

Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας,  
Πανεπιστήμιο Αιγαίου

## Ηχητική Τέχνη και Εκθεσιακός Χώρος

Διδακτορική Διατριβή

**Βρακατσέλη Ανδρομάχη**

Επιβλέπων καθηγητής:  
Νίκος Μπουμπάρης, Επίκουρος Καθηγητής  
Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας,  
Πανεπιστήμιο Αιγαίου

Συμβουλευτική Επιτροπή:  
Αναστασία Χουρμουζιάδη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια,  
Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας,  
Πανεπιστήμιο Αιγαίου

Ζάφος Ξαγοράρης, Καθηγητής,  
Τμήμα Εικαστικών Τεχνών,  
Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών

Μυτιλήνη, 2019

*Και δεν έχει σημασία σε ποια περιοχή του σύμπαντος θα σταθείς.  
Σε όποιο σημείο και να βρίσκεται κανείς,  
το σύμπαν εκτείνεται εξίσου άπειρο προς κάθε κατεύθυνση.*

Λουκρήτιος: ποιητής, Επικούρειος φιλόσοφος

## Περίληψη

Η παρούσα διατριβή μελετά την ηχητική τέχνη ως ένα δυναμικό και μη ιεραρχικό σύνολο σχέσεων ανάμεσα στον επισκέπτη ως ενσώματη παρουσία, το χώρο και τον ήχο. Ειδικότερα εστιάζει στην ακουστική χωρικότητα, η οποία συνιστά τον τρόπο με τον οποίο παράγεται ο ακουστικός χώρος του ηχητικού έργου. Αρχικά προσδιορίζει την ηχητική τέχνη ως την τέχνη εκείνη που έχει υποκείμενο και αντικείμενο την ακουστική συνιστώσα (δονήσεις, σιωπή, μη ήχος). Στη συνέχεια παρουσιάζει το σκοπό ύπαρξης της ηχητικής τέχνης ως διακριτής κατηγορία στο χώρο των τεχνών που είναι η καλλιέργεια της ακουστικής αντίληψης. Ο εκθεσιακός χώρος μελετάται μέσα από τη σχεσιακή σκοπιά που προσδιορίζει το χώρο η κοινωνική θεωρία. Μέσα από την παρατήρηση και ανάλυση ηχητικών έργων που έλαβαν χώρα στην Αθήνα από το 2012 έως το 2018 η παρούσα διατριβή καλείται να απαντήσει στα παρακάτω ερωτήματα: Μέσα από ποιες διεργασίες αρθρώνονται οι ηχητικές χωρικότητες στον εκθεσιακό χώρο; Πώς ο ήχος προσεγγίζεται ως φορέας νοημάτων που αναφέρεται σε χώρους έξω από αυτόν και ερμηνεύεται μέσω της ακρόασης; Με ποιο τρόπο ο καθαυτός ήχος προσδιορίζει την ενσώματη εμπειρία στον εκθεσιακό χώρο πέρα από την αναπαράσταση; Επιπρόσθετα μελετώνται οι σχέσεις βαρύτητας ανάμεσα στους φορείς δράσεις της ακουστικής χωρικότητας. Οι σχέσεις αυτές συνιστούν μια πρακτική επιμέλειας της ηχητικής τέχνης.

Η έρευνα υποστηρίζει ότι η ακουστική χωρικότητα του ηχητικού έργου παράγει τον εκθεσιακό χώρο της ηχητικής τέχνης. Ο χώρος αυτός είναι μια ολότητα σχέσεων που είναι δυναμική, πολυδιάστατη, εφήμερη και δυναμική. Κύριο στοιχείο επιμέλειας του ηχητικού έργου είναι το ανθρώπινο σώμα το οποίο καθίσταται χωροποιητικό στοιχείο του ηχητικού έργου. Το ανθρώπινο σώμα συμμετέχει στην παραγωγή του ακουστικού χώρου με τρόπο πολυαισθητηριακό και με τρόπο που, όπως θα παρουσιαστεί, και το ίδιο γίνεται τέχνη. Οι σχέσεις βαρύτητας ανάμεσα στους φορείς δράσης της ακουστικής χωρικότητας εναλλάσσονται, δεν είναι προβλέψιμες και δεν βασίζονται σε προκαθορισμένη ιεραρχία.

## Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή κ. Νίκο Μπουμπάρη για την πολύτιμη καθοδήγηση και συνεισφορά του, την αναλυτική του σκέψη και το χρόνο που δαπάνησε για την υποστήριξή του στην παρούσα διατριβή. Επιπλέον θέλω να ευχαριστήσω τα μέλη της Συμβουλευτικής επιτροπής την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Κα Αναστασία Χουρμουζιάδη και τον Καθηγητή Κ. Ζάφο Ξαγοράρη για τη σημαντική σύμπραξή τους.

Ευχαριστώ ιδιαίτερος τους καλλιτέχνες που συνεργάστηκα μαζί τους όπως η ομάδα Akoo-o, ο Νίκος Αρβανίτης, ο Απόστολος Λουφόπουλος, ο Λάμπρος Πηγούνης, ο Stephen Cornford. Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω την κ. Άννα Καφέτση που μου έδωσε τη δυνατότητα να ερευνήσω και να καταγράψω την έκθεση Sonic Time στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης καθώς επίσης μοιράστηκε μαζί μου τις πρωτοπόρες ιδέες της για την τέχνη. Τέλος δεν θα μπορούσα να μην ευχαριστήσω τους συμμετέχοντες στην επιτόπια έρευνα και στις συνεντεύξεις για το ενδιαφέρον που έδειξαν και για το χρόνο που δαπάνησαν. Οι ευχαριστίες δεν χωράνε απαραίτητα σε λέξεις και στο γραπτό λόγο. Οι ευχαριστίες γίνονται πράξεις που εκφράζονται στην πάροδο του χρόνου με όλες τις αισθήσεις.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή .....	9
<b>ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΗΧΗΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΕΚΘΕΣΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ....</b>	<b>20</b>
<b>Κεφάλαιο 1: Ηχητική τέχνη.....</b>	<b>20</b>
1.1 Εισαγωγή .....	20
1.2 Προσεγγίζοντας την ηχητική τέχνη.....	21
1.3 Ηχητικές τάσεις στις καλλιτεχνικές πρακτικές.....	25
1.4 Η σύλληψη της ηχητικής τέχνης πέρα από το αυτί .....	31
1.5 Ηχητική τέχνη και αναμόρφωση του αισθητηρίου .....	36
1.6 Η ενδιάμεση τοποθέτηση της ηχητικής τέχνης .....	44
1.7 Η ηχητική τέχνη ως μορφή τέχνης.....	51
1.8 Οι πολλαπλές πτυχές της ηχητικής τέχνης.....	55
1.9 Σύνοψη.....	60
<b>Κεφάλαιο 2: Εκθεσιακός χώρος .....</b>	<b>62</b>
2.1 Εισαγωγή.....	62
2.2 Από τον απόλυτο στον σχεσιακό χώρο.....	62
2.3 Ο εκθεσιακός χώρος ως σχεσιακός εκθεσιακός χώρος.....	70
2.4 Λευκός κύβος.....	77
2.5 Εναλλακτικοί χώροι .....	82
2.6 Ο χώρος των νέων μέσων .....	89
2.7 Τύποι εκθεσιακών χώρων .....	94
2.8 Σύνοψη.....	99
<b>Κεφάλαιο 3: Ακουστική χωρικότητα και εκθεσιακός χώρος .....</b>	<b>102</b>
3.1 Εισαγωγή.....	102
3.2 Ο ήχος ως χώρος.....	103
3.3 Ακουστική χωρικότητα.....	104
3.4 Η ακουστική χωρικότητα ως εκθεσιακός χώρος.....	112
3.5 Σύνοψη.....	118
<b>ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: Η ΑΚΟΥΣΤΙΚΗ ΧΩΡΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΗΧΗΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ.....</b>	<b>120</b>
<b>Κεφάλαιο 4: Η ηχητική χωρικότητα στον εκθεσιακό χώρο .....</b>	<b>120</b>
4.1 Εισαγωγή.....	120

4.2 Πρακτικές χωρικής διάρθρωσης των ηχητικών έργων .....	121
4.3 Ο εκθεσιακός χώρος ως ηχητικό όργανο .....	131
4.4 Το ακουστικό κανάλι στον εκθεσιακό χώρο .....	136
4.5 Ηχητική χαρτογράφηση .....	145
4.6 Σύνοψη.....	148
<b>Κεφάλαιο 5: Το νοηματικό πλαίσιο αναφοράς στην ηχητική τέχνη .....</b>	<b>152</b>
5.1 Εισαγωγή.....	152
5.2 Χωρικότητα ήχου και αναφορικότητα .....	153
5.3 Μη κοχλιακή ηχητική τέχνη .....	156
5.4 Ο ρόλος της ακρόασης στην αποκωδικοποίηση του νοήματος.....	164
5.5 Χωρικές και χρονικές μετατοπίσεις στην ηχητική τέχνη.....	169
5.6 Η ακρόαση ως παραγωγή τόπου .....	180
5.7 Σύνοψη.....	182
<b>Κεφάλαιο 6: Ενσώματη ακουστότητα και ηχητική τέχνη .....</b>	<b>185</b>
6.1 Εισαγωγή.....	185
6.2 Ενσώματη ακουστότητα .....	188
6.3 Ενσώματη ακοή.....	194
6.4 Ενσώματη ακρόαση.....	203
6.5 Η χωρικότητα του σώματος στην ηχητική τέχνη – Η βίωση του έργου και του χώρου ως ακουστική διαδικασία.....	210
6.6 Σύνοψη.....	212
<b>ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ: ΜΕΛΕΤΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΩΝ .....</b>	<b>215</b>
<b>Κεφάλαιο 7: Μέθοδοι και Τεχνικές Έρευνας.....</b>	<b>215</b>
7. 1 Εισαγωγή – Διαδικασία εκτέλεσης της έρευνας.....	215
7.2 Συνεντεύξεις.....	217
7.3 Επιτόπια παρατήρηση και ανάλυση λοιπών τεκμηρίων .....	218
7.4 Συλλογή γραπτών ή υλικών τεκμηρίων.....	219
7.5 Ανάλυση δεδομένων .....	220
7.6 Προβληματισμοί στην έρευνα των ηχητικών σπουδών.....	221
<b>Κεφάλαιο 8: Μικροπολιτικές Θορύβου: Πώς η υλικότητα του ήχου διαμορφώνεται από τον λευκό κύβο .....</b>	<b>222</b>
8.1 Εισαγωγή.....	222
8.2 Η υλικότητα του ήχου ως μορφή βίας .....	223
8.3 Εκτέλεση έργου .....	225
8.4 Ηχητική διάρθρωση του έργου: Σχεδιασμός και υλοποίηση.....	228
8.5 Πορείες διάδρασης - Ακουστική επικοινωνία επισκέπτη .....	231

8.6 Απτή ακουστική και χωρικότητα σώματος.....	233
8.7 Ηχητική τέχνη και λευκός κύβος.....	237
8.8 Σύνοψη.....	240
<b>Κεφάλαιο 9: Constant Linear Velocity: η χωρικότητα της ηχητικής τέχνης σε σχέση με τον βιωμένο χώρο και τον μη τόπο.....</b>	<b>243</b>
9.1 Εισαγωγή.....	243
9.2 Περιγραφή και σκοπός.....	244
9.3 Ακουστική χωρική διάρθρωση.....	246
9.4 Κοχλιακή και μη κοχλιακή τέχνη.....	249
9.5 Ακουστική χωρικότητα και σχεσιακός χώρος.....	252
9.6 Ενσώματη ακρόαση στον εκθεσιακό χώρο.....	253
9.7 Πλοήγηση στο χώρο.....	255
9.8 Η χωρικότητα της ηχητικής τέχνης και οι μη τόποι.....	258
9.9 Σύνοψη.....	263
<b>Κεφάλαιο 10: Τι έγινε όταν πήγα και πού πήγα: Η μη κοχλιακή ηχητική τέχνη ως ωτική αρχιτεκτονική.....</b>	<b>266</b>
10.1 Εισαγωγή.....	266
10.2 Ωτική αρχιτεκτονική και ηχητική τέχνη.....	267
10.3 Περιγραφή και σκοπός έργου.....	268
10.4 Περιεχόμενο και μέθοδος παραγωγής.....	271
10.5 Τοποθεσία και αρχιτεκτονικός σχεδιασμός.....	272
10.6 Πλοήγηση στον κενό και λιτό χώρο.....	276
10.7 Ο κενός χώρος ως παραγωγός θορύβου.....	279
10.8 Σύνοψη.....	280
<b>Κεφάλαιο 11: Η ακουσματική εμπειρία στην έκθεση «Sonic Time».....</b>	<b>283</b>
11.1 Εισαγωγή.....	283
11.2 Περιγραφή έκθεσης.....	283
11.3 Η ακουσματική εμπειρία στον εκθεσιακό χώρο της «Sonic Time».....	292
11.4 Ατμόσφαιρα και ακουσματική εμπειρία.....	296
11.5 Ο ακουσματικός ήχος ως παράγοντας πλοήγησης.....	299
11.6 Η δυναμικότητα της ακουσματικής εμπειρίας.....	300
11.7 Σύνοψη.....	302
<b>Κεφάλαιο 12: Χρονικότητα και ρυθμικότητα στον εκθεσιακό χώρο της ηχητικής τέχνης.....</b>	<b>305</b>
12.1 Εισαγωγή.....	305
12.2 Η έννοια του χρόνου στον κοινωνικό χώρο.....	306

12.3 Η προσωπική βίωση του χρόνου .....	307
12.4 Ρυθμανάλυση .....	309
12.5 Ο χρόνος της ηχητικής τέχνης στον εκθεσιακό χώρο.....	310
12.6 Η μελέτη της ευρυθμίας ανάμεσα στην ανάγνωση του κειμένου και στην ακρόαση του ηχητικού έργου.....	312
12.7 Η ισορρομία ως συντονισμός του επισκέπτη με την υλικότητα του ήχου .....	314
12.8 Η αρρυθμία στην περίπτωση του Bee I .....	317
12.9 Σύνοψη.....	323
<b>Επίλογος.....</b>	<b>325</b>
<b>Παράρτημα - Πίνακας έργων.....</b>	<b>332</b>
<b>Αγγλόφωνη Βιβλιογραφία.....</b>	<b>345</b>
<b>Ελληνόφωνη Βιβλιογραφία.....</b>	<b>369</b>
<b>Κατάλογος Εικόνων .....</b>	<b>372</b>



## Εισαγωγή

Το κύριο αντικείμενο της παρούσας διατριβής είναι η σχέση του ηχητικού έργου με την παραγωγή του εκθεσιακού χώρου. Βασικοί άξονες του συνδυασμού αυτού είναι ο ήχος, η ακρόαση, ο χώρος και ο χρόνος. Ειδικότερα μελετώνται η σχέση του ήχου με την ακρόαση, ο τρόπος με τον οποίο ο ήχος διαμορφώνει την ακρόαση και την ανθρώπινη αντίληψη αλλά και το πώς η ίδια η ακρόαση επηρεάζει και δίνει χαρακτήρα στον ήχο. Στη συνέχεια ερευνάται ο ήχος και η ακρόαση σε συνδυασμό και ο ρόλος τους στην παραγωγή του χώρου και του χρόνου. Μέσα στο πλαίσιο αυτό αναδεικνύεται το ζήτημα της χωρικότητας και το γεγονός ότι τα πράγματα συμβαίνουν ταυτόχρονα ώστε η εξέλιξη του ενός επηρεάζει την εξέλιξη του άλλου. Η προσέγγιση των παραπάνω γίνεται υπό το πρίσμα των ηχητικών σπουδών. Οι ηχητικές σπουδές (sound studies), αναλογιζόμενος κανείς ότι παλαιότερα ο ήχος ήταν αντικείμενο μελέτης μόνο όσων ασχολούνταν με τη φυσική και την ακουστική, είναι αποτέλεσμα της στροφής των κοινωνικών επιστημών προς ποικίλους τομείς, ένας από τους οποίους είναι και ο ήχος. Ειδικότερα, οι ηχητικές σπουδές μελετούν τις διεργασίες μέσω των οποίων παράγεται και προσλαμβάνεται ο ήχος (Μπουμπάρης, 2017) και χαρακτηριστικότερα το «τι κάνει ο ήχος στον ανθρώπινο κόσμο, τι κάνουν οι άνθρωποι στον ηχητικό κόσμο» (Sterne, 2012). Εστιάζουν επιπλέον και στη φύση του ήχου, καθώς και στην ακρόασή του. Ερευνούν την ανθρώπινη καθημερινή εμπειρία και την κοινωνία με όρους ηχητικούς. Πιο συγκεκριμένα, μελετούν τη σχέση του ανθρώπου με το χώρο και το περιβάλλον μέσα από τον ήχο και την ακρόαση και τον τρόπο με τον οποίο ο ακουστικός χώρος βιώνεται από τον άνθρωπο. Η ακρόαση εδώ διερευνάται και ως μια ιστορική και κοινωνική συνθήκη. Επιπρόσθετα οι ηχητικές σπουδές μελετούν τις διεργασίες με τις οποίες «ο ήχος ενσωματώνεται, στον πολιτισμό, την ιστορία, τα ιδρύματα, το σχέδια, την αρχιτεκτονική και τις τεχνολογίες» (Bull, χ.χ.), Όλα αυτά επαναπροσδιορίζουν την ιστορία των κοινωνιών και των πολιτισμών. Ενδεικτικά παραδείγματα μελετών που επιχειρούν να διαμορφώσουν το συγκεκριμένο επιστημονικό πεδίο (discipline), τις επιμέρους θεματικές του, τις διαφορές από άλλα συναφή πεδία όπως η μουσικολογία και τις πιθανές μεθοδολογίες που χρησιμοποιούνται αποτελούν τα βιβλία *Sound Studies Reader* του Jonathan Sterne και *Oxford Handbook of Sound Studies* των Trevor Pinch και Karin Bijsterveld καθώς και το επιστημονικό περιοδικό *Sound Studies* (Taylor and Francis Online) και η τετράτομη συλλογή άρθρων *Sound Studies* της Routledge.

Οι ηχητικές σπουδές αποτελούν διεπιστημονικό πεδίο, γιατί συνδυάζουν διάφορους τομείς όπως την πολιτισμική θεωρία την κοινωνιολογία, την ανθρωπολογία, τη φιλοσοφία, την ιστορία, τη μουσική, τη μουσικολογία, τη θεωρία τέχνης, τις σπουδές των μέσων, τη πολιτισμική γεωγραφία, τη φυσική του ήχου κ.α. Ενδεικτικά στον τομέα της ανθρωπολογίας ο Steven Feld μελέτησε το πώς λειτουργεί η αίσθηση της ακοής σε έναν μη δυτικό και μη οπτικό πολιτισμό, τους Kaluli, ώστε να διαμορφώσουν την πολιτισμική τους ταυτότητα και αντίληψη. Ο Feld ξεκίνησε ως μουσικολόγος, στη συνέχεια ασχολήθηκε με την ανθρωπολογία του ήχου και τα τελευταία χρόνια με την ηχητική τέχνη. Η πορεία αυτή είναι ενδεικτική της δυναμικότητας και της ανοικτότητας που χαρακτηρίζουν τις ηχητικές σπουδές. Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφέρουμε ότι η συμβολή της παρούσας διατριβής είναι σημαντική καθώς είναι η πρώτη στην Ελλάδα που ασχολείται με τα *sound studies*. Η διατριβή αυτή μεταφέρει και χρησιμοποιεί κριτικά έννοιες, θεωρίες και μεθόδους που αναπτύσσονται στις ηχητικές σπουδές στη μελέτη της ηχητικής τέχνης και του εκθεσιακού χώρου έχοντας και ελληνικό ενδιαφέρον. Επιπρόσθετα είναι από τις ελάχιστες παγκοσμίως που επικεντρώνονται στην ηχητική τέχνη.

Η εστίαση στον ήχο σχετίζεται με μια γενικότερη αισθητηριακή προσέγγιση στη μελέτη του πολιτισμού. Κατά τον τρόπο αυτό οι ηχητικές σπουδές συνδιαλέγονται αλλά και εμπλουτίζουν τις αισθητηριακές σπουδές (*sensory studies*). Οι τελευταίες ερευνούν τον ρόλο των αισθήσεων στην κοινωνία και τον πολιτισμό καθώς και στη διαμόρφωση της ανθρώπινης εμπειρίας. Οι αισθητηριακές σπουδές απομακρύνονται από την ψυχολογία συνδέοντας τον πολιτισμό με την πολυαισθητηριακότητα πέραν του λογοκεντρισμού και του οπτικοκεντρισμού (Bull, Gilroy, Howes & Kahn, 2006).

Η στροφή προς το αισθητήριο (*sensorium*) στην τέχνη έχει να κάνει σχέση σε μεγάλο βαθμό και με την εξέλιξη του ήχου στον τομέα αυτό. Τις τελευταίες δεκαετίες υπάρχει η τάση ο ήχος να χρησιμοποιείται ως μέσο στον τομέα των τεχνών όλο και περισσότερο. Έμφαση δίνεται στη διοργάνωση εκθέσεων με θεματική τον ήχο, όπως ενδεικτικά συμβαίνει με την παρουσίαση ηχητικών έργων από μουσεία και άλλους οργανισμούς τέχνης διεθνούς βεληνεκούς, το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη είναι ένα από αυτά. Τα έργα αυτά μπορεί να είναι αμιγώς ηχητικά ή να συνδυάζουν τον ήχο με άλλα μέσα, κυρίως οπτικά και η έμφαση κατά συνέπεια να δίνεται στην ηχητική διάσταση του έργου. Στον τομέα των εκθέσεων έργων τέχνης έχει παρατηρηθεί η χρήση ερεθισμάτων που σχετίζονται με τις αισθήσεις, όπως οι μυρωδιές και το φως προκειμένου να τονιστούν ορισμένες διαστάσεις του καλλιτεχνικού αντικειμένου (Howes, 2013). Με τον τρόπο αυτό στον εκθεσιακό χώρο κυριαρχούν ποικίλες αισθήσεις.

Στην παρούσα διατριβή η διεπιστημονική προσέγγιση των ηχητικών σπουδών αναπτύσσεται κυρίως μέσα από την κοινωνική και πολιτισμική θεωρία, όχι από τη σκοπιά του συνδυασμού των διάφορων επιστημονικών κλάδων, αλλά της κατάργησης των ορίων αυτών με σκοπό να κατανοηθεί πληρέστερα η διαμόρφωση της ανθρώπινης εμπειρίας από τον ήχο. Επιπρόσθετα αυτό γίνεται για να κατανοηθούν καλύτερα οι αλλαγές και οι δυναμικές των σύγχρονων τάσεων στην παραγωγή του εκθεσιακού χώρου και κυρίως του ρόλου του ήχου στην παραγωγή αυτή. Για παράδειγμα ο «χώρος» κι ο «χρόνος» έχουν μελετηθεί από διαφορετικές σκοπιές χωρίς να παρουσιάζεται ένας κοινός ορισμός αυτών. Ειδικότερα τόσο στις φυσικές επιστήμες όσο και στην πολιτισμική γεωγραφία και την κοινωνική θεωρία «χώρος» και «χρόνος» αλληλοσυμπληρώνονται και η ύπαρξη του ενός προϋποθέτει την ύπαρξη του άλλου. Το γεγονός αυτό μπορεί να αλλάξει τον τρόπο που ο επιμελητής παρουσιάζει ένα καλλιτεχνικό έργο στον χώρο.

Επιπλέον, ερευνώνται τα χαρακτηριστικά, οι ιδιαιτερότητες και η μορφολογία του ήχου και κυρίως το γεγονός ότι ο ήχος πάντοτε παράγει έναν χώρο, τον *ακουστικό*. Δεν γίνεται μια απλή αναφορά στην τοποθέτηση ενός ηχητικού έργου στον εκθεσιακό χώρο αλλά στο γεγονός ότι η ηχητική τέχνη παράγει έναν δυναμικό εκθεσιακό χώρο που ρυθμίζει και ρυθμίζεται από τις σχέσεις ποικίλων φορέων δράσης, όπως το κοινό, ο αρχιτεκτονικός χώρος και η υλική διάσταση αυτού και το εξωτερικό περιβάλλον. Με το δεδομένο αυτό η παρούσα έρευνα εστιάζει στην παραγωγή του ακουστικού χώρου της ηχητικής τέχνης, όταν η τελευταία παρουσιάζεται στο πλαίσιο μιας έκθεσης στο ευρύ κοινό. Η παρουσίαση αυτή συνδυάζει τις σχέσεις των διαφορετικών φορέων δράσεις ως μια ολότητα.

Η ιδέα για τη μελέτη με την παρουσίαση της ηχητικής τέχνης στον εκθεσιακό χώρο ξεκίνησε κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών στη Μουσική Τεχνολογία, στο Πανεπιστήμιο του York, το 2009. Τότε συνειδητοποίησα ότι δεν υπάρχει επιστημονική έρευνα αλλά ούτε και συγκεκριμένη ενασχόληση που αφορά στην παρουσίαση και την επιμέλεια της ηχητικής τέχνης. Μάλιστα την περίοδο εκείνη τα σχετικά εγχειρίδια και η αρθρογραφία αναφορικά με την ηχητική τέχνη ή με τη σχέση του ήχου στην τέχνη ήταν ελάχιστα, τα οποία μάλιστα δεν υπήρχαν στη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου μου. Αυτό με οδήγησε στο να διερευνήσω το πώς θα μπορούσε να μελετήσει κανείς τον ήχο ως έργο τέχνης και με κινητοποίησε σε μια ακόμη μεγαλύτερη, έμμεση προσδοκία: «ηχητική τέχνη, γιατί όχι;». Για τον παραπάνω στόχο οι επιβλέποντες καθηγητές μου, στο πλαίσιο της μεταπτυχιακής εργασίας, μου συνέστησαν ότι αν θέλω να μελετήσω την παρουσίαση της ηχητικής τέχνης το ορθότερο ήταν να κάνω μια δική μου σχετική εγκατάσταση. Αποτέλεσμα της προτροπής αυτής ήταν να δημιουργήσω μια διαδραστική εγκατάσταση, στην οποία η θέση του θεατή επηρεάζει

την ένταση και το περιεχόμενο του ήχου και την παρουσίαση φωτογραφιών. Παράλληλα, μελέτησα τις σχέσεις ήχου και εικόνας, όπως προέκυπταν από την εγκατάσταση αυτή. Το σίγουρο ήταν ότι μετά το πέρας των μεταπτυχιακών μου σπουδών υπήρχαν πολλά ακόμη ζητήματα που εκκρεμούσαν για την ηχητική τέχνη και κατ' επέκταση αποτελούσαν αντικείμενο έρευνας.

Το δύσκολο όμως στην αρχή ήταν η συγκεκριμενοποίηση και η οριοθέτηση του θέματός μου. Σε αυτά στάθηκαν εμπόδιο τόσο το γεγονός ότι η σχετική βιβλιογραφία ήταν πολύ μικρή, όσο κυρίως το ότι δεν υπήρχε ένας κοινός όρος για την ηχητική τέχνη ούτε αυτή ήταν αποδεκτή από όλους τους σχετικούς θεωρητικούς επιστήμονες. Με ποιον τρόπο λοιπόν θα μπορούσε να ερευνηθεί κάτι μετέωρο, ενδεχομένως και ασαφές; Έτσι η αφετηρία έγινε με την εμβάθυνση στις ιδιαιτερότητες του ήχου, καθώς και στη διεπιστημονική μελέτη που θα υποστήριζε τις ιδιαιτερότητες αυτές. Αποτέλεσμα αυτών ήταν η έρευνα της δυναμικά διαμορφούμενης χωρικότητας του ηχητικού έργου σε εκθεσιακούς χώρους, η οποία παρουσιάζεται αναλυτικά στα κεφάλαια που ακολουθούν. Η χωρικότητα του ηχητικού έργου, είναι στην ουσία ο ακουστικός χώρος του ηχητικού έργου κατά την παρουσίασή του σε μια έκθεση.

Ο ακουστικός αυτός χώρος αλληλεπιδρά και παράγεται από διάφορους φορείς δράσης, όπως ο οπτικά διαμορφωμένος εκθεσιακός χώρος, το εξωτερικό περιβάλλον, ακόμα και το ίδιο το ανθρώπινο σώμα. Η αλληλεπίδραση αυτή βρίσκεται σε συνεχή ροή και διαρθρώνει τον ακουστικό χώρο του έργου. Ως εκθεσιακός χώρος νοείται η ολότητα των ανωτέρω στοιχείων. Στόχος ήταν να αναφερθούμε στο πώς παράγεται αυτή η μη σταθερή ολότητα.

Για την ανάλυση του συγκεκριμένου θέματος η διατριβή χωρίζεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος αναλύονται οι βασικές έννοιες, που αφορούν την ηχητική τέχνη, τον εκθεσιακό χώρο και τη σχέση τους, όπως αυτή εκφράζεται μέσα από την ακουστική χωρικότητα. Στο δεύτερο μέρος οι σχέσεις αυτές συγκεκριμενοποιούνται και παίρνουν τη μορφή τριών συνδυασμών που αναπτύσσονται μεταξύ ήχου, σώματος και χώρου. Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη σχέση ορίζεται ως *χωροποιητική* διότι εστιάζει στην ιδιότητα του ήχου να παράγει χώρο, η δεύτερη εστιάζει στη νοηματοδότηση του χώρου μέσω του ήχου κατά την πολιτιστική αναπαράσταση, ενώ η τρίτη αφορά στη σύλληψη του αμιγούς ήχου. Το τρίτο μέρος αφορά τις μελέτες περιπτώσεων με σκοπό να συγκεκριμενοποιηθεί η θεωρία που έχει αναπτυχθεί και να μελετηθούν οι σχέσεις βαρύτητας ανάμεσα στους διάφορους φορείς δράσης. Ειδικότερα αναλύονται έργα ηχητικής τέχνης με έμφαση σε αυτά που παρουσιάστηκαν στην Αθήνα από το 2012 έως το 2018 από εγχώριους και μη καλλιτέχνες.

Ακόμα πιο συγκεκριμένα: στο πρώτο κεφάλαιο με τίτλο «Ηχητική τέχνη» αναλύεται ο όρος της ηχητικής τέχνης, τι είναι, τι περιλαμβάνει και ποιος ο σκοπός της, αναδεικνύεται ο ρόλος του ήχου στην πολιτισμική και κοινωνική θεωρία και επιστήμη. Στο πλαίσιο αυτό μελετήθηκαν και θεωρίες που αφορούν την τέχνη καθώς και μελετήθηκε η ιστορία της τέχνης. Αυτό κρίθηκε αναγκαίο καθώς δεν παρατηρείται ένας κοινός ορισμός για το θέμα αυτό στη σχετική βιβλιογραφία. Για την πλήρη κατανόηση του όρου της ηχητικής τέχνης από τον αναγνώστη αποσαφηνίζονται οι έννοιες του ήχου και της δόνησης, καθώς η δεύτερη αφορά τους ήχους και πέρα από τα όρια του ακουστού. Πολλοί θεωρητικοί και καλλιτέχνες, είτε μεμονωμένα είτε μέσα από κινήματα τέχνης, ισχυρίζονται ότι η ηχητική τέχνη, είτε ανήκει στα διευρυμένα όρια της μουσικής, είτε στις οπτικές τέχνες, δεν χρήζει διακριτής μορφής. Η παρούσα διατριβή αντίκειται στην άποψη αυτή, καθώς εστιάζει στον ήχο και τα χαρακτηριστικά του και εξηγώντας ταυτόχρονα γιατί είναι απαραίτητο να υπάρχει η «ηχητική τέχνη» ως διακριτή κατηγορία στις τέχνες, και επιπλέον εξηγεί τον τρόπο σύνδεσής της με την ακουστική αντίληψη και συνύπαρξής της με τον οπτικοκεντρικό πολιτισμό. Η ακουστική αντίληψη, στην προκείμενη έρευνα, εντάσσεται μέσα στην πολυαισθητηριακή θεώρηση και σύλληψη του χώρου. Για να μελετηθεί η σχέση του ήχου με τον εκθεσιακό χώρο χρειάζεται να ενσωματωθούν στοιχεία από τις ευρύτερες σχέσεις του κοινωνικού και πολιτισμικού περιβάλλοντος. Ειδικότερα, ο ήχος μελετάται στην κοινωνία και τον πολιτισμό σε σχέση με τον ακουστικό χώρο, έτσι όπως τον ανέπτυξε ο Marshall McLuhan και αντιστοίχως ο Walter Ong στους «πολιτισμούς της προφορικότητας». Επιπρόσθετα ερευνάται το κατά πόσο η ηχητική τέχνη συνδέεται με την μουσική και τις οπτικές τέχνες. Τέλος γίνεται μια παρουσίαση των πολλαπλών χρήσεων του ήχου στην τέχνη πριν και μετά τη δημιουργία της ηχητικής τέχνης με σκοπό να διερευνηθεί η χρήση του ήχου και να εισαχθούν διάφορες κατηγορίες τεχνών στην ηχητική τέχνη.

Το δεύτερο κεφάλαιο με τίτλο «Εκθεσιακός χώρος» επιχειρεί καταρχήν να συνδυάσει διαφορετικές θεωρήσεις του «χώρου» όπως αναπτύσσονται στην πολιτισμική γεωγραφία, την κοινωνική θεωρία αλλά και τις φυσικές επιστήμες, με έμφαση στα επιστημονικά κείμενα των David Harvey, Nigel Thrift και Henri Lefebvre. Στο πλαίσιο αυτό ο εκθεσιακός χώρος διευρύνεται από τις γεωγραφικές συντεταγμένες και τις αρχιτεκτονικές διατάξεις προς ένα σύνολο σχέσεων μεταξύ οντοτήτων στις οποίες το ανθρώπινο σώμα -ο επισκέπτης εν προκειμένω- είναι πάντοτε παρών. Ως εκ τούτου η πολυπρισματική και διεπιστημονική αυτή προσέγγιση κάνει τον εκθεσιακό χώρο να περιλαμβάνει και να παράγεται μέσα από στοιχεία που δεν είναι αποκλειστικά καλλιτεχνικά, όπως λόγου χάρι ο επισκέπτης και το εξωτερικό περιβάλλον μιας αίθουσας τέχνης. Ανάλογα με τις τάσεις κάθε εποχής η «σύμπραξη» αυτή

συναντάται σε μεμονωμένες δράσεις καλλιτεχνών, όσο και σε πιο συλλογικές, μέσα από μοντέλα εκθεσιακών χώρων και κινήματα τέχνης. Οι δράσεις αυτές θα παρουσιαστούν εν συνεχεία αναλυτικά (λόγου χάρη θα γίνει λόγος για τις χωρικές συνθήκες παρουσίασης των νέων μέσων, θα επιχειρηθεί μια εκτενής ανάλυση του κυρίαρχου μοντέλου των εκθεσιακών χώρων στον 20ο αιώνα, του λευκού κύβου πιο συγκεκριμένα και του τρόπου που αυτός χειρίζεται το σώμα, τον ήχο, την πολυαισθητηριακότητα και το πλαίσιο. Αυτό γίνεται με σκοπό να αναδειχτεί καλύτερα το πέρασμα από ένα περισσότερο «κλειστό» προς ένα «ανοικτό» μοντέλο εκθεσιακών χώρων. Η στροφή προς το «άνοιγμα» του εκθεσιακού χώρου υποστηρίζεται επιπρόσθετα από κείμενα καλλιτεχνών, θεωρητικών και φιλοσόφων που θα παρουσιαστούν επίσης στο κεφάλαιο αυτό (ενδεικτικά Claire Bishop, Marcel Duchamp και Umberto Eco).

Η δομική ουσία της παρούσας διατριβής βρίσκεται στο τρίτο κεφάλαιο με τίτλο «Ακουστική χωρικότητα και εκθεσιακός χώρος» στην οποία αναπτύσσεται η ακουστική χωρικότητα της ηχητικής τέχνης, δηλαδή η σύλληψη και η παραγωγή χώρου μέσω του ήχου και της ακρόασης. Στο κεφάλαιο αυτό θα αναλυθεί επιπλέον ο ήχος ως χώρος, σύμφωνα με καλλιτεχνικές και θεωρητικές προσεγγίσεις. Στο πλαίσιο αυτό παρουσιάζεται το γιατί η γερμανική βιβλιογραφία, που αναπτύσσει την ηχητική τέχνη με τον όρο Klangkunst, είναι απαραίτητο να μεταφραστεί στην αγγλική γλώσσα. Υπό το παραπάνω πρίσμα θα αιτιολογηθεί γιατί το ηχητικό έργο είναι πάντοτε καλλιτεχνική εγκατάσταση.

Η έννοια της ακουστικής χωρικότητας αναπτύχθηκε αρχικά από τον Brandon Labelle, ως μια μορφή αρχιτεκτονικής. Τα χαρακτηριστικά αυτά συγκεκριμενοποιούνται στην ηχητική τέχνη, διευρύνονται και εμπλουτίζονται μέσα από την παρουσίαση ηχητικών έργων, αλλά και ενός εκπαιδευτικού προγράμματος που συνδιοργάνωσε η γράφουσα με το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Αθήνας. Μέσα στο πλαίσιο αυτό προβάλλονται τα χαρακτηριστικά του χώρου παρουσίασης και επιμέλειας της ηχητικής τέχνης.

Το τέταρτο κεφάλαιο, που είναι το πρώτο του δευτέρου μέρους της διατριβής, με τίτλο «Η ηχητική χωρικότητα στον εκθεσιακό χώρο» μελετά την παραγωγή του ηχητικού χώρου (δηλαδή την ηχητική χωρικότητα) του καλλιτεχνικού έργου ως προς τη μορφολογία και τη διάρθρωσή του. Η εστίαση αφορά στον τρόπο που αρθρώνεται χωρικά ο ήχος, τις μορφές που παίρνει, τα εσωτερικά χαρακτηριστικά του σε σχέση με την επικοινωνία που αναπτύσσει με άλλες ηχητικές χωρικότητες, την υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου. Η έμφαση στην ηχητική χωρικότητα πραγματοποιείται για να κατανοηθεί ο τρόπος που η εφήμερη και πολυδιάστατη φυσική ιδιότητα του ήχου να παράγει χώρο, συμβάλλει στη διαμόρφωση της ακουστικής χωρικότητας.

Επιπρόσθετα γίνεται αναφορά και στη χωρική σχέση του ακροατή με την ηχητική χωρικότητα, όπως εκφράζεται μέσα από το «ακουστικό κανάλι» και αναδεικνύονται ζητήματα όπως η πλοήγηση σύμφωνα με αυτό. Στην ουσία εδώ αναφέρονται πρακτικές ηχητικού χωρικού σχεδιασμού ως προς την υποστήριξη της έκθεσης του ηχητικού έργου του καλλιτέχνη ή του επιμελητή. Για την ανάλυση των χωροποιητικών αυτών σχέσεων χρησιμοποιούνται παραδείγματα ηχητικών έργων που παρουσιάστηκαν στην Αθήνα με έμφαση στις εκθέσεις *Sonic Time* και *Με τη συγκατάθεσή σας* που έλαβαν χώρα στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και στον πολυχώρο Taf στο κέντρο της Αθήνας.

Ο τίτλος του πέμπτου κεφαλαίου είναι «Το νοηματικό πλαίσιο αναφοράς στην ηχητική τέχνη» και αναφέρεται στις πρακτικές νοηματοδότησης της ηχητικής τέχνης. Το κεφάλαιο, καθώς στοχεύει να αναλύσει τις μη-ηχητικές μεταβλητές στην αντίληψη και παραγωγή του ηχητικού χώρου και τη σύνδεση του με άλλους χώρους, λόγου χάρη πολιτικούς κτλ., λαμβάνει υπόψη του κατά κύριο λόγο το εγχειρίδιο του Seth Kim Cohen *In the Blink of an Ear* (2009) και τις προσεγγίσεις του Stuart Hall για την πολιτιστική αναπαράσταση. Επικεντρώνεται ως επί το πλείστον στη νοηματοδότηση και αποκωδικοποίηση του ήχου μέσα από την πολιτιστική αναπαράσταση. Ο Kim Cohen ήταν ο πρώτος που ανέλυσε τη ηχητική τέχνη ως μη κοχλιακή και την ένταξε σε ένα νοηματικό πλαίσιο αναφοράς. Ακολούθως και ο Stuart Hall είναι εκείνος που συνδυάζει την ερμηνεία με το συγκεκριμένο (*context*) και αναδεικνύει ζητήματα ευρύτερης πολιτιστικής παραγωγής. Στη συνέχεια θα παρουσιάσουμε τον τρόπο με τον οποίο το νόημα που φέρει ο ήχος αποκωδικοποιείται από τον επισκέπτη κατά τη διαδικασία της ακρόασης, ώστε αυτός να έχει ενεργό ρόλο στην παραγωγή του νοήματος. Στο πλαίσιο αυτό αναφέρονται η ακρόαση σύμφωνα με τους Truax και Lipari, τα είδη της ακρόασης κατά τον Schaeffer, αλλά και η άποψη που διατυπώνουν στις θεωρίες τους οι Feld, Sterne και Schafer ότι η ακρόαση βασίζεται στο πολιτισμικό και κοινωνικό περιβάλλον του ακροατή. Η ακρόαση κατά συνέπεια συνδέεται με την αναπαράσταση. Με γνώμονα την προαναφερθείσα σύνδεση της πολιτισμικής θεωρίας και της θεωρίας του χώρου αναλύεται η σχέση της ακρόασης και της παραγωγής τύπου. Για τη βαθύτερη κατανόηση των χωρικών και χρονικών συνδέσεων του ήχου με άλλα πλαίσια αναφοράς παρουσιάζονται οι πρακτικές νοηματοδότησης της ηχητικής τέχνης και ενδεικτικά ηχητικά έργα, με έμφαση στο έργο του καλλιτέχνη Bill Fontana, αλλά και κάποιες επιπλέον παράμετροι, όπως είναι η χρήση ακουστικών στον εκθεσιακό χώρο.

Το έκτο κεφάλαιο με τίτλο «Ενσώματα ακουστότητα και ηχητική τέχνη» αναλύει τις σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στον ήχο, τον χώρο και το σώμα στην περίπτωση του αυτοαναφορικού, αμιγούς και καθατού ήχου και την ερμηνεία της λειτουργίας του, πέρα από την πολιτιστική αναπαράσταση, για το ανθρώπινο σώμα. Για την ανάλυση της πτυχής αυτής

γίνεται αναφορά στη ματεριαλιστική/υλιστική θεωρία του ήχου, όπως την ανέπτυξε ο θεωρητικός του ήχου Christopher Cox, στο επιστημονικό παράδειγμα της φαινομενολογίας, κυρίως μέσα από τις αντιλήψεις του Merleau Ponty για το ανθρώπινο σώμα και την παραγωγή χώρου μέσα από αυτό, στην ακρόαση που βασίζεται στην ηχητικότητα (*sonority*) του Jean-Luc Nancy και στη θεωρία του *affect*, όπως την ανέπτυξε κυρίως ο Brian Massumi, εμπνευσμένος από τον Spinoza, παρομοίως και ο μουσικός, dj και θεωρητικός του ήχου Steve Goodman. Η διαδικασία αυτή επειδή αφορά την προ-γλωσσική, προ-αισθητηριακή και προ-υποκειμενική εμπειρία συνδέεται άμεσα με τη σχέση του ανθρώπινου σώματος με μη ακουστικές δονήσεις, υπόηχους και υπέρηχους. Στην περίπτωση αυτή οι δονήσεις επηρεάζουν το ανθρώπινο σώμα χωρίς να γίνονται άμεσα αντιληπτές και το ίδιο το σώμα καθίσταται μέσο ακρόασης. Ως επέκταση αυτού, η παρούσα διατριβή εισάγει τον όρο της «ενσώματης ακουστότητας» που περιλαμβάνει τη σωματική ακρόαση των ηχητικών δονήσεων. Ειδικότερα το κεφάλαιο αυτό αναφέρεται στον τρόπο που εκτυλίσσεται η ενσώματη ακουστότητα στον εκθεσιακό χώρο της ηχητικής τέχνης μέσα από τις σχέσεις του σώματος με τον αμιγή ήχο: σωματική ακρόαση, σωματική ανταπόκριση, κίνηση, αίσθηση, προσανατολισμός κ.α., την «πρόθεση» που έχει με άλλα λόγια το σώμα προς τον ήχο. Προς ενίσχυση της ανωτέρω διαπίστωσης γίνεται αναφορά σε έργα που αναδεικνύουν τη σχέση του σώματος με μη ακουστές δονήσεις. Σύμφωνα με τα παραπάνω το κεφάλαιο αυτό αναπτύσσει τη χωρικότητα του σώματος στην ηχητική τέχνη και τον τρόπο που το σώμα επικοινωνεί με τον ήχο συνειδητά αλλά μη διανοητικά και αναπτύσσει μια δική του ηχητική νοημοσύνη.

Στο έβδομο κεφάλαιο με τίτλο «Μέθοδοι και τεχνικές έρευνας», που είναι το πρώτο του τρίτου μέρους, αναφέρεται η ερευνητική στρατηγική της διατριβής, που είναι οι μελέτες περίπτωσης. Αυτές αφορούν στην καταγραφή συγκεκριμένων ηχητικών έργων στην Αθήνα, από το 2012 και έπειτα, που ανέδειξαν συγκεκριμένα ζητήματα, όπως η υλικότητα του ήχου και το σημαντικό γεγονός ότι ο χώρος παρουσίασης δεν είχε εκθεσιακό προορισμό. Στις περιπτώσεις αυτές ερευνώνται διάφορες σχέσεις βαρύτητας ανάμεσα στην ηχητική τέχνη και σε φορείς δράσης του εκθεσιακού χώρου. Ακόμη, στο κεφάλαιο αυτό, παρουσιάζονται αναλυτικά οι μέθοδοι παραγωγής των δεδομένων: οι συνεντεύξεις με τον καλλιτέχνη, τον επιμελητή, τον επισκέπτη, η επιτόπια έρευνα, η ανάλυση τεκμηρίων. Επιπρόσθετα, γίνεται αναφορά στη μέθοδο ανάλυσης των δεδομένων, που στην περίπτωσή μας είναι η θεματική ανάλυση. Η συγκεκριμένη μέθοδος επιλέχτηκε λόγω του ευρύτερου χαρακτήρα που έχει καθότι δεν δεσμεύεται με κάποια θεωρητική προσέγγιση και αυτό ταιριάζει στον αναπτυσσόμενο τομέα της ηχητικής τέχνης. Τέλος, παρουσιάστηκαν οι δυσκολίες σε σχέση με την εύρεση των κατάλληλων μεθόδων έρευνας ανάλυσης των ηχητικών έργων, καθότι στη



βιβλιογραφία δεν υπάρχει καμία αναφορά στις μεθόδους που αξιοποιήθηκαν για τον σκοπό αυτό μέχρι πρότινος.

Το όγδοο κεφάλαιο με τίτλο «Μικροπολιτικές Θορύβου: Πώς η υλικότητα του ήχου διαμορφώνεται από τον λευκό κύβο» παρουσιάζει την πρώτη μελέτη περίπτωσης που είναι ένα έργο του Λάμπρου Πηγουή, που παρουσιάστηκε στο Μουσείο Μπενάκη (2016). Αυτό εστιάζει στην υλικότητα του ήχου, στις δονήσεις, που είναι πέρα από τα όρια του ακουστού και στην αμιγή σχέση του σώματος με τον ήχο. Ο καλλιτέχνης βασίστηκε στη θεωρία του *affect* όπως αναπτύχθηκε από τον Steve Goodman. Ειδικότερα ερευνάται ο τρόπος με τον οποίο ο οπτικά διαμορφωμένος εκθεσιακός χώρος σχετίζεται με την αμιγή υλικότητα του ηχητικού έργου. Ο συγκεκριμένος χώρος έχει σχεδιαστεί σύμφωνα με τον λευκό κύβο που είναι το επικρατέστερο μοντέλο εκθεσιακού χώρου. Η χωρικότητα του λευκού κύβου έχει μια διαφορετική και αντικρουόμενη λογική από αυτήν του ηχητικού έργου (για παράδειγμα εντός του λευκού κύβου ο ήχος είναι ένα απαγορευτικό στοιχείο). Το κεφάλαιο αυτό ερευνά τις δυο αυτές αντίρροπες χωρικότητες.

Το ένατο κεφάλαιο με τίτλο «Constant Linear Velocity: η χωρικότητα της ηχητικής τέχνης σε σχέση με τον βιωμένο χώρο και τον μη τόπο» αναφέρεται σε έργο του Stephen Cornford που παρουσιάστηκε στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών το 2018. Αρχικά, ερευνάται πως ο ήχος χρησιμοποιείται ως μέσο από καλλιτέχνες διάφορων ειδών τέχνης, γεγονός που, όπως θα αποδειχθεί και από την ανάλυσή του, εμποδίζει τη δημιουργία ενός κοινού όρου της ηχητικής τέχνης. Στο κεφάλαιο αυτό επίσης διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο εκτυλίσσεται η ενσώματη ανταπόκριση του επισκέπτη, ώστε αυτός «ακούγοντας», να συνδεθεί με το έργο. Ο τρόπος αυτός δεν αφορά μόνο μια αίσθηση, την ακρόαση, αλλά και την όραση και την κιναισθησία, κατά συνέπεια γίνεται αντιληπτή η πολυαισθητηριακότητα της ηχητικής τέχνης. Μέσα από το παραπάνω πρίσμα εξετάζεται η σχέση της ακουστικής χωρικότητας της ηχητικής τέχνης με τον βιωμένο χώρο (*lived space*) του Henri Lefebvre. Τέλος, εξετάζεται η σχέση της ηχητικής τέχνης του και του «μη τόπου», όπως τον ανέπτυξε ο Γάλλος ανθρωπολόγος Marc Augé. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα ο εκθεσιακός χώρος είναι ένα φουαγιέ χώρου παραστάσεων και έχει μια μεταβατική χρήση, είναι δηλαδή ένα γρήγορα πέρασμα προς το σκοπό του κοινού που είναι η παράσταση. Παρόμοια λειτουργία έχουν και κάποιοι άλλοι «μη τόποι», όπως για παράδειγμα οι σταθμοί των τρενών.

Το δέκατο κεφάλαιο με τίτλο «Τι έγινε όταν πήγα και πού πήγα: Η μη κοχλιακή ηχητική τέχνη ως *aural architecture* (ωτική αρχιτεκτονική)» αναφέρεται σε έργο του καλλιτέχνη Νίκου Αρβανίτη που παρουσιάστηκε στο κυλικείο του Α΄ Νεκροταφείου Αθηνών το 2016. Όπως και στην προηγούμενη μελέτη περίπτωσης έτσι και εδώ μελετάται η χρήση του

ήχου από έναν εικαστικό καλλιτέχνη. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει ότι ο ήχος τοποθετείται ενδιάμεσα από τα είδη τέχνης και ότι είναι δύσκολη η εδραίωση του όρου της ηχητικής τέχνης. Στο ηχητικό αυτό έργο ο ήχος αναφέρεται σε κάτι έξω από την υλικότητά του. Η ηχητική τέχνη αυτού του είδους λέγεται σύμφωνα με τον Seth Kim Cohen (2009:xx) «μη κοχλιακή». Το συγκεκριμένο έργο συνδέεται άμεσα με την τοποθεσία παρουσίασής του και ο καλλιτέχνης δεν επιθυμεί να το παρουσιάσει σε άλλο περιβάλλον. Η ωτική αρχιτεκτονική σχετίζεται με τη βίωση των ιδιοτήτων του χώρου μέσα από την ακρόαση επισημαίνουν χαρακτηριστικά οι Blesser & Salter (2007: 5). Οι ιδιότητες αυτές δεν είναι απαραίτητο να συνδέονται με πρωτογενείς ηχητικές πηγές, όπως μπορεί να είναι λόγου χάρη ένας τοίχος που αντανακλά μια φωνή. Το κεφάλαιο εστιάζει στον τρόπο που οι φορείς δράσης ενός εκθεσιακού χώρου που δεν παράγει άμεσα ήχο επηρεάζει την ακρόαση του έργου και την ερμηνεία του. Οι φορείς δράσης στην περίπτωση αυτή είναι η τοποθεσία του εκθεσιακού χώρου, η υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου, το παγκάκι εντός του χώρου και το φυλλάδιο της έκθεσης. Σκοπός είναι να παρουσιαστεί η μη κοχλιακή ηχητική τέχνη ως ωτική αρχιτεκτονική.

Το ενδέκατο κεφάλαιο με τίτλο «Η ακουσματική εμπειρία στην έκθεση Sonic Time» περικλείει την αναφορά για την πιο σημαντική έκθεση ηχητικών έργων που έγινε στην Αθήνα από το 2012 και μετά, την έκθεση *Sonic Time* που έλαβε χώρα στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. Η έκθεση αυτή, εκτός από αμιγώς ηχητικά έργα, περιλαμβάνει και διάφορα άλλα είδη τέχνης, όπως οπτικοακουστικές εγκαταστάσεις, βίντεο, περφόρμανς. Σε πολλά σχέδια ο ήχος υπονοείται, ενώ σε άλλα δεν είναι το κύριο μέσο. Σκοπός της έκθεσης αυτής ήταν -κατά την επιμελήτρια Άννα Καφέτση- να παρουσιαστεί η ακουστική πλευρά της σύγχρονης τέχνης. Το παρόν κεφάλαιο μελετά τον τρόπο με τον οποίο ένα έργο σύμφωνα με το κύριο του μέσο επανερμηνεύεται βάσει των τάσεων κάθε εποχής. Κύριος σκοπός στο σημείο αυτό ήταν να μελετηθεί το πώς ο επισκέπτης κινείται στον εκθεσιακό χώρο και βιώνει το έργο, χωρίς ωστόσο να γίνεται ορατή η ηχητική πηγή. Με άλλα λόγια εξετάζεται ο τρόπος διαμόρφωσης και εξέλιξης της ακουσματικής εμπειρίας ως διάστασης της ακουστικής χωρικότητας σε μια συλλογική έκθεση ηχητικών έργων.

Η παραγωγή του χρόνου και κυρίως του ρυθμού είναι τα αντικείμενα έρευνας του δωδέκατου και τελευταίου κεφαλαίου που φέρει τον τίτλο «Χρονικότητα και ρυθμικότητα στον εκθεσιακό χώρο της ηχητικής τέχνης». Εδώ μελετάται η ρυθμολογία των φορέων δράσης του εκθεσιακού χώρου σε σχέση με τη χωροχρονική επικοινωνία του έργου και του επισκέπτη, αλλιώς το «ακουστικό κανάλι». Αυτό μάλιστα θα αναλυθεί ως μια ρυθμική σχέση, σύμφωνα με τη ρυθμικότητα του Henri Lefebvre, ο οποίος χρησιμοποίησε τον ρυθμό ως μέθοδο κατανόησης του κοινωνικού χώρου με κύριο στοιχείο αναφοράς το ανθρώπινο σώμα. Πιο

συγκεκριμένα θα ερευνηθούν τα χαρακτηριστικά της ευρυθμίας, της ισορρυθμίας και της αρρυθμίας στον εκθεσιακό χώρο της ηχητικής τέχνης. Το πρώτο αφορά στην ομαλή σχέση διαφόρων ρυθμών και το «ακουστικό κανάλι» θα αναλυθεί σε σχέση με την ανάγνωση του κειμένου στην έκθεση Sonic Time. Αντιστοίχως η ισορρυθμία (ισότητα των ρυθμών) θα μελετηθεί σε σχέση με τους ρυθμούς του σώματος και του έργου *Micropolitics of Noise* του Λάμπρου Πηγούνη που παρουσιάστηκε στην έκθεση As One και *One 11 and 103* του John Cage που παρουσιάστηκαν ως ενιαίο έργο στην έκθεση Sonic Time. Παρομοίως, η αρρυθμία (δυσαρμονία ρυθμών) θα ερευνηθεί σε σχέση με το έργο *Bee I* του Απόστολου Λουφόπουλου που παρουσιάστηκε στη συλλογική έκθεση «Θεωρήματα» στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης το 2018. Η γραμμική παρακολούθηση του έργου που ήταν μια βασική προϋπόθεση βρίσκεται σε αντίθεση με τα ρυθμικά μοτίβα της επίσκεψης. Για την πληρέστερη κατανόηση θα παρουσιαστεί η έννοια του χρόνου στον σύγχρονο δυτικό κόσμο.

Καταληκτικά στο σημείο αυτό θα παρουσιαστούν και τα συμπεράσματα της παρούσας διατριβής. Η ηχητική τέχνη, είναι ένας ορισμός/κατασκευή που έχει σκοπό την όξυνση της ακρόασης και την καλλιέργεια της ακουστικής αντίληψης. Αυτό γίνεται μέσα από το συντονισμό όλων των αισθήσεων, όπως η όραση και η κιναισθησία. Με τον τρόπο αυτό η ηχητική τέχνη είναι πολυαισθητηριακή. Επιπρόσθετα η ακουστική χωρικότητα της ηχητικής τέχνης είναι δυναμική, πολυμορφική και πολυδιάστατη. Οι σχέσεις ανάμεσα στους φορείς δράσης που την παράγουν δεν έχουν την ίδια βαρύτητα κάθε φορά, καθιστώντας έτσι την ακουστική χωρικότητα ρευστή και μη προβλέψιμη.

# ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΗΧΗΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΕΚΘΕΣΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

## Κεφάλαιο 1: Ηχητική τέχνη

### 1.1 Εισαγωγή

Το κεφάλαιο αυτό έχει σκοπό να αποσαφηνίσει και να προσδιορίσει την ηχητική τέχνη, την τέχνη δηλαδή που ασχολείται με το φαινόμενο του ήχου. Ως όρος υπάρχει εδώ και σχεδόν τέσσερις δεκαετίες, ωστόσο επικρατεί μια αοριστία σχετικά με το περιεχόμενό του. Αυτό συμβαίνει κυρίως γιατί η ηχητική τέχνη βρίσκεται ανάμεσα στην πειραματική μουσική και τις οπτικές τέχνες, καθώς θεωρητικοί και καλλιτέχνες την εντάσσουν σε μια από τις παραπάνω κατηγορίες. Στο παρόν κεφάλαιο η ηχητική τέχνη θα αποδεσμευθεί από την ενδιάμεση τοποθέτησή της και θα αποκτήσει μια διακριτή θέση στον χώρο των τεχνών.

Για μια απόπειρα προσέγγισης του θεωρητικού πλαισίου της ηχητικής τέχνης αρχικά θα γίνει μια επισκόπηση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας που αφορά τόσο στην ηχητική τέχνη, όσο και στη χρήση του ήχου σε άλλες τέχνες. Σκοπός είναι να βρεθεί η κοινή συνισταμένη αυτών και να επιχειρηθεί ένας ορισμός με σαφές περιεχόμενο που θα είναι κατανοητός στο ευρύ κοινό. Στη συνέχεια θα παρουσιαστεί η γενεαλογία της ηχητικής τέχνης μέσα από κύριες στροφές προς τον ήχο καλλιτεχνών της πειραματικής τέχνης του 20ού αιώνα, όπως αυτές εκφράστηκαν μέσα από συγκεκριμένα έργα.

Σημαντικό κατά πρώτον κρίνεται να προσδιοριστεί το περιεχόμενο του ήχου και της ακουστικής/ωτικής συνιστώσας. Αυτό κρίνεται απαραίτητο για να προσδιοριστούν τα όρια της ηχητικής τέχνης και η συνεισφορά της ως διακριτής καλλιτεχνικής μορφής. Η τελευταία αφορά στην καλλιέργεια της ακουστικής αντίληψης με τρόπους που διαφέρουν από άλλες μορφές τέχνης. Η ανάγκη προσδιορισμού μιας τέχνης που αναφέρεται και παράγεται από τον ήχο δεν πηγάζει μόνο από στοιχεία που διαμορφώνονται εντός καλλιτεχνικών πεδίων αλλά γεννάται και από την ανάγκη ανάδειξης της ακουστικής αντίληψης και διαμόρφωσης μιας κουλτούρας που βασίζεται στον ήχο. Πιο συγκεκριμένα οι πολιτισμικές, κοινωνικές και ανθρωπολογικές σπουδές δίνουν βαρύτητα στον ήχο και στην ακουστική εμπειρία για να μελετήσουν τον τρόπο που ο ήχος διαμορφώνει τον πολιτισμό και τον κοινωνικό χώρο, δίνοντας έτσι βαρύτητα σε μη οπτικές τροπικότητες. Στα πλαίσια αυτά ο θεωρητικός του ήχου Christopher Cox (2004a) μίλησε για την ανάγκη διαμόρφωσης μια ακουστικής (audio) κουλτούρας που δίνει έμφαση στο αυτί, στην «ηχητική ουσία», στην ακρόαση και στην τεχνολογία της ηχητικής εγγραφής που ανοίγει τα όρια της δημιουργικότητας. Για τον λόγο αυτό μελετώνται οι θεωρίες των

Marshall McLuhan και Walter Ong για τον ακουστικό χώρο και τον ρόλο του ήχου αντίστοιχα στους μη εγγράμματους πολιτισμούς. Η ανάδειξη της ηχητικής τέχνης και της ακουστικής κουλτούρας δε γίνεται με σκοπό οι υπόλοιπες αισθήσεις να υπονομευτούν, αλλά στο πλαίσιο καλλιέργειας του ολικού σώματος (total body), το οποίο σύμφωνα με τον Henri Lefebvre συμμετέχει στην παραγωγή του χώρου με όλες του τις αισθήσεις.

Τέλος, θα μελετηθούν οι πολλαπλές χρήσεις και προσεγγίσεις του ήχου ως δομικού υλικού στην τέχνη με σκοπό είτε να ενταχθούν στην ηχητική τέχνη, είτε να διερευνήσουν την προσφορά τους σε αυτή. Συνοψίζοντας, το κεφάλαιο αυτό έχει σκοπό να απαντήσει στο ερώτημα «γιατί η ηχητική τέχνη;».

## 1.2 Προσεγγίζοντας την ηχητική τέχνη

Η χρήση του ήχου στις τέχνες άρχισε να αυξάνεται σε σημαντικό βαθμό τα τελευταία χρόνια. Πλήθος καλλιτεχνών χρησιμοποιεί τον ήχο ως εκφραστικό μέσο στα έργα τους (Gillick, 1994), καταλαμβάνοντας ένα πλήθος λειτουργιών (Lander, 1990). Σε αυτά ο ήχος μπορεί να συνοδεύεται από άλλα οπτικά ή μη μέσα είτε ακόμα και όχι, όπως για παράδειγμα η ηχογράφηση ήχων του περιβάλλοντος (field recording) και η χρήση αυτών στη βίντεο τέχνη. Ακόμη μπορεί να δίνεται έμφαση σε μέσα που ήδη χρησιμοποιούν τον ήχο, όπως ενδεικτικά είναι η εκφραστική του δύναμη στο σινεμά μέσω των ηχητικών εφέ (Sonnenschein, 2001). Επιπλέον, το πλαίσιο πολιτιστικής πολιτικής που θέτουν τα μουσεία, εκθεσιακοί χώροι και άλλοι οργανισμοί τέχνης άρχισε να δίνει έμφαση στην ακουστική (audio) κουλτούρα και στον ήχο ως καλλιτεχνικό μέσο. Η τάση αυτή γίνεται φανερή μέσα από τη διοργάνωση εκθέσεων με κύριο αντικείμενο τον ήχο ή τη συσχέτισή του με την εικόνα, καθώς και αντιστοίχων συμποσίων, εργαστηρίων και εκπαιδευτικών προγραμμάτων με θεματική τον ήχο<sup>1</sup>. Υπάρχουν παραδείγματα που διοργανώθηκε έκθεση ενός μεμονωμένου ηχητικού έργου. Ενδεικτικά θα αναφερθούν πολυσυζητημένα έργα όπως είναι το *Harmonic Bridge* του Bill Fontana (2006)

---

<sup>1</sup> Ενδεικτικές εκθέσεις με χρονολογική σειρά: *Escuchar con los ojos, Arte sonoro en España 1961-2016*, Museo de Arte Abstracto Español, Μαδρίτη (2016), *Soundings: A Contemporary Score*, MoMA, Νέα Υόρκη (2013), *SonicTime*, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα (2012), *Sound Art. Klang als Medium der Kunst*, ZKM, Καρlsruhe (2012), *See This Sound*, Lentos Art Museum, Λιντς (2009), *The Art of Listening*, Arts Council Korea Σεούλ, (2008), *Absorption and Resonance — Sound and Meaning*, Henie Onstad Arts Center, Όσλο (2008), *Sonic Process*, Κέντρο Georges Pompidou, Παρίσι (2002), *Resonanzen I και II*, Stadtgalerie, Σααρμπρύκεν (2002), *Art/Music*, Museum of Contemporary Art, Σίδνεϊ (2001), *Bitstreams*, Whitney Museum of American Art, Νέα Υόρκη (2001), *Sonambiente*, Ακαδημία των Τεχνών, Βερολίνο (2000, 1996) *Volume: Bed of Sound*, MoMA, Νέα Υόρκη (2000), *Sonic Boom*, Hayward Gallery, Λονδίνο (2000), *Sound Art - Sound As Media*, NTT: ICC, Τόκιο (2000).

και το *Raw Materials* του Bruce Nauman (2004). Αυτά παρουσιάστηκαν στην πινακοθήκη Tate Modern στο Λονδίνο η οποία εκφράζει ως επί το πλείστον τις νέες τάσεις στην τέχνη.

Ενδεικτικά συμπόσια και εκπαιδευτικά εργαστήρια είναι τα: *Sounds of Memory Symposium* (οργάνωση Πανεπιστήμιο του Κεντ στο Goldsmiths University of London και στην αίθουσα τέχνης Whitechapel, Λονδίνο (2017) -στο οποίο συμμετείχε και η γράφουσα με ένα ηχητικό έργο, μια σύνθεση ηχοτοπίου-. Κύριος άξονας του συμποσίου αυτού ήταν ο τρόπος που η μνήμη ενός πολιτισμού, αλλά και του ίδιου του ατόμου, επηρεάζει τη διαμόρφωση του κοινωνικού χώρου από την πλευρά της ακουστικής οικολογίας. Αντιστοίχως το συνέδριο *Sounding Out the Space* που διοργανώθηκε από τα DIT Conservatory of Music and Drama, Dublin School of Creative Arts, GradCAM στο Δουβλίνο το 2017 επικεντρώθηκε στη χωρικότητα του ήχου, στη σχεσιακή του δυναμική με το περιβάλλον του ως μια σύνδεση των τομέων της μουσικολογίας, της ηχητικής τέχνης και των οπτικών τεχνών. Στο συνέδριο αυτό η γράφουσα με τον επιβλέποντα καθηγητή της παρούσας διατριβής συμμετείχαν με σχετική ανακοίνωση. Παρόμοιο παράδειγμα αποτελεί το *Εργαστήριο ηχογράφησης πεδίου* με τον Chris Watson στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, στην Αθήνα (2016). Ο Watson είναι ένας sound artist και είναι από τους κορυφαίους δημιουργούς στην ηχογράφηση πεδίου (field recording). Στο εργαστήριο αυτό οι συμμετέχοντες έμαθαν βασικές τεχνικές ηχοχωροθέτησης και χρήσης εξοπλισμού για την παραγωγή καλλιτεχνικού έργου με κύριο μέσο τον ήχο. Άλλο παράδειγμα αποτελεί το εργαστήριο *Sounding Space* που οργανώθηκε από την Tate Modern στο Λονδίνο με τον καλλιτέχνη With Rob St John το 2016. Σκοπός ήταν όσοι συμμετείχαν μέσω τεχνικών ηχογράφησης αλλά της ενεργής ακρόασης (active listening) να καταγράψουν το συνεχώς μεταβαλλόμενο και δυναμικό ηχοτοπίο της Tate Modern που διαδρά με το κοινό, το περιβάλλον και την αρχιτεκτονική. Συναφές ήταν και *Οι Μικροί Ηχοεξερευνητές*, ένα εκπαιδευτικό σεμινάριο για παιδιά δημοτικού υπό την αιγίδα του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στην Αθήνα (2015) σε κοινή διοργάνωση με τη γράφουσα. Σε αυτό οι μαθητές μέσα από την ηχητική τέχνη, τη σιωπή και τον κενό εκθεσιακό χώρο καλλιέργησαν την ακουστική αντίληψη και την παραγωγή του χώρου μέσω του ήχου. Επιπλέον, το διεθνές συνέδριο του πολιτισμικού οργανισμού Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών (Αθήνα) με τίτλο *Χώρος, Ηχος και Αυτοσχεδιασμός* (2018), με τις παράλληλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις που περιλάμβανε αντικατοπτρίζει την νέα αυτή τάση στον χώρο της τέχνης. Το συνέδριο αυτό εστίαζε στην ηχητική τέχνη που εκτίθεται στον αστικό και υπαίθριο χώρο. Πιο συγκεκριμένα, εστίασε στον τρόπο που διαμορφώνονται οι σχέσεις του κοινωνικού και πολιτικού χώρου μέσω των ψηφιακών μέσων.

Η παρουσία του ήχου στα πολιτιστικά ιδρύματα συνοδεύεται και από το αντίστοιχο και συνεχώς αυξανόμενο ενδιαφέρον των ανθρωπολογικών, πολιτισμικών και κοινωνικών σπουδών για τον ήχο ως ένα στοιχείο που διαμορφώνει την ανθρώπινη εμπειρία και δημιουργεί μια «χρονική και πολιτισμική διαφορά» (Cox, 2004α) μεταξύ των ατόμων. Ενδεικτικά παραδείγματα της σχέσης αυτής αποτελούν τα εγχειρίδια *The Sound Studies Reader* του Jonathan Sterne, που αναφέρεται στον ρόλο του ήχου, τόσο στον πολιτισμό όσο και στην καθημερινή ζωή, το *The Auditory Culture Reader* (2003) των Michael Bull and Les Back που κάνει λόγο για τη διαμόρφωση της ακουστικής (auditory) εμπειρίας με έμφαση στην κοινωνική και ιστορική σκέψη. Ακόμη στο *Audio Culture - Readings In Modern Music* (2004α) των Christoph Cox, Daniel Warner υπάρχουν αναφορές για την εδραίωση μιας ακουστικής (audio) κουλτούρας ενώ και στο *Noise Water Meat, A History of Sound in the Arts* του Douglas Kahn αναπτύσσεται η χρήση του ήχου στις τέχνες τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Μέσα σε αυτό που ονομάζει ο Jim Drobnick «στροφή προς τον ήχο» (όπως αναφέρεται στο Kelly, 2011) παρατηρήθηκε μια πολλαπλότητα όρων που αναφέρονται στη χρήση του ήχου στις τέχνες, τόσο από θεωρητικούς, όσο και από καλλιτέχνες και επιμελητές και άρχισε έτσι να χρησιμοποιείται ο όρος της ηχητικής τέχνης σε ευρύ βαθμό, χωρίς όμως ο όρος αυτός να έχει αποσαφηνισθεί εντός ενός κοινού πλαισίου.

Παρόλο το «ηχητικό» ενδιαφέρον, δεν υπάρχει κάτι σαφές για το περιεχόμενο της ηχητικής τέχνης, το οποίο στο σημείο αυτό θα επιχειρήσουμε. Ξεκινώντας από τις ίδιες τις λέξεις του όρου αυτού είναι ξεκάθαρο ότι σχετίζεται με τον ήχο και τις καλές τέχνες (Neuhaus, 2000). Παρ' όλες όμως τις προσπάθειες προσδιορισμού του από τη συγγραφική δραστηριότητα των θεωρητικών (Alan Licht, Brandon Labelle, Douglas Kahn, David Toop, Helga de la Motte-Haber κ.α.) και τις διάσπαρτες πηγές από άρθρα και καταλόγους εκθέσεων όπως αυτές που προαναφέρθηκαν, δεν έχει εδραιωθεί θεωρητικά ως ένας κοινά αποδεκτός όρος. Υπάρχει όμως μια σύγκλιση απόψεων σε μελέτες της ηχητικής τέχνης ότι η ηχητική τέχνη είναι η μορφή της τέχνης που έχει ως κύριο ζήτημα τον ήχο ως φυσικό ή τεχνολογικό φαινόμενο (Licht, 2007: 15) και ως βασικό συστατικό την ωτική (aural) συνιστώσα (Neuhaus, 2000). Ο Golo Föllmer (1995) σημειώνει χαρακτηριστικά ότι η ακουστική συνιστώσα είναι βασικό συστατικό της ηχητικής εγκατάστασης, γεγονός που η παρούσα διατριβή το επεκτείνει και στην ηχητική τέχνη.

Σύμφωνα με τα παραπάνω το περιεχόμενο/αντικείμενό της ηχητικής τέχνης είναι ο ήχος και η ακουστική/ωτική συνιστώσα. Όπως θα αναλυθεί εκτενώς στην παρούσα διατριβή ο ίδιος ο ήχος είναι ένας φορέας δράσης και αναπτύσσει σχέσεις με άλλα σώματα, αντικείμενα και οντότητες. Κατά τον τρόπο αυτό ο ήχος, δεν είναι απλώς ένα θέμα που το αναδεικνύει

έναν καλλιτέχνη αλλά ο ίδιος ο ήχος καθορίζει τον τρόπο που θα παρουσιαστεί ένα έργο, το πώς αυτό θα γίνει αντιληπτό. Σχετικά με τη δράση του αυτή ο ήχος έχει μια σχετική αυτονομία από τον καλλιτέχνη. Αυτή η ταυτόχρονη χρήση του ήχου στην ηχητική τέχνη οδηγεί τον ήχο να έχει συγχρόνως χαρακτηριστικά υποκειμένου και αντικειμένου (LaBelle, 2007: 155). Κατά συνέπεια η ηχητική τέχνη είναι η τέχνη που έχει τον ήχο, το υποκείμενο και το αντικείμενο αυτής, καθώς και την οπτική/ακουστική συνιστώσα. Το γεγονός αυτό δεν αποκλείει τη χρήση άλλων μέσων, απλώς στην περίπτωσή μας η έμφαση δίνεται στον ήχο. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί το έργο *Χειρισμοί I* του γλύπτη Θεόδωρου, το οποίο παρουσιάστηκε στην έκθεση SonicTime στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (2012) και παράγαγε ήχους φωνής από ένα πικάπ που ο επισκέπτης δεν είχε οπτική επαφή. Το μόνο που έβλεπε ήταν το εξώφυλλο ενός δίσκου, το οποίο αποτελούσε οπτικό ίχνος της ηχητικής πηγής.



*Εικόνα 1: Φωτογραφία από το έργο Χειρισμοί I του Θεόδωρου στην έκθεση Sonic Time*

Η ηχητική τέχνη συνδέεται με τις σχέσεις που αναπτύσσει ο ήχος ως φορέας δράσης, αρχικά με τον χώρο και εν συνεχεία με τον άνθρωπο και στην ουσία με την παραγωγή του ακουστικού χώρου. Οι σχέσεις αυτές αποτελούν βασικό χαρακτηριστικό της ηχητικής τέχνης, διευρύνουν το αντικείμενό της σε άλλες έμβιες και μη οντότητες και θα αναλυθούν εκτενώς παρακάτω. Εδώ θα γίνει μόνο μια συνοπτική αναφορά, ώστε ο αναγνώστης να εισαχθεί ομαλότερα στο πεδίο αυτό. Η πρώτη περίπτωση κατά τον David Toop (όπως αναφέρεται στον Hamilton, 2007) προκύπτει από τα φυσικά χαρακτηριστικά του ήχου και τη χωρική του



διάρθρωση. Ο ήχος από τη φύση του δημιουργεί έναν αόρατο πολυδιάστατο χώρο που ενσωματώνει τον άνθρωπο και ενσωματώνεται από αυτόν, ελίσσεται, αλληλοεπιδρά με τον οπτικά διαμορφωμένο χώρο και βρίσκεται σε συνεχή ροή. Με άλλα λόγια ο ήχος παράγει χώρο. Με τον ήχο δημιουργούνται συγκεκριμένες πρακτικές αντίληψης του χώρου, δηλαδή χωρικότητες που σχετίζονται με τη δεύτερη περίπτωση. Κατ' επέκταση οι χωρικότητες αφορούν τον τρόπο που ο άνθρωπος συλλαμβάνει τον ήχο, την ακρόαση δηλαδή και τη σχέση μεταξύ ήχου και του σώματος μέσα στο χώρο, ενδεικτικά ο άνθρωπος μπορεί να στρέψει το σώμα του προς την ηχητική πηγή.

Σύμφωνα με τα παραπάνω η ηχητική τέχνη έχει ως αντικείμενο τον ήχο, τις αλληλεπιδράσεις που δημιουργεί η χωρικότητα του με φορείς δράσης του χώρου και το ίδιο ανθρώπινο σώμα. Η τελευταία αυτή περίπτωση βάζει ως αντικείμενο της ηχητικής τέχνης και την πρακτική της ακρόασης (Roden, 2004). Κατά συνέπεια η ηχητική τέχνη περιλαμβάνει τα έργα εκείνα που παράγονται από ήχο και αφορούν τόσο τον ήχο όσο και το σύμπλεγμα των σχέσεων που αναπτύσσει με το ανθρώπινο σώμα και τον οπτικά διαμορφωμένο χώρο, όπως συμβαίνει με μια αίθουσα τέχνης. Το γεγονός αυτό δίνει στην ηχητική τέχνη χωρικά χαρακτηριστικά τα οποία έχουν αποτελέσει αντικείμενο διαχείρισης ορισμένων κατηγοριών των οπτικών τεχνών, όπως οι εγκαταστάσεις. Οι τελευταίες επικεντρώνονται στον τρόπο που τα αντικείμενα τέχνης τοποθετούνται στον χώρο, τον οποίο συμπεριλαμβάνουν στο έργο. Δομικό στοιχείο της εγκατάστασης είναι ο ίδιος ο επισκέπτης που κινείται μέσα στον χώρο της. Αυτό όπως θα παρουσιαστεί στη συνέχεια οδηγεί την ηχητική τέχνη στο να υιοθετεί πρακτικές των οπτικών τεχνών.

### **1.3 Ηχητικές τάσεις στις καλλιτεχνικές πρακτικές**

Το υποκεφάλαιο αυτό επικεντρώνεται στη γενεαλογία της ηχητικής τέχνης όπως αυτή διαμορφώθηκε από σημαντικές στιγμές-τάσεις της σύγχρονης πειραματικής τέχνης του 20ού αιώνα και μας βοηθά να προσδιορίσουμε το περιεχόμενο της ηχητικής τέχνης. Ως όρος η ηχητική τέχνη εμφανίζεται με την ίδρυση του *SoundArt* ιδρύματος στα τέλη της δεκαετίας του 1970 από τον William Hellermann και τη *Sound/Art* έκθεση που οργάνωσε αυτό το 1983 στο *Sculpture Center* στη Νέα Υόρκη (Licht, 2009) και λειτουργεί αναδρομικά για πολλούς καλλιτέχνες σε διάφορες χρονολογικές περιόδους. Δεν υπάρχει ωστόσο μια συγκεκριμένη ιστορία και ροή του όρου μέσα στον χρόνο. Αυτό δείχνει ότι όταν καλλιτέχνες στο παρελθόν χρησιμοποιούσαν ή πειραματιζόνταν με τον ήχο δεν γνώριζαν ότι ανήκαν στο πεδίο που

αργότερα θα ονομάζονταν ηχητική τέχνη. Υπήρχε δηλαδή μια τάση να δημιουργηθεί η ηχητική τέχνη, η οποία δεν έγινε όμως τη χρονική περίοδο δημιουργίας των έργων. Για να οδηγηθούμε σε αυτό που ονομάστηκε ηχητική τέχνη θα παρουσιαστούν ενδεικτικές καλλιτεχνικές πρακτικές που έκαναν χρήση του ήχου ως αισθητικό αντικείμενο αλλά και ως μια χωρική συνθήκη που αφορά το περιβάλλον και το σώμα. Μέσα από τα έργα αυτά γίνεται φανερό ότι η ηχητική τέχνη δεν είναι κάτι πρόσφατο και προσωρινό αλλά έχει βάθος χρόνου γιατί συνδέεται και με τάσεις καλλιτεχνών της σύγχρονης πειραματικής τέχνης να χρησιμοποιούν τον ήχο ως κύριο εκφραστικό/υλικό μέσο. Τα έργα αυτά είναι πρόδρομοι της ηχητικής τέχνης καθότι έχουν βασικό στοιχείο τους την ακουστική συνιστώσα και θεωρούνται δείγματα ηχητικής τέχνης από σύγχρονους θεωρητικούς, όπως είναι ο Christoph Cox και ο Alan Licht. Αν λοιπόν δημιουργούνταν στη σύγχρονη εποχή θα αποκαλούνταν ως «ηχητικά έργα». Οι πειραματισμοί αυτοί με τον ήχο δεν μπορούν να θεωρηθούν ως κάτι ιστορικά σταθερό γιατί επαναπλαισιώθηκαν στους σύγχρονους ορισμούς της τέχνης, οι οποίοι περιλαμβάνουν πλέον και τον ήχο. Οι καλλιτέχνες αυτοί προέρχονταν κυρίως από τον τομέα της μουσικής, ενώ οι εξελίξεις στην τεχνολογία βοήθησαν πάρα πολύ στις προθέσεις των καλλιτεχνών. Πιο συγκεκριμένα θα αναφερθούμε στον Luigi Russolo και το μανιφέστο του *Art of noises*, στη *Musique concrète* του Pierre Schaeffer, στο 4' 33'' του John Cage που αναφέρει ο Christoph Cox στη διάλεξη του «The History of Sound art» (2017). Αντίστοιχα υπάρχουν και έργα του Bill Fontana και του Bruce Nauman όπως αναφέρει ο Alan Licht στο βιβλίο του *Sound art: Beyond music, between categories* (2007) και στο άρθρο του *Sound in space* (2007β).

Στις αρχές του προηγούμενου αιώνα ο ζωγράφος Luigi Russolo δημιούργησε μια σειρά συσκευών που τις ονόμαζε «*intonarumori*», οι οποίες παρήγαγαν ένα ευρύ φάσμα ήχων παρόμοιου με αυτού των μηχανών. Τους ήχους αυτούς ο καλλιτέχνης τους διαχειριζόταν ως αφηρημένα υλικά με τα οποία δημιουργούνται καλλιτεχνικά έργα. Οι συσκευές αυτές είχαν τα χαρακτηριστικά των γλυπτών (Hoffmann, Naumann, χ.χ.) γεγονός που αλλάζει τη φιλοσοφία του μουσικού οργάνου και θέτει τη βάση για τη μεταγενέστερη μορφή της ηχητικής τέχνης: τα ηχητικά γλυπτά (*sound sculptures*), που αποτελούν καλλιτεχνικά αντικείμενα που παράγουν ήχο. Δηλαδή εδώ το καλλιτεχνικό έργο περιλαμβάνει και το μέσο παραγωγής του ήχου. Επιπλέον, ως προς την κατασκευή τους έχουν την ίδια βάση με τα μεταγενέστερα συνθεσάιζερ που χρησιμοποιούνται αρχικά στην πειραματική μουσική (Van Nort, 2006). Ο Russolo ερευνούσε δηλαδή το πώς λειτουργεί και ποιες δυνατότητες έχει ένα μουσικό όργανο. Ο καλλιτέχνης άνηκε στο κίνημα των Φουτουριστών που γεννήθηκε το 1908 στην Ιταλία, το οποίο απορρίπτοντας το παρελθόν έδωσε προτεραιότητα στο μέλλον, στην τεχνολογία (όπως το ραδιόφωνο και το τηλέφωνο) και στο δυναμισμό της σύγχρονης βιομηχανίας και της πόλης.

Η δημιουργία αυτών των συσκευών έγινε σε συνδυασμό με το μανιφέστο που εξέδωσε ο Russolo *The Art of Noise* το 1913. Επηρεασμένος από το θεμελιωτή του κινήματος Filippo Tommaso Marinetti αναφέρθηκε στην έννοια του θορύβου και έθεσε ερωτήματα για τη φύση της μουσικής ύλης. Πιο συγκεκριμένα έβαλε εντός των ορίων της μουσικής το ατέλειωτο εύρος των θορύβων που υπάρχουν στο περιβάλλον, όπως οι ήχοι της φύσης, της βιομηχανίας, της ανθρώπινης εργασίας, των μηχανών και της πόλης, οδηγώντας σε αυτό που κατονομάζεται ως «μουσικός θόρυβος» (Russolo, 1967: 6). Με έναν λόγο έβαλε αυτό που μέχρι τότε θεωρούνταν μη μουσικός ήχος στη μουσική. Έτσι λοιπόν άνοιξε τα όρια της τέχνης στον θόρυβο. Για να επιτευχθεί αυτό ο Russolo έδωσε έμφαση στο γεγονός ότι ο κόσμος πρέπει να εναρμονίσει τα αυτιά του με τους ήχους της σύγχρονης ζωής και να αναζητήσει νέες μορφές ακουστικών αισθήσεων (Russolo, 1967:6). Ο συλλογισμός αυτός, η εστίαση δηλαδή της προσοχής στους ήχους του περιβάλλοντος δίνει νέες διαστάσεις στην ακρόαση και στην καλλιτεχνική πρακτική γιατί στρέφει τον κόσμο στην ενεργοποίηση των αυτιών και στην ακρόαση των ήχων της καθημερινής ζωής με αισθητικό τρόπο, κάτι που σχετίζεται με την καλλιέργεια της ακρόασης που επιτυγχάνεται με την ηχητική τέχνη. Όλα αυτά βέβαια γίνονταν στο πλαίσιο αυτού που ονομαζόταν μουσική και στον επαναπροσδιορισμό της (Russolo, 1967:12) και όχι στο πλαίσιο δημιουργίας μιας νέας τέχνης που αφορά στον ήχο.

Η εφεύρεση του μαγνητοφώνου (Magnetic tape recorder) ήταν ένα νέο μέσο για τον καλλιτέχνη και οδήγησε στη δημιουργία ενός νέου είδους μουσικής που βασιζόταν στην καταγραφή και επεξεργασία των ήχων. Ένας από τους πρώτους που άρχισε να πειραματίζεται με το νέο αυτό μέσο ήταν ο Pierre Schaeffer, Γάλλος μηχανικός ραδιοφώνου, που δημιούργησε τη *Musique concrète*, τη συγκεκριμένη μουσική. Σε αυτήν το ηχόχρωμα δεν χρειαζόταν να έχει μουσική προέλευση. Η μουσική ύλη για αυτόν ήταν οποιοσδήποτε ήχος μπορεί κανείς να χρησιμοποιήσει: θόρυβοι από τη φύση, τον πραγματικό κόσμο. Αυτό ενδεικτικά γινόταν κατανοητό στο έργο του *Étude aux Chemins De Fer* (1948), που ήταν ένα κολλάζ θορύβων. Επομένως ο Schaeffer διεύρυνε και αυτός τα όρια της τέχνης διότι εισήγαγε το μη μουσικό ήχο σε αυτήν. Οι ήχοι αντιμετωπίζονταν σαν ξεχωριστές οντότητες ύλης, που ο Schaeffer προσδιόρισε ως «ηχητικό αντικείμενο». Το ηχητικό αντικείμενο δεν είναι νότα που πρέπει να συνδυαστεί αρμονικά με άλλες, αλλά αντιμετωπίζεται ως προς τα ακουστικά και ηχητικά του χαρακτηριστικά (Kim-Cohen, 2009: 9).

Για να επιτευχθεί αυτό ο Schaeffer σημείωσε ότι πρέπει να ακούμε «ακουσματικά» δηλαδή να μην λαμβάνουμε υπόψη μας την ηχητική πηγή και τον τόπο, αλλά να επικεντρωνόμαστε στον καθαυτό ήχο. Έτσι, έπαιρνε ηχογραφημένους ήχους και τους άλλαζε ώστε να μην γίνεται κατανοητή η πηγή αυτών (έκανε πιο γρήγορη και πιο αργή την ταχύτητα

της μαγνητοταινίας, χρησιμοποιούσε παραμορφώσεις και άλλα εφέ). Για την ακουσματική ακρόαση θα αναφερθούμε με περισσότερες λεπτομέρειες σε επόμενο κεφάλαιο. Επιπλέον ο Schaeffer δούλευε τον ήχο σαν ένα ανεξάρτητο μέσο, που αποτελείται από μικρά κομμάτια. Οι συνθέσεις του δημιουργούνται με την επεξεργασία, το μοντάζ και τη μίξη των ηχητικών αυτών αντικειμένων (Kim-Cohen, 2009: 11). Ο τρόπος που χειριζόταν τον ήχο, πέρα από το γεγονός ότι δημιούργησε νέες αισθητικές προσεγγίσεις τόσο στην παραγωγή μουσικής (π.χ. μέσω του sampling) όσο και ήχων, επηρέασε μια μεταγενέστερη ομάδα ηχητικών καλλιτεχνών όπως ο Francisco López. Ακόμη εισήγαγε τα νέα τεχνολογικά μέσα στην παραγωγή της μουσικής. Ο ήχος στην τέχνη δημιουργείται και από μη μουσικά όργανα, γεγονός που είναι συνυφασμένο με την παραγωγή της ηχητικής τέχνης. Επιπλέον, η *Musique concrète* επηρέασε και τους τρόπους ακρόασης ενός καλλιτεχνικού έργου. Όταν επισκέπτεται κανείς ένα ηχητικό έργο που προβάλλει για παράδειγμα ήχους ενός τόπου διαφορετικού από αυτού που προτείνει το έργο ο επισκέπτης ακούει του ήχους μακριά από την πηγή, τον χώρο και τον χρόνο παραγωγής.

Το έργο 4' 33'' του John Cage (1952) έβαλε το προσκήνιο της μουσικής παράστασης στο παρασκήνιο (Cox, 2017), δηλαδή στο πλαίσιο το οποίο αυτό παρουσιάζεται. Αυτό περιλαμβάνει τους ήχους του περιβάλλοντος και των ακροατών. Σε αυτό ο καλλιτέχνης κάθεται μπροστά από ένα πιάνο, στην αρχή κάνει κάποιες κινήσεις αλλά μετά καμία, χωρίς να κουνάει ούτε τα χέρια του, στον χρόνο που αναφέρει ο τίτλος του έργου. Αποτέλεσμα είναι ότι κατά τη σιωπή του μουσικού έργου έρχονται στην επιφάνεια η χωρική συνθήκη στην οποία λαμβάνει χώρα αυτό, όπως οι ήχοι που παράγονται οι ακροατές: ψίθυροι, βήχας κτλ. Η μουσική δηλαδή ανοίγει τα όριά της στη σιωπή και στους ήχους του περιβάλλοντος που υπάρχουν εκείνη τη στιγμή και αποτελούν συστατικό στοιχείο στο αισθητικό έργο, κάνοντας τον συναυλιακό χώρο ένα ηχητικό όργανο και το έργο να βασίζεται στις συνθήκες και το πλαίσιο που δημιουργούνται. Ο συνθέτης δηλαδή δεν ακολουθεί μια προκαθορισμένη δομή αλλά κάνει άνοιγμα στο τυχαίο και το περιβάλλον της συναυλίας. Αυτή η χρήση του ήχου όπως είναι έτοιμος στο περιβάλλον (*found sound*) εντός του συναυλιακού χώρου και η εξίσωση του θορύβου με το συμβατικό μουσικό ήχο έχει ίδια φιλοσοφία με τα *readymades* του Marcel Duchamp όπως παρουσιάστηκαν στις αρχές του αιώνα στις οπτικές τέχνες (Kargow, 1987). Πιο συγκεκριμένα ο καλλιτέχνης πήρε ένα καθημερινό αντικείμενο -ένα έτοιμο αντικείμενο (μια κρήνη)-, το υπέγραψε και έγραψε επάνω του το μέρος που εκτέθηκε, δείχνοντας με αυτήν την κίνηση ότι οποιοδήποτε αντικείμενο που επιλέγεται από έναν καλλιτέχνη μπορεί να αποτελέσει και να δημιουργήσει τέχνη. Μέσα βέβαια στο περιβάλλον του 4'33'' είναι και ο ίδιος ο ακροατής και οι ήχοι που παράγονται από αυτόν. Δηλαδή το έργο του δεν αποτελεί

τόσο μια ωδή προς τη σιωπή όσο προς την ενεργή παρουσία των ακροατών και τη συνδρομή τους στην εξέλιξη του καλλιτεχνικού έργου. Ο Cage «μιλά» για τη σιωπή, αλλά μέσα από αυτήν την απουσία προκύπτει η παρουσία (Shaw-Miller, χ.χ.) των ίδιων των ατόμων. Αυτή η χρήση του πλαισίου στο έργο αποτελεί πρόδρομο των τοπο – ειδικών (site specific) έργων που γεννήθηκαν τη δεκαετία του 1960 στις οπτικές τέχνες και ενσωματώνουν τις συνθήκες που παρουσιάζεται το έργο μέσα σε αυτό (Labelle, 2006: 15). Η σημασία του έργου στη διαμόρφωση της ηχητικής τέχνης είναι ότι το περιβάλλον και το κοινό διαμορφώνουν τον ακουστικό χώρο του έργου γιατί οι ήχοι τους «εισέρχονται» στο έργο και το διαμορφώνουν.

Το 1966 ο Max Neuhaus ξεκίνησε τους περιπάτους στο δημόσιο εξωτερικό χώρο, στους δρόμους της Νέας Υόρκης, με το όνομα *Listen!* με σκοπό οι συμμετέχοντες αμίλητοι να ακούσουν τους ήχους της πόλης. Πιο συγκεκριμένα καλούσε το κοινό να παρακολουθήσει μια συναυλία ή παράσταση και το έβγαζε έξω να περπατήσει. Το καλλιτεχνικό έργο στην περίπτωση αυτή ήταν μια ζωντανή εμπειρία με χωρικές συντεταγμένες. Οι ήχοι αυτοί εκτός από τη φύση προέρχονταν και από τις κοινωνικές αλλαγές (Rainer, et al., 2009α: 145). Κατά αυτόν τον τρόπο το καθημερινό κοινωνικό περιβάλλον, το αστικό τοπίο, ο δημόσιος χώρος και ο θόρυβος εισέρχονταν εντός της καλλιτεχνικής πρακτικής. Με το έργο αυτό οι καθημερινοί ήχοι ως περιεχόμενο ενός έργου δεν μεταφέρθηκαν μέσα στις αίθουσες συναυλιών, όπως είχε κάνει ο Cage (Rainer, et al., 2009α: 152), αλλά μεταφέρθηκαν στον τόπο παραγωγής τους (on site), μεταφέροντας επίσης και τον εκθεσιακό χώρο έξω από τις αίθουσες τέχνης. Με τον τρόπο αυτό διευρύνθηκαν ακόμη περισσότερο τα όρια του ήχου στην τέχνη. Μέσα στο καθημερινό περιβάλλον οι ήχοι αλλάζουν συνεχώς και δεν μπορούν να προβλεφθούν, οπότε και ο περίπατος δεν βασίζεται σε προκαθορισμένα πρότυπα αλλά στην αβεβαιότητα και στο απρόβλεπτο και εξαρτάται και από τις επιλογές του συμμετέχοντα. Επιπλέον ο περίπατος αυτός, με το κάλεσμα προς τον ίδιο τον επισκέπτη να ακούσει, στρέφει την προσοχή του προς αυτόν. Η ακρόαση είναι ένα υποκειμενικό στοιχείο στην εύρεση των ήχων, οπότε και η κατανόηση και εξέλιξη του περιπάτου εξαρτώνται από τον επισκέπτη. Η ακρόαση του περιβάλλοντος δεν είναι ούτε ακριβώς διανοητική ή ούτε συναισθηματική όπως γίνεται με τη μουσική (Licht, 2007: 218), αλλά δημιουργεί νέα όρια αυτής που καλλιεργούν την ωτική (aural) αντίληψη και κάνουν τον επισκέπτη να κατανοήσει τόσο τον εαυτό του όσο και τη σχέση του με τον χώρο και την ενσωμάτωσή του σε αυτό. Δημιουργείται δηλαδή αυτό που ο LaBelle ονομάζει «περιβαντολογική κατάσταση» (LaBelle, 2006:158) και αυξάνει τη χωρική αντίληψη του ατόμου (LaBelle, 2006:151). Τα στοιχεία της δυναμικότητας του ήχου που έχει ανοιχτά και μη προβλέψιμα όρια και η σημασία της ακρόασης στη σύλληψη του χώρου

σχετίζονται με την παραγωγή του ακουστικού χώρου της ηχητικής τέχνης ως ένα σύμπλεγμα δυναμικών σχέσεων.

Τα δυο επόμενα έργα αναφέρονται για να παρουσιαστεί η σχέση της ηχητικής τέχνης πέρα από τη μουσική όπως έγινε μέχρι τώρα και με άλλα κινήματα τέχνης. Ο ηχητικός καλλιτέχνης Bill Fontana τοποθετούσε τα έργα του μέσα στο περιβάλλον (site). Χρησιμοποιώντας την τεχνολογία μετέφερε ήχους από έναν τόπο σε έναν άλλο, αλλάζοντας τα ηχητικά χαρακτηριστικά του τελευταίου. Αν και αυτή του η δραστηριότητα είχε ξεκινήσει από τη δεκαετία του 1980 θα αναφερθεί ένα μεταγενέστερο χαρακτηριστικό του έργου, το Earth Tones (1992). Στο πλαίσιο αυτού έθαψε κοντά σε μια λίμνη στη Βόρεια Καλιφόρνια ηχεία χαμηλών συχνοτήτων. Από εκεί ακούγονταν ήχοι του Ειρηνικού ωκεανού, δημιουργώντας έτσι ένα διαφορετικό τοπίο με ήχους από άλλον τόπο και το περιβάλλον γίνεται μέρος της αισθητικής εμπειρίας. Το έργο είναι εμπνευσμένο από την *Land art* (LaBelle, 2006:199) που έλαβε χώρα τις δεκαετίες 1960 και 1970 και είχε ως κύριο στοιχείο την αξιοποίηση υλικών της γης ως συστατικό των καλλιτεχνικών δημιουργημάτων. Τα έργα ήταν θεμελιωμένα στο περιβάλλον τους (site) δίνοντας μια εμπειρία αποπλαισιωμένη, χωρίς σωστή προοπτική ή εστίαση (Dickson, 1969: 18 -19). Αν το έργο παρουσιαζόταν πέρα από το περιβάλλον τότε γινόταν λόγος για «μη τόπος» (κατά τον κύριο εκπρόσωπο του κινήματος Robert Smithson, “non site”). Παρόμοια κινείται και ένα άτιτλο έργο του Bruce Nauman το 1969. Ο καλλιτέχνης τοποθέτησε ένα μικρόφωνο σε μια μεγάλη τρύπα στο έδαφος εξωτερικού χώρου, το οποίο συνέδεσε με ένα ηχείο σε ένα κενό δωμάτιο. Μέσα στο δωμάτιο ο ήχος της γης αποπλαισιώθηκε από το περιβάλλον του. Αυτό βασίζεται στις πρακτικές της παραγωγής του έργου αλλά και του τόπου που εκτίθεται όπως παρουσιάστηκαν από τη *Land art* αλλά συγχρόνως εμπνέεται και από την εννοιολογική τέχνη (Licht 2007β:76). Η τελευταία δε βασίζεται στην ύλη του αντικειμένου της τέχνης αλλά στην ιδέα που βρίσκεται σε αυτό. Επιπλέον, ένα καλλιτεχνικό αντικείμενο κατά την εννοιολογική τέχνη δεν ορίζεται από τη μορφή του αλλά από τις συνθήκες που το περιβάλλουν (LaBelle, 2006:143). Έτσι και στο έργο του Nauman λαμβάνεται υπόψη όχι τόσο η μορφή του ήχου αλλά οι χρονικές και οι χωρικές συνθήκες που αυτός δημιουργεί. Στα έργα των Fontana και Nauman το περιβάλλον και οι ήχοι αυτού γίνονται μέρος του έργου. Η πρώτη περίπτωση σχετίζεται άμεσα με την παραγωγή του ακουστικού χώρου στην ηχητική τέχνη καθώς η παρουσίαση της ηχητικής τέχνης συνδέεται με τις σχέσεις στην κάθε δεδομένη στιγμή του ήχου και του χώρου στον οποίο προβάλλεται, με τον τρόπο δηλαδή που επηρεάζει ο ήχος τον χώρο και αντιστοίχως πώς επηρεάζεται από αυτόν. Επιπλέον, στην περίπτωση του Fontana η σύνδεση μέσω της τεχνολογίας των ήχων δυο τόπων διευρύνει τα όρια του οπτικά διαμορφωμένου εκθεσιακού χώρου. Αυτό αποτελεί σημαντικό

γεγονός γιατί η ηχητική τέχνη δημιουργεί μια χωρική συνθήκη που έχει διαφορετικά όρια από τον εκθεσιακό χώρο που διαμορφώνεται με οπτικούς όρους.

Μέσα από τα παραπάνω παραδείγματα γίνεται φανερό πόσο συντέλεσαν οι ηχητικές τάσεις στις καλλιτεχνικές πειραματικές πρακτικές του 20<sup>ου</sup> αιώνα σε αυτό που σήμερα ονομάζουμε «ηχητική τέχνη» και κατά συνέπεια να θεωρούνται πια πρόδρομοι αυτής. Συνοψίζοντας τα έργα αυτά προσέφεραν στην ηχητική τέχνη τα εξής: εισήγαγαν τον θόρυβο, τη σιωπή και τον μη μουσικό ήχο στην τέχνη, έδωσαν σημασία στην ακρόαση που είναι αποδεσμευμένη από την πηγή, όπως συνήθως συμβαίνει σε έναν εκθεσιακό χώρο ηχητικών έργων και στην ακρόαση του καθημερινού περιβάλλοντος, δημιουργώντας νέες μορφές αισθητικής μέσω της ακρόασης. Επιπλέον, εισήγαγαν νέα μέσα στην παραγωγή της τέχνης και αποδέσμευσαν την παραγωγή ήχου από τα μουσικά όργανα. Έδωσαν ακόμη βάση στις σχέσεις που αναπτύσσει ο ήχος του έργου με το κοινό και το περιβάλλον, σχέσεις καθοριστικές για την παραγωγή του έργου καθώς έλαβαν υπόψη τον δυναμικό, ανοιχτό και απρόβλεπτο χαρακτήρα του ήχου. Τέλος, δόθηκε σημασία στην καλλιέργεια της ακρόασης και στον τρόπο που αυτή συμμετέχει στην παραγωγή και στην αντίληψη του χώρου.

#### **1.4 Η σύλληψη της ηχητικής τέχνης πέρα από το αυτί**

Συνδυάζοντας τις απόψεις για την ηχητική τέχνη του Alan Licht - έχει ως κύριο μέλημα το φαινόμενο του ήχου-, των Max Neuhaus & Golo Föllmer -υποστηρίζουν ότι η ακουστική/ωτική συνιστώσα είναι βασικό συστατικό της ηχητικής τέχνης- και του Brandon Labelle -θεωρεί ότι ο ήχος είναι υποκείμενο και αντικείμενο της τέχνης αυτής- η παρούσα διατριβή θα επιχειρήσει να ορίσει ως «ηχητική τέχνη» την τέχνη αυτή που έχει ως αντικείμενο και υποκείμενο τον ήχο και την ακουστική/ωτική συνιστώσα. Προκειμένου να κατανοηθούν καλύτερα οι παραπάνω προσεγγίσεις θα αναλυθούν αμφότερες οι προαναφερθείσες έννοιες. Παράλληλα, θα αποσαφηνίσουν τα όρια της ηχητικής τέχνης και η σημασία της ως διακριτή μορφή στον χώρο των τεχνών, στον βαθμό που αποτελεί ένα συγκεκριμένο πεδίο που οξύνει την ακουστική αντίληψη με τρόπους που διακρίνονται από τους αντίστοιχους της μουσικής και άλλων ηχητικών μορφών τέχνης και πολιτισμικών εκφράσεων που παρομοίως θα αναλυθούν στη συνέχεια.

Ο ήχος στις φυσικές επιστήμες είναι κύμα, ενέργεια, που διαχέεται στον χώρο και προκαλεί εναλλαγές στην ατμοσφαιρική πίεση που γίνονται αντιληπτές πρωτίστως από το ανθρώπινο αυτί. Προσεγγίζοντας δομικά το αυτί, ο ήχος οδηγείται στο τύμπανο, το οποίο

ταλαντώνεται και στη συνέχεια μετά από ορισμένες διαδικασίες μεταφέρεται στον κοχλία, μετατρέπεται σε νευρικό ερέθισμα και μεταφέρεται στον εγκέφαλο. Το ύψος του ηχητικού κύματος εξαρτάται από πόσους κύκλους κάνει ανά δευτερόλεπτο και αυτό ορίζεται ως συχνότητα και υπολογίζεται σε Hertz (Hz), για παράδειγμα τα 1000 Hz σημαίνουν ότι ένας κύκλος γίνεται σε ένα χιλιοστό του δευτερολέπτου. Το ανθρώπινο αυτί μπορεί να εκλάβει τους ήχους που ανήκουν στο φάσμα συχνοτήτων των 20 Hz με 20 kHz. Η συχνότητα όπως και η ένταση του ήχου είναι ορισμένα χαρακτηριστικά του ήχου που υπολογίζονται με τρόπο αντικειμενικό. Τα στοιχεία αυτά μελετώνται από την Ακουστική. Από την άλλη πλευρά, τα υποκειμενικά στοιχεία του ήχου, ο τρόπος δηλαδή που ο ήχος γίνεται αντιληπτός από το ανθρώπινο μυαλό ερευνώνται από την Ψυχοακουστική (Χαδέλης, 2004: 53). Για παράδειγμα ένας ήχος για να γίνει άκουσμα πρέπει η έντασή του να ξεπεράσει μια ελάχιστη τιμή. Αυτό ονομάζεται «ακουστότητα». Η αντιληπτή ένταση όμως εξαρτάται και από τη συχνότητα, γιατί για παράδειγμα στους χαμηλής έντασης ήχους οι υψηλής συχνότητας ήχοι θα γίνουν αντιληπτοί, ενώ οι χαμηλής δε θα γίνουν (Νηστικάκης, χ.χ.). Αλλά και η αντίληψη ενός ήχου μπορεί να επηρεαστεί από την παρουσία άλλων ήχων (*masking effect*). Ένα από τα καλλιτεχνικά έργα που ασχολείται με τα πιο φυσικά/ψυχοακουστικά χαρακτηριστικά του ήχου είναι η σύνθεση του Ryoji Ikeda «*Data Googolplex*» που ανήκει στη σειρά εγκαταστάσεων, οπτικοακουστικών συναυλιών και εκδόσεων «*Datamatics*» (2006). Αυτή αποτελείται από δυο συμμετρικές κυματομορφές, αντίστροφες μεταξύ τους, που παρουσιάζονται στο δεξί και αριστερό αυτί (Oomen, 2014). Οι αντίστροφες κυματομορφές λειτουργούν σαν να είναι η μία καθρέφτης της άλλης, ώστε η μια να ακυρώνει την άλλη στα αυτιά του δέκτη. Με την προβολή αυτών σε στερεοφωνικά ακουστικά ή ηχεία η κυματομορφή φαίνεται να είναι μονοφωνική, γιατί η μια εισάγεται στο αριστερό και η άλλη στο δεξί αυτί. Όμως αυτή η αμφιωτική διχοτόμηση των δυο αυτών κυματομορφών είναι ψηφιακή καθότι αν τις βάλουμε μαζί, από τη φύση τους η μια ακυρώνει την άλλη χωρίς ο δέκτης να αντιλαμβάνεται κάτι. Ένα ακόμη παρόμοιο παράδειγμα που σχετίζεται με την ψυχοακουστική και την ακρόαση είναι το έργο *Synaptic Island* της Maryanne Amacher. Το έργο όταν παιχτεί στην κατάλληλη ένταση έχει ως αποτέλεσμα τα αυτιά να παράγουν εσωτερικούς ήχους που οδηγούνται κατευθείαν εντός του κεφαλιού. Την απόληξη αυτή η καλλιτέχνης την ονομάζει «τρίτο αυτί».

Ο ήχος όμως ως δόνηση είναι δυνατόν να συλληφθεί από το άτομο όχι μόνο μέσω των αυτιών αλλά και μέσω του σώματος του και να το επηρεάσει. Η ιδιότητα αυτή του ήχου του προσδίδει απτά χαρακτηριστικά (*tactile sound*). Οι τεχνολογίες αναπαραγωγής όπως εξελίχθηκαν στα συγκεκριμένα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτισμικά πλαίσια ταύτισαν την ακρόαση με το αυτί. Για παράδειγμα το τηλέφωνο βασίστηκε στην ιδιότητα του αυτιού να



αντιλαμβάνεται τις δονήσεις ή το στηθοσκόπιο και τα ακουστικά απομόνωσαν την ακρόαση από το σώμα μέσα από τη δημιουργία ενός ιδιωτικού χώρου (Sterne, 2003: 24 & 33). Ο ήχος πέρα από τα αυτιά γίνεται αντιληπτός από το ανθρώπινο σώμα, σύμφωνα με την έρευνα του Bolanowski (όπως αναφέρεται στο Kokoras, 2014) με τους εξής τρόπους: από τον κοχλία μέσω της αγωγιμότητας των οστών, από το δέρμα μέσω της επαφής και από τον βαθύ ιστό και τις σκελετικές αρθρώσεις μέσω της κίνησης. Κατά αυτόν τον τρόπο το φάσμα συχνοτήτων που μπορεί ο άνθρωπος να συλλάβει και να αντιληφθεί εκτείνεται από τα 0.4 στα 500 Hz (Kokoras, 2014). Γίνεται λοιπόν αντιληπτό ότι το μη ακουστό κύμα από τα αυτιά μπορεί να γίνει αισθητό από το ανθρώπινο σώμα και να διευρυνθεί η ηχητική αντίληψη, γεγονός που ήδη έχει παρουσιαστεί στην ηχητική τέχνη από την Laurie Anderson. Στο έργο της *Handphone Table* (1978) ερευνάται η αίσθηση του ήχου μέσω της αγωγιμότητας των οστών. Καθώς οι επισκέπτες τοποθετούνται μπροστά από ένα ξύλινο τραπέζι με ενσωματωμένο ηχητικό σύστημα και ακουμπούν τους αγκώνες τους σε συγκεκριμένα σημεία σε αυτό, κλείνοντας ταυτόχρονα τα αυτιά τους, μπορούν να αισθανθούν τους ήχους. Η ίδια η καλλιτέχνης εξάλλου εμπνεύστηκε τη σύλληψη του έργου της όταν ακούμπησε το κεφάλι στα χέρια της, την ώρα που χρησιμοποιούσε μια ηλεκτρική γραφομηχανή. Στη διαδραστική απτή (tactile) ηχητική εγκατάσταση του Ricardo Huisman *The bone conductor project*, τη λειτουργία του οποίου παρουσίασε στο διεθνές συνέδριο «The Global composition» στο Darmstadt της Γερμανίας (2018), ο επισκέπτης ακουμπά ένα ξύλινο τεχνητό κόκκαλο, το οποίο παράγει ήχους. Οι ήχοι είναι κατά κύριο λόγο ημιτονοειδείς και ηχογραφήσεις πεδίου και αποτελούν ένα «απτό (tangible) ηχοτοπίο» (Huisman, 2018). Οι ήχοι αυτοί ακούγονται από ειδικά ακουστικά που βασίζονται στην αγωγιμότητα των οστών (bone conductor). Ο καλλιτέχνης με το παράδειγμά του τονίζει ότι τέτοια συστήματα μπορούν να χρησιμοποιηθούν και από άτομα με προβλήματα ακοής. Ένα ακόμη καλλιτεχνικό έργο που αναδεικνύει αυτήν την ιδιότητα του ήχου, να επικοινωνεί δηλαδή με το ανθρώπινο σώμα μέσω της επαφής, είναι το *Listening otherwise*. Έχοντας συγχρόνως παιδαγωγικό χαρακτήρα το έργο αυτό αφορά ηχοαπτές - sonotactile συσκευές που συνδυάζουν ως μέσα για τη σύλληψη του ήχου υλικά όπως το ξύλο και τα οστά. Το έργο αυτό -παρουσιάστηκε στην Αθήνα στο πλαίσιο του συνεδρίου ICMC|SMC τον Σεπτέμβριο του 2014- εκτελέστηκε από το National Institute of Deaf Youth στο Παρίσι και έχει ως σκοπό να αναδείξει τη δονητική αντίληψη του ήχου και την ακρόαση μέσω της αφής και της φυσικής επαφής. Μπορεί να χρησιμοποιηθεί από όλον τον κόσμο αλλά κυρίως από τους κωφούς που δεν κάνουν χρήση της γλώσσας (Pascale, 2014), δίνοντας έτσι τη δυνατότητα για νέες μορφές αντίληψης και επικοινωνίας. Κατά αυτόν τον τρόπο ο ήχος αποκτά μια απτή διάσταση που δεν σχετίζεται μόνο την ακοή από τα αυτιά αλλά και την ίδια την αφή.

Η αντίληψη του ήχου μέσω της αίσθησης της δόνησης (*vibratory sensation*) είναι φανερή και μέσω του γεγονότος ότι ο άνθρωπος μπορεί να αντιληφθεί ως δόνηση την ίδια του τη φωνή στο εσωτερικό του σώματός του. Μέσα σε αυτές τις πολυαισθητηριακές δυναμικότητες του ήχου και τον επαναπροσδιορισμό της ακουστότητας συνυπολογίζεται το γεγονός ότι υπάρχουν συχνότητες οι οποίες παρόλο που δεν γίνονται αντιληπτές από τον ακροατή επηρεάζουν την αντίληψή του. Μελέτες των Steve Goodman και Tsutomu Ooahashi που θα αναλυθούν σε επόμενο κεφάλαιο μιλούν για τους υπόηχους και τους υπέρηχους αντίστοιχα ως μη ακουστές δονήσεις που επηρεάζουν το εσωτερικά όργανα του σώματος, το νευρικό σύστημα, την εγκεφαλική δραστηριότητα και την αντίληψη αλλάζοντας τα αντιληπτικά πρότυπα του ήχου. Ειδικότερα ο Goodman (2010: xx) ορίζει ως *unsound* τους ήχους που είναι πέρα από τα όρια του ακουστού και αυτούς που γίνονται ακουστοί με τη συμβολή της τεχνολογίας. Για παράδειγμα με πιεζοηλεκτρικά μικρόφωνα γίνονται ακουστές δονήσεις του χώρου που καλύπτονται λόγω έντασης από άλλες δονήσεις.

Κατά συνέπεια ο ήχος είναι μια δόνηση που μπορεί ή όχι να γίνει ακουστή από το ανθρώπινο αυτί, να γίνει αισθητή από το σώμα, να το επηρεάσει ταυτόχρονα με τον εγκέφαλο, διαμορφώνοντας έτσι την αντίληψη του ανθρώπου. Με άλλα λόγια η ακουστική/ωτική συνιστώσα όπως αυτή προσδιορίζει τα όρια της ηχητικής τέχνης αφορά τη δονητική φύση του ήχου, η οποία γίνεται αντιληπτή από το ανθρώπινο σώμα στο σύνολό του και όχι μόνο από τα αυτιά. Κατ' επέκταση η ακουστική/ωτική συνιστώσα σχετίζεται και με τον τρόπο σύλληψής της από το ανθρώπινο σώμα, δηλαδή την ακοή-ακρόαση. Επιπρόσθετα σε ένα περιβάλλον σιωπής δε σημαίνει ότι δεν υπάρχουν ήχοι, αλλά αυτό μπορεί να βριθεί από μη ακουστές δονήσεις, κάνοντας τη σιωπή να συνδέεται με το *unsound* (Vrakatseli, 2018a). Συνεπώς η ακουστική/ωτική συνιστώσα περιλαμβάνει και τη σιωπή.

Πέρα από τη σιωπή που είναι γεμάτη δονήσεις η ακουστική/ωτική συνιστώσα περιλαμβάνει και τον μη-ήχο. Η περίπτωση αυτή αφορά τη *phonomnesis* που σχετίζεται με μια «διανοητική κατάσταση που περιλαμβάνει την εσωτερική ακρόαση, όπως είναι για παράδειγμα η ανάκληση ήχων μνήμης που σχετίζονται με μια κατάσταση» (Augoyard, Torgue, 2005: 85). Υπάρχουν αρκετά έργα που ο ήχος υπονοείται, όπως για παράδειγμα σε έργα του Πάνου Χαραλάμπους στην έκθεση «AQUIS SUBMERSUS - στο νερό βυθισμένος» που παρουσιάστηκαν στην Αθήνα (Νοέμβριος 2014 - Ιανουάριος 2015). Σε αυτά δίσκοι βινυλίου εκτίθενται διάσπαρτοι και σπασμένοι στο πάτωμα και σε βιτρίνες σαν γλυπτά έργα χωρίς ήχο, όπως φαίνεται ευκρινώς και στη φωτογραφία. Οι περιπτώσεις αυτές αφορούν καλλιτεχνικά έργα που δεν έχουν ήχο, αλλά είτε μέσα από τα οπτικά ερεθίσματα, είτε από το στήσιμο, ο επισκέπτης σκέφτεται τον ήχο. Ο ήχος αυτός συνδέεται με την ακουστική μνήμη

και τη φαντασία, με ιδέες ή υπαινιγμούς, μπορούν ακόμη να συνδυάζονται και όλες οι αισθήσεις (Kahn, 1999: 3) και ενισχύει την ανυπαρξία παραγωγής ήχων των οπτικών τεχνών. Δηλαδή η ακουστική/ωτική συνιστώσα της ηχητικής τέχνης περιλαμβάνει και τους ήχους που ακούν νοητά ή σκέφτονται οι αποδέκτες, εν προκειμένω οι θεατές των έργων.



Εικόνα 2: Φωτογραφία από την έκθεση *AQUIS SUBMERSUS* - στο νερό βυθισμένος του Πάνου Χαλαλάμπους

Μια άλλη περίπτωση μη ήχου συναντάται στο έργο *Τρεις Καμπάνες* του Ζάφου Ξαγοράρη που εκτέθηκε το 2003. Τρεις καμπάνες σήμαιναν ταυτόχρονα σε τρεις διαφορετικούς τόπους, στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Αθήνας, στον λοφίσκο του Αστεροσκοπείου Αθηνών και στην προβλήτα του Αγίου Κοσμά. Ήταν τοποθετημένες μέσα σε κτίσματα ώστε η εμβέλεια τους ήταν περιορισμένη και ακούγονταν μόνο ένας σιωπηλός ήχος.

Συνοψίζοντας, συμπεραίνουμε ότι η ηχητική τέχνη αφορά τον ήχο, τις δονήσεις, τη σιωπή και τον μη ήχο και την ακρόαση αυτών όπως γίνονται αισθητά και αντιληπτά όχι μόνο με το αυτί αλλά με το σώμα και το μυαλό. Ως εκ τούτου η ηχητική τέχνη λειτουργεί και πέρα από το αυτί. Είναι άξιο αναφοράς ότι και οι ελληνικές ετυμολογικές ερμηνείες των λέξεων «ακοή» και «ακρόαση» περιλαμβάνουν στη σύνθεσή τους το αυτί. Για παράδειγμα η λέξη ακρόαση προέρχεται από το αρχαίο ρήμα «ἀκροῶμαι», που σημαίνει τεντώνω το αυτί (οὔς) για να ακούσω. Στην περίπτωση της ανωτέρω ανάλυσης η λέξη ακρόαση δεν είναι αντιπροσωπευτική διότι δεν χρησιμοποιούνται τα αυτιά. Για λόγους έλλειψης αντίστοιχης λέξης η «ακρόαση» στην παρούσα διατριβή θα περιλαμβάνει και την ιδιότητα του ήχου να συλλαμβάνεται από το ανθρώπινο σώμα.

## 1.5 Ηχητική τέχνη και αναμόρφωση του αισθητηρίου

Στο υποκεφάλαιο αυτό κρίνεται σημαντικός ο προσδιορισμός του σκοπού ύπαρξης της ηχητικής τέχνης ως διακριτής καλλιτεχνικής μορφής. Λόγω της μη αποσαφήνισης του όρου αυτού πολλοί καλλιτέχνες και θεωρητικοί κρίνουν ότι δεν είναι απαραίτητο να υπάρχει ο ορισμός της «ηχητικής τέχνης». Αυτό προκύπτει γιατί πολλοί από τους σύγχρονους καλλιτέχνες χρησιμοποιούν πολλαπλά μέσα στα έργα τους (Cox, 2004) και όσοι χρησιμοποιούν τον ήχο κάνουν χρήση και άλλων εννοιολογικών και αισθητηριακών λειτουργιών (*modes*) (Kahn, 2006: 2). Στις περιπτώσεις αυτές ο ήχος αντιπροσωπεύει ένα από τα μέσα που χρησιμοποιούνται για την πραγματοποίηση του καλλιτεχνικού έργου, οπότε μιλούν για τη χρήση του ήχου ως εργαλείου στις οπτικές τέχνες. Πιο συγκεκριμένα αναφέρονται στους όρους «ήχος στις τέχνες» (Kahn, 2006:1) ή ειδικότερα σε σχέση με τις οπτικές τέχνες γίνεται αναφορά στον «ήχο που συνδυάζεται με οπτικές καλλιτεχνικές πρακτικές» (Toop, όπως αναφέρεται στο Licht, 2009) ή «ο ήχος (υφίσταται) στις οπτικές τέχνες» (Kelly, 2012), δείχνοντας κατά αυτόν τον τρόπο τα πολλαπλά χαρακτηριστικά των οπτικών τεχνών. Με γνώμονα αυτήν την άποψη καμία μορφή τέχνης δεν χρειάζεται να είναι διακριτή, καθώς οι καλλιτέχνες μετακινούνται σε διάφορους κλάδους και μεταξύ αυτών υπάρχει κοινή συνισταμένη που αφορά τη χρήση πολλών και διαφορετικών μέσων και λειτουργιών. Επιπλέον, θεωρητικοί προσεγγίζουν την ηχητική τέχνη ως κατηγορία της μουσικής όπως ο Dan Lander που στο βιβλίο του *Sound by artists* αναφέρεται στη «μουσικοποίηση του ήχου» (Kahn, 2006: 7), δείχνοντας ότι από την πλευρά των καλλιτεχνών που χρησιμοποίησαν τον ήχο δεν υπήρχε κάποια προσπάθεια να δημιουργηθεί μια νέα κατηγορία τέχνης αλλά κάθετι εξαντλούνταν στο πλαίσιο της μουσικής. Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο Trevor Wishart ο οποίος ονόμασε το βιβλίο του «*On Sonic Art*» για να συμπεριλάβει τις τέχνες που οργανώνουν ηχητικά γεγονότα - sound events (Wishart, 1996: 4). Ο Wishart βάζει τις ηχητικές τέχνες στα διευρυμένα όρια της μουσικής και όλες οι διακριτές κατηγορίες που αφορούν τον ήχο σύμφωνα με αυτόν υπάγονται στη μουσική (Wishart, 1996: 4). Οι ανωτέρω προσεγγίσεις δείχνουν ότι ο ήχος έχει έναν ρόλο στις τέχνες ως συστατικό στοιχείο αυτών, αλλά ακόμη δεν είναι αποδεκτός ως ένα ξεχωριστό είδος τέχνης. Στο σημείο αυτό θα αναφερθεί ο σκοπός ύπαρξης της ηχητικής τέχνης και οι λόγοι ύπαρξης αυτής ως διακριτή κατηγορία στον χώρο των τεχνών. Αυτό δεν αποτελεί αίτημα μόνο για τον χώρο της τέχνης αλλά της γενικότερης ιστορικής-πολιτισμικής συγκρότησης του ρόλου των αισθήσεων

στην κοινωνική ζωή. Για τον λόγο αυτό θα αναφερθούν οι επικρατούσες θεωρίες που επικεντρώνονται στον ήχο και στη σχέση του με το οπτικό πεδίο, που συνετέλεσαν σημαντικά στη διαμόρφωση της πολιτισμικής θεώρησης του ήχου.

Ξεκινώντας από τα χαρακτηριστικά του δυτικού πολιτισμού, υπάρχει μια τάση σε αυτόν η νόηση να επικεντρώνεται στην όραση και τα αυτιά και κατ' επέκταση η ακοή να φιλτράρεται από την όραση και να δίνει την αρχική εντύπωση ότι δεν είναι χρήσιμη στον άνθρωπο (Bull & Back, 2003: 2,6). Με άλλα λόγια δηλαδή έχει διαμορφωθεί μια αντίληψη που βασίζεται στην κυριαρχία του ματιού - *eye culture* (Wrightson, 2000: 10), η οποία δικαιολογεί κατά κάποιο τρόπο το πώς ένα άτομο βιώνει τη θέση του και τη σχέση του με τον κόσμο αλλά και με τον εαυτό του. Μέσω της όρασης το ανθρώπινο σώμα βλέπει ότι είναι αποστασιοποιημένο από το περιβάλλον του. Έτσι λοιπόν δημιουργείται μια απόσταση με τους άλλους αλλά και με το ίδιο του το σώμα, το οποίο βιώνεται με τις λοιπές αισθήσεις (Mohr, 2007). Μέσα σε αυτήν την οπτική διάδραση του ανθρώπου με τον κόσμο σημαντική θέση κατέχουν τα κείμενα *Acoustic space* των McLuhan και Carpenter και *Visual and Acoustic Space* του McLuhan, που αναφέρονται σε τρόπους σύμφωνα με τους οποίους ο ήχος διαμορφώνει έναν χώρο στον οποίο ο άνθρωπος διαδρά και επηρεάζει τους ανθρώπους, τον πολιτισμό και την κοινωνία. Σχετικά με το πρώτο κείμενο (McLuhan & Carpenter, 1960) γίνεται αναφορά στο δυτικό πολιτισμό. Μετά την εφεύρεση της εκτύπωσης η ανθρώπινη σκέψη έχει διαμορφωθεί βάσει ενός δισδιάστατου και ευθύγραμμου οπτικού χώρου. Στο πλαίσιο αυτό ο κενός χώρος μπορεί να είναι κενός μόνο στην όψη, γεγονός που οι σύγχρονοι πολιτισμοί δεν το έχουν κατανοήσει λόγω της υπερίσχυσης της όρασης. Ο χώρος με την όραση ορίζεται ως η απόσταση των δυο αντικειμένων τα οποία καθορίζουν την κίνηση του ανθρώπου και την κατεύθυνση του. Αυτό έχει επηρεάσει τον σύγχρονο άνθρωπο ακόμη και στη χρήση της γλώσσας όπως λόγου χάρη στην περίπτωση της περιγραφής της χρονικής μετάβασης αναφέρουμε «μετά από εκεί» και όχι «μετά από τότε». Επιπρόσθετα με την όραση ο άνθρωπος κατανοεί έναν επίπεδο χώρο 180 μοιρών, ένα περιορισμένο μέρος το κόσμου και ένα μικρότερο χώρο από αυτόν που βρίσκεται. Έτσι ο κόσμος βιώνεται από μια συγκεκριμένη οπτική, που όμως αν κλείσουμε τα μάτια δεν υπάρχει. Άλλες αναφορές κάνουν λόγο για τη σημασία της κίνησης ώστε να ολοκληρωθεί η οπτική εμπειρία, γιατί για να κατανοήσει κανείς το κύριο χαρακτηριστικό του οπτικού χώρου, το βάθος, θα πρέπει να το πετύχει προσεγγίζοντας το μέσω της ίδιας της κίνησης. Οπότε μέσα στον οπτικό χώρο υπάρχει ένα σημείο αναφοράς, ένα τέτοιο αποτελεί το φόντο. Ο διαχωρισμός των αντικειμένων μέσω της απόστασης οδηγεί στη δυαδική λογική του είτε/όχι. Δηλαδή θα επικρατήσει το Α ή το Β και όχι μια συγχρονικότητα των πραγμάτων. Αυτή η διακριτική φύση των πραγμάτων σχετίζεται

αρκετά με τα κείμενα και τις εικόνες οι οποίες αποτελούν κατά τον Bergson «διακριτές πολλαπλότητες» (όπως αναφέρεται στο Cox, 2011).

Από την άλλη πλευρά ο χώρος κατά τους McLuhan και Carpenter (1960), όπως δημιουργείται από τον ήχο, έχει διαφορετικά χαρακτηριστικά και παράγει διαφορετικές σχέσεις του σώματος με τον κόσμο. Ο ήχος δημιουργεί έναν χώρο δυναμικό, σφαιρικό με όρια διαφορετικά από αυτά της οπτικής αντίληψης τα οποία δεν είναι σταθερά και καθορισμένα, δεν έχει κάποιο συγκεκριμένο σημείο αναφοράς και εστίασης όπως γίνεται στον οπτικό χώρο. Ήχος και ακουστικός χώρος για τους McLuhan και Carpenter είναι το ίδιο αντικείμενο και όχι κάτι που περιλαμβάνει κάτι άλλο. Ο ακουστικός χώρος είναι σε συνεχή ροή αλλάζοντας χαρακτηριστικά κάθε στιγμή. Ο McLuhan θεωρεί τον ακουστικό χώρο ως χώρο που ο άνθρωπος χρησιμοποιεί ταυτόχρονα όλες τις αισθήσεις για τη σύλληψή του (όπως αναφέρεται στο Bobbitt, 2016). Χαρακτηριστικό είναι ότι έχει μια σφαιρική αντίληψη με τα αυτιά του καθότι μπορεί να ακούσει οτιδήποτε βρίσκεται εντός του ακουστικού χώρου, σε οποιαδήποτε κατεύθυνση ακόμη και αν είναι πίσω του και τα αυτιά είναι με απλά λόγια πάντοτε ανοιχτά και μπορούν να ανταποκριθούν στους ήχους. Αυτή η αντίληψη του κόσμου μέσα από τον ήχο σχετίζεται αρκετά με τον χώρο της φύσης. Ο McLuhan (2004) αναφέρεται σε μη εγγράμματους πολιτισμούς οι οποίοι έβλεπαν τον κόσμο πολυκεντρικά και έδιναν βάση στην εξέλιξη του παρόντα χρόνου. Αυτή η επαφή με τον ακουστικό κόσμο δημιουργεί μια γνώση που δεν είναι δυαδική (LaBelle, 2010: xvii) αλλά δίνει μια ταυτόχρονη και μη ευθύγραμμη παρουσία πραγμάτων.

Συμπληρωματική στη θεώρηση αυτή είναι η άποψη του Nudds σύμφωνα με την οποία όταν βλέπουμε ένα αντικείμενο έχουμε επίγνωση του κενού χώρου μεταξύ του ατόμου και του αντικειμένου, κάτι που δεν ισχύει με την ακοή γιατί σε αυτήν την περίπτωση δεν βιώνουμε τον ήχο σαν να στέκεται σε απόσταση στον χώρο (Nudds, 2001). Η φύση αυτή του ακουστικού χώρου και η αυτόματη ενσωμάτωση του ακροατή σε αυτόν έχει ως αποτέλεσμα τη φυσική επαφή με τον εξωτερικό κόσμο, την τοποθέτηση του μέσα σε ένα γεγονός και την τάση προς την υποκειμενικότητα, σε αντίθεση με την όραση που απαιτεί απόσταση και δίνει μια προοπτική του γεγονότος, τείνοντας προς την αντικειμενικότητα (Sterne, 2012).

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο μαθητής του McLuhan Walter Ong στο βιβλίο του *Προφορικότητα και Εγγραματοσύνη*. Σε αυτό γίνεται σύγκριση στους τρόπους επικοινωνίας, διαχείρισης γνώσης και στη δόμηση της ανθρώπινης νόησης που αναπτύσσονται στους προφορικούς και στους εγγράμματους πολιτισμούς. Ως εγγράμματοι νοούνται αυτοί που χρησιμοποιούν χειρόγραφα ή έντυπα κείμενα. Η γραφή και η τεχνολογία έχουν μετασηματίσει την ανθρώπινη συνείδηση (Ong, 1997: 109) και πολλά από τα στοιχεία της

ανθρώπινης σκέψης, έκφρασης και προφορικού λόγου βασίζονται σε αυτή. Η πορεία της ανθρώπινης ιστορίας χαρακτηρίζεται από την πρωταρχική προφορικότητα, τη χειρογραφική περίοδο, την τυπογραφική και την τρέχουσα που είναι δευτερογενής προφορικότητα. Στη σύγχρονη εποχή η χρήση ηλεκτρονικών μέσων, όπως το ραδιόφωνο και η τηλεόραση, δημιουργούν την προφορικότητα που δεν βασίζεται στη αμιγή ηχητική επικοινωνία αλλά εξαρτάται από τη γραφή και την τυπογραφία.

Στους προφορικούς πολιτισμούς ο ήχος και κατ' επέκταση ο λόγος είναι δράση, συμβάν που έχει μια δυναμικότητα όχι μια απλή εκφορά ή επικύρωση της σκέψης (Ong, 1997: 41). Ο Ong αναφέρθηκε στη χρονική φύση και τον εφήμερο χαρακτήρα του ήχου κάτι που δεν συναντάται σε άλλα πεδία «που καταγράφονται από τις ανθρώπινες αισθήσεις» (Ong, 1997:40). Η σκέψη για να μπορέσει να ανακαλεστεί συνεχίζει ο Ong (1997:44) θα πρέπει να δομείται από συγκεκριμένους ρυθμούς και μοτίβα που θα διευκολύνουν την επαναφορά της. Με άλλα λόγια ο χαρακτήρας του ήχου διαμορφώνεται από τη μνήμη και την ανάγκη για εκτέλεση αυτής και διακρίνεται από τον ρυθμό (*ρυθμικές εκφράσεις*). Η ανθρώπινη σκέψη με τη γραφή αποκτά τη δομή της γλώσσας, η οποία όμως δεν συντελεί στην διατήρηση της μνήμης. Κάνοντας μια σύγκριση προφορικών και εγγράμματων πολιτισμών (Ong, 1997: 49-78) αναφέρει ότι ο ήχος/προφορικός λόγος δε βασίζεται στη γλωσσική δομή αλλά στην πραγματολογία (Ong, 1997: 49), χρησιμοποιώντας μάλιστα περισσότερο επίθετα που δίνουν νόημα, δεν είναι «αναλυτικός», παρά «πληθωρικός», γιατί βασίζεται στην επανάληψη, δίνοντας έτσι συνέχεια στη σκέψη. Η επανάληψη κάνει δύσκολη τη γνώση με αποτέλεσμα να μην παράγονται νέες πληροφορίες κατά συνέπεια και η γνώση. Επιπρόσθετα, ο ήχος/λόγος σχετίζεται κυρίως με τις προσωπικές εμπειρίες, τα δραματικά γεγονότα, με την προσωπική επικοινωνία των αντισυμβαλλόμενων που επηρεάζει ο ένας τον άλλο, με την αναφορά στο παρόν και όχι στο παρελθόν και με ιδέες και καταστάσεις που δεν είναι αφηρημένες αλλά υπαρκτές. Για τον Ong (1997:99) οι προφορικοί πολιτισμοί είναι πιο ζωντανοί, ο ήχος ενσωματώνει τον ακροατή και ενώνει τους ανθρώπους σε ομάδες ενώ η όραση καλλιεργεί την απόσταση και απομονώνει. Στους προφορικούς πολιτισμούς ο άνθρωπος βρισκόταν στο κέντρο και ο κόσμος ήταν σε διαρκή εξέλιξη (Ong, 1997:101). Επιπρόσθετα συμπληρώνει ότι με την εκτύπωση οι λέξεις απέκτησαν έναν δικό τους χώρο, πέρα από αυτόν του ήχου, που παράγονταν από τα άτομα, δημιουργώντας ένα συγκεκριμένο σημείο που αποστασιοποιεί τον άνθρωπο. Η προφορικότητα δηλαδή ενθαρρύνει την επικοινωνία και το συναίσθημα ενώ η εγγραμματοσύνη την ενδοσκόπηση και την ανάλυση (Eisenberg, 2015:5).

Κριτική στη θεωρία του Walter Ong ασκεί ο Jonathan Sterne μέσα από μια λίστα που παραθέτει αρχικά στο βιβλίο του *The Audible Past* και στη συνέχεια σε άλλες πηγές όπως στην

εισαγωγή του βιβλίου *The Sound Studies reader* και την ονομάζει οπτικοακουστική λιτανεία (*audivisual litany*) (2003:15). Στη λίστα αυτή, που αναφέρεται και ως προφορική-εγγράμματη δυάδα (*oral - literate dyad*), σημειώνει τα χαρακτηριστικά που διακρίνουν τις αισθήσεις της ακοής και της όρασης και βασίζονται σε αξιώσεις σύμφωνες με τον Ong (Sterne, 2011). Η συγκεκριμένη δυάδα λοιπόν «δίνει ένα ισχυρό ιδεολογικό πλαίσιο για την ιστορία των αισθήσεων, αλλά δεν αποτελεί την ακριβή περιγραφή αυτής της ιστορίας» (Sterne, 2003:127). Αυτό γιατί εκείνη δίνει μια προκαθορισμένη και σταθερή σχέση ανάμεσα στις δυο αυτές αισθήσεις και στην ουσία έρχεται σε αντίθεση με τον ισχυρισμό του Sterne ότι οι αισθήσεις είναι μια ιστορική κατασκευή που υπόκειται σε αλλαγές σύμφωνα με το πολιτισμικό πλαίσιο. Ο Sterne (2011) σημειώνει ότι ο διαχωρισμός του Ong «εξιδανικεύει» την ακοή. Η *audiovisual litany* δημιουργεί μια πολικότητα ανάμεσα στις δυο αυτές αισθήσεις με αποτέλεσμα η ακοή να είναι δύσκολο να αναλυθεί. Επιπρόσθετα σημειώνει ότι η προφορικότητα βασίζεται στη διάκριση του πνεύματος και των γραμμάτων (*spirit-letter*) που ανέπτυξαν οι θεολόγοι για τον Χριστιανισμό με αποτέλεσμα αυτή να είναι μια ψυχοκοινωνική έννοια. Κατά τον Sterne η σχολή του Τορόντο στην οποία ανήκουν οι Ong και McLuhan τοποθετεί τις κοινωνίες των Δυτικών Λευκών Χριστιανών ως κυρίαρχες, καθώς είναι εκείνες που έχουν δημιουργήσει «προκαθορισμένες (*default*) κατηγορίες εμπειρίας» έχουν παράξει «το νόημα της ιστορίας», γεγονός που πρέπει να παραβλεφθεί ώστε να δημιουργηθεί εκ νέου μια παγκόσμια ιστορία. Επιπρόσθετα στα παραπάνω είναι ότι ο Ong συνδέει την ακουστική επικοινωνία του ανθρώπου μόνο με την ομιλία και όχι με τη μουσική και το ηχοτοπίο και βασίζεται στον οπτικοκεντρισμό ως διαίρεση της σκέψης και του συναισθήματος από την πράξη (Μπουμπάρης, 2003).

Ένα ηχητικό έργο που βασίζεται στη συλλογιστική του Sterne ότι η προφορική - εγγράμματη δυάδα δεν περιγράφει ορθά την ιστορία είναι το καλλιτεχνικό έργο - ραδιοφωνική εκπομπή της γράφουσας που προβλήθηκε ως τέχνη του ραδιοφώνου (*radio art*) στην έκθεση Documenta '14 που έλαβε χώρα στην Αθήνα το 2017. Στο κείμενο της έκθεσης οι επιμελητές μιλούν για τον ελληνικό πολιτισμό που βασίζεται στην όραση. Στο ίδιο μήκος κύματος ο McLuhan στο *Visual and Acoustic Space* σημειώνει ότι η προφορική παράδοση σταμάτησε να υπάρχει από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και ύστερα. Το περιεχόμενο του έργου σημειώνει ότι η άποψη αυτή είναι μονοσήμαντη γιατί ο πολιτισμός αυτός λάμβανε υπόψη του όλες τις αισθήσεις, το σώμα και το πνεύμα σαν ολότητα καθώς και η προφορική παράδοση είναι κάτι που συναντάται ακόμη και στις μέρες μας μέσω των αφηγήσεων, των τραγουδιών (χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα μοιρολόγια). Ακόμη και σύγχρονοι μουσικοί παραδοσιακής και λαϊκής μουσικής δε μαθαίνουν να παίζουν ένα όργανο βάσει παρτιτούρας αλλά παράγουν μουσική μέσα από την προφορική παράδοση και τη διδασκαλία. Στην



περίπτωση αυτή καταργείται η μονομερής θέση για τον χαρακτηρισμό ενός πολιτισμού που βασίζεται στην audiovisual litany.

Μέσα σε αυτήν την κυριαρχία της όρασης στον σύγχρονο δυτικό πολιτισμό σε σχέση με τις άλλες αισθήσεις η εμπειρία της ακρόασης κατέχει μια θέση υποδεέστερη ή καλύτερα δε γίνεται εύκολα αντιληπτή και συνειδητή από τον κόσμο. Κατά τον τρόπο αυτό η ηχητική τέχνη κρίνεται απαραίτητη ως διακριτή μορφή ώστε να καλλιεργήσει την ακοή και να επαναπροσδιορίσει τη θέση της σε σχέση με τις άλλες αισθήσεις και κυρίως αυτήν της όρασης. Αποτέλεσμα αυτού είναι να συνειδητοποιήσει και ο ίδιος ο επισκέπτης τον εαυτό του, τη θέση του και τη σχέση του με τον κόσμο. Επομένως ο σκοπός της ηχητικής τέχνης, η καλλιέργεια της ακρόασης, συμβαδίζει με την ανάδειξη της ακουστικής (*audio*) κουλτούρας που έχει αναφέρει ο Cox και σημειώσαμε νωρίτερα. Η κουλτούρα αυτή όπως διαμορφώνεται από συνθέτες, μουσικούς και θεωρητικούς εστιάζει στην ακρόαση και τον ήχο ή όπως το ονομάζει ο Cox την «ηχητική ουσία» (*sonic substance*) (Cox, 2004α: 6).

Όταν εισέρχεται κανείς σε έναν εκθεσιακό χώρο με έργα ηχητικής τέχνης είναι προετοιμασμένος ότι θα ακούσει ήχους και αυτό οδηγεί στην ενεργοποίηση των αυτιών του (Kelly, 2013: 15) και κάνει τον επισκέπτη να στρέψει την προσοχή του προς το ηχητικό περιβάλλον. Αυτός ο προσδιορισμός οδηγεί σε μια επαγρύπνηση του επισκέπτη να σκεφτεί γιατί πρέπει να ακούσει κάτι. Κατά τον τρόπο αυτό αναπτύσσει μια ακουστική επικοινωνία με το αντικείμενο της τέχνης, δηλαδή βιώνει τα αποτελέσματα της επαφής του με το έργο ως μορφή επικοινωνίας (Truax, 1984: xi) και συνεπώς η αίσθηση της ακοής πραγματοποιείται με πιο συνειδητό τρόπο.

Αυτή η όξυνση της αίσθησης της ακοής και η αλλαγή στις πρακτικές ακρόασης εντός του εκθεσιακού χώρου βοηθά και στη μεταμόρφωση του τρόπου βίωσης της πραγματικότητας και της καθημερινής ζωής. Δηλαδή η ηχητική τέχνη έχει έναν ρόλο παιδαγωγικής ως προς τον επισκέπτη (Metzger, 2006: 57). Κρίνεται λοιπόν σκόπιμη ως διακριτή κατηγορία που δίνει έμφαση στο μέσο του ήχου ώστε να ανταποκριθεί σε αυτό που ορίζει ο McLuhan «ως ένα όργανο ανακάλυψης και αντίληψης» (όπως αναφέρεται στο Cavell, 2003).

Αυτός ο ρόλος της ηχητικής τέχνης έχει ήδη αναφερθεί από θεωρητικούς και καλλιτέχνες που αναφέρουν ότι εξαιτίας της δημιουργούνται νέοι τρόποι σκέψης και εμπειρίας, γνώσης και επικοινωνίας του ανθρώπου με τον κόσμο και με τον εαυτό του (Föllmer, 1998, López, 2004α), που σχετίζονται με την συνειδητή χρήση της αίσθησης της ακοής. Μέσω της συνειδητοποίησης της ύπαρξης του ακουστικού χώρου όπως αυτός περιγράφηκε από τους McLuhan και Carpenter και των σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ

του σώματος και αυτού δημιουργούνται νέες μορφές επικοινωνίας. Το συμπέρασμα θα γίνει πιο σαφές στη συνέχεια της διατριβής με την ενδεικτική παράθεση ηχητικών έργων.

Ο ρόλος της ηχητικής τέχνης ως μέσου κατανόησης του κόσμου αλλά και του εαυτού μας δείχνει ότι ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε την τέχνη και τον κόσμο δεν διαφέρει και δεν έχει όρια, άποψη που έχει καταθέσει και ο Ντάντο στο βιβλίο «*Τι είναι αυτό που το λένε τέχνη*» (Ντάντο, 2014) αλλά παρομοίως εμφανίζεται και σε κινήματα όπως οι Fluxus που έδρασαν κυρίως στη Νέα Υόρκη τη δεκαετία του '60 και που θα παρουσιαστούν στη συνέχεια. Το καλλιτεχνικό έργο, λοιπόν, αντιμετωπίζεται με έναν ευρύτερο τρόπο (Kelly, 2012) που συνδέεται με τη βίωση της πραγματικότητας.

Είναι χρήσιμο να αναφερθεί ότι ο κόσμος βιώνεται από όλες τις αισθήσεις στο σύνολό τους, γεγονός που κατά τον Αριστοτέλη φανερώνει και τους λόγους ύπαρξης των αισθήσεων: την επαφή και τη γνωριμία μας με τον κόσμο ή τουλάχιστον με εκφάνσεις αυτού. Η αντιληπτική εμπειρία του ανθρώπου είναι πολυτροπική και η εμπειρία και η πληροφορία μιας αισθητηριακής τροπικότητας μπορεί να επηρεάσει μια άλλη (Stein & Meredith, όπως αναφέρονται στους Pascual-Leone & Hamilton, 2001:1). Αυτή η αλληλοσύνδεση των αισθήσεων ονομάζεται διαισθητηριακότητα (*intersensoriality*) και έχει τις εξής μορφές που λαμβάνουν χώρα σε ένα συνεχές: «α) συνεργασία/ αντίθεση, β) ιεραρχία/ισότητα, γ) συγχρονικότητα/διαδοχικότητα, ανάλογα με το πλαίσιο και τον πολιτισμό. Στον ένα πόλο του από το συνεχές βρίσκεται η πολυαισθητηριακότητα της καθημερινής ζωής. Τα περισσότερα αντικείμενα και γεγονότα επηρεάζουν πολλαπλές αισθήσεις την ίδια στιγμή. Στον αντίθετο πόλο βρίσκεται η προσεχτική διαδοχή των αισθήσεων που λαμβάνει χώρα σε τελετουργικά πλαίσια όπως η ιαπωνική τελετή τσαγιού» (Howes, 2013).

Ένα παράδειγμα από τον χώρο της ηχητικής τέχνης ήταν τα έργα του John Cage *One 11 and 103* που παρουσιάστηκαν από κοινού στην έκθεση «Sonic Time» στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην Αθήνα (2012). Μέσα σε ένα λευκό δωμάτιο ακουγόταν η σύνθεση του Cage και προβάλλονταν εικόνες φωτός. Υπήρχε μια συνέργεια της όρασης με την ακοή στο έργο με σκοπό να απορροφηθεί ο επισκέπτης στον ήχο και να υπερσχύσει η ακρόαση χωρίς να παραμεριστεί η όραση. Στην πορεία για τον προσδιορισμό της ηχητικής τέχνης και της καλλιέργειας της ακρόασης μέσω αυτής δε σημαίνει ότι αποκλείονται όλες οι αισθήσεις και κατ' επέκταση όλες οι αισθητικές φόρμες. Ένα ηχητικό έργο τέχνης μπορεί να είναι ένα πολυαισθητηριακό έργο τέχνης. Μπορεί κάποια έργα να μειώνουν την ύπαρξη των άλλων αισθήσεων ωστόσο η ακρόαση στην ηχητική τέχνη δεν έχει σκοπό την επικυριαρχία αυτής.

Για την αδυναμία χρήσης μιας μοναδικής αίσθησης τόσο στον κόσμο όσο και στην τέχνη κάνει λόγο ο επιμελητής και συγγραφέας Calleb Kelly (2012) που αναφέρει τη θεώρηση

του W.T.F. Mitchell, ότι δηλαδή όλα τα μέσα είναι μικτά από την άποψη ότι δεν υπάρχει κάποιο που να αναφέρεται αμιγώς σε μια αίσθηση, όπως για παράδειγμα μόνο στην ακοή ή την όσφρηση (Mitchell, 2005). Στα πλαίσια της μη σαφούς διάκρισης των μέσων η βίωση των καλλιτεχνικών έργων στον εκθεσιακό χώρο γίνεται βάσει συνδυασμού αισθήσεων, καθώς τα μέσα που χρησιμοποιούνται για την απόδοση της τέχνης δεν οδηγούν σε μια προκαθορισμένη αισθητηριακή αντίληψη.

Μέσα στον εκθεσιακό χώρο, όπως και στον πραγματικό, δεν αποκόπτεται κανείς από μια αίσθηση αλλά χρησιμοποιούνται όλες ταυτόχρονα, δίνοντας βέβαια υψηλότερη έμφαση σε ορισμένες. Για παράδειγμα ο καλλιτέχνης Lawrence Weiner κάνει λόγο για την αίσθηση της ακοής όταν βλέπει κανείς έναν πίνακα ζωγραφικής. Ταυτόχρονα με την όραση του έργου υπάρχει και η ακοή των ήχων που επικρατούν στο περιβάλλον. Για αυτόν καμία αίσθηση δεν είναι κυρίαρχη, γεγονός που επιβεβαιώνεται συνέχεια στην καθημερινή ζωή (Grundmann, χ.χ.). Έτσι λοιπόν η τέχνη και ο πραγματικός κόσμος βιώνονται με τον ίδιο τρόπο από τις ανθρώπινες αισθήσεις, οι οποίες λειτουργούν στο σύνολό τους και οδηγούν τον άνθρωπο σε μια κατάσταση «πολυτροπικής αισθητηριακής εμπειρίας» (*multi-modal sensory experience*) (Kelly, 2013: 13).

Στην ουσία, σύμφωνα με τα παραπάνω, η ηχητική τέχνη δεν υπάρχει, γιατί όλα τα μέσα είναι μικτά και ως κατά συνέπεια δεν μπορούμε να μιλήσουμε για την ανθρώπινη εμπειρία που βασίζεται σε μια τροπικότητα. Η ηχητική τέχνη είναι ένας τεχνητός όρος, μια «κατασκευή». Όμως μέσα σε αυτή την πολυτροπική βίωση του κόσμου ο ρόλος της τέχνης είναι να αναδειξει νέους τρόπους αλληλοεπίδρασης των αισθήσεων, να διευρύνει τα όρια της ανθρώπινης εμπειρίας και να αναθεωρήσει παραδοσιακές αντιλήψεις αναφορικά με το αισθητήριο (Bull, Gilroy, Howes & Kahn, 2006). Η ηχητική τέχνη δίνει έμφαση στον ήχο και τη σύνδεση αυτού με την ακουστική εμπειρία. Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύει όλες τις αντιληπτικές διεργασίες που σχετίζονται με τον ήχο. Επιπλέον όπως σημειώθηκε η ηχητική τέχνη οδηγεί στην όξυνση της ακοής και στην καλλιέργεια της ακρόασης, «ενεργοποιεί» την αίσθηση αυτή και κάνει τον επισκέπτη να στρέψει την προσοχή του προς τον ήχο και την ακουστική/ωτική συνιστώσα. Η έμφαση στην ακρόαση και η σημασία της δε γίνεται με σκοπό να αντικαταστήσει την όραση στην ιεραρχία των αισθήσεων στον σύγχρονο δυτικό πολιτισμό και να καλλιεργηθεί μια μονο-αισθητηριακή κουλτούρα και ούτε να διακρίνει τις αισθήσεις.

Η ηχητική τέχνη εφιστά την προσοχή στην ακουστική εμπειρία στο πλαίσιο όμως όχι της απομόνωσης μιας αίσθησης αλλά της συνειδητοποίησης ότι ο κόσμος βιώνεται από όλες τις αισθήσεις, της κατανόησης αυτών των αισθήσεων και κατά συνέπεια της πολυαισθητηριακής αντίληψης των τεχνών και του κόσμου. Μέσα από την όξυνση της ακοής

ο επισκέπτης ίσως συνειδητοποιήσει τη σημασία χρήσης και καλλιέργειας όλων των αισθήσεων για τη βίωση του κόσμου ώστε να επαναπροσεγγίσει τον κόσμο όσο και τον εαυτό του. Αυτή η χρήση όλων των αισθήσεων στην εξερεύνηση του χώρου γύρω του και όχι μόνο μέσω της όρασης μετατρέπει το ανθρώπινο σώμα σε ό,τι ο Lefebvre (1991: 391) ονομάζει ολικό σώμα (*total body*). Η ύπαρξη της ως διακριτή μορφή τέχνης μπορεί να έχει και χρονικά όρια, γεγονός που συμβαδίζει με το κατά πόσο η σύγχρονη δυτική κοινωνία θα ξεπεράσει τα υπάρχοντα αντιληπτικά της πρότυπα και θα αποκτήσει τις δομές εκείνες όπου η ακρόαση θα λειτουργεί ως αίσθηση με ενεργό και ουσιαστικό ρόλο στην αντίληψη του κόσμου.

### **1.6 Η ενδιάμεση τοποθέτηση της ηχητικής τέχνης**

Στο υποκεφάλαιο αυτό θα αναλυθούν οι λόγοι που η ηχητική τέχνη δεν έχει εδραιωθεί θεωρητικά και δεν εμφανίζεται ως κίνημα ή είδος που αναφέρεται σε συγκεκριμένο τόπο, χρόνο και καλλιτεχνική ομάδα (Licht, 2009), που να επιδεικνύει ενότητα, να την αντιπροσωπεύει, να τη συνεχίζει και να την εξελίσει, όπως γίνεται αντίστοιχα με άλλες καλλιτεχνικές πρακτικές (Lander, 1990). Κατά κύριο λόγο αυτό συμβαίνει διότι η ηχητική τέχνη υιοθετεί στοιχεία από τη μουσική και τις οπτικές τέχνες και εμφανίζεται να έχει μια ενδιάμεση τοποθέτηση ανάμεσα σε αυτές. Επιπλέον αιτίες της μη εδραίωσης του όρου είναι ότι η διεύρυνση της μουσικής προς τον μη μουσικό ήχο, στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, δεν οδήγησε στην εύλογη δημιουργία μιας νέας τέχνης, καθώς και το γεγονός ότι οι τεχνολογίες που χρησιμοποιούνταν δεν ήταν τότε προσβάσιμες στο ευρύ κοινό. Περαιτέρω λόγοι είναι η έλλειψη ακουστικών εννοιών και η αδυναμία περιγραφής του ήχου στο λεξιλόγιο των θεωρητικών και του κοινού, η αυστηρή διάκριση των θεσμών στις πέντε τέχνες της κλασικιστικής αισθητικής, οι υβριδικές τέχνες που βασίζονται στη διάκριση αυτή χωρίς ωστόσο να δίνουν έμφαση σε μια αίσθηση ή σε μια κατηγορία τέχνης. Οι λόγοι αυτοί κάνουν την ηχητική τέχνη να εμφανίζεται ως ένα «μη είδος» (Schellinx, 2012) από την άποψη ότι δεν είναι αυτόνομη και διακριτή και δεν υπάρχει μια ενωμένη ομάδα καλλιτεχνών να την εκπροσωπεί. Μάλιστα πολλά καλλιτεχνικά έργα χρησιμοποιούν τον όρο αυτό χωρίς να περιλαμβάνουν καθόλου τον ήχο (Neuhaus, 2000) γεγονός που φανερώνει ότι ως όρος δεν έχει ευδιάκριτα όρια και ότι χρησιμοποιείται βάσει προσωπικών επιλογών των καλλιτεχνών, επιμελητών και θεωρητικών.

Ένας λόγος μη εδραίωσης του όρου είναι ότι ο χωρισμός των καλών τεχνών, όπως διαμορφώθηκαν στην κλασικιστική αισθητική της δυτικής πολιτισμικής παράδοσης, σε πέντε

κύρια είδη, έθετε αυστηρά όρια μεταξύ αυτών (Motte-Haber, 1996). Οι πέντε καλές τέχνες (μουσική, ποίηση, αρχιτεκτονική, γλυπτική και ζωγραφική) ορίζονταν από το μέσο παραγωγής τους και τις αισθήσεις που είχαν σκοπό να καλλιεργήσουν αισθητικά. Παρόλο που το σύστημα αυτό δεν ήταν απόλυτα σταθερό μέσα στον χρόνο λόγω της ασυνάρτητης δομής των μορφών τέχνης όσο και του κοινωνικού εντοπισμού της οι υβριδικές μορφές τέχνης, αυτές δηλαδή που συνδυάζουν διαφορετικά μέσα, βασίστηκαν σε αυτό το σύστημα των πέντε καλών τεχνών (Draxler, 2009), δηλαδή στο ίδιο το μέσο. Η διεύρυνση αυτή των ορίων οφείλεται είτε σε τεχνολογικούς παράγοντες (π.χ. cybernetic art), είτε στους ίδιους τους καλλιτέχνες. Η χρήση της ψηφιακής τεχνολογίας μπορεί να διαχειρίζεται τα μέσα με τον ίδιο τρόπο καθότι αυτά έχουν την ίδια ψηφιακή μορφή και μπορούμε εύκολα να εμπλέξουμε το ένα μέσο στο άλλο (Kittler, 1999: 1-2), ωστόσο η εμπειρία διαφέρει. Οι νέες τεχνολογίες στην τέχνη επιτρέπουν τη μετάβαση από ένα είδος αντίληψης σε ένα άλλο (Föllmer, 2004) και όχι μόνο την έμφαση σε μια αίσθηση ή ένα είδος τέχνης. Οι καλλιτέχνες από την πλευρά τους αποδεσμεύονται από τις παραδόσεις και τις συμβατικές μεθόδους που χρησιμοποιούσαν στο εκάστοτε πλαίσιο δράσης τους, επεκτείνουν τα υλικά χρήσης τους, πειραματίζονται με νέα μέσα και συνδυάζουν διαφορετικά είδη τεχνών, δημιουργώντας κατά αυτόν τον τρόπο νέες αισθητικές εκφράσεις και τον συνδυασμό των αισθήσεων. Για παράδειγμα ο καλλιτέχνης Νίκος Αρβανίτης αυτοπροσδιορίζεται ως εικαστικός αλλά δημιουργεί και ηχητικά έργα. Όπως δήλωσε στη γράφουσα χρησιμοποιεί διάφορα μέσα ανάλογα με το τι θέλει να επιδείξει. Η υβριδικότητα αυτή των τεχνών αδυνατεί να δώσει έναν σαφή ορισμό της ηχητικής τέχνης.

Ο ήχος ιστορικά έχει συνδεθεί κατά κύριο λόγο με τη μουσική (Lander, 1990) γιατί ο ήχος ή μέρος αυτού είναι συστατικό στοιχείο της μουσικής. Πολλές φορές η πειραματική μουσική του δεύτερου μισού του 20ου αιώνα όπως αυτή εκφράστηκε μέσα από τη μουσική noise, το μουσικό κολάζ κ.α. έχει ταυτιστεί με την ηχητική τέχνη (Licht, 2007: 12). Στο σημείο αυτό θα προσδιοριστούν οι λόγοι που δικαιολογούν το φαινόμενο.

Αρχικά, όπως σημειώθηκε και νωρίτερα, υπήρξαν προθέσεις και δράσεις από καλλιτέχνες να διευρύνουν τα όρια της μουσικής (Russolo, Cage, Schaeffer) προς τον μη μουσικό ήχο και τον θόρυβο, έτσι ώστε κάθε ήχος να μπορεί να εισαχθεί στη μουσική. Ενώ πολλά από τα προαναφερθέντα έργα, όπως το 4'33'' μπορούν στην παρούσα στιγμή να ιδωθούν ως πρόδρομοι της ηχητικής τέχνης την περίοδο εκείνη που συγκροτήθηκαν έλαβαν χώρα εντός του πεδίου της μουσικής, διευρύνοντας έτσι τα όρια της. Για παράδειγμα οι θορυβομηχανές του Russolo παίζονταν σαν τα κλασσικά όργανα (Dieter, 2009). Η μουσική από την πλευρά των θεσμών επέμενε στα διακριτά της όρια. Μάλιστα δεν ακολούθησε τις εξελίξεις και τα επιτεύγματα των οπτικών τεχνών στον 20<sup>ο</sup> αιώνα (Kahn, 1993). Η μουσική

είναι η μόνη από τις Καλές Τέχνες που δίνει τόση μεγάλη έμφαση στο πόσο εξειδικευμένο είναι το μέσο της και χρησιμοποιεί έναν όρο για να δείξει ότι κάτι δεν ανήκει σε αυτήν (εξωμουσικό), ενώ αυτό δεν συναντάται σε άλλες μορφές τέχνης (Kim-Cohen, 2009: 39). Ο όρος του εξωμουσικού αναφέρεται σε ό,τι δεν μπορεί να εκφραστεί μέσα από τη δυτική μουσική (Kim-Cohen, 2009: 107) και σύμφωνα με τον καλλιτέχνη και θεωρητικό του ήχου Kim-Cohen αυτά μπορεί να είναι σκέψεις, ιστορία, δημιουργία, ερμηνεία της μουσικής (Wright, 2013), αλλά ακόμη και ήχοι, όπως ο θόρυβος. Το γεγονός αυτό δείχνει ότι η καλλιτεχνική πρακτική που αφορούσε τον ήχο εξισώθηκε με τη μουσική, γεγονός που ο Kahn ονομάζει «μουσική έπαρση» (*musical conceit*) (Kahn, 1987).

Πέρα από τους προαναφερθέντες καλλιτέχνες υπήρχαν και άλλοι μουσικοί που εξέφρασαν μια πιο απελευθερωμένη αντίληψη για το τι μπορεί να περιλαμβάνει ένας μουσικός ήχος και θα παρουσιαστούν εδώ ενδεικτικά και συνοπτικά. Αρχικά ο Erik Satie στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα πειραματίστηκε με διάφορες κλίμακες πέρα από τις συνηθισμένες καθώς θέλησε να απελευθερώσει τη μουσική από την παράδοση - τα ακόρντα. Η μουσική που έγραψε για το μπαλέτο *Parade* (1917), στη δημιουργία του οποίου συνέβαλαν οι Jean Cocteau και Pablo Picasso, περιείχε ήχους από γραφομηχανές, σειρήνες, κινητήρες αεροπλάνου κ.α. Παράλληλα, ο Edgard Varèse έφτιαχνε μουσική σύμφωνα με το τέμπο και τον ρυθμό όπως στο *Ionisation* (1929 -1931), που ήταν από τα πρώτα έργα για κρουστά. Εισήγαγε και αυτός με τον τρόπο του τον ήχο στη μουσική διευκρινίζοντας ότι η τελευταία αφορά στην οργάνωση των ήχων.

Επειδή η ηχητική τέχνη κατά την παρουσίαση της συνδέεται στενά με τον χώρο και το κοινό, σχέση η οποία αποτελεί κύρια έρευνα της παρούσας διατριβής, εδώ θα παρουσιαστούν οι περιπτώσεις που καλλιτέχνες ανέδειξαν τη σχέση ανάμεσα στη χωρικότητα της μουσικής, τον χώρο παρουσίασής της και τους δέκτες, τους επισκέπτες εν προκειμένω. Ο Erik Satie, το 1920, σε μια αίθουσα τέχνης στο Παρίσι έπαιξε μουσική με σκοπό οι ακροατές να μη στρέψουν την προσοχή τους σε αυτή. Η μουσική αυτή ονομάζεται *furniture music*. Με τον τρόπο αυτό ο χώρος των εκθέσεων ανοίγεται σε κάτι πέρα από τις οπτικές τέχνες και δημιουργείται ένα νέο είδος ακρόασης γιατί οι επισκέπτες έχουν τον ήχο στο παρασκήνιο και αποσυνδέονται από τον performer που αποτελεί την ηχητική πηγή. Επιπρόσθετα, μαθαίνουν να βιώνουν την αίθουσα τέχνης και τα έργα με συνοδευτικό ήχο, όπως γίνεται και στην περίπτωση που ακούγεται ένα ή περισσότερα ηχητικά έργα στον εκθεσιακό χώρο. Η στροφή προς το κοινό και τον χώρο εκτέλεσης του έργου έγινε με το προαναφερθέν *4'33''* του John Cage. Οι δέκτες - επισκέπτες γίνονται οι ίδιοι συνθέτες του έργου καθώς οι ήχοι που παράγουν γίνονται η μουσική ύλη του έργου. Το ίδιο συμβαίνει με τους ήχους του περιβάλλοντος χώρου που εισέρχονται στο έργο.

Παράλληλα ο μουσικός La Monte Young (2004:43) σημείωσε ότι «η μουσική μπορεί επίσης να οριστεί ως οτιδήποτε ακούει κανείς». Τον ισχυρισμό υποστήριξε έμπρακτα και μέσα από τα έργα του, όπως τη σύνθεση του *Composition No. 5* (1960) που έκανε ένα άνοιγμα στους ήχους της φύσης. Επιπρόσθετα, ο καλλιτέχνης ανέδειξε την εμπειρία της μουσικής ως μια εμπειρία που βασίζεται στον διαρκή χρόνο και έχει τη δική της δυναμική όπως ένας ζωντανός οργανισμός (Media Art Net, 2004, παρ.2). Η σύνθεση του *Dream House* (1962) βασίζεται στην παραπάνω ιδέα και αποτελείται από διαρκείς ηχητικές κυματομορφές. Την παρουσίασε ως καλλιτεχνική εγκατάσταση σε αίθουσες τέχνες μαζί με την Marian Zazeela η οποία δημιούργησε ένα περιβάλλον από συνεχείς εναλλαγές φώτων. Στο κινητικό περιβάλλον της εγκατάστασης το σώμα του επισκέπτη συγχρονίζεται με τις συχνότητες που ακούει. Ο ήχος ως μια συνεχής διάρκεια στον χρόνο χωρίς αρχή, μέση και τέλος, όπως συνηθίζεται με τη μουσική, αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της ηχητικής τέχνης.

Η τοποθέτηση του μουσικού ήχου στον χώρο απασχόλησε μουσικούς όπως ο Karlheinz Stockhausen και ο Ιάννης Ξενάκης. Με τον τρόπο αυτό ο ακουστικός χώρος της μουσικής γίνεται ένα όργανο διαχείρισης και επιμέλειας, όπως ακριβώς και με τον ακουστικό χώρο της ηχητικής τέχνης. Ο πρώτος του έδωσε ίση βαρύτητα με τη σύνθεση. Στο έργο του *Gruppen* (1957), τρεις ορχήστρες ήταν τοποθετημένες σε διαφορετικά σημεία του χώρου. Στο *Kontakte* παρήγαγε ένα virtual ηχητικό περιβάλλον, αντιπαραθέτοντας ταυτόχρονα μέσω των ηχείων ήχους διαφορετικών εντάσεων. Ο Ξενάκης μίλησε για την «κινητική δύναμη του χώρου» (Βάργκα, 2004: 131) μέσω του ήχου. Αυτή ενισχυόταν μέσα από τη διάταξη των ηχείων. Στην πρώτη παγκόσμια πολυμεσική εγκατάσταση με ήχο και εικόνα το *Poème électronique* (1958) ο Ξενάκης δημιούργησε έναν ηχητικό χώρο τη δυναμική και την κινητική δύναμη του οποίου αισθανόταν ο επισκέπτης. Στο έργο του *Terretektorh* (1966), οι μουσικοί της ορχήστρας κάθονται διάσπαρτοι μέσα στο κοινό και αυτό μπορεί να αλλάζει θέσεις καταργώντας την απόσταση ανάμεσα στους μουσικούς και το κοινό.

Η χρήση των νέων μέσων στην πειραματική μουσική αύξησε τα όρια της προς ολόκληρο το φάσμα του ήχου, γεγονός που σημειώθηκε και προηγουμένως με την αναφορά στον Pierre Schaeffer και το μαγνητόφωνο. Ο John Cage στο κείμενο *The Future of Music: Credo* (1961:6) μίλησε για την ιδιαίτερη σημασία που έχουν τα τεχνολογικά μέσα, όπως το πικάπ και οι ταλαντωτές στην παραγωγή της πειραματικής μουσικής. Στο έργο του *Imaginary Landscape No. 4* (1951) ο Cage παρουσίασε τους ήχους του ραδιοφώνου, όπως το σφύριγμα και τις τυχαίες αντιθέσεις της γλώσσας και της μουσικής όταν αλλάζουμε σταθμούς, αποδεικνύοντας τις πολλαπλές δράσεις των τεχνικών μέσων (Föllmer, 2004). Ο συνθέτης

Karlheinz Stockhausen συνέλαβε την ιδέα της «Elektronische Musik» δηλαδή της μουσικής που μπορεί να παραχθεί εξ ολοκλήρου από ηλεκτρονικά σήματα.

Αυτού του είδους η τεχνολογική ανάπτυξη στις αρχές του προηγούμενου αιώνα έδωσε τη δυνατότητα για την ύπαρξη μιας τέχνης που έχει ως αντικείμενο τον ήχο. Πιο συγκεκριμένα ο φωνογράφος (γραμμόφωνο) έδωσε τη δυνατότητα αναπαραγωγής του ηχογραφημένου ήχου που όμως τελικά η χρήση του περιορίστηκε στους ήχους που σχετίζονταν με άλλες μορφές πολιτισμού όπως η μουσική, το θέατρο. Έτσι, ενώ υπήρχε η δυνατότητα να δημιουργηθεί μια τέχνη με μέσο τον φωνογράφο και αντικείμενο τον ήχο, όπως έγινε αντίστοιχα με τη φωτογραφία και την εικόνα, εν τέλει αυτό δεν πραγματοποιήθηκε (Kahn, 1990).

Στη διαμόρφωση της ηχητικής τέχνης συνετέλεσε όχι μόνο η εξέλιξη των τεχνολογιών αλλά και η πρόσβαση σε αυτές γιατί συντελούν στη διαμόρφωση της ακουστικής κουλτούρας. Κατά την Sanio (2016) η χρήση ακουστικών (audio) μέσων, όπως οι κασέτες και τα walkman από ευρύ κοινωνικό σύνολο λόγω κυρίως της τιμής τους, βοήθησε στη δημιουργία της ηχητικής τέχνης. Οι τεχνολογίες του ήχου προπολεμικά περιορίστηκαν σε θεσμούς και ιδρύματα και δεν αναπτύχθηκαν για διάφορους λόγους, όπως για παράδειγμα η αδυναμία επένδυσης πόρων σε αυτές (Kahn, 1999:124). Ο Dieter (2009) σημειώνει ότι η πρώτη πολυμεσική εγκατάσταση *Poème électronique* που θεωρείται επίσης ως η πρώιμη εικονική πραγματικότητα (*virtual reality*) και θα αναφερθεί αναλυτικότερα στη συνέχεια, παρουσιάστηκε διότι χρηματοδοτήθηκε από την εταιρεία Philips. Επιπλέον, τοποθετεί στις αρχές της δεκαετίας του 1930 μια πρώιμη, όπως την χαρακτηρίζει, μορφή ακουστικής τέχνης, που συνδυάζεται με τα οπτικά μέσα. Πρόκειται για τα *absolut film* και *synthetic sound* με κύριους εκπροσώπους τους Walter Ruttmann, Rudolf Pfenninger και Oskar Fischinger αντίστοιχα που αφορούσαν τον οπτικά ηχογραφημένο ήχο και τον ήχο που διαμορφωνόταν από τις γραφικές μορφές στο σάουντρακ. Η τέχνη αυτή, όμως, δεν διευρύνθηκε στο ευρύ καλλιτεχνικό κοινό και έμεινε στα όρια εντός των ιδρυμάτων λόγω του υψηλού της κόστους και της τεχνικής της εξειδίκευσης.

