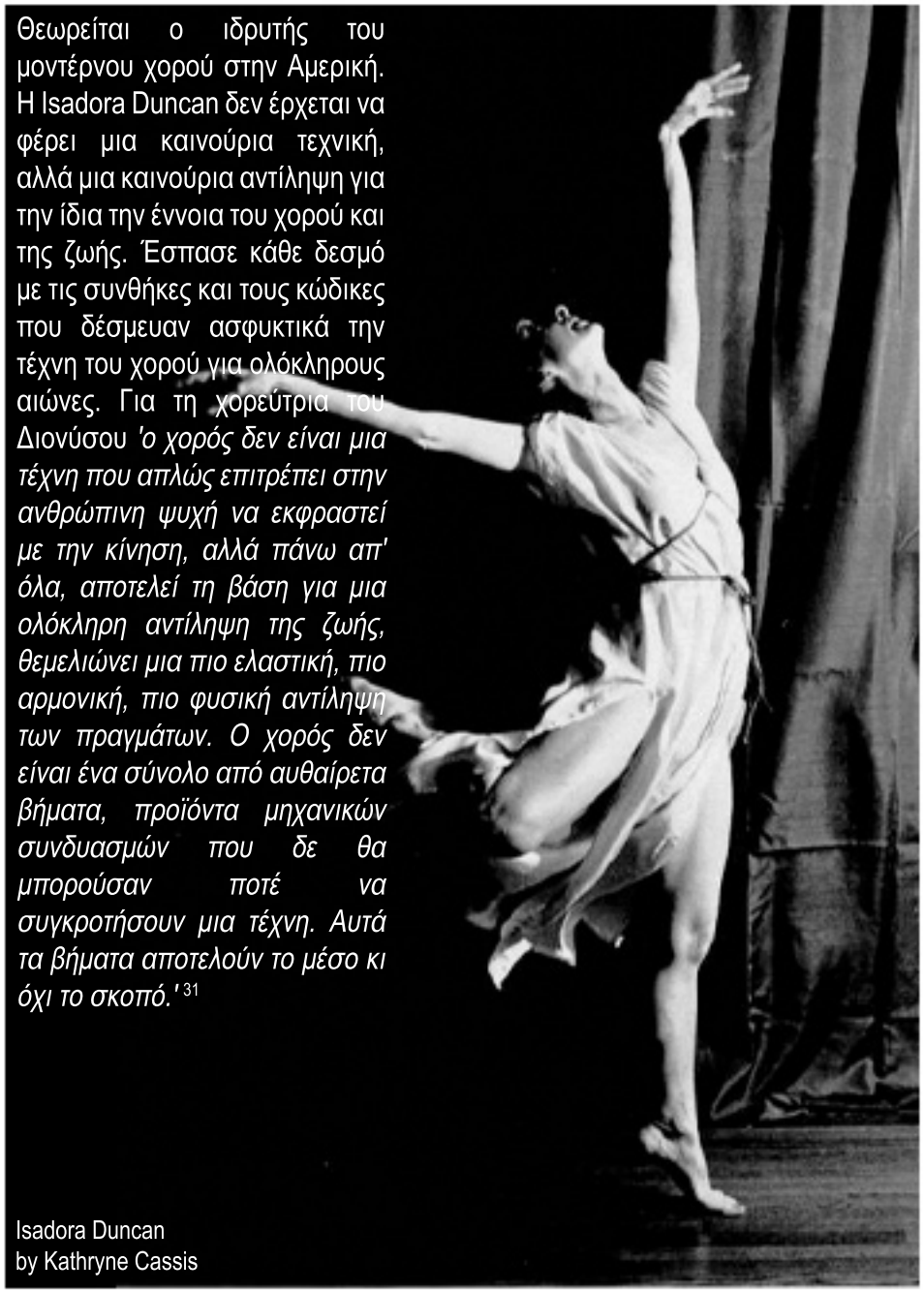
2.2 Το σώμα στο χορό

'Συνειδητά οι πρόγονοί μας χρησιμοποιούσαν το σώμα ως μέσο ολοκλήρωσης, σταθεροποίησης και επεξεργασίας κάθε εισερχόμενης πληροφορίας, θεωρώντας τη χορευτική τελετή μια διαδικασία αποκάλυψης, εμβάθυνσης και σύνδεσης του ανθρώπου με τον πυρήνα της ύπαρξης'.[28] Ειδικότερα με την υπέρβαση των αξιών ενός χριστιανικού πουριτανικού πολιτισμού, το σώμα ανακτά το σπουδαίο του ρόλο στις επικοινωνιακές δραστηριότητες του ανθρώπου, διότι εκείνο που γυρεύει πέρα από τη γνώση είναι η επικοινωνία. Ο χορός, έτσι, γεννιέται από την ανάγκη να πεις αυτό που δε λέγεται, από την ανάγκη να γνωρίσεις το άγνωστο, να έρθεις σε σχέση με το άλλο μέσω του σώματος και του συναισθηματικού φόρτου που φέρει μέσα του. Ο μοντέρνος χορός είναι αυτός που, στις αρχές του 20ου αιώνα, αναθεωρεί σχετικά με την ακαμψία του κορμού, δίνοντάς και πάλι την αξία που του αφαιρέθηκε ύστερα από τέσσερις αιώνες κλασικού μπαλέτου, και επανασυνδέεται με αυτό που κάποτε υπήρξε ο χορός για όλους τους λαούς και σ' όλους τους καιρούς: έκφραση εμπειριών που η δύναμή τους υπερβαίνει τη δύναμη των λέξεων και της μιμικής, με κινήσεις του σώματος οργανωμένες σε ακολουθίες – φορείς μηνύματος και σημασίας.[29] Με το χορό, το σώμα παύει να είναι πράγμα, γίνεται θέμα.

Χορευτική Ιστοριογραφία

Κάθε επαναστατική κίνηση στην ιστορία κρύβει μέσα της μια αποκήρυξη, μια άρνηση ενός κατεστημένου. Έτσι ακριβώς γεννήθηκε κι ο μοντέρνος χορός, από μια ομάδα χορογράφων και χορευτών που τέθηκαν ενάντια στις δύο επικρατούσες μορφές χορού στις αρχές του 20ου αιώνα, του κλασικού μπαλέτου και της θεατρικής επιθεώρησης. Απέρριψαν την άκαμπτη και ιμπεριαλιστική φύση του μπαλέτου ενώ στόχος τους ήταν η καταξίωσή τους ως καλλιτέχνες κι όχι ως απλοί διασκεδαστές.[30] Μετέτρεψαν το χορό σε φιλοσοφικό – κοινωνικό πεδίο γύρω από την έννοια της κίνησης, του χώρου, το ρόλο του σώματος μέσα σε αυτόν καθώς και των δυνατοτήτων έκφρασης του συναισθήματος.

28. Ε. Οικονομίδου, *Αρχιτεκτονική και Χορός*, ερευνητική εργασία, σελ. 30
29. R. Garaudy, *Ο χορός στη ζωή*, εκδόσεις Ηριδανός, 2008, σελ. 13
30. Pei - San Brown, *The History of Modern Dance*, ενημερωτικό φυλλάδιο της Αμερικάνικης Σχολής Χορού 'Ballet Austin'



Θεωρείται ο ιδρυτής του μοντέρνου χορού στην Αμερική. Η Isadora Duncan δεν έρχεται να φέρει μια καινούρια τεχνική, αλλά μια καινούρια αντίληψη για την ίδια την έννοια του χορού και της ζωής. Έσπασε κάθε δεσμό με τις συνθήκες και τους κώδικες που δέσμευαν ασφυκτικά την τέχνη του χορού για ολόκληρους αιώνες. Για τη χορεύτρια του Διονύσου *'ο χορός δεν είναι μια τέχνη που απλώς επιτρέπει στην ανθρώπινη ψυχή να εκφραστεί με την κίνηση, αλλά πάνω απ' όλα, αποτελεί τη βάση για μια ολόκληρη αντίληψη της ζωής, θεμελιώνει μια πιο ελαστική, πιο αρμονική, πιο φυσική αντίληψη των πραγμάτων. Ο χορός δεν είναι ένα σύνολο από αυθαίρετα βήματα, προϊόντα μηχανικών συνδυασμών που δε θα μπορούσαν ποτέ να συγκροτήσουν μια τέχνη. Αυτά τα βήματα αποτελούν το μέσο κι όχι το σκοπό.'* [31]

Isadora Duncan
by Kathryne Cassis

31. R. Garaudy, *Ο χορός στη ζωή*, εκδόσεις Ηριδανός, 2008, σελ. 31

'Χορεύοντας δε μιλάς, αλλά υπάρχεις... κι ο χορός είναι η υψηλότερη έκφραση της ύπαρξης' τονίζει ο Ted Shawn που μαζί με τη Ruth St. Denis ιδρύουν την 'Denishawn', την πρώτη σχολή όπου θα διαμορφώνονταν αργότερα οι κύριοι δημιουργοί του μοντέρνου χορού. Η χορευτική ιδεολογία της σχολής τους βασίστηκε καθαρά στους νόμους έκφρασης του Γάλλου μουσικού και δασκάλου Francois Delsarte, ο οποίος διακρίνει τρεις βασικές μορφές κινήσεων: τις αντίθετες, τις παράλληλες και τις κινήσεις 'κατ' ακολουθίαν'. Η αντίθεση, μια από τις γενικότερες αρχές της αισθητικής, προσδίδει στην κίνηση το μάξιμουμ της εκφραστικότητας, ενώ αντίθετα η παράλληλη κίνηση (π.χ. ικεσία, προσφορά) δηλώνει αδυναμία. Τέλος, οι κατ' ακολουθίαν είναι κινήσεις που διατρέχουν ολόκληρο το σώμα, ενεργοποιώντας κάθε μυ, κάθε ιστό, κάθε άρθρωση. *'Είναι η προνομιούχα μορφή έκφρασης των συγκινήσεων'*, λέει ο Delsarte. Τέτοιες κινήσεις είναι αυτές που ξεκινούν από την περιφέρεια και κατευθύνονται προς το κέντρο του σώματος, ενώ αντίθετα, οι πιο ισχυρές είναι αυτές που έχουν στον κορμό το κέντρο της ενέργειας η οποία ακτινωτά μεταφέρεται προς τα μέλη. Έτσι, λοιπόν, έχοντας ως θεωρητικό υπόβαθρο τις απόψεις του Delsarte, η σχολή 'Denishawn' βάσισε τη χορευτική τεχνική στα τέσσερα παρακάτω σημεία.

Ruth St. Denis as an Indian temple dancer in *Radha*

Ted Shawn

1. Η προτεραιότητα του ρόλου του κορμού, σαν πηγή και κέντρο της έκφρασης.

2. Θεμελιώνεται η σημασία των 'κατ' ακολουθίαν' κινήσεων κατά τις οποίες ο κορμός είναι ο κύριος κινητήρας ενέργειας του χορευτή.

3. Η συνειδητή και ηθελημένη χρήση, ελεγχόμενη και ρυθμική, της διαδοχής, της έντασης και της χαλάρωσης (εισαγωγή των όρων contraction, release) που βασίζονται στο ρυθμικό νόμο της ζωής κατά Delsarte : άμπωτη – πλημμυρίδα, συγκέντρωση – αποκέντρωση ενέργειας, συστολή – διαστολή. Οι παλμικές αυτές κινήσεις, που έχουν κεφαλαιώδη σημασία για την εκφραστικότητα του χορού, αντιτίθενται και αλληλοσυμπληρώνονται ταυτόχρονα. Καθεμιά τους πηγάζει από την προηγούμενη και δεν φτάνει στο μέγιστο της έντασής της χωρίς τη σχέση της με την άλλη.

4. Η αναγνώριση της αξίας του βάρους του ανθρωπίνου σώματος, της σχέσης του με τη γη, της βαρύτητας, που η αποδοχή της επιτρέπει στον άνθρωπο να μη χρησιμοποιεί το έδαφος απλώς σαν σημείο προς αποφυγή, αλλά σαν μια ζωντανή πραγματικότητα, αδελφική και συγχρόνως ανθεκτική με την οποία κάθε επαφή ζωντανεύει μέσα από τα γυμνά πόδια του χορευτή και του δίνει όλο του το γνήσιο, το σάρκινο, ανθρώπινο μεγαλείο.

_διαδοχικές και κινήσεις κατ' ακολουθίαν
_πορεία από ένταση προς χαλάρωση
_εμφανής ο ρόλος του κορμού για την πραγματοποίηση των επιμέρους ενδιάμεσων σταδίων

_παλμική κίνηση (ταλάντωση)
_συγκέντρωση και αποκέντρωση ενέργειας (η αποκέντρωση θα πραγματοποιηθεί όταν οι χορευτές επανέλθουν στις αρχικές τους στάσεις

Martha Graham Dance Company
contraction of the spine

Στην αρχή μαθήτρια της σχολής 'Denishawn', αργότερα ολοκληρωμένη χορεύτρια, χορογράφος και κυρίως δραματουργός, η Martha Graham αποδείχτηκε θεμελιώδης μορφή για το μοντέρνο χορό εκείνης της περιόδου. Η επαναστατική της δημιουργία έγκειται στην επιθυμία της να εκφράσει τα προβλήματα του αιώνα της, όπου η μηχανή ανατρέπει τους ρυθμούς της ανθρώπινης κίνησης, όπου ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος μαστιγώνει τις συγκινήσεις, ελκύει τα ένστικτα. Στο έργο της ήθελε να αποτυπώσει την εποχή της αγωνίας και της επανάστασης του σύγχρονου ανθρώπου που ορθώνεται να αντιμετωπίσει και να κυριαρχήσει πάνω στις δυνάμεις της φύσης και της κοινωνίας. Ο χορός δεν είναι γι' αυτήν ένας καθρέπτης της ζωής, αλλά συμμετοχή στη ζωή, απελευθέρωση της ζωής με την κίνηση. Σκοπός της δεν είναι να 'κατανοήσει' την τέχνη, να την ανάγει δηλαδή σε έννοιες και λέξεις, αλλά να την βιώσει. Η καινούρια τεχνική της Martha Graham περιλαμβάνει τις εξής αρχές.

1.

Κάθε εκφραστική κίνηση έχει την πηγή στον πρωτεύοντα ρυθμό εισπνοής και εκπνοής, στη συγκέντρωση των δυνάμεων στο κινητικό κέντρο και στην ακτινοβολία που τη διαδέχεται. Στις κινήσεις του θώρακα, που συσπάται για να εκπνεύσει και χαλαρώνει για να εισπνεύσει, είναι εκεί όπου στηρίζει την αρχή κάθε δραστηριότητας.

2.

Προσπάθεια απόδοσης μεγαλύτερης έντασης στο δυναμικό μιας πράξης. Η γυμνή συγκίνηση εξωτερικεύεται με ένα ξαφνικό σταμάτημα, με απότομες αλλαγές των κατευθύνσεων, με έντονες στρέψεις, σφίξεις, πτώσεις, μετέωρες καταστάσεις, ταλαντώσεις, κινήσεις που πολύ συχνά συνοδεύονται από τον ήχο κρουστών οργάνων.

3.

Η σχέση με τη ζωντανή γη. Πολύ μακριά από την ιδέα του να αποσπαστεί από το έδαφος, ζητάει να ξαναβρεί τη ζωική επαφή ανάγκης που είχε ο κυνηγός ή ο πολεμιστής των πρώτων ανθρώπινων εποχών, αλλά ακόμα και οι Ινδιάνοι χορευτές της Αμερικής ή της Αφρικής για τους οποίους η γη ήταν πηγή ενέργειας και εφόρμησης.

4.

Η αρχή της 'ολότητας' κατά την οποία ολόκληρο το σώμα είναι ένα όργανο αρθρωμένο, οργανωμένο και προσανατολισμένο. Γι' αυτήν είναι μάθημα ηθικής, μια θεώρηση της ζωής και του κόσμου: να υπάρχεις ολόκληρος σε ό,τι κάνεις.

5.

Ο χορός της συνιστά ένα στυλ πολύ κοντινό στις αντιλήψεις της εποχής της περί απλοποίησης των μορφών και απόρριψης του διακόσμου, όπως αυτές που εκφράζει και γράφει ο Αυστριακός αρχιτέκτονας Adolf Loos. Η ίδια λέει ότι *'όπως οι σύγχρονοι ζωγράφοι και αρχιτέκτονες παραγκώνισαν τα διακοσμητικά μπιχλιμπίδια, ακριβώς όπως δεν έχουν πια φιοριτούρες τα σπίτια μας, έτσι δεν έχει κι ο χορός. Είναι λιγότερο όμορφος αλλά πιο αληθινός.'*

Τη διαφορά προκαλεί μια εξίσου σημαντική μορφή του αιώνα της. Η Γερμανίδα χορεύτρια Mary Wigman προτείνει μια εντελώς αντίθετη γνώμη για το χώρο. Για τη Wigman ο χώρος είναι ένας παρτενέρ που πρέπει να τον λογαριάζει, είναι μια ανάσα που πρέπει να κατακτήσει μέσω της δράσης και της διάδρασης μαζί του. Η έμμονη παρουσία του χώρου χαρακτηρίζει την αντίληψή της για τη σχέση του ανθρώπου με το σύμπαν. Η μέθοδός της εντοπίζεται στη βίωση του χώρου: το σημείο εκκίνησης δεν μπορεί να είναι η αναπνοή, όπως υποστηρίζει η Graham, γιατί δεν αποτελεί μια εσωτερική εκδήλωση του ανθρώπου με τον εαυτό του, αλλά μια σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο και το εξωτερικό του περιβάλλον. Ο άνθρωπος, λοιπόν, συγκεντρώνει τις δυνάμεις του για να αντισταθεί στις εξωτερικές επιδράσεις με συνέπεια η κίνησή του να έχει λιγότερη ροή και περισσότερο απρόοπτο.[32]

Αξίζει, τέλος, να γίνει αναφορά σε ονόματα που επίσης άλλαξαν τη φυσιογνωμία του χορού όπως η Hanya Holm, η Doris Humphrey, ο Josè Limòn, ο Alvin Ailey, ο George Balanchine, η Trisha Brown, η Twyla Tharp. Καθένας με το δικό του ξεχωριστό τρόπο στιγμάτισε το σύγχρονο χορό δίνοντας ερεθίσματα και θέτοντας θεμέλια για αναζητήσεις.

32. R. Garaudy, *Ο χορός στη ζωή*, εκδόσεις Ηριδανός, 2008, σελ. 102 - 128

ΤΟ ΣΩΜΑ ΣΤΟ ΧΟΡΟ

_κίνηση σε όλα τα επίπεδα
_πολλαπλές κατευθύνσεων
_σύγχυση

Strong and convincing art has never arisen from theories
Mary Wigman

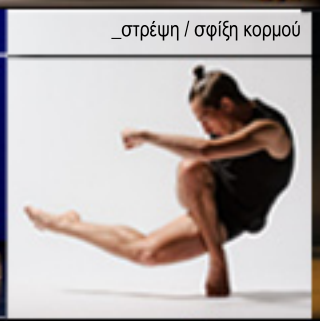
In a dancer, there is a *reverence* for such forgotten things as the miracle of the small beautiful bones and their delicate strength
Martha Graham

_στρέψη κορμού

μετέωρες καταστάσεις

Terence Lewis
Contemporary Dance Company

_σύσπαση του θώρακα (contraction)



_στρέψη / σφίξη κορμού

_πτώση

Rage Box
Contemporary Dance Center

Dancing: the highest intelligence in the freest body
Isadora Duncan

James Wilton
Dance Company in *Falling Unknown*

_πόδια λυγισμένα
_προσπάθεια για εγγύτητα με το έδαφος
_σχέση με τη γη

_παρουσία κρουστών οργάνων

Akram Kahn
Dance Company in *Vertical Road*
photo by Laurent Ziegler

Dance, dance, otherwise we are lost
Pina Bausch

Akram Kahn
Dance Company in *Gnosis*
photo by Richard Haughton

Συναίσθηση του χώρου από το χορευτή

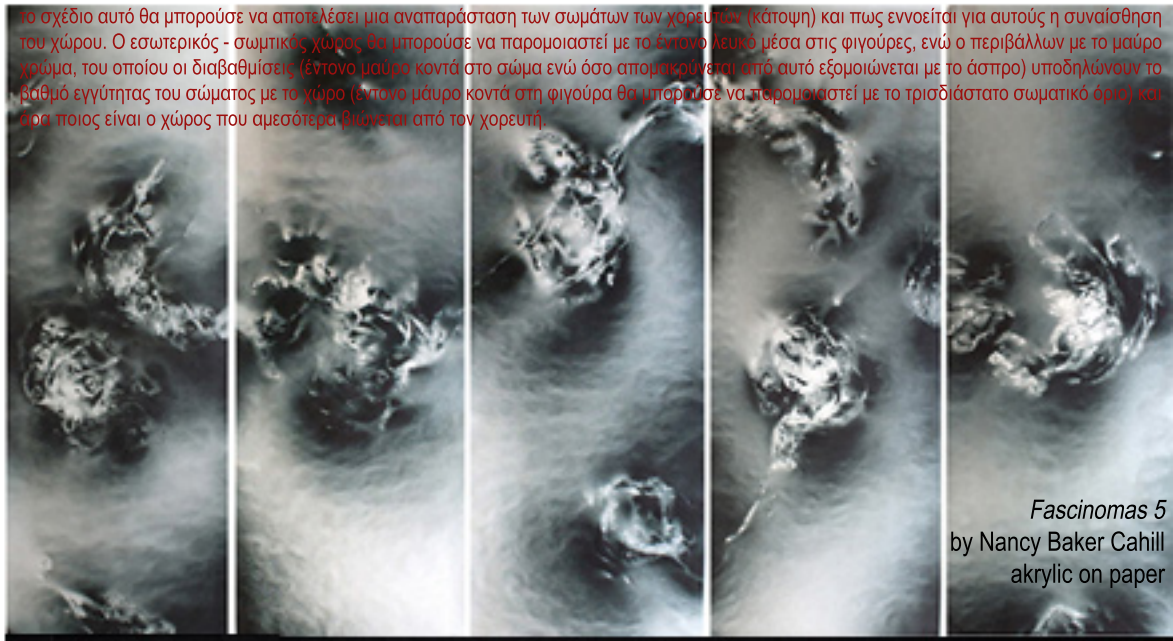
Αυτό που παρατηρούμε από την παραπάνω χορευτική ιστοριογραφία είναι το γεγονός ότι ανέκαθεν υπήρχε κοινός κρίκος που συνέδεε τις διάφορες χορευτικές τεχνικές ανά τους χρόνους, κι ας υποστήριζαν αντίθετες αντιλήψεις. Ήταν αδιαμφισβήτητα ο τρόπος με τον οποίο αντιμετώπιζαν το σώμα του χορευτή και τη σχέση του με το χώρο.

Η ανάλυση που πραγματοποιήθηκε στο 1ο κεφάλαιο της εργασίας περί της σχέσης του ανθρωπίνου σώματος και του χώρου κατέληξε στο συμπέρασμα μιας σχέσης υπαρξιακής όπου περιβάλλων και σωματικός χώρος αποτελούν μια ενιαία, αδιαφοροποίητη ολότητα, αλλά και μιας σχέσης όπου επισημαίνεται η επίδραση ζωτικής σημασίας μεταξύ των μελών της. Κανένας χώρος δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τον αλληλοσυσχετισμό του με τον άλλον, ο οποίος πετυχαίνεται μονάχα μέσω της κίνησης του υποκειμένου και φυσικά της αισθητηριακής αντίληψης της κίνησης αυτής, δηλαδή της κιναίσθησης. Αυτή τη σχέση, λοιπόν, επιχείρησαν να αποτυπώσουν όλες οι ηγετικές μορφές του προηγούμενου αιώνα που ασχολήθηκαν όχι μόνο με τη χορευτική διαδικασία ως συμβάν αλλά και με ποιους τρόπους μπορεί να διδάξει και να καθοδηγήσει ένα νέο τρόπο ζωής και βίωσης της πραγματικότητας. Ακολουθώντας, λοιπόν, τις φιλοσοφικές θεωρήσεις, ο χορός, ως το απόλυτα οργανωμένο σύστημα σωματικής επικοινωνίας, δεν αναγνωρίζει απλώς τους δύο αυτούς τύπους χώρων, αλλά μάλιστα υφίσταται μέσω αυτών. Αποκτά ουσία όταν το σώμα, χορεύοντας, συναισθάνεται πρώτα τον εσωτερικό – σωματικό του χώρο και στη συνέχεια τον εξωτερικό – περιβάλλοντα.

Πρωταρχική και διαρκής ανάγκη του χορευτή είναι να βρει το κέντρο του, να νιώσει την ασφάλεια του τόπου εσωτερικής 'κατοίκησης' απ' όπου εφορμείται η ανταπόκρισή του στον εξωτερικό κόσμο.[33] Μάλιστα, η εύρεση του κέντρου αυτού δε θεωρείται πια ένα πρόβλημα γεωμετρίας αλλά μέρος ολόκληρου του μυϊκού συστήματος με όλες τις κιναισθητικές διακλαδώσεις: του προσανατολισμού, της πτώσης, αιώρησης και ισορροπίας ως απάντηση στη βαρυτική έλξη και της συναίσθησης της σωματικής χωρικότητας.

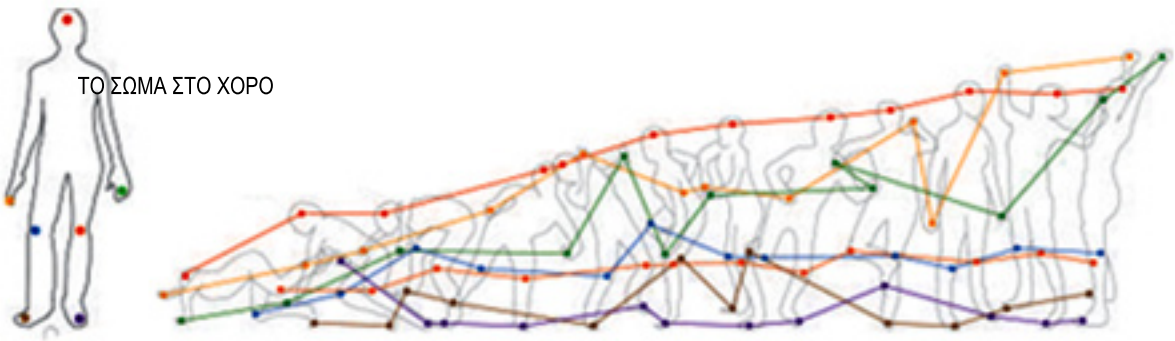
33. K.C. Bloomer, C.W. Moore, *Body, Memory and Architecture*, Yale University Press, UK, 1977, σελ. 58

το σχέδιο αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει μια αναπαράσταση των σωμάτων των χορευτών (κάτοψη) και πως εννοείται για αυτούς η συναίσθηση του χώρου. Ο εσωτερικός - σωματικός χώρος θα μπορούσε να παρομοιαστεί με το έντονο λευκό μέσα στις φιγούρες, ενώ ο περιβάλλων με το μαύρο χρώμα, του οποίου οι διαβαθμίσεις (έντονο μαύρο κοντά στο σώμα ενώ όσο απομακρύνεται από αυτό εξομοιώνεται με το άσπρο) υποδηλώνουν το βαθμό εγγύτητας του σώματος με το χώρο (έντονο μαύρο κοντά στη φιγούρα θα μπορούσε να παρομοιαστεί με το τρισδιάστατο σωματικό όριο) και άρα ποιος είναι ο χώρος που αμεσότερα βιώνεται από τον χορευτή.

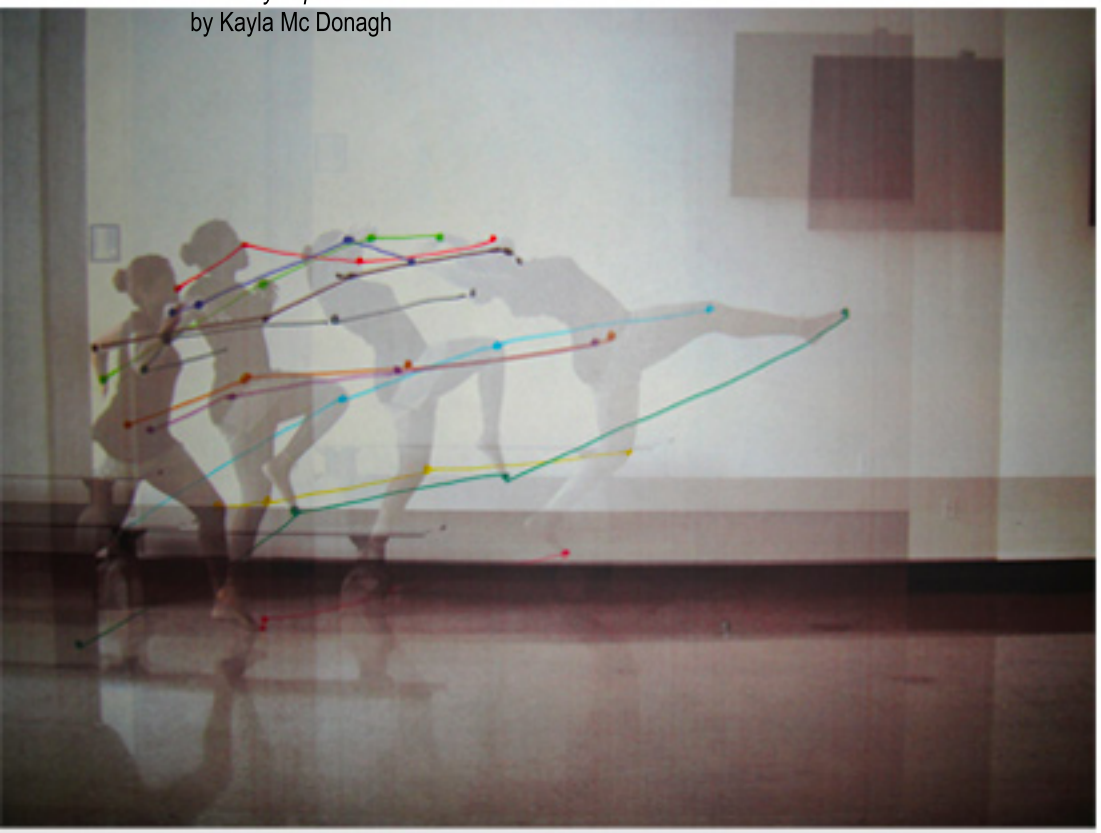


Fascinomas 5
by Nancy Baker Cahill
akrylic on paper

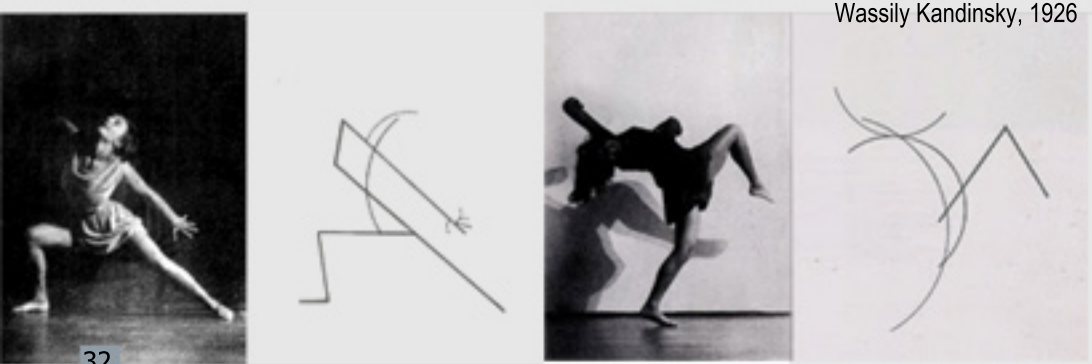
Αφού ο χορευτής αποκτήσει πλήρη συνείδηση του σώματός του, επόμενη αυτόματη πράξη είναι η συναίσθηση και ταυτόχρονα βίωση του εξωτερικού χώρου. Μέσω της απτικής, εν-σώματης εμπειρίας του χώρου κινητοποιείται σταδιακά ολόκληρο το σώμα. Η κίνηση δεν είναι πια ένα ασαφές, ακαθόριστο σύστημα ακούσιων δράσεων αλλά μια ευκρινώς ενσυνείδητη διάδραση χορευτή – χώρου. Η κινητική δραστηριότητα και η μετακίνηση των χορευτών μεταβάλει, επηρεάζει, συνθέτει και παράγει το χώρο δράσης της χορογραφίας.



the *'Out of body experience'*
by Kayla Mc Donagh



Dance Curves: On the Dances of Palucca
Wassily Kandinsky, 1926



Συστήματα καταγραφής της κίνησης και αναπαραγωγής της χορογραφίας

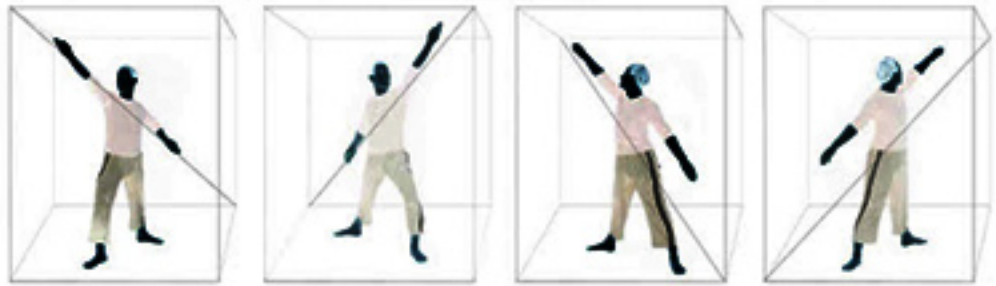
Αν και ο χορός είναι μία από τις αρχαιότερες τέχνες, η καταγραφή του έχει τη συντομότερη ιστορία. Ένα επαρκές σύστημα σημείωσης του χορού πρέπει να συνταιριάζει επιτυχώς τρία διαφορετικά στοιχεία: την κίνηση σε σχέση με το χώρο, την κίνηση σε σχέση με το χρόνο καθώς και τις υφολογικές διαφοροποιήσεις και ιδιομορφίες που συνιστούν αυτό που λέμε 'τέλεση' του χορού. Οι προσπάθειες σχεδίασης της κίνησης δεν είναι ένα καινούριο φαινόμενο. Χρονολογείται από τον 15ο αιώνα. Τα συστήματα ποικίλουν από σύμβολα και ανθρώπινες παραστατικές φιγούρες μέχρι τη χρήση ψηφιακών μέσων στις μέρες μας, η ανάλυση της οποίας θα γίνει εκτενέστερα παρακάτω. Μεταξύ των πιο σημαντικών και αξιόλογων συστημάτων κατατάσσονται τα επόμενα: 'Orchesography' (Thoinot Arbeau), 'Track Drawing' στο έργο Coreographie ou l' Art d' ecrire la Dance (Raoul Feuillet), 'Stenochorègraphie' (Charles Arthur Saint-Leon), 'Grammatik der Tanzkunst' (Friedrich Zorn), 'Benesh Notation' (Joan and Rudolf Benesh), 'Effort-Shape' (Rudolf Von Laban).[34]

Το σημειογραφικό σύστημα όμως που σημάδεψε καταλυτικά την έρευνα της κίνησης είναι το 'Labanotation' που αναπτύχθηκε από το Γερμανό πρωτοπόρο του μοντέρνου χορού, Rudolf Von Laban. Σύμφωνα με αυτόν, ο χορός είναι η παραγωγή της κίνησης μέσω της ροής και άρα το σύστημά του αποσκοπούσε στην απόδοση αυτού ακριβώς του συμβάντος της κίνησης στο χώρο. Οι ανελίξεις του χορευτή δομούν μια αρχιτεκτονική μέσα στο χώρο. Επομένως, ο χώρος συλλαμβάνεται με βάση το σώμα του χορευτή και τα όριά του. Εισάγει τον όρο 'κινητόσφαιρα' προκειμένου να περιγράψει τη φυσιολογική ακτίνα δράσης των μελών, στη μέγιστη έκτασή τους από το σώμα όταν παραμένει ακίνητο. Ουσιαστικά ορίζεται ως η περιοχή που σχηματίζεται από γραμμές που αφήνουν τα ίχνη των κινήσεων των άκρων του χορευτή. Για να δώσει υλική μορφή στην 'κινητόσφαιρα' χρησιμοποιεί το κανονικό εικοσάεδρο, την τέλεια γεωμετρική μορφή που συγγενεύει ταυτόχρονα με τη σφαίρα και τον κύβο. Μέσα του το σώμα μπορεί να εκτελέσει όλες τις κινήσεις, όπως μέσα σε μια σφαίρα, αλλά πάντα σύμφωνα με τις τρεις διαστάσεις που καθορίζει ο κύβος.[35] Στο έργο του 'Choreutics', ο Laban υπογραμμίζει ότι 'για να μελετήσουμε την αρμονία της κίνησης πρέπει να μελετήσουμε τις σχέσεις ανάμεσα στην αρχιτεκτονική δομή του σώματος και τη χωρική δομή της κινητόσφαιρας.' [36]

34. A. Peterson Royce, Η Ανθρωπολογία του χορού, εκδόσεις Νήσος, 2005, σελ. 55 - 76
35. R. Garaudy, *Ο χορός στη ζωή*, εκδόσεις Ηριδανός, 2008, σελ. 145
36. R. Laban, *'Choreutics'*, ed.: L. Ullman, Mac Donand and Evans, London, 1966, παραπομπή της ερευνητικής εργασίας *'Αναζητώντας τον χ ο/ω ρο'*, Μ. Αγγελίδου, Μ. Παπαδοπούλου, ΕΜΠ, 2012, σελ. 24

_κατασκευή της κινητόσφαιρας
crystalline movement

Tetrahedral form
Basic form of plastic human movement



Cubic form
Representation of diagonal orientations (mobility)

Octahedral form
Representation of dimensional orientations (stability)

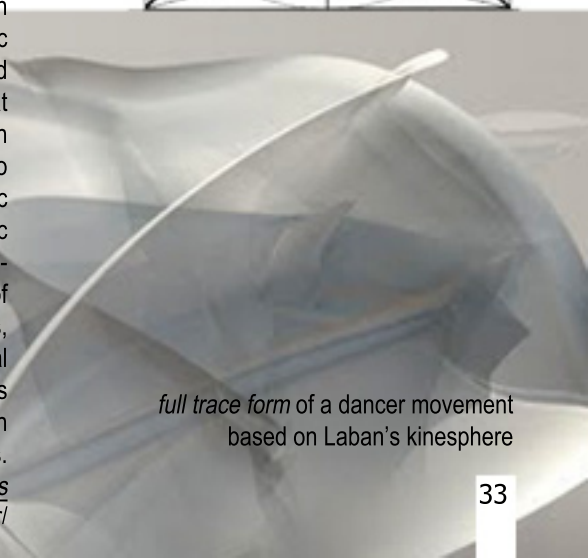
Dodecahedral form
Representation of the three cardinal planes (vertical, horizontal, sagittal)

Icosahedral form
Representation of most voluminous form of crystalline human movement

Rudolf Laban's *'ikosahedron'*
part of his theory of movement analysis

The analytical conceptualisation and visualisation of kinespheric space is based on Laban's understanding of space through the language of solid geometry. More specifically, Laban makes use of the five regular convex polyhedra or Platonic solids in order to better understand space in terms of regular, convex polyhedral arrangements or 'scaffoldings'. Laban thus conceptualises and visualises the space within one's own reach as congruent, regular and symmetrical, which enables the trained body to find harmonic relations, and thus move in a meaningful and aesthetically-pleasing way. The fact that there are only five objects that obey such elegant geometric rule allows Laban to allocate each one of these objects a specific function in the description of harmonic relations, as part of Laban theory of crystalline movement. Laban uses the notion of crystals, as opposed to regular solids, because crystals grow in regular polygonal patterns, and this enables him to connect his theory of human movement with growth patterns in natural organisms.

Crystallographies
http://visualisingmotionin3d.blogspot.gr/



full trace form of a dancer movement
based on Laban's kinesphere

2.3 Χορός και ψηφιακές τεχνολογίες

Κατά τη διάρκεια των τελευταίων είκοσι χρόνων, ομάδες ανθρώπων από τη διεθνή κοινότητα χορογράφων, χορευτών και ψηφιακών καλλιτεχνών άρχισαν να πειραματίζονται με υπολογιστικά βοηθητικά μέσα συνδέοντας το χορό με τις νέες τεχνολογίες. Έντονο ενδιαφέρον εμφανίστηκε σύντομα για τον προσδιορισμό των νέων όρων 'εικονικός' (virtual) και 'ψηφιακός' (digital) χορός.

Όπως οι τεχνολογικές ανακαλύψεις επηρέασαν κάθε τομέα της καθημερινής ζωής και της ανθρώπινης επικοινωνίας, έτσι ακριβώς συμπεριφέρονται και με το χορό. Η τεχνολογία έχει αποφασιστικά προκαλέσει αλλαγές στα σωματικά όρια και τις χωρικές πραγματικότητες, επηρεάζοντας βαθιά τις σχέσεις μεταξύ ανθρώπου και μηχανής. Οι νέες συγκλίσεις μεταξύ χορού και τεχνολογίας έχουν να κάνουν με τη φύση του χορού, τις σωματικές – αισθητηριακές σχέσεις με το χώρο και τον κόσμο και την άμεση φαινομενολογική εν-σώματη εμπειρία.

Συστήματα πλοήγησης και διαδραστικά περιβάλλοντα

Η πιο βασική μεταβολή που πραγματοποιήθηκε με την είσοδο των τεχνολογικών επιτευγμάτων στο χορό, συνεπάγεται τη μετατόπιση της συνθετικής χορογραφικής διαδικασίας σε περιβάλλον εργαστηριακού τύπου. Πλέον, κάνουμε λόγο για την 'έξυπνη σκηνή', όπου ο χορός διεξάγεται με τη βοήθεια υπολογιστικού σχεδιασμού και MIDI διαδραστικών περιβαλλόντων τα οποία ευνοούν ένα διαφορετικό 'προγραμματισμό' της σωματικής κίνησης και της κινητικής ανίχνευσης. Ένα ακόμα εργαλείο της 'έξυπνης σκηνής' είναι το σύστημα VNS (Very Nervous System) το οποίο, συνδυάζοντας μαγνητοσκοπικά μέσα (video cameras), συστήματα τεχνητής αντίληψης, υπολογιστές και σχεδιαστικά προγράμματα, δημιουργεί ένα χώρο στον οποίο η σωματική κίνηση μεταφράζεται σε ηχητική, μουσική και εικονική προβολή στον πραγματικό χρόνο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι χορευτές μετατρέπονται σε 'αισθητήρες', αφομοιώνουν μια νέα χωρική επίγνωση ενός ψηφιακά βελτιωμένου χώρου ή ενός 'λειτουργικού συστήματος' που προκαλεί την ανταπόκριση και την ανάδρασή τους. Μοιάζει σαν τα σώματα των χορευτών να προσπαθούν να έρθουν σε επαφή με άλλα αόρατα.

Human movement sculpture
by Yellowtrace

Από την κινητόσφαιρα στα μηχανιστικά interfaces

Η πράξη της αίσθησης αποκτά μια νέα διάσταση πέρα από τη σωματική και οργανική κατανόηση της ανατομίας, του μυϊκού συστήματος και της ιδιοδεκτικής χωρικής επίγνωσης της κίνησης-εντός-της-κινητόσφαιρας, αξίες με τις οποίες εκπαιδεύτηκε κάθε χορευτής κατά τη μοντέρνα παράδοση. Το σημείο τομής των σχεδιαστικών interfaces και ανάλυσης της κίνησης επεκτείνει τις διδαχές του Laban σχετικά με τη δομή του ρεπερτορίου της σωματικής κίνησης. Εμπλέκει συνολικά τη σφαίρα κίνησης και της προσδίδει χαρακτηριστικά διαδραστικότητας συμπεριλαμβάνοντας αντιληπτικές και λαμβάνουσες διαδικασίες. Αν η κίνηση είναι μια 'διαρκής ροή' (Laban), τότε μια νέα κατανόηση του μεσοδιαστήματος /interspace στις παραστάσεις χορού υπολογιστικών μέσων ολοένα και αναπτύσσεται.

