

Χόριοι Χώροι, Χώριοι Χοροί

# Χόριοι Χώροι, Χώριοι Χοροί

*Loco-Motions\**

ANNA ΚΑΤΣΑΝΟΥ  
ΕΠΙΒΛΕΨΗ ΜΑΡΙΑ ΚΡΙΑΡΑ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ  
ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 2023-2024

<b>I. En avant</b>	<b>6</b>
<b>II. Assemblée</b>	<b>15</b>
Σκέψεις για τον χορό ως χωρογνωστικό εργαλείο Σκέψεις για τον χώρο ως χοροποιητική συνθήκη	
<b>III. Révérence</b>	<b>61</b>
<b>IV. Βιβλιογραφία</b>	<b>78</b>

## χορός

ο, NMA

1. σύνολο ρυθμικών κινήσεων των ποδιών και τού σώματος, που εκτελούνται για ψυχαγωγία ή ως τελετουργική εκδήλωση, όρχηση  
 2. ομάδα χορευτών και συνάμα τραγουδιστών  
 3. (ειδικά στο αρχ. θέατρο) σύνολο ερμηνευτών που μετείχαν στη δράση και σχολίαζαν ομαδικά, απαγγέλλοντας, τραγουδώντας και χορεύοντας, συνήθως με συνοδεία μουσικού οργάνου, την υπόθεση τού έργου κατά την εξέλιξή της, ως ένα είδος μεσολαβητές ανάμεσα στο κοινό, αφ' ενός, και στον πρωταγωνιστή και τους άλλους ηθοποιούς αφ' ετέρου  
 νεοελλ.

1. (με περιλπτ. σημ.) τα πρόσωπα που χορεύουν

2. (γενικά) όμιλος προσώπων

1. εκκλ. η χορωδία η οποία επικουρεί ή αντικαθιστά τον ψάλτη στην ψαλμωδία κατά τις εκκλησιαστικές ακολουθίες («ο δεξιός και ο αριστερός χορός»)

2. συνεκδ. το μέρος τού ναού, όπου στέκονται οι ψάλτες  
 μσν.-αρχ.

τόπος για όρχηση, μέρος για χορό, χοροστάσι («λειήναν δὲ χορόν», Ομ. Οδ.)

αρχ.

1. (γενικά) άθροισμα, σύνολο («χορὸς ἰχθύων», Σοφ.)

2. (στην Σπάρτη) η αγορά

3. φρ. α) «χορὸς σκευῶν» — σειρά σκευών, αγγείων (Ξεν.)

β) «χορὸς δονάκων»

(για την σύριγγα τού Πανός) σειρά καλαμιών (Κόλουθ.)

γ) «χορὸς ὀδόντων» — σειρά δοντιών (Αριστοφ.)

δ) «οἱ πρόσθιοι χοροί» — τα πρόσθια δόντια (Αριστοφ.)

ε) «ποῦ χοροῦ τάξομεν;» — σε ποια θέση να τό βάλουμε; (Πλάτ.).

[ΕΤΥΜΟΛ. Πρόκειται για λ. αβέβαιης ετυμολ., λόγω τού ότι παραμένει αμφιβλ. η αρχική της σημ. Κατά την επικρατέστερη άποψη, η σημ. «χώρος κατάλληλος για τον χορό», που απαντά στον Όμ. και επιβιώνει στις διαλέκτους, πρέπει να θεωρηθεί αρχαιότερη από τη σημ. «ομάδα χορευτών, χορωδία», που αφορά ειδικότερα την ορολογία τού θεάτρου. Έτσι, νοηματικά τουλάχιστον, η λ. χορός, μέσω μιας αρχικής σημ. «άδειος χώρος» ή «περιφραγμένος χώρος», μπορεί να συνδεθεί με τη λ. χώρα\*, η οποία όμως δεν βοηθά ιδιαίτερα την ετυμολόγησή της, αφού παραμένει και η ίδια αβέβαιης ετυμολ. Πιθανότερη, λοιπόν, φαίνεται η άποψη ότι η λ. χορός (< \*ghoros) ανάγεται στην ετεροιωμένη βαθμίδα της ΙΕ ρίζας \*gher- «πιάνω, κρατώ, περιβάλλω» (πρβλ. χόρτος\*, αρχ. ινδ. harati «φέρω»), πθ. μέσω τής σημ. «περιφραγμένος χώρος». Ορισμένοι, ωστόσο, προβάλλουν μάλλον τη σημ. «πιάνω» τής ίδιας ρίζας, υποστηρίζοντας ότι στον χορό οι χορευτές πιάνονται από το χέρι. Αρκετά ικανοποιητική, εξάλλου, τόσο από σημασιολογική όσο και από φωνολογική άποψη, θεωρείται και η σύνδεση τής λ. με το λιθουαν. žāras «τάξη, σειρά», το οποίο ανάγεται επίσης στην ετεροιωμένη βαθμίδα τής ίδιας ρίζας.

## χορείος / χόριος

ο / χορείος, -εία, -εῖον, NMA, αρσ. και χόριος, A

το αρσ. ως ουσ. ο χορείος και ό χορείος

(στην αρχ. μετρική) τρίβραχυς ή τροχαίος μετρικός πους

μσν.-αρχ.



1. αυτός που ανήκει ή αναφέρεται στον χορό
2. το ουδ. ως ουσ. *τὸ χορεῖον*  
**τόπος όπου χορεύουν**, χοροστάσι, χορευταριά  
*αρχ.*
1. το αρσ. ως ουσ. είδος εκτέλεσης μελωδίας σε αυλό
2. (το αρσ. ως κύριο όν.) *ὁ Χορεῖος*  
προσωνυμία τού Διονύσου
3. το ουδ. ως ουσ. α) φιάλη που αποτελούσε έπαθλο χορού  
β) (κατά τον Ησύχ.) i) «χορεῖον διδασκαλεῖον»  
ii) «χορεῖον αὐλημά τι»  
γ) (κατά το λεξ. Σούδα) «ή χόρευσις»
4. (το ουδ. πληθ. ως ουσ.) τὰ χορεῖα  
α) πληρωμή για το δικαίωμα συμμετοχής στις τελετές τών υμνωδών  
β) γιορτή, πιθανώς προς τιμήν τού Διονύσου  
γ) ευχαριστήρια προσφορά χορού για νίκη.

[ETYMOΛ. < *χορός* + *κατάλ.* -*εῖος* (πρβλ. *σπονδ-εῖος*)].

### δάκτυλος

- ο και δάκτυλο, το (ΑΜ δάκτυλος, ο Μ και δάκτυλον, το)
- Ι. 1. **βιολ.** κάθε ένα από τα τμήματα του σώματος που περιβάλλουν τις φάλαγγες και αποτελούν εξαρτήματα τών πρόσθιων ή οπίσθιων άκρων
2. (**μετρ.**) ο δάκτυλος  
μετρική μονάδα από μία μακρά και δύο βραχείες συλλαβές (-υυ)
3. **μονάδα μήκους**

### κόνδυλος

- ο (ΑΜ κόνδυλος)  
κυρτή υποστρόγγυλη ή ωοειδής αρθρική επιφάνεια ενός οστού
- μσν.**  
**μονάδα μήκους** ίση με τον αντίχειρα ή με δύο δακτύλους
- αρχ.*
1. η κλειστή παλάμη του χεριού, η γροθιά, η πυγμή
  2. η κλείδωση του δακτύλου

### πήχυς

- εως, ο / πήχυς, -εως και -εος, ΝΜΑ, και πήχη, η, ΝΜ, και πήχης, ο, και πήχυ ή πήχι, -ιού, το, Ν, αιολ. τ. *πᾶχυς*, ὁ, Α  
το αντιβράχιο, το τμήμα του χεριού που περιλαμβάνεται από τον αγκώνα έως τον καρπό, έως την πηγεοκαρπική άρθρωση  
νεοελλ.-*αρχ.*
- ο κανόνας, η ρίγα με μήκος ενός πήχυ («και κανόνας ἐξοίσουσι και πήχεις ἐπῶν», **Αριστοφ.**)
- νεοελλ.**
1. **ονομασία διαφόρων μονάδων μετρήσεως μήκους**, που οι υποδιαίρεσεις και το μήκος τους ποικίλλουν κατά χώρες (α. «αγγλικός πήχυς» β. «γαλλικός πήχυς» «σερβικός πήχυς»)
- μσν.-αρχ.**  
το οστό του αγκώνα
- αρχ.**
1. (**ποιητ.**) ο βραχίονας, το μπράτσο («λευκὸν δ' ἔμβαλοῦσα πῆχυν στέρνοις», Ευρ.)

**πούς**

ο / πούς, ποδός, NMA, και πόδας, ο, NM, και δωρ. τ. πός και, κατά τον Ησύχ, δωρ. τ. πῶς, και λακων. τ. πόρ, A

1. το πόδι

2. **(μετρ.)** σύνθεση της χρονικής αξίας δύο ή περισσότερων συλλαβών που περιέχουν σε δύο κινήσεις-κτύπους τη θέση και την άρση, η οποία απαρτίζει μονάδα, στην επανάληψη της οποίας οφείλεται η δημιουργία του ρυθμού

3. **φρ.** α) «ρυθμικός πους»

(αρχ. ελλ. μετρ.) μονάδα υποδιαίρεσης τών στίχων που περιέχει απαραίτητα μία τουλάχιστον μακρά και μία βραχεία συλλαβή

β) «αττικός πους» — **βασική μονάδα μήκους** τών αρχαίων Ελλήνων διαιρούμενη σε 4 παλαιστές ή σε 16 δακτύλους, η οποία ισοδυναμεί με 0, 3083 μέτρα

**πυγμή**

η, NMA, και δωρ. τ. πυγμά, A

το άκρο του χεριού με τα δάχτυλα κλειστά προς τα μέσα, γροθιά **νεοελλ.**

ισχύς, δύναμη, επιβολή («έδειξε πυγμή στην αντιμετώπιση τών προκλήσεων»)

**αρχ.**

1. η πυγμαχία

2. **μέτρο μήκους**, από τον αγκώνα ως την αρχή τών δακτύλων.

**σπιθαμή**

η / σπιθαμή, NMA, και πιθαμή, N

1. **το διάστημα ανάμεσα στον αντίχειρα και στο μικρό δάχτυλο** τεντωμένου χεριού (α. «**μια σπιθαμή απόσταση**» β. «... τὰ πρόβατα τὰς ούρας ἔχει τὸ πλάτος πήχεως, τὰ δὲ ὄτα αἱ αἴγες σπιθαμῆς»,

**Αριστοτ.)**

2. (για χρόνο) μικρή, σύντομη διάρκεια («σπιθαμή τοῦ βίου», Διογ. Λαέρ.)

Academic Dictionaries and Encyclopedias. Ανακτήθηκε από: <https://en-academic.com/>  
The Liddell, Scott, Jones Ancient Greek Lexicon (LSJ). Ανακτήθηκε από: [https://lsj.gr/wiki/Main\\_Page](https://lsj.gr/wiki/Main_Page)  
χορός. (2008). Σε Λεξικό της Ελληνικής γλώσσας (αρχαίας-μεσαιωνικής-νέας). (τ. 13, σ. 433). Αθήνα: ΠΑΠΥΡΟΣ

En avant

En avant



## Το ποιητικό σώμα

Ένας χορευτής μαθαίνει να αποκτά συνείδηση και έλεγχο της θέσης του ανά πάσα στιγμή στη σκηνή, να αντιλαμβάνεται τον όγκο και την έκταση του σώματός του, τα όρια των κινήσεών του, αλλά και τις αποστάσεις και τα όρια του χορευτικού χώρου, που είναι συγχρόνως φυσικά και νοητά (όριο μπορεί να είναι και η επικράτεια της φιγούρας ενός συγχορευτή του), σταθερά ή μεταβλητά, αυστηρά ή ρευστά<sup>1</sup>. Για έναν χορευτή, ο χώρος αποτελείται μεν από το πεδίο εκτέλεσης της χορευτικής δράσης, αλλά εκτείνεται μέχρι τον χώρο που καταλαμβάνει το κοινό, σε εκείνο το άκρο όπου βρίσκεται και ο τελευταίος θεατής που την παρακολουθεί ή και στην οποία συμμετέχει, όπου μπορεί να χειροκροτεί ή να πλήττει.

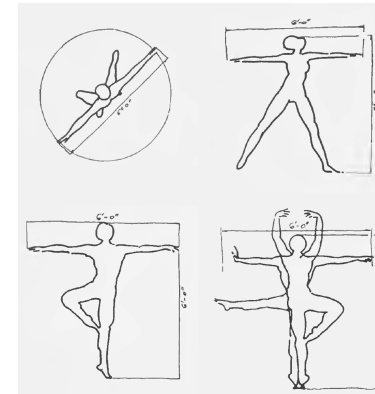
Με τη συμβατική έννοια, ο χορός δεν αποτελεί μια σχεδιαστική πράξη. Ωστόσο είναι σε θέση να διαμορφώνει χώρο –ακόμη και αν το αποτύπωμα αυτού του χώρου που παράγει υπάρχει μόνο ως αναπαράσταση ή στη μνήμη όσων υπήρξαν μάρτυρές του. Όταν κάποιος χορεύει, σε μια αίθουσα διδασκαλίας, σε μια πίστα, σε ένα δημόσιο χώρο ή στο δωμάτιό του, σχεδιάζει έναν εφήμερο χώρο, ή μάλλον άπειρους τέτοιους χώρους ανά δευτερόλεπτο.