Ένας ακόμη λόγος που η ηχητική τέχνη δεν είναι αυτόνομη και διακριτή είναι γιατί υιοθετεί στοιχεία των οπτικών τεχνών. Πιο συγκεκριμένα η ηχητική τέχνη, με τη σημερινή της μορφή, χρησιμοποιεί διαφορετικά μέσα όπως το φιλμ, την ποίηση, το βίντεο, τις διαδραστικές τεχνολογίες, είναι δηλαδή προϊόν καλλιτεχνικών υφοτροπιών και πρακτικών που αναπτύχθηκαν στον 20ο αιώνα, περίοδος που η ηχητική τέχνη μετατρέπεται σε ένα «δίκτυο ιδεών» (Motte-Haber, 1996). Επιπλέον, η ηχητική τέχνη συνδέεται με κινήματα των πειραματικών οπτικών τεχνών όπως των Φουτουριστών, των Fluxus και των Ντανταϊστών, τα οποία είχαν σκοπό να συνδέσουν την τέχνη με την καθημερινή ζωή.



Οι Φουτουριστές μίλησαν για την εισαγωγή του θορύβου και του ήχου της βιομηχανικής ζωής στη μουσική, όπως έγινε για παράδειγμα με τη θορυβομηχανές του Russolo που σημειώθηκαν νωρίτερα. Τους σημειώνουμε στο σημείο αυτό γιατί ο ιδρυτής τους, ο ποιητής Filippo Tommaso Marinetti, αναφέρθηκε παρομοίως στο άνοιγμα των ορίων της μουσικής στον θόρυβο. Επιπλέον, ο Marinetti δημιούργησε μια ποιητική μορφή τέχνης, την *parole in libertà*, η οποία βασίζεται σε λέξεις που είναι ελεύθερα τοποθετημένες στο κείμενο χωρίς σύνταξη και κανόνες ονοματοποιίας, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στο δημιούργημα με τίτλο *Zang Tumb Tumb* (1914). Στο ίδιο πλαίσιο κινείται η ηχητική ποίηση (*sound poetry*) που αναπτύχθηκε από το κίνημα των Ντανταϊστών και ακούγονται λέξεις που δεν έχουν νόημα και δεν είναι φορμαρισμένες συντακτικά. Το κίνημα έλαβε χώρα μετά τον Α΄ παγκόσμιο πόλεμο, άσκησε κριτική στη λογική που δομούνται οι κοινωνικές νόρμες και η καθημερινή ζωή, πραγματοποιούσε παραστάσεις σε δημόσιους χώρους, όπως οι δρόμοι. Στην ηχητική ποίηση η γλώσσα αποδομείται γιατί σημασία σε αυτήν έχει ο ήχος της λέξης και η φωνή του δημιουργού.

Η ηχητική τέχνη παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία με τα συμβάντα (*Happenings*) του Kargow που έλαβαν χώρα στα τέλη της δεκαετίας του 50 και στις αρχές του 60 και τη μετεξέλιξη αυτών, όπως ενδεικτικά το κίνημα των «Fluxus». Επηρεασμένοι από τις πρακτικές του John Cage σχετικά με το άνοιγμα των ορίων του έργου τα συμβάντα και οι Fluxus καλλιτέχνες χειρίζονται την τέχνη, το κοινό και το περιβάλλον ως μια σύνθεση ολότητας, αυτή η σύλληψη συναντάται και στην ηχητική τέχνη, γεγονός που στοχεύει να εστιάσει ιδιαίτερα η παρούσα διατριβή. Οι δράσεις τους λάμβαναν χώρα σε οποιονδήποτε χώρο ακόμη και μη καλλιτεχνικό. Η τέχνη είναι μια εμπειρία που είναι συνδεδεμένη με την καθημερινή ζωή. Στο μανιφέστο τους οι Fluxus κάνουν λόγο για στοιχεία της καθημερινής ζωής, όπως η βροχή και η βοή του πλήθους, που αποτελούν τέχνη. Με τον τρόπο αυτό εισάγουν και αυτοί τους μη μουσικούς ήχους στην τέχνη και πειραματίζονται με τους ήχους στα έργα τους. Βασικό στοιχείο που συνδέει την ηχητική τέχνη με το κίνημα αυτό είναι ότι οι Fluxus ταυτίζουν την αντίληψη της τέχνης και της καθημερινής ζωής. Η ηχητική τέχνη με τη σειρά της επιδιώκει την καλλιέργεια και την όξυνση της ακοής πέρα από τον εκθεσιακό χώρο.

Επιπλέον η σύνδεση της ηχητικής τέχνης με τις οπτικές τέχνες αποδεικνύεται από το γεγονός ότι η παρουσίαση της ηχητικής τέχνης συνδέεται άμεσα με τις καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις και την *performance art*. Όσον αφορά τις εγκαταστάσεις αυτές υπονοούν μια τοποθέτηση των αντικειμένων στον χώρο ορίζοντας τον και καταλαμβάνοντάς τον με καλλιτεχνικούς όρους (Bestor, 1996). Τα ηχητικά έργα λειτουργούν με τους όρους της καλλιτεχνικής εγκατάστασης διότι παράγουν τον ακουστικό χώρο και προσφέρουν μια χωρική

εμπειρία, γεγονός που θα αναπτυχθεί ιδιαίτερα σε επόμενο κεφάλαιο κατά τη σύνδεση της ηχητικής τέχνης με τις οπτικές εγκαταστάσεις. Μάλιστα τη χρονική περίοδο που εισάχθηκε ο όρος της εγκατάστασης στις οπτικές τέχνες ταυτόχρονα γεννήθηκε και η έννοια της ηχητικής εγκατάστασης από τον Max Neuhaus (Labelle, 2006:151). Σχετικά με την ηχητική εγκατάσταση αυτή προήλθε από την προσπάθεια εύρεσης ενός όρου που δεν είναι ούτε η «μουσική» ούτε το «συμβάν» (event) (Neuhaus, χ.χ.). Σχετικά με την performance art αυτή αποτελεί μια ανοιχτή, οριοθετημένη διαδικασία με αρχή, μέση και τέλος. Κοινά χαρακτηριστικά που τη συνδέουν με την ηχητική τέχνη είναι ότι δεν είναι προκαθορισμένη και βρίσκεται σε διαρκή εξέλιξη. Η ηχητική τέχνη λόγω της δυναμικής ροής του ήχου είναι ανοιχτή και με μη προβλέψιμη ροή. Στην performance art ο καλλιτέχνης είναι ο ίδιος το έργο τέχνης και δίνεται έμφαση στο σώμα του. Στον αντίποδα της ηχητικής τέχνης, τον ρόλο του performer τον έχει ο επισκέπτης-δέκτης διότι διαμορφώνει με τη σωματική του παρουσία τον ακουστικό χώρο του έργου τέχνης και γίνεται δομικό υλικό του τελευταίου.

Ένας από τους βασικούς λόγους για τη δυσκολία αναγνώρισης της ηχητικής τέχνης ως διακριτής μορφής μπορεί να εντοπιστεί στο γεγονός ότι οι κριτικοί και οι ιστορικοί της τέχνης έχοντας εξειδίκευση στις οπτικές τέχνες δεν είναι εξοικειωμένοι με ακουστικές έννοιες και το σχετικό λεξιλόγιο του ήχου, ώστε δυσκολεύονται να περιγράψουν τον ήχο (Kelly, 2011). Μάλιστα οι ήδη υπάρχουσες θεωρίες της τέχνης, όπως αντιπροσωπεύονται από μουσικολόγους, ιστορικούς τέχνης και θεωρητικούς που επικεντρώνονται στις αισθητικές φόρμες, απευθύνονται σε οπτικά και λεκτικά στοιχεία της τέχνης και δεν έχουν καταφέρει να κατανοήσουν τη φύση του ήχου (Cox, 2011) και κατά συνέπεια να την πλαισιώσουν ως ένα είδος διακριτής τέχνης. Αυτό όμως δεν ισχύει μόνο για τους θεωρητικούς της τέχνης αλλά και για το ίδιο το κοινό που δεν είναι συνηθισμένο στο να περιγράφει την εμπειρία του ηχητικού έργου, καθώς το λεξιλόγιο σχετικά με τον ήχο είναι ελλιπές. Οι λέξεις που χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν μια εμπειρία που σχετίζεται με τον ήχο, ακόμη και τη μουσική αναφέρονται στην περιγραφή άλλων αισθήσεων όπως η όραση και η αφή (Blessner & Salter, 2007: 218). Βάσει της άποψης αυτής στο έργο *Sun Run Sun: Satellite Sounders* (2008) της Yolande Harris επισημαίνεται η δυσκολία των ανθρώπων να περιγράψουν λεκτικά την ηχητική εμπειρία της καθημερινής τους ζωής. Στο πεδίο αυτό κατά τον Cristoph Cox (2011) κρίνεται βασική η ανάπτυξη μιας θεωρίας για τον ήχο που θα εδραιώνει τη θέση του στον χώρο των τεχνών σε σχέση πάντα με τις υπόλοιπες τέχνες. Πιο συγκεκριμένα ο θεωρητικός του ήχου προτείνει μια θεωρία που σχετίζεται με τον ρεαλισμό σε αντίθεση με την ως τώρα επικράτηση του ιδεαλισμού και του ουμανισμού στις πολιτισμικές σπουδές. Στην περίπτωση αυτή ο ήχος είναι

μια «ματεριαλιστική ροή». Η εστίαση δεν γίνεται στην αναπαράσταση και στη σημειοδότηση αλλά στον τρόπο λειτουργίας της ροής αυτής.

Η υβριδική αυτή παρουσία του ήχου, η ενδιάμεση -intermedia- τοποθέτηση του, η ταύτιση των καλλιτεχνικών πρακτικών του ήχου ως μουσική, αλλά συγχρόνως και η αδυναμία της μουσικής να αναγνωρίσει τα διευρυμένα όρια της που συνεχώς αναθεωρούνται (Kim-Cohen, 2009: 107) βάζουν δεσμούς ως προς τη θεωρητικοποίησή της ηχητικής τέχνης.

## 1.7 Η ηχητική τέχνη ως μορφή τέχνης

Στο προηγούμενο υποκεφάλαιο παρουσιάστηκαν οι λόγοι που η ηχητική τέχνη δεν έχει θεωρητικοποιηθεί δίνοντας έμφαση στην τοποθέτηση της ανάμεσα στη μουσική και τις οπτικές τέχνες. Στο σημείο αυτό θα παρουσιαστούν οι λόγοι που ηχητική τέχνη δεν είναι ούτε μουσική, ούτε είδος των οπτικών τεχνών, αλλά κατέχει μια διακριτή μορφή στον χώρο των τεχνών, έχοντας σκοπό την εστίαση στον ήχο και την ανάδειξη της ακουστικής αντίληψης. Αρχικά θα σημειωθούν οι αιτίες που η ηχητική τέχνη δεν είναι μουσική παρόλο που μοιράζεται πρακτικές της πειραματικής μουσικής.

Με τον όρο «μουσική» αναφερόμαστε στην δυτικοευρωπαϊκή μουσική (Δυτική μουσική στο εξής) όπως διαμορφώθηκε στη σύγχρονη μορφή της από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και μετά. Για ορισμένους θεωρητικούς όπως η Salomé Voegelin δε χρειάζεται να αναφερόμαστε στη διάκριση αυτή γιατί και οι δύο προαναφερθείσες μορφές τέχνης έχουν σκοπό την ακρόαση (όπως αναφέρεται στο Schellinx, 2012). Η αποσαφήνιση των μεταξύ τους ορίων είναι σημαντική διότι οι δυο αυτές μορφές τέχνης διαφέρουν ως προς το περιεχόμενο, τις οργανωτικές αρχές και τους τρόπους παρουσίασης.

Το περιεχόμενο των δυο αυτών μορφών τέχνης είναι ο ήχος. Για τον Barry Truax (1984: 43) η μουσική ανήκει στο σύστημα ακουστικής επικοινωνίας που αποτελείται επιπλέον από το ηχοτόπιο και τον ανθρώπινο λόγο. Ειδικότερα η μουσική αποτελεί μια ανθρώπινη φόρμα επικοινωνίας που βασίζεται στην ανθρώπινη σκέψη και βρίσκεται ανάμεσα στον ανθρώπινο λόγο και το ηχοτόπιο. Η παρούσα διατριβή θεωρεί ότι ηχητική τέχνη περιλαμβάνει ολόκληρο το δυνητικό φάσμα των ήχων. Η μουσική, στον αντίποδα, είναι μια συγκεκριμένη μορφή ενεργοποίησης του δυνητικού φάσματος των ήχων. Μέσα στο ηχητικό συνεχές υπάρχει ένα γραμμικό κόσκινο που αφορά τους ήχους που παίζει ο μουσικός και προσδιορίζουν το ηχόχρωμα της μουσικής. Οι μουσικοί αυτοί ήχοι δεν είναι κάτι το δεδομένο αλλά προϊόν της ιστορικά και πολιτισμικά εξελισσόμενης επιλογής μιας κοινωνίας ή μιας ομάδας. Ενδεικτικό

παράδειγμα της θέσης αυτής αποτελεί το ότι στην Ιαπωνία χρησιμοποιούν πεντατονικές κλίμακες που περιλαμβάνουν περισσότερους ήχους από τη δυτική μουσική ή σε παραδοσιακά γιαπωνέζικα τραγούδια ακούγεται ο ήχος του φυσήματος του πνευστού-φλάουτο, γεγονός που δεν είναι συνηθισμένο στη Δυτική μουσική (Καρράς, 2013).

Η οργάνωση αφορά τις σχέσεις των ήχων, τα στοιχεία δηλαδή που έχει ο συνθέτης για να δομήσει το μουσικό έργο μέσα στον χρόνο και το πώς δημιουργούνται αυτές βάσει συγκεκριμένων πολιτισμικών, κοινωνικών και ιστορικών συνθηκών. Τα στοιχεία αυτά μπορούν, μεταξύ άλλων, να περιλαμβάνουν την τεχνολογία παραγωγής, τον τρόπο παραγωγής ήχων, τη δομή, το μετρικό σύστημα (τη διαχείριση δηλαδή του χρόνου) και τις φόρμες. Η Δυτική μουσική βασίστηκε σε αυτές τις σχέσεις ήχων που προσεγγίζουν τις φυσικές αρμονικές του ήχου και στις αρμονικές σχέσεις μεταξύ αυτών (Καρράς, 2013). Ως αντίθετο παράδειγμα, στην Ινδία, ο ποιητής Rabindranath Tagore καλεί τους τραγουδιστές να τραγουδούν και να εκφράζουν τον εαυτό τους με οποιαδήποτε τρόπο και ας μην είναι ελκυστικός (Kahn, 1997: 567). Επιπρόσθετα, η Δυτική μουσική έχει πολλά κοινά στοιχεία με τον λόγο, από την άποψη ότι η δομή της έχει μέγεθος ευσύνοπτο, αρχή μέση και τέλος, με άλλα λόγια χειρίζεται τον χρόνο με συγκεκριμένο τρόπο που παραπέμπει σε μια γλωσσική αφήγηση. Στη διαχείριση του χρόνου προστίθεται η παρτιτούρα που παγώνει την ταυτότητα και την εκτέλεση της μουσικής στον χρόνο (Cox, 2011β). Η μουσική δεν μπορεί να ιδωθεί χωριστά από την ανθρώπινη εμπειρία η οποία μετουσιώνεται στις μουσικές πρακτικές. Άρα είναι προϊόν ανθρώπινων ηθών, σκέψεων και συνηθειών και διαμορφώνεται σε ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό επίπεδο. Αξιοσημείωτο ακόμα είναι ότι η Δυτική μουσική δεν είχε παγκόσμια εφαρμογή γιατί άλλοι πολιτισμοί και κοινωνίες όριζαν τη μουσική με διαφορετικό τρόπο (Καρράς, 2013). Για παράδειγμα η φυλή των Καλούλι που ζει στα τροπικά δάση της Νέας Γουινέας χειρίζεται το περιβάλλον ως ένα ηχητικό συνεχές και ανοίγεται σε μια «δυναμική ακουστική γνώση» (*potential of acoustic knowing*) (Feld, 1996:97), γεγονός που αντανάκλαται στην πολιτισμική και κοινωνική ζωή, καθώς και στη διαμόρφωση της μουσικής αφού για παράδειγμα μελωδίες βασίζονται σε ήχους πουλιών. Σύμφωνα με τα παραπάνω το περιεχόμενο της μουσικής είναι αποτέλεσμα μιας ανθρώπινης σύμβασης (Μπλάκινγκ, 1981: 29) και μιας αισθητικής απόφασης (López, 1996) μιας κοινωνίας ή ενός πολιτισμού που διαφέρει στον κάθε τόπο και μπορεί να αλλάξει με το πέρασμα του χρόνου. Η ηχητική τέχνη με τη σειρά δε βασίζεται σε κάποιου είδους σύμβαση για τον τρόπο παραγωγής της, το περιεχόμενο, τη δομή που θα ακολουθηθεί και τη διαχείριση του χρόνου. Η ηχητική τέχνη σύμφωνα με τον David Toop είναι απαλλαγμένη από τις δομές και τον τρόπο οργάνωσης της μουσικής (όπως αναφέρεται στον Hamilton, 2007) και χρησιμοποιεί το σύνολο της πιθανής ακουστότητας, όλους τους

ήχους δηλαδή. Δεν έχει περιορισμούς σε αυτό που περιλαμβάνει, ούτε για τον τρόπο που αυτό δομείται και παράγεται (Cowley, 2003). Αποτέλεσμα αυτών είναι ότι η μουσική ως προς το περιεχόμενο και τις οργανωτικές αρχές αποτελεί μια κατηγορία της ηχητικής τέχνης. Κατά τον Cox (2011 β) η ηχητική τέχνη είναι περισσότερο ανοιχτή στο *becoming*, στον χρόνο ως διάρκεια -όπως τον όρισε ο Bergson που δεν διακρίνει το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον- και στο δυνητικό (*virtual*) δηλαδή στο πραγματικό (*real*) που δεν έχει πραγματοποιηθεί. Η ανοιχτή και δυναμική φύση της ηχητικής τέχνης, συνεχίζει ο Cox, ταιριάζει περισσότερο με τη φύση παρά με τον πολιτισμό, προτείνοντας κατά αυτόν τον τρόπο τη δημιουργία μιας θεωρίας για την ηχητική τέχνη που δεν διακρίνει τον πολιτισμό από τη φύση.

Ένα άλλο βασικό στοιχείο διαφοράς της ηχητικής τέχνης από τη μουσική είναι ότι κατά την παρουσίασή της σε συναυλία η τελευταία καλλιεργεί την απόσταση κοινού - καλλιτέχνη. Πιο συγκεκριμένα στη συναυλία ως επί το πλείστον δημιουργείται μια ιδιαίτερη συνθήκη. Αυτή σχετίζεται με το κλείσιμο των φώτων, την απόσταση του καλλιτέχνη από το κοινό, την ησυχία του κοινού, τα χειροκροτήματα, την απομόνωση των εξωτερικών ήχων, την ανάγκη παρακολούθησης από την αρχή ως το τέλος κτλ. Η συνθήκη αυτή δημιουργήθηκε στα τέλη 18<sup>ου</sup> - αρχές 19<sup>ου</sup> αιώνα και διέφερε αρκετά από τον τρόπο που γίνονταν οι συναυλίες έως τότε στην Ευρώπη. Ειδικότερα οι συναυλίες είχαν πιο τελετουργικό χαρακτήρα, με περισσότερο χορό, αμεσότητα και επαφή με την καθημερινότητα, έχοντας σκοπό να προκαλέσουν μέθεξη στον ακροατή. Η αύξηση της τάξης της μπουρζουαζίας ήθελε να μιμηθεί τον τελετουργικό τρόπο ακρόασης της συναυλίας και τις συνήθειες της τότε άρχουσας τάξης οπότε έγινε ένα πέρασμα από την τελετουργική ακρόαση στο σύγχρονο μοντέλο που αναφέρθηκε (Καρράς, 2013). Η παρουσίαση της ηχητικής τέχνης στον εκθεσιακό χώρο διαφέρει από τη συναυλία διότι δημιουργεί μια διαφορετική χωρική συνθήκη. Η ηχητική τέχνη επειδή λειτουργεί ως καλλιτεχνική εγκατάσταση ενδιαφέρεται κυρίως για το περιβάλλον στο οποίο εκτίθεται, αναδεικνύοντας πολλές φορές τις ιδιότητες αυτού και τα δομικά του χαρακτηριστικά και καλεί τον ακροατή να συμμετέχει ελεύθερα μέσα στο έργο και να εκπαιδεύσει το αυτί του σε νέους ήχους (Cowley, 2003). Ένα ηχητικό έργο καλεί το κοινό να λάβει μέρος και να μοιράζεται, μετακινούμενο ή μη, τον ίδιο χώρο με τον εκτελεστή. Είναι σαν να βρίσκεται ο επισκέπτης στη σκηνή της συναυλίας.

Αξιοσημείωτο είναι ότι ορισμένοι πολιτισμοί χρησιμοποιούν την ίδια λέξη για τη μουσική και τον ήχο (όπως οι Εσκιμώοι, οι Γιαπωνέζοι και οι Αφρικανοί Γιορούμπα και Ίγκμπο (Connor, 2003). Αν η Δυτική μουσική διευρύνει τα όρια της προς το *becoming*, αποδεσμευτεί από προκαθορισμένες φόρμες, αλλάζει ο χαρακτήρας των συναυλιών και

ταυτιστεί, όπως προτείνει ο Cox, η φύση με τον πολιτισμό τότε η Δυτική μουσική ενδέχεται να ταυτιστεί και με την ηχητική τέχνη.

Όσον αφορά τις οπτικές τέχνες η ηχητική τέχνη δεν ανήκει σε αυτές διότι έχει συγκεκριμένο αντικείμενο: τον ήχο. Είναι μια τέχνη για τον ήχο και εξειδικεύεται σε αυτή τη διαδικασία. Ασχολείται με ζητήματα παραγωγής του ακουστικού χώρου, αντίληψης και ακρόασης του ήχου, με την υλικότητα του ήχου και τον ρόλο του στη διαμόρφωση της ανθρώπινης εμπειρίας. Παρόμοιος σκοπός δεν εντοπίζεται στις οπτικές τέχνες. Μόνο η *opt art*, που διαμορφώθηκε την δεκαετία του 1960 και επικεντρώνεται στην όραση δημιουργώντας εικόνες που δίνουν την ψευδαίσθηση της κίνησης, μπορεί να θεωρηθεί αντίστοιχη της ηχητικής τέχνης. Μάλιστα ως τώρα οι οπτικές τέχνες χειρίζονται τον ήχο σύμφωνα με το *audiovisual litany* (Kim - Cohen, 2016: 6-7).

Επιπρόσθετα πολλά ρεύματα των οπτικών τεχνών ασχολούνται με το περιεχόμενο, τα όρια της τέχνης, την αναδιαμόρφωσή της, ασκώντας κριτική στους οργανισμούς, όπως τα μουσεία, που διαμορφώνουν το πλαίσιο πολιτιστικής πολιτικής. Για παράδειγμα ένα πρώιμο μανιφέστο των Fluxus (1963) του George Maciunas αναφέρει: «προωθείστε τη ζωντανή τέχνη, την αντιτέχνη, τη μη καλλιτεχνική πραγματικότητα, που είναι πλήρως κατανοητή από όλους τους ανθρώπους, όχι μόνο τους κριτικούς» (όπως αναφέρεται στη Higgins, 2002), ορίζοντας έτσι την ίδια την τέχνη. Με άλλα λόγια η τέχνη εστιάζει στην ίδια την τέχνη. Η ηχητική τέχνη, αν και το κάνει, δεν έχει αρχικό σκοπό να ασκήσει κριτική ούτε να αλλάξει τον ρόλο των οργανισμών που ορίζουν το πλαίσιο πολιτιστικής πολιτικής. Σκοπός της είναι να κινηθεί πέρα από ό,τι περιλαμβάνει η παραδοσιακή τέχνη: η εστίαση στον ήχο, η δυναμική του φύση, η καλλιέργεια της ακουστικής αντίληψης, με αποτέλεσμα να έχει και έναν παιδαγωγικό χαρακτήρα. Η ηχητική τέχνη σχετίζεται με το ανοιχτό, το becoming, το δυνητικό, τον χρόνο ως ένα ενιαίο συνεχές (Cox 2011β).

Κατά την παρουσίασή της η ηχητική τέχνη διαμορφώνεται σε μεγάλο βαθμό από μη καλλιτεχνικούς φορείς και δράσεις όπου ο επισκέπτης αλληλοεπιδρά με τον ήχο και οι μη καλλιτεχνικοί ήχοι αναμιγνύονται με το έργο. Με την προσέγγιση αυτή υποκείμενα και αντικείμενα δεν διακρίνονται, χώροι, ήχοι, κοινό αποτελούν μια μη ιεραρχική ολότητα που δεν προβλέπεται και είναι εφήμερη. Ο επισκέπτης συμμετέχει ακούσια στο έργο και επηρεάζει με την παρουσία του ακούσια τη μορφολογία του ηχητικού έργου, δεν το καλεί ο καλλιτέχνης όπως για παράδειγμα γίνεται με τα *happenings*. Το γεγονός ότι κάτι μη καλλιτεχνικό (άλλοι ήχοι, κοινό) επηρεάζει το έργο αλλάζει τον ορισμό και τη φύση του έργου. Δεν αλλάζει όμως τα όρια του σε σχέση με την κοινωνία, τη φύση, τον πολιτισμό. Αυτό γιατί το ηχητικό έργο είναι η κοινωνία, η φύση, ο πολιτισμός. Η ηχητική τέχνη ενώ υπήρχε από παλαιότερα, ιστορικά

είναι η κατάλληλη στιγμή να θεωρητικοποιηθεί ως διακριτή μορφή, γιατί τώρα το έδαφος είναι πρόσφορο, ιδιαίτερα δε αν συνδυαστεί η όλη διαδικασία με το αυξημένο ενδιαφέρον στον ήχο από κλάδους όπως η πολιτισμική γεωγραφία και η ανθρωπολογία.

### 1.8 Οι πολλαπλές πτυχές της ηχητικής τέχνης

Βάσει της παραπάνω τοποθέτησης, η ηχητική τέχνη δεν έχει θεωρητικοποιηθεί αποτελεσματικά και έχει αναδρομική ισχύ. Έργα που στο παρελθόν ανήκαν σε μια άλλη κατηγορία τέχνης και είχαν ως κύριο / εκφραστικό μέσο τον ήχο πλέον θεωρούνται ηχητικά έργα. Επιπλέον, δεν υπάρχει κάποιο συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ρεύμα που να συνδέεται αποκλειστικά με αυτή. Για παράδειγμα οι Φουτουριστές μπορεί να προσέγγισαν τον ήχο και να τον έβαλαν στα διευρυμένα όρια της μουσικής αλλά δεν αναφέρθηκαν ταυτόχρονα στην ηχητική τέχνη, δίνοντας έμφαση σε άλλα εκφραστικά μέσα όπως η λογοτεχνία. Όλα αυτά γεννούν μια πολλαπλότητα προσεγγίσεων του ήχου στις τέχνες μέσα στον χρόνο, που εντάσσονται πια σε ό,τι ορίσαμε ως ηχητική τέχνη. Παρόλο που είναι γενικότερα υπό διαπραγμάτευση η αναγνώριση ή μη της ηχητικής τέχνης, υπάρχει μια πλειάδα άλλων συναφών όρων που χρησιμοποιούνται για να δηλώσουν τις πολλαπλές χρήσεις του ήχου στην τέχνη. Κάποιες από τις χρήσεις αυτές θα καταγραφούν για να ερευνηθούν τα σχετικά ζητήματα που εγείρονται και κυρίως αν αυτά έχουν ισχύ στο πεδίο της ηχητικής τέχνης. Αν και ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 οι καλλιτέχνες άρχισαν να αυτοεντάσσονται σε κλάδους που ασχολούνται με τον ήχο (Kahn, 1992) σκοπός είναι ενσωματωθούν οι χρήσεις αυτές στην ηχητική τέχνη.

Η ηχητική τέχνη συναντάται ως ακουστική/ηλεκτροακουστική τέχνη (*audio art*) στην οποία ο θεωρητικός Golo Föllmer θέτει απαραίτητη τη χρήση τεχνολογίας κατά την παραγωγή της. Θεωρεί μάλιστα ότι οι τεχνολογίες που σχετίζονται με τη μεταφορά, την αποθήκευση και τη σύνθεση του ήχου άλλαξαν τον τρόπο που ακούγεται η μουσική και οδήγησαν στη δημιουργία της τέχνης που παράγεται από τα τεχνικά μέσα (*audio art*) (Föllmer, 2004). Στο ίδιο μήκος κύματος είναι και ο Gerald Hartnett που μιλά για «μια εξωμουσική (*extramusical*) ηχητική πρακτική» που κάνει χρήση των αναδυόμενων τεχνολογιών (Hartnett, 1996, 1 και 5). Πολλοί καλλιτέχνες χρησιμοποιούν τον όρο *radio art*, που σχετίζεται με τη χρήση της τεχνολογίας του ραδιοφώνου. Το ραδιόφωνο είναι το μέσο που εκφράζεται και διανέμεται η δημιουργικότητα του καλλιτέχνη (Zurbrugg, 1989). Έχει ως αποτέλεσμα την εστίαση στον ήχο (Kahn, 1992), την καλλιέργεια της φαντασίας που προκύπτει μέσα από αυτόν κατά τον χρόνο

της αναμετάδοσης και επιπλέον την «ακουστική φαντασία», όπως την καταγράφει χαρακτηριστικά η Voegelin (Voegelin, 2010: 160). Στην ουσία ο τρόπος αναμετάδοσης του ήχου διαμορφώνει το αισθητικό αποτέλεσμα του ηχητικού έργου, σε συνδυασμό βέβαια με τις συνθήκες που διαμορφώνεται η ραδιοφωνική παραγωγή αλλά και η χρήση του από τις εκάστοτε κοινωνίες (Föllmer, 2004), καθώς και τον χαρακτηριστικών που επικρατούν στον δεδομένο τόπο προβολής του, όπως οι ήχοι του περιβάλλοντος (παράγραφοι 7 και 9 στο toward definition of radio art). Για τη χρήση του ραδιοφώνου στην τέχνη είχε ήδη μιλήσει ο John Cage στη διάλεξή του για το μέλλον της μουσικής (1937). Χωρίς να αναφέρει λεπτομέρειες ο Cage θεωρεί το ραδιόφωνο έναν τρόπο οργάνωσης του ήχου που χρησιμοποιείται πέρα από τη μουσική (Cage, 1961: 6). Αν και πολλοί δεν το θεωρούν ως ηχητική τέχνη ή μορφή αυτής όπως το ιντερνετικό ραδιόφωνο Kunstradio (παράγραφος 6 στο toward definition of radio art) έχει θεωρηθεί ως «νέα τέχνη του ήχου» και «αμιγώς ακουστική τέχνη» (Arnheim, 1936: 27 και 32). Μάλιστα η έκθεση της Documenta το 2014 στην Αθήνα μελέτησε το ραδιόφωνο ως μορφή τέχνης και οργάνωσε τη δράση *Every Time A Ear di Soun* (8-17 Σεπτεμβρίου 2017). Σύμφωνα με τον κατάλογο της δράσης αυτής τα προγράμματα των οκτώ ραδιοφωνικών σταθμών που συμμετείχαν είναι ένα είδος οικουμενικής τέχνης που ερευνά την ακουστική γνώση η οποία μεταδίδεται προφορικά, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η λογική που διαμορφώνεται από την όραση και τον γραπτό λόγο (παράγραφος 2 από *Every Time A Ear di Soun*). Η γράφουσα συμμετείχε με δυο ραδιοφωνικές εκπομπές τον Απρίλιο του 2017.

Ένας χαρακτηρισμός πρακτικής είναι αυτός που τίθεται από τον καλλιτέχνη και αρχιτέκτονα Bernhard Leitner ως «νέα κατηγορία ακουστικού - απτού χώρου» (Leitner, χ.χ.). Αυτός δίνει έμφαση στον ακουστικό χώρο που δημιουργεί το ηχητικό έργο και προσδιορίζει την ηχητική τέχνη ως τη σχέση του σώματος και του χώρου, ως τη δυνατότητα να «ακούει» κανείς τον χώρο. Για αυτόν ο ήχος είναι ένα δομικό υλικό που δημιουργεί ακουστική χωρικότητα, μια μορφή αρχιτεκτονικής ή γλυπτικής που καταλαμβάνει τον χώρο και ελίσσεται μέσα σε αυτόν. Στην γλυπτική ιδιότητα του ήχου προστίθεται ο χαρακτηρισμός του και κατ' επέκταση η ηχητική τέχνη ως «διευρυμένη έννοια της γλυπτικής» (Campesato, 2009) γιατί η χωρικότητα αυτού και η πλαστικότητα του μπορεί να ιδωθεί σαν ένα υλικό της γλυπτικής που διαμορφώνεται και αναδιαρθρώνεται. Παρόμοια είναι και η άποψη του επιμελητή εκθέσεων Bernd Schulz (2002), που τοποθετεί την ηχητική τέχνη στο πλαίσιο «της διευρυμένης έννοιας του γλυπτού». Επιπρόσθετα, ο Rocha Iturbide Manuel αναφέρει τη διευρυμένη έννοια του γλυπτού, όπως την είχε ορίσει και η Krauss τη δεκαετία του 1970, η οποία προσδιορίζεται ως κάτι ενδιάμεσο από το τοπίο και την αρχιτεκτονική και θεωρεί συμπληρωματικά την ηχητική τέχνη ως «μια μορφή της land art με την προσθήκη ήχου» (Iturbide, χ.χ.: 6).



Πέρα από τη διευρυμένη έννοια της γλυπτικής ένας όρος που ανήκει στη σφαίρα της ηχητικής τέχνης είναι το ηχητικό γλυπτό (*sound sculpture* ή *Klangskulptur*, όπως ορίζεται στη γερμανική βιβλιογραφία) (Iturbide, χ.χ.: 2). Αυτό είναι ένα «γλυπτό» (Licht, 2009) ή μια «ηχητική κατασκευή» σύμφωνα με τον καλλιτέχνη Bernard Baschet (1975) που δε δίνει έμφαση στη μουσικότητα αλλά στην καθ' αυτή ηχητικότητα και συνδυάζει αρμονικά στοιχεία που δεν αναφέρονται στον ήχο, όπως η ποίηση και το φως. Σε αυτές τις «ηχητικές κατασκευές» το αξιοσημείωτο είναι ότι υπήρχε για πρώτη φορά ο συνδυασμός εικαστικού έργου με ήχο, αλλά με έμφαση στις ακουστικές ιδιότητες του έναντι των εικαστικών (Föllmer, 1997). Αυτή η χρήση των αντικειμένων με σκοπό την ανάδειξη της ηχητικότητας τους συναντάται στα βάθι του χρόνου, τόσο στην αρχαία Ελλάδα, όσο και στην αρχαία Κίνα. Στην πρώτη περίπτωση ήταν ο Ερμής που χτύπησε το κέλυφος μιας χελώνας ανακαλύπτοντας τις ηχητικές δυνατότητες του και τη χρήση του μετέπειτα στη λύρα (Schafer, 1994: 6), ενώ στην Κίνα ήταν το λιθόφωνα, τα οποία ήταν κατασκευασμένα από πέτρες. Όταν τα χτυπούσαν με σφυρί παρήγαγαν συγκεκριμένες δονήσεις (Licht, 2009). Στην περίπτωση αυτή διαπιστώνουμε πώς φυσικά αντικείμενα μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως ηχητικά όργανα. Ένα ενδιαφέρον έργο είναι το *Sequencer (Yellow on Grey)* του Αθανάσιου Αργανά που παρουσιάστηκε στην έκθεση «Silent Space Stand Still» στο Τζαμί στο Μοναστηράκι (Αθήνα, Μάρτιος-Απρίλιος 2013). Σε αυτό, θαλάσσια χτένια λειτουργούν ως ηχητικά γλυπτά. Είναι τοποθετημένα με τέτοιο τρόπο ώστε να κινούνται και να αναποδογυρίζουν ακανόνιστα και τυχαία βγάζοντας ταυτόχρονα έναν κρότο. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργούν ένα τυχαίο μοτίβο και ρυθμό που βασίζεται κατά κύριο λόγο στον ομοειδή τρόπο που λειτουργούν αυτά στην πραγματικότητα και δείχνουν κατά τον καλλιτέχνη τη δυνατότητα της ελεύθερης επιλογής (Καρρά & Τουρνικιώτη, 2013).

Μια άλλη μορφή της ηχητικής τέχνης είναι η «ηχητική ποίηση- sound poetry». Αυτή είναι ένα είδος ποίησης που δίνει έμφαση όχι στα συντακτικά και σημασιολογικά χαρακτηριστικά της γλώσσας αλλά στην ανθρώπινη φωνή ως όργανο (Truckenbrod 1992, 91) που παράγει αμιγώς ηχητικές αξίες και όχι νοήματα μέσω των λέξεων (Cox, 2017) ή λέξεις που βγάζουν νόημα. Κατά την περίπτωση της ηχητικής ποίησης λαμβάνονται υπόψη οι ηχητικές και αρχέγονες πτυχές της ανθρώπινης φωνής και οι ακουστικές δομές της με αποτέλεσμα κατά τον Dean Michael να προσδίδουν μια νέα μορφή επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων που βασίζεται στην άλογη (*unspoken*) φόρμα αλλά και, σύμφωνα με τον David Penhale, στη συναισθηματική εμπειρία του ανθρώπου (όπως αναφέρονται στους McCaffery & Nichol, 1978). Αυτές οι ενσωματωμένες δυναμικότητες της ανθρώπινης φωνής μετατρέπουν το ανθρώπινο σώμα σε διαδικασία (LaBelle, 2010a) γιατί πλέον αυτό αποτελεί συστατικό

στοιχείο του έργου. Η εξέλιξη της τεχνολογίας συνάδει αρκετά με την ηχητική ποίηση καθώς αυτή δίνει τις δυνατότητες στη φωνή να διαχωρίζεται από το σώμα και να παίρνει νέες μορφές. Παραδείγματα κινημάτων που εξέφρασαν τη μορφή αυτή της ηχητικής τέχνης είναι οι Φουτουριστές, οι Ντανταϊστές, οι Λετριστές - Lettrism και καλλιτέχνες όπως οι F. T. Marinetti, Hugo Ball, Guillaume Apollinaire, Vito Acconci. Σημαντικότερος εκπρόσωπος υπήρξε ο Kurt Schwitters που ανήκε στο ρεύμα του Ντανταϊσμού. Το πιο γνωστό του έργο υπήρξε το *Ursonate* το οποίο διαμορφώθηκε σε διάφορες εκδοχές τη δεκαετία 1922-1932. Σε αυτό ακούει κανείς λέξεις που δεν βγάζουν νόημα (όπως επιφωνήματα) και οι οποίες επαναλαμβάνονται συνεχώς με διαφορετική φωνή. Μέσα από αλλαγές στον ρυθμό, την ένταση και το ύψος δημιουργείται ένα ποίημα που βασίζεται στις δυναμικές του ήχου και της φωνητικής εμπειρίας, τα οποία δεν είναι ανεξάρτητα από την συναισθηματική έκφραση.

Εν συνεχεία θα παρουσιαστούν είδη της ηχητικής τέχνης τα οποία σχετίζονται με τους ηχητικούς περιπάτους. Οι ηχητικοί περίπατοι αποτελούν πρακτικές ακρόασης του περιβάλλοντος κατά τη διάρκεια της διάβασης σε αυτό. Επινοήθηκαν ως όρος από τον R. Murray Schafer στα τέλη της δεκαετίας του 60-αρχές του 70 και χρησιμοποιήθηκαν για πρώτη φορά στην τέχνη με τον Max Neuhaus το 1966 με τη σειρά έργων του *Listen!*, που προαναφέρθηκαν. Μέσω του περπατήματος, λοιπόν, μπορεί να βιώσει κανείς έναν τόπο (Wunderlich, 2008: 1) και συγκεκριμένα μέσω των ηχητικών περιπάτων προσεγγίζεται ο ήχος του εκάστοτε τόπου. Οι ηχητικοί περίπατοι αφορούν μια μελέτη των περιβαντολογικών, κοινωνικών, πολιτικών, πνευματικών ήχων ενός τόπου που πραγματοποιείται μέσω της ακρόασης και καλλιεργεί την ακουστική αντίληψη (Westerkamp, 2006).

Είδη ηχητικής τέχνης αποτελούν τα *audio walks* και τα *audio maps*. Τα πρώτα αναφέρονται σε έναν ηχητικό περίπατο όταν χρησιμοποιούνται επιπλέον και τεχνολογίες ώστε να καταγραφούν και να προβληθούν οι ήχοι που παρατηρούνται. Τα δεύτερα αποτελούν έναν ηχητικό χάρτη που παράγεται σύμφωνα με την τεχνολογία. Για παράδειγμα στο πλαίσιο της έκθεσης «Welcome to Ecumenopolis», που έλαβε χώρα στον εκθεσιακό χώρο Taf στην Αθήνα (Φεβρουάριος - Μάρτιος 2015) το εργαστήριο *Resounding Cities* χειρίστηκε καινοτόμα μέσα επικοινωνίας δι' εντοπισμού (*locative media*). Πιο συγκεκριμένα στο πλαίσιο του περιπάτου ηχογραφήθηκαν ήχοι της πλατείας Μοναστηρακίου, δημιουργήθηκε ένας ηχητικός χάρτης (*audio map*) της περιοχής και συντέθηκε ένας ηχητικός περίπατος με τη χρήση κινητών τηλεφώνων και GPS (*Resounding Cities*, χ.χ.) αντιστοιχώντας σε κάθε δεδομένο σημείο του τον ήχο που ηχογραφήθηκε.

Μια πτυχή της ηχητικής τέχνης είναι ο ηχητικός σχεδιασμός των κινηματογραφικών ταινιών και των βίντεο. Η χρήση του ήχου γίνεται με σκοπό την αφήγηση, την παραγωγή

νοήματος, την υποστήριξη της απόδοσης του γραπτού λόγου, τη δραματοποίηση, την αναπαράσταση συγκεκριμένων καταστάσεων ακρόασης, π.χ. ο ήχος έρχεται από μακριά. Ο ηχητικός καμβάς των ταινιών μπορεί να περιλαμβάνει ηχητικές και μουσικές συνθέσεις, ηχητικά εφέ, foley ήχους (ηχογραφημένοι ήχοι που συγχρονίζονται και ταιριάζουν με την ταινία), φωνή, ατμόσφαιρες (*ambiances*) και έκθεση και προβολή του ήχου στον χώρο μέσα από τεχνολογίες αναπαραγωγής. Ο ηχητικός σχεδιασμός ανήκει στην ηχητική τέχνη διότι ο εδώ ο ήχος χρησιμοποιείται ως «ηχητική κατασκευή» που λαμβάνει υπόψη του τις ψυχολογικές διαστάσεις του ήχου και δε δεσμεύεται από τα μουσικά όργανα (d' ESCRIVÁN, 2009). Η συνύπαρξη του ήχου και της εικόνας στο σινεμά οδηγεί τον κριτικό και συνθέτη Michel Chion να αναφέρεται στο φιλμ ως ηχητική τέχνη, όπως δήλωσε στο σχετικό του βιβλίο *Film, A Sound Art*. Σε αυτό δίνει έμφαση στις τεχνολογίες του ήχου. Ο ήχος και η εικόνα βρίσκονται σε συνεχή αλληλεξάρτηση την οποία μελετά ο Chion πριν ακόμη από την ανάπτυξη των τεχνολογιών του ήχου. Για παράδειγμα ο Chion αναφέρεται στον ήχο που υπονοείται στον βωβό κινηματογράφο μέσα από οπτικά στοιχεία και στρατηγικές. Δεν μελετά τη λειτουργία του ήχου αλλά το αποτέλεσμα του στην εικόνα ώστε ο ήχος να δίνει μια προστιθέμενη αξία σε αυτή και να δημιουργείται μια μορφή αντίληψης που συνδυάζει τον ήχο και την όραση (*audio viewing*). Η αντίληψη αυτή, που αναπτύσσεται περισσότερο στο βιβλίο του *Audio -Vision: Sound on Screen* περιγράφεται από μια αξία που δίνει ο ήχος στην ταινία η οποία μπορεί να είναι «αισθητηριακή, ενημερωτική, σημασιολογική, αφηγηματική, δομική ή εκφραστική» (Chion, 2009: 212).

Μέσα από τις ανωτέρω παρουσιάσεις προκύπτει ότι η ηχητική τέχνη έχει πολλές κατηγορίες, μορφές και προσεγγίσεις, καθώς ο ήχος μπορεί να εκφραστεί διαφορετικά από κάθε καλλιτέχνη. Μπορεί αυτό να γίνει μέσα από τη χρήση τεχνολογιών όπως η *radio art*, από το ανθρώπινο σώμα, όπως η ηχητική ποίηση, ή μέσα από κατασκευές, όπως τα ηχητικά γλυπτά. Από την άλλη πλευρά, χαρακτηριστικά του ήχου όπως η χωρικότητα και η υλικότητα του γεννούν καλλιτεχνικές και θεωρητικές προσεγγίσεις, όπως η σύλληψη του ως διευρυμένο γλυπτό. Άλλες πτυχές της ηχητικής τέχνης βάζουν στο επίκεντρο το ίδιο το σώμα το οποίο βρίσκει νέους τρόπους έκφρασης και που μέσω της ακρόασης γνωρίζει τον κόσμο αλλά και στοιχεία του εκάστοτε τόπου.

## 1.9 Σύνοψη

Το κεφάλαιο αυτό είχε σκοπό να αποσαφηνίσει την ηχητική τέχνη, λαμβάνοντας υπόψη τις κυρίαρχες τάσεις στη βιβλιογραφία και να της δώσει ένα διακριτό και ουσιαστικό συνάμα ρόλο στον χώρο των τεχνών. Η ηχητική τέχνη είναι αυτή η μορφή τέχνης που έχει τον ήχο και την ακουστική/ωτική συνιστώσα ως αντικείμενο και υποκείμενο της. Η ακουστική/ωτική συνιστώσα αναφέρεται στη δονητική φύση του ήχου, στη σιωπή και τον μη ήχο αλλά και στους τρόπους που αυτά γίνονται αντιληπτά από το ανθρώπινο σώμα. Πιο συγκεκριμένα το σώμα δεν εκλαμβάνει τον ήχο μόνο από τα αυτιά αλλά και από άλλα μέρη του όπως τα οστά. Οι μη ακουστοί ήχοι μπορεί να γίνουν αντιληπτοί, όπως έχει αποδειχθεί, από το ανθρώπινο μυαλό και να το επηρεάσουν. Η ακρόαση της ηχητικής τέχνης αφορά τη σύλληψη αυτής από το αυτί, το σώμα ή το μυαλό ή τον συνδυασμό αυτών. Ο ήχος από τη φύση του δημιουργεί έναν ακουστικό χώρο που παράγεται και αλληλεπιδρά με τους φορείς δράσης του χώρου και με το ανθρώπινο σώμα. Μέσα στο πεδίο αυτό η ηχητική τέχνη έχει αντικείμενο και το σύμπλεγμα των σχέσεων παράγεται από την ίδια τη φύση και τη χωρικότητα του ήχου.

Ο ήχος έχει έναν ρόλο στις τέχνες ως συστατικό στοιχείο αυτών αλλά ακόμη δεν είναι αποδεκτός ως ένα διακριτό είδος τέχνης. Αυτή η ασάφεια στο περιεχόμενο της ηχητικής τέχνης την κάνει να μην εμφανίζεται ως ένα συγκεκριμένο είδος ανάμεσα στα υπόλοιπα είδη τεχνών, είναι δηλαδή ένα «μη είδος». Αυτό οφείλεται σε διάφορους λόγους ανάμεσα στους οποίους είναι ότι όσοι ασχολούνται με την τέχνη έχουν ένα υπόβαθρο που βασίζεται στις οπτικές τέχνες και όχι στον ήχο. Επιπλέον και στην καθημερινή ζωή η διαμόρφωση τη γλώσσας και η αναφορά στις εμπειρίες γίνεται με λέξεις που δεν προκύπτουν από τη βίωση του ήχου, οπότε και πολλές ηχητικές εμπειρίες δεν μπορούν να περιγραφούν λεκτικά. Επιπρόσθετα, η ηχητική τέχνη έχει υβριδικό χαρακτήρα, από την άποψη ότι περιλαμβάνει στοιχεία και ιδέες που διαμορφώθηκαν σε διάφορους τομείς των οπτικών τεχνών και φυσικά τον ήχο που είχε ταυτιστεί να εκφράζεται κυρίως μέσα από τη μουσική.

Επιπλέον η συνεισφορά του παρόντος κεφαλαίου είναι ότι συμβάλει στη διάκριση της ηχητικής τέχνης από τη μουσική και τις οπτικές τέχνες και στη διαμόρφωση ενός σκοπού της ύπαρξής της. Η ηχητική τέχνη διαφέρει από τη μουσική ως προς το περιεχόμενο, τις οργανωτικές αρχές και τον τρόπο παρουσίασης. Η ηχητική τέχνη, κατά τον Cox, περιλαμβάνει το ηχητικό συνεχές, που είναι δυναμικό, είναι ανοιχτό στο δυναμικό, χειρίζεται τον χρόνο ως διάρκεια και σχετίζεται με το *becoming*. Η χωρική της παρουσίαση διαφέρει από τις συναυλίες διότι περιλαμβάνει τον επισκέπτη και χειρίζεται το περιβάλλον ως ολότητα. Από τις οπτικές τέχνες διαφέρει κυρίως στο γεγονός ότι η ηχητική τέχνη έχει συγκεκριμένο αντικείμενο, δεν

έχει σκοπό, παρόλο που το κάνει, να αναθεωρήσει την τέχνη και τις σχέσεις της με την κοινωνία, όπως γίνεται με άλλα κινήματα. Ο επισκέπτης και το περιβάλλον πολλές φορές ακούσια αποτελούν δομικά στοιχεία του έργου καθότι διαμορφώνουν τη μορφολογία του και την υλική του διάσταση. Με τον τρόπο αυτό το μη καλλιτεχνικό αναμιγνύεται με την τέχνη και η ηχητική τέχνη φέρει εντός της τα ίδια γνωρίσματα που παράγουν το κοινωνικό, το πολιτισμικό και το φυσικό.

Σύμφωνα με την άποψη που διατύπωσε ο Mitchell (2005), ότι όλα τα μέσα είναι μικτά, έτσι κατ' επέκταση και η ηχητική τέχνη στην πραγματικότητα δεν υπάρχει, είναι μια επίπλαστη κατασκευή, γιατί έχοντας ως κύριο μέσο τον ήχο και την ακουστική συνιστώσα ενεργοποιεί και μη ωτικές τροπικότητες. Σκοπός ύπαρξής της ως διακριτής κατηγορίας είναι να καλλιεργήσει την ακρόαση σε έναν πολιτισμό που φιλτράρει την ακρόαση μέσα από την όραση, χωρίς όμως να τη θέτει σε προτεραιότητα ή σε βάρος των λοιπών αισθήσεων. Πιο συγκεκριμένα, όταν γνωρίζει ο επισκέπτης-δέκτης ότι θα επισκεφτεί ένα ηχητικό έργο ενεργοποιεί τα αυτιά του και ακούει με πιο συνειδητό τρόπο. Ο σκοπός της δεν μπορεί να ιδωθεί χώρια από την πολυαισθητηριακή αντίληψη του σώματος και της επαφής του με τον κόσμο και τον τρόπο που μπορεί αυτή να καλλιεργηθεί εντός μιας έκθεσης καλλιτεχνικών έργων. Στο σημείο αυτό υπάρχει μια τάση για εξίσωση της τέχνης με την πραγματικότητα του καθημερινού κόσμου εντός του πλαισίου που την αντιλαμβάνεται το ανθρώπινο σώμα.

Μέσα από μια εκτενή παρουσίαση των προσεγγίσεων του ήχου στις τέχνες αλλά και στην πολιτισμική θεωρία προέκυψε το συμπέρασμα ότι υπάρχουν πολλοί τρόποι ώστε ο ήχος να αποτελέσει το κύριο εκφραστικό μέσο των τεχνών. Οι τρόποι αυτοί από προσφάτως ανήκουν στη σφαίρα της ηχητικής τέχνης, φέρνοντας έτσι στην επιφάνεια την αναδρομικότητά της. Οι τρόποι αυτοί μπορεί να αναφέρονται στη διαχείριση της πλαστικότητας που δημιουργεί ο ήχος και τον τρόπο που αυτός σχετίζεται με το ανθρώπινο σώμα και το περιβάλλον, στη χρήση της τεχνολογίας για την παραγωγή και προβολή του ήχου, σε τρόπους ακρόασης και νέων μορφών ανθρώπινης έκφρασης που μπορεί να μην ακολουθούν τη δομή της γλώσσας. Όλες αυτές οι μορφές ηχητικής έκφρασης μπορεί να προκύπτουν από καλλιτέχνες που ανήκουν σε διαφορετικά κινήματα και σε διάφορες εποχές, ωστόσο δείχνουν τις πολλαπλές εκφάνσεις και τις εξελίξεις της ηχητικής τέχνης.

## **Κεφάλαιο 2: Εκθεσιακός χώρος**

### **2.1 Εισαγωγή**

Όταν γίνεται λόγος για εκθεσιακό χώρο, η πρώτη εικόνα που έρχεται στο μυαλό μας είναι μια αίθουσα με λευκούς τοίχους, που επικρατεί ησυχία, είναι απομονωμένη από το εξωτερικό περιβάλλον και οι σχέσεις του επισκέπτη με το έργο είναι προκαθορισμένες, υποδηλώνοντας κατά τον τρόπο αυτό μια παθητική στάση του κοινού. Η περιγραφή αυτή αντιστοιχεί στο επικρατέστερο μοντέλο εκθεσιακού χώρου του 20<sup>ου</sup> αιώνα, τον λευκό κύβο. Η ηχητική τέχνη μπορεί να παρουσιαστεί σε τέτοιους χώρους αλλά ταυτόχρονα ανοίγεται και σε άλλους που δεν έχουν όρια με το περιβάλλον, είναι σε διάφορες τοποθεσίες, όπως στον δημόσιο χώρο και έχουν το κοινό ως βασικό συστατικό στην παραγωγή του ηχητικού έργου. Αυτό το άνοιγμα δημιουργεί ένα ανοιχτό περιβάλλον με πολλαπλές και δυναμικές σχέσεις που δεν είναι προδιαγεγραμμένες. Ο εκθεσιακός χώρος σε αυτήν την περίπτωση παράγεται και ανάγεται σε μη καλλιτεχνικούς φορείς δράσης.

Για την ανάλυση του ανοιχτού αυτού εκθεσιακού χώρου θα στραφούμε προς θεωρίες που σχετίζονται με την παραγωγή του χώρου από τα πεδία της πολιτισμικής γεωγραφίας, της πολιτισμικής θεωρίας και της κοινωνικής θεωρίας γενικότερα, με αναφορές παράλληλα στις φυσικές επιστήμες και τη μαθηματική σκέψη. Ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί στη σχεσιακή αντίληψη του χώρου, όπως αυτή αναπτύχθηκε κυρίως από τον David Harvey, τον Nigel Thrift και τον Henri Lefebvre. Θα επιχειρήσουμε παράλληλα να ερευνήσουμε και να ορίσουμε τον εκθεσιακό χώρο ως ένα αποτέλεσμα σχέσεων μεταξύ έμβιων και μη όντων που περιλαμβάνει πάντα τον επισκέπτη. Σκοπός είναι να γίνει κατανοητός ο τρόπος που παράγεται ο εκθεσιακός χώρος με σχεσιακούς όρους ώστε να γίνει σαφές το σύνολο των χωρικών σχέσεων που παράγει ένα έργο ηχητικής τέχνης. Το σύνολο των σχέσεων του ηχητικού έργου θα θεμελιωθεί εκτενώς μέσα από στα επόμενα κεφάλαια.

### **2.2 Από τον απόλυτο στον σχεσιακό χώρο**

Ο εκθεσιακός χώρος όπως παρουσιάζεται μέσα από τις δυο αυτές λέξεις υπονοεί τη χωρική προβολή μιας έκθεσης. Επειδή η παρούσα διατριβή ενδιαφέρεται για τα καλλιτεχνικά έργα ο εκθεσιακός χώρος αναφέρεται σε περιπτώσεις που η τέχνη παρουσιάζεται χωρικά (Hirsch, 2009: 3). Για να οριστούν οι πρακτικές της χωρικής παρουσίασης του καλλιτεχνικού έργου θα γίνει εν συνεχεία μια εκτενής αναφορά στην έννοια του χώρου, στο περιεχόμενό της και πώς

δημιουργείται, σύμφωνα με τον εντοπισμό της στην κοινωνιολογία και την πολιτισμική γεωγραφία. Σκοπός είναι να ενωθεί η θεώρηση αυτή με τις πολιτισμικές σπουδές και τον εκθεσιακό χώρο καλλιτεχνικών έργων, ώστε να κατανοηθούν καλύτερα οι αλλαγές και οι δυναμικές σύγχρονων τάσεων στην παραγωγή του εκθεσιακού χώρου και κυρίως του ρόλου του ήχου στην παραγωγή αυτή.

Η έννοια του χώρου στη σύγχρονη δυτική σκέψη έχει απασχολήσει διάφορους τομείς επιστημών, όπως είναι οι φυσικές και οι κοινωνικές. Υπήρχαν διαφορετικοί προσδιορισμοί του χώρου που αντανακλούσαν τις οπτικές των επιστημονικών κλάδων και αυτές μεταβλήθηκαν ανάλογα με την εποχή και τις ιστορικές συγκυρίες. Μελετώντας τη σύγχρονη βιβλιογραφία η οριοθέτηση του χώρου δεν είναι ταυτόσημη, γεγονός που εξαρτάται από το αντικείμενο του κάθε κλάδου και τον τρόπο που την προσεγγίζει. Ωστόσο, παρουσιάζει μια κοινή συνισταμένη που σχετίζεται με την αποδέσμευση του χώρου από την ευκλείδεια λογική η οποία ορίζει τον χώρο βάσει τριών συντεταγμένων - διαστάσεων. Για παράδειγμα στη Φυσική η θεωρία των Υπερχορδών περιγράφει τον χώρο σε 9 διαστάσεις. Επιπλέον, οι σύγχρονες θετικές επιστήμες μιλούν για το γεγονός ότι η ύλη επηρεάζει τον χώρο κάτι που σχετίζεται με τη σημασία που δίνουν οι ανθρωπιστικές επιστήμες στην παραγωγή χώρου μέσω των σχέσεων. Σε γενικές γραμμές παρατηρείται μια μετάβαση από τον χώρο ως ένα είδος πλαισίου όπου τοποθετούνται διάφορες οντότητες, σε έναν χώρο που προκύπτει από τις σχέσεις μεταξύ αυτών των οντοτήτων (Eisenberg, 2015). Κατά συνέπεια, ο χώρος συμβαδίζει με τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των πραγμάτων και όπως θα σημειωθεί στη συνέχεια έχει δυναμικά χαρακτηριστικά. Στη συνέχεια, θα παρουσιαστεί η μετάβαση από τον χώρο ως πλαίσιο στον χώρο ως παραγωγή σχέσεων.

Εκτενή ανάλυση της μετάβασης αυτής πραγματοποιεί ο γεωγράφος David Harvey στο κείμενό του «Χώρος ως λέξη-κλειδί» (2005). Σε αυτό διακρίνει τον χώρο σε τρεις κατηγορίες: απόλυτος (*absolute*), σχετικός (*relative*) και σχεσιακός (*relational*). Αρχικά, προσδιορίζει την έννοια του απόλυτου χώρου όπως ορίστηκε από τον Νεύτωνα και τον Καρτέσιο ως ένα σταθερό στοιχείο που δεν εξαρτάται από τις ενέργειες των αντικειμένων, ένα πλαίσιο που λαμβάνουν χώρα οι δράσεις, καταγράφονται ή σχεδιάζονται γεγονότα και αντιμετωπίζεται ως καθαυτό και προϋπάρχον. Στον απόλυτο χώρο τόσο κατά τον Harvey όσο και για τον Lefebvre επιχειρείται μια ταξινόμηση των φαινομένων. Ο Lefebvre (1991:1-2) σημειώνει χαρακτηριστικά ότι στον απόλυτο χώρο γίνεται διάκριση του υποκειμένου με το αντικείμενο. Στη συνέχεια αναφέρει ότι ο απόλυτος χώρος είναι αυτός που περιλαμβάνει όλες τις αισθήσεις και τα σώματα, κυριαρχεί αυτών και λαμβάνεται υπόψη ως έχει και όχι απλώς η εμπειρική διάστασή του (*empirical sphere*), το πώς πραγματικά βιώνεται δηλαδή. Ο χώρος αυτός δεν

αφορά το εμπειρικό κομμάτι (Lefebvre, 1991:2), όπως για παράδειγμα τις αντιλήψεις κάποιου. Γεωμετρικά ο απόλυτος χώρος σχετίζεται με τη γεωμετρία που ανέπτυξε ο Ευκλείδης. Οι μορφές της Ευκλείδειας γεωμετρίας είναι η ευθεία, το επίπεδο και ο τρισδιάστατος χώρος. Τον χώρο αυτό ο Καρτέσιος τον περιέγραψε με τρεις συντεταγμένες. Σύμφωνα με τον τρόπο αυτό ο χώρος στην ευκλείδεια και καρτεσιανή λογική δεν ξεπερνά τις τρεις διαστάσεις. Ο Harvey δίνει το παράδειγμα ότι ο απόλυτος χώρος είναι αυτός «της ύλης, της τοπογραφικής χαρτογράφησης και των πρακτικών της μηχανικής» (Harvey, 2005: 23). Αναφορικά με τον εκθεσιακό χώρο ο απόλυτος χώρος είναι η απόλυτη γεωγραφική του θέση, οι τοίχοι, το κτίριο, οι πόρτες κτλ. Η καρτεσιανή, όμως, σύλληψη του απόλυτου χώρου υστερεί στο γεγονός ότι δεν λαμβάνει υπόψη της τόσο το στοιχείο του χρόνου, όσο και τις σχέσεις μεταξύ των αντικειμένων, αλλά και το ίδιο το ανθρώπινο σώμα. Για τον λόγο αυτό ο Harvey διακρίνει επιπλέον τον χώρο, πέρα από τον απόλυτο, στον σχετικό (*relative*) και τον σχεσιακό (*relational*). Ο σχετικός αναφέρεται στις σχέσεις μεταξύ των αντικειμένων και ο σχεσιακός στις δράσεις του αντικειμένου και στο γεγονός ότι ένα αντικείμενο υπάρχει γιατί στο εσωτερικό του ενσωματώνει τις σχέσεις του με άλλα αντικείμενα (Harvey, 2005: 22).

Βασικό στοιχείο στη σύλληψη του σχετικού χαρακτήρα του χώρου υπήρξε κατά το Harvey η *θεωρία της Σχετικότητας* όπως αναπτύχθηκε από τον Άλμπερτ Αϊνστάιν στις αρχές του προηγούμενου αιώνα η οποία όρισε τις μη Ευκλείδειες γεωμετρίες, συνέδεσε το χωρικό πλαίσιο με τον παρατηρητή και με ό,τι σχετίζεται και έβαλε στον χώρο τη διάσταση του χρόνου. Εδώ, χρόνος και χώρος προσδιορίζουν το ίδιο πεδίο, τον χωροχρόνο (*time space*) που βρίσκεται πάντα σε συνάρτηση με τη θέση και τον τρόπο κίνησης του ατόμου (Hawking, 2001: 21), καθιστώντας τον έτσι κάτι που δεν είναι σταθερό και υποκειμενικό. Για παράδειγμα στην αίθουσα τέχνης παρατηρεί κάποιος ένα έργο ανάλογα με τη θέση του και την κίνησή του. Αυτή η μη προκαθορισμένη σύλληψη του χώρου σε συνδυασμό πάντα με τον χρόνο δίνει μια νέα οπτική που δε βλέπει τον χώρο ως ένα πλαίσιο που τοποθετούνται οι δράσεις (*απόλυτος χώρος*) αλλά ως μια μορφή που εξελίσσεται μεταξύ των οντοτήτων και δεν μπορεί να προβλεφθεί καθώς εξαρτάται από τη θέση τους κάθε στιγμή. Ο σχεσιακός χώρος κατά τον Harvey ορίζει και ορίζεται από τις εκάστοτε διαδικασίες και δράσεις και συμπορεύεται με τον χρόνο (Harvey, 2005: 24). Πιο συγκεκριμένα οι εκάστοτε ερμηνείες και δράσεις δημιουργούν το δικό τους χωρικό πλαίσιο (Harvey, 2005: 24) (στο αγγλικό άρθρο αναφέρεται ως *spatial frame*) το οποίο είναι δυναμικό και μεταβλητό. Με τη σειρά του το χωρικό πλαίσιο διαμορφώνεται από αυτές τις δράσεις.

Στην ίδια αντίληψη συμπορεύεται και ο Lefebvre, ο οποίος δίνοντας έμφαση στον κοινωνικό χώρο αναφέρει ότι ο χώρος είναι ένα σύνολο σχέσεων που παράγονται μεταξύ



πραγμάτων (Lefebvre, 1991: 83). Εκτός από τον Lefebvre ενδιαφέρον στην κοινωνική θεωρία παρουσιάζει η συσχέτιση των κοινωνικών δράσεων με την παραγωγή χώρου. Οι ανθρώπινες σχέσεις και δράσεις στην κοινωνία αλληλεπιδρούν (Massey, 1994: 168) και διαμορφώνουν έναν χώρο, γεγονός που ο Soja ονομάζει «*Socio-spatial Dialectic*» (Soja, 1989: 76). Τη διαλεκτική αυτή σχέση μεταξύ κοινωνίας και χώρου αναφέρει τόσο ο Harvey (1993: 306), όσο και ο Castells που κάνει λόγο για τις χωρικές μορφές που διαμορφώνονται από τη δομή τις κοινωνίας (Castells, 2000: 441).

Οι σχέσεις κατά τον Lefebvre (1991: 184) χαρακτηρίζονται από «κενά, εντάσεις, επαφές και διαχωρισμούς». Μέσα από τη σχεσιακή διαμόρφωση του χώρου αναδεικνύεται ο ρόλος του σώματος που παράγει τον χώρο και παράγεται από αυτόν (Lefebvre, 1991: 40, 195). Το σώμα ενσωματώνεται στον χώρο αποκτά ενεργό ρόλο, καθίσταται ζωντανό και είναι συγχρόνως υποκείμενο και αντικείμενο των σχέσεων (Lefebvre, 1991: 407). Μέσα από διασταυρώσεις, διαδράσεις, χωροχρονικές αντιθέσεις, αμοιβαίες φράσεις και ενέργειες που αναπτύσσονται το σώμα διαμορφώνει τα χαρακτηριστικά του (Lefebvre, 1991: 195). Ο χώρος για το ανθρώπινο σώμα μπορεί συγχρόνως να είναι αντίληψη (*perceived*), σύλληψη (*conceived*) και βίωμα (*lived*) και για τον λόγο αυτό ο Lefebvre δημιούργησε τρεις ομώνυμες κατηγορίες σχέσεων που παράγουν χώρο. Για τον Schmid αυτές οι διαστάσεις του χώρου έχουν ίση αξία στην παραγωγή του. Πιο συγκεκριμένα οι πρώτες δίνουν έμφαση στις αισθήσεις και στην υλικότητα των στοιχείων, οι δεύτερες στη δράση της σκέψης που θα οδηγήσει στη γνώση και οι τρίτες στη βιωμένη εμπειρία του χώρου, όπως γίνεται λόγος χάρη στην καθημερινή ζωή (Schmid, 2008). Ως επακόλουθο ο σχεσιακός χώρος δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς το υποκείμενο που δρα, βιώνει τον χώρο, διαμορφώνεται από αυτόν και τον ερμηνεύει. Παρεπόμενο αυτού είναι ότι ο εκθεσιακός χώρος να μην νοείται χωριστά από τον επισκέπτη που παρατηρεί ένα έργο, καθιστώντας τον αναπόσπαστο μέρος του χώρου. Αυτός ο ρόλος του σώματος και των πολλαπλών σχέσεων που δημιουργεί δίνει ένα ανοιχτό και πολυδιάστατο χαρακτήρα στον χώρο και οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η κατανόηση των πτυχών του κόσμου πραγματοποιείται με σχεσιακό τρόπο.

Την ίδια οπτική έχει και η Doreen Massey που σημειώνει ότι οι σχέσεις που παράγουν τον χώρο είναι σε διαρκή εξέλιξη με αποτέλεσμα αυτός να αναδομείται και να αναμορφώνεται συνεχώς. Συνεχίζει δηλώνοντας ότι ο χώρος είναι προϊόν μιας συνύπαρξης πολλαπλότητας και ετερογένειας, από την άποψη ότι υπάρχει μια «ταυτόχρονη πολυμορφία» και μια συνύπαρξη «διαφορετικών τροχιών» (Massey, 2005: 9). Με άλλα λόγια ο χώρος παράγεται από πολλαπλά και διαφορετικά στοιχεία που διαδρούν μεταξύ τους προσδιορίζοντας κατά αυτόν τον τρόπο τον σχεσιακό του χαρακτήρα. Ένα παράδειγμα που δείχνει την πολλαπλότητα και

την ετερογένεια του εκθεσιακού χώρου και φανερώνει το πώς η παραγωγή του συναρτάται από τη νόηση αποτελεί το εξής: στον εκθεσιακό χώρο συνυπάρχουν άτομα με διαφορετικά βιώματα, εμπειρίες, μνήμες, ψυχικές εντάσεις, ιδεολογίες και αντιλήψεις με αποτέλεσμα να ερμηνεύουν ένα έργο βάσει της προσωπικότητάς τους. Οι επισκέπτες δεν είναι ομοιόμορφοι αλλά μοναδικοί ώστε μέσα στον απόλυτο χώρο της αίθουσας τέχνης υπάρχει μια ετερογενής συνύπαρξη, παράγονται πολλαπλοί χώροι που βασίζονται στις σχέσεις που παράγονται εντός αυτού. Κατά συνέπεια οι διαδικασίες που δημιουργούν τον χώρο είναι μοναδικές και μη σταθερές και ο χώρος καθίσταται ένα σύμπλεγμα σχέσεων που συνεχώς αναμορφώνεται.

Η επιπρόσθετη μεταβλητή του χρόνου στον χώρο (Kwinter, 1998) έρχεται σε αντίθεση με την καθιερωμένη αντίληψη ότι ο χρόνος θεωρείται ρευστός και ο χώρος στάσιμος και στερεός (Massey, 1994: 151). Στον χώρο οι σχέσεις μεταβάλλονται με την πάροδο του χρόνου. Κατά αυτόν τον τρόπο ο χώρος και ο χρόνος είναι δυο αλληλένδετες έννοιες που αντιμετωπίζονται στην ολότητά τους. Οι May & Thrift (2001) στην εισαγωγή του βιβλίου τους *Time Space: Geographies of Temporality* αναφέρουν την ταυτόχρονη ύπαρξη του χρόνου και του χώρου. Επικεντρώνονται κυρίως στην παραγωγή ενός δυναμικού, πολλαπλού και ετερογενούς χρόνου. Αυτός είναι μια αλληλεπίδραση στοιχείων που αφορούν τους φυσικούς (*natural*) ρυθμούς και κύκλους, όπως είναι οι μήνες και τα συστήματα κοινωνικής πειθαρχίας, λόγου χάρη ο ελεύθερος χρόνος. Ο τελευταίος υπάρχει μόνο όταν σχετίζεται αποκλειστικά με συγκεκριμένες ρυθμίσεις, για παράδειγμα υπάρχει ενόχληση όταν αυτός διακόπτεται για λόγους εργασίας. Στη συνέχεια αναφέρονται στον τρόπο που συγκεκριμένες συσκευές, όπως το τηλέφωνο, αλλάζουν την έννοια του χρόνου, αλλά και το γεγονός ότι τα κείμενα διαμορφώνουν την αντίληψή μας για τον χρόνο. Την οργανική σχέση του χρόνου με τον χώρο αναφέρει και ο Lefebvre στο βιβλίο του *The Production of Space* λέγοντας ότι οι σχέσεις που παράγουν τον χώρο βρίσκονται σε συνύπαρξη και συγχρονικότητα (Lefebvre, 1991: 16). Εκτενή όμως ανάλυση στην έννοια του χρόνου στον χώρο ανέπτυξε ο Lefebvre στο βιβλίο *Rhythmanalysis: space, time, and everyday life*. Ο συγγραφέας τοποθετήθηκε για τον τρόπο που εκφράζονται οι μεταβολές του χώρου στον χρόνο μέσω του ρυθμού, δίνοντας μια χρονική κατανόηση του κόσμου, καθώς οτιδήποτε στον χώρο διακρίνεται από ρυθμό. Πιο συγκεκριμένα ανέφερε ότι όταν αλληλεπιδρά ο χρόνος, ο τόπος και η ενέργεια δημιουργείται ο ρυθμός (Lefebvre, 2004: 15), ο οποίος μπορεί να είναι δημόσιος ή όχι, εσωτερικός ή εξωτερικός. Ο ρυθμός αυτός συναντάται παντού, στην πόλη, στις εποχές, στον άνεμο, στον εσωτερικό κόσμο των ανθρώπων κ.ά.. Χρόνος και χώρος λοιπόν είναι έννοιες που συμπίπτουν και εξαρτώνται από τις ίδιες τις οντότητες και τη δράση τους, καταρρίπτοντας τον ιδεαλισμό του Κάντ για τη διάκρισή τους.

Η σχεσιακή ύπαρξη του χώρου όμως δεν αντίκειται στην ύπαρξη του ως απόλυτος, αλλά όπως τονίζει ο Harvey τα τρία είδη χώρων μπορούν να υπάρξουν ταυτόχρονα. Ενδεικτικά, για να επισκεφτεί κανείς μια έκθεση καλλιτεχνικών έργων χρειάζεται ο απόλυτος χώρος όπου εκτίθενται τα έργα, οι τοίχοι και το πάτωμα, μέσω των οποίων ο επισκέπτης θα εισέλθει εντός. Στη συνέχεια η ερμηνεία του έργου έχει να κάνει σχέση από τη θέση του επισκέπτη. Για παράδειγμα ενδέχεται να σταθεί κοντά σε ένα παράθυρο με ισχυρό φωτισμό με συνέπεια να μη μπορεί να δει το έργο υπό συγκεκριμένες συνθήκες φωτισμού και το χωρικό πλαίσιο να συμβάλει σε μια διαφορετική σύλληψη του έργου από αυτή που είχε κατά νου ο δημιουργός του. Αργότερα, την ίδια μέρα, ενώ βρίσκεται μέσα στον απόλυτο χώρο της αίθουσας τέχνης και παρατηρεί το έργο τέχνης μπορεί να αναπτύξει μια άλλη σχέση με αυτό, καθώς μπορεί στο μυαλό του εκείνη την ώρα να είναι διάχυτη η σκέψη ενός άσχημου γεγονότος με αποτέλεσμα επηρεαζόμενος από τις σκέψεις εκείνης της στιγμής να δώσει διαφορετική από την προηγούμενη ερμηνεία ή να μην το ερμηνεύσει και καθόλου. Ως εκ τούτου ο σχεσιακός χώρος δεν είναι ανεξάρτητος του απόλυτου ή του σχετικού. Παρόλα αυτά στην οντολογία του εκθεσιακού χώρου θα δοθεί στη συνέχεια ιδιαίτερη έμφαση στις σχέσεις των οντοτήτων και στη δυναμικότητα αυτών.

Η οντολογία του χώρου συμπυκνώνεται στη θεώρηση ενός εκ των μεγαλύτερων στοχαστών της πολιτισμικής γεωγραφίας, του Nigel Thrift. Θα πρέπει βέβαια να σημειωθεί και το εγχειρίδιο *Thinking Space* που εξέδωσε με τον Mike Crang το 2000 και αποτελεί μια συλλογή και επισκόπηση κειμένων επιστημόνων της πολιτισμικής και κοινωνικής θεωρίας για τον χώρο. Στο κείμενο του *Space* (2006) αναφέρει ότι ο χώρος αποτελεί το πιο σημαντικό στοιχείο της γεωγραφίας και σημειώνει τέσσερις αρχές που κατά τη γνώμη του είναι ουσιώδεις στη μελέτη του χώρου. Αρχικά, παραθέτει ότι τα πάντα είναι χωρικά κατανομημένα. Εστιάζοντας στη γνώμη αυτή επισημαίνει πως ένας χώρος αλληλοεπιδρά με τον άλλο στο σημείο που η ύπαρξη του ενός βασίζεται σε αυτήν του άλλου. Ως παράδειγμα αναφέρει την ανάπτυξη ενός κυττάρου που εξαρτάται από τη διάδραση οντοτήτων εντός ενός οργανισμού, σημειώνοντας ότι το μέγεθος ενός αντικειμένου δεν παίζει ρόλο στη σύσταση ενός οργάνου. Το δεύτερο χαρακτηριστικό των χώρων είναι ότι δεν έχουν όρια γιατί είναι πορώδεις, δηλαδή ανοιχτοί ως προς άλλους χώρους. Για παράδειγμα σε μια κοινωνία υπάρχει συνεχής ροή πληροφορίας, γνώσης, πολιτισμικών επιρροών, χρημάτων, αγαθών, ανθρώπων που μπορούν να προέρχονται από άλλες κοινωνίες. Κατόπιν, ο Thrift υποστηρίζει τη μη στατικότητα του χώρου μέσα από τη διαρκή κίνηση που τον χαρακτηρίζει και τις συνεχείς συνδέσεις μεταξύ των πραγμάτων. Οι κινήσεις αυτές είναι συνεχώς μεταβαλλόμενες με αποτέλεσμα να αλλάζει και ο χώρος που προσδιορίζουν. Τέλος, ο χώρος μπορεί να παρουσιαστεί με πολλαπλές

μορφές-σημεία, επίπεδα, παραβολές κ.α. γεγονός που αντικρούει την Ευκλείδεια γεωμετρία και την Καρτεσιανή άποψη ότι ο χώρος είναι γραμμικός, έχει τρεις διαστάσεις και δεν είναι κυρτός. Για τον Thrift η γραμμικότητα που χαρακτηρίζει τον δυτικό πολιτισμό -σύμφωνα και με τη θεώρηση ότι τα πράγματα διαδέχονται το ένα το άλλο-, όπως συμβαίνει στη γραφή και στον ωρολογιακό χρόνο, παύει να υφίσταται και αναδεικνύεται η πολυμορφική διάσταση του χώρου μέσα από την ύπαρξη πολλαπλών χρόνων και διαρκούς μεταβλητότητας. Στο ίδιο πλαίσιο ο Malpas (2012) περιγράφει τις μορφές του χώρου ως ροές, δίκτυα και τροχιές.

Ο σχεσιακός χώρος όπως τον περιγράφει ο Thrift, ως πολλαπλός και δυναμικός, σχετίζεται με την προσέγγιση περί ακουστικού χώρου του McLuhan. Με άλλα λόγια ο χώρος δεν είναι αδρανής και ουδέτερος, ούτε είναι μια κενή περιοχή που αναφέρεται στο διάστημα μεταξύ των οπτικών αντικειμένων (McLuhan & Carpenter, 1960), που τη χαρακτηρίζουν επίθετα όπως Ευκλείδειος, ισοτροπικός και μαθηματικός (Lefebvre, 1991: 16), αλλά ένας χώρος που παράγεται από σχέσεις και δράση.

Εντός των κοινωνικών επιστημών υπήρχε ένα έντονο ενδιαφέρον πέρα από τον χώρο προς τη μελέτη του τόπου. Πρωτοπόρος στην εισαγωγή και ανάλυση της έννοιας αυτής στη γεωγραφία υπήρξε ο Yi-Fu Tuan μέσα κυρίως από το βιβλίο του *Space and place: The perspective of experience* (1977). Ο τόπος παράγεται όταν κάποιος γνωρίσει καλύτερα και δώσει αξία στον χώρο (Tuan, 1977a: 6), τα δυο αυτά στοιχεία (τόπος και χώρος) δε λειτουργούν ανεξάρτητα. Επιπλέον, αποτελεί ένα βιωματικό γεγονός, ένα προϊόν της ανθρώπινης δράσης γιατί είναι «το κέντρο ενός νοήματος κατασκευασμένο από την εμπειρία» που προϋποθέτει έναν βαθμό κατανόησης με τη χρήση τόσο των αισθήσεων όσο και του μυαλού (Tuan, 1975). Στη δημιουργία λοιπόν του τόπου είναι σημαντικός ο άνθρωπος παράγοντας γιατί αυτός του δίνει νόημα (Tuan, 1977b).

Οι άνθρωποι στον Tuan προκειμένου να περιγράψουν έναν τόπο μιλούν συχνά για την «αίσθηση» και την «προσωπικότητα» του. Οι αισθήσεις είναι μεν ένα μέσο για την γνώση του κόσμου, ωστόσο η επιτακτική εστίαση σε ένα πεδίο δημιουργεί τόπο. Η παραγωγή τόπου συνδέεται άρρηκτα με το συναίσθημα και τη στοργή με σκοπό να δημιουργούνται «πεδία φροντίδας». Ο τόπος ως πεδίο φροντίδας δεν μπορεί να χαρακτηριστεί εύκολα από εξωτερικά χαρακτηριστικά για αυτό πρέπει πάντοτε να λαμβάνεται υπόψη η ανθρώπινη προοπτική (Tuan, 1977b).

Κατά συνέπεια στην περίπτωση αυτή ο τόπος είναι άρρηκτα συνυφασμένος με την ανθρώπινη εμπειρία, με το πλαίσιο στο οποίο λειτουργεί, οπότε και πρέπει να ιδωθεί όχι τόσο από τη χωρική του πλευρά, όσο από τις εμπειρίες του ανθρώπινου παράγοντα που του δίνουν νόημα (Tuan, 1977a). Θέτοντας την ανθρώπινη εμπειρία ως βασικό στοιχείο στον τόπο αυτός

καθίσταται πάντοτε κατευθυντικός, ανοιχτός και δυναμικός (Malpas, 2012). Ο Malpas (1999) στο βιβλίο του *Place and experience* θεωρεί την ανθρώπινη σκέψη, εμπειρία και ταυτότητα, αυτά είναι τα συστατικά που καθορίζουν την έννοια του τόπου και που στη συνέχεια τα επηρεάζει. Η βίωση του τόπου γίνεται για τον Tuan με δυο τρόπους. Ο ένας σχετίζεται με το αίσθημα της οικειότητας (*intimate*) όπως για παράδειγμα προκύπτει από το σπίτι του καθενός. Ο άλλος είναι ο εννοιολογικός τρόπος που γίνεται με τη χρήση των συμβόλων (Tuan, 1977a: 6). Επιπλέον, επισημαίνει ότι ενώ ο χώρος είναι μιας διαρκής κίνηση, ο τόπος είναι μια παύση στον χρόνο που δημιουργεί ασφάλεια και σταθερότητα σε σχέση με την ανοιχτότητα του χώρου (Tuan, 1977a: 6). Απόρροια αυτού είναι ότι και ο τόπος έχει χρονικά χαρακτηριστικά. Στην ίδια λογική κινείται και ο Malpas (2012) που μιλά για τον τόπο ως μια στιγμή. Τοποθετεί τον τόπο στον χώρο ως «μια στιγμή που αποτελείται από χωρική ροή και κίνηση». Αυτή τη χροιά του τόπου ως κίνηση και στιγμή την αναφέρει και η Dorian Massey που τον περιγράφει ως μια «συγκεκριμένη στιγμή» μέσα στο χωροχρόνο, δίνοντας επιπλέον σε αυτόν τα χαρακτηριστικά του μη σταθερού, του πολλαπλού, του ανοιχτού με πολλαπλά χαρακτηριστικά και του μη οριοθετημένου. Κάθε προσπάθεια για σταθεροποίηση του τόπου είναι σαν μια επιδίωξη σταθεροποίησης του χωροχρόνου (Massey, 1994: 5) γεγονός που αντίκειται στη φιλοσοφία της γεωγραφίας που αναλύθηκε νωρίτερα.

Λαμβάνοντας υπόψη τις ανωτέρω θεωρίες η παρούσα διατριβή θεωρεί ότι ο τόπος είναι ένα χαρακτηριστικό / μια διάσταση του χώρου και υιοθετεί όλες τις ιδιότητες του (δυναμικός, ανοιχτός, χωρίς όρια, πολλαπλός). Επιπλέον, η ιδιότητα του τόπου σχετίζεται με τον τρόπο βίωσης της από τον άνθρωπο. Πιο συγκεκριμένα ο τόπος παράγεται από την αξία και το νόημα που του δίνει ο άνθρωπος με τρόπο που δεν το κάνει με τον χώρο, όπως για παράδειγμα όταν δημιουργείται η αίσθηση της οικειότητας. Πολλές φορές ο τόπος συνδέεται με τη μνήμη και τις εμπειρίες ενός ανθρώπου σε παρελθόντα χρόνο ώστε στο παρόν ο άνθρωπος αυτός να του δίνει μεγάλη σπουδαιότητα. Στην περίπτωση του ήχου ο τόπος μπορεί να σχετίζεται με την - κατά τους Augoyard και Torgue (2005: 85) - κατάσταση της *phonomnesis* κατά την οποία ο άνθρωπος φέρνει στον νου ήχους από μια παρελθούσα εμπειρία. Για παράδειγμα ένα άτομο που έχει χρόνια να επισκεφτεί το πατρικό του σπίτι και στο οποίο έχει αναπτύξει την αίσθηση του τόπου, να ανακαλέσει στον νου τη φωνή ενός οικογενειακού του προσώπου που έχει φύγει από τη ζωή, όπως ακουγόταν στο συγκεκριμένο μέρος. Συνοψίζοντας, ο τόπος είναι μια διάσταση του χώρου που έχει συγκεκριμένη μορφή και χαρακτηριστικά, τα οποία σχετίζονται με τη βαρύτητα και το νόημα που του δίνει ο άνθρωπος.

Στο πλαίσιο αυτής της θεώρησης του χώρου ως μια ροής και συνδεσιμότητας αναπτύσσονται πολυμορφικές χωρικές σχέσεις στις οποίες το ανθρώπινο σώμα αποκτά ενεργό

ρόλο ως υποκείμενο και αντικείμενο. Τόσο η έννοια του χώρου όσο και του τόπου περιλαμβάνουν το ανθρώπινο σώμα. Οι ανθρώπινες δράσεις συνιστούν τον χώρο και αυτός τις επηρεάζει ώστε ο χώρος να αναδιαμορφώνεται συνεχώς. Όλα αυτά θα πλαισιωθούν στη διαμόρφωση της έννοιας του εκθεσιακού χώρου.

### **2.3 Ο εκθεσιακός χώρος ως σχεσιακός εκθεσιακός χώρος**

Σύμφωνα με τα προηγηθέντα ο χώρος δεν είναι δεδομένος και στατικός αλλά παράγεται μέσα από σχέσεις και αναμορφώνεται συνεχώς. Στο κεφάλαιο αυτό θα παρουσιαστεί ο εκθεσιακός χώρος καλλιτεχνικών έργων βασισμένος στη θεωρία αυτή. Με ποιο τρόπο όμως ο εκθεσιακός χώρος παράγεται σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά του σχεσιακού χώρου, δηλαδή τη μεταβλητότητα, τη δυναμικότητα, την αλληλεπίδραση μεταξύ των οντοτήτων και του χωρικού πλαισίου καθώς και τον ενεργό ρόλο του σώματος; Για να οδηγηθούμε σε αυτήν την προσέγγιση αρχικά θα πρέπει να προσδιοριστούν οι επικοινωνιακές λειτουργίες του αναφορικά με το έργο τέχνης.

Η έκθεση καλλιτεχνικών έργων προκύπτει από την ανάγκη να μεταβιβαστεί μέσα από την τέχνη μια ιδέα, μια αξία ή γνώση, μια αίσθηση, ένα συναίσθημα, αποτελεί δηλαδή ένα επικοινωνιακό μέσο, μια μορφή επικοινωνίας (Herreman, 2004, Ferguson, 1996). Μέσα από την έκθεση ο καλλιτέχνης δημοσιοποιεί το έργο του στο ευρύτερο κοινό. Χρειάζεται επομένως έναν χώρο για να μπορέσει να εκφραστεί. Στην περίπτωση αυτή ο χώρος αποτελεί το όχημα, τον φορέα για να μεταδοθεί το νόημα της έκθεσης (Chan, 2011, Storr, 2011), να γίνει δημοσιοποίηση του έργου και το κοινό με τη σειρά του να έρθει σε επαφή με αυτό, με αποτέλεσμα ο χώρος να ανάγεται σε κριτικό στοιχείο για τη διαμόρφωση της έκθεσης (Nairne, 1996). Ο χώρος όμως σύμφωνα με το προηγούμενο υποκεφάλαιο δεν είναι κάτι που υπάρχει από μόνος του (Schmid, 2008), ούτε κάτι που πρέπει να καταληφθεί (Lefebvre, 1991: 169) αλλά είναι εκείνος που θεμελιώνεται μέσα από σχέσεις. Ως εκ τούτου, ο εκθεσιακός χώρος δεν αφορά μόνο κάποια σταθερά, «απόλυτα» χαρακτηριστικά και προκαθορισμένες λειτουργίες που σχετίζονται με την ακριβή γεωγραφική τοποθεσία που εκτίθεται το καλλιτεχνικό έργο και τα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά αυτής (όπως οι τοίχοι και το πάτωμα). Δεν αφορά μόνο την αίθουσα τέχνης, το μουσείο, μια πλατεία. Σύμφωνα με τις κοινωνικές επιστήμες ο εκθεσιακός χώρος σχετίζεται με τις (χωρικές) πρακτικές μέσα από τις οποίες το έργο τέχνης και οι επισκέπτες έρχονται σε επαφή.

Ο εκθεσιακός χώρος είναι ένα σκηνικό (O' Neill, 2014) που παράγεται μέσα από τις δράσεις και τις σχέσεις που συμβαίνουν σε αυτόν και αποτελεί το πρωταρχικό υλικό μιας έκθεσης (Chan, 2011). Δύναται να ιδωθεί ως ένα δυναμικό σύνολο οντοτήτων που αναπτύσσει σχέσεις και χαρακτηρίζεται από κίνηση, μεταβλητότητα, πολλαπλότητα και ετερογένεια. Οι οντότητες αυτές σχετίζονται με το καλλιτεχνικό έργο, το περιβάλλον που αυτό τοποθετείται (π.χ. αίθουσα τέχνης, λοιπά καλλιτεχνικά έργα, φυσικά στοιχεία όπως το φως, τον κοινωνικό χώρο όπως προκύπτει από τις δράσεις των εργαζομένων κ.α.) και τον ίδιο τον επισκέπτη ως εγγενές συστατικό. Σύμφωνα με τη σχεσιακή τοποθέτηση οι δράσεις του επισκέπτη επηρεάζουν και επηρεάζονται από τον χώρο.

Ένα παράδειγμα εκθεσιακού χώρου ως σχεσιακού συνόλου είναι το ακόλουθο: Σε μια δημόσια πλατεία σε κεντρικό σημείο της πόλης λαμβάνει χώρα μια έκθεση. Εκεί ο καλλιτέχνης τοποθετεί πίνακες διαφόρων διαστάσεων, άλλους μπορεί να τους βάλει κάτω από δέντρα με αποτέλεσμα να μην φαίνονται τόσο καλά σε σχέση με αυτούς που βρίσκονται σε έναν κενό χώρο. Ακόμη ενδέχεται τα έργα που είναι μικρότερων διαστάσεων να μην τραβούν την προσοχή σε σχέση με ογκοδέστερα που είναι δίπλα τους. Επιπρόσθετα σε ώρα αιχμής όπου λόγω χάρη άνθρωποι κάθονται σε ένα παγκάκι χωρίς να παρακολουθούν την έκθεση μπορεί να εμποδίζουν τη θέαση ενός έργου όταν οι επισκέπτες εισέρχονται στην πλατεία και περνούν από το συγκεκριμένο σημείο. Γίνεται αντιληπτό ότι ένας παράγοντας από το εξωτερικό περιβάλλον επηρεάζει τη σύλληψη του έργου με αποτέλεσμα ο επισκέπτης να κινείται (δημιουργείται μια σωματική εμπειρία) και να αλλάζει θέση. Μια ομάδα επισκεπτών μπορεί να στέκεται γύρω από έναν πίνακα και να εμποδίζει σε άλλους τη θέασή του. Υπάρχει ακόμη η περίπτωση θεατής να είναι κάποιος που δεν γνωρίζει από τέχνη και χωρίς να έχει κάποια συνδρομή για την ερμηνεία των έργων (π.χ. οδηγός, φυλλάδιο έκθεσης, ετικέτες κ.α.) έρχεται να ρίξει μια σύντομη ματιά και αποχωρεί. Η, μένοντας στο ίδιο παράδειγμα, κάποιος άλλος έρχεται με σκοπό να δει τα έργα αλλά λόγω ενός προσωπικού του συμβάντος που έτυχε είναι αγχωμένος και τελικά αποκωδικοποιεί το νόημα από τα έργα με συγκεκριμένους συγκυριακούς όρους. Ακόμη μια ηλιόλουστη μέρα ένα έργο μπορεί να φωτίζεται περισσότερο με αποτέλεσμα να τραβά την προσοχή, ή άλλη μέρα να φυσάει και τα φύλλα από τα δέντρα της πλατείας να καλύπτουν ένα έργο ή μέρος του. Μπορεί ακόμα και ο ήχος της κίνησης των αυτοκινήτων να ενοχλεί τον επισκέπτη να συγκεντρωθεί. Επιπλέον, ένας πίνακας μπορεί να απεικονίζει στοιχεία που θυμίζουν ένα γεγονός σε έναν επισκέπτη που τον συγκινεί, ο ίδιος όμως πίνακας σε κάποιον άλλο ίσως να μην συμβολίζει κάτι, είναι λοιπόν εμφανές ότι υπάρχουν ταυτόχρονα έτερες αντιλήψεις.

Μπορεί να γραφεί πλήθος παραγόντων που εκφράζουν τις πολλαπλές και διαφορετικές σχέσεις που παράγουν τον εκθεσιακό χώρο με σχεσιακούς όρους. Η ταυτόχρονη ύπαρξη πολλών και ετερογενών σχέσεων δείχνει ότι ο χώρος έχει ανοιχτά όρια σε ό,τι δύναται να τον διαμορφώσει, είναι μη σταθερός, μεταβάλλεται και αναμορφώνεται διαρκώς. Δεν υπάρχει λοιπόν απλή μετάβαση από ένα σημείο σε ένα άλλο, έτσι ώστε όλα να εξελίσσονται γραμμικά. Στην αναμόρφωση του χώρου σημαντικό ρόλο κατέχει ο επισκέπτης που με την αντίληψή του, τα βιώματά του, τη συναισθηματική του κατάσταση τη δεδομένη στιγμή επηρεάζει τη σύλληψη της τέχνης και την παραγωγή του εκθεσιακού χώρου. Αυτά γεωμετρικά μπορούν να αναπαρασταθούν με πλήθος χωρικών μορφών όχι μόνο με γραμμές και ευθείες, αλλά για παράδειγμα με ροές και καμπύλες που αναδομούνται συνεχώς. Κατά συνέπεια ο εκθεσιακός χώρος είναι ένα σύμπλεγμα πολλαπλών και ετερογενών σχέσεων με ρευστή ταυτότητα, χωρίς προκαθορισμένη μορφή και σχήμα. Είναι ένας χώρος που εκφράζεται μέσα από τις πιθανότητες και μεταβάλλεται ανάλογα με τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε το έργο τέχνης και τη σχέση του με άλλες οντότητες.

Για να είναι όμως δυνατή αυτή η επικοινωνία του καλλιτεχνικού έργου χρειάζεται κάποιος που θα διαμεσολαβήσει ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό και θα διαχειριστεί το πολιτισμικό νόημα της τέχνης. Τον ρόλο αυτό αναλαμβάνει ο επιμελητής της έκθεσης (που μπορεί να είναι και ο ίδιος ο δημιουργός), ο οποίος απευθυνόμενος στο ευρύτερο κοινό παρουσιάζει την καλλιτεχνική έκφραση του δημιουργού. Λειτουργεί έτσι ως μεσολαβητής πολιτισμού (Ramírez, 1996). Η διαχείριση και μεσολάβηση αυτή συνεπάγεται και τη διάρθρωση ορισμένων χωρικών πρακτικών που σχετίζονται με την παρουσίαση του έργου μέσα στον χώρο. Ο σχεδιασμός του χώρου και η σκηνογραφία αυτού, είναι βασικά ζητήματα όπως λέει η επιμελήτρια Paola Antonelli στην περίπτωση της έκθεσης *Design and Architecture* (Simpson, 2011). Ο επιμελητής θα προσπαθήσει να σχεδιάσει και να δημιουργήσει εκείνες τις χωρικές σχέσεις σύμφωνα με τις οποίες το πολιτισμικό νόημα θα μετουσιωθεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο στο ευρύτερο κοινό. Οι σχέσεις αυτές έχουν σκοπό να επηρεάσουν την προσοχή του επισκέπτη, να ενεργοποιήσουν τις αισθήσεις και την αντίληψη του και να διαμορφώσουν τις προσδοκίες του εντός του χώρου. Το κοινό θα αναπτύξει δράσεις μέσα στον χώρο, όπως για παράδειγμα θα κινηθεί, θα σκεφτεί, θα συγκινηθεί, θα αποκωδικοποιήσει νοήματα. Δηλαδή ο επιμελητής διαρθρώνει και οριοθετεί το χωρικό πλαίσιο ή διαφορετικά το σύνολο των πιθανών σχέσεων ώστε να προσφέρει όχι μόνο διανοητική αλλά και σύμφωνα με την ομάδα επιμελητών WHW συναισθηματική και σωματική εμπειρία στον επισκέπτη (Janevski, 2009). Έχοντας αυτό το δεδομένο ο επιμελητής σε πρώτη φάση διαρθρώνει τον εκθεσιακό χώρο ακολουθώντας συγκεκριμένες στρατηγικές σχεδιασμού που θα οδηγήσουν σε μια



«χωροθέτηση της εμπειρίας» (Barry, 1996). Οι πρακτικές που ακολουθεί είναι δράσεις που έχουν αντίκτυπο στον τρόπο μέσω του τα έργα «διανέμονται» στον επισκέπτη και αυτός τα προσλαμβάνει (O' Neill, 2014). Όμως σύμφωνα με τη σχεσιακή αντίληψη του χώρου όλο αυτό το χωρικό πλαίσιο που σκηνογραφεί ο επιμελητής παρόλο που απευθύνεται στο κοινό και αποσκοπεί στο να το επηρεάσει δεν είναι σταθερό γιατί κατά τον Nigel Thrift είναι πορώδες στη δράση λοιπών έμβιων ή μη οντοτήτων. Οι δράσεις των επισκεπτών (κινήσεις, αντιλήψεις κτλ.) και τα στοιχεία του περιβάλλοντος (φωτισμός, ήχοι εξωτερικού περιβάλλοντος κτλ.) παράγουν εκ νέου και συνεχώς τον εκθεσιακό χώρο. Συμπερασματικά, ο επιμελητής σχεδιάζει και διαρθρώνει τις χωρικές σχέσεις ανάμεσα σε φορείς δράσης του χώρου, όπως η μορφολογία του, το ίδιο το έργο και το κοινό, με σκοπό να επηρεάσει τη νόηση, το συναίσθημα και τη σωματική εμπειρία του πλήθους έτσι ώστε να μεταβιβαστεί το πολιτισμικό μήνυμα που φέρει το δημιούργημα. Οι χωρικές αυτές σχέσεις δεν παράγουν μια σταθερή χωρική συνθήκη αλλά μια δυναμική που βασίζεται στις δράσεις των επισκεπτών και του περιβάλλοντος χώρου.

Στο σημείο αυτό θα αναφερθεί μια μεθοδολογική διάρθρωση του εκθεσιακού χώρου από τον επιμελητή που αντανακλά μια σταθερή και απόλυτη προσέγγιση του εκθεσιακού χώρου χωρίζοντάς τον σε τρία επίπεδα. Η μεθοδολογία αυτή θα διευρυνθεί και θα εμπλουτιστεί με σχεσιακούς όρους τοποθετώντας με αυτόν τον τρόπο τη διάρθρωση του εκθεσιακού χώρου σε ένα δυναμικό πλαίσιο. Για τον O' Neill (2014) οι οργανωτικές στρατηγικές του επιμελητή διακρίνουν τον χώρο (με την έννοια του απόλυτου) σε τρία επίπεδα: το φόντο, το μέσο και το προσκήνιο στα οποία αναπτύσσονται χωρικές πρακτικές. Οι πρακτικές αυτές βασίζονται κυρίως στις ομαδικές εκθέσεις γεγονός όμως που δεν εμποδίζει να εφαρμοστεί και σε άλλες περιπτώσεις. Σε αυτές η παρούσα διατριβή θα προσθέσει και τις δικές της θεωρήσεις που είναι αποτέλεσμα της μελέτης της βιβλιογραφίας, της παρατήρησης, αλλά και της οργάνωσης εκθέσεων από τη γράφουσα.

Το φόντο στην ουσία είναι ο αρχιτεκτονικός χώρος της έκθεσης και τα ζητήματα τα οποία καλείται να χειριστεί ο επιμελητής σχετίζονται με τον τρόπο που θα αξιοποιηθεί αυτός ο κενός αρχιτεκτονικός χώρος ώστε να ζωντανέψει μια «αισθητική εμπειρία», όπως για παράδειγμα το χρώμα που θα έχουν οι τοίχοι, ποιο θα είναι το ύψος του ταβανιού και πώς αυτά θα επηρεάσουν την πρόσληψη του αντικειμένου. Συνήθως ο σύγχρονος καθαυτός χώρος που τοποθετούνται τα έργα τέχνης δεν έχει σταθερά αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά και είναι «ελεύθερου σχεδίου» (Hughes, 2010:62). Ακόμη και σε μια αίθουσα τέχνης ενός μουσείου που μπορεί να μην υπάρχουν αρκετοί εσωτερικοί τοίχοι και κολώνες μπορούν να εισαχθούν επιμέρους τοίχοι και χωρίσματα, αλλάζοντας τις διαστάσεις του χώρου. Στην έννοια του φόντου θα προστεθούν οι περιβαλλοντικές συνθήκες και η τοπογραφία του χώρου,

χαρακτηριστικά που ταιριάζουν στον τύπο του ανοιχτού εκθεσιακού χώρου και θα αποσαφηνιστούν στη συνέχεια. Οι καιρικές συνθήκες, το φυσικό φως και ο αέρας ενδέχεται να συντελούν στον τρόπο που ένα έργο θα ιδωθεί και θα βιωθεί. Για παράδειγμα υψηλές συνθήκες υγρασίας μπορούν να σταματήσουν τη λειτουργία ενός έργου που προβάλλεται από cd, γεγονός που οδηγεί τον επιμελητή να λάβει τα απαραίτητα τεχνικά μέτρα. Αλλά και τα κοινωνικά, οικονομικά και πολιτικά χαρακτηριστικά της τοποθεσίας αναπτύσσουν μια χωρική σχέση με το έργο και τον επισκέπτη μεταφέροντας συγκεκριμένα νοήματα. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η έκθεση «*Documenta 14*» που πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα το 2017, όπου η οικονομική κρίση ήταν στο ζενίθ της και που είχε ως θέμα το «μαθαίνοντας από την Αθήνα». Σκοπός της επιλογής αυτής της τοποθεσίας ήταν να ερευνηθούν ο τρόπος που η πόλη βιώνει την κρίση, οι κοινωνικές επιπτώσεις της και πώς μπορεί να δημιουργηθεί κατά αυτόν τον τρόπο, σύμφωνα με τον καλλιτεχνικό διευθυντή της έκθεσης Adam Szymczyk, μια «ατελής δημοκρατία» (Ζευκλή, 2014).

Πριν από την τοποθέτηση των έργων στον εκθεσιακό χώρο ο επιμελητής καλείται να διαχειριστεί το μέσο επίπεδο, δηλαδή την περιοχή εκείνη που αφορά τον σχεδιασμό της έκθεσης και τη διάταξη του εκθεσιακού χώρου, όπως τον τρόπο που θα παρουσιαστούν τα αντικείμενα (προθήκες, βάθρα κτλ.), το μέρος που θα τοποθετηθούν τα καθίσματα, τα έπιπλα και τα λοιπά γραφιστικά στοιχεία όπως είναι οι σημάνσεις μέσα στον χώρο. Σκοπός είναι να επηρεάσουν την προετοιμασία και τη συμπεριφορά του επισκέπτη, να τον εγκλιματίσουν στον χώρο και στη συνέχεια να τον καθοδηγήσουν μέσα σε αυτόν.

Ο τρόπος βίωσης του χώρου και ο αντίστοιχος με τον οποίο ο επισκέπτης θα έρθει σε επαφή με το έργο εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την οργάνωση της κίνησής του. Για τον λόγο αυτό ο επιμελητής σχεδιάζει μονοπάτια μέσα στον χώρο τα οποία σχετίζονται με την κατεύθυνση της κίνησης (γραμμική, πολλαπλή, σε ακτίνες, δίκτυο κτλ.), την ελευθερία που δίνεται στον επισκέπτη κατά την πλοήγηση, την αποφυγή του συνωστισμού, την κατεύθυνση προς ένα συγκεκριμένο αντικείμενο, τη γρήγορη μετακίνηση και την επισκόπηση των εκθεμάτων (Hughes, 2010: 76-77). Αναλόγως του τρόπου που θα οργανωθεί η κίνηση και η πλοήγηση στον χώρο θα δοθεί στον επισκέπτη η αίσθηση της φυσικής-σωματικής εμπειρίας, που οδηγεί εν συνεχεία στην εμπλοκή του και στην κατανόηση του έργου. Επιπλέον, εδώ σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν οι συνθήκες φωτισμού, οι οποίες θα αναδείξουν ένα αντικείμενο, θα προσελκύσουν τον επισκέπτη και θα τον διευκολύνουν, αλλά και θα δημιουργήσουν μια συγκεκριμένη συναισθηματική ατμόσφαιρα (π.χ. αυτή επιτυγχάνεται έντονα με τον χαμηλό φωτισμό).

Το προσκήνιο αποτελεί την περιοχή εκείνη που ο επισκέπτης αναπτύσσει μια αμεσότερη επαφή με το έργο και προσπαθεί να το αποκωδικοποιήσει. Ο επιμελητής εκθέτει τα δημιουργήματα, οι διαδικασίες που προηγήθηκαν, όπως ο φωτισμός και η κίνηση, συγκεκριμενοποιούνται. Τα έργα παράγουν έναν χωρικό διάλογο (Meijers, 1996) που προκύπτει από την τοποθέτησή τους και την αλληλουχία τους στον χώρο. Η τοποθέτηση των εκθεμάτων μπορεί να γίνει με πολλαπλούς τρόπους που σχετίζονται με το θέμα, τον χρόνο παραγωγής τους, το αντικείμενο, την αλφαβητική διαρρύθμιση κτλ. (Hughes, 2010: 74). Ο τρόπος που θα γίνει αντιληπτό ένα έργο εξαρτάται από τη θέση, τη μορφή και τα νοήματα των άλλων έργων, π.χ. ένα πολύ μεγάλο σε διάσταση έργο μπορεί να προσελκύσει το ενδιαφέρον του σε σχέση με ένα άλλο μικρότερου μεγέθους. Αυτό μπορεί να συμβεί επίσης αν το έργο έχει εκ των προτέρων πολυδιαφημιστεί.

Λοιποί παράγοντες όπως είναι οι λεζάντες και τα κείμενα διαμορφώνουν την αντίληψη για ένα δημιούργημα. Για παράδειγμα μπορούν να προκαλέσουν την πλοήγηση του κοινού και να το προσανατολίσουν. Από την άλλη πλευρά, μπορεί να έχουν και αντίθετα αποτελέσματα, καθώς ίσως είναι δυσανάγνωστα, λόγω σχεδιασμού ή γραμματοσειράς, να μην είναι στο κατάλληλο ύψος ή θέση σε σύγκριση με το έργο ή να είναι δυσνόητα για το κοινό (Γκαζή, Νικηφορίδου, 2004). Αυτό βέβαια εξαρτάται και από τον ίδιο τον επισκέπτη, το πόσο μπορεί να διαβάσει κάτι ευδιάκριτα από συγκεκριμένη απόσταση, ανάλογα με το ύψος του, τις γνώσεις του, τη δυνατότητα του να κινηθεί με άνεση, αλλά και από άλλα γεγονότα που βάζουν τη δική του χροιά στην παραγωγή του εκθεσιακού χώρου.

Συμπερασματικά, με τις αρχές της πολιτισμικής γεωγραφίας ο επιμελητής δημιουργεί χωρικές σχέσεις με κοινωνικά, διανοητικά και φυσικά χαρακτηριστικά (Jacob, 2011) με σκοπό να αναδείξει τη σχέση του σώματος με τον χώρο και τη διαμόρφωση της εμπειρίας του επισκέπτη αναφορικά με τη βίωση του έργου τέχνης κάτι που θα γίνει κατανοητό στη συνέχεια με την παρουσίαση σχετικής βιβλιογραφίας. Οι χωρικές αυτές σχέσεις δεν είναι προκαθορισμένες και αλλάζουν συνεχώς. Αυτό που προέχει εδώ είναι να καταστεί σαφές ότι μέσα από τα παραπάνω παραδείγματα μεθοδολογίας υπάρχει ένα σύμπλεγμα σχέσεων και διεργασιών το οποίο παρόλο που διαρθρώνεται αρχικά από τον επιμελητή δεν είναι σταθερό, διαμορφώνεται και αναμορφώνεται συνεχώς από πολλούς φορείς δράσης. Οι φορείς αυτοί στον εκθεσιακό χώρο είναι το έργο, το κοινό, ο υλικός, ο φυσικός και ο κοινωνικοοικονομικός χώρος. Για παράδειγμα ο επιμελητής μπορεί να έχει διαμορφώσει τις χωρικές συνθήκες που θα προδιαγράψουν την κίνηση προς ένα συγκεκριμένο έργο, όμως ο επισκέπτης ενδέχεται να μην κινηθεί προς αυτό γιατί υπάρχουν πολλοί άλλοι επισκέπτες εκείνη τη στιγμή ενώπιων του.

Ο χώρος όπως ορίζεται από την κοινωνική θεωρία και την πολιτισμική γεωγραφία δεν είναι ανεξάρτητος από τις διαδικασίες που λαμβάνουν χώρα σε αυτόν, γιατί στην ουσία παράγεται μέσα από αυτές (Lefebvre, 1991: 66). Μέσα στη συνεχή παραγωγή των χωρικών σχέσεων ο εκθεσιακός χώρος δεν μπορεί να ιδωθεί ως κάτι το προκαθορισμένο και ουδέτερο αλλά ως μια συνεχής ροή παραγόμενων σχέσεων και αλληλεπιδράσεων. Ο χώρος αυτός είναι χρονικά μεταβαλλόμενος, δηλαδή κάθε φορά αναπτύσσονται διαφορετικές χρονικές σχέσεις, όπως η αλλαγή στην χωρική αλληλουχία, αλλά και στη θερμοκρασία, στην κίνηση ακόμη και στη σύλληψη του καλλιτεχνικού έργου, είναι συνοπτικά «ενεργός». Οι σχέσεις αυτές δεν μπορούν να υπάρξουν χωρίς τον επιμελητή και τους επισκέπτες. Όπως ακριβώς ο Lefebvre τοποθετεί το σώμα ως κύριο στοιχείο στην παραγωγή χώρου, έτσι και στον εκθεσιακό χώρο ο επιμελητής είναι αυτός που διαμεσολαβεί βάζοντας, μπορεί και εργαλειακά, το πλαίσιο για να κινηθεί το σώμα, διαδικασία που ολοκληρώνεται κατά την παρουσία του επισκέπτη στον χώρο της έκθεσης και με τον τρόπο που αυτός εκλαμβάνει σε αυτές τις δεδομένες συνθήκες το καλλιτεχνικό έργο.

Η βίωση και αντίληψη ενός έργου τέχνης στον εκθεσιακό χώρο από το κοινό γίνεται σε συνδυασμό πλήθους παραμέτρων - φορέων δράσης που το περιβάλλουν κάθε χρονική στιγμή. Αυτές δημιουργούν χωρικές σχέσεις που μπορεί να εκφράζονται όπως αναφέρθηκε πρότερα μέσα από τον φωτισμό, την αρχιτεκτονική του χώρου, τους καταλόγους, την παρουσία, την κίνηση άλλων επισκεπτών, τις ετικέτες, την τοποθεσία του χώρου, την τοποθέτηση των αντικειμένων στον χώρο, τη διαρρύθμιση του αρχιτεκτονικού χώρου, τον ήχο του περπατήματος, τη θερμοκρασία, την ηχώ κ.α. Οι σχέσεις αυτές επηρεάζουν τον τρόπο πρόσληψης του έργου και την τυχόν αποκωδικοποίηση του νοήματος. Ιστορικά έχει αποδειχθεί ότι οι αλλαγές στην παρουσία και το περιεχόμενο των αιθουσών τέχνης έχουν ως αποτέλεσμα τη διαφορετική βίωση και κατανόηση του έργου από το κοινό (Klonk, 2009:8). Κατά συνέπεια το πλαίσιο που παρουσιάζεται το έργο επηρεάζει την εμπειρία του επισκέπτη και την κατανόηση του μηνύματος της έκθεσης (Krukar & Conroy Dalton, 2013, Greenberg, 2003). Ο επισκέπτης συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωση του εκθεσιακού χώρου, γεγονός που εξαρτάται από τον τρόπο που βιώνει τη σχέση του έργου με τους λοιπούς φορείς δράσης του χώρου. Ως αποτέλεσμα, το κοινό, ως φορέας δράσης του εκθεσιακού χώρου, είναι πομπός και δέκτης των δράσεων που παράγονται στον χώρο. Από τη σκοπιά του έργου αυτό είναι ανοιχτό σε σχέσεις, δεν λειτουργεί αυτόνομα (Richter & Wieder, 2009) και διαμορφώνεται από ένα πλήθος μεταβαλλόμενων παραγόντων που δεν μπορούν απαραίτητα να προβλεφθούν εκ των προτέρων.

Μέσα από τη σχεσιακή ερμηνεία του ο εκθεσιακός χώρος ως χώρος παραγωγής σχέσεων μεταξύ έργου, κοινού, φυσικού, υλικού, κοινωνικού κ.ά. περιβάλλοντος αποδεσμεύεται από το γεγονός ότι ταυτίζεται με τον απόλυτο χώρο, όπως οι τοίχοι της αίθουσας τέχνης. Ως σχέση ο εκθεσιακός χώρος μπορεί να βρίσκεται οπουδήποτε, είτε σε μουσείο, είτε σε εργαστήριο (Blazwick, 2011), να είναι σε ιδιωτικό ή δημόσιο χώρο, όπως ένα διαμέρισμα, ένα εγκαταλειμμένο εργοστάσιο, μια πλατεία κ.α. Έτσι, κάθε χώρος είναι εν δυνάμει εκθεσιακός και πραγματώνεται με το άνοιγμα των σχέσεων του εκθεσιακού χώρου προς το ευρύτερο περιβάλλον για το οποίο θα γίνει λόγος παρακάτω.

Συνέπεια των προαναφερόμενων είναι ο εκθεσιακός χώρος να μεταβάλλεται ανάλογα με τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την τέχνη και τη σχέση της με την κοινωνία και το περιβάλλον. Στη συνέχεια της παρούσας διατριβής θα αναλυθούν τα μοντέλα των εκθεσιακών χώρων που δείχνουν την ιστορική πορεία εξέλιξης της σχέσης ανάμεσα στο έργο και τον εκθεσιακό χώρο, τον επισκέπτη και το περιβάλλον, μια διαδρομή που είχε ως αφετηρία ένα μοντέλο εκθεσιακού χώρου που βασιζόταν σε κλειστά όρια και την απόσταση, ενώ τώρα πια έχει κάνει ένα μεγάλο, ευρύ άνοιγμα.

## 2.4 Λευκός κύβος

Στο υποκεφάλαιο αυτό θα αναλυθεί το κυρίαρχο μοντέλο εκθεσιακού χώρου, ο λευκός κύβος, καθώς και οι χωρικές σχέσεις που τον χαρακτηρίζουν. Αρχικά, θα γίνει μια περιγραφή των κυρίαρχων εκθεσιακών χώρων πριν τον λευκό κύβο και των βασικών σχέσεων που τους παρήγαγαν.

Από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα είχε ξεκινήσει η τάση τα μουσεία και οι εκθεσιακοί χώροι να αξιοποιούν πρακτικές (αρχιτεκτονικές, σχεδιασμού, δημιουργίας ατμόσφαιρας) που χρησιμοποιούνταν σε ναούς. Μεγάλοι και επιβλητικοί εκθεσιακοί χώροι καλλιεργούσαν την ατμόσφαιρα σιωπής και ευλάβειας και κατηύθυναν το βλέμμα προς τα εκτιθέμενα έργα, που αποκτούσαν μια διάσταση ιερότητας. Η αρχιτεκτονική ήταν εμπνευσμένη από αυτή των τελετουργικών μνημείων του παρελθόντος, όπως οι ελληνικοί και οι ρωμαϊκοί ναοί. Η τοποθεσία τους βρίσκονταν σε απόσταση από τον δρόμο, συνήθως μέσα σε κάποιο πάρκο (Duncan, 1995:9, 11) έχοντας μια απόσταση από την άμεση καθημερινότητα. Στην ατμόσφαιρα αυτή συνέβαλαν και οι συνθήκες φωτισμού, οι οποίες ήταν αρκετά χαμηλές είτε γιατί τα παράθυρα καλύπτονταν με πίνακες, είτε διότι χρησιμοποιούσαν το φυσικό φως που δεν επαρκούσε. Μάλιστα η σχεδίαση να εισέρχεται το φυσικό φως με τη χρήση παραθύρων

τοποθετημένων ψηλά, που υιοθετήθηκε στον ύστερο σχεδιασμό εκθεσιακών χώρων, έγινε στα τέλη της δεκαετίας του 1700 στη Dulwich Picture Gallery στο Λονδίνο. Ο χαμηλός φωτισμός σε συνδυασμό με το γεγονός ότι τα έργα έμπαιναν για ασφάλεια σε προθήκες, από την άλλη οι πίνακες που κρεμόντουσαν ψηλά και ήταν δύσκολο να τους δει κανείς, δημιουργούσαν ένα ψυχολογικό φραγμό ανάμεσα στα έργα και τους επισκέπτες (Hughes, 2010:10-3). Τα στοιχεία αυτά συνέβαλαν στο να δημιουργηθεί μια συγκεκριμένη διάθεση, βασιζόμενη στη συγκέντρωση και στη γνώση, στην αίσθηση ότι ο χρόνος δεν κυλά (Duncan, 1995:10,12). Κατά συνέπεια ο εκθεσιακός χώρος ήταν αποδεδειγμένος κοινωνικά, ψυχολογικά από τον εξωτερικό κόσμο και δημιουργούσε την αντίστοιχη εμπειρία και στους επισκέπτες. Στα χρόνια πριν και μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο υπήρχε η τάση το φόντο να έρχεται σε μεγάλη αντίθεση με τα χρώματα του έργου. Η χρήση του λευκού χρώματος συζητήθηκε κυρίως στους αρχιτεκτονικούς κύκλους της εποχής με αφετηρία την υγιεινή, καθότι σε αυτό φαινόταν περισσότερο οποιαδήποτε σκόνη και βρώμα. Μερικά χρόνια αργότερα, στη δεκαετία του 1920 το κίνημα του κονστρουκτιβισμού συσχέτιζε το λευκό χρώμα με τον άπειρο χώρο, όπως καταγράφει χαρακτηριστικά η Charlotte Klonk (Maak, 2011).

Την ίδια περίοδο το κίνημα του *Bauhaus* στη Βόρεια Ευρώπη με τις μεθόδους παραγωγής, οπτικής καθαρότητας, απλότητας και δυναμικού χώρου που εφάρμοσε στο σχεδιασμό επηρέασε την αισθητική των εκθεσιακών χώρων στη Γερμανία με αποτέλεσμα πολλοί καλλιτεχνικοί διευθυντές εκεί να βάφουν λευκούς τους τοίχους (Birkett, 2012). Επιπλέον, στο Kozerthaus στη Βιέννη, το 1924, ο Fredericj Kiesler, επηρεασμένος από τη Bauhaus αισθητική δημιούργησε τον πρόδρομο του μοντέρνου τρόπου παρουσίασης των έργων, συνδυάζοντας αντικείμενο και εικόνες με ένα προσαρμόσιμο τρόπο, τοποθετημένα στο ύψος του ματιού του επισκέπτη (Hughes, 2010: 14- 15). Όλες αυτές οι μέθοδοι και οι τάσεις της εποχής συστηματοποιήθηκαν από τον διευθυντή του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη Alfred Barr το 1929. Τότε με τις συγκεκριμένες διαδικασίες που ακολούθησε έβαλε τις βάσεις για τον τρόπο παρουσίασης των έργων σε αυτό που μετονομάστηκε «λευκός κύβος» και αποτελεί το κυρίαρχο μοντέλο εκθεσιακού χώρου του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η ενέργειά του ήταν να κρεμάσει μπέζ βαμβακερό ύφασμα στους τοίχους του μουσείου για να τονίσει την ουδετερότητα και τη μη απόσπαση της προσοχής από το έργο και εν συνεχεία να τοποθετήσει τους πίνακες στο ύψος κάτω από το επίπεδο του ματιού με μεγάλο ενδιάμεσο κενό ανάμεσά τους (Hugendubel, 2010).

Ο όρος λευκός κύβος εισήχθη από τον καλλιτέχνη και κριτικό Brian O' Doherty το 1976 στο βιβλίο του *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, που πραγματοποιεί εκτενής ανάλυση του μοντέλου αυτού ως ιδεατού χώρου παρουσίασης του

έργου τέχνης. Το βιβλίο ήταν μια συλλογή άρθρων που είχαν ήδη παρουσιαστεί στο περιοδικό «Artforum». Ο συγγραφέας περνά σε μια πιο ιδεολογική ανάλυση του λευκού κύβου με τον ισχυρισμό ότι αυτός είναι ιδεατός και δημιουργεί μια μοναδική αισθητική (O' Doherty, 1986, 8 και 14). Ο O' Doherty ισχυρίζεται ότι συγκέντρωσε σε αυτά την κυρίαρχη τάση και τις κοινές απόψεις καλλιτεχνών της εποχής, όμως επί της ουσίας αυτό υιοθετεί τις πρακτικές που ανέπτυξαν οι Μοντερνιστές (Sheikh, 2009). Ο Μοντερνισμός είναι μια τάση της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα στην οποία η τέχνη είναι αυτοαναφερόμενη και φορμαλιστική αφού το νόημα του έργου δεν εξαρτάται από το περιβάλλον του αλλά υπάρχει μια εσωτερική αλήθεια στο έργο και δίνεται έμφαση στη μορφή έναντι του θέματος, στον τρόπο που απεικονίζεται κάτι. Μέσα σε αυτήν τη λογική ο θεωρητικός εκφραστής του Μοντερνισμού Clement Greenberg πλαισίωσε το ζωγραφικό έργο ως αυτοτελές καθώς αυτό βιώνεται μόνο με την όραση ως αμιγή αίσθηση αποδεσμευμένη από την υπόλοιπη εμπειρία. Όλα αυτά συνολικά οδηγούν στην αυτονομία του έργου τέχνης από το εξωτερικό περιβάλλον και τον ίδιο τον επισκέπτη, επηρεάζοντας τον τρόπο σύλληψης του έργου. Αυτή η ιδεολογική και αισθητική προσέγγιση αποδεικνύεται με την παρουσίαση ενός συγκεκριμένου χώρου, του λευκού κύβου, που θα παρουσιαστεί αμέσως μετά.

Σε αυτόν τον χώρο οι τοίχοι είναι λευκοί, δεν υπάρχουν παράθυρα άρα και φυσικό φως, τα φώτα κρέμονται από ψηλά και δημιουργείται το ίδιο περιβάλλον φωτισμού, ανεξάρτητα από την ώρα και τις εξωτερικές συνθήκες (καιρός, φωτεινότητα τοποθεσίας κτλ.) οπότε ο χρόνος φαίνεται σαν να μην περνά. Ο χώρος δεν έχει σκιάς, είναι καθαρός και τεχνητός (O' Doherty, 1986:15). Τα έργα παρουσιάζονται στο ύψος του ματιού (Eye level) και υπάρχει συγκεκριμένο κενό και απόσταση μεταξύ τους ώστε να προωθείται η διακριτικότητα και η αυτονομία του κάθε έργου. Δεν υπάρχει θόρυβος, οι βηματισμοί γίνεται προτροπή να είναι χαμηλοί και στην πραγματικότητα ο ήχος είναι απών (Hooper - Greenhill, 2000: 130). Σχετικά με τον ήχο δημιουργείται κατά τον O' Doherty μια σύμβαση σιωπής, ενώ ήχοι που προκύπτουν από το σώμα δεν επιτρέπονται (O' Doherty, 1986:19 και 85). Επιπλέον, το γεγονός ότι δεν υπάρχουν παράθυρα αποκλείει και τους εξωτερικούς ήχους. Αυτό διαμορφώνει μια ορισμένη ηχητική συμπεριφορά κατά την οποία οι επισκέπτες δε μιλούν, κάνουν ησυχία, δε φωνάζουν και περπατούν χωρίς να παράγουν θόρυβο.

Η ύπαρξη του λευκού χρώματος και η απομόνωση δίνουν έναν χαρακτήρα ιεροτελεστικού ρόλου στη βίωση της τέχνης, άλλωστε ο λευκός κύβος παραπέμπει σε μεσαιωνική εκκλησία (O' Doherty, 1986: 15). Μέσω της αχρονίας αλλά και της ησυχίας και της πολιτικής του «μην ακουμπάτε» (Maak, 2011) ο εκθεσιακός χώρος αποκτά υπερβατικό και τελετουργικό χαρακτήρα που παραπέμπει σε αντικείμενα ιερών ναών (Birkett, 2012),

υποδεικνύοντας στον επισκέπτη συγκεκριμένες συμπεριφορές όπως διατυπώθηκαν στην αρχή του υποκεφαλαίου.

Μέσα από αυτά τα χαρακτηριστικά του λευκού κύβου οδηγούμαστε στα εξής συμπεράσματα που προσδιορίζουν και την ίδια του την ιδεολογία. Αρχικά η δομή και η παρουσίαση είναι ίδια ανεξαρτήτως της τοποθεσίας του και των κοινωνικών, πολιτικών και άλλων ιδιοτήτων του εξωτερικού χώρου. Στις ιδιότητες αυτές περιλαμβάνεται και ο αποκλεισμός από το εξωτερικό πέρασμα του χρόνου. Είναι όμως και τα ίδια χαρακτηριστικά του χώρου όπως η οπτική καθαρότητα, η λιτότητα και η ουδετερότητα που προάγουν την αίσθηση του άπειρου ώστε το πέρασμα του χρόνου να δίνει την εντύπωση ότι δεν υφίσταται (Birkett, 2012). Τα έργα αποκτούν ένα διαχρονικό χαρακτήρα μέσα στους λευκούς τοίχους, μια αιωνιότητα παρουσιάσής τους που δεν επηρεάζεται από το γνώρισμα του χρόνου. Για τον O' Doherty ο χρόνος ακινητοποιείται (*paralyzed time*) (O' Doherty, 2007: 17) και ο τρόπος παρουσίασης έργου είναι σαν να είναι αιώνιος (O' Doherty, 1986: 15). Αναμενόμενο είναι ο εκθεσιακός χώρος να αποπλαισιώνεται από το περιβάλλον, να θέτει όρια και να αποσπά τον επισκέπτη από τον εξωτερικό κόσμο (Filipovic, 2014, Kay, 2016: 55). Δημιουργείται λοιπόν μια διχοτομία μεταξύ του μέσα και του έξω, των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών και της αξίας της τέχνης (Sheikh, 2009). Σχετικά με το τελευταίο, μέσα στον λευκό κύβο το έργο αυτοπροσδιορίζεται και γίνεται ένα αυτόνομο αντικείμενο αποδεσμευμένο από το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο. Κατά τη νόηση αυτή τίποτα άλλο δεν παρεμβαίνει στην αξιολόγηση του έργου πέρα από τον χώρο στο οποίο εκτίθεται. Το έργο τέχνης που τοποθετείται μέσα στον ομοιογενή χώρο αποκτά αυτόματα πολύτιμη αξία εντός των ορίων αυτού. Όλα αυτά σε συνδυασμό κάνουν τον εκθεσιακό χώρο να έχει ένα χαρακτήρα που να αποκλείει και να αφαιρεί οτιδήποτε πέρα από ό,τι βρίσκεται μέσα στο χωρικό πλαίσιο. Ως αντίκτυπο δημιουργείται μια αισθητική κοινωνικού ελιτισμού για το περιεχόμενο της τέχνης και του τι ο χώρος αυτός περιλαμβάνει (O' Doherty, 1986: 76).

Μια συνέπεια του παραπάνω είναι ότι δημιουργείται ένα ψυχολογικό εμπόδιο στον επισκέπτη γιατί δίνεται η αίσθηση ότι όταν αυτός έρχεται από τον εξωτερικό/πραγματικό κόσμο θα μπορούσε να είναι μια αρνητική εισβολή στο έργο (Birkett, 2012), καλλιεργώντας μια απόσταση ανάμεσα σε κείνον και το έργο. Όμως η χωρική εμπειρία του επισκέπτη δεν έγκειται μόνο εκεί. Το μοντέλο αυτό με τη σιωπή, την οπτική του ουδετερότητα και καθαρότητα που καλλιεργεί έχει φτιαχτεί έτσι ώστε να κατευθύνει το βλέμμα προς το καλλιτεχνικό έργο για να μην αποσπά ο επισκέπτης την προσοχή του από αυτό. Κατά συνέπεια οδηγούμαστε στην καλλιέργεια μιας μόνο αίσθησης, της όρασης. Από τις λοιπές αισθήσεις μόνο η όραση είναι ευπρόσδεκτη σε αντίθεση, όπως σημειώνει ο O' Doherty(1986:15), με το



σώμα και τον χώρο που καταλαμβάνει, τα οποία λαμβάνονται ως ξένη εισβολή και δεν γίνονται δεκτά. Αυτή η απαξίωση του σώματος της κιναισθητικής εμπειρίας και η αποδέσμευση του ματιού από το σώμα (O' Doherty, 1986: 18) αναδίδουν και καλλιεργούν μια συγκεκριμένη μορφή εμπειρίας που δεν ανταποκρίνεται στον τρόπο που βιώνει ο άνθρωπος τον καθημερινό εξωτερικό κόσμο. Το μάτι αποδεσμεύεται από την ενσώματη εμπειρία (Hetherington, 2010: 112) και σύμφωνα με τον O' Doherty ο άνθρωπος απουσιάζει, απομακρύνεται από τον εαυτό του και δημιουργείται ένας εαυτός που διασπάται και δεν δρα στην ολότητά του.

Οι χωρικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ του έργου του χώρου και του επισκέπτη βασίζονται σε ένα ιεραρχικό μοντέλο και όχι στο σύνολο αυτών ως μια ισότιμη ολότητα. Κατ' αρχάς η ουδετερότητα αυτή του χώρου δε σημαίνει ότι το καλλιτεχνικό έργο είναι αποπλαισιωμένο από αυτόν και ο χώρος είναι ανεξάρτητος από το καλλιτεχνικό αντικείμενο. Αντίθετα αποτελεί ο ίδιος αισθητικό αντικείμενο, ιστορικό κατασκευάσμα που κυριαρχεί έναντι του έργου τέχνης (Sheikh, 2009), γιατί πρώτα ο επισκέπτης αντικρίζει τον χώρο και στη συνέχεια την τέχνη (O' Doherty 1986: 14). Η χρήση του τοίχου είναι αναγκαία (O' Doherty, 1986: 16) γιατί αυτός πλαισιώνει την τέχνη, συμμετέχει σε αυτή και αποκτά αισθητική δύναμη (O' Doherty, 1986: 29). Έχει λοιπόν μια ενεργή λειτουργία που τροποποιεί το αντικείμενο και το μεταμορφώνει σε καλλιτεχνικό έργο οπότε και το πλαίσιο γίνεται περιεχόμενο, όπως τονίζει ο Doherty σε ολόκληρη, σχετική ενότητα του βιβλίου. Ο χώρος δεν είναι ουδέτερος και παθητικός, κατευθύνει τον επισκέπτη και υπαγορεύει που θα κοιτάξει αυτός.

Απόρροια των παραπάνω είναι ότι η διαμόρφωση της εμπειρίας του επισκέπτη στον λευκό κύβο έχει αντικειμενικά χαρακτηριστικά (Birkett, 2012), ενθαρρύνει τις σταθερές σχέσεις και δε βασίζεται στην υποκειμενικότητα. Οι σχέσεις δηλαδή που αναπτύσσονται έχουν την τάση να είναι προκαθορισμένες και να καλλιεργούν συγκεκριμένη ιδεολογία. Συνεπώς ο λευκός κύβος καλλιεργεί μια σαφή εμπειρία και ο επισκέπτης συνδέεται χωρικά με το έργο και την αίθουσα τέχνης, κυρίως με την όραση και το μυαλό. Το σώμα και η όραση εδώ είναι ξεχωριστά στοιχεία με αποτέλεσμα να καταστέλλεται η ενσώματη εμπειρία. Τα έργα έχουν συγκεκριμένη χωρική διάταξη και οι λευκοί τοίχοι παίρνουν τη θέση του περιεχομένου, αποδεικνύοντας την κυριαρχία του χώρου έναντι το έργο. Συνακόλουθα το εξωτερικό χωρικό και χρονικό πλαίσιο της κοινωνίας είναι ανεξάρτητο από τον εκθεσιακό χώρο. Κατά αυτόν τον τρόπο και το μοντέλο του λευκού κύβου μπορεί να πει κανείς ότι παρέχει ένα ιδεολογικό πλαίσιο (Filipovic, 2014) που δημιουργεί συγκεκριμένες σχέσεις και κώδικες συμπεριφοράς που βασίζονται στην ιεραρχία: το έργο γίνεται πολύτιμο, ο λευκός τοίχος κατευθύνει την όραση και καλλιεργεί τη διχοτομία, ο επισκέπτης βρίσκεται σε απόσταση από το έργο, δεν έχει

ενεργό ρόλο στην παραγωγή του χώρου αλλά παθητικό και δε βιώνει τον χώρο με την ολότητα του σώματός του.

## 2.5 Εναλλακτικοί χώροι

Κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα υπάρχει μια τάση αμφισβήτησης του μοντέλου του λευκού κύβου και της ιδεολογίας που σχετίζεται με αυτόν. Ο O' Doherty αναφέρει ότι η χρήση των νέων μέσων στην τέχνη, όπως το βίντεο, συνεπάγεται διαφορετικές απαιτήσεις και διαδικασίες σε σχέση με τον λευκό κύβο, που θα γίνει λόγος παρακάτω. Αυτά δημιουργούν μια «*anti-white-cube mentality*» (O' Doherty, 2007: 39) που η παρούσα διατριβή θα την επεκτείνει και σε τρόπους παρουσίασης που γίνονταν παράλληλα/ταυτόχρονα με την ανάπτυξη του λευκού κύβου. Οι τρόποι αυτοί σχετίζονταν με τη δυναμική του επισκέπτη και την αντίληψη του ως προς το έργο και τον χώρο, είτε στο σύνολο είτε όχι, γεγονός που είναι συνυφασμένο με τον ενεργό ρόλο του σώματος στην κατά το Lefebvne παραγωγή του χώρου και δεν υιοθετήθηκαν από φορείς και οργανισμούς που διαμορφώνουν το πολιτισμικό πλαίσιο. Συνακόλουθα σχετίζονταν με την κριτική στις συνήθειες πρακτικές παρουσίασης, οι οποίες επικρατούσαν τόσο στα μουσεία και άλλους εκθεσιακούς χώρους του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ή στον λευκό κύβο κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα και παρουσιάστηκαν αναλυτικά στο προηγούμενο υποκεφάλαιο. Σε αυτό συνέβαλε και το άνοιγμα τις τέχνης στον κοινωνικό και δημόσιο χώρο, τόσο ως προς το περιεχόμενο της, όσο και ως προς την εμπειρία. Επειδή οι τρόποι αυτοί δεν ήταν ευρέως διαδεδομένοι θα τους τοποθετήσουμε υπό τον τίτλο των «εναλλακτικών χώρων». Ήδη από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα άρχισαν να χρησιμοποιούνται πρακτικές παρουσίασης των καλλιτεχνικών έργων επηρεασμένες κυρίως από καλλιτεχνικά και design κινήματα όπως η *abstract art* και η *avant garde*, βάζοντας τον τοίχο και το πάτωμα ως ενεργά στοιχεία στην παρουσίαση και σύλληψη των έργων ώστε στο σύνολό τους να δημιουργούν την αίσθηση μιας αφηρημένης γλυπτικής (Hughes, 2010: 14).

Ένα από τα πρώτα έργα που έδωσαν βάση στις χωρικές σχέσεις είναι το έργο *Proun room* του El Lissitzky που συγκροτήθηκε στη δεκαετία του 1920. Σε αυτό ξύλινες κατασκευές με διάφορες γεωμετρικές φόρμες τοποθετήθηκαν σε τρεις τοίχους, που σχημάτιζαν ορθή γωνία. Μάλιστα οι κατασκευές συνέδεσαν μεταξύ τους τους τοίχους δίνοντας την αίσθηση της συνέχειας, φτάνοντας ως την οροφή. Ο επισκέπτης πλέον αντιλαμβάνεται τον αρχιτεκτονικό χώρο ως ζωτικό στοιχείο του οποίου όλα τα σημεία αποτελούν εν δυνάμει μέρη για να παρουσιαστεί το καλλιτεχνικό έργο. Όπως ακριβώς συμβαίνει και με τον σχεσιακό χώρο, που

κατά τον Thrift τα πάντα κατανέμονται χωρικά, ο χώρος και το έργο αποτελούν «μια καλλιτεχνική νοητή οργανική ενότητα» (Celant, 1996) που δεν μπορεί να διασπαστεί, δίνοντας έμφαση στη χωρική σχέση του έργου με τους τοίχους. Το πάτωμα, το ταβάνι και οι τοίχοι αποτελούν μέρος του καλλιτεχνικού έργου και ελέγχονται από τον καλλιτέχνη, γεγονός που άλλαξε τις αντιλήψεις στην παραγωγή και την οργάνωση εκθέσεων (Celant, 1996). Επιπλέον, ενθάρρυνε τον επισκέπτη να μην αντιμετωπίζει το έργο από μια συγκεκριμένη και μόνη οπτική αλλά να κινήσει το βλέμμα και το σώμα του μέσα στο ενιαίο περιβάλλον της αίθουσας τέχνης. Στο ίδιο μήκος κύματος ο Kurt Schwitters από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 ως τα τέλη της δεκαετίας του 1930 δημιούργησε το *The Merzbau*, το οποίο αφορά τη διαμόρφωση της οικίας του στο Ανόβερο σε ένα τρισδιάστατο και γλυπτικό περιβάλλον. Το σπίτι ήταν γεμάτο από υλικά, αντικείμενα και γλυπτικές φόρμες τα οποία προσάρμοζε στην αρχιτεκτονική δομή. Στο τέλος το έργο προεκτάθηκε και έξω από την οικία (Webster, 1997). Παράλληλα, με το έργο του *Mile of String* (1942) ο Marcel Duchamp τοποθέτησε ένα πλέγμα από άσπρες χορδές που καθιστούσαν δύσκολη την οπτική επικοινωνία μεταξύ του κοινού και του έργου τέχνης, δίνοντας διαφορετικές χωρικές συντεταγμένες στον επισκέπτη να κινηθεί. Ως εκ τούτου τροποποίησε τον τρόπο που ο επισκέπτης βλέπει το έργο, ο οποίος ανέλαβε δραστικό ρόλο στη σύλληψη του. Συνακόλουθα με το έργο *Door, 11 rue Larrey* (1927), ο Marcel Duchamp οριοθέτησε την έννοια του χώρου ως μεταβλητή οντότητα, δίνοντας τη ροή του σχεσιακού χώρου. Σε ένα διαμέρισμα μια πόρτα εξυπηρετούσε δυο εισόδους είτε προς το ένα δωμάτιο είτε προς το άλλο. Όταν άνοιγε η μία, έκλεινε την είσοδο στην άλλη και έτσι ο θεατής επέλεγε ποια πτυχή της εγκατάστασης θα παρουσιαστεί και πότε. Με αυτόν τον τρόπο ο επισκέπτης αναλαμβάνει ο ίδιος δράση και ευθύνη για την εξέλιξη του έργου.

Στα έργα αυτά ο χώρος αποκτά ενεργό ρόλο και το έργο διευρύνεται προς τον χώρο. Ο αρχιτεκτονικός χώρος ως φόντο αποδομείται καθότι το έργο πια περιλαμβάνει ως στοιχείο του τον χώρο όπως στο *The Merzbau* που το έργο φορμάρεται ανάλογα με τα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά. Επιπλέον και οι ίδιοι οι επισκέπτες δεν είναι παθητικοί, καλούνται να συμμετέχουν δραστικά με ολόκληρο το σώμα τους. Η περιπλάνησή τους, η κίνηση του σώματος αλλά και του ματιού στον χώρο γίνεται μια βασική συνιστώσα στην ολοκλήρωση του έργου. Στο *Mile of String* το κοινό κινείται βάσει των χορδών και πρέπει να δράσει μετακινώντας τις ώστε να αντικρίσει το έργο. Στα έργα αυτά δημιουργείται μια συνολική αντίληψη και μια νέα χωρική εμπειρία του επισκέπτη, ώστε η βίωση και η κατανόηση της τέχνης με το σώμα του έχει ουσιώδη σημασία. Το σώμα στην παραγωγή του χώρου, όπως έχει σημειώσει ο Lefebvre, έχει ενεργό ρόλο. Επιπρόσθετα γίνεται φανερό η έννοια του χρόνου και

της ροής όπως στο *Door, 11 rue Larrey*. Σε αυτό η έννοια του σταθερού χώρου κάμπτεται καθότι είτε το ένα δωμάτιο, είτε το άλλο, είναι ενεργό (Suderburg, 2000).

Ένας άλλος άξονας αφορά το γεγονός ότι η τέχνη δεν είναι αυτόνομη από την κοινωνική σφαίρα και την καθημερινότητα (*every day*), γεγονός που έχει ήδη υιοθετηθεί στις πρακτικές του εκθεσιακού χώρου από τα μέσα σχεδόν του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όπως με την *Land art* που επισημάνθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Τα παραδοσιακά όρια των εκθεσιακών χώρων εντός των αιθουσών τέχνης διευρύνθηκαν προς το καθημερινό και την κοινωνία, αποκτώντας έτσι πορώδη χαρακτηριστικά, όπως τονίζει σχετικά για τον εκθεσιακό χώρο ο Nigel Thrift. Η πραγματοποίηση εκθέσεων στο καθημερινό τοπίο αλλάζει όχι μόνο την αισθητική παρουσίαση του έργου αλλά ενσωματώνει σε αυτό ένα κοινωνικό μήνυμα που μπορεί να σχετίζεται με την τοποθεσία παρουσίασης του ίδιου του έργου. Βέβαια πολλά έργα τέχνης ως υλικά ή ως φορείς νοημάτων και ιδεολογιών αναφέρονταν στην κοινωνία και την καθημερινότητα, όπως ενδεικτικά η *Κρήνη* του Duchamp ή έργα του κινήματος της pop art που απεικόνιζαν στοιχεία της καταναλωτικής κοινωνίας. Το καταναλωτικό στοιχείο στην περίπτωση αυτή αποκτά μια αισθητική διάσταση. Η έκθεση τέτοιων καλλιτεχνικών πρακτικών που έχουν σχέση με την κοινωνία και το καθημερινό ανοίγει αυτόματα και τα όρια των εκθεσιακών χώρων προς αυτά. Όλα λοιπόν φανερώνουν ότι ένα έργο δεν ολοκληρώνεται ανεξάρτητα από το πλαίσιο του, το οποίο γίνεται περιεχόμενο. Κατά συνέπεια το άνοιγμα στην καθημερινότητα αλλάζει τις σχέσεις με τις οποίες το έργο συλλαμβάνεται και γίνεται αντιληπτό από το κοινό. Οι πρακτικές αυτές αντηχούν σε δράσεις και έργα που έγιναν από καλλιτέχνες διαφορετικών κατηγοριών τέχνης, σε διάφορες χρονικές περιόδους και τοποθεσίες και θα παρουσιαστούν ενδεικτικά στη συνέχεια ώστε ο αναγνώστης να εισαχθεί μέσα στο πλαίσιο αυτό. Ανάλογα με τις τάσεις της κάθε περιόδου και τον συσχετισμό τους με την αυτονομία του έργου ο εκθεσιακός χώρος πλαισιώνεται από ανοιχτά ή κλειστά όρια.

Το κίνημα των Ντανταϊστών που δημιουργήθηκε μετά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο σχετιζόταν με το άνοιγμα στην καθημερινότητα, είτε μέσα από την έκθεση έργων που έχουν ως υλικά στοιχεία της καθημερινής ζωής, είτε μέσα από την κριτική ενάντια στη μορφή της. Συνεχίζοντας την στάση των Φουτουριστών, που αναλύθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, επιθυμούσαν τη σύνδεση τέχνης και ζωής. Οι δράσεις τους γίνονταν εκτός αιθουσών τέχνης, όπως στο νυχτερινό κέντρο Cabaret Voltaire στη Ζυρίχη ή διεξήγαγαν παραστάσεις ακόμη και στον δρόμο. Κατά κύριο λόγο άσκησαν κοινωνική κριτική στον πολιτισμό βασιζόμενοι στον αυθορμητισμό και την απελευθέρωση από τις κοινωνικές νόρμες, τη ρουτίνα της καθημερινότητας, την κοινή λογική, τη μνήμη, την αρχαιολογία, όπως δηλώθηκε μέσα από το μανιφέστο τους. Για παράδειγμα η ποίηση του Tzara βασιζόταν στην τυχαία τοποθέτηση

λέξεων και φράσεων από εφημερίδες και περιοδικά ή ο Kurt Schwitters χρησιμοποιούσε στα έργα του στοιχεία της καθημερινότητας όπως τα ρούχα (Gardiner, 2000: 28-9).

Επιπρόσθετα ο φιλόσοφος John Dewey το 1934 εξέδωσε το βιβλίο *Art as Experience* το οποίο αποτελούσε μια συλλογή διαλέξεων που είχε παραδώσει στο Πανεπιστήμιο του Harvard. Σε αυτό σημείωσε ότι η αισθητική είναι μια σημαντική πτυχή της ανθρώπινης εμπειρίας και για αυτό θα πρέπει η αισθητική του μουσείου να μεταφερθεί στην καθημερινή ζωή. Αυτή η σύνδεση τέχνης και ζωής φαίνεται μέσα από το ενεργοποιημένο και προσεκτικό μάτι και αυτί (Dewey, 2005:3). Για παράδειγμα έναν ήχο της καθημερινής ζωής μπορούμε να τον προσεγγίσουμε αισθητικά. Αυτός ο τρόπος δυναμικής ένωσης της καθημερινής ζωής με την τέχνη ενέπνευσε τον ζωγράφο Allan Karpow να δημιουργήσει τα *Happenings* (συμβάντα). Αυτά γεννήθηκαν με την παράσταση «18 Happenings in 6 Parts» (1959) στη Νέα Υόρκη όπου το κοινό συμμετείχε ενεργά στο έργο, φιλοσοφία που συνεχίστηκε και σε επόμενα συμβάντα. Ειδικότερα σε αυτό δίνονταν οδηγίες στους θεατές για δράσεις τους, όπως το χειροκρότημα, η αλλαγή θέσης, ακόμα και αίθουσας. Ο κόσμος, τα υλικά και οι ιδιότητες του περιβάλλοντος αποτελούσαν μια αδιαχώριστη ολότητα (Karpow, 1965). Χαρακτηριστικό είναι ότι τα *Happenings* περιλάμβαναν καθημερινά αντικείμενα και μπορούσαν να συμβούν σε οποιοδήποτε μέρος και όχι μόνο εντός των ορίων μιας αίθουσας τέχνης. Λόγου χάρη σε ένα σουπερμάρκετ, σε μια κουζίνα, σε έναν αυτοκινητόδρομο, καθώς η τέχνη των *Happenings* κατά τον Karpow (2006) μοιάζει με την πραγματική ζωή.

Ως συνέχεια αυτών το κίνημα των Fluxus, που οργανώθηκε από τον George Maciunas στις αρχές της δεκαετίας του 1960, εμπνεύστηκε από τις πρακτικές του John Cage που έβαλε το καθημερινό περιβάλλον στην τέχνη όπως με το έργο του 4' 33'' που οι ήχοι του κοινωνικού περιγύρου διαμόρφωναν το δημιούργημα. Το όνομά τους παραπέμπει στη λέξη «ροή». Μέσα από τα έργα τους ήθελαν να απαλλάξουν την τέχνη από τα κατεστημένα όρια της και τον ελιτισμό. Αυτό αρχικά γίνεται νοητό μέσα από τη ροή προς τα διάφορα μέσα, την ταυτόχρονη χρησιμοποίηση διαφορετικών μορφών τέχνης, όπως το θέατρο, οι παραστάσεις και η μουσική, ενώ εισάγεται και ο όρος *intermedia*. Το άνοιγμα των ορίων στην τέχνη γίνεται πράξη από τις καλλιτεχνικές τους διαδικασίες που συνέδεαν την καθημερινή εμπειρία με την τέχνη, δυνατότητα που ήταν προσβάσιμη και κατανοητή σε όλους τους ανθρώπους. Επιπλέον, οι Fluxus δίνουν ιδιαίτερη σημασία στο γεγονός ότι η αντίληψη της καθημερινής ζωής και της τέχνης θα πρέπει να γίνεται με όμοιο τρόπο (Maciunas, 1962). Η φιλοσοφία αυτή πραγματώνεται μέσα από τη διοργάνωση εκδηλώσεων (events) τα οποία λάμβαναν χώρα σε διάφορες τοποθεσίες, όπως οι δρόμοι και τα λοφτς. Με τον τρόπο αυτό η τέχνη έβγαινε από τις αίθουσες προς τον καθημερινό και τον εν δυνάμει χώρο. Εκεί δινόταν έμφαση στην

εμπειρία, δημιουργώντας μια διάδραση κοινού και έργου, ώστε το τελευταίο να περιλαμβάνει και τις δράσεις του επισκέπτη. Ενδεικτικά ήταν τα *Fluxuskit*, βαλίτσες με αντικείμενα που το κοινό καλούταν να παίζει με αυτά ώστε να παραχθεί το έργο. Τέλος, θα σημειωθεί μια άλλη περίπτωση που παρουσιάζει τη χρήση του καθημερινού ως έργου τέχνης. Στο *Drip Music* ο καλλιτέχνης George Brecht ρίχνει νερό σε ένα άδειο δοχείο θεωρώντας ότι οποιοσδήποτε ήχος μπορεί να αποτελέσει μουσική και συνάμα οξύνει τις αισθήσεις και την ακουστική επαγρύπνηση στα καθημερινά γεγονότα.

Μέσα στις τάξεις αυτές για το άνοιγμα στο καθημερινό, τη μη αυτονομία του έργου καθώς αυτό προκύπτει από τη συμμετοχή του κοινού, την αναζήτηση νέων χώρων ως στάση ενάντια στους καλλιτεχνικούς θεσμούς, αλλά και της αναζήτησης τρόπων διανομής των έργων, δημιουργούνται οι βάσεις για αυτό που τη δεκαετία του 1960 θα ονομαστεί δημόσια τέχνη. Σε αυτό συνέβαλε και το γεγονός ότι θεωρητικοί στράφηκαν προς την ανάλυση του κοινωνικού και δημόσιου χώρου, καθώς και ότι οι κυβερνήσεις χρηματοδότησαν κοινοτικά έργα. Κατ' επέκταση έργα αντικείμενα ή δράσεις όπως ο χορός παρουσιάστηκαν στον δημόσιο χώρο και την καθημερινότητα της δημόσιας ζωής. Παράδειγμα για την κατανόηση της τέχνης στον δημόσιο χώρο είναι τα έργα του Max Neuhaus -έγινε λόγος σε προηγούμενο κεφάλαιο -, όπως οι ηχητικοί περίπατοι *Listen!*, στους οποίους οι συμμετέχοντες περπατούσαν στην πόλη και αφουγκράζονταν τους ήχους της. Εκθεσιακοί χώροι πλέον συναντώνται σε πάρκα, πλατείες, αεροδρόμια, σιδηροδρομικούς σταθμούς. Οι χώροι αυτοί δεν είναι απαραίτητα δημόσιοι αλλά μπορεί να είναι και ιδιωτικοί, όπως τα εγκαταλελειμμένα εργοστάσια ή σπίτια. Η τέχνη στον δημόσιο χώρο δεν γίνεται μόνο για αισθητικούς σκοπούς αλλά προβάλλοντας ιδέες ή δράσεις καλλιεργεί τον δημόσιο διάλογο ως συνύπαρξη και σύγκρουση σε μια δημοκρατική κοινωνία με αποτέλεσμα ο θεατής είναι μια οντότητα που η ταυτότητά του διαμορφώνεται σε σχέση με τον κόσμο γύρω του (Deutsche, 1996:327).

Τις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, σύμφωνα με τη Reesa Greenberg, υπήρχε μια τάση να διερευνηθούν τα χαρακτηριστικά του τόπου που βρίσκεται ο εκθεσιακός χώρος (όπως η τοποθεσία, η κοινωνική τάξη και το φύλο) με αποτέλεσμα το νόημα της έκθεσης να εξαρτάται πρωτίστως από την τοποθεσία που γίνεται αντικείμενο της. Αυτό καθιστά τις εκθέσεις τοποειδικές (*site specific*). Μάλιστα, συνεχίζει η θεωρητικός, κατά αυτόν τον τρόπο υπάρχει μια μετάβαση από το προϊόν της παραγωγής της τέχνης σε μια διαδικασία (Greenberg, 1996). Η έμφαση δε δίνεται στην έκθεση, την ερμηνεία και τη φυσική υπόσταση του προϊόντος αλλά στη συνολική θεώρηση του περιβάλλοντος και των μηνυμάτων που αυτός συνεπάγεται. Αυτή η λογική συναντιόταν τη δεκαετία του 1960 με τον μινιμαλισμό, όπου το έργο τέχνης δεν αποτελούσε μια καθαυτή ολότητα αλλά ήταν ένα αμάλγαμα των χωρικών και χρονικών

πληροφοριών που λάμβαναν χώρα κατά την παρουσίαση του (LaBelle, 2006: 143). Βέβαια αυτό εκφράστηκε και από άλλους θεωρητικούς και κινήματα τέχνης, όπως ο Lippard στο βιβλίο του *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, που περιείχε τις αρχές της εννοιολογικής τέχνης, η οποία με τη σειρά της δίνει έμφαση σε πτυχές πέρα από τις υλικές.

Οι εκθεσιακοί χώροι δεν μπορούν να ιδωθούν χωριστά από τον κοινωνικό χώρο στον οποίο βρίσκονται, ανοίγουν τα όρια τους και αποκτούν έναν συμβολικό ρόλο. Για παράδειγμα γίνεται μεταφορά αυτών από το κέντρο της πόλης σε μέρη που ζουν χαμηλές κοινωνικές τάξεις ώστε η τέχνη να αποδεσμευτεί από την υψηλή κοινωνία συνεχίζει στο άρθρο της η Greenberg. Εκτός από τη γεωγραφική ζώνη παράγεται έτσι και μια ιδεολογική στην έκθεση του έργου τέχνης (Greenberg, 1996). Αυτό δεν είναι ανεξάρτητο από την κοινωνική παραγωγή του χώρου όπως την όρισε ο Lefebvre και σημειώθηκε νωρίτερα. Ο επισκέπτης τοποθετεί το σώμα του σε σχέση με μια τοποθεσία, έναν κοινωνικό, εννοιολογικό και πολιτικό χώρο.

Γενικά πέρα από τις αίθουσες τέχνης που οργανώνονται από θεσμούς υπήρχε μια τάση από τη δεκαετία του 1960 οι εκθεσιακοί χώροι να είναι σε εναλλακτικές τοποθεσίες ή μεταβιομηχανικά μέρη (Caiger-Smith, 2011) που δεν βασίζονται στον λευκό κύβο αλλά στην κοινωνική εμπειρία και τον δημόσιο χώρο όπως σημειώθηκε. Παράδειγμα είναι η έκθεση *9 at Leo Castelli* που διοργανώθηκε από τον Robert Morris τον Δεκέμβριο του 1968 σε ένα ασυνήθιστο χώρο στη Νέα Υόρκη την αποθήκη *Castelli Warehouse*. Εκεί παρουσιάστηκαν έργα καλλιτεχνών όπως ο Bruce Nauman, ο Richard Serra και η Eva Hesse. Παρόλο που δεν την παρακολούθησε αρκετός κόσμος έγινε αντικείμενο αναφοράς σε πολλές ακαδημαϊκές μελέτες λόγω του ότι ο χώρος της έκθεσης ήταν αποθήκη και εισήγαγε το καλλιτεχνικό στούντιο ως εκθεσιακό χώρο. Ο εκθεσιακός χώρος δηλαδή λαμβάνει υπόψη και παράγεται από τις κοινωνικές σχέσεις που διαμορφώνονται στο περιβάλλον του (εσωτερικό και εξωτερικό) και τα όρια αυτού δεν περιορίζονται στην αρχιτεκτονική του δομή (τους τοίχους για παράδειγμα).

Ο τόπος του εκθεσιακού χώρου μελετάται με πιο σχεσιακούς όρους. Δηλαδή αυτός ανήκει σε ένα ευρύτερο σύμπλεγμα διαδικασιών, χωρικών και πολιτισμικών πρακτικών, σχέσεων μεταξύ ανθρώπων, αντικειμένων και χώρων. Τα χαρακτηριστικά αυτά δίνουν στο τόπο της έκθεσης μια «σχεσιακή ιδιαιτερότητα» (*relational specificity*) όπως επισημαίνει η Kwon (όπως αναφέρεται στη Rendell, 2009). Στην περίπτωση αυτή οι χώροι δεν είναι στατικοί και ομογενοποιημένοι, όπως ο λευκός κύβος, αλλά πειραματικοί, που βασίζονται στη διαδικασία και όχι στο προϊόν και δίνουν έμφαση στο εξωτερικό περιβάλλον.

Αυτό το άνοιγμα στο πλαίσιο του εκθεσιακού χώρου σχετίζεται και με μια κριτική προς τους καλλιτεχνικούς θεσμούς και τα ιδρύματα τέχνης. Ο καλλιτέχνης Daniel Buren (1975) πιστεύει ότι κάθε τόπος είτε αρχιτεκτονικά είτε πολιτικά μεταφέρει το νόημα του στο έργο. Το έργο του *Wide White Space* είναι στενά συνδεδεμένο με τον χώρο που παρουσιάζεται. Σε αυτό ο καλλιτέχνης λαμβάνει υπόψη του την αρχιτεκτονική δομή της αίθουσας τέχνης και κολλάει στον εσωτερικό και εξωτερικό της τοίχο λιθογραφίες που απεικονίζουν άσπρες και μπλε ρίγες. Κατά τον τρόπο αυτό αμφισβητούνται τα μεταφορικά όρια της αίθουσας τέχνης, ανοίγοντας την προς τον δημόσιο και κοινωνικό χώρο.

Ένα παράδειγμα αντίθεσης στην ιδεολογία του λευκού κύβου που σχετίζεται περισσότερο με τον κοινωνικό ελιτισμό που αυτή καλλιεργεί είναι αυτό από τον καλλιτέχνη Michael Asher. Το αντικείμενο της τέχνης του εξάγεται κυρίως από την αναδιάταξη του εκθεσιακού χώρου της αίθουσας τέχνης ή του μουσείου και βασίζεται σε στρατηγικές προσθήκης ή αφαίρεσης, μετακινώντας για παράδειγμα έργα τέχνης, ή αλλάζοντας ακόμη και τους τείχους. Η τέχνη για τον Michael Asher βρίσκεται τόσο σε ένα φυσικό πλαίσιο όσο και σε ένα ευρύτερο κοινωνικό, οικονομικό, ψυχολογικό, πολιτικό και αρχιτεκτονικό. Ασκώντας κριτική στους θεσμούς, το 1973, έριξε αμμοβολή στους τείχους της *Toselli Gallery* στο Μιλάνο ώστε να φανεί η εσωτερική τους επιφάνεια και παράλληλα αφαίρεσε τον διαχωριστικό τοίχο μεταξύ του εκθεσιακού χώρου και αυτού των διοικητικών υπηρεσιών της αίθουσας τέχνης για να αποδείξει ότι δεν διαθέτουν «δύναμη».

Ένα κείμενο του 1978 που δίνει διαφορετικές διαστάσεις στον χώρο από τον λευκό κύβο είναι το «*The Present Tense of Space*» του Robert Morris. Σε αυτό ο καλλιτέχνης αναφέρει ότι το καλλιτεχνικό έργο δεν είναι αυτόνομο, αλλά μαζί το φως, το σώμα και το έργο καθιστούν ένα αδιαίρετο σύνολο. Ο λόγος αναφοράς του άρθρου είναι ότι το κείμενο βάζει στην εμπειρία του έργου την έννοια του χρόνου. Μιλά για τον ενεστώτα χρόνο της άμεσης χωρικής εμπειρίας που προκύπτει από τα χωρικά και φυσικά χαρακτηριστικά τα οποία ο καλλιτέχνης τα διακρίνει από στοιχεία, όπως η μνήμη, που προέρχονται από μια πλευρά του εαυτού που ήδη έχει διαμορφωθεί. Στην τελευταία περίπτωση ο καλλιτέχνης αναδεικνύει το σώμα και τον προσωπικό χώρο που προκύπτει από την αντίληψη του έργου. Για τον Morris η τοποθεσία και η άποψη αλλάζουν στην πορεία του χρόνου, γεγονός που κάνει τον χρόνο βασικό στοιχείο στη διαμόρφωση της εμπειρίας του χώρου.

Σύμφωνα με τα παραπάνω υπήρχαν αρκετές περιπτώσεις εκθεσιακών χώρων και πρακτικών που δεν συνέπιπταν με το πρότυπο του εκθεσιακού χώρου, τον λευκό κύβο. Παρ' όλες τις μεμονωμένες προσπάθειες των αρχών του αιώνα ή πιο συλλογικών, όπως εμφανίστηκαν μέσα από κινήματα, ο λευκός κύβος και η ιδεολογία του συνέχισαν να



επικρατούν. Ωστόσο στις περιπτώσεις που αναφέρθηκαν ο εκθεσιακός χώρος δεν παραγόταν από συγκεκριμένα, ορθολογικά και σταθερά πλαίσια με συμβολικά όρια αλλά από κυμαινόμενες σχεσιακές πρακτικές. Αναδεικνύεται κατά τον τρόπο αυτό ο εννοιολογικός χαρακτήρας του εκθεσιακού χώρου που ενσωματώνεται και εξαρτάται από τις πραγματικές κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές και πολιτισμικές συνθήκες. Ο χώρος δεν είναι κλειστός και αυτόνομος αλλά παράγεται από ένα σύμπλεγμα αλληλένδετων σχέσεων με την κοινωνία. Αυτό παραπέμπει στη θεώρηση του χώρου όπως την έχει ορίσει ο Lefebvre που «εκφράζει τις κοινωνικές σχέσεις αλλά και αντιδρά σε αυτές» (Lefebvre, 1991: 8). Αυτό το άνοιγμα και η αλληλεπίδραση δεν γίνεται μόνο με την κοινωνία αλλά και με άλλα πλαίσια αναφοράς, όπως το ευρύτερο φυσικό, ιστορικό, πολιτικό (παραδείγματα επισημάνθηκαν στο κεφάλαιο της ηχητικής τέχνης) και κάνουν τον εκθεσιακό χώρο να μην έχει σταθερή υπόσταση και μορφή αλλά να έχει ένα πολυδιάστατο και δυναμικό χαρακτήρα βασιζόμενος στις χωρικές δράσεις και τις αλλαγές, προσδίδοντας με αυτόν τον τρόπο και χρονικά στοιχεία.

## 2.6 Ο χώρος των νέων μέσων

Σιγά σιγά προκύπτουν νέες ανάγκες παρουσίασης των εκθεσιακών έργων γιατί οι συνθήκες του λευκού κύβου δεν ανταποκρίνονται σε αυτές σημειώνει χαρακτηριστικά η Catherine David (όπως αναφέρεται στη Filipovic, 2014). Με την εξέλιξη των τεχνολογιών και την ανάπτυξη του διαδικτυακού πολιτισμού, καθιερώθηκαν νέες μορφές τέχνης (τέχνη των νέων μέσων) και της πολιτισμικής παραγωγής, που διευρύνουν τα όρια των αιθουσών τέχνης και δημιουργούν νέους συλλογικούς, διαδραστικούς και ευέλικτους χώρους (Paul, 2008) αλλά και τρόπους παρουσιάσής τους (Caiger-Smith, 2011). Τα παραδοσιακά μοντέλα δεν ήταν κατάλληλα για την έκθεση της τέχνης των νέων μέσων. Αν δεν δημιουργηθούν νέοι χώροι κρίνεται απαραίτητη η προσαρμογή του παραδοσιακού χώρου ώστε αυτή να αποδοθεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, γιατί στην ουσία τα νέα μέσα μεταμορφώνουν τον χώρο με δικούς τους όρους (O' Doherty, 2007: 40) γεννώντας την προαναφερθείσα «*anti-white-cube mentality*». Για παράδειγμα η προβολή της βιντεοτέχνης μπορεί συνοδεύεται από το λεγόμενο black box - μαύρο κουτί, δηλαδή έναν χώρο χωρίς φως και σκούρους τοίχους ώστε να μπορεί να αποδίδεται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το έργο. Το μαύρο κουτί πολλές φορές αντικατέστησε τον λευκό κύβο. Η κινούμενη εικόνα είχε παραδοσιακά πάντα τον δικό της εκθεσιακό χώρο όπως για παράδειγμα το σινεμά και θα πρέπει να συνοδεύεται από την κατάλληλη τεχνική γνώση για την προβολή της, κάτι που συμβαίνει μόνο τα τελευταία χρόνια

(Nash, 2011). Βέβαια η προβολή της εξαρτάται και από την εξέλιξη της τεχνολογίας. Παλαιότερα οι προβολείς δεν είχαν ισχυρή αντίθεση ώστε να προβάλλεται το έργο σωστά, ανεξάρτητα από το χρώμα του τοίχου, ενώ σήμερα το πρόβλημα αυτό δεν έχει την ίδια έκταση. Για παράδειγμα το βίντεο έργο *Songdelay* του Yoshio Taniguchi που προβλήθηκε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης το 1973 δεν μπορούσε να αποδοθεί σωστά στους λευκούς τοίχους λόγω χαμηλής ποιότητας του προβολέα (Nash, 2011). Αξίζει να σημειωθεί ότι το μοντέλο του μαύρου κουτιού που παραπέμπει στην ατμόσφαιρα του σινεμά αλλάζει τη λογική της ιεραρχίας και του ελιτισμού που επικρατεί με τον λευκό κύβο. Αυτό, κατά τον Manovich, γίνεται γιατί το σινεμά απευθύνεται σε ευρύτερο κοινό και όχι στην υψηλή κοινωνία (Manovich, 2006) με αποτέλεσμα ο κόσμος να αισθάνεται πιο οικείος με αυτό.

Στο μοντέλο του εκθεσιακού χώρου που γεννιέται με τα νέα μέσα στην τέχνη, δημιουργούνται διαφορετικές χωρικές σχέσεις από αυτές που συνηθίζονται με το κυρίαρχο μοντέλο του λευκού κύβου. Υπάρχει ένα εκτεταμένο φάσμα χωρικών σχέσεων και πρακτικών που υπερβαίνουν τα όρια του τόπου ή του εκθεσιακού χώρου ενώ από την άλλη μειώνουν την απόσταση μεταξύ του επισκέπτη και του έργου. Μέσα σε αυτούς τους χώρους δημιουργούνται ποικίλοι τρόποι επικοινωνίας και δικτύων που τείνουν να ταυτίσουν την έννοια του εκθεσιακού χώρου όπως την έχει διαμορφώσει ο Thrift, δίνοντας νέες χρονοχωρικές συντεταγμένες. Επιπλέον, τα μέσα αυτά έχουν ένα διαφορετικό χαρακτήρα από τη στατικότητα των εικαστικών τεχνών. Πιο συγκεκριμένα, έχουν χρονικά χαρακτηριστικά καθότι μεταβάλλονται μέσα στον χρόνο, αλλά καλλιεργούν και πρακτικές συμμετοχής και διάδρασης του επισκέπτη, γεγονός που αντικρούει τους κώδικες συμπεριφοράς που επιτάσσει ο λευκός κύβος. Μάλιστα αρκετές φορές το καλλιτεχνικό έργο εγείρει την περιέργεια του επισκέπτη, μπορεί να τον εκπαιδεύσει στις νέες τεχνολογίες και πολλές φορές δεν ολοκληρώνεται χωρίς τη συμμετοχή του.

