

ΠΤ - ΠΠΕ  
2014  
ΜΑΚ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Τίτλος

Η Σχέση του Χορού με τις Εικαστικές Τέχνες

Όνομα: Μάκρα Ερατώ

A.M.: 0209044

Επιβλέποντες: Μαρία Τσουβαλά, επίκουρη καθηγήτρια

Αποστόλης Μαγουλιώτης, αναπληρωτής καθηγητής

Βόλος, Σεπτέμβριος 2014



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ & ΚΕΝΤΡΟ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ  
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»

Αριθ. Εισ.: 13028/1  
Ημερ. Εισ.: 17-09-2014  
Δωρεά: Συγγραφέας  
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ – ΠΠΕ  
2014  
ΜΑΚ

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες .....4

Εισαγωγή.....5-7

### Πρώτο Μέρος : Θεωρητικό

#### Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>: Ιστορική ανασκόπηση του κλασικού χορού

1.1.Εμφάνιση του κλασικού χορού.....8-12

1.2.Ρομαντισμός και κλασικός χορός.....12

1.3.Ανανέωση του κλασικού χορού στον 20<sup>ο</sup> αιώνα .....13-15

#### Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>: Ο μοντέρνος ή σύγχρονος χορός στον 20<sup>ο</sup> αιώνα

2.1. Μοντέρνος χορός.....16-17

2.2. Εκφραστικός χορός.....17-18

2.3. Αφηρημένος χορός.....18-20

2.4. Πρώτη γενιά του μοντέρνου χορού.....20-22

2.5. Μεταμοντέρνος χορός.....22-23

#### Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup> : Η εξέλιξη του χορού την δεκαετία του 1970

3.1. Χοροθέατρο.....24-26

3.2. Εννοιολογική τέχνη.....26-29

3.3. Εννοιολογικός χορός.....29-31

#### Κεφάλαιο 4<sup>ο</sup>: Σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες

4.1. Φουτουρισμός.....32-33

4.2. Ντανταϊσμός.....34-35

4.3. Bauhaus.....35-

37

4.4. Art Nouveau.....37-

38

2

4.5 Performance Art.....	38-39
--------------------------	-------

## **Δεύτερο Μέρος: Ερευνητικό**

### **Κεφάλαιο 5<sup>ο</sup> : Η Έρευνα**

5.1. Σκοπός της έρευνας και ερευνητικά ερωτήματα.....	39-40
5.2. Μεθοδολογία της έρευνας.....	40-41
5.3. Χρονική διάρκεια.....	41
5.4. Δεοντολογία και περιορισμοί της έρευνας.....	41

### **Κεφάλαιο 6<sup>ο</sup>: Ανάλυση .....42-73**

### **Κεφάλαιο 7<sup>ο</sup>: Συζήτηση: Αποτελέσματα και Συμπεράσματα.....74-79**

### **Βιβλιογραφία.....80-83**

### **Παράρτημα : Ιστότοποι των έργων του χορού .....84**

## Ευχαριστίες

Με την ολοκλήρωση της πτυχιακής μου εργασίας θα ήθελα να εκφράσω τις βαθιές ευχαριστίες μου στους δύο επιβλέποντες, την κ. Μαρία Τσουβαλά και τον κ. Απόστολο Μαγουλιώτη.

Ιδιαίτερα ευχαριστώ την κ. Τσουβαλά για την ουσιαστική της καθοδήγηση σε όλη την πορεία της πτυχιακής μου εργασίας, αλλά και τη δυνατότητα που μου έδωσε να ασχοληθώ με τη βιωματική και θεωρητική μελέτη του χορού στη διάρκεια των σπουδών μου στο Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον κ. Απόστολο Μαγουλιώτη, γιατί τα μαθήματά του συνολικά μου ενέπνευσαν το ενδιαφέρον για τις εικαστικές τέχνες, καθώς και τη σχέση τους με τον χορό.

Τέλος, εκφράζω ευχαριστίες στους γονείς μου, Σωκράτη και Παναγιώτα, καθώς και στη πολυαγαπημένη μου γιαγιά, Άννα, που με στήριξαν σε όλη την πορεία των σπουδών μου, αλλά και στις επιλογές μου για την τέχνη. Για τους λόγους αυτούς τους αφιερώνω την εργασία μου.

## **Εισαγωγή**

### **Σκεπτικό**

Η πτυχιακή μου εργασία βασίζεται στη μελέτη της σχέσης του χορού με τις εικαστικές τέχνες, ένα ζήτημα, το οποίο, κατά την τελευταία δεκαετία, απασχολεί επιμελητές μουσείων και γκαλερί σύγχρονης τέχνης, ιστορικούς της τέχνης, θεωρητικούς και καλλιτέχνες του χορού. Αφετηρία και αφορμή για την επιλογή του συγκεκριμένου θέματος είναι η μακροχρόνια ενασχόλησή μου με τον χορό, οι σπουδές μου στον κλασικό και τον σύγχρονο χορό, καθώς και η επιτυχία μου στις εισαγωγικές εξετάσεις χορού του Υπουργείου Πολιτισμού την σχολική χρονιά 2009-2010. Εξαιτίας, όμως, των σπουδών μου στο Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, δεν είχα τη δυνατότητα να ολοκληρώσω τις σπουδές μου στον χορό. Ωστόσο, ο στόχος αυτός μπορεί να ολοκληρωθεί μετά την αποφοίτησή μου από το Τμήμα.

### **Σκοπός της έρευνας**

Βασικός σκοπός της έρευνας είναι η μελέτη της σχέσης του χορού με τις εικαστικές τέχνες, σε θεωρητικό και βιωματικό επίπεδο, από την περίοδο της Αναγέννησης και ειδικά της εμφάνισης του κλασικού χορού μέχρι σήμερα. Η διερεύνηση του θέματος θεωρώ ότι θα μου δώσει τη δυνατότητα να εμβαθύνω στην σύγχρονη καλλιτεχνική πρακτική και την αισθητική του χορού. Επίσης, οι γνώσεις που θα αποκομίσω από τη μελέτη, ενδεχομένως, θα με βοηθήσουν μελλοντικά στην εκπαιδευτική διαδικασία του χορού, καθώς ο χορός και οι εικαστικές τέχνες αποτελούν δύο αυτόνομους μαθησιακούς τομείς, οι οποίοι, όμως, μπορεί να συμβάλουν ουσιαστικά σε όλους τους αναπτυξιακούς τομείς του παιδιού, και τους μαθησιακούς σκοπούς, τους στόχους και τις διδακτικές πρακτικές μέσα από διαθεματικές προσεγγίσεις.

### **Ερευνητικά ερωτήματα**

Τα ερευνητικά ερωτήματα διατυπώνονται ως εξής: (α) ποια είναι η σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες, (β) Πώς αναπτύχθηκε αυτή η σχέση στη διάρκεια του 20ού αιώνα, και (γ) η σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες μπορούν να αποτελέσουν μέσον διαθεματικής διδασκαλίας των τεχνών στο πλαίσιο της τάξης;

## **Μεθοδολογία της έρευνας**

Η εργασία βασίζεται στην βιβλιογραφική έρευνα, ενώ στη συνέχεια, με βάση τα θεωρητικά στοιχεία και τις πληροφορίες από βιβλία και άρθρα, αναλύω ορισμένα έργα του χορού από τον 19ο αιώνα μέχρι σήμερα, με στόχο να φανεί η αλληλεπιδραστική σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες. Τα έργα του χορού είναι συνολικά δεκατρία και ανήκουν στο μπαλέτο, τον μοντέρνο χορό ή και τον εκφραστικό χορό, τον σύγχρονο χορό, το χοροθέατρο και τον εννοιολογικό χορό.

## **Θεωρητική θεμελίωση της έρευνας**

Το ερευνητικό θέμα αναπτύσσεται μέσα από τη μελέτη της βιβλιογραφίας στην αγγλική και την ελληνική γλώσσα σε σχέση με τα ζητήματα του πλαισίου της μελέτης.

Στο πρώτο κεφάλαιο παρατίθεται μια συνοπτική ιστορική ανασκόπηση της εμφάνισης του κλασικού χορού σε χώρες της κεντρικής Ευρώπης την περίοδο της Αναγέννησης, η περιγραφή των χαρακτηριστικών του Ρομαντικού μπαλέτου, καθώς και η ανανέωση του περιεχομένου και της μορφής του μπαλέτου στις αρχές του 20ού αιώνα από την ομάδα Les Ballets Russes, αλλά και αργότερα από τον George Balanchine, τον δημιουργό του αφηρημένου μπαλέτου μετά το δεύτερο ήμισυ του 20ού αιώνα στην Νέα Υόρκη.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρατίθεται μια συνοπτική ανασκόπηση του ρεύματος του μοντέρνου χορού, η εμφάνιση του οποίου, στις αρχές του 20ού αιώνα, συνδέεται με το γεγονός ότι όλες οι τέχνες άρχισαν να αναζητούν έναν καινούργιο τρόπο έκφρασης, μια καινούργια γλώσσα αφήγησης. Η εμφάνιση του μοντέρνου χορού συνδέεται, επίσης, με την εξέλιξη της γνώσης και την αλλαγή του κοινωνικού, του πολιτικού και του καλλιτεχνικού γίνεσθαι. Ο μοντέρνος χορός αντιτίθεται από την αρχή στον φορμαλισμό του κλασικού χορού, αρνούμενος τον ακαδημαϊσμό του και αναζητά μια νέα σχέση ανάμεσα στην τέχνη και την ζωή.

Στο τρίτο κεφάλαιο αναλύονται τα νέα ρεύματα του χορού που εμφανίστηκαν στην Ευρώπη μετά το δεύτερο ήμισυ του 20ού αιώνα, συγκεκριμένα το Χοροθέατρο την δεκαετία του 1970 και ο Εννοιολογικός χορός την δεκαετία του 1990, που άλλαξαν τα δεδομένα στο χορό. Ειδικότερα, το χοροθέατρο της Pina Bausch άσκησε σκληρή κριτική στην κοινωνική

πραγματικότητα της εποχής, δημιουργώντας πολλές αντιδράσεις και αρνητικά σχόλια. Αντίστοιχα, ο εννοιολογικός χορός, μια ιδέα που συνέλαβε ο Jerome Bel, κατάργησε τη σημασία της δεξιοτεχνίας του σώματος, αλλά και τα όρια ανάμεσα στον ερμηνευτή και τον θεατή.

Στο τέταρτο κεφάλαιο εξετάζεται η σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες, μέσα από καλλιτεχνικά ρεύματα όπως ο Φουτουρισμός, ο Ντανταϊσμός, ο Σουρεαλισμός, το Bauhaus και η Art Nouveau. Στο πέμπτο κεφάλαιο παρατίθεται η μεθοδολογία της έρευνας, ο σκοπός, τα ερευνητικά ερωτήματα και η διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας.

Στο έκτο κεφάλαιο αναλύονται ορισμένα έργα του χορού με χρονολογική σειρά της δημιουργίας τους, το πλαίσιο του θέματός τους και της σχέσης του με τις εικαστικές τέχνες. Ορισμένα στοιχεία στα οποία βασίζεται η ανάλυση μπορεί να είναι: το λιμπρέτο, το θέμα, η ιδέα, οι εικόνες που δείχνουν τη σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες, οι συμβολισμοί, τα κινητικά σχήματα, οι φόρμες, το χρώμα, τα συναισθήματα, η πρωτοτυπία, η καλλιτεχνική αξία του έργου. Στο έβδομο κεφάλαιο, το κεφάλαιο της συζήτησης παρατίθενται τα αποτελέσματα και τα συμπεράσματα της έρευνας με βάση τις υποθέσεις τις έρευνας ή τα ερευνητικά ερωτήματα που έχουν τεθεί στην αρχή της ερευνητικής διαδικασίας.

Η εργασία ολοκληρώνεται με την παράθεση της Βιβλιογραφίας στην ελληνική και την αγγλική γλώσσα, καθώς και το Παράρτημα, το οποίο περιλαμβάνει τους ιστότοπους (sites) από τα έργα του χορού που αναλύονται στο έκτο κεφάλαιο.



## **Πρώτο Μέρος : Θεωρητικό**

### **Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>: Ιστορική ανασκόπηση του κλασικού χορού**

#### **Εισαγωγικά**

Ο χορός είναι μια παγκόσμια και διαχρονική μορφή πολιτισμικής έκφρασης, που αναδεικνύει την τάση και τη δυνατότητα του ανθρώπου να εκφράζει ιδέες και συναισθήματα μέσα από την κίνηση του σώματός του. Η εκδήλωση της κίνησης στον χώρο και τον χρόνο είναι ένα δομικό συστατικό της ζωής και ένας ουσιαστικός τρόπος επικοινωνίας του ατόμου με τον ίδιο του τον εαυτό του και το περιβάλλον (Peterson Royce, 1977: 25). Αν και ο χορός ιστορικά εμφανίζεται στους πρώιμους πολιτισμούς, ωστόσο, στην παρούσα εργασία, η ιστορική ανασκόπηση ξεκινά από την εμφάνιση του μπαλέτου ή αλλιώς κλασικού χορού στην κεντρική Ευρώπη κατά την περίοδο της Αναγέννησης.

#### **1.1.Εμφάνιση του κλασικού χορού**

Στη διάρκεια του Μεσαίωνα, οι ευγενείς οργάνωναν πολλές εορταστικές εκδηλώσεις, οι οποίες περιλάμβαναν απαγγελίες, χορό και μουσική, αλλά και παραστάσεις μυστηρίων, θαυμάτων και άλλων εορτασμών, με τη μορφή θεατρικού χαρακτήρα. Όλες αυτές οι εκδηλώσεις αποτέλεσαν τον προάγγελο της δημιουργία του μπαλέτου. Ειδικότερα, νέες μορφές καλλιτεχνικών παραστάσεων κατά την Αναγέννηση που οργανώθηκαν σε μεγάλα συμπόσια στις Ιταλικές και τις Γαλλικές αυλές, με αφορμή την τέλεση γάμων, τους εορτασμούς της στέψης βασιλιάδων και την εκδήλωση υποταγής σε περιοδεύοντα μέλη της βασιλικής οικογένειας, αποτέλεσαν την αρχή της εξέλιξης του χορού. Στις εκδηλώσεις αυτές κυριαρχούσαν πολύπλοκα θέματα με χορό, τραγούδι, ηθοποιία, με πλούσια κοστούμια και ειδικά σχεδιασμένες και στημένες σκηνές. Πολλοί καλλιτέχνες όπως ο σπουδαίος Leonardo da Vinci, ο μεγάλος ζωγράφος της Αναγέννησης Ραφαήλ, ο Andrea del Sarto, κ.ά., είχαν φιλοτεγήσει διακοσμήσεις για θρησκευτικά θέματα, όπου μεγάλο μέρος κάλυπτε ο χορός (Kraus, 1980).

Σύμφωνα με τον ιστορικό του χορού Richard Kraus (1980), με τον ερχομό της Αναγέννησης τον 15ο αιώνα, στην Ιταλία και την Γαλλία, όλες οι τέχνες και ειδικότερα ο χορός, το θέατρο και η μουσική γνώρισαν μια αναμόρφωση, η οποία είχε σχέση με τον πειραματισμό των καλλιτεχνών. Οι παλιότεροι περιορισμοί του Μεσαίωνα είχαν

χαλαρώσει, καθώς κοινωνικά δεν κυριαρχούσαν πλέον τα ιδανικά και οι επιδιώξεις του κλήρου. Αντίθετα, άρχισε να κυριαρχεί η τάξη των ευγενών και οι κοσμικές επιδιώξεις των οικονομικά ανθηρών και ισχυρών βασιλιάδων της Ευρώπης και της αυλής τους. Στο πλαίσιο αυτό, εμφανίστηκε και επικράτησε στην Ευρώπη μεταξύ μια μεγάλη χορευτική κίνηση που εκφράστηκε με έναν διπλό χαρακτήρα. Αφ' ενός ως ψυχαγωγία στις αυλές των ευγενών, με ποικιλία αυλικών χορών και αφ' ετέρου ως μέσον εκπαίδευσης, κοινωνικής συμπεριφοράς και χάρις των ιδίων των ευγενών.

Ο χορός την περίοδο της Αναγέννησης, αποτέλεσε ουσιαστική απασχόληση των ευγενών στην καθημερινότητα και τις αυλές των παλατιών. Συμμετείχαν σε μαθήματα χορού σε καθημερινή βάση, τα οποία βασίζονταν σε βήματα απλά, αλλά ακριβή, σε περίπλοκους σχηματισμούς με έμφαση στην συμπεριφορά και στους τρόπους. Τα μαθήματα προσέφεραν πολλές ορολογίες στις κινήσεις του μπαλέτου στην Γαλλία και Ιταλία, αν και ορισμένες είχαν καθιερωθεί από τους αυλικούς χορούς του Μεσαίωνα, που αποτέλεσαν και τον προάγγελο του μπαλέτου (Kraus, 1980).

Η Ιταλική λέξη *ballare* που σημαίνει χορεύω έδωσε την ονομασία στο μπαλέτο, αλλά και η λέξη *ballo* που αναφέρεται σε χορούς μέσα σε αίθουσα. Ο Balthasar de Beaujoyeulx, χορογράφος του *Ballet Comique de la Reine*, όρισε το μπαλέτο ως «ένα γεωμετρικό συνδυασμό διαφόρων ατόμων που χορεύουν μαζί». Προοδευτικά ο όρος κατέληξε να σημαίνει την θεατρική αφήγηση μέσω του χορού. Τον 18ο αιώνα, μία από τις αντιλήψεις ήταν: η σκηνή είναι ο καμβάς, όπου ο χορογράφος καταγράφει τις ιδέες του. Η επιλογή της μουσικής, της σκηνογραφίας και των κουστουμιών είναι τα χρώματά του, και ο ίδιος ο χορογράφος ο ζωγράφος (Kraus, 1980: 123, 124).

Ως ημερομηνία παρουσίασης του πρώτου έργου του μπαλέτου, δίνουν οι ιστορικοί το έτος 1581. Το έργο ονομαζόταν *Ballet Comique de la Reine* και παρουσιάστηκε στην αυλή του Ερρίκου του Γ' της Γαλλίας, στο Fontainebleau, προς τιμήν της Αικατερίνης των Μεδίκων, η οποία είχε πάει στην Γαλλία για να παντρευτεί τον Ερρίκο τον Β'. Η παράσταση αποτελούσε ένα μείγμα ιστοριών από την ελληνική και τη ρωμαϊκή μυθολογία. Την παράσταση εμπλούτιζαν αυθεντική μουσική, ποίηση, τραγούδια, καθώς και πολύπλοκα σκηνικά, τα οποία λειτουργούσαν με μηχανική υποστήριξη. Αν και η σύλληψη της ιδέας του μπαλέτου ανήκει στην Ιταλία, ωστόσο, η χώρα στην οποία αναπτύχθηκε είναι η Γαλλία και συγκεκριμένα η αυλή του Λουδοβίκου ΙΔ', τον 17ο αιώνα.

Αντιπροσωπευτικό έργο της περιόδου είναι το *Mountain Ballet*, μια αλληγορική παράσταση, στην οποία κυριαρχούν τα περίτεχνα κοστούμια και τα σκηνικά. Το τοπίο περιλάμβανε πέντε μεγάλα βουνά. Ο Kraus περιγράφει τις σκηνές του έργου ως εξής:

«Η Φήμη άνοιγε το μπαλέτο και εξηγούσε το θέμα του. Μεταμφιεσμένη σε γριά, πάνω σε ένα γαϊδούρι, κουβαλούσε μια ξύλινη σάλπιγγα. Στη συνέχεια, τα βουνά άνοιγαν τις πλαγιές τους, ενώ χορευτές σε τετράγωνους σχηματισμούς εμφανίζονταν, ντυμένοι με μια ενδυμασία που είχε χρώμα της ανθρώπινης σάρκας, έχοντας φουσερά στα χέρια τους και ανεμόμυλους στα κεφάλια τους. Αυτά αντιπροσώπευαν τους Αέριδες. Άλλοι ξεχύνονταν, οδηγούμενη από την νύμφη Ηχώ, φορώντας καμπάνες στα κεφάλια τους και έχοντας μικρότερες καμπάνες στα σώματά τους και κρατώντας τύμπανα. Το Ψεύδος προχωρούσε κουτσαίνοντας προς τα εμπρός με ένα ξύλινο ποδάρι, με μάσκες κρεμασμένες στο πανωφόρι του και κρατώντας ένα σβησμένο φανάρι [...]» (Kraus, 1980: 126, 128).

Ο χορός μέχρι τότε ήταν μια μορφή ερασιτεχνικής τέχνης. Σκηνή δεν υπήρχε και οι χορευτές ήταν πάντα κοντά στους θεατές. Η χορευτική κίνηση ήταν απλή και οι χειρονομίες και κινήσεις συμμετρικές και αρμονικές. Ωστόσο, οι χορευτές έμοιαζαν παραμορφωμένοι, καθώς φορούσαν εξαιρετικά βαριές περούκες, μάσκες και επίσης βαριά κοστούμια. Το 1671, η Ακαδημία της Μουσικής συγχωνεύτηκε με την Ακαδημία του Χορού, σχηματίζοντας έναν ισχυρό οργανισμό. Μέσα σε δύο χρόνια η νέα Ακαδημία χρησιμοποιώντας το θέατρο Palais Royal, επέφερε δύο σημαντικές αλλαγές στην ανάπτυξη του μπαλέτου ως μια μορφή επαγγελματικής τέχνης:

-Το ακροατήριο θεωρήθηκε το επίκεντρο του χορευτή

-Ο χορός δεν αντιπροσώπευε πια απλές κοινωνικές δραστηριότητες, αφού επαγγελματίες πλέον χορευτές εκπαιδεύονταν στη Βασιλική Ακαδημία

-Οι γυναίκες έκαναν την εμφάνιση τους στη σκηνή

-Οι άντρες μονοπωλούσαν τους οργανωτικούς ρόλους και οι γυναίκες άρχισαν να αναλαμβάνουν πρωταγωνιστικούς ρόλους (Kraus, 1980)

Η Marie Anne de Camargo, φημισμένη χορεύτρια κατά τον 18ο αιώνα, είχε ένα ανάλαφρο στυλ και την ικανότητα ανύψωσης. Μπορούσε να σταυρώσει και να ελευθερώσει γρήγορα τα πόδια της στον αέρα και αυτό της έδωσε το θάρρος να μετατρέψει το παραδοσιακό

κουστούμι του μπαλέτου, δηλαδή τις φούστες με το άκαμπτο στεφάνι και τα βαριά φουρό που ακούμπαγαν το πάτωμα, τα βαριά και περίπλοκα περιβλήματα στο κεφάλι, μάσκες, παλτά και παπούτσια με τακούνι. Υιοθέτησε, και, κατά κάποιο τρόπο, επέβαλλε, στη συνέχεια, ένα πιο κοντό φόρεμα από ότι συνηθιζόταν και ένα εσώρουχο, προάγγελο του σημερινού μαγιό. Φορούσε μαλακά πασουμάκια, που αργότερα αντικαταστάθηκαν από τα παπούτσια μπαλέτου της εποχής μας (Kraus, 1980: 135, 136).

Μια άλλη σημαντική χορεύτρια τον 18ο αιώνα, ήταν η Marie Salle. Εισήγαγε στο μπαλέτο τον δραματικό ρεαλισμό και την φυσική εκφραστικότητα με την κίνηση. Επίσης εισήγαγε φορέματα με πτυχώσεις, που είχαν σαν πρότυπο την ελληνική γλυπτική (Kraus, 1980: 136).

Ένας κορυφαίος χορογράφος, κριτικός, συγγραφέας και αναμορφωτής του μπαλέτου αυτή την περίοδο, ήταν ο Jean George Noverre. Η φιλοσοφία του μπορεί να γίνει κατανοητή μέσα από τις ακόλουθες δικές του ιδέες:

-Η κίνηση του μπαλέτου, έπρεπε να ενεργοποιεί συναισθηματικά το ακροατήριο, μέσω της δραματικής εκφραστικότητας.

-Οι υποθέσεις των μπαλέτων, έπρεπε να είναι ενιαίες, με λογικές και κατανοητές ιστορίες, που να συμβάλλουν σε ένα κεντρικό θέμα.

-Το σκηνικό, η μουσική και η υπόθεση έπρεπε να είναι ενοποιημένα. Έτσι μια αναμόρφωση στα κουστούμια ήταν απαραίτητη, ώστε να μπορούν να είναι ανάλογα με την υπόθεση (Kraus, 1980).

Ο Noverre συμβούλευε τους χορευτές «να πετάξουν τις μάσκες, να θάψουν τις γελοίες περούκες, να κρύψουν τα άχαρα φουρό, να εγκαταλείψουν τα παραγεμίσματα των φορεμάτων...», δίνοντας την ευκαιρία σε εξέχοντες ερμηνευτές να απελευθερώσουν την κίνηση του σώματός τους. Έκτοτε και μέχρι την Γαλλική Επανάσταση, ο χορός περνά από διάφορες «μεταμορφώσεις» ενώ σε αρκετές περιπτώσεις σκοπός του ήταν η εξύμνηση των κρατούντων (Kraus, 1980: 142).

Τέλος, μια ακόμα σημαντική τάση, ιδιαίτερα δημοφιλής μεταξύ του 16ου και του 18ου αιώνα, ήταν η Comedia del arte, που σημαίνει η κωμωδία της τέχνης. Ήταν μια λαϊκή ιταλική αυτοσχεδιαστική κωμωδία, η οποία έγινε γνωστή και έξω από τα σύνορα της Ιταλίας, αυτήν την περίοδο. Την αποτελούσαν λαϊκοί θεατρίνοι, οι οποίοι δημιουργούσαν

μόνοι τους το κουστούμι και τη μάσκα, και έπλαθαν τους χαρακτήρες που υποδύονταν, βασιζόμενοι περισσότερο στον αυτοσχεδιασμό, παρά στον συγγραφέα. Οι περισσότεροι ηθοποιοί της Comedia del arte είχαν ιδιαίτερες ικανότητες στο χορό, ενώ είναι και ένα από τα πρώτα θεατρικά είδη που περιλαμβάνει γυναίκες στο θίασό του ( Hartnoll, 1980).

## **1.2.Ρομαντισμός και κλασικός χορός**

Τον 19ο αιώνα, το επαναστατικό ρεύμα του ρομαντισμού επηρέασε όλες τις τέχνες στην Γαλλία και απλώθηκε σε ολόκληρη την Ευρώπη. Παλιότερες συμβατικές αντιλήψεις, έπαψαν να λαμβάνονται υπόψη. Παραγωγή νέων έργων με νόημα και συναισθηματικό περιεχόμενο, τράβηξαν ένα καινούργιο κοινό. Ο ρομαντισμός αντιπροσώπευε μια προσπάθεια απόδρασης από τις αλήθειες της ζωής. Προσέφερε χρώμα, φαντασία, παραμύθια και μύθους, ενώ αποτελούσε μια μορφή διαμαρτυρίας για την πραγματικότητα.

Στο μπαλέτο, η αντίθεση μεταξύ της πικρής πραγματικότητας της ζωής και του πόθου για φανταστικές εκδοχές σήμαινε τη χρήση νέας θεματολογίας: υπερφυσικά πλάσματα ερωτεύονταν θνητούς, νεκρές γυναίκες έβγαιναν από τον τάφο για να καταδιώξουν άπιστους εραστές. Αντιπροσωπευτικό μπαλέτο αυτής της εποχής ήταν το *La Sylphide*. Για το έργο, επινοήθηκε ένα καινούργιο κουστούμι για την μπαλαρίνα, ένα ολόσωμο, αλλά διαφανές άσπρο φόρεμα που έφτανε μέχρι τον αστράγαλο. Τα μπαλέτα αυτού του είδους, όπου η σκηνή γέμιζε από χορευτές ντυμένους στα λευκά, ονομάστηκαν *ballet blancs* (λευκά μπαλέτα) (Kraus, 1980: 151).

Σταδιακά, το μπαλέτο άρχισε να αλλάζει το αισθητικό του περιεχόμενο, τη φόρμα, το στυλ, την τεχνική και την ορολογία. Ξεχωριστή φυσιογνωμία που έπαιξε ρόλο σε αυτή την ανάπτυξη, ήταν ο Carlo Blasis, προικισμένος μαθητής της γλυπτικής και της ανατομίας και συγγραφέας, ο οποίος, εκτός από τα συστήματα για την εξάσκηση και διδασκαλία, παρουσίασε θεωρίες που έχουν να κάνουν με τους νόμους της ισορροπίας, των γεωμετρικών διατάξεων που κυβερνούν τις κινήσεις του σώματος στις ασκήσεις του μπαλέτου (Kraus, 1980).

## **1.3.Ανανέωση του κλασικού χορού**

Η ανανέωση του κλασικού χορού στη διάρκεια του 20ού αιώνα πραγματοποιήθηκε στην Αγία Πετρούπολη, από μια ομάδα καλλιτεχνών που είχαν απογοητευτεί με την

καλλιτεχνική σκηνή της Ρωσίας. Περιλάμβανε τους ζωγράφους Leon Bakst και Alexandre Benois, τον Serge Diaghilev, ο οποίος είχε κερδίσει τη φήμη για την διοργάνωση εκθέσεων ρώσικης ζωγραφικής στο Παρίσι και τον χορογράφο Mikhail Fokine, ο οποίος είχε δυσαρεστηθεί με τα παραδοσιακά, συντηρητικά μπαλέτα του Petipa (Kraus, 1980).