Πέρα όμως από ταχυδακτυλουργικός σχεδιαστής χώρων, ο χορευτής ίσως είναι και ένας «μεσίτης», ένας διαμεσολαβητής του χώρου: Με ένα εντυπωσιακό άλμα στον αέρα, μπορεί να αφυπνίσει τη συνείδηση ή να οξύνει την ευαισθησία του θεατή και να τον κάνει να αντιληφθεί παραμέτρους και δυνατότητες του χώρου<sup>2</sup>, τις οποίες ο θεατής ασυνείδητα ίσως γνώριζε, αλλά πιθανά δεν θα αντιλαμβανόταν ή δεν

θα πρόσεχε ποτέ εάν δεν παρακολουθούσε κάποιον τρίτο να κινείται μέσα σε αυτόν αντικανονικά, υπερβατικά ή απλώς ασυνήθιστα – με τον ίδιο τρόπο που δεν έχεις ακριβώς ενσώματη συνείδηση του δοντιού σου παρά μόνο όταν αυτό αρχίσει να πονάει.

<sup>1</sup>Stanton, E. (2015) Movement, Myths and Metaphors: A Story of the Dance Technique Class and its Demise. *Dancing Dialogues: A Collection of Articles from Choros International Dance Journal* (2012-2018), Volume II, p. 239

<sup>2</sup>(ό.π.)



Οι διαστάσεις του χορευτή. Το σώμα  
διαμορφώνει χώρο ενώ χορεύει.

Εικόνα από το βιβλίο: Armstrong, L. (1984)  
*Space For Dance*, New York : Pub. Center for  
Cultural Resources



Ο Pablo Picasso σχεδιάζοντας στον αέρα μια ανθρώπινη φιγούρα σε μία από τις «φωτεινές ιχνογραφίες» του, μια σειρά από εφήμερα χειρονομιακά σχέδια με τη χρήση φακού.

Πρωτότυπη λεζάντα: Artist Pablo Picasso "painting" with light in a long exposure photo (1949).

## Platform

Στο σωματικό θέατρο υπάρχει μία τεχνική που ονομάζεται Platform. Σε αυτήν, οι χορευτές παράγουν χώρο και ταυτόχρονα τον αναπαριστούν.

Το Platform συνήθως εκτελείται από ένα σύνολο περίπου 7 χορευτών, οι κινήσεις των οποίων εγγράφονται εντός ενός ορθογώνιου παραλληλόγραμμου, διαστάσεων περίπου 90 x 200 cm. Όλη η δράση του έργου, που συνήθως είναι εξαιρετικά σύνθετη, πρέπει να λαμβάνει χώρα μέσα στον σαφώς ορισμένο χώρο αυτής της οριακής θεατρικής σκηνής. Ελλείψει οποιουδήποτε εξοπλισμού πέραν του φωτισμού, κάθε ηθοποιός/χορευτής υποδύεται αναγκαστικά πολλαπλούς ρόλους και, είτε μόνος είτε σε συνδυασμό με τους συγχορευτές του, αναπαράγει μιμητικά τόσο τους διάφορους χαρακτήρες του έργου όσο και τα αντικείμενα, τα αρχιτεκτονικά στοιχεία του χώρου (σκάλες, πόρτες, κ.λπ.), κτίρια, τοπία, κ.α. "[...] Οι ηθοποιοί όχι μόνο παίζουν χαρακτήρες, αλλά γίνονται και το σκηνικό, τα σκηνικά αντικείμενα, τα κοστούμια και οτιδήποτε άλλο ενδιάμεσα, και όλα αυτά ενώ περιορίζονται σε έναν μικρό χώρο που είναι ένα στρώμα γυμναστικής"<sup>3</sup>.

Αν και στη σημερινή θεατρική πρακτική επιβιώνει και ως ξεχωριστό είδος, ο παιδαγωγός του σωματικού θεάτρου Jacques Lecoq εισήγαγε την τεχνική της «Πλατφόρμας» ως ένα είδος στυλιστικής άσκησης, μέσω της οποίας οι μαθητές και οι μαθήτριά του θα καλλιεργούσαν την επινοητικότητα και το χειρονομιακό λεξιλόγιό τους, με απώτερο στόχο να αναπτύξουν μια ενσώματη αφηγηματική γλώσσα η οποία, με τα ελάχιστα δυνατά μέσα, θα τους κάνει να λένε «μεγάλες ιστορίες μέσα σε ένα πολύ μικρό χώρο»<sup>4</sup>.



Στο Platform, οι ηθοποιοί της παράστασης αναλαμβάνουν να αφηγηθούν μια ιστορία, π.χ. ένα ιστορικό γεγονός ή την υπόθεση μιας ταινίας, κινούμενοι υποχρεωτικώς εσωτερικά μιας μικρής επίπεδης επιφάνειας της τάξεως των 2 τ.μ. η οποία λειτουργεί ως σκηνή. Χρησιμοποιώντας κυρίως εξωλεκτικά εργαλεία και μεθόδους του σωματικού θεάτρου και της μιμητικής τέχνης –και παραμένοντας πάντοτε εντός των αυστηρών ορίων της οριζόντιας πλατφόρμας– οι χορευτές αναπαριστούν τον σκηνικό χώρο σε όλες του τις διαστάσεις, με τις σχέσεις που αναπτύσσουν κάθε φορά τα σώματα τους μεταξύ τους να είναι αυτές που αναβιώνουν τις ποιότητες και τα διάφορα στοιχεία της εκάστοτε τοποθεσίας.

Theater Unspeakable, Φωτογραφία από την παράσταση *The American Revolution*.

<sup>3</sup> *Box House Theatre Company*. Ανακτήθηκε από: <https://www.boxhouse.uk/>

<sup>4</sup> *École internationale de théâtre Jacques Lecoq*. Ανακτήθηκε από: <https://www.ecole-jacqueslecoq.com/>

## “God is in the details”

“The details are not the details. They make the design.”  
– Charles Eames

Εάν θέλει να καταλάβει κανείς τη σχέση που συνδέει άμεσα τις ιδιότητες και τους επιμέρους σχηματισμούς του σώματος ενός χορευτή με τη συνολική μορφή της παραγόμενης κίνησης, αξίζει να παρατηρήσει την τεχνική που ακολουθείται στην περίπτωση του κλασσικού μπαλέτου, και συγκεκριμένα αυτήν της σχολής Vaganova. Ως μια εξαιρετικά τεχνική και εκφραστική μορφή χορού που φημίζεται για τη χάρη των χορευτών του και την εμμονή τους στη λεπτομέρεια, το κλασσικό μπαλέτο περιλαμβάνει ένα ευρύ σύνολο απαιτητικών χορευτικών παραλλαγών και κινήσεων, οι οποίες εκτελούνται με απόλυτη ακρίβεια και επιτυγχάνουν το επιθυμητό αισθητικό αποτέλεσμα, μόνο εφόσον ο χορευτής χρησιμοποιήσει συνδυαστικά τα διάφορα σημεία του σώματός του<sup>5</sup>.

Η μελετημένη τοποθέτηση κάθε μέλους του σώματος παίζει μεγάλο ρόλο καθ' όλη τη διάρκεια της εκτέλεσης μιας χορογραφίας και έχει σχεδιαστεί ειδικά ώστε να δεσμεύει το σώμα ολοκληρωτικά, από την κορυφή του κεφαλιού και τη σπονδυλική στήλη έως τα δάχτυλα των ποδιών, με το βάρος να οργανώνεται γύρω από έναν νοητό άξονα που διέρχεται κατακόρυφα από το κέντρο του σώματος<sup>6</sup>. Π.χ. για την εκτέλεση της γνωστότερης ίσως χορευτικής φιγούρας, της πιρουέτας (pirouette), ο χορευτής, καθώς περιστρέφεται, θα πρέπει με το σώμα του να συνταιριάζει σχολαστικά μια σειρά από σύνθετες προϋποθέσεις, επιτυγχάνοντας ταυτόχρονα την κατάλληλη τοποθέτηση των χεριών σε σχέση με το υπόλοιπο σώμα, προκειμένου να μην χάσει την



Edgar Degas, *Examen de danse* (1874)  
Λάδι σε καμβά, Διαστάσεις: 83.5 x 77.2 εκ.



ισορροπία του<sup>7</sup>. Στην περίπτωση που ο χορευτής εκτελεί τον συνδυασμό en pointe\*, κατά τη διάρκεια του οποίου η ένταση που συσσωρεύεται στα πόδια (και ιδίως στους αστραγάλους) είναι πολύ έντονη, η ανάγκη για τη δημιουργία ενός κομψού και αέρινου αποτελέσματος μετατίθεται και πάλι στους επιμέρους χειρισμούς και στη συνεργασία των υπόλοιπων μελών του σώματος, με τις χορευτικές κινήσεις να είναι έτσι σχεδιασμένες, ώστε η πλάτη, τα χέρια και το κεφάλι να ισοσταθμίζουν την άκαμπτη στάση των κάτω άκρων<sup>8</sup> και η φιγούρα να αποπνέει μια (έστω και φαινομενική) αίσθηση ελευθερίας η οποία θα κάνει το σώμα να μοιάζει ρευστό ή άυλο.

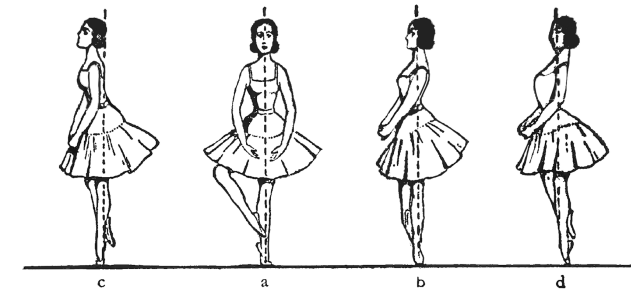
\*En pointe: η διαδικασία στην οποία οι χορευτές του μπαλέτου εκτελούν τα βήματα στηριζόμενοι στις άκρες των δακτύλων τους, με τη βοήθεια ειδικά σχεδιασμένων υποδημάτων.

<sup>5</sup>Vaganova, A. (1969) *Basic Principles of Classical Ballet*. Dover, p.25

<sup>6</sup>(ό.π.)

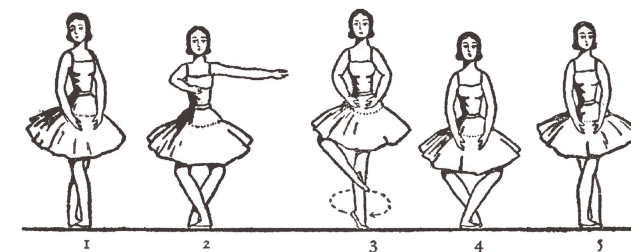
<sup>7</sup>(ό.π.), p.119

<sup>8</sup>(ό.π.), pp. 45, 115



Η στάση του σώματος για την επιτυχή εκτέλεση των κινήσεων του μπαλέτου. Σχήματα a,b: σωστή, σχήματα c,d: λάθος

Εικόνα από το βιβλίο: Vaganova, A. (1969) *Basic Principles of Classical Ballet*, Dover Publications Inc



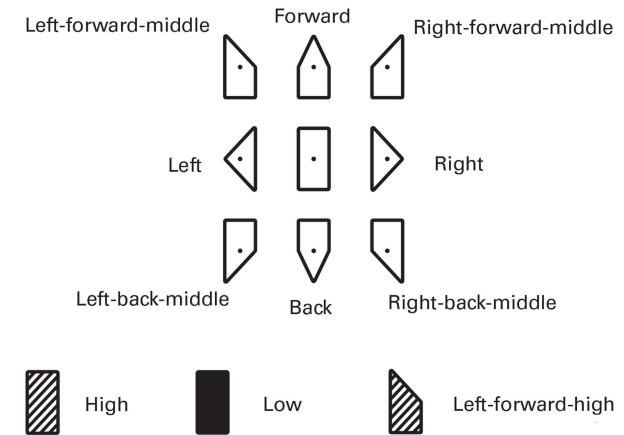
Προετοιμασία και εκτέλεση πιρουέτας. (ό.π.)

## Αναπαραστάσεις

Χάρτες, διαγράμματα, μαθηματικά σύμβολα, σχήματα, emojis, χειρονομίες... Τα σύμβολα είναι πιο κατανοητά όταν κανείς τα βλέπει ως επικοινωνιακά εργαλεία, τα οποία μπορούν να παράσχουν συνοπτικές πληροφορίες για τις υλικές αλλά και για τις άυλες ποιότητες του κόσμου στον οποίο ζούμε. Σαν ένα είδος αναπαραστατικής γραφής, η χρήση των συμβόλων δημιουργεί έναν πολυδιάστατο τρόπο μετάδοσης γνώσης, καθιστώντας την γρήγορα επικοινωνήσιμη και αναπαράγοντάς την σε ποικίλες, συχνά πιο κατανοητές μορφές<sup>9</sup>.

Σύμφωνα με τους Wood και Kruman (1982)<sup>10</sup>, η επιδεξιότητα ενός χορευτή βασίζεται σε ορισμένες συνιστώσες, όπως π.χ. στην αίσθηση του χώρου, στη σύλληψη της κίνησης με όρους γεωμετρίας, στη ροή της κίνησης σε σχέση με τον χώρο και τον χρόνο, και στην ικανότητα συγχρονισμού με τη μουσική. Για να μπορέσει ένας χορευτής να κατακτήσει αυτές τις δεξιότητες, θα πρέπει να γνωρίζει καλά τη δομή των κινήσεων που εκτελεί, και στην επίτευξη αυτού του σκοπού η χρήση συμβόλων αποδεικνύεται ένα εξαιρετικά χρήσιμο εργαλείο. Όταν τα βασικά στοιχεία των παραμέτρων που αναφέρουν οι Wood και Kruman παρουσιάζονται μέσω συμβόλων, τα σύμβολα, λειτουργώντας ως εξωτερικές γραφικές παραστάσεις, προσφέρουν τη δυνατότητα μιας συνολικής θεώρησης αυτών των συνιστωσών και επιτρέπουν μια κριτική-συγκριτική ανάλυσή τους<sup>11</sup>.