Για την κατανόηση αυτών θα γίνει αναφορά σε ορισμένα έργα που παρουσιάστηκαν στην Αθήνα και δείχνουν αυτές τις νέες μορφές επικοινωνίας που δίνει η χρήση των τεχνολογιών στην τέχνη. Πιο συγκεκριμένα θα παρουσιαστεί ο τρόπος που οι ηχητικές εγκαταστάσεις μέσω των νέων τεχνολογιών αλλάζουν την αίσθηση του χώρου και του τόπου. Η μηχανική ηχητική εγκατάσταση του Ali Miharbi *Séance* (2011) που παρουσιάστηκε στο Μουσείο Μπενάκη το 2013 στην έκθεση *Home/s* φιλτράρει δεδομένα από την πλατφόρμα Twitter και τα συνδυάζει με λέξεις κλειδιά που είναι γραμμένες σε χαρτιά πάνω σε ειδικούς μηχανισμούς στον εκθεσιακό χώρο. Κάθε φορά που παρουσιάζεται μια λέξη στο Twitter οι μηχανισμοί ενεργοποιούνται και χτυπούν την πλατφόρμα στην οποία στηρίζονται (*Home/s*, κατάλογος έκθεσης, 2013). Η εγκατάσταση *Internet Encephalography* της κολεκτίβας *Art of*

*failure* παρουσιάστηκε στο «Hertz Festival» στο Μέγαρο Μουσικής το 2013 και όπως αναφέρεται στον κατάλογο της έκθεσης αναπαριστά γραφικά τα ψηφιακά δεδομένα στο διαδίκτυο, όπως συμβαίνουν σε 193 χώρες σε πραγματικό χρόνο (Hertz Festival, κατάλογος έκθεσης, 2013). Η ένωση δυο διαφορετικών τοποθεσιών λόγω της τεχνολογίας αλλάζει και τον χρόνο, γιατί αυτή με παλαιότερα μέσα θα ήταν χρονικά πιο αργή. Για παράδειγμα πιο παλιά δυο τοποθεσίες μπορεί να ενώνονταν μόνο με τα μέσα μεταφοράς. Με τη χρήση, λοιπόν, νέων μέσων ο εκθεσιακός χώρος παρουσιάζει μια «χρόνο χωρική συμπίεση» (Harvey, 1989). Επιπρόσθετα, η χρονική σχέση αναδεικνύεται καθότι τα έργα βασίζονται στον πραγματικό χρόνο και η ροή αυτού εισέρχεται στον εκθεσιακό χώρο. Δηλαδή το έργο γίνεται μη γραμμικό και δυναμικό και με τη σειρά του επηρεάζει μέσα από τις σχέσεις τον εκθεσιακό χώρο που αποκτά και αυτός παρόμοια χαρακτηριστικά. Έτσι η γεωγραφική και κοινωνική απόσταση μειώνονται και το κοινό συνειδητοποιεί με καλύτερο τρόπο τον «δικτυωμένο» κόσμο (May & Thrift, 2001). Ταυτόχρονα, η χρήση του διαδικτύου μπορεί να προκύπτει από κοινωνικές δράσεις, όπως η επικοινωνία μέσω Twitter. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα οι κοινωνικές σχέσεις να εισέρχονται εντός του εκθεσιακού χώρου. Ο τελευταίος δηλαδή γίνεται πορώδης, όπως τον έχει χαρακτηρίσει ο Thrift. Για την Paul η εμπειρία του επισκέπτη δεν είναι τόσο πνευματική και διαδραστική αλλά βασίζεται σε μια σχέση που διαμορφώνεται από τις συγκείμενες πληροφορίες, οι οποίες σχετίζονται με την προέλευση των δεδομένων, σε ό,τι αυτά αφορούν και στο τι θέλει να δείξει ο καλλιτέχνης μέσα από τον τρόπο παρουσίασης (Paul, 2008).



Εικόνα 3: Φωτογραφία από την εγκατάσταση *Séance* του Ali Miharbi στην έκθεση *Home/s*

Επιπλέον, μέσα από τη χρήση λογισμικού ο ήχος που παράγεται μπορεί να είναι αποτέλεσμα των συνδέσεων τόπων και χώρων όπως οι οπτικοί, οι φυσικοί, οι δημόσιοι. Μια τέτοια περίπτωση είναι αυτή που ο ακροατής ακούει το οπτικό περιβάλλον και τον καιρό και

πιο συγκεκριμένα το έργο *The 360° Skyline Song Project* του Katsufumi Matsui που παρουσιάστηκε στην ταράτσα της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών στην Αθήνα, στο πλαίσιο του Συνεδρίου ICMC|SMC που έγινε τον Σεπτέμβριο του 2014 στην Αθήνα. Σε αυτό μια κάμερα παίρνει στοιχεία από το οπτικό σύνορο του περιβάλλοντος και του ουρανού και με ειδικό λογισμικό το μετατρέπει σε ήχο. Η θερμοκρασία του χρώματος και του αέρα επηρεάζουν τα χαρακτηριστικά του. Εδώ το οπτικό και αισθητό περιβάλλον ηχοποιείται και ο ηχητικός χώρος είναι προϊόν πολλαπλών, μη οικείων διαστάσεων και ετερογένειας. Το βασικό είναι ότι το έργο συνομιλεί /αλληλεπιδρά με το περιβάλλον επεξεργάζοντας στοιχεία του. Το ίδιο συμβαίνει μέσω της τεχνολογίας, όπως θα αναλυθεί αμέσως παρακάτω.

Με τη χρήση των τεχνολογιών γεννάται μια υβριδική βίωση του χώρου που ενσωματώνει τόσο τα φυσικά στοιχεία, όσο και τα ψηφιακά. Η δημιουργία υβριδικού χώρου μπορεί να γίνει στην τέχνη με τη μορφή περιπάτων. Για παράδειγμα το έργο *Tangent Plane* ήταν ένας τοπο-ειδικός ακουστικός περίπατος που έλαβε χώρα στο Μουσείο Μπενάκη στην Αθήνα το φθινόπωρο του 2016 στην έκθεση «OUT TOPIAS»: Περφόρμανς και υπαίθριος / δημόσιος χώρος από τους Akoo - ο και Sonic Planet. Με τα μέσα δι' εντοπισμού ο επισκέπτης εξερευνά ηχητικά τον χώρο. Ο επισκέπτης παίρνει ένα κινητό τηλέφωνο, φορά ακουστικά και περπατά εσωτερικά και εξωτερικά του Μουσείου. Με τη χρήση i-beacons (τεχνολογία bluetooth), ο χρήστης μπορεί να ακούσει ηχητικές συνθέσεις τοποθετώντας το κινητό σε ορισμένα σημεία. Η τεχνολογία εδώ αποκτά χαρακτηριστικά διάδρασης. Επιπλέον στο εσωτερικό του Μουσείου ήχοι παράγονται ανάλογα με το αν ο επισκέπτης κινείται ή στέκεται, καθώς και με βάση τον προσανατολισμό του κινητού. Ο ήχος εδώ παράγει και παράγεται από μια κιναισθητική εμπειρία η οποία βιώνεται μόνο μέσω της τεχνολογίας. Στον φυσικό εκθεσιακό χώρο επομένως δημιουργείται ένας υβριδικός χώρος ο οποίος είναι συγχρόνως και προσωπικός και αποκόπτει τον επισκέπτη από το εξωτερικό ακουστικό περιβάλλον, ώστε ταυτόχρονα να ακούει διαφορετικά πράγματα από αυτά που βλέπει. Η απόσπαση από το εξωτερικό ακουστικό περιβάλλον δε δίνει τη δυνατότητα στον χρήστη να προσανατολιστεί από τους εξωτερικούς ήχους, παρά μόνο προσανατολίζεται από αυτό που βλέπει. Ο αρχιτεκτονικός χώρος του Μουσείου αποκτά τώρα ένα νέο ηχητικό στρώμα. Η παραγωγή του ήχου εδώ έχει και χρονικά στοιχεία καθότι ο χρήστης μέσω της πορείας που δημιουργείται στο τώρα διαδρά με συνθέσεις που έχουν πραγματοποιηθεί στο παρελθόν.

Επιπλέον με τα νέα μέσα μπορεί να δημιουργηθεί ένας πολυδιάστατος ηχητικός χώρος που να ενσωματώνει τον επισκέπτη σε αυτόν και να αποπλαισιώνει ταυτόχρονα τους ήχους από τους εξωτερικούς. Για παράδειγμα στην *Soundscapes Landscapes 2: Soundwalk – VR* έκθεση που έγινε τον Φεβρουάριο του 2018 στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών στην Αθήνα η

κίνηση του επισκέπτη στη μεγαλύτερη έκταση του χώρου ενεργοποιούσε ήχους που παράγονταν από κατευθυντικά μεγάφωνα. Αυτό σημαίνει ότι σε κάθε δεδομένο σημείο του χώρου ακουγόταν, λόγω της φύσης του ηχείου να κατευθύνει τον θόρυβο, ένας ήχος. Το αποτέλεσμα αφορά όχι μόνο την ενίσχυση ενός ήχου και τη μείωση/αποκλεισμό άλλων, αλλά και την επικέντρωση του επισκέπτη σε μια μόνο αίσθηση, την ακοή. Το ίδιο επιτυγχάνεται με τη χρήση των ακουστικών, γιατί αυτή συντελεί στη δημιουργία ενός προσωπικού χώρου ανάμεσα στον επισκέπτη και το έργο, με αποτέλεσμα την εστίαση στην ακοή.

Όμοια λογική παρουσιάζεται και σε εγκαταστάσεις που η δημιουργία και η προβολή ήχων από τα ηχεία γίνονται με τέτοιο τρόπο ώστε ο επισκέπτης να συνειδητοποιεί ότι περικλείεται και βρίσκεται σε έναν ηχητικό χώρο και συγχρόνως να συνειδητοποιεί την κίνηση του ήχου. Το τελευταίο δίνει την αίσθηση του ηχητικού περιβάλλοντος που βρίσκεται στον πραγματικό κόσμο και μπορεί να προσανατολίσει τον επισκέπτη. Στο έργο της Janet Cardiff *40 Piece Motet* σαράντα ηχεία είχαν τοποθετηθεί στον χώρο και προέβαλαν φωνές μια χορωδίας. Ο επισκέπτης ενώ συνήθως παρακολουθεί μια χορωδία από συγκεκριμένη προοπτική τώρα είναι εντός της και νιώθει τον ήχο να κινείται και να τον περιβάλλει. Οι ρίζες της φιλοσοφίας της βρίσκονται στις μουσικές του Ιάννη Ξενάκη και του Karlheinz Stockhausen που σημειώθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Μέσα από τη χρήση της τεχνολογίας επηρεάζεται η προβολή του ήχου στον χώρο, όπως για παράδειγμα με τα κατευθυντικά ηχεία ο ήχος στρέφεται προς συγκεκριμένη κατεύθυνση. Στην περίπτωση αυτή τα ηχεία αποτελούν έναν φορέα δράσης που μεταβάλλει τη χωρικότητα του έργου. Στο σημείο αυτό θα αναφερθούν τρεις χωρικές παράμετροι στην ηχητική τέχνη που η παρούσα διατριβή θα αναλύσει εκτενώς κατά τα επόμενα κεφάλαια. Η πρώτη αφορά στον ήχο σε σχέση με τους χώρους που αναφέρονται, η δεύτερη τη χωρικότητα του έργου στον εκθεσιακό χώρο και η τρίτη τον περιβάλλοντα εκθεσιακό χώρο. Οι παράμετροι αυτοί διαδρούν με αποτέλεσμα η δράση της μιας να ενδέχεται να έχει μεγάλη βαρύτητα στην άλλη. Για να γίνουν κατανοητές θα αναφερθούμε στο παράδειγμα της προαναφερθείσας έκθεσης «Soundscapes Landscapes 2: Soundwalk – VR». Η πρώτη περίπτωση αφορά την αναφορικότητα του ήχου. Αυτή έχει δυο εκφάνσεις. Αν ο ήχος αναφέρεται σε άλλους χώρους, πέρα από αυτόν, όπως ένας ιστορικός χώρος, έχουμε τον χώρο ως αναπαράσταση. Αν ο ήχος αναφέρεται στην υπόστασή του, πέρα από κάποιο πλαίσιο, έχουμε την υλικότητα του ήχου. Στο έργο αυτό ακούγονταν αφηγήσεις και ήχοι που αφορούσαν μια συγκεκριμένη περιοχή στο κέντρο της Αθήνας, τον Κεραμεικό. Ο ήχος μεσολαβεί για να συνδέσει τον επισκέπτη με τους ιστορικούς, πολιτισμικούς και κοινωνικούς χώρους της περιοχής αυτής. Η σύνδεση αυτή επηρεάζεται ριζικά από τη δεύτερη παράμετρο, τη χωρικότητα του έργου. Η χωρικότητα του

έργου, η χωρική διάστασή του δηλαδή, δημιουργείται κυρίως μέσα από κατευθυντικά ηχεία που βοηθούν τον επισκέπτη να συγκεντρωθεί και να ακούσει τον ήχο του έργου. Η τρίτη περίπτωση αφορά τον εκθεσιακό χώρο ως πεδίο επαφής και αλληλοεπίδρασης του έργου με το περιβάλλον. Το έργο αυτό είχε εκτεθεί στον υπόγειο χώρο της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών, ο οποίος είναι σκουρόχρωμος, σκοτεινός, χωρίς παράθυρα και απομονωμένος από τους ήχους και τις δράσεις του εξωτερικού περιβάλλοντος. Όλα αυτά δίνουν την αίσθηση της απομόνωσης στον επισκέπτη η οποία από τη μια πλευρά δε βοηθά τον επισκέπτη να συνδεθεί με άλλους χώρους πέρα από τον εκθεσιακό. Από την άλλη, τον βοηθούν να εστιάσει στον ήχο. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με το ότι δεν υπάρχουν άλλοι ήχοι να αναμιχθούν με το έργο ή να τον καλύψουν έχει ως αποτέλεσμα ο εκθεσιακός χώρος να ενισχύει τη δράση της χωρικότητας του ήχου, όπως αυτή παράγεται μέσα από τα κατευθυντικά ηχεία. Μέσα από το παράδειγμα αυτό γίνεται κατανοητό πως οι χωρικές παράμετροι της ηχητικής τέχνης αλληλοσυνδέονται, με κάθε παράμετρο να έχει διαφορετική σχέση βαρύτητας προς την άλλη.

## 2.7 Τύποι εκθεσιακών χώρων

Ο εκθεσιακός χώρος, λοιπόν, δεν είναι μόνο ο φυσικός χώρος - τόπος που τοποθετούνται τα αντικείμενα τέχνης αλλά αυτός που αναπτύσσεται μέσα από λειτουργίες, διατάξεις και σχέσεις και διαμορφώνει μια χωροχρονική εμπειρία. Σύμφωνα με τα παραπάνω παραδείγματα εκθεσιακών χώρων του λευκού κύβου, των νέων μέσων αλλά και αυτών που δίνουν έμφαση στα κοινωνικά, πολιτικά, δημόσια κ.α. χαρακτηριστικά της τοποθεσίας του εκθεσιακού χώρου μπορούμε να διακρίνουμε δυο κυρίαρχους τύπους εκθεσιακών χώρων: τον ανοιχτό και τον κλειστό.

Η διάκριση αυτή έχει προταθεί από τον Hughes και βασίζεται περισσότερο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, κάτι που στο σημείο αυτό θα διευρυνθεί. Στον ανοιχτό χώρο κατά τον Hughes τα εκθέματα διαδρούν με τον περιβάλλοντα χώρο γιατί ο εκθεσιακός χώρος συνδέεται οπτικά με το εξωτερικό του και επηρεάζεται από τις συνθήκες φωτός του τελευταίου. Στον κλειστό χώρο, που δε συνδέεται με το εξωτερικό του, το φως, η θερμοκρασία ακόμη και η υγρασία είναι ελεγχόμενα ώστε δημιουργούν ένα περιβάλλον εμπύθισης (*immersion*) και ο επισκέπτης επικεντρώνεται μόνο στα εκθέματα (Hughes, 2010: 59-60). Η παρούσα διατριβή αναφέρεται στις έννοιες αυτές βάσει των χωρικών σχέσεων που δημιουργούνται μεταξύ των έργων, του επισκέπτη και του χώρου, οι οποίες μπορεί να αναφέρονται σε διάφορα πλαίσια όπως αρχιτεκτονικά, κοινωνικά, εννοιολογικά.

Ο κλειστός εκθεσιακός βασίζεται στο μοντέλο του λευκού κύβου και στις χωρικές σχέσεις που αυτός αναπτύσσει και αναφέρθηκαν προηγουμένως. Είναι άχρονος, ομοιογενής, γραμμικός, στατικός, με συγκεκριμένα όρια. Υπάρχει σε αυτόν μια τάση να προωθείται η αυτονομία του έργου και το έργο να βιώνεται με συγκεκριμένο τρόπο, που βασίζεται στην αίσθηση της όρασης και σε συγκεκριμένους κώδικες συμπεριφοράς. Με τις πρακτικές του δημιουργεί ένα ιεραρχικό σύνολο που επιθυμεί να αποκλείσει τόσο τον επισκέπτη όσο και το έργο από το εξωτερικό περιβάλλον, δημιουργώντας διχοτομία. Επιπρόσθετα καλλιεργεί την παθητικότητα του επισκέπτη, τη διαίρεση και την απόσταση του από το καλλιτεχνικό έργο αλλά και από τον ίδιο του τον εαυτό, όπως προαναφέρθηκε.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα γίνει λόγος για το ανοιχτό και κλειστό ηχητικό έργο που σχετίζονται με τον συνδυασμό παρουσίας του σε σχέση με το περιβάλλον του. Στο κλειστό έργο ο ήχος απομονώνεται σε ένα δωμάτιο ή σε ακουστικά όπως θα αποσαφηνιστεί στη συνέχεια. Παρόλη την τάση για αυτονομία του έργου αυτό δεν σχετίζεται με ένα κλειστό μοντέλο εκθεσιακού χώρου διότι δεν διαμορφώνει την απόσταση του επισκέπτη και την ουδετερότητά του.

Οι ανοιχτοί χώροι είναι αυτοί που βλέπουν το σύνολο του χώρου, επισκέπτη και έργου ως μια μη ιεραρχική ολότητα και αναδεικνύουν τις δυναμικές τους σχέσεις. Οι σχέσεις αυτές μπορούν να αναφέρονται στον τρόπο που ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός επηρεάζει το καλλιτεχνικό έργο και συνάμα στον τρόπο που η τοποθεσία μπορεί να αποτελέσει νοηματικό πλαίσιο αναφοράς για το έργο. Η ανοιχτότητα των χώρων φαίνεται από το γεγονός ότι είναι πολυδιάστατοι, ρευστοί, ανομοιογενείς και μη γραμμικοί, όπως σημειώνει η Klonk σχετίζονται με την κοινωνική αλληλεπίδραση μεταξύ των ανθρώπων (όπως αναφέρεται στο Sholis, 2009). Οι σχέσεις αυτές μπορεί να αναφέρονται στον τρόπο που επηρεάζει το καλλιτεχνικό δημιούργημα ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός και στο πώς μπορεί η τοποθεσία να αποτελέσει νοηματικό πλαίσιο αναφοράς για το έργο.

Με τους ανοιχτούς χώρους δίνεται έμφαση στη σχεσιακή αισθητική που έχει αναπτύξει ο Bourriaud και ταυτόχρονα στο κοινωνικό περιεχόμενο των ανθρωπίνων σχέσεων, όπως αυτές καλλιεργούνται στο έργο. Το έργο με τη σειρά του συγχωνεύεται με την καθημερινή ζωή χωρίς απαραίτητα, κατά τον Bourriaud, να χάνει την αισθητική του διάσταση. Κατά τον τρόπο αυτό, «κάθε συγκεκριμένο έργο είναι μια πρόταση για να ζήσει κανείς σε ένα κοινά διαμοιραζόμενο (shared) κόσμο» (Bourriaud, 2002: 22), αναπτύσσοντας δυναμικές σχέσεις κάθε είδους. Οι ανοιχτοί χώροι έχουν ως αποτέλεσμα να μην υπάρχουν όρια ανάμεσα στην τέχνη και σε ό,τι δεν αποτελεί τέχνη (Greenberg, 1975:5). Αυτή η δυναμική αλληλεπίδραση των έργων με το πλαίσιο τους (ή διαφορετικά το έργο και το πλαίσιο ως ολότητα) και η

διαμόρφωση του νοήματός τους βάσει αυτών κάνει τα έργα να αποκτούν δράση (Pearce, 1992: 210). Οι σχέσεις που αναπτύσσουν τα έργα με τον χώρο που είναι δυναμικός και μεταβαλλόμενος οδηγούν τον εκθεσιακό χώρο σε μια κατάσταση διαρκούς κίνησης, γεννώντας πλήθος νοημάτων (Psarra, 2009:15). Σύμφωνα με τη βιβλιογραφία υπάρχει μια στροφή από τα κλειστά όρια και την αντικειμενικότητα του λευκού κύβου σε έναν χώρο που συνάδει με τις πολιτικές, οικονομικές συνθήκες, τη γεωγραφία και την υποκειμενικότητα (Blazwick, 2011). Ο εκθεσιακός χώρος εμφανίζεται ως ευέλικτος, προσαρμόσιμος ως μια ανοιχτή σκηνή που ενισχύει την κοινωνική εμπειρία (Demand, 2011).

Οι χώροι αυτοί δεν είναι ανοιχτοί μόνο ως προς το περιβάλλον αλλά και ως προς μια διαμόρφωση της εμπειρίας που οδηγεί στην αναθεώρηση του εαυτού. Δημιουργούν χωρικές συντεταγμένες στις οποίες ο επισκέπτης δεν επικεντρώνεται σε μια μόνο αίσθηση και προς μια κατεύθυνση αλλά αποκτά μια «σφαιρική αντίληψη», βλέποντας τον χώρο ως ολότητα που δεν διασπάται και μπορεί να είναι πέρα από τα φυσικά όρια του τόπου (Celant, 1996). Αυτό οδηγεί σε νέες συνθήκες σύλληψης και παραγωγής του χώρου. Ο επισκέπτης αποκτά ενεργό ρόλο που ενεργοποιεί όχι μόνο την όραση αλλά τις αισθήσεις γενικότερα και οδηγεί στην καλλιέργεια της αντίληψης (Pallasmaa, 2014). Μέσα στον εκθεσιακό χώρο γίνεται, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Mary Jane Jacob, μια «μεταμόρφωση του επισκέπτη προς μια πληρέστερη αίσθηση της ύπαρξης και του εαυτού», με σκοπό ο εκθεσιακός χώρος να γίνει «χώρος εμπειρίας» (Jacob, 2011).

Η παραπάνω αντίληψη του δυναμικού επισκέπτη συναντάται, το 1930, και στο σχέδιο του Herbert Bayer που τιτλοφορείται «διάγραμμα της εκτεταμένης όρασης στην παρουσίαση της έκθεσης». Αυτό δείχνει ένα σώμα με ένα μεγάλο μάτι στη θέση του κεφαλιού τοποθετημένο πάνω σε μια πλατφόρμα. Οι κατευθύνσεις του ματιού αποτυπώνονται με βέλη και είναι σε όλον τον χώρο οπότε και ο επισκέπτης έχει μια σφαιρική σύλληψη του τόπου. Μέσα σε αυτόν τοποθετούνται διάφορα επίπεδα, είτε ίσια είτε σε γωνία. Αυτό κατά τον Miller δείχνει την τοποθέτηση του σώματος στον χώρο και στον χρόνο. Η αντίληψη του επισκέπτη περνά από μια συγκεκριμένη κατεύθυνση προς μια ευρύτερη σύλληψη του περιβάλλοντος (Miller, 2006). Ο επισκέπτης βιώνει το αντικείμενο σε σχέση με τον χώρο, χρησιμοποιώντας όλο του το σώμα ώστε ο ίδιος να «καταλαμβάνει χώρο» (Barry, 1996). Ο επισκέπτης καλείται πλέον να συμμετάσχει περισσότερο και από την παθητικότητα του δέκτη, δημιουργείται η τάση για την παραγωγή χώρων εκτέλεσης (*enactment*) (Basu & Macdonald, 2007). Αξιοσημείωτη είναι η περιγραφή του εκθεσιακού χώρου από τον Jeffrey Kipnis που τον παρομοιάζει με «θέατρο». Αυτό περιλαμβάνει τη σκηνή, τους ηθοποιούς, το κοινό, τον φωτισμό ταυτόχρονα. Όλα αυτά έχουν έναν ρόλο που κανείς δεν γνωρίζει καλά ποιος είναι



αυτός (Kipnis, 2011), καθώς όλα συμμετέχουν στην παραγωγή του χώρου. Ο εκθεσιακός χώρος έτσι γίνεται μια θεατρική εμπειρία (Blazwick, 2011).

Η δράση του επισκέπτη σχετίζεται με τη διαμόρφωση της εμπειρίας, της αντίληψής του και της συμμετοχής του. Με την κλασική έννοια η συμμετοχή του κοινού προσδιορίζεται στο να πραγματοποιηθούν ορισμένες ενέργειες από αυτό, που τις έχει δημιουργήσει ο καλλιτέχνης, ώστε να ολοκληρωθεί το έργο. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι να εξερευνήσει πρώτα τον χώρο (Reiss, 2001: xiii). Από την άποψη αυτή σχετίζεται περισσότερο με τη φυσική παρουσία του κοινού και τη συλλογική δημιουργικότητα. Μέσα από τα *Happenings* και τα κινήματα των Ντανταϊστών και των Fluxus που αναφέρθηκαν νωρίτερα υπήρχε μια κατεύθυνση των καλλιτεχνών προς την ενεργό συμμετοχή του κοινού. Πέρα από τη λογική αυτή καλλιτεχνικές θεωρίες και πρακτικές συνέβαλαν στη μετατόπιση του ενδιαφέροντος προς το υποκείμενο που βιώνει το έργο φέρνοντας στην επιφάνεια νέες επικοινωνιακές σχέσεις που βασίζονται στην ερμηνεία του έργου. Σε θεωρητικά κείμενα όπως στο βιβλίο του Terry Eagleton (2004) *After Theory* γίνεται λόγος για το κοινό είτε αυτό αποτελεί ακροατή, θεατή ή αναγνώστη, ως συνδημιουργός του έργου χωρίς τον οποίο το τελευταίο δεν μπορεί να υπάρξει. Η συμμετοχή του επισκέπτη στην παραγωγή του έργου σημειώθηκε από τον Marcel Duchamp στην ομιλία του «The Creative act» (1957). Σε αυτή μίλησε για τον καθοριστικό ρόλο του επισκέπτη στη δημιουργική πράξη του έργου. Η συμμετοχή του επισκέπτη στο έργο γίνεται σε ύστερο χρόνο από τον καλλιτέχνη και βασίζεται στην κριτική που αυτός εξασκεί. Αυτή λαμβάνει χώρα μέσα από την αποκρυπτογράφηση και ερμηνεία του έργου και ως εκ τούτου το έργο συνδέεται με τον εξωτερικό κόσμο (Duchamp, 1975α).

Για τον «θεατή ως παραγωγό» και τη συμμετοχή του στην τέχνη αναφέρθηκε μέσω μιας συλλογής κειμένων και η Claire Bishop στο βιβλίο της *Participation*. Μια από τις μορφές της παραγωγή που μας ενδιαφέρει εδώ να παρουσιάσουμε είναι αυτή της ερμηνείας ενός έργου. Το κοινό συμμετέχει στο έργο με την ερμηνεία που δίνει σε αυτό και είναι ελεύθερο να δώσει οποιοδήποτε νόημα στο έργο. Το κοινό δεν περιορίζεται ως προς την εξήγηση του έργου, δεν είναι παθητικό και κατ' επέκταση συμμετέχει στην παραγωγή του δημιουργήματος (Bishop, 2006).

Ένα σημαντικό έργο που έκανε λόγο στη σημασία της ερμηνείας του έργου είναι εκείνο του Umberto Eco *The Open Work* (1962) που έστρεψε τη δημιουργική διαδικασία προς τον αναγνώστη. Για τον Eco το έργο τροποποιείται σε σχέση με την υποκειμενική πρόσληψη του κάθε ατόμου και αυτό το κάνει ανοιχτό σε κάθε κατεύθυνση. Στο κείμενο του έδωσε βάση και στην εκτέλεση ενός έργου που δεν έχει δημιουργηθεί από τον ίδιο τον εκτελεστή, ο οποίος το ερμηνεύει με γνώμονα τη δική του οπτική. Στην πραγμάτευση αυτή το καλλιτεχνικό έργο

καθίσταται ένα «ανοιχτό προϊόν» στις διαφορετικές και πολλαπλές απόψεις, θέσεις και προοπτικές που συλλαμβάνεται και στη συνέχεια γίνεται νοητό και για αυτό το λόγο είναι «ατελείωτο». Παράγεται ως εκ τούτου μέσα σε ένα «δίκτυο άπειρων αλληλεπιδράσεων» και συνιστώσών. Επιπλέον κάνει λόγο για το «έργο σε κίνηση» σύμφωνα με το οποίο το έργο δεν έχει ολοκληρωθεί γιατί συμμετέχουν δομικά και φυσικά στοιχεία στη σύνθεση του έργου. Στην περίπτωση αυτή δίνει το παράδειγμα του καλλιτέχνη Alexander Calder του οποίου τα έργα είναι γλυπτά που καταλαμβάνουν χώρο και κινούνται σύμφωνα με τις συνθήκες του αέρα. Από την άποψη αυτή ο δημιουργός του έργου δεν μπορεί να γνωρίζει πού θα καταλήξει το έργο. Το έργο κατά τον τρόπο αυτό γίνεται δυναμικό, εντάσσεται σε έναν σχεσιακό και ανοιχτό σε κάθε πρόβλεψη και ερμηνεία χώρο. Υπό αυτήν τη λογική το έργο «είναι ανοιχτό σε μια δυναμικότητα», προσαρμόζεται σε κάθε περίπτωση που ορίζεται από την παρουσία και την ερμηνεία του υποκειμένου (Eco, 2006).

Επιστρέφοντας στον ενεργό ρόλο του κοινού στην ερμηνεία του καλλιτεχνικού έργου, εκείνος δεν περιορίζεται μόνο σε σχέση με το έργο αλλά και με τον τρόπο που αυτός παρίσταται, βιώνει και συνδιαλέγεται με τον κόσμο, όπως με την ενεργοποίηση των αισθήσεων που σημειώθηκε ήδη. Όλα αυτά συμπεκνώνονται στον ορισμό από τον Alva Noë της *experiential art* που προσδιόρισε τη στάση του κοινού ως μη παθητική, αλλά ως μια στάση που σχετίζεται με την αντίληψη και την εμπειρία. Θεωρεί ότι η διάδραση με το έργο τέχνης «επιτρέπει στους εαυτούς μας να καταλάβουμε τη δράση της αντίληψης και να αντιληφθούμε ότι η εμπειρία δεν είναι μια παθητική εσωτερική κατάσταση αλλά ένας τρόπος ενεργής σύμπλεξης με τον κόσμο» (Noë, 2000:128). Το γεγονός αυτό διευρύνει τα όρια της τέχνης και του εκθεσιακού χώρου προς τον εξωτερικό κόσμο και την καθημερινή ζωή. Η θέση αυτή αναφέρθηκε ήδη στον ρόλο ύπαρξης της ηχητικής τέχνης που έχει σκοπό να ενεργοποιήσει και να διαμορφώσει την ακουστική εμπειρία και αντίληψη.

Το κοινό δεν είναι πλέον ο παθητικός δέκτης που στέκεται αμήχανα στο έργο αλλά μεταλαμπαδεύει τον προσωπικό του χώρο (αντιλήψεις, βιώματα κτλ.) στη σύλληψη και στην ερμηνεία του με αποτέλεσμα ανάμεσα σε αυτόν και το καλλιτεχνικό έργο να δημιουργείται μια σχεσιακή χωρική σχέση όπως την ανέπτυξε η πολιτισμική γεωγραφία. Η σύλληψη του έργου είναι δράση και δημιουργία. Σε επόμενο κεφάλαιο θα διεκπεραιωθεί η δράση της ακρόασης ως ερμηνεία του ηχητικού έργου.

## 2.8 Σύνοψη

Το παρόν κεφάλαιο συνέβαλε στη σύλληψη του εκθεσιακού χώρου με σχεσιακούς όρους ως ένα δυναμικό, ανοιχτό, μη ιεραρχικό σύνολο σχέσεων ανάμεσα σε έμβιες και μη οντότητες. Ο εκθεσιακός χώρος δεν είναι τετελεσμένος και προκαθορισμένος, δεν έχει όρια, αλληλεπιδρά με το χωρικό πλαίσιο, όπως το κοινωνικό περιβάλλον και διαμορφώνεται συνεχώς.

Για να οδηγηθεί σε αυτόν τον ορισμό του εκθεσιακού χώρου η παρούσα διατριβή ένωσε την πολιτισμική γεωγραφία με την πολιτισμική θεωρία. Πιο συγκεκριμένα, έγινε μια επισκόπηση της φύσης του χώρου στην επιστημονική θεωρία και τη μετάβαση του χώρου από ένα πλαίσιο ή δοχείο κατά τον Thrift μέσα στο οποίο λαμβάνουν χώρα οι διαδικασίες, στον χώρο ως παραγωγού αυτών των διαδικασιών. Ο πρώτος είναι δεδομένος, αμετάβλητος, αντικειμενικός, ορίζεται με μαθηματικό τρόπο, έχει γραμμική μορφή και τρεις διαστάσεις. Ο David Harvey στο κείμενο του «Ο χώρος ως λέξη κλειδί» (2005) τον ονομάζει απόλυτο και παραθέτει ως συνέχεια της εξελικτικής διαμόρφωσης του στην επιστήμη τον σχετικό (relative) χώρο που είναι χρονικός και παράγεται από τη θέση του παρατηρητή. Ο σχεσιακός (relational) χώρος παράγεται μέσα από τις δράσεις των οντοτήτων. Συστατικό στοιχείο είναι το ανθρώπινο σώμα που μέσω των αντιλήψεων και των βιωμάτων του επηρεάζει τη σύλληψη και τη δράση του χώρου. Από την άλλη πλευρά οι σχέσεις που συμβαίνουν σε αυτόν επηρεάζουν και τον τρόπο που ο χώρος γίνεται αντιληπτός από τον άνθρωπο. Η παραγωγή αυτή του χώρου ως συνόλου σχέσεων αναφέρθηκε και στην κοινωνική θεωρία που, ανάμεσα σε άλλους στοχαστές, δόθηκε έμφαση στη μελέτη του Lefebvre στο βιβλίο του *The Production of space*, λόγω της εμπειρισταωμένης παρουσίας του. Τα χαρακτηριστικά του χώρου, όπως συμπυκνώνονται από τον γεωγράφο Nigel Thrift στο κείμενο *Space* (2006), αναφέρονται στη μεταβλητότητα, τη διαρκή κίνηση, την πολλαπλότητα, την ετερογένεια και την πολυσχιδή γεωμετρική αναπαράσταση του (δίνες κτλ.). Μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή του χώρου είναι ο τόπος και σχετίζεται με την αξία που θα δώσει κανείς στον χώρο.

Ο εκθεσιακός χώρος ορίζεται ως χωρική πρακτική διεργασία της δημοσιοποίησης ενός έργου στο κοινό. Για να γίνει αυτό μεσολαβεί ένας επιμελητής που ακολουθεί ορισμένες χωρικές πρακτικές παρουσίασης και τοποθέτησης του έργου στον χώρο οι οποίες ήδη παρουσιάστηκαν συνοπτικά. Σύμφωνα με τη λογική της πολιτισμικής γεωγραφίας οι επισκέπτες συντελούν με τον δικό τους τρόπο στην παραγωγή του εκθεσιακού χώρου. Η προσωπικότητά τους, τα συναισθήματα, η κίνηση τους διαμορφώνουν τη χωρική σύλληψη και την ερμηνεία του έργου. Αλλά και το χωρικό πλαίσιο και οι σχέσεις που αναπτύσσονται και παράγουν κάθε στιγμή

στον εκθεσιακό χώρο επηρεάζουν την αντίληψη του κοινού. Ως συνέπεια, υπό το πρίσμα της σχεσιακής αντίληψης, ο εκθεσιακός χώρος είναι ένα δυναμικό σύμπλεγμα πολλαπλών και δυνητικών σχέσεων μεταξύ των έργων, του κοινού και των λοιπών οντοτήτων του χώρου. Είναι ένας χώρος πιθανοτήτων με ρευστή ταυτότητα και πολλαπλές αλήθειες.

Με την έννοια αυτή ο εκθεσιακός χώρος απαλλάχτηκε από τη σύνδεση του με συγκεκριμένες τοποθεσίες όπως η αίθουσα τέχνης ενός Μουσείου, ώστε κάθε χώρος να είναι εν δυνάμει εκθεσιακός. Αυτό είναι κάτι που σχετίζεται με τις διαδικασίες ανοίγματος κινημάτων, τάσεων και καλλιτεχνών στο καθημερινό και την ολιστική προσέγγιση τέχνης και ζωής, όπως μέσα από το κίνημα των Fluxus και τη δημόσια τέχνη. Στο κεφάλαιο αυτό αναφέρθηκε εκτενώς το πέρασμα από το κλειστό μοντέλο του εκθεσιακού χώρου στο ανοιχτό. Ο εκθεσιακός χώρος καθορίστηκε αρκετά από το αν κάθε κοινωνία βλέπει το έργο τέχνης ως αυτόνομο ή όχι.

Το κλειστό μοντέλο βασίζεται στην ιεραρχία, τη σταθερότητα, τα προκαθορισμένα όρια, την αυτονομία του έργου, τη διχοτομία από τον εξωτερικό χώρο, την καλλιέργεια της ουδετερότητας και της παθητικότητας του επισκέπτη και την αποστασιοποίηση του από το έργο. Η όραση κυριαρχεί έναντι του ήχου και της ενσώματης εμπειρίας. Κύριος εκπρόσωπος του μοντέλου αυτού είναι το κυρίαρχο μοντέλο του εκθεσιακού χώρου στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, ο λευκός κύβος με την ουδέτερη αρχιτεκτονική και τους άσπρους τοίχους του.

Έπειτα παρουσιάστηκαν πρακτικές στον 20<sup>ο</sup> αιώνα οι οποίες όμως δεν ήταν κυρίαρχες και για αυτό ονομάστηκαν εναλλακτικοί χώροι. Σε αυτές ο επισκέπτης είχε ενεργό ρόλο, ο χώρος και το έργο ήταν μια οργανική ολότητα. Επιπλέον, έγινε αναφορά σε κείμενα και έργα που ασκούν κριτική στην αυτονομία του έργου, στον λευκό κύβο, στον ελιτισμό που δημιουργείται στην αίθουσα τέχνης ή τονίζουν το άνοιγμα προς το εξωτερικό περιβάλλον και την κοινωνική σφαίρα. Αυτό σημειώθηκε για να τονιστούν οι ενέργειες σε πρακτικό και θεωρητικό επίπεδο, για να αλλάξουν οι κλειστές και σταθερές σχέσεις που διέτρεχαν τον εκθεσιακό χώρο. Η χρήση των νέων μέσων και των τεχνολογιών δίνουν με τη σειρά του έμφαση στη διάδραση και τη συμπλοκή του επισκέπτη. Δίνεται μια νέα διάσταση στην αντίληψη του ήχου και του χώρου καθότι ενισχύεται η ακοή με την αποπλαισίωση του ήχου μέσω των ακουστικών, οξύνεται η αίσθηση της ενσωμάτωσης στον ήχο μέσα από τα ηχεία και καλλιεργείται η κιναισθησία μέσα από τα μέσα επικοινωνίας δι' έντοπισμού. Με την επικοινωνία σε πραγματικό χρόνο με ετερογενείς και πολλαπλούς χώρους μέσω της τεχνολογίας δίνεται η αίσθηση ενός συμπιεσμένου χρόνου και μια διευρυμένη αίσθηση του χώρου. Τα παραπάνω ενσωματώθηκαν σε αυτό που είχε διευθετήσει ο O' Doherty ως *anti* –

*white cube mentality* σχετικά με τη χρήση των νέων μέσων και τις ανάγκες διαφορετικών τρόπων παρουσίασης από τον λευκό κύβο.

Μέσα από το παραπάνω πρίσμα το καλλιτεχνικό έργο στον εκθεσιακό χώρο δεν είναι αυτόνομο γιατί είναι σε συνεχή δράση μέσα από τις αλληλοεπίδρασή του με άλλες οντότητες. Οι τελευταίες μπορεί να αφορούν μη καλλιτεχνικούς φορείς δράσης όπως ο αρχιτεκτονικός χώρος, η τοποθεσία, το φυσικό περιβάλλον. Ως εκ τούτου η παρουσίαση και η σύλληψη του καλλιτεχνικού έργου εξαρτάται και από τη μη τέχνη. Ο επισκέπτης, όπως ορίζει η σχεσιακή θεώρηση του χώρου αλλά και όπως έγινε αυτό κατανοητό μέσα από κείμενα όπως του Έκο για το ανοιχτό έργο έχει δραστικό ρόλο στην παραγωγή του δημιουργήματος γιατί φέρνει μαζί του τις ερμηνείες του έργου με αποτέλεσμα να διαμορφώνει τόσο το έργο όσο και τον χώρο που το περιλαμβάνει. Στον εκθεσιακό χώρο καλλιεργείται η εμπειρία, η ενεργοποίηση των αισθήσεων και αντίληψη του ατόμου ώστε αυτά τα στοιχεία να τα υιοθετήσει και στον εξωτερικό κόσμο, ότι ακριβώς συμβαίνει και με την κατά τον Noë *experiential art*. Ως εκ τούτου ο εκθεσιακός χώρος είναι και προσδιορίζει μια ανοικτή διαδικασία.

## Κεφάλαιο 3: Ακουστική χωρικότητα και εκθεσιακός χώρος

### 3.1 Εισαγωγή

Στα προηγούμενα κεφάλαια έγινε λόγος για το περιεχόμενο της ηχητικής τέχνης και για τα σχεσιακά χαρακτηριστικά του εκθεσιακού χώρου, όπως αυτά αναλύονται από την κοινωνική θεωρία. Στο κεφάλαιο αυτό θα παρουσιαστεί η χωρικότητα του ηχητικού έργου, η παραγωγή δηλαδή του ηχητικού χώρου σε συνδυασμό με τον επισκέπτη που την ακούει και την αντιλαμβάνεται, οπότε και αυτή ονομάζεται ακουστική χωρικότητα. Η ακουστική χωρικότητα παρουσιάζεται σύμφωνα με την ανάπτυξη του Brandon Labelle και εμπλουτίζεται με γνώμονα ηχητικά έργα ενός εκπαιδευτικού προγράμματος που συνδιοργάνωσε η συντάκτρια της παρούσας με το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην Αθήνα. Τα χαρακτηριστικά της ακουστικής χωρικότητας είναι τα εξής: είναι ένα σύμπλεγμα που αποτελείται και παράγεται από δονήσεις, στο οποίο ο ήχος συνδέει έμβιες και μη οντότητες, περιλαμβάνει πάντα το ανθρώπινο σώμα, είναι μια διαδικασία στην οποία ο άνθρωπος δεν είναι στο κέντρο, έχει πολλαπλές προοπτικές, δεν έχει σταθερά όρια, τα όρια δεν συμπίπτουν με αυτά του οπτικά διαμορφωμένου χώρου, υπάρχει μια συνεχής κινητικότητα και πολλαπλές ζώνες έντασης, δημιουργεί την κατοίκηση (*inhabitation και dwelling*) και την κοινότητα. Στο πλαίσιο αυτό θα διευκρινιστεί η σχέση της ηχητικής τέχνης με τις εικαστικές τέχνες, τη μουσική και την αρχιτεκτονική. Εδώ θα αναλυθεί και η ιδιαίτερη σχέση της ηχητικής τέχνης με τον εκθεσιακό χώρο. Επίσης θα παρουσιαστεί η έννοια του ήχου ως χώρου στην θεωρητική και καλλιτεχνική προσέγγιση των ηχητικών σπουδών και θα αιτιολογηθεί γιατί το ηχητικό έργο αποτελεί πάντοτε καλλιτεχνική εγκατάσταση. Οι καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις αφορούν τα έργα εκείνα στα οποία ο χώρος είναι συστατικό στοιχείο. Έχοντας κατανοήσει τι είναι η ακουστική χωρικότητα της ηχητικής τέχνης ο επιμελητής ή ο καλλιτέχνης θα μπορέσει να διαχειριστεί τον χώρο που παράγει το ηχητικό έργο και να το παρουσιάσει στον οπτικά διαμορφωμένο εκθεσιακό χώρο. Με άλλα λόγια ο επιμελητής/καλλιτέχνης δεν έχει να διαχειριστεί απλά τον χώρο που σχετίζεται με την τοποθέτηση του ηχητικού έργου (ή διαφορετικά της πηγής που παράγει τον ήχο) αλλά αυτόν που προκύπτει από μια διαδικασία σχέσεων ανάμεσα στον ήχο, το σώμα και σε λοιπά υλικά και άυλα στοιχεία. Η διαδικασία αυτή θα αναλυθεί διεξοδικά στην παρούσα διατριβή.

### 3.2 Ο ήχος ως χώρος

Υπάρχει μια εκτενής αναφορά στις ηχητικές σπουδές και στην χρήση του ήχου στις τέχνες για τη δυναμική σχέση του ήχου με τον χώρο αλλά και τη φυσική ιδιότητα του να δημιουργεί χώρο. Ο ήχος δηλαδή είναι ένα χωρικό φαινόμενο, όπως παρουσιάστηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο μέσα από την ανάλυση του ακουστικού χώρου από τους McLuhan και Carpenter. Ο ήχος δημιουργεί ένα κινούμενο αόρατο χώρο με πολλαπλές μορφές που διαχέεται στον οπτικά διαμορφωμένο χώρο και αλληλεπιδρά μαζί του, τον ενσωματώνει αλλά και ενσωματώνεται σε αυτόν. Οπότε ο ήχος από τη φύση του είναι χώρος (Leitner, χ.χ.). Οι Blesser και Salter στο βιβλίο τους *Spaces speak, are you listening?: Experiencing aural architecture* αναφέρουν τον ακουστικό χώρο ως ηχητικό πεδίο (*sound field*), ένα τρισδιάστατο δυναμικό γεγονός που διαχέεται και συνδέεται άμεσα με την αντίληψη του ανθρώπου για τον χρόνο. Ο Worrall σημειώνει ότι «ο χώρος είναι μέσα στον ήχο. Ο ήχος είναι του χώρου. Είναι ένας χώρος ήχου» (όπως αναφέρεται στους Blesser, Salter, 2007). Επιπρόσθετα ο Don Ihde στο βιβλίο του *Listening and Voice* μιλά για το ακουστικό πεδίο (*auditory field*) ως ένα σχήμα που το παρομοιάζει με σφαίρα, που κατευθύνει προς παντού, εκτείνεται δηλαδή σε πολλαπλές κατευθύνσεις, περιβάλλει τον άνθρωπο, ο οποίος νιώθει εμπυθισμένος σε αυτό (Ihde, 2007:75-6). Μέσα στο πεδίο αυτό το άτομο μπορεί να καταλάβει από ποια κατεύθυνση έρχεται ο ήχος. Ο Ihde δίνει βάση στο πως ο άνθρωπος προσλαμβάνει το ακουστικό (*auditory*) πεδίο. Για παράδειγμα όταν είναι ενσωματωμένος σε ένα πεδίο μουσικής δεν προσέχει την κατεύθυνση της αλλά το γεγονός ότι περιβάλλεται (Ihde, 2007: 77). Επιπρόσθετα το πεδίο αυτό είναι δυναμικό και συνεχές, εισέρχεται μέσα στο ανθρώπινο σώμα και ο άνθρωπος δεν μπορεί να δραπετεύσει από αυτό (Ihde, 2007: 81). Χαρακτηριστικό για τον Ihde είναι ότι το ακουστικό πεδίο δεν συμπίπτει με το ίδιο το αντικείμενο που το παράγει (Ihde, 2007: 73). Αυτή η διάκριση ανάμεσα στην πηγή παραγωγής και στον χώρο του ήχου είναι μείζονος σημασίας για την παρούσα διατριβή όσον αφορά την αντίληψη της χωρικότητας του ήχου και κατ' έπείταση της επιμέλειας αυτής στην ηχητική τέχνη. Παρόμοια αναφορά στον χώρο του ήχου κάνει ο καλλιτέχνης Andres Bosshard που περιγράφει την εγκατάστασή του «IM GRUNDE LÄCHELT DER HIMMEL» και μιλά για μια αρχιτεκτονική ηχητικού χώρου (*sonic space architecture*). Σε αυτή, δονήσεις ήχου με τη μορφή θόλου ταλαντώνονται στον χρόνο και στην τοποθεσία. Χωρικές κινήσεις δημιουργούνται με τις μεταβολές του όγκου του ήχου και των εντάσεων και παράγεται ένας ανοιχτός χώρος που βρίσκεται γύρω από τον άνθρωπο

(Bosshard, χ.χ.). Αξίζει να σημειωθεί ότι οι ρίζες της κινητικής φύσης του ήχου στην τέχνη και τη δημιουργία χώρου βρίσκονται στον Marcel Duchamp και τον Ιάκωβο Ξενάκη. Ο πρώτος έκανε αναφορά για τις ηχητικές γραμμές που γυρνούν γύρω από τον ακροατή σαν μεγάλα γλυπτά, τα οποία παρουσιάζει ως έργα τέχνης. Για την κατανόηση αυτών των γλυπτών έδωσε το παράδειγμα της εισχώρησης ενός ακροατή στο άγαλμα της Αφροδίτη της Μήλου (όπως αναφέρεται στον Matisse, 1983). Παρόμοια σύλληψη με την κίνηση του ήχου στον χώρο είχε ο Ιάκωβος Ξενάκης. Ο Ξενάκης στη συνέντευξή του με το Βάργκα μιλά για τον κινητικό ήχο που αφορά τις τεχνικές μίμησης της κίνησης του ήχου όπως παράγονται στα ηχεία (Βάργκα, 2004: 268) και τις διαδρομές αυτού στον χώρο. Χαρακτηριστικά έργα που ασχολούνται με αυτό είναι η πρώτη παγκόσμια πολυμεσική εγκατάσταση που αφορά ήχο και εικόνα, το *Poème électronique* (1958) που θα αναλυθεί αργότερα καθώς και το *Διάτοπον* (1978). Σε αυτά ο ακροατής αισθανόταν την κίνηση του χώρου που δημιουργήθηκε μέσα από την προβολή του ήχου από τα ηχεία.

Αυτή η χωρική συμπεριφορά του ήχου καθίσταται ουσιώδες στοιχείο του ηχητικού έργου και έχει αποτελέσει αντικείμενο ενδιαφέροντος πολλών ηχητικών έργων όπως το Soundcube (1969) του Bernhard Leitner στο οποίο ο καλλιτέχνης σχεδιάζει τις κινήσεις του ήχου ώστε να παραχθεί ένας αισθητός χώρος μέσα από αυτές και να δημιουργηθεί ένας άπειρος αριθμός χωρικών αισθήσεων (Leitner όπως αναφέρεται στο Hölzl, 2003). Στο έργο ένα πλέγμα από ηχεία έχουν τοποθετηθεί στον χώρο. Ο ήχος δημιουργεί γραμμές, ίσιες ή κλιμακωτές, παράλληλα επίπεδα, τρισδιάστατα σχήματα, σπινάλ, ελικοειδείς γραμμές, δίκτυα, πολυκατευθυντικά σχήματα, σχήματα σαν χωνί κ.α. δείχνοντας τους πολλαπλούς σχηματισμούς που μπορεί να λάβει ο ήχος.

### **3.3 Ακουστική χωρικότητα**

Το συγκεκριμένο κεφάλαιο θα εστιάσει στην ακουστική χωρικότητα της ηχητικής τέχνης. Η έννοια της χωρικότητας αναφέρεται στις πρακτικές και διεργασίες που διαμορφώνουν και παράγουν χώρο. Η κυκλοφορία του ήχου και ο τρόπος που κινείται είναι μια διαδικασία παραγωγής χώρου. Χαρακτηριστικό του χώρου αυτού είναι ότι δημιουργεί σχέσεις ακούσιες και εκούσιες και βρίσκεται σε μέρη που δεν γίνονται απαραίτητα αντιληπτά από την όραση καθώς ενώνει και δονεί σώματα, αγγίζει αντικείμενα ή εισέρχεται στο εσωτερικό τους. Η παραγωγή χώρου και ο ίδιος ο χώρος που παράγεται από αυτή δεν είναι ανεξάρτητα στοιχεία αλλά δυο πτυχές που δεν μπορούν να ιδωθούν ξεχωριστά (Lefebvre, 1991: 37).



Με σχεσιακούς όρους η χωρικότητα του ήχου συμβαδίζει με την ανθρώπινη παρουσία η οποία όταν αντιληφθεί τον ήχο μέσω της ακοής είναι ενσωματωμένη σε αυτή. Κύριο χαρακτηριστικό της χωρικότητας του ήχου είναι ότι δημιουργεί ένα συγκεκριμένο τρόπο, συνειδητό ή ασυνείδητο που ο άνθρωπος την αντιλαμβάνεται. Πιο συγκεκριμένα, η εμπειρία των ακουστικών φαινομένων συνεπάγεται μια διαδικασία ανταλλαγής και διάδρασης με αντικείμενα, σώματα, υλικά και άυλα στοιχεία του περιβάλλοντος. Μέσα στο πρίσμα αυτό οι πρακτικές που ο άνθρωπος προσλαμβάνει τον ηχητικό χώρο και διαδρά μαζί του, η ακοή/ακρόαση δηλαδή, οδηγεί σε μια συγκεκριμένη βίωση και αντίληψη του χώρου. Όλη αυτή η διεργασία ονομάζεται κατά τον Labelle (2012) «ακουστική χωρικότητα». Όπως ακριβώς η αρχιτεκτονική παράγει και κατασκευάζει χώρο η ακουστική χωρικότητα είναι ένα είδος αρχιτεκτονικής.

Δηλαδή παραγωγή ήχου και ακοή αποτελούν δυο όψεις του ίδιου νομίσματος και όχι διακριτά στοιχεία όπως συνηθίζεται για παράδειγμα με την ακουστική του χώρου και τον τρόπο πρόσληψης αυτού. Η ανθρώπινη παρουσία διαδρά, ερμηνεύει και κατανοεί τον ηχητικό αυτό χώρο μέσω της πρακτικής της ακοής/ακρόασης. Συγχρόνως ο ηχητικός χώρος έχει και απτά χαρακτηριστικά το οποία ο ακροατής μπορεί να τα νιώσει με ολόκληρο το σώμα του. Η ακοή/ ακρόαση μας φέρνει σε επαφή με τον κόσμο και βοηθά τον άνθρωπο να κατανοήσει τη θέση του σε αυτό καθιστώντας μια σχεσιακή εμπειρία (Labelle, 2012). Η ιδιότητα του ήχου να περικλείει το ανθρώπινο σώμα καθιστά την ακουστική χωρικότητα ως «ηχητική περιβάλλουσα» (Anzieu όπως αναφέρεται στο Connor, 2003). Βέβαια όπως θα παρουσιαστεί και σε άλλο κεφάλαιο και το ίδιο το ανθρώπινο σώμα περιβάλλει τον ήχο, διαδρά μαζί του και επηρεάζει τη μορφή του, καθιστώντας έτσι θολά τα όρια μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου.

Πέρα από τη σχέση της με την ακοή η ακουστική χωρικότητα έχει και άλλα χαρακτηριστικά τα οποία έχουν αναφερθεί από τον Brandon Labelle (2012) στο ομώνυμο κείμενό του. Αυτά αφορούν τις πολλαπλές προοπτικές, την παραγωγή δικτύου που δεν έχει ως κέντρο του τον άνθρωπο, τη δόνηση, την κίνηση, τις διαφορετικές ζώνες έντασης, τη δράση του ήχου ως συγκολλητική ουσία, την κατοίκηση (*inhabitation και dwelling*) και την κοινότητα. Στο παρόν υποκεφάλαιο τα χαρακτηριστικά αυτά θα παρουσιαστούν και θα εμπλουτιστούν από τη σκοπιά της ηχητικής τέχνης. Αρχικά, η ακουστική χωρικότητα μπορεί να έχει πολλαπλές προοπτικές (*multiple perspectives*). Ως παράδειγμα είναι όταν ο επισκέπτης του εκθεσιακού χώρου ηχητικής τέχνης ακροάζεται ένα συγκεκριμένο έργο. Ταυτόχρονα όμως ακούει, χωρίς απαραίτητα να εστιάζει, τον ήχο ενός άλλου έργου, ο οποίος παρεμβαίνει στον ακουστικό χώρο του πρώτου έργου. Με οπτικούς όρους είναι σα να αναμιγνύεται ένα γλυπτό

σε ένα άλλο ή σε να βρίσκεται ένα δωμάτιο μέσα σε ένα άλλο. Αυτό δείχνει ότι δεν συμβαίνει είτε το ένα είτε το άλλο ηχητικό γεγονός, δηλαδή οι ήχοι δεν είναι ανεξάρτητοι μεταξύ τους όπως για παράδειγμα μπορεί να συμβεί με τα οπτικά αντικείμενα, αλλά στον ήχο τα συμβάντα λαμβάνουν χώρα ταυτόχρονα. Ο ήχος δεν έχει δυαδικά (*dualistic*) χαρακτηριστικά, αλλά συνθετικά γιατί ρέουν ταυτόχρονα ήχοι από διάφορες πηγές και δεν συμβαίνει το ένα ή το άλλο. Βέβαια τρόποι παρουσίασης του έργου μπορούν να καταργήσουν αυτό το χαρακτηριστικό. Για παράδειγμα ένα έργο μπορεί να προβάλλεται από ακουστικά, ώστε να απομονώνονται λοιποί ήχοι και να δημιουργείται μια μόνο προοπτική.

Οι πολλαπλές διαστάσεις της ακουστικής χωρικότητας στον εκθεσιακό χώρο ηχητικών έργων σχετίζονται με την παρουσία άλλων ήχων πέρα των έργων οι οποίοι παρεμβαίνουν στον ακουστικό χώρο των έργων που είτε αναμιγνύονται με αυτόν είτε τον υπερκαλύπτουν. Οι λοιποί αυτοί ήχοι προέρχονται από το περιβάλλον του εκθεσιακού χώρου, εσωτερικό και εξωτερικό, που μαζί με τους ήχους των έργων συντελούν το ηχοτοπίο του εκθεσιακού χώρου.

Αυτή η πολλαπλότητα των ήχων είχε απασχολήσει και τον καλλιτέχνη John Cage αντιμετωπίζοντας τους ήχους στο σύνολό τους. Στοιχεία για την άποψη του δίνει ο Stephen Crocker στο βιβλίο του *Bergson and the Metaphysics of Media*. Σύμφωνα λοιπόν με την άποψη του Cage όταν πέντε ή περισσότεροι διαφορετικοί ήχοι αναμιχθούν και δώσουν μια νέα ακουστική ενότητα η αντίληψη αλλάζει και φτάνει σε ένα νέο όριο. Έτσι οι αρχικοί ήχοι χάνουν τις προηγούμενες κατευθύνσεις και τις σκιαγραφήσεις τους και δημιουργείται αυτό που ο Χέγκελ ονομάζει μεταφορά από την ποσότητα στην ποιότητα (Crocker, 2012:64). Για παράδειγμα στην είσοδο του εκθεσιακού χώρου ηχητικών έργων πολύ συχνά δημιουργείται ένας χώρος από την ανάμιξη των συνολικών έργων ώστε ο ακροατής να μη καταλαβαίνει από πού προέρχεται κάθε ήχος και αντιλαμβάνεται διαφορετικά τον ήχο από αυτόν των επιμέρους έργων.

Ένα άλλο βασικό χαρακτηριστικό της ακουστικής χωρικότητας είναι ότι παράγει ένα δίκτυο, είναι μια δικτυακή διαδικασία, *networked process* ορίζεται από τον Labelle (2012), «σύμπλεγμα» στην παρούσα διατριβή, που δεν έχει στο κέντρο της τον άνθρωπο καθώς συνδέει υλικές και μη παρουσίες και δυνάμεις. Για παράδειγμα τα σώματα μπορεί να συνδέονται με άλλα σώματα, με τους τοίχους που ανακλώνται οι ήχοι, με τις φωνές άλλων ανθρώπων, με τους ήχους των έργων ή άλλων στοιχείων όπως ο ήχος του εξαερισμού της αίθουσας τέχνης. Κατά τον τρόπο αυτό, υλικά και άυλα αντικείμενα ενεργοποιούνται και αποκτούν φωνή. Μέσα στο πρίσμα της σύνδεσης των στοιχείων η ακουστική χωρικότητα έχει μια δυναμική και κινητική διάσταση. Η κίνηση και η διάχυση του ήχου είναι αυτή που τον

συνδέει με τα υλικά και άυλα πράγματα, καθώς και μεταξύ τους. Μέσω της ακοής γίνεται αισθητή η μη στατικότητα του χώρου.

Στοιχείο δόμησης της ακουστικής χωρικότητας είναι η δόνηση του ήχου που συνδέει και γίνεται αισθητή στον άνθρωπο ως ενέργεια. Μέσω της δόνησης και της ενέργειας ο άνθρωπος καταλαβαίνει τον χώρο που διαμορφώνει ο ήχος με απτό τρόπο. Ένα απλό παράδειγμα κατανόησης της ενέργειας αυτής είναι η φωνή. Ακούγοντας κανείς τη φωνή του στον χώρο με αντηχήσεις επεκτείνει τη χωρικότητα του σώματος του, διότι μέσω της φωνής το σώμα κινείται στον χώρο πέρα από τα αυστηρά σαρκικά του όρια. Το σώμα επομένως δεν είναι στο κέντρο αλλά περιτριγυρίζει στον χώρο μέσα από τη φωνή. Η σχεσιακή αυτή ιδιότητα της ακουστικής χωρικότητας έρχεται σε αντίθεση με την παράδοση στο νεότερο δυτικό πολιτισμό και στις επιστήμες ότι ο άνθρωπος βρίσκεται πάντοτε στο κέντρο του περιβάλλοντος και είναι πιο σημαντικός σε σχέση με τα λοιπά όντα.

Η αίσθηση της δόνησης στην ακουστική χωρικότητα γίνεται φανερή από τον τρόπο που γίνεται αισθητή απτικά. Ο ήχος ως δόνηση γίνεται αισθητός από το σώμα κατά τον μουσικό Brian Eno ως «ένα πορώδες υλικό» (όπως αναφέρεται στο Huberman, 2005) με αποτέλεσμα να διακρίνεται από το χαρακτηριστικό της απτικότητας. Η απτικότητα αυτή του ήχου κατά συνέπεια δεν ενεργοποιεί μόνο την αίσθηση της ακοής αλλά και της αφής καθιστώντας τη χωρικότητα αυτή όχι μόνο ως κάτι ακουστικό αλλά ως απτό και πολυαισθητηριακό. Στην ακουστική χωρικότητα δυο αισθήσεις, η αφή και η ακοή, είναι αναπόσπαστες. Ο ακροατής αισθάνεται τις δονήσεις του ήχου στο σώμα του καταργώντας τα όρια μεταξύ αυτού και του ήχου. Οπότε και η σύλληψη της δόνησης, είτε με την ακοή είτε με το σώμα, συνεπάγεται και την αυτόματη ενσωμάτωση στον πολυδιάστατο ακουστικό χώρο, που γίνεται αισθητός από το εσωτερικό του και όχι την επιφάνειά του. Η ενσωμάτωση στον ηχητικό χώρο και η αίσθηση του ήχου ως κάτι απτό δημιουργεί ένα νέο είδος κατηγορίας, αυτό που ο Leitner ονομάζει «απτή ακουστική» (haptic acoustics) (Leitner, 1998: 175).

Η απτή και κινητική αντίληψη του χώρου σχετικά με τον ήχο φαίνεται στα έργα του Jan-Peter E.R. Sonntag που έχει ονομάσει *raum-Arbeiten*. Η λέξη *raum* στα γερμανικά σημαίνει χώρος και δωμάτιο ταυτόχρονα, ενώ παλαιότερα χρησιμοποιούνταν και για να προσδιορίσει τον χρόνο. Η έννοια του δωματίου κατά την Ευκλείδεια αντίληψη και τα στατικά χαρακτηριστικά που καλλιέργησε διαμόρφωσε σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, στο πέρασμα του χρόνου, και αυτή του χώρου. Για να φέρει την αλλαγή σε αυτό ο E.R. Sonntag άρχισε να δουλεύει με τη χρήση της πίεσης και με στατικά ημιτονοειδή κύματα (*standing sinus-pressure waves*) ώστε να δημιουργήσει μη ευκλείδειους, κινούμενους, άμορφους ηχητικούς χώρους εντός της ευκλείδειας αρχιτεκτονικής. Οι μορφές του ηχητικού χώρου δεν βασίζονται στις

τρεις διαστάσεις όπως η αρχιτεκτονική του χώρου, αλλά οι σχηματισμοί τους είναι σαν αυτοί του σχεσιακού (relational) χώρου, σπιράλ, χωνί κ.α. που περιέγραψε ο Nigel Thrift και αναφέρθηκαν νωρίτερα. Πέρα από την κίνηση του χώρου ο καλλιτέχνης, μέσα από τον ηχητικό σχεδιασμό του έργου, επεδίωξε να δείξει την απτικότητα του, τονίζοντας ότι η ακοή αναφέρεται σε όλο το σώμα. Αξιοσημείωτο είναι ότι όταν ρώτησε το κοινό για το πώς αντιλήφθηκε τους χώρους αυτούς αυτοί απάντησαν με μια αφήγηση, δηλαδή συνέκριναν την εν λόγω εμπειρία με κάποια άλλη. Το γεγονός αυτό παραπέμπει σε αυτό που σημειώθηκε νωρίτερα ότι δεν υπάρχει κατάλληλο λεξιλόγιο προκειμένου να εκφραστεί η ακουστική εμπειρία. Το 1993 ο E.R. Sonntag δημιούργησε ανοδικές και πτωτικές κινήσεις θορύβου ώστε να προσομοιώσει τον τρόπο που κινείται ο όγκος του ηχητικού χώρου και να δημιουργήσει πρωτότυπα αντιληπτικά πεδία (E.R. Sonntag, 2010). Η ιδιότητα της απτικότητας του ήχου γίνεται κατανοητή μέσα από το ηχητικό του έργο *Modern Minimal Disco* (1965). Ο επισκέπτης ανεβαίνει πάνω σε ένα βάθρο χάλυβα στον εκθεσιακό χώρο και φορά ειδικά σχεδιασμένα ακουστικά που εκπέμπουν χαμηλές συχνότητες που δεν είναι ακουστές. Μέσω του βάρους ο ακροατής αισθάνεται τις δονήσεις στο σώμα του και δημιουργείται μια χωρική εμπειρία που συνεχώς επιταχύνεται (παράγραφος 1 στο *Modern Minimal Disco*, χ.χ.).

Η κίνηση της ακουστικής χωρικότητας έχει ως αποτέλεσμα ο ήχος να λειτουργεί ως μια συγκολλητική ουσία ανάμεσα στα στοιχεία που ορίζουν τον χώρο. Ένα σχετικό παράδειγμα αναφέρεται στον ηχητικό περίπατο που οργάνωσε ο Ιάπωνας ηχητικός καλλιτέχνης Akio Suzuki σε συνεργασία με τη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών στην περιοχή του Κολωνού στην Αθήνα στις 8.3.2015 στο πλαίσιο του Borderline festival. Στη διάρκεια αυτού ο καλλιτέχνης στεκόταν στην είσοδο ενός εγκαταλειμμένου κτιρίου, το οποίο δεν είχε αρκετά υλικά ώστε να απορροφήσουν τον ήχο, και παρήγαγε ήχους χτυπώντας δυο πέτρες, αλλάζοντας τον ρυθμό χτυπήματος κάθε φορά. Στη συνέχεια κινούνταν στον χώρο και αναζητούσε τα διάφορα «σημεία ηχώ» όπως ανέφερε, αυτά δηλαδή που η ηχώ γινόταν αισθητή με διαφορετικό τρόπο. Με τον τρόπο αυτό ερευνούσε την ηχώ του κτιρίου η οποία μεταβαλλόταν ανάλογα με τη θέση του και το πόσο γρήγορα χτυπούσε τις πέτρες. Όταν σταματούσε το χτύπημα γινόταν αισθητή η ακουστική του χώρου και ο αρχικός ήχος γινόταν αντιληπτός σε διαφορετική μορφή και σε αργότερο χρόνο από αυτόν της παραγωγής του. Επομένως εδώ φανερώνεται αρχικά το χρονικό στοιχείο της ακουστικής χωρικότητας καθώς μέσω της ηχούς ο χρόνος μετατρέπεται σε χωρική διάσταση (Labelle, 2010:7). Επιπλέον, γίνεται κατανοητή και αισθητή η σύνδεση μεταξύ του σώματος και των υλικών στοιχείων που πραγματοποιεί ο ήχος. Τα χέρια του καλλιτέχνη κινούνταν με διαφορετικό ρυθμό κάθε φορά ενώνοντας τις πέτρες και ο ήχος που παραγόταν από την αλληλεπίδραση των χεριών με τις

πέτρες, αλλά και από τις πέτρες χρωματιζόταν από το κτίριο. Με τον τρόπο αυτό και το ίδιο το κτίριο γινόταν ακουστό μέσω της κυκλοφορίας του ήχου. Οπότε η αλληλεπίδραση των στοιχείων μέσω του ήχου κάνουν την ακουστική χωρικότητα να παράγει ένα σύμπλεγμα στο οποίο ο άνθρωπος δεν είναι στο κέντρο.

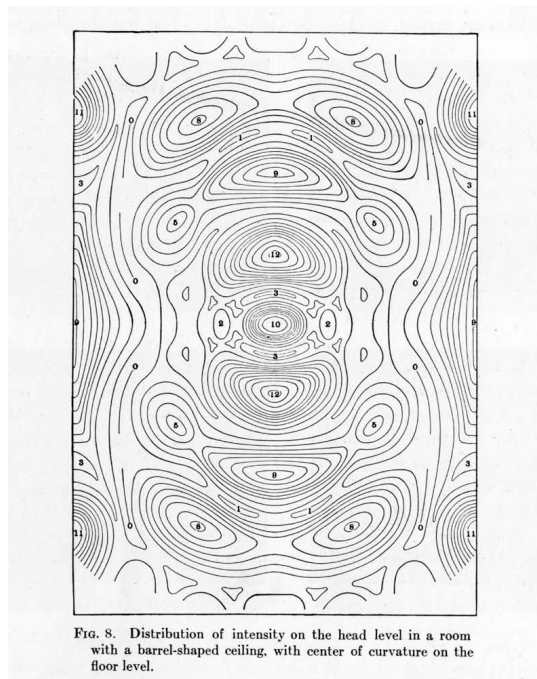
Αυτή η κίνηση του ήχου και η ικανότητα του να συνδέει παράγει μια νέα μορφή κατοίκησης (*inhabitation* και *dwelling*). Μέσα στα αόρατα αλλά απτά όρια της ακουστικής χωρικότητας δημιουργείται μια μορφή κοινότητας ανάμεσα σε υλικά και άυλα στοιχεία διότι αυτά μοιράζονται τον ίδιο χώρο (τον ηχητικό). Κατά τον τρόπο αυτό ο ήχος δεν είναι μια ιδιωτική σχέση (Labelle, 2006: x) αλλά ένα κοινό αγαθό που αλλάζει το όρια της ατομικότητας από τη στιγμή που θα γίνει ακουστός. Για παράδειγμα όταν ένα ηχητικό έργο προβάλλεται με ηχεία μέσα σε μια αίθουσα τέχνης ώστε γίνεται ακουστό σε ένα μέρος της τότε οι επισκέπτες που θα τον ακούσουν, ενσωματώνονται στην χωρικότητα του και τη μοιράζονται μεταξύ τους, κάνοντας το ηχητικό έργο να παράγει έναν αόρατο δημόσιο χώρο.

Η διάχυση της ακουστικής χωρικότητας μπορεί να λάβει χώρα σε μεγάλη έκταση και να έχει πολλαπλές κατευθύνσεις. Δεν έχει σταθερά όρια και διαπερνά αυτά του οπτικά διαμορφωμένου χώρου, με αποτέλεσμα να δημιουργεί έναν ενιαίο χώρο με το εξωτερικό ηχητικό περιβάλλον διαταράσσοντας τις σχέσεις του μέσα και του έξω (Labelle, 2010 β). Για παράδειγμα το έργο του Δανού καλλιτέχνη Jacob Kirkegaard *Broadway* (2007) ενώνει δυο διαφορετικούς ηχητικούς χώρους: τον χώρο όπως εκτυλίσσεται στο εσωτερικό της αίθουσας τέχνης Swiss Institute στη Νέα Υόρκη που εκτίθεται το έργο και τον δημόσιο χώρο που περιβάλλει την αίθουσα τέχνης. Με αυτόν τον τρόπο ερευνά τον ηχητικό χώρο της ίδιας της αίθουσας τέχνης (Jacob Kirkegaard *Broadway*, Δελτίο Τύπου, 2007), παράγοντας έτσι έναν συνολικό χώρο. Το έργο αποτελεί μια πεντακάναλη ηχητική εγκατάσταση που περιλαμβάνει τις πέντε κολώνες του χώρου καθώς και όλο το κτίριο. Μέσα στις κολώνες ο καλλιτέχνης τοποθέτησε επιταχυνσιόμετρα για να καταγράψει ανεπαίσθητες ηχητικές δονήσεις της κίνησης στον δρόμο και του μετρό που βρίσκεται από κάτω από το κτίριο και αμφότερες μεταφέρονται από τις κολώνες. Στη συνέχεια αναπαρήγαγε αυτούς τους ήχους μέσα από τις κολώνες, οι οποίες έτσι γίνονταν μεγάφωνα, ενώνοντας με αυτόν τον τρόπο τον δημόσιο με τον ιδιωτικό χώρο, ή καλύτερα στην περίπτωση αυτή, διαμόρφωσε συνειδητά τα διαφορετικά όρια του δημόσιου ηχητικού χώρου από αυτόν που ορίζεται από τις οπτικές συντεταγμένες.

Στην ακουστική χωρικότητα προκύπτουν διαφορετικές μορφολογίες που σχετίζονται κατά κύριο λόγο με την ταυτότητα των ήχων που περιλαμβάνει, τον όγκο, την πυκνότητα και τις κατευθύνσεις τους. Η πυκνότητα καθορίζει την απόσταση που μπορεί να γίνει ο ήχος αισθητός ενώ ο όγκος μπορεί να ορίσει τη μεταβλητότητα του χώρου σε ήχο (Migone, 2003).

Ο Labelle (2012) κάνει λόγο κυρίως για τον τόνο του ήχου, που διαμορφώνει διαφορετικές ζώνες έντασης. Για παράδειγμα περπατώντας κανείς στον εκθεσιακό χώρο ηχητικών έργων μπορεί να νιώσει πιο έντονα τον ήχο ενός έργου όταν είναι κοντά σε αυτό ενώ βρίσκεται σε μια ζώνη χαμηλής πυκνότητας όταν είναι στην είσοδο του χώρου μακριά από τα έργα. Ο εκθεσιακός χώρος είναι ένας ενωμένος χώρος διαφορετικών πυκνοτήτων που δεν υπάρχουν οπτικοί διαχωρισμοί αλλά απτοί και ακουστοί. Συνεπώς παρουσιάζεται μια ακουστική συνέχεια η οποία εξελίσσεται σε διαφορετικά σημεία του χώρου με διαφορετικά χαρακτηριστικά αλλά ποτέ δεν διακόπτεται.

Για να γίνει αυτό καλύτερα κατανοητό θα παρατεθεί μια εικόνα που την είχε σχεδιάσει ο αρχιτέκτονας και ιδρυτής της ακουστικής αρχιτεκτονικής Wallace Clement Sabine το 1922 για να δείξει γραφικά την κατανομή των ηχητικών πυκνοτήτων στον χώρο. Ο ήχος στη συγκεκριμένη περίπτωση παράγεται από το κέντρο από μια ηχητική πηγή και κατανέμεται με διαφορετικές πυκνότητες στον χώρο (υψηλές - πολλοί κύκλοι, χαμηλές - λίγοι κύκλοι) βάσει των αντανakλάσεων που προκύπτουν από τους τοίχους. Οπότε και το περιεχόμενο του ήχου παρουσιάζει μια δυναμική μορφή που εξελίσσεται ανάλογα με το περιβάλλον που διαδρά (υλικό, ανθρώπινο κτλ.).



**Εικόνα 4: (Sabine, 1922: 152)**

Ένα παράδειγμα που συμπυκνώνει χαρακτηριστικά της ακουστικής χωρικότητας και της βίωσης του χώρου μέσω του ήχου οργανώθηκε, το 2015, στον εκθεσιακό χώρο του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στην Αθήνα. Στο πλαίσιο ενός 7<sup>ου</sup> μηνου εκπαιδευτικού

προγράμματος με τον τίτλο *Μικροί Ηχοεξερευνητές*, που το οργάνωσε η γράφουσα μαζί με εργαζόμενους στο μουσείο, μαθητές της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης συγκεκριμένων σχολείων επισκέφτηκαν τον χώρο του μουσείου. Το μουσείο όμως δεν λειτουργούσε για το κοινό, δεν φιλοξενούσε κάποια έκθεση, κατά συνέπεια ήταν άδειο. Με ειδικές ασκήσεις ακρόασης και βιωματικών πρακτικών οι μαθητές άρχισαν να παρατηρούν και να καταγράφουν τους ήχους του χώρου με κύριο σκοπό να μελετήσουν τους ήχους της σιωπής και κατά πόσο υφίσταται αυτή. Μια μαθήτρια ανέφερε σχετικά «Όταν μπήκα στο άδειο δωμάτιο σάστισα. Είπα τι κάνουμε εδώ; Αλλά στη συνέχεια ανακάλυψα ότι υπάρχουν ήχοι». Πιο συγκεκριμένα στον σιωπηρό χώρο του μουσείου οι μαθητές αντιλήφθηκαν ήχους που παράγονται κυρίως από μηχανικά αντικείμενα στο εσωτερικό του όπως το ασανσέρ, οι κυλιόμενες σκάλες, ο εξαερισμός, τα τηλέφωνα, το ρολόι του τοίχου, ήχους από την ανθρώπινη δράση των υπαλλήλων αλλά και ήχους εξωτερικά του κτιρίου, όπως των αυτοκινήτων. Επιπλέον, ήρθαν σε επαφή με την έννοια της δόνησης και τον τρόπο που αυτή γίνεται ακουστή με την τοποθέτηση πιεζοηλεκτρικών μικροφώνων πάνω σε μεταλλικά στοιχεία, όπως τα κάγκελα της πόρτας. Το κύριο γνώρισμα των ασκήσεων αυτών είναι ότι οι μαθητές εστίασαν στο τέλος στους ήχους που παράγουν οι ίδιοι σε σχέση με τον χώρο του μουσείου. Η ανάσα τους, οι ομιλίες, ο βήχας και άλλοι ήχοι του σώματος όπως της καρδιάς και του στομαχιού γίνονταν ακουστοί λόγω της χαμηλής έντασης των εξωτερικών ήχων. Οι ήχοι αυτοί ήταν ένας τρόπος σύνδεσης με το ηχητικό περιβάλλον. Η συγκεκριμένη εν δυνάμει έλλειψη παρουσίας ήχων τους μέσα στον άδειο χώρο είχε ως αποτέλεσμα να κατανοήσουν τις σχέσεις του ήχου ανάμεσα σε υλικά και άυλα αντικείμενα. Για παράδειγμα οι ήχοι στο εσωτερικό του σώματος που είναι πάντοτε παρόντες σχετίζονται και διαδρούν με τους εξωτερικούς ήχους οι οποίοι συνήθως τους υπερκαλύπτουν. Επιπλέον, οι μαθητές έδωσαν έμφαση στους βηματισμούς τους, όπως ακούγονταν χρωματισμένοι από τον χώρο του Μουσείου. Το γεγονός αυτό τους βοήθησε να συνειδητοποιήσουν ότι ο εαυτός τους δεν βρίσκεται στο κέντρο. Επομένως στον κενό χώρο του μουσείου υπάρχει μια κινητικότητα που παράγεται από ήχους. Οι ήχοι αυτοί που μελετήθηκαν είναι σχεδόν πάντοτε παρόντες στον εκθεσιακό χώρο του μουσείου, ακόμη και όταν εκτεθούν ηχητικά έργα, δημιουργώντας σχέσεις και πολλαπλές κατευθύνσεις. Κατόπιν οι ήχοι που καταγράφηκαν στον κενό χώρο συνιστούν το ηχοτοπίο του μουσείου. Οι ήχοι αυτοί επηρεάζουν την αντίληψή του επισκέπτη και είναι ζωντανό και οργανικό κομμάτι της εμπειρίας της επίσκεψης. Το μουσείο μπορεί να είναι εκπληκτικά θορυβώδες και να μην υπάρχει η απόλυτη σιωπή ακόμα και όταν δεν υπάρχουν έργα. Οπότε η ακουστική χωρικότητα δεν είναι κενή και ουδέτερη αλλά είναι μια ενέργεια με χρονικά και δυναμικά χαρακτηριστικά που αλληλεπιδρά με πολλαπλά στοιχεία. Μέσα στο μουσείο αναδιπλώνονται σχέσεις μεταξύ

του χώρου, των έργων, των ανθρώπων που δουλεύουν και το επισκέπτονται καθιστώντας ένα ενεργό περιβάλλον, μια ολότητα ήχων. Οι επισκέπτες έχουν ενεργή συμμετοχή στην ακουστική χωρικότητα μουσείου, δεν είναι παθητικοί δράστες και αποστασιοποιημένοι από αυτό.

### **3.4 Η ακουστική χωρικότητα ως εκθεσιακός χώρος**

Σε προηγούμενο κεφάλαιο αναφέρθηκε το πόσο στενά συνδεδεμένη είναι η ηχητική τέχνη με τη μουσική. Στο σημείο αυτό θα δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στη σύνδεση της ηχητικής τέχνης με άλλες μορφές τέχνης κυρίως τις οπτικές, ώστε αυτή να αποκτήσει μια θέση με σαφή προσδιορισμό στον εκθεσιακό χώρο. Νωρίτερα σημειώθηκαν οι αιτίες που η ηχητική τέχνη δεν έχει υπάρξει έως τώρα διακριτή και κοινά αποδεκτή κατηγορία στον χώρο των τεχνών. Εδώ θα προστεθούν ορισμένα στοιχεία που σχετίζονται με τον ρόλο του ήχου στα μοντέλα εκθεσιακών χώρων που αναφέρθηκαν αλλά και στις υπάρχουσες συνήθειες και πρακτικές που κατευθύνουν την εμπειρία του επισκέπτη προς μια συγκεκριμένη συμπεριφορά.

Το επικρατέστερο μοντέλο εκθεσιακού χώρου του 20ου αιώνα, ο λευκός κύβος, είναι προσανατολισμένο σε συστήματα αντίληψης που προσεγγίζουν την όραση και αποτρέπουν οποιαδήποτε μορφή ήχου, ακόμη και του ίδιου του σώματος. Στον χώρο επικρατεί σιωπή που προκύπτει από την απομόνωση του από τον εξωτερικό χώρο, από πρακτικές όπως η κάλυψη του πατώματος με τέτοιο τρόπο ώστε τα βήματα να μην δημιουργούν θόρυβο αλλά και από αυτή που προέρχεται από το ίδιο το κοινό (απουσία ομιλίας, χαμηλής έντασης βηματισμοί κτλ). Τα χαρακτηριστικά αυτά επικρατούν τόσο ώστε αποτρέπεται η δημιουργία ενός πεδίου που θα κάνει δεκτό τον ήχο στην τέχνη. Ο λευκός κύβος, λοιπόν, δίνει έμφαση στην όραση και μόνο. Επιπλέον, λαμβάνοντας υπόψη την κυριαρχία της όρασης στο δυτικό πολιτισμό μέσα στον εκθεσιακό χώρο ο επισκέπτης κατευθύνεται στο να δώσει έμφαση σε μια μόνο αίσθηση και όχι σε περισσότερες, ή σε μια πολυαισθητηριακή εμπειρία. Γενικά καλλιεργείται η παθητικότητα του επισκέπτη και ο ίδιος δεν βρίσκεται σε επαγρύπνηση (Bishop, 2005α) ώστε να κάνει χρήση όλων των αισθήσεων.

Το μουσείο και οι εκθεσιακοί χώροι που εκπροσωπούνται από θεσμικούς παράγοντες θεωρούνται ως τόπος γέννησης μιας «ειδικής εμπειρίας» (Draxler, 2009), εκφράζοντας συγκεκριμένους κώδικες συμπεριφοράς για το τι είναι τέχνη και πως αυτή γίνεται αντιληπτή. Διευρύνοντας την τοποθέτηση αυτή ο εκθεσιακός χώρος τείνει να ελέγχει την παρουσία του ήχου και συντηρεί έναν πολιτισμικό κώδικα συμπεριφοράς που δεν απευθύνεται στην αίσθηση



της ακρόασης, θέτει τον κάθε ήχο ως ανεπιθύμητο (θόρυβο δηλαδή) - παρόλο που μπορεί να εκθέτει ηχητικά έργα- και απαιτεί την κατανόηση του έργου μέσω σιωπηρής συμπεριφοράς. Στις περιπτώσεις αυτές η ύπαρξη του ήχου υπονοείται σε δυο κόσμους: σε τοπολογικό και ειδολογικό επίπεδο. «Σε τοπολογικό επίπεδο ο ήχος ενυπάρχει μόνο στον εσώτατο κόσμο του επισκέπτη ενώ σε ειδολογικό επίπεδο ταυτίζεται με τη φωνή (που θα αποκαλύψει τα νοήματα που υπερβαίνουν τον χώρο και το χρόνο της επίσκεψης), ηχητικά και μεταφορικά μιλώντας, η οποία αποκαλύπτει αδιαμεσολάβητα την αυθεντική ουσία (του εκθέματος του μουσείου, του πολιτισμού)» (Bubaris, 2014).

Τη σύνδεση της ηχητικής τέχνης με τον χώρο παρουσιάζει η γερμανική βιβλιογραφία με τον όρο «Klangkunst». Σε αυτόν γίνεται σημαντική και εκτενής αναφορά στο άρθρο των Engström Andreas and Stjerna Åsa *Sound Art or Klangkunst? A reading of the German and English literature on sound art* όπως δημοσιεύτηκε το 2009 στο περιοδικό «Organised Sound». Αυτό θα αποτελέσει σημείο αναφοράς της παρούσας διατριβής καθότι συνοψίζει τη θέση της γερμανικής βιβλιογραφίας της οποίας σημαντικά κείμενα δεν έχουν μεταφραστεί στην Αγγλική. Το άρθρο αυτό άνοιξε τους δρόμους της γερμανικής προσέγγισης σε ένα ευρύτερο κοινό. Η γερμανική βιβλιογραφία, που προέρχεται κυρίως από μουσικολόγους, είναι πιο σαφής στο τι είναι η ηχητική τέχνη. Θα λέγαμε ότι στον λόγο (*discourse*) αυτά τα όρια είναι ξεκάθαρα και δεν υπάρχει μια θολότητα στο τοπίο για το τι αυτή περιλαμβάνει. Πιο συγκεκριμένα υιοθετεί τον όρο «Klangkunst», για να προσδιορίσει εκείνη τη μορφή τέχνης που ασχολείται με τις έννοιες της χωρικότητας και της χωρικής διάρθρωσης του ήχου. Δίνεται έμφαση στον χώρο που παρουσιάζεται το ηχητικό έργο και στη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ αυτού και του έργου, συνδυάζοντας τη σημασία της όρασης και της ακοής στη βίωση του έργου. Για τον λόγο αυτό γεννήθηκε μέσα σε αυτήν ο ήχος ως διευρυμένη έννοια του γλυπτού, όπως είχε σημειώσει και ο Schulz και προαναφέρθηκε. Η ηχητική τέχνη δίνει νέες διαστάσεις στον χώρο που η μουσική επιτέλεση δεν είχε δώσει έως τώρα. Ο χώρος εδώ μπαίνει στο κέντρο της καλλιτεχνικής πρακτικής και γίνεται ένα φαινόμενο που μπορεί να διερευνηθεί μέσω του ήχου, τόσο εννοιολογικά όσο και φιλοσοφικά. Παραδείγματα καλλιτεχνών που εκφράζουν τις θεωρήσεις αυτές είναι οι Christina Kubisch, Bill Fontana, Bernhard Leitner, Ulrich Eller κ.α. Οι Engström και Stjerna σημειώνουν ότι ο όρος «Klangkunst» ως έννοια αναφέρεται σε νέες αισθητικές εκφράσεις που ενώνουν το κενό ανάμεσα στις πλαστικές τέχνες (*Raumkunst*), οι οποίες κάνουν λόγο στον χώρο και αυτές που δίνουν έμφαση στον χρόνο (*Zeitkunst*) όπως ενδεικτικά η μουσική. Η ακαδημαϊκός Helga de la Motte-Haber, κύρια εκπρόσωπος της γερμανικής βιβλιογραφίας, αναφέρει ότι η διάκριση των τεχνών του 18<sup>ου</sup> αιώνα βασίζεται στην όραση και την ακοή. Όμως η Klangkunst αναθεωρώντας τον διαχωρισμό των κλασικιστικών

τεχνών βάσει των αισθήσεων σε χρονικές και χωρικές αναφέρεται στην αισθητική πρακτική που σχετίζεται όχι μόνο με την ακοή αλλά και με την όραση. Η κοινή δράση της όρασης και της ακοής εκφράζεται από το περιεχόμενο δυο μεγάλων φεστιβάλ που πραγματοποιήθηκαν στη Γερμανία και την Αυστρία: το «Sonambiente festival für hören und sehen» (1999, 2006, στο Βερολίνο, σε ελεύθερη μετάφραση «Φεστιβάλ για την όραση και την ακοή») και το «See this Sound» (2009, Λιντς, σε ελεύθερη μετάφραση «Δες αυτόν τον ήχο»). Στον κατάλογο της έκθεσης του φεστιβάλ «Sonambiente» (1996) η Helga de la De la Motte - Haber αναφέρεται στην δημιουργία μιας νέας αισθητικής, μιας τέχνης που χρησιμοποιεί ταυτόχρονα την όραση και την ακοή (Motte-Haber στο Engström & Stjerna, 2009). Η γερμανική προσέγγιση του όρου για τη χρήση δυο διαφορετικών αισθήσεων ταυτόχρονα, των κυρίαρχων αισθήσεων που εκπροσωπούνται από το σύστημα των πέντε καλών τεχνών, μας υπενθυμίζει ότι στον πραγματικό κόσμο δεν χρησιμοποιούμε μόνο μια αίσθηση και δεν κάνουμε διαχωρισμό αυτών, ανοίγοντας τον δρόμο για την πολυαισθητηριακή προσέγγιση της τέχνης.

Μέσα από την ανάλυση της ακουστικής χωρικότητας έγινε φανερό ότι ο επισκέπτης είναι πάντοτε μέρος της και ότι η διανομή του ηχητικού περιεχομένου στον χώρο έχει ακουστικά και γλυπτικά χαρακτηριστικά, γεγονός που καθιστά το ηχητικό έργο ως καλλιτεχνική εγκατάσταση (Metzger, 2006: 53). Η καλλιτεχνική εγκατάσταση έχει ως πρωταρχικό της στοιχείο τον τρισδιάστατο χώρο (Zurbrugg, 2001) στον οποίο τοποθετούνται τα αντικείμενα. Όπως και με την ακουστική χωρικότητα του έργου η εγκατάσταση είναι «μια τέχνη που καταλαμβάνει χώρο» (Bestor, 2003). Μια περαιτέρω ανάλυση της έννοιας αυτής δεν περιλαμβάνει μόνο τον τρόπο που εναποτίθενται και διευθετούνται τα αντικείμενα της τέχνης στον χώρο αλλά και τις σχέσεις που αναπτύσσονται σε αυτή (De Oliveira, et al. 2004: 8) οι οποίες περιλαμβάνουν και τον ίδιο τον επισκέπτη. Ο τελευταίος μπορεί να εισέλθει σε αυτή (Reiss, 1999: xiii), να περπατήσει και να πλοηγηθεί μέσα σε αυτή, δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο μια ιδιαίτερη εμπειρία βίωσης του αντικειμένου της τέχνης και του χώρου που το περιβάλλει, αποκτώντας έτσι η οπτική εμπειρία περισσότερες από δύο διαστάσεις (Bishop, 2005β: 11). Η εμπειρία αυτή έγκειται στην επαγρύπνηση αισθητηριακών αντιλήψεων του επισκέπτη καθώς αυτός βρίσκεται μέσα στο καλλιτεχνικό έργο αφού πλέον δεν υπάρχει απόσταση μεταξύ του έργου – χώρου και του επισκέπτη (Rosenthal, 2003:27). Η ενσωμάτωση αυτή αφυπνίζει και τις λοιπές αισθήσεις πέρα από την όραση σε ίδιο βαθμό με αυτή (Bishop, 2005β: 11), δίνοντας έτσι μια πολυαισθητηριακή βίωση του έργου μέσω της εμπύθισης. Στην καλλιτεχνική εγκατάσταση ο χώρος, τα αντικείμενα και ο επισκέπτης αντιμετωπίζονται ως σύνολο, ως «μοναδική οντότητα» που δεν έχει κέντρο (Bishop, 2005β: 10-13).

Ανακεφαλαιώνοντας η καλλιτεχνική εγκατάσταση καταλαμβάνει χώρο, είναι χώρος και δίνει έμφαση στη συμμετοχή του επισκέπτη που νιώθει εμπυθισμένος σε αυτόν οπότε και «ο χώρος γίνεται καλλιτεχνική δραστηριότητα σε πραγματικό χρόνο» (Blesser & Salter, 2007: 129). Κρίνοντας από το γεγονός ότι ο ήχος έχει χωρική συμπεριφορά, παράγει πάντοτε χώρο, όπως αναλύθηκε προηγουμένως και ότι ο επισκέπτης ενσωματώνεται σε αυτόν, παρατηρούμε ότι μεταξύ ηχητικού έργου και καλλιτεχνικής εγκατάστασης υπάρχει μια αναλογία ταυτόσημων χαρακτηριστικών στη χωρική αντίληψη και διασπορά ώστε να μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι το ηχητικό έργο αποτελεί πάντοτε καλλιτεχνική εγκατάσταση.

Άξιο αναφοράς είναι ότι σε πολλά έργα της ηχητικής τέχνης χρησιμοποιείται ο όρος της «ηχητικής εγκατάστασης» («Klanginstallation» στη γερμανική βιβλιογραφία). Μάλιστα η καλλιτέχνη Janet Cardiff δεν χρησιμοποιεί τον όρο ηχητική τέχνη για το έργο της αλλά προτιμά αυτόν της ηχητικής εγκατάστασης (Demers, 2009). Τον όρο αυτό επινόησε ο Max Neuhaus το 1967 όταν δημιούργησε το έργο *Drive in Music* που αποτελούσε την πρώτη ηχητική εγκατάσταση (Tittel, 2009).

Η μορφολογία του ήχου έχει σταθεί εμπόδιο στη δημιουργία ενός εμπειριστατωμένου θεωρητικού όρου της ηχητικής τέχνης και της τοποθέτησης της στον χώρο των εκθέσεων, διότι αυτή αντίκειται στις μορφές των οπτικών έργων και στους τρόπους τεκμηρίωσής τους, καθώς ο ήχος δεν μπορεί να τεκμηριωθεί, να αναπαρασταθεί, να αποθηκευτεί και να διατηρηθεί σε ένα έγγραφο ή βιβλίο (Kelly, 2011). Η μη καταγραφή των ηχητικών έργων οδηγεί στην υποβάθμιση της ως πολιτισμικής και ιστορικής κατηγορίας στη σύγχρονη τέχνη. Λόγω της πολυδιάστατης ιδιότητας του ηχητικού έργου χρειάζεται ειδική τεχνολογία για την καταγραφή και αναπαράσταση. Για παράδειγμα οι Yasanao Tone και Maryanne Amacher δεν δέχθηκαν να εκδώσουν τη δουλειά τους σε στέρεο μορφή καθώς έτσι θα χάνονταν οι χωρικές διαστάσεις του έργου (Licht, 2009). Συνεπώς η τεκμηρίωση - documentation του ηχητικού έργου εξαρτάται από τις δυνατότητες της τεχνολογίας ώστε η τελευταία να μπορέσει να αποδώσει τον πολυδιάστατο ηχητικό χώρο με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Αυτό οδηγεί στην ανάγκη ύπαρξης υπαλλήλων που εργάζονται σε αίθουσες τέχνης και πολιτισμικούς οργανισμούς που έχουν τεχνολογικές γνώσεις καταγραφής του ήχου. Οι αίθουσες τέχνης κτλ. χρειάζεται να είναι συνεχώς ευέλικτες στις τεχνολογικές εξελίξεις και να υιοθετούν τους καταλληλότερους εξοπλισμούς για την τεκμηρίωση των έργων. Αυτά δε συνέβαιναν στα επικρατέστερα μοντέλα εκθεσιακών χώρων, όπως αυτό του λευκού κύβου (Paul, 2004). Επιπρόσθετα η ηχητική τέχνη έχει χρονική φύση. Το γεγονός αυτό την καθιστά να συγκαταλέγεται στη λεγόμενη «τέχνη που βασίζεται στον χρόνο» (*time based art*). Για τη βίωση της απαιτείται κάποια διάρκεια, ώστε να μεταφερθεί το μήνυμά του καλλιτέχνη, η οποία δε συνάδει απαραίτητα με τη γραμμική

χρονική περίοδο του έργου, δηλαδή αυτήν που αφορά τον ωρολογιακό χρόνο. Στις περιπτώσεις αυτές τίθεται θέμα τεκμηρίωσης της ηχητικής τέχνης σχετικά με το περιεχόμενο και το μέρος που θα καταγραφεί. Συναγόμενων αυτών, λόγω έλλειψης οργάνωσης και υποδομών από τους καλλιτεχνικούς φορείς, καθώς και των χαρακτηριστικών των ηχητικών έργων, συνυπολογίζοντας δε ότι ο κατάλογος της έκθεσης έχει μεγάλη σημασία γιατί μένει στον χρόνο (Alloway, 1996) η μη τεκμηρίωση της ηχητικής τέχνης δεν βοηθά να αποκτήσει μια διακριτή θέση στη σύγχρονη τέχνη.

Η ηχητική τέχνη έχοντας διαφορετικούς τρόπους οργάνωσης από τις παραστάσεις της μουσικής (Toop, όπως αναφέρεται στον Hamilton, 2007) έχει υιοθετήσει στοιχεία από τις εικαστικές τέχνες, την αρχιτεκτονική ή τον χορό (Föllmer, 1995) που σχετίζονται με την παρουσίασή της και με τη διάρθρωση του χώρου. Με την ιδιότητά της αυτή, να προσφέρει χωρική καλλιτεχνική εμπειρία, στον πυρήνα της βρίσκεται η καλλιέργεια της χωρικής αντίληψης και όχι η αφηγηματική η συντακτική ερμηνεία, όπως γίνεται με τη μουσική που παράγεται μέσα σε συγκεκριμένες δομές και συνδέεται με παραδοσιακές μουσικές έννοιες, όπως το ηχόχρωμα (Minard, 2008). Κατά αυτόν τον τρόπο η πορεία προς την παρουσίαση της διαγράφεται μέσα από στρατηγικές που υιοθετήθηκαν σε κινήματα οπτικών τεχνών και κυρίως από αυτά που έχουν στο επίκεντρό τους χωρικά ζητήματα, όπως οι εγκαταστάσεις και η *performance art* (Föllmer, 1997, LaBelle, 2006: xii) και μπορεί να συνδέουν αντιληπτικά την όραση, τον χώρο και την ακοή. Χαρακτηριστικά ο Brandon LaBelle αναφέρει ότι «αυτή η αντιστοιχία δεν είναι τυχαία, η απομάκρυνση από τα αντικείμενα προς τα περιβάλλοντα, από το μοναδικό αντικείμενο προσοχής προς μια πολλαπλότητα απόψεων-viewpoints, από το σώμα προς τους άλλους, περιγράφει τη σχεσιακή, χωρική και χρονική φύση του ήχου καθαυτού». Στην *performance art* για παράδειγμα υπάρχουν έργα που χρησιμοποιούν το σώμα ως στοιχείο του χώρου (Goldberg, 1988:128). Η χρήση του σώματος στην ηχητική τέχνη γίνεται μέσω της ακουστικής χωρικότητας, οπότε και το σώμα είναι στοιχείο του ηχητικού χώρου. Συνεπώς η ηχητική τέχνη είναι μια τέχνη που αλληλεπιδρά με τον οπτικό χώρο και χρησιμοποιεί τα οπτικά στοιχεία του χώρου για να παρουσιάσει την ακουστική χωρικότητα της (Campesato, 2009).

Συνεπώς η ηχητική τέχνη έρχεται να συνδέσει και να εμπλουτίσει τις εικαστικές τέχνες και τη μουσική, όπως ήδη έχει διατυπωθεί στη γερμανική βιβλιογραφία. Λαμβάνει από τη μουσική την ακουστική συνιστώσα και υιοθετεί αισθητικές και οργανωτικές πρακτικές από τις οπτικές τέχνες που σχετίζονται με την παρουσίασή της και με τη διάρθρωση του χώρου. Χειρίζεται τον ήχο ως αέναη ροή, δίνοντας χρόνο, κίνηση, μεταβλητότητα στον εκθεσιακό χώρο, δημιουργώντας μια τέχνη που περιλαμβάνει περισσότερες από μια αισθήσεις (δίνοντας

έμφαση σε μια ή σε συνδυασμό τους): την ακοή, την όραση, την αφή και την κιναισθησία. Η παραγωγή, ο σχεδιασμός και η μορφή του χώρου δίνει στην ηχητική τέχνη χαρακτηριστικά αρχιτεκτονικής, με μη ορατή μορφή, αλλά απτή και αισθητή. Η ηχητική τέχνη είναι μια εφήμερη αρχιτεκτονική. Η ηχητική τέχνη επομένως αποτελεί ένα υβρίδιο που ενώνει τη μουσική, τις εικαστικές τέχνες και την αρχιτεκτονική, όχι όμως ως συνδυασμός αυτών αλλά ως μια κάλυψη του κενού μεταξύ αυτών (Föllmer, 1997). Δηλαδή γεννήθηκε παράλληλα με αυτά τα είδη και προσθέτει νέα στοιχεία που σχετίζονται με την ακουστική/ωτική συνιστώσα (ήχος, δόνηση, σιωπή, μη ήχος, ακρόαση) και την ακουστική χωρικότητα ως εκθεσιακό χώρο. Για αυτό και η παρούσα διατριβή την προσεγγίζει ως κάτι διακριτό. Μέσα στο πλαίσιο αυτό η παρουσίαση της ηχητικής «ανήκει στις εκθέσεις και όχι στις παραστάσεις» (Licht, 2007:12). Οι παραστάσεις εδώ νοούνται ως μουσικές συναυλίες. Για να συγκεκριμενοποιηθεί το χαρακτηριστικό αυτό, η ηχητική τέχνη ως μια διαδικασία παραγωγής χώρου μέσα και από τον επισκέπτη (ακουστική χωρικότητα) παράγει έναν αόρατο χώρο που αλληλεπιδρά με τον οπτικά διαμορφωμένο χώρο στον οποίο τοποθετείται το έργο και με άλλα στοιχεία του. Επομένως η παρουσίασή της δε σχετίζεται μόνο με την τοποθέτηση της ηχητικής πηγής στον εκθεσιακό χώρο αλλά με την επιμέλεια, τη διαχείριση και την άρθρωση της ακουστικής χωρικότητας ώστε η τελευταία να συντελεί στην παραγωγή ενός νέου εκθεσιακού χώρου-ολότητας στην ηχητική τέχνη. Ο χώρος αυτός νοείται ως εκθεσιακός διότι όπως σημειώθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο ο εκθεσιακός χώρος αφορά τις (χωρικές) πρακτικές μέσα από τις οποίες το έργο τέχνης και οι επισκέπτες έρχονται σε επαφή. Η σύλληψη/αντίληψη του ηχητικού χώρου του έργου μέσω της ακρόασης, η ακουστική χωρικότητα δηλαδή, είναι μια μορφή χωρικής επικοινωνίας του έργου με τον επισκέπτη. Κατά συνέπεια, η ηχητική τέχνη στην παρουσίαση της στον εκθεσιακό χώρο δεν λαμβάνει υπόψη της μόνο τον οπτικά διαμορφωμένο χώρο αλλά κυρίως αυτόν που προκύπτει από τη διαδικασία σύνδεσης του ήχου με σώματα, άυλα και υλικά στοιχεία.

Μέσα από την παρούσα διατριβή θα αναλυθεί ο τρόπος που η ακουστική χωρικότητα της ηχητικής τέχνης ρυθμίζει ένα σύνολο σχέσεων ανάμεσα στον ήχο του έργου, στο σώμα (επισκέπτης) και τα υπόλοιπα στοιχεία/δράσεις του εκθεσιακού χώρου, όπως η υλική και η μορφολογική διάσταση του χώρου, οι δραστηριότητες των εργαζομένων, η τεχνολογία που χρησιμοποιείται για την προβολή του έργου, το εξωτερικό περιβάλλον του εκθεσιακού χώρου, όπως οι ήχοι του και ο κοινωνικός χώρος. Η παρουσία του επισκέπτη και τα δυναμικά χαρακτηριστικά της χωρικότητας κάνουν την ακουστική χωρικότητα της ηχητικής να είναι μια ροή με πολλαπλές μορφές και δυναμικά χαρακτηριστικά, που δεν μπορούν να προβλεφθούν. Οπότε κάθε δεδομένη στιγμή η ακουστική χωρικότητα της ηχητικής τέχνης παράγει με όρους

του Lefebvre έναν παρόντα εκθεσιακό χώρο, «ένα άμεσο σύνολο που ολοκληρώνεται με τους συνδέσμους και τις ενώσεις στην υπάρχουσα δράση (*in their actuality*)» (Lefebvre, 1991: 37).

### 3.5 Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάστηκε πως η ηχητική τέχνη μέσω της ακουστικής χωρικότητας παράγει εκθεσιακό χώρο. Η έννοια της ακουστικής χωρικότητας παρουσιάστηκε σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά που της έχει προσδώσει ο Brandon Labelle τα οποία στο πλαίσιο της διατριβής εφαρμόστηκαν και εμπλουτίστηκαν μέσα από αναφορές σε έργα της ηχητικής τέχνης. Η ακουστική χωρικότητα είναι μια διαδικασία παραγωγής ακουστικού χώρου που προκύπτει από την εμπειρία των ακουστικών φαινομένων και την ιδιότητα του ήχου ως δόνησης που συνδέει σώματα, υλικά και άυλα στοιχεία, τα οποία δεν εντάσσονται απαραίτητα σε αυτό που αποκαλούμε «τέχνη». Ως εκ τούτου η ακουστική χωρικότητα είναι/παράγει ένα δυναμικό και μη σταθερό σύμπλεγμα, που προκύπτει από τις σχέσεις που δημιουργεί ο ήχος, δρώντας ως συγκολλητική ουσία διαφορετικών χώρων, υλικών, άυλων, δυνάμεων και σωμάτων, χωρίς να έχει στο κέντρο της τον άνθρωπο. Καθώς ο ήχος συνδέει το σώμα με λοιπά στοιχεία τότε το δεύτερο διευρύνει τη χωρικότητα του αλλά και ξεφεύγει από την ατομικότητά του. Ο ακροατής είναι πάντοτε ενσωματωμένος στην ακουστική χωρικότητα, και μπορεί να αισθανθεί την ενέργεια του ήχου, ως απτή δόνηση στο σώμα του. Βάσει αυτού ο καλλιτέχνης και αρχιτέκτονας Leitner περιγράφει την ιδιότητα αυτή ως «απτή ακουστική».

Το σύμπλεγμα αυτό είναι σε διαρκή κίνηση, χωρίς σταθερά όρια, έχει συνθετική φύση και κινητοποιεί πολλαπλές κατευθύνσεις γιατί ο ακροατής ακούει ταυτόχρονα ήχους από διαφορετικές πηγές και προσανατολισμούς. Μέσα στην ακουστική χωρικότητα δημιουργούνται διαφορετικές ζώνες έντασης που σχετίζονται με χαρακτηριστικά του ήχου, όπως η χροιά και η πυκνότητα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η ηχητική τέχνη να αποτελεί μια διαδικασία και όχι ένα αντικείμενο, με προκαθορισμένη μορφολογία και σαφή όρια. Τον χώρο του ήχου που δημιουργεί το ηχητικό έργο έλαβε υπόψη του ο όρος «Klangkunst», ο αντίστοιχος της ηχητικής τέχνης στη γερμανική βιβλιογραφία που περιλαμβάνει και την όραση στη βίωση του έργου τέχνης. Σύμφωνα με τα παραπάνω χαρακτηριστικά, τα ηχητικά έργα, αφού παράγουν χώρο και ενσωματώνουν σε κάθε περίπτωση τον επισκέπτη προσφέρουν χωρική εμπειρία, θεωρούνται δε πάντοτε καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις.

Στη σημερινή μορφή ο ήχος δεν έχει γίνει ευρέως αποδεκτός στους εκθεσιακούς χώρους που έχουν σχεδιαστεί για την παρουσίαση των οπτικών τεχνών. Στο κυρίαρχο μοντέλο

του εκθεσιακού χώρου, τον λευκό κύβο, ο ήχος, τόσο από τα έργα, όσο και από άλλες πηγές, αλλά και από τον ίδιο τον άνθρωπο θεωρείται στοιχείο θορύβου. Επιπρόσθετα, ζητήματα τεκμηρίωσης, αποθήκευσης και διατήρησης του ήχου εμπόδιζαν τη σύνδεση της ηχητικής τέχνης με τον εκθεσιακό χώρο. Η ηχητική τέχνη συνδυάζει στοιχεία της μουσικής και των οπτικών τεχνών, έχοντας μάλιστα ενσωματώσει από τις δεύτερες πολλές πρακτικές, τόσο στο αισθητικό πεδίο όσο και στην παρουσίασή της. Όμως δεν προκύπτει μέσα από το κενό των δυο αυτών τεχνών αλλά προστίθεται και η ακουστική/ωτική συνιστώσα (ήχος, δόνηση, σιωπή, μη ήχος, ακρόαση) ώστε δημιουργείται μια νέα χωρική συνθήκη εκθεσιακού χώρου που σχετίζεται με την ακουστική χωρικότητα.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο παραγωγής και σχεδιασμού χώρου δημιουργούνται συγκεκριμένες διατάξεις, δηλαδή αρχιτεκτονικές μορφές, ώστε η ηχητική τέχνη να αποτελεί μια πολυδιάστατη μορφή εφήμερης αρχιτεκτονικής. Μέσα από την ανάλυση της ακουστικής χωρικότητας η ηχητική τέχνη ως προς την παρουσίασή της παράγει τον εκθεσιακό χώρο. Με τον τρόπο αυτό έχει τη δική της διακριτή θέση στις εκθεσιακές πρακτικές. Την παραγωγή αυτή του χώρου ως μια διαδικασία ή διαφορετικά τον ίδιο τον χώρο που προκύπτει από τη διαδικασία αυτή καλείται πέρα από τον οπτικά διαμορφωμένο χώρο να διαχειριστεί ο επιμελητής/ καλλιτέχνης με τα χαρακτηριστικά που παρουσιάστηκαν παραπάνω. Η επιμέλεια της ηχητικής τέχνης είναι η επιμέλεια μια ηχητικής ολότητας.

## ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: Η ΑΚΟΥΣΤΙΚΗ ΧΩΡΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΗΧΗΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

### Κεφάλαιο 4: Η ηχητική χωρικότητα στον εκθεσιακό χώρο

#### 4.1 Εισαγωγή

Στο παρόν κεφάλαιο θα παρουσιαστεί το σύνολο των σχέσεων που προκύπτουν από τη φυσική ιδιότητα του ήχου να παράγει χώρο/χωρικότητα, μια μορφή αόρατης αρχιτεκτονικής με πολλαπλούς μη γραμμικούς γεωμετρικούς σχηματισμούς, που είναι δυναμική, με πολυάριθμες ζώνες έντασης και προοπτικές, χωρίς σταθερά όρια και διαφορετικά από αυτά του οπτικά διαμορφωμένου χώρου, ενσωματώνει και ενσωματώνεται πάντα από τον άνθρωπο, γεγονός που αναπτύχθηκε πρωτύτερα. Το κεφάλαιο αυτό αναφέρεται στις ηχητικές χωρικότητες στον εκθεσιακό χώρο, στις πρακτικές δηλαδή παραγωγής χώρου του ήχου και από τον ήχο. Αξίζει να σημειωθεί ότι η ακουστική χωρικότητα εστιάζει στην ακρόαση ενώ η ηχητική χωρικότητα στις χωρικές σχέσεις και στη μορφολογία των ήχων. Η διάκριση αυτή γίνεται για την πληρέστερη κατανόηση της δυναμικής του ήχου ώστε ο επιμελητής να γνωρίσει τις μεθόδους που θα επιμεληθεί το ηχητικό έργο.

Χαρακτηριστικό της ηχητικής χωρικότητας είναι ότι η μορφολογία και η εσωτερική της διάρθρωση, όπως η πυκνότητα και η ένταση της βρίσκεται σε άμεση σχέση και διαμορφώνεται με ό,τι διαδρά. Τα τελευταία αφορούν την υλικότητα και τη μορφολογία του χώρου στον οποίο τοποθετείται το έργο, στην παρουσία των ατόμων αλλά και στην παρουσία λοιπών ηχητικών χωρικοτήτων που προκύπτουν κυρίως από τα ηχητικά έργα, εφόσον αυτά υπάρχουν. Η διάδραση με τα παραπάνω στοιχεία μορφοποιεί την ηχητική χωρικότητα, δημιουργώντας νέες αρχιτεκτονικές. Για τον λόγο αυτό οι σχέσεις που αναφέρθηκαν προσδιορίζονται ως «χωροποιητικές». Η μορφολογία και η εσωτερική διάρθρωση των ηχητικών χωρικοτήτων συνιστά την ηχητική γεωμετρία.

Το παρόν κεφάλαιο θα επικεντρωθεί στις σχέσεις του ηχητικού χώρου του έργου με το περιβάλλον, στις σχέσεις μεταξύ των ίδιων των ηχητικών έργων και στις σχέσεις μεταξύ ηχητικών έργων και κοινού. Βασικός άξονας ανάπτυξης του τρέχοντος κεφαλαίου είναι η σχέση μεταξύ των ήχων που παράγονται, προερχόμενοι είτε από τα έργα είτε από άλλες ηχητικές πηγές, καθώς και ο τρόπος που αλληλομειγνύονται οι ηχητικές χωρικότητες μεταξύ τους στον εκθεσιακό χώρο με έμφαση σε αυτές που προέρχονται από τα καλλιτεχνικά έργα. Στη συνέχεια θα διερευνηθεί ο τρόπος διάδρασης της ηχητικής χωρικότητας που παράγει το



έργο με την υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου στον οποίο εκτίθεται. Αυτό θα γίνει μέσα από την αναφορά ηχητικών έργων που έχουν σκοπό να αναδείξουν τη σχέση αυτή. Επιπλέον θα εξεταστεί λεπτομερώς πώς ο επισκέπτης επηρεάζεται και επηρεάζει την ηχητική χωρικότητα δημιουργώντας νέες χωρικές εμπειρίες και προσεγγίσεις που βασίζονται στη διάδραση και στην πλοήγηση στον οπτικά διαμορφωμένο χώρο, όπως για παράδειγμα τη δημιουργία ενός κοινωνικού γεγονότος. Τις χωροποιητικές αυτές σχέσεις καλείται ο επιμελητής ή ο καλλιτέχνης να τις διαχειριστεί ώστε να μεταδώσει το επιθυμητό πολιτισμικό μήνυμα. Όπως ακριβώς με τις εικαστικές τέχνες συναντάμε τον σχεδιασμό της έκθεσης στον οπτικό χώρο έτσι και με τα ηχητικά έργα γίνεται ένας σχεδιασμός. Ο σχεδιασμός αυτός περιέχει τόσο το οπτικό (τοποθέτηση των έργων στον χώρο) αλλά και το ηχητικό στοιχείο, το οποίο εδώ θα αναλυθεί. Πιο συγκεκριμένα θα διερευνηθεί πώς σχετίζονται χωρικά οι ήχοι που υπάρχουν στον χώρο και ποιες μορφές έχουν οι χωρικές αυτές σχέσεις. Πρόκειται δηλαδή για μια διαχείριση της ηχητικής χωρικότητας με πρακτικές χωρικής διάρθρωσης που θα αναλυθούν στη συνέχεια.

Ο τρόπος της ηχητικής χωροθέτησης των έργων θα αναλυθεί μέσα από παραδείγματα εκθέσεων ηχητικών έργων που έλαβαν χώρα στην Αθήνα με έμφαση στις εκθέσεις «Sonic Time» και «Με τη συγκατάθεσή σας» που έλαβαν χώρα στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και στο Taf αντίστοιχα.

#### **4.2 Πρακτικές χωρικής διάρθρωσης των ηχητικών έργων**

Στο σημείο αυτό θα αναλυθούν οι σχέσεις μεταξύ των ηχητικών έργων ώστε να αναπτυχθούν οι μέθοδοι με τις οποίες ο επιμελητής θα επικοινωνήσει την ηχητική τέχνη στο κοινό. Κάθε ηχητικό έργο αποτελείται από την ηχητική πηγή η οποία παράγει τον ήχο και διαμορφώνει, μεταξύ άλλων παραγόντων, όπως ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός, τη διάδοση του ήχου στον χώρο και στον χρόνο. Καθώς η διάχυση είναι φυσική ιδιότητα του ήχου κύριο χαρακτηριστικό του ηχητικού έργου είναι ότι παράγει έναν χώρο που διαδρά με το περιβάλλον του και μορφοποιείται από αυτό. Η μορφολογία και η διάρθρωση του ηχητικού χώρου συνιστά την ηχητική γεωμετρία. Για παράδειγμα μπορεί ο ήχος του έργου να έχει ίδια ένταση σε όλη την έκτασή του ή η μορφή του να είναι κυματοειδής και να μεταβάλλεται στα όρια του ή να είναι ομόκεντρος κύκλος κτλ. Υπό την θεώρηση ότι η ηχητική γεωμετρία του κάθε ηχητικού έργου κινείται στον χώρο και στον χρόνο και τα χαρακτηριστικά της εξαρτώνται από τον δεδομένο

χώρο (αρχιτεκτονικό, ανθρώπινο) που παρουσιάζεται το ηχητικό έργο η ηχητική γεωμετρία αποτελεί μια διαρκής μεταβολή που παράγει ηχητική δράση.

Η ηχητική ζώνη αφορά την έκταση - περιοχή που είναι ακουστός ο ήχος, τη μορφολογία και διάρθρωση του ήχου (ηχητική γεωμετρία) και την ηχητική πηγή που εκπέμπει τον ήχο αυτό ως ένα διακριτό σήμα. Η ηχητική ζώνη διακρίνεται σε ανοικτού και κλειστού τύπου. Η ανοικτού τύπου ηχητική ζώνη είναι αυτή που τα όρια της είναι ανοιχτά, πορώδη και διαπερατά, οπότε εισέρχονται σε αυτήν και άλλοι ήχοι ανεξάρτητα από την ένταση αυτών. Η κλειστού τύπου ηχητική ζώνη δεν αφήνει άλλους ήχους να εισέλθουν σε αυτή γιατί τα όρια της είναι κλειστά και πιο ελέγξιμα. Κατά συνέπεια η κλειστού τύπου ηχητική ζώνη είναι πιο σταθερή διότι λαμβάνουν χώρα λιγότερες ή καθόλου μεταβολές που προκαλούνται από «εξωγενείς» του έργου παράγοντες. Δηλαδή η ζώνη αυτή σχετίζεται με την κυριαρχία της έντασης ενός μόνο ηχητικού γεγονότος και της πτώσης ή και του αποκλεισμού της έντασης των υπολοίπων. Οι επισκέπτες όταν βρίσκονται ταυτόχρονα μέσα στην ηχητική ζώνη κλειστού τύπου μπορούν να ακούσουν τον ένα και μοναδικό ήχο.

Η ηχητική ζώνη κλειστού τύπου συνήθως δημιουργείται με τη χρήση ακουστικών και είναι συνυφασμένη με τη δημιουργία ενός προσωπικού χώρου, ωστόσο αυτό δεν είναι απαραίτητο. Ένα παράδειγμα ανάπτυξης προσωπικού χώρου αποτελεί, το 2012, η έκθεση «Sonic Time» που πραγματοποιήθηκε στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην Αθήνα. Σε αυτήν υπήρχαν διάφορα δωμάτια που γίνονταν προβολή ενός μόνο έργου με αποτέλεσμα την απομόνωση του επισκέπτη. Ειδικότερα τα έργα του John Cage *One 11 and 103* και *4'33''* παρουσιάστηκαν από κοινού ως ένα ενιαίο έργο, σε ένα ξεχωριστό δωμάτιο από τα υπόλοιπα. Ο επισκέπτης καλούνταν να βγάλει τα παπούτσια του, να ξαπλώσει πάνω σε μοκέτα και σε μαξιλάρια. Στο έργο προβαλλόταν αφηρημένες εικόνες φωτός και σε συνδυασμό με τον ήχο του έργου και το λευκό χρώμα του δωματίου ο επισκέπτης αποκοπτόταν από το εξωτερικό περιβάλλον, δημιουργώντας ένα προσωπικό πλαίσιο. Ο επισκέπτης εδώ εστίαζε με περισσότερη ευκολία στον ήχο. Η συγκεκριμένη συνθήκη αναφέρεται στον ίδιο τον επισκέπτη, τον βάζει στο κέντρο και τον οδηγεί να δημιουργήσει έναν δικό του προσωπικό χώρο, που καταργεί την απόσταση με το έργο. Ο επισκέπτης νιώθει πια ότι αγγίζει το έργο και είναι μέρος του, όντας αποκομμένος από εξωτερικούς ήχους.

Επιπλέον η κλειστού τύπου ηχητική ζώνη δημιουργείται από τεχνολογίες όπως τα κατευθυντικά ηχεία ώστε οι ήχοι δεν διαχέονται σε ολόκληρο τον εκθεσιακό χώρο με τρόπους που δεν επιτρέπεται σε άλλους ήχους να είναι ακουστοί. Επίσης, μπορεί να εμφανίζεται ως αποτέλεσμα όταν οι ήχοι απομονώνονται σε ένα ξεχωριστό δωμάτιο. Μια περίπτωση τέτοιου είδους κλειστής ηχητικής ζώνης είναι το έργο του Erik Belgum *Bad marriage mantra* που

παρουσιάστηκε στην ίδια έκθεση. Το έργο βρισκόταν σε ξεχωριστό δωμάτιο και ο ήχος γινόταν ακουστός εφόσον ο επισκέπτης εισερχόταν στο δωμάτιο. Χαρακτηριστικό του έργου είναι ότι επειδή ο καλλιτέχνης ήθελε να παρουσιάσει τις φωνές που άκουσε στο διπλανό δωμάτιο ενός ξενοδοχείου και είχε τοποθετήσει τα ηχεία πίσω από τον τοίχο ο επισκέπτης πλοηγούταν στον χώρο με πυξίδα τον ήχο και την ακοή του και χωρίς να κατευθύνεται από την όραση της ηχητικής πηγής-ηχείων.

Η ηχητική ζώνη δε σχετίζεται με το ποιος ήχος είναι κυρίαρχος στον χώρο από άποψη της ηχητικής έντασης αλλά από το γεγονός ότι υπάρχει μια ηχητική πηγή που παράγει ένα διακριτό ήχο/χωρικότητα. Άρα κάθε ηχητικό έργο παράγει μια ηχητική χωρικότητα με τη δική της μορφολογία και διάρθρωση (*ηχητική γεωμετρία*). Ο επισκέπτης εισέρχεται στην ηχητική χωρικότητα όταν κάνει τον ήχο της ακουστό. Αυτό δεν έχει να κάνει σχέση απαραίτητα με την απόστασή του από την ηχητική πηγή αλλά με τις ιδιότητες του παραγόμενου ήχου. Για παράδειγμα μπορεί να είναι πολύ κοντά σε μια ηχητική πηγή αλλά λόγω της έντασης της να μην είναι αυτή ακουστή και να ακούγεται ο ήχος από κάποια άλλη που είναι πιο μακριά. Τα χαρακτηριστικά της ηχητικής ζώνης σχετίζονται κυρίως με την ένταση και την κατανομή συχνοτήτων τα οποία καθορίζουν και την πυκνότητα του ήχου. Όμως το ποια ηχητική ζώνη θα γίνει ακουστή σχετίζεται με την ίδια την κίνηση του επισκέπτη και τη δεδομένη θέση του σε συγκεκριμένο σημείο και χρόνο. Η διαμόρφωση της έντασης του ήχου και οι κορυφώσεις και οι υφέσεις του μέσα στις ηχητικές ζώνες βασίζονται στην κρίση του επιμελητή και του καλλιτέχνη. Το άθροισμα των ηχητικών ζωνών ανοικτού και κλειστού τύπου και των ήχων που δεν παράγονται από τα ηχητικά έργα είναι αυτό που παράγει το ηχητικό περιβάλλον ή το ηχοτοπίο της έκθεσης.

Βάσει συγκεκριμένων σχεδιασμών (π.χ. ρύθμιση έντασης κάθε έργου) αναπτύσσονται τρόποι συσχέτισης ηχητικών γεωμετριών που παράγονται από τα έργα τέχνης. Ο επιμελητής καλείται να πραγματοποιήσει τους σχεδιασμούς αυτούς ή πιο ορθά να αρθρώσει χωρικά τον ήχο και να καθορίσει τη μορφολογία και τη διάρθρωση του ηχητικού περιβάλλοντος. Για να μπορεί να κατανοηθεί η χωρικότητα που δημιουργείται από την έκθεση ηχητικών έργων σε έναν χώρο θα χρειαστεί πρώτα να αναφερθούν οι τρόποι με τους οποίους αλληλεπιδρούν οι ήχοι μεταξύ τους. Αναπτύσσεται έτσι ο χωρικός διάλογος μεταξύ των ήχων. Οι τρόποι αυτοί είναι η ατμόσφαιρα, η μίξη, η επικάλυψη, η διασταύρωση και τα μεσοδιαστήματα σιωπής. Η ατμόσφαιρα αναφέρεται στη γενική συνολική εντύπωση των ήχων, ωστόσο στην πραγματικότητα είναι το αποτέλεσμα συγκεκριμένων επιλογών που σχετίζονται με τη μίξη των ήχων. Η μίξη και η επικάλυψη και η διασταύρωση ως εκφάνσεις αυτής αφορούν επιμέρους πρακτικές για τη συνύπαρξη των ήχων. Τα μεσοδιαστήματα σιωπής σχετίζονται με την

απουσία ήχων των ηχητικών έργων. Μέσα από αυτές τις διαδικασίες οι ηχητικές γεωμετρίες συνδέονται και συνυπάρχουν με αποτέλεσμα να δημιουργούνται νέες ή στην ουσία να δημιουργείται ένα νέο καλλιτεχνικό έργο που δίνει νέες εμπειρίες στον ακροατή. Οι σχέσεις αυτές δεν αφορούν μόνο τα ηχητικά έργα αλλά και όλους τους ήχους που υπάρχουν στο περιβάλλον του εκθεσιακού χώρου, ωστόσο γίνεται εστίαση στα έργα για τη βαθύτερη κατανόηση αυτών. Αναλυτικότερα:

#### α) Ατμόσφαιρα

Ένας επισκέπτης με την εισαγωγή του στον χώρο όπου εκτίθενται διαφορετικά έργα ηχητικής τέχνης βρίσκεται αντιμέτωπος με έναν οικουμενικό και ομογενοποιημένο ήχο που μπορεί να είναι πυκνός, αραιός, φορτωμένος, διάχυτος κτλ. Ο ήχος αυτός είναι προϊόν της ανάμιξης των έργων που βρίσκονται σε διαφορετικά σημεία του χώρου και ενώ ο επισκέπτης είναι σε θέση να ακούσει το σύνολο τους δεν μπορεί απαραίτητα να διακρίνει τον ήχο του κάθε έργου ξεχωριστά. Η αίσθηση αυτή σχετίζεται με την έννοια της ατμόσφαιρας (*ambiance*). Η ατμόσφαιρα συνδέεται κατά τον Thibaud (2011) με την «αισθητηριακή εμπειρία» ενός τόπου, τον τρόπο δηλαδή που αισθανόμαστε έναν χώρο ως μια βιωμένη εμπειρία σε σχέση με αυτό που βλέπουμε, ακούμε, οσφριζόμαστε κτλ. και όχι σε σχέση με το πώς αντιλαμβανόμαστε ή ερμηνεύουμε ένα μέρος. Υπάρχει μια συνάρτηση του ίδιου μας του εαυτού, ως υποκείμενο με τα αντικειμενικά χαρακτηριστικά ενός χώρου. Η ατμόσφαιρα δεν είναι κάτι καθαρά υποκειμενικό ή αντικειμενικό. Είναι ένα φαινόμενο που φανερώνει τη σχέση ανάμεσα στις ποιότητες ενός αντικειμένου (περιβάλλοντος) και της κατάστασης του ανθρώπου σε σχέση με αυτό το αντικείμενο (περιβάλλον) (Böhme, 2000:14), όπως θα φανεί στη συνέχεια.

Ο Thibaud (2011) συγκεκριμενοποιεί τον όρο της ατμόσφαιρας ως προς τον ήχο και δίνει έμφαση στην αίσθηση της ακρόασης. Η αίσθηση της ατμόσφαιρας από την ηχητική σκοπιά σχετίζεται με την άμεση επικοινωνία του ανθρώπου με τον ακουστικό χώρο, ως αναπόσπαστο μέρος του, στην οποία ο άνθρωπος ακόμη δεν έχει προσδιορίσει ή ερμηνεύσει με σαφήνεια και κυρίως αναλυτικά το τι ακούει. Η ακρόαση της ατμόσφαιρας δεν περιορίζεται μόνο στα υλικά αντικείμενα αλλά και κατά τον Thibaud στις δράσεις (κοινωνικές, φυσικές κ.α.) που διαδρούν με τον υλικό κόσμο και τις συνθήκες που αυτές λαμβάνουν χώρα. Λόγου χάριν σε έναν χώρο που εκτίθεται ένα ηχητικό έργο μπορεί να ακούγεται η βροχή στην οροφή του κτιρίου, η οποία στην ουσία ενεργοποιεί το μέρος αυτό του κτιρίου και το κάνει να ακούγεται. Από την άλλη πλευρά μπορεί να ακούγονται οι κοινωνικές δράσεις που παράγονται από τη διάδραση των ανθρώπων όπως οι ομιλίες όσων εργάζονται στον χώρο. Ακόμη και τα

βήματα των επισκεπτών ως δράση μέσα στον υλικό χώρο προσδιορίζουν τον τρόπο που περπατάνε. Δηλαδή σε ένα ξύλινο πάτωμα μπορεί να ακουστεί ένας βηματισμός αν είναι δυνατός ή όχι. Αυτό οδηγεί στο γεγονός ότι η ατμόσφαιρα προσδιορίζεται πάντοτε από τα χαρακτηριστικά της υλικής και μορφολογικής διάστασης του χώρου. Η εξέλιξη όλων αυτών των δράσεων δίνουν την αίσθηση στον ακροατή ότι η ατμόσφαιρα από την πλευρά του ήχου έχει χρονικά και δυναμικά χαρακτηριστικά. Τέλος, ο Thibaud περιγράφει την ατμόσφαιρα ως κάτι συλλογικό, γιατί προέρχεται από το σύνολο των δράσεων που λαμβάνουν χώρα σε αυτές. Επομένως με το που εισέρχεται ο επισκέπτης στον εκθεσιακό χώρο ακούει χωρίς να ερμηνεύει ένα σύνολο ήχων που προέρχεται από τα έργα αλλά και τις δράσεις κοινωνικές και μη. Στην περίπτωση αυτή δημιουργείται μια αίσθηση παρόμοια με αυτήν του περπατήματος στην πόλη και του ακούσματος της ηχητική της ατμόσφαιρας. Η ατμόσφαιρα στην ηχητική τέχνη σχετίζεται με το άκουσμα ενός συνολικού ήχου όταν επισκέπτης εισέλθει στον εκθεσιακό χώρο. Ο συνολικός ήχος είναι το άθροισμα ετερογενών ηχητικών γεωμετριών που προέρχεται από τα έργα, τους ανθρώπους και άλλες δράσεις που διαδρούν με την υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου. Ο επισκέπτης αισθάνεται και έχει επίγνωση ότι είναι μέρος μιας ηχητικής γεωμετρίας που είναι σε κίνηση χωρίς όμως να ερμηνεύει τους ήχους που ακούει.

Η αίσθηση της ατμόσφαιρας μπορεί να χαρακτηριστεί και από το χωροχρονικό φαινόμενο *Ubiquity* (πανταχού παρουσία) στο οποίο ο επισκέπτης δυσκολεύεται να εντοπίσει την ηχητική πηγή και ο ήχος δίνει την αίσθηση ότι έρχεται τόσο από μια πηγή όσο και από περισσότερες (Augoyard, Torgue, 2005: 130). Στην περίπτωση αυτή γίνεται νοητή η χρονικότητα του ήχου και η ταυτόχρονη συνύπαρξή του. Δεν ισχύει δηλαδή η λογική του είτε το ένα είτε το άλλο αλλά και το ένα και το άλλο. Οπότε σε πρώτο στάδιο έχουμε μια συνολική ηχητική γεωμετρία που προκύπτει από το άθροισμα των επιμέρους ήχων – δράσεων. Αυτό μπορεί να παρατηρηθεί και σε άλλα σημεία πέρα από την είσοδο στον εκθεσιακό χώρο ωστόσο στην είσοδο που οι ηχητικές πηγές δεν είναι εύκολα ορατές είναι πιο έντονο. Περικλείοντας όλους τους ακουστούς ήχους, κατά μια έννοια διαμορφώνεται ένα νέο ηχητικό έργο, άθροισμα των ηχητικών γεωμετριών των έργων και των συνεχώς μεταβαλλόμενων λοιπών ηχητικών- δράσεων.

Ο συνολικός αυτός ήχος συντελεί ως παράγοντας μετάβασης από ένα ηχοτοπίο σε ένα άλλο, από το εξωτερικό ηχοτοπίο σε αυτό του εκθεσιακού χώρου αλλά και αντίστροφα. Ένας τρόπος ομαλής μετάβασης δηλαδή από έναν χώρο σε κάποιον άλλο που δεν αποτελεί μέρος της καθημερινής πραγματικότητας του ακροατή. Αυτό υπενθυμίζει την απομάκρυνση από την επιβαλλόμενη σιωπή στον εκθεσιακό χώρο όπως είχε καθιερωθεί με το μοντέλο του λευκού κύβου, για παράδειγμα, προς μια σύνδεση και συγχώνευση της τέχνης με την καθημερινή ζωή

και τις περιστάσεις όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και ο Robert Minard (2008:125) στην επεξήγηση της ηχητικής εγκατάστασης.

Επιπλέον, ο ομογενοποιημένος αυτός ήχος είναι ένας τρόπος ώστε ο επιμελητής της έκθεσης να προετοιμάσει τον ακροατή για το τι παρουσιάζεται σε αυτήν και να δώσει έμφαση στην ακουστική του αντίληψη. Εκπλήσσει, υποκινεί, καθοδηγεί τον θεατή και τον κάνει να νιώθει περιέργεια για το τι θα παρουσιαστεί στη συνέχεια. Ακόμη δίνει ένα κίνητρο για το πώς υπό το άκουσμα τόσων έργων κάθε επιμέρους ηχητικό έργο παρουσιάζεται ξεχωριστά. Βέβαια, όπως θα δούμε στις μελέτες περιπτώσεων, η περίπτωση αυτή μπορεί να είναι παράγοντας που θα αποδιοργανώσει τον επισκέπτη ώστε αυτός να μην εισέλθει ομαλά στον χώρο. Ο επισκέπτης μπορεί να νιώσει ότι θέλει να αναλύσει και να ερμηνεύσει τους ήχους. Το γεγονός αυτό συνδέεται με την αναλυτική ακρόαση με την οποία αναζητούμε πληροφορίες στον ήχο (Truax, 1984:147). Για παράδειγμα ο ακροατής μπορεί να ψάχνει την πληροφορία για το ποια είναι η πηγή του ήχου. Στον τρόπο αυτό ακρόασης συνέβαλαν και οι τεχνολογίες που σχετίζονται με την αναπαραγωγή του ήχου. Η αναλυτική ακρόαση είναι έτσι μια ιστορική κατασκευή, γεγονός που ανέπτυξε πέρα από τον Truax και ο Jonathan Sterne στο βιβλίο του *Audible Past* και θα παρουσιαστεί αναλυτικά σε άλλο κεφάλαιο. Χαρακτηριστικό αυτών των τεχνολογιών είναι ότι δίνουν τη δυνατότητα στον χρήστη/ακροατή να επικεντρωθεί στον ήχο χωρίς οπτικές ή άλλες παρεμβάσεις, να ακούσει έναν ήχο πολλές φορές ή να ξεχωρίσει σημεία του ήχου όπως τα κρουστά σε ένα τραγούδι, ώστε να παρατηρήσει βαθύτερα τις ιδιότητες ή το περιεχόμενο του και να αναπτύξει κριτική σκέψη ως προς τον ήχο. Μέσα από την εξάσκηση της αναλυτικής ακρόασης, που του προσφέρουν κυρίως οι τεχνολογίες, στο ταυτόχρονο άκουσμα πολλών ετερογενών ήχων, χωρίς σαφή όρια στον εκθεσιακό χώρο, ο επισκέπτης μπορεί να αναζητήσει αμέσως να βρει πληροφορίες με αποτέλεσμα να βρεθεί σε σύγχυση ή ακόμα και να αγχωθεί.

Κατά συνέπεια, ο ομογενοποιημένος και οικουμενικός ήχος που ακούει κανείς όταν εισέρχεται στον εκθεσιακό χώρο δίνει ένα νέο ηχητικό έργο τα όρια του οποίου εξαρτώνται από τον ίδιο τον θεατή και την παρουσία ήχων σε αυτό και αποτελεί το ακουστικό σκανάρισμα της έκθεσης κατά την είσοδο στον εκθεσιακό χώρο, προϊδεάζοντας και παρακινώντας τον επισκέπτη για το περιεχόμενο της έκθεσης.

## β) Μίξη (mixing)

Η ιδιότητα αυτή αναφέρεται στη συνύπαρξη διαφορετικών ηχητικών γεωμετριών στον χώρο που αναπτύσσουν ταυτόχρονα ηχητική – δράση. Επομένως το φαινόμενο αυτό αναφέρεται

τόσο στον χώρο όσο και στον χρόνο και υπάρχει πάντοτε σε έναν εκθεσιακό χώρο όπου εκτίθενται έργα ηχητικής τέχνης ανοικτού τύπου τα οποία αναμιγνύονται μεταξύ τους, με ήχους από το περιβάλλον και τη φυσική παρουσία. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η ιδιότητα αυτή μπορεί να δημιουργήσει ενδιασμούς στον επισκέπτη ώστε να τον καταστήσει αναποφάσιστο στο τι θα επιλέξει να ακούσει (Augoyard, Torgue, 2005: 78). Για παράδειγμα στην έκθεση «Με τη συγκατάθεσή σας», στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής έγινε ποιοτική συνέντευξη πέντε επισκεπτών οι οποίοι ρωτήθηκαν για τον τρόπο που κινήθηκαν στον χώρο, αν ο ήχος επηρέασε την πλοήγησή τους, αν διέδρασαν με τα έργα και ποιες ήταν οι εντυπώσεις τους αναφορικά με τη συνύπαρξη ήχων. Η έκθεση αυτή πραγματοποιήθηκε από την ομάδα Akoo-o στον πολυχώρο Taf στην Αθήνα τον Απρίλιο του 2016 και μέσω ηχητικών εγκαταστάσεων εξέφραζε πρακτικές επιτήρησης. Η αίθουσα τέχνης ήταν λευκή και κενή και το μόνο που αντίκριζε ο επισκέπτης ήταν ηχεία και ένα μικρόφωνο. Μέσα στον χώρο - αίθουσα ο επισκέπτης ερχόταν σε επαφή με ήχους που προκαλούσε ο ίδιος. Αυτό γινόταν είτε ηθελημένα, όπως όταν μίλαγε στο μικρόφωνο, είτε χωρίς να το γνωρίζει μέσω μηχανισμών ανίχνευσης της θέσης και της κίνησης του (κάμερες, πιεζοηλεκτρικά μικρόφωνα τοποθετημένα στο έδαφος). Κατά συνέπεια η παρουσία των επισκεπτών και η διάδρασή τους με τους ήχους είχε ως αποτέλεσμα τη μίξη ήχων που προέρχονταν από διάφορα σημεία του χώρου. Σχετικά με την ανάμιξη των ήχων οι περισσότεροι επισκέπτες σημείωσαν ότι αισθάνθηκαν άβολα γιατί για αυτούς ήταν ένας θόρυβος που τους προκαλούσε αγωνία, σύγχυση, μικρό εκνευρισμό, μπέρδεμα ακόμη και την αίσθηση του εγκλωβισμού μέσα στον ήχο. Μάλιστα για κάποιον υπήρξε η αίσθηση ότι έχει κάνει κάτι λάθος, ενώ κάποιος άλλος επιθυμούσε να επέμβει ο ίδιος στον ήχο. Οι απόψεις αυτές δείχνουν ότι η μίξη των ηχητικών γεωμετριών είναι παράγοντες που επηρεάζουν την ομαλή και προβλέψιμη κατάσταση η οποία σχετίζεται με τους εκθεσιακούς χώρους, όπως λόγου χάρη ο λευκός κύβος που επικρατεί σιωπή και η συμπεριφορά και η πλοήγηση του επισκέπτη είναι προκαθορισμένες. Σύμφωνα με το παραπάνω παράδειγμα όταν δεν υπάρχουν εμφανείς και προδιαγεγραμμένες οπτικές πορείες σε μια έκθεση, η μίξη των ηχητικών γεωμετριών αρχικά αποσυντονίζει και δε δίνει μια σαφή πορεία πλοήγησης. Επιπρόσθετα η μίξη των ηχητικών γεωμετριών πάντοτε εξαρτάται από τα δεδομένα χαρακτηριστικά της όσο και της ταυτότητας των επισκεπτών.



Εικόνα 5: Στιγμιότυπο από την έκθεση *Με τη συγκατάθεσή σας*

Η μίξη έργων σημαίνει ότι εν δυνάμει στον εκθεσιακό χώρο ηχητικών έργων ο επισκέπτης ακούει πολλούς ήχους, σταδιακά όμως φιλτράρει συνειδητά κάποιους από αυτούς δίνοντας τους ξεχωριστή αξία. Κατά αυτόν τον τρόπο δημιουργούνται ήχοι προσκήνιου και παρασκήνιου οι οποίοι προσδιορίζονται από την «αντιληπτική αμεσότητα» και δεν σχετίζονται από την απόσταση του ακροατή με αυτούς (Truax, 1984:16), λόγω χάρη μέσα στον εκθεσιακό χώρο ο ακροατής ακούει ταυτόχρονα πολλούς ήχους έργων. Δυο έργα μπορεί να βρίσκονται σε απόσταση ενός και δυο μέτρων αντίστοιχα. Ο επισκέπτης στρέφει την προσοχή του και εστιάζει στο έργο που βρίσκεται πιο μακριά ώστε να το ερμηνεύσει. Ο ήχος του έργου αυτού έρχεται στο προσκήνιο και είναι κυρίαρχος. Ο ήχος του πιο κοντινού έργου μένει στο παρασκήνιο γιατί δεν έχει σημασία για τον επισκέπτη την παρούσα στιγμή, παρόλο που τον ακούει και έχει επίγνωση του. Στη συνέχεια μπορεί ο επισκέπτης να φέρει τον ήχο από το κοντινό του έργο στο προσκήνιο και να τοποθετήσει τον άλλο στο παρασκήνιο. Έτσι αν ο ήχος θα είναι προσκήνιου ή παρασκήνιου είναι κάτι που μεταβάλλεται και εξαρτάται από τον βαθμό σπουδαιότητας που θα δώσει ο παρατηρητής. Δεν σχετίζεται επομένως τόσο με τον ίδιο τον ήχο αλλά με τη σχέση του με τον επισκέπτη. Αν και η απόσταση των ηχητικών πηγών δεν είναι ο μοναδικός παράγοντας για τον προσδιορισμό των ήχων ως προσκήνιου ή παρασκήνιου η θέση του επισκέπτη κατέχει κρίσιμο ρόλο. Δηλαδή μπορεί να ακούει τον ήχο έργου από το διπλανό δωμάτιο του εκθεσιακού χώρου αλλά επειδή αυτός βρίσκεται σε άλλη τοποθεσία να επιλέξει έναν κοντινό του ήχο που θα στρέψει την προσοχή του. Αξίζει να σημειωθεί ότι καθώς ο επισκέπτης κινείται μέσα στον χώρο το χαρακτηριστικό της μίξης μεταβάλλεται συνεχώς από την κίνηση του καθώς μπορούν να αλλάξουν οι ηχητικές πηγές και να προστεθούν νέες αλλά και ο ίδιος ενδέχεται να μεταβάλει, όπως θα αναφερθεί πιο μετά, τα χαρακτηριστικά της ηχητικής γεωμετρίας (π.χ. την πυκνότητα της).



Μια πτυχή της μίξης είναι η επικάλυψη (*mask*) που λαμβάνει χώρα όταν μια ηχητική γεωμετρία καλύπτει εν μέρει ή εντελώς μια άλλη με αποτέλεσμα η επικαλυπτόμενη να μη γίνεται ή να είναι δυσδιάκριτα αντιληπτή. Εμφανίζεται πολύ συχνά μεταξύ των ηχητικών γεωμετριών γεγονός που ο επιμελητής και οι καλλιτέχνες χρειάζεται να λάβουν υπόψη ώστε όλοι οι ήχοι από τα έργα να είναι ακουστοί, η συνύπαρξή τους να είναι ευχάριστη και να μεταφέρουν το πολιτισμικό μήνυμα που επιθυμούν. Σημαντικά στοιχεία στην επικάλυψη είναι η συχνότητα και η ένταση των ηχητικών γεωμετριών. Πιο συγκεκριμένα, οι ήχοι με χαμηλότερη τονική έκταση συνήθως επικαλύπτουν σε μεγάλο βαθμό τους τόνους υψηλότερης τονικής έκτασης. Όταν οι ήχοι έχουν τις ίδιες συχνότητες τότε η επικάλυψη είναι μεγαλύτερη. Για παράδειγμα όταν ένας ήχος πρόκειται να επικαλύψει τον θόρυβο τότε προσθέτουμε συχνότητες του θορύβου σε αυτόν τον ήχο (Minard, 2008: 132-3).

Η επικάλυψη μπορεί να δημιουργήσει αρνητικό συναίσθημα στον ακροατή γιατί δεν τον βοηθά να ερμηνεύσει έναν ήχο. Για παράδειγμα αν ο επισκέπτης ακούει με ακουστικά ένα έργο (ηχητική ζώνη κλειστού τύπου), χωρίς να υπάρχει δυνατότητα διαμόρφωσης της έντασης, οι εξωτερικοί ήχοι υπερκαλύπτουν τον ήχο και αυτό θα οδηγήσει ίσως σε εκνευρισμό και αδυναμία παρακολούθησης και ερμηνείας του έργου. Από την άλλη πλευρά, μπορεί να οδηγήσει και σε αντίθετα από τα προαναφερόμενα αποτελέσματα γιατί σε δεδομένο σημείο του οπτικά διαμορφωμένου χώρου μπορεί ο ήχος που καλύπτει τους άλλους να είναι ο ήχος που επιθυμεί ο επιμελητής να ακουστεί. Αποτέλεσμα αυτού είναι να συγκεντρώνεται πιο εύκολα ο επισκέπτης χωρίς να προκαλείται σύγχυση.

Ένα ακόμη είδος μίξης είναι η διασταύρωση (*Crossfade*). Το χαρακτηριστικό αυτό αναφέρεται στη συνύπαρξη ηχητικών γεωμετριών κατά την οποία η μια σταδιακά εξασθενεί και η άλλη δυναμώνει ως προς την ένταση ή πυκνότητα, δημιουργώντας ένα προοδευτικό πέρασμα από τη μια στην άλλη (Augoyard, Torgue, 2005: 29). Δηλαδή η διασταύρωση αναφέρεται στη σταδιακή και ομαλή μετάβαση από τον ένα ήχο σε έναν άλλο μέσα από την αλλαγή της έντασης ή της πυκνότητας τους. Έτσι υπάρχει ομαλή μετάβαση από μια ηχητική γεωμετρία σε μια άλλη που σχετίζεται με την ένταση της καθεμιάς ανάλογα με τη ρύθμιση που έχει γίνει από τον επιμελητή ή τον καλλιτέχνη σε κάθε δεδομένο σημείο και φυσικά από τη θέση και την κίνηση του ακροατή μέσα στον χώρο.

### γ) Μεσοδιαστήματα σιωπής

Στον συνολικό εκθεσιακό χώρο δημιουργούνται εκτός από τις οπτικές διαδρομές περάσματα από μια ηχητική γεωμετρία σε μια άλλη. Στα συγκεκριμένα περάσματα δεν υπάρχει κάποιος

ακουστός ήχος από τα ηχητικά έργα. Ωστόσο από λοιπές ηχητικές πηγές μπορεί να υπάρχει αντίθετο αποτέλεσμα, όπως προαναφέρθηκε με τη μελέτη περίπτωση του προγράμματος «Μικροί Ηχοεξερευνητές». Ανάμεσα όμως σε δυο αντικείμενα δεν υπάρχει κενό αλλά υλικά που συνδέουν τα αντικείμενα τα οποία έχουν διαφορετικές πυκνότητες από αυτά (Bocconi όπως αναφέρεται στην Cranny-Francis, 2005). Αυτό που έχει συμβεί στην ουσία είναι η διακοπή μιας ή περισσότερων ηχητικών γεωμετριών των έργων λόγω μείωσης της έντασής τους. Φυσικά αυτό μπορεί να γίνει και στην περίπτωση συνύπαρξης ηχητικών γεωμετριών, αλλά στην παρούσα φάση κρίνεται επιθυμητό να σημειωθεί ότι ο εκθεσιακός χώρος περιλαμβάνει και τον μη ήχο ή τη σιωπή των ηχητικών έργων.

Αυτή κρίνεται σκόπιμη για να δηλώσει το πέρασμα του ακροατή από μια κατάσταση σε μια άλλη, για να τον ωθήσει να κινηθεί αλλού, για να τονίσει ο επιμελητής τη διαφορά ή την αντίθεση των καταστάσεων αυτών (για παράδειγμα να θέλει να τονίσει περισσότερο ένα έργο) αλλά και πολλές φορές μπορεί να γίνεται λόγω αρχιτεκτονικού σχεδιασμού του χώρου της έκθεσης. Αυτά τα μεσοδιαστήματα σιωπής αποτελούν βασικά στοιχεία στην οργάνωση του χώρου αλλά και του χρόνου και είναι ένας τρόπος συσχετισμού και διαλόγου μεταξύ των έργων παρόλο που η ακουστική συνέχεια των έργων διακόπτεται. Ό,τι ακούγεται στη σιωπή μεταξύ των έργων είναι ήχοι του περιβάλλοντος, όπως οι ομιλίες του κόσμου, η εξωτερική κίνηση, οι κυλιόμενες σκάλες, οι ήχοι που παράγει ο ίδιος ο επισκέπτης, όπως η αναπνοή του. Με άλλα λόγια είναι ακουστό το ηχοτοπίο του εκθεσιακού χώρου όπως παράγεται μέσα από δράσεις του εσωτερικού και εξωτερικού περιβάλλοντος χωρίς όμως τα έργα.

Η σιωπή αυτή μπορεί να οξύνει την ακουστική εμπειρία (Idhe, 2007: 223). Ο διάλογος μεταξύ σιωπής ή μη των έργων εκφράζεται καλύτερα με τα λόγια του Merleau Ponty (2005: 382) ότι η σιωπή «δεν είναι μια ακουστική ανυπαρξία αλλά η απουσία των ήχων, μας κρατά σε επαφή με την ουσία του ήχου». Τα μεσοδιαστήματα αυτά σιωπής παίζουν σημαντικό ρόλο στην κατανόηση των έργων από πλευράς του ακροατή καθότι δίνουν χρόνο προσαρμογής από τη μια συγκυρία στην άλλη και τονίζουν τη σημασία της μετάβασης. Για τον John Cage οι χώροι ανάμεσα στα πράγματα είναι παρόντες συνέχεια στην καθημερινή ζωή και οι άνθρωποι τείνουν να τους ξεχάσουν, αλλά στις διασταυρώσεις τους εισέρχονται τα άτομα για να εδραιώσουν τις σχέσεις του (Cage, 1981:93). Την ίδια άποψη συμεριζεται και ο Deleuze (1994: 222) λέγοντας ότι η διαφορά των πυκνοτήτων είναι βασικό χαρακτηριστικό όλων των φαινομένων. Έτσι και στον ηχητικό εκθεσιακό χώρο η μετάβαση αυτή είναι ένας τρόπος σύνδεσης και συσχέτισης που αντιπροσωπεύει την αλληλουχία διαφορετικών καταστάσεων όπως γίνεται και στην πραγματική ζωή.

Οι παραπάνω τρόποι συσχετισμού των ηχητικών γεωμετριών αποτελούν πρακτικές/τεχνικές για τον επιμελητή του για τον τρόπο που θα αρθρώσει τις ηχητικές γεωμετρίες των ηχητικών έργων. Υπό το ανωτέρω πρίσμα οι ηχητικές γεωμετρίες δεν είναι διακριτά αντικείμενα και μια αλλαγή σε μια από αυτές θα έχει ως αποτέλεσμα την αλλαγή του περιεχομένου της άλλης με την οποία αλληλεπιδρά. Το τελευταίο δε συμβαίνει στα οπτικά έργα γιατί αυτά δεν αναμιγνύουν το περιεχόμενό τους, καθότι είναι «εξωτερικά» το ένα στο άλλο και η αλλαγή του ενός δεν επηρεάζει το άλλο (Ruth, 1999: 405). Ως εκ τούτου ένα ηχητικό έργο επηρεάζει τη μορφολογία του άλλου και η επιμέλεια μιας ηχητικής έκθεσης αφορά και στην τροποποίηση της μορφολογίας και της διάρθρωσης του έργου (ηχητική γεωμετρία).

Οι τρόποι αυτοί συντελούν στη διαμόρφωση της σύλληψης του ήχου και της μεταφοράς του πολιτισμικού μηνύματος του έργου. Συσχετίζονται με την ενεργοποίηση της ακοής, την προετοιμασία του επισκέπτη για την έκθεση και τη μετάβαση από το εξωτερικό περιβάλλον σε αυτό της έκθεσης. Όμως οι τρόποι αυτοί δεν έχουν όλοι το ίδιο αποτέλεσμα στον επισκέπτη, όπως για παράδειγμα ενδέχεται να τον αποσυντονίσουν ή για το πού θα στρέψει την προσοχή του, πώς θα κινηθεί, αν μπορεί να παρέμβει-ρυθμίσει μέσω της τεχνολογίας την ηχητική γεωμετρία κτλ. Συνεπώς ο σχεδιασμός του εκθεσιακού χώρου των ηχητικών έργων δεν είναι δεδομένος αλλά συγκυριακός, μη προβλέψιμος και βρίσκεται σε συνεχή ανανέωση.

#### **4.3 Ο εκθεσιακός χώρος ως ηχητικό όργανο**

Στο υποκεφάλαιο αυτό θα αναφερθούν οι σχέσεις των ηχητικών έργων με το περιβάλλον. Βασικό στοιχείο του χώρου ως ηχητικού οργάνου είναι το γεγονός ότι η υλική και η μορφολογική διάσταση του χώρου και η ηχητική γεωμετρία αλληλεξαρτώνται και αλληλεπιδρούν. Σε κάθε περίπτωση η υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου έχει τη δική της ακουστική προσωπικότητα και «μοναδική ηχητική υπογραφή» (Morrow, 2007). Στοιχεία όπως το μέγεθος, ο σχεδιασμός, το ύψος και τα υλικά βάση της αντανάκλασης, της απορρόφησης, της αντήχησης και της διάθλασης καθορίζουν τις ιδιαιτερότητες του ηχητικού χώρου, τη μορφή και τα χαρακτηριστικά του, καθώς και τον τρόπο που οι επισκέπτες βιώνουν την ακουστική εμπειρία των ηχητικών έργων.

«Το ηχητικό κύμα όταν φτάνει στο αυτί είναι μια αναλογία της τρέχουσας κατάστασης του περιβάλλοντος, καθότι όταν το κύμα ταξιδεύει χρεώνεται με οποιαδήποτε διάδραση με το περιβάλλον» αναφέρει ο Barry Truax (1984: 15). Συνεπώς η προσωπικότητα της ηχητικής γεωμετρίας εξαρτάται από την υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου, ώστε αυτή

διαμορφώνει τον ήχο και ο εκθεσιακός χώρος λειτουργεί ως ηχητικό όργανο. Από την άλλη πλευρά με τα ηχητικά έργα μπορεί να ζωντανέψει ο ακουστικός χαρακτήρας της υλικής και μορφολογικής διάστασης του χώρου, να ανασχηματιστεί και παράλληλα να γίνει κατανοητή μέσα από τις ιδιαιτερότητες της ηχητικής γεωμετρίας. Αυτή η αλληλοσυσχέτιση θα γίνει περισσότερο σαφής με δυο έργα που παρουσιάστηκαν στην Ελλάδα και έχουν σημαντική θέση στην ιστορία της σύγχρονης τέχνης.

Ένας διάλογος μεταξύ των δυο αυτών χώρων που αποσκοπεί στη αντιμετώπισή τους ως μη στατικά και ζωντανά στοιχεία τα οποία δημιουργούν χωρική εμπειρία στον επισκέπτη προβάλλεται στο έργο του Ιάννη Ξενάκη *Ηλεκτρονικό Ποίημα (Poème électronique)*. Αυτό συνδημιουργήθηκε με τον αρχιτέκτονα Λε Κορμπυζιέ και τον συνθέτη Εντγκάρ Βαρέζ στο περίπτερο της Philips στη Διεθνή έκθεση Βρυξελλών το 1958. Τον Δεκέμβριο του 2011 παρουσιάστηκε στο Μέγαρο Μουσικής στην Αθήνα στο πλαίσιο αφιερώματος στον Ξενάκη το πρότζεκτ *Virtual Electronic Poem (VEP)* που παρουσιάζει σε εικονικό περιβάλλον το έργο αυτό. Το έργο αποτελούσε στην ουσία την πρώτη πολυμεσική εγκατάσταση στην ιστορία της τέχνης στην οποία ο ήχος, οι εικόνες και το φως δημιουργούσαν έναν δυναμικό πολυδιάστατο χώρο. Στο πρωτότυπο έργο οι ηχητικές γεωμετρίες ενισχύονταν από τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και οι επισκέπτες ενσωματώνονταν πλήρως σε αυτό το περιβάλλον. Στον χώρο ήταν τοποθετημένα 350 μεγάφωνα που δημιουργούσαν «ηχητικούς δρόμους» και η μουσική ανακλούνταν στις υπερβολικές παραβολικές καμπύλες του κτηρίου όπως τις είχε δημιουργήσει ο Ξενάκης (παράγραφος 1, *Virtual Electronic Poem Project*, 2011). Οι ηχητικοί αυτοί δρόμοι ήταν στην ουσία ζώνες πυκνότητας του ήχου, ο κινητικός ήχος που αναφέρθηκε και προηγουμένως, και ήταν φτιαγμένοι με τέτοιο τρόπο από τον καλλιτέχνη ώστε να γίνονται αισθητές από το ανθρώπινο σώμα δείχνοντας την αλληπάλληλη σχέση του ηχητικού χώρου με το πλαίσιο που ορίζουν οι φορείς δράσης στο οποίο λαμβάνει χώρα. Παράλληλα με τον ήχο γινόταν και χρήση του φωτός που γέμιζαν οριζόντια και κάθετα τον οπτικά διαμορφωμένο χώρο. Τα δυο αυτά στοιχεία χρησιμοποιούνταν ανεξάρτητα μεταξύ τους όχι «σαν προσθήκες, αλλά ως υλικό για τη δημιουργία χώρου» (Labelle, 2006: 190). Ο επισκέπτης ένιωθε ενσωματωμένος σε έναν δυναμικό χώρο που είχε δημιουργηθεί με την αλληλεπίδραση του φωτός, του ήχου και του αρχιτεκτονικού χώρου και δεν είχε παρουσιαστεί έως τότε στον χώρο των τεχνών. Ο χώρος αυτός περιέβαλε τον ακροατή και αυτός τον βίωνε πέρα από μια προοπτική, αυτή που συνδέεται με το ύψος του ματιού και ήταν καθιερωμένη ως τότε στην πρόσληψη της τέχνης. Ο ακροατής μπορούσε με το σώμα του να στραφεί προς τους «ηχητικούς δρόμους» που είχε δημιουργήσει ο καλλιτέχνης και να τους ακολουθήσει. Ως συμπέρασμα, στο έργο αυτό το περιβάλλον του έργου λαμβάνεται υπόψη και έρχεται σε

διάλογο με το ίδιο το ηχητικό έργο, καλλιεργώντας ταυτόχρονα μια συνειδητή ενσώματη αντίληψη στον επισκέπτη.

Επιπρόσθετα ο καλλιτέχνης Alvin Lucier με το έργο του κάνει ακουστή τη μελωδία που βρίσκεται κρυμμένη σε ένα δωμάτιο (Simon, 1990), γεγονός που πέτυχε με το χαρακτηριστικό του έργο *I Am Sitting in a Room* (1970), το οποίο παρουσιάστηκε στο Open Day Minimalism S τον Μάρτιο του 2016 στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών στην Αθήνα. Με την επαναλαμβανόμενη ηχογράφηση ενός κειμένου και την αναπαραγωγή της για 32 φορές οι ακουστικές ιδιότητες της υλικής και μορφολογικής διάστασης του χώρου και οι συγκεκριμένες συχνότητες του επικρατούν του αναπαραγόμενου κειμένου, το οποίο στο τέλος δεν γίνεται κατανοητό με αποτέλεσμα «η γλώσσα τελικά να διασπάται σε χωρικό ήχο» (Von Haken, 2012). Δηλαδή η ίδια η υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου αποδομεί το ηχητικό έργο και αντανakλάται σε αυτό καθότι επηρεάζει τις λέξεις και τελικά αποσυνθέτει τη γλώσσα. Επιπρόσθετα το φόντο έρχεται στο προσκήνιο ή καλύτερα είναι ήδη εκεί αλλά με το έργο αυτό γίνεται κατανοητή η επίδραση του στον ήχο. Οπότε το πλαίσιο στο οποίο το έργο λαμβάνει χώρα αντηχείται και συμμετέχει στο ηχητικό έργο. Κατά συνέπεια η υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου λειτουργεί δομικά (Labelle, 2006: 172), ως όργανο που δίνει θεματική και διαρθρώνει χωρικά το έργο και την ηχητική του γεωμετρία.

Με τη σειρά της η υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου έχει μεν τη δική της ηχητική προσωπικότητα αλλά μεταβάλλεται και ενεργοποιείται με την παρουσία της ηχητικής γεωμετρίας. Και οι δυο βρίσκονται σε μια συνεχή αλληλεπίδραση και δίνουν το στίγμα στον άνθρωπο να ακούσει τα χωρικά χαρακτηριστικά. Ο R. Murray Schafer μιλά για τον τρόπο που ο ήχος βοηθά στη βίωση του χώρου, πρακτική που την υιοθετούν οι τυφλοί. Πιο συγκεκριμένα διαπιστώνει ότι μέσω του ήχου συνειδητοποιεί κανείς την υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου καθώς γίνεται κατανοητό το μέγεθος του, αν είναι εσωτερικός ή εξωτερικός, ενώ μέσω της ηχούς και της αντήχησης γίνονται αισθητές οι επιφάνειες και τα εμπόδια και τελικά οι «ακουστικές σκιές» τους (Schafer, 2006).

Κατά συνέπεια με τον ήχο μπορούμε να «δούμε με τα αυτιά» (Blessner & Salter, 2007:2) και να καταλάβουμε τα αντικειμενικά χαρακτηριστικά του υλικού και μορφολογικού χώρου όπως ο όγκος και τα υλικά της επιφάνειας. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα σχετικά με αυτό δίνει ο Peter Ablinger (2009) αναφέροντας ότι στην πλατεία Karlsplatz στη Βιέννη οι ρόδες από τα skateboard έχουν πιο λεπτό και φωτεινό ήχο όταν είναι πάνω στην πέτρα παρά όταν είναι πάνω σε άλλα υλικά όπως είναι η άσφαλτος, δημιουργώντας κατά αυτόν τον τρόπο μια «ακουστική έκφραση» (Blessner & Salter, 2007:2) των υλικών αυτών. Η σχέση αυτή ήχου και χώρου μπορεί να κατανοηθεί πιο εύκολα με το φαινόμενο της ηχούς και με το παράδειγμα του

Akio Suzuki όπως παρουσιάστηκε στο κεφάλαιο της ακουστικής χωρικότητας στο οποίο ο ήχος από το χτύπημα δυο πετρών αντηχεί στον χώρο ενός εγκαταλελειμμένου κτιρίου το οποίο μέσα από το φαινόμενο της ηχούς επιστρέφει τον ήχο.

Μια έκθεση που ζωντανεύει τον χώρο μέσω την ηχητικών έργων είναι η «Silent Space Stand Still» που οργάνωσε η ομάδα locusathens στο τζαμί Τζισδαράκη – Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνη στο Μοναστηράκι στην Αθήνα (29.3-27.4. 2013) με τη συμμετοχή τεσσάρων καλλιτεχνών: Αθανάσιος Αργιανός, Tarek Atoui, Gevdet Erek και Dani Gal. Τα έργα των καλλιτεχνών αυτών, που έχουν τόσο οπτικά όσο και ηχητικά στοιχεία χρησιμοποιούν τον ήχο με διαφορετικό τρόπο. Τα έργα δεν θα αναλυθούν ξεχωριστά αλλά θα παρουσιαστεί η κοινή τους συνισταμένη. Αυτή αφορά στην αρχιτεκτονική του ήχου ή της ηχητικής γεωμετρίας κάθε έργου ξεχωριστά και τη διερεύνηση της χρήση της, στην κατανόηση του χώρου, καθώς και στη βίωση του ήχου στον χώρο μεταφορικά ή μη. Πιο συγκεκριμένα, στα έργα αυτά ο ήχος προσεγγίστηκε με διάφορους τρόπους για να ενεργοποιήσει τον χώρο όπως ο ρυθμός, η φωνή και η ψηφιακή σύνθεση.

Ο τίτλος της έκθεσης υπαινίσσεται έναν σιωπηρό χώρο που βρίσκεται σε στατικότητα, λόγω της έλλειψης του ήχου και της κίνησής του, θέτοντας συγχρόνως και το ερώτημα κατά πόσο ο αρχιτεκτονικός χώρος ως προς την υλική και μορφολογική του διάσταση είναι αδρανής χωρίς τον ήχο. Τα έργα τοποθετήθηκαν σε έναν χώρο πολιτισμού που είναι σιωπηλός, το Τζαμί, διότι λόγω της πρώην τελετουργικής του χρήσης και της τωρινής λειτουργίας του ως μουσείου οι κάθε είδους ήχοι περιορίζονται. Ο χώρος στη συγκεκριμένη περίπτωση είχε σχεδιαστεί για τον ήχο καθώς είχε τέλεια ακουστική. Αυτό που επιτυγχάνεται είναι η αποκατάσταση του ήχου σε ένα μέρος που είχε προοριστεί για αυτόν (Καρρά & Τουρνικιώτη, 2013). Η χρήση του ήχου -φυσική είτε μεταφορική- δίνει στον άλλοτε σιωπηρό χώρο μια έμφαση στα αρχιτεκτονικά του χαρακτηριστικά. Μάλιστα τα έργα παρουσιάστηκαν μέσα και έξω από το τζαμί κάνοντας μια σύγκριση του χαοτικού αστικού περιβάλλοντος και της ηρεμίας του ιερού τόπου, δείχνοντας πως ο χώρος βρίσκεται σε διάλογο με τον ήχο ταυτόχρονα επηρεάζει τον τρόπο που ο ήχος ακούγεται, αποδίδεται, γίνεται αντιληπτός και επιδρά στο κοινό. Δηλαδή ο ήχος και η γεωμετρία του έχουν διαφορετική ακουστική έκφραση και συμπεριφορά σε κάθε χωρικό περιβάλλον. Ένα από τα συμπεράσματα που κατέληξε η έκθεση, όπως σημειώνονται στον κατάλογο από τους επιμελητές (Καρρά & Τουρνικιώτη, 2013), είναι ότι χάνονται τα όρια μεταξύ του τόπου των έργων και του ήχου, δίνοντας έτσι μια νέα αντίληψη του τζαμιού και διαφορετική βίωση του με τη χρήση του ήχου.

Συμπερασματικά τα ηχητικά έργα είναι στην ουσία μια παρέμβαση στην υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου που όμως αναδεικνύουν τα χαρακτηριστικά της και την

ενεργοποιούν. Με τη σειρά τους η υλικότητα και η μορφολογία του χώρου διαμορφώνουν τη δομή, το περιεχόμενο και τη μορφή της χωρικότητας του ήχου. Τα δυο αυτά στοιχεία βρίσκονται σε «αμοιβαία ανταλλαγή» (Labelle, 2006: 149) και διαρθρώνουν έναν «σταθμό ανταλλαγής» (interchange station) (Barry, 1996). Ο εκθεσιακός χώρος λειτουργεί ως ηχητικό όργανο και υιοθετεί τα δυναμικά και χρονικά χαρακτηριστικά του ήχου. Με τον τρόπο αυτό ο εκθεσιακός χώρος είναι μια μη προβλέψιμη ροή που δεν προκαθορίζεται και είναι συγκυριακή. Η υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου γίνεται αισθητικό αντικείμενο και ο ήχος εμπλουτίζει και εξωραϊζει ακουστικά τον χώρο εισάγοντας υφή σε αυτόν η οποία αναγνωρίζεται αισθητικά (Blessner & Salter, 2007:52). Αυτή η αλληλεπίδραση ήχου και χώρου και η ενεργοποίηση του τελευταίου αποτελούν ένα μέσο για την ανάδειξη καλλιτεχνικών ιδεών. Πέρα όμως από αυτό η τοποθέτηση ενός ηχητικού έργου στον χώρο δεν γίνεται πάντα σε συνδυασμό με τα λοιπά έργα είτε ηχητικά είτε οπτικά αλλά και με οτιδήποτε άλλο δεν αποτελεί τέχνη. Κατ' επέκταση καλλιτέχνης και επιμελητής διαχειρίζονται το περιβάλλον της έκθεσης ως ολότητα.

