
3

ΧΟΡΕΥΟΝΤΑΣ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ / DANCING IN THE MUSEUM*

Μαρία Τσουβαλά / Maria Tsouvala

ABSTRACT

This article discusses a relatively recent, but constantly growing interest for the integration of dance in museums and contemporary art galleries. Although the presentation of dance performances in museums is no longer considered an innovative idea, however, the current interest highlights the intention of the museum to reexamine the relationship between dance and the visual arts, while raising public awareness for dance, the history of the body and its representations. Moreover, it underlines a shift in the museological policy, as the institutional role of the museum is not restricted to the collection and exhibition of material and intangible culture, and art objects, but expands in the production of contemporary art forms. These issues are approached through a brief historical overview of the relationship of dance with the visual arts, along with the description of certain contemporary dance-works that have been presented in museums from the '60s till today.

Maria Tsouvala is Assistant Professor in Dance, Creative Movement and Education, Department of Early Childhood Education, School of the Humanities and the Social Sciences, University of Thessaly, Greece. metamt@otenet.gr

Η **Μαρία Τσουβαλά** είναι Επίκουρος Καθηγήτρια Κίνησης, Δημιουργικής Έκφρασης και Εκπαίδευσης, Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας. metamt@otenet.gr

Museumedu 1 / May 2015, pp. 65-87.

Copyright © 2015 by Museum Education and Research Laboratory, University of Thessaly.
All rights of reproduction in any form reserved.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το παρόν άρθρο εστιάζει στο πρόσφατο, διαρκώς, αναπτυσσόμενο ενδιαφέρον για την ένταξη του χορού σε μουσεία και γκαλερί σύγχρονης τέχνης. Αν και οι παραστάσεις χορού σε μουσεία δεν θεωρούνται πλέον πρωτοποριακή ιδέα, ωστόσο, το ανανεωμένο ενδιαφέρον που εκφράζεται στις μέρες μας αναδεικνύει την πρόθεση πολλών μουσείων να επανεξετάζουν τη σχέση του χορού με τις μουσειακές συλλογές και, ειδικότερα με τις εικαστικές τέχνες, και ταυτόχρονα να ευαισθητοποιούν το κοινό για τον χορό, την ιστορία του σώματος και τις αναπαραστάσεις του. Υπογραμμίζει, επίσης, μια αλλαγή στην μουσειολογική πολιτική, καθώς ο θεσμικός ρόλος του μουσείου δεν περιορίζεται πλέον στη συλλογή και έκθεση έργων τέχνης και άλλων υλικών και άυλων στοιχείων της πολιτισμικής κληρονομιάς, αλλά επεκτείνεται και στην παραγωγή σύγχρονων μορφών έκφρασης. Η παρούσα μελέτη, η οποία υποστηρίζεται από οπτικοακουστικό υλικό, επιχειρεί να προσεγγίσει τα ζητήματα αυτά μέσα από μια συνοπτική ιστορική ανασκόπηση της σχέσης του χορού με τις εικαστικές τέχνες, καθώς και με την περιγραφή έργων σύγχρονου χορού, τα οποία έχουν παρουσιαστεί σε μουσεία από τη δεκαετία του '60 έως σήμερα.

Εισαγωγή

Την τελευταία δεκαετία, επιμελητές μουσείων και γκαλερί σύγχρονης τέχνης εντάσσουν όλο και πιο συχνά παραστάσεις χορού στην σύγχρονη εικαστική σκηνή, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τις εκθέσεις *Move: Choreographing You* στην Hayward Gallery στο Λονδίνο, 2010-2011, *Dance/Draw* στο Institute of Contemporary Art στην Βοστώνη, 2011, *Danser sa vie* στο Κέντρο Pompidou στο Παρίσι, 2012. Επιπλέον δημοσιεύουν βιβλία στο πλαίσιο των εκθέσεων, προβάλλοντας και με αυτόν τον τρόπο τη σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες. Ως αποτέλεσμα, αυξάνεται διαρκώς ο αριθμός των χορογράφων που έχουν παρουσιάσει έργα σε μουσεία, ενώ παράλληλα όλο και περισσότεροι καλλιτέχνες ενσωματώνουν στην πρακτική τους τον χορό, την χορογραφία και τους χορευτές.

Το πρόσφατο ενδιαφέρον για τον χορό αποτελεί συχνά θέμα σε συνέδρια και συμπόσια, στα οποία ιστορικοί της τέχνης, επιμελητές και χορογράφοι συζητούν τη σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες, το ιστορικό της πλαίσιο και τα αποτελέσματά της στην καλλιτεχνική και θεσμική πρακτική.¹ Αν και η σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες είναι μακροχρόνια, σήμερα αντανakλά μια διαφορετική μορφή σχέσης: την ανάθεση παραγωγής έργου από το μουσείο στους καλλιτέχνες και την εργασιακή συμμετοχή των χορευτών και χορογράφων στην αγορά και διακίνηση των έργων τέχνης (Mettler 1947, Lafrance 2014).

Η θεωρητικός της Performance Art Peggy Phelan, στο άρθρο της *Moving Centres*, το οποίο περιλαμβάνεται στο βιβλίο *Move: Choreographing you* (2011), που αναφέρεται στον ομώνυμο τίτλο έκθεσης στην Hayward Gallery, επισημαίνει ότι Ευρωπαίοι και Αμερικανοί επιμελητές και σχολιαστές άρχισαν πρόσφατα να εξετάζουν τη σχέση των εικαστικών τεχνών με τον χορό. Ωστόσο, το ενδιαφέρον εκδηλώθηκε αρκετές δεκαετίες μετά την ανάπτυξη αυτής της σχέσης από τους καλλιτέχνες και αιώνες βαθιάς ανάμειξης όλων των τεχνών στις παραδοσιακές παραστάσεις της Αφρικής, της Ασίας και των αυτόχθονων λαών σε όλο τον κόσμο. Το γεγονός ότι το ενδιαφέρον άργησε να εκδηλωθεί και, γεωπολιτικά, δεν κατανέμεται ισομερώς, δεν μειώνει τη σημασία του, καθώς

επεξηγεί κάτι αρκετά καινοτόμο ως προς την έννοια *σκέψη βασισμένη στην κίνηση* (movement-based thinking). Φιλοσοφικά και επιστημονικά 'η κίνηση' υπογραμμίζει την ιδεολογική υπόθεση ότι το κέντρο είναι μόνιμο, σταθερό, ασφαλές (Phelan, 2011:22).

Στη συνέχεια του άρθρου, η Phelan αμφισβητεί το μόνιμο, το σταθερό, το ασφαλές με αναλυτικά παραδείγματα που καταδεικνύουν την πολυπλοκότητα των καλλιτεχνικών αλληλεπιδράσεων. Οι καλλιτέχνες μετακινούνται διαρκώς ανάμεσα στη ζωγραφική, τη

γλυπτική και τον χορό, με αποτέλεσμα τα όρια της τέχνης να ανανεώνονται ή και να επεκτείνονται κατά τη διαδικασία της δημιουργίας (2011: 22-24).

Ο André Lepecki, αναπληρωτής καθηγητής στο Τμήμα Παραστατικών Τεχνών του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης, συγγραφέας και επιμελητής μουσείων, στο βιβλίο του *Dance: Documents of Contemporary Art* (2012), εξετάζει στην Εισαγωγή τον καθοριστικό ρόλο του χορού στην ανάπτυξη της σύγχρονης τέχνης, μέσα από τις έννοιες *σωματοποίηση*, *σωματικότητα* και *χοροπολιτική* (choreopolitics), σε σχέση με το νόημα του χορού. Για να αναπτύξει τις απόψεις του, θέτει τα εξής ερωτήματα:

Γιατί ο χορός έχει αποκτήσει τόσο καταλυτικό ρόλο στις τέχνες σε όλη τη διάρκεια του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα; Και γιατί ο χορός έχει αποκτήσει μια αναπόφευκτα διαρκώς αυξανόμενη δύναμη στην καλλιτεχνική σκηνή την τελευταία δεκαετία, [...] με παρουσία όχι μόνο σε έργα των εικαστικών, των καλλιτεχνών της performance και του video art [...], αλλά και στα προγράμματα των εκθέσεων των μουσείων και γκαλερί σύγχρονης τέχνης, ακόμα και σε συλλογές των εικαστικών τεχνών; (Lepecki 2012:14-15).

Μια πρώτη απάντηση σε αυτά τα ερωτήματα, είναι ότι η δυναμική παρουσία του χορού στις τέχνες οφείλεται ενδεχομένως στις συστατικές του ιδιότητες: την εφήμερη φύση του χορού, τη σωματικότητα, την αστάθεια, την χορογραφική πρακτική και την επιτελεστικότητα. Η εφήμερη φύση του χορού, το γεγονός ότι μετά από μια παράσταση δεν μένει κάτι από, δείχνει τη δυνατότητα δημιουργίας έργων τέχνης έξω από τα καθεστώτα της εμπορευματοποίησης και του φετιχισμού των υλικών αντικειμένων. Η σωματικότητα, κατεξοχήν ιδιότητα του χορού, δίνει στους χορευτές τη δυνατότητα να σωματοποιούν, να αποσωματοποιούν και να επανα-σωματοποιούν άπειρα υποκειμενικά νοήματα, τα οποία προσλαμβάνουν οι θεατές. Η αστάθεια - η οποία σε σωματικό επίπεδο αποκαλύπτει το συνεχές παιχνίδι του χορού με τις φυσικές δυνάμεις και σε κοινωνικό επίπεδο την υποδεέστερη θέση του χορού στην οικονομία των τεχνών - υπογραμμίζει την αβεβαιότητα της ζωής λόγω της νεοφιλελεύθερης καπιταλιστικής παγκοσμιοποίησης. Η χορογραφική πρακτική συνδέει τον χορό με την εννοιολογική τέχνη, γιατί, παράλληλα με την κίνηση, η χρήση του λόγου συμβάλλει στην κατανόηση των κινητικών δράσεων. Τέλος, η επιτελεστικότητα υποδεικνύει ότι ο χορός εμπερικλείει τον κριτικό στοχασμό και τον διάλογο, στοιχεία που χαρακτηρίζουν γενικότερα την σύγχρονη τέχνη (Lepecki 2012:14-16).