Κάπως παρόμοια με τους συμβολισμούς στα τεχνικά σχέδια και στα αρχιτεκτονικά διαγράμματα, η αποτύπωση των χορευτικών κινήσεων



Σύμβολα για τις χωρικές έλξεις στο σύστημα BESST (Το σύστημα BESST είναι ένα εργαλείο ανάλυσης της κίνησης που βασίζεται στο Labanotation και σε άλλα συστήματα κίνησης, αλλά κύρια εστίασή του αποτελεί η ενσωμάτωση τεχνολογικών μέσων, όπως η μέθοδος motion capture).

Εικόνα από το βιβλίο: LAViers, A., Maguire, C. (2023) *Making meaning machines*, MIT Press

μέσω σχεδιαστικών αναπαραστάσεων και συμβόλων δεν διευκολύνει απλώς την εκμάθησή τους, αλλά επιτρέπει την κατανόηση των σχέσεων τόσο μεταξύ των δομικών χαρακτηριστικών των επιμέρους κινήσεων όσο και σε συνάρτηση με τη χορογραφία, κωδικοποιώντας τις συνδέσεις μεταξύ ερεθισμάτων και κινητικών ανταπαντήσεων<sup>12</sup>. Παρόλο που τα σύμβολα αποτελούν δισδιάστατες αναπαραστάσεις, οι συμβολισμοί των χορευτικών φιγούρων και οι χωρικοί-μορφικοί σχηματισμοί που παράγουν αποτελούν, σύμφωνα με τον Hutchinson Guest, μια μετάφραση των τριών διαστάσεων του χώρου, με την κίνηση να είναι επί της ουσίας ο εισηγητής της τέταρτης διάστασης, αυτής του χρόνου<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Dania, A., Koutsouba, M., Tyrovola, V., The ability of using symbols and its contribution to dance learning: The Laban notation system. *Dancing Dialogues: A Collection of Articles from Choros International Dance Journal* (2012-2018), Volume II, p. 250

<sup>10</sup> Wood, C. A. and Kruman, S. G. (1982) "Developing Skills in Dance: Considerations for Teaching Adult Beginners". in Oliver, W. (ed) *Dance in Higher Education. Focus on Dance XII*. Reston, Va., USA: American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance, pp. 75-79

<sup>11</sup> Dania, A., Koutsouba, M., Tyrovola, V., The ability of using symbols and its contribution to dance learning: The Laban notation system. *Dancing Dialogues: A Collection of Articles from Choros International Dance Journal* (2012-2018), Volume II, p. 254

<sup>12</sup> (ό.π.) p. 262

<sup>13</sup> Hutchinson Guest, A. (1984) *Dance notation: The Process of Recording Movement on Paper*. London: Dance Books.

## Labanotation

Ένα από τα πιο γνωστά συστήματα κινησιογραφίας σήμερα είναι αυτό του χορευτή και χορογράφου Rudolf von Laban, το οποίο δημιουργήθηκε το 1920. Το σύστημα Laban (Labanotation) χρησιμοποιείται συχνά στην εκπαιδευτική διαδικασία του χορού ως εργαλείο κατανόησης της κίνησης, αλλά και ως μέσο καταγραφής, ανάλυσης και ταξινόμησής της<sup>14</sup>. Σύμφωνα με τον Van Zile (1985), παρόλο που τέτοιου είδους συστήματα δεν αποτελούν τα ίδια χορό, αποτελούν σημαντική αναφορά στην επεξήγηση του τι είναι χορός<sup>15</sup>. Τα δομικά στοιχεία των διάφορων κινήσεων δημιουργούν ένα είδος "κινητικού αλφάβητου", τα περιεχόμενα του οποίου αφορούν τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ του σώματος και του χώρου κατά τη διάρκεια της κίνησης. Ανάμεσα σε αυτές, περιλαμβάνεται τόσο η ύπαρξη όσο και η απουσία της κίνησης, έννοιες που σχετίζονται στενά με την ανατομία του σώματος, όπως η κάμψη, η έκταση, η περιστροφή, καθώς και άλλοι σωματικοί σχηματισμοί και δεξιότητες που είναι χαρακτηριστικοί για έναν χορευτή, όπως ο βηματισμός σε κατευθύνσεις, ο υπολογισμός της στήριξης του σωματικού βάρους, τα άλματα, η ισορροπία ή η πτώση.

Το Labanotation θεωρείται ένα σύστημα ικανό να καταγράψει οποιαδήποτε κίνηση, με το κάθε σύμβολο του συστήματος να είναι σχεδιασμένο έτσι ώστε να περιέχει 4 κατηγορίες πληροφοριών, οι οποίες καταγράφουν και αναλύουν σχεδόν κάθε βασικό στοιχείο της κίνησης. Χάρης σε αυτή του την ιδιότητα, το σύστημα Laban χρησιμοποιείται πέραν του χορού, και στο θέατρο, στην κλινική ιατρική, στην παραγωγή κινουμένων σχεδίων, στη φυσικοθεραπεία,

στην ανθρωπολογία, και σε διάφορα είδη αθλητισμού<sup>16</sup>.

### **Σύμβολα του Labanotation:**

Τα τέσσερα διαφορετικά στοιχεία που αναπαριστά κάθε σύμβολο στο σύστημα σημειογραφίας του Laban παρέχουν προσεκτική ανάλυση της κίνησης και στις 4 διαστάσεις του χώρου<sup>17</sup>.

- Το σχήμα του συμβόλου –βελοειδές, τρίγωνο, τραπέζιο ή ορθογώνιο– αναδεικνύει την *κατεύθυνση της κίνησης στον χώρο*, υπολογίζοντας μαζί τις κάθετες πλευρές και τις διαγώνιες.
- Το εσωτερικό γέμισμα των προηγούμενων σχημάτων πληροφορεί για την *κίνηση καθ' ύψος*, με τη *χαμηλή στάθμη* να έχει γέμισμα με μαύρο χρώμα, τη *μεσαία στάθμη* να έχει μια τελεία στο κέντρο και την *υψηλή στάθμη* να σημειώνεται με μια διαγώνια διαγράμμιση.
- Η ορθογώνια ράβδος που χωρίζεται με τρεις κατακόρυφες ευθείες αποτελεί το κεντρικό σύμβολο του συστήματος Laban, καθώς εκπροσωπεί το *ανθρώπινο σώμα*. Η κεντρική γραμμή της ράβδου διαχωρίζει το σώμα σε δεξιά και αριστερή πλευρά, ενώ στήλη στην οποία βρίσκεται το σύμβολο της ράβδου αναπαριστά *το μέρος του σώματος το οποίο κινείται*.
- Ορισμένα μέρη του σώματος σημειώνονται με *ξεχωριστά σύμβολα*,

- ώστε η αναπαράσταση να είναι όσο το δυνατόν πιο ακριβής, με μερικά από αυτά να είναι το *κεφάλι, το πρόσωπο, τα χέρια και οι ώμοι*.
- Με τον χρόνο να αποτελεί την τέταρτη διάσταση ανάλυσης της κίνησης, είναι σημαντικό, όταν μελετά κανείς το διάγραμμα, να ενημερώνεται για τη *διάρκεια της κίνησης*, που υποδηλώνεται από το μήκος του συμβόλου.

Η τρίγραμμη ράβδος των διαγραμμάτων του συστήματος Laban διαβάζεται από κάτω προς τα επάνω και είναι γραμμένη από την οπτική γωνία του χορευτή, με την έκτασή της να αντιστοιχεί στη χρονική διάρκεια της κίνησης. Τα σύμβολα της μεσαίας στήλης διαχωρίζουν τον χρόνο σε μέτρα, και οι οριζόντιες γραμμές αντιστοιχούν στις μπάρες της μουσικής (έτσι, όσες κινήσεις βρίσκονται στην ίδια οριζόντια γραμμή συμβαίνουν ταυτόχρονα, ενώ αν έχουν διαφορά μιας γραμμής συμβαίνουν διαδοχικά κ.λπ.)<sup>18</sup>.

Το σύστημα του Laban έχει γνωρίσει τόσο ευρεία εφαρμογή, χάρις στην ύπαρξη όλων αυτών των αναπαραστατικών συμβόλων που χαρτογραφούν κάθε παράγοντα μιας χορευτικής παραλλαγής και κίνησης, όσο όμως και χάρις στη δομή και στην ευκολία ανάγνωσής του. Δύο ακόμη καθοριστικοί παράγοντες της επιτυχίας του είναι το γεγονός ότι δεν χρησιμοποιεί αριθμούς για την περιγραφή των σημείων του σώματος, καθώς και ότι, συνολικά, δεν αναπαράγει ένα είδος φωτογραφικής τεκμηρίωσης των θέσεων ενός χορευτή στον χώρο, αλλά ότι αποτελεί μια αφαιρετική μεταγραφή όλων των

παραμέτρων της κίνησης σε έναν σύνθετο αλλά ευανάγνωστο κώδικα ο οποίος, έχοντας αποδεσμευτεί από τη συμμετρική αναπαράσταση του σώματος, επιτρέπει τη μεμονωμένη και λεπτομερή ανάλυση κάθε σημείου της κίνησης<sup>19</sup>.

Η επινόηση του χορευτικού συστήματος σημειογραφίας Labanotation ήταν συνέπεια των ενδιαφερόντων που ανέπτυξε ο Rudolf von Laban κατά τη διάρκεια των σπουδών του στην αρχιτεκτονική.

<sup>14</sup> Dania, A., Koutsouba, M., Tyrovola, V., The ability of using symbols and its contribution to dance learning: The Laban notation system. *Dancing Dialogues: A Collection of Articles from Choros International Dance Journal* (2012-2018), Volume II, pp. 258-259

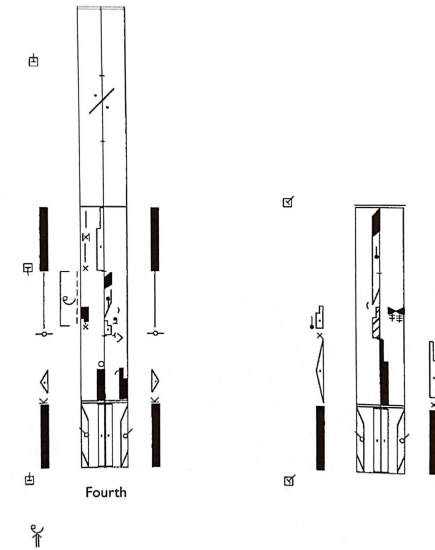
<sup>15</sup> Van Zile, J. (1985 and 1986) "What is the Dance? Implications for Dance Notation", *Dance Research Journal*, pp. 41-47

<sup>16</sup> Dania, A., Koutsouba, M., Tyrovola, V., The ability of using symbols and its contribution to dance learning: The Laban notation system. *Dancing Dialogues: A Collection of Articles from Choros International Dance Journal* (2012-2018), Volume II, p. 258

<sup>17</sup> Celichowska, R. (2000). *The Erick Hawkins Modern Dance Technique*. Princeton Book Company, pp. 161-164

<sup>18</sup> (ό.π.)

<sup>19</sup> Dania, A., Koutsouba, M., Tyrovola, V., The ability of using symbols and its contribution to dance learning: The Laban notation system. *Dancing Dialogues: A Collection of Articles from Choros International Dance Journal* (2012-2018), Volume II, p. 260

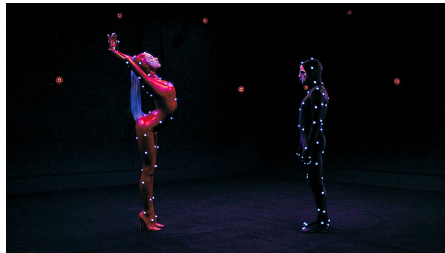


Καταγραφή της κίνησης "spiral staircase turns" με τη χρήση Labanotation.

Εικόνα από το βιβλίο: Celichowska, R. (2000) *The Erick Hawkins Modern Dance Technique*, Princeton Book Company



Απεικόνιση της κίνησης "spiral staircase turns". (ό.π.)



Στιγμιότυπο από την ταινία *Holy Motors*  
(2012) Σκηνοθεσία: Leos Carax



«Καταγραφή κίνησης με παθητικούς, ανακλαστικούς δείκτες στο εργαστήριο RAD του Πανεπιστημίου Illinois Urbana-Champaign. Η οθόνη του υπολογιστή εμφανίζει το τρισδιάστατο μοντέλο της κίνησης [...]»

