

Αισθητική και Χορός.

Από τη "Φιλοσοφία του Ωραίου" στη Νευροαισθητική

Τυροβολά Κ. Β.

Σ.Ε.Φ.Α.Α., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Εισαγωγή

Η Αισθητική είναι κλάδος της φιλοσοφίας, που ασχολείται με τον ορισμό του 'ωραίου'. Συνιστά γέννημα του φιλοσοφικού ορθολογισμού και μελετά δύο αλληλοσυνδεόμενους κύκλους φαινομένων: α) τη σφαίρα του αισθητικού, ως ιδιόμορφη εκδήλωση της αξιολογικής στάσης του ανθρώπου απέναντι στον κόσμο, και, β) τη σφαίρα της καλλιτεχνικής δραστηριότητάς του. Ο συσχετισμός αυτών των τμημάτων άλλαζε στην διάρκεια της ιστορίας και αντιμετωπιζόνταν κάθε φορά με διαφορετικούς τρόπους σηματοδοτημένους από τις απόπειρες αναγωγής της Αισθητικής σε «επιστήμη της αισθητήριας γνώσης και αναπαράστασης» ή «φιλοσοφία του ωραίου» ή «φιλοσοφία της ομορφιάς» και του «καλού γούστου» έως την ερμηνεία της ως «φιλοσοφία της τέχνης», κ.ά.

Η Αισθητική, από την εποχή της γέννησής της, αντιμετωπίζει συνέχεια προβλήματα ύπαρξης, αυτοπροσδιορισμού και καθορισμού των σχέσεών της προς τη φιλοσοφία, την τέχνη και τις άλλες επιστήμες. Ενδεχομένως αυτό να οφείλεται στη «μεθοδολογική της ατέλεια» (Γιανναράς, 1975-1976), εφόσον ως αξιολογική επιστήμη που καθορίζει τους νόμους της αισθητικής αξίας δεν μπορεί να δηλώσει με ακρίβεια, ποια είναι τα αντικείμενα αυτά από τα οποία θα αντλήσει τους νόμους της (Γιανναράς, 1975-1976). Αυτό συμβαίνει αφενός, γιατί δεν υπάρχουν αισθητικά αντικείμενα που να μην δημιουργούν αντιμαχία γνώμων. Για παράδειγμα, οι καντάτες του Bach, οι ανδριάντες του Πολύκλειτου, τα δράματα του Shakespeare, οι εκρηκτικές χορογραφίες των Wigman, Tamiris, κ.ά., όλα γνώρισαν το

θαυμασμό αλλά και την αδιαφορία ή τον αφορισμό ανάλογα με την εποχή. Αφετέρου, γιατί η υπόσταση της Αισθητικής στέκει μπροστά στο αναπόφευκτο δίλημμα, δηλαδή ανάμεσα στη σχετικότητα της κρίσης και του βιώματος και της αντικειμενικότητας της επιστήμης. Άλλωστε -αιώνες τώρα- ο αισθητικός ευδαιμονισμός ενέχει μία αυτάρκεια που απωθούσε ανέκαθεν την επιστημονική θεώρηση.

Η μακρόχρονη πορεία διαμόρφωσης και ανάπτυξης της αισθητικής σκέψης κατευθυνόταν από μία σειρά παράγοντες που την προσδιόριζαν, όπως π.χ. από τις ιδεολογικές και κοινωνικοψυχολογικές θέσεις των διαφόρων τάξεων και κοινωνικών ομάδων που εκφράζει και θεμελιώνει θεωρητικά η Αισθητική, από τις ιδιομορφίες του μεταβαλλόμενου αντικειμένου της έρευνας (π.χ. της αισθητικής κουλτούρας και της καλλιτεχνικής πρακτικής), από το χαρακτήρα των φιλοσοφικών και κοινωνιολογικών θεωριών με βάση τις οποίες γεννιούνταν ή στις οποίες στηρίζονταν οι αισθητικές θεωρίες, από τις θέσεις των συγγενικών επιστημών όπως π.χ. της Ψυχολογίας, κ.ά. Τα προαναφερόμενα οδήγησαν εξελικτικά σε φιλοσοφικά και κοινωνιολογικά αδιέξοδα τα οποία, μολονότι συνέστησαν και εξακολουθούν να συνιστούν ιδιαίτερα ελκυστικά διαβάσματα, λειτούργησαν συχνά υπό τους όρους της αντιπαράθεσης και της πολεμικής, εφόσον κατά βάση εξέφραζαν διαφορετικά ιδεολογικά ρεύματα.

Ωστόσο, μια προοπτική εξόδου από αυτά τα φιλοσοφικά και κοινωνιολογικά αδιέξοδα, άρχισε να διαφαίνεται πριν από περίπου μία δεκαπενταετία με την ανάπτυξη της Νευροαισθητικής, δηλαδή με τη (νευρο)βιολογική κατανόηση των αισθητικών εμπειριών. Με άλλα λόγια, με τη διερεύνηση της αισθητικής λειτουργίας του εγκεφάλου σε σχέση τόσο με τη δημιουργία όσο και την απόλαυση των έργων τέχνης. Οι έρευνες της Νευροαισθητικής μας αποκαλύπτουν ότι ο κοινός παρονομαστής αυτών των δύο τόσο διαφορετικών (φαινομενικά) προσεγγίσεων της πραγματικότητας είναι ο ανθρώπινος εγκέφαλος (Μανουσέλης, 2008). Σύμφωνα με τους νευροεπιστήμονες, ο ανθρώπινος εγκέφαλος συνιστά την αποκλειστική έδρα κάθε δημιουργικής σκέψης και, συνεπώς, τη «μηχανή παραγωγής» κάθε μορφής τέχνης ή επιστήμης. Κατά τους ίδιους, η παραγωγή και η πρόσληψη της τέχνης, η ‘ομορφιά’ ή το ‘ωραίο’ εξαρτώνται από την πολύπλοκη μηχανή του εγκεφάλου, ενώ πίσω από την αντίληψη της ‘ομορφιάς’ ή του ‘ωραίου’ και την τέχνη κρύβονται (νευρο)βιολογικοί μηχανισμοί. Υπό αυτούς τους όρους, η Νευροαισθητική αναζητά τις βιολογικές ρίζες του ‘ωραίου’ ή της ‘ομορφιάς’, ισορροπώντας μεταξύ επιστήμης, φιλοσοφίας και τέχνης.

Όπως υποστηρίζει ο Ντινόπουλος (2008), η Νευροαισθητική είναι ένας νέος αλλά παραγωγικότατος διεπιστημονικός κλάδος που επιχειρεί να κατανοήσει τους εγκεφαλικούς μηχανισμούς που επιτρέπουν τη δημιουργία και την απόλαυση της τέχνης, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο η ίδια η εμπειρία της τέχνης, δηλαδή η αισθητική εμπειρία, τροποποιεί τις ανθρώπινες εγκεφαλικές δομές. Σύμφωνα με τον ίδιο, *η γνώση του εγκεφάλου ενισχύει την αίσθηση της ομορφιάς και το δέος που μας προκαλούν τα εκπληκτικά του επιτεύγματα και μας επιτρέπει να θαυμάζουμε όχι μόνο τα έργα τέχνης αλλά και το όργανο που τα δημιουργεί.*

Ας δούμε όμως τα πράγματα από την αρχή, θέτοντας τρία ερωτήματα:

α) πώς φθάσαμε από τις δυτικές φιλοσοφικές αισθητικές θεωρίες για το «ωραίο» στη νευροαισθητική και την έννοια της «ομορφιάς»;

β) τί είναι η νευροαισθητική;

γ) με ποιο τρόπο ο χορός προσεγγίστηκε μέσω των φιλοσοφικών αισθητικών θεωριών περί 'ωραίου' και ποια η σημερινή σχέση του με τη νευροαισθητική;

Ο σκοπός της εργασίας είναι διττός: α) αφενός, είναι η παρουσίαση των σημαντικότερων φιλοσοφικών αισθητικών ρευμάτων και θεωριών που διαπραγματεύθηκαν την έννοια του «ωραίου» στην τέχνη και το χορό, και, β) αφετέρου, είναι η παρουσίαση της σχέσης του χορού με το νέο διεπιστημονικό κλάδο της Νευροαισθητικής, σύμφωνα με την οποία τόσο η παραγωγή όσο και η πρόσληψη των έργων τέχνης ή το 'ωραίο' εξαρτώνται από την πολύπλοκη μηχανή του εγκεφάλου. Ειδικότερα, μέσω της ανασκόπησης της συναφούς βιβλιογραφίας (διεθνούς και ελληνικής), η εργασία στοχεύει στην παρουσίαση των φιλοσοφικών και πειραματικών ερευνητικών προσανατολισμών σχετικών με την έννοια του 'ωραίου' και -πολύ πρόσφατα- με την έννοια της 'ομορφιάς' στην τέχνη και το χορό.

Η μέθοδος που χρησιμοποιείται είναι αυτή της βιβλιογραφικής έρευνας, η οποία περιλαμβάνει την ανάλυση, αξιολόγηση και ενσωμάτωση της σχετικής με το θέμα δημοσιευμένης βιβλιογραφίας, προκειμένου να αναδειχθούν τα σημαντικότερα συμπεράσματα σχετικά με τα ευρήματα της έρευνας για αυτή την εποχή (Thomas & Nelson, 2003). Στο σημείο αυτό πρέπει να τονιστεί ότι στη συγκεκριμένη ανασκοπική μελέτη -η οποία σε καμία περίπτωση δεν συνιστά μια πλήρη και εξαντλητική μελέτη ενός τόσο μεγάλου θέματος- επιχειρείται η συνοπτική επισκόπηση ορισμένων από τους κυριότερους σταθμούς στην εξέλιξη της Αισθητικής και ορισμένων από τους κυριότερους σταθμούς στην εξέλιξη της Αισθητικής του χορού. Επίσης, δεν έχει στόχο την κριτική αποτίμηση των υπαρχόντων

θεωριών, ερευνητικών και πειραματικών μεθόδων ή των αποτελεσμάτων των φιλοσοφικών ή πειραματικών ερευνών όπως αυτές προτείνονται ή αναδεικνύονται από τους μελετητές, αλλά τη συγκέντρωση πληροφοριών σχετικά με το συγκεκριμένο θέμα προτείνοντας τομείς και παραμέτρους που χρήζουν περαιτέρω έρευνας.

Αισθητική: Η φιλοσοφία της ‘ομορφιάς’ και του ‘καλού γούστου’

Ο όρος «αισθητική» παράγεται από την αρχαιοελληνική λέξη «αίσθηση», την εμπειρία που προσλαμβάνουμε μέσω των αισθήσεων, και προέρχεται από την επίσης αρχαιοελληνική λέξη «αισθητικός». Παρά το γεγονός ότι η Αισθητική, δηλαδή «η περί το κάλλος συζήτηση», αποτελεί σήμερα το τέταρτο στοιχειώδες τμήμα της Φιλοσοφίας μετά την Ηθική, τη Γνωσιολογία και τη Μεταφυσική, εντούτοις, σπάνια απασχόλησε αυτοτελώς τους φιλοσόφους (Ζινδριλή, 2017-2018).

Ο όρος εισήχθη για πρώτη φορά από τον γερμανό φιλόσοφο Baumgarten (1750), που με το έργο του *Αισθητική* (Aesthetica), συνέβαλε στο να αναγνωριστεί η Αισθητική ως ξεχωριστός φιλοσοφικός κλάδος, μολονότι δεν έλειψαν, και στον τομέα αυτό, οι «αρχαίοι πρόγονοι» (Πυθαγόρας, Πλάτων, Αριστοτέλης, Πλωτίνος κ.ά.)¹. Η *Αισθητική* του Baumgarten αποτελούσε ακόμη τη λεγομένη «κατώτερη Λογική», δηλαδή τη γνώση μέσω των αισθήσεων, σ' αντιπαράθεση με την «ανώτερη Λογική», την έλλογη γνώση μέσω των εννοιών, και μόνο ένα απλό μέρος της ήταν η «θεωρία των ωραίων τεχνών». Με τον τρόπο αυτό διατυπωνόταν για πρώτη φορά η διχοτόμηση ανάμεσα στην αισθητική (τέχνη) και την εννοιακή γνώση (φιλοσοφία/επιστήμη) (Βελουδής, 1999, 2004, 2008). Η ‘ομορφιά’ ορίστηκε ως η «τελειότητα της αισθητής γνώσης» και η τέχνη ως ενσάρκωση της ‘ομορφιάς’.

¹. Παρά το γεγονός ότι ο όρος ‘αισθητική’ πρωτοεισήχθη από τον Baumgarten, η επιστήμη του αισθητικού είχε κιάλας αναπτυχθεί στις κοινωνίες της αρχαίας Ανατολής (Αίγυπτος, Βαβυλωνία, Ινδία και Κίνα), ενώ η πληρέστερη επεξεργασία της έγινε στην αρχαία Ελλάδα. Από τους πρώτους που διατύπωσαν συγκεκριμένες θέσεις στα προβλήματα της Τέχνης στην αρχαία Ελλάδα ήταν οι Πυθαγόρειοι, οι οποίοι έχοντας συλλάβει με μαθηματικούς όρους την ιδέα του σχεδίου της φύσης, κατάφεραν να σκιαγραφήσουν μια αισθητική θεωρία για την τέχνη της μουσικής (Beardsley, 1989; Ζινδριλή, 2017-2018). Στον Πυθαγόρα και τους Πυθαγόρειους αποδίδεται η ανακάλυψη των σχέσεων ανάμεσα στα μήκη των τετρωμένων χορδών και το ύψος του ήχου που παράγεται (λόγος μήκους και διαστήματος). Το διάστημα της οκτάβας («άρμονία») θεωρήθηκε θεμελιώδες, γιατί εμπεριείχε την αντίθεση περιττού-άρτιου, μονάδας-δυάδας, και τα εναρμόνιζε τέλεια. Οι Πυθαγόρειοι επέκτειναν αυτή τη σκέψη σε γενική θεωρία, κατά την οποία «τα στοιχεία του υλικού κόσμου είναι αριθμοί ή απομιμήσεις αριθμών». Επίσης, επεξεργάστηκαν ένα σύνθετο αστρονομικό σύστημα, στο οποίο τα ουράνια σώματα παράγουν συνεχώς ήχους με χροιά ανάλογη με την απόστασή τους από τη γη, μολονότι αυτή δεν ακούγεται από τους ανθρώπους. Τέλος, επέκτειναν την εφαρμογή της μουσικής στην αποκατάσταση της «αρμονίας» στην ψυχή του ατόμου, με στόχο τον εξαγνισμό και να την αποκάθαρσή της, όπως τα φάρμακα το σώμα (Beardsley, 1989; Τυροβολά, 2012; Ζινδριλή, 2017-2018).

Το επόμενο και αποφασιστικότερο βήμα θα κάνει 40 χρόνια αργότερα ο πραγματικός ιδρυτής του νέου επιστημονικού κλάδου, ο Kant, με το έργο του *Η κριτική της δύναμης της κρίσης* (1790), που θα διαμορφώσει σε νέα βάση τα δεδομένα της Αισθητικής, θεσμοθετώντας το δόγμα της απόλυτης «αυτονομίας» της τέχνης.² Ωστόσο, την αποκορύφωση του νέου φιλοσοφικού κλάδου θα σημάνει το επιβλητικό έργο του Hegel, *Πανεπιστημιακά μαθήματα για την Αισθητική* (1817-1829/εκδ. 1835/38), που θα αποτελέσει κριτική υπέρβαση όλων των προκατόχων του, και ιδιαίτερα του Kant. Με την Αισθητική του Hegel, πραγματοποιούνται ριζικές τομές, που θα καθορίσουν αποφασιστικά την ευρωπαϊκή Αισθητική έως σήμερα (Βελουδής, 1999, 2004, 2008)³.

Με βάση τα προαναφερόμενα, αιτιολογείται γιατί οι εκατοντάδες έργων Αισθητικής από τον 19ο αιώνα έως τις μέρες μας κινήθηκαν αντιθετικά, συνθετικά ή συμβιβαστικά, γύρω από τους δύο πρωτοπόρους, τον Kant και τον Hegel.⁴ Επίσης, καθίσταται σαφές ότι η καντιανή Αισθητική θα απέβαινε, μετά την επικράτηση του νεοκαντιανισμού (τέλη του 19ου αιώνα), η άρχουσα θεωρητική βάση πάνω στην οποία θα στηρίζονταν οι κυρίαρχες αστικές θεωρίες για την τέχνη -και ιδιαίτερα τη λογοτεχνία- στον 20^ο αιώνα από την αμερικανική Νέα Κριτική

². Η καντιανή «δύναμη της κρίσης» είναι κατ' ουσία η «αισθητική κρίση», η «κρίση του γούστου», του «γούστου» του καλλιεργημένου αστού δέκτη-θεατή. Συνεπώς, το κέντρο βάρους παραμένει -όπως και στον Baumgarten- στο υποκείμενο (τον παρατηρητή-θεατή) και όχι στο «ωραίο» αντικείμενο (το καλλιτεχνικό έργο). Με τον Kant: α) βαθαίνει το ρήγμα ανάμεσα στο «ωραίο» και την εννοιακή γνώση, καθώς «ωραίο είναι ό,τι αρέσει γενικά χωρίς έννοια», και β) το «ωραίο» ορίζεται ως «ανιδιοτελής ευαρέσκεια» και επομένως διαχωρίζεται απόλυτα από κάθε «εξωαισθητική», πρακτική, υλική ωφέλεια, χρήση ή ανάγκη. Με τον τρόπο αυτόν θεσμοθετείται το δόγμα της απόλυτης «αυτονομίας» της τέχνης (Βελουδής, 1999, 2008).

³. Με την Αισθητική του Hegel: α) διαχωρίζεται η θεωρία της τέχνης από τη θεωρία του «ωραίου» και του τρόπου αντίληψής του, β) επικυρώνεται η διάκριση του «ωραίου» της φύσης από το «ωραίο» της τέχνης και αναγνωρίζεται ως ανώτερο και ως το μόνο άξιο αντικείμενο της νέας επιστήμης το δεύτερο, επειδή μόνο αυτό είναι προϊόν του ανθρώπινου πνεύματος, γ) διακηρύσσεται η αδιάρρηκτη και διαλεκτική σχέση μεταξύ μορφής («αισθητού») και περιεχομένου («Ιδέας»), εφόσον, σύμφωνα με τον διάσημο ορισμό του Hegel, το «ωραίο» είναι η «αισθητή έκφραση της Ιδέας», δ) μετατοπίζεται το κέντρο βάρους της Αισθητικής από το υποκείμενο (το προσωπικό «γούστο» του αστού/μορφωμένου «θεατή» του «ωραίου») στο ίδιο το αντικείμενο, το καλλιτεχνικό έργο, ε) το «ωραίο» αποκτά αντικειμενική υπόσταση, αφού η Ιδέα του αριστοτελίζοντος Hegel βρίσκεται, αντίθετα με την πλατωνική, μέσα στα ίδια τα «πράγματα», τον αντικειμενικό κόσμο, στ) η εξέλιξη της τέχνης ακολουθεί την εξέλιξη της Ιδέας «σε όργανα καιρού και τόπου», όπως έλεγε ο εγγελιανός Σολωμός, δηλαδή είναι φαινόμενο ιστορικό (Βελουδής, 1999, 2008), και ζ) ορίζονται βαθμίδες καλλιτεχνικές μορφοποίησης: η συμβολική³, η κλασική και η ρομαντική, Ο Χέγκελ, με τον τίτλο «συμβολική τέχνη» ή «συμβολική μορφοποίηση», μιλά κυρίως για τη λογική του συμβόλου και το τί παράγεται από αυτή τη λογική. Για τον Χέγκελ, η συμβολική μορφοποίηση αφορά πρωτίστως στη λογική του συμβόλου, δηλαδή του αυθαίρετου σημείου, στον βαθμό που με το ίδιο του το είναι δημιουργεί συμβολικά αντικείμενα. Σύμφωνα με τον Haas (2017), η αναμέτρηση με την *Αισθητική* του Χέγκελ υπόσχεται, ακόμα και σήμερα, ζωτικής σημασίας απόψεις για το πώς λειτουργεί γενικά η σημειολογία. Παράλληλα, διευκολύνει να προσεγγίσει κανείς με επιστημονικό τρόπο την τέχνη.

⁴. Όπως επισημαίνει ο Βελουδής (1999, 2004, 2008), «αρκεί ν' αναφέρουμε ενδεικτικά τους τρεις κυριότερους σταθμούς στον αιώνα μας: α) τον Croce (*Αισθητική*, 1902), στον οποίο ο Hegel «ερμηνεύεται» με τα μάτια του Kant, β) τον Lukacs (*Η ιδιοτυπία του Αισθητικού*, 1963), στον οποίο ο Marx «ερμηνεύεται» μέσω του Hegel, και, γ) τον Adorno (*Αισθητική θεωρία*, [1973]2000), στον οποίο ο Kant επιστρατεύεται κατά του Hegel.

(Richards, Ransom, Brooks), το ρωσικό φορμαλισμό (Sklovskij, Tynjanov) και το (γλωσσολογικό) δομισμό Jakobson, Saussure, Propp, Lotman, Greimas) έως και τις πιο πρόσφατες αποδομιστικές/μεταδομιστικές θεωρίες (Derrida, Foucault), όπως π.χ. η «αισθητική της πρόσληψης», κ.ά. (Βελουδής, 1999).

Το σημαντικότερο όμως είναι ότι η καντιανής προέλευσης Αισθητική λειτούργησε ως ιδεολογία, αυτό που ο Eagleton ονόμασε «αισθητική ιδεολογία» (1976). Αυτή η άρχουσα (αστική) «αισθητική ιδεολογία» εδραίωσε ακριβώς τον αισθητικό-καλλιτεχνικό «τομέα» της γενικότερης πολιτισμικής διχοτόμησης σε «ανώτερη» και «κατώτερη» κουλτούρα (Βελουδής, 1999, 2004, 2008). Η διάκριση αυτή επιτεύχθηκε, στο επίπεδο της τέχνης, επειδή ως ανώτατη αισθητική αρχή επιβλήθηκε η «αισθητική κρίση», δηλαδή το προσωπικό «αισθητικό γούστο» του «ανώτερου»/«καλλιεργημένου» αστού-θεατή του (φυσικού ή καλλιτεχνικού) αντικειμένου (Βελουδής, 1999, 2004, 2008). Με το κριτήριο αυτό αυτοκαθοριζόταν η «ανώτερη» και ετεροκαθοριζόταν η «κατώτερη» κουλτούρα (τέχνη/λογοτεχνία). Το «ωραίο» ορίστηκε ως «ανιδιοτελής ευαρέσκεια» και επομένως διαχωρίστηκε απόλυτα από κάθε «εξωαισθητική», πρακτική, υλική ωφέλεια, χρήση ή ανάγκη.