Το πρόσφατο ενδιαφέρον του μουσείου για τον χορό αναδεικνύει και τον σύγχρονο προβληματισμό για τον εκθεσιακό θεσμό και τη λειτουργία του. Στις 17 Σεπτεμβρίου 2012, σε μια δημόσια συζήτηση με τίτλο *Why Dance in the Art World?*, που οργάνωσε το Performa Institute² στην Judson Memorial Church στη Νέα Υόρκη και την οποία συντόνισε η RoseLee Goldberg, ιδρύτρια του Performa Institute, συμμετείχαν χορογράφοι, επιμελητές, ιστορικοί της τέχνης και κριτικοί. Ανάμεσά τους ήταν και η

Jenny Schlenzka, αναπληρώτρια επιμελήτρια στο MoMA PS1,³ η οποία ανήκει στην ομάδα των επιμελητών που έχουν στραφεί στην performance και, ειδικότερα στον χορό, για να ενεργοποιούν περαιτέρω το ενδιαφέρον του κοινού για τα μουσεία. Η ίδια σχολίασε το σημερινό status του μουσείου, λέγοντας:

Η έκθεση, ως γνωστόν, είναι σε μια μορφή κρίσης. [...] Αν και οι επισκέψεις στο μουσείο μοιάζουν σαν κενό τελετουργικό, ωστόσο, υπάρχει πραγματικό ενδιαφέρον για τα έργα που προέρχονται από τον κόσμο του χορού, ο οποίος είναι συναφής με τον κόσμο των εικαστικών τεχνών (αναφέρεται στο Stoilas 2012: 1).

Στις 28 Σεπτεμβρίου 2013, σε μια αντίστοιχη συζήτηση στο Danspace Project,⁴ με θέμα μια σειρά παραστάσεων χορού στο Museum of Modern Art / Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, στη Νέα Υόρκη και την ευρύτερη σύνδεση του χορού με τις εικαστικές τέχνες, ανάμεσα σε άλλους ομιλητές, συμμετείχε και ο Boris Charmatz, ιδρυτής του *Musée de la danse* στην Rennes. Ο ίδιος, στο Μανιφέστο του για ένα Μουσείο Χορού, είχε υποστηρίξει ότι:

Ζούμε σε μια ιστορική περίοδο, όπου ένα μουσείο μπορεί να αλλάξει τις προκατειλημμένες ιδέες σχετικά με τα μουσεία και τις ιδέες κάποιου για τον χορό. [Επίσης τόνισε ότι] Η ιστορία δεν είναι κάτι που έρχεται σε εμάς. Μπορούμε να την φέρουμε πιο κοντά σε εμάς. Να την επινοήσουμε, υπό την έννοια να ζωντανέψουμε ένα αρχείο.⁵

Η Danielle Goldman αναλύει κριτικά τις απόψεις που διατυπώθηκαν σε αυτή τη συζήτηση στο άρθρο της *Dance and the Museum: More than Incidental Choreographies* (2013). Σημειώνει ότι ένας από τους λόγους για τους οποίους ο χορός έχει προσελκύσει την προσοχή του κόσμου της τέχνης την τελευταία δεκαετία, μπορεί να είναι η αστάθεια του χορού, στο επίπεδο της πρακτικής και της χαμηλής θέσης του στην οικονομία. Φαίνεται λοιπόν ότι ο χορός έχει την ικανότητα να αντικατοπτρίζει αυτήν την περίοδο της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης, την ίδια την αβεβαιότητα της ζωής.

Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του μουσείου για τον χορό περιλαμβάνει πολλές υποθέσεις και παραμέτρους. Σε γενικές γραμμές, υποδηλώνει μια αλλαγή στην μέχρι πρόσφατα επιλεκτική συλλεκτική μουσειολογική πολιτική, η οποία στη διάρκεια του 20ού αιώνα ταυτιζόταν με την ιστορικότητα της συλλογής, τη διατήρηση και την εκθεσιακή προβολή υλικών στοιχείων της πολιτισμικής κληρονομιάς και έργων τέχνης. Η μετατόπιση της προσοχής σε άυλα αντικείμενα και ειδικότερα σε άυλες μορφές τέχνης, τα οποία, άλλωστε, έχουν αναγνωρισθεί και από την Unesco ως μουσειακά εκθέματα, αντανakλά την ευρύτερη μεταβολή των απόψεων για την ανθρωπολογική, κοινωνική και πολιτισμική αξία της σύγχρονης τέχνης. Τη δεκαετία του 1990, ενενήντα νέα μουσεία ή και επεκτάσεις παλαιότερων, όπως η Tate Modern στο Λονδίνο και το MoMA στη Νέα Υόρκη, ξεκίνησαν να εκθέτουν αποκλειστικά σύγχρονη τέχνη. Επίσης, την τελευταία δεκαετία, έργα σύγχρονης τέχνης παρουσιάζονται σε διάλογο με «παραδοσιακές»

συλλογές μεγάλων μουσείων, όπως το Μουσείο του Λούβρου στο Παρίσι και το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην Βαρκελώνη.

Χορός και Εικαστικές Τέχνες στον 21ο αιώνα: Ο χορός ως εκθεσιακό αντικείμενο

Από τον Νοέμβριο του 2011 έως τον Απρίλιο του 2012, το Κέντρο Pompidou στο Παρίσι παρουσίασε μια μοναδική έκθεση με τίτλο *Danser sa vie* με θέμα τη σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες και τον κόσμο της τέχνης, γενικότερα, από το 1900 έως σήμερα. Ο τίτλος της έκθεσης βασίστηκε στη φράση της Isadora Duncan, *Dès le début, je n'ai fait que danser ma vie / Από την αρχή, αυτό που έκανα ήταν να χορεύω τη ζωή μου*, που έγραψε στη βιογραφία της, *Ma Vie*, το 1928. Η διαλεκτική σχέση του χορού με τον μοντερνισμό, τη μοντέρνα και τη σύγχρονη τέχνη ξεδιπλώθηκε με το καλλιτεχνικό και το ερευνητικό έργο εικαστικών, χορογράφων και χορευτών, που συγκρότησε μια τεράστια συλλογή από 450 περίπου σχέδια, πίνακες, γλυπτά, φωτογραφίες, video, εικαστικές και οπτικοακουστικές εγκαταστάσεις.

Η μοναδικότητα της έκθεσης οφείλεται στο στοιχείο ότι, εκτός από την παραδοσιακή αποτύπωση της ιστορικότητας μέσω της παρουσίασης σπάνιων ντοκουμέντων και αρχείων, το πρόγραμμα περιλάμβανε ζωντανές παραστάσεις χορού της Meg Stuart, της La Ribot, της Ann Theresa De Keersmaeker, του Steve Paxton, κ.ά., το Φεστιβάλ Vidéo Danse 2011, ομιλίες και συναντήσεις με θεωρητικούς, κριτικούς τέχνης και χορογράφους και την έκδοση καταλόγου με την ερευνητική ανάλυση του εκθεσιακού υλικού.

Η έκθεση ξεκινούσε στην είσοδο του μουσειακού χώρου με την ζωντανή παράσταση (performance) του Tino Sehgal (έργο του 2000), *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things*. Ο Sehgal στο συγκεκριμένο έργο συνδέει τις γλυπτικές προσεγγίσεις του Dan Graham και του Bruce Nauman για το σώμα, ως citations (παραθετικά σημεία) σε σχέση με τις δικές του επιτελεστικές δράσεις. Η αργή κίνηση του χορευτή ή της χορεύτριας στο δάπεδο της αίθουσας, εμπρός από το διάσημο πολύπτυχο του Henri Matisse, *La Dance de Paris*, και κάτω από τους ήχους μιας μακρινής μουσικής, δημιουργούσε μια ιδιαίτερη σχέση αλληλεπίδρασης ανάμεσα στον χορευτή και τον θεατή, η οποία, σχεδόν αποσπούσε την προσοχή του θεατή από τον πίνακα του Matisse.

Το εκθεσιακό υλικό είχε οργανωθεί σε τρεις θεματικές ενότητες: *Dance as Self Expression / Ο Χορός ως Προσωπική Έκφραση*, *Dance and Abstraction / Χορός και Αφαίρεση* και *Dance as Performance / Ο Χορός ως Επιτέλεση*. Η πρώτη θεματική ενότητα ξεκινούσε με την Isadora Duncan και τον Vaslav Nijinsky, καθώς και οι δύο καλλιτέχνες θεωρούνται ως οι πρωτοπόροι που θεμελίωσαν τον μοντέρνο χορό στις αρχές του 20ού αιώνα. Στην πρώτη αίθουσα, η επαναληπτική προβολή ενός σύντομου

φιλμ της Isadora Duncan, το μόνο που σώζεται –η οποία ενέπνευσε τον August Rodin, τον Antoine Bourdelle, τον Abraham Walkowitz– παρουσιαζόταν ακριβώς απέναντι από την προβολή (σε video wall) μίας σύγχρονης διασκευής του έργου του Vaslav Nijinsky, *L'après-midi d'un faune / Το απομεσήμερο ενός φαύνου*. Ας σημειωθεί ότι η πρώτη παράσταση του έργου το 1912 στο θέατρο Châtelet στο Παρίσι, σε σκηνικά και κοστούμια του Leon Bakst, θεωρήθηκε προκλητική και προκάλεσε αρνητικές αντιδράσεις στους θεατές, λόγω του αυτο-ερωτικού περιεχομένου της κίνησης του Nijinsky στην τελευταία σκηνή.⁶