Εικόνα από το βιβλίο: LAViers, A., Maguire, C.  
(2023) *Making meaning machines*, MIT Press

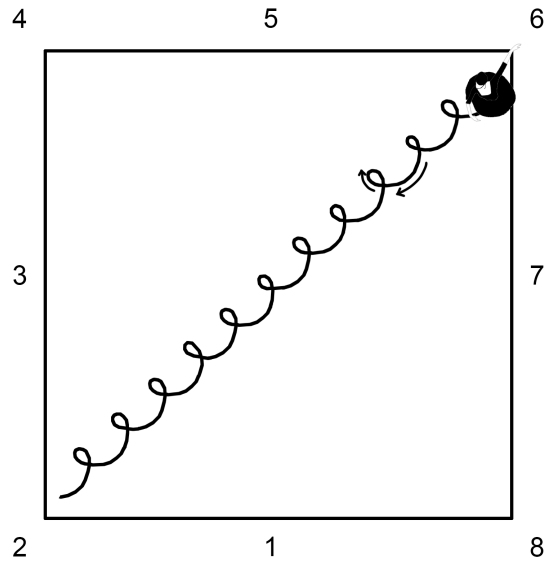
## Σχεδιάζοντας με το βήμα

Κατά μία έννοια, ο αρχιτέκτονας και ο πολεοδόμος είναι δικτάτορες. Όταν φτιάχνω μία πόρτα σ' αυτό το σημείο, αναγκάζω τον κόσμο να περνάει απ' αυτήν την πόρτα. Όταν της αλλάξω θέση, θα αναγκάσω τον κόσμο να περνάει από την άλλη πόρτα. Αν όμως η πόρτα είναι στο σωστό σημείο, δεν πιστεύω ότι είναι πρόβλημα. Πραγματοποίησα ένα πείραμα στην Κούρνα. Πρώτα ήταν η είσοδος για την αυλή ενός σπιτιού και μετά, στο εσωτερικό της αυλής, η είσοδος για τα δωμάτια. Περπάτησα από την εξωτερική πόρτα στην εσωτερική. Με φυσικότητα όμως, όπως θα έκανε κανείς μια κίνηση με το χέρι... [...] Μία, δύο, τρεις, τέσσερις φορές, πήγα από το ένα σημείο στο άλλο. Με φυσικότητα. Και ύστερα, ενώ περπατούσα, κάποιος πίσω μου σημείωνε την πορεία μου με κιμωλία, για να καλυφθεί αυτό το στενό μονοπάτι με πλάκες. Και η μορφή που σχηματίστηκε ήταν ωραία. Ήταν μια καμπύλη, όχι όμως περιεργή ή εξεζητημένη καμπύλη. Μια φυσική καμπύλη, που είναι το αποτέλεσμα ορμής.

*Hassan Fathy. Αναζητώντας τη φυσική μορφή<sup>20</sup>.*

Είτε πρόκειται για τον σχεδιασμό ενός βιομηχανικού αντικειμένου, όπως είναι ένα ανοιχτήρι κρασιού, είτε για αυτόν ενός χώρου, όπως είναι η κάτοψη μιας κατοικίας ή ένα πάρκο, η έννοια της κίνησης αποτελεί μια συχνή σχεδιαστική παράμετρο, ιδίως όταν είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη χρήση ή το λειτουργικό πρόγραμμα αυτού το οποίο σχεδιάζεται.

Τα μοτίβα κίνησης σε έναν χώρο επηρεάζουν τη συμπεριφορά και την ψυχολογική και σωματική κατάσταση των χρηστών του. Το σύνολο και ο τύπος των κινήσεων, τις οποίες από τη μία επιβάλλει και από την



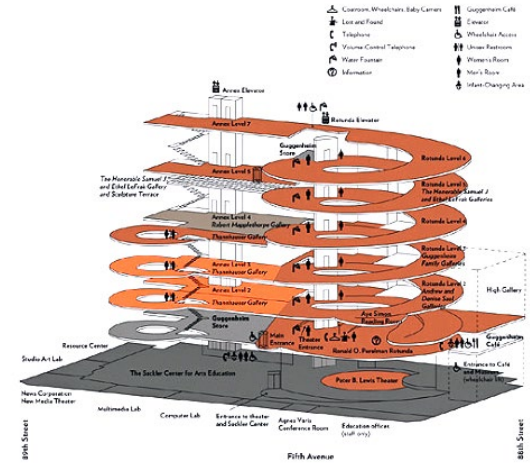
Διαγραμματική αναπαράσταση της κίνησης  
*tours chaînés* στο χώρο.

άλλη επιτρέπει ένας χώρος, προσδιορίζουν και οργανώνουν την εμπειρία μας σε αυτόν, τον νοηματοδοτούν, και τον μεταμορφώνουν.

Στην περίπτωση ενός υποθετικού περιπάτου που εκτυλίσσεται π.χ. σε ελικοειδή μονοπάτια που προσκαλούν ή υποχρεώνουν τον περιπατητή να ελίσσεται στον χώρο διαγράφοντας με την κίνησή του αλληπάλληλες καμπύλες, η επιτέλεση του βαδίσματος μπορεί να προκαλέσει ένα αίσθημα χαλάρωσης και μια επιθυμία για άσκοπη περιπλάνηση, ή μπορεί να οφείλεται εξαρχής σε μια ξένοιαστη διάθεση και στην πολυτέλεια να περιηγείται κανείς στον χώρο χωρίς να πρέπει να φτάσει γρήγορα σε έναν προορισμό<sup>21</sup>.

Στην κίνηση "tours chaînés", που συναντάται στο κλασικό μπαλέτο και περιγράφεται σαν "μια αλυσίδα από κυλιόμενες μπάλες", ο χορευτής κινείται διαγωνίως από τη γωνία 2 στη γωνία 6 του διαγράμματος (σελ.36), δημιουργώντας μια συνεχή σπειροειδή διαδρομή η οποία αναλύεται σε ίσα τμήματα τα οποία επαναλαμβάνονται στον ίδιο χρόνο. Η κίνηση είναι αδιάσπαστη, επαναλαμβανόμενη, γρήγορη, σχεδιασμένη<sup>22</sup>. Όπως εάν ένα υποθετικό χέρι έπαιρνε το διάγραμμα κίνησης στο Μουσείο Guggenheim της Νέας Υόρκης και το ξεδίπλωνε σαν ελατήριο, βάζοντας τους επισκέπτες του μουσείου να κινούνται σε fast forward.

Μπορεί, αντί για δικτάτορας, ο αρχιτέκτονας να είναι τελικά ένας χορογράφος.



Διάγραμμα κίνησης στο Solomon R. Guggenheim Museum – “The Architecture of the Solomon R. Guggenheim Museum.” Guggenheim.

<sup>20</sup> Hassan Fathy (2019). Αναζητώντας τη φυσική μορφή. Στο Sandrine Fillipetti (επιμ.), *Η σαγήνη της αρχιτεκτονικής. Ανθολόγηση κειμένων για την αρχιτεκτονική* (Γιάννη Σιδέρη, μετ.). Αθήνα: Άγρα, σ. 56-57

<sup>21</sup> Laviérs, A., Maguire, C. Making meaning machines, MIT Press, pp. 22-23

<sup>22</sup> Vaganova, A. (1969) Basic Principles of Classical Ballet. Dover, pp. 126-127



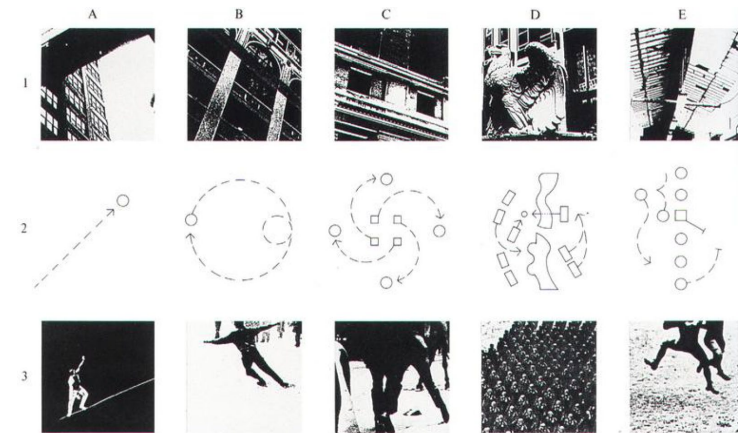
## Τα Manhattan Transcripts

Αυτός ο σύγχρονος χώρος έχει μια αναλογική συγγένεια με τον φιλοσοφικό χώρο, και πιο συγκεκριμένα αυτόν της καρτεσιανής παράδοσης. Δυστυχώς είναι επίσης ο χώρος των κενών χαρτιών, των σχεδιαστικών πινακίδων, των κατόψεων, των τομών, των όψεων, των μακετών, των γεωμετρικών προβολών, και άλλων παρόμοιων. Η αντικατάσταση ενός λεκτικού, σημασιολογικού ή σημειολογικού χώρου με έναν τέτοιο χώρο απλώς επιδεινώνει τις αδυναμίες του. Ένας στενός και αφυδατωμένος ορθολογισμός αυτού του είδους παραβλέπει τον πυρήνα και το θεμέλιο του χώρου, το συνολικό σώμα, τον εγκέφαλο, τις χειρονομίες, και ούτω καθεξής. Ξεχνά ότι ο χώρος δεν συνίσταται στην προβολή μιας διανοητικής αναπαράστασης, δεν προκύπτει από την επικράτεια του ορατού-αναγνώσιμου, αλλά ότι πρώτα απ' όλα ακούγεται (τον αφουγκραζόμαστε) και εκτελείται (μέσα από χειρονομίες και κινήσεις).

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*<sup>23</sup>.

Συχνά, ένας χώρος σχεδιάζεται και ίσως καταλήγει να υλοποιείται, βάσει ορισμένων αρχών ή παραγόντων που όρισαν τη μορφή ή και επιμέρους χρήσεις του, και οι οποίοι μπορεί να είναι από πολύ συγκεκριμένοι έως πολύ αφαιρετικοί. Το διάγραμμα κίνησης αποτελεί ένα οπτικό εργαλείο που χρησιμοποιείται για τη χαρτογράφηση των μοτίβων κίνησης σε έναν ιδιωτικό ή δημόσιο χώρο<sup>24</sup>. Απεικονίζει τον τρόπο με τον οποίο τα υποκείμενα (και όχι μόνο) κυκλοφορούν στις διαφορετικές περιοχές του αντίστοιχου χώρου (μοτίβα κινήσεων και χρήσεων) ή πώς αυτά συναντιούνται και αλληλεπιδρούν μεταξύ τους.

Όμως, παρά τη μελέτη ενός αρχιτεκτονικού λειτουργικού



Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts Project, New York, Episode 4: The Block* (1980-81)  
Μελάνι και φωτογραφίες σε χαρτί  
ιχνογράφησης, Διαστάσεις: 48,2 x 78,7 εκ. (το  
κάθε σχέδιο)

προγράμματος ή την ισχύ ενός διαγράμματος κυκλοφορίας, , ο αρχιτεκτονικός χώρος, και συγκεκριμένα αυτός των αναπαραστάσεων της αρχιτεκτονικής, πολλές φορές είναι ασύμβατος με τον βιωματικό χώρο και την πραγματική ζωή. Αυτό μας λένε κατά κάποιο τρόπο τα Manhattan Transcripts του Bernard Tschumi: μια σειρά διαγραμμάτων, φωτογραφιών και σχεδίων, που εξερευνούν τις σχέσεις του χώρου, της κίνησης, και των τυχαίων συμβάντων<sup>25</sup>.

Τα Manhattan Transcripts ξεδιπλώνονται σαν μια αφήγηση που χωρίζεται σε τέσσερα διαφορετικά κεφάλαια, με καθένα από αυτά να αναλύει την εμπειρία ενός υποκειμένου στον χώρο. Ο κεντρικός χαρακτήρας κάθε ιστορίας έρχεται αντιμέτωπος με την πραγματικότητα του φυσικού χώρου, ανακαλύπτοντας την πολυπλοκότητα και τη δυναμικότητα της αστικής ζωής. Παράλληλα, όμως, οι έννοιες του χρόνου και του τυχαίου εισβάλλουν επιθετικά στο υποθετικό πλάνο του αρχιτεκτονικού χώρου, με τα δρώντα υποκείμενα των ιστοριών να λαμβάνουν πρωτοβουλίες οι οποίες προκαλούν μια σειρά από απρόβλεπτες καταστάσεις που ο πολεοδόμος-αρχιτέκτονας δεν θα μπορούσε να έχει ενσωματώσει στο αρχικό σχέδιό του, σαν να επιτελούν μια μορφή αυτοσχεδιασμών που παραβιάζει τις συμβάσεις της χορογραφίας.

---

<sup>23</sup> Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. (D. Nicholson-Smith, Trans.). Cambridge, MA: Blackwell, p. 200

<sup>24</sup> Ramsey, C. G. (2007). *Architectural Graphic Standards*, John Wiley & Sons Inc, p. 121-130

<sup>25</sup> Ετικέτα μουσείου για τον Bernard Tschumi. *The Manhattan Transcripts Project*. New York, MoMA.

Ανακτήθηκε από: <https://www.moma.org/collection/works/66>

## Η Κουζίνα της Φρανκφούρτης

Μολονότι, μέσω ενός διαγράμματος κίνησης, ένα σχεδιαστής δεν μπορεί να υπολογίσει με ακρίβεια όλους τους παράγοντες που θα επηρεάσουν τον τρόπο με τον οποίο ο καθένας θα βιώσει στα αλήθεια έναν χώρο, υπάρχουν περιπτώσεις που ο σχεδιασμός μπορεί να έχει ως αφετηρία του το διάγραμμα κίνησης, καθώς με αυτό μπορεί να αποτυπώσει τις συνήθεις συμπεριφορές που αναπτύσσει ένα μέσο υποκείμενο μέσα στον χώρο.