Το καντιανό ιδεολόγημα της «ανιδιοτελούς ευαρέσκειας» και το δόγμα της απόλυτης «αυτονομίας» της τέχνης θεσμοθετούσε την απόλυτη διάκριση: α) της «κουλτούρας» από τον «πολιτισμό», β) της «ανώτερης» από την «κατώτερη» κουλτούρα,⁵ γ) των «καλών (ωραίων) τεχνών» από τις «βάνανουσες τέχνες», και, δ) της καλλιτεχνικής από την υλική παραγωγή. Η διάκριση αυτή -που ακολούθησε την Αισθητική από τον 18ο μέχρι τα μέσα του 20^{ου} αιώνα- είχε ως αποτέλεσμα αφενός την ταύτιση της Αισθητικής με την ιδεαλιστική και μεταφυσική φιλοσοφία και τις αντίστοιχες θεωρίες, και, αφετέρου, την όρθωση φραγμών ανάμεσα στην τέχνη και την επιστήμη, εφόσον η τέχνη αντιμετωπίστηκε ως καθαρά νοητικό και ψυχικό φαινόμενο του καλλιτέχνη, ως «βιωματική» εμπειρία και ως «γλώσσα των αισθημάτων». Από την άλλη πλευρά, το καντιανό δόγμα της απόλυτης «αυτονομίας» της τέχνης και το καντιανό αίτημα για τη μορφή ως αντικείμενο της καθαρής, ανόθευτης καλαισθητικής κρίσης και ουσιαστικό στοιχείο της 'ομορφιάς', βοήθησε εξελικτικά στην ανάπτυξη του *αισθητικού φορμαλισμού*, ο οποίος έφτασε στο απόγειό του την εποχή του μοντερνισμού, από τα τέλη του 19ου μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα. Με τον αισθητικό

⁵. Όπως υποστηρίζουν οι περισσότεροι εκπρόσωποι του μεταμοντερνισμού, αυτή η διάκριση ανάμεσα σε «ανώτερη» και «κατώτερη» κουλτούρα είναι ένας τεχνητός διαχωρισμός που εισήγαγε η αστική κοινωνία, με συνέπεια την αποκοπή της τέχνης από κάθε εξωτερική απαίτηση, δηλαδή την αυτονόμηση και τη θεσμοποίησή της (Παρίσης, 2007).

φορμαλισμό υποδηλώθηκε η απολυτοποίηση της ‘μορφής’ απέναντι στο ‘περιεχόμενο’, αναδεικνύοντας το πρόβλημα της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ ‘μορφής’ και ‘περιεχομένου’.

Το πρόβλημα της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ ‘μορφής’ και ‘περιεχομένου’ και η αποδιδόμενη προτεραιότητα είτε στη μία έννοια είτε στην άλλη, θα φέρει τη σύγκρουση των προαναφερόμενων θεωριών και των εκφραστών τους με τους εκφραστές της εκ διαμέτρου αντίθετης υλιστικής κριτικής θεωρίας για την τέχνη και τον πολιτισμό (μαρξιστική θεωρία). Έτσι, η περίοδος αυτή -εκτός των άλλων- χαρακτηρίζεται από την οξεία διαπάλη διαφόρων ιδεολογικών προσανατολισμών και την πόλωση δύο βασικών κατευθύνσεων της αισθητικής σκέψης: α) την αυτονομία της τέχνης/φορμαλιστική αισθητική («η τέχνη για την τέχνη»/αισθητικός φορμαλισμός/‘μορφή’), και β) τη σχέση της τέχνης με την κοινωνία (υλιστική κριτική θεωρία/μαρξιστική θεωρία/σοσιαλιστικός ρεαλισμός/διαλεκτική σχέση ‘μορφής’ και ‘περιεχομένου’/διαλεκτική σχέση βάσης/εποικοδομήματος), η οποία θα ακολουθήσει δύο διαφορετικούς δρόμους. Αφενός, τη λεγόμενη «ορθόδοξη» σταλινική αισθητική και, αφετέρου, τον ανεξάρτητο μαρξιστικό αισθητικό στοχασμό.

Η κρίση του γερμανικού ιδεαλισμού κατά τις αρχές του 20ου αιώνα έφερε σταδιακά -στα μέσα ίδιου αιώνα- τη ρήξη με τους ισχύοντες μέχρι τότε μεθοδολογικούς στόχους της Αισθητικής. Η νέα κατεύθυνση αποστασιοποιήθηκε φαινομενικά από το ιδεώδες του ‘ωραίου’ ή την αισθητοποίηση αυτού του ιδεώδους στην τέχνη και εκφράστηκε με τη στροφή της Αισθητικής προς την ανάλυση της αισθητικής εντύπωσης και της αισθητικής συμπεριφοράς μέσω της πειραματικής μεθόδου. Τέλος, οδήγησε αρχικά στην ανάπτυξη της *αισθητικής ψυχολογίας* και εξελικτικά στην ανάπτυξη της *φυσιολογικής*, της *ψυχαναλυτικής*, της *μαθηματικής* και της *φαινομενολογικής* Αισθητικής, η οποία αναπτύχθηκε την τρίτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα ως αντίδραση στο νατουραλισμό, το φυσικισμό και κυρίως στην πειραματική ψυχολογία.

Την δεκαετία του 1960, το περιεχόμενο της Αισθητικής αναπτύχθηκε προς την πλευρά της *γενετικής* ή της *εφαρμοσμένης Αισθητικής* (Γιανναράς, 1975-1976), βασιζόμενη στις θεωρίες της πληροφορίας και της επιστήμης της Κυβερνητικής, της θεωρίας της επικοινωνίας και των συστημάτων. Κατά την ίδια δεκαετία -με το έργο του Adorno- προσανατολίστηκε προς την πλευρά της *κοινωνιολογίας*, όπου η κοινωνιολογικά προσανατολισμένη Αισθητική σταμάτησε να θυσιάζει τη ‘μορφή’ στο ‘περιεχόμενο’ προκειμένου να εκπληρώσει ιδεολογικούς σκοπούς, στρεφόμενη εξελικτικά προς τη *φιλοσοφική ανθρωπολογία*. Με την

αισθητική και κριτική θεωρία του Adorno ([1970]2000) το φιλοσοφικό περιεχόμενο της Αισθητικής μετακινήθηκε από την οντολογία της τέχνης και τη στείρα ιδεολογική σκοπιμότητα προς το συγκυριακό χαρακτήρα της *κριτικής θεωρίας* (κοινωνική θεωρία και μαρξιστική πολιτική οικονομία), προσδιορίζοντας τις σχέσεις τέχνης, εξουσίας και ιδεολογίας.⁶

Το *σημειολογικό κίνημα* αποτέλεσε τη διάδοχο κατάσταση στις φιλοσοφικές αναζητήσεις της αισθητικής σκέψης, η οποία προσελκύσθηκε στην τροχιά του μέσα από τις γλωσσικές συμβολικές και σημειωτικές προσεγγίσεις που συνδέθηκαν στενά με το συνολικό σημειολογικό προσανατολισμό της δυτικής φιλοσοφίας. Αυτό σηματοδότησε την πλήρη αναδιάρθρωση του περιεχομένου της Αισθητικής, η οποία προβλήθηκε ως *αισθητικός δομισμός* ή *σημειολογική αισθητική*, δηλαδή ως *αισθητική θεωρία* ή ως *σύστημα ερμηνείας της τέχνης* ή ως *σύστημα μεθόδων ανάλυσης των αισθητικών αντικειμένων* και υπήρξε το στάδιο μετάβασης από το μοντερνισμό στο μεταμοντερνισμό⁷, ή από την αισθητική στη μετα-αισθητική.

Η εποχή του μεταμοντερνισμού και της μετα-αισθητικής συνδέθηκε με την εποχή της παγκοσμιοποίησης με θεμελιακό γνώρισμα το happening, την κατάργηση των ιδεολογιών και την κατάργηση του αντιθετικού δίπολου «ανώτερη»/«κατώτερη» κουλτούρα. Ταυτόχρονα, χαρακτηρίστηκε από την απόλυτη ελευθερία στην καλλιτεχνική έκφραση, τη μίξη διαφορετικών στυλ, την κατάλυση των αισθητικών κανόνων και των αξιολογικών κριτηρίων καθώς και τη ‘θεωρητική’ ελευθερία του καλλιτέχνη. Παράλληλα, σηματοδοτήθηκε από την ανάπτυξη ποικίλων φιλοσοφικών θεωριών, όπως π.χ. οι μεταδομιστικές θεωρίες (κυρίως κοινωνιολογικές ή φαινομενολογικές), οι θεωρίες της ‘κοινωνικής κατασκευής’ ταυτοτήτων, οι θεωρίες της επιτέλεσης, οι θεωρίες της ‘σωματοποίησης’ (κοινωνιολογικές ή φαινομενολο-

⁶. Σταθμό στην εξέλιξη της Αισθητικής αποτέλεσε κατά την δεκαετία του 1930, η ίδρυση του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας στο Πανεπιστήμιο της Φρανκφούρτης (Σχολή της Φρανκφούρτης) με τους Horkheimer, Adorno, Marcuse, Fromm και -μεταγενέστερα- τον Habermas, οι οποίοι εισηγήθηκαν και εδραίωσαν την *κριτική θεωρία*. Η έμφασή τους στο «κριτικό» κομμάτι της θεωρίας πήγαζε σε σημαντικό βαθμό από την προσπάθειά τους να υπερβούν τα όρια του [θετικισμού](#), του ωμού [υλισμού](#), και της [φαινομενολογίας](#) επιστρέφοντας στην [κριτική φιλοσοφία](#) του [Καντ](#) και τους επιγόνους του [γερμανικού ιδεαλισμού](#), κυρίως τη φιλοσοφία του [Χέγκελ](#) με την έμφασή της στην *άρνηση* και την *αντίφαση* ως εγγενείς ιδιότητες της [πραγματικότητας](#). Η Κριτική Θεωρία αποτελεί μίγμα από τον εγγελιανό μαρξισμό, τη φροϋδική ψυχολογία, την καντιανή ηθική, το νιτσεικό στοχασμό και τον τρόπο σκέψης του Σοπενχάουερ. Κατά βάση εντάσσεται στο μαρξιστικό πλαίσιο, επαναξιολογώντας, ωστόσο, πολλές πτυχές του (Stirk, 2005).

⁷. Με τη σταδιακή μετάβαση στη δεκαετία του '60 και μετά, η αισθητική αφήνει κατά μέρος την πολιτική και ασχολείται με την πρόσληψη της τέχνης από το κοινό (Jauss & Iser), με την επικοινωνιακότητα των MME (Habermas), με την ανάλυση της γλώσσας (Goodman) και με την ερμηνεία του ενημερωμένου θεατή που μεταμορφώνει ακόμα και την κοινοτοπία σε τέχνη (Danto). Όπως επισημαίνει ο Jimenez (2014), το περίφημο Μεταμοντέρνο είναι πλέον εδώ και όλα δείχνουν να είναι σε κρίση!

γικές/φιλοσοφικές), η ψυχαναλυτική κριτική, κ.ά. Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται αντιμεταμοντερνιστική καμπή και τάση επιστροφής στις συμβατικές αρχές του μοντερνισμού, παρά το γεγονός ότι ο μεταμοντερνισμός, όπως επισημαίνει ο Seidman (1991), δεν φαίνεται να έχει μια ριζική ρήξη με το σύγχρονο δυτικό μοντερνισμό.⁸

Εν κατακλείδι, η φιλοσοφική (οντολογική, γνωσιολογική, ηθική) αναζήτηση και παραδοχή της έννοιας του ‘ωραίου’ στη φύση και την τέχνη συνδέεται με την παλαιά επιστήμη της Αισθητικής, η οποία εξετάζει τη σχετική έννοια του ‘ωραίου’ και του ‘άσχημου’ αλλά και το φαινόμενο της πρόσληψης της πραγματικότητας διαμέσου των αισθήσεων. Από την κλασική αρχαιότητα έως τις παρυφές της μετανεωτερικότητας απασχόλησε τους φιλοσόφους ο τρόπος με τον οποίο εκδηλώνεται η αισθητική λειτουργία, ο τρόπος με τον οποίο συνδέεται με τη λειτουργία της εννοιολογικής γνώσης και οι συσχετισμοί της με άλλες συνιστώσες του πνεύματος, όπως π.χ. η ηθική (Δακρότσης, 2016). Από την άλλη πλευρά, η αναζήτηση και παραδοχή της ‘ομορφιάς’ συνδέθηκε πολύ πρόσφατα μέσα από πειραματικές έρευνες, μόλις στα τέλη του 20^{ου} αιώνα, με τη (νευρο)βιολογική βάση της αισθητικής. Το ενδιαφέρον αυτό θα επεκταθεί κατά τις αρχές του 2000, όπου αρχικά διάφορες νευροαπεικονιστικές μελέτες στην τέχνη θα ξεκινήσουν την κατασκευή της βασικής εικόνας των νευρικών διασυνδέσεων της καλλιτεχνικής δημιουργίας, της αισθητικής εκτίμησης και της αισθητικής εμπειρίας, ως λειτουργίες του εγκεφάλου. Το γεγονός αυτό θα σημαίνει τη μετακίνηση της αναζήτησης του ‘ωραίου’ από την Αισθητική, ως «φιλοσοφία του ωραίου» και του «καλού γούστου», στη Νευροαισθητική, ως την επιστήμη που αναζητά τις βιολογικές ρίζες του ‘ωραίου’ και της ‘ομορφιάς’.

⁸. Άλλωστε, η ιστορία της φιλοσοφίας και της τέχνης έχει δείξει ότι κανένας «-ισμός» δεν πεθαίνει, υπό την έννοια της ολοκληρωτικής εξαφάνισης, εφόσον οι μεταγενέστεροι μελετητές συνεχίζουν την ήδη διαγραφείσα πορεία αντλώντας από τις κατακτήσεις των προηγούμενων. Για παράδειγμα, σήμερα, στην ‘μετά’ εποχή του μεταμοντερνισμού, (η οποία ακόμα δεν έχει χαρακτηριστεί επίσημα με κάποιο «-ισμό»), η ηγεμονία της διαδικτυακής κουλτούρας της παγκοσμιοποίησης έχει επιβάλει ένα συγκεκριμένο τύπο γνώσης, εξουσίας και δημοκρατίας που σταδιακά αλλάζει όχι μόνο τον τρόπο που γράφει ένας κριτικός για το χορό ή «πουλά» το χορό, αλλά και τον τρόπο που κοιτά κάποιος το χορό και συμμετέχει. Ο χορός, όπως και τα άλλα είδη της τέχνης, όπως π.χ. το θέατρο, για να επιβιώσει, υιοθετεί ολοένα και πιο συχνά τακτικές και θέσεις που αντανακλούν κυρίως τη φόρμα και το περιεχόμενο των μέσων μαζικής επικοινωνίας και λιγότερο στις τοποθετήσεις των θεωρητικών, εφόσον σήμερα, σε πολύ μεγάλο βαθμό, ο χορός θέλει «πελάτες» και όχι κατ’ ανάγκη φίλους.

Πίνακας 1: Περίοδοι ανάπτυξης της Αισθητικής (συνοπτικά)



Πως εξελίχθηκαν όμως τα πράγματα στο χορό και με ποιές αισθητικές θεωρίες αυτός προσεγγίστηκε;

Αισθητική και χορός

Μολονότι η Αισθητική έχει απασχολήσει ήδη από τον 18^ο με 19^ο αιώνα πολλούς θεωρητικούς της τέχνης που υποστήριξαν τις θεωρίες τους με πλήθος παραδειγμάτων από διάφορα είδη της, όπως π.χ. την ποίηση, τη λογοτεχνία, τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη μουσική, τα παραδείγματα για το χορό είναι φειδωλά (McFee, 1999). Οι συζητήσεις για το εάν ο χορός είναι είδος τέχνης ή όχι ξεκίνησαν κατ' ουσία τη δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα, γεγονός που επισημαίνεται έντονα από τον Coton (1946), κατά τον οποίο «...η τέχνη του θεατρικού χορού έχει υποστεί κοσμογονικές αλλαγές ως προς την ιδιοσυγκρασία και την ιδέα τα τελευταία τριάντα χρόνια από αυτήν που λάμβανε τα προηγούμενα τριακόσια χρόνια...» (σελ. 11).

Από την ανασκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας διαπιστώνεται ότι η αντιμετώπιση του χορού ως τέχνη έγινε υπό τους όρους των δυτικών (αστικών) αισθητικών φιλοσοφικών θεωριών για την οντολογία και γνωσιολογία της τέχνης και, συγκεκριμένα, μέσω της *θεσμικής θεωρίας* (π.χ. Dickie, 1971, 1979; Lyas, 1976; Danto, 1981; Dziemidoc, 1990; Wieand, 1993; Πολυχρονιάδου, 2002β), της *αναλυτικής φιλοσοφίας* και της *αναλυτικής*

αισθητικής (π.χ. Beardsley, [1958]1989; Stolnitz, 1960; Margolis, [1962]1987, 1965, 1976,1980; Elton, 1962; Gadamer, 1975), ή της φαινομενολογίας (π.χ. Langer, 1953, 1967; Metheny, 1968; Johnston, 1976; Dufrenne, [1953]1976; Sheets, 1966; Sheets-Johnstone, 1979, 1984; Fraleigh, 1987, 1999a, 1999b, 2004; Λαμπρινού, 2000; Γύφτουλας, 2002).

Από την άλλη πλευρά, οι περισσότερες από αυτές τις μελέτες αφορούν στις παραμέτρους της κριτικής αποτίμησης (π.χ. Martin, 1963, 1965a, 1965b; Rowe, 1982; Culler, 1983; Copeland & Cohen, 1983; Best, 1985; Denby, 1986; Siegel, 1988, 1991; Booth, 1991; Banes, 1992; Σαβράμη, 2002), της αισθητικής αξιολόγησης (π.χ. Friesen, 1975; Carter, 1976; Best, 1978, 1992; Σαβράμη, 2002α, 2002β, 2002γ), της αισθητικής συμπεριφοράς (π.χ. McFee, 1986, 1994; Σαβράμη, 2002γ), της αισθητικής απόλαυσης (π.χ. Πολυχρονιάδου, 2002α), της διαδικασίας της πρόσληψης υπό τους όρους της αισθητικής εμπειρίας (π.χ. McFee, 1986), της αισθητικής αντίληψης (π.χ. Λάσκαρη, 1932; Madden 1973; Carter, 1976a, 1976b; Carver, 1985; McFee, 1986, Τυροβολά, 2001, 2007; Tyronola et.al. 2008), της αισθητικής έκφρασης (π.χ. Best, 1974), της αισθητικής του συναισθήματος (π.χ. Siegel, 1979), και της κιναισθησίας (Longstraff, 1997; Pakes, 1999, 2006; Πολυχρονιάδου, 2000γ).

Παράλληλα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, πολλά ερωτήματα σχετικά με το χορό ως τέχνη έχουν προκύψει από το πεδίο άλλων επιστημών, όπως π.χ. της ανθρωπολογίας (Royce, 1980; Williams, [1994]2004), της εθνογραφίας (Kurath, 1960; Keali'inohomoku, [1970]1983; Sklar, 1991), της κοινωνιολογίας (Wolff, 1975; Thomas, 1993, 1995), της ιστορίας (Adshead-Lansdale & Layson, [1983]1994; Berg, 1999), της χορολογίας (Laban, 1948, [1950]1980; Preston-Dunlop, [1963]1980, 1989), της παιδαγωγικής και των γνωστικών θεωριών μάθησης μέσω της χρήσης σημειογραφικών συμβόλων και συμβολικών αναπαραστάσεων που παρέχουν τις απαραίτητες πληροφορίες για την εκτέλεση της κίνησης (Fugedi, 2003; Goodman, 1968a, 1968b; Γκούντμαν, 2005; Δανιά, 2013) ή της αξιολόγησης της χορευτικής επίδοσης (Δανιά, 2009). Τέλος, η Jowitt (1988), τονίζει την ισχυρή επίδραση της φιλοσοφίας, του πολιτισμικού περιβάλλοντος και των επιστημονικών ανακαλύψεων στην τέχνη του χορού, ενώ ορισμένοι αισθητικοί του χορού διαπραγματεύονται την έννοια της προθετικότητας (π.χ. de Man, 1983) ή μέσω του δομογλωσσολογικού μοντέλου εστιάζουν στην κριτική των προθέσεων, δηλαδή στη διαδικασία αυτής καθεαυτής της χορευτικής πράξης (π.χ. Culler, 1983).

Από τα προαναφερόμενα προκύπτει ότι το μεγαλύτερο ποσοστό των μελετητών που διαπραγματεύονται την αισθητική και το χορό χρησιμοποιεί ως υπόβαθρο διάφορες αισθητικές θεωρίες που καλύπτουν διαφορετικές χρονικές στιγμές της φιλοσοφικής σκέψης - και συγκεκριμένα από την καθιέρωση της Αισθητικής ως ιδιαίτερου επιστημονικού κλάδου μέχρι και των πλέον σύγχρονων εξελίξεων- από τις οποίες διαφαίνεται (Τυροβολά, 2010, 2013β):

- είτε ένας περιγραφικός εμπειρισμός με μοναδικό κριτήριο την πράξη και τη βιωματική εμπειρία.

- είτε η ενασχόληση με την 'αφηγηματική' και την 'οπτική' πλευρά του χορού παραβλέποντας τις άλλες.

- είτε η επικέντρωση στην 'καλλιτεχνική χρήση' των υλικοτεχνικών συστατικών του χορού.

- είτε η επικέντρωση στο χορευτή και στον τρόπο με τον οποίο αυτός καλείται να βιώσει τη σωματική του υπόσταση στον παραστατικό χώρο του «συμβαίνειν».

- είτε η επικέντρωση στο «χορεύον» σώμα -αχώριστο από το χορευτή- ως φαινόμενο το οποίο υπάρχει, βιώνει και διαμορφώνει την εμπειρία του, αντιμετωπιζόμενο ως σώμα-υποκείμενο ή ως «ενσυνείδητο» σώμα.

- είτε η μεταφορά στην αισθητική του χορού παραμέτρων από τις γενικές αισθητικές φιλοσοφικές θεωρίες, τις μεθόδους και τις τάσεις χωρίς να προχωρούν στην έμπρακτη εφαρμογή τους στο χορό.

Έτσι, αφενός αναδεικνύεται μία ρομαντική αισθητική που εστιάζεται στην απελευθέρωση του συναισθήματος, στο βίωμα, στο ενοραματικό, στην αισθητική εμπειρία, στην αισθητική απόλαυση και στην αισθητική αυτοαντίληψη. Αφετέρου, αναδεικνύεται μία φορμαλιστική αισθητική που σχετίζεται με την αυτόνομη προσέγγιση της καλλιτεχνικής/χορευτικής φόρμας αποκλειστικά στο επίπεδο της έκφρασης (υφολογίας), ως καλλιτεχνικό ή μη αποτέλεσμα. Ιδιαίτερα, το καλλιτεχνικό/χορευτικό έργο θεωρείται ουσιαστικά ως πράξη αυτοέκφρασης, ενώ ο κριτικός του χορού ενδιαφέρεται κυρίως για την «ειλικρίνεια» του καλλιτέχνη, για τις λεπτομέρειες της βιογραφίας του, για την «εσωτερικότητά» του με βάση τον εσωτερικό πνευματικό του βίο ή την ψυχική του κατάσταση που ευθύνεται για τη δημιουργία του καλλιτεχνικού/χορευτικού έργου.

Στο πλαίσιο αυτό, αναπτύσσονται δύο κατευθύνσεις, όπου και στις δύο η αισθητική αντιμετωπίζει: α) είτε το χορό ως αυτόνομη καλλιτεχνική δημιουργία, β) είτε το «χορεύον» σώμα -αχώριστο από τον χορευτή- ως αυτόνομο 'αισθητικό αντικείμενο' με διαφορετικές, ωστόσο, προεκτάσεις (Τυροβολά, 2010, 2013β).

Στην πρώτη περίπτωση, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην αισθητική κρίση και την κριτική αποτίμηση, όπου αναπόφευκτα απομακρύνεται από την ουσία του καλλιτεχνικού έργου (του χορού ή χορογραφίας του χορού) και επικεντρώνεται σε μία φορμαλιστική ανάλυση των κρίσεων για το καλλιτεχνικό/χορευτικό έργο.