Στις αρχές του 20ού αιώνα, με πρωτοβουλία του Sergei Diaghilev, ιδρυτή της ομάδας *Les Ballets Russes*, ζωγράφοι όπως οι Leon Bakst, Alexander Benois, André Derain, Joan Miró, Jean Cocteau, Henri Matisse, Pablo Picasso, Fernand Léger, Giorgio de Chirico, Salvatore Dali, αλλά και η Coco Chanel, σχεδίασαν σκηνικά και κοστούμια για έργα του Nijinsky, του Leonid Massine, της Bronislava Nijinska, τα οποία άλλαξαν τον κόσμο του χορού, της μουσικής, του θεάτρου, της τέχνης και της μόδας. Οι κυβιστές, οι φουτουριστές, οι καλλιτέχνες του Bauhaus και της Ρωσικής Πρωτοπορίας, αναζητώντας νέα μέσα έκφρασης, άρχισαν να ασχολούνται με το σώμα και τον χορό.⁷

Η δεύτερη θεματική ενότητα, *Dance and Abstraction / Χορός και Αφαίρεση*, έμοιαζε με μια μεγάλη διαδρομή στις σελίδες της ιστορίας της τέχνης του 20ού αιώνα, οι οποίες ζωντάνευαν μέσα από τις αναπαραστάσεις του σώματος. Τα έργα των καλλιτεχνών αντιπροσώπευαν στο σύνολό τους την αναδυόμενη μηχανοποίηση της κοινωνίας και το μεταβαλλόμενο πολιτικά τοπίο. Στο πλαίσιο της αλληλεπίδρασης των καλλιτεχνών, οι αδελφοί Lumière κινηματογραφούν το 1896 το έργο της Loie Fuller *Serpentine Dance*, το οποίο αποτελεί καινοτομία σε σχέση με τη χρήση του φωτισμού στη σκηνή και, σε κάποιο βαθμό, την ανάπτυξη του κινηματογράφου. Η ίδια, ως προσωποποίηση της Art Nouveau, ενέπνευσε πολλούς καλλιτέχνες της εποχής της και προώθησε την ίδρυση μουσείων τέχνης.⁸

Την ίδια περίοδο, ο Rudolf Von Laban, πρωτοπόρος του Μοντέρνου ή Εκφραστικού χορού (Ausdruckstanz) στην Ευρώπη, ξεκινά σπουδές στην École des Beaux-Arts στο Παρίσι. Σημαντικοί εκπρόσωποι του Εξπρεσιονισμού, όπως ο Ernst Ludwig Kirchner και ο Emil Nolde, εμπνεύστηκαν από τις παραστάσεις του Laban σε εξωτερικούς χώρους – τα ονομαζόμενα *Movements Choirs*– και από τα μαθήματά του στην ουτοπική κοινωνία του Monte Verita στην Ασκόνα το 1913. Η βαθιά συγκινητική και αισθητική απεικόνιση του γυμνού σώματος σε αρμονία με τη φύση ασκούσε κριτική στην επικράτηση της τεχνολογίας και την εκβιομηχάνιση της κοινωνίας.⁹ Οι εξπρεσιονιστές ζωγράφοι εμπνεύστηκαν και από τα έργα της Mary Wigman, μέλους της ομάδας στο Monte Verita, που περιλαμβάνονταν σε έκθεση με τον τίτλο *Dance and Possession / Χορός και Κτήση*.

Ο Oskar Schlemmer, συνεργάτης του Walter Gropius, δημιουργεί χορογραφικά έργα, όπως το *The Triadic Ballet*, το 1922, στο οποίο συνδέει τον άνθρωπο, την κίνηση και

την μηχανή, ενώ τα κοστούμια μεταμορφώνουν τους ερμηνευτές σε ζωντανά γλυπτά (Bayer & Gropius 1975: 60-65). Το 1924, ο Fernand Léger στο κινηματογραφικό του έργο *Mechanical Ballet*, με φωτογραφία των Man Ray και Dudley Murphy, δείχνει διάφορα αντικείμενα να χορεύουν και την κίνηση του ανθρώπινου σώματος να μοιάζει μηχανική. Το έργο των καλλιτεχνών του Bauhaus σηματοδοτεί τη μετάβαση στην αφαιρετικότητα, την επιστροφή «στο ουσιώδες, το στοιχειώδες, το πρωτογενές, προκειμένου να αντιμετωπιστεί η ενότητα με την πολλαπλότητα των πραγμάτων», η οποία επηρέασε τις επόμενες γενιές των καλλιτεχνών (Schlemmer, αναφέρεται στο *Danser sa vie* 2011: 19).

Η δεύτερη θεματική ενότητα περιλάμβανε την μετακίνηση από τις παραστάσεις της Josephine Baker στο cabaret Folies Bergère και άλλα παριζιάνικα cabaret στα έργα των Theo van Doesburg, Francis Picabia, Man Ray, Alexander Rodchenko και τις ποικίλες αναπαραστάσεις του σώματος από τους καλλιτέχνες του Bauhaus. Στο πλαίσιο της σχέσης των χορογράφων με τους εικαστικούς καλλιτέχνες, περιλάμβανε τη συνεργασία της Martha Graham με τον Isamu Noguchi, του Merce Cunningham με τους Robert Rauschenberg, Bruce Nauman, Andy Warhol, Charles Atlas, της Trisha Brown με τον Rauschenberg, της Meredith Monk με τον Nam June Paik, από την δεκαετία του 1940 μέχρι την δεκαετία του 1960. Ειδικά ο Merce Cunningham, υπό την επιρροή των ιδεών του Marcel Duchamp και του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, επέφερε αλλαγές, όχι μόνο στον χορό, αλλά και στις εικαστικές και τις παραστατικές τέχνες.

Η τελευταία θεματική ενότητα *Dance as Performance* ήταν αφιερωμένη στη σχέση του χορού με την επιτέλεση. Από τις πρώτες δράσεις των Ντανταϊστών στο Cabaret Voltaire στην Ζυρίχη, στη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, τις πειραματικές προσεγγίσεις του John Cage και του Merce Cunningham στο Black Mountain College, τις αυτοσχεδιαστικές παραστάσεις της Ann Halprin την δεκαετία του 1930, τις μιμητιστικές performances του Yves Klein και του Bruce Nauman, τις εικαστικές performances της Carolee Schneeman, τα happenings του Allan Kaprow, τα έργα του μεταμοντέρνου χορού στη Νέα Υόρκη τη δεκαετία του 1960, φαίνεται ότι το σώμα είναι το επίκεντρο της έκφρασης όχι μόνο στον χορό, αλλά και στα κινήματα της μοντέρνας και της σύγχρονης τέχνης. Στο πλαίσιο αυτής της ενότητας, οι επισκέπτες μπορούσαν να δουν σε κατάλληλα διαμορφωμένους χώρους βιντεοσκοπημένα έργα σύγχρονων καλλιτεχνών του χορού, όπως των Lucinda Childs, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg.

Λίγο πριν από το τέλος της έκθεσης παρουσιαζόταν το χοροθέατρο της Pina Baucsh, με την προβολή του έργου της, *The Rite of Spring / Η Ιεροτελεστία της Άνοιξης*, του 1970, και της ταινίας του Wim Wenders, *Pina*, του 2011.¹⁰ Επιπλέον, η έκθεση περιλάμβανε δημοφιλείς μορφές χορού, με έμφαση στην διαπολιτισμική κουλτούρα του hip hop, καθώς και την διαδραστική εγκατάσταση με πολιτική διάσταση του Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Go-Go Dancing Platform)*, του 1991.¹¹ Έκλεινε με το έργο του Jérôme

Bel, *The show must go on*, του 2001, μετά από μία μεγάλη διαδρομή καλλιτεχνικής δημιουργίας που ξεκινούσε από τον Matisse και έφτανε στον εννοιολογικό χορό.¹²

Η παραπάνω συνοπτική περιγραφή, προφανώς, δεν εξαντλεί το περιεχόμενο της Έκθεσης *Danser sa vie* στο Κέντρο Pompidou στο Παρίσι το 2011-2012, ωστόσο λειτουργεί ως εισαγωγή στην επόμενη ενότητα, η οποία σκιαγραφεί την αλληλεπίδραση ανάμεσα στις εικαστικές τέχνες και τον χορό στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, και αναδεικνύει, σε κάποιο βαθμό, τη σχέση του χορού με τον κόσμο της τέχνης γενικότερα. Υπογραμμίζει επίσης την πρόθεση των επιμελητών να διατηρήσουν στη συλλογική μνήμη μια εφήμερη μορφή τέχνης, που εμπερικλείει την βιωματική και αισθητηριακή ευαισθητοποίηση του θεατή και η οποία έχει συμβάλει σε ριζικές μεταβολές ως προς τις λειτουργίες του μουσείου, αλλά και τον ρόλο της σύγχρονης τέχνης στην κοινωνία.¹³

Το σώμα ως υποκείμενο στην performance art και τον χορό

Η παρουσίαση ζωντανής τέχνης (live art) σε μουσειακούς χώρους ξεκινά την δεκαετία του 1960, όταν το Μουσείο Whitney στη Νέα Υόρκη συμπεριέλαβε στις εκθέσεις του μουσική, χορό, θέατρο και πολυμέσα, για να υποστηρίξει τους νέους Αμερικανούς καλλιτέχνες, αλλά και τις νέες μορφές τέχνης, όπως ήταν τότε η Performance art. Προάγγελος ήταν ο Φουτουρισμός, ο Ντανταϊσμός, ο Κονστρουκτιβισμός, το Bauhaus, η Art Nouveau, που αναπτύχθηκαν στην Ευρώπη στις αρχές του 20ού αιώνα.

Η RoseLee Goldberg στην εισαγωγή του βιβλίου της *Performance Art. From Futurism to the Present* (2001), επιχειρεί να ορίσει την έννοια της Performance art, γράφοντας:

Η ιστορία της performance art στον εικοστό αιώνα είναι η ιστορία ενός απόλυτα ελεύθερου, απεριόριστου μέσου, που δημιούργησαν ανυπόμονοι καλλιτέχνες, που αμφισβήτησαν τους περιορισμούς καθιερωμένων μορφών [τέχνης]. [...] Η ουσία της performance ήταν πάντα αναρχική. Από τη φύση της, η performance δεν μπορεί να οριστεί επακριβώς ή δεν είναι εύκολο να οριστεί, πέρα από το ότι είναι η ζωντανή τέχνη των καλλιτεχνών. Ένας πιο ακριβής ορισμός θα αναιρούσε τις πολλαπλές δυνατότητες της ίδιας της performance (Goldberg, 2001: 9).