Το 1905, μια νέα γενιά χορευτών βρισκόταν σε εξέγερση ενάντια στο συντηρητισμό του αυτοκρατορικού μπαλέτου. Οι νέες τάσεις σε συνδυασμό με την κίνηση, τη μουσική, τα κοστούμια και τα σκηνικά αποτέλεσαν μια εξέλιξη του μπαλέτου στις αρχές του 20ού αιώνα. Το θέμα του κάθε έργου του μπαλέτου υπαγόρευε, πλέον, το στιλ της χορογραφίας, η μουσική και ο σχεδιασμός των κοστούμιών και των σκηνικών, και χωριζόταν, σε τρία ή τέσσερα μικρότερα μέρη, αντί για παράσταση μιας ολόκληρης βραδιάς. Η χορογραφία έγινε πιο εκφραστική, χωρίς επίσημες κινήσεις παντομίμας, και το corps de ballet (το σώμα του μπαλέτου, δηλαδή η ομάδα των χορευτών που δεν είναι σολίστ) έγινε αναπόσπαστο μέρος του μπαλέτου και όχι μόνο διακοσμητικό φόντο.

Ο Ρώσος Serge Diaghilev υπήρξε ο μεγαλύτερος μπρεσάριος χορού του 20ού αιώνα. Ένας πρώην φοιτητής Νομικής που συνδέθηκε με καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής του, έθεσε ως σκοπό την προώθηση της ρωσικής τέχνης στο εξωτερικό και ήταν ο ιδρυτής της περίφημης ομάδας *Les Ballets Russes (Ρώσικα Μπαλέτα)* (1909-1929).

Η ομάδα Ρώσικα Μπαλέτα ήταν ιδιωτική, κινήθηκε στην ελεύθερη αγορά και είχε ως στόχο να ξεπεράσει καλλιτεχνικά όλα τα χορευτικά σχήματα της εποχής. Το μέγεθος της ομάδας διέφερε κάθε σεζόν και οικονομικά στηριζόταν αποκλειστικά στην ευφυΐα, τη γοητεία και τις κοινωνικές διασυνδέσεις του Diaghilev, δηλαδή στην ιδιωτική χορηγία (από ευγενείς, μεγαλοαστούς, εμπόρους κτλ). Προσέφερε έτσι έναν εναλλακτικό τρόπο λειτουργίας ενός συγκροτήματος, μακριά από τη γραφειοκρατία και τον κομφορμισμό των κρατικών σχημάτων (Kraus, 1980).

Ο Diaghilev υπήρξε επίσης ο συνιδρυτής του καλλιτεχνικού περιοδικού *Ο Κόσμος της Τέχνης* (Mir Iskusstva – Αγία Πετρούπολη 1899 – 1904), το οποίο αποτέλεσε την κυριότερη ρωσική πλατφόρμα για την ανάδειξη όλων των ανανεωτικών κινήσεων στη ζωγραφική, τη λογοτεχνία και τη μουσική. Μέχρι το 1906 είχε γίνει το επίκεντρο ενός συστήματος οικονομικής υποστήριξης με εθνικιστικές αποχρώσεις, ενώ ταυτόχρονα κατάφερε να γεφυρώσει το χάσμα μέσα από το περιοδικό *Ο Κόσμος της Τέχνης* με την πνευματική και καλλιτεχνική διάσταση που υπήρχε ανάμεσα στην Αγία Πετρούπολη και την Μόσχα. Η

Αγία Πετρούπολη είχε μια πιο εκλεπτυσμένη και προσανατολισμένη προς την Δύση καλλιτεχνική ταυτότητα, ενώ η Μόσχα ήταν πιο δραστήρια και προσανατολισμένη προς την Ρωσική τέχνη. Ο Diaghilev κατάφερε να θέσει τις δύο αυτές σχολές κάτω από ένα εθνικό πλαίσιο, να το στηρίξει και να το προωθήσει στο εξωτερικό (Σαβράμη, 2010).

Το 1906, ο Diaghilev παρουσιάζει μια έκθεση ζωγραφικής στο Grand Palais του Παρισιού για τον Salon d' Automne, η οποία στέφθηκε με επιτυχία και έτσι την επόμενη χρονιά παρουσίασε ένα Φεστιβάλ Ρωσικής μουσικής στην Όπερα του Παρισιού. Το 1908 συνεχίζει με την παρουσίαση της Όπερας *Boris Godunov* για πρώτη φορά εκτός Ρωσίας και το 1909 στο θέατρο Châtelet του Παρισιού παρουσιάζει για πρώτη φορά μπαλέτο μαζί με όπερα.

Το 1910, ο Diaghilev επισκέπτεται το Παρίσι μόνο με έργα μπαλέτου. Την εποχή εκείνη οι χορευτές του ήταν ακόμα συμβεβλημένοι με τα Ρωσικά Αυτοκρατορικά Μπαλέτα. Το 1911, όμως, ιδρύει ένα αυτόνομο συγκρότημα που κάνει πρεμιέρα στο Μόντε Κάρλο. Το 1923 το Μόντε Κάρλο γίνεται η βάση της ομάδας και μετονομάζονται σε *Ρώσικα Μπαλέτα του Μόντε Κάρλο*. Ο Diaghilev υπήρξε κάτι περισσότερο από απλός μάνατζερ. Έχοντας ένα ιδιαίτερο ανεπτυγμένο αισθητικό και καλλιτεχνικό ένστικτο και κριτήριο, ήταν υπεύθυνος για της καλλιτεχνικές επιλογές του συγκροτήματος. Αποτέλεσε πηγή έμπνευσης και δημιουργικότητας για άλλους. Έτσι έκανε παραγγελίες νέων μουσικών έργων σε συνθέτες όπως οι Igor Stravinsky, Claude Debussy, Erik Satie, Francis Poulenc, Richard Strauss, Sergei Prokofiev, Maurice Ravel.

Ο Diaghilev συνεργάστηκε με σπουδαίους εικαστικούς καλλιτέχνες για τον σχεδιασμό κοστούμιών και σκηνικών των έργων, όπως ο Pablo Picasso, σχεδίασε σκηνικά και κοστούμια για τα έργα *Parade*, *El sombrero de tres picos - The Three-Cornered Hat*, *Pulcinella*, ο Henri Matisse, ο Alexander Benois, σχεδίασε σκηνικά και κοστούμια για τα έργα *Le Pavillon d' Armide*, *Giselle*, *Petrushka*, ο Nicolas Roerich, ο Joan Miró, ο Max Ernst, ο Léon Bakst, σχεδίασε σκηνικά και κοστούμια για τα έργα *Scheherazade*, *The Firebird*, *Le Spectre de la Rose*, ο George Braque, αλλά και η Coco Chanel. Στήριξε και ανέδειξε το έργο χορογράφων όπως οι Michael Fokine, Vaslav Nijinsky, Bronislava Nijinska, Leonide Massine, George Balanchine και Serge Lifar.

Επίσης, συγκέντρωσε στην ομάδα τους καλύτερους χορευτές της εποχής, όπως ο Vaslav Nijinsky, η Anna Pavlova, η Tamara Karsavina, κ.ά. Ανέδειξε ξανά τον ρόλο του άντρα χορευτή μέσω των χορογραφιών που παρουσίασε αλλά και μέσω των χορευτών που

ερμήνευαν τους ρόλους. Οι παραγωγές της ομάδας *Ρώσικα Μπαλέτα* αποτελούν υποδειγματικά παραδείγματα «ολικών έργων τέχνης», με την έννοια ότι συνθέτουν αριστοτεχνικά όλες τις θεατρικές τέχνες και τις καλλιτεχνικές εκφάνσεις σε ένα ολοκληρωμένο, αρμονικό σύνολο. Το 1929, με τον θάνατο του Diaghilev, διαλύθηκαν και τα Ρώσικα Μπαλέτα και το ρώσικο μονοπώλιο στο μπαλέτο στη Δύση άρχισε να εξασθενεί. Παρ' όλο που η παράδοση των Ρωσικών Μπαλέτων του Diaghilev συνεχιζόταν μέσω των επιγόνων του Diaghilev, νέες ομάδες με ισχυρό το εθνικό στοιχείο άρχισαν να δημιουργούνται (Μεγάλη Βρετανία, Ηνωμένες Πολιτείες κτλ) (Σαβράμη, 2010).

Ουσιαστικά, είναι δύο είναι τα συγκροτήματα που θεωρούνται συνεχιστές των Ρώσικων Μπαλέτων του Diaghilev: τα *Ρώσικα Μπαλέτα του Συνταγματάρχη de Brazil* και τα *Ρώσικα Μπαλέτα του Μόντε Κάρλο* με διευθυντή τον Sergei Denham. Και τα δύο αυτά συγκροτήματα στέγασαν πολλούς από τους καλλιτέχνες που ήταν στα Ρώσικα Μπαλέτα του Diaghilev και συχνά έκαναν ανταλλαγές προσωπικού ανάμεσά τους (Kraus, 1980).



## Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>: Ο μοντέρνος ή σύγχρονος χορός στον 20ο αιώνα

### 2.1. Μοντέρνος χορός

Από το τέλος του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα, ο χορός αλλάζει δυναμικά και εξελίσσεται διαρκώς ως προς τη φόρμα και το περιεχόμενό του, αναζητώντας όλο και πιο απαιτητικά πεδία δράσης. Ειδικότερα, στις αρχές του 20ού αιώνα όλες οι τέχνες άρχισαν να αναζητούν έναν καινούργιο τρόπο έκφρασης, μια καινούργια γλώσσα αφήγησης. Η εμφάνιση του μοντέρνου χορού αυτήν την περίοδο συνδέεται με την εξέλιξη της γνώσης και την αλλαγή του κοινωνικού, πολιτικού και καλλιτεχνικού γίνεσθαι. Ο μοντέρνος χορός αντιτίθεται από την αρχή στον φορμαλισμό του κλασσικού χορού, αρνούμενος τον ακαδημαϊσμό του και αναζητά μια νέα σχέση ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή. Πρωτοπόροι της ιδέας του μοντέρνου χορού είναι η Isadora Duncan, η Loie Fuller και η Ruth St Denis και η λιγότερο γνωστή Maude Allan.

Η Isadora Duncan εμπνεύστηκε από την φύση, τον ρομαντισμό και τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Αρνήθηκε το κουστούμι του μπαλέτου και την φορμαλιστική τεχνική του, υποστηρίζοντας ότι έπρεπε να χορεύει όπως αισθάνεται. Ο χορός της συμβόλιζε την ελευθερία της γυναίκας, και δεν ήθελε να είναι πηγή διασκέδασης για τους πλούσιους, αλλά μέσον για την χειραφέτηση του ανθρώπου (Μπαρμπούση, 2004: 37, 41). Η Duncan, προσπαθώντας να αναβιώσει το πνεύμα του χορού που επικρατούσε στην αρχαία Ελλάδα, προχώρησε παραπέρα από την απλή αναπαράσταση των στάσεων των αγαλμάτων. Χορεύοντας σε μουσική του Chopin, του Bach, του Wagner, του Gluck ερμήνευσε και απέδωσε με το γυναικείο σώμα της τις ιδέες της εποχής της για τη φύση, την ελευθερία, την προσωπική βούληση, την επανάσταση. Επίσης, ενέπνευσε πολλούς σύγχρονους της, αλλά και μετέπειτα καλλιτέχνες, όπως ο Rodin, Bourdelle, ο Walkowitz, κ.ά.

Η Ruth St Dennis είχε βαθιά επίδραση στην πορεία του σύγχρονου χορού στην Αμερική, κυρίως μέσω της σχολής Denishawn, την οποία ίδρυσε με τον σύζυγο της Ted Sawn. Ήταν το πρώτο οργανωμένο κέντρο μοντέρνου χορού στην χώρα, ενώ στα άτομα που μαθήτευσαν περιλαμβάνονται η Martha Graham και η Doris Humphrey. Η St Dennis πίστευε ότι ο χορός πρέπει να είναι πνευματικός και όχι απλά διασκέδαση ή επίδειξη τεχνικής. Έδωσε έμφαση στη σημασία και την επικοινωνία των ιδεών χρησιμοποιώντας

φιλοσοφικά θέματα. Αν και ποτέ δεν ασχολήθηκε με την τεχνική, η εκτεταμένη χρήση ασιατικών μορφών χορού ενθάρρυνε τις μαθήτριες της να αναπτύξουν κινήσεις που αποτελέσαν τη βάση της τεχνικής του μοντέρνου χορού. Η αυτοβιογραφία της, με τίτλο *Unfinished Life* δημοσιεύθηκε το 1939 (Μπαρμπούση, 2004).

Η Loie Fuller επινόησε έναν τύπο χορού, που βασιζόταν στη χρήση του φωτισμού, του χρώματος και του υφάσματος. Τύλιγε το σώμα της με πολλά μέτρα ύφασμα, το οποίο κινούσε με ραβδιά που κρατούσε στα χέρια της, δημιουργώντας έτσι ποικίλα σχήματα. Ο χορός της βασιζόταν στα οπτικά εφέ και αντλούσε θέματα από την φύση. Πειραματιζόταν με τα φώτα, τις χρωματιστές ζελατίνες, τους καθρέπτες, τον προβολέα διαφανειών και άλλα στοιχεία της τεχνολογίας. Οι πειραματισμοί της με το φως και το χρώμα είναι όμοιοι με αυτούς ζωγράφων της εποχής, όπως ο Georges Seurat. Το έργο της Fuller γοήτευσε τους συμβολιστές ποιητές και ζωγράφους. Ο Toulouse Lautrec την απαθανάτισε σε μια λιθογραφία, καθώς χορεύει το περίφημο έργο *Fire Dance*. Επίσης, η Fuller εμφανίστηκε σε ταινίες, πόστερ, μοντέρνα έργα ζωγραφικής και γλυπτικής, ενώ η ίδια δημιούργησε ταινίες μικρού μήκους, με πλέον σημαντική την κινηματογράφιση του Serpentine dance από τους αδελφούς Lumiere, το 1896 .

Την περίοδο αυτή ο πολιτισμός και η τέχνη της Ιαπωνίας βρίσκονται στο επίκεντρο του ευρωπαϊκού γούστου. Η Sada Yacco (Σάντα Γιακό) (1871–1946), Γιαπωνέζα χορεύτρια που εμφανίζεται στο Παρίσι, πυροδοτεί τη φαντασία της Ντάνκαν, της Φούλερ και της Σεν Ντένις. Η δουλειά της είναι μια συγχώνευση του χορού και του θεάτρου, που επηρέασε το έργο των καλλιτεχνών του μοντέρνου χορού (Μπαρμπούση, 2004: 15-16).

## **2.2. Εκφραστικός χορός**

Κεντρική προσωπικότητα στην ανάπτυξη του Μοντέρνου χορού στην Ευρώπη, που ονομάστηκε εκφραστικός χορός, ήταν ο Rudolf von Laban καλλιτέχνης, επιστήμονας, αρχιτέκτονας, χορογράφος, φιλόσοφος, παιδαγωγός της κίνησης. Εγκαταστάθηκε το 1900 στο Παρίσι και αρχικά προσπάθησε να γραφτεί στην École des Beaux Arts. Στη διάρκεια της φοίτησης του στη Σχολή Καλών Τεχνών, έμαθε για τις ιδέες και την πρακτική των Ροδόσταυρων, μια οργάνωση στην οποία κυρίαρχη θέση κατείχαν η μυστικιστική τέχνη, η ομορφιά και ο ιδεαλισμός. Τα θέματα των Ροδόσταυρων εμφανίζονται συχνά στη χορογραφική δουλειά του Laban , με αναφορές στο βασίλειο της ψυχής, που ο ίδιος όριζε ως «τη χώρα της σιωπής». Στην πορεία, έμαθε τεχνικές με τις οποίες μπορούσε να

δυναμώσει την εσωτερική ενέργεια και να βιώσει ψυχικές καταστάσεις. Ο Laban πίστευε ότι το σώμα κρατάει αλήθειες, που μπορεί κανείς να αποκαλύψει με ευαισθητοποιημένες τεχνικές. Σημαντικό ήταν να βρει κανείς το κέντρο και να εστιάσει σε αυτό. Μια οικεία έννοια για τους Ροδόσταυρους είναι η αύρα: μια ομίχλη γύρω από το σώμα. Με αυτήν μοιάζει η *κινησιόσφαιρα* (kinesphere), ένας όρος του Laban που προσδιορίζει τον χώρο γύρω από το σώμα (Μπαρμπούση, 2004).

Ο Laban δημιούργησε την μέθοδό του μέσα από την παρατήρηση της κίνησης. Παρατηρούσε τα ζώα, τα δέντρα, τα σύννεφα, αλλά τον απασχολούσε ειδικά η κίνηση των ανθρώπων στη δουλειά και στο παιχνίδι, στα τρένα, στις στάσεις των λεωφορείων, στα καφενεία, στην τάξη. Εισηγήθηκε το δικό του σύστημα εκπαίδευσης για παιδιά, μια δική του μέθοδο για τη λειτουργία του νηπιαγωγείου, γνωστής ως Labangarten. Οραματίστηκε ένα σχολείο, όπου τα παιδιά θα μπορούσαν να μάθουν να εκφράζονται καλλιτεχνικά και να κάνουν και άλλες εργασίες, ώστε ως ενήλικες, να είναι αυτάρκεις και η ζωή τους να είναι δημιουργική.

Στο βιβλίο του *The Dancer's World* (1926) αναφέρει τις σημαντικότερες επιρροές που δέχτηκε από τον Πλάτωνα, τον Πυθαγόρα, τους Δερβίσηδες. Μιλάει για τις μορφές της ανθρώπινης έκφρασης, τη σωματική, συναισθηματική, φωνητική, διανοητική και την έκφραση της επικοινωνίας, τη σχέση αρμονίας και ισορροπίας, έντασης και χαλάρωσης. Εξετάζει το σκοπό και τη λειτουργία του χορού σε μια σειρά πλαισίων, όπως θρησκευτικό, μυστικιστικό, τελετουργικό, κοινωνικό και εκπαιδευτικό. Παρουσιάζει τον χορό ως τέχνη και περιγράφει ποικίλες προσεγγίσεις της τέχνης, όπως ο ιμπρεσιονισμός και ο εξπρεσιονισμός. Ακόμα, αναφέρεται στην αισθητική του χορού, στο ρυθμό, τη μορφή, τα είδη και τις μορφές του, τη μουσική, το σύμβολο, το χρώμα, το φως, τη διάθεση. Τέλος, ο Laban στο βιβλίο του *Children's Gymnastics and Dance* αναλύει τον ρόλο της κίνησης και του χορού στην ανάπτυξη και την εκπαίδευση του παιδιού (Μπαρμπούση, 2004: 127).

### **2.3. Αφηρημένος χορός**

Μια σημαντική προσωπικότητα στην εξέλιξη του χορού την δεκαετία του 1950 είναι ο Merce Cunningham, που επηρεάστηκε από τη συνεργασία του με τον John Cage, δημιουργό της μοντέρνας μουσικής, φιλόσοφο, ποιητή. Και οι δύο καλλιτέχνες εμπνεύστηκαν από τον φουτουρισμό, τον ντανταϊσμό, το σουρεαλισμό και τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό. Στον

Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό διακρίνονται δύο κύριες τάσεις: (1) *Δυναμική Ζωγραφική*: Οι ζωγράφοι εξερεύνησαν διάφορους τρόπους χειρισμού του πινέλου και της υφής του χρώματος. Κύριοι εκπρόσωποι οι Pollock, De Kooning, Kline και (2) *Χρωματικό Πεδίο*: Οι καλλιτέχνες εξερεύνησαν την έκφραση συμβόλων ή εικόνων μέσα από μεγάλες ενιαίες χρωματικές επιφάνειες. Κύριοι εκπρόσωποι είναι οι Rothko, Newman, Motherwell, Still.

Το 1952, ο Cage και ο Cunningham παρουσίασαν ένα happening με τίτλο *Untitled Event*, στο Black Mountain College στην Βόρεια Καρολίνα, ένα προοδευτικό ακαδημαϊκό χώρο που βασιζόταν στις ιδέες του John Dewey για την εκπαίδευση. Το έργο περιλάμβανε έναν αυτοσχεδιασμό του χορογράφου, προβολές έργων του Robert Rauschenberg σε όλο τον χώρο και την οροφή, προβολή ταινιών, απαγγελίες ποιημάτων, καθώς και τη μουσική που έπαιζε ο David Tudor σε ένα πιάνο με ανοιχτό clavier. Οι θεατές κάθονταν στο κέντρο του χώρου και δέχονταν έναν καταιγισμό από αισθητηριακές εμπειρίες. Ο Cage αντλούσε έμπνευση από το φουτουρισμό, τον ντανταϊσμό, το σουρεαλισμό, τον Marcel Duscamp, τον Antonin Artaud (Μπαρμπούση, 2004: 140). Η επανάληψη, οι δομές χωρίς λογική, τα ταυτόχρονα γεγονότα, το προβάδισμα του εικαστικού στο θέατρο, ο θόρυβος στη μουσική, τα αληθινά αντικείμενα, η ζωγραφική και τα στοιχεία της καθημερινότητας εν γένει στην τέχνη ήταν τα βασικά χαρακτηριστικά και το υλικό των happenings.

Ο Cunningham ανέπτυξε μια χορευτική μέθοδο που βασιζόταν στην κινητική ακεραιότητα του σώματος, απαλλαγμένη από τη ρυθμική, τη μελωδική ή την τυπική πρόταση της μουσικής, γιατί πίστευε, όπως και ο Cage, ότι ο χορός και η μουσική είναι δυο αυτόνομες τέχνες, που μπορεί να συνυπάρξουν χωρίς να εξαρτάται αποκλειστικά η μια από την άλλη. Ζητούσε από τους χορευτές το ρυθμό που πηγάζει από μέσα τους, από τη φύση του βήματος, από τη φύση της φράσης και από το σώμα κάθε χορευτή, καθώς και τη δομή κάθε έργου και όχι από τη μουσική, η οποία βάζει τους δικούς της συγκεκριμένους ρυθμούς και φράσεις.

Οι χορογραφίες του Cunningham δεν είχαν αφηγηματική πλοκή. Πήγε πίσω στα βασικά συστατικά του χορού, όπου κάθε κίνηση διαδραματίζεται στο χρόνο από μόνη της, χωρίς ετεροκαθορισμούς. Αισθάνθηκε ότι ο χορός δεν είχε καμία ανάγκη από ψυχολογικές, φιλοσοφικές ή μυθολογικές αναφορές. Όταν χόρευε κανείς, και μάλιστα καλά, αυτό ήταν αρκετό για τον ίδιο και για τους θεατές (Μπαρμπούση, 2004: 144). Επίσης, αποκέντρωσε τη σκηνή με τη χρήση του τυχαίου. Δεν υπάρχει προνομιακό σημείο στη σκηνή. Σε μια

χορογραφία που επιτρέπει στους χορευτές να διαλέξουν, δεν μπορεί να δημιουργηθεί συνωστισμός των σωμάτων στο κέντρο της σκηνης. Το χαρακτηριστικό στα έργα του είναι ότι ο χώρος φαίνεται πάντα γεμάτος, άσχετα με το πλήθος των χορευτών. Η σκηνη δεν είναι απλώς αποκεντρωμένη, είναι απομαγνητισμένη. Δημιούργησε μία νέα αντίληψη για το χορό, προτείνοντας ότι οποιαδήποτε κίνηση μπορεί να αποτελέσει υλικό για χορογραφία. Συχνά τα διαφορετικά συστατικά μια παράστασής του παρουσιάζονταν μαζί για πρώτη φορά στην πρεμιέρα – η μουσική, για παράδειγμα. Τα εκφραστικά στοιχεία, χωρίς να ανταποκρίνονται στο ρυθμό, τον τόνο, το χρώμα ή το σχήμα, συνυπάρχουν με το χορό, τη μουσική και το σκηνικό, δημιουργώντας ένα ενιαίο αποτέλεσμα (Μπαρμπουση, 2004).

Ο Cunningham σπάνια επέτρεπε τον αυτοσχεδιασμό στους χορευτές ή τον αυθόρμητο καθορισμό των φράσεων. Αφότου καθοριστούν οι διαδρομές και οι θέσεις των χορευτών, πρέπει να γίνουν ακριβώς έτσι. Το 1964 συνέλαβε την ιδέα των events, για να μπορεί η ομάδα του να κάνει παραστάσεις σε πολλούς διαφορετικούς χώρους. Τα events ανασυνθέτονταν τυχαία σε μια νέα χορογραφία. Τα πρώτα events έγιναν σε μουσεία, γυμναστήρια, πλατείες, όπως η πλατεία του Αγίου Μάρκου στη Βενετία και το στούντιο του Cunningham στη Νέα Υόρκη. Τέλος, ο Cunningham, εκτός από τον Cage, συνεργάστηκε με τους μουσικούς David Tudor, Pauline Oliveros, La Monte Young και τους ζωγράφους Robert Rauschenberg και Andy Warhol (Μπαρμπούση, 2004: 150-151).

#### **2.4. Η πρώτη γενιά των καλλιτεχνών του μοντέρνου χορού**

Ο μοντέρνος χορός ήταν προϊόν της ανατροπής των κανόνων που καθόριζαν μέχρι τότε το κλασικό μπαλέτο. Βρήκα έφορο έδαφος στις Ηνωμένες Πολιτείες μετά την δεκαετία του 1930, καθώς δεν υπήρχε αυτόχθονη παράδοση του έντεχνου χορού. Η εξέλιξη του μοντέρνου χορού αρχίζει με την επανάσταση ενάντια στους ακαδημαϊσμό του κλασικού μπαλέτου. Θα αναζητήσει μια νέα σχέση ανάμεσα στην τέχνη και την ζωή και θα συνειδητοποιήσει ότι προορισμός του δεν είναι κάποιο είδος μιμητικού νατουραλισμού, όπως η παντομίμα. Τα θέματα των χορογραφιών διαφοροποιούνται, η μπαλαρίνα παύει να είναι «πιόνι» στα χέρια του χορογράφου, τα σκηνικά, ως διακοσμητικό στοιχείο, καταργούνται, τα σκηνικά αντικείμενα αποτελούν αναγκαίο και λειτουργικό μέρος της χορευτικής πράξης, οι χορευτές είναι ξυπόλητοι, τα κοστούμια απλά, λιτά. Στον μοντέρνο χορό το ύφος και το κινητικό λεξιλόγιο δεν είναι ενιαίο όπως στο κλασικό μπαλέτο. Τώρα

κάθε καλλιτέχνης έχει την προσωπική του έκφραση, που γίνεται αναγνωρίσιμη με τον ίδιο τρόπο που κάποιος θα αναγνώριζε έναν πίνακα του Νταλί από έναν του Πικάσο. Πολλοί καλλιτέχνες, όπως ο Erick Hawkins, ο Alwin Nikolais, ο Alvin Ailey συνετέλεσαν στη προσπάθεια αυτή, αλλά τον πλέον καθοριστικό ρόλο για την παγκόσμια εξάπλωσή είχαν η Martha Graham και η Doris Humphrey.

Η Martha Graham, η οποία θεωρείται από τους ιστορικούς του χορού, ως κορυφαία χορεύτρια και χορογράφος στη διάρκεια του 20ού αιώνα, έθεσε τα θεμέλια του μοντέρνου χορού δημιουργώντας την δική της τεχνική (σύστημα Graham) και καταξιώθηκε ως μία από τις πρωτοποριακές καλλιτεχνικές δυνάμεις. Το όνομά της είναι συνυφασμένο με αλλαγές που την καθιέρωσαν ως το σύμβολο του σύγχρονου χορού, καθώς οι μεγαλύτεροι σύγχρονοι χορογράφοι μελέτησαν και εμπνεύστηκαν από την τεχνική της ή και σπούδασαν στην δική της σχολή. Στα έργα της πρόβαλλε την ελληνική μυθολογία, η οποία αποτέλεσε πρωταρχικό πυρήνα μελέτης και έμπνευσης για αυτήν. Στις παραστάσεις της αναβίωσε κορυφαίες γυναικείες μορφές της ελληνικής μυθολογίας και ιστορίας, όπως η Κλυταιμνήστρα, η Ιοκάστη, η Μήδεια, η Άλκηστη, η Αριάδνη, κλπ. (Graham, 1991).

Η τεχνική που δημιούργησε στηρίζεται σε πλαστικούς χορευτικούς ρυθμούς, που έχουν εκφραστικότητα και σκηνικό παλμό, και είναι εμπνευσμένες από τους πολιτισμούς των ιθαγενών Αμερικανών (Ινδιάνων) και της Ελλάδας. Συγκεντρώθηκε στη διαδικασία της εισπνοής και εκπνοής. Η εισπνοή της έδινε μια αίσθηση δύναμης, την αίσθηση του σώματος και της ανανέωσής του, ενώ η εκπνοή ήταν χαλάρωση. Ταξινόμησε τις κινήσεις μυϊκά, ονομάζοντας σύσπαση (contraction) την εκπνοή και λύσιμο της εισπνοής (release).