Στην δεύτερη περίπτωση, το «ζωντανό σώμα» (Fraleigh, 1987), ή το «χορεύον σώμα» (Foster, 1997):

α) αφενός, αντιμετωπίζεται ως αυτόνομο αισθητικό αντικείμενο που είναι κατανοητό και πολύτιμο και έχει εγγενείς ιδιότητες, ανεξάρτητα από τη σχέση του με άλλα πράγματα, τον δημιουργό ή το θεατή του, τους αιτιακούς όρους του ή τις συγκινησιακές του επενέργειες. Κατ' ουσία, συνιστά έμφαση που δίνεται στην κίνηση για την κίνηση ή σύμφωνα με τη Fraleigh (1987) «...στο διαμορφωτικό αντικείμενο για το χορό...» και η οποία συνιστά την αντικειμενιστική προσέγγιση και μελέτη του χορού ή του «χορεύοντος» σώματος αντιμετωπιζόμενου ως οργανική ολότητα αυθύπαρκτη και αυτάρκης σε όλη της τη συνθετότητα και ενότητα.

β) αφετέρου, προσεγγίζεται φαινομενολογικά, είτε με άξονα τη φαινομενολογική θεωρία των Husserl, Merleau-Ponty και Sartre, όπως π.χ. στην Sheets-Johnstone (1979, 1999), είτε σε σχέση με την κιναισθησία και τη φαινομενολογική θεωρία κυρίως του Merleau-Ponty και λιγότερο του Dufrenne, όπως π.χ. στους Longstraff (1997), Pakes (2001, 2003, 2006, 2011), Parviainen (1988), McFee (1986), Πολυχρονιάδου, (2002γ), κ.ά., είτε με άξονα την υπαρξιακή φαινομενολογία των Heidegger και Sartre και την έννοια του αυτοπροσδιορισμού, όπως π.χ. στην Fraleigh, (1987, 1999), είτε με άξονα τη φαινομενολογική θεωρία του Husserl, αλλά κυρίως του Merleau-Ponty, όπως π.χ. στην Kozel (1994, 2007), κ.ά.

Η θεωρητική αυτή οπτική, μεταφέρθηκε στο χορό από τη φιλοσοφική θεωρία της φαινομενολογίας και επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την ερμηνευτική προσέγγιση του χορού στο πλαίσιο της αισθητικής. Κατά βάση, κινήθηκε με άξονα την περιγραφή της εμπειρίας, συμπεριλαμβάνοντας τα υλικοτεχνικά συστατικά του χορού ως αναπόσπαστα στοιχεία του

δεδομένου ή ‘φαινομένου’, δηλαδή του αισθητικού βιώματος, με πλήρη προσήλωση στο δεδομένο, δηλαδή στο αισθητικό βίωμα⁹.

Τι είναι όμως η φαινομενολογία; Πώς η αισθητική προσέγγιση του χορού επηρεάστηκε από την αισθητική φαινομενολογία; Τί δηλώνουν οι σχετικές εργασίες;

Η φαινομενολογία είναι φιλοσοφικό κίνημα που βασίζεται στη διερεύνηση των *φαινομένων*, δηλαδή των πραγμάτων που γίνονται αντιληπτά ενσυνείδητα μέσω των αισθήσεων και όχι στην ύπαρξη οποιουδήποτε πράγματος «αυτού καθ' εαυτό», ευρισκόμενου πέρα από τα όρια της ανθρώπινης συνειδητότητας.¹⁰ Η φαινομενολογία εκκινά από την εμπειρία των φαινομένων, δηλαδή αυτό που αποτυπώνεται ως συνειδητή εμπειρία, και στοχεύει στη μελέτη των φαινομένων, δηλαδή των τρόπων που τα πράγματα εμφανίζονται στην εμπειρία μας ή στη συνείδηση μας. Επί πλέον, κατανοεί τα κοινωνικά φαινόμενα, τις κοινωνικές διαδικασίες και διεργασίες κυρίως από τη σκοπιά των ατόμων (υποκειμένων), δίδοντας έμφαση στην πολυπλοκότητα και στο πολυδιάστατο της κοινωνικής εμπειρίας.

Τον αιώνα που προηγήθηκε οι θεωρητικοί της τέχνης προσπάθησαν να απαντήσουν σε ερωτήματα του τύπου «τί είναι τέχνη;» ή «τί κάνει ένα έργο, έργο τέχνης;», κ.ά. Ιδιαίτερα, οι θεωρητικοί του χορού -κυρίως μέσα από τις κατευθύνσεις της φαινομενολογίας- προσπάθησαν να δώσουν απαντήσεις σε ζητήματα σχετικά με το «τί είναι χορευτικό έργο;», ή σχετικά με την έννοια της ‘αισθητικής απόλαυσης’, της ‘αισθητικής ανταπόκρισης’, της ‘αισθητικής αντίληψης’ ή της ‘αισθητικής εμπειρίας’, προσεγγίζοντας το χορευτικό έργο μέσω του χορευτή ως καλλιτεχνική έκφραση και εκφραστική συμπεριφορά. Παράλληλα,

⁹. Μεταγενέστερα, και κάτω από την ανάπτυξη της φαινομενολογίας προς το χώρο της φαινομενολογικής αισθητικής, η φαινομενολογία του χορού επηρεάστηκε από τις εξελίξεις και τις αναπτυσσόμενες φιλοσοφικές φαινομενολογικές θέσεις κυρίως του Ingarden για τη λογοτεχνία, τη μουσική και την ποίηση (1946, 1958, 1960, 1961, 1964), του Merleau-Ponty ([1945]1962), του Dufrenne (1953, 1964, 1972), κ.ά. Έτσι, οι μελετητές, αφενός με θεωρητικό υπόβαθρο τη φαινομενολογική θεωρία του Dufrenne, επιχείρησαν μία εμπεριστατωμένη εξέταση του αισθητικού αντικειμένου -του χορευτικού έργου όπως εγγράφεται στην εμπειρία- και του αισθητικού βιώματος, και, αφετέρου, με θεωρητικό υπόβαθρο τη φαινομενολογία της αντίληψης του Merleau-Ponty ([1945]1962), ασχολήθηκαν με τη φαινομενολογία του χορευτή και συγκεκριμένα με τη φαινομενολογία του σώματος του χορευτή (π.χ. Parviainen, 1988; Γύφτουλας, 2002), το οποίο εξέλαβαν, ως σώμα-υποκείμενο. Μέσω της φαινομενολογικής οπτικής αναζητήθηκε από τους μελετητές ο τρόπος της αισθητικής προσέγγισης της βιωματικής εμπειρίας, μετουσιωμένης χορευτικά, εφόσον χάρη στη βιωματική εμπειρία το υποκείμενο/σώμα αποκτά ειδικά χαρακτηριστικά αυτοαντίληψης και θεώρησης των στοιχείων της πολιτισμικής του ταυτότητας (Τυροβολά, 2013β; πρβλ. Γύφτουλας, 2002).

¹⁰. Άμεσο αντικείμενο της φαινομενολογίας είναι ο λόγος των φαινομένων, δηλαδή η συγκρότηση του νοήματος των φαινομένων, τα φαινόμενα στην καθαρότητά τους, απαλλαγμένα από ιστορικές, κοινωνικές και ψυχολογικές ερμηνείες. Είναι ο απόλυτος και ολοκληρωτικός σεβασμός στο «δεδομένο», την ανθρώπινη εμπειρία. Από τη φαινομενολογία αίρεται η διάσπαση του όντος σε ‘ουσία’ και ‘υπάρχον’, σε ‘υποκειμενικότητα’ και ‘αντικειμενικότητα’. Ενώ στους αναλυτικούς φιλοσόφους το κέντρο είναι ο εγκέφαλος, στη φαινομενολογία εδράζεται στη συνείδηση.

προσπάθησαν να δώσουν απαντήσεις σχετικά με το «εάν η ‘αισθητική απόλαυση’ είναι αποτέλεσμα συναισθηματικής ή νοητικής εμπειρίας» (π.χ. Best, 1974, 1978, 1985; Siegel, 1979, 1988; Πολυχρονιάδου, (2002α, 200β) κ.ά.), ή «εάν η κριτική του χορού πρέπει να δίνει έμφαση στην ιδιαιτερότητα του χορευτικού μέσου» (π.χ. Langer, 1953, 1967); Denby, 1986; Redfern, 1983, κ.ά.), ή προσπάθησαν να ερμηνεύσουν το χορό ως πράξη πολιτισμού του σώματος που προβάλλει με αισθητικό τρόπο την εκφραστική του διάσταση, -απόρροια πλέγματος ειδικών βιωματικών και πολιτισμικών συνθηκών- υπό τους όρους της φαινομενολογίας του σώματος του χορευτή (π.χ. Γύφτουλας, 2002).

Με βάση το περιεχόμενο των συναφών εργασιών συγκροτούνται οκτώ, τουλάχιστον, κατηγορίες κατά αντιστοιχία του τρόπου με τον οποίο προσέγγισαν οι μελετητές τη σχέση χορού και αισθητικής υπό τους όρους της φαινομενολογίας (Τυροβολά, 2013β):

- προσέγγισαν το χορό στην ολότητά του, ως χορευτικό έργο και ως αυτόνομο αισθητικό αντικείμενο, δηλαδή σε αυτό ακριβώς που προκαλεί καθαυτός ο χορός, ως καλλιτεχνικό έργο, κατά την πράξη της θέασης, η οποία και λειτουργεί με βάση ψυχολογικές ερμηνείες ή με υποκειμενικά κριτήρια, εμπειρικά/βιωματικά.

- στράφηκαν προς τη φαινομενολογία του χορευτή -ως συνείδηση και σώμα- ερμηνεύοντας αισθητικά τον τρόπο με τον οποίο αυτός κινείται στο θεατρικό χώρο της παράστασης. Σύμφωνα με τη φαινομενολογία, ο χορευτής μέσω του χορού αναζητά την υπέρβαση που θα τον οδηγήσει σε μία συνολική εμπειρία σωματικής οντότητας, η οποία θα προταθεί σκηνικά.

- είδαν το χορό ως απτή εικόνα παροχής πληροφοριών που εξασφαλίζονται με τη βιωματική εμπειρία ή την εμπειρική γνώση του χορευτή. Δηλαδή, από τον τρόπο με τον οποίο επικοινωνεί με τον κόσμο μέσω των αισθήσεων και μέσω του διαλόγου με το υποσυνείδητό του (π.χ. Johnstone, 1966; Sheets-Johnstone, 1979; Parviainen, 1988; Γύφτουλας, 2002), κ.ά.

- χρησιμοποίησαν κυρίως τις φαινομενολογικές θεωρίες των Dufrenne [1953]1976), και Merleau-Ponty ([1945]1962). Από τον πρώτο, την εμπειρισταωμένη εξέταση του αισθητικού αντικειμένου όπως εγγράφεται στην εμπειρία καθώς και του αισθητικού βιώματος, δίνοντας προτεραιότητα στην αισθητική αντίληψη. Από τον δεύτερο, τη θεωρία του για την αισθητική αντίληψη σύμφωνα με τον οποίο η αντίληψη μπορεί να κατανοηθεί μόνο ως ενεργή εμπλοκή με τον κόσμο. Σε αντίθεση με τον εμπειρισμό, ο Merleau-Ponty

υποστήριξε ότι η αντίληψη είναι δράση, εφόσον τα άτομα δεν ερμηνεύουν έτοιμες σκέψεις αλλά, αντίθετα, τις δημιουργούν. Επίσης, δέχτηκαν επιδράσεις από τους Chordas (1996, 1997, 1999) και Fraleigh (1987).

- αντιμετώπισαν την αισθητική του χορού αφενός ως εξπρεσιονιστική διαδικασία σύμφωνα με την οποία η τέχνη και -κατά συνέπεια- η εκτίμηση της αισθητικής του χορού βασίζεται στην έκφραση των συναισθημάτων του καλλιτέχνη πάνω στη μορφή (πρβλ. Graham, 2001, 2005). Αφετέρου, την είδαν ως δημιουργία και δράση, που σημαίνει ότι την προσέγγισαν ως γνωστική και επικοινωνιακή διαδικασία και δράση της οποίας βασικό χαρακτηριστικό είναι το συναίσθημα.

- προσέγγισαν το χορό ως εμπειρία, δηλαδή ως το συνολικό αποτέλεσμα που αντιλαμβάνεται ο χορευτής ενώ αλληλεπιδρά με το προϊόν, δηλαδή το χορό¹¹.

- ασχολήθηκαν με την 'αισθητική αξιολόγηση', την 'αισθητική ανταπόκριση' και την 'αισθητική απόλαυση', με θεωρητικό υπόβαθρο κυρίως τις θεωρίες της φαινομενολογίας.

- εστίασαν στην επικοινωνιακή ιδιότητα του χορού ή του χορευτικού έργου,

με γνώμονα τη θεωρία της 'αισθητικής απόλαυσης', της 'αισθητικής ανταπόκρισης', και της 'αισθητικής της πρόσληψης'¹², ως μεταδομιστική στροφή προς το θεατή¹³.

Με τη σχέση έργου τέχνης και θεατή ασχολήθηκαν οι μελετητές υπό τους όρους τόσο της κοινωνιολογίας και της ψυχολογίας όσο και της σημειολογίας, προσεγγίζοντας τον θεατή όχι

¹¹. Υπό αυτούς τους όρους, οι φαινομενολογικές υποθέσεις περικλείουν -εκτός από την εμπειρία των αισθήσεων- και άλλα χαρακτηριστικά, όπως π.χ. αντιληπτικά, γνωστικά και συναισθηματικά στοιχεία. Στην προκειμένη περίπτωση, γίνεται λόγος για την αισθητική της εμπειρίας που συμβαίνει όταν ο χορευτής εμπλέκεται γνωστικά και συναισθηματικά σε μία χορευτική δραστηριότητα που είναι μοναδική για αυτόν.

¹². Είναι κοινός τόπος ότι για πολλά χρόνια η ιστορία της τέχνης ήταν αποκλειστικά ιστορία των δημιουργών και των έργων τους, όπου «αποσιωπούσε» τη λεγόμενη ' τρίτη εξουσία', αυτήν του κοινού, δηλαδή του ακροατή, θεατή ή αναγνώστη. Μολονότι είναι απόλυτα σαφές ότι η τέχνη γίνεται συγκεκριμένη ιστορική διαδικασία μόνο εξαιτίας της μεσολαβητικής εμπειρίας εκείνων που προσλαμβάνουν τα έργα τέχνης, εντούτοις για το σημαντικό και απαραίτητο ρόλο τους γινόταν σπάνια λόγος. Είναι γεγονός ότι, ο αποδέκτης των έργων τέχνης, δηλαδή ο ακροατής, ο θεατής ή ο αναγνώστης, συμμετέχει ενεργά σε αυτή τη διαδικασία εφόσον προσλαμβάνει τα έργα τέχνης, τα σχολιάζει, τα αποδέχεται ή τα απορρίπτει, τα προτιμά ή τα παραδίδει στη λήθη, δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο μία παράδοση. Η παραπάνω επισήμανση αφορά στη θεωρητική πρόταση του Jauss (1975) γνωστή με τον όρο 'αισθητική της πρόσληψης' και συνδέεται με το γενικότερο κλίμα που επικρατούσε στο χώρο της λογοτεχνικής κριτικής στα τέλη της δεκαετίας του '60 (Τυροβολά, 2013α).

¹³. Η θεωρία της *αισθητικής ανταπόκρισης* αντιπροσωπεύει τη φαινομενολογική εκδοχή της «αναγνωστικής θεωρίας», που εστιάζει στις διανοητικές διεργασίες που συντελούνται στη συνείδηση του θεατή/αναγνώστη κατά την πράξη της θέασης/ανάγνωσης. Με άλλα λόγια, επικεντρώνεται στη διάδραση χορού ή χορευτικής παράστασης και θεατή, δηλαδή στον εντοπισμό των χορευτικών δομών που ενεργοποιούν τη διάνοια του θεατή και τον παρακινούν να εμπλακεί ενεργά στην «αναγνωστική» διαδικασία ή στη διαδικασία της «θέασης» για να δομήσει το νόημα του χορού ή της χορευτικής παράστασης. Η προσέγγιση αυτή ήρθε ως επακόλουθο της ερμηνευτικής στροφής και επηρεάστηκε από τις ευρωπαϊκές και αμερικανικές εκδοχές της «αισθητικής της πρόσληψης» και τη θεωρία της «αναγνωστικής ανταπόκρισης» του Iser (1987, 1991).

ως άτομο αλλά ως συλλογική οντότητα. Η κοινωνιολογική προσέγγιση περιορίζεται συνήθως στη διεύρυνση της σύνθεσης του κοινού, της κοινωνικο-πολιτισμικής του προέλευσης, των προτιμήσεων και των αντιδράσεων του. Η αισθητική της πρόσληψης επιζητεί τον ιδανικό θεατή. Η σημειολογία ασχολείται με τον τρόπο δια του οποίου σχηματίζει ο θεατής τη σημασία από ακολουθίες σημείων της παράστασης, συγκλίσεις και χάσματα ανάμεσα στα διάφορα σημειώματα (Κατσαντώνης 2011). Ο χορός είναι μια γλώσσα που φέρει τους δικούς της κώδικες επικοινωνίας. Αυτοί οι κώδικες τίθενται σε λειτουργία στη χορευτική/θεατρική παράσταση μέσα από το σχήμα «πομπός-δέκτης». Η χορευτική παράσταση δεν έχει αυτάρκεια, εφόσον δεν υφίσταται χωρίς τον δέκτη (κοινό, θεατές). Από τη στιγμή που ένας χορευτής υποδύεται ένα «ρόλο» μπροστά σε έναν -τουλάχιστον- θεατή έχουμε μια χορευτική/θεατρική πράξη και ταυτόχρονα μια πράξη επικοινωνίας. Η ικανοποίηση του θεατή συνίσταται σε διαρκείς αναζητήσεις και αντιδράσεις που κάνει για να εστιάσει, να συνδυάσει και να συγκρίνει, να αποδεχτεί ή να απορρίψει αυτό που παρακολουθεί από τη θέση της πλατείας.

Στη σχέση μεταξύ του θεατή και της τέχνης του χορού υπό τους όρους της ‘αισθητικής απόλαυσης’ και της ‘αισθητικής ανταπόκρισης’¹⁴ ασχολείται η Πολυχρονιάδου (2002α), η οποία ανιχνεύει στοιχεία για τον προσδιορισμό της αισθητικής απόλαυσης στις αισθητικές θεωρίες των Kant, Bell, Bellough, Stolnitz και Gadamer με βάση το ερώτημα, «εάν κατά την επαφή μας με το καλλιτεχνικό-χορευτικό έργο δραστηριοποιείται η νόηση ή το συναίσθημα» (σελ. 161). Η ίδια ερευνήτρια σε μεταγενέστερη μελέτη της (Πολυχρονιάδου, 2000β), προσεγγίζει τη σύνδεση του θεατή με το φαινόμενο του χορού υπό τους όρους της κιναισθησίας, ως αντιληπτική ιδιότητα, με θεωρητικό υπόβαθρο τη φαινομενολογία της αντίληψης του Merleau-Ponty, δηλαδή ασχολείται με την επικοινωνία χορευτών και θεατών κιναισθητικά ευαίσθητων.

Μία διαφορετική κατεύθυνση που αναπτύχθηκε και αφορούσε στη συμμετοχή και τη λειτουργία του εγγενούς θεατή -δηλαδή του κοινού/ δέκτη- στο έργο τέχνης (Kemp, 1995; Τυροβολά, 2013α), είναι η θεωρία της «αισθητικής της πρόσληψης», η οποία προβάλλει τη θέση ότι η ανάγνωση ενός κειμένου, η παρακολούθηση μιας θεατρικής ή χορευτικής παράστασης ή η ‘ανάγνωση’ ενός ζωγραφικού πίνακα είναι μία δραστηριότητα και το νόημα

¹⁴. Μεταξύ του όρου «αισθητική πρόσληψη» και του όρου «αισθητική ανταπόκριση» υπάρχει εννοιολογική διαφορά. Με τον όρο «πρόσληψη» εννοούμε την πραγμάτωση του χορευτικού έργου από τον θεατή. Με τον όρο «ανταπόκριση» εννοούμε αυτό ακριβώς που η ίδια η δομή του χορευτικού έργου προκαλεί στον θεατή κατά την πράξη της θέασης.

είναι ένα γεγονός που πραγματοποιείται στη συνείδηση του θεατή (Τυροβολά, 2013α; πρβλ. Fish, 1972; Σαμαρά, 1987, 1990).¹⁵

Από την πλευρά της η Τυροβολά (2013α), με θεωρητικό υπόβαθρο τη θεωρία του Ertel (1977) ως προς τον καθορισμό των στοιχείων της χορευτικής/θεατρικής σύμβασης, και τη διαλεκτική του Χέγκελ¹⁶ και της χεγκελιανής τριάδας, ως βασικής διαλεκτικής αρχής της εξέλιξης, ασχολείται με την διαδικασία σύνταξης του χορευτικού έργου, διερευνώντας τα επίπεδα από τα οποία διέρχεται το χορευτικό έργο από την πρώτη στιγμή της σύνταξής του μέχρι αυτή της πρόσληψής του από τον θεατή. Δηλαδή, αφενός αντιμετωπίζει το χορευτικό έργο ή τη χορευτική παράσταση ως ενιαίο και αδιάσπαστο σύνολο όπου όλες οι παράμετροι ή τα δεδομένα διέρχονται εξελικτικά από τρία στάδια, τα οποία συνδέονται μεταξύ τους, εξαρτάται το ένα από το άλλο και αλληλοκαθορίζονται. Αφετέρου, διερευνά τον καθορισμό των στοιχείων της 'χορευτικής σύμβασης' κατά αντιστοιχία των στοιχείων της 'θεατρικής σύμβασης' (Γραμματάς, 1990), προκειμένου να επιτευχθεί η χορευτική επικοινωνία. Κατά την ίδια, «...τα στοιχεία της 'χορευτικής σύμβασης' συνιστούν τους τρόπους της χορευτικής επικοινωνίας, η οποία μπορεί να ερμηνευθεί και υπό τους όρους της θεατρικής επικοινωνίας, εφόσον μία χορευτική παράσταση ενέχει άπειρα στοιχεία θεατρικότητας...» (σελ. 196). Παράλληλα, λαμβάνει υπόψη της και τη λειτουργία που επιτελεί το συγκεκριμένο χορευτικό έργο στο συγκεκριμένο ιστορικό και κοινωνικό περιβάλλον που το παράγει, το αναπαράγει και το καταναλώνει.

Συγκεκριμένα, το ενδιαφέρον της επικεντρώνεται σε δύο ερωτήματα: α) «τί κάνει το χορευτικό έργο;», δηλαδή ποιά εντύπωση προκαλεί στο θεατή, και, β) «πώς το κάνει;»,

¹⁵. Η *αισθητικής της πρόσληψης*, με τους όρους που προβάλλεται στο πεδίο της τέχνης είναι αποκλειστικά προσανατολισμένη προς το καλλιτεχνικό έργο και αναζητά τη λειτουργία του θεατή (εγγενή θεατή) σε αυτό. Αυτό σημαίνει ότι διαφοροποιείται μεθοδολογικά σε σχέση με άλλες κατευθύνσεις που εμφανίζουν μία σχετική αυτοδυναμία και αφορούν ή εκπροσωπούν γενικά την *έρευνα του θεατή* ή την *έρευνα του κοινού* καθώς και την *αισθητική ανταπόκριση* του έργου στο κοινό. Παρά τη συγγένεια ή συνεργασία μεταξύ των προαναφερόμενων μεθοδολογικών προσεγγίσεων με αυτή της αισθητικής της πρόσληψης, στην *έρευνα του κοινού* το επιστημονικό ενδιαφέρον στρέφεται γενικά προς όλα τα είδη των θεατών -προς «πραγματικούς» θεατές- είτε αυτοί είναι καλλιτέχνες που παρατηρούν το έργο ενός προγενέστερου καλλιτέχνη, είτε κριτικοί, είτε άτομα τα οποία εμφανίζουν ιδιαίτερες σχέσεις με το καλλιτεχνικό έργο και οι οπτικές τους αντιδράσεις στο καλλιτεχνικό έργο έχουν σημασία για κάποιο λόγο. Παράλληλα, στρέφεται προς την επίδραση των καλλιτεχνικών θεσμών στην αισθητική συμπεριφορά του δέκτη της τέχνης. Για περισσότερα, βλ. Τυροβολά, 2013α.