Η έννοια της ροής του παροντικού χρόνου αλλάζει. Από συνθετικής απόψεως, το σημαντικότερο εγχείρημα είναι η μετα-τόπιση και η επανα-διανομή της κίνησης ως ληφθείσα και επεξεργασμένη πληροφορία. Η κίνηση διασταυρώνεται συνεχώς μεταξύ πραγματικού, προβαλλόμενου και εικονικού χώρου. Ο χώρος αποδομείται. Η κίνηση μαγνητοσκοπείται, διασπάται, μεταφέρεται και επαναδομείται κάπου αλλού. Ο χορευτής διαντιδρά με αισθητηριακά ψηφιακά δεδομένα όπως το βίντεο το οποίο προβάλει διαφορετικές τρισδιάστατες κιναισθητικές αντιλήψεις της κινητικής ενέργειας, θέσης και ταχύτητας (π.χ. slow motion, close-ups, different scale). Έτσι, αφενός η χορογραφική διαδικασία συνιστά ένα σύστημα 'υπό γένεση' που προϋποθέτει τον αυτοσχεδιασμό σε αόρατα δυναμικά πεδία στο χώρο, ενώ ο χορός αφετέρου, στενά συνδεδεμένος με οπτικές μορφές και ρυθμούς, ουσιαστικά μεταφράζεται ως ένα σύστημα πολυμέσων. Η 'έξυπνη σκηνή' δεν είναι, λοιπόν, ένα θέατρο αλλά ένα αυτόνομο δίκτυο. Άρα προκειμένου να μεταφερθεί η εικόνα κίνησης, ο χορός πρέπει να 'συμβεί' σε κάποιο σημείο στον πραγματικό χωροχρόνο. Συνεπώς, ο ψηφιακός χορός και οι τηλεματικές παραστάσεις είναι μη-αντικείμενα, είναι υβριδικές μορφές υφιστάμενες σε έναν εικονικό χώρο που συντελούνται με τη μέθοδο και την τεχνική της καταγραφής/recording.[37]

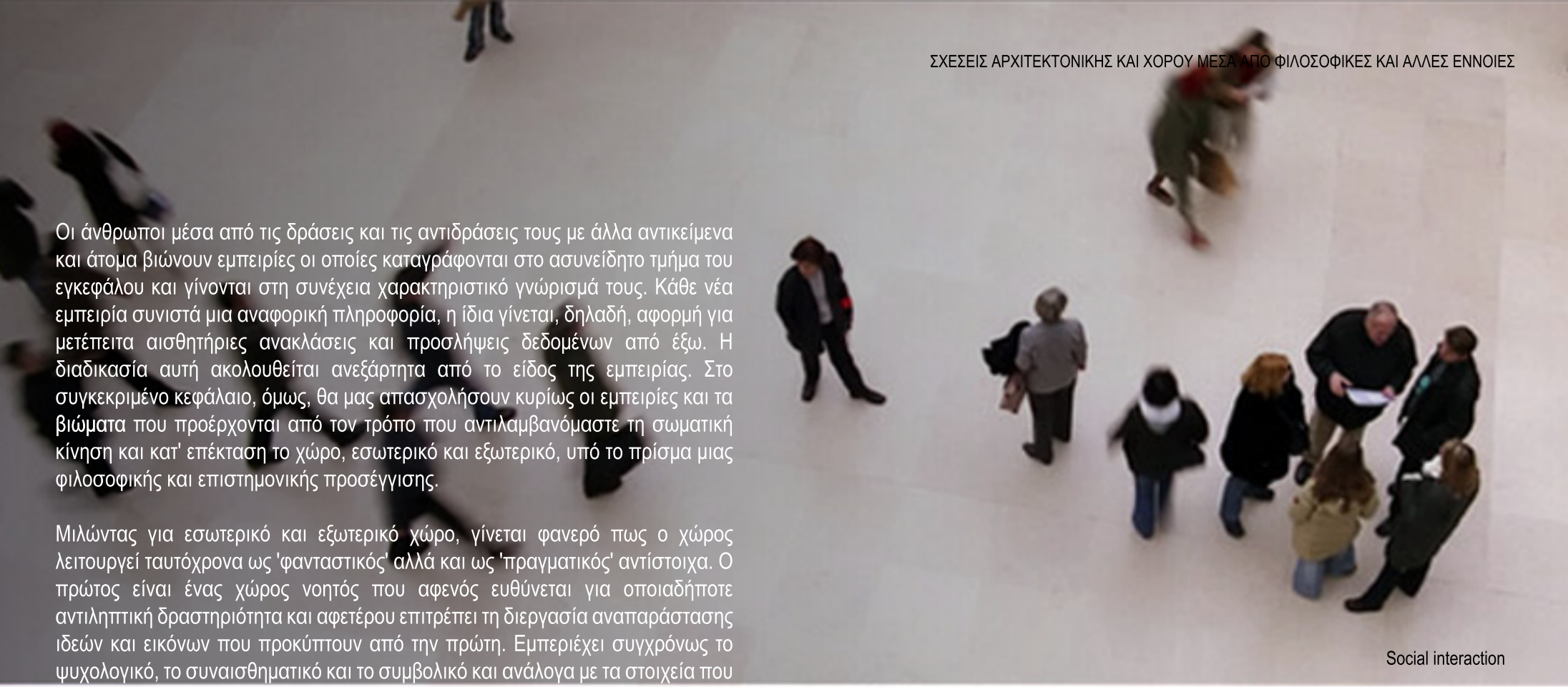
37. J. Birringer, *Dance and Media Technologies*, άρθρο στο περιοδικό 'PAJ: A Journal of Performance and Art, Vol. 24, Issue 1 - PAJ 70 - Jan 2002, The MIT Press, United States

ΣΧΕΣΕΙΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΧΟΡΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΛΛΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ

Από την κιναίσθηση και τη φαινομενολογία στο λείο χώρο του νομά

0/3

3.1 Κοινές αρχές
3.2 Η θέση της φιλοσοφίας για την αρχιτεκτονική και το χορό
3.3 Το κινητικό - κιναισθητικό σώμα
3.4 Η εν-σώματη γνώση και εμπειρία
3.5 Η ερμηνεία του χώρου



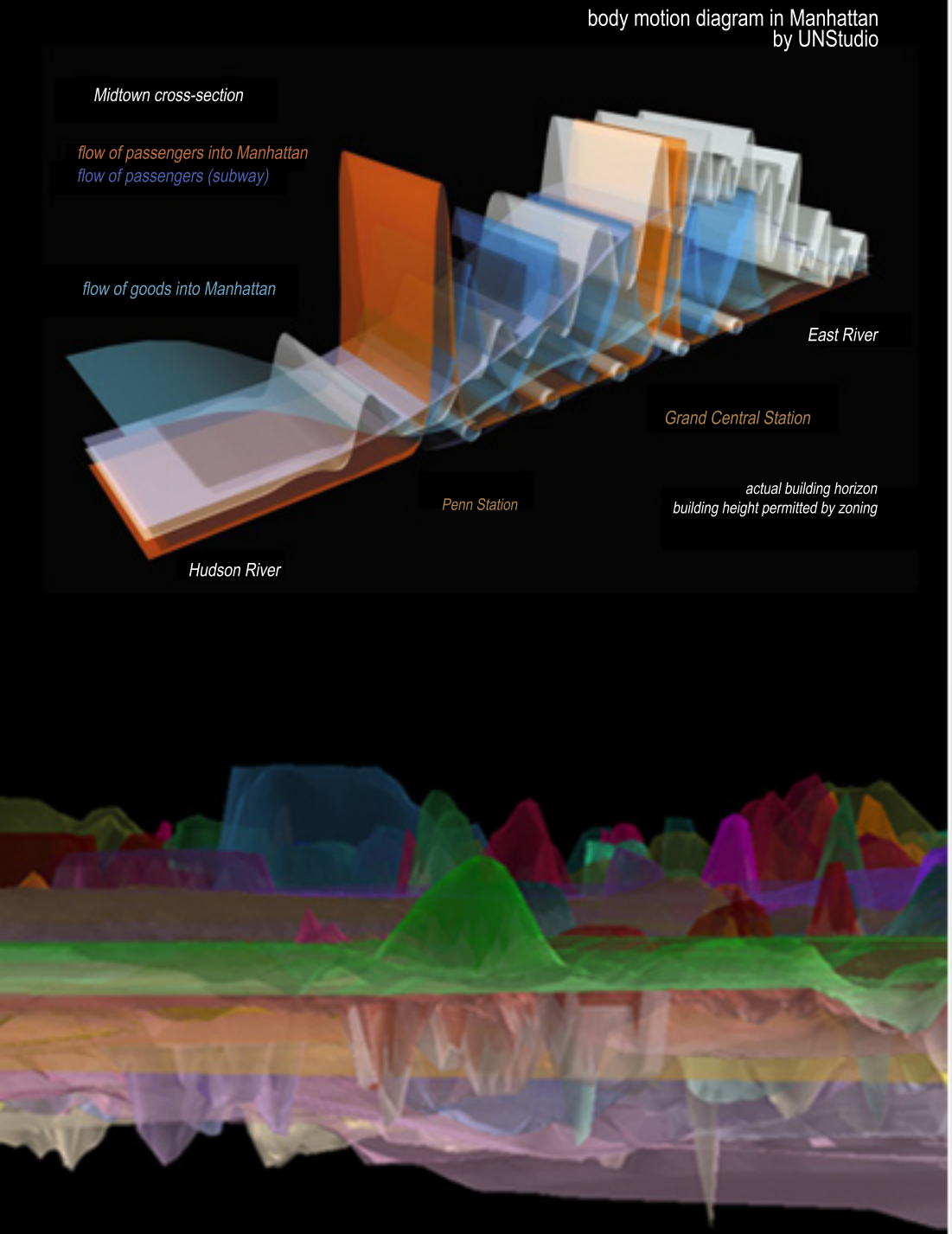
Social interaction

Οι άνθρωποι μέσα από τις δράσεις και τις αντιδράσεις τους με άλλα αντικείμενα και άτομα βιώνουν εμπειρίες οι οποίες καταγράφονται στο ασυνείδητο τμήμα του εγκεφάλου και γίνονται στη συνέχεια χαρακτηριστικό γνώρισμά τους. Κάθε νέα εμπειρία συνιστά μια αναφορική πληροφορία, η ίδια γίνεται, δηλαδή, αφορμή για μετέπειτα αισθητήριες ανακλάσεις και προσλήψεις δεδομένων από έξω. Η διαδικασία αυτή ακολουθείται ανεξάρτητα από το είδος της εμπειρίας. Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, όμως, θα μας απασχολήσουν κυρίως οι εμπειρίες και τα βιώματα που προέρχονται από τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τη σωματική κίνηση και κατ' επέκταση το χώρο, εσωτερικό και εξωτερικό, υπό το πρίσμα μιας φιλοσοφικής και επιστημονικής προσέγγισης.

Μιλώντας για εσωτερικό και εξωτερικό χώρο, γίνεται φανερό πως ο χώρος λειτουργεί ταυτόχρονα ως 'φανταστικός' αλλά και ως 'πραγματικός' αντίστοιχα. Ο πρώτος είναι ένας χώρος νοητός που αφενός ευθύνεται για οποιαδήποτε αντιληπτική δραστηριότητα και αφετέρου επιτρέπει τη διεργασία αναπαράστασης ιδεών και εικόνων που προκύπτουν από την πρώτη. Εμπεριέχει συγχρόνως το ψυχολογικό, το συναισθηματικό και το συμβολικό και ανάλογα με τα στοιχεία που διαθέτει και με τη σημασία που αυτά είναι φορτισμένα, επιτρέπει ή όχι στα άτομα να προσδιοριστούν και να βρουν τις αναφορές τους στο δεύτερο, τον 'πραγματικό'.[38] Αυτό θα γίνει φυσικά με τη διαδικασία που ορίστηκε παραπάνω αλλά και στα προηγούμενα κεφάλαια: με την αναγωγή του ερεθίσματος που προκαλεί το προς βίωση αντικείμενο (ή το προς συσχέτιση άτομο) σε ένα άλλο συναίσθημα, μια άλλη ασυνείδητη σκέψη ή γνώση που έχει ήδη αποκτηθεί από παρελθοντική διάδραση με άλλα αντικείμενα (ή άτομα).

Ας εστιάσουμε όμως στο χώρο, κυριότερα τον αρχιτεκτονικό χώρο, και τις συνθήκες υπό τις οποίες αντιλαμβάνεται και βιώνεται. Από τις παραπάνω οριοθετήσεις είδαμε ότι προκειμένου να συντελεστεί μια χωρική εμπειρία, το υποκείμενο πρέπει να αναγνωρίσει στοιχεία προσωπικά, αποθηκευμένα στη μνήμη και να τα συνταιριάξει με τα χωρικά χαρακτηριστικά του περιβάλλοντος εντός του οποίου τοποθετείται. Η αρχιτεκτονική, λοιπόν, δεν έχει παρά να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις ώστε να συμβεί αυτό, ώστε ο χώρος που σχεδιάζει να γίνει βιωματικός. Στόχος της είναι, δηλαδή, να προτείνει ένα σύστημα χωρικής οργάνωσης που δίνει στο χρήστη τη δυνατότητα να επιλέξει τον τρόπο που θα τον βιώσει.

38. Ξ. Παπατριανταφύλλου, Α. Τερεζάκη, *Η γεωμετρική και μνημονική αντίληψη του χώρου ως αναλυτικό και συνθετικό εργαλείο: από τη φαινομενολογία στο μεταδομισμό*, ερευνητική εργασία, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πολυτεχνείου Κρήτης, 2011, σελ. 3



body motion diagram in Manhattan
by UNStudio

map of the dancers' center of motion under and above the tables
by William Forsythe's Dance Company
in *One flat thing, reproduced*

3.1 Κοινές αρχές

Η αρχιτεκτονική και ο χορός, μολονότι είναι δύο επιστήμες πολύ διαφορετικές, έχουν μια στενή σχέση όσον αφορά στον οραματισμό και τη δημιουργική διαδικασία. Και οι δύο είναι τέχνες που έχουν συντροφέψει σταθερά την ανθρωπότητα, οφειλόμενες στην ανάγκη εύρεσης καταλύματος και σημασίας. Οι αρχές που μοιράζονται από κοινού η αρχιτεκτονική και ο χορός πηγάζουν, το δίχως άλλο, από τις έννοιες του χώρου και του σώματος που τίθενται στο επίκεντρο της δημιουργίας των δύο αυτών πρακτικών. Για έναν χορευτή η κίνηση του σώματος παράγει χώρο. Ένας αρχιτέκτονας σχεδιάζει το χώρο όπου θα κινηθεί το σώμα. Αναπόφευκτα, λοιπόν, χρησιμοποιούνται κάποια κοινά συνθετικά εργαλεία όπως είναι ο ρυθμός, η δομή, η γραμμή, το φως, η ποιότητα και η επανάληψη.[39]

Οι τεχνικές και των δύο στηρίζονται, επίσης, στις αρχές της αντίθεσης, ισορροπίας (στατική-δυναμική-κινητική), διαδοχής, παραλληλίας, κατεύθυνσης, ταχύτητας, αντιστροφής, έντασης-χαλάρωσης, έκτασης, επαναφοράς, επανάληψης και επανεμφάνισης στοιχείων, θέσεων στο χώρο, σχημάτων και μεγεθών. Και οι δύο πρακτικές συνιστούν διαδικασίες που οργανώνουν τη μετακίνηση του ανθρώπινου σώματος μέσα από σχεδιαστικές δομές, ροές και συστήματα χωρικής διαδοχής λαμβάνοντας υπόψη την κινησιολογική προδιάθεση και τάση του σώματος.

Δεν είναι όμως μονάχα το τελικό αποτέλεσμα -μέσω της χρήσης των παραπάνω κοινών σημείων αναφοράς- που ενδιαφέρει περισσότερο σε αυτή την εργασία. Πέρα από το τελικό αρχιτεκτονικό και χορογραφικό προϊόν αντίστοιχα, η εύρεση κοινών φιλοσοφικών εννοιών και η τοποθέτησή τους στη βάση της αλληλοτομίας αρχιτεκτονικής και χορού θεωρείται μεγίστης σημασίας για την πορεία και εξέλιξη της παρούσας έρευνας.

39. Μ. Αγγελίδου, Μ. Παπαδοπούλου, *Αναζητώντας τον χ ο/ω ρο*, Ερευνητική εργασία, ΕΜΠ, 2012, σελ. 18

3.2 Η θέση της φιλοσοφίας για την αρχιτεκτονική και το χορό

Γιατί είναι σημαντική η φιλοσοφική/ θεωρητική ανάλυση

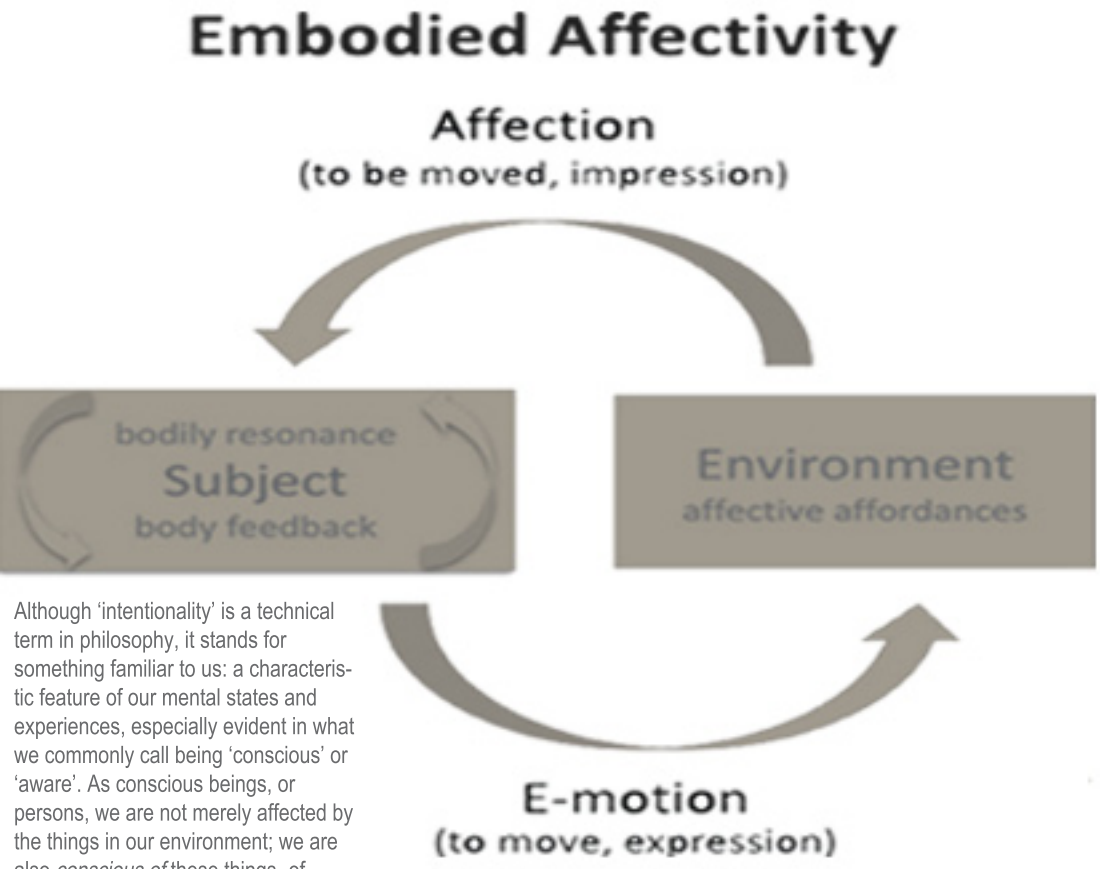
Ένα από τα σημαντικότερα πράγματα που μας διδάσκει η ζωή ως κοινωνικό φαινόμενο είναι ότι οι άνθρωποι δημιουργούν μεταξύ τους δεσμούς μέσα από ρυθμικές κινήσεις και εκφράσεις, όπως ο χορός. Ο ίδιος συνιστά μια έκφανση της ζωής, μια διέξοδο κοινωνικοποίησης και στηρίζεται θεμελιωδώς στη σύναψη αυτών των σχέσεων, αφενός μεταξύ του ατόμου και του ίδιου του εαυτού, αφετέρου του ατόμου με τους άλλους καθώς και με ολόκληρο τον κόσμο. Πράγματι, μεγάλο ενδιαφέρον έχει παρουσιαστεί γύρω από την έρευνα του χορού ως ένα πολύτιμο παράθυρο στην ανθρώπινη γνώση και εμπειρία.

Η μελέτη του χορού, ήδη από τη δεκαετία του '60, βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό σε ερευνητικά προγράμματα του γερμανού φιλοσόφου -επίσημου ιδρυτή της Φαινομενολογίας- Edmund Husserl αρχικά και του γάλλου φιλοσόφου Maurice Merleau-Ponty στη συνέχεια. Οι μελετητές του χορού εφάρμοσαν φαινομενολογικές μεθοδολογίες στην προσπάθειά τους να ερμηνεύσουν διάφορες πτυχές του χορού, επιβεβαιώνοντας το βασικό επιχείρημα της φαινομενολογίας: το θεμελιώδη ρόλο που κατέχει η αντίληψη στην κατανόηση και σύζευξη του ανθρώπου με τον κόσμο.[40]

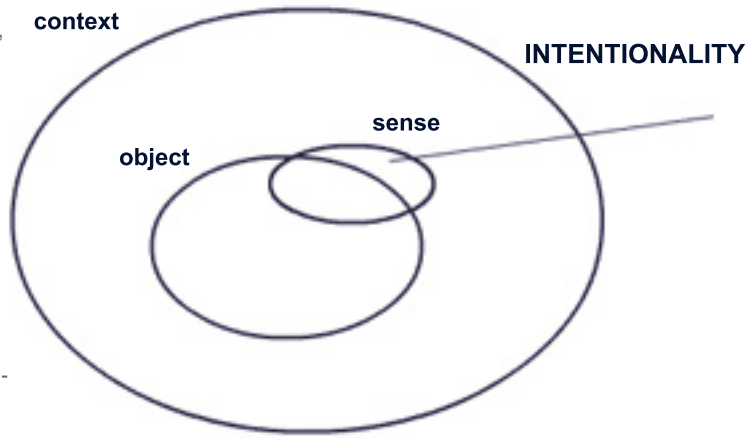
Όσον αφορά στην αρχιτεκτονική αντίστοιχα, η συνάντησή της με τη φιλοσοφία δεν είναι καινούρια. Η σχέση διπλής συνεπαγωγής που τις συνδέει δηλώνει ότι, από τη μια μεριά, το αρχιτεκτονικό μοντέλο έχει παραδοσιακά προσφέρει στη φιλοσοφία μια μεταφορά ενός τύπου ιεραρχικής σκέψης για την ορθολογική οργάνωση των γνωστικών κλάδων, ενώ από την άλλη, η φιλοσοφία έχει τροφοδοτήσει την αρχιτεκτονική με ένα ευσταθές εννοιολογικό οπλοστάσιο για

40. E. C. Warburton, *Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition*, άρθρο στο περιοδικό 'Dance Research Journal', 2011, Vol. 43, No. 2

EDMUNT HUSSERL
HERZOG/DE MEURON
RUSSELL MALIPHANT
MERLEAU - PONTY
FRANK GEHRY
FREDERIC FLAMAND
HENRI BERGSON
PETER EISENMAN
WILLIAM FORSYTHE
HENRI LEFEBVRE
ZAHA HADID
MERCE CUNNINGHAM
GILLES DELEUZE
REM KOOLHAAS
TRISHA BROWN
MARTIN HEIDEGGER
BERKEL/BOS
TWYLA THARP
J.J. GIBSON
BERNARD TSCHUMI
SHEN WEI



Although 'intentionality' is a technical term in philosophy, it stands for something familiar to us: a characteristic feature of our mental states and experiences, especially evident in what we commonly call being 'conscious' or 'aware'. As conscious beings, or persons, we are not merely affected by the things in our environment; we are also *conscious of* these things -of physical objects and events, of our own selves and other persons, of abstract objects such as numbers or propositions, and of anything else we bring before our minds. Many, perhaps most, of the events that make up our mental life- our perceptions, thoughts, beliefs, hopes, fears, and so on -have this characteristic feature of being 'of' or 'about' something and so giving us a sense of something in our world. Each such mental state or experience is in this way a *represantation* of something other than itself and so gives one a sense of something. This representational character of mind or consciousness -its being 'of' or 'about' something- is 'intentionality'.

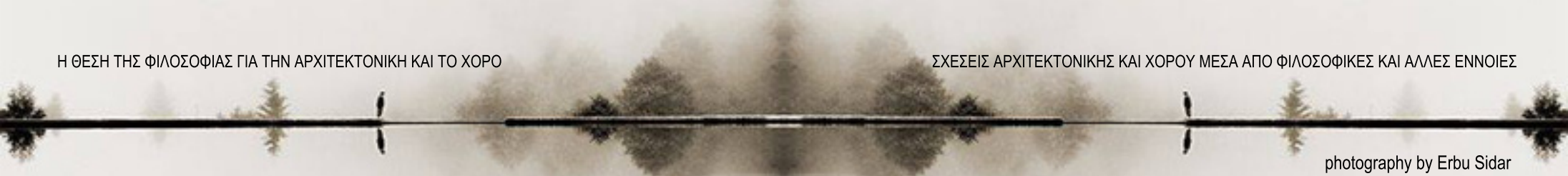


Husserl and Intentionality: A Study of Mind, Meaning and Language
R. McIntyre, D. Woodruff Smith
Dordrecht and Boston: D. Reidel, 1982

την εσωτερική ενότητα και την κανονικοποίηση των αρχιτεκτονικών αρχών.[41] Πιο συγκεκριμένα, η αρχιτεκτονική οφείλει στο φιλοσοφικό λόγο το γεγονός της σύνδεσής της με την εγκατάσταση θεσμών και την αναπαράσταση συστημάτων νόρμας και ορθολογικής τάξης αλλά και το θεωρητικό υπόβαθρο από το οποίο εμπνέεται και με βάση το οποίο νομιμοποιεί τις αποφάσεις και τις επιλογές της.

Η φαινομενολογία, λοιπόν, ως ποιοτική εμπειρία συνιστά το συνδετικό κρίκο μεταξύ της εν-σώματης αντίληψης και των πεδίων της εννόησης, της γνώσης και αυτο-επίγνωσης. Η φαινομενολογία κατέχει έτσι θεμελιώδη σημασία διότι το ζήτημα που βασικά την απασχολεί είναι η εμπειρία, τα φαινόμενα, το ζωντανό αισθητηριακό σώμα. Είναι η 'επιστήμη των φαινομένων' όπως τόνισε ο Husserl, διότι στόχος της είναι να διασαφηνίσει τον τρόπο που τα αντικείμενα αυθυποβάλλονται στη συνείδηση. Ο Husserl θεώρησε ότι η αυθυποβολή αυτή πραγματοποιείται μέσω της 'προθεσιακότητας' (intentionality)[42], η οποία είναι η θεμελιώδης δραστηριότητα του εγκεφάλου για να αντλήσει ερεθίσματα και να τα μετατρέψει σε σημαίνουσα εμπειρία. Θεωρία-κλειδί της φαινομενολογίας είναι αυτή που υποστηρίζει ότι όλες οι αντιληπτικές διεργασίες εφορμούνται από την αδιαχώριστη σχέση μεταξύ σώματος και κόσμου, της ολικής δηλαδή διάδρασης μεταξύ των σωμάτων και ό,τι υπάρχει γύρω τους.

41. Δ. Χατζησάββα, *Σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής μέσα από την έννοια του τόπου, ένα παράδειγμα αμοιβαίας διερεύνησης* και γονιμοποίησης, πρακτικά συνεδρίου 'Η σημασία της φιλοσοφίας στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση', Πάτρα, 2009
42. J. Kaylo, *The Body in Phenomenology and Movement Observation*, άρθρο στο περιοδικό 'E-motion', Vol. XIV (7), 4-7, 2004



photography by Erbu Sidar

Η φιλοσοφία ως κοινή αφετηρία αρχιτεκτονικής - χορού (οι 2 οπτικές του Rudolf V. Laban)

Λόγω της συστηματικής κινησιολογικής ταξινόμησης και του εύρους των αρχικών ιδεών του, η Θεωρία του Laban κατάφερε να προσφέρει αναρίθμητες πληροφορίες και γνώσεις τέτοιας σπουδαιότητας ώστε να εφαρμοστεί η ίδια σε άλλα θεωρητικά πλαίσια. Πράγματι, αρκετές από τις στοιχειώδεις απόψεις του Laban εμφανίζονται στα κείμενα φαινομενολογικού ενδιαφέροντος και έχουν να κάνουν με δύο κύριες οπτικές: αυτή της σημασίας της κίνησης για την αντίληψη του κόσμου, αλλά και αυτή που ορίζει το χώρο, το χρόνο και την κίνηση ως οργανικές διαστάσεις και προϋποθέσεις για την κατανόηση της ουσίας της εμπειρίας.[43]

Παρατηρούμε, συνεπώς, ότι οι δύο αυτές οπτικές του Laban βρίσκουν αντίκρισμα στο χορό και την αρχιτεκτονική κυρίως μέσα από τις έννοιες του σώματος, της αντίληψης, της κινηματικής, της χωρικότητας και της χρονικότητας - έννοιες που χαρακτηριστικά κυριαρχούν στις έρευνες του Husserl και του Merleau-Ponty, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, καθώς και άλλων φιλοσόφων όπως του Henri Bergson, Henri Lefebvre, F.J.J. Buytendijk και Erwin Straus. Οι όροι αυτοί συνιστούν λέξεις-κλειδιά και διαμορφώνουν το φιλοσοφικό περιεχόμενο της πλέον σημαντικότερης και ειδοποιούς κοινής αφετηρίας της αρχιτεκτονικής και του χορού: της κιναίσθησης και της εν-σώματης εμπειρίας ως δύο μέσα διαλεκτικής βίωσης του χώρου από τον άνθρωπο.

Ο Merleau-Ponty αντιλαμβάνεται το σώμα ως το μέσο του 'ανήκειν' στον κόσμο και το μέσο της περάτωσης των δράσεών μας. Αναφέρεται στο 'ζωντανό' ή 'φαινομενικό' σώμα ως διαφορετικό από το φυσικό αντικείμενο που ορίζουν οι επιστημονικές μελέτες. Το ζωντανό σώμα είναι η πηγή της δράσης-αντίληψης-συνείδησης: το να κινεί κάποιος το σώμα του σημαίνει να αποβλέπει προς τα πράγματα γύρω του, ισοδυναμεί με το να επιτρέπει στον εαυτό του να ανταποκριθεί στο κάλεσμά τους. Με αυτά τα λόγια, λοιπόν, ο Merleau-Ponty υπαινίσσεται την εν-σώματη αντίληψη και εμπειρία κάνοντας το χώρο βιωματικό. Ανάγοντας τις ιδέες του στην αρχιτεκτονική, γίνεται φανερό ότι αντικείμενό της αποτελεί ο τρόπος που ο πραγματικός, αρχιτεκτονικός χώρος ανακαλύπτεται με τη σωματική και συναισθητική εμπειρία, μετατρέπεται δηλαδή σε βιωματικός, προσφέροντας στο χρήστη τη δυνατότητα να επιλέξει ο ίδιος το πως θα συνομιλήσει με αυτόν και τα πράγματα εντός του.

Ο Laban αντίστοιχα ονομάζει το ζωντανό σώμα 'δύναμη της χειρονομίας'. Προσπαθώντας να κατανοήσει το πως ο χώρος βιώνεται από το σώμα λέει ότι κάθε 'εντύπωση' είναι μια σύμπραξη του βιωμένου πράγματος και της εκφραστικής χειρονομίας του σώματος. Η όλη δραστηριότητα αντανακλά μια εσώτερη προσπάθεια, ένα διαρκή αγώνα του σώματος από όπου γεννάται η κίνηση και συνεπώς η αλληλεπίδραση με τον κόσμο (σύστημα Effort-Shape). Ο Laban υποστηρίζει ότι μόνο η κίνηση μπορεί να αποδώσει αντίληψη, εμπειρία, συνείδηση, ή με άλλα λόγια ότι η χωρική εμπειρία έχει αφετηρία της την κίνηση. Και για τον Laban, λοιπόν, ο χορός δημιουργεί βιωματική εμπειρία μέσα από το χωρο-χρονικο-ενεργειακό πεδίο της κίνησης που συνεχώς ανανεώνεται από τη δύναμη της χειρονομίας.[44]

Πέρα όμως από τις φαινομενολογικές θεωρήσεις στις οποίες οφείλονται τα πρώτα βήματα της φιλοσοφικής σύνδεσης χορού και αρχιτεκτονικής, πρέπει επίσης να αναφερθούν και οι πιο σύγχρονες αντιλήψεις γύρω από την έννοια του χώρου, της πραγματικότητας και του συμβάντος που φέρνουν κοντά τις δύο πρακτικές (G. Deleuze). Για τις αντιλήψεις αυτές θα γίνει λόγος σε επόμενη ενότητα.

43. V. Maletic, *Body, space, expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, mouton de gruyter, Berlin, New York, Amsterdam, 1987, σελ. 189

44. Ό. π. σελ. 191 - 192

Πρώτες δοκιμές συσχέτισης των δύο πρακτικών

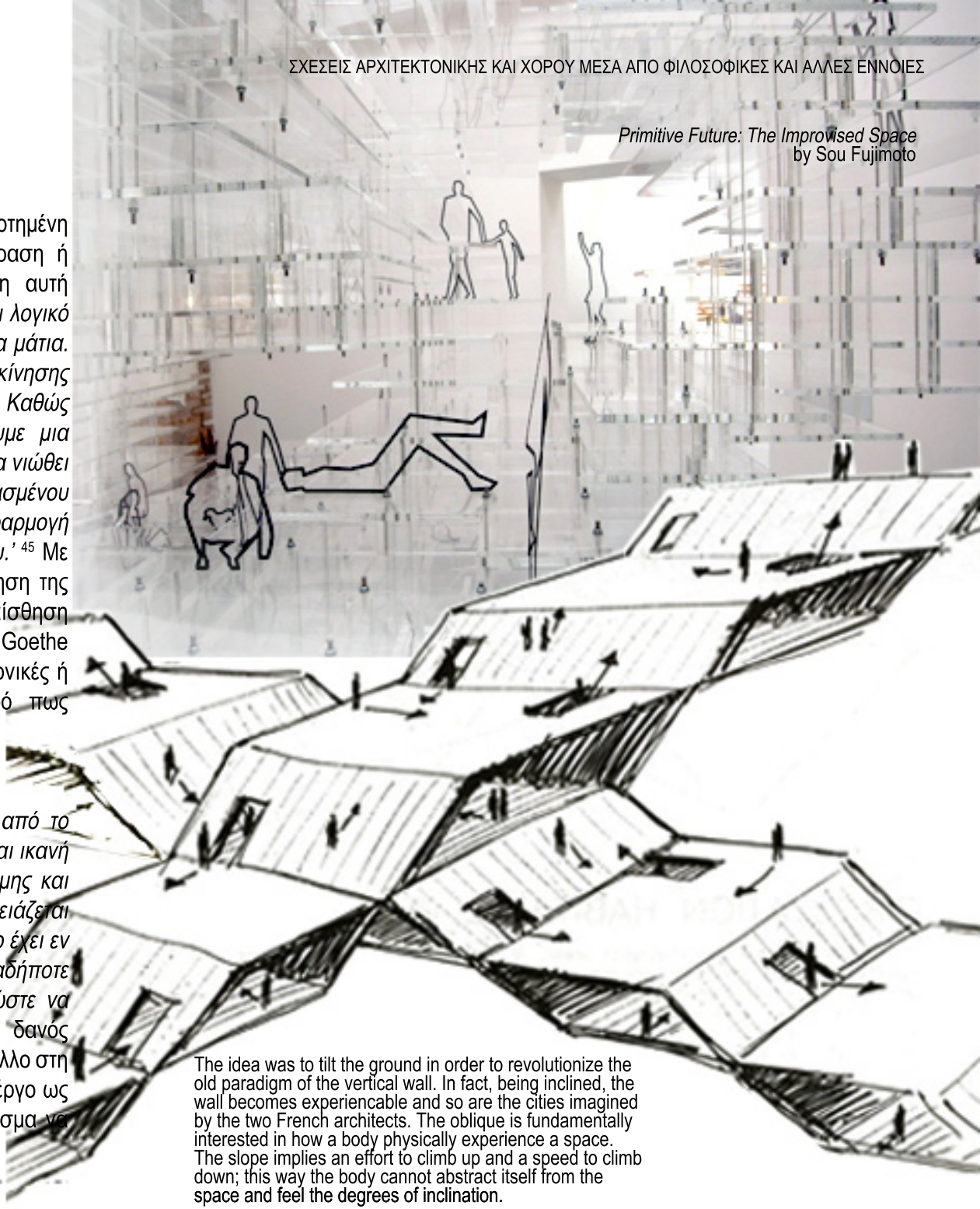
ΑΠΟ ΦΙΛΟΣΟΦΟΥΣ

Ο Merleau-Ponty τονίζει ότι η εμπειρία του χώρου είναι καταλυτικά εξαρτημένη από τις κινήσεις και τις δράσεις του σώματος και όχι από την όραση ή οποιαδήποτε άλλη αίσθηση που λειτουργεί μεμονωμένα. Η άποψη αυτή πλησιάζει τη θεωρία του γερμανού φιλοσόφου Johann W. Goethe: *'είναι λογικό να σκεφτεί κανείς ότι η αρχιτεκτονική ως τέχνη λειτουργεί μονάχα για τα μάτια. Αντίθετα, θα έπρεπε να λειτουργεί κυρίως για την αίσθηση της μηχανικής κίνησης του ανθρώπινου σώματος, κάτι στο οποίο ελάχιστη προσοχή έχει δοθεί. Καθώς στο χορό κινούμαστε σύμφωνα με καθορισμένους νόμους, βιώνουμε μια ευχαρίστηση. Το ίδιο αίσθημα ικανοποίησης και αρέσκειας θα έπρεπε να νιώθει κάποιος που κινείται με κλειστά μάτια στους χώρους ενός καλά σχεδιασμένου κτιρίου. Το γεγονός αυτό συνεπάγεται τη δύσκολη και πολύπλοκη εφαρμογή αναλογιών που αποδίδουν στο κτίριο τα επιμέρους χαρακτηριστικά του.'* [45] Με αυτό το απόσπασμα από το Baukunst, ο Goethe προτείνει την επίκληση της αρχιτεκτονικής στην αίσθηση της κίνησης, ή αλλιώς στην ιδιοδεκτική κιναίσθηση στην οποία βασίζεται ο χορός. Οι αναλογίες του κτιρίου που αναφέρει ο Goethe δεν έχουν να κάνουν με οπτικές συμφωνίες και συμμετρίες αλλά με χρονικές ή ρυθμικές ποιότητες της ίδιας της εμπειρίας. Έτσι, γίνεται φανερό πως αρχιτεκτονική και χορός μοιράζονται κοινές αρχές και επιδιώξεις.

ΑΠΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ

'Μόνο όταν η αρχιτεκτονική φόρμα μεταμορφώνεται και επηρεάζεται από το ρυθμό ζωής του σώματος, έχοντας κυριέψει το κινητικό σύστημά του, είναι ικανή να το ενεργοποιήσει. Σα μηχανή, σα διάνυσμα, σα συνδυασμό δύναμης και κατεύθυνσης, θέτει το σώμα σε κίνηση. Πράγματι, το σώμα έτσι δε χρειάζεται πλέον να εκτελέσει ολόκληρη την πράξη γιατί το αρχιτεκτονικό μοντέλο το έχει εν μέρει ήδη κάνει γι' αυτό. Η φόρμα έχει ήδη θέσει σε εκκίνηση οποιαδήποτε δραστηριότητα του σώματος, δίνοντάς του τα απαραίτητα στοιχεία ώστε να τελέσει μια παράσταση.' [46] Η τελευταία λέξη που χρησιμοποιεί ο δανός αρχιτέκτονας Lars Spuybroek των NOX Architects παραπέμπει το δίχως άλλο στη χορευτική παράσταση ως πεδίο δυνάμεων, αλλά και στο χορογραφικό έργο ως δοχείο ανάμειξης αυτών των δυνάμεων που δίνουν στο σώμα το έναυσμα να κινηθεί.

45. K. Jormakka, *Flying Dutchmen: motion in Architecture,* Birkhauser, 2002, σελ. 70
46. Ό. π., σελ. 74

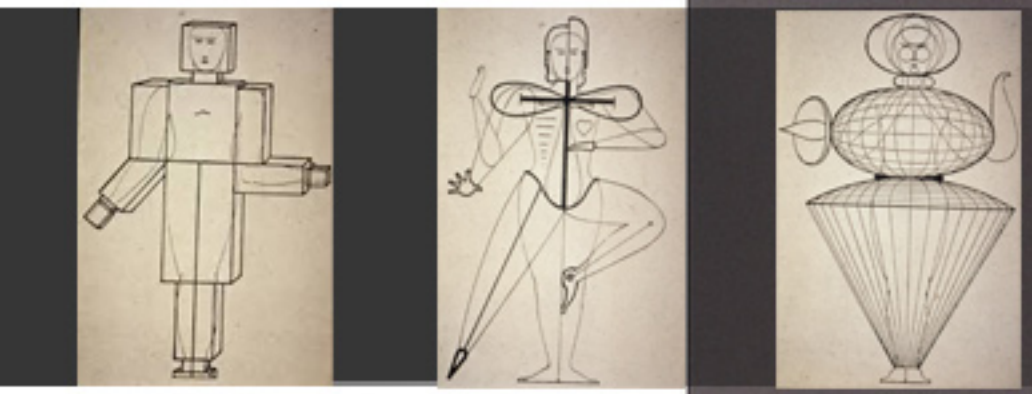


Primitive Future: The Improvised Space
by Sou Fujimoto

The idea was to tilt the ground in order to revolutionize the old paradigm of the vertical wall. In fact, being inclined, the wall becomes experiencable and so are the cities imagined by the two French architects. The oblique is fundamentally interested in how a body physically experience a space. The slope implies an effort to climb up and a speed to climb down; this way the body cannot abstract itself from the space and feel the degrees of inclination.

http://thefunambulist.net/2010/12/23/great-speculations-the-oblique-function-by-claude-parent-and-paul-virilio/

The Oblique Function
by Paul Virilio & Claude Parent



Όπως υποστήριξε ο γάλλος αρχιτέκτονας και θεωρητικός Paul Virilio, όταν εκθειάζεται το οπτικό ερέθισμα ως το σπουδαιότερο, η κιναισθητική εμπειρία φαίνεται να περνά σε δεύτερη μοίρα. Προκειμένου να αποτρέψει αυτή την πιθανότητα, προσπαθεί να κατανοήσει τα αντικείμενα από ποσοτικά-μετρικά κριτήρια αντί των ποιοτικών πτυχών τους. Ο Virilio μιλά για μια διαφορετική, αρχιτεκτονική μέτρηση του χώρου, μέσω της κίνησης, που θα καταμετρά και τον όγκο. Εφαρμόζοντας αυτή την ιδέα στόχευσε στο χορό, συγκεκριμένα στην κίνηση, ως πηγή ποιοτικής προσέγγισης κατά το σχεδιασμό. Έτσι, επιχείρησε να κάνει πράξη την ιδέα της χρήσης του χορού ως εργαλείο για μια πιο προσανατολισμένη βιωματική πλέον αρχιτεκτονική.[47]

Ολιστική δέσμευση και φιλοδοξία της σχολής του Bauhaus ήταν η ανάμειξη καλλιτεχνικών κλάδων στις ακαδημαϊκές σπουδές των νέων αρχιτεκτόνων. Διδακτικό προσωπικό αλλά και φοιτητές αφιερώνονταν στη μελέτη που, σύμφωνα με τον ιδρυτή της σχολής W. Gropius, *'βασίζεται στα βιολογικά γεγονότα της ανθρώπινης αντίληψης, στα φαινόμενα της φόρμας και του χώρου.'* [48] Συγκεκριμένα ο Oscar Schlemmer, ζωγράφος και χορογράφος, ηγετική μορφή του Bauhaus, έδωσε μια νέα δυναμική στην έννοια της αφήγησης του χώρου και της χορογραφίας, ενδυναμώνοντας τις ιδέες της αισθητικής σύνθεσης. Στο 'Triadic Ballet', στο γενικό οπτικό σχήμα της αρχιτεκτονικής κατασκευής, ο Schlemmer προσδιόρισε τον αφαιρετικό χορό ως νέα γλώσσα. Κατασκεύασε μεταβαλλόμενα κοστούμια δημιουργώντας ανθρώπινες φόρμες που η καθεμία υποδήλωνε διαφορετικές σχέσεις με το χώρο. Δύο απ' αυτές μάλιστα, οι 'Marionette' και 'Dematerialization' αναπαριστούσαν τους λειτουργικούς νόμους του ανθρώπινου σώματος σε σχέση με το χώρο και τις μεταφυσικές μορφές της έκφρασης.[49] Στα γενικότερα πλαίσια των

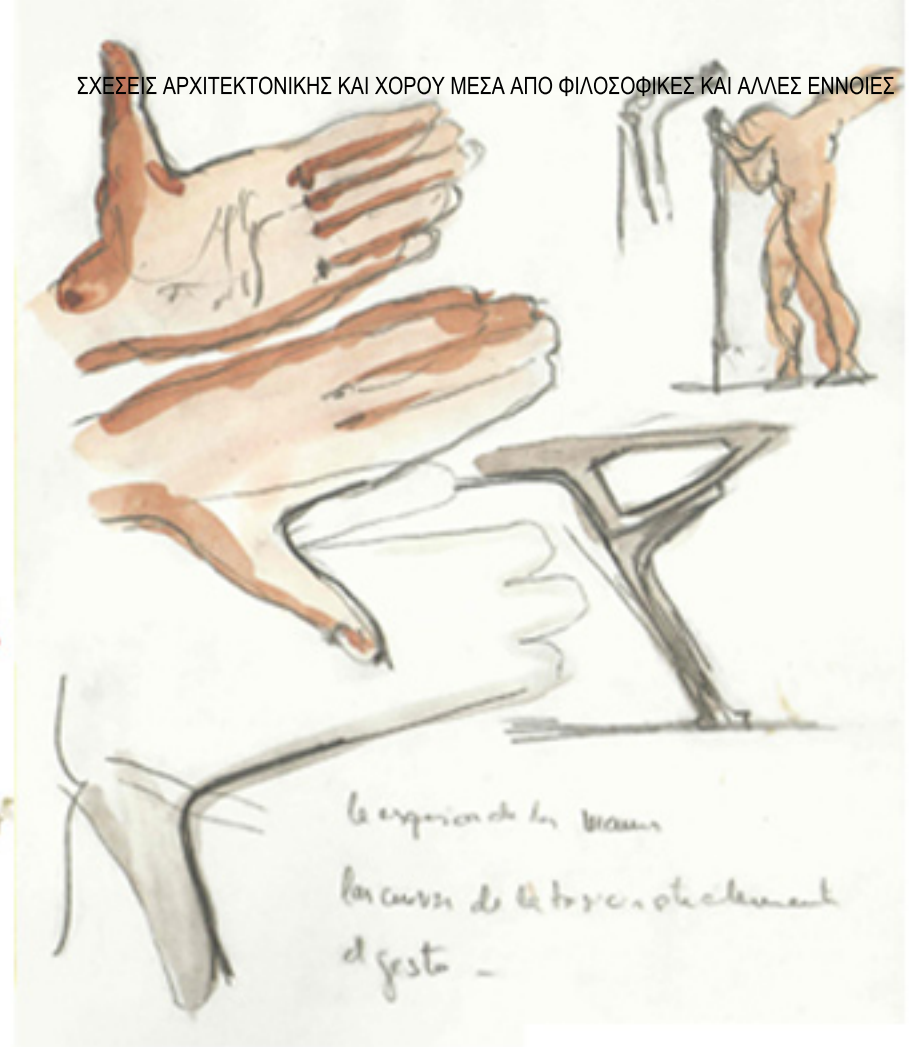
47. Ε. Οικονομίδου, *Αρχιτεκτονική και Χορός*, ερευνητική εργασία, σελ. 30
48. Gropius, Walter. Introduction. *Theater of the Bauhaus.* By Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, and Farkas Molnar. Ed. Walter Gropius. Trans. Arthur S. Wensinger. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961. pp. 7-14. 7, παραπομπή no. 71 του '*On Architecture and The Dancing Body: Chaning Visuality*', S. B. Rosenberg, Weslleyan University, The Honors College, Middletown, Connecticut, 2010, σελ. 28
49. S. B. Rosenberg, *On Architecture and The Dancing Body: Chaning Visuality,* Weslleyan University, The Honors College, Middletown, Connecticut, 2010, σελ. 35-36