Μέσα από το τρέχον κεφάλαιο παρουσιάστηκε ο τρόπος που η ηχητική χωρικότητα του έργου αλληλεπιδρά και μορφοποιείται από χαρακτηριστικά του εκθεσιακού χώρου, της τοποθεσίας, στο οποίο εκτίθεται, ώστε το έργο να θεωρείται αδιάσπαστο από αυτή. Η δυναμική της τοποθεσίας πάντοτε διαμορφώνει την ηχητική γεωμετρία με αποτέλεσμα κάθε ηχητικό έργο να είναι τοποκεντρικό (*place-based sound*) (Huberman, 2005:56). Αυτή η εξάρτηση του ηχητικού έργου από την τοποθεσία οδηγεί την παρούσα διατριβή να ανατρέξει στις περιπτώσεις των καλλιτεχνικών έργων που σχετίζονται και δεν αγνοούν την τοποθεσία παρουσίασής τους (*τοποειδικό-site specific*) και να εξετάσει αν ένα ηχητικό έργο είναι πάντοτε τοποειδικό - site specific.

Το τοποειδικό - site specific καλλιτεχνικό έργο δίνει βάση στο περιβαλλοντικό πλαίσιο και εμφανίστηκε με την επίδραση του Μινιμαλισμού, στα τέλη της δεκαετίας του '60 και στις αρχές του '70, που εστίαζε στον περίγυρο του έργου (Kwon, 1997:85). Δημιουργείται βάσει των στοιχείων του χώρου και σύμφωνα με την Rosenthal (2003: 38) η μορφή, η φυσική ουσία αλλά και το νόημα βασίζονται στο πλαίσιο παρουσίασης του έργου. Στην περίπτωση αυτή, συνεχίζει η ειδικός, η κατανόηση και η παρουσίαση του έργου είναι σε άμεση συνάρτηση με την τοποθεσία ώστε το έργο να μην μπορεί να μεταφερθεί αλλού. Οι θεατές παρατηρούν κατά τον τρόπο αυτόν ένα διάλογο που αναπτύσσει ο καλλιτέχνης με τον χώρο (Rosenthal, 2003: 38).

Αν λάβουμε υπόψη μας τον παραπάνω ορισμό της Rosenthal (*site specific*) το ηχητικό έργο δεν είναι τοποειδικό παρά μόνο σε ό,τι αφορά τον τρόπο που η μορφή του επηρεάζεται

από το περιβαλλοντικό πλαίσιο. Ειδικότερα το νόημα του μπορεί να μην εξαρτάται από το πλαίσιο και επιπλέον ο επισκέπτης δεν παρατηρεί τόσο έναν διάλογο ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον χώρο, όπως σημείωσε η Rosenthal, όσο ανάμεσα στο έργο και τον χώρο. Ανατρέχοντας στη βιβλιογραφία το ηχητικό έργο είναι τοποπροσαρμόσιμο (“*site adjusted*”, σε ελεύθερη μετάφραση) διότι μπορεί να ήταν αποτέλεσμα έμπνευσης ή και δημιουργίας στο στούντιο του καλλιτέχνη αλλά όμως έχουν ληφθεί υπόψη «οι επίγειες διαστάσεις, οι προσαρμογές κλίμακας, η τοποθέτηση κτλ. » του υπάρχοντος χώρου (Irwin, 2009). Η αρχή αυτή αποδεικνύει είτε ότι η εμπειρία του έργου ταυτίζεται μόνο με μια συγκεκριμένη τοποθεσία είτε το έργο προσαρμόζεται στην τοποθεσία και δε δείχνει τον διάλογο ανάμεσα στην τοποθεσία και τη χωρικότητα του ήχου. Εν κατακλείδι, τα ηχητικά έργα είναι τοποδεσμεύσιμα (“*site engaged*” σε ελεύθερη μετάφραση) καλλιτεχνικά έργα διότι με τον προσδιορισμό αυτό επιτυγχάνεται και τονίζεται ο διάλογος και η αλληλεπίδραση του ήχου με τον χώρο (Cluett, 2011: 3). Αυτή η τοποθέτηση είναι μια μορφής κριτικής σε οτιδήποτε έχει θέσει όρια ανάμεσα στον καλλιτεχνικό έργο και τον έξω κόσμο (Demers, 2009), θέτοντας πάντα την τοποθεσία μέσα στην καλλιτεχνική πρακτική.

#### **4.4 Το ακουστικό κανάλι στον εκθεσιακό χώρο**

Το υποκεφάλαιο αυτό αναφέρεται στη σχέση μεταξύ ηχητικού έργου και κοινού. Στη σχέση αυτή, του επισκέπτη με την καλλιτεχνική εγκατάσταση και τον χώρο που παρουσιάζεται αυτή, αναφέρεται ο καλλιτέχνης και επιμελητής εκθέσεων Stephen Vitiello (όπως αναφέρεται στο Penwarden, 2002). Σύμφωνα με εκείνον η μεταβολή του ήχου βασίζεται στη θέση των ακροατών, επηρεάζεται από την κίνησή τους, καθώς και από τη συνεχώς μεταβαλλόμενη αντίληψη του επισκέπτη, δημιουργώντας μια χρονική χροιά στον εκθεσιακό χώρο. Πράγματι η παρουσία του επισκέπτη στον εκθεσιακό χώρο ηχητικών έργων επηρεάζει τον ηχητικό χώρο καθώς ο ίδιος ο επισκέπτης παράγει ήχους που αναμιγνύονται με αυτόν και οι επιλογές του τον καθορίζουν. Μια τυπική περίπτωση είναι όταν μια ομάδα ατόμων επισκέπτεται τον χώρο και οι ομιλίες της καλύπτουν τον ήχο κάποιου έργου και έτσι ορισμένα έργα δεν γίνονται ακουστά. Όπως έχει παρατηρηθεί ιδιαίτερα από επισκέψεις στα εγκαίνια εκθέσεων ηχητικών έργων, λόγω του μεγάλου πλήθους επισκεπτών, οι ομιλίες αναμιγνύονται και καλύπτουν τους ήχους των έργων, ώστε αυτά να «μην ακούγονται».

Μεταξύ των ηχητικών ζωνών και του ακροατή εμφανίζεται μια διαδραστική, μη γραμμική σχέση, μια επικοινωνία που ονομάζεται «ακουστικό κανάλι». Είναι η χωρική σχέση



ανάμεσα στον ήχο και τον ακροατή. Αν και σε αυτό το κεφάλαιο γίνεται λόγος για την ηχητική χωρικότητα, με έμφαση στον τρόπο που συμπεριφέρεται ο ήχος σε σχέση με τον δομημένο χώρο, το κοινό και τα λοιπά ηχητικά έργα, αυτό το υποκεφάλαιο παρουσιάζεται για αναλυτικούς λόγους. Αποτελεί βασική θέση της παρούσας διδακτορικής διατριβής ότι η ηχητική χωρικότητα δεν μπορεί να μελετηθεί ξεχωριστά από την ακρόαση, τον ακροατή, τις πρακτικές ακρόασης και τη σχέση που ονομάζεται «ακουστικό κανάλι». Μέσα από τη σχέση αυτή παράγεται ο ακουστικός χώρος. Ένα συμπέρασμα είναι το ακουστικό κανάλι αποτελεί συστατικό στοιχείο της ακουστικής χωρικότητας. Σε κάθε σημείο του υλικού και μορφολογικού χώρου ο επισκέπτης αναπτύσσει μια χωρική μορφή επικοινωνίας ανάμεσα σε αυτόν και των ήχων που είναι ακουστοί. Το ακουστικό κανάλι εκφράζει την επικοινωνία και τη σύνδεση κάποιου με τον ήχο. Όταν υπάρχουν πολλοί ακροατές και ηχητικά γεγονότα τότε δημιουργούνται πολλά ακουστικά κανάλια που μεταξύ τους ανταγωνίζονται (Blesser & Salter, 2007:22). Για παράδειγμα ο ακροατής βρίσκεται εντός των ηχητικών ζωνών δυο έργων και αναπτύσσει σχέση επικοινωνίας μεταξύ αυτών. Εδώ ανταγωνίζονται δυο ακουστικά κανάλια. Αν ο επισκέπτης στρέψει την προσοχή του στον ήχο ενός έργου τότε θα υπερισχύσει το κανάλι αυτού έναντι του άλλου. Υπεύθυνος του προαναφερόμενου ανταγωνισμού είναι ο επιμελητής που καλείται να αντιληφθεί και να διαμορφώσει τη σχέση αυτή ώστε να καθορίσει τον ήχο – στόχο σε κάθε δεδομένο σημείο, τον ήχο δηλαδή που επιθυμεί να γίνεται ακουστός. Βέβαια οι άνθρωποι που βρίσκονται στον ίδιο γεωγραφικό χώρο μπορεί να μην μοιράζονται και τον ίδιο ηχητικό χώρο (Fluegge, 2011). Το γεγονός αυτό εξαρτάται και από τον ίδιο τον επισκέπτη και τον τρόπο που αντιλαμβάνεται τον ήχο, γιατί η αντίληψη διαμορφώνεται από τα βιώματά του και τις επιρροές που έχει δεχτεί από το πολιτισμικό περιβάλλον που μεγάλωσε και ζει (Blesser & Salter, 2007:13). Δηλαδή το ακουστικό κανάλι μπορεί να έχει χωρικά χαρακτηριστικά αλλά το πως εκλαμβάνεται εξαρτάται από τον ίδιο τον ακροατή.

Η ηχητική γεωμετρία όπως διαμορφώνεται από την αλληλεπίδραση της με την υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου παρακινεί τον επισκέπτη να πλοηγηθεί και τον προσανατολίζει, όπως θα αναφερθεί και στη συνέχεια. Κατά συνέπεια η ηχητική γεωμετρία δίνει το ακουστικό εκείνο ερέθισμα στον επισκέπτη να βιώσει το έργο, να πλοηγηθεί στο χώρο, τόσο τον ηχητικό, όσο και τον οπτικά διαμορφωμένο χώρο. Η ακουστική εμπειρία δεν διαρθρώνεται μόνο από τον ήχο, αφού αυτός διαμορφώνεται από την υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου. Έτσι προκύπτει η διάδραση των δυο αυτών στοιχείων που επηρεάζουν την εμπειρία του ήχου (Labelle, 2006: 149). Οι Barry Blesser και Linda-Ruth Salter κάνουν λόγο για τη φυσική ικανότητα των ανθρώπων να αισθάνονται τα χαρακτηριστικά της υλικής και μορφολογικής διάστασης του χώρου μέσω του ήχου και συγκεκριμένα μέσω της ακοής

ώστε ο άνθρωπος έχει μια χωρική ικανότητα να «οπτικοποιεί τα αντικείμενα και τη χωρική γεωμετρία» (Blessner & Salter, 2007:2). Για παράδειγμα μέσω του ήχου των βημάτων μπορεί να έχει εικόνα αν το πάτωμα είναι ξύλινο ή μαρμάρινο ή μέσω της ηχούς και της αντανάκλασης να καταλάβει αν υπάρχει δίπλα του τοίχος. Σημαντικό ρόλο σε μεγάλο βαθμό έχουν οι πολιτισμικές αξίες που έχει λάβει και το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτουργεί. Αυτά καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο τα άτομα αποκωδικοποιούν τα χωρικά χαρακτηριστικά των ηχητικών έργων και βιώνουν τον εκάστοτε χώρο και θα το αντιληφθούμε καλύτερα στο επόμενο κεφάλαιο.

Το ακουστικό κανάλι, λοιπόν, διαμορφώνει με τη σειρά του μια χωρική σχέση ανάμεσα στον επισκέπτη και τον ήχο και έχει μια ρευστή μορφή με τα εξής χαρακτηριστικά - ορισμένα από αυτά βασίζονται στις θεωρίες των Blessner & Salter (2007:11):

α) Διαμορφώνει ένα κοινωνικό γεγονός και επηρεάζει την κοινωνική συμπεριφορά

Ο ήχος ταξιδεύει και διαχέεται στον χώρο σαν αόρατο κύμα που ενώνει διαφορετικούς τόπους, ελίσσεται, αγγίζει επιφάνειες, δονεί σώματα, προσεγγίζει μέρη που η όραση αδυνατεί και δραπετεύει από κλειστούς χώρους και όρια. Ως ροή διακρίνεται από πλαστικότητα, κινείται σε πολλαπλές κατευθύνσεις, παίρνοντας σχηματισμούς και δημιουργώντας επίπεδα που δε βασίζονται στην καρτεσιανή λογική και την ευκλείδεια γεωμετρία. Έτσι η ηχητική γεωμετρία έχει διαφορετικά χωρικά χαρακτηριστικά από τον οπτικά διαμορφωμένο χώρο, αλλάζοντας τις έννοιες των ορίων και της γεωγραφικής εγγύτητας με αποτέλεσμα να μην συμπίπτει με τη δημόσια και την ιδιωτική σφαίρα του οπτικού χώρου. Ο ήχος λόγω της φύσης του θεωρείται όχι τόσο ιδιωτική σχέση αλλά ένα δημόσιο γεγονός (Labelle, 2006:251). Λόγω της πολυκατευθυντικής ιδιότητας του ήχου δημιουργούνται ακουστικά κανάλια, που ο αριθμός τους σχετίζεται με το πλήθος των επισκεπτών στον χώρο. Μέσω της πολλαπλής του παρουσίας στον κοινό χώρο ο ήχος καθίσταται ένα κοινό αγαθό που παράγει δημόσιο χώρο. Από τη στιγμή που ο επισκέπτης ακούσει ένα έργο αυτόματα ενσωματώνεται στην ηχητική γεωμετρία και μοιράζεται την εμπειρία του ήχου με τους λοιπούς επισκέπτες που είναι ενσωματωμένοι στον ίδιο χώρο. Έτσι η παρουσία και η συμμετοχή των επισκεπτών στον κοινό χώρο του ήχου είναι μια έξοδος από την ατομικότητά τους. Ο ήχος στην προκειμένη περίπτωση λειτουργεί ως κοινό αγαθό, ένα συλλογικό ανοιχτό γεγονός (*collective open event*) (παράγραφος 2 στο *Dirty Ear Forum, sound, multiplicity and radical listening*) που αναπτύσσει τη συμμετοχική συνείδηση (*participation consciousness*) (Keil & Feld, 1994: 22) και ενώνει διαφορετικά σώματα. Αυτό έρχεται σε αντίθεση με τη ζωγραφική που δεν μπορεί να προσφέρει μια

«ταυτόχρονη συλλογική εμπειρία» (Benjamin, 1969:14). Συνακόλουθα οι ακροατές αφού τους δίδεται η δυνατότητα να συμμετάσχουν σε ένα δημόσιο γεγονός, μέσω της παρουσίας τους, και κατά συνέπεια της ακρόασης, καθίστανται μέρος μια κοινότητας. Η περιοχή αυτή του εκθεσιακού χώρου ονομάζεται από τους Blesser & Salter (2007: 22) «ακουστική αρένα». Σε αυτήν οι επισκέπτες αποκτούν όλοι την ίδια ικανότητα να ακούσουν ένα ηχητικό γεγονός, διαμορφώνοντας έτσι διαφορετικές αντιλήψεις για το τι είναι κοινό και τι ατομικό. Επίσης δίνεται η αίσθηση ότι ο ήχος δεν είναι ατομικός αλλά έχει σχεσιακά χαρακτηριστικά και παράγεται μέσα από την παρουσία και τη δράση άλλων ατόμων. Μέσω του ήχου και της φυσικής του ιδιότητας να συνδέει σώματα έρχεται κανείς σε επαφή με άλλα άτομα είτε το επιδιώκει είτε όχι. Συνεπώς ο ήχος από τη φύση του χαρακτηρίζεται από τη συμμετοχή και την κοινή χρήση του (Nancy, 2007: 41-2). Σύμφωνα με τις παραπάνω σκέψεις η ηχητική τέχνη είναι πάντοτε δημόσια γιατί προσδιορίζει ένα κοινό γεγονός το οποίο διαμορφώνεται συνεχώς από τους εκάστοτε φορείς δράσης.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο *The Way Earthy Things Are Going* (2017) του Emeka Ogboh που παρουσιάστηκε στο Ωδείο Αθηνών το 2017 στο πλαίσιο της έκθεσης Documenta' 14. Το έργο αυτό ήταν μια πολυκάναλη ηχητική εγκατάσταση η οποία περιλάμβανε μια οθόνη Led όπου προβαλλόταν χρηματιστηριακοί δείκτες σε πραγματικό χρόνο. Το έργο βρισκόταν σε ένα αμφιθεατρικό χώρο μεγάλης έκτασης που για να φτάσει κανείς στο κέντρο του έπρεπε να κατέβει αρκετά σκαλιά και να διανύσει κάποια σχετικά μεγάλη απόσταση. Ωστόσο ο ήχος ακουγόταν διάχυτος στην αίθουσα αλλά και έξω από αυτή. Οι ακροατές εδώ είχαν την ιδιότητα να μοιράζονται από κοινού την ίδια ηχητική χωρικότητα.

Ο ήχος είναι προϊόν μιας κοινωνικής δράσης και λαμβάνει χώρα μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο. Αυτό ισχύει γιατί δημιουργείται μια πληθώρα ακουστικών απόψεων κατά τον Labelle (2006: x) και η μορφή του ήχου ως υλικό προκύπτει ως αποτέλεσμα της υλικής μεσολάβησης κοινωνικών γεγονότων, φυσικών κινήσεων και της ροής του κοινού. Βέβαια η διάδραση με τον κοινωνικό χώρο, πέρα από την υλική υπόσταση, αλλάζει και το νοηματικό πλαίσιο αναφοράς του ήχου, γεγονός που θα αναλυθεί σε επόμενο κεφάλαιο. Αυτή η ηχητική κοινωνική διάδραση μας αναγάγει στη θεώρηση του Nicolas Bourriaud για την *relational art* που λαμβάνει υπόψη της τις ανθρώπινες διαδράσεις και το κοινωνικό πλαίσιο.

Αυτό γίνεται πιο κατανοητό αν αναλογιστεί κανείς την ανάμιξη των ήχων με αυτόν του έργου, που προκύπτουν από κοινωνικές δράσεις εντός και εκτός του εκθεσιακού χώρου, οι οποίες λειτουργούν ως «αόρατες κοινωνικές συνθήκες» (Rainer, Rollig, Daniels & Ammer, 2009: 255). Ένα καλλιτεχνικό έργο που αντικατοπτρίζει την ιδιότητα αυτή και έχει γίνει αναφορά και νωρίτερα είναι το 4' 33'' του John Cage. Σε αυτό ο καλλιτέχνης κάθεται μπροστά

από ένα πιάνο, στην αρχή κάνει κάποιες κινήσεις, αλλά μετά καμία, δεν κουνάει ούτε τα χέρια του, στον χρόνο που αναφέρει ο τίτλος του έργου. Αποτέλεσμά του είναι ότι κατά τη σιωπή του μουσικού έργου να έρχονται στην επιφάνεια το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο λάμβανε χώρα, όπως οι ήχοι που παρήγαγαν οι ακροατές: ψίθυροι, βήχας κτλ. Το έργο αυτό δεν αποτελεί τόσο μια ωδή προς τη σιωπή όσο προς την ενεργή παρουσία των ακροατών και τη συνδρομή τους στην εξέλιξη του καλλιτεχνικού έργου. Βέβαια σιωπή και ανθρώπινη παρουσία είναι έννοιες που αλληλοσχετίζονται, όπως προαναφέρθηκε. Το έργο 4'33'' σχετίζεται με την παρουσία (Shaw-Miller, χ.χ.), δηλαδή μέσα από τη σιωπή έρχονται στο προσκήνιο οι ήχοι που παράγει το κοινό.

Επιπρόσθετα ο Michael Asher είναι ένας καλλιτέχνης που συνηθίζει να έχει το πλαίσιο του χώρου ως περιεχόμενο. Για παράδειγμα στην έκθεση που πραγματοποίησε το 1974 στην Claire Copley Gallery στο Λος Άντζελες έβγαλε τους εσωτερικούς τοίχους της γκαλερί με αποτέλεσμα να είναι ορατές και να ακούγονται οι κοινωνικές δράσεις που λάμβαναν χώρα στα γραφεία της αίθουσας τέχνης. Με τον τρόπο αυτό ο επισκέπτης αισθάνεται έναν διευρυμένο χώρο αφού ο εκθεσιακός χώρος συνδέεται με τον κοινωνικό. Ο ήχος του εκθεσιακού χώρου και των κοινωνικών δράσεων είναι ενιαίος. Οι περιπτώσεις αυτές δεν αναφέρονται για να τονιστεί ο τυχόν αναπαραστατικός ρόλος του ήχου αλλά για να αναδειχθεί το γεγονός ότι ο ήχος και η υλική μορφή του επηρεάζονται από κοινωνικές δράσεις. Συνακόλουθα δίνουν μια νέα φιλοσοφία της αισθητικής και του εκθεσιακού χώρου, ώστε ο χώρος να μετατρέπεται σε ένα κοινωνικό γεγονός.

β) Επιτρέπει τον προσανατολισμό και την πλοήγηση στον χώρο

Η ακοή είναι η αίσθηση με την οποία ο άνθρωπος αισθάνεται τον όγκο ενός χώρου (Blesser & Salter, 2007: 21), και κατ' επέκταση τα πολυδιάστατα χαρακτηριστικά του, ενώ η όραση δίνει διαφορετική αίσθηση του καθώς βασίζεται στην απόσταση μεταξύ των αντικειμένων. Κατά τους McLuhan και Carpenter (1960) ο άνθρωπος μπορεί να τοποθετήσει τα αντικείμενα στον χώρο αλλά ο οπτικός προσανατολισμός υπερισχύει. Παρόλα αυτά οι ανωτέρω τονίζουν τις ικανότητες των τυφλών να κατευθύνονται και να πλοηγούνται στον χώρο από τους ήχους. Αυτό ερευνάται στη «*radiophonic tape*» σύνθεση του *Life Unseen* του Darren Copeland η οποία αποτελείται από διαφορετικά κομμάτια και εστιάζει σε ζητήματα σχετικά με τους τυφλούς στον σύγχρονο κόσμο. Ανάμεσα σε αυτά το *Awareness of Space* και *Recharting the Senses* αναφέρονται στην επαγρύπνηση των λοιπών αισθήσεων των τυφλών και κυρίως της

ακοής και θέτουν σε αμφισβήτηση την αδυναμία προσανατολισμού τους στον χώρο (Copeland, 1997/9).

Επιπλέον ο ήχος έχει κατευθυντικά στοιχεία, διότι ανεξάρτητα από το γεγονός αν προσδιορίζει ορθά ή μη ποια είναι η ηχητική πηγή ή αν υπάρχουν οπτικές ή άλλες ηχητικές παρεμβάσεις, το άτομο είναι σε θέση να συνειδητοποιήσει από ποια κατεύθυνση έρχεται ο ήχος (Idhe, 2007: 76). Για παράδειγμα, βρίσκεται κάποιος στο διαμέρισμά του στον 3<sup>ο</sup> όροφο και ακούει από δεξιά του τον ήχο παιδιών που παίζουν στον δρόμο και κατανοεί ότι ο ήχος βρίσκεται πιο χαμηλά από αυτόν.

Η ακοή διευρύνει την όραση και τη συνείδηση του ανθρώπου στον χώρο καθώς αντιλαμβάνεται περιοχές που είναι πέρα από τις 180 μοίρες του οπτικού του πεδίου (Tuan, 1977a: 16) και σε γενικές γραμμές ο ήχος κινεί τον άνθρωπο (Schellinx, 2012). Τόσο η ακοή όσο και η όραση είναι στοιχεία που συνυπάρχουν και βοηθούν τον καθένα με τον δικό του τρόπο στην πλοήγηση στον χώρο. Την ικανότητα του ήχου στην κατανόηση του χώρου και την αντίδραση σε αυτό του παρουσιάζει το πολυμεσικό έργο *Sound Journeys* (2016) του αμερικάνικου στούντιο «The Principals» σε συνεργασία με έναν από τους πιο γνωστούς παγκοσμίως καλλιτέχνες στην ηχογράφηση πεδίου, τον Chris Watson. Πιο συγκεκριμένα οι επισκέπτες περιφέρονται ανάμεσα σε οπτικούς διαδρόμους μέσα σε τρεις διαφορετικές ηχητικές ζώνες γεμάτες ήχους από τη φύση (δάσος, φαράγγι και θάλασσα) και αλληλεπιδρούσαν με αυτούς, παθητικά, άμεσα ή έμμεσα. Για παράδειγμα η φωνή του επισκέπτη αντηχεί στη ζώνη του φαραγγιού και ήχοι πουλιών τον καθοδηγούν σε αυτήν του δάσους θέτοντας ερωτήματα, ενδεικτικά αν το δάσος ορίζεται από τα δέντρα ή από τους ήχους των πουλιών σε αυτό (The Principals, 2017).

Στην περίπτωση του εκθεσιακού χώρου ο οπτικά διαμορφωμένος χώρος και ο ακουστικός είναι στοιχεία που διαμορφώνουν την πλοηγητική ικανότητα του επισκέπτη κατά περίπτωση, οπότε και η ηχητική τέχνη ασχολείται με την αντίληψη του χώρου και καλεί το κοινό να πλοηγηθεί σε αυτόν. Σημεία, διαδρομές και κατευθύνσεις του οπτικά διαμορφωμένου χώρου επηρεάζουν τον τρόπο που εκλαμβάνεται το έργο. Ένα παγκάκι που τοποθετείται κοντά σε ένα έργο παρακινεί τον επισκέπτη να καθίσει και να ακούσει το έργο. Μάλιστα η παρουσία του βοηθά να δαπανήσει περισσότερο χρόνο ο ακροατής στη σύλληψη του έργου. Σε γενικές γραμμές ο οπτικός σχεδιασμός του εκθεσιακού χώρου, όπως θα παρουσιαστεί και σε μελέτη περίπτωσης, είναι εκείνος που σε μεγάλο βαθμό προσανατολίζει τον επισκέπτη. Ούτως η αλλιώς και η ξενάγηση μέσω της οποίας πολλοί επισκέπτονται τα έργα βασίζεται στον οπτικό σχεδιασμό. Όσον αφορά τον ήχο οι επισκέπτες ωθούνται όταν έρθουν σε επαφή με την ηχητική ατμόσφαιρα του εκθεσιακού χώρου, γεγονός που αναλύθηκε νωρίτερα, με έργα που έχουν

απομονωθεί και επικρατεί μόνο ο ήχος, όταν είναι πολύ κοντά στο έργο, ή αν η ένταση του είναι τόσο δυνατή και αισθητή ώστε να ωθεί τον επισκέπτη προς το έργο. Ο προσανατολισμός και η κίνηση στον χώρο βασίζεται επιπλέον και στις πολιτισμικές πρακτικές – συνήθειες ή έξεις όπως αναφέρει ο Μπουρντιέ. Στους δυτικούς πολιτισμούς, λόγου χάρη, οι άνθρωποι κινούνται δεξιόστροφα σε αντίθεση με τον κόσμο στον Αραβικό πολιτισμό που κινείται αριστερόστροφα. Το αποτέλεσμα-πορεία, αν ο επισκέπτης ακολουθήσει μια οπτική ή ηχητική διαδρομή, προκύπτει από τον σχεδιασμό, όσο και από προσωπική επιλογή.

Όσον αφορά την ηχητική έκθεση *Με τη συγκατάθεσή σας* αυτή πραγματοποιήθηκε σε ένα κενό δωμάτιο χωρίς οπτικά σηματοδοτημένες διαδρομές. Χαρακτηριστικό είναι ότι όταν οι επισκέπτες ρωτήθηκαν αν κινήθηκαν βάσει του ήχου απάντησαν ότι το έκαναν στις περιπτώσεις που υπήρχε κάποια διάδραση με τεχνολογικά μέσα με αυτόν. Βέβαια στο δωμάτιο υπήρχε μια συγκεκριμένη είσοδος που αναγκαστικά οι επισκέπτες κατά την είσοδο και έξοδο προσανατολιζόταν προς αυτή. Με την είσοδο ο επισκέπτης, ακούγοντας τους ήχους ή βλέποντας τα ηχεία και το μικρόφωνο που ήταν τοποθετημένα στον χώρο, είχε την τάση να διασχίσει το δωμάτιο. Τα μικρόφωνα ήταν οπτικά στοιχεία που λειτουργούσαν ως κάλεσμα στον ακροατή να παράξει κάποιον ήχο ή να ακούσει κάτι. Ωστόσο, δεν υπήρχε μια ξεκάθαρη οπτικά σηματοδοτημένη διαδρομή, καθότι η έκθεση ήταν έτσι σχεδιασμένη ώστε σε συγκεκριμένα σημεία να ανιχνεύεται η κίνηση των επισκεπτών και να παράγεται ήχος. Οι επισκέπτες, λοιπόν, κινήθηκαν έτσι ώστε να ακούσουν την κίνησή τους ή τα βήματά τους και αλληλεπίδρασαν μέσω αυτών με τον ήχο. Και εδώ υπάρχει η αντίδραση του επισκέπτη στον ήχο, ρυθμικά και εκφραστικά. Αυτό που έχει σημασία δεν είναι ούτε η κατεύθυνση ούτε ο προσανατολισμός στον ηχητικό χώρο «αλλά η παραγωγή τοποθεσιών μέσα σε έναν ηχητικό χώρο» (Voegelin, 2010: 136), δίνοντας έμφαση στη δεδομένη θέση του σώματος και την αλληλεπίδρασή του με τον ήχο την κάθε δεδομένη στιγμή.

Σύμφωνα με τα παραπάνω το κινούμενο σώμα στον ακουστικό χώρο δεν αποτελεί έναν παθητικό δέκτη. Μέσω των κατευθύνσεων που παίρνει στον χώρο και των ενσώματων αντιδράσεων του γυρίζοντας το κεφάλι κατά τον Henri Lefebvre (1991: 170) «παράγει τον εαυτό του στον χώρο και παράγει αυτόν τον χώρο» μαθαίνοντας έτσι μέσα από την κιναισθησία (*kinesthetic learner*) (Hughes, 2010:43). Βέβαια οποιοδήποτε αντικείμενο κατευθύνει τον προσανατολισμό, ορίζει τον χώρο και συντελεί στην παραγωγή χωρικής εμπειρίας (Norberg-Schulz, 1971: 9). Παρομοίως και εδώ η διάδραση του ατόμου με τον ακουστικό χώρο που τον πλοηγεί και τον κατευθύνει δίνει στο ακουστικό κανάλι και κατ' επέκταση στην ακοή μια χωρική διάσταση και μια χωρική κατανόηση ώστε η κιναισθησία να διαμορφώνεται από το ακουστικό κανάλι.

γ) Βασίζονται στις προσωπικές επιλογές του ακροατή

Το γεγονός αυτό έχει να κάνει με τους τρόπους που η ακρόαση διαμορφώνει τα ακουστικά κανάλια επικοινωνίας. Παρόλο που η ακρόαση είναι μια πολυδιάστατη αίσθηση, δηλαδή ακούμε ότι συμβαίνει από όλες τις κατευθύνσεις που μας περιβάλλουν, ο άνθρωπος έχει την ιδιότητα να επικεντρωθεί σε συγκεκριμένη ηχητική πηγή ανεξάρτητα από την παρουσία άλλων στον χώρο. Ένα παράδειγμα είναι το *cocktail party effect*. Το φαινόμενο αυτό σχετίζεται με την ικανότητα του ακροατή να διακρίνει και να εστιάζει την προσοχή του σε έναν ήχο ανάμεσα από άλλους με παρεμφερή χαρακτηριστικά, όπως είναι η φωνή (Bubaris, 2013: 48). Ο ακροατής, λοιπόν, αγνοεί αυτό που θεωρεί άχρηστη πληροφορία και πιο συγκεκριμένα στην περίπτωση της φωνής μπορεί να χωρίσει χωρικά τον λόγο από ό,τι θεωρεί θόρυβο. Επεκτείνοντας το φαινόμενο αυτό από τον λόγο σε οποιοδήποτε ήχο ο επισκέπτης έχει δυο τρόπους που μπορεί να επιλέξει τη μορφή που θα πάρει κάθε ακουστικό κανάλι. Οι τρόποι αυτοί βασίζονται στα δυο είδη ακρόασης που καθόρισε η Pauline Oliveros. Ο πρώτος πραγματοποιείται όταν ένας ακροατής εστιάζει σε έναν ήχο και στη λεπτομέρεια του και ο δεύτερος όταν ο ακροατής λάβει υπόψη το περιβάλλον και τον τρόπο που εκτυλίσσεται στις 360 μοίρες (Oliveros όπως αναφέρεται στον Cowley, 2003). Η περίπτωση αυτή αφορά τη «γωνία λήψης» της ακοής κατά μια διευρυμένη έννοια. Όπως προκύπτει ο ίδιος ο ακροατής με τον τρόπο που επιλέγει να ακούσει επηρεάζει τη χωρική του σχέση με το έργο, ορίζοντας το ακουστικό κανάλι που είναι κυρίαρχο και συμμετέχοντας ενεργά στον τρόπο που αυτό παρουσιάζεται στον χώρο.

δ) Επηρεάζεται από την παρουσία των ακροατών

Η ηχητική γεωμετρία δεν επηρεάζεται μόνο από τα υλικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά του χώρου αλλά και από ό,τι είναι στο εσωτερικό της, ό,τι είναι ενσωματωμένο σε αυτήν. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί ο τοίχος που λειτουργεί ως μέσο διάθλασης και αντήχησης του ήχου, παρόμοια και το ανθρώπινο σώμα αφήνει τα δικά του ίχνη μέσα στην ηχητική γεωμετρία ως αντηχητικός παράγοντας καθώς ο ήχος είναι κύμα. Η παρουσία των ακροατών, η διάταξή τους και η κίνηση τους μέσα από το ακουστικό κανάλι, επηρεάζουν τη χωρική ποιότητα του ηχητικού περιβάλλοντος, «ο ήχος παράγεται και κάμπτεται από την παρουσία ατόμων» γράφει χαρακτηριστικά ο Labelle (2006: x), κάνοντας τους επισκέπτες αναπόσπαστο κομμάτι της έκθεσης. Ένα άλλο απλό παράδειγμα είναι ότι ο ήχος σε έναν χώρο γεμάτο με

ανθρώπινα σώματα θα ακούγεται σε πιο χαμηλή ένταση από όταν ο χώρος είναι άδειος, γεγονός που επαναπροσδιορίζει τη σχέση ανάμεσα στο έργο, τον εκθεσιακό χώρο και το ανθρώπινο σώμα. Κατά συνέπεια ο ηχητικός χώρος, καθώς εξελίσσεται, είναι ανοιχτός στην ανθρώπινη παρουσία. Ηχητικό έργο και επισκέπτες αποτελούν ένα ενοποιημένο σύνολο το οποίο αλλάζει χαρακτηριστικά ανάλογα με το πλήθος και τις ιδιότητες των ατόμων που το αποτελούν, καθιστώντας το κατά αυτόν τον τρόπο εφήμερο, ανοιχτό στις πολλαπλές αλλαγές και ευέλικτο.

Ένα ηχητικό έργο που έδωσε βάση στο γεγονός ότι ο ακροατής μπορεί να επηρεάσει τον ακουστικό χώρο είναι η σειρά εγκαταστάσεων *The Listening Room* του David Cunningham στην οποία καλείται ο επισκέπτης να ακούσει τον χώρο που είναι ενσωματωμένος. Ένα μικρόφωνο είναι συνδεδεμένο με έναν ενισχυτή, μια noise gate (συσκευή που ελέγχει την ένταση) και ένα μεγάφωνο. Η noise gate έχει ένα όριο που ενεργοποιεί και απενεργοποιεί τον ήχο. Όταν το μικρόφωνο και το μεγάφωνο ξεκινούν να ανατροφοδοτούν (feedback) τότε η noise gate σταματά τον ήχο. Ο ήχος από την ανατροφοδότηση αντηχεί στον χώρο ώσπου όταν πέσει κάτω από το καθορισμένο όριο η διαδικασία ξαναρχίζει. Με το σύστημα αυτό μεγεθύνονταν οι συχνότητες συντονισμού (*resonant frequencies*) του αρχιτεκτονικού χώρου ώστε να γίνουν ακουστές και διαδραστικές. Οτιδήποτε, όπως η παρουσία των ανθρώπων ή η υγρασία, επηρεάζει τον αέρα και τον κάνει να κινηθεί. Κατά αυτόν τον τρόπο ο καλλιτέχνης δεν κατέστησε μόνο τον χώρο ενεργό αλλά αποσκοπούσε να ακούσουν οι άνθρωποι τα αποτελέσματα της διάδρασης του σώματός τους με τον ήχο, όπως λόγω χάρη τη διακοπή του (Cunningham, 2003).

Η αμοιβαία διαμόρφωση της ηχητικής γεωμετρίας και του ακουστικού καναλιού του επισκέπτη βασίζεται στην άμεση σχέση του σώματος με τον χώρο, στο πώς το σώμα εξαπλώνεται στον χώρο και τον κατέχει (Lefebvre, 1991: 170) ή ορθότερα τον παράγει μέσα από την κίνηση και την παρουσία του. Διαδραματίζεται μια δυναμική και χωρική σχέση που διαμορφώνει τη σκέψη, την κίνηση και την εμπειρία του επισκέπτη και αυτός λαμβάνει μέρος σε μια συμμετοχική διαδικασία η οποία δεν είναι πάντοτε συνειδητή. Μέσα από τα ηχητικά καλλιτεχνικά έργα όμως ο ακροατής μπορεί να αντιληφθεί ότι δεν βρίσκεται σε έναν κενό χώρο αλλά σε έναν χώρο που μπορεί με την παρουσία του να τον επηρεάσει, συμβάλλοντας έτσι στην παραγωγή του. Το έργο, για τον λόγο αυτό, δεν είναι μια αυτόνομη οντότητα που δομείται μόνο από τον καλλιτέχνη και παρουσιάζεται σε συνδυασμό με τον επιμελητή. Τα χαρακτηριστικά του εξαρτώνται από την παρουσία των επισκεπτών που δομούν τον ακουστικό χώρο και τον αναπλάθουν. Ο ακροατής κατ' αυτόν τον τρόπο μέσα από το ακουστικό κανάλι αποτελεί δομικό υλικό του έργου και αποκτά μια «αυτό- ανακλαστική επίγνωση» (Labelle,



2006: 10) μέσα στον εκθεσιακό χώρο. Την ίδια στιγμή είναι δέκτης του έργου και χωρίς απαραίτητα να το συνειδητοποιεί μορφοποιεί τα χαρακτηριστικά του. Το μοίρασμα του ίδιου χώρου με το έργο αποτελεί κύρια φιλοσοφία της ηχητικής τέχνης (Voegelin, 2010: xii). Ο επισκέπτης δηλαδή γίνεται συγχρόνως υποκείμενο και αντικείμενο, αυτό που ο Lefebvre (1991: 107) το προσδιορίζει ως «ζωντανό σώμα» (living body).

#### 4.5 Ηχητική χαρτογράφηση

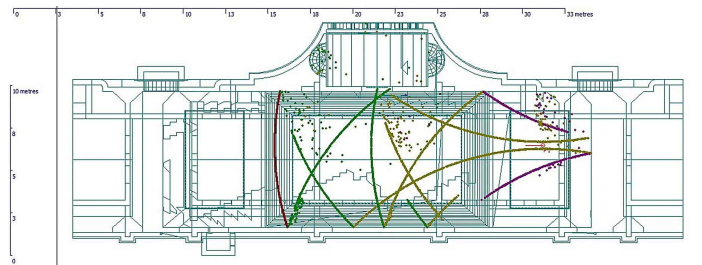
Όπως και στην περίπτωση των εκθέσεων οπτικής τέχνης έτσι και στην περίπτωσή μας ο επιμελητής ή ο καλλιτέχνης αναλαμβάνει έναν χωρικό σχεδιασμό, διαμορφώνοντας έναν νέο χώρο δικής του επιλογής και κρίσης. Η περίπτωση των ηχητικών έργων σχετίζεται με τη χωρική άρθρωση μη ορατών αλλά απτών και αισθητών χώρων, συσχετίζοντας τους χώρους με τους τρόπους που προαναφέρθηκαν. Σε κάθε δεδομένο σημείο του οπτικά διαμορφωμένου εκθεσιακού χώρου επιλέγονται τα χαρακτηριστικά των ηχητικών ζωνών, αν αυτές θα είναι ανοικτές ή κλειστές, καθώς και η έντασή τους, γίνεται με άλλα λόγια με τον τρόπο αυτό μια «αόρατη χαρτογράφηση». Στη συνέχεια, σε κάθε ή σε επιλεγμένα σημεία του εκθεσιακού χώρου προσδιορίζονται με τους τρόπους που προαναφέρθηκαν οι συσχετισμοί των ηχητικών γεωμετριών ποιος ήχος θα γίνει αντιληπτός: ο ήχος – στόχος, αυτός δηλαδή που θα μεταφέρει το καλλιτεχνικό μήνυμα, είτε ως αυτούσιος είτε σε συνδυασμό με άλλους.

Για την επίτευξη του ακουστικού χωρικού σχεδιασμού ένα βήμα πέρα από την πρακτική εφαρμογή είναι η χαρτογράφηση τόσο οπτικά διαμορφωμένου χώρου όσο και του των ηχητικών γεωμετριών, με κύριο σκοπό την απεικόνιση των τελευταίων. Αυτό βοηθά στην κατανόηση των μονοπατιών του ήχου σε οριζόντιο και καρτεσιανό επίπεδο που αναπτύσσονται μεταξύ των έργων σε κάθε δεδομένο σημείο του χώρου ώστε να προσδιοριστούν οι χωρικές σχέσεις και οι πρακτικές παρουσίασης (*display*) της έκθεσης. Πιο συγκεκριμένα στον ακουστικό χάρτη ο επιμελητής ή ο καλλιτέχνης σημειώνουν τις ηχητικές ζώνες (τις πηγές δηλαδή και τις ηχητικές γεωμετρίες τους), τους αλληλοσυσχετισμούς των ηχητικών γεωμετριών (ένταση, αλληλοκάλυψη κτλ.) ώστε να καθορίσει τη μορφολογία του ηχητικού πεδίου και να μεταδώσει το μήνυμα που ο επιμελητής/καλλιτέχνης επιθυμεί.

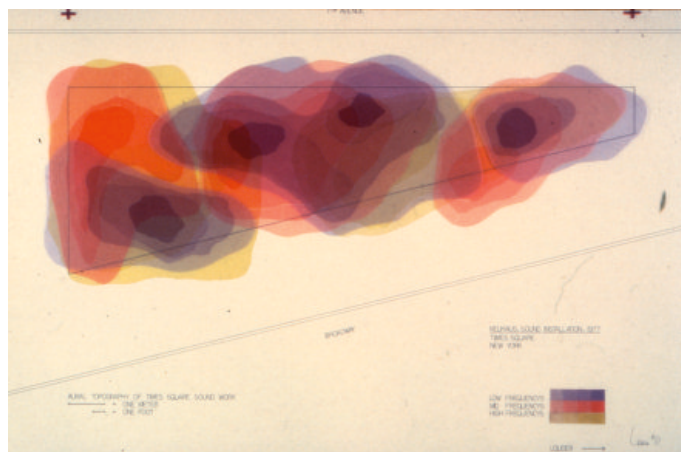
Δεν είναι απαραίτητο να οριστούν όλα αυτά στον χάρτη της έκθεσης αλλά μπορεί αυτό να γίνει με πιο αφηρημένο τρόπο ώστε να μπου οι βάσεις για τον χωρικό σχεδιασμό. Αξίζει να σημειωθεί ότι μπορεί η χαρτογράφηση να διαφέρει εντελώς από την πρακτική εφαρμογή της, καθώς ο ήχος είναι προσαρμόσιμος στον χώρο και εξαρτάται από τα υλικά και

μορφολογικά χαρακτηριστικά του. Για να γίνει μια ορθή ακουστική μελέτη του χώρου πρέπει όχι μόνο να υπάρχει το κατάλληλο λογισμικό αλλά και ακρίβεια στα αρχιτεκτονικά και δομικά στοιχεία του χώρου και των δυνατοτήτων (π.χ. ένταση) των μέσων αναπαραγωγής του ήχου. Δε συμβαίνει το ίδιο με τις οπτικές τέχνες, εκεί που με γραπτά σχέδια ο καλλιτέχνης μπορεί να προσαρμόσει τις διαστάσεις του έργου του αναλόγως με αυτές του χώρου. Λόγω των τεχνικών αυτών δυσκολιών πολλοί καλλιτέχνες όπως θα δούμε στις μελέτες περίπτωσης έκαναν τη χωρική άρθρωση των έργων βιωματικά. Σημασία έχει ο επιμελητής και ο καλλιτέχνης στο στήσιμο της έκθεσης να δείχνουν εμπιστοσύνη στα αυτιά τους, πρακτική που συνηθίζουν και οι ηχολήπτες στη διάρκεια μιας ηχογράφησης.

Στις παρακάτω εικόνες φαίνονται οι ηχητικές ζώνες όπως τις σχεδίασε ο Max Neuhaus στο έργο του *Times Square* και αποδίδει τον ακουστικό χάρτη του ηχητικού έργου, ακολούθως και η προσομοίωση της διάδοσης των κυμάτων στον χώρο του έργου *The Polish Pavillion* των Michal Libera και Katarzyna Krakowiak στην Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής της Βενετίας το 2012.



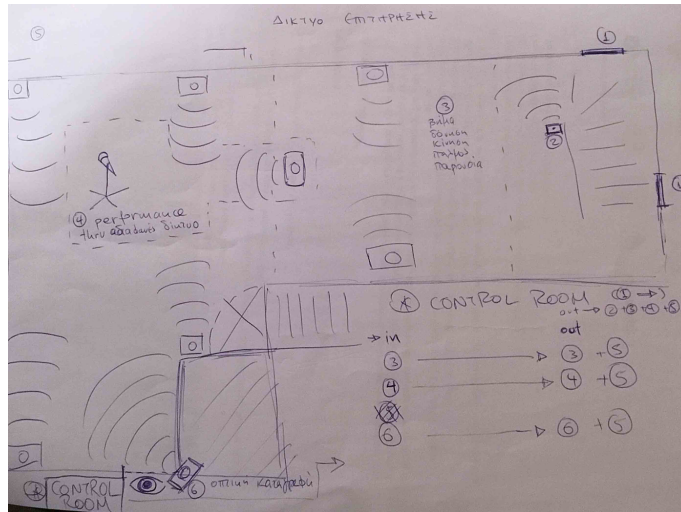
Εικόνα 6: (Kłosak, 2012)



Εικόνα 7: (Neuhaus, 1977)

Σε αυτό παρόλο που δεν υπάρχει κάποια διευκρίνιση για τον σχεδιασμό του μέσα από τις καμπύλες γραμμές φαίνεται η κατεύθυνση των ηχητικών κυμάτων όπως προβάλλονται από τα ηχεία. Το χρώμα μπορεί να δείχνει ένταση ή ηχώχρωμα. Ωστόσο το σχέδιο του Max Neuhaus για το έργο του *Times Square*, μολονότι είναι χειρόγραφο, δίνει αρκετές λεπτομέρειες για τις ηχητικές ζώνες, τα χαρακτηριστικά και τον συσχετισμό τους. Στο έργο αυτό οι ηχητικές πηγές ήταν στο υπέδαφος και ερχόταν στον δρόμο μέσα από ένα επίγειο σύστημα εξαερισμού, αλληλοεπιδρώντας με το ηχητικό περιβάλλον του. Το έργο αυτό ο καλλιτέχνης το ονομάζει «ωτική τοπογραφία» (aural) για να δείξει τον τρόπο που εξαπλώνεται ο ήχος σε μια τοποθεσία, καθώς και ότι τα χαρακτηριστικά και η διάδοσή του αφορούν μια συγκεκριμένη τοποθεσία. Στο σχέδιο φαίνεται η εμβέλεια του ήχου όπως προσδιορίζεται από την έκταση και το μέγεθος των διάφορων κυκλικών χρωματιστών σχημάτων που επικαλύπτουν το ορθογώνιο σχέδιο. Το τελευταίο αφορά τον υλικό χώρο του συστήματος εξαερισμού. Η έκταση του σε μέτρα και πόδια (foot) προσδιορίζεται γραφικά από τον καλλιτέχνη. Αναλογικά με την έκταση μπορεί να εκτιμηθεί και η εμβέλεια των ηχητικών γεωμετριών. Τα τρία χρώματα ορίζουν τις συχνότητες του ήχου και ο καλλιτέχνης τις σχεδιάζει σε διάφορα επίπεδα. Οι υψηλές συχνότητες είναι το κίτρινο, στο αμέσως επόμενο επίπεδο είναι χρωματισμένες οι μεσαίες με το πορτοκαλί χρώμα, ενώ οι χαμηλές απεικονίζονται με μωβ χρώμα. Αν και ο καλλιτέχνης δεν αναφέρει κάτι σχετικό τα πιο σκούρα σημεία ίσως σχετίζονται με υψηλότερη ένταση ή την πυκνότητα αυτών με αποτέλεσμα σε εκείνα τα μέρη να γίνονται πιο αισθητά.

Ακολούθως το παρακάτω σχέδιο αποτελεί τον χάρτη της έκθεσης *Με τη συγκατάθεση σας* στο οποίο η καλλιτεχνική ομάδα σχεδίασε τον οπτικά διαμορφωμένο χώρο και τις ηχητικές γεωμετρίες, που συνολικά ονόμασε «Δίκτυο Επιτήρησης» συσχετιζόμενο με το περιεχόμενο της έκθεσης. Συγκεκριμένα αρχικά πραγματοποίησε το σχέδιο του αρχιτεκτονικού χώρου με το σχήμα και τις διαστάσεις του και τις εισόδους του, στη συνέχεια πάνω σε αυτό σχεδίασε τις ηχητικές πηγές, τις θέσεις τους στον χώρο και τις πιθανές ηχητικές γεωμετρίες που αυτές δημιουργούν. Ακόμη απεικόνισε τον στόχο που κάθε ηχητική ζώνη επιθυμούσε να αποφέρει καλλιτεχνικά. Η χαρτογράφηση αυτή δείχνει τον τρόπο που οι ηχητικές πηγές συνδέονται και πώς ελέγχονται οι ρυθμίσεις τους από μια κεντρική κονσόλα που βρίσκεται σε συγκεκριμένο δωμάτιο του χώρου.



Εικόνα 8: Ακουστικός χάρτης έκθεσης Με τη συγκατάθεσή σας από την ομάδα Ακροο-

#### 4.6 Σύνοψη

Το παρόν κεφάλαιο επικεντρώθηκε στον τρόπο που αρθρώνονται οι ηχητικές χωρικότητες στον εκθεσιακό χώρο ηχητικών έργων. Παρουσιάστηκαν οι διεργασίες με τις οποίες παράγεται και διαμορφώνεται ο ηχητικός χώρος (από τον ήχο, το σώμα και λοιπά υλικά στοιχεία) και για αυτό οι σχέσεις αυτές προσδιορίζονται ως «χωροποιητικές». Ακόμη δόθηκε έμφαση στη μορφοποίηση και διάρθρωση της ηχητικής χωρικότητας του έργου (ηχητική γεωμετρία) μέσα από την αλληλεπίδραση της με τις υλικές και μορφολογικές διαστάσεις του χώρου, με άλλες ηχητικές χωρικότητες, όπως αυτές των ηχητικών έργων και την παρουσία των ακροατών. Μέσα στο πλαίσιο αυτό προβλήθηκαν οι πρακτικές χωρικής διάρθρωσης των ηχητικών έργων, προσδιορίζοντας αρχικά την ηχητική ζώνη που αφορά την έκταση ενός ήχου-διακριτού σήματος, την ηχητική γεωμετρία και την πηγή που εκπέμπει αυτό το διακριτό σήμα. Η ηχητική ζώνη διακρίνεται σε ανοιχτού και κλειστού τύπου, σύμφωνα με το αν επιτρέπει σε άλλους ήχους να εισέλθουν σε αυτήν ή όχι.

Οι τρόποι που σχετίζονται οι ηχητικές γεωμετρίες των έργων είναι η ατμόσφαιρα, η μίξη, η επικάλυψη, η διασταύρωση και τα μεσοδιαστήματα σιωπής και συνιστούν πρακτικές με τις οποίες ο επιμελητής θα επικοινωνήσει το έργο. Το πώς θα εκλάβει ο ακροατής μια ηχητική γεωμετρία έναντι άλλων, σχετίζεται με το πόσο θα την παρατηρήσει και θα της δώσει σπουδαιότητα, αλλά και από τη θέση του. Η ατμόσφαιρα αφορά τη φύση εκείνη της ηχητικής εμπειρίας με την οποία ο ακροατής αισθάνεται ότι είναι ενσωματωμένος σε έναν ηχητικό χώρο που είναι συνολικός, δεν έχει νοηθεί αναλυτικά και εντοπιστεί στον χώρο συγκεκριμένα και αφορά κυρίως την είσοδο του επισκέπτη στον χώρο. Στην περίπτωση που δεν εντοπιστούν οι

ηχητικές πηγές υπάρχει το φαινόμενο της πανταχού παρουσίας (*ubiquity*). Η ατμόσφαιρα είναι το μεταβατικό στάδιο από το εξωτερικό ηχοτοπίο σε αυτό της έκθεσης και αντίστροφα, δείχνοντας μια συνέχεια και σύνδεση της ζωής με την τέχνη και συγχρόνως είναι μια πρακτική προετοιμασίας που οδηγεί στην ενεργοποίηση της ακοής. Ενδέχεται όμως να προκαλέσει και σύγχυση γιατί έρχεται σε αντίθεση με την αναλυτική ακρόαση που προωθήθηκε από τις τεχνολογίες ήχου. Η μίξη αφορά τη συνύπαρξη επιμέρους ηχητικών γεωμετριών και ενδέχεται αρχικά να προκαλέσει αίσθηση δυσχέρειας και περιπλοκής. Δε δημιουργεί σαφείς πορείες πλοήγησης κυρίως στις περιπτώσεις που δεν υπάρχει εμφανής οπτική πορεία. Η επικάλυψη είναι ένα είδος μίξης στην οποία η μια πηγή υπερισχύει σχεδόν ολοκληρωτικά σε σχέση με μια άλλη. Η επικάλυψη εξαρτάται από την ένταση και τις συχνότητες των ήχων και μπορεί να οδηγήσει σε αδυναμία πρόσληψης και σύλληψης του ήχου αλλά και εκνευρισμού του επισκέπτη. Η διασταύρωση των ηχητικών γεωμετριών είναι ένα είδος μίξης που σχετίζεται με μια ομαλή μετάβαση, κυρίως ως προς την ένταση ή την πυκνότητα από τη μια σε μια άλλη. Η απουσία αφορά τη διακοπή των ήχων που παράγονται από τα έργα και οφείλεται είτε στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό είτε για να τονιστεί το πέρασμα από μια κατάσταση σε μια άλλη. Στην περίπτωση αυτή γίνονται ακουστοί οι υπόλοιποι ήχοι του ηχοτοπίου του εκθεσιακού χώρου. Τα μεσοδιαστήματα της σιωπής συναντώνται και στον καθημερινό κόσμο και βοηθούν στην ενεργοποίηση της ακουστικής αντίληψης.

Σε κάθε περίπτωση οι τρόποι αυτοί ενδέχεται να έχουν διαφορετικά αποτελέσματα στον τρόπο που θα προσληφθεί το έργο από τον επισκέπτη, ενώ εξαρτώνται και αλλάζουν από τη θέση και την κίνηση του επισκέπτη. Επιπλέον, σύμφωνα με τα παραπάνω, η ηχητική γεωμετρία ενός έργου εισέρχεται και επηρεάζει αυτή ενός άλλου ώστε τα ηχητικά έργα όταν εκτίθενται να μη συνιστούν διακριτές οντότητες. Όταν επιμελείται κάποιος μια έκθεση ηχητικών έργων διαμορφώνει και τη μορφολογία και τη διάρθρωση των έργων (*ηχητική γεωμετρία*).

Η ηχητική γεωμετρία των έργων βρίσκεται σε συνεχή αλληλεπίδραση με τις υλικότητες και τη μορφολογία του χώρου που παρουσιάζεται με αποτέλεσμα ο εκθεσιακός χώρος να λειτουργεί ως ηχητικό όργανο, να είναι δυναμικός, συγκυριακός και σε συνεχή αλλαγή. Η υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου έχει τη δική της μοναδική ακουστική προσωπικότητα. Στοιχεία όπως το μέγεθος, τα υλικά του χώρου είναι δομικά στοιχεία της ηχητικής γεωμετρίας καθότι προσδιορίζουν χαρακτηριστικά όπως η μορφή της. Από την άλλη πλευρά, η ηχητική γεωμετρία ενεργοποιεί την προσωπικότητα του χώρου και αποτελεί ακουστική έκφραση του. Όλα αυτά έγιναν κατανοητά μέσα από παραδείγματα ηχητικών έργων. Συνεπώς στην επιμέλεια και την παρουσίαση ενός ηχητικού έργου ο εκθεσιακός χώρος

λαμβάνεται ως ολότητα. Επιπρόσθετα, μέσα από τη μελέτη της έννοιας του τοποειδικού site specific έργου στον χώρο των τεχνών, ο διάλογος και η αλληλεπίδραση του ήχου με τον χώρο καθιστά τα ηχητικά έργα ως τοποδεσμεύσιμα (site-engaged).

Η χωρική σχέση του επισκέπτη με τον ήχο του έργου είναι το ακουστικό κανάλι, το οποίο αποτελεί δομικό στοιχείο της ακουστικής χωρικότητας. Με κάθε ήχο ο επισκέπτης αναπτύσσει διαφορετικά κανάλια. Το πιο κανάλι θα υπερισχύσει εξαρτάται από τον επισκέπτη, τη θέση του, την κίνησή του και την προσοχή που θα δώσει σε κάθε ήχο. Το ακουστικό κανάλι έχει μια χωρική διάσταση και προσδιορίζει την κιναισθησία. Μπορεί να επηρεάσει την κατεύθυνση και την πλοήγηση στον χώρο, την κίνηση και τις αντιδράσεις του επισκέπτη. Με τον τρόπο αυτό ο επισκέπτης παράγει χώρο. Το ακουστικό κανάλι κάνει τον ήχο κοινό αγαθό διότι μοιράζονται τη χωρικότητα του ήχου όσοι είναι ενσωματωμένοι σε αυτήν. Επιπλέον, διαμορφώνει ένα κοινωνικό γεγονός γιατί ο ήχος συνδέει τις διαφορετικές ακουστικές απόψεις των επισκεπτών που μπορεί να προκύπτουν από διάφορες κοινωνικές δράσεις. Με τη σκοπιά αυτή η ηχητική τέχνη διαμορφώνει πάντα ένα δημόσιο γεγονός σε εξέλιξη και συνιστά δημόσια τέχνη. Εκ παραλλήλου ο επισκέπτης επηρεάζει τη μορφολογία και τη διάρθρωση της ηχητικής χωρικότητας καθότι το σώμα του είναι παράγοντας που αντανακλά και απορροφά τον ήχο και οι ήχοι του αλληλοεπιδρούν με αυτούς των έργων. Επιπλέον, μέσω του ακουστικού του καναλιού ο επισκέπτης είναι συγχρόνως υποκείμενο και αντικείμενο του έργου, ένα ζωντανό σώμα, με όρους του Lefebvre, συνιστώντας ακούσια δομικό υλικό αυτού.

Όσον αφορά τη χωρική άρθρωση των ηχητικών έργων ο επιμελητής προσδιορίζει τις ηχητικές ζώνες ως προς την έντασή τους, αν θα είναι κλειστές ή ανοιχτές, καθώς και τις μεταξύ τους σχέσεις, κάνει δηλαδή μια ηχητική χαρτογράφηση. Αυτό που έχει σημασία είναι να ορίσει έναν ήχο – στόχο για κάθε δεδομένο σημείο του οπτικά διαμορφωμένου χώρου ώστε να μεταφερθεί το επιθυμητό μήνυμα. Η χωρική άρθρωση των ηχητικών έργων μπορεί να απεικονιστεί σε έναν χάρτη αλλά για να γίνει σωστά χρειάζεται υψηλός τεχνολογικός εξοπλισμός. Αποτέλεσμα αυτού είναι να γίνεται βιωματικά ώστε το αυτί και το σώμα να αποτελούν εργαλεία επιμέλειας.

Κατά συνέπεια ο τρόπος που αρθρώνεται χωρικά ο εκθεσιακός χώρος ηχητικών έργων δεν μπορεί να προβλεφθεί επακριβώς καθώς είναι σε διαρκή κίνηση και εξαρτάται από το πώς διαμορφώνεται η ηχητική χωρικότητα του έργου σε κάθε δεδομένη στιγμή. Ο σχεδιασμός του εκθεσιακού χώρου δεν είναι προκαθορισμένος και δεδομένος αλλά βρίσκεται σε συνεχή διαμόρφωση. Αυτό καθιστά το ηχητικό έργο ένα ανοιχτό έργο αποδεσμευμένο από τον ίδιο τον καλλιτέχνη που αναπτύσσει άπειρες, μη γραμμικές και μη προβλέψιμες χωρικές ροές. Η ακοή στο πλαίσιο μιας έκθεσης δεν εξαρτάται μόνο από τον ίδιο τον επισκέπτη, το πολιτισμικό

και κοινωνικό του υπόβαθρο, αλλά και από ένα πλήθος χωρικών σχέσεων προσανατολισμού, πλοήγησης, κοινωνικών επαφών, που σχετίζονται με την ιδιότητα του ήχου ως ύλη να δημιουργεί και να καταλαμβάνει χώρο. Η ηχητική χωρικότητα στον εκθεσιακό χώρο είναι προϊόν μιας συνεχιζόμενης και χωρίς τέλος διαδικασίας αλληλεπιδράσεων το οποίο χαρακτηρίζεται από πολλαπλότητα και ετερογένεια με αποτέλεσμα να μετατρέπεται και να αναγεννιέται συνεχώς (*continually becomes*) (Bulut, 2006:5). Καταληκτικά, ήχος, χώρος και σώμα αποτελούν μια ολότητα που δεν υπάρχει προκαθορισμένη ιεραρχία.

## Κεφάλαιο 5: Το νοηματικό πλαίσιο αναφοράς στην ηχητική τέχνη

### 5.1 Εισαγωγή

Στο κεφάλαιο αυτό ο ήχος σχετίζεται με χώρους οι οποίοι δεν αφορούν τις εσωτερικές ποιότητες του. Ο ήχος στην περίπτωση αυτή αναφέρεται σε άλλους χώρους όπως η πολιτική και η ιστορία και σε άλλους χρόνους όπως το παρελθόν. Η αναφορικότητα του ήχου πέρα από τα όρια του αναλύεται σύμφωνα με το βιβλίο του Seth Kim Cohen *In the Blink of an Ear*, ο οποίος ήταν ο πρώτος που ανέπτυξε εκτενώς το χαρακτηριστικό αυτό του ήχου. Ο συγγραφέας ονομάζει την πτυχή αυτή ως «μη κοχλιακή ηχητική τέχνη». Υπό τη χροιά αυτήν του ήχου στην τέχνη το παρόν κεφάλαιο θα επικεντρωθεί στις πρακτικές νοηματοδότησης των έργων ηχητικής τέχνης. Οι πρακτικές αυτές σχετίζονται με τη χωρικότητα του ήχου όχι ως καθαυτή υλική υπόσταση αλλά ως φορέα νοήματος. Στο κείμενο αυτό ο ήχος λειτουργεί ως ένα σύμβολο ή σημειοδότηση που αναπαριστά έννοιες, νοήματα, ιδέες, συναισθήματα που ο καλλιτέχνης επιθυμεί να αποδώσει ώστε οι επισκέπτες με τη σειρά τους να τα αποκωδικοποιήσουν.

Αναφορικά με την αποκωδικοποίηση του νοήματος από τους επισκέπτες αυτή πραγματοποιείται όπως θα παρουσιαστεί στη συνέχεια μέσω της ακρόασης. Η έμφαση εδώ δίνεται στην ακρόαση όπως την ορίζουν οι Truax και Lipari και όπως τη διακρίνει ο Schaeffer. Επιπλέον αναφέρεται η επίδραση του πολιτισμού και της κοινωνίας στην ακρόαση σύμφωνα με τους Feld, Truax, Schaeffer και Sterne. Μέσα από την έμφαση που δίνει η παρούσα διατριβή στις σχέσεις των πολιτισμικών σπουδών με τις θεωρίες του χώρου θα γίνει λόγος για τη σύνδεση της ακρόασης και της παραγωγής τόπου. Η έννοια του τόπου όπως τη δημιουργεί η ακουστική χωρικότητα θα παρουσιαστεί λεπτομερώς εντός του κεφαλαίου. Στην περίπτωση αυτή δημιουργείται ένα επικοινωνιακό περιβάλλον με τον επισκέπτη και τη χωρικότητα του ήχου που οδηγεί στην παραγωγή τόπου εντός του εκθεσιακού χώρου, γιατί ο ακροατής οικειοποιείται και συνδέεται με το έργο. Επιπλέον, για την κατανόηση των ανωτέρω, θα παρουσιαστούν οι θεωρητικές προσεγγίσεις της πολιτιστικής αναπαράστασης, όπως κατά κύριο λόγο αναπτύχθηκαν από τον Stuart Hall.

Η έμφαση δίνεται στο γεγονός ότι η ηχητική τέχνη αναφέρεται σε κάτι έξω από αυτήν, καθιστώντας το ηχητικό έργο ένα εκφραστικό μέσο που προσεγγίζεται από τη σκοπιά δημιουργίας νοήματος και την πολιτιστική αναπαράσταση. Μέσα από παραδείγματα ηχητικών έργων και κυρίως του καλλιτέχνη Bill Fontana θα παρουσιαστούν πρακτικές νοηματοδότησης της ηχητικής τέχνης καθώς και η σύνδεση της ηχητικής τέχνης με άλλους χώρους και χρόνους.



Συμπερασματικά η ηχητική τέχνη εντάσσεται σε ένα νοηματικό πλαίσιο και δύναται να χρησιμοποιήσει τον ήχο με σκοπό να αναπαραστήσει ιδέες και άλλους χώρους, όπως η πολιτική, η κοινωνικότητα, η φιλοσοφία. Με αυτά ο ήχος αλληλεπιδρά και παράγει νόημα το οποίο ο ακροατής καλείται να συλλάβει με τρόπους που θα παρουσιαστούν στη συνέχεια. Δε δίνεται βάση στην καθαυτή εσωτερική ποιότητα και υλικότητα του ήχου. Η χωρικότητα του ηχητικού έργου στην ουσία μεσολαβεί ώστε να δημιουργηθούν νέες σχέσεις ανάμεσα στον επισκέπτη, τον εκθεσιακό χώρο και άλλους σημασιοδοτημένους χώρους.

## 5.2 Χωρικότητα ήχου και αναφορικότητα

Κατά τη διάρκεια της παράστασης του Πάνου Χαραλάμπους *Στο νερό βυθισμένος, πνιγμένος* ακούγονταν ο επαναλαμβανόμενος ήχος της βελόνας του πικάπ να κολλάει πάνω στο βινύλιο. Ο ήχος στην πραγματικότητα προερχόταν από το αυτοκόλλητο πάνω στο δίσκο που δήλωνε την απαγόρευση της κυκλοφορίας του και το είχαν τοποθετήσει στελέχη της δικτατορίας στην Ελλάδα στα τέλη της δεκαετίας του '60 και στις αρχές της δεκαετίας του '70. Το άλμπουμ ήταν το *Επιτάφιος I* του Μίκη Θεοδωράκη και η παράσταση έλαβε χώρα στην εκδήλωση *Μουσική, Ήχος και δικτατορία*, τον Απρίλιο του 2017, στις πρώην φυλακές κρατούμενων της περιόδου εκείνης. Μέσα από αυτήν την παράσταση ο καλλιτέχνης επεδίωκε να φέρει μηνύματα με τον ήχο που ανακλούν μια συγκεκριμένη παρελθούσα πολιτική και κοινωνική κατάσταση της Ελλάδας, την εποχή της δικτατορίας. Για να τονίσει την ιδιότητα αυτή του ήχου ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε ένα πικάπ μιας οργάνωσης νέων της πόλης του Αγρινίου που υποστήριζε διαφορετικές πολιτικές ιδέες από τη δικτατορία. Η χωρικότητα του ηχητικού έργου σχετίζεται και αναφέρεται σε άλλους χώρους εξωτερικούς από την καθαυτή ύλη του έργου, όπως κοινωνικούς, οικονομικούς, ιστορικούς, πολιτικούς κτλ. που μπορεί να ανήκουν στο παρόν είτε όχι. Με το να αναφέρεται ή να συνδέεται νοηματικά ή συναισθηματικά ο ήχος με άλλους χώρους πέρα από αυτόν του εκθεσιακού ή να αναφέρεται σε γεγονότα που έχουν συμβεί σε διαφορετικούς χώρους και χρόνους πέρα από την έκθεση ο ήχος αποτελεί μια εκφραστική εκδοχή της πολιτιστικής αναπαράστασης.

Οι τρόποι που η ηχητική τέχνη φέρει νοήματα έξω από την καθαυτή ύλη του ήχου είναι δύο. Ο πρώτος ανάγεται στην χωρική αναφορά του ήχου σε χαρακτηριστικά και δράσεις ενός διαφορετικού από αυτόν του ήχου χώρου ή και χρόνου. Η χωρικότητα του ήχου μεταφέρει ή εμπεριέχει συμβολισμούς, νοήματα, ιδέες συναισθήματα που σχετίζονται με τον αναφερόμενο, απομακρυσμένο ή διαφορετικό χώρο ή και χρόνο. Στον τρόπο αυτόν θα επικεντρωθεί

περισσότερο το παρόν κεφάλαιο. Η δεύτερη περίπτωση παραπέμπει στο συγκείμενο (*context*) και σχετίζεται με το γεγονός ότι το εξωτερικό περιβάλλον οριοθετεί το νόημα του έργου και συγκεκριμενοποιεί τον ήχο. Πιο συγκεκριμένα, η τοποθεσία έκθεσης του ηχητικού έργου διαμορφώνει το νόημα του. Και στις δυο περιπτώσεις ο ίδιος ο επισκέπτης θα ακροαστεί τον ήχο του έργου, θα το ερμηνεύσει και θα το αποκωδικοποιήσει βάσει των εμπειριών του και θα παράξει το δικό του νόημα. Όπως θα διευκρινιστεί στη συνέχεια μπορούν να παραχθούν πολλαπλά νοήματα μέσω ενός πλαισίου αναφοράς.

Στην ουσία το ηχητικό έργο αντιμετωπίζεται με εννοιολογική ματιά και πάντα εντός ενός πλαισίου αναφοράς και λειτουργίας. Μια σύντομη αναφορά στην εννοιολογική πλευρά της τέχνης έγινε σε προηγούμενο κεφάλαιο παρόλα αυτά κρίνεται σκόπιμο να αναφερθεί ξανά ότι η εννοιολογική τέχνη δίνει έμφαση στην ίδια την ιδέα του καλλιτέχνη, τη διαδικασία της σκέψης και όχι στο ίδιο το αντικείμενο, ώστε αυτό να τείνει να θεωρείται κάτι ξεπερασμένο (Chandler, Lippard, 1999).

Ξεκινώντας από τη φράση του Max Neuhaus «ότι στην τέχνη το μέσο δεν είναι πάντα το μήνυμα» (Neuhaus, 2000) ο καλλιτέχνης μέσω του ηχητικού έργου θέλει να μεταφέρει ένα νόημα. Ο ήχος επομένως φέρει ιδέες και νοήματα άλλων χώρων. Οι χώροι αυτοί μπορούν να παράγονται από ένα κοινωνικό συμβάν, ένα ιστορικό γεγονός που ανάγεται στο παρελθόν ή ακόμη να σχετίζονται με μια τοποθεσία σε διαφορετική γεωγραφική περιοχή, κ.ά. Τους χώρους αυτούς καλείται με τη σειρά του ο ακροατής να αντιληφθεί και να τους ερμηνεύσει. Για να μπορέσει ο επισκέπτης να μεταφράσει αυτό το νόημα θα πρέπει να ανατρέξει στους χώρους που αναφέρονται στο έργο και βρίσκονται πέρα από την αμιγή υλικότητα. Με αυτήν τη συνθήκη το έργο έχει σκοπό να αποδώσει έναν χώρο που βρίσκεται έξω από τον ήχο, ενεργοποιείται και αναπαρίσταται με αυτόν. Ως εκ τούτου δημιουργείται μια νέα ή και περισσότερες σχέσεις στον εκθεσιακό χώρο που δεν περιορίζονται στα σύνορά του με την απόλυτη έννοια του χώρου και σύμφωνα με τις γεωγραφικές συντεταγμένες. Το έργο μπορεί να αναφέρεται σε κάτι που έχει συμβεί στο παρελθόν ή σε ένα γεγονός που συμβαίνει στον ίδιο χρόνο αλλά σε χώρο εκτός του εκθεσιακού. Κατά τον τρόπο αυτό ο επισκέπτης μέσω του έργου έρχεται σε επαφή με αυτούς τους χώρους. Έτσι με την αναφορικότητα της ηχητικής τέχνης δημιουργούνται πολλαπλές και μη γραμμικές σχέσεις διευρύνοντας τα χωρικά και χρονικά όρια του εκθεσιακού χώρου. Με τον τρόπο αυτό αποδεικνύεται η σχεσιακή οντολογία του εκθεσιακού χώρου, διότι αυτός καθίσταται πορώδης και δυναμικός.

Στην περίπτωση αυτή η χωρικότητα του ηχητικού έργου παίρνει χαρακτηριστικά της «αντήχησης». Ο χαρακτηρισμός αυτός εμπνέεται από το μοντέλο έκθεσης καλλιτεχνικών έργων που προτείνει ο Greenblatt και το ονομάζει «μοντέλο αντήχησης» (*resonance*)

(Greenblatt, 1991). Σε αυτό κάνει λόγο για τα τυπικά όρια από τα οποία αποδεσμεύεται το αντικείμενο της τέχνης προς μια αναφορά κυρίως στις πολιτιστικές δυναμικές της κατασκευής του. Αν και η θέση του είναι πιο συγκεκριμένη, η λογική του αναφέρεται στην αντήχηση ενός χώρου σε έναν άλλο.

Για να γίνει αυτό πιο κατανοητό θα αναφερθούμε στην ηχητική εγκατάσταση *The Politics of Urban Silence* που δημιούργησε η γράφουσα το 2017. Το ηχητικό έργο παρουσιάστηκε το 2017 στην Κύπρο στις έκθεση νέων μέσων «Urban Emptiness», στην Αθήνα στον εκθεσιακό χώρο Ρομάντσο, στο Λονδίνο στο συνέδριο «Sound of Memory» που έλαβε χώρα στο Goldsmiths University και στην αίθουσα τέχνης Whitechapel και το 2018 στο συνέδριο Sonic Realities που οργάνωσε το Πανεπιστήμιο του Aberdeen. Το δομικό υλικό του έργου ήταν οι ήχοι που αναφέρονταν στον πολιτικό και κοινωνικό χώρο της Αθήνας, όπως αυτή διαμορφώθηκε από την οικονομική κρίση. Πιο συγκεκριμένα το έργο αναφέρεται στη σιωπή που επικρατεί στην πρωτεύουσα της Ελλάδας μετά τις διαδηλώσεις κατά της κρίσης που ξέσπασε από το 2010. Παρουσιάζει τη μετατροπή της Αθήνας της κρίσης από θορυβώδη πρωτεύουσα σε πόλη φάντασμα, γεμάτη κενούς δρόμους. Αυτό που στη ουσία το έργο αποσκοπεί να αναδείξει είναι ότι ο θόρυβος των διαδηλώσεων, γεμάτος πολιτικά μηνύματα, συνεχίζει να αντηχεί μέσα στο αστικό τοπίο με αποτέλεσμα να επικρατεί το αντίθετό του, η σιωπή. Ο ήχος της διαμαρτυρίας αφήνει ένα στίγμα στην πόλη, τη σιωπή που λειτουργεί ως «αντίλαλος» της διαδήλωσης η οποία είναι εξ ίσου πολιτική (Καντούνης, 2017). Έτσι τα χαρακτηριστικά της σιωπής αποκτούν μια πολιτική διάσταση. Η αντήχηση αυτή καταγράφηκε μέσα από τις δονήσεις των διαδηλώσεων με πιεζοηλεκτρικά μικρόφωνα. Οι φωνές και οι μαζικές κινήσεις των διαδηλωτών μεταδίδονται ως δονήσεις στο εσωτερικό μεταλλικών αντικειμένων όπως κολώνες και κάγκελα. Οι δονήσεις αυτές αναμίχθηκαν ως ακουστική μνήμη με τη μεταγενέστερη σιωπή. Στο έργο αυτό ο επισκέπτης μέσω του ήχου συνδέεται με έναν πολιτικό και κοινωνικό χώρο. Δεν βρίσκεται στο επίκεντρο ο αμιγής ήχος και η επίδραση του στον ακροατή (συναισθηματική, ψυχολογική κ.α.) όπως για παράδειγμα μπορεί να γίνει με τη μουσική. Αυτό που βρίσκεται είναι η αναφορικότητα του ήχου σε κάτι πέρα από τα εσωτερικά του χαρακτηριστικά και η διαμεσολάβησή του ώστε άλλοι χώροι όπως αυτοί του πολιτικού χώρου της διαδήλωσης και της κοινωνίας να έρθουν σε επαφή με τον επισκέπτη.

Πολλές φορές το πλαίσιο αναφοράς μπορεί να είναι ο ίδιος ο χώρος της έκθεσης που ενεργοποιείται και γίνεται ακουστός. Στην περίπτωση όμως αυτή όχι με σκοπό να αναδείξει την υλικότητα και τα φυσικά του χαρακτηριστικά, όπως αποδόθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, αλλά τις όποιες αναφορές του, κοινωνικές, πολιτισμικές κτλ. που ενσωματώνονται και αποδίδονται στο έργο. Ένα παράδειγμα είναι η οπτικοακουστική εγκατάσταση *Aion* του

Δανού Jacob Kirkegaard παρουσιάστηκε το 2013 στο Hertz Festival στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Εμπνευσμένος από το *I am Sitting in a Room* του Alvin Lucier ο καλλιτέχνης ασχολείται με τις ακουστικές δυνατότητες εγκαταλελειμμένων δημόσιων χώρων μέσω της ανάδειξης των συχνοτήτων αντήχησής τους. Οι συγκεκριμένοι χώροι βρίσκονται στη ζώνη αποκλεισμού κοντά στην τοποθεσία του πυρηνικού σταθμού Τσερνομπίλ στην Ουκρανία: μια πισίνα, μια αίθουσα συναυλιών, ένα γυμναστήριο και μια εκκλησία. Ο καλλιτέχνης ηχογράφησε τους ήχους αυτών των τοποθεσιών, τους αναπαρήγαγε στον χώρο και τους ηχογραφήσε ξανά. Πέρα από τις τεχνικές που χρησιμοποίησε για το ηχητικό έργο, που χαρακτηρίζεται από πλούσιους βόμβους και θόρυβο, ο ήχος σχετίζεται με την απουσία ενός παρελθόντος κοινωνικού χώρου (Montgomery, 2009). Ως συνέπεια οι αντηχήσεις δεν αναφέρονται στον καθαυτό ήχο αλλά εντάσσουν την υλικότητα του χώρου στην ιστορικότητα αυτού όπως αυτή διαμορφώθηκε μέσα από το συγκεκριμένο γεγονός της πυρηνικής καταστροφής και είχαν ως αποτέλεσμα την καταστροφή της φύσης, τους ανθρώπινους θανάτους και την ερήμωση του άλλοτε ζωντανού κοινωνικού περιβάλλοντος.

### 5.3 Μη κοχλιακή ηχητική τέχνη

Το υποκεφάλαιο αυτό ανατρέχει στα κείμενα του Seth Kim Cohen στο βιβλίο του *In the Blink of an Ear* (2009) και τις θεωρίες του Stuart Hall για την πολιτιστική αναπαράσταση. Ο Kim - Cohen δίνει μια αναπαραστατική χροιά στην ηχητική τέχνη και την τοποθετεί σε ένα σημειολογικό πλαίσιο μακριά από την υλική της υπόσταση. Ανατρέχοντας στη θεωρία των οπτικών τεχνών και στην άποψη του Marcel Duchamp ότι τα όρια της οπτικής τέχνης δεν περιορίζονται μόνο στην όραση αλλά και σε άλλες πρακτικές που απευθύνονται στο μυαλό ο Kim - Cohen προσπαθεί να δώσει στον ήχο την ανάλογη ιδιότητα. Όπως για τον Duchamp η οπτική τέχνη παίρνει μη αμφιβληστροειδή χαρακτηριστικά (*non - retinal*) έτσι και για τον Kim - Cohen η ηχητική είναι μη κοχλιακή. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει ότι ο ήχος έως τώρα ασχολείται με πρακτικές που σχετίζονται με το αυτί και την ακουστική αντίληψη ενώ οι οπτικοί καλλιτέχνες έχουν ανοίξει τους ορίζοντες τους προς άλλες κατευθύνσεις όπως η πολιτική, η κοινωνικότητα και οι εννοιολογικές προσεγγίσεις (Kim - Cohen, 2010). Σημειώνουμε ότι αυτά τα αναφέρει στο πλαίσιο μιας έκθεσης που οργάνωσε με θέμα τον μη κοχλιακό ήχο τον Οκτώβριο του 2010 σε μια από τις πιο γνωστές αίθουσες τέχνης του κόσμου που αναδεικνύουν την ηχητική τέχνη, τη Diapason gallery στη Νέα Υόρκη.

Η έννοια του μη κοχλιακού ήχου αναφέρεται βέβαια στον ήχο που συλλαμβάνεται με τρόπους πέρα από τη χρήση του κοχλία στο αυτί. Όπως υπογραμμίζεται και σε άλλο σημείο της παρούσας διατριβής ο ήχος μπορεί να γίνει αντιληπτός από το ανθρώπινο σώμα με τρόπους πέρα από τις δονήσεις που γίνονται μέσα στον κοχλία. Ο μη κοχλιακός ήχος αναφέρεται στη σύλληψη του ήχου από το δέρμα και το σώμα, στη συναισθησία (η αντίληψη μια αίσθησης μέσα από την ενεργοποίηση μιας άλλης) και την ακουστική φαντασία (ήχοι που παράγονται στη φαντασία μας, όπως όνειρα, ψευδαισθήσεις κ.α.) (Riddoch, 2012). Ωστόσο ο Kim - Cohen δίνει μια διαφορετική και νέα πλευρά του μη κοχλιακού ήχου. Σύμφωνα με αυτή ο ήχος μπορεί να γίνει αντιληπτός μέσω του κοχλία χωρίς να αναφέρεται στην υλική υπόσταση του (όπως επίσης γίνεται με τη συναισθησία και την ακουστική φαντασία). Στην περίπτωση αυτή ο μη κοχλιακός ήχος έχει μια μεταφορική έννοια καθότι δε σχετίζεται με τον τρόπο που συλλαμβάνεται από το ανθρώπινο σώμα (φυσιολογικό ή ψυχολογικό φαινόμενο) αλλά με τα νοήματα που αυτός παράγει και τα οποία όπως θα παρουσιαστεί στη συνέχεια ερμηνεύονται διαφορετικά από κάθε άνθρωπο. Αυτό που σημειώνει είναι ότι ο ήχος δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται ως καθαυτός, ως αυτοαναφορικός («sound in itself») όπως υποστηρίζουν οι φαινομενολογικές προσεγγίσεις που κατά τη γνώμη του έχουν ήδη απορριφθεί από τις σχεσιακές πρακτικές του μινιμαλισμού που λάμβαναν υπόψη τους τη λιτότητα του γύρω χώρου. Αντιθέτως προτείνει να ανοίξουν τα όρια του ήχου προς τα έξω, να ιδωθεί ο ήχος πέρα από τον εαυτό του, εξωαναφορικά («sound out of itself»).

Ο Kim - Cohen προσεγγίζει την ηχητική τέχνη ως μια σχεσιακή πρακτική γιατί «επιτρέπει την αλληλεπίδραση του ήχου με ...επιστημολογικές, κοινωνικές και πολιτικές σημειοδοτήσεις» (Kim - Cohen, 2009: xvii). Ο ήχος και κατά συνέπεια το καλλιτεχνικό έργο είναι το μέσο για την ανάδειξη άλλων χώρων, ιδεών και πρακτικών. Κατά αυτόν τον τρόπο γίνεται μια μετάβαση από τις υλικές ιδιότητες του ήχου (καθαυτός ήχος) σε αυτό που αναφέρεται ο ήχος. Η αισθητική αξία στο ηχητικό έργο δημιουργείται μέσα από τη «σημειοδότηση, το ιστορικό ενδεχόμενο και την κοινωνική εισαγωγή» (Kim - Cohen, 2009: 13) γεγονός που ανοίγει τα όρια του πέρα από την υλικότητα και τα οντολογικά του χαρακτηριστικά και γεννά σχέσεις με άλλους χώρους αλλά και με τον ίδιο τον επισκέπτη όπως θα δούμε παρακάτω. Κατά συνέπεια, το ηχητικό έργο δεν είναι ανεξάρτητο και αναπόσπαστο από τον χώρο αναφοράς του αλλά τα όρια του περιλαμβάνουν και άλλα στοιχεία που δεν περιορίζονται μέσα στα εσωτερικά υλικά του στοιχεία. Βέβαια παρόλο που ο συγγραφέας δηλώνει έναν σκεπτικισμό ως προς την υλικότητα του ήχου και τις αντιληπτικές ιδιότητες αυτού (κοχλιακός ήχος) του δεν απορρίπτει τη σύμπραξη του κοχλιακού και μη κοχλιακού.

Το ηχητικό έργο για τον συγγραφέα είναι μια ταυτόχρονη δημιουργία μηνύματος και μεταφορά κώδικα (Kim - Cohen, 2009 : xxiii και xxiv). Ο καλύτερος τρόπος για να βιωθεί παρομοιάζεται με το να κοιτάξει κανείς ένα παράθυρο προς όλες τις κατευθύνσεις (look about the window). Βέβαια δεν διατυπώνει λεπτομέρειες για τον τρόπο που γίνεται αυτό, γεγονός που θα προσπαθήσει να απαντήσει μέσω της ακρόασης η παρούσα διατριβή. Εντούτοις εισάγει αυτόματα μέσα στο πλαίσιο αναφοράς και δράσης του ηχητικού έργου τον ίδιο τον ακροατή και την προσωπικότητά του όπως έχει διαμορφωθεί από τη δική του εμπειρία. Με τον τρόπο αυτό κάνει λόγο για μια «διευρυμένη ηχητική πρακτική» που περιλαμβάνει την υποκειμενικότητα του επισκέπτη (Kim - Cohen, 2009: 107) και βάζει έτσι την ηχητική τέχνη σε ένα ευρύτερο πλαίσιο που χαρακτηρίζεται από «πλουραλισμό της εμπειρίας» (Kim - Cohen, 2009: xii). Από την πλευρά του ο επισκέπτης καλείται όχι να την αντιληφθεί με καθαρά αισθητηριακό τρόπο αλλά να «αναγνώσει το έργο» (Kim - Cohen, 2009: xix) μέσα από κώδικες και αναπαραστάσεις και τη δική του προσωπική μνήμη και εμπειρία. Η τελευταία μπορεί να βασίζεται στα κοινωνικά, πολιτικά, ταξικά, φυλετικά χαρακτηριστικά του επισκέπτη τα οποία διαμορφώνουν τον τρόπο που αποκωδικοποιεί το νόημα του έργου. Το μήνυμα του ήχου για τον συγγραφέα εξαρτάται από το συμβολικό και αναπαραστατικό σύστημα στο οποίο παρουσιάζεται.

Παρεπόμενο των παραπάνω είναι ότι ο Kim - Cohen τοποθετεί την ηχητική τέχνη σε ένα νοηματικό πλαίσιο αναφοράς μακριά από τις αντιληπτές ιδιότητες του γεγονότος που ο Brian Kane ονομάζει «ηχητικό ιδεαλισμό» (Kane, 2013). Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται ένα σύμπλεγμα επικοινωνίας τόσο με άλλους χώρους όσο και με τον ακροατή. Το πλαίσιο και το έργο συμβαδίζουν και διαμορφώνουν το νόημα, με αποτέλεσμα το έργο να διαμορφώνεται από τις σχέσεις που αποκτά. Το καλλιτεχνικό έργο δεν μπορεί να είναι αυτόνομο και να γίνει καθαυτό κατανοητό (το *ergon*) αλλά λαμβάνεται υπόψη ως κάτι που είναι πέρα από αυτό δηλαδή το συγκείμενο. Αυτό είναι το «*parergon*», αναφέρει ο Kim - Cohen εμπνευσμένος από τον όρο του Ντερντά.

Για να αποδείξει τη στάση του αυτή ο Kim - Cohen ανέφερε ορισμένα έργα με ήχο. Ένα από αυτά είναι το *Presque Rien, No. 1* (1967) του Luc Ferrari. Το έργο είναι μια σύνθεση που βασίζεται στην ηχογράφηση ήχων της καθημερινής ζωής ενός μικρού χωριού στις Δαλματικές ακτές. Είναι ένα ηχητικό ντοκιμαντέρ του τόπου που φανερώνει τις καθημερινές συνήθειες μιας κοινότητας και τον επαναλαμβανόμενο ρυθμό τους. Η πέρα από τον εαυτό του ιδιότητα του ήχου κρίνεται από το γεγονός ότι αυτή αφορά την περιγραφή μιας κοινωνικής διάστασης που σχετίζεται με την καθημερινή ζωή και με τον τρόπο που μια κοινωνία οργανώνει τον χρόνο της. Αυτό σημειώνει ο Kim - Cohen δεν είναι μια απλή αναπαράσταση

ενός κοινωνικού χώρου διότι μεσολαβεί ο καλλιτέχνης που προσλαμβάνει τους ήχους και μέσα από τη δική του σκοπιά και τις ιδέες θα ερμηνεύσει την κοινωνία ηχητικά. Επομένως η μη αυτονομία και η αναφορικότητα του ήχου βρίσκονται τόσο στους ήχους της κοινωνίας όσο και στη συμβολική μεταφορά του καλλιτέχνη.

Επιπρόσθετα ο Kim - Cohen δίνει μια διαφορετική χροιά στο έργο του Alvin Lucier *I am sitting in a room* που αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα ηχητικής τέχνης και έγινε λόγος σε προηγούμενο κεφάλαιο. Η φωνή του καλλιτέχνη που λέει την ομώνυμη φράση του τίτλου ηχογραφείται και αναπαράγεται ξανά ώστε στο τέλος οι λέξεις αποδομούνται από την υλικότητα του περιβάλλοντος. Το πλαίσιο και ο χώρος που προβάλλεται ο ήχος τον διαμορφώνουν. Εδώ δεν υπάρχει η μεσολάβηση του καλλιτέχνη από την άποψη ότι δεν χρειάζεται να ερμηνεύσει κάτι συμβολικά ώστε να παρουσιάσει το έργο όπως έγινε στο προηγούμενο. Το κείμενο (τα λόγια της φωνής) δεν καθορίζει, γράφει ο Kim - Cohen μόνο τη φόρμα του έργου αλλά το έργο υπόκειται σε αυτό. Η διαδικασία του έργου έχει ως περιεχόμενο το ίδιο το κείμενο (Kim - Cohen, 2009: 188) γιατί το τελευταίο του δίνει οδηγίες για την εξέλιξη του. Αλλά και το ίδιο το κείμενο διαμορφώνεται από την εξέλιξη του έργου, από τον δε συγγραφέα προσδιορίζεται ως παρτιτούρα, ως κάτι εξωτερικό του ήχου.

Στο σημείο αυτό θα χρειαστεί η ερμηνεία της αναπαράστασης ως πρακτική της νοηματοδότησης. Για τον λόγο αυτό θα γίνει μια επισκόπηση της όπως παρουσιάζεται στην πολιτισμική θεωρία. Σε γενικές γραμμές η αναπαράσταση, έχοντας αρχέγονες ρίζες, αποτελεί έναν ανθρωποκεντρικό τρόπο αντιμετώπισης του κόσμου (Kane, 2015). Ξεκινώντας με την *Ποιητική* του Αριστοτέλη για πρώτη φορά στο δυτικό κόσμο παρουσιάζεται η έννοια της αναπαράστασης ως χώρος μίμησης της ζωντανής δράσης (Μυριβήλη, 2006) χωρίς να αποκλείει την προσωπική ερμηνεία του καθενός. Η σύγχρονη θεωρητική τάση δίνει έμφαση στον ρόλο του ερμηνευτή που λειτουργεί σε δεδομένο χρόνο και χώρο με αποτέλεσμα η έννοια της μίμησης ως ακριβής αναπαράσταση του κόσμου να τίθεται υπό αμφισβήτηση (Μπούνια, 2006). Η περίπτωση της πολιτιστικής αναπαράστασης εστιάζει «στην αναπαραγωγή πολιτισμικών δεδομένων ως πολιτιστικών δεδομένων με σκοπό τη συνακόλουθη προβολή τους προς διάφορες κατηγορίες δεκτών ή χρηστών, οι οποίοι συγκροτούν το κοινό σε κάθε δράση προβολής» (Παπαγεωργίου, 2006) και έχει πάντοτε αναφορά σε κάτι άλλο (Μυριβήλη, 2006). Τα πολιτιστικά δεδομένα αφορούν το επίπεδο του πρωταρχικού βιώματος, όπως τη δημιουργία του καλλιτεχνικού έργου. Το αποτέλεσμα της δημιουργίας αυτής συνιστά τη δημιουργία της πολιτιστικής αναπαραγωγής (αναπαράστασης). Το περιεχόμενο της πολιτιστικής αναπαραγωγής είναι κάτι σχετικό καθότι αυτό εξαρτάται από τη σκοπιά που θα την προσεγγίσει κανείς. Για παράδειγμα η δημιουργία ενός ηχητικού έργου που αποτελεί μια

ηχογράφηση και σύνθεση του ηχοτοπίου της Αθήνας αποτελεί για τον καλλιτέχνη πολιτιστική αναπαραγωγή των ήχων της πόλης όπως τους βίωσε σε συνδυασμό με άλλες (μη-ηχητικές) συνθήκες παραγωγής του (π.χ. τεχνολογίες που χρησιμοποιήθηκαν). Όμως ένας επισκέπτης τέχνης ενδέχεται «να αντιμετωπίσει» τη δημιουργία του ηχητικού έργου μέσα από μια πρωτόγνωρη βιωματική εμπειρία.

Σύμφωνα με την πολιτισμική θεωρία του Stuart Hall η αναπαράσταση κρίνεται ως μια διαδικασία παραγωγής νοήματος με τη χρήση γλώσσας, σημείων, εικόνων και αντικειμένων μέσα σε έναν πολιτισμό. Η παραγωγή αυτή νοήματος καθίσταται ένας διάλογος ανάμεσα σε έναν πομπό και έναν ή περισσότερους αποδέκτες. Αυτός για τον Hall αποτελεί μια διαδικασία μετάφρασης ή ερμηνείας που πραγματοποιείται μέσω της κωδικοποίησης και της αποκωδικοποίησης (Hall, 1997β). Η αναπαράσταση δεν περιγράφει ένα γεγονός και ένα νόημα που ήδη έχει σκιαγραφηθεί και προϋπάρχει. Η αναπαράσταση είναι η διαδικασία με την οποία δίνεται νόημα στα πράγματα που απεικονίζονται στα μέσα, όπως κείμενα και εικόνες και εξαρτάται από τη χρονική στιγμή που θα λάβει χώρα όπως θα διευκρινιστεί αμέσως μετά.

Πιο συγκεκριμένα ο Hall διακρίνει τρεις προσεγγίσεις στην έννοια της αναπαράστασης: α) την προσέγγιση της αντανάκλασης, β) την προσέγγιση της πρόθεσης και γ) την κονστρουκτιβιστική προσέγγιση. Η πρώτη σχετίζεται με το γεγονός ότι η αναπαράσταση είναι ο καθρέφτης του εξωτερικού κόσμου και το νόημα και η αλήθεια ήδη υπάρχει σε αυτόν. Στη δεύτερη το νόημα εκφράζεται μέσα από τις προθέσεις του ομιλητή, του καλλιτέχνη, του συγγραφέα κτλ. Η κονστρουκτιβιστική προσέγγιση είναι για τον Hall η πιο σημαντική στην πολιτισμική θεωρία και συνδυάζει τις δυο προηγούμενες. Αφορά την κατασκευή του νοήματος μέσα από συστήματα αναπαράστασης (έννοιες και σύμβολα). Το νόημα δεν υπάρχει μέσα σε ένα αντικείμενο αλλά κατασκευάζεται σε κάθε δεδομένη χρονική στιγμή και σε κάθε συγκείμενο. Στην περίπτωση αυτή η υλικότητα δεν καταργείται. Με την προσέγγιση δίνεται έμφαση σε εκείνον που δέχεται και βιώνει ένα αντικείμενο καθότι αυτός ενεργοποιεί τα συστήματα αναπαράστασης του πολιτισμού του προκειμένου να κατανοήσει το δημιούργημα. Αυτό δεν συνεπάγεται ότι σε κάθε περίπτωση το νόημα είναι σταθερό. Ένα παράδειγμα για να κατανοηθούν οι τρεις προσεγγίσεις είναι το εξής. Η έκθεση του Γιώργου Τσόπανου *Intonarumori: the noise of art* (Κέντρο Ελέγχου Τηλεοράσεων, 7 - 31 Ιανουαρίου 2013) ήταν εμπνευσμένη από τον φουτουριστή Luigi Russolo και το μανιφέστο του για το θόρυβο *The art of noises* (1913). Αυτή περιείχε 5 αυτοσχέδιες θορυβομηχανές και σχέδια σχετικά με τον θόρυβο. Η προσέγγιση της αντανάκλασης αφορά το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης έχει πάρει το έργο του Russolo και το ξαναπαρουσιάζει, αναφέρεται δηλαδή σε κάτι που προϋπάρχει και έχει σημειοδοτηθεί με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Στην περίπτωση αυτή ο



καλλιτέχνης προσπαθεί να το μεταφέρει και να το αναπαραστήσει/μιμηθεί. Η προσέγγιση της πρόθεσης αναφέρεται στο γεγονός ότι ο καλλιτέχνης το κάνει με έναν δικό του τρόπο βάζοντας το προσωπικό του ερμηνευτικό στοιχείο. Αν λάβουμε υπόψη μας ότι τα πράγματα νοηματοδοτούνται την ώρα της επιτέλεσης και ο επισκέπτης μέσα στην αίθουσα τέχνης φέρει τις δικές του αξίες, αντιδρώντας ενδεχομένως διαφορετικά και μην αποκωδικοποιώντας τον ήχο ως θόρυβο τότε λαμβάνει χώρα η κonstrουκτιβιστική προσέγγιση.

Η παραγωγή νοήματος είναι αλληλένδετη με τον πολιτισμό που παράγεται σε δεδομένο τόπο και χρόνο καθότι για αυτή θεωρείται απαραίτητη η ύπαρξη κοινών πολιτιστικών κωδικών, «ενός κοινού πολιτισμικού χώρου» (Hall, 1997). Ο τρόπος που ερμηνεύεται το νόημα της αναπαράστασης εξαρτάται κάθε φορά από τα χαρακτηριστικά που την πλαισιώνουν όπως οι πολιτισμικές, κοινωνικές, ιστορικές συνθήκες και το πώς κάθε πολιτισμός έχει δημιουργήσει τους δικούς του πολιτισμικούς κώδικες. Με διαφορετικά λόγια η επαναπλαισίωση και η νοηματοδότηση του μηνύματος αλληλοσχετίζονται και διαδρούν. Μέσα στον διάλογο αυτό σημασία έχει ότι είναι οι ίδιοι οι άνθρωποι - ερμηνευτές που δημιουργούν νόημα όσον αφορά το έργο και τον χώρο που αναφέρεται. Τα τελευταία ως φορείς νοήματος δεν μπορούν να έχουν από μόνα τους ένα μοναδικό και σταθερό νόημα (Hall, 1997, Μπούνια, 2006). Το νόημα συνεχώς επαναπροσδιορίζεται καθότι εξαρτάται από διάφορες παραμέτρους όπως το πλαίσιο στο οποίο αυτά παρουσιάζονται. Πιο συγκεκριμένα είναι σημαντικός ο τρόπος που τα μέλη ενός πολιτισμού δίνουν νόημα στα αντικείμενα, ανάλογα με το πώς τα διαχειρίζονται, τα χρησιμοποιούν, τι νιώθουν για αυτά ή πως τα ενσωματώνουν στις καθημερινές τους πρακτικές (Hall, 1997).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί μια εργασία που δόθηκε στους μαθητές της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης στο πλαίσιο του προγράμματος «Μικροί Ηχοεξερευνητές» που αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο. Πιο συγκεκριμένα δόθηκε στους μαθητές να ακούσουν το έργο *Isfald* του Δανού καλλιτέχνη Jacob Kirkegaard, χωρίς οποιαδήποτε αναφορά και ανάλυση και να ζωγραφίσουν ό,τι ακούνε. Το έργο αφορούσε ηχογραφήσεις ήχων πάγου και τήξης των παγετώνων στη Γροιλανδία με τη χρήση υποβρύχιων μικροφώνων και με αισθητήρες δονήσεων. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι όλα τα παιδιά ζωγράφισαν την καταιγίδα, τα μπουμπουνητά και τους κεραυνούς εκφράζοντας μάλιστα την απορία για τον λόγο που τους δόθηκε αυτός ο ήχος. Όταν όμως πληροφορήθηκαν για το τι πρόκειται αντέδρασαν με έκπληξη και ενθουσιασμό. Πράγματι ο ήχος του έργου του Kirkegaard δε διέφερε και πολύ από αυτόν της καταιγίδας. Το γεγονός αυτό δεν αποδεικνύει ότι τα παιδιά έκαναν λάθος, αλλά ότι, καθώς γεννήθηκαν και μεγάλωσαν σε μια κοινωνία και σε έναν πολιτισμό της Νοτίου Ευρώπης όπου πάγοι και παγετώνες είναι σχεδόν ανύπαρκτοι, δεν

μπορούσαν να συνδυάσουν τον ήχο με αυτούς. Κατά συνέπεια ο πολιτισμός όσον αφορά τα βιώματα και τις σχετικές αναπαραστάσεις κατέχει πολύ ισχυρή θέση στην κοινωνία, τη «διαπερνά» (Hall, 1997) και προσδιορίζει τον τρόπο που τα μέλη ενός πολιτισμού ερμηνεύουν την πραγματικότητα και τον κόσμο.

Το παράδειγμα αυτό δείχνει ότι η ύλη αποκτά νόημα μέσα από κάθε δεδομένο πλαίσιο και οι αναπαραστάσεις «κατασκευάζονται συνεχώς εκ νέου» (Μυριβήλη, 2006). Τα νοήματα δεν είναι σταθερά αλλά συνεπώς επαναπροσδιορίζονται διότι το συγκεκριμένο αλλάζει. Αυτό δε σημαίνει ότι ο καλλιτέχνης απέτυχε να αποδώσει σωστά αυτό που ήθελε αλλά ότι το νόημα εξαρτάται πάντοτε από το περιβάλλον του και σε μεγάλο βαθμό από το δέκτη που αποκτά ενεργή συμμετοχή. Κάθε έργο κατά συνέπεια υπόκειται σε διαφορετικές και πολλαπλές ερμηνείες που ανάλογα με τον δεδομένο χρόνο και χώρο αποτελεί μια σύνθετη και ευέλικτη οντότητα (Stocking, όπως αναφέρεται στη Μπούνια, 2006).

Στην περίπτωση της ηχητικής τέχνης η αναπαράσταση έγκειται στους χώρους που εμπνέεται και αναφέρεται ο καλλιτέχνης μέσω του ήχου αλλά και στον τρόπο που αυτή ερμηνεύεται από τον επισκέπτη. Με μια πιο ευρεία ματιά είναι η αναφορά του ίδιου του ήχου, που αποτελεί και το δομικό υλικό του έργου, σε άλλους χώρους, έχοντας μάλιστα έτσι φυγόκεντρα χαρακτηριστικά. Το έργο σε κάθε περίπτωση έχει μια συγκεκριμένη διάταξη και διευθέτηση και με τη διαμεσολάβηση συγκεκριμένων εργαλείων και πρακτικών μεταδίδει ένα μήνυμα ή μια ακολουθία μηνυμάτων (Παπαγεωργίου, 2006). Στην περίπτωση αυτή η δομή του ήχου παρομοιάζεται με εκείνη του κειμένου καθότι έχουμε έναν συνδυασμό συμβόλων (Kim - Cohen, 2009, Μπουμπάρης, 2006).

Το ηχητικό έργο, όπως ανέφερε και ο Kim – Cohen, έχει μια εννοιολογική μορφή και επαναπροσδιορίζεται σε κάθε συγκεκριμένο άτομο σε ένα δεδομένο πολιτισμικό πλαίσιο. Η αναπαράσταση μεταφράζεται ως μοντέλο επικοινωνίας, ως μια διαδικασία μετάδοσης μηνυμάτων, που έχει τη μορφή πολιτιστικού προϊόντος. Η μετάδοση γίνεται με τον ήχο που παράγει το ηχητικό έργο (κώδικας), που μεταδίδεται στους επισκέπτες του εκθεσιακού χώρου (αποδέκτες). Μεταξύ λοιπόν του έργου και του αποδέκτη υπάρχει μια ανάδραση που ορίζει την πολιτιστική διαδικασία (Παπαγεωργίου, 2006). Το μοντέλο αυτό του διαλόγου βασίζεται όπως αναφέρθηκε στο εκάστοτε πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο λαμβάνει χώρα αλλά και στον ίδιο τον αποδέκτη. Η διαδικασία ανάδρασης στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι το ακουστικό κανάλι επικοινωνίας μεταξύ του έργου, του χώρου που αυτό αναφέρεται και του αποδέκτη και ερμηνεύεται μέσω της ακρόασης ως στοιχείο του πολιτισμικού υποβάθρου του αποδέκτη. Στο πεδίο αυτό η ηχητική τέχνη έχει χρονικές και χωρικές διαστάσεις. Το νοηματικό πλαίσιο στο

οποίο αναφέρεται είναι ένας χώρος έξω από αυτή. Η ερμηνεία της βασίζεται στο εκάστοτε πλαίσιο του αποδέκτη με αποτέλεσμα να μην έχει σταθερά και χρονικά χαρακτηριστικά.

Ο Stuart Hall αναφέρει τη σημασιολογική αναπαράσταση ως την προσέγγιση εκείνη που ασχολείται με τους τρόπους που παράγεται το νόημα και την ονομάζει «ποιητική του νοήματος» (Hall, 1997). Ο «τρόπος» της αναπαράστασης στην ηχητική τέχνη λαμβάνει υπόψη ορισμένες χωρικές σχέσεις που συμβαίνουν στον εκθεσιακό χώρο. Δεν προκύπτει μόνο από την ίδια την ύλη του ήχου αλλά είναι οι ίδιες οι σχέσεις των αντικειμένων και το περιβάλλον που προσδιορίζουν τις διάφορες ερμηνείες. Το πώς θα στηθεί μια έκθεση, πώς θα συσχετισθούν τα έργα, η αναφορά ενός συγκεκριμένου νοήματος στη λεζάντα, η αισθητική που έχει ιστορικές αναφορές, οι εικαστικές επιλογές που δίνουν έμφαση σε ιδεολογίες, ιεραρχούν τη σημασία και επηρεάζουν την παραγωγή νοήματος (Μπούνια, 2006). Ακόμη και η ίδια η τοποθεσία και οι χωρικές σχέσεις που αναπτύσσονται, όπως ήδη παρουσιάστηκαν στο κεφάλαιο του εκθεσιακού χώρου, επηρεάζουν το νόημα. Αυτό όμως που μας ενδιαφέρει εδώ και θα επιχειρηθεί να αναλυθεί με τη μελέτη περίπτωσης *Τι έκανα όταν πήγα και που πήγα* του Νίκου Αρβανίτη -θα παρουσιαστεί σε επόμενο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής- είναι ότι αρκετές φορές το νόημα του ήχου δεν μπορεί να ολοκληρωθεί ή να μεταφερθεί σωστά χωρίς τις σχέσεις που προκύπτουν με άλλα αντικείμενα. Υπάρχουν περιπτώσεις που η ίδια η ύλη του ήχου δεν μπορεί να μεταδώσει νοήματα χωρίς να ληφθούν υπόψη ορισμένες σχέσεις εντός του εκθεσιακού χώρου. Βέβαια στην περίπτωση αυτή τίθεται το ερώτημα πόσο η ερμηνεία καθορίζεται από τον ίδιο τον επισκέπτη και σε ποιο βαθμό. Για παράδειγμα για την ερμηνεία του ηχητικού έργου μπορεί να κρίνεται απαραίτητη η χρήση συνοδευτικού κειμένου. Έτσι ο τρόπος αντιμετώπισης ενός αντικειμένου είναι σημαντικός στη δημιουργία νοήματος (Μπούνια, 2006). Σύμφωνα με τη λογική της πολιτιστικής αναπαράστασης, η ποιητική του νοήματος του ηχητικού έργου δε βασίζεται μόνο στον ήχο αλλά και σε ένα πλήθος παραγόντων του εκθεσιακού σχεδιασμού.

Συμβαδίζοντας με τα παραπάνω το ηχητικό έργο δύναται να αποτελεί μια αναπαραστατική καλλιτεχνική πρακτική. Η πρακτική αυτή δημιουργεί ένα πλήθος δυναμικών σχέσεων ανάλογα με τους χώρους στους οποίους αναφέρεται ο ήχος και τους ακροατές που έρχονται σε επαφή με το έργο. Η αποκωδικοποίηση του μηνύματος του ηχητικού έργου είναι μη σταθερή και, όπως θα παρουσιαστεί εν συνεχεία, γίνεται μέσα από τις πρακτικές της ακρόασης.

#### 5.4 Ο ρόλος της ακρόασης στην αποκωδικοποίηση του νοήματος

Στο κεφάλαιο αυτό θα εστιάσουμε στον τρόπο που η ακρόαση, όπως κυρίως την ανέπτυξαν οι Barry Truax, Pierre Schaeffer, Michel Chion, Jonathan Sterne, Lisbeth Lipari, συνδέεται με την αποκωδικοποίηση του νοήματος που φέρει ο ήχος. Για την καλύτερη κατανόηση του θα γίνει μια οροθέτηση της σε σχέση με την ακοή.

Για την παραγωγή νοήματος δεν αρκεί μόνο η παρουσία του ηχητικού έργου γιατί από μόνο του δεν μπορεί να δημιουργήσει νόημα (Labelle, 2006:144). Απαραίτητη κρίνεται η παρουσία του επισκέπτη που θα δώσει τη δυνατότητα να παραχθεί νόημα εντός του εκθεσιακού χώρου. Οι επισκέπτες ως αποδέκτες των μηνυμάτων των έργων έχουν έναν ενεργό ρόλο στον τρόπο που αντιλαμβάνονται τα μηνύματα και τα αποκωδικοποιούν σύμφωνα με το δικό τους υπόβαθρο και τις εμπειρίες (Hooper-Greenhill, 1999), γεγονός που διαπιστώθηκε και στο κεφάλαιο του εκθεσιακού χώρου.

Τόσο με την ακοή όσο και με την ακρόαση ο άνθρωπος συλλαμβάνει τον ήχο. Κατά μια ευρύτερη έννοια αμφότερα αποτελούν δυο διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους ο άνθρωπος συνδέεται και υπάρχει στον κόσμο (Lipari, 2010). Η ακοή έχει να κάνει περισσότερο με την ίδια την ακουστική αίσθηση, την αντίδραση στο ηχητικό ερέθισμα. Προκύπτει όταν ο άνθρωπος καταλαβαίνει ότι ακούει κάτι, κατανοεί την ίδια την αίσθηση της ακοής (Nancy, 2007: 6). Από την άλλη πλευρά, η ακρόαση δίνει έμφαση στην προσοχή που έχει κάποιος σε ό,τι ακούει, δημιουργεί δηλαδή ένα πεδίο διεπαφής και ανταλλαγής πληροφορίας (Truax, 1984: xii), έναν διάλογο μεταξύ του πομπού και του δέκτη. Αυτό την καθιστά μια διαδικασία με την οποία η ηχητική πληροφορία δύναται να αποκωδικοποιηθεί για να δημιουργήσει ένα νόημα, είναι μια διαδικασία ερμηνείας (Truax, 1984: 16), όπως γίνεται με την πολιτιστική αναπαράσταση. Όμως είναι και η ίδια συνέχεια της ακοής και την προαπαιτεί αλλά δεν ανάγεται σε αυτήν (Sterne, 2003: 19), είναι απλά ένας διαφορετικός τρόπος σύνδεσης με τον χώρο. Η ακοή δηλαδή προϋπάρχει της ακρόασης, συνδέεται περισσότερο με φυσιολογικές λειτουργίες, ενώ η ακρόαση με ψυχολογικές δράσεις (Barthes, 1985) και «γνωστικές διεργασίες, όπως αυτές της αιτιότητας, της σύνδεσης, της μεταφοράς και του συμβολισμού» (Μπουμπάρης, 2006). Ακοή και ακρόαση, λοιπόν, είναι δυο διαφορετικοί τρόποι αλληλεπίδρασης του ατόμου με τους ήχους του περιβάλλοντος που σχετίζονται με την πρόσληψη και την αντίληψη. Μάλιστα ο συνθέτης και θεωρητικός του ήχου Murray Schafer για να τονίσει τη διαφορά αυτή ανάγει την ακοή σε ήχους παρασκηνίου (*background sounds*) που δεν είναι στην άμεση προσοχή του ακροατή και την ακρόαση σε ήχους προσκηνίου (*foreground sounds*) ισχυριζόμενος ότι οι πρώτοι υποστηρίζουν τους δεύτερους (Schafer,

1994), κάτι που σημειώθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Βέβαια η διάκριση αυτή των ήχων δεν έχει να κάνει με την απόσταση από την ηχητική πηγή αλλά με το πόσο ο ίδιος ο ακροατής ελέγχει συνειδητά τον ήχο (Truax, 1984: 16).

Ο Pierre Schaeffer διακρίνει τέσσερις τύπους με τους οποίους διαμορφώνεται η εμπειρία της ακρόασης (*Écouter, Ouïr, Entendre, Comprendre*) δίνοντας στην ουσία διαφορετικά επίπεδα προσοχής και συνδεσιμότητας. Σύμφωνα με τη μετάφραση του Αντρέα Μνιέστρη (2014) ο Michel Chion τους αναλύει ως εξής: Το «Écouter» σημαίνει «αφουγκράζομαι» και δείχνει μια στροφή προς την ηχητική πηγή και τη χρήση του ήχου ως ένδειξη αυτής. Η λέξη «Ouïr» στην Ελληνική μετάφραση είναι «ακούω» και αναφέρεται στο στοιχειώδες επίπεδο ακουστικής αντίληψης δείχνοντας μια παθητική στάση του ατόμου που δεν συνάγεται την προσπάθεια να καταλάβει κάτι. Το «Entendre» αναφέρεται στο «ακροώμαι» και παρουσιάζει την πρόθεση του ατόμου να αναλύσει τα ποιοτικά στοιχεία του ήχου. Το «Comprendre» είναι το «κατανοώ» στα Ελληνικά και σχετίζεται με τη σύλληψη του νοήματος που φέρει ο ήχος ο οποίος στην περίπτωση αυτή αποτελεί σύμβολο (Chion, 2009α: 20, Μνιέστρης, 2014).

Η περίπτωση λοιπόν της νοηματοδότησης της χωρικότητας του ηχητικού έργου και η αποκωδικοποίηση της από πλευράς δέκτη - επισκέπτη με όρους αναπαράστασης συνδέεται κατά τον Schaeffer με τη θέσπιση της ακρόασης ως «κατανόηση». Αυτή σχετίζεται με τον βαθμό προσοχής και την ερμηνεία. Ο Michel Chion την ονομάζει «σημασιολογική ακρόαση» με την οποία γίνεται χρήση ενός κώδικα, του ήχου ως σύμβολο, ώστε να μεταφερθεί ένα μήνυμα. Ο ακροατής ακούει τον κώδικα και όχι τις ακουστικές ιδιότητες του ήχου (Chion, 1994:28), όπως για παράδειγμα την ομιλία, τα σήματα Mors και τη μουσική. Με κριτήριο τα παραπάνω και κατά την Lipari (2010) η ακοή επικεντρώνεται στον ίδιο το άτομο που ακούει, στην εμπειρία του εαυτού, ενώ η ακρόαση δίνει έμφαση στον άλλο, στην προσοχή σε αυτό και καθίσταται μια σχεσιακή πρακτική που προκύπτει από μια βιωματική εμπειρία. Αυτή η έμφαση στον άλλο κάνει την ακρόαση να επικεντρώνεται στη σχέση του με το υποκείμενο. Ανάμεσα δηλαδή στο αντικείμενο και στο υποκείμενο δημιουργείται ένας κοινός χώρος ένας «τόπος κατοίκησης» (Lipari, 2010) γιατί η ακρόαση έχει την ικανότητα να «συνδέει και να γεφυρώνει» (Lipari, 2012). Αυτός ο κοινός χώρος εκφράζεται μέσα από το ακουστικό κανάλι. Για αυτήν την ιδιότητα της «ακρόασης που κατοικεί» έχει κάνει λόγο και ο Brandon Labelle, προσδιορίζοντάς την ως μια διαδικασία από πλευράς ατόμου να αναζητήσει συνδέσεις με την έννοια της εξεύρεσης οικίας (Labelle, 2006: 248).

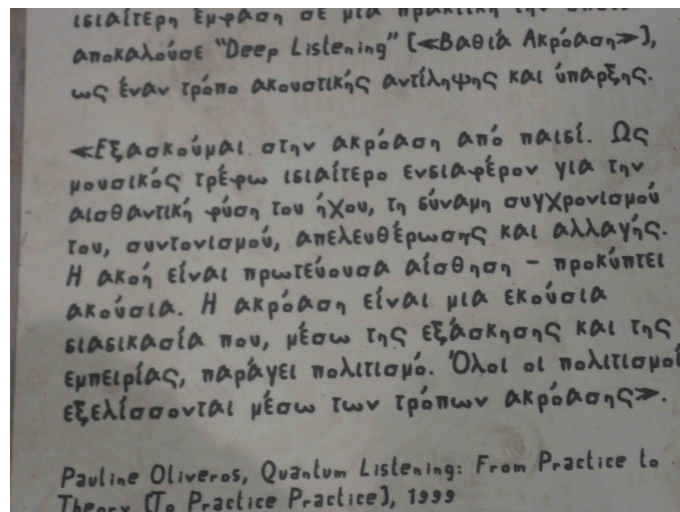
Όπως προαναφέρθηκε με το παράδειγμα των «Μικρών Ηχοεξερευνητών» η διαδικασία της ακρόασης είναι αποτέλεσμα ενός ευρύτερου πολιτισμικού περιβάλλοντος που

περιλαμβάνει τόσο την υποκειμενικότητα όσο και τα στοιχεία στα οποία αυτή δρα και αναπτύσσεται. Ο ήχος δεν φέρει αντικειμενικά νοήματα καθότι οι πολιτισμικές αντιλήψεις του ακροατή κατέχουν σημαντικό ρόλο. Αυτό το ανέπτυξε ιδιαίτερα ο Schafer στο βιβλίο του *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world* (1994) όπου οι πολιτισμικοί και κοινωνικοί παράγοντες συντελούν στον τρόπο που προσλαμβάνεται ο ήχος και στη νοηματοδότηση του κόσμου μέσω του ήχου.

Κατά συνέπεια στη διαμόρφωση της ακουστικής αντίληψης και της ακρόασης κομβική θέση κατέχει το τοπικό πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο λαμβάνει χώρα η ανθρώπινη δράση. Ως επεξήγηση η ακρόαση είναι μια διαδικασία που προκύπτει από τη γνώση, «μια αναμφισβήτητη πολιτισμική πρακτική» (Sterne, 2003: 19). Στο πεδίο αυτό ο Feld μιλάει για την αίσθηση της γνώσης ενός τόπου και της ενσωμάτωσης σε αυτό μέσω του ήχου καθώς και στον τρόπο που οι ήχοι παράγουν νόημα μέσα από την κοινωνία (Feld, 1984). Για τον λόγο αυτό δημιουργεί τον όρο «Acoustemology» (*ακουστική επιστημολογία*) για τη χρήση της ακρόασης στη νοηματοδότηση και την κατανόηση του κόσμου (Feld, 2015).

Ο Jonathan Sterne στο βιβλίο του *The Audible Past* (2003) κάνει λόγο για τον τρόπο που η διαμόρφωση της ακρόασης συμβαδίζει με την κοινωνία και την ιστορία. Μέσα στο πρίσμα αυτό χρησιμοποιεί τον τίτλο «τεχνικές της ακρόασης» για να προσδιορίσει τον τρόπο που η ακρόαση καθίσταται αποτέλεσμα κοινών και επαναλαμβανόμενων πρακτικών μέσα σε ένα οριοθετημένο πλαίσιο. Η ακρόαση είναι αποτέλεσμα εκπαίδευσης, μια τεχνική δεξιότητα που καλλιεργείται και την οποία ο Sterne τη μελετά ως εργαλείο ορθολογισμού. Με τον τρόπο αυτό την αποκόπτει από τις υπόλοιπες αισθήσεις ώστε να την ανακατασκευάσει και να δώσει έμφαση στην πρακτική γνώση που προκύπτει μέσω αυτής. Με τις τεχνικές της ακρόασης, συνεχίζει, οι ήχοι ως περιεχόμενο του ακουστικού χώρου κωδικοποιούνται, αποκτούν νόημα και σημαίνουν κάτι συγκεκριμένο. Οι τεχνικές ακρόασης αντανακλούν και διαδρούν με τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες που τις περιβάλλουν. Ο Sterne έδωσε έμφαση στο πώς οι τεχνολογίες αναπαραγωγής ήχου δημιουργούν νέους τρόπους ακρόασης στον σύγχρονο κόσμο και διαμορφώνουν την ακουστική κουλτούρα. Με το στηθοσκόπιο για παράδειγμα υπάρχει σύνδεση δυο διαφορετικών ηχητικών χώρων που βρίσκονται στο εσωτερικό σώμα του ασθενή και σε αυτόν του γιατρού που το αντιλαμβάνεται. Ή ακόμη μέσα από τεχνολογίες ο ήχος γίνεται διαχειρίσιμος ως αντικείμενο. Ο ακροατής μπορεί να επιλέξει πόσες φορές θα ακούσει ένα σημείο του ήχου, να δώσει έμφαση σε αυτόν, με αποτέλεσμα να ακούει πιο αναλυτικά. Κατά τον τρόπο αυτό οι τεχνικές της ακρόασης είναι ένα «σύνολο συναφών πρακτικών» (Sterne, 2003: 94) που περιλαμβάνουν και τα εργαλεία ηχητικής αναπαραγωγής.

Η χρήση λέξεων όπως η ακρόαση, η αίσθηση του τόπου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την έννοια της πολιτιστικής ταυτότητας (Tan, 2012:44) και τη γνώση του κόσμου μέσα από τις σημειοδοτήσεις και τις ερμηνευτικές πρακτικές που δημιουργεί κάθε πολιτισμός. Έτσι οι πρακτικές ακρόασης και η σημειοδότηση που προκύπτει από την επικοινωνία του ήχου συμπορεύεται με έναν ευρύτερο κοινωνικό, περιβαντολογικό και πολιτισμικό πλαίσιο (Truax, 1984: 10). Βέβαια και οι ίδιοι οι πολιτισμοί βασίζονται στους τρόπους ακρόασης όπως αναφέρει η Pauline Oliveros στο κείμενο της *Quantum listening from practice to theory* που παρουσιάστηκε στην Documenta' 14 στο Ωδείο Αθηνών το 2017. Η Pauline Oliveros ανέπτυξε μια αισθητική πρακτική για τη χρήση και καλλιέργεια της ακοής στον καθημερινό κόσμο και το περιβάλλον βοηθώντας στην διεύρυνση της ακουστικής αντίληψης και της κατανόησης του κόσμου. Στο πλαίσιο αυτό εκτέθηκαν αποσπάσματα από το έργο της με σκοπό ο επισκέπτης να δώσει έμφαση στη σύλληψη του ήχου και να οδηγηθεί την αναθεώρηση της χρήσης και των συνηθειών της καθημερινής ζωής (παράγραφος 2 στο Ωδείο Αθηνών).



Εικόνα 9: Φωτογραφία από το έργο *Quantum listening from practice to theory* της Pauline Oliveros στην έκθεση Documenta' 14

Μέσα, λοιπόν, στον εκθεσιακό χώρο, όπως προαναφέρθηκε, δημιουργούνται χωρικές σχέσεις που εκφράζονται από τα ακουστικά κανάλια μεταξύ των επισκεπτών και των ηχητικών έργων/ακουστικού χώρου. Από τη στιγμή που εισέρχεται ο ακροατής και καθίσταται σε θέση να ακούσει και να κατανοήσει ότι βρίσκεται ενταγμένος μέσα ένα περιβάλλον που περιλαμβάνει ηχητικά έργα, τότε η ακοή είναι αυτή που χαρακτηρίζει το ακουστικό κανάλι. Πρόκειται δηλαδή για διάκριση των χαρακτηριστικών του περιβάλλοντα χώρου, για το γεγονός ότι ο ακροατής είναι παρών σε έναν ακουστικό χώρο. Δηλαδή η ακοή σχετίζεται με την ενσώματη παρουσία. Όταν όμως ο ακροατής έχει την πρόθεση να ακούσει τον ήχο ενός

συγκεκριμένου έργου και στρέψει την προσοχή του σε αυτό τότε αυτόματα το ακουστικό κανάλι χαρακτηρίζεται από την ακρόαση. Η αποκωδικοποίηση του ήχου από τον δέκτη παράγει τον τόπο κατοίκησης. Αυτός γεννά τον διάλογο με τη μορφή περισσότερο της ανάδρασης. Ο επισκέπτης είναι σε μια κατάσταση στην οποία ανταποκρίνεται στο «κάλεσμα» του ηχητικού έργου για την παραγωγή νοήματος και αυτό πραγματοποιείται μέσω της ακρόασης. Η ακρόαση λοιπόν είναι αυτό που αναφέρει ο Kim- Cohen ως να κοιτάζει κανείς το παράθυρο προς όλες τις κατευθύνσεις («look about the window») γιατί είναι η πρακτική με την οποία ο επισκέπτης θα στρέψει την προσοχή του και δύναται να αποκωδικοποιήσει το νόημα μέσα στο δεδομένο πλαίσιο αναφοράς που περιλαμβάνει και τον εαυτό του. Ο ακροατής περνά από την παθητική παρουσία της ακοής στην ακρόαση που αποτελεί έτσι όχι μια αίσθηση αλλά μια δράση (Batcho, 2014) και ο ήχος περνά από το παρασκήνιο στο προσκήνιο.

Δεν έχει σημασία αν το νόημα που επιθυμεί να μεταδώσει ο καλλιτέχνης είναι το ίδιο με αυτό που θα εκλάβει ο ακροατής γιατί αυτό εξαρτάται όπως αναφέρθηκε από το εκάστοτε πλαίσιο. Δηλαδή μπορεί να υπάρξει παρανόηση μεταξύ διαφορετικών υποκειμένων. Η ακρόαση συνδέεται με ένα πιθανό νόημα (Nancy, 2007: 6). Το νόημα, λοιπόν, έχει πολλαπλές όψεις και υπάρχει η δυνατότητα να μην εκληφθεί από τον ακροατή με τον τρόπο που το ορίζει ο καλλιτέχνης. Όμως και αυτό είναι πάντοτε αποτέλεσμα της ακρόασης και όχι της ακοής. Με άλλα λόγια η παραγωγή νοήματος σχετίζεται κατεξοχήν με την προσοχή και την κατανόηση που θα δώσει ο ακροατής δηλαδή με την ακρόαση. Αυτό δίνει στον επισκέπτη ελευθερία επιλογής και δράσης. Γιατί όταν βρίσκεται σε έναν εκθεσιακό χώρο κατά μια έννοια του «επιβάλλεται» από τον καλλιτέχνη και τον επιμελητή να ακούσει τα έργα καθότι η ακοή σε αυτήν την περίπτωση είναι μια πιο παθητική διαδικασία. Όμως είναι ελεύθερος ως προς την ακρόαση τους και την παραγωγή νοήματος και μάλιστα μπορεί να αποδώσει το δικό του νόημα βάσει της προσωπικότητάς του και του συστήματος αξιών του. Αυτό καθιστά την ακρόαση μέσα στον εκθεσιακό χώρο ως μια μη ιεραρχική διαδικασία, στην οποία ο «ακροατής γίνεται παραγωγός» (Voegelin, 2010: 38) ή ορθότερα συμπαραγωγός. Πιο συγκεκριμένα αφού η ερμηνεία προκύπτει μέσα από την ακρόαση και η τελευταία καθίσταται προϊόν του εκάστοτε πολιτισμού ο ακροατής δημιουργεί μια νέα χωρική σχέση που δημιουργείται από τη διαμεσολάβηση του έργου με τον εξωτερικό κόσμο, κάτι που ο Duchamp, όπως προαναφέρθηκε σε άλλο κεφάλαιο, ονομάζει «δημιουργική πράξη» (creative act) (Duchamp, 1975a).



## 5.5 Χωρικές και χρονικές μετατοπίσεις στην ηχητική τέχνη

Στο υποκεφάλαιο αυτό θα γίνει μια επισκόπηση των πρακτικών με τις οποίες ο ήχος των έργων αναφέρεται σε κάτι πέρα από αυτόν τόσο χρονικά όσο και τοπικά. Η επισκόπηση αυτή θα γίνει με αναφορές σε συγκεκριμένα έργα. Ειδικότερα θα γίνει λόγος για έργα που μεταφέρουν τον ήχο ενός τόπου σε ένα νέο πλαίσιο, για τον τρόπο που ο ήχος ζωντανεύει έναν τόπο του παρελθόντος, το πώς συνδέεται με άλλους χώρους έξω από αυτόν, αλλά και πως η νοηματοδότηση του έργου παράγεται μόνο μέσα από την τοποθεσία παρουσίασης του. Επιπλέον, θα παρουσιαστούν οι μέθοδοι με τους οποίους το ηχητικό έργο μεταβάλλει τα όρια του δημοσίου και του ιδιωτικού.

Μια χαρακτηριστική ιδιότητα της εξωαναφορικότητας της ηχητικής τέχνης είναι η σύνδεση των ήχων διαφορετικών τόπων σε πραγματικό χρόνο. Στην περίπτωση αυτή υπάρχει η μετατόπιση των ήχων (*relocation*) από μια τοποθεσία σε μια άλλη με αποτέλεσμα την επαναπλαισίωση (*re-contextualization*) του ήχου και τη μεταμόρφωση (*transformation*) των τοποθεσιών. Πιο ευρύτερα οι χώροι συνδέονται χρονικά και τοπικά με διάφορους σχηματισμούς όπως περιγράφηκαν στον σχεσιακό χώρο, ενδεικτικά οι κλιμακωτές γραμμές, δίνες κ.α. και στο σύνολό τους οι χώροι αποτελούν ένα σύμπλεγμα. Για να γίνει αυτό πιο κατανοητό θα υπάρξει μια αναφορά στο έργο του καλλιτέχνη Bill Fontana, έναν από τους πιο χαρακτηριστικούς εκπροσώπους της ηχητικής τέχνης.

Ο καλλιτέχνης ήδη από τη δεκαετία του 1970 δημιουργούσε ακουστικά δίκτυα ήχων (Fontana, 2002:18) μετατοπίζοντας ήχους από μια τοποθεσία σε μια άλλη χωρίς απαραίτητα να κάνει χρήση της ψηφιακής τεχνολογίας. Με μικρόφωνα, καλώδια, τηλεφωνικές γραμμές, αισθητήρες μετέφερε τους ήχους, αναδημιουργώντας τον υπάρχοντα χώρο και αποπλαισιώνοντας τον ήχο από την αρχική του τοποθεσία. Με τη λογική του *readymade* που γέννησε ο Marcel Duchamp και την τοποθέτηση οποιαδήποτε αντικειμένου εντός του εκθεσιακού χώρου ο καλλιτέχνης παίρνει τον ήχο ενός τόπου ως έχει και τον τοποθετεί σε έναν άλλο τόπο. Αποτέλεσμα της ενέργειας είναι να δημιουργείται ένα «χωρικό πλέγμα ταυτόχρονων σημείων ακρόασης που αναμεταδίδουν ακουστικά δεδομένα πραγματικού χρόνου σε μια κοινή ζώνη ακρόασης» (Fontana, 2002:18). Στην ουσία αυτό που κάνει ο Fontana είναι να μεταβάλλει το νόημα της πηγής του ήχου ή κατά τον ίδιο το «ακουστικό νόημα» (Fontana, 2001: παρ.4). Μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα που θα αναφερθούν

αμέσως μετά θα γίνει κατανοητή η αλλαγή της νοηματοδότησης του ήχου μέσω της «από»και «επανα» πλαισίωσής του.

Ένα αντιπροσωπευτικό έργο του καλλιτέχνη είναι το *Sound Island* (1994) που παρουσιάστηκε στο Παρίσι. Πιο συγκεκριμένα ο Fontana μετέφερε τους ήχους από τη θάλασσα της Νορμανδίας στο κέντρο της πόλης και τον πολύβουο χώρο της αψίδας του Θριάμβου. Η αψίδα του Θριάμβου είναι ένα ιστορικό αρχιτεκτονικό μνημείο που αντικατοπτρίζει τις νίκες των γαλλικών στρατευμάτων. Στην πρόσοψη της αψίδας τοποθέτησε 48 μεγάφωνα που δεν φαίνονταν και μέσω υδροφώνων και άλλων μικροφώνων ο λευκός θόρυβος των κυμάτων και οι ήχοι των γλάρων επικάλυπταν τους ήχους της κίνησης και των αυτοκινήτων σε πραγματικό χρόνο, αλλάζοντας την ταυτότητα του τόπου. Στην περίπτωση αυτή οι χωρικές συντεταγμένες της αψίδας του θριάμβου έχουν διευρυνθεί και η εμπειρία του τόπου άλλαξε καθώς τα αυτοκίνητα πλέον φαίνονται σαν να μην παράγουν ήχους, κάτι που αντικρούεται με την οπτική αίσθηση (Fontana, χ.χ. \_β: παρ.31). Με το έργο αυτό ο καλλιτέχνης μετατρέπει τον κοινωνικό και πολιτισμικό χώρο του Παρισιού θέλοντας να μεταδώσει νέα μηνύματα και νοήματα. Το έργο έγινε για την επέτειο των πενήντα χρόνων από την απόβαση στη Νορμανδία, οπότε στην περίπτωση αυτή έχουμε την ένωση δυο ιστορικών τόπων με αποτέλεσμα ο ήχος να αφυπνίζει τη μνήμη και την ιστορία του τόπου. Από την άλλη, ο ήχος ως εφήμερο γεγονός εισέρχεται στην αρχιτεκτονική και την αποδομεί. Το αρχιτεκτονικό μνημείο έχει μια παραπάνω διάσταση που σχετίζεται με το επιπρόσθετο διάφανο πεδίο του ήχου. Αυτό συμβαίνει γιατί η αρχιτεκτονική ενώ διακρίνεται από σταθερότητα και μονιμότητα με τον ήχο αποκτά το χαρακτηριστικό της ρευστότητας με αποτέλεσμα ο κόσμος να αντιλαμβάνεται τα δημόσια αρχιτεκτονικά μνημεία ως ρευστά. Το γεγονός αυτό γίνεται πιο έντονο αν αναλογιστεί κανείς ότι το συγκεκριμένο μνημείο αποτελεί σύμβολο για την κοινωνία αυτή. Το εφήμερο του ήχου δείχνει το πώς ένα σύμβολο που είναι μια ιστορική και κοινωνική κατασκευή δεν μπορεί να είναι μόνιμο μέσα στον χρόνο.

Με τον τρόπο αυτό παρουσιάζει τον ήχο να φέρει νοήματα που εξαρτώνται από το πλαίσιο στο οποίο λαμβάνει χώρα και καλεί τους ακροατές να το λάβουν υπόψη τους. Ο Fontana αλλάζει τα φυσικά όρια και δημιουργεί εννοιολογικούς δεσμούς μεταξύ των τόπων (Fontana, 2002:18), δίνει δηλαδή διαφορετικές χωρικές συντεταγμένες σε έναν τόπο, αλλάζοντας τις ηχητικές ποιότητες. Αυτή η αποπλαισίωση του ήχου από έναν αρχικό χώρο και η επαναπλαισίωση του σε έναν δεύτερο αφορά μια ηχητική επικοινωνία δύο ή περισσότερων χώρων. Ο ήχος ενώνει χωρικότητες και τόπους. Η μια χωρικότητα εισέρχεται στην άλλη είτε ενισχύοντάς την, είτε σε αντίθεση με αυτή και την αρθρώνει, οδηγώντας έτσι σε έναν νέο χώρο. Ο νέος ακουστικός χώρος είναι το άθροισμα δυο πολυδιάστατων τόπων, αυτού που

μεταφέρεται και αυτού που δέχεται τον μεταφερόμενο χώρο. Είναι ένας απτός χώρος που περιλαμβάνει τα χαρακτηριστικά δυο διαφορετικών τόπων. Ο ακουστικός χώρος του τόπου αποκτά πορώδη και ενεργά χαρακτηριστικά γιατί είναι αποτέλεσμα της ανάμειξης αυτού που συμβαίνει στο δεδομένο τόπο και των ήχων που διαμεσολαβούν από έναν άλλον. Ο μεταφερόμενος αντιμετωπίζεται ως ένας διευρυμένος ακουστικός χώρος που εισέρχεται στον άλλο μέσω του ήχου και δημιουργεί χωρική σύνδεση. Στον δεύτερο τόπο εκεί που μεταφέρεται ο ήχος, τα ακουστικά χαρακτηριστικά του πρώτου επαναπλαισιώνονται με συνέπεια να δημιουργηθεί ένας εικονικός ηχητικός χώρος (*virtual sound space*) (Tittel, 2009). Εκτός από την παραγωγή νοημάτων που προαναφέρθηκαν παρατηρείται και μια νέα αισθητική εμπειρία που δίνει έμφαση στους ήχους και κατά συνέπεια στην ακρόαση. Με την αλλαγή των ήχων του τόπου οι άνθρωποι ενεργοποιούν τα αυτιά τους και στρέφουν την προσοχή τους προς τους ήχους του τόπου επανακαλύπτοντας και επαναπροσδιορίζοντας τον τελευταίο. Δημιουργούν έτσι τη δική τους αντίληψη και νέες δυναμικές του χώρου. Υπό αυτήν τη σκοπιά ο καλλιτέχνης έχει ονομάσει και την προσωπική του ιστοσελίδα *Resoundings* αναφερόμενος στη δραστηριοποίηση του ακροατή κατά τη σύλληψη του ήχου (Rudi, 2010), ώστε να δείξει με τον τρόπο αυτό και τον στόχο των έργων του.

Η χωρική μετατόπιση του ήχου μπορεί μεν να συμβαίνει σε παρόντα χρόνο αλλά ενδέχεται να έχει και χρονική αναφορά πέρα από το παρόν ώστε ο χώρος να νοηματοδοτείται μέσα από την ιδιότητα του ήχου να ανακαλεί μνήμες. Αυτό βέβαια εξαρτάται από το πλαίσιο στο οποίο παρουσιάζεται και στον τρόπο που εκλαμβάνουν τον ήχο οι διάφοροι φορείς δράσης (άτομα) μέσα σε αυτόν. Για να γίνουμε πιο κατατοπιστικοί θα αναφερθούμε σε ένα παράδειγμα του ιδίου καλλιτέχνη που γεννά ήχους και μνήμες του παρελθόντος. Στο έργο του *Entfernte Züge* (Distant Trains) (1984) τοποθέτησε μικρόφωνα σε 8 διαφορετικά σημεία από τον πιο πολυσύχναστο σταθμό της Ευρώπης στο Cologne Main Station. Στη συνέχεια τους μετέφερε σε έναν από τους πιο πολυσύχναστους σταθμούς πριν από τον πόλεμο στον άλλοτε κεντρικό αλλά εγκαταλελειμμένο και άδειο σταθμό του Βερολίνου Anhalter Bahnhof γεννώντας έτσι μια συγχρονικότητα των ήχων. Οι ήχοι προβάλλονταν από κρυμμένα ηχεία, θαμμένα στο χώμα (Fontana, χ.χ\_α, παρ.1). και δημιουργούνταν έτσι κοινές ηχητικές χωρικότητες σε διαφορετικούς τόπους. Την περίοδο αυτή υπήρχαν ακόμη κάτοικοι στην περιοχή που ακούγοντας τα ακουστικά χαρακτηριστικά άλλων τόπων ανακάλυψαν τους ήχους του παρελθόντος. Με αυτόν τον τρόπο φαίνεται πόσο ισχυρός είναι ο ήχος στον προσδιορισμό ενός τόπου. Στην περίπτωση αυτή ο ήχος δημιουργεί ένα νέο προσωπικό χώρο και αναπαρίσταται μέσα από τις εικόνες που έχει ο ακροατής στη φαντασία του για το παρελθόν

του τόπου, δημιουργώντας έτσι ένα «εικονικό ομοίωμα» (virtual image) (Fontana, 1995, παρ. 12).

Με αυτή τη μεταφορά των ήχων και της επαναδημιουργίας του ακουστικού χώρου ο καλλιτέχνης ήθελε να ενεργοποιήσει τη μνήμη του τόπου, την ακουστική μνήμη των κατοίκων, συνδέοντας το παρόν και το παρελθόν, τον τωρινό τόπο με τον παλιό, ως μια συνέχεια που δεν έχει σταματήσει. Η ακουστική μνήμη, όπως δήλωσε ο Fontana στη συνέντευξή στο «Nyartsmagazine» είναι: «όλοι οι ήχοι που συνέβησαν σε ένα πολυσύχναστο μέρος... και αυτό με κάποιο τρόπο δε σταματά να απηχεί. Προσπαθώ να προκαλέσω αυτήν την αισθαντικότητα της διαχρονικότητας ενός τόπου» (Chou, 2006). Στο έργο αυτό ο Fontana δημιουργεί μέσω τον αντίθετων ακουστικών χώρων εννοιολογικές και ιστορικές αναφορές. Με τη σύνδεση αυτή ο καλλιτέχνης δείχνει την αλληλεπίδραση των ήχων και των πλαισίων τους, κάνοντας τους ακροατές να στρέψουν την προσοχή τους στον ακουστικό χώρο και μέσω της ακουστικής μνήμης να συνειδητοποιήσουν τον ρόλο του ήχου στη διαμόρφωση της ανθρώπινης εμπειρίας. Μέσα από την αναφορά σε έναν από τους πιο γνωστούς και διαχρονικούς καλλιτέχνες της ηχητικής τέχνης του Bill Fontana, γίνεται φανερό η χρονική και χωρική σύνδεση δυο διαφορετικών τόπων μέσω του ήχου και επίσης ο τρόπος που αυτός επαναπροσδιορίζεται μέσα σε διαφορετικό πλαίσιο αναφοράς.

Εδώ θα σημειωθεί η περίπτωση που ο ήχος αναφέρεται σε κάτι άλλο χωρίς να υπάρχει η επαναπλαισίωσή του, όπως ακριβώς με τη λογική του έργου *The Politics of Urban Silence* που παρουσιάστηκε στην αρχή του κεφαλαίου αυτού. Η ηχητική εγκατάσταση του Ζάφου Ξαγοράρη *INDICATORE 2014* παρουσιάστηκε στην ατομική έκθεση του καλλιτέχνη με τίτλο «*Σχέδια Ηχου*» στην Γκαλερί Ζουμπουλάκη (29 Απριλίου - 24 Μαΐου 2014). Όπως σημειώνεται στο συνοδευτικό κείμενο του έργου (Ξαγοράρης, 2014) η εγκατάσταση αυτή αποτελεί ένα σύστημα παραγωγής ήχων που περιλαμβάνει ενισχυτή και μεγάφωνα από το οποία προβάλλεται ο ήχος. Όλα αυτά έχουν τοποθετηθεί πάνω σε μια φορητή κατασκευή με ρόδες ώστε να μπορεί να μετακινηθεί σε διάφορα σημεία του αστικού χώρου και να συσχετιστεί και να αναδείξει λεπτομέρειες του. Στο πλαίσιο όμως αυτής της έκθεσης η εγκατάσταση σχετιζόταν όχι με το αστικό περιβάλλον αλλά με ένα ιστορικό γεγονός που πραγματοποιήθηκε: τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο και τις πρώτες ελληνικές ηχογραφήσεις. Ειδικότερα το 1916 7.000 Έλληνες στρατιώτες βρέθηκαν υπό την αιχμαλωσία του γερμανικού στρατού στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Γκέρλιτς στη Βόρεια Ευρώπη. Καθότι η Ελλάδα βρισκόταν υπό ουδέτερο καθεστώς οι αιχμάλωτοι είχαν συγχρόνως και την ιδιότητα του φιλοξενούμενου. Αυτό σήμαινε ότι είχαν ορισμένες ελευθερίες όπως το γεγονός ότι εξέδιδαν τη δική τους εφημερίδα και έκαναν τις δικές τους ηχογραφήσεις. Υπό το άκουσμα των πρώτων

ελληνικών ηχογραφήσεων ο επισκέπτης συνδέεται με ένα εξωτερικό χώρο πέρα από την τοποθεσία της αίθουσας τέχνης, γνωρίζοντας όχι τόσο γνωστές πτυχές της ιστορίας του, ανακαλώντας την ιστορική μνήμη και το παρελθόν του τόπου κάτι που συντελεί σε μια χρονική μετατόπιση. Πιο συγκεκριμένα ο επισκέπτης συνδέεται με ένα γεγονός που τον κάνει να σκεφτεί με έναν διαφορετικό τρόπο τις σχέσεις εξουσίας και ελέγχου γιατί οι αιχμάλωτοι είχαν συγκεκριμένες χειραφετήσεις και η εξουσία έχανε την ισχύ της. Με αυτόν το τρόπο νοηματοδοτούνται εκ νέου η έννοια του αιχμαλώτου, της εξουσίας και τα όρια μεταξύ τους, δημιουργούνται νέες αναπαραστάσεις και αντιλήψεις πέρα από τις συμβατικές.

Η αναφορικότητα του ήχου μπορεί να φανεί και μέσα από ηχητικά έργα που σχετίζονται με την προβολή της αφήγησης ιστοριών που τις διηγούνται οι πρωταγωνιστές τους, άτομα που τις έζησαν. Μια περίπτωση που σχετίζεται με την ανάδειξη ενός κοινωνικού χώρου είναι η έκθεση *Re flower* που πραγματοποιήθηκε τον Μάρτιο του 2016 στην είσοδο κτιρίου στο κέντρο της Αθήνας. Σε αυτήν γυναίκες θύματα του trafficking και εργαζόμενες στην πορνογραφική βιομηχανία εξέθεσαν καλλιτεχνικά έργα που σχετιζόταν με τον τρόπο που βλέπουν τη βία, την οποία έχουν βιώσει, καθώς και το πώς μπορούν να την αντιμετωπίσουν. Η έκθεση αυτή ήταν το αποτέλεσμα ενός εργαστηρίου θεραπείας μέσω της τέχνης που σχετιζόταν με την ψυχολογική ενίσχυση και την κοινωνική ενσωμάτωση των γυναικών αυτών. Αναφορικά με τον ήχο εκτέθηκε μια ηχητική σύνθεση της γράφουσας ντοκουμέντων που βασίζονται σε συνεντεύξεις των γυναικών. Σε αυτές οι γυναίκες αναφέρουν τις δυσκολίες τους και το πώς μέσα από την τέχνη επανέκτησαν μια σχετική ψυχολογική ισορροπία. Με αυτήν την έξω - αναφορικότητα του ήχου ο ακροατής συνδέεται με μια κατάσταση της τρέχουσας κοινωνικής ζωής που χαρακτηρίζει όχι μόνο τον τόπο του αλλά και άλλες χώρες. Ο επισκέπτης καλείται να αποκωδικοποιήσει νοήματα που αφορούν στο κατά πόσο εφαρμόζονται τα ανθρώπινα δικαιώματα, τις μορφές που μπορεί να πάρει ο σύγχρονος τρόπος αιχμαλωσίας στον κόσμο, την ισότητα των φύλων αλλά και τους τρόπους που η τέχνη συντελεί στην κοινωνική συμμετοχή και ένταξη.

Αμέσως μετά θα γίνει λόγος για την εμπειρία στον εκθεσιακό χώρο και για τον τρόπο που ο ήχος και η παρουσίαση του διαμορφώνει τον ιδιωτικό και τον δημόσιο χώρο. Ο δημόσιος χώρος διαμορφώνεται από τους κανόνες της πρόσβασης του σε αυτό, αλλά και τις ατομικές και συλλογικές συμπεριφορές (Low, Smith: 2006). Ο δημόσιος χώρος παράγεται μέσα από την εκάστοτε κοινωνία ως αποτέλεσμα των αντιλήψεων, των νοηματοδοτήσεων, των αναγκών της, των αντιθέσεων, του πολιτισμού και των συνηθειών της. Χωρικά ορίζεται από τους ίδιους τους ανθρώπους που τον ζούνε και τον παράγουν. Ο ιδιωτικός χώρος σχετίζεται με τον τρόπο που αντιλαμβάνεται και ερμηνεύει κανείς τον εαυτό του στην κοινωνία τόσο σε ένα νοητό όσο και

σε ένα χωρικό επίπεδο, εφαρμόζοντας μια συγκεκριμένη συμπεριφορά εντός ορισμένων χωρικών ορίων όπως είναι το σπίτι του. Ανάμεσα στον ιδιωτικό και τον δημόσιο υπάρχει και ο «μεικτός χώρος» ή «μεσολαβών» (intermediate) που διαμεσολαβεί ανάμεσα τους και έχει τα χαρακτηριστικά τους. Δηλαδή ο δημόσιος χώρος που είναι ο χώρος των «κοινωνικών σχέσεων δράσεων» και ο ιδιωτικός που είναι ο χώρος της απομόνωσης (Lefebvre, 1991: 147, 153). Ο μεικτός μπορεί για παράδειγμα να είναι μια οδική αρτηρία. Ο χώρος αυτός είναι συγχρόνως και δημόσιος και ιδιωτικός. Τα όρια όμως μεταξύ δημοσίου και ιδιωτικού δεν είναι σταθερά καθώς ορίζονται ανάλογα με την κοινωνική συλλογικότητα. Για παράδειγμα ο Σένετ (1999) αναφέρεται στη διεύρυνση του ιδιωτικού χώρου σε βάρος του δημοσίου λόγω της εξατομίκευσης, της αμεσότητας και του κερματισμού της κοινωνίας.

Η αλλαγή των ορίων ανάμεσα στον ιδιωτικό και τον δημόσιο χώρο μπορεί να εκφραστεί μέσα από τη χρήση της τεχνολογίας όπως θα διατυπωθεί στο εξής παράδειγμα. Το έργο *Internet Noise as a Structure* της ομάδας Null Pointer Constant (έκθεση Home/s, Μουσείο Μπενάκη, 2013) είναι μια οπτικοακουστική εγκατάσταση που αντιμετωπίζει τον ιδιωτικό χώρο της οικίας και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης ως μια συνδεσιμότητα συνεχούς ροής εισερχόμενου θορύβου που μεταβάλλει την αίσθηση του ανήκειν. Αντλώντας δεδομένα και μια πιθανή αντιστοίχιση λέξεων από διάφορα κανάλια της πλατφόρμας Twitter, η εγκατάσταση παράγει ηχητικά γεγονότα και επηρεάζει τη φάση και τη συχνότητα διάφορων κυματομορφών που διαμορφώνουν στη συνέχεια μια συνημιτονοειδή. Οι κυματομορφές επίσης μεταβάλλονται με την παρουσία συγκεκριμένων λέξεων-κλειδιά. Τα ηχητικά γεγονότα με τη σειρά τους δημοσιεύονται σε ένα διαφορετικό κανάλι και έτσι η εγκατάσταση τροφοδοτεί και η ίδια με θόρυβο το διαδίκτυο (NullPointerConstant, 2013β).

Η περίπτωση αυτή του ιντερνετικού θορύβου κάνει κατανοητό τον τρόπο που αλλάζουν τα όρια του ιδιωτικού χώρου εντός του σπιτιού και δημιουργούνται συνδέσεις προς έναν δημόσιο χώρο. Στην ουσία ο δημόσιος χώρος εισέρχεται στον ιδιωτικό. Μόνο στην περίπτωση που ο χρήστης παρέμβει και ερμηνεύσει τον θόρυβο, αυτός θα μετατραπεί σε πληροφορία (Null Pointer Constant, 2013α). Η χρήση του ήχου εδώ είναι περισσότερο ένα εργαλείο αισθητικής, πραγμάτωσης και μέσο δημιουργίας θορύβου ώστε ο ακροατής να κατανοήσει τη διεύρυνση των ιδιωτικών του ορίων με τη χρήση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης αλλά και τη δυνατότητα παρέμβασης σε αυτά. Από την πλευρά της ακρόασης η παρέμβαση αυτή σχετίζεται με τη λεγόμενη «ακρόαση που κατοικεί». Αυτή κατά τον Labelle σχετίζεται με την αναζήτηση νέων χώρων, συνδέσεων και αρχιτεκτονικών μέσω των ψηφιακών δικτύων (Labelle, 2006: 248). Αν και το συγκεκριμένο παράδειγμα βασίζεται

περισσότερο στα ψηφιακά μέσα δεν αναιρεί το γεγονός ότι ο ήχος δημιουργεί νέες μορφές ιδιωτικότητας και δημοσίου χώρου.



Εικόνα 10: Φωτογραφία από την εγκατάσταση *Internet Noise as a Structure* της ομάδας NullPointerConstant στην έκθεση *Home/s*

Από την άλλη πλευρά, ο τρόπος που προβάλλεται μπορεί να προσδιορίσει τις κοινωνικές σχέσεις, την κοινωνική του συμπεριφορά και την ιδιωτικότητά του ακροατή μέσα στον εκθεσιακό χώρο. Πιο συγκεκριμένα οι άνθρωποι τείνουν να αλλάζουν την κοινωνική τους συμπεριφορά ανάλογα με τα χαρακτηριστικά του ακουστικού χώρου (Blessner & Salter, 2007: 34, Fluegge, 2011). Για παράδειγμα ένας μεγάλος χώρος με έντονο ήχο, δηλαδή μια μεγάλη ακουστική αρένα, βοηθά τον επισκέπτη να μιλήσει δυνατά. Βέβαια εδώ δεν ξεχνάμε και την επιβολή σιωπής που ήταν κυρίαρχο στοιχείο των μουσείων και του λευκού κύβου. Αυτό αποτελούσε μια μορφή ιεραρχικής σχέσης και εξουσίας, ως προς τους ηχητικά θυματοποιημένους επισκέπτες, γεγονός που συναντάται και στον εξωτερικό κοινωνικό χώρο, όπως για παράδειγμα στις φυλακές (είτε με θόρυβο είτε με σιωπή) (Fluegge, 2011). Οι σχέσεις αυτές εξουσίας καταργούνται με τον ήχο εντός του εκθεσιακού χώρου διότι, είτε λόγω της παρουσίας του ήχου οι επισκέπτες συμμετέχουν στην ακουστική αρένα και μπορούν να μιλήσουν, είτε γιατί τους δίνεται η δυνατότητα μέσω των ακουστικών να έχουν έλεγχο του έργου και να δημιουργήσουν έναν ιδιωτικό χώρο. Το τελευταίο δίνει αρκετή ισχύ στον επισκέπτη. Οι μηχανισμοί αυτοί που οδηγούν στην παραγωγή προσωπικού ακουστικού χώρου ονομάζονται από την Elen Fluegge (2011) «προσωπικός ήχος» (*personal sound*).

Μέσα στον εκθεσιακό χώρο εμφανίζεται κυρίως η χρήση ακουστικών για τη δημιουργία της ακουστικής απομόνωσης του επισκέπτη ή για να αποφευχθεί ο θόρυβος, ηχητική ανάμιξη δηλαδή με κάποιο άλλο έργο και όχι για εννοιολογικούς ή αισθητικούς

σκοπούς (Stankievech, 2007). Βέβαια υπάρχουν και τα έργα που έχουν σχεδιαστεί για να αναπαραχθούν με ακουστικά. Για παράδειγμα το έργο του Bernhard Leitner, *Kopfräume-Headscapes* (2003) διερευνά τις χωρικές συντεταγμένες που γεννούνται από τον ήχο μέσα στο κεφάλι και τον ηχητικό εντοπισμό εντός του. Κατά τον τρόπο αυτό ο ακροατής δίνει βάσει στον τρόπο που κινείται και περιστρέφεται ο ήχος στο κεφάλι του και στον εσωτερικό ακουστικό χώρο του κεφαλιού. Αυτό εξαρτάται από τη στάση του σώματός, αν κάποιος στέκεται όρθια και κάθετα τότε η αίσθηση του ήχου θα είναι κάθετη, αν είναι ξαπλωμένος οριζόντια τότε ο ήχος αλλάζει κατεύθυνση (Leitner, 1998: 179-183).

Η χρήση των ακουστικών δίνει μια μοναδική ακουστική εμπειρία στον ακροατή και προάγει μια πιο ιδιωτικοποιημένη μορφή ακρόασης (privatized listening) (Fluegge, 2011). Ο Schafer (1994:118) σημειώνει ότι «τα μηνύματα που λαμβάνονται από ακουστικά είναι πάντα ιδιωτική ιδιοκτησία». Η χρήση των ακουστικών όπως μελετήθηκε από τον Bull αναφορικά με τη χρήση του Ipod και του προσωπικού φορητού mp3 player στον εξωτερικό χώρο δημιουργούν μια μορφή απομόνωσης και αποκλεισμού και ο χρήστης κάνει τη δική του προσωπική διαδρομή μέσα σε έναν κοινό χώρο όπως είναι η πόλη. Ο χρήστης, κατά τον Bull, νιώθει αποσπασμένος από τον εξωτερικό χώρο, δίνει έμφαση στον εαυτό του χάνει την αίσθηση του κοινού και δημιουργεί «ένα εξατομικευμένο οπτικοακουστικό περιβάλλον» (Bull, 2005). Με τη χρήση ακουστικών το ηχητικό έργο δείχνει να αποσπάται από τον συνολικό χώρο και να ενσωματώνεται σε ένα νέο πλαίσιο που χαρακτηρίζεται από ακουστική ιδιωτικότητα και άμεση βιωματική αντίληψη του ηχητικού έργου. Τα ακουστικά λειτουργούν σαν ένας τοίχος. Στην ουσία αυτός ο τρόπος παρουσίασης ενισχύει την προσωπική εμπειρία, τη μοναξιά και την απομάκρυνση από την κοινωνική συνοχή και τον κοινό κοινωνικό χώρο δράσης. Με τα ακουστικά απομονώνεται η ακουστική αντίληψη του επισκέπτη και η διάδρασή του με τον έξω κόσμο κάνοντας το ηχητικό έργο να παράγει ένα προσωποποιημένο ακουστικό περιβάλλον που χαρακτηρίζεται από αμεσότητα και ιδιωτικότητα. Τα ακουστικά κατά τον τρόπο αυτό δημιουργούν μια εσωτερικότητα και εσωστρέφεια (Stankievech, 2007).

Ο επισκέπτης κινούμενος ή μη εντός του χώρου ακολουθεί τη δική του ηχητική διαδρομή που δεν τη μοιράζεται με κάποιον άλλον ταυτόχρονα. Δημιουργείται ένας εσωτερικός χώρος μέσα στο σώμα και στο κεφάλι του ακροατή όπως ακριβώς γινόταν με το διακουστικό στηθοσκόπιο που αναφέρθηκε πριν όπου οι γιατροί το χρησιμοποιούσαν για να ακούσουν τους ήχους του σώματος του ασθενή απομονωμένους από τους εξωτερικούς θορύβους. Σύμφωνα με την καλλιτέχνη Janett Cardiff ο ακροατής δημιουργεί έναν ιδιωτικό χώρο εντός ενός δημόσιου (Gordon, 2005). Αυτό δείχνει ότι τα ακουστικά αλλάζουν τον τρόπο συνεργασίας μεταξύ των ανθρώπων μέσα σε έναν κοινό ακουστικό χώρο (Blesser & Salter,



2007: 27), που στην περίπτωση αυτή είναι ο χώρος που παράγεται από τα συνολικά έργα. Χαρακτηριστικό όμως των ακουστικών είναι ότι είναι εύκολα διαχειρίσιμα, όπως για παράδειγμα μπορεί να αλλαχθεί η ένταση τους με αποτέλεσμα αν την χαμηλώσει ο χρήστης να μπορεί να ακούει τους ήχους της συνολικής ακουστικής αρένας. Από την άλλη πλευρά, η χρήση ακουστικών σε έργα με ήχο δεν οδηγεί απαραίτητα στον αποκλεισμό αλλά σε ένα τρόπο επανεξέτασης του τρόπου που διαδρούμε με τον κόσμο (Duffy, et. al, 2016) και δημιουργεί πολλαπλές δυναμικές (Πανόπουλος, 2010). Για παράδειγμα στους ηχητικούς περιπάτους των Janet Cardiff and George Miller οι χρήστες φορούν ακουστικά όπου ακούγεται μια προηχογραφημένη φωνή να τους δίνει οδηγίες. Στην περίπτωση αυτή τα ακουστικά λειτουργούν επιπρόσθετα της πραγματικότητας και ωθούν τον χρήστη να εισέλθει σε μια νέα μορφή αντίληψης, μια υβριδική κατάσταση ανάμεσα σε αυτό που ακούει στα ακουστικά και τον εξωτερικό κόσμο (Stankievech, 2007).

Επιπρόσθετα όσον αφορά τις χωρικές μετατοπίσεις στην ηχητική τέχνη υπάρχουν ηχητικά έργα που μέσω του νοήματός τους επιθυμούν να αναθεωρήσουν την πολιτική και κοινωνική αντίληψη των επισκεπτών σχετικά με ό,τι μια κοινωνία έχει ορίσει ως σύμβολο. Για τη σαφέστερη επίγνωση αυτών θα παρουσιαστούν δυο έργα. Το πρώτο έργο παρουσιάστηκε στην Tate στο Λονδίνο το 2001. Ο Βραζιλιάνος καλλιτέχνης Cildo Meireles δημιούργησε το έργο *Babel* μια ηχητική εγκατάσταση ή ένα γλυπτό ραδιοφώνων για να ασκήσει κριτική μέσω της συμβολικής συσχέτισης του ραδιοφώνου με την κοινωνία. Το έργο ήταν ένας πύργος πέντε μέτρων φτιαγμένος από 800 αναλογικά ραδιόφωνα διαφορετικής περιόδου. Η δομή του πύργου σχετιζόταν με την ιστορική εξέλιξη του ραδιοφώνου. Στη βάση βρίσκονταν ραδιόφωνα των αρχών του προηγούμενου αιώνα και η πορεία προς την κορυφή περιλάμβανε σύγχρονα ραδιόφωνα. Όλα αυτά εξέπεμπαν είτε μουσική είτε φωνή από διαφορετικό σταθμό. Ο συνολικός ήχος αποδομούσε το περιεχόμενο και το νόημα των επιμέρους ήχων. Ήταν ένας μη κατανοητός θόρυβος που δημιουργούσε σύγχυση στον επισκέπτη. Ο ήχος σε συνδυασμό με το ύψος του έργου δημιουργούσαν ένα επιβλητικό περιβάλλον μέσα στον εκθεσιακό χώρο. Το έργο μέσω του τίτλου του, της δομής του (ένας ψηλός πύργος) και του ακατανόητου ηχητικού περιεχομένου του παραπέμπει τον επισκέπτη στον ομώνυμο πύργο που υπάρχει στην εβραϊκή μυθολογία καθώς και τη Βίβλο. Ο πύργος της Βαβέλ ήταν ένα ανθρώπινο κατασκεύασμα που οι δημιουργοί του ήθελαν να τον κάνουν τόσο ψηλό ώστε να αγγίξουν τον Θεό, όμως η ποικιλία των γλωσσών των δημιουργών του οδήγησε στην ασυνεννοησία και εν τέλει στην κατάρρευσή του.

Αυτή η μη αναγνωρίσιμη πληροφορία προκαλεί σύγχυση και προβλήματα επικοινωνίας τα οποία ο καλλιτέχνης τα εκφράζει μέσω των πολλαπλών φωνών και των

μουσικών των ραδιοφώνων. Το ραδιόφωνο αντιπροσωπεύει ένα κύριο χαρακτηριστικό του σύγχρονου τρόπου ζωής και κουλτούρας. Αν και ως αντικείμενο είναι τόσο κοινό εμπεριέχει συμβολισμούς για τη σύγχρονη κοινωνία. Είναι ένα μέσο επικοινωνίας στο οποίο εκφράζονται ελεύθερα οι γνώμες των μελών μιας κοινωνίας. Παρόλο που τα ραδιόφωνα μπορεί να μοιάζουν στην όψη καθένα είναι διαφορετικό γιατί εκπέμπει διαφορετική πληροφορία. Στο *Babel* το ραδιόφωνο μετωνυμικά υπαινίσσεται ότι η έκφραση διαφορετικών απόψεων δεν επαρκεί για την ορθή λειτουργία μιας κοινωνίας. Για να αποφευχθεί το χάος της κακοφωνίας που ακούγεται χρειάζεται να μην υπάρχει σύγκρουση αλλά κατανόηση, σεβασμός και επικοινωνία. Σε αυτό συντελεί βέβαια και η γλώσσα ή / και άλλοι κώδικες ώστε μια πληροφορία να καταστεί κατανοητή. Συγχρόνως δείχνει ότι η σύγχρονη κοινωνία, όπως ακριβώς γίνεται με το διαδίκτυο, είναι υπερφορτωμένη από πληροφορίες, πολλές δευτερεύουσες, ώστε ο ακροατής μπερδεύεται από το σύνολο και τον όγκο τους με αποτέλεσμα να μην καταλαβαίνει καμία από αυτές και να χάνει την ουσία τους.

Δυο άλλα έργα που αφορούν τις χωρικές και χρονικές μετατοπίσεις της ηχητικής τέχνης είναι τα *Constant Linear Velocity* στο οποίο ο ήχος έχει έντονη συμβολική διάσταση και το *Ti έγινε όταν πήγα και πού πήγα*, η νοηματοδότηση του οποίου εξαρτάται από την τοποθεσία του εκθεσιακού χώρου. Τα έργα αυτά θα παρουσιαστούν αναλυτικά ως μελέτες περίπτωσης και εδώ θα παρουσιαστούν συνοπτικά σε σχέση με αυτήν τους τη διάσταση. Η ηχητική εγκατάσταση του Stephen Cornford *Constant Linear Velocity* παρουσιάστηκε για μια βδομάδα -τέλη Ιανουαρίου / αρχές Φεβρουαρίου 2018- στον χώρο της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών στην Αθήνα, στην οποία ο ήχος λειτουργεί ως σύμβολο του σύγχρονου τρόπου ζωής. Το έργο αυτό είναι ένα κινητικό γλυπτό ήχων που αναδιαμορφώνει τους υπολογιστές ως καταναλωτικό ψηφιακό μέσο. Είναι ένα σύνολο μεταχειρισμένων κουτιών υπολογιστών των οποίων οι θύρες των cd/dvd players ανοιγοκλείνουν αυτόματα, παράγοντας έναν δυνατό ήχο η καθεμία. Τον ήχο αυτό ο καλλιτέχνης τον έχει ενισχύσει. Το έργο αποτελεί μια κριτική στον σύγχρονο πολιτισμό και τρόπο ζωής.

Καταρχάς αναθεωρεί την αντίληψη της κοινωνίας για τη φύση των ψηφιακών τεχνολογιών. Στη συνείδηση της κοινωνίας οι ψηφιακές τεχνολογίες είναι άυλες όπως για παράδειγμα με τα clouds, των αποθηκευτικών χώρων στο διαδίκτυο. Όμως μέσω της ενίσχυσης του ήχου των cd/dvd players στο έργο οι ψηφιακές τεχνολογίες χαρακτηρίζονται από υλικότητα και φυσικότητα (*physicality*). Ο σύγχρονος τρόπος ζωής όπως εκφράζεται με τα ψηφιακά μέσα βασίζεται κατά πολύ και σε υλικά στοιχεία. Τα στοιχεία αυτά είναι πια στην κοινωνία αναλώσιμα καταναλωτικά προϊόντα γιατί οι χρήστες του τείνουν να τα ανανεώνουν συχνά, όπως γίνεται με τα κινητά. Μέσα από τα μεταχειρισμένα κουτιά υπολογιστών σκοπός

του καλλιτέχνη είναι να αναδείξει το πόσο γρήγορα απαξιώνεται ένα μέσο καθώς και την πτυχή αυτή της κοινωνίας ώστε ο επισκέπτης να επανεξετάσει τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται τα ψηφιακά μέσα.

Ο τίτλος του έργου είναι ένας τεχνικός όρος του που παραπέμπει στη λειτουργία των cd players. Μέσα σε αυτά υπάρχει ένας κινητήρας που δεν έχει σταθερή ταχύτητα. Η ταχύτητα αυτή είναι ανάλογη με το πόσο κοντά είναι τα δεδομένα στο κέντρο του cd, όταν η κεφαλή που διαβάζει τις πληροφορίες είναι προς το εξωτερικό του δίσκου τότε ο κινητήρας λειτουργεί πιο αργά, όταν είναι προς το κέντρο λειτουργεί πιο γρήγορα. Αυτό γίνεται για να υπάρχει ένας σταθερός ρυθμός των δεδομένων. Έτσι στην περίπτωση αυτή γεννώνται δυο ζητήματα που σχετίζονται με τον επαναλαμβανόμενο ρυθμό και την αύξηση της ταχύτητας. Αυτά τα δύο στοιχεία επιθυμεί να αναδείξει ο καλλιτέχνης και να τα συσχετίσει με τους σταθερούς ρυθμούς και την αυξημένη ταχύτητα του σύγχρονου τρόπου ζωής. Αλλάζοντας τη λειτουργία των υπολογιστών ως καταναλωτικά ψηφιακά μέσα, ο καλλιτέχνης μέσω του ήχου αποσκοπεί στο να τα αντιμετωπίσει ο κόσμος με άλλη ματιά από τον σκοπό του αρχικού τους σχεδιασμού και να ανοίξει τα όρια της φαντασίας ή όπως χαρακτηριστικά αναφέρει τις πιθανότητες της φαντασίας προς μια καλύτερη κατανόηση του κόσμου (Cornford, 2018).