¹⁶. Η *τριάδα* είναι φιλοσοφικός όρος που σημαίνει τον τριπλό ρυθμό της *κίνησης*, του *είναι* και της *νόησης*. Στη γερμανική κλασική φιλοσοφία, (π.χ. στους Φίχτε, Σέλλινγκ και κυρίως στον Χέγκελ), η *τριάδα* μετατρέπεται σε βασική διαλεκτική αρχή της εξέλιξης. Κατά τον Χέγκελ, στον οποίο η *τριάδα* προβάλλει και ως τρόπος κατασκευής ενός φιλοσοφικού συστήματος, κάθε εξελικτική διαδικασία περνά από τρία στάδια: α) τη *θέση* β) την *αντίθεση* και γ) τη *σύνθεση*. Η *αντίθεση* αναιρεί τη *θέση* και η *σύνθεση* αναιρεί με τη σειρά της την *αντίθεση*, συνενώνοντας όμως μέσα στον εαυτό της όλα τα χαρακτηριστικά των προηγούμενων εξελικτικών βαθμίδων. Αναλυτικότερα βλ. Χέγκελ, *Η Επιστήμη της Λογικής*.

δηλαδή πώς φθάνει να σημαίνει για το θεατή. Πρόκειται για εξελικτική διαδικασία που προϋποθέτει την αναφορά στα εξελικτικά στάδια που ακολουθεί το χορευτικό έργο από την πρωταρχική στιγμή της δημιουργίας του, δηλαδή από τη στιγμή που το θέμα της χορογραφίας μορφοποιείται στη συνείδηση του συγγραφέα/λιμπρετίστα ή του χορογράφου, μέχρι την τελική καταξίωσή του στη συνείδηση του θεατή μέσω της χορευτικής/θεατρικής πράξης (Τυροβολά, 2013α) χωρίς να υπεισέρχεται σε παραμέτρους, όπως π.χ. η αισθητική απόλαυση ή η αισθητική ανταπόκριση, των οποίων ο θεωρητικός προσανατολισμός επηρεάζεται άμεσα από τη φιλοσοφική θεωρία της φαινομενολογίας.

Κατά τους ερευνητές, η ‘αισθητική πρόσληψη’ και η ‘αισθητική εμπειρία’ είναι σημαντικές στην εκπαίδευση του χορού εάν ο χορός θεωρηθεί ως μορφή τέχνης και μπορεί να διδαχθεί ξεκινώντας από την παιδική ηλικία (Stinson, 1982). Περισσότερο από τριάντα χρόνια, το Lincoln Center for Arts in Educations έχει εστιάσει σε μία εναλλακτική προσέγγιση των παραδοσιακών μορφών τέχνης αλλά και την ένταξη στις τέχνες μιας ξεχωριστής κατεύθυνσης, της κατεύθυνσης της αισθητικής εκπαίδευσης. Έχοντας ως βασικό υπόβαθρο τις φιλοσοφικές απόψεις του Dewey (1980), το καινοτόμο στοιχείο είναι ότι συγκριτικά με την παραδοσιακή προσέγγιση, η αισθητική εκπαίδευση έχει ανατρέψει τις παραδοσιακές οδηγίες που βασίζονται στην τέχνη, αρχίζοντας κατευθείαν από την αισθητική εκτίμηση, και προτείνει για τη βελτίωση της μάθησης την καλλιέργεια ικανοτήτων/δεξιοτήτων μέσω της φαντασίας.

Κατά τον Arnold (2005), οι βασικές αρχές που πρέπει να ακολουθούνται στην αισθητική εκπαίδευση του χορού είναι τρεις: α) η κατανόηση και η αξιολόγηση, β) η δημιουργία και η σύνθεση και γ) η εκτέλεση και η έκφραση.

Η εκτέλεση και η έκφραση αποτελούν τη σημαντικότερη αρχή εάν αυτή ιδωθεί υπό τους όρους της σωματο-αισθητικής ή της ενσωμάτωσης. Η έννοια ή η αίσθηση της ενσωμάτωσης μπορεί να εκφράζεται υποκειμενικά ή αντικειμενικά. Στην πρώτη περίπτωση, η υποκειμενικότητα βασίζεται στις αρχές της φαινομενολογίας, όπου το σώμα είναι η βάση της συνείδησης και της εκτίμησης του ίδιου του εαυτού, των άλλων χορευτών, κ.ά. Στη δεύτερη περίπτωση, με την αντικειμενικότητα δίνεται έμφαση σε αυτή καθεαυτή την εκτέλεση του χορού από το χορευτή, τον οποίο δεν τον απασχολεί η συναισθηματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται, αλλά ο στόχος του επικεντρώνεται στο να παρουσιάσει

πειστικά τη συναισθηματική του κατάσταση με καλλιτεχνικό και αισθητικό τρόπο (Τυροβολά, 2013β).

Κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1980 κρίθηκε από τους μελετητές του χορού ότι στη σχέση αισθητικής και χορού πρέπει να αρθεί το μυστήριο, η ασάφεια, ο δογματικός ισχυρισμός, η αμφισημία των βασικών όρων και οι αόριστες υποθέσεις και να αντικατασταθούν με την καθαρότητα της ανάλυσης και την ορθότητα των επιχειρημάτων. Ένα από τα βασικά επιχειρήματα που αναπτύχθηκαν αφορούσε στην αναγκαιότητα για τη συγκρότηση ενός μεθοδολογικού μοντέλου ανάλυσης που θα δίνει προτεραιότητα στην εκμάθηση (διδασκαλία), δηλαδή στη γνώση, των βασικών τεχνικών (δεξιότητων), που είναι απαραίτητες για την ερμηνεία και την αισθητική αξιολόγηση του χορού, συμπεριλαμβάνοντας το θεατή με την έννοια του «εγγενούς» θεατή. Συνεπώς, το ενδιαφέρον μετακινήθηκε από τη φιλοσοφική ή αναλυτική αισθητική, γενικά, στην εφαρμογή συγκεκριμένων μεθόδων και τεχνικών ανάλυσης σχετικών με τη διδασκαλία των βασικών δεξιοτήτων απαραίτητων για την ερμηνεία και την αισθητική αξιολόγηση του χορού (Τυροβολά, 2013β).

Προς την κατεύθυνση αυτή στράφηκαν οι R. A. & C. M. Smith (1977), η Carver (1985) και οι Adshead, Briginshaw, Hodgens & Huxley (1984, 1988). Ειδικότερα, το θεωρητικό και αναλυτικό μοντέλο που προτείνει η Adshead και η ερευνητική της ομάδας (1984, 1988), δανείζεται στοιχεία από τους Smith & Smith (1977) και υλοποιεί τη σύζευξη χορευτικής εμπειρίας και αντικειμενικοποιημένης γνώσης, δηλαδή υλοποιεί τη σύζευξη τέχνης και επιστήμης με συγκεκριμένα παραδείγματα από διάφορα είδη χορού μεταξύ των οποίων και του ‘μη δυτικού’ χορού. Η καινοτομία του συγκεκριμένου εγχειρήματος έγκειται στο γεγονός ότι δεν ασχολείται με κοινότυπους κανόνες αξιολόγησης ούτε με τις τυποποιημένες κατευθύνσεις σχετικές με τις αρχές της αισθητικής απόλαυσης. Αλλά αποτελεί ένα μεθοδολογικό εργαλείο που βοηθά το μελετητή να διεισδύσει στους αντικειμενικά αποδεκτούς τρόπους της ερμηνείας και της αισθητικής αξιολόγησης του χορού. Το αναλυτικό μοντέλο των Adshead, *et.al.* (1988), έχει χρησιμοποιηθεί σε εργασίες που αφορούν στην αισθητική αξιολόγηση του Χορού στο αρχαίο δράμα (Δαριώτη, 2000; Τυροβολά, 2013α).

Ένα δεύτερο επιχείρημα που αναπτύχθηκε αφορούσε στην *περιγραφική κριτική* με το τρόπο που προτάθηκε από την Rowe (1982) και είχε στόχο την περιγραφή των φορμαλιστικών συμβάντων κατά τη χορευτική παράσταση, αναγνωρίζοντας και περιγράφοντας τα αισθητικά χαρακτηριστικά και τα αισθητικά συστατικά στοιχεία του χορού βασιζόμενη στη θεωρία του

Laban. Λίγα χρόνια αργότερα, η Carver (1985), χρησιμοποιώντας συναφή αναλυτική μέθοδο ασχολήθηκε με τα θεμελιώδη συστατικά στοιχεία του χορού, τα οποία ονόμασε αισθητικά μέρη, υποστηρίζοντας «...ότι η αλληλεπίδραση των μερών και η αναμεταξύ τους σχέση έχει ως αποτέλεσμα την παραγωγή ενός ενιαίου συνόλου που αποτελεί το χορό...» (σελ. 186). Παράλληλα, υποστήριξε ότι «...η συνειδητοποίηση των δυνατοτήτων και της ποικιλίας που υπάρχει σε κάθε έναν από τους ενδεχόμενους συνδυασμούς αυτών των μερών καθώς και η δεξιότητα στην αξιοποίησή τους από τους χορογράφους, τους κριτικούς, τους σπουδαστές και τους μελετητές του χορού, αποτελεί την τέχνη της χορογραφίας...» (σελ. 186) και βοηθά στη δημιουργικότητα, στην κατανόηση της χορογραφίας και στην αισθητική της αξιολόγησης.

Κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1970, αναπτύχθηκε μία τελείως διαφορετική οπτική, η οποία ονομάστηκε από τον εισηγητή της *εθνοαισθητική* (Thompson, 1974, στην; Royce, 1980) και βασίστηκε στην επιτόπια έρευνα και τη χρήση ανάλογων ερωτηματολογίων από την πλευρά του ερευνητή προς ένα μεγάλο αριθμό συμμετεχόντων -παρατηρητών και εκτελεστών- προκειμένου να προσδιοριστούν, με βάση τις επικρατούσες υποκειμενικές αντιλήψεις της ερευνώμενης μικροκοινωνίας, τα κριτήρια της «καλής» (fine) και «σωστής» (αποδεκτής) χορευτικής μορφής. Η προσέγγιση αυτή έφερε, για πρώτη φορά, κοντά τη μελέτη του παραδοσιακού χορού με τους όρους της αισθητικής, τομέας που στην περιοχή του παραδοσιακού χορού δεν αναπτύχθηκε ποτέ ιδιαίτερα.

Από την πλευρά της η Royce (1980), θα προτείνει την δομική ανάλυση των Martin & Pesonár (1961), ως τρόπο προσέγγισης της αισθητικής και της δημιουργικότητας στο πλαίσιο του παραδοσιακού χορού και θα επισημάνει την άμεση ανάγκη απομάκρυνσης από προσεγγίσεις που σχετίζονται με την προσωπική/υποκειμενική κρίση ή την ατομική δημιουργία. Από την εποχή που η Royce πρότεινε το συγκεκριμένο θεωρητικό μοντέλο για την αισθητική προσέγγιση του παραδοσιακού χορού έχουν περάσει περίπου τρεις δεκαετίες. Παρά ταύτα, ο παραδοσιακός χορός εξακολουθεί, ως προς αυτήν την κατεύθυνση, να ασφυκτιά εγκλωβισμένος σε μύθους και κλισέ.

Στην Ελλάδα, μόλις την τελευταία δεκαετία επιχειρήθηκε μία ενασχόληση προς αυτήν την κατεύθυνση που αφορούσε σε εργασία με σημείο αναφοράς το ζεμπέκικο χορό (Τυροβολά, *et.al.* 2008). Στην εργασία αυτή οι μελετητές ασχολούνται με την αισθητική αξιολόγηση της χορογραφικής σύνθεσης και χορευτικής εκτέλεσης του ζεμπέκικου χορού με βάση την αισθητική αντίληψη θεατών προερχόμενων από δύο διαφορετικές ομάδες, με διαφορετική

επαγγελματική και ψυχαγωγική ενασχόληση, ωστόσο, με κοινές συνισταμένες την ηλικία και το επίπεδο μόρφωσης. Πρόκειται για μία διαφορετική ερευνητική οπτική (ποσοτική+ποιοτική έρευνα), στην οποία ο ζεμπέκικος χορός χρησιμοποιείται ως σημείο αναφοράς, προκειμένου να τεκμηριωθεί η διαφορετικότητα ή η μη της αισθητικής αντίληψης ατόμων ίδιας ηλικίας, κοινωνικής τάξης και μόρφωσης, αλλά διαφορετικής εξειδίκευσης και ασχολίας (Tyronola et.al. 2008).

Ο χορός έχει περιγραφεί συχνά τόσο ως αισθητική-καλλιτεχνική όσο και ως αθλητική επιδίωξη. Συνεπώς, η εκπαίδευση/προπόνηση των χορευτών συνιστά τόσο αισθητικό/καλλιτεχνικό όσο και επιστημονικό επίτευγμα. Καλλιτεχνικό/αισθητικό, με την έννοια της αρτιότητας της χορογραφίας, της τεχνικής και της χορευτικής εκτέλεσης που οδηγεί στην αισθητική απόλαυση, όπως αυτή βιώνεται στην πράξη της θέασης από τους θεατές όταν έρχονται σε επαφή με το χορό ως τέχνη. Επιστημονικό, με την έννοια της καθαρότητας των πειραματικών ερευνών για τη βελτίωση της τεχνικής, την ανάπτυξη των κινητικών δεξιοτήτων, την κατανόηση των νευροκινητικών προσαρμογών, την αποφυγή τραυματισμών και την κατανόηση της χορευτικής κίνησης ως βιωμένης εμπειρίας (Τυροβολά, 2013β).

Η περιγραφή του χορού ως αισθητικής-καλλιτεχνικής και αθλητικής επιδίωξης φέρνει στην επιφάνεια τη σχέση ανάμεσα στην αισθητική και τον αθλητισμό, θέμα που έχει απασχολήσει πολλούς σύγχρονους μελετητές (όπως πχ. τους Best, 1978, 1985; Arnold, 1988; McFee, 1992; Σαβράμη, 2002), εφόσον στο πλαίσιο της μεγιστοποίησης της απόδοσης -που είναι ο καθαρός στόχος των αθλημάτων- υπάρχουν και αθλήματα με αισθητικό ενδιαφέρον που εμπεριέχουν χορό, όπως είναι η εκτέλεση χορογραφιών στο ταπί, ως μέρος της ενόργανης γυμναστικής, η ρυθμική αγωνιστική γυμναστική (Ρ.Α.Γ.), το καλλιτεχνικό πατινάζ, η συγχρονισμένη κολύμβηση, ο αθλητικός χορός, κ.ά. Άλλωστε, στην περίπτωση των αθλημάτων που εμπεριέχουν χορό το αισθητικό ενδιαφέρον αποκτάται αυτοδίκαια από τη στιγμή που στους κώδικες βαθμολογίας αυτών των αθλημάτων, εκτός από την κατηγορία της τεχνικής, υπάρχει ειδική κατηγορία στην κατανομή της βαθμολογίας που αναφέρεται στην καλλιτεχνική αξία της χορογραφικής σύνθεσης και της αισθητικής της απόδοσης.

Συνεπώς, το βαθμολογικό ενδιαφέρον δεν εξαντλείται μόνο στην επίτευξη του μετρήσιμου στόχου, αλλά και στον αισθητικό τρόπο επίτευξης του στόχου. Αλλά παράλληλα, φέρνει στην επιφάνεια και τη σχέση μεταξύ αισθητικής απόδοσης και φυσικής κατάστασης, εφόσον

είναι γεγονός ότι το υψηλό επίπεδο των φυσικών απαιτήσεων των χορογραφιών καθορίζει σημαντικά την απόδοση των χορευτών, οι οποίοι αναφέρονται και ως «παραστατικοί» (Koutedakis & Jamurtas, 2004), ή ως «αισθητικοί» (Wyon, 2005), αθλητές¹⁷. Πρόκειται για παράμετρο που έχει μελετηθεί κυρίως στον κλασικό και σύγχρονο χορό (Twitchett, 2009; Angioi, Metsios, Koutedakis & Wyon, 2009). Για παράδειγμα, οι Angioi, Metsios, Twitchett & Koutedakis (2012), προσπάθησαν να ποσοτικοποιήσουν τα αισθητικά στοιχεία της χορογραφίας σε σχέση με παραμέτρους της φυσικής κατάστασης, εφαρμόζοντας μια παρεμβατική μελέτη σε χορευτές σύγχρονου χορού. Ενώ, η Κρητικού (2016), διερεύνησε τη σχέση μεταξύ παραμέτρων φυσικής κατάστασης και αισθητικών δεικτών εκτέλεσης σε αθλήτριες ρυθμικής γυμναστικής 8-12 ετών. Παρά ταύτα, η βιβλιογραφία που μελετά τις συγκεκριμένες παραμέτρους εξακολουθεί να είναι αρκετά περιορισμένη.

Τα τελευταία χρόνια έχει γίνει προσπάθεια αντικειμενικής αξιολόγησης της «αισθητικής-ποιοτικής» αξίας του χορού με τη δημιουργία κατάλληλων εργαλείων που μετρούν ποσοτικά τις φυσικές ικανότητες των χορευτών. Πρόκειται για πειραματικές έρευνες που συμπεριλαμβάνουν κριτήρια αισθητικής αξιολόγησης -με τις αντίστοιχες υποκατηγορίες τους- από το χώρο της γυμναστικής (Chatfield & Byrnes, 1990), αξιολογικά κριτήρια όπως έχουν καθοριστεί από τον Κώδικα Βαθμολογίας της Παγκόσμιας Ομοσπονδίας της Γυμναστικής (Parrott, 1993), κριτήρια αξιολόγησης που συνιστούν τροποποίηση των τεσσάρων κατηγοριών του ACE και απευθύνεται σε χορευτές με προπονητική εμπειρία (Krasnow & Chatfield, 2009), κριτήρια αξιολόγησης που εφαρμόζονται στο σύγχρονο χορό (Angioi *et al.*, 2009), κ.ά.

Τέλος, στο πλαίσιο των αισθητικών θεωριών που συνέστησαν το υπόβαθρο προσέγγισης του χορού ως «αισθητικό κείμενο» είναι η αισθητική σημειολογία, εφόσον με τον όρο «αισθητικό κείμενο» δεν νοείται μόνο το λογοτεχνικό, αλλά ευρύτερα κάθε «κείμενο» -με τη σημειωτική του έννοια- που παρουσιάζει αισθητικά χαρακτηριστικά (όπως π.χ. ένας πίνακας, ένα γλυπτό, ένα αρχιτεκτόνημα, ένα μνημείο, ένα graffiti, κ.ά.). Στο βαθμό που η αισθητική αξία ενός «κειμένου» βρίσκεται στην αμφισημία του ή αλλιώς στην «αινιγματική του μορφή», όπως θα το προσδιόριζε ο Adorno ([1970]2000), τα «κείμενα» αυτά μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο σημειωτικής προσέγγισης.

¹⁷. Πρόσφατα, ως συμπληρωματικό στοιχείο στην προπονητική του χορού, ενσωματώθηκε η φυσική κατάσταση, καταρρίπτοντας το στερεότυπο της καλλιτεχνικής αποκλειστικά υπόστασης των χορευτών (Krasnow & Kabbani, 1999), συμπεριλαμβάνοντας ορισμένες αθλητικές προπονητικές αρχές, καθώς και την τακτική αξιολόγηση των φυσικών ικανοτήτων μέσω έγκυρων εργαστηριακών μετρήσεων (Angioi, 2010). Επίσης, βλ. Κρητικού, 2011.

Από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας διαπιστώνεται ότι η χρήση των δυτικών φιλοσοφικών θεωριών, παρά τις όποιες αναφορές τους, δεν ανέτρεξαν σε αυτό καθαυτό το χορό, ως έργο τέχνης, προκειμένου να φωτίσουν την ουσία του καλλιτεχνήματος, αλλά για να βρουν την παρουσία των δικών τους αντιλήψεων προς αυτό. Όπως ήταν φυσικό, η αναγωγή του χορού σε κατηγορία δεν μπόρεσε να οδηγήσει στη σύμπλευση τέχνης του χορού και ανθρώπου, αλλά στην υποστασιοποίηση του έργου τέχνης, δηλαδή του χορού. Σταδιακά, από τις διαφορετικές αυτές προσεγγίσεις η διαπραγμάτευση στράφηκε στον κόσμο της ψυχής και στις ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις όπου η θεωρία συναντήθηκε ή προσπάθησε να εναρμονισθεί με το βίωμα. Εξελικτικά, η ψυχαναλυτική ανάγνωση του χορού ή του 'χορεύοντος' σώματος θα γίνει αντικείμενο κριτικής εξέτασης που θα οδηγήσει στο χώρο της συμβολικής έκφρασης, ως συμβολική δημιουργία του ασυνείδητου ή της τέχνης και θα εκφραστεί μέσω της αισθητικής σημειολογίας.

Η αισθητική σημειολογία μορφοποιήθηκε σαν ιδιαίτερη τάση της αισθητικής σκέψης του 20^{ου} αιώνα μέσα στο κύριο ρεύμα της σημειολογικής φιλοσοφίας και αγκάλιασε σε διαφορετικό βαθμό τις σχολές του νεοθετικισμού, του πραγματισμού, της αναλυτικής αισθητικής, του υπαρξισμού, του νέο-καντιανισμού, της φαινομενολογίας, κ.ά. Η αισθητική σημειολογία δεν έτυχε ιδιαίτερης αποδοχής από τους μελετητές του καλλιτεχνικού χορού στην Ελλάδα, σε αντίθεση με ερευνητές του εξωτερικού -όπως π.χ. τις Foster (1996), και Baner (1987, 1992)- ή αυτούς που ασχολήθηκαν με άλλα είδη της τέχνης. Υπό τους φιλοσοφικούς σημειολογικούς όρους, ο χορός αντιμετωπίστηκε ως 'παραστατικό σύμβολο' και 'εκφραστική μορφή' (Langer, 1953, 1983), δηλαδή ως μετασχηματισμός της εμπειρίας με τη βοήθεια συμβόλων που γίνονται αντιληπτά μέσω των αισθήσεων. Οι θεωρητικοί της αισθητικής σημειολογίας του χορού εισηγήθηκαν ή χρησιμοποίησαν μεθόδους που να αποκαλύπτουν τις νοηματικές διαστάσεις του ερμηνευμένου, δηλαδή του χορευτικού έργου, αντιμετωπίζοντας το χορευτικό έργο, κυρίως ως «ατομικό κώδικα ενός και μόνο χορευτή». Παράλληλα, όρισαν την τέχνη (του χορού), ως συμβολική μορφή και έδωσαν προτεραιότητα στην άμεση εμπειρία της επαφής του ατόμου με το έργο τέχνης (το καλλιτεχνικό-χορευτικό έργο), έχοντας ως υπόβαθρο τη φαινομενολογία.