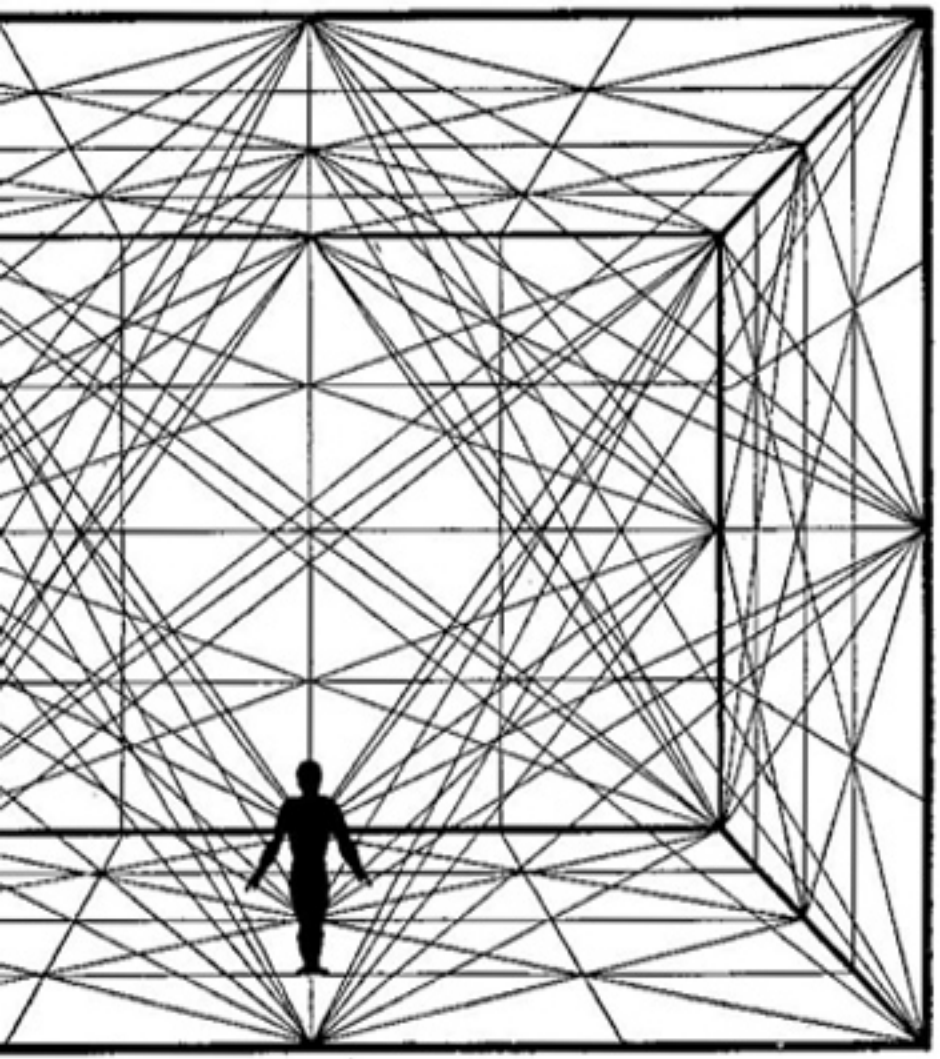
προοδευτικών και ουτοπικών ιδανικών της σχολής, ο χορός λειτούργησε σαν πρακτική άσκηση του σχεδιασμού καθώς επίσης εφαρμόστηκαν αναλυτικά εργαλεία από τη Θεωρία του Laban, όπου οι κινήσεις της ανθρώπινης φιγούρας γίνονται αντιληπτές σα χωρικές ασκήσεις. [50]

The New York City Ballet in
Why am I not where you are?
Set design by Santiago Calatrava

Ένας ακόμα αρχιτέκτονας που κατάφερε να κυριεύσει την απτική δυναμική του παραστατικού χώρου είναι ο Santiago Calatrava. Εμπνεύστηκε από τη μορφή και την κίνηση της φύσης, τις οποίες μετέφρασε και συσχέτισε μέσω συμβόλων, αναλογιών, μεταφορών και παραλλαγών. Το ενδιαφέρον του επικεντρώθηκε στις σπουδές του ανθρώπινου σώματος και του χορευτή αλλά και οποιωνδήποτε όντων, όπως φυτά και ζώα, των οποίων η κίνηση συνθέτουν την περίπλοκη χορογραφία του φυσικού κόσμου. Το παράδοξο είναι ότι προσπάθησε να αποδώσει το άγνωστο σε μια αρχιτεκτονική βασισμένη στις γνώριμες κινήσεις της καθημερινής ζωής. Έχοντας μελετήσει εκτενώς τα σημειωματάρια του Calatrava, ο έλληνας αρχιτέκτονας Αλέξανδρος Τζώνης ισχυρίζεται ότι ο Calatrava *'σχεδιάζει τη δραματική σημασία της σωματικής πράξης - τον αγώνα του χορευτή που αψηφά τη βαρύτητα - ώστε να αιχμαλωτίσει το σχήμα της αλλαγής και να το βυθίσει στον κόσμο της ροής.'* [51]

50. Ε. Οικονομίδου, *Αρχιτεκτονική και Χορός*, ερευνητική εργασία, σελ. 46
51. Tzonis, Alexander, *Santiago Calatrava: The Poetics of Movement*, New York: Universe Publishing,1999, σελ. 12, παραπομπή no.71 του '*On Architecture and The Dancing Body: Chaning Visuality*', S. B. Rosenberg, Weslleyan University, The Honors College, Middletown, Connecticut, 2010, σελ. 43





From Oscar Schlemmer's
"Man and Art Figure"

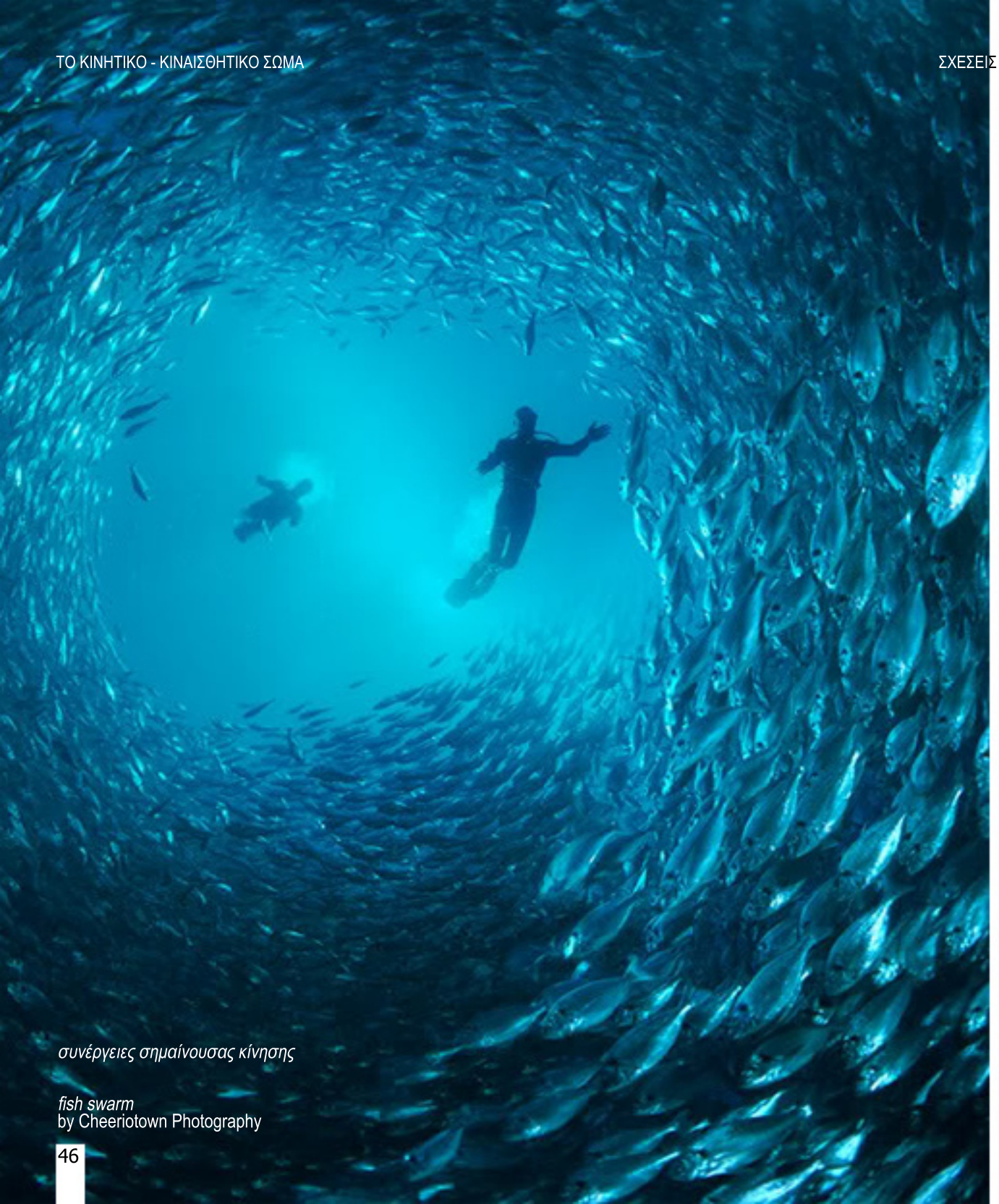
ΑΠΟ ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΥΣ

Η αρχαία ελληνική μυθολογία γενικότερα και η αρχαία ελληνική τέχνη και αρχιτεκτονική ειδικότερα ενέπνευσαν καθοριστικά την Isadora Duncan, την πρωτοπόρο του Μοντέρνου χορού. Σύμφωνα με τη χορεύτρια του Διονύσου, οι Έλληνες ήταν οι καλύτεροι μαθητές των νόμων της φύσης. Μελέτησαν την αρμονία και τη συμφωνία τους και τους χρησιμοποίησαν ως πρώτη ύλη για την κίνηση, αρχιτεκτονική και χορευτική. Η ίδια δηλώνει πόσο σημαντική επιρροή δέχτηκε από τα αρχαία ελληνικά μνημεία που προωθούσαν την ιδέα της απτικής εμπειρίας και αναπαράστασης του ανθρωπίνου σώματος.

Η Doris Humphrey, αν και δεν είχε εκπαιδευτεί ποτέ σε αρχιτεκτονικό επίπεδο, είχε υψηλή συνείδηση της δυναμικής που δημιουργούσε η γεωμετρία της σκηνής. Γράφει ότι *'η σκηνή είναι ένα εξαιρετικά ειδικευμένο είδος χώρου.'* Η ιδέα της αυτή ισοδυναμεί με την άποψη του Schlemmer ότι η σκηνή συνιστά ένα διανυσματικό πεδίο μαθηματικών σχέσεων. Συνδυάζοντας τις δύο αυτές οπτικές καταλήγουμε στο ότι οι γεωμετρικές - μαθηματικές αναλογίες της σκηνής που εκφράζονται σε σχέση με τους οργανικούς νόμους της κίνησης του σώματος δημιουργούν τη δυναμική χορογραφία. [52]

Isadora Duncan
at the Portal of the
Parthenon, Athens,1921
photography by Edward Steichen

52. S. B. Rosenberg, *On Architecture and The Dancing Body: Chaning Visuality*, Weslleyan University, The Honors College, Middletown, Connecticut, 2010, σελ. 9-12 και 39-40



συνέργειες σημαίνουσας κίνησης

fish swarm
by Cheeriotown Photography

3.3 Το κινητικό - κιναισθητικό σώμα

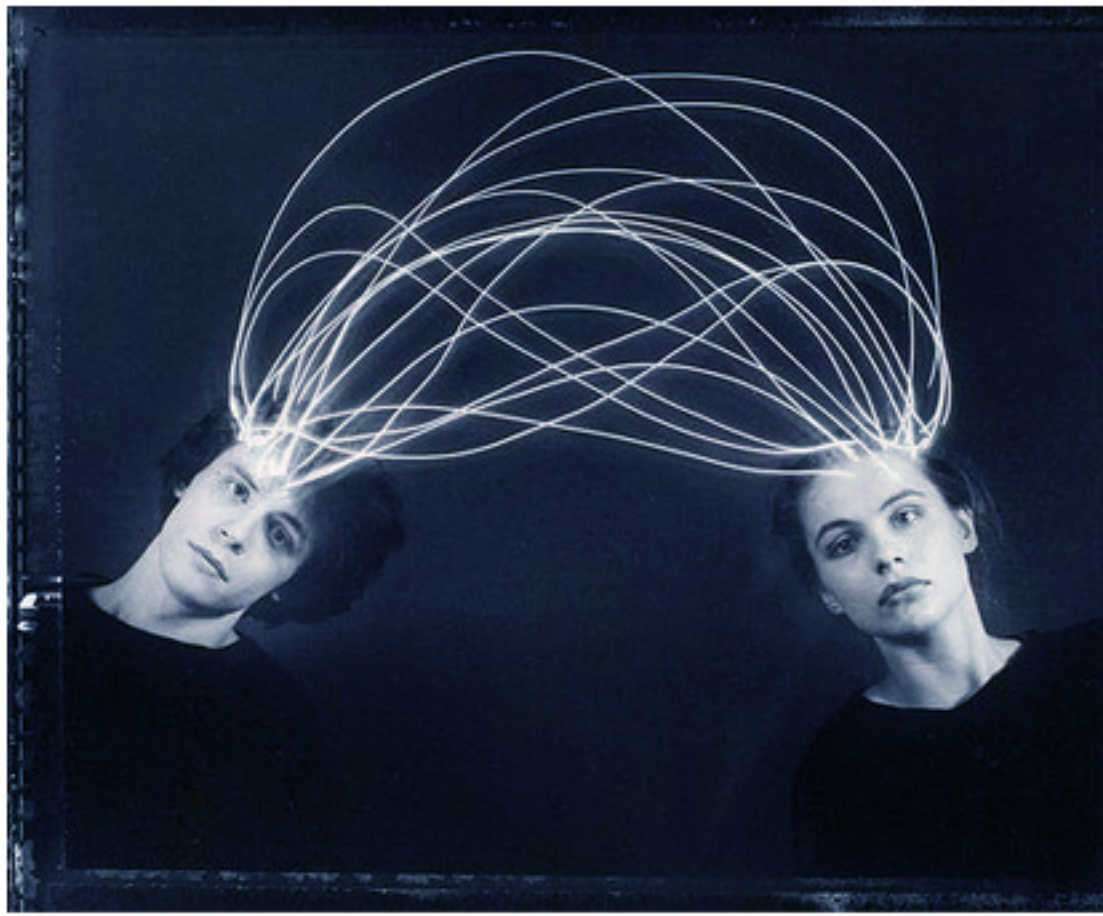
Σώματα: μορφολογίες εν κινήσει

Δεν είμαστε απλώς σώματα, μορφολογικές δομές που συντίθενται από τα τάδε και τα δείνα μέρη. Πρωτίστως είμαστε δυναμικώς κινούμενα και επιμελή όντα. Όπως συνεχώς επισήμανε ο Δαρβίνος, οι ζωικές μορφολογίες τίθενται υπό την υπηρεσία της κίνησης. Συνεπώς, σαν όλες τις έμβιες μορφές, έτσι και οι άνθρωποι δεν είναι απλώς ταξινομικά αναγνωρίσιμες μορφολογίες αλλά μάλιστα ταξινομικά αναγνωρίσιμες μορφολογίες εν κινήσει. Κατά τη διάρκεια των καθημερινών τους δραστηριοτήτων, τα ζώα (συμπεριλαμβανομένων των ανθρώπων) συσχετίζονται με το περιβάλλον τους και κινούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να προωθήσουν την ευρυθμία και να εξασφαλίσουν την επιβίωσή τους, δημιουργούν δηλαδή συνέργειες σημαίνουσας κίνησης. Καταλήγουμε, λοιπόν, στο συμπέρασμα ότι το θεμελιώδες φαινόμενο της ζωής, με την έννοια του αγγλικού όρου 'anima-tion', είναι αυτό που μας υποδεικνύει την αρχή, το σημείο έναρξης της μελέτης γύρω από τον άνθρωπο ως ένα κινητικό - κιναισθητικό σώμα.

Η κίνηση μέσα και έξω (τα 3 σημεία του Edmunt Husserl για την ερμηνεία της ενσυναίσθησης)

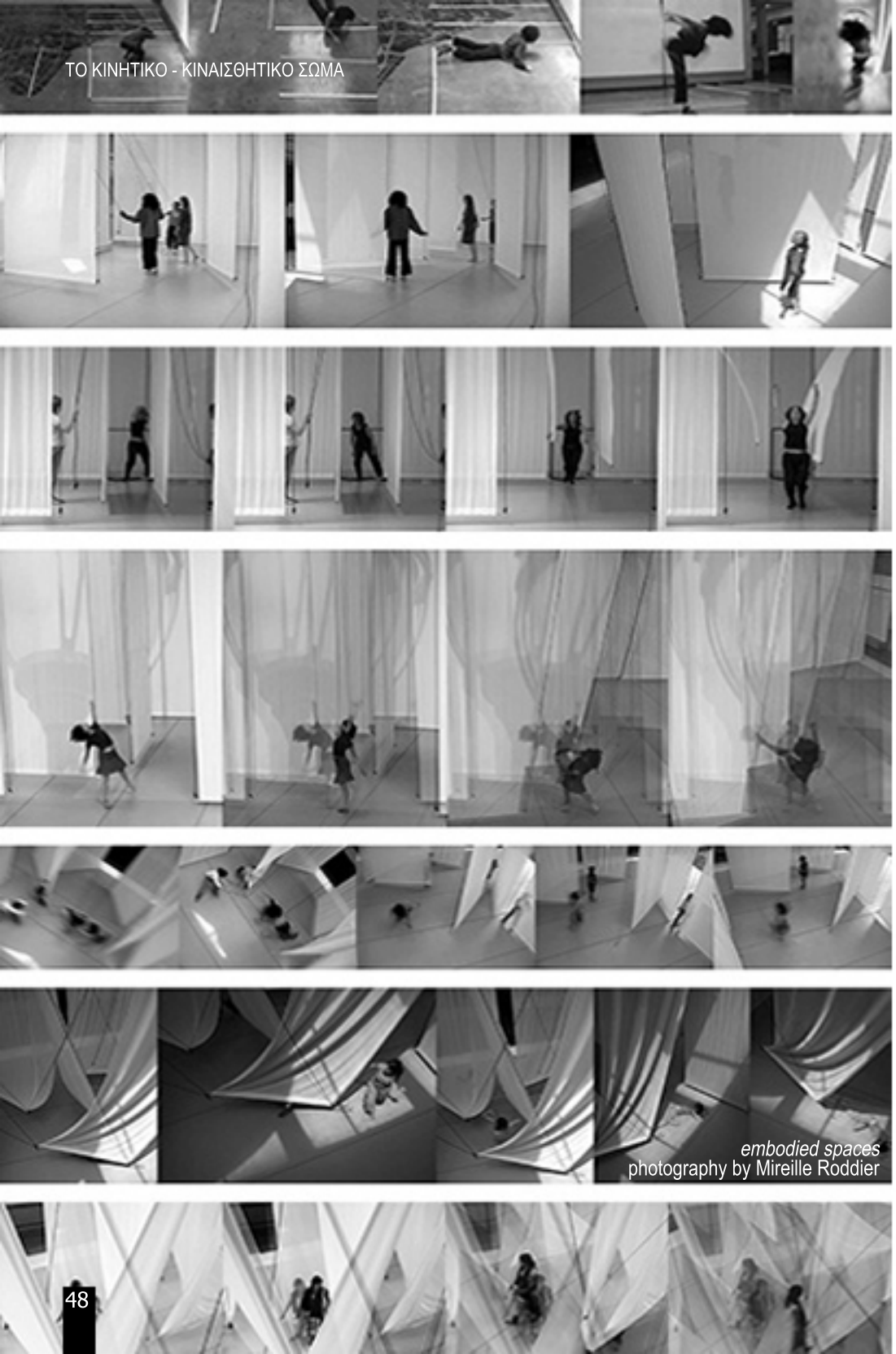
Σαν εισαγωγή στην κατανόηση της κίνησης παρατίθενται οι ιδέες του φαινομενολόγου Edmunt Husserl όσον αφορά στη φύση της κίνησης ως εσωτερικό και εξωτερικό φαινόμενο. Οι απόψεις του βασίζονται στη μελέτη της ενσυναίσθησης /empathy όπως καταγράφονται στο πέμπτο κεφάλαιο του βιβλίου του 'Cartesian Meditations'. Παρόλο που δεν προσφέρει εκτενή εξήγηση του φαινομένου της ενσυναίσθησης, το οποίο με απλά λόγια θα μπορούσαμε να περιγράψουμε ως τη συνάρτησή μας με τους άλλους (pairing), αφήνει τρία στοιχεία για να κατευθυνθούμε άμεσα στην κατανόηση της κίνησης και της κιναισθησίας. Το πρώτο στοιχείο είναι η 'σφαίρα του ανήκειν' (πεδίο των αισθήσεων, των δυνατοτήτων, της αυτο-ανακλαστικότητας και της ψυχοσωματικής ενότητας). Και τα τέσσερα αυτά επιμέρους χαρακτηριστικά προέρχονται από την εμπειρία του κινητικού/απτικού - κιναισθητικού σώματος. Πηγάζουν από τις ποικίλες ικανότητες που αποκτά το άτομο κατά την εξελικτική και παιδευτική του πορεία. Το δεύτερο στοιχείο έχει να κάνει με την 'ομοιότητα'. Ο Husserl αναφέρεται στην ομοιότητα ως κατανόηση της όλης διαδικασίας σύζευξης του ατόμου με τους άλλους. Φαινομενικά συνδέει την ομοιότητα με την εξωτερική εμφάνιση. Στην ουσία όμως, εντοπίζει τις απαρχές της ομοιότητας στις κιναισθητικές δυναμικές, και το αποτέλεσμά της στη δημιουργία δεσμών μεταξύ των ατόμων. Οι δεσμοί αυτοί απορρέουν από την ίδια την έννοια του animation, στο ότι δηλαδή τα ζωντανά ανθρώπινα σώματα κινούνται κατά τρόπο δυναμικά όμοιο. Το τρίτο στοιχείο αφορά την 'αρμονικότητα'. Ο Husserl κάνει λόγο για 'αρμονική συμπεριφορά' και 'αρμονικά συστήματα' ενδιαφερόμενος πάντα για την ερμηνεία του pairing και της ιδιοδεκτικότητας. Εξηγεί ότι, την παράξενη συμπεριφορά κάποιου, λόγω θυμού ή χαράς για παράδειγμα, κάποιος άλλος μπορεί εύκολα να τη συλλάβει λόγω του όμοιου τρόπου που συμπεριφέρεται ή που κινητικά αντιδρά όντας κυριευμένος από τα ίδια συναισθήματα. Έτσι, για ακόμα μια φορά οδηγούμαστε προς τις κιναισθητικές δυναμικές των σωμάτων. Με άλλα λόγια, στο βασικότερο στάδιο της ανάλυσης, η αρμονικότητα δε στρέφεται προς τη συμπεριφορά και τη γενικότερη στάση του ατόμου, αλλά προς την κίνηση, αφορά λοιπόν στην ποιοτική κινητική συμφωνία των σωμάτων.

Με την αναγωγή του pairing στο κινητικό - κιναισθητικό σώμα, ο Husserl επισημαίνει ότι η σύζευξή μου με ένα άλλο σώμα δεν είναι θέμα του 'άλλου' αλλά του 'δικού μου σώματος'. Δεν προσπαθεί να τονίσει το γεγονός της ύπαρξης του άλλου ατόμου ως ένα ζωντανό, σκεπτόμενο, σώμα με αισθητηριακή αντίληψη, αλλά αντίθετα ότι 'εγώ' αναπαριστώ ένα 'φυσικό, χωρικό σώμα', ένα υποκείμενο στον κόσμο. Φτάνει, λοιπόν, στο σημείο να αποφανθεί ότι η κιναισθητική 'υποκειμενική' κίνηση πρέπει την ίδια στιγμή να είναι 'αντικειμενική' (σωματική, χωρική) κίνηση, ότι το 'εσωτερικό' και το 'εξωτερικό' της κίνησης θεωρούνται μια αδιαίρετη μονάδα. Καταλήγει στο ότι η κιναισθησία συνοδεύεται πάντα από την εξωτερική της πλευρά, ότι η ίδια η κιναίσθηση είναι μια χωρική κίνηση. [53]



https://www.facebook.com/3dfirstaid/photos/a.334593243217790.89474.145464235464026/842005949143181/?type=3&theater

53. M. Sheets-Johnstone, *Kinesthetic experience: understanding movement inside and out*, άρθρο στο περιοδικό 'An International Journal for Theory, Research and Practice', Vol. 5, No. 2, August 2010, Issue: Body, Movement and Dance in Psychotherapy, εκδόσεις Routledge (Taylor & Francis Group), England



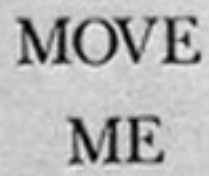
Κάνοντας μια σύνδεση με το πώς εξηγήθηκε ο όρος 'ενσυναίσθηση' από τους Vischer και Lipps στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας, διαπιστώνουμε τη διαφορετική και ουσιαστικότερη προσέγγιση του φαινομένου από τον Husserl. Με τη φαινομενολογική οπτική του περνάμε από το 'φυσικό ένστικτο' και την 'ενδόμυχη μίμηση' στις ποιοτικές κιναισθητικές δυναμικές του σώματος ως βάση της ενσυναίσθησης. Αφενός, λοιπόν, στην αρχιτεκτονική το άτομο βιώνει ικανοποιητικά τη διαμονή σε ένα κτίριο υπό την προϋπόθεση να επέλθει ποιοτικά κινητική συμφωνία του σώματός του, μεταξύ του τρόπου που διακινήθηκε στο νέο και σε κάποιον παλαιότερο ευχάριστα βιωμένο χώρο. Στο χορό, αφετέρου, το pairing έχει να κάνει με τη σύζευξη μεταξύ χορευτή και κοινού, το πως δηλαδή ο θεατής βιώνει το χορευτικό δρώμενο, αρχικά μέσω της ασυνείδητης αναγνώρισης των κινητικών δυναμικών του χορευτή και κατ' επέκταση μέσω της αντιστοιχίας αυτών σε παρελθοντικές κινητικές δράσεις του πρώτου. Με άλλα λόγια το pairing στο χορό συντελείται όταν θεατής και χορευτής είναι νοητικά, συναισθηματικά και κινητικά 'συντονισμένοι'.

Τα συμπεράσματα του Husserl για την κιναισθησία και τις ποιοτικές δυναμικές της κίνησης αιτιολογούν και στηρίζουν όχι μόνο το pairing και τις δυναμικές απαρχές της ενσυναίσθησης, αλλά κυρίως περιλαμβάνουν και παράλληλα συνθέτουν τη θεμελιώδη χωρικο-χρονική και ενεργειακή ραχοκοκαλιά της ζωής του ανθρώπου ως έμβιο όν (animate being).

Κινητική και κιναισθητική δράση: η διπλή έννοια της χωρικής κίνησης

Τι είναι όμως αυτό που προκαλεί το pairing; Απαντώντας σ' αυτό το ερώτημα ο Husserl εμβαθύνει στην κατανόηση του φαινομένου και εστιάζει την προσοχή του στην 'αυτοκίνηση'. Από φαινομενολογική σκοπιά η κιναισθητική δράση σημαίνει την πραγματική εμπειρία της κίνησης. Η μελέτη της εμπειρίας αυτής αποκαλύπτει δύο εξίσου σημαντικά στοιχεία: πρώτον, το γεγονός ότι η κίνηση δημιουργεί τις δικές της ποιοτικές δυναμικές, συμπεριλαμβανομένου ιδιαίτερα τις χωρικές δυναμικές, και δεύτερον ότι το κινούμενο σώμα έχει τη δυνατότητα να βιώσει αντικειμενικά το χώρο με το να συνειδητοποιεί την τρισδιαστατικότητα της κίνησής του, δηλαδή την κατεύθυνση και το εύρος της. Πράγματι, με κάθε κίνηση δημιουργείται μια συγκεκριμένη χωρική δυναμική προς χάριν των χωρικών της ποιοτήτων. Την ίδια στιγμή η κίνηση αυτή συνιστά ένα τρισδιάστατο συμβάν: κιναισθητικό και κινητικό ταυτόχρονα, ένα εσωτερικό και εξωτερικό φαινόμενο θα λέγαμε με χουσερλιανούς όρους.

Το να αντιλαμβάνομαι την κίνησή μου ως ένα τρισδιάστατο συμβάν δεν εξαρτάται από την όραση. Το μέσα και το έξω της κίνησης είναι άμεσα βιώσιμο από την ίδια την κίνηση του σώματος. Πράγματι η κίνηση είναι έμφυτα χωρική υπό τη διπλή έννοια ότι το σώμα αφενός νιώθει κιναισθητικά μια συγκεκριμένη ποιοτική χωρική δυναμική (καμπύλη, ακανονιστία, στρέψη, ευθεία, συμπίεση, περιορισμός, επέκταση κτλ) και αφετέρου αντιλαμβάνεται κιναισθητικά την τρισδιάστατη πραγματικότητα της κίνησής του. Σχετικές χωρικές εμπειρίες, δηλαδή χωρο-χρονικο-ενεργειακές εμπειρίες, λαμβάνουν χώρα μέσω οποιασδήποτε 'κιναισθητικής δράσης'. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Husserl, δε θα υπήρχε καθόλου χώρος και γενικά οτιδήποτε άλλο 'εκεί έξω' αν το σώμα με την κιναισθητική του δράση δεν κινούνταν στο χώρο. Η ιδέα του χώρου, λοιπόν, προέρχεται από την κίνηση: ο χώρος εξαρτάται, 'γαντζώνεται' στην κιναισθητική/κινητική εμπειρία και ιδιαίτερα στη διπλή εμπειρία της ποιοτικής χωρικής δυναμικής και της τρισδιαστατικότητας της κίνησης.



Αίσθηση ή αίσθημα της κίνησης ;

Σε περεταίρω φαινομενολογική ανάλυση της αυτοκίνησης, η σφαίρα του 'ανήκειν' που εξηγεί ο Husserl διευρύνεται ούτως ώστε να συμπεριλάβει τα συναισθήματα: ζωτική διάσταση της σφαίρας του 'ανήκειν'. Όπως πολύ σωστά παρατήρησε ο Freud έχουμε και αισθήσεις και συναισθήματα 'από τα έσω'. Είναι όμως σημαντικό να τα διαχωρίζουμε. Συγκεκριμένα, δεν έχουμε 'αίσθηση' της κίνησης, όπως έχουμε αίσθηση της αφής ή της γεύσης ή ακόμα και αίσθηση του φωτός ή του ήχου. Αντίθετα, έχουμε αίσθημα της κίνησης όπως όλα τα κινητικά /κινητήρια αισθήματα τα οποία αναφέρονται σε σωματικές διεγερτικές ορμές και ωθήσεις. Η υπόθεση ότι έχουμε αίσθηση της κίνησης διαστρεβλώνει τη δυναμική πραγματικότητα της αυτοκίνησης. Η σωστή ορολογία είναι πολύ πιο περίπλοκη. Ο διαχωρισμός μεταξύ αίσθησης και αντίληψης κοινώς βασίζεται στο διαχωρισμό μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού: ανεξαρτήτως της μορφής των υλικών πραγμάτων, αν νοούνται ως αντικείμενα του κόσμου τότε λέμε ότι τα 'αντιλαμβανόμαστε', ενώ αν τα νιώθουμε σωματικώς λέμε ότι έχουμε 'αίσθηση' αυτών. Η διάκριση όμως μεταξύ αίσθησης-αντίληψης κατά κάποιο τρόπο δεν ισχύει όταν εμπλέκεται η αυτοκίνηση. Η αυτοκίνηση δεν είναι αισθητηριακή όπως ο πόνος ή ο κνησμός. Οι αισθήσεις δεν είναι δυναμικά αλλά στατικά γεγονότα που δεν έχουν καμία έμφυτη σύνδεση ή ροή. Η κίνηση, αντίθετα, είναι ένα εκτυλισσόμενο δυναμικό γεγονός και ως τέτοιο απαιτεί βαθύτερη και ανεξάρτητη μελέτη. [54]

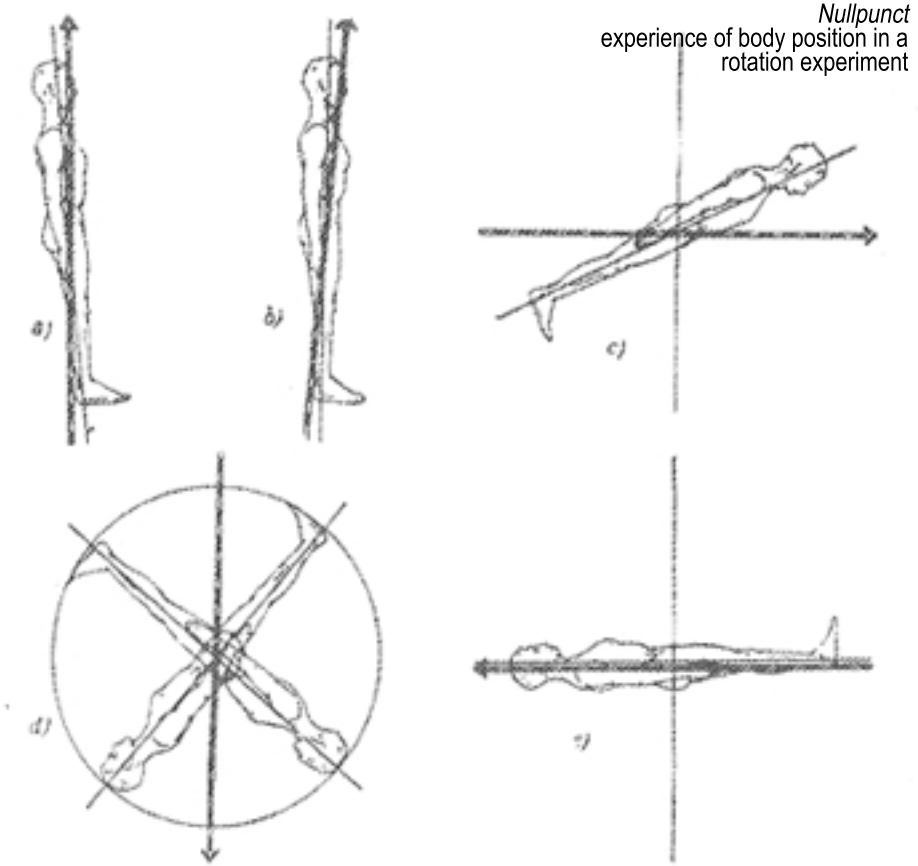
54. M. Sheets-Johnstone, *Kinesthetic experience: understanding movement inside and out,* άρθρο στο περιοδικό 'An International Journal for Theory, Research and Practice', Vol. 5, No. 2, August 2010, Issue: Body, Movement and Dance in Psychotherapy, εκδόσεις Routledge (Taylor & Francis Group), England

3.4 Η εν-σώματη γνώση και εμπειρία

Κίνηση και εν-σώματη εμπειρία (η σημασία της συσχέτισής τους για την παραγωγή χώρου)

Ο γερμανός ιστορικός τέχνης και αρχιτεκτονικής August Schmarsow έγραψε ότι *'η πιο σημαντική κατεύθυνση για την πραγματική χωρική κατασκευή είναι η κατεύθυνση της ελεύθερης κίνησης και της όρασης, η οποία με την τοποθέτηση των ματιών καθορίζει τη διάσταση του βάθους. Για την οπτική φυγή του κινητού σώματος, αυτή η διάσταση είναι εξαιρετικά σημαντική διότι αναπαριστά τη μέτρηση της ελεύθερης κίνησής του στο δεδομένο χώρο.'* [55] Στην έμφασή του για την κιναισθητική χωρική εμπειρία, η θεωρία του Schmarsow παρουσιάζει κοινά στοιχεία με τις φαινομενολογικές ιδέες του Husserl σχετικά με την αντίληψη του χώρου. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω η όλη χωρικότητα διαμορφώνεται μέσω της κίνησης του ίδιου του αντικειμένου αλλά και του κινητού σώματος. Αυτό που είχε κατά νου ο Husserl δεν ήταν απλά το γνωστό γεγονός ότι η ταχύτητα του παρατηρητή επηρεάζει τη βίωση του χώρου. Η οδήγηση ενός αμαξιού ή ακόμα και ενός ποδηλάτου αλλάζει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε το δρόμο σε σχέση με αυτό που θα βιώναμε αν περπατούσαμε ή παραμέναμε στάσιμοι. Όσο αυξάνεται η ταχύτητα τόσο στενότερος γίνεται ο χώρος μπροστά μας, γεγονός που εξασθενεί την επίγνωση του τι βρίσκεται πίσω ή δίπλα μας.

Συμφωνώντας με τον Kant, ο Husserl τονίζει ότι το σώμα είναι η πηγή των αντιλήψεων του χώρου και εξαίρει την εν-σώματη εμπειρία στο τρισδιάστατο διανυσματικό σύστημα κανάβου της αναλυτικής γεωμετρίας. Όσον αφορά τις βασικές κατευθύνσεις του χώρου θεώρησε ότι ο κόσμος ξεδιπλώνεται πάντα μπροστά μου, ότι το σώμα μου δηλαδή νοείται ως το σημείο μηδέν του χώρου (Nullpunkt). Πέρα από την άποψη αυτή, ο Husserl μίλησε και για το Nahsphäre, μια ιδέα που λίγο πολύ μας θυμίζει το τρισδιάστατο σωματικό όριο του πρώτου κεφαλαίου. Οι κινήσεις/δράσεις μας μέσω της οπτικής παράλλαξης για παράδειγμα, μας καθιστούν ικανούς να αναγνωρίζουμε τα αντικείμενα και τη θέση τους στο χώρο. Ο Husserl χρησιμοποιεί το παράδειγμα του βαδίσματος ώστε να εξηγήσει πως κατασκευάζεται η έννοια του ατελείωτου και συγκροτημένου καρτεσιανού χώρου. Οι κιναισθητικές δραστηριότητες και οι χωρικές κινήσεις ενώνονται με τρόπο σχεσιακό.



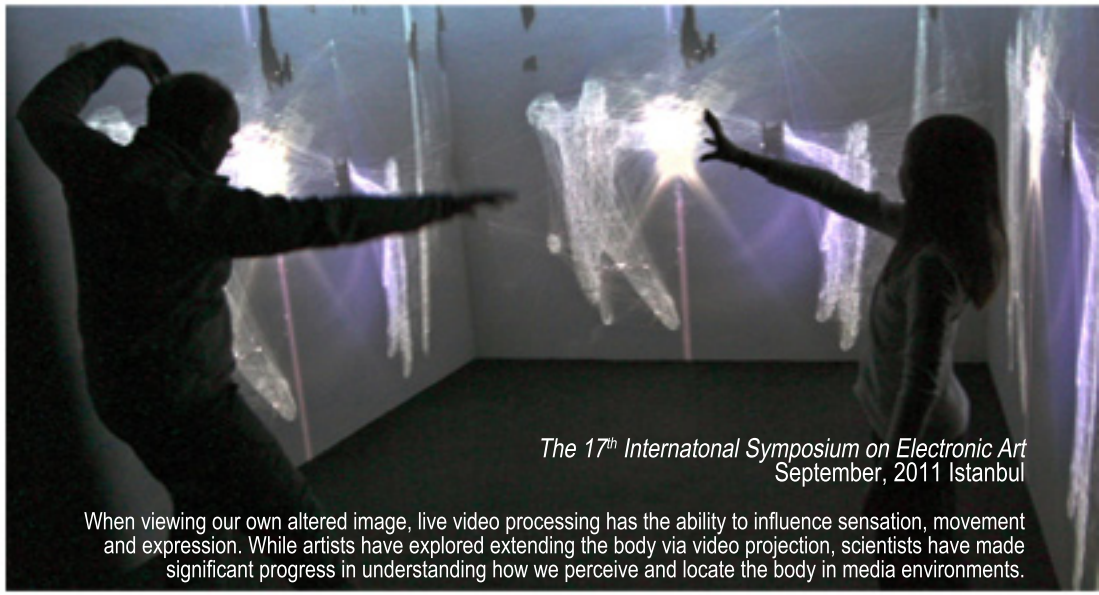
Nullpunct
experience of body position in a rotation experiment

55. K. Jormakka, *Flying Dutchmen: motion in Architecture*, Birkhauser, 2002, σελ. 75

Η αφετηρία κάθε κιναισθητικής δραστηριότητας είναι η ενοποίηση του σώματος ως μονάδα, όπου τα μέλη υπάγονται στο ένα και μοναδικό κινούμενο σώμα. Η ενέργεια αυτή είναι καθοριστικής σημασίας διότι αρχικά, τα μεμονωμένα μέλη, λόγω της χωρικής κίνησης, δε συνιστούν χώρο αλλά θεωρούνται μονάχα συν-εντοπισμένα στην ολική κίνηση του σώματος. Από τη στιγμή που το σώμα λειτουργεί ως Nullpunkt, είναι σε θέση να παράγει έναν κόσμο-πυρήνα και εν τέλει έναν καρτεσιανό χώρο.

Σε αντίθεση προς την ιδέα του Husserl για το σώμα ως το κέντρο του χώρου, ο Merleau-Ponty τονίζει ότι το σώμα δεν είναι πρωτίστως *στο χώρο*, αλλά είναι *από χώρο*. Αντίθετα με την καντιανή άποψη ότι το σώμα καθορίζει τις βασικές κατευθύνσεις του χώρου, επισήμανε ότι η εμπειρία του χώρου δεν συμπίπτει πάντα με τον προσανατολισμό του σώματος: αυτό που κατανοούμε ως άξονας του πάνω/κάτω δεν αλλάζει ανάλογα με τη θέση του σώματος, αν ξαπλώνουμε ή αν στεκόμαστε όρθιοι για παράδειγμα. Ο ίδιος ο Merleau-Ponty δηλώνει ότι *'αυτό που πραγματικά μετράει για τον προσανατολισμό του θεάματος δεν είναι το σώμα μου ως ένα πράγμα στον αντικειμενικό χώρο αλλά ως σύστημα πιθανών δράσεων, ως ένα εικονικό σώμα με το φαινομενολογικό του 'τόπο' που καθορίζεται από την ενέργεια και την κατάστασή του. Το σώμα μου βρίσκεται οπουδήποτε εκκρεμεί ένα πιθανό συμβάν.'* [56]

56. K. Jormakka, *Flying Dutchmen: motion in Architecture*, Birkhauser, 2002, σελ. 76-78



The 17th Internatonal Symposium on Electronic Art
September, 2011 Istanbul

When viewing our own altered image, live video processing has the ability to influence sensation, movement and expression. While artists have explored extending the body via video projection, scientists have made significant progress in understanding how we perceive and locate the body in media environments.

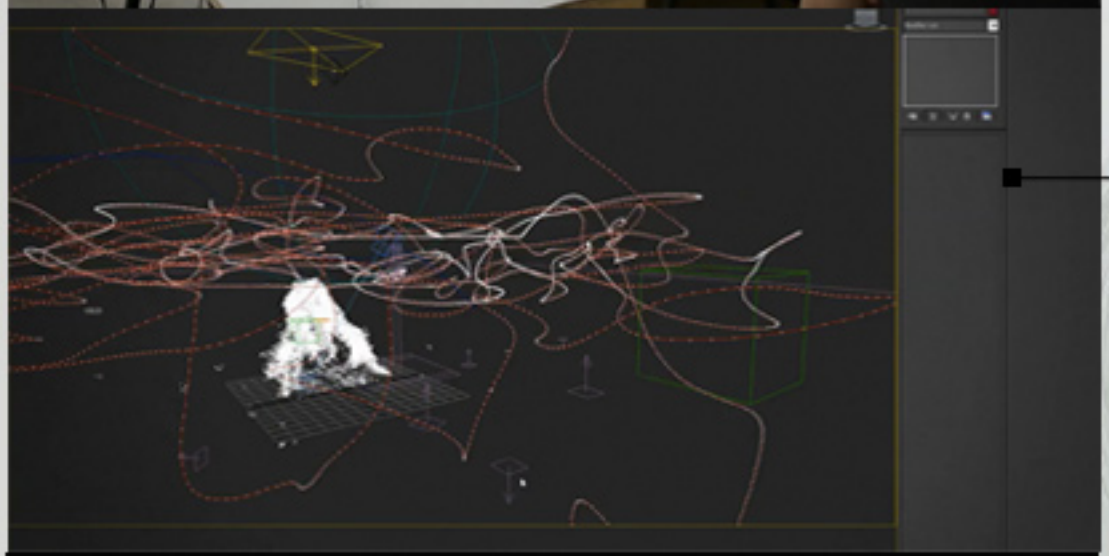
"The body is our general medium for having a world"

M. Merleau-Ponty

Η τελευταία αυτή φράση του Merleau-Ponty μας παραπέμπει στους νεο-εισαγόμενους τρόπους σκέψης και σχεδίασης για το χορευτικό και αρχιτεκτονικό έργο. Η τακτική που εμφανίστηκε και στα δύο πεδία έχει να κάνει με το τυχαίο συμβάν (chance). Είναι μια από τις πλέον σημαντικότερες ριζικές αλλαγές που έχουν πραγματοποιηθεί στη σχεδιαστική και χορογραφική διαδικασία. Προγράμματα και αφηρημένα συστήματα χρησιμοποιούν το απρόβλεπτο και προσπαθούν να ανταποκριθούν στη δυσκολία διατήρησης του ζωντανού σώματος /animate body και της ενδεχομένης εμπειρίας στον εικονικό χώρο. Προσφέρουν σε χορό και αρχιτεκτονική την ευκαιρία να παράγουν νέα είδη κίνησης και χώρου, με την επίδραση κυρίως των νέων τεχνολογιών. Για την αρχιτεκτονική συγκεκριμένα αυτό συνεπάγεται την εισαγωγή πολλαπλών μορφών πληροφορίας, ενώ για το χορό την ενσωμάτωση των παραγόντων ενέργεια, δύναμη, κατεύθυνση και σκοπό. Οι στρατηγικές της δυνατότητας /potentiality, της απροσδιοριστίας /indeterminacy και του αυτοσχεδιασμού /improvisation -έννοιες που εμπεριέχουν το άγνωστο και το τυχαίο- προέρχονται από το γάλλο φιλόσοφο Gilles Deleuze, ο οποίος στα κείμενά του τάσσεται υπέρ της αδιάκοπης μεταμόρφωσης, της δημιουργίας πολλαπλών πιθανοτήτων έναντι του ενός, αψεγάδιαστου τελικού αποτελέσματος.[57]

57. S. Spurr, *Chance encounters between body and buildings: new technologies in architecture and dance*, πρακτικά συνδρίασης της 'Association of Architecture Schools of Australasia Annual Conference' (AASA & UTS) Faculty of Design, Architecture and Building, University of Technology, Sydney, Australia, 2007

For the work the team asked a dancer to visualize a musical piece as closely as possible by movements of her body. She was recorded by three depth cameras (Kinect) using Processing



in which the intersection of the images was later put together to a three-dimensional volume (3d point cloud) in 3D Studio Max, so they were able to use the collected data throughout the further process.

The body – constant and indefinite at the same time – "bursts" the space already with its mere physicality, creating a first distinction between the self and its environment. Only the body movements create a reference to the otherwise invisible space, much like the dots bounce on the ground to give it a physical dimension. Thus, the sound-dance constellation in the video does not only simulate a purely virtual space. The complex dynamics of the body movements is also strongly self-referential.

unnamed soundsculpture
by Daniel Franke & Cedric Kiefer

the project is based on the simple idea of creating a moving sand sculpture from the recorded motion data of a real person.

seventh sense
Anarchy Dance Theater

Klaus Obermaier & Arts Electronica Futurelab

dance space mapping
by Emma Sandvik

Οι τρεις διαστάσεις της ανθρώπινης εμπειρίας

Από όσα έχουν προηγηθεί μέχρι στιγμής - το πως δηλαδή μελετάται η κίνηση, η κιναισθητική δράση και κατ' επέκταση η εν-σώματη εμπειρία του ανθρώπου ως μια χωρική μορφολογία εν κινήσει - καθίσταται αναγκαίο να διευρύνουμε τη σκέψη μας και να επικεντρωθούμε στα είδη/κατηγορίες της ανθρώπινης εμπειρίας όπως διατυπώθηκαν από την Maxine Sheets-Johnstone: η αυτοδιάθεση, οι τύποι κιναισθητικής επίγνωσης και η δυναμική σύγκλιση συναισθήματος - κίνησης.