Στο σημείο αυτό θα παρουσιαστεί η σημασία της τοποθεσίας παρουσίασης του έργου και το πώς χωρίς αυτήν το έργο θα είχε διαφορετικά νοήματα από αυτά που επιθυμούσε ο καλλιτέχνης. Με διαφορετικά λόγια θα αναπτυχθεί η τοποδοσμεύσιμη πλευρά (*site engaged*) του ηχητικού έργου και ο τρόπος που αυτή σχετίζεται με την παρουσίασή της σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο αναφοράς. Η ηχητική εγκατάσταση «*Τι έγινε όταν πήγα και πού πήγα*» του Νίκου Αρβανίτη, που παρουσιάστηκε τον Μάιο - Ιούνιο 2016 στην Αθήνα αποτελεί ένα τέτοιο ενδεικτικό παράδειγμα. Το έργο υπήρξε δράση του Φεστιβάλ «*Υπνος Project*» (Hypnos Project) που οργάνωσε η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών και περιλάμβανε έργα σύγχρονης και μοντέρνας τέχνης, παραστάσεις, περιπάτους κ.α. σε διάφορα σημεία της Αθήνας με θέμα τον ύπνο (Απρίλιος – Ιούνιος 2016). Κύριο χαρακτηριστικό του έργου ήταν ότι παρουσιάστηκε σε έναν χώρο που εκτίθεται καλλιτεχνικό έργο για πρώτη φορά και σε έναν τόπο που συνδέεται με την κοινωνική και ιστορική χροιά της Ελληνικής πρωτεύουσας. Ο χώρος αυτός είναι το κυλικείο του κοιμητηρίου που συνηθίζεται να γίνεται η ταφή των επιφανών προσώπων της πόλης (Α΄ Νεκροταφείου Αθηνών). Το έργο βασίζεται στην ανασύνθεση ήχων από συνεντεύξεις και ομιλίες επιφανών προσώπων που είναι θαμμένοι στο κοιμητήριο. Ο καλλιτέχνης ερευνά τη σχέση του τόπου και την ικανότητα του να υπενθυμίσει τον δημόσιο λόγο και το ιστορικό στοιχείο που αυτός συνδέεται. Κατά τη δήλωση του καλλιτέχνη σε συνέντευξη που παραχωρήθηκε στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής δεν έχει σκοπό να

παρουσιάσει το έργο πέραν αυτού του τόπου (N. Αρβανίτης, προσωπική επικοινωνία, Μάιος 26, 2017).

Ο χώρος φέρει μια συγκεκριμένη λειτουργία μέσα στον ευρύτερο κοινωνικό χώρο αλλά ταυτόχρονα βοηθά τον καλλιτέχνη να αναπτύξει τα νοήματα που φέρει ο ήχος. Ο τόπος παρουσίασης του έργου αντηχεί μέσα στον εκθεσιακό χώρο και το έργο αν παρουσιάζεται αλλού, κατά δήλωση του καλλιτέχνη, θα έφερε διαφορετικά νοήματα. Το έργο λειτουργεί σαν ένα ηχητικό ποίημα, μια τοποδεσμεύσιμη (*site engaged*) ηχητική εγκατάσταση και δεν μπορεί να λειτουργήσει κάπου αλλού πέραν του τόπου στον οποίο δημιουργήθηκε και αναφέρεται.

## **5.6 Η ακρόαση ως παραγωγή τόπου**

Επαναδιατυπώνοντας τα παραπάνω η ακρόαση κατά την Lipari συντελεί στη δημιουργία ενός κοινού τόπου, του τόπου κατοίκησης ανάμεσα στον ακροαζόμενο και τον ακροατή. Με τον τρόπο αυτό καθίσταται μια διαδικασία παραγωγής τόπου. Ο Max Neuhaus μίλησε για τον μετασχηματισμό του χώρου σε τόπο (Neuhaus, 1994: 130) μέσω της προσοχής που επικεντρώνεται στον ήχο, το αυτί και της εστιασμένης ακρόασης. Στην περίπτωση αυτή ένα περιβάλλον αποκτά νόημα ηχητικά μέσω της ακρόασης. Με οδηγό την παραπάνω διατύπωση θα επιχειρηθεί να αναλυθεί βάσει της θεωρίας της πολιτισμικής γεωγραφίας ο μετασχηματισμός του ακουστικού χώρου της ηχητικής τέχνης σε τόπο μέσω της διαδικασίας της ακρόασης.

Η έννοια του χώρου στη σύγχρονη θεωρία παρουσιάστηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, έχει πολύπλευρες πτυχές και πολλαπλές ερμηνείες. Ο χώρος σύμφωνα με την κοινωνική επιστήμη παράγεται μέσα από σχέσεις ζωντανών και μη όντων, είναι σε διαρκή κίνηση, έχει πολλές μορφές και αναμορφώνεται συνεχώς. Όπως έχει σημειωθεί στο δεύτερο κεφάλαιο ο τόπος ανήκει στον χώρο ως μια στιγμή του και υιοθετεί τα χαρακτηριστικά του. Το κεφάλαιο αυτό θα προεκτείνει την έννοια του τόπου. Ο τόπος σχετίζεται με το γεγονός ότι ο άνθρωπος δίνει νόημα και κατανοεί τον χώρο. Η παραγωγή τόπου κατά τον Relph (1976) σχετίζεται με τις ανθρώπινες προθέσεις και σημειοδοτήσεις. «Είναι σημειοδοτικά κέντρα των άμεσων εμπειριών μας με τον κόσμο» αναφέρει χαρακτηριστικά (Relph, 1976: 141). Στο ίδιο μήκος κυμαίνονται οι Tuan και Soja. Ο πρώτος υποστηρίζει ότι οι τόποι είναι «κέντρα αξίας» (Tuan, 1977a:18) και σχετίζεται με το υποκειμενικό και την κατανόηση (Tuan, 1975) και ο δεύτερος ότι οι τόποι ερμηνεύονται (Soja, στο Gieryn 2000), ενώ ο Montgomery (1998) θα σημειώσει ότι συστατικό στοιχείο του τόπου είναι το νόημα.

Στο βιβλίο του ο Relph κάνει λόγο για το γεγονός ότι στον τόπο ο άνθρωπος νιώθει το στοιχείο της εσωτερικότητας, καθώς αισθάνεται ότι είναι εντός του και δεν υπάρχει διάκριση ανάμεσα στον εαυτό του και τον τόπο. Επίσης λέει ότι ο τόπος αποτελεί εστία προσοχής (Relph, 1976: 43). Ο Tuan το δίνει αυτό πιο παραστατικά λέγοντας ότι ο τόπος προϋποθέτει μια επιτακτική εστίαση της προσοχής (Tuan, 1977b: 411). Επιπρόσθετα αναφέρει ότι η εμπειρία ενός τόπου μπορεί να γίνει με τη μεσολάβηση συμβόλων (Tuan, 1977a: 6). Τα σύμβολα αυτά φέρουν νοήματα και αποκωδικοποιούνται σε κάθε κοινωνία χωριστά.

Σύμφωνα με τα παραπάνω ο τόπος συνδέεται με το νόημα, την πρόθεση του ατόμου να εστιάσει σε αυτό. Η αποκωδικοποίηση ενός έργου όπως διαπιστώθηκε δεν μπορεί να εκφραστεί μέσα από την ακοή γιατί αυτή αφορά ένα στοιχειώδες χαρακτηριστικό της αντίληψης και δεν ερμηνεύει ή μεταφράζει ένα νόημα. Η ακρόαση είναι μια διαδικασία ερμηνείας, μια συνειδητή επιλογή η οποία προκύπτει μέσα από την προσοχή στον άλλο. Όταν ο ακροατής ερμηνεύσει το έργο, το οικειοποιείται και δημιουργείται έτσι ένας «τόπος κατοίκησης» ανάμεσά τους.

Κατά τον τρόπο αυτό η χωρικότητα του ήχου δύναται να παράγει τόπο. Ο άνθρωπος από τη στιγμή που θα κατευθύνει την προσοχή του ώστε να ακούσει προσεχτικά έναν ήχο μπορεί να τον αποκωδικοποιήσει νοηματικά σε σχέση με το πολιτισμικό πλαίσιο και την προσωπική, πολιτισμική και κοινωνική του ταυτότητα. Αυτόματα λοιπόν η παραγωγή νοήματος κάνει τον ακουστικό χώρο έναν ακουστικό τόπο. Ως ακουστικός χώρος που εκλαμβάνεται με την ακοή μετατρέπεται σε τόπο όταν στραφεί η προσοχή προς αυτόν και προσδοθεί αξία, κατανόηση και νόημα βάσει ενός πολιτισμικού κώδικα. Με λίγα λόγια τόπος και ακρόαση είναι συνυφασμένα με την παραγωγή νοήματος. Έτσι και εντός του εκθεσιακού χώρου όταν ο επισκέπτης συμμετέχει στη διαδικασία ακρόασης ενός καλλιτεχνικού έργου τότε ο ακουστικός χώρος του μετατρέπεται σε τόπο. Ο τόπος αυτός παράγεται μόνο στο ακουστικό κανάλι που έχει ερμηνεύσει το νόημα. Το ακουστικό κανάλι είναι η χωρική σχέση επικοινωνίας του επισκέπτη με το έργο και μέσω αυτού ο επισκέπτης νοηματοδοτεί. Δηλαδή μπορεί δυο επισκέπτες την ίδια στιγμή να παρακολουθούν ένα ηχητικό έργο αλλά μόνο ένας το νοηματοδοτεί. Το ακουστικό κανάλι του επισκέπτη που δεν νοηματοδοτεί παράγει χώρο και του άλλου τόπο.

Ο τόπος δεν είναι κάτι σταθερό κατά τη διάρκεια που εξελίσσεται το ακουστικό κανάλι για τον απλούστατο λόγο ότι μπορεί ο επισκέπτης να σταματήσει να παράγει νόημα ή να δημιουργήσει ένα άλλο. Ο τόπος είναι μια χρονική στιγμή που εξαρτάται από τη χωρική ροή (Malpas, 2012). Ο τόπος λοιπόν έχει χρονικά όρια, όπως και η ακρόαση που «φέρει το αόρατο στο παρόν» (Ihde, 2007: 51). Ως επακόλουθο, ο εκθεσιακός χώρος που περιέχει έργα ηχητικής

τέχνης γίνεται ένα σύμπλεγμα τόπων που βρίσκεται σε συνεχή αλλαγή, δεν μπορεί να προβλεφθεί και φυσικά μπορεί και να μην υπάρξει. Αυτό εξαρτάται από τον ίδιο τον επισκέπτη και τον ενεργό του ρόλο στην παραγωγή νοήματος. Οι σχέσεις επικοινωνίας των επισκεπτών με τον ήχο του έργου μεταξύ τους μπορεί να είναι αντικρουόμενες διότι αυτό εξαρτάται από τον σχηματισμό (pattern) της επικοινωνίας (Truax, 1984:xii). Κατά συνέπεια η χωρικότητα του έργου δημιουργεί ένα δυναμικό και εν δυνάμει άπειρο σύμπλεγμα χωρικών σχέσεων μέσα στον εκθεσιακό χώρο που δεν μπορεί να προκαθοριστεί. Ηχητικό έργο, ακροατής και χώρος λειτουργούν ως μια ολότητα η οποία εννοιολογικά δίνει ένα άθροισμα μεγαλύτερο των επιμέρους μερών καθότι μπορεί να περιλαμβάνει πολλούς τόπους.

## 5.7 Σύνοψη

Μέσα στο κεφάλαιο αυτό αναλύθηκε η δημιουργία και η πρακτική νοήματος του ηχητικού έργου. Αναδείχθηκε ο σχεσιακός χαρακτήρας της ηχητικής τέχνης στην περίπτωση που η χωρικότητα του έργου λειτουργεί ως φορέας μηνυμάτων με σκοπό την παραγωγή και αποκωδικοποίηση του νοήματος. Ο ήχος ως μεσολαβητής δύναται να αναφέρεται σε ιστορικό, θεσμικό, κοινωνικό και εννοιολογικό πλαίσιο, σε κάτι που δεν ανήκει σε αυτόν και βρίσκεται εκτός του. Εκτενή ανάλυση του φαινομένου έκανε ο Seth Kim - Cohen στο βιβλίο του *In the Blink of an Ear* (2009) και όρισε τη μη κοχλιακή ηχητική τέχνη όταν ο ήχος αναφέρεται σε κάτι έξω από αυτόν (sound out of itself). Το νοηματικό πλαίσιο αναφοράς της ηχητικής τέχνης αφορά τόσο την αναφορικότητα του ήχου σε άλλους χρόνους ή τόπους, όσο και το γεγονός ότι το εξωτερικό περιβάλλον επηρεάζει το νόημα αυτού. Ο πρώτος δεν είναι χωριστός από το δεύτερο ως προς τη συμμετοχή του ακροατή στην παραγωγή του νοήματος. Μια διαδικασία παραγωγής νοήματος στην ηχητική τέχνη γίνεται μέσω της αναπαράστασης, η οποία αφορά την παραγωγή νοήματος μέσα από σύμβολα, εικόνες, αντικείμενα και τη γλώσσα. Εκτενή ανάλυση αυτής πραγματοποίησε ο Stuart Hall, που μέσα από τη κονστρουκτιβιστική προσέγγιση που ανέπτυξε, διαπιστώνεται ότι το νόημα δεν προϋπάρχει αλλά κατασκευάζεται βάσει του πλαισίου που παρουσιάζεται (συγκείμενο).

Λαμβάνοντας υπόψη το συγκείμενο η ερμηνεία ενός ηχητικού έργου βασίζεται και στις σχέσεις που αποκτά με άλλα αντικείμενα γύρω του, όπως είναι η λεζάντα που μπορεί να κατευθύνει την ερμηνεία. Το νόημα δεν είναι σταθερό και βασίζεται σε αυτόν που την ερμηνεύει σύμφωνα με τα συστήματα αναπαράστασης του πολιτισμού του. Επομένως ο επισκέπτης αποκτά ενεργό δράση στο έργο και την παραγωγή του και γίνεται συμπαραγωγός

του έργου. Μέσα από παραδείγματα που παρουσιάστηκαν στο κεφάλαιο αυτό όπως το εκπαιδευτικό πρόγραμμα «*Μικροί Ηχοεξερευνητές*» έγινε νοητό γιατί ο ήχος ενός έργου ερμηνεύεται διαφορετικά.

Ως εκ τούτου το ηχητικό έργο χάνει την αυτονομία του και ευρύνεται. Με τη μη κοχλιακή ηχητική τέχνη αναγνωρίζεται κατά τον Kane η διευρυμένη κατάσταση της ακουστικής χωρικότητας ως προς τις κοινωνικές, θεσμικές ή συγκείμενες πτυχές της. Τα παραπάνω οδηγούν στη δημιουργία σχέσεων πέρα από τα παραδοσιακά όρια του εκθεσιακού χώρου. Διευρύνοντας τον όρο του Greenblatt χώροι ή τόποι εκτός του ηχητικού έργου αντηχούν στην χωρικότητά του.

Οι πολλαπλές ερμηνείες του νοήματος δίνουν έναν χρονικό χαρακτήρα στην ηχητική τέχνη καθώς το νόημα διαμορφώνεται συνεχώς και δεν είναι σταθερό. Ο ήχος ως φορέας νοημάτων γεννά ένα σύμπλεγμα χωρικών σχέσεων με τους χώρους που αναφέρονται έξω από αυτόν και τους δυνητικούς αποδέκτες και βρίσκεται σε συνεχόμενη αλλαγή.

Η νοηματοδότηση και η αποκωδικοποίηση του μηνύματος από πλευράς του δέκτη (του επισκέπτη του εκθεσιακού χώρου) διαμορφώνεται από την πρακτική της ακρόασης που με τη σειρά της προσδιορίζεται πολιτισμικά, όπως παρουσιάστηκε μέσα από την θεωρία των Schafer, Feld, Truax και Sterne. Η ακοή και ακρόαση αποτελούν έναν τρόπο σύνδεσης με τον ηχητικό χώρο ωστόσο η σύνδεση αυτή έχει διαφορετικά χαρακτηριστικά. Η πρώτη σχετίζεται περισσότερο με την κατανόηση ότι ο εαυτός είναι μέσα σε έναν χώρο που έχει ήχο, ενώ η δεύτερη είναι μια συνειδητή επιλογή που εστιάζει στην προσοχή του ακροαζόμενου προς την οντότητα που παράγει ήχο και παίρνει διάφορες μορφές που σχετίζονται με την άντληση πληροφορίας. Στον εκθεσιακό χώρο ηχητικής τέχνης η ακρόαση δημιουργείται όταν ο επισκέπτης στρέψει την προσοχή του σε ένα έργο, ακούει πιο εστιασμένα και πιο αφοσιωμένα τους ήχους. Μέσω της ακρόασης ή με όρους του Schaeffer της «κατανόησης», και όχι μέσω της φυσιολογικής λειτουργίας της ακοής, ο επισκέπτης μπορεί να νοηματοδοτήσει το περιεχόμενο ενός νοήματος. Στην περίπτωση της ηχητικής τέχνης η ακρόαση οδηγεί στην παραγωγή τόπου. Με τους όρους της πολιτισμικής γεωγραφίας ο τόπος σχετίζεται με την παραγωγή νοήματος, την ερμηνεία, το πόσο ο άνθρωπος εστιάζει την προσοχή του σε κάτι και πόσο τελικά νιώθει ότι δεν υπάρχει διαίρεση και απόσταση από αυτό. Η περιγραφή αυτή κυμαίνεται στο ίδιο πλαίσιο με την ακρόαση όπως διατυπώθηκε από τους Truax και Lipari. Η πρακτική της ακρόασης δημιουργεί έναν κοινό χώρο σύνδεσης και εγγύτητας, μια αίσθηση του ανήκειν ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο, έναν «τόπο κατοίκησης» όπως έχει προσδιοριστεί από την Lipari.

Μέσα από παρουσίαση ηχητικών έργων τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό παρουσιάστηκαν οι τρόποι σύνδεσης του ηχητικού έργου με κάτι πέρα από τον εαυτό του και την αμιγή του υλικότητα. Σύμφωνα, λοιπόν, με το νοηματικό πλαίσιο αναφοράς στην ηχητική τέχνη ο καλλιτέχνης δύναται να αναφέρεται σε διαφορετικούς χώρους, τόσο με την διευρυμένη έννοια των χωρικών συντεταγμένων, όσο και με το χρονικό στοιχείο σε αυτές, όπως ακριβώς παρουσιάστηκε μέσα από το έργο του Bill Fontana. Για παράδειγμα μέσω ακουστικών δικτύων ο ήχος αποπλαισιώνεται από έναν τόπο και επαναπλαισιώνεται σε άλλον δημιουργώντας νέες νοηματοδοτήσεις στον δεύτερο τόπο. Επιπρόσθετα, υπάρχουν ηχητικά έργα που μεσολαβούν ώστε ο επισκέπτης να νοηματοδοτήσει εκ νέου τον κοινωνικό, πολιτικό και ιστορικό χώρο. Στις περιπτώσεις αυτές συγκαταλέγεται και ο τρόπος που ο ήχος διαμορφώνει την αντίληψη για τα όρια του ιδιωτικού και του δημοσίου χώρου. Βέβαια αυτό γίνεται και με τη χρήση της τεχνολογίας αναπαραγωγής ήχου εντός του εκθεσιακού χώρου. Πιο συγκεκριμένα τα ακουστικά οδηγούν στην ανάπτυξη ενός ιδιωτικού ακουστικού χώρου εντός του εκθεσιακού και τη βίωση του έργου σε προσωπικό επίπεδο.

Επιπλέον, τα χαρακτηριστικά του περιβάλλοντος ως συγκείμενου προσδίδουν νόημα στον ήχο του έργου ώστε το τελευταίο να καθίσταται τοποδεσμεύσιμο (site engaged) και η παρουσίαση του σε άλλο περιβάλλον να αλλάζει το νόημά του. Τέλος, υπάρχουν έργα που μέσω του ήχου μετατρέπουν τα νοήματα που έχει η διαμορφώσει η κοινωνία για συγκεκριμένα πράγματα όπως τα ψηφιακά μέσα.

Ο εκθεσιακός χώρος ηχητικών έργων είναι ένας εν δυνάμει τόπος με χρονικά όρια και δυναμικές δράσεις. Με τη σκοπιά αυτή η χωρικότητα του ήχου δεν είναι μια αυτόνομη οντότητα, με σταθερή υπόσταση, αλλά ένα σύνολο που αλλάζει και διαδρά. Η χωρικότητα γεννά ετερογενείς, πολύπλευρες, δυναμικές και ανεξάρτητες σχέσεις. Το πλαίσιο στο οποίο αναφέρεται επηρεάζει τη νοηματοδότηση του όποτε, κατά μια ευρύτερη έννοια, μετατρέπεται σε περιεχόμενο.



## Κεφάλαιο 6: Ενσώματη ακουστότητα και ηχητική τέχνη

### 6.1 Εισαγωγή

Το κεφάλαιο αυτό αφορά στο δυνητικό σύμπλεγμα σχέσεων σώματος - ηχητικού έργου - χώρου που σχετίζεται με τα αποκαλούμενα φυσικά χαρακτηριστικά του ήχου, τα οποία συνδέονται με προσεγγίσεις που είναι πέρα από την αναπαράσταση, το νόημα, τη γλώσσα και τον συμβολισμό. Ειδικότερα αυτές οι σχέσεις είναι δυνητικές και θέτουν σε αμφισβήτηση τις έννοιες του γνωστού και του υπαρκτού, διευρύνουν τη γνώση και κυρίως την αντίληψη, δείχνοντας έτσι το πολλαπλό πρίσμα της πραγματικότητας. Οι σχέσεις αυτές επικεντρώνονται σε μη προκαθορισμένες εμπειρίες που βασίζονται στην ήδη υπάρχουσα και διαμορφωμένη αντίληψη, αλλάζοντας τα όρια του τι θεωρείται φυσιολογική, αισθητηριακή αντίληψη (*sensory perception*). Κατά αυτόν τον τρόπο διαφοροποιείται τόσο η καθιερωμένη βίωση του καλλιτεχνικού έργου όσο και του κόσμου.

Το κεφάλαιο αυτό εμπνέεται και από τον φιλόσοφο Christoph Cox (2003) που αναφέρει τον καθαυτό ήχο «sound-in-itself». Ειδικότερα ο Cox κάνει λόγο για μια πιο υλική προσέγγιση του ήχου και δηλώνει ότι ο ήχος βρίσκεται και είναι ταυτόχρονα σε μια συνεχή ροή από ποιότητες που μεταβάλλονται, όπως λόγου χάρη το ύψος του. Επομένως ο ήχος αποτελεί μια διακριτή οντότητα από την πηγή του. Προσεγγίζει την ηχητική τέχνη και ευρύτερα την καλλιτεχνική παραγωγή ως ένα σύμπλεγμα δυνάμεων που αλληλοεπηρεάζονται με αποτέλεσμα να μη δίνεται έμφαση στη αναπαράσταση του ήχου αλλά στο «τι κάνει, πώς λειτουργεί, ποιες αλλαγές πραγματοποιεί» (Cox, 2011). Παράλληλα ο Cox ακολουθεί τις ιδέες του Νίτσε που θεωρεί τη φύση και τον πολιτισμό ως ενιαίο σύνολο, καθώς όλες οι δυνάμεις της φύσης επηρεάζουν η μια την άλλη χωρίς να υπάρχει ανθρωποκεντρισμός. Συμβαδίζει, όπως γίνεται φανερό, με τις απόψεις του Ντελέζ και του Γκουατάρι για το σινεμά, τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική: «Δεν αντιπροσωπεύει κάτι, αλλά παράγει. Δεν σημαίνει κάτι, αλλά λειτουργεί» (Deleuze & Guattari, όπως αναφέρονται στον Cox, 2011). Για τον λόγο αυτό ο Cox δεν συμφωνεί με τις θεωρίες που εμμένουν στη διάκριση πολιτισμού και φύσης και χειρίζεται τις τέχνες αποκλειστικά βάσει της αναπαράστασης (κείμενο, εικόνα κ.α.) και του νοήματος και επιπρόσθετα απαρνιέται αυτό που είναι πέρα από το συμβολικό, το κείμενο και τον λόγο (*extra-symbolic, extra-textual, or extra-discursive*) (Cox, 2011). Από τα παραπάνω προκύπτει η μη αναπαραστατική προσέγγιση του ηχητικού έργου αλλά αυτή που τείνει στην καθαρή και ανεπεξέργαστη λειτουργία του ως φυσικό φαινόμενο.

Η θεώρηση αυτή υποστηρίζεται και από τη σύγχρονη έρευνα που πραγματοποίησε το τμήμα Brain and Cognitive Sciences του MIT από τους Norman-Haignere, Kanwisher και Mc Dermott (2015) ότι η μουσική αποτελεί μια διαφορετική μορφή επικοινωνίας εν συγκρίσει με τη γλώσσα και έχει σαφές βιολογικό αποτέλεσμα στον άνθρωπο. Αυτό συμβαίνει γιατί ο εγκέφαλος χειρίζεται διαφορετικά την κάθε μορφή επικοινωνίας καθότι αυτές ενεργοποιούν διαφορετικά νευρωνικά κυκλώματα. Με τον τρόπο αυτό η μουσική αποδεσμεύεται από τα όρια του πολιτισμού και «δεν φαίνεται να είναι μια αμιγώς πολιτισμική σύμβαση», αναφέρει ένας από τους ερευνητές, ο McDermott (Gross, 2016). Το γεγονός αυτό παρόλο που αποδίδεται σε μια συγκεκριμένη μορφή τέχνης κρίνεται σημαντικό για την πολιτισμική θεωρία καθότι δίνει τη δυνατότητα στην τέχνη να απαλλαγεί από τη βίωσή της ως πεδίο συμβόλων, γλώσσας και πολιτισμού και την οδηγεί σε μια νέα μορφή επικοινωνίας που τείνει στον ρεαλισμό. Από την άλλη πλευρά βέβαια, για τον Cox αλλά και για άλλους, δεν αναιρείται ο αναπαραστατικός ρόλος της τέχνης, απλά τονίζεται η διττή φύση της ως πολιτισμικό και ρεαλιστικό - φυσικό φαινόμενο.

Η υλικότητα του ήχου είναι κάτι στο οποίο έχει δοθεί έμφαση και στο παρελθόν. Στον *Φίληβο* του Πλάτωνα αναφέρεται ο Σωκράτης που κάνει λόγο για την ωραιότητα συγκεκριμένων ήχων λόγω της ουσίας τους και όχι σχετικά με κάτι άλλο (Πλάτωνας, *Φίληβος*, χ.χ.: 131). Ο Pierre Schaeffer με το ηχητικό αντικείμενο συνιστά μια μορφή ακρόασης που δεν επικεντρώνεται στην πηγή αλλά στον καθαυτό ήχο, χωρίς συμβολισμούς. Ο καλλιτέχνης Francisco López με το ηχητικό γεγονός εστιάζει στα εγγενή χαρακτηριστικά του ήχου. Κατά τον López (2004α, και όπως αναφέρεται στον Cox, 2001) η ακρόαση στην περίπτωση αυτή δε βασίζεται σε κάποιο πολιτισμικό ή κοινωνικό πλαίσιο και σκοπός είναι να διαμορφωθεί μια εμπειρία που δεν βασίζεται στη γλωσσική δομή, στην οποία υπάρχει μια αποδέσμευση από την πηγή του ήχου και τα σημειωτικά του χαρακτηριστικά. Στις περιπτώσεις αυτές γίνεται λόγος για τον αμιγή ήχο (*pure sound*) και την αποπλαισίωση αλλά όχι για τη λειτουργία του στο ανθρώπινο σώμα και την ανάδειξη δυναμικών πτυχών της πραγματικότητας όπως θα γίνει στην παρούσα διατριβή.

Δίνοντας βάση στο γεγονός ότι το ηχητικό φαινόμενο «είναι ένα φαινόμενο επαφής» (Goodman, 2010: 10) για να κατανοηθεί η μη αναπαραστατική ιδιότητα του ηχητικού χώρου θα δοθεί ιδιαίτερη έμφαση σε ολόκληρη τη διάσταση του σώματος. Θα γίνει παρουσίαση του σώματος ως μέσου αντίληψης του κόσμου μέσα από το επιστημονικό παράδειγμα της φαινομενολογίας, με έμφαση στο έργο του Γάλλου φιλοσόφου Maurice Merleau-Ponty. Ακόμη θα γίνει αναφορά στον τρόπο που το σώμα αποτελεί μέσο ακρόασης καθώς κάνει αισθητό τον ήχο στο εσωτερικό του. Πιο συγκεκριμένα θα εξεταστεί πώς αυτό διαδρά με τον

ήχο, ποια είναι η θέση του σε σχέση με αυτόν και με ποιο τρόπο λειτουργεί ως μέσο ακρόασης ώστε ο επισκέπτης να το κάνει συνειδητό μέσα από τη διάσταση της ηχητικής εμπειρίας. Για την περιγραφή της τελευταίας η παρούσα διατριβή θεμελιώνει τον όρο της «ενσώματης ακουστότητας» που αφορά στον τρόπο που το σώμα ακούει τις ακουστές και μη ηχητικές δονήσεις. Δημιουργείται μια νέα εμπειρία του ηχητικού έργου η οποία δεν αναφέρεται στην αιτία του, στο έργο και ό, τι αυτό συνάδει (καλλιτέχνης, σύμβολα κτλ.) αλλά στην εσωτερική του ηχητική λειτουργία που δημιουργεί τις «προϋποθέσεις μιας νέας ακρόασης» (Schaeffer, 2004).

Στη διαμόρφωση της έννοιας της «ενσώματης ακουστότητας» σημαντικό ρόλο κατέχει η οντολογία της δόνησης όπως την ανέπτυξε ο Steve Goodman στο βιβλίο του *Sonic warfare*. Σε αυτό ο συγγραφέας κάνει λόγο για τους ήχους που δεν γίνονται συνειδητοί από το σώμα ως ήχοι, αλλά το επηρεάζουν, προσδιορίζονται ως «*unsound*». Ο Goodman συνδέει τις δονήσεις με την έννοια του *affect*, η οποία αποτελεί κεντρικό θέμα του παρόντος κεφαλαίου, βάζοντας την σε ένα πολιτικό πλαίσιο. Το *affect* σχετίζεται με τις εντάσεις που δημιουργούνται όταν δυο οντότητες έρχονται σε επαφή χωρίς απαραίτητα να γίνει αισθητή η ένταση αυτή. Κύριοι εκφραστές του *affect* είναι οι Gilles Deleuze και Brian Massumi, που οποίοι βασίστηκαν στις θεωρήσεις του Σπινόζα και θα παρουσιαστούν στο τρέχον κεφάλαιο. Για αυτούς το *affect* αφορά την εμπειρία πριν τη διαμόρφωση του υποκειμενικού, της αίσθησης (*sense*) (Rajchman, 2001) και της συνείδησης, ως κάτι εν ολίγοις που είναι δύσκολο να προσδιοριστεί.

Καταληκτικά το κεφάλαιο αυτό αναδεικνύει την ηχητική τέχνη ως προσέγγιση του υλικού κόσμου που δεν επικοινωνεί αναπαραστατικά και συμβολικά με το σώμα και τον χώρο, αλλά δίνει έμφαση στη σωματική εμπειρία και στις νέες προεκτάσεις του πραγματικού κόσμου. Ο ήχος διαδρά με το ανθρώπινο σώμα χωρίς να έχει αποκωδικοποιηθεί πολιτισμικά (ως κανόνας, αξία, σύμβολο) και το καθιστά συνειδητό. Αυτή η φυσική αλλά μη συμβολική διάδραση με τη σειρά της μπορεί να επηρεάσει το πνεύμα, το μυαλό και την αντίληψη. Ο στοχασμός αυτός δεν έχει να κάνει με την καθαρή υλικότητα του ήχου -από τι δηλαδή αποτελείται αυτός- αλλά με τη λειτουργία της υλικότητας, τη δράση του ήχου ως έχει και την επικοινωνία του με το σώμα στον δεδομένο χώρο. Από τη σκοπιά αυτή θα μελετηθεί η λειτουργία του ήχου ως βιωμένη σωματική εμπειρία που διαμορφώνεται στον εκθεσιακό χώρο και ως αφετηρία για την εφαρμογή και χρήση της στην καθημερινή πραγματικότητα. Αυτό θα αναλυθεί μέσα από συγκεκριμένα καλλιτεχνικά έργα που έχουν σκοπό να αναδείξουν τις νέες πτυχές.

Η προαναφερόμενη χροιά της ηχητικής τέχνης είναι μια ιστορική συνέχεια της *concept art* στην οποία όπως επισημαίνει ο Labelle (2006: 68) η εμπειρία του θεατή/ακροατή

καθίσταται ολοκληρωτική μέσα από την αντίληψη. Στο πλαίσιο αυτό η ηχητική τέχνη έχει σκοπό την ανάδειξη διαστάσεων του πραγματικού κόσμου, της εμπειρίας, της αντίληψης και της ενσωμάτωσης, που μετατρέπουν την επίσκεψη του ακροατή στον χώρο σε ένα ακουστικό βίωμα και μια ηχητική εμπειρία.

## 6.2 Ενσώματη ακουστότητα

Στο σημείο αυτό θα αναπτυχθεί ο όρος της «ενσώματης ακουστότητας» ο οποίος αφορά τις αισθητές ή μη σχέσεις του σώματος με τη δονητική φύση του ήχου και έχει δυο πτυχές, την «ενσώματη ακοή» και την «ενσώματη ακρόαση». Εδώ δίνεται έμφαση στην αμιγή και «ακατέργαστη» σχέση μεταξύ του ήχου και του σώματος η οποία με τη σειρά της αλλάζει τα όρια του δεδομένου χώρου. Η σχέση αυτή, που δεν μπορεί να μεταφραστεί συμβολικά και αναπαραστατικά, θέτει τις βάσεις για νέες αισθητηριακές αντιλήψεις και συνιστώσες της γνωστικής επίγνωσης (*cognitive awareness*) του σώματος σε σχέση με το περιβάλλον και καθίσταται ως ένας τρόπος που προκαλεί αυτό που ο Γάλλος φιλόσοφος Merleau-Ponty (2007β) ονομάζει «αναγέννηση της ύπαρξης». Ο τελευταίος είναι ένας από τους κύριους εκπροσώπους της φαινομενολογίας και προσέγγισε θεωρητικά την ανθρώπινη εμπειρία, δίνοντας έμφαση στη σημασία του σώματος στην κατανόηση και επίγνωση του κόσμου. Ο Merleau-Ponty υποστηρίζει ότι μέσω του σώματος του ο άνθρωπος επικοινωνεί με τον κόσμο και προσλαμβάνει το περιβάλλον του ως μια προέκτασή του ώστε ο άνθρωπος να κατανοεί τον εαυτό του σε σχέση με τον κόσμο. Το σώμα για τον Merleau-Ponty είναι σκεπτόμενο καθότι μπορεί και κινείται και να επηρεάζεται από το περιβάλλον χωρίς τη μεσολάβηση του νου.

Η φαινομενολογία μελετά την ανθρώπινη εμπειρία και τη σχέση της με τα πράγματα όπως παρουσιάζονται μέσα σε αυτή αλλά και διά αυτής (Sokolowski, 2003: xiv). Η περιγραφή αυτή της ανθρώπινης εμπειρίας βασίζεται στην αντίληψη και στην εμπειρία καθώς και στην ουσία αυτών, όχι σε ψυχολογικές ή άλλες αναζητήσεις αιτιών, παρόμοιων με αυτών που πραγματοποιούν οι ιστορικοί ενδεικτικά (Merleau-Ponty, 2007α). Στο πλαίσιο αυτό η αντιληπτική ανθρώπινη εμπειρία βασίζεται στις αισθήσεις (όραση, αφή κτλ.) και είναι ένας τρόπος με τον οποίο ο άνθρωπος επηρεάζεται από το περιβάλλον και βιώνει μια κατάσταση του εαυτού του (Merleau-Ponty, 2005:3).

Παρόλο που ο Maurice Merleau-Ponty επικεντρώθηκε στην αισθητηριακή αντίληψη της όρασης και όχι της ακοής επεσήμανε τη συνειδητή σχέση του σώματος με τον περιβάλλοντα χώρο και έδειξε ότι το σώμα δεν είναι απλώς ένα αντικείμενο που συνδέει το

υποκείμενο με τον εξωτερικό κόσμο αλλά ανασκευάζει την αντίληψη του υποκειμένου και συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωση της εμπειρίας. Ο άνθρωπος δε βρίσκεται έξω από τον χώρο και τον χρόνο αλλά μέσω του σώματος ανήκει σε αυτά (Merleau-Ponty, 2005:162). Με άλλα λόγια η σκέψη δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τη διαμεσολάβηση της σωματικής αντίληψης, ορίζοντας το σώμα ως το μέσο της αέναης διάδρασης του ανθρώπου με τον κόσμο.

Κύριο μέρος της θεωρίας του Merleau-Ponty είναι ότι το σώμα είναι σκεπτόμενο, διότι συνειδητά διαδρά με τον χώρο χωρίς όμως να παρεμβαίνει και να ενεργοποιείται η νοητική διαδικασία. Το σώμα εκπαιδεύεται από την εμπειρία και αποκτά διάφορες δεξιότητες ώστε να διαχειρίζεται ποικίλα συμβάντα που δημιουργούνται στον χώρο. Η ανθρώπινη εμπειρία διαμορφώνεται από τη συνδιαλλαγή της με άλλες εμπειρίες οπότε και συναντάται η διυποκειμενικότητα (Merleau-Ponty, 2007α). Τοποθετώντας το σώμα ως συστατικό της κατανόησης του κόσμου και της αντίληψης του εαυτού προκύπτει το συμπέρασμα ότι η γνώση του εαυτού είναι σχεσιακή (Idhe, 2007:41). Στην παρούσα περίπτωση η συνειδητή δυνατότητα του σώματος αφορά μια συγκεκριμένη διεργασία της ανθρώπινης εμπειρίας και της ενσώματης ακουστότητας.

Το κεφάλαιο αυτό αναφέρεται συγκεκριμένα στη διάδραση του σώματος με τον εξωτερικό κόσμο και πως αυτή επηρεάζει την ανθρώπινη αντίληψη. Σε αυτήν την προσέγγιση το σώμα αντιμετωπίζεται ως «το όχημα της ύπαρξης στον κόσμο» (Merleau-Ponty, 2005:94), ως ένα δοχείο που «λειτουργεί ως μεταγωγέας» (Massumi, 2002:135), ένας χώρος που συνδιαλλάσσεται με τον εξωτερικό κόσμο και βοηθά το υποκείμενο να γνωρίσει τις δυνατότητες που έχει αυτό. Για τον Merleau-Ponty «είμαστε στον κόσμο μέσα από το σώμα μας... Αλλά μέσα από αυτήν την ανακατασκευή της επαφής με το σώμα και με τον κόσμο, θα ξαναβρούμε επίσης τον εαυτό μας» (Merleau-Ponty, 2005:239). Μέσω αυτής της επαφής σημειώνει ο Merleau-Ponty «γλιστρώ από το υποκειμενικό στην Ύπαρξη» (Merleau-Ponty, 1968:218). Κατά συνέπεια το σώμα είναι το ενεργό εκείνο μέσο που κατανοεί τα συστατικά του κόσμου και διαμορφώνει την εμπειρία της ύπαρξης.

Ως επεξήγηση δεν αναλύεται η ιεραρχική σχέση -αν υπάρχει- του νου - σώματος, ούτε η καρτεσιανή λογική διαίρεσης του σώματος με το μυαλό αλλά το σώμα θεωρείται ως το μέρος που συνδέεται εννοιολογικά η συνείδηση και η πραγματικότητα (Carman, 1999: 209). Πιο συγκεκριμένα οι σχέσεις αυτές θέτουν στον επισκέπτη όχι πολιτισμικά ούτε κοινωνικά ερωτήματα, αλλά ερωτήματα που σχετίζονται με τον ίδιο τον άνθρωπο, το υποκειμενικό στοιχείο και τις δυνατότητές του και δεν αναπαράγουν δεδομένες σχέσεις που καθορίζουν το κοινωνικό πολιτισμικό περιβάλλον. Αυτό που κρίνεται σημαντικό είναι ότι με τη φαινομενολογία ο άνθρωπος συνειδητοποιεί ότι μέσα από τις σχέσεις γνωρίζει τον εαυτό του.

Ως αποτέλεσμα αναγνωρίζει τη σημαντικότητα της ύπαρξης του άλλου, είτε αυτό είναι έμβιον είτε όχι. Αυξάνεται έτσι η αίσθηση της αρμονίας και μειώνεται η διάκριση σε οποιεσδήποτε εκφάνσεις της ζωής, είτε στην κοινωνία είτε στη φύση.

Στο σημείο αυτό δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη διαμόρφωση της εμπειρίας και της αντίληψης στην ηχητική τέχνη και απαντώνται ερωτήματα για πώς το σώμα ως οντότητα (*entity*) διαδρά με την υλική και απτή υπόσταση του ήχου και οδηγεί στην ανεύρεση ή συνειδητοποίηση πτυχών της πραγματικότητας. Ο τρόπος που ακούμε ορίζει και αυτό που γίνεται ακουστό. Το σώμα στην προκειμένη περίπτωση γίνεται μέσο ακρόασης. Όπως έχει αναφερθεί ο ήχος είναι κύμα και γίνεται αισθητός ως δόνηση από ολόκληρο το ανθρώπινο σώμα και όχι μόνο από το αυτί. Ο ήχος συλλαμβάνεται ως κάτι το απτό ως μια ακουστική ενέργεια που μπορεί να γίνει απτική (*tactile sound*) και να επηρεάσει το ανθρώπινο σώμα. Υπάρχουν διάφοροι αισθητηριακοί τρόποι για να επιτευχθεί αυτό: Από τον βαθύ ιστό, τις σκελετικές αρθρώσεις, τα οστά ως αγωγούς ή τις νευρικές απολήξεις (*deep tissue, skeletal joints, bone conduction or nerve endings*) (Tactile Sound 101. χ.χ.). Ακόμη, ο άνθρωπος δύναται να αντιληφθεί την ίδια του τη φωνή στο εσωτερικό του σώματός του ως δόνηση. Η απτή διάσταση του ήχου έχει παρουσιαστεί σε ηχητικά έργα όπως το *Handphone Table* (1978) της Laurie Anderson που σημειώθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Ο Steve Goodman (2010: 10) στο βιβλίο του *Sonic Warfare* αναφέρεται στους τρόπους ενεργοποίησης του σώματος μέσω της δονητικής δραστηριότητας του ήχου. «Ο ήχος έχει μια σαγηνευτική δύναμη να χαϊδεύει το δέρμα, να εμβυθίζεται, να απαλύνει, να δελεάζει και να θεραπεύει, να διαμορφώνει τα κύματα του εγκεφάλου και να ζυμώνει την απελευθέρωση ορισμένων ορμονών μέσα στο σώμα». Επιπλέον, στο άρθρο του για την dancehall μουσική στην Τζαμάικα ο Julian Henriques (2010) μιλά για τον τρόπο που λειτουργούν οι εντάσεις και οι χροιές των συχνοτήτων του καθατού ήχου της συγκεκριμένης μουσικής πέρα από την αναπαράσταση, καθώς οι ακουστές συχνότητες αυτής της μουσικής σωματοποιούνται, επηρεάζουν τους παλμούς και κάνουν το σώμα να κινείται στον ρυθμό.

Η γνώση των πτυχών της πραγματικότητας βασίζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό στα όρια των αισθήσεων και τι προσλαμβάνει ο άνθρωπος μέσα στο πλαίσιο που ορίζουν οι αισθήσεις. Όμως δεν είναι μόνο οι αισθήσεις που οδηγούν στη γνώση αυτή, γιατί όπως θα αναπτυχθεί ύστερα, το σώμα μπορεί να μην αισθάνεται τη δονητική πλευρά του ήχου αλλά διαδρά μαζί της και επηρεάζεται από αυτή. Για τον λόγο αυτό η παρούσα διατριβή θα βασιστεί στη φαινομενολογία αλλά θα εμπλουτίσει τις απόψεις της μέσα από τη θεωρία του *affect* και τις λειτουργίες με τις οποίες η ηχητική τέχνη διευρύνει τα όρια της ακρόασης. Εκ παραλλήλου συχνότητες πέρα από το ακουστό φάσμα είναι δυνατό να επηρεάζουν το ανθρώπινο σώμα. Ο

Steve Goodman μιλά για τις συχνότητες που ανήκουν κάτω από τα όρια του ακουστού φάσματος, -infrasonic- που στα ζώα προκαλούν αγχώδεις συμπεριφορές αλλά και έχουν συγκεκριμένες επιρροές στους ανθρώπους. Η τελευταία αυτή περίπτωση παρατηρήθηκε τη δεκαετία του 1960 από την ομάδα του ερευνητή ρομποτικής Vladimir Gavreau που ασχολήθηκε με τον σχεδιασμό όπλων. Πιο συγκεκριμένα παρατήρησαν ότι συγκεκριμένες μη ακουστές συχνότητες μπορεί να προκαλέσουν τραχύτητα ανάμεσα στα εσωτερικά όργανα ενός οργανισμού με αποτέλεσμα οι νευρικές απολήξεις να υποστούν ζημιές (Goodman, 2010: 19). Ο Goodman κάνει ιδιαίτερη μνεία στη χρήση δονήσεων στις πολεμικές επιχειρήσεις διότι αυτές σωματοποιούνται χωρίς να αποτελούν θανατηφόρο όπλο, όπως για παράδειγμα οι δονήσεις μπορεί να προκαλέσουν μάτωμα της μύτης. Επομένως μέσω των δονήσεων το σώμα νιώθει την υλικότητά του.

Από την άλλη πλευρά η Ikoniadou (2014:47) στο βιβλίο της *The Rhythmic Event* αναφέρεται στις συχνότητες εκείνες που ξεπερνούν το ακουστό φάσμα -hypersonic- και αναδεικνύουν μια κρυφή ικανότητα του σώματος να αντιλαμβάνεται τον ήχο. Βασισμένη στην έρευνα του Tsutomu Ohashi για το *Hypersonic effect*, που αφορά τη διεύρυνση της αντίληψης όταν το σώμα βρίσκεται σε επαφή συγχρόνως με υπέρηχους και ακουστούς ήχους, μιλά για τη μη ακουστή δόνηση που *προσπερνά* τα συνήθη μέρη του σώματος που άγονται από τον αέρα (*air-conducting*) και επηρεάζει το νευρικό σύστημα και το μυαλό. Έτσι η συγκεκριμένη περίπτωση αφορά τη διάδραση του σώματος με ακουστές και μη δονήσεις οι οποίες επηρεάζουν την αντιληπτική ευαισθησία (*perceptual sensitivity*) χωρίς να απευθύνονται στην αισθητηριακή διάσταση του σώματος. Με άλλα λόγια ο μη αισθητός ήχος καθίσταται μια εσωτερική σωματική εμπειρία.

Κρίνοντας από τα παραπάνω η αίσθηση της ακοής δεν αφορά μόνο τα αυτιά αλλά ολόκληρο το ανθρώπινο σώμα. «Ολόκληρο το σώμα μου γίνεται αυτί» γράφει ο Schafer (2006) διευρύνοντας έτσι την ακουστική ιδιότητα του αυτιού σε ολόκληρο το σώμα. Ειδικότερα το σώμα δέχεται τις δονήσεις που προκύπτουν από τον ήχο ως αισθητήρια πληροφορία, ως απτό αντικείμενο, συμπεριλαμβάνοντας δηλαδή και την αίσθηση της αφής. Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν ήχοι που δεν γίνονται αντιληπτοί από τον άνθρωπο αλλά το σώμα τους αντιλαμβάνεται καθότι αυτοί το επηρεάζουν. Λαμβάνοντας υπόψη τις έννοιες «σωματική ακοή» (*bodily hearing*), «σωματικότητα της ακοής» (*corporeality of hearing*) που αφορούν τη σχέση του σώματος με τις κινήσεις του ήχου (Leitner όπως αναφέρεται στον Schulz, 2002a) και τον ενσώματο ήχο «*embodied sound*» που αναφέρεται στη σχέση μεταξύ σώματος, ήχου και πτυχών χώρων όπως ο κοινωνικός, το δομημένο περιβάλλον, οι αρχιτεκτονικές της φαντασίας (Ouzounian, 2006), η παρούσα διατριβή εισάγει τον όρο της «ενσώματης

ακουστότητας», το πώς το σώμα αλληλεπιδρά με την υλικότητα του ήχου αισθητά και μη. Αυτό που διακρίνει τον όρο της «ενσώματης ακουστότητας» από τους άλλους είναι ο τρόπος που το ανθρώπινο σώμα ακούει τη δόνηση με μη αισθητό τρόπο. Η διάδραση του σώματος με τον ήχο και τον χώρο του αφορά το στάδιο εκείνο πριν ο άνθρωπος ερμηνεύσει αναπαραστατικά τον ήχο. Αυτό γίνεται συνήθως τη στιγμή που το σώμα δέχεται το ηχητικό ερέθισμα. Η διάδραση αυτή δημιουργεί μια καθαυτή βιωματική εμπειρία που επαναπροσδιορίζει τα ανθρώπινα όρια, εκφράζει τις λειτουργίες της ανθρώπινης φυσιολογίας, κάνει συνειδητή τη φυσιολογία του σώματος και το ίδιο το σώμα ως μέσο ακοής και ακρόασης.

Η βιωματική αυτή εμπειρία περιλαμβάνει τη διαδικασία που η φυσική παρουσία του ήχου, όπως προκύπτει από τις δεδομένες χωρικές συνθήκες, γίνεται αντιληπτή από το ανθρώπινο σώμα στο σύνολο του. Πιο συγκεκριμένα αφορά τη λειτουργία του ήχου πάνω στο σώμα και τον τρόπο που ο επισκέπτης κάνει συνειδητή την ενσώματη ακουστότητα. Για παράδειγμα ο Bernhard Leitner (όπως αναφέρεται στον Schulz, 2002α) ξεκινώντας από την ακοή του σώματος (*bodily hearing*) ως διευρυμένη μορφή ακοής σχεδίασε ορισμένα έργα που υποστηρίζουν την πρακτική αυτή. Η σειρά έργων του *Sound Chairs* έχει ως αποτέλεσμα την «ακουστική επίγνωση του σώματος» (Leitner, 1975), την ανάδειξη, μέσω των ήχων που γίνονται αισθητοί από το σώμα, ενός προσωπικού και εσωτερικού φυσικού χώρου. Ο επισκέπτης κάθεται σε μια καρέκλα στον άξονα της κίνησης του ήχου και ήχοι από τσέλο και κόρνα εισέρχονται στο σώμα ώστε αυτό να κατανοήσει τις δονήσεις και να αισθανθεί τη ροή και τις αντηχήσεις των ήχων αυτών στο εσωτερικό του σώματός του δημιουργώντας μια «κιναισθητική- απτή εμπειρία» (Motte-Haber, 1998). Οπότε και το σώμα γίνεται ένας χώρος δόνησης και αντήχησης που διαμορφώνει την αντίληψη για τον εαυτό και τη σχέση του με τον κόσμο. «Ένας ζωντανός ακουστικός εσωτερικός χώρος» (Leitner, 1998:177) γίνεται συνειδητός δίνοντας έτσι μια εναλλακτική μορφή ακοής και κατανόησης του κόσμου μέσω της «απτής ακουστικής» (Leitner, 1998:175).

Κατά τον τρόπο αυτό με την ηχητική τέχνη αναδεικνύονται νέοι τρόποι εμπειρίας που δεν έχουν εφαρμοστεί σε μεγάλο βαθμό στη σύγχρονη κοινωνία. Αυτό γιατί το ανθρώπινο σώμα στις παρούσες πολιτισμικές και κοινωνικές συνθήκες δεν έχει επίγνωση των ορίων (ή πιο ορθά τα αγνοεί) και των δυνατοτήτων που μπορεί να του προσφέρει η ακουστότητα του, καθώς και πώς αυτό μπορεί να επικοινωνήσει με τον εξωτερικό κόσμο. Στο σύγχρονο τρόπο ζωής δίνεται έμφαση στη διάκριση υποκειμένου/αντικειμένου και αναπτύσσεται η γλώσσα ως μέσο γνώσης με την οποία το υποκείμενο αντικαθιστά το σώμα. Επιπλέον, με την προτεραιότητα της οπτικής αίσθησης η αισθητηριακή γνώση που βασίζεται στις λοιπές αισθήσεις δεν καλλιεργείται (Dwyer & Duffy, 2012:10).



Το κείμενο αυτό πραγματεύεται την έννοια της ενσώματης ακουστότητας και τον τρόπο που αυτή εκτυλίσσεται κατά την παρουσία του επισκέπτη στον εκθεσιακό χώρο ηχητικών έργων. Στην ουσία απαντάται το ερώτημα που είχε θέσει ο Duchamp, αν κάποιος δηλαδή μπορεί να ακούσει την ακοή, να νιώσει την αναπνοή (Duchamp, 1975: 195) αφού πλέον η ακοή βασίζεται στην απτικότητα και αγωγιμότητα του ήχου. Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα η ενσώματη ακουστότητα βασίζεται στο γεγονός ότι ο άνθρωπος διαδρά με το φαινόμενο του ήχου ως δόνηση - κύμα μέσω του σώματός του. «Απηχώ τη δόνηση του ήχου με ολόκληρη την αισθητηριακή μου ύπαρξη» γράφει ο Merleau-Ponty (2005: 272) στρέφοντας την ακουστότητα από το αυτί στην ενσώματη υπόσταση.

Μέσα από έργα της ηχητικής τέχνης και της ακρόασής τους ο άνθρωπος μπορεί να καλλιεργήσει τη συνειδητότητα του σώματός του και να αποκτήσει επίγνωση των ατέρμωνων σχέσεων που δημιουργεί μεταξύ του ηχητικού αντικειμένου και του χώρου. Με τον τρόπο αυτό λαμβάνει υπόψη του τις δυνατότητές του, που δεν μπορεί να προβλέψει, ούτε και να γνωρίσει τον πολλαπλό αριθμό τους καθιστώντας το σώμα ως οντότητα που τείνει στο άπειρο.

Η ενσώματη ακουστότητα περιλαμβάνει ορισμένους τρόπους πρόσληψης που προκύπτουν από την ακατέργαστη επαφή του σώματος με τον ήχο ώστε να γίνει συνειδητή από το ανθρώπινο σώμα η κατανόηση των δυνατοτήτων του και της επικοινωνίας του με τον πραγματικό κόσμο. Η ανάλυση των τρόπων αυτών βασίζεται στις υπάρχουσες θεωρίες διάκρισης της ακοής και της ακρόασης (*hearing-listening*) που προαναφέρθηκαν καθώς και στη θεωρία της έντασης της εμπειρίας (*affect*) και υποστηρίζεται μέσα από την παρουσίαση ηχητικών έργων που βασίζονται στη διαχείριση της σχεσιακής εμπειρίας. Η ενσώματη ακοή και ακρόαση σχετίζονται με την εστίαση της προσοχής στον ήχο. Στην ενσώματη ακοή ο επισκέπτης δεν εστιάζει την προσοχή του στον ήχο, ενώ στην ενσώματη ακρόαση ο επισκέπτης στρέφει την προσοχή του και αφοσιώνεται στον ήχο και συνειδητοποιεί τη δόνηση στο σώμα του.

Η ενσώματη ακοή σχετίζεται με τη μη εστίαση και προσοχή του επισκέπτη στον ηχητικό χώρο των καλλιτεχνικών έργων. Αυτή με τη σειρά της έχει δυο διαστάσεις. Η πρώτη σχετίζεται με το γεγονός ότι ο επισκέπτης, γνωρίζοντας ότι είναι ενσωματωμένος στο ηχητικό χώρο, επιλέγει να μη στρέψει την προσοχή του. Η δεύτερη περίπτωση αφορά τα ηχητικά έργα που παρουσιάζουν τη δονητική φύση του ήχου, που είναι στα όρια του συνειδητού, με αποτέλεσμα ο επισκέπτης να αδυνατεί να στρέψει την προσοχή του. Με την ενσώματη ακρόαση ο επισκέπτης στρέφει την προσοχή του στον ήχο και κάνει συνειδητή με το σώμα του τη σχέση του αυτόν.

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι τρόποι αυτοί υπάρχουν ώστε να γίνει περισσότερο κατανοητή η έννοια της ενσώματης ακουστότητας, βάζοντας τις βάσεις για ένα νέο μοντέλο ακουστικής κατανόησης του κόσμου, που σχετίζεται με τη σωματική εμπειρία. Επιπλέον, στον εκθεσιακό χώρο ο επισκέπτης μπορεί να μεταπηδά ανά πάσα στιγμή από τον ένα τρόπο στον άλλο.

### 6.3 Ενσώματη ακοή

Ο πρώτος τρόπος πρόσληψης της ενσώματης ακουστότητας, που προσδιορίζεται ως «ενσώματη ακοή», σχετίζεται με την διάδραση του ήχου με το σώμα την πρώτη στιγμή της δημιουργίας χωρίς το άτομο να καταλάβει συνειδητά ότι το σώμα του διαδρά με ένα ηχητικό περιβάλλον. Αυτό γίνεται από τη στιγμή που ο επισκέπτης εισέρχεται στον ηχητικό χώρο και ενσωματώνεται από αυτόν. Στην ουσία αφορά το πρωτογενές στάδιο επαφής του σώματος με τον ήχο ως δόνηση που ενεργοποιεί το σώμα ως μια οντότητα που αντιλαμβάνεται και δρα, χωρίς όμως να βρίσκεται σε μια συνειδητή κατάσταση που αλληλεπιδρά με το περιβάλλον, αλλά σε μια διαδικασία για τη θέσπιση της αντίληψης. Το σώμα δεν προσπαθεί να ερμηνεύσει ό,τι γίνεται γύρω του ακουστό.

Η ενσώματη ακοή περιλαμβάνει δυο είδη που σχετίζονται με την αισθητή και μη σύλληψη του ήχου. Το πρώτο αφορά τον ήχο ως καθαρό αισθητηριακό υλικό και τον τρόπο που το σώμα συνιστά ένα αισθητηριακό ηχητικό κανάλι στον εκθεσιακό χώρο. Ο επισκέπτης έχει επίγνωση ότι είναι ενσωματωμένος σε έναν ηχητικό χώρο που παράγεται από καλλιτεχνικά έργα αλλά επιλέγει να μη στρέψει την προσοχή του σε αυτά και δεν κάνει μια προσπάθεια να τα κατανοήσει. Στη δεύτερη περίπτωση τα ηχητικά έργα φέρνουν στο προσκήνιο την απτή διάσταση του ήχου που εισέρχεται στο σώμα χωρίς να γίνει αισθητή (*affect*). Αναδεικνύουν δηλαδή τη χωρικότητα του σώματος στον πραγματικό κόσμο σε σχέση με τον ήχο. Στην περίπτωση αυτή ο επισκέπτης δεν μπορεί να στρέψει την προσοχή του στον ήχο γιατί είναι στα όρια της επίγνωσης.

Ο επισκέπτης συλλαμβάνει το γεγονός ότι το σώμα του είναι εκτεθειμένο στον ήχο του έργου, ότι κινείται ή στέκεται σε έναν εκθεσιακό χώρο που βρίσκονται ήχοι τους οποίους προσλαμβάνει, με άλλα λόγια κατανοεί ότι είναι ενσωματωμένος σε έναν ακουστικό χώρο και «καταλαβαίνει τουλάχιστον ένα πρώτο περίγραμμα μιας κατάστασης» (Nancy, 2007: 6). Όχι μόνο τα αυτιά αλλά και ολόκληρο το σώμα κάνουν κατανοητούς, αναγνωρίσιμους και αντιληπτούς τους ήχους. Υπάρχει δηλαδή μια διάδραση ανάμεσα στο σώμα και τον

παραγόμενο ηχητικό χώρο του έργου χωρίς να βασίζεται στη νοηματοδότηση με όρους αναπαράστασης ή στην εδραίωση μιας συνειδητής σχέσης.

Εδώ η ηχητική εμπειρία του εκθεσιακού χώρου τονίζει το σώμα ως αισθητηριακό κανάλι και τον ήχο ως αισθητηριακό δεδομένο. Μέσα από τις σχέσεις αυτές του σώματος του ηχητικού έργου και του εκθεσιακού χώρου παράγεται χώρος. Ο χώρος αυτός εμφανίζεται σε κάθε περίπτωση που ο επισκέπτης εισέρχεται στον εκθεσιακό χώρο και κάνει τα έργα ακουστά, χωρίς όμως να τα ερμηνεύει και να τα κατανοεί, αφού δεν έχει στρέψει την προσοχή του και δεν έχει κάνει μια προσπάθεια να τα καταλάβει. Καταλαβαίνει ότι το σώμα του είναι μέσα σε ένα ηχητικό περιβάλλον που προκαλείται από τα έργα και το οποίο μπορεί να τον παρακινήσει, να αφουγκραστεί στη συνέχεια του ήχους που ακούει. Η περίπτωση αυτή λαμβάνει χώρα επίσης όταν ένας επισκέπτης εισέρχεται στον εκθεσιακό χώρο και με οπτικούς όρους «ρίχνει μια ματιά» στα έργα, κάνοντας μια γρήγορα επισκόπηση αυτών.

Μια άλλη πτυχή της ενσώματης ακοής είναι ότι αυτή δύναται να πραγματεύεται τον ήχο ως τη μη ακουστή δόνηση με την οποία το σώμα αλληλεπιδρά με ακούσιο τρόπο. Πρόκειται για εκείνη τη μορφή της ενσώματης ακουστότητας που αναφέρεται στην εμπειρία προτού σχηματοποιηθεί ως αίσθηση και νοητική σκέψη. Για να γίνει αυτή γνωστή και κατανοητή υπάρχουν ηχητικά έργα που δείχνουν την απτή διάσταση του ήχου που εισέρχεται στο σώμα χωρίς αυτή να γίνει αισθητή (*affect*).

Το σώμα βρίσκεται σε επαφή με μη ακουστούς ήχους, που ανήκουν σε μια πτυχή της πραγματικότητας η οποία δεν συμβαδίζει με τα καθιερωμένα όρια της αίσθησης και της αντίληψης. Πριν λοιπόν το γνωστικό και το αναπαραστατικό στάδιο το σώμα αλληλεπιδρά στον χώρο με τη δονητική φύση του ήχου, ως μη πλήρως αντιληπτή ενέργεια. Κατά τον τρόπο αυτό η ενσώματη ακουστότητα διευρύνει τα όρια της. Αυτός ο τρόπος πρόσληψης δεν προσεγγίζεται από τις πτυχές της φαινομενολογίας (αυτού που φαίνεται δηλαδή και καθίσταται μέρος της αίσθησης και της αντίληψης) αλλά με αυτό που προσδιορίζεται ως *affect* και όσον αφορά τον ήχο είναι η εν δυνάμει σχέση του ανθρώπου με τις δονητικές συναθροίσεις (Gallagher, 2016). Κατά συνέπεια η έννοια της δόνησης και η διάδρασή της με το σώμα είναι κύρια στοιχεία στο κεφάλαιο αυτό.

Αξίζει να σημειωθεί ότι το *affect* είναι μια ευρεία έννοια και έχει διαφορετικές θεωρήσεις στη σχετική βιβλιογραφία και αρθρογραφία, οι οποίες είναι διάσπαρτες, με αποτέλεσμα εύκολα να μπορεί να προκληθεί σύγχυση στον ερευνητή. Για τον λόγο αυτό είναι απαραίτητο στο πλαίσιο της διατριβής να γίνει προσπάθεια να προσδιοριστεί το *affect* πιο συγκεκριμένα. Η παρούσα διατριβή ερεύνησε την έννοια του *affect* κυρίως σύμφωνα με τον Brian Massumi, τους Deleuze & Guattari, τον Steve Goodman, την Eleni Ikoniadou, του

William Mazzarella, του Michael Gallagher. Όμως η μελέτη αυτών περιέπλεξε περισσότερο τα πράγματα στο τι προσδιορίζεται ως «*affect*» διότι ο καθένας το βλέπει από τη δική του σκοπιά. Σύμφωνα με την έρευνα και τη μελέτη της γράφουσας το άρθρο του Brian L. Ott *Affect* (2017) συμπυκνώνει και αναλύει όλες αυτές τις πτυχές του *affect* με τον καλύτερο δυνατό τρόπο και για αυτό τον λόγο θα χρησιμοποιηθεί ως βασικός άξονας στη συνέχεια.

Αρχικά ο φιλόσοφος Baruch Spinoza, τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, μίλησε για τα *affectus* και *affectio*, που επηρέασαν τις σύγχρονες προσεγγίσεις του *affect*. Το *affectus* σχετίζεται με την ένταση που παράγεται ανάμεσα στα σώματα. Η ένταση αυτή διαμορφώνει τη δυνατότητα δράσης των σωμάτων. Κάθε μέρος θα δράσει ανάλογα με τη μεταξύ τους αλληλοεπίδραση. Αυτή η προσέγγιση, που θα διεκπεραιωθεί στη συνέχεια, επηρέασε τους Brian Massumi, τους Deleuze και Guattari καθώς και ευρύτερα τις σύγχρονες πολιτισμικές και κοινωνικές θεωρίες. Το *affectio* αφορά μια στοιχειακή κατάσταση (*elemental state*) που γεννάται μεταξύ της επαφής των σωμάτων και μπορεί να πάρει τρεις μορφές: επιθυμία, ευχαρίστηση και πόνος. Κατά συνέπεια το *affectio* έχει να κάνει με το συναίσθημα, που με τη σειρά του έχει επηρεάσει τη σύγχρονη ψυχολογία και νευρολογία.

Αναφορικά με τη στοιχειακή κατάσταση το *affect* μπορεί να αναφέρεται στη διάθεση, τα συναισθήματα, τα αισθήματα (*feelings*) και τα πάθη (Ott, 2017). Δυο θεωρίες εκπροσωπούν τη διάσταση αυτή που τη σχετίζουν με μια προ γνωσιακή έμφυτη διαδικασία που υπάρχει σε όλους τους πολιτισμούς. Κατά τον Silvan Tomkins (όπως αναφέρεται στον Ott, 2017) δηλώνει ένα πρωταρχικό κίνητρο, έναν βιολογικό μηχανισμό που επηρεάζει τη σκέψη, τη μνήμη, την αντίληψη. Το *affect* σχετίζεται με τη διέγερση το μέγεθος της οποίας βασίζεται στο ίδιο το ερεθίσμα. Χαρακτηριστικό είναι ότι το *affect* δεν γεννάται απαραίτητα γνωσιακά και δεν ταυτίζεται με το συναίσθημα, διότι το τελευταίο παράγεται από τον συνδυασμό του πρώτου με το αίσθημα (*feeling*) και τη μνήμη. Ο Ott (2017) συνεχίζει ότι στην προσέγγιση αυτή σημαντικό ρόλο κατείχε και η θεωρία του Antonio Damasio για τα βασικά συναισθήματα. Ο Damasio υποστηρίζει ότι τα συναισθήματα δεν είναι ανεξάρτητα του γνωσιακού και το μυαλό υποστηρίζει το σώμα καθότι διασφαλίζει τη φυσιολογία και τη λειτουργικότητά του. Τα συναισθήματα είναι δράσεις που είναι έμφυτες στον οργανισμό, δεν χρειάζονται τη συνείδηση για να πραγματοποιηθούν και ενεργοποιούνται από ερεθίσματα που σχετίζονται με τις εξωδεκτικές αισθήσεις. Ωστόσο, ο Ott δεν αποκλείει τον συνδυασμό των δυο αυτών διαστάσεων γιατί για παράδειγμα σύμφωνα με τον Lawrence Grossberg (1992) το *affect* μπορεί να προηγείται πάντα των συναισθημάτων.

Η προσέγγιση των ανθρωπιστικών και κοινωνικών σπουδών που αφορά το *affectus* δεν περιλαμβάνει το συναίσθημα και δίνει έμφαση σε μια εμπειρία που είναι προγλωσσική και μη

συνειδητή, απαλλαγμένη από ιδεολογίες, προθέσεις και νοήματα. Με βάση τις αντιλήψεις του Spinoza ότι το σώμα ορίζεται από τις δυνατότητές του και ότι έχει την ικανότητα να επηρεάζει και να επηρεάζεται ο Massumi μιλά για το affect ως «αυτό που είμαστε σε θέση να κάνουμε» (Zournazi, 2002), ως ένα σύνολο δυναμικότητας και δυνατοτήτων. Είναι ένας τρόπος σωματικής σκέψης (*thinking, bodily*), μια ασαφής κατάσταση που είναι ανεξάρτητη από την αίσθηση και λαμβάνει χώρα πριν τη διαμόρφωση της σκέψης, της υποκειμενικότητας και της πολιτιστικής διαμεσολάβησης. Με άλλα λόγια δηλαδή εκφράζει μια «προπροσωπική ένταση» (*prepersonal intensity*) (Deleuze & Guattari, 2005: xvi). Η ένταση αυτή ωστόσο δεν πρέπει να συγχέεται με το συναίσθημα καθότι αυτό «έχει υποκειμενικό περιεχόμενο, είναι μια ένταση που ανήκει κάπου και έχει αναγνωριστεί (It is intensity owned and recognized) (Massumi, 2002:28), ενώ το affect αφορά το προ υποκειμενικό και το προ προσωπικό.

Η δυνατότητα του «να επηρεάζεις και να επηρεάζεσαι» δείχνει μια σχέση καθιστώντας το *affect* ως «ένα τρόπο σύνδεσης». Επιπλέον, η σύνδεση αυτή είναι πάντοτε ενσωματωμένη και μη σταθερή. Είναι μια σχέση που βρίσκεται σε κίνηση καθότι οι ικανότητες (*capacities*) του σώματος αλλάζουν συνεχώς και το *affect* είναι μια «εμπειρία αλλαγής». Η κίνηση αυτή μπορεί να αφορά και την κίνηση του ίδιου του σώματος (Massumi όπως αναφέρεται στη Zournazi, 2002). Η ένταση αυτή για τον Massumi σχετίζεται με τα υλικά και τα γεγονότα (Massumi, 2002: 33). Συμπληρωματικό σε αυτό είναι και η σύνδεση του *affect* από τους Deleuze & Guattari (1994α: 164 και 168) με τη δόνηση και την ενέργεια. Όμως στο εγχειρίδιο αυτό συσχετίζουν το *affect* με την αίσθηση (*sensation*), γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με το βιβλίο τους *Pure Immanence. Essays on A Life* που εκδόθηκε το 2001. Στην εισαγωγή του τελευταίου από τον Rajchman, το *affect* είναι κάτι που λαμβάνει χώρα πριν από την αίσθηση. Για να διευκρινιστεί η ασάφεια αυτή η παρούσα διατριβή ανατρέχει στον Massumi ο οποίος συγκεκριμενοποιεί το στάδιο που πραγματοποιείται από το *affect* σημειώνοντας ότι «η αίσθηση (*sensation*) είναι μια καταγραφή (*registering*) του *affect*» (Zournazi, 2002). Κατά συνέπεια η αίσθηση περιλαμβάνει το *affect* αλλά αυτό προηγείται χρονικά της αίσθησης.

Στη σκοπιά του Massumi που προσδιορίζει το *affect* ως έναν τρόπο σύνδεσης μεταξύ των οντοτήτων που λαμβάνει χώρα πριν την αίσθηση θα βασιστεί και η παρούσα διατριβή για να δείξει τα ηχητικά έργα τα οποία παρουσιάζουν την αλληλεπίδραση του σώματος με τις δονήσεις, τους μη ακουστούς ήχους, η οποία συναντάται στο σύνολο των πολιτισμών. Η προαναφερθείσα έρευνα του Tsutomu Oohashi (2000) για το *Hypersonic effect* αναφέρει ότι υπάρχουν ήχοι που δεν αναγνωρίζονται απαραίτητα συνειδητά και γνωσιακά και υπάρχουν στον άνθρωπο μη ακουστά αισθητηριακά συστήματα (*nonauditory sensory systems*). Για παράδειγμα, αναφέρει ο Tsutomu Oohashi, στα τροπικά δάση υπάρχουν ήχοι υψηλών και μη

ακουστών συχνοτήτων που σε συνδυασμό με τις ακουστές επηρεάζουν τη λειτουργία του μυαλού αλλά όχι τη νόηση. Όπως σημείωσε ο Massumi το *affect* αφορά μια δυνητικότητα που σχετίζεται με το τι μπορεί το σώμα να κάνει. Μέσω του *affect* το σώμα κατανοεί τις δυνατότητές του ή ένα μέρος από αυτές. Αυτές οι δυνατότητες έρχονται μέσα από τη διάδραση και τις σχέσεις μεταξύ των σωμάτων και των καταστάσεων. Η παρούσα διατριβή ενστερνίζεται τις απόψεις του Massumi διότι χαρακτηρίζει το *affect* ως μια εμπειρία που έχει σχέση με την κίνηση, την ύλη (*matter*) και την ενσωμάτωση, στοιχεία που χαρακτηρίζουν την ακουστική χωρικότητα. Από την άποψη αυτή θα αναφερθούν έργα που το σώμα διαδρά με δονητική φύση του ήχου πέρα από το γλωσσικό επίπεδο αλλά και έργα που συγκρίνουν τον ενεργειακό κόσμο με τον δυνητικό.

Στην περίπτωση του *affect* το σώμα δεν είναι μόνο μέσο της αισθητήριας αντίληψης αλλά εισέρχεται σε μια διαδικασία που δεν χαρακτηρίζεται από τη σκέψη του νου αλλά από την ενσώματη διάδραση με μη αισθητές και πλήρως αντιληπτές πληροφορίες. Αυτή η μη συνειδητή επαφή με τις ηχητικές ή μη δονήσεις του κόσμου, με την αόρατη πλευρά της πραγματικότητας, παρουσιάζεται σε ορισμένα έργα ηχητικής τέχνης, κάνοντας νοητές τις δυνατότητες αυτές του σώματος να εκλαμβάνει τον κόσμο. Από τη στιγμή που ο άνθρωπος μέσα στο σώμα του δέχεται τον ήχο παθητικά, χωρίς να υπάρχει η πρόθεση να αναλύσει τον ήχο ή να τον κατανοήσει, τότε σύμφωνα με τους ορισμούς του Schaeffer για την ακοή και την ακρόαση που παρουσιάστηκαν σε προηγούμενο κεφάλαιο, το *affect* είναι μορφή της ενσώματης ακοής.

Για την κατανόηση αυτών ακολουθούν ενδεικτικά παραδείγματα ηχητικής τέχνης. Η περίπτωση που το σώμα διαδρά με τη δονητική φύση του ήχου φαίνεται πολύ έντονα στο έργο *Μικροπολιτικές θορύβου* του Λάμπρου Πηγούνη, στο οποίο θα γίνει εκτενής ανάλυση στις περιπτώσιολογικές μελέτες. Ο καλλιτέχνης εμπνευσμένος από τις θέσεις του Steve Goodman για τη χρήση του μη ακουστού ήχου ως πολεμικό αλλά μη θανατηφόρο όπλο δημιούργησε έναν υψηλής έντασης και πυκνότητας ακουστικό χώρο που παραγόταν από μη ακουστές και ακουστές ηχητικές δονήσεις στον οποίο οι επισκέπτες βρίσκονταν ενσωματωμένοι. Επιπρόσθετα, οι επισκέπτες είχαν τη δυνατότητα να καθίσουν ή να ξαπλώσουν σε μια πλατφόρμα που παλλόταν από τις παραγόμενες δονήσεις, ερχόμενοι κατά αυτόν τον τρόπο σε επαφή με αυτές. Παρόλο που το έργο περιείχε και ακουστές δονήσεις το έργο δείχνει ότι ο άνθρωπος έρχεται σε επαφή με μη ακουστές δονήσεις τις οποίες δεν τις αισθάνεται και συνεπώς δε στρέφει την προσοχή του σε αυτές, αλλά αλληλεπιδρά μαζί τους στο εσωτερικό του σώματός του. Ο τρόπος πρόσληψης που αφορά αυτή τη μη αισθητή αλληλεπίδραση είναι η ενσώματη ακοή. Όταν ο άνθρωπος συνειδητοποιεί τη σωματοποίηση της δόνησης (με

τρόπους όπως η αύξηση των καρδιακών παλμών) περνά στην ενσώματη ακρόαση, γιατί το σώμα έχει αναγνωρίσει τους ήχους και την τοποθέτησή τους, σημείο που θα αναλυθεί στη συνέχεια κατά το τρέχον κεφάλαιο.

Ο Λάμπρος Πηγούνης, όπως θα αναλυθεί και στην μελέτη περίπτωσης, δημιούργησε ένα προσομοιωμένο περιβάλλον που έχει να κάνει με τη σωματική εμπειρία και την απάλειψη των ορίων ήχου - σώματος. Ο λιτός, μίνιμαλ και αποπλαισιωμένος εκθεσιακός χώρος, με τις προδιαγραφές του λευκού κύβου, ενισχύει την εστίαση στη σωματική εμπειρία, εισέρχεται ως περιεχόμενο στον ακουστικό χώρο, ο οποίος με τη σειρά του γίνεται αισθητός στο ανθρώπινο σώμα. Με τον τρόπο αυτό το ανθρώπινο σώμα είναι ο εκθεσιακός χώρος.

Μια εναλλακτική μορφή της ενσώματης ακουστότητας είναι η σύλληψη των μαγνητικών πεδίων που δείχνουν μορφές της πραγματικότητας που το σώμα δεν έχει προβλέψει. Για παράδειγμα στο «Athens Science festival» που έλαβε χώρα μεταξύ 5-10 Απριλίου 2016 στην Τεχνόπολη του Δήμου Αθηναίων παρουσιάστηκε το έργο των Εμμανουήλ Ροβίθη και Φιόρης Αναστασίας Μεταλληνού *Ακούγοντας τη μαγνητική καταιγίδα*, ένα έργο που στην ουσία πρόκειται για την ηχητική απόδοση της μεταβολής του μαγνητικού πεδίου της γης κατά τη διάρκεια των μαγνητικών καταιγίδων με χρήση της Συχνοτικής διαμόρφωσης (FM Frequency Modulation). Οι μαγνητικές καταιγίδες που περιβάλλουν την ατμόσφαιρα χαρακτηρίζονται από κύματα που μπορούν να επηρεάσουν την ανθρώπινη ζωή. Στη συγκεκριμένη περίπτωση της μαγνητικής καταιγίδας έχουμε να κάνουμε με έναν κόσμο που είναι συγχρόνως παρών και απών από την άποψη ότι δεν είναι αισθητός.

Το έργο δεν αφορά τις μη ακουστές ηχητικές δονήσεις αλλά τον λεγόμενο «μη ήχο» (*non sound*), δηλαδή χρονικά φαινόμενα όπως κύματα και δονήσεις και μετατρέπει σε ήχο τις ιδιότητες αυτών (συχνότητα, φάση κτλ.) (Vrakatseli & Bubaris, 2018b). Μετατρέποντας σε αισθητούς ήχους τη μαγνητική καταιγίδα η ηχητική τέχνη τοποθετεί τον επισκέπτη σε έναν ηχητικό και αντιληπτό κόσμο και τον οδηγεί σε μια σύγκριση του αισθητού κόσμου και ενός χώρου «που δεν είναι πραγματικά εκεί μόνο δυνητικά» (Massumi, 2015:5) και ο οποίος μέσω του ηχητικού έργου καθίσταται αισθητός και κατά μια ευρύτερη έννοια υπαρκτός. Εδώ, η ηχητική τέχνη βοηθά στην ακουστική κατανόηση του κόσμου, διότι γνωστοποιεί στον άνθρωπο ότι είναι ενσωματωμένος σε έναν χώρο δονήσεων και μη ακουστών ήχων που κυριαρχούν οι μη αισθητές πληροφορίες.



Εικόνα 11: Φωτογραφία από το έργο *Ακούγοντας τη μαγνητική καταγίδα* των Εμμανουήλ Ροβίθη και Φιόρης – Αναστασίας Μεταλληνού στο *Athens Science festival*

Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο ήχος προβάλλεται μέσα από ακουστικά δημιουργώντας ένα πολύ προσωπικό χώρο με τον επισκέπτη. Ειδικότερα η τεχνολογία που χρησιμοποιείται στο συγκεκριμένο έργο είναι φορητή στο σώμα, κλείνει τα αυτιά και επιτείνει τις δονήσεις στον εγκέφαλο βοηθώντας το ανθρώπινο σώμα να συγχρονιστεί με τους συγκεκριμένους ήχους που παρουσιάζει και να συνδεθεί με μια πτυχή της πραγματικότητας. Με τον τρόπο αυτό δίνεται έμφαση στη σχέση του ήχου και του σώματος και οι λοιπές σχέσεις που παράγουν τον εκθεσιακό χώρο στην ουσία υπολειπόμενες. Ο περιβάλλον χώρος δεν παίζει κάποιο ρόλο. Αποτέλεσμα αυτού είναι ότι ο εκθεσιακός χώρος είναι και παράγεται από τη σχέση του σώματος με τον ήχο. Στην περίπτωση αυτή ο εκθεσιακός χώρος είναι εν δυνάμει οπουδήποτε.

Επιπλέον, υπάρχουν ορισμένοι ήχοι που εκλαμβάνονται ως *affect* από τον άνθρωπο για τον λόγο ότι είναι «κρυμμένοι» μέσα στο ηχοτοπίο. Λέγοντας κρυμμένοι νοούνται εκείνοι οι ήχοι που λόγω της χαμηλής έντασής ή του μέρους που βρίσκονται καλύπτονται από άλλους (*masking effect*) ή απλά λόγω της φύσης τους δεν είναι ακουστοί. Οπότε και το σώμα τους συγκεκριμένους ήχους δεν τους αντιλαμβάνεται συνειδητά, ούτε κατανοεί ότι τους προσλαμβάνει, παρά μόνο σε συνθήκες που προσεγγίζουν τη σιωπή, οι οποίες στον εκθεσιακό χώρο εμφανίζονται μόνο εκπρόθεσμα.

Ένα παράδειγμα είναι η επίσκεψη των μαθητών στον κενό χώρο του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στην Αθήνα στο πλαίσιο του προγράμματος «*Μικροί Ηχοεξερευνητές*» που διατυπώθηκε και σε διαφορετικό κεφάλαιο. Σκοπός ήταν να



δημιουργήσουν ένα οπτικοακουστικό έργο με ήχους που είναι κρυμμένοι στον εκθεσιακό χώρο. Εξερευνώντας ήχους του χώρου μέσα από μικρόφωνα επαφής, όπως οι δονήσεις που παράγονται από το χερούλι της πόρτας, αλλά και ήχους του σώματος τους, όπως η καρδιά, η αναπνοή και οι μικροκινήσεις τους, έδειξαν ότι οι ήχοι αυτοί βρίσκονται στον χώρο και παράγονται με τον άνθρωπο παρόλο που είναι ακουστοί σε συνθήκες σιωπής. Οι ήχοι αυτοί συνδέονται με την έννοια της ενσώματης ακοής και κυρίως της *affective* διαδικασίας γιατί η ακοή σχετίζεται με το *affect* (*hearing is about affect*) (Sterne, 2012). Αυτό γιατί μέσα στον «ορίζοντα της σιωπής» (Ihde, 2007: 50) ενός εκθεσιακού χώρου υπάρχουν ήχοι που ο ακροατής αλληλεπιδρά χωρίς να κάνει συνειδητή την ύπαρξή τους. Είναι γεγονός ότι τους ήχους τους παράγει ο άνθρωπος και αυτοί που παράγονται εσωτερικά αντηχούν μέσα στο σώμα, αλλά ο άνθρωπος είναι ενσωματωμένος στη χωρικότητα των ήχων αυτών. Ήχοι που είναι παρόντες αλλά αντιληπτοί μόνο μέσα από ορισμένες συνθήκες. Οι συνθήκες αυτές προσδιορίζονται μέσα από το παράδειγμα επίσκεψης του John Cage σε ένα ανηχητικό δωμάτιο, το *Anechoic chamber* του Πανεπιστημίου Χάρβαρντ το 1948 όπου όλοι οι ήχοι απορροφούνταν. Σύμφωνα με τον συνθέτη η απόλυτη σιωπή δεν καθίσταται εφικτή καθότι μέσα σε αυτόν τον χώρο άκουσε τους ήχους του νευρικού συστήματος και του αίματος σε κίνηση. Οπότε η απόλυτη σιωπή «δεν είναι μια ακουστική ανυπαρξία» (Merleau Ponty, 2005: 382) αλλά συνδέεται με την ίδια την ύπαρξη του ανθρώπου. Τη σύνδεση του ήχου με τον υπαρκτό κόσμο αναφέρει και ο Γιαπωνέζος συνθέτης Toru Takemitsu (1995: 46). Για αυτόν «ο κόσμος είναι ο ήχος, ο ήχος με διαπερνά και με συνδέει με τον κόσμο», ενώ ο Christoph Cox (2011β) αναφέρει ότι μέσω της συνέχειας του ήχου γίνεται ακουστή η εμμένεια (*immanence*) της ύπαρξης. Βάσει των στοιχείων αυτών οι κρυμμένοι ήχοι είναι πάντοτε παρόντες και διαδρούν με το ανθρώπινο σώμα ως μια *affective διαδικασία*. Ακόμη και σε συνθήκες σιωπής οι ήχοι αυτοί είναι παρόντες γιατί ο ήχος είναι αλληλένδετο στοιχείο της ανθρώπινης ύπαρξης: όπου υπάρχει ήχος υπάρχει και ζωή.

Έργα της ηχητικής τέχνης αλλά και της ευρύτερης πειραματικής μουσικής παραθέτουν τη δυναμικότητα του ακουστικού χώρου μέσα από την γνωστοποίηση ήχων που βρίσκονται στο εσωτερικό ενός οργανισμού ή ενός αντικειμένου. Για παράδειγμα στο έργο του Alvin Lucier *Music for Solo Performer* (1965) ο καλλιτέχνης ενισχύει τα εγκεφαλικά κύματα χαμηλών συχνοτήτων (κύματα alpha, 8 - 13 κύκλοι το δευτερόλεπτο). Τα κύματα αυτά παράγονται σε συνθήκες χαλάρωσης και ηρεμίας ακόμα και όταν τα μάτια είναι κλειστά. Μέσω ειδικού ενισχυτή και ηλεκτροδίων και ενός ειδικού φίλτρου που άφηγε μόνο τα κύματα αυτά να περάσουν, οι συχνότητες αυτές δονούσαν τους κώνους ενός ηχείου. Έτσι και το ηχείο, ιδωμένο ως κρουστό, κινούταν βάσει των ηχητικών δονήσεων (*Music for Solo Performer*,

1965.χ.χ). Συμπερασματικά το σώμα ακίνητο μπορεί να δημιουργήσει ήχους οι οποίοι δεν είναι ακουστοί αλλά διαδρούν με το περιβάλλον. Παραδείγματα άλλων καλλιτεχνών που δείχνουν κρυμμένες ακουστικές χωρικότητες είναι ο Bill Fontana που στο έργο του *Harmonic Bridge* (2006) αναδύει τους ήχους και τη μουσικότητά τους που είναι κρυμμένοι στην London Millennium Foot Bridge. Ο Michael Pipe συνθέτης ηλεκτροακουστικής μουσικής χρησιμοποιεί ήχους από φυτά, μύκητες και το ανθρώπινο νευρικό σύστημα. Στο έργο του *L-Fields* (2000) χρησιμοποιεί βιοηλεκτρονικές ηχογραφήσεις παραισθησιογόνων φυτών. Επιπλέον, ο ηχητικός καλλιτέχνης Gordon Monahan ενδιαφέρεται για τις πτυχές ήχων στο εσωτερικό αντικειμένων/ανθρώπων και των μικρο-κινήσεων μέσα στο σώμα. Για παράδειγμα στην περφόρμανς - ηχητική εγκατάσταση *Dollhouse* (2016) μικρόφωνα που είχαν τοποθετηθεί στο στήθος του περφόρμερ έκαναν ακουστό έναν θολό ήχο που προέκυπτε από τη συστροφή της περιτονίας «twisting fascia» του καθώς και χαμηλούς παλμούς που προέκυπταν από τις συσπάσεις του (Mohr-Blakeney, 2016, παρ. 4).

Αναφορικά με τα έργα που έχουν παρουσιαστεί στην Ελλάδα και σχετίζονται με την ανάδειξη των κρυμμένων ήχων άξιο αναφοράς είναι το έργο των Chris Watson και Tarek Atoui I/E Elefsis που παρουσιάστηκε στα Αισχύλεια, στο Ελαιουργείο, στην Ελευσίνα (Σεπτέμβριος - Οκτώβριος 2015). Με σκοπό να δείξουν την αρχαιολογία του ήχου, την ιστορία και την ταυτότητα της πόλης της Ελευσίνας, οι καλλιτέχνες διερεύνησαν τα αδιόρατα σημεία της πόλης και ηχογράφησαν μαζί με άλλους και υπόγειους και υποθαλάσσιους ήχους. «Με πολλά και διαφορετικά μικρόφωνα ο Tarek Atoui και ο Chris Watson εξερεύνησαν και κατέγραψαν τις δονήσεις της πόλης - την ακουστική, τις διαθλάσεις και τις αντηχήσεις της αρχιτεκτονικής του πεδίου. Άλλοι ήχοι που ηχογραφήθηκαν είναι οι ήχοι των κινούμενων μυρμηγκιών στο υπέδαφος, το τρίξιμο που κάνουν οι γαρίδες και που υπερτερεί όλων των υπόλοιπων ήχων στα βάθη της θάλασσας, τα παλλόμενα νερά του κόλπου της Σαλαμίνας, η καθαρή υλικότητα του κτιρίου (Ελαιουργείο), ο τόπος ο ίδιος ως ύλη ήχου» (Καρρά & Χατζιδάκη, 2015). Επιπρόσθετα τα έργα *AION* του Jacob Kirkegaard έκανε ακουστές τις δονήσεις εγκαταλελειμμένων χώρων στο Τσέρνομπιλ της Ουκρανίας που παρουσιάστηκε στο «Hertz Festival» (Φεβρουάριος 2013, Μέγαρο Μουσικής, Αθήνα) και το έργο *The Politics of Urban silence* της γράφουσας που σχετίζονται με τις δονήσεις των πολιτικών διαδηλώσεων και έγινε εκτενής αναφορά σε αυτά σε άλλο κεφάλαιο. Στις ανωτέρω περιπτώσεις ο εκθεσιακός χώρος δεν έχει κάποιο σημαντικό ρόλο διότι το ηχητικό έργο παρουσιάζει τους κρυμμένους ήχους και γνωστοποιεί νέους ακουστικούς χώρους, στους οποίους ο άνθρωπος είναι ενσωματωμένος και διαδρά με ακούσιο τρόπο. Ο άνθρωπος κατανοεί τις σχέσεις του και τι μπορεί να κάνει, χωρίς να επηρεάζεται από τον περιβάλλοντα εκθεσιακό χώρο.

Μέσα σε αυτήν την ενσώματη διάσταση της εμπειρίας παρουσιάζονται οι δυναμικότητες του κόσμου, η θέση και η χωρικότητα όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια του σώματος μέσα σε αυτόν. Ένας κόσμος που δεν είναι μόνο αντιληπτός από τις αισθήσεις αλλά είναι γεμάτος πιθανές σχέσεις μεταξύ των ατόμων και εκείνου. Η πιθανότητα αυτή, εκφρασμένη ως δυνητικότητα από τον Massumi, θέτει εκ νέου ερωτήματα για τη θέση και τη σχέση του σώματος με τον υπαρκτό κόσμο, καθότι ο ήχος εκλαμβάνεται όχι ως αποτέλεσμα προκαθορισμένης γνώσης, αντίληψης και εμπειρίας αλλά ως δόνηση που υπάρχει στον κόσμο και επιδρά στο σώμα πριν τη διαμόρφωση της ανθρώπινης συνείδησης και χωρίς τη συμβολική-πολιτισμική διαμεσολάβηση. Μέσω του *affect* δίνεται κατά τον Massumi μια έντονη αίσθηση ενσωμάτωσης σε ένα μεγαλύτερο πεδίο από το ήδη γνωστό και μια μεγάλη αίσθηση του ανήκειν (Zoumaz, 2002).

Μετατρέποντας τις δονήσεις ή τους κρυμμένους ήχους σε ακουστούς, η ηχητική τέχνη παρουσιάζει τις εν δυνάμει πτυχές του ανθρώπινου σώματος, την πιθανή του θέση στον γύρω του χώρο, τον τρόπο που διαδρά με τον κόσμο και δείχνει αυτό που ο Massumi ονομάζει «τη γωνία της συμμετοχής μας σε καταστάσεις μεγαλύτερες από τους εαυτούς μας» (Zoumaz, 2002). Έτσι η μη συνειδητή διαδικασία του *affect*, όπως εμφανίζεται μέσα από τα ηχητικά έργα, κάνει συνειδητή τη σχέση του ατόμου με τον γύρω κόσμο. Στις περιπτώσεις αυτές ο εκθεσιακός χώρος είναι ένας εν δυνάμει χώρος και ως περιβάλλον χώρος παρουσίασης του έργου δεν έχει κάποιο πρωτεύοντα ρόλο. Ο εκθεσιακός χώρος παράγεται μέσα από τη σχέση του σώματος με τον ήχο και γίνεται μια εμπειρία *in itself*.

#### **6.4 Ενσώματη ακρόαση**

Ως συνέχεια της ενσώματης ακοής θεωρείται η ενσώματη ακρόαση που σχετίζεται με την επίγνωση του σώματος που προκύπτει από την αμιγή σχέση μεταξύ του ηχητικού έργου και του σώματος. Η διάδραση του σώματος με την αμιγή υλικότητα του ήχου και όχι με τα μηνύματα που ο ήχος ενδέχεται να φέρει. Δηλαδή ο επισκέπτης έχει στρέψει την προσοχή του προς τον ήχο με το σώμα του και έχει την πρόθεση να αντλήσει πληροφορίες για τον ήχο. Βέβαια και η άντληση της πληροφορίας αποτελεί ενσώματη ακρόαση η οποία σχετίζεται με τις αισθήσεις. Ο επισκέπτης αισθάνεται τη δόνηση, περιγράφει την εμπειρία αυτή σύμφωνα με αυτό που ένιωσε και όχι ως ερμηνεία ή σε σχέση με κάτι άλλο. Για παράδειγμα μέσα από την επαφή με τον ήχο του έργου ένιωσε έναν πόνο στην πλάτη ή τον ήχο να κινείται στο εσωτερικό του στομαχιού του και να μην περιγράφει ότι ο ήχος του θύμισε μια άλλη εμπειρία ή τον ερμήνευσε σε σχέση με ένα ιστορικό συμβάν. Στην περίπτωση των μη ακουστών μέσω των

αυτιών ήχων η ενσώματη ακρόαση λαμβάνει χώρα με τη συνειδητοποίηση της σωματοποίησης των δονήσεων, ο ήχος σωματοποιείται και το σώμα είναι ένας χώρος όπου γίνεται αισθητός ο ήχος.

Η παρουσίαση αυτή θα ήταν ατελής χωρίς την αναφορά στο βιβλίο *Listening* (2007) του Jean-Luc Nancy. Αν και υπάρχουν δυσκολίες ως προς την ακριβή μετάφραση από τα γαλλικά του έργου ο φιλόσοφος μίλησε για την ακρόαση που βασίζεται όχι στην κατανόηση αλλά στη φόρμα και στις αισθητηριακές ποιότητες του ήχου, εστιάζοντας στην αίσθηση και την υποκειμενικότητα (Kane, 2012), καθώς και στη μορφή αυτής της ακρόασης ως «αφουγκράζομαι» με όρους του Schaeffer (*écouter*). Ο τρόπος αυτός ακρόασης, που δεν είναι ακοή γιατί το σώμα έχει τοποθετήσει τους ήχους στον χώρο ή τους έχει αναγνωρίσει σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά τους, είναι μη σημειοδοτικός. Κύριο στοιχείο είναι ότι ακρόαση στρέφεται όχι τόσο στην «ιδέα αναπαράσταση-σύνθεση αλλά προκύπτει αντ' αυτής από τον τόνο, τη χροιά, την αντήχηση», την «ηχητικότητα» (*sonority*) και τον καθαυτό ήχο όχι το μήνυμα, (Nancy, 2007, 3 και 5), δηλαδή αναφέρεται στα εγγενή στοιχεία του ήχου. Ο συγγραφέας περιγράφει τον ήχο ως μια φόρμα που είναι μόνιμη, είναι γεμάτη δονήσεις ή κυματισμούς (Nancy, 2007: 2) και χαρακτηρίζεται από την αντήχηση που θα σημειωθεί παρακάτω. Η αντήχηση έχει εδώ χαρακτηριστικά της συνεχούς διάδρασης, μιας σχέσης του δούναι και λαβείν (Kane, 2012) ώστε να μην υπάρχει διάκριση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο.

Από τη σκοπιά του σώματος ο φιλόσοφος επικεντρώθηκε στην ακρόαση του εαυτού (Nancy, 2007:9) και του εσωτερικού του σώματος από τους ήχους που παράγονται από το ίδιο μας το σώμα. Το τελευταίο αντιμετωπίζει ως ένας θάλαμος αντήχησης (*reverberation chamber of the body*) (Nancy, 2007: 31) και ανέδειξε τους ήχους του εαυτού: τους εσωτερικούς ήχους, όπως της μήτρας και του στομαχιού. Αυτή η έμφαση στην εσωτερικότητα αλλά και στην ακρόαση ως τρόπος ύπαρξης στον κόσμο (Nancy, 2007: 5) θέτουν ζητήματα για τη φύση του ήχου και τη σύνδεσή του με τη γνώση. Αποδεικνύει πώς ο ήχος επιδρά στην εσωτερικότητα του σώματος και είναι συστατικό στοιχείο της υποκειμενικότητας του ανθρώπου, καθώς το υποκείμενο και το αντικείμενο συμβαίνουν ταυτόχρονα χωρίς να υπάρχει απόσταση μεταξύ τους (Hudson, 2014). Με την ακρόαση των εσωτερικών ήχων το υποκείμενο (σώμα) και ο ήχος γίνονται ένα γιατί μοιράζονται την ίδια φόρμα, νόημα και κίνηση (Kane, 2012), κάτι που ισχύει και σε μη εσωτερικούς ήχους, όπως θα παρουσιαστεί στη συνέχεια. Κρίνεται σημαντικό να αναφερθεί ότι ο Nancy όταν αναφέρει το νόημα (ή τουλάχιστον τη λέξη νόημα -meaning-) δεν αναφέρει νοηματοδοτικές πρακτικές με όρους γλώσσας και αναπαράστασης αλλά το ότι η αίσθηση γίνεται αντιληπτή «sensed sense» (Nancy, 2007: 2). Ως συνέπεια των παραπάνω

δίνεται έμφαση σε μια πτυχή της ακρόασης που σχετίζεται με την αίσθηση και τη διάδραση με τα εγγενή χαρακτηριστικά του ήχου, ώστε να παράγεται γνώση «που προέρχεται από την κατοίκηση του αισθητηριακού υλικού σε βάθος του» (Voegelin, 2010: 159).

Διευρύνοντας την παραπάνω τοποθέτηση που αφορά τη γνώση μέσα από την αίσθηση της ακρόασης και το γεγονός ότι το σώμα λειτουργεί ως ένας χώρος αντήχησης, η ενσώματη ακρόαση στο πλαίσιο της μη αναπαραστατικής προσέγγισης προκύπτει όταν το υποκείμενο στρέφει την προσοχή του στον ήχο και την ηχητική πηγή, λαμβάνει υπόψη του την ύπαρξή της και δημιουργείται κατά αυτόν τον τρόπο μια σχεσιακή εμπειρία που παράγει «ένα αντηχητικό νόημα - *a resonant meaning* (Nancy, 2007: 7). Η παραγωγή αυτή του νοήματος μέσω της ενσώματης ακρόασης δίνει στο υποκείμενο πληροφορίες για το πλαίσιο στο οποίο βρίσκεται και η ηχητική επικοινωνία γίνεται γνώση για τον περιβάλλοντα χώρο. Παράλληλα, η ενσώματη ακρόαση σχετίζεται με το πώς αυτό το πλαίσιο, ο χώρος που παράγεται από το ηχητικό έργο και το ίδιο το έργο ζωντανεύουν τις αντιληπτικές ικανότητες του επισκέπτη, δημιουργώντας ένα νόημα που σχετίζεται με την αντίληψη του σώματος, τη θέση του στον χώρο και την παραγωγή εμπειρίας.

Από την απλή επίγνωση του επισκέπτη που βρίσκεται σε έναν χώρο και χρησιμοποιεί την αίσθηση της ακοής περνάμε στην αλληλοσύνδεση και τη συμμετοχή. Έτσι και ο χώρος γίνεται τόπος που φανερώνει τα αποτελέσματα της ενσώματης παρουσίας στον χώρο ως μια ενεργή και όχι παθητική διαδικασία, ως κοινή εμπειρία μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου. Αυτή η «ενσώματη ανταπόκριση» (Connor, 2014) του επισκέπτη στο ηχητικό έργο - χώρο φανερώνεται μέσα από έργα της ηχητικής τέχνης. Στο προαναφερόμενο έργο *Μικροπολιτικές θορύβου* του Λάμπρου Πηγούνη, η ηχητική δόνηση γινόταν αισθητή στο σώμα καθώς ο ακουστικός χώρος ήταν τόσο έντονος ώστε ο επισκέπτης αισθανόταν πως δεν μπορεί να φύγει. Το άγγιγμα πάνω σε τοίχους, ή διάδραση με την παλλόμενη πλατφόρμα έκαναν το σώμα να δονείται ή κατά τον Leitner λάμβανε χώρα η «απτή ακουστική». Η σωματοποίηση των δονήσεων μέσα από κριτήρια, όπως ο πονοκέφαλος, ο πόνος στο στήθος αλλά ακόμη και μέσα από τη δημιουργίας συναισθημάτων όπως η χαρά, ή κατάθλιψη κάνουν νοητή την αίσθηση της ακοής, οπότε με όρους του Nancy δημιουργείται νόημα. Κατά τον τρόπο αυτό η ενσώματη ανταπόκριση καθίσταται ενσώματη ακρόαση. Επιπλέον, μέσω αυτού ο επισκέπτης διευρύνει τις γνώσεις του για τον χώρο και τα όρια του καθώς η ηχητική δόνηση γίνεται απτή και επιδρά στο εσωτερικό του ανθρώπινου σώματος. Σώμα και ηχητικός χώρος είναι ένα σύνολο χωρίς να υπάρχουν διακριτά όρια.

Η ενσώματη ακρόαση συνδέεται αρκετά με την κιναισθησία. Τόσο παλαιότερες όσο και πιο σύγχρονες προσεγγίσεις από χώρους όπως η φιλοσοφία, η φαινομενολογία, η

αρχιτεκτονική και η πολιτισμική θεωρία αναφέρουν την κίνηση του σώματος ως μέσο κατανόησης του κόσμου. Οι Schopenhauer, Merleau-Ponty και Husserl μιλούν για τον συστατικό ρόλο της ελεύθερης σωματικής κίνησης στην αντίληψη του περιβάλλοντος (όπως αναφέρονται στο Carman, 1999), ενώ ο Tuan κάνει λόγο για την επίγνωση του χώρου και του γεωμετρικού χαρακτήρα του κόσμου μέσω της κιναισθησίας (Tuan, 1977a: 12). Ακόμη και οι καλλιτέχνες μιλούν για τη σημασία της κίνησης του σώματος στα ηχητικά έργα ώστε μέσω αυτής να είναι ένα «μίκτης ήχου», όπως σημειώνει χαρακτηριστικά η καλλιτέχνιδα Christina Kubisch (όπως αναφέρεται στο Kriegesmann, 2007).

Από την αρχιτεκτονική σκοπιά οι Lainer και Wagner (2000) κάνουν λόγο για την κίνηση των σωμάτων ως παράγοντες δημιουργίας χώρου και σχεσιακών δικτύων. Κατά τον Brian Massumi η κίνηση και η αίσθηση είναι στοιχεία που έχουν μια εγγενή σχέση και το ένα «συγκαλεί αμέσως το άλλο» (Massumi, 2002:1). Αυτή η σχέση καθίσταται σημαντική για τον τρόπο με το οποίο το σώμα συμμετέχει στον κόσμο και αποκτά την επίγνωσή του, καθιστώντας την κίνηση και την αίσθηση ως πτυχές της ενσώματης εμπειρίας. Συνακόλουθα με την κίνηση, το περπάτημα, είναι ένας τρόπος αισθητηριακής συμμετοχής και γνώσης του περιβάλλοντος. Μάλιστα ο Ingold (2004:331) μιλά για τη γνώση του αντικειμένου όταν περπατάς γύρω από αυτό. Επιπλέον, μέσω του περπατήματος μπορεί κανείς καλλιεργήσει την αίσθηση του τόπου (Wunderlich, 2008) και πιο συγκεκριμένα ο ακουστικός περίπατος είναι ένας τρόπος παραγωγής τόπου (Saunders & Moles, 2016). Μέσα από τις θεωρήσεις αυτές η κίνηση του σώματος είναι το μέσο εμπειρίας, ανακάλυψης και κατανόησης του κόσμου.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ορισμένοι από τους ανωτέρω θεωρητικούς μίλησαν για την απτή σχέση με τον χώρο και για την αφή ως μέσα κατανόησης (Wunderlich, 2008:129 και Tuan, 1977a:12). Με το παρόν δεδομένο, στο σημείο αυτό, θα αναλυθεί η απτικότητα του ήχου ως τρόπος αναγνώρισης του κόσμου, όχι όμως μέσω της κίνησης αλλά μέσω της ακινησίας και της ενσώματης παρουσίας. Πιο συγκεκριμένα θα εξεταστεί ο τρόπος που μπορεί το ακίνητο σώμα μέσα από την ηχητική επικοινωνία να γνωρίσει τον κόσμο και να δοθεί μια άλλη διάσταση για τη γνωριμία του με το περιβάλλον.

Ο ακουστικός χώρος, όπως έχει ήδη αναφερθεί, είναι ένας αόρατος χώρος που βρίσκεται σε αέναη ροή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα κατανόησης αυτού είναι το έργο *Hana* του καλλιτέχνη Akio Suzuki το οποίο ο ίδιος θεωρεί ηχητικό. Το έργο δεν περιέχει ήχο παρά μόνο ένα βάζο με λουλούδια στο κέντρο ενός κενού εκθεσιακού χώρου που καθημερινά αλλάζονται. Μόνο η παρουσία του βάζου μεταμορφώνει τον χώρο, γιατί δηλώνει ότι ο χώρος δεν είναι κενός όπως θεωρείται ως συνήθης αντίληψη στον δυτικό κόσμο (Akio Suzuki: *Hana* / *Otodate in Torino*, χ.χ. παρ. 4). Σε αυτήν την περίπτωση το βάζο με τα λουλούδια

προσομοιάζεται με τον ήχο που βρίσκεται σε κίνηση και αλλάζει την έννοια του κενού χώρου αλλά και τον τρόπο που αντιλαμβάνεται ο επισκέπτης την κενότητα αυτή. Η εννοιολογική αυτή καλλιτεχνική πρακτική αναδεικνύει την ιδιότητα του ηχητικού χώρου να είναι αόρατος και να κινείται αλλάζοντας και μεταμορφώνοντας τον οπτικό χώρο.

Καθότι ο ήχος ως ακουστή ή μη ακουστή δόνηση επιδρά πάνω στο σώμα η ενσώματη ακουστότητα βοηθά τον άνθρωπο να λάβει μέρος στον κόσμο χωρίς απαραίτητα να κινείται. Ο άνθρωπος, όπως σημειώθηκε, είναι πάντοτε ενσωματωμένος και εμπυθισμένος στην αέναη ροή του ακουστικού χώρου. Συνεπώς ο άνθρωπος από μια συγκεκριμένη σταθερή θέση μπορεί να αντιληφθεί τις χωρικές ποιότητες του ακουστικού χώρου (π.χ. όγκος) και κατ' επέκταση τον κόσμο που είναι ενσωματωμένος. Έναν κόσμο που είναι σε διαρκή κίνηση. Είναι η απτικότητα του ήχου και η αλληλεπίδρασή του με το σώμα που οδηγούν στην επίγνωση του κόσμου ανεξάρτητα από την κίνηση του σώματος. Το σώμα έχει επίγνωση της θέσης του στον κόσμο σε σχέση με τους ήχους. Μέσω της ενσώματης παρουσίας στον ακουστικό χώρο ο κόσμος μπορεί να γίνει κατανοητός.

Μέσα στον εκθεσιακό χώρο το σώμα μπορεί να είναι σταθερό και αμετακίνητο αλλά να αισθάνεται τον ήχο ως κύμα που βρίσκεται σε κίνηση και του προκαλεί παλμό και δόνηση. Αυτό γίνεται φανερό και κατανοητό στο έργο του Bernhard Leitner *Sound Chairs*, το οποίο αναλύθηκε προηγουμένως, όπου ο επισκέπτης ακίνητος σε μια καρέκλα αισθάνεται τη ροή του χώρου μέσα στο σώμα του. Επίσης, σε έργα που ενθαρρύνουν τον επισκέπτη να καθίσει ή να ξαπλώσει σε ένα σημείο, όπως στα έργα της έκθεσης «Sonic Time» που παραθέσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, και συγκεκριμένα τα *One 11 and 103* και *4' 33''* του John Cage και *Bad marriage mantra* του Erik Belgum. Βέβαια υπάρχουν περιπτώσεις που ο ήχος φαίνεται στάσιμος γιατί κινείται με ρυθμική σταθερότητα, παρόλα αυτά δεν αναιρείται το γεγονός ότι βρίσκεται σε κίνηση.

Όμως αυτή η ακινησία του επισκέπτη-ακροατή και η συνεχής εστίαση στον ήχο μπορεί να οδηγήσει σε μια αίσθηση χαλάρωσης ή ακόμη και σε κατάσταση ονειρική ή φαντασική. Στην περίπτωση αυτή «η προσοχή εστιάζει βαθιά και έντονα αλλά δεν κατευθύνεται σε κάποιο συγκεκριμένο πράγμα» (Ikoniadou, 2014:70) και δημιουργεί μια προσωπική ενσωμάτωση στο έργο με αποτέλεσμα να παραχθούν «υποκειμενικές εικόνες» και «οπτικά όνειρα ή φαντασίες» (Deleuze, 1997:6). Ο χώρος αυτός δεν αναφέρεται σε φυσικά όρια αλλά δημιουργεί άυλα και βιωματικά όρια μεταξύ του επισκέπτη, του έργου και του χώρου. Τα όρια αυτά μπορούν να οδηγήσουν τον επισκέπτη σε μια εντελώς κατάσταση ιδιωτικότητας που σχετίζεται με μια πιο ονειρική κατάσταση. Για παράδειγμα στο έργο *Dream House* (1962) των La Monte Young και Marian Zazeela ένας συνεχής ήχος προβαλλόταν στον χώρο που σε συνδυασμό με το φως

δημιουργούσαν μια κατάσταση «χασίματος» και απορρόφησης κάνοντας το μυαλό να εκτυλίσσεται «ελεύθερα και μοναδικά» και να παράγεται μια «τέλεια πολυαισθητηριακή αρμονία» όπως αναφέρει ο καλλιτέχνης La Monte Young (Rainer, Rollig, Daniels & Ammer, 2009α). Μάλιστα το συγκεκριμένο έργο θεωρείται ότι λόγω της κατάστασής του μπορεί «να προσφέρει τη δυνατότητα για μια πνευματική θεραπεία» (Rainer, Rollig, Daniels & Ammer, 2009α).

Σε τέτοιο περιβάλλον και τέτοια κατάσταση ο επισκέπτης βιώνει μια διαφορετική πλευρά της πραγματικότητας και γίνεται μέρος του χωρο-χρόνου που παράγεται από το ηχητικό έργο, διευρύνοντας τα όρια της αντίληψής του. Το ηχητικό έργο αντιμετωπίζεται ως ηχητικές «συνέχειες που παραμένουν αμετάβλητες, καθώς είναι ο ακροατής που τις βάζει στον δικό του χρόνο» αναφέρει ο καλλιτέχνης Max Neuhaus (όπως αναφέρεται στον Tarantino, 1998).

Η εμπειρία αυτή συχνά συνοδεύεται από «τις χωρικές αισθήσεις της επέκτασης, της αναστολής ή της πτώσης ή από ευλαβή, χαστικά ή κοσμικά φαινόμενα, καθώς οι έννοιες της χρονικής διάκρισης έχουν αναιρεθεί» (Heathfield, χ.χ.: 22). Ο χρόνος λοιπόν ως ατομικό γεγονός που δημιουργείται στον ακροατή από την ηχητική τέχνη δίνει την αίσθηση ότι οι στιγμές δεν περνούν και προκαλεί μια κατάσταση σχεδόν ονειρική. Η κατάσταση αυτή περιγράφεται ως ανάμεσα στον ύπνο και την αϋπνία, την ακινησία αλλά είναι συγχρόνως και πραγματική. Είναι μια κατάσταση μη σκέψης και απόλυτης εναρμόνισης με την παρούσα στιγμή που δεν σχετίζεται με τη μνήμη.

Η αίσθηση αυτή περιγράφεται στο άρθρο του Tom Johnson στην Αμερικάνικη εφημερίδα Village Voice (7 Σεπτεμβρίου 1972) όσον αφορά τη μινιμαλιστική μουσική. Σε αυτό χαρακτηρίζει τη μουσική των La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass ως αλλαγή της έννοιας του στατικού και ότι θα πρέπει να ονομάζεται υπνωτική. Σε αυτή δεν υπάρχει μια εμφανής διέγερση, αλλά ο ακροατής υπνωτίζεται και νανουρίζεται έχοντας αποτελέσματα παρόμοια της πραγματικής έκστασης (Johnson, 1989:29). Ωστόσο, η εμπειρία του υπνωτισμού κάνει τον Philip Glass να αισθάνεται πολύ ξύπνιος (Kostelanetz, Flemming, 1999:207) και αυτό προτείνει και στους ακροατές του. Η χρονικότητα του ηχητικού έργου εναρμονίζεται με την εσωτερική ανθρώπινη χρονικότητα και η αρμονία που προκύπτει δίνει μια ισορροπία. Συνακόλουθα δημιουργείται ένας χώρος ως χρονική ροή στο εσωτερικό πεδίο των επισκεπτών και δίνεται η αίσθηση ότι δεν υπάρχουν εξωτερικά ερεθίσματα.

Με τον τρόπο αυτό το ακίνητο σώμα μπορεί να νιώσει τη χωρική διάσταση του περιβάλλοντος που είναι ενσωματωμένος και να τη βιώσει ως ρευστή και μεταβλητή, «ως μια ανοιχτή ολότητα η σύνθεση της οποίας είναι ανεξάντλητη» (Merleau Ponty, 2005: 255). Το



γεγονός αυτό καθιστά το ακίνητο σώμα ένα ρευστό μέσο που αλλάζει συνεχώς βάσει του κινούμενου χώρου οπότε και «δεν υπάρχει σταθερή ανθρώπινη εμπειρία γιατί το ανθρώπινο αισθητήριο συνεχώς επαναπροσδιορίζει τον εαυτό του» (Thrift, 2007:2).

Συνοψίζοντας η ακινησία είναι μια ενσώματη πρακτική που μέσω του ήχου έχει σημαντική επίδραση στην κατανόηση του κόσμου. Η ενσώματη ακουστότητα παράγει και παράγεται από το ακουστικό περιβάλλον και την αυτόματη εμπύθιση σε αυτό. Οπότε και ο χώρος δεν προκαλείται μόνο «από τις διασταυρώσεις κινούμενων στοιχείων» (Certeau, 1984 :117) αλλά περιλαμβάνει και παράγεται και από την ακινησία στοιχείων μέσα σε ένα ακουστικό και δονητικό περιβάλλον για τον λόγο ότι αυτό είναι σε συνεχή δόνηση. Η δονητική φύση του ήχου είναι ταυτισμένη με την έννοια της ύπαρξης και της ζωής. Το ακίνητο σώμα από τη στιγμή που ακούει τον ήχο ή διαδρά με την μη αισθητή δόνηση του παράγει χώρο και αλληλεπιδρά με τον υπάρχοντα. Από τη στιγμή που το σώμα εισέρχεται σε ένα τέτοιο περιβάλλον, έναν χώρο αέναης ροής τότε το σώμα γίνεται ένα μέσο των ηχητικών δονήσεων που μπορεί το ίδιο να μην κινείται στον χώρο αλλά υπόκειται σε αλλαγή, αισθητηριακή ή μη. Ως εκ τούτου, με τον ήχο έννοιες της ενσώματης παρουσίας, της ακινησίας και της αλλαγής εξελίσσονται ταυτόχρονα.

Οπότε ο επισκέπτης βρίσκεται σε αμοιβαία συνύπαρξη με τη χωρικότητα του ηχητικού έργου, το σώμα αναδομείται και δημιουργείται ανάμεσα στον ακροατή και τον ήχο «ένα αισθητηριακό γεγονός» και μια αμοιβαία παραγωγή (Voegelin, 2010: 5). Κατά συνέπεια η ενσώματη ακρόαση είναι μια μορφή χωρικής επικοινωνίας με τον έξω κόσμο που δεν βάζει τον εαυτό στο κέντρο, απελευθερώνει το εγώ (Lipari, 2010) και αποτελεί τη γνώση του σώματός μας σε σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο.

Εν κατακλείδι η ενσώματη ακρόαση «ως μέθοδος εξερεύνησης, ως μορφή «περπατήματος» στο ηχοτοπίο/ το ηχητικό έργο» (Voegelin, 2010:4) είναι η αντήχηση του σώματος στη χωρικότητα του ηχητικού έργου και το καθιστά ενεργό. Έτσι δημιουργούνται νέοι τρόποι ακουστικής αντίληψης, περνώντας από τα παραδοσιακά πρότυπα ακρόασης σε νέα όρια ακουστότητας που ανοίγουν τον δρόμο για την πολυαισθητηριακή βίωση του εκθεσιακού χώρου αλλά και του κόσμου. Η συνεχής αναδόμηση και κατανόηση του σώματος και η σχέση του με τον κόσμο έρχεται μέσα από την ηχητική διάσταση του καλλιτεχνικού έργου, δημιουργώντας μια αμιγή και βιωματική σχέση. Η ενσώματη ακουστότητα είναι μια πτυχή της ανθρώπινης εμπειρίας η οποία χτίζεται συνεχώς καθώς «η έκφραση του υπαρκτού είναι μια ατέρμονη διαδικασία» (Merleau-Ponty, 2007β: 75).

## 6.5 Η χωρικότητα του σώματος στην ηχητική τέχνη – Η βίωση του έργου και του χώρου ως ακουστική διαδικασία

Η προηγούμενη ανάλυση αφορούσε τον τρόπο που το σώμα, ως πεδίο ακοής και ακρόασης, (ενσώματη ακουστότητα) ενεργοποιείται και συμβάλλει στην κατανόηση και παραγωγή του χώρου. Στο σημείο αυτό θα αναπτυχθεί η ανάλυση της χωρικής σχέσης που αναπτύσσει το σώμα με τον ακουστικό χώρο της καλλιτεχνικής πρακτικής και οδηγεί σε νέες εμπειρίες του ανθρώπινου σώματος και στην κατανόηση της χωρικότητας του σώματος. Αυτό θα γίνει μέσω κυρίως των θεωρήσεων του Merleau - Ponty που θεώρησε ότι κάθε «αίσθηση είναι χωρική» (Merleau Ponty, 2005: 252) και όπως αναφέρθηκε έβαλε τις βάσεις για την κατανόηση πώς μέσω του σώματός του ο άνθρωπος γίνεται μέρος του χώρου που τον περιβάλλει, σχετίζεται με αυτόν, ανήκει σε αυτόν, συνδυάζεται μαζί του, τον περιλαμβάνει και τον υποστηρίζει (Merleau Ponty, 2005: 162). Με άλλα λόγια σώμα και χώρος συνυπάρχουν και συμπορεύονται, το σώμα συμμετέχει στη χωρική πραγματικότητα, παράγει χώρο και επηρεάζεται από τον εξωτερικό χώρο.

Για την ορθότερη κατανόηση του δεν πρέπει να παραβλέπεται το γεγονός ότι το ηχητικό έργο, όπως έχει αναφερθεί και νωρίτερα, έχει από τη φύση του χωρική διάσταση καθότι καταλαμβάνει έναν αόρατο και πολυδιάστατο ακουστικό χώρο που προσδιορίζεται από τα χαρακτηριστικά της τοποθεσίας που παρουσιάζεται αλλά και την παρουσία των επισκεπτών.

Αντιμετωπίζοντας τον ήχο ως δόνηση που γίνεται απτή από το ανθρώπινο σώμα ο «χώρος μπορεί να επεκταθεί στο σώμα» (Leitner όπως αναφέρεται στον Schulz, 2002α) και ο ήχος γίνεται η «προέκταση του σώματός μου και το σώμα είναι προέκταση του κόσμου, μέσω του οποίου ο κόσμος με κυκλώνει» (Merleau Ponty, 1968: 255). Αυτό, λοιπόν, που πραγματικά συμβαίνει είναι ότι το σώμα «διευρύνεται» και αναδιαμορφώνεται. Η παρουσία του επηρεάζει τη χωρικότητα του έργου και καθιστά τον χώρο ως προέκταση του σώματος αλλά και τη δονητική φύση του ήχου ως χωρικό όργανο (LaBelle, 2009). Από την άλλη πλευρά ο χώρος διεισδύει στο σώμα καθιστώντας την εμπειρία του ηχητικού έργου όχι ως «μόνο μια εμπειρία του σώματος μου, αλλά μια εμπειρία του σώματός μου μέσα στον κόσμο» (Merleau Ponty, 2005: 163-4). Από τη σκοπιά αυτή, οι ενέργειες του σώματος επηρεάζονται από τον χώρο και το σώμα ως μέσο ανάπτυξης χώρου, αυτό που με άλλα λόγια ο Lefebvre (1991:170) ορίζει ως «*living body*».

Για να γίνει πιο κατανοητή η διεύρυνση του σώματος στον χώρο και το αντίστροφο θα χρησιμοποιηθεί ένα ακόμη παράδειγμα του Bernhard Leitner ο οποίος ήταν από τους πρώτους

καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με τη διεργασία αυτή. Το έργο του *INSIDE EXPANDING* (2002) είναι μια τρικάναλη σύνθεση που μεταβάλλει τα όρια του εσωτερικού και του εξωτερικού. Ένα κάθισμα βρίσκεται ανάμεσα σε πάνελ, με δυο κόντρα πλακέ σε κάθε πλευρά τα οποία έχουν πάνω τους από ένα μεταλλικό φύλλο με αποτέλεσμα να δημιουργούνται δύο χώροι. Στον πρώτο χώρο είναι τοποθετημένα τέσσερα ηχεία. Τα ηχεία είναι στραμμένα προς το κέντρο και προβάλλουν τον ήχο μονοφωνικά με αποτέλεσμα να αντηχούν τα μεταλλικά φύλλα και ο επισκέπτης που κάθεται να νιώθει ενσωματωμένος στον ηχητικό χώρο. Το κέντρο κατά τον καλλιτέχνη αντιπροσωπεύει τον εσωτερικό κόσμο. Στον άλλο χώρο δυο ηχεία προβάλλουν τον ήχο στερεοφωνικά με κατεύθυνση αντίθετη στο κέντρο. Κατά τον τρόπο αυτό δίνεται η αίσθηση ενός διευρυμένου χώρου. Ο επισκέπτης αισθάνεται ακουστικά τον εαυτό του (Leitner, 1998: 34) και μέσω του ήχου που διευρύνεται δίνεται η αίσθηση ότι δεν υπάρχουν όρια ανάμεσα στο μέσα και στο έξω.

Κατά συνέπεια μέσα από το έργο αυτό αναδεικνύεται ένας εσωτερικός και υποκειμενικός χώρος του σώματος ο οποίος είναι ενωμένος με τον εξωτερικό κόσμο μέσω του ήχου. Δηλαδή η εμπειρία του σώματος δεν έχει σύνορα με τον κόσμο και ο χώρος παράγεται από τη συγκρότηση και τη θέση του σώματος στον χώρο. Συνεπώς η απτή σχέση του σώματος με τον ηχητικό χώρο (*ενσώματη ακουστότητα*) που προκύπτει από την αυτόματη ενσωμάτωση-εμβύθιση του σε αυτόν αναδεικνύει μια νέα χωρικότητα του σώματος, μια διάσταση που είναι συνυφασμένη με τον χώρο και εδραιωμένη σε αυτόν. Η παρουσία και μόνο του σώματος στο εκθεσιακό χώρο ηχητικών έργων είναι μια εμπειρία που κάνει την ανθρώπινη ύπαρξη να έχει χωρικά χαρακτηριστικά. Το σώμα συνθέτει αυτόν τον χώρο δημιουργώντας έναν ενσώματο χώρο που αλληλεπιδρά με το περιβάλλον του. Το σώμα σαν να ενισχύει την εσωτερικότητά του και συνειδητοποιεί ότι «τα όρια των ηχητικών χώρων μπορούν να διεισδύσουν στο σώμα» (Leitner όπως αναφέρεται στον Schulz, 2002a) κάνοντάς τα μη ορατά και στην ουσία εκμηδενίζοντάς τα. Έτσι η έννοια του σταθερού, γραμμικού χώρου, με ευδιάκριτα και καρτεσιανά όρια μεταβάλλεται καθιστώντας το σώμα ως ένα μέσο που παράγει χώρο, αναμιγνύεται και ανήκει στον κόσμο και αλληλεπιδρά χωρικά με το ρευστό, μη γραμμικό και κυμαινόμενο ηχητικό περιβάλλον. Άλλωστε δεν υπάρχει «εσωτερικός άνθρωπος, ο άνθρωπος είναι στον κόσμο και μόνο στον κόσμο μπορεί να γνωρίσει τον εαυτό του» (Merleau Ponty, 2005: xii).

Ο επισκέπτης της έκθεσης ηχητικών έργων βρίσκεται αυτόματα στην εσωτερική δομή του ηχητικού χώρου και κατ' επέκταση του εκθεσιακού, αλληλεπιδρά με αυτόν, συντάσσοντας έτσι μια αδιαίρετη ολότητα. Το μέγεθος της διάδρασης εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τα χαρακτηριστικά του ήχου, όπως η πυκνότητα, η ένταση, η απόσταση της πηγής και φυσικά

τον τρόπο που διαμορφώνονται αυτά από τον υπάρχοντα χώρο. Αυτό γιατί ο ήχος λειτουργεί ως μέσο επικοινωνίας που φέρει τις ιδιότητες του χώρου που αυτός παρουσιάζεται (LaBelle, 2009:16). Έτσι και το σώμα εκτός από την αίσθηση του ακουστικού χώρου χρησιμοποιεί τον ήχο για να αποκτήσει μια αίσθηση του τόπου στον οποίο βρίσκεται. Το σώμα από την πλευρά του με την παρουσία του ορίζει τον χώρο, συμμετέχει σε αυτόν και τον προσδιορίζει. Το σώμα και ο ακουστικός χώρος διασταυρώνονται και συνυπάρχουν, μέσα από τις σχέσεις που γεννά η ακουστική χωρικότητα, όπως έχει παρουσιαστεί σε άλλο κεφάλαιο. Καθώς «το σώμα δε βρίσκεται πρωταρχικά μέσα στον χώρο, είναι μέρος του» (Merleau Ponty, 2005:171), τον συνθέτει, αλλά και συντίθεται και επαναπροσδιορίζεται από αυτόν, αποκτά το ίδιο το σώμα μια χωρική διάσταση και παράγει χώρο.

Συνοψίζοντας μέσω της ηχητικής τέχνης γίνεται κατανοητή η ενσώματη ακουστότητα, ο τρόπος που το σώμα διαδρά και αντιλαμβάνεται τους αισθητούς και μη ήχους. Σώμα και χώρος στην ηχητική τέχνη συνυπάρχουν και αλληλοσυμπληρώνονται. Το ανθρώπινο σώμα δεν έχει όρια με τον ήχο, τον ενσωματώνει και ενσωματώνεται από αυτόν. Ως εκ τούτου ο επισκέπτης δεν παρακολουθεί το αντικείμενο της τέχνης από κάποια απόσταση αλλά συμμετέχει στη δομή και τη μορφολογία του ηχητικού έργου. Το ηχητικό έργο είναι μια προέκταση/διεύρυνση του ανθρώπινου σώματος και το αντίστροφο. Μέσω της δονητικής σχέσης ανάμεσα στους φορείς δράσης του εκθεσιακού χώρου, όπως αυτή εκφράζεται μέσα από την ακουστική χωρικότητα, ο επισκέπτης είναι δομικό υλικό του εκθεσιακού χώρου και αλληλεπιδρά με αυτόν.

Το σώμα αποκτά χωρικότητα επειδή είναι μέρος μιας ακουστικής διαδικασίας που με άξονα τον ήχο κατανοεί τον κόσμο και τη θέση του σώματος σε αυτό. Επιπλέον, κατανοεί την πλαστικότητά του και διευρύνεται κάνοντας τον ήχο να μην είναι «ούτε πνευματικός ούτε υλικός, αλλά ένα φαινόμενο εμπειρίας» (Ingold, 2007), περνώντας κατά αυτόν τον τρόπο από το ηχητικό αντικείμενο της τέχνης στην ακουστική διαδικασία βίωσης του έργου και της χωρικότητάς του.

## **6.6 Σύνοψη**

Στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάστηκε η χωρικότητα του σώματος στην ηχητική τέχνη με γνώμονα την αμιγή σχέση του σώματος με την υλικότητα του ήχου. Μέσα από ηχητικά έργα που παρουσιάζουν την σχέση αυτή ο επισκέπτης οδηγείται στην ακουστική κατανόηση, τόσο του εαυτού του όσο και του κόσμου. Παράλληλα, δίνονται νέες συντεταγμένες στην

αισθητηριακή αντίληψη και στη γνωστική επίγνωση του σώματος. Δόθηκε έμφαση στο πώς ο ήχος συλλαμβάνεται αισθητηριακά και μη, με τη διάδραση του σώματος, με τη δονητική φύση του ήχου, με τα αποκαλούμενα φυσικά χαρακτηριστικά του ήχου, πέρα από κάποια αναφορικότητα.

Με επίκεντρο την προσέγγιση του Christoph Cox για τον καθαυτό ήχο και τη μη διάκριση φύσης και πολιτισμού, το επιστημονικό παράδειγμα της φαινομενολογίας, την έμφαση που δίνεται στην ανθρώπινη εμπειρία και στις προσεγγίσεις του *affect* θεμελιώθηκε το κεφάλαιο αυτό. Ο Maurice Merleau-Ponty ανέδειξε το σώμα ως μέσο κατανόησης και επίγνωσης του κόσμου το οποίο δρα πέρα από τον νου. Μέσω αυτού αλλά και του γεγονότος ότι κατά τον Massumi το σώμα λειτουργεί ως μεταγωγέας αναπτύχθηκε ο τρόπος που το σώμα αποτελεί μέσο ακρόασης, καθότι με διάφορους τρόπους, όπως η αγωγιμότητα των οστών κάνει τον ήχο ακουστό. Δηλαδή ο άνθρωπος δεν ακούει μόνο με τα αυτιά του αλλά και με το σώμα του ανταποκρίνεται στον ήχο και στις μη ακουστές από το αυτί δονήσεις.

Στο πλαίσιο αυτό η παρούσα διατριβή εισήγαγε τον όρο της «ενσώματης ακουστότητας», δηλαδή το πώς το ανθρώπινο σώμα ακούει και αλληλεπιδρά με τις ακουστές και μη ηχητικές δονήσεις. Η ενσώματη ακουστότητα περιλαμβάνει δυο τρόπους πρόσληψης των δονήσεων: την ενσώματη ακοή και ακρόαση. Η ενσώματη ακοή σχετίζεται με το γεγονός ότι ο επισκέπτης μέσω του σώματός του δεν θα στρέψει την προσοχή του στον ήχο επειδή δεν έχει πρόθεση. Επιπλέον σχετίζεται με τον τρόπο που το σώμα υπάρχει στον χώρο και διαδρά με τη δονητική φύση του ήχου που δεν είναι ακουστή και πλήρως αντιληπτή και επομένως το σώμα δεν μπορεί να στρέψει την προσοχή του στον ήχο. Η ενσώματη ακρόαση λαμβάνει χώρα όταν το σώμα δώσει την προσοχή στον ήχο και έχει την πρόθεση να αντλήσει πληροφορίες για αυτόν. Η άντληση πληροφορίας σχετίζεται με τον τρόπο που το σώμα αισθάνεται τους ήχους, αντιδρά σε αυτούς και συνειδητοποιεί την υλικότητα του μέσα από τη σωματοποίηση των ηχητικών δονήσεων.

Η ενσώματη ακοή σχετίζεται με το *affect* που κατά τον Massumi αφορά το στάδιο πριν το υποκειμενικό και την αίσθηση, όταν το σώμα βρίσκεται στα όρια του συνειδητού. Αυτό γίνεται με τη διάδραση του σώματος με μη ακουστούς ήχους όπως ήδη έχουν παρουσιάσει οι Steve Goodman και Eleni Ikoniadou, με τη χρήση δονήσεων ενδεικτικά ως μη θανατηφόρων όπλων. Το *affect* είναι η δυναμική πτυχή του σώματος, αυτό που μπορεί να κάνει και μέσω αυτού ο άνθρωπος καταλαβαίνει τις δυναμικές πτυχές της πραγματικότητας και την ενσωμάτωσή του σε ένα διευρυμένο πεδίο. Η ηχητική τέχνη σχετίζεται με το *affect* και την ενσώματη ακοή με δυο τρόπους. Ο πρώτος είναι αυτός που ο επισκέπτης διαδρά με μη ακουστές δονήσεις και ο δεύτερος με τη γνωστοποίηση των δυναμικών πτυχών της ενσώματης

εμπειρίας ως μια *affective* διαδικασία. Στις περιπτώσεις αυτές ο εκθεσιακός χώρος είναι ένας εν δυνάμει χώρος. Παράγεται από τη σχέση ήχου - σώματος και είναι μια εμπειρία *in itself* που δε δίνει βάση στον περιβάλλοντα χώρο. Κατά την *affective* διαδικασία το ανθρώπινο σώμα είναι ο εκθεσιακός χώρος.

Η ενσώματη ακρόαση, που σχετίζεται με την προσοχή του σώματος στον ήχο και με τη συνειδητοποίηση ότι οι ακουστές και μη ηχητικές δονήσεις σωματοποιούνται, αναδεικνύει το σώμα ως χώρο αντήχησης. Στην τελευταία περίπτωση, όπως και με το *affect*, το σώμα γίνεται ο εκθεσιακός χώρος. Ο άνθρωπος αναγνωρίζει στο σώμα του (εσωτερικά και μη) τον ήχο, έχει συνειδητοποιήσει τον ήχο και δημιουργείται ένα αντηχητικό νόημα με όρους του Nancy. Η ενσώματη ακουστότητα σχετίζεται με την αντίληψη του σώματος, τη θέση του στον χώρο, την κίνηση ως τρόπου κατανόησης του κόσμου και την παραγωγή εμπειρίας αλλά και χώρου ώστε με την ηχητική τέχνη γίνεται κατανοητή η χωρικότητα του σώματος. Μέσω του ήχου ο ηχητικός χώρος διευρύνεται στο σώμα αλλά και το σώμα επηρεάζει τη χωρικότητα τα έργου. Με τον τρόπο αυτό γνωστοποιείται στον άνθρωπο ότι είναι ενσωματωμένος στον ακουστικό χώρο και μεταξύ του σώματος και του ήχου δεν υπάρχουν όρια. Σώμα (εσωτερικό και εξωτερικό) και ηχητικός χώρος αποτελούν μια ολότητα. Το ανθρώπινο σώμα συμμετέχει στη δομή και μορφολογία του ηχητικού έργου και κατ' επέκταση του εκθεσιακού χώρου. Το σώμα δεν χρειάζεται να κινηθεί για να κατανοήσει τον ζωντανό και κινούμενο χώρο που προκύπτει από τον ήχο και τη διάδρασή του με αυτό. Με την ενσώματη παρουσία αποκτά ακουστική γνώση για τον κόσμο. Επιπλέον, με τη στάση και την ακινησία προκύπτει μια ιδιαίτερη κατάσταση του σώματος που παρομοιάζεται με μια πνευματική κατάσταση «χασίματος» στην οποία χάνεται η αίσθηση του χρόνου.

Σύμφωνα με τα παραπάνω η ενσώματη ακουστότητα γεννά τη βίωση της ηχητικής τέχνης ως ακουστική διαδικασία. Μέσω της ηχητικής τέχνης γίνεται εφικτή και προσβάσιμη μια νέα διάσταση του πραγματικού κόσμου, καθώς ανακαλύπτονται καινούριες χωρικότητες και σχέσεις σώματος - ήχου και χώρων μακριά από το οικείο και το καθιερωμένο διευρύνοντας τα όρια του φυσικού κόσμου. Μέσω της ενσώματης ακουστότητας και τους πιθανούς χώρους της πραγματικότητας που αναδεικνύει η ηχητική τέχνη, των εν δυνάμει σχέσεων του σώματος με αυτούς, επαναπροσδιορίζεται η ανθρώπινη εμπειρία. Ως εκ τούτου η ακουστική χωρικότητα δεν περιορίζεται μόνο στην παραγωγή του χώρου μέσω της ακρόασης αλλά αναφέρεται και στην αντίληψη της δονητικής φύσης του ήχου χωρίς αυτός να είναι αισθητός.

## ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ: ΜΕΛΕΤΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΩΝ

### Κεφάλαιο 7: Μέθοδοι και Τεχνικές Έρευνας

#### 7.1 Εισαγωγή – Διαδικασία εκτέλεσης της έρευνας

Το θέμα της παρούσας διατριβής εστιάζει στην ακουστική χωρικότητα της ηχητικής τέχνης, δηλαδή στον τρόπο που παράγεται ο χώρος μέσα από την ακρόαση όταν ένα έργο ηχητικής τέχνης εκτίθεται στον εκθεσιακό χώρο. Η ακουστική χωρικότητα είναι και παράγεται από ένα σύνολο σχέσεων ανάμεσα σε σώματα, αντικείμενα και άλλες οντότητες. Ως ερευνητική στρατηγική επιλέχθηκε η μελέτη περίπτωσης με σκοπό την περιγραφή και ανάλυση πολλαπλών πτυχών της ακουστικής χωρικότητας. Στα προηγούμενα κεφάλαια παρουσιάστηκε το θεωρητικό υπόβαθρο της διατριβής με εκτεταμένες αναφορές σε έργα ηχητικής τέχνης που παρουσιάστηκαν τόσο στο εξωτερικό όσο και στην Ελλάδα. Εδώ η θεωρητική προσέγγιση θα επεκταθεί και θα παρουσιαστούν μελέτες περίπτωσης που σχετίζονται με ηχητικά έργα που εκτέθηκαν στην Αθήνα από το 2012 και μετά. Οι μελέτες αυτές επικεντρώνεται σε συγκεκριμένα ερευνητικά ερωτήματα που θα παρουσιαστούν σε κάθε μελέτη περίπτωσης χωριστά. Τα ερωτήματα αυτά εστιάζουν στις σχέσεις βαρύτητας της ηχητικής τέχνης και των φορέων δράσης του εκθεσιακού χώρου με σκοπό την ολιστική περιγραφή και την πληρέστερη κατανόηση τους σε κάθε έργο. Για τον λόγο αυτό έγινε μια καταγραφή των εκθέσεων ηχητικών έργων της Αθήνας το χρονικό διάστημα από το 2012 έως το 2018 που αντιστοιχεί και στο διάστημα της μελέτης της διατριβής (βλ. κατάλογο έργων στο Παράρτημα). Τα έργα αυτά είναι κυρίως αμιγώς ηχητικά. Υπάρχουν και οπτικοακουστικά έργα/εγκαταστάσεις ή media walks στα οποία ο καλλιτέχνης ή ο επιμελητής δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στο ακουστικό στοιχείο. Η έμφαση αυτή μπορεί να δίνεται για παράδειγμα μέσα από τον τίτλο του έργου, την ένταση του ήχου, τη χωρική κατανομή του ήχου μέσω των ηχείων. Η επιλογή των έργων για την περαιτέρω ανάλυση έγινε γιατί προκαλούσαν ενδιαφέροντα ερωτήματα στη σχέση που ανέπτυξε το ηχητικό έργο με τον εκθεσιακό χώρο, είχαν συγκροτημένη άποψη του επιμελητή, έδιναν έμφαση στη διάδραση του σώματος με τον αμιγή ήχο του έργου, χρησιμοποιούσαν συγκεκριμένες τεχνολογίες, έγιναν σε εκθεσιακούς χώρους που δεν προορίζονται για τέτοια χρήση όπως το φουαγιέ της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών ή σε χώρους όπως ο λευκός κύβος του Μουσείου Μπενάκη που καλλιεργούν τη σιωπή. Η καταγραφή έγινε είτε παρακολουθώντας από κοντά τα έργα αυτά είτε μέσα από τα μέσα ενημέρωσης και τα δελτία

τύπου. Η παρουσίαση των έργων είναι συνοπτική και θα γίνει λεπτομερέστερη ανάλυση τους σε επακόλουθη μελέτη.

Αξιοσημείωτο είναι ότι στην Αθήνα δεν υπήρχε μεγάλο πλήθος εκθέσεων αμιγώς ηχητικών έργων. Επιπλέον, ελάχιστοι είναι οι καλλιτέχνες που αυτοπροσδιορίζονται ως ηχητικοί, αρκετοί έχουν υπόβαθρο στην ηλεκτροακουστική μουσική αλλά και στις εικαστικές τέχνες, ενώ αρκετοί είναι αλλοδαποί. Οι Έλληνες καλλιτέχνες που καταγράφηκαν γενικά χρησιμοποιούν στοιχεία από πολλά είδη τέχνης παρόλο που δημιουργούν ηχητικά έργα. Σύμφωνα με την έρευνα δεν υπάρχει στην παρούσα φάση μια ομάδα Ελλήνων καλλιτεχνών που να αντιπροσωπεύει την ηχητική τέχνη.

Σχετικά με τους εκθεσιακούς χώρους αυτοί βρίσκονταν κυρίως σε πολιτιστικούς οργανισμούς, δημοφιλή μουσεία και αίθουσες τέχνης - γκαλερί. Ελάχιστα έργα παρουσιάστηκαν σε εξωτερικό και δημόσιο χώρο. Τα τελευταία αφορούσαν κυρίως *audio/media walks*. Κύριο χαρακτηριστικό που προκύπτει από την καταγραφή αυτή είναι ότι τα περισσότερα έργα παρουσιάστηκαν στο πλαίσιο κάποιου φεστιβάλ ή συλλογικών εκθέσεων και πολύ λίγα έργα παρουσιάστηκαν σε ατομικές εκθέσεις. Τα περισσότερα φεστιβάλ οργανώθηκαν από μεγάλους πολιτιστικούς φορείς της Αθήνας όπως είναι η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών. Τα φεστιβάλ αυτά ως επί το πλείστον δεν αφορούσαν καθαρά την ηχητική τέχνη. Η θεματική τους πλαισιώνεται στο άνοιγμα των τεχνών και κυρίως της μουσικής προς τον ήχο. Στο πρόγραμμα των φεστιβάλ υπήρχαν συναυλίες πειραματικής και ηλεκτροακουστικής μουσικής, *performances*, διαλέξεις και εργαστήρια που αφορούν τον ήχο και τον τρόπο χειρισμού του από τους καλλιτέχνες. Όσον αφορά την παρουσίαση της ηχητικής τέχνης στους εκθεσιακούς χώρους στην Αθήνα η στροφή και η έμφαση στον ήχο την περίοδο αυτή έγινε κυρίως από οργανισμούς τέχνης και μουσεία που προσδιορίζουν το πλαίσιο πολιτιστικής πολιτικής. Με τον τρόπο αυτό οι οργανισμοί αυτοί ακολουθούν, χωρίς να αντιγράφουν από άλλα μουσεία και πολιτιστικούς φορείς, τις τάσεις της εποχής για την ανάδειξη του ήχου στην τέχνη. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, αφού η ηχητική τέχνη είναι μια τέχνη που προσδιορίζεται στις μέρες μας, οι οργανισμοί τέχνης στην Αθήνα διαμορφώνουν σημαντικά το περιεχόμενο της ηχητικής τέχνης ως πεδίου των ηχητικών σπουδών.

Η συλλογή των δεδομένων προς ανάλυση βασίστηκε στις συνεντεύξεις με τους καλλιτέχνες ή τους επιμελητές ή τους επισκέπτες των εκθέσεων, στην παρατήρηση των επισκεπτών στον εκθεσιακό χώρο, στην αυτοπαρατήρηση και σε λοιπές πηγές με τις οποίες σχετίζονται τα ηχητικά έργα, όπως δελτία τύπου, άρθρα στον Τύπο, βίντεο στο διαδίκτυο, επιστημονικές δημοσιεύσεις. Τα στοιχεία αυτά αναλύθηκαν σύμφωνα με τη μέθοδο της θεματικής ανάλυσης περιεχομένου. Η ανάλυση και η παραγωγή των ποιοτικών δεδομένων



σχετίστηκε οργανικά με ολόκληρα τα στάδια της έρευνας όπως με τις θεωρητικές θέσεις, τα ερευνητικά ερωτήματα, τον ερευνητικό σχεδιασμό και συνέβαλε στην απάντηση των ερευνητικών ερωτημάτων που τέθηκαν στην αρχή της παρούσας διατριβής.

Η μεθοδολογία της έρευνας που επιλέχθηκε ώστε να συλλεχθούν και να παραχθούν τα δεδομένα είναι η ποιοτική μέθοδος. Κατά τον Ιωσηφίδη (2003) η ποιοτική έρευνα στοχεύει «σε κοινωνικά φαινόμενα, ομάδες και καταστάσεις για τα οποία ο βασικός στόχος είναι η διερεύνηση και η ανάλυση της δομής και λειτουργίας τους καθώς και των κοινωνικών σχέσεων (αίτια, συσχετίσεις, συνέπειες) που τα χαρακτηρίζουν». Ωστόσο, σε ορισμένες περιπτώσεις για την πλήρη κατανόηση της μελέτης τα ποιοτικά δεδομένα μετατράπηκαν σε ποσοτικά.

Στην ποιοτική διερεύνηση της παρούσας διατριβής οι μέθοδοι παραγωγής των δεδομένων που επιλέχθηκαν είναι οι εξής: συνεντεύξεις με τον καλλιτέχνη, με τον επισκέπτη, με τον επιμελητή, επιτόπια έρευνα, ανάλυση τεκμηρίων.

## 7.2 Συνεντεύξεις

Η ποιοτική συνέντευξη έγινε είτε στον καλλιτέχνη, είτε στον επιμελητή είτε σε άτομα που βίωσαν το έργο. «Ο σκοπός της συνέντευξης αυτού του τύπου είναι η συλλογή, όσο το δυνατόν πλουσιότερων πληροφοριών, για τις εμπειρίες, τις απόψεις, τις στάσεις και τις αναπαραστάσεις των συμμετεχόντων» (Ιωσηφίδης, 2003: 35). Από την πλευρά των δρώντων δόθηκαν περιγραφές και εξηγήσεις με σκοπό την εμβάθυνση στα κύρια ερευνητικά ερωτήματα αλλά και τον εμπλουτισμό με στοιχεία που δεν έχουν προβλεφθεί από την ερευνήτρια. Οι συνεντεύξεις έγιναν πρόσωπο με πρόσωπο (*face to face interview*). Για την καταγραφή αυτών χρησιμοποιήθηκε είτε μαγνητόφωνο είτε γραπτή συλλογή εμπειριστατωμένων σημειώσεων, ανάλογα με την επιθυμία του συμβαλλόμενου.

Ο τύπος των συνεντεύξεων ήταν ημιδομημένες εις βάθος στις οποίες χρησιμοποιήθηκαν προκαθορισμένες ερωτήσεις - θεματικές ως πυξίδα της ροής της συνέντευξης. Ο τύπος αυτός επιλέχθηκε γιατί δίνει «ρευστότητα και ευελιξία» (Mason, 2002: 190) και για τη δυνατότητα παραγωγής δεδομένων σε βάθος. Πιο συγκεκριμένα τα χαρακτηριστικά αυτά παρουσιάζονται «α) ως προς την τροποποίηση του περιεχομένου των ερωτήσεων ανάλογα με τον ερωτώμενο, β) ως προς την εμβάθυνση σε κάποια θέματα με συμμετέχοντες που κρίνονται κατάλληλοι, γ) ως προς τη σειρά με την οποία τίθενται οι ερωτήσεις και δ) ως προς την πρόσθεση ή αφαίρεση ερωτήσεων ή θεμάτων για συζήτηση» (Ισαρη & Πουρκός, 2015:92).

Στις συνεντεύξεις χρησιμοποιήθηκαν ανοικτές ερωτήσεις (*open questions*), από την άποψη ότι αυτές επιτρέπουν στον αντισυμβαλλόμενο να εκφραστεί ελεύθερα και δεν τον κατευθύνουν ως προς το τι θα απαντήσει.

Οι θεματικές σύμφωνα με τις οποίες χτίστηκαν οι ερωτήσεις των συνεντεύξεων βασίστηκαν στο θεωρητικό σκέλος της παρούσας διατριβής και συνοπτικά αναφέρονται στον σκοπό, τη δομή και τα νοήματα του έργου, την επιλογή τοποθεσίας και του εκθεσιακού χώρου, τον σχεδιασμό και το στήσιμο του έργου, τον επισκέπτη και την ενσώματη ανταπόκριση.

Για την πληροφόρηση εις βάθος σχετικά με το ερευνητικό αντικείμενο χρησιμοποιήθηκαν δυο τύποι δειγματοληψίας: η δειγματοληψία κριτηρίου (*criterion sampling*) και η σκόπιμη τυχαία δειγματοληψία (*purposeful random sampling*).

Η δειγματοληψία κριτηρίου σχετίζεται με τον καθορισμό συγκεκριμένου κριτηρίου (Ισαρη & Πουρκός, 2015:78) και αφορά τη συνέντευξη με τον καλλιτέχνη ή τον επιμελητή. Το κριτήριο δηλαδή εδώ αποτελεί η παραγωγή του ηχητικού έργου (π.χ. σκοπός έργου, νοήματα) και η παρουσίαση του στον χώρο (π.χ. επιλογή χώρου, στήσιμο έργου) αντίστοιχα. Σε πολλές περιπτώσεις ο καλλιτέχνης λειτουργεί και ως επιμελητής από την άποψη ότι ο ίδιος αποφασίζει για το πού και πώς θα παρουσιαστεί το έργο.

Η σκόπιμη τυχαία δειγματοληψία έγινε στην περίπτωση των ποιοτικών συνεντεύξεων στο κοινό που παρακολούθησε την έκθεση των ηχητικών έργων. Το δείγμα είναι πολύ μικρό, μόλις πέντε άτομα ρωτήθηκαν στις μελέτες περίπτωσης που έγιναν οι συνεντεύξεις. Ο αριθμός αυτός επιλέχθηκε γιατί σκοπός είναι η αξιοπιστία και όχι η γενίκευση (Ισαρη & Πουρκός, 2015:77) ώστε να προσφερθούν επαρκείς πληροφορίες και να αναδειχθούν ζητήματα ζωτικής σημασίας.

### **7.3 Επιτόπια παρατήρηση και ανάλυση λοιπών τεκμηρίων**

Το επόμενο εργαλείο συλλογής ποιοτικών δεδομένων της παρούσας διατριβής υπήρξε η επιτόπια παρατήρηση των εκθέσεων ηχητικών έργων. Εδώ η ερευνήτρια παρατήρησε και κατέγραψε τις ατομικές συμπεριφορές των επισκεπτών κατά τη βίωση του ηχητικού έργου στον χώρο. Η καταγραφή έγινε επί τόπου με γραπτές σημειώσεις, φωτογραφίες ή βίντεο και δεν βασίστηκε σε εκ των υστέρων περιγραφές των συμπεριφορών από τους δρώντες. Λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι η βιβλιογραφία/αρθρογραφία των δράσεων των επισκεπτών μιας ηχητικής εγκατάστασης στον εκθεσιακό χώρο είναι ελλιπής η μέθοδος αυτή θεωρήθηκε αρκετά σημαντική διότι εστιάζει στην παρατήρηση και την πλούσια καταγραφή

των συμπεριφορών, των κινήσεων, των δράσεων, των αλληλεπιδράσεων και των επισκεπτών. Κατά συνέπεια η επιτόπια παρατήρηση στην παρούσα περίπτωση συντελεί στην παραγωγή θεωρίας στον τομέα αυτό μέσα από την καταγραφή της πολυδιάστατης εμπειρίας.

Λόγω του βιωματικού χαρακτήρα της δεν ακολουθήθηκαν τόσο προεπιλεγμένες θεματικές, αλλά καταγράφηκαν οι συμπεριφορές των επισκεπτών με σκοπό να καταγραφεί κάτι που δεν έχει προβλεφθεί. Οι θεματικές ενδεικτικά εστίαζαν στην πορεία-κίνηση των επισκεπτών, στο αν πλησίαζαν το έργο, τον τρόπο που αντιδρούσαν στο έργο (π.χ. έκλειναν τα μάτια), στο χρόνο παραμονής, αν διάβαζαν τα labels κ.α.

Ο αριθμός των επισκεπτών που παρατηρήθηκαν ήταν τυχαίος και βασίστηκε στον χρόνο που έλαβε χώρα η συγκεκριμένη παρατήρηση, ο οποίος θα αναφερθεί σε κάθε μελέτη περίπτωσης χωριστά. Αξίζει να σημειωθεί ότι η ερευνήτρια δεν ανακοίνωσε στους επισκέπτες τη συγκεκριμένη δράση για να μην επηρεαστεί η συμπεριφορά τους. Η καταγραφή ήταν λεπτομερής και αναλυτική, έγινε με γραπτές σημειώσεις και λήψη φωτογραφιών.

Εκτός από την πρωταρχική παρατήρηση, δηλαδή τη φυσική παρουσία της ερευνήτριας στην επιτόπια έρευνα η παρούσα διατριβή βασίστηκε και στην δευτερογενή παρατήρηση που σχετίζεται με την «ερμηνεία δεδομένων από παρατήρηση άλλων ερευνητών» (Ιωσηφίδης, 2003:54). Η περίπτωση αυτή αφορά το έργο του Λάμπρου Πηγουόνη *Μικροπολιτικές Θορύβου* στο οποίο ο καλλιτέχνης έβγαλε τα δικά του συμπεράσματα για τις πρακτικές και διεργασίες που χαρακτήρισαν την εμπειρία του επισκέπτη μέσα από τη συνεχή παρατήρησή τους σε ολόκληρη τη διάρκεια του έργου και μέσα από την ανάλυση ποσοτικών ερωτηματολογίων που συμπλήρωσαν περίπου δυο χιλιάδες επισκέπτες. Επιπλέον, σημαντικό ρόλο στην παραγωγή των δεδομένων έπαιξε η αυτοπαρατήρηση των ηχητικών έργων στον εκθεσιακό χώρο.

#### **7.4 Συλλογή γραπτών ή υλικών τεκμηρίων**

Για τον εμπλουτισμό της παραγωγής δεδομένων η ερευνήτρια προχώρησε στη συλλογή άλλων γραπτών ή υλικών τεκμηρίων. Τα τεκμήρια αυτά είναι οι κατάλογοι και τα φυλλάδια της έκθεσης, η περιγραφή έκθεσης στις ιστοσελίδες του καλλιτέχνη ή του εκθεσιακού χώρου, δελτία Τύπου, επιστημονικά άρθρα, άρθρα στον Τύπο για το συγκεκριμένο έργο, αναρτήσεις σε σελίδες κοινωνικής δικτύωσης, σχετικά βίντεο και άλλες αναρτήσεις στο διαδίκτυο, κριτική και εντυπώσεις από ανθρώπους που διαχειρίζονται ιστολόγια. Η ερευνήτρια παρακολούθησε ομιλίες των καλλιτεχνών για τα έργα τους σε παρουσιάσεις σε καλλιτεχνικούς χώρους ή επιστημονικά συνέδρια οι οποίες μαγνητοφωνήθηκαν. Όλα τα τεκμήρια έγιναν σε συνδυασμό

με την παρατήρηση, εξετάστηκαν και ταξινομήθηκαν σύμφωνα με τα ερευνητικά ερωτήματα με σκοπό να βοηθήσουν στη μετέπειτα ανάλυση.

## 7.5 Ανάλυση δεδομένων

Στο σημείο αυτό έπρεπε να επιλεγεί μια μέθοδος που να αποκωδικοποιεί και να ερμηνεύει τα δεδομένα με στόχο την απάντηση των ερευνητικών ερωτημάτων. Για την ανάλυση των δεδομένων που συλλέχθηκαν μέσα από τις συνεντεύξεις, την παρατήρηση των επισκεπτών και την αυτοπαρατήρηση επιλέχθηκε η θεματική ανάλυση η οποία σχετίζεται με την εύρεση και ανάλυση θεματικών ή μοτίβων μέσα στα δεδομένα. Χαρακτηριστικό αυτής είναι ότι δεν συνδέεται με κάποια επιστημολογία ή θεωρητική προσέγγιση οπότε αυτό της δίνει ένα ευέλικτο χαρακτήρα (Maguire & Delahunt, 2017:2), γεγονός που κρίνεται χρήσιμο γιατί το θεωρητικό υπόβαθρο της ηχητικής τέχνης είναι κάτι που χτίζεται τώρα. Στην ουσία η θεματική ανάλυση λαμβάνει χώρα διαμέσω (across) θεωρητικών και επιστημολογικών προσεγγίσεων και βοηθά τον ερευνητή να κάνει σαφείς τις παραδοχές του (Braun & Clarke, 2006).

Στη συνέχεια ακολουθήθηκαν τα έξι βασικά βήματα των Braun & Clarke οι οποίοι δίνουν σαφείς οδηγίες για τη θεματική ανάλυση για το πώς οργανώνονται, κατατάσσονται, ταξινομούνται, κωδικοποιούνται και ερμηνεύονται τα δεδομένα. Στην αρχή έγινε απομαγνητοφώνηση των συνεντεύξεων σε κείμενο και οι γραπτές σημειώσεις καθαρογράφηκαν στον υπολογιστή. Δημιουργήθηκε έτσι μια «οικειότητα με τα δεδομένα», μέσα από τη συνεχή ανάγνωση των κειμένων και την κράτηση πρωταρχικών σημειώσεων και πιθανών μοτίβων. Το επόμενο βήμα είναι η δημιουργία αρχικών κωδικοποιήσεων. Συλλέγονται όλες οι λέξεις, φράσεις, θεωρητικές έννοιες και γίνεται η συστηματική καταγραφή των κωδικοποιήσεων. Το τρίτο βήμα είναι η «Αναζήτηση θεματικών». Εδώ οι κώδικες οργανώθηκαν σε συγκεκριμένα ευρύτερα θέματα ανάλογα με τα κοινά τους στοιχεία. Πολλοί κώδικες μπορεί να εμφανίστηκαν σε περισσότερο από ένα θέματα. Στο επόμενο βήμα επανεξετάστηκαν οι θεματικές. Διαβάστηκαν όλα τα δεδομένα, χρωματίστηκαν με το ίδιο χρώμα τα δεδομένα κάθε θέματος και ταξινομήθηκαν ανάλογα. Το στάδιο αυτό περιλαμβάνει πρακτικές που σχετίζονται με κατά πόσο τα θέματα είναι ευκρινή, κατανοητά, αν υπάρχουν άλλα θέματα, υποθέματα, αν τα δεδομένα υποστηρίζουν τα θέματα. Γενικότερα εδώ γίνεται μια επαλήθευση και επέκταση των θεμάτων, αναθεωρείται η δομή και η κατανομή του περιεχομένου. Στο επόμενο βήμα ορίζονται οι θεματικές και σε τι αυτές αναφέρονται και πώς αυτές σχετίζονται μεταξύ τους. Έπειτα δημιουργείται ένας θεματικός χάρτης βάσει των

λειτουργιών αυτών. Στο τέλος τα συμπεράσματα αυτά χρησιμοποιήθηκαν στα επιμέρους κείμενα των μελετών περίπτωσης.

## **7.6 Προβληματισμοί στην έρευνα των ηχητικών σπουδών**

Η δυσκολία στην συγκεκριμένη έρευνα έγκειται σε δυο παράγοντες. Πρώτον, όπως προαναφέρθηκε, μικρό δείγμα αμιγώς ηχητικών έργων εκτέθηκαν στην Αθήνα την περίοδο αυτή. Δεύτερον υπήρχε σαφής έλλειψη στην υπάρχουσα βιβλιογραφία και την αρθρογραφία για τον τρόπο που γίνεται και αναλύεται η έρευνα των ηχητικών εγκαταστάσεων. Αυτό συγκαταλέγεται στο γεγονός ότι ευρύτερα στις ηχητικές σπουδές απουσιάζει ένα σαφές πλαίσιο μεθοδολογίας και ανάλυσης δεδομένων. Μέσα από τη μελέτη συναφών άρθρων που επικεντρώνονται στην ανάλυση ηχητικών έργων υπήρχε αρκετά μεγάλη δυσκολία στη διευκρίνηση των μεθόδων που έγινε η έρευνα και κυρίως στον τρόπο που έγινε η ανάλυση των στοιχείων. Οι περισσότερες έρευνες βασίζονταν σε περιγραφές των ιδίων καλλιτεχνών, στην αυτοπαρατήρηση στις σκέψεις τους για το έργο και τον συνδυασμό τους σε σχέση με κάποια συγκεκριμένη θεωρία. Από την πλευρά τρίτων που περιγράφουν τα έργα υπήρξε μια ανάλογη πρακτική που σχετιζόταν με την περιγραφή ενός έργου και πώς υποστηρίζει τη θεωρία, χωρίς να αναφέρονται συγκεκριμένες μέθοδοι, όπως για παράδειγμα η επιτόπια έρευνα, η συνέντευξη με τον δημιουργό, καθώς και στοιχεία για τη συλλογή, ανάλυση και επεξεργασία των ερευνητικών δεδομένων και στοιχείων. Επομένως, για τη διευκόλυνση του ερευνητή αυτό που κρίνεται σημαντικό σε περαιτέρω μελλοντική έρευνα είναι να δοθεί ένας σαφές και αξιόπιστο πλαίσιο, με κατευθυντήριες γραμμές για την έρευνα των ηχητικών σπουδών. Εναλλακτικά προτείνεται να θεμελιωθεί μια ωτική (aural) μεθοδολογία των πολιτισμικών σπουδών.

## Κεφάλαιο 8: Μικροπολιτικές Θορύβου: Πώς η υλικότητα του ήχου διαμορφώνεται από τον λευκό κύβο

### 8.1 Εισαγωγή

Το έργο που θα παρουσιαστεί στο κεφάλαιο αυτό αφορά στις *Μικροπολιτικές Θορύβου – Micropolitics of Noise* του ηχητικού καλλιτέχνη και συνθέτη Λάμπρου Πηγούνη. Το έργο παρουσιάστηκε στο Μουσείο Μπενάκη στην Αθήνα από τις 10 Μαρτίου έως τις 24 Απριλίου 2016, στο πλαίσιο της έκθεσης «As One» που συνδιοργάνωσε ο οργανισμός «Νέον» με το Ινστιτούτο «Μαρίνα Αμπράμοβιτς». Αποτελούσε μια μακράς διαρκείας διαδραστική ηχητική παράσταση που διήρκεσε 324 ώρες, 8 ώρες ημερησίως για 8 εβδομάδες. Επιλέχθηκε να αναλυθεί γιατί ήταν ένα από τα πιο σημαντικά ηχητικά έργα που παρουσιάστηκαν στην Αθήνα τα τελευταία έτη και γιατί παρουσιάζει την υλικότητα του ήχου και τον ήχο ως φαινόμενο επαφής, χωρίς ο ήχος να λειτουργεί φυγόκεντρα, ως φορέας νοήματος. Το ερώτημα που επιθυμεί να απαντήσει η συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης είναι ο τρόπος που διαμορφώνεται η ακουστική χωρικότητα της ηχητικής τέχνης όταν το έργο βασίζεται στην αμιγή υλικότητα του ήχου και εκτίθεται στο πρότυπο μοντέλο εκθεσιακού χώρου, τον λευκό κύβο. Για τη διαμόρφωση της ακουστικής χωρικότητας μελετήθηκε το πώς παράχθηκε ο ακουστικός χώρος του ηχητικού έργου σύμφωνα με τις πρακτικές που ακολούθησε ο καλλιτέχνης, τις πορείες που ακολούθησε ο επισκέπτης και τους τρόπους που εκτυλίχθηκε η ενσώματη ακρόαση.

Το έργο παρουσιάζει τη σωματοποίηση των υπόηχων σε συνθήκες πολέμου και βασίζεται στη θεωρία του *affect* όπως την ανέπτυξε ο θεωρητικός του ήχου και dj Steve Goodman στο βιβλίο του *Sonic Warfare. Sound Affect and the Ecology of Fear*. Σε αυτό αναπτύσσει τη χρήση του ήχου ως μορφή βίας, ιδιαίτερα τις μη ακουστές δονήσεις που ακινητοποιούν το ανθρώπινο σώμα χωρίς να είναι θανατηφόρες. Για παράδειγμα αυτές μπορεί να προκαλέσουν στοματικές διαταραχές. Η μελέτη αυτή περίπτωσης αναδεικνύει ένα ζήτημα για περαιτέρω έρευνα που σχετίζεται με την ηθική του ήχου, από τη σκοπιά του συχνοτικού φάσματος και όχι της έντασης του, για τον τρόπο δηλαδή που ο ήχος και οι μη ακουστές δονήσεις δεν προκαλούν σωματικές ή ψυχολογικές βλάβες στο κοινωνικό σύνολο.

Αυτή η μελέτη περίπτωσης βασίστηκε σε διάφορες μορφές έρευνας πέρα από την προσωπική βίωση του έργου από τη γράφουσα. Μεθοδολογικά η έρευνα τοποθετείται στο πεδίο της ποιοτικής έρευνας και χρησιμοποιήθηκε ως βασική μέθοδος η ποιοτική συνέντευξη με τον καλλιτέχνη και η αυτοπαρατήρηση. Ο καλλιτέχνης στήριξε την άποψή του στην επιτόπια παρατήρηση, καθότι συμμετείχε και ο ίδιος στο έργο καθόλη τη διάρκεια του και

στην ανάλυση των σχεδόν δυο χιλιάδων ερωτηματολογίων που είχε μοιράσει στο κοινό. Επιπλέον η γράφουσα παρακολούθησε παρουσιάσεις του καλλιτέχνη στο επιστημονικό συνέδριο Ακουστικής Οικολογίας τον Νοέμβριο του 2016 καθώς και στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών τον Μάιο του 2017 αναφορικά με το συγκεκριμένο έργο. Ακόμη μελετήθηκαν δημοσιεύσεις του καλλιτέχνη σε συνέδρια και περιοδικά καθώς και σχετικά άρθρα στον Τύπο.

## 8.2 Η υλικότητα του ήχου ως μορφή βίας

Οι *Μικροπολιτικές Θορύβου* προβάλλουν το σώμα ως μέσο ακρόασης, τον τρόπο δηλαδή που το σώμα κάνει αισθητό τον ήχο. Ειδικότερα αναδεικνύουν την αμιγή σχέση μεταξύ του ανθρώπινου σώματος και της δονητικής φύσης του ήχου (υπόηχοι) στον χώρο εκθέσεων και επιτέλεσης. Μέσα από τη σωματοποίηση της δόνησης συνέβαλαν στη μελέτη των ορίων του σώματος σε σχέση με το ηχητικό περιβάλλον και τις διαστάσεις που μπορεί να αποκτήσει η αντίληψη μέσα από τη συγκεκριμένη σχέση.

Όλα αυτά συνάδουν με την τάση στις ηχητικές σπουδές για μια πιο ματεριαλιστική προσέγγιση του ήχου η οποία απέχει από την αναπαράσταση, τη σημειοδότηση και την τοποθέτηση του ήχου σε οποιοδήποτε πλαίσιο αναφοράς. Κύριος εκφραστής αυτών είναι ο φιλόσοφος Christopher Cox, που ακολούθησε την ιδέα του μουσικού Pierre Schaeffer για την ακρόαση του ήχου ως αντικειμένου πέρα από την πηγή του. Άξιος αναφοράς είναι ο Γάλλος φιλόσοφος Jean-Luc Nancy που έκανε λόγο για την αμιγή αισθητηριακή σχέση που γεννά ο ήχος, δίνοντας σαν παράδειγμα την ακρόαση των εσωτερικών ήχων του σώματος. Η προσέγγιση αυτή συνδυάζεται με τα απτικά χαρακτηριστικά του ήχου και την ιδιότητά του να γίνεται αισθητός από το ανθρώπινο σώμα ως φαινόμενο επαφής (Goodman, 2010: 1), κάνοντας το ίδιο το σώμα ένα μέσο ακρόασης.

Όπως θα αναλυθεί εκτενώς στη συνέχεια σημασία στο συγκεκριμένο έργο έχει η εσωτερική ποιότητα του ήχου και όχι η εξωαναφορικότητά του. Η εξωαναφορικότητα συνδέεται με τη μη κοχλιακή ηχητική τέχνη τη σύνδεση δηλαδή του ήχου με άλλους χώρους όπως τον κοινωνικό και τον πολιτικό (Kim-Cohen, 2009: 13). Με τη σειρά τους τα εσωτερικά στοιχεία του ήχου συνδέονται με την αυτοαναφορικότητά του ήχου, την αμιγή υλικότητά του (*sound in itself*). Για παράδειγμα οι επισκέπτες δήλωσαν ότι με την επαφή τους με τον ήχο είχαν πονοκέφαλο γεγονός που οφείλεται στην αμιγή τους σχέση με την υλικότητα του ήχου.

Στο πλαίσιο των σχέσεων του ανθρώπινου σώματος με το περιβάλλον μέσω του ήχου ο Λάμπρος Πηγουίνης αναφέρεται στη μη θανάσιμη, βίαιη και συνειδητή χρήση του ήχου στην

κοινωνία και τις πολεμικές συγκρούσεις. Η συνειδητή χρήση σχετίζεται με την πρόθεση χρήσης αυτού βίαια προς το ανθρώπινο σώμα και ευρύτερα το κοινωνικό σύνολο. Αυτή έχει σκοπό τη μαζική αποσταθεροποίηση του πληθυσμού και τη ψυχολογική ακινητοποίηση του ώστε να μην έχει ένα ισχυρό μηχανισμό άμυνας. Για παράδειγμα σε ορισμένες μορφές σύγχρονου πολέμου γίνεται χρήση υπόηχων με σκοπό να επηρεαστεί μαζικά ο πληθυσμός. Στις περιπτώσεις αυτές έχουν αναφερθεί σωματικές και ψυχολογικές επιπτώσεις στον πληθυσμό όπως αποβολές, κρίσεις πανικού, αιμορραγίες της μύτης.