Στην αισθητική σημειολογία η έννοια της αισθητικής αξίας του 'ωραίου' στηρίχτηκε στην άποψη για το 'ωραίο' ως ποιότητα ή λειτουργία του συμβόλου και η τέχνη του χορού ως συμβολική μορφή που πραγματώνεται μέσω του συμβόλου. Σύμφωνα με τον Cassirer (1947, 1960), το 'ωραίο' είναι σύμβολο επειδή συνδέεται με το υλικό των αισθήσεων και

ταυτόχρονα υπερβαίνει αυτό το υλικό. Ενώ, σύμφωνα με την Langer (1953), το ‘ωραίο’ είναι η εκφραστική μορφή που αντανακλά τη μορφολογία των αισθημάτων. Ο χορός, ως δραστηριότητα του ανθρώπινου νου έχει συμβολικό χαρακτήρα καθώς αποτελεί συνειδητή εμπειρία και «...όλες οι συνειδητές εμπειρίες είναι εμπειρίες που γίνονται συμβολικά αντιληπτές...» (σελ. 84). Συνεπώς, στην αισθητική σημειολογία της Langer η ‘ποιότητα’ - δηλαδή η καλλιτεχνική αξία του χορευτικού έργου- είναι η ποιότητα της εκφραστικής μορφής που δεν συντελείται στο αισθητό (αντικειμενικό) πεδίο αλλά σε ένα πλασματικό (ιδεατό) πεδίο και έχει φαινομενολογικό χαρακτήρα. Ανεξάρτητα από το γεγονός ότι η σημειολογική θεωρία της Langer για το συμβολισμό στην τέχνη και στο χορό δημιούργησε περισσότερα ερωτήματα από αυτά που προσπάθησε να λύσει (Μπασίν, 1991), εντούτοις η άμεση επιρροή που δέχτηκε από τους Cassirer και Husserl φέρει έντονα τη σφραγίδα της φαινομενολογίας, η οποία και επηρέασε σε μέγιστο βαθμό τους θεωρητικούς και τους μελετητές του καλλιτεχνικού χορού τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό.

Η θεωρία της αισθητικής σημειολογίας, μέσα από την αισθητική των «συμβολικών μορφών» και την αφαιρετικότητα, δικαίωσε κατά ένα μεγάλο μέρος τη φορμαλιστική αισθητική και την πρακτική του μοντερνισμού (Μπάσιν, 1991). Παράλληλα, αποτέλεσε τη μεταβατική τάση για το κίνημα του μεταμοντερνισμού το οποίο, σύμφωνα με τον Lyotard (1984), εμφανίστηκε ως καθολική αμφισβήτηση των αξιών της εποχής του μοντερνισμού.

Ο μεταμοντερνισμός ανέτρεψε τα ισχύοντα δεδομένα, εφόσον κήρυξε την αποδιάρθρωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με τη μετάβαση από τον αυταρχισμό των νόμων και των κανόνων του αισθητισμού στην πλήρη κατάργησή τους. Σήμερα, οι αισθητικοί και οι κριτικοί του χορού καταλαμβάνονται από αμηχανία κάθε φορά που επιχειρούν να ερμηνεύσουν αισθητικά ή να αποτιμήσουν κριτικά το μεταμοντέρνο χορό και να τον ορίσουν με τους αξιολογικούς όρους του μοντερνισμού. Και είναι λογικό, εφόσον στην πλειοψηφία τους οι θεωρητικοί που έγραψαν για το μεταμοντερνισμό μέχρι σήμερα, δεν μιλούν καθόλου για το ρόλο και τη δουλειά είτε του χορευτή, είτε του χορογράφου είτε του θεωρητικού (αισθητικού ή κριτικού) του χορού. Συνεπώς, ένα σημείο που παρουσιάζει ενδιαφέρον είναι η σχέση του μεταμοντερνισμού με την τεχνική, εφόσον ο απαράβατος όρος για να μιλήσουμε για το χορό ως τέχνη και να τον αξιολογήσουμε ποιοτικά είναι τόσο ο πρακτικός όσο και ο συμβολικός ρόλος της τεχνικής.

Στο σημείο αυτό τίθενται δύο τελευταία ερωτήματα. Το πρώτο, αφορά στη διαπίστωση ότι μολονότι η υλιστική κριτική θεωρία -π.χ. είτε ως μαρξιστική και νεομαρξιστική κριτική, είτε ως πολιτισμικός υλισμός και νέος ιστορισμός- χρησιμοποιήθηκε για την ερμηνεία ποικίλων ειδών της τέχνης, όπως της λογοτεχνίας, της ποίησης, του θεάτρου κ.ά., εντούτοις, δεν φαίνεται να χρησιμοποιήθηκε -τουλάχιστον όπως διαπιστώνεται από την ανασκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας- στην αισθητική προσέγγιση και την κριτική αποτίμηση του χορού.

Το δεύτερο αφορά στην αισθητική προσέγγιση του παραδοσιακού χορού. Γιατί, μέχρι σήμερα, ο παραδοσιακός χορός δεν συμπεριλαμβάνεται στο πεδίο της αισθητικής ως ιδιαίτερο καλλιτεχνικό/χορευτικό είδος, όπως όλα τα άλλα είδη του χορού;¹⁸ Όπως διαπιστώνεται από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, στην τεράστια γραμματεία για την τέχνη και την αισθητική όλων των ειδών του χορού, ο λαϊκός παραδοσιακός χορός -μέχρι πρόσφατα και εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων¹⁹- δεν αντιμετωπίστηκε ποτέ με την αρμόζουσα σοβαρότητα ως αισθητικό αντικείμενο, αλλά ούτε συμπεριελήφθητε στο πεδίο της φιλοσοφικής αισθητικής και της κριτικής, ως ιδιαίτερο καλλιτεχνικό είδος, όπως όλα τα άλλα είδη του χορού.

Ακόμα και εάν δεχτούμε τα προβαλλόμενα επιχειρήματα από την πλευρά των θεωρητικών της αισθητικής του χορού, όπως π.χ. η σχέση συμμετοχής και απόστασης, ή η σχέση δημιουργού/χορευτή και κοινού,²⁰ τίθεται ένα ερώτημα που χρήζει απάντησης. Γιατί, ακόμα

¹⁸. Ήδη από την δεκαετία του 1970, η Keali'inohomoku (1970), αναφέρει την υποτίμηση του παραδοσιακού χορού από τους κριτικούς και ιστορικούς του χορού. Όπως γράφει η ίδια, «...κοιτώντας τα βιβλία των ιστορικών του χορού διαπιστώνεται ότι αυτοί δεν ενδιαφέρονται για τον κόσμο του χορού παρά μόνο για το δικό τους κόσμο του χορού [...]. Μελετώντας τη βιβλιογραφία που αναφέρεται στα διάφορα είδη χορού διαπιστώνεται ότι τα τρία τέταρτα των αναφορών και των φωτογραφιών σχετίζονται με το δυτικό χορό, όπου διασαφηνίζονται οι ιστορικοί περίοδοι και εξυμνούνται οι βασιλικοί προστάτες, οι αυθεντίες του χορού, οι χορογράφοι και οι χορευτές [...]. Ενώ, ο υπόλοιπος κόσμος -με την έννοια των χορευτικών παραδοσιακών μορφών- είναι συμπυκνωμένος, διαχρονικά και συγχρονικά, στο υπολειπόμενο ένα τέταρτο των βιβλίων [...]. Το κλασσικό μπαλέτο δεν είναι τίποτα άλλο παρά μία μετασχηματισμένη φόρμα του λαϊκού-παραδοσιακού χορού, ιδέα την οποία απορρίπτουν εξ' ολοκλήρου οι φανατικοί υπερασπιστές του κλασσικού μπαλέτου...» (σελ. 536).

¹⁹. Βλ. το αναλυτικό μοντέλο των Adsheed, *et.al.* (1984, 1988). Επίσης, βλ. ενδεικτικά στις εργασίες των ανθρωπολόγων του χορού, όπως πχ. των Kurath, 1960; Keali'inohomoku & Gillis, 1970; Kaeppler, 1971; Royce, 1980, και στα ελληνικά δεδομένα την εργασία των Tyronola *et.al.*, 2008.

²⁰. Στα καλλιτεχνικά είδη του χορού διασπάται η τελεστική πράξη. Αποχωρίζεται και απομονώνεται ο καλλιτέχνης/τελεστής από τους τελεστές/κοινό και ανάμεσά τους παρεμβάλλεται η *εκτέλεση*. Έτσι, ο πρώτος γίνεται δημιουργός-καλλιτέχνης και ο δεύτερος γίνεται θεατής-κοινό. Το χορευτικό έργο δίνεται υπό τους όρους της καλλιτεχνικής χορογραφίας, τελείται από συγκεκριμένο καλλιτεχνικό "θίασο" ή χορευτική ομάδα και τα υπόλοιπα μέλη που συμμετέχουν στη συγκεκριμένη διαδικασία (θεατές) παύουν να είναι δρώντα και συμμετέχουν νοερά στην τέλεση της χορογραφίας που την εκτελούν άλλοι. Στο πλαίσιο της αισθητικής και της κριτικής αποτίμησης αυτός ο διαχωρισμός υποκειμένου/αντικειμένου -δηλαδή η απόσταση μεταξύ χορευτή/θεατή (υποκειμένου) και χορευτικού έργου (αντικειμένου)- εκλήφθηκε ως προϋπόθεση προκειμένου να ενταχθούν όλα τα άλλα είδη του χορού στην κα-τηγορία της τέχνης. Το επιχείρημα που προβλήθηκε -και εξακολουθεί να προβάλλεται μέχρι σήμερα- αφορά στη *φαντασία*, δηλαδή στην ικανότητα διάκρισης από την

και σήμερα, που ο παραδοσιακός χορός πλέον έχει μεταφερθεί από την πλατεία της κοινότητας στη θεατρική σκηνή, με όλες τις προαναφερόμενες προϋποθέσεις, εξακολουθεί να αντιμετωπίζεται τόσο από τους θεωρητικούς της αισθητικής και κριτικής του χορού όσο και από τους μελετητές των άλλων ειδών χορού, ως «...κάτι διαφορετικό...» ή ως «...κάτι άλλο...», χωρίς σε αυτή την κατάφαση να μπορεί να ακουστεί ένα οποιοδήποτε επιχείρημα. Η απάντηση ίσως να συνάδει με το ενδεχόμενο να εξακολουθούν συνειρμικά να υφίστανται οι ισχυρές καταβολές της διαχωριστικής γραμμής ανάμεσα στην ‘υψηλή’ και ‘χαμηλή’ τέχνη κατά αντιστοιχία του ελιτίστικου διαχωρισμού ‘ανώτερης’ (ανώτερα κοινωνικά στρώματα) και ‘κατώτερης’ (κατώτερα/λαϊκά κοινωνικά στρώματα) κουλτούρας, διαχωριστικές γραμμές που έθεσαν οι μεταφυσικές ιδεαλιστικές αισθητικές θεωρίες και οι υποστηρικτές τους μέχρι και την όγδοη δεκαετία του 20ου αιώνα.²¹

Νευροαισθητική: Η λειτουργία του εγκεφάλου και οι (νευρο)βιολογικές ρίζες της «ομορφιάς» και του «ωραίου»

Με την εκπνοή του 20ου αιώνα, το επιστημονικό ενδιαφέρον αρχίζει να αναπτύσσεται προς τη (βιο)αισθητική²² και τη (νευρο)βιολογική βάση της αισθητικής. Το (νευρο)βιολογικό ενδιαφέρον ξεκινά ουσιαστικά το 1993 με το κλασσικό πλέον βιβλίο του Zeki «A vision of the brain», και εντείνεται το 1994, όταν δημοσιεύθηκε στο περιοδικό «Brain» το περίφημο άρθρο-μανιφέστο των Zeki & Lamb με τίτλο «Η νευρολογία της κινητικής τέχνης» (The

πλευρά του κριτικού του χορού εκείνων των χαρακτηριστικών του χορευτικού έργου που είναι τα "κατάλληλα" και που μπορούν να αποδώ-σουν το θέμα της χορογραφίας. Για να είναι αυτό εφικτό πρέπει μεταξύ των δρώντων καλλιτεχνών/τελεστών επί σκηνής και των συμμετεχόντων νοερά κριτικών από την πλατεία του θεάτρου, να υπάρχει *συγκινησιακή απόσταση*. Και αυτό, γιατί κατά τους τεχνοκριτικούς του χορού, μόνο με αυτό τον τρόπο δίνεται η δυνατότητα, οι μεν πρώτοι να εκτελούν (χορευτές) και οι δεύτεροι (κριτικοί), να παρατηρούν, να ερμηνεύουν και να αξιολογούν, καθώς κατά τον Bullough (1977), «...η απόσταση βοηθά στην κατανόηση ενός αντικειμένου και, επομένως, αυξάνει τη σαφήνεια της ερμηνείας...». Για περισσότερα, βλ. Τυροβολά, 2013β).

²¹. Ας μη ξεχνάμε ότι ανάλογους διαχωρισμούς και δυσάρεστες αντιδράσεις προκαλεί ακόμα και σήμερα η ενασχόληση με τη μορφή ή η έννοια της ‘μορφής’ θεωρούμενη λείψανο της μεταφυσικής παράδοσης και φορέας παρηκμασμένων ιδεολογιών. Ωστόσο, η μορφή για τους σύγχρονους μελετητές ή αισθητικούς δεν έχει μεταφυσική υπόσταση γιατί είναι άρρηκτα δεμένη με τις υλικές προϋποθέσεις της ζωής μιας εποχής. Πολύ περισσότερο που η μορφή ανήκει στα γεγονότα ενός πολιτισμού, είναι λειτουργικό εξάρτημα της εποχής της και όχι παρελθοντική απόλυτη μεταφυσική οντότητα.

²². Βιοαισθητική είναι η βιολογική ερμηνεία της τέχνης ή η γεφύρωση της τέχνης με την εξελικτική επιστήμη που προσφέρει ριζικά νέα γνώση για τη φύση της τέχνης και τη λειτουργία του ανθρώπινου νου. Έτσι, ενώ η νευροαισθητική επικεντρώνεται στην έρευνα των εγκεφαλικών και νοητικών προϋποθέσεων της τέχνης, η βιοαισθητική πάει ένα βήμα παραπέρα καθώς αναζητά τα αμιγώς εξελικτικά αίτια που εξηγούν την καθολική και διαχρονική παρουσία των τεχνών στο ανθρώπινο είδος. Σύμφωνα με τον Dutton ([2010]2017) αυτός ο εξελικτικός μηχανισμός εξηγεί επαρκώς το γιατί η αγάπη μας για την τέχνη είναι έμφυτη, καθώς και το δυσεξήγητο διαφορετικό γεγονός ότι πολλές αισθητικές προτιμήσεις μας είναι καθολικές.

neurology of kinetic art). Όπως επισημαίνει ο Zeki, «υπάρχει μια διαφορά ανάμεσα σε εμάς και τους φιλοσόφους ή τους ιστορικούς της τέχνης [...]. Εκείνοι αναζητούν στα αντικείμενα κάποια ιδιότητα που τα κάνει ‘όμορφα’. Εμείς όμως υιοθετούμε μια άλλη προσέγγιση [...]. Λέμε, ποια είναι η νευρωνική βάση της εμπειρίας της ‘ομορφιάς’ σε όλους τους ανθρώπους...» (στην Φαφούτη, 2012).

Σύμφωνα με τον ίδιο (Zeki, [1999]2002), η Νευροαισθητική είναι ένας νέος και εξαιρετικά δυναμικός διεπιστημονικός κλάδος, και αντλεί έμπνευση από την ανθρωπιστική και φιλοσοφική παράδοση. Είναι ένα αναπτυσσόμενο γνωστικό πεδίο, με το οποίο επιδιώκεται η κατανόηση της λειτουργικής οργάνωσης του εγκεφάλου εξετάζοντας ερωτήματα που έχουν σχέση με την αισθητική εμπειρία και την καλλιτεχνική δημιουργία. Συγκεκριμένα, η Νευροαισθητική δεν έχει ως αντικείμενο μελέτης το έργο τέχνης, αλλά τον εγκέφαλο και τα δαιδαλώδη νευρωνικά του δίκτυα, υπεύθυνα για την παραγωγή ή την απόλαυσή του, αποκαλύπτοντας διαρκώς νέα δεδομένα για τον ανθρώπινο εγκέφαλο και τη σχέση του με την τέχνη. Η θεμελιώδης παραδοχή της είναι ότι το σύνολο της ανθρώπινης δραστηριότητας προκύπτει από τη δραστηριότητα του εγκεφάλου και υπακούει στους νόμους του (στον Μανουσέλη, 2013). Η ανακάλυψή του Zeki, ταραίζει τα δεδομένα χιλιετιών φιλοσοφικής και καλλιτεχνικής αναζήτησης σχετικών με το αντικειμενικό μέτρο για την ‘ομορφιά’ ή το ‘ωραίο’ αποκλίνοντας από την καθιερωμένη οδό και μεταθέτοντας την «πηγή» τού θαυμασμού από το αντικείμενό του στο ίδιο το υποκείμενο. Υπό αυτούς τους όρους μοιάζει να επιβεβαιώνει -κατά κάποιον τρόπο- τον Πλάτωνα, καθώς και το γνωστό αγγλοσαξονικό ρητό ότι, «η ομορφιά βρίσκεται στα μάτια εκείνου που την κοιτάζει», αλλά με την διαφορά, όπως αποδεικνύεται, ότι η ομορφιά δεν βρίσκεται στα μάτια μας, αλλά στον οπτικό μας εγκέφαλο. Συνεπώς, το βασικό αξίωμα της νευροαισθητικής είναι το γεγονός ότι κάθε αισθητική εμπειρία, είτε πρόκειται για τη δημιουργία ενός έργου τέχνης είτε για την πρόσληψή του, επιτελείται από τον ανθρώπινο νου, ο οποίος συνδέεται θεμελιωδώς με τις δομές και τις δυνατότητες του ανθρώπινου εγκεφάλου. Αναπόφευκτα, αυτή η διαπίστωση οδηγεί στην παραδοχή ότι, τόσο η καλλιτεχνική δημιουργία όσο και η αισθητική απόλαυση, καθορίζονται από τη βασική οργάνωση και λειτουργία του εγκεφάλου μας.

Ένα από τα πιο σημαντικά ευρήματα των μελετών είναι ότι η ‘ομορφιά’ -είτε προέρχεται από οπτικά ερεθίσματα, όπως στην περίπτωση ενός ζωγραφικού πίνακα ή ενός γλυπτού, είτε από

ακουστικά, όπως στην περίπτωση ενός μουσικού κομματιού,²³ είτε οπτικο-ακουστικά, όπως στην περίπτωση του χορού- «αποτυπώνεται» στην εγκεφαλική δραστηριότητα ενεργοποιώντας κυρίως μια συγκεκριμένη περιοχή, τον έσω κογχικο-μετωπιαίο φλοιό (mOFC), και το σύστημα ανταμοιβής στο λεγόμενο «συναισθηματικό εγκέφαλο»²⁴. Αντίστοιχα, ένα έργο τέχνης, ένα μουσικό κομμάτι ή μία χορευτική εκτέλεση που θεωρούνται ‘άσχημα’, ενεργοποιούν διαφορετικές -αλλά και πάλι συγκεκριμένες- περιοχές, κυρίως τον κινητικό φλοιό και την αμυγδαλή, μέρος και εκείνη του «συναισθηματικού εγκεφάλου», που συνδέεται κυρίως με την κινητοποίηση αρνητικών συναισθημάτων στον άνθρωπο.²⁵ Έτσι, κατά την είσοδο στον 21^ο αιώνα, διάφορες νευρο-απεικονιστικές μελέτες στην τέχνη θα ξεκινήσουν την κατασκευή της βασικής εικόνας των νευρικών διασυνδέσεων της αισθητικής εκτίμησης και της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ως λειτουργίας του εγκεφάλου (Lamb & Zeki, 1994; Zeki, [1999]2002; Cela-Conde, *et.al.* 2004; Zeki & Kawabata 2004; Vartanian & Goel, 2004; Jacobsen, 2004; Jacobsen *et.al.* 2010; Nadal, *et.al.*, 2008; Dapradi, Iosa & Haggart, 2009; Huston, *et.al.*, 2015), και πιο συγκεκριμένα του οπτικού εγκεφάλου (Livingstone, 2010), δια φωτίζοντας τις αόρατες και, μέχρι πρόσφατα, αινιγματικές συνδέσεις της οπτικής αντίληψης με την καλλιτεχνική απόλαυση και δημιουργία²⁶.

Ο εντοπισμός στον εγκέφαλο μιας περιοχής η οποία ενεργοποιείται όταν κάποιος βιώνει κάτι ως ‘ωραίο’, αν και φαινομενικά αντικατοπτρίζει ένα υποκειμενικό συναίσθημα, ουσιαστικά αποτελεί έναν αντικειμενικό, «οικουμενικό» δείκτη για τον εντοπισμό της ομορφιάς.

²³. Η έρευνα του Zeki αφορούσε σε οπτικά και ακουστικά ερεθίσματα. Οι εθελοντές που επελέγησαν ήταν άνδρες και γυναίκες που δεν είχαν ιδιαίτερη σχέση με την τέχνη, είχαν διαφορετικό πολιτισμικό υπόβαθρο (οι περισσότεροι ήταν δυτικοί, διαφόρων εθνικοτήτων, και κάποιοι ήταν Ασιάτες), ενώ είχαν επίσης διαφορετικό μορφωτικό και κοινωνικό επίπεδο. Όλοι τους είδαν μια σειρά από εικαστικά έργα τέχνης διαφόρων κατηγοριών (πορτρέτα, τοπία και νεκρές φύσεις και αυτό γιατί ο εγκέφαλος επεξεργάζεται σε διαφορετικές περιοχές του οπτικού φλοιού τα διάφορα οπτικά ερεθίσματα: άλλα σημεία του ενεργοποιούνται όταν βλέπουμε πρόσωπα, άλλα όταν βλέπουμε μέρη και άλλα όταν βλέπουμε αντικείμενα). Επίσης, άκουσαν αποσπάσματα από μουσικά κομμάτια. Αφού κλήθηκαν να βαθμολογήσουν όλα όσα είδαν και άκουσαν με βάση το πόσο όμορφα τους φάνηκαν σε μια κλίμακα από το 1 ως το 9, είδαν και άκουσαν ξανά όλα τα έργα, ενώ οι ερευνητές τους υπέβαλλαν σε λειτουργική μαγνητική τομογραφία (fMRI) ώστε να αξιολογήσουν τη δραστηριότητα του εγκεφάλου τους ανάλογα με τον «βαθμό ομορφιάς» που τους είχε δώσει ο καθένας.

²⁴. Ενδεχομένως, το σημείο που ενεργοποιείται στη θέα ή στο άκουσμα του «ωραίου» (το οποίο οι ερευνητές ονομάζουν «πεδίο A1») είναι πιθανό να αποτελεί ένα ξεχωριστό κέντρο. Όπως επισημαίνει ο Zeki, «βρίσκεται στην ίδια ευρύτερη περιοχή με άλλες ανταμοιβές, δεν ξέρουμε όμως αν βρίσκεται ακριβώς στο ίδιο σημείο με αυτές», διατυπώνοντας τη θεωρία ότι, ενδεχομένως, ο έσω κογχικο-μετωπιαίος φλοιός χωρίζεται σε περισσότερες «υποπεριοχές» (φλοιικές και υποφλοιικές), που αντιστοιχούν σε διαφορετικά είδη ανταμοιβής» (στον Μανουσέλη, 2015).

²⁵. Η αμυγδαλή σχετίζεται με τον φόβο και δραστηριοποιείται όταν αισθανόμαστε κάποια απειλή, ενώ το κινητικό σύστημα «ελέγχει» τις κινήσεις μας, κάτι το οποίο ίσως μπορεί να εξηγήσει γιατί πολλές φορές οι δυσάρεστες εικόνες ή τα δυσάρεστα ακούσματα μας προκαλούν τόση απέχθεια. Όπως λέει ο Zeki, «είναι σαν να επιστρατεύουμε το κινητικό μας σύστημα για να προστατευθούμε από την ασχήμια» (στην Φαφούτη, 2012).