Αυτοδιάθεση [AGENCY]

Υπάρχουν περιπτώσεις ατόμων που νιώθουν αβοήθητοι, που έχουν χάσει την αυτοπεποίθησή τους και κυριότερα την υποκειμενική επίγνωση κατά την οποία ξεκινούν, εκτελούν και ελέγχουν τις επιθυμητές δράσεις τους. Στην προσπάθεια να ανακτήσουν την 'αίσθηση της αυτοδιάθεσης' ανακαλύπτουν την ελευθερία και την ποιοτική δυναμική της κίνησής τους. Συνειδητοποιούν τους τρόπους με τους οποίους αλλά και τις συνθήκες υπό τις οποίες η κινητική δυναμική τους ήταν και παραμένει οικεία, ενώ παράλληλα είναι σε θέση να αναγνωρίσουν το κινητικό ύφος των άλλων καθώς και σε ποιο επίπεδο διαφέρει από το δικό τους, το οποίο μπορούν πλέον να αλλάξουν ή να μεταβάλλουν κατά βούληση. Με λίγα λόγια, η αίσθηση της αυτοδιάθεσης επαναπροσδιορίζεται, εκτιμάται και βελτιώνεται μέσω της προσοχής που αφιερώνει το άτομο στην προσωπική εμπειρία της κίνησής του. Στην αυτοδιάθεση οφείλεται η συνειδητοποίηση του ατόμου ότι το σώμα του λειτουργεί ως ενιαίο σύνολο που εκφράζει την πραγματική του ταυτότητα.

Τύποι κιναισθητικής επίγνωσης [MODALITIES OF KINESTHETIC AWARENESS]

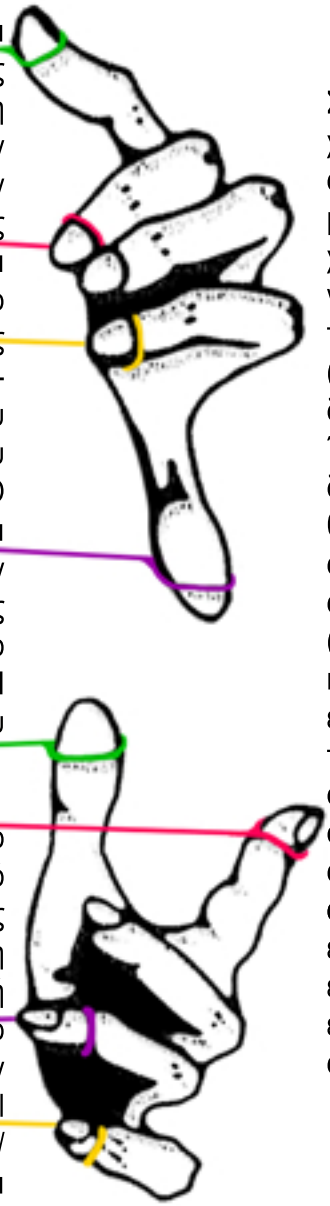
Η εμπλουτισμένη αίσθηση αυτοδιάθεσης προφανώς σχετίζεται με την όξυνση της κιναισθητικής επίγνωσης. Μια τέτοιου είδους επίγνωση μπορεί εύκολα να διαφωτίσει την κατανόηση των κοινωνικών συνεργειών σημαίνουσας κίνησης που αφθονούν στην καθημερινή ζωή. Η εμπειρία της κίνησης 'μέσα και έξω' διευρύνει τις πιθανότητες επίγνωσης του πως η κίνηση ενός ατόμου αντανακλάται σημασιολογικά όχι μόνο στην κιναισθητική εμπειρία του ίδιου αλλά και στην οπτικά συντονισμένη κινητική εμπειρία των άλλων. Οι δύο εμπειρίες αντίστοιχα είναι μεν αισθητηριακά διαφορετικές, δεν παύουν όμως να στηρίζονται και οι δύο στη σημασιολογική συμφωνία μεταξύ κίνησης και νοήματος. Οι δύο αυτές εμπειρίες είναι που τελικά διαμορφώνουν και συνθέτουν τη συνέργεια σημαίνουσας κίνησης: όταν η κίνηση παράγει μια συγκεκριμένη ποιοτική δυναμική, όταν η τελευταία παράγει με τη σειρά της νόημα κι όταν το νόημα αυτό εμπεριέχεται και αναγνωρίζεται κι από τις δύο πλευρές (τις δύο εμπειρίες) τότε μπορούμε να κάνουμε λόγο για νοητικό και κινητικό συντονισμό. Αυτό συνεπάγεται την ανάμειξη ολόκληρου του σώματος, γεγονός που συνδέει τους τύπους κιναισθητικής επίγνωσης με τις κοινωνικές διαδράσεις και την κοινωνικοποίηση του ατόμου.

Δυναμική σύγκλιση συναισθήματος - κίνησης [DYNAMIC CONGRUENCY OF EMOTIONS AND MOVEMENT]

Η κατανόηση της φυσικής δυναμικής σύγκλισης συναισθήματος - κίνησης είναι ζήτημα πρωτεύουσας σημασίας. Τα συναισθήματα δεν είναι 'πάγιες καταστάσεις' της ύπαρξής μας αλλά δυναμικά φαινόμενα που βιώνονται επιδερμικά. Η δυναμική τους συνταύτιση με την κίνηση είναι σημαντική ακριβώς γι' αυτό το λόγο. Τα άτομα δύσκολα μπορούν να υποκριθούν ή ακόμα και να συγκρατήσουν ένα συναίσθημα εάν η φυσική συνταύτιση συναισθήματος και κίνησης δεν έχει ήδη υπάρξει/συντελεστεί, εννοώντας αν το άτομο έχει ήδη βιώσει, έχει ήδη αποκτήσει επίγνωση του 'τι επέρχεται φυσικά'. Η δυναμική είναι το κλειδί στην κατανόηση της σχέσης συναισθήματος - κίνησης. Τα αισθήματα (συναισθηματικά και κιναισθητικά) χαρακτηρίζονται από ένα ιδιαίτερο ξεδίπλωμα χωρο-χρονικο-ενεργειακής μορφής που προκαλεί την κίνηση. Το να αποκτήσουμε επίγνωση αφενός της λεπτής και πολύπλοκης δυναμικής διάστασης του φόβου, της εχεμύθειας, της τέρψης, του θυμού ή οποιουδήποτε άλλου συναισθήματος που βιώνουμε, και αφετέρου του πως η εμπειρία αυτή προκαλεί την κίνησή μας σημαίνει ότι είμαστε σε θέση να αντιληφθούμε όχι μόνο τα κίνητρα αλλά και τον τρόπο με τον οποίο παραλαμβάνουμε κινητικώς τη δυναμική της εμπειρίας μας. Αναγνωρίζοντας την οικεία αυτή δυναμική που εκπέμπει το κινητικό/κιναισθητικό σώμα μας, οδηγούμαστε πίσω στη σημασία της αυτοδιάθεσης και των τύπων κιναισθητικής επίγνωσης. Όπως επισημαίνει ο C.G. Jung στο βιβλίο του 'Man and his symbols', *'από τη στιγμή που το άτομο δεν είναι ικανό να ελέγξει τη διάθεση και τα συναισθήματά του ή να συνειδητοποιήσει την πληθώρα των κρυφών τρόπων κατά τους οποίους, οι παράγοντες του ασυνείδητου αυτο-υποδηλώνονται μέσω των πράξεων και αποφάσεων του ατόμου, τότε δεν είναι κύριος του εαυτού του.'* [58]

58. M. Sheets-Johnstone, *Kinesthetic experience: understanding movement inside and out,* άρθρο στο περιοδικό 'An International Journal for Theory, Research and Practice', Vol. 5, No. 2, August 2010, Issue: Body, Movement and Dance in Psychotherapy, εκδόσεις Routledge (Taylor & Francis Group), England

Στα βήματα του Merleau-Ponty και του Jean Paul Sartre οι οποίοι τοποθέτησαν το ζωντανό σώμα στο κέντρο της υπαρξιακής φιλοσοφίας, η Sheets-Johnstone αποφάνθηκε ότι η ανθρώπινη αντίληψη δεν μπορεί πλέον να μελετάται αποκομμένη από την εν-σώματη εμπειρία (embodiment) και κατ' επέκταση από την κιναισθησία. Ο άνθρωπος είναι μια *σύνθεση*: δεν είναι ψυχή, νους και ύλη κολλημένα μεταξύ τους, αλλά μια ενότητα που εμπεριέχει την άρρηκτη σχέση τους. Μιλάμε, λοιπόν, για όντα που έχουν δυο καθαρά διακριτές, αρκετά διαφορετικές, αλλά αδιαχώριστες πλευρές. Οι άνθρωποι συνιστούν μια ενότητα συνείδησης - σώματος. Συνεπώς, οποιαδήποτε αντίληψη της σχέσης του ανθρώπου με τον κόσμο πρέπει να βασίζεται στη γνώση του δίπολου αυτού εντός του ζωντανού περιβάλλοντα χώρου. Ο άνθρωπος είναι ένα με το σώμα του, η ψυχολογία του εμφανίζεται αδιαχώριστη από την κατασκευή των επιμέρους μελών του και την αρμονία μεταξύ τους. Δεν είναι ένας απλός δυϊσμός συνείδησης και σώματος, τα δύο αυτά συνιστούν μια μονάδα. Έτσι, και τα δύο αναμειγνύονται πάντα σύμφυτα στην ανθρώπινη εμπειρία. Η συνείδηση βιώνει τον κόσμο και βιώνεται η ίδια μέσω του σώματός της. [59]



Στο ίδιο κλίμα με την αναπτυξιακή ψυχολογία του Jean Piaget [60], ο οποίος έδωσε έμφαση στη γέννηση νοητικών ικανοτήτων από κινητικά αισθητήριες δεξιότητες, η 'φαινομενολογία της εν-σώματης εμπειρίας' του Merleau-Ponty συνδέει τη φυσική/εν-σώματη ύπαρξη με την ψυχή. Το σώμα δηλαδή καθορίζει την έκφρασή της στον έξω κόσμο. Το πιο σημαντικό στοιχείο όμως που προσφέρει η ανάλυση των τριών διαστάσεων της ανθρώπινης εμπειρίας συνοψίζεται σε αυτό που ο Husserl περιέγραψε ως 'αναλογική συναίσθηση' [61]: αντιλαμβανόμαστε/ συναισθανόμαστε αυτό που νιώθουν και σκέφτονται οι άλλοι πάντα με βάση το δικό μας σώμα.

Φαινομενολογία και Γνωστική Επιστήμη

Στο διάστημα των τελευταίων δέκα χρόνων, η γνωστική επιστήμη στράφηκε στους χορευτές ως πολύτιμη πηγή γνώσης και ποικίλων δεξιοτήτων προκειμένου να απευθυνθούν σε θέματα του πως ο ανθρώπινος εγκέφαλος συντονίζει τη δράση με την αντίληψη. Το ερώτημα που τέθηκε είναι 'πώς ο νους εκλαμβάνει τη χορευτική εμπειρία;' στοχεύοντας κυρίως στον τρόπο κατά τον οποίο οι νευρο-σωματικές αντιδράσεις συνθέτουν φαινομενολογικό περιεχόμενο. Το πρόσφατο ενδιαφέρον εστιάζεται στην ανακάλυψη των 'ανακλαστικών νευρώνων' (neuron mirrors) του σώματος, οι οποίοι ενεργοποιούνται όταν το άτομο όχι μόνο δρα αλλά και όταν παρατηρεί την ίδια δράση να πραγματοποιείται από άλλους. Έτσι, οι νευρώνες 'καθρεπτίζουν/ανακλούν' τη συμπεριφορά των άλλων σαν να δρούσε ο ίδιος ο παρατηρητής. Τέτοιου είδους νευρώνες έχουν βρεθεί σε θηλαστικά, ανθρώπους και πτηνά και αποτελούν κεντρικό θέμα σε ένα συνεχώς αυξανόμενο αριθμό ερευνών πάνω στην κινησιολογική προσομοίωση που τελεί ο ανθρώπινος εγκέφαλος και συγκεκριμένα το ανακλαστικό νευρικό σύστημα (MNS). Το φαινόμενο αυτό της ανάκλασης συμβαίνει πρωτίστως σε επίπεδο κινητικών στόχων. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο ο χορός έγινε τόσο σημαντικό πεδίο έρευνας. Με αφετηρία τους κινητικούς στόχους, η μελέτη διευρύνεται και περιλαμβάνει επίσης τις εγκεφαλικές διεργασίες που εμπλέκονται στον κινητικό συγχρονισμό, στην αντίληψη και τον έλεγχο της ανθρώπινης κίνησης καθώς και στους τρόπους κατά τους οποίους η κίνηση αρχίζει, προσαρμόζεται και αποθηκεύεται στη μνήμη. Το πιο αξιόλογο στοιχείο που κάνει τη νύξη για το MNS αναγκαία είναι ότι σε αυτό αποδίδονται οι λειτουργίες της κιναισθητικής ενσυναίσθησης και συνέργειας σημαίνουσας κίνησης. Το φαινομενολογικό και επιστημονικό έργο συνδέονται έτσι κατά κάποιο τρόπο υπό το γενικό πρίσμα της ενσυναίσθησης, δηλαδή του δίπολου αντίληψη-δράση ή συνείδηση-σώμα, όπως αναφέρθηκε παραπάνω.[62]

59. N. Speletic, *Phenomenology and Dance*, notes on 'The Phenomenology of Dance' της M. Sheets-Johnstone
60. E. C. Warburton, *Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition*, άρθρο στο περιοδικό 'Dance Research Journal', 2011, Vol. 43, No. 2
61. G. Van de Vijver, *The Body: an anthropo-phenomenological viewpoint*, an interview with M. Sheets-Johnstone at the International Conference "On the origins of Cognition", Ghent University, Βέλγιο, Δεκέμβριος 1996
62. E. C. Warburton, *Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition*, άρθρο στο περιοδικό 'Dance Research Journal', 2011, Vol. 43, No. 2

Συμπέρασμα υποενοτήτων 3.1 - 3.4

Κρίσιμο στάδιο στη διεξαγωγή συμπεράσματος για την αρχιτεκτονική πρακτική είναι η ανάλυση ενός εκ των τριών ειδών ενσυναισθητικής ανταπόκρισης που συντελούνται κατά το χορευτικό γεγονός και παρέχουν χρήσιμο υλικό φαινομενολογικής αναζήτησης. Πρόκειται για την 'κιναισθητική ενσυναίσθηση' και ως επί τω πλείστον αφορά τις ανταποκρίσεις των θεατών. Η παρακολούθηση του χορού εσωκλείει την προσομοίωση της κινητικής αίσθησης των χορευτών από το κοινό, το οποίο 'εικονικώς χορεύει μαζί τους'. Η κιναισθητική ενσυναίσθηση προτείνει ότι οι θεατές -ακόμα κι όταν παραμένουν ακίνητοι- μπορούν να νιώσουν ότι συμμετέχουν στην κίνηση που παρακολουθούν. Αυτό μας θυμίζει αρχικά την 'εσωτερική μίμηση' του Lipps, την οποία βιώνουν οι θεατές όταν παρατηρούν ένα σώμα εν κινήσει. Μια βαθύτερη όμως ματιά ανασύρει χαρακτηριστικά στοιχεία της κιναισθητικής επίγνωσης, το δεύτερο τύπο ανθρώπινης εμπειρίας. [63]

Πώς, όμως, ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός μπορεί να επωφεληθεί από τα παραπάνω ευρήματα ώστε να προκαλέσει τη βιωματική εμπειρία; Η απάντηση βρίσκεται στο αν τελικά η αρχιτεκτονική χ-ω-ρογραφία λαμβάνει υπόψη την ικανότητα του ατόμου να ενσυναισθάνεται κιναισθητικά. Ανάγοντας όσα προηγήθηκαν στο πεδίο της αρχιτεκτονικής, η ικανότητα αυτή υποδηλώνει ένα είδος κρυφής προσομοίωσης κινητικών συναισθήσεων: αυτών που έχει ήδη προκαλέσει η φυσική κίνηση και δράση, με τις νέες συναισθήσεις που βιώνει τη δεδομένη στιγμή. Έτσι, το άτομο μπορεί να νιώσει ότι συμμετέχει ενσυναισθητικά στην κίνηση που εκτελεί ο ίδιος παρατηρώντας α) τον εαυτό του και β) την κίνηση των άλλων εντός του αρχιτεκτονικού περιβάλλοντος. Η δεύτερη περίπτωση, είναι εμφανές ότι οδηγεί στη δημιουργία συνέργειας σημαίνουσας κίνησης μεταξύ των κινούμενων σωμάτων - παρατηρητών, όταν μαζί έρχονται σε σημασιολογική συμφωνία κίνησης - νοήματος. Θα πρέπει να τονίσουμε ακόμα ότι η κιναισθητική ενσυναίσθηση και η προσομοίωση που συνεπιφέρει βασίζονται κυρίως στις χωρικές και δυναμικές ποιότητες της κίνησης του ατόμου και των άλλων, καθώς και στο γεγονός ότι αυτές ανακαλούν στη μνήμη -μέσω της λειτουργίας του 'καθρεφτίσματος' του συστήματος MNS και των ανακλαστικών νευρώνων-

63. E. C. Warburton, *Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition*, άρθρο στο περιοδικό 'Dance Research Journal', 2011, Vol. 43, No. 2

καταχωρημένα κινητικά πρότυπα και συναισθήσεις που προέρχονται από παρελθοντικούς βιωμένους αρχιτεκτονικούς ή/και φυσικούς χώρους.

Για να κλείσουμε το μεγάλο αυτό κεφάλαιο της φαινομενολογικής κίνησης και εν-σώματης βίωσης θα ανατρέξουμε στο αρχικό ζήτημα που ορίστηκε στην εισαγωγή της ενότητας: το έργο, λοιπόν, που καλείται να διεκπεραιώσει η αρχιτεκτονική είναι να δημιουργήσει τις κατάλληλες προϋποθέσεις ώστε ο χώρος που σχεδιάζει να γίνει βιωματικός. Με λίγα λόγια, το σύστημα χωρικής οργάνωσης που προτείνει στο χρήστη πρέπει να βασίζεται στην ασυνείδητη εγκεφαλική λειτουργία της κιναισθητικής ενσυναίσθησης, ώστε να μπορέσει ο ίδιος να επιλέξει τον προσωπικό τρόπο που θα βιώσει το χώρο.

3.5 Η ερμηνεία του χώρου

Μέχρι στιγμής αφιερώθηκε μεγάλο μέρος της μελέτης στην ανάλυση των ενσυναισθητικών λειτουργιών και της κίνησης που σύμφυτα εμπλέκονται στην εν-σώματη εμπειρία. Η εν-σώματη εμπειρία, όμως, υπαινίσσεται την α-πτική εμπειρία, δηλαδή την αντίληψη του χώρου που θέτει στο κέντρο ολόκληρο το σώμα και τις αισθήσεις. Έτσι, ο χώρος και η αντίληψη/βίωσή του προέρχεται από την κίνηση/κιναίσθηση του σώματος. Άλλωστε όπως έχουμε ήδη αναφέρει η ίδια η κιναίσθηση είναι μια χωρική κίνηση. Στόχος, λοιπόν, του παρόντος κεφαλαίου είναι να αναδείξουμε τη φύση αυτής της χωρικότητας ως πεδίο έρευνας, να καταφύγουμε στη φιλοσοφική/εννοιολογική ερμηνεία του χώρου στην αρχιτεκτονική και το χορό. Πρέπει ακόμα να λάβουμε υπόψη την άρρηκτη σχέση κινητικού/κιναισθητικού σώματος και χώρου και όχι το χώρο ως κάτι αυθύπαρκτο και αποκομμένο από την ανθρώπινη ύπαρξη.

Φιλοσοφικές/εννοιολογικές καταβολές του χώρου στην αρχιτεκτονική (από τη φαινομενολογία στο μετα-στρουκτουραλισμό)

ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Ορίζεται αρχικά από τον Edmunt Husserl ως μια συστηματική έρευνα της συνείδησης και των αντικειμένων της, ένας ορισμός που στη συνέχεια συνδέεται -από τον Νορβηγό θεωρητικό αρχιτεκτονικής Christian Norberg-Schulz- με μια 'μέθοδο' που παροτρύνει την 'επιστροφή στα πράγματα', αντίθετη στις αφηρημένες έννοιες και τις νοητικές κατασκευές. Όπως ο Norberg-Schulz, έτσι και ο Φιλανδός αρχιτέκτονας και θεωρητικός Juhani Pallasmaa ενδιαφέρεται για την απώλεια της επικοινωνιακής δύναμης της αρχιτεκτονικής -από την περίοδο του μοντέρνου- την οποία και προσπαθεί να ανακτήσει. Το βιβλίο του 'The Geometry of Feeling: a look at the Phenomenology of Architecture' αναφέρεται στη φαινομενολογική στάση που υιοθετεί προκειμένου να αντιμετωπίσει το θέμα της

https://www.facebook.com/3dfirstaid/photos_stream?tab=photos_stream

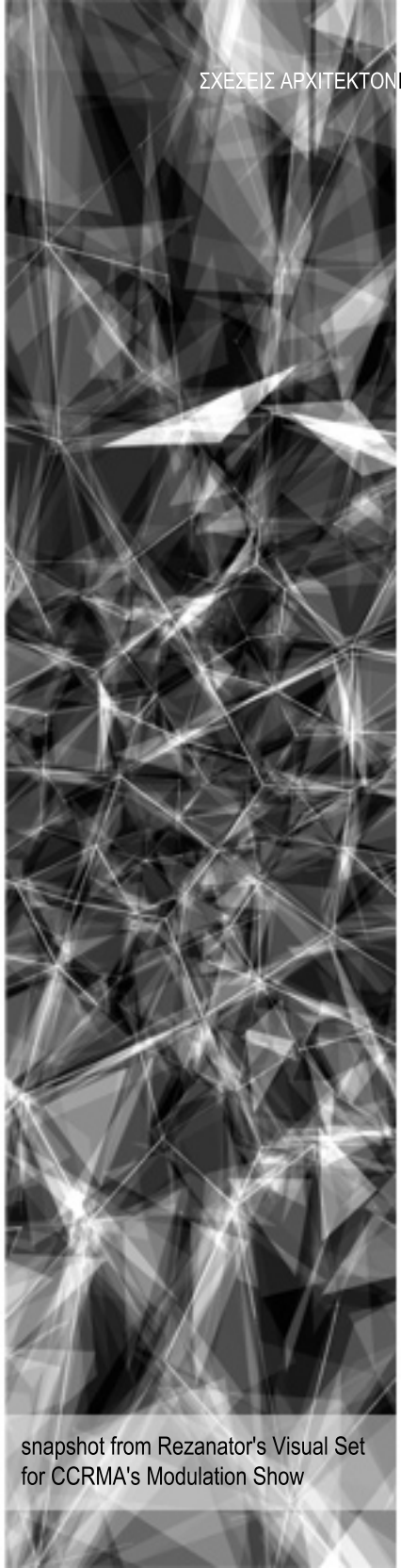
απώλειας: *'το νόημα στη φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής εξαρτάται τόσο από την ικανότητά του να συμβολίσει την ανθρώπινη ύπαρξη, όσο και από τη χωρική εμπειρία που δύναται να προκαλέσει το έργο.'* [64] Τα (αρχιτεκτονικά) σχήματα μεταδίδουν νόημα μέσω των εικόνων που αντανακλούν παρελθοντικές αναμνήσεις, συναισθήματα και χωρικά χαρακτηριστικά αποθηκευμένα στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου. Οδηγούμαστε, δηλαδή, σε αυτό το σημείο, σε μια συσχέτιση με τα παραπάνω -μεταξύ αυτού που αντιπροσωπεύει αφενός ο φαινομενολογικός χώρος κα αφετέρου η κιναισθητική ενσυναίσθηση στην αρχιτεκτονική. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, με μια πρώτη ματιά ότι ο φαινομενολογικός αρχιτεκτονικός χώρος είναι αυτός που συνδέεται άμεσα με όσα πρεσβεύει η εν-σώματη εμπειρία και η δυνατότητα που αυτή προσφέρει για ουσιαστική κιναισθητική βίωση του χώρου. Παρακάτω, όμως, θα αποδείξουμε πως δεν είναι και ο μόνος.

Συνοπτικότερα, η φαινομενολογία, υπερασπίζεται μια ποιητική διάσταση της αρχιτεκτονικής, όπου ο αρχιτέκτονας επιχειρεί την αναφορά στο αρχέγονο, αναλλοίωτο, προγενέστερο σώμα σημασιών ενός συγκεκριμένου τόπου, ο οποίος ορίζεται με τη λογική της τεκτονικής, σωματικής, απτικής εμπειρίας. Πρόκειται για μια ουμανιστική αρχιτεκτονική που αμύνεται στην τεχνολογική αλλοτρίωση, κατασκευάζοντας στατικούς θύλακες παραγωγής νοήματος. [65]

ΣΤΡΟΥΚΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ : Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΑΥΤΟΡΥΘΜΙΖΟΜΕΝΟΣ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ

Κατά την περίοδο αυτή (μέσα δεκαετίας '60 έως μέσα δεκαετίας '80) η αρχιτεκτονική αντιμετωπίζεται ως μια αυτόνομη δομή, θεωρείται μια 'γλώσσα' που μεταδίδει νοήματα. Η πόλη και η αρχιτεκτονική γίνεται ένα κείμενο, ένα πεδίο σημείων που επιδιώκει την επικοινωνιακή ανάκληση της συλλογικής μνήμης μέσα από κώδικες και τυπολογίες. Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται προς μια δομιστική διερεύνηση που δίνει προτεραιότητα στις σχέσεις που απαρτίζουν τα στοιχεία μιας δομής. *'Για το στρουκτουραλισμό, το σημείο προέχει σε σχέση με το νόημα, προέχει δηλαδή το στοιχείο της σχέσης στο εσωτερικό ενός όλου (δομής) και όχι η παραπομπή σε κάποιο πρωταρχικό νόημα (ουσία).*

64. K. Nesbitt, *Theorizing a new agenda for architecture, an anthology of architectural theory 1965 - 1995*, Princeton Architectural Press, *New York*, εισαγωγή
65. Δ. Χατζησάββα, *Χαρτογραφώντας νέες εννοιολογικές και χωρικές στρατηγικές της σύγχρονης αρχιτεκτονικής*, ατομική εισήγηση στο VI Πανελλήνιο Συνέδριο της Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρίας με θέμα: "Σημειωτικά συστήματα και επικοινωνία: πράξη, διάδραση, περίσταση και αλλαγή" και ειδικότερα στο θεματικό άξονα "Παγκοσμιοποίηση του πολιτισμού και τοπικά σημειωτικά μορφώματα - σημειωτική του χώρου", Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 2001



snapshot from Rezanator's Visual Set for CCRMA's Modulation Show

Δεν είναι συνεπώς τα ίδια τα στοιχεία που έχουν σημασία, αλλά οι μεταξύ τους σχέσεις, η τοποθέτησή τους μέσα στη δομή σε ένα σύνολο σχέσεων που τους χαρίζει ακριβή σημασία.' [66] Ο στρουκτουραλιστικός χώρος είναι ο τόπος που αποκτά νόημα από το context, το περιεχόμενο δηλαδή στο οποίο εντάσσεται. Ο τόπος στις στρουκτουραλιστικές θεωρήσεις δεν είναι κάτι το συγκεκριμένο, όπως στη φαινομενολογία, αλλά μια συμβολική θέση στο αυτοαναφορικό πλαίσιο μιας δομής. Σύμφωνα με αυτό, η διαδικασία είναι πιο σημαντική από το έργο. *'Το κτίριο είναι δηλαδή ένα επεισόδιο θέσης στο πλαίσιο μιας ευρύτερης χωρικής δομής. Πρόκειται, λοιπόν, για έναν αφηρημένο τόπο, στατικό, που δε συνδέεται με το 'υπαρξιακό ανήκειν' '* [67] της φαινομενολογικής προσέγγισης. Ο τόπος αποτελεί μια δυνατότητα σχέσης για την παραγωγή νοήματος εντός ενός κλειστού, αυτάρκους συστήματος που αυτορυθμίζεται από τους νόμους που το διέπουν.

66. Δ. Χατζησάββα, *Σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής μέσα από την έννοια του τόπου, ένα παράδειγμα αμοιβαίας διερεύνησης* και γονιμοποίησης, πρακτικά συνεδρίου 'Η σημασία της φιλοσοφίας στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση', Πάτρα, 2009
67. Ό. π.

ΜΕΤΑ-ΣΤΡΟΥΚΤΟΥΡΑΛΙΣΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ: ΠΕΔΙΟ ΔΥΝΑΜΕΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΝΕΟΥ ΝΟΗΜΑΤΟΣ

Οι μετα-στρουκτουραλιστικές θεωρήσεις των τελευταίων 25 χρόνων στρέφονται προς ένα γόνιμο δίκτυο εννοιών γύρω από τα πραγματικά προβλήματα της σύγχρονης ζωής. Αποκηρύσσουν τις εννοιολογικές διαλεκτικές αντιθέσεις του στρουκτουραλισμού και τοποθετούν το δίπολο χώρος-τόπος εντός μιας σχέσης χωρίς την ενοποιητική προοπτική να πιέζει και να εκβιάζει το ερμηνευτικό του σχήμα. Για τους Γάλλους μετα-στρουκτουραλιστές φιλοσόφους Gilles Deleuze και Felix Guattari *'σημασία έχει η έννοια της διαφοράς, η θετική απόσταση, δηλαδή, που ενώνει άμεσα, χωρίς άρνηση, ούτε διαλεκτική, τα αντίθετα. Εδώ η διαφορά δεν κινείται με υπόβαθρο την ταυτότητα, ούτε είναι η ταλάντωση μεταξύ δύο αντιθέτων, αλλά είναι η απόσταση ανάμεσα σε δύο όρους η οποία δεν είναι δυνατόν να καλυφθεί ποτέ. Πρόκειται για μια γενεσιουργό απόσταση ικανή να παράγει νέα νοήματα για την έννοια του τόπου με προσδοκίες ιδιομορφίας. Ο μετα-στρουκτουραλισμός στρέφεται, λοιπόν, σε μια δυναμική ιδέα του γίγνεσθαι. Σύμφωνα με αυτόν, ο τόπος γίνεται δυνατότητα διαφοράς, είναι αντιληπτός ως μόνιμα ενδιάμεσος όρος μεταξύ άλλων εννοιών, όχι ως οριοθετημένη περιοχή, ούτε ως φίλτρο νοηματικής σύγκλισης, αλλά ως όρος σύνδεσης, συνύπαρξης ετερογενών συσχετίσεων.'* [68] Η αρχιτεκτονική πλέον δεν αποσκοπεί στην ανάδειξη του κρυμμένου νοήματος του τόπου. Εστιάζει πρωτίστως στις χρονικά και χωρικά εντοπισμένες κατασκευές της σημασίας του. Άρα, στη μεταδομιστική προσέγγιση, η αντίθεση και η διαφορά βασίζονται στη ριζική ετερότητα και όχι στην ταυτότητα και στην εύρεση της πρωταρχικής ιδέας, όπως κάνουν οι δύο προηγούμενες αρχιτεκτονικές θεωρήσεις.

Οι Deleuze και Guattari αναγνωρίζουν ότι δεν υπάρχει πλέον ένα ενοποιητικό σύστημα θέασης του κόσμου. Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και η πληθώρα πληροφοριών της σύγχρονης ζωής μεταβάλλουν την ταχύτητα εξέλιξης των καθημερινών γεγονότων και σχετικοποιούν τις μέχρι τότε σταθερές σχέσεις και έννοιες ενός αντικειμένου με τις οποίες η αρχιτεκτονική θεωρία και πράξη ήταν παραδοσιακά δεμένες. Κι αυτό γιατί η πολυπλοκότητα του σήμερα έκανε την ύλη να ξεκολλήσει από τις σημασίες της, με αποτέλεσμα ένα αντικείμενο να συνδέεται και να κωδικοποιείται στη διατομή πολύπλοκων και επικαλυπτόμενων δικτύων επικοινωνίας. Οι Deleuze και Guattari κατασκευάζουν γι' αυτό το λόγο εμμενή

68. Δ. Χατζησάββα, *Σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής μέσα από την έννοια του τόπου, ένα παράδειγμα αμοιβαίας διερεύνησης και γονιμοποίησης*, πρακτικά συνεδρίου 'Η σημασία της φιλοσοφίας στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση', Πάτρα, 2009

συνεκτικά πλαίσια νοηματοδότησης όπου η σκέψη και η πραγματικότητα κινούνται σε χίλια επίπεδα (mille plateaux). Ο χώρος για τον Deleuze θεωρείται *'συστατικό της δυνατότητας της έννοιας, γι' αυτό και της δίνει έναν προσδιορισμό εξαιρετικά χωρικό, με έμφαση σε μια γεωγραφική, χαρτογραφική ευαισθησία σε έννοιες κίνησης, αλλαγής κατεύθυνσης, χωροποίησης. Οι έννοιες είναι λοιπόν ανοιχτές, μετασχηματιστικές δομές, σχετίζονται με τις συνθήκες και τις συγκυρίες στις οποίες κατασκευάζονται.'* [69] Αυτό που ενδιαφέρει τους γάλλους στοχαστές είναι το γίγνεσθαι των δομών, το μεσοδιάστημα όπου γεννιέται μια νέα μορφή και η διαδικασία παραγωγής της. Ο χώρος, κατ' αυτόν τον τρόπο, συνιστά ένα πεδίο δυνάμεων όπου έννοιες, δομές και νοήματα αναπροσαρμόζονται, μεταβάλλονται ή δημιουργούνται εκ του μηδενός.

Με βάση το παραπάνω εννοιολογικό πλαίσιο αλλά και το δεδομένο σύγχρονο τρόπο ζωής, η αρχιτεκτονική τίθεται σε εγρήγορση ώστε να ανταποκριθεί στα επείγοντα ζητήματα της διαχείρισης πολύπλοκων συστημάτων, της ταχύτατης διακίνησης πληροφοριών και της εντατικής ροής της αστικοποίησης. Η αρχιτεκτονική κατασκευή παύει να αντιμετωπίζεται ως ένα γλυπτικό αντικείμενο: το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από τη μορφή του στον τρόπο με τον οποίο παρεμβαίνει σε μια συγκεκριμένη περιοχή. Επιχειρείται το *χωρικό συμβάν* έναντι της κατασκευής ενός κτιρίου σταθερού και αυτάρκους. Η αρχιτεκτονική αποτελεί μια διαδικασία ανοιχτή, ικανή να προσαρμοστεί και να απαντήσει στη μεταβαλλόμενη φύση των σύγχρονων πόλεων. Η σημασία, λοιπόν, του μετα-στρουκτουραλιστικού τόπου έγκειται στην ειδική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τον περίγυρό της. [70] Αρχιτεκτονικά εργαλεία είναι τώρα ποικίλες στρατηγικές, ικανές να συντονισθούν με τις εξελίξεις: στρατηγική της απο-μορφοποίησης, του χώρου-συμβάντος, του τοπίου, του διαγραμματισμού και του ατελείωτου. Βασίζονται σε μη γραμμικά μοντέλα, σε τοπολογικές και μορφογενετικές θεωρίες που στοχεύουν σε ένα σχεδιασμό της αστάθειας, των ευέλικτων μεταβλητών συστημάτων και δυναμικών δομών.[71] Ο ρόλος της αρχιτεκτονικής ως μέσο χωρικής οργάνωσης επαναπροσδιορίζεται.

69. Ό. π.
70. Ό. π.
71. Δ. Χατζησάββα, *Χαρτογραφώντας νέες εννοιολογικές και χωρικές στρατηγικές της σύγχρονης αρχιτεκτονικής*, ατομική εισήγηση στο VI Πανελλήνιο Συνέδριο της Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρίας με θέμα: "Σημειωτικά συστήματα και επικοινωνία: πράξη, διάδραση, περίσταση και αλλαγή" και ειδικότερα στο θεματικό άξονα "Παγκοσμιοποίηση του πολιτισμού και τοπικά σημειωτικά μορφώματα - σημειωτική του χώρου", Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 2001

Στόχος μας, όμως, είναι να εντοπίσουμε το τι ακριβώς επαναπροσδιορίζεται. Στη μεταδομικστική σκέψη του Deleuze, δεν είναι άλλο από τον ίδιο το χώρο, τη σύνθεση, την ταυτότητα και τα χαρακτηριστικά του. Αντιλαμβάνεται το χώρο μέσα από την κατανόηση εννοιών όπως ρίζωμα, πτυχή, διάγραμμα αλλά και μέσα από το διαχωρισμό του σε λείο και ραβδωτό (αντιστοιχεί προσεγγιστικά στο διαχωρισμό του Bergson μεταξύ εντατικών και εκτατικών μεγεθών). Ο ραβδωτός χώρος (striated space) επιτρέπει μετρικές διαιρέσεις και ποσοτικοποιήσεις, ενώ ο λείος αναφέρεται σε ποιοτικές διαφορές.[72] *'Ο ραβδωτός χώρος ορίζεται μέσα από ασυνέχειες και μετρήσεις, δηλαδή μέσα από τη διάκριση και τον εντοπισμό των σημείων λειτουργικής έντασης. Χαρακτηρίζεται ως το διάστημα όπου υπάρχουν όρια, δομές, πλαίσια τα οποία καθορίζουν τη δράση.'* [73] Αντίθετα, ο λείος (smooth space) είναι ένας χώρος συνεχής, διανυσματικός παρά μετρικός με πεπερασμένες διαστάσεις, χώρος πολλαπλών δυνατοτήτων, μιας εν δυνάμει μεταβλητότητας, όπου η διαδρομή κυριαρχεί και τον ορίζει διαφορετικά κάθε φορά ανάλογα με το ίχνος της πορείας αυτού που κινείται. Οι Deleuze και Guattari διαπιστώνουν ότι οι νομάδες είναι οι χαρακτηριστικοί κάτοικοι του λείου χώρου, διότι στόχος τους δεν είναι να μεταβούν από μια θέση Α σε μια θέση Β, να μετακινηθούν δηλαδή μετρικά ώστε να φτάσουν σε κάποιο συγκεκριμένο προορισμό. Τους ενδιαφέρει να παραμείνουν απλώς εν κινήσει.

Σύμφωνα με τους Deleuze και Guattari, το λείο και το ραβδωτό δεν είναι αντικειμενικές ιδιότητες των φυσικών πραγμάτων αλλά δύο τρόποι θέασης και αντίληψης του χώρου. Κάθε γεωμετρικός τόπος με ένα ακέραιο αριθμό διαστάσεων (συγγενές του σημείου, της γραμμής, του επιπέδου ή του όγκου), εκφράζει το ραβδωτό χώρο ενώ τα επιμέρους τμήματα αυτών, τα κλάσματα/ fractals με τις διαστάσεις τους αντιπροσωπεύουν το λείο χώρο, το χώρο του 'γίγνεσθαι'. Η ντελεζιακή έννοια του λείου χώρου είναι όμοια με αυτή του 'Nahsphäre' του Husserl υπό την οπτική ότι και οι δύο είναι ετερογενείς και μπορούν να εξερευνηθούν μόνο μέσω του σώματος. Ας επιστρέψουμε, όμως, στους νομάδες. Αναφέραμε προηγουμένως ότι η νομαδική κίνηση είναι αυτή που περισσότερο αρμόζει στο λείο χώρο. Όπως τονίζει ο Deleuze, αυτό που κάνει ο νομάς είναι να εκτείνεται στην περιοχή. Το απόλυτο έγινε τοπικό διότι ο τόπος για το νομά δεν είναι περιορισμένος. Στο λείο χώρο, το απόλυτο δεν εμφανίζεται σε ένα συγκεκριμένο τόπο αλλά μετατρέπεται σε μια μη-οριοθετημένη τοπικότητα. Ο

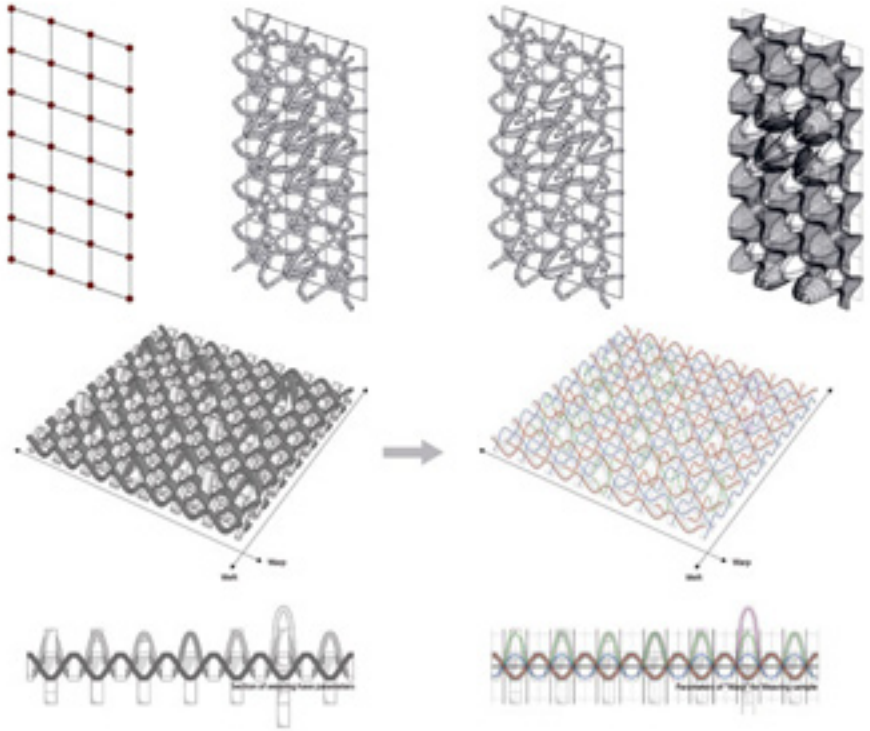
72. K. Jormakka, *Flying Dutchmen: motion in Architecture,* Birkhauser, 2002, σελ. 59

73. Ξ. Παπατριανταφύλλου, Α. Τερεζάκη, *Η γεωμετρική και μνημονική αντίληψη του χώρου ως αναλυτικό και συνθετικό εργαλείο: από τη φαινομενολογία στο μεταδομισμό,* ερευνητική εργασία, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πολυτεχνείου Κρήτης, 2011, σελ. 59

χώρος του νομά είναι ο χώρος της ελεύθερης κίνησης. Είναι α-πτικός παρά ο-πτικός, χώρος των συμβάντων παρά των πραγμάτων, είναι κατευθυντήριος παρά μετρικός. Εξ' ού και το ότι ένα σώμα -όπως ο νομάς- προκειμένου να κινηθεί στο λείο χώρο, δε χρειάζεται να κατέχει την αίσθηση του συναφή χωρικού κανάβου ή να γνωρίζει τις ακριβείς διαστάσεις και αποστάσεις μεταξύ των σημείων. Αρκεί να προσανατολίζεται σε σχέση με ορόσημα και να ευθυγραμμίζεται μέσω των ρητών ανυσμάτων τους. Έτσι, ο λείος χώρος μπορεί να βιωθεί μόνο από δράσεις μικρής εμβέλειας, όπως το περπάτημα ή το άκουσμα, δηλαδή από οποιεσδήποτε απτικές/κιναισθητικές ενέργειες. Εξάλλου, όπως οι ίδιοι δηλώνουν, στο λείο χώρο, ο χώρος και αυτό που καταλαμβάνει χώρο τείνουν να ταυτιστούν, να αποκτήσουν την ίδια δύναμη. Έτσι, αυτό που καθορίζει το λείο χώρο είναι το ότι δεν έχει μια διάσταση σημαντικότερη ή υψηλότερη από τη διάσταση αυτού που κινείται διαμέσου του.[74] Θα μπορούσαμε να το ερμηνεύσουμε ως ένα παράδειγμα της άρρηκτης σχέσης χώρου-κιναισθητικού σώματος, όπως ήδη αναλύσαμε στο πρώτο κεφάλαιο, σύμφωνα με την οποία χώρος και σώμα είναι μεν διαφορετικά αλλά ποτέ διαφοροποιημένα.

Αυτό, λοιπόν, που γίνεται άμεσα κατανοητό είναι ότι πέρα από το φαινομενολογικό χώρο -τον εξ' ορισμού χώρο κιναισθητικών λειτουργιών και δυναμικών κινητικών ποιοτήτων- απτική εμπειρία δύναται να προκαλέσει και ο λείος χώρος του μετα-στρουκτουραλισμού. Η διαπίστωση αυτή θα μας ακολουθήσει στενά στο επόμενο κεφάλαιο όπου θα επιχειρηθεί η σύνδεση με όλα τα παραπάνω.