Το γεγονός αυτό αναφέρεται στο άρθρο *Palaestinians hit by sonic boom air raids* που δημοσιεύτηκε στην αγγλική εφημερίδα «*Guardian*» το 2005, από το οποίο εμπνεύστηκε ο καλλιτέχνης το έργο του. Το άρθρο αναφέρεται στη χρήση χαμηλών συχνοτήτων ήχου στον πόλεμο, μέσα από τη χαμηλή πτήση αεροσκαφών, που στέλνονταν στον άμαχο πληθυσμό ως ηχητικές εκρήξεις - κρουστικά κύματα και τα αποτελέσματα της χρήσης στους ανθρώπους όπως τα καρδιακά προβλήματα.

Έχοντας ως βάση του το συγκεκριμένο άρθρο ο καλλιτέχνης μελέτησε το βιβλίο *Sonic Warfare. Sound Affect and the Ecology of Fear* του Steve Goodman και στήριξε σε αυτό εννοιολογικά το έργο του. Το βιβλίο αναφέρεται σε ένα είδος ηχητικής εξουσίας που επηρεάζει τη συλλογική συνείδηση με τη χρήση του ήχου με τρόπο που παραπέμπει σε πρακτικές έντασης εμπειρίας (*affective mobilization*). Ο συγγραφέας πολιτικοποιεί τις μη ακουστές δονήσεις και την έννοια της έντασης της εμπειρίας και τις τοποθετεί σε ένα πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο του σύγχρονου δυτικού κόσμου. Η ένταση της εμπειρίας (*affect*), που έχει αναφερθεί αναλυτικά ωρύτερα, βασισμένη στη χροιά που της έδωσε αρχικά ο Spinoza και μετέπειτα ο Massumi και οι Deleuze & Guattari είναι μια ένταση που πραγματοποιείται πριν από το προσωπικό, το αισθητηριακό και το συνειδητό. Αναφορικά με τον ήχο σχετίζεται με τη δονητική δύναμη που κάνει τα σώματα να κινούνται (Gallagher, 2016).

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί και η μη συνειδητή χρήση του μη ακουστού ήχου ως μορφή βίας. Για παράδειγμα η έρευνα των Karrova, Alekseev et. al το 1970, έδειξε το πως οι υπόηχοι των βιομηχανικών ζωνών είναι επιβλαβείς για την ανθρώπινη υγεία. Ανθρώποι εκτέθηκαν σε προσομοίωση βιομηχανικών ήχων συχνότητας 5-10 Hz και έντασης 100-135 dB για δεκαπέντε λεπτά. Αποτέλεσμα του ήταν η αίσθηση της κόπωσης, της πίεσης στα αυτιά, η αύξηση παλμών καρδιάς, οι καταθλιπτικές τάσεις. Στην περίπτωση των βιομηχανιών γίνεται μια μη συνειδητή χρήση του ήχου ως μορφή βίας διότι οι έρευνες αυτές δεν είναι γνωστές στο ευρύ κοινό και ούτε υπάρχει ανάλογο νομικό πλαίσιο.

Για την έννοια του ήχου ως μορφή βίας έγινε λόγος και στην εκδήλωση «Μουσική, Ήχος και δικτατορία», που έγινε στην Αθήνα τον Απρίλιο του 2017, στις πρώην φυλακές



κρατούμενων της περιόδου αυτής. Στην εκδήλωση αυτή σημειώθηκε το πώς ο ήχος αλλά και η μουσική χρησιμοποιούταν ως όπλο την παραπάνω περίοδο στις φυλακές κρατουμένων. Μέσα από μαρτυρίες ανθρώπων που υπήρξαν κρατούμενοι την εποχή εκείνη αλλά και μέσα από την έρευνα της Αρετής Παπαέτη *Ηχοτοπία του τρόμου στα κρατητήρια της Χούντας (1967-1974)* παρουσιάστηκε ο τρόπος που ο ήχος και η μουσική υπήρξαν μέσα βασανισμού στα κρατητήρια ώστε να εξοντώσουν ψυχικά και σωματικά τους κρατουμένους. Για παράδειγμα σε συγκεκριμένο κρατητήριο χτύπαγε συνέχεια τα βράδια ένα ηλεκτρικό κουδούνι με αποτέλεσμα -σύμφωνα με μαρτυρίες- την ψυχική αποδυνάμωση των κρατουμένων. Παρόλο που σε αυτή την εκδήλωση δεν έγινε λόγος για τις δονήσεις και τους μη ακουστούς ήχους, όπως συμβαίνει στο έργο του Πηγούνη, ωστόσο και οι δυο περιπτώσεις οδηγούν στην ανάγκη διαμόρφωσης μιας ηθικής του ήχου, που να διασφαλίζει την ορθή χρήση του και τα δικαιώματα στη λήψη του μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο.

Σύμφωνα με τα παραπάνω στο έργο *Μικροπολιτικές Θορύβου* ο καλλιτέχνης κάνοντας ένα πολιτικό και κοινωνικό σχόλιο βάζει το ανθρώπινο σώμα στο επίκεντρο του καλλιτεχνικού του έργου και παρουσιάζει τις δυνητικές σχέσεις που βασίζονται στον ήχο. Οι σχέσεις αυτές αναφέρονται στη δόνηση, την ηχητική ενέργεια και τη χαμηλή συχνότητα θορύβου και τον ρόλο που παίζουν αυτές στη ζωή του ανθρώπου, με άλλα λόγια πώς το άτομο επηρεάζεται από την ηχητική ενέργεια σωματικά, ψυχικά και ψυχολογικά. Το έργο είναι πολυεπίπεδο διότι ασχολείται με ζητήματα που σχετίζονται με τη μη ακουστή δόνηση και την ψυχολογική ακινητοποίηση που προκαλεί ο ήχος, στην οποία το σώμα δεν μπορεί να αντιδράσει. Μέσα στο πλαίσιο αυτό οι *Μικροπολιτικές Θορύβου* καθιστούν ένα πείραμα που συνδέουν την ακουστική οικολογία με την ηθική του ήχου ως προς τη χρήση και τη λήψη του μη ακουστού ήχου.

### **8.3 Εκτέλεση έργου**

Οι πολιτικές αυτές του «ηχητικού πολέμου» και του σύγχρονου ηχοτοπίου υλοποιούνται εντός του εκθεσιακού χώρου με την προσομοίωση της εμπόλεμης ζώνης, με τις λεγόμενες ηχητικές εκρήξεις, δεδομένου βέβαια και του τεχνολογικού εξοπλισμού που είχε στη διάθεση του ο καλλιτέχνης. Ο δημιουργός για να πετύχει τον σκοπό αυτό διαμόρφωσε σε μια αίθουσα τέχνης του Μουσείου Μπενάκη έναν χώρο που δονείται. Στο σημείο αυτό θα σημειωθούν οι τρόποι που παρουσιάστηκε η ιδέα του καλλιτέχνη στον εκθεσιακό χώρο. Αρχικά το έργο έλαβε χώρα σε ένα ορθογώνιο δωμάτιο που τηρούσε τις αρχιτεκτονικές προδιαγραφές του λευκού κύβου, καθότι ήταν μια ξεχωριστή αίθουσα εντός του Μουσείου Μπενάκη, αποκομμένη οπτικά από

το εξωτερικό περιβάλλον, με λευκό χρώμα στους τοίχους που έδινε την αίσθηση της αχρονίας. Μέσα στη λευκή αίθουσα τέχνης το ανθρώπινο σώμα, τόσο του καλλιτέχνη όσο και των επισκεπτών, ήταν εκτεθειμένο σε υποηχητικές δονήσεις που ενεργοποιούσε η παρουσία των επισκεπτών μέσω διαδραστικού συστήματος.

Πιο αναλυτικά, μέσα στον ορθογώνιο χώρο υπήρχε στα αριστερά μια λευκή πλατφόρμα 55 τετραγωνικών, φτιαγμένη από κόντρα πλακέ, με επικλινή ράμπα η οποία έπιανε το μεγαλύτερο μέρος της αίθουσας. Μπροστά από την πλατφόρμα και σε μικρή έκταση δεξιά της ράμπας ήταν ο υπόλοιπος χώρος της αίθουσας και υπήρχε ένα παγκάκι στα οποία μπορούσε να καθίσει ο επισκέπτης. Κάτω από την πλατφόρμα παραγόταν ο ήχος και εγκαταστάθηκαν τέσσερα ηχεία subwoofer που μπορούν να προβάλλουν ήχο με συχνότητα 10 Hz και ένταση 6KW. Στην πλατφόρμα καλούνταν ο επισκέπτης να περιηγηθεί, να καθίσει ή να ξαπλώσει ώστε να διαδράσει το σώμα του με τον ήχο και να βιώσει την ηχητική ενέργεια πάνω σε αυτό.

Εδώ βέβαια τίθεται και το ζήτημα περιορισμού της τεχνολογίας καθότι οι μη ακουστοί υπόηχοι δεν μπορούν να προβληθούν με την υπάρχουσα τεχνολογία. Επομένως η ακριβής προσομοίωση της εμπόλεμης ζώνης δεν είναι δυνατή με τα τεχνολογικά μέσα που είχε στη διάθεση του ο καλλιτέχνης. Δηλαδή η τεχνολογία στέκεται εμπόδιο στη διαμόρφωση της χωρικότητας του ήχου. Για να ενισχύσει όμως τη δόνηση ο Λάμπρος Πηγούνης χρησιμοποίησε πρακτικές που σχετίζονται με τη δόνηση της ίδιας της πλατφόρμας. Ο καλλιτέχνης μέσω της γλώσσας προγραμματισμού Max/Msp παρήγαγε χαμηλής συχνότητας θόρυβο (*low frequency noise*) της τάξεως των 0-45 Hz και ημιτονοειδείς κυματομορφές 10- 60 Hz. Βρήκε την ιδιοσυχνότητα της πλατφόρμας και με την προβολή των κατάλληλων ημιτόνων πέτυχε τη μέγιστη δόνηση της. Λόγω της αδυναμίας της τεχνολογίας να προβάλλει ήχους πέρα από το ακουστό φάσμα βρήκε ένα τρόπο ώστε να προσομοιάσει τις μη ακουστές δονήσεις που προκαλούσαν οι ηχητικές βόμβες. Μάλιστα για να αποτρέψει το κάψιμο των ηχείων από την υπερθέρμανση εξαιτίας της προβολής του απαιτητικού συχνοτικού εύρους κάθε λεπτό τα ηχεία εναλλάσσονταν ανά δυο στην παραγωγή του ήχου ώστε να ρίχνουν τη θερμοκρασία τους και να κρυνώνουν.

Το έργο περιείχε και διαδραστικό στοιχείο διότι ο ήχος ενεργοποιούνταν από την παρουσία των επισκεπτών στην πλατφόρμα. Πέρα από τον καλλιτέχνη όταν ανέβαινε κάποιος στην πλατφόρμα ενεργοποιούσε τον ήχο. Αν ήταν παρών μόνο ο καλλιτέχνης ή ο επισκέπτης, δεν ανέβαινε στην πλατφόρμα και επικρατούσε σιωπή. Με τη χρήση δυο καμερών kinect και της γλώσσας προγραμματισμού Max/Msp ανιχνευόταν η ανθρώπινη παρουσία και ενεργοποιούνταν ο ήχος. Μάλιστα η ενεργοποίηση και απενεργοποίηση του ήχου γινόταν με

έντονο τρόπο ώστε ο επισκέπτης να συνειδητοποιήσει τη διάδραση, ότι ο ίδιος συντελεί στην παραγωγή του ήχου. Επιπλέον, ο αριθμός των ατόμων επηρέαζε την εσωτερική ποιότητα του ήχου. Όσο πιο πολύς κόσμος ήταν πάνω στην πλατφόρμα, τόσο ενισχύονταν το αρμονικό περιεχόμενο του ήχου.

Όμως για να γίνει κατανοητό στον επισκέπτη περί τίνος πρόκειται αυτό το έργο, δίπλα από την είσοδο και εσωτερικά της αίθουσας τέχνης, υπήρχε ένα μεγάλο κείμενο στον τοίχο (λεξάντα) με εκτενή αναφορά στο άρθρο της εφημερίδας «Guardian», που σημειώθηκε παραπάνω, στο οποίο ο καλλιτέχνης είχε βασιστεί. Εδώ έχουμε την περίπτωση που η αμιγής σχέση του επισκέπτη με τον ήχο τοποθετείται σε ένα συγκεκριμένο εννοιολογικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο. Ωστόσο, με την ανάδειξη αυτών ο καλλιτέχνης θέλει να μεταφέρει συγκεκριμένα νοήματα τα οποία στην περίπτωση αυτή γίνονται γνωστά στο κοινό μόνο μέσω του κειμένου. Αν δεν υπήρχε το κείμενο θα μπορούσε ο επισκέπτης ή ο κριτικός τέχνης να τοποθετήσει το έργο σε οποιοδήποτε διαφορετικό πλαίσιο. Χαρακτηριστικό είναι ότι η γράφουσα επισκέφτηκε την έκθεση με μια ομάδα ατόμων ανάμεσα στα οποία βρισκόταν και μια γυναίκα που δεν διάβασε το κείμενο και αναρωτήθηκε γιατί αυτό το έργο έχει τόσο πολύ θόρυβο. Βέβαια η μη ερμηνεία του έργου σύμφωνα με την τοποθέτηση του καλλιτέχνη δεν αναιρεί το γεγονός ότι ο επισκέπτης αισθάνθηκε και διέδρασε με τον καθαυτό ήχο που διαχεόταν έντονα σε όλο τον χώρο, ότι έζησε την εμπειρία του ήχου. Συνεπώς το κείμενο στο έργο αυτό είναι κρίσιμο ώστε να μπορέσει να καταλάβει ο επισκέπτης τη χρήση του ήχου ως βία στις πολεμικές επιχειρήσεις αλλά και στην κοινωνία. Ανεξάρτητα από το αν διαβαστεί ή όχι το κείμενο, το μεγαλύτερο μέρος των επισκεπτών, όπως δήλωσαν στο ερωτηματολόγιο, είχε συγκεκριμένες ψυχολογικές και σωματικές επιδράσεις, όπως χαλάρωση, οξυθυμία, πίεση στο στήθος ή στα αυτιά, πόνο στην περιοχή της καρδιάς αγωνία, μειωμένη εγρήγορση. Δηλαδή το κοινό αντέδρασε στην αμιγή υλικότητα του ήχου ανεξάρτητα από το αν αυτή ήταν τοποθετημένη σε ένα πλαίσιο αναφοράς.

Για τον Πηγούνη ο λευκός κύβος δεν είναι ουδέτερο άχρονο παρασκήνιο - *background* για την καλύτερη παρουσίαση ενός έργου, αλλά οργανικό μέρος του έργου. Οι λευκοί τοίχοι της αίθουσας τέχνης ήταν γεμάτοι από λέξεις και φράσεις στην αγγλική γλώσσα που είχε γράψει ο καλλιτέχνης. Καθημερινά ο Λάμπρος Πηγούνης έγραφε τα συμπεράσματά του από το έργο στον τοίχο, τα αποτελέσματα που είχε δηλαδή στο σώμα του η ηχητική ενέργεια, όπως φαίνεται και στην εικόνα, σαν ένα ιδιότυπο προσωπικό ημερολόγιο. Η ιδέα αυτή για την κοινοποίηση των αποτελεσμάτων στον τοίχο ήταν της επιμελήτριας Μαρίνας Αμπράμοβιτς. Εδώ υπάρχει και το εικαστικό στοιχείο στο έργο το οποίο θα μπορούσε να λειτουργήσει ως συμπληρωματικό του κειμένου. Όμως σε ένα συγκεκριμένο σημείο ο καλλιτέχνης αποτύπωσε

ότι στον χώρο αυτό δεν καλείται ο επισκέπτης να δει, να βασιστεί στην όραση, αλλά να αισθανθεί τον ήχο. Κατά κάποιο τρόπο η φράση αυτή απωθεί τον επισκέπτη να διαβάσει τα κείμενα στους τοίχους, που ήταν τα προσωπικά συμπεράσματα του καλλιτέχνη από το έργο, και σε συνδυασμό με την έντονη ηχητική πυκνότητα τον ωθεί να βιώσει ο ίδιος το έργο και τον ήχο, αυτός ήταν εξάλλου και ο σκοπός του έργου. Από την άλλη πλευρά, βοηθούσαν τον επισκέπτη να έχει μια πιο εμπειριστατωμένη ιδέα για το έργο και τις επιδράσεις του ήχου το σώμα.

#### **8.4 Ηχητική διάρθρωση του έργου: Σχεδιασμός και υλοποίηση**

Για να πετύχει με τα τεχνολογικά μέσα που είχε στη διάθεση του ο καλλιτέχνης την επίδραση του ήχου στο ανθρώπινο σώμα και την κατανόηση του από τον επισκέπτη ως φαινομένου επαφής έδωσε έμφαση στις χωρικές παραμέτρους του και προέβη στη δημιουργία ενός ελεγχόμενου χώρου που δονείται. Δηλαδή το πρώτο του βήμα, πέρα από τις δονήσεις της πλατφόρμας, ήταν η διαμόρφωση του ακουστικού χώρου. Πιο συγκεκριμένα διαμόρφωσε τα χαρακτηριστικά εκείνα του ήχου που τον κάνουν ευδιάκριτο φαινόμενο επαφής και σχετίζονται με τη μάζα και την πυκνότητα του ακουστικού χώρου. Ο ήχος και η δόνηση αποτελούν δομικό υλικό στον χώρο που δημιούργησε ο Λάμπρος Πηγούνης. Σε πρακτικό επίπεδο γινόταν χρήση χαμηλών συχνοτήτων (ακουστές και μη) με υψηλή ένταση. Οι χαμηλές συχνότητες λόγω της φύσης τους έχουν μεγαλύτερη πυκνότητα στον χώρο σε σχέση με τις υψηλές οπότε και το ανθρώπινο σώμα αισθάνεται έντονα τη δόνηση που δημιουργούν.

Σε πρώτη φάση δηλαδή, όπως προαναφέρθηκε, ο καλλιτέχνης έδωσε έμφαση στον ακουστικό χώρο του έργου και στα χαρακτηριστικά της υλικής υπόστασης του ήχου. Δημιούργησε έτσι έναν ακουστικό χώρο μεγάλης πυκνότητας και μάζας που διαχέεται και καταλαμβάνει ολιστικά τον υπάρχοντα οπτικά διαμορφωμένο χώρο. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα ο επισκέπτης να αισθανθεί την αόρατη υπόσταση του ήχου εντός του χώρου του μουσείου σε οποιαδήποτε σημείο στεκόταν στον χώρο με έμφαση βέβαια πάνω στην πλατφόρμα. Ο επισκέπτης εντός της αίθουσας ήταν ενσωματωμένος σε έναν ομογενοποιημένο ακουστικό χώρο τον οποίο όχι μόνο άκουγε αλλά τον αισθανόταν στο σώμα του. Η πυκνότητα και η ένταση του ήταν τόσο ισχυρά ώστε δινόταν η αίσθηση στον επισκέπτη ότι είναι κατακλεισμένος από τον ήχο, ότι ήταν εγκλωβισμένος σε αυτόν και δεν μπορεί να διαφύγει, όπως ακριβώς γίνεται με τον πόλεμο αλλά και στη φυλακή. Για να περιγράψει ο καλλιτέχνης τον ακουστικό αυτό χώρο με έντονα και εκκωφαντικά χαρακτηριστικά χρησιμοποιεί τον όρο του Steve Goodman «ακουστική

αναρχιτεκτονική», καθώς το έργο έρχεται σε αντίθεση με τις πρακτικές του ακουστικού αρχιτέκτονα που διαμορφώνει τον ακουστικό χώρο έτσι ώστε να είναι ευχάριστος στο αυτί. Εδώ ο καλλιτέχνης κατά τα λεγόμενά του είχε σκοπό τη διαμόρφωση ενός χώρου θορυβώδους και ενοχλητικού που δονεί το σώμα του επισκέπτη.

Η ρύθμιση του ήχου στον χώρο έγινε από τον καλλιτέχνη με πρακτικό και εμπειρικό τρόπο. Μάλιστα ενώ ο καλλιτέχνης και η ομάδα είχε στα χέρια της τη χαρτογράφηση του χώρου δεν μπορούσαν να κάνουν από πριν εκτίμηση των θέσεων των ηχείων και της διάχυσης του ήχου, ούτε βασίστηκαν σε κάποιο πρόγραμμα που να δείχνει τη διάδοση του ήχου με ηλεκτρονικό τρόπο. Αξιοσημείωτο είναι ότι επιλογή του τρόπου που θα ακούγεται ο ήχος σε κάθε σημείο, έγινε όχι βάσει του αυτιού αλλά του σώματος και αυτό είναι ένα από τα στοιχεία που διακρίνουν το έργο αναφορικά με τον ήχο ως φαινόμενο επαφής και το σώμα ως μέσο ακρόασης. Πρωτεύον θέμα για τον καλλιτέχνη ήταν να βρει τα σημεία εκείνα όπου ο ήχος θα γινόταν περισσότερο αντιληπτός ως δόνηση στο ανθρώπινο σώμα και όχι ακουστός στο αυτί. Ο καλλιτέχνης περιηγήθηκε σε όλη την πλατφόρμα και τον χώρο και τοποθέτησε το σώμα του σε κάθε σημείο ώστε να επιλέξει τον ήχο - στόχο ή καλύτερα τη δόνηση - στόχο, τη δόνηση δηλαδή που επιθυμεί να είναι αισθητή σε κάθε δεδομένο σημείο του οπτικά διαμορφωμένου χώρου. Μέσα από την πρακτική και τον πειραματισμό επιλέχθηκε η τοποθέτηση των ηχείων με φορά προς τον πίσω τοίχο του χώρου, γιατί στο σημείο αυτό η υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου μέσα από χαρακτηριστικά όπως η διάθλαση και η αντανάκλαση δημιουργούσε τη μεγαλύτερη δόνηση. Μάλιστα με αλλαγή 20 μόνο εκατοστών στη θέση των ηχείων υπήρχε μεγάλη αντιληπτή διαφορά στη δόνηση. Επομένως ο ήχος διαδρούσε με τη μορφολογική και υλική διάσταση του χώρου, κάτι που έγινε αντιληπτό μέσα από εμπειρικό τρόπο και την αλλαγή της τοποθέτησης και της κατεύθυνσης των ηχείων. Στην περίπτωση αυτή το σώμα λειτουργεί ως εργαλείο επιμέλειας και εκθεσιακού σχεδιασμού.

Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ακουστικού χώρου του έργου δεν γινόταν μόνο αισθητά εντός της αίθουσας τέχνης που παρουσιάστηκε. Αντίθετα πριν την είσοδο στην αίθουσα ο επισκέπτης αισθανόταν ένα διάχυτο ισχυρό και δριμύ ακουστικό χώρο. Ο ακουστικός χώρος όμως διαχεόταν και από το πάτωμα με αποτέλεσμα περφόρμερς στον κάτω όροφο να δηλώσουν ότι άκουσαν τη δόνηση. Αυτό ήταν ένα από τα πρώτα στοιχεία που απασχόλησαν τον Λάμπρο Πηγούνη στην επιμέλεια του στησίματος. Δηλαδή έπρεπε να λάβει υπόψη του τον μη ηχομονωμένο χώρο του μουσείου γιατί μέσα από το πάτωμα θα διέρρεε ο ήχος. Η περίπτωση αυτή αποδεικνύει το γεγονός ότι οι αίθουσες τέχνης και τα μουσεία δεν έχουν σχεδιαστεί ώστε να απευθύνονται σε τέχνες που προβάλλουν τον ήχο. Για την αντιμετώπιση του ζητήματος και για να πετύχει την καλύτερη διάδοση του ήχου με τις

δεδομένες συνθήκες ο καλλιτέχνης και η υποστηρικτική του ομάδα προέβησαν σε αλλαγή των θέσεων των ηχείων. Μέσα από τα παραπάνω γίνεται κατανοητό ότι η ηχητική χωρικότητα έχει διαφορετικά όρια από τον οπτικά διαμορφωμένο χώρο, καθότι εδώ τα όρια της είναι μεγαλύτερα. Τα όρια αυτά ή την ένταση της ηχητικής χωρικότητας ο καλλιτέχνης μπορεί να τα μετατρέψει ώστε να μην διεισδύουν ενοχλητικά σε άλλα έργα που εκτίθενται κοντά. Η μορφολογία της ηχητικής χωρικότητας και η εσωτερική της διάρθρωση (ηχητική γεωμετρία) εξαρτάται και από άλλους καλλιτεχνικούς ή μη παράγοντες (όπως η επιθυμία άλλων καλλιτεχνών) που βρίσκονται εκτός των ορίων του οπτικά διαμορφωμένου χώρου.

Όσον αφορά τη χωρική διάρθρωση του ακουστικού χώρου ο καλλιτέχνης χώρισε την πλατφόρμα σε τρεις ζώνες ώστε να έχει τον έλεγχο του τι συμβαίνει την κάθε δεδομένη χρονική στιγμή στο έργο. Η πρώτη ήταν αυτή που λάμβανε χώρα η διάδραση και ο ήχος ενεργοποιούνταν, στη δεύτερη η δόνηση ήταν μεγαλύτερη καθότι ο ήχος ήταν περισσότερο αισθητός στο σώμα ως φαινόμενο επαφής. Η τρίτη που βρισκόταν προς το τέρμα της πλατφόρμας, δεν είχε κάποια ιδιαίτερη σημασία όσο οι άλλες για τον καλλιτέχνη και ο ήχος σε αυτή ήταν αρκετά αισθητός.

Ως συμπέρασμα των πρακτικών που ακολουθήθηκαν από τον καλλιτέχνη είναι ότι δεν υπάρχει προκαθορισμένος ακουστικός χωρικός σχεδιασμός του έργου γιατί αυτός εξαρτάται από τα δομικά και μορφολογικά στοιχεία του κάθε οπτικά διαμορφωμένου χώρου αλλά και τα τεχνολογικά μέσα που χρησιμοποιεί. Επιπλέον το πόσο αισθητός θα είναι ο ακουστικός χώρος στον επισκέπτη εξαρτάται από τα χαρακτηριστικά της υλικής τους υπόστασης, όπως είναι η μάζα και η πυκνότητά του. Ο ακουστικός χώρος και ο ήχος στόχος σε κάθε σημείο δεν είναι αποτέλεσμα επιστημονικής προσέγγισης αλλά περισσότερο αισθητηριακής που βασίζεται στην πρακτική άσκηση και στο τι ακριβώς θέλει να πετύχει ο καλλιτέχνης. Στη συγκεκριμένη περίπτωση αφού στόχος ήταν ο ήχος ως φαινόμενο επαφής, ώστε αυτό να το βιώσει τόσο ο ίδιος ο περφόρμερ όσο και οι επισκέπτες, δόθηκε έμφαση στα χωρικά χαρακτηριστικά του ήχου και όχι στο νοηματικό πλαίσιο αναφοράς αυτού. Αν δινόταν έμφαση στο τελευταίο ο ήχος θα μπορούσε να παρουσιαστεί με διαφορετικό τρόπο. Δηλαδή για παράδειγμα μπορούσε να προβληθούν οι χαμηλές συχνότητες με μικρότερη ένταση ή ο ήχος να ακούγεται από ακουστικά και να δινόταν ιδιαίτερη βάση στο κείμενο που περιγράφει τα αποτελέσματα της ηχητικής βόμβας. Όμως για τον καλλιτέχνη το έργο αυτό αποτελούσε συγχρόνως και ένα πείραμα ώστε να γνωρίσει τα αποτελέσματα της ηχητικής ενέργειας στο σώμα με αποτέλεσμα η χωρική διάρθρωση του ηχητικού έργου να γίνει με βιωματικό τρόπο. Μέσα από την τοποθέτηση του σώματος σε κάθε σημείο του οπτικά διαμορφωμένου χώρου ο καλλιτέχνης προσδιόρισε τον ήχο - στόχο που θέλει να έχει σε αυτά. Με τον τρόπο αυτό δεν χρειάζεται να

υπάρχει κάποιος τεχνολογικός εξοπλισμός στον οποίο να σχεδιάζεται εξ ολοκλήρου ο ακουστικός χώρος αλλά αυτό μπορεί να γίνει βιωματικά. Η κατανόηση όμως της λειτουργίας των ηχείων, ο τεχνικός μηχανισμός τους από την άποψη του πώς προβάλλουν τον ήχο στο παρόν έργο ήταν μεγάλης σημασίας στην διαμόρφωση του ακουστικού χώρου.

### **8.5 Πορείες διάδρασης - Ακουστική επικοινωνία επισκέπτη**

Κατά κύριο λόγο η δημιουργία του ακουστικού χώρου με αυτά τα χαρακτηριστικά είχε ως σκοπό την άμεση κατανόηση από πλευράς του επισκέπτη ότι ήταν ενσωματωμένος σε έναν ακουστικό χώρο που τον αισθάνεται απτικά στο σώμα του. Η ένταση και το αρμονικό περιεχόμενο ήταν τόσο δυνατά που ο επισκέπτης αισθανόταν εγκλωβισμένος στον ακουστικό χώρο και ότι διακατεχόταν από τον ήχο σε όλο του το σώμα. Αυτό κατά τον καλλιτέχνη έγινε αντιληπτό από όλους τους επισκέπτες που εισέρχονταν στον οπτικά διαμορφωμένο χώρο. Μέσα σε αυτόν τον ακουστικό χώρο υπερίσχυε μόνο ένας ήχος. Πιο συγκεκριμένα, δεν υπήρχαν άλλοι ήχοι και ο ήχος ήταν τόσο δυνατός που επικάλυπτε οποιονδήποτε άλλο ήχο (επισκεπτών κλπ.). Οι επισκέπτες είχαν όλοι την ικανότητα να βιώσουν το ηχητικό γεγονός, ήταν δηλαδή μέρη της ακουστικής αρένας, της κοινότητας που δημιουργούσαν οι ήχοι (Blesser & Salter, 2007: 22) χαμηλής συχνότητας. Με τον τρόπο αυτό αντικατοπτρίζεται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο η μαζική και συλλογική επίδραση του ακουστικού χώρου στο κοινό εντός του εκθεσιακού χώρου, όπως ακριβώς γίνεται και στον κοινωνικό χώρο. Το κοινό με τη σειρά του θα εκλάβει με υποκειμενικά κριτήρια τον ήχο καθότι ο ήχος θα έχει διαφορετικά αποτελέσματα στον καθένα.

Η πορεία των επισκεπτών στον χώρο και η κατεύθυνση της έγιναν κυρίως με αναφορά σε οπτικά στοιχεία. Κατά την είσοδο του επισκέπτη, εφόσον δεν ήταν ο πρώτος, έκανε αισθητή την ενσωμάτωσή του στον ακουστικό χώρο με αποτέλεσμα αυτός να μην το κατευθύνει καθαρά, από την άποψη ότι του τραβά την προσοχή. Οι επισκέπτες κινήθηκαν με οπτικά στοιχεία αλλά κίνητρό τους ήταν η βίωση του ήχου και να συνειδητοποιήσουν πώς διαδρά το σώμα τους με τον ήχο. Η εμπειρία του ακουστικού χώρου συνδέθηκε με οπτικά στοιχεία καθότι οι επισκέπτες αισθάνονταν τον ήχο μέσα από την επαφή τους με αυτά, όπως μέσα από το άγγιγμα της πλατφόρμας, του δαπέδου ή και του τοίχου, όπως πολλές φορές παρατηρήθηκε.

Αναφορικά με τα οπτικά στοιχεία που κατεύθυναν την τροχιά κίνησης κύριο ρόλο είχε η πλατφόρμα, που ήταν το κύριο μέρος βίωσης του ήχου στον χώρο, η οποία είχε μια ράμπα. Η ράμπα αυτή ήταν το οπτικό ερέθισμα για τη βίωση της ηχητικής εμπειρίας. Στην ουσία ήταν

το κάλεσμα προς τον επισκέπτη να ανέβει και να βιώσει τον ήχο, να κάνει δηλαδή κατανοητή και ευδιάκριτη την κατεύθυνση του προς αυτό το σημείο. Η παρουσία άλλων επισκεπτών σε αυτή συνέβαλλε στην ώθηση του επισκέπτη να την ανέβει. Ωστόσο, από προσωπική επιλογή πολλοί επισκέπτες δεν ανέβηκαν σε αυτή και προτίμησαν να κινηθούν στον γύρω χώρο ή να καθίσουν κάτω ή στο παγκάκι, δεξιά της ράμπας. Αρκετοί μάλιστα κινήθηκαν στον χώρο για να διαβάσουν το προσωπικό ημερολόγιο του καλλιτέχνη, τα κείμενα δηλαδή πάνω στους τοίχους. Επομένως τα οπτικά στοιχεία κατεύθυναν τον επισκέπτη, διαμόρφωσαν την τροχιά κίνησής του αλλά και αποτέλεσαν κριτήριο διάδρασης. Η τελευταία έλαβε χώρα καθώς πολλοί επισκέπτες επέλεξαν να συμμετάσχουν στη δράση αυτή και να γράψουν τα δικά τους σχόλια και τις εμπειρίες πάνω σε αυτόν στον τοίχο. Ο καλλιτέχνης σχετικά με την πορεία και την κίνηση στον χώρο αλλά και την ακουστική επικοινωνία διέκρινε τους επισκέπτες σε τρεις κατηγορίες.

Η πρώτη κατηγορία αφορούσε τους επισκέπτες εκείνους που εισέρχονταν στον χώρο αλλά δεν έδειχναν σίγουροι και για προσωπικούς λόγους δεν ανέβαιναν στην πλατφόρμα. Χαρακτηριστικό όμως είναι ότι παρέμεναν στον χώρο και αυτό γιατί αισθάνονταν με το σώμα τους τον ακουστικό χώρο, την ολιστική δόμηση του χώρου μέσω του ήχου. Αυτό προκύπτει μέσα από τις παρατηρήσεις του καλλιτέχνη καθόλη τη διάρκεια του έργου που έβλεπε τον κόσμο να κάθεται στο πάτωμα, στα παγκάκια, να ακουμπάει με τα χέρια του, το κεφάλι του ή την πλάτη του τον τοίχο ή το πάτωμα ώστε να αισθανθεί τον ήχο. Δηλαδή παρόλο που δεν ανέβηκε κάποιος στην πλατφόρμα, το σώμα του έκανε αισθητές τις μεταβολές που υπήρχαν στο περιβάλλον μέσω του ήχου.

Η δεύτερη κατηγορία επισκέπτη ήταν αυτό που θα ανέβαινε στην πλατφόρμα αλλά δεν θα καθόταν για πολλή ώρα σε αυτή. Στην πλατφόρμα έκαναν αισθητό τον ήχο και ένας από τους λόγους που μπορεί να μην κάθισαν κάμποση ώρα ήταν γιατί ο ήχος επέδρασε σε αυτούς σωματικά και ψυχολογικά σε νωρίτερο χρόνο από άλλους. Ωστόσο, οι επισκέπτες αυτοί θα παρέμεναν στον χώρο για να διαβάσουν τα κείμενα που ήταν γραμμένα στους τοίχους. Η τελευταία κατηγορία είναι οι επισκέπτες που κάθονταν, ξάπλωναν ή στέκονταν όρθιοι στην πλατφόρμα για αρκετή ώρα και δοκίμαζαν το σώμα τους στη συγκεκριμένη αυτή συνθήκη. Μάλιστα υπήρχε κάποιος που επισκεπτόταν την πλατφόρμα για επτά ώρες επί ένα μήνα.

Βέβαια οι επισκέπτες που εισερχόταν πρώτοι στον χώρο πολλές φορές είχαν ιδιαίτερη αντίδραση και έδειχναν δισταγμό ως προς την κίνηση και την πορεία τους. Το έργο τελείωνε και άρχιζε με μια σιωπή. Αν στην πλατφόρμα υπήρχε μόνο ο καλλιτέχνης τότε ο επισκέπτης με το που εισερχόταν στον χώρο θα ερχόταν σε επαφή με τη σιωπή. Η σιωπή αυτή ερχόταν σε αντίθεση με το γεγονός ότι ο επισκέπτης έχοντας διαβάσει το κείμενο της έκθεσης από άλλη



πηγή νωρίτερα γνώριζε ότι θα παρακολουθήσει ένα ηχητικό έργο, οπότε το έργο του προκαλούσε μια διστακτικότητα. Κατά τον καλλιτέχνη ο επισκέπτης δεν ήξερε πώς να αντιδράσει. Οι ενδοιασμοί του φαίνονταν από τους μορφασμούς στο πρόσωπο, τα χείλη π.χ. τα έσφιγγε ή τα μάτια ή ακόμη κοιτάγε δεξιά και αριστερά ή κοιτάγε προς το παγκάκι. Όταν ο επισκέπτης γνωρίζει ότι θα επισκεφτεί ένα ακουστικό έργο, ενεργοποιεί την αίσθηση της ακρόασης και προετοιμάζεται ότι θα ακούσει κάτι (Kelly, 2013: 15). Μέσα στη σιωπή του χώρου αναζητούσαν τον ήχο, γεγονός που αποδεικνύει ότι η ηχητική τέχνη ενεργοποιεί την ακρόαση.

Συμπερασματικά όταν ο χώρος του ήχου έχει δυναμικά στοιχεία που εγκλωβίζουν τον επισκέπτη, όπως το έντονα αρμονικό περιεχόμενο και την υψηλή ένταση, η πορεία και η θέση τους γίνεται κυρίως σε σχέση με οπτικά στοιχεία, με σκοπό όμως την διερεύνηση και τη βίωση του ήχου. Στην περίπτωση αυτή το οπτικό ερέθισμα ήταν η ράμπα της πλατφόρμας αλλά και το παγκάκι. Επιπλέον, το κείμενο στους τοίχους πέρα από κίνητρο πλοήγησης στον χώρο ήταν ένα μέσο επικοινωνίας και διάδρασης με τον καλλιτέχνη ώστε να μάθει ο κόσμος τις προθέσεις του και να εκφράσει τις δικές τους εμπειρίες. Τέλος, η τροχιά κίνησης εξαρτιόταν από τη δεδομένη στιγμή γιατί για παράδειγμα τα Σαββατοκύριακα υπήρχαν πολλοί επισκέπτες στην πλατφόρμα οπότε δεν υπήρχε χώρος για ορισμένους να ανέβουν. Ωστόσο, ανεξάρτητα από το πώς εκτυλίχθηκε η πορεία στον χώρο όλοι οι επισκέπτες βίωσαν την ματεριαλιστική πτυχή του ήχου και αισθάνθηκαν τον εγκλωβισμό στον ακουστικό αυτό χώρο. Η βίωση του αμιγούς ήχου μέσα σε αυτή την ηχητική συνθήκη του δυνατού ήχου διαφοροποιείται όταν ο επισκέπτης διαδρά με οπτικά στοιχεία όπως η ράμπα και ο τοίχος. Παρόλο που το ηχητικό περιβάλλον υπερβαίνει τον άνθρωπο και είναι μαζικό υπάρχουν οπτικά στοιχεία που ορίζουν ορισμένες συντεταγμένες κίνησης στον χώρο και δημιουργούν διαφορετική αίσθηση του ήχου.

## **8.6 Απτή ακουστική και χωρικότητα σώματος**

Ωστόσο και οι τρεις κατηγορίες επισκεπτών πέρασαν από ορισμένους τρόπους αντίδρασης στον ήχο που περιγράφουν το ακουστικό κανάλι, τη χωρική σχέση του επισκέπτη με τον ήχο, όπως περνά από την ενσώματη ακοή στην ακρόαση. Η ενσώματη ακοή αναφέρεται στην κατάσταση εκείνη που το σώμα δεν έχει συνειδητά κατανοήσει και ερμηνεύσει την αλληλεπίδρασή του με το ακουστικό περιβάλλον, ωστόσο κατανοεί μη συνειδητά, ότι είναι ενσωματωμένο μέσα σε αυτό. Από την άλλη πλευρά, η ενσώματη ακρόαση εδώ αφορά όχι μόνο την πρόθεση να ερμηνεύσει ο επισκέπτης τον ήχο, όπως σημειώθηκε στη θεωρία, αλλά

και με την άντληση πληροφορίας από αυτόν ή την έντονη συνειδητοποίηση ότι η δόνηση σωματοποιήθηκε.

Αυτοί που επισκέπτονταν για πρώτη φορά το έργο περνούσαν ορισμένο χρονικό διάστημα, που μπορούσε να διαρκέσει κατά τον καλλιτέχνη από μερικά δευτερόλεπτα έως λίγα λεπτά, ώστε να αντιληφθούν τη θέση του σώματος μέσα στον ηχητικό χώρο, το πώς διαδρά και αντιλαμβάνεται δηλαδή το σώμα τους τον ήχο. Ο τρόπος αυτός σχετίζεται με το γεγονός ότι ο επισκέπτης δεν έχει κάνει ακόμη συνειδητή την αλληλεπίδρασή του με το ηχητικό περιβάλλον, κατανοεί όμως την ολιστική διάχυση του ηχητικού χώρου και την ενσωμάτωσή του σε αυτόν. Ο παραπάνω τρόπος πρόσληψης είναι όπως έχει περιγραφεί και στο έκτο κεφάλαιο ως το πρωτογενές στάδιο επαφής του σώματος με τον ήχο στον εκθεσιακό χώρο, που αφορά την ενσώματη ακοή. Το σώμα δεν έχει αντιδράσει στην ηχητική πληροφορία και δεν την έχει ερμηνεύσει.

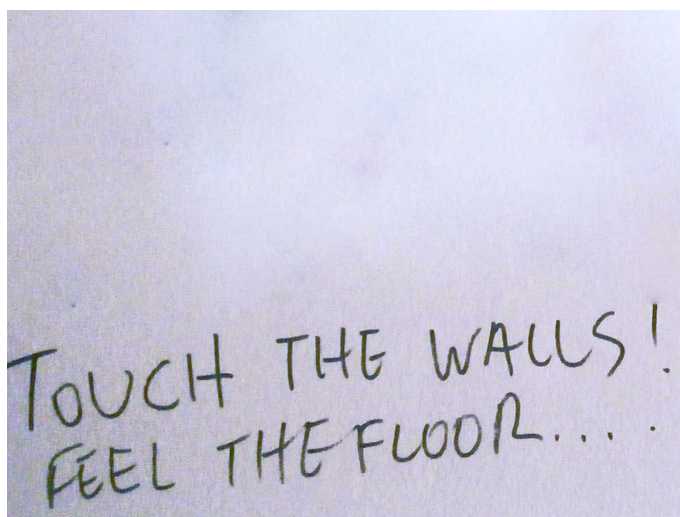
Η ερμηνεία της ηχητικής πληροφορίας εδώ σχετίζεται με τη στιγμή που η σωματοποίηση του ήχου καθίσταται συνειδητή τόσο σε καθαρά σωματικό όσο και σε ψυχολογικό επίπεδο και η οποία αφορά την ενσώματη ακρόαση. Αυτή την ένιωσαν κατά τον καλλιτέχνη όλοι οι επισκέπτες, όπως δήλωσαν και στα ερωτηματολόγια. Η σωματοποίηση των δονήσεων μπορεί να έχει είτε σωματικό είτε ψυχολογικό αντίκτυπο είτε και τα δυο. Η σχέση ενσώματης ακρόασης και ψυχολογικής διάστασης δείχνει ότι η ενσώματη ακρόαση αφορά το σώμα στην ολότητά του. Για παράδειγμα ο επισκέπτης καταλαβαίνει ότι το σώμα του διαδρά με έναν ήχο αλλά ο ήχος αυτός μπορεί να μην έχει συγκεκριμένη επίδραση στο σώμα, π.χ. μπορεί να νιώσει ενοχλήσεις στην όραση. Ωστόσο, μπορεί να νιώσει κατάθλιψη η οποία έχει προέλθει από την αλληλεπίδραση ήχου - σώματος. Οι χαμηλές συχνότητες του ήχου και οι δονήσεις έχουν εισέλθει στο ανθρώπινο σώμα και «έχουν πάρει μορφή» μέσα από την ψυχολογική αντίδραση του επισκέπτη.

Από το έργο προέκυψαν ορισμένα συμπεράσματα από τον Λάμπρο Πηγουήνη, σχετικά με την έκθεση του σώματος στους υπόηχους. Ο καλλιτέχνης όσον αφορά τον εαυτό του παρατήρησε ότι κατά την πολύωρη διάδραση του σώματος του με τις δονήσεις και τους ήχους χαμηλών συχνοτήτων το σώμα του είχε τις ίδιες αντιδράσεις στον ήχο. Τα αποτελέσματα αυτά τα έγραφε, όπως σημειώθηκε και νωρίτερα, καθημερινά στον τοίχο. Επιπλέον σχεδίαζε και ένα ανθρωπάκι πάνω σε αυτόν που σημείωνε στα διάφορα μέρη του σώματος του το τι αισθανόταν. Τα συμπεράσματα της πολύωρης έκθεσης του σώματος σε ηχητικό περιβάλλον υψηλής πίεσης και χαμηλής συχνότητας είναι τα παρακάτω: μετά την πρώτη ώρα έκθεσης ο καλλιτέχνης ένιωθε πίεση στο στήθος, εναλλαγές στον χτύπο της καρδιάς και άγχος. Ο οργανισμός προκειμένου να αντιδράσει στο στρες εξέκρινε μια συγκεκριμένη ορμόνη που είχε

ως αποτέλεσμα την υπνηλία. Το δεύτερο στάδιο χαρακτηριζόταν και αυτό από άγχος, έκκριση της ίδιας ορμόνης και υπνηλία. Η διαφορά του με το προηγούμενο είναι ότι σε αυτό ο καλλιτέχνης ένιωθε πίεση στα άκρα, μούδιασμα σε ένα συγκεκριμένο νεύρο και στο δεξί χέρι και αυξομειώσεις θερμοκρασίας στο πρόσωπο. Μετά την τέταρτη ώρα έκθεσης στον υπόηχο, λόγω της υπερταλάντωσης του ακουστικού νεύρου, ο καλλιτέχνης ένιωθε ναυτία. Στο στάδιο αυτό ένιωθε ότι το σώμα του θέλει να διαμελιστεί και ο ίδιος είχε τάσης φυγής από την αίθουσα. Στο τέλος βρισκόταν σε μια κατάσταση χασίματος, απώλειας νοητικών ικανοτήτων ή εγκεφαλικής καθίζησης κατά τον καλλιτέχνη, στην οποία δεν μπορούσε να έχει κανονικό συνειρμό σκέψεων ή και καθόλου σκέψη. Για παράδειγμα ο καλλιτέχνης σκεφτόταν μια δράση και την ανέβαλε ή την ξέχναγε, δεν μπορούσε να μετρήσει συνεχόμενα από το ένα έως το δέκα ώστε στο τέλος το σώμα και ο εγκέφαλος του υποχωρούσαν. Το στάδιο αυτό σχετίζεται με την ψυχολογική ακινητοποίηση που αναφέρθηκε νωρίτερα στην οποία το σώμα δεν μπορεί να αντιδράσει. Η τελική κατάληξη είναι η εσωτερική ακινητοποίηση κυρίως ψυχολογική και εν τέλει σωματική. Αυτό που δήλωσε ο Λάμπρος Πηγούνης στην παρουσίαση του έργου στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (2 Μαΐου 2017) είναι ότι στο τέλος ένιωθε ευτυχισμένος τόσο με τον εαυτό του όσο και με όλους μαζί. Μάλιστα ένας ακροατής που είχε παραβρεθεί στο έργο συνέκρινε την εμπειρία αυτή με τη σωματική και πνευματική έκσταση των σαμάνων.

Το έργο του Λάμπρου Πηγούνη κατέχει σημαντικό ρόλο στην κατανόηση του σώματος ως μέσου ακρόασης, δέκτη των ενεργειών του κόσμου και επικοινωνίας με αυτόν. Άλλωστε σκοπός ήταν να καταλάβει ο επισκέπτης ότι στον κόσμο υπάρχει ένα είδος ενέργειας που μεταβάλλει τις σωματικές και ψυχολογικές του δυναμικές και το οποίο δεν αντιλαμβάνεται συνειδητά. Οι *Μικροπολιτικές Θορύβου* σχετίζονται με την ένταση της εμπειρίας (*affect*) και τη διάδραση του σώματος με τον ήχο. Αρχικά το σώμα διαδρά με τον ήχο πριν αυτός γίνει αισθητός στο εσωτερικό του ή ψυχολογικά αισθητός. Εδώ είναι η περίπτωση της ενσώματης ακοής. Αφορά το προ συνειδητό, προ γνωσιακό και προ υποκειμενικό στάδιο που χαρακτηρίζει την ανθρώπινη εμπειρία, όπως ακριβώς στις πολεμικές συνθήκες και περιγράφηκε στο άρθρο της εφημερίδας «Guardian». Στο στάδιο αυτό μέσω της διάδρασης με τον ήχο το σώμα βρίσκεται σε μια στοιχειακή κατάσταση (*elemental state*) που τόσο η αντίληψή του όσο και η ακουστική χωρικότητα δεν έχει σχηματοποιηθεί γιατί ο άνθρωπος ακόμη δεν έχει αντιληφθεί τον χώρο μέσω του ήχου/δόνησης. Στη συνέχεια μέσω της συνειδητοποίησης του σωματικού και ψυχολογικού αντίκτυπου δημιουργείται ένας κοινός τόπος σύνδεσης ανάμεσα στο σώμα και τον ήχο, ένας «τόπος κατοίκησης» (Lipari, 2010). Έτσι και η ακοή γίνεται ακρόαση. Μέσα λοιπόν σε αυτήν την ιδιαίτερη ακουστική συνθήκη του έργου ο επισκέπτης έχει τη δυνατότητα να καταλάβει το σώμα του ως χώρο αντήχησης, γιατί ο ήχος σωματοποιείται. Είναι αυτό που

ο Leitner (1998:175) ονομάζει «απτή ακουστική» και ο Πηγούνης, δίνοντας έμφαση στο σώμα, «ακουστική ανατομία».



Εικόνα 12: Φωτογραφία από το έργο *Micropolitics of Noise* του Λάμπρου Πηγούνη στην έκθεση *As One*

Το έργο επισκέφτηκε και μια ομάδα κωφών καλλιτεχνών, περνώντας αρκετή ώρα μέσα στην πλατφόρμα. Η λειτουργία του σώματος ως μέσου αντήχησης φάνηκε και από τις αντιδράσεις τους, που ενώ δεν είχαν τη δυνατότητα να συλλάβουν τον ήχο από τα αυτιά, οι περισσότεροι είχαν ένα χαμόγελο στα χείλη και την αίσθηση ότι επαναπροσδιορίζουν την ίδια τους την ύπαρξη. Στην παρουσίαση του έργου στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών ένας κωφός από το ακροατήριο σημείωσε για το πόσο σημαντική ήταν για αυτόν η αίσθηση του ήχου και της δόνησης με το σώμα του. Μάλιστα ανέφερε ότι σε μια ντίσκο πήγαινε κοντά στο ηχείο για να σωματοποιήσει τον ήχο και τόνισε ότι ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης αισθάνθηκε ότι κατανόησε πλήρως τον κόσμο του.

Βασικό σημείο στην κατανόηση της απτής ακουστικής, ότι δηλαδή το ανθρώπινο σώμα αλληλεπιδρά με το συνεχώς κινούμενο ηχητικό περιβάλλον, είναι η ακινησία του περφόρμερ κατά τη διάρκεια του έργου. Πιο συγκεκριμένα ο καλλιτέχνης πέρασε πολύ μεγάλο διάστημα ακίνητος, ενσωματωμένος όμως στον ακουστικό χώρο. Κατά το διάστημα αυτό το σώμα, ως χώρος αντήχησης των δονήσεων, δε σταμάτησε να είναι ενεργό, οδηγώντας έτσι στην «ακουστική επίγνωση του σώματος» (Leitner, 1975). Μάλιστα κατά τον καλλιτέχνη η ακινησία τον βοηθούσε στο να βιώσει τα διαφορετικά σημεία δόνησης πάνω στον οργανισμό του και στα μέρη που αισθανόταν περισσότερο τη δόνηση. Με την ακινησία γινόταν περισσότερο κατανοητή η μη ύπαρξη ορίων μεταξύ του σώματος και του εξωτερικού κόσμου

και για αυτόν το σώμα ήταν αγωγός. Έτσι και η ακινησία είναι μια μορφή γνώσης τόσο του εαυτού όσο και του κόσμου, που μέσω του ήχου κινείται συνεχώς.

Η ακουστική χωρικότητα της ηχητικής τέχνης είναι μια πολυδιάστατη και δυναμική παραγωγή χώρου. Το σώμα είναι ένα μέσο ακρόασης και ακουστικής κατανόησης του κόσμου και τα όρια ανάμεσα στον ήχο και σε αυτό σχεδόν εξαλείφονται. Με άλλα λόγια το υποκείμενο και το αντικείμενο δεν έχουν διακριτή απόσταση μεταξύ τους. Το γεγονός αυτό κάνει την παραγωγή του ακουστικού χώρου να μην είναι ανθρωποκεντρική και να μην έχει κέντρο.

### **8.7 Ηχητική τέχνη και λευκός κύβος**

Νωρίτερα έγινε λόγος για τον τρόπο που σχεδιάστηκε και εκτυλίχθηκε η ακουστική χωρικότητα του εν λόγω έργου δίνοντας έμφαση στην υλικότητα του ήχου, στην ενσώματη ακοή και ακρόαση, στο σώμα ως μέσο ακρόασης, στην εξάλειψη των ορίων ανάμεσα στο σώμα και τον ήχο και στην ακινησία ως τρόπου κατανόησης του κόσμου και του εαυτού. Στο σημείο αυτό θα παρουσιαστεί η σχέση της υλικότητας του ήχου με την υλικότητα του λευκού κύβου. Η λευκή αίθουσα τέχνης του Μουσείου Μπενάκη ακολουθεί το πρότυπο του λευκού κύβου, το οποίο έχει αναλυθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο και τώρα παρουσιάζεται συνοπτικά. Ο λευκός κύβος είναι το επικρατέστερο μοντέλο εκθεσιακού χώρου τον 20<sup>ο</sup> αιώνα και παρόλο που ως λογική και φιλοσοφία συναντάται στις αρχές του αιώνα ως όρος εισήχθη από τον κριτικό τέχνης και καλλιτέχνη Brian O' Doherty μόλις τη δεκαετία του 1970. Τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά του μοντέλου αυτού είναι οι λευκοί τοίχοι, η απουσία παραθύρων, ο τεχνητός φωτισμός, η τοποθέτηση των έργων στον τοίχο στο ύψος του ματιού με συγκεκριμένη απόσταση μεταξύ τους. Η παρουσία του ήχου στον λευκό κύβο κρίνεται, αν όχι απαγορευμένη, τουλάχιστον σημαντικά περιορισμένη καθότι οι ομιλίες, και οι ήχοι από τους βηματισμούς και την κίνηση, καθώς και οι εξωτερικοί ήχοι, είναι μηδαμινοί. Ο λευκός κύβος προωθεί τη σιωπή και την οπτική τέχνη, αποκλείοντας με αυτόν τον τρόπο τα ηχητικά έργα. Όλες οι παραπάνω ιδιότητες κάνουν τον λευκό κύβο να είναι αυτόνομος από τις εξωτερικές κοινωνικές και ιστορικές δράσεις και δίνει την αίσθηση της αχρονίας, ότι ο χρόνος είναι στάσιμος και δεν κυλά. Επιπρόσθετα έχουν ως αποτέλεσμα το πλαίσιο του έργου να είναι τόσο ισχυρό ώστε επηρεάζει τη σύλληψη του καλλιτεχνικού έργου και γίνεται τελικά περιεχόμενο (Sheikh, 2009). Αναφορικά με τον επισκέπτη ο λευκός κύβος καλλιεργεί την απόσταση ανάμεσα σε αυτόν και το έργο, την πολιτική του «μην αγγίζετε» και την εστιασμένη όραση στο αντικείμενο

και όχι στον χώρο γύρω από αυτό. Η κίνηση του είναι πεπερασμένη και δίνεται έμφαση μόνο στην αίσθηση της όρασης ώστε το μάτι να φαίνεται αποσπασμένο από το σώμα.

Η ακουστική χωρικότητα συνδυάζει τόσο τη σύλληψη του ακουστικού χώρου όσο και τις φυσικές ιδιότητες του μέσα από την έννοια της ηχητικής δόνησης. Ο ήχος ως δόνηση δημιουργεί κατά τον Brandon Labelle (2012) μια διαδικτυακή διαδικασία «*network process*» που ενώνει διάφορες έμβιες και μη οντότητες και στην οποία δεν υπάρχει κάποιο κέντρο. Για παράδειγμα ο ήχος που παράγει ένα έργο τέχνης σε μια αίθουσα τέχνης, διαθλάται από το ανθρώπινο σώμα και χρωματίζεται από τις ιδιότητες του χώρου, όπως από το υλικό του τοίχου και το μέγεθος του χώρου. Επομένως η ηχητική δόνηση γεννά αλλά και διαμορφώνεται από το σύμπλεγμα αυτό και είναι βασικό χαρακτηριστικό της ακουστικής χωρικότητας. Ένα ακόμη συστατικό της ακουστικής χωρικότητας είναι η ύπαρξη πολλαπλών προοπτικών καθότι το ανθρώπινο σώμα συλλαμβάνει τους ήχους που παράγονται από διαφορετικές ηχητικές πηγές σε διάφορες κατευθύνσεις. Δημιουργούνται δηλαδή διαφορετικά ακουστικά κανάλια τα οποία έχουν μια ανταγωνιστική χροιά σχετικά με το ποιο θα επικρατήσει (Blessner & Salter, 2007: 22) και εν τέλει ποια ηχητική πηγή θα είναι ακουστή περισσότερο. Πολλές φορές στον εκθεσιακό χώρο αυτού του είδους τον ανταγωνισμό τον ενισχύουν «μη καλλιτεχνικοί» ήχοι, όπως αυτοί που ακούγονται εξωτερικά του χώρου. Η κίνηση των αυτοκινήτων λόγω χάριν αυξάνει τις πολλαπλές προοπτικές της ακουστικής χωρικότητας. Ο Brandon LaBelle (2012) αναφέρει διαφορετικές ζώνες πυκνότητας στην ακουστική χωρικότητα. Με άλλα λόγια ο ήχος ως δόνηση γίνεται αισθητός είτε πιο έντονα είτε όχι σε διάφορα σημεία στον χώρο ανάλογα με τις ιδιότητες του.

Στο συγκεκριμένο έργο που παρουσιάστηκε στον λευκό κύβο του Μουσείου Μπενάκη ο αρχιτεκτονικός χώρος δεν επηρεάζει την ισχυρή ακουστική συνθήκη που είχε διαμορφώσει ο καλλιτέχνης, γιατί οι χαμηλές συχνότητες διαχέονται και πέρα από τη συγκεκριμένη αίθουσα. Η δημιουργία ενός δυναμικού και ομογενοποιημένου ηχητικού χώρου με σφοδρή πυκνότητα και ολιστική διάχυση αναιρεί τις διαφορετικές ζώνες πυκνότητας που αναφέρει ο LaBelle. Οι ζώνες αυτές όμως δημιουργούνται με τα οπτικά στοιχεία, όπως η ράμπα, με τα οποία ο επισκέπτης διαδρά για να εξερευνήσει και να βιώσει τον ήχο. Ο ηχητικός αυτός χώρος είχε, όπως σημειώθηκε, ως αποτέλεσμα την ψυχολογική αλλά και σωματική ακινητοποίηση του επισκέπτη, ο οποίος ένιωθε ότι δεν μπορούσε να ξεφύγει από την ηχητική παρουσία. Η σύλληψη του ήχου γίνονταν αποπλαισιωμένη από οποιοδήποτε πλαίσιο αναφοράς. Η έμφαση δίνεται στην αυτοαναφορικότητα του ήχου και στο προσυνειδητό, προαναπαραστατικό στάδιο.

Όπως ακριβώς και στον λευκό κύβο των οπτικών τεχνών ο επισκέπτης λειτουργεί μόνο εντός των ορίων του οπτικά διαμορφωμένου χώρου, πέρα από το εξωτερικό κοινωνικό, ιστορικό και πολιτικό χώρο. Η ηχητική τέχνη παρόλο που δεν συμβαδίζει με τη λογική του αποκλεισμού, της αυτονομίας, της απόστασης και της σιωπής του λευκού κύβου τελικά ενισχύεται από τη λογική αυτή. Η θέσπιση των ορίων γίνεται με τον οπτικά διαμορφωμένο χώρο μέσα από τους λευκούς τοίχους που δίνουν την αίσθηση ότι ο χρόνος δεν περνά και δημιουργούν ένα περιβάλλον αποπλαισίωσης. Εντός του λευκού κύβου γεννήθηκε η ίδια συνθήκη εγκλωβισμού του επισκέπτη όπως και στην περίπτωση των ηχητικών βομβών. Στο πλαίσιο αυτό, η σχέση που αναδείχθηκε μέσα στην αναπόφευκτη κατάσταση που δημιουργούσε ο ήχος είναι η αμιγή διάδραση του επισκέπτη με την υλικότητα του ήχου. Η βίωση του ήχου γίνεται από το ανθρώπινο σώμα πέρα από την τοποθέτησή της σε κάποιο πλαίσιο και ο λευκός κύβος ενισχύει την ματεριαλιστική προσέγγιση της ηχητικής τέχνης.

Τα υλικά και νοητά όρια που βάζει ο τοίχος και το χρώμα του όχι μόνο βοηθούν τον επισκέπτη να συγκεντρωθεί στον ήχο και τελικά εισέρχονται ως περιεχόμενο στον ακουστικό χώρο της ηχητικής τέχνης. Ο ακουστικός χώρος με τη σειρά του εισέρχεται στο ανθρώπινο σώμα ως δόνηση. Η προσομοίωση του ηχητικού χώρου του πολέμου περιλαμβάνει και τα απτά και νοητά όρια της αυτονομίας του λευκού κύβου. Ο ίδιος ο λευκός κύβος συμμετέχει ενεργά και καθοριστικά στην υλικότητα της ηχητικής τέχνης και στη λειτουργία του καθαυτού ήχου στο ανθρώπινο σώμα. Το σώμα ως μέσο ακρόασης «αντηχεί» την υλικότητα του οπτικά διαμορφωμένου χώρου και την αυτονομία και ουδετερότητα που καλλιεργεί ο λευκός κύβος. Με τον τρόπο αυτό η χωρικότητα του σώματος στην ηχητική τέχνη διευρύνεται και περιλαμβάνει τον περιβάλλοντα εκθεσιακό χώρο: τον ορατό χώρο και την υλική διάσταση του. Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο ακουστικός χώρος εισέρχεται στο σώμα αλλά και το γεγονός ότι το σώμα περιλαμβάνει τον περιβάλλοντα εκθεσιακό χώρο το παλλόμενο σώμα είναι ο εκθεσιακός χώρος. Η έκθεση του ήχου *in itself* είναι μια εμπειρία *in itself*. Για τον λόγο αυτό ο επιμελητής βάζει το σώμα του ως εργαλείο επιμέλειας προκειμένου να δομήσει το σώμα του επισκέπτη ως εκθεσιακό χώρο.

Η ηχητική τέχνη, παρόλο που εστιάζει στην ακρόαση, δεν αφορά μια μόνο αίσθηση διότι εδώ αναδεικνύεται και ο ρόλος της όρασης, όπως αυτός αναπτύσσεται μέσα από τη βίωση του αφαιρετικού και ουδέτερου λευκού κύβου και των ορατών στοιχείων που διαμορφώνουν την πορεία και κάνουν αισθητό τον ήχο. Εδώ αναδεικνύεται και η αφή μέσα από την απτικότητα του ήχου. Με τον τρόπο αυτό καλλιεργείται η ολικότητα του σώματος (*total body* κατά τον Lefebvre) και η πολυαισθητηριακότητα στην τέχνη.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, το έργο αυτό δεν μπορεί να παρουσιαστεί σε οποιονδήποτε εκθεσιακό χώρο παρά μόνο σε αυτόν που ταιριάζει με τη λογική του λευκού κύβου. Δηλαδή η κενότητα, η αφαιρετικότητα, η ουδετερότητα και η αποπλαισίωση του λευκού κύβου ενισχύουν το συγκεκριμένο έργο που προάγει την υλικότητα του ήχου. Ο λευκός κύβος εισέρχεται ως περιεχόμενο στον δυναμικό και μαζικό ηχητικό χώρο και αντηχείται στο ανθρώπινο σώμα. Η υλικότητα του ήχου και το *affect* στην ηχητική τέχνη δεν έχει μια *anti white cube mentality*, όπως έχουν τα νέα μέσα που χρειάζονται νέους τρόπους παρουσίασης, αλλά μια *mentality* δια και από τον λευκό κύβο.

## 8.8 Σύνοψη

Το έργο *Μικροπολιτικές Θορύβου* του καλλιτέχνη Λάμπρου Πηγούνη αναδεικνύει το σώμα ως μέσο ακρόασης, δηλαδή τον τρόπο που το ανθρώπινο σώμα διαδρά και κάνει αισθητά τα ηχητικά κύματα και τις μη ακουστές δονήσεις. Τα ζητήματα που επισημαίνει ο καλλιτέχνης σχετίζονται με την ακουστική αντίληψη των δονήσεων εσωτερικά του σώματος και την αποσαφήνιση της χρήσης του ήχου ως βίαιου όπλου στην κοινωνία, δηλαδή την ηθική του ήχου. Το έργο συνδυάζει τη θεωρία της έντασης της εμπειρίας (*affect*) με τον ήχο και την πολιτική οικονομία του, όπως έχει γίνει και στο εγχειρίδιο του Steve Goodman *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear* από το οποίο ο καλλιτέχνης εμπνεύστηκε. Ο καλλιτέχνης στην αίθουσα τέχνης προσομοίωσε την ηχητική κατάσταση που δημιουργούν οι ηχητικές βόμβες, οι οποίες προκαλούνται από την παραγωγή υπόηχων λόγω της χαμηλής πτήσης πολεμικών αεροσκαφών, δημιουργώντας έναν έντονο, ομογενοποιημένο, με ισχυρό αρμονικό περιεχόμενο ακουστικό χώρο.

Κύρια στοιχεία στο έργο είναι ότι το ανθρώπινο σώμα αποτελεί εργαλείο επιμέλειας διότι μέσα από την τοποθέτηση του σώματος του ο καλλιτέχνης επέλεξε το μέτρο που η δόνηση θα είναι αισθητή σε κάθε σημείο του εκθεσιακού χώρου. Η ηχητική γεωμετρία, δηλαδή η μορφολογία και η εσωτερική διάρθρωση των ηχητικών χωρικοτήτων, λόγω του ότι υπερβαίνει τα όρια του οπτικά διαμορφωμένου, εξαρτάται από άλλους καλλιτεχνικούς και μη φορείς δράσης, όπως για παράδειγμα τις επιλογές του καλλιτέχνη, άλλων καλλιτεχνών που εκθέτουν τα έργα τους στον ίδιο εκθεσιακό χώρο. Η ηχητική χωρικότητα δεν είναι σταθερή και προκαθορισμένη αλλά βασίζεται στην υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου και καθορίζεται μέσα από την τοποθέτηση των ηχείων εμπειρικά και πρακτικά. Επιπρόσθετα, στις ακουστικές συνθήκες στις οποίες ο επισκέπτης νιώθει εγκλωβισμένος σε έναν ήχο, όπως στο



συγκεκριμένο έργο, τα οπτικά στοιχεία ορίζουν την τροχιά κίνησης στον χώρο ώστε να βιωθεί ο ήχος. Ο επισκέπτης ψάχνει το «γιατί αυτός ο ήχος;» και μέσω των οπτικών στοιχείων αναζητά την απάντηση στην ερώτηση αυτή.

Ο καλλιτέχνης παράγει τις δονήσεις, οι οποίες αρχικά δεν γίνονται νοητές με τρόπο συνειδητό από τον επισκέπτη. Στη συνέχεια αυτή η σωματοποίηση της δόνησης ερμηνεύεται από το σώμα. Κατά τη συνειδητοποίηση/ερμηνεία δεν υπάρχουν όρια ανάμεσα στο σώμα και τον ήχο. Το σώμα αντιδρά στην ενέργεια του ήχου, αισθάνεται τη δόνηση στο εσωτερικό του η οποία έχει διαφορετικό αντίκτυπο σε κάθε άνθρωπο. Επομένως το σώμα είναι το μέσο για την ακουστική κατανόηση του έργου και του κόσμου και η κατανόηση αυτή μέσω των διαφορετικών επιδράσεων που έχει σε κάθε άνθρωπο είναι καθαρά υποκειμενική. Μέσα σε αυτή την ισχυρή ηχητική συνθήκη το σώμα δεν χρειάζεται να κινηθεί για να γνωρίσει ακουστικά τον κόσμο. Η ακουστική χωρικότητα της ηχητικής τέχνης είναι μια πολυδιάστατη και δυναμική παραγωγή χώρου γιατί αναδεικνύει το σώμα ως μέσο ακρόασης, την απτική ακουστική, την ακινησία ως μέσο γνώσης και τα περιορισμένα όρια του σώματος με τον ακουστικό χώρο. Το τελευταίο στοιχείο επαναπροσδιορίζει τη σχέση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, γιατί η μεταξύ τους απόσταση μειώνεται έως και εκμηδενίζεται.

Η υλικότητα του ήχου είναι τόσο ισχυρή στο συγκεκριμένο έργο, ενώ το περιβάλλον είναι σαν να μην υπάρχει. Αυτό που συμβαίνει είναι ότι ο λευκός κύβος μέσω της ουδετερότητας, της αχρονίας, της αποπλαισίωσης ενισχύει την υλικότητα της ηχητικής τέχνης διότι ο επισκέπτης νιώθει περισσότερο εγκλωβισμένος, καθώς δεν μπορεί να αποδράσει από το δυναμικό ηχητικό χώρο, όπως ακριβώς και στην περίπτωση του πολέμου και των ηχητικών βομβών. Έτσι δίνεται έμφαση στο προσυνειδητό, προαναπαραστατικό στάδιο και στην υλική προσέγγιση του ήχου πέρα από την τοποθέτηση της σε κάποιο πλαίσιο. Για να επιτευχθεί αυτό σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν και άλλες αισθήσεις. Μέσω της αφής ο επισκέπτης αισθάνεται τη δόνηση αλλά και μέσω της όρασης αντιλαμβάνεται τον λευκό κύβο, βιώνοντας μέσα από τα οπτικά στοιχεία τον ήχο. Στην περίπτωση του μοναδικού και ομογενοποιημένου ήχου ή ακουστική χωρικότητα δεν έχει ζώνες πυκνότητας, όπως ορίζει ο Labelle, παρά μόνο όταν οι δονήσεις βιώνονται μέσω των οπτικών στοιχείων. Εδώ αναδεικνύεται η ολικότητα του σώματος (*total body* κατά τον Lefebvre) και η πολυαισθητηριακότητα της ηχητικής τέχνης.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, το έργο αυτό δεν μπορεί να παρουσιαστεί σε οποιονδήποτε χώρο. Ο λευκός κύβος εισέρχεται ως περιεχόμενο στον ακουστικό χώρο και αντηχεί στο διευρυμένο σώμα του επισκέπτη. Με τον τρόπο αυτό το σώμα που δονείται είναι ο εκθεσιακός χώρος. Ο εκθεσιακός χώρος στην περίπτωση του ήχου *in itself* είναι μια βίωση και εμπειρία *in itself* γιατί ο περιβάλλον χώρος έχει αποδομηθεί και έχει εισέλθει στο ανθρώπινο σώμα. Με

τον τρόπο αυτό ο εκθεσιακός χώρος ενισχύει την υλικότητα και την αυτοαναφορικότητα της ηχητικής τέχνης.

## Κεφάλαιο 9: Constant Linear Velocity: η χωρικότητα της ηχητικής τέχνης σε σχέση με τον βιωμένο χώρο και τον μη τόπο

### 9.1 Εισαγωγή

Η παρούσα μελέτη περίπτωσης εστιάζει στην ηχητική εγκατάσταση *Constant Linear Velocity* του καλλιτέχνη Stephen Cornford. Η ηχητική εγκατάσταση παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του τριήμερου Φεστιβάλ Detritus στο χώρο της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών στην Αθήνα. Η έκθεση διήρκησε μια βδομάδα, από τα τέλη Ιανουαρίου μέχρι αρχές Φεβρουαρίου του 2018. Η θεματική του Φεστιβάλ αφορούσε την παραγωγή ηλεκτροακουστικής σύνθεσης και ηχητικής τέχνης με παλαιά μέσα όπως το πικάπ, το walkman, το γραμμόφωνο. Άλλωστε η ελληνική μετάφραση του τίτλου σημαίνει τρίμματα. Σκοπός ήταν να παρουσιαστούν οι ιστορικές ρίζες των τεχνών αυτών και να διερευνηθεί το ζήτημα του κατά πόσο οι τεχνολογίες που θεωρούνται απαρχαιωμένες και δεν χρησιμοποιούνται σε μεγάλο ποσοστό στη σύγχρονη κοινωνία έχουν την ικανότητα παραγωγής ήχου. Μέσα από τη χρήση των ξεπερασμένων μέσων αναπαραγωγής ήχου παράγονται νέα ηχητικά έργα που διακρίνονται από την αισθητική της παραμόρφωσης (*distortion*) και του θορύβου.

Η έρευνα περιλαμβάνει συνέντευξη με τον καλλιτέχνη, παρακολούθηση της ομιλίας του καλλιτέχνη για τη συγκεκριμένη εγκατάσταση και λοιπών έργων του στο πλαίσιο του Φεστιβάλ, συνέντευξη πέντε ατόμων που επισκέφτηκαν το έργο, παρατήρηση και επιτόπια έρευνα σχετικά με την κίνηση, την ενσώματη ανταπόκριση, την ανάγνωση των κειμένων πενήντα πέντε ατόμων που επισκέφτηκαν το έργο τις δυο από τις τρεις ημέρες του Φεστιβάλ και αναζήτηση στο διαδίκτυο για λοιπές πηγές (δελτία Τύπου, άρθρα, συνεντεύξεις που αφορούν την έκθεση του έργου εκτός Ελλάδας, βίντεο του έργου). Η επιτόπια παρατήρηση έγινε κατά τη διάρκεια του τριήμερου του φεστιβάλ γιατί τότε επισκέφτηκε την εγκατάσταση περισσότερος κόσμος. Από τους επισκέπτες του έργου το 53% ήταν άνδρες και το 47% γυναίκες, ενώ σύμφωνα με εκτίμηση της γράφουσας το 65% των επισκεπτών ήταν ηλικίας 30-40 ετών.

Η εγκατάσταση αυτή επιλέχθηκε ως μελέτη περίπτωσης γιατί ο επιμελητής του φεστιβάλ και μουσικός, Γιάννης Κοτσώνης, είναι από τους λίγους επιμελητές στην Ελλάδα που οργανώνουν συστηματικά δράσεις, καλλιτεχνικά *residencies* και φεστιβάλ για τον ήχο και τον ευρύτερο κλάδο της πειραματικής μουσικής. Επιπλέον, το φεστιβάλ αυτό το παρακολούθησε κοινό που έχει ένα υπόβαθρο με τον ήχο ώστε η συναναστροφή με αυτό

ενδέχεται να δώσει στην ερευνήτρια νέες πτυχές που δεν έχουν προβλεφθεί από τη θεωρία. Η μελέτη αυτή της περίπτωσης εστιάζει στην ενδιάμεση χρήση του ήχου στις τέχνες, στο πώς δηλαδή ο ήχος χρησιμοποιείται ως κύριο μέσο από καλλιτέχνες σε διάφορα είδη τέχνης με αποτέλεσμα η ηχητική τέχνη να μην έχει εδραιωθεί θεωρητικά και να είναι ένα «μη είδος», όπως σημειώθηκε στο πρώτο κεφάλαιο. Στη συνέχεια ερευνάται ο τρόπος που αρθρώνεται χωρικά ο ήχος του έργου, το πώς ο εκθεσιακός χώρος αποτελεί ηχητικό όργανο, το ποια είναι η σχέση της κοχλιακής και μη κοχλιακής τέχνης στο έργο. Επιπρόσθετα μελετάται ο τρόπος που εκτυλίσσεται η ενσώματη ακρόαση στον εκθεσιακό χώρο, η οποία εκφράζει την πρόθεση του επισκέπτη να ακούσει και να συνδεθεί με το έργο μέσα από τις κινήσεις και τις ενσώματες ανταποκρίσεις του σε αυτό. Στο πλαίσιο αυτό αναδείχθηκε η πολυαισθητηριακότητα της ενσώματης ακρόασης και η σχέση της με το βιωμένο χώρο (*lived space*) του Lefebvre.

Τέλος κύριο στοιχείο επιλογής είναι ότι η βασική λειτουργία του χώρου δεν προορίζεται για εκθέσεις. Η εγκατάσταση αυτή παρουσιάστηκε σε έναν χώρο ο οποίος δεν έχει σχεδιαστεί ως εκθεσιακός χώρος. Πρόκειται για ένα φουαγιέ χώρου παραστάσεων, έναν χώρο δηλαδή που προορίζεται για τη μετάβαση των επισκεπτών σε άλλη αίθουσα. Για τον λόγο αυτό θα μελετηθεί η θεωρία των «μη τόπων» του Γάλλου ανθρωπολόγου Marc Augé που παραπέμπει στη λογική της χρήσης ενός χώρου ως μεταβατικού, όπως για παράδειγμα οι αίθουσες αναχωρήσεων στα αεροδρόμια. Επομένως η μελέτη περίπτωσης ερευνά τη σχέση της ηχητικής τέχνης και των μη τόπων. Στο πλαίσιο αυτό ερευνάται και η θεωρία του Michael Bull για το πώς ο ήχος μέσα από τα μέσα αναπαραγωγής δημιουργεί την αίσθηση της οικειότητας.

## 9.2 Περιγραφή και σκοπός

Η ηχητική εγκατάσταση *Constant Linear Velocity* που ήταν, στην ουσία, ένα κινητικό γλυπτό ήχων που σχετίζεται με τη λειτουργία της τεχνολογίας των μέσων. Ειδικότερα αποτελούνταν από ένα σύνολο μεταχειρισμένων κουτιών υπολογιστών παλαιάς τεχνολογίας που ήταν τοποθετημένα στο χώρο. Δημιουργούσαν ένα ασύμμετρο γλυπτό στο οποίο ο επισκέπτης μπορούσε να περιηγηθεί κυκλικά. Οι θύρες των cd/dvd players είχαν ρυθμιστεί από τον καλλιτέχνη να ανοίγουν και να κλείνουν αυτόματα. Ο ήχος - ηλεκτρομαγνητικό σήμα που παραγόταν από τη λειτουργία αυτή των θυρών και των players μέσα από αυτοσχέδια πηνία είχε ενισχυθεί από τον καλλιτέχνη με τη χρήση ηχείων που ήταν τοποθετημένα στο κάθε κουτί.

Αυτό το ανοιγόκλειμα των θυρών ήταν μια προσπάθεια να παίξει το cd/dvd player κάτι κενό και αποδεικνύει κατά τον καλλιτέχνη ότι η σύγχρονη κοινωνία αντιμετωπίζει το περιεχόμενο του, ό,τι έχει ηχογραφηθεί δηλαδή στον δίσκο, ως κάτι αναλώσιμο. Το κενό των ψηφιακών μέσων χωρίς περιεχόμενο χαρακτηρίζεται από τον καλλιτέχνη ως «άσχημη υλικότητα» (*ugly materiality*). Συνεπώς ο Stephen Cornford επιθυμεί να αναδείξει ζητήματα που σχετίζονται με τον καταναλωτικό τρόπο ζωής και τα ψηφιακά μέσα, με το καταναλωτικό πρότυπο της συνεχούς αγοράς και της αντικατάστασης, όπως θα διεκπεραιωθεί στη συνέχεια. Επιπλέον, σκοπός του καλλιτέχνη είναι να δείξει ότι τα ψηφιακά μέσα δεν είναι άυλα, κάτι που η κοινή γνώμη λανθασμένα θεωρεί, καθότι τα έχει συνδέσει με τη χρήση των clouds, της αποθήκης στο διαδίκτυο των bits και bytes. Ο καλλιτέχνης γενικά με τα έργα του αναδιαμορφώνει τα καταναλωτικά ψηφιακά μέσα, όπως δήλωσε ο επιμελητής της έκθεσης Γιάννης Κοτσώνης, στην παρουσίαση των έργων των συμμετεχόντων καλλιτεχνών στο εν λόγω φεστιβάλ. Ο Stephen Cornford στην ίδια παρουσίαση (2018) σημείωσε ότι η σύγχρονη τεχνολογία μειώνει τις πιθανότητες ανάπτυξης της φαντασίας του χρήστη και μέσα από τα έργα του θέλει να δείξει στο κοινό νέους τρόπους χρήσης «με τρόπους που οι σχεδιαστές της δεν έχουν φανταστεί».

Ο Stephen Cornford είναι ένας καλλιτέχνης μέσων (*media artist*) που χρησιμοποιεί στα έργα του όχι μόνο τον ήχο αλλά και την εικόνα. Αυτό παραπέμπει στο ότι συχνά οι καλλιτέχνες εναλλάσσονται στη χρήση μέσων ανάλογα με το τι θέλουν να παρουσιάσουν και πώς να το εκφράσουν χωρίς να περιορίζονται σε κάποιο είδος τέχνης και να τοποθετούν τον εαυτό τους μέσα σε αυτό. Αποτέλεσμα είναι ο ήχος να έχει μια ενδιάμεση χρήση και να ταλαντεύεται ανάμεσα σε διάφορα είδη τέχνης. Το γεγονός αυτό δε βοηθά στη δημιουργία μιας διακριτής τέχνης με αναφορά στον ήχο που να έχει έναν ξεκάθαρο ρόλο για το τι ακριβώς είναι, τι περιλαμβάνει και πού αναφέρεται. Με άλλα λόγια υποστηρίζεται αυτό που επισημάνθηκε στη θεωρία και έχει παρατηρηθεί στη βιβλιογραφία, ότι δεν υπάρχει ένας κοινός ορισμός για την ηχητική τέχνη και πολλοί θεωρητικοί, βασιζόμενοι κυρίως στο διαχωρισμό των τεχνών σε πέντε κατηγορίες, υποστηρίζουν ότι δεν υπάρχει ανάγκη για τη δημιουργία ενός είδους τέχνης που να αναφέρεται στον ήχο. Ενδεικτικά ο μουσικός και καθηγητής της ακουστικής κουλτούρας David Toop (όπως αναφέρεται στο Licht, 2009) μιλά για τον «ήχο που συνδυάζεται με οπτικές καλλιτεχνικές πρακτικές» και ο θεωρητικός Douglas Kahn (2006:1) κάνει λόγο για τον «ήχο στις τέχνες». Μάλιστα, ενώ στη διαδικτυακή σελίδα του καλλιτέχνη το έργο αναφέρεται ως κινητικό γλυπτό στο πρόγραμμα του φεστιβάλ και στη λεζάντα του έργου σημειώνεται ως ηχητική εγκατάσταση. Επομένως ο προσδιορισμός του έργου αν είναι ηχητικό ή όχι εξαρτάται και από τον ίδιο τον επιμελητή, σε ποιο μέσο και γιατί θέλει να δώσει

έμφαση. Στο συγκεκριμένο φεστιβάλ σκοπός ήταν η ηχητική παραγωγή των απαρχαιωμένων μέσων, οπότε το έργο αυτό παρουσιάστηκε ως ηχητική εγκατάσταση.

### 9.3 Ακουστική χωρική διάρθρωση

Το έργο είχε τοποθετηθεί στον τέταρτο όροφο του κτιρίου της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών και ήταν απομονωμένο από τις κύριες δράσεις του φεστιβάλ που λάμβαναν χώρα στο υπόγειο. Ωστόσο, το κοινό με έντυπα και προφορικές ανακοινώσεις ενημερωνόταν για την έκθεση της εγκατάστασης. Ο όροφος της έκθεσης αποτελείται από μια κλειστή αίθουσα παραστάσεων και ένα ορθογώνιο φουαγιέ με μαρμάρινο πάτωμα στο οποίο είχε τοποθετηθεί το έργο. Ανάμεσα στο φουαγιέ και την αίθουσα παραστάσεων υπήρχε ένα εσωτερικό μπαλκόνι με τη μορφή ημικυκλίου με αποτέλεσμα οι δυο χώροι (αίθουσα - φουαγιέ) να συνδέονται με δυο διαδρόμους δεξιά και αριστερά του μπαλκονιού. Η ίδια αρχιτεκτονική υπήρχε σε όλους τους ορόφους. Από την άλλη πλευρά, υπήρχαν παράθυρα από χοντρό τζάμι, που κάλυπταν όλη την επιφάνεια και είχαν θέα σε δρόμο μεγάλης κυκλοφορίας της πόλης. Αριστερά και δεξιά του φουαγιέ υπήρχαν σκάλες και ασανσέρ. Στην εσωτερική πλευρά των ασανσέρ προς το κέντρο του φουαγιέ ήταν τοποθετημένοι τοίχοι από τζάμι. Στο κέντρο του φουαγιέ βρίσκονταν το έργο, ανάμεσα στους γυάλινους τοίχους των ασανσέρ και σε δυο εσωτερικές κολώνες ώστε μπορούσε να προσεγγιστεί από δυο πλευρές, την αριστερή ή τη δεξιά σκάλα και τα αντίστοιχα ασανσέρ. Όμως όλος ο κόσμος επισκέφτηκε το έργο από μια πλευρά, την αριστερή, καθότι από αυτή υπήρχε πρόσβαση με το ασανσέρ από το ισόγειο και το υπόγειο που γίνονταν οι υπόλοιπες δράσεις του φεστιβάλ. Στις κολώνες είχαν τοποθετηθεί οι λεζάντες του έργου, η μια στην ελληνική και η άλλη στην αγγλική γλώσσα. Επιπλέον, μπροστά από κάθε γυάλινο τοίχο ήταν τοποθετημένα δυο παγκάκια. Στο ένα από την αριστερή είσοδο ο επισκέπτης μπορούσε να πάρει το φυλλάδιο του φεστιβάλ στο οποίο αναφερόταν ο τίτλος του έργου και όχι η περιγραφή του.

Οι ήχοι του έργου ήταν στην ουσία οι ενισχυμένοι ήχοι της λειτουργίας των cd/ dvd players και του ανοιγοκλεισίματος των θυρών τους. Στο σύνολό τους οι ήχοι παράγονται τυχαία μέσα όμως από ένα ελεγχόμενο σύστημα. Κάθε υπολογιστής έχει έναν χρονοδιακόπτη που παράγει ήχους ανά ορισμένα διαστήματα, όμως η σχέση ανάμεσα στους ήχους των υπολογιστών είναι τυχαία. Δηλαδή, το ποιος ήχος και από που θα παράγεται κάθε δεδομένη στιγμή είναι κάτι που δεν έχει προκαθοριστεί. Το έργο είχε δυναμικό εύρος όσον αφορά την έντασή του, γιατί ήταν κάτι που εκτυλισσόταν και άλλαζε. Κάποια στιγμή οι ήχοι από τις θύρες

παράγονταν όλοι μαζί και άλλες φορές μόνο μερικώς ώστε το έργο να δείχνει πιο σιωπηρό. Η ένταση του ήχου ήταν δυνατή κοντά στο έργο και μειωνόταν με την απομάκρυνση από αυτό όπως και η πυκνότητά του. Όμως η εμβέλεια του παραγόμενου ηχητικού χώρου κάλυπτε όλο το φουαγιέ. Αλλά σε συνθήκες πλήρους ησυχίας μέσω του εσωτερικού μπαλκονιού έφτανε ακόμη και στην είσοδο του κτιρίου στο ισόγειο.

Η σημασία του μπαλκονιού ήταν καθοριστική στη διάχυση οποιουδήποτε ήχου στο κτίριο. Σε ώρες αιχμής του κτιρίου, δηλαδή πριν ή μετά την έναρξη παραστάσεων, στο ισόγειο συγκεντρώνεται κόσμος. Η ηχητική χωρικότητα του κοινού, κυρίως όπως προκύπτει από τις ομιλίες του, από το ισόγειο εισερχόταν μέσω του εσωτερικού μπαλκονιού στον τέταρτο όροφο και επικάλυπτε αυτή του έργου. Μάλιστα την πρώτη μέρα έκθεσης του έργου οι ομιλίες διακοσίων περίπου ατόμων στο ισόγειο, πριν από την έναρξη κάποιου δρωμένου, έκαναν το έργο να μην είναι ακουστό, γεγονός που απογοήτευσε τον καλλιτέχνη. Ως απόρροια του, ο καλλιτέχνης έβαλε την ένταση στον μέγιστο δυνατό. Λοιποί ήχοι που αναμιγνύονταν με αυτόν του έργου, όπως καταγράφηκαν, ήταν οι εξωτερικοί ήχοι των αυτοκινήτων, οι ομιλίες των εργαζομένων, εργασίες κατασκευής στο εσωτερικό, οι υπηρεσίες έκδοσης εισιτηρίων των εργαζομένων στον πρώτο όροφο, ο ήχος του ασανσέρ. Ο τελευταίος σχετίζεται με τον ήχο άφιξης του ασανσέρ, ένας ήχος που μοιάζει με κουδούνι και συναντάται σε πολλούς χώρους, όπως τα αεροδρόμια. Παρόλη την υψηλή του ένταση ο ήχος αυτός είχε κατευθυντικά στοιχεία γιατί μπροστά στο έργο ο επισκέπτης είχε την αίσθηση ότι ο ήχος ερχόταν από μια άλλη πηγή, πέραν του έργου, ότι δηλαδή δεν ανήκε στο έργο. Όταν ακουγόταν ο ήχος από μια ή λίγες θύρες, ήταν δηλαδή χαμηλή η ένταση του έργου, τότε μπορούσε κανείς να διακρίνει τον ήχο των αυτοκινήτων, ως πολύ χαμηλής έντασης λευκό θόρυβο, που λειτουργούσε σαν ηχητικό χαλί στο έργο. Η χαμηλή ένταση των εξωτερικών ήχων και η απομάκρυνση από αυτούς τους ήχους οφείλονταν κυρίως στην ηχομόνωση του κτιρίου, όπως προέκυπτε από τα εξωτερικά τζάμια του. Συνεπώς οι μη καλλιτεχνικοί ήχοι που παρέμβαιναν στην ακουστική χωρικότητα του Constant Linear Velocity παράγονταν ως επί το πλείστον από τις ανθρώπινες δράσεις εργασίας εντός του κτιρίου.

Η ηχητική χαρτογράφηση του έργου, δηλαδή ο τρόπος που διαρθρώθηκε χωρικά ο ήχος στον οπτικά διαμορφωμένο χώρο δεν προσχεδιάστηκε από τον καλλιτέχνη και δεν υπήρχε κάποια μελέτη για τα χαρακτηριστικά της μορφολογικής και υλικής διάστασης του χώρου και το πώς αυτή θα επηρεάσει την ηχητική χωρικότητα του έργου. Αναφορικά με την τελευταία ο καλλιτέχνης προέβη στα εξής: αρχικά έβαλε την ένταση των ήχων, όπως σημειώθηκε, στο μέγιστο δυνατό, διότι με την έναρξη της παρουσίασης του έργου παρατηρήθηκε ότι οι ήχοι των επισκεπτών άλλων παραστάσεων επικάλυπταν το έργο. Ο καθορισμός της έντασης

καθορίστηκε με βιωματικό και εμπειρικό τρόπο καθώς η ανθρώπινη παρουσία με τις ομιλίες της επικάλυπτε την ηχητική χωρικότητα του έργου. Ο καλλιτέχνης μέσω της ακρόασης και όχι κάποιας ειδικής μέτρησης με τεχνικά μέσα προσδιόρισε την ηχητική ένταση. Η ακρόαση είναι το κύριο εργαλείο του επιμελητή στο στήσιμο του έργου. Ο σκοπός δεν ήταν κάποια ακριβή-αντικειμενική στάθμιση του ήχου ώστε να καθοριστούν όσο το δυνατόν ακριβέστερα τα όρια της ηχητικής ζώνης, αλλά η ανάδειξη μιας πιο άμεσης εμπειρίας που προκύπτει από το βιωματικό-προσωπικό και την ίδια την ακρόαση. Στη συνέχεια τοποθέτησε τα κουτιά των υπολογιστών με τέτοια διάταξη ώστε να υπάρχουν ηχεία από όλες τις πλευρές για να διαχέεται ο ήχος καλύτερα. Τα ηχεία βρίσκονταν στην μπροστινή πλευρά των κουτιών. Με άλλα λόγια κάθε πλευρά είχε ηχεία που ήταν στραμμένα προς την ίδια κατεύθυνση. Η μορφολογία της ηχητικής χωρικότητας επηρεάστηκε από το είδος των ηχείων καθότι λόγω του σχεδιασμού τους ο ήχος είχε συγκεκριμένη κατεύθυνση προς μια πλευρά και δεν διαχεόταν στον χώρο. Η τοποθέτηση των κουτιών με αυτόν τον τρόπο βοήθησε στην εξάπλωση του ήχου στον οπτικά διαμορφωμένο χώρο και τη βίωση του από διάφορες κατευθύνσεις.

Πέρα από τις παρεμβάσεις του καλλιτέχνη, η ηχητική γεωμετρία, δηλαδή η μορφολογία και η εσωτερική διάρθρωση των ηχητικών χωρικοτήτων, επηρεάστηκε καθοριστικά από τα χαρακτηριστικά του αρχιτεκτονικού χώρου. Ο χώρος που στήθηκε το έργο, λόγω κυρίως της ισχυρής παρουσίας των τζαμιών και των γυάλινων τοίχων, είχε πολλές ανακλάσεις και δεν είχε απορροφητικές επιφάνειες ώστε επηρέασε την ηχητική γεωμετρία. Αυτό λειτούργησε θετικά σε αυτή γιατί οι παραγόμενοι ήχοι δεν ήταν υψηλής έντασης και τα ηχεία ήταν κατευθυντικά, κινούνταν δηλαδή προς μια κατεύθυνση. Μέσω της αρχιτεκτονικής του χώρου ο ήχος απλωνόταν και διαχεόταν στον χώρο σε μεγαλύτερη έκταση. Κατά συνέπεια ο αρχιτεκτονικός χώρος είχε υποστηρικτικό και καθοριστικό ρόλο στην ηχητική χωρικότητα του έργου. Λόγω των ανωτέρω περιπτώσεων, οι μη καλλιτεχνικοί ήχοι δηλαδή αυτοί που δεν παράγονται από το έργο, η τεχνολογία με την οποία προβάλλεται ο ήχος, η υλικότητα και ο σχεδιασμός του αρχιτεκτονικού χώρου αποτελούν φορείς δράσης του εκθεσιακού χώρου που επηρεάζουν και διαμορφώνουν την ηχητική χωρικότητα του έργου, ώστε ο εκθεσιακός χώρος να είναι ηχητικό όργανο.

Για να τονιστεί η σημασία των μορφολογικών χαρακτηριστικών του χώρου αξίζει να σημειωθεί ότι το έργο αυτό έχει παρουσιαστεί σε δυο αίθουσες τέχνης στην Αγγλία. Στην πρώτη αίθουσα τέχνης, που ήταν πολύ μεγάλη, δεν υπήρχε εσωτερικός τοίχος για να περιορίσει την εμβέλεια της ηχητικής ζώνης. Ο Stephen Cornford συνέταξε το έργο ώστε να προβάλλεται ο ήχος σε μια κατεύθυνση στο μισό χώρο γιατί υπήρχε και άλλο έργο με ήχο που δεν ήθελε να το επηρεάσει. Με τον τρόπο αυτό η μια πλευρά είχε ηχεία και η άλλη όχι. Έτσι η μια πλευρά



λειτουργούσε σαν τοίχος και το έργο είχε μπροστά και πίσω μέρος ώστε ο επισκέπτης δεν μπορούσε να το περιηγηθεί όλο σύμφωνα με τον ήχο, να ψάξει, να δει ή να ακούσει τις ηχητικές πηγές και αυτό να του κρατήσει το ενδιαφέρον. Στη δεύτερη παρόλο που ήταν μικρή και τα έργα πυκνά ο καλλιτέχνης δεν είχε κάποιο πρόβλημα στο στήσιμο του έργου ηχητικά.



Εικόνα 13: Φωτογραφία από την εγκατάσταση *Constant Linear Velocity* του Stephen Cornford στο Φεστιβάλ *Detritus*

Σύμφωνα με τα παραπάνω στοιχεία η ηχητική χωρικότητα του έργου είναι μια διαδικασία σχέσεων που δεν είναι προκαθορισμένη, έχει δυναμικό αλλά και συγκυριακό χαρακτήρα διότι εξαρτάται από τον αρχιτεκτονικό χώρο, την ανθρώπινη παρουσία και τα τεχνολογικά μέσα. Η υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου συμμετέχει ενεργά στα χαρακτηριστικά της ηχητικής γεωμετρίας. Ως εκ τούτου, το έργο από τη σκοπιά της διαμόρφωσης της ηχητικής χωρικότητας, είναι τοποδεσμεύσιμο (*site engaged*) διότι αναδεικνύεται ο διάλογος ανάμεσα στον ήχο και τον χώρο τόσο τον εξωτερικό όσο και τον εσωτερικό (Cluett, 2011: 3). Η ακουστική υπογραφή της υλικής και μορφολογικής διάστασης του χώρου γίνεται φανερή μέσα από το πώς αυτή επηρεάζει στοιχεία του ήχου, όπως η ένταση, η αντήχηση και η διάδοση. Στο πλαίσιο αυτό, το ίδιο το ηχητικό έργο τροποποιείται ώστε να συσχετιστεί με τα άλλα στοιχεία (χώρος, κλπ.), δίνοντας προτεραιότητα του σχεσιακού έναντι της αυτονομίας και «ακεραιότητας» του έργου.

#### 9.4 Κοχλιακή και μη κοχλιακή τέχνη

Στο συγκεκριμένο έργο έγινε η χρήση του ήχου ως φορέα νοημάτων (εξωαναφορικά χαρακτηριστικά). Αρχικά η εγκατάσταση σχετίζεται με την τοποθεσία του εκθεσιακού χώρου, δηλαδή την ίδια την πόλη της Αθήνας, τόσο οπτικά όσο και ηχητικά. Με τον τρόπο αυτό

γίνεται τοποδεσμεύσιμη (*site engaged*). Σε σχέση με το πρώτο στοιχείο ο καλλιτέχνης τοποθέτησε τα κουτιά των υπολογιστών με τέτοιο τρόπο ώστε να θυμίζουν την αρχιτεκτονική των πολυκατοικιών της Αθήνας, όπως φαίνεται μέσα από τα παράθυρα του κτιρίου. Αλλά και ο ήχος του έργου, με τη θορυβώδη χροιά υψηλής έντασης που τον χαρακτήριζε, συνδέεται με το ηχοτόπιο της πόλης. Κατά συνέπεια υπήρχε μια σύνδεση του μέσα και του έξω. Οι οπτικές και ηχητικές ιδιότητες του έργου βρίσκονταν σε άμεση σχέση με την τοποθεσία κάνοντας την ηχητική εγκατάσταση να έχει εξωαναφορικά χαρακτηριστικά. Το στήσιμο και νόημα του έργου σχετίζεται με το ηχοτόπιο της σύγχρονης πόλης που εκτίθεται το έργο. Δηλαδή ανοίγουν τα όρια του εκθεσιακού χώρου προς την καθημερινή ζωή. Σε αυτό συνέβαλαν τα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά του χώρου καθότι μέσα από τα τζάμια ο επισκέπτης έβλεπε την πόλη και άκουγε, έστω και χαμηλά, τους ήχους της. Ο Stephen Cornford δήλωσε ότι στις δυο αίθουσες τέχνης που είχε εκθέσει το έργο του στο Ηνωμένο Βασίλειο δεν είχε παρατηρήσει τέτοιου είδους σχέση γιατί αυτές ήταν σχεδιασμένες με τα χαρακτηριστικά του λευκού κύβου χωρίς εξωτερική θέα που απομόνωναν το έργο από τον περίγυρό του. Μάλιστα τα κουτιά ήταν Ελληνικής προέλευσης όπως αναγραφόταν πάνω σε αυτά, γεγονός που ήθελε να συνδέσει ο καλλιτέχνης το νόημα του έργου με τη σύγχρονη κοινωνία του Ελλαδικού χώρου.

Επομένως, αρχιτεκτονικά στοιχεία του κτιρίου π.χ. τα τζάμια φέρνουν σε επαφή το εσωτερικό με το εξωτερικό, δημιουργώντας έναν διάλογο μεταξύ του ήχου του έργου και του ηχοτοπίου της Αθήνας, καθώς και των οπτικών στοιχείων της εγκατάστασης (κουτιά) με τα κτίρια της πόλης. Με τον τρόπο αυτό η υλική μορφολογική διάταξη του εκθεσιακού χώρου, όπως αυτή εκφράζεται μέσα από τα αρχιτεκτονικά στοιχεία, μπορεί να συμβάλλει στη νοηματοδότηση του ήχου, φέρνοντας το σε επαφή με το εξωτερικό περιβάλλον. Η χωρικότητα της ηχητικής τέχνης υπερβαίνει τα όρια του οπτικά διαμορφωμένου εκθεσιακού χώρου και ο χώρος επεκτείνεται προς την πόλη.

Ο ήχος για τον καλλιτέχνη δίνει ζωή και εμψυχώνει το έργο, δεν είναι προηχογραφημένος και παράγεται κάθε στιγμή θέασης του έργου καθότι προέρχεται από τη λειτουργία του υπολογιστή. Η χρήση του ήχου ως φορέα νοήματος, κατά τον καλλιτέχνη, έγκειται στο γεγονός ότι οι συγκεκριμένοι υπολογιστές παρόλο που είναι παλαιάς τεχνολογίας και δεν χρησιμοποιούνται πλέον από το ευρύ κοινό με τον ήχο καθίστανται ζωντανό και μη απαρχαιωμένοι. Μέσω του ήχου τα μέσα αυτά δείχνουν μια επιμονή στον χρόνο. Με τον τρόπο αυτό ο καλλιτέχνης αναπτύσσει ένα επιχείρημα που αφορά τον τρόπο ζωής της σύγχρονης κοινωνίας και δίνει ένα οικολογικό χαρακτήρα στην τέχνη, ότι το παλιό δεν είναι άχρηστο, προτείνοντας έτσι την ανακύκλωση του μέσου.

Ειδικότερα θεωρεί ότι η συνεχής αγορά ψηφιακών μέσων δε συνδέεται απαραίτητα με το γεγονός ότι τα ίδια τα μέσα γίνονται παλιά, απαξιώνονται και δε λειτουργούν σωστά, αλλά με τα καταναλωτικά πρότυπα της κοινωνίας που επιδιώκουν μια συνεχή αγορά αγαθών. Επομένως ο καλλιτέχνης δεν έχει σκοπό να διευρύνει άμεσα την ακουστική αντίληψη αλλά μέσω του ήχου να συνδέσει την τέχνη με την καθημερινή ζωή, κάνοντας ένα σχόλιο για την τελευταία. Εδώ συγκαταλέγεται και η παρομοίωση του ήχου του έργου με το θορυβώδες ηχοτοπίο της σύγχρονης πόλης. Μέσα από την προσωπική συζήτηση της γράφουσας με τον καλλιτέχνη αναδείχθηκαν νέα ζητήματα σχετικά με αυτή τη νοηματοδότηση του ήχου, καθότι δε σημειώθηκε σε κάποια άλλη πηγή.

Η ερμηνεία του τίτλου *Constant Linear Velocity* σχετίζεται με τις τεχνικές ιδιότητες των cd players που ο καλλιτέχνης θέλει να τις συνδυάσει με τον σύγχρονο τρόπο ζωής. Πιο συγκεκριμένα εκτυλίσσεται μια λειτουργία εντός των cd players η οποία δίνει έναν σταθερό ρυθμό στην ταχύτητα του κινητήρα που βρίσκεται εντός τους. Η ταχύτητα αυτή είναι αντίστοιχη με το πόσο κοντά είναι οι πληροφορίες στο κέντρο του δίσκου. Ο κινητήρας λειτουργεί αργά όταν η κεφαλή που διαβάζει τα δεδομένα είναι εξωτερικά του δίσκου και γρήγορα όταν είναι εσωτερικά. Επομένως εδώ επιτυγχάνεται μια αύξηση της ταχύτητας του κινητήρα που σχετίζεται με την ανάγνωση των δεδομένων αλλά και ένας επαναλαμβανόμενος και σταθερός ρυθμός. Ο Stephen Cornford (2018) στην ομιλία του στο πλαίσιο του φεστιβάλ τόνισε ότι ήθελε να παρομοιάσει αυτήν την τεχνική λειτουργία με το σύγχρονο μοντέλο ζωής που διακρίνεται από αυξημένη ταχύτητα και τους μη επαναλαμβανόμενους ρυθμούς. Αυτό το επιτυγχάνει με το συγκεκριμένο έργο γιατί μεταβάλλει τη λειτουργία του υπολογιστή ως καταναλωτικού ψηφιακού μέσου και δίνει στο κοινό τη δυνατότητα να αναπτύξει τη φαντασία του και να κατανοήσει με άλλη οπτική τον κόσμο.

Ο ήχος επιπλέον φανερώνει μια ορισμένη λειτουργία των υπολογιστών που σχετίζεται με το άνοιγμα της θύρας τους. Έτσι ο ήχος εδώ αφορά τη φυσικότητα και την απτικότητα των μέσων, αναδεικνύοντας την υλικότητα τους. Τα ψηφιακά μέσα έχουν συνδεθεί κατά τον Stephen Cornford στη σύγχρονη κοινωνία ως άυλα. Όμως στο έργο αυτό η ενίσχυση του ήχου των players και των θυρών τους καθιστά φανερό, σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, ότι τα ψηφιακά μέσα έχουν και υλικά χαρακτηριστικά. Με τον τρόπο αυτό ο ήχος λειτουργεί διαδραστικά επειδή γεννάται ένας διάλογος ανάμεσα στο ψηφιακό μέσο που λειτουργεί και στον επισκέπτη που ακούει αυτήν τη λειτουργία αλλά και φέρει νοήματα σχετικά με τη μορφή και υλικότητα της ψηφιακής τεχνολογίας.

Σχετικά με την ανωτέρω νοηματοδότηση του έργου μόνο ένα πρόσωπο από τα ερωτηθέντα ερμήνευσε το έργο σύμφωνα με τις προθέσεις του καλλιτέχνη. Η ερμηνεία αυτή

βασιζόταν στη σύγκριση των ήχων με τον σύγχρονο και θορυβώδη τρόπο ζωής, κάτι βέβαια που δεν ήταν προτεραιότητα του καλλιτέχνη. Δυο στους πέντε επισκέπτες ερμήνευσαν τον ήχο με στοιχεία του εξωτερικά, δηλαδή σε τι αναφέρεται ο ήχος, και οι υπόλοιποι ανέλυσαν τα εσωτερικά ποιοτικά χαρακτηριστικά του. Τα εξωτερικά στοιχεία του ήχου σχετίζονται με τη μη κοχλιακή ηχητική τέχνη που έχει προτείνει ο θεωρητικός Seth Kim Cohen στο εγχειρίδιο του *In the Blink of an Ear* (2009). Σε αυτό προτείνει να βιωθεί ο ήχος πέρα από τον εαυτό του (*sound out of itself*) και να αναδειχθούν τα σχεσιακά χαρακτηριστικά του με άλλους χώρους, όπως ο κοινωνικός και ο ιστορικός χώρος και οι σημειοδοτήσεις (Kim-Cohen, 2009: 13). Με τη σειρά τους τα εσωτερικά στοιχεία του ήχου συνδέονται με την αυτοαναφορικότητα του ήχου, την αμιγή υλικότητα του ήχου (*sound in itself*).

Πιο εστιασμένα οι περισσότεροι βίωσαν τον ήχο από την καθαρή φορμαλιστική του πλευρά και ότι μέσω της συγκεκριμένης τεχνολογίας παράγεται ο συγκεκριμένος ήχος. Ανακάλυψαν με άλλα λόγια το ίδιο το μηχάνημα και τον ήχο που βγάζει αυτό ύστερα από τη λειτουργία των cd/dvd players και του ανοιγοκλεισίματος των θυρών τους. Μια επισκέπτρια το είδε ως αισθητική πραγμάτωση της λειτουργίας και άκουσε τον ήχο με καθαρά αισθητική σκοπιά. Στο ίδιο μήκος κύματος κινήθηκε και μια άλλη επισκέπτρια που δήλωσε ότι ο ήχος την ηρεμούσε. Οι επισκέπτες προσέγγισαν τον αμιγή ήχο και τη λειτουργία/επίδρασή του σε αυτούς. Δηλαδή ο ήχος αντιμετωπίζεται ως καθαυτός. Όμως οι μισοί που στράφηκαν στον ήχο μη κοχλιακά - εξωαναφορικά, ανέλυσαν τις εσωτερικές πτυχές του ήχου, συλλαμβάνοντας τον ως θόρυβο, ως κάτι ενοχλητικό, που προκαλούσε αρνητικό συναίσθημα. Ως εκ τούτου το να συλλάβει κανείς τον ήχο ως μια σχεσιακή πρακτική που αναφέρεται και συνδέεται με άλλους χώρους πέρα από την υλικότητά του δεν σημαίνει ότι δε θα στραφεί και στα εσωτερικά χαρακτηριστικά του. Με άλλα λόγια κοχλιακή και μη κοχλιακή ηχητική τέχνη μπορεί να εξελιχθούν ταυτόχρονα και από το ίδιο πρόσωπο. Συνεπώς η ακουστική χωρικότητα της ηχητικής τέχνης είναι πολυδιάστατη γιατί μπορεί να είναι για τον ίδιο ήχο ταυτόχρονα και κοχλιακή και μη κοχλιακή.

## **9.5 Ακουστική χωρικότητα και σχεσιακός χώρος**

Επιπρόσθετο στις πολλαπλές ερμηνείες που σημειώθηκαν ανωτέρω είναι ότι μια επισκέπτρια ερμήνευσε το έργο ως μια τεχνολογία που έχει τελειώσει, ως ένα «αρχαιολογικό μνημείο», αναφερόμενη ωστόσο σε όλο το έργο, χωρίς να επικεντρώνεται στον ήχο. Χαρακτηριστικό είναι ότι μια άλλη επισκέπτρια θεώρησε ότι η ερμηνεία που έδωσε ο καλλιτέχνης στην ομιλία

του στο φεστιβάλ την επηρέασε ως προς την ερμηνεία που είχε δώσει η ίδια στο έργο και ήταν διαφορετική. Ωστόσο άσκησε κριτική για τον σκοπό του καλλιτέχνη να δείξει μέσω του ήχου την υλικότητα των ψηφιακών μέσων γιατί η ίδια, ως υποψήφια διδάκτωρ στον τομέα του ήχου, θεωρούσε ότι τα ψηφιακά μέσα είναι άυλα και ο ήχος λειτουργεί ως ένα ίχνος του ψηφιακού οπότε και δεν συμφώνησε με τον σκοπό του καλλιτέχνη, αποκτώντας ταυτόχρονα αρνητική γνώμη για το έργο. Η ερμηνεία επομένως δεν είναι κάτι δεδομένο αλλά μεταβάλλεται ανάλογα με την πληροφορία που έχει δεχθεί ο επισκέπτης πριν ή μετά το έργο. Αυτό αποδεικνύει τη βασική θέση της κονστρουκτιβιστικής προσέγγισης της αναπαράστασης του θεωρητικού Stuart Hall. Στην προσέγγιση αυτή το νόημα δεν είναι εντός του αντικειμένου αλλά παράγεται βάσει του συγκείμενου σε κάθε δεδομένη στιγμή.

Στο σημείο αυτό φαίνεται η σχεσιακή χροιά της ηχητικής τέχνης αλλά και του εκθεσιακού χώρου όπως την ορίζει η κοινωνική θεωρία καθώς ο επισκέπτης κατανοεί και ερμηνεύει το έργο με τους δικούς του όρους, σύμφωνα με τα δικά του πολιτισμικά πλαίσια και αξίες. Ο σχεσιακός χώρος παράγεται μέσα από τις δράσεις, τις ερμηνείες και τις σχέσεις των στοιχείων που τον αποτελούν, έχει ως αναπόσπαστο στοιχείο τον χρόνο, είναι μεταβλητός και δυναμικός (Harvey, 2005: 24-5). Το ανθρώπινο σώμα στον χώρο γίνεται ταυτόχρονα υποκείμενο και αντικείμενο των σχέσεων που παράγονται σε αυτό (Lefebvre, 1991: 407). Επομένως, ο σχεσιακός χώρος συμπορεύεται με την ανθρώπινη παρουσία που δημιουργεί και δέχεται σχέσεις, βιώνει και ερμηνεύει τον χώρο. Κατά τη σχεσιακή θεωρία, ο εκθεσιακός χώρος έχει ως συστατικό στοιχείο την ανθρώπινη δράση που του δίνει έναν πολυδιάστατο και ανοιχτό χαρακτήρα. Ως εκ τούτου η ακουστική χωρικότητα της ηχητικής τέχνης, η παραγωγή του χώρου μέσω της ακρόασης, ταυτίζεται με την παραγωγή του σχεσιακού χώρου. Μέσα στο πλαίσιο αυτό ο «ακροατής γίνεται παραγωγός» κατά τη θεωρητικό του ήχου Voegelin (2010: 38) ή καλύτερα, συμπαραγωγός όπως έχουμε υποστηρίξει σε προηγούμενο κεφάλαιο.

## **9.6 Ενσώματη ακρόαση στον εκθεσιακό χώρο**

Στο σημείο αυτό θα μελετηθούν τα στοιχεία που αφορούν την ενσώματη ανταπόκριση του κοινού στον ήχο του έργου σχετικά με την κίνηση, την εστίαση της προσοχής, την τοποθέτηση του σώματος, την περιήγηση στον χώρο. Αυτή ορίζεται ως ενσώματη ακρόαση και δείχνει την πρόθεση του επισκέπτη να στρέψει την προσοχή του στο έργο, να το ερμηνεύσει, να το κατανοήσει και να συνδεθεί μαζί του πιο ουσιαστικά. Πιο συγκεκριμένα εδώ θα μελετηθεί η πολυαισθητηριακότητα της ενσώματης ακρόασης: ο τρόπος που η ακρόαση εκφράζεται μέσα

από την ανταπόκριση και τις αντιδράσεις του σώματος, την κιναισθησία και την περιήγηση, την ανάγνωση της επιγραφής, τον συντονισμό και τη διάδραση με άλλες αισθήσεις όπως η όραση. Το μεγαλύτερο ποσοστό των ακροατών πέρασε στο στάδιο της ενσώματης ακρόασης.

Αρχικά, θα πρέπει να σημειωθεί ότι η μη πρόθεση του επισκέπτη να αντλήσει στοιχεία από το έργο με την ακρόαση, η ενσώματη ακοή δηλαδή, φάνηκε μέσα κυρίως από την ενσώματη ανταπόκρισή του, όπως για παράδειγμα δεν έστρεψε τα μάτια του, ούτε το σώμα του προς το έργο, απασχολούταν με το κινητό είτε συνομιλούσε με άλλον επισκέπτη, κινήθηκε πολύ γρήγορα, δεν έδειξε από τη στάση του σώματός του ότι θέλει να αποσαφηνίσει τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του ήχου, να σκεφτεί για το έργο εκείνη τη στιγμή, ούτε διέδρασε με τις θύρες και δεν διάβασε τη λεζάντα.

Σχετικά με την ενσώματη ακρόαση σημειώθηκε με ποιους τρόπους το σώμα εκφράζει την ακρόαση. Πιο συγκεκριμένα η εστίαση της προσοχής εκτυλίχθηκε με τους εξής τρόπους: Το ένα στάδιο δεν αναιρεί την ύπαρξη του άλλου για κάθε επισκέπτη ξεχωριστά.

Ενσώματη αντίδραση:

Διεξοδική παρατήρηση με χαρακτήρα εξερεύνησης (44%).

Απλή παρατήρηση (16%).

Εξερεύνηση λειτουργίας οπτικά (σκύψιμο προς τα κουτιά, παρατήρηση στο εσωτερικό των κουτιών, σκύψιμο προς τις θύρες) (7%).

Διάδραση και παιχνίδι με τις θύρες (18%).

Αναζήτηση της ηχητικής λειτουργίας του έργου σχετικά με την ενίσχυση του ήχου (24%).

Αναζήτηση και εύρεση ηχητικών πηγών (5%).

Τοποθέτηση αυτιού στο έργο (9%).

Ανάγνωση λεζάντας (66%).

Το πρώτο στοιχείο, η διεξοδική παρατήρηση με χαρακτήρα εξερεύνησης, σχετίζεται με το γεγονός ότι όλοι οι επισκέπτες είχαν στρέψει το σώμα του προς το έργο και ήταν εστιασμένοι σε αυτό, αφοσιωμένοι τόσο οπτικά όσο ακουστικά δείχνοντας ότι έχουν την πρόθεση να συνδεθούν με το έργο να αλληλεπιδράσουν μαζί του και να σκεφτούν για αυτό. Η εστίαση τους φανέρωνε ότι επιδιώκουν να κατανοήσουν το έργο. Αυτό φαινόταν μέσα από το γεγονός ότι είχαν καθηλωμένο το βλέμμα τους, τον τρόπο που έστρεφαν τη ματιά τους σε διάφορα σημεία του έργου, το ότι γύρναγαν το κεφάλι τους και όντας συγκεντρωμένοι προσπαθούσαν να ακούσουν.

Η απλή παρατήρηση αποδεικνύει με τη σειρά της την εστίαση της προσοχής με στοιχεία που αναγράφονται παραπάνω χωρίς όμως να υπάρχει χαρακτήρας εξερεύνησης. Μπήκαν, λοιπόν, στον χώρο συγκεντρώθηκαν στο έργο χωρίς όμως να ψάξουν κάτι σε αυτό. Επιπρόσθετα η εστίαση της προσοχής εκφράστηκε με την οπτική αναζήτηση της λειτουργίας του έργου. Αν και σε μικρό ποσοστό, υπήρχαν εντούτοις επισκέπτες που κοίταζαν διεξοδικά το εσωτερικό των μεταχειρισμένων κουτιών, τις θύρες, σκύβοντας είτε ακόμη και γονατίζοντας. Επιπλέον, μια μορφή εστίασης της προσοχής στο έργο, χωρίς απαραίτητα να γίνεται αποκωδικοποίηση του νοήματος, είναι η ενσώματη ανταπόκριση στη λειτουργία του έργου. Ειδικότερα, ορισμένοι επισκέπτες, βλέποντας το αυτόματο ανοιγόκλειμα των θυρών, άρχισαν να το θεωρούν παιχνίδι και να προκαλούν οι ίδιοι το κλείσιμο των θυρών, ακούγοντας τον ήχο που παράγουν αυτές. Επιπρόσθετα, η ανάγνωση της λεζάντας, που στη συγκεκριμένη περίπτωση ήταν σε δυο κολώνες δεξιά και αριστερά του έργου, είναι μια μορφή ενσώματης ακρόασης, διότι όταν ο επισκέπτης τη διαβάζει ακούει ταυτόχρονα και το έργο και νοητά τη φωνή του γράφοντος που τον καθοδηγεί πώς θα βιώσει το έργο. Το τελευταίο συνδέεται με το *subvocalisation*, δηλαδή με το να ακούει κανείς νοερά και σιωπηλά στο κεφάλι του αυτό που διαβάζει (Bubaris, 2014). Επομένως η ανάγνωση της λεζάντας είναι μια μορφή ακρόασης στον βαθμό που είναι εγκεφαλική.

Η ακρόαση παράγεται από την έκφραση του σώματος, την κιναισθησία, τον ήχο που ακούει ο επισκέπτης νοητά, ταυτόχρονα με το έργο, τον συντονισμό περισσότερων αισθήσεων. Επομένως η ακουστική χωρικότητα είναι συγκυριακή και πολυδιάστατη γιατί διαμορφώνεται από την ύπαρξη διαφορετικών ακουστικών, οπτικών, νοητών, σωματικών ερεθισμάτων τα οποία εξαρτώνται από το περιεχόμενο του έργου και τη διάταξη του στον χώρο, όπως για παράδειγμα οι θύρες που καλούσαν τον επισκέπτη να αναζητήσει τον ήχο και άλλους φορείς δράσης όπως η λεζάντα.

## **9.7 Πλοήγηση στο χώρο**

Το προηγούμενο υποκεφάλαιο αναφέρθηκε στον τρόπο που αναπτύσσεται η ενσώματη ακρόαση. Στο σημείο αυτό ερευνάται η κίνηση και η πλοήγηση των επισκεπτών βάσει του ήχου ή του οπτικού στοιχείου. Αφού ο ήχος διαχεόταν στον χώρο και ακουγόταν από κάθε κατεύθυνση οι επισκέπτες δεν ήταν απαραίτητο για να έρθουν σε επαφή μαζί του να κινηθούν στον χώρο του φουαγιέ. Με άλλα λόγια ο επισκέπτης μπορούσε να αφουγκραστεί τον ήχο χωρίς να περιηγηθεί στον οπτικά διαμορφωμένο χώρο. Ο Stephen Cornford σημείωσε ότι τον

ενδιαφέρει εξίσου να μην εξερευνηθούν οι επισκέπτες την πηγή των ήχων αλλά και να περπατήσουν γύρω από το έργο και να το μελετήσουν διεξοδικά. Αυτό που είχε σημασία για τον καλλιτέχνη ήταν να βιωθεί ο ήχος στην ολότητά του, το πώς ακουγόταν το σύνολο των παραγόμενων ήχων από τους υπολογιστές από κάποια συγκεκριμένη θέση. Από την άλλη πλευρά δημιούργησε ένα έργο με σκοπό ο επισκέπτης να χρειαστεί να το εξερευνήσει και να το ανακαλύψει. Το έργο εκτυλίσσεται με την κίνηση και το περπάτημα γύρω από αυτό. Επομένως η εγκατάσταση έχει κάποιες κρυφές πτυχές τις οποίες ο καλλιτέχνης παρομοιάζει με αυτές των αγαλμάτων των μοντερνιστών. Επεδίωκε να περπατήσουν οι επισκέπτες γύρω από το έργο, συγχρόνως ωθούμενοι από τον ήχο αλλά και από οπτικά στοιχεία του έργου, ιδιαίτερα κατά την ημέρα για να δουν τη σχέση του έργου με τον εξωτερικό χώρο, να δουν δηλαδή τον εξωτερικό χώρο και το έργο σαν σύνολο.

Σύμφωνα με την επιτόπια παρατήρηση ένα ποσοστό λιγότερο από το μισό περιηγήθηκε με έμφαση στον ήχο καθότι ορισμένοι έστρεψαν το αυτί τους προς το έργο, άλλοι αναζήτησαν την ηχητική πηγή και έβαλαν το αυτί τους προς αυτή και τέλος κοίταγαν και άκουγαν την ηχητική πηγή ώστε να κατανοήσουν τη λειτουργία του έργου ηχητικά και τον τρόπο παραγωγής του ήχου. Αξιοσημείωτο είναι ότι ένας επισκέπτης προέβη σε ηχογράφηση, τοποθετώντας το κινητό του μπροστά στην ηχητική πηγή.

Παρόλα αυτά με την περιήγηση στο έργο και την εστίαση της προσοχής μέσα από την επιτόπια έρευνα δεν ήταν κατανοητό προς τον παρατηρητή αν η συγκέντρωση της προσοχής έγινε με προτεραιότητα στον ήχο ή στο οπτικό στοιχείο. Ωστόσο από τα πέντε άτομα που ρωτήθηκαν δυο κινήθηκαν με γνώμονα τον ήχο και τρεις ακολούθησαν το έργο περιμετρικά. Στην πρώτη περίπτωση υπήρχε αναζήτηση της ηχητικής πηγής μέσα από τη στροφή του κεφαλιού προς αυτή και την κίνηση προς την πηγή. Μια επισκέπτρια αναζητούσε να βρει τον τρόπο που το έργο παρήγαγε τον ήχο, γεγονός που την ιντρίγκαρε. Έψαχνε να βρει έναν ρυθμό, το πώς λειτουργεί, έψαχνε μια συχνότητα που να επαναλαμβάνεται ο ήχος, τον προγραμματισμό πίσω από αυτό: αν ήταν ένα κινητικό γλυπτό και τον τρόπο λειτουργίας. Ήθελε να δει αν είναι διαδραστικό, να το εξερευνήσει, οπότε με κριτήριο τον ήχο πλησίασε το έργο για να δει την κατασκευή. Επιπλέον, μια άλλη επισκέπτρια κινήθηκε στον χώρο μόνο βάσει του ήχου και πήγαινε προς τα σημεία που παραγόταν ο ήχος. Οι επόμενοι επισκέπτες ακολούθησαν την οπτική διάταξη του έργου, ωστόσο μια από τους επισκέπτες στο άκουσμα έντονων ήχων έψαξε να βρει την πηγή του και το πώς λειτουργεί.

Οι επισκέπτες είτε κινούμενοι βάσει ήχου ή οπτικής διάταξης του έργου παρατηρούν τον ήχο, τις διαφορές στην έντασή του, τη χροιά, την εσωτερική του ποιότητα, αναζητούν την πηγή του και στρέφονται προς αυτή και τους προκαλείται το ενδιαφέρον να μάθουν πώς



λειτουργεί το έργο. Συμπερασματικά στα έργο ο ήχος αποτελεί κριτήριο πλοήγησης και περιήγησης στον χώρο, χωρίς απαραίτητα να προηγείται της οπτικής διάταξης του έργου.

Στο σημείο αυτό θα διερευνηθεί η σχέση της ενσώματης ακρόασης και της συνολικής οπτικής βίωσης του έργου. Οι περισσότεροι επισκέπτες που κινήθηκαν γύρω από το έργο, εστίασαν και το περιεργάστηκαν, είτε αναζητώντας τις ηχητικές πηγές, είτε διαδρώντας με τις θύρες, είτε αναζητούσαν τη λειτουργία του, είτε γενικά παρατηρώντας το με προσήλωση. Όλοι οι ερωτηθέντες έκαναν το γύρω του έργου. Αυτή η ακουστική σχέση έχει τα χαρακτηριστικά της ενσώματης ακρόασης, πώς δηλαδή με το σώμα αποκτάμε μια γεφυρωτική σύνδεση, έναν «τόπο κατοίκησης» (Lipari, 2010) με το ηχητικό έργο.

Στη συνέχεια θα παρουσιαστεί η σχέση της ενσώματης ακρόασης με τη θέση του επισκέπτη. Το μεγαλύτερο ποσοστό περιηγήθηκε στο έργο σε απόσταση περίπου ενός μέτρου. Επιπρόσθετα παρατηρήθηκαν και τα εξής:

Παρατήρηση από το παγκάκι (5%).

Ερευνητική Περιήγηση πολύ κοντά στο έργο (20%).

Παρατήρηση σε σταθερή θέση από μακριά (4%).

Εξερεύνηση σε σταθερή θέση από μακριά (7%).

Ακόμη το 76% των ατόμων που έστρεψαν την προσοχή τους στο έργο κινήθηκαν σε όλο το έργο. Δηλαδή η ενσώματη ακρόαση σχετίζεται με τη συνολική οπτική βίωση του έργου.

Κατά συνέπεια η ενσώματη ακρόαση στο έργο αυτό σχετίζεται με τη βίωση όλου του έργου οπτικά, με την κίνηση και τη στροφή του σώματος προς αυτό, τη θέση σε πολύ κοντινό σημείο, τη διάδραση με το έργο μέσα από τη δραστηριοποίηση των χεριών, τη μετατόπιση του κεφαλιού, την ανάγνωση της λεζάντας. Στην ακουστική χωρικότητα της ηχητικής τέχνης παρατηρούνται σωματοαισθητικά ερεθίσματα που δημιουργούν έναν οπτικοακουστικό και κινητικό συντονισμό. Η ενσώματη ανταπόκριση στο ηχητικό έργο όπως εκτυλίσσεται με την ενσώματη ακρόαση παράγει κατά τον Lefebvre τον βιωμένο χώρο (*lived space*) που αφορά το σώμα ως «πρακτικό -αισθητηριακή σφαίρα» (Lefebvre, 1991: 15, 171) του εκθεσιακού χώρου. Το γεγονός αυτό αναδεικνύει την πολυαισθητηριακή χροιά της ενσώματης ακρόασης. Πιο συγκεκριμένα, το σώμα και η ακρόαση δεν έχουν να κάνουν απλά με τον τρόπο που συλλαμβάνεται ο χώρος από την ακοή (*perceived space*) και το πώς γίνεται αντιληπτός με τη σκέψη (*conceived space*), αλλά με το πώς αυτός βιώνεται (*lived space*) μέσα από την έκφραση του σώματος, την κιναισθησία, τις αισθήσεις της ακοής και της όρασης. Με τον τρόπο αυτό η ενσώματη ακρόαση είναι πολυαισθητηριακή και ο εκθεσιακός χώρος της ηχητικής τέχνης είναι ένας βιωμένος χώρος (*lived space*).

Σύμφωνα με τα ανωτέρω έγινε μια ανάλυση της ηχητικής εγκατάστασης *Constant Linear Velocity* με βάση τις χωροποιητικές σχέσεις, τις νοηματοδοτικές και αυτές που αναφέρονται στην ενσώματη ανταπόκριση του επισκέπτη στον ήχο - σημειώθηκαν στη θεωρία-, είτε ως προς τα εσωτερικά ποιοτικά χαρακτηριστικά του, είτε προς αυτά που αναφέρονται σε άλλους χώρους.

## 9.8 Η χωρικότητα της ηχητικής τέχνης και οι μη τόποι

Ο χώρος του φουαγιέ που παρουσιάστηκε η εγκατάσταση *Constant Linear Velocity* του Stephen Cornford είναι ένας χώρος που σχεδιάστηκε με σκοπό τη μετάβαση των επισκεπτών προς τις αίθουσες παραστάσεων. Επομένως η αρχική του λειτουργία δεν είναι η παρουσίαση ενός καλλιτεχνικού έργου στο κοινό, να λειτουργεί δηλαδή το φουαγιέ ως εκθεσιακός χώρος. Τα χαρακτηριστικά του όπως θα εξηγηθεί στη συνέχεια συμπίπτουν με αυτά που προσδιορίζει ο Γάλλος ανθρωπολόγος Marc Augé ως «μη τόπος». Στο παρόν υποκεφάλαιο θα διερευνηθεί η σχέση της χωρικότητας του ηχητικού έργου με τη λογική του μη τόπου.

Μέσα από τη θεωρία του μη τόπου ο Augé μιλά για τις σχέσεις του χώρου, του τόπου, της ατομικότητας και των κοινωνικών σχέσεων στην εποχή της υπερμοντερνικότητας (*supermodernity*). Βασική ποιότητα της υπερμοντερνικότητας είναι υπέρβαση που μπορεί να αποκτήσει τρεις μορφές. Η πρώτη σχετίζεται με τον χρόνο και την υπερπληθώρα γεγονότων που ανακατεύουν το παρόν με το παρελθόν (Augé, 1997: 29) όπως για παράδειγμα η αναφορά στις μέρες μας στα γεγονότα της δεκαετίας του 60. Στη δεύτερη μορφή υπάρχει η «υπέρβαση του χώρου», που μέσα από τις συνδέσεις, τα γρήγορα μέσα μεταφοράς ή τους δορυφόρους που μπορούν να δείξουν τι γίνεται σε όλα τα σημεία του πλανήτη οδηγεί στην «αλλαγή κλίμακας» (Augé, 1997: 31). Η τρίτη μορφή σχετίζεται με την εξατομίκευση της αναφοράς (*individualization of reference*) γιατί η παραγωγή νοήματος έχει αναφορά στο άτομο και όχι σε μια συλλογική αναγνώριση (*collective identification*) (Augé, 1997: 37). Ο χώρος και ο χρόνος στην κατάσταση της υπερμοντερνικότητας πολλαπλασιάζονται. Στο προαναφερθέν πλαίσιο της υπερμοντερνικότητας παράγεται ο χώρος αυτής: ο μη τόπος.

Ο Augé ορίζει τον μη τόπο ως τον χώρο που δεν υπάρχει σχεσιακότητα, ιστορία και ταυτότητα (1997: 77, 78). Ο μη τόπος δεν είναι ο ανθρωπολογικός τόπος. Ο τελευταίος είναι «ο χώρος που μπορεί να δημιουργηθούν ταυτότητες, σχέσεις, ιστορίες» (Augé, 2000: 8). Ο μη τόπος καταλαμβάνεται (*inhabit*) από τους ανθρώπους, καλλιεργεί τη μοναχικότητα αφού δεν υπάρχουν συλλογικές ταυτίσεις (*collective identification*) και παράγει σχέσεις που μόνο

έμμεσα συνδέονται με το σκοπό του ατόμου (1997:79, 93-95). Οι μη τόποι είναι χώροι που έχουν γίνει για συγκεκριμένους σκοπούς (Augé, 1997: 94). Ειδικότερα ο συγγραφέας συνδυάζει τους μη τόπους με χώρους διέλευσης όπως είναι τα αεροδρόμια, τα μοτέλ, οι σταθμοί, τα σουπερμάρκετ, οι αυτοκινητόδρομοι, τα εμπορικά κέντρα. Επιπλέον, ορίζει ως μη τόπο τις σχέσεις που έχουν οι άνθρωποι με αυτούς τους χώρους. Οι σχέσεις αυτές του ανθρώπου είναι προσυμφωνημένες, στηρίζονται σε συμβάσεις (*contractual*) (1997:101) και είναι ομοιόμορφες, όπως για παράδειγμα όταν αγοράζει κανείς εισιτήριο, ή σηκώνει χρήματα από ένα ΑΤΜ, ή όταν πληρώνει κατά την αγορά ενός προϊόντος. Οι σχέσεις αυτές συνδέονται έμμεσα με τον σκοπό του ατόμου. Η εμπειρία του ατόμου ανάγεται στον ρόλο του επιβάτη, του οδηγού, του πελάτη κτλ. Οι άνθρωποι λειτουργούν μόνοι τους χωρίς να υπάρχει καμία αναφορά στην κοινή ιστορία. Σε αυτήν την κατάσταση δεν υπάρχει κάποιος κοινωνικός δεσμός (Augé, 1996) ώστε η ατομική συνείδηση βιώνει τη μοναξιά σε μεγάλο βαθμό (Augé, 1997: 93). Το άτομο είναι ανώνυμο και μοναχικό. Με τον τρόπο αυτό δε δημιουργείται ούτε ατομική ταυτότητα, ούτε ιστορική, ούτε σχέσεις, παρά μόνο μια ατομική συμβατικότητα (*contractuality*). Επιπρόσθετα, επειδή ο σκοπός του χώρου είναι να διασχιστεί, τότε αποκτά ποσοτικά χαρακτηριστικά που μπορούν να μετρηθούν με τον χρόνο. Επομένως, οι μη τόποι δημιουργούν ή είναι ένα διάλειμμα ή μια ασυνέχεια στον στόχο του ανθρώπου που τους καταλαμβάνει (1997: 84,104).

Συνοψίζοντας ο μη τόπος είναι ένας χρονικά πεπερασμένος χώρος, ένα πέρασμα προς τον χώρο που έχει σκοπό ο άνθρωπος να καταλήξει και προσδιορίζει μια ενδιάμεση κατάσταση στην οποία καλλιεργείται η μοναχικότητα και η ομοιομορφία διότι δεν υπάρχει ταυτότητα ούτε ατομική ούτε ιστορική ούτε συλλογικές ταυτίσεις. Επιπλέον, η σχεσιακότητα εκλείπει στον χώρο αυτό.

Η χρήση του ήχου τόσο στην καθημερινή ζωή και όσο και στο ταξίδι μπορεί να περιορίσει τα όρια του μη τόπου και να οδηγήσει στην παραγωγή του τόπου. Η έννοια του τόπου σχετίζεται με το νόημα που θα του αποδώσει ο άνθρωπος και στον τρόπο που τον ερμηνεύει (Montgomery, 1998, Soja στο Gieryn, 2000). Ο τόπος παράγεται μέσα από την εστίαση του επισκέπτη στον χώρο (Relph, 1976: 43, Tuan, 1977b: 411). Ο Augé αναφέρει τους αυτοκινητόδρομους και τους χώρους του ταξιδιώτη ως μη τόπους. Αυτός ο χώρος ανάμεσα στις δραστηριότητες έχει τα ίδια χαρακτηριστικά με τον μη τόπο όπως τον ορίζει ο Augé γιατί είναι μια παύση προς τον στόχο του ανθρώπου, είναι χρονικά πεπερασμένος και έχει σκοπό να διασχιστεί. Ο θεωρητικός του ήχου Michael Bull εν αντιθέσει, δίνοντας έμφαση στην κίνηση στον χώρο και στο ταξίδι, αναφέρεται στο πώς οι τεχνολογίες αναπαραγωγής ήχου, όπως το κινητό και ο ίδιος ο ήχος γεμίζουν τον χώρο και τον χρόνο ανάμεσα στις δραστηριότητες και

κάνουν τον χώρο να έχει εγγύτητα, να είναι κατοικήσιμος (*habitable*) και οικείος (*intimate*). Δίνει ως παράδειγμα του χρήστες του walkman που στους ενδιάμεσους χώρους δημιουργούν οικείους και γνώριμους χώρους στους οποίους ο χρήστης δεν αισθάνεται μοναξιά (Bull, 2004). Επομένως τονίζει ο συγγραφέας ο ήχος κατά την πολιτισμική γεωγραφία του δυτικού πολιτισμού, αναδιαμορφώνει τον χώρο και τον τόπο που καταλαμβάνει ο άνθρωπος και αναδομεί τη σχέση αυτών (Bull, 2004). Ο Bull σημειώνει στην έρευνα του ότι το ηχοτοπίο του αυτοκινήτου όπως δημιουργείται από τα ραδιόφωνα και τα συστήματα μουσικής δημιουργούν στον χρήστη την αίσθηση ότι είναι σπίτι του, νιώθει οικειότητα και κάνει το αυτοκίνητο ως χώρο του ταξιδιώτη κατοικήσιμο (Bull, 2004b). Επομένως η χρήση του ήχου στην καθημερινή ζωή και σε μεταβατικούς χώρους σε συνδυασμό με τα μέσα ηχητικής αναπαραγωγής μετατρέπουν έναν μη τόπο σε τόπο. Μέσα από την εγγύτητα που παράγει ο ήχος καταργείται η μοναχικότητα, δημιουργείται η οικειότητα οι σχεσιακές ποιότητες του χώρου μεταβάλλονται και δημιουργούν τόπο.

Ο χώρος παρουσίασης του έργου *Constant Linear Velocity* του Stephen Cornford έχει τα χαρακτηριστικά του μη τόπου όπως τα ανέπτυξε ο Marc Augé. Καθότι το φουαγιέ είναι ένας χώρος διέλευσης για τη μετάβαση στον χώρο της παράστασης, δεν σχεδιάστηκε για κάτι διαφορετικό και δεν αποσκοπεί στην έκθεση καλλιτεχνικών έργων. Ως μεταβατικός χώρος είναι χρονικά πεπερασμένος, οι άνθρωποι τον καταλαμβάνουν μέχρι να ξεκινήσει η παράσταση που είναι και ο άμεσος σκοπός τους. Οπότε αναφορικά με τον σκοπό των επισκεπτών οποιαδήποτε σχέση σε αυτόν παράγεται έμμεσα. Σκοπός τους όμως είναι η βίωση της παράστασης σε άλλη αίθουσα, οπότε οτιδήποτε άλλο που αφορά το έργο, όπως η συζήτηση για αυτό, είναι μια έμμεση και πεπερασμένη σχέση. Άλλοι μπορεί να ξεκουράζονται, να χαζεύουν έξω από το παράθυρο, να μιλούν στο κινητό, να διαβάζουν το κείμενο της παράστασης αλλά και να συζητούν με άλλους είτε για την παράσταση είτε όχι. Ο καλλιτέχνης το επέλεξε για να συνδέσει τον εξωτερικό οπτικό και ηχητικό χώρο της πόλης των Αθηνών με την αντίστοιχη οπτική και ηχητική νοηματοδότηση του έργου, λόγω του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού του χώρου και της θέας του προς τα έξω.

Το φουαγιέ της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών που εκτέθηκε η ηχητική εγκατάσταση *Constant Linear Velocity* είναι ένας μη τόπος. Στο σημείο αυτό θα αναφερθεί το πώς η παρουσίαση της ηχητικής τέχνης δημιουργεί μια χωρικότητα που δε λειτουργεί ως μη τόπος. Για τον λόγο αυτό θα συσχετιστούν τα βασικά χαρακτηριστικά του μη τόπου με τη χωρικότητα της ηχητικής τέχνης. Τα χαρακτηριστικά του μη τόπου όπως τα ανέπτυξε ο Γάλλος ανθρωπολόγος Marc Augé και αναφέρθηκαν πιο πάνω είναι: μετάβαση-έμμεση σύνδεση με

τον σκοπό, μοναχικότητα λόγω της έλλειψης κοινωνικών δεσμών, ομοιομορφία, έλλειψη ταυτότητας.

Αρχικά καταργείται ο μεταβατικός χαρακτήρας του μη τόπου, διότι ο επισκέπτης έχει σκοπό να βιώσει το ηχητικό έργο. Με άλλα λόγια, όταν το άτομο έχει σκοπό να επισκεφτεί τον συγκεκριμένο χώρο για να βιώσει το έργο χωρίς απλά να τον διασχίσει για να μεταφερθεί αλλού ο μη τόπος δεν υφίσταται. Ο μη τόπος σχετίζεται με τον σκοπό του επισκέπτη έμμεσα και όχι άμεσα. Επιπρόσθετα παύει να ισχύει η ατομικότητα και η μοναχικότητα που χαρακτηρίζει τον μη τόπο. Ειδικότερα η μεταβατική κατάσταση του μη τόπου λαμβάνει χώρα σε ατομικό και όχι σε ένα ευρύτερο κοινωνικό επίπεδο (Matienzo, 2004). Αυτό έρχεται σε αντίθεση με την ιδιότητα του ακουστικού χώρου της ηχητικής τέχνης να δημιουργεί κοινότητα. Η αυτόματη ενσωμάτωση των ακροατών στον ακουστικό χώρο του έργου *Constant Linear Velocity* τους κάνει να μοιράζονται το ίδιο κοινό αγαθό, τον ήχο. Η κοινότητα αυτή που όλοι οι ακροατές μπορούν να ακούσουν τον ήχο προσδιορίζεται ως «ακουστική αρένα» (Blesser & Salter, 2007: 22). Ο ήχος λόγω της φύσης του χαρακτηρίζεται από κοινή χρήση (Nancy, 2007: 41) γιατί ενώνει τα ανθρώπινα σώματα και προσφέρει κατά τον τρόπο αυτό μια συλλογική εμπειρία. Οι ακροατές γνωρίζουν ότι ακούν το ίδιο ηχητικό γεγονός και δύνανται μέσα από τη δράση και την παρουσία τους να το επηρεάσουν, π.χ. τα σώματα απορροφούν τον ήχο. Ο ήχος του καλλιτεχνικού έργου καθίσταται ένα συλλογικό ανοιχτό γεγονός (*collective open event*) (παράγραφος 2 στο *Dirty Ear Forum, sound, multiplicity and radical listening*) που μειώνει την ατομικότητα και καλλιεργεί τη συμμετοχική συνείδηση (*participation consciousness*) (Keil & Feld, 1994: 22). Το γεγονός αυτό αντικρούει τη στροφή της ατομικής συνείδησης προς τη μοναχικότητα του μη τόπου την οποία καταγράφει ο Augé. Η περίπτωση αυτή ισχύει και για τους επισκέπτες του χώρου που δεν είχαν σκοπό να παρακολουθήσουν το ηχητικό έργο αλλά μια παράσταση στη διπλανή αίθουσα γιατί συμμετέχουν και αυτοί με την παρουσία τους στην κοινότητα του ήχου. Οι φυσικές ιδιότητες του ήχου να δημιουργούν έναν συλλογικό χώρο και μια συλλογική εμπειρία καταργούν τον μη τόπο.

Στο σημείο αυτό θα αναλυθεί ο τρόπος που η χωρικότητα της ηχητικής τέχνης καταργεί την ομοιομορφία του μη τόπου. Ο Augé θεωρεί ότι οι σχέσεις μεταξύ του ανθρώπου και του χώρου που λαμβάνει χώρα ο μη τόπος είναι ομοιόμορφες και βασίζονται σε συμβάσεις. Για παράδειγμα στον σταθμό των τρένων οι επιβάτες κόβουν εισιτήριο ή κοιτούν τις οθόνες με τα δρομολόγια των συρμών. Κατά την παρουσίαση της ηχητικής τέχνης κάθε χωρική και ηχητική επικοινωνία ανάμεσα στον ήχο του έργου και τον επισκέπτη (*ακουστικό κανάλι*) είναι διαφορετική. Όπως σημειώθηκε ανωτέρω, ένας επισκέπτης μέσω της ακρόασης μπορεί να ερμηνεύσει τον ήχο διαφορετικά από έναν άλλο, να στρέψει το σώμα του προς την ηχητική

πηγή ή να καθλώσει το βλέμμα του σε αυτή, να κινηθεί κοντά στο έργο ή μέσω της ακοής να μη στραφεί προς αυτό. Τα ακουστικά κανάλια επομένως δεν συντηρούν την ομοιομορφία όπως γίνεται στον μη τόπο. Αυτό συμβαίνει και στην περίπτωση που η παρουσίαση της ηχητικής τέχνης δημιουργεί έναν πολύ προσωπικό χώρο με τον ακροατή, όπως για παράδειγμα με τα ακουστικά. Μπορεί ο κάθε επισκέπτης ταυτόχρονα να έχει με τον ήχο έναν προσωπικό χώρο αλλά τα ακουστικά κανάλια όπως αναπτύσσονται να μην είναι ίδια. Ως εκ τούτου η ακουστική χωρικότητα, το πώς συλλαμβάνει κανείς τον χώρο μέσω του ήχου στην ηχητική τέχνη συντελεί στην εξάλειψη του μη τόπου.

Τέλος ο Augé αναφέρει ότι οι μη τόποι δεν έχουν ταυτότητα. Ο χώρος, όμως, παρουσίασης της ηχητικής τέχνης μπορεί να αποκτήσει ταυτότητα μέσα από την ακρόαση. Όπως σημειώθηκε νωρίτερα η ακρόαση οδηγεί στην παραγωγή τόπου. Η εστίαση της προσοχής, με ηχητικούς όρους συνδέεται με τη γεφυρωτική σχέση που παράγει η ακρόαση ανάμεσα στον ακροατή και σε αυτό που ακροάζεται. Επιπρόσθετα η ακρόαση είναι μια μορφή κατανόησης, ερμηνείας και παραγωγής νοήματος. Μέσα από την ακρόαση καλλιεργείται η αίσθηση του ανήκειν (Lipari, 2010), που μπορεί να εκφραστεί με τα συναισθήματα της εγγύτητας και της οικειότητας για παράδειγμα. Συνεπώς η ακρόαση εφόσον εκτυλιχθεί παράγει τόπο. Η ενσώματη ανταπόκριση στο ηχητικό έργο όπως παρουσιάστηκε νωρίτερα μέσα από το παράδειγμα της τοποθέτησης του αυτιού κοντά στο ηχητικό έργο αποτελεί ενσώματη ακρόαση. Επομένως ο επισκέπτης που θα οδηγηθεί στη ενσώματη ακρόαση αυτόματα καταργεί τον μη τόπο και παράγει τόπο, γιατί δημιουργείται μια οικειότητα και προσδίδεται ταυτότητα στον χώρο. Ταυτόχρονα όμως κάποιος άλλος επισκέπτης μπορεί να μείνει στο στάδιο της ακοής και να μην δημιουργήσει τόπο. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι υπάρχει ο μη τόπος γιατί ο τελευταίος έχει καταργηθεί από τα προηγούμενα χαρακτηριστικά που προαναφέρθηκαν.

Σύμφωνα με τα παραπάνω η χωρικότητα της ηχητικής τέχνης δεν είναι ομοιόμορφη, σχετίζεται με κάποιο σκοπό, μπορεί να δώσει ταυτότητα στον χώρο, να καταργήσει τη μοναχικότητα. Επομένως η χωρικότητα που διαμορφώνει η ηχητική τέχνη λειτουργεί ενάντια στη λογική του μη τόπου και παρεμβαίνει στον χώρο-μη τόπο, για να μετατρέψει τα χαρακτηριστικά του και τις κατευθύνσεις του.

## 9.9 Σύνοψη

Η ηχητική εγκατάσταση *Constant Linear Velocity* του καλλιτέχνη Stephen Cornford ήταν μέρος του φεστιβάλ «Detritus» που έγινε στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών στην Αθήνα το 2018. Σκοπός του φεστιβάλ ήταν να παρουσιάσει έργα ηλεκτροακουστικής σύνθεσης και ηχητικής τέχνης που παράγονταν από απαρχαιωμένα μέσα. Το συγκεκριμένο έργο χρησιμοποιούσε παλαιά κουτιά υπολογιστών ως εκφραστικό μέσο της ιδέας του καλλιτέχνη, η οποία αφορούσε την ταχεία ανάλωση υλικών αγαθών στην καταναλωτική κοινωνία. Τα κουτιά αυτά είχαν τοποθετηθεί στον χώρο ως ένα γλυπτό που ο επισκέπτης μπορούσε να το προσεγγίσει κυκλικά. Ο ήχος παραγόταν ενισχυμένος μέσα από το ανοιγόκλειμα των θυρών των cd/dvd players. Χαρακτηριστικό είναι ότι ο καλλιτέχνης στο βιογραφικό του σημείωμα συστήνεται ως καλλιτέχνης των μέσων (*media artist*) και το συγκεκριμένο έργο στην προσωπική του ιστοσελίδα δεν αναφέρεται ως ηχητικό αλλά ως κινητικό γλυπτό, ενώ στη λεξάντα της έκθεσης ως ηχητική εγκατάσταση. Γίνεται, λοιπόν, νοητή η ενδιάμεση τοποθέτηση του ήχου ανάμεσα στις λουπές τέχνες, γεγονός που δε βοηθά στην καθιέρωση της ηχητικής τέχνης ως διακριτής μορφής. Στο πλαίσιο του φεστιβάλ η εγκατάσταση αυτή προσδιορίστηκε ως ηχητική διότι σκοπός ήταν να δοθεί έμφαση στον ήχο που παράγεται από παλαιά μέσα. Επομένως η ηχητική τέχνη σχετίζεται με το πού και σε ποιο μέσο θέλει να δώσει έμφαση ο καλλιτέχνης ή ο επιμελητής.

Σε κάθε περίπτωση η χωρική κατανομή του ήχου στον οπτικά διαμορφωμένο χώρο προσδιορίστηκε μέσω της ακρόασης. Η ακρόαση, δηλαδή, αποτελεί εργαλείο επιμέλειας και δεν υπάρχουν αντικειμενικά κριτήρια που ορίζουν την ηχητική γεωμετρία του έργου αλλά βιωματικά και εμπειρικά. Στην έκθεση αυτή παρουσιάζεται η τοποδοσμεύσιμη σχέση (*site engaged*) του έργου με τον χώρο. Από τη μια πλευρά γίνεται ακουστή, μέσω του ήχου του έργου, η υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου. Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν φορείς δράσης που επηρεάζουν τον ήχο (όπως η τεχνολογία, ο σχεδιασμός και η υλικότητα του αρχιτεκτονικού χώρου, οι ήχοι από μη καλλιτεχνικές πηγές). Στην περίπτωση αυτή ο εκθεσιακός χώρος διαμορφώνεται συνεχώς και εκ νέου από διάφορους φορείς δράσης και λειτουργεί ως ηχητικό όργανο. Το ηχητικό έργο μεταβάλλεται σε σχέση με τους υπόλοιπους φορείς δράσης. Έτσι η ηχητική γεωμετρία δεν είναι δεδομένη αλλά είναι δυναμική και συγκυριακή και το ηχητικό έργο χάνει την αυτονομία του και έρχεται στην επιφάνεια η σχεσιακότητα του.

Μέσα από τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, όπως οι μεγάλες γυάλινες εξωτερικές επιφάνειες του κτιρίου, το νόημα του έργου συνδέεται με το εξωτερικό περιβάλλον. Ηχητικά

ο θόρυβος παρομοιάζεται με το ηχοτοπίο της πόλης των Αθηνών, όπως αυτό ακούγεται στο φουαγιέ της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών. Οπτικά η τοποθέτηση των κουτιών συσχετίζεται με τις πολυκατοικίες της πρωτεύουσας, όπως φαίνονται από τα τζάμια. Το νόημα του έργου συνδέεται με την τοποθεσία και η ηχητική τέχνη έχει διαφορετικά όρια από αυτά του οπτικά διαμορφωμένου χώρου, υπερβαίνοντάς τα. Με τον τρόπο αυτό ο εκθεσιακός χώρος της ηχητικής τέχνης επεκτείνεται στην πόλη και την καθημερινή ζωή.

Η ηχητική εγκατάσταση *Constant Linear Velocity* είναι μη κοχλιακή, από την άποψη ότι ο ήχος αναφέρεται σε χώρους έξω από αυτόν. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, οι επισκέπτες που ρωτήθηκαν βίωσαν το έργο και σύμφωνα με τα εγγενή του χαρακτηριστικά (*κοχλιακή ηχητική τέχνη*). Ως εκ τούτου ένα μη κοχλιακό έργο δε σημαίνει ότι ταυτόχρονα δεν είναι κοχλιακό από τη σκοπιά του πώς αυτό βιώνεται. Επιπλέον, υπήρχαν πολλαπλές και πολυδιάστατες σχέσεις και ερμηνείες του έργου που μεταβάλλονται στον χρόνο. Η ακουστική χωρικότητα της ηχητικής τέχνης, ταυτίζεται με την παραγωγή του σχεσιακού χώρου όπως την ορίζει η πολιτισμική γεωγραφία. Ο χώρος έχει ως αναπόσπαστο στοιχείο το ανθρώπινο σώμα, καθιστώντας τον επισκέπτη συμπαραγωγό του έργου.

Η ενσώματη ακρόαση εκφράζει την ανταπόκριση του σώματος στον ήχο και την ακοή του, την πρόθεση να κατανοήσει το έργο αλλά και να αντλήσει πληροφορία από τον ήχο. Η ενσώματη ακρόαση είναι πολυδιάστατη και πολυαισθητηριακή διότι παράγεται μέσα από τον συντονισμό της ακοής, της κιναισθησίας, της θέσης του σώματος, της όρασης και της ακρόασης των νοητών ήχων που προκύπτουν από την ανάγνωση της λεζάντας και την ταυτόχρονη ακρόαση του ηχητικού έργου. Υπάρχουν σωματοαισθητικά ερεθίσματα που γεννούν και συντονίζουν την ακοή, την όραση και την κίνηση, τη νόηση ώστε να παραχθεί η ενσώματη ακρόαση. Η ύπαρξη οπτικών ερεθισμάτων είναι βασικό στοιχείο στην εξέλιξη αυτή, όπως εδώ με το ανοιγόκλειμα των θυρών, την οπτική διάταξη του έργου που καλούσε τον επισκέπτη να το γυρίσει, το κείμενο που προσδιορίζει μια ενσώματη θέση ακρόασης. Ο περισσότερος κόσμος κινείται και πλοηγείται στον χώρο οπτικά αλλά αυτό δεν αποκλείει σε δεδομένη θέση να αντιδρά στον ήχο και να αναζητά τον τρόπο παραγωγής του. Ο ήχος είναι βασικός παράγοντας στην πλοήγηση και περιήγηση στον χώρο. Η ενσώματη ακρόαση εδώ λαμβάνει χώρα όταν κατά κύριο λόγο ο επισκέπτης έχει περιηγηθεί οπτικά σε ολόκληρο το έργο και όταν η απόσταση είναι συγκεκριμένη (γύρω στο ένα μέτρο).

Μέσα από το γεγονός αυτό η ακουστική χωρικότητα της ηχητικής τέχνης συνδέεται με μια πολυαισθητηριακή παραγωγή χώρου. Επιπλέον, είναι συγκυριακή διότι εξαρτάται από το περιεχόμενο του έργου και τη διάταξη του στον χώρο και άλλα στοιχεία όπως η λεζάντα. Η ενσώματη ανταπόκριση στο ηχητικό έργο όπως εκτυλίσσεται με την ενσώματη ακρόαση



σχετίζεται με τη βίωση του εκθεσιακού χώρου, με τον, κατά τον Lefebvre, βιωμένο χώρο (*lived space*). Αφορά το σώμα ως «πρακτικό-αισθητηριακή σφαίρα» (Lefebvre, 1991: 15, 171) του εκθεσιακού χώρου που ανταποκρίνεται με τη θέση και την κίνησή του στα διάφορα ερεθίσματα με σκοπό να συνδεθεί με τον ήχο.

Στη συνέχεια παρουσιάστηκε ο τρόπος που η χωρικότητα της ηχητικής τέχνης ανατρέπει τη χωρική συνθήκη των μη τόπων, όπως την ανέπτυξε ο Marc Augé. Η περίπτωση του φουαγιέ της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών ως εκθεσιακός χώρος συμπίπτει με τα χαρακτηριστικά του μη τόπου. Ο μη τόπος είναι ένας μεταβατικός χώρος που έχει σκοπό να διασχιστεί, σχετίζεται έμμεσα με τον σκοπό του ανθρώπου, καλλιεργεί τη μοναχικότητα, την ομοιομορφία και δε δημιουργεί ταυτότητα. Ο ακουστικός χώρος του ηχητικού έργου, από τη φύση του είναι ένα κοινό και συλλογικό αγαθό που καταργεί την ατομικότητα του μη τόπου. Επιπλέον, καταργείται και η ομοιομορφία του καθότι τα ακουστικά κανάλια επικοινωνίας ατόμου-έργου μπορούν να πάρουν διάφορες μορφές. Επομένως, ο μη τόπος σταματά να υπάρχει γιατί ο χώρος δεν συνδέεται έμμεσα με τον σκοπό του επισκέπτη να βιώσει το έργο αλλά άμεσα. Τέλος, μέσα από την ακρόαση ως παραγωγή τόπου, ο μη τόπος παύει να υφίσταται λόγω της οικειότητας που δημιουργείται. Με τα χαρακτηριστικά που παρουσιάστηκαν εδώ, η ηχητική τέχνη παρεμβαίνει στον εκθεσιακό χώρο - μη τόπο ώστε να μετατρέψει τις κατευθύνσεις του και τις σχέσεις που παράγονται σε αυτόν.

## Κεφάλαιο 10: Τι έγινε όταν πήγα και πού πήγα: Η μη κοχλιακή ηχητική τέχνη ως ωτική αρχιτεκτονική

### 10.1 Εισαγωγή

Η μελέτη περίπτωσης που επικεντρώνεται το παρόν κεφάλαιο είναι η ηχητική εγκατάσταση *Τι έγινε όταν πήγα και πού πήγα* του εικαστικού καλλιτέχνη Νίκου Αρβανίτη που παρουσιάστηκε τον Μάιο και τον Ιούνιο του 2016 στην Αθήνα. Το έργο υπήρξε δράση του φεστιβάλ «Ύπνος Project» (*Hypnos Project*) που οργάνωσε η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών και περιλάμβανε έργα σύγχρονης και μοντέρνας τέχνης, παραστάσεις, περιπάτους κ.ά. σε διάφορα σημεία της Αθήνας με θέμα τον «Ύπνο» (Απρίλιος - Ιούνιος 2016). Κύριο χαρακτηριστικό του έργου ήταν ότι παρουσιάστηκε σε έναν χώρο που εκτίθεται καλλιτεχνικό έργο για πρώτη φορά και σε έναν τόπο που συνδέεται με την κοινωνική και ιστορική χροιά της ελληνικής πρωτεύουσας. Ο χώρος αυτός είναι το κυλικείο του κοιμητηρίου που συνηθίζεται να γίνεται η ταφή των επιφανών προσώπων της πόλης (Α΄ Νεκροταφείου Αθηνών).

Η παρούσα μελέτη περίπτωσης θα εστιάσει στο πως εκτυλίσσεται η ωτική αρχιτεκτονική (*aural architecture*) στον εκθεσιακό χώρο ηχητικής τέχνης. Αυτό το είδος της αρχιτεκτονικής αναφέρεται και στον χώρο και στην ανθρώπινη εμπειρία, ως πλευρές του ίδιου νομίσματος. Ειδικότερα, η ωτική αρχιτεκτονική αφορά την «ανθρώπινη εμπειρία εκείνων των χωρικών ιδιοτήτων που έχουν μια ακουστική εκδήλωση (*audible manifestation*) χωρίς απαραίτητα να παράγουν ήχο» (Blessner & Salter, 2009: 8) ή με άλλα λόγια την «ανθρώπινη εμπειρία του ήχου στο χώρο» (Blessner & Salter, 2008). Πιο συγκεκριμένα εδώ θα γίνει λόγος για το πώς οι φορείς δράσης του εκθεσιακού χώρου που δεν είναι πρωτογενείς ηχητικές πηγές επηρεάζουν την επίγνωση/εμπειρία του χώρου μέσω της ακρόασης και την αποκωδικοποίηση του νοήματος του ηχητικού έργου. Το έργο επιλέχθηκε να αναλυθεί λόγω του γεγονότος ότι ο ήχος συνδέεται με την τοποθεσία/περιβάλλον του εκθεσιακού χώρου. Η αναφορικότητα της ηχητικής εγκατάστασης συνδέεται με την τοποθεσία του εκθεσιακού χώρου και ο καλλιτέχνης δεν θα την παρουσίαζε σε άλλο χώρο. Η παραγωγή των ερευνητικών δεδομένων προήλθε από συνέντευξη σε βάθος με τον καλλιτέχνη, από συλλογή κειμένων, άρθρων, το δελτίο Τύπου, το φυλλάδιο της έκθεσης και άλλων συναφών γραπτών υλικών τεκμηρίων αναφορικά με το έργο καθώς και την αυτοπαρατήρηση.

## 10.2 Ωτική αρχιτεκτονική και ηχητική τέχνη

Η ωτική αρχιτεκτονική για τους Barry Blesser and Linda-Ruth Salter εστιάζει στο πώς ο συνδυασμός χώρου και ήχου επηρεάζουν την ανθρώπινη συμπεριφορά, τα ανθρώπινα συναισθήματα και γενικότερα την ανθρώπινη εμπειρία ώστε ο άνθρωπος να αποκτήσει μια επίγνωση του χώρου και των ιδιοτήτων του μέσω της ακρόασης. Η «ωτική χωρική επίγνωση» (*auditory spatial awareness*) λαμβάνει χώρα όταν ο άνθρωπος «ανιχνεύσει ότι ο χώρος άλλαξε τον ήχο» και περιλαμβάνει τις αλλαγές στο συναίσθημα και τη συμπεριφορά ως προς τη βίωση του χώρου (Blesser & Salter, 2007: 11). Η χωρικότητα περιγράφει το πώς οι άνθρωποι βιώνουν το χώρο μέσω της ακρόασης (Blesser & Salter, 2008), δημιουργεί την ωτική αρχιτεκτονική και έχει πολλά είδη έκφρασης. Για παράδειγμα μπορεί να είναι πλοηγική, δηλαδή να αισθάνεται κανείς με κλειστά μάτια την αντήχηση από έναν τοίχο και να κατευθύνεται αναλόγως. Επιπρόσθετα η χωρικότητα αποκτά συμβολική μορφή όταν συνδέεται με άλλες αισθήσεις και παράγει νόημα μέσα από τα χαρακτηριστικά ενός πολιτισμού (Blesser & Salter, 2010, διαφάνεια 30). Για παράδειγμα στο Νεκρομαντείο του Αχέροντα, στη δυτική Ελλάδα, κατά την αρχαιότητα οι επισκέπτες του έρχονταν σε επαφή με τις ψυχές των νεκρών. Μέσα από τα ακουστικά χαρακτηριστικά του χώρου, π.χ. τις αντηχήσεις που προκαλεί η πέτρα, οι επισκέπτες άκουγαν τη φωνή του ιερέα σαν να έρχεται από κάπου μακριά, δίνοντάς τους την εντύπωση ότι επικοινωνούν με έναν άλλο κόσμο. Συνεπώς αυτή η επικοινωνία είχε για το συγκεκριμένο πολιτισμό θρησκευτικά χαρακτηριστικά, καθιστώντας τη θρησκεία να έχει μια έκφραση που βασίζεται στο αυτί (Blesser & Salter, 2007: 84). Το σύνολο των χωρικοτήτων παράγουν την ωτική αρχιτεκτονική (*aural architecture*). Παρόλο που στο εγχειρίδιο τους *Spaces Speak Are You Listening? Experiencing Aural Architecture* οι συγγραφείς ανέφεραν ότι συμβολική χωρικότητα συνδέεται και με λοιπές αισθήσεις, δεν κάνουν εκτενή ανάλυση στο πώς το οπτικό επηρεάζει το ωτικό, αναφέροντας ότι τα δυο αυτά διαδρούν μεταξύ τους (Blesser & Salter, 2007: 3).

Επομένως η εμπειρία και η ωτική επίγνωση του χώρου δε βασίζεται μόνο σε αντικείμενα ή άλλες οντότητες που παράγουν ήχο αλλά και σε αυτές που δεν παράγουν τον ήχο άμεσα, όπως έχει σημειωθεί σε προηγούμενα κεφάλαια μέσα από τις έννοιες της ακουστικής χωρικότητας και του χώρου ως ηχητικού οργάνου για παράδειγμα. Η παρούσα έρευνα θα επικεντρωθεί στο πώς ορισμένα χαρακτηριστικά (*attributes*) και φορείς δράσης του οπτικά διαμορφωμένου χώρου που δεν παράγουν άμεσα ήχο επηρεάζουν τον τρόπο που η ηχητική τέχνη γίνεται αντιληπτή και στο πώς οι μη πρωτογενείς ηχητικές πηγές έχουν μια

ηχητική διάσταση. Με άλλα λόγια πώς η νοηματοδότηση της ηχητικής τέχνης σχετίζεται και με στοιχεία που δεν έχουν ακουστικά χαρακτηριστικά.

Στη συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης θα διευρυνθεί ο όρος της οπτικής αρχιτεκτονικής, σημειώνοντας το πώς τα οπτικά στοιχεία του εκθεσιακού χώρου και ο ίδιος ο τόπος επιδρούν στην ακρόαση του ηχητικού έργου και στην παραγωγή νοήματος. Τα οπτικά στοιχεία για τη συγκεκριμένη έκθεση αναφέρονται στην τοποθεσία, στη διάταξη, την υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου, σε αντικείμενα τοποθετημένα στον χώρο (ηχεία, παγκάκι) και στο συνοδευτικό φυλλάδιο της έκθεσης.

### 10.3 Περιγραφή και σκοπός έργου

Το έργο είναι αμιγώς ηχητικό, καθώς ο ήχος είναι το βασικό και μοναδικό μέσο που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης. Πρόκειται για μια ηχητική σύνθεση ή πιο σωστά ανασύνθεση ήχων από δημόσιες συνεντεύξεις ή ομιλίες επιφανών προσώπων της ελληνικής κοινωνίας (όπως συγγραφείς, καλλιτέχνες, πολιτικοί) που έχουν ταφεί στο συγκεκριμένο κοιμητήριο, συνολικής διάρκειας είκοσι περίπου λεπτών. Οι ήχοι αυτοί αναφέρονται σε λέξεις, φράσεις, παύσεις και σιωπές των ατόμων αυτών. Προέρχονται από δημόσια αρχεία, ψηφιακές βιβλιοθήκες και δημοσιοποιημένα ντοκουμέντα (Αρβανίτης, 2016). Ο καλλιτέχνης συνέθεσε τους ήχους ώστε να δημιουργήσει με αυτούς μια νέα αφήγηση με συγκεκριμένη ροή και θεματικές που αφορούν την τοποθεσία, την κίνηση, τα γεγονότα, τα συναισθήματα και τον χρόνο. Αυτό που στην ουσία το έργο αναζητά είναι αν ένας ήδη καταγεγραμμένος δημόσιος λόγος μένει στη λήθη και κατά πόσο μπορεί να εγερθεί μέσα από ένα τόπο μνήμης. Μερικά ακόμη ερωτήματα που εγείρονται είναι το πώς ένας χώρος δύναται να ανακαλέσει όλα τα ιστορικά στοιχεία που διαμορφώθηκε ο δημόσιος λόγος στο παρελθόν, τι μπορεί να υπενθυμίσει και ποια είναι η σχέση της εν ζώη κοινότητας με αυτή των νεκρών στον τόπο του νεκροταφείου.

Ειδικότερα αυτό που ήθελε να αποδώσει ο καλλιτέχνης σχετίζεται με αυτό που ο ίδιος ονομάζει «δημόσιος ύπνος». Ενώ οι επιμελητές του ανέθεσαν να αναπτύξει την έννοια του αιώνιου ύπνου αυτός διαμόρφωσε αυτή του δημόσιου. Μέσα στη σκοπιά αυτή και με τη χρήση του ήχου, ο δημόσιος ύπνος σχετίζεται με τον λόγο των επιφανών προσωπικοτήτων και προσεγγίζεται από τον καλλιτέχνη από διάφορες πλευρές. Η μια σχετίζεται με τον λόγο και τη σκέψη επιφανών ανθρώπων που έχουν ταφεί στο νεκροταφείο, που βέβαια έχουν σταματήσει να παράγονται και διατηρούνται μόνο μέσω της ηχητικής καταγραφής. Η δεύτερη σχετίζεται με το κατά πόσο ο λόγος των επιφανών της εν ζώη κοινότητας που ορίζουν τον δημόσιο λόγο

μπαίνει σε λήθη μέσα στον χώρο του Α΄ Νεκροταφείου της Αθήνας. Το κοιμητήριο αυτό για τον Νίκο Αρβανίτη είναι ένας μνημειακός τόπος που φέρει τον τίτλο του ιστορικού και συνδέεται άμεσα με την τρέχουσα κοινωνία. Η σχέση αυτή δημιουργείται μέσα από τους τρόπους που δομείται το κοιμητήριο καθώς χωρίζεται σε μέρη που σχετίζονται με την επαγγελματική ιδιότητα των θανόντων (π.χ. ιεράρχες, ηθοποιοί), η οποία γίνεται φανερή και από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά μνημείων στα μέρη αυτά που αποδεικνύουν το επάγγελμά τους. Συνεπώς, κατά τον Νίκο Αρβανίτη μέσα στον χώρο αυτό υπάρχει μια αντιπροσώπευση στο τι συμβαίνει στην εν ζωή κοινωνία, αναφορικά με τα επαγγέλματα που υπάρχουν σε αυτή. Αλλά και με μεταφορική έννοια, ο τρόπος που σχεδιάζεται το κοιμητήριο σχετίζεται με το πώς οι κοινωνικές τάξεις διαμορφώνονται στην εν ζωή κοινωνία σύμφωνα με την επαγγελματική ιδιότητα των ανθρώπων.