²⁶. Για πληρέστερη ανασκόπηση βλ. στους Di Dio & Galeese, 2009; Chatterjee, 2011.

Σύμφωνα με τον Zeki, «...είναι οικουμενικός υπό την έννοια ότι άνθρωποι από όλες τις φυλές και από όλους τους πολιτισμούς όταν βιώνουν κάτι ως ‘ωραίο’ εμφανίζουν αυτή τη δραστηριότητα σε αυτή την περιοχή...» (στην Φαφούτη, 2012). Τα αποτελέσματα των ερευνών μαζί με τους συνεργάτες του οδήγησαν στην διαπίστωση ότι δεν πρόκειται απλώς για δείκτη, αλλά για ένα πραγματικό «μέτρο». Το μέγεθος της εγκεφαλικής αντίδρασης εμφανίστηκε να αντιστοιχεί γραμμικά με το βαθμό της αξιολόγησης των εθελοντών που συμμετείχαν στις έρευνες και αυτό όχι μόνο για την ομορφιά, αλλά και για την ασχήμια, εφόσον όσο πιο όμορφο ή άσχημο είχαν κρίνει ένα έργο τόσο πιο έντονη ήταν η δραστηριότητα αντίστοιχα στον έσω κογχικο-μετωπιαίο φλοιό ή στην αμυγδαλή.

Από τις συναφείς έρευνες ένα μέρος αυτών θα διαπραγματευτεί τη σχέση του εγκεφάλου με την αισθητική απόκριση και εκτίμηση. Τα αποτελέσματα των ερευνών θα καταλήξουν στην κοινή διαπίστωση ότι η σχέση μεταξύ των γνωστικών και νευρικών διαδικασιών για την αισθητική απόκριση συνιστά κάτι περίπλοκο. Ωστόσο, θα συγκλίνουν στην κοινή παραδοχή ότι η νευροαισθητική εξερευνά ιδανικά την ενεργοποίηση της κιναισθητικής περιοχής του εγκεφάλου, που συνιστά κριτικό στοιχείο της αισθητικής απόκρισης (Leder, *et.al.*, 2004; Cela-Conde, *et.al.*, 2004; Calvo-Merino, *et.al.*, 2008; Daprtati, *et.al.*, 2009; Jacobsen, 2010; Cross, *et.al.*, 2011; Cela-Conde, *et.al.*, 2011).

Πιο πρόσφατες μελέτες φαίνονται να συνδέουν το «κέντρο» της ‘ομορφιάς’ με την αγάπη, αλλά και με τις μαθηματικές εξισώσεις. Όπως έδειξαν, η ίδια περιοχή που «ανάβει» όταν βλέπουμε ένα έργο τέχνης που θεωρούμε ωραίο, «φωτίζεται» επίσης όταν κοιτάζουμε ένα πρόσωπο που αγαπάμε. Ενώ, άλλες έδειξαν ότι η περιοχή του κογχικο-μετωπιαίου φλοιού, μέρος του συστήματος ανταμοιβής του εγκεφάλου, ενεργοποιείται με θεωρούμενα ‘όμορφα’ έργα τέχνης, αλλά και με ωραίες μαθηματικές εξισώσεις, όπως το πυθαγόρειο θεώρημα (Αναγνωστούλη-Πουλημένου, 2014).²⁷

Συνοψίζοντας, οι νευροεπιστήμονες, βασιζόμενοι στις πιο πρόσφατες ανακαλύψεις της νευροεπιστήμης της όρασης και της ακοής, πρότειναν ένα διαφορετικό επίπεδο (εγκεφαλικό)

²⁷. Ο Ζέκι έστρεψε πρόσφατα το επιστημονικό του ενδιαφέρον στην αφηρημένη ‘ομορφιά’ των μαθηματικών εξισώσεων, δηλαδή στην ‘ομορφιά’ που απορρέει από καθαρά νοητικές διεργασίες. Για τη μελέτη του χρησιμοποίησε 15 μαθηματικούς μεταπτυχιακού ή μεταδιδακτορικού επιπέδου, οι οποίοι κλήθηκαν να αξιολογήσουν, μέσα σε έναν μαγνητικό τομογράφο, σειρά εξισώσεων ως ‘όμορφες’, ‘ουδέτερες’ ή ‘άσχημες’. Διαπιστώθηκε ότι όσο πιο ‘όμορφη’ κρινόταν από τους εθελοντές η εξίσωση, τόσο πιο έντονη ήταν η ενεργοποίηση του κογχικο-μετωπιαίου φλοιού (στον Μανουσέλη, 2015). Επίσης, βλ στην Φαφούτη, 2014. Μήπως τελικά δικαιώνεται ο Αϊνστάιν, ο οποίος έχει πει ότι το βασικό χαρακτηριστικό ενός μαθηματικού τύπου, ο οποίος είναι αληθής, είναι η ‘ομορφιά’;

και μοντέλο εξήγησης (νευροεπιστημονικό) της καλλιτεχνικής εμπειρίας. Θα μπορούσαμε να πούμε, ένα εναλλακτικό μοντέλο στις κυρίαρχες, μέχρι τα τέλη του 20^{ου} αιώνα, αισθητικές αντιλήψεις και προσεγγίσεις της τέχνης (Zeki & Lamb, 1994; Shipp *et.al.* 1994; Solso, 1994; Solso, 2003; Zeki, [1999]2002; Ramachandran & Hirstein, 2001).

Υπό τους νέους όρους της νευροαισθητικής: α) επήλθε οριστική κατάργηση κάθε δυϊστικής αντίληψης σχετικά με το διαχωρισμό επιστήμης & τέχνης, ψυχής & σώματος, φιλοσοφίας & επιστήμης, νου & αισθήσεων,²⁸ β) υπήρξε μετακίνηση από το αντικείμενο (έργο τέχνης) στο υποκείμενο (εγκέφαλο δημιουργού & αποδέκτη), αναζητώντας τις βιολογικές ρίζες του 'ωραίου', γ) διαχωρίστηκε η τέχνη από την 'ομορφιά' με επικέντρωση μόνο στην τελευταία, δ) τέθηκε «τέλος» στις ψευδαισθήσεις σχετικά με το 'ωραίο' και την 'ομορφιά' καθώς οι έννοιες του 'ωραίου' και της 'ομορφιάς' μπήκαν στον τομογράφο, και ε) κατέστη δυνατόν - με τη μελέτη των έργων της τέχνης- να αποκρυπτογραφηθεί ο τρόπος που λειτουργεί ο εγκέφαλος.

Έτσι, όπως επισημαίνει ο Μανουσέλης (2008), από την πλατωνική μεταφυσική οντολογία των 'ιδεών' και της αιθέριας κατοικίας τους, περάσαμε στην κατοικία των 'ιδεών' στους μαιάνδρους του οπτικού εγκεφάλου μας, εφόσον ο ζωτικός χώρος του αντικειμενικού «μέτρου» της 'ομορφιάς' και του 'ωραίου' βρίσκεται -κατά τους νευροεπιστήμονες- στον εγκέφαλο. Σύμφωνα με τον Zeki ([1999]2002), «κατεξοχήν λειτουργία του οπτικού εγκεφάλου είναι η πρόσκτηση γνώσης για τον κόσμο που μας περιβάλλει».²⁹

²⁸. Για τον Zeki, η νευροαισθητική αντικατοπτρίζει τη μεταβλητότητα του εγκεφάλου, ενώ αρνείται κατηγορηματικά την «ενότητα του νου» που επικαλούνται πολλοί φιλόσοφοι και όχι μόνο. Όπως λέει, «...πρόκειται για ένα εντελώς λανθασμένο συμπέρασμα [...]. Υπάρχει ενότητα του νου; Κοιτάζετε εμένα και κοιτάζετε τη γραβάτα μου, μπορείτε να κοιτάζετε και τα δύο ταυτόχρονα; Μπορείτε να σκεφθείτε εμένα και τη γραβάτα μου ταυτόχρονα, το άρθρο σας και τον εαυτό σας ταυτόχρονα; Πού είναι αυτή η ενότητα; Τι είναι; Είναι ένας μύθος. Η μόνη ενότητα, όπως λέω, είναι το εγώ, εγώ είμαι το πρόσωπο που βιώνει, εντάξει, τα υπόλοιπα όμως είναι μύθος...». Εξίσου αρνητική θέση έχει σχετικά με το ότι υπάρχει μια πραγματικότητα έξω από αυτό το εγώ και το μυαλό μας. Για τον λόγο αυτό, όπως λέει, δεν θεωρεί ότι υπάρχουν ψευδαισθήσεις και οφθαλμαπάτες. Σύμφωνα με τον ίδιο, «...υπάρχει ένα πρόβλημα με τις οφθαλμαπάτες και αυτό προέρχεται από την τεράστια επιτυχία των φυσικών επιστημών [...]. Οτιδήποτε αποκλίνει από τις φυσικές επιστήμες θεωρείται ψευδαίσθηση. Όμως εγώ σας έδειξα την οφθαλμαπάτη του Λεβιάν, μια στατική εικόνα που μοιάζει να κινείται. Γιατί είναι ψευδαίσθηση; Αφού βλέπετε όντως κίνηση, δεν είναι ψευδαίσθηση. Και ακόμη και αν σας πω ότι δεν υπάρχει κίνηση, εσείς θα εξακολουθήσετε να βλέπετε κίνηση. Δεν είναι ψευδαίσθηση. Είναι μια πραγματικότητα του εγκεφάλου. Και όποια πραγματικότητα έχουμε, είναι πραγματικότητα του εγκεφάλου...» (στην Φαφούτη, 2012).

²⁹. Άλλωστε, είναι γνωστό ότι η αίσθηση της όρασης και οι εγκεφαλικοί μηχανισμοί της οπτικής αντίληψης αποτελούν τον αρχαιότερο εξελικτικά και πολυπλοκότερο λειτουργικά γνωσιακό μηχανισμό που ανέπτυξαν οι ανώτεροι οργανισμοί κατά την εξέλιξή τους. Προφανώς, αποστολή του οπτικού εγκεφάλου είναι η εξαγωγή των σταθερών και αμετάβλητων χαρακτηριστικών του εξωτερικού κόσμου μέσα από την πληθώρα των ευμετάβλητων και ασαφών πληροφοριών που δέχεται ασταμάτητα, κάτι που επιβεβαιώνεται από όλες τις

Άραγε, μπορεί να θεωρείται σήμερα πλήρης και επιστημονικά τεκμηριωμένη η οποιαδήποτε φιλοσοφική αισθητική θεωρία και αξιολόγηση της καλλιτεχνικής εμπειρίας όταν «παραβλέπει» τα εντυπωσιακά αποτελέσματα των τελευταίων χρόνων από την νευροαισθητική σχετικά με τη μικροδομή και τη λειτουργία του εγκεφάλου μας; Σε αυτό το προκλητικό ερώτημα επιχειρούν σήμερα να απαντήσουν οι νευροεπιστήμονες. Όπως επισημαίνουν οι ίδιοι, η ίδια η φύση του οπτικού εγκεφάλου να ορά και να ‘οράται’ τούς οδήγησε σταδιακά στο να υπερβούν τα καθιερωμένα και ακαδημαϊκά στεγανά και να προβούν στη ριζική επανεξέταση των φιλοσοφικών, επιστημολογικών και καλλιτεχνικών πεπραγμένων με εφαρμογές από όλα τα είδη της τέχνης. Λαμβάνοντας ως δεδομένο ότι η διαφοροποίηση της τέχνης από την επιστήμη είναι το προϊόν ενός αφύσικου διαχωρισμού των επιστημών από τις τέχνες καθώς και της αυθαίρετης διαίρεσης της ανθρώπινης γνώσης σε επιμέρους ακαδημαϊκούς τομείς, προσπαθούν να αναδείξουν τις νέες δυνατότητες για την επανενοποίηση της τέχνης με την επιστήμη (Livingstone, 2010; Μανουσέλης, 2011).

Από την άλλη πλευρά, μήπως τελικά η επιστημονική έρευνα ‘απομαγικοποιεί’ τα καλλιτεχνικά έργα που ‘επιθυμεί’ να κατανοήσει; Μήπως ο Zeki και οι άλλοι νευροεπιστήμονες που ασχολούνται με τη νευροαισθητική άθελά τους, προσπαθούν να «ξηλώσουν το ουράνιο τόξο», όπως, σύμφωνα με τον ο Κιτς, έκανε ο Νεύτων; Όπως επισημαίνει ο Ντινόπουλος (2014), «...ο φόβος ότι από τις επιστημονικές αναλύσεις απειλείται δήθεν η μαγεία και η ποιητικότητα της ομορφιάς και των έργων τέχνης και κάθε άλλου είδους ανώτερης πνευματικής δραστηριότητας είναι μάλλον ανυπόστατος και αδικαιολόγητος» (σελ. 303). Σύμφωνα με τον ίδιο, «...η γνώση των λειτουργιών του εγκεφάλου και των εκπληκτικών επιτευγμάτων του, όπως είναι η τέχνη, η φιλοσοφία και η επιστήμη, ενισχύει την αίσθηση της ‘ομορφιάς’ και το δέος που μας προκαλούν και μας επιτρέπει να θαυμάζουμε όχι μόνο τα έργα τέχνης και τα επιτεύγματα της επιστήμης, αλλά και το όργανο που τα δημιουργεί...» (σελ. 303).

Νευροαισθητική και χορός

Από την ανασκόπηση της συναφούς βιβλιογραφίας προκύπτει ότι μολονότι οι νευροεπιστήμονες υποστηρίζουν τις θεωρίες τους με σημαντικό αριθμό ερευνών και πειραμάτων που αφορούν διάφορα είδη τέχνης, εντούτοις οι έρευνες στο πεδίο του χορού

έρευνες. Εύκολα αναγνωρίζει κανείς ότι πίσω από αυτή τη νευροβιολογική θεώρηση υποβόσκει η παλιά πλατωνική ουσιοκρατία χωρίς τη μεταφυσική της διάσταση (στον Μανουσέλη, 2008).

είναι σχετικά φειδωλές (Cross & Ticini, 2012). Ωστόσο, την τελευταία δεκαετία το διαρκώς αναπτυσσόμενο ενδιαφέρον προς τη σύνδεση της νευροεπιστήμης της όρασης με το χορό και, συγκεκριμένα, με τη νευροαισθητική προσέγγιση του χορού, κερδίζει διαρκώς έδαφος, με αποτέλεσμα να έχει παραχθεί αρκετός αριθμός σχετικών ερευνών, που αφορούν κυρίως στον κλασικό χορό.

Κατά τους Calvo-Merino, *et.al.* (2008), ο χορός είναι μία παραστατική τέχνη που συνίσταται από κινητικά στοιχεία δυναμικά, φευγαλέα και με συνεχή ροή. Στις παραστατικές τέχνες, οι στάσεις και οι κινήσεις του σώματος εκφράζουν τις προθέσεις του καλλιτέχνη αποτελώντας το καλλιτεχνικό αντικείμενο που έλκει το κοινό. Οι στάσεις και οι κινήσεις σε όλα τα είδη χορού διέπονται από τα βιομηχανικά όρια του σώματος, αλλά, επίσης, ακολουθούν και αυστηρούς κανόνες που βασίζονται στην παράδοση. Αυτός ο συνδυασμός προσφέρει το ιδανικό περιβάλλον για την επιστημονική προσέγγιση του τρόπου με τον οποίο η εκτέλεση κάθε ιδιαίτερης καλλιτεχνικής/χορευτικής δραστηριότητας έχει αλλάξει με το πέρασμα του χρόνου, υποδεικνύοντας παράλληλα τους παράγοντες που συντέλεσαν σε μια τέτοια αλλαγή (Dapratì, *et.al.* 2009).

Στο πλαίσιο της νευροαισθητικής, οι ερευνητές χρησιμοποίησαν τη λειτουργική μαγνητική τομογραφία (fMRI) για να μελετήσουν τη δραστηριότητα του εγκεφάλου που συσχετίζεται με υποκειμενικά αισθητικά κριτήρια. Τα άτομα παρακολουθούσαν χορευτικές κινήσεις ενώ παράλληλα έκαναν άσχετες δοκιμασίες και αργότερα βαθμολόγησαν τις κινήσεις με βάση διάφορες αισθητικές διαστάσεις. Η υψηλή βαθμολογία συσχετίστηκε με αυξημένη δραστηριότητα στον ινιακό λοβό του εγκεφαλικού φλοιού και στο δεξί μέρος του προκινητικού φλοιού, γεγονός που σημαίνει ότι οι περιοχές του εγκεφάλου που ευθύνονται για την οπτική αντίληψη και την κιναισθηση ίσως παίζουν ρόλο στην αισθητική απόκριση στο χορό.

Συγκεκριμένα, οι Calvo-Merino, *et.al.* (2008), επικεντρώθηκαν στον κλασικό χορό και στο χορό *caroeira*, όπου προκειμένου να απλοποιήσουν τις παραμέτρους στην αισθητική εκτίμηση, περιορίστηκαν στα βασικά κινητικά στοιχεία του χορού. Συγκεκριμένα, αφαίρεσαν τα κουστούμια και τη μουσική και χρησιμοποίησαν την κινηματική των χορευτικών κινήσεων. Από τις μετρήσεις διαπιστώθηκε ότι στη διαδικασία της κινηματικής του χορού εμπλέκονται δύο καλά δομημένα εγκεφαλικά συστήματα. Πρόκειται για εγκεφαλικές περιοχές υπεύθυνες για την επεξεργασία των

ερεθισμάτων από την κίνηση, όπως π.χ. τυχαία κινούμενες κουκκίδες ή αντικείμενα, τα οποία και ενεργοποιούν την οπτική περιοχή (MT ή V5) του εγκεφάλου. Το δεύτερο σύστημα αφορούσε μία ειδική κατηγορία κινητικών ερεθισμάτων που προκαλούνται από τις κινήσεις άλλων ατόμων περιλαμβάνοντας περιοχές του προκινητικού και βρεγματικού λοβού καθώς και την άνω κροταφική αύλακα. Η λειτουργική μαγνητική τομογραφία αποκάλυψε σημαντική νευρική συσχέτιση της αισθητικής με την αύξηση της εγκεφαλικής δραστηριότητας στο δεξί προκινητικό φλοιό και στους διμερείς πρώιμους οπτικούς φλοιούς, στα άτομα που παρακολουθούσαν χορευτικές κινήσεις με αυξημένο αισθητικό συντελεστή. Έτσι, αποδείχτηκε η συμμετοχή του κιναισθητικού και οπτικού φλοιού στην αισθητική εμπειρία του χορού και ειδικότερα, στις κατακόρυφες μετακινήσεις όλου του σώματος με εμφανείς τις μετατοπίσεις του κορμού πάνω από το έδαφος, όπως π.χ. τα άλματα.

Σε μεταγενέστερη έρευνα οι Calvo-Merino, *et.al.* (2010), εφάρμοσαν επαναλαμβανόμενες διεξαγωγές μαγνητικών διεγέρσεων (rTMS) σε δύο διαφορετικές περιοχές κάθε ημισφαιρίου του εγκεφάλου, επιλεγμένες για την οπτική επεξεργασία του σώματος, με σκοπό να ερευνηθούν τους νευρικούς μηχανισμούς του σώματος σε συμμετέχοντες που έκριναν χορευτικές πόζες ή ήλεγχαν μη σωματικά ερεθίσματα. Συγκεκριμένα, χρησιμοποίησαν 16 ζεύγη εικόνων που παρουσίαζαν τα σώματα των χορευτών σε διάφορες χορευτικές πόζες, ανακατεμένες με τα ίδια 16 ζεύγη εικόνων, αλλοιώνοντας τα pixels τους και αφαιρώντας οποιοδήποτε τεταρτημόριό τους, ώστε να μη διακρίνεται καθαρά το σώμα. Η έρευνα στόχευσε στον κοιλιακό προκινητικό φλοιό (vPMS) και στην έξω αυλακωτή περιοχή (EBA), στο αριστερό και στο δεξί ημισφαίριο του εγκεφάλου. Επαναλαμβανόμενη διεξαγωγή μαγνητικών διεγέρσεων (rTMS) στην έξω αυλακωτή περιοχή (EBA) μείωσε την αισθητική ευαισθησία για το ερέθισμα του σώματος, συγκριτικά με τη διεξαγωγή μαγνητικών διεγέρσεων (rTMS) στον κοιλιακό προκινητικό φλοιό (vPMS), ενώ δεν βρέθηκε σημαντική διαφορά στο μη σωματικό ερέθισμα, με αποτέλεσμα και οι δύο αυτές οδοί να παίζουν συμπληρωματικό ρόλο στην αισθητική εκτίμηση.

Από την πλευρά τους οι Cross, Kirsch, Ticini & Schutz-Bosbach (2011), προσπάθησαν να ποσοτικοποιήσουν τη σχέση μεταξύ της κινητικής (φυσικής) ικανότητας ενός παρατηρητή να αναπαράγει μια χορευτική σειρά με το πόσο πολύ του (ή της) άρεσε. Συγκεκριμένα, ερεύνησαν τη σχέση μεταξύ αισθητικής εμπειρίας, κινητικής (φυσικής) ικανότητας και ενεργοποίησης των κιναισθητικών περιοχών του εγκεφάλου, βλέποντας 64 video clips χορού, από 3 δευτερόλεπτα το καθένα. Χρησιμοποίησαν τη λειτουργική μαγνητική τομογραφία

(fMRI) και αποκάλυψαν την ισχυρή δραστηριοποίηση των κροταφο-ινιακών και των βρεγματικών περιοχών του δικτύου παρατήρησης του εγκεφάλου (AON)³⁰, όταν οι συμμετέχοντες έβλεπαν κινήσεις που τις έκριναν ταυτόχρονα αισθητικά ευχάριστες και δύσκολες στο να τις εκτελέσουν οι ίδιοι. Σύμφωνα με τους ίδιους, αυτά τα αποτελέσματα αιτιολογούν το γεγονός ότι οι θεατές πληρώνουν υψηλό αντίτιμο προκειμένου να παρακολουθήσουν τις εξαιρετικά φυσικής ικανότητας ακροβασίες του Cirque du Soleil, την δεξιοτεχνία των παιχτών του NBA ή την απαιτητική ακρίβεια του Bolshoi corps de ballet.³¹

Επίσης, η διακρανιακή μαγνητική διέγερση (TMS) χρησιμοποιήθηκε στο πεδίο της αισθητικής κρίσης. Η εφαρμογή μαγνητικών παλμών ανέδειξε ένα συμπληρωματικό δίκτυο για την αισθητική αξιολόγηση των στάσεων του σώματος, πέρα από το οπτικό και κινητικό, το οποίο περιλαμβάνει τον προκινητικό λοβό. Τα πιο πολλά πειράματα υπογραμμίζουν τη σημαντικότητα των κιναισθητικών μηχανισμών για την αισθητική εμπειρία στο χορό. Η αισθητική αυτή εμπειρία ίσως είναι αντικατοπτρισμός των υψηλών επιπέδων ενσωμάτωσης της αισθητικής αντίληψης σε σύγκριση με την οπτική αντίληψη. Πιθανά η γνωστοποίηση των προαναφερόμενων επιστημονικών/πειραματικών αποτελεσμάτων στη χορευτική κοινότητα να βοηθήσει τους χορογράφους να δημιουργήσουν ολοένα και πιο αρεστές στο κοινό χορευτικές ακολουθίες, επιλέγοντας υλικό από ένα ‘μενού’ χορευτικών κινήσεων που στοχεύουν τις αισθητικές περιοχές του εγκεφάλου (Jola, 2010).

³⁰. Αισθητικοκινητικές περιοχές του εγκεφάλου, γνωστή ως δίκτυο παρακολούθησης της δράσης (AON). (Cross, *et.al.* 2011).