Η Peggy Phelan (1993) ασχολείται διεπιστημονικά με την ανάλυση της ανθρώπινης συμπεριφοράς μέσα από τη σωματική διάσταση της performance και ορίζει την πολιτική της οντολογία ως «μια πράξη εξαφάνισης»:

Η performance εμπλέκει το αληθινό μέσα από την παρουσία των ζωντανών σωμάτων. Στην performance art υπάρχει ένα στοιχείο κατανάλωσης για τους θεατές: δεν υπάρχουν απομεινάρια, ο θεατής πρέπει να απορροφήσει τα πάντα. [...] Η performance βυθίζεται στην ορατότητα - σε ένα εκστατικό παρόν - και εξαφανίζεται στη μνήμη, στο πεδίο της μη ορατότητας και του ασυνειδήτου, όπου δεν υπάρχει ρύθμιση και έλεγχος (Phelan 1993:148).

Η Amelia Jones (1988:1) στο βιβλίο της, *Body Art: Performing the subject*, υποστηρίζει ότι:

Η τέχνη του σώματος, η οποία αναπαριστά παθιασμένες και σπασμωδικές σχέσεις (συντά σεξουαλικές) [...], παρουσιάζει ή/και διαπραγματεύεται τις ανατρεπτικές επιπτώσεις της κοινωνικής και της ιδιωτικής εμπειρίας στον καπιταλιστικό και μετασποικιακό δυτικό κόσμο (Jones 1988:1).

Η Jones αναλύει τις απόψεις της με πρώτο παράδειγμα την Carolee Schneemann, η οποία παρουσιάζει το γυναικείο σώμα ως καλλιτεχνικό μέσον έκφρασης.

Η performance art αμφισβήτησε τα όρια ανάμεσα στις τέχνες, ανάμεσα στα δύο φύλα, ανάμεσα στο ιδιωτικό και το δημόσιο, ανάμεσα στην καθημερινότητα και την τέχνη, ανατρέποντας τα συμβατικά κοινωνικά ήθη και τις καλλιτεχνικές αξίες του παρελθόντος. Από την δεκαετία του 1970, ο όρος περιλαμβάνει μια πληθώρα εκδηλώσεων, όπως: happenings, events, fluxus, actions, action painting, situations, installations, body art, video art, μεταμοντέρνο και εννοιολογικό χορό, και site specific / χωρικά προσδιορισμένες παραστάσεις χορού (Rush, 1999).

Οι απαρχές της performance art στις Ηνωμένες Πολιτείες συνδέονται με το Black Mountain College, το οποίο ιδρύθηκε το 1933 στην Βόρεια Καρολίνα, με βάση τις προοδευτικές ιδέες του John Dewey για την ένταξη των τεχνών στην εκπαίδευση. Σημαντικοί καλλιτέχνες του Bauhaus, όπως ο Walter Gropius και ο László Moholy-Nagy, που κατέφυγαν στις Ηνωμένες Πολιτείες λόγω της ναζιστικής εξουσίας στη Γερμανία και της οικειοποίησης του έργου τους από την ναζιστική προπαγάνδα, συνέχισαν εκεί την πειραματική σύνδεση των εικαστικών και των παραστατικών τεχνών (Beaven 2012, Manning 2006).

Το 1948, ο John Cage και ο Merce Cunningham παρουσίασαν στο Black Mountain College μια διασκευή του έργου του Erik Satie *The Ruse of Medusa*, σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Buckminster Fuller, την Elaine και τον Willem de Kooning. Το 1952, ο Cage και ο Cunningham επέστρεψαν στο Black Mountain College με ένα έργο που είχαν δημιουργήσει με τον David Tudor και τον Robert Rauschenberg, *an untitled event* (γνωστό σήμερα ως *Theatre Piece no. 1*). Το έργο έχει λάβει μυθικές διαστάσεις στην ιστορία της τέχνης, καθώς θεωρείται ως το πρώτο happening (Phelan, 2011: 26). Παρουσιάστηκε στην τραπεζαρία του κολλεγίου και περιλάμβανε ένα αυτοσχεδιαστικό σόλο του Cunningham, τη μουσική που έπαιζε ο Tudor σε ένα πιάνο με ανοιχτό clavier (prepared piano), που είχε μεταβληθεί ο ήχος του με την τοποθέτηση αντικειμένων ανάμεσα στις χορδές, διαφάνειες έργων του Rauschenberg που προβάλλονταν στους τοίχους και την οροφή, την προβολή ταινιών και την απαγγελία ποιημάτων. Ο Cage διάβαζε μια διάλεξη του πάνω σε κείμενα του Antonin Artaud και τις μελέτες του για τον Βουδισμό με τον Suzuki. Το έργο, μια σειρά από μη αφηγηματικές δράσεις που δεν συνδέονταν μεταξύ τους με κάποια αιτιώδη σχέση, άλλαξε ριζικά το τοπίο της σύγχρονης τέχνης τις επόμενες δεκαετίες (Kostelanetz, 1992). Η ενσωμάτωση του

τυχαίου στην καλλιτεχνική δημιουργία, που οδήγησε στην καθιέρωση του αυτοσχεδιασμού, η αυτόνομη συνύπαρξη του χορού, της μουσικής, του ντεκόρ, η ανταλλαγή των ιδεών ανάμεσα στους καλλιτέχνες, σηματοδοτεί τη μετάβαση από τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό στην Performance art και τον Μεταμοντέρνο χορό.

Το Judson Dance Group ή Judson Dance Theater

Την δεκαετία του 1960, μια περίοδο επαναστατικών αλλαγών στις τέχνες, την κοινωνία και την πολιτική, εμφανίζεται στη Νέα Υόρκη ο μεταμοντέρνος χορός, ένα ρεύμα που δημιουργήθηκε από μια ομάδα καλλιτεχνών, γνωστής ως *Judson Dance Group* ή *Judson Dance Theater*, μια κολεκτίβα από χορευτές και εικαστικούς καλλιτέχνες. Ειδικότερα, το 1961, ο Robert Ellis Dunn, ο οποίος είχε, μεταξύ άλλων, σπουδάσει μουσική σύνθεση στο New School με τον Cage, δίδαξε ένα σεμινάριο σύνθεσης στο στούντιο του Cunningham με πρωτοβουλία του χορογράφου. Στα μαθήματα συμμετείχαν εικαστικοί και χορευτές, όπως η Simone Forti, ο Steve Paxton, η Yvonne Rainer, η Trisha Brown, η Meredith Monk, η Lucinda Childs. Τον Ιούλιο του 1962, οι καλλιτέχνες παρουσίασαν στην Judson Memorial Church την παράσταση, *A Concert of Dance / Ένα Κονσέρτο Χορού*, με την οποία έθεσαν τις βάσεις για μια μεταμοντέρνα αισθητική στον χορό.

Ο Ramsay Burt στο βιβλίο του *Judson Dance Theater: Performative traces* (2006) αναλύει τη σχέση του μεταμοντέρνου χορού με τις εικαστικές τέχνες μέσα από τα έργα της Trisha Brown, του Steve Paxton, της Yvonne Rainer, με έμφαση στην επιρροή τους στην επιτελεστική παρουσία του σώματος στο πλαίσιο της πειραματικής εξέλιξης του χορού στην Ευρώπη, για παράδειγμα, στα έργα της Pina Bausch, της Anne Theresa de Keersmaeker, του Jérôme Bel. Ο Burt επισημαίνει ότι πολλοί χορευτές διαφωνούσαν με την συντηρητική πολιτική των Ηνωμένων Πολιτειών και σύμφωνα με ιστορικούς της τέχνης, οι εικαστικοί καλλιτέχνες αισθάνονταν με παρόμοιο τρόπο την δεκαετία του 1960 (Burt 2006:118).

Η Yvonne Rainer, ενάμιση χρόνο περίπου μετά το Woodstock, το «ιστορικό» τετραήμερο ροκ μουσικό φεστιβάλ που ξεκίνησε στις 15 και έληξε στις 18 Αυγούστου 1969, παρουσίασε μια παραλλαγή του έργου της *Trio A* στην εκδήλωση *The People's Flag Show* στην Judson Memorial Church, μια διαμαρτυρία για την ελευθερία του λόγου στις τέχνες. Οι χορευτές, ο Steve Paxton, ο David Gordon, η Rainer, ήταν όλοι γυμνοί, αλλά, είχαν περασμένη γύρω από το λαιμό τους την αστερόεσσα, που έφτανε μέχρι το έδαφος (Burt 2006: 134). Κύριο γνώρισμα στα μινιμαλιστικά έργα της χορογράφου είναι το σώμα και η κίνηση, η απογύμνωση του χορού από το δράμα και το συναίσθημα με έμφαση στην ουσία του. Η Sally Banes (1980) θεωρεί ότι οι καλλιτέχνες του *Judson Dance Group* επηρεάστηκαν από το μανιφέστο που έγραψε η ηγετική φυσιογνωμία της ομάδας, Yvonne Rainer, το 1965:

ΟΧΙ στο θέαμα, όχι στη δεξιοτεχνία, όχι στο μετασχηματισμό και τη μαγεία, όχι στην αίγλη και την υπεροχή της εικόνας του πρωταγωνιστή, όχι στο ηρωικό, όχι στο αντιηρωικό, όχι στις ψεύτικες εικόνες, όχι στην ανάμειξη του ερμηνευτή ή του θεατή, όχι στο στυλ, όχι στο φτηνό θέαμα, όχι στην αποπλάνηση του θεατή από τη γοητεία του ερμηνευτή, όχι στην εκκεντρικότητα [...] (αναφέρεται στο Banes 1980: 43).