Ένα από τα σημαντικότερα παραδείγματα επανασχεδιασμού του οικιακού χώρου, συγκεκριμένα του χώρου της κουζίνας, αποτελεί ένα έργο που σχεδιάστηκε το 1926 από την αρχιτέκτονα Margarete Schütte-Lihotzky. Αφορμή για τον επανασχεδιασμό της κουζίνας, ενός χώρου που κατά κύριο λόγο χρησιμοποιούσαν (και μάλλον εξακολουθούν να χρησιμοποιούν) οι γυναίκες, αποτέλεσε η έναρξη ενός αναπτυξιακού προγράμματος στη Φρανκφούρτη, σκοπός του οποίου ήταν να παραχθούν λειτουργικές και οικονομικές λύσεις στέγασης για την εργατική τάξη, έπειτα από τις συνέπειες του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Η ίδια η αρχιτέκτονας πίστευε ότι «ο αγώνας των γυναικών για οικονομική ανεξαρτησία και προσωπική εξέλιξη σήμαινε ότι ο εξορθολογισμός των οικιακών εργασιών ήταν απολύτως αναγκαίος»<sup>26</sup>.

Επηρεασμένη από τον Τηλορισμό\*\* , η Schütte-Lihotzky είχε ως στόχο να μεγιστοποιήσει την αποδοτικότητα εντός της κουζίνας, κάνοντας ταυτόχρονα προσπάθειες να μειώσει το χρόνο και τον βαθμό προσπάθειας που χρειαζόταν να καταβάλλει μια σύγχρονη της προκειμένου να ολοκληρώσει την καθημερινή της ρουτίνα, και σε



Margarete Schütte-Lihotzky, *Η Κουζίνα της Φρανκφούρτης*, Φρανκφούρτη (1926)

αναζήτηση εργονομικών λύσεων για λογαριασμό των γυναικών της εποχής της, ξεκίνησε μια έρευνα παρατήρησης. Η αρχιτέκτονας πέρασε μεγάλο μέρος του χρόνου της παρακολουθώντας γυναίκες όσο αυτές ασχολούνταν με τις καθημερινές δραστηριότητες του νοικοκυριού –ενώ, δηλαδή, μαγείρευαν, καθάριζαν και σέρβιραν το φαγητό. Μέσω αυτής της διαδικασίας, μπόρεσε να κατανοήσει τους περιορισμούς τους οποίους υφίσταντο και να συμπεράνει ποιες ήταν οι κύριες αιτίες της κόπωσης που ένιωθαν. Έτσι, αποφάσισε να καταγράψει με διαγραμματικό τρόπο τις κινήσεις τους, και αφού χώρισε το δωμάτιο της κουζίνας σε επιμέρους τμήματα, στα έπιπλα και στις διάφορες οικιακές συσκευές, χαρτογράφησε τις διαδρομές που διένυε η κάθε νοικοκυρά, και στη συνέχεια χρησιμοποίησε αυτά τα διαγράμματα προκειμένου να εντοπίσει ποια σημεία δεν ήταν αποτελεσματικά. Βάσει της ανάλυσης των διαγραμμάτων κίνησης, η Lihotzky αποφάσισε να αναδιατάξει ορισμένα κομβικά σημεία του χώρου της κουζίνας σε θέσεις που έκρινε ότι θα οδηγούσαν σε ένα πιο εργονομικό αποτέλεσμα, έχοντας εν τω μεταξύ αναγνωρίσει και μια σειρά από προβληματικές «λεπτομέρειες» τις οποίες ανέλαβε να ανασχεδιάσει: όπως το κατάλληλο ύψος για τον πάγκο της κουζίνας, ή την ανάγκη για επιπλέον αποθηκευτικούς χώρους<sup>27</sup>.

Κατά τη σχεδιαστική διαδικασία της κουζίνας της Φρανκφούρτης μεσολάβησε ένας μεγάλος αριθμός δοκιμών, μέσω της κατασκευής προμακετών (prototypes), και κατ' επέκταση ένας υψηλός βαθμός αλληλεπίδρασης ανάμεσα στην αρχιτέκτονα και στις γυναίκες που χρησιμοποίησαν πιλοτικά αυτόν τον νέο τύπο κουζίνας, οι οποίες



Σχεδιαστική αναπαράσταση της Κουζίνας της Φρανκφούρτης από το αρχιτεκτονικό γραφείο Dogma, στο πλαίσιο του έργου *The Room of One's Own* (2019).

πρότειναν βελτιώσεις και έκαναν περαιτέρω συστάσεις για την εργονομία του.

Η τελική μορφή της κουζίνας είχε ένα συμπαγές σχήμα 190 x 340 cm. Εκτός από την προσθήκη επιπλέον αποθηκευτών εντοιχιζόμενων μονάδων, τοποθετήθηκαν υπερυψωμένα ντουλάπια με συρόμενες πόρτες για τη διευκόλυνση της κίνησης, όπως και αποθηκευτικά τμήματα ειδικά σχεδιασμένα για συγκεκριμένα σκεύη ή εργαλεία. Ο νεροχύτης εξοπλίστηκε με σανίδα αποστράγγισης που αποδέσμευε τις νοικοκυρές από το σκούπισμα των πιάτων. Η πρωτότυπη για την εποχή επιλογή ενός (νέου τότε) υλικού, του αλουμινίου, για τις επιφάνειες των συρταριών και των κάδων, επέτρεπε να καθαρίζονται ευκολότερα. Μεταξύ των πτυσσόμενων επιφανειών που προστέθηκαν ήταν και μία σιδερώστρα που δίπλωνε όταν δεν χρησιμοποιούνταν. Ο κύριος πάγκος τοποθετήθηκε στα 70 cm από το έδαφος, σύμφωνα με το μέσο ύψος των γυναικών της εποχής, και έγινε συνεχόμενος, εξασφαλίζοντας επιπλέον χώρο για τις θέσεις των μαγειρικών σκευών κατά την προετοιμασία του φαγητού<sup>28</sup>. Η εξοικονόμηση χρόνου επιτεύχθηκε με πολλούς τρόπους. Κυρίως, όμως, χάρις στη γραμμική διάταξη των επίπλων και των διάφορων συσκευών, που έγινε ανάλογα με την πρακτική σειρά με την οποία χρησιμοποιούνταν, και η οποία απλοποιούσε τα βήματα και συντόμεινε τη χορογραφία των κινήσεων της νοικοκυράς εντός της αθέατης «σκηνής» του οικιακού βίου.

<sup>26</sup> MOMA. *Counter Space, Design and The modern Kitchen*.

Ανακτήθηκε από: [https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter\\_space/the\\_frankfurt\\_kitchen/](https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter_space/the_frankfurt_kitchen/)

<sup>27</sup> Colomina, B. (2007) *Domesticity at War*, MIT Press, pp. 99-103

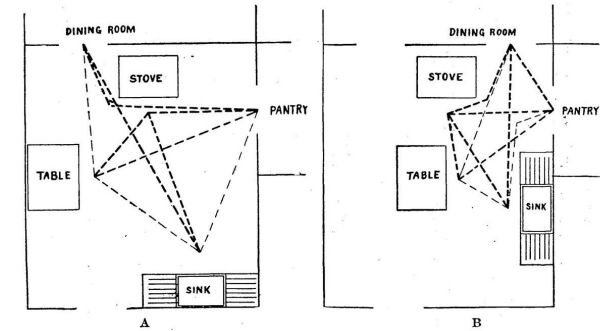
<sup>28</sup> MOMA. *Counter Space, Design and The modern Kitchen*.

Ανακτήθηκε από: [https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter\\_space/the\\_frankfurt\\_kitchen/](https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter_space/the_frankfurt_kitchen/)

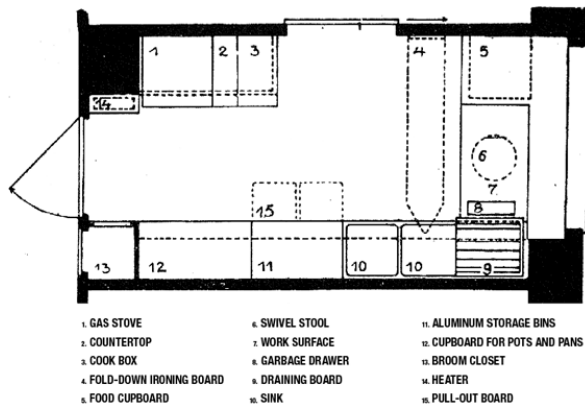
\*\*Τεηλορισμός: Θεωρία που αναλύει και συνθέτει ροές εργασίας με σκοπό την οικονομική αποδοτικότητα και την αύξηση της παραγωγικότητας.



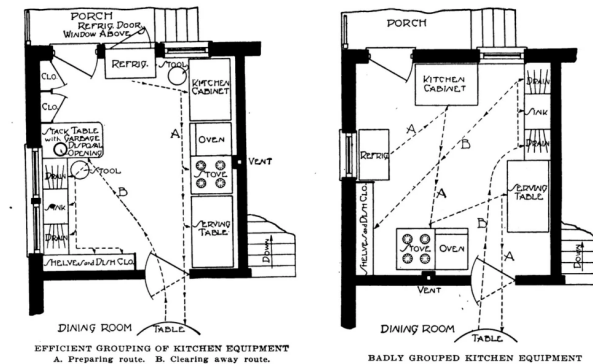
Margarete Schütte-Lihotzky, *Η Κουζίνα της Φρανκφούρτης*, Φρανκφούρτη (1926)



Διάγραμμα κινήσεων στον χώρο της κουζίνας από το *The Farm Kitchen as Workshop* (1921)



Σχέδιο κάτοψης με την τοποθέτηση επίπλων και συσκευών σύμφωνα με το νέο εργονομικό σχεδιασμό της κουζίνας (1927).



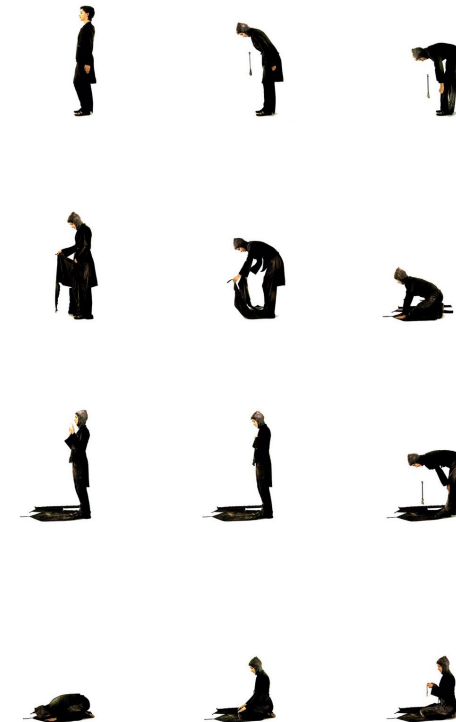
Αποδοτική/ Μη αποδοτική διάταξη του οικιακού εξοπλισμού στο χώρο της κουζίνας.

Εικόνα από το βιβλίο: Frederick C. (1919) *Household Engineering, Scientific Management In the home*, American School of Home Economics

## Το Νομαδικό Τέμενος

Υπάρχουν είδη χώρων που, ενώ επιτρέπουν ένα μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό ελευθερίας στις κινήσεις των επισκεπτών τους, παράλληλα προσδιορίζονται από ορισμένους γραπτούς ή εθιμοτυπικούς κανόνες, ή από απλές, πρακτικές συμπεριφορές τις οποίες αναμένεται να ακολουθήσουν αυτοί που θα τους χρησιμοποιήσουν. Τέτοιοι χώροι, μπορεί να έχουν πολιτικό, στρατιωτικό ή λατρευτικό χαρακτήρα. Με μια πολύ αφαιρετική ματιά, στην περίπτωση ενός αεροδρομίου για παράδειγμα, ο έλεγχος της κάρτας επιβίβασης, η διέλευση από τον ανιχνευτή μετάλλων, η άφιξη στην πύλη αναχώρησης, η επιβίβαση στο λεωφορείο του αεροδρομίου, μετά στο αεροσκάφος της πτήσης, κ.λπ., αποτελούν μια σειρά από αναγκαστικά στάδια που διαγράφουν μια συγκεκριμένη ροή (κάπως παρόμοια με την κίνηση στον ιμάντα παράδοσης αποσκευών) η οποία διαμορφώνει τη χωρική εμπειρία και, ταυτόχρονα, παράγει μορφές τελετουργικής επιτέλεσης, συλλογικής ή ατομικής. Σε μια τέτοια συνθήκη, ανάλογα με τον εκάστοτε ρόλο του, ένα υποκείμενο καλείται να ανταποκριθεί σε μια σειρά απαγορεύσεων ή προϋποθέσεων που καθορίζουν τις κινήσεις του με σχεδόν θεατρικό όρους.