³¹. Οι Cross & Ticini (2012), σε ανασκοπική μελέτη τους που διαπραγματεύεται την εφαρμογή της νευροεπιστήμης στη τέχνη του χορού, αναφέρονται στον τρόπο με τον οποίο οι πρόσφατες εξελίξεις στις νευροεπιστημονικές μεθόδους συνιστούν εκείνα τα εργαλεία που προωθούν την κατανόηση όχι μόνο των εγκεφαλικών λειτουργιών που συνδέονται με την εκμάθηση και την παρατήρηση του χορού, αλλά και τις νευρικές βάσεις της αισθητικής εκτίμησης που σχετίζονται με την παρακολούθησή του, εξετάζοντας τη σχέση αισθητικής αντίληψης και κινητικής δράσης. Επίσης, βλ. την ανασκοπική μελέτη των Bläsing, Calvo-Merino, Cross, Jola, Honisch, & Stevens (2012), όπου και πλούσια βιβλιογραφία. Οι Bläsing, *et.al.*, εξετάζουν τις έρευνες σχετικά με τις γνωσιακές και νευρικές διαδικασίες που εμπλέκονται στη δημιουργία, εκτέλεση και έκφραση των χορευτικών κινήσεων από τον χορευτή και τον παρατηρητή/θεατή του χορευτή. Επίσης, ενδιαφέρον παρουσιάζει η εργασία των Jola, Ehrenberg & Reynolds (2012), που διαπραγματεύεται τα ευρήματα των γνωσιακών επιστημών και των μεθόδων της φαινομενολογίας στη μελέτη της κιναισθητικής ενσυναίσθησης κατά την παρακολούθηση του χορού.

Πίνακας 2: Η αισθητική προσέγγιση του χορού (συνοπτικά)



Συμπερασματικά

Από τη σύντομη περιδιάβαση στο πεδίο της Αισθητικής συνάγεται ότι η αισθητική ως έννοια αποτελεί κοινό παρονομαστή στα διάφορα είδη τέχνης μεταξύ των οποίων και στο χορό και ερμηνεύεται ως εκτίμηση, πρόσληψη, αποτίμηση, αξιολόγηση, απόλαυση ή βιωματική εμπειρία. Παράλληλα, η αισθητική συνιστά αντικείμενο τόσο υποκειμενικής εκτίμησης όσο και αντικειμενικής. Στην πρώτη περίπτωση, της υποκειμενικής εκτίμησης, εμφανίζεται ως αποτέλεσμα συναισθηματικών διεργασιών που βασίζεται στη συνθετική ρύθμιση μεταξύ των μερών του συναισθήματος και μεταξύ προσωπικών ή ευρύτερων μερών με σαφείς τάσεις γενίκευσης. Στη δεύτερη περίπτωση, της αντικειμενικής εκτίμησης, συνιστά ευρύτερο θέμα στάσεων, όπως π.χ. είναι η προσωπική προτίμηση και το γούστο. Ωστόσο, τόσο στην υποκειμενική όσο και στην αντικειμενική εκτίμηση οι δραστηριοποιήσεις που σχετίζονται με το «ωραίο» δεν είναι εμφανείς και δεν τεκμηριώνουν τις νευρικές διεργασίες που διέπουν την αισθητική εκτίμηση. Αντίθετα, οι πειραματικές έρευνες και οι παρεμβατικές μελέτες μπορούν να αποκαλύψουν τις εγκεφαλικές περιοχές ή διεργασίες που αναμειγνύονται τόσο στην αισθητική ανταπόκριση και απόλαυση όσο και στην αισθητική εκτίμηση (Calvo-Merino, *et.al.* 2010).

Η αισθητική εκτίμηση/αξιολόγηση και η αισθητική ανταπόκριση συνιστούν αντικείμενο μάθησης, εφόσον η αισθητική εκπαίδευση εστιάζει στην αισθητική εκτίμηση αναφερόμενη στην ικανότητα του κάθε ατόμου να ανταποκρίνεται στο περιβάλλον με αισθητικό τρόπο. Γεγονός, που σημαίνει ότι η αισθητική ικανότητα του ατόμου αναπτύσσεται και βελτιώνεται εάν βρεθεί στο κατάλληλο περιβάλλον.

Εν κατακλείδι, η Αισθητική δεν είναι πρόσφατος όρος ούτε συνιστά νέο επιστημονικό πεδίο, αλλά έχει απασχολήσει κυρίως το χώρο των τεχνών ως φιλοσοφικός κλάδος ήδη από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, στο πλαίσιο της φιλοσοφίας η Αισθητική έχει ως αντικείμενο έρευνας την καλλιτεχνική έκφραση επιδιώκοντας να προσδιορίσει την ουσία, το χαρακτήρα και τη σχέση της με τις άλλες ανθρώπινες δραστηριότητες. Μολονότι για περισσότερο από 150 χρόνια έχει ταυτιστεί στο πλαίσιο της φιλοσοφίας με ποικίλες αναγωγές, όπως π.χ. ως «επιστήμη της αισθητηριακής γνώσης», ως «επιστήμη της συμπεριφοράς απέναντι στο ωραίο», ως «φιλοσοφία του ωραίου», ως «φιλοσοφία της τέχνης», ως «επιστήμη των γενικών νόμων της καλλιτεχνικής ερμηνείας της πραγματικότητας», ως «επιστήμη που μελετάει την τέχνη», κ.ά., εντούτοις, τις δύο τελευταίες δεκαετίες αποδεικνύεται ότι συνιστά σύνθετο και πολύπλευρο φαινόμενο που ερμηνεύεται πολυδιάστατα. Έτσι, η αισθητική πρόσληψη, η αισθητική εκτίμηση, η αισθητική απόλαυση, η αισθητική ανταπόκριση, η αισθητική αποτίμηση, συμπεριλαμβάνουν ποικίλους και καθοριστικούς παράγοντες που εκτείνονται από ανατομικές και (νευρο)βιολογικές επιδράσεις και υποκειμενικές προτιμήσεις μέχρι επιδράσεις από την τοπική κουλτούρα, την ιστορία, την εποχή και τις ατομικές διαφορές.

Μολονότι η αισθητική έχει μελετηθεί εκτενώς στις τέχνες, οι ποιοτικές έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί σχετικά με το χορό έχουν κυρίως φιλοσοφικό περιεχόμενο, ενώ οι ποσοτικές και πειραματικές έρευνες που μελετούν την αισθητική του χορού είναι περιορισμένες και αφορούν κυρίως στον κλασικό χορό. Ειδικότερα, η μελέτη του χορού στο πλαίσιο της νευροαισθητικής συνιστά νέα επιστημονική κατεύθυνση που διαρκώς επαναπροσδιορίζεται, εφόσον η αλματώδης ανάπτυξη της τεχνολογίας -απαραίτητη στις (νευρο)βιολογικές προσεγγίσεις του εγκεφάλου- οδηγεί σε αναθεωρήσεις ή συμπληρωματικές ερμηνείες των επιστημονικών δεδομένων καθώς και των επιστημονικών πορισμάτων. Η συνάντηση του χορού με τα εγκεφαλικά μοντέλα για την εκτίμηση της αισθητικής είναι πλέον ώριμη για περαιτέρω διερεύνηση. Το αναδυόμενο πεδίο της νευροαισθητικής δίνει την ευκαιρία σε χορευτές και άλλους επιστήμονες να συνεργαστούν προκειμένου να

κατανοήσουν βαθύτερα πως αντιλαμβάνεται και αξιολογείται από το κοινό η χορευτική δημιουργία και η έκφραση (Calvo-Merino, *et.al.* 2010; Cross & Ticini, 2012).

Τα τελευταία χρόνια έχουν γίνει προσπάθειες αποκωδικοποίησης των αισθητικών απαντήσεων του εγκεφάλου στο χώρο της νευροαισθητικής, προσφέροντας σημαντικές πληροφορίες για τις εγκεφαλικές περιοχές που ενεργοποιούνται διαμέσου ενός αισθητικού ερεθίσματος. Καθώς πρόκειται για μια διαδικασία που συντελείται στον ανθρώπινο εγκέφαλο, είναι πολύ ενδιαφέρον σε μία μελλοντική προοπτική να διερευνηθεί περαιτέρω π.χ. κατά πόσο η αισθητική πρόσληψη και αποτίμηση καλλιεργείται στον άνθρωπο μέσω συγκεκριμένων εκπαιδευτικών διαδικασιών, με ποιούς τρόπους και σε ποιά ηλικία.

Από την άλλη πλευρά, σχετικές έρευνες υπογραμμίζουν την πολυπλοκότητα της ποσοτικοποίησης της αισθητικής εμπειρίας στη θέαση των έργων τέχνης σε επίπεδο εγκεφάλου και συμπεριφοράς, καθώς η αισθητική εμπειρία μπορεί να επηρεαστεί από οποιουδήποτε άλλους παράγοντες, συμπεριλαμβανομένης της σωματικής ικανότητας του παρατηρητή (Cross & Ticini, 2012). Η διερεύνηση άλλων παραγόντων που επηρεάζουν την αισθητική εμπειρία και ο τρόπος αλληλεπίδρασής τους προσφέρει πλούσιες ευκαιρίες για μελλοντικές έρευνες.

Τέλος, μπορεί η γνώση των λειτουργιών του εγκεφάλου και των εκπληκτικών κατορθωμάτων του, όπως είναι η τέχνη, η φιλοσοφία και η επιστήμη, να ενισχύει την αίσθηση της ‘ομορφιάς’ ή του ‘ωραίου’ και το δέος που μας προκαλούν, και να μας επιτρέπει να θαυμάζουμε όχι μόνον τα αποτελέσματα αλλά και το όργανο που τα δημιουργεί. Ή μπορεί τόσο οι αισθητικές μας ανάγκες όσο και οι διαφορετικοί τρόποι έκφρασής τους να προκύπτουν και, σε τελευταία ανάλυση, να καθορίζονται από την εξέλιξη του είδους μας. Αλλά, από την άλλη πλευρά, η ‘απόφαση’ του κάθε ατόμου για το τί είναι ή δεν είναι ‘ωραίο’ υπάγεται στις προσωπικές εκτιμήσεις και επηρεάζεται από τα δεσμά και τις προκαταλήψεις του πνεύματος της εποχής και των αντίστοιχων κοινωνικο-ιστορικών συνθηκών, παρά το γεγονός ότι, πολλές φορές, το ‘ωραίο’ ή η ‘ομορφιά’ (και η τέχνη) έχει τέτοια ποιότητα που ξεπερνά τα στενά όρια των εποχών και των πολιτισμών με καθολική αποδοχή...

Αυτό το τελευταίο ίσως και να αιτιολογείται με βάση τις πρόσφατες εφαρμογές της δαρβινικής θεωρίας στην αισθητική. Ποιος ξέρει; Το μέλλον θα δείξει...

Βιβλιογραφία

- Adshead, J. (Ed.). A. Briginshaw, P. Hodgens & M. R. Huxley (1982). *Journal of Aesthetic Education*, 16 (3), 49-61.
- Adshead, J. (Ed.). A. Briginshaw, P. Hodgens, & M. R. Huxley (1988). *Dance analysis. Theory and practise*. [Στα ελληνικά, *Ανάλυση του χορού. Θεωρία και πράξη*. Μτφρ/Επμ. Β. Κ. Τυροβολά & Μ. Ι. Κουτσούμπα (2007). Αθήνα: Πασχαλίδης].
- Adorno, Th. W. ([1970]2000). *Αισθητική Θεωρία*. Μτφρ. & Σημ. Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Αναγνωστούλη-Πουλημένου, Μ. (2014). *Η Νευροαισθητική στον 21ο αιώνα: από τον Πλάτωνα στον Ζέκι*. Αθήνα.
- Angioi, M., Metsios, G. S., Twitchett, E., Koutedakis, Y. & M. Wyon (2009). Association between selected physical fitness parameters and aesthetic competence in contemporary dancers. *Journal of dance medicine & science*, 13(4), 115-123.
- Angioi, M. (2010). *Evaluation of physical fitness in relation to performance and injury severity in contemporary dance*. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements of the University of Wolverhampton for the degree of Doctor of Philosophy School of Sport Performing Arts and Leisure. University of Wolverhampton, Walsall, United Kingdom.
- Arnold, P. J. (1988). *Movement and education*. New York & London: The Falmer Press.
- Arnold, P. J. (2005). Somaesthetics, education, and the art of dance. *The Journal of Aesthetic Education*, 39(1), 48-64.
- Banes, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Banes, S. (1992). Dancing [with/to/before/on/in/over/after/against/away from/without] the music: vicissitudes of collaboration in American postmodern choreography. *Journal of Choreography and Dance*, 1(4), 3-22.
- Βελουδής, Γ. (2004). *Το γράμμα και το πνεύμα. Αισθητικά, κριτικά, γραμματολογικά*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Βελουδής, Γ. (2008). Η Αισθητική ως κλάδος της Φιλοσοφίας. Εφημερ. *Το Βήμα* (16/5/1999 και 19/9/1999). Επίσης, διαθέσιμο στο: <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/i-aisthitiki-ws-klados-tisfilosofias>
- Berg, S. C. (1999). The sense of the past. Historiography and dance. Στο S. H. Fraleigh & Hanstein, P. (Eds.). *Researching dance. Evolving modes of inquiry* (pp. 225-248). London: Dance Books.
- Beardsley, M. C. (1989). *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*. Μτφρ. Δ. Κούρτοβικ & Π. Χριστοδουλίδης. Αθήνα: Νεφέλη.
- Best, D. (1974). *Expression in movement and the art*. London: Lepus Books.
- Best, D. (1978). *Philosophy and human movement*. London: G. Allen & Unwin.
- Best, D. (1982). The aesthetic and the artistic. *Philosophy*, 57, 357-372.
- Best, D. (1985). *Feeling and reason in the arts*. London: G. Allen & Unwin.
- Best, D. (1992). *The rationality of feeling: Understanding the arts in education*. Washington, DC: The Falmer Press.
- Bläsing, B., Calvo-Merino, B., Cross, E., Jola, C., Honisch, J. & Stevens, C.J. (2012). Neurocognitive control in dance. A review. *Acta Psychologica*, 139, 300-308.
- Booth J. E. (1991). *The critic, power and performing arts*. (Twentieth Century Fund Essay). New York: Columbia University Press.

- Bullough, E. (1977). 'Psychical distance' as a factor in art and an aesthetic principle. Στο G. Dickie and R. J. Sclafani (Eds.). *Aesthetics: A Critical Anthology*, (758–782). Boston, Mass.: St Martin's.
- Calvo-Merino, B., Jola, C., Glaser, D. E. & Haggard, P. (2008). Towards a sensorimotor aesthetics of performing art. *Consciousness and Cognition*, 17(3), 911-922.
- Calvo-Merino, B., Urgesi, C., Orgs, G., Aglioti, S. M., & Haggard, P. (2010). Extrastriate body area underlies aesthetic evaluation of body stimuli. *Experimental Brain Research*, 204(3), 447-456.
- Carter, C. L. (1976a). Intelligence and sensibility in dance. *Arts and Society*, 13, 210-220.
- Carter, C. L. (1976b). Some notes on aesthetics and dance criticism. *Dance Scope*, 10(2), 35-39.
- Carver, V. M. (1985). Aesthetic concepts: A paradigm for dance. *Guest*, 3(2), 186-193. London: Routledge.
- Cela-Conde, C. J., Marty, G., Maestú, F., Ortiz, T., Munar, E., Fernández, A. & Quesney, F. (2004). Activation of the prefrontal cortex in the human visual aesthetic perception». *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 101(16), 6321 - 6325.
- Cela-Conde, C. J., Agnati, L., Huston, J. P., Mora, F. & Nadal, M. (2011). The neural foundations of aesthetic appreciation. *Progress in neurobiology*, 94(1), 39- 48.
- Chatfield, S.J. & Byrnes, W. C. (1990). Correlational analysis of aesthetic competency, skill acquisition and physiologic capabilities of modern dancers. *Proceedings of 5th Hong Kong International Dance Conference Papers*, 79-100.
- Γιανναράς, Α. (1975-1976). *Θέματα Παραδοσιακής και Σύγχρονης Αισθητικής*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Γκούντμαν, Ν. (2005). *Γλώσσες της Τέχνης*. Μπφρ. Π. Βλαγκόπουλος. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Copeland, R. & M. Cohen, (1983). Dance Criticism. Στο R. Copeland & M. Cohen (Eds). *What is Dance* (pp. 421-430).Oxford, New York: Oxford University Press.
- Coton, A. V. (1946). *The New Ballet: Kurt Jooss and his work*. London: Dobson.
- Craib, I. (2000). *Σύγχρονη Κοινωνική Θεωρία: Από τον Πάρσονς στον Χάμπερμας*. Επιμ. Παντελής Ε. Λέκκας. Μπφρ. Μ. Τζιαντζή και Π. Λέκκας. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Γραμματάς, Θ. (1990). Διαδικασία σύνταξης-Διαδικασία σύμβασης. Η 'δια-λεκτική' της θεατρικής επικοινωνίας. *Διαβάζω*, 234, 57-62.
- Cross, E. S., Kirsch, L., Ticini, L. F. & Schütz-Bosbach, S. (2011). The impact of aesthetic evaluation and physical ability on dance perception. *Frontiers in Human Neuroscience*, 5. Διαθέσιμο στο: doi: [10.3389/fnhum.2011.00102](https://doi.org/10.3389/fnhum.2011.00102)
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3177045/>
- Cross, E., & Ticini, L. (2012). Neuroaesthetics and beyond: new horizons in applying the science of the brain to the art of dance. *Phenomenology and Cognitive. Science*, 11(1), 5-16. Διαθέσιμο στο:
<https://link.springer.com/article/10.1007%2Fs11097-010-9190-y>
- Csordas, Th. J. (1996). Imaginal performance and memory in ritual healing. Στο Carol Laderman and Marina Roseman (Eds.). *The Performance of Healing* (91-113). New York: Routledge.
- Csordas, Th. J. (1997). *Embodiment and experience. The existential ground of culture and self*. New York: Cambridge University Press.

- Csordas, Th. J. (1999). Introduction: The body as representation and being - in the-world. Στο Th. J. Csordas (Ed.). *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*. (1-24). New York: Cambridge University Press.
- Γύφτουλας, Ν. (2002). Η άλλη όψη του εφικτού. Αναφορές στην τυπολογία και τη φαινομενολογία του σώματος. Στο *Τερψιχόρη. Επτά Κινήσεις* (σελ. 67-90). Αθήνα: Dian.
- Culler, J. (1983). *On deconstruction. Theory and criticism after structuralism*. London: Routledge.
- Δακρότσης, Δ. (2016). Οδοιπορικό αναζήτησης της έννοιας του ωραίου: φιλοσοφική επισκόπηση της Αισθητικής από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Διαθέσιμο στο: <https://www.filologikos-istotopos.gr/2016/10/22/filosofikes-diadromes-i-ennia-tou-oreou/> (22/10/2016).
- Δανιά, Α. (2009). *Η έρευνα για την κατασκευή οργάνων αξιολόγησης της χορευτικής επίδοσης*. Μεταπτυχιακή Διατριβή. Αθήνα: Τ.Ε.Φ.Α.Α. Πανεπιστημίου Αθηνών.
- Δανιά, Α. (2013). *Από τα σύμβολα στην κίνηση. Η επίδραση της σημειογραφικής μεθόδου Laban στην εκμάθηση του ελληνικού παραδοσιακού χορού*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Danto, A. (1981). *The transfiguration of the common place*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press.
- Daprati, E., Iosa, M. & Haggard, P. (2009). A dance to the music of time: aesthetically-relevant changes in body posture in performing art. *PLoS One International*, 4(3), 1-11. Article e5023. Peer-Reviewed, Open-Access, Online Publication: <http://dx.doi.org/e5023/10.1371/journal.pone.0005023> και <http://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/154632>
- Δαριώτη, Ξ. (2000). Ο Χορός στην Αντιγόνη του Σοφοκλή. Μία σύγχρονη προσέγγιση. Στο *Πολιτισμός και Τέχνη. Επτά Δοκίμια για το Χορό* (σελ. 78-100). Αθήνα: Προπομπός.
- de Man, P. (1983). *Blindness and insight. Essays in in the rhetoric of contemporary criticism*. London: Methuen & Co. Ltd.
- Denby, E. (1986). Dance criticism. Στο R. Cornfield & W. Mackay (Eds.). *Dance Writings* (pp. 532-542). London: Dance Books.
- Chatterjee, A. (2011). Neuroaesthetics: A coming of age story. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 23(1), pp. 53-62. Διαθέσιμο στο: <https://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/jocn.2010.21457>
- Di Dio C. & Gallese, V. (2009). Neuroaesthetics: a review. *Current Opinion in Neurobiology*, 19(6), 682-687.
- Dickie, G. (1971). *Aesthetics: An introduction*. Indianapolis: Pegasus.
- Dickie, G. (1997). *Introduction to Aesthetics. An analytic approach*. Oxford: Oxford University Press.
- Dziemidoc, B. (1990). The social status of art. Why the institutional approach is not sufficient. Στο R. Woodfield (Ed.). *Proceedings of the XIth International Congress in Aesthetics* (Nottingham 1988). Nottingham: Nottingham Polytechnic Press, 42-44.
- Dufrenne, M. ([1953]1976). *The phenomenology of aesthetic experience*. Trns. by E.S. Casey, A. A. Anderson, W. Domingo & L. Jacobson. Northwestern University Press. Διαθέσιμο στο: https://monoskop.org/images/9/94/Dufrenne_Mikel_Phenomenology_of_Aesthetic_Experience_1953_1973.pdf.

- Dutton, D. (2017). *Το καλλιτεχνικό ένστικτο: ομορφιά, απόλαυση και η εξέλιξη του ανθρώπου*. Μτφρ. Δ. Χ. Τομαράς. Επμ. Αζ. Καραμανλίδης & Αλ. Μάμαλης. Αθήνα: Κάτοπτρο [Dutton, D. (2010). *The art instinct: Beauty, pleasure, & human evolution*. New York, Berlin & London: Bloomsbury Publishing PLC].
- Eagleton, T. (1976). *Criticism and ideology: A study in marxist literary theory*. London: Methuen & Co. Ltd.
- Eagleton, T. (2006). *Η ιδεολογία του αισθητικού*. [The Ideology of the Aesthetic, 1990]. Επμ. Π. Ρηγοπούλου. Μτφρ. Σ. Ρηγοπούλου. Αθήνα: Πολύτροπον.
- Φαφούτη, Λ. (2012). «Το «μέτρο» της ομορφιάς». Συνέντευξη του Καθηγητή Σ. Ζέκι στην Λ. Φαφούτη, Εφ. *Το Βήμα*, 7/10/2012. Επίσης, διαθέσιμο στο: <https://www.tovima.gr/2012/10/07/science/to-metro-tis-omorfias/>
- Φαφούτη, Λ. (2014). «Η ομορφιά των Μαθηματικών» Εφημερ. *Το Βήμα*, 13/4/2014.
- Fish, St. E. (1972). *Self-consuming Artifacts*. Berkeley: University of California Press.
- Foster, S. L. (Ed.). (1996). *Corporealities: Dancing knowledge, culture and power*. London: Routledge
- Foster, S. L. (1997). Dancing bodies. Στο Desmond, J. C. (Ed.). *Meaning in motion: New cultural studies of dance*, (pp.235-257). Durham and London: Duke University Press.
- Fraleigh, S. H. (1987). *Dance and the lived body: A descriptive aesthetics*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Fraleigh, S. H. & Hanstein, P. (Eds.). (1999a). *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*. London: Dance Books.
- Fraleigh, S. H. (1999). Family resemblance. Στο S. H. Fraleigh & P. Hanstein (Eds.). *Researching Dance. Evolving modes of inquiry* (3-21). London: Dance Books.
- Fraleigh, S. H. (2004). *Dancing identity: metaphysics in motion*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Friesen, J. (1975). Perceiving dance. *Journal of Aesthetic Education*, 9/4, 97-108.
- Fugedi, J. (2003). Movement cognition and dance notation. *Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44 (3/4), 393-410.
- Gadamer, H. G. (1975). *Truth and method*. London: Sheed and Ward.
- Goodman, N. (1968a). *Languages of art. An approach to a theory of symbols*. Indianapolis & New York: The Bobbs Merrill Co.
- Goodman, N. ([1968b]1983). The role of notation. Στο R. Copeland & M. Cohen (Eds). *What is Dance* (pp. 399-410).Oxford, New York: Oxford University Press.
- Graham, G. (2001). Expressivism: Croce and Collinwood. Στο B. N. Gaut, & D. McIver Lopes (Eds). *The Routledge Companion to Aesthetics* (119-130). London & New York: Routledge.
- Graham, G. (2005). *Philosophy of the Arts: An introduction to Aesthetics*. London & New York: Routledge.
- Haas, Br. (2017). Σχετικά με τη σημασία της Αισθητικής του Χέγκελ. Μετάφραση Σ. Παπαδάκη. *Εφημ. Αυγή* (Ένθετο), 12/2/2017.
- Huston, J. P., Nadal, M., Mora, Fr.,_Agnati, L. F., & Cela Conte, C-J. (Eds.). (2015). *Art, Aesthetics, and the Brain*. Oxford: Oxford University Press (Great Britain: Bell & Bain Ltd.).
- Jacobsen, T., Buchta, K., Kohler, M., & Schröger, E. (2004). The primacy of beauty in judging the aesthetics of objects. *Psychol. Rep.*, 94(3pt2), 1253-1260.
- Jacobsen, T. (2010). Beauty and the brain: Culture, history and individual differences in aesthetic appreciation. *Journal of Anatomy*, 216(2), 184-191.