Το 1970, στο έργο της Trisha Brown, *Man Walking Down the Side of a Building*, ένας άνδρας δεμένος από ένα ορατό σκοινί στάθηκε στην άκρη της στέγης ενός επταώροφου κτηρίου στο Soho της Νέας Υόρκης και στη συνέχεια περπάτησε στον τοίχο με το σώμα του απόλυτα παράλληλο με το έδαφος. Η παρουσίαση του έργου δεν είχε σχέση με τους μέχρι τότε συμβατικούς τρόπους χορογραφίας, τις δεξιοτεχνικές κινήσεις με συνοδεία μουσικής που εκτελούνται σε μια θεατρική σκηνή. Εάν η κάθοδος ενός τοίχου από έναν ερμηνευτή που φορούσε καθημερινά ρούχα μπορούσε να θεωρηθεί χορός, τότε, ο,τιδήποτε θα μπορούσε να θεωρηθεί χορός. Αλλά τι σημαίνει ότι ο χορός μπορεί να είναι οποιαδήποτε κίνηση που εκτελείται από οποιονδήποτε, οπουδήποτε; Εξακολουθεί να είναι χορός; Η Trisha Brown θέτοντας αυτά τα θεμελιώδη ερωτήματα αμφισβήτησε τη σχέση του σώματος με την βαρύτητα, και μετατόπισε το ενδιαφέρον της παρουσίασης του χορού από το οριζόντιο επίπεδο στο κάθετο, από το θέατρο στο μουσείο και από την δεξιοτεχνία της κίνησης στην κιναισθητική αίσθηση. Το 1971, το έργο παρουσιάστηκε στο Μουσείο Whitney στη Νέα Υόρκη, ενώ πολλοί σύγχρονοι καλλιτέχνες το έχουν επαναλάβει με μορφή *reenactment*, ένας όρος που προσδιορίζει την επανάληψη ιστορικών έργων της performance και του χορού (Lepcecki 2010: 28-48).

Από το θέατρο στο μουσείο

Η εμφάνιση του χορού στο μουσείο ξεκινά τη δεκαετία του 1960. Ο χορός, βέβαια, είχε ήδη διαμορφώσει τη δική του σύνθετη και πολυεπίπεδη αισθητική θεώρηση, σε σχέση με τις συμβάσεις που επιβάλλει το θέατρο ως χώρος χορευτικών παραστάσεων, η οποία θεώρηση είχε διαμορφωθεί πολύ πριν από τη δημιουργία μουσείων. Ειδικότερα, ο χορός, ως μια μορφή τέχνης που αναπτύσσεται στον χώρο και τον χρόνο, σχετίζεται με την προσωρινότητα του παρόντος. Στο θέατρο, το κοινό έχει τη δυνατότητα να παρακολουθεί τις δράσεις να εκτυλίσσονται μπροστά του στην αμεσότητα του χώρου και του χρόνου. Από τη στιγμή που ο χορός μετακινείται εκτός της θεατρικής σκηνής, οι ίδιες αυτές συνθήκες θέασης και πρόσληψης παύουν να υφίστανται. Η δυνατότητα της προβολής και πρόσληψης των νοημάτων του χορού εξαρτάται από το πλαίσιο της παρουσίασης μέσα στον χώρο το μουσείου, μια περιοχή με τους δικούς της κανόνες και συνήθειες, που είναι και το θέμα της συνέχειας του άρθρου.

Το 1969, η Meredith Monk είχε παρουσιάσει στο Μουσείο Guggenheim στη Νέα Υόρκη το έργο *Juice: A Theater Cantata in 3 Installments*, στο οποίο συμμετείχαν 85 ερμηνευτές και με το οποίο είχε μετατρέψει την αίθουσα αναμονής, τη σπειροειδή ράμπα, τις σκάλες, τις γωνίες, τις εσοχές, ακόμα και τον δρόμο μπροστά από την είσοδο σε θεατρική σκηνή. Το 2009, η χορογράφος επέστρεψε στο Guggenheim με το έργο *Ascension Variations/ Παραλλαγές Ανάληψης*, στο οποίο συνδύασε μέρη από το *Juice* με τη μουσική της σύνθεση *Songs of Ascension*. Οι θεατές στην αίθουσα αναμονής παρατηρούσαν τους ερμηνευτές να εμφανίζονται και να εξαφανίζονται σε διάφορα σημεία και επίπεδα του χώρου. Μετά, περπατούσαν στη σπειροειδή ράμπα και σε όποιο σημείο και αν βρίσκονταν πίσω από το κιγκλίδωμα, μπορούσαν να παρακολουθούν τις δράσεις στην αίθουσα αναμονής, από όπου είχε ξεκινήσει η διαδρομή τους στο χώρο (Kourlas 2009).

Σε όλη τη διάρκεια του 2011, το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης / Museum of Modern Art στη Νέα Υόρκη διοργάνωσε μια σειρά εκθέσεων με έργα πρωτοπόρων μεταμοντέρνων χορογράφων. Όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά στο πρόγραμμα αυτών των εκδηλώσεων, μέσω της (επανα)παρουσίασης των έργων επιδιώκεται να παρουσιαστεί το πώς ανταποκρίνονται οι νεότερες γενιές των καλλιτεχνών σε αυτήν την πολιτισμική κληρονομιά και πώς μπορεί το μουσείο να βοηθήσει στη μετάβαση της σύγχρονης τέχνης από το περιθώριο στο επίκεντρο του διαλόγου και μάλιστα με τέτοιο τρόπο που να ξεπερνά το θέαμα, αλλά να διατηρεί τον κριτικό χαρακτήρα των έργων.¹⁴

Στην έκθεση του MoMA, *On Line: Drawing through the Twentieth Century*, εκτός από τα έργα των καλλιτεχνών που απέδωσαν το κινούμενο σώμα των χορευτών σε πίνακες, γλυπτά και ταινίες, η Anne Therese de Keersmaecker παρουσίασε το σόλο της *Violin phase*,¹⁵ και ο Xavier Le Roy το σόλο του *Self-Unfinished*.¹⁶ Στη σειρά *Performance 11: On Line*, σε ένα αφιέρωμα στην Trisha Brown Dance Company, παρουσιάστηκαν τα πρώτα έργα της χορογράφου: *Sticks* (1973), *Scallops* (1973), *Locus Solo* (1975), και το *Roof Piece Re-Layed* (2011), εμπνευσμένο από το *Roof Piece* (1971).¹⁷ Το δεύτερο και τρίτο μέρος της *Performance Exhibition Series*, μέρος της έκθεσης *On Line: Drawing Through the Twentieth Century*, ήταν αφιερωμένο στην Simone Forti και την Yvonne Rainer, οι οποίες απελευθέρωσαν το σώμα από την επιτηδευμένη χορογραφικά κίνηση και προώθησαν την καθημερινή κίνηση αντί της δεξιοτεχνικής, την φυσική κίνηση αντί της δραματοποιημένης και τη χρήση του τυχαίου ως μέσου καλλιτεχνικής δημιουργίας.¹⁸

Το 2012, ο Boris Charmatz παρουσίασε στους εκθεσιακούς χώρους *Tanks* της Tate Modern στο Λονδίνο το έργο του *Flip book*. Αφορμή για τη δημιουργία του ήταν το βιβλίο του David Vaughan *Merce Cunningham: Fifty Years*, του 1997. Ο Charmatz προσκάλεσε διαφορετικές ομάδες καλλιτεχνών, πρώην μέλη της ομάδας του Cunningham μέχρι και νέους ερασιτέχνες χορευτές, για να παρουσιάσουν μέσω της κίνησης τις φωτογραφίες του βιβλίου στο κοινό, με βάση την χορογραφική γλώσσα του

Cunningham.¹⁹ Το 2013, το *Flip book* παρουσιάστηκε στη Νέα Υόρκη, στο MoMA και στο Performa 13 (Kourlas 2013).

Ο χορός ήταν επίσης στο επίκεντρο της έκθεσης *Dancing around the Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, που παρουσιάστηκε στο Museum of Art της Φιλαδέλφειας των Ηνωμένων Πολιτειών την περίοδο 2012-2013. Η έκθεση είχε θέμα την επιρροή του Marcel Duchamp στους τέσσερις σημαντικότερους αμερικανούς καλλιτέχνες της μεταπολεμικής περιόδου: Cage, Cunningham, Johns και Rauschenberg. Η οργάνωση του εκθεσιακού υλικού έδινε στους επισκέπτες τη δυνατότητα να εξερευνήσουν τον δημιουργικό κόσμο των καλλιτεχνών και να βιώσουν διαφορετικές πλευρές του έργου τους μέσα από 80 περίπου αντικείμενα, σκηνικά, χειρόγραφα, παρτιτούρες, βίντεο χορού, αλλά και ζωντανές παραστάσεις χορού και μουσικής. Ο Carlos Basualdo, επιμελητής του μουσείου, παρομοίωσε την έκθεση με έναν χορό που εκτυλίσσεται στον χώρο και τόνισε τη δυνατότητα μετακίνησης από ένα στατικό σε ένα δυναμικό μοντέλο (Stoilas 2012:1). Η έκθεση ταξίδεψε το 2014 στο Μουσείο Barbican του Λονδίνου.²⁰

Η έκθεση, *Moments: A History of Performance in 10 Acts*, στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην Καρλσρούη, το 2012, ήταν μια βιωματική προσέγγιση της performance και του χορού. Ως μια μορφή έκθεσης σε εξέλιξη ξεκινούσε σε έναν άδειο χώρο, όπου στη διάρκεια οκτώ εβδομάδων αναβίωνε, σε δέκα δράσεις, η ιστορία του χορού και της performance. Ένα από τα βασικά θέματα της έκθεσης ήταν το έργο γυναικών, οι οποίες ασχολήθηκαν κριτικά με τα όρια ανάμεσα στα φύλα, τον χορό, την performance και τις εικαστικές τέχνες, όπως η Marina Abramović, η Simone Forti, η Anna Halprin, η Reinhild Hoffmann και η Yvonne Rainer. Ο Boris Charmatz, σε συνεργασία με καλλιτέχνες και θεωρητικούς του χορού και τη συμμετοχή των επισκεπτών στο πλαίσιο των εκπαιδευτικών εργαστηρίων, προσέγγισε με βιωματικό τρόπο ιστορικά έργα της performance.²¹