Η Doris Humphrey ενδιαφέρθηκε περισσότερο για την καθαρή κίνηση, ένας όρος που σημαίνει τις ίδιες τις ποιοτικές δομές της κίνησης. Αναζητούσε να ανακαλύψει τους πανάρχαιους νόμους του σύμπαντος και επιδίωκε να εμβαθύνει στην αλληλεπίδραση των φυσικών δυνάμεων έξω από το σώμα, καθώς και των δυνάμεων μέσα στο σώμα. Την αλληλεπίδραση του κύματος και του αέρα (*Water Study*), τη βιολογική εξέλιξη (*Dances of Women*) και την βαρύτητα. Επινόησε μια ολόκληρη τεχνική, η οποία βασιζόταν σε φυσικές κινήσεις, όπως το περπάτημα, το τρέξιμο, το άλμα, η πτώση, η επαναφορά (Fall-Recovery). Ενδιαφερόταν για την αφηρημένη κίνηση και τη δύναμη του σχεδιασμού (όπως συμβαίνει στη μουσική), αλλά επιδίωκε, επίσης, την οργάνωση του εικαστικού δυναμικού (όπως και

στις χωρικές τέχνες). Ενδιαφερόταν για την αρχιτεκτονική του χώρου, τη φόρμα, τη δομή του (Μπαρμπούση, 2004: 73-78).

Και οι δύο αυτές μεγάλες προσωπικότητες, φοίτησαν στη σχολή Denishawn, που ιδρύθηκε το 1915 στο Λος Άντζελες από τους Ruth St Denis και Ted Shawn, και αργότερα λειτούργησαν της δύο μεγαλύτερες σχολές του αμερικανικού μοντέρνου χορού, επαναπροσδιορίζοντας την έννοια «χορός».

## **2.5.Μεταμοντέρνος χορός**

Την δεκαετία του 1960, παρατηρείται μια νέα επανάσταση στον χορό. Σύμφωνα με την Sally Banes (1980), σημαντική ιστορικό του μεταμοντέρνου χορού, η εδραίωση του μοντέρνου χορού παρακολουθεί μια σειρά από πρωτοποριακές αλλαγές, κάθε μια από τις οποίες σχετίζεται με την πρόθεση ανατροπής των αντιλήψεων που ισχύουν για τη ζωή, την τέχνη και το χορό. Σημαντικές προσωπικότητες του χορού αυτήν την περίοδο ήταν ο James Waring, ένας χορογράφος που αξιοποιούσε την αποκέντρωση του χώρου, όπως και ο Cunningham, χρησιμοποιούσε τη μέθοδο του κολάζ και αποσπασματικά δομικά στοιχεία του μπαλέτου, η Eileen Paslof και η Ann Halprin. Οι πρώτες δουλειές της Halprin ήταν αυθόρμητες συνθέσεις της ζωής και της τέχνης. Στα σεμινάρια της συγκεντρώνονταν νέοι χορευτές, μουσικοί, ποιητές και γινόταν ανταλλαγή των απόψεων και ιδεών που κυκλοφορούσαν στην Δυτική Ακτή των Ηνωμένων Πολιτειών.

Το φθινόπωρο του 1960, ο Cage πρότεινε στον Robert Ellis Dunn να διδάξει ένα σεμινάριο σύνθεσης στο στούντιο του. Στα μαθήματα συμμετείχαν εικαστικοί καλλιτέχνες και χορευτές και επομένως συναντήθηκαν ιδέες από διαφορετικές τέχνες, η ζωγραφική, η γλυπτική, ο κινηματογράφος. Ο Dunn ήταν μουσικός, φιλόσοφος, ποιητής και προσπαθούσε να εντάξει στα μαθήματα στοιχεία από όλες τις τέχνες, αλλά και την ανατολική φιλοσοφία. Δίδαξε στους σπουδαστές του τις μουσικές δομές συνθετών, όπως ο Cage και των Ευρωπαίων πρωτοπόρων Karlheinz Stockhausen και Pierre Boulez. Αυτές οι δομές του τυχαίου και ακαθόριστου δίνονταν στους σπουδαστές όχι ως μουσικές φόρμες, αλλά ως δομές του χρόνου, που εφαρμόζονταν σε όλες τις τέχνες που είχαν σχέση με το χρόνο. Η χρήση του θορύβου και της σιωπής στη μουσική του Κέιτζ και η κλίση του προς

τη θεατρικότητα στη μουσική παράσταση επηρέασαν σημαντικά τη σκέψη και τις απόψεις του Dunn.

Τα μαθήματα του Dunn ήταν μια σύνθεση των ιδεολογιών που επικρατούσαν την δεκαετία του 1960 στην πρωτοπορία της τέχνης στην Νέα Υόρκη, όπως το βουδιστικό ζεν, ο ταισιμός, ο υπαρξισμός. Επίσης, στα μαθήματα χρησιμοποιούσε αρχές που προέρχονταν από τον χορό, τη μουσική, τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη λογοτεχνία, τα happenings. Όταν τελείωσε το σεμινάριο την άνοιξη του 1962, οι σπουδαστές θέλησαν να παρουσιάσουν τη δουλειά τους στο κοινό. Θεώρησαν ότι η Judson Memorial Church ήταν ο ιδανικός χώρος, επειδή εκεί είχαν ήδη γίνει αρκετά happenings, κονσέρτα, θεατρικά έργα και εκθέσεις ζωγραφικής. Ο Dunn πρότεινε να ονομαστεί η παράσταση *A Concert of Dance*. Τα ονόματα των χορογράφων και των χορευτών ήταν γραμμένα μαζί, χωρίς ιεραρχία. Οι μέθοδοι που χρησιμοποίησαν οι χορογράφοι ήταν οι αυτοσχεδιασμοί, η αοριστία, ο αυθόρμητος καθορισμός, αλλά και άλλα μέσα (Μπαρμπούση, 2004). Η παράσταση της Judson Church προώθησε το δημοκρατικό πνεύμα που διακατείχε το ρεύμα του μεταμοντερνισμού. Ο αυθορμητισμός, ο πλουραλισμός και η ελευθερία επιλογής και δράσης ήταν σημαντικές αξίες για την παράσταση για όλους τους καλλιτέχνες που συναντήθηκαν στο σεμινάριο.

Οι καλλιτέχνες του μεταμοντέρνου χορού με τη χρήση του τυχαίου, του κολάζ, την αυτοσυγκέντρωση, την επανάληψη, τη χρήση αντικειμένων, παιχνιδιών, τη μεταξύ τους συνεργασία, περιέγραφαν στις χορογραφίες τους έναν κόσμο φυσικής σωματικότητας, τολμηρής δράσης, ελεύθερης επιλογής, πλουραλισμού, δημοκρατίας, φαντασίας και αυθορμητισμού. Οι πηγές έμπνευσης εκτός χορού είχαν μεγάλη αξία και περιλάμβαναν στοιχεία από την νέα μουσική, τον κινηματογράφο, τις εικαστικές τέχνες, την ποίηση, το θέατρο, τα happenings, τα events και τα fluxus, όπου τα όρια ανάμεσα στις μορφές τέχνης εξαφανίζονταν. Επίσης ζωγράφοι, ποιητές, συνθέτες και γλύπτες συχνά εμφανίζονταν στη σκηνή την ώρα της δράσης και διαμόρφωναν τις χορογραφίες. Καλλιτέχνες που δεν ήταν χορευτές χρησιμοποιήθηκαν από τους χορογράφους, όπως είχε συμβεί και στα happenings. Έτσι έχουμε τη διαμόρφωση μιας αισθητικής που καλωσορίζει επί σκηνής τη συμμετοχή ανθρώπων χωρίς εκπαίδευση στον χορό. Αντίστοιχα, οι θεατές ήταν καλλιτέχνες, διανοούμενοι και άνθρωποι που ζούσαν στο Greenwich Village της Νέας Υόρκης (Μπαρμπούση, 2004: 159 - 160).



## Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup> : Η εξέλιξη του χορού την δεκαετία του 1970 μέχρι σήμερα

### 3.1.Χοροθέατρο

Το χοροθέατρο, που εμφανίστηκε στην Γερμανία στο τέλος της δεκαετίας του 1960 και τις αρχές του 1970, είναι μια νέα μορφή χορού που συνδυάζει στοιχεία της γερμανικής χορευτικής παράδοσης, που έχει τις ρίζες της στις αρχές του 20ού αιώνα, απόρροια της τότε πολιτικοκοινωνικής κατάστασης, αλλά και σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα. (Stockemann, 1996: 9, τεύχος 23, Α' μέρος). Πρωτοπόρος θεωρείται ο Rudolf von Laban, ενώ οι καλλιτέχνες που το διαμόρφωσαν ή και το εξέλιξαν στη συνέχεια είναι οι: Kurt Joss, Johann Kresnik, Gerhard Bohner, Suzanne Linke και κυρίως η Pina Bausch.

Ο Kurt Jooss ήταν ένας διάσημος χορευτής και χορογράφος μπαλέτου, ο οποίος συνδύασε το κλασικό μπαλέτο με το θέατρο. Είναι υπεύθυνος για τη δημιουργία αρκετών συγκροτημάτων χορού με πιο σημαντικό το Folkwang Tanztheater, με έδρα το Essen της Γερμανίας. Από μικρή ηλικία, ενδιαφέρθηκε για το τραγούδι, το θέατρο και τις εικαστικές τέχνες, ενώ, επίσης, έπαιζε πιάνο και ήταν λάτρης της φωτογραφίας. Ξεκίνησε την καριέρα του το 1920 και μέχρι το 1924 σπούδασε χόρεψε πρωταγωνιστικούς ρόλους υπό την επιρροή του Laban και του εκφραστικού χορού. Ο Jooss χρησιμοποίησε αφηγήσεις και σύγχρονο θεατρικό στυλ για να δημιουργήσει παραστάσεις χοροθέατρου, αναπτύσσοντας ακόμα περισσότερο το έργο του Laban και το σύστημα συμβολισμού του.

Ασχολήθηκε κυρίως με τη διευκρίνηση μεταξύ χορογραφίας και χορευτικής κίνησης και πάσχιζε μέχρι τέλους για τη μελέτη των εκφραστικών ιδιοτήτων του χορού (Eukinetics). Μελέτησε την καθημερινή συμπεριφορά των ανθρώπων, ασχολήθηκε με ιστορικές και σύγχρονες μορφές του κοινωνικού χορού και επεξεργάστηκε το βασικό λεξιλόγιο του κλασικού χορού. Περιέβαλλε όλες αυτές τις μορφές στο χοροθέατρο του με νατουραλιστική κίνηση, προβάλλοντας τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής του και ασκώντας κριτική. Η πιο σημαντική και δημοφιλής χορογραφική του δουλειά είναι το *The Green Table* (1932), που κέρδισε το πρώτο βραβείο σε διεθνή διαγωνισμό στο Παρίσι. Το έργο απαγορεύτηκε στην Γερμανία, καθώς αποτελούσε μια ισχυρή αντιπολεμική δήλωση, ένα χρόνο πριν ο Αδόλφος Χίτλερ να γίνει καγκελάριος της Γερμανίας και λίγο πριν ξεσπάσει ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος.

Η Pina Bausch, μία από τις μαθήτριες του Kurt Jooss στο Folkwang, ανήκει στη πρώτη μεταπολεμική γενιά της Γερμανίας, βιώνοντας την πτώση του Ναζισμού και τις συνέπειες του πολέμου. Το χοροθέατρο του Wuppertal ιδρύθηκε το 1973, όταν η Pina, έπειτα από σπουδές στην Νέα Υόρκη και μετά τη θητεία της στην ομάδα του Kurt Jooss και σε άλλα σχήματα προσλαμβάνεται ως μόνιμη χορογράφος του Wuppertal. Οι παραστάσεις που ανέβαζε προκαλούσαν στην τοπική κοινωνία δυσφορία και αμηχανία και οι αντιδράσεις για τις μεθόδους της, αλλά κυρίως για την θεματολογία της. Έβαζε τους χορευτές της να μιλούν, να τραυλίζουν, να φωνάζουν ακατάληπτα. Η σκηνογραφία της ήταν πρωτοποριακή. Στο έργο της *Η ιεροτελεστία της άνοιξης* γέμισε τη σκηνή με κόκκινο χρώμα, ώστε οι θεατές να βλέπουν, να ακούν και να μυρίζουν την πρωταγωνίστρια της παράστασης, τη «Γη». Δεν ήθελε να ευχαριστήσει τους θεατές της, αλλά να τους κάνει να σκεφτούν ό,τι βλέπουν και να βγάλουν τα δικά τους συμπεράσματα. Η εχθρότητα της τοπικής κοινωνίας σταδιακά μετατρέπεται σε ανοχή και συγκατάβαση μέχρι που το παγκόσμιο κοινό αναγνώρισε την τεράστια σημασία της τέχνης της.

Η Pina αμφισβήτησε τον παραδοσιακό ρόλο του χορογράφου, ήρθε σε ρήξη με τις προϋπάρχουσες θεατρικές συμβάσεις και έφερε στο προσκήνιο τις πιο ακραίες καταστάσεις της ανθρώπινης ύπαρξης. Έλεγε: «Αναζητώ να μιλήσω για τη ζωή που μας περιβάλλει, για την ύπαρξη, για μας. Και το πρόβλημα είναι ότι η ζωή δεν μπορεί πάντα να χορευτεί με τις παραδοσιακές αισθητικές φόρμες». Επινόησε, έτσι, μια νέα μορφή θεάματος – το χοροθέατρο. Δεν είναι ούτε χορός, ούτε θέατρο και οι χορευτές της υποδύονται τον εαυτό τους, καθώς η ίδια η Bausch αρνείται να δημιουργήσει χαρακτήρες. Το χοροθέατρο της Pina αποτελεί έναν χώρο όπου συναντιούνται διαφορετικές τάσεις, ιδέες, πολιτισμοί, πρόσωπα. Φέρνει κοντά χορευτές οι οποίοι προέρχονται από παντού, επιλεγμένοι ακριβώς για τη διαφορετική πολιτιστική και χωρική τους προέλευση και το προσωπικό χαρακτήρα που ο καθένας έχει να συνεισφέρει στην κοινή δημιουργία. Η ιδιοφυΐα της Bausch βρίσκεται στον τρόπο με τον οποίο κατάφερε να συνδυάσει όλες αυτές τις αντιθέσεις και να τις ενώσει σε μια κοινή κατεύθυνση (Γαλανοπούλου, 1999).

Η δεκαετία του 1970 ήταν η πιο παραγωγική. Η Pina Bausch ανέβασε τα περισσότερα έργα της, όπως: *Aktionen für Tänzer*, *Tannhäuser-Bacchanals*, *Fritz*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, *Ορφέας και Ευρυδίκη*, *Wind From The West*, *Η ιεροτελεστία της άνοιξης*, *Τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα*, *Come, Dance With Me*, *Το κάστρο του Κυανοπόγωνα*, *Renate Emigrates*, *Café Miller*. Η Pina ήταν η πρώτη στην Ευρώπη που έβαλε κλασικούς χορευτές να διδαχθούν

release τεχνικές, ενώ εκείνη, όπως δήλωσε, έμαθε βλέποντας τους χορευτές της και δουλεύοντας μαζί τους. Ήταν εκείνη που συνέδεσε το κενό μεταξύ του κλασικού και μοντέρνου χορού. Με την Pina το κοινό ταυτίστηκε και εντάχθηκε νοητικά στις σκηνές της και τα έργα της επηρέασαν το χορό, το θέατρο, τη φωτογραφία, το σινεμά και άλλους κλάδους της τέχνης. Παραγωγική, επινοητική, συγκινητική κατάφερε να συνδέσει την λύπη με την ελπίδα. Ο πιο διαδεδομένος ορισμός του όρου «χοροθέατρο» (Tanztheater, dance theatre) ανακαλεί την ένωση των καθαρά χορευτικών με τις θεατρικές μεθόδους σκηνικής παράστασης, δημιουργώντας μία νέα, μοναδική χορευτική φόρμα (κυρίως στην Γερμανία), η οποία σε αντίθεση με το κλασικό μπαλέτο, αναγνωρίζει τον εαυτό της μέσα από μία σκόπιμη αναφορά στην πραγματικότητα (Servos, 1998· Servos, 1984).

### 3.2. Εννοιολογική τέχνη

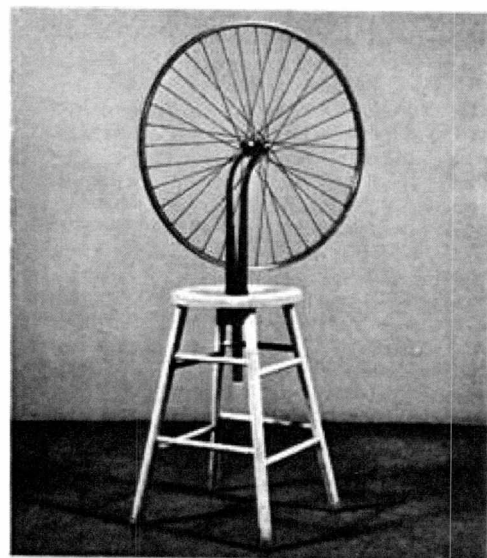
Στο τέλος της δεκαετίας του 1960, πολλοί καλλιτέχνες άρχισαν να πειραματίζονται στην τέχνη, δίνοντας έμφαση περισσότερο στην ιδέα ή την σύλληψη παρά στο ίδιο το προϊόν. Οι καλλιτέχνες έπαψαν πια να σκέφτονται την πραγματοποίηση του αντικειμένου της τέχνης, και ξεκίνησαν να ενδιαφέρονται περισσότερο για το ίδιο το αντικείμενο της τέχνης. Το 1967 ο Sol Lewitt σε ένα ανεπίσημο μανιφέστο του νέου κινήματος, που δημοσιεύτηκε στο *Art Forum*, έδωσε όνομα σε αυτή την τέχνη. Είπε ότι το είδος της τέχνης που τον ενδιέφερε θα το χαρακτήριζε ως *Conceptual Art* (εννοιολογική τέχνη). Ο όρος είχε ήδη χρησιμοποιηθεί το 1963 από τον Edward Kienholz, ενώ και ο Flynt Henry, το 1961, είχε γράψει ότι «η εννοιολογική τέχνη, πάνω απ' όλα είναι μία τέχνη που υλικό της είναι οι ιδέες, όπως υλικό της μουσική είναι ο ήχος» (Flynt, 1963).

Η ρίζα της λέξης *Conceptual* προέρχεται από το *concept* που σημαίνει «έννοια», «μια γενική ιδέα» και προσδιορίζει ένα είδος τέχνης που ασχολείται με την σύλληψη της ιδέας και την αντίληψη του θεατή, και υλικό της είναι η γλώσσα. Σε αυτή την τέχνη η μορφή δεν έχει καμία σημασία. Ο καλλιτέχνης μπορεί να χρησιμοποιήσει φωτογραφίες, λέξεις, χορό, ή ότι άλλο θελήσει, χωρίς να είναι απαραίτητο το έργο να έχει απτή μορφή. Οι ιδέες του καλλιτέχνη και οι προθέσεις του, είναι σημαντικότερες από το τελικό αποτέλεσμα.

Ιστορικά, οι απαρχές της εννοιολογικής τέχνης σχετίζονται με το έργο του Γάλλου Marcel Duchamp (Μαρσέλ Ντυσάν), ο οποίος ήταν αυτός που απέδειξε ότι τέχνη μπορεί να υπάρξει και έξω από το συμβατά όρια της ζωγραφικής ή της γλυπτικής. Ο Duchamp, με

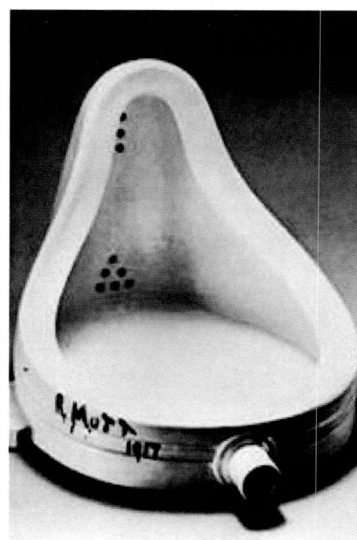
σαφείς επιδράσεις από τον κυβισμό, τον φουτουρισμό, τον ντανταϊσμό και τον σουρεαλισμό, απέκτησε αμφιλεγόμενη φήμη γιατί έπαιρνε διάφορα αντικείμενα καθημερινής χρήσης, ακόμα και κουρέλια και σκουπίδια, τα οποία παρουσίαζε ως έργα τέχνης. Αυτού του είδους τα έργα ονομάστηκαν *ready mades*. Πάνω σε αυτά ο Duchamp παρέθετε μία σύντομη φράση, που αντί να περιγράφει το αντικείμενο, είχε στόχο να αποσπάσει το μυαλό του θεατή.

Το πρώτο *ready made* έργο του Duchamp ήταν ένας τροχός ποδηλάτου τοποθετημένος πάνω σε ένα σκαμνί. *Η ρόδα ποδηλάτου* δημιουργήθηκε από τον ίδιο το 1913, στο Παρίσι, χωρίς να έχει καμία πρόθεση να το εκθέσει. Ήθελε να παρουσιάσει κάτι, το οποίο δεν εντάσσεται στο εννοιολογικό πεδίο της τέχνης. Με τα επόμενα *ready made* έργα του, *το φτυάρι του χιονιού* (1915) και *το στεγνωτήριο μπουκαλιών* (1915), έγινε αναγκαία η εξέταση της σχέσης μεταξύ αισθητικής αξίας, αξίας χρήσης και ανταλλακτικής αξίας.



Το πλέον, όμως, περιβόητο έργο του Duchamp είναι μια λεκάνη ουρητηρίου με το όνομα *Κρήνη*. Διάλεξε την λεκάνη από ένα εκθετήριο στη Νέα Υόρκη, της εταιρίας J. L. Mott Iron Works, την περιέστρεψε 90 μοίρες, την υπέγραψε με το όνομα R. Mutt (το όνομα κάποιου υδραυλικού) και την έστειλε στην Αμερικάνικη Ένωση Ανεξάρτητων Καλλιτεχνών για την πρώτη έκθεση τον Απρίλιο του 1917. Ο Duchamp ήταν πρόεδρος της επιτροπής επιλογής των έργων και τα μέλη της ένωσης αυτής δεν γνώριζαν ότι η *Κρήνη* ήταν δική του έμπνευση. Η Αμερικάνικη Ένωση Ανεξάρτητων Καλλιτεχνών δεν έκρινε τα έργα και γίνονταν όλα δεκτά, με την καταβολή ενός συμβολικού αντιτίμου. Η *Κρήνη*, όμως, ήταν το

μοναδικό έργο που απορρίφθηκε «ως μη τέχνη». Ο Duchamp αντέκρουσε, μέσω της αντιπροσώπου του Beatrice Wood σε μια υπεράσπιση με τον τίτλο «Η υπόθεση Richard Mutt», η οποία δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *The Blind Man*: «Το κατά πόσον κύριος Mutt έφτιαξε ο ίδιος την κρήνη με τα χέρια του ή όχι δεν έχει σημασία. Την ΕΠΕΛΕΞΕ. Πήρε ένα κοινό αντικείμενο της ζωής, το τοποθέτησε έτσι, ώστε η χρήσιμη σημασία του να εξαφανιστεί κάτω από το νέο τίτλο και τη νέα οπτική γωνία – δημιούργησε μια νέα σκέψη για το αντικείμενο αυτό (Foster, Krauss, Bois, Buchloh: 2009:129).



Τα ready made έργα του Duchamp άσκησαν τεράστια επίδραση στην μεταπολεμική τέχνη (collage και assemblage από τον Picasso, papiers collés από τον Braque). Έθεσαν ως προτεραιότητα την νοητική σύλληψη, καθιστώντας έτσι την τέχνη ως ιδέα, και έδωσαν μορφή και περιεχόμενο σε μορφές τέχνης όπως: *conceptual art*, *minimal art*, *body art*, *land art*, *performance narrative art*. Η φιλοσοφία, πληροφορία, μαθηματικά, αφήγηση, γλωσσολογία, βιογραφία, μπορούν όλα να χωρέσουν στην ευρεία κατηγορία της τέχνης (Sultanas, 2).

Η εννοιολογική τέχνη πρέπει να εξετάζεται πάντα μέσα στο πλαίσιο του καταναλωτισμού ή των αντιπολιτευτικών πεποιθήσεων και αμφισβητήσεων της εξουσίας που σφράγισαν την δεκαετία του '60. Μια περίοδος απελευθερωτικής ζωντάνιας και αντικομοφορμισμού, με πρωταγωνιστή τη νεολαία και τη δράση των ποικίλων ομάδων της (από στρατευμένους αριστερούς μέχρι τους *teddy boys*). Το φεμινιστικό κίνημα έθεσε σε νέα βάση το ρόλο της γυναίκας στην κοινωνία και διεκδίκησε ίσους όρους εργασίας. Οι πράσινοι, οι οικολόγοι, οργανώθηκαν και άρχισαν να πιέζουν τις κυβερνήσεις να σταματήσουν την αλόγιστη

καταστροφή της φύσης. Εμφανίστηκαν οι χίπις, νέοι αντικομφορμιστές, που ζούσαν ομαδικά, άφηναν μακριά μαλλιά, ντύνονταν ιδιόρρυθμα, τραγουδούσαν την ειρήνη και αυτοαποκαλούνται *παιδιά των λουλουδιών*. Κοσμογονία στη μουσική, άνοιξη στα εικαστικά και στον κινηματογράφο, μετασχηματισμός του αστικού τοπίου, εξοικείωση με την τεχνολογία. Ήταν μια εποχή γεμάτη ευφορία και δυναμισμό, αλλά εξέπεμπε και κάποια δόση υπαρξιακής αγωνίας και αβεβαιότητας για το μέλλον (Rush, 1999).

Η επαναστατική δεκαετία του 1960 συνδέεται με την βιομηχανική ανάπτυξη, την υπερκατανάλωση, την αύξηση των μέσων επικοινωνίας, του μαγνητοφώνου και της τηλεόρασης. Μέσα σε αυτό το κλίμα, ο καλλιτέχνης ένιωσε την ανάγκη να επαναπροσδιορίσει τις σχέσεις του τόσο με το έργο του όσο και με το κοινό του. Αμφισβήτησε όλο και περισσότερο την ανάγκη επιδείξεις καλλιτεχνικών δεξιοτήτων και ανέτρεξε σε αντικείμενα και υλικά της βιομηχανικής παραγωγής. Η ιδέα απέκτησε τον κυρίαρχο λόγο, ενώ η εκτέλεση του έργου είχε πια όλο και λιγότερη σημασία. Μέσα σε μία υπερκαταναλωτική κοινωνία, αμφισβητήθηκε η μονιμότητα του έργου τέχνης, το οποίο όλο και πιο εφήμερο, και για αυτό «λαϊκότερο», το ήθελε να απευθύνεται σε περισσότερους ανθρώπους. Ο καλλιτέχνης φτώχυνε, λοιπόν, τα υλικά του, που τα απέσπασε από την καθημερινή ζωή σε μια προσπάθεια ταύτισης της τέχνης με τη ζωή. Αρνήθηκε την εμπορευματοποίηση του έργου τέχνης και δημιούργησε έργα που όλο και λιγότερο μπορούσαν να αγοραστούν, ενώ όλο και περισσότερο επέμενε να τα δει ο θεατής και να τα βιώσει σαν αισθητική εμπειρία που απαρτίζεται από καταναλωτικά προϊόντα, διάσημους πρωταγωνιστές του κινηματογράφου, φωτογραφίες, τηλεόραση, έντυπα, κόμικς και όλα όσα συνθέτουν την καταναλωτική κοινωνία.

### **3.3.Εννοιολογικός χορός**

Την δεκαετία του 1990, χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά ο όρος *conceptual dance* (εννοιολογικός χορός) για την ανάλυση των έργων κυρίως των Γάλλων χορογράφων Jerome Bel και Xavier le Roy. Οι ίδιοι καλλιτέχνες δεν δέχονται αυτόν τον όρο, ενώ τα έργα τους έχουν οριστεί και ως *anti-movement* ή *non movement* ή και *non dance*. Για να γίνει κατανοητό το έργο αυτών των καλλιτεχνών, πρέπει να λάβουμε υπόψη τα χαρακτηριστικά της εννοιολογικής τέχνης, όπου η σπουδαιότερη πλευρά ενός έργου είναι η ιδέα ή η σύλληψή του. Η σύλληψη της ιδέας έχει κοινωνικό και πολιτικό περιεχόμενο, απευθύνεται στον θεατή, ενώ, συχνά, εκτός από την κίνηση χρησιμοποιείται στη σκηνή και

ο λόγος. Ο θεατής καλείται να αναστοχαστεί το νόημα του έργου, να το συμπληρώσει με τη φαντασία του και να το συσχετίσει με τις δικές του εμπειρίες ελεύθερα και πέρα από κάθε καθοδήγηση. Ο όρος *conceptual dance* δεν είχε αναλυθεί θεωρητικά μέχρι πρόσφατα, κυρίως, από τους ίδιους τους χορογράφους, ώστε να γίνει περισσότερο κατανοητή η χρήση και η σημασία του στην σύγχρονη καλλιτεχνική πρακτική των παραστατικών τεχνών. Το γεγονός αυτό έχει δημιουργήσει πολλά ερωτήματα και σημαντικές αντιφάσεις σχετικά με την θέση της αντίληψης και της ιδέας στο πλαίσιο του χορού.