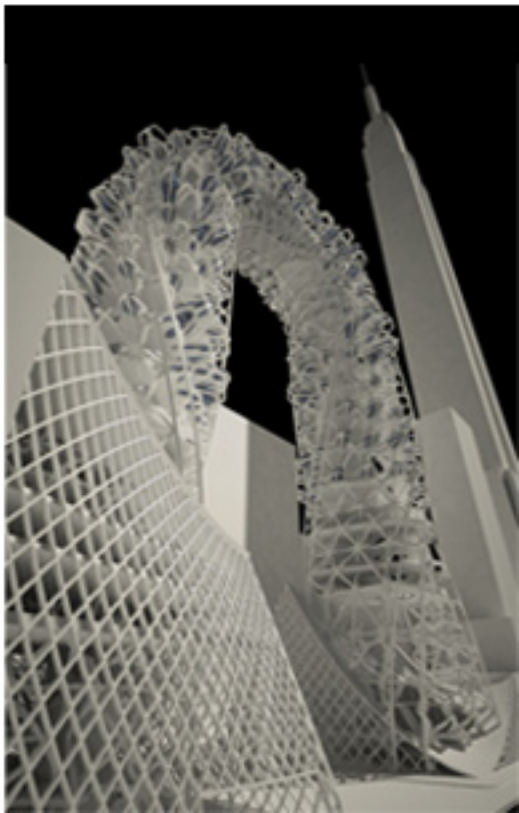
74. K. Jormakka, *Flying Dutchmen: motion in Architecture,* Birkhauser, 2002, σελ. 61, 78-80



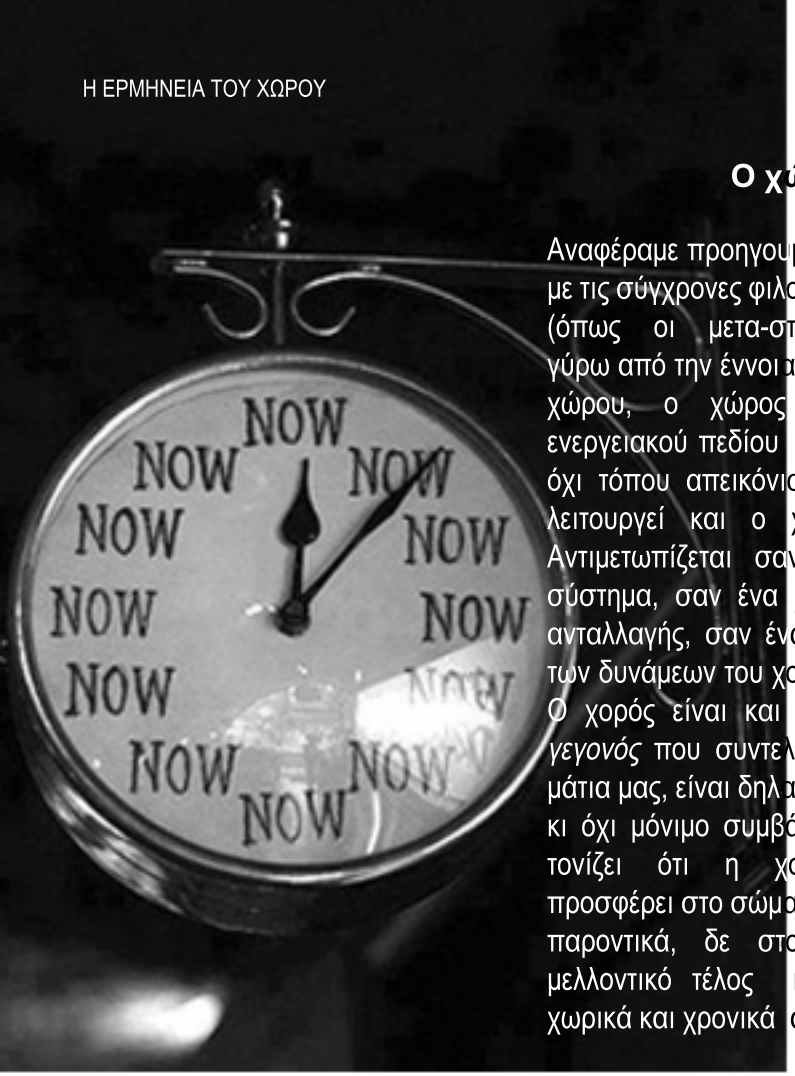
The study is briefly summarized through three main topics. The first topic was to analyze the sense of smooth and striated space from Deleuze and Guattari's philosophy book; 'A Thousand Plateaus with Architecture Point of View'. The second part included the research of weaving structures characterized by striation that can mutate into smooth spaces. The last study was to re-define the massive grid system in Manhattan. This study proposes the alternative architectural result of the combination of smooth spaces with striated spaces.

To create the smooth space, this building uses a weaving structure applied by a parametric system of warp and weft conditions. A typical weaving system can be transformed from strict striated space to a smooth space that characterizes by its multiplicity and continuous variation. Through the application of these parametric elements, each sine frame has different formal and spatial conditions.

http://www.evolo.us/architecture/smooth-space-in-the-striated-empire/



Smooth space in the Striated Empire
by Jungwook Lee
Design Thesis at Cornell University



Ο χώρος στο χορό

Αναφέραμε προηγουμένως ότι σύμφωνα με τις σύγχρονες φιλοσοφικές θεωρήσεις (όπως οι μετα-στρουκτουραλιστικές) γύρω από την έννοια του αρχιτεκτονικού χώρου, ο χώρος έχει τη μορφή ενεργειακού πεδίου τόπου αλλαγής και όχι τόπου απεικόνισης. Έτσι ακριβώς λειτουργεί και ο χώρος στο χορό. Αντιμετωπίζεται σαν ένα εν δυνάμει σύστημα, σαν ένα χώρο αλλαγής και ανταλλαγής, σαν ένα δοχείο ανάμειξης των δυνάμεων του χορογραφικού έργου. Ο χορός είναι και αυτός ένα *χωρικό γεγονός* που συντελείται μπροστά στα μάτια μας, είναι δηλαδή εφήμερο, ενεργό κι όχι μόνιμο συμβάν. Ο Erwin Straus τονίζει ότι η χορευτική εμπειρία προσφέρει στο σώμα την ευκαιρία να ζει παροντικά, δε στοχεύει σε κανένα μελλοντικό τέλος και γι' αυτό είναι χωρικά και χρονικά ακαθόριστη.

Με παρόμοιο τρόπο συμπεριφέρεται και ο χώρος του χορού. Δεν αποτελεί τμήμα του ακριβώς προσδιορισμένου ιστορικού χώρου. Αντίθετα, είναι οριοθετημένος όχι από την απόσταση, την κατεύθυνση και το μέγεθος αλλά από την ευρύτητα και τις πολικότητες που περιλαμβάνει ανάλογα με τον προσανατολισμό του κινητού σώματος,[75] όπως ακριβώς και ο λείος χώρος των Deleuze και Guattari. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο χώρος του χορού δεν είναι ένας τόπος εντός του οποίου τα σώματα απλά τοποθετούνται και κατανέμονται. Αντιθέτως, προσφέρει ένα μέσον οργάνωσης των σωμάτων ή σε σχέση με τον ίδιο το χώρο ή σε σχέση με

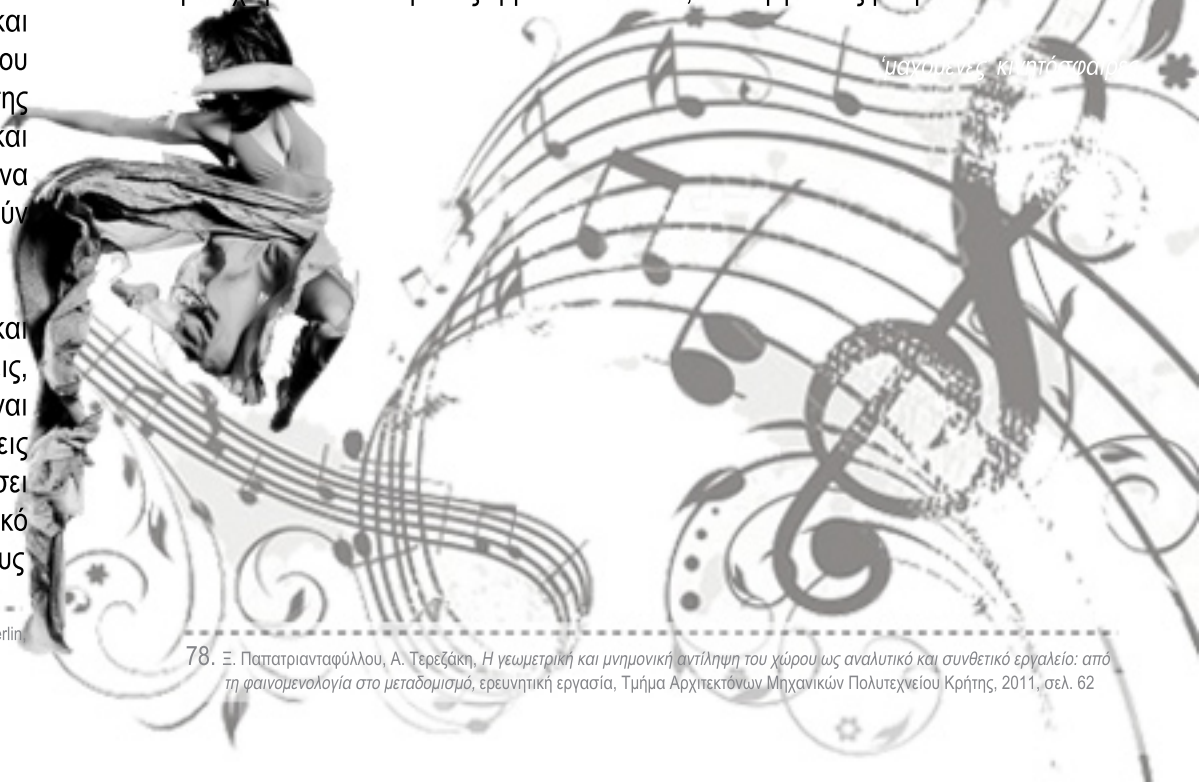
75. V. Maletic, *Body, space, expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, mouton de gruyter, Berlin, New York, Amsterdam, 1987, σελ. 193

άλλα σώματα, είτε ακόμα και σε σχέση με ένα δευτερεύον περιβάλλον που οργανώνεται. Συνιστά, με λίγα λόγια, ένα 'χώρο διάδρασης', όπως λέει χαρακτηριστικά ο Laban: τα χτυπήματα και οι αποκρούσεις δύο σωμάτων μοιάζουν με ένα παιχνίδι αλληλεπίδρασης μεταξύ των ατομικών τους κινητόσφαιρων, της χωρικής δηλαδή εμβέλειας της κίνησης των άκρων τους. Θεωρεί ότι δύο σώματα που χορεύουν σε συνεχή αλληλοσυσχετισμό, συμπεριφέρονται το ένα επιθετικά και το άλλο αμυντικά και εξηγεί ότι ο γενικός χωρικός προσανατολισμός τους δημιουργείται κάθε φορά εκ νέου ανάλογα με τη διαστολή ή συστολή, την επέκταση ή υποχώρηση και γενικά ανάλογα με τον τρόπο που αντιδρούν οι κινητόσφαιρες. Σε καμία, όμως, περίπτωση η δυναμική αυτή 'σύμπραξη' δεν επιδρά αρνητικά στην ακεραιότητά τους.

'μαχόμενες' κινητόσφαιρες

Κάτι εξίσου σημαντικό που συνδέει το χώρο του χορού με αυτόν της αρχιτεκτονικής έχει να κάνει με την ουσία του συστήματος 'Effort-Shape' του Laban, όπως αναφέρθηκε στην αρχή της ενότητας. Με βάση το σύστημα αυτό το σώμα του χορευτή αντανακλά μια εσώτερη προσπάθεια, ένα διαρκή αγώνα από όπου γεννάται η κίνηση. Το σώμα πασχίζει πάντα να φτάσει στο μέγιστο των δυνατοτήτων του, στην πλήρη δηλαδή διαστολή της κινητόσφαιρας. Ένα το κρατούμενο. Λαμβάνοντας τώρα υπόψη τον ορισμό του χορευτικού χώρου ως ένα εν δυνάμει σύστημα ανοιχτό σε μελλοντικές τροποποιήσεις, το ενδιαφέρον εντοπίζεται στο πως μπορεί να συνδεθεί το 'Effort-Shape' με τα λόγια του Straus για την όρθια ευθύγραμμη στάση του σώματος που δεν είναι ποτέ πλήρως ολοκληρωμένη: *'ως κατάσταση του γίγνεσθαι απαιτεί τη συνεχή προσπάθεια του σώματός μου, αντιτιθέμενη στις δυνάμεις της βαρύτητας. Σε αυτή την εφήμερη ισορροπία, στην ταλάντωση μεταξύ οριζοντίων και καθέτων τάσεων, δεν καταφέρνουμε ποτέ να φτάσουμε την ασφάλεια και τη σιγουριά. Ένα μόνιμο πήγαινε-έλα μεταξύ ισορροπίας και μη είναι κοινό και για τα δύο μέρη της ταλάντωσης.'* [76] Ο Straus μιλάει για ταλάντωση, για εφήμερες δυναμικές καταστάσεις, για τις αδιάκοπες μεταβολές που επιφέρει στο σώμα ο συνεχής αγώνας, για το μόνιμο παιχνίδι της εύρεσης και απώλειας. Ακόμα μια φορά, λοιπόν, επιστρέφουμε στη συσχέτιση του λείου χώρου με το χώρο του χορού, επιβεβαιώνοντας αυτό που ειπώθηκε αρχικά. Δεν είναι μονάχα τα φαινόμενα και η ανάλυση της αντιληπτικής διαδικασίας του ανθρώπινου εγκεφάλου που 'δένονται' φιλοσοφικά με το embodiment. Η διερεύνηση του ίδιου του χώρου, της σύστασής του αλλά και του τρόπου που αυτός θα αποδοθεί χορευτικά και αρχιτεκτονικά -αν για παράδειγμα ο χώρος που σχεδιάζεται μπορεί να χαρακτηριστεί ως λείος, γραμμικός, φαινομενολογικός κτλ.- αποτελούν προϋποθέσεις για την ενδεχόμενη χωρική εμπειρία.

Θα ήθελα, τέλος, να αναφερθώ σε αυτό που πρότειναν αργότερα οι Deleuze και Guattari, ότι η αρμονία και η μελωδία χαρακτηρίζουν τις ραβδωτές χωροθετήσεις, ενώ οι ρυθμικές σχέσεις είναι πρωτίστως λείες.[77] Ο χορός, από την άλλη, είναι ένα σύμπλεγμα μελωδίας και ρυθμού. Εκμεταλλεύεται τις μουσικές κορυφώσεις τις οποίες συνδυάζει με ποικίλες ρυθμικές ποιότητες προκειμένου να προκαλέσει βιωματική εμπειρία. Συνειδητοποιούμε, λοιπόν, ότι ο χορός ως κινητικό, ρυθμικό και μουσικό συμβάν εσωκλείει και τα δύο χωρικά συστήματα, αποδίδοντάς τους ίση σημασία, χωρίς κανένα να επικαλύπτει το άλλο ούτε καν στιγμιαία. *'Ο λείος χώρος δεν μπορεί να συλληφθεί χωρίς το χώρο όπου τοποθετείται ενώ ο τελευταίος γίνεται αντιληπτός στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του μέσα από την ύπαρξη των εντάσεων και ασυνεχειών που του επιβάλλονται.'* [78] Κατά τον ίδιο τρόπο οφείλει να δρα και ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός, προσδίδοντας στο έργο αρμονικές αλλά και ρυθμικές ποιότητες, ώστε να βιωθεί από τα σώματα που κινούνται στο περιβάλλον του, λαμβάνοντας υπόψη ότι ο λείος και ραβδωτός χώρος χαρακτηρίζονται ως τέτοιοι όχι εξαιτίας των γεωμετρικών τους ιδιοτήτων αλλά του είδους της χωρικής εμπειρίας που προξενούν στο κινούμενο σώμα. Συνεπώς, ένας χώρος μπορεί να μετατραπεί από λείος σε ραβδωτός και αντίστροφα χωρίς να αλλάξει η γεωμετρική του διάρθρωση.

Ορίστε, λοιπόν, με ποια εργαλεία -φιλοσοφικά και σχεδιαστικά- εφοδιάζεται η αρχιτεκτονική ώστε να πετύχει το στόχο που αναφέραμε στην εισαγωγή της ενότητας. Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω -από το πως λειτουργεί και ζει το κινούμενο σώμα στο χώρο μέχρι ποιο ή και ποια είδη χώρου είναι ικανά να το φιλοξενήσουν εποικοδομητικά- η αρχιτεκτονική έχει στη διάθεσή της πληθώρα μέσων, ιδεών και στρατηγικών προκειμένου να σχεδιάσει το χώρο που θα μεταχειριστεί το σώμα ως έμβιο/animate ον, επενεργώντας βιωματικά.

76. V. Maletic, *Body, space, expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, mouton de gruyter, Berlin, New York, Amsterdam, 1987, σελ. 197

77. K. Jormakka, *Flying Dutchmen: motion in Architecture*, Birkhauser, 2002, σελ. 61

78. Ξ. Παπατριανταφύλλου, Α. Τερεζάκη, *Η γεωμετρική και μνημονική αντίληψη του χώρου ως αναλυτικό και συνθετικό εργαλείο: από τη φαινομενολογία στο μεταδομισμό*, ερευνητική εργασία, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πολυτεχνείου Κρήτης, 2011, σελ. 62

ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΣΥΓΚΛΙΣΗΣ

πως αναπαρίσταται ο χώρος μέσα από τις κρυφές ή μη συνεννοήσεις χορού και αρχιτεκτονικής

0/4

4.1 Διαγώνιες και σπειροειδείς μορφές
4.2 Αποδόμηση
4.3 Γεωμετρίες του ‘γίγνεσθαι’
    4.3.1 Δυναμικές δομές
    4.3.2 Interactive τοπολογικά συστήματα (installations)
4.4 Περιπτώσεις συνεργασίας
    4.4.1 Silent Collisions
    4.4.2 Performative Architecture for ‘One flat thing, reproduced’

Από όσα έχουν ήδη προηγηθεί αναρωτιόμαστε ακόμα αν χορός και αρχιτεκτονική είναι δύο πρακτικές με ελάχιστα κοινά; Η συνήθης γνώμη, από την άλλη, θα ρωτούσε: σε τι βαθμό είναι δυνατό να συγκλίνουν η βουβή σταθερότητα της αρχιτεκτονικής με τη δυναμική προσωρινότητα του χορού; Ύστερα από την εκτεταμένη μελέτη των προηγουμένων κεφαλαίων γίνεται εμφανές ότι το κοινό ενδιαφέρον για το κινούμενο σώμα στο χώρο προσφέρει τη δυνατότητα ώστε η διεπιστημονική προσέγγιση των δύο πρακτικών να αποδειχθεί εξαιρετικά τελεσφόρα.

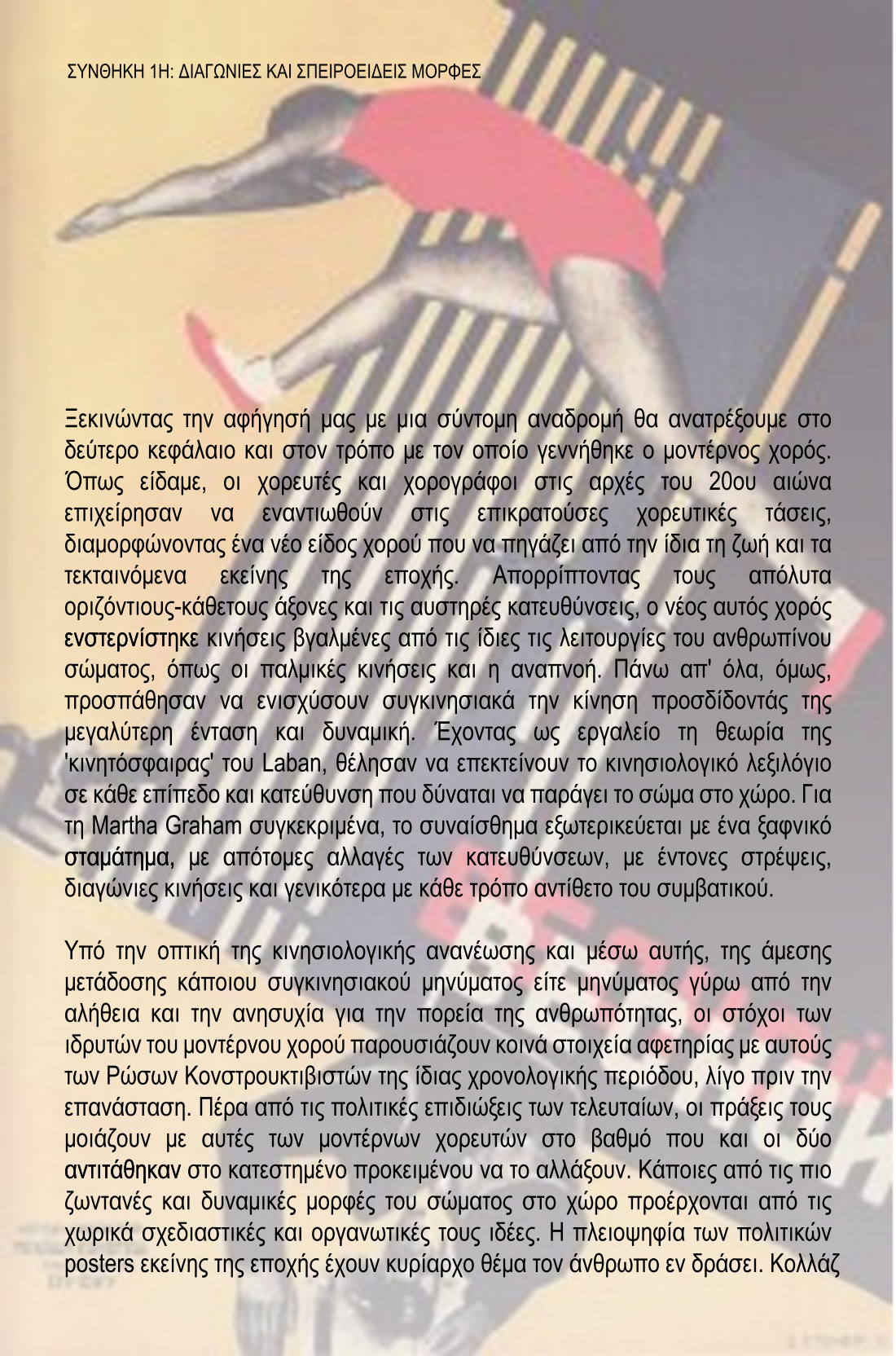
Για την αρχιτέκτονα Elisabeth Diller, *'η αρχιτεκτονική είναι ένα συμβάν που μπορεί να χορογραφηθεί...και αυτή η χορογραφία είναι το σχέδιο του χρόνου, των σωμάτων στο χρόνο'*,

ενώ για το χορογράφο William Forsythe *'η χορογραφία είναι η οργάνωση της κίνησης στο χώρο και το χρόνο.'* [79]

Προκειμένου να ξεφύγουμε από την κοινή γνώμη της στεγνής αναπαράστασης τεκτονικών στοιχείων της αρχιτεκτονικής, απαραίτητη καθίσταται η αναζήτηση νέων γραφικών δυνατοτήτων ώστε να ανακτήσουμε το σώμα στη σχεδιαστική διαδικασία. Οι χορευτικές συνθέσεις και τα διαγράμματα κίνησης παρέχουν εναλλακτικά συστήματα σημειογραφίας, τα οποία μπορούν κάλλιστα να αποτελέσουν πηγή έμπνευσης για το αρχιτεκτονικό σχέδιο. Η εισαγωγή και αφομοίωση τρόπων σκέψης και πράξης από το χορό στην αρχιτεκτονική προϋποθέτει την αμφισβήτηση της ηγεμονίας της συμβατικής σχεδιαστικής αναπαράστασης και την παράλληλη εξέταση της διαφορετικής χωρικο-χρονικότητας που ξεπερνά την απλή φόρμα. Ο χορός προσφέρει νέους τρόπους αναπαράστασης και μέσα από αυτούς η αρχιτεκτονική πρέπει να θέσει ερωτήματα σχετικά με το ρόλο του σώματος στην παραγωγή του χώρου.

Όπως αναφέρθηκε ήδη σε δύο σημεία της εργασίας (2.3 Χορός και ψηφιακές τεχνολογίες, 3.4 Η εν-σώματη γνώση και εμπειρία), η στρατηγική που εμφανίστηκε πρόσφατα και στα δύο πεδία είναι αυτή του 'τυχαίου' και του 'απρόβλεπτου'. Η ροπή προς τη χρήση αφηρημένων συστημάτων σε υπολογιστικά προγράμματα επιδιώκει να ενσωματώσει ενέργεια, δύναμη, κατεύθυνση και σκοπό, οδηγώντας έτσι τις χορογραφίες σε νέες απροσδιόριστες κινήσεις και τακτικές. Στον άξονα αυτό, ο χορός τροφοδοτεί την αρχιτεκτονική με νέα είδη κίνησης και χώρου καθώς και νέες, ψηφιοποιημένες ή μη γεωμετρίες του ανθρώπινου σώματος. Η όλη διαδικασία σύγκλισης επιχειρεί να αποδείξει πρακτικά το ερώτημα που θεωρητικά απαντήθηκε παραπάνω: είναι μονάχα ο φαινομενολογικός χώρος ο επί τω πλείστον κατάλληλος και ικανός να επιφέρει βιωματική εμπειρία στους χρήστες του;

79. N. Simpkins, *Body Regained: translations between dance and interior*, University of Central Lancashire, UK, πρακτικά συνεδρίασης της IDEA (Interior Design / Interior Architecture Educators Association) με τίτλο “Interior: a state of becoming’, Book 1: Symposium proceedings, Curtin University, Perth, Australia, September, 2012

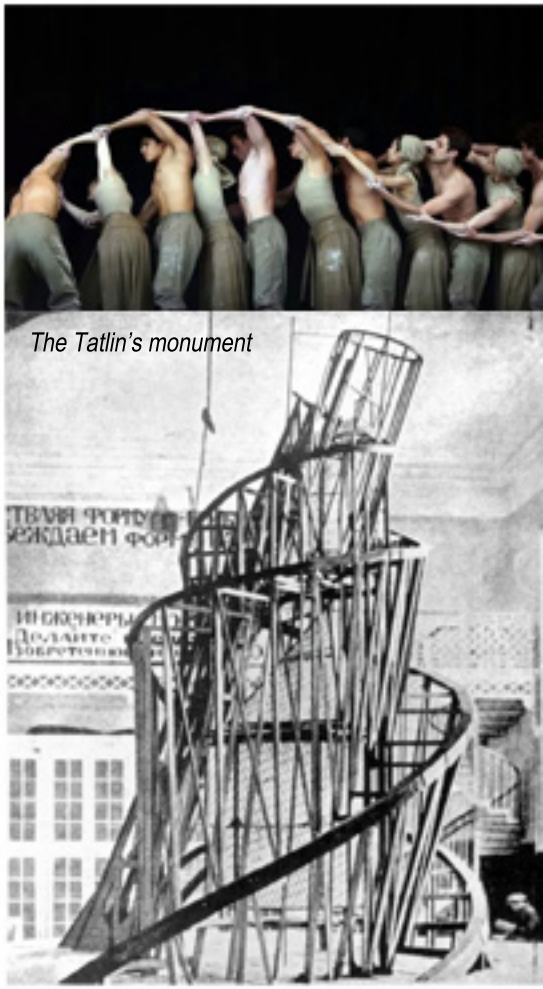


Ξεκινώντας την αφήγησή μας με μια σύντομη αναδρομή θα ανατρέξουμε στο δεύτερο κεφάλαιο και στον τρόπο με τον οποίο γεννήθηκε ο μοντέρνος χορός. Όπως είδαμε, οι χορευτές και χορογράφοι στις αρχές του 20ου αιώνα επιχείρησαν να εναντιωθούν στις επικρατούσες χορευτικές τάσεις, διαμορφώνοντας ένα νέο είδος χορού που να πηγάζει από την ίδια τη ζωή και τα τεκταινόμενα εκείνης της εποχής. Απορρίπτοντας τους απόλυτα οριζόντιους-κάθετους άξονες και τις αυστηρές κατευθύνσεις, ο νέος αυτός χορός **ενστερνίστηκε** κινήσεις βγαλμένες από τις ίδιες τις λειτουργίες του ανθρωπίνου σώματος, όπως οι παλμικές κινήσεις και η αναπνοή. Πάνω απ' όλα, όμως, προσπάθησαν να ενισχύσουν συγκινησιακά την κίνηση προσδίδοντάς της μεγαλύτερη ένταση και δυναμική. Έχοντας ως εργαλείο τη θεωρία της 'κινητόσφαιρας' του Laban, θέλησαν να επεκτείνουν το κινησιολογικό λεξιλόγιο σε κάθε επίπεδο και κατεύθυνση που δύναται να παράγει το σώμα στο χώρο. Για τη Martha Graham συγκεκριμένα, το συναίσθημα εξωτερικεύεται με ένα ξαφνικό **σταμάτημα**, με απότομες αλλαγές των κατευθύνσεων, με έντονες στρέψεις, διαγώνιες κινήσεις και γενικότερα με κάθε τρόπο αντίθετο του συμβατικού.

Υπό την οπτική της κινησιολογικής ανανέωσης και μέσω αυτής, της άμεσης μετάδοσης κάποιου συγκινησιακού μηνύματος είτε μηνύματος γύρω από την αλήθεια και την ανησυχία για την πορεία της ανθρωπότητας, οι στόχοι των ιδρυτών του μοντέρνου χορού παρουσιάζουν κοινά στοιχεία αφετηρίας με αυτούς των Ρώσων Κονστρουκτιβιστών της ίδιας χρονολογικής περιόδου, λίγο πριν την επανάσταση. Πέρα από τις πολιτικές επιδιώξεις των τελευταίων, οι πράξεις τους μοιάζουν με αυτές των μοντέρνων χορευτών στο βαθμό που και οι δύο **αντιτάθηκαν** στο κατεστημένο προκειμένου να το αλλάξουν. Κάποιες από τις πιο ζωντανές και δυναμικές μορφές του σώματος στο χώρο προέρχονται από τις χωρικά σχεδιαστικές και οργανωτικές τους ιδέες. Η πλειοψηφία των πολιτικών posters εκείνης της εποχής έχουν κυρίαρχο θέμα τον άνθρωπο εν δράσει. Κολλάζ

4.1 Συνθήκη 1η: Διαγώνιες και σπειροειδείς μορφές [ενίσχυση δυναμικής]

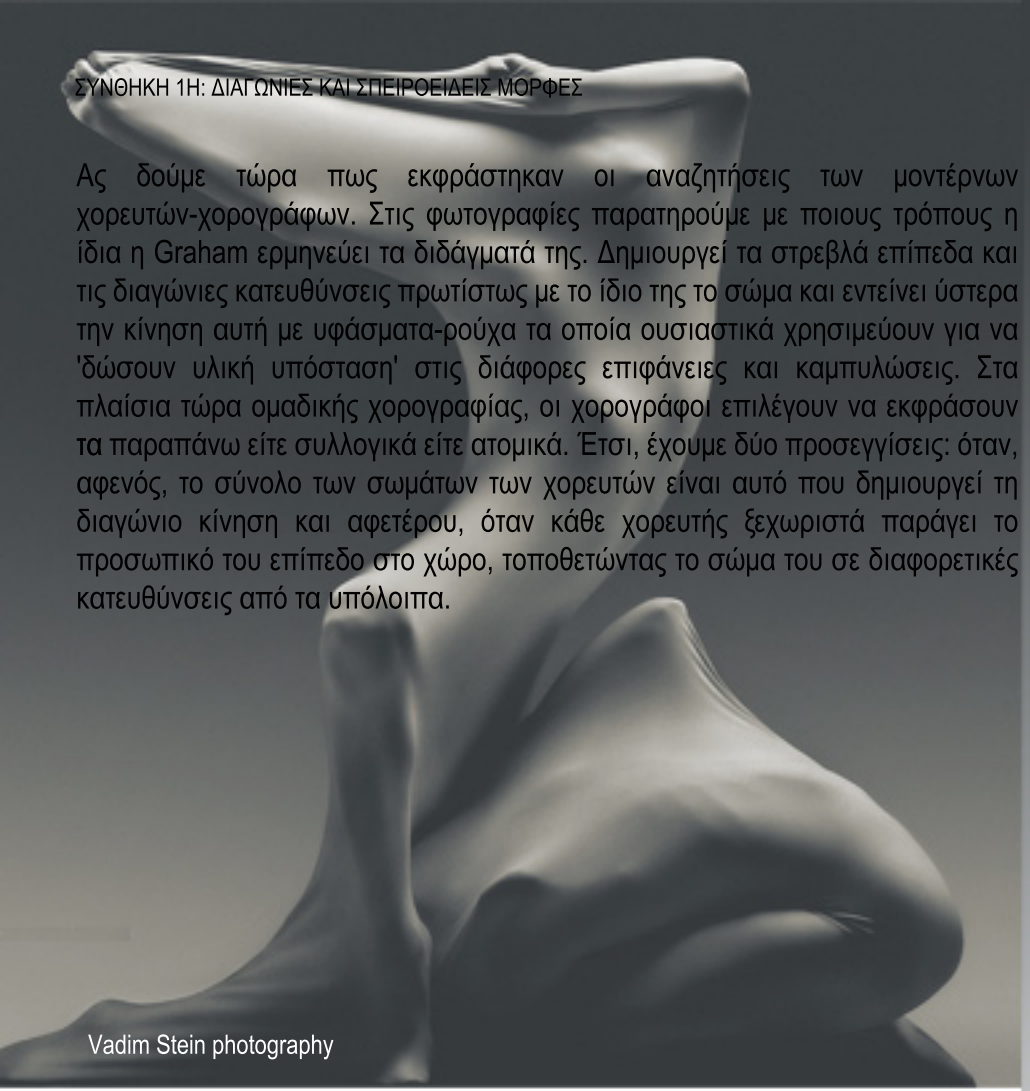
από σώματα που αιωρούνται και ταλαντεύονται στο χώρο, συχνά σε συνδυασμό με αρχιτεκτονικά στοιχεία, μεταδίδουν ενθουσιασμό και αυτοπεποίθηση αλλά και μια αίσθηση ανισορροπίας. Σίγουρα δεν πρόκειται για σύμπτωση το γεγονός **ότι** η διαγώνιος κίνηση στο χώρο συνιστά μια αρκετά επίμονη και συχνά χρησιμοποιούμενη εικόνα. Εξ' ορισμού, η διαγώνιος κίνηση είναι λιγότερο προσανατολισμένη, το πως και που θα τερματίσει ελάχιστα προβλέψιμο από κάθε άλλο καθαρά **οριζόντιο** ή κάθετο άξονα. Σύμφυτα περιέχει την έννοια της γρήγορης αλλαγής ή ανατροπής μιας δεδομένης σειράς, ενός κανόνα. Η διαγώνιος κίνηση εντοπίζεται όταν αποβλέπουμε στην άμεση μετάβαση, την παράκαμψη με λίγα λόγια. Αυτό, **λοιπόν**, που επιχειρούσαν οι Κονστρουκτιβιστές ήταν να 'δημιουργήσουν ένα νέο κανόνα' αλλά το πιο σημαντικό 'ένα νέο κανόνα με το σώμα'. [80]



The Tatlin's monument

80. K.C. Bloomer, C.W. Moore, *Body, Memory and Architecture*, Yale University Press, UK, 1977, σελ. 64-65

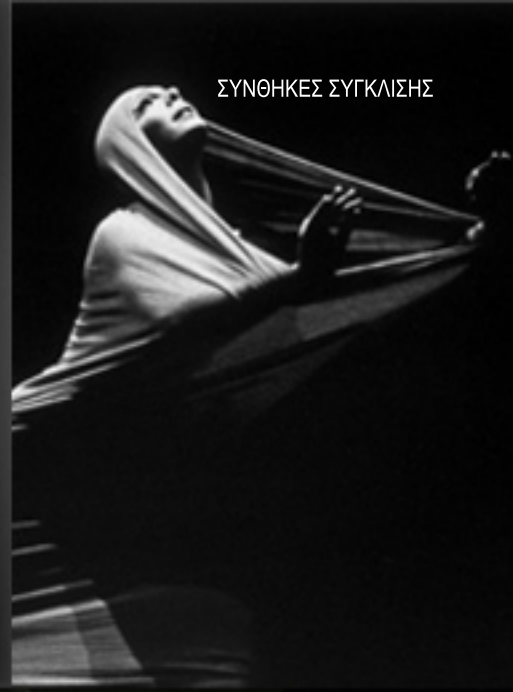
Ας δούμε τώρα πως εκφράστηκαν οι αναζητήσεις των μοντέρνων χορευτών-χορογράφων. Στις φωτογραφίες παρατηρούμε με ποιους τρόπους η ίδια η Graham ερμηνεύει τα διδάγματά της. Δημιουργεί τα στρεβλά επίπεδα και τις διαγώνιες κατευθύνσεις πρωτίστως με το ίδιο της το σώμα και εντείνει ύστερα την κίνηση αυτή με υφάσματα-ρούχα τα οποία ουσιαστικά χρησιμεύουν για να 'δώσουν υλική υπόσταση' στις διάφορες επιφάνειες και καμπυλώσεις. Στα πλαίσια τώρα ομαδικής χορογραφίας, οι χορογράφοι επιλέγουν να εκφράσουν τα παραπάνω είτε συλλογικά είτε ατομικά. Έτσι, έχουμε δύο προσεγγίσεις: όταν, αφενός, το σύνολο των σωμάτων των χορευτών είναι αυτό που δημιουργεί τη διαγώνιο κίνηση και αφετέρου, όταν κάθε χορευτής ξεχωριστά παράγει το προσωπικό του επίπεδο στο χώρο, τοποθετώντας το σώμα του σε διαφορετικές κατευθύνσεις από τα υπόλοιπα.



Vadim Stein photography

Αν κάποιος συνδυάσει τη διαγώνιο -τον πλέον δυναμικό άξονα- και τη σπείρα -την πιο πολύπλοκη χωρική σύνθεση της σωματικής κίνησης- καταλήγει στο 'Tatlin's Monument' της 3ης Διεθνής. Το σχέδιο του κτιρίου αυτού από τον Ρώσο κονστρουκτιβιστή Vladimir Tatlin υπονοεί το δίχως άλλο τις επαναστατικές χωρικές απόψεις της Graham και των άλλων μοντέρνων χορογράφων. Ένα ουτοπικό project που ραβδώνεται και παράλληλα περιστρέφεται στο χώρο ανακαλεί αναμφισβήτητα τα στρεβλά επίπεδα και τους ελικοειδείς σχηματισμούς των σωμάτων του μοντέρνου χορού. Το ίδιο το κτίριο συνιστά μια πρόκληση για κίνηση, μια πολύπλοκη διάδραση των σωμάτων στο χώρο.

Martha Graham
Lamentation



Sasha Waltz & Guests
Metamorphoses

Richard Alston Dance Company
Out of the strong

London Contemporary Dance School
EDge 12

4.2 Συνθήκη 2η: Αποδόμηση

_House in Santa Monica / Frank O. Gehry
_Limited States / Shen Wei Dance Arts

Στη σύγχρονη αρχιτεκτονική πρωτοπορία, η όλη προσπάθεια φορμαλιστικής και σχεδιαστικής ανανέωσης προήλθε από τα κείμενα του γάλλου φιλοσόφου Jacques Derridà και της θεωρίας της αποδόμησης. Οι αρχιτέκτονες των οποίων τα έργα επηρεάστηκαν σε κάποιο βαθμό από τη θεωρία αυτή, όπως οι Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi και το αρχιτεκτονικό γραφείο 'Coop Himmelb(l)au',[81] αναγνωρίζουν την ατέλεια του σύγχρονου κόσμου, ακριβώς όπως οι χορογράφοι του μοντέρνου. Αντίστοιχα λοιπόν, έμμονη ιδέα των αρχιτεκτόνων αυτών είναι οι διαγώνιες, τα τόξα και οι λοξές επιφάνειες, ενώ ταυτόχρονα παραβιάζουν ενσυνείδητα τους κύβους και τις ορθές γωνίες του Μοντερνισμού. Τα ξαφνικά πετάγματα, οι απότομες αλλαγές κατευθύνσεων, οι πτώσεις και τα ανασηκώματα της σχολής 'Denishawn' βρίσκουν ανταπόκριση στη δυσαρμονία, την κατάτμηση και το μυστήριο της αποδομητικής αρχιτεκτονικής δημιουργίας, στοιχεία τα οποία διέκοψαν κάθε δεσμό με τις παραδοσιακές αρχές της αρμονίας, της ενότητας και της καθαρότητας του Μοντέρνου Κινήματος. Αυτό που ουσιαστικά προσπάθησαν τότε οι αρχιτέκτονες ήταν να αποδείξουν ότι η προσήλωση στην προστασία και τη διατήρηση της ακεραιότητας των καθαρών μορφών κατά το Μοντερνισμό, στην πραγματικότητα κατέληξε στη νόθευσή τους. Έτσι μετέτρεψαν την αρχιτεκτονική σε παράγοντα αστάθειας, ανασφάλειας, αταξίας και σύγκρουσης.

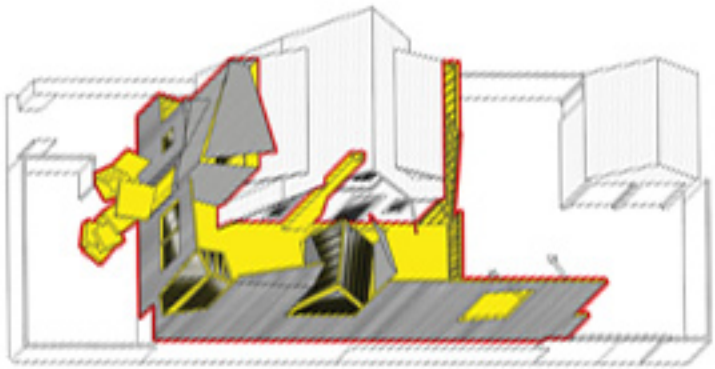
Δεν πρόκειται για κίνημα ή για κάποια ευρεία στυλιστική τάση, όπως τονίζει ο Tschumi. Περισσότερο η προσπάθεια αυτή έχει να κάνει με προσωπικούς πειραματισμούς σχετικά με τα όρια της αρχιτεκτονικής. Κάθε έργο ανατρέπει και μια διαφορετική όψη της συμβατικής αρχιτεκτονικής πρακτικής, αμφισβητεί το προκατασκευασμένο ιδίωμα και ανακαλύπτει πίσω από τις 'καθαρές' μορφές του

81. *Η αρχιτεκτονική της αποδόμησης, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη*, άρθρο στο περιοδικό 'αρχιτεκτονικά θέματα', Vol. 23, 1989

Zaha Hadid's hand-painted canvas
The Peak, Hong Kong, 1983, συμμετοχή σε διαγωνισμό

ARCHITECTURE OF DECONSTRUCTION

την αλλοιωμένη, διαστρεβλωμένη γεωμετρία. *'Η καθαρή μορφή παραβιάζεται αλλά δεν καταστρέφεται: πρόκειται για μια αρχιτεκτονική ρήξης και εξάρθρωσης, μετατόπισης και στρέβλωσης αλλά όχι διάλυσης ή κατεδάφισης.'* [82] Η ουσία της ανατροπής αυτής βρίσκεται στην εξερεύνηση των ορίων της αρχιτεκτονικής, της εξάρθρωσης και μετα-τόπισής/dis-locate τους. Διότι όπως αναφέρει και ο Peter Eisenman *'Για να είναι κριτική η αρχιτεκτονική πρέπει να είναι σε απόσταση από τον εαυτό της, ακόμη και από τα ίδια της τα όρια.'* [83]



NEW VS OLD

Παράδειγμα αποδομητικής αρχιτεκτονικής είναι η ίδια η κατοικία του Gehry στη Santa Monica της California. Η τελική μορφή της κατοικίας προήλθε από το μετασχηματισμό του υπάρχοντος κτιρίου. Η διαδικασία περιλαμβάνει αρκετά στάδια τροποποίησης, κατά τη διάρκεια των οποίων ο Gehry αποσπούσε από το υπάρχον κτίριο αλλά και προσέθετε σε αυτό κατασκευαστικά στοιχεία προκειμένου να δημιουργήσει νέες αρχιτεκτονικές και χωρικές μορφές. Πιο συγκεκριμένα, απογύμνωσε τοπικά το εξωτερικό περίβλημα του υπάρχοντος κελύφους, τόνισε τη στέγη και αφαίρεσε τμήματα της όψης ώστε να αναδείξει την κατασκευαστική λογική του κτιρίου, να δημιουργήσει στρεβλά, προεξέχοντα

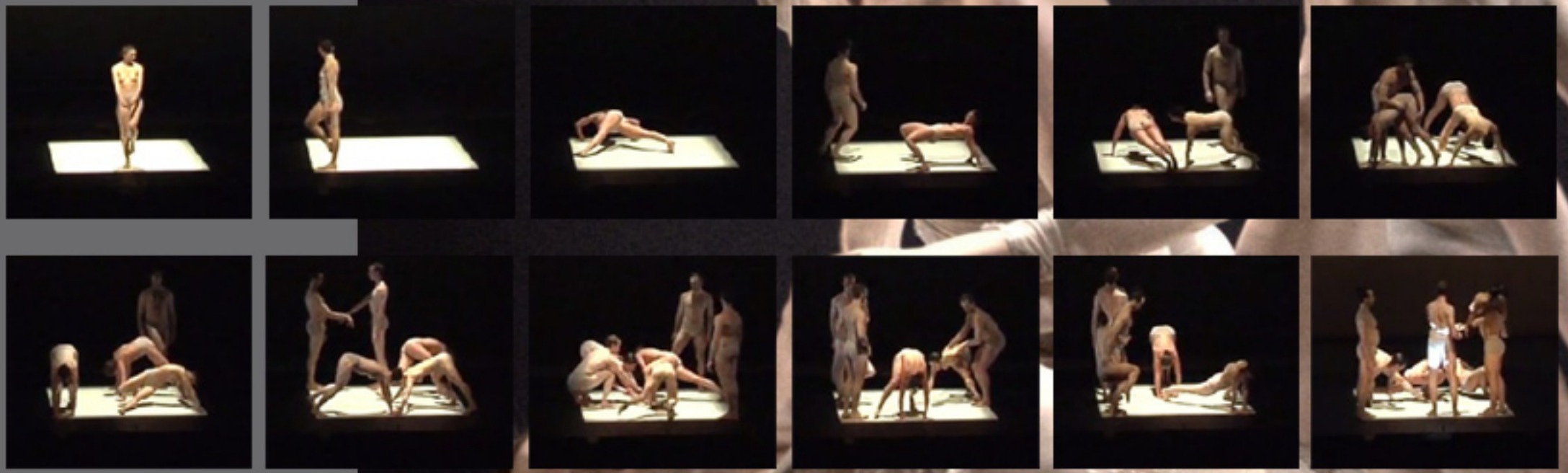
σχήματα, να οδηγήσει το φως στο εσωτερικό και να επεκταθεί χωρικά.[84] Το σύνολο των ενεργειών του Gehry συγκαταλέγεται σε όλα αυτά που αναφέραμε προηγουμένως ως χαρακτηριστικές δράσεις και επιδιώξεις της αρχιτεκτονικής της αποδόμησης, μιας διαδικασίας κατάλυσης των αρχών της Μοντέρνας. Το πιο σημαντικό, όμως, σε αυτό το project είναι ότι οι νέες μορφές που παράχθηκαν μέσω της αλλοίωσης των υπαρχόντων, μοιάζουν σαν να προσπαθούν να ξεφύγουν από το υπάρχον 'καλούπι' που τις δεσμεύει, σαν να είχαν παγιδευτεί μέσα του και ξαφνικά απαλλάσσονται από τους τοίχους και άλλους τυχόν περιορισμούς. Συμβαίνει ακριβώς αυτό που είπαμε παραπάνω: τα όρια εξαρθρώνονται, μετα-τοπίζονται, δίνοντας στις 'κρυμμένες', λανθάνουσες φόρμες την ευκαιρία να αναδυθούν. Αυτό για το οποίο ξεχώρισε πολλές φορές η αρχιτεκτονική πρακτική του Gehry ως αποδομητκή είναι ο κατακερματισμός κτιρίων στα επιμέρους συνθετικά στοιχεία τους και η επανα-συναρμολόγηση αυτών υπό αντισυμβατικούς χειρισμούς.