Χωρικά προσδιορισμένες παραστάσεις χορού

Το 2009, η Sasha Waltz δημιούργησε την τριλογία *Architectural Dialogues*, μια ταινία που κινηματογραφήθηκε στους αντισυμβατικούς σκηνικά χώρους τριών μουσείων: το Neues Museum στο Βερολίνο, το National Museum of the XXI Century of Arts στη Ρώμη και το Jewish Museum στο Βερολίνο. Το έργο της *Dialogue 09*, μέρος της τριλογίας, που παρουσιάστηκε στο Neues Museum, αμφισβητεί την παραδοσιακή έννοια της θεατρικής σκηνής και τη σχέση του ερμηνευτή με τους θεατές, εντάσσοντας χορευτές και μουσικούς στην καθημερινή λειτουργία του μουσείου. Οι επισκέπτες, στη διάρκεια της διαδρομής τους στις αίθουσες του μουσείου, είχαν τη δυνατότητα να βιώσουν μια σειρά από αλληγορίες για την ανθρώπινη φύση, επηρεασμένες από την αρχιτεκτονική και τα ιστορικά συμφραζόμενα του χώρου.²²

Ο Jan Fabre, εικαστικός, σκηνοθέτης, συγγραφέας και χορογράφος, τοποθετεί το σώμα στο επίκεντρο των έργων του, τα οποία ονομάζει *actions* ή *private performances*. Το 2008, στην έκθεση *The Angel of Metamorphosis*, παρουσίασε έναν διάλογο με τα αριστουργήματα της Φλαμανδικής σχολής ζωγραφικής στην πτέρυγα *Richelieu*, στο Μουσείο του Λούβρου. Μέσα από πίνακες, γλυπτά, εγκαταστάσεις και προβολές συνέδεσε τις προσωπικές του ανησυχίες με τα κύρια θέματα των συλλογών: τον θάνατο και την ανάσταση, τη ματαιοδοξία, τη θυσία, τον πλούτο, την τρέλα, τις μάχες, τις γιορτές.²³

Το 2007, ο Αφροαμερικανός Bill T. Jones είχε παρουσιάσει ένα σόλο στις αίθουσες του Λούβρου, εμπνευσμένο από το έργο του Μιχαήλ Άγγελου *The Dying Slave / Ο Σκλάβος που πεθαίνει* και την *Νίκη της Σαμοθράκης* (Riding, 2007). Το 2013, το Μουσείο του Λούβρου ανέθεσε στον Damien Jalet το έργο, *Les Médusés / Οι Μέδουσες*, στο οποίο συμμετείχαν χορευτές από την ομάδα *Eastman* του Sidi Larbi Cherkaoui, σπουδαστές από το Conservatoire de Danse d'Anvers και μουσικοί. Για τρεις συνεχείς νύχτες, οι επισκέπτες, «παγωμένοι» σαν να είχαν μόλις κοιτάξει στα μάτια την Μέδουσα της Ελληνικής μυθολογίας, έβλεπαν τα εκθέματα να ζωντανεύουν μέσα από το σώμα των χορευτών.²⁴

Η έκθεση ως χώρος δράσης

Η έκθεση, *Move: Choreographing you*, στην Hayward Gallery στο Λονδίνο, το 2010-2011, είχε θέμα τη σχέση του χορού με τις εικαστικές τέχνες από το 1960 μέχρι σήμερα. Στο πλαίσιο της έκθεσης, ο Xavier Le Roy, σε συνεργασία με τον Mårten Spångberg, προσέλαβε χορευτές, οι οποίοι, σε καθημερινές βάρδιες εργασίας, θα μάθαιναν κάποιον χορό της επιλογής τους, αλλά και θα συζητούσαν με τους επισκέπτες, όταν τους συναντούσαν τυχαία σε κάποιο σημείο της έκθεσης. Οι χορευτές παρέμεναν, σχεδόν, άορατοι μέσα σε έναν χώρο που έμοιαζε με πολύχρωμο παιδότοπο και είχε διαμορφωθεί από αντικείμενα, γλυπτά και εγκαταστάσεις εικαστικών και χορογράφων, όπως οι Allan Kaprow, Tania Bruguera, William Forsythe, Isaac Julien, Mike Kelley, La Ribot, Robert Morris, Bruce Nauman, Tino Sehgal, Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown. Η εξερεύνηση των αντικειμένων τέχνης απαιτούσε τη σωματική δράση και την αισθητηριακή εμπειρία των επισκεπτών, το περπάτημα ανάμεσα στο *Green Light Corridor* του Bruce Nauman (1970), την ισορροπία πάνω σε μια απλή ξύλινη κατασκευή σαν τραμπάλα του Robert Morris (1971), την αναρρίχηση και αιώρηση σε κρίκους γυμναστικής κρεμασμένους με σχοινιά από την οροφή, στην εκπληκτική εγκατάσταση του William Forsythe, *The Fact of Matter* (2009).²⁵

Η έκθεση είχε ως θέμα την κίνηση –όχι την αναπαράστασή της– καθώς και τη δημιουργία μιας νέας μορφής σχέσης ανάμεσα στην τέχνη και τον παρατηρητή. Η οργάνωση της έκθεσης άφηνε τον επισκέπτη ελεύθερο να αναπτύξει την αισθητική,

αντιληπτική και γνωστική πρωτοβουλία. Ο Xavier Le Roy, σε αντίθεση με άλλους χορογράφους που προσαρμόζουν τα έργα τους στο μουσείο ή και αναζητούν τρόπους να ζωντανέψουν τα εκθέματα μέσω του σώματος προσεγγίζει το μουσείο όπως το θέατρο, ως έναν οργανισμό που πρέπει να μετατραπεί σε μια κοινωνική κατάσταση, αν θεωρεί ότι αξίζει να προκαλεί στους επισκέπτες αυτενέργεια σε όλα τα επίπεδα.

Επιτελεστικές εγκαταστάσεις / Performative installations

Από τις 24 Ιουλίου έως τις 28 Οκτωβρίου 2012, η Tate Modern στο Λονδίνο παρουσίασε το έργο του Tino Sehgal, *These Associations*. Ο χορογράφος δεν χρησιμοποιεί αντικείμενα. Χρησιμοποιεί δράσεις, κινήσεις και λόγο, το εφήμερο και μοναδικό υλικό που δημιουργεί το ανθρώπινο σώμα (Von Hantelmann, 2010: 130). Τα έργα του Tino Sehgal, όλα με επιτελεστικό χαρακτήρα, υπάρχουν μόνο με την αμεσότητα της παρουσίας του ερμηνευτή. Και, όταν αυτός φύγει, εξαφανίζονται (Rosenthal 2011:20).

Η κριτικός Charlotte Higgins έγραψε στο άρθρο της, *Tino Sehgal fills Tate Modern's Turbine Hall with storytellers*, που δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα του Λονδίνου *Guardian* (23/7/2012), τα εξής:

Ένα πλήθος από 70 άτομα έχει καταλάβει την αίθουσα Turbine της Tate Modern. Περπατούν αργά, τελετουργικά, ανέκφραστα μέχρι τη μεγάλη ράμπα που οδηγεί στην δυτική είσοδο του μουσείου. Αν κάποιος φτάσει άλλη στιγμή, μπορεί να τους δει να περπατούν αποφασιστικά ή να τρέχουν ή να παίζουν κάποιο μυστηριώδες παιχνίδι, σαν να κυνηγούν μια αόρατη μπάλα ή και να τραγουδούν. Ένας νεαρός γενειοφόρος άνδρας απομακρύνεται από την ομάδα, με κοιτάζει στα μάτια και αρχίζει να μου διηγείται μια ιστορία, ότι ζούσε στην Βρετανία για επτά χρόνια χωρίς να επιστρέψει στην πατρίδα του ούτε μια φορά. Και όταν, τελικά, το έκανε και το αεροπλάνο προσγειώθηκε στο αεροδρόμιο, κοίταξε έξω από το παράθυρο και είδε τους μεταφορείς αποσκευών και το προσωπικό εδάφους και συνειδητοποίησε ότι όλοι έμοιαζαν ακριβώς σαν κι αυτόν. Και τότε ξέσπασε ανεξέλεγκτα σε λυγμούς, έτσι ώστε ακόμα και όλα τα παιδιά μέσα στο αεροπλάνο γύρισαν να τον κοιτάξουν. Η ιστορία του για την ρήξη, την εξορία και την επιστροφή είναι παράδοξα δυνατή, επειδή, ακριβώς, δεν λέει πού είναι η πατρίδα του.

Στο έργο συμμετείχαν εκατοντάδες ερμηνευτές, που εργάζονταν σε τέσσερις βάρδιες καθημερινά. Οι ιστορίες που έλεγαν στους επισκέπτες βασίστηκαν σε ανοιχτές ερωτήσεις που τους έθεσε ο χορογράφος στις πρόβες. Η Higgins σημειώνει, επίσης, ότι για τους επισκέπτες των εκθέσεων της Tate Modern, η εμπειρία να σταματήσουν για να συνομιλήσουν με έναν άγνωστο, ίσως, δεν ήταν για όλους ευχάριστη. Ο Chris Dercon, διευθυντής της Tate Modern, θεωρεί ότι ήταν το πλέον πολύπλοκο, δύσκολο και τολμηρό έργο που έχει παρουσιαστεί στο Μουσείο.

Σύμφωνα με τον Tino Sehgal, αγγλογερμανικής και ινδικής καταγωγής, το έργο αφορά τη σχέση ανάμεσα στο άτομο και την ομάδα:

Τι σημαίνει να ανήκεις σε μια ομάδα, το οποίο είναι και ένα προσωπικό μου ερώτημα. Η αίθουσα Turbine ήταν ενδιαφέρουσα [...] είναι ένας ασυνήθιστος χώρος για ένα μουσείο, με βάση το γεγονός ότι τα μουσεία εκπαιδεύουν τους επισκέπτες τους να συμπεριφέρονται ευγενικά. Η αίθουσα Turbine, όμως, είναι διαφορετική, έχει γίνει για να συγκεντρώνονται οι άνθρωποι σε έναν ψυχαγωγικό, σωματικό και απεριόριστο χώρο (Higgins ό.π.).