Το 2007, ο Jerome Bel, ο Xavier Le Roy και η Bojana Cvejic έδωσαν συνέντευξη στον χορογράφο Jonathan Burrows, με τίτλο *Not Conceptual*. Η Bojana Cvejic, σε αυτή τη συνέντευξη, επεσήμανε ότι ο όρος *conceptual dance* είναι λανθασμένος γιατί υποδηλώνει ομοιότητες του χορού με τις εικαστικές τέχνες και μεταθέτει την έννοια της σύλληψης μιας ιδέας στον χώρο του χορού. Για την ίδια, ο όρος αυτός χρησιμοποιείται για να πολώσει το πεδίο του χορού, ενισχύοντας τις αντιθέσεις ανάμεσα στη σκέψη και το συναίσθημα, το χορό και το *non dance*. Ο Γερμανός θεωρητικός Johannes Birringer υποστηρίζει την άποψη της Cvejic για την δημιουργία πόλωσης. Σε ένα άρθρο στο πλαίσιο του *Nottingham Dance Festival Nottedance* αναρωτιέται αν γίνεται να απολαμβάνουμε τη γυμνή παρουσία των καλλιτεχνών και αναφέρει ότι η προσοχή του μεταφέρθηκε από τη σκηνή, στο κοινό και στους θεατές που έφευγαν σε κατάσταση πανικού.

Συνδέοντας το παραπάνω σχόλιο του με την συνέντευξη *Not Conceptual* και τις απόψεις της Cvejic, είπε επίσης ότι υπάρχει μεγάλη εχθρότητα προς τα έργα που περιγράφονται ως *conceptual*, τα κατηγορούν ότι τείνουν να καταργήσουν τον χορό ως σωματική πράξη και γίνονται πιο θεωρητικά. Αντίθετα, η Cvejic υποστηρίζει ότι τα έργα αυτά είναι αρκετά παραστατικά χωρίς να συνεπάγονται την απόσυρση της αντίληψης, αλλά προτείνουν την «εννοιολογισμό» των παραμέτρων του χορού. Σύμφωνα με τις απόψεις των παραπάνω θεωρητικών, φαίνεται περισσότερο να επιβεβαιώνεται, παρά να αναιρείται, η ύπαρξη και η χρήση του όρου *εννοιολογικός χορός*.

Επίσης, η Susanne Foellmer, καθηγήτρια χορού και θεατρικών σπουδών, στο βιβλίο της *Am Rand der Korper* (Στην άκρη του σώματος, 2009) μιλάει για την εμφάνιση ενός κινήματος, που αναπτύχθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1990, το οποίο εκφράζει κάτι εφήμερο, κάτι απροσδιόριστο και το αποκαλεί *unfinished* (ημιτελές), παραπέμποντας έτσι στο έργο του Xavier Le Roy (1999), με τίτλο *Self Unfinished*. Και η Foellmer προτιμά να αναφέρεται σε

αυτό το ρεύμα ως σύγχρονο χορό και όχι ως εννοιολογικό. Ακόμη, σύμφωνα με τον Pieter T' Jonck, επιμελητή εκθέσεων σύγχρονης τέχνης, ένα από τα προβλήματα με τον όρο *εννοιολογικός χορός*, είναι ότι έρχεται σε αντίθεση, αλλά και ως αντίπαλος του σύγχρονου χορού και καταλήγει ότι όλες οι νέες εξελίξεις έχουν κάνει τον χορό ένα μέσο σκέψης για τη σχέση μεταξύ της φαντασίας, του θεατή και του ερμηνευτή.

Πολλές συζητήσεις, πολλοί ισχυρισμοί, αντιφατικές γνώμες γύρω από τον όρο *εννοιολογικός χορός*. Για αυτό και ο Rudi Laermans (Φλαμανδός κοινωνιολόγος) το αποκαλεί *κοινωνιολογική πραγματικότητα*. Με άλλα λόγια, λέει ότι υπάρχει ένα φαινόμενο εννοιολογικού χορού, γιατί ήδη ο όρος βρίσκεται σε χρήση, καθώς υπάρχουν αρκετά έργα όπου η περιγραφή τους απευθύνονται σε αυτόν τον όρο, αλλά υπάρχουν και αρκετές συζητήσεις για τον όρο αυτό.

Το 2005, στο συνέδριο *It Takes Place When It Doesn't. On Dance and Performance after 1989* που οργανώθηκε στην Βιέννη, τίτλος ομώνυμου βιβλίου (2009), η Bojana Cvejič ανέλυσε τις ιστορικές αλλαγές ανάμεσα στην εξέλιξη του χορού και της εννοιολογικής τέχνης, ώστε να προσδιορίσει τι ακριβώς πρέπει να χαρακτηρίζεται ως *εννοιολογικό*. Αρχικά, ανέφερε ότι υπάρχει ομοιότητα του χορού με την εννοιολογική τέχνη ως προς το κατάλληλο μέσον έκφρασης. Όπως, η εννοιολογική τέχνη αμφισβήτησε τους μέχρι τότε τρόπους έκφρασης, αλλά και την ίδια τη λειτουργία της τέχνης, έτσι και ο εννοιολογικός χορός κατέκρινε τις τεχνικές και την παραγωγή νοήματος στον σύγχρονο πολιτισμό.

Στη συνέχεια, η Cvejič αναφέρθηκε σε μια ακόμα ομοιότητα, ανάμεσα στην εννοιολογική τέχνη και τον εννοιολογικό χορό, τον αναστοχασμό. Όπως η εννοιολογική τέχνη με τον ίδιο τρόπο και ο εννοιολογικός χορός θέτει ερωτήματα ως προς τα κατάλληλα χαρακτηριστικά του γνωστικού αντικειμένου (*discipline*), του μέσου/εργαλείου (*apparatus*) του θεάτρου, καθώς και την παραγωγή νοήματος στον σύγχρονο πολιτισμό (Fabius, 2012).



## Κεφάλαιο 4<sup>ο</sup>: Σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες

### 4.1. Φουτουρισμός

Ο μοντέρνος ή σύγχρονος χορός συνδέθηκε με επαναστατικά καλλιτεχνικά ρεύματα που αναπτύχθηκαν στην Ευρώπη στις αρχές του 20ού αιώνα, όπως ο Φουτουρισμός, ο Ντανταϊσμός, ο Σουρεαλισμός, το Bauhaus και η Art Nouveau. Ο Φουτουρισμός ήταν λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό κίνημα του 20ού αιώνα. Αν και θεωρείται κυρίως δημιούργημα της ιταλικής σχολής, ωστόσο υιοθετήθηκε και από καλλιτέχνες άλλων χωρών, ειδικότερα της Ρωσίας. Ο Φουτουρισμός αναπτύχθηκε σχεδόν σε όλες της μορφές της τέχνης, τη ζωγραφική, τη γλυπτική, την ποίηση, τη μουσική, το θέατρο και τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Βασική μορφή του φουτουριστικού κινήματος ήταν ο Ιταλός ποιητής Filippo Marinetti, δημιουργός του περίφημου ιδρυτικού μανιφέστο του Φουτουρισμού. Αρχικά δημοσιεύτηκε στο Μιλάνο το 1909, αλλά και στην γαλλική εφημερίδα Le Figaro το 1909.

Ο Marinetti αποκαλούσε τον εαυτό του μυστικιστή της δράσης και λάτρευε την τεχνολογία και τις μηχανές, διακηρύσσοντας ότι είναι το μέλλον. Στο *Μανιφέστο της φουτουριστικής αρχιτεκτονικής*, το 1914, ο Marinetti δήλωσε ότι «Το φουτουριστικό σπίτι πρέπει να είναι σαν μια τεράστια μηχανή». Επίσης, στο μανιφέστο του έδινε οδηγίες για το πώς πρέπει να γίνεται μια παράσταση, έλεγε ότι ο φουτουριστής – θα πρέπει να χρησιμοποιεί τα πόδια και τα χέρια του, και ότι τα χέρια του θα πρέπει να χρησιμοποιούν όργανα που δημιουργούν θορύβους. Η τέχνη του θορύβου εγκαινιάστηκε στη φουτουριστική μουσική από τον Russolo, ο οποίος έγραψε στο μανιφέστο του *The Art of Noises* ότι με την εφεύρεση των μηχανών το 19ο αιώνα γεννήθηκε ο θόρυβος. Όσον αφορά την κίνηση του σώματος, το μανιφέστο πρότεινε κινήσεις βασισμένες στις κοφτές κινήσεις των μηχανών. Οι χορευτές έκαναν «γεωμετρικές» κινήσεις, δημιουργώντας στον αέρα κύβους, κώνους, σπείρες και ελλείψεις (Μπαρμπούση, 2004).

Οι φουτουριστές χρησιμοποιούσαν μαριονέτες στις παραστάσεις τους, μεγάλες κούκλες, στο μέγεθος ανθρώπου που ήταν κρεμασμένες από το ταβάνι και έπαιζαν μαζί με τους ηθοποιούς. Ήθελαν να συνδυάσουν την κίνηση που έκαναν με τις αλλαγές του σκηνικού και να πετύχουν ένα συνεχές θέαμα. Ο Enrico Prampolini υποστήριζε την κατάργηση του ηθοποιού και την αντικατάστασή του από την μαριονέτα. Το μανιφέστο του φουτουρισμού

δημοσιεύτηκε το 1909 και στη Ρωσία, όπου έχουμε την αντίδραση των καλλιτεχνών στους παλιούς κανόνες του τσαρικού καθεστώτος, καθώς και στις εισαγόμενες τεχνοτροπίες του ιμπρεσιονισμού και του κυβισμού στη ζωγραφική. Ο Ιταλικός φουτουρισμός ήταν πιο αποδεχτός γιατί ήταν εναντίον των παλιών μορφών τέχνης.

Το 1912, δημιουργείται ένα νέο μανιφέστο του φουτουρισμού από ποιητές και ζωγράφους όπως οι Wladimir Burlyuk (Βλαντιμίρ Μπουρλιούκ), Vladimir Mayakovski (Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι), Livshits (Λίβσιτς) και Khlebnikov (Χλέμπνικοφ) με τίτλο *Χαστούκι στο Πρόσωπο του Δημόσιου Γούστου* (A Slap in the Face to the Public Taste). Οι νέοι καλλιτέχνες στόχευαν στην ανάπτυξη μιας ουσιαστικής ρωσικής τέχνης που θα αποτελούσε συνέχεια της πρωτοπορίας του 1890. Έτσι παρατηρείται η οργάνωση ομάδων από καλλιτέχνες στα μεγαλύτερα πολιτιστικά κέντρα (Αγία Πετρούπολη, Μόσχα, Κίεβο), οι οποίες οργάνωναν εκθέσεις και δημόσιες συζητήσεις, προκαλώντας τους θεατές με τις διακηρύξεις τους. Οι φουτουριστές δεν αρκέστηκαν σε αυτές τις κλειστές εκδηλώσεις. Βγήκαν στους δρόμους μακιγιάροντας τα πρόσωπά τους, φορώντας βελούδινα σακάκια, σκουλαρίκια, ψηλά καπέλα και βάζοντας ραπανάκια και κουτάλια στις κουμπότρυπες των ρούχων. Διακήρυτταν ότι η ζωή και η τέχνη έπρεπε να απαλλαχθούν από τις συμβάσεις, να ελευθερωθούν και να υπάρχει μια χωρίς όρια εφαρμογή των ιδεών σε όλους τους τομείς του πολιτισμού (Μπαρμπούση, 2004).

Το 1916, έφτασε στην Μόσχα ο Nikolai Foregger, ο οποίος γοητεύτηκε από τους νέους καλλιτέχνες, την εκμηχάνιση, την αφαιρετικότητα της τέχνης και του θεάτρου και θέλησε να εφαρμόσει αυτές τις ιδέες στο χορό. Στην αρχή ασχολήθηκε με την *comedia dell'arte*, αργότερα όμως προσπάθησε να βρει μια μορφή λαϊκού θεάτρου που να ταιριάζει με τις απαιτήσεις της νέας σοσιαλιστικής κοινωνίας. Στη συνέχεια, πρόσθεσε στοιχεία καμπαρέ και την τεχνική του *cinematication* (έριχνε προβολείς σε δίσκους που περιστρέφονταν, παράγοντας ένα κινηματογραφικό αποτέλεσμα). Ο φουτουρισμός έδωσε έμφαση στην κίνηση, προωθώντας μια νέα αντίληψη για τον χώρο, αναβαθμίζοντας έτσι την κίνηση σε μείζον στοιχείο της παράστασης. Αυτή η άποψη έδωσε στους καλλιτέχνες την ελευθερία να δίνουν παραστάσεις στο δρόμο, σε Λούνα Παρκ, σε σκάλες και αλλού. Οι ηθοποιοί έτρεχαν αιωρούμενοι και κάνοντας ακροβατικά (Μπαρμπούση, 2004: 104-105).

Ο ιδιαίτερα σημαντικός σκηνοθέτης του θεάτρου Meyerhold κατάργησε την κουρτίνα που χώριζε τη σκηνή από τους θεατές και άφηνε τα φώτα της πλατείας, στον χώρο των θεατών, αναμμένα. Με αυτό τον τρόπο ήθελε να κάνει τους θεατές να αισθάνονται ότι συμμετέχουν

στο θέατρο και ότι το θέατρο δεν ανήκει πια στον κόσμο της ψευδαισθήσης, ιδέες που ανέπτυξαν στη συνέχεια και άλλα επαναστατικά καλλιτεχνικά κινήματα. Τα κουστούμια των ηθοποιών ήταν φόρμες εργασίας και οι χορευτές εμφανίζονταν με τα ρούχα άσκησης.

#### 4.2. Ντανταϊσμός

Ο Ντανταϊσμός ήταν ένα καλλιτεχνικό κίνημα αισθητικής αναρχίας που αναπτύχθηκε μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο στις εικαστικές τέχνες, τη λογοτεχνία, το θέατρο και την γραφιστική. Μεταξύ άλλων, το κίνημα ήταν και μια διαμαρτυρία ενάντια στη βαρβαρότητα του πολέμου και αυτού που οι Ντανταϊστές πίστευαν ότι ήταν μια καταπιεστική διανοητική αγκύλωση στην τέχνη και στην καθημερινότητα. Ο όρος *ντανταϊσμός* προήλθε από το «νταντά» που κάνουν τα μωρά, μια λέξη της παιδικής γλώσσας που ουσιαστικά δεν σημαίνει τίποτα. Και αυτό ακριβώς είναι ο ντανταϊσμός. Το παράλογο, το παράδοξο, το φανταστικό. Στόχος του ήταν το γκρέμισμα των παραδοσιακών λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών αξιών και η αμφισβήτηση των αρχών της μοντέρνας κοινωνίας. Μια φιλοσοφία, την οποία οι οπαδοί του κινήματος εξέφρασαν μέσα από την τέχνη και από τη στάση ζωής και τον τρόπο σκέψης τους, προκαλώντας συχνά το κοινό. Η τεχνοτροπία τους, αρχικά, επηρεάστηκε από τον κυβισμό και τον φουτουρισμό. Έμπνευσή τους αποτελούσαν κατά κανόνα οι μηχανές και οι ανθρώπινες φιγούρες τους θύμιζαν ρομπότ. Επέλεξαν στην τύχη σχήματα και εικόνες καθώς και ετερογενή υλικά (μαλλί, ξύλο, φωτογραφίες και φωτομοντάζ, χαρτί, σκουπίδια), δημιουργώντας εφήμερα έργα που συνδύαζαν τη γλυπτική με τη ζωγραφική. Γνωστοί ντανταϊστές καλλιτέχνες είναι: Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Arp, Guillaume Apollinaire, Arthur Cravan, Jean Crotti, Raoul Hausmann, Marcel Yanko, Beatrice Wood.

Ο ντανταϊσμός εμφανίστηκε στην Ζυρίχη το 1916 όταν ο Hugo Ball και η Emmy Hennings (Χούγκο Μπόλ, Έμι Χένινγκις) άνοιξαν το Cabaret Voltaire. Ο Ball περιγράφει την πρώτη νύχτα στο καφέ ως εξής: «Στις έξι το βράδυ και ενώ προσπαθούσαμε να αναρτήσουμε κάποια πόστερ, κατέφθασαν τέσσερις άντρες [...] ο Μαρσέλ Γιάνκο, ο Τριστάν Τζαρά, ο Ζωρζ Γιάνκο [...]. Συνεννοηθήκαμε στα γρήγορα και σε λίγο *οι Αρχάγγελοι* (Archangels) του Γιάνκο κρέμονταν μαζί με άλλα όμορφα αντικείμενα. Το ίδιο βράδυ ο Τζαρά διάβασε ποιήματα, η Χένινγκις και η Λακόντ τραγούδησαν στα γαλλικά και τα δανέζικα, ο Τζαρά διάβασε ρουμανικά ποιήματα, ενώ μια ορχήστρα από μπαλαλάικες έπαιζε λαϊκές μελωδίες και ρώσικους χορούς». Τον Ιούλιο 1916 στο Waag Hall στη Ζυρίχη διοργανώθηκε πρώτη

«βραδιά ντανταϊσμού», με μουσική, χορό, διακήρυξη θεωριών και μανιφέστων, απαγγελία ποιημάτων, έκθεση ζωγραφικής κουστουμιών και μάσκας (Μπαρμπούση, 2004: 108).

Οι αρχικές αυθόρμητες παραστάσεις έγιναν πιο οργανωμένες και δόθηκε μεγαλύτερη έμφαση στον χορό. Ο ντανταϊσμός από τη Ζυρίχη διαδόθηκε στην Γερμανία, Ρωσία, Πολωνία, Τσεχοσλοβακία και συνδυάστηκε με άλλα πρωτοποριακά ρεύματα. Ως κίνημα έπαψε να υπάρχει το 1924 και οι εκπρόσωποί του ασχολήθηκαν με τον σουρεαλισμό.

Στο πλαίσιο του χορού, το μπαλέτο δεν έμεινε ανεπηρέαστο από την μοντέρνα τέχνη και άρχισε να συνδέεται με τις κινήσεις των εικαστικών τεχνών. Ο Sergei Diaghilev οργάνωσε πολλές εκθέσεις με Ρώσους ζωγράφους. Στενός του συνεργάτης υπήρξε ο Pablo Picasso, ο οποίος έκανε σκηνικά και κουστούμια για τα έργα: *Parade*, *Le Tricorne*, *Pulcinella*, *Cuadro Flamenco*, *Le Train Bleu*. Επίσης, τα *Σουηδικά Μπαλέτα* που δημιουργήθηκαν από τον Rolf de Mare, με χορογράφο τον Jean Borlin, βασίστηκαν επίσης σε συνεργασίες με ποιητές, συνθέτες και ζωγράφους, όπως οι Paul Claudel, Jean Cocteau, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Erik Satie, Giorgio De Chirico, Fernand Leger και Francis Picabia.

### **4.3. Bauhaus**

Το καλλιτεχνικό ρεύμα Bauhaus (Μπάουχαους) ιδρύθηκε από τον Walter Gropius, το 1919, ο οποίος προσπάθησε να συνδυάσει την τέχνη με την ανάπτυξη της τεχνολογίας που κυριαρχούσε αυτήν την περίοδο. Το ινστιτούτο Μπάουχαους πειραματιζόταν με τις εικαστικές τέχνες, την αρχιτεκτονική, το βιομηχανικό σχέδιο και τον χορό και πρέσβευε την ένωση των τεχνών σε μια ουτοπική κοινωνία. Καλλιτέχνες όπως ο Paul Klee, ο Vassili Kandinsky, ο Oskar Schlemmer, ο Laszlo Moholy-Nagy, άρχισαν να διδάσκουν στο σχολείο. Το Ινστιτούτο προώθησε μια νέα αντίληψη, αυτή του λειτουργισμού (φονξιοναλισμός) και έδωσε έμφαση στην αρχιτεκτονική, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι παραμέλησε τις άλλες τέχνες (Λαμπράκη -Πλάκα, 1986). Επίσης, οργάνωσε το πρώτο σεμινάριο για την τέχνη της παράστασης, λίγους μήνες μετά την ίδρυση του.

Ο Oskar Schlemmer, ζωγράφος, γλύπτης, σχεδιαστής και χορογράφος, διατύπωσε τη δική του θεωρία για την performance, στην οποία το πρόβλημα της σχέσης θεωρίας και πράξης είχε κεντρική θέση. Ο όρος *performance* αναφέρεται σε εκείνο το ιδιαίτερο είδος έκφρασης, το οποίο αποτελούσε πάντα την αιχμή της πρωτοποριακής τέχνης. Πρόκειται για ένα μέσον

με μεγάλη ποικιλία μορφών, που χρησιμοποιήθηκε από καλλιτέχνες ενάντια στους περιορισμούς των καθιερωμένων καλλιτεχνικών ειδών και κανόνων, επιδιώκοντας πάντα την άμεση επαφή με το κοινό. Για τον Schlemmer, η ζωγραφική αποτελούσε τη θεωρητική έρευνα και η παράσταση την πράξη, γιατί για αυτόν «ο χορός είναι Διονυσιακός και ολοκληρωτικά συναισθηματικός ως φύση». Η εξερεύνηση του χώρου και η αντίθεση ανάμεσα στο οπτικό επίπεδο και το βάθος που έχει ο πραγματικός χώρος, αποτελούσε κοινό παράγοντα διερεύνησης των ποικίλων προσεγγίσεων/τεχνών που υπήρχαν στο Μπάουχαους. Έτσι η έννοια του «αισθητού χώρου», η αντίληψη του χώρου αποτελούσε τη βάση της χορογραφικής εξερεύνηση του Schlemmer.

Ο Schlemmer εντάχθηκε στο Μπάουχαους το 1921, ως επικεφαλής του Εργαστηρίου Γλυπτικής, ενώ ξεκίνησε να λειτουργεί το Θεατρικό Εργαστήρι το 1923. Τον ακολούθησε ο László Moholy-Nagy, ένας ζωγράφος αφηρημένης τέχνης που πέρασε στο στάδιο του σχεδιασμού και ξεκίνησε να σχεδιάζει σκηνικά για την Kroll Opera House στο Βερολίνο. Οι δυο καλλιτέχνες συνεργάστηκαν και συνδύασαν την αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη μουσική και το χορό για να δημιουργήσουν, σύμφωνα με τα λόγια του Vassili Kandinsky, «μία μνημειώδη αφηρημένη τέχνη». Το θέατρο βρισκόταν στο επίκεντρο του Μπάουχαους, καθώς συνδέει πολλές τέχνες στη δράση. Η έννοια του θεάτρου για τον Schlemmer είχε επηρεαστεί από τις γνώσεις του για τη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική. Το ενδιαφέρον του Schlemmer στην αφαιρετικότητα της ανθρώπινης μορφής οδήγησε σε ένα βαθύ ενδιαφέρον για τις μάσκες και τα κοστούμια, και έφτασε στο απόγειό της με τη χρήση κούκλας και μαριονέτας – η κίνηση των οποίων θεωρήθηκε από τον Schlemmer ως ανώτερη από εκείνη των ανθρώπων. Στις παραστάσεις του προσπαθούσε να δώσει μια μηχανική εντύπωση στην κίνηση των χορευτών. Οι χορευτές του ήταν φιγούρες ανθρώπων, που κινούνταν σαν μηχανικές κούκλες στον χώρο.

Γνώριζε τη θεωρία για το θέατρο της μαριονέτας του Heinrich von Kleist (Χάινριχ φον Κλάϊστ), ο οποίος είχε δει έναν δάσκαλο του μπαλέτου στο πάρκο να παρατηρεί ένα κουκλοθέατρο και αυτό τον ενέπνευσε να δημιουργήσει τη λεγόμενη θεωρία της κούκλας. Τα κοστούμια του, ή αλλιώς «ειδώλια», δημιουργήθηκαν από γεωμετρικά σχήματα που ταιριάζουν με τα αντίστοιχα μέρη του σώματος, καθώς και η σημασία της μάσκας στο έργο του συνδέεται με το ενδιαφέρον του σε παραδόσεις του θεάτρου στην Ανατολή, συμπεριλαμβανομένων των θεάτρων της Ιάβας, της Ιαπωνίας και της Κίνας. Το 1923, οι μαριονέτες και άλλες φιγούρες με χειρισμό, οι μάσκες και τα γεωμετρικά κοστούμια επικρατούσαν σε πολλές παραστάσεις του Μπάουχαους (Μπαρμπούση, 2004: 112).

Τα *μηχανικά μπαλέτα* αποτελούσαν μια έκφραση της εξερεύνησης της σχέσης του ανθρώπου με τη Μηχανή, ενός προβληματισμού έντονου τόσο στους κόλπους του Μπάουχαους όσο και για τους Ρώσους Κονστρουκτιβιστές και Φουτουριστές. Με αυτόν τον τρόπο ο Schlemmer έδινε έμφαση στη διάσταση του χορευτή ως «αντικείμενο» επί σκηνής που κινείται «μηχανικά». Η πιο διάσημη παραγωγή του Schlemmer ήταν το *Τριαδικό Μπαλέτο* (Das Triadische Ballet), το οποίο παρουσιάστηκε σε ολοκληρωμένη μορφή για πρώτη φορά το Σεπτέμβριο του 1922 στη Στουτγάρδη, σε μουσική του Paul Hindemith. Το Ινστιτούτο Μπάουχαους έκλεισε το 1923.

#### 4.4. Art Nouveau

Η Art Nouveau (Αρ Νουβώ) είναι ένα διεθνές καλλιτεχνικό κίνημα που αναπτύχθηκε στα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα. Ο όρος είναι γνωστός και με τη γερμανική του ονομασία Jugendstil, ενώ στην Αυστρία ονομάζεται Secession. Έλαβε και άλλες ονομασίες όπως, *Stile Liberty* στην Ιταλία ή *Stile Floreale*, από το κυριότερο διακοσμητικό στοιχείο του, την καμπύλη κυματοειδή γραμμή, που αναπτύσσεται συχνά σε μορφή άνθους σχηματοποιημένου και συμβολικού (Μυρωνίδη και Καπράλου, 2013).

Αν και εκδηλώθηκε, κυρίως, στον χώρο της διακόσμησης και της αρχιτεκτονικής άγγιξε, ωστόσο, όλους τους τομείς της καλλιτεχνικής έκφρασης και επηρέασε μεταγενέστερες τάσεις στην Μοντέρνα Τέχνη. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο αυτοχαρακτηρισμός της ως «νέα τέχνη» και αποτελεί σαφή διακήρυξη της αντίθεσής της προς τον ιστορισμό του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα του κινήματος είναι η επιτήδευση της μορφής, κυρίως για στοιχεία που αντλούνται από τη φύση καθώς και η στενή συσχέτιση με το κίνημα του συμβολισμού. Επίσης, η Art Nouveau οφείλει πολλά στην αναβίωση των «βιομηχανικών τεχνών» που επιχείρησε ο William Morris, στην αναβίωση του γοτθικού στυλ και στην επίδραση του «ιαπωνισμού».

Η ιαπωνική τέχνη, τα χαρακτηριστικά και ιδίως τα έργα του Hokusai, δημιούργησαν στην Ευρώπη τη μόδα του ιαπωνισμού, η οποία εκδηλώθηκε με εκθέσεις ιαπωνικής τέχνης και με τις επιδράσεις που άσκησε σε καλλιτέχνες όπως ο Claude Oscar Monet και ο Edgar Germain Hilaire Degas. Η ιαπωνική τέχνη προσέφερε στην Art Nouveau τη μίμηση των φυσικών μορφών αλλά και την αναζήτηση περίπλοκων διακοσμητικών θεμάτων.

(Παγκόσμια Τέχνη, 1999: 14). Τα νέα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά της Art Nouveau θεωρείται πως προετοίμασαν τα μεταγενέστερα πρωτοποριακά κινήματα του 20ού αιώνα, όπως Art Deco, εξπρεσιονισμός, κυβισμός, υπερρεαλισμός.

Ενσάρκωση του κινήματος αυτού στο πλαίσιο του χορού έγινε η Loie Fuller. Τον Οκτώβριο του 1892 παρουσίασε στο καμπαρέ του Παρισιού, Follies Bergère, το έργο της *Fire Dance*, όπου χόρευε πάνω σε γυαλί, φωτιζόμενη από κάτω. Αμέσως βρέθηκε στο επίκεντρο της avant garde της εποχής και αποτέλεσε αντικείμενο έμπνευσης για τους Henri de Toulouse-Lautrec, François Rupert Carabin, Auguste Rodin, Jules Chéret κ.ά.

#### **4.5. Performance Art**

Η performance art μπορεί να παρουσιαστεί μπροστά σε κοινό, με είτε τυχαία, είτε προκαθορισμένη δράση, προσεκτικά ενορχηστρωμένη (ή και όχι), με ή χωρίς συμμετοχή από το ακροατήριο. Η παρουσίαση μπορεί να γίνεται ζωντανά ή μέσω εποπτικών εργαλείων σε οποιοδήποτε χώρο, ενώ ο ερμηνευτής (performer) μπορεί να είναι παρών ή απών. Η performance art μπορεί να είναι μια οποιαδήποτε κατάσταση που περιλαμβάνει το χρόνο, το χώρο, το σώμα του εκτελεστή (η την παρουσία του σε ένα μέσο) και τη σχέση μεταξύ εκτελεστή (καλλιτέχνη) και ακροατηρίου. Τόσο οι παλιοί όσο και οι σύγχρονοι καλλιτέχνες έχουν ως μέσον δημιουργίας το ίδιο τους το σώμα και όχι κάποιο άλλο συμβατικό μέσο, όπως το πινέλο ή η σμίλη του γλύπτη. Πρόδρομοι της performance art ήταν ο Φουτουρισμός, ο Ντανταϊσμός, ο Κονστρουκτιβισμός, το Bauhaus και η Art Nouveau.