82. *Η αρχυεκτονική της αποδόμησης, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη,* άρθρο στο περιοδικό 'αρχιτεκτονικά θέματα', Vol. 23, 1989

83. P. Eisenman (1988), A critical practice American Architecture in the last decade of the twentieth century. Στο John Hejduk, Elisabeth Diller, Diane Lewis, Kim Shkapich (επιμ.), *Education of an architect - The Irwin S. Chanin School of architecture of the Cooper Union,* σελ. 190 - 193, Νέα Υόρκη: Rizzoli Publications. παραπομπή 1 της εισήγησης με τίτλο 'Τα όρια στη νομαδική σκέψη του Peter Eisenman', Δ. Χατζησάββα

84. B. Hodge, *Deconstruction and Architecture: Conflicting Interpretations*, στο βιβλίο 'Skin + Bones: parallel practices in fashion and architecture (essays by B. Hodge and P. Mears), Los Angeles: Museum of Contemporary Art, New York, London: Thames & Hudson, 2006, σελ. 40

Η περίπτωση της κατοικίας του Gehry και ο τρόπος που εντέλει διαμορφώθηκε βρίσκει αντίκρισμα στο χορευτικό project 'Limited States' της εταιρείας 'Shen Wei Dance Arts'. Με παρόμοιο σκεπτικό, ο χορογράφος Shen Wei ξεκινάει τη σύνθεσή του με ένα αόρατο τρισδιάστατο κυβικό όριο, εντός του οποίου τοποθετεί σταδιακά τους χορευτές. Ο κύβος προσδιορίζεται χωρικά αφενός μέσω της βάσης του που σχηματίζεται με φωτισμό πάνω στη σκηνή και αφετέρου μέσω της ίδιας της κίνησης των σωμάτων: οι χορευτές κινούνται κατά τέτοιο τρόπο ώστε να υπονοήσουν την ύπαρξη του κυβικού ορίου. Διαμορφώνονται ποικίλες χωρικές τοποθετήσεις, καλύπτονται όλες οι πιθανές κατευθύνσεις και επίπεδα



κίνησης με μοναδική προϋπόθεση να μην ξεφεύγουν από το υποτιθέμενο κυβικό πλαίσιο μέσα στο οποίο τίθενται. Πολλές φορές τα ίδια τα σώματα των χορευτών συμπίπτουν με γωνίες, ακμές και πλευρές του κύβου, δίνοντάς τους στιγμιαία υλική υπόσταση.

Όπως ο Gehry, έτσι και ο Shen Wei, με τη χορευτική αυτή σπουδή αναζητά τρόπους και μεθόδους κατανόησης της σύστασης του χώρου -εδώ του κυβικού χώρου- και επιχειρεί να αποκωδικοποιήσει την οργανική δομή του αναλύοντας τις άπειρες σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των στοιχείων που τον απαρτίζουν. Χορογραφεί, λοιπόν, στηριζόμενος στην 'αποδομητική' επανεξέταση των φανερών-σταθερών δομών του κύβου. Δεν προσπαθεί να τις καταργήσει αλλά να τις διασπάσει ώστε να κατανοήσει τα στοιχειώδη συστατικά τους και να αναδείξει τις μεταξύ τους συσχετίσεις. Ταξινομεί τις διαστάσεις της ανθρώπινης κίνησης, τις εγγράφει στο στερεό πρίσμα του κύβου κι έτσι μελετά τη γεωμετρία τους. Η όλη χορογραφία στήνεται ως ένα χωρικό σύστημα που μεταβάλλεται και προκύπτει συνεχώς εκ νέου.

Στα βιβλία του 'Writing and Difference' και 'Of Grammatology', ο Derridà αναφέρει ότι η αποδόμηση αποφεύγει τη σαφήνεια και τον ακριβή ορισμό διότι -ως μια κριτική μεθοδολογία βασισμένη στη συνεχή μεταβολή νοήματος και φόρμας- κάθε ορισμός μπορεί, θεωρητικά, να 'αποδομηθεί'. Ο Derridà ενδιαφερόταν για τις 'μηχανές της φόρμας'. Τις χρησιμοποιούσε ως μια διαδικασία αποδιοργάνωσης του αντικειμένου/ιδέας και αναγνώρισης των διπολικών αντιθέσεών του με σκοπό να βρει και να κλονίσει την κατεστημένη ιεραρχία που υπάρχει μεταξύ τους. Αμφισβητούσε την άποψη ότι μια μορφή ή ένα νόημα μπορεί να έχει μια και μοναδική εξήγηση ή ότι μπορεί να κατανοηθεί εξ ολοκλήρου, λόγω των κρυμμένων, διαφορετικών και αλληλοσυγκρουόμενων ερμηνειών. Εξαρθρώνοντας τους νόμους και τη λογική που διέπουν τη φόρμα, προκάλεσε το γνωστό μέχρι τότε πραγματικό νόημά της. Ο κριτικός αρχιτεκτονικής θεωρίας Marc Wigley, προκειμένου να διαλευκάνει ορισμένες παρεξηγήσεις για τη φύση της αποδόμησης, τονίζει ότι δεν είναι η απλή ή πολύπλοκη διάλυση ενός αντικειμένου σε κολλάζ από τα ίχνη του. Αντίθετα, η αποδόμηση αντλεί ισχύ προκαλώντας τις αξίες της αρμονίας, ενότητας, σταθερότητας και προτείνοντας παράλληλα μια διαφορετική οπτική θέασης του αντικειμένου της. Συνεπαγωγικά λοιπόν, ένας αρχιτέκτονας-χορογράφος που υπακούει στις αρχές της αποδόμησης, δεν είναι αυτός που καταλύει ολοσχερώς το αντικείμενό του, αλλά αυτός που εντοπίζει τις έμφυτες χωρικές δομές, τάσεις και προδιαθέσεις του. Η ανορθόδοξη γεωμετρία θεωρείται μια κατασκευαστική προϋπόθεση παρά μια δυναμική αισθητικής, και παράγεται όχι από τη σύγκρουση καθαρών μορφών αλλά εντός των μορφών αυτών. Και στις δύο περιπτώσεις της κατοικίας του Gehry και της χορογραφίας 'Limited States', η αλλοίωση της φόρμας -από τη μια του υπάρχοντος κτιρίου και από την άλλη του κυβικού πλαισίου- επιτυγχάνεται μέσα από περιστρεφόμενους κανάβους, κρυμμένα επίπεδα, διαγώνια στοιχεία, ολισθαίνουσες ή μεταβλητές λειτουργίες και παραμέτρους και διάτρηση της επιδερμίδας της φόρμας. Η φόρμα, λοιπόν, αλλοιώνεται από τα έσω και αυτή η ενδόμυχη αλλοίωση δεν καταστρέφει τη φόρμα. Κατά ένα περίεργο τρόπο η φόρμα παραμένει ανέπαφη. Στόχος, λοιπόν, και των δύο πρακτικών σε αυτή τη συνθήκη είναι να αφομοιώσουν ένα σύστημα επίκρισης των καθιερωμένων αντιλήψεων περί μορφής, αξίας και αισθητικής αναπαράστασης. [85]

Γεφυρώνοντας, τέλος, τα κεφάλαια της εργασίας (συγκεκριμένα με το 3.3 Το κινητικό - κιναισθητικό σώμα) παρατηρούμε ότι τα σώματα που λαμβάνουν μέρος στη χ-ω-ρογραφία -είτε αυτά που απλά μετακινούνται εντός της κατοικίας είτε οι χορευτές εντός του 'κύβου'- αντιλαμβάνονται κιναισθητικά το χώρο, που συνεπάγεται την πραγματική εμπειρία της κίνησης. Η ενσυνείδητη κίνησή τους αφενός φανερώνει τις ποιοτικές χωρικές δυναμικές της και αφετέρου προσφέρει στα κινούμενα σώματα τη δυνατότητα να βιώσουν αντικειμενικά το χώρο με το να συνειδητοποιούν την τρισδιαστατικότητα της κίνησής τους, δηλαδή την κατεύθυνση και το εύρος της. Στο κτίριο του Gehry, η κίνηση των χρηστών συνοδεύεται με την ταυτόχρονη συνειδητοποίηση των επιμέρους χωρικών ενοτήτων που δημιούργησε ο αρχιτέκτονας: οι νέες γεωμετρικές φόρμες του χώρου είναι άμεσα βιώσιμες από τους χρήστες χάριν στα ξεκάθαρα όριά τους. Αντίστοιχα, οι χορευτές της 'Limited States' δε θα μπορούσαν να ανταποκριθούν στο ζητούμενο στόχο αν δεν ήταν σε θέση να συνειδητοποιήσουν τη χωρική τους τρισδιάστατη κίνηση και τις δυνατότητές της. Αντιλαμβάνονται την κίνησή τους ως εξωτερικό και εσωτερικό φαινόμενο, ότι η υποκειμενική τους κίνηση είναι την ίδια στιγμή και αντικειμενική. το αποτέλεσμα δίνει η συσχέτιση των κινήσεων όλων των χορευτών μεταξύ τους -δε θα μπορούσαν να καλύψουν όλους τους πιθανούς συνδυασμούς εντός του κύβου αν πρώτα δεν 'ένιωθαν' και συμμετείχαν στη συνολική κίνηση, αν δηλαδή δε θα μπορούσαν να αντιληφθούν και να ερμηνεύσουν τρισδιάστατα την κίνηση των 'άλλων'.

85. B. Hodge, *Deconstruction and Architecture: Conflicting Interpretations*, στο βιβλίο 'Skin + Bones: parallel practices in fashion and architecture (essays by B. Hodge and P. Mears), Los Angeles: Museum of Contemporary Art, New York, London: Thames & Hudson, 2006, σελ. 38-39

4.3 Συνθήκη 3η: Γεωμετρίες του ‘γίγνεσθαι’

Ήδη από τις δύο προηγούμενες συνθήκες γίνεται φανερό ότι οι αρχιτέκτονες είχαν ανέκαθεν κατά νου μια θεωρία περί κίνησης και ενίσχυσης δυναμικής. Είτε μέσω των διαγωνίων μορφών είτε μέσω της αποδομητικής στρατηγικής επιχείρησαν να εισάγουν το στοιχείο της μεταβολής και της κίνησης στα έργα τους, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η αρχιτεκτονική πρέπει κυριολεκτικά να κινείται αλλά απλά ότι παύει να νοείται ως στατική. Οι δύο επόμενες περιπτώσεις επιλέχθηκαν από μια πληθώρα αρχιτεκτονικών και χορευτικών projects που ουσιαστικά ενσωματώνουν τις θεμελιώδεις ιδέες των φιλοσόφων Deleuze-Guattari, όπως αναλύθηκαν σε προηγούμενο κεφάλαιο, και επομένως ενσωματώνουν καταλυτικά την έννοια της κίνησης, της αλλαγής, του τυχαίου, της απροσδιοριστίας και του νομαδικού ορίου εντός ενός χώρου του 'γίγνεσθαι'.

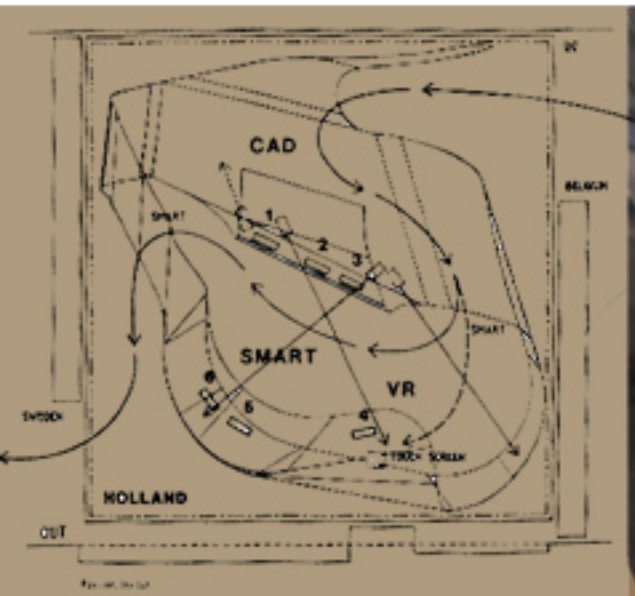
4.3.1 δυναμικές δομές

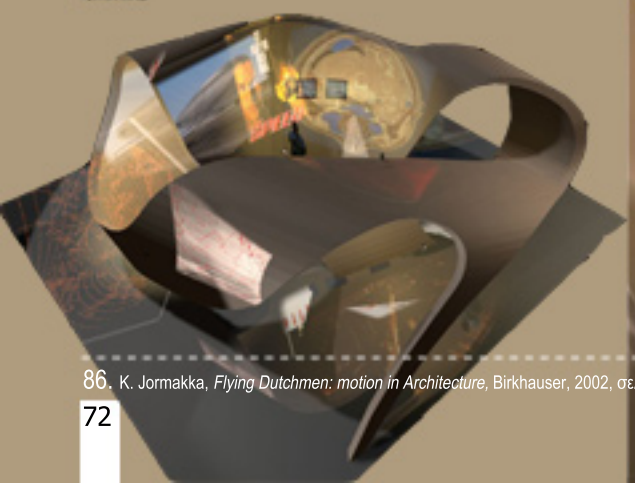
_RealSpace in Quick Times Pavilion / UNStudio
_Sacred Monsters / Akram Khan + Sylvie Guillem

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει ο γαλλικός μεταδομισμός επηρέασε και ενίσχυσε την αρχιτεκτονική πρακτική στην προσπάθειά της να ανταποκριθεί στην πολυπλοκότητα της σύγχρονης ζωής και στην αναζήτηση ενός σχεδιασμού ευέλικτων δυναμικών συστημάτων, ανοιχτών σε απρόβλεπτα χωρικά συμβάντα. Ακριβώς όπως η σημερινή πραγματικότητα απαιτεί τη διάδραση των οργανωτικών της δομών έτσι και η αρχιτεκτονική επιχειρεί να ενθαρρύνει τη διαρκή ανάπτυξη των δικών της δομών και να αναπτύξει μηχανισμούς χωρικής και χρονικής μετάθεσης, ερευνώντας νέες χωρικές τυπολογίες μέσα από την αλλαγή και την κίνηση. Στόχος της είναι η δημιουργία εκείνων των προϋποθέσεων που θα προκαλέσουν βιωματική/χωρική εμπειρία στο χρήστη. Η αποσταθεροποίηση της γραμμικής αφήγησης, οι πολλαπλές επιλογές κίνησης χωρίς προδιαγεγραμμένες διαδρομές, η ρευστότητα και η αδιάκοπη συνέχεια αποτελούν συνθετικές ιδέες για την πρόκληση της χωρικής εμπειρίας.

Για την αρχιτεκτονική, παράδειγμα δυναμικής δομής επιλέχθηκε το 'RealSpace in Quick Times Pavilion' των UNStudio. Το 'περίπτερο' αυτό σχεδιάστηκε για την Triennale του Μιλάνου το 1996 και λειτούργησε ως χώρος έκθεσης πολλαπλών κινούμενων εικόνων. Οι Ben Van Berkel και Caroline Bos τονίζουν ότι το ολλανδικό pavilion δεν έχει να κάνει μονάχα με το νέο ψηφιακό χώρο αλλά ότι το ίδιο συνιστά χώρο και ο τρόπος που αυτός βιώνεται από το κοινό είναι πρωτεύουσας σημασίας. Υπογραμμίζουν ότι η κατασκευή υπονοεί ένα συνδυασμό ψηφιακού και εικονικού χώρου καθώς η φυσική εμπειρία αντανακλά προβολές και μετατρέπεται σε εικονική πραγματικότητα[86]: μεγάλες video-οθόνες αποτελούν σημαντικά χαρακτηριστικά του όλου concept, των οποίων η διάδρασή με τους χρήστες αποδεικνύει τη σύζευξη μεταξύ εικονικού και πραγματικού.

Για αυτούς, η θεωρία του Deleuze για τις διχοτομίες του εν δυνάμει - πραγματικού και του πιθανού - αληθινού, εφαρμόζεται συνθετικά με τη χρήση υπολογιστικών CAAD τεχνικών δίνοντας έμφαση στη σημασία του χρόνου, της πτυχής, του απρόσμενου, του μη-γραμμικού και του περίπλοκου προκειμένου οι χρήστες να αντιληφτούν κιναισθητικά το χώρο. Ακριβώς επειδή οι σύγχρονοι αρχιτέκτονες -επηρεαζόμενοι από τον Deleuze- ενδιαφέρονται για το 'αναδυόμενο', για το 'γίγνεσθαι', οι Berkel και Bos υποστηρίζουν τη χρήση ψηφιακών μέσων και εργαλείων που μετατρέπουν το αρχιτεκτονικό σχέδιο σε ένα είδος κυματοειδούς διαδικασίας που διαχειρίζεται δυναμικά πεδία και ανύσματα. Η Bos, μάλιστα, παρομοιάζει τη διαδικασία αυτή με τα κύματα του ωκεανού ως μια κατασκευή της κίνησης. *'Κάθε κύμα είναι μια δύναμη που κερδίζει έδαφος και μετά το χάνει, κι*





86. K. Jormakka, *Flying Dutchmen: motion in Architecture*, Birkhauser, 2002, σελ. 52

Who is going to prevail?

photo by Tristram Kenton

έτσι ένα νέο κύμα αρχίζει ξανά με εντελώς διαφορετική μορφή από τα προγενέστερα. Τα κύματα δεν μπορούν να υπάρξουν στην απομόνωση. Καθένα επηρεάζεται από τα υπόλοιπα που το ακολουθούν ή το διαδέχονται.' [87] Με αυτό το παράδειγμα προσπάθησε να εξηγήσει με ποιον τρόπο λειτουργούν τα υπολογιστικά συστήματα σχεδίασης. Σαν 'κατασκευές της κίνησης' το σχέδιο-αντικείμενό τους εξαρτάται από τα επιμέρους στοιχεία που το πλαισιώνουν. Αν αυτά αλλάξουν, αλλάζει και το ίδιο. Έτσι, η σχεδιαστική διαδικασία γίνεται διαδικασία του 'γίγνεσθαι', το ίδιο και ο χώρος που παράγει. Το 'τυχαίο' και το 'απροσδιόριστο' που συνεπάγεται το ψηφιακό modelling, συνοδεύει την κατασκευή και μετά την υλοποίησή της. Η δυναμική δομή που σχηματίζεται φέρει τα ίχνη της δημιουργία της. Η ίδια συνιστά ένα πεδίο ανυσμάτων, ένα χώρο διαντίδρασης, όπου τα όρια μεταξύ εννοιών και μορφών είναι ασταθή: το κάθετο τοίχωμα γίνεται οριζόντιο, κυρτό, καμπυλώνει, μεταστρέφεται, δημιουργεί ανοίγματα, επιτρέπει ή εμποδίζει την κίνηση, γίνεται βάση όπου εικόνες προβάλλονται και αναμένουν εξωτερική δράση για να μεταβληθούν και πάλι. Το όριο, λοιπόν, συμπεριφέρεται όπως ο νομάς του λείου χώρου του Deleuze. Κινείται για να προκαλέσει μεταβολή, κινείται για να παραμείνει 'ζωντανό', να δηλώσει κατά κάποιον τρόπο την ύπαρξή του. Όπως ο Deleuze ενδιαφέρεται για τις μορφές τη στιγμή της καταστροφής τους, τότε δηλαδή που γεννιέται μια νέα μορφή σκέψης ή αίσθησης, έτσι και οι UNStudio δημιουργούν για να 'καταστρέψουν', καταστρέφουν για να διαμορφώσουν νέα σχήματα, νέες συνθήκες βίωσης του χώρου. Συνεπώς, είναι η ευελιξία και η αναπροσαρμογή και όχι πλέον η διάρκεια ή η αντοχή που αποτελούν τις νέες ποιότητες-ιδιότητες της ύλης.

Για το χορό, δυναμικές δομές μπορούν να θεωρηθούν οποιεσδήποτε χορογραφικές συνθέσεις που βασίζονται στην τεχνική του 'contact', της συνεχής δηλαδή αλληλεπίδρασης μεταξύ δύο ή περισσότερων κινούμενων σωμάτων. Ας εξετάσουμε την περίπτωση της χορογραφίας 'Sacred Monsters', όπου οι δύο κύριοι performers Akram Khan και Sylvie Guillem χορεύουν σε μόνιμη επαφή. Τα δύο σώματα κινούνται ταυτόχρονα και κάθε δράση τους πραγματοποιείται σε συνάρτηση με όλες τις άλλες. Ποτέ καμία κίνηση δεν εκτελείται μεμονωμένα από το άλλο σώμα. Ο αδιάκοπος συσχετισμός και όχι η αυτόνομη ενέργεια είναι που καθοδηγεί τα σώματα και που επηρεάζει τον τρόπο που σχηματίζεται ο χώρος γύρω τους.

photo by Mikki Kunttu

photo by Nigel Norrington

87. K. Jormakka, *Flying Dutchmen: motion in Architecture*, Birkhauser, 2002, σελ. 52

Το γεγονός ότι η χορογραφία 'Sacred Monsters' δε δημιουργήθηκε σε ψηφιακό περιβάλλον, όπως το pavilion των UNStudio, δε σημαίνει ότι δεν παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με αυτό. Στο χορό, είναι τα ίδια τα σώματα και οι δυναμικές ποιότητες της κίνησής τους που ευθύνονται για τη δημιουργία δυναμικού πεδίου. Η περίπτωση του 'contact' μας θυμίζει τις 'μαχόμενες' κινητόσφαιρες του Laban: ας σκεφτούμε ότι τα κινούμενα σώματα στιγμιαία λαμβάνουν μια 'τελική' μορφή, που συνεχώς μεταβάλλεται ανάλογα με την έκβαση της μάχης μεταξύ τους, ανάλογα, δηλαδή, από το ποια κινητόσφαιρα θα επικρατήσει στιγμιαία έναντι της άλλης. Το κινούμενο σώμα αποτελεί ένα νεφέλωμα ανυσμάτων που εξαρτάται και συνεχώς επαναπροσδιορίζεται από το γειτονικό του, ακριβώς όπως και στο υπολογιστικό λογισμικό των αρχιτεκτονικών προγραμμάτων, ακριβώς όπως το 'κύμα' της Bos. Καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης τα σχήματα δε σταθεροποιούνται, οι μορφές δεν ολοκληρώνονται, ο ατέρμονος μετασχηματισμός δεν επιτρέπει στο χώρο που δημιουργούν τα κινούμενα σώματα να λάβει μια μόνιμη μορφή. Ο χώρος είναι ροϊκός, α-τελείωτος, τα όρια της φόρμας του σε πλήρη σύγχυση, απροσδιοριστία και διαρκή μεταβολή. Ο χρόνος;

Γίνεται φανερό ότι και τα δύο projects αναλύουν και επεξεργάζονται το θέμα του χρόνου σε σχέση με τη μορφή. Όπως γράφει ο S. Kwinter στο βιβλίο του 'Architecture of Times', *'ο χρόνος, με τη θεωρία της σχετικότητας που ανέπτυξε ο A. Einstein στις αρχές του 20ου αιώνα, απελευθερώνεται από τον απόλυτο χαρακτήρα του και γίνεται αντιληπτός ως μια ακόμη 'σχετική συντεταγμένη' στις εξισώσεις κινηματικής μετατροπής.'* [88] Ακριβώς όπως οι νέες επιστήμες φυσικής και μαθηματικών με τις θεωρίες του χάους και της καταστροφής, έτσι και οι σύγχρονες προσεγγίσεις χορού και αρχιτεκτονικής εστιάζουν το ενδιαφέρον τους στη συμπεριφορά και εσωτερική διάρθρωση ενός συστήματος, πιστοποιώντας ότι το μέλλον δεν είναι προκαθορισμένο.[89] Χωρίς αμφιβολία, στηρίζονται στη μετάβαση από τον ντετερμινισμό σε μια κατευθυνόμενη -αλλά όχι με προκαθορισμένα αποτελέσματα- διαδικασία σχεδιασμού.

Το ότι η διάσταση του χρόνου εισβάλλει στη συνθετική διαδικασία σημαίνει ότι πλέον η 'κατασκευή' -αρχιτεκτονική ή χορευτική- νοείται ως 'διαδοχή γεγονότων'.

88. Ε. Χρυσοχοΐδη, *Ο χρόνος ως δυναμικός παράγων στη διαδικασία παραγωγής μορφής*, θέματα χώρου και τεχνών / design + art in Greece, 35/2004

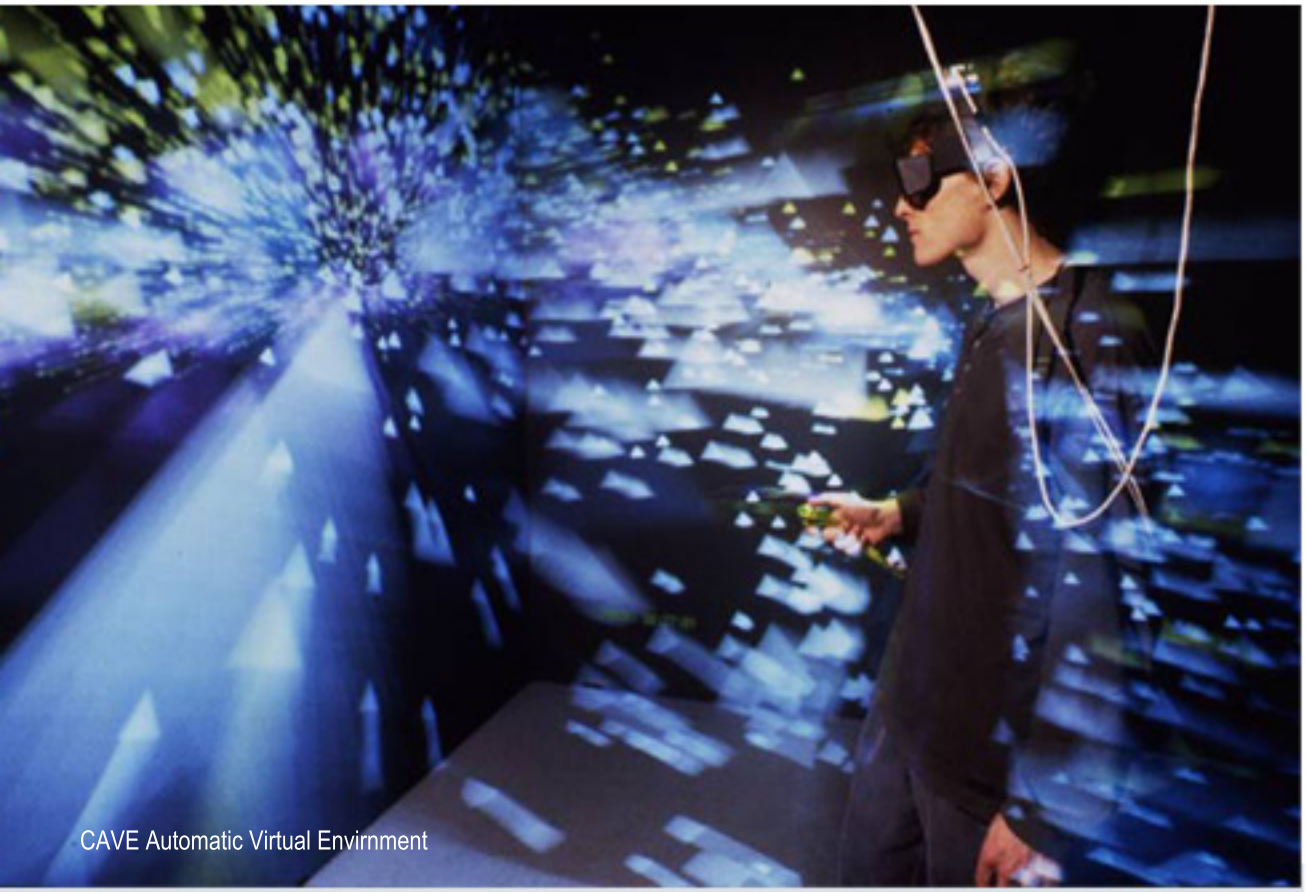
89. C. Jencks, *Nonlinear Architecture*, στο 'New Science=New Architecture?', Architectural Design, αρ. 127, 1997, παραπομπή 2 στο *Ο χρόνος ως δυναμικός παράγων στη διαδικασία παραγωγής μορφής*, Ε. Χρυσοχοΐδη

Το 'γεγονός' προκύπτει όταν συστήματα που είναι ανοιχτά σε αλλαγές οι οποίες προέρχονται από εξωγενείς παράγοντες -αφενός οι χρήστες που βιώνουν διαδραστικά το 'Quick Times Pavilon' και αφετέρου οι κινήσεις του ενός εκ των δύο κινουμένων σωμάτων στο 'Sacred Monsters'- αλλά και από ενδογενείς παραμέτρους -αφενός τοπικές διαφοροποιήσεις και μικρομεταβολές που καθορίζουν τη σχέση των επιμέρους στοιχείων κατά την ψηφιακή σχεδίαση των UNStudio ενώ αφετέρου συναισθηματικές και δυναμικές εφορμήσεις των χορευτών στο 'Sacred Monsters' που παράγουν την κίνηση από τα έσω- μεταπηδούν από μια στιγμιαία κατάσταση ισορροπίας στην επόμενη με αποτέλεσμα τη γέννηση νέων μορφών. Έτσι λοιπόν, αντιλαμβανόμαστε ότι χορός και αρχιτεκτονική δύναται να αποτελέσουν δυναμικά συστήματα, η έρευνα της δομής και οργάνωσης των οποίων μας οδηγεί στην κατανόηση του *'πώς μέσα από την αλληλεπίδραση στοιχείων σε συνθήκες μακριά από το σημείο ισορροπίας μπορούν να προκύψουν τέτοιες δομές οι οποίες βρίσκονται στο όριο μεταξύ τάξης και αταξίας.'* [90] Χαρακτηριστικό των συστημάτων αυτών και άρα των δύο παραδειγμάτων 'Quick Times Pavilion' και 'Sacred Monsters' είναι η αυθόρμητη αυτο-οργάνωση.

90. Ε. Χρυσοχοΐδη, *Ο χρόνος ως δυναμικός παράγων στη διαδικασία παραγωγής μορφής*, θέματα χώρου και τεχνών / design + art in Greece, 35/2004

4.3.2 interactive τοπολογικά συστήματα (installations)

_Programmable Interior for International Space Station / Kas Oosterhuis
_Space Dance in the Tube / Tetsuro Fukuhara



CAVE Automatic Virtual Envirnment

One of the newest, most "immersive" virtual environments is the CAVE (CAVE Automatic Virtual Environment). Stepping into this 10 x 10 x 9-foot darkened cubicle is like jumping into the viewing box of the BOOM or climbing into your computer screen. No longer are you observing data through portals or just a flat screen; rather, the display enables you to experience the sensation of being "inside" the data.

Τα υπολογιστικά προγράμματα στις μέρες μας αποτελούν τον πλέον διαδεδομένο τρόπο αρχιτεκτονικής και όχι μόνο σχεδίασης. Τα τοπολογικά συστήματα είναι αυτά που ουσιαστικά κυριαρχούν μεταξύ των συνθετικών ψηφιακών εργαλείων. Η πολυδιάστατη και συνεχής χρήση τους έχει επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό τη σκέψη θεωρητικών σχετικά με την έννοια του 'τόπου'. Ο Ole Bouman, για παράδειγμα, αναρωτιέται *'τί σημαίνει να κατοικείς σε ένα τόπο όταν την ίδια στιγμή μπορείς να βρίσκεσαι οπουδήποτε μέσω GSM (Παγκόσμιο Σύστημα Κινητών Τηλεπικοινωνιών), GPS, μέσω avatars ή alias; Τί απέμεινε να αναπαρασταθεί μέσω των κτιριακών έργων όταν τα νοήματα εξαλείφονται και τα μηνύματα που μεταδίδουν γίνονται ολοένα και πιο ατομικιστικά;'* [91] Ο G. Lynn δηλώνει, συμπληρωματικά με τον Bouman για το ρόλο του κτιρίου, ότι το γεγονός της ταχείας και πολύπλευρης ενσωμάτωσης των σύγχρονων τεχνολογιών στην καθημερινή ζωή του ανθρώπου *'συνεπάγεται μια μετατόπιση από την αυτονομία των αντικειμένων σε ένα δομικό, προγραμματικό, συγκειμενικό/contextual προσδιορισμό. Σημασία πλέον δεν έχει το πως μοιάζει ένα κτίριο, αλλά το πως λειτουργεί, αξιοποιώντας την πολλαπλότητα των παραμέτρων που θέτει το εξελισσόμενο περιβάλλον.'* [92] Ο τόπος, λοιπόν, σύμφωνα με τον Lynn μετατρέπεται σε τοπολογικό χώρο, σε ένα χώρο που εξαρτάται από τις σχέσεις και όχι από τη φύση των αντικειμένων. Πρόκειται για σχέσεις που διατηρούνται από τις συνεχείς μετατροπές ενός σχήματος σε άλλο.

91. Ir. J.C. Hubers, M. van Veen, C. Kievid, *Game Set and Match,* Delft University of Technology, Faculty of Architecture πρακτικά συνεδρίασης, 13 Δεκεμβρίου, 2001, gamesetandmatch, real-time interactive architecture, εισαγωγικό σημείωμα του Ole Bouman

92. Δ. Χατζησάββα, Α. Σιαμπίρης, *Εφήμερες δυναμικές δομές και σύγχρονα υπολογιστικά λογισμικά,* άρθρο στο περιοδικό 'Η αρχιτεκτονική ως τέχνη', Vol. 7, 2002, σελ 12-15

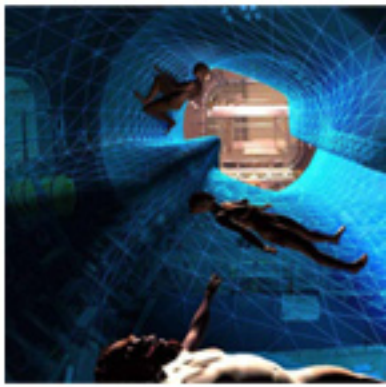
Η αρχιτεκτονική έρευνα στηριζόμενη στην τοπολογία, μελετά τη μορφολογική οργάνωση και τις χρονικές ιδιότητες, ως μέσο ενοποίησης διασπορών. Όμοια με το προηγούμενο παράδειγμα σύγκλισης, η τοπολογία ενδιαφέρεται για τα όρια, μπορεί να γίνει κατανοητή ως αυτές οι σχέσεις που επιβιώνουν μέσα από ένα τράβηγμα ή μια εκδίπλωση. Οι τοπολογικές δομές στην αρχιτεκτονική έχουν να κάνουν με μετασχηματιστικές δομές σε ελεγχόμενα από τον υπολογιστή λογισμικά περιβάλλοντα. Ο χρόνος, η συνέχεια και η σύνδεση της αρχιτεκτονικής με το εξελισσόμενο πεδίο δράσης της και η δυνατότητα συσχέτισης ετερογενών στοιχείων είναι βασική στις μελέτες των δομών αυτών.

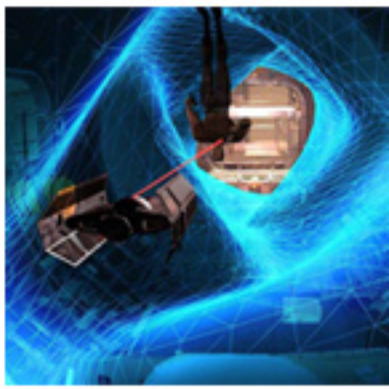
Επιμέρους κατηγορία των τοπολογικών δομών είναι τα interactive τοπολογικά συστήματα, τα λεγόμενα 'installations'. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτών είναι το 'Programmable Interior for International Space Station' των Oosterhuis και Houdart. Πρόκειται για το εσωτερικό διαστημικού σταθμού που λειτουργεί μέσω της διαντίδρασής του με το χρήστη, ενεργοποιώντας την κιναισθητική εμπειρία σε τεχνολογικά υποστηριζόμενα περιβάλλοντα.[93] Σύνηθες για το αρχιτεκτονικό group των ONL Architects είναι το γεγονός ότι προσπαθούν, μέσω αυτής της διαδραστικής/interactive προσέγγισης, να προσδώσουν στο αρχιτεκτονικό αντικείμενο ουδετερότητα και αστάθεια, να το συνδέσουν με την εμπειρία των ίδιων των χρηστών κάνοντάς το ευαίσθητο και επιρρεπή στις εκάστοτε μεταβολές τους. Χρησιμοποίησαν πολυμέσα και συνέδεσαν το χώρο του διαστημικού σταθμού με κεντρικούς υπολογιστές που διαντιδρούν αλγοριθμικά με τους χρήστες, ώστε ο ρυθμός της κίνησης των σωμάτων τους να αλληλεπιδρά με τις

93. Δ. Χατζησάββα, Α. Σιαμπίρης, *Εφήμερες δυναμικές δομές και σύγχρονα υπολογιστικά λογισμικά*, άρθρο στο περιοδικό 'Η αρχιτεκτονική ως τέχνη', Vol. 7, 2002, σελ 12-15

φόρμες του χώρου του σταθμού, δημιουργώντας μια 'χωρική χορογραφία'.

Το φουτουριστικό αυτό project των Oosterhuis-Houdart βασίζεται στην ιδέα ότι το εσωτερικό 'δέρμα' του χώρου μπορεί να προγραμματιστεί/programmable skin. Παρομοιάζουν το ψηφιακό αυτό 'δέρμα' με μια ευέλικτη μεμβράνη, της οποίας το σχήμα δύναται να προσαρμοστεί ενεργά στις κινήσεις των αστροναυτών. Η συνεχής λήψη πληροφοριών από τις κινητικές και χωρικές μεταβολές τους επαναπροσδιορίζει μορφολογικά το 'πλέγμα', σαν ένα σύνολο μυών που καλείται να ανταποκριθεί στις σωματικές λειτουργίες. Οι μύες συσπώνται και χαλαρώνουν πάντα συντονισμένοι στις εντολές του εγκεφάλου. Μιμούμενοι, έτσι, την οργάνωση και τον τρόπο λειτουργίας του μυϊκού συστήματος, εφοδίασαν το εσωτερικό 'δέρμα' του σταθμού με panels LED και LSD τεχνολογίας, με τη βοήθεια των οποίων οι αστροναύτες μπορούν να διαμορφώσουν ένα τρισδιάστατο ψηφιακό περιβάλλον με βάση τις στιγμιαίες επιθυμίες και δράσεις τους. Το ζωντανό 'δέρμα' προσομοιώνει, σχηματοποιεί δηλαδή την επιθυμητή ενέργειά τους μέσω της λαστιχένιας επιφάνειας που αποτελεσματικά ακολουθεί ενδεχόμενες συσπάσεις ή επεκτάσεις του. Το concept αυτό για το ενεργό και προσαρμόσιμο 'δέρμα', στην ουσία προσφέρει στο χρήστη-αστροναύτη τις υπηρεσίες ενός πλήρους επικοινωνιακού περιβάλλοντος: επικοινωνία είτε με το επιστημονικό προσωπικό του κέντρου ελέγχου του σταθμού στη Γη, είτε με το προσωπικό περιβάλλον του σπιτιού του. Το 'δέρμα' εναρμονίζεται με τον εκάστοτε τύπο σχέσης ή επαφής του χρήστη που φιλοξενεί, αγκαλιάζει και καλουπώνει τη δραστηριότητά του.[94]





94. http://www.oosterhuis.nl/quickstart/index.php

Παρόμοια έρευνα για το πως συμπεριφέρεται το κινούμενο σώμα σε ένα χώρο δίχως πάτωμα είναι αυτή του T. Fukuhara. Ένα workshop που κυριολεκτικά ταξίδεψε στον κόσμο -Ιαπωνία, Χιλή, Βραζιλία, Κένυα, Μεξικό, Γερμανία, Κούβα κ.α.- απευθύνεται σε χορευτές και μη που επιθυμούν να γνωρίσουν τις δυνατότητες του σώματός τους, τις κινησιολογικές και χωρικές τους εμβέλειες όταν κινούνται σε ένα χώρο που επαναπροσδιορίζεται και εξαρτάται συνεχώς από τους ίδιους.

Οι 'Space Tubes' είναι κυλινδρικής μορφής περιβλήματα από ελαστικό λευκό πανί που αφενός αναρτώνται από την οροφή και αφετέρου τεντώνονται για να φτάσουν το έδαφος μέσω γάντζων σε συγκεκριμένες θέσεις κανάβου. Μπαίνοντας στο 'σωλήνα', τα άτομα βιώνουν την αίσθηση της έλλειψης βαρύτητας καθώς αιωρούνται μέσα στα υφασμάτινα αυτά κουκούλια πάνω από το έδαφος. Στην προσπάθειά τους να τα διασχίσουν, ανακαλύπτουν καινοτόμους τρόπους κίνησης και τοποθέτησης των σωμάτων τους με αποτέλεσμα τη γέννηση ενός νέου είδους χορού. Οι 'σωλήνες' θέτουν το εξής ερώτημα: πως το σώμα μπορεί να κινηθεί όταν το έδαφος δεν αντιστέκεται στις οποιεσδήποτε μεταβολές; [95]

Στόχος του workshop σύμφωνα με τον Fukuhara είναι να προσφέρει στα άτομα μια ευκαιρία να γνωρίσουν το σώμα τους και πιο συγκεκριμένα να γνωρίσουν τις σχέσεις μεταξύ σώματος και χώρου. Τονίζει ότι η σύγχρονη ψηφιακή ζωή έχει οδηγήσει τα άτομα στην έλλειψη της κινητικής αίσθησης, πηγή κάθε ανθρώπινης δραστηριότητας. Έτσι, με το 'χορό του σωλήνα' και με έναυσμα την ανάκτηση της κιναίσθησης, τα άτομα δύνανται να αντιληφθούν χωρικά τις δυνατότητες των ίδιων τους των σωμάτων.[96] Το 'Space Tube' δεν έχει να κάνει με το χώρο που απλά στερεί την ισορροπία στους χρήστες. Αναφέρεται σε ένα χώρο, σε ένα τοπολογικό σύστημα που προσκαλεί τους συμμετέχοντες να αποφασίσουν το σχήμα του με τις ίδιες τους

95. http://dhammatheatrewest.org/dhammatheatrewest.org/2009-SpaceDance_Thailand.html
96. http://www.ne.jp/asahi/tokyo/sd/A_e.html

τις κινήσεις, ακριβώς όπως το ψηφιακό περιβάλλον του Oosterhuis. Οι 'σωλήνες' συμπεριφέρονται και αυτοί ως 'επιδερμίδες', δέσμιοι στη βούληση του χρήστη-χορευτή. Κατά τον ίδιο τρόπο που ανταποκρίνεται ο χώρος του διαστημικού σταθμού, έτσι και οι 'Space Tubes' προσομοιώνουν τις εκάστοτε επιθυμίες και δράσεις των ατόμων που κινούνται στο εσωτερικό τους.

Συμπερασματικά, λοιπόν, αντιλαμβανόμαστε ότι τόσο ο χορός όσο και η αρχιτεκτονική αποτελούν μελέτες του ανθρωπίνου σώματος που δε βασίζονται στο αποτέλεσμα μιας αρχικής κεντρικής ιδέας. Πρόκειται για μελέτες που παράγουν ενδιάμεσες, μεταβατικές χωρικές γεωμετρίες σε άμεση σχέση με το context. *'Η μορφή δεν παράγεται από τις καρτεσιανές συντεταγμένες μιας γραμμικής εξίσωσης, αλλά από ένα 'δίχτυ' σημείων και τη σταδιακά αυξανόμενη περιπλοκότητα μη γραμμικών, μη ντετερμινιστικών μαθηματικών μοντέλων.'* [97] Τόσο τα τοπολογικά αυτά συστήματα όσο και οι δυναμικές δομές της προηγούμενης υποενότητας, πηγάζουν από θεωρίες μαθηματικών και φυσικής που πραγματεύονται διαδικασίες μακράν της ισορροπίας, συνυφασμένες με την ιδέα του χάους. Μια νέα κατανόηση του χώρου και του χρόνου έρχεται στο προσκήνιο. *'Ο χώρος και ο χρόνος δεν είναι πλέον ομοιογενείς. Μέσω της σύνθεσης και οπτικοποίησης, μαθηματικοί και φυσικοί'* -αρχιτέκτονες και χορογράφοι εκ των υστέρων- *'βαθμιαία επεξεργάζονται τη νέα εννοιολόγηση του χώρου ως διαφοροποιητική. Ο χώρος έχει μαύρες τρύπες, είναι καμπύλος, διαστέλλεται και συστέλλεται, αλλάζει με το χρόνο. Ο χώρος είναι τοπολογικά σχηματισμένος. Κάτω από την επιρροή του χρόνου η ελαστικότητα του χώρου γίνεται εντονότερη, κυρίως όταν ο χρόνος αντιμετωπίζεται ως μια οντότητα σε μετατροπή.'*[98] Χορός και αρχιτεκτονική συλλαμβάνονται με όρους δυνάμεων παρά φόρμας, γίνονται μηχανές σύνδεσης της συμπεριφοράς και της δράσης στο χρόνο.