Άξιο αναφοράς κρίνεται το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης τόσο στην ευρύτερη πορεία του όσο και στο φυλλάδιο της έκθεσης δεν έχει ως κύριο μέσο ενασχόλησης του τον ήχο, δεν είναι δηλαδή κατεξοχήν ηχητικός καλλιτέχνης, αλλά έχει την ιδιότητα του εικαστικού. Επιπλέον, στην προσωπική του συνέντευξη που παραχωρήθηκε στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής, δήλωσε ότι δεν συνηθίζει να περιορίζεται σε ένα συγκεκριμένο μέσο αλλά επιστρατεύει αυτό που ανά περίπτωση θεωρεί κατάλληλο για να αναδείξει συγκεκριμένους χώρους και νοήματα. Η χρήση των διαφορετικών μέσων στην τέχνη είναι μια τάση που παρατηρείται από μια μεγάλη γκάμα καλλιτεχνών τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό και φανερώνει τον συγκεκριισμό διάφορων μορφών τέχνης. Όπως αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο η χρήση των διάφορων μέσων από τους καλλιτέχνες συντελεί στην αδυναμία καθιέρωσης της ηχητικής τέχνης ως μια διακριτής κατηγορίας στον χώρο των τεχνών που να έχει έναν κοινά αποδεκτό όρο. Στην περίπτωση αυτή που εξετάζουμε γίνεται φανερή η ενδιάμεση τοποθέτηση του ήχου, ως ένα μέσο που κινείται ανάμεσα σε διάφορες μορφές τέχνης. Ο καλλιτέχνης προσδιορίζεται στον καλλιτεχνικό χώρο ως εικαστικός με αποτέλεσμα η χρήση του ήχου από την πλευρά του να μη χρειάζεται να περιγραφεί με τον όρο ηχητική τέχνη αλλά ως ένα εργαλείο που χρησιμοποιείται στον τομέα των ευρύτερων οπτικών τεχνών και βρίσκεται κάτω από την ομπρέλα τους. Αυτό θα μπορούσε να υποστηρίξει τη χρήση του ήχου στις τέχνες και όχι την ύπαρξη μιας τέχνης αμιγώς επικεντρωμένης στον ήχο (*ηχητική τέχνη*).

Ο Νίκος Αρβανίτης δε βασίστηκε ποτέ κατά τα λεγόμενα του σε μια θεωρητική προσέγγιση των πραγμάτων, δηλαδή να διασαφηνίσει το έργο του σύμφωνα με μια κατηγορία τέχνης. Η επιστράτευση διάφορων μέσων από σκοπιάς του καλλιτέχνη δεν τον εμποδίζει στο πώς θα αυτοπροσδιορίζεται. Αυτή η στάση με τη σειρά της εκδηλώνει την αδυναμία διαμόρφωσης μιας διακριτής μορφής τέχνης που βασίζεται στον ήχο. Λαμβάνοντας υπόψη τη

σχετική έλλειψη υποβάθρου από την πλευρά των θεωρητικών και ιστορικών τέχνης στην ακουστική κουλτούρα και στη χρήση του ήχου στις τέχνες αλλά και την αποδέσμευση των καλλιτεχνών από τις θεωρίες της τέχνης, δηλαδή την αδιαφορία αυτών για τον τρόπο που οι θεωρητικοί προσεγγίζουν την τέχνη και τα είδη της και της μη ανάγκης αυτοπροσδιορισμού τους δημιουργείται ένα κενό στη διαμόρφωση των θεωρητικών πλαισίων των καλλιτεχνικών τάσεων της εποχής. Η ύπαρξη του χάσματος μεταξύ θεωρίας της τέχνης και εφαρμοσμένων τεχνών έχει φέρει την εμπειριστατωμένη θεωρητική διαμόρφωση της ηχητικής τέχνης στο περιθώριο ώστε να αποτελεί ένα «μη είδος» (Schellinx, 2012).

Παρόλη τη στάση του καλλιτέχνη και την αντίστοιχη έλλειψη ανάγκης σαφούς διευκρίνησης των ορίων των καλλιτεχνών, τόσο στο δελτίο Τύπου του έργου, όσο και στο φυλλάδιο, γίνεται η αναφορά πώς το έργο αποτελεί μια ηχητική εγκατάσταση. Η αναφορά στο είδος της τέχνης είναι ένας τρόπος ώστε ο επισκέπτης, εξοικειωμένος ή όχι με τον ήχο, να τον αναζητήσει, να στρέψει την προσοχή του σε αυτόν και να «ενεργοποιήσει τα αυτιά του» σύμφωνα με τον Caleb Kelly (2013: 15). Αυτό που επιτυγχάνεται είναι ο επισκέπτης να καλλιεργήσει και να αναπτύξει την ακοή του.

Ο Νίκος Αρβανίτης στο συγκεκριμένο έργο επέλεξε τον ήχο ως μέσο γιατί αυτός δίνει μια ανεξαρτησία στον επισκέπτη σε σχέση με την εικόνα, όσον αφορά την αποκωδικοποίηση του μηνύματος και τη διαμόρφωση του προσωπικού του χώρου. Αυτό αποτελεί για τον καλλιτέχνη μια ξεχωριστή ιδιαιτερότητα του ήχου, καθότι καλεί τον επισκέπτη να ερμηνεύσει το έργο χωρίς συγκεκριμένο τρόπο, τον αφήνει ελεύθερο να χρησιμοποιήσει τη φαντασία του, να πλάσει τις δικές του προσωπικές εικόνες. Τονίζει τα εσωτερικά χαρακτηριστικά του ήχου που αφορούν το γεγονός ότι δεν περιέχει εικόνες και δε χειραγωγεί τους συνειρμούς με τον τρόπο που μια εικόνα θα κάνει. Ο ήχος έχει μια λειτουργία, χωρίς να έχει απαραίτητα λόγο, παρόμοια με της λογοτεχνίας και δεν διευθετεί το κοινό προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση. Η αίσθηση της ακοής μπορεί να συνδεθεί με την έξαψη της φαντασίας, με το ζωντάνεμα μνήμης. Ως εκ τούτου δημιουργεί ένα προσωπικό χώρο στον νου του επισκέπτη που βασίζεται στη δική του εμπειρία. Οι εικόνες που παράγει από τους ήχους κάθε επισκέπτης στο μυαλό του είναι αυτό που ο Fontana ονομάζει «δυνητική εικόνα» (*virtual*) (Fontana, 1995, παρ. 12). Η αποκωδικοποίηση του μηνύματος που φέρει ο ήχος και οι συνειρμοί που συντίθενται εξαρτώνται από τα προσωπικά βιώματα του κοινού και δεν μπορούν να προβλεφθούν. Η δυνητική εικόνα προκύπτει από το έργο, σχετίζεται με αυτό αλλά δεν μπορεί να είναι σταθερή. Με τον τρόπο αυτό ο επισκέπτης αποκτά ενεργό ρόλο στο έργο. Συνεπώς οι σχέσεις ηχητικού έργου και επισκέπτη δεν μπορούν να προσδιοριστούν εξ αρχής, να προβλεφθούν, είναι μη σταθερές και διαμορφώνονται σε κάθε δεδομένη στιγμή. Αυτός ο δυναμικός ρόλος του

επισκέπτη τον καθιστά να είναι συμπαραγωγός του έργου ώστε να μην υπάρχει ιεραρχική διαφορά ανάμεσα στον ήχο (το έργο) και το σώμα (επισκέπτης). Η λειτουργία αυτή του ήχου που δεν κατευθύνει το κοινό όπως θα παρουσιαστεί στη συνέχεια ενισχύεται από τα χαρακτηριστικά του χώρου που παρουσιάζεται το έργο.

Ο ήχος ως μέσο δεν επιλέχθηκε από τον καλλιτέχνη με σκοπό να αναδειχθεί το ηχώχρωμα, οι συχνότητες ή οποιοδήποτε άλλο στοιχείο που σχετίζεται με την υλικότητα του, τα κοχλιακά χαρακτηριστικά του δηλαδή. Ο Νίκος Αρβανίτης μέσω του έργου δεν ήθελε να αναδείξει τον καθαυτό ήχο αλλά τον ήχο που φέρει μηνύματα, νοήματα, κώδικα αλλά και συνδέεται και αναφέρεται σε έναν συγκεκριμένο τόπο και χώρο που θα αναλυθεί κατόπιν.

#### **10.4 Περιεχόμενο και μέθοδος παραγωγής**

Σχετικά με το περιεχόμενο του έργου και τη μέθοδο παραγωγής του ο καλλιτέχνης συγκέντρωσε διακόσιες ώρες ηχητικού ντοκουμέντου από εκατό επιφανείς θανόντες του Α΄ Νεκροταφείου Αθηνών. Χαρακτηριστικό είναι ότι δεν επέλεξε τον λόγο μη επιφανών θανόντων διότι δεν υπήρχε καταγεγραμμένο υλικό ή ήταν πολύ δύσκολο να βρεθεί παρόλο που ο αριθμός τους υπερέχει. Έτσι στο παρόν έργο ο δημόσιος λόγος διαμορφώνεται από τα τεχνολογικά μέσα και ο μεγαλύτερος αριθμός των θανόντων του Α΄ Νεκροταφείου ομιλεί μέσω αντιπροσώπου καθότι ακούγεται ο λόγος μιας μικρότερης μερίδας ανθρώπων. Επιπρόσθετα παρουσιάστηκε το πρόβλημα ότι δεν υπήρχαν ντοκουμέντα πριν την εφεύρεση της ηχητικής καταγραφής και επιπλέον δεν υπήρχαν και αρχειοθετημένες ηχητικές καταγραφές. Στο σημείο αυτό έρχεται στην επιφάνεια το ζήτημα του κατά πόσο οι τεχνολογικές εξελίξεις και η πρόσβαση σε αυτές συνδέεται με τον σχηματισμό και την ανάπτυξη της ακουστικής κουλτούρας και ειδικότερα της ηχητικής τέχνης αλλά κυρίως με τη διάσωση και τη μνήμη, με τι και πώς θα θυμηθεί κανείς από το παρελθόν. Μέσα στο πλαίσιο αυτό φανερώνεται πως η εξέλιξη της τεχνολογίας που σχετίζεται με τον ήχο (αναπαραγωγή, καταγραφή, επεξεργασία κ.τ.λ.) και η πρόσβαση του ευρύ κοινού σε αυτή βοήθησε στην ανάπτυξη του ήχου ως έργου τέχνης, στην αποδέσμευση του από τη μουσική και στη διαμόρφωση της ακουστικής κουλτούρας (Sanio, 2016) γιατί το κοινό άρχισε να στρέφει την προσοχή του στον ήχο και να οξύνει έτσι την ακοή του. Χωρίς να ευθύνονται αποκλειστικά τα τεχνολογικά μέσα στη διαμόρφωση της ηχητικής τέχνης γίνεται κατανοητό ότι όχι μόνο η εξέλιξη της τεχνολογίας αλλά και η πρόσβαση σε αυτή διαμορφώνουν ένα πολιτισμικό υπόβαθρο που επικεντρώνεται στον ήχο.

Μέσα στο πεδίο αυτό ο καλλιτέχνης με το ηχητικό υλικό που συγκέντρωσε έφτιαξε μια τράπεζα λέξεων και φράσεων και σιγά σιγά οι ίδιες οι λέξεις έφτιαξαν μια ροή, μια κατεύθυνση και μια ιστορία. Ειδικότερα ο καλλιτέχνης, όπως εξήγησε την τεχνική του, έκοβε λέξεις και φράσεις (4-5 λέξεις) του διάσπαρτου υλικού για να δημιουργήσει μια νέα συλλογική αφήγηση. Έψαξε, απομόνωσε λέξεις που δείχνουν περιγραφές, τοποθεσίες, κινήσεις, γεγονότα, συναισθήματα και χρόνο. Ήθελε να παρουσιάσει αυτές τις θεματικές και τα νοήματα χωρίς αναφορά σε συγκεκριμένα πρόσωπα, χώρο, χρόνο και γεγονότα ώστε να είναι ελεύθερα από ιστορικό περιεχόμενο. Στην πρόθεσή του ήταν να μην ξυπνήσει μνήμες και συνειρμούς για κάτι συγκεκριμένο, ώστε ο επισκέπτης να δημιουργήσει το δικό του νόημα και να αποκτήσει και ο ίδιος έναν ενεργό ρόλο. Να γίνει δηλαδή συμπαραγωγός του έργου.

Στη σχεδόν εικοσάλεπτη διάρκεια του *Τι έγινε όταν πήγα και πού πήγα* εκτυλίσσεται ένας διάλογος καθώς ο καλλιτέχνης έχει δομήσει τις λέξεις σε συγκεκριμένες θεματικές και υπάρχει μια μετάβαση από ένα πλαίσιο-νόημα σε ένα άλλο. Η δομή αναφέρεται εξής: Η θεματική ξεκινά με μια κίνηση προς το μέλλον, μετά εξετάζονται διαφορετικοί τόποι, οι σχέσεις μεταξύ των ομιλούντων, οι σχέσεις γίνονται συναισθηματικές (π.χ. εκφράζονται τα άγχη τους) και στο τέλος υπάρχει ξανά η κίνηση στο μέλλον. Μάλιστα δεν χρειάζεται να την ακούσει ο επισκέπτης από την αρχή για να την κατανοήσει, αλλά από οποιοδήποτε σημείο.

Χαρακτηριστικό είναι ότι το έργο, χωρίς να δηλώνεται στο φυλλάδιο, είναι μια μορφή ηχητικής ποίησης (*sound poetry*), όπως διαπιστώθηκε ύστερα από σχετική ερώτηση προς τον καλλιτέχνη. Η τελευταία αποτελεί μια μορφή ποίησης που δίνει έμφαση στην ανθρώπινη φωνή και όχι στη σύνταξη και το νόημα των λέξεων. Το έργο χρησιμοποιεί τον λόγο αλλά δε συντάσσεται με τους όρους του συντακτικού και της γραμματικής και υπάρχουν σε αυτό διαφορετικοί χρόνοι και πτώσεις. Η δομή του έργου βασίζεται σε ηχητικά κριτήρια και αναπτύσσεται ένα αμάλγαμα ηχητικών νοημάτων. Αυτό που ενδιαφέρει τον καλλιτέχνη είναι πως η ίδια η λέξη λειτουργεί μέσα σε διαφορετικά νοήματα ή με άλλο τρόπο πώς αναπτύσσεται το ίδιο νόημα με διαφορετικές λέξεις.

### **10.5 Τοποθεσία και αρχιτεκτονικός σχεδιασμός**

Το *Τι έγινε όταν πήγα και πού πήγα* υποδεικνύει το σχεσιακό χαρακτήρα του ήχου ως έργου τέχνης καθώς αυτός εντάσσεται σε ένα νοηματικό πλαίσιο αναφοράς που αφορά κυρίως την τοποθεσία του εκθεσιακού χώρου. Όπως η οπτική τέχνη κατά τον Marcel Duchamp μπορεί να μην εστιάζει μόνο στον αμφιβληστροειδή αλλά και στο μυαλό (*non retinal art*) με όρους του



Kim Cohen η ηχητική τέχνη είναι μη κοχλιακή, κάτι που έχει αναφερθεί εκτενώς στην παρούσα διατριβή. Στο πεδίο αυτό η ηχητική τέχνη αναφέρεται και συνδέεται με χώρους πέρα από την αμιγή υλικότητα και τα εσωτερικά χαρακτηριστικά του ήχου (*sound out of itself*). Οι χώροι αυτοί μπορεί να είναι πολιτικοί, κοινωνικοί ιστορικοί, εννοιολογικοί και να συνδέονται με σημειοδοτήσεις (Kim Cohen, 2009: xvii). Επιπρόσθετα, οι χώροι αυτοί μπορεί να είναι κατεξοχήν χρονικοί. Για παράδειγμα στη συγκεκριμένη περίπτωση ο ήχος ανάγεται σε λόγους και προσωπικότητες που εμφανίστηκαν σε προηγούμενο κοινωνικό και ιστορικό χρόνο, συνδέοντας κατά αυτόν τον τρόπο το παρόν του επισκέπτη με το παρελθόν. Ο καλλιτέχνης μέσω αυτού επιθυμεί να μεταδώσει νοήματα και ιδέες και αναφέρεται στο παρελθόν. Με άλλα λόγια ο ήχος έχει φυγόκεντρο χαρακτήρα, λειτουργεί ως ένας φορέας μηνυμάτων (*agent*), γιατί δημιουργεί μήνυμα και μεταφέρει κώδικα (Kim Cohen, 2009 : xxiii και xxiv) και σχετίζεται με χώρους αναφοράς έξω από την υλικότητά του οπότε και με τα λόγια του Seth Kim Cohen το έργο είναι μη κοχλιακό.

Στο σημείο αυτό θα παρουσιαστεί η σημασία της τοποθεσίας παρουσίασης του έργου και πώς χωρίς αυτήν ο ήχος θα είχε διαφορετικά νοήματα από αυτά που θα μετέδιδε ο καλλιτέχνης. Ο Νίκος Αρβανίτης στην προσωπική συνέντευξη δήλωσε ότι δεν μπορεί να εκθέσει το έργο αυτό σε άλλον χώρο γιατί θα άλλαζε το νόημα του. Με διαφορετικά λόγια θα αναπτυχθεί η τοποδεσμεύσιμη (*site engaged*) πλευρά της εγκατάστασης, που φανερώνει τον διάλογο του έργου με τον χώρο (Cluett, 2011: 3), και πώς αυτή σχετίζεται ως προς την παρουσίασή της με ένα συγκεκριμένο πλαίσιο αναφοράς.

Η επιλογή της συγκεκριμένης τοποθεσίας στον χώρο του νεκροταφείου έγινε από τον Νίκο Αρβανίτη. Ο καλλιτέχνης επέλεξε το κυλικείο του νεκροταφείου γιατί αυτός έχει μια διττή ιδιότητα: είναι το σημείο συνάντησης ανάμεσα στη ζωντανή και κοινωνική πόλη και στο σιωπηρό και γεμάτο εσωστρέφεια νεκροταφείο. Από την εσωτερική, προσωπική και μοναχική διαδικασία της τελετής ταφής στο κυλικείο ο κόσμος εισέρχεται ξανά στην έννοια της κοινωνικής ζωής και κοινωνικοποιείται. Μέσα στο κυλικείο τέμνεται κατά τον καλλιτέχνη η κοινωνία των ζωντανών με τον κόσμο των νεκρών, το παρόν και το παρελθόν. Επομένως ο τόπος αυτός αναδεικνύει τον σκοπό του καλλιτέχνη να συνδυάσει τον δημόσιο λόγο που έχει ειπωθεί στο παρελθόν και έχει παρέλθει, με αυτόν που αναπτύσσεται στο τώρα αλλά ίσως χάνεται μέσα σε αυτόν τον τόπο. Εδώ δηλαδή το νόημα του έργου είναι το ίδιο με τα κύρια χαρακτηριστικά του κυλικείου-εκθεσιακού χώρου με αποτέλεσμα η απόδοση νοήματος της ηχητικής τέχνης να ενισχύεται από τον εκθεσιακό χώρο. Τα μη κοχλιακά χαρακτηριστικά της ηχητικής τέχνης ενισχύονται και γίνονται δυναμικά όταν το νόημα τους συνδέεται με τον εκθεσιακό χώρο.

Σημαντικό στοιχείο ήταν η υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου από την άποψη του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Ο χώρος ήταν πολύ μεγάλος με τρία δωμάτια, δυο ορθογώνια επίπεδα που ενώνονταν κάθετα με σκαλοπάτι, ήταν ψηλοτάβανος, με μαρμάρινο πάτωμα και κολώνες που θύμιζαν αρχαιοελληνικό ναό. Επιπλέον, ήταν μονόχρωμος, με ανοιχτό μπλε χρώμα και με μεγάλα παράθυρα. Στην άκρη του χώρου είχε τοποθετηθεί ένα παγκάκι που ένωνε κάθετα τα δυο επίπεδα. Πάνω από το παγκάκι είχαν τοποθετηθεί τα ηχεία που προέβαλαν τον ήχο. Πιο συγκεκριμένα τα παράθυρα στη δεξιά πλευρά του χώρου είχαν έντονη θέα προς το κοιμητήριο ώστε να δίνουν την εντύπωση, όπως δήλωσαν πολλοί επισκέπτες, ότι οι θανόντες που έχουν ενταφιαστεί στον δίπλα χώρο έχουν μια φωνή και μιλούν. Σύμφωνα με τον Νίκο Αρβανίτη πολύς κόσμος αισθάνθηκε το γεγονός αυτό. Αυτή η αίσθηση ότι η φωνή είναι ζωντανή και σου μιλάει, δείχνει ότι ο επισκέπτης έχει συνδεθεί με το έργο και επομένως έχει περάσει στο στάδιο της ακρόασης μέσα από τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Η ωτική χωρική επίγνωση στην περίπτωση αυτή έχει μια συμβολική χροιά. Επιπρόσθετα η αίσθηση αυτή της φωνής είναι η δυνητική (*virtual*) εικόνα που περιγράφει ο ηχητικός καλλιτέχνης Bill Fontana (1995, παρ. 12). Είναι το πώς τοποθετεί στον προσωπικό χώρο της φαντασίας του ο επισκέπτης τον ήχο. Ο επισκέπτης έχει επίγνωση του προσωπικού αυτού χώρου μέσω της νοητής ακρόασης της φωνής. Ο τόπος παρουσίασης του έργου, το εξωτερικό δηλαδή περιβάλλον του εκθεσιακού χώρου μέσα από τα παράθυρα, αντηχεί μέσα στον εκθεσιακό χώρο και έτσι το έργο αν παρουσιαζόταν αλλού, κατά τον καλλιτέχνη θα παρήγαγε διαφορετικά νοήματα. Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός είναι ένας τρόπος σύνδεσης και διάυλος επικοινωνίας του ήχου με τους χώρους που αναφέρεται. Δίνει μια ακουστική χροιά στην επίγνωση του χώρου διότι βοηθά τον επισκέπτη να συνδεθεί με όπου αναφέρεται ο ήχος και να οπτικοποιεί την εξωαναφορικότητα του ήχου, τη μη κοχλιακή του χροιά μέσα από τα παράθυρα. Μέσα από την ακρόαση της αόρατης / άυλης φωνής των θανόντων ο επισκέπτης τοποθετεί χωρικά τον εξωτερικό χώρο εντός του εκθεσιακού. Αποτέλεσμα είναι αρχιτεκτονικός σχεδιασμός να βοηθά και να κατευθύνει την ωτική χωρική επίγνωση, της δίνει μια συμβολική χροιά, συντελώντας στην αποκωδικοποίηση του νοήματος και συνεπώς στην παραγωγή της ακρόασης.

Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός ήταν ιδιαίτερης αισθητικής και συνετέλεσε αρκετά στο να επικεντρωθεί ο επισκέπτης στον ήχο του έργου και να αποκωδικοποιήσει τα μηνύματα. Μάλιστα ο τρόπος που διαχεόταν το εξωτερικό φως μέσα από τα παράθυρα παραπέμπει σε αυτόν που διαχέεται σε μια εκκλησία. Ο χώρος δείχνει αυστηρός, στιβαρός και επιβλητικός με αποτέλεσμα να δημιουργεί μια αίσθηση ιεροτελεστίας, τελετουργίας, αλλά και σεβασμού που οδηγεί στη σιωπή του επισκέπτη και στην εστίαση στην ακρόαση. Χαρακτηριστικό είναι ότι ο

χώρος ήταν άδειος, χωρίς έπιπλα και κουρτίνες, καθότι το κυλικείο δεν βρισκόταν σε λειτουργία. Αυτά τα μινιμαλιστικά στοιχεία δημιουργούν μια αισθητική με βαριά και ανοίκεια χαρακτηριστικά που ενισχύονται με τον έντονο συναισθηματικό φορτίο της τοποθεσίας του, μια αίσθηση ότι ο επισκέπτης θα επικοινωνήσει σε ένα πεδίο ανώτερο πνευματικά, όπως εξάλλου το προσδιορίζει και η θρησκεία. Το γεγονός αυτό συνδέεται άμεσα με το συμβολικό χαρακτήρα της ωτικής χωρικής επίγνωσης που αναφέρθηκε προηγουμένως με τη νοητή ακρόαση της φωνής και επηρεάζει το συναίσθημα του ακροατή.

Από την άλλη πλευρά, με τον άδειο χώρο δινόταν περισσότερη έμφαση στην ακουστική διάσταση του έργου, κάτι που ο Νίκος Αρβανίτης επιζητούσε. Τόνιζε χαρακτηριστικά ότι «ο χώρος ήθελα να είναι *tabula rasa*», χωρίς δηλαδή να έχει επηρεαστεί από κάτι. Ο χώρος, λοιπόν, από μόνος του, φέρει μια συγκεκριμένη λειτουργία μέσα στον ευρύτερο κοινωνικό χώρο αλλά και βοηθά τον επισκέπτη να ακολουθήσει και να επικεντρωθεί στον ίδιο τον ήχο. Είναι ένα εργαλείο στα χέρια του καλλιτέχνη που συνδράμει στην ανάπτυξη των νοημάτων που φέρει ο ήχος. Ο καλλιτέχνης επιθυμεί τον χώρο να τον αφήσει κενό από οποιαδήποτε άλλα στοιχεία που μπορεί να τραβήξουν την προσοχή του ακροατή. Η αυστηρότητα του χώρου συνεπάγεται τη δημιουργία συγκεκριμένης ατμόσφαιρας που παραπέμπει στη σιωπή και στην τελετουργία με αποτέλεσμα ο επισκέπτης να εστιάζει στην ακρόαση. Αυτή ενισχύεται από την οπτική λιτότητα και καθαρότητα καθότι τίποτε δεν αποσυντόνιζε το βλέμμα του επισκέπτη. Με αυτόν τον τρόπο δίνει ιδιαίτερη έμφαση στον ρόλο του ακροατή, στην παραγωγή του έργου και την αποκωδικοποίηση του μηνύματος.

Σύμφωνα με τα παραπάνω οι επισκέπτες εισέρχονται σε ένα πολύ συγκεκριμένο πλαίσιο και δημιουργείται μια ανοίκεια και μυστήρια ατμόσφαιρα. Το έργο λειτουργεί σαν ένα ηχητικό ποίημα, μια τοποδεσμεύσιμη (*site engaged*) ηχητική εγκατάσταση και δεν μπορεί να εκτεθεί κάπου αλλού πέραν του τόπου του οποίου φτιάχτηκε και αναφέρεται. Αυτό γιατί η αρχιτεκτονική χροιά συμβάλλει στην δημιουργία μιας ατμόσφαιρας που παραπέμπει σε θρησκευτική τελετουργία και συνδέεται με τον χώρο των θανόντων. Τα όρια του κυλικείου ως εκθεσιακού χώρου μέσα από τη νοηματική έκφραση του ήχου καταργούνται. Η οπτική επαφή με τον έξω χώρο είναι αυτή που καθορίζει την εξωαναφορικότητα του ήχου με αποτέλεσμα ο εξωτερικός χώρος να αποτελεί μέρος του εκθεσιακού χώρου. Ως επακόλουθο ο χώρος των θανόντων εισέρχεται ως μια αόρατη/άυλη φωνή στο κυλικείο και ενισχύει νοηματικά τον ήχο, την ακρόαση και το συμβολικό χαρακτήρα της ωτικής χωρικής επίγνωσης. Η ταυτόχρονη παρουσία δυο αισθήσεων στη πρόσληψη του έργου από τον καλλιτέχνη βάζει τις βάσεις για την πολυαισθητηριακή αντίληψη των τεχνών και του κόσμου και της καλλιέργειας του ολικού

σώματος (*total body*) του Lefebvre (1991:391), που χρησιμοποιεί όλες τις αισθήσεις στη βίωση του χώρου.

## 10.6 Πλοήγηση στον κενό και λιτό χώρο

Στον στιβαρό χαρακτήρα του χώρου συνέβαλε και ένα παγκάκι που ήταν στη δεξιά πλευρά του χώρου, κάθετο στην είσοδο, παράλληλο και κοντά στα παράθυρα που είχαν θέα προς το νεκροταφείο. Γύρω από το παγκάκι είχαν τοποθετηθεί τα ηχεία που παρήγαγαν το ηχητικό έργο. Το παγκάκι το τοποθέτησε ο καλλιτέχνης για χρηστικούς λόγους, για παροχή μιας σχετικής άνεσης και ξεκούρασης. Παράλληλα, συνέβαλε στην αυστηρότητα του χώρου καθότι ήταν μακρόστενο και ενοποιούσε και τα δυο επίπεδα που χωρίζονταν με σκαλοπάτι. Ο εκθεσιακός χώρος με αυτόν τον τρόπο γινόταν αντιληπτός στο σύνολό του.

Επιπλέον και η διάταξη του παγκακιού είχε πολύ άμεση σχέση με τον εξωτερικό χώρο. Αυτό γιατί το παγκάκι, τοποθετημένο κάθετα στον χώρο, είχε τη μια του πλευρά στραμμένη προς τον χώρο του νεκροταφείου όπου υπήρχαν και τα παράθυρα για να δει κανείς έξω. Ο επισκέπτης επέλεγε να καθίσει με την πλάτη στραμμένη ή όχι προς αυτό, ώστε να έχει μια πιο άμεση επαφή με τον χώρο που γεννήθηκε ο διάλογος.

Παρόλη τη διάχυση του ήχου σε ολόκληρο τον λιτό και άδειο χώρο η κατεύθυνση των επισκεπτών επηρεάστηκε πλήρως από το παγκάκι και τα γύρω του ηχεία. Η κίνηση των ακροατών στον χώρο διαμορφώθηκε από την τοποθέτηση του παγκακιού που πόλωνε την κατεύθυνση. Σύμφωνα με τον Νίκο Αρβανίτη, οι ακροατές δεν περιφέρονταν στον χώρο αλλά κάθονταν σε αυτόν συνήθως για όλη τη διάρκεια του εικοσάλεπτου έργου. Αυτό ενθάρρυνε και το στήσιμο των ηχείων γύρω από αυτό. Έτσι τα δυο αυτά στοιχεία στην ουσία καλούσαν τον επισκέπτη προς το μέρος τους. Οι επισκέπτες δεν περιηγήθηκαν στον μεγάλο και άδειο χώρο, δεν αφέθηκαν στον ήχο αλλά ο προσανατολισμός τους καθορίστηκε από το παγκάκι και τα ηχεία που το περιέβαλλαν. Η βίωση του ήχου του έργου και των ακουστικών ιδιοτήτων του χώρου βασίστηκε σε οπτικά στοιχεία. Θα μπορούσε να αναφερθεί ότι η ηχητική εγκατάσταση περιλαμβάνει το οπτικό αυτό στοιχείο και η κίνηση των επισκεπτών θα ήταν πολύ διαφορετική αν αυτό δεν υπήρχε. Ως εκ τούτου αν υπάρχει οπτικό αντικείμενο σε έναν κενό και λιτό χώρο, η πλοήγηση και η κατεύθυνση ορίζεται σε μεγάλο βαθμό από αυτό και όχι από τον ήχο.

Το παγκάκι ορίζει τη θέση ακρόασης και αποκωδικοποίησης του νοήματος. Επιπρόσθετα σχετίζεται με την αισθητική χωρικότητα (*aesthetic spatiality*), που αφορά το πώς μέσα σε ένα χώρο ο ήχος μπορεί να έχει διαφορετικές υφές (Blessner & Salter, 2008). Εδώ ο

ήχος λόγω των ηχείων είναι ευδιάκριτος. Το παγκάκι είναι το μέσο που συνεισφέρει στην παραγωγή της αισθητικής χωρικότητας γιατί καλεί τον επισκέπτη να βιώσει τη διαφορετική ηχητική χροιά. Το μεγαλύτερο ποσοστό των επισκεπτών κάθισε στο παγκάκι σχεδόν σε όλη τη διάρκεια του έργου και διάβαζε τι ήχους άκουγε από το φυλλάδιο της έκθεσης.

Το στοιχείο που θα αναλυθεί στο σημείο αυτό είναι το συνοδευτικό φυλλάδιο της έκθεσης που βρισκόταν στην αίθουσα και μπορούσε ο επισκέπτης να το πάρει χωρίς αντίτιμο. Η μορφή του φυλλαδίου παραπέμπει στη μορφή μιας ποιητικής συλλογής. Σε αυτό ήταν γραμμένα όλα τα λόγια που ακούγονταν στο έργο καθώς και το γεγονός ότι προέρχονται από επιφανείς θανόντες του νεκροταφείου. Ο ήχος, σύμφωνα με τον Νίκο Αρβανίτη, μόνος του μπορούσε να μεταδώσει το νόημα στους δέκτες, χωρίς όμως αυτοί να γνωρίζουν ποιοι τον απαγγέλουν. Η δομή του έργου επειδή δεν ήταν οικεία ίσως δυσκόλευε τον επισκέπτη στην ακρόαση του οπότε και το βιβλιαράκι κρίθηκε χρήσιμο και έκανε άνετη την πρόσβαση στο ηχητικό περιεχόμενο. Κατά συνέπεια το φυλλάδιο της έκθεσης κρίθηκε απαραίτητο στο να καταλάβει κανείς ότι άκουγε λόγους επιφανών θανόντων και στις περιπτώσεις που λόγω ανεπαρκούς σχεδιασμού της διάρθρωσης του ηχητικού χώρου, όπως στα εγκαίνια, ο ήχος δεν ακουγόταν καλά και στην ουσία είχε έναν ρόλο διευκόλυνσης του επισκέπτη στην ακρόαση.

Επομένως, εδώ το φυλλάδιο ενίσχυε τη συμμετοχή στο έργο και όχι τον αποκλεισμό του επισκέπτη λόγω μη κατανόησης της δομής του έργου ή του μη ευκρινούς ήχου. Ο ήχος ως φορέας πληροφορίας που μπορεί να αποκωδικοποιηθεί χρειάζεται την υποστήριξη του φυλλαδίου γιατί από μόνος του δεν διευκολύνει το κοινό στη νοηματοδότησή του. Η ανάγνωσή του που συνοδεύεται από την αναλυτική σκέψη και τη δυνατότητα επανάληψης «δίνει τη δυνατότητα να επεμβαίνει και να επανοργανώνει» (Ong, 1997: 53) ο επισκέπτης στον ήχο ώστε να τον αναγνωρίσει. Το κείμενο, ως συνοδευτικό του ηχητικού έργου, είναι ένας φορέας δράσης που δίνει μια χωρική επίγνωση σε σχέση με αυτό που ακούει ο επισκέπτης. Μέσω του κειμένου το περιεχόμενο, οι λέξεις και οι φράσεις του ακουστικού χώρου του έργου γίνονται κατανοητά καθώς και οι χώροι που αυτός αναφέρεται. Το κείμενο μεσολαβεί για να συνδέσει κατανοητά και ξεκάθαρα τον επισκέπτη με τους χώρους που αναφέρεται ο ήχος. Η δυνατότητα που προσφέρει στην ακρόαση η ανάγνωση είναι μια ηχητική διάσταση του κειμένου το οποίο λειτουργεί ως παράγοντας μείωσης του θορύβου.



Εικόνα 14: Στιγμιότυπο από την εγκατάσταση *Τι έγινε όταν πήγα και πού πήγα* του Νίκου Αρβανίτη στο Φεστιβάλ *Υπνος Project* (φωτογραφία Νίκος Αρβανίτης)

Όπως προαναφέραμε, οι περισσότεροι κάθισαν στο παγκάκι και απορροφήθηκαν από τον ήχο και δεν μπόηκαν απλά στον χώρο για μια γρήγορη προεπισκόπηση, να ρίξουν δηλαδή μια ματιά. Η έννοια της απορρόφησης σημαίνει εδώ ότι οι ακροατές κάθονταν επικεντρωμένοι στους ήχους του έργου και στο κείμενο του φυλλαδίου. Από μόνη της η στάση και η συσχέτιση αυτή του επισκέπτη με τη χωρικότητα του έργου συνεπάγεται την επικράτηση της ακρόασης και όχι της ακοής διότι ο επισκέπτης έστρεψε την προσοχή του στον ήχο. Είναι αυτό που ο Pierre Schaeffer ονομάζει «*entendre*» και αφορά την πρόθεση του επισκέπτη να αντλήσει πληροφορία από τον ήχο. Η αποκωδικοποίηση του ήχου, το πώς ερμήνευσε τον ήχο το κοινό έγινε με την αναγνώριση των φωνών από τους επισκέπτες. Ο κόσμος άκουγε το έργο και κατά τη διάρκεια του προσπαθούσε να καταλάβει ποιός από τους επιφανείς ακούγεται ώστε να αποκωδικοποιήσει την ηχητική πληροφορία. Με τον τρόπο αυτό έκανε μια «ανάγνωση» του έργου, όπως αναφέρει και ο Seth Kim-Cohen (2009: xix), η οποία δεν σχετιζόταν με τον αμιγή ήχο και την αναφορικότητα στα εσωτερικά χαρακτηριστικά του. Πολλές φορές όταν καταλάβαινε τη φωνή αυτό φαινόταν από τις αντιδράσεις του (π.χ. έλεγε το όνομά του) και κατά κάποιο τρόπο ένιωθε μια οικειότητα με το έργο. Οι επισκέπτες συνδέονταν με το έργο ταυτοποιώντας τους ήχους (λέξεις) με την πηγή τους (ανθρώπους). Αυτό είναι παραγόμενο της ακρόασης και η οικειότητα που νιώθει ο ακροατής δημιουργεί τον «τόπο κατοίκησης» (Lipari, 2010), μια σύνδεση του επισκέπτη με το ηχητικό έργο. Για τον καλλιτέχνη αυτή ήταν και η μαγεία του έργου: η αναγνώριση των φωνών των επιφανών θανάτων.

## 10.7 Ο κενός χώρος ως παραγωγός θορύβου

Από τη σκοπιά της ηχητικής χαρτογράφησης και του ακουστικού σχεδιασμού του χώρου, δηλαδή πως αρθρώθηκε χωρικά ο ήχος, υπήρξαν ορισμένα εμπόδια σχετικά με τον τρόπο που αρχικά ο καλλιτέχνης επιθυμούσε να στήσει την έκθεση. Ειδικότερα ο Νίκος Αρβανίτης είχε σχεδιάσει τον ήχο ώστε να ακούγεται με το surround σύστημα 5.1 για να τονίσει τη χωρική διάσταση του ήχου και την ενσωμάτωση του επισκέπτη σε αυτόν. Το σύστημα αυτό είναι μια τεχνική αναπαραγωγής του ήχου ώστε να δίνεται η εντύπωση στο ακροαζόμενο ότι ακούει τον ήχο τρισδιάστατα όπως και στον πραγματικό κόσμο και για τον λόγο αυτό χρησιμοποιείται αρκετά στο σινεμά. Στο σύστημα αυτό χρειάζεται μια συγκεκριμένη διάταξη των ηχείων για να μπορέσει να αποδοθεί η πολυδιάστατη χροιά του ήχου. Στη συγκεκριμένη περίπτωση στήθηκαν τα ηχεία με τη συγκεκριμένη αυτή διάταξη αλλά η υλική και μορφολογική διάταξη του χώρου στάθηκε εμπόδιο στην ευκρίνεια του ήχου, καθώς δεν ακούγονταν καθαρά οι λέξεις. Ο μεγάλος, κενός και αχανής χώρος του κυλικείου δεν βοηθούσε στο στήσιμο του surround συστήματος 5.1 λόγω της διάχυσης του ήχου και των ανακλάσεων. Στη συνέχεια καλλιτέχνης έστησε τα ηχεία στο ταβάνι, ακριβώς πάνω από το παγκάκι που διέσχισε τον χώρο, χωρίς να εφαρμόσει το surround σύστημα 5.1. Αλλά και στην περίπτωση αυτή υπήρχαν πολλές αντηχήσεις, ο ήχος δεν ήταν διαυγής και ούτε πάλι οι λέξεις ακούγονταν ευδιάκριτα. Μάλιστα, δεν υπήρχε χρόνος να αλλάξει το στήσιμο αυτό και στα εγκαίνια ο ήχος δεν ακούγονταν καθαρά. Ο κόσμος δυσκολεύτηκε εξαιτίας της διάχυσης του ήχου να παρακολουθήσει άνετα την ιστορία. Την ημέρα των εγκαινίων όπου η παρουσία των επισκεπτών επικάλυπτε τον ήχο του έργου ο καλλιτέχνης δεν επέλεξε να δυναμώσει την ένταση του διότι αν το έκανε αυτό οι αντηχήσεις θα ήταν πιο έντονες και ο ήχος δεν θα ακουγόταν καθόλου και θα δημιουργούσε σύγχυση. Στην περίπτωση αυτή ο κενός χώρος επιτείνει τις αντηχήσεις, κάνει τον ήχο δυσδιάκριτο με αποτέλεσμα να παρεμβαίνει στη νοηματοδότηση του έργου. Έτσι, ο επισκέπτης αλλάζει τη συμπεριφορά του προσπαθώντας να κατανοήσει το έργο, είτε στρέφοντας έντονα την προσοχή του, είτε κινείται προς τις πηγές ήχου, είτε κάνει ησυχία, είτε αποχωρεί. Η μεταβολή αυτή της συμπεριφοράς του από τη χωρική ακουστική ονομάζεται κοινωνική χωρικότητα (*social spatiality*) (Blessner & Salter, 2008). Μέσα από την ακρόαση των αντηχήσεων ο επισκέπτης βιώνει τον χώρο ως παραγωγό θορύβου που δεν επιτρέπει στο έργο να αποδώσει το νόημα του.

Κατόπιν, για την καλύτερη απόδοση του ήχου, ο καλλιτέχνης τοποθέτησε τα ηχεία δίπλα από το παγκάκι. Στην περίπτωση αυτή ο χώρος στάθηκε σύμμαχος διότι λόγω του μεγέθους και της μη μόνωσης του ο ήχος ήταν σα να ακουγόταν από μακριά και αυτό

συντελούσε στη δημιουργία της αίσθησης ότι οι φωνές των θανόντων έρχονταν από τον εξωτερικό χώρο του νεκροταφείου και από το παρελθόν. Η υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου είχε καθοριστικό ρόλο τόσο στη διάδοση του ήχου αλλά και στη διαμόρφωση της νοηματοδότησης του ήχου. Στον σχηματισμό της ηχητικής χωρικότητας βοήθησε και το γεγονός ότι οι εξωτερικοί ήχοι ήταν μηδαμινοί γιατί ναι μεν το νεκροταφείο είναι χώρος σιωπής, αλλά και η άδεια χρήση του χώρου δόθηκε όταν δεν υπήρχαν τελετές και αυτό έκανε τη σιωπή πιο έντονη. Το εύρος της ηχητικής ζώνης, (η οποία αφορά την πηγή, την έκταση και την ηχητική γεωμετρία) ήταν εντός των ορίων του εκθεσιακού χώρου. Μέσα σε έναν μη μεμονωμένο χώρο το γεγονός ότι δεν υπάρχουν ήχοι από τον εξωτερικό χώρο που να εισέρχονται μέσα επηρεάζει την προβολή και τη σύλληψη του ηχητικού έργου, καθώς ο επισκέπτης δεν έχει άλλα ερεθίσματα ώστε να αποσπάσει την προσοχή του, επικεντρώνεται έτσι στον ήχο και μπορεί να απορροφηθεί από αυτόν.

Αποδεικνύεται λοιπόν ότι ο χώρος μπορεί να δημιουργήσει πολλά τεχνικά και αισθητικά ζητήματα σχετικά με τον ήχο και τον τρόπο προβολής και πρόσληψης. Τα υλικά από τα οποία είναι φτιαγμένος ο οπτικά διαμορφωμένος χώρος, ο σχεδιασμός και η μορφολογία του διαμορφώνουν τα όρια και τη διάρθρωση της ηχητικής ζώνης. Στην περίπτωση αυτή ο οπτικά διαμορφωμένος χώρος υπήρξε παράγοντας θορύβου καθότι εμπόδιζε τη διάχυση του ήχου από το σύστημα 5.1 με αποτέλεσμα ο επισκέπτης να μην μπορεί να τον αντιληφθεί. Ο παράγοντας θορύβου διαταράσσει την έλλειψη ιεραρχίας στην ακουστική χωρικότητα με αποτέλεσμα ο ήχος να μην γίνεται κατανοητός. Κατά συνέπεια, στη συγκεκριμένη περίπτωση, αν ο ήχος πρέπει να αποδοθεί σωστά θα χρειαστεί είτε μια τεχνική μελέτη με στοιχεία που μπορεί να του δώσουν οι υπεύθυνοι του εκθεσιακού χώρου, είτε αρκετός χρόνος πειραματισμού μέσα σε αυτόν. Ως εκ τούτου, το ηχητικό έργο δεν είναι αυτόνομο αλλά σχεσιακό. Όσον αφορά την προβολή του ήχου, αυτή αλλάζει σε κάθε χώρο και το ηχητικό έργο εξαρτάται από τον χώρο παρουσίασής του και την υλική και μορφολογική διάσταση του, είναι δηλαδή τοποδεσμεύσιμο (*site engaged*).

## 10.8 Σύνοψη

Σύμφωνα με την ηχητική εγκατάσταση του Νίκου Αρβανίτη *Τι έκανα όταν πήγα και που πήγα* υπάρχουν φορείς δράσης όπως η υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου, το φυλλάδιο της έκθεσης, το παγκάκι εντός του χώρου, τα ηχεία (από την σκοπιά του που τοποθετούνται) και η τοποθεσία του εκθεσιακού χώρου που δεν είναι πρωτογενείς ηχητικές πηγές αλλά



επηρέασαν την εμπειρία του ήχου, την ωτική χωρική επίγνωση (όταν ο άνθρωπος κάνει συνειδητή την επίδραση του χώρου στον ήχο) και την αποκωδικοποίηση του νοήματος. Δηλαδή μη πρωτογενείς ηχητικές πηγές στον εκθεσιακό χώρο συμβάλλουν/διαμορφώνουν ενεργά την ακουστική αντίληψη. Η ωτική αρχιτεκτονική (*aural architecture*) αναφέρεται στο πώς βιώνονται οι ιδιότητες του χώρου μέσω της ακρόασης. Μέσα από τη μελέτη των ανωτέρω φορέων δράσης η παρούσα διατριβή ανέλυσε περαιτέρω την ωτική αρχιτεκτονική σύμφωνα τα στοιχεία που δεν παράγουν άμεσα ήχο.

Ο καλλιτέχνης ερευνά μέσω του έργου τη σύνδεση του ήχου ως καταγεγραμμένου δημόσιου λόγου με έναν συγκεκριμένο τόπο, το Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών, που έχει σημασία για την ιστορία και τη μνήμη ενός λαού και τον τρόπο που ο τόπος αυτός μπορεί να ζωντανεύσει τον λόγο αυτό. Το ηχητικό αυτό έργο επομένως αποτελεί εκφραστική εκδοχή της πολιτιστικής αναπαράστασης. Ο ήχος μέσω της προβολής του δημόσιου λόγου επιφανών θανόντων αναφέρεται στο παρελθόν. Κατά συνέπεια ο εκθεσιακός χώρος έχει χρονικά χαρακτηριστικά. Εδώ η ηχητική τέχνη είναι σε πλήρη εξάρτηση με την τοποθεσία του εκθεσιακού χώρου υπενθυμίζοντας μας ότι είναι πάντοτε τοποδεσμεύσιμη (*site engaged*).

Το έργο αυτό είναι ένα παράδειγμα του πόσο συχνά οι εικαστικοί καλλιτέχνες χρησιμοποιούν τον ήχο ως μέσο στα έργα τους, κάνοντας τον ήχο να είναι εργαλείο των ευρύτερων οπτικών τεχνών και να έχει συχνά έναν ενδιάμεσο ρόλο μέσα στις τέχνες. Η επιλογή του μέσου γίνεται από τον καλλιτέχνη αναφορικά με το πιο μέσο θεωρεί το κατάλληλο ώστε να αποδώσει την ιδέα του με τον καλύτερο δυνατό τρόπο και να δημιουργήσει τη συνθήκη την οποία επιθυμεί.

Ο καλλιτέχνης δημιούργησε μια χωρική συνθήκη στο κυλικείο του Α΄ Νεκροταφείου Αθηνών που συνέβαλε στην εστίαση της ακρόασης και στο να αισθανθούν οι επισκέπτες ότι οι φωνές που “ακούνε” από τους θανόντες έρχονται από το εξωτερικό περιβάλλον του εκθεσιακού χώρου και η νοηματοδότηση εξαρτάται από την τοποθεσία. Η υλική και μορφολογική διάσταση του οπτικά διαμορφωμένου χώρου ήταν ένα εργαλείο στα χέρια του καλλιτέχνη για να μεταφέρει τα μηνύματα που επιθυμεί και να επηρεάσει την ακρόαση. Η εμπειρία της ακρόασης διαμορφώθηκε κατά κύριο λόγο από την όραση. Η όραση ήταν αυτή που διαμόρφωσε τη μη κοχλιακή εμπειρία της ηχητικής τέχνης τόσο μέσα από αυτά που έβλεπε ο επισκέπτης όσο και μέσα από τις δυναμικές εικόνες που παρήγαγε στο μυαλό του. Με τον τρόπο αυτό καλλιεργείται το ολικό σώμα, όπως το προσδιορίζει ο Lefebvre, το σώμα που χρησιμοποιεί όλες τις αισθήσεις.

Ειδικότερα ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε ήδη τον λιτό και στιβαρό οπτικά διαμορφωμένο χώρο, με τους μπεζ τοίχους, τις μαρμάρινες κολώνες, τη διάχυση του φωτός

που παραπέμπει σε ναό, για να δημιουργήσει συγκεκριμένη ατμόσφαιρα και συναισθήματα τα οποία παραπέμπουν στη σιωπή, στην εστίαση στην ακρόαση, στην αίσθηση της τελετουργίας και στην επαφή με κάτι πνευματικά ανώτερο. Ακόμη το παγκάκι και τα ηχεία ήταν τα κίνητρα κατεύθυνσης του επισκέπτη ώστε να βιώσει τον ήχο και το πως αλλάζει η χροιά του στο χώρο. Ο τρόπος που οργανώνεται ο οπτικά διαμορφωμένος χώρος και ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός συντελούν στη δημιουργία συγκεκριμένων συναισθηματικών καταστάσεων και συμπεριφορών που παράγονται κυρίως μέσα από την όραση, κατευθύνουν την πορεία και με τη σειρά τους διαμορφώνουν την εμπειρία της ακρόασης. Ακόμη η τοποθέτηση των ηχείων μπορεί να καθορίσει σημαντικά αν ο επισκέπτης θα συλλάβει τον χώρο ως παράγοντα θορύβου ή όχι. Το κείμενο της έκθεσης, που αναφέρει ότι ακούγεται στο έργο, είναι ένας στοιχείο απάλειψης θορύβου, αποσαφήνισης του ακουστικού χώρου και συνδέει τον επισκέπτη με τους χώρους αναφοράς του ήχου.

Η οπτική επαφή με τον έξω χώρο μέσα από τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό κάνει τον επισκέπτη να έχει μια επίγνωση του χώρου που αναφέρεται ο ήχος ώστε η τοποθεσία εισέρχεται στον εκθεσιακό χώρο και ενισχύει την εμπειρία του έργου. Επιπρόσθετα το νόημα του έργου ως τομή του παρελθόντος και του παρόντος μέσα από τον δημόσιο λόγο συνυπάρχει και ενισχύεται από τα χαρακτηριστικά του εκθεσιακού χώρου του κυλικείου που είναι μια σύνδεση του παρόντος με το παρελθόν. Στη μη κοχλιακή ηχητική τέχνη, όταν οι χρόνοι και οι χώροι που αναφέρονται συνδέονται με την τοποθεσία και τον εκθεσιακό χώρο τότε τα δυο τελευταία στοιχεία εισέρχονται δυναμικά στο ηχητικό έργο.

Υπάρχουν φορείς δράσης στον εκθεσιακό χώρο που δεν παράγουν άμεσα ήχο, ωστόσο έχουν μια ηχητική διάσταση. Οι φορείς αυτοί δράσης στη μη κοχλιακή ηχητική τέχνη επηρεάζουν την ακουστική αντίληψη και την αποκωδικοποίηση του νοήματος. Με τον τρόπο αυτό η μη κοχλιακή ηχητική τέχνη να είναι μια μορφή της ωτικής αρχιτεκτονικής.

## **Κεφάλαιο 11: Η ακουσματική εμπειρία στην έκθεση «Sonic Time»**

### **11.1 Εισαγωγή**

Η συλλογική έκθεση του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης «Sonic/Time» λόγος/ήχος/σιωπή παρουσιάστηκε στο ευρύ κοινό το διάστημα από 3 Μαΐου ως 14 Οκτωβρίου 2012. Στην έκθεση αυτή παρουσιάστηκαν σημαντικά έργα επιφανών Ελλήνων και αλλοδαπών καλλιτεχνών από τη συλλογή του Μουσείου, τα οποία λόγω της οργάνωσης της από θεσμικό φορέα έδινε τη δυνατότητα σε ένα ευρύ κοινό να την παρακολουθήσει και να έρθει σε επαφή με το μέσο του ήχου στην τέχνη. Οι λόγοι αυτοί σε συνδυασμό με τον τίτλο, το συνοδευτικό κείμενο και τη θεματική έκαναν την έκθεση «Sonic/Time» να θεωρείται η πιο σημαντική έκθεση μέχρι σήμερα που είχε ως θέμα την ηχητική τέχνη, τόσο στην πρωτεύουσα όσο και στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο.

Κοινή συνισταμένη των πενήντα πέντε έργων που παρουσιάστηκαν στην έκθεση αυτή είναι ο ήχος, η μουσική, η σιωπή και η γλώσσα (Καφέτση, 2012, περιγραφή έκθεσης-λεζάντα). Η έκθεση είναι μια συνέργεια διαφορετικών ειδών τέχνης, όπως οι οπτικοακουστικές και πολυμεσικές εγκαταστάσεις, οι βιντεοεγκαταστάσεις, τα βίντεο, τα σχέδια, οι περφόρμανς, τα γλυπτά ήχου, τα cd που αναπαράγουν ήχο, τα διαδικτυακά έργα και τα ηχητικά βιβλία (Καφέτση, 2012, περιγραφή έκθεσης-λεζάντα).

Η παρούσα μελέτη περίπτωσης θα εστιάσει στο πώς εκτυλίσσεται η ακουσματική εμπειρία στην έκθεση αυτή που αφορά την παραγωγή του ακουστικού χώρου χωρίς να γίνεται ορατή η ηχητική πηγή, με σκοπό να μελετηθεί το πώς αυτή επηρεάζει την κίνηση και τη βίωση του έργου. Υλικό συλλέχθηκε και αναλύθηκε με έμφαση στη συνέντευξη που παραχωρήθηκε από την επιμελήτρια της έκθεσης και τότε διευθύντρια του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης της Αθήνας Άννας Καφέτση, στις συνεντεύξεις που πάρθηκαν σε πέντε επισκέπτες της έκθεσης, στην παρατήρηση για μια περίπου εβδομάδα των κινήσεων των επισκεπτών εντός του εκθεσιακού χώρου της έκθεσης.

### **11.2 Περιγραφή έκθεσης**

Ο χώρος όπου στεγαζόταν την περίοδο εκείνη το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, το Ωδείο Αθηνών, ήταν ο παράγοντας που ενθάρρυνε τη διευθύντρια του ΕΜΣΤ και επιμελήτρια της έκθεσης Άννα Καφέτση να οργανώσει μια έκθεση για το θέμα τον ήχο και το ηχητικό στοιχείο στη σύγχρονη τέχνη. Τα μέσα είναι κατά κύριο λόγο μικτά γιατί τα

περισσότερα από τα έργα ανήκαν στη συλλογή του ΕΜΣΤ και ελάχιστα ήταν δανεισμένα. Σύμφωνα με την Καφέτση (προσωπική συνέντευξη, 24 Ιουλίου 2018) η έκθεση «Sonic/Time» «ήθελε να δείξει αυτή την διακαλλιτεχνική συνθήκη, δηλαδή το σμίξιμο των τεχνών, όχι απλώς τη συνάντηση, ούτε καν τη διασταύρωση αλλά την επιτομή και την ενσωμάτωση της μιας τέχνης στην άλλη που συνιστά τον υβριδικό χαρακτήρα της σύγχρονης τέχνης: διεισδύει η μια μέσα στην άλλη και γίνεται ένα πράγμα, κάτι άλλο. Ο ήχος έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο σε αυτό».

Παρόλη την πολυμεσική/υβριδική συνθήκη της έκθεσης, η έμφαση δίνεται από την επιμελήτρια στο ακουστικό στοιχείο των έργων. Αυτό έχει να κάνει κατά κύριο λόγο σύμφωνα με την Καφέτση (προσωπική συνέντευξη, 24 Ιουλίου 2018) και με το γεγονός ότι το στήσιμο των οπτικών έργων στον εκθεσιακό χώρο έγινε με όρους ακουστικούς. Δηλαδή ο τρόπος που παρουσιάζεται το έργο στον χώρο δίνει έμφαση στο ανάλογο μέσο και κατά συνέπεια στην ανάλογη αίσθηση. Για παράδειγμα δέκα μικρά μόνιτορ που πρόβαλαν βιντεοτέχνη ήταν τοποθετημένα σε ένα τραπέζι. Πάνω από το τραπέζι και από κάθε μόνιτορ η επιμελήτρια είχε τοποθετήσει ακουστικά που κρέμονταν από το ταβάνι με αποτέλεσμα ο ήχος και η ακρόαση να τονίζονται ιδιαίτερα, γιατί τα μόνιτορ ήταν μικρά σε αντιδιαστολή με το μέγεθος των ακουστικών. Ακόμη δυο έργα διαφορετικών μέσων μπορεί να συνδυαστούν και να δώσουν μια συνολική οπτικοακουστική εμπειρία.

Η επιμελήτρια της έκθεσης ανέτρεξε στη συλλογή του ΕΜΣΤ για να βρει έργα αναφορικά με τη λειτουργία του ήχου. Κάποια από τα έργα ήταν αμιγώς ηχητικά και άλλα μέχρι πρότινος ανήκαν στις οπτικές τέχνες που είχαν οριστεί σύμφωνα με την κλασικιστική αισθητική. Ειδικότερα στο δυτικό κόσμο όπου επικρατεί η διάκριση των αισθήσεων οι τέχνες χωρίζονται σύμφωνα με τη διάκριση αυτή. Η βαρύτητα δίνεται στην ανάλογη αίσθηση, η οποία και κυριαρχεί. Στη συγκεκριμένη έκθεση μέσα από την ανάδειξη του ηχητικού μέσου σε ένα έργο που θεωρείται ως οπτικό «επαναπροσδιορίζεται η προτεραιότητα του οπτικού στις οπτικές τέχνες» (Buchmann & Bellenbaum, χ.χ., παρ.7). «Αυτό το έχει η εποχή μας, που έχει νέα ερμηνευτικά περιβάλλοντα και νέες σχέσεις. Αυτή είναι η δουλειά του επιμελητή, να δημιουργεί νέες αισθητικές σχέσεις και νέες αισθητικές εμπειρίες στον κόσμο πέρα από τα γνωστά. Αλλιώς ένα έργο θα το έδειχναν με τον ίδιο τρόπο σε όλους τους αιώνες. Τι θα ήταν το θέατρο αν δεν είχε τη δυνατότητα κάθε εποχή να κάνει την επανερμηνεία του;» ανέφερε σχετικά η Καφέτση. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται μια νέα αισθητική εμπειρία που δίνει έμφαση όχι μόνο στην ακρόαση αλλά και σε πολλαπλές αισθήσεις. Αυτό γίνεται στο πλαίσιο της σύγχρονης εποχής που δίνει έμφαση στον ήχο και αναπτύσσονται οι ηχητικές σπουδές και η ίδια η ηχητική τέχνη ώστε μπορεί το ίδιο το έργο να προσδιορίσει εκ νέου την ταυτότητά

του. Με την ηχητική τέχνη γίνεται εστίαση στον ρόλο του ήχου στο έργο, στις ιδιαιτερότητες και στη μορφολογία του ήχου. Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύεται και τονίζεται περισσότερο η ακουστική συνιστώσα.

Μέσα από την έκθεση αυτή έγινε φανερό το πώς οι ίδιες οι οπτικές τέχνες δεν είναι κάτι το δεδομένο και δεν έχουν σταθερά όρια. Δηλαδή μέσα σε ένα πεδίο τέχνης μπορούν να χρησιμοποιηθούν πολλά και διαφορετικά μέσα. Ο επιμελητής ανάλογα με το θέμα και τη διάσταση που θέλει να αναδείξει δίνει έμφαση σε διαφορετικό μέσο κάθε φορά. Συνεπώς αυτό έχει κάνει έως τώρα δύσκολη τη θέση του ήχου και της ακρόασης στον χώρο των τεχνών. Αποτέλεσμα είναι ο ήχος να βρίσκεται ανάμεσα στα είδη τέχνης και η ηχητική τέχνη να θεωρείται ως «μη είδος» (Schellinx, 2012), χωρίς να υπάρχει μια διακριτή κατηγορία, η οποία θα εκπροσωπείται από μια καλλιτεχνική ομάδα. Επιπρόσθετα το γεγονός αυτό φανερώνει ότι μπορεί η έμφαση να δίνεται σε μια αίσθηση αλλά ένα έργο μπορεί να βιωθεί πολυαισθητηριακά, ανεξάρτητα από το είδος τέχνης που ανήκει.

Τα έργα που παρουσιάστηκαν, όπως σημειώθηκε, παρόλο που δεν είναι αμιγώς ηχητικά και μπορεί να ανήκουν στη σφαίρα των οπτικών τεχνών, όπως η βίντεο τέχνη, δείχνουν κατά την Καφέτση την «ακουστική διάσταση της σύγχρονης τέχνης και του σύγχρονου εικαστικού έργου που δεν απευθύνεται μόνο στην όραση αλλά και στην ακοή»<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Ενδεικτικά έργα που παρουσιάστηκαν στην έκθεση είναι τα εξής: Στοιχεία των έργων βασίστηκαν στην ιντερνετική διεύθυνση του ΕΜΣΤ η οποία έχει τώρα καταργηθεί, ωστόσο το υλικό είχε συλλεχθεί νωρίτερα. Το *Ten Packed Minutes* (1977) του Vito Acconci είναι ένα ηχητικό έργο, διάρκειας 12' 47'', στο οποίο ανάμεσα στους διάφορους ήχους γίνονται ακουστά κείμενα, found sound, μουσική και αποσπάσματα από έργα jazz, κυρίως μουσικών όπως ο Ornette Coleman. Ο Αργιανός Αθανάσιος παρουσίασε την εγκατάσταση *The Length Of A Strand Of Your Hair, Of The Width Of Your Arms, Unfolded* (2010) η οποία περιλαμβάνει δυο οθόνες, δυο κινητικά μεταλλικά γλυπτά των οποίων οι σκιές προβαλλόταν στις οθόνες καθώς και άλλα αντικείμενα, όπως χαρτί και κλαδιά, που έχουν επιχρυσωθεί. Κατά τη διάρκεια του έργου εμφανίζεται η σιλουέτα ενός άντρα που διαβάζει ένα κείμενο το οποίο είναι χαραγμένο στην εγκατάσταση. Το *Turning Some Pages* (2007) του Lawrence Weiner είναι ένα έγχρωμο βίντεο με ήχο. «Η πράξη της ανάγνωσης ενός βιβλίου σχηματίζει τη δομή αυτού του κινούμενου σχεδίου. Αφηρημένες συνθέσεις από σχήματα και εικόνες ζαριών ανακατεύονται με γνωμικά («με την πρόσθεση του ξεκάθਾਰου νοήματος, η υπονοούμενη αίσθηση του πετάγματος των ζαριών γίνεται σαφής») (*Turning Some Pages*, 2007, παρ.1). Βέλη υπονοούν το γύρισμα της σελίδας. Ο Weiner προσθέτει πολυπλοκότητα και μυστήριο επαναχρησιμοποιώντας ως σάουντρακ το περίεργο ακουστικό του έργου του 1981 *Where It Came From*. Το έργο *Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio* (1967-8) του Bruce Nauman είναι ένα ασπρόμαυρο φιλμ που έχει μεταφερθεί σε βίντεο με ήχο (10'), σε αυτό ο καλλιτέχνης περπατά μέσα στο στούντιο του ενώ παίζει τις ίδιες δυο νότες στο βιολί. Συγχρόνως ακούγονται και τα βήματα του καλλιτέχνη. Πολλές φορές ο καλλιτέχνης βγαίνει εκτός πλαισίου της κάμερας με αποτέλεσμα να ακούγεται μόνο ο ήχος του βιολιού και τα βήματα. Ο ήχος και η εικόνα δεν είναι συγχρονισμένα στο φιλμ αυτό. Ο Steve Roden εμπνεύστηκε την εγκατάσταση του *Moon* (both receiver and transmitter... there now remained (18') από τη συσκευή του Edward Leon «Scott phonoautograph» του 19<sup>ου</sup> αιώνα στην οποία ο ήχος καταγράφεται σε χαρτί. Ακούγοντας τους ήχους αυτής της συσκευής ο καλλιτέχνης δημιουργεί μια ηχητική σύνθεση μέσα από την προβολή λωρίδων που είχε χαράξει πάνω σε χρωματιστό φιλμ 16 mm. Η πυκνότητα και ο τρόπος προβολής των λωρίδων επηρεάζουν χαρακτηριστικά του ήχου όπως η τονικότητα. Στην εγκατάσταση εκτός από τον ήχο προβάλλονται σε κυκλικό σχήμα τα χρωματιστά φιλμ που έχουν πλέον μετατραπεί σε βίντεο. Χαρακτηριστικό είναι ότι με

επιλογή του καλλιτέχνη οι τεχνολογίες αναπαραγωγής του οπτικοακουστικού υλικού όπως το dvd player και ο προτζέκτορας είναι μέρος της εγκατάστασης. Το έγχρωμο βίντεο με ήχο του Gary Hill *Incidence of catastrophe* (1987-8, 43') βασίζεται στο μυθιστόρημα *Thomas the Obscure* του Maurice Blanchot. Ο πρωταγωνιστής του μυθιστορήματος ενσαρκώνεται στο βίντεο αυτό από τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Εικόνες από τα κείμενα του βιβλίου και άλλα στοιχεία όπως ο ωκεανός, η ανάγνωση του κειμένου, εκτυλίσσονται στο έργο με αποτέλεσμα το κείμενο να μεταφέρεται ψυχικά και σωματικά στον καλλιτέχνη. Για παράδειγμα ο Hill νιώθει ότι κνηγιάται από τις λέξεις, εγκλωβίζεται από το κείμενο και στο τέλος εικονίζεται γυμνός και ξαπλωμένος με τη στάση εμβρύου. Άλλα έργα του ίδιου καλλιτέχνη που παρουσιάστηκαν στην έκθεση αυτή είναι το *Happenstance* (part one of many parts) και το *Soundings*. Το πρώτο (1982-3, 6':30'') είναι ένα ασπρόμαυρο βίντεο με ήχο το οποίο παρουσιάζει έναν διάλογο ανάμεσα σε σχήματα, όπως κύκλος, τετράγωνο και τρίγωνο με γράμματα και λέξεις. Για κάθε σχήμα ακούγεται συγκεκριμένος ήχος. Η διάδραση αυτή εξελίσσεται στη δημιουργία διάφορων αφηρημένων σχημάτων και μορφών όπως το δέντρο. Το δεύτερο (1979, 18:3'') είναι ένα έγχρωμο βίντεο με ήχο στο οποίο απεικονίζονται οι ενέργειες του καλλιτέχνη πάνω σε ένα ηχείο, όπως το να του βάζει φωτιά ή άμμο ενώ ακούγεται η φωνή του που περιγράφει τις διαδικασίες με αφηρημένο τρόπο. Η βιντεοεγκατάσταση του Μάκη Φάρου *They have departed* (2012, 10') παρουσιάζει την προβολή δυο λευκών κύκλων φωτός στο ταβάνι και στον τοίχο αντίστοιχα. Όταν στον τοίχο παρουσιάζεται η εικόνα ενός τοίχου που σπάει και φανερώνει ένα καμένο δάσος, ένας πολύ δυνατός θόρυβος ακούγεται μέχρις ότου σταδιακά ήχος και εικόνα επιστρέψουν στην αρχική κενότητα και ηρεμία. Ο τίτλος είναι δανεισμένος από στίχο του ποιήματος «The proud and the strong have departed» του Γουάλας Στήβενς. Το έργο του Κωστή Τριανταφύλλου *Σιωπή το ποίημα βρίσκεται πάνω στην ταινία* (1976) είναι μια λευκή κόλλα χαρτιού που είναι καμμένη στις άκρες της. Επιπλέον, εκτίθεται μια μελανοταινία από γραφομηχανή στην οποία σύμφωνα με τον τίτλο του έργου είναι γραμμένο το ποίημα, αντί για το χαρτί. Στο *Κυκλαδικό βιβλίο* (1957) της Χρύσας, δυο λευκές γύψινες σελίδες αναπαριστούν το εξώφυλλο/οπισθόφυλλο ενός βιβλίου. Στο έργο *Σειριακές δομές 2 – Οδύσσεια* (1978) της Μπίας Ντάβου οπτικοποιείται η Ομήρου Οδύσσεια. Ειδικότερα η καλλιτέχνης παίρνει αποσπάσματα από το έπος, μετρά τα γράμματα των στίχων και τα τοποθετεί σε αριθμητικές σειρές σύμφωνα με την ακολουθία Φιμπονάτσι, αλλάζοντας έτσι τον ρυθμό του ποιήματος αλλά και τον ρυθμό της φωνής μέσα από την ενδεχόμενη ανάγνωσή του. Το μονοκάναλο ασπρόμαυρο βίντεο του John Baldessari, *Baldessari Sings LeWitt* (1972, περίπου 13') δείχνει σε μια σταθερή εικόνα τον καλλιτέχνη να τραγουδά υπό τους ήχους γνωστών τραγουδιών τις τριάντα πέντε φράσεις του Le Witt για το τι είναι εννοιολογική τέχνη. Το βίντεο του Lawrence Weiner *Beached* (1970 2': 30''), το οποίο είναι και αυτό ασπρόμαυρο, απεικονίζει ορισμένες δράσεις του καλλιτέχνη σε μια παραλία που σχετίζονται με τη ρίψη ενός ξύλου. Στο έργο ακούγονται τα λόγια του καλλιτέχνη που συνδέει τις δράσεις του βίντεο με την καλλιτεχνική δημιουργία. Η εγκατάσταση *ICESONGS2* (2012, 20') της Δανάης Στράτου ηχητικά αφορούσε μια εικοσάλεπτη σύνθεση ήχων προερχόμενη από ηχογραφήσεις παγόβουνων στην Ανταρκτική που μετατοπίζονται, σπάνε και λιώνουν. Στις αρχικές ηχογραφήσεις αλλάχθηκε η ταχύτητά τους με αποτέλεσμα αυτές να διαφέρουν στο ηχώχρωμα. Στο πάτωμα προβαλόταν ένα ορθογώνιο βίντεο με αφηρημένες εικόνες σε κυρίως αποχρώσεις του μπλε και γεωμετρικά σχήματα και ψυχεδελικά μοτίβα που πάλλονται και συνδέονται στον χρόνο και που χρησιμοποιούνταν ως μια «οπτική εικονογράφηση» (*imaginery*) του ήχου (Στράτου, παρ. 4, 2012). Το έργο *Χειρισμός I* (1974), *Για έναν θεατή μόνο* και *Χειρισμός III* του γλύπτη Θεόδωρου είναι γλυπτά ήχου στα οποία φαίνονται δυο ηχεία κολλητά και εξώφυλλα δίσκων βινυλίου. Ο ήχος αναπαράγεται από βινύλια τα οποία στην παρούσα φάση δεν είναι ορατά. Για τον καλλιτέχνη το έργο αυτό είναι γλυπτό γιατί η γλυπτική βασίζεται στη μορφοποίηση υλικών με τη χρήση εργαλείων. Σε αυτήν την περίπτωση ο ήχος της φωνής είναι το εργαλείο που μορφοποιεί το βινύλιο ως υλικό το οποίο με τη σειρά του παράγει ήχο σύμφωνα με τον καλλιτέχνη (όπως είχε σημειωθεί στην ιντερνετική διεύθυνση του ΕΜΣΤ που δεν υφίσταται πια). Το έργο *Close your eyes* της καλλιτεχνικής κολεκτίβας YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES είναι ένα βίντεο (18' περίπου) με κείμενο της ίδιας γραμματοσειράς που προβάλλεται σε τρία μέρη στη σειρά ενώ συνοδεύεται από πρωτότυπο σάουντρακ ηλεκτρονικής και τζαζ μουσικής. Οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν το λογισμικό Flash. Τα κείμενα θέτουν ζητήματα όπως ο φόβος του θανάτου, το σκοτάδι, η σχέση της σύγχρονης κοινωνίας με μη συνηθισμένες καταστάσεις και εναλλάσσονται με πολύ γρήγορη ταχύτητα. Η οπτικοακουστική εγκατάσταση *Room with a view* της Ευανθίας Τσαντίλα παρουσιάζει το τι είδε η καλλιτέχνη από το παράθυρο της στο Βερολίνο, το οποίο εν συνεχεία κατέγραψε φωτογραφικά. Εδώ οι φωτογραφίες κάνουν έναν διάλογο με κείμενα (φιλοσοφικά, ποιητικά κ) και αποτελούν στο σύνολό τους ένα μήνυμα που εστάλη σε διάφορους παραλήπτες σε διάστημα εφτά περίπου

Μέσα στην ακοή συγκαταλέγεται κατά την επιμελήτρια και η ίδια η σιωπή, που δίνει «άρα μια νέα αισθητική εμπειρία που διευρύνει τις αισθήσεις». Η σιωπή στην περίπτωση αυτή υποδηλώνει τον ήχο και την ακρόαση που λαμβάνει χώρα στο μυαλό μας. Η έκθεση «Sonic Time» λαμβάνει υπόψη της την απουσία του ήχου ορισμένων οπτικών έργων για να αναδείξει μια άλλη διάσταση της ακρόασης που προκύπτει από τον μη ήχο και συνδέεται με αυτό που ακούμε στο μυαλό μας, τη φαντασία και τη μνήμη.

Στη συνέχεια θα ακολουθήσει μια τυπολογία των έργων που παρουσιάστηκαν σε αυτή την έκθεση και έγινε σύμφωνα με το είδος του έργου, διότι όπως σημειώθηκε δεν ήταν όλα τα έργα αμιγώς ηχητικά. Αυτό που μας ενδιαφέρει είναι να δούμε και τις άλλες αισθητηριακές φόρμες που χρησιμοποιούμε στην τέχνη. Ακολούθως θα γίνει διάκριση σε σχέση με τη χωρικότητα του ήχου, αν δηλαδή το έργο είναι ανοιχτό ή κλειστό, διότι όπως έχει αναφερθεί στο τέταρτο κεφάλαιο ανάλογα με το πώς παρουσιάζεται η χωρικότητα του έργου διαμορφώνεται ανάλογα και η εμπειρία που θα είναι σύμφωνα με το είδος των έργων.

*Οπτικά έργα:* Είναι αμιγώς εικαστικά, αναφέρονται στον ήχο, τον λόγο και τη σιωπή, ο ήχος απλώς υπονοείται. Είναι αυτό που περιγράφει η επιμελήτρια της έκθεσης «ως συναισθήσεις που δεν φτάνουν ως την ακοή». Για παράδειγμα στο έργο του Κωστή Τριανταφύλλου *Σιωπή το ποίημα βρίσκεται πάνω στην ταινία* (1976), ο ήχος που αναδεικνύει το έργο είναι η σιωπή, αφήνοντας έτσι τον επισκέπτη να φανταστεί τον ήχο που προκύπτει από την ανάγνωση και τον λόγο του ποιήματος. Το ίδιο ακριβώς γίνεται στο *Κυκλαδικό βιβλίο* (1957) της Χρύσας, όπου ο ήχος δίνει το παρόν στον επισκέπτη μέσα από τη σιωπηρή του απουσία. Στις *Σειραϊκές δομές 2 – Οδύσσεια* (1978) της Μπίας Ντάβου ο ρυθμός της εσωτερικής φωνής ανάγνωσης της Οδύσσειας βασίζεται στον ρυθμό που παρουσιάζει οπτικά η καλλιτέχνη. Σε αυτές τις περιπτώσεις ο ήχος της φαντασίας ισοδυναμεί με την όραση γιατί παράγεται από αυτή. Οι ήχοι βρίσκονται στο μυαλό του επισκέπτη ως μια διευρυμένη όραση, γιατί όπως σημειώνει η Καφέτση (προσωπική συνέντευξη, 24 Ιουλίου 2018) τα έργα αυτά ενσωματώνουν τον ήχο και έχουν έναν ήχο που δεν είναι δηλωμένος.

---

ετών. Η ηχητική εγκατάσταση *Bad marriage mantra* (1997) του Erik Belgum προβάλλεται από cd και αφορά τον διάλογο σε αντιπαράθεση όπως τον ακούει ένα ζευγάρι από διπλανό δωμάτιο του ξενοδοχείου. Τα έργα του John Cage *One 11 & 103* (1992) προβάλλονταν σε συνδυασμό. Το *One 11* περιλαμβάνει εικόνες φωτός σε λευκή απόχρωση που συνδέονται στον χρόνο με μια αφαιρετική δομή, ενώ το 103 είναι ένα ορχηστρικό έργο στο οποίο τα όργανα ακολουθούν τυχαίες λειτουργίες. Στο ηχητικό έργο του Αληθινού Δημήτρη *Ποιήματα Λόγος Ήχος* ο καλλιτέχνης αναφέρει ότι η ποίηση είναι λόγος και όχι γραφή. Οι ήχοι παράγουν συναισθήματα. Ο ακροατής αν θέλει θα φτιάξει τις εικόνες μόνος του πιο ελεύθερα ακόμη και από τις ιστορίες και τα παραμύθια, γιατί εδώ ακολουθεί τους ήχους.

*Οπτικοακουστικά έργα:* Αυτές είναι βιντεοπροβολές με ήχο που μέσω της παρουσίασης τους δίνεται ή όχι έμφαση στο μέσο του ήχου. Για παράδειγμα το έργο *Soundings* του Garry Hill είναι μια βιντεοπροβολή η οποία παρουσιάστηκε σε μικρή οθόνη μόνιτορ με ακουστικά σε ένα τραπέζι μαζί με άλλες δέκα οθόνες κοντά τοποθετημένες μεταξύ τους. Η πυκνή παρουσίαση της εικόνας και η χρήση των ακουστικών είναι ένα κίνητρο στον επισκέπτη να στραφεί στον ήχο. Μάλιστα επειδή πολλά βίντεο είχαν έντονα χρώματα και αντιθέσεις ήταν δύσκολο να επικεντρωθεί κανείς οπτικά σε αυτά λόγω της κοντινής τους απόστασης. Έτσι υπήρχε ένας παραπάνω λόγος για να δοθεί έμφαση στον ήχο. Στον αντίποδα, το έργο *Happenstance* του Gary Hill είναι ένα βίντεο που προβαλλόταν από μεγάλη οθόνη χωρίς ξεχωριστά ηχεία. Η οθόνη ήταν τοποθετημένη μόνη της σε έναν τοίχο και ήταν το πρώτο έργο που αντίκριζε ο επισκέπτης όταν εισερχόταν στον χώρο και κατέβαινε τα σκαλιά του. Το μέγεθος της οθόνης ανάγκαζε τον επισκέπτη να βιώσει το έργο από συγκεκριμένη απόσταση στην οποία ο ήχος δεν ακουγόταν. Ο ήχος όμως γίνονταν ακουστός μόνο κατά το πολύ κοντινό πλησίασμα του επισκέπτη σε αυτόν, φέρνοντας τον έτσι σε δεύτερη προτεραιότητα. Δύο επιπλέον έργα βίντεο (*Baldessari Sings LeWitt* και *Beached*) ήταν απομονωμένα σε ανοιχτά δωμάτια που φτιάχτηκαν από επιπρόσθετα τοιχία, στα οποία ο ήχος ακουγόταν όταν κάποιος βρισκόταν κοντά στο έργο και οι εικόνες τους ήταν αρκετά μεγάλες σε σχέση με την προβολή του ήχου, καλύπτοντας σχεδόν ολόκληρο τον τοίχο.

*Ηχητικά έργα και ηχητικά γλυπτά:* Τα έργα αυτά είναι τα αμιγώς ηχητικά, έργα που έχουν μοναδικό μέσο τον ήχο. Για παράδειγμα το έργο *Bad marriage mantra* του Erik Belgum παρουσιάζει φωνές όπως ακούγονται από διαφορετικό χώρο. Το έργο *103* του John Cage είναι μια ορχηστρική σύνθεση που βασίζεται στο τυχαίο. Τα ηχητικά γλυπτά είναι μια «ηχητική κατασκευή» (Baschet, 1975) που δίνεται κύρια έμφαση στον ήχο αλλά μπορεί να περιλαμβάνουν επίσης και κάποιο εικαστικό στοιχείο. Στην περίπτωση της παρούσας έκθεσης ο καλλιτέχνης Θεόδωρος ορίζει τα έργα του *Χειρισμοί I* και *III* ως γλυπτά γιατί ο ήχος αναπαράγεται από βινύλια. Το πικάπ δεν είναι ορατό στο κοινό παρά μόνο τα εξώφυλλα των δίσκων.

Στο σημείο αυτό θα γίνει λόγος για το πώς διακρίνονται τα έργα που έχουν ήχο σύμφωνα με τη χωρικότητά τους.

*Ηχητικές ή οπτικοακουστικές εγκαταστάσεις κλειστού τύπου:* Είναι έργα στα οποία ο ήχος είναι απομονωμένος από άλλους ήχους μέσα από τη χρήση ακουστικών ή την κατασκευή περικλειστων χώρων. Εδώ ένας ήχος είναι κυρίαρχος με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένας προσωπικός χώρος του επισκέπτη με τον ήχο. Για παράδειγμα σε ένα ορθογώνιο τραπέζι



προβλήθηκαν εννέα έργα με αντίστοιχα ακουστικά που κρέμονταν από το ταβάνι χωρίς οθόνες. Δινόταν η δυνατότητα στον επισκέπτη να καθίσει στο τραπέζι και να ακούσει τα έργα. Τα έργα ήταν μονοφωνικά και επιγραφές δίπλα από τα ακουστικά ανέγραφαν πληροφορίες για κάθε έργο, το μέσο αναπαραγωγής, π.χ. cd ήχου και η διάρκεια αυτού.



Εικόνα 15: Φωτογραφία από την έκθεση *Sonic Time*

Παράλληλα το έργο του Erik Belgum *Bad marriage mantra* (1997) είναι σε ξεχωριστό δωμάτιο και ο ήχος γίνεται ακουστός εφόσον ο επισκέπτης εισέλθει σε αυτό. Επομένως ο ήχος εδώ περιορίζεται από τον οπτικά διαμορφωμένο χώρο. Χαρακτηριστικό του έργου είναι ότι επειδή ο καλλιτέχνης θέλει να παρουσιάσει τις φωνές που άκουσε στο διπλανό δωμάτιο ενός ξενοδοχείου έχει τοποθετήσει τα ηχεία πίσω από τον τοίχο. Η μη ορατότητα των ηχείων κάνει να φαίνονται ότι οι τοίχοι έχουν φωνή η οποία έρχεται από διάφορα σημεία του χώρου. Αποτέλεσμα είναι ο επισκέπτης να πλοηγείται στον χώρο βάσει της ακοής του και να μην κατευθύνεται οπτικά από την ορατή ηχητική πηγή-ηχεία. Στις ηχητικές εγκαταστάσεις κλειστού τύπου συγκαταλέγεται το έργο του John Cage *103* το οποίο είναι σε ξεχωριστό δωμάτιο και υπερσχύει ένας ήχος. Δημιουργήθηκε μια εμπειρία έμφασης στον προσωπικό χώρο του ήχου, μέσα από το λευκό χρώμα του τοίχου που δεν αποσυντονίζει, τη μοκέτα, τα μαξιλάρια που μπορούσε ο επισκέπτης να ξαπλώσει. Όμως στο δωμάτιο αυτό προβαλλόταν στο ταβάνι συγχρόνως άλλο ένα έργο του ίδιου καλλιτέχνη που είχε εικόνα, το *One II*. Το έργο όπως τοποθετήθηκε θα μπορούσε να ιδωθεί ότι αλληλεπιδρά με το προηγούμενο και να

βιωθεί ως μια συνολική οπτικοακουστική εγκατάσταση. Οι επισκέπτες εισέρχονταν στην κλειστή αίθουσα και βίωναν τα δυο έργα συνολικά, ως ένα ενιαίο έργο και όχι ως διακριτά. Επομένως η τοποθέτηση δυο έργων διαφορετικού μέσου ενισχύει το ένα το άλλο και διαμορφώνει μια συνολική εμπειρία βίωσης.

*Ηχητικές ή οπτικοακουστικές εγκαταστάσεις ανοιχτού τύπου:* μέσα σε αυτές ο επισκέπτης μπορεί να κινηθεί και δημιουργείται έτσι μια έντονη χωρική αντίληψη. Κύριο χαρακτηριστικό που τις διακρίνει από άλλες είναι ότι υπάρχει μια ευρεία διάχυση του ήχου σε πολλά σημεία του οπτικά διαμορφωμένου χώρου ώστε ο ήχος να γίνεται ακουστός από όλους τους επισκέπτες ταυτόχρονα. Για παράδειγμα η οπτικοακουστική εγκατάσταση *ICESONGS2* της Δανάης Στράτου κάλυπτε οπτικά μια μεγάλη επιφάνεια του πατώματος της μεγαλύτερης αίθουσας της έκθεσης με αποτέλεσμα να θεωρείται κεντρικό έργο της έκθεσης που τείνει ιδιαίτερης προσοχής. Αλλά δεν είναι μόνο οι διαστάσεις, το μεγάλο εύρος δηλαδή της προβολής στο πάτωμα της αίθουσας τέχνης που καθιστούν το έργο επιβλητικό αλλά και οι εναλλαγές της εικόνας και ο βαθύς και μπάσος ήχος του.

Στο σημείο αυτό αξίζει να περιγραφεί αναλυτικά η οπτικά διαμορφωμένη περιήγηση στον χώρο της έκθεσης έτσι ώστε να έχει ο αναγνώστης μια εικόνα της και μέσω αυτής να κατανοήσει καλύτερα την ακουσματική εμπειρία. Η αίθουσα «New Media Lounge» όπου πραγματοποιήθηκε η έκθεση βρίσκεται στο υπόγειο του κτιρίου του Ωδείου Αθηνών που στεγαζόταν τότε το ΕΜΣΤ και αποτελείται από τρεις αίθουσες τέχνης χωρίς αίθριο. Ο επισκέπτης όταν εισέρχεται στον χώρο δεν έχει πλήρη εικόνα του σχεδιασμού, δεν έχει δηλαδή οπτική ολοκλήρωσης του εκθεσιακού χώρου. Η είσοδος γίνεται είτε από τις σκάλες όπου ο θεατής αντικρίζει από ψηλά πρώτα έναν μεγάλο και ανοιχτό χώρο είτε από το ασανσέρ όπου ο θεατής αντικρίζει μια μακρόστενη αίθουσα. Οι οπτικές πληροφορίες δίνονται μέσα από τα ανοίγματα των επιπρόσθετων τοίχων που κατά κύριο λόγο έχουν τοποθετηθεί για τις ανάγκες της έκθεσης.

Στην έκθεση οι θεατές εισέρχονταν κατά κύριο λόγο από τις σκάλες αντικρίζοντας από ψηλά και μακριά τα έργα *ICESONGS2* της Δανάης Στράτου και *Οδύσσεια* της Μπίας Νταβού. Η παρουσίαση της *Οδύσσειας* σε μικρών διαστάσεων χαρτί μιλιμετρέ και οι αντίστοιχες μεγάλες του *ICESONGS2* καθιστούσαν τη βιντεοηχητική εγκατάσταση της Στράτου κυρίαρχη.

Στη συνέχεια υπάρχει η επιλογή ο επισκέπτης να κατεβεί τη σκάλα δεξιά, όπου βγάζει και το ασανσέρ και βρίσκεται και το σημείωμα της επιμελήτριας για την έκθεση ή να οδηγηθεί προς την αριστερή σκάλα. Οι επισκέπτες, όπως παρατηρήθηκε, επέλεξαν κατά κύριο λόγο τη δεξιά σκάλα όπου και αντίκριζαν το έργο *Happenstance* του Gary Hill, μια μεγάλη οθόνη που

ο ήχος ακούγεται από τα ηχεία της. Εδώ ο θεατής μπορεί να έρθει σε οπτική επαφή και με λοιπούς χώρους μεταξύ των οποίων υπάρχουν σαφείς διακρίσεις ώστε να αναδεικνύονται τα έργα αλλά και να προσανατολίζουν τον θεατή.

Αν ο επισκέπτης στραφεί αριστερά και ευθεία θα συναντήσει έναν μεγάλο χώρο όπου είναι τοποθετημένο το έργο του Garzy Hill *Incidence of Catastrophe*. Εκεί υπάρχει πάγκος για να καθίσει ο θεατής, σε αρκετή απόσταση από την προβολή, που μαζί με τα μικρά ηχεία τοποθετημένα στις γωνίες των τοίχων σχηματίζει ισόπλευρο τρίγωνο. Στον ίδιο χώρο αριστερά υπάρχει και το εικαστικό έργο «*Σιωπή. Το ποίημα βρίσκεται πάνω στην ταινία*» του καλλιτέχνη Κωστή. Στα αριστερά του χώρου υπάρχει είσοδος για ένα δωμάτιο όπου βρίσκονται δυο ηχητικά γλυπτά *Χειρισμός I- Για έναν θεατή* και *Χειρισμοί III* του γλύπτη Θεόδωρου (στο εξής για λόγους συντομίας θα αναφέρονται ως *Χειρισμοί*). Συνεχίζοντας αριστερά σε ξεχωριστό δωμάτιο είναι τα έργα του Τζον Κέιτζ *One 11* και *103* που παρουσιάζονται ως ένα έργο. Όταν ο επισκέπτης στραφεί αριστερά και δεξιά του έργου *Happenstance* βρίσκεται ένας χώρος στον οποίο προβάλλονται δυο βίντεο που αναφέρονται στην εννοιολογική τέχνη του John Baldessari *Baldessari Sings LeWitt* και το του Lawrence Weiner. Στον τοίχο είναι γραμμένες και οι «Προτάσεις για την εννοιολογική τέχνη» του Le Witt που ακούγονται στο πρώτο έργο. Διασχίζοντας τον κεντρικό χώρο με το έργο *Incidence of Catastrophe* ο επισκέπτης βρίσκει στο αριστερό του χέρι ένα μικρό χώρο με την ηχητική κατασκευή του Steve Roden και καταλήγει στον χώρο όπου προβάλλεται σε τρεις προβολές στη σειρά το έργο *Close your eyes* του Young –Hae - Chang Heavy Industries. Εδώ δίνεται η δυνατότητα στον επισκέπτη να καθίσει σε ένα από τα τρία παγκάκια που έχουν τοποθετηθεί για την προβολή του έργου.

Στη συνέχεια η διαδρομή επιστρέφει αναγκαστικά τον επισκέπτη προς τα πίσω, όπου και μετά το έργο *Happenstance* στρέφεται δεξιά. Εκεί αντικρίζει μια μακρόστενη αίθουσα, την οποία είτε τη διασχίζει είτε κάνει δεξιά στο χώρο με το *ICESONGS2*. Αν τη διασχίσει θα συναντήσει δυο τραπέζια. Στο πρώτο βρίσκονται τοποθετημένα δέκα μόνιτορ με βιντεοτέχνη με ήχο. Ο ήχος παράγεται από dvd players, ενώ ακούγεται από ακουστικά σε σταθερή ένταση. Στο δεύτερο τραπέζι, όπου ο επισκέπτης συναντά τα πρώτα αμιγώς ηχητικά έργα, υπάρχουν εννέα μονοφωνικά έργα με ακουστικά χωρίς οθόνες. Στους τοίχους του χώρου βρίσκονται έργα με βίντεο και ήχο όπως του *Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio* του Bruce Nauman, εικαστικά έργα και λοιπά ηχητικά έργα όπως το *Ποιήματα Λόγος Ήχος του Αληθινού*. Στο πρώτο τα ηχεία είναι τοποθετημένα στην οροφή και παρουσιάζεται ο καλλιτέχνης να παίζει στο βιολί δυο νότες που ακούγονταν ρυθμικά σε μεγάλη προβολή στον τοίχο. Το έργο του Αληθινού Δημήτρη *Ποιήματα Λόγος Ήχος* παρουσιάζεται πάνω σε ένα ράφι. Μέσα σε μια διάφανη θήκη είναι τοποθετημένο ένα βιβλίο και μια κασέτα

«αντιπαρατίθεται» σε αυτό. Έξω από τη θήκη υπάρχουν ακουστικά που μπορεί κανείς να ακούσει τους ήχους που υπονοούνται στην κασέτα.

Στο τέλος του χώρου ο επισκέπτης μπορεί είτε να συνεχίσει ευθεία όπου συναντά το έργο *room with a view* της Ευανθίας Τσαντίλα, είτε να συνεχίσει δεξιά. Αρχικά σε ένα μακρόστενο χώρο υπάρχει η εγκατάσταση *Αναγνώσεις* του Γ. Χειμωνά καθώς και *Ο Γάμος* της Άρτεμις Βασιλοπούλου. Αμφότερα δημιουργήθηκαν κατά τη διάρκεια μιας περφόρμανς στην οποία πάνω σε βρεγμένες λωρίδες στρατσόχαρτου μπορεί κανείς να αντικρίσει ίχνη βαδίσματος. Μετά το σημείο αυτό επισκέπτης θα εντοπίσει τον κεντρικό χώρο με το *ICESONGS2* και άλλους δυο χώρους. Στον πρώτο βρίσκεται μια εγκατάσταση από αραχνοϋφαντες κορδέλες που κρέμονται σχηματίζοντας πυραμίδα. Ονομάζεται *heart in heart* και είναι δημιούργημα της καλλιτέχνιδας Yael Kanarek. Ο δεύτερος χώρος αποτελείται από δυο δωμάτια. Στο ένα είναι το έργο του Μάκη Φάρου *They have departed*, μια βιντεοπροβολή με ήχο και στο δεύτερο το έργο *Bad marriage mantra*, έργο της ίδιας φιλοσοφίας με εκείνο του Κέιτζ που αναφέρθηκε πιο πάνω. Ο χώρος είναι λευκός, με μοκέτα και ένα άσπρο παγκάκι και τα ηχεία βρίσκονται πίσω από τον τοίχο και δεν είναι ορατά.

### **11.3 Η ακουσματική εμπειρία στον εκθεσιακό χώρο της «Sonic Time»**

Ο μουσικός Pierre Schaeffer κάνει λόγο για μια συγκεκριμένη εμπειρία σύλληψης του ήχου που αφορά την αποπλαισίωση του από την πηγή και σημειώθηκε στο κεφάλαιο για την ενσώματη ακουστότητα. Εμπνευσμένος από τις πρακτικές του φιλοσόφου της αρχαίας Ελλάδας Πυθαγόρα ο Schaeffer τόνιζε ότι η ακρόαση οφείλει να είναι αποδεσμευμένη από την πηγή του ήχου. Ο Πυθαγόρας δίδασκε στους μαθητές τους, που ονομάζονταν «Ακουσματικοί», πίσω από μια κουρτίνα, ώστε αυτοί να εξασκηθούν στην τυφλή ακρόαση και να επικεντρωθούν μόνο στα ηχητικά χαρακτηριστικά των φράσεων του και όχι στις χειρονομίες του, στις εκφράσεις του και στην εμφάνιση του. Η πράξη αυτή οδήγησε τον Schaeffer στην αντιμετώπιση του ήχου ως «*objet sonore*» (ηχητικό αντικείμενο), που σχετίζεται με τον ίδιο τον ήχο ως έχει και όχι με το πώς αυτός παράχθηκε, από ποιόν και για ποιο σκοπό, την αιτία παραγωγής του δηλαδή. Ο Schaeffer (2004) κάνει λόγο για την «αντιληπτική πραγματικότητα του καθαυτού ήχου όπως διαχωρίζεται από τους τρόπους παραγωγής και μετάδοσης του», φαινόμενο που προσδιορίζει ως «ακουσματική». Αυτή την ενσωματώνει στο πλαίσιο της *musique concrète* (συγκεκριμένη μουσική) που δίνει έμφαση στην ακρόαση του ηχητικού αντικειμένου αποδεσμευμένο από την πηγή του. Επιπρόσθετα,

σημειώνει ότι οι τεχνολογίες αναπαραγωγής ήχου όπως το ηχείο και το ραδιόφωνο συντελούν στην παραγωγή του ακουσματικού ήχου. Η ακουσματική εμπειρία είναι μια έκφανση της ακουστικής χωρικότητας, η οποία αφορά τη σύλληψη/παραγωγή του χώρου μέσω του ήχου, που σχετίζεται με την ακρόαση του ήχου όταν η πηγή του δεν είναι ορατή.

Επιπλέον, ο συνθέτης και θεωρητικός Michel Chion αναφερόμενος στον κινηματογραφικό ήχο και στη σχέση του ήχου με την εικόνα στο φιλμ αναφέρει την «ακουσματική κατάσταση» όταν η παρουσία του ήχου προηγείται ή έπεται της όρασης της πηγής του ή της αιτίας του (Chion, 1994: 72). Μελετώντας τις απόψεις του Schaeffer για τον ακουσματικό ήχο ο Chion θεωρεί ότι η ακουσματική εμπειρία δημιουργεί τις κατάλληλες συνθήκες για αυτό που ονομάζει *reduced listening*, την ακρόαση εκείνη που δίνει βάσει στον καθαυτό ήχο, στην εσωτερική ποιότητα του. Στη συνέχεια κάνει διάκριση της όρασης από την ακοή και υπογραμμίζει την «αρχική σημασία της ακουσματικής εμπειρίας που δίνει τη δυνατότητα στον ακροατή να γνωρίσει την αντιληπτική του ικανότητα», όπως σημείωσε και ο Schaeffer (Chion, 2009α: 12). Η στροφή στην αντίληψη του ήχου σχετίζεται με την ενεργοποίηση των αυτιών που λαμβάνει χώρα με την ηχητική τέχνη και την ενδεχόμενη καλλιέργεια της ακρόασης που έπεται αυτής.

Τη σχέση της ακουσματικής εμπειρίας με το εκάστοτε πολιτισμικό και ιστορικό πλαίσιο παρουσιάζει ο Brian Kane στο βιβλίο του *Sound Unseen Acousmatic Sound in Theory and Practice* δίνοντας έμφαση στη ιστορική εξέλιξη αυτής της εμπειρίας και όχι μόνο στη θεώρηση του Pierre Schaeffer η οποία περιορίζεται στον ήχο, στην τέχνη και τη μουσική. Για τον συγγραφέα η ακουσματική εμπειρία είναι μια «ιστορική και πολιτισμική πρακτική» και σχετίζεται με «έναν τρόπο ακρόασης του ηχοτοπίου» όταν η ηχητική πηγή δεν είναι ορατή. Ο τρόπος αυτός δημιουργεί μια αινιγματική κατάσταση, μια αβεβαιότητα, διότι υπάρχουν λιγότερα στοιχεία από αυτά αποδεικνύουν τον ήχο (στο κείμενο αναφέρεται ως *underdetermined*) και ο άνθρωπος λειτουργεί μέσα σε όρια (*bracketed*) (Kane, 2014: 6-7).

Ο Kane στην ακουσματική εμπειρία δε διακρίνει τη χωρικότητα του ήχου (την αναφέρει ως *sound effect*), την αιτία και την πηγή. Ο συγγραφέας δηλαδή δίνει έμφαση σε μια χωρική σχέση ανάμεσα σε αυτά τα τρία και όχι στο ηχητικό αντικείμενο που παράγεται από τη σχέση αυτή και στο οποίο έδωσε βάση ο Schaeffer. Μόνο όταν η πηγή και αιτία παραβλέπονται τότε στρέφεται η προσοχή στην καθαυτή χωρικότητα του ήχου (Kane, 2014: 8). Ειδικότερα σημειώνει «ο ακουσματικός ήχος δεν είναι ούτε οντότητα ούτε ηχητικό αντικείμενο ούτε αποτέλεσμα ούτε πηγή ούτε αιτία. Φαίνεται να υπάρχει μόνο με την απόσταση (*spacing*), με την ταυτόχρονη διαφορά και τη σχέση του ακουστικού (*auditory*) αποτελέσματος, της αιτίας και της πηγής» (Kane, 2014: 149). Το γεγονός ότι δεν διακρίνει τα

τρία αυτά στοιχεία δε συνεπάγεται ότι ο επισκέπτης ακούγοντας τον ήχο θα γνωρίζει την πηγή και την αιτία του. Τέλος, ο Kane θεωρεί ότι η ακουσματική ακρόαση εξαρτάται από το πολιτισμικό πλαίσιο του ακροατή.

Όσον αφορά τον εκθεσιακό χώρο ηχητικών έργων η ακουσματική εμπειρία είναι το είδος της ακουστικής χωρικότητας με την οποία ο ήχος που παράγεται από το ηχητικό έργο είναι ακουστός χωρίς να φαίνεται η πηγή του. Η παρούσα διατριβή θα εστιάσει στην προσέγγιση του Kane ότι η ακουσματική εμπειρία παράγεται μέσα από τις χωρικές σχέσεις της ηχητικής χωρικότητας του έργου, της αιτίας και της πηγής και θα μελετήσει τον τρόπο που λοιποί φορείς δράσης δημιουργώντας την «*environmental situation*» (Kane, 2014: 7) του εκθεσιακού χώρου διαμορφώνουν την ακουσματική εμπειρία. Στην περίπτωση αυτή της έκθεσης «Sonic Time» θα γίνει λόγος για το πώς η ακουσματική εμπειρία αρθρώνεται στον εκθεσιακό χώρο ηχητικής τέχνης.

Σε κάθε δεδομένο σημείο του οπτικά διαμορφωμένου χώρου της έκθεσης «Sonic Time» ακούγεται ένα συνονθύλευμα ήχων από τα καλλιτεχνικά έργα που προέρχονται από διάφορες κατευθύνσεις. Ο ήχος που επικρατεί σε ένα σημείο δεν συνεπάγεται απαραίτητα ότι προέρχεται από το κοντινότερο σε απόσταση τοποθετημένο έργο αλλά ότι λόγω για παράδειγμα της έντασης του ή της ισχυρής του πυκνότητας επικαλύπτει άλλους ήχους. Η πυκνότητα προσδιορίζεται από τη συχνότητα του έργου. Στις περιπτώσεις αυτές οι χαμηλής συχνότητας-μπάσοι ήχοι υπερκαλύπτουν εκείνους της υψηλής συχνότητας. Είναι σαν να τοποθετεί κανείς ένα μαύρο χρώμα πάνω σε ένα κίτρινο σε ένα καμβά, κάνοντας το μαύρο να υπερισχύει του κίτρινου. Επομένως στην περίπτωση αυτή σε κάθε σημείο του οπτικά διαμορφωμένου χώρου υπάρχουν ήχοι που γίνονται ακουστοί χωρίς να γίνεται ορατή η πηγή που τους παράγει. Η πηγή μπορεί να γίνει ορατή κάθε στιγμή, διότι ο επισκέπτης γνωρίζει ότι οι ήχοι αυτοί προέρχονται από ήχους έργων που παρουσιάζονται στον εκθεσιακό χώρο. Με τον τρόπο αυτό δεν υπάρχει η αβεβαιότητα για το ποια είναι η πηγή και η αιτία που κατά τον Kane προκύπτει στην ακουσματική εμπειρία. Σε κάθε δεδομένο σημείο του οπτικά διαμορφωμένου χώρου η εύρεση της αιτίας και της πηγής της χωρικότητας του ήχου αναβάλλεται έως ότου ο επισκέπτης φτάσει στο έργο. Έτσι δημιουργείται και διαμορφώνεται η ακουσματική εμπειρία στις εκθέσεις ηχητικών έργων.

Με όρους χωροποιητικών σχέσεων η ακουσματική εμπειρία λαμβάνει χώρα όταν ο επισκέπτης είναι εντός της ηχητικής ζώνης του έργου, χωρίς να κάνει ορατή την πηγή. Η ηχητική ζώνη αφορά την έκταση της ηχητικής χωρικότητας του έργου, την πηγή και την ηχητική γεωμετρία (μορφολογία και διάρθρωση). Ο εκθεσιακός χώρος ηχητικών ή οπτικοακουστικών έργων αποτελείται από ένα πλήθος ηχητικών ζωνών. Όταν ο επισκέπτης

ακούσει έναν ήχο του έργου ενσωματώνεται στην ηχητική ζώνη του κάθε έργου. Όταν όμως ο επισκέπτης δεν κάνει ορατή την πηγή τότε παράγεται η ακουσματική εμπειρία. Ο εκθεσιακός χώρος και ο σχεδιασμός της έκθεσης δημιουργεί τις συνθήκες που θα παραχθεί η ακουσματική εμπειρία.

Στο σημείο αυτό αξίζει να γίνει αναφορά στο ποιοι ήχοι γίνονταν αντιληπτοί σε κεντρικά σημεία του οπτικά διαμορφωμένου χώρου ώστε να γίνει νοητή η μίξη των ήχων των έργων. Η ηχητική χαρτογράφηση του χώρου περιγράφεται μέσα από τις παρακάτω προτάσεις. Κατεβαίνοντας κανείς τα σκαλιά της εισόδου, όπου είναι ορατό μόνο το έργο *Happenstance* του Hill, ακούγεται το *Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio* του Bruce Nauman, το *Icesongs2* της Στράτου και το *Happenstance* του Hill δυναμώνει πλησιάζοντάς το. Επίσης ακούγονται το *Incidence of Catastrophe* του Hill (το οποίο δεν έχει πάντα ήχο), το *Close your Eyes* του Young -Hae- Chang Heavy Industries και οι *Χειρισμοί* του Θεόδωρου. Γενικά το *Close your Eyes* υπερισχύει σε ολόκληρο τον χώρο αλλά και η λέξη «αιωνιότητα» που παράγεται από το έργο *Χειρισμοί*.

Στρίβοντας αριστερά και μπαίνοντας στο δωμάτιο των *Χειρισμών* ο επισκέπτης κάνει ακουστά όλα τα παραπάνω έργα. Περνώντας στον χώρο όπου εκτίθενται τα δυο ασπρόμαυρα βίντεο της εννοιολογικής τέχνης ακούγονται το *Incidence of Catastrophe* του Hill, το *Close your Eyes* του Young - Hae- Chang Heavy Industries. Οι ήχοι από το έργο του John Baldessari Baldessari Sings LeWitt καθώς και του Lawrence Weiner *Beached* δεν ακούγονται παρά μόνο αν πλησιάσει κανείς στα αντίστοιχα ηχεία. Όταν εισέλθει κανείς στο δωμάτιο που εκτίθενται απομονωμένα τα έργα του John Cage διακρίνει κανείς τους ήχους από το *Incidence of Catastrophe* του Hill, το *Close your Eyes* του Young – Hae- Chang Heavy Industries. Το ίδιο ισχύει και όταν πλησιάσει κανείς το έργο του Steve Roden Moon το οποίο είναι απομονωμένο οπτικά καθώς είναι τοποθετημένο σε μια ορθογώνια εσοχή του τοίχου. Στην είσοδο της εσοχής γίνονται ακουστοί οι *Χειρισμοί* του γλύπτη Θεόδωρου. Βγαίνοντας από το έργο του Roden και κατευθυνόμενοι αριστερά στο *Close your Eyes* του Young – Hae- Chang Heavy Industries που χωρίζεται με ένα τεχνητά τοποθετημένο διαχωριστικό από το *Incidence of Catastrophe* του Hill, ακούγεται το έργο αυτό καθώς και το έργο του Roden και οι *Χειρισμοί*. Γυρίζοντας κανείς πίσω και διασχίζοντας τις σκάλες εισόδου αντικρίζει και ακούει το έργο του Nauman, *Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio* υπό τη συνοδεία των ήχων του *Icesongs2* της Στράτου, των *Χειρισμών*, των ήχων των έργων που προβάλλονται από ακουστικά και μόνιτορ και είναι τοποθετημένα στα τραπέζια. Στη συνέχεια στον μεγάλο χώρο που είναι τοποθετημένο το *Icesongs2* της Στράτου καθώς και το οπτικό έργο της Μπίας Ντάβου *Σειραικές δομές 2 – Οδύσσεια* γίνονται ακουστά τα *Playing A Note on the Violin While I Walk*

*Around the Studio* του Nauman, το *Bad marriage mantra*, η έκρηξη από το έργο *They have departed* του Φάρου, οι *Χειρισμοί* και το *Close your Eyes*. Κατά την είσοδο στο δωμάτιο που είναι το *They have departed* του Φάρου ακούγεται πολύ έντονα το έργο του Nauman, καθώς και το *Icesongs2*, οι *Χειρισμοί* και το *Bad marriage mantra*. Το ίδιο ισχύει και για το τελευταίο έργο στο οποίο γίνονται επιπλέον ακουστοί οι ήχοι από διπλανό δωμάτιο που είναι το έργο του Φάρου. Με γνώμονα τα παραπάνω γίνεται κατανοητό ότι η ακουσματική εμπειρία υπάρχει στην έκθεση «Sonic Time» σε όλα τα σημεία του οπτικά διαμορφωμένου χώρου. Εδώ δεν υπάρχουν διαστήματα σιωπής, καθώς ο επισκέπτης συλλαμβάνει τον ήχο των έργων καθόλη τη διάρκεια της έκθεσης.

#### 11.4 Ατμόσφαιρα και ακουσματική εμπειρία

Η ακουσματική εμπειρία της ηχητικής τέχνης στον εκθεσιακό χώρο δημιουργείται σε πρώτη φάση κατά την είσοδο του επισκέπτη στην αίθουσα τέχνης όπου έρχεται σε επαφή με έναν οικουμενικό ήχο που παράγεται από τους ήχους των καλλιτεχνικών έργων που μπορεί να έχει διάφορα χαρακτηριστικά, όπως να είναι έντονος και πυκνός. Ο επισκέπτης ακούει μια μίξη ήχων που προέρχεται από έναν μεγάλο αριθμό των εκθεμάτων και υπό την καθοδήγηση της επιμελήτριας πραγματοποιεί ένα ακουστικό σκανάρισμα των έργων και προετοιμάζεται για το τι θα ακολουθήσει. Εδώ οι ηχητικές γεωμετρίες, η μορφολογία και η διάρθρωση των ηχητικών χώρων των έργων, αναμιγνύονται και συνυπάρχουν χωρίς να γίνεται επιμέρους διάκριση των ήχων κάθε έργου. Κατά συνέπεια η ακουσματική εμπειρία εξαρτάται από τις χωροποιητικές σχέσεις μεταξύ των ηχητικών χωρικοτήτων και τον τρόπο που θα αρθρώσει ο επιμελητής τον ηχητικό χώρο των έργων. Ειδικότερα βασίζεται στον καθορισμό της ηχητικής ζώνης που αφορά την έκταση της χωρικότητας του έργου, πώς θα γίνει η συνύπαρξη των ηχητικών χωρικοτήτων, τις ηχητικές γεωμετρίες των έργων (για παράδειγμα η διάρθρωση ενός μπορεί να επικαλύψει μια άλλη). Τέλος, βασίζεται στο αν τα έργα θα είναι ανοιχτού ή κλειστού τύπου, γεγονός όπου καθορίζει τη διάχυση της ηχητικής χωρικότητας στον χώρο μακριά από την πηγή.

Στην έκθεση «Sonic Time» ο οικουμενικός ήχος θα μπορούσε να παρομοιαστεί με βόμβο. Μάλιστα μια επισκέπτρια τον χαρακτήρισε ως θόρυβο. Ύστερα από μελέτη και καταγραφή των ήχων ο οικουμενικός ήχος στην παρούσα έκθεση παράγεται κυρίως από τα έργα *Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio* του Bruce Nauman, το



*Icesongs2* της Στράτου, το *Happenstance* του Hill , η έκρηξη από το *They have departed* του Φάρου και το *Close your Eyes* του Young – Hae- Chang Heavy Industries.

Ο επισκέπτης στην είσοδο της αίθουσας τέχνης δεν μπορούσε επιπλέον να διακρίνει και τις πηγές του ήχου λόγω της αρχιτεκτονικής κατανομής του χώρου καθώς έπρεπε να κατεβεί ορισμένα σκαλιά για να κάνει τα έργα/πηγές ορατά. Επομένως η τοποθέτηση των έργων στον χώρο σε συνδυασμό με την αρχιτεκτονική διάταξη/δόμηση του χώρου διαμορφώνει την ακουσματική εμπειρία. Οι Augoyard, Torgue (2005: 130) χαρακτηρίζουν τη δυσκολία εντοπισμού της ηχητικής πηγής και την αίσθησης σύλληψης του ήχου ότι έρχεται συγχρόνως από παντού και από πουθενά ως «*ubiquity*» (πανταχού παρουσία). Σε πρώτη φάση κύριο χαρακτηριστικό της ακουσματικής εμπειρίας είναι η ανάδειξη της συνθετικής φύσης του ήχου. Λόγω της ταυτόχρονης ύπαρξης πολλών ήχων καταργείται εδώ η δυαδική λογική του, είτε το ένα γεγονός θα συμβεί είτε το άλλο, αλλά αναδύεται μια ροή που συνυπάρχει με μια άλλη και συνεχελίσσονται. Η συνθετική ηχητική λογική, όπως θα σημειωθεί στη συνέχεια, γίνεται αισθητή και στην υπόλοιπη πλοήγηση στον εκθεσιακό χώρο.

Η περίπτωση αυτή της ακουσματικής εμπειρίας στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης συνδέεται με την κατά τον Thibaud ύπαρξη της ατμόσφαιρας (*ambiance*). Η ατμόσφαιρα έχει να κάνει με τη γενική αίσθηση για τον ήχο στον χώρο. Είναι καθαρά μια «αισθητηριακή εμπειρία» καθότι ο ακροατής δεν έχει ερμηνεύσει ή προσδιορίσει τι ακούει (Thibaud, 2011). Ο γενικός αυτός ήχος παράγεται μέσα από τις δράσεις που λαμβάνουν χώρα οι οποίες με τη σειρά τους αντανακλούν την υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου ή τις κοινωνικές διαστάσεις του. Για παράδειγμα ο οικουμενικός ήχος των καλλιτεχνικών έργων θα ακουγόταν πιο διάχυτος αν ήταν σε εξωτερικό χώρο με αποτέλεσμα η υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου να ενεργοποιείται και να γίνεται ακουστή. Ακόμη μπορεί να παράγεται από τις ομιλίες των ξεναγών-εργαζομένων του μουσείου. Επομένως μέσω της ατμόσφαιρας η ακουσματική εμπειρία έχει και δυναμικά χαρακτηριστικά, δε βασίζεται μόνο καθαρά σε κάτι αντικειμενικό ή σε κάτι το υποκειμενικό (Böhme, 1993: 122) αλλά έχει μια ενδιάμεση τοποθέτηση και δείχνει τη σχέση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο και συνεπώς δεν είναι ανθρωποκεντρική. Η ατμόσφαιρα μπορεί να επηρεαστεί και από άλλες δράσεις όπως αυτήν του βηματισμού και των ομιλιών των επισκεπτών. Στην περίπτωση του «Sonic Time» ο οικουμενικός ήχος τω έργων ήταν τόσο ισχυρός με έντονες και μπάσες συχνότητες που υπερκάλυπτε τους ήχους λοιπών δράσεων.

Πώς όμως διαμορφώθηκε η ακουσματική εμπειρία κατά την είσοδο στην έκθεση «Sonic Time» όπου βιώθηκε η ατμόσφαιρα; Όπως σημειώθηκε ανωτέρω λόγω της αρχιτεκτονικής του χώρου οι επισκέπτες έρχονταν σε επαφή με έναν συνολικό ήχο, προϊόν της

ανάμιξης των ετερογενών ηχητικών γεωμετριών των έργων, χωρίς να βλέπουν παράλληλα την πηγή των ήχων. Οι ερωτηθέντες σημείωσαν ότι η ακουσματική εμπειρία στο σημείο αυτό είχε τον χαρακτήρα της προετοιμασίας από τη σκοπιά του μουσείου για το τι θα ακολουθήσει. Είναι δηλαδή μια τεχνική μετάβασης σε έναν χώρο που έχει ήχους, οι οποίοι είναι κατά μια επισκέπτρια «έξω από τη δική σου πραγματικότητα» και «δεν είναι μέσα στην καθημερινότητα σου». Επομένως η ακουσματική εμπειρία στο σημείο αυτό χαρακτηρίζεται από μια ομαλή μετάβαση σε ήχους που τα άτομα δεν είναι εξοικειωμένα. Το κοινό εισάγεται από το ηχοτοπίο της πόλης των Αθηνών στο ηχοτοπίο που παράγεται από τα καλλιτεχνικά έργα. Το συγκεκριμένο κοινό δεν ένιωθε οικειότητα με το άκουσμα ήχων σε εκθεσιακούς χώρους γιατί το ευρύ κοινό στην Αθήνα δεν έχει επισκεφτεί έκθεση που δίνει τόσο έμφαση στον ήχο. Μια επισκέπτρια ένιωσε έκπληξη γιατί πρώτη φορά άκουγε τόσους ήχους σε εκθεσιακό χώρο. Με τους τρόπους αυτούς ενεργοποιείται και οξύνεται η ακρόαση και δημιουργούνται τα αισθήματα έκπληξης, αναμονής και περιέργειας για τη συνέχεια. Επομένως στην ακουσματική εμπειρία εγείρεται η περιέργεια για το τι θα ακολουθήσει καθώς και για τον εντοπισμό των ηχητικών πηγών. Ένας επισκέπτης σημείωσε ότι υποκινήθηκε για να ακούσει στη συνέχεια πώς αυτοί οι ήχοι διαχωρίζονται, διακρίνονται και αξιοποιούνται σε κάθε έργο. Ο ακουσματικός ήχος είναι παράγοντας που υποκινεί την κιναισθησία και τη βίωση των ηχητικών έργων. Η αποδέσμευση του ήχου από την πηγή του ορίζει την ακουσματική εμπειρία, ωστόσο αυτό αποτελεί παράγοντα αναζήτησης της πηγής και της βίωσης του έργου ολοκληρωτικά. Ο επισκέπτης αναζητά ποια είναι η ηχητική πηγή, τι θέλει να πει ο καλλιτέχνης, να διαβάσει το συνοδευτικό κείμενο, ώστε να το κατανοήσει.

Όμως υπάρχει και ένας βαθμός σύνδεσης της ακουσματικής εμπειρίας με τη λεγόμενη αναλυτική ακρόαση στην οποία ο ακροατής επιζητεί να μάθει περισσότερα για τον ήχο (Ttuax, 1984:147). Το είδος αυτό της ακρόασης ενισχύεται από τα τεχνολογικά μέσα που δίνουν λόγω χάρη την ικανότητα στον ακροατή να ακούσει πολλές φορές τον ήχο και να αντλήσει πληροφορία από αυτόν, όπως για παράδειγμα το mp3 player. Στο άκουσμα του ιδιαίτερου και πυκνού αυτού ήχου υπήρξαν άτομα που ήθελαν να αναλύσουν το περιεχόμενο του ήχου. Προερχόμενος από πολλές κατευθύνσεις και μη βλέποντας την πηγή τα άτομα που αισθάνθηκαν μπερδεμένα, κυριεύτηκαν από άγχος και πίεση γιατί προσπάθησαν να αναλύσουν τους ήχους που άκουγαν, να τους καταλάβουν και να εντοπίσουν την προέλευσή τους. Η αναλυτική ακρόαση έρχεται σε αντίθεση με την ακουσματική ακρόαση. Όπως έχει καλλιεργηθεί μέσα από τις τεχνολογίες αναπαραγωγής στη σύγχρονη εποχή η αναλυτική ακρόαση λειτουργεί ενάντια στην ακουσματική εμπειρία γιατί ο επισκέπτης αναζητά να κατανοήσει το συνολικό ήχο και να βρει τις επιμέρους πηγές.

## 11.5 Ο ακουσματικός ήχος ως παράγοντας πλοήγησης

Η ακουσματική εμπειρία όπως σημειώθηκε ανωτέρω συμβαίνει σε ολόκληρο τον οπτικά διαμορφωμένο χώρο καθότι παντού γίνεται ακουστή η μίξη των ηχητικών γεωμετριών των έργων. Πόσο όμως επηρέασε την πλοήγηση των επισκεπτών το χωρικό αμάλγαμα των ακουσματικών ήχων;

Στο πλαίσιο αυτό ο επισκέπτης, σύμφωνα με το υλικό που συγκεντρώθηκε από τις συνεντεύξεις, διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό το κίνητρο για την πλοήγησή του σύμφωνα με τους ακουσματικούς ήχους. Ο ακουσματικός ήχος ήταν αυτός που τους ωθούσε να εξερευνήσουν τον χώρο κατά την είσοδό τους σε αυτόν όπου άκουγαν τον ομογενοποιημένο ήχο της έκθεσης, όπως σημειώθηκε νωρίτερα, αλλά και στα σημεία που τα έργα είχαν απομονωθεί. Η κίνηση στον χώρο μετατράπηκε σε ένα παιχνίδι εξερεύνησης του ήχου ώστε να γίνει ορατή η πηγή του. Μια επισκέπτρια σημείωσε χαρακτηριστικά ότι η σύνθεση των ήχων την ενδιέφερε και την ώθησε να περπατήσει: «Είναι αυτό ακριβώς που ήθελα να ακούσω για να πω, ναι, θέλω να περπατήσω». Το ίδιο ένιωσε και μια άλλη η οποία όμως δεν βίωσε ευχάριστα τους ήχους. Ειδικότερα της δημιούργησαν άγχος, το οποίο όμως κατά τη δήλωσή της την ώθησε και της κίνησε την περιέργεια να ψάξει για τους ήχους.

Πιο συγκεκριμένα τα έργα που ήταν σε ξεχωριστά δωμάτια κίνησαν την προσοχή των επισκεπτών γιατί θεωρούσαν ότι και οι ίδιοι ήταν μέρος του έργου. Επιπλέον, όταν πλησίαζαν πολύ κοντά στο έργο κινούνταν βάσει του ήχου και τον εξερευνούσαν. Δηλαδή ο ακουσματικός ήχος είναι παράγοντας διάδρασης. Σε άλλον επισκέπτη ο ήχος τράβηξε την προσοχή και αισθάνθηκε ότι θέλει να τον ακολουθήσει. Ο συγκεκριμένος δήλωσε ότι περιηγούνταν στο χώρο ορμώμενος από την ένταση του ήχου και όχι σύμφωνα με τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό του χώρου. Κατά την παρατήρηση των επισκεπτών κάποιος επισκέπτης ήταν στο δωμάτιο του έργου *Bad marriage mantra* και άκουσε τον κρότο που παράχθηκε από το έργο του Φάρου που βρίσκονταν δίπλα. Ο ήχος αυτός επειδή ήταν ξαφνικός και έντονος κίνησε την περιέργεια του επισκέπτη ώστε να φύγει από την τοποθεσία που ήταν και να αναζητήσει την ηχητική πηγή. Η διάρθρωση και τα χαρακτηριστικά του ακουσματικού ήχου αποτελούν κίνητρο πλοήγησης. Στο έργο *Bad marriage mantra* η ακουσματική εμπειρία οριοθετείται από τον οπτικά διαμορφωμένο χώρο. Σε αυτόν να μην ακούγονται και λοιποί ήχοι έργων αλλά επειδή δεν υπάρχει οπτικός εντοπισμός της πηγής, καθώς τα ηχεία ήταν κρυμμένα πίσω από τους τοίχους, οι επισκέπτες, σύμφωνα με την επιτόπια παρατήρηση και τις συνεντεύξεις, έστρεφαν το σώμα τους, κινούνταν προς τον τοίχο,

γύρναγαν το κεφάλι τους και το βλέμμα τους αναζητώντας την πηγή. Επομένως η ακουσματική εμπειρία ενισχύει την κιναισθησία. Όταν οριοθετείται η ακουσματική εμπειρία από τον οπτικά διαμορφωμένο χώρο σε ένα έργο, η κιναισθησία γίνεται πιο έντονη γιατί ο επισκέπτης αναζητά την ηχητική πηγή.

Παρόλες τις περιπτώσεις που ο επισκέπτης κινήθηκε ακολουθώντας μόνο τον ήχο, το να φτάσει και να δει την πηγή, να ανακαλύψει το από πού προέρχονται οι ακουσματικοί ήχοι παρέμενε ο κεντρικός του στόχος, γεγονός που επιτελείται μέσα από τη δομή του οπτικά διαμορφωμένου χώρου. Οι επισκέπτες ακολούθησαν τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό με σκοπό όμως να ερευνήσουν τον ήχο. Με αυτήν την έννοια η εύρεση της τοποθεσίας του ακουσματικού ήχου ήταν το κίνητρο της πλοήγησης και η ακολουθία του οπτικά διαμορφωμένου χώρου ήταν ο τρόπος που υλοποιούνταν αυτή η πλοήγηση. Υπάρχουν ήχοι που σπάνε τα οπτικά όρια και οι επισκέπτες μιξάρουν αισθητηριακά περισσότερα του ενός έργα, με αποτέλεσμα αυτό να τους δημιουργεί μια προσδοκία για μετά. Συνεπώς στην ακουσματική εμπειρία ανεξάρτητα με το αν ο ήχος είναι ευχάριστος ή όχι ή από τις εσωτερικές ποιότητες του ο ήχος εξελίσσεται σε παράγοντα υποκίνησης, πλοήγησης, εξερεύνησης και κίνησης.

## **11.6 Η δυναμικότητα της ακουσματικής εμπειρίας**

Υπήρξε επισκέπτρια όπου η ανάμιξη των ήχων της θύμισε την εμπειρία του αστικού τοπίου που όλα αναμιγνύονται και συνυπάρχουν. Επομένως εδώ προκύπτει, όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, η εμπειρία του ταυτόχρονου στον εκθεσιακό χώρο, όπως ακριβώς και στην καθημερινότητα λόγω της συνθετικής φύσης του ήχου.

Επιπρόσθετα, η ακουσματική εμπειρία συνεχίζει να υπάρχει όταν ο επισκέπτης κάνει ορατή την πηγή ενός ήχου αλλά συνεχίζει να ακούει τους άλλους χωρίς να βλέπει την πηγή τους. Στην περίπτωση αυτή ο επισκέπτης συγκεντρώνει την προσοχή σε έναν ήχο και τους υπόλοιπους δεν τους ακούει εστιασμένα. Η εστίαση της προσοχής σε έναν ήχο είναι ανεξάρτητη της απόστασης από την ηχητική πηγή. Εδώ ένα ακουστικό κανάλι, η χωρική επικοινωνία ανάμεσα στον ήχο και τον επισκέπτη, είναι κυρίαρχο έναντι των άλλων και ο ήχος αυτός περνά στο προσκήνιο της αντίληψης. Οι λοιποί ήχοι εδώ δεν υποκινούν τον επισκέπτη να πλοηγηθεί και να κινηθεί αλλά λειτουργούν ως ένα ηχητικό χαλί και περνάνε στο παρασκήνιο της αντίληψής του. Η ακουσματική εμπειρία λειτουργεί και με ήχους του παρασκήνιου και του προσκήνιου ανάλογα με την «αντιληπτική αμεσότητα» που δημιουργεί

ο ακροατής (Truax, 1984:16). Η ακουσματική εμπειρία διαμορφώνεται ως προς τον τρόπο πρόσληψης της (ήχοι παρασκηνίου-προσκηνίου), σύμφωνα με την επιλογή του ακροατή για το ποιον ήχο θα ακούσει, η οποία με τη σειρά της εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τη θέση του στον χώρο και την οπτική διαμόρφωση του χώρου. Για παράδειγμα όταν διασχίζει τον οπτικά διαμορφωμένο χώρο και περνά δίπλα από ένα έργο με ακουστικά η χρήση των ακουστικών αναγκαστικά φέρνει κάποιους ήχους στο προσκήνιο και κάποιους στο παρασκήνιο. Στο έργο *Happenstance* του Hill οι θεατές κάθονταν σε απόσταση ένα με δυο μέτρα από το έργο με αποτέλεσμα να μην ακούγεται ο ήχος του και να επικρατεί ο ήχος που προερχόταν από το διπλανό δωμάτιο, αυτός του έργου του γλύπτη Θεόδωρου. Έτσι ή θα εστίαζαν στο πιο μακρινό έργο χωρίς να το βλέπουν, πράγμα που δεν παρατηρήθηκε, ή θα πήγαιναν στην κοντινότερη ηχητική πηγή. Από την άλλη πλευρά, υπήρξαν άτομα (δύο στους πέντε ερωτηθέντες) που τους προκάλεσε σύγχυση και αδυναμία συγκέντρωσης η όλη αυτή συνύπαρξη των ήχων. Η μια μάλιστα θεώρησε την κατάσταση «ψυχεδελική». Δηλαδή οι ήχοι του παρασκηνίου ή οι ήχοι στην ακουσματική εμπειρία ενδέχεται να παίζουν σημαντικό ρόλο στην εστίαση της προσοχής σε ένα ηχητικό έργο.

Ωστόσο η ακουσματική εμπειρία δεν καταργείται γιατί στον εκθεσιακό χώρο του «Sonic Time» υπάρχει μια ακουστική συνέχεια. Μέσα από την ακρόαση άλλων πηγών που δεν βλέπει ο επισκέπτης δημιουργείται ένα κίνητρο για να συνεχίσει. Υπάρχει δηλαδή μια συνέχεια, μια αλλαγή και μια εξέλιξη. Επιπλέον η επιλογή ηχητικής ή οπτικής διαδρομής από τον επισκέπτη βασίζεται σε διάφορους παράγοντες πέρα από τον ήχο. Η κίνηση στην ακουσματική εμπειρία χαρακτηρίζεται από παύσεις και στροφές του σώματος προς τη λεζάντα και ανάγνωση της ώστε να κατανοήσουν καλύτερα το έργο και τον σκοπό του. Οι περισσότεροι από τους παρατηρηθέντες ακολούθησαν το μοτίβο του σχεδιασμού, κάθισαν στα διάφορα παγκάκια που υπήρχαν στον χώρο για τη βίωση των έργων και έδιναν ιδιαίτερη βαρύτητα στη λεζάντα. Οι ερωτηθέντες έκριναν την ανάγνωση της λεζάντας πολύ σημαντική για να δουν τον τρόπο που εμπνεύστηκε το έργο ο καλλιτέχνης, τι έρευνα έκανε για αυτό, πώς το έστησε, τι σχόλια κάνει αυτός και η επιμελήτρια και πού δίνεται η βαρύτητα.

Η ακουσματική εμπειρία κινητοποιεί την ακοή, την κίνηση, την παύση, την όραση, τη στροφή του σώματος, την κίνηση του κεφαλιού και του βλέμματος. Ο ακουσματικός ήχος είναι ένα κίνητρο για να βιώσει ο επισκέπτης από κοντά το ηχητικό έργο. Όμως γιατί συμβαίνει αυτό αφού ο επισκέπτης το έχει ακούσει; Αυτό που στην ουσία γίνεται είναι ότι ο επισκέπτης θέλει να δει το έργο, για να ταυτοποιήσει τον ήχο και την αιτία του με κάτι ορατό. Μέσα από την όραση ο επισκέπτης τοποθετεί τον ήχο στον χώρο. Το αν είναι κάτι αληθινό και υπαρκτό έχει να κάνει με την όραση και όχι με την ακοή. Εδώ ο επισκέπτης μαθαίνει για το έργο μέσα

από το συνοδευτικό κείμενο, τον καλλιτέχνη, τον τίτλο του έργου. Στην ακουσματική εμπειρία στο σινεμά η φωνή που δεν έχει ακόμη γίνει ορατή είναι και βωβή (Chion, 1999: 23). Στην περίπτωση που μελετάμε, όταν το ηχητικό έργο βιωθεί με την όραση τότε αποκτά «φωνή». Έτσι όπως εκτυλίσσεται η ακουσματική εμπειρία ένα ηχητικό έργο δεν ολοκληρώνεται με την ακρόαση, αλλά με την όραση. Με τον τρόπο αυτό, παραφράζοντας τον Kelly (2012) «ο ήχος (υφίσταται) στις οπτικές τέχνες», η όραση (υφίσταται) στην ηχητική τέχνη. Μέσα από την κιναισθησία που εγείρει ο ακουσματικός ήχος, την ενεργοποίηση της ακρόασης και την όραση ως ολοκλήρωση της εμπειρίας η ηχητική τέχνη είναι πολυαισθητηριακή.

### 11.7 Σύνοψη

Η μελέτη αυτή περίπτωσης αφορά την έκθεση «Sonic Time» που πραγματοποιήθηκε στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην Αθήνα το 2012 με επιμελήτρια την τότε διευθύντρια του Μουσείου Άννα Καφέτση. Αυτή ήταν η πιο σημαντική έκθεση ηχητικών έργων που είχε λάβει χώρα στην Αθήνα από το 2011 έως και το 2018, λόγω της θεματικής της, της έκθεσης πολλών έργων από καταξιωμένους, ντόπιους και μη καλλιτέχνες, της οργάνωσής της από σημαντικό φορέα και της πρόσβασης-άνοιγμά της στο ευρύ κοινό. Τα έργα ανήκαν στη συλλογή του Μουσείου και αρκετά από αυτά συγκαταλέγονται στο πεδίο των οπτικών τεχνών. Η εστίαση εδώ όμως έγινε στην ακουστική διάσταση των έργων με σκοπό να καλλιεργηθούν νέες αισθητικές εμπειρίες όπως αυτές που αναφέρονται στη νοητική ακρόαση.

Το γεγονός αυτό συμβαδίζει με την ανάδειξη του ήχου στην κοινωνική και πολιτισμική ζωή και τη μελέτη του σε διάφορους επιστημονικούς κλάδους. Η θεματική της έκθεσης, το στήσιμο των έργων και το συνοδευτικό κείμενο μπορούν να αλλάξουν την έμφαση στο μέσο ώστε να αναδειχθεί τόσο η ακρόαση όσο και μια πιο πολυαισθητηριακή εμπειρία. Ως εκ τούτου το έργο μπορεί να αλλάξει την ταυτότητα του σύμφωνα με τις επιλογές του επιμελητή και τις τάσεις της εποχής. Για παράδειγμα η ανάπτυξη, η συνειδητοποίηση και η καλλιέργεια της ακρόασης στο μυαλό μπορούν να επιτευχθούν μέσα από τη σιωπή των οπτικών έργων. Η παρούσα διατριβή εισήγαγε τη *σιωπή*, που παραπέμπει σε αυτό το είδος ακρόασης, ως υποκείμενο/αντικείμενο της ηχητικής τέχνης. Εφόσον η έμφαση δίνεται στην ακρόαση τότε μπορούμε να ισχυριστούμε, ότι το οπτικό στοιχείο είναι μέρος της ηχητικής τέχνης. Οι διακρίσεις των έργων γίνονται με σκοπό την καλλιέργεια των αισθήσεων και της πολυαισθητηριακότητας, για να αναπτύξει ο επισκέπτης την ολικότητα του σώματος (*total body* κατά τον Lefebvre).

Η ακουσματική εμπειρία στον εκθεσιακό χώρο ηχητικών έργων είναι ένα είδος ακουστικής χωρικότητας που σχετίζεται με το γεγονός ότι ο επισκέπτης ακούει τη χωρικότητα του έργου, εισέρχεται εντός της ηχητικής ζώνης του έργου, χωρίς όμως να έχει την πηγή του εντός του οπτικού του πεδίου. Με την ακουσματική εμπειρία που δημιουργείται στον εκθεσιακό χώρο ηχητικών έργων ενεργοποιείται η ακρόαση και η ακουστική αντίληψη, ανεξάρτητα αν θα δει κανείς το έργο.

Η παρούσα διατριβή βασίστηκε στη θεώρηση του Kane για την ακουσματική εμπειρία που βλέπει την ηχητική χωρικότητα, την αιτία και την πηγή ως σύνολο. Για τον Kane η ακουσματική εμπειρία είναι αινιγματική και καλλιεργεί την αβεβαιότητα. Στην περίπτωση του εκθεσιακού χώρου ηχητικών έργων δεν υπάρχει αβεβαιότητα ως προς την εύρεση της πηγής και της αιτίας του. Ο επισκέπτης γνωρίζει ότι κάποια στιγμή θα τα δει και δεν είναι ανήσυχος. Απλά η στιγμή αυτή αναβάλλεται ανάλογα με τη θέση του. Η ακουσματική εμπειρία παράγει ένα κίνητρο για να επισκεφτεί κανείς το έργο και να το βιώσει.

Η ακουσματική εμπειρία βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στις επιλογές του επιμελητή. Ειδικότερα εξαρτάται από τον σχεδιασμό και τη διάρθρωση του ηχητικού χώρου, τον καθορισμό της ηχητικής ζώνης, δηλαδή της έκτασης της ηχητικής χωρικότητας του έργου, τη συνύπαρξη των ηχητικών γεωμετριών, αν θα είναι θα γίνει χρήση έργων ανοιχτού ή κλειστού τύπου, αλλά και στην τοποθέτηση των πηγών. Τέλος, βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό.

Η ακουσματική εμπειρία λαμβάνει χώρα αρχικά κατά την είσοδο στον εκθεσιακό χώρο, εκεί που το κοινό ακούει έναν συνολικό-οικουμενικό ήχο που προέρχεται από την ανάμιξη των ετερογενών ηχητικών γεωμετριών των καλλιτεχνικών έργων και μπορεί να είναι διάχυτος, πυκνός κ.τ.λ. Στην ουσία εδώ εκτυλίσσεται το φαινόμενο της απανταχού παρουσίας (*ubiquity*) και η ηχητική ατμόσφαιρα. Στην πρώτη περίπτωση η κατεύθυνση και η πηγή των ήχων δεν είναι ξεκάθαρη. Η δεύτερη περίπτωση είναι η βιωμένη ηχητική εμπειρία που συνδέεται με την γενική αίσθηση και όχι με την ερμηνεία των ήχων. Ο τρόπος που θα διαμορφωθεί η ακουσματική εμπειρία είναι πολύ σημαντικός διότι είναι μια εμπειρία ομαλής μετάβασης από το εξωτερικό ηχοτοπίο στο εσωτερικό, μια εμπειρία που εκπλήσσει, προετοιμάζει και παρακινεί το κοινό για το τι θα ακολουθήσει. Επομένως η ακουσματική εμπειρία είναι μια συναισθηματική εμπειρία. Ωστόσο η αναλυτική ακρόαση, όπως γίνεται συνήθως με τα τεχνολογικά μέσα, μπορεί να αποδομήσει την ακουσματική εμπειρία διότι ο επισκέπτης θα αναζητά να κατανοήσει τον ήχο.

Καθόλη την περιήγηση στην έκθεση των έργων ηχητικής τέχνης η ακουσματική εμπειρία δεν έχει την ίδια δομή γιατί ο επισκέπτης δε δίνει την ίδια βαρύτητα στον

ακουσματικό ήχο. Εδώ ο ήχος περνά από το προσκήνιο στο παρασκήνιο και αυτό εξαρτάται από τη θέση του επισκέπτη στον χώρο και τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Η ακουσματική εμπειρία όμως δίνει την αίσθηση της συνέχειας και της ολότητας του εκθεσιακού χώρου γιατί προϊδεάζει τον επισκέπτη και τον παρακινεί. Επιπρόσθετα, είναι μια εμπειρία που βασίζεται στο γεγονός ότι τα πράγματα συμβαίνουν ταυτόχρονα, όπως στην καθημερινή ζωή. Δεν βιώνει ο επισκέπτης το ένα έργο και μετά το άλλο όπως συνηθίζεται να γίνεται στις οπτικές τέχνες. Με τον τρόπο αυτό ο εκθεσιακός χώρος ηχητικών έργων ανοίγεται στην καθημερινότητα.

Ο ακουσματικός ήχος είναι το κίνητρο της κιναισθησίας και της πλοήγησης και ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός το μέσο για να επιτευχθεί η εύρεση της τοποθεσίας του ακουσματικού ήχου. Επιπλέον, ο ακουσματικός ήχος αποτελεί παράγοντα διάδρασης γιατί ο επισκέπτης νιώθει ενσωματωμένος στον ακουστικό χώρο του έργου. Ο περιορισμός του ακουσματικού ήχου στον οπτικά διαμορφωμένο χώρο ενισχύει την κιναισθησία και την πλοήγηση. Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός και ο ακουσματικός ήχος είναι φορείς δράσης που υπερισχύουν του ανθρώπινου σώματος γιατί ορίζουν την κίνηση, την πλοήγηση και τον τρόπο ακρόασης. Η ακουσματική εμπειρία στην ηχητική τέχνη βασίζεται σε ένα άθροισμα αισθητηριακών τροπικοτήτων που περιλαμβάνει την ακοή, την κίνηση του σώματος και τη στροφή του, την κίνηση του βλέμματος, την παύση, την όραση. Είναι δηλαδή μια πολυαισθητηριακή εμπειρία που πηγάζει από την αποδέσμευση της αιτίας του ήχου αλλά οδηγείται σε αυτή. Στο πλαίσιο αυτό, η ακρόαση του ηχητικού έργου ολοκληρώνεται όταν ο επισκέπτης δει το έργο. Γιατί με την όραση ολοκληρώνεται η αιτία και η εμπειρία του ακουσματικού ήχου. Η γνώση για το έργο σχετίζεται με την ικανότητα να το δει ο επισκέπτης. Με τον τρόπο αυτό το ηχητικό έργο αποκτά «φωνή» και η όραση ανήκει στην ηχητική τέχνη.



## Κεφάλαιο 12: Χρονικότητα και ρυθμικότητα στον εκθεσιακό χώρο της ηχητικής τέχνης

### 12.1 Εισαγωγή

Το παρόν κείμενο ασχολείται με το ζήτημα του χρόνου και της χρονικότητας ως παράγοντα εμπειρίας στον εκθεσιακό χώρο των ηχητικών έργων. Το ζήτημα αυτό στηρίζεται στο γεγονός ότι και τα ίδια τα ηχητικά έργα εξελίσσονται στον χρόνο και στη χωροχρονική επικοινωνία του επισκέπτη με το έργο που όπως θα αναλυθεί αποτελεί μια ρυθμική σχέση. Η ρυθμική αυτή σχέση αναλύεται σύμφωνα με την ευρυθμία, την ισορρυθμία και την αρρυθμία, τα χαρακτηριστικά που δίνει ο Henri Lefebvre στο εγχειρίδιό του *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life* για τον ρυθμό του σώματος που δημιουργείται, για παράδειγμα σε σχέση με την καρδιά και την αναπνοή. Στην πρώτη περίπτωση διαφορετικοί ρυθμοί λειτουργούν αρμονικά, στη δεύτερη οι ρυθμοί ταυτίζονται και στην τρίτη δημιουργείται ένα ρυθμικό φαινόμενο κατά το οποίο οι ρυθμοί αντιπαραβάλλονται και μπορεί αυτό να έχει αρνητικές επιπτώσεις για το σώμα.

Η περίπτωση της ευρυθμίας θα παρουσιαστεί σε σχέση με το πώς η ανάγνωση της συνοδευτικής επιγραφής επηρεάζει τη χρονικότητα του έργου. Θα μελετηθεί σύμφωνα με τη συλλογική έκθεση «Sonic Time» στην οποία υπήρχε μεγάλος αριθμός ηχητικών έργων μακράς διάρκειας που ο επισκέπτης έπρεπε να αφιερώσει πάρα πολύ χρόνο για να τα ακούσει ολόκληρα. Σε αυτήν την έκθεση ερευνήθηκαν οι αντιδράσεις των επισκεπτών σύμφωνα με το ζήτημα αυτό. Η ισορρυθμία μελετάται σύμφωνα με το πώς η χρονικότητα του σώματος και οι ρυθμοί του ταυτίζονται με αυτών του ηχητικού έργου. Ισχύει στις περιπτώσεις που η εστίαση γίνεται στην υλικότητα και όχι στην εξωαναφορικότητα του ήχου. Στην περίπτωση μας θα παρουσιαστεί το έργο του Λάμπρου Πηγούνη *Micropolitics of Noise*. Η εστίαση αυτή μπορεί να οδηγήσει σε μια πιο ονειρική κατάσταση. Εδώ θα αναλυθούν τα έργα του John Cage *One 11 & 103* που παρουσιάστηκαν από κοινού στην έκθεση «Sonic Time» και είχαν τις προδιαγραφές για τη δημιουργία αυτής της κατάστασης. Τέλος η αρρυθμία θα ερευνηθεί σύμφωνα με το έργο *Bee I* του μουσικού και ακαδημαϊκού Απόστολου Λουφόπουλου. Στο συγκεκριμένο έργο το επιθυμητό νόημα παραγόταν σύμφωνα μόνο με τη γραμμική παρακολούθηση του έργου καθόλη τη διάρκεια του. Η παρουσίαση του όμως σε μια συλλογική έκθεση αντίκειται στη συγκεκριμένη παρακολούθηση του έργου. Κατά συνέπεια εδώ ερευνάται ο χρόνος ως μέσο της ηχητικής εμπειρίας και το πώς οι φορείς δράσης του

εκθεσιακού χώρου επηρεάζουν τη ρυθμικότητα, τη σύλληψη και την παραγωγή του χρόνου μέσω της ακρόασης.

Στο υποκεφάλαιο αυτή θα παρουσιαστεί το πώς νοείται ο χρόνος στο δυτικό πολιτισμό και στη σύγχρονη κοινωνία. Επιπλέον, γίνεται μια παρουσίαση της σχέσης του χρόνου και του χώρου μέσα από την κοινωνική θεωρία, τη φιλοσοφία και την πολιτισμική γεωγραφία. Σκοπός είναι να ενσωματωθούν τα στοιχεία αυτά στις ηχητικές σπουδές και να κατανοηθεί το πώς ο χρόνος παράγεται στην έκθεση της ηχητικής τέχνης.

## **12.2 Η έννοια του χρόνου στον κοινωνικό χώρο**

Στη δυτική φιλοσοφία η αντίληψη του χρόνου είναι ταυτισμένη με την τροχιά του μηχανικού ρολογιού που κινείται προς μια κατεύθυνση και αποτελείται από χωριστά αλλά ομογενοποιημένα στοιχεία. Η σύλληψη αυτή του χρόνου, ως φαινομένου δηλαδή που εξελίσσεται γραμμικά, εδραιώθηκε στο δυτικό πολιτισμό κυρίως από το 1602 και μετά με τον Francis Bacon και συνεχίστηκε από επιστήμονες και φιλοσόφους, όπως οι Newton, Descartes, Spinoza, Leibniz και Kant (Dowden, χ.χ.). Ο χρόνος είναι ένας πόρος προς κατανάλωση (Lefebvre, 1991: 95), κάτι που το διαχειρίζεται κανείς και δεν το βλέπει ως δραστηριότητα ή νόημα (Urry, 2000: 113). Για τον Elias (2004) η συμβατική έννοια του χρόνου και η ρύθμιση του είναι προϊόν της ίδιας της κοινωνίας και της συμβίωσης ώστε να είναι εφικτός ο συντονισμός των ανθρώπινων δραστηριοτήτων που συμβαίνουν μέσα σε αυτή χρίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τον χρόνο ως κοινωνική κατασκευή. Για παράδειγμα το χτύπημα της καμπάνας στην εκκλησία είναι μια μορφή χρονικής οργάνωσης που καλεί τον κόσμο να συμμετάσχει σε ένα συγκεκριμένο γεγονός.

Οι ρυθμοί κοινωνικής ζωής στις βιομηχανικές κοινωνίες βασίζονται πολύ στην επιτάχυνση και στον χρονικό κανονισμό και δεν υπάρχει προσανατολισμός στο ίδιο το έργο και στις κοινωνικές πρακτικές αλλά στον χρόνο (Thompson, 1967). Ο χρόνος που ταυτίζεται με μια μετρήσιμη κανονικότητα που οργανώνει το ρολόι υιοθετήθηκε από τις ανθρώπινες δραστηριότητες με αποτέλεσμα να υπάρχει μια τάση τα άτομα να υπακούουν σε ορισμένους κανόνες χρονικής ρύθμισης. Επιπρόσθετα, δημιουργήθηκε μια χρονικότητα που κινείται στο ίδιο σχεδόν πλαίσιο και ταυτόχρονα για όλο τον κόσμο, αποφεύγοντας έτσι την προσωπική χρονικότητα και τη δημιουργική αίσθηση του παρόντος. Κατά συνέπεια οι χρονικές εμπειρίες των ανθρώπων ταυτίζονται με μια γραμμική σύλληψη του χρόνου, τα γεγονότα τοποθετούνται

σε μια χρονολογική διάταξη, ο χρόνος γίνεται ορατός μέσω μετρήσιμων πρακτικών και μετέρχεται κατά τον Benjamin (1969α: 261) σε έναν κενό και ομογενοποιημένο χρόνο.

Σήμερα ο ανθρώπινος χρόνος τείνει να ορίζεται ως πολυδιάστατο φαινόμενο, αρχίζοντας έτσι να περιορίζεται η έννοια του γραμμικού και του προδιαγεγραμμένου -βάσει του ρολογιού- χρόνου που είχε επικρατήσει στις δυτικές κοινωνίες. Οι πολλαπλές ασχολίες που χαρακτηρίζουν τον σύγχρονο κόσμο (*multi tasking*) υπονοούν και την ύπαρξη πολλαπλών χρονικοτήτων, παύσεων αλλά και μη συγχρονικότητας (Shalson, 2012). Μέσα σε αυτό το δίκτυο πολλαπλών πρακτικών υπάρχουν πολλές κατευθύνσεις και η καθημερινή ζωή των ανθρώπων σύμφωνα με τον Maffesoli (όπως αναφέρεται στον Gardiner, 2000) γίνεται «πολυδιάστατη, ρευστή, αμφίροπη και ασταθής» ώστε να αναπτύσσονται σε αυτή αντιφατικές έννοιες του χρόνου (May & Thrift, 2001). Επιπρόσθετα, αυτός ο συντονισμός διαφορετικών χρονικοτήτων συνδυάζει όχι μόνο διαφορετικούς χρόνους αλλά και διαφορετικούς χώρους γιατί για παράδειγμα κάποιος σε μια γρήγορων ρυθμών πόλη μπορεί να επικοινωνεί με κάποιον σε μια αργών ρυθμών επαρχία, συμβάλλοντας έτσι και στην αλλαγή της αντίληψης των ανθρώπων για τον χώρο και τον χρόνο. Στην επικοινωνία πόλης-επαρχίας ο χρόνος και ο χώρος συμπιέζεται (Harvey, 1989: 240). Στις σύγχρονες κοινωνίες συμβαίνουν ταυτόχρονα πολλαπλοί χρόνοι και υπάρχει η τάση ο χρόνος να μη συλλαμβάνεται γραμμικά σύμφωνα με το ρολόι αλλά πολυδιάστατα.

Αυτή η πολλαπλότητα χώρων και χρόνων που εμφανίζεται στη σύγχρονη κοινωνία οδήγησε τους θεωρητικούς της πολιτισμικής γεωγραφίας May και Thrift (2001) να αντιμετωπίζουν τον χώρο και τον χρόνο ως κάτι κοινό, μιλώντας για τον Χωροχρόνο (TimeSpace). Η γεωγράφος και κοινωνική επιστήμονας Doreen Massey (2005:47) θεωρεί ότι το ένα είναι αναπόσπαστο στοιχείο του άλλου. Στο ίδιο μήκος κύματος βρίσκεται και ο γεωγράφος Harvey που εστιάζοντας στη σχεσιακή φύση του χώρου μίλησε όχι για τον καθαυτό χώρο αλλά για τη χωροχρονικότητα (2005: 23). Επομένως ανεξάρτητα με το πώς συλλαμβάνεται ο χρόνος στον κοινωνικό χώρο γραμμικά ή πολυδιάστατα, χρόνος και χώρος αποτελούν μια ολότητα.

### **12.3 Η προσωπική βίωση του χρόνου**

Ο χρόνος μπορεί να βιωθεί διαφορετικά σε κάθε κοινωνία και πολιτισμό, ιστορική στιγμή αλλά και προσωπικό επίπεδο. Ο χρόνος είναι μια έννοια όπου δεν γίνεται αντιληπτή από τις πέντε βασικές αισθήσεις του ανθρώπου καθώς δεν υπάρχει αντίστοιχο αισθητήριο όργανο για αυτό

(Motte-Haber, 1988). Βάσει αυτών ο Elias (2004:40) διερωτάται «πως μετράς κάτι ανεπαίσθητο»; Με τη θεώρηση αυτή ορισμένες μορφές που ο χρόνος γίνεται αισθητός σύμφωνα με την κοινωνική θεωρία, μπορεί να εκφράζεται με τη συνέχεια, την επανάληψη, την κυκλικότητα, την ευθυγραμμικότητα, το στιγμιαίο, το μηχανικό, το οργανικό, το ποσοτικό, το ποιοτικό, την ανακάλυψη και τη δημιουργία (Lefebvre, 2004: 18). Οι διαφορετικές αυτές διαδικασίες με τις οποίες ο χρόνος προσλαμβάνεται δείχνουν ότι ο χρόνος δεν έχει μόνο μια όψη και δεν μπορεί να μετρηθεί με τον ίδιο τρόπο κάθε φορά.

Εδώ έρχονται σύγχρονες θεωρίες της Φυσικής για να συμπληρώσουν ότι ο χρόνος σε κάθε άνθρωπο μετριέται διαφορετικά. Σύμφωνα με τη θεωρία της Σχετικότητας στη μέτρηση του χρόνου σημασία έχει η θέση του ανθρώπου και ο τρόπος που αυτός κινείται (Hawking, 2001: 21). Συμπληρωματικό στη θεώρηση αυτή είναι το γεγονός ότι ο Elias (όπως αναφέρεται στη Σύρου, 2007) σημειώνει ότι για να γίνει κατανοητή η έννοια του χρόνου πρέπει να ληφθεί υπόψη η συμβολική διάσταση που σχετίζεται με στοιχεία όπως «η νόηση και το βίωμα», οπότε εδώ είναι η ίδια η ατομικότητα και τα εσωτερικά στοιχεία του ατόμου που προσδιορίζουν τον χρόνο. Στο εσωτερικό του ατόμου συμβαίνουν παράλληλες αλλά εν δυνάμει ανεξάρτητες χρονικότητες με το εξωτερικό περιβάλλον στο οποίο δρα το άτομο. Οι χρονικότητες αυτές μπορεί να σχετίζονται με τα ανθρώπινα όργανα, όπως το να περιλαμβάνουν τους ρυθμούς των ανθρώπινων οργάνων, ενδεικτικό παράδειγμα είναι οι χτύποι της καρδιάς αλλά και ο ψυχολογικός χρόνος, λόγου χάρη η μνήμη (Lefebvre, 2004: 18, 21). Επίσης και μεταξύ των αισθήσεων που συμβαίνουν στο σώμα (*sensation*) αναπτύσσονται διαφορετικές χρονικότητες. Κατά τον τρόπο αυτό το άτομο «σκέφτεται με το σώμα του, όχι με μια αφηρημένη αλλά με μια ζωντανή χρονικότητα» (Lefebvre, 2004: 21). «Ο χρόνος, με την έννοια μιας ανεπαίσθητης Ηρακλείτειας ροής, έχει σημασία μόνο σε σχέση με το άτομο που παρατηρεί» αναφέρει ο συνθέτης Ιάννης Ξενάκης (Xenakis, 1992: 262) ορίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο ότι ο χρόνος είναι μια εσωτερική αίσθηση. Σύμφωνα με τα παραπάνω ο χρόνος κάθε ατόμου (*ατομικός χρόνος*) βρίσκεται ενταγμένος σε ένα ευρύτερο πλαίσιο χρόνου, του κοινωνικού και του φυσικού (π.χ. αλλαγή εποχών), μπορεί να επηρεαστεί από τους περιορισμούς που επιβάλλει αυτός αλλά δεν είναι απαραίτητο να συμβαδίζει με αυτούς και μπορεί να κινείται ανεξάρτητα. Έτσι ο χρόνος όπως διαμορφώνεται από κάθε άτομο συνάδει με τον χώρο στον οποίο βρίσκεται και είναι αποτέλεσμα «της εντασσόμενης εμπλοκής στο υλικό, αισθητηριακό και πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο κατοικούμε» (Pink, όπως αναφέρεται στον Edensor, 2010). Η σύνδεση διαφορετικών χρόνων ονομάζεται «ρυθμός» και την ανέπτυξε διεξοδικά ο Henri Lefebvre, γεγονός που θα αναλυθεί στη συνέχεια.

## 12.4 Ρυθμανάλυση

Ο Henri Lefebvre στο βιβλίο του *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday life* ανέλυσε τον ρυθμό ως μια σύλληψη του χρόνου που συμβαίνει στον χώρο της φύσης και κυρίως τον κοινωνικό χώρο. Τη σύλληψη αυτή την ονόμασε «ρυθμανάλυση», δανειζόμενος τον όρο από το εγχειρίδιο *Dialectic of Duration* του Gaston Bachelard, ο οποίος με τη σειρά του είχε εμπνευστεί την έννοια του ρυθμού από τον Πορτογάλο φιλόσοφο Pinheiro dos Santos. Ο ρυθμός για τον Lefebvre (2004:81, 89) παράγεται μέσα από χρονικά στοιχεία που είναι σε αντίθεση, δημιουργεί χρόνο, είναι στοιχείο κίνησης και υπονοεί την ύπαρξη του χώρου, τον χρονικοποιεί, δημιουργεί δηλαδή ένα χρονικοποιημένο χώρο (*temporalised space*). Με τον τρόπο αυτό δίνει μια χρονική διάσταση στον χώρο. Ο χρόνος αυτός δεν βασίζεται μόνο σε ποσοτικά κριτήρια αλλά και σε ποιοτικά. «Οπουδήποτε υπάρχει διάδραση ανάμεσα στον τόπο, τον χρόνο και σε μια ενέργεια που δαπανάται υπάρχει ρυθμός», σημειώνει ο Lefebvre (2004: 15).

Στη συνέχεια ο κοινωνιολόγος παραθέτει τη σχεσιακή χροιά του ρυθμού, όπως για παράδειγμα κάτι είναι αργό σε σχέση με έναν άλλο ρυθμό ή με ένα άλλο σημείο αναφοράς. Ο Lefebvre (2004:6) σημειώνει ότι ο ρυθμός χαρακτηρίζεται από επανάληψη και μέτρο, ωστόσο αυτή η επανάληψη υπόκειται στο νέο και μη προβλέψιμο και άρα δεν υπάρχει ακριβής επανεκδοχή της αλλά η διαφορά. Επιπρόσθετα το σώμα στην ρυθμανάλυση είναι πάντοτε παρόν και ο Lefebvre (2004:67) αναλύει την έννοια του ρυθμού σύμφωνα με την «εμπειρία και τη γνώση του σώματος». Το ανθρώπινο σώμα είναι βασικό στοιχείο αναφοράς στην ρυθμανάλυση και αυτό δείχνει πως ο χώρος παράγεται μέσα από την ποιοτική σύλληψη του χρόνου. Ο ρυθμός έχει μια δική του ποιοτική διάρκεια, που διαδρά αλλά δε συγγέεται με τον ωρολογιακό χρόνο. Η ποιοτική αυτή διάρκεια γράφει ο Lefebvre (2004:78) έχει διαφορετική αρχή, τέλος και αιτία από τον ωρολογιακό χρόνο. Επομένως ο Lefebvre βάζει μια ποιοτική χρονική διάσταση στον χώρο που βασίζεται στην αποδέσμευση από την ποσοτική σύλληψη του χρόνου η οποία δημιουργείται από των ωρολογιακό χρόνο.

Ο ρυθμαναλυτής έχει ένα αντί που ακούει και στρέφει την προσοχή του στους ήχους, τις αλληλεπιδράσεις τους αλλά ακούει και το ίδιο του το σώμα (Lefebvre, 2004: 27). Ο Lefebvre έχει ως κεντρικό σημείο αναφοράς το ανθρώπινο σώμα, το οποίο έχει τη δική του χρονικότητα, όπως προαναφέρθηκε, που μπορεί να παράγεται από τις αναμνήσεις, το περπάτημα, την αναπνοή. Επομένως ο ρυθμός είναι μια σχέση που περιλαμβάνει το σώμα, έχει χρονικά στοιχεία, χωρική διάσταση, διαφέρει στον χρόνο και έχει σχεσιακό χαρακτήρα καθότι προκύπτει από τη διάδραση δυνάμεων.

Η ρυθμανάλυση χρησιμοποιήθηκε για τη μελέτη της «πολιτικής της συχνότητας» από τον Steve Goodman,(2010: xv) στο βιβλίο του *Sonic Warfare: Sound, Affect and the Ecology of Fear*. Η πολιτική αυτή διαμορφώνεται από τη δόνηση ως «μικρορυθμική ταλάντωση» (*microrhythmic oscillation*) (2010: xviii) και της ατμόσφαιρας φόβου που παράγει ο ήχος. Ο ρυθμός είναι μια μέθοδος για τη μελέτη αυτή του ηχητικού πολέμου όχι κάτι ομογενοποιημένο αλλά ως προϊόν σχέσεων όπως είναι αυτές ανάμεσα στη διάρκεια και τη στιγμή, το ψηφιακό και το αναλογικό, την παύση και τη συνέχεια. Η ρυθμική σχέση του σώματος με μια δυναμική ενέργεια πέρα από το ακουστό αναλύεται και στο βιβλίο της Ελένης Ικονιάδου *The Rhythmic Event Art, Media, and the Sonic* (2014). Δίνοντας έμφαση στον ήχο η συγγραφέας αναλύει τον ρυθμό στην ψηφιακή τέχνη και την τεχνολογία. Η ρυθμανάλυση στην περίπτωση αυτή βασίζεται στο άνοιγμα του σώματος στις μη προβλέψιμες σχέσεις και στις πιθανότητες. Σώμα και δονήσεις συνδέονται με την υλικότητα της ψηφιακής τεχνολογίας. Για να εμπλουτίσει τη στάση αυτή βασίζεται στη θεωρία του *affect* όπως αναπτύχθηκε από τους Gilles Deleuze, Felix Guattari & Brian Massumi κάνοντας και αναφορά στα κείμενα του Henri Lefebvre. Με τον τρόπο αυτό αναπτύσσει τη φιλοσοφία των μέσων (*media philosophy*) σύμφωνα με το *affect*.

## 12.5 Ο χρόνος της ηχητικής τέχνης στον εκθεσιακό χώρο

Με την παρουσία ηχητικών έργων γίνεται αισθητή στον εκθεσιακό χώρο μια παραπάνω διάσταση του χρόνου, που έχει τις ιδιότητες της κίνησης, της ροής και της δράσης. Ο χρόνος εδώ μπορεί να πάρει δυο πτυχές που σχετίζονται με ένα *macro* (εξωτερικό) και *micro* (εσωτερικό) επίπεδο. Η πρώτη πτυχή είναι ο αντικειμενικός - ωρολογιακός χρόνος που συμπίπτει με τη διάρκεια του έργου. Η τέχνη που βασίζεται στον χρόνο (*time based art*) η οποία περιλαμβάνει και άλλες κατηγορίες, όπως τη βιντεοτέχνη που έχει ως βασικό στοιχείο τον χειρισμό του αντικειμενικού χρόνου. Στις περιπτώσεις αυτές η διάρκεια του έργου συμπίπτει με την αντικειμενική χρονική διαίρεση, ο χρόνος αποτελεί το βασικό στοιχείο δομής, ο οποίος όμως διαχειρίζεται από τον καλλιτέχνη ως ιδέα και ως έννοια, όπως σημειώνει ο καλλιτέχνης Bill Viola (όπως αναφέρεται στο Rogers, 2005).

Η δεύτερη πτυχή, το *micro* επίπεδο σχετίζεται με τον επισκέπτη και τον προσωπικό χρόνο βίωσης του έργου σε σχέση με τον αντικειμενικό ωρολογιακό χρόνο του έργου. Το επίπεδο αυτό εκφράζεται μέσα από τη χωρική επικοινωνία του επισκέπτη με το έργο, αυτό που ονομάζεται ακουστικό κανάλι. Η χωρική αυτή επικοινωνία συνδέει δυο διαφορετικούς χρόνους και στην ουσία είναι μια ρυθμική σχέση διότι εδώ με όρους του Lefebvre υπάρχει

μια διάδραση στον τόπο χώρο, τον χρόνο και μια ενέργεια (που σχετίζεται με την ακρόαση και ότι αυτή συνεπάγεται π.χ. κίνηση προς το έργο).

Στην περίπτωση της βίωσης του ηχητικού έργου, το ακουστικό κανάλι που εκφράζει τη χωρική σύνδεση-επικοινωνία του επισκέπτη με το έργο είναι ένας ρυθμός γιατί ο ήχος αλλάζει στον χρόνο και στον χώρο και το σώμα αντιλαμβάνεται τον χρόνο του έργου με τα δικά του ποιοτικά κριτήρια. Η διάρκεια του ρυθμού μπορεί να συμπίπτει με τον αντικειμενικό χρόνο του έργου αλλά η ουσία έγκειται στην ποιοτική σύλληψη του. Αυτό σχετίζεται με την τάση στις κοινωνικές επιστήμες για μια μετάβαση από τον αντικειμενικό και γραμμικό χρόνο στο μη γραμμικό.

Στη συνέχεια θα μελετηθεί ο τρόπος που αυτή η ρυθμική σχέση προκύπτει από την ακρόαση ως χωροχρονική επικοινωνία του επισκέπτη και του έργου και πώς συνδέεται με άλλα ρυθμικά μοτίβα που εκτυλίσσονται στον εκθεσιακό χώρο της ηχητικής τέχνης. Πιο συγκεκριμένα, αυτή η σύγκριση των ρυθμικών μοτίβων θα γίνει σύμφωνα με τους όρους της ευρυθμίας, της ισορρυθμίας και της αρρυθμίας που χρησιμοποίησε ο Lefebvre για να περιγράψει αρχικά τη σχέση ανάμεσα στους ρυθμούς που έχει το κάθε σώμα και στη συνέχεια τους διεύρυνε στον κοινωνικό χώρο της πόλης. Η ευρυθμία (*eurhythmia*) αναφέρεται στην ομαλή και αρμονική σχέση μεταξύ ποικίλων και διαφορετικών ρυθμών. Οι ρυθμοί αυτοί δεν ταυτίζονται και η ένωση τους κάνει το σώμα να βρίσκεται σε υγιή κατάσταση. Η ισορρυθμία (*isorhythmia*) συμβαίνει όταν οι ρυθμοί είναι ίσοι και «δυο χρονικότητες συμπίπτουν» (Lefebvre, 2004: 67).

Όταν η συσχέτιση των ρυθμών διαταράσσεται τότε υπάρχει η αρρυθμία (*arrhythmia*). Ειδικότερα η αρρυθμία εκφράζει τις διαταραχές του σώματος και οδηγεί σε αρρώστιες. Στην αρρυθμία «οι ρυθμοί χωρίζουν, αλλάζουν και παρακάμπτεται ο συγχρονισμός» (Lefebvre, 2004: 67). Ο Lefebvre έχει ως σταθερό σημείο αναφοράς το ανθρώπινο σώμα, το «ζωντανό σώμα» και τους ρυθμούς του, ενώ δεν σκοπεύει να απομονώνει μια σχέση ή μια οντότητα. Τα τρία αυτά χαρακτηριστικά που προαναφέρθηκαν θα χρησιμοποιηθούν ως μέθοδοι για τη μελέτη της ρυθμικότητας στον εκθεσιακό χώρο των ηχητικών έργων.

Μέσα σε αυτή την πολλαπλότητα των ρυθμών ο εκθεσιακός χώρος γίνεται ένα «συντονισμένο σύμπλεγμα χωροχρονικών ρυθμών με τη δική τους εσωτερική οργάνωση και δομή» (Sharpcott and Steadman, 1978).

## 12.6 Η μελέτη της ευρυθμίας ανάμεσα στην ανάγνωση του κειμένου και στην ακρόαση του ηχητικού έργου

Ο Henri Lefebvre (2004:66) προσδιορίζει την ομαλή συνεργασία μεταξύ ποικίλων ρυθμών ως «ευρυθμία». Στην περίπτωση αυτή υπάρχει μια αρμονία ανάμεσα στους ρυθμούς. Στο παρόν κείμενο θα μελετηθεί το πώς επηρεάζεται η χωροχρονική επικοινωνία του επισκέπτη σε σχέση με την ανάγνωση του συνοδευτικού κείμενου/επιγραφής. Θα μελετηθεί η χρονικότητα που συνδέεται με το συνοδευτικό κείμενο και ο τρόπος που αυτή διαμορφώνει το ακουστικό κανάλι. Κατά την ανάγνωση του κειμένου ο επισκέπτης ακούει νοερά και εγκεφαλικά τη φωνή αυτού που έχει γράψει τα λόγια. Αυτό ονομάζεται «*subvocalisation*». Η ακρόαση της νοητής φωνής όπως προκύπτει από την ανάγνωση του κειμένου δημιουργεί ένα ακουστικό κανάλι ανάμεσα στον επισκέπτη και το κείμενο και ως εκ τούτου αναπτύσσεται μια ρυθμική σχέση. Το ακουστικό αυτό κανάλι σχετίζεται με εκείνο ανάμεσα στον επισκέπτη και το ηχητικό έργο. Με τους παραπάνω τρόπους ερευνάται και η πολυαισθητηριακή χροιά της ηχητικής τέχνης.

Στη συλλογική έκθεση «Sonic Time» που παρουσιάστηκε στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης υπήρχε ένα λευκό ορθογώνιο τραπέζι με παγκάκια στις δυο μεγάλες πλευρές του στα οποία ο επισκέπτης μπορούσε να καθίσει και να ακούσει τα εννέα, αμιγώς ηχητικά, έργα που εκτίθενται σε αυτό. Η ακρόαση τους γίνονταν με ακουστικά που κρέμονταν από το ταβάνι. Δίπλα από κάθε ακουστικό τοποθετημένα στο τραπέζι ήταν ένα κείμενο που εξηγούσε κάθε έργο και ανέφερε και τη διάρκεια του. Τα έργα ήταν μακροσκελή και μπορούσαν να φτάσουν σε διάρκεια τα τριάντα λεπτά. Από τους επισκέπτες που παρατήρησαν τα συγκεκριμένα έργα σχεδόν όλοι τους δεν άκουσαν τα έργα στο σύνολό τους. Μόνο μια επισκέπτρια άκουσε ολόκληρη τη διάρκεια των έργων. Επιπρόσθετα από τους πέντε που ρωτήθηκαν κανείς δεν άκουσε τα έργα ολόκληρα. Έτσι ο ρυθμός του επισκέπτη με το έργο δεν ταυτίζεται με ολόκληρη τη διάρκεια του έργου που είναι μετρήσιμη και ποσοτική. Η ακρόαση είναι δειγματοληπτική, γεγονός που βασίζεται κυρίως στη χρονική συγκυρία της επίσκεψης του δέκτη και πιο συγκεκριμένα στο αν έχει χρόνο να παρακολουθήσει όλο το έργο, σε ποιο σημείο θα το πετύχει κτλ.