Η Azra Aksamija είναι μία, βοσνιο-αυστριακής καταγωγής, καλλιτέχνης και ιστορικός της αρχιτεκτονικής, της οποίας η καλλιτεχνική και ακαδημαϊκή πρακτική περιστρέφεται γύρω από την κοινωνική ζωή και τις πολιτιστικές προκαταλήψεις που τη χαρακτηρίζουν. Με το έργο της «Νομαδικό Τέμενος», θέλησε να ασχοληθεί με τις χωρικές σχέσεις που αναπτύσσονται σε αστικά κέντρα της νεωτερικότητας, όπως στις Ηνωμένες Πολιτείες και στη Δυτική Ευρώπη, σε σχέση με τις ισλαμικές



Azra Aksamija, *Nomadic Mosque*, Wearable device (2005)

παραδόσεις<sup>29</sup>. Ειδικότερα, στην προσπάθειά της να εξερευνήσει τον χώρο του τεμένους και των τυπικών ορίων του μέσα στην πόλη, αλλά και τη σχέση αυτών με το ανθρώπινο σώμα, η Aksamija επινοεί ένα υβρίδιο μεταξύ «κοστούμιού» και «σκηνικού χώρου», με το οποίο καταφέρνει να αναδείξει την κίνηση ως μια δυναμική διαδικασία. Κυρίως, όμως, τονίζει το πώς οι επιτελεστικές πράξεις μπορούν να ασκήσουν μια δύναμη που είναι σε θέση να διαμορφώσει ή να αναδιαμορφώσει τον χώρο.

Όπως και στην τεχνική του σωματικού θεάτρου Platform, η Aksamija χρειάζεται μία ελάχιστη επιφάνεια, ίση με το μέγεθος ενός χαλιού προσευχής, προκειμένου να εκτελέσει την τελετουργική πράξη της μουσουλμανικής προσευχής. Ο τρόπος της για να υπερβεί τους περιορισμούς της εύρεσης ενός λατρευτικού ή ιερού χώρου κατάλληλου για την τέλεση της προσευχής σε μια αχανή δυτική μητρόπολη όπως την Νέα Υόρκη, ήταν δημιουργώντας ένα «φερόμενο τζαμί» (ένα «νομαδικό τέμενος») το οποίο φοράει σαν ρούχο και το οποίο ξεδιπλώνει οπουδήποτε και αν βρίσκεται οποιαδήποτε στιγμή της ημέρας. Απλώς με τη στάση του σώματός της και ένα επιτελεστικό ρούχο, η Aksamija κατασκεύασε έναν νέο συμβολικό χώρο μέσα στον υπάρχοντα, φυσικό και κοινωνικό χώρο, αποκαλύπτοντας πώς αυτά τα στοιχειώδη και φαινομενικά αδύναμα μέσα μπορούν να μετασχηματίσουν τις χρήσεις και τις κυρίαρχες ταυτότητές του.

Σύμφωνα με την Aksamija, το έργο αποτελεί μια επανερμηνεία του μουσουλμανικού τεμένους, η οποία βασίζεται σε μία αναφορά

του προφήτη Μωάμεθ στον κόσμο ως τέμενος –ως «φορητή αρχιτεκτονική»– η οποία συνδέεται με τις έννοιες της μετατροπής και της επιτελεστικότητας<sup>30</sup>.

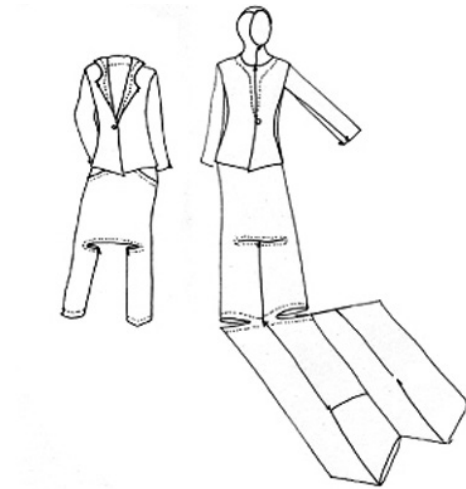
---

<sup>29</sup> Azra Aksamija. *Nomadic Mosque*. (2005).

Ανακτήθηκε από: <https://azraaksamija.net/nomadic-mosque/>

<sup>30</sup> (ό.π.)





Azra Aksamija, *Nomadic Mosque*, Wearable device  
(2005)

## Irene Pätzug & Valentin Hertweck

Η Irene Pätzug και ο Valentin Hertweck είναι ένα καλλιτεχνικό δίδυμο από τη Γερμανία, που δραστηριοποιείται κατά κύριο λόγο στο είδος των εγκαταστάσεων και της performance. Τα έργα τους, τα οποία κινούνται «στα όρια της κινητικής τέχνης, της γλυπτικής και της περφόρμανς»<sup>31</sup>, είναι απόλυτα συνδεδεμένα με τον χώρο στον οποίο βρίσκονται. Και αυτό, γιατί αποτελούν περφόρμανς στις οποίες «χορευτής» είναι ο ίδιος ο χώρος.

Π.χ. στο έργο τους "In actu", αρχιτεκτονικά στοιχεία του Κρατικού Θεάτρου της Λειψίας πραγματοποιούν μια περφόρμανς, μια χορογραφία για δύο τοίχους και μία κουρτίνα, με τη χρήση απλών μηχανικών μέσων, και με τον χώρο σε ρόλο δρώντος υποκειμένου να ανατρέπει τόσο τη συνήθη χωρική εμπειρία των θεατών μιας καλλιτεχνικής ή χορευτικής/θεατρικής περφόρμανς όσο και τους παραδοσιακούς ρόλους μεταξύ χώρου και θεατή<sup>32</sup>.

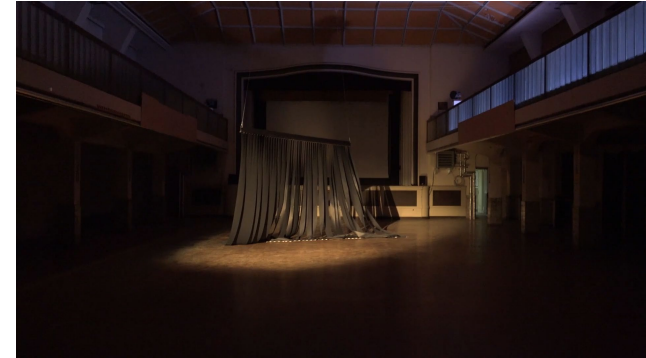
<sup>31</sup> Θούλη Μισιρλόγλου. Irene Pätzug & Valentin Hertweck. Thessaloniki biennale of Contemporary Art. (2019)

Ανακτήθηκε από: [https://biennale7.thessalonikiennale.gr/event/main\\_mmst/irene\\_patzug\\_valentin\\_hertweck/](https://biennale7.thessalonikiennale.gr/event/main_mmst/irene_patzug_valentin_hertweck/)).

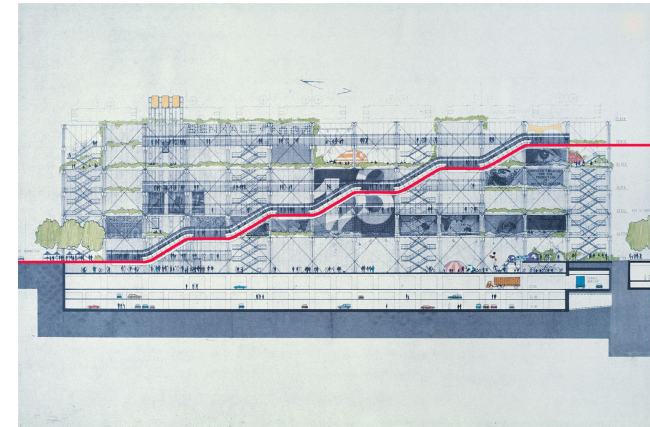
<sup>32</sup> Irene Pätzug, Valentin Hertweck & Klaas Hübner. In actu. Schauspiel Leipzig. Ανακτήθηκε από: <https://www.schauspiel-leipzig.de/spielplan/archiv/i/in-actu/>



Irene Pätzug & Valentin Hertweck, *In actu* (2019),  
κινητική εγκατάσταση-Performance, Βερολίνο

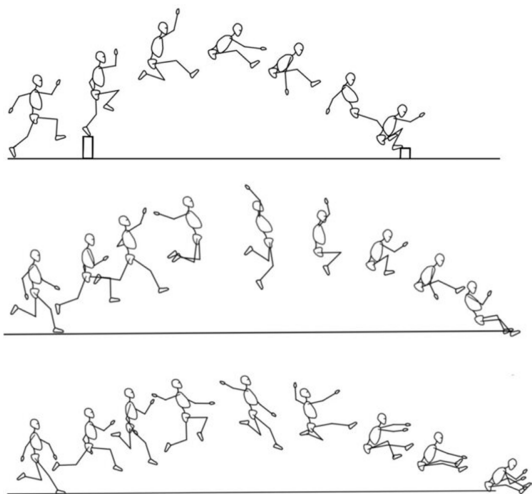


Irene Pätzug & Valentin Hertweck, *Penelopes  
Fransen* (2017), κινητική εγκατάσταση-Performance,  
Δρέσδη

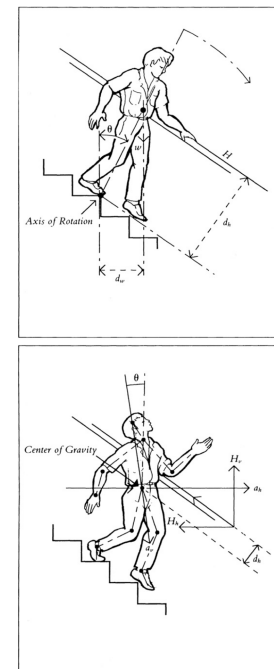


Η εξωτερική κυλιόμενη σκάλα του μουσείου παράγει μια ροή με τελετουργικό χαρακτήρα, μια χορευτική σχέση ανάμεσα στο κτίριο και την πόλη.

Richard Rogers, Su Rogers, Renzo Piano, Gianfranco Franchini, *Centre Pompidou*, Παρίσι (1977)

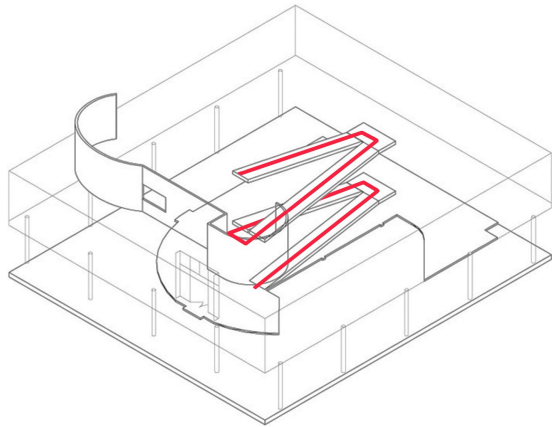


Στο παρκούρ το σώμα προσεγγίζει φαινομενικά μη επισκέψιμα σημεία του χώρου, αναπτύσσοντας μια ανορθόδοξη ροή μέσα σ' αυτόν, η οποία δημιουργεί μια σειρά από αντισυμβατικά διαγράμματα κίνησης— ένα είδος «αστικής χορογραφίας.»



«[...] οι χώροι πολλαπλασιάστηκαν, κερματίστηκαν και διαφοροποιήθηκαν. Σήμερα, υπάρχουν χώροι κάθε είδους και μεγέθους, για κάθε λειτουργία και χρήση. Ζωή είναι το να περνάς από τον ένα χώρο στον άλλον, προσπαθώντας (όσο μπορείς) να μη σκοντάφτεις.»  
 – Georges Perec (2000), Χορείες Χώρων (Αχιλλέα Κυριακίδη, μετ.) (σ. 14) Αθήνα: Ύψιλον

Εικόνες από το βιβλίο: Templer, J. (1992) *The Staircase, Studies of Hazards, Falls and Safer Design*, MIT Press



Le Corbusier, *Villa Savoye*, Πουασι (1929)



Ένα τμήμα του κτιρίου βρίσκεται σε κίνηση διαπερνώντας τα διάφορα επίπεδα. Ο ιδιοκτήτης της κατοικίας κινείται με αναπηρικό αμαξίδιο. Για λογαριασμό του, το κτίριο μεταξύ των ορόφων πραγματοποιεί ένα μηχανικό άλμα.

OMA (Rem Koolhaas, Cecil Balmond), *Maison à Bordeaux*, Μπορντώ (1998)



Παρόμοια με μια σκηνή θεάτρου ή όπως στο κάδρο μιας κινηματογραφικής οθόνης, η ζωή, η αυθόρμητη χορογραφία και οι αυτοσχέδιες κινήσεις που αναπτύσσονται εντός των χώρων, μεταφέρονται στο εξωτερικό των κτιρίων αποτελώντας αναπόσπαστο μέρος των όψεων: ένα είδος δυναμικού διακόσμου. Υποκείμενα αυτής της αυθόρμητης χορογραφίας αποτελούν τόσο οι «χορευτές» όσο και οι «θεατές» τους.