97. Δ. Χατζησάββα, Α. Σιαμπίρης, *Εφήμερες δυναμικές δομές και σύγχρονα υπολογιστικά λογισμικά*, άρθρο στο περιοδικό 'Η αρχιτεκτονική ως τέχνη', Vol. 7, 2002, σελ 12-15
98. B. Van Berkel, C. Bos, *Radiant synthetic effects*, σελ. 106-113, στο Anything, Any corporation, N. York: Mit Press, παραπομπή 4 στο *Εφήμερες δυναμικές δομές και σύγχρονα υπολογιστικά λογισμικά, των* Δ. Χατζησάββα, Α. Σιαμπίρης

4.4 Συνθήκη 4η: Περιπτώσεις συνεργασίας

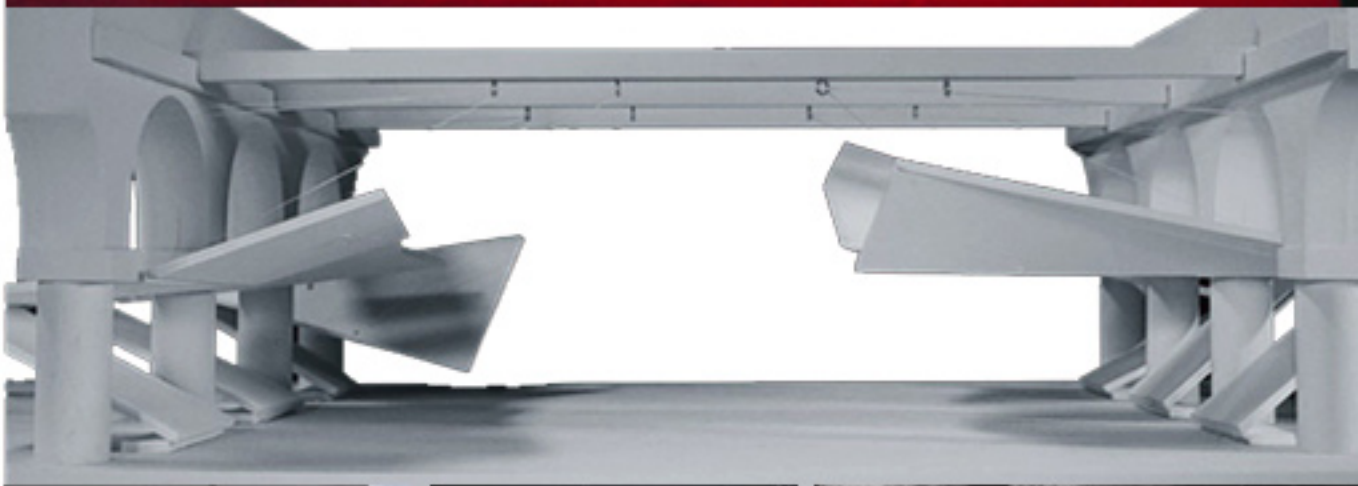
Santiago Calatrava and the New York City Ballet in *'Architecture of Dance'*

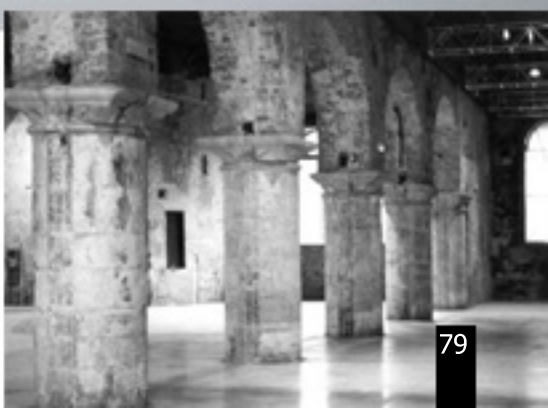
Ο χορός και γενικά οι θεατρικές τέχνες που περιγράφονται από τη χορο-γραφία και τη σκηνο-γραφία, υποδηλώνουν έναν εγγραφικό /inscriptive τρόπο παραγωγής χώρου, όμοιο με αυτό της αρχιτεκτονικής και του σχεδιασμού. Η αναπαράσταση των κινήσεων του χορού στη σημειογραφία, για παράδειγμα, μπορούν κάλλιστα να συγκριθούν αλλά και να συσχετιστούν με τα αρχιτεκτονικά σχέδια. Στην ενότητα αυτή θα μελετηθούν οι τρόποι με τους οποίους οι συνεργασίες μεταξύ χορού-αρχιτεκτονικής προσφέρουν πολύτιμες διεπιστημονικές πληροφορίες μέσω των οποίων, έννοιες όπως η χρονικότητα, το σώμα και το κτίριο μπορούν να συντεθούν.

4.4.1 ‘Silent Collisions’
Thom Mayne + Frederic Flamand

Η παράσταση 'Silent Collisions', που αρχικά προοριζόταν να παρουσιαστεί στην πρώτη Dance Biennale της Βενετίας το 2003, αποτελείται από επιμέρους θεματικές ενότητες με στόχο να ερευνήσει το βαθμό συνδεσιμότητας μεταξύ σωμάτων και τεχνολογίας. Είναι ένα project που καταφέρνει να συγχωνέψει και να συσχετίσει μεγάλο αριθμό χρονικοτήτων. Βασίζεται σε ένα προσεγμένο και καλώς μελετημένο αρχιτεκτονικό σχέδιο που διαθέτει πλοκή, συστατικό στοιχείο της οποίας είναι ένα σύνολο από φτερόμορφες κατασκευές που κινούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να προκαλέσουν την κινητική ανταπόκριση των χορευτών. Ως σκηνή, το 'Silent Collisions' χρησιμοποίησε τον ιστορικό χώρο του Ενετικού Νεωρίου όπου το σκηνογραφικό έργο του Mayne ενσωματώνει γεωμετρικές μορφές αποτελούμενες από panels που στηρίζονται με άρθρωση σε στέρεα κατακόρυφη βάση. Το είδος της αρχιτεκτονικής αυτής που δρα αυτόνομα, που τελείται ανεξάρτητα από εξωγενείς παράγοντες, θυμίζει την περιγραφή της Dorita Hannah για *'ένα άψυχο αντικείμενο που μπορεί να συλληφθεί ως τελεστικό υποκείμενο.'* [99]

Στην προκειμένη περίπτωση του 'Silent Collisions', η σχέση μεταξύ χορογράφου και αρχιτέκτονα δε θα μπορούσε να αποκαλεστεί ακριβώς 'συνεργασία'. Το έργο του καθενός παρουσιάζεται αποκομμένο και ανεξάρτητο από αυτό του άλλου, γεγονός που επιφέρει ένα αποτέλεσμα εξελισσόμενο στο χώρο 'μεταξύ τυχαιότητας και σκοπιμότητας'. Η σχεδιαστική αυτή διαδικασία επέτρεψε τη σύλληψη του χώρου του χορού πριν ακόμα





99. D. Hannah, S. Mehzoud, *Presentation /Reprsentation /Re-Presentation: Fragments out of the Dark to a lived Experience, Prague Quadrennial for Performnce Design and Space,* June 2011, παραπομπή 4 στο ‘Body Regained: translations between dance and interior’ του N. Simpkins, University of Central Lancashire, UK, πρακτικά συνεδρίασης της IDEA (Interior Design / Interior Architecture Educators Association) με τίτλο “Interior: a state of becoming’, Book 1: Symposium proceedings, Curtin University, Perth, Australia, September, 2012

προκαθοριστεί οποιαδήποτε χορογραφία. Η ιδέα του Mayne για μια μεταβαλλόμενη κατασκευή συνεπάγεται έναν απεριόριστο αριθμό πιθανών συνδυασμών που χορογράφος και χορευτές πρέπει να λάβουν υπόψη. Οι μεταβλητές αυτές φόρμες μας επιτρέπουν να κατανοήσουμε την αρχιτεκτονική ως μια πρακτική κατά την οποία, όπως λέει ο Mayne, *'η ίδια η μεταβατικότητα γίνεται η θέση όπου το ανθρώπινο σώμα τίθεται σε κίνηση. Η σκηνή-πόλη παίρνει τη μορφή ενός κινηματικού χώρου των συνεχώς εξελισσόμενων και ταυτόχρονων διαγραφών.'*[100]

Η σκηνογραφία του 'Silent Collisions' ενσωματώνει ένα εύρος δυνατοτήτων, στις οποίες οφείλεται η κινηματική διέγερση των χορευτών και οι οποίες υπάγονται στη διάρθρωση της αρχιτεκτονικής που με τη σειρά της οργανώνεται με βάση την αρχιτεκτονική της θέσης. Τα διαφορετικά αυτά χρονικά πλαίσια αντανακλούν αντιλήψεις περί του χρόνου στο χορευτικό δρώμενο -βασισμένες στις 'Αόρατες Πόλεις' του I. Calvino- εκφράζοντας το πως ο χώρος παράγεται μέσα από το σχεδιασμό και τη βίωσή του σε διαφορετικές χωρο-χρονικές ζώνες. Είναι εμφανές, λοιπόν, πως κοινός στόχος των Mayne - Flamand είναι να εξερευνήσουν τη συνειδητή ή τυχαία κίνηση του σώματος όταν αυτό συνδιαλέγεται με ένα κινούμενο τόπο-σκηνικό. Η διαρκής αλλαγή της αρχιτεκτονικής φόρμας, που σύμφωνα με τον Flamand δημιουργεί ένα δύσκολο και επικίνδυνο περιβάλλον, είναι αυτή που στην ουσία ωθεί και περιορίζει τα κινούμενα σώματα προκειμένου να αποφύγουν τη σύγκρουση/ collision.

Ο συνδυασμός αυτός μεταξύ σώματος και μεταβαλλόμενου χώρου έχει ερευνηθεί από τον Kenneth Warriner ο οποίος αναφέρεται στον απροσδιόριστο χώρο του σώματος ως το 'χώρο του γίγνεσθαι', διαφορετικό από τον 'οριοθετημένο' χώρο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Όμοια με την έννοια του Lefebvre περί 'ζωντανού χώρου', η οπτική του Warriner για το χώρο θέτει το σώμα στο κέντρο του γίγνεσθαι εντός ενός χώρου που παράγεται μέσω του χρόνου και της κίνησης. Ο Flamand στη χορογραφία του περιγράφει ένα σώμα καθορισμένο από τη σχέση του με το περιβάλλον, ενώ την ίδια στιγμή ο Mayne μεταφράζει την ιδέα αυτή σε αρχιτεκτονικές κατασκευές που αφενός μετασχηματίζουν τη σωματική κίνηση και αφετέρου οι ίδιες μετασχηματίζονται μέσω της σωματικής διάδρασης.[101]

100. *The John Edwards Lecture: Thom Mayne, Morphosis, in dialogue with Frederic Flamand* (2009), παραπομπή 6 στο 'Body Regained: translations between dance and interior' του N. Simpkins, University of Central Lancashire, UK, πρακτικά συνεδρίασης της IDEA (Interior Design / Interior Architecture Educators Association) με τίτλο "Interior: a state of becoming', Book 1: Symposium proceedings, Curtin University, Perth, Australia, September, 2012

101. N. Simpkins, *Body Regained: translations between dance and interior,* University of Central Lancashire, UK, πρακτικά συνεδρίασης της IDEA (Interior Design / Interior Architecture Educators Association) με τίτλο "Interior: a state of becoming', Book 1: Symposium proceedings, Curtin University, Perth, Australia, September, 2012

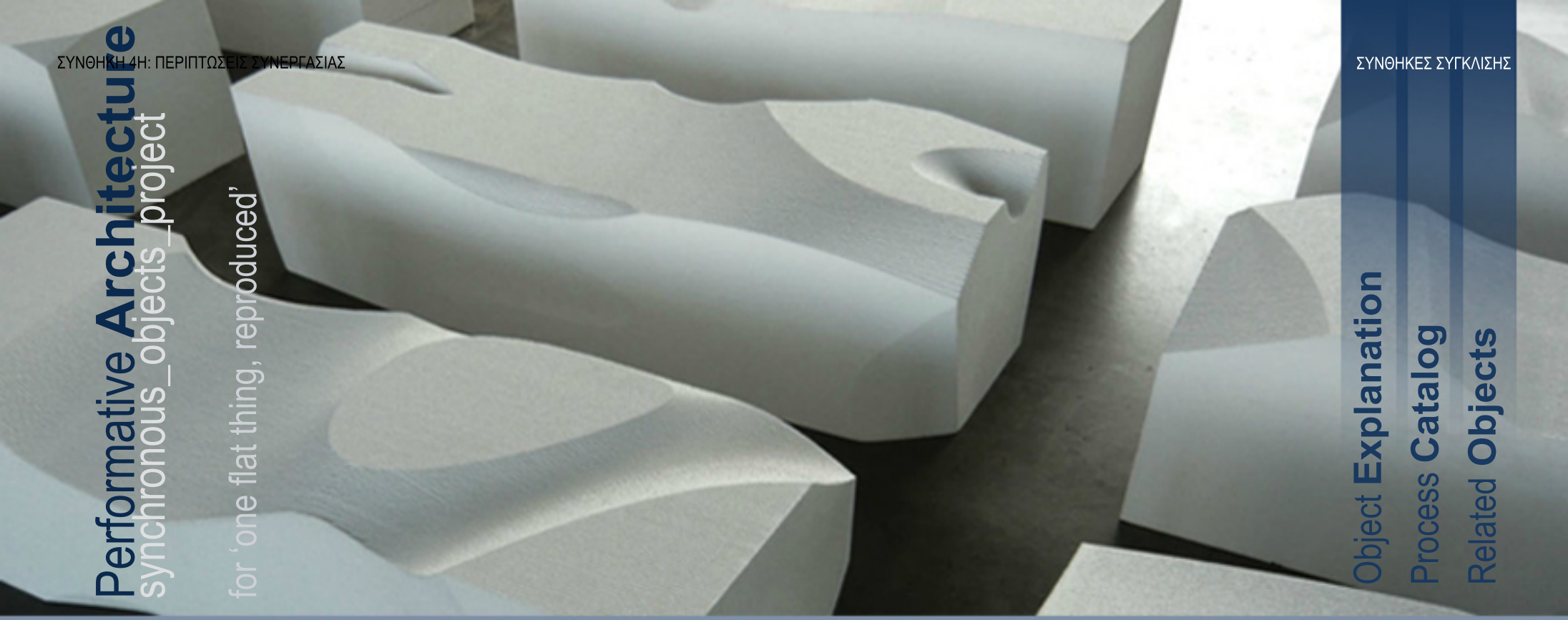
4.4.2 Performative Architecture for ‘One flat thing, reproduced’

Ohio State’s Knowlton School of Architecture + William Forsythe ‘s Dance Company

Η περίπτωση αυτή συνεργασίας αποτελεί τμήμα μιας πολύ πιο ευρύτερης έρευνας που διεξήγαγε ο Αμερικανός χορογράφος William Forsythe. Για την καταγραφή και δημοσίευση των συμπερασμάτων της έρευνάς του, δημιούργησε τη διαδικτυακή ιστοσελίδα 'Synchronous Objects', η οποία ουσιαστικά εξετάζει τα αλληλοσυνδεόμενα συστήματα οργάνωσης της χορογραφίας του Forsythe, 'One flat thing, reproduced' (2000). Τα συστήματα αυτά ποσοτικοποιήθηκαν και καθορίστηκαν μέσα από τη συλλογή πληροφοριών και ύστερα μετασχηματίστηκαν σε 'αντικείμενα' -synchronous objects- που λειτουργούν αρμονικά προκειμένου να διερευνήσουν τις δομές της χορογραφίας, να αναδείξουν τα στοιχειώδη συστατικά της και εντέλει να εντοπίσουν κρυφές διαστάσεις και ερμηνείες. Η όλη διαδικασία, λοιπόν, στηρίζεται στη συλλογιστική πορεία Dance>Data>Object που αναλύει και καταγράφει το σύνολο της ήδη υλοποιημένης χορογραφίας. Η καταγραφή απαρτίζεται από layers-objects, καθένα από τα οποία παρουσιάζει μια μοναδιαία δομή του χώρου δράσης. Ένα από αυτά τα objects, λοιπόν, είναι και το 'Performative Architecture' που ουσιαστικά αποτελεί μια επιμέρους έρευνα για την τελεστική φύση του επίπλου.[102]

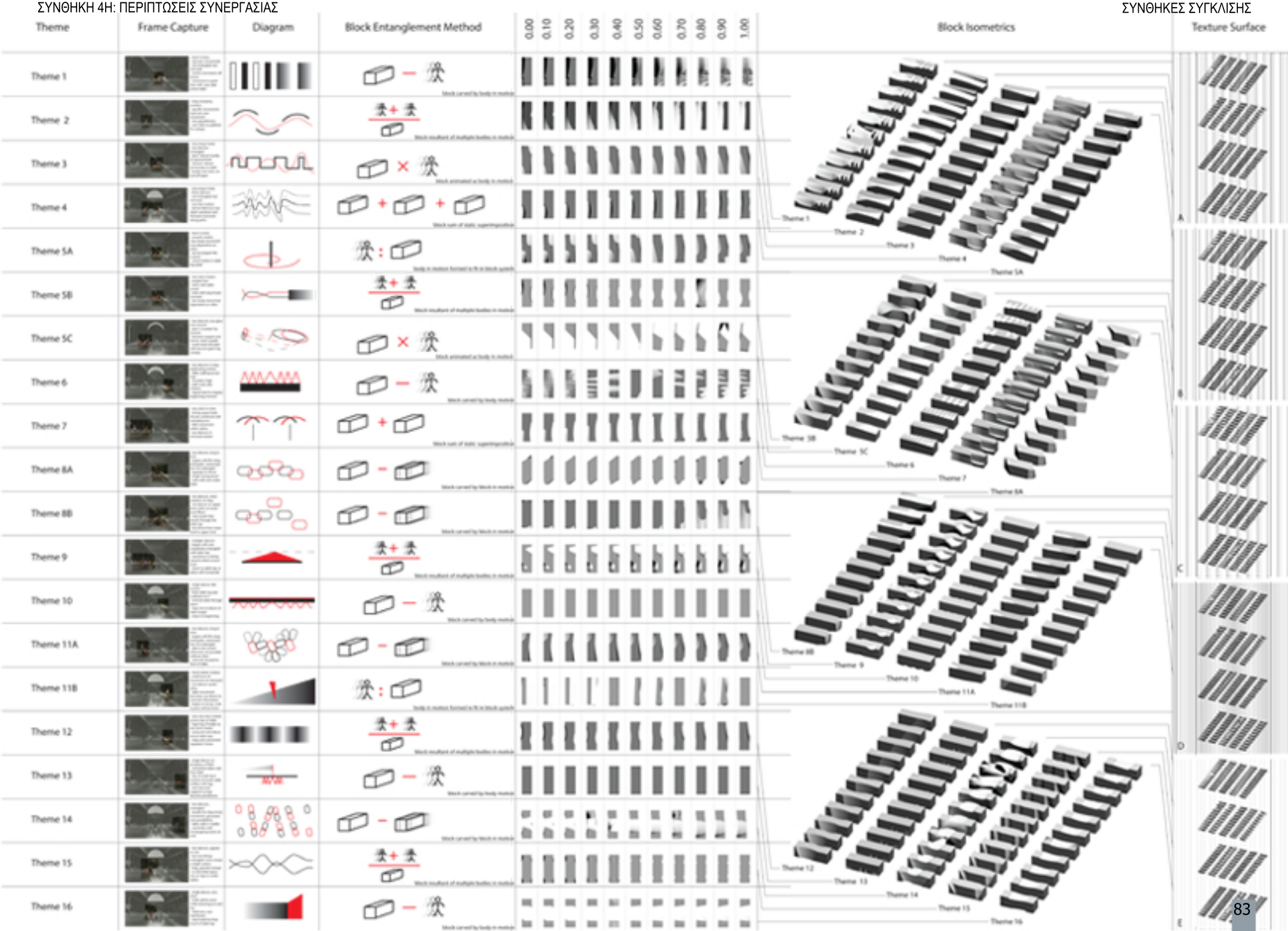
Για τη μελέτη αυτή χρησιμοποιήθηκαν και συνδυάστηκαν μεταξύ τους και τα 25 επιμέρους θέματα-objects της χορογραφίας του Forsythe. Αντικείμενο έρευνας των φοιτητών της αρχιτεκτονικής σχολής είναι ο τρόπος με τον οποίο κινούνται, κάθονται και χρησιμοποιούν οι χορευτές τα τραπέζια-μέλη της χορογραφικής σύνθεσης, τα ίχνη δηλαδή που ουσιαστικά αφήνουν τα σώματα των χορευτών πάνω τους. Κάθε block επίπλου αντιπροσωπεύει τη σωματική κίνηση που καταγράφτηκε σε ένα συγκεκριμένο object αλλά και το πως η ποιοτική της κίνησης αυτής σχετίζεται με άλλες των υπολοίπων objects του χορού. Έτσι, αυτό που εντέλει ενδιαφέρει είναι πως οι ποιοτικές αυτές της κίνησης των σωμάτων αποθηκεύονται και ύστερα εγγράφονται στο block του επίπλου. Κατ' αυτόν τον τρόπο, λοιπόν, τα blocks φυλάσσουν, γίνονται 'containers' της κινητικής εναλλαγής που παρατηρείται μεταξύ των objects του χορού και τα οποία μπορούν να καταταχτούν και να τοποθετηθούν στο χώρο με τρόπο διαδραστικό, ανάλογα δηλαδή με τις κινητικές επιθυμίες των χρηστών τους.

102. http://synchronousobjects.osu.edu/



Σύμφωνα με τους ίδιους τους σπουδαστές της αρχιτεκτονικής σχολής, τα σχέδια τους υποδεικνύουν την τεχνική που χρησιμοποίησαν ώστε να εγγράψουν καθένα από τα ξεχωριστά θέματα του χορού σε ογκομετρικές κατασκευές. Η τελική μορφή των blocks ήταν αποτέλεσμα υπολογιστικών modelling προγραμμάτων και 3D printers που ουσιαστικά 'σκάλισαν' τα δεδομένα των σχεδίων στα τρισδιάστατα modules κατασκευασμένα από αφρώδες υλικό υψηλής πυκνότητας, 36 ιντσών κυβικής διατομής και με διαστάσεις 18x18x54 cm. Αυτό που οι σπουδαστές προσπαθούν να αποδώσουν ξεκάθαρα μέσω των μετρήσεων στα σχέδιά τους είναι το βαθύτερο στόχο του Forsythe: πολλαπλασιάζοντας και διευρύνοντας την κεντροβαρική σχέση σώματος και τραπεζιού ακυρώνει την ιδέα της απλής ανάγνωσης των μετρήσεων. Διαμορφώνει ένα κάναβο από κινητά μέλη-τραπέζια και τοποθετεί στα ενδιάμεσά τους ένα ευέλικτο, ροϊκό σύνολο χορευτών των οποίων η κίνηση εξαρτάται σε μέγιστο βαθμό από αυτά. Με αυτές του τις ενέργειες ο Forsythe μετατοπίζει το ενδιαφέρον από μια πιθανή ντετερμινιστική ανάγνωση των μετρήσεων σε μια στατιστική πιθανοκρατική επιτελεστικότητα. Το όλο θέμα της χορογραφίας και της ύπαρξης των κινητών τραπεζιών ως βασικοί παράγοντες της κινητικής εμπειρίας, μπορεί να μελετηθεί συναρτήσει μιας μεγαλύτερης προβληματικής γύρω από τη σύγχρονη έννοια της 'τοπιακότητας'/locality, η οποία, μέσω της αλληλοσυσχέτισης του χώρου και της χρονικότητας, επανεισάγει τον αρχαίο σύνδεσμο μεταξύ χορού και αρχιτεκτονικής. Έτσι, συμπεραίνουμε ότι ο στόχος του Forsythe και κατ' επέκταση των σπουδαστών που συνεργάστηκαν μαζί του για τη διεξαγωγή του συγκεκριμένου object, έχει να κάνει λιγότερο με τη δημιουργία μιας πάγιας, αμετάβλητης κατάστασης ή μιας ιδανικής μετάφρασης χορευτικών πληροφοριών σε αρχιτεκτονικά στοιχεία επίπλωσης. Αντίθετα, αποσκοπούσαν στην παραγωγή ενός αναλογικού δυναμικού εξελισσόμενου συστήματος ικανό να ανταποκρίνεται σε χωρικές και χρονικές οπτικές αντίληψης και χρήσης εντός μια ζωντανής/animated τοπιακής κατάστασης.[103]

103. S. Turk, *Tables of Weights and Measures: Architecture and the Synchronous Objects Project*, άρθρο στην ιστοσελίδα http://synchronousobjects.osu.edu/


Theme
Frame Capture
Diagram
Block Entanglement Method
0.00
0.10
0.20
0.30
0.40
0.50
0.60
0.70
0.80
0.90
1.00
Block Isometrics
Texture Surface
Theme 1
Theme 2
Theme 3
Theme 4
Theme 5A
Theme 5B
Theme 5C
Theme 6
Theme 7
Theme 8A
Theme 8B
Theme 9
Theme 10
Theme 11A
Theme 11B
Theme 12
Theme 13
Theme 14
Theme 15
Theme 16
A
B
C
D
E

ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ

Η αρχιτεκτονική, κατά τη διάρκεια των δύο τελευταίων δεκαετιών, έχει επανακτήσει τη σύνδεσή της με τον άμεσο, προσωρινό και τον υλικό κόσμο των συμπεριφορών και περιεχομένων. Έχει επιχειρήσει να δημιουργήσει τη δική της λογική οργάνωσης και να συγκροτήσει έναν ιδιαίτερα επιτελεστικό νομοθετικό κώδικα, με σκοπό να σχηματίσει συστήματα που συμπεριφέρονται όχι τόσο ως αφηρημένα γλωσσικά αντικείμενα αλλά κυρίως ως ανταποκρινόμενους οργανισμούς που αντιδρούν στις δυνάμεις του περιβάλλοντος. Υπό την έννοια αυτή, παρατηρείται μια κοινή 'πορεία πλεύσης' μεταξύ αυτού που συμβαίνει στην αρχιτεκτονική και το χορό, ορισμένες φορές ίσως σε διαφορετικά επίπεδα κατανόησης. Η αρχιτεκτονική πρακτική ξέφυγε από την εμμονή του περιγραφικού αρχιτεκτονικού αντικειμένου ως ένα εύκολα αναγνωρίσιμο προϊόν και διακριτό από τον περίγυρό του, που δεν είναι παρά το αποτέλεσμα ενός εκτεταμένου πεδίου δυνάμεων και ροών, όπου η αρχιτεκτονική χάνει την ταυτότητά της αφενός εντός του περιβάλλοντός της και αφετέρου εντός ενός γενικευμένου κόσμου οικολογικών, οικονομικών, γλωσσολογικών και υπολογιστικών ισχύων. Η αρχιτεκτονική μετατράπηκε, όπως λέει και ο Bernard Tschumi, από ένα γεγονός κατασκευής σε μια κατασκευή των γεγονότων.

Έτσι και στο χορό. Η λογική παραμένει ίδια. Χορευτές και χορογράφοι, ακριβώς όπως οι αρχιτέκτονες, έχουν στόχο να αναδείξουν τη φύση του χορού ως ένα 'γεγονός' που εκτυλίσσεται παροντικά, ως μια 'προσωρινή' παράσταση συναισθημάτων και δυνάμεων αλλά πάνω απ' όλα ως μια κιναισθητική πράξη που ανακαλύπτει τα όρια της χωρικής κίνησης και την εμβέλεια της εν-σώματης εμπειρίας.

Αυτό που εντέλει αποδεικνύεται στην εργασία, δεν είναι μονάχα η κοινή ‘στοχοθεσία’ των δύο κλάδων. Είναι η τεκμηρίωση πως η ανθρώπινη εμπειρία και κατ’ επέκταση οποιαδήποτε μορφή χωρικού συμβάντος -αρχιτεκτονικό και χορευτικό- μπορεί να πραγματοποιηθεί και σε χώρους πέραν των φαινομενολογικών, όπως οι στρουκτουραλιστικοί και οι μετα-στρουκτουραλιστικοί. Ακριβώς όπως αποδείξαμε στο τέλος του τρίτου κεφαλαίου: δυναμικές κινητικές ποιότητες και απτικές λειτουργίες δύναται να προκαλέσει ο λείος μετα-στρουκτουραλιστικός χώρος, εντός του οποίου το κινούμενο-κιναισθητικό σώμα λειτουργεί όπως ο νομάς, κινείται για να ζήσει.

Τέλος, λαμβάνοντας υπόψη τις περιπτώσεις σύγκλισης του τετάρτου κεφαλαίου, διαπιστώνουμε με ποιους τρόπους και με ποια εργαλεία τα συγκεκριμένα αρχιτεκτονικά παραδείγματα μπορούν να 'κατασκευάσουν' τον κόσμο των βιωματικών εμπειριών των ανθρώπων, την ίδια τους την ψυχή. Ακριβώς όπως το πετυχαίνει κι ο χορός. *'Και το σώμα, που είναι αυτό που είναι, νά το που δεν μπορεί πια να χωρέσει στον τόπο του! Πού να σταθεί; Τί ν' απογίνει; Αυτό το Ένα θέλει να υποδυθεί το Πάν.* Θέλει να υποδυθεί την παγκοσμιότητα της ψυχής! *Θέλει να θεραπεύσει την ταυτότητά του με τον αριθμό των πράξεών του!* Όντας πράγμα, ξεσπάει σε συμβάντα! *Παραφέρεται! Κι όπως ο στοχασμός σε διέγερση αγγίζει κάθε ουσία, πάλλεται ανάμεσα σε χρόνους και στιγμές, ξεπερνάει όλες τις διαφορές, κι όπως μέσα στο πνεύμα μας συμμετρικά σχηματίζονται οι υποθέσεις, κι όπως οι πιθανότητες συντάσσονται κι απαριθμούνται, το σώμα αυτό ασκείται σε όλα του τα μέλη κι αυτοσυνδυάζεται, παίρνει τη μια μορφή ύστερα από την άλλη και βγαίνει αδιάκοπα από τον εαυτό του! Νά το, τέλος, σε τούτη την κατάσταση παρόμοια με τη φλόγα, στο κέντρο των πιο δραστικών ανταλλαγών...Δε γίνεται πια να μιλάς για 'κίνηση'...Δεν ξεχωρίζει πια κανείς τις πράξεις απ' τα μέλη του...'* [104]

104. P. Valery, *Χορός και ψυχή*, Διάπτων, Αθήνα, 1988

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βιβλία

Πεπονής Γιάννης, *Χωρογραφίες: ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος,* Αλεξάνδρεια (2η έκδοση), Αθήνα, 2003

Arnheim Rudolf, *Η Δυναμική της Αρχιτεκτονικής Μορφής*, επιμέλεια: Ι. Ποταμιάνος, Γ. Βρυώνη, μετάφραση: Ι. Ποταμιάνος, University Studio Press, 2003

Bachelard Gaston, *Η ποιητική του χώρου,* μετάφραση: Ε. Βέλτσου, Ι. Δ. Χατζηνικολή, Χατζηνικολή, 1992

Bergson Henri, *Matter and Memory,* (edited by J. H. Muirhead, LL.D.) μετάφραση στα αγγλικά: N. M. Paul, W. S. Palmer, London: George Allen & Unwin LTD, New York: The Macmillan Company, 1947

Blommer Kent C. and Moore Charles W., *Body, Memory and Architecture,* with a contribution by Robert J. Yudell, Yale University Press, United Kingdom, 1978

Deleuze Gilles, *Η Πτύχωση, ο Λάιμπνιτς και το μπαρόκ,* μετάφραση: Ν. Ηλιάδης ΠΛΕΘΡΟΝ/Σειρά Μικρόκοσμος, Αθήνα 2006

Dodds George and Tavernor Robert (editors), *Body and Building, essays on the changing relation of body and architecture,* Massachusetts Institute of Technology, The MIT Press, 2002

Garaudy Roger, *Ο χορός στη ζωή,* μετάφραση: Μ. Τσούτσουρα, Ηριδανός, 2008

Hodge Brooke and Mears Patricia, *Skin + Bones: parallel practices in fashion and architecture,* Los Angeles: Museum of Contemporary Art, New York, London: Thames & Hudson, 2006

Husserl Edmunt, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy - First Book: General Introduction to a Pure Phenomnolgy*, μετάφραση στα αγγλικά: F. Kersten, Martinus Nijhoff Publishers, The Hague/ Boston / Lancaster, 1982

Jormakka Kari, *Flying Dutchmen: motion in architecture,* Basel, Switzerland, Birkhauser, 2002

Lefebvre Henri, *Rythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, (with an introduction by S. Elden), μετάφραση στα αγγλικά: Stuart Elden & Gerald Moore, Continuum, London, 2004

Maletic Vera, *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movements and Dance Concepts,* Mouton de Gruyter, Berlin, New York, Amsterdam, 1987

Merleau-Ponty Maurice, *Phenomenology of Perception,* μετάφραση στα αγγλικά: Colin Smith, Routledge Classics, London & New York, 2002

Musacchio Antonio, *Architetture Cinetiche, apparati meccanici ed elettronici nel progetto di architettura,* Maggioli Editore (collana Politecnica), 2009

Nesbitt Kate, *Theorizing a new agenda for architecture, an anthology of architectural theory 1965 - 1995,* Princeton Architectural Press, New York

Norberg-Schulz Christian, *Genius Loci: Το Πνεύμα του Τόπου, Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής,* μετάφραση: Μ. Φραγκόπουλος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π. Αθήνα, 2009

Peterson Royce Anya, *Η Ανθρωπολογία του Χορού,* επιμέλεια-μετάφραση: Μ. Ζωγράφου, Νήσος, 2005

Valery Paul, *Χορός και Ψυχή,* μετάφραση: Μελισσάνθη, Διάπτων, 2002

Άρθρα περιοδικών

Η αρχιτεκτονική της αποδόμησης, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, στο περιοδικό 'αρχιτεκτονικά θέματα', Vol. 23, 1989

Χρυσχοϊδη Έλσα, *Ο χρόνος ως δυναμικός παράγων στη διαδικασία παραγωγής μορφής,* στο περιοδικό 'θέματα χώρου + τεχνών / design + art in greece', Vol. 35, 2004

Χατζησάββα Δήμητρα, Σιαμπίρης Αναστάσιος, *Εφήμερες δυναμικές δομές και σύγχρονα υπολογιστικά λογισμικά,* στο επιστημονικό περιοδικό 'Η αρχιτεκτονική ως τέχνη', Vol. 7, 2002

Birringer Johannes, *Dance and Media Technologies*, στο περιοδικό 'PAJ: A Journal of Performance and Art, Vol. 24, Issue 1 - PAJ 70 - Jan 2002, The MIT Press, United States

Brown Pei-San, *The History of Modern Dance,* άρθρο σε ενημερωτικό περιοδικό της Αμερικάνικης Σχολής Χορού 'Ballet Austin'

Ersoy Zehra, *'Building Dancing': Dance within the Context of Architectural Design Pedagogy*, στο περιοδικό 'The International Journal of Art & Design Education', Vol. 30, Issue 1, Φεβρουάριος 2011

Franco Mark, *What is Dead and What is Alive in Dance Phenomenology?,* στο περιοδικό 'Dance Research Journal', Vol. 43, No. 2, 2011

Kaylo Janet, *The Body in Phenomenology and Movement Observation,* στο περιοδικό 'E-motion', Vol. XIV (7), 4-7, 2004

Montag Christiane, Gallinat Jurgen, Heinz Andreas, *Theodor Lipps and the concept of empathy: 1851-1914,* στο περιοδικό 'The American Journal of Psychiatry, τεύχος Οκτωβρίου, 2008

Sheets-Johnstone Maxine, *Kinesthetic experience: understanding movement inside and out,* στο περιοδικό 'An International Journal for Theory, Research and Practice', Vol. 5, No. 2, Issue: Body, Movement and Dance in Psychotherapy, Routledge (Taylor & Francis Group), England, August 2010,

Warburton Edward C., *Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition*, στο περιοδικό 'Dance Research Journal', Vol. 43, No. 2, 2011

Ερευνητικές εργασίες

Αγγελίδου Μαρία, Παπαδοπούλου Μαρία, *Αναζητώντας το χο / ωρο,* Αρχιτεκτονική Σχολή ΕΜΠ, Αθήνα 2012

Δασκαλάκης Γιώργος, *Let the body draw: η αντίληψη του χώρου μέσω της σωματικής κίνησης,* Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πολυτεχνείου Κρήτης, Χανιά, 2010

Οικονομίδου Έρη, *Αρχιτεκτονική και χορός*

Παπατριανταφύλλου Ξένια, Τερεζάκη Αγγελική, *Η γεωμετρική και μνημονική αντίληψη του χώρου ως αναλυτικό και συνθετικό εργαλείο: από τη φαινομενολογία στο μεταδοσμισμό,* Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πολυτεχνείου Κρήτης, Χανιά, 2011

Στασινοπούλου Βενετία, Ταμπαθάνη Νικολέττα, Χριστογιάννη Μαριάννα, *Μορφή-χορός, Χορός-χώρος, Χωρογραφία της αρχιτεκτονικής*, ΕΜΠ, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αθήνα, 2008

Τσιολάκη Κατερίνα, *Αρχιτεκτονικός χώρος και χορός: στις συνεργασίες αρχιτεκτόνων με χορογράφους Daniel Libeskind, William Forsythe και Zaha Hadid, Frederic Flamand*, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πολυτεχνείου Κρήτης, Χανιά, 2014

Τσομπάνη Θεοδώρα, *Αρχιτεκτονική του χορού,* ΕΜΠ, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αθήνα, 2012

Rosenberg Sara Beth, *On Architecture and the Dancing Body: Changing Visuality,* for the Degree of Bachelor of Arts with Department Honors in Dance Studies, Weslleyan University, The Honors College, Middletown, Connecticut, 2010

Ατομικές εισηγήσεις

Χατζησάββα Δήμητρα, *Τα όρια στη νομαδική σκέψη του Peter Eisenman,* 8ο Εθνικό Συνέδριο της Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρείας με θέμα 'Σημειωτική και ιδεολογίες - Σύνορα, Περιφέρειες, Διασπορές, Φλώρινα, 2007

Χατζησάββα Δήμητρα, *Χαρτογραφώντας νέες εννοιολογικές στρατηγικές της σύγχρονης αρχιτεκτονικής,* VI Πανελλήνιο Συνέδριο της Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρίας με θέμα: 'Σημειωτικά συστήματα και επικοινωνία: Πράξη, διάδραση, περίσταση και αλλαγή' και ειδικότερα στον θεματολογικό άξονα: 'Παγκοσμιοποίηση του πολιτισμού και τοπικά σημειωτικά μορφώματα, σημειωτική του χώρου', Θεσσαλονίκη, 2001

Πρακτικά Συνεδρίων

Χατζησάββα Δήμητρα, *Σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής μέσα από την έννοια του τόπου - Ένα παράδειγμα αμοιβαίας διερεύνησης και γονιμποίησης,* στο συνέδριο 'Η σημασία της φιλοσοφίας στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση', σελ.163-175, Ίδρυμα Π. Ε. Μιχελή, Αθήνα, 2012

Hubers Ir. J.C., Van Veen Misja, Kievid Chris (editors), *Game Set and Match,* στο συνέδριο 'gamesetandmatch, real-time interactive architecture', Delft University of Technology, Faculty of Architecture, Delft, Netherlands, 2001

Simpkins Nigel, *Body Regained: translations between dance and interior,* University of Central Lancashire, UK, στο συνέδριο της IDEA (Interior Design / Interior Architecture Educators Association) με τίτλο 'Interior: a state of becoming', Book 1: Symposium proceedings, Curtin University, Perth, Australia, September, 2012

Spurr Samantha, *Chance encounters between body and buildings: new technologies in architecture and dance*, στο συνέδριο 'Association of Architecture Schools of Australasia Annual Conference' (AASA & UTS) Faculty of Design, Architecture and Building, University of Technology, Sydney, Australia, 2007

Συνεντεύξεις

Van de Vijver Gertrudis, *The Body: an anthropo-phenomenological viewpoint*, an interview with M. Sheets-Johnstone at the International Conference 'On the origins of Cognition', Ghent University, Belgium, December 1996

Σημειώσεις - Σχολιασμοί

Speletic Nicole, *Phenomenology and Dance,* notes on 'The Phenomenology of Dance' της M. Sheets-Johnstone

Διαδικτυακές πηγές

www.iep.utm.edu

http://www.oosterhuis.nl/quickstart/index.php

http://www.ne.jp/asahi/tokyo/sd/A_e.html

http://dhammatheatrewest.org/dhammatheatrewest.org/2009SpaceDance_Thailand.html

http://synchronousobjects.osu.edu/

Turk Stephen, *Tables of Weights and Measures: Architecture and the Synchronous Objects Project,* άρθρο στην ιστοσελίδα http://synchronousobjects.osu.edu/

ΓΛΩΣΣΑΡΙ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ (384-322 π.Χ.)
Ήταν αρχαίος Έλληνας φιλόσοφος και πολυεπιστήμονας, μαθητής του Πλάτωνα και διδάσκαλος του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Μαζί με το δάσκαλό του Πλάτωνα αποτελεί σημαντική μορφή της φιλοσοφικής σκέψης του αρχαίου κόσμου, και η διδασκαλία του διαπερνούσε βαθύτατα τη δυτική φιλοσοφική και επιστημονική σκέψη μέχρι και την Επιστημονική Επανάσταση του 17ου αιώνα. Υπήρξε φυσιοδίφης, φιλόσοφος, δημιουργός της λογικής και ο σημαντικότερος από τους διαλεκτικούς της αρχαιότητας.

ΕΛΕΑΤΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΟΣΙΑ
Πήρε την ονομασία της από την καταγωγή των ιδρυτών της, Παρμενίδη, Ζήνωνα (490-430 π.Χ.) και του Μέλισσου του Σάμιου, που ακολουθούσαν πιστά τα διδάγματα του Ξενοφάνη. Οι Ελεάτες φιλόσοφοι ξεχώρισαν τη νόηση από την αισθητηριακή αντίληψη. Θεωρούσαν την έννοια του "είναι" ως ενιαία, απλή, αμετάβλητη, σε αντίθεση με το δόγμα του Ηράκλειτου, που δεχόταν την κίνηση, το πλήθος, το γίγνεσθαι. Πίστευαν ότι το παν, αποτελείται από ένα όν και πως αυτό μόνο με το νου το αντιλαμβανόμαστε και το γνωρίζουμε και όχι με την αίσθηση. Ότι κάθε κίνηση και κάθε αλλοίωση είναι φαινομενική και ότι το όν είναι ένα και αμετάβλητο

ΠΛΑΤΩΝ (427-347 π.Χ)
Αρχαίος Έλληνας φιλόσοφος από την Αθήνα, ο πιο γνωστός μαθητής του Σωκράτη και δάσκαλος του Αριστοτέλη. Το έργο του με τη μορφή φιλοσοφικών διαλόγων έχει σωθεί ολόκληρο άσκησε τεράστια επιρροή στην αρχαία ελληνική φιλοσοφία και γενικότερα στη δυτική φιλοσοφική παράδοση μέχρι τις ημέρες μας. Κύριος οικοδόμος της φιλοσοφίας, οδηγητής είτε προάγγελος μεταγενεστέρων προβάσεών της, εμπνευστής άμεσα ή έμμεσα των σπουδαιότερων κοινωνικοπολιτικών οραματισμών.

ΤΖΩΝΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (1937)
Έλληνας αρχιτέκτονας, ερευνητής και συγγραφέας. Έχει συμβάλει στην ιστορία και θεωρία της αρχιτεκτονικής, συνδυάζοντας επιστημονικές και ανθρωπιστικές θεωρίες στη σύνθεση. Από το 1975 συνεργάζεται στα περισσότερα ερευνητικά του έργα με τη Liane Lefaivre. Το 1985 ίδρυσε και από τότε διευθύνει τα Συστήματα Γνώσης Σχεδιασμού (Design Knowledge Systems - DKS), ένα ερευνητικό ινστιτούτο για τη μελέτη της αρχιτεκτονικής μεθοδολογίας και την ανάπτυξη σχεδιαστικών εργαλείων στο Πολυτεχνείο TU Delft της Ολλανδίας.

AILEY ALVIN (1931-1989)
Αφρο-αμερικανός χοροφράφος και ακτιβιστής που ίδρυσε το “Alvin Ailey American Dance Theater” στη Νέα Υόρκη. Το στυλ του σύγχρονου χορού που εκπροσωπεί έχει αναγνωριστεί παγκοσμίως καθώς και ο “επαναστατικός” αφρο-αμερικάνικος χορός με τον οποίο συμμετείχε στο 20th Century Concert Dance. Το σπουδαιότερο χορογραφικό του έργο ‘Revelations’, θεωρείται η πιο γνωστή παράσταση χορού που διαξάγεται μέχρι σήμερα. Το 1977, του απονεμήθηκε το βραβείο “Spingarn Medal” από το NAACP, ενώ αργότερα το 1988 δέχτηκε το “Kennedy Center Honors”.

ANDERSON JACK (1935)
Αμερικανός ποιητής, κριτικός και ιστορικός χορού. Γνωστός για τις πολυάριθμες κριτικές χορευτικών παραστάσεων που δημοσιεύονται στα περιοδικά “New York Times’’ και ‘’Dance Magazine’’, για τις ακαδημαϊκές μελέτες στην ιστορία του χορού αλλά και για δέκα ποιητικές συλλογές.

ARBEAU THOINOT (1519-1595)
Το όνομα προέρχεται από αναγραμματισμό του ‘’Jehan Tabourot’’. Γάλλος ιστορικός και θεωριτικός του χορού. Το σπουδαιότερο έργο του ”Orchésographie” (1588) περιλαβάνει λεπτομερείς και προσεκτικώς καταγεγραμμένες περιγραφές χορευτικών μορφών και σχημάτων μέχρι και το 16ο αιώνα.

BALANCHINE GEORGE (1904-1983)
Ένας από τους μεγαλύτερους χορογράφους του 20ου αιώνα. Θεωρείται ο πατέρας του αμερικανικού μπαλέτου. Εκπαιδεύτηκε και καταρτήστηκε στο Imperial Ballet School της Ρωσίας, ενώ αργότερα υιοθέτησε τεχνικές και κινήσεις του Broadway και Hollywood, όπου εργάστηκε ως χορογράφος, γεγονός που συνέβαλε στη διαμόρφωση του “νεοκλασικού στυλ”, για το οποίο είναι γνωστός έως σήμερα. Το 1933 πήγε στην Αμερική, όπου με τον Lincoln Kirstein και τον Jerome Robbins ίδρυσαν το New York City Ballet (NYCB), στο οποίο παρέμεινε βασικός δάσκαλος κλασικού μπαλέτου για πάνω από 35 χρόνια. Γνωστός για το αίσθημα της μουσικότητας που κατείχε: εργάστηκε με τον κορυφαίο συνθέτη μουσικής της εποχής του Igor Stravinsky.

BENESH RUDOLF & JOAN (1916-1975 &
Ζευγάρι που ανέπτυξε το σημειωγραφικό σύστημα χορού ‘’Benesh Movement Notation’’. Αρχικά χρησιμοποιήθηκε από το Royal Opera House του Λονδίνου,

Λονδίνου, ενώ το χορογραφικό έργο που πρώτο καταγράφηκε μέσω αυτού είναι το ‘’Petroushka’’ του Stravinsky. Αργότερα έγραψαν και εξέδοσαν το “Reading Dance: The Birth of Choreology”.

BERGSON HENRI-LOUIS (1859-1941)
Γάλλος φιλόσοφος. Τα θέματα που θίγει σχετίζονται με το χρόνο και την ταυτότητα, την ελεύθερη θέληση, την αντίληψη, την αλλαγή, τη μνήμη, τη συνείδηση, τη γλώσσα, και τα όρια της λογικής. Το 1927 τιμήθηκε με το Βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας. Τα κυριότερα έργα του είναι: το 1889, “Χρόνος και Ελεύθερη Θέληση” (Essai sur les données immédiates de la conscience), το 1896 “Ύλη και Μνήμη” (Matière et mémoire), το 1907 “Δημιουργική Εξέλιξη” (L'Evolution créatrice), και το 1932, “Οι δυο πηγές της ηθικής και της θρησκείας” (Les deux sources de la morale et de la religion).

BOUMAN OLE
Καταλητική μορφή στον κόσμο της αρχιτεκτονικής. Ολλανδός ιστορικός αρχιτεκτονικής, εκδότης, εκπαιδευτικός και ρήτορας, συνδέεται σε σημαντικό βαθμό με την εξέλιξη των σύγχρονων αρχιτεκτονικών θεωρήσεων, αποτελεί βασικό μέλος αρχιτεκτονικών κύκλων και οργανισμών, όπως “Volume Magazine” and the “Archis Foundation”. Διευθυντής του “NAi” – Netherlands Architecture Institute (2006-2012). Διακρίθηκε ως Creative Director της Shenzhen Biennale of Urbanism and Architecture, 2013.