Η θεματολογία της performance art αγγίζει φυλετικά, τελετουργικά ή θρησκευτικά γεγονότα. Οι εκπρόσωποι της συνδιαλέγονται με ζητήματα όπως ο ρατσισμός, οι κοινωνικές τάξεις, ο φεμινισμός, η ηθική και η σεξουαλική ταυτότητα έχοντας την ανάγκη πολιτικού και κοινωνικού προβληματισμού. Από την δεκαετία του 1970, ο όρος περιλαμβάνει μια πληθώρα εκδηλώσεων, όπως happenings, events, fluxus, actions, situations, installations, body art, video art, έργα του μεταμοντέρνου και εννοιολογικού χορού και site specific παραστάσεις χορού (Rush, 1999).

Οι απαρχές της performance art στις Ηνωμένες Πολιτείες, συνδέονται με το Black Mountain College, που ιδρύθηκε το 1933 στη Βόρεια Καρολίνα, με βάση τις

προοδευτικές ιδέες του John Dewey για την ένταξη όλων των τεχνών στην εκπαίδευση. Σημαντικοί καλλιτέχνες του Bauhaus, όπως ο ίδιος ο Walter Gropius και ο László Moholy-Nagy, που κατέφυγαν στις Ηνωμένες Πολιτείες λόγω της ναζιστικής εξουσίας στην Γερμανία, συνέχισαν εκεί την πειραματική σύνδεση των εικαστικών και των παραστατικών τεχνών (Beaven, 2012).

## **Κεφάλαιο 5<sup>ο</sup> : Η έρευνα**

### **5.1. Σκοπός της έρευνας και ερευνητικά ερωτήματα**

#### **Σκοπός της έρευνας**

Με την παρούσα εργασία γίνεται προσπάθεια διερεύνησης της σχέσης του χορού με τις εικαστικές τέχνες, σε θεωρητικό και σε καλλιτεχνικό/βιωματικό επίπεδο. Επί του συγκεκριμένου θέματος θα υπάρξει η δυνατότητα εμβάθυνσης στη σύγχρονη καλλιτεχνική πρακτική και αισθητική του χορού και στην αναζήτηση κοινών στοιχείων που συνδέουν αυτές τις δύο σημαντικές μορφές τέχνης. Θα αναδειχθεί, επίσης, η αμφίδρομη και διαδραστική επίδραση που ασκείται μεταξύ των χορογράφων και των εικαστικών καλλιτεχνών. Τέλος, καθώς ο χορός και οι εικαστικές τέχνες αποτελούν δύο αυτόνομους μαθησιακούς στόχους, οι γνώσεις που θα αποκομισθούν από την έρευνα, μπορεί να συμβάλουν ουσιαστικά στην εκπαιδευτική μαθησιακή διαδικασία του χορού αλλά και στους αναπτυξιακούς τομείς του παιδιού, μέσω των πρακτικών και διαθεματικών προσεγγίσεων.

#### **Ερευνητικά ερωτήματα**

Έχοντας αναφερθεί στο γενικό σκοπό και τους στόχους της ερευνητικής προσπάθειας, τα ερευνητικά ερωτήματα διατυπώνονται ως εξής:

(α) Ποια είναι η σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες; Επηρεάστηκε, ο χορός από την ανάπτυξη των εικαστικών τεχνών; Ποιο ήταν το αποτέλεσμα της επίδρασης αυτής; Ποιος ο ρόλος των εικαστικών τεχνών στο χορό ευρύτερα; Τα ποικίλα καλλιτεχνικά ρεύματα είχαν και ανάλογη επίδραση στις διάφορες εκφάνσεις του χορού;





(β) Πώς αναπτύχθηκε αυτή η σχέση στη διάρκεια του 20ού αιώνα; Η εξέλιξη των εικαστικών τεχνών εκείνη την περίοδο, προώθησε και την εξέλιξη του χορού σε όλη τη διάστασή του;

Και (γ) η σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες μπορούν να αποτελέσουν μέσον διαθεματικής διδασκαλίας των τεχνών στο πλαίσιο της τάξης;

## **5.2.Μεθοδολογία της έρευνας**

Η εργασία είναι ποιοτική και βασίζεται κυρίως στην βιβλιογραφική έρευνα. Μέσω της ποιοτικής έρευνας θα γίνει προσπάθεια να αποκτηθεί μια σφαιρική αντίληψη της εξέλιξης του χορού και των εικαστικών τεχνών και μέσω της πορείας αυτής να καταγραφεί, με μεθόδους παραγωγής δεδομένων, ο μεταξύ τους καλλιτεχνικός επηρεασμός. Με τη μέθοδο ανάλυσης, τόσο των γραπτών, όσο και των οπτικών στοιχείων, θα αναδειχθούν πολλαπλές πτυχές του προς διερεύνηση αντικειμένου και μέσω της επεξεργασίας αυτών θα προκύψει το προσδοκώμενο αποτέλεσμα.

Θα επιχειρηθεί μια σειρά προσεγγίσεων για την παραγωγή δεδομένων, μέσω γραπτών, ιστορικών – βιβλιογραφικών – διαδικτυακών τεκμηρίων. Πέραν όμως των τεκμηρίων που θα έχουν ως βάση το γραπτό κείμενο, θα αναζητηθούν και τεκμήρια ποικίλου οπτικού υλικού (φωτογραφία, σχέδιο, ζωγραφική, γλυπτική, βίντεο) και ό,τι καλείται οπτική τέχνη (Mason, 2011: 130-131).

Με βάση τα θεωρητικά στοιχεία και τις πληροφορίες που έχουν αντληθεί από βιβλία και άρθρα σχετικά με τον χορό και τις εικαστικές τέχνες, συλλέχθηκαν ορισμένα έργα του χορού από τον 19ο αιώνα μέχρι σήμερα, με στόχο να φανεί η διαδραστική σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες από τον κλασικό χορό ή μπαλέτο και στη διάρκεια του 20ού αιώνα σε σύνδεση με τις νέες μορφές χορού που εμφανίστηκαν αυτήν την περίοδο. Η συλλογή και καταγραφή των ανωτέρων δεδομένων, αφού αξιολογηθούν και αναλυθούν, θα αποτελέσουν την συγγραφή της ερευνητικής αναφοράς. (Cohen and Manion, 1994: 79, 83).

Στη προσπάθεια προσέγγισης των δεδομένων γίνεται αντιληπτό ότι το ενδιαφέρον εστιάζεται στο «φυσικό» χώρο που διαμορφώνονται τα προς διερεύνηση «γεγονότα». Δηλαδή, χορευτικό και εικαστικό εργαστήριο, θέατρο, κινηματογράφος, μουσεία και κάθε άλλο πολιτιστικό διαδραστικό χώρο. Στην «αποκάλυψη» στοιχείων αυτά θα ερμηνεύονται

βάση των βιωματικών εμπειριών, όπως αυτά προέκυψαν από την ενεργό μαθησιακή και διδακτική ενασχόλησή μου με το αντικείμενο της έρευνας, αλλά και μελέτη δεδομένων πάνω σε αυτό (Mason, 2011: 136-137).

Ειδικότερα, η βιβλιογραφική ανασκόπηση είναι μια συλλογή από επιλεγμένες δημοσιευμένες πηγές, σχετικές με το θέμα της εργασίας και το αντικείμενο της έρευνας, οι οποίες χρησιμοποιούνται στο σχολιασμό των έργων, καθώς και στην παράθεση των βασικών συμπερασμάτων της έρευνας. Σύμφωνα με τις αρχές της δεοντολογίας της έρευνας, η βιβλιογραφική ανασκόπηση δεν αποτελεί μια απλή παράθεση της σχετικής βιβλιογραφίας, η οποία συνοδεύει κάθε εργασία ή μελέτη δημοσιευμένη ή μη, και εμφανίζεται στο τέλος κάθε κεφαλαίου ή συνολικά στο τέλος του κειμένου. Η βιβλιογραφική ανασκόπηση ακολουθεί συνήθως την εισαγωγή και προηγείται του κύριου μέρους της εργασίας. Με τη βιβλιογραφική ανασκόπηση μπορεί επίσης να εντοπιστούν τα κενά που υπάρχουν στη βιβλιογραφία πάνω στο συγκεκριμένο γνωστικό αντικείμενο/ θέμα.

### **5.3. Χρονική διάρκεια της έρευνας**

Η έρευνα διήρκεσε περίπου ενάμισι χρόνο. Ξεκίνησε το εαρινό εξάμηνο του 2013, συνεχίστηκε με πιο αργούς ρυθμούς το εαρινό εξάμηνο του 2014, λόγω της συμμετοχής μου στο πρόγραμμα της διευρυμένης πρακτικής μου στην Κωνσταντινούπολη και ολοκληρώθηκε το καλοκαίρι του 2014.

### **5.4. Δεοντολογία και περιορισμοί**

Η βιβλιογραφική ανασκόπηση συμβάλλει στην τεκμηρίωση της εργασίας και προσδίδει επιστημονικό χαρακτήρα στο περιεχόμενό της. Στο πλαίσιο αυτό, αναφέρεται ότι μια δυσκολία στην συγγραφή του θεωρητικού μέρους της έρευνας είναι το γεγονός ότι υπάρχουν ελάχιστα επιστημονικά βιβλία για τον χορό στην ελληνική γλώσσα. Αυτό συνεπάγεται τη δυσκολία της μετάφρασης και ταυτόχρονα την απόδοση των εννοιών με δόκιμους όρους ...

## Κεφάλαιο 6<sup>ο</sup>: Ανάλυση

Σε αυτό το κεφάλαιο αναλύονται ορισμένα έργα του χορού με χρονολογική σειρά της δημιουργίας τους, το πλαίσιο του θέματός τους και της σχέσης του με τις εικαστικές τέχνες. Ορισμένα στοιχεία πάνω στα οποία βασίζεται η ανάλυση μπορεί να είναι: το λιμπρέτο, το θέμα, η ιδέα, οι εικόνες που δείχνουν τη σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες, οι συμβολισμοί, τα κινητικά σχήματα, οι φόρμες, το χρώμα, συναισθήματα, η πρωτοτυπία, η καλλιτεχνική αξία του έργου.

Τα έργα που αναλύονται είναι τα εξής:

- *La Sylphide* του August Bournonville
- *Serpentine dance* της Loie Fuller
- *The Triadic Ballet* του Oscar Schlemmer
- *Flip Book* του Boris Charmatz
- *These associations* του Tino Sehgal
- *Les Médusés* του Damien Jalet
- Η έκθεση *Dancing around the Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*
- Η έκθεση *Move: Choreographing You* του Xavier Le Roy και του Marten Spångberg
- *Architectural Dialogues* της Sasha Waltz
- *On Line : Drawing Through the Twentieth Century, Performance 11: On Line/Trisha Brown Dance Company*
- *Performance 13: On Line/ Anne Teresa De Keersmaeker*
- *Self Unfinished* του Xavier Le Roy
- *Pina* του Wim Wenders

## Κλασικός χορός: *La Sylphide*, August Bournonville

Το έργο *La Sylphide* του August Bournonville παρουσιάστηκε πρώτη φορά στη σκηνή το 1836 και είναι ένα από τα παλαιότερα Ρομαντικά Μπαλέτα που εκτελούνται μέχρι και σήμερα. Η πλοκή του έργου εκτυλίσσεται γύρω από την ακόρεστη επιθυμία του ανθρώπου να βρει την αληθινή αγάπη. Η συνοπτική περιγραφή του Λιμπρέτου έχει ως εξής: Στην πρώτη πράξη, στη διάρκεια του πρωινού, πριν από τον γάμο ενός νεαρού Σκωτσέζου ευγενούς του James με την Effie, μια φτερωτή οντότητα, η Συλφίδα, γονατίζει δίπλα του και τον φιλάει. Εκείνος ξυπνά, την βλέπει, μαγεύεται από την παρουσία της και προσπαθεί να την πιάσει. Στη συνέχεια αγνοεί τις προετοιμασίες του γάμου του και την ακολουθεί μέσα στο δάσος. Μια ηλικιωμένη γυναίκα η Madge, η κακιά μάγισσα, προφητεύει ότι η Effie θα παντρευτεί με τον καλύτερο φίλο του James. Στην δεύτερη πράξη, η ιστορία ξετυλίγεται μέσα σε ένα δάσος, όπου ο James ακολουθεί την Συλφίδα. Σύμφωνα με τις οδηγίες της μάγισσας, ο James προσπαθεί να της πάρει το μαντήλι για να την κρατήσει για πάντα κοντά του. Όταν τελικά το καταφέρνει, η Συλφίδα χάνει τις μαγικές της δυνάμεις και πεθαίνει την αγκαλιά του. Η ιστορία έχει σχέση με το αν η αγάπη ή η ερωτική επιθυμία είναι άξια για την αυτοθυσία ενός ανθρώπου. Η Συλφίδα προσωποποιεί την ρομαντική εποχή, η οποία ήταν μια τεράστια αλλαγή και μεγάλη επανάσταση.

Το μπαλέτο *La Sylphide* περιλαμβάνει όλα εκείνα τα πρωτοποριακά χαρακτηριστικά της ρομαντικής εποχής: θνητό να ερωτεύεται μυθικό πλάσμα, αυθόρμητα συναισθήματα, φαντασία, φύση (μεγάλος μέρος της παράστασης εξελίσσεται στο δάσος). Τα κοστούμια των χορευτών είναι εμπνευσμένα από τις παραδοσιακές στολές των Σκωτσέζων, ενώ το κοστούμι της Συλφίδας, ένα μακρύ, αέρινο, λευκό φόρεμα, με απογυμνωμένους τους ώμους και ένα στεφάνι με λουλούδια στα μαλλιά, θυμίζει την ενδυμασία των ballet blanc. Την περίοδο αυτή το κοστούμι και το χτένισμα της μπαλαρίνας υιοθέτησε ευρέως από τον κόσμο της μόδας. Τα περίτεχνα σκηνικά, το εσωτερικό της έπαυλης και το δάσος, μοιάζουν να έχουν βγει από παραμύθι και δίνουν την αίσθηση της προοπτικής.

Επι της ουσίας, η σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες αναδεικνύεται μέσα από τα κοστούμια και τα σκηνικά. Το κοστούμι λειτουργεί ως προέκταση του σώματος και ως θεματική έκφραση της δραματικής και ψυχολογικής έκφρασης του ρόλου της Συλφίδας. Το έργο είναι ένα προϊόν μιας επαναστατικής εποχής που βοήθησε στην επανάσταση του ίδιου του μπαλέτου. Μέσα από το έργο έγινε γνωστός ο χορός στις pointe και ξεκίνησε η λατρεία

της μπαλαρίνας ως αιθέριας, απόκοσμης και λεπτοκαμωμένης φιγούρας, άποψη που αναιρέθηκε από τα έργα του μοντέρνου και του μεταμοντέρνου χορού.



Η Marie Taglioni στον ρόλο της Συλφίδας



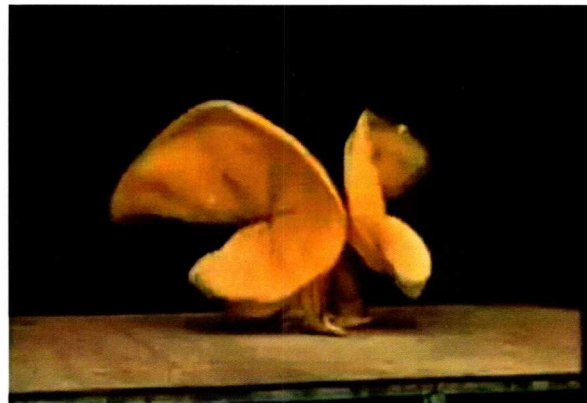
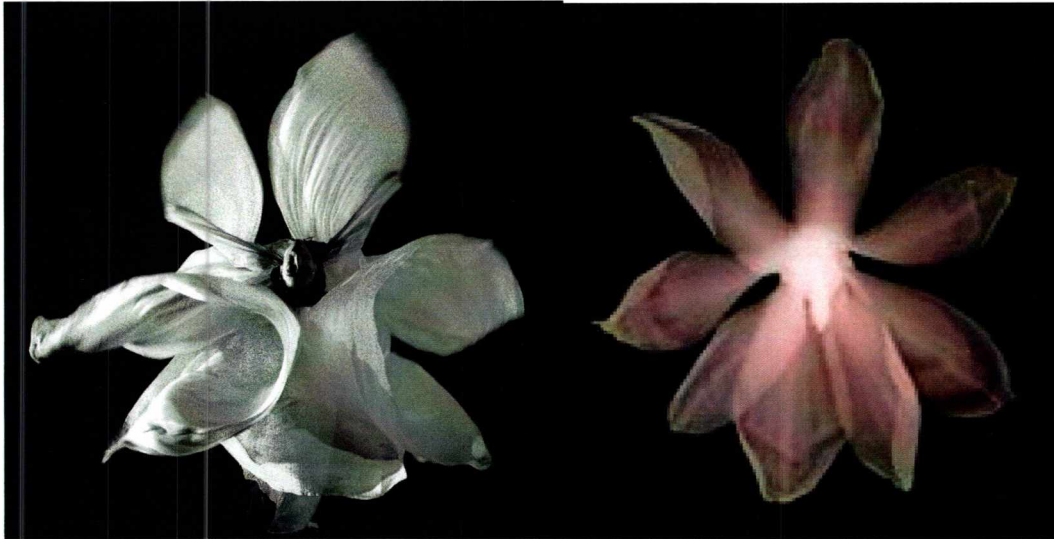
Η Emma Livry στον ρόλο της Συλφίδας το 1862

## Μοντέρνος χορός: *Serpentine Dance*, Loie Fuller

Το έργο *Serpentine Dance*, που έγινε γνωστό στις Ηνωμένες Πολιτείες και την Ευρώπη την δεκαετία του 1890, είναι μια εξέλιξη του χορού με φούστες (skirt dance), που αποτέλεσε αντίδραση στις ακαδημαϊκές μορφές του μπαλέτου, ενσωματώνοντας λαϊκούς χορούς, όπως το *can – can*. Δημιουργός του έργου, όπως και του ρεύματος του μοντέρνου χορού, είναι η Loie Fuller, η οποία ανακάλυψε τυχαία τα αποτελέσματα των φώτων στη σκηνής μέσα από διαφορετικές γωνίες φωτισμού πάνω στο ύφασμα. Ο δημοσιογράφος Arsène Alexandre έγραψε στο περιοδικό *Le Théâtre*: «Πριν... την Fuller υπήρχε φωτισμός, αλλά κανείς δεν καταλάβαινε πώς να τον χρησιμοποιήσει... Αυτή μας έδωσε μια καταπληκτική ανακάλυψη: την τέχνη της διαφοροποίησης (art of modulation), την ικανότητα της αλλαγής των χρωματικών τόνων».

Στο *Serpentine Dance*, η Fuller έχει καλύψει το σώμα της με πολλά μέτρα υφάσματος, που κινεί κρατώντας δύο ραβδιά (ένα σε κάθε χέρι), τα οποία την βοηθούν στον έλεγχο του ογκώδους υφάσματος, αλλά και στην επέκταση των κινήσεών της. Πάνω στην σκηνή βρίσκεται μόνο η χορεύτρια, ενώ το φόντο είναι μαύρο έτσι ώστε να εμφανίζονται καθαρά οι μορφές και τα σχήματα που δημιουργούνται. Για την Fuller τα φώτα, το χρώμα, η ενδυμασία και ο χώρος είναι εξίσου σημαντικά με την χορογραφία. Ο χορός της δεν πραγματοποιείται απλά μπροστά από ένα σκηνικό. Η κίνησή της, τα φώτα, το κουστούμι και τα χρώματα συνεργάζονται για να δημιουργήσουν μια δυναμική σύνθεση. Δεν χρησιμοποιεί κάποια τεχνική, αλλά ο χορός της βασίζεται σε στροφές, σε κυκλικές, κυρίως, κινήσεις των χεριών και σε κινήσεις του κορμού. Η κίνηση είναι συνεχόμενη και υπάρχουν πολλές επαναλήψεις και μοτίβα.

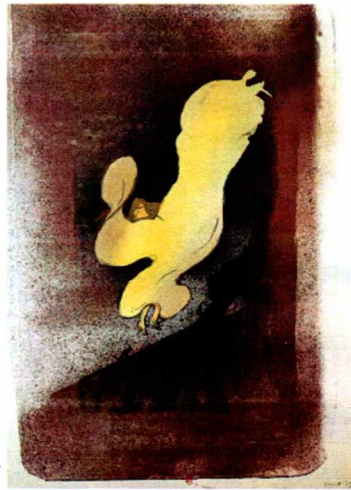
Κατά τη διάρκεια του *Serpentine Dance*, ο θεατής δεν παρακολουθεί το ανθρώπινο σώμα, παρακολουθεί μορφές. Η Fuller δεν εστιάζει στις κινήσεις του σώματός της. Το σώμα της μαζί με τα πανιά δημιουργούν συνεχώς εναλλασσόμενες φόρμες, οι οποίες είναι κυρίως οργανικής μορφής. Προσπαθεί να συνδυάσει το χρώμα και την ένταση του φωτός, υφαίνοντας τα στοιχεία αυτά στον χώρο, με τη βοήθεια του κουστουμιού και της κίνησης, δημιουργώντας έτσι την δικιά της σφαιρική τέχνη. Οι ψευδαισθητικές εικόνες που δημιουργούσαν στη σκηνή η χρήση των φωτισμών και η κίνηση του υφάσματος καθήλωναν τους θεατές και ταυτόχρονα αποτέλεσαν την αρχή του αφηρημένου χορού.



### Serpentine dance

Στο συγκεκριμένο βίντεο, από το οποίο προέρχονται και οι φωτογραφίες, δεν είναι εξακριβωμένο εάν χορεύει η ίδια η Fuller ή κάποια άλλη χορεύτρια, που την μιμείται (πιθανόν η Annabelle Whitford).

Ένα σημαντικό στοιχείο στην ιστορία του χορού και της τέχνης γενικότερα, είναι ότι οι αδελφοί Lumiere, δημιουργοί του κινηματογράφου, μίας μηχανής λήψης, εκτύπωσης και προβολής του και λάτρεις της τέχνης του χορού, κινηματογράφησαν το *Serpentine Dance* σε ασπρόμαυρη μορφή. Πρόσθεσαν το χρώμα αργότερα πειραματιζόμενοι σε μορφές του κινηματογράφου, προσπαθώντας να αποδώσουν την αυθεντική εικόνα του χορού αυτού. Τέλος, κάποιοι θεωρητικοί της τέχνης υποστηρίζουν ότι Pablo Picasso είχε εμπνευστεί τον φημισμένο εξπρεσιονιστικό του πίνακα *Οι Δεσποινίδες της Avignon*, 1907, από το *Serpentine Dance* της Loie Fuller. Η Fuller γενικότερα, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για πολλούς καλλιτέχνες, οι οποίοι απέδωσαν το έργο της σε διάφορες μορφές.



Henri De Toulouse – Lautrec, *Miss Loie Fuller*, λιθογραφία



François Rupert Carrabin, *Loie Fuller*, πήλινο εμαγιέ

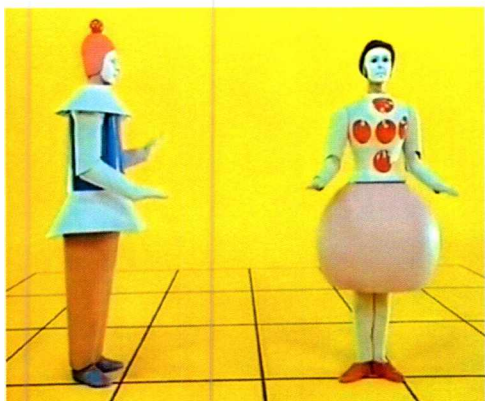




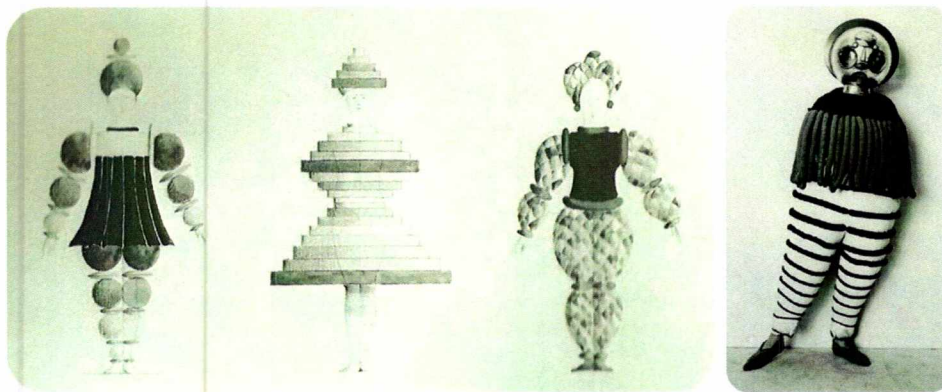
Jules Chéret, Loie Fuller at the Folies-Bergère, αφίσα

### **Bauhaus: The Triadic Ballet, Oskar Schlemmer**

Το έργο *The Triadic Ballet*, το οποίο δημιούργησε ο Oskar Schlemmer (1922) στο πλαίσιο του Bauhaus, αποτελεί μια νέα μορφή αφηρημένης τέχνης και συγκεκριμένα της τέχνης του χορού (abstract dance). Η ιδέα βασίζεται στην αρχή της *Τριάδας*, τον άνθρωπο, την κίνηση του σώματός του και την μηχανή. Αναπτύσσεται σε τρεις πράξεις, ενώ κάθε πράξη έχει διαφορετικό χρώμα για να ανταποκρίνεται στις αλλαγές της διάθεσης. Τα τρία πρώτα μέρη, σε ένα κίτρινο φόντο, δείχνουν μια διάθεση χαρούμενη, μια διάθεση μπουρλέσκ. Οι δύο μεσαίες σκηνές, σε μια ροζ σκηνή, εκφράζουν εορταστική και πανηγυρική διάθεση, ενώ οι τρεις τελευταίες σκηνές, σε μαύρο φόντο, επιδιώκουν να δημιουργήσουν μια σοβαρή και μυστικιστική διάθεση.

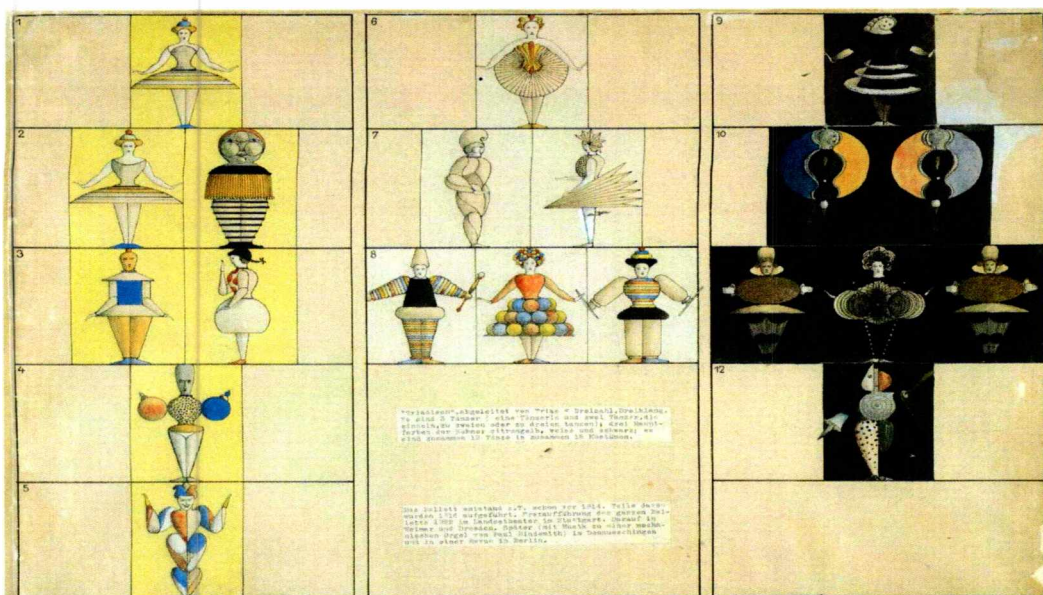


Τα σκηνικά του έργου είναι μινιμαλιστικά, με έμφαση στην προοπτική, τις καθαρές, αυστηρές γραμμές, τις γεωμετρικές μορφές και το χρώμα. Η χορογραφία είναι απλή, περιορίζεται από τα ογκώδη, αγαλματένια, γεωμετρικά κοστούμια και η κίνηση είναι μηχανική, περιορισμένη, «συντηρητική», ρομποτική. Η κίνηση των ποδιών δεν είναι περίπλοκη, αλλά βρίσκεται σε αρμονία με τα κοστούμια. Δεν βλέπουμε ανθρώπινες μορφές ή μέρη του σώματος, αλλά σχήματα και χρώματα να κινούνται. Κάθε χορογραφία προέρχεται από το ξεχωριστό χαρακτήρα του κάθε κοστούμιού. Ο Schlemmer, για την δημιουργία των κοστούμιών, ανέλυσε και απομόνωσε τις πρωτογενείς χειρονομίες στην κίνηση του ανθρώπινου σώματος, τις μείωσε σε ένα σύνολο στοιχειωδών μορφών (ελλειψοειδής, ευθεία γραμμή, διαγώνια, κυκλική). Χρησιμοποίησε την κάθε μορφή στο κατάλληλο μέρος του σώματος έτσι ώστε να δίνει την αίσθηση των μελών του σώματος (αφηρημένη γεωμετρία του σώματος, για παράδειγμα έναν κύλινδρο για λαιμό, έναν κύκλο για κεφάλι και μάτια). Έτσι δημιουργήθηκαν αυτά που ο ίδιος αποκάλεσε «ειδώλιο» (άνθρωποι – μαριονέτες).