- Jauss, H. R. (1975). Der leser als instanz einer neuen Geschichte der literatur. *Poetica*, 7(3-4), 325-344. Amsterdam: B. B. Grüner.
- Jimenez, M. (2014). *Τι Είναι Αισθητική*; Μτφρ. Μ. Καρρά. Επιμ. Γ. Ράπτη. Αθήνα: Νεφέλη.
- Johnston, J. (1976). The new American modern dance. *Salmagundi* 33/34, DANCE, 149-174. Publ. Skidmore College.
- Jola, C. (2010). Research and choreography-merging dance and cognitive neuroscience. Στο B. Bläsing, M. Puttke, & Th. Schack (Eds.). *The neurocognition of dance. Mind, movement and motor skills* (203-234). Hove, UK: Psychology Press.
- Jola, C., Ehrenberg, Sh. & Reynolds, D. (2012). The experience of watching dance: phenomenological–neuroscience duets. *Phenomenology and the cognitive sciences*, 11 (1), 17-37. Διαθέσιμο στο:
http://eprints.surrey.ac.uk/27626/2/Jola_ExperienceWatchingDance_PhenCog.
- Iser, W. (1987). Η πράξη της ανάγνωσης. Στο βιβλίο *Henry James: Η Εικόνα στο Χαλί*. Μτφρ. Κ. Παπαδόπουλος. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 149-162.
- Iser, W. (1991). *Προς μία λογοτεχνική ανθρωπολογία*. Μτφρ. Στ. Ροζάνης. *Λόγου Χάριν*, 2, 3-24.
- Jowitt, D. (1988). *Time and the dancing image*. Los Angeles: University of California Press.
- Keali'inohomoku, J. ([1970]1983). An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance. Στο R. Copeland & M. Cohen (Eds). *What is Dance* (353-549). Oxford, New York: Oxford University Press.
- Keali'inohomoku, J. & Gillis, F. G. (1970). Special bibliography: Gertrude Prokosch Kurath. *Ethnomusicology*, 14, 114-128.
- Kaeppler, A. (1971). Aesthetics of Tongan Dance. *Ethnomusicology*, 15(2), 175-85.
- Kemp, W. (1995). Η αισθητική της πρόσληψης. Στο Μ. Παπανικολάου (Επιμ). *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης* (303-325). Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Koutedakis, Y. & Jamurtas, A. (2004). The dancer as a performing athlete. Physiological considerations. *Sports Med*, 34 (10), 651-661.
- Kozel, S. (1994). *As vision becomes gesture*. PhD thesis. Colchester: University of Essex.
- Kozel, S. (2007). *Closer: Performance, technologies, phenomenology*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Krasnow, D. & Kabbani, M. (1999). Dance science research and the modern dancer. *Medical Problems of Performing Artists*, 14, 16-20.
- Krasnow, D. & Chatfield, S. J. (2009). Development of the 'performance competence evaluation measure'. Assessing qualitative aspects of dance performance. *Journal of Dance Medicine & Science*, 12(4), 101 - 107.
- Κρητικού, Μ. (2011). Αισθητικά κριτήρια πρόσληψης και αποτίμησης του χορού. Στο *Τέχνη, Φιλοσοφία, Θεραπεία*. Τόμος Α' (61-81). Άρθρα & Εφαρμογές_Ερευνητικό Πρόγραμμα ΕΛΚΕ-ΕΚΠΑ. Φιλοσοφική Συμβουλευτική & Τέχνη. Αθήνα: Αρναούτη. Επίσης, διαθέσιμο στο:
<https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/PPP225/ΤΕΧΝΗ%20ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ%>
- Κρητικού, Μ. (2016). *Σχέση μεταξύ παραμέτρων φυσικής κατάστασης και αισθητικών δεικτών εκτέλεσης σε αθλήτριες ρυθμικής γυμναστικής 8-12 ετών*. Μεταπτυχιακή διατριβή. Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Kurath, G. P. (1960). Panorama of dance ethnology. *Current Anthropology*, 1(3), 233-254.
- Laban, R. (1948). *Modern educational dance*. London: Macdonald and Evans.
- Laban, R. ([1950]1980). *The mastery of movement*. 4th edition revised and enlarged by L. Ullmann. London: MacDonal and Evans.

- Λαμπρινού, Α. (2000). Μελέτη της χορογραφίας του William Forsythe. Στο *Πολιτισμός και Τέχνη. Επτά Δοκίμια για το Χορό* (122-140). Αθήνα: Προπομπός.
- Langer, S. (1953). *Feeling and form. A theory of art developed from philosophy in a new key*. New York: Ch. Scribner's Sons.
- Langer, S. (1967³). *An introduction to symbolic logic*. New York: Dover Publications, Inc.
- Langer, S. K. (1990). *Philosophy in a new key. A study in the symbolism of reason, rite and art*. Boston: Harvard University Press.
- Leder, H., Belke, B., Oeberst, A. & Augustin, D. (2004). A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments. *British journal of psychology*, 95(4), 489-508.
- Livingstone, M. (2010). *Όραση και τέχνη. Η βιολογία της όρασης*. Πρόλογος, Ντ. Χούμπελ. Επμ. Θ. Ντινόπουλος, Μτρφ. Θ. Ντινόπουλος & Μ. Λάτσαρη. Αθήνα: Παρισιάνου Α.Ε.
- Longstraff, J. (1997). *Cognitive structures of kinaesthetic space. Re-evaluating Rudolf Laban's Choreutics in the context of spatial cognition and motor control*. Doctoral Thesis. City University London. Laban Centre London, England.
- Lytard, Jean-Fr. (1984). *The Post-Modern Condition: A Report of Know-ledge*. Manchester: Manchester University Press.
- Madden, D. (1973). The necessity for an aesthetics of popular culture. *Journal of Popular Culture*, 7(1), 1-13.
- Μανουσέλης, Σπ. (2008). «Η επιστήμη των αισθητικών απολαύσεων». *Εφημ. Ελευθεροτυπία*, 8/11/2008. Επίσης, διαθέσιμο στο: <http://antifono.gr/portal -i-epistimi-ton-aisthitikon-apolayseon.html> (27/12/2008).
- Μανουσέλης, Σπ. (2011). «Τα δώρα του επιστημονικού λόγου». *Εφημ. Ελευθεροτυπία* (16/4/2011).
- Μανουσέλης, Σπ. (2013). «Πώς ο εγκέφαλος δημιουργεί τις τέχνες». *Εφημερίδα των Συντακτών* (22/9/2013).
- Μανουσέλης, Σπ. (2015). «Νευροαισθητική: η ομορφιά είναι εγκεφαλική ή δεν υπάρχει;» *Εφημερίδα των Συντακτών* (21, 22, 23/2/2015). Επίσης, διαθέσιμο στο: <http://www.efsyn.gr/arthro/neyroaisthitiki-i-omorfia-einai-egkefaliki-i-den-yparhei> (22/2/2015).
- Μανουσέλης, Σπ. (2017). «Από τη νευροαισθητική στη δαρβινική αισθητική». *Εφημερίδα των Συντακτών* (10/6/2017).
- Martin, J. J. (1963). *John Martin's Book of Dance*. New York: Tudor Publ. Co.
- Martin, J. J. (1965a). *The modern dance*. New York: Dance Horizons.
- Martin, J. J. (1965b). *An introduction to the dance*. New York: Dance Horizons.
- Margolis, J. (Ed). ([1962]1987). *Philosophy looks at the art. Contemporary readings in aesthetics*. Philadelphia: Temple University Press (3^η έκδοση).
- Margolis, J. (1965). Recent work in aesthetics. *American Philosophy Quarterly*, 2(3), 182-192.
- Margolis, J. (1976). Robust Relativism. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35, 37-46.
- Margolis, J. (1980). *Art and Philosophy*. Brighton: Harvester.
- Martin, Gy. & Pesovár, E. (1961). A structural analysis of the hungarian folk dance. *Acta Ethnographica*, 10, Academiae Scientiarum Hungaricae, 1-40.
- McFee, Gr. (1986). Criticism and perception. *British Journal of Aesthetics*, 26(1), 26-38.
- McFee, Gr. (1992). *Understanding dance*. London & New York: Routledge.
- McFee, Gr. (1994). *The concept of the dance education*. London: Falmer Press.
- McFee, Gr. (1999). *Dance, education and philosophy*. Oxford: Meyer & Meyer Sport.

- Merleau-Ponty, M. ([1945]1962). *Phenomenology of perception*. Trns. C. Smith. London & New York: Routledge & Kegan Paul. [Στα ελλ., *Φαινομενολογία της αντίληψης*. Μτφρ. Κική Καψαμπέλη. Αθήνα: Νήσος, 2016].
- Metheny, El. (1968). *Movement and meaning*. New York: McGraw Hill Book Co.
- Μπάσιν, Γ. (1991). *Σημειολογία: Φιλοσοφία της Τέχνης*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Μπαχτίν Μ. (1980). *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*. Μτφρ. Γ. Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον.
- Nadal, M., Munar, E., Capó, M. A., Rosselló, J. & Cela-Conte, C J. (2008). Towards a Framework for the Study of Neural Correlates of Aesthetic Preference. *Spatial Vision*, 21(3-5), 379-396.
- Ντινόπουλος, Θ. (2008). *Εγκέφαλος και Τέχνη*. Αθήνα: Παρισιάνος Α.Ε.
- Ντινόπουλος, Θ. (2014). *Νευροαισθητική ή Γιατί οι άντρες προτιμούν τις ζανθές*. Αθήνα: Παρισιάνος Α.Ε.
- Pakes, An. (2001). *Dance interpretation and the cultural institution: Exploring the condition(s) of British and French contemporary dance in the 1990s*. Unpublished PhD thesis. London: Laban/City University.
- Pakes, An. (2003). Original embodied knowledge: The epistemology of the new in dance practice as research. *Research in Dance Education*, 4/2, 127-149.
- Pakes, An. (2006). Dance's mind-body problem. *Dance Research*, 24(2), 87-104.
- Pakes, An. (2011). Phenomenology and Dance: Husserlian Meditations. *Dance Research Journal* 43(2), 33-49.
- Παρίσης, Γ. Ν. (2007). Στο Μερακλής, Μ., Μητσάκης, Κ., Πούχγερ, Β. Ζήρας, Α. & Κουζέλη, Λ. (Επιμ.). *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα. Έργα. Ρεύματα. Όροι*, (1401-1402). Αθήνα: Πατάκης.
- Parrott, A. (1993). The effects of Pilates technique and aerobic conditioning on dancers' technique and aesthetic. *Kinesiology and Medicine for Dance*, 15(2), 45-64.
- Parviainen, J. (1988). *Bodies moving and moved. A phenomenological analysis of the dancing subject and the cognitive and ethical values of dance art*. Tampere, Finland: Tampere University Press.
- Πολυχρονιάδου, Χρ. (2002α). Απολαμβάνοντας την τέχνη: Η επαφή του θεατή με την τέχνη του χορού. Στο *Τεχνών Κρίσεις. Κείμενα για την Κριτική* (161-186). Αθήνα: Dian.
- Πολυχρονιάδου, Χρ. (2002β). Μία προσέγγιση του χορού μέσα από το πρίσμα της θεσμικής θεωρίας. Στο *Τερψιχόρη. Επτά Κινήσεις* (15-40). Αθήνα: Dian.
- Πολυχρονιάδου, Χρ. (2002γ). Κιναισθησία: Η σύνδεση του θεατή με το φαινόμενο του χορού. Στο *Η Τέχνη του Χορού Σήμερα*. Πρακτικά Συνεδρίου για την Εκπαίδευση, την Παραγωγή και την Παράσταση (25-30). Αθήνα: Κοινοφελές Ίδρυμα Αλέξανδρος Ωνάσης,
- Preston Dunlop, V. ([1963]1980). *A handbook for dance in education*. London & New York: Longman.
- Preston-Dunlop, V. (1989). *Choreological studies: A discussion document*. London: Laban Centre for Movement and Dance.
- Redfern, H. B. (1983). *Dance, Art and Aesthetics*. London: Dance Book Ltd.
- Rowe, C. M. (1982). *The nature and function of dance criticism*. London: London Goldsmith College, Unpublished Postgraduate Coursework.
- Royce, P. A. (1980). *The anthropology of dance*. Bloomington and London: Indiana University Press.
- Σαβράμη, Κ. (2000). Εισαγωγή. Στο *Πολιτισμός και Τέχνη. Επτά Δοκίμια για το Χορό*. (13-15). Αθήνα: Προπομπός.

- Σαβράμη, Κ. (2002α). Η αισθητική αξιολόγηση στην τέχνη και στον αθλητισμό. Στο *Τερψιχόρη. Επτά Κινήσεις* (43-64). Αθήνα: Dian.
- Σαβράμη, Κ. (2002β). Χορός και κριτική. Στο *Τεχνών κρίσεις. Κείμενα για την κριτική* (55-78). Αθήνα: Dian.
- Σαβράμη, Κ. (2002γ). Η αισθητική αξιολόγηση στην τέχνη του χορού. Στο *Η Τέχνη του Χορού Σήμερα* (σελ. 31-39). Αθήνα: Σύνδεσμος Υποτρόφων Κοινωνοφελούς Ιδρύματος Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης.
- Σαμαρά, Ζ. (1987). *Προοπτικές του Κειμένου*. Θεσσαλονίκη: Κώδικας.
- Σαμαρά, Ζ. (1990). Ανάγνωση, κατανάλωση, γραφή. *Διαβάζω*, 234,28-30.
- Seidman, S. (1991). Postmodern anxiety: The politics of epistemology. *Sociological Theory*, 9(2), 180-190.
- Sheets-Johnstone, M. ([1966]1979²). *The Phenomenology of dance*. London: Dance Books.
- Sheets-Johnstone, M. (1984). Phenomenology as a way of illuminating dance. Στο M. Sheets-Johnstone (Ed.). *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*. Cranbury, NJ: Associated University Presses.
- Sheets-Johnstone, M. (1999). *The primacy of movement*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Shipp, S., de Jong, B. M., Zihl, J., Frackowiak, R. S. J., & Zeki, S. (1994). The brain activity related to residual motion vision in a patient with bilateral lesions of V5. Διαθέσιμο στο: <https://psycnet.apa.org/doi/10.1093/brain/117.5.1023>
- Siegel, M. (1979). *The shapes of change*. Boston: Houghton Mifflin.
- Siegel, M. (1988). The truth about apples and oranges. *The Drama Review. A Journal of Performance Studies*, XXXII/4/120, 24-31.
- Siegel, M. (1991). *The trail of the dragon. New Dance 1976-1982*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Sklar, D. (1991). On dance ethnography. *Dance Research Journal*, CORD, 23(1), 6-10.
- Solso, L. R. (1994). *Cognition and the visual arts*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Solso, L. R. (2003). *The psychology of art and the evolution of the conscious brain*. Cambridge MA: MIT Press.
- Smith, R. A. & S. M. Smith (1977). The artworld and aesthetic skills. *Journal of Aesthetic Education*, 11(2), 117- 132.
- Stirk, P. (2005). *Critical theory, politics and society. An introduction*. London, New York: Continuum.
- Stinson, S. W. (1982). Evaluating the child: Issues for dance educators. *Journal of Physical Education, Recreation and Dance*, 50(7), 53-54.
- Stolnitz, J. (1960). *Aesthetics and philosophy of art criticism*. Cambridge, Massachusetts: The Riverside Press.
- Thomas, H. (Ed.). (1993). *Dance, gender and culture*. London: Macmillan.
- Thomas, H. (1995). *Dance, modernity and culture*. London: Routledge.
- Thomas, H. (2003). *The body, dance and cultural theory*. New York: Palgrave Macmillan.
- Thomas, J. R. & Nelson, J. K. (2003). *Μέθοδοι έρευνας στη φυσική δραστηριότητα*. (Κ. Καρτερολιώτης, μτφρ/επιμ). Αθήνα: Ιατρικές Εκδόσεις Πασχαλίδης.
- Tyrovola, V. K., Lykesas, G., Koutsoumba, M. & Macha, D. (2008). Aesthetic perception and dance. The case of the urbanized 'Zebekiko' dance. *Electronic Journal of Physical Training* 8, Canada. Index for Sport-diskus, (1-16). Διαθέσιμο στο: http://ejmas.com/pt/2008pt/ptart_tyrovola_0811.html.

- Τυροβολά, Β. Κ. (2007α). Επίμετρο. Στο J. Adshead (Ed). *Dance Analysis. Theory and Practise*. [Στα ελληνικά, *Ανάλυση του χορού. Θεωρία και πράξη*. Μτφρ/Επιμ. Β. Κ. Τυροβολά & Μ. Ι. Κουτσούμπα (2007). Αθήνα: Πασχαλίδης], 245-277).
- Τυροβολά, Β. (2007β). Μουσικο-χορευτικός ρυθμός, αυτοέκφραση και αισθητική αγωγή. Προϋποθέσεις και μέθοδοι δημιουργίας της καλλιτεχνικής χορογραφικής σύνθεσης και του αυτοσχεδιασμού. Στο Μ. Αργυρίου (Επιμ). *Μουσική παιδαγωγική στον 21^ο αιώνα. Προκλήσεις, προβλήματα, προοπτικές* (12-28). Πρακτικά 2^{ου} Συνεδρίου ΕΕΜΑΠΕ, τ. Β. Αθήνα: ΕΕΜΑΠΕ.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2010). Τέχνη και Αισθητική. Η Αισθητική και η τέχνη του χορού. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά και Μ. Κουτσούμπα (Επιμ). *Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός. Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και τη διδασκαλία του* (179-243). Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2012). *Πυθαγόρεια φιλοσοφική παράδοση, Μυστικισμός και χορός*. Αθήνα: Β. Κ. Τυροβολά.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2013α). *Χορολογικά Θέματα Α'. Περί Χορού... Επτά υποθέσεις εργασίας για την επιστήμη, την τέχνη και τη μορφή του χορού*. Αθήνα: Β. Κ. Τυροβολά.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2013β). *Χορολογικά Θέματα Β'. Περί Χορού... Για μία επιστημονική τεκμηρίωση του χορού: Θέσεις, αντιθέσεις και συνθέσεις*. Αθήνα: Β. Κ. Τυροβολά.
- Twitchett, E. (2009). *Physiological demands of performance in classical ballet and their relationships with injury and aesthetic components*. A Thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of the University of Wolverhampton for the degree of Doctor of Philosophy. Διαθέσιμο στο; <http://wlv.openrepository.com/wlv/handle/2436/89157>.
- Vartanian, O. & Goel, V. (2004). Neuroanatomical correlates of aesthetic preference for paintings. *Neuroreport*, 15(5), 893-897.
- Wieand, J. (1993). Can there be an institutional theory of art? *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39(4), 409-417.
- Williams, Dr. ([1994]2004). *Anthropology and the dance*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Wolff, J. (1975). *Hermeneutic philosophy and the sociology of art*. London: Poutledge & Kegan Paul.
- Wyon, M. (2005). Cardiorespiratory training for dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, 9(1), 7-12.
- Χέγκελ, Γ. (χ.χ.). *Η Επιστήμη της Λογικής*. Μτφρ. Αχ. Βαγενάς. Επιμ. Κ. Μετρινού. Αθήνα: Αναγνωστίδης.
- Zeki, S. (1993). *A vision of the brain*. Cambridge, MA.: Blackwell Scientific Publications.
- Zeki, S. (2002). *Εσωτερική Οραση. Μια εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου*. [Inner Vision. An exploration of art and the brain. Oxford: Oxford University Press (1999)]. Μτφρ. Θ. Ντινόπουλος. Επιστημονική Επιμ. Α. Καραμανλίδης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Zeki, S. & Lamb, M. (1994). The neurology of kinetic art. *Brain*, 117(3), 607-636.
- Zeki, S. & Kawabata, H. (2004). Neural correlates of beauty. *Neurophysiology*, 91, 1699-1705.
- Ζινδριλή, Π. (2017-2018). *Φιλοσοφία-Αισθητική. Σημειώσεις Μαθήματος Χειμερινού Εξαμήνου 2017-2018*. Διαθέσιμο στο: <https://eclass.uowm.gr/modules/document/file.php/EETF189...>

Σελίδες διαδικτύου

<http://antifono.gr/portal -i-epistimi-ton-aisthitikon-apolayseon.html>.
<http://www.efsyn.gr/arthro/neyroaisthitiki-i-omorfia-einai-egkefaliki-i-den-yparhei>.
<https://www.filologikos-istotopos.gr/2016/10/22/filosofikes-diadromes-i-ennia-tou-oreou/>.
<https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/i-aisthitiki-ws-klados-tisfilosofias>.
<https://www.tovima.gr/2012/10/07/science/to-metro-tis-omorfias/>
<https://kapotestidysi.files.wordpress.com/2017/02/311.pdf>.
<https://www.tovima.gr/2012/10/07/science/to-metro-tis-omorfias/>
<http://www.efsyn.gr/arthro/apo-ti-neyroaisthitiki-sti-darviniki-aisthitiki>
<http://wlv.openrepository.com/wlv/handle/2436/89157>.
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3177045/>
<https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/PPP225/ΤΕΧΝΗ%20ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ%>
<http://dx.doi.org/e5023/10.1371/journal.pone.0005023>
<http://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/154632>
<https://psycnet.apa.org/doi/10.1093/brain/117.5.1023>
https://monoskop.org/images/9/94/Dufrenne_Mikel_Phenomenology_of_Aesthetic_Experience_1953_1973.pdf,
http://ejmas.com/pt/2008pt/ptart_tyrovola_0811.html
<http://www.episkinis.gr/2009-05-31-09-20-01/2009-06-04-11-00-18/...>
<https://eclass.uowm.gr/modules/document/file.php/EETF189...>
<https://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/jocn.2010.21457>
http://eprints.surrey.ac.uk/27626/2/Jola_ExperienceWatchingDance_PhenCog.