BROWN TRISHA (1936)
Αμερικανίδα χορογράφος και χορεύτρια του ύστερου μοντέρνου (post-modernist). Σπούδασε σύγχρονο χορό στο Mills College στην Oakland της California. Το χορευτικό της στυλ άρχισε να αναπτύσσεται όταν γνώρισε τη χορογράφο Yvonne Rainer το1960, με την οποία ίδρυσε το “Judson Dance Theater” το 1962. Το 1970 διαμόρφωσε τη δικιά της εταιρεία χορού, την “Trisha Brown Dance Company”. Ο χορός της επιρεάστηκε σημαντικότατα από τα διδάγματα και τις τεχνικές των Merce Cunningham και Martha Graham: όπως οι τελευταίοι, έτσι κι η Brown αντέδρασε στο φορμαλισμό και την αυστηρότητα του κλασικού μπαλέτου ενώ υποστήριζε ότι ο χορός πρέπει να αντανακλά τους εσώτερους ρυθμούς του κάθε χορευτή.

BUYTENDIJK FREDERIK JACOBUS JOHANNES (1887-1974)
Ολλανδός βιολόγος, ανθρωπολόγος, ψυχολόγος και φυσιολόγος. Απέδειξε την ιδιαιτερότητα και την πολυπλοκότητα του ινστίκτου, τις απαρχές του οποίου θεμελίωσε στη ζωική συμπεριφορά. Έδειξε ενδιαφέρον για τη φαινομενολογία, την ‘ανθρωπολογική ψυχολογία’ ενώ θεωρείται ένας από τους εμπνευστές της ‘νοητικής ανθρωπολογίας’ και της ‘ανθρωπολογιής φιλοσοφίας’.

CALATRAVA SANTIAGO (1951)
Διεθνώς γνωστός και βραβευμένος Ισπανός αρχιτέκτονας, πολιτικός μηχανικός, γλύπτης και ζωγράφος. Το ύφος του είναι πολύ προσωπικό και προκύπτει από τις πολυάριθμες μελέτες του ανθρώπινου σώματος και του φυσικού κόσμου.

CALVINO ITALO (1923-1985)
Ιταλός πεζογράφος, δοκιμιογράφος και δημοσιογράφος. Θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους Ιταλούς λογοτέχνες του 20ου αιώνα. Γεννήθηκε στο Santiago de las Vegas στην Κούβα αλλά σε νεαρή ηλικία εγκαταστάθηκε με τους γονείς του στην Ιταλία, όπου και δημιούργησε μαζί με τον Eugenio Scalfari τη MUL (Movemend Universitarian Liberal). Ένα από τα σημαντικότερα έργα του είναι οι “Αόρατες πόλεις” (Le citta invisibili).

COHEN SELMA JEANNE (1920-2005)
Ιστορικός χορού, συντάκτρια και εκπαιδευτικός. Καθ’ όλη τη διάρκεια της συγγραφικής και πανεπιστημιακής της καριέρας υποστήριζε πως η μελέτη του χορού είναι εξίσου σημαντική και αξιόλογη όσο αυτή της ζωγραφικής, μουσικής και λογοτεχνίας. ‘Εγραψε και επιμελήθηκε τους 6 τόμους της “Παγκόσμιας Εγκυκλοπαίδειας του Χορού” (International Encyclopedia of Dance) που ολοκλήρωσε το 1998. Εργάστηκε ως κριτικός χορού στις εφημερίδες “New York Times’’ και ”Saturday Review” της Νέας Υόρκης.

DELEUZE GILLES (1925-1995)
Μία από τις καταλυτικότερες μορφές της γαλλικής φιλοσοφίας του 2ου μισού του 20ου αιώνα. Με τα γραπτά του επηρέασε σημαντικά τους τομείς της φιλοσοφίας, λογοτεχνίας, κινηματογράφου και των καλών τεχνών. Το κύριο φιλοσοφικό του έργο επικεντρώνεται στην παραγωγή νέων εννοιών και στην αναθεώρηση της παραδοσιακής μεταφυσικής σχέσης μεταξύ των όρων ‘ταυτότητα’ και ‘διαφορά’. Η παραγωγικότατη συνεργασία του με τον πολιτικό και ακτιβιστή Felix Guattari, κατέληξε στη συγγραφή των σπουδαιότερων έργων του: “Capitalism and Schizophrenia: Anti-Oedipus” (1972), “A Thousand Plateaus” (1980) και “What is Philosophy?” (1991).

DELSARTE FRANCOIS ALEXANDRE NICOLAS CHÉRI (1811-1871)
Γάλλος μουσικός και δάσκαλος. Παρ' όλη την επιτυχία του ως συνθέτης, αναγνωρίζεται κυρίως ως δάσκαλος στο τραγούδι και τη δημηγορία. Επιδίωξε να συσχετίσει την εσωτερική συναισθηματική εμπειρία του ατόμου με μια συστηματοποιημένη σειρά από χειρονομίες και σωματικές κινήσεις βασισμένες στις παρατηρήσεις και μελέτες του ίδιου πάνω στις διαπροσωπικές σχέσεις και τις ανθρώπινες διαδράσεις.

DERRIDÀ JACQUES (1930-2004)
Γάλλος φιλόσοφος γεννημένος στην Αλγερία, γνωστός και ως θεμελιωτής της αποδόμησης: μακριά από τις ποικίλες φιλοσοφικές τάσεις και παραδόσεις της γαλλικής διανόησης που προηγούνταν χρονολογικά (φαινομενολογία, υπαρξισμός και στρουκτουραλισμός), ανέπτυξε τη δική του στατηγική, γνωστή ως 'αποδόμηση' στα μέσα του 1960. Το κοπιαστικό και λεπτομερειακό έργο του είχε μια βαθιά επίδραση στη λογοτεχνική θεωρία. Το πιο γνωστό του έργο είναι το "Περί Γραμματολογίας" (Of Grammatology).

DESCARTES RENÈ (ΚΑΡΤΕΣΙΟΣ, 1596-1650)
Γάλλος φιλόσοφος, μαθηματικός και φυσικός επιστημών. Θεωρείται σταθμός στην ιστορία της φιλοσοφίας, καθώς φέρεται ως δάσκαλος και ταυτόχρονα θύμα του Διαφωτισμού. Αναφέρεται συχνά ως εκείνος που συνέλαβε την πιο ακραία μορφή σκεπτικισμού. Προσπάθησε και κατόρθωσε να απεγκλωβίσει τη φιλοσοφία από τον σχολαστικισμό, να αποκαταστήσει την εμπιστοσύνη στις νοητικές δυνάμεις του ανθρώπου και να απελευθερώσει το ανθρώπινο πνεύμα από την αυθεντία του παρελθόντος. Υπήρξε μια από τις σημαντικότερες μορφές του ηπειρωτικού-ευρωπαϊκού ορθολογισμού. Θέτοντας τα όρια μεταξύ πνευματικού και υλικού κόσμου και αντιμετωπίζοντάς τον ως επαρκές και αυτόνομο αντικείμενο μελέτης, βοήθησε στην επικράτηση του υλισμού έναντι της πνευματοκρατίας. Γνωστός για το Καρτεσιανό Σύστημα Συντεταγμένων.

DILLER ELIZABETH (1954)
Πολωνή αρχιτέκτονας, σπούδασε στο Cooper Union School of Architecture στο Manhattan της Νέας Υόρκης όπου και εργάστηκε ως 'assistant professor'. Αργότερα ως 'associate professor' αρχιτεκτονικής στο 'Princeton University'. Μαζί με το σύζυγό της Ricardo Scofidio ίδρυσαν το αριτεκτονικό γραφείο 'Diller + Scofidio' το 1979 και αναδείχθηκαν ως οι πρώτοι αρχιτέκτονες που έλαβαν το βραβείο "MacArthur Foundation 'genius' grant".

DUNCAN ISADORA ANGELA (1877-1927)
Αμερικανίδα χορεύτρια και χορογράφος. Θεωρείται η μητέρα του σύγχρονου χορού, γνωστή και ως η 'ξυπόλητη χορεύτρια'. Η χορογραφία της είναι εμπνευσμένη από την αρχαία ελληνική μυθολογία και αρχιτεκτονική.

EISENMAN PETER DAVID (1932)
Αμερικανός αρχιτέκτονας και εκπαιδευτικός, γνωστός για το ριζοσπαστικό σχεδιασμό και τις αρχιτεκτονικές θεωρίες του: οι σκέψεις του κινούνται εκτός των παραδοσιακών παραμέτρων του 'κτισμένου έργου', θεωρεί ότι η αρχιτεκτονική διαδικασία πρέπει να εκπροσωπείται από διαγράμματα παρά από πραγματική κατασκευή. Στα σχέδια του αποσυνθέτει και εξαρθρώνει υπάρχοντα αρχιτεκτονικά μοντέλα με τέτοιο τρόπο ώστε να φανερώνει την επιρροή του από τη φιλοσοφία και γλωσσολογία και συγκεκριμένα από τις απόψεις των Nietzsche, Derrida και Chomsky. Λόγω των επιρροών αυτών, πολλές φορές έχει χαρακτηριστεί ως αρχιτέκτονας του μετα-μοντέρνου, της αποδόμησης και του μετα-στρουκτουραλισμού.

FEUILLET RAOUL AUGER (1675-1710)
Γάλλος χορευτής, χοροδιδάσκαλος και χορογράφος. Το σημειογραφικό σύστημα χορού που ανέπτυξε, εκδόθηκε στο έργο του "Chorégraphie ou l'art de décrire la danse" (1700). Έζησε και εργάστηκε στο Παρίσι, συνεργάστηκε με τον André Lorin, υπεύθυνο διευθυντή της 'Royal Academy of Dance' και έγραψε το " Recueil de danses" (1704) όπου περιέγραφε χορευτικές παραστάσεις της Όπερας του Παρισιού.

FLAMAND FRÈDÈRIC (1946)
Βέλγος ηθοποιός, χορογράφος και διευθυντής της ομόνυμης χορευτικής εταιρείας. Οι ιδέες του χαρακτηρίζονται από τα εξής 3 στοιχεία: συμπλοκή, διάλογος και ένα είδος ρεαλιστικής ουτοπίας. Θερμός υποστηρισκτής της πολυδιάστατης και διεπιστημονικής προσέγγισης της τέχνης, γεγονός που εξηγεί την εκτεταμένη συνεργασία του με αρχιτέκτονες (Plessi, Diller-Scofidio, Hadid, Nouvel, Mayne). Από το 2004 διευθύνει την εταιρεία "Ballet National de Marseille" και την ομόνυμη Σχολή Χορού.

FORSYTHE WILLIAM (1949)
Αμερικανός χορευτής και χορογράφος. Γνωστός για τη σύνδεση του μπαλέτου και των οπτικών τεχνών (visual arts): η αντίληψη που έχει για τη χορογραφία ως μια

οργανωμένη πρακτική τον οδήγησε στην παραγωγή μεγάλου αριθμού ‘installations’, films αλλά και διαδικτυακές ‘μηχανές’ παραγωγής γνώσης (π.χ. Synchronous Objects Project).

FOUCAULT MICHEL PAUL (1926-1984)
Γάλλος δομιστής και μεταμοντερνιστής, φιλόσοφος, συγγραφέας, ψυχολόγος και ψυχοπαθολόγος. Επηρεάστηκε έντονα από τα γραπτά των Nietzsche και Heidegger. Έγινε γνωστός από τις μελέτες που έκανε σχετικά με τις έννοιες και τους κώδικες, όπως οι ‘αρχές του αποκλεισμού’, μέσω των οποίων λειτουργούν και αυτοκαθορίζονται οι κοινωνίες. Στο συγγραφικό του έργο, ασχολήθηκε, κυρίως, με τη φυλακή, τιμωρία, αστυνομία, τα δικαιώματα των ομοφυλόφιλων, τη φροντίδα των πνευματικά ασθενών και τις διακρίσεις μεταξύ αυτών και των εμφρόνων. Από τα σπουδαιότερα έργα του είναι "Οι λέξεις και τα πράγματα: Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου" (1966) και "Αυτό δεν είναι πίπα".

FUKUHARA TETSURO
Ιάπωνας χορογράφος, συγγραφέας και διευθυντής του “Tokyo Space Dance”, ενός project που ταξίδεψε σε όλο τον κόσμο και με το οποίο στρέφεται υπέρ της κοινονικοποίησης του ατόμου μέσω της τέχνης του χορού και άλλων προγραμμάτων κοινωνικής ανάπτυξης. Σπούδασε στο ‘Improvisation Butoh Dance’.

GEHRY OWEN FRANK (1929)
Καναδός αρχιτέκτονας και σχεδιαστής, γνωστός για το πρωτοποριακό και πολλές φορές τολμηρό του έργο. Σπούδασε αρχιτεκτονική στο University of Southern California και πολεοδομία στο Harvard University. Τέθηκε ενάντια στο ψυχρό και συχνά φορμαλιστικό μοντερνισμό και ταυτόχρονα άρχισε να πειραματίζεται με ασυνήθιστα εκφραστικά εργαλεία προκειμένου να διαμορφώσει το προσωπικό του λεξιλόγιο. Διαχειρίζεται την αρχιτεκτονική ως ‘γλυπτικό αντικείμενο’, ως χωρικό γεγονός φωτός και αέρος. Από τα χαρακτηριστικότερα έργα του είναι το Guggenheim Museum (1991–97) στο Bilbao της Ισπανίας.

GIBSON JAMES JEROME (1904-1979)
Αμερικανός ψυχολόγος, θεωρείται ένας από τους σπουδαιότερους ψυχολόγους στον τομέα της οπτικής αντίληψης. Σπούδασε ψυχολογία στο Princeton University. Οι θεωρίες του υπερασπίζονται την ιδέα ότι ο παρατηρητής προκειμένου να συνειδητοποιήσει την ‘κατασκευή’ του κόσμου, λαμβάνει πληροφορίες από τον εξωτερικό οπτικό κόσμο χρησιμοποιώντας ένα ενεργό αντιληπτικό σύστημα και όχι μια παθητική αφομοίωση ερεθισμάτων μέσω των αισθήσεων. Επικεντρώθηκε με τέτοιο ενδιαφέρον στο ‘αντιληπτικό σύστημα’ του ανθρώπου με αποτέλεσμα να αδιαφορήσει για το σπουδαιότατο ρόλο των διανοητικών διαδικασιών. Από τα πιο κλασικά έργα του είναι το “The Perception of the Visual World” (1950).

GOETHE JOHANN WOLFGANG (1749-1832)
Γερμανός ποιητής, θεατρικός διευθυντής και συγγραφέας, νοβελίστας, επιστήμονας, πολιτικός, κριτικός και καλλιτέχνης. Θεωρείται μια από τις σπουδαιότερες μορφές της γερμανικής λογοτεχνίας της μοντέρνας εποχής. Στην Ευρώπη χαρακτηρίζεται ως ο βασικότερος εκπρόσπος του Ρομαντικού Κινήματος. Θεωρείται ότι η σχέση του με την εξέλιξη του πολιτισμού της εποχής του είναι τόσο καταλυτική όσο η σχέση του William Shakespeare με την Αναγέννηση και του Δάντη με τον Μεσαίωνα. Σπουδαίοτερο έργο του είναι το “Faust”.

GRAHAM MARTHA (1894-1991)
Αμερικανίδα χορογράφος, χορεύτρια και χοροδιδάσκαλος, θεμελιωτής του μοντέρνου χορού. Τα χορογραφικά της έργα επεδίωκαν να αναδείξουν τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου. Στα 50 χρόνια της καριέρας, χορογράφησε πάνω από 180 έργα, από solos μέχρι παραστάσεις μεγάλης κλίμακας, στην πλειοψηφία των οποίων χόρευε η ίδια. Έδωσε στο μοντέρνο χορό τα απαραίτητα εφόδια ώστε να τον μετατρέψει σε εργαλείο εξωτερίκευσης των ισχυρότερων πρωταρχικών εκφραστικών συναισθημάτων του ανθρώπου.

GROPIUS WALTER (1883-1969)
Γερμανός αρχιτέκτονας και ο ιδρυτής του Bauhaus. Σπούδασε αρχιτεκτονική στο Μόναχο και στο Πολυτεχνείο του Βερολίνου. Το 1945 ίδρυσε το γραφείο The Architects Collaborative (TAC) στο Cambridge. Στο μανιφέστο του αναφέρει ότι “Δεν υπάρχει διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στις εφαρμοσμένες τέχνες, τη γλυπτική και τη ζωγραφική, είναι όλα τμήματα του οικοδομείν”.

GUATTARI PIERRE-FÈLIX (1930-1992)
Γάλλος ψυχίατρος, φιλόσοφος και ηγέτης του αντι-ψυχιατρικού κινήματος του 1960 - ‘70 το οποίο προκάλεσε την κατεστημένη σκέψη γύρω από την ψυχανάλυση, τη φιλοσοφία και την κοινωνιολογία. Ίδρυσε τις κλινικές “Society for

Institutional Psychotherapy" (1965) και "Centre for Institutional Studies and Research" (1970). Συνεργάτηκε με τον Deleuze για τη συγγραφή βιβλίων, όπως αναφέρθηκε παραπάνω.

GUILLEM SYLVIE (1965)
Γαλλίδα χορεύτρια κλασικού μπαλέτου. Το νεαρότερο 'etoile' (αστέρι) του χορευτικού σώματος στην ιστορία του Paris Opéra Ballet. Έχει χορέψει ως prima ballerina σε αναρίθμητα χορευτικά έργα κλασικού μπαλέτου όπως "Don Quixote", "Giselle", "Romeo and Juliet", "La Bayadère" και "The Sleeping Beauty". Πέρα από το μπαλέτο έχει επίσης διακριθεί και στο μοντέρνο χορό, πρωταγωνιστώντας στα έργα μοντέρνων χορογράφων΄όπως "In the Middle, Somewhat Elevated" και "Herman Schmerman" του W. Forsythe.

HADID ZAHA (1950)
Ιρακινοβρετανή αρχιτέκτονας. Έλαβε πτυχίο Μαθηματικών από το Αμερικανικό Πανεπιστήμιο της Βηρυτού πριν κινηθεί στην Αρχιτεκτονική Σχολή της Αρχιτεκτονικής Ένωσης Λονδίνου. Τα έργα της ακολουθούν το φιλοσοφικό υπόβαθρο και τα τεκταινόμενα της εκάστοτε περιόδου. Έτσι χωρίζονται σε 4 φάσεις: σουπρεματισμός (The Peak), αποδόμηση (vitra free station), landscape architecure (Maxi Museum) και βιομορφισμός.

HEIDEGGER MARTIN (1889-1976)
Γερμανός φιλόσοφος. Υπήρξε μια από τις πιο σημαντικές αλλά και αμφισβητούμενες προσωπικότητες του 20ου αιώνα. Τα κείμενά του γύρω από την οντολογία και τη μεταφυσική επηρέασαν ένα από τα σημαντικότερα φιλοσοφικά ρεύματα της σύγχρονης εποχής, τον υπαρξισμό. Συνέβαλαν επίσης και στη μετέπειτα πορεία άλλων κλάδων όπως η φιλολογική κριτική, η ερμηνευτική, η ψυχολογία και η θεολογία.

HOLM HANYA (1893-1992)
Γερμανο-αμερικανίδα χορογράφος, μία από τους πρωτοπόρους του μοντέρνου χορού του 1930. Σπούδασε στο 'Dalcroze Institute in Hellerau', ενώ αργότερα έγινε μέλος του Κεντρικού Ινστιτούτου της Mary Wigman στη Δρέσδη, ως χοροδιδάσκαλος και υπεύθυνη σπουδών. Το 1931, η Wigman την έσετιλε στην Νέα Υόρκη όπου και ίδρυσε το 'Mary Wigman School', το οποίο στη συνέχεια μετατράπηκε σε προσωπικό της studio, το 'Hanya Holm Studio'.

HUME DAVID (1711-1776)
Σκωτσέζος ιστορικός και φιλόσοφος, οικονομολόγος και δοκιμιογράφος. Επηρέασε την ανάπτυξη δυο σχολών φιλοσοφίας, του σκεπτικισμού και του εμπειρισμού. Η φιλοσοφική θέση του επηρεάστηκε από τις ιδέες δυο Βρετανών φιλοσόφων, του John Locke και του επισκόπου George Berkeley, στην προσπάθειά του να περιγράψει τον τρόπο που λειτουργεί το μυαλό κατά τη διαδικασία συλλογής γνώσης. Κατέληξε ότι η γνώση δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς εμπειρία.

HUMPHREY DORIS (1895-1958)
Αμερικανίδα πρωτοπόρος του μοντέρνου χορού σε θέματα τεχνικής, χορογραφίας και θεωρίας της χορευτικής κίνησης. Μετά την αποφοίτησή της από τη Σχολή Χορού του Chicago, έγινε μέλος της "Denishawn dance school" στο Los Angeles και πολύ γρήγορα ηγετική μορφή και soloist της ομώνυμης εταιρείας. Η μεγαλύτερή της επιτυχία είναι το "Sonata Tragica" του Edward MacDowell το 1925.

HUSSERL EDMUNT GUSTAV ALBRECHT (1859-1938)
Γερμανός φιλόσοφος, πατέρας της Φαινομενολογίας. Αντιτάχθηκε στον θετικιστικό προσανατολισμό της επιστήμης και της φιλοσοφίας της εποχής του. Εκπόνησε κριτικές στις επιδράσεις του ιστορικισμού και του ψυχολογισμού στη λογική. Χωρίς να περιορίζεται στον εμπειρισμό, αλλά θεωρώντας ότι η εμπειρία είναι η πηγή όλης της γνώσης, επεξεργάστηκε μια μέθοδο φαινομενολογικής αναγωγής, μέσω της οποίας το υποκείμενο είναι δυνατόν να αποκτήσει έμεση γνώση της ουσίας.

JUNG CARL GUSTAV (1875-1961)
Ελβετός ψυχολόγος και ψυχίατρος. Θεωρείται ο εισηγητής της σχολής της αναλυτικής ψυχολογίας, ως απάντηση στην 'ψυχανάλυση' του Sigmund Freud. Πρότεινε και ανέπτυξε ποικίλες έννοιες όπως: εξωστρεφής και εσωστρεφής προσωπικότητα, αρχέτυπα και συλλογική συνείδηση.

KANT IMMANUEL (1724-1804)
Γερμανός φιλόσοφος και επιστήμονας. Θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους στοχαστές και φιλοσόφους όλων των εποχών, με πρώτη εκείνη του Διαφωτισμού. Συνέβαλε στην εξέλιξη ποικίλων κλάδων όπως της επιστημολογίας, ηθικής, αισθητικής και κυριότερα της φιλοσοφίας αλλά και στη δημουργία νέων όπως ο καντιανισμός και ιδεαλισμός. Η διδασκαλία του Καντ είναι εκ διαμέτρου αντίθετη

με εκείνη του Αριστοτέλη. Ο Αριστοτέλης πίστευε πως ο πραγματικά ενάρετος άνθρωπος είναι εκείνος που απολαμβάνει να εκτελεί ενάρετες πράξεις. Ο Καντ από την άλλη θεωρεί ως πραγματική απόδειξη για την αρετή την οδύνη του καλώς πράττειν. Μόνον όταν μας κοστίσει κάτι, μόνον τότε μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι πράττουμε με κίνητρο το καθήκον.

KHAN AKRAM HOSSAIN (1974)
Άγγλος (προέλευση από Bangladesh) χορευτής, χορογράφος και καλλιτεχνικός διευθυντής της ομώνυμης εταιρείας χορού 'Akram Khan Dance Company'.Οι ρίζες της χορευτικής του παιδείας κινούνται γύρω από τον κλασικό ινδικό χορό 'kathak'. Σπούδασε σύγχρονο χορό στο 'De Montfort University' και performing arts στο 'Northern School of Contemporary Dance'. Γνωστός παγκοσμίως για τις χορευτικές παραστάσεις DESH, iTMOi, Vertical Road, Gnosis και Zero Degrees.

KLEE PAUL (1879-1940)
Γερμανός ζωγράφος. Μολονότι δεν εντάχθηκε επισήμως σε καμία σχολή ή κίνημα, το έργο του είχε σημαντική συμβολή στη διαμόρφωση των περισσοτέρων καλλιτεχνικών τάσεων της μοντέρνας τέχνης, ενώ υπήρξε και δάσκαλος στη σχολή Bauhaus. Άφησε συνολικά περισσότερα από 9.000 έργα, μεταξύ αυτών υδατογραφίες, χαρακτικά και σχέδια, το μεγαλύτερο μέρος των οποίων φιλοξενείται σήμερα στο 'Κέντρο Paul Klee' της Βέρνης.

KOOLHAAS REM (1944)
Ολλανδός αρχιτέκτονας, θεωρητικός αρχιτεκτονικής, πολεοδόμος και Καθηγητής στο τμήμα 'Practice of Architecture and Urban Design' στο 'Graduate School of Design' του Harvard University. Σπούδασε στο 'Architectural Association School of Architecture' του Λονδίνου και στο 'Cornell University' στη Νέα Υόρκη. Ιδρυτικό μέλος του OMA (Office for Metropolitan Architecture). Το 2000 έλαβε το βραβείο Pritzker ενώ το 2008 το περιοδικό 'Time' τον κατέταξε στο 'top 100 of The World's Most Influential People'. Από το συγγραφικό του έργου ξεχωριίζουν τα 'Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan' και 'S,M,L,XL'.

LABAN RUDOLF (1879-1958)
Αυστρο-ούγγρος καλλιτέχνης και θεωρητικός του χορού, χορευτής και χοροδιδάσκαλος. Οι μελέτες του πάνω στην ανθρώπινη κίνηση αποτέλεσαν θεωρητικό υπόβαθρο για την ανάπτυξη του κεντρο-Ευρωπαϊκού μοντέρνου χορού. Γνωστός για το 'Labanotation', το ευρέως χρησιμοποιημένο σημειογραφικό σύστημα χορευτικής κίνησης.

LEFEBVRE HENRI (1901-1991)
Γάλλος μαρξιστής φιλόσοφος και κοινωνιολόγος, γνωστός για το πρωτοπόρο έργο του στη θεωρία της 'καθημερινής ζωής', για την εισήγηση νέων εννοιών όπως το 'δίκαιο στην πόλη', η 'παραγωγή κοινωνικού χώρου', διαλεκτική, αποξένωση αλλά και την ανάπτυξη κριτικής θεωρίας γύρω από τον σταλινισμό, υπαρξισμό κα στρουκτουραλισμό. Το συγγραφικό του έργο περιλαμβάνει πάνω από 60 βιβλία και 300 άρθρα. Σπούδασε φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο 'Sorbonne' του Παρισιού.

LIBESKIND DANIEL (1946)
Πολωνο-αμερικανός αρχιτέκτονας, καλλιτέχνης, καθηγητής και σχεδιαστής. Σπούδασε αρχιτεκτονική στο 'Cooper Union for the Advancement of Science and Art', ιστορία και θεωρία της αρχιτεκτονικής στο 'School of Comparative Studies' στο University of Essex της Αγγλίας. Εργάστηκε ως μαθητευόμενος στα αρχιτεκτονικά γραφεία των Richard Meier και Peter Eisenman, ενώ αργότερα ίδρυσε τη δική του εταιρεία 'Studio Daniel Libeskind' μαζί με τη σύζυγό του Nina Lewis. Από τα σημαντικότερα έργα του είναι το 'Jewish Museum' στο Βερολίνο (1999), επέκταση του 'Denver Art Museum' στο Colorado των Η.Π.Α. (2006) καθώς και το masterplan του 'World Trade Center' στη Νέα Υόρκη (2014). Οι κριτικοί συχνά χαρακτηρίζουν το έργο του ως 'αποδομητικό'.

LIMÒN JOSÈ ARCADIO (1908-1972)
Μεξικανός χορευτής και χορογράφος, επέκτεινε το κινησιολογικό ρεπερτόριο του μοντέρνου χορού με έργα που εξερεύνησαν τη δύναμη και την αδυναμία του ανθρώπινου χαρακτήρα. Σπούδασε το χορό κοντά στους Doris Humphrey και Charles Weidman κι έγινε πρώτος χορεύτης της εταιρείας τους στη Νέα Υόρκη. Το πρώτο του μεγάλο έργο 'The Moor's Pavane' είναι εμπνευσμένο από τον 'Othello' του Shakespeare. Το γενικό χορογραφικό του έργο (τεχνική Limòn) εξελίχθηκε από φυσικές χειρονομίες που εξέφραζαν, όπως ο ίδιος είπε, το μεγαλείο, την υπερηφάνεια και την ευγενική φύση του ανθρώπου μέσα από θέματα ιστορικά, λογοτεχνικά και θρησκευτικά.

LIPPS THEODOR (1851-1914)
Γερμανός ψυχολόγος, γνωστός για τη θεωρία της 'αισθητικής' και συγκεκριμένα για την εισήγηση του όρου 'εμπάθεια' (einfühlung): περιγράφει την πράξη της

αυθυποβολής ενός ατόμου στο προς βίωση αντικείμενο. Σημαντικότατος ακαδημαϊκός και μέντορας της εποχής του και ειδικότερα του νεαρού τότε φοιτητή Sigmund Freud.

LOOS ADOLF (1870-1933)
Αυστριακός αρχιτέκτονας. Ο τρόπος που σχεδίαζε ιδιωτικές κατοικίες επηρέασε σημαντικά τους Ευρωπαίους αρχιτέκτονες-πρωτοπόρους του μοντέρνου κινήματος. Αντίθετος με τις απόψεις της Art Nouveau και Beaux-Arts, καταδίκασε τη χρήση του διακόσμου: τα κτίρια που σχεδίασε χαρακτηρίζονται για τη γεωμετρική τους απλότητα και συμμετρικότητα, τα πλέον σημαντικά εκ των οποίων είναι τα Goldman and Salatsch Building στη Βιέννη (1910).

LYNN GREG (1964)
Αμερικανός αρχιτέκτονας, φιλόσοφος και συγγραφέας επιστημονικής φαντασίας. Σπούδασε αρχιτεκτονική και φιλοσοφία στο 'Miami University of Ohio'. Το αρχιτεκτονικό του έργο, σημαντικά εμπνευσμένο από τα μαθηματικά, τη φιλοσοφία, τη μεταμοντέρνα θεωρία και συγκεκριμένα από τους Deleuze, Irigaray, Kwinter και Prigogine, ουσιαστικά βασίζεται στη χρήση υπολογιστικών προγραμμάτων, όπως το 'CNC machinery' (Computer Numerically Controlled). Η πρωτοπορία του έγκειται στον επαναπροσδιορισμό του σχεδιασμού μέσω ψηφιακών τεχνολογιών αλλά και στην κατασκευή πολύπλοκων λειτουργικών και εργονομικών μορφών. Εργάζεται ως καθηγητής conceptual archiecture στο European Graduate School EGS, καθώς και στο ιδιόκτητο 'Greg Lynn FORM office'.

LYOTARD JEAN-FRANCOIS (1924-1998)
Γάλλος φιλόσοφος, ηγετική μορφή του θεωρητικού υποβάθρου του μεταμοντέρνου κινήματος. Τα κείμενά του σχετίζονται με ποικίλα θέματα, όπως η γνώση, η επικοινωνία, το ανθρώπινο σώμα, η μοντέρνα και μεταμοντέρνα τέχνη, λογοτεχνία και κριτική θεωρία, η μουσική, ο κινηματογράφος, ο χρόνος, η μνήμη, ο χώρος, η πόλη, το τοπίο και η σχέση μεταξύ αισθητικής και πολιτικής.

MAYNE THOM (1944)
Αμερικανός αρχιτέκτονας του οποίου το ασυμβατικό έργο χαρακτηρίζεται από γωνιώδεις μορφές, εξωτερικούς τοίχους πολλαπλών επιπέδων, χρήση γιγάντιων γραμμάτων και αριθμητικών γραφικών αλλά και έμφαση στο φυσικό φως. Το 2005 έλαβε το βραβείο Pritzker στην αρχιτεκτονική. Σπούδασε στο University of Southern California και στο Harvard University Graduate School of Design. Σήμερα, εργάζεται στο αρχιτεκτονικό γραφείο Morphosis στη Santa Monica της California, το οποίο ίδρυσε ο ίδιος με το συνεργάτη του Michael Rotondi.

MERLEAU-PONTY MAURICE (1908-1961)
Γάλλος φαινομενολόγος, βαθύτατα επηρεασμένος από τους Marx, Husserl και Heidegger, ενώ συνδέθηκε στενά με τον Sartre και τη Simone de Beauvoir. Στον πυρήνα της φιλοσοφίας του Μερλώ-Ποντύ βρίσκεται ένα διαρκές όρισμα για τον θεμελιώδη ρόλο που παίζει η αντίληψη στην κατανόηση του κόσμου, όπως επίσης και στην διάδραση με αυτόν. Εξέφρασε τις φιλοσοφικές του αναζητήσεις σε γραπτά κείμενα για την τέχνη, τη λογοτεχνία, τη γλωσσολογία, και την πολιτική, ωστόσο ήταν ο μόνος σπουδαίος φαινομενολόγος του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα που ασχολήθηκε εκτενώς με τις επιστήμες, και ειδικότερα με την περιγραφική ψυχολογία. Το σημαντικότερο έργο του μεταξύ άλλων, είναι το 'Phénoménologie de la perception' (Φαινομενολογία της αντίληψης, 1945).

NIETZSCHE FRIEDRICH WILHELM (1844-1900)
Γερμανός φιλόσοφος, ποιητής, συνθέτης και φιλόλογος. Έγραψε κριτικά δοκίμια πάνω στην θρησκεία, την ηθική, τον πολιτισμό, τη φιλοσοφία και τις επιστήμες, δείχνοντας ιδιαίτερη κλίση προς τη χρήση μεταφορών, ειρωνείας και αφορισμών. Οι κεντρικές ιδέες της φιλοσοφίας του περιλαμβάνουν το "θάνατο του Θεού", την ύπαρξη του υπερανθρώπου, την ατέρμονη επιστροφή, τον προοπτικισμό καθώς και τη θεωρία της ηθικής κυρίων - δούλων. Αναφέρεται συχνά ως ένας από τους πρώτους 'υπαρξιστές' φιλοσόφους. Η ριζική αμφισβήτηση από μέρους του της αξίας και της αντικειμενικότητας της αλήθειας έχει οδηγήσει σε αμέτρητες διαμάχες και η επίδρασή του παραμένει ουσιαστική, κυρίως στους κλάδους του υπαρξισμού, του μεταμοντερνισμού και του μεταστρουκτουραλισμού.

NORBERG-SCHULZ CHRISTIAN (1926-2000)
Νορβηγός αρχιτέκτονας, θεωρητικός και ιστορικός. Επηρεάστηκε από τους Giedion, Gropius και Mies van der Rohe. Γνωστός κυρίως για το έργο του στην αρχιτεκτονική ιστορία και θεωρία (όπως η ιταλική κλασική αρχιτεκτονική και το Baroque). Τα τελευταία από τα έργα του χαρακτηρίζονται από μια ριζική μεταβολή σε σχέση με τα πρώτα: οι ανησυχίες περί αναλυτικών και ψυχολογικών ζητημάτων μετατράπηκαν σε θεωρίες της φαινομενολογίας του τόπου, γεγονός που τον κατέστησε τον πρώτο θεωρητικό που μετέφρασε με αρχιτεκτονικούς όρους τις σκέψεις του Heidegger.

OOSTERHUIS KAS (1951)
Ολλανδός αρχιτέκτονας και ακαδημαϊκός, καθηγητής στο τμήμα Αρχιτεκτονικής του Delft University of Technology, αλλά και διευθυντής του αρχιτεκτονικού εργαστηρίου 'Hyperbody and the Protospace Laboratory for Collaborative Design and Engineering'. Θέματα που τον απασχολούν είναι η διαδραστική αρχιτεκτονική, η συμπεριφορά κτιρίου-περιβάλλοντος σε πραγματικό χρόνο, concept 'ζωντανών' κτιρίων, collaborative design και παραμετρικός σχεδιασμός.

PALLASMAA JUHANI UOLEVI (1936)
Φινλανδός αρχιτέκτονας και ακαδημαϊκός του Helsinki University of Technology, ιδρυτής του αρχιτεκτονικού γραφείου 'Arkkitehtitoimisto Juhani Pallasmaa KY'. Πέρα από τα έργα του, έχει γράψει επίσης άρθρα πολιτισμικής φιλοσοφίας, περιβαλλοντικής ψυχολογίας, αρχιτεκτονικής θεωρίας και θεωρίας της τέχνης. Σημαντικότερο είναι το 'The Eyes of the Skin – Architecture and the Senses'.

PIAGET JEAN (1896-1980)
Ελβετός φιλόσοφος, φυσικός επιστήμονας και ψυχολόγος, ιδιαίτερα γνωστός για τις μελέτες του σχετικά με τα παιδιά, τη θεωρία της γνωστικής ανάπτυξης (cognitive development) και για την επιστημολογική του άποψη γνωστή και ως γενετική επιστημολογία. Η σημαντικότερη συμβολή του θεωρείται η στρουκτουραλιστική κατασκευή των σταδίων της γνωστικής ανάπτυξης του ανθρώπου, ενώ όσον αφορά τη θεωρία της μάθησης υποστήριξε την εμπειριστική πρόσκτηση γνώσης μέσω της εμπειρίας, της παρατήρησης και τέλος της αφαίρεσης.

SAINT-LEON CHARLES VICTOR ARTHUR MICHEL (1821-1870)
Γάλλος χορευτής, χορογράφος, βιολιστής και συντάκτης της μεθόδου περί σημειογραφείας του χορού 'La Sténochorégraphie' (1852).

SARTRE JEAN-PAUL CHARLES AYMARD (1905-1980)
Γάλλος φιλόσοφος, λογοτέχνης και κριτικός, γνωστότερος εκπρόσωπος του υπαρξισμού. Θεωρούσε ότι οι διανοούμενοι πρέπει να παίζουν ενεργό ρόλο στην κοινωνία ενώ ο ίδιος υπήρξε ένας στρατευμένος καλλιτέχνης στηρίζοντας τις αριστερές πολιτικές επιλογές του με τη ζωή του και το έργο του. Υποστήριξε την ανυπαρξία του θείου και τη δυνατότητα ελεύθερης επιλογής του ατόμου. Είπε για τον άνθρωπο πως « είναι καταδικασμένος να είναι ελεύθερος» και τον έφερε αντιμέτωπο με τις πράξεις του, αποδίδοντάς του την αποκλειστική ευθύνη για αυτές. Άλλωστε θεωρούσε ότι ανεξαρτήτως των συνθηκών καθένας κρίνεται μόνο από τις πράξεις του. Η πρωτοτυπία του, σύμφωνα με τη Σιμόν ντε Μπωβουάρ ήταν το εξαιρετικό βάρος που έδινε στην πραγματικότητα, παρόλο που παραδεχόταν ταυτόχρονα την τρομερή ανεξαρτησία της συνείδησης.

SCHLEMMER OSKAR (1888-1943)
Γερμανός ζωγράφος, γλύπτης, σχεδιαστής και χορογράφος. Εργάστηκε στη σχολή του Bauhaus και συγκεκριμένα στο τμήμα 'Bauhaus theatre workshop' αλλά και στο τμήμα γλυπτικής. Το σημαντικότερο έργο του είναι το 'Triadisches Ballett' όπου οι ηθοποιοί μετατρέπονταν από κανονικές σε γεωμετρικές μορφές. Γνωστός επίσης για τη χρήση κουστουμιών-μαριονέτας στις χορογραφικές του παραγωγές.

SCHMARSOW AUGUST (1853-1936)
Γερμανός ιστορικός τέχνης. Ίδρυσε το 'Kunsthistorisches Institut in Florenz' στη Φλωρεντία της Ιταλίας ώστε να προωθήσει την έρευνα στην ιστορία της ιταλικής τέχνης. Το γραπτό του έργο χαρακτηρίζεται από σχολαστικότητα και λεπτή κριτική.

SHAWN TED (SHAWN EDWIN MYERS) (1891-1972)
Αμερικανός πρωτοπόρος χορευτής και χορογράφος του μοντέρου χορού και συνιδρυτής της σχολής 'Denishawn'. Δημιουργός, μαζί με την St. Denis, της ιδεολογίας περί 'μουσικής απεικόνισης' του μοντέρνου χορού καθώς και πολλών άλλων κινησιολογικών τεχνικών και μεθόδων.

SPUYBROEK LARS (1959)
Ολλανδός αρχιτέκτονας, καλλιτέχνης και συγγραφέας. Σπούδασε στο Technical University Delft της Ολλανδίας. Ιδρυτικό μέλος και επικεφαλής του αρχιτεκτονικού γραφείου "Nox Architects'.

ST. DENIS RUTH (1877-1968)
Αμερικανίδα χορογράφος και πρωτοπόρος του μοντέρνου χορού. Ίδρυσε μαζί με τον Ted Shawn τη σχολή 'Denishawn' στην Αμερική. Εισήγαγε ανατολικές κινήσεις και ιδέες στην τέχνη και το χορό.

STRAUS ERWIN (1891-1975)
Γερμανο-αμερικανός φαινομενολόγος και νευρολόγος. Βοήθησε στην ανάπτυξη

της ανθρωπολογίας και ψυχιατρικής. Μέρος των κειμένων του χαρακτηρίστηκε πρόδρομος του θεωρητικού υποβάθρου της νευροφαινομενολογίας.

TATLIN VLADIMIR YEVGRAFOVICH (1885-1953)
Ρώσος ζωγράφος και αρχιτέκτονας, μια από τις πιο σημαντικές μορφές στο καλλιτεχνικό κίνημα της Ρώσικης Πρωτοπορίας του 1920 και αργότερα έγινε σημαντικός καλλιτέχνης στο κίνημα του Κονστρουκτιβισμού. Το πιο γνωστό του έργο είναι ο Πύργος, το Το Μνημείο της Τρίτης Διεθνούς.

THARP TWYLA (1941)
Αμερικανίδα χορεύτρια και χορογράφος. Η εκπαίδευσή της στις τελεστικές τέχνες, το μπαλέτο και τη μουσική προσέδωσε στο χορογραφικό της έργο μια ιδιαίτερα εκλεκτικιστική πτυχή. Από τα σημαντικότερα έργα της είναι 'The Fugue' (1971) και 'Deuce Coupe' (1973).

TSCHUMI BERNARD (1944)
Γαλλοελβετός αρχιτέκτονας του μεταμοντερνισμού και του μοντερνισμού, κοσμήτορας της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κολούμπια στη Νέα Υόρκη. Σπούδασε αρχιτεκτονική στο ETH Ζυρίχης και έγινε αρχικά γνωστός ως θεωρητικός της αρχιτεκτονικής. Το πρώτο του κτίριο ήταν το Πάρκο 500 στρεμμάτων της Βιλέτ στο Παρίσι, που σήμερα θεωρείται δείγμα του μεταμοντερνιστικού κινήματος. Έκτοτε ανέλαβε πολλά σημαντικά έργα, όπως την επέκταση του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, τη Γυάλινη Βιντεοθήκη του μουσείου του Γκρόνινγκεν, και εγκαταστάσεις της εταιρείας Vacheron-Constantin στη Γενεύη. Στην Ελλάδα έγινε γνωστός ως αρχιτέκτονας του νέου κτιρίου του μουσείου της Ακρόπολης.

VAN BERKEL BEN & BOS CAROLINE (1957 & 1959)
Ολλανδοί αρχιτέκτονες, ιδρυτικά μέλη του αρχιτεκτονικού γραφείου 'UNStudio' σε Amsterdam και Shanghai. Τα αρχικά UN προέρχονται από τις λέξεις United Network, μια νύξη στη συνεργατική φύση της εταιρείας τους που στην οποία συμμετέχουν άτομα με ποικίλες τεχνικές δεξιότητες σε διάφορους τομείς. Το έργο τους περιλαμβάνει μεγάλο εύρος δημόσιων κτιρίων, υποδομές, γραφεία και αστικές αναπλάσεις.

VIRILIO PAUL (1932)
Γάλλος θεωρητικός και πολεοδόμος. Το έργο του εστιάζεται στους αστικούς χώρους και στην τεχνολογική ανάπτυξη σε σχέση με την ταχύτητα και τη δύναμη, μέσω στοχευμένων αναφορών στην αρχιτεκτονική, τις τέχνες, την πόλη και τη στρατιωτική ζωή.

VISCHER ROBERT (1847-1933)
Γερμανός φιλόσοφος που επινόησε τον όρο 'Einfühlung' (αργότερα μεταφράστηκε ως 'empathy'), τον οποίο προώθησε και ανάπτυξε στη συνέχεια ο Lipps. Ο ιστορικός τέχνης Wilhelm Waetzoldt τον χαρακτήρισε 'έναν από τους πιο λαμπρούς Ιμπρεσσιονιστές της ιστοριογραφίας της τέχνης, τονίζοντας το ενδιαφέρον του Vischer για τις 'εντυπώσεις' που ένας ιμπρεσσιονιστικός πίνακας προκαλεί στους θεατές.

WIGLEY MARK ANTONY
Νεοζηλανδός αρχιτέκτονας και συγγραφέας. Ιδρύει μαζί με τον Koolhaas και Bouman το περιοδικό 'Volume Magazine'. Διδάσκει ως 'Director of Graduate Studies at the School of Architecture' στο Princeton University. Από το συγγραφικό του έργο τα πιο σημαντικά είναι 'Deconstructivist Architecture' (Museum of Modern Art, 1988, Philip Johnson, co-author), 'The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt' (1993) και 'White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture'.

WIGMAN MARY (1886-1973)
Γερμανίδα χορεύτρια και χορογράφος, πρωτοπόρος του μοντέρνου εξπρεσσιονιστικού χορού της κεντρικής Ευρώπης και της χορευτικής πρακτικής χωρίς τα pointe shoes. Θεωρείται μια από τις σημαντικότερες μορφές στην ιστορία του μοντέρνου χορού και του 'Weimar German culture', καθώς το έργο της επιχείρησε να αποκαλύψει το βάθος και την αγωνία των υπαρξιακών εμπειριών του ανθρώπου.

WEI SHEN (1968)
Αμερικανο-κινέζος χορογράφος, visual artist και διευθυντής της εταιρείας 'Shen Wei Dance Arts' στη Νέα Υόρκη. Το έργο του διακρίνεται μεταξύ άλλων για την πολυεπίπεδη φύση της χορευτικής κίνησης αλλά και για την πρωτότυπη ενσωμάτωση στοιχείων ψηφιακής τεχνολογίας, ζωγραφικής, γλυπτικής, ήχου, θεάτρου και video. Σημαντικό έργο του η οργάνωση και χορογραφία των Ολυμπιακών Αγώνων του Πεκίνου, το 2008.

ZORN FRIEDRICH ALBERT (1820-1905)
Χορευτής, χορογράφος και θεωρητικός του γερμανικού χορού, συγγραφέας του σημειογραφικού συστήματος του χορού ‘Grammatik der Tanzkunst’, το οποίο και στη συνέχεια χρησιμοποιήθηκε ευρέως από γερμανούς χοροδιδασκάλους.