Το θέμα είναι τολμηρά παράξενο και περίεργα μαγευτικό. Ο Schlemmer ενδιαφέρθηκε για την μηχανική και τις δυνατότητες του κουκλοθέατρου, θέλοντας να δημιουργήσει ένα νέο ρεύμα που θα αντιπροσώπευε την τεχνολογία. Είδε το σύγχρονο κόσμο να οδηγείται από δύο κύρια ρεύματα, την εκμηχάνιση (ο άνθρωπος ως μηχανή και το σώμα ως μηχανισμός) και τις αρχέγονες παρορμήσεις (τα βάθη των δημιουργικών ωθήσεων). Πήρε το παραδοσιακό μπαλέτο, το οποίο θα μπορούσε να έχει θεωρηθεί ως η απόλυτη αισθητική της ανθρώπινης κίνησης, και το «έντυσε» με κοστούμια που δημιουργήθηκαν με τη χρήση βιομηχανικού σχεδιασμού και των διαδικασιών παραγωγής.

Την εποχή εκείνη, η Ευρώπη βρισκόταν ακόμα σε τραύμα μετά την βιομηχανική επανάσταση και η λέξη «μηχανή» σχετιζόταν με την «ιπτάμενη μηχανή» και το «πολυβόλο». Στόχος του Schlemmer ήταν να ενώσει τον άνθρωπο, την κίνηση και την μηχανή (ίσως αυτό να αποτελεί και την τριαδική σχέση στο έργο του) και να αφήσει τους ακροατές να αναρωτηθούν αν θα μπορούσε ποτέ να έρθει κάτι όμορφο από μια μηχανή.



## **Εκθέσεις με θέμα το διαδραστικό έργο χορογράφων και εικαστικών καλλιτεχνών: Merce Cunningham**

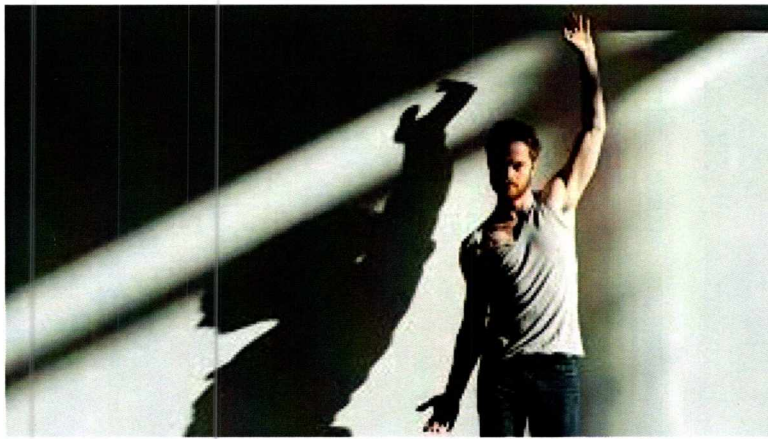
Η έκθεση *Dancing around the Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp* παρουσιάστηκε στο Philadelphia Museum of Art, σε επιμέλεια του Carlos Basualdo. Είναι η πρώτη μεγάλη αναδρομική έκθεση που ανέδειξε το πειραματικό πνεύμα του Marcel Duchamp και την επιρροή του σε τέσσερις από τους πιο σημαντικούς Αμερικανούς καλλιτέχνες της μεταπολεμικής περιόδου: τον συνθέτη John Cage, τον χορογράφο Merce Cunningham και τους εικαστικούς καλλιτέχνες Jasper Johns και Robert Rauschenberg. Αυτοί οι πέντε καλλιτέχνες έδρασαν μεμονωμένα αλλά και σε συνεργασία και επηρέασαν βαθιά την κατεύθυνση της μεταπολεμικής avant garde art καθώς και την Αμερικάνικη κουλτούρα στο σύνολό της.

Η έκθεση δίνει έμφαση στους τρόπους με τους οποίους ο Cage, ο Cunningham, ο Johns και ο Rauschenberg έφτασαν στην δημιουργία των έργων του βασισμένοι στις πρακτικές του Duchamp (μετασηματισμός, ενσωμάτωση καθημερινών υλικών στην τέχνη, ανίχνευση ορίων ανάμεσα στην τέχνη και την ζωή). Σε συνεργασία με τον καλλιτέχνη Philippe Parreno, ο σχεδιασμός της έκθεσης επιτρέπει μια ποικιλία εμπειριών στους επισκέπτες. Από την εξέταση στατικών έργων τέχνης μέχρι βίντεο, μουσική και ζωντανές εκδηλώσεις που συμβαίνουν στον χώρο της έκθεσης, χορογραφίες του Cunningham. Με πάνω από ογδόντα αντικείμενα, εκατό πίνακες ζωγραφικής, γλυπτά, σκηνικά, μουσικές συνθέσεις, βίντεο χορού και ζωντανές παραστάσεις χορού, η έκθεση αποτελεί την απόλυτη σύνδεση του χορού με τις εικαστικές τέχνες.

### **Flip Book: Boris Charmatz**

Η επιρροή του Merce Cunningham και ειδικότερα των μεθόδων χορογραφίας που χρησιμοποίησε, κυρίως της χρήσης του τυχαίου είναι εμφανής στο έργο των σύγχρονων χορογράφων. Το Σεπτέμβριο του 2012, ο Γάλλος χορευτής και χορογράφος Boris Charmatz, παρουσίασε το έργο του με τίτλο *Flip Book*, ως μέρος της ζωντανής παράστασης στον εκθεσιακό χώρο The Tanks (πρώην δεξαμενές), στην Tate Modern, στο Λονδίνο. Με αυτό το έργο, ο Charmatz επαναπροσεγγίζει την πεποίθηση του Merce Cunningham για την ανεξαρτησία των συνεργατικών μορφών τέχνης στο θέατρο. Σημείο εκκίνησης ή έμπνευση για αυτό το χορευτικό έργο αποτέλεσε το βιβλίο του David

Vaughan, με τίτλο *Merce Cunningham: 50 years*, το οποίο χαρτογραφεί τις χορογραφίες του Merce Cunningham για πάνω από πενήντα χρόνια. Ο Charmatz, κάλεσε διαφορετικές ομάδες χορευτών, από πρώην μέλη της ομάδας του Cunningham μέχρι και ερασιτέχνες χορευτές, για να μάθουν μέσα από τριακόσιες φωτογραφίες, που περιλαμβάνονται στο βιβλίο του Vaughan, την τεχνική του Cunningham. Αυτές οι εικόνες απογυμνώθηκαν από το περιεχόμενό τους, και σχεδιάστηκαν ξανά από τον Charmatz και τους χορευτές του. Ο χορογράφος και οι πέντε χορευτές, ντυμένοι με ολόσωμες σε έντονο χρώμα φόρμες χορού εκτελούν μια σειρά από κινήσεις, οι οποίες αναγνωρίζονται ως τεχνική του Cunningham, για παράδειγμα το καμπύλο σχήμα του κορμού και της σπονδυλικής στήλης, την στροφή της σπονδυλικής στήλης, τις κινήσεις έξω από τον κάθετο άξονα (tilts), κ.ά.



Boris Charmatz



Flip Book

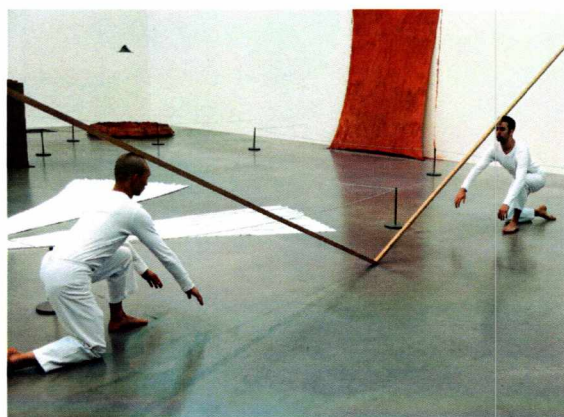
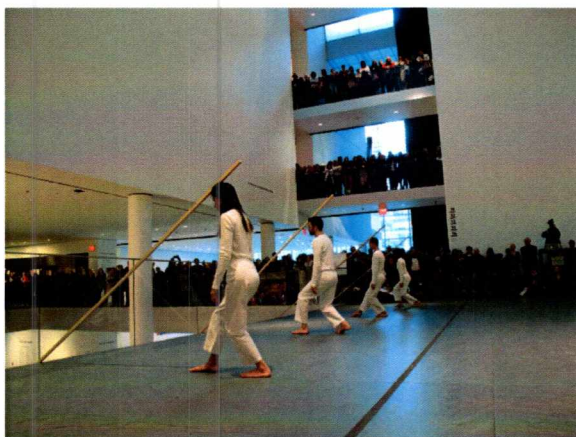


Flip book

## Αναδρομικές εκθέσεις Μεταμοντέρνου χορού: Trisha Brown

Το MoMA (Museum of Modern Art) είναι ένα μουσείο μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης, που βρίσκεται στην περιοχή του Μανχάταν, της Νέας Υόρκης. Στη διάρκεια του 2012, το MoMA οργάνωσε ένα πρόγραμμα ζωντανών παραστάσεων χορού σε συνδυασμό με την έκθεση *On Line: Drawing Through the Twentieth Century*, η οποία περιλαμβάνει πολλά έργα επηρεασμένα από τον χορό. Μία από αυτές τις παραστάσεις που εξελίχθηκαν στον χώρο του MoMA, τον Ιανουάριο του 2011 ήταν της Trisha Brown και της ομάδας της, (ιδρυτικό μέλος του Judson Dance Theater, χορεύτρια και χορογράφος του μεταμοντέρνου χορού στις αρχές του 1960 με μεγάλη συμβολή στην ανάπτυξή του). Η Trisha Brown πειραματίστηκε με τις διαστάσεις του χώρου, την έλξη της βαρύτητας και τον προσανατολισμό του σώματος. Στην έκθεση παρουσιάστηκαν τέσσερα από τα πρώτα έργα της: το *Sticks* (1973), το *Scallops* (1973), το *Locus Solo* (1975), και το *Roof Piece Re-Layed* (2011), εμπνευσμένο από το *Roof Piece* (1971).

Το *Sticks* περιλαμβάνει ένα ραβδί τριών μέτρων, το ένα άκρο του οποίου βρίσκεται σε τοίχο και η άλλη άκρη στο κεφάλι του χορευτή, ή τα ραβδιά των χορευτών βρίσκονται αντιμέτωπα και προκαλούν αντίσταση το ένα στο άλλο. Οι χορευτές κινούνται προσπαθώντας να διατηρήσουν τη γωνία που σχηματίζει ραβδί και τοίχος και μοιάζει σαν να βρίσκονται κυριολεκτικά «σφηνωμένοι» ανάμεσα στο ραβδί και στο πάτωμα.

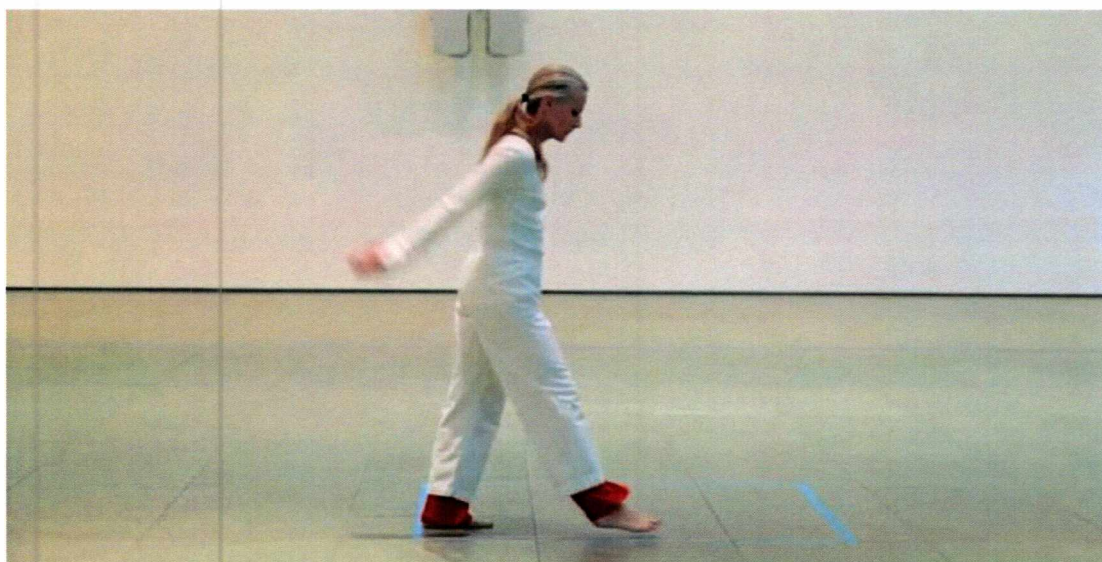


Sticks

Στο *Scallops*, πέντε χορευτές στέκονται σε μία γραμμή και διασχίζουν μία κυρτή διαδρομή προσπαθώντας να σχεδιάσουν γραμμές στο πάτωμα. Οι θεατές έχουν την δυνατότητα να το παρακολουθήσουν από ύψος έξι ορόφων.



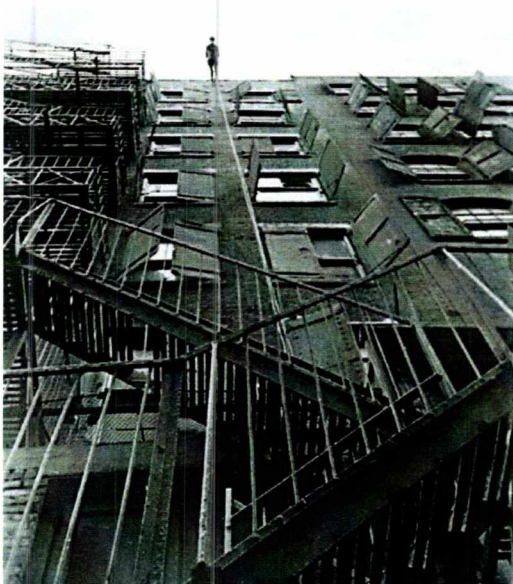
Το *Locus Solo* είναι ένα σόλο κατά τη διάρκεια του οποίου η χορεύτρια κινείται μέσα στα όρια ενός τετραγώνου



Και τέλος, το *Roof Piece Re-Layed*, εμπνευσμένο από το αυθεντικό *Roof Piece*, που είχε χορέψει η ίδια η Brown σε μία στέγη στο SoHo. Στη νέα διασκευή του έργου που παρουσιάστηκε στο MoMA οι χορευτές βρίσκονται σε διαφορετικά επίπεδα και δημιουργούν μια γραμμική ακολουθία από κάτω προς τα πάνω.



Η έκθεση περιελάμβανε επίσης σχέδια της Trisha Brown και ένα βίντεο του 1970 με το διάσημο έργο της *Man Walking Down the Side of a Building*.

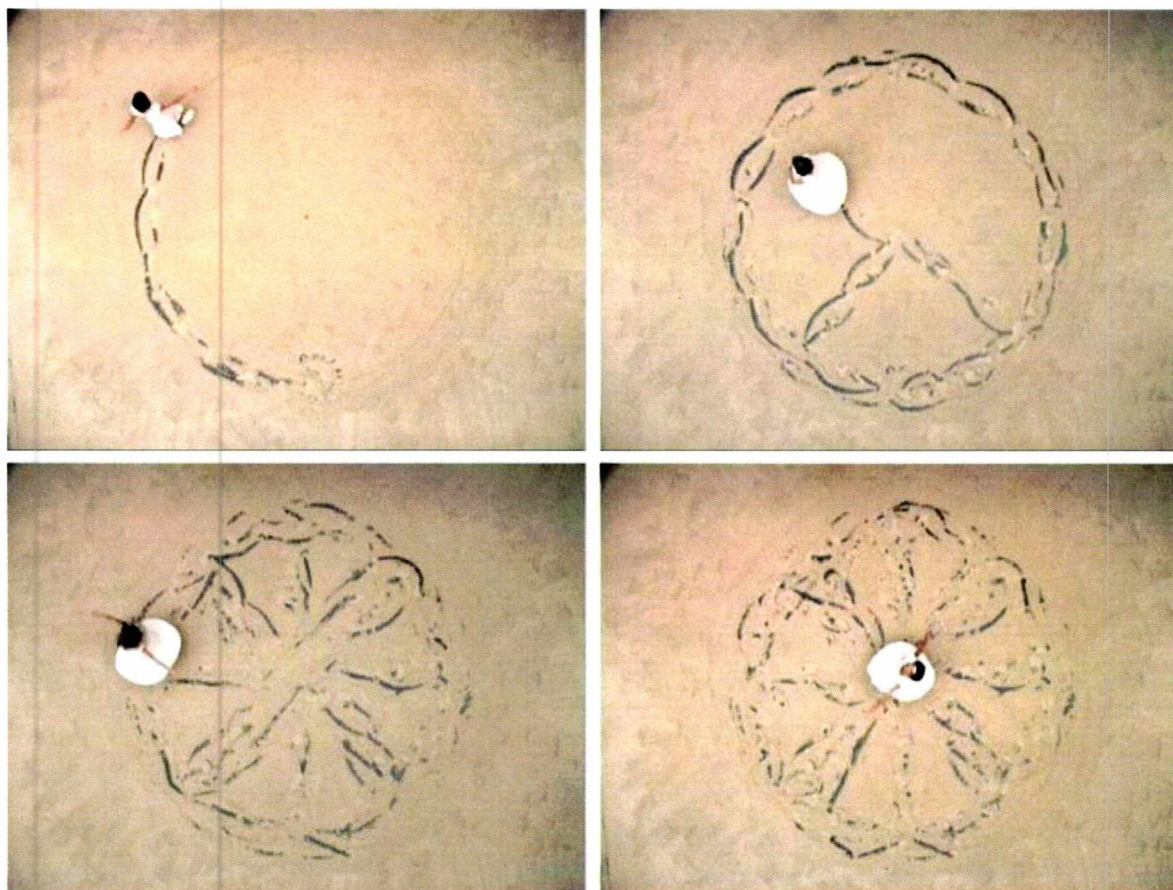


### Man Walking Down the Side of a Building

Το έργο αυτό έχουν παρουσιάσει πολλοί σύγχρονοι καλλιτέχνες με τη μορφή του *reenactment*, ένας όρος που προσδιορίζει την επανάληψη ιστορικής σημασίας έργων του μεταμοντέρνου χορού ή και της Performance Art.

## Violin Phase, Anne Teresa De Keersmaeker

Η Anne Teresa De Keersmaeker είναι μία από της πιο γνωστές χορογράφου του σύγχρονου χορού στην Ευρώπη και διεθνώς. Σε όλη τη διάρκεια της καριέρας επικεντρώθηκε στη σχέση μεταξύ της μουσικής και του χορού, αλλά εισχώρησε και στη σφαίρα του κειμένου και των εικαστικών τεχνών. Εμπνευσμένη από την μιναλιστική μουσική σύνθεση του Steve Reich, στο έργο της *Fase: Four Movements to the Music of Steve Reich*, παρουσίασε στο MoMA ένα απόσπασμα από αυτό, το σόλο της *Violin Phase*. Χόρευε πάνω σε άμμο, δημιουργώντας με τις κινήσεις της ένα λουλούδι. Εργαλεία της για αυτόν τον χορό της είναι η γεωμετρία και τα γεωμετρικά σχήματα, απλές κινήσεις (όπως στροφές και πηδήματα) και η ακρίβεια. Ξέρει που θα πατήσει, που θα στρίψει, που θα πηδήσει, που θα σκάψει με το πόδι της ελαφρά την άμμο. Το αποτέλεσμα γίνεται καλύτερα αντιληπτό από τα ψηλότερα τμήματα της αίθουσας.



Το αποτέλεσμα είναι σχεδόν μαγικό, καθώς οι θεατές στο *Violin Phase*, βλέπουν ότι σταδιακά η De Keersmaeker μέσα από τις κινήσεις της στον κύκλο και τις διαγώνιες του χώρου σχεδιάζει τη μορφή ενός λουλουδιού.

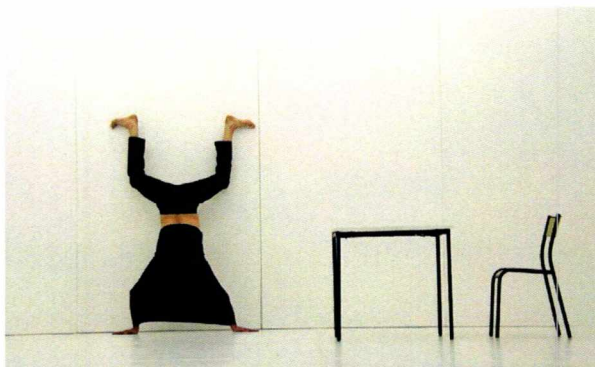
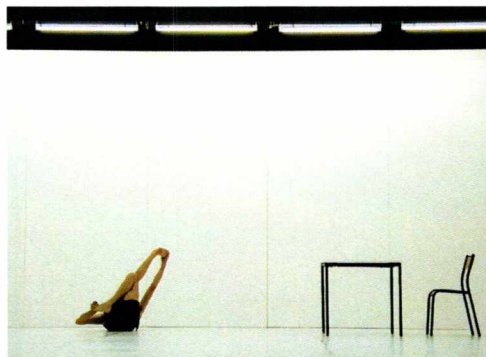
## Εννοιολογικός χορός: *Self Unfinished*, Xavier Le Roy

Τον Φεβρουάριο του 2011, ο Xavier Le Roy παρουσίασε στο MoMA, ως μέρος της σειράς *On Line: Drawing Through the Twentieth Century*, το έργο του με τίτλο *Self Unfinished* (1998). Ο Xavier Le Roy, έχοντας σπουδάσει μοριακή βιολογία, προσεγγίζει το έργο επιστημονικά, σε συνεργασία με τον Laurent Golding. Ο χορογράφος ασχολείται με την αντιπροσώπευση του σώματος και σε αυτό που μεταμορφώνεται μέσω των σωματικών συνθέσεων, αποκλίνοντας όσο το δυνατόν περισσότερο από μία αναγνωρίσιμη ανθρώπινη φιγούρα.

Το έργο ξεκινά με τον χορογράφο στη σκηνή, με μόνο μια καρέκλα και ένα γραφείο, ο οποίος μεταμορφώνεται σιγά – σιγά σε μηχανή, παραμορφώνει το σώμα του σε εντυπωσιακές πόζες και χρησιμοποιεί ισχυρά ηχητικά εφέ για να μιμηθεί ένα ρομπότ. Με το έργο αυτό, το οποίο εκτελείται σε σιωπή, ο Le Roy προτείνει έναν κόσμο πολλαπλών δυνατοτήτων και αποκαλύπτει το ενδιαφέρον του στη ρομποτική. Ως ένας από τους δύο δημιουργούς του εννοιολογικού χορού (ή της *anti-movement* τάσης, ένας όρος τον οποίο και ο ίδιος προτιμά), εισάγει τους θεατές σε αυτό το νέο κίνημα που αντιπροσωπεύει, και δείχνει τις δυνατότητες που εμπερικλείει, τη μετάβαση από την ακινησία στην μεταμόρφωση, από το οικείο στο άγνωστο, από το ανθρώπινο στο εξωπραγματικό.



Xavier Le Roy



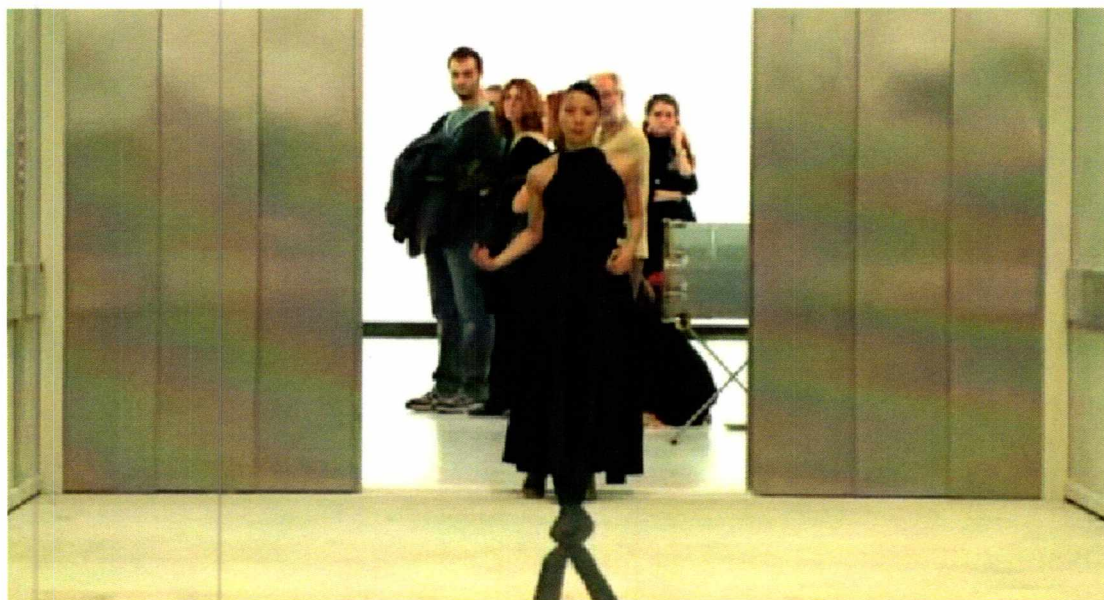
Οι φωτογραφίες μοιάζουν με πίνακες που συλλαμβάνουν τη διάσταση του χώρου και του χρόνου μέσα από την κίνηση του σώματος

### **Site specific παραστάσεις χορού: Architectural Dialogues, Sasha Waltz**

Το *Architectural Dialogues* είναι ένα χορογραφικό έργο της Sasha Waltz που κινηματογραφήθηκε στο αντισυμβατικό σκηνικό τριών μουσείων και πολιτιστικών κέντρων: το *Neues Museum*, του Βερολίνου, σχεδιασμένο από τον αρχιτέκτονα David Chipperfield σε συνεργασία με τον Julian Harrap, το *MAXXI National Museum of the XXI Century Arts*, της Ρώμης, σχεδιασμένο από τη Zaha Hadid και το *Jewish Museum*, του Βερολίνου σχεδιασμένο από τον Daniel Libeskind.

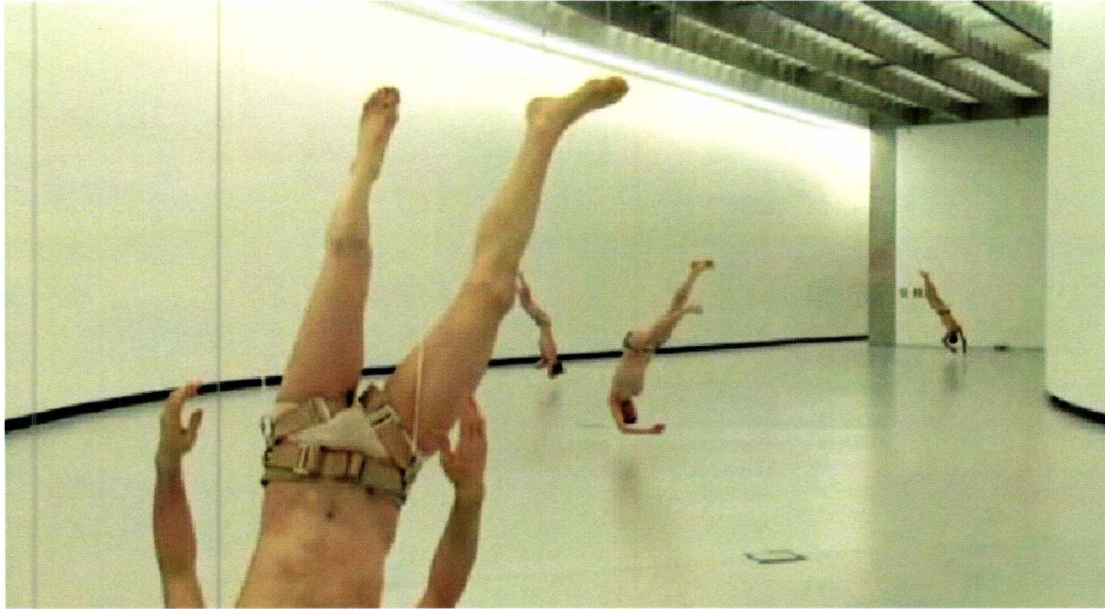
Η ταινία αμφισβητεί την έννοια της σκηνής, του performer και του κοινού, τοποθετώντας μουσικούς και χορευτές κατά την καθημερινή λειτουργία του μουσείου, οι οποίοι, αρχικά, είναι δυσδιάκριτοι στους επισκέπτες. Οι κινήσεις των χορευτών, μέσω της ερμηνείας και των ακροβατικών θέσεων, αλλοιώνουν την αντίληψη της χρήσης του χώρου στο εσωτερικό του μουσείου. Κρέμονται από το ταβάνι, περπατάνε σε τοίχους, αιωρούνται στα περβάζια των παραθύρων. Η Sasha Waltz βρίσκει θέσεις για το σώμα στα πλαίσια της αρχιτεκτονικής

σε μέρη που κανονικά δεν ανήκουν (για παράδειγμα, μεταξύ δύο υαλοπινάκων που λειτουργούν ως κιγκλίδωμα στο *MAXXI National Museum*).