Οι επισκέπτες αντέδρασαν διαφορετικά. Κάποιοι προσπέρασαν, άλλοι ενοχλήθηκαν, ελάχιστοι ένοιωσαν ανασφάλεια ή φόβο, τα παιδιά ενός σχολείου άρχισαν να χορεύουν. Όσοι συμμετείχαν στις δράσεις άκουσαν παράξενες προσωπικές ιστορίες ή διηγήθηκαν δικές τους ιστορίες ή άρχισαν να τρέχουν μαζί με τους ερμηνευτές, μετατρέποντας το μουσείο σε παιδική χαρά.²⁶

Τελευταίο παράδειγμα είναι ένα project του Jérôme Bel, στο οποίο είχε δουλέψει με έντεκα ηθοποιούς με νοητική υστέρηση από το Θέατρο Hora της Ζυρίχης. Η παράσταση συμμετείχε στην διεθνή έκθεση σύγχρονης τέχνης Documenta (13) στο Cassel της Γερμανίας και στο φεστιβάλ Ζωντανής Τέχνης στη Νέα Υόρκη. Ο Jérôme Bel θέτει τη νοητική στέρηση και την ετερότητα στο επίκεντρο της προσοχής των θεατών και αμφισβητεί τον αποκλεισμό και την περιθωριοποίηση ατόμων με ειδικές ανάγκες μέσα από τον χορό, την αφήγηση, το θέατρο και την επιτελεστικότητα.²⁷

Το ελληνικό παράδειγμα

Στο σημείο αυτό, παρατίθεται μια συνοπτική αναφορά σε αντίστοιχες εκδηλώσεις σε μουσειακούς χώρους στην Ελλάδα. Το 1996, η ομάδα *Σχεδία Πόλις* της Αναστασίας Λύρα παρουσίασε στην Εθνική Πινακοθήκη το δρώμενο, *Σμήνη – Νησιδες – Αστερισμοί*, ανάμεσα στα έργα της έκθεσης, *Η τέχνη στο τέλος του 20ού αιώνα*, που είχε οργανώσει στην Εθνική Πινακοθήκη το Μουσείο Whitney της Νέας Υόρκης. Το 2007, η ομάδα *Λάθος κίνηση* του Κωνσταντίνου Μίχου παρουσίασε το έργο, *Μάχες του Μαραθώνα*, στους εξωτερικούς χώρους του Μουσείου Μπενάκη στην οδό Πειραιώς, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών. Την περίοδο 2010-2011, η ομάδα *Sinequanon* παρουσίασε πέντε χορευτικά δρώμενα στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών της Θεσσαλονίκης, στο πλαίσιο της συνεργασίας του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος με πέντε μουσεία της πόλης. Τον Απρίλιο 2014, το Μουσείο Μπενάκη φιλοξένησε στους εξωτερικούς χώρους του στην οδό Πειραιώς την έκθεση του Michael Klïen, *Parliament / Κοινοβούλιο*, που συνδυάζει τις οπτικές και τις παραστατικές τέχνες. Αντίστοιχα, τον Απρίλιο 2014, το Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην Θεσσαλονίκη παρουσίασε στην Αποθήκη Β1 την έκθεση, *Η Μνήμη του Σώματος*, η οποία μέσα από τα έργα των ελλήνων καλλιτεχνών

–βίντεο, performance, φωτογραφία, σχέδιο, ζωγραφική, animation και εγκατάσταση– πρόβαλε την εικαστική προσέγγιση και επανερμηνεία της ενσώματης μνήμης, ατομικής και συλλογικής.

Σε επίπεδο ιδιωτικής πρωτοβουλίας, η Αίθουσα Τέχνης Καππάτος διοργάνωσε την ετήσια έκθεση σύγχρονης τέχνης, *Rooms 2014*, σε ένα ξενοδοχείο στο Κολωνάκι, μια ιδέα που έχει ξεκινήσει το 1999, και παρουσιάζει έργα καλλιτεχνών που ασχολούνται με ηχητικές και εικαστικές εγκαταστάσεις, ζωγραφικά έργα, γλυπτά, projects, performances, ταινίες, κ.ά. Στην ίδια αίθουσα τέχνης, η Marina Abramović έχει καταθέσει την πρόταση, *Death as Desire: Marina Abramović Seven Deaths*, την οποία σκοπεύει να παρουσιάσει το 2015 σε διάφορους αρχαιολογικούς χώρους και στον Παρθενώνα. Τέλος, το 2014, το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, σε συνεργασία με το Κέντρο Ρομπιδου, φιλοξένησε μια μετεξέλιξη της έκθεσης, *Danser sa vie*, με τίτλο, *Μεταμορφώσεις*. Η ιδέα ήταν η δημιουργία ενός εργαστηρίου για παιδιά που θα συνδύαζε τον χορό με τις εικαστικές τέχνες. Αξίζει επίσης να αναφερθεί ότι το Φεστιβάλ Αθηνών, σε μια προσπάθεια παρουσίασης των παραστάσεων σε εναλλακτικούς τόπους της πόλης, είχε προγραμματίσει να παρουσιάσει στο παλιό Μουσείο της Ακρόπολης την παράσταση, *Οιδίπους Τύραννος*, σε σκηνοθεσία του Λευτέρη Βογιατζή, η οποία, όμως ματαιώθηκε λόγω της υγείας του σκηνοθέτη.

Αν και η ελληνική καλλιτεχνική και μουσειακή πραγματικότητα δεν μπορεί να συγκριθεί με την αντίστοιχη διεθνή, όμως, η μέχρι σήμερα πραγματοποίηση αντίστοιχων εκδηλώσεων σε μουσεία της χώρας, δείχνει, ότι, έστω και με χρονική καθυστέρηση, επιχειρείται επικοινωνία με την πραγματικότητα των δυτικών χωρών. Ωστόσο, οι αντίστοιχες πρωτοβουλίες δεν συνδέονται με έναν γενικότερο στρατηγικό σχέδιο. Ίσως, αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι τα ελληνικά μουσεία, στην πλειονότητα αρχαιολογικά, δεν επιτρέπουν στους χώρους τους την παρουσίαση σύγχρονων έργων τέχνης. Και το ερώτημα που προκύπτει είναι εάν μπορεί να υπάρξει γόνιμος χώρος για τις παραστατικές τέχνες, ώστε να προσαρμοστούν τα μουσεία στον ρόλο που απαιτούν οι σύγχρονες κοινωνίες.

Αντί επιλόγου

Παραδοσιακά, ο χορός και η performance δεν προκαλούσαν το ενδιαφέρον των μουσείων, ίσως και λόγω της μη αποδοχής βασικών προϋποθέσεων όπως είναι η ζωντανή δημιουργική παρουσία του καλλιτέχνη και το έντονα πολιτικό περιεχόμενο των έργων, το οποίο αποθάρρυνε την αγορά των έργων τέχνης. Σήμερα, η παρουσίαση «ιστορικών» έργων του μεταμοντέρνου χορού, της performance και επιτελεστικών δρώμενων στο μουσείο αναδεικνύει το ενδιαφέρον για τις κοινωνικο-πολιτικές προσεγγίσεις της σύγχρονης τέχνης.

Η Dorothea Von Hantelmann, ιστορικός της τέχνης στο Ελεύθερο Πανεπιστήμιο [Freie Universität] του Βερολίνου, συγγραφέας και επιμελήτρια μουσείων, στο βιβλίο της *How to Do Things with Art* (2010), εξετάζει τη σημασία της τέχνης στην κοινωνία ή πώς η τέχνη μπορεί να αποκτήσει κοινωνικό και πολιτικό νόημα. Επιχειρεί να απαντήσει το παραπάνω ερώτημα μέσα από την ανάλυση των έργων των εικαστικών James Coleman, Daniel Buren, Jeff Koons και του χορογράφου Tino Seghal. Ο τίτλος του βιβλίου παραπέμπει στο έργο του John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words* (1955) / *Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*, ο οποίος εισήγαγε την έννοια *performative utterances* (εκφορές λόγου ή επιτελεστικές εκφορές) σε μια σειρά διαλέξεων στα Πανεπιστήμια της Οξφόρδης και του Χάρβαρντ την δεκαετία του 1950, για να υποστηρίξει, σε αντίθεση με τον λογικό θετικισμό της εποχής, ότι μέσω του λόγου κάνουμε κάποια πράγματα, επιτελούμε *γλωσσικές πράξεις*, οι οποίες αναδεικνύουν τον διαπροσωπικό και τον κοινωνικό ρόλο της γλώσσας κατά την επικοινωνία. Οι παραπάνω καλλιτέχνες, όπως και ο Austin, προτείνουν με τα έργα τους ανατροπές, καινοτομίες και αλλαγές στους κανόνες που ισχύουν από τον 19ο αιώνα για τη μορφή των εκθέσεων στο μουσείο.

Σύμφωνα με την Von Hantelmann (2010), σήμερα, το ερώτημα, “*How to do things with art*” / *Πώς να κάνουμε πράγματα με την τέχνη*; είναι ιδιαίτερα συναφές με το κοινωνικό και το καλλιτεχνικό νόημα της τέχνης:

Ποτέ πριν, η τέχνη δεν ήταν τόσο σημαντική στις Δυτικές κοινωνίες: κτίζονται όλο και περισσότερα μουσεία, οι εκθέσεις προσελκύουν πολυπληθές κοινό, ο κόσμος της τέχνης έχει επεκταθεί όχι μόνο σε παγκόσμιο επίπεδο, αλλά και κοινωνικά [...] και, ίσως, κανένα άλλο επάγγελμα δεν έχει τέτοια θέση όσο αυτό του καλλιτέχνη, ο οποίος, ενσαρκώνει ιδανικά την επικρατούσα άποψη μιας δημιουργικής, αυτεξούσιας υποκειμενικότητας. Ακόμα και αν από εμπειρική σκοπιά, είναι προφανές ότι η τέχνη έχει ουσιαστική επιρροή [στην κοινωνία], ωστόσο, δεν είναι αρκετά σαφές το πώς λειτουργεί αυτή η επιρροή (Von Hantelmann 2010: 8-9).