Αριστερά: Glenn Howells Architects, *English National Ballet*, Λονδίνο (2019)

Δεξιά: Steven Holl, προσθήκη νέας πτέρυγας στο κτίριο της Σχολής Αρχιτεκτονικής του *Pratt Institute* στο Higgins Hall, Νέα Υόρκη (2005)



Shigeru Ban Architects, *Curtain Wall House*,  
Τόκιο (1995)



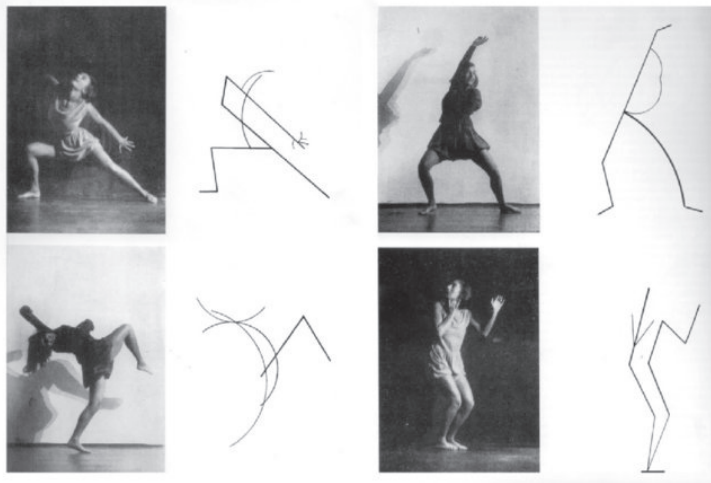
Steven Holl Architects, *Storefront for Art and  
Architecture*, Νέα Υόρκη (1993)



Frank Gehry, *The Dancing House*, Πράγα (1996)

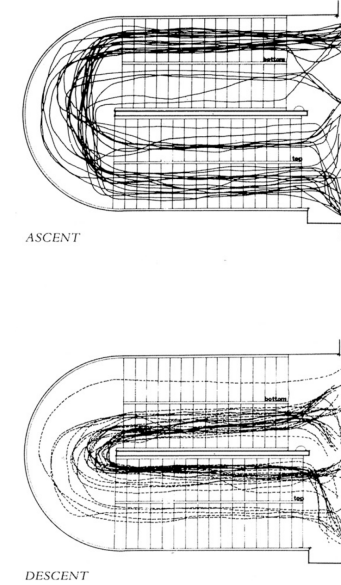
Όψεις που χορεύουν: Η κινούμενη (ή  
φαινομενικά κινούμενη) όψη αλλάζει συνεχώς,  
αποδίδοντας στο κτίριο ελαστικά όρια, κάνοντάς  
το να μεταμορφώνεται.





Το έργο αποτελείται από τέσσερα «αναλυτικά σχέδια» του Wassily Kandinsky, τα οποία βασίστηκαν σε φωτογραφίες της χορεύτριας και χορογράφου Gret Palucca και απεικονίζουν πόσο στενά συνέπιπτε το στυλ της χορεύτριας με την αισθητική του Bauhaus.

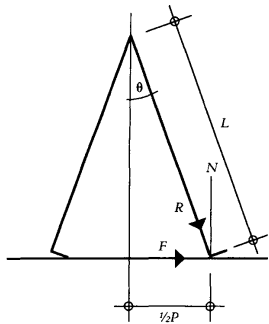
Wassily Kandinsky, *Dance Curves: On the Dances of Palucca* (1926)



Ίχνη σκαλοπατιών κατά την ανάβαση-κατάβαση σε μια σκάλα.

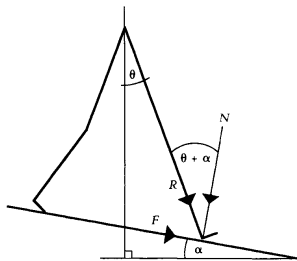
Εικόνα από το βιβλίο: Templer, J. (1992) *The Staircase, Studies of Hazards, Falls and Safer Design*, MIT Press





«Οι δυνάμεις ολίσθησης κατά το οριζόντιο βάδισμα.»

Εικόνα από το βιβλίο: Templer, J. (1992) *The Staircase, Studies of Hazards, Falls and Safer Design*, MIT Press



«Οι δυνάμεις ολίσθησης κατά την κάθοδο σε ράμπα.»  
(ό.π.)

Με μια μακροσκοπική ματιά, θα μπορούσε κανείς να πει πως ό,τι μπορεί να αποτελεί χορευτική επιτέλεση και αρχιτεκτονική έχει ως αφετηρία και βάση τον χώρο. Σύμφωνα άλλωστε με την επικρατέστερη άποψη για την ετυμολογία της, η αρχαιότερη σημασία της λέξης «χορός» είναι αυτή ενός «χώρου κατάλληλου για χορό»<sup>33</sup>, με αυτό να υποδηλώνει την άμεση και ιστορική εξάρτηση του χορού από τον τόπο της επιτέλεσής του. Μερικές φορές ο χώρος μπορεί να γίνεται αντιληπτός ή να εκδηλώνεται ως ένα νοητό ή πραγματικό στερεό, άυλο ή ενσώματο, το οποίο μας περιέχει και μέσα στο οποίο αναπνέουμε, βλέπουμε, ακούμε, δημιουργούμε, κινούμαστε. Η κίνηση δεν κάνει απλά ένα στατικό περιβάλλον να μετασχηματίζεται, αλλά είναι και αυτή που εισάγει την τέταρτη διάστασή της αρχιτεκτονικής. «Με τη χορογραφία της κίνησης μέσα στον χώρο, κατασκευάζονται σχέσεις και αποκαλύπτονται έννοιες. [...] Η κίνηση συνδυάζεται με τη θεατρική εμπειρία του χώρου και την αφήγηση της ποιότητάς του». Ακόμη και αν είναι ένα αναλυτικό, αναπαραστατικό εργαλείο, το διάγραμμα κίνησης ενέχει μια αφηγηματική δύναμη, μέσω της οποίας ορίζονται σχέσεις ανάμεσα στον χώρο και στα υποκείμενα που τον χρησιμοποιούν. Από αυτήν την άποψη, ο όρος «χρήση» θα μπορούσε να μεταφραστεί και ως «ιστορία» η οποία διαδραματίζεται σε έναν χώρο, με τα υποκείμενα που κινούνται (και συνήθως «αυτοσχεδιάζουν» μέσα σε αυτόν) να αποτελούν τόσο πρωταγωνιστές αυτής της ιστορίας όσο και δημιουργούς της.

*Οι ιστορίες μας είναι μια προσπάθεια να βρούμε θέση και κατεύθυνση. Με αυτή την έννοια, είναι σαν τους πρώτους χάρτες του κόσμου ή τους σύγχρονους χάρτες του σύμπαντος [...] ένας τρόπος τοποθέτησης των*

*στοιχείων μιας περιοχής που μόλις ανακαλύπτεται, πέρα από την άκρη του γνωστού. Και είναι σε αυτές τις ιστορίες, καθώς εμφανίζονται αυτές οι χαρτογραφήσεις των αναδυόμενων κόσμων, που αρχίζουμε να ανιχνεύουμε πληρέστερα τα υπόγεια ρεύματα της ζωής μας<sup>34</sup>.*

*Tufnell, M. and Crickmay, C. (2004) A widening Field: Journeys in Body and Imagination*

Ένα αρχιτεκτονικό έργο μπορεί να θέτει διάφορους περιορισμούς στους μελλοντικούς χρήστες του, όπως μια προκαθορισμένη είσοδος, έναν στενό διάδρομο ή μια απότομη σκάλα. Ο αυτοσχεδιασμός όμως, προσφέρει ένα είδος ελευθερίας και παρέχει ένα εύρος επιλογών. Τόσο στον σχεδιασμένο χώρο, όσο και στον χορό, ο αυτοσχεδιασμός δεν απορρίπτει κατ' ανάγκη τις σχεδιαστικές πρωτοβουλίες των αρχιτεκτόνων ή των πολεοδόμων, ούτε καταργεί τις αυστηρές χορογραφίες των χορογράφων, όμως μπορεί να έρχεται σε ρήξη μαζί τους ή να τις πολλαπλασιάζει. Σε αντίθεση με τον χώρο που βιώνουμε στην καθημερινότητά μας όμως, είτε αυτό αφορά τον δημόσιο χώρο είτε ακόμη και τον οικιακό, ο χώρος που καταλαμβάνουν τα σώματα των χορευτών πάνω σε αυτό το οποίο μπορεί να συνιστά μία συμβατική ή μια νοητή σκηνή, δεν εκβιάζεται στον ίδιο βαθμό από το τυχαίο και το απρόβλεπτο. Με εξαίρεση τα πιο ελαστικά όρια που υπάρχουν στις περιπτώσεις των αυτοσχεδιαστικών έργων, συνήθως οι κινήσεις των χορευτών είναι συντονισμένες και περισσότερο ή λιγότερο σκηνοθετημένες, και δεν προβλέπεται να παρεκκλίνουν από αυτό το οποίο έχει προσυμφωνηθεί. Εν προκειμένω, το σενάριο «χρήσης» (αλλά και απασχόλησης/κατάληψης) του χώρου είναι όχι απλώς αυστηρό, αλλά ένα και μοναδικό για κάθε παράσταση,

ανεξαρτήτως πόσες φορές θα επαναληφθεί. Σε έναν μη παραστασιακό χώρο, όμως, οι κινήσεις αυτών που βρίσκονται στον χώρο δεν αποτελούν θεάματα, αλλά συμβαίνουν. Τα δυναμικά σενάρια κίνησης, κυκλοφορίας, τοποθέτησης των σωμάτων των υποκειμένων, δεν είναι ποτέ 100% προαποφασισμένα ακόμη και σε χώρους με υπερκανονιστικά προγράμματα ή πολύ αυστηρά πρωτόκολλα συμπεριφοράς. Η ενσώματη χωρική επίγνωση βοηθά στην επιλογή της δόσης του αυτοσχεδιασμού που θα ενσωματωθεί στην κάθε χορευτική διαδικασία. Συγκρατώντας ορισμένα στοιχεία από μια σταθερή χορογραφία και προσθέτοντας αυτοσχεδιαστικά στοιχεία, κάποιος μπορεί να πειραματίζεται με την κίνηση, με αποτέλεσμα, η «χορογραφία» να εμπλουτίζεται με νέες έννοιες και άλλες «ερμηνείες».

Ο χορός και η αρχιτεκτονική μοιράζονται κοινές ιστορίες, και χρησιμοποιούν συγγενικά αναλυτικά ή αναπαραστατικά εργαλεία, και παράλληλα η αρχιτεκτονική παράγει «χορογραφίες» τις οποίες μερικές φορές τα σώματα ανατρέπουν, και κάνουν μετά τη δική τους αρχιτεκτονική. Σε προηγούμενες σελίδες, είδαμε ότι το σώμα μπορεί να αποτελεί από «μέτρο» του χώρου μέχρι μέσο εξερεύνησης και κατανόησής του. Αλλά σε συνδυασμό με μια κίνηση, μία επιτελεστική πράξη, το σώμα μπορεί να γίνει και το ίδιο «αρχιτέκτονας» νέων χώρων, και ένα μέσο νοηματοδότησης ή ανανοηματοδότησής των χωρικών ποιοτήτων, ταυτοτήτων και εμπειριών.

Κάθε χωρική εμπειρία είναι πολυ-αισθητηριακή, και ανάλογα με την

κλίμακά της μπορεί να μετριέται μέσω των άκρων και των δαχτύλων.

<sup>33</sup> χορός. (2008). Σε Λεξικό της Ελληνικής γλώσσας (αρχαίας-μεσαιωνικής-νέας). (τ. 13, σ. 433). Αθήνα: ΠΑΠΥΡΟΣ

<sup>34</sup> Tufnell, M. and Crickmay, C. (2004) *A widening Field: Journeys in Body and Imagination*, London: Dance Books.



«*Dimanche*, μερικές φορές γνωστή και ως *Εφημερίδα της μιας ημέρας*, είναι η θρυλική εφημερίδα που έγραψε εξ ολοκλήρου ο Yves Klein, και δημοσιεύτηκε την Κυριακή, 27 Νοεμβρίου του 1960, όπου ο καλλιτέχνης έδειξε για πρώτη φορά τη διάσημη φωτογραφία του άλματός του στο κενό». Ο τίτλος του άρθρου το οποίο συνόδευε την εικόνα ήταν *THEATRE DU VIDE*. Το θέατρο του κενού.

Yves Klein, *Dimanche – Le Journal d'un seul jour* (1960)  
 Διαστάσεις: Φύλλο: 22 x 15 εκ., Πλαίσιο: 81.3 x 63.5 εκ.

Academic Dictionaries and Encyclopedias. Ανακτήθηκε από: <https://en-academic.com/>

Armstrong, L., Morgan, R. (1984). *Space for Dance: An Architectural Design Guide*. Ηνωμένες Πολιτείες: Pub. Center for Cultural Resources.

Azra Aksamija. "Nomadic Mosque". (2005).

Ανακτήθηκε από: <https://azraaksamija.net/nomadic-mosque/>

Bachelard, G. (2014). *The Poetics of Space*. Ηνωμένο Βασίλειο: Penguin Publishing Group.

Betsky, A. (1990). *Violated perfection: Architecture and the fragmentation of the modern*. Νέα Υόρκη : Rizzoli.

Box House Theatre Company.

Ανακτήθηκε από: <https://www.boxhouse.uk/>

Carter, C. L. (2000). *Improvisation in Dance. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2)

Ανακτήθηκε από: <https://doi.org/10.2307/432097>

Celichowska, R. (2000). *The Erick Hawkins Modern Dance Technique*. Princeton Book Company.

Colomina, B. (2007) *Domesticity at War*, MIT Press.

Dania, A. (2013). *From Symbols to Movement. The Effects of the Laban Notation Method on Greek Traditional Dance Learning* [Από τα Σύμβολα στην Κίνηση. Επίδραση της Σημειογραφικής Μεθόδου Laban στην εκμάθηση του Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού]. Unpublished Doctoral Dissertation. Department of Physical Education and Sport Science, National and Kapodistrian University of Athens, Greece (in Greek).

Dania, A., Koutsouba, M., Tyrovola, V., The ability of using symbols and its contribution to dance learning: The Laban notation system. *Dancing Dialogues: A Collection of Articles from Choros International Dance Journal* (2012-2018), Volume II.

DeLoache, J.S. (2004). *Becoming Symbol-Minded. Trends in Cognitive Science*.