#### MAXXI National Museum of the XXI Century Arts

Αρχικά η σιδερένια συρόμενη πόρτα πίσω από την χορεύτρια είναι κλειστή. Με ελαφρές ανάσες στο στήρνο της «χτυπά» την πόρτα, αυτή ανοίγει και η χορεύτρια γίνεται αντιληπτή από τους επισκέπτες του μουσείου.

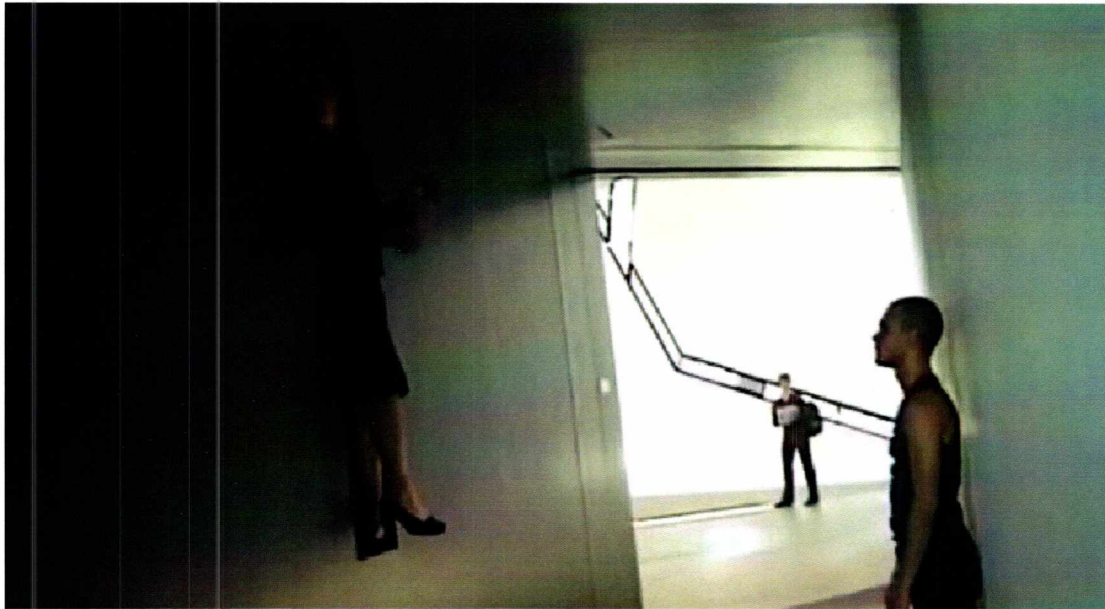


MAXXI National Museum of the XXI Century Arts



Neues Museum

Τα σώματα των χορευτών, έχοντας επίγνωση των στοιχείων του χώρου στον οποίο βρίσκονται και των τρόπων με των οποίων τα σώματά τους αλληλεπιδρούν με αυτόν, βρίσκουν ρωγμές και κόγχες να χωρέσουν μέσα και χειρίζονται αυτούς τους «καθημερινούς χώρους» με τρόπους απροσδόκητους. «Μιλάνε στην αρχιτεκτονική», πιέζοντας τα όρια στα οποία τα σώματά τους ανήκουν στον χώρο.



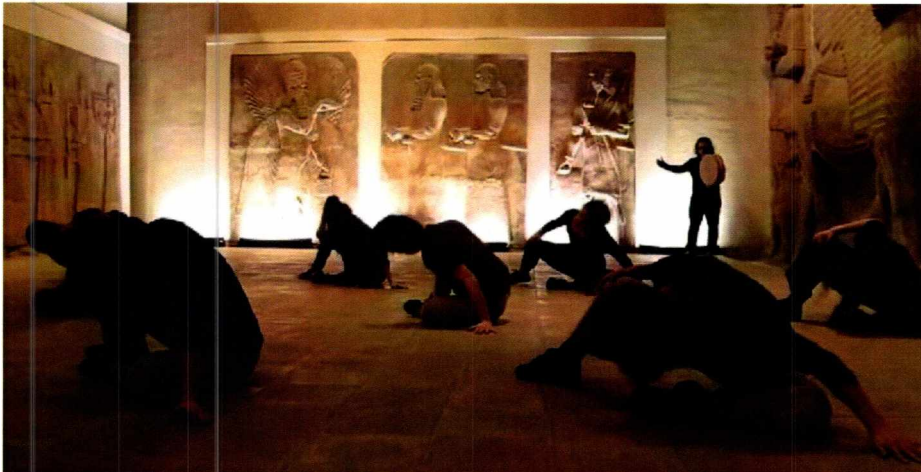
Jewish Museum

### **Les Médusés, Damien Jalet**

Το έργο *Les Médusés*, σε χορογραφία του Γάλλου χορευτή και χορογράφου Damien Jalet, παρουσιάστηκε, το 2013 στο μουσείο του Λούβρου, στο Παρίσι. Συμμετείχαν χορευτές από την ομάδα Eastman του Sidi Larbi Cherkaoui, σπουδαστές από το Conservatoire de Danse d'Anvers και μια ομάδα μουσικών. Αποτελείται από περίπου δέκα μικρά κομμάτια, τα οποία επαναλαμβάνονται συνεχώς. Χορευτές και μουσικοί περιφέρονται ανάμεσα στον κόσμο της τέχνης, μαγνητίζονται από την ιστορία των γλυπτών και μεταμορφώνονται. Το ύφος της χορογραφίας, η ενδυμασία των χορευτών, ο τόνος της μουσικής αλλάζει ανάλογα με τον χώρο του μουσείου, ενώ προσαρμόζονται στο κύρος της ιστορίας που αντιπροσωπεύει η κάθε αίθουσα. Για τρεις συνεχείς βραδιές, οι θεατές «παγωμένοι», σαν να είχαν μόλις κοιτάξει την Μέδουσα της ελληνικής μυθολογίας στα μάτια, έβλεπαν τα εκθέματα να ζωντανεύουν γύρω τους μέσα από τα σώματα των χορευτών.



Οι Τρεις Νύμφες



Οι χορευτές απηχούν τις κινήσεις των κωπηλατών που αναπαριστούνται στα ανάγλυφα του ανακτόρου των Ασσυρίων.

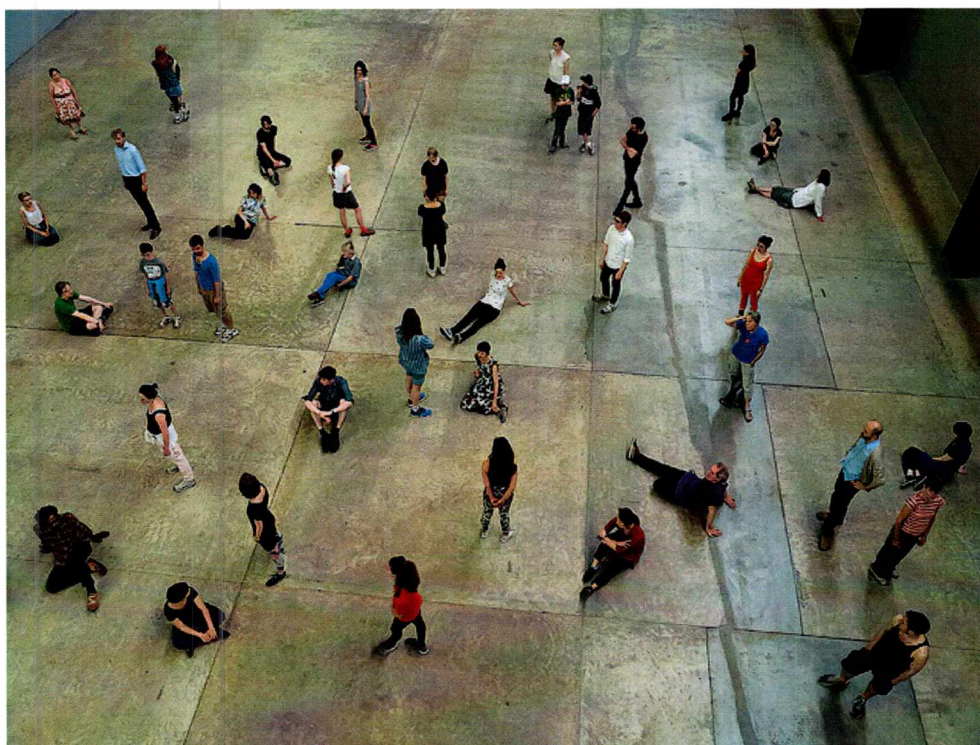
### **These Associations, Tino Sehgal**

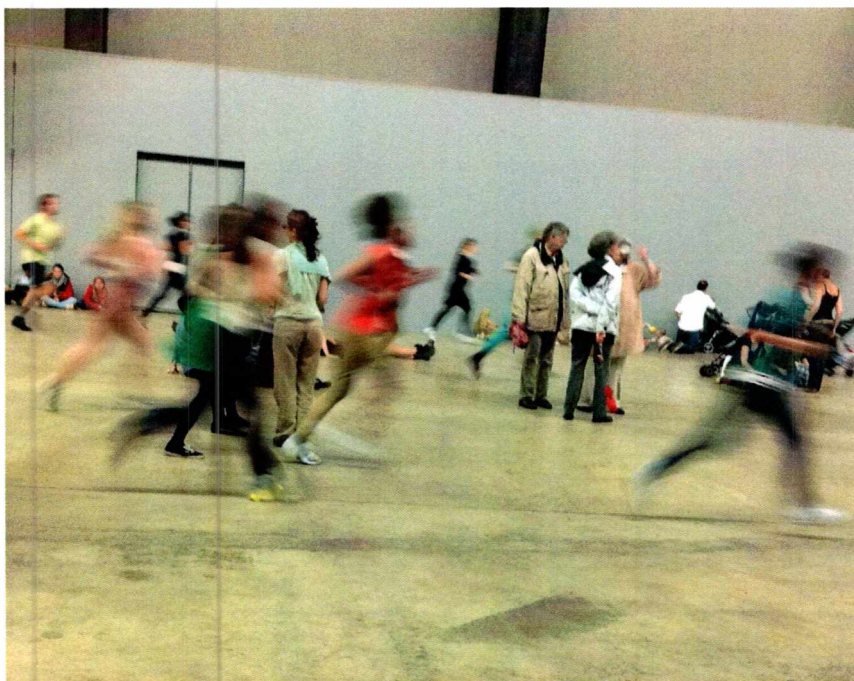
Στην Tate Modern του Λονδίνου, παρουσιάστηκε, το 2012, μια ζωντανή παράσταση χορού ή performative installation, του χορογράφου Tino Sehgal, με τίτλο *These associations*. Σύμφωνα με τον Sehgal, το έργο αφορά τη σχέση μεταξύ του ατόμου και της ομάδας: «Το τι σημαίνει να ανήκεις σε μια ομάδα». Για την αίθουσα όπου πραγματοποιήθηκε το έργο του, το Turbine Hall, είπε: «Είναι πολύ ενδιαφέρον γιατί αποτελεί έναν ασυνήθιστο χώρο για μουσείο, δεδομένου ότι τα μουσεία εφευρέθηκαν για να εκπαιδεύουν τους επισκέπτες



να φέρονται ευγενικά. Το Turbine Hall, όμως, είναι διαφορετικό, και αυτό που το κάνει διαφορετικό, είναι το γεγονός ότι κάνει τους ανθρώπους να συγκεντρώνονται όλοι μαζί και τους βάζει σε έναν ευχάριστα, σωματικά, χώρο».

Για τον διευθυντή του Tate Modern, Chris Dercon, είναι «το πιο πολύπλοκο, δύσκολο και επικίνδυνο έργο που έχουμε βάλει ποτέ σε αυτό το μουσείο». Σε αυτό το έργο εμπλέκονται αρκετές εκατοντάδες συμμετέχοντες, οι οποίοι, κατά τη διάρκεια της «ζωντανής έκθεσης» περπατούν αργά προσπαθώντας να φτάσουν κάποιο σημείο, κάνουν διασκελισμούς ή τρέχουν. Κάποιοι στέκονται όρθιοι, ενώ άλλοι κάθονται και όλοι μαζί τραγουδούν μια μελωδία ή απαγγέλλουν φράσεις, οι οποίες μοιάζουν με συνθήματα. Τέλος, ο καθένας από αυτούς αφηγείται διάφορες προσωπικές ιστορίες, οι οποίες απαντάνε σε ερωτήσεις του Sehgal όπως «Πότε νιώσατε την αίσθηση του ανήκειν;», «Πότε βιώσατε μια αίσθηση άφιξης;». Οι επισκέπτες του μουσείου έκπληκτοι αναρωτιούνται αν ο καθένας μπορεί να πάρει μέρος εκείνη τη στιγμή και κάνουν εικασίες για το αν κάποιος/α είναι ο «αρχηγός» της ομάδας και όλοι ακολουθούν αυτόν/αυτή ή αν οι κινήσεις των ατόμων είναι αυθόρμητες (Higgins, 2012).





### **Move: Choreographing You**

Από τον Οκτώβριο του 2010 μέχρι τον Ιανουάριο του 2011 πραγματοποιήθηκε μια έκθεση τέχνης και χορού, στο Hayward Gallery στο Λονδίνο, με τίτλο *Move: Choreographing You*. Στόχος της έκθεσης αυτής ήταν οι επισκέπτες να συμμετάσχουν σε αυτήν ή και ακόμη να γίνουν χορευτές, ανάμεσα σε εγκαταστάσεις και γλυπτά από διεθνώς αναγνωρισμένους εικαστικούς καλλιτέχνες και χορογράφους των τελευταίων πενήντα ετών. Μέσα από αυτή την έκθεση, αναβιώνουν έργα καλλιτεχνών από την δεκαετία του 1960 και έπειτα και διερευνάται το πώς ο χορός υπήρξε η κινητήρια δύναμη για την ανάπτυξη της σύγχρονης τέχνης από το 1960. Ο χώρος έχει σχεδιαστεί από την Amanda Levette και την ομάδα της (Amanda Levette Architects) και την έκθεση έχει επιμεληθεί η Stephanie Rosenthal, επιμελήτρια του Hayward Gallery.

Οι καλλιτέχνες Tania Bruguera, William Forsythe, Isaac Julien, Mike Kelley, La Ribot, Robert Morris, Bruce Nauman, Tino Sehgal, Yvonne Rainer, Simone Forti και Trisha Brown είναι μερικοί από τους εικαστικούς και τους χορογράφους, των οποίων τα έργα περιλαμβάνονται στο *Move: Choreographing You*. Κατά τη διάρκεια της λειτουργίας της έκθεσης, οι χορευτές αναβίωσαν τμήματα της ιστορίας του χορού, ενώ οι απλοί θεατές, που δεν είχαν χορέψει ποτέ στη ζωή τους, παίρνοντας μέρος στο *Move: Choreographing You* είχαν την ευκαιρία να δοκιμάσουν τις ικανότητές τους ως χορευτές. Και για τους

λιγότερους τολμηρούς που προτίμησαν να παραμείνουν απλοί θεατές, η έκθεση αποτέλεσε εξίσου μια πολύ ενδιαφέρουσα εμπειρία, καθώς παρακολούθησαν ζωντανά έργα τέχνης και παραστάσεις χορού σε πρώτη εκτέλεση.



*The fact of Matter*, William Forsythe (2009)

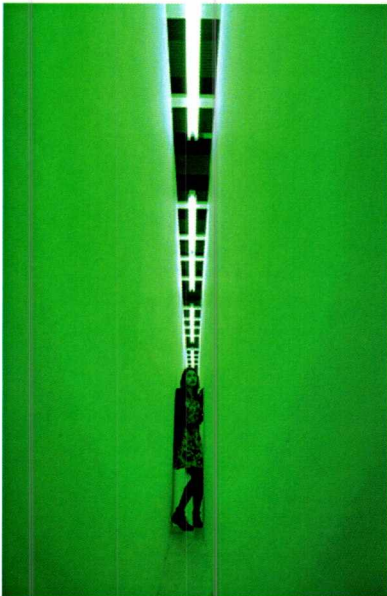
Οι θεατές γίνονται χορευτές σε αυτήν την εγκατάσταση (installation)



*The Hangers*, Simone Forti (1961)



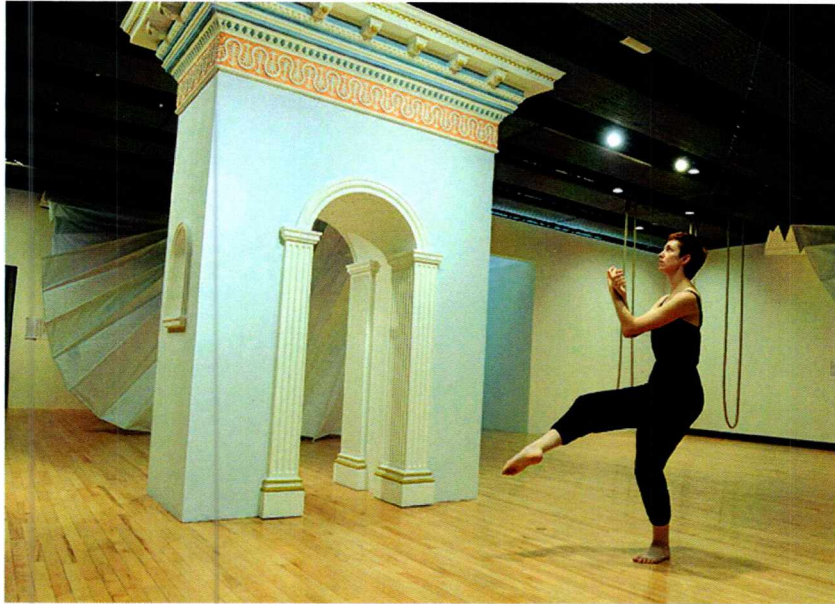
*Test Room*, (1999) Χορευτές ερμηνεύουν χορογραφία της Anita Pace στο «δωμάτιο» του Mike Kelley



*Green Light Corridor*, Bruce Nauman (1970)



*Rooftop Routine*, Christian Jankowski (2008)



*Magnificent Triumphal Arch in Pompeian Colours*, Pablo Bronstein (2010)

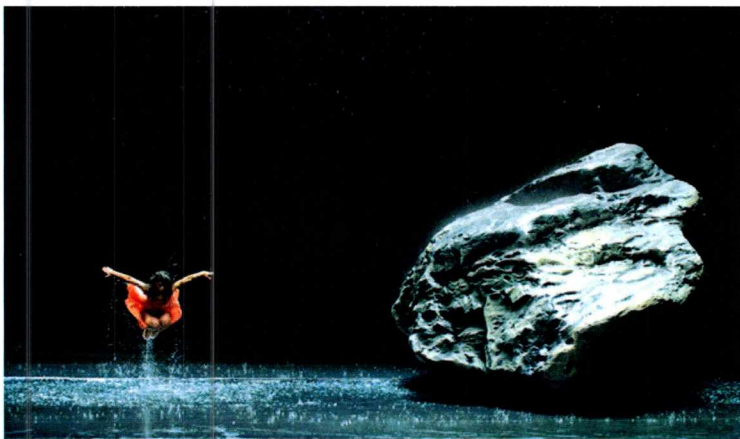
Στην ίδια έκθεση παρουσιάστηκε το έργο του Pablo Bronstein *Magnificent Triumphal Arch in Pompeian Colours* του 2010. Με αυτό το έργο ο Bronstein διερευνά τις έννοιες του ιδιωτικού και του δημόσιου, το ατομικό και το συλλογικό, συνδυάζοντας τη γλώσσα της αρχιτεκτονικής και του χορού. Σύμφωνα με τις κατευθυντήριες γραμμές της έκθεσης, ενώ η χορεύτρια εκτελεί, οι επισκέπτες απλά παρακολουθούν και στη διάρκεια αυτού του χρόνου, κανένας εκτός από τον ερμηνευτή δεν μπορούσε να πατήσει το πόδι του στον χώρο.

Ενώ στόχος του *Move: Choreographing You* είναι ο αυθορμητισμός και η συμμετοχή του επισκέπτη, η επιβολή των κατευθυντήριων γραμμών σε αυτό το συγκεκριμένο έργο, σατιρίζουν το σεβασμό για τις αρχιτεκτονικές κατασκευές που αποπνέουν ένα μεγαλείο, και τους τρόπους, με τους οποίους ο (ιδανικός) πολίτης είναι σύμφωνη με αυτές τις συμβάσεις.

Η έκθεση αντανακλά τις ανταλλαγές μεταξύ των δύο τεχνών (χορός και εικαστικά) και έχει επιμεληθεί με την προϋπόθεση ότι αυτές οι ανταλλαγές θα πρέπει να βιώνεται μέσα από την ενεργοποίηση και αλληλεπίδραση των επισκεπτών.

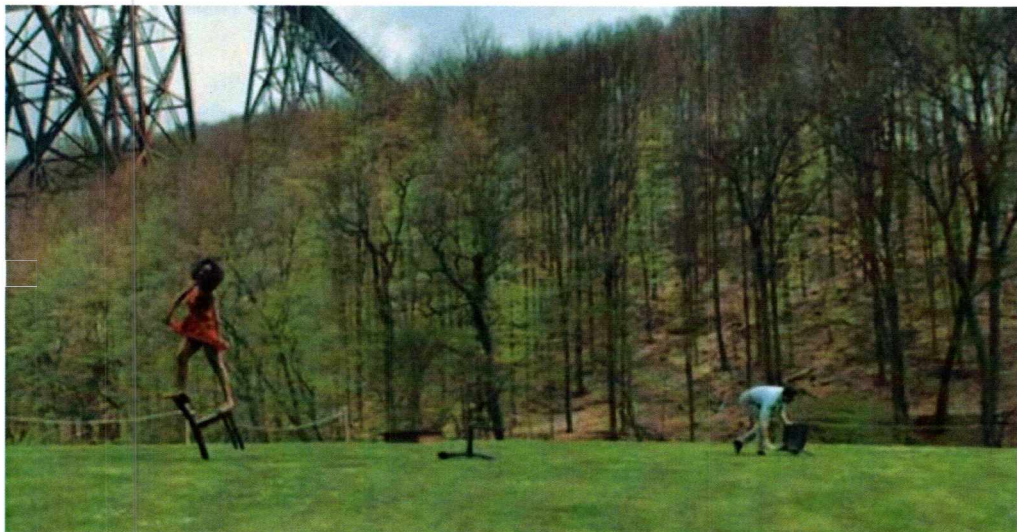
## Pina, Wim Wenders

Το κεφάλαιο αυτό θα ολοκληρωθεί με το έργο *Pina*, μια ταινία μεγάλου μήκους σε μορφή 3D, από τον Wim Wenders, η οποία αναδεικνύει το σύνολο των έργων του Χοροθεάτρου του Wuppertal (Βούπερταλ) της Pina Bausch και παρουσιάζει τη μοναδική και εμπνευσμένη τέχνη της μεγάλης Γερμανίδας χορογράφου, που πέθανε το καλοκαίρι του 2009. Η ταινία περιλαμβάνει αποσπάσματα από έργα της όπως, η *Ιεροτελεστία της Άνοιξης*, το *Café Miller*, *Σημείο Επαφής (Kontakthof)* κ.α., αλλά και συνεντεύξεις με τους χορευτές, οι οποίοι καλούνται να περιγράψουν την Πίνα με λίγες λέξεις και να εκφράσουν τα συναισθήματα που τους δημιουργήθηκαν κατά τη διάρκεια της συνεργασίας τους μαζί της. Η ταινία *Pina* δεν αποτελεί ντοκυμαντέρ για την ζωή της Bausch, αλλά ένα ντοκυμαντέρ που δίνει στον θεατή μία γεύση από το έργο της. Για την Πίνα, όπως λέει και ένας από τους χορευτές της στην ταινία, τα στοιχεία της φύσης ήταν πολύ σημαντικά. Εμφάνιζε στην σκηνή άμμο, χώμα, νερό, βράχους, και έβαζε τους χορευτές της να «παίζουν» με αυτά, να τα κάνουν μέρος της χορογραφίας.



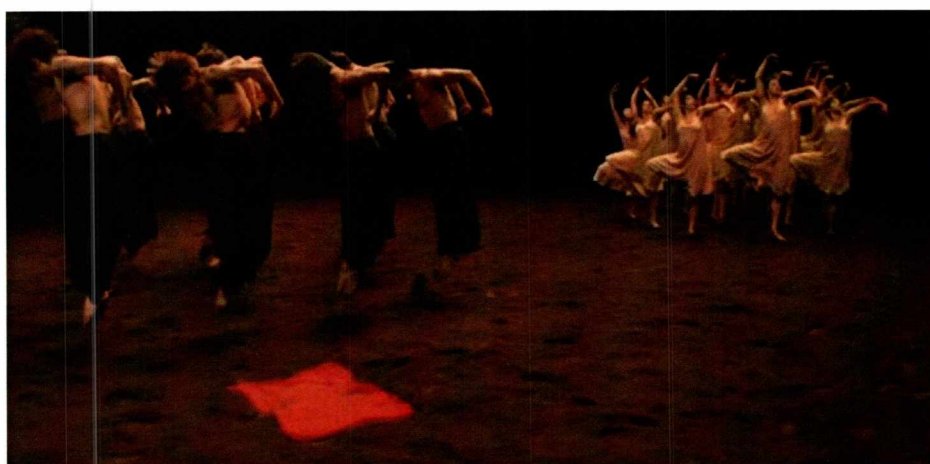
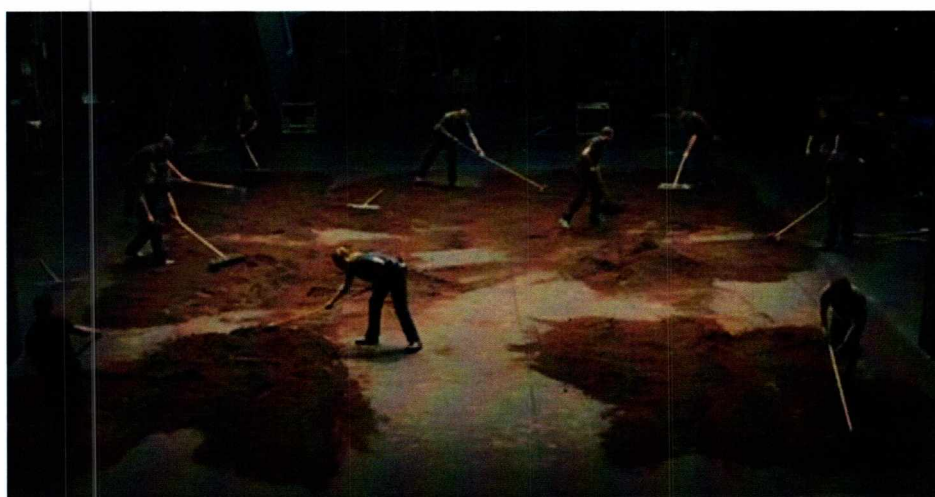
Οι χοροί στην ταινία έχουν κινηματογραφηθεί σε παραδοσιακές σκηνές, σε πεζοδρόμια της πόλης του Βούπερταλ, σε δάση και λιβάδια, σε τούνελ, μέσα σε τρένα, μπροστά από εργοστάσια. Ο χώρος είχε πολύ σημαντικό ρόλο σε κάθε χορογραφία και τα σκηνικά και αντικείμενα δεν ήταν τυχαία ή διακοσμητικά.







Η ταινία ξεκινά με την αυλαία να ανοίγει αποκαλύπτοντας μια γκρίζα άδεια σκηνή. Μουσική δεν υπάρχει, μόνο οι ήχοι από τα φτυάρια και τις κινήσεις των εργατών, και βλέπουμε μόνο χόμα να απλώνεται παντού. Έπειτα τα φώτα σβήνουν και εμφανίζεται μια χορεύτρια ντυμένη στα λευκά. Ξεκινάει μια μάχη μεταξύ ανδρών και γυναικών, άσπρου και μαύρου, δυνατού και αδύναμου. Μία «μάχη» φαινομενικά για την κατάκτηση ενός απλού κόκκινου υφάσματος, το οποίο συμβολίζει την σεξουαλική επαφή του αρχιερέα με την Εκκλησία, ώστε να εξευμενιστεί η φύση. Το έργο είναι εμπνευσμένο από αρχαιολογικές τελετουργίες, με μια προέκταση, ωστόσο, στη σημερινή σύγκρουση ανάμεσα στα δύο φύλα, η οποία αποτέλεσε και ένα από τα αγαπημένα θέματα της χορογράφου.