Με βάση τις θεωρητικές αρχές του Austin, τις ιδέες της Judith Butler για την επιτελεστικότητα και του Michel Foucault για την εξουσία των θεσμικών οργανισμών στην κοινωνία, η Von Hantelmann (2010) επισημαίνει ότι ζούμε σε μια εποχή που σηματοδοτεί τη μετάβαση από την γραμμική αναπαράσταση της ιστορικότητας των αντικειμένων τέχνης στη δυνατότητα του μουσείου να διευκολύνει την ανάπτυξη σχέσεων μεταξύ των ατόμων και των υλικών αντικειμένων. Επιχειρηματολογεί ότι, σύμφωνα και με την άρνηση ορισμένων καλλιτεχνών στο παρελθόν να παρουσιάσουν έργα τους σε μουσεία, ένα έργο τέχνης, με την ένταξή του σε ένα μουσείο, συντηρεί ή συν-παράγει μια ορισμένη αντίληψη ως προς την ιστορία, την πρόοδο και της ανάπτυξη. Ωστόσο, το μοντέλο της επιτελεστικότητας (performance) μπορεί να δημιουργήσει νέα νοήματα σε σχέση με τα συμβατικά πλαίσια παραγωγής και έκθεσης ενός έργου τέχνης,

και να δώσει δυνατότητες για ανατροπή των αντίστοιχων συμβάσεων (Von Hantelmann 2010: 12, 18).

Ένα τελευταίο κριτικό ερώτημα, σχετικά με το αν και κατά πόσο είναι κατανοητή μια έκθεση σύγχρονης τέχνης από το ευρύ κοινό, υπενθυμίζει τις απόψεις του Jacques Rancière για τον χειραφετημένο θεατή. Σύμφωνα με τον φιλόσοφο, η δημιουργία της τέχνης δεν θα πρέπει να είναι προνόμιο μόνο εκείνων που μπορούν να την κατανοήσουν, αντίθετα, θα μπορούσε να είναι η αρχή της χειραφέτησης του θεατή, της χειραφέτησης οποιουδήποτε από εμάς ως θεατή (Rancière 2004, όπως αναφέρεται στο Mattingly 2012).

Η παρουσίαση του χορού στο μουσείο δίνει τη δυνατότητα να αναλογιστούμε τι επιτρέπει το μουσείο, τι κρατά από το παρελθόν και εάν συνδέεται με το παρόν, εάν περιλαμβάνει αντικείμενα ή και ανθρώπους, και εάν γίνεται αντιληπτό ως ένας λευκός κύβος ή ως ένας χώρος όπου τα έργα τέχνης εκπροσωπούν αξίες και ιδεολογίες (Ο' Doherty 1976).

Ο χορός μεταβάλλει προσωρινά τον χώρο του μουσείου σε μια πολυτοπική σκηνή, όπου οι ερμηνευτές και οι θεατές μπορούν να συνδιαμορφώνουν διαφορετικές εναλλακτικές αναγνώσεις και ερμηνείες των μουσειακών συλλογών και των επιμέρους αντικειμένων, θέτοντας υπό αμφισβήτηση τόσο τη συμβατική έννοια του μουσείου όσο και τη σημασία της μουσειακής εμπειρίας. Άλλωστε, ζούμε σε μια εποχή όπου το αντικείμενο, ίσως, να μην είναι πλέον τόσο σημαντικό. Το μουσείο είναι ένας χώρος μέσα στον οποίο γίνονται διακριτές οι αλλαγές, ακόμα και αν βρίσκονται στο στάδιο των διαπραγματεύσεων. Το εφήμερο του χορού, ίσως, είναι πολύ πιο σημαντικό από το διαχρονικό ή το αιώνιο.

Εικονογράφηση

Πλούσια και ιδιαιτέρως ενδιαφέρουσα εικονογράφηση –φωτογραφίες και βίντεο των αναφερόμενων έργων– μπορούν να αναζητήσουν οι αναγνώστες στις ηλεκτρονικές διευθύνσεις που παρέχονται στις Σημειώσεις της συγγραφέως. Η ανάκτηση όλων έγινε στις 20.8.2014.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Austin, L.J. (1962). *How to Do Things with Words: The William James Lectures*. Oxford: Oxford University Press.

- Banes, S. (1980). *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Bayer, H., Gropius, W., & Gropius, I. (Eds.) (1975). *Bauhaus: 1919-1928*. London: Secker & Warburg.
- Beaven, K. (2012). "Performance Art 101: The Black Mountain College, John Cage & Merce Cunningham or 'Where did it all begin?'" Ανακτήθηκε στις 13.4.2014, από: <http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/performance-art-101-black-mountain-college-john-cage-merce-cunningham>
- Birringer, J. (2011). "Dancing in the museum." Ανακτήθηκε στις 13.4.2014, από: <http://artperformancenow.wordpress.com/2012/06/05/dancing-in-the-museum-in-dance/>
- Burt, R. (2006). *Judson Dance Theater: Performative Traces*. New York: Routledge.
- Danser sa vie: Art et danse de 1900 à nos jours* (2011). Paris: Centre Pompidou.
- Duncan, I. (1928). *Ma Vie*. Paris: Gallimard.
- Goldberg, R. (2001[1979]). *Performance Art: From Futurism to the Present*. New York: Thames & Hudson INC.
- Goldman, D. (2013). "Dance and the museum: More than incidental choreographies." Ανακτήθηκε στις 7.8.2014 από: <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=8029>
- Higgins, C. (2012). "Tino Sehgal fills Tate Modern's Turbine Hall with storytellers", *The Guardian*, 23 July, 2012.
- Jones, A. (1998). *Body Art: Performing the Subject*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Kostelanetz, R. (Ed.) (1992). *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*. London: Dance Books.
- Kourlas, G. (2009). "Guggenheim spirals, in sound and motion", *The New York Times*, 3. 6. 2009.
- Lafrance, N. (2014). "Dance and the museum." Ανακτήθηκε στις 4.8.2014, από: <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=8648>
- Lepecki, A. (Ed.) (2012). *Dance: Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery & The MIT Press.
- Lepecki, A. (2010). "The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dance", *Dance Research Journal*, 42(2), Winter 2010, 28-48.
- Manning, S. (2006). *Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mattingly, K. (2012). "Dancing in the museum / Volitional experiences of viewing, thoughts inspired by artists, museums, Carrie Noland, and Jaques Rancière." Ανακτήθηκε στις 13.4.2014, από:

- <http://artperformancenow.wordpress.com/2012/08/13/dancing-in-the-museumvolitional-experiences-of-viewing-thoughts-inspired-by-artists-museums-carrie-noland-and-jacques-ranciere-by-kate-mattingly/>
- O' Doherty, B. (1976). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapis Press.
- Phelan, P. (2011). Moving Centres. Στο St. Rosenthal (Ed.), *Move: Choreographing You* (σ. 22-31). London: Hayward Publishing.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.
- Riding, A. (2007). "Serenading Sculptures in Dance at Louvre", *The New York Times*, 11. 24. 2007.
- Rosenthal, S. (2011). Choreographing You: Choreographies in the Visual Arts. Στο St. Rosenthal (Ed.), *Move: Choreographing you* (σ. 8-21). London: Hayward Publishing.
- Rush, M. (1999). *New Media in Late 20th-Century Art*. London: Thames & Hudson.
- Stoilas, H. (2012). "Come and join the dance. Why museums are making performance and dance the focal point of exhibitions?" Ανακτήθηκε στις 13.4.2014, από: <http://www.theartnewspaper.com/articles/Come-and-join-the-dance/27920>
- Von Hantelmann, D. (2010). *How to Do Things with Art: The meaning of Art's performativity*. Paris: Ringier & Les Presses du réel.

Σημειώσεις

¹<http://11.performa-arts.org/event/why-dance-in-the-art-world>, <http://www.sfaqonline.com/2013/05/dancing-with-the-art-world-day-1-at-the-hammer-museum-los-angeles>, <http://arts.berkeley.edu/events/makingtime.html>

² <http://performa-arts.org>

³ <http://momaps1.org/>

⁴ <http://www.nyc-arts.org/organizations/5/danspace-project>

⁵http://www.borischarmatz.org/sites/borischarmatz.org/files/images/manifesto_dancing_museum100401.pdf

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=Vxs8MrPZUIg>

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Chq1Ty0nyE>

⁸ Ένα από τα μουσεία είναι το *Maryhill Museum of Art* στην Ουάσιγκτον. Βλ. <http://www.youtube.com/watch?v=TchsQdBIRGQ>

⁹ http://www.dailymotion.com/video/xnb1x9_danser-sa-vie-rudolf-von-laban-monte-verita_creation

¹⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=hj7ssuoN2PQ>

¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=L1g2a74laZw>

¹² <http://www.domusweb.it/en/news/2011/11/25/danser-sa-vie.html>

¹³ <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-danser-sa-vie/index.html>

¹⁴ <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/974>

-
- 15 http://www.youtube.com/watch?v=E1OHL8_MPEg
 - 16 <http://www.youtube.com/watch?v=awNzOd-CZIE>
 - 17 http://www.youtube.com/watch?v=_NSrJypk6QE
 - 18 <http://www.youtube.com/watch?v=XrN49zBb3g8>
 - 19 <http://www.youtube.com/watch?v=7ab5w5ilfAl>
 - 20 <http://www.philamuseum.org/exhibitions/765.html>
 - 21 http://www.youtube.com/watch?v=KphgNa5_eTo
 - 22 <http://www.youtube.com/watch?v=WZVGv3xIYM0>
 - 23 <http://www.youtube.com/watch?v=ChvogSHtqps>
 - 24 <http://www.youtube.com/watch?v=NCrvsSMhGV4>
 - 25 http://www.youtube.com/watch?v=QGUUe06Wt_I
 - 26 <http://www.youtube.com/watch?v=er0GG6mX0d0>
 - 27 <http://tagr.tv/2012/documenta13-jerome-bel/>