D.K. Ching, F. (2014) *Architecture Form, Space and Order*, John Wiley & Sons Inc.

École internationale de théâtre Jacques Lecoq.

Ανακτήθηκε από: <https://www.ecole-jacqueselecoq.com/>

Fitt, S. S. (1996). *Dance Kinesiology* (2nd ed.). Belmont, CA: Wadsworth Publishing.

Foley, A. M. (1991). *The Effects of Enactive Encoding, Type of Movement, and Imagined Perspective on Memory of Dance*. Psychological Research.

Fugedi, J. (2003). *Movement Cognition and Dance Notation*. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.

Georges Perec (2000), *Χορείες Χώρων* (Αχιλλέα Κυριακίδη, μετ.) Αθήνα: Ύψιλον.

Goodman, N. (2005) *Languages of Art* [Γλώσσες της τέχνης]. Trans. P. Vlachopoulos. Athens: Ekkremes. (in Greek).

Goodman, N. (1978). *Ways of worldmaking*. Ηνωμένο Βασίλειο: Hackett Publishing Company.

Hassan Fathy (2019). Αναζητώντας τη φυσική μορφή. Στο Sandrine Fillipetti (επιμ.), *Η σαγήνη της αρχιτεκτονικής*. Ανθολόγηση κειμένων για την αρχιτεκτονική (Γιάννη Σιδέρη, μετ.). Αθήνα: Άγρα

Henderson, S. R. (2009). Housing the Single Woman: The Frankfurt Experiment. *Journal of the Society of Architectural Historians*  
Ανακτήθηκε από: <https://doi.org/10.1525/jsah.2009.68.3.358>

Hutchinson Guest, A. (1984) *Dance notation: The Process of Recording Movement on Paper*. London: Dance Books.

Laviers, A., Maguire, C. *Making meaning machines*, MIT Press.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. (D. Nicholson-Smith,

Trans.). Cambridge, MA: Blackwell.

Levien, J. (1994). *Duncan dance*. Hightstown, NJ: Princeton Book Company.

MOMA. *Counter Space, Design and The modern Kitchen*.

Ανακτήθηκε από: [https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter\\_space/the\\_frankfurt\\_kitchen/](https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter_space/the_frankfurt_kitchen/)

MoMA. Ετικέτα μουσείου για τον Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts Project*, New York

Ανακτήθηκε από: <https://www.moma.org/collection/works/66>

Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Ηνωμένο Βασίλειο: Academy Editions.

Pallasmaa, J. (2012) *Τα μάτια του δέρματος: Η αρχιτεκτονική και οι αισθήσεις* (Γ. Π. Τουρνικιώτης, Μετ.). Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Ramsey, C. G. (2007). *Architectural Graphic Standards*, John Wiley & Sons Inc.

Rapoport, A. (1990). *The Meaning of the Built Environment: A Nonverbal Communication Approach*. Ηνωμένο Βασίλειο: University of Arizona Press.

Reyna, F. (1965). *A Concise History of Ballet*. Ηνωμένο Βασίλειο: Thames and Hudson.

Rossi, A. (1982). *The Architecture of the City*. Ηνωμένο Βασίλειο: MIT Press.

Schauspiel Leipzig. Irene Pätzug, Valentin Hertweck & Klaas Hübner. *In actu*.

Ανακτήθηκε από: <https://www.schauspiel-leipzig.de/spielplan/archiv/i/>

Schott-Billmann, F. (1997). *Όταν ο χορός θεραπεύει* (Χρυσικοπούλου, Μετ.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Schütte-Lihotzky, M., Noever, P. (1992). *Die Frankfurter Küche von Margarete Schütte-Lihotzky*. Αυστρία: Ernst & Sohn.

Stanton, E. (2015) *Movement, Myths and Metaphors: A Story of the Dance Technique Class and its Demise. Dancing Dialogues: A Collection of Articles from Choros International Dance Journal (2012-2018)*, Volume II.

Stowe, H. B., & Beecher, C. E. (2016). *The American Woman's Home, or, principles of domestic science*. North Charleston, SC: Createspace Independent Publishing Platform.

Templer, J. (1992) *The Staircase, Studies of Hazards, Falls and Safer Design*, MIT Press.

The Liddell, Scott, Jones Ancient Greek Lexicon (LSJ).  
Ανακτήθηκε από: [https://lsj.gr/wiki/Main\\_Page](https://lsj.gr/wiki/Main_Page)

Tschumi, B. (1976) *The Manhattan Transcripts*, Academy Editions.

Tufnell, M. and Crickmay, C. (2004) *A widening Field: Journeys in Body and Imagination*, London: Dance Books.

Unwin, S. (2002). *Analysing Architecture*. (n.p.): Taylor & Francis.

Vaganova, A. (1969) *Basic Principles of Classical Ballet*. Dover.

Van Zile, J. (1985 and 1986) "What is the Dance? Implications for Dance Notation", *Dance Research Journal*.

Wood, C. A. and Kruman, S. G. (1982) "Developing Skills in Dance: Considerations for Teaching Adult Beginners". in Oliver, W. (ed) *Dance in Higher Education. Focus on Dance XII*. Reston, Va., USA: American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance.

Δάνιος, Τ. (2019). *8+1 Πράξεις Σωματικού Δράματος* (Διπλωματική Εργασία). Θεσσαλονίκη.

Θούλη Μισιρλόγλου. Irene Pätzug & Valentin Hertweck. Thessaloniki biennale of Contemporary Art. (2019)

Ανακτήθηκε από: [https://biennale7.thessalonikibiennale.gr/event/main\\_](https://biennale7.thessalonikibiennale.gr/event/main_)

mmst/irene\_patzug\_valentin\_hertweck/

Μαρτινίδης Π. (1999). *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου Τυπικές φάσεις κατά την εξέλιξη της Αρχιτεκτονικής των θεάτρων στη δύση*. Αθήνα: Νεφέλη.

Χορός. (2008). Σε Λεξικό της Ελληνικής γλώσσας (αρχαίας-μεσαιωνικής-νέας). (τ. 13, σ. 433). Αθήνα: ΠΑΠΥΡΟΣ.

Χορστ, Λ., Ράσσελ, Κ. (1981) *Μορφές σύγχρονου χορού σε σχέση με τις άλλες τέχνες*, ΙΩΛΚΟΣ.

Σελίδα 17: Armstrong, L. (1984) *Space For Dance*, New York : Pub. Center for Cultural Resources, p. 10

Σελίδα 18: Photograph by Gjon Mili / The LIFE Picture Collection / Getty

Σελίδα 20: <https://www.theaterunspeakable.com/the-american-revolution>

Σελίδα 23: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438817>

Σελίδα 25: Vaganova, A. (1969) *Basic Principles of Classical Ballet*, Dover Publications Inc., p. 25, 122

Σελίδα 27: LAViers, A., Maguire, C. (2023) *Making meaning machines*, MIT Press, p. 120

Σελίδα 33: Celichowska, R. (2000) *The Erick Hawkins Modern Dance Technique*, Princeton Book Company, p.118-119

Σελίδα 34: [1] <https://www.afcinema.com/Cinematographer-Caroline-Champetier-AFC-discusses-her-work-on-Holy-Motors-by-Leos-Carax.html?lang=fr>

[2] LAViers, A., Maguire, C. (2023) *Making meaning machines*, MIT Press, p. 34

Σελίδα 39: <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/resource-unit/>

the-architecture-of-the-solomon-r-guggenheim-museum.

Σελίδα 41: Tschumi, B. (1976) *The Manhattan Transcripts*, Academy Editions, p. 46

Σελίδα 45: [https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter\\_space/the\\_frankfurt\\_kitchen/](https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter_space/the_frankfurt_kitchen/)

Σελίδα 47: <https://www.vai.be/en/news/kleurboek-the-room-of-ones-own>

Σελίδα 50: <https://www.kitchendanceproject.com/about-the-project>

Σελίδα 51: [1] <https://www.thefoodhistorian.com/blog/category/kitchen-design>

[2] <https://angliafactors.wordpress.com/2015/05/18/kitchen-design-1869/>

Σελίδα 53,56: <https://azraaksamija.net/nomadic-mosque/>

Σελίδα 58,59: <https://www.paetzuhertweck.de/>

Σελίδα 61: <https://gr.pinterest.com/pin/303641199881165565/>

Σελίδα 62: [https://www.researchgate.net/publication/350388502\\_How\\_is\\_parkour\\_new\\_and\\_singular\\_A\\_narrative\\_review\\_across\\_miscella-](https://www.researchgate.net/publication/350388502_How_is_parkour_new_and_singular_A_narrative_review_across_miscella-)

neous\_academic\_fields/figures?lo=1

Σελίδα 63: Templer, J. (1992) *The Staircase, Studies of Hazards, Falls and Safer Design*, MIT Press, p. 18

Σελίδα 64: <https://civilengineerkey.com/architectural-promenades-through-the-villa-savoye/>

Σελίδα 65: <https://www.oma.com/projects/maison-a-bordeaux>

Σελίδα 66: <https://www.howells.uk/projects/mulryan-centre-for-dance2>

Σελίδα 67: <https://www.stevenholl.com/project/pratt-institute-insertion/>

Σελίδα 68: [1] <https://shigerubanarchitects.com/works/hh/curtain-wall-house/>

[2] <https://www.stevenholl.com/project/storefront-for-art-and-architecture/>

Σελίδα 69: [https://en.wikipedia.org/wiki/Dancing\\_House](https://en.wikipedia.org/wiki/Dancing_House)

Σελίδα 70: [https://www.researchgate.net/publication/335827951\\_Kandinsky\\_and\\_the\\_Totalitarian\\_State\\_Dossie\\_Kandinsky\\_Kandinsky\\_Beyond\\_Painting\\_New\\_Perspectives\\_Revista\\_do\\_Laboratorio\\_de\\_Dramaturgia\\_-\\_LADI\\_-\\_UnB\\_-\\_Vol\\_9\\_Ano\\_3/figures?lo=1](https://www.researchgate.net/publication/335827951_Kandinsky_and_the_Totalitarian_State_Dossie_Kandinsky_Kandinsky_Beyond_Painting_New_Perspectives_Revista_do_Laboratorio_de_Dramaturgia_-_LADI_-_UnB_-_Vol_9_Ano_3/figures?lo=1)



Σελίδα 71: Templer, J. (1992) *The Staircase, Studies of Hazards, Falls and Safer Design*, MIT Press, p. 96

Σελίδα 72: Templer, J. (1992) *The Staircase, Studies of Hazards, Falls and Safer Design*, MIT Press, p. 51,54

Σελίδα 77: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/296279>

*\*Everybody's doin' a brand new dance, now  
(Come on, baby, do the Loco-Motion)  
I know you'll get to like it if you give it a chance now  
(Come on, baby, do the Loco-Motion)  
My little baby sister can do it with me  
It's easier than learnin' your ABCs  
So come on, come on  
Do the Loco-Motion with me*

*You gotta swing your hips, now  
Come on, baby  
Jump up, jump back  
Well, I think you've got the knack  
Whoa, whoa*

*Now that you can do it, let's make a chain, now  
(Come on, baby, do the Loco-Motion)  
A chugga-chugga motion like a railroad train, now  
(Come on, baby, do the Loco-Motion)  
Do it nice and easy, now, don't lose control  
A little bit of rhythm and a lot of soul  
Come on, come on  
Do the Loco-Motion with me*

*Yeah, yeah, yeah, yeah  
Move around the floor in a Loco-Motion  
(Come on, baby, do the Loco-Motion)  
Do it holding hands if you get the notion  
(Come on, baby, do the Loco-Motion)  
There's never been a dance that's so easy to do  
It even makes you happy when you're feelin' blue  
So come on, come on  
Do the Loco-Motion with me*

*(Come on, do the Loco-Motion) You gotta swing your hips, now  
(Come on, do the Loco-Motion) That's right  
You're doin' fine (come on, do the Loco-Motion)  
Come on, baby (come on, do the Loco-Motion)  
Mmmm, jump up, jump back (come on, do the Loco-Motion)  
You're lookin' good*

*(Repeat & fade)*



Σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη για την ετυμολογία της λέξης «χορός», η αρχαιότερη σημασία της είναι αυτή ενός «χώρου κατάλληλου για χορό», υποδηλώνοντας την άμεση σύνδεση του χορού με τον τόπο της επιτέλεσής του. Η παρούσα εργασία πραγματεύεται εκφράσεις της σχέσης ανάμεσα στον χορό και στον χώρο, μέσα από έργα αναφοράς που ανήκουν στο πεδίο της αρχιτεκτονικής, των εικαστικών τεχνών και του χορού. Στόχος της είναι να διερευνήσει, να κατανοήσει, και να επιχειρήσει μια σειρά λογικών συνδέσεων και υποθέσεων για τον βαθμό στον οποίο ο χορός δύναται να λειτουργήσει ως εργαλείο κατανόησης του χώρου, και, ταυτόχρονα, εάν και με ποιους τρόπους ο χώρος οργανώνει την κίνηση και μπορεί να παράγει «χορούς».

According to the prevailing view on the etymology of the word "dance", its earliest meaning is that of a "place suitable for dancing", indicating the direct connection between dance and the site in which it takes place. This essay deals with manifestations of the relationship between dance and space, through works of reference that belong to the fields of architecture, visual arts and dance. It aims to explore, to understand and to attempt a series of logical connections and hypotheses about the extent to which dance can function as a tool for comprehending space, and, at the same time, whether and in what ways space organizes movement and has the capacity to produce 'dances'.