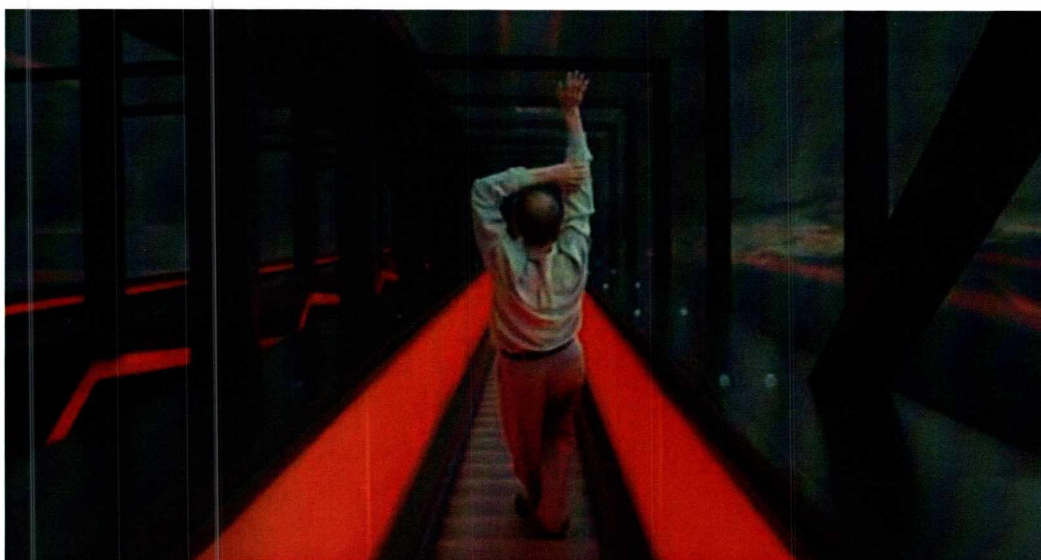


#### Ιεροτελεστία της Άνοιξης

Τα πρώτα έργα που εμφανίζονται στην ταινία, τα πρώτα έργα της Bausch (επηρεασμένα από την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της Γερμανίας τη δεκαετία του 1970), είναι χτισμένα πάνω σε ένα μαύρο φόντο με μουσική λιτή και αποπνέουν μοναξιά, αγωνία, πόνο.

Αργότερα η σκηνή ανοίγει, χρώματα γεμίζουν την εικόνα και συναισθήματα ελπίδας και χαράς. Γενικότερα τα έργα της Bausch στηρίζονται στις μεγάλες αντιθέσεις: φως-σκοτάδι, νιότη -γήρας, ζωή -θάνατος.

Ένας από τους χορευτές της Bausch, την χαρακτηρίζει ως ζωγράφο, γιατί τους ζητούσε να βάψουν με χρώμα τις εικόνες της. Για παράδειγμα, αναφέρει ότι του ζήτησε το φεγγάρι. Και ο ίδιος απεικόνισε τη μορφή του φεγγαριού με το σώμα του, έτσι ώστε η Πίνα να μπορέσει να το δει και να το νιώσει.



## **Κεφάλαιο 7<sup>ο</sup>: Συζήτηση: αποτελέσματα και συμπεράσματα**

Στο τελευταίο κεφάλαιο της πτυχιακής εργασίας, θα δοθούν απαντήσεις στα ερευνητικά ερωτήματα :

- (α) Ποια είναι η σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες;
- (β) Πώς αναπτύχθηκε αυτή η σχέση στη διάρκεια του 20ού αιώνα;
- (γ) Μπορεί η σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες να αποτελέσει μέσον διαθεματικής διδασκαλίας των τεχνών στο πλαίσιο της τάξης;

Θα αναλυθεί, δηλαδή, αν ο χορός επηρεάστηκε από την ανάπτυξη των εικαστικών τεχνών, ποιο ήταν το αποτέλεσμα της επίδρασης αυτής, ποιος ο ρόλος των εικαστικών τεχνών στο χορό ευρύτερα, αν τα ποικίλα καλλιτεχνικά ρεύματα είχαν ανάλογη επίδραση στις διάφορες εκφάνσεις του χορού και αν η εξέλιξη των εικαστικών τεχνών, προήγαγε το χορό σε όλη τη διάστασή του; Μέσα από τη μελέτη της βιβλιογραφίας και την ανάλυση των έργων του χορού, διαπιστώνεται η άρρηκτα συνδεδεμένη σχέση μεταξύ του χορού και των εικαστικών τεχνών. Η δημιουργία και η σκηνική παρουσίαση του σύγχρονου χορού στη διάρκεια του 20ού αιώνα βρίσκεται σε μια συνεχή αλληλεπιδραστική σχέση με την ανάπτυξη των επαναστατικών ρευμάτων που αναπτύχθηκαν στις εικαστικές τέχνες.

Από την εμφάνιση του κλασικού μπαλέτου, οι εικαστικές τέχνες «συνόδευαν», συμπλήρωναν και ολοκλήρωναν το θέαμα του χορού, με πλούσια σκηνικά και κοστούμια (σχεδιασμένα από μεγάλους καλλιτέχνες της εποχής). Όταν τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, το καλλιτεχνικό ρεύμα του Ρομαντισμού έκανε την εμφάνισή του, δεν άφησε ανεπηρέαστη τη θεματολογία του χορού. Οι παραστάσεις ενσωμάτωσαν όλα εκείνα τα ιδιαίτερα και πρωτοποριακά χαρακτηριστικά του Ρομαντισμού (αιθέριες υπάρξεις, αυθόρμητα συναισθήματα, στοιχεία της φύσης, εξωπραγματικές καταστάσεις), αλλά παράλληλα άλλαξε και η ενδυματολογία, εξελίσσοντας την σημερινή εικόνα της μπαλαρίνας. Αυτά αναδεικνύονται από το ρομαντικό μπαλέτο *La Sylphide* του August Bournonville, το πρώτο Ρομαντικό και καθοριστικό μπαλέτο στην ιστορία του χορού.

Από το τέλος του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα, όταν οι τέχνες άρχισαν να αναζητούν νέους τρόπους έκφρασης και εξέλιξης, παρατηρούμε και την δυναμική αλλαγή στη φόρμα και τη δομή του χορού, καταλήγοντας από το κλασικό, στο μοντέρνο. Εμφανίστηκαν νέες

τεχνικές, οι οποίες αποδέσμευσαν το χορό από τις τυποποιημένες μορφές του κλασικού μπαλέτου. Έγιναν αλλαγές στο κοστούμι, τα σκηνικά και τα αντικείμενα δεν αποτελούσαν πλέον απλό διακοσμητικό στοιχείο, αλλά μέρος της χορευτικής πράξης. Για παράδειγμα, η Loie Fuller, με το χορό της *Serpentine Dance*, άφησε στην άκρη τον «ακαδημαϊσμό» του μπαλέτου και εμπνεύστηκε από τη φύση (αλλά και από τις καμπυλωτές κυματοειδείς γραμμές της Art Nouveau), δημιουργώντας σχήματα και μορφές.

Στα μέσα του 20ού αιώνα, με την εμφάνιση των happenings δεν υπάρχει πια καθαρά χορευτική παράσταση, αλλά σύνδεση τεχνών, συνεργασίες καλλιτεχνών από το χώρο του χορού και των εικαστικών τεχνών, με παραστάσεις που περιλαμβάνουν εκθέσεις ζωγραφικής, ποίηση, αυθόρμητες χορογραφίες κ.α. Λίγο αργότερα τον 20ο αιώνα, παρουσιάστηκαν νέα καλλιτεχνικά ρεύματα, όπως η εννοιολογική τέχνη, που αμφισβητούσε τους παραδοσιακούς τρόπους έκφρασης. Αντίστοιχα, ακολούθησε και η εμφάνιση νέων ρευμάτων κίνησης, όπως ο εννοιολογικός χορός.

Από την δεκαετία του 1970, ισχυρή απόδειξη συνεργασίας του χορού με τις εικαστικές τέχνες είναι το χοροθέατρο της Pina Bausch. Όπως φαίνεται και από την ανάλυση την ταινίας του Wim Wenders, *Pina*, οι χορογραφίες της, είναι κατεξοχήν εικαστικές, περιλαμβάνοντας στοιχεία της φύσης και αντικείμενα, τα οποία κατείχαν ουσιαστικό ρόλο στη χορογραφία. Οι ίδιοι χορευτές της Πίνα, την χαρακτηρίζουν ως ζωγράφο. Ήθελε να αποδίδει με το σώμα, τις εικόνες που φανταζόταν.

Επιπροσθέτως, καλλιτεχνικά ρεύματα όπως, ο φουτουρισμός, ο ντανταϊσμός, το Bauhaus, η Art Nouveau, άσκησαν μεγάλη επίδραση στο χορό. Στοιχεία και χαρακτηριστικά αυτών των ρευμάτων εναρμονίστηκαν στα πλαίσια του χορού. Καλλιτέχνες εικαστικών τεχνών και χορού συνυπήρξαν σε μια παράλληλη, διαδραστική και ραγδαία αναπτυσσόμενη σχέση. Συγκεκριμένα, ο Schlemmer, πολυσχιδής προσωπικότητα στο χώρο της ζωγραφικής, της γλυπτικής, του σχεδίου και της χορογραφίας, θεωρούσε ότι η ζωγραφική αποτελούσε τη θεωρητική έρευνα και η παράσταση την πράξη. Δημιούργησε το Τριαδικό Μπαλέτο, στο οποίο οι επιδράσεις του Bauhaus στο χορό είναι εμφανής, όπως αυστηρές γραμμές, καθαρά σχήματα, μηχανικές - ρομποτικές κινήσεις.

Εξελικτική μορφή των ανωτέρω, τα τελευταία χρόνια, αποτελεί η εμφάνιση εντός των μουσείων χορευτικών δρώμενων, επηρεασμένων τόσο από την δυναμική οπτική των

εκθεμάτων όσο και από την αισθητική του χώρου. Αντίστοιχες παραστάσεις δεν συναντάμε μόνο σε μουσεία, όπου ο χώρος τους προδιαθέτει σχετικά δρώμενα (όπως το μουσείο μοντέρνας τέχνης του Λονδίνου), αλλά και σε μουσεία με την ιστορική και καλλιτεχνική βαρύτητα του μουσείου του Λούβρου. Εντός των μουσειακών χώρων έχουν παρουσιαστεί πρωτότυπες ιδέες, βασισμένες πάντα στο εικαστικό στοιχείο (όπως για παράδειγμα το *Violin Phase* της Anne Teresa De Keersmaecker), αλλά και παραστάσεις, που αναπαράγουν πρωτογενές χορευτικό υλικό με σύγχρονη αισθητική οπτική και αντίληψη (*Move: Choreographing You* στο Hayward Gallery του Λονδίνου). Το αποτέλεσμα υπήρξε τόσο εντυπωσιακό που δεν μπορούσε ο θεατής να «διακρίνει» τα εκθέματα των Μουσείων από τις «ζώσες» καλλιτεχνικές φιγούρες.

Καταλήγοντας, η σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες, το ιστορικό της πλαίσιο και τα αποτελέσματά της στην καλλιτεχνική και θεσμική πρακτική, αν και στην νεωτερικότητα ξεκινούν με τον κλασικό χορό ή μπαλέτο, στη διάρκεια του 20ού και τις αρχές του 21ού αιώνα, συνδέονται με μια σχετικά πρόσφατη πρόθεση ένταξης έργων του σύγχρονου χορού στο μουσείο και επομένως την ανάθεση δημιουργίας καλλιτεχνικού έργου σε χορογράφους και χορευτές. Η ιστορικά μακροχρόνια σχέση που έχει αναπτυχθεί ανάμεσα σε χορογράφους και εικαστικούς καλλιτέχνες, σήμερα έχει πάρει μια διαφορετική μορφή. Αναδεικνύει το γεγονός ότι η χορογραφική πρακτική συνδέει πολλές μορφές τέχνης, όπως για παράδειγμα, το θέατρο, τη μουσική, τη λογοτεχνία, τις σύγχρονες τεχνολογίες ήχου και φωτός, τη φωτογραφία και φυσικά τις εικαστικές τέχνες. Επίσης, η ένταξη του χορού στην σύγχρονη εικαστική σκηνή, δείχνει το ενδιαφέρον του συστήματος για την διακίνηση των έργων του χορού ως προϊόντων τέχνης με οικονομική αξία, αλλά και το γεγονός ότι ο χορός ασκεί πάντα γοητεία και παιδεία στο κοινό.

Όπως αναφέρει η Pugh McCutChen, στο βιβλίο της *Teaching Dance as Art in Education*, ο χορός και οι εικαστικές τέχνες, ανάμεσα στο φάσμα των τεχνών, είναι αυτές που μοιάζουν περισσότερο μεταξύ τους, γιατί είναι χωρικές τέχνες. Ξεκινάνε από το μηδέν ή από κάτι τυχαίο και καταλήγουν στην δημιουργικότητα. Ο χορός και οι εικαστικές τέχνες δημιουργούν με βάση τις καλλιτεχνικές αρχές του σχεδιασμού (design guide). Και οι δύο μοιράζονται στοιχεία όπως: γραμμές (lines), υφή (texture), σχέσεις (relationships), σχήμα (shape), προοπτική (perspective), χώρο (space). Και οι δύο δημιουργούν μια τρισδιάστατη μορφή. Και οι δύο χρησιμοποιούν την μάζα και το βάρος – ο χορός με τον αριθμό των χορευτών, ενώ οι εικαστικές τέχνες με την πυκνότητα και το μέγεθος των σχημάτων. Και οι

δύο κατευθύνουν το μάτι του θεατή δημιουργώντας οπτικά σημεία έμφασης. Και οι δύο, κατά την διάρκεια της δημιουργικής διαδικασίας, προσπαθούν για την καλλιτεχνική τελειότητα έτσι ώστε το αποτέλεσμα να είναι αισθητικά άρτιο. Και στα δύο ο χώρος και οι σχέσεις χρησιμοποιούνται με τον ίδιο τρόπο. Τα εικαστικά έργα αποτελούν εξαιρετικά κίνητρα για χορογραφίες, καθώς μπορούν εύκολα να «μεταφραστούν» σε ιδέες για κίνηση. Οι γραμμές ενός έργου εικαστικής τέχνης μπορεί να γίνει μοτίβο στο έδαφος ή στον αέρα για το χορό. Η υφή ενός έργου εικαστικής τέχνης μεταφράζεται στον χορό ως η δυναμική της κίνησης (dynamic dancing). Το ύφος ενός έργου εικαστικής τέχνης μεταφράζεται σε επανάληψη και μοτίβα.

Η έννοια του χώρου μετατρέπεται σε ένα εικαστικό πεδίο, ενώ ο καλλιτέχνης σε θέμα ή και μοτίβο κατά περίπτωση. Σε πολλά έργα του σύγχρονου χορού, ο τρόπος προσέγγισης του χώρου, το χρωματικό ύφος, η έκφραση, που ενισχύεται μέσω του φωτός ή του ήχου

Τέλος, απαντώντας στο τρίτο και τελευταίο ερευνητικό ερώτημα «μπορεί η σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες να αποτελέσει μέσον δια θεματικής διδασκαλίας των τεχνών στο πλαίσιο της τάξης;». Παραπέμπουμε στο Διαθεματικό Ενιαίο Πλαίσιο Προγραμμάτων Σπουδών για το νηπιαγωγείο, όπου δίνονται στους εν ενεργεία εκπαιδευτικούς προγράμματα, για την ανάπτυξη δραστηριοτήτων στην προσχολική εκπαίδευση. Στα προγράμματα αυτά «δε νοούνται ως διακριτά διδακτικά αντικείμενα και δεν προτείνονται για αυτοτελή διδασκαλία, αλλά για τον προγραμματισμό και την υλοποίηση δραστηριοτήτων που έχουν νόημα και σκοπό για τα ίδια τα παιδιά». Ένα από αυτά τα προγράμματα είναι το «Παιδί και δημιουργία – έκφραση: προγράμματα σχεδιασμού και ανάπτυξης δραστηριοτήτων δημιουργίας και έκφρασης για το νηπιαγωγείο», που περιλαμβάνει προγράμματα σχεδιασμού και ανάπτυξης δραστηριοτήτων σχετικά με τα Εικαστικά, το Θέατρο – Δραματική Τέχνη, τη Φυσική Αγωγή και τη Μουσική.

Πιο συγκεκριμένα, αναφέρεται για τα εικαστικά : «Στο νηπιαγωγείο τα παιδιά με κατάλληλες δραστηριότητες διακρίνουν την ομορφιά στη φύση, στο περιβάλλον και στα έργα τέχνης με τα οποία έρχονται σε επαφή. Αναπτύσσουν ενδιαφέρον για την καλλιτεχνική δημιουργία καθώς και την επιθυμία να συμμετέχουν σε καλλιτεχνικές δραστηριότητες. Παρατηρούν, πειραματίζονται με διαφορετικά υλικά και τεχνικές, ερευνούν και χρησιμοποιούν τις εμπειρίες και τις ιδέες τους ως στοιχεία καλλιτεχνικής δημιουργίας και έκφρασης. Ανακαλύπτουν ότι η τέχνη είναι μέσο έκφρασης και

επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων. Χρησιμοποιούν την τέχνη σε συνδυασμό με άλλες δραστηριότητες του προγράμματος».

Οι εικαστικές δραστηριότητες (ζωγραφική, χαρακτηριστική, γλυπτική, κολάζ κ.λπ.), είναι από τις πιο ευχάριστες και συναρπαστικές δραστηριότητες για τα παιδιά και τους προσφέρουν πολύχρωμα ερεθίσματα που κινούν το ενδιαφέρον τους από την αρχή της σχολικής χρονιάς. Τα παιδιά χαίρονται να ασχολούνται με τα εικαστικά. Δεν είναι τυχαίο ότι τα παιδιά του νηπιαγωγείου υποδέχονται αλλά και αποχαιρετούν τη σχολική χρονιά με μια ζωγραφιά. (Κωνσταντινίδου, Ματθαίου, Χαβιάρης, 1997:13 -14)

Όταν το ΔΕΠΠΣ αναφέρεται στην φυσική αγωγή, δεν εννοεί απαραίτητα μόνο γυμναστική και άθληση. Αναφέρεται στην γενικότερη ανάγκη του παιδιού για κίνηση και εκφραστικότητα.

Η κίνηση είναι απαραίτητη στα μικρά παιδιά για να αποκτήσουν φυσική κατάσταση, να αυξήσουν τις κινητικές τους εμπειρίες, να αναπτύξουν την αίσθηση του σώματος, να μπορούν εκφραστούν μέσα από φανταστικά θεατρικά παιχνίδια και χορό, να αναπτύξουν δεξιότητες στις αδρές και λεπτές κινήσεις σε στάση και μετακίνηση, να συνυπάρχουν με άλλους και να παίζουν κοινά παιχνίδια (Τσαπακίδου, 1997: 50).

Ανωτέρω, αναφέρονται περιληπτικά τα εφόδια που προσφέρονται στο παιδί μέσα από την ενασχόληση του με τις εικαστικές τέχνες και το χορό και γιατί θα πρέπει να αποτελούν μέρος της εκπαιδευτικής διαδικασίας του εκπαιδευτικού, τόσο στο νηπιαγωγείο όσο και στις υπόλοιπες βαθμίδες μάθησης, είτε μεμονωμένα ως δραστηριότητες είτε σε συνδυασμό. Ο συνδυασμός των εικαστικών και του χορού, στα πλαίσια του νηπιαγωγείου, μπορεί να περιλαμβάνει δραστηριότητες όπως:

- Παρατήρηση έργων τέχνης και παρουσίαση με το σώμα
- Παρακολούθηση μιας χορογραφίας χορού και αποτύπωση της με εικαστικό τρόπο
- Ζωγραφική με το σώμα
- Μίμηση γλυπτών με το σώμα
- Παντομίμα
- Δραματοποίηση παραμυθιού, μιας ιστορίας φανταστικής ή πραγματικής

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι ο συνδυασμός χορού και εικαστικών στην τρυφερή νηπιακή ηλικία, αποτελεί την βάση θεμελίων, για την αρμονική και ισορροπημένη ανάπτυξη της προσωπικότητας του παιδιού. Μέσω αυτών των κατάλληλων δραστηριοτήτων και μεθόδων, έχουμε την πλέον ασφαλή και εποικοδομητική διαμόρφωση της ανθρώπινης προσωπικότητας, όχι μόνο σε σωματικό επίπεδο (νεύρο μυική ανάπτυξη,

καρδιοαναπνευστικό σύστημα, αρμονικότητα κλπ), αλλά και σε παιδαγωγικό, πολιτιστικό επίπεδο, για γνώσεις, δεξιότητες, αξίες και στάσεις ζωής, ώστε να ζήσουν δημιουργικά και ευτυχισμένα στη ζωή τους. Από μικρή ηλικία ο εκπαιδευόμενος/η, μαθαίνει το σώμα του, ενώ παράλληλα βιώνει το κάλος, την αισθητική οπτική της λεπτότητας. Να ξεχωρίζει δηλαδή το καλό από το κακό, την ομορφιά από την ασχήμια, τον πολιτισμό από την βαρβαρότητα σε όλες της εκδοχές της, στην διάπλαση μιας σύγχρονης διαμόρφωσης του αρχαιοελληνικού «καλού κ' αγαθού» πολίτη.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βιβλία και άρθρα

- Gombrich, E. H. (1994). *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφρ. Κάσδαγλη, Λ., Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Graham, M. (1991). *Blood Memory*. London: Macmillan.
- Higgins, C. (2012). “Tino Sehgal fills Tate Modern's Turbine Hall with storytellers”. *The Guardian*, 23 July, 2012.
- Hochmuth, M, Krushkova, K, Schollhammer, G. (Eds) (2009). *It takes place when it does n't. On dance and performance since 1989*. Wien: Tanzquartier Wien.
- Kraus, R. (1980). *Ιστορία του Χορού*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Λαμπράκη- Πλάκα, Μ. (1986). *Μπάουχαους. Από τον Ιδεαλισμό στον Φονξιοναλισμό*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Μπαρμπούση, Β. (2004). *Ο Χορός στον 20ό Αιώνα. Σταθμοί και Πρόσωπα*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Hartnoll, P. (1980). *Ιστορία του θεάτρου*, μετάφραση Ρούλα Πατεράκη, Αθήνα: Υποδομή.
- Peterson Royce, A. (2005[1977]). *Η ανθρωπολογία του χορού, επιμέλεια και μετάφραση Μάγδα Ζωγράφου*. Αθήνα: Νήσος.
- Rush, M. (1999). *New Media in Late 20<sup>th</sup>-Century Art*. United Kingdom: Thames and Hudson.
- Servos, N. (1998). *International Dictionary of Modern Dance*. Detroit: St. James Press.
- Servos, N. (1984). *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfisch*. Cologne: Ballett - Buhnen-Verlag Rolf Garske.
- Stockemann, P. (1996). «Από την Ισιδώρα Ντάνκαν στην Πίνα Μπάους: Καταβολές του γερμανικού Χοροθεάτρου», 1ο μέρος, μτφρ. Λ. Ζαμπούρα, *Χορός*, τευχ. 24, σσ. 9 - 13.

-Stockemann, P. (1996). «Από την Ισιδώρα Ντάνκαν στην Πίνα Μπάους: Καταβολές του γερμανικού Χοροθεάτρου», 2ο μέρος: R. Laban – K. Joss, μτφρ. Λ. Ζαμπούρα, στο *Χορός*, τευχ. 24, σσ. 22 -29.

-Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh, B. (2009). *Η τέχνη από το 1900. Μοντερνισμός Αντιμοντερνισμός Μεταμοντερνισμός*, μτφρ. Τσολακίδου, Ι. Παπανικολάου, Μ. (επιμ.). Αθήνα: Εκδόσεις Επίκεντρο.

-Pugh McCutchen, B. (2006), *Teaching Dance as Art in Education*, Champaign, Illinois, USA.

-Κωνσταντινίδου, Β., Ματθαίου, Σ., Χαβιάρης, Π., (1997). *Ταξιδεύοντας και Δημιουργώντας, Μουσική, Θέατρο, Εικαστικά, Λογοτεχνία, Παιχνίδι, Φαντασία, Εκφραση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.

-Τσαπακίδου, Α., (1997). *Κινητικές Δεξιότητες, προγράμματα ανάπτυξης κινητικών δεξιοτήτων σε παιδιά προσχολικής ηλικίας*, UNIVERSITY STUDIO PRESS, Θεσσαλονίκη.

Mason, J., (2011). *Η διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας*, μτφρ. Δημητριάδου, Ε., Κυριαζή, Ν. (επιμ.). Αθήνα: Εκδόσεις Πεδίο.

Cohen, L., Manion, L., (1994). *Μεθοδολογία Εκπαιδευτικής Έρευνας*, μτφρ. Μητσοπούλου, Χ., Φιλοπούλου, Μ., Εκδόσεις: Μεταίχμιο.

### **Ηλεκτρονικές Δημοσιεύσεις**

-Σαβράμη, Κ. (2010). Εισαγωγή στην Ιστορία του Χορού. Ανακτήθηκε 16.3.2014 από <http://www.savrami.gr/Dance%20History.pdf>

-Beaven, K. (2012). Performance Art 101: The Black Mountain College, John Cage & Merce Cunningham or Where did it all begin? Ανακτήθηκε 13.4.2014, από <http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/performance-art-101-black-mountain-college-john-cage-merce-cunningham>

-Γαλανοπούλου, Χ. (1999). Πίνα Μπάους. Ανακτήθηκε 15.5.2014, από <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=110437>

-Fabius, J. (2012). *The missing history of (not)conceptual dance*. In: Merel Heering, Ruth Naber, Bianca Nieuwboer en Liesbeth Wildschut. *Danswetenschap in Nederland, deel 7*. Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek, 2012. Ανακτήθηκε 28.6.2014.

-Flynt, H. (1963). *Essay: Concept Art*. Στο *An Anthology* (1963), ανακτήθηκε 15.7. 2014, από <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>

-Ζαρζώνη, Ε. (2014). *Marcel Duchamp: Τα προκλητικά “ready mades” ενός δαιμόνιου καλλιτέχνη στο πιο ανατρεπτικό κίνημα αντιτέχνης!* Ανακτήθηκε 20.3.2014, από <http://artmag.gr/articles/artspot-members-articles/item/5649-marcel-duchamp-%E2%80%9Cready-mades%E2%80%9D>

-LeWitt, S. *Paragraphs on Conceptual Art*. Ανακτήθηκε 9.6. 2014, από <http://radicalart.info/concept/LeWitt/paragraphs.html>

-Ρουμπέκα, Κ. (2010). *Art Conceptual* (Εννοιολογική τέχνη). Ανακτήθηκε 10.6.2014, από <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/1993-art-conceptual>

-Sultanas, G. (χ.χ). *Η αισθητική του Marcel Duchamp*. Ανακτήθηκε 10.7.2014, από [https://www.academia.edu/951320/Marcel\\_Duchamp](https://www.academia.edu/951320/Marcel_Duchamp)

-Μυρωνίδα, Σ., Καπράλου, Π. (2013). *Το κίνημα της Art Nouveau και η εποχή του*. Ανακτήθηκε 16.5.2012, από <http://artsantiquesmagazine.blogspot.gr/2012/03/art-nouveau.html>

### **Ηλεκτρονικές δημοσιεύσεις χωρίς συγγραφέα**

*Μόσχα: Μεγάλη «Σοβιετική Εγκυκλοπαίδεια»* (1979), τ. 8, εκδόσεις : Ακάδημος.

*Oxford Dictionary of Dance*, Kurt Joss, ανακτήθηκε 18.2.2014, από <http://www.answers.com/topic/jooss-kurt>

*Η Δεκαετία του 1960, 1970, Οι Δεκαετίες 1980 – 1990*, ανακτήθηκε 10.6. 2014, από <http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-C111/62/475,1807/>

*Diaghilev's Ballet Russes, 1909-1929*, ανακτήθηκε 10.3.2014, από <http://hcl.harvard.edu/libraries/houghton/exhibits/diaghilev/introduction.cfm>

*The History of Diaghilev's Ballets Russes 1909-1929*, ανακτήθηκε 10.3.2014, από <http://www.russianballethistory.com/>

*Cultural Partnership*, ανακτήθηκε 10.3.2014, από <http://www.ballets-russes.com/dance.html>

Πρόγραμμα του Victoria and Albert Museum, ανακτήθηκε 15.4. 2014, από <http://www.vam.ac.uk/content/articles/0-9/20th-century-ballet-revolution/>

Pina Bausch, ανακτήθηκε 5.7.2014, από <http://parallhlografos.wordpress.com/2011/04/17/pina-bausch/>

Bojana Cvejc, ανακτήθηκε 15.7.2014, από <http://www.mobileacademy-berlin.com/englisch/2006/texte/cvejc03.html>

Εκπαιδευτική Εγκυκλοπαίδεια (1999), τ. 29, *Παγκόσμια Τέχνη*, Τα Νέα.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### Διαδικτυακές πηγές

1. La Sylphide <http://www.youtube.com/watch?v=Hg0T8O80bM4>
2. Serpentine dance <http://youtu.be/flrnFrDXjlk>
3. Das Triadische Ballet <http://youtu.be/87jErmpIUpA>
4. Cage – Cunningham <http://www.youtube.com/watch?v=AtuyOSMGfs8>
5. Boris Charmatz <http://www.youtube.com/watch?v=7ab5w5ilfAI>
6. Trisha Brown <http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=1077>
7. Anne Teresa De Keersmaeker [http://youtu.be/E1OH18\\_MPEg](http://youtu.be/E1OH18_MPEg)
8. Xavier Le Roy <http://vimeo.com/22034064>
9. Sasha Waltz <http://www.youtube.com/watch?v=Bxdq2hdnBc4>
10. Damien Jalet <http://www.youtube.com/watch?v=wrek7JOOEFM>
11. Move: choreographing you <http://www.youtube.com/watch?v=7U1ibLdjSuA>
12. <http://dailyserving.com/2010/11/move-choreographing-you/>
13. Tino Sehgal at Tate Modern <http://www.youtube.com/watch?v=er0GG6mX0d0>
14. Pina <http://www.youtube.com/watch?v=Si3HJVhnKYk>





ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ



004000121363