Στο γεγονός αυτό όμως καθοριστική σημασία έχει η ανάγνωση της επικεφαλίδας καθώς οι περισσότεροι από τους παρατηρηθέντες τις ανέγνωσαν και μάλιστα όλοι από εκείνους που ρωτήθηκαν. Οι τρεις από τους ερωτηθέντες έδωσαν βάση στη διάρκεια του έργου από την άποψη ότι ένιωσαν περιέργεια, άγχος ή πίεση για να το ακούσουν ολόκληρο. Στο τέλος όμως όλοι σημείωσαν ότι δεν ήταν απαραίτητο να το ακούσουν ολόκληρο διότι διάβασαν τις επιγραφές.



Επομένως προκύπτουν δυο ζητήματα: Το πρώτο σχετίζεται με την πρόσληψη του χρόνου και το δεύτερο με τον ρόλο της επικεφαλίδας στην πρόσληψη αυτή. Ο επισκέπτης μπορεί να ακούει το έργο ως μια μεμονωμένη στιγμή στον χρόνο, ως ένα κομμάτι, αλλά αυτό το μεμονωμένο κομμάτι το αντιμετωπίζει ως ολότητα. «Είναι όπως θα δεις έναν πίνακα ο οποίος είναι ένας ολόκληρος τοίχος και είναι στην επιλογή σου να προχωρήσεις ή να αρχίζεις να το μελετάς κομμάτι το κομμάτι και να τον διαβάσεις κομμάτι κομμάτι, έτσι ακριβώς θα κάνεις με ένα ηχητικό πίνακα» ανέφερε σχετικά μια επισκέπτρια. Βασίζόμενος κανείς μόνο στην ακρόαση δεν μπορεί να έχει συνολική εποπτεία ενός ηχητικού δημιουργήματος, όπως ενός πίνακα, γιατί η πρώτη αναπτύσσεται στον χρόνο (άρα χρειάζεται να ακούσει κανείς κάτι ολόκληρο), ενώ το δεύτερο στον χώρο (και να το σκανάρεις σε μια στιγμή). Επομένως το πώς διαχειρίζονται οι επισκέπτες το νόημα του έργου και το τι θα συλλάβουν από αυτό εξαρτώνται από τη χρονική στιγμή που θα επισκεφτεί το έργο και βασίζονται σε συγκυριακά κριτήρια.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση η σύλληψη του χρόνου βασίζεται κυρίως στην ανάγνωση των επιγραφών που επεξηγούν το κείμενο. Όπως σημειώθηκε, οι περισσότεροι παρατηρηθέντες που άκουσαν τα έργα, καθώς και όλοι οι ερωτηθέντες, διάβασαν τη συνοδευτική επιγραφή για να μπορέσουν να συνδεθούν και να κατανοήσουν το έργο χωρίς απαραίτητα να το ακούσουν ολόκληρο. Επομένως το κείμενο που καλλιεργεί την αναλυτική και γραμμική σκέψη και η οπτική λογική που κατά τον McLuhan βασίζεται στην απόσταση και τη διαίρεση συμπληρώνει, υποστηρίζει, καθορίζει ή και αντικαθιστά την ηχητική λογική της συνέχειας και της εξέλιξης στον χρόνο. Είναι σαν να λέει ο επισκέπτης «δεν χρειάζεται να ακούσω όλο το έργο γιατί έχω διαβάσει τι θέλει να πει ο καλλιτέχνης» ή ότι «δεν άκουσα τα προηγούμενα λεπτά αλλά αυτά υπονοήθηκαν από το κείμενο». Στοιχεία που παράγουν τον εκθεσιακό χώρο, η επικεφαλίδα δηλαδή, ορίζουν τη βίωση, τη σύλληψη, την ερμηνεία του ηχητικού έργου και δημιουργούν έναν χρόνο που δεν είναι μετρήσιμος αλλά ποιοτικός. Τα κείμενα συμπυκνώνουν την χρονικότητα του έργου σε λίγες γραμμές.

Ο τρόπος που η γνώση διαχειρίζεται, η σκέψη δομείται και ο ήχος (κυρίως ο λόγος) εκφέρεται σε κάθε κοινωνία διαφέρουν ανάλογα με τη χρήση ή όχι της γραφής, σημειώνει ο Walter Ong στο εγχειρίδιο του *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη*. Πιο συγκεκριμένα, όπως παρουσιάστηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, σε αυτό συγκρίνει τους προφορικούς πολιτισμούς (που δεν χρησιμοποιούν τη γραφή και βασίζονται στη δυναμικότητα του ήχου) και τους εγγράμματους (που χρησιμοποιούν γραφή και κείμενα και ο προφορικός λόγος βασίζεται στη λογική αυτών) και σημειώνει ότι η τεχνολογία της γραφής διαμορφώνει την ανθρώπινη νόηση. Στις ημέρες μας έχει αναπτυχθεί η δευτερογενής προφορικότητα που βασίζεται στις ηλεκτρονικές τεχνολογίες και στη δομή της σκέψης όπως την αναπτύσσει η εγγραμματοσύνη.

Στους προφορικούς πολιτισμούς ο ήχος από μόνος του ήταν ένα δυναμικό συμβάν που εξελισσόταν στον χρόνο (Ong,1997:41) και έδινε έμφαση στην παρούσα κατάσταση. Η παρούσα κατάσταση εδώ συλλαμβάνεται ποιοτικά σε συνδυασμό με την ανάγνωση. Με την ανάγνωση του κειμένου ο ήχος εισέρχεται σε ένα λεκτικό πλαίσιο και αποκτά μια οπτική παρουσία στον εκθεσιακό χώρο. Η τυπωμένη επιγραφή συνδέεται με το αντικείμενο του ήχου που αποτελεί το ηχητικό έργο ως ένας οργανωμένος τρόπος που θα προσφέρει γνώση για το έργο. Συνεπώς η ηχητική εμπειρία διαμορφώνεται από εγγράμματα στοιχεία, τα οποία τελικά αντικαθιστούν τη συνολική διάρκεια του έργου. Η ανάγνωση του κειμένου είναι ένας τρόπος σύνδεσης με το έργο, ένας τρόπος ενσώματης ακρόασης, όπως σημειώθηκε σε άλλο κεφάλαιο. Το γεγονός αυτό δεν προσφέρει μια δυσαρμονία γιατί στη συγκεκριμένη συνθήκη που είναι τυχαία, δειγματοληπτική και συγκυριακή ο επισκέπτης συνδέεται με το έργο και μαθαίνει τι θέλει να πει ο καλλιτέχνης ή ο επιμελητής. Επομένως αναπτύσσεται μια ευρυθμία ανάμεσα στη δυναμικότητα του ήχου (*προφορικότητα*) και την εγγραμματοσύνη. Η παραγωγή του ποιοτικού χρόνου στην ηχητική τέχνη βασίζεται στη συνύπαρξη της προφορικότητας και της εγγραμματοσύνης και όχι στη διχοτομία τους. Ο ήχος οπτικοποιείται και το κείμενο αντικαθιστά τη δειγματοληπτική αντίληψη που βασίζεται στο τυχαίο πέρασμα του επισκέπτη. Στις δεδομένες συνθήκες των συλλογικών εκθέσεων με τα μακροσκελή έργα της *time based art* η ανάγνωση του κειμένου είναι κάτι που γεννά μια αρμονία και μια ομαλή κατάσταση με το έργο και την έλλειψη δυνατότητας ακρόασης του συνόλου αυτού. Δεν υπάρχει δηλαδή με όρους του Sterne η *audiovisual litany*, η απόλυτη διάκριση του οπτικού και του ακουστικού. Μέσα από άλλους φορείς δράσης η ηχητική τέχνη μπορεί να βιωθεί και με άλλες αισθήσεις, είναι δηλαδή πολυαισθητηριακή.

### **12.7 Η ισορροπία ως συντονισμός του επισκέπτη με την υλικότητα του ήχου**

Η ισορροπία βασίζεται στην ταυτόχρονη συνύπαρξη των ρυθμών με αποτέλεσμα αυτοί να συμπίπτουν. Στην ισορροπία υπάρχει μια «ισότητα» των ρυθμών η οποία όμως είναι σπάνιο να συμβεί (Lefebvre, 2004: 67). Η περίπτωση αυτή εκφράζεται όταν η χρονικότητα του σώματος και η χρονικότητα του έργου (όπως παράγεται μέσα από τους ρυθμούς του) συμπίπτουν και λαμβάνει χώρα όταν η εστίαση γίνεται στην υλικότητα του ήχου και όχι σε άλλους χώρους που ο ήχος μπορεί να αναφέρεται. Όπως σημειώθηκε στο κεφάλαιο της ενσώματης ακουστότητας υπάρχουν ηχητικά έργα που εστιάζουν στο γεγονός ότι δεν υπάρχουν βιωματικά όρια ανάμεσα στο ηχητικό έργο και στον ήχο. Ο επισκέπτης νιώθει

ενσωματωμένος στο έργο. Στις περιπτώσεις αυτές το σώμα δε νιώθει τον μετρήσιμο και ποσοτικό χρόνο, όπως περιγράφεται από το ρολόι, αισθάνεται ότι οι στιγμές δεν περνούν, δεν σκέπτεται κάτι παρελθοντικό ούτε μελλοντικό, εναρμονίζεται με τον παρόντα χρόνο και αισθάνεται την υλικότητα του και τα άυλα όρια με τον ήχο. Το γεγονός αυτό μπορεί να οδηγήσει σε μια πιο ονειρική κατάσταση. Σε κάθε περίπτωση παράγεται ένας προσωπικός χώρος του ήχου και του έργου ώστε το σώμα εναρμονίζεται και συντονίζεται με το έργο.

Για να επιτευχθεί η ισορρομία θα πρέπει το περιβάλλον να είναι κατάλληλα σχεδιασμένο ώστε να οδηγήσει τον επισκέπτη να αφιερώσει χρόνο, να συγκεντρωθεί στον ήχο, να απορροφηθεί και τελικά να συγχρονιστεί με αυτόν. Εδώ θα αναφερθούν δυο έργα του Λάμπρου Πηγούνη και τα έργα του John Cage *One 11 & 103* που παρουσιάστηκαν ως ένα συνολικό έργο στην έκθεση «Sonic Time». Το πρώτο έργο εστιάζει στο γεγονός ότι το σώμα κάνει αισθητή την υλικότητα του με τον ήχο και το δεύτερο στη δημιουργία μιας χαλαρωτικής και ονειρικής κατάστασης.

Στο έργο του Λάμπρου Πηγούνη *Micropolitics of Noise* δημιουργήθηκε ένα περιβάλλον, όπως ήδη αναλύθηκε, που έδωσε έμφαση στην αμιγή σχέση του σώματος με τον ήχο. Αυτό έλαβε χώρα μέσα από τα λιτά χαρακτηριστικά του λευκού κύβου και την αποπλαισίωση που αυτός δημιουργούσε μέσα από οπτικά ερεθίσματα, όπως η επικλινή ράμπα που καλούσε τον επισκέπτη να ξαπλώσει και να νιώσει τον ήχο και να περάσει χρόνο σε αυτή και μέσα από την υλικότητα του ίδιου του ακουστικού χώρου που εγκλώβιζε τον επισκέπτη. Κανένας άλλος ήχος δεν ακουγόταν οπότε διαμορφώθηκε μια κλειστή ηχητική ζώνη. Ο ήχος ήταν ένας ισχυρός θόρυβος που εμφάνιζε μια επαναλαμβανόμενη ρυθμικότητα. Ο επισκέπτης δεν κινούταν πολύ αλλά περνούσε τον μεγαλύτερο χρόνο ξαπλωμένος και ακίνητος. Μέσα σε αυτή τη συνθήκη δημιουργήθηκε μια εμπειρία *in itself* που ο επισκέπτης δεν αντιμετώπιζε τον ήχο ως κάτι εξωτερικό από αυτόν. Ο επισκέπτης συντονίστηκε με το έργο. Το σώμα αισθάνθηκε την υλικότητα του. Στην περίπτωση αυτή το ακουστικό κανάλι δεν υπάρχει γιατί ήχος και σώμα είναι μια ολότητα. Δηλαδή ο ρυθμός ανάμεσα στο έργο και στο σώμα είναι μηδέν. Σώμα και ήχος είναι ένα, γιατί οι ρυθμοί του σώματος και του ήχου ταυτίζονται, δημιουργώντας την ισορρομία.

Μια άλλη περίπτωση που δημιουργεί μια συνθήκη και οδηγεί στη δημιουργία ενός προσωπικού χώρου και στην ενσωμάτωση τελικά του ανθρώπου στο έργο είναι τα έργα του John Cage *One 11 & 103* στην έκθεση «Sonic Time» τα οποία έχουν ήδη παρουσιαστεί. Το ένα έργο είναι μια ηχητική σύνθεση και το άλλο είναι λευκές εικόνες φωτός. Ο ήχος παράγεται μέσα από κρουστά, πνευστά και έγχορδα και δεν παρουσιάζει έντονες αλλαγές στη μελωδία κατά τη διάρκεια του. Τα έργα αυτά παρουσιάστηκαν ως μια εγκατάσταση σε ένα ξεχωριστό

δωμάτιο που καλούσε τον επισκέπτη, μέσα από τη μοκέτα και τα μαξιλάρια, να ξαπλώσει. Δημιουργήθηκε μια κλειστή ηχητική ζώνη που δεν επιτρέπει σε άλλο ήχο να εισέλθει. Οι ερωτηθέντες ένιωσαν ότι είναι ζωτικό στοιχείο του έργου, ότι ανήκουν στο έργο και είναι ενσωματωμένοι στον ήχο. Επιπρόσθετα, αισθάνθηκαν χαλάρωση, ηρεμία και αρμονία μέσα σε αυτό το περιβάλλον που έμοιαζε με μια ονειρική συνθήκη που παραγόταν τόσο μέσα από τις αφηρημένες εικόνες, όσο και μέσα από τον ήχο. Οι επισκέπτες δεν είχαν κάτι συγκεκριμένο στο μυαλό τους. Ένιωσαν ότι είχαν αφηθεί και ταυτίζεται με το έργο. Εδώ, μέσα από τον συντονισμό του επισκέπτη με το έργο δημιουργείται μια αίσθηση «χασίματος», μια «τέλεια πολυαισθητηριακή αρμονία» (La Monte Young όπως αναφέρεται στους Rainer, Rollig, Daniels & Ammer, 2009α). Στο έργο αυτό, οι επισκέπτες που παρατηρήθηκαν πέρασαν την περισσότερη ώρα (γύρω στα 10 λεπτά) σε σχέση με άλλα έργα. Μπήκαν μέσα στον χώρο του έργου, τον εξερεύνησαν, ξάπλωσαν και φάνηκε να χαλαρώνουν, γεγονός που έγινε αντιληπτό όταν έκλεισαν τα μάτια και δεν κινήθηκαν. Στη συνθήκη της κλειστής ηχητικής ζώνης, όταν είσαι μέρος του έργου και συντονίζεσαι με το έργο, σημαίνει ότι οι δικοί σου ρυθμοί ταυτίζονται με τους ρυθμούς του έργου υπάρχει δηλαδή μια ισορρυθμία.



Εικόνα 16: Φωτογραφία από τα έργα *One 11 and 103* του John Cage στην έκθεση *Sonic Time*

Και στις δυο περιπτώσεις που αναφέρθηκαν δεν υπάρχουν όρια ανάμεσα στον ήχο και το σώμα. Ο επισκέπτης συντονίζεται με τον ήχο του έργου και είναι μέρος του έργου. Αυτός ο συντονισμός με την υλικότητα του είτε δίνει έμφαση στην υλικότητα του σώματος είτε

δημιουργεί μια αίσθηση χασίματος, απορρόφησης και ονείρου. Οι ρυθμοί του έργου και του σώματος συντονίζονται, ταυτίζονται και συμπιπτουν, οπότε παράγεται η ισορροθμία. Σε αυτό βοήθησε και το γεγονός ότι ο ήχος χαρακτηρίζεται από μια επαναλαμβανόμενη ρυθμικότητα ή ότι δεν έχει ισχυρές μελωδικές αλλαγές. Στην ισορροθμία ήχος και σώμα είναι ένα, οπότε η μεταξύ τους χωροχρονική επικοινωνία ή η ρυθμική σχέση ή το ακουστικό κανάλι είναι μηδέν. Στις περιπτώσεις αυτές δίνεται έμφαση στην υλικότητα του ήχου και όχι στα εξωαναφορικά χαρακτηριστικά του. Για να επιτευχθεί αυτό πρέπει ο επισκέπτης να αφιερώσει ποσοτικό χρόνο, να μην κινείται και να δοθεί είτε έμφαση στην υλικότητα του έργου, όπως έγινε με τον Πηγούνη, είτε στη δημιουργία ενός προσωπικού χώρου με την υλικότητα του έργου όπως έγινε με τον Cage. Τα στοιχεία/φορείς δράσης διαμορφώνονται από τον επιμελητή ή τον καλλιτέχνη, είναι περισσότερο ελέγξιμα και δεν είναι συγκυριακά. Στις περιπτώσεις αυτές δημιουργήθηκε μια κλειστή ηχητική ζώνη που βοηθούσε στην εστίαση στον ήχο, χωρίς να υπάρχουν εξωτερικά ερεθίσματα, δίνοντας έμφαση στον προσωπικό χώρο και στην μη ύπαρξη ορίων ανάμεσα στον ήχο και το σώμα. Η κλειστή ηχητική ζώνη, δηλαδή ο τρόπος παρουσίασης του έργου είναι αυτή που ωθεί το σώμα να συντονιστεί με το έργο, να ταυτιστούν οι ρυθμοί του και τελικά να αντιληφθεί τη χωρικότητά του.

## **12.8 Η αρροθμία στην περίπτωση του Bee I**

Το έργο *Bee I* του Απόστολου Λουφόπουλου παρουσιάστηκε από τις 8 Φεβρουαρίου έως τις 15 Απριλίου 2018 στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην Αθήνα στο πλαίσιο της έκθεσης «Θεωρήματα». Το έργο επιλέχθηκε να παρουσιαστεί γιατί θέτει το ζήτημα της βίωσης του χρόνου στην ηχητική τέχνη, αφού, όπως θα αναλυθεί πιο κάτω, ο καλλιτέχνης επιθυμούσε το έργο να βιωθεί στο macro επίπεδο: γραμμικά, από την αρχή μέχρι το τέλος του χρόνου του. Επιπλέον, το έργο ήταν μέρος μια σημαντικής έκθεσης γιατί διοργανώθηκε από την AICA Ελλάς (Association Internationale des Critiques d'Art), την ένωση κριτικών τέχνης, θεωρητικών και ιστορικών της Ελλάδας. Η έκθεση επικεντρώνεται στην εγχώρια καλλιτεχνική πραγματικότητα, αναδεικνύοντας τον διάλογο ανάμεσα στο καλλιτεχνικό έργο και τον κριτικό λόγο (Κοσκινά, 2018: 6). Δεκαοχτώ μέλη της AICA Ελλάς επέλεξαν και παρουσίασαν σαράντα έξι εγχώριους καλλιτέχνες της σύγχρονης τέχνης. Η έκθεση αυτή αποτελεί την πρώτη διοργάνωση μιας σειράς εκθέσεων που θα λαμβάνει χώρα ανά διετία. Ο τίτλος της *Θεωρήματα* εμπνέεται από τη λογική όπως την όρισαν οι Μιλήσιοι φιλόσοφοι και έχει δυο χαρακτηριστικά:

«την αναγνώριση μιας πρότασης ως προϊόν συλλογισμού και την πρόταση εκείνη η οποία στηρίζεται σε ένα αξίωμα ως συνέπειά του» (Μαυρομαμάτης, 2018:5).

Η παρούσα έκθεση ονομάζεται «*Παραγωγικά και Αξιοματικά Συστήματα*» και αποβλέπει στη διατύπωση προβλημάτων από τους καλλιτέχνες, ανάλυσης και πιθανών λύσεων αυτών. Μιλά για τον προβληματισμό του καλλιτέχνη πάνω σε κάτι και πώς μέσα από μια αναλυτική διαδικασία σκέψης τον εξωτερικεύει και τον εκφράζει μέσα από το έργο του. Στην περίπτωση αυτή ο καλλιτέχνης δεν ακολουθεί κάποιο πρότυπο τέχνης αλλά ένα πρόβλημα και την ενδεχόμενη λύση του με αποτέλεσμα η λογική να είναι πηγή αισθητικής (Μαυρομαμάτης, 2018β).

Το έργο *Bee I* του Απόστολου Λουφόπουλου παρουσιάστηκε ύστερα από πρόταση της ιστορικού τέχνης Άννας Χατζηγιαννάκη. Είναι μια σύνθεση ηχοτοπίου (ήχων ηχογραφημένων στη φύση) και ηλεκτρονικά παραγόμενων ήχων που σχετίζονται με την πτήση των μελισσών. Εντάσσεται στην ευρύτερη καλλιτεχνική φιλοσοφία του Λουφόπουλου που αφορά στη φύση ως πηγή έμπνευσης και μεταμόρφωσης της σε μουσικό περιεχόμενο, που αποτελούσε και αντικείμενο της μεταδιδακτορικής του έρευνας. Πιο συγκεκριμένα, εστιάζει στον τρόπο που ο καλλιτέχνης μπορεί να μιμηθεί τη φύση και πώς να χρησιμοποιεί μέσα από ηχογραφήσεις του περιβάλλοντος στοιχεία της. Τα στοιχεία αυτά αποτελούσαν δομικά υλικά του έργου *Bee I* και θα παρουσιαστούν στη συνέχεια.

Η πρώτη σύλληψη του έργου βασίζεται κατά τον καλλιτέχνη στην αίσθηση του να είναι κανείς έντομο ή να βρίσκεται πάνω σε ένα έντομο και να ταξιδεύει. Είναι δηλαδή ένα ταξίδι πάνω σε ένα έντομο που μέσα από τους ήχους δίνει την αίσθηση της αλλαγής χώρου, της μετάβασης και της διαφορετικότητας ως προς τον χώρο και τον χρόνο, όπως τη νιώθει ένα έντομο και συγκεκριμένα η μέλισσα. Με το έργο αυτό ο καλλιτέχνης μεταφέρει τον θεατή σε ένα μικρόκοσμο της φύσης και συγκεκριμένα των εντόμων (Λουφόπουλος, 2015, παρ.1). Η επιμελήτρια έδωσε τη δική της οπτική στο έργο όπως τη σημειώνει στη συνοδευτική λεζάντα του έργου. Έτσι λοιπόν, το έργο είναι μια γνωριμία των ανθρώπων με την κοινωνία των μελισσών και ο επισκέπτης καλείται να ταυτιστεί με αυτή τόσο νοηματικά όσο και αισθητηριακά. Ειδικότερα αναφέρει ότι ο άνθρωπος κατά τον Αριστοτέλη είναι από τη φύση του ον που προορίζεται να ζήσει σε μια πολιτειακά οργανωμένη κοινωνία ώστε μέσα από το συγκεκριμένο ηχοτόπιο που έχει δημιουργήσει ο Απόστολος Λουφόπουλος ο άνθρωπος μυείται στη αρχετυπική δομή της κοινωνίας των μελισσών (Χατζηγιαννάκη, 2018).

Το έργο είναι μια σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσικής και έχει παρουσιαστεί στην *Ars Electronica* στην Αυστρία το 2011. Είναι ένα αμάλγαμα πραγματικών ήχων της φύσης και άλλων ηλεκτρονικών. Η πρώτη κατηγορία που αφορά περιβαλλοντικούς ήχους βασίζεται στην

ηχογράφηση πεδίου που έγινε κυρίως σε φυσικό περιβάλλον και αποτελεί το βασικό υλικό δόμησης του έργου και περιλαμβάνει ήχους όπως έντομα (για παράδειγμα μύγες, μέλισσες και σφήκες) από τη θαλάσσια ακτή, ηχοτοπία των δασών (μια ατμόσφαιρα με ήχους πουλιών) και ήχους του εδάφους (πέτρες, ξύλα) που παράγονται μετά από την ανθρώπινη δράση. Οι ήχοι αυτοί ενώθηκαν κατά τη σύνθεση με ήχους συνθεσάιζερ, ημιτονοειδή κύματα και θορύβους, καθώς και με ήχους από μουσικά όργανα όπως το βιολί, το πιάνο και το φλάουτο. Για τη δημιουργία του ηχητικού περιβάλλοντος της πτήσης των εντόμων ο καλλιτέχνης προέβη στην επεξεργασία τους με αποτέλεσμα ήχοι της πρώτης κατηγορίας να μεταμορφώνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να μην ακούγονται όπως πραγματικά είναι στη φύση και να γίνονται όπως δήλωσε ο καλλιτέχνης «υπερφυσικοί» (*supernatural*). Στον αντίποδα η δεύτερη κατηγορία που περιλαμβάνει αφηρημένους και μη ήχους έχει κατά τον καλλιτέχνη περισσότερο φυσική (*natural*) χροιά. Η σύνθεση και επεξεργασία όλων των ήχων έχει σκοπό τη μίμηση της πτήσης των εντόμων και άρα μιας φυσικής συμπεριφοράς («Ars Electronica», 2011). Καθώς είναι ένα μουσικό κομμάτι ο Λουφόπουλος το δομεί ως εξής: ξεκινά με μια ένταση, μια κλιμάκωση, μια αποδόμηση-συντονισμό. Δομικά το έργο χαρακτηρίζεται από αντιθέσεις, κινήσεις, ταχείς μεταβολές. Η δομική ανάλυση του έργου βασίζεται στην κίνηση-μορφολογία, το ηχόχρωμα και τον χώρο. Η πρώτη περίπτωση βασίζεται κατά τον καλλιτέχνη στη δριμεία κίνηση και τη νευρική αστάθεια, στον ρυθμό και την επαναληπτικότητα. Η δεύτερη σχετίζεται με τον θόρυβο, την τονική αστάθεια, αλλά και με την αρμονία και την τονικότητα μεταξύ των ήχων. Η τρίτη περίπτωση συνδέεται με την ίδια την αίσθηση του χώρου, την αίσθηση της εγγύτητας, της ραγδαίας μετάβασης από χώρο σε χώρο, της απόστασης, του βάθους (Α. Λουφόπουλος, προσωπική επικοινωνία, 2 Ιουλίου 2018). Οι ανωτέρω φόρμες κατέληξαν στο τέλος του έργου στην αποδόμηση τους μέσα από τους ήρεμους ήχους και την ακρόαση μιας μόνο μέλισσας.

Το έργο παρουσιάστηκε μέσα σε ένα ορθογώνιο δωμάτιο εντός του εκθεσιακού χώρου του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης και προβαλλόταν από οκτώ σχεδόν κυκλικά τοποθετημένα ηχεία. Οι τρεις τοίχοι ήταν επενδυμένοι με μαύρο ύφασμα και δεν έφταναν μέχρι το ταβάνι με αποτέλεσμα ο φωτισμός του εκθεσιακού χώρου να εισέρχεται σε αυτό το δωμάτιο. Ο άλλος τοίχος ήταν λευκός. Ο επισκέπτης μπαίνοντας από μια μικρή είσοδο, στη μικρή πλευρά του ορθογωνίου χώρου είχε στα αριστερά του τον λευκό τοίχο. Στην παράλληλη πλευρά της εισόδου γίνονταν βιντεοπροβολή του έργου του Θωμά Βαλιανάτου που είχε φτιαχτεί ειδικά για τον σκοπό αυτό. Στο πάτωμα η επιμελήτρια και ο καλλιτέχνης είχαν τοποθετήσει μοκέτα και στο κέντρο μαξιλάρια. Η λευκή κολώνα που συνέδεε τον άσπρο με τον μαύρο τοίχο είχε καλυφθεί με μια μαύρη κουρτίνα για να ελέγξουν την αντίθεση στα δυο αυτά μέρη.

Βασικό χαρακτηριστικό του έργου είναι ότι το έργο φτιάχτηκε αρχικά από τον δημιουργό του ως μουσικό κομμάτι με σκοπό να παρουσιαστεί στη χωρική συνθήκη της συναυλίας. Η αλλαγή του χώρου και η παρουσίασή του έργου ως εγκατάσταση έφερε στην επιφάνεια συγκεκριμένα ζητήματα που προβλημάτισαν τον καλλιτέχνη αναφορικά με τη δομή του έργου του. Τα ζητήματα αυτά σχετίζονται με την αντίληψη του χρόνου και θα αναφερθούν στη συνέχεια αναλυτικά.



Εικόνα 17: Στιγμιότυπο από το έργο *Bee I* του Απόστολου Λουφόπουλου στην έκθεση *Θεωρήματα*

Ο Απόστολος Λουφόπουλος επειδή προόριζε να παρουσιάσει το έργο σε συναυλιακό χώρο (*περφόρμανς*), γεγονός που περιλαμβάνει την παρουσία του, κατά την έκθεση του έργου στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης έπρεπε να λάβει υπόψη του ότι τελικά δεν θα είναι παρών. Έτσι προέβη σε διάφορες τεχνικές για να μην καταρρίψει την αμεσότητα ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό. Για τον λόγο αυτό κατέγραψε τις κινήσεις του ήχου στα ηχεία μέσω πρωτοκόλλου midi όπως ακριβώς θα το έκανε ζωντανά σε μια συναυλία, κάνοντας όπως δήλωσε μια «αυτοματοποιημένη περφόρμανς» (Α. Λουφόπουλος, προσωπική επικοινωνία, 2 Ιουλίου 2018), δίνοντας μια ζωντανή αίσθηση ότι ένα πρόσωπο διαχέει τον ήχο στον χώρο. Επομένως εδώ η τεχνολογία δίνει μια αίσθηση αμεσότητας και real time μέσα από τη δυνατότητα αυτοματισμού της κίνησης του ήχου. Συνεπώς δίνει μια πιο χρονική δυναμικότητα στο έργο.

Το άλλο πρόβλημα που αντιμετώπισε είναι πώς θα ανταπεξέρχονταν ο τεχνικός εξοπλισμός στη δίμηνη παρουσία του έργου και πώς θα προσάρμοζε τις εντάσεις του έργου στο συνεχώς διαμορφώσιμο δυναμικό εκθεσιακό χώρο. Επειδή φοβόταν ότι το έργο ως μια πληροφορία midi κώδικα που τρέχει συνέχεια θα μπορούσε για τεχνικούς λόγους να



σταματήσει, π.χ. να καούν τα ηχεία, και δεν θα είναι αυτός παρών εκεί δημιούργησε όσο μπορούσε ένα αυτοματοποιημένο σύστημα αναπαραγωγής του έργου που δεν θα χρειαζόταν πολλές επεμβάσεις για να λειτουργήσει. Αυτό σημαίνει ότι οι υπάλληλοι της τεχνικής υποστήριξης του εκθεσιακού χώρου θα έκαναν το λιγότερο δυνατό, θα πάταγαν ένα μόνο κουμπί, χωρίς να χρειαστεί να προβούν σε πολλές ενέργειες. Επιπρόσθετα, αφού διαμόρφωσε την ένταση του έργου με τέτοιο τρόπο ώστε να ακούγεται στα εγκαίνια, στη συνέχεια παρέμεινε στον χώρο και τις επόμενες ημέρες για να τη διαμορφώσει κατάλληλα ώστε να μην επηρεάζει άλλα έργα. Επιπλέον, παρέμεινε και στον χώρο 2-3 ημέρες για να ελέγξει την αντοχή του συστήματος κατά την αναπαραγωγή του έργου.

Το επόμενο ζήτημα που θα εστιάσουμε περισσότερο σχετίζεται με την έννοια του χρόνου και πώς αυτή γίνεται αντιληπτή σε συγκεκριμένες χωρικές προδιαγραφές. Ο Λουφόπουλος είχε δημιουργήσει το έργο σύμφωνα με μια αρχή, μια μέση και ένα τέλος, με μια συγκεκριμένη δομή που συχνά χρησιμοποιείται στη μουσική. Για να μεταφέρει το μήνυμα και να γεννήσει ή να εκμαιεύσει, όπως ο ίδιος δήλωσε στη συνέντευξή του, τα συναισθήματα του κοινού, έπρεπε το κοινό να παρακολουθήσει ολόκληρη τη συγκεκριμένη χρονική ροή από την αρχή. Υπήρχε δηλαδή ένας προμελετημένος σχεδιασμός ώστε να επηρεάσει την εμπειρία του κοινού. Σε αυτήν συνέβαλε το χωρικό πλαίσιο των συναυλιών στο οποίο εντάσσεται ο επισκέπτης. Ειδικότερα ο επισκέπτης, αφού έχει λάβει υπόψη του τι είναι αυτό που θα ακούσει, στέκεται/κάθεται σε συγκεκριμένη θέση, συγκεντρώνεται και συντονίζεται με την ηχητική ενέργεια που διαδραματίζεται στον χρόνο. Η ηχητική αυτή ενέργεια έχει μια συγκεκριμένη μορφολογική εξέλιξη την οποία ως συνηθίζεται την παρακολουθεί ο επισκέπτης από την αρχή. Αυτή την εξέλιξη επιθυμούσε ο καλλιτέχνης να την βιώσει το κοινό εξαρχής και μέχρι το τέλος της και θεωρούσε ότι ήταν καλύτερο στον εκθεσιακό χώρο να βάλει έναν τίτλο που να προσδιορίζει την αρχή και το τέλος, γεγονός που δεν έγινε.

Το συγκεκριμένο έργο εκτέθηκε σε μια συλλογική έκθεση όπου συνηθίζεται κάποιος να επισκέπτεται όλα τα έργα, σύμφωνα με τον χρόνο που διαθέτει. Ειδικότερα το ακουστικό κανάλι ως μια ρυθμική σχέση ανάμεσα στο έργο και τον επισκέπτη διαμορφώνεται τυχαία, συγκυριακά και δειγματοληπτικά. Αυτό γίνεται γιατί το τι θα ακούσει και για πόσο εξαρτάται από τη στιγμή που θα περάσει ο επισκέπτης από το έργο, σε ποια στιγμή θα το πετύχει ως προς το περιεχόμενο του, αν θα είναι στην αρχή ή όχι, αν θα έχει πολύ κόσμο κτλ. Η συνθήκη αυτή ευνοεί τη σύντομη χρονικά επαφή με το έργο. Ο επισκέπτης λειτουργεί συνήθως αποσπασματικά για να επισκεφτεί όλα τα έργα, δημιουργώντας μια κατακερματισμένη αντίληψη. Μπορεί να ακούσει ένα έργο για λίγο, μετά να πάει σε ένα άλλο και κατόπιν να επιστρέψει. Οι φορείς δράσης που διαμορφώνουν τη συγκεκριμένη συνθήκη του εκθεσιακού

χώρου διαμορφώνουν τη χρονικότητα που αφορά τον τρόπο πρόσληψης του έργου. Η περίπτωση του *Bee I* σχετίζεται με το γεγονός ότι ο επισκέπτης πρέπει να το ακούσει ολόκληρο για να καταλάβει το νόημα του. Το έργο είναι επικεντρωμένο στο νόημα, τον δημιουργό και την αυτονομία του από το περιβάλλον. Στη συγκεκριμένη έκθεση, όπως αναλύθηκε, το έργο δεν είναι αυτόνομο. Με τον τρόπο αυτό ο εκθεσιακός χώρος διαταρράσει τη ρυθμική σχέση του επισκέπτη με το έργο και δίνει μια διαφορετική χρονικότητα η οποία δε συμπίπτει με τη συνολική αντικειμενική και ποσοτική διάρκεια του έργου.

Υπάρχουν φορείς δράσης που διαμορφώνουν τον εκθεσιακό χώρο ηχητικών έργων οι οποίοι δίνουν την ελεύθερη επιλογή στον επισκέπτη να ακούσει ένα έργο σε οποιοδήποτε χρονικό σημείο του και για όσο χρόνο επιθυμεί. Η παρουσία άλλων ανθρώπων, η γνώση και η αντοχή του επισκέπτη, η μη κατεύθυνση από τον καλλιτέχνη ή τον επιμελητή (δεν υπάρχουν ρητές οδηγίες για τον τρόπο που θα ακούσει το έργο), η διάταξη των έργων, ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός που διαμορφώνει την κίνηση του επισκέπτη είναι ορισμένα παραδείγματα φορέων δράσης. Η χρονική σχέση που αναπτύσσει ο επισκέπτης με το κάθε έργο δεν υπόκειται στην αντικειμενική χρονικότητα του έργου. Το έργο εντάσσεται σε μια γενικότερη ρυθμολογία της επίσκεψης, δηλαδή τι μοτίβα και τι σχέσεις αναπτύσσει ο επισκέπτης με τα έργα χρονικά. Υπάρχει, με όρους του Lefebvre (2004: 67), μια «πολυρρυθμία» στον εκθεσιακό χώρο ηχητικών έργων, που αφορά εδώ τους ποικίλους ρυθμούς της επίσκεψης, που προκαλεί μια «αρρυθμία» σε σχέση με το συγκεκριμένο έργο. Η τελευταία παρουσιάζεται σε περιπτώσεις δυσλειτουργίας του ρυθμού, που εδώ σχετίζεται με το γεγονός ότι ο επισκέπτης μπορούσε να ακούσει το έργο σε οποιοδήποτε χρονικό σημείο, αντίθετα με την άποψη του καλλιτέχνη.

Ο εκθεσιακός χώρος παρενέβη στον τρόπο σύλληψης/παραγωγής του χρόνου της ηχητικής τέχνης ή στον «Χώροχρόνο» αυτής, δανειζόμενοι τον όρο της πολιτισμικής γεωγραφίας των May και Thrift. Αλλαγή στην παραγωγή του χρόνου συνεπάγεται και αλλαγή στην παραγωγή του χώρου λόγω της αλληλοσύνδεσης των στοιχείων του. Ως εκ τούτου ο εκθεσιακός χώρος, όπως παράγεται από τους διάφορους φορείς δράσης την κάθε στιγμή, παρεμβαίνει και προσδιορίζει τα χρονικά χαρακτηριστικά της ακουστικής χωρικότητας.

## 12.9 Σύνοψη

Η χρονικότητα της ηχητικής τέχνης στον εκθεσιακό χώρο είναι πολυδιάστατη, όπως ακριβώς είναι η σύλληψη του χρόνου στον κοινωνικό χώρο του σύγχρονου δυτικού κόσμου. Στον χώρο αυτό υπάρχει η τάση για αποδέσμευση από την κανονικότητα και τη γραμμικότητα που βασίζεται στον ωρολογιακό χρόνο προς τη σύλληψη του χρόνου με περισσότερο ποιοτικά κριτήρια. Ο χρόνος του ατόμου διαδρά με ένα ευρύτερο χωροχρονικό πλαίσιο και αποκτά πολυδιάστατες δυναμικότητες. Η διάδραση αυτή ανάμεσα σε διαφορετικές χρονικότητες είναι ο ρυθμός. Επιπρόσθετα στοιχεία στο ρυθμό είναι για τον Henri Lefebvre ο χώρος - τόπος, ενώ μια δαπάνη ενέργειας αποτελούν τα δομικά στοιχεία του ρυθμού. Ο Lefebvre μέσα από τη ρυθμανάλυση ανέπτυξε τον ρυθμό ως μέθοδο χωροχρονικών σχέσεων στον κοινωνικό χώρο. Βασικό στοιχείο είναι το ανθρώπινο σώμα, το οποίο αποτελεί μια ζωντανή χρονικότητα.

Η παρούσα διατριβή διακρίνει τη χρονικότητα της ηχητικής τέχνης σε δυο επίπεδα: το εξωτερικό (*macro*) και το εσωτερικό (*micro*) επίπεδο. Το εξωτερικό επίπεδο σχετίζεται με τον αντικειμενικό ωρολογιακό χρόνο και αφορά τη διάρκεια του έργου. Το εσωτερικό αφορά μια ρυθμική σχέση ανάμεσα στη χρονικότητα του έργου και στη χρονικότητα του επισκέπτη που ακούει το έργο. Η ρυθμική αυτή σχέση είναι η χωρική επικοινωνία του ανθρώπου με το έργο, «το ακουστικό κανάλι». Με διαφορετικά λόγια το ακουστικό κανάλι είναι ρυθμός.

Λαμβάνοντας υπόψη τα χαρακτηριστικά της ευρυθμίας (ομαλή σχέση ανάμεσα στους ρυθμούς), της αρρυθμίας (δυσαρμονία ρυθμών) και της ισορρυθμίας (ισότητας ρυθμών), που αναφέρει ο Lefebvre, αναλύθηκε η ρυθμικότητα της ηχητικής τέχνης στον εκθεσιακό χώρο. Κάθε αλλαγή στον χρόνο είναι αλλαγή και στον χώρο. Στην περίπτωση των συλλογικών εκθέσεων η επίσκεψη είναι συγκυριακή και δειγματοληπτική διότι ο επισκέπτης μπορεί να μην πετύχει το έργο από την αρχή, να υπάρχει πολύς κόσμος ενώπιον του, να μην έχει πολύ χρόνο στη διάθεση του για να το ακούσει ολόκληρο κτλ. Η συνοδευτική επιγραφή συμπυκνώνει το ηχητικό έργο και ο ήχος μετατρέπεται σε λέξεις στον οπτικό χώρο. Η ανάγνωση της επιγραφής έχει ως αποτέλεσμα να «ομαλοποιείται» η ανωτέρω συνθήκη των συλλογικών εκθέσεων. Ο επισκέπτης κατά την ανάγνωση ακούει νοητά τη φωνή του γράφοντος. Εδώ αναπτύσσεται μια

ρυθμική σχέση ανάμεσα σε αυτή τη χρονικότητα της ανάγνωσης και στο ακουστικό κανάλι. Η ανάγνωση είναι αυτή που θα δώσει τελικά τη γνώση για το έργο, οπότε υπάρχει η ευρυθμία. Η οπτική εμπειρία της διαίρεσης και της κατάτμησης προσδιορίζει την αδιαίρετη και συνεχή λογική του ήχου. Το *Augenblick*, που είναι το άνοιγμα και το κλείσιμο του ματιού συμπληρώνει την ικανότητα του αυτιού να προσλαμβάνει τον ήχο συνεχώς. Με τον τρόπο αυτό η ηχητική τέχνη είναι πολυαισθητηριακή και οι φορείς δράσης του εκθεσιακού χώρου συμπληρώνουν και σταθεροποιούν την ηχητική τέχνη.

Η ισορροπία λαμβάνει χώρα όταν η χρονικότητα του σώματος συμπίπτει και συντονίζεται με αυτή του έργου. Η περίπτωση αυτή συμβαίνει όταν το σώμα συνδεθεί με την υλικότητα και τη δονητική φύση του ήχου, τότε το ακουστικό κανάλι είναι μηδενικό. Η (καθιστική) ακινησία του επισκέπτη είναι βασική προϋπόθεση εμπειρίας του έργου καθώς και η κλειστού τύπου ηχητική ζώνη, όπου ένας ήχος είναι κυρίαρχος και βοηθά την περίπτωση αυτή. Στην περίπτωση του συντονισμού ήχου, σώμα και χώρος γίνονται ένα και δεν υπάρχουν φορείς δράσης. Στην αρρυθμία οι φορείς δράσης του εκθεσιακού χώρου εισέρχονται ως παρεμβολή στην ηχητική τέχνη. Η αρρυθμία μελετήθηκε στις συλλογικές εκθέσεις, που ήταν δύσκολο, λόγω των ανωτέρω συνθηκών, το γραμμικό άκουσμα ολόκληρου του ηχητικού έργου. Λύση στο ζήτημα αυτό ενδέχεται να δοθεί με την αυτονομία/αποπλαισίωση του έργου από τα λοιπά και τις σαφείς οδηγίες προς το κοινό. Οι φορείς δράσης του εκθεσιακού χώρου παράγουν διαφορετικούς χωρο-χρόνους και διαμορφώνουν τον χώρο-χρόνο της ηχητικής τέχνης. Ο χρόνος της ηχητικής τέχνης δεν είναι γραμμικός, αντικειμενικός, προβλέψιμος και προδιαγεγραμμένος. Είναι ένα σύμπλεγμα χρονικοτήτων και ρυθμών που διαμορφώνονται εκ νέου στο παρόν. Η χρονικότητα αυτή δεν βασίζεται μόνο σε ηχογόνα στοιχεία αλλά και σε στοιχεία που συνδέονται με την όραση και την κίνηση. Η ακουστική χωρικότητα της ηχητικής τέχνης είναι ένας ζωντανός παράγοντας για τον εκθεσιακό χώρο που παράγεται μέσα από πολλαπλές χρονικότητες.

## Επίλογος

Η παρούσα διατριβή επιχειρεί να συμβάλει στις μελέτες για τις διεργασίες διαμόρφωσης της ηχητικής τέχνης και του ρόλου της στην ανάπτυξη της ακουστικής αντίληψης. Με τον τρόπο αυτό ανέδειξε την ηχητική τέχνη ως ένα διακριτό πεδίο με σαφή όρια και στόχο. Η ηχητική τέχνη μέχρι τώρα έχει μια ενδιάμεση υπόσταση στον χώρο των τεχνών αφού ταλαντευόταν ανάμεσα στις οπτικές τέχνες και τη μουσική. Ο ήχος ως κύριο μέσο στην τέχνη χρησιμοποιείται ήδη από τις αρχές του περασμένου αιώνα από μεμονωμένους κυρίως καλλιτέχνες. Αυτό όμως γινόταν στο πλαίσιο της διεύρυνσης των ορίων της μουσικής και των οπτικών τεχνών και όχι της σύστασης μιας νέας, διακριτής κατηγορίας τέχνης. Παρά τη συνεχή χρήση του όρου της ηχητικής τέχνης από μερίδα καλλιτεχνών, πολιτιστικών φορέων και θεωρητικών, ορισμένοι θεωρητικοί είναι αντίθετοι στη διακριτή μορφή της ηχητικής τέχνης εντάσσοντάς την είτε στη μουσική είτε στις οπτικές τέχνες. Η ηχητική τέχνη ωστόσο, όπως παρουσιάστηκε εδώ, υιοθετεί τον ήχο από τη μουσική και τη χωρική παρουσίαση από τις οπτικές τέχνες και δίνει μια νέα διάσταση στην τέχνη που εστιάζει καθαρά και εμπλουτίζει την ακουστική συνιστώσα και τις χωρικές εκφάνσεις της. Η ακουστική συνιστώσα αναφέρεται στον ήχο ως δόνηση, στη σιωπή και τον *μη ήχο*.

Ο ήχος ως δόνηση αφορά όχι μόνο τον ήχο που είναι ακουστός από τα αυτιά αλλά και τις μη ακουστές δονήσεις και τους υπόηχους/υπέρηχους οι οποίοι έχουν αποτέλεσμα στην αντιληπτική ευαισθησία (*perceptual sensitivity*) του ανθρώπου. Η δονητική χροιά του ήχου γίνεται αισθητή από ολόκληρο το σώμα. Στην περίπτωση αυτή το σώμα καθίσταται μέσο ακρόασης και ο ήχος αποκτά απτά χαρακτηριστικά και αναφέρεται και σε μια ακόμη αίσθηση, την αφή. Ένα περιβάλλον σιωπής δε σημαίνει ότι είναι κενό από ηχητικές δονήσεις αλλά παράγεται μέσα από μη ακουστές αλλά αντιληπτές δονήσεις ή δονήσεις που είναι στα όρια του ακουστού καθιστώντας έτσι τη σιωπή ως διάσταση της ακουστικής συνιστώσας. Πολλοί καλλιτέχνες όπως ο Akio Suzuki με το έργο *Hana* ή ο Nosei Sakata με το *0.000* έχουν χρησιμοποιήσει τη σιωπή ως κύρια θεματική στην τέχνη. Οι *μη ήχοι* σχετίζονται με μια εσωτερική διαδικασία ακρόασης κατά την οποία ο άνθρωπος νοητικά «ακούει» ήχους. Επιπρόσθετα, αναφέρεται και σε άλλες αισθητηριακές παραστάσεις του ηχητικού, όπως για παράδειγμα μπορεί να αναπαραστήσει κάποιος καλλιτέχνης τον ήχο με οπτικό τρόπο.

Η ηχητική τέχνη, είναι η τέχνη που έχει ως υποκείμενο και αντικείμενο της την ακουστική συνιστώσα. Στην πρώτη περίπτωση η ακουστική συνιστώσα είναι το κύριο μέσο με το οποίο παράγεται το έργο. Στη δεύτερη περίπτωση η ηχητική τέχνη έχει ως αντικείμενο

το σύμπλεγμα των σχέσεων που παράγουν και διαμορφώνουν τον ακουστικό χώρο του ηχητικού έργου (ηχητική χωρικότητα). Μέσα στο σύμπλεγμα αυτό περιλαμβάνεται και το ανθρώπινο σώμα, το οποίο μέσω του ήχου διαδρά δονητικά με υπόλοιπα στοιχεία έμβια ή μη. Μέσα από τη χρήση της ακουστικής συνιστώσας ως κύριο μέσο στον χώρο των τεχνών αναδεικνύεται η ακρόαση ως μέσο κατανόησης του κόσμου. Η ανάδειξη αυτή συμβάλλει στην καλλιέργεια της αίσθησης αυτής χωρίς όμως να παραβλέπονται και να υποβαθμίζονται οι υπόλοιπες αισθήσεις. Στην πραγματικότητα επειδή δεν υπάρχει κάποιο μέσο που να αναφέρεται αμιγώς σε κάποια αίσθηση η ηχητική τέχνη δεν υπάρχει αλλά είναι μια κατασκευή με κύριο σκοπό την όξυνση της ακοής. Αυτό συμπορεύεται με τη γενικότερη κατεύθυνση στην κοινωνική και πολιτισμική θεωρία για τον ρόλο του ήχου στη διαμόρφωση της ανθρώπινης εμπειρίας. Η στροφή αυτή προς την ακρόαση είναι ένα βήμα για να ξεκινήσει ο άνθρωπος να καλλιεργεί όλες τις αισθήσεις και να κατανοήσει τις δυνατότητες του σώματός του. Με διαφορετικά λόγια, η ηχητική τέχνη συνεισφέρει στην καλλιέργεια του σώματος ως ολότητα.

Η χωρική παρουσίαση της ηχητικής τέχνης στον εκθεσιακό χώρο δεν έγκειται μόνο στην τοποθέτηση της ηχητικής πηγής αλλά κυρίως στη διαχείριση του χώρου που παράγεται από τον ήχο. Η διαχείριση του συγκεκριμένου χώρου αποτέλεσε το κύριο ερευνητικό πεδίο της παρούσας διατριβής. Για τον λόγο αυτό χρειάζεται να ερευνηθεί πώς αυτός ο χώρος παράγεται, δηλαδή τι είναι η *χωρικότητα* του ηχητικού έργου. Η χωρικότητα αυτή μελετήθηκε κυρίως ως προς τη σχεσιακή της χροιά. Ειδικότερα ερευνήθηκε ο τρόπος που αυτή διαμορφώνεται, πέρα από τις καλλιτεχνικές προθέσεις, το ευρύτερο καλλιτεχνικό και ιστορικό περιβάλλον, μέσα από την αλληλεπίδραση ποικίλων φορέων δράσης, όπως τα αντικείμενα, οι υλικότητες του χώρου όπως έχουν σχεδιαστεί αρχιτεκτονικά, το ηχοτοπίο του εξωτερικού περιβάλλοντος της τοποθεσίας του εκθεσιακού χώρου, οι τεχνολογίες αναπαραγωγής και κυρίως η ανθρώπινη παρουσία. Η χωρικότητα του ηχητικού έργου συνιστά ένα δυναμικό σύμπλεγμα σχέσεων που βρίσκονται σε συνεχή διαμόρφωση. Κύρια χαρακτηριστικά της είναι ότι είναι ένα σύμπλεγμα χωρίς κέντρο που έμβιες και μη οντότητες συνδέονται μέσω των ηχητικών δονήσεων μέσα από τη διαρκή κινητικότητα και τις διαφορετικές ζώνες έντασης. Το ανθρώπινο σώμα είναι πάντοτε μέρος της. Επιπρόσθετα το σύμπλεγμα αυτό δεν έχει προκαθορισμένα και σταθερά όρια, τα όρια διαφέρουν από αυτά που διαμορφώνονται μέσω της όρασης, έχει ποικίλες προοπτικές, χαρακτηρίζεται από την κοινότητα και την κατοίκηση.

Η ανθρώπινη παρουσία βρίσκεται σε άμεση σχέση με την ηχητική χωρικότητα διότι είναι αυτή που παράγει τον ακουστικό χώρο μέσω της ακρόασης. Η πρόσληψη και η παραγωγή του ήχου αποτελούν συγκοινωνούντα και όχι διακριτά δοχεία. Με άλλα λόγια η ηχητική και η ακουστική χωρικότητα είναι διαφορετικές όψεις του ίδιου νομίσματος. Η διάκριση εδώ

γίνεται για την πληρέστερη ανάλυση και κατανόηση της χωρικότητας του ηχητικού έργου. Η ακουστική χωρικότητα ή διαφορετικά το δονητικό αυτό σύμπλεγμα σχέσεων μεταξύ έμβιων και μη οντοτήτων συνιστά τον εκθεσιακό χώρο της ηχητικής τέχνης. Ο εκθεσιακός χώρος της ηχητικής τέχνης είναι μια ολότητα που είναι και παράγεται μέσα από τις ανωτέρω σχέσεις.

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, ο εκθεσιακός χώρος της ηχητικής τέχνης, παράγεται πάντοτε σε σχέση με την ανθρώπινη παρουσία (επισκέπτης, καλλιτέχνης, επιμελητής). Το ανθρώπινο σώμα συνιστά δομικό και χωροποιητικό στοιχείο της ηχητικής τέχνης γιατί διαμορφώνει στοιχεία της όπως το ηχόχρωμά της, με την ανάμιξη για παράδειγμα των ήχων της φωνής με αυτών του έργου, καθώς και την πυκνότητα της με την απορρόφηση από τα σώματα των ήχων. Ένα ακόμη παράδειγμα είναι το στοιχείο της κίνησης που καθορίζει τα σημεία και τους τρόπους ακρόασης και μιξάρει τους ήχους. Με αυτόν τον τρόπο το ανθρώπινο σώμα είναι υποκείμενο και αντικείμενο της ηχητικής τέχνης. Στο πλαίσιο αυτό το ανθρώπινο σώμα ως μέσο ακρόασης καθιστά ένα βασικό στοιχείο επιμέλειας της τέχνης. Η επιμέλεια και η διαχείριση της ηχητικής τέχνης είναι μια βιωματική διαδικασία που παράγεται μέσα από την ενσώματη ακρόαση, τον τρόπο δηλαδή που το σώμα κάνει τον ήχο αντιληπτό και συνδέεται μαζί του. Ειδικότερα η επιμέλεια αυτή δε βασίζεται σε αντικειμενικά κριτήρια που διαμορφώνονται με τεχνικούς και μετρήσιμους όρους. Για τον λόγο αυτό κρίνεται κρίσιμη η μελέτη των σχέσεων που παράγουν τον ηχητικό χώρο του έργου, ώστε να διευκολυνθεί ο επιμελητής να αποδώσει το επιθυμητό αποτέλεσμα.

Η ενσώματη ακρόαση δεν είναι μια μονοδιάστατη τροπικότητα. Αντιθέτως η ενσώματη ακρόαση είναι πολυαισθητηριακή, γιατί αρθρώνεται μέσα από την ακοή, τη νοητή ακρόαση, την όραση, την αφή, την κιναισθησία, την ακινησία, την ιδιοδεκτικότητα, τη θέση του σώματος. Βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην ιδιότητα του ήχου να παράγει χώρο και στις σχέσεις που γεννούν τον χώρο αυτό. Η ενσώματη ακρόαση διαμορφώνεται από τις σχέσεις των φορέων δράσης που παράγουν την ακουστική χωρικότητα. Για παράδειγμα, όπως αναλύθηκε, μη ηχογόνες πηγές διαμορφώνουν την ακρόαση ή η ακουσματική εμπειρία στον εκθεσιακό χώρο ολοκληρώνεται μέσα από την όραση. Ειδικότερα, με την ανάγνωση του φυλλαδίου της έκθεσης ο επισκέπτης ακούει νοητά τη φωνή του γράφοντος και τον βοηθά να κατανοήσει το περιεχόμενο του έργου. Το παγκάκι είναι ένα οπτικό στοιχείο που κατευθύνει τον επισκέπτη να κινηθεί προς το έργο ή να καθίσει και να το ακούσει από συγκεκριμένο σημείο, διαμορφώντας έτσι τον τρόπο ακρόασης. Η υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου είναι αυτή που μπορεί μέσα από την όραση να δημιουργήσει συγκεκριμένη συμπεριφορά και ατμόσφαιρα ώστε ενδεικτικά να καλλιεργεί τη σιωπή και την εστίαση στην ακρόαση. Συνακόλουθα, όταν η νοηματοδότηση ενός ηχητικού έργου συνδέεται με την

εξωτερική τοποθεσία της αίθουσας τέχνης, μπορεί ο επισκέπτης μέσα από την κατάλληλη υλική και μορφολογική διάσταση του χώρου να έρθει σε οπτική επαφή με την τοποθεσία. Αυτό θα τον βοηθήσει να κατανοήσει καλύτερα το έργο και να αποκωδικοποιήσει ακουστικά το ηχητικό μήνυμα. Στην περίπτωση της ακουσματικής εμπειρίας στην έκθεση ηχητικών έργων, όταν δηλαδή ο επισκέπτης ακούει το ηχητικό έργο χωρίς να το βλέπει, ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός επηρεάζει την κίνηση και κατ' επέκταση τη θέση ακρόασης. Η ακρόαση στην περίπτωση αυτή ολοκληρώνεται μέσα από την όραση του έργου. Η όραση καθίσταται έτσι ένα σημαντικό μέρος στην ηχητική εμπειρία του καλλιτεχνικού έργου. Συνοψίζοντας, η βίωση του ηχητικού έργου είναι μια πολυαισθητηριακή διαδικασία κατά την οποία οι αισθήσεις συνυπάρχουν δυναμικά, διαδρούν και αλληλοσυμπληρώνονται χωρίς κάποια από αυτές να εκμηδενίζεται.

Μέσα από τις αλληλοεπιδράσεις των φορέων δράσης που διαμορφώνουν την ηχητική χωρικότητα του έργου ο εκθεσιακός χώρος της ηχητικής τέχνης είναι ένα ηχητικό /ακουστικό όργανο που ο επιμελητής το διαχειρίζεται ως ολότητα, ως ένα ενιαίο περιβάλλον. Κύριο χαρακτηριστικό της επιμέλειας είναι ότι ο επιμελητής διαχειρίζεται και μεταβάλλει τη διάρθρωση και τη μορφολογία του καλλιτεχνικού έργου (*ηχητική γεωμετρία*) μέσα από τη διαχείριση των σχέσεων ανάμεσα στους φορείς δράσης. Δηλαδή το καλλιτεχνικό έργο δεν έχει ολοκληρωθεί από τον καλλιτέχνη αλλά μεταβάλλεται διαρκώς κατά την παρουσίασή του. Μια αλλαγή έστω και σε μια σχέση μεταβάλλει το περιεχόμενο και τη δομή της ολότητας του εκθεσιακού χώρου. Ενδεικτικά, η ύπαρξη ενός παραπάνω τοίχου, μέσα από την αντανάκλαση, τη διάθλαση και την απορρόφηση, μπορεί να περιορίσει την έκταση του ήχου, είτε να λειτουργήσει ως παράγοντας θορύβου κάνοντας τον ήχο μη διαυγή και μη κατανοητό. Η ολότητα του εκθεσιακού χώρου της ηχητικής τέχνης δεν είναι προβλέψιμη και προκαθορισμένη, είναι δυναμική, συνεχώς εξελισσόμενη και συγκυριακή. Υπό το πρίσμα αυτό, το ηχητικό έργο δεν είναι αυτόνομο, αλλά σχεσιακό, τροποποιείται και τροποποιεί την ολότητα του εκθεσιακού χώρου. Με τον τρόπο αυτό η επιμέλεια του ηχητικού έργου είναι μια δυναμική διαδικασία που δεν ολοκληρώνεται αλλά ανανεώνεται συνεχώς.

Σύμφωνα με τα παραπάνω προκύπτει το συμπέρασμα ότι το περιεχόμενο της τέχνης δεν προσδιορίζεται μόνο από τον δημιουργό, από θεωρίες τέχνης ή πολιτισμικούς φορείς αλλά και από την ανθρώπινη παρουσία ή μη καλλιτεχνικούς φορείς δράσης που συχνά τη διαμορφώνουν ακούσια και αποτελούν δομικό υλικό της. Ο τρόπος που το ανθρώπινο σώμα επηρεάζει τον ήχο υπερβαίνει το φύλο, την κοινωνική τάξη του ανθρώπου, το πολιτισμικό κεφάλαιο. Καθώς το ανθρώπινο σώμα συμμετέχει στην παραγωγή του ακουστικού χώρου του ηχητικού έργου τότε το ανθρώπινο σώμα γίνεται τέχνη. Με οπτικούς όρους είναι σαν το



ανθρώπινο σώμα να είναι ο καμβάς ή το χρώμα. Με τον τρόπο αυτό η τέχνη ανοίγει τα όρια της προς το μη καλλιτεχνικό, το μη θεσμικό, η χωρικότητα της ηχητικής τέχνης ελίσσεται μέσα στην κοινωνία και παράγεται από αυτή και τελικά η ηχητική τέχνη φέρει εντός της τις διεργασίες που παράγουν το κοινωνικό.

Η ηχητική τέχνη αναφέρθηκε ότι λόγω της παραγωγής του ακουστικού χώρου, της διάταξης και του σχεδιασμού αυτού είναι ένα είδος αρχιτεκτονικής. Αυτό όμως γίνεται με ένα τρόπο που αλλάζει τους όρους που αντιλαμβανόμαστε τυπικά την αρχιτεκτονική. Μέσα από τα χαρακτηριστικά της ακουστικής χωρικότητας, αναθεωρείται η ευκλείδεια, γραμμική, στατική αρχιτεκτονική που βασίζεται σε προδιαγεγραμμένους σχεδιασμούς. Η αρχιτεκτονική ανοίγει τα όρια της προς το πολυδιάστατο, το εφήμερο, το ταυτόχρονο, το δυνητικό και προς τον ίδιο τον άνθρωπο που την παράγει συνεχώς και εκ νέου. Με άλλα λόγια η ηχητική τέχνη συντελεί στη διαμόρφωση μιας νέας αρχιτεκτονικής.

Στην παρούσα διατριβή μελετήθηκε η ακουστική χωρικότητα της ηχητικής τέχνης τόσο υλιστικά όσο και σύμφωνα με το συγκείμενο. Αξιοσημείωτο είναι ότι όπως αποδείχτηκε ανωτέρω το ίδιο ηχητικό έργο μπορεί να συλληφθεί από το ανθρώπινο σώμα τόσο σύμφωνα με την υλική του διάσταση όσο και με όρους αναπαράστασης. Ένα στοιχείο που κρίνεται σημαντικό για περαιτέρω έρευνα είναι το σημείο που αυτές οι διαστάσεις της ηχητικής τέχνης συγκλίνουν. Ειδικότερα υπάρχει ένα κενό στην έρευνα για το αν οι μη ακουστές ηχητικές δονήσεις συλλαμβάνονται διαφορετικά σε κάθε πολιτισμό, για το πώς πιο συγκεκριμένα το σώμα αλληλοεπιδρά στο μη ακουστό σε διάφορους πολιτισμούς. Αλλά ακόμα και ερωτήματα όπως τι ακριβώς είναι αυτό που καθορίζει την πρόσληψή τους και πόσο το πολιτισμικό πλαίσιο προσδιορίζει τη σύλληψη των μη ακουστών δονήσεων.

Επιπρόσθετα, όπως παρουσιάστηκε στις μελέτες περίπτωσης, οι φορείς δράσης που παράγουν τον εκθεσιακό χώρο της ηχητικής τέχνης (και επομένως ο ίδιος ο εκθεσιακός χώρος) έχουν διαφορετικές και μη προβλέψιμες σχέσεις βαρύτητας. Άλλοτε υπερισχύει το ανθρώπινο σώμα, όπως στην περίπτωση που δίνεται έμφαση στην αμιγή υλικότητα του ήχου. Η περίπτωση αυτή μελετήθηκε με το έργο *Micropolitics of Noise* στο οποίο ο λευκός και ουδέτερος οπτικά διαμορφωμένος χώρος εισέρχεται ως περιεχόμενο στο ηχητικό έργο και η έντονη υλικότητα του ήχου κάνει τη βίωση του έργου τέχνης μια εμπειρία *in itself*. Άλλοτε ο κοινωνικός χώρος είναι σε προτεραιότητα, όπως όταν το μήνυμα του έργου συνδέεται με την τοποθεσία έκθεσης του έργου. Το γεγονός αυτό ερευνήθηκε με το έργο *Τι έκανα όταν πήγα και που πήγα* στο οποίο ο κοινωνικός χώρος και η τοποθεσία εισέρχονται με δυναμικό τρόπο στο ηχητικό έργο ώστε το τελευταίο να μην μπορεί να παρουσιαστεί αλλού. Άλλοτε ο ήχος υπερισχύει όπως στην περίπτωση της κατάργησης του μη τόπου. Ειδικότερα στο έργο

*Constant Linear Velocity* ο ήχος εισέρχεται στον χώρο και μεταβάλλει τα χαρακτηριστικά του εκείνα που ταυτίζονται με τη μεταβατική του χρήση και τους μη τόπους. Άλλοτε ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός του χώρου και ο ήχος είναι σε προτεραιότητα έναντι του ανθρώπινου σώματος. Όπως στην περίπτωση της έκθεσης «Sonic Time» κατά την οποία εκτυλίσσεται η ακουσματική εμπειρία. Ειδικότερα ακουσματικός ήχος και ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός διαμορφώνουν την κίνηση και την πλοήγηση ώστε να βιώσει ο επισκέπτης ολοκληρωτικά το έργο. Άλλοτε υπερισχύει η λεζάντα η οποία συμπυκνώνει τον ήχο του έργου σε λίγες γραμμές και διαμορφώνει την ακρόαση σε σύντομο χρονικό διάστημα. Αυτό μελετήθηκε με την ανάγνωση της λεζάντας των έργων από τους επισκέπτες της έκθεσης «Sonic Time». Η αλλαγή στον χρόνο συνεπάγεται και αλλαγή στην παραγωγή του ακουστικού χώρου. Άλλοτε υπερισχύουν ποικίλοι φορείς δράσης έναντι του σώματος και του ηχητικού έργου (όπως η παρουσία άλλων ανθρώπων, η διάταξη των έργων) που επηρεάζουν το πώς θα βιωθεί το έργο χρονικά. Η περίπτωση αυτή μελετήθηκε με το έργο *Bee I* όπου αντίθετα με τον σκοπό του καλλιτέχνη ο επισκέπτης άκουγε το έργο οποιαδήποτε χρονική στιγμή. Η περίπτωση που δεν υπάρχουν φορείς δράσεις είναι όταν το σώμα συντονίζεται με την υλικότητα του ήχου και ο μεταξύ τους ρυθμός είναι μηδέν. Η μεταξύ τους χωρική επικοινωνία, το ακουστικό κανάλι, είναι και αυτό μηδενικό. Αυτό μελετήθηκε με τα έργα *Micropolitics of Noise* και *One 11 & 103*. Η πρώτη περίπτωση εστιάζει στην υλικότητα του σώματος και η δεύτερη δημιουργεί μια ονειρική αίσθηση. Παρόλο που προσπαθούμε να πλαισιώσουμε τις σχέσεις βαρύτητας των φορέων δράσης με συγκεκριμένες αρχές και πεδία δεν αναιρείται ο συγκυριακός χαρακτήρας της χωρικότητας του ηχητικού έργου. Δεν υπάρχει κάποια αρχή ούτε κάποιο μοτίβο που να προβλέπει και να προσδιορίζει τις σχέσεις βαρύτητας στον ήχο. Οι σχέσεις αυτές βαρύτητας δε σημαίνει ότι δημιουργούν σταθερή και προκαθορισμένη ιεραρχία. Αυτό γιατί όσον αφορά τον ήχο, μια οντότητα υπάρχει σε σχέση με τις σχέσεις που αναπτύσσει με μια άλλη οντότητα. Η ηχητική ύπαρξη της μιας εξαρτάται και ενσωματώνει στοιχεία από άλλες ηχητικές οντότητες, που με τη σειρά της τα διαμορφώνει. Ο ήχος καταργεί τα όρια γιατί οι ηχητικές χωρικότητες των οντοτήτων πλέκονται μεταξύ τους και αλληλοεπιδρούν. Ο εκθεσιακός χώρος της ηχητικής τέχνης είναι μια ολότητα δονήσεων. Το δονητικό σώμα υπάρχει διαμέσου άλλων δονητικών σωμάτων. Το εγώ καταργείται και αποδομείται μέσω και λόγω του ήχου. Δεν υπάρχει το εγώ μόνο του αλλά υπάρχει ταυτόχρονα με το εσύ και το εκείνο. Η ατομικότητα μέσα από τον ήχο είναι στην ουσία μια συλλογικότητα. Δεν υπάρχει ο αυτόνομος άνθρωπος αλλά θα μπορούσαμε να πούμε υπάρχει ο «ετερόνομος». Ακόμη και το μη έμβιο ον διαμορφώνει την ανθρώπινη ύπαρξη. Μέσα από τη σχέση αυτή προκύπτει το

συμπέρασμα ότι κατά την παραγωγή του ακουστικού χώρου ο ήχος μπορεί να αναδιαμορφώσει ό,τι θεωρείται προκαθορισμένη και παγιωμένη εξουσία.

Μέσα από την ανάλυση της ακουστικής χωρικότητας, η παρούσα διατριβή προτείνει ένα πολιτισμικό μοντέλο που θα βασίζεται στα χαρακτηριστικά της παραγωγής του ακουστικού χώρου, της ακουστικής χωρικότητας. Ειδικότερα το μοντέλο αυτό θα διαπαιδαγωγεί την ανθρώπινη νόηση ως προς την αλληλοεξάρτηση των διάφορων οντοτήτων, των πολλαπλών διαστάσεων του χώρου και του χρόνου, την κατάργηση της απόστασης, του κενού και της ατομικότητας, τη διαμόρφωση της ύπαρξης μέσα από τις δονητικές σχέσεις, τις εν δυνάμει σχέσεις του ανθρώπου στις οποίες το πραγματικό δεν είναι απαραίτητα άμεσα αισθητό, τον μη ανθρωποκεντρικό χώρο, τη λογική του ταυτόχρονου που γεννά ο ήχος.

Το χαρακτηριστικό της ηχητικής χωρικότητας που δείχνει όχι μόνο την αλληλοεξάρτηση των έμβιων και μη οντοτήτων αλλά και το γεγονός ότι όλες οι οντότητες συνυπάρχουν δονητικά και αποτελούν μια ενιαία ολότητα θα μπορούσε να μελετηθεί και στον κοινωνικό και πολιτικό χώρο. Όσον αφορά τον ήχο η δονητική αυτή κατεύθυνση έχει ήδη σημειωθεί από τον Christoph Cox με την έμφαση στην υλικότητα του ήχου και το Steve Goodman που προκρίνει τη σημασία της δόνησης στην ποπ κουλτούρα και τη χρήση της ως μη θανατηφόρο όπλο. Το γεγονός αυτό συναντάται και σε άλλα πεδία όπως αυτά του υλικού πολιτισμού και της πολιτικής οικολογίας. Ενδεικτικά το εγχειρίδιο *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* της Jane Bennett αναλύει έναν σύνδεσμο δυνάμεων, ανθρώπινων και μη, που διαμορφώνουν τα γεγονότα. Ακόμη και στην Αστροφυσική μέσα από τις ομιλίες του αστροφυσικού Μάνου Δανέζη γίνεται λόγος για αυτήν τη συνύπαρξη των έμβιων και μη οντοτήτων. Στη δική μας περίπτωση, για παράδειγμα, μπορεί να μελετηθεί περεταίρω η διαμόρφωση του δημόσιου και ιδιωτικού χώρου σύμφωνα με τις ηχητικές σχέσεις σε μια κοινωνία, ή ακόμη ο τρόπος που ο ήχος διαμορφώνει τα συστήματα πολιτικής εξουσίας, με άλλα λόγια πώς παράγεται ο ακουστικός χώρος με πολιτικούς όρους, ή πώς ορίζονται οι κοινωνικές τάξεις μέσω του ήχου αφού η ακουστική χωρικότητα αποτελεί μια ολότητα; Ένα ακόμη θέμα που θα μπορούσε να ερευνηθεί είναι η ακουστική χωρικότητα που παράγει τον κοινωνικό χώρο με όρους αριθμητικούς, τι Hertz δηλαδή έχει κάθε δονητική σχέση. Ενδεικτικό θέμα αποτελεί και το αν η καινοτομία αντιστοιχεί σε συγκεκριμένη δόνηση. Μέσα από την κατεύθυνση αυτή θα μπορούσαν να παραχθούν μοντέλα επικοινωνίας που αντιπροσωπεύουν συγκεκριμένες καταστάσεις. Έτσι θα μπορούσαν να εκτιμηθούν τάσεις σε συγκεκριμένους χώρους ώστε να μην εξελιχθούν αρνητικά. Για παράδειγμα, ποιες δονήσεις κυριαρχούν σε έναν κοινωνικό χώρο με έντονες εντάσεις; Είναι όμοιες ή διαφορετικές; Με τον τρόπο αυτό το δονητικό (*virtual*) πλαισιώνεται και γίνεται εν ενεργεία υπαρκτό.

## Παράρτημα - Πίνακας έργων

A/A	Τίτλος	Καλλιτέχνης	Χρονολογία	Τόπος	Είδος
1	Ενδεικτικά έργα στην υποσημείωση της σελίδας 285	Διάφοροι (βλ. σελ 285)	Μάιος-Οκτώβριος 2012	Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης	Συλλογική έκθεση Sonic Time
2	A Sound Installation / A Balkan Tale	Ανδρέας Δικτυόπουλος	Μάιος 2012	Αθήνα, Λουτρό των Αέρηδων	Ατομική έκθεση
3	Πορεία, Νούμερο 163	Γιώργος Ξένος	Αύγουστος - Οκτώβριος 2012	Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης	Ατομική έκθεση
4	χωρίς τίτλο	Σοφία Γρηγοριάδου	Νοέμβριος 2012	Αθήνα, Στοά City Link	Συλλογική έκθεση Art and the City
5	Beyond Reasoning	Medea Electronique	Νοέμβριος 2012	Αθήνα, αίθουσα τέχνης Beton 7	Ατομική έκθεση
6	Intonarumori- The noise of art	Γιώργος Τσόπανος	Ιανουάριος-Φεβρουάριος 2013	Αθήνα, πολυχώρος KET	Ατομική έκθεση
7	electrical walks" + "listening station"	Christina Kubisch	Φεβρουάριος 2013	Αθήνα, εξωτερικός χώρος στο κέντρο της πόλης	Hertz festival

8	minus 60°	Karl Kliem	Φεβρουάριος 2013	Αθήνα, Μέγαρο Μουσικής	Hertz festival
9	internet encephalography	Art of Failure	Φεβρουάριος 2013	Αθήνα Μέγαρο Μουσικής	Hertz festival
10	aion	Jacob Kirkegaard	Φεβρουάριος 2013	Αθήνα Μέγαρο Μουσικής	Hertz festival
11	Branching Music (Under the trees above you)	Αθανάσιος Αργιανάς	Μάρτιος - Απρίλιος 2013	Αθήνα, Τζαμί Τζισδαράκι, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης,	Συλλογική έκθεση Silent Space Stand Still
12	A Sequencer (Yellow on Grey)	Αθανάσιος Αργιανάς	Μάρτιος - Απρίλιος 2013	Αθήνα, Τζαμί Τζισδαράκι, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης	Συλλογική έκθεση Silent Space Stand Still
13	Dumitrescu's Dream	Dani Gal	Μάρτιος - Απρίλιος 2013	Αθήνα, Τζαμί Τζισδαράκι, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης	Συλλογική έκθεση Silent Space Stand Still
14	The Metastable Circuit	Tarek Atoui	Μάρτιος - Απρίλιος 2013	Αθήνα, Τζαμί Τζισδαράκι, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης	Συλλογική έκθεση Silent Space Stand Still
15	Same to Different	Cevdet Erek	Μάρτιος - Απρίλιος 2013	Αθήνα, Τζαμί Τζισδαράκι, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης	Συλλογική έκθεση Silent Space Stand Still
16	Ο Εθνικός Κήπος	Indoors Plus	Απρίλιος- Μάιος 2013	Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης	Σειρά εκθέσεων Νέες Παραγωγές

17	Street compositions	Yoana Buzova	Οκτώβριος - Νοέμβριος 2013	Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη	Συλλογική έκθεση Home/s
18	Séance	Ali Miharbi	Οκτώβριος - Νοέμβριος 2013	Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη	Συλλογική έκθεση Home/s
19	Internet Noise as a Structure	NullPointer Constant	Οκτώβριος - Νοέμβριος 2013	Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη	Συλλογική έκθεση Home/s
20	Ηχοτοπίο Φυτειά	Παναγιώτης Βορριάς	Οκτώβριος 2013- Απρίλιος 2014	Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης	Συλλογική έκθεση Εκ Νέου
21	Σχιζοειδή ηχοτοπία	Μαρίνος Κουτσομιχάλης	Οκτώβριος 2013- Απρίλιος 2014	Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης	Συλλογική έκθεση Εκ Νέου
22	INDICATORE 2014	Ζάφος Ξαγοράρης	Μάρτιος - Απρίλιος 2014	Αθήνα, αίθουσα τέχνης Ζουμπουλάκη	Ατομική έκθεση Σχέδια ήχου
23	Φωνές / Fonés	Φωνές	Μάρτιος 2014	Αθήνα, πολυχώρος Camp	Συλλογική έκθεση
24	Soundscapes /Landscapes	Medea Electronique	Ιούνιος 2014	Αθήνα, εξωτερικός χώρος Νέος Κόσμος	Project Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών
25	Ακούγοντας ο ένας τον άλλον –(απ)όψεις της πόλης (ηχητικοί περίπατοι)	ομάδες escointar.org, noTours και Φωνές	Σεπτέμβριος 2014	Αθήνα, Goethe- Institut, εξωτερικοί χώροι στην πόλη	Συλλογική έκθεση
26	Colour Tubes. An Interactive Installation	Yiannis Kranidiotis	Σεπτέμβριος 2014	Αθήνα Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών	Συνέδριο ICMC SMC 2014
27	Dodecahedron	Daniel Bisig	Σεπτέμβριος 2014	Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης	Συνέδριο ICMC SMC 2014

28	The Collected Solo Piano Works of Ferin Martino, as Conjured by Your Presence	Jeff Morris	Σεπτέμβριος 2014	Αθήνα, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών	Συνέδριο ICMC SMC 2014
29	Body/Shout/Sequence	Seiichiro Matsumura	Σεπτέμβριος 2014	Αθήνα, Μουσείο Ιστορίας του Πανεπιστημίου Αθηνών	Συνέδριο ICMC SMC 2014
30	The 360° Skyline Song -Sound Installation Using Real-Time Audio-Visual System	Katsufumi Matsui, Seiichiro Matsumura, Chuichi Arakawa	Σεπτέμβριος 2014	Αθήνα, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών	Συνέδριο ICMC SMC 2014
31	PiAV	Clay Chaplin	Σεπτέμβριος 2014	Αθήνα, Μουσείο Ιστορίας του Πανεπιστημίου Αθηνών	Συνέδριο ICMC SMC 2014
32	Tweeting Echos for new Ethos. A contemporary Dawn	Alba Francesca Battista, Vittorio Castelnovo, Matteo Nicoletti	Σεπτέμβριος 2014	Αθήνα, Πολιτιστικός Όμιλος Φοιτητών Πανεπιστημίου Αθηνών	Συνέδριο ICMC SMC 2014
33	Data Auditorio: A Parametric Sound Environment for Intense Interaction	Daichi Misawa, Kiyomitsu Odai	Σεπτέμβριος 2014	Αθήνα, Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων	Συνέδριο ICMC SMC 2014

34	Inner Soundscape	Guillaume Loizillon	Σεπτέμβριος 2014	Αθήνα, Στοά Αττάλου	Συνέδριο ICMC SMC 2014
35	Cryptonoise	Muhammad Hafiz Wan Rosli	Σεπτέμβριος 2014	Αθήνα, The Box χώρος πολιτισμού	Συνέδριο ICMC SMC 2014
36	A Sonic Art Book	Giorgio Klauer, Annalisa Metus	Σεπτέμβριος 2014	Αθήνα, Κτήριο Κωστής Παλαμάς	Συνέδριο ICMC SMC 2014
37	The listening Walker, Interactive soundwalk in a virtual city	Cecile le Prado, Lubna Odeh, Romain Barthelemy	Σεπτέμβριος 2014	Αθήνα, Πολιτιστικός Όμιλος Φοιτητών Πανεπιστημίου Αθηνών	Συνέδριο ICMC SMC 2014
38	it's almost a song..." an audio-visual installation for three EEG systems and Clarinet	Kiyoshi Furukawa, Takayuki Hamano, Hidefumi Omura, Reiko Hoshi-Shiba, Ryu Nakagawa, Hiroko Teraswa	Σεπτέμβριος 2014	Αθήνα, Ωδείο Αθηνών	Συνέδριο ICMC SMC 2014
39	A.R.T.E. (Artificial Restoration of Transmuted Environments)	Georgios Heliades, Apostolos Loufopoulos, Minas Emmanouil, Theofanis Maragkos, Thanasis Epiritidos	Σεπτέμβριος 2014	Αθήνα, Χρηματιστήριο Αθηνών	Συνέδριο ICMC SMC 2014



40	Timbral Hauntings	Michael Musick	Σεπτέμβριος 2014	Αθήνα, Μουσείο Ιστορίας του Πανεπιστημίου Αθηνών	Συνέδριο ICMC SMC 2014
41	Locust_Wrath_#2	PerMagnus Lindborg	Σεπτέμβριος 2014	Αθήνα Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών	Συνέδριο ICMC SMC 2014
42	Aquis Submersus» (Στο νερό βυθισμένος)	Πάνος Χαραλάμπους	Νοέμβριος 2014- Ιανουάριος 2015	Αθήνα, χώρος τέχνης Κτίριο Κυψέλης 8	Ατομική έκθεση
43	Oto-date soundwalk	Akio Suzuki	Μάρτιος 2015	Αθήνα, Μεταξουργείο, εξωτερικός χώρος	Borderline festival
44	Space Time Helix	Michela Pelusio, Στράτος Μπιχάκης	Μάρτιος 2015	Αθήνα, Space Under, Independent Center for Research	Fasma festival
45	Flow	Ντάνα Παπαχρήστου	Μάιος 2015	Αθήνα, Κλειστό Π. Φαλήρου	Platform Project, Art Athina
46	A static rally	Γιώργος Σαμαντάς	Μάιος 2015	Αθήνα, Κλειστό Π. Φαλήρου	Platform Project, Art Athina
47	Mummy	Νίκος Μπουμπάρης	Μάιος 2015	Αθήνα, Κλειστό Π. Φαλήρου	Platform Project, Art Athina
48	Sesle/ Φωνές/Veus	Σοφία Γρηγοριάδου	Μάιος 2015	Αθήνα, Κλειστό Π. Φαλήρου	Platform Project, Art Athina

49	I/E Elefsis	Tarek Atoui, Chris Watson	Σεπτέμβριος- Οκτώβριος 2015	Ελευσίνα, Ελαιουργείο	Φεστιβάλ Αισχύλεια
50	Ιστορίες Κατοίκησης/ Ηχητικός περίπατος	Ακοο-ο	Οκτώβριος 2015	Αθήνα, εξωτερικός χώρος αρχαιολογικού Μουσείου	Φεστιβάλ Invisible Cities / Αόρατες Πόλεις,
51	The Visitors	Lawrence English	Οκτώβριος- Νοέμβριος 2015	Αθήνα, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών	In Mute Festival
52	Νύχτα, Βαλκάνια: κάτω απ' τον γυμνό ουρανό	Ιάννης Ζάννος	Φεβρουάριος - Μάρτιος 2016	Αθήνα, Μπάγκειον εγκαταλελειμμένο ξενοδοχείο	Συλλογική έκθεση Traces
53	I am sitting in a room	Alvin Lucier	Μάρτιος 2016	Αθήνα Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών	Open Day: Minimalism(s)
54	Ηχητικό κολλάζ συνεντεύξεων θυμάτων trafficking	Ανδρομάχη Βρακατσέλη	Μάρτιος 2016	Αθήνα, κτίριο οδού Σατωβριάνδου	Συλλογική έκθεση Reflower
55	Μικροπολιτικές Θορύβου	Λάμπρος Πηγούνης	10 Μαρτίου- 24 Απριλίου 2016	Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη	Συλλογική έκθεση As One
56	Ακούγοντας τη μαγνητική καταγίδα	Εμμανουήλ Ροβίθης - Φιόρη – Αναστασία Μεταλληνού	Απρίλιος 2016	Αθήνα, Τεχνόπολη Δήμου Αθηναίων	Athens Science Festival
57	Με τη συγκατάθεσή σας	Ακοο-ο	Απρίλιος 2016	Αθήνα, πολυχώρος Taf	Ατομική έκθεση
58	TOMUTONTTU'S MUSIC BOX	Jan Anderzén	Απρίλιος 2016	Αθήνα, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών	Borderline festival

59	Sound performance	Allysa Moxley	Απρίλιος 2016	Αθήνα, Ρομάντσο, πολιτιστικό κέντρο	Transmission Arts Festival Athens – Karlsruhe
60	Τι έγινε όταν πήγα και πού πήγα	Νίκος Αρβανίτης	Μάιος - Ιούνιος 2016	Αθήνα, κυλικείο Α' Νεκροταφείου Αθηνών	Φεστιβάλ Ύπνος Project
61	Polispective	D. Charitos, I. Theona, C. Rizopoulos, P. Papageorgopoulou	Σεπτέμβριος-Νοέμβριος 2016	Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη	Συλλογική έκθεση (OUT)-TOPIAS: Performance and Public /outdoor Space
62	Tangent Plane	Ακοο-o & sonicPlanet™ Inc	Σεπτέμβριος-Νοέμβριος 2016	Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη	Συλλογική έκθεση (OUT)-TOPIAS: Performance and Public /outdoor Space
63	The Ship	Brian Eno	Οκτώβριος 2016	Αθήνα Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών	Ατομική έκθεση
64	Overlaps	Δημήτρης Ντοκατζής	Νοέμβριος 2016	Αθήνα, Θέατρο Εμπρός, αυτοδιαχειριζόμενος χώρος	Εκδήλωση Aboutness II 4/4
65	Inhibition	Μαρίνος Κουτσομιχάλης	Νοέμβριος 2016-Ιανουάριος 2017	Αθήνα Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών	Συλλογική έκθεση Hybrids

66	Passage through the Abyss	Γιώργος Κουμεντάκης, Σταύρος Γασπαράτου	Νοέμβριος 2016- Ιανουάριος 2017	Αθήνα, Ωδείο Αθηνών	Συλλογική έκθεση Flying over the Abyss– Η Υπέρβαση της Άβυσσος
67	Ephemeron	Φοίβος Άγγελος Κόλλιας	Δεκέμβριος 2016	Αθήνα, πολυχώρος Taf	Συλλογική έκθεση The {e}scape Project
68	Ακουστικός περίπατος	Ακοο-ο	Δεκέμβριος 2016	Αθήνα, πολυχώρος Taf, εξωτερικός χώρος	Συλλογική έκθεση The {e}scape Project
69	The Performance	Ζάφος Ξαγοράρης	Δεκέμβριος 2016	Αθήνα, υπαίθριο πάρκινγκ, Ηλείρου και 3ης Σεπτεμβρίου	Ατομική έκθεση προγράμματος του ΝΕΟΝ, ΕΡΓΟ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ 2016
70	The politics of urban silence	Ανδρομάχη Βρακατσέλη	Μάρτιος 2017	Αθήνα, Ρομάντσο, πολιτιστικό κέντρο	Συλλογική έκθεση Athens Multimation
71	The soundscapes of flow	Ανδρομάχη Βρακατσέλη	Μάρτιος 2017	Αθήνα, Ρομάντσο, πολιτιστικό κέντρο	Συλλογική έκθεση Athens - Multimation
72	Resonant Paths- Soundwalk for smartphones outdoors & Indoor installation	Ηρώ Δημητρίου, Κατερίνα Αντωνοπούλου	Μάρτιος 2017	Αθήνα, Ρομάντσο, πολιτιστικό κέντρο	Συλλογική έκθεση Athens Multimation

73	Sonic Narration	Στέλλα-Μαρία Πουλή, Μαρία Λυμπερίδου, Ναταλία Κουτσοπέτρου, Μανώλης Παναγιωτάκης	Μάρτιος 2017	Αθήνα, Βρυσάκι, πολυχώρος	Συλλογική έκθεση Athens Multimation
74	Music on a Long Thin Wire	Alvin Lucier	Απρίλιος 2017 - Σεπτέμβριος 2017	Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης	Συλλογική έκθεση Documenta'14
75	I am sitting in a room	Alvin Lucier	Απρίλιος 2017 - Σεπτέμβριος 2017	Αθήνα, Ωδείο Αθηνών	Συλλογική έκθεση Documenta'14
76	KSYME CMRC Αρχαιακό υλικό και φωτογραφίες από το Αρχείο ΚΣΥΜΕ (Κέντρο Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας) και EMS Synthi 100		Απρίλιος 2017 - Σεπτέμβριος 2017	Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης	Συλλογική έκθεση Documenta'14
77	When Elephants Fight, It Is the Frogs That Suffer	Benjamin Patterson	Απρίλιος 2017 - Σεπτέμβριος 2017	Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (εξωτερικός χώρος)	Συλλογική έκθεση Documenta'14
78	The Ears between Worlds Are Always Speaking	Postcommodity	Απρίλιος 2017 - Σεπτέμβριος 2017	Αθήνα, Λύκειο Αριστοτέλη, εξωτερικός χώρος	Συλλογική έκθεση Documenta'14
79	The Way Earthly Things Are Going	Emeka Ogboh	Απρίλιος 2017 - Σεπτέμβριος 2017	Αθήνα, Ωδείο Αθηνών	Συλλογική έκθεση Documenta'14

80	Text scores and documents (1975–92)	Pauline Oliveros	Απρίλιος 2017 - Σεπτέμβριος 2017	Αθήνα, Ωδείο Αθηνών	Συλλογική έκθεση Documenta'14
81	Score for Traveling Companions	Pauline Oliveros	Απρίλιος 2017 - Σεπτέμβριος 2017	Αθήνα, Ωδείο Αθηνών	Συλλογική έκθεση Documenta'14
82	Score for Composition	Pauline Oliveros	Απρίλιος 2017 - Σεπτέμβριος 2017	Αθήνα, Ωδείο Αθηνών	Συλλογική έκθεση Documenta'14
83	Score for Pauline's Solo	Pauline Oliveros	Απρίλιος 2017 - Σεπτέμβριος 2017	Αθήνα, Ωδείο Αθηνών	Συλλογική έκθεση Documenta'14
84	Earth Ears	Pauline Oliveros	Απρίλιος 2017 - Σεπτέμβριος 2017	Αθήνα, Ωδείο Αθηνών	Συλλογική έκθεση Documenta'14
85	Tuning Meditation	Pauline Oliveros	Απρίλιος 2017 - Σεπτέμβριος 2017	Αθήνα, Ωδείο Αθηνών	Συλλογική έκθεση Documenta'14
86	Flatus Voice/ Voice-o-graph	P. Charalambous, V. Charalambidis, A. Krallis, P. Panopoulos,	Ιούνιος 2017	Αθήνα, Πάρκο Ελευθερίας	Συλλογική έκθεση Documenta'14
87	Every Time A Ear di Soun -radio art	διάφοροι	Απρίλιος 2017 - Σεπτέμβριος 2017	online και παρουσίαση σε χώρους της έκθεσης	Συλλογική έκθεση Documenta'14
88	Haitian Revolution	Γιάννης Σινιόρογλου	Μάιος 2017	Αθήνα, Κλειστό Π. Φαλήρου	CHEAPART booth A11 / Art Athina 22
89	Οι ήχοι του πολέμου, το τραγούδι της ελπίδας	Ανδρομάχη Βρακατσέλη	Μάιος 2017	Αθήνα, Αμαξοστάσιο Ο.Σ.Υ.	Mind the fact festival

90	Ηχητική εγκατάσταση	Ντάνα Παπακρήστου	Μάιος 2017	Αθήνα, πολυχώρος Taf	πρότζεκτ Terrains Vagues
91	Sound installation-performance-Directly Mild/Tell me who I am again	Ariana Alphas	Μάιος 2017	Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη	ατομική έκθεση/ παρουσίαση
92	Heterotopia - Audio walk	Akira Takayama	Μάιος-Ιούνιος 2017	Αθήνα -Πειραιάς, εξωτερικός χώρος	Fast forword Festival 4
93	Mediterranean Touch Screen	Shu Lea Cheang	Μάιος-Ιούλιος 2017	Αθήνα, Διπλάρειος	Συλλογική έκθεση Tomorrows
94	Echogeographies: Explorations into Urban Sonics	Andrew Spyrou	Σεπτέμβριος 2017	Αθήνα, Ατοπος, πολιτιστικός οργανισμός	Ατομική έκθεση
95	Constant Linear Velocity	Stephen Cornford	Ιανουάριος-Φεβρουάριος 2018	Αθήνα Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών	Detritus festival
96	33 1/3	John Cage	Ιανουάριος 2018	Αθήνα Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών	Detritus festival
97	Soundscapes Landscapes Rhizome II	Medea Electronique	Φεβρουάριος 2018	Αθήνα Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών	Ατομική έκθεση
98	Bee I	Απόστολος Λουφόπουλος	Φεβρουάριος - Απρίλιος 2018	Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης	Συλλογική έκθεση Θεωρήματα

99	Cave of sounds (Σπηλιά των ήχων)	Tim Murray Brown etc	Απρίλιος 2018	Αθήνα, Τεχνόπολη	Athens Science Festival
100	Η καλή θέληση του Αιόλου	Pierre Berthet	Απρίλιος 2018	Αθήνα, Γεωπονικό Πανεπιστήμιο	Borderline festival
101	Η φόρμιγξ των φυτών	Αλεξάνδρα Κουμαντάκη - Περικλής Λαζάρου	Μάιος 2018	Αθήνα, Πεδίο του Αρεως	Fast forward Festival, Fables
102	Γεωγραφίες Φανταστικών Τόπων	Vincent Chomaz	Σεπτέμβριος 2018	Αθήνα, Grace καλλιτεχνικός χώρος	Ατομική έκθεση
103	Debating Athens	Th. Dimitrakos, J. Kozatsas, C. Passas	Οκτώβριος 2018	Αθήνα, εξωτερικός χώρος Γκάζι Κεραμεικός Μεταξουργείο	Συνέδριο Ήχος, Χώρος Αυτοσχεδιασμός
104	Astrorythmes	Hd Kepler	Οκτώβριος 2018	Αθήνα, εξωτερικός χώρος Ακαδημία Πλάτωνος	Συνέδριο Ήχος, Χώρος Αυτοσχεδιασμός
105	Soundscapes Landscapes Rhizome II	Medea Electronique	Οκτώβριος 2018	Αθήνα, εξωτερικός χώρος Γκάζι Κεραμεικός Μεταξουργείο	Συνέδριο Ήχος, Χώρος Αυτοσχεδιασμός



## Αγγλόφωνη Βιβλιογραφία

Ablinger, P. (2009). Die Texte aller 14 Schilder: Karlsplatz, Wien 2002. Ανακτήθηκε από: <http://ablinger.mur.at/docu09.html>

Akio Suzuki: Hana / Otodate in Torino. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από: <http://www.estatic.it/en/content/akio-suzuki-hana-otodate-torino>

Alloway, L. (1996). The great curatorial dim-out. Στο R. Greenberg, B. Ferguson, & S. Nairne (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 221-230). London and New York: Routledge.

Arnheim, R. (1936). *RADIO*. London: Faber & Faber Ltd.

Ars Electronica. (2011, 5 Σεπτεμβρίου). Prix Forum III - Apostolos Loufopoulos - EN [αρχείο βίντεο]. Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=yi3xDixtP0A>

Augé, M. (1996). Paris and the Ethnography of the Contemporary World Στο M. Sherringham (Ed.), *Parisian Fields* (pp. 175–81) London: Reaktion.

Augé, M. (1997). *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London, New York: Verso.

Augé, M. (2000). Airports. Στο S. Pile, & N. Thrift (Eds.), *City A–Z* (pp. 8–9). London: Routledge.

Augoyard, J.-F., & Torgue, H. (2005). *Sonic experience A Guide to Everyday Sounds*. Montreal & Kingston, London, Ithaca: McGill-Queen's University Press.

Barry, J. (1996). Dissenting Spaces. Στο R. Greenberg, B. Ferguson, & S. Nairne (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 307-312). London and New York: Routledge.

Barthes, R. (1985). Listening. Στο R. Barthes (Ed.), *The Responsibility of Forms* (pp. 245-260). New York, Hill and Wang.

Basu, P., & Macdonald, S. (2007). Introduction: experiments in exhibition, ethnography, art and science. Στο S. Macdonald, & P. Basu (Eds.), *Exhibition Experiments. New interventions in art history* (pp. 1-24). Malden, Oxford, Victoria: Blackwell.

Baschet, B. (1975). Structures Sonores. Στο J. Grayson (Ed.), *Sound Sculpture: A Collection of Essays by Artists Surveying the Techniques, Applications, and Future Directions of Sound Sculpture* (pp.1-12). Vancouver: Aesthetic Research Centre of Canada.

Batcho, J. (2014). The sonic lifeworld: A phenomenological exploration of the imaginative potential of animation sound. *Journal of Sonic Studies*, volume 6, nr. 1. Ανακτήθηκε από: <http://journal.sonicstudies.org/vol06/nr01/a05>

Benjamin, W. (1969). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Στο H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (pp. 1-26). New York: Schocken Books.

- Benjamin, W. (1969α). *Illuminations*. New York: Schocken.
- Bestor, C. (1996). MAX as an Overall Control Mechanism for Multidiscipline Installation Art. *Computers & Mathematics with Applications Volume 32*, Issue 1, 11–16.  
[https://doi.org/10.1016/0898-1221\(96\)00083-1](https://doi.org/10.1016/0898-1221(96)00083-1)
- Bestor, C. (2003). Installation Art: Image and Reality, *ACM SIGGRAPH Computer Graphics*, Volume 37 Issue 1. 16-18. Doi [10.1145/763993.763994](https://doi.org/10.1145/763993.763994)
- Birkett, W., B., (2012). *To Infinity and Beyond: A Critique of the Aesthetic White Cube*. (Μεταπτυχιακή εργασία, Seton Hall University). Ανακτήθηκε από: <http://scholarship.shu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1211&context=theses>
- Bishop, C. (2005α). But is it installation art? *Tate Etc.* 3. Ανακτήθηκε από: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art>
- Bishop, C. (2005β). *Installation Art: A Critical History*. New York: Routledge.
- Bishop, C. (2006). Introduction//Viewers as Producers. Στο C. Bishop (Ed.), *Participation* (pp. 10-7). London and Cambridge, Massachusetts: Whitechapel and The MIT Press.
- Blazwick, I. (2011). Temple/White Cube/Laboratory. Στο P. Marincola (Ed.), *What makes a great exhibition?* (pp. 118-133). Philadelphia, PA: Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia Center for Arts and Heritage.
- Blesser, B., & Salter, L.-R. (2007). *Spaces speak, are you listening?: Experiencing aural architecture*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Blesser, B., & Salter, L.-R. (2008). Aural Architecture: The Missing Link. Ανακτήθηκε από: <http://acoustics.org/pressroom/httpdocs/156th/blesser.html>
- Blesser, B., & Salter, L.-R. (2009, Μάρτιος). *The Other Half of the Soundscape: Aural Architecture*. Άρθρο που παρουσιάστηκε στο World Federation Acoustic Ecology Conference, Mexico City. Ανακτήθηκε από: <http://www.blesser.net/downloads/Blesser-Salter%20WFAE%20Mexico.pdf>
- Blesser, B., & Salter, L.-R. (2010). *Aural Architecture Contributes to the Experience of Space and Place*. Ανακτήθηκε από: <http://slideplayer.com/slide/1372666/>
- Bobbitt, D. (2016), Scale in the Media Theory of Marshall McLuhan: An Application to Electronic Money and the Internet. Ανακτήθηκε από: <http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/707453/16519856/1328852509023/Bobbitt.pdf?token=ugVSHftChAwWynazT7QNzT1TNE8%3D>
- Böhme, G. (1993). Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics. *Thesis Eleven* 36, 113–126.

Böhme, G. (2000). Acoustic Atmosphere: A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics. *Soundscape - The Journal of Acoustic Ecology* 1, 14-18.

Bosshard, A. (χ.χ.). Sonic Space Architecture. Ανακτήθηκε από: [http://www.kunstradio.at/ZEITGLEICH/CATALOG/ENGLISH/bosshard\\_a-e.html](http://www.kunstradio.at/ZEITGLEICH/CATALOG/ENGLISH/bosshard_a-e.html)

Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Paris: Les Presses du reel.

Braun, V., & Clarke V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*. 3:2, p.77-101 <http://dx.doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>

Bubaris, N. (2013). The acoustic phenomenon of ‘cocktail party’. Notes on the collective production of sonic space. *Sound Effects*, 3 (3), 47-60.

Bubaris, N. (2014). Sound in museums – museums in sound. *Museum Management and Curatorship*, 29 (4), 391-402 <https://doi.org/10.1080/09647775.2014.934049>

Buchmann, S., & Bellenbaum, R. (χ.χ.). Conceptual Correlations of Sound and Image. Ανακτήθηκε από: <http://see-this-sound.at/print/39>.

Bull, M., & Back, L. (2003). *The auditory culture reader*. Oxford, UK: Berg.

Bull, M. (2004). Thinking about Sound, Proximity, and Distance in Western Experience: The Case of Odysseus's Walkman. Στο V. Erlmann (Ed.), *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity* (pp. 173-190). Oxford: Berg.

Bull, M. (2004b). The Intimate Sounds of Urban Experience: An Auditory Epistemology of Everyday Mobility. Στο K. Nyíri (Ed.), *A Sense of Place. The Global and the Local in Mobile Communication* (pp.169-178). Vienna: Passagen Verlag.

Bull, M. (2005). No dead air! The iPod and the culture of mobile listening. *Leisure Studies*, 24 (4), 343-355. <https://doi.org/10.1080/0261436052000330447>

Bull, M., Gilroy, P., Howes, D., & Kahn, D. (2006). Introducing Sensory Studies, *The Senses and Society*, 1:1, 5-7, DOI: 10.2752/174589206778055655

Bull, M., (χ.χ.) Sound studies (1<sup>st</sup> edition). Ανακτήθηκε από: <https://www.routledge.com/Sound-Studies-1st-Edition/Bull/p/book/9780415597333>

Bulut, Z. (2006). The problem of archiving sound works. *Pacific review of ethnomusicology*. 11. 1-16.

Buren, D. (1975). Function of Architecture. Στο A. A. Bronson, & P. Gale, (Eds.), *Museums by Artists* (pp.69–74). Toronto: Art Metropole.

Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings* Hanover, New Hampshire: Wesleyan University Press.

Cage, J. (1981). *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*. London: Marion Boyars.

Caiger-Smith, M. (2011, July 11). Beyond the white cube: a new role for the art museum? *Architecture Today*. Ανακτήθηκε από: <http://www.architecturetoday.co.uk/?p=16139>

Campeato, L. (2009). A Metamorphosis of the Muses: Referential and contextual aspects in sound art. *Organised Sound*, 14, 27-37 doi:10.1017/S1355771809000053

Carman, T. (2009). The Body in Husserl and Merleau-Ponty. *Philosophical Topics*, 27 (2), 205-226.

Castells, M. (2000). *The rise of the network society*. Oxford: Blackwell.

Cavell, R. (2003). *Mcluhan in Space: A Cultural Geography*. Toronto: University of Toronto Press.

Celant, G. (1996). A visual machine: art installation and its modern archetypes. Στο R. Greenberg, B. Ferguson, & S. Nairne (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 371-386). London and New York: Routledge.

Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press.

Chan, C. (2011). Measures of an Exhibition: Space, Not Art, Is the Curator's Primary Material. *Fillip*, 13 Spring. Ανακτήθηκε από: <https://fillip.ca/content/measures-of-an-exhibition>

Chandler, J. & Lippard, L. (1999). The Dematerialization of Art. Στο A. Alberro & B. Stimson (Eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology* pp. 46-50. London, MIT Press.

Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen* (C. Gorbman, trans.). New York, Columbia University Press.

Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema* (C.Gorbman, trans.). New York: Columbia University Press.

Chion, M. (2009). *Film, A Sound Art*. New York: Columbia University Press.

Chion, M. (2009α). *Guide to Sound Objects: Pierre Schaeffer and Musical Research* (J. Dack and C. North trans.). Paris: Institut National De L'audiovisuel & Éditions Buchet/Chastel.

Chou, M.L. (2006, Ιούλιος 3). Bill Fontana, Sounds Reconstructing Space. *Nyartsmagazine*. Ανακτήθηκε από: <http://www.nyartsmagazine.com/?p=3271>

Cluett, S. (2011). Rethinking Site: From the Specific to the Engaged. *Le Quai, Journal de l'école supérieure d'art de Mulhouse*, 46,3.

Connor, S. (2003). Ears Have Walls: On Hearing Art. Ανακτήθηκε από: <http://www.stevenconnor.com/earshavewalls/>

Connor, S. (2014). *Sadistic Listening*. Άρθρο που παρουσιάστηκε στο σεμινάριο του John E. Sawyer Seminar, Hearing Modernity, Harvard University.

Copeland, D. (1997/9). *Life Unseen*. Ανακτήθηκε από: [http://www.darrencopeland.net/PN\\_Life\\_Unseen.html](http://www.darrencopeland.net/PN_Life_Unseen.html)

Cornford, S. (2018, Ιανουάριος). Ομιλία που δόθηκε στο Detritus festival, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Αθήνα.

Cowley, J. (2003). Annotations for sound art. Ανακτήθηκε από: <http://theoria.art-zoo.com/annotations-for-sound-art-julian-cowley/>

Cox, C. (2001). Abstract Concrete: Francisco López and the Ontology of Sound. Ανακτήθηκε από: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/2/abstractconcrete.php>

Cox, C. (2003). Return to Form: Christoph Cox on neo-modernist sound art. Ανακτήθηκε από: <http://soundartarchive.net/articles/Cox-2003-Neo-modernist%20sound%20art%20.pdf>

Cox, C. (2004, 23 Απριλίου – 5 Μαΐου). Αναφορά από Audio Files. Sound art now an online symposium. Ανακτήθηκε από: <https://www.artforum.com/symposium/id=6682>  
Ο σύνδεσμος έχει καταργηθεί.

Cox, C., (2004α). Introduction: Music and the new Audio culture. Στο C. Cox, & D. Warner (Eds.), *Audio culture: Readings in modern music* (pp. xiii-xvii). New York: Continuum.

Cox, C. (2011). Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism. *Journal of Visual Culture*, Vol 10(2), 145–161. DOI 10.1177/1470412911402880

Cox, C. (2011β). From Music to Sound: Being as Time in the Sonic Arts. Στο C. Kelly (Ed.), *Sound (Documents of Contemporary Art)* (pp.80-87). London, Cambridge: Whitechapel Gallery & MIT Press.

Cox, C. (2017, 30 Ιανουαρίου). *History of Sound Art*. (αρχείο Βίντεο). Ανακτήθηκε από: [https://www.youtube.com/watch?v=hh\\_5\\_CAYSXY](https://www.youtube.com/watch?v=hh_5_CAYSXY)

Cranny-Francis, A. (2005). *MultiMedia: Texts and Contexts*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications Ltd.

Crocker, S. (2013). *Bergson and the Metaphysics of Media*. Palgrave Macmillan: Hampshire and New York.

Cunningham, D. (2003). Listening and The Listening Room [http://ualresearchonline.arts.ac.uk/349/3/LISTENING\\_AND\\_THE\\_LISTENING\\_ROOM.pdf](http://ualresearchonline.arts.ac.uk/349/3/LISTENING_AND_THE_LISTENING_ROOM.pdf)

D'Esquiván, J. (2009). Sound Art (?) on/in Film. *Organised Sound*, 14 (1). pp. 65-73. DOI: 10.1017/S1355771809000090

Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. trans. P. Patton. New York: Columbia University Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1994a). *What is philosophy?* New York: Columbia University Press.

Deleuze, G. (1997). *Cinema 2 The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2005). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

De Oliveira, N., Oxley, N., & Petry, M. (2004). *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*. London: Thames & Hudson.

Demand, C. K. (2011, January 1). The White Cube and Beyond. Ανακτήθηκε από: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/white-cube-and-beyond>

Demers, J. (2009). Field Recording, Sound Art and Objecthood. *Organised Sound*, 14, 39-45. doi: 10.1017/S1355771809000065

Deutsche, R. (1996). *Evictions: art and spatial politics*. Chicago, Illinois: Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, London and Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.

Dewey, J. (2005). *Art as experience*. New York: The Berkley publishing group.

Dickson, A. (1969). *Earth exhibition catalogue*. New York: Cornell University.

Dieter, D. (2009). From Visual Music to Intermedia Art. Στο C. Rainer, & S. Rollig, & D. Daniels, & M. Ammer (Eds.), *See this Sound: Promises in Sound and Vision* (pp.248-53). Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König.

Dirty Ear Forum, sound, multiplicity and radical listening, χ.χ. Ανακτήθηκε από: <http://www.dirtyearforum.net/>

Dowden, B. (χ.χ.). Time. Ανακτήθηκε από: <http://www.iep.utm.edu/time/>

Draxler, H. (2009). How Can We Perceive Sound as Art? The Medium and Code of the Audible in Museum Environments. Στο C. Rainer, & S. Rollig, & D. Daniels, & M. Ammer (Eds.), *See this Sound: Promises in Sound and Vision* (pp.26-31). Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König.

Duchamp, M. (1975). Senses. Στο S. Seller, M du Sel, M. Sanouillet, & E. Peterson (Eds.), *The Essential Writings of Marcel Duchamp* (pp.195). London: Thames and Hudson.

Duchamp, M. (1975α). The Creative Act. Στο S. Seller, M du Sel, M. Sanouillet, E. Peterson (Eds.), *The Essential Writings of Marcel Duchamp* (pp.138-140). London: Thames and Hudson.

Duffy, M., Waitt, G., & Harada, T. (2016). Making sense of sound: Visceral sonic mapping as a research tool. *Emotion, Space and Society*, 20, 49-57. 10.1016/j.emospa.2016.06.006

Duncan, C. (1995). *Civilising Rituals: Inside Public Art Museums*. London and New York: Routledge.

Dwyer, R., & Duffy, M. (2012). Sonic Geographies of Shifting Bodies. with Michelle, (2012). *Interference: A Journal of Audio Cultures*. Ανακτήθηκε από: <http://www.interferencejournal.com/articles/a-sonic-geography/sonic-geographies-of-shifting-bodies> (ο αρχικός ιστότοπος έχει λήξει και το άρθρο έχει δεύτερη έκδοση στην οποία δεν περιέχεται η πληροφορία που αναφέρθηκε στο κείμενο).

Eco, U. (2006). The Poetics of the Open Work. Στο C. Bishop (Ed.), *Participation* (pp. 20-40). London and Cambridge, Massachusetts: Whitechapel and The MIT Press.

Edensor, T. (2010). *Geographies of Rhythm: Nature, Place, Mobilities and Bodies*. New York: Routledge.

Eisenberg, A. (2015). Space (Keywords in Sound). Στο D. Novak, & M. Sakakeeny (Eds.), *Keywords in sound* (pp. 193-207). Durham and London: Duke University Press.

Elias, N. (2004). *Περί χρόνου*. Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου: Αθήνα.

Engström, A., & Stjerna, Å. (2009). Sound Art or Klangkunst? A reading of the German and English literature on sound. *Organised Sound*. Volume 14, Issue 01, 11 – 18. doi: 10.1017/S135577180900003X

E.R. Sonntag, J.P. (2010). *Raum-Arbeiten – The Space of Sound and Acoustic Architectures*. [Αρχείο βίντεο]. Ανακτήθηκε από: <https://vimeo.com/12702311>

Every Time A Ear di Soun, (χ.χ.), κατάλογος δράσης Documenta '14. Ανακτήθηκε από: <http://www.documenta14.de/gr/public-radio/>

Feld, S. (1984). Sound as a symbolic system: the Kaluli drum. Στο C. Frisbie (Ed.), *Explorations in ethnomusicology: essays in honor of David P. McAllester* (pp.147-58). Detroit: Information Coordinators.

Feld, S. (1996). Waterfalls of Song. An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. Στο S. Feld, & Keith H. Basso (Eds.), *Senses of Place* (pp.91-135). School of American Research Press.

Feld, S. (2015). Acoustemology. Στο D. Novak & M. Sakakeeny (Eds.), *Keywords in Sound* (pp. 12-21). Durham and London, Duke University Press.

Ferguson, B. (1996). Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense. Στο R. Greenberg, B. Ferguson, & S. Nairne (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 175-190). London and New York: Routledge.

Filipovic, E. (2014). The Global White Cube. Politics of Display, *OnCurating*, 22/April, 45-63.

Fluegge, E. (2011). The consideration of personal sound space: Toward a Practical Perspective on Individualized Auditory Experience. *Journal of Sonic Studies*, volume 1, nr. 1 Ανακτήθηκε από <http://journal.sonicstudies.org/vol01/nr01/a09>

Föllmer, G. (1995). Klanginstallation im öffentlichen Raum, (Μεταπτυχιακή εργασία, Institut für Kommunikations-, Medien- und Musikwissenschaft, Fachbereich 1, Kommunikations- und Geisteswissenschaft). Ανακτήθηκε από [http://download.philfak2.uni-halle.de/download/medienkomm/mitarbeiter/Foellmer\\_Klanginstallation\\_Mag.pdf](http://download.philfak2.uni-halle.de/download/medienkomm/mitarbeiter/Foellmer_Klanginstallation_Mag.pdf)

Föllmer, G. (1997). Mitten im Leben. Klanginstallation, Klangkunst, Alltagsklänge. Ανακτήθηκε από [http://download.philfak2.uni-halle.de/download/medienkomm/mitarbeiter/Foellmer\\_Mitten\\_im\\_Leben.pdf](http://download.philfak2.uni-halle.de/download/medienkomm/mitarbeiter/Foellmer_Mitten_im_Leben.pdf)

Föllmer, G. (1998). Die Welt und die Klangkunst. Ανακτήθηκε από: [http://download.philfak2.uni-halle.de/download/medienkomm/mitarbeiter/Foellmer\\_Welt\\_und\\_Klangkunst.pdf](http://download.philfak2.uni-halle.de/download/medienkomm/mitarbeiter/Foellmer_Welt_und_Klangkunst.pdf)

Föllmer, G. (2004). Audio art. Ανακτήθηκε από: [http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst\\_im\\_ueberblick/audio/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/audio/)

Fontana, B. (χ.χ.\_α). Distant Trains Presentation. Ανακτήθηκε από: <http://www.resoundings.org/Pages/Distant%20Trains.html>

Fontana, B. (χ.χ.\_β). Resoundings. Ανακτήθηκε από: <http://resoundings.org/Pages/Resoundings.html>

Fontana, B. (1995). Sound as a virtual image. Ανακτήθηκε από: <http://resoundings.org/Pages/sound%20As%20Virtual%20Image.html>

Fontana, B. (2001). The Relocation of Ambient Sound: Urban Sound Sculpture. Ανακτήθηκε από: <http://resoundings.org/Pages/Urban%20Sound%20Sculpture.html>

Fontana, B. (2002). Musical Information networks. *Soundscape: Journal of Acoustic Ecology*. 3(1),18  
Ανακτήθηκε από: <http://resoundings.org/Pages/musical%20networks.html>

Gallagher, M. (2016). Sound as affect: Difference, power and spatiality. *Emotion, Space and Society*, 20, 42-48. <http://dx.doi.org/10.1016/j.emospa>.

Gardiner, M. (2000). *Critiques of Everyday Life*. New York: Routledge.

Gieryn, T.F. (2000). A Space for Place in Sociology, *Annu. Rev. Sociol.*, 26, 463–496.

Gillick, L. (1994). Some People Never Forget (the Use of Sound in Recent Art). Στο C. Kelly (Ed.), *Sound (Documents of Contemporary Art)* (pp.71-72). London, Cambridge: Whitechapel Gallery & MIT Press.

Goldberg, R. (1988). *Performance art: from futurism to the present*. New York: H.N. Abrams.



- Goodman, S. (2010). *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge: MIT Press.
- Gordon, K. (2005). Interview between Janet Cardiff and Kelly Gordon (Hirshorn Museum). Ανακτήθηκε από: [http://www.cardiffmiller.com/press/texts/kg\\_jc-interview.pdf](http://www.cardiffmiller.com/press/texts/kg_jc-interview.pdf)
- Greenberg, C. (1975). *Avant-garde Attitudes: New Art in the Sixties*. Oxford: Clarendon Press.
- Greenberg, R. (1996). The Exhibition Redistributed. Στο R. Greenberg, B. Ferguson, & S. Nairne (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 349-367). London and New York: Routledge.
- Greenberg, R. (2003). Editing the Image: Two On-Site/Online Exhibitions. Ανακτήθηκε από: <http://www.yorku.ca/reerden/Publications/EditingTheImage/EditingtheImage.html>
- Greenblatt, S. (1991). Resonance and Wonder. Στο I. Karp, & St. Lavine (Eds.), *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display* (pp. 42- 56). Washington, Smithsonian Institution Press.
- Gross, D.A. (2016, Μάρτιος 2). Your Brain's Music Circuit Has Been Discovered. Ανακτήθηκε από: <http://nautil.us/blog/your-brains-music-circuit-has-been-discovered>.
- Grossberg, L. (1992). *We gotta get out of this place: Popular conservatism and postmodern culture*. New York: Routledge.
- Grundmann, H. (χ.χ.). RE-PLAY. Ανακτήθηκε από: <http://www.kunstradio.at/REPLAY/cat-text-eng.html>
- Hall, S. (1997). Introduction. Στο S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (pp. 1-11). London Thousand Oaks: Sage in association with the Open University.
- Hall, S. (1997β). The work of representation. Στο S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (pp. 15-64). London Thousand Oaks: Sage in association with the Open University.
- Hamilton, A. (2007). Music and the aural arts. *British Journal of Aesthetics*, Vol. 47, No. 1, 46-63. doi:10.1093/aesthj/ayl038
- Hartnett, G. (1996). Editorial: Ballast Reduction and the Audio Arts. *Leonardo Music Journal*, Vol. 6. 1-6.
- Harvey, D. (1989). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford, Basil Blackwell.
- Harvey, D. (1993). *Social Justice and the City*. Oxford: Ipswich Book Co. Ltd.
- Harvey, D. (2005). Ο χώρος ως λέξη κλειδί. *Γεωγραφίες*, 10: 21-42.

Hawking, S. (2001). A Brief History of Time. Ανακτήθηκε από: [http://www.fisica.net/relatividade/stephen\\_hawking\\_a\\_brief\\_history\\_of\\_time.pdf](http://www.fisica.net/relatividade/stephen_hawking_a_brief_history_of_time.pdf) ebook

Heathfield, A. (χ.χ.). Impress of time. Ανακτήθηκε από: [https://www.scribd.com/fullscreen/77822455?access\\_key=key-1ndv0gehusyojel2x0me](https://www.scribd.com/fullscreen/77822455?access_key=key-1ndv0gehusyojel2x0me)

Henriques, J. (2010). Propagation on a Night Out on Kingston's Dancehall Scene. *Body & Society*, 16(1): 57–89. DOI:10.1177/1357034X09354768

Herreman, Y. (2004). Display, Exhibits and Exhibitions. Στο P. Boylan (Ed.), *Running a Museum: A Practical Handbook* (pp. 91 -103). Paris: International Council of Museums.

Hertz Festival, 2013, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής.

Hetherington, K. (2010). The Empty gallery? Issues of subjects, objects and spaces. [Κριτική των βιβλίων *Do Museums Still Need Objects?* του Stephen Conn, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* της Charlotte Klonk, *Museums and the Construction of Disciplines: Art and Archaeology in Nineteenth Century Britain* του Christopher Whitehead]. *Museum and society*, 8(2), 112-117.

Higgins, H. (2002). *Fluxus Experience*. Berkeley: University of California Press.

Hirsch, N. (2009). Institution Building as Curatorial Practice. *OnCurating*, 2/09, 3-6.

Hoffmann, J., & Naumann, S. (χ.χ.). Artist-Musicians, Musician-Artists. Ανακτήθηκε από: <http://www.see-this-sound.at/print/52>

Hözl, H. (2003). *Can we create space by means of sound?- The Quest for the Spatial Dimension in Audio Arts*, (Μεταπτυχιακή εργασία, Utrecht School of the Arts). Ανακτήθηκε από: <http://www.earweego.net/varia/SpaceOfSound.pdf>

Home/s, 2013, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.

Hooper-Greenhill, E. (1999). Communication in theory and practice. Στο E. Hooper-Greenhill (Ed.), *The Educational Role of the Museum* (pp. 28-42). London: Routledge.

Hooper - Greenhill, E. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London and New York: Routledge.

Howes, D. (2013). The Expanding Field of Sensory Studies. Ανακτήθηκε από: <http://www.sensorystudies.org/sensorial-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies>

Huberman, A. (2005). The Sound of Space. *Art Rev* 3 (no5), 54-59.

Hudson, M. (2014). What, am I hearing light? Listening through Jean-Luc Nancy. *HZ Journal*, 19. Ανακτήθηκε από: <http://www.hz-journal.org/n19/hudson.html>

Hugendubel, E. (2010). Moma | Small Steps Lead To Bigger Changes: Moma's Shifting Wall Colors. Ανακτήθηκε από: [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/03/11/small-steps-lead-to-bigger-changes-moma-s-shifting-wall-colors/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/11/small-steps-lead-to-bigger-changes-moma-s-shifting-wall-colors/)

Hughes, P. (2010). *Exhibition design*. London: Laurence King.

Huisman, R. (2018). The bone conductor project. To gain more inclusive knowledge of the sound habitat by sharing multi-sensory hearing experiences of sight and hearing (dis)abled people. Στο S. Breitsameter, & C. Karakiz (Eds.), *The global composition 2018* (pp. 162-173). Darmstadt: Darmstadt University of Applied Science.

Ihde, D. (2007). *Listening and voice: a phenomenology of sound*. New York: State University of New York Press.

Ikoniadou, E. (2014). *The Rhythmic Event. Art, Media and The Sonic*. Massachusetts: MIT Press.

Ingold, T. (2004) Culture on the ground, *Journal of Material Culture*, 9(3), 315–340.

Ingold, T. (2007). Against Soundscape. Στο C. Angus (Ed.), *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice* (pp 10-13). Paris: Double Entendre.

Irwin, R. (2009). Being and Circumstance. Στο C. Doherty (Ed.), *Situation* (pp.43-4). London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Iturbide, R. (χ.χ.). The expansion of sound sculpture and sound installation in art. Ανακτήθηκε από:

[http://www.academia.edu/8101034/The\\_expansion\\_of\\_sound\\_sculpture\\_and\\_sound\\_installation\\_in\\_arte](http://www.academia.edu/8101034/The_expansion_of_sound_sculpture_and_sound_installation_in_arte)

Jacob Kirkegaard Broadway. Δελτίο Τύπου. (Απρίλιος 2007). Ανακτήθηκε από: [https://www.swissinstitute.net/wp-content/uploads/2014/04/1171564916-press\\_release\\_jac.pdf](https://www.swissinstitute.net/wp-content/uploads/2014/04/1171564916-press_release_jac.pdf)

Jacob, M. (2011). Making Space for Art. Στο P. Marincola (Ed.), *What makes a great exhibition?* (pp. 134-141). Philadelphia, PA: Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia Center for Arts and Heritage.

Janevski, A. (2009). Interview with 'What, How & for Whom' (WHW - Ivet Curlin, Ana Devic, Natasa Ilic and Sabina Sabolovic). *OnCurating*, 2/09, 9-11.

Johnson, T. (1989). *Tom Johnson: The Voice of New Music*. Paris: Editions.

Kahn, D. (1987, Σεπτέμβριος). The Sound of Music. Άρθρο που παρουσιάστηκε στο "Der freie Klang" Symposium, in Linz, Austria. Ανακτήθηκε από: <http://www.vasulka.org/archive/Artists3/Kahn,Douglas/SoundsofMusic.pdf>

Kahn, D. (1990). Audio Art in the Deaf Century. Ανακτήθηκε από: [http://ciufo.org/classes/artstech\\_f108/readings/Audio\\_Art\\_Kahn.pdf](http://ciufo.org/classes/artstech_f108/readings/Audio_Art_Kahn.pdf)

Kahn, D. (1992). Introduction: Histories of Sound Once Removed. Στο D. Kahn, & G. Whilehead (Eds.), *Wireless imagination: sound, radio, and the avant-garde* (pp. 1-29). Cambridge: MIT Press.

Kahn, D. (1993). The Latest: Fluxus and Music. Στο C. Kelly (Ed.), *Sound (Documents of Contemporary Art)* (pp.28-42). London, Cambridge: Whitechapel Gallery & MIT Press.

Kahn, D. (1997). John Cage: Silence and Silencing. *The Musical Quarterly* Vol. 81, No. 4, 556-598.

Kahn, D. (1999). *Noise, water, meat: A history of sound in the arts*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Kahn, D. (2006). Sound Art, Art, Music. *The Iowa Review Web*, Vol. 8, No. 1 Ανακτήθηκε από: [http://www.douglaskahn.com/writings/douglas\\_kahn-sound\\_art.pdf](http://www.douglaskahn.com/writings/douglas_kahn-sound_art.pdf)

Kane, B. (2012). Jean-Luc Nancy and the Listening Subject. *Contemporary Music Review*. 31, Nos. 5–6, 439–447. dx.doi.org/10.1080/07494467.2012.759413

Kane, B. (2013). Musicophobia, or Sound Art and the Demands of Art Theory. *Non site.org*, no8, Ανακτήθηκε από: <http://nonsite.org/article/musicophobia-or-sound-art-and-the-demands-of-art-theory>

Kane, B. (2014). *Sound Unseen Acousmatic Sound in Theory and Practice*. New York: Oxford University Press.

Kane, B. (2015). Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn, *Sound Studies*, 1:1, 2-21. DOI: 10.1080/20551940.2015.1079063

Kaprow, A. (1966). How to Make a Happening. Ανακτήθηκε από: <http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>

Kaprow, A. (1987). Right Living. Στο C. Kelly (Ed.), *Sound (Documents of Contemporary Art)* (pp.26-28). London, Cambridge: Whitechapel Gallery & MIT Press.

Kaprow, A. (2006). Notes on the Elimination of the Audience. Στο C. Bishop (Ed.), *Participation* (pp. 102-4). London and Cambridge, Massachusetts: Whitechapel and The MIT Press.

Karpova, N.I., Alekseev S.V., Erokhin V.N, Kadyskina E.N., & Reutov, O.V. (1970). Early response of the organism to low-frequency acoustic oscillations. *Noise Vib Bull*, 11(65):100-103. Ανακτήθηκε από: [https://www.researchgate.net/publication/287890531\\_Early\\_response\\_of\\_the\\_organism\\_to\\_low-frequency\\_acoustic\\_oscillations](https://www.researchgate.net/publication/287890531_Early_response_of_the_organism_to_low-frequency_acoustic_oscillations)

Kay, P. (2016). *A Cube Has Six Sides: The White Cube as Medium*. Toronto: The Canadian Academy in Rome.

- Keil, C. & Feld, S. (1994). *Music Grooves*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kelly, C. (2011). Introduction//Sound in Art. Στο C. Kelly (Ed.), *Sound (Documents of Contemporary Art)* (pp.12-19). London, Cambridge: Whitechapel Gallery & MIT Press.
- Kelly, C. (2012). Sound [is] in the Visual Arts. Στον κατάλογο της έκθεσης *Sonic Spheres* (pp. 10-13). Tarrawarra Biennale.
- Kelly, C. (2013). *Sound Full: Sound in Contemporary Australian and New Zealand Art*. Dunedin: Public Art Gallery.
- Kim-Cohen, S. (2009). *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sound Art*. New York: Continuum.
- Kim - Cohen, S. (2010). Sound Today (Is no longer a function of the ear). Ανακτήθηκε από: [http://noncochlearsound.com/?page\\_id=101](http://noncochlearsound.com/?page_id=101)
- Kim - Cohen, S. (2016). *Against Ambience and Other Essays*. New York, London: Bloomsbury Academic.
- Kipnis, J. (2011). Who's afraid of gift-wrapped kazoos? Στο P. Marincola (Ed.), *What makes a great exhibition?* (pp. 94-106). Philadelphia, PA: Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia Center for Arts and Heritage.
- Kittler, F. A. (1999). *Gramophone, film, typewriter*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Klonk, C. (2009). *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven & London: New University Press.
- Kłosak, A. (2012). Facade and a simulation of wave propagation, horizontal plane, part of the acoustic model. Ανακτήθηκε από: [https://motherboard.vice.com/en\\_us/article/8qgxgz/my-favorite-building-at-the-venice-biennale-is-made-out-of-sound](https://motherboard.vice.com/en_us/article/8qgxgz/my-favorite-building-at-the-venice-biennale-is-made-out-of-sound)
- Kokoras, P. (2014). Sense: an electroacoustic composition for surround sound and tactile transducers. Στο A. Georgaki, & G. Kouroupetroglou (Eds.), *ICMC|SMC|2014* (pp. 416-419). Athens: National and Kapodistrian University of Athens.
- Kostelanetz, R., & Flemming, R. (1999). *Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Kriegesmann, D. (2007). *Between perception and imagination. Sound, Light, Space and Movement as the material of Sound Art*. (Master thesis, Dutch Art Institute, Enschede, Netherlands). Ανακτήθηκε από: [http://dagmar-articus.de/seiten/soundart\\_kriegesmann.pdf](http://dagmar-articus.de/seiten/soundart_kriegesmann.pdf)
- Krukar, J., & Conroy Dalton, R. (2013). Walk, look remember, Art galleries as spaces facilitating memory. Στο Y. O. Kim, H. T. Park, & K. W. Seo (Eds.), *Proceedings of the Ninth International Space Syntax Symposium* (pp. 074:1–074:19). Seoul: Sejon University.

- Kwinter, S. (1998). Leap in the void: A new organon? Στο C. C. Davidson (Ed.), *Anyhow* (pp. 22-27). Cambridge, MA: MIT Press.
- Kwon, M. (1997). One Place After Another: Notes on Site Specificity. *October*.80.85-110.
- LaBelle, B. (2006). *Background noise: Perspectives on sound art*. New York, Continuum International.
- LaBelle, B. (2007). Short Circuit: Sound Art and the Museum, *Journal BOL*, No. 6, 155-175.
- LaBelle, B. (2009). Other Acoustics. *Immersed. Sound and Architecture*, OASE, (78), 14–18. Ανακτήθηκε από: <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/78/OtherAcoustics>
- LaBelle, B. (2010). *Acoustic territories: Sound culture and everyday life*. New York: Continuum.
- LaBelle, B. (2010α). Raw Orality: Sound Poetry and Live Bodies. Στο N. Neumark & R. Gibson & T. Van Leeuwen (Eds.), *VOICE: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media* (pp.147-172), Cambridge, London: MIT Press.
- LaBelle, B. (2010β). *Sound as Hinge*. Ανακτήθηκε από: [http://www.brandonlabelle.net/texts/LaBelle\\_SoundasHinge\(2010\).pdf](http://www.brandonlabelle.net/texts/LaBelle_SoundasHinge(2010).pdf)
- LaBelle, B. (2012). Acoustic Spatiality. Ανακτήθηκε από: [hrcak.srce.hr/file/127338](http://hrcak.srce.hr/file/127338)
- Lainer, R., & Wagner, I. (2000). Silent Architecture – Narrative Technology. *Digital Creativity*, 11(3), 144-155. DOI: 10.1076/digc.11.3.144.8865
- La Monte, Y., & Zazeela, M. (2004). *Selected Writings*. Ubuclassics. Ανακτήθηκε από: [http://www.ubu.com/historical/young/young\\_selected.pdf](http://www.ubu.com/historical/young/young_selected.pdf)
- Lander, D. (1990) Introduction. Στο D. Lander, & M. Lexier (Eds.), *Sound By Artists* (pp. 10-14). Toronto: Art Metropole and Walter Phillips Gallery.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford, OX, UK: Blackwell.
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: space, time, and everyday life*. London: Bloomsbury.
- Leitner, B. (χ.χ.). Sound-Space Investigations 1969-1975. Ανακτήθηκε από: [www.staatliche-museen.de/](http://www.staatliche-museen.de/)
- Leitner, B. (1975). Sound chair. Ανακτήθηκε από: <http://www.bernhardleitner.at/works/indexLoadContent/97>
- Leitner, B. (1998). *P.U.L.S.E., Räume der Zeit/Spaces in time*. Βερολίνο: ZKM και Hatje Cantz.
- Lipari, L. (2010). Listening, thinking, being. *Communication Theory*, 20, 348–362. doi:10.1111/j.1468-2885.2010.01366.x.

- Lipari, L. (2012). Rhetoric's other: Levinas, listening, and the ethical response. *Philosophy & Rhetoric*, 45, 227–245. doi:10.5325/philtrhet.45.3.0227
- Licht, A. (2007). *Sound art: Beyond music, between categories*. New York, N.Y: Rizzoli International Publications.
- Licht, A. (2007β). Sound in Space. *Mod Painters*, 19 no9, 74-110, Ανακτήθηκε από: <http://soundartarchive.net/articles/Licht-2007-Sound%20in%20Space.pdf>
- Licht, A. (2009). Sound Art: Origins, development and ambiguities. *Organised Sound*, 14, 3-10. doi:10.1017/S1355771809000028
- López, F. (1996). Cagean philosophy: a devious version of the classical procedural paradigm. Ανακτήθηκε από: <http://www.franciscolopez.net/cage.html> .
- López, F. (2004). Against the stage. Ανακτήθηκε από: <<http://www.franciscolopez.net/stage>>.
- López, F. (2004α). Profound Listening and Environmental Sound Matter. Στο C. Cox, & D. Warner (Eds.), *Audio Culture: Readings in Modern Music* (pp. 76-81). New York and London: Continuum.
- Low, S. & Smith, N. (2006). Introduction: The Imperative of Public Space. Στο S. Low, & N. Smith (Eds.), *The Politics of Public Space* (pp. 1-16). New York, London: Routledge.
- Maak, N. (2011, Ιανουάριος). Συνέντευξη με Charlotte Klonk and Thomas Demand: The white cube and beyond. Ανακτήθηκε από: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/white-cube-and-beyond>
- Maciunas, G. (1962). Neo -Dada in Music, Theater, Poetry, Art. Ανακτήθηκε από: [http://www.kimcohen.com/seth\\_texts/artmusictheorytexts/Maciunas\\_Neo%20Dada.pdf](http://www.kimcohen.com/seth_texts/artmusictheorytexts/Maciunas_Neo%20Dada.pdf)
- Maguire, M., & Delahunt, B. (2017). Doing a Thematic Analysis: A Practical, Step-by-Step Guide for Learning and Teaching Scholars. *AISHE-J*, Volume 9, (3), 3351-33514.
- Mason, J. (2002). *Qualitative Researching*. London: SAGE Publications Ltd.
- Malpas, J. (2012). Putting Space in Place: Philosophical Topography and Relational Geography. *Environment and Planning D: Society and Space*. 30 (2),10.1068/d20810
- Manovich, L. (2006). The Poetics of Urban Media Surfaces. Στο *Urban Screens: Discovering the Potential of Outdoor Screens for Urban Society*. First Monday, Special Issue #4. Ανακτήθηκε από: <http://firstmonday.org/article/view/1545/1460>
- Massey, D. B. (1994). *Space, place, and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Massey, D. B. (2005). *For Space*. London: SAGE Publications Ltd.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Durham, NC: Duke University Press.

- Massumi, B. (2015). *Politics of Affect*. Cambridge: Polity Press.
- Matienzo, M. (2004). The ethnology of nowhere, everywhere: Marc Augé's Non-places as an analytical tool for supermodern ahistory and transience. Ανακτήθηκε από: <https://matienzo.org/storage/2004/2004-EthnologyOfNowhere.pdf>
- Matisse, P. (Eds.). (1983). *Marcel Duchamp, Notes*. Boston: G. K. Hall.
- May, J., & Thrift, N. (2001). Introduction. Στο J. May, & N. Thrift (Eds.), *TimeSpace: Geographies of Temporality* (pp. 1–46). NY: Routledge.
- McCaffery, S., & Nichol, B. N. (Eds.). (1978). *Sound Poetry: A Catalogue*, Toronto: Underwich Editions.
- McLuhan, M., & Carpenter, E., (1960). Acoustic space. Στο M. McLuhan & E. Carpenter (Eds.), *Explorations in Communication: An Anthology* (pp 65 -70). Boston, MA: Bacon Press.
- McLuhan, M. (2004). Visual and acoustic space. Στο C. Cox, & D. Warner, D. (Eds.), *Audio culture: Readings in modern music* (pp. 67-72). New York: Continuum.
- Media Art Net. (2004). La Monte Young: Dream House. Ανακτήθηκε από: <http://www.medienkunstnetz.de/works/dream-house/audio/1/>
- Meijers, D. (1996). The museum and the 'ahistorical' exhibition: the latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon? Στο R. Greenberg, B. Ferguson, & S. Nairne (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 7-420). London and New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The visible and the invisible: followed by working notes*. United States of America: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of Perception*. New York, London, Routledge Classics.
- Merleau-Ponty, M. (2007α). What is Phenomenology? Στο L. Lawlor, & T. Toadvine (Eds.), *The Merleau-Ponty Reader* (pp. 55-68). Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2007β). Cezanne's doubt. Στο L. Lawlor, & T. Toadvine (Eds.), *The Merleau-Ponty Reader* (pp. 69-84). Evanston: Northwestern University Press.
- Metzger, C. (2006). Sounds Typically German – Klangkunst. *World New Music Magazine*, 16, 53 – 57.
- Migone, C. (2003). Volume of confinement and infinity (a history of unsound art). Δημοσιεύθηκε στο S:ON Sound in Contemporary Canadian Art. Ανακτήθηκε από: <http://christofmigone.com/volume/>
- Miller, A. (2006). From object to observer. Exhibitions blend the complexities of architectural space with the narrative concerns of book design. Ανακτήθηκε από: <http://www.eyemagazine.com/feature/article/from-object-to-observer>



Minard, R. (2008). Καλλιτεχνικές ηχητικές εγκαταστάσεις, μτφρ. Π. Πανόπουλος, Πολυφωνία, 13, 125-37. Ανακτήθηκε από: [http://www.academia.edu/14108841/Robin\\_Minard\\_%CE%97%CF%87%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82\\_%CE%BA%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82\\_%CE%B5%CE%B3%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%AC%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82\\_%CE%A0%CE%BF%CE%BB%CF%85%CF%86%CF%89%CE%BD%CE%AF%CE%B1\\_2008](http://www.academia.edu/14108841/Robin_Minard_%CE%97%CF%87%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82_%CE%BA%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82_%CE%B5%CE%B3%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%AC%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82_%CE%A0%CE%BF%CE%BB%CF%85%CF%86%CF%89%CE%BD%CE%AF%CE%B1_2008)

Mitchell, W.T.F. (2005). There Are No Visual Media, *Journal of Visual Culture*, Vol 4(2): 257-266 [1470-4129(200508)4:2]10.1177/1470412905054673

Modern Minimal Disco. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από: <http://www.medienkunstnetz.de/works/modern-minimal-disco/>

Mohr, H. (2007). Listening and moving in the urban environment. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 17:2, 185-203. <http://dx.doi.org/10.1080/07407700701387325>

Mohr-Blakeney, V. (2016). Blinded by Sound, Playing at Life. Bill Coleman and Gordon Monahan's Dollhouse. Ανακτήθηκε από: <http://www.thedancecurrent.com/review/blinded-sound-playing-life>

Montgomery, J. (1998). Making a City: Urbanity, Vitality and Urban Design, *Journal of Urban Design*, 3: 1, 93-116. <https://doi.org/10.1080/13574809808724418>

Montgomery, W. (2009). Beyond the Soundscape: Art and Nature in Contemporary Phonography. Στο J. Saunders (Ed.), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music* (pp. 145-161). Farnham, Ashgate.

Morrow, C. (2007). WHiTEPAPER: Soundart in Public Spaces. Ανακτήθηκε από: < [http://www.academia.edu/1104105/WHiTEPAPER\\_Soundart\\_in\\_Public\\_Spaces](http://www.academia.edu/1104105/WHiTEPAPER_Soundart_in_Public_Spaces)>..

Motte-Haber, Helga de la. (1996). Die Idee der Kunstsynthese. Ανακτήθηκε από: [http://www.geelhaar.de/TR/special/text/kub/index\\_e.html](http://www.geelhaar.de/TR/special/text/kub/index_e.html)

Motte-Haber, H de la. (1988). Χωρίς τίτλο. Ανακτήθηκε από: <http://www.ex-tempore.org/yannay/YANNAY.htm>. Ο ιστότοπος έχει καταργηθεί και δεν ήταν δυνατός ο εντοπισμός του τίτλου

Motte-Haber, Helga de la. (1998). Sound–Spaces–Fields–Objects. Ανακτήθηκε από: <http://www.bernhardleitner.at/texts>

Music for Solo Performer. (1965). Ανακτήθηκε από: [http://www.alvin-lucier-film.com/solo\\_performer.html](http://www.alvin-lucier-film.com/solo_performer.html)

Nairne, S. (1996). Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense. The institutionalization of dissent. Στο R. Greenberg, B. Ferguson, & S. Nairne (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 387-410). London and New York: Routledge.

- Nancy, J.-L. (2007). *Listening*. Μτφρ. Ch. Mandell. New York: Fordham University Press.
- Nash, M. (2011). Questions of Practice. Στο P. Marincola (Ed.), *What makes a great exhibition?* (pp. 142-153). Philadelphia, PA: Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia Center for Arts and Heritage.
- Neuhaus, M. (χ.χ.). Bio. Ανακτήθηκε από: <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/Bio.pdf>
- Neuhaus, N. (1977). Aural Topography of Times Square Sound Work. Courtesy Estate of Max Neuhaus. <http://www.see-this-sound.at/werke/268/asset/512>
- Neuhaus, M. (1994). *Max Neuhaus: inscription, sound works vol. 1*. Ostfildern, Cantz Verlag.
- Neuhaus, M. (2000). Sound art. Ανακτήθηκε από: <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/soundart/>
- Noë, A. (2000). Experience and Experiment in Art, *Journal of Consciousness Studies*, 7, No. 8-9, 123-135.
- Norberg-Schulz, C. (1971). *Existence, Space and Architecture*. New York: Praeger Ltd.
- Norman-Haignere, S., Kanwisher, NG., & McDermott, JH. (2015). Distinct Cortical Pathways for Music and Speech Revealed by Hypothesis-Free Voxel Decomposition. *Neuron*. 88(6):1281-1296. doi: 10.1016/j.neuron.2015.11.035
- NullPointerConstant, (2013α). *NullPointerConstant*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη.
- NullPointerConstant, (2013β). Internet noise as a structure / modeling presentation. Ανακτήθηκε από: < <https://vimeo.com/71089920>>.
- Nudds, M. (2001) Experiencing the production of sounds. *European Journal of Philosophy*, 9(2):210 – 229. DOI: 10.1111/1468-0378.00136
- O' Doherty, B. (1986). *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. Berkeley: University of California Press.
- O' Doherty, B. (2007). *Studio and Cube: On the relationship between where art is made and art is displayed*. New York: Columbia University Press.
- O' Neill, P. (2014). Co-productive Exhibition-Making and Three Principal Categories of Organisation: the Background, the Middleground and the Foreground. *OnCurating*, 22/April, 34-40.
- Ong, W. J. (1999). *Προφορικότητα και εγγραματοσύνη*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Oohashi, T. et al., (2000). Inaudible High-Frequency Sounds Affect Brain Activity: Hypersonic Effect. *Journal of Neurophysiology*. 83: 6, 3548-3558.

Oomen, P. (2014) Psychoacoustics: An Introduction. Ανακτήθηκε από: <http://daily.redbullmusicacademy.com/2014/02/psychoacoustics-introduction-feature>

Ott, B.L. (2017). Affect. *Oxford Research Encyclopedia of Communication*.1-26 DOI: 10.1093/acrefore/9780190228613.013.56

Ouzounian, G. (2006). Embodied Sound: Aural Architectures and the Body. *Contemporary Music Review*, 25(1/2), 69-79.

Pallasmaa, J. (2014). Museum as an Embodied Experience. Στο N.Levent, & A. Pascual -Leone (Eds.), *The Multisensory Museum. Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory and Space* (pp. 239-250). Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

Pascale, C. (2014). Listening Otherwise:Playing with sound vibration. Στο A. Georgaki, & G. Kouroupetroglou (Eds.), *ICMC|SMC|2014* (pp. 1817-1820). Athens: National and Kapodistrian University of Athens.

Pascual-Leone, A., and Hamilton, R. (2001). *The metamodal organization of the brain*. Progress in Brain Research, 134, pp. 1–19.

Paul, C. (2004). *Challenges for a Ubiquitous Museum: Presenting and Preserving New Media*. Ανακτήθηκε από: <http://www.mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Paul.pdf>

Paul, C. (2008). Challenges for a Ubiquitous Museum. From the White Cube to the Black Box and Beyond. Στο C. Paul (Ed.), *New media in the white cube and beyond: curatorial models for digital art* (pp 53-75). Berkeley (Calif.) University of California Press.

Pearce, S. M. (1992). *Museums, objects, and collections: A cultural study*. Leicester: Leicester University Press.

Penwarden, C. (2002). New York, new sound, new spaces: Musee d'art contemporain. *Art Press*, no280, 12-14.

Psarra, S. (2009). *Architecture and Narrative: The formation of space and cultural meaning*. London & New York: Routledge.

Rainer, C., Rollig, S., Daniels, D., & Ammer, M. (2009). Background Noises—Institutional Sounds. Στο C. Rainer, & S. Rollig, D. Daniels, & M. Ammer (Eds.), *See this Sound: Promises in Sound and Vision* (pp.26-31). Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König.

Rainer, C., Rollig, S., Daniels, D. & Ammer, M. (2009α). New Modes of Perception. Στο C. Rainer, S. Rollig, D. Daniels, & M. Ammer (Eds.), *See this Sound: Promises in Sound and Vision* (pp.145-167). Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König.

Rajchman, J. (2001). Introduction. Στο G. Deleuze, *Pure Immanence. Essays on A Life* (pp.7-23). New York: Urzone.

Ramírez, M., C. (1996). Brokering identities: art curators and the politics of cultural representation. Στο R. Greenberg, B. Ferguson, & S. Nairne (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 21-38). London and New York: Routledge.

Reiss, J., H. (2001). *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge, MA: MIT Press.

Relph, E. (1976). *Place and Placelessness*. London, Pion.

Rendell, J. (2009). The reassertion of time into critical spatial practice. *One Day Sculpture Academic Papers*. Ανακτήθηκε από:  
[http://onedaysculpture.org.nz/\\_symposium/jane%20rendell%20formatted.pdf](http://onedaysculpture.org.nz/_symposium/jane%20rendell%20formatted.pdf)

Resounding Cities, (χ.χ.). Στην περιγραφή του εργαστηρίου στο πλαίσιο της έκθεσης Ecumenopolis. Ανακτήθηκε από:  
[http://theartfoundation.metamatic.gr/GR/Event/2955/Workshop:\\_Resounding\\_Cities/](http://theartfoundation.metamatic.gr/GR/Event/2955/Workshop:_Resounding_Cities/)

Richter, D., & Wieder, A. (2009). Introduction. *OnCurating*, 2/09, 1-2.

Riddoch, M. (2012, Σεπτέμβριος). *On the Non-Cochlearity of the Sounds Themselves*, Άρθρο που παρουσιάστηκε στο International Computer Music Conference, Ljubljana Ανακτήθηκε από: <https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/on-the-non-cochlearity-of-the-sounds-themselves.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2012.003>

Roden, S. (2004, 23 Απριλίου – 5 Μαΐου). Αναφορά από Audio Files. Sound art now an online symposium. Ανακτήθηκε από: <https://www.artforum.com/symposium/id=6682>  
Ο σύνδεσμος έχει καταργηθεί.

Rogers, H. (2005). Acoustic Architecture: Music and Space in the Video Installations of Bill Viola. *Twentieth-Century Music*, 2, 197-219. doi:10.1017/S1478572206000260

Rosenthal, M. (2003). *Understanding installation art: From Duchamp to Holzer*. Munich: Prestel.

Rudi, J. (2010). Resounding Experience – an Interview with Bill Fontana. *Soundscape in the Arts*, 271 - 278.  
Ανακτήθηκε από:  
<http://users.notam02.no/~joranru/mediefiler/Interview%20with%20Bill%20Fontana.pdf>

Russolo, L. (1967). *The art of noise: Futurist manifesto, 1913*. New York: Something Else Press.

Ruth, L. (1999). Bergson's Concept of Art. *British Journal of Aesthetics*. 39. 4. 400-415.

Sabine W.,C. (1922). *Collected Papers on Acoustics*. Cambridge: Harvard University Press.

Sanio, S. (2016). Music – Sonic Arts – Auditive Culture. About the inner complexity of sound and its experience. In F. Lazzetta, L. Campesato, & R. Chaves (Eds.), *Sonologia 2016- out of phase* (pp.274-8). São Paul, Brazil: NuSom – Research Centre on Sonology.

Saunders, A., & Moles, K. (2016). Following or forging a way through the world: Audio walks and the making of place. *Emotion, Space and Society*, 20, 68-74. <http://dx.doi.org/10.1016/j.emospa.2016.06.004>

Schaeffer, P. (2004). Acousmatics. Στο C. Cox, & D. Warner (Eds.), *Audio Culture: Readings in Modern Music* (pp. 82-7). New York and London: Continuum.

Schafer, R. M. (1994). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Vt: Destiny Books.

Schafer, R. M. (2006). I Have Never Seen a Sound. Ανακτήθηκε από: <http://www.arch.ksu.edu/seamon/Schafer06.htm>

Schellinx, H. (2012). Ephemeral Sustainability 1 – Sound Art. Ανακτήθηκε από: <https://resonancenetwork.wordpress.com/2012/12/15/ephemeral-sustainability-1-sound-art/>

Schmid, C. (2008). Henri Lefebvre's Theory of the Production of Space: Towards a Three-Dimensional. Dialectic. Στο K. Goonewardena, S. Kipfer, R. Milgrom, & C. Schmid (Eds.), *Space, Difference, Everyday Life: Reading Henri Lefebvre* (pp. 27-45). London: Routledge.

Schulz, B. (2002). Introduction. Στο B. Schulz (Ed.), *Resonances: Aspects of Sound Art exhibition catalog* (pp. 14-18). Heidelberg, Germany: Kehrer Verlag.

Schulz, B. (2002α). *The whole corporeality of hearing. A conversation between Bernd Schulz and Bernhard Leitner*. Ανακτήθηκε από: <http://www.bernhardleitner.at/texts>>.

Shalson, L. (2012). On duration and multiplicity, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 17(5), 98-106. <https://doi.org/10.1080/13528165.2012.728448>

Shapcott, M., & Steadman, P. (1978). Rhythms of urban activity. Στο T. Carlstein, D. Parkes & N. Thrift (Eds.), *Timing Space and Spacing Time (vol. 2): Human Activity and Time Geography* (pp.49-74) London, Arnold.

Shaw-Miller, S. (χ.χ.) .4'33". Ανακτήθηκε από: <http://www.see-this-sound.at/works/82>

Sheikh, S. (2009). Simon Sheikh Positively White Cube Revisited. *e-flux*. Journal #03. Ανακτήθηκε από: <http://www.e-flux.com/journal/03/68545/positively-white-cube-revisited/>

Simon, D. (1990). Alvin Lucier in Conversation with Douglas Simon. Στο D. Lander, & M. Lexier (Eds.), *Sound by Artists* (pp.193-198). Toronto: Art Metropole.

Sholis, B. (2009, Νοέμβριος 1). Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000 Charlotte Klonk (Yale University Press, 2009). [Κριτική του βιβλίου Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, της Charlotte Klonk], *Frieze*, 127. Ανακτήθηκε από: <https://frieze.com/article/spaces-experience-art-gallery-interiors-1800-2000>

Simpson, B. (2011). Design and Architecture - Paola Antonelli interviewed by Bennett Simpson. Στο P. Marincola (Ed.), *What makes a great exhibition?* (pp. 86-93). Philadelphia, PA: Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia Center for Arts and Heritage.

Soja, E. (1989). *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso.

Sokolowski, R. (2003). *Εισαγωγή στη Φαινομενολογία*. Πάτρα: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Πατρών.

Sonnenschein, D. (2001). *Sound design: The expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.

Stankievech, C. (2007). From Stethoscopes to Headphones: An Acoustic Spatialization of Subjectivity Charles. *Leonardo Music Journal*, 17, 55-59.  
<https://doi.org/10.1162/lmj.2007.17.55>

Sterne, J. (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, Duke University Press.

Sterne, J. (2011). The Theology of Sound: A Critique of Orality. *Canadian Journal of Communication*, 36, doi:10.22230/cjc.2011v36n2a2223.

Sterne, J., (2012). Sonic Imaginations. Στο J. Sterne (Ed.), *The Sound Studies Reader* (pp. 1-17). New York: Routledge.

Storr, R. (2011). Show and tell. Στο P. Marincola (Ed.), *What makes a great exhibition?* (pp. 14-31). Philadelphia, PA: Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia Center for Arts and Heritage.

Suderburg, E. (2000). Introduction: On Installation and Site- Specificity. Στο E. Suderburg (Ed.), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art* (pp. 1-22). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Tactile Sound 101. (χ.χ.). Ανακτήθηκε από <http://clarksynthesis.com/wp/wp-content/uploads/2011/07/White-Paper-Tactile-Sound-101.pdf>

Tan, M. (2012). *Acoustic Interculturalism: Listening to Performance*. Palgrave Macmillan, Hampshire.

Takemitsu, T. (1995). *Confronting Silence: Selected Writings*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.

Tarantino, M. (1998). Two passages. Contradiction / Dislocation / The Passage Between. Ανακτήθηκε από [http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/passage/twopassages/Two\\_Passages.pdf](http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/passage/twopassages/Two_Passages.pdf)

The Principals. (2017). *The Principals and Chris Watson question how sound influences our understanding of the world*. Ανακτήθηκε από: <https://www.frameweb.com/news/the-principals-and-chris-watson-question-how-sound-influences-our-understanding-of-the-world>

- Thibaud, J.-P. (2011). A Sonic Paradigm of Urban Ambiances. *Journal of Sonic Studies*. Volume 1. nr. 1. Ανακτήθηκε από: <http://journal.sonicstudies.org/vol01/nr01/a02>
- Thompson, E. P. (1967). Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism. *Past and Present*, 38 (Dec.), 56–97.
- Thrift, N. (2006). Space. *Theory, Culture & Society*. 23(2–3), 139–155. 10.1177/0263276406063780
- Thrift, N. (2007). *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. Abingdon, Oxon & New York: Routledge.
- Tittel, C. (2009). Sound Art as Sonification, and the Artistic Treatment of Features in our Surroundings. *Organised Sound*, 14, 5764. doi:10.1017/S1355771809000089
- Toward definition of radio art. (χ.χ.). Στο μανιφέστο του ιντερνετικού ραδιοφώνου Kunstradio. Ανακτήθηκε από: <http://www.kunstradio.at/TEXTS/manifesto.html>
- Truax, B. (1984). *Acoustic communication*. Norwood, N.J: Ablex Pub. Corp.
- Truckenbrod, J. (1992). Integrated Creativity: Transcending the Boundaries of Visual Art, Music and Literature. *Leonardo Music Journal*, Vol. 2, No. 1, 89-95.
- Tuan, Y.F. (1975). Place: an experiential perspective. *Geographical Review*. 65 (2), 151-165. DOI : 10.2307/213970
- Tuan, Y.F. (1977a). *Space and place: The perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tuan, Y.F. (1977b). Space and place: humanistic perspective. Στο S. Gale, & G. Olsson (Eds.), *Philosophy in Geography* (pp. 387-427). Netherlands, Springer.
- Turning Some Pages. (2007). Ανακτήθηκε από: <https://www.eai.org/titles/turning-some-pages>
- Van Nort, D. (2006). Noise/music and representation systems. *Organised Sound*, 11, 173- 178. doi:10.1017/S1355771806001452
- Virtual Electronic Poem Project, (2011), Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.
- Voegelin, S. (2010). *Listening to noise and silence: Towards a philosophy of sound art*. New York: Continuum.
- Vrakatseli, A. (2018a). Silence and emptiness at a gallery space an educational approach of sound art. Στο S. Breitsameter, & C. Karakiz (Eds.), *The global composition 2018* (pp. 123-131). Darmstadt: Darmstadt University of Applied Science.
- Vrakatseli, A. & Bubaris, N. (2018b, Ιούνιος). *Sound art and technology: Exploring the affective intensities of embodied audibility*. Άρθρο που παρουσιάστηκε στο International Conference Digital Culture & AudioVisual Challenges, Κέρκυρα, Ελλάδα.

Von Haken, B. (2012). Musical Theatre. Ανακτήθηκε από: <http://www.see-this-sound.at/compendium/maintext/49/5>

Webster, G. (1997). Kurt Merz Schwitters. Ανακτήθηκε από: <http://www.stunned.org/merz2.htm>

Westerkamp, H. (2006). *Soundwalking as Ecological Practice*. Άρθρο που παρουσιάστηκε στο Hirosaki University, Hirosaki, Japan. Ανακτήθηκε από: <http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundasacology2.html>

Wishart, T. (1985). *On sonic art*. York: Imagineering Press.

Wright, M.P. (2013, Δεκέμβριος). Συνέντευξη με τον Seth Kim-Cohen. Ανακτήθηκε από: <https://earroom.wordpress.com/2013/12/04/seth-kim-cohen/>

Wrightson, K. (2000). An introduction to acoustic ecology. *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*, 1 (1), 10–13.

Wunderlich, F.M. (2008). Walking and Rhythmicity: Sensing Urban Space, *Journal of Urban Design*, 13:1, 125-139

Xenakis, I. (1994). *Formalised Music*. Pendragon Press, Stuyvesant: New York.

Urry, J. (2000). *Sociology beyond societies: Mobilities for the twenty-first century*. London: Routledge.

Zournazi, M. (2002). *Navigating Movements. Interview with Brian Massumi*. Ανακτήθηκε από: [https://archive.org/stream/InterviewWithBrianMassumi/intmassumi\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/InterviewWithBrianMassumi/intmassumi_djvu.txt)

Zurbrugg, N. (1989). Sound art, radio art, and post-radio performance in Australia. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 2, 26-49. <http://dx.doi.org/10.1080/10304318909359363>

Zurbrugg, N. (2001). Installation Art: Essence and Existence. Στο A. Geczy, & B. Genocchio (Eds.), *What Is Installation? An Anthology of Writings on Australian Installation Art* (pp. 25–31). Sydney, Australia: Power Publications.



## Ελληνόφωνη Βιβλιογραφία

Αρβανίτης, Ν. (2016). *Τι έγινε όταν πήγα και πού πήγα*. Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών.

Βάργκα, Μ. Α. (2004). *Συνομιλίες με τον Ιάnnη Ξενάκη*. Μτφρ. Συμεωνίδου, Α. Αθήνα: εκδ. Ποταμός.

Γκαζή, Α., Νικηφορίδου, Α. (2004). Κείμενα για μουσεία και εκθέσεις Προβληματισμός, μεθοδολογία, μελέτη περίπτωσης. *International Scientific Electronic Journal*, Issue 2, Ανακτήθηκε από: [https://www.researchgate.net/profile/Andromache\\_Gazi/publication/202058878\\_Keimena\\_gia\\_mouseia\\_kai\\_ektheseis\\_Semasia\\_methodologia\\_epharmoges/links/0fcfd50e83b8b5430100000/Keimena-gia-mouseia-kai-ektheseis-Semasia-methodologia-epharmoges.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Andromache_Gazi/publication/202058878_Keimena_gia_mouseia_kai_ektheseis_Semasia_methodologia_epharmoges/links/0fcfd50e83b8b5430100000/Keimena-gia-mouseia-kai-ektheseis-Semasia-methodologia-epharmoges.pdf)

Ζευκική, Δ. (16 Φεβρουαρίου 2014). Adam Szymczyk: γιατί τα επόμενα χρόνια όλος ο κόσμος της τέχνης θα μιλάει για την Αθήνα. *Περιοδικό Αθηνόραμα*. Ανακτήθηκε από: [https://www.athinorama.gr/cityvibe/article/documenta\\_14\\_adam\\_szymczyk\\_giati\\_ta\\_epomena\\_xronia\\_olos\\_o\\_kosmos\\_tis\\_texnis\\_tha\\_milaei\\_gia\\_tin\\_athina-2502083.html](https://www.athinorama.gr/cityvibe/article/documenta_14_adam_szymczyk_giati_ta_epomena_xronia_olos_o_kosmos_tis_texnis_tha_milaei_gia_tin_athina-2502083.html)

Θεοδωράκης, Σ., (2000). *Το κενό που κοχλάζει*. Αθήνα: Εκδόσεις Δίαυλος. Ανάκτηση από: <https://dimitrazervaki.com/wp-content/uploads/2017/06/To-keno-pou-koxlazei.pdf?64f290>

Ίσαρη, Φ. & Πουρκός, Μ. (2015). *Ποιοτική Μεθοδολογία Έρευνας. Εφαρμογές στην Ψυχολογία και στην Εκπαίδευση*. Αθήνα: ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΩΝ.

Ιωσηφίδης, Θ. (2003). Εισαγωγή στην ανάλυση δεδομένων ποιοτικής έρευνας. Ανάκτηση από: [www.cultural-representation.com/files/SIMEIOSEISiosifidis.doc](http://www.cultural-representation.com/files/SIMEIOSEISiosifidis.doc)

Καντούνης, Κ. (2017, Μάιος, 21). «Ηχογραφώντας» τη σιωπή μετά τις διαδηλώσεις. *Κυριακάτικη Ελευθερία του Τύπου*, τεύχος, 34.

Καρρά, Μ.Θ. & Τουρνικιώτη Σ. (2013). *Silent Space Stand Still*. Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Locus Athens.

Καρρά, Μ.Θ., & Χατζιδάκη, Ο. (2015). *I/E Elefsis*. Κατάλογος έκθεσης. Αθήνα: Locus Athens.

Καρράς, Χ. (2013). *Σεμινάριο Ακούω την εποχή μου* [Σημειώσεις Σεμιναρίου], Αθήνα, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών.

Καφέτση, Α. (2012). *Sonic Time*. Περιγραφή έκθεσης.

Κοσκινά, Κ. (2018). Φυλλάδιο έκθεσης *Θεωρήματα*.

Λουφόπουλος, Α. (2015). *Bee: sound art - electroacoustic music - ARS ELECTRONICA 2011*. Ανακτήθηκε από: <https://www.linkedin.com/pulse/bee-sound-art-electroacoustic-music-ars-electronica-loufopoulos>

Μαυρομαμάτης, Ε. (2018). Φυλλάδιο έκθεσης Θεωρήματα.

Μαυρομαμάτης, Ε. (2018β). Τι είναι τα «Θεωρήματα», Ανακτήθηκε από: <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=953759>

Μνιέστρης, Α. (2014). Σχετικά με την απόδοση στα ελληνικά μερικών βασικών όρων της θεωρίας του Pierre Schaeffer. Στο Κ. Παπαρρηγόπουλος, & Ι. Ετμεκτσόγλου (Επιμ.), *3ο Συνέδριο Ακουστικής Οικολογίας «Ακουστική Οικολογία και Εκπαίδευση»* (pp.14-21). Κέρκυρα, Αθήνα: Ελληνική Εταιρεία Ακουστικής Οικολογίας.

Μπλάκινγκ, Τ. (1981). *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*. Αθήνα: Νεφέλη.

Μπουμπάρης, Ν. (2006). Ηχοτοπίο. Συνδέσεις και διαστάσεις στην ακουστική εμπειρία. Στο Δ. Παπαγεωργίου Δ., Ν. Μπουμπάρης και Ε. Μυριβήλη (Επιμ.), *Πολιτιστική αναπαράσταση* (σελ. 111-139). Αθήνα, Κριτική.

Μπουμπάρης, Ν. (2003). Αναλύοντας την ακουσματική εμπειρία - προς μια πολιτισμική κοινωνιολογία του ήχου. *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 10, 207-247. doi: 10.12681/sas.705.

Μπουμπάρης, Ν. (2017). *Ηχητικές σπουδές: Τάσεις και εντάσεις*. Ομιλία. Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο.

Μπούνια, Α. (2006). Μουσεία και αντικείμενα: «Κατασκευάζοντας τον κόσμο». Στο Δ. Παπαγεωργίου, Ν. Μπουμπάρης και Ε. Μυριβήλη (Επιμ.), *Πολιτιστική αναπαράσταση* (σελ. 141-164). Αθήνα, Κριτική.

Μυριβήλη, Ε. (2006). Από την αναπαράσταση στην επιτέλεση. Στο Δ. Παπαγεωργίου, Ν. Μπουμπάρης και Ε. Μυριβήλη (Επιμ.), *Πολιτιστική αναπαράσταση* (σελ. 57-75). Αθήνα, Κριτική.

Νηστικάκης, Μ. (χ.χ.). *Ακρόαση και Συνθήκες Ακρόασης, Αντίληψη, Ψυχοακουστική*. (αρχείο Βίντεο). Ανακτήθηκε από: <http://opencourses.uom.gr/courses/ekpaideutikis-koinonikhspolitikh/537-eisagogh-stis-episthmes-logoy-kai-akohs/enothtes/549-akroash-kai-synthhkes-akroashs-antilphsh-psychoakouyistikh?vid=1361&vtp=720>

Ντάντο, Α. (2014). *Τι είναι αυτό που το λένε τέχνη*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Ξαγοράρης, Ζ. (2014), *Indicatore 2014*, συνοδευτικό κείμενο έκθεσης, Αθήνα: Γκαλλερί Ζουμπουλάκη.

Πανόπουλος, Π. (2010). Διασχίζοντας την πόλη: ηχητικές ανασηματοδοτήσεις του χώρου, του χρόνου και των αισθήσεων στο σύγχρονο αστικό πλαίσιο. Στο Κ. Γιαννακόπουλος και Γ. Γιαννιτσιώτης (Επιμ.), *Αμφισβητούμενοι Χώροι στην Πόλη* (σελ. 163-183). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Παπαγεωργίου, Δ. (2006). Η πολιτιστική αναπαράσταση. Προβλήματα και προοπτικές. Στο Δ. Παπαγεωργίου Δ., Ν. Μπουμπάρη και Ε. Μυριβήλη (Επιμ.), *Πολιτιστική αναπαράσταση* (σελ. 17-56). Αθήνα, Κριτική.

Πλάτωνας, (χ.χ.). *Φίληβος. Εισαγωγή. Μετάφραση - Σχόλια Μ. Ανδρόνικος*. Αθήνα: Δαίδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος.

Σένετ, Ρ. (1999). *Η τυρρανία της οικειότητας*. Αθήνα:Νεφέλη.

Σύρου, Σ. (2007). Η κοινωνική διάσταση του χρόνου: με αφορμή το "Περί χρόνου δοκίμιο" του Norbert Elias. *Ουτοπία*, 75, 131-44.

Χαδέλης, Λ. (2004). *Ήχος και Μουσική*. Αθήνα: Εκδόσεις Σύγχρονη Μουσική.

Χατζηγιαννάκη, Α. (2018). Bee I, Λεζάντα εγκατάστασης όπως παρουσιάστηκε στο ΕΜΣΤ.

Ωδείο Αθηνών, (χ.χ.). Ανακτήθηκε από: [http://www.documenta14.de/gr/venues/868/-](http://www.documenta14.de/gr/venues/868/)

## Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 1: Φωτογραφία από το έργο Χαιρεισμοί I του Θεόδωρου στην έκθεση Sonic Time .....	24
Εικόνα 2: Φωτογραφία από την έκθεση AQUIS SUBMERSUS - στο νερό βυθισμένος	35
Εικόνα 3: Φωτογραφία από την εγκατάσταση Séance του Ali Miharbi στην έκθεση Home/s .....	91
Εικόνα 4: (Sabine, 1922: 152) .....	110
Εικόνα 5: Στιγμιότυπο από την έκθεση Με τη συγκατάθεσή σας .....	128
Εικόνα 6: (Kłosak, 2012) .....	146
Εικόνα 7: (Neuhaus, 1977) .....	146
Εικόνα 8: Ακουστικός χάρτης έκθεσης Με τη συγκατάθεσή σας από την ομάδα Ακοο-ο .....	148
Εικόνα 9: Φωτογραφία από το έργο Quantum listening from practice to theory της Pauline Oliveros .....	167
Εικόνα 10: Φωτογραφία από την εγκατάσταση Internet Noise as a Structure της ομάδας .....	175
Εικόνα 11: Φωτογραφία από το έργο Ακούγοντας τη μαγνητική καταιγίδα των Εμμανουήλ Ροβίθη και Φιόρης – Αναστασίας Μεταλληνού στο Athens Science festival .....	200
Εικόνα 12: Φωτογραφία από το έργο Micropolitics of Noise του Λάμπρου Πηγούνη στην έκθεση As One .....	236
Εικόνα 13: Φωτογραφία από την εγκατάσταση Constant Linear Velocity του Stephen Cornford .....	249
Εικόνα 14: Στιγμιότυπο από την εγκατάσταση Τι έγινε όταν πήγα και πού πήγα του Νίκου Αρβανίτη στο Φεστιβάλ Ύπνος Project (φωτογραφία Νίκος Αρβανίτης) .....	278
Εικόνα 15: Φωτογραφία από την έκθεση Sonic Time .....	289
Εικόνα 16: Φωτογραφία από τα έργα One 11 and 103 του John Cage στην έκθεση Sonic Time .....	316
Εικόνα 17: Στιγμιότυπο από το έργο Bee I του Απόστολου Λουφόπουλου στην έκθεση Θεωρήματα